



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA VESTIMENTA EN LA CULTURA DE TUMBAS DE TIRO:
REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA EN EL ESTILO IXTLÁN
DEL RÍO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

**PRESENTA:
MARÍA TERESA CANTO MACÍAS**

ASESORA: DRA. VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



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.

Agradecimientos

Agradezco haber tenido la oportunidad de formarme en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, por el derecho a la educación gratuita de la más alta calidad.

Expreso mi más profundo agradecimiento a la Dra. Verónica Hernández Díaz, por sus enseñanzas, por su decidido apoyo y enorme generosidad. Sobre todo, porque gracias a ella descubrí mi vocación por el estudio del arte antiguo de México. Su entusiasmo y dedicación por el conocimiento han sido una luz en mi camino.

De igual manera agradezco a los miembros del sínodo Dr. Blas Román Castellón, Dra. Blanca Paredes, Dr. Hugo García Capistrán y Dra. Elena Mazzetto por sus valiosos comentarios y aportaciones a este trabajo.

De manera particular, al Dr. Andrés Ríos Molina le manifiesto mi gratitud por su confianza en mí y porque las numerosas oportunidades que me brindó de colaborar en sus proyectos han sido fundamentales en mi formación como historiadora, fue un privilegio aprender de manera cercana en su labor de investigación. Las experiencias y conocimientos que obtuve gracias a él sustentan mi trayectoria académica.

Agradezco a mis profesoras y profesores por su dedicación y amor por la enseñanza. Son muy significativos para mí los aprendizajes académicos y personales que construí gracias a las doctoras Yolotl González, Itzel Rodríguez Mortellaro, Josefina Flores Estrella, Adriana Álvarez y a los doctores Rogelio Ruiz Gomar, Roberto Martínez González, Martín Olmedo y José Carlos Escobar.

Agradezco a mis padres por su apoyo incondicional en cada paso de mi camino, así como a mi hermano por su ejemplo, a mi tía Micaela y a mis abuelos por todo su amor. Por su invaluable amistad y cariño doy gracias a Estrella Desentis, Julia Martínez, Nadia Garrido y Enrique Palma.

ÍNDICE

Introducción	1
El estudio de la indumentaria en el México Antiguo	2
El estudio de la indumentaria en su representación escultórica.....	5
Esta tesis.....	9
Capítulo I. La cultura de las tumbas de tiro y el corpus de estudio	13
El arte escultórico.....	16
El estilo Ixtlán del Río	17
El corpus de obras	19
La indumentaria de las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río: convenciones en su representación	21
Capítulo II. Repertorio y clasificación de la indumentaria femenina	28
Prendas femeninas y sus motivos.....	27
Los tocados.....	27
Una prenda para el torso femenino	34
Una prenda para la parte inferior del cuerpo: el enredo	40
Los motivos decorativos de los enredos.....	42
Joyería.....	49
Pintura facial y corporal	53
Capítulo III. Repertorio y clasificación de la indumentaria masculina	58
Los tocados	58
Prendas para el torso	65
Túnicas	66
Los patrones decorativos de las túnicas.....	68
Mantas con cordeles.....	72
Mantas grandes con cordeles.....	74
Prendas para la parte inferior del cuerpo.....	77
Pintura facial y corporal.....	82

Joyería.....	85
Atuendos y objetos asociados.....	85
Representaciones particulares de indumentaria masculina.....	89
Capítulo IV. Aproximaciones a la materialidad y manufactura de la indumentaria...	97
Tejidos.....	98
Las fibras de agave.....	103
Las fibras de algodón.....	105
El hilado.....	106
El urdido.....	108
Los telares.....	108
El tejido.....	111
Tintes naturales.....	116
El teñido.....	119
Los tocados.....	121
Conclusiones.....	127
El repertorio de prendas en las esculturas Ixtlán del Río.....	128
Los patrones decorativos en las prendas.....	130
Joyería, pintura facial y corporal.....	131
Materialidad y manufactura de la indumentaria.....	132
Indumentaria e identidad.....	135
Bibliografía.....	139
Tablas	140
Tabla 1. Esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río.....	145
Tabla 2. Esculturas masculinas del estilo Ixtlán del Río.....	165
Tabla 3. Esculturas de género indefinido del estilo Ixtlán del Río.....	184
Tabla 4. Tocados en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río.....	187
Tabla 5. Mantas con cordeles en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río...	189
Tabla 6. Tipos de patrones decorativos en enredos de esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río.....	190

Tabla 7. Pintura facial en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río.....	193
Tabla 8. Pintura corporal en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río.....	194
Tabla 9. Tocados en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río.....	195
Tabla 10. Túnicas en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río.....	198
Tabla 11. Mantas con cordeles en esculturas masculinas del estilo Ixtlán del Río	200
Tabla 12. Pintura facial en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río.....	201
Tabla 13. Pintura corporal en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río.....	203

INTRODUCCIÓN

Las formas de vestir, de mostrar y ocultar el cuerpo, pueden ser entendidas como un conjunto de comportamientos significativos que expresan valores característicos de una sociedad específica en el tiempo y el espacio.¹ El estudio de la indumentaria, definida como un conjunto complejo de artefactos que combinan funciones estéticas, utilitarias y protectoras, es relevante en el conocimiento histórico de las sociedades, pues da cuenta, por un lado, de la diversidad de soluciones que los seres humanos idearon para protegerse del medio ambiente y, por otro, contribuye al entendimiento de estéticas, criterios sociales, e idealizaciones en torno al cuerpo, así como los hábitos y tipos de vida a los que la vestimenta debía ajustarse.² La indumentaria de una sociedad no es sólo producto de la cultura material o del gusto personal, sino que es un núcleo en las tradiciones creativas el cual contiene expresiones identitarias, soluciones prácticas, conocimientos técnicos, visiones sobre el cuerpo y construcciones de imágenes.³ Adicionalmente, la conformación de la indumentaria está íntimamente vinculada al lugar de las sociedades en un medio ambiente y el conocimiento de sus condiciones climáticas y disponibilidad de recursos específicos.

En esta tesis presento mi estudio sobre las representaciones de indumentaria en las esculturas cerámicas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río, manifestaciones artísticas de la cultura de tumbas de tiro, la cual existió en el Occidente de Mesoamérica entre el 300 a.C. y el 600 d.C.⁴ En las obras de dicha cultura destaca el interés por la figura humana, la cual se representó en una gran diversidad de posturas y actividades, con diferentes gestos, expresiones y objetos asociados. El estilo de Ixtlán del Río comparte dichos rasgos y se distingue por la detallada representación de prendas, tocados, joyería y pintura corporal creadas con el uso de pastillaje y color.⁵ Por lo anterior, propongo un análisis sobre dichas

¹ Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 11 y 21.

² Claude Stresser-Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012; y Patricia Rieff Anawalt, *Historia del vestido*, Barcelona, Blume, 2008, p. 35.

³ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Nueva York, Avon Books, 1978, p. XVI.

⁴ Verónica Hernández Díaz, “Muerte y vida en la cultura de tumbas de tiro” en Marie-Areti Hers (coord.), *Miradas renovadas al Occidente indígena en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 79-83 y 108-112.

representaciones con el objetivo de identificar los tipos de prendas y las convenciones para figurarlas. Al considerar estas obras como testimonios verosímiles de la forma en que cierta comunidad de la cultura de tumbas de tiro vistió, planteo conjeturas sobre la manufactura textil. De manera general, el análisis de las formas de representar la indumentaria en el estilo Ixtlán del Río tiene por finalidad conocer el repertorio de prendas e identificar sus características, lo cual será la base para aproximarnos a sus atributos simbólicos.

El estudio de la indumentaria en el México antiguo

La indumentaria y los textiles prehispánicos son tema de investigaciones que han profundizado en el conocimiento respecto a los materiales y las técnicas con las que se elaboraron, su diseño, funciones y significado dentro de las sociedades. Dichas indagaciones se han realizado a través de estudios arqueológicos, etnohistóricos, etnográficos, históricos e histórico artísticos, para analizar, por una parte, los vestigios de telas y adornos, y por otra, las fuentes indirectas en donde se representaron o describieron las formas de vestir de las sociedades antiguas.

Pocos ejemplares de textiles del México antiguo han sido hallados en contextos arqueológicos, sin embargo, sus descubrimientos han permitido a los especialistas aproximarse a la riqueza de materiales y técnicas de manufactura.⁶ Irmgard W. Johnson y Alba G. Mastache identificaron los principales elementos de las tecnologías textiles prehispánicas:⁷ el proceso para elaborar fibras vegetales y transformarlas en telas por medio de diferentes formas de entrelazado, así como las técnicas de teñido y ornamentación.⁸ Los estudios arqueológicos han aportado importantes conocimientos sobre la diversidad de tecnologías textiles en algunas regiones, sin embargo, ya que no se conservan prendas

⁶ Laura Filloy Nadal, “Mesoamerican Archaeological Textiles: An Overview of Materials, Techniques, and Contexts” en Lena Bjerregaard y Ann Peters (Eds.), *PreColumbian Textile Conference VII / Jornadas de Textiles PreColombinos VII*, Lincoln, Zea Books, 2017, p. 8.

⁷ María Mercedes Rojas Herrera, “La vestimenta femenina y su representación en material arqueológico”, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2017, pp. 30-33.

⁸ Irmgard Weitlaner Johnson y Alba G. Mastache, “Tejidos prehispánicos de Guerrero” en Rosa María Reyna Robles y Christine Niederberg (coords.), *El pasado arqueológico de Guerrero*, México, CFEMC-INAH, 2002; Irmgard Weitlaner Johnson, “Un huipil precolombino de Chilapa, Guerrero” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, tomo XXI, 1967; Irmgard Weitlaner Johnson, *Los textiles de la Cueva de la Candelaria, Coahuila*, México, Departamento de Estudios Prehispánicos, Colección Científica Arqueológica, 1977; y Alba G. Mastache, *Técnicas prehispánicas del tejido*, México, SEP-INAH, 1971.

completas, ha resultado imposible establecer una correlación entre técnicas y tipos de vestido o profundizar sobre las características y formas de uso.⁹

A diferencia de las fuentes directas, existe una gran cantidad de representaciones pictóricas y escultóricas de la vestimenta prehispánica, cuyo análisis posibilita el conocimiento sobre los tipos de vestimenta, su funcionalidad, distribución geográfica, simbolismo y correspondencia con los diferentes sectores sociales. De ello da cuenta la obra *Indian Clothing Before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices*, en la cual Patricia Rieff Anawalt estudia la vestimenta de seis sociedades mesoamericanas por su representación en los códices para elaborar una clasificación de las prendas.¹⁰ Por otra parte, los estudios antropológicos sobre la indumentaria indígena contemporánea como los realizados por Donald y Dorothy Cordry¹¹ e Irmgard W. Johnson,¹² brindan una perspectiva importante sobre los aspectos sociales y culturales de la indumentaria y acerca del lugar de las personas que la crean y la visten.¹³ Además, aportan un marco de referencia para el planteamiento de analogías etnográficas que permiten mejorar la comprensión sobre la información y las representaciones de la vestimenta prehispánica.

El entrelazamiento entre la evidencia arqueológica, la información documental y la interpretación de representaciones de la indumentaria prehispánica, junto con la aproximación etnográfica a las prácticas de vestimenta de comunidades indígenas actuales, fue la base del estudio de Claude Stresser-Péan, quien en su obra del 2012¹⁴ clasifica las prendas indígenas y estudia su forma, uso en distintos contextos, distribución geográfica y sus cambios en el tiempo y diferencias en varias zonas del actual territorio mexicano.

Muchas contribuciones al conocimiento sobre la indumentaria prehispánica se han realizado desde la arqueología y la antropología, no obstante, al estudiar las representaciones plásticas de las prendas, los investigadores han empleado metodologías propias de la historia del arte, las cuales son un recurso de gran valor en la comprensión de aspectos más amplios

⁹ Rojas Herrera, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Susan D. Gillespie, reseña de Patricia Rieff Anawalt, *Indian Clothing before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices* en *American Ethnologist*, vol. 10, núm. 4, noviembre de 1983, p. 815-816.

¹¹ Donald B. Cordry y Dorothy M. Cordry, *Mexican Indian Costumes*, Austin, University of Texas Press, 1968, 440 pp.

¹² Irmgard Weitlaner Johnson, *Design Motifs on Mexican Indian Textiles*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976, 240 pp.

¹³ Rojas Herrera, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ Stresser-Péan, *op. cit.*

sobre las culturas mesoamericanas como sus estéticas, estilos, convenciones de representación, repertorios iconográficos, devenires, organización social, religión o la relación entre diferentes pueblos.¹⁵ Ya que la mayor parte de las fuentes que existen para estudiar el vestido antiguo en Mesoamérica son sus representaciones en esculturas, pinturas y relieves, la perspectiva de la historia del arte resulta fundamental.¹⁶ La tesis doctoral de María Mercedes Rojas Herrera es un texto ejemplar en cuanto demuestra el potencial que los estudios iconográficos, iconológicos y estilísticos, así como la perspectiva de la historia del arte tienen en el estudio de la indumentaria prehispánica.¹⁷

Las indagaciones sobre testimonios indirectos de la indumentaria de otras culturas mesoamericanas han resultado en una tipificación de las prendas, su atribución a deidades específicas y la identificación de la manufactura de los textiles figurados. En contraste, para las sociedades del Occidente de Mesoamérica no contamos con estudios sistemáticos que fundamenten respuestas a problemas de estudio como el reconocimiento de los elementos de la indumentaria, el significado de los motivos que las decoran, la relación de sus elementos con la identidad de los personajes. Esta tesis propone una aproximación a esas cuestiones y a preguntas como ¿qué tipos de prendas se representaron en esculturas femeninas y masculinas del estilo Ixtlán del Río y a partir de cuáles convenciones?, ¿cuáles pudieron ser las técnicas, las tecnologías y materiales con que se elaboraron las prendas figuradas?, ¿cuál fue su función?, ¿a qué responde su representación en la escultura funeraria?, ¿cómo es que la indumentaria alude a identidades e ideas sobre el cuerpo?

Ya que no contamos con prendas de vestir completas provenientes de los contextos arqueológicos de la cultura de las tumbas de tiro, con descripciones u otro tipo de representaciones de la vestimenta como en el caso de otras culturas, el análisis minucioso de su figuración en esculturas será el fundamento para dar respuesta a las preguntas antes planteadas. En este sentido, la descripción es el medio por el cuál conoceremos a las imágenes. Al describir las esculturas pretendo orientar la mirada de los lectores a los detalles

¹⁵ Véase Irmgard Weitlaner Johnson, *Mexican Indian Folk Designs*, Nueva York, Dover Publications, 1993, 92 pp.; Juliette Testard y Mari Carmen Serra Puche “Las figurillas epiclásicas de la Pirámide de las Flores de Xochitécatl, Tlaxcala, México: tipología y simbolismo” en *Itinerarios*, vol. 14, 2011, pp. 213-250; Patricia Rieff Anawalt, “Textiles of Sacrifice: Aztec Ritual Capes” en *Sacred and Ceremonial Textiles: Proceedings of the Fifth Biennial Symposium of the Textile Society of America*, Chicago, 1996, pp. 131- 140.

¹⁶ Véase Rojas Herrera, *op. cit.*

¹⁷ Esta obra ha sido un referente de gran importancia para mi investigación, pues orientó mi estudio en muchos aspectos.

que permitan identificar las convenciones en la representación en la variante estilística Ixtlán del Río y elaborar el repertorio de indumentaria que se muestra en las esculturas.

El estudio de la indumentaria en su representación escultórica

Para explicar la pertinencia del estudio de la indumentaria desde un enfoque histórico, situaré mi trabajo de investigación en la apertura y la expansión de temas que la disciplina ha experimentado en décadas recientes. Por lo menos desde la década de 1930, los académicos dedicados a la historia se han interesado por una mayor variedad de temas a los que se abocaban los estudiosos de “la historia tradicional”.¹⁸ Un elemento fundamental de las nuevas tendencias historiográficas fue su noción amplia de cultura, a partir de la cual podían problematizar gran diversidad de ámbitos de la actividad humana del pasado. Al aproximarse a distintos temas, grupos sociales y periodos fue necesario recurrir a nuevas fuentes, es decir, distintas a las documentales, y, en consecuencia, proponer nuevas metodologías y perspectivas, así como incorporar las de otras áreas del conocimiento.¹⁹

Esta tendencia en la disciplina, así como su convicción por apreciar y comprender la diversidad de experiencias de la humanidad a lo largo del tiempo, brinda las premisas básicas de mi investigación. En ella pretendo destacar cómo el análisis de la vestimenta, un aspecto que podría parecer trivial y cotidiano, puede resultar en primer lugar, en el reconocimiento de la creatividad de las sociedades del pasado, de su enorme conocimiento sobre su entorno, así como de su capacidad inventiva para transformar sus recursos en prendas con funciones utilitarias, pero en las cuales plasmaron también su estética. En segundo lugar, la apreciación de estos aspectos nos conduce a preguntas de distinto orden, relacionadas con el simbolismo de la vestimenta y sus funciones comunicativas.

Puesto que la indumentaria de la cultura de las tumbas de tiro no ha sido estudiada a profundidad, este texto presenta los primeros pasos para abordar el tema: identificar las prendas y sus características. Como mencionamos anteriormente, su representación escultórica es el único vestigio con el que contamos para realizar estas tareas y su valor como evidencia de la cultura material es evidente. En consecuencia, es necesario recurrir a los

¹⁸ Peter Burke destaca el impulso de Lucien Febvre y Marc Bloch al inicio de la “nueva historia”, sin embargo, este término designa por lo general al periodo de cambios en la disciplina entre las décadas de 1970 y 1980, cuando las y los historiadores de todo el mundo reaccionaron al paradigma tradicional de la historia. Peter Burke, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 11-21.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 26-37.

métodos para el estudio de las imágenes como fuente para el conocimiento histórico. Una obra destacable en este aspecto es *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*,²⁰ en la cual Peter Burke expone los desafíos y problemas que implica el estudio de las imágenes como documentos históricos, pues estas son “testigos mudos” cuyo testimonio es difícil traducir en palabras.²¹

Como punto de partida en el estudio de la representación de indumentaria en las esculturas seleccionadas, es necesario entender cómo y en qué medida las imágenes artísticas son relevantes en la comprensión de las culturas y sociedades en un momento de la historia, pero también que el arte, por sí mismo, es un hecho histórico complejo.²² En ese sentido, los planteamientos de Peter Burke me han resultado fundamentales para comprender que las imágenes y el arte son testimonio histórico y algo histórico a la vez, por ello, antes de valorarlas como registro de ciertos hechos (en este caso las características de la indumentaria y su forma de portarla), es necesario conocer las convenciones en la representación del momento y lugar específicos donde fueron creadas (para este estudio, las técnicas, materiales y formas que se utilizaron para figurar las prendas que vistieron a los cuerpos representados en las esculturas).²³

La historia del arte y sus categorías para el análisis crítico de las imágenes en el conocimiento de las culturas del pasado conforman la base teórico-metodológica de mi estudio sobre la vestimenta figurada en las esculturas Ixtlán del Río. En principio, es necesario tener presente la discusión sobre el problema de la representación en el arte plástico. Gottfried Boehm explica que las imágenes comparten las tres principales características del lenguaje: comunicar, representar e incidir; el reconocimiento de este hecho como parte del llamado “giro icónico” ha llevado a un cuestionamiento profundo de las tareas de la historia del arte. Desde esta perspectiva, una premisa fundamental en el estudio de las imágenes es que éstas, a la vez que muestran algo, se muestran a sí mismas.²⁴ A partir de

²⁰ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, edición digital por Titivillus, 2016, 336 pp., http://blogs.fad.unam.mx/asiagnatura/judith_jimenez/wp-content/uploads/2018/03/Visto-y-no-visto-Peter-Burke.pdf, (consultado en julio de 2021).

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² Verónica Hernández, “Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro”, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2011, p. 20.

²³ Burke, *op. cit.*

²⁴ Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, p. 13.

estas reflexiones ha resultado evidente que, pensar en las imágenes únicamente a través de contenidos externos a ellas, por medio de metodologías como la iconografía o el análisis contextual, no es suficiente para aprehender la fuerza y complejidad que las caracteriza.²⁵

En este sentido, Boehm propone que para pensar en las imágenes es necesario, en primer lugar, considerarlas como un sistema que se funda en sí mismo. Es así, porque antes de corresponder o no con una iconografía, la manera en que las imágenes se crean, desde su aspecto material, definen su “capacidad de generar un sentido que se hace visible”.²⁶ La pregunta es entonces, ¿Cómo es que la imagen representa, comunica y causa un efecto en quien la observa? ¿Cómo genera un sentido y con cuáles reglas?

Para el mismo autor, la respuesta a estas preguntas se encuentra en una apreciación profunda de las mismas imágenes, pues “la manera en que las imágenes se constituyen y lo que son capaces de mostrar se comprende en todo caso bajo la descripción precisa y minuciosa del lenguaje.”²⁷ En consecuencia, la elaboración de las descripciones detalladas y el análisis de las esculturas seleccionadas son el medio para conocer tan solo uno de los aspectos que las obras del estilo Ixtlán del Río muestran. Considero que esta aproximación minuciosa a la manera en que se representa la indumentaria es necesaria para fundamentar indagaciones sobre su significado, pues, aunque pudiera parecer sencillo interpretar las figuraciones de elementos “cotidianos” como la vestimenta, resulta que la distancia con la cultura que las creó dificulta incluso reconocer qué es lo que se representa.

A partir de estas consideraciones, mi primer objetivo en el análisis de las esculturas que estudio es encontrar cómo figuran los diferentes tipos de prendas, es decir, cuáles son las convenciones que los creadores de las imágenes emplearon para representar tocados, camisas, bragueros y enredos, así como la forma en que se conformaban y portaban. En este aspecto, Ernst H. Gombrich explica que los artistas, al plasmar una forma no parten de su impresión visual, sino de un concepto en un sistema de esquemas en una tradición específica en el tiempo y el espacio. Dicho esquema o estereotipo es una imagen tópica adecuada para

²⁵ Gottfried Boehm, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen” en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 25-26.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ Boehm, “Cómo generan sentido las imágenes...”, p. 13.

representar algo, la cual se adapta a una función y a la cual se agregan rasgos distintivos que corresponden con el objeto que se desea figurar.²⁸ Este enfoque es explicado por Noël Carrol como “la teoría convencionalista de la representación gráfica”. Desde esta perspectiva se plantea que, para comprender las imágenes de otras culturas, hay que aprender las convenciones o códigos de su sistema de representación, pues “las representaciones son signos cuyo referente es determinado de manera sistemática por convenciones que correlacionan configuraciones visuales con objetos.”²⁹

En este orden de ideas es de gran utilidad recurrir a los aportes de Meyer Schapiro, quien propuso un concepto amplio de estilo como una categoría esencial en la investigación de la historia del arte, se trata de la forma, elementos y cualidades constantes en el arte que funcionan como sistemas con expresión significativa en los cuales es posible observar conceptos, ideas y maneras de sentir de un grupo. De acuerdo con el autor, el estudio histórico artístico del estilo permite reconocer la unidad de una cultura en las formas y cualidades compartidas en las artes durante un periodo de tiempo.³⁰ El reconocimiento de los materiales, técnicas, temas motivos y formas constantes, es decir, de las convenciones en la representación artística de un momento determinado, constituye una herramienta de suma importancia en la aproximación a la imagen y sus distintos niveles de significación.

Acerca de cómo aproximarse a las representaciones de ropa, joyería y ornamentación corporal, Anne Hollander, propone que en primer lugar debemos considerar a la indumentaria como “un artefacto estético y utilitario extendido por el complejo de un organismo cultural que expresa su gusto y actitudes.”³¹ En su obra *Seeing Through Clothes*, Hollander explica que, para entender a la vestimenta a través de una obra de arte, es necesario comprender las convenciones visuales de la cultura que la creó y de qué manera formó estándares de combinación entre la acción de la ropa, la estilización del cuerpo, sus gestos y posturas. La autora aporta una perspectiva relevante sobre el estudio de la indumentaria, no sólo como testimonio verosímil de la cultura material, sino que, como el arte mismo, es en su

²⁸ Ernst Gombrich, “La verdad y el estereotipo” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998, pp. 74-75.

²⁹ Noël Carrol, “Arte y representación” en *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, México, Secretaría de Cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2016, pp. 75-76.

³⁰ Mayer Schapiro, *Estilo*, Buenos Aires, Paidós, 1962, pp. 7-8

³¹ Hollander, *op. cit.*, p. XIV.

especificidad un fenómeno histórico complejo. Para Anne Hollander, la función principal de la indumentaria es la construcción de una imagen, inevitablemente ligada a otras visualizaciones imaginativas e idealizadas del cuerpo humano.

Esta tesis

El concepto de indumentaria denomina, además del vestido, la ornamentación corporal, la joyería, la decoración de la piel, el peinado, el calzado y otros accesorios,³² sin embargo, en esta investigación se centra en aquellas prendas destinadas a cubrir la cabeza, el torso y las piernas de las figuras. El criterio de tal selección es, en primer lugar, el interés por comprender el diseño de dichas piezas, la forma en que se elaboraban y vestían, y, en segundo lugar, por el propósito de generar hipótesis sobre los materiales y técnicas con los cuales pudieron haber sido producidos los textiles en la cultura de tumbas de tiro. Para este estudio el término “textil” designa a aquellos materiales creados con fibras vegetales o con elementos de origen animal que tienen la característica de ser lo suficientemente flexibles para ajustarse a las diferentes partes del cuerpo. Algunos ejemplos son los hilados de fibra vegetal o pelaje de animales, las telas hechas de hilo tejido, el cuero, los tejidos de palma, y sus combinaciones. Igualmente, incluyo consideraciones sobre los atuendos completos, incluyendo la joyería y la pintura corporal que se representaron en las esculturas para aproximarme a su atribución con respecto a la identidad de los personajes.

Mi estudio sobre la indumentaria en las esculturas Ixtlán del Río está formado por cuatro capítulos y un apartado de conclusiones. En el primer capítulo presento la selección de obras en el contexto del arte escultórico de la cultura de las tumbas de tiro, las características que el estilo Ixtlán del Río comparte con él y los rasgos que lo distinguen; expongo brevemente los aportes principales en el estudio del arte de la cultura de tumbas de tiro y del estilo Ixtlán del Río; así mismo, elaboro un análisis de las convenciones de representación de indumentaria en las esculturas de variantes naturalista y caricaturesca del estilo de acuerdo con su dimensión. La hipótesis es que las convenciones por medio de las cuales se figuró la indumentaria en las esculturas varían de acuerdo con su tamaño, las más

³² Véase Squicciarino, *op. cit.*; Stresser-Péan, *op. cit.*; y Patricia Rieff Anawalt, *Historia del vestido*, Barcelona, Blume, 2008.

pequeñas resaltan los patrones de ornamentación y los colores, mientras que las de mayor dimensión muestran la textura de los tejidos y la forma en que se colocaban en el cuerpo.

En el segundo capítulo presento una clasificación de las prendas femeninas, en la cual describo las características de los diferentes tipos de tocados, prendas para el torso, prendas para la parte inferior del cuerpo, así como los motivos que las decoran y cómo la indumentaria se vincula con otros elementos de la representación como accesorios y objetos asociados. En el tercer capítulo elaboro, de la misma manera que en el anterior, descripciones y análisis del repertorio de indumentaria masculina, adicionalmente, en esta sección argumento, a través del estudio de la vestimenta, por qué cierto grupo de esculturas cuyo género no se puede identificar de manera inmediata podrían ser representaciones de hombres. En estos apartados son de gran importancia las ilustraciones que elaboro para mostrar con mayor claridad los elementos de los tocados y prendas que analizo.

Ya que en las tumbas donde se ha podido realizar un registro arqueológico completo se han hallado piezas de joyería en los restos humanos, las cuales se asemejan a los collares y brazaletes que se representan en las esculturas, considero que estas obras constituyen testimonios verosímiles de las formas en que vistieron ciertos miembros de las sociedades que habitaron el Occidente de Mesoamérica en la antigüedad.³³ Por ello, en el cuarto capítulo considero a las esculturas analizadas como testimonios de la cultura material y propongo una identificación tentativa de los materiales, así como de las técnicas de manufactura y ornamentación de la indumentaria representada a partir de la investigación sobre los materiales disponibles y las técnicas conocidas en el procesamiento de dichos materiales.

Al observar cada tipo de prenda en los distintos niveles de detalle y esquematismo con los que fueron representados, considero que la técnica de entrelazado de la cual disponían los antiguos habitantes del Occidente sólo les permitía crear textiles cuadrados, mientras que su composición sería de materiales finos que pudieran ser decorados con patrones complejos, así, los métodos de ornamentación debieron ser versátiles para crear una gran variedad de motivos. De igual manera, en este capítulo incluyo dibujos y esquemas para mostrar las

³³ Kristi Butterwick, *Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico, The Anderall E. Pearson Family Collection*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 29-30.

posibles formas de entrelazado, patrones de decoración y formas de colocar las prendas en el cuerpo.

En las conclusiones expongo de manera sintética los elementos que componen el repertorio de indumentaria identificado, así como sus características principales. Posteriormente presento mi reflexión sobre las posibles funciones de los tipos prendas y la intención de su representación en relación con la configuración de la imagen de distintos niveles de identidad (individual, familiar, comunitaria). El análisis detallado de las formas y convenciones con las cuales se figuró la indumentaria en las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río me permite elaborar una aproximación al valor simbólico de la indumentaria y a proponer cómo su representación se vincula con la cosmovisión de la cultura de las tumbas de tiro.

Las trece tablas que se encuentran después de la sección de bibliografía son fundamentales para seguir la lectura de los capítulos. Las tres primeras concentran las imágenes e información del corpus total de estudio, por tal motivo, en el texto se omiten los créditos de las figuras correspondientes a una escultura de tal conjunto. Las tablas de la 4 a la 13 corresponden al análisis del repertorio de indumentaria, en ellas se encuentran imágenes de acercamientos a las prendas representadas en las esculturas, así como la clasificación que de ellas presento en la tesis. Las imágenes referidas en los capítulos que no tengan una figura incluida en el cuerpo del texto pueden consultarse en las tablas mencionadas.

En síntesis, el objetivo general de esta tesis es conocer el repertorio de la indumentaria figurada en la escultura antropomorfa del estilo Ixtlán del Río y describir las características de las prendas que lo componen. Los objetivos particulares son:

- Identificar las prendas representadas en las esculturas.
- Describir las convenciones en la representación de indumentaria en piezas de formato pequeño, mediano y grande.
- Elaborar una clasificación de las piezas de indumentaria de acuerdo con la forma en que se colocan en los cuerpos figurados y al género al que corresponden.
- Explorar el diseño y las posibles formas en que se usaban las piezas de vestimenta.
- Proponer una identificación tentativa de los materiales, técnicas y características de la manufactura de la indumentaria representada.

- Exponer una aproximación a la vinculación de la representación de indumentaria con el tema de la identidad y con la cosmovisión en la cultura de las tumbas de tiro.

Las hipótesis que pretendo demostrar con esta investigación son las siguientes:

- El análisis detallado de las formas y convenciones con las cuales se figuró la indumentaria en las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río permitirá reconocer que los miembros de cierta comunidad perteneciente a la cultura de tumbas de tiro cubrieron y decoraron su cuerpo para crear una imagen con intenciones comunicativas a partir de pocos tipos de vestido, pero gran variedad de patrones y accesorios.
- La indumentaria se vincula con otros elementos de las representaciones escultóricas como la postura, el género y otros objetos asociados.
- Las formas en que se figuró la indumentaria en las esculturas varían de acuerdo con su tamaño, las más pequeñas resaltan los patrones de ornamentación y los colores, mientras que las de mayor dimensión muestran la textura de los tejidos y la forma en que se colocaban en el cuerpo.
- Al observar cada tipo de prenda en los distintos niveles de detalle y esquematismo con los que fueron representados, considero que la técnica de entrelazado de la cual disponían los antiguos habitantes del Occidente sólo les permitía crear textiles cuadrados, mientras que su composición sería de materiales finos que pudieran ser decorados con patrones complejos, así, los métodos de ornamentación debieron ser versátiles para crear una gran variedad de motivos.
- La indumentaria alude a la identidad de los personajes y su representación en la escultura funeraria implica la necesidad de conservar sus cualidades después de la muerte.

Los recintos subterráneos conocidos como tumbas de tiro se conforman por un ingreso y una cámara mortuoria, comúnmente se encuentran agrupadas en cementerios en las laderas de los cerros. Los difuntos se colocaban en el interior de estas construcciones junto con ofrendas de objetos y materiales diversos entre los que destacan las obras en cerámica.³⁶ Las tumbas de tiro que se construyeron entre el 300 a.C. y el 600 d.C. tienen una gran variedad de formas y dimensiones, pero de manera general constan de un pozo circular o rectangular de profundidad variable en cuya base se abre una cámara mortuoria de techo abovedado y piso plano. Estos espacios eran reutilizados, es decir, a lo largo del tiempo se volvían a abrir para depositar a más difuntos y ofrendas.³⁷

Las manifestaciones artísticas más conocidas de la cultura de tumbas de tiro son: la arquitectura funeraria, las esculturas y vasijas cerámicas que se depositaron en su interior, así como la arquitectura de superficie con planta circular y concéntrica. Los vestigios de la cultura de las tumbas de tiro han sido objeto de pocos proyectos de investigación, protección y conservación en comparación con la situación de otras culturas prehispánicas. El hecho de que esta cultura haya sido omitida de la bibliografía referente al México antiguo por mucho tiempo, se debe a que en ella no se habían detectado los atributos que las perspectivas materialistas y evolucionistas consideraban más importantes: arquitectura y esculturas colosales, sistemas de escritura y de cómputo de tiempo, así como evidencias de jerarquización social y religión asociada a lo supernatural; en el caso de las artes, se buscaban las representaciones de deidades y personajes de élite, imágenes mitológicas y fantásticas creadas en materiales “finos” o en piedras de grandes dimensiones.³⁸

En contraste con lo anterior, en el arte de la cultura de las tumbas de tiro predomina la creación de cerámica y la representación de seres humanos, animales y vegetales. Los humanos fueron figurados en una gran variedad de posturas, realizando actividades diversas y expresando una amplia gama de emociones y actitudes, también fueron representadas formas arquitectónicas como juegos de pelota o casas. Las esculturas de las tumbas de tiro suelen interpretarse como escenas de la vida cotidiana de los pueblos que las crearon, esto se debe, por una parte, a las ideas establecidas sobre las expresiones de religiosidad y poder en

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ Hernández, “Muerte y vida ...”, p. 83-84.

³⁸ Hernández, “Las imágenes de la realidad...”, p. 465.

el arte mesoamericano, y, por otra parte, porque las obras han sido vistas de manera aislada y sin tomar en cuenta sus funciones funerarias.³⁹

En contraste con el reducido número de investigaciones científicas realizadas en las tumbas de tiro y lo tardío del estudio de su arte, destaca la abundancia de obras del Occidente de Mesoamérica en colecciones privadas producto del comercio ligado al saqueo que se realizó en la zona desde finales del siglo XIX, y el cual se intensificó en el siglo XX.⁴⁰ Algunos coleccionistas fueron los artistas Diego Rivera, Roberto Montenegro, Carlos Orozco y Miguel Covarrubias, el primero sobresale por haber reunido aproximadamente 59,400 piezas, la mayoría provenientes de tumbas de tiro.⁴¹ Entre los coleccionistas extranjeros de este arte, se encuentran Constance McCormick Fearing y Proctor Stafford cuyos acervos ahora son resguardados por Los Angeles County Museum of Art,⁴² así como Joanne y Andrall Pearson cuya colección ahora es parte del Metropolitan Museum of Art.

En el arte cerámico de las tumbas de tiro se reconocen cerca de dieciocho estilos que han sido paulatinamente identificados por diferentes investigadores y han sido nombrados de acuerdo con las localidades donde se han encontrado, por ejemplo, Lagunillas, Ixtlán del Río, San Sebastián, Ameca-Etztatlán, Tala-Tonalá.⁴³

Los acercamientos académicos hacia el arte cerámico de las tumbas de tiro iniciaron con los escritos de Carl Lumholtz,⁴⁴ explorador, naturalista y etnógrafo noruego, quien realizó cuatro viajes al noroeste y occidente México entre 1890 y 1898.⁴⁵ Su obra, *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*,⁴⁶ presenta parte de

³⁹ *Ibid.*, p.466.

⁴⁰ Verónica Hernández, “El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en tiempos de cambio” en Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, (coords.), *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 140.

⁴¹ *Ibid.*, p. 154-155.

⁴² Michael Kan, “The Pre-Columbian Art of West Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima”, en Lois Smith y Mitch Tuchman (eds.), *Sculpture of Ancient West Mexico*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1989, p. 14.

⁴³ Hernández, “Imágenes de la realidad...”, pp. 469-470.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ Hernández, “El arte del antiguo Occidente...”, pp. 134-135.

⁴⁶ Carl Lumholtz, *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*, vol. II, trad. Balbino Dávalos, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 1904.

sus investigaciones y varias páginas del segundo volumen están dedicadas a la descripción y valoración de los objetos que encontró en Nayarit y Jalisco.

Una investigadora destacada de la región occidental de Mesoamérica fue Isabel Kelly, antropóloga estadounidense. Sus trabajos pioneros se iniciaron en la década de 1930 y sentaron las bases para el conocimiento del pasado indígena del área.⁴⁷ Los estudios de esta autora, como “Ceramic Provinces of Northwest Mexico”,⁴⁸ han sido fundamentales en la definición de las variantes estilísticas del arte del Occidente.⁴⁹

La siguiente publicación que destaca con respecto al interés por el arte del Occidente de México es *Arte precolombino del occidente de México*,⁵⁰ que consiste en el catálogo de la exposición de la colección de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes en 1946 y artículos de Salvador Toscano, Paul Kirchhof y Daniel Rubín de la Borbolla. Aunque en vista del conocimiento actual, las propuestas de este libro son limitadas, fueron de las primeras en emplear el análisis estilístico para clasificar las obras.⁵¹

Contribuciones al conocimiento del arte de la cultura de tumbas de tiro provinieron de estudios arqueológicos: la tesis de Stanley Long, “The Archaeology of the Municipio de Etzatlán, Jalisco”⁵² contiene un detallado análisis estilístico y clasificación de esculturas de Nayarit y Jalisco;⁵³ varias publicaciones de Peter Furst⁵⁴ abordan el arte cerámico de las tumbas de tiro desde una perspectiva antropológica y humanística. Gracias al conocimiento etnográfico de los wixarika, este autor propuso interpretaciones del arte de las tumbas de tiro,

⁴⁷ Hernández, “Muerte y vida...”, p. 79.

⁴⁸ Isabel Kelly, “Ceramic Provinces of Northwest Mexico” en *Cuarta Reunión de Mesa Redonda. El Occidente de México*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1948, pp. 55-71.

⁴⁹ Hernández, “Imágenes de la realidad...”, p. 470.

⁵⁰ Salvador Toscano, *Arte precolombino del occidente de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.

⁵¹ Kan, *op. cit.*, p. 15.

⁵² Stanley Long, “The Archaeology of the Municipio de Etzatlán, Jalisco”, tesis de doctorado, Universidad de California, 1966.

⁵³ Kan, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴ Entre otras: Peter Furst, “West Mexican Sculpture as Evidence for Shamanism in Prehispanic Mesoamerica” en *Antropológica*, núm. 15, 1965, p.29-80; “Shaft Tombs, Shell Trumpets and Shamanism: A Cultural-Historical Approach to Problems in West Mexican Archaeology”, tesis de doctorado, Universidad de California, 1966; “West Mexican Art: Secular or Sacred?” en *The Iconography of Middle American Sculpture*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1973, p. 98-113; “Ethnographic Analogy in the Interpretation of West Mexican Art en Betty Bell (ed.), *The Archaeology of West Mexico*, Jalisco, West Mexican Society for Advanced Study, 1974.

ya no como simples representaciones de la cotidianidad, sino como expresiones de religiosidad y una cosmovisión compleja.⁵⁵

En la actualidad destacan las investigaciones de Verónica Hernández Díaz, quien, además de proponer una detallada clasificación de los estilos y variantes del arte de la cultura de las tumbas de tiro, identifica en ella manifestaciones originales del pensamiento mesoamericano; en sus obras observa expresiones plásticas de mitos, de religiosidad como el culto a los ancestros y también encuentra evidencias de la continuidad entre la cultura de las tumbas de tiro y las culturas indígenas del Gran Nayar (coras, wixaritari, tepehuanes del sur) que actualmente habitan el Occidente de México.⁵⁶

El estilo Ixtlán del Río

El estilo escultórico Ixtlán del Río se ha identificado en obras provenientes del municipio del mismo nombre al sureste de Nayarit, pero también en toda la zona sur del estado, de la costa a la Sierra Madre Occidental, y del noroeste de Jalisco, desde bahía de Banderas al altiplano.⁵⁷ En páginas posteriores profundizaré sobre las características del estilo, y a continuación presentaré brevemente las publicaciones que han abordado su estudio y que han hecho mención de la representación de indumentaria en su escultura.

A partir de mi búsqueda de esculturas para conformar el corpus de esta investigación, pude notar que en gran número de instituciones que conservan piezas del arte de América precolombina, se encuentran obras de arte de la cultura de tumbas de tiro provenientes de donaciones de coleccionistas privados. En estos acervos destaca la presencia de obras de Colima, que fueron apreciadas por su aspecto naturalista y por la representación de gran variedad de especies animales y vegetales. De igual manera, son abundantes las piezas de estilo Ixtlán del Río. Considero que es así porque son obras muy llamativas por sus colores, por la forma en que los seres humanos fueron dotados de gran expresividad, así como por lo inusual de ciertas obras, como las maquetas arquitectónicas en las que se representaron actividades comunitarias.

Por sus características, las obras de este estilo han sido apreciadas por instituciones y coleccionistas de Estados Unidos y Europa, e incluso en la actualidad, es posible adquirir

⁵⁵ Kan, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶ Véanse las obras de esta autora anotadas en la bibliografía.

⁵⁷ Hernández, “Entre la vida y la muerte...”, p. 443.

esculturas de Ixtlán del Río en casas de subasta o sitios de internet dedicados a la venta de arte antiguo. Considero que, resultado del gusto generalizado por las obras de este estilo, se han elaborado muchas falsificaciones (identificables por la exageración de ciertos rasgos como el color) algunas de las cuales se conservan en museos.⁵⁸

Carl Lumholtz, en su obra *El México desconocido*, fue el primer investigador en prestar atención al arte indígena del Occidente y respecto a las esculturas de tumbas de tiro, demostró particular interés por las que ahora se identifican como ejemplos de la variante naturalista del estilo Ixtlán del Río.⁵⁹ En el capítulo XVII del libro antes mencionado, Lumholtz narra su recorrido por Iztlán de Buenos Aires (nombre anterior de Ixtlán del Río) y sus alrededores. De esta sección destaca la descripción de la tumba del rancho El Veladero y ciertas esculturas que ahí se encontraron, así como de otras que adquirió en el mismo lugar.⁶⁰ El autor destaca el realismo de las esculturas de Ixtlán, su composición de terracota roja de grano grueso, el uso de pintura y la calidad de su modelado. En el análisis de estas obras, las cuales reproduce en el libro, Lumholtz destaca la representación de prendas de vestir, el arreglo del cabello, la pintura corporal y joyería. Para el autor, estas esculturas tienen gran importancia en el estudio de las culturas antiguas Occidentales.⁶¹

El interés antropológico por la representación de la indumentaria y objetos asociados en las esculturas también fue demostrado por Paul Kirchhoff. En su estudio “La cultura del Occidente de México a través de su arte”,⁶² el autor estableció tres categorías para clasificar las esculturas de las tumbas de tiro: “los de taparrabo” para agrupar a las obras de Colima y partes de Jalisco; “los desnudos” corresponden a las esculturas del noroeste de Nayarit y “los de vestido policromo” a las del sureste de Nayarit y algunas secciones de Jalisco. Kirchhoff reconoció la diversidad de variantes estilísticas del sureste de Nayarit al distinguir dos grupos de figuras masculinas de acuerdo con su indumentaria: las que tenían la mitad superior vestida y los que usan calzones. En el estudio de estas categorías, el autor destacó prendas como la camisa de manga corta y cuello circular o triangular decorada con motivos

⁵⁸ Algunos ejemplos de piezas de autenticidad cuestionable son “Seated Couple” en Princeton University Art Museum identificadas con el código y1977-91-92 y “Seated Female Figure Holding a Bowl on Her Lap” del Art Institute of Chicago, clasificada con el número 1961.1182.

⁵⁹ Hernández, “El arte del antiguo Occidente...”, p. 147 y 143.

⁶⁰ Las esculturas recolectadas por Lumholtz se encuentran ahora en el American Museum of Natural History de Nueva York.

⁶¹ Lumholtz, *op. cit.*, p. 300-309.

⁶² Paul Kirchhoff, “La cultura del Occidente de México a través de su arte” en Toscano, *op. cit.*, p. 49-69.

geométricos y policromía y el pantalón corto con apéndice en forma de lengüeta, así como los distintos tipos de tocados.⁶³

Otros autores importantes en el estudio del estilo Ixtlán del Río fueron Winslow Gifford⁶⁴ y Beatriz de la Fuente.⁶⁵

Hasso Von Winning fue otro autor destacado en el esfuerzo por identificar las variantes estilísticas del arte de la cultura de tumbas de tiro. En su obra *The Shaft Tomb Figures of West Mexico*,⁶⁶ el autor estudió la manera en que se representaron la vestimenta y joyería en las obras de las diferentes regiones del Occidente, lo cual identificó como evidencia de las preferencias de los distintos pueblos por formas particulares de arreglo personal.⁶⁷ En sus descripciones, Von Winning destacó la representación de prendas como las camisas con decoraciones coloridas y geométricas, los tocados y las mantas cortas, lo cual consideró evidencia de un alto grado de desarrollo en el arte del tejido.⁶⁸

En sus textos, los autores antes nombrados identificaron la representación de indumentaria como un rasgo relevante del estilo,⁶⁹ sin embargo, hasta el momento, no he encontrado un estudio detallado de este aspecto. Cabe mencionar que la tesis de Gabriel Solano,⁷⁰ quien propone una clasificación de las variantes del estilo, sí incluye descripciones detalladas de la indumentaria en un grupo de esculturas. Las observaciones de este autor han sido de gran utilidad para mi investigación.

El corpus de obras

El corpus de obras a estudiar se conforma por 127 esculturas (ver tablas 1, 2 y 3) pertenecientes a colecciones disponibles en línea⁷¹ de diferentes instituciones: Museo Amparo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Los Angeles County Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, American Museum of Natural History, entre otras. He

⁶³ Gabriel Solano, "Ixtlán del Río: Estudio estilístico de veintitrés esculturas de la colección del Museo Nacional de Antropología, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015, pp. 16-17.

⁶⁴ Edward Winslow Gifford, "Surface Archaeology of Ixtlan del Rio, Nayarit" en *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. 43, núm. 2, pp. 183-301.

⁶⁵ Beatriz de la Fuente, *Arte prehispánico funerario. El Occidente de México*, México, UNAM, 1974.

⁶⁶ Hasso Von Winning, *The Shaft Tomb Figures of West Mexico*, Los Ángeles, Southwest Museum, 1974.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 20-28.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ Solano, *op. cit.*, p. 19-26.

⁷⁰ Véase la nota 56.

⁷¹ Realizo esta tesis durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19 que inició en marzo de 2020.

seleccionado las obras por su accesibilidad por medio de internet y la disponibilidad de imágenes de diferentes perspectivas de las esculturas; he elegido las obras que figuran con mayor detalle la indumentaria y que por su estado de conservación, permiten apreciar detalles de las prendas y tocados, en este sentido, he dado prioridad a las esculturas exentas de mayor tamaño. El número total de esculturas que conforman el corpus responde al objetivo de analizar una muestra significativa de obras para conformar el repertorio de prendas más comunes, así como reconocer esculturas con representaciones de indumentaria particular.

El estudio de las esculturas cerámicas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río como fuentes para indagar sobre la indumentaria en el Occidente de Mesoamérica es ventajoso, pues en ellas observamos la forma en que se portaban las prendas, a cuáles géneros, posturas y objetos se asociaban, y en general, permiten conocer cuál era el papel de la indumentaria en la configuración de la imagen corpórea. Es necesario reconocer que, para aproximarse a otros aspectos de la indumentaria como su materialidad y manufactura, el estudio de estas fuentes resulta problemático ya que se tratan de representaciones escultóricas, entonces hay que preguntarse cómo y en qué medida las imágenes artísticas son testimonio de la cultura material del pasado.⁷²

Con el objetivo de elaborar un repertorio de la indumentaria figurada en la escultura antropomorfa del estilo Ixtlán del Río, he creado una clasificación de las figuras de acuerdo con las diferentes formas en la que se representa. El género, que identifiqué a partir de rasgos corporales, es el primer criterio para ordenarlas, así, los grupos más grandes que serán analizados son las esculturas femeninas, las esculturas masculinas, y el conjunto de figuras cuyo género no es posible distinguir por características del cuerpo. El segundo elemento sobre el cual varían las figuraciones de indumentaria es la postura, todos los personajes modelados se encuentran erguidos o en posición sedente. En tercer lugar, un aspecto que determina la forma en que se mira la indumentaria es el tamaño de las esculturas, por lo cual fijé tres grupos de clasificación: las figuras chicas que miden menos de 15 cm, las medianas que miden entre 15.1 y 50 cm, y las esculturas grandes cuya altura excede los 50 cm.

⁷² Los planteamientos de Peter Burke resultan fundamentales para comprender que las imágenes y el arte son testimonio histórico y algo histórico a la vez, por ello, antes de valorarlas como registro de ciertos hechos, es necesario conocer las convenciones en la representación del momento y lugar específicos donde fueron creadas. Burke, *op. cit.*

El total de las piezas y la información de su título, museo en el que se ubica, entre otros datos, se encuentran registradas en las tablas 1, 2 y 3. De acuerdo con los criterios antes explicados, les asigné una clave a cada pieza para facilitar su identificación. Dichas claves se conforman por dígitos que numeran las piezas del corpus, una primera letra da cuenta del género (F: femenino, M: masculino, I: indefinido), la segunda letra corresponde a la postura (E: erguido, S: sedente), y la tercera concierne al tamaño de la figura (c: chica, m: mediana, g: grande, si: sin información sobre las dimensiones exactas de la figura). Así, por ejemplo, al mencionar a la figura 50-FEg, me refiero a la escultura número 50 de la selección, femenina, erguida y de tamaño grande.

La indumentaria de las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río: convenciones en su representación

En el estilo escultórico Ixtlán del Río se identifican dos variantes básicas, la caricaturesca y la naturalista, sin embargo, existen gradaciones en cada una. Estas diferentes formas de representar el cuerpo humano en el estilo fueron reconocidas por diferentes autores como Carl Lumholtz, Beatriz de la Fuente y Michael Kan.⁷³ En la clasificación caricaturesca se agrupan las esculturas que representan el cuerpo humano con distorsiones y exageraciones en rasgos faciales y corporales, por ejemplo, los ojos muy redondos y abiertos, la nariz prominente, la boca abierta que muestra los dientes en el interior, así como la barbilla puntiaguda. En el cuerpo, el torso es recto, los brazos son cortos y sin articulaciones marcadas, se figuran como si fueran cuerdas;⁷⁴ en el caso de las figuras erguidas los pies y piernas son muy anchos. Por otra parte, en las esculturas de la variante naturalista, los rostros y cuerpos humanos conservan las proporciones más similares a la anatomía real, los acabados de la cerámica son más finos para asemejar la textura y el color de la piel, así como los volúmenes y curvas del cuerpo en distintas posturas.⁷⁵

La representación de la indumentaria también cambia de acuerdo con las variantes estilísticas, los principales aspectos en que se diferencian son el relieve, la creación de

⁷³ Hernández Díaz, “Entre la vida y la muerte...”, p. 444.

⁷⁴ Crista Anne Pack, “Ancient West Mexican Sculpture: A Formal and Stylistic Analysis of Eleven Figures in the Virginia Museum of Fine Arts”, tesis de maestría en Artes, Virginia Commonwealth University, 2006, p. 21.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 444-445.

texturas y los patrones decorativos. Dentro de la selección de obras que estudio, en las piezas con características naturalistas más notorias, que también son las de mayor altura (por ejemplo, 43-FEg, 49-FEg, 54-FSg) los tocados y joyería fueron figurados por medio de pastillaje cuidadosamente modelado y añadido a los cuerpos de los personajes. En contraste, en las esculturas de variante caricaturesca, muchas veces las orejeras, collares y brazaletes sólo se presentan por medio de la pintura en tonos ocre, rojo, naranja y blanco o amarillo pálido o por pequeñas añadiduras de acabado burdo.

Un ejemplo de lo anterior lo podemos observar al contrastar la forma en que se representan los collares en dos figuras. Por una parte, en la escultura 111-MSg observamos que el collar que porta el personaje representado consiste en un cordel modelado que se envuelve seis veces alrededor del cuello, esta pieza de color naranja está pintada con pequeñas manchas irregulares de color crema. Sobre este elemento encontramos una serie de cuentas circulares colocadas de forma regular a lo largo del cordel, las cuales están pintadas con pequeños puntos en el perímetro de la figura. Además, de este collar cuelga una pieza de forma en media luna (fig. 2). Por otra parte, en la escultura 69-MEm encontramos el mismo tipo de gargantilla, pero figurado de distinta manera. En este caso, el cordel sólo está sugerido por las manchas blancas directamente pintadas sobre el cuello del personaje, sin pastillaje y sin una línea que delimite las vueltas del cordel alrededor del cuello. El relieve al centro del pecho representa el mismo tipo de colgante semicircular descrito, sin embargo, al no tener un color diferente al de la piel, es difícil distinguirlo con claridad (fig. 3).



2. Detalle de 111-MSg.



3. Detalle de 69-MEm.

Una de las principales diferencias en la representación de la indumentaria en ambas variantes es que en la naturalista se figuraron los relieves y texturas de las prendas por medio de la adición de volúmenes y las incisiones en el barro. Mientras que, en el tipo caricaturesco, en muchas ocasiones se pintaban las prendas directamente sobre el cuerpo de la escultura o sólo se añadían pequeños relieves para destacar las orillas de los textiles. En varios casos, los cuerpos de las esculturas caricaturescas eran modelados con la forma que les otorgaban las prendas puestas, es decir, en vez de figurar el cuerpo y luego las capas de ropa, se formaba el cuerpo con la silueta que les otorgaban las prendas como unidad.

Ejemplos de lo anterior los encontramos en la figura 25-FSm (fig. 4) y 31-FSm (fig. 5). Se tratan de esculturas que representan a mujeres en postura sedente las cuales portan faldas decoradas con motivos polícromos. Como podemos observar, el área de las caderas y los muslos de las mujeres no fueron modelados con sus formas correspondientes, en cambio, se figuró un bloque sólido casi cuadrangular con la falda pintada en su superficie, del cual salen las rodillas flexionadas, las espinillas y los pies, sin crear la figuración de la caída de la tela en el espacio que habría entre las piernas. De esta manera, se da cuenta de la silueta básica de una mujer sentadas cuyo abdomen, caderas y muslos están cubiertos por la falda.



4. Detalle de 25-FSm.



5. Detalle de 31-FSm.

En contraste con los ejemplos anteriores podemos observar la figura 49-FEg (fig. 6). En esta escultura se representa a una mujer erguida que porta una falda de color negro. En este caso, el enredo está figurado por medio de la adición de una capa de barro sobre el cuerpo de la escultura, así, vemos que sus extremos sobresalen en donde se ajusta a la cintura y en donde llega alrededor de las piernas, así como en el extremo en el cual la tela termina de envolverse alrededor del cuerpo. Es destacable también cómo se representó la forma en que el textil se ajusta al cuerpo de manera que es posible notar la curva del vientre y la caída de la tela que se ciñe a las piernas. Además, se mira el detalle de incisiones que trazan una serie de triángulos concéntricos en los remates inferior y lateral del enredo.



6. Enredo de 49-FEg.

El tercer aspecto que es diferente entre las variantes estilísticas en cuanto a la representación de la vestimenta es el uso del color y los motivos que la decoran. Las esculturas de tipo caricaturesco muestran una variedad más amplia de patrones en las prendas, los cuales se configuran con distintas combinaciones de blanco, amarillo, anaranjado, rojo y negro. Estos patrones, que serán estudiados a detalle en un capítulo posterior, decoran las túnicas masculinas, las faldas de las mujeres, las mantas que cubren por completo a ciertas esculturas sedentes, así como las prendas que los personajes portan atadas por encima de un hombro, por el costado del cuerpo o en la espalda, e incluso algunos tocados. Por otra parte, no todas las prendas de estilo naturalista están decoradas, sólo las túnicas, los enredos y algunos tocados cuentan con patrones. Estos son mucho más simples que los de las figuras

caricaturescas, pues son bicromos y se conforman por líneas verticales, en zigzag, o bloques de color.

Como ejemplo de lo anterior, compararemos las esculturas 99-MEg (fig. 7) y 105-MEg (fig. 8), ambas representan a hombres erguidos, la primera en la variante caricaturesca y la segunda de forma naturalista. El complejo atavío de la figura 99-MEg está compuesto por un tocado cónico, una túnica con cuello en v y una prenda que cubre el área de las caderas, de la cual se desprende una protuberancia o lengüeta que ha sido interpretada como un protector genital.⁷⁶ Tanto su tocado como su túnica están decorados con colores. Esta última cuenta con un patrón conformado por una cuadrícula de líneas blancas, en el interior de cada uno de los espacios que forma, se encuentran dos diseños distintos que se intercalan en cada fila y columna, de manera que el mismo diseño se sucede diagonalmente. El primer diseño se conforma por una línea escalonada que divide el cuadro diagonalmente desde la esquina inferior izquierda a la superior derecha, los espacios resultantes están pintados de amarillo y rojo de manera que, si el espacio superior es rojo y el inferior amarillo, en el siguiente recuadro con este diseño, se alternan los colores. El segundo diseño está conformado por dos líneas blancas paralelas que surgen de la línea derecha del recuadro y se curvan en forma de c, el espacio entre ellas está decorado con pequeños puntos blancos. Cabe destacar que los extremos de las prendas están delimitados con pintura, por ejemplo, en el caso de la túnica, una línea blanca delimita el cuello, las “mangas” y la parte inferior.

El tocado de este personaje está conformado por un cuerpo cónico decorado por un patrón de líneas verticales rectas y en zigzag de color blanco, el cual parece sujetarse por una banda decorada con un apretado entramado de líneas amarillas cuyos recuadros se acentúan con un punto blanco en el centro, además, de esta cinta se prolongan unos adornos a la altura de las orejas. Por otra parte, en la escultura 105-MEg está representado un hombre que porta un tocado cónico y una túnica que apenas cubre el área de los genitales. El tocado está decorado por una serie de líneas en zigzag verticales de colores café oscuro y crema, sin embargo, como veremos más adelante, mi propuesta es que representan un tejido de cestería,

⁷⁶ Estas interpretaciones se encuentran en las obras citadas de Gabriel Solano, Verónica Hernández, Crista Anne Pack y Kristi Butterwick, entre otros.

más que una impresión sobre un textil. Por su parte, la túnica también cuenta con un patrón de franjas en zigzag café y crema, pero en este caso en sentido horizontal.



7. Escultura 99-MEg.



8. Escultura 105-MEg.

En general, podemos apreciar que la representación de indumentaria en ambas variantes produce efectos distintos en la configuración de la imagen del cuerpo humano en las esculturas. Por una parte, en las de variante caricaturesca, las prendas están integradas a la figura del cuerpo, es decir, este se modela con la silueta y la forma que la vestimenta le brinda. De igual manera, parece que la pintura de coloridos patrones en esta variante tiene una relevancia particular, pues en la mayoría de los casos una gran porción del cuerpo total de la escultura está compuesto por ellos, ejemplos destacables de esto se encuentran en las figuras sedentes completamente cubiertas por mantas decoradas, además, como ya mencionamos la pintura constituye la representación de la indumentaria, más que los relieves o las texturas. Por otra parte, en la variante naturalista, las prendas visten como tal a los cuerpos modelados, son coberturas que se ajustan a sus formas. Esto da cuenta de la

cuidadosa observación que los escultores tenían del efecto que las distintas prendas, sus texturas y caídas tenían sobre el cuerpo.

A partir del análisis propuesto, observamos que las variantes del estilo Ixtlán del Río muestran de diferentes formas la indumentaria a partir de los mismos elementos (relieve, policromía y pastillaje), de manera que al apreciarlas con detalle nos pueden proporcionar información diversa. En capítulos posteriores, las esculturas de variante caricaturesca me permitirán analizar los patrones que decoran a las prendas, así como las siluetas que crean sobre los cuerpos, por otra parte, el estudio de las esculturas de variante naturalista me permitirá plantear propuestas de identificación de los materiales y manufactura de las piezas de vestimenta representadas.

CAPÍTULO II

Repertorio y clasificación de la indumentaria femenina

Prendas femeninas y sus motivos

Realicé la identificación de esculturas femeninas a partir de dos criterios principales, el primero es la representación de rasgos corporales: senos y, en menor medida, los vientres abultados; en segundo lugar, el indicador del género más evidente es la falda o enredo que cubre el cuerpo de las mujeres desde la cintura hasta aproximadamente la mitad de las piernas. Otros atributos del género femenino son las posturas y objetos asociados. La mayoría de los personajes femeninos sostiene un pequeño cuenco, en el caso de las figuras erguidas lo levantan por encima del hombro derecho, mientras que las figuras sedentes lo sostienen con ambas manos al frente del pecho o lo detienen sobre una pierna. Otro aspecto destacable es que, en algunas esculturas, las mujeres son acompañadas por pequeñas figuras que representan a infantes. En las esculturas sedentes, estos se encuentran recostados sobre el regazo de las mujeres, mientras que, en las erguidas, son sostenidos con un brazo al costado del cuerpo. De acuerdo con estos criterios, en el corpus de obras de esta investigación, encontramos 60 esculturas femeninas.

La indumentaria femenina representada en la selección de esculturas de estilo Ixtlán del Río se conforma, aunque no en todos los casos, por los siguientes elementos: un tocado, una falda, una capa que se porta por encima o por debajo de un brazo, aretes u orejeras, narigueras, collares y brazaletes. De estas prendas, la falda es exclusiva de las mujeres, mientras que los demás elementos son representados también como parte de la indumentaria masculina.

Los tocados

La primera pieza de indumentaria a estudiar en este apartado son los tocados. Aunque el término tocado puede referirse tanto a los adornos o prendas que cubren la cabeza, como al peinado que resulta del arreglo de la cabellera,⁷⁷ en esta investigación únicamente estudiaré a los ornamentos que se colocan sobre la cabeza y que en ocasiones se entretrejen con el cabello.⁷⁸ Entre las esculturas femeninas que estudio, únicamente cinco fueron representadas sin tocado, sin embargo, en estos casos su cabellera sí fue detallada.

⁷⁷ Stresser- Péan, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁸ Rojas Herrera, *op. cit.*, p. 81.

De acuerdo con su forma más evidente en las esculturas, identifico cuatro tipos de tocados femeninos los cuales describiré a continuación para mostrar cómo están conformados. El ornamento para la cabeza más común entre las figuras femeninas, presente en treinta y seis de las esculturas que conforman la selección, es una banda de diferente ancho la cual se ajusta alrededor de la cabeza. Un aspecto que debo resaltar es que al seleccionar las esculturas con tocado de banda noté que la parte de la cabeza que sobresale del ornamento se moldeó con formas diferentes, por lo cual pensé que estas secciones podrían tratarse de otras partes del tocado, sin embargo, propongo que son representaciones de modificaciones craneales, o simplemente se trata de distintas maneras de modelar la forma de la cabeza.

El primer tipo de tocado consiste en una banda de anchura media que rodea la cabeza, pero que nos permite apreciar partes de la frente y la forma redonda de la cabeza que en ocasiones tiene pequeñas incisiones lineales que representan la textura del cabello. Al mirar con mayor detenimiento, encontramos que las bandas tienen dos formas diferentes, algunas de ellas son tubulares, por ejemplo, en 38-FSm, mientras que otras son más aplanadas, como en el caso de 26-FSm (ver tabla 1). Las bandas tubulares están decoradas por líneas diagonales, mientras que las cintas aplanadas muestran diferentes patrones como líneas verticales, en zigzag, puntos o una combinación de estos elementos.

Observar dos esculturas de variante naturalista me permitió identificar que las bandas tubulares y las cintas aplanadas son dos tipos de tocados diferentes. La figura 49-FEg porta un tocado que consiste en un elemento cilíndrico con franjas inclinadas de color negro y beige que rodea la cabeza y cubre la frente. Al mirar de cerca, podemos apreciar que las secciones beige son lisas, mientras que en las partes de color negro tienen finas incisiones horizontales. En la parte superior de la cabeza, se mira que el cabello del personaje está dividido en dos secciones por una franja angosta formada por dos líneas grabadas e incisiones inclinadas que se dirigen de la parte central hacia los dos extremos superiores de la cabeza y hacia atrás (fig. 9). La vista posterior de la escultura nos permite comprender de qué manera se elaboraba el tocado: las líneas que figuran el cabello, tanto de la parte superior, como de la parte más cercana a la nuca, se conjuntan en la parte media posterior de la cabeza para formar una coleta que se envuelve con una cinta de color claro. Este arreglo de cabello con cinta rodea la cabeza y termina en la parte inferior de donde se une todo el cabello (fig. 9). Desde mi punto de vista, este es el tipo de tocado que se representa en las figuras agrupadas

como “Tocados en forma de banda tubular” en la tabla 4. Los dos elementos que distinguen al tocado en forma de banda tubular son la forma cilíndrica y el patrón de franjas inclinadas en dos colores distintos, los cuales varían dependiendo el color del barro y la pintura, estos pueden presentarse en las combinaciones negro-beige, siena-marrón o negro, siena- beige y naranja-blanco.



9. Detalle de la escultura 49-FEG, vista frontal y posterior.

En el corpus de obras hay seis esculturas cuyos tocados varían con respecto a los elementos antes descritos, sin embargo, considero que representan el mismo tipo. En las figuras 60-FSsi, 47-FEG, 44-FEG, 39-FSm, 42-FSm, 53-FSg encontramos que la forma tubular es de mayor tamaño y que las líneas de la cinta que envuelven el cabello no están pintadas, sino añadidas como pequeñas franjas en relieve, en el caso de las dos primeras, como líneas angostas ligeramente inclinadas; es destacable que las de la segunda conservan un patrón decorativo de líneas y puntos naranjas y blancos; por su parte, las franjas que simulan envolver el cabello de las figuras 53-FSg y 44-FEG, forman un patrón en zigzag y la cinta de la primera también cuenta con motivos decorativos.

En la escultura 54-FSg (ver en tabla 1) observamos otro tocado en forma de banda que rodea la cabeza, sin embargo, es muy diferente al previamente descrito. En este caso se trata de una cinta de forma aplanada y delgada que se ajusta a la frente y a la cual se entrelazan dos mechones de cabello a la altura de las sienes. En la parte posterior de la escultura

apreciamos cómo la cinta está atada y que sus extremos están decorados con dos esferas pequeñas que podrían ser cuentas o borlas. En esta escultura el cabello está representado por incisiones que indican un flequillo corto que sobresale de la banda, la forma en que la cabellera está acomodada hacia atrás y que tiene un corte recto que llega a la base del cuello. (fig. 10).



10. Detalle de la vista posterior de la escultura 54-FSg.

Diversos testimonios, tanto prehispánicos como de la época de la Conquista, dan cuenta del uso generalizado de la cinta frontal en las diversas regiones de Mesoamérica como la maya o la del Altiplano Central. Este tocado podía estar elaborado en una gran variedad de materiales como papel amate, tela de diferentes fibras o cuero.⁷⁹

En la selección de esculturas femeninas el tocado de cinta es el más común y se presenta con diferentes grosores y patrones decorativos. Es importante destacar que la forma de la cabeza se modeló de diferentes maneras, lo cual podría responder a la figuración de deformaciones craneales o simplemente se trata de distintas convenciones para representarla. En algunos casos esto podría causar confusión al considerar que dichas variaciones fueran parte de los tocados, sin embargo, observo que la parte de la cabeza que sobresale de la cinta, no está unida a ella ni tiene elementos como textura o patrones decorativos que pudieran indicar que son textiles u otros elementos del tocado, como sí es notorio en los casos de esculturas de mujeres que llevan vasijas sobre sus cabezas (05-FEc y 08-FEc).

⁷⁹ Stresser-Péan, *op. cit.*, pp. 130-131.

Los tocados de cinta frontal se muestran de diferentes maneras en las variantes del estilo. Por una parte, en la variante naturalista, las bandas son delgadas, permiten observar el cabello de los personajes, su decoración es sencilla y se representa la forma en que se ajustan en la parte posterior de la cabeza, como se puede apreciar en las esculturas 43-FEG y 54-FSG. Por otra parte, en las esculturas caricaturescas el tocado tiene un mayor grosor e incluso es la parte más prominente de la cabeza, ya que esta se moldea muy angosta o con forma cónica como se puede observar en las esculturas 01-FEC y 45-FEG. Es también en las esculturas de variante caricaturesca en donde podemos apreciar mayor variedad de patrones decorativos en los tocados, se tratan principalmente de secuencias de líneas verticales, en zigzag, puntos o sus combinaciones, pero también encontramos entramados de líneas que forman rombos, triángulos y líneas curvas que parecen figurar serpientes. Los colores que se emplearon para pintar los motivos de los tocados de banda son naranja, blanco, color crema y, en menor medida, negro. Como veremos más adelante, los patrones decorativos de los tocados se encuentran también en los enredos, pero pocas veces se repite en la misma escultura, es decir que, raramente los motivos ornamentales del tocado son los mismos que los de la falda en la misma figura.

El tercer tipo de tocado que analizaré consiste en dos elementos que se enredan entre sí para formar un ornamento que rodea la cabeza, cuyos ejemplares se pueden observar en la columna “Tocados trenzados” en la tabla 4. A excepción de una de las siete figuras que presentan este tocado (20-FSM), en todas se distinguen los elementos que se trenzan con colores diferentes, uno, del color del barro sin pintura, y otro, que está decorado con patrones de líneas blancas, amarillas, combinadas o totalmente pintado de blanco. Aunque no cuento con una imagen de la vista posterior de estas esculturas, considero que podría tratarse de un arreglo similar al descrito previamente como “tocado de banda tubular”, en el cual el cabello se envolvería o trenzaría con un textil decorado, una cinta o un conjunto de estambres. Otra posibilidad es que el tocado estuviera elaborado con dos tipos de textiles o estambres trenzados, los cuales se colocaran en la cabeza como una corona por encima del cabello.

Las diferencias entre el tocado de banda tubular y el tocado trenzado son que, el primero se modelaba con la forma de un cilindro que salía de la parte posterior de la cabeza y la rodeaba, el cual posteriormente era decorado por líneas diagonales pintadas o añadidas como pastillaje. Por su parte, en el tocado trenzado dos tiras delgadas de barro se unían y se

giraban en direcciones opuestas, como un torzal, para entrelazarlas de manera que resaltaran las curvas y el volumen de ambas secciones, de las cuales sólo una era decorada.

En la selección de esculturas con este tipo de tocado resalta la figura 55-FEsi que muestra una interesante diferencia (fig. 11). En esta pieza observamos un elemento con forma de un cuenco por encima del tocado trenzado. El elemento que rodea la cabeza está formado por una sección del mismo color del barro que forma el cuerpo, entrelazada con otra decorada por un patrón de franjas blancas y amarillas. Por encima de esta sección del tocado se mira un cuenco, en el cual, a pesar de estar roto, podemos observar un patrón decorativo formado por un entramado de líneas diagonales en color amarillo, las cuales forman rombos en cuyo interior se encuentra un punto blanco.



11. Detalle de 55-FEsi.

El ornamento que la última escultura mencionada porta en la cabeza es similar al cuarto tipo de tocado a describir, el cual se encuentra únicamente en dos figuras más: 05-FEc (fig. 12) y 08-FEc (fig. 13). El tocado de la primera está conformado por una cinta frontal decorada con líneas verticales amarillas y blancas sobre la cual se sostiene una vasija decorada con protuberancias circulares en su parte más ancha. El tocado de la segunda escultura mencionada no cuenta con una banda, sino que está formado únicamente por el recipiente que sostiene en la cabeza, el cual también está decorado con las protuberancias circulares pero su cuello es de menor altura. Como podemos notar, el tocado de la escultura 55-FEsi combina elementos de dos tipos de tocados, el trenzado y el de recipiente.⁸⁰

⁸⁰ Considero a los recipientes parte de los tocados ya que son elementos que intervienen en la imagen total del cuerpo representado, sin embargo, esto no implica que en la realidad los recipientes fueran usados como

Un caso singular en el corpus se encuentra en la escultura 02-FEc. En su vista frontal parece tener un tocado de cinta decorado con líneas, sin embargo, otra perspectiva de la escultura (fig. 14) nos permite apreciar que no se trata de una prenda para la cabeza, sino de una larga cinta que sirve para sostener un recipiente en su espalda, este artefacto se conoce como mecapal. De igual manera la postura de los brazos y manos de este personaje es única en el grupo de esculturas seleccionadas.



12. Detalle de 05-FEc



13. Detalle de 08-FEc



14. Detalle de 02-FEc

Una prenda para el torso femenino

En la indumentaria indígena antigua y actual existen diferentes elementos de indumentaria que cubren la parte superior del cuerpo femenino. Entre ellas encontramos la pintura corporal o tatuaje, piezas de joyería como collares y pectorales, así como distintas prendas textiles: lienzos para tapan el busto, *huipiles*, *quechquémitl* y capas cortas.⁸¹

La mayoría de las esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río no se representan vistiendo prendas en el torso, no obstante, esta sección del cuerpo no se encuentra totalmente desnuda, ya que todas las mujeres portan elementos de indumentaria como collares, brazaletes y pintura corporal o tatuajes. En primer lugar, estudiaré las prendas textiles que portan las figuras femeninas en la parte superior del cuerpo; en el corpus de obras solamente siete esculturas las tienen.

La única prenda textil que las figuras femeninas portan en el torso es una pieza drapeada, es decir, que consiste en un lienzo rectangular tejido en telar con el cual se cubriría el cuerpo.⁸² Este elemento de la vestimenta no coincide totalmente con la definición de una

ornamentos personales. En este sentido, estas imágenes también se pueden observar como representaciones de una manera de transportar las vasijas.

⁸¹ Stresser-Peán, *op. cit.*, p. 63-89.

⁸² *Ibid.*, p. 36.

tilma, manta o manto, entendido como una pieza de tela cuadrada o rectangular tejida en lienzos con un tamaño suficientemente grande para tapar el cuerpo, la cual se anudaba sobre un hombro o al frente.⁸³ Los principales puntos de diferencia son, en primer lugar, que la prenda representada en las esculturas del estilo Ixtlán del Río es una pieza rectangular de tamaño reducido, pues solo cubre una pequeña sección del costado o el brazo de quien la porta; y en segundo lugar, que la tela no se anuda por sus extremos, sino que de dos de sus esquinas se despliegan unos cordeles delgados que sirven para sujetarla en su lugar.

Esta prenda se muestra de dos maneras distintas, las cuales se pueden observar en la tabla 5 “Manta con cordeles en esculturas femeninas”. En la primera modalidad, los cordeles se atan por encima del hombro derecho, de manera que el rectángulo de tela se coloca sobre el costado izquierdo, por debajo de un brazo de los personajes; el largo va de la axila hasta unos centímetros arriba de donde inicia el enredo y a lo ancho, cubre aproximadamente la mitad del pecho. En estos casos, la manta y los cordeles están pintados sobre el cuerpo de la escultura. La segunda manera en que se muestra esta prenda es con los cordeles atados sobre el hombro derecho y la manta colocada por encima del hombro y brazo izquierdo de las mujeres representadas, en esta forma de representar la prenda, los cordeles pueden estar pintados sobre el cuerpo o señalados con relieve, mientras que la manta está moldeada como una capa de barro que se colocó sobre el cuerpo principal de la escultura.

La manta cuadrangular, al igual que el enredo, crea un espacio pictórico dentro de la composición de las esculturas femeninas, en las siete que muestran esta prenda para el torso, identifiqué de manera general dos tipos de decoración: cuadriculada y en secciones triangulares. De las siete mantas que encontramos en el corpus, cuatro corresponden al primero, dos al segundo y en una no se conservan rastros de pintura. La decoración de las mantas cuadriculadas se conforma por líneas verticales y horizontales que forman recuadros, dentro de los cuales se observan diferentes motivos como líneas diagonales que dividen cada cuadro en dos triángulos de diferente color, líneas escalonadas y espirales cuadrangulares que se proyectan desde uno de los lados de la cuadrícula. En tres de los cuatro ejemplos de mantas con patrón en disposición cuadriculada se combina el motivo de espiral cuadrangular con líneas escalonadas o con líneas en diagonal. Ambos diseños se intercalan en cada fila de la cuadrícula: si la primera inicia con el motivo escalonado, la siguiente comienza con el

⁸³ *Ibid.*, p.47.

motivo de espiral cuadrangular, de esta manera el mismo motivo se repite si recorremos los recuadros diagonalmente.

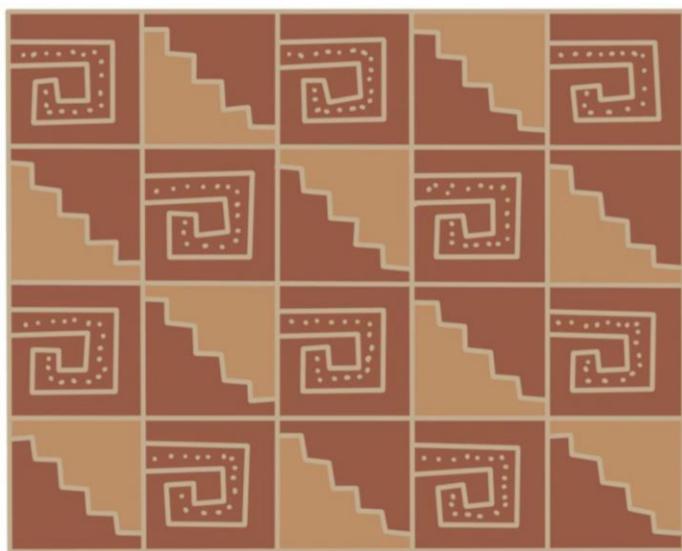
Para aclarar lo mencionado anteriormente, analizaré la manta que se representa en la escultura *Dignataria con ademán expresivo* (60-FSsi) (fig. 15). En este caso, esta prenda se superpone al brazo izquierdo de la mujer, así como a parte del pecho y la espalda del mismo lado. Es importante resaltar que la manta apenas cubre una pequeña sección de su seno izquierdo, como si hubiera sido importante para quien la creó destacar esta parte del cuerpo y no dejar de mostrarla con claridad. La parte de la escultura que figura la manta con cordeles está elaborada como una pieza de barro que se adicionó al cuerpo de la mujer modelada, así, en la parte superior de la manta podemos observar cómo esta pieza se hizo más delgada y prácticamente se fusionó con el cuerpo de la escultura al unirse a la zona de la clavícula, el brazo y la parte superior izquierda de la espalda del personaje. Mientras que la capa se representó en relieve, los cordeles que la sostienen sólo están figurados por medio de líneas curvas que se pintaron sobre el pecho y la espalda de la mujer.



15. Detalle de 60-FSsi.

El espacio pictórico que la representación de esta prenda abre en la escultura está delimitado por una línea color crema que recorre los bordes de la manta mientras que su área se secciona por líneas verticales y horizontales del mismo tono que forman una cuadrícula de cinco columnas y cuatro filas. Los recuadros están ocupados por dos diseños, el primero consiste

en una espiral cuadrangular de color claro sobre el mismo tono rojizo de la cerámica. Este motivo se forma por dos finas líneas paralelas que surgen de la parte superior del lado izquierdo del cuadro y se prolongan hacia el lado derecho, giran en 90 grados hacia abajo, una vez más a la izquierda, posteriormente hacia arriba y a la derecha. El espacio que queda entre ambas líneas se ocupa por una secuencia de puntos de color crema. El segundo diseño se conforma por una línea en zigzag que va de la esquina superior izquierda a la inferior derecha la cual dibuja entre dos y tres escalones que dividen el recuadro en dos secciones de las cuales una se colorea de naranja mientras que la otra conserva el color rojizo del cuerpo de la escultura. Estos diseños se combinan en la siguiente secuencia: espiral cuadrangular, recuadro escalonado con la sección inferior de color naranja, espiral cuadrangular, recuadro escalonado con la sección superior de color naranja. En la siguiente imagen (fig. 16) presento un dibujo esquematizado de este patrón.



16. Dibujo de la manta de 60-FSsi.

Dibujo: María Teresa Canto Macías

En otro ejemplo de una manta cuadriculada (40-FSm, ver tabla 5), cada recuadro está dividido por una línea escalonada de color blanco que lo divide diagonalmente de la esquina superior izquierda a la inferior derecha, en este caso, cada sección resultante se pinta de un color diferente en dos combinaciones, naranja y siena o siena y marrón. De esta manera el patrón se conforma por un recuadro con división de línea escalonada en el cual la sección inferior se pintó de color naranja y la superior de color siena, seguido de otro recuadro en el que la parte inferior es marrón y la de arriba es igualmente siena.

A continuación, analizaremos las dos esculturas que muestran mantas con decoración en disposición triangular (13-FEm y 47-FEg). En ambos casos, las capas se representan únicamente por medio de la pintura, esta indica que los cordeles se sujetan sobre el hombro derecho de las mujeres mientras que la manta cubre el costado izquierdo del cuerpo por debajo del brazo. Cabe destacar que estos dos ejemplares corresponden con las características de la variante caricaturesca del estilo Ixtlán del Río, ambas portan el mismo tipo de tocado, orejeras, narigueras, collares y pectorales, por lo que su atuendo es prácticamente el mismo, aunque el estampado de sus enredos es distinto, el de sus mantas es muy similar.

La prenda que decora el torso de la escultura 13-FEm (ver tabla 5) tiene el contorno de un rectángulo ligeramente estirado en sus esquinas superiores, así, se sugiere la forma en que la tela cae sobre el costado del cuerpo al estar sostenida por los cordeles que generarían tensión en el lado superior del lienzo. El espacio de la manta se divide por una secuencia de triángulos isósceles en el que el primero tiene su base en el lado inferior de la manta y el siguiente está invertido, de manera que su base se encuentra en el contorno superior. Tanto el perímetro de la prenda, como las líneas que trazan los triángulos en su interior, son de color crema. Al interior de los triángulos invertidos se dibujó con naranja el contorno de otro triángulo, y dentro de este, se colocaron secuencias de manchas claras. Por otra parte, en las secciones triangulares contiguas, es decir en aquellas que tienen su base en el lado inferior de la manta, se colocaron formas serpentinadas con pinceladas de color crema, las curvas de esta figura se ajustan al espacio del triángulo siendo más amplias en su base y más cerradas al aproximarse al vértice superior.

El segundo ejemplo de una manta para el torso con decoración triangular se encuentra en la escultura 47-FEg (ver tabla 5). Al igual que la prenda superior descrita en el párrafo anterior, las líneas que representan los bordes de esta manta no dibujan un rectángulo, sino más bien un trapecio invertido, es así porque se indica la manera en que el lado superior de la tela se tensaría gracias a los cordeles que la sostienen sobre el hombro opuesto. Resulta interesante que, una vez más, se procuró que la manta no cubriera el seno de la mujer, pues su relieve no se cubre con la pintura que representa a la tela. El patrón decorativo de la manta está conformado por dos filas de una secuencia de triángulo-triángulo invertido. De la misma manera que en la decoración de la manta de 13-FEm, dentro de los primeros encontramos figuras serpentinadas, mientras que los segundos están llenos de pequeños puntos (fig. 17).



17. Dibujo de la manta de 47-FEg.
Dibujo: María Teresa Canto Macías

Considero que la prenda descrita en esta sección, la cual no es exclusiva de la indumentaria femenina, es única entre el repertorio de la vestimenta mesoamericana, pues hasta el momento no la he encontrado representada en esculturas de otras culturas o descrita en estudios sobre la vestimenta femenina antigua. Desde mi punto de vista, si las mantas con cordeles que vistieron realmente algunos de los antiguos habitantes del occidente tenían el tamaño y proporción que se representan en las esculturas femeninas, estas no podrían tener fines utilitarios como sí los tienen la tilma, el huipil y el *quechquémitl*.

Para aproximarnos a entender la función de la manta con cordeles podríamos pensar que la prenda real pudo tener mayores dimensiones y así servir como abrigo, tal como una tilma, y que en las representaciones se figuró con menor tamaño para no ocultar el cuerpo de los personajes, sin embargo, sí existen representaciones de personas con el cuerpo completamente cubierto por una manta, por lo tanto, no se trata del mismo tipo de prendas; además, como vimos en los ejemplos descritos, fue importante para los artistas mantener visibles los pechos de las mujeres. Si tenemos en cuenta el tamaño de las mantas con cordeles en relación con el cuerpo modelado, así como su colocación al costado y por debajo del brazo, podríamos pensar que se trata de un morral, sin embargo, esta hipótesis pierde sentido al observar la otra forma de portar la prenda (por encima del brazo).

Adicionalmente, otros aspectos destacables de esta prenda son su poca representación, así como su llamativa decoración. Por lo expuesto en los párrafos anteriores, concluyo que las mantas con cordeles serían elementos reservados para demostrar cierto rango o estatus de una persona en el grupo o sociedad.

Una prenda para la parte inferior del cuerpo: el enredo

La parte inferior del cuerpo de las mujeres representadas en el estilo escultórico Ixtlán del Río está cubierta por una falda o enredo⁸⁴ recto y sin pliegues, cada uno de los sesenta ejemplares femeninos que componen el corpus de esta investigación muestra esta prenda. El enredo prehispánico consistía en un lienzo rectangular de tela que se envolvía alrededor de la cintura y llegaba a la mitad de la pierna, pero también podían elaborarse faldas más largas al unir dos lienzos, y en ocasiones los extremos de la tela se cosían para formar una prenda tubular.⁸⁵ En la antigüedad los enredos pudieron ser fabricados a partir de diferentes fibras vegetales como algodón, ixtle, yuca, palma y también de fibras de origen animal.⁸⁶ En ciertas representaciones de enredos se observa que estos se mantenían fijos con una faja que lo ceñía a la cintura, sin embargo, en muchas otras esculturas, incluidas las del estilo Ixtlán del Río, no se encuentra este elemento. Por lo tanto, el lienzo debía envolverse alrededor del cuerpo y sujetarse al introducir una esquina entre el cuerpo y una sección de tela.

El uso de esta prenda puede rastrearse en representaciones artísticas desde el Preclásico hasta el Posclásico.⁸⁷ Incluso en la actualidad, las mujeres indígenas de diferentes regiones de México siguen vistiendo una gran variedad de faldas. Por supuesto, la elaboración de los enredos, sus características y forma de vestir se transformaron a lo largo del tiempo y varían en cada región. En su estudio de un amplio número de esculturas femeninas vestidas, Mercedes Rojas Herrera, encontró que el enredo es la prenda más representada tanto en el Preclásico como en el Clásico.⁸⁸ De acuerdo con Claude Stresser-Péan, la falda era indispensable en la vestimenta indígena femenina como símbolo de pudor y dignidad.⁸⁹

En consistencia con la afirmación anterior, en la selección de obras escultóricas femeninas vestidas del estilo Ixtlán del Río, el enredo se representa sin excepción (ver tabla 6). La forma en que se muestran las faldas varía de acuerdo con la postura de los personajes y la variedad estilística de su elaboración. La primera diferencia es que, en el caso de las esculturas de mujeres erguidas de tipo caricaturesco, la figuración del enredo ocupa casi la

⁸⁴ En esta tesis ambas palabras se utilizarán como sinónimos.

⁸⁵ Stresser-Péan, *op. cit.*, p.56.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁷ Rojas Herrera, *op. cit.*, p. 105-114 y Stresser-Péan, *op. cit.*, p. 56- 62.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 105 y 108.

⁸⁹ Stresser-Péan, *op.cit.*, p.63.

totalidad de la parte inferior del cuerpo, es decir, no se representan las piernas descubiertas, sino que sólo se pueden mirar los pies. El más claro ejemplo se encuentra en 17-FEm, en esta escultura el cuerpo de la mujer forma un rectángulo delineado por los costados del cuerpo, la línea de los hombros y extremo inferior del enredo, el cual ocupa aproximadamente la mitad de esta figura. Otros modelos de lo antes descrito se pueden observar en las figuras 02-FEc, 05-FEc y 14-FEm. Incluso en figuras de mayor tamaño de variante caricaturesca, como 47-FEg y 48-FEg, se conserva la tendencia a ocultar las piernas con el enredo y a que este sea casi del mismo tamaño que el torso. Una excepción a esta característica se mira en la figura, 45-FEg, en la cual el enredo no es tan largo y no ocupa una gran porción del tamaño total de la escultura, mientras que el torso guarda mayores proporciones; esto resulta interesante al observar que la mujer porta la manta con cordeles y da la impresión de que esta es la prenda protagonista de la imagen completa.

Por otra parte, en las dos esculturas de variante naturalista en postura erguida del corpus (43-FEg y 49-FEg) sí se modelaron las piernas, así, vemos que el enredo envuelve la cintura y llega debajo de las rodillas, dejando descubiertos las espinillas y pantorrillas; me parece importante señalar que esta sección de las piernas está decorada con pintura corporal. Al igual que en las esculturas caricaturescas, la sección del enredo tiene prácticamente la misma altura que el torso, sin embargo, gracias a la figuración de la sección inferior de las piernas y la altura que estas proporcionan, las esculturas tienen un aspecto más proporcionado. Pienso que en la mayoría de las esculturas no se figuraron las piernas a causa de la dificultad técnica de equilibrar el cuerpo sobre estas dos estructuras. De igual manera, me parece relevante que, para quienes crearon las esculturas, fue más importante representar el enredo y su decoración que las piernas de las mujeres.

En la mayoría de las esculturas de personajes femeninos en posición sedente sí se representa la parte inferior de sus piernas, las cuales pueden estar: extendidas al frente (27-FSm), cruzadas en postura de flor de loto (38-FSm), flexionadas al frente con ambas rodillas hacia un costado (37-FSm) y con una rodilla recogida hacia el pecho y la otra pierna doblada hacia atrás de manera que el pie queda debajo de los glúteos (22-FSm). En algunos casos se observa que el enredo se elaboró al aplanar un fragmento de barro, darle una forma rectangular para envolverla entorno a la cintura y unirla a esta parte del cuerpo, así, se figuró

la manera en que la tela se despliega en el espacio que hay entre las piernas y cae creando una ligera curva (39-FSm).

En otros casos, la escultura se elaboró con la forma general en que los muslos se ven cubiertos por el enredo, es decir, no se modelaron las piernas para luego ser cubiertas con otra capa de barro, sino que a un volumen casi rectangular se le añadieron en la parte inferior pequeños fragmentos de barro para figurar la parte de las piernas que no eran cubiertas por la falda o en ocasiones sólo los pies. Finalmente, la pintura sería necesaria para indicar los extremos de la prenda en la unidad de la escultura (31-FSm, 27-FSm, 25-FSm, entre otras).

De manera general, las faldas eran representadas por medio del relieve de la prenda que envuelve a las esculturas, mientras que sus diseños eran elaborados con pintura. Cabe destacar que, en un ejemplar del corpus, el patrón del enredo se elaboró por medio de incisiones (15-FEm) y en un caso, por medio de pintura e incisiones (49-FEg).

Los motivos decorativos de los enredos

Los enredos son la parte más amplia de las esculturas en la que se concentran llamativos diseños policromos. Como mencioné anteriormente, una de las principales diferencias que encuentro en la representación de indumentaria en las variantes estilísticas, es el uso de colores y diseños. En las esculturas de tipo caricaturesco, de cualquier dimensión, se plasmaron mayor variedad de patrones decorativos los cuales tienen diferentes grados de complejidad de acuerdo con el número de colores y elementos que los conforman. Por otra parte, en la mayoría de los enredos de las esculturas naturalistas no se observan patrones,⁹⁰ sin embargo, algunos de ellos cuentan con decoraciones sencillas que describiré más adelante.

Las sesenta esculturas femeninas en el corpus de esta investigación portan un enredo, sin embargo, algunos de ellos no tienen patrones decorativos o no es posible observarlos a causa del desgaste de las piezas o porque las fotografías disponibles no me permiten apreciarlos. Por lo tanto, analizaré las representaciones de cincuenta enredos en los que los diseños son visibles. En primer lugar, los clasifiqué en cuatro tipos: aquellos conformados por secuencias de líneas; los que se configuran en una cuadrícula; los que tienen una disposición

⁹⁰ En algunos casos podría ser a causa del desgaste de las esculturas (36-FSm y 37-FSm)

en triángulos o rombos y otros que no corresponden con ninguno de los anteriores (véase la tabla 6).

Once de los enredos representados en la selección mencionada presentan un diseño que consiste en una secuencia de líneas verticales rectas o en zigzag. Estas se pintaron sobre la cerámica con colores blanco o crema, amarillo o naranja, rojo y marrón o negro. En algunos casos se pintó una base de color antes de añadir las franjas (por ejemplo, 54-FSg) y en otros, estas se plasmaron directamente sobre la superficie de la cerámica (40-FSm). El primer tipo de secuencia consiste en la combinación de franjas delgadas de dos colores sin espacio entre ellas, como se puede observar en 18-FSm, 23-FSm y 48-FEg. En otra forma de decoración con líneas, se dejaron espacios entre las franjas para aprovechar el color de fondo y así crear un diseño con más tonos, como se puede observar en 01-FEc, 27-FSm, 32-FSm, 39-FSm, 40-FSm, 57-FEsi y 59-FSsi. Además de las secuencias de líneas rectas verticales, en algunas composiciones se añadieron líneas en zigzag y puntos.

El tipo de patrón más representado en los enredos de las esculturas es el de disposición en cuadrícula, sin embargo, este presenta muchas variaciones en relación con los elementos que se incluyeron en el interior de cada recuadro y el uso de los colores. De manera general, los enredos se seccionan en una cuadrícula de entre dos y tres filas y diferente número de columnas dependiendo el tamaño de la escultura, aunque encontramos un ejemplo con una sola fila de cuadros. Las líneas verticales y horizontales que crean la cuadrícula, así como las que delimitan el largo de la falda en la cintura y en las piernas, fueron trazadas con pintura de color blanco o crema.

En el interior de los espacios creados por la cuadrícula se plasmaron cuatro diseños: líneas en diagonal con puntos; líneas escalonadas que en ocasiones se presentan como trazos ondulantes o zigzag; un motivo que se presenta como una espiral cuadrangular o una C invertida que surge del lado izquierdo de la cuadrícula; y líneas diagonales cruzadas en forma de X. Entre estos, la línea escalonada es el elemento más común, pues se presenta en quince de los dieciocho enredos con diseño cuadrículado; en nueve de ellos es el único motivo al interior de los recuadros, en dos se combina con la línea en diagonal y en cuatro con la espiral cuadrangular o C invertida. En los primeros, la línea escalonada de color blanco o crema divide diagonalmente y en la misma dirección cada cuadro de la retícula (únicamente en un caso lo divide verticalmente, 29-FSm), las secciones resultantes fueron coloreadas de dos o

tres tonos distintos para generar el diseño. Por ejemplo, el enredo de la escultura 11-FEm tiene una secuencia en la cual, el espacio de la esquina superior izquierda de un recuadro dividido por la línea escalonada fue pintado de color ocre y el de la esquina inferior derecha de color marrón, mientras que en el siguiente se invierte este orden.

Cuando la línea escalonada se combina con las líneas en diagonal, estas se trazan de manera divergente, por ejemplo, en el enredo de 10-FEm encontramos un recuadro en el cual se dibujaron dos líneas diagonales paralelas que van de la esquina superior izquierda a la inferior derecha y en el siguiente, una línea escalonada que va en dirección opuesta. En la primera fila, las secciones inferiores de los cuadros que divide la línea diagonal son de color ocre, mientras que las partes superiores son rojizas; por otra parte, en los recuadros divididos por una línea escalonada, la parte superior es marrón y la inferior rojiza. Este orden de los colores se invierte en la segunda fila del enredo.

Otro motivo común en los patrones cuadrículados en los enredos es la espiral cuadrangular o C invertida. Este elemento se presenta solo (12-FEm) y en combinación con líneas escalonadas (25-FSm, 58-FEsi, 60-FSsi) o con diagonales (30-FSm). En todos estos casos, la figura está conformada por dos líneas paralelas de color blanco o crema entre las cuales se plasmó una serie de puntos del mismo color. En la mayoría de los ejemplos, estas líneas se proyectan desde el lado izquierdo del recuadro en el que se pintaron.

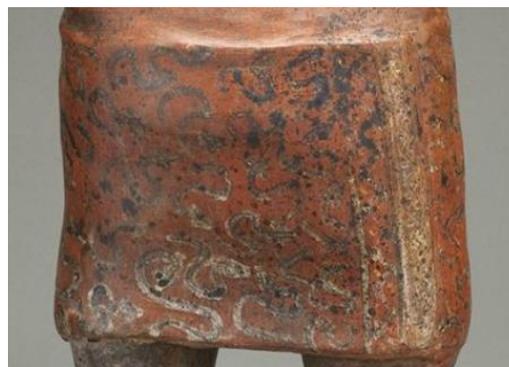
En la selección de esculturas femeninas encontramos enredos con patrones decorativos en disposición triangular o romboidal. Con esto me refiero a que en el espacio pictórico del enredo se trazaron líneas en zigzag que crean espacios triangulares equiláteros o isósceles (por ejemplo, 02-FEc, 56-FEsi); diagonales cruzadas como X que resultan en secuencias de rombos (como 13-FEm) y líneas que forman X, las cuales a su vez están atravesadas horizontalmente por otra franja, por lo que resultan dos filas de triángulos como se observa en 04-FEc, 52-FEg y más claramente en 41-FSm. En este tipo de decoraciones se emplearon colores claros como blanco o crema para trazar las líneas que delimitan los extremos del enredo, mientras que los espacios interiores podían dejarse sin pintar o contener otros dibujos o espacios de colores amarillo, naranja, marrón y blanco. En algunas ocasiones se observa una línea vertical de color claro que indica el límite del ancho del lienzo, es decir, el extremo de la última vuelta de la tela alrededor del cuerpo (04-FEc y 52-FEg).

Dentro de las secciones triangulares de los enredos se encuentran los siguientes motivos: líneas de color amarillo que dibujan el perímetro de un triángulo o rombo interior que a su vez contiene puntos blancos (02-FEc, 03-FEc, 13-FEm, 55-FEsi); líneas en zigzag de color claro que dividen verticalmente los triángulos (02-FEc, 41-FSm, 56-FEsi) y líneas onduladas blancas que remiten a figuraciones de serpientes (13-FEm, 52-FEg, 55-FEsi). Cabe destacar que, en los tres ejemplos con motivos serpentinos, estos se colocan en los triángulos con su base en el lado inferior, mientras que los triángulos invertidos fueron saturados por manchas o puntos pequeños.

Me detendré en el análisis del enredo de la escultura 13-FEm (fig. 18). En este ejemplar el enredo está colocado como una capa de barro delgada sobre el cuerpo de la escultura y a su vez, se delimita por líneas de color crema que indican sus extremos superior e inferior. Esta prenda está representada con una decoración conformada por una serie de líneas diagonales cruzadas o X. Los ángulos agudos de estas cruces, junto con las líneas horizontales de los límites superior e inferior del enredo, forman triángulos equiláteros, mientras que el espacio entre dos ángulos obtusos de dos X consecutivas, forma rombos. En el interior de los triángulos marcados con líneas color crema, se trazaron los perímetros de triángulos ocre que encierran secuencias de puntos claros. Y dentro de cada rombo se trazaron líneas curvas que podemos interpretar como serpientes, aunque no se detalle la forma de su cabeza o cola. Se trata de un patrón muy similar al que decora la manta con cordeles que se observa en la misma escultura y el cual hemos descrito en páginas anteriores.



18. Detalle de 13-FEm.



19. Detalle de 50-FEg.

El motivo de las líneas onduladas se observa aislado de la disposición triangular en la escultura 50-FEg, en cuyo enredo se encuentran distribuidas aleatoriamente (fig. 19). Se conforman por pinceladas ondulantes de color claro, aunque en ellas no se puede distinguir la forma de la cabeza o la cola que confirmarían la figuración de serpientes, considero que su interpretación como tales se sustenta al observar otra escultura de la cultura de tumbas de tiro perteneciente al estilo San Sebastián (fig. 20). El enredo de este personaje está decorado con líneas onduladas de color oscuro que en cada extremo tienen formas romboidales, las cuales representan serpientes bicéfalas.

Las serpientes, comúnmente bicéfalas, son parte del repertorio iconográfico de la cultura de las tumbas de tiro. De acuerdo con Verónica Hernández, este motivo se asocia con el nivel inferior del cosmos de carácter femenino, del cual, según diversos mitos cosmogónicos mesoamericanos, surgieron los humanos, la tierra y todo lo que en ella existe.⁹¹ Para 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.”⁹²



20. Escultura femenina del estilo San Sebastián y detalle de su enredo. *Standing Female Figure*, escultura cerámica, Los Ángeles County Museum, tomado de: <https://collections.lacma.org/node/253595>

⁹¹ Hernández Díaz, “Entre la vida y la muerte...”, p.574.

⁹² *Ibid.*, p. 575.

Un tipo de obra del arte de las tumbas de tiro, principalmente del estilo comala, que muestra representaciones de la serpiente bicéfala con las asociaciones antes mencionadas son los vasos cilíndricos con cuatro representaciones en relieve de un ofidio de dos cabezas cuyo cuerpo forma un arco dentro del cual se observa a un hombre (fig. 21). Verónica Hernández identifica que en estas obras se plasmó una mítica inundación universal relatada por los huicholes y coras.⁹³ En resumen, este mito narra que un sembrador llamado Watákame, es visitado por la Diosa Madre de la Tierra, Takútsi Nakawé, quien le advierte de una gran inundación. Ella le indica que para resguardarse debía tallar un tronco como una caja, colocarle una tapa y llevar consigo granos de maíz, de frijol y una perra negra. El mundo se llenó de agua y el tronco en donde Watákame se refugió, flotó por los cuatro rumbos durante cinco años. Al sexto, se detuvo en una montaña, entonces el hombre pudo salir y observar que el agua se separó en cinco mares y de la tierra brotó la vegetación. La perra se transformó en mujer y así existió la pareja ancestral a partir de la cual se pobló el mundo.⁹⁴

Al analizar este mito y otras representaciones de serpientes de los pueblos indígenas del occidente de Mesoamérica del pasado y de la actualidad, la autora descubrió que los vasos descritos representan el arca del diluvio cósmico en la que se refugió el ancestro de la humanidad: la gran serpiente bicéfala cuyo cuerpo encierra al hombre en cuatro lados del vaso señala la inundación que abarcó los cuatro rumbos del universo. Adicionalmente, la colocación de estos recipientes en las tumbas de tiro, asociadas en el pensamiento mesoamericano a lo subterráneo como espacio primordial de origen, tiene plena coherencia.⁹⁵

⁹³ Hernández Díaz, p. 53.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁹⁵ Hernández Díaz, cédula de Arca del diluvio universal, <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/414/arca-del-diluvio-universal>, consultado el 15 de julio de 2022.



a)



b)

21. Vasos con representaciones de serpientes bicéfalas del estilo Comala, a) tomada de Verónica Hernández Díaz, “Arte y cosmovisión...”, p. 52, b) tomada de <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/414/arca-del-diluvio-universal>.

Considero pertinente destacar que la relación de los ofidios con los enredos femeninos se encuentra también en manifestaciones artísticas de otras culturas, como en el monolito de Coatlicue, en el cual la falda de la diosa está hecha de serpientes entrelazadas o en las esculturas provenientes de El Zapotal, Veracruz, conocidas como Cihuateteo, mujeres, que entre sus atributos portan serpientes bicéfalas a modo de fajas para sus enredos.

Por lo antes expuesto, considero que las representaciones de serpientes en los enredos de las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río, comparten los significados y asociaciones que estos animales tienen en otras culturas mesoamericanas, principalmente aquellos relacionados con el inframundo, lo femenino, la fertilidad y el poder.⁹⁶

Otro aspecto notable de algunos enredos representados en esculturas femeninas erguidas de gran altura (46-FEg, 48-FEg, 49-FEg, 50-FEg, 51-FEg y 52-FEg) es que se figuraron detalladamente los bordes de la tela del enredo. En la última, el extremo del textil que forma el enredo se figuró con un relieve en barro pintado de color claro, al igual que en todo el contorno de la prenda. En las otras esculturas, el borde de los lienzos de tela se figuró con incisiones que evocan el cambio de la textura del tejido con respecto al área decorada

⁹⁶ Verénice Y. Heredia Espinoza y Joshua D. Englehardt, “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán” en *Trace*, núm. 68, febrero 2015, p. 10.

con un patrón. El caso del enredo que se encuentra en la escultura 49-FEG se ha descrito previamente (fig. 5), en el extremo inferior de la prenda, así como del final de la vuelta sobre la pierna izquierda, se encuentran finas marcas triangulares sobre una franja de color claro que destaca sobre el negro del enredo. Este ejemplo es distinto a los del resto de las esculturas mencionadas, pues en ellas se plasmaron una o dos bandas verticales (la primera o ambas pintadas, la segunda con textura en el barro) con un diseño conformado por una línea ondulada o en zigzag, en cuyos lados cóncavos o ángulos internos se marcaron puntos (fig. 22).



22. Detalle del borde de los enredos de 48-FEG, 46-FEG y 51-FEG.

Joyería

Otros elementos de la indumentaria femenina son las orejeras o aretes, narigueras, collares con dijes o pectorales, brazaletes y pintura corporal. Todas las esculturas femeninas del corpus portan ornamentos en las orejas los cuales se representaron con pastillaje, identifico principalmente tres tipos, sin embargo, existen algunos de formas diferentes. El primero, y el más común, consiste en una serie de entre cinco y nueve pendientes formados por un elemento circular sostenido a la oreja por un elemento alargado que podríamos identificar como la vista frontal de una argolla; los elementos circulares colgantes se superponen unos a otros conforme se colocan en el lóbulo y hélice de la oreja (fig. 23). En algunas ocasiones, en las orejas ornamentadas con este tipo de joyas, se observa una abertura en el lóbulo contorneada por otra pieza circular (fig. 24



23. Detalle de 49-FEg.



24. Detalle de 60-FEsi.

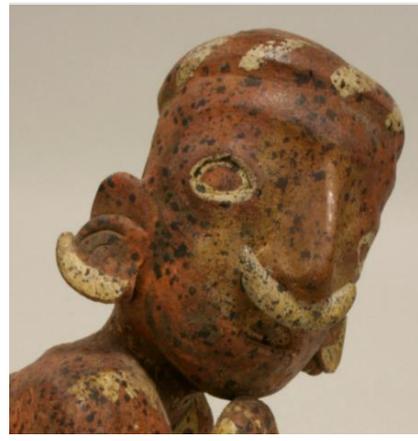
Este último elemento, se presenta por sí solo como el segundo tipo de ornamentos para las orejas. Se figuran como ampliaciones del lóbulo de la oreja o como aros que se colocan en esta zona de manera que se observa su circunferencia frontalmente. Estos pueden estar decorados con secuencias de líneas de color, como es el caso de 27-FSm (fig. 25). La tercera clase de ornamento consiste en una pieza circular sólida, la cual considero una pieza para expansiones en los lóbulos. En estas se remarcó con pintura de color claro la circunferencia y en algunas se aprecian rastros de patrones decorativos (fig. 26). En el corpus encontramos dos esculturas cuyas orejeras no corresponden con los tipos antes descritos: 50-FEg, 14-FEm y 22-FSm. Los ornamentos de esta última tienen una forma alargada, como media luna, que corresponde con la curvatura de la parte de la mitad inferior de las orejas (fig. 27).



25. Orejera de 27-FSm.



26. Orejera de 28-FSm.



27. Detalle de 22-FSm

Las narigueras son parte fundamental de los atuendos femeninos, pues se representaron incluso en las esculturas de pequeño formato, en las cuales sería difícil figurar un elemento de dimensiones tan reducidas (por ejemplo, 05-FEc), sin embargo, existen algunos personajes que fueron figurados sin este elemento. Las narigueras consisten en una serie de varias argollas apiladas a lo alto del septum, la superior o frontal podía tener una cuenta, como en el caso de 60-FSsi, en la cual las piezas destacan por su tamaño y voluptuosidad en relación con la nariz (fig. 28). En ocasiones, la nariguera se presenta como una figura semi cilíndrica colocada en el septum, podría tratarse de un tipo de joya diferente o como una manera de simplificar la representación del conjunto de aros (fig. 29). La nariguera con forma de medialuna de la escultura 22-FSm es única en el corpus (fig. 27).



28. Detalle de 60-FSsi.



29. Ornamento nasal de 17-FEm.

Los collares son otro elemento que se destaca por su amplia presencia en el corpus de esculturas femeninas, son pocas en las que no se representó. Se trata de un collar de varias vueltas que en ocasiones sostiene un pendiente o pectoral en forma semilunar. Esta pieza de joyería se representó con una serie de puntos de color claro pintados directamente sobre el cuello de los personajes (fig. 30), o sobre una fina tira de barro que lo envuelve (fig. 31), mientras que la pieza pectoral siempre se figuró en relieve. Sólo en una ocasión (50-FEG) el collar se figuró con pastillaje como cuentas alargadas. Por la representación de la serie de puntos, considero que este ornamento estaba compuesto por un sartal de cuentas, es destacable que existen piezas arqueológicas provenientes de Nayarit y datados entre el 200 a.C. y el 500 d.C. que corresponden con la forma de los pectorales representados, se trata de objetos tallados en piedra con horadaciones de las que pudieron suspenderse (fig. 32).⁹⁷



30. Detalle de 45-FEG.



31. Detalle de 45-FEG.



32. Pectoral de piedra, Los Angeles County Museum of Art, tomado de <https://collections.lacma.org/node/253577>

Un tipo de joya excepcional se figuró en la escultura 17-FEm (fig. 33), en donde además de presentarse el pectoral anteriormente descrito, se representó un collar largo compuesto por una serie de elementos con incisiones que podemos interpretar como conchas. Existe una pieza arqueológica hallada en Colima y datada entre el 200 a.C. y el 500 d.C. elaborada en concha la cual es similar a la figurada en la escultura (fig. 34), esta se conserva en Los Angeles County Museum of Art.

⁹⁷ En la colección de Los Angeles County Museum of Art se conservan dos pectorales de piedra provenientes de Nayarit y datados entre el 200 a.C. y el 500 d.C.: <https://collections.lacma.org/node/253577> y <https://collections.lacma.org/node/253576>



33. Detalle de 17-FEm.



34. Collar de concha, Los Angeles County Museum of Art, tomado de <https://collections.lacma.org/node/253716>.

Los brazaletes son otro elemento común de la indumentaria femenina, se presentan en la sección del brazo que va del hombro al codo. Tienen tres formas distintas, la primera es como simples aros (fig. 35), la segunda es como una cinta con elementos circulares (fig. 36) y en la tercera, el brazalete es una cinta de la cual penden elementos que podrían ser borlas, cuentas de piedra o concha (fig. 37).



35. Detalle de 46- FEg.



36. Brazalete 38-FSm.



37. Joyería en 43- FEg.

Pintura facial y corporal

La pintura facial, corporal, así como el tatuaje, son manifestaciones presentes en muchas culturas del mundo desde la antigüedad. Además de ser una forma de ornamentación corporal, el uso de pintura sobre o dentro de la piel puede cumplir con diversas funciones como: crear una imagen en y con el cuerpo; proveer información (de la edad, posición,

ocupación, etc.) sobre la persona que la porta ante su grupo; tener un significado y utilidad en los rituales, entre otras.⁹⁸

Aunque no en todas las esculturas se conserva la policromía, es notorio que en muchas de ellas es posible apreciar rastros de pintura de color oscuro o claro sobre el rostro, el pecho y las extremidades de los personajes. Los diseños que se plasmaron sobre la piel forman parte de la imagen que se crea al intervenir el cuerpo con otros elementos y, desde mi punto de vista, su representación en formato escultórico evidencia la importancia que tuvo para ciertos habitantes del Occidente de Mesoamérica en la antigüedad. Dentro de las composiciones de pintura corporal o tatuaje que se figuraron en las esculturas femeninas y masculinas del estilo Ixtlán del Río, destacan los diseños en el rostro y en el pecho. Estos remiten a los diseños que los *wixaritari* portan en ciertos rituales,⁹⁹ los cuales han sido estudiados desde finales del siglo XIX por antropólogos como Lumholtz, Preuss y Diguët, quienes los interpretaron como máscaras de ciertas deidades.¹⁰⁰

De acuerdo con Ricardo Pacheco, los diseños faciales entre los *wixaritari* sí están relacionados con el culto a los ancestros míticos, sin embargo, no corresponden a patrones determinados que persistan sin cambios a lo largo del tiempo. Por el contrario, este autor propone que la forma de aplicar pintura al rostro depende de la creatividad y destreza de cada individuo, por lo que cada diseño es único.¹⁰¹

En correspondencia con el argumento antes expuesto, encuentro que la pintura facial y corporal representada en las esculturas Ixtlán del Río es única en cada caso, sin embargo, observo ciertos esquemas o convenciones entre ellas, principalmente con respecto a las partes del cuerpo que se pintaron: el rostro, el torso, los antebrazos y espinillas.

⁹⁸ Squicciarino, *op. cit.*, p. 54-60.

⁹⁹ Verónica Hernández Díaz, cédula de *Dignatario con abanico*, <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/421/dignatario-con-abanico>, consultado el 14 de diciembre de 2021. El vínculo entre los antiguos y actuales habitantes del occidente de México ha sido estudiado por la misma autora en “Arte y cosmovisión. La cultura tumbas de tiro y el Gran Nayar” en Pablo F. Amador Marrero y Oscar H. Flores Flores (coords.), *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 47-58.

¹⁰⁰ Ricardo Claudio Pacheco Bribiesca, “Centros anímicos y pintura corporal en rituales *wixaritari* (huicholes)”, *Estudios Mesoamericanos*, núm. 13, julio-diciembre 2012, pp. 67-69.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

Los diseños faciales y corporales son otro elemento de la imagen creada en las esculturas femeninas, por su desgaste no es posible observar su configuración detalladamente en todas las piezas. La encontramos con diseños abstractos en el torso de las figuras, como en 29-FSm, 34-FSm, 40-FSm, o 57-FEsi. En ocasiones también se presenta en los rostros de las mujeres, como en 43-FEg, 49-FEg y 60-FSsi. Los antebrazos y el área de las espinillas y pantorrillas también se cubrieron de color para representar diseños de pintura corporal como se observa, por ejemplo, en 40-FSm, 26-FSm y 24-FSm. En la mayoría de las ocasiones esta parte de la indumentaria se pintó de color negro, pero en algunos casos se hizo con color crema.

La pintura o tatuaje facial y corporal se observa en mucho menor medida en las esculturas femeninas que en las masculinas, sin embargo, encuentro los mismos tipos de diseños: aquellos conformados por áreas grandes cubiertas de color oscuro; compuestos por líneas curvas; arreglos de líneas rectas (ver tablas 7 y 8).

Un ejemplo del primer tipo se observa con claridad en la escultura 57-FEsi, cuyo rostro está pintado con negro de la siguiente manera: en la sección de los ojos, como un antifaz, después un espacio en blanco y luego una franja que sigue la curva del párpado inferior y por la nariz. En las comisuras de la boca se pintaron círculos negros y alrededor de ellos se dejó una curva con el color de la piel. Se observa una sección de dos triángulos por cada lado de la línea media de la barbilla, los cuales continúan hacia los costados de las mejillas y se unen a otras secciones pintadas en los pómulos.

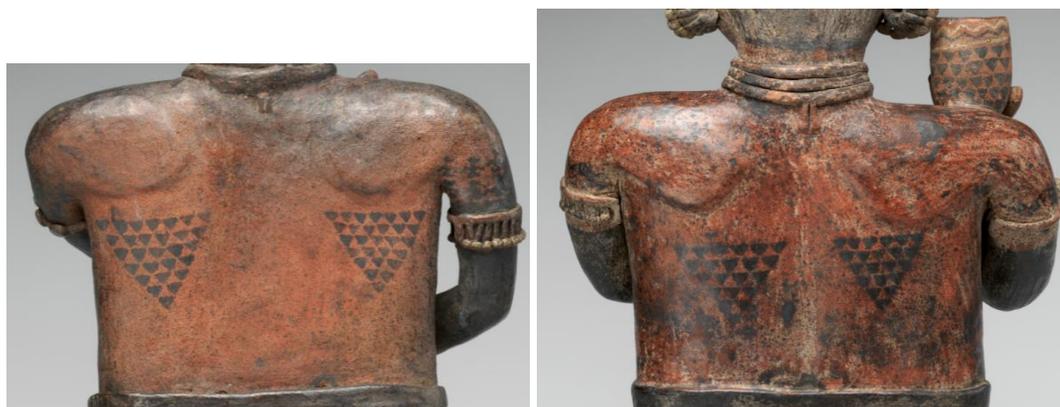
Un diseño con líneas curvas se observa en la escultura 23-FSm, el área de alrededor de los ojos se cubrió de negro, y de la parte inferior se proyectan dos franjas curvas que descienden hacia los lados del rostro. La nariz también está cubierta de pintura a excepción de la parte central. La zona de la boca se pintó de manera que el color negro sobresale de las comisuras de los labios.

En la escultura 49-FEg se aprecia un diseño facial compuesto por trazos rectos. Los ojos están delineados de negro y su esquina exterior se proyecta una franja hacia las sienes. Se pintó una línea horizontal que va de un lado al otro del rostro y pasa por debajo de la nariz. Desde esta se proyectan varias líneas verticales en zigzag que cubren la sección inferior de la cara.

En el torso de las esculturas también se plasmaron diferentes tipos de pintura corporal o tatuaje (ver tabla 8). El primero consiste en franjas en zigzag que se plasmaron desde los hombros, hacia el esternón y hacia los costados del cuerpo o atravesando diagonalmente el torso. Es notorio que en los dos casos en los que las figuras serpentinan rodean los pectorales (60-FSSi y 11-FEm), también se encuentra un diseño en el abdomen que consiste en dos formas triangulares cuyos lados más altos están paralelos y marcan una línea en el centro del cuerpo. Su base se encuentra en la orilla del enredo y su hipotenusa es ligeramente curva.

Otro tipo de diseños en el torso de los personajes femeninos consiste en dos líneas curvas dentadas que se proyectan desde los hombros hacia el centro del pecho y posteriormente hacia los costados del cuerpo, tal como se observa en 19-FSm. Ejemplos únicos de pintura corporal, se observan en la columna “otros” de la tabla de pintura corporal femenina.

Dos casos excepcionales de decoración corporal se observan en la parte posterior de 43-FEg y 49-FEg, esculturas que se asocian junto con 106-MEg por su parecido en la manufactura e indumentaria, este grupo podría representar a los miembros de un linaje o familia.¹⁰² Por debajo de los omóplatos finamente moldeados en las esculturas, se plasmaron filas de pequeños triángulos que se disponen de manera que forman la silueta de otro triángulo invertido. Llama la atención que este mismo motivo se plasmó en el vaso que el personaje de la escultura 43-FEg sostiene sobre su hombro (fig. 38).



38. Vista posterior de 49-FEg y 43-FEg.

¹⁰² Kristi Butterwick, *op.cit.*, p. 83-87.

Cada prenda representada en las esculturas femeninas de Ixtlán del Río es única, sin embargo, como observamos, existen tipos de acuerdo con características en común en su forma y decoración. Así, el atuendo completo de cada figura es también singular, pues no encuentro patrones específicos en la combinación de los elementos de la indumentaria femenina como sí ocurre en la masculina, esto resulta del limitado número de prendas que la componen.

CAPÍTULO III

Repertorio y clasificación de la indumentaria masculina

La identificación de las esculturas masculinas del estilo Ixtlán del Río se puede realizar al observar rasgos corporales como la ausencia de senos y la representación de los genitales, así como por ciertos elementos de la indumentaria como los bragueros. La vestimenta masculina está compuesta por un mayor número de prendas que la femenina, al igual que por una mayor variedad de objetos asociados. Los elementos que conforman la indumentaria masculina son los diferentes tipos de tocados, túnicas, mantas con cordeles, bragueros o calzones¹⁰³, así como orejeras, narigueras, brazaletes y pintura corporal. La mayoría de los personajes fueron modelados con diferentes objetos en sus manos como esferas, instrumentos musicales, armas o una especie de abanicos. Al finalizar la descripción de cada prenda representada, analizaré la forma en que se configuraron atuendos con objetos asociados y posturas específicas.

Los tocados

Los personajes masculinos portan una gran variedad de tocados los cuales he clasificado en la tabla 9 de acuerdo con su forma. Al igual que en las esculturas femeninas, el más común es la cinta frontal. Este ornamento se figura como una banda aplanada de diferentes anchos que rodea la cabeza de las esculturas y están elaborados con pastillaje y decorados con aplicaciones de pinturas en diferentes colores, generalmente como secuencias de líneas verticales o diagonales. Una variante a este ornamento se encuentra en la escultura 86-MSm, en la cual se observa que la banda frontal está unida a otra que rodea los costados del rostro y pasa por debajo de la barbilla (fig. 39). Otra variante es el tocado de cinta frontal que tiene una banda que rodea transversalmente la cabeza desde una oreja a la otra, como en el caso de 90-MSm. Tanto las bandas que rodean la cabeza, como las cintas con barboquejo¹⁰⁴ y aquellas con banda transversal, forman parte de la configuración de otros tocados. En dos

¹⁰³ De acuerdo con el *Diccionario del español de México*, el calzón es una “prenda de vestir que cubre desde la cintura o la cadera hacia abajo, las nalgas y el pubis del ser humano”. DEM, s.v. “calzón”, consultado el 19 de julio de 2022, <https://dem.colmex.mx/Ver/calz%c3%b3n>.

¹⁰⁴ RAE, s.v. “barboquejo: cinta o correa que sujeta una prenda de cabeza por debajo de la barbilla”, consultado el 19 de julio de 2022, <https://dle.rae.es/barboquejo?m=form>. En este texto se utiliza también la palabra barbiqueo pues su uso es más común en la bibliografía.

ejemplos más, 95-MSm y 117-MSsi, se observan bandas trenzadas similares a las que describimos en el capítulo de la indumentaria femenina.

El segundo tipo de tocado con más presencia en la selección de esculturas masculinas es de forma cónica, aunque dentro de este grupo se observan variantes. En primer lugar, encontramos un ornamento conformado por una parte cónica muy puntiaguda con una banda gruesa en su base (93-MSm, 63-MEm, 65-MEm y 103-MEg). En otros casos (68-MEm y 115 MSsi), los elementos cónicos están rodeados a la altura de la frente con una banda que se ata en la parte posterior y de la cual sobresalen dos o tres elementos crestados, adicionalmente, encontramos otra cinta que rodea transversalmente la cabeza, es decir, pasa por la coronilla, los costados de la cara y por debajo de la barbilla (fig. 40). Cabe destacar que estas cintas están decoradas con líneas de colores blanco y amarillo o naranja, mientras que en la parte cónica se observan uno o más trazos verticales al centro.



39. Banda y barboquejo de 86-MSm.



40. Detalle de 115-MSsi.

Los tocados descritos anteriormente se encuentran representados en esculturas de la variante caricaturesca, por lo que podría ser una esquematización del ornamento cónico que se representa con una forma menos aguzada en otras esculturas (100-MEg, 106-MEg, 108-MEg). El análisis de un ejemplo de este segundo tipo de tocado modelado en la variante naturalista nos permitirá comprender mejor la probable composición del ornamento. El tocado de la escultura 106-MEg está representado con sorprendente detalle. Podemos observar una estructura cónica cuya textura se figura con un patrón de incisiones que forma una cuadrícula como tablero de ajedrez, la cual evoca los tejidos de palma u otra fibra vegetal de la cestería. Este patrón se denomina ligamento tafetán y se crea cuando un filamento de

trama se entrecruza pasando una vez por arriba y una vez por debajo de la urdimbre.¹⁰⁵ Encontramos que este tejido envuelve la cabeza por medio de una banda sobrepuesta que rodea el cráneo y se pliega para formar el cono, el cual se sujeta por un delgado cordón que va de la parte superior de las orejas a la coronilla y se ata a dos piezas circulares que parecen funcionar como botones (fig. 41). Desde mi punto de vista, esta misma estructura que probablemente se elaboró con una técnica de tejido de palma, se representa en los tocados de las esculturas 85-MSm, 107-MEg, 83-MSm, y 112-MSg. En estos dos últimos observamos que la banda que sostiene la parte cónica está decorada con una serie de elementos alargados elaborados con pastillaje que penden sobre la frente y los ojos de los personajes, los cuales podrían representar cuentas de piedra o concha.

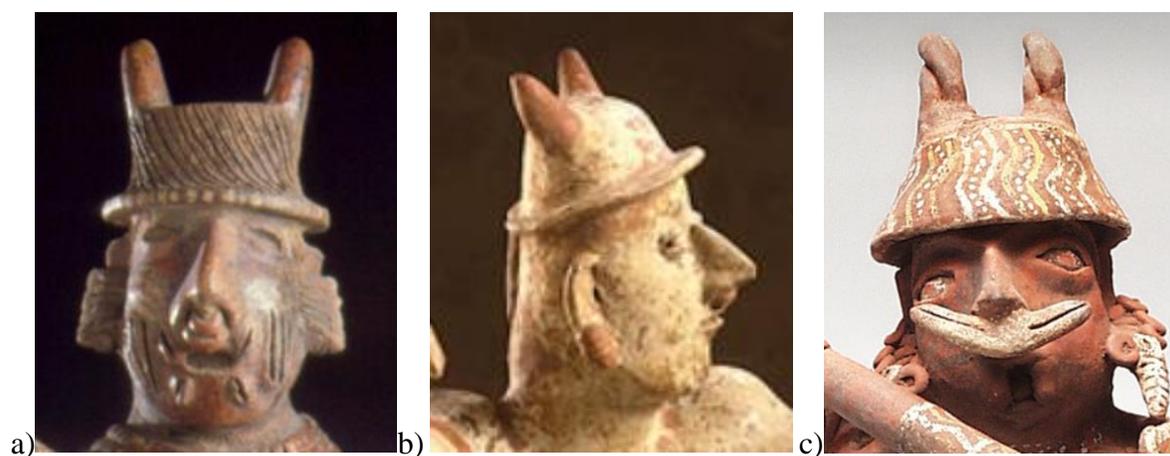


41. Detalles del tocado de 106-MEg.

El tercer tipo de tocado (62-MEM, 99-MEg y 114-MEsi) que encontramos en las esculturas masculinas es alto y su silueta no es recta como la de los tocados cónicos, pues sus costados son redondeados hacia la parte superior y en ocasiones culminan con una pequeña parte cilíndrica. Adicionalmente, estos tocados están decorados con una franja pintada en zigzag en la parte central y dos líneas rectas a sus lados, tienen una serie de flecos que no caen verticalmente, sino que se proyectan ligeramente hacia adelante, y está rodeado en su base por una banda con dos o tres elementos dentados.

¹⁰⁵ Grisell J. Velasco Rodríguez, *Origen del textil en Mesoamérica*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2016, p.130.

El cuarto grupo de tocados se caracterizan por su silueta trapezoidal, como el casco en forma de cono truncado (77-MSm, 97-MSm, 102-MEg y 104-MEg). En el tercer ejemplar, se observa que el tocado no cubre la parte superior de la cabeza, y que por detrás de una oreja cuelga un cordel que llega hasta el hombro, lo cual me hace pensar que este tocado, más que ser como un gorro, estaba conformado por una banda muy ancha que servía para proteger la frente completa, los costados y la parte posterior de la cabeza, considero que el ornamento de la escultura 104-MEg tendría la misma composición. La prenda que porta el personaje 97-MSm en la cabeza se distingue de los dos anteriores por las protuberancias que tiene en la parte superior, se trata de un tipo de gorro con dos elementos salientes que también fue representado en esculturas de otras variantes del arte de las tumbas de tiro (fig. 42), aunque el ejemplo de esta selección destaca porque cada uno de los elementos que sobresale está formado por dos partes que se entrelazan. Por la forma y disposición de las protuberancias, así como por la presencia de tocados que representan más claramente elementos zoomorfos (describo uno de ellos en las siguientes páginas), considero que este tipo de tocado pudo representar las orejas o cornamenta de algún animal.



42. Tocados de esculturas a) San Sebastián Rojo, tomado de: <https://collections.lacma.org/node/253583>; b) El Arenal, tomado de: <https://collections.lacma.org/node/253826>; c) Ixtlán del Río (97-MSm).

Una prenda para la cabeza similar a la anteriormente descrita se encuentra en la escultura 77-MSm. Se trata de un gorro trapezoidal cuyos extremos inferior y superior están delimitados con pintura de color crema, con este mismo tono se observa una secuencia de rombos que tienen sus esquinas superior e inferior unidas a los bordes. En el interior de esta figura está

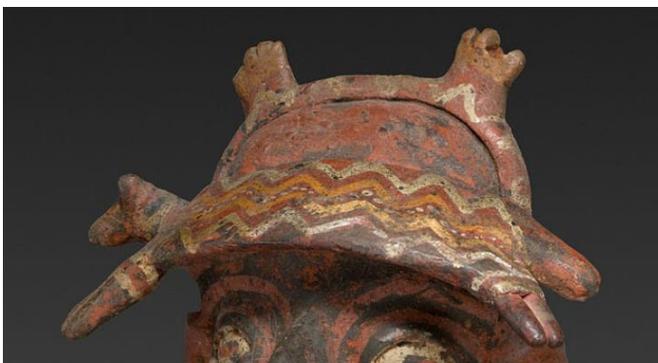
pintado otro rombo en color amarillo o naranja, y dentro de éste, una secuencia de manchas claras. Adicionalmente, en la parte superior del tocado sobresale una pieza en pastillaje con forma aplanada de la cual salen cinco elementos alargados que podrían figurar plumas.

También con una silueta en forma de trapecio se encuentran los ornamentos de las esculturas 89-MSm, 94-MSm y 81-MSm. El primero se conforma como una banda ancha cuyo borde inferior se proyecta hacia adelante como una visera, a cada lado sobresalen unos elementos redondeados en cuyo borde se pintaron líneas blancas, mientras que el resto del tocado fue decorado con una línea punteada en zigzag que crea espacios triangulares en cuyo interior se remarcaron estas formas con amarillo.¹⁰⁶

El tocado representado en 94-MSm tiene la misma estructura, sin embargo, tiene más detalles. La visera tiene protuberancias a cada lado, en el izquierdo observamos la cabeza de algún animal y sus patas delanteras, mientras que al lado derecho se encuentra la cola y las patas traseras. La visera, que conformaría el cuerpo del animal, está decorada por un patrón de líneas en zigzag que la recorren horizontalmente, la central es roja con puntos blancos, las siguientes arriba y abajo son naranjas, rojas y blancas. La sección donde surgen las patas está remarcada por dos líneas blancas que encierran a una de color rojo. Adicionalmente, el tocado tiene una banda que pasa por arriba de la cabeza de una oreja a la otra, es de color rojo con una línea en zigzag de color crema y tiene dos protuberancias con crestas que podrían representar plumas o conchas (fig. 43).¹⁰⁷ El tocado de la escultura 81-MSm es de la misma forma, sin embargo, las protuberancias tienen menos detalle, por lo que no es fácil identificar la figura de un animal. En este caso la pintura tiene un patrón romboidal trazado con amarillo y la banda transversal está decorada por cuatro elementos crestados de color blanco.

¹⁰⁶ Solano, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁷ Otros ejemplos de este tipo de tocado zoomorfo se encuentran en: Solano, *op. cit.*, p. 147.



43. Detalle de 94-MSm.

Seis tocados representados en el corpus de esculturas no corresponden con las categorías descritas anteriormente y se agrupan en la columna “otros” de la tabla de tocados masculinos. Uno de ellos se muestra en 98-MEg, este se conforma por una banda que rodea la cabeza, pero de su parte frontal cuelgan elementos alargados similares a los que se observan en los ornamentos cónicos de las figuras 83-MSm y 112-MSg. También tiene dos bandas transversales que recorren la parte superior de la cabeza, de una oreja a la otra y del centro de la frente hacia atrás.

El ornamento de la escultura 111-MSG tiene una banda tubular que rodea la cabeza, su base es de color oscuro con incisiones horizontales que figuran el cabello, a él se enredan dos cintas de color rojizo con franjas amarillas que forman una serie de X. Sobre esta sección se observa la forma redondeada de la cabeza con un acabado liso y de color claro, en su parte superior se encuentra un objeto cilíndrico de poca altura, este tiene incisiones verticales, por lo que podría representar un conjunto de cabello atado. Al frente del rostro, sobresale una sección de barro modelada en forma plana y rectangular con incisiones verticales, la cual interpreto como un flequillo.

Otro tocado único en el corpus se encuentra en la escultura 69-MEm, este tiene la forma de un gorro cónico, pero no es similar a los ornamentos antes descritos, pues no se sujeta a la cabeza por medio de una banda, y, además, tiene dos lengüetas a cada lado como orejeras. La parte superior está pintada de un color oscuro con líneas onduladas que recorren verticalmente el cono y una secuencia de puntos que decoran la base, mientras que la parte visible de las orejeras es de color rojizo.

Dentro de la selección destaca la escultura 87-MSm por su estilo naturalista y la ornamentación de su cabeza. Esta consta de una elevación pronunciada en la parte central y

una serie de incisiones lineales que se dirigen hacia atrás y en diferentes sentidos por encima de la protuberancia, por ello, interpreto que el tocado está elaborado con el arreglo de la cabellera. Lamentablemente no cuento con una imagen de la vista lateral de esta escultura, sin embargo, me parece que su tocado es similar a los que se representan en las variantes estilísticas de Colima, en las cuales algunos personajes masculinos portan una especie de cuerno por arriba de la frente, atado con una cinta que rodea la cabeza y barboquejo (fig. 44).



a)



b)

44. Tocados masculinos en esculturas de Colima, Los Angeles County Museum of art, tomado de: a) <https://collections.lacma.org/node/253656> y b) <https://collections.lacma.org/node/182707>.

Finalmente, observamos en la escultura 16-MSsi un tocado tubular de anchura irregular que rodea la cabeza del personaje. El ornamento está conformado por una sección de color oscura con incisiones y secciones de color crema lisas, así que interpreto que el tocado está compuesto por el cabello del personaje que se conjunta en la parte frontal del lado derecho de su cabeza, se envuelve con una cinta de color claro, lo cual forma el patrón de franjas diagonales, y posteriormente, este arreglo rodea la cabeza. De esta manera, el conjunto del cabello es más voluminoso al inicio y se vuelve más delgado al final, cuando vuelve a unirse en la parte frontal. Este tocado tiene una configuración similar al descrito en la escultura femenina 49-FEg, por lo tanto, esta ornamentación no sería exclusiva de las mujeres. Considero que otros tocados de banda frontal con líneas diagonales podrían ser representaciones esquemáticas de este mismo ornamento.

Prendas para el torso

En la antigüedad existieron diferentes prendas masculinas para la parte superior del cuerpo, entre ellas, la más conocida es la tilma, *ayatl* o ayate, una tela cuadrangular o rectangular hecha de algodón o de ixtle que servía para cubrir el cuerpo de los hombres, pero sin ocultar totalmente su desnudez.¹⁰⁸ Otras piezas de vestimenta masculina para el torso que se conocen por sus representaciones o por sus vestigios son las túnicas cortas, como aquellas que se representan en las esculturas de Tlatilco, o las túnicas elaboradas con piedras preciosas o conchas como las que portan los pequeños atlantes de Tula y la propia prenda conocida como la Coraza de Tula. Otras partes de la vestimenta masculina son el *ehuatl*, una túnica de algodón decorada con plumas que servía para cubrir las corazas de los guerreros; el *ichcahuipilli*, una coraza acolchada de tela de algodón utilizada por los guerreros del México antiguo, las cuales podían ser cerradas o abiertas; el *xicolli* o *xikul*, un tipo de chaleco cuyo uso se extendió por el sur y el centro de México tanto en la vida cotidiana como en contextos ceremoniales; y, finalmente, el *cicuilli* tarasco, una túnica representada en la *Relación de Michoacán* y descrita en otros documentos del siglo XVI.¹⁰⁹

Las prendas masculinas para el torso representadas en las esculturas del estilo Ixtlán del Río, y en general en el arte cerámico de la cultura de las tumbas de tiro, son únicas en relación con las anteriormente mencionadas. Se tratan de las mantas con cordeles descritas en el apartado de la indumentaria femenina y túnicas con cuello en V que parecen tener mangas (fig.45). Cuarenta de las cincuenta y ocho esculturas masculinas portan alguna de estas prendas. Las dieciocho restantes muestran algún elemento de indumentaria como pintura corporal o joyería en la parte superior del cuerpo.

¹⁰⁸ Stresser-Péan, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.93-114.



a)



b) son Museum, University of Maine

45. a) Manta con cordeles (68-MEm) y b) túnica (63-MEm).

Túnicas

En veintiséis de las cincuenta y siete esculturas masculinas que conforman el corpus de la investigación, encontramos representaciones de una túnica con escote en forma de V o circular que parece tener mangas (los detalles del conjunto de estas prendas se encuentran en la tabla 10). Se muestra por sí sola en once esculturas de hombres en postura sedente o erguida, en las que llega a la cadera; y en quince se combina con prendas para la parte inferior del cuerpo. Cabe destacar que en cuatro esculturas que muestran la túnica sin una prenda inferior, se figuraron los genitales.

Estas prendas fueron descritas por Paul Kirchhof, quien las señala como una prenda única para la indumentaria mesoamericana;¹¹⁰ Patricia Rieff Anawalt encuentra que la indumentaria figurada en las esculturas de estilo Ixtlán del Río tienen continuidad en la vestimenta tarasca que se representó en *La Relación de Michoacán*,¹¹¹ por lo que las representaciones pictóricas de dicha obra presta otra vía de aproximación al tema. En su clasificación de la indumentaria precortesiana, Claude Stresser-Peán encuentra que la vestimenta masculina de uso cotidiano no incluía prendas para la parte superior del cuerpo

¹¹⁰ Solano, *op. cit.*, p. 17.

¹¹¹ Patricia Rieff Anawalt, "Ancient Cultural Contacts between Ecuador, West Mexico, and the American Southwest: Clothing Similarities" en *Latin American Antiquity*, vol. 3, núm. 2, junio de 1992, pp. 115-118.

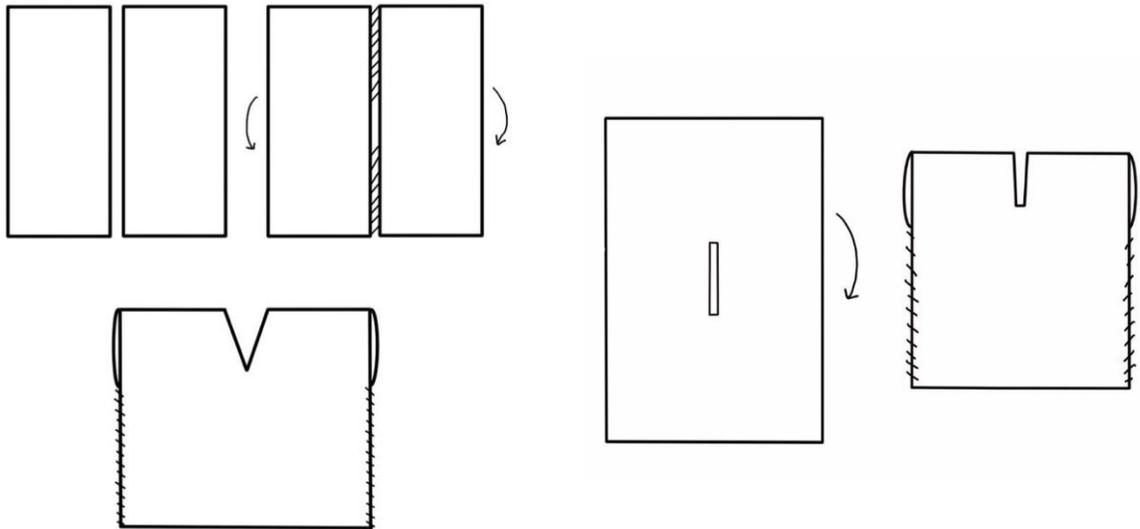
además de la tilma.¹¹² Sin embargo, en su análisis de la indumentaria de uso bélico, identifica otras prendas destinadas a cubrir el torso, entre ellas menciona al *cicuilli* tarasco que describe brevemente por su representación en *La Relación de Michoacán* y por su mención en otros documentos del siglo XVI. De acuerdo con la autora, la túnica estaría reservada a personas importantes como jefes y sacerdotes, era una prenda de uso cotidiano, que, por su forma brindaba libertad de movimiento y era adecuada para la batalla. En las descripciones de algunos españoles la túnica es señalada como un jubón sin mangas hecho de “hilaza gorda” de algodón que, por ser más ancha que larga, “no cubría lo más necesario”.¹¹³

Los recursos que existían en la región del Occidente de Mesoamérica y que pudieron ser la materia prima para la elaboración de los textiles son las fibras que se obtenían de las hojas de agave y el algodón.¹¹⁴ Si aceptamos que las prendas figuradas en las esculturas de Ixtlán del Río fueron similares a las que conocieron los conquistadores españoles del siglo XVI, y que las túnicas fueran prendas de uso exclusivo de miembros de alto rango en la sociedad, podemos suponer que en el periodo de la cultura de las tumbas de tiro también fueron tejidas en hilo de algodón. Por su forma, considero que las túnicas pudieron elaborarse de dos maneras, la primera posibilidad es que se conformaran por dos lienzos rectangulares que se unirían por los lados más largos interrumpiendo la costura en el medio para dejar una abertura para pasar la cabeza, posteriormente se doblaría por la mitad para unir los lados del rectángulo resultante dejando los espacios para pasar los brazos. La segunda opción es que se tejiera un solo lienzo dejando una abertura para pasar la cabeza y posteriormente se cosieran los lados con espacios para pasar los brazos, es decir, como los ponchos o gabanes que se tejen en la actualidad. Este tipo de construcciones tendría como resultado una prenda ancha, que no se ceñiría al torso, y que tendría una caída o se plegaría por los hombros dando la impresión de tener mangas (fig. 46).

¹¹² Stresser-Péan, *op. cit.*, pp. 36-55.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹¹⁴ Butterwick, *op. cit.*, pp. 15 y 29.



46. Esquemas de las posibles formas de construcción de la túnica. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

Aunque en las esculturas las túnicas se representaron como textiles ajustados al cuerpo y con mangas, considero que se trata de una solución plástica al problema que sería crear espacios vacíos entre la ropa y el cuerpo, así como figurar los pliegues en la tela. La representación de las túnicas, como se observa en los ejemplos de la tabla 10, se elaboró de manera clara al destacar el contorno de la prenda, con relieve y/o con pintura, y en muchos casos se privilegió la ilustración de los motivos que decoraron la tela, lo cual resalta el área de la prenda.

Los patrones decorativos de las túnicas

En la selección de veintisiete esculturas masculinas que portan túnicas, veintiuna tienen diseños visibles, mientras cinco son de un color uniforme o han perdido la pintura que las decoraba. Entre aquellas que muestran patrones decorativos encuentro dos tipos principales (clasificados en las primeras dos columnas de la tabla 10), los que se conforman por secuencias de líneas verticales y los que tienen una disposición en cuadrícula. En el primero, si el color de base es oscuro, con colores claros como crema, blanco, amarillo y naranja se pintaron secuencias de líneas verticales sobre la prenda, mientras que las líneas eran oscuras cuando la superficie de la túnica era de color claro. Los espacios entre una franja y otra que

muestran los tonos rojizos del barro también son parte del patrón, en algunos casos, se plasmaron series de puntos entre las líneas.

En la mayoría de las esculturas, las líneas se trazaron rectas desde los hombros hacia la cadera, sin embargo, en 63-MEm, 64-MEm y 65-MEm las líneas fueron pintadas siguiendo la silueta del escote, es decir, desde de los hombros cada franja se proyecta siguiendo la diagonal del escote hacia su punta y posteriormente giran hacia abajo. Desde mi punto de vista, este diseño resalta la amplitud de los hombros de los personajes y evoca la caída de la tela sobre el cuerpo.

Las túnicas de las esculturas 79-MSm y 81-MSm tienen cuello en v y sus bordes están marcados con líneas de color claro. Aunque no son idénticas, el diseño que las decora se conforma por secuencias de una línea blanca, un espacio rojo, dos líneas color ocre que en medio tienen una secuencia de puntos, otro espacio rojo seguido de una línea blanca. El personaje de la escultura 75-MSm porta una túnica de cuello redondo en la cual predomina el tono rojizo del barro y líneas de color crema delimitan espacios regulares, en los cuales uno queda vacío y otro contiene dos secuencias de puntos.

Las prendas que portan las esculturas 86-MSm y 98-MEg se distinguen de las anteriores porque son de color claro y las líneas que las decoran son de color marrón oscuro o negro, además las secuencias no son regulares como las descritas anteriormente. En la primera, la túnica tiene conjuntos de tres franjas negras separados unos de otros por distancias regulares, uno en cada costado y uno al centro. La túnica de 98-MEg está dividida en cuatro espacios delimitados horizontalmente a la altura de las axilas y verticalmente al centro del torso, las áreas superior izquierda e inferior derecha son de color castaño claro, mientras que la superior derecha e inferior izquierda tienen una secuencia de líneas verticales de color negro.

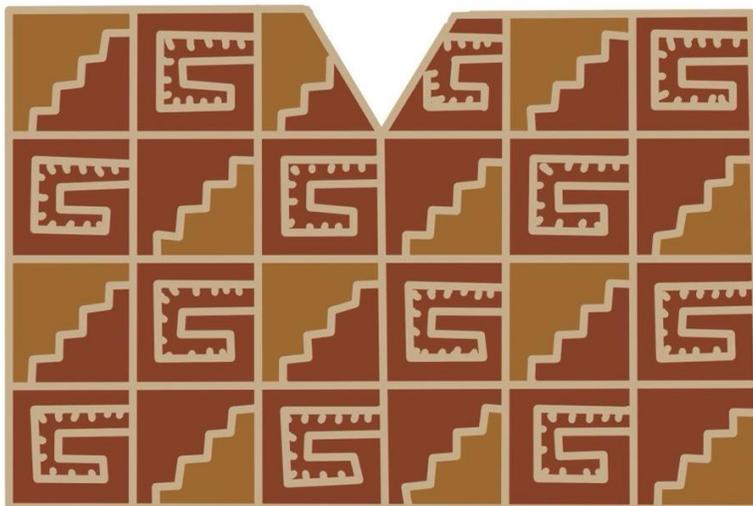
Finalmente, en la escultura naturalista 112-MSg se observa una túnica, que además de estar colocada como una capa de barro sobre el cuerpo, está pintada de color claro, por lo que resalta del tono siena del cuello y el rostro del personaje. La túnica tiene una secuencia de grupos de tres o cuatro líneas verticales marrones rojizas. Este patrón enfatiza la asociación de la escultura con la representación femenina 54-FSg, quien en su enredo tiene un diseño similar con los mismos colores.

Los diseños lineales son los más abundantes en la selección de esculturas, en segundo lugar, se encuentran los patrones en esquema cuadrículado, como se puede observar en la tabla 10. Este tipo de decoración comparte el mismo esquema que la antes analizada en los enredos y las mantas con cordeles femeninos: el área de la prenda está dividida en secciones cuadrangulares con líneas de color blanco o crema y en su interior se observan líneas escalonadas o en zigzag, líneas diagonales con puntos y espirales cuadrangulares. Al igual que en las prendas femeninas, la línea escalonada o en zigzag es el motivo más común, pues se encuentra en seis túnicas: en dos, combinado con la espiral cuadrangular y en cuatro por sí solo. Por otra parte, las líneas diagonales se observan en dos túnicas junto con el motivo de espiral. Este tipo de diseño está conformado por los colores blanco, amarillo o naranja, rojo y negro. El primero sirvió para trazar las líneas de la cuadrícula, los bordes de las túnicas, las líneas escalonadas y diagonales, los puntos y las espirales cuadrangulares, mientras que el resto de los colores llenan los espacios.

Un ejemplo de este diseño se encuentra en 67-MEm. En esta pieza, la túnica está indicada por los colores aplicados directamente sobre el cuerpo de la escultura y no por la adición de un relieve extra que envolviera al torso. Aun así, quien creó esta escultura moldeó pequeños realces de color blanco alrededor del escote, al final de las mangas y en la borde inferior de la túnica; de esta manera, el colorido patrón no podría confundirse con la pintura corporal o tatuaje que decora a muchas otras piezas del estilo y sirve para distinguir la forma de la prenda con claridad. La túnica está decorada por líneas horizontales y verticales blancas y negras que forman una cuadrícula, al interior de cada cuadro se pintó una línea escalonada blanca que va de la esquina inferior izquierda a la superior derecha, las áreas resultantes fueron coloreadas de negro o amarillo arriba y de naranja abajo.

Otra túnica con patrón en esquema de cuadrícula es el de la escultura 99-MEg (fig. 47). Esta prenda está pintada sobre la escultura, no moldeada en relieve. Está delimitada y cuadrículada en cuatro columnas y tres filas (en la vista frontal) con color blanco sobre el siena del barro, cada fila tiene una secuencia formada por un recuadro dividido diagonalmente por una línea escalonada de la esquina superior derecha a la inferior izquierda, seguido de un espacio con una figura de espiral cuadrangular que se forma por dos líneas paralelas que surgen del lado derecho, en su interior hay pequeñas marcas de color blanco.

En la primera fila los recuadros divididos diagonalmente son de color ocre en la sección superior y rojo en la inferior, en la segunda fila se invierte este orden.

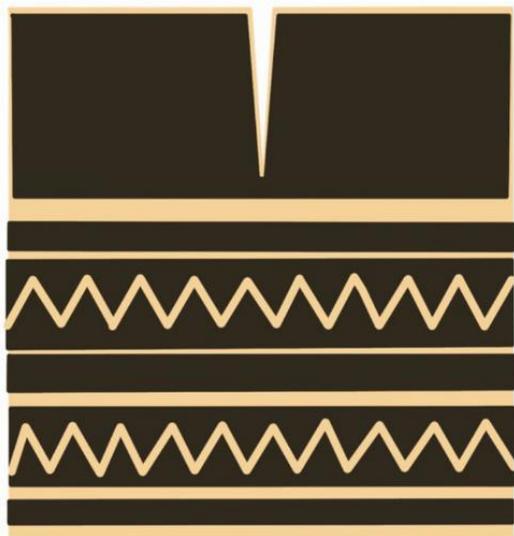


47. Dibujo de la túnica de la escultura 99-MEg. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

En las esculturas 72-MSm y 91-MSm los recuadros de las túnicas no se dividen diagonalmente, sino de manera vertical por una línea en zigzag, en 92-MSm se combinan ambos tipos de secciones ya que el trazo de la cuadrícula no es regular. En esta última solo se observan trazos claros y los espacios no fueron coloreados, por otra parte, en la escultura 72-MSm, se combinaron los colores naranja y amarillo, y en 91-MSm, se emplearon los colores rojo, naranja y negro. En la escultura 89-MSm la cuadrícula se realizó con líneas diagonales de color claro, creando espacios romboidales que fueron divididos diagonal u horizontalmente con zigzag cerrado.

Diseños únicos se observan en las túnicas de las esculturas naturalistas 104-MEg, 105-MEg y 106-MEg. Las tres están elaboradas como una capa de pasta sobre el cuerpo y pintadas con colores crema y negro. El diseño de la primera tiene una parte de color negro que va de los hombros a las axilas, seguido de un espacio corto de color crema, una franja negra, una crema y, en la parte central, una sección horizontal negra con una línea en zigzag de color claro; por el deterioro de la obra no se aprecia con claridad la sección inferior, pero pudo estar cubierta de color negro o negro con zigzag claro (fig. 48). La túnica de la escultura 105-MEg está cubierta por una secuencia de líneas en zigzag de ancho regular de colores negro y

castaño claro. Finalmente, la prenda de 106-MEg tiene un bloque de color negro en la parte central del torso, mientras que por arriba de la altura de las axilas y la parte inferior es de color claro.



48. Dibujo de la túnica representada en 104-MEg. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

Mantas con cordeles

La segunda prenda textil que se representa en las esculturas masculinas es una manta con cordeles igual a las descritas en la sección de la indumentaria femenina. Como argumenté en dicho apartado, esta pieza de la vestimenta no corresponde con la definición de una tilma, pues sus dimensiones, uso y características son distintas.

En la selección de esculturas masculinas se encuentran ocho representaciones de esta prenda (las cuales pueden apreciarse con detalle en la tabla 11), al igual que en las femeninas, las mantas se muestran colocadas sobre el cuerpo de dos maneras: los cordones se sostienen en el hombro derecho de los personajes y la tela sobre su costado izquierdo o por encima del brazo izquierdo, sólo en este último caso, el textil se figura con relieve, en el resto de las esculturas fue pintado. En los ocho ejemplos esta prenda se muestra junto con una para la parte inferior del cuerpo que será analizada más adelante.

En las mantas con cordeles masculinas se observan el mismo tipo de diseño que en las femeninas, aquellas que siguen un esquema cuadriculado, y otras, uno triangular. Al igual

que en las prendas descritas anteriormente, las cuadrículas contienen tres motivos distintos que se combinan entre sí: espirales cuadrangulares, líneas escalonadas y líneas diagonales con puntos. Cinco de las representaciones de mantas tienen una decoración cuadriculada con dos o tres filas, en ellas, el color claro marca los bordes, incluso cuando la prenda se figura en relieve (como en 117-MSsi) y también las líneas verticales y horizontales que forman el esquema, en algunos casos, estas se delinearán con un trazo negro. Las líneas escalonadas, diagonales y la espiral cuadrangular también son blancas o de color claro y al interior de cada sección se emplearon los tonos amarillo, naranja y negro.

Un ejemplo de este patrón se encuentra en la escultura 66-MEm, este está conformado por dos filas y tres columnas (al frente). La primera fila comienza por un recuadro con espiral cuadrangular, cuyo contorno está formado por una línea blanca, su interior es rojo con puntos blancos, y el espacio a su alrededor es negro; el siguiente recuadro está dividido por una línea escalonada que va de la esquina superior izquierda a la inferior derecha, la sección superior resultante es de color rojo y la inferior amarilla. La siguiente fila inicia con el motivo escalonado, en el cual se invierte el orden de los colores antes descrito. En esta representación destaca que, al lado del borde de la manta, desde el hombro derecho del personaje y hasta su cintura, se observa una serie de motivos formados por tres líneas verticales cruzadas por una horizontal en color negro, las cuales destacan la prenda. Cabe destacar que en seis esculturas con manta con cordeles se observan restos de pintura oscura que podría figurar pintura corporal o tatuajes en el cuerpo de los personajes, estos trazos son curvos o en zigzag.

El segundo tipo de patrón decorativo en las mantas con cordeles sigue una disposición triangular. En la superficie de la manta se trazaron líneas diagonales que forman triángulos isósceles, uno con su base en el borde inferior y uno invertido. Dentro de cada uno se pintaron líneas en zigzag, puntos y líneas onduladas. La manta, los cordeles y las líneas que dividen el área en triángulos se pintaron de color claro, en ocasiones remarcada por una línea negra, como en 95-MSm y 114-MEsi.

Un ejemplo interesante se encuentra en la escultura 101-MEg (fig. 49), la manta que aquí se representa fue pintada con líneas de color castaño pálido, como un rectángulo con sus bordes alargados por el cordel. Dentro de él se trazó una franja casi vertical antes de iniciar la secuencia de diagonales que forma los espacios triangulares, en el interior de este espacio

se observan líneas serpentinas. En aquellos que tienen su base en el lado superior de la prenda se trazó otro triángulo de color amarillo siguiendo el contorno de las líneas blancas, y dentro de él, se plasmaron pequeñas manchas de color claro. En los triángulos que tienen su base en el lado inferior, se trazaron líneas onduladas blancas que evocan la figura de los ofidios y su movimiento. Este diseño con puntos y serpientes se encuentra también en esculturas femeninas como 13-FEm y 47-FEg. A diferencia de lo que planteé inicialmente, este motivo no se asocia únicamente con lo femenino.



49. Dibujo de la manta con cordeles de la escultura 101-MEg. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

Los otros dos ejemplos de este tipo de patrón decorativo, 95-MSm y 114-MEsi, están conformados de la misma manera que el descrito anteriormente, los triángulos invertidos tienen en su interior el perímetro de otro pintado de color amarillo o naranja con puntos blancos en su interior, pero los triángulos con su base en el lado inferior están divididos verticalmente por una línea en zigzag de color claro, una de las secciones restantes está coloreada de negro y la otra de rojo.

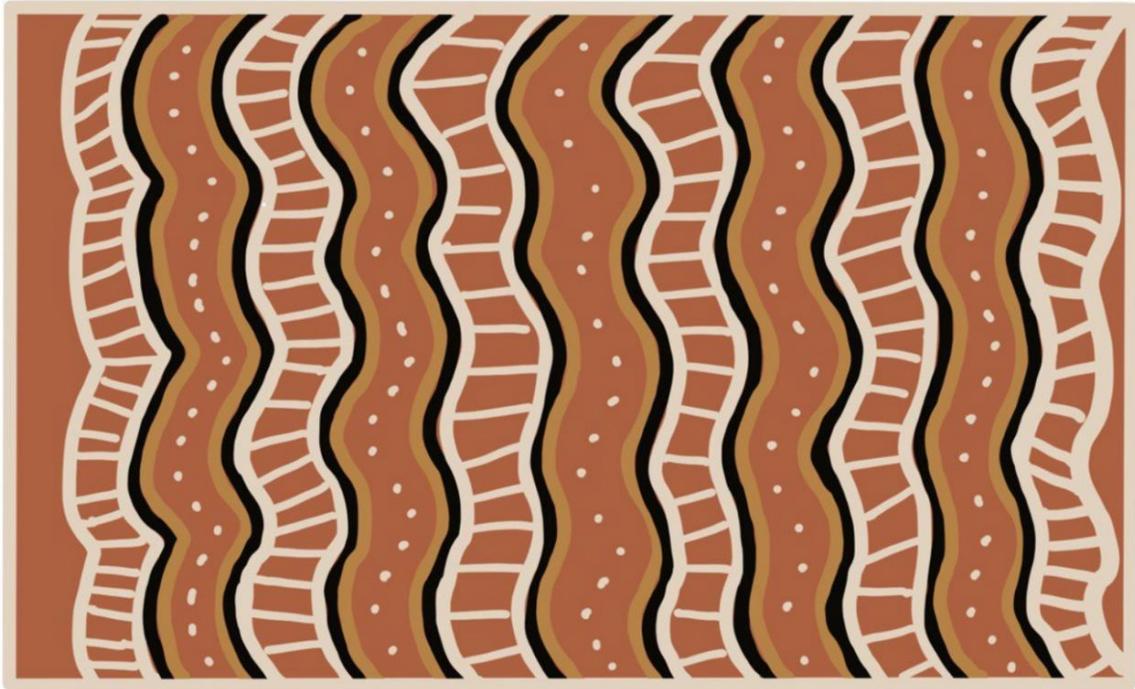
Mantas grandes con cordeles

Los personajes de las esculturas 77-MSm y 97-MSm portan una de prenda similar a las mantas con cordeles, pero la clasifico como un tipo diferente por tres motivos. El primero es que el textil es de mayor tamaño, alcanza para cubrir la espalda completa; esta forma de usar

la prenda es la segunda diferencia, y la tercera es que los patrones decorativos no siguen los esquemas descritos anteriormente. A continuación, presento una descripción detallada de ambas prendas.

La escultura 77-MSm representa a un hombre sentado con las piernas flexionadas y las rodillas hacia el pecho, sus codos están sobre las rodillas y con ambas manos sostiene horizontalmente un objeto tubular pintado con franjas blancas, negras, amarillas y rojas. Sobre su pecho observamos dos líneas curvas, una crema y una negra, por debajo de la serie de puntos que representan los collares, y por encima de los hombros se observa un relieve, más notorio en el lado izquierdo donde tiene una franja blanca que remarca la forma de la esquina de la capa, la cual se formó con una pieza de barro adicionada al cuerpo de la escultura. Desafortunadamente no cuento con una fotografía de la parte posterior de la obra, sin embargo, me fue posible fotografiar su perfil en el Museo Nacional de Antropología. A través de dicha imagen, así como de la descripción de la pieza elaborada por Gabriel Solano,¹¹⁵ me es posible observar el diseño de la manta. Este se conforma por una franja de color claro que recorre el perímetro de la prenda y en su interior se pintó una secuencia de líneas onduladas verticales. Las primeras son de color claro y paralelas entre sí, con una serie de líneas horizontales que las unen, la siguiente es de color negro y sigue el trazo de las primeras, a continuación, se encuentran dos franjas color ocre en medio de las cuales hay una línea vertical punteada de color blanco sobre el fondo rojizo del barro, posteriormente, la secuencia comienza en orden inverso con una franja negra (fig. 50).

¹¹⁵ Solano, *op. cit.*, p. 85-88.



50. Dibujo del probable diseño de la manta de 77-MSm. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

La escultura 97-MSm se encuentra en una posición idéntica a la anterior, el objeto que sostiene en sus manos, así como el tocado y la joyería son muy similares. Por estas características, se ha interpretado que este tipo de esculturas representan a guerreros.¹¹⁶ En este caso, no me es posible notar los trazos que indicarían los cordeles con los que se sostiene la capa, sin embargo, se aprecia con claridad la pieza de barro que cubre la espalda del personaje y con la cual se representó una manta colorida. A pesar de no contar con una fotografía de perfil o de la parte trasera de la escultura, el fragmento visible de la decoración de la manta me permite proponer que su diseño probablemente está conformado por líneas quebradas que recorren el textil verticalmente. Sería, por lo tanto, un patrón similar al del tocado: dos líneas paralelas de color amarillo que encierran una serie de puntos blancos seguidas de dos líneas blancas con un espacio rojo en medio.

¹¹⁶ Solano, *op. cit.*, p. 85.

Prendas para la parte inferior del cuerpo

En las esculturas antropomorfas, las pinturas y los códices de la etapa colonial temprana se representaron diferentes prendas para la parte inferior del cuerpo de los hombres. Existió, incluso hasta inicios del siglo XX,¹¹⁷ una gran diversidad de formas de cubrir el área de los genitales con lienzos de tela rectangulares o cuadrangulares de diferentes dimensiones. En la bibliografía a estas prendas se les ha denominado, de manera general, taparrabos, calzón, pañete, paño de cadera o con la palabra *máxtlatl* del náhuatl, a pesar de que en cada lengua indígena hay una palabra específica para dichos elementos de la vestimenta.¹¹⁸

Hasta el momento, el estudio más detallado que he encontrado sobre estas prendas es el propuesto por Claude Stresser-Peán. De acuerdo con esta autora, el taparrabos¹¹⁹ es una tela rectangular cuyas dimensiones aproximadas son de entre 15 y 20 cm de ancho por 6 m de largo que se colocaba alrededor de la cintura y entre las piernas, se anudaba de diferentes maneras, por lo que los extremos podían quedar al frente y/o atrás. A partir de su análisis de documentos del siglo XVI, la autora afirma que el taparrabos o braguero era un “signo de la virilidad”, por lo que los niños no lo portaban hasta alcanzar la adolescencia.¹²⁰ Gracias a su apreciación de las esculturas que representan a personajes masculinos, la autora concluye que el uso del braguero se remonta al Preclásico y fue parte de la vestimenta de diferentes culturas como la olmeca, huasteca, maya y mexicana.

Adicionalmente, Stresser-Peán describe las “prendas complementarias al taparrabos”, las cuales son el paño de cadera, que consiste en otra tela que se lleva atada por encima del

¹¹⁷ Stresser-Peán, *op. cit.*, p. 42-44.

¹¹⁸ Ruth D. Lechuga, *La indumentaria en el México indígena*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, 2009, p. 17.

¹¹⁹ En la obra referida, así como en otras que estudian la indumentaria de diferentes culturas, se emplea el término taparrabos para hablar de las diferentes prendas drapeadas que cubren la zona de la entrepierna. En este texto utilizo esta palabra sin una connotación negativa o de menosprecio, sino más bien por su definición como “tela o paja u otro material tejido para proteger y ocultar los órganos sexuales” (*Diccionario del español de México*, s.v. “taparrabos”, consultado el 10 de noviembre de 2021, <https://dem.colmex.mx/Ver/taparrabo>). A pesar de que la definición de la palabra braguero no corresponde al de una prenda de vestir, en este texto la emplearé como sinónimo de taparrabos, al igual que el término calzón.

¹²⁰ Stresser-Peán, *op. cit.*, p. 37-38.

braguero,¹²¹ y el delantal triangular, una pieza de tela que rodea la cintura y se anuda al frente, como se observa en los atlantes de Tula.¹²²

Dentro de la selección de esculturas masculinas que estudio, cuarenta y una fueron representadas con una prenda para la parte inferior del cuerpo. Estas fueron figuradas con pintura o con relieve, como se ha visto para otros elementos de la indumentaria, sus bordes se marcan con pintura blanca en la mayoría de los casos y no cuenta con patrones decorativos. Su orilla superior se encuentra alrededor de la cintura de los personajes, y los límites inferiores se observan sobre cada muslo, es decir que la tela se ajusta a la entrepierna, por lo que la prenda se asemeja a unos pantalones cortos. En treinta y siete ejemplares destaca un elemento alargado, como una lengüeta ligeramente cóncava, que sobresale de la parte central de la prenda, este puede tener diferentes formas y prominencia y se proyecta en declive o pendiente con relación al cuerpo. Este tipo de braguero fue figurado al trazar las orillas de la tela con pintura clara y adicionar la lengüeta con pastillaje o en relieve con una capa de barro cuyos bordes fueron remarcados con un color claro. Este elemento de la indumentaria masculina también se representó en esculturas de otras variantes estilísticas de la cultura de las tumbas de tiro, como en la Ameca- Etzatlán, Comala o Tala-Tonalá (fig. 51).



51. Representaciones del protector fálico en esculturas Comala (izq.), tomada de Butterwick, *op. cit.*, p. 64 y Tala Tonalá (der.), tomada de <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/2159/hombre-con-tilma>.

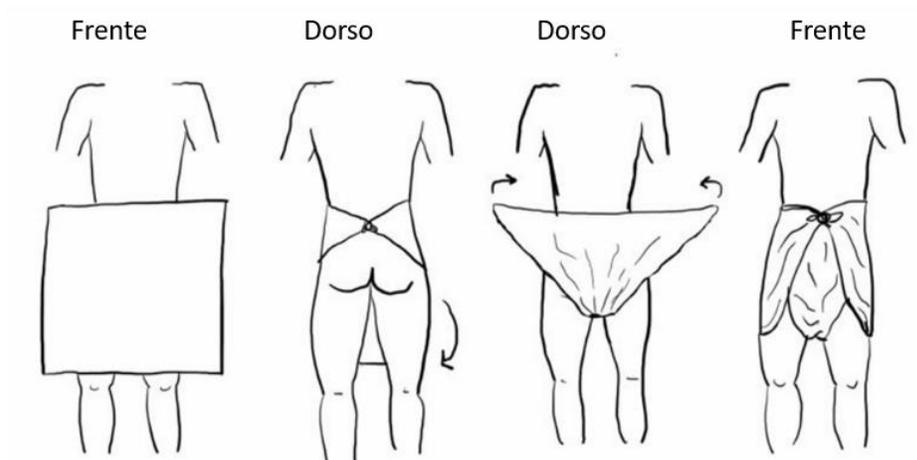
¹²¹ Se le denomina también “enredo masculino”, Fundación Armella Spitalier, *Historia y presencia del vestido en el México Prehispánico*, México, Cacciani, 2008, p.12.

¹²² Stresser-Peán, *op. cit.*, p. 44-45.

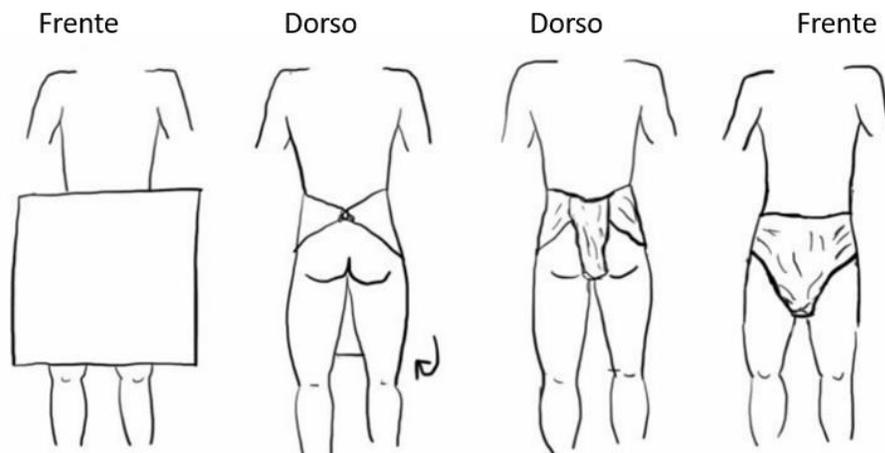
En dos esculturas que portan la prenda con apariencia de pantalón de las cuales cuento con fotografías de la parte posterior, se observa una diferencia: en 117-MSsi los glúteos del personaje están modelados de forma ovalada y separados entre sí para darle sostén a la escultura, sobre estas secciones se pintó el borde del calzón con trazos ligeramente inclinados desde los lados del cuerpo hacia el espacio entre las nalgas. Por otra parte, en 111-MSg, una escultura naturalista en la cual el braguero se representó con relieve y la parte posterior de su colocación se aprecia con mayor detalle. En este caso, el contorno de la tela traza dos diagonales que van de los costados de la cadera hacia la espalda baja, mientras que otra parte de la tela pasa entre los glúteos, de esta manera, el arreglo del lienzo forma una especie de T.

De acuerdo con las observaciones anotadas, considero que la prenda inferior representada como parte de la indumentaria masculina estaría constituida por un lienzo rectangular de tela, dos de sus esquinas se anudarían en la espalda, de manera que la tela colgara al frente, posteriormente esta se pasaría entre las piernas y las esquinas restantes podrían anudarse al frente o meterse entre el cuerpo y la tela ajustada (fig. 52). En este arreglo la tela tendría que ser grande y quedar holgada para que cubriera una parte de los muslos y las nalgas; sería similar al braguero de los raramuri, de acuerdo con el dibujo que Claude Stresser-Peán presenta en su obra.¹²³ Para que el calzón tuviera la forma de aquel que se representa en la escultura 111-MSg, uno de los bordes cortos del lienzo se ajustaría a la cintura atándose por atrás, la tela se pasaría entre las piernas, en la parte posterior se juntaría y se pasaría entre el cuerpo y los nudos para crear un arreglo que cubra la entrepierna y el espacio entre las nalgas pero que no cubra a estas. La tela quedaría arrugada y holgada al ceñirse al cuerpo, por lo que podría ajustarse para cubrir las ingles y una parte de los muslos (fig. 53).

¹²³ Stresser-Peán, *op. cit.*, p. 47.



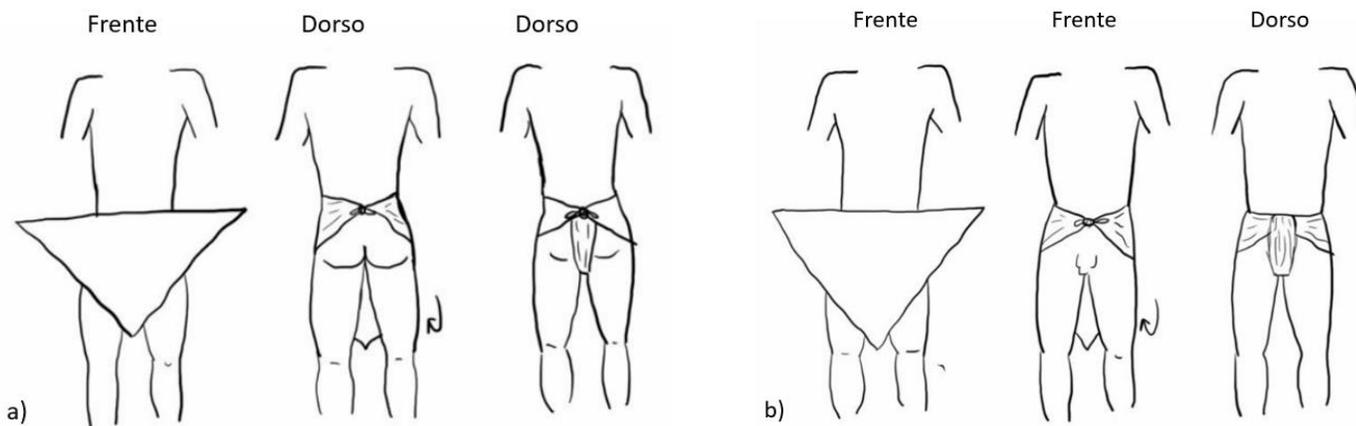
52. Colocación del calzón masculino. Dibujo: María Teresa Canto Macías.



53. Otra colocación del calzón masculino. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

Dentro del corpus se encuentran representadas dos prendas que difieren de la antes descrita. Los personajes de las esculturas 61-MEm y 100-MEg portan un calzón que llega hasta las ingles, no cubre los muslos. En la primera es posible apreciar que la prenda no cubre las nalgas, sino que crea una franja entre ellas. Pienso que para formar el tipo de braguero figurado en 61-MEm, se emplearía un lienzo de tela cuadrangular o rectangular el cual se doblaría por una diagonal para formar un triángulo, el lado más largo se ceñiría a la cintura de manera que una esquina colgaría por delante, posteriormente esta se pasaría entre las piernas y se sujetaría a lo anudado previamente (fig. 54 a). Por otra parte, en la escultura 100-MEg, se observan en relieve los bordes de la tela, estos forman dos triángulos que van de los lados de la cadera hacia el centro del vientre, la prenda se ajusta también en la entrepierna.

Este calzón se formaría con una tela doblada en triángulo, el lado más largo se enredaría por la espalda y las esquinas se atarían al frente, la esquina inferior pasaría por en medio de las piernas hacia adelante y se envolvería a lo anudado previamente (fig. 54 b).



54. Otras formas de colocar el calzón masculino. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

Al igual que en los enredos femeninos, no se figuraron fajas o cinturones en la indumentaria masculina, sin embargo, considero probable que se utilizaran cordones o cintas para ajustar las prendas al cuerpo y evitar que se cayeran fácilmente.

La lengüeta o protuberancia que se encuentra en la mayoría de los bragueros representados se representó de distintas maneras y tamaños en las esculturas, desde formas alargadas y cóncavas que cubren e incluso sobrepasan la altura del vientre a la entrepierna de los personajes (por ejemplo, 62- MEm), hasta pequeñas salientes de forma puntiaguda en el borde superior de la prenda (92-MSm). Este elemento ha sido interpretado como un protector fálico el cual pudo estar elaborado de cuero.¹²⁴ Kristi Butterwick propone que este se sostendría por un cordel, representado por la línea de color claro que rodea la cintura de los personajes, sin embargo, he mostrado a lo largo de este texto que los bordes de la mayoría de las prendas se marcaron con pintura clara, por lo que pienso que lo antes descrito corresponde a esta convención. Desde mi punto de vista, si las protuberancias mencionadas cumplieran

¹²⁴ Butterwick, *op. cit.*; Solano, *op. cit.*

con funciones protectoras, deberían estar fijas al área de los genitales, por lo que considero que sí tendrían que estar sujetas con un cordel y además tener una parte dentro de la prenda.

Otro elemento asociado a las prendas inferiores del cuerpo son los caracoles que se encuentran únicamente en dos esculturas de la selección, 61-MEm y 62-MEm. En estos casos se observa, añadido en pastillaje de color claro, un elemento en forma de caracol que se colocó por encima del borde de los bragueros, al centro del abdomen y sobre el protector fálico.

Pintura facial y corporal

En primer lugar, describiré los diseños faciales, los cuales se presentan en tres modalidades: áreas grandes de color oscuro con motivos curvos; composiciones con líneas curvas y arreglos con líneas rectas y quebradas (ver tabla 12) (fig. 55). En el primer tipo se cubrieron con pintura negra la frente, la nariz, la zona de los ojos y la barbilla, pero se dejaron espacios sin color alrededor de los ojos o sólo en su contorno inferior, así como en forma circular en las comisuras de la boca. Al interior de estas secciones se trazaron líneas negras que siguen la figura del espacio sin pintar. Ya que los espacios sin pintar de los ojos y la boca se proyectan hacia las mejillas, estas tienen espacios estrechos pintados de negro, los cuales se amplían hacia los costados del rostro.



55. Ejemplos de los tipos de pintura facial masculina. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

En la selección de esculturas donde se encuentra este diseño facial, observamos que las variaciones son pequeñas, por ejemplo, las formas circulares alrededor de las comisuras de los labios pueden contener círculos negros, como en el caso de 95-MSm y 114-MEsi, un contorno negro que encierra una serie de círculos como en 94-MSm o una forma más compleja como el círculo con líneas que encierra otro más pequeño en 66-MEm y 117-MSsi. Igualmente, los elementos que rodean los ojos pueden variar entre tener espacios en blanco con líneas negras que los rodean como en 94-MSm y 95-MSm o una franja que recorre su parte inferior y el puente de la nariz como en 114-MEsi, 77-MSm y 66-MEm.

El siguiente tipo de diseños faciales se compone por líneas curvas, pueden ser sencillos como en el caso de 109-MEg donde dos franjas recorren el borde inferior de los ojos. Otros ejemplos se encuentran en 98-MEg y 73-MSm, en estas esculturas los párpados superiores e inferiores se cubrieron de negro y de ellos se proyectaron una serie de líneas curvas que se dirigen hacia los lados del rostro, en la segunda además se pintaron los labios con un trazo horizontal que sobresale de las comisuras. En las esculturas 104-MEg y 102-MEg se observa un diseño facial compuesto por medias lunas invertidas que cubren el área de los ojos y una serie de líneas en arco que cubren las mejillas, en la primera, estas van de la boca, la cual también está pintada de negro, hacia los lados del rostro y la barbilla tiene dos triángulos con un espacio delgado a la mitad que también divide el labio inferior. Finalmente, la composición de la pintura facial de 106-MEg resulta algo confusa, pero de manera general identifiqué que los párpados están pintados de negro, alrededor de ellos se marcaron puntos grandes, los cuales están rodeados a su vez por un trazo del cual surgen una serie de líneas irregulares que cubren las mejillas.

El tercer tipo de diseño facial plasmado en las esculturas se compone por líneas rectas o en zigzag. En 116-MSsi, los ojos están cubiertos cada uno por un triángulo, cuyos lados se alinean para crear una franja del color de la piel que divide la frente por la mitad, la barbilla está cubierta de pintura y dos líneas paralelas en zigzag recorren las mejillas. El rostro de la escultura 105-MEg está cubierto por una secuencia de líneas quebradas que lo recorren horizontalmente; en el caso de 100-MEg, las líneas son verticales y parten de los ojos, los cuales también están cubiertos de negro. Una disposición similar se encuentra en 83-MSm, en donde una línea curva fue trazada en la parte inferior de los ojos, y de ella se proyectan,

en cada mejilla, dos líneas que tienen un ángulo que apunta a los costados del rostro y se dirigen hacia la barbilla, en cuya punta se unen. En 61-MEm el diseño facial se compone por pintura negra en los párpados y una serie de líneas en diagonal en cada lado del rostro que se inclinan hacia el centro.

En el torso de los personajes también se trazaron diseños con color negro, sin embargo, son menos comunes que los diseños de pintura facial, ya que, como anotamos anteriormente, en las esculturas masculinas se representaron prendas textiles que cubren la zona superior del cuerpo. La pintura corporal es notoria en diez esculturas, las cuales se muestran con detalle en la tabla 13. Encuentro dos tipos principales de diseños, el primero consiste en las líneas paralelas en zigzag que pasan por el torso de los personajes, a un costado de las mantas con cordeles. Un ejemplo destacado se encuentra en 117-MSsi, en donde las líneas quebradas forman una franja ancha en cuyo interior se encuentra un trazo de la misma forma, que recorre del lado inferior izquierdo del cuerpo hacia el hombre derecho, en esta zona la franja culmina en un rombo. Este motivo lo interpreto como un ofidio. Además, parcialmente cubierto por la manta que cubre el costado izquierdo del personaje, se observa un motivo triangular. Otro tipo de diseños de pintura corporal se observan en 71-MSm (el único ejemplar donde la pintura es clara) y 95-MSm. Ellos consisten en líneas curvas que van desde los hombros hacia el vientre.

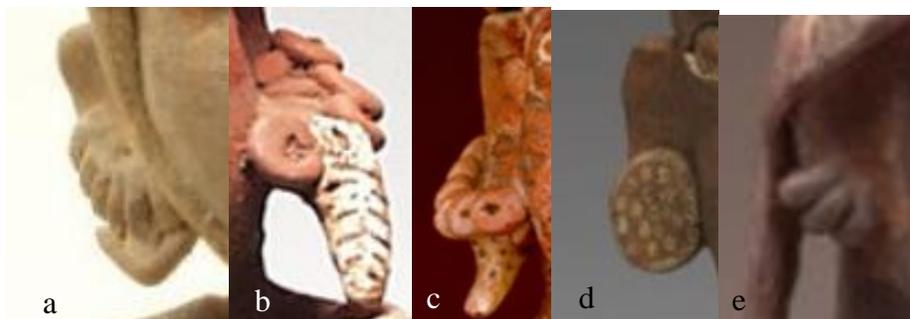
Finalmente, ejemplos únicos son los de las esculturas 102-MEg, 66-MEm, 61-MEm y 1009-MEg. En la primera se plasmó una zona de color oscuro con silueta de triángulo invertido que cubre desde el cuello hacia el esternón, y por debajo de los pectorales, dos líneas punteadas paralelas, recorren el torso horizontalmente. En 61-MEm se observan los contornos de unas pinceladas gruesas en el pecho y abdomen, además, tiene una secuencia de líneas cortas de color claro que hemos interpretado como collares, sin embargo, de ella se desprende otra serie que pasa por debajo del brazo derecho del personaje. En la escultura 109-MEg, la pintura corporal o tatuaje consiste en dos líneas paralelas escalonadas con muy poco espacio entre ellas, que van del lado inferior derecho del torso al hombro izquierdo.

Otra parte de las composiciones completas de pintura corporal o tatuaje representadas en las esculturas son los bloques de color claro u oscuro que se plasmaron cubriendo los antebrazos y espinillas de los personajes. En general son áreas de color sólido, sin embargo,

en algunas como 77-MSm, 90-MSm y 97-MSm, las zonas de las rodillas a los tobillos se pintaron con líneas onduladas de colores claros.

Joyería

Los ornamentos para las orejas representados con pastillaje conformados por una serie de argollas y las orejeras circulares antes descritos en la indumentaria femenina también se encuentran entre las piezas de joyería masculina. Las primeras son más comunes y varían con respecto a las femeninas porque contienen otros elementos como piezas en forma de curva que cuelgan por debajo del lóbulo de la oreja y se ajustan a su contorno, como los que se observan en 104-MEg y 86-MSm (fig. 56 a). Un ejemplo notable se aprecia en 97-MSm: este personaje porta unas orejeras compuestas por cuatro elementos circulares que se distribuyen por el lóbulo y hélix, entre el primero y el segundo se representó además una pieza alargada de color claro e incisiones, la cual tiene un aspecto de pluma, pero podría representar una pieza de concha o alguna piedra tallada (fig. 56 b). Otro ejemplo interesante se encuentra en 95-MSm, en las orejeras representadas en esta escultura se aprecia, por detrás del arreglo de argollas, un elemento de forma cónica, ligeramente curva hacia adelante y color claro (fig. 56 c). Otro tipo de ornamento para las orejas son los discos que cubren la zona del lóbulo como los que se encuentran en 91-MSm y 92-MSm (fig. 56 d). Un ejemplo único lo constituyen los aretes en forma de arracadas gruesas que porta 102-MEg (fig. 56 e).



56. Orejeras masculinas.

Existen varios tipos de narigueras representadas en las esculturas masculinas, además de los conjuntos de argollas en el septum que describí en el apartado referente a lo femenino. En diferentes esculturas se representó un ornamento para la nariz que tiene forma de medialuna, se sostiene del septum, cubre el labio superior y sus puntas redondeadas se prolongan por las

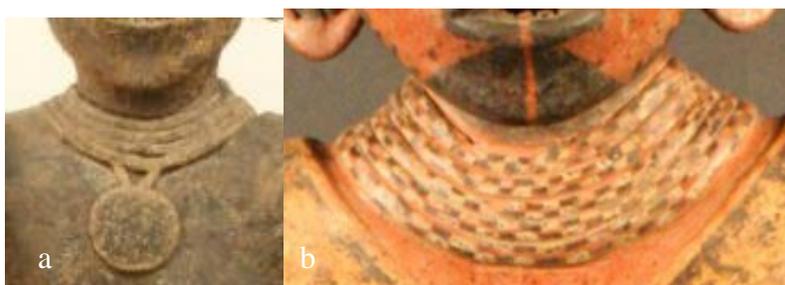
mejillas hacia los ojos, como en 114-MEsi. Tres de ellos tienen incisiones que van de las puntas hacia el centro de la pieza (62-MEm, 97-MSm y 99-MEg) (fig. 57 a), y una más tiene una serie de muescas en su borde inferior (77-MSm). En la escultura 71-MSm se observa una nariguera similar, pero en forma de medio círculo.

Algunas narigueras únicas son la presente en 102-MEg en forma de U que cubre las fosas nasales y aletas (fig. 57 b); un ornamento conformado por dos o cuatro piezas tubulares unidas que se proyectan desde el septum y cubren los labios se observa en 94-MSm (fig. 57 c); en la escultura 82-MSm fue modelada y añadida en pastillaje una pieza de joyería que se sostiene del septo y tiene una forma de triángulo isósceles invertido cuya punta alcanza a la boca, tiene una serie de incisiones a cada lado (fig. 57 d).



57. Narigueras masculinas.

Otros elementos importantes de la indumentaria masculina son los collares y brazaletes, que fueron representados por medio de secuencias de puntos blancos, como he indicado anteriormente, o a través de pastillaje. Un tipo común de ornamentos para el cuello y el pecho son las piezas en forma de medio círculo que se figuraron en relieve, pero también existen otras formas como el ornamento circular de la escultura 107-MEg (fig. 58 a) o el collar de cinco vueltas con un patrón de tablero de ajedrez en 104-MEg (fig.58 b).



58. Collares masculinos.

En cuanto a los brazaletes, se representaron aros sencillos o en conjuntos (fig. 59 a), pero también bandas que rodean el brazo y están decoradas con elementos discoidales (fig. 59 b), por ejemplo 113-MSg y 99-MEg; con una figura de caracol como en 105-MEg, 106-MEg y 111-MSg (fig. 59 c); y algunas ciñen al brazo elementos tubulares cortos con un elemento redondeado en un extremo y en el otro un elemento en punta (fig. 59 d) los cuales podrían ser algún tipo de arma o punzón, como en 111-MSg y 112-MSg, en 83-MSm ambos extremos tienen protuberancias redondeadas.



59. Brazaletes masculinos.

Atuendos y objetos asociados

En su obra *The Shaft Tomb Figures of West Mexico* Hasso Von Winning estudió las esculturas de los distintos estilos regionales de la cultura tumbas de tiro y las clasificó de acuerdo con los temas o tipos de personajes que en ellas identificó, así en su descripción, tomó en cuenta la vestimenta, ornamentos y objetos representados. Por su parte, Gabriel Solano realizó un análisis y descripción minuciosos de los objetos, indumentaria, tipos de estructuras y posturas en una selección de esculturas Ixtlán del Río. Estos detallados estudios formales permiten conocer con precisión convenciones, tipos de esculturas y temas dentro de los estilos, así como sus variantes internas e incluso su cronología.

Siguiendo los ejemplos mencionados, en este apartado presento la identificación de tipos de vestimenta o atuendos. Al igual que en las esculturas femeninas, en las masculinas, el arreglo de todos los elementos de indumentaria es único en cada caso (a excepción de las figuras 62-MEm y 99-MEg cuyos atuendos son idénticos). Sin embargo, al observar el corpus de obras, encuentro esquemas o convenciones con respecto a las prendas, posturas y objetos

con los que se presentan los personajes, ejemplos de cada tipo de atuendos se observan en las figuras 60 a 64.



60. 111-MSg



61. 89-MSm



62. 114-MEsi

En primer lugar, se encuentra el grupo de esculturas en las cuales los personajes se representaron portando únicamente un calzón. Dentro de este conjunto reconozco cuatro variantes: personajes con instrumentos musicales (caparzones de tortuga y astas de venado o raspadores) en postura sedente (fig. 60); hombres erguidos con objetos alargados que podrían ser lanzas u otra clase de armas; sujetos con abanicos de diferentes formas sedentes o erguidos; personajes sedentes que sostienen pelotas.

En segundo lugar, identifico que los personajes que portan tanto un braguero como una túnica y se presentan erguidos, portan en su mayoría, tocados cónicos y sostienen abanicos o armas alargadas con su mano derecha, mientras que, si se encuentran en posición sedente, sostienen una esfera al frente del pecho, un abanico (fig. 61) o no sostienen ningún objeto.

Otro tipo de atuendo se compone por la manta con cordeles y el braguero, la mayoría de los personajes que portan este conjunto, ya sea con postura sedente o erguida, sostienen un abanico (fig. 62) y solamente uno, una pelota, sus tocados son cónicos, trenzados o de bandas frontales.



63. 65-MEm



64. 77-MSm

Un atavío fácilmente reconocible consta de una túnica y tocado cónico sin prenda para la parte inferior del cuerpo. Los personajes que lo visten sostienen un abanico triangular con la mano derecha o una lanza si están de pie (fig. 63), mientras que si se encuentran sentados no existen correspondencias con objetos asociados, pero sí con el brazalete que sostiene un objeto tubular a la altura del bíceps.

Finalmente, un tipo de vestimenta presente sólo en dos esculturas consta de una manta que cubre la espalda de los personajes, un braguero con protector fálico, un tocado de silueta trapezoidal con adornos en su parte superior, una nariguera en forma curva y orejeras de conjuntos de aros. Además, ambos personajes tienen la misma postura: rodillas flexionadas hacia el pecho, brazos sosteniendo un objeto alargado y puntiagudo, cabeza volteada hacia la izquierda (fig. 64).

Representaciones particulares de indumentaria masculina

Al conformar el corpus de estudio, encontré nueve esculturas con características distintas a las que clasifiqué como masculinas o femeninas, por lo que las denominé de género indefinido (ver tabla 3). En las obras en cuestión los rasgos corporales como los pechos, el abdomen abultado o los genitales no son visibles, tampoco las prendas representadas son distintivas de un género, como los enredos o los calzones, además, en la mayoría de ellas no se representaron objetos asociados. Como he escrito, los ornamentos como las orejeras o los

tocados no son únicos de un género, por lo que no son un indicador de dicho aspecto. Seis de estas obras tienen características similares, mientras que las tres restantes son únicas. En este capítulo presento el análisis de estas obras y la argumentación que me permite plantear la hipótesis de que los personajes son masculinos.

La primera escultura cuyo atuendo describiremos es 118-ISm. Esta obra presenta a una persona sentada con la pierna derecha flexionada al frente y la rodilla cerca del pecho, mientras que la pierna izquierda se dobla de una manera inusual con el pie dirigido hacia abajo del glúteo, sin embargo, el tobillo se muestra completamente estirado. Sus brazos descansan sobre las rodillas, con la mano derecha sostiene un objeto alargado compuesto por cuatro partes que parecen estar atadas con una banda decorada en su base con recuadros divididos diagonalmente, con la mano izquierda sostiene un objeto aplanado y circular con ligeras ondulaciones en sus bordes, se trata del tipo de objeto descrito previamente como abanico.

El personaje porta un tocado de cinta frontal, tiene el color rojizo de la pasta de barro con la que fue modelada la escultura y está decorada con una secuencia de líneas verticales color crema. En el rostro se observan rastros de color negro que indican un diseño facial. En el septo se observa una serie de argollas, y en cada oreja, una arracada seguida de un pendiente circular. En el cuello se aprecia la serie de manchas claras que representa una gargantilla de cuatro vueltas. En el área de pecho se encuentran dos líneas curvas de color negro que van de los hombros, al esternón y hacia debajo de los pectorales. En el brazo izquierdo el personaje porta un brazalete y el antebrazo está cubierto de pintura clara. La única prenda textil representada en la escultura, aparte del tocado, es un delantal rectangular sostenido por cordones que rodean la cintura, estos se representaron en relieve y fueron pintados de color crema, el delantal también se modeló como una capa de barro y está decorado por una cuadrícula de líneas blancas con tres columnas y dos filas. Los recuadros tienen dos diseños que se alternan, uno tiene color rojo de base con manchas blancas y aunque no es completamente visible en toda la prenda, el otro diseño es una línea diagonal clara que divide el cuadro en dos secciones, una negra y una roja. Otra parte de la pintura corporal es el bloque de color claro que cubre el área de las espinillas.

El museo de donde proviene esta pieza, Los Angeles County Museum of Art, la denomina como “*Female Holding Fan and Possible Pointed Headdress*”, considero que es así porque la protuberancia del pecho visible pudo ser tomado como indicador del género femenino del personaje, sin embargo, lo abultado o llano de los pectorales no es indicador suficiente del género en las esculturas Ixtlán del Río,¹²⁵ pues como hemos visto, la vestimenta también es parte importante de la definición visual de este aspecto. Con respecto al objeto que sostiene en la mano derecha, considero que es denominada como un tocado puntiagudo porque un elemento similar es parte de la prenda que 121-ISm, escultura de la misma colección del LACMA, porta en la cabeza. Desde mi punto de vista, en la escultura 118-ISm se representa a un personaje masculino, en primer lugar, porque he observado que tanto las prendas de vestir, como los objetos asociados a los personajes femeninos son mucho más restringidos, en segundo lugar, porque el objeto que porta en la mano izquierda, identificado como un abanico paipái, se representó exclusivamente en esculturas masculinas; y finalmente, la indumentaria masculina tiene mayor variedad de prendas, por lo que el delantal rectangular probablemente pudo ser parte de su repertorio.

A continuación, describiré la indumentaria de la escultura 121-ISm. El personaje representado en esta obra porta un tocado que en la parte frontal se mira como un textil que cubre la frente y sobresale por arriba de la cabeza, a la vez que sus dos esquinas inferiores se prolongan y cubren las sienes, este textil está pintado de color crema con manchas irregulares de color rojo levemente inclinadas y alienadas horizontalmente. Por la parte superior de observa un elemento alargado de cuatro partes tubulares en cuya base se observa una banda decorada, como ya mencionamos, se asemeja a lo que 118-ISm sujeta. Desafortunadamente no cuento con fotografías de otras perspectivas de la obra, pero considero que el textil no rodearía toda la cabeza, sino que se ataría con cordeles en la parte trasera, de manera similar a los tocados de 89-MSm, 94-MSm, 81-MSm o 102-MEg. De esta manera, el elemento puntiagudo se sostendría por una banda transversal y sería independiente de la otra parte, así tendría sentido que se encuentre representado por sí solo en las manos de otro personaje.

La pintura facial del personaje está compuesta por un triángulo invertido cuya punta se dirige al espacio entre las cejas, lo párpados, el puente de la nariz y las sienes están

¹²⁵ Solano, *op. cit.*, p. 29 y 136.

cubiertas por una forma negra cuyo contorno es recto, posteriormente se observan dos franjas que recorren horizontalmente el rostro, son diagonales que convergen hacia el centro del rostro, son anchas en esta sección y se vuelven más delgadas hacia los costados de la cara. La barbilla y la línea de la mandíbula están cubiertas de negro, y en el borde superior el borde es aserrado. De la nariz del personaje cuelga una pieza ovalada y alargada de color crema, las orejeras son aros gruesos pintados del mismo color.

La prenda que porta el personaje es una túnica como las descritas en la sección de la indumentaria masculina, como ellas, parece tener mangas y cuello en V. En la parte superior la prenda está pintada, pero la parte inferior sobresale como una capa que recubre la escultura. El patrón de la prenda está compuesto por una cuadrícula de líneas claras que genera secciones divididas por una línea escalonada. Lo que resulta inusual es la forma de usar la túnica para cubrir las piernas que se pliegan hacia el pecho. Otra parte de la indumentaria es la pintura corporal que se observa en los antebrazos como bloques claros delimitados por franjas oscuras y en los tobillos, dos franjas negras que encierran una blanca. Por debajo del borde de la túnica, en la zona del glúteo izquierdo se observan un par de líneas blancas, las cuales interpreto como las orillas del braguero.¹²⁶

Los brazos se recargan sobre las rodillas y sostiene con la mano derecha un objeto tubular y corto que se acerca a los labios entreabiertos. Este podría ser una pipa, algún alimento o instrumento musical.¹²⁷ El tocado, la forma de portar la túnica y el objeto que sujeta el personaje son rasgos peculiares, por lo que en primera instancia asigné a la obra dentro del conjunto de género indefinido, sin embargo, al analizarla con mayor detalle, concluyo que representa a un hombre.

El tercer ejemplo único en el corpus es la escultura 127-ISm. Esta destaca tanto por su postura, como por las protuberancias oscuras que se modelaron en su piel. El personaje tiene ambas piernas flexionadas con los pies tocándose al frente, sin embargo, solo la pierna derecha se apoya sobre el suelo, mientras que el glúteo y la pierna izquierda se elevan. Otro soporte de la escultura es el brazo derecho, así la escultura está inclinada hacia este lado y el

¹²⁶ En el catálogo de la colección a la cual pertenece esta obra, la cédula indica que el personaje porta un calzón, sin embargo, no se encuentran otras fotografías por medio de las cuales esto se pueda comprobar. Kan, Meighan y Nicholson, *op.cit.*, p. 83.

¹²⁷ *Ídem.*

brazo izquierdo se oculta por detrás del cuerpo. La piel es de color anaranjado rojizo y sobre ella se colocaron con pastillaje, en el rostro y el torso, elementos circulares oscuros los cuales tienen pequeñas incisiones y representan algún tipo de patología.

La vestimenta de este personaje está conformada por un tocado de banda frontal decorado por una línea en zigzag que lo recorre horizontalmente, de los triángulos restantes, los invertidos están delineados internamente con amarillo y contienen manchas claras, los que tienen su base en la parte inferior son de color rojo. En las orejas porta pendientes en forma de pequeñas barras rematadas por argollas y en el septum dos o más aros grandes que cubren su boca. El cuello está ornamentado por una gargantilla de cinco vueltas pintada con manchas claras. Alrededor de la cintura se observa una línea blanca pintada la cual representa los cordeles que sostienen el delantal triangular con el cual se cubre el área de los genitales. Esta prenda se elaboró en pastillaje, tiene un ancho reducido y su largo alcanza a cubrir parcialmente el tobillo derecho que se encuentra flexionado. Está dividido horizontalmente con una franja clara delineada finamente con negro. En cada una de áreas restantes se observan cuatro triángulos que se generan por las líneas en zigzag. Aquellos que tienen su base en la parte inferior contienen un pequeño círculo con un punto en su centro, los triángulos inversos tienen otro de color amarillo en su interior con una serie de manchas blancas. Esta prenda es muy similar a la de 118-ISm, por lo que considero que el personaje representado también es masculino.¹²⁸

Seis esculturas del grupo de género indefinido se caracterizan por su postura sedente y por la representación de una gran manta decorada, elaborada con pastillaje y pintura, que cubre todo el cuerpo y deja a la vista parte de los hombros, el cuello y la cabeza, así como la punta de los pies. Pude observar la escultura 119-ISc en el Museo Nacional de Antropología y noté que la espalda del personaje está descubierta, en ella sólo se observan los cordeles que sujetan el textil (fig. 65 a). Igualmente, la vista posterior de 122-ISm muestra que la manta no se envuelve por la espalda del personaje (fig. 65 b). A partir de estos dos ejemplos, asumo que, en el resto de las esculturas del mismo tipo, la tela se figuró únicamente al frente del cuerpo y los cordeles que la sostienen, en la espalda.

¹²⁸ En el catálogo de obras antes citado la escultura se identifica como femenina: “*Female Figure Covered with Sores*”, *ibid.*, p. 71 y 84.



65. Vista posterior de esculturas con manta.

Tres de las esculturas que portan las grandes mantas tienen un tocado cónico muy alargado y puntiagudo sostenido por una banda frontal (122-ISm, 123-ISm y 126-ISm). Las bandas de las dos primeras son anchas y están decoradas con líneas verticales, mientras que en el área cónica no se perciben diseños. Por otra parte, en la escultura 126-ISm el tocado tiene banda frontal y barboquejo con una secuencia de líneas verticales, en la banda se observan tres piezas discoidales, la central tiene pintado el perímetro de un círculo y un punto en su centro. En la parte cónica de este tocado se parecían dos líneas verticales en zigzag. Las otras tres esculturas (119-ISc, 120-ISc y 124-ISm) portan tocados simples conformados por una cinta frontal delgada. Las orejeras que portan los personajes ataviados con las mantas son redondos, ya sea como argollas grandes vistas frontalmente, tal como las de 126-ISm o sólidas, como en el caso de 123-ISm. Además, portan narigueras compuestas por uno o más aros que atraviesan el septo.

Los diseños de cada manta son únicos y protagonizan la composición de la escultura. Al igual que otras prendas, las mantas están delimitadas por un trazo de color claro. El patrón de 119-ISc es simple, pues se compone únicamente de manchas gruesas de color claro que se distribuyen de manera uniforme sobre la tela. En el caso de 120-ISc el patrón se compone de la repetición de franjas verticales, una de color ocre, un espacio rojo, una línea blanca, un espacio rojo con una línea punteada blanca, otro trazo blanco, seguido del espacio rojo y la línea ocre. Un diseño similar se encuentra en 124-ISm, cuya manta se decora por una

secuencia de franjas blancas y amarillas, entre ellas quedan espacios más angostos de tono rojizo.

Los diseños más elaborados se encuentran en las esculturas de los personajes que portan los tocados altos. El primer ejemplo se encuentra en la escultura 122-ISm, donde el personaje se muestra sosteniendo un objeto alargado decorado con un elemento discoidal en su parte más alta, ambas partes están decoradas con líneas blancas y amarillas. Este objeto se asemeja a una sombrilla, pero podría ser algún tipo de mazo, ya que en algunas esculturas este elemento es mucho más pequeño (por ejemplo 101-MEg). Ya que el personaje tiene descubierto el brazo derecho para sostener este objeto, la manta se encuentra ladeada hacia la izquierda. Su diseño es muy llamativo: está dividido en secciones verticales por finos trazos de color claro, la primera es más angosta y contiene cinco círculos blancos con un punto en su centro; el siguiente espacio es más amplio y dentro de él se encuentran dos líneas paralelas en zigzag que contienen una serie de pequeñas manchas blancas. Estos motivos se repiten dos veces más en la manta.

Por otra parte, el diseño de la manta de 123-ISm, se compone por líneas diagonales de color claro que van en sentidos opuestos y crean una retícula con espacios romboidales. Cada una de estas secciones está dividida verticalmente por una línea en zigzag, y los espacios resultantes se pintaron de rojo y negro o rojo y amarillo.

Finalmente, la manta que cubre el cuerpo del personaje representado en la escultura 126-ISm es de color rojo, al igual que el resto de la escultura, mientras que el patrón que la decora está creado con pintura blanca. El diseño de la manta está conformado por líneas diagonales que recorren la manta de la parte superior izquierda a la inferior derecha y también en sentido opuesto. La intersección de estas líneas es atravesada por líneas horizontales, por lo que se crean tres filas de espacios triangulares. En cada una, se observa que los triángulos que tienen su base en la parte inferior contienen una figura serpentina, mientras que los triángulos invertidos tienen dos líneas inclinadas que van del lado superior al derecho (considero que se alterna su sentido en cada espacio siguiente), son dos pares de líneas amarillas y entre ellas una línea ondulada blanca (fig. 66).



66. Dibujo de la manta de 126-ISm. Dibujo: María Teresa Canto Macías.

A partir del análisis de los tocados, joyería y prendas textiles de las esculturas masculinas y femeninas, concluyo que los tocados de cinta frontal, los cónicos, así como las orejeras redondas no son exclusivas de un género, por lo que no los puedo considerar como indicador para asumir si los personajes cubiertos con mantas son femeninos o masculinos. Sin embargo, dos elementos me permiten plantear la hipótesis de que se tratan de hombres: el primero es el objeto con apariencia de sombrilla de la escultura 122-ISm, pues como he mencionado antes, los objetos que sostienen las esculturas femeninas se restringen a recipientes o infantes, mientras que en las masculinas se observan mayor variedad; en segundo lugar, se encuentra el barbiquejo de la escultura 126-ISm, elemento que no se observa en las representaciones de mujeres, pero sí de hombres.

CAPÍTULO IV

Aproximaciones a la materialidad y manufactura de la indumentaria

En Mesoamérica y Aridamérica existió una gran diversidad de recursos vegetales, animales y minerales que fueron aprovechados para la creación de indumentaria. Los antiguos habitantes de estas áreas desarrollaron un profundo conocimiento sobre ellos, descubrieron e inventaron variadas técnicas para procesarlos y convertirlos en materiales para los distintos tipos de textiles. Asimismo, crearon herramientas, como los husos, malacates, agujas y telares, para elaborar tejidos. Quienes estudian el tema de los textiles y la indumentaria prehispánica han podido identificar las materias primas, técnicas de manufactura y herramientas empleados en las diferentes regiones del México antiguo, a través de los vestigios arqueológicos, los documentos históricos y la etnografía.

Como escribí anteriormente, son escasos los textiles arqueológicos, pues su conservación depende de varios factores que difícilmente se conjuntaron en el actual territorio mexicano (la inestabilidad del medio y el tipo de suelo en el que se encuentren los tejidos, su contacto con microorganismos, la exposición a la luz solar, la humedad o el agua, así como los gases atmosféricos, entre otros elementos provocan la desintegración de las fibras).¹²⁹ En el caso del Occidente mesoamericano no se han hallado hasta el momento prendas textiles completas, pero sí se han estudiado fragmentos de fibras y tejidos provenientes de las tumbas de tiro de Huitzilapa¹³⁰ y de El Piñón.¹³¹

Los análisis sobre descubrimientos de fibras y textiles antes mencionadas, así como los aportes de las obras dedicadas al estudio arqueológico, histórico y etnográfico de los textiles y la indumentaria de diferentes culturas de Mesoamérica, en conjunto con mis observaciones sobre las esculturas Ixtlán del Río, son la base de las hipótesis que planteo como aproximación a los materiales, tecnologías y técnicas de manufactura textil que pudieron emplear los antiguos habitantes del Occidente de México.

¹²⁹ Guadalupe Mastache, “Técnicas prehispánicas de tejido”, Tesis de licenciatura/maestría en Arqueología, ENAH/UNAM, 1966, pp. 6-12.

¹³⁰ Bruce F. Benz, Lorenza López Mestas C. y Jorge Ramos de la Vega, “Organic Offerings, Paper and Fibers from the Huitzilapa Shaft Tomb, Jalisco, Mexico” en *Ancient Mesoamerica*, vol. 17, núm. 2, otoño 2006, pp. 283-296.

¹³¹ María Teresa Cabrero García y Carlos López Cruz, “The Shaft Tombs of El Piñón, Bolaños Canyon, State of Jalisco, Mexico” en *Ancient Mesoamerica*, v. 18, n.2, otoño 2007, p. 239-257.

Antes de presentar mis hipótesis sobre la confección de las prendas descritas en el capítulo previo, es pertinente hacer algunas precisiones sobre los conceptos relacionados con los textiles y sintetizar ciertas ideas sobre su elaboración. De acuerdo con los objetivos de esta investigación, establecí que en este texto me referiría a textiles como los materiales hechos con fibras vegetales o elementos de origen animal y con la característica de ser lo suficientemente flexibles para ajustarse al cuerpo. Con esta definición, me fue posible incluir mis observaciones sobre algunas partes de la indumentaria representada en las esculturas que no tienen el aspecto de tela, sino también de pieles de animales, cuero o elaborados con técnicas de cestería. Sin embargo, la definición de textil en el diccionario es “dicho de una materia: capaz de reducirse a hilos y ser tejida” o en otra acepción “perteneciente o relativo a los tejidos”¹³² y un tejido es una “cosa formada al entrelazar varios elementos”.¹³³

En este apartado es útil distinguir entre los diferentes tipos de textiles para precisar sobre la elaboración de las prendas, pues como adelanté en el capítulo anterior, pude apreciar texturas y formas representadas en las esculturas que evocan materiales diferentes a la tela. Esta se elabora con fibras hiladas, es decir hilos, los cuales se entrelazan en un telar, por otra parte, los objetos elaborados en técnicas de cestería emplean fibras sin hilar que se entrelazan con las manos. Existen otras técnicas para crear textiles, por ejemplo, aquellos que se elaboran a partir de un sólo hilo, como las redes.¹³⁴

En este capítulo describiré las técnicas de entrelazado y decoración de textiles que probablemente existieron en el Occidente de Mesoamérica, las materias primas y herramientas que requerían. En principio, abordaré el tema de los tejidos con telar y en seguida, los tejidos de fibras sin hilar o cestería.

Tejidos

La elaboración de un tejido consta de distintas etapas que son la preparación de la fibra, hilado, urdido y tejido.¹³⁵ Las fibras son el elemento fundamental de los hilos y requieren

¹³² RAE, s.v. “textil”, consultado el 10 de enero de 2022, <https://dle.rae.es/textil>.

¹³³ RAE, s.v. “tejido”, Consultado el 10 de enero de 2022, <https://dle.rae.es/tejido?m=form>.

¹³⁴ Mastache, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 67.

flexibilidad, resistencia y longitud para convertirse en tales, y pueden ser de origen vegetal o animal.¹³⁶

Las fibras vegetales pueden provenir de distintas partes (semilla, tallo o líber y hojas) de una gran variedad de plantas. En su obra sobre los textiles mesoamericanos, Griselle J. Velasco enlista de manera general cinco tipos de plantas de las cuales es posible extraer fibras para el hilado,¹³⁷ por su parte, Guadalupe Mastache identifica una gran cantidad de especies vegetales específicas cuyos restos se han hallado en contextos arqueológicos, por ejemplo, algodones, agaves y yucas, y recupera información de documentos históricos sobre otras especies que pudieron emplearse en la época prehispánica aunque no se encuentren evidencias arqueológicas de ellas, como la ortiga.¹³⁸ Los análisis de textiles arqueológicos aportan información más detallada y permiten la identificación de especies vegetales de las cuales se extrajeron fibras, así, nos permiten vislumbrar el gran conocimiento que los pueblos prehispánicos tenían de su entorno. Un ejemplo se encuentra en la investigación de Mónica Vargas, quien reconoció que ciertos textiles de las cuevas de El Gallo y La Chagüera, en Morelos, estaban elaboradas con fibras de *Guazuma ulmifolia* (cuaulote), *Tillandsia* (bromelia) y *poacea* (pasto). El uso de esta última especie para la elaboración de textiles era desconocido.¹³⁹

Para acotar a este caso de estudio, fundamentaré mi hipótesis en los hallazgos arqueológicos de fibras vegetales en las tumbas de tiro. En el municipio de Magdalena, Jalisco se localiza el sitio arqueológico de Huitzilapa, dentro del cual fue descubierta una tumba de tiro de dos cámaras sin alteraciones, por lo cual pudo realizarse una investigación científica sobre sus contenidos.¹⁴⁰ Bruce F. Benz, Lorenza López Mestas y Jorge Ramos de la Vega analizaron las ofrendas orgánicas de origen vegetal en esta tumba de tiro, aquellas que se encontraban dentro de recipientes de cerámica, probablemente alimentos, y aquellos materiales directamente asociados con los cuerpos como cordeles, redes, canastas, esteras y

¹³⁶ *Ibid.* p. 17.

¹³⁷ Velasco, *op. cit.*, p. 59-76.

¹³⁸ Mastache, *op. cit.*, p. 17-35.

¹³⁹ Mónica Vargas Ramos, "Textiles arqueológicos como parte de un discurso ritual: el caso de las cuevas El Gallo y La Chagüera, Ticumán-Morelos", tesis de maestría, UNAM, p. 75- 80.

¹⁴⁰ Jorge Ramos de la Vega y Lorenza López Mestas Cambremos, "Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco" en *Ancient Mesoamerica*, vol. 7, núm. 1, 1996, p. 121.

textiles.¹⁴¹ Las muestras de fibras se tomaron de áreas cercanas a los cráneos y hombros de los individuos colocados en la tumba, pues los arqueólogos consideraron que textiles y cordones de collares y pectorales fueron parte del atavío de los difuntos.¹⁴²

Los investigadores analizaron los restos de estos objetos y descubrieron que los antiguos habitantes de Huitzilapa usaron fibras de hojas duras, de líber, de tallos, de semillas, así como de cortezas para fabricar diferentes tipos de textiles. Las fibras que pudieron identificar son las de agave, algodón, carrizo y de la corteza de alguna especie de *Ficus*. Las primeras fueron las más comunes y se encontraron en conjuntos de hebras sin tejer, algunas eran delgadas y probablemente provenían de hojas de agave jóvenes por lo que podrían tejerse para crear telas delgadas, mientras que las hebras más gruesas podrían emplearse para crear cuerdas más resistentes.¹⁴³ Las hebras de agave fueron recolectadas del área de la cabeza y el torso de los restos óseos de dos hombres.¹⁴⁴

Las siguientes fibras más abundantes en la tumba eran las de algodón, se hallaron hiladas en dos cabos con torsión en S. Aunque los fragmentos eran de tamaño reducido, los investigadores los identificaron como parte de cordeles y textiles, pues algunos hilos mostraban evidencia de haber sido tejidos. Ya que los fragmentos de hilo tenían un grosor de entre 0.5 y 1 mm, se piensa que crearían telas finas.¹⁴⁵ Además de ser parte de cordeles para los collares y brazaletes de los difuntos, es probable que algunas fibras de algodón formaran parte de telas que cubrieron las cabezas y torsos de los tres individuos de la cámara norte de la tumba o que una tela se colocó por encima de los tres individuos y sus atavíos.¹⁴⁶

Los arqueólogos recolectaron una muestra de fibra vegetal que se ubicaba a un costado de los restos óseos de un hombre. Por sus características la identificaron como restos de tallos de carrizo (*Arundo donax*). Ya que este tipo de fibra se encontraba únicamente asociada con un individuo, se piensa que formaba parte de algún implemento propio de oficio, edad o condición del hombre.¹⁴⁷

¹⁴¹ Benz, López y Ramos, *op. cit.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 285.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 288 y 294.

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 286.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 294.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 293.

Un hallazgo importante de la investigación fue una pieza de papel encontrada al costado del cráneo de un individuo, este estaba hecho de fibra de l ber comprimida o aplanada en un molde. Al analizar esta muestra, los investigadores encontraron que las fibras de papel de Huitzilapa no coinciden con las características del papel amate que se fabrica en la actualidad a partir de la corteza de la especie *Trema micrantha*, sino que se aproximan a la forma de las fibras de la corteza de *Ficus tecolutensis*.¹⁴⁸ Este descubrimiento es la evidencia orgánica de la fabricación de papel más antigua conocida en Mesoamérica.¹⁴⁹

Aunque no es posible definir si los restos de fibras, hilos y tejidos de la tumba de Huitzilapa pertenecían a prendas como tocados, túnicas o enredos, la información obtenida de la investigación de Benz, Mestas y Ramos es útil para conocer los materiales disponibles y, al indagar sobre técnicas conocidas para procesarlos, también es posible plantear conjeturas sobre cómo se elaboraba la indumentaria textil.

Otro vestigio interesante de la manufactura textil en la tumba de Huitzilapa son los seis malacates de cerámica asociados al esqueleto de una mujer.¹⁵⁰ El análisis de estos objetos permite descubrir mayor información y generar inducciones sobre diversos temas, por ejemplo, a partir de sus dimensiones, peso, material, así como del tamaño de su orificio y marcas de desgaste puede conocerse la técnica con la que se usaron, las fibras que pudieron haber hilado con ellos e incluso las características del hilo que se creaba con su uso.¹⁵¹ De igual manera, el análisis histórico artístico de las formas de los malacates y de la iconografía que se plasmaron en algunos de ellos, permite asociarlos con elementos de la cosmovisión mesoamericana. En este aspecto un aporte notable es el de Jesper Nielsen, quien compara las características de una muestra de malacates mexicas con esculturas monumentales como las piedras de sacrificio para establecer interpretaciones sobre el simbolismo de las acciones implicadas en el proceso del hilado, como el movimiento de rotación y su asociación a la visión cíclica de la vida y el universo.¹⁵²

¹⁴⁸ * dem.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 294.

¹⁵⁰ Ramos y López, *op. cit.*, p. 126.

¹⁵¹ Un ejemplo notable de este tipo de estudio es el artículo de Sharisse D. McCafferty y Geoffrey G. McCafferty, "Textile Production In Postclassic Cholula, Mexico", *Ancient Mesoamerica*, vol. 11, núm. 1, enero 2000, pp. 39-54.

¹⁵² Jesper Nielsen, "The World on a Whorl: Considerations on Aztec Spindle Whorl Iconography" en Lena Bjerregaard y Ann Peters, *op. cit.*, pp. 132-140.

La conjunción de información arqueológica, etnográfica e histórica relacionada con las técnicas de tejido y sus instrumentos ha permitido a los especialistas de las culturas del centro de México establecer que las labores textiles eran actividades femeninas cuyas connotaciones se relacionan con el ámbito de lo sagrado.¹⁵³ Un estudio de este tipo rebasa los límites de mi investigación actual, sin embargo, será necesario realizarlo en indagaciones futuras.

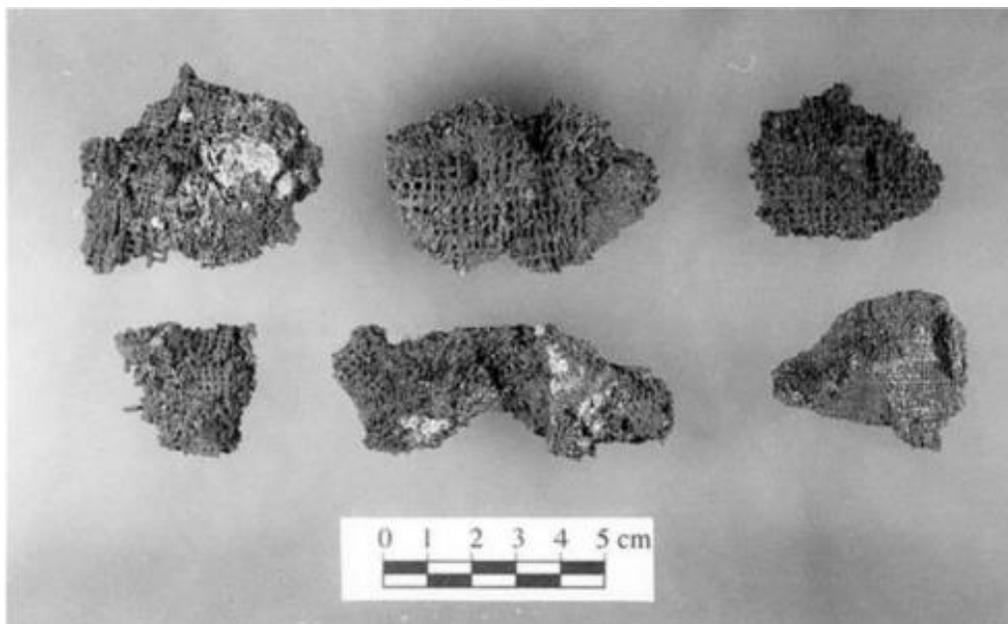
En el sitio arqueológico de El Piñón, localizado en el Cañón de Bolaños, al norte del estado de Jalisco se descubrieron tres tumbas de tiro las cuales fueron utilizadas entre el año 80 y 440 d.C. Estas tumbas de tiro se hallaron sin alteraciones y fueron las primeras descubiertas dentro de un centro cívico y ceremonial y no en un cementerio en zonas alejadas a los espacios de actividad cotidiana.¹⁵⁴ Un individuo colocado en la tumba tres, el cual destaca por estar acompañado por mayor número de objetos (cientos de cuentas de concha, corla negro y cerámica, brazaletes, trompetas de caracol, entre otros), tenía fragmentos textiles que evidencian que tenía una vestimenta de algodón (fig. 67), o bien, su cuerpo fue envuelto en tela. Además, por debajo de su osamenta se encontraron fragmentos de fibra de agave tejidas que indicaban que el personaje fue colocado sobre una estera.¹⁵⁵ En la Tumba 1 los arqueólogos hallaron una red tejida con fibra de agave y también un malacate asociado a un esqueleto femenino.¹⁵⁶

¹⁵³ Ejemplos de este tipo de estudios son: Elizabeth M. Brumfield, "Solar Disks and Solar Cycles: Spindle Whorls and the Dawn of Solar Art in Postclassic Mexico", *Treballs d'Arqueologia*, vol. 13, 2007, pp. 91-113; Sharisse D. McCafferty y Geoffrey G. McCafferty, "Spinning and Weaving as a Female Gender Identity in Post-Classic Mesoamerica" en Margaret B. Schevill, Janet C. Berlo y Edward B. Dwyer (eds.), *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes*, Nueva York, Garland, 1991, pp. 19-44; y Cecilia Klein, "Woven Heaven, Tangled Earth: A Weaver's Paradigm of the Mesoamerican Cosmos, en *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics. Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 385, pp. 1-35.

¹⁵⁴ Cabrero y López, *op. cit.*, p. 239-245.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 247-248, 251 y María Teresa Cabrero y Carlos López Cruz, "Las tumbas de tiro de El Piñón, en el Cañón de Bolaños, Jalisco, México" en *Latin American Antiquity*, v. 9, n. 4, 1998, p. 330.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 251 y 253.



67. Fragmentos de la tela de algodón que envolvía a uno de los ocupantes de la Tumba de tiro 3 de El Piñón. Tomada de: María Teresa Cabrero García y Carlos López Cruz, “The Shaft Tombs of El Piñon, Bolaños Canyon, Jalisco, Mexico”, *Ancient Mesoamerica*, n. 18, 2007, p. 253.

Hasta el momento no he encontrado fotografías (además de la incluida aquí) ni un estudio detallado de los objetos textiles que se mencionan en los citados artículos de María Teresa Cabrero y Carlos López Cruz. Sin embargo, su mención, me permite reiterar que las fibras de algodón y agave eran empleadas por los habitantes del Occidente de Mesoamérica para crear diferentes tipos de textiles.

Las fibras de agave

Ya que he presentado los estudios sobre evidencias de fibras vegetales que se empelaban en el Occidente durante la época de las tumbas de tiro, procedo a plantear respuestas a la pregunta sobre de qué maneras podían procesarse las semillas de algodón y las hojas de agave para crear hilos. En su análisis sobre los materiales orgánicos de la tumba de Huitzilapa, Benz, López y Ramos observaron que las fibras de agave fueron extraídas a través de una

variedad de procesos que resultó en que las hebras tuvieran características distintas con respecto al tipo de células asociadas a ellas.¹⁵⁷

En el género *Agave*, el cual se considera nativo de México, se agrupan gran variedad de especies que se caracterizan por sus hojas lanceoladas, rígidas y carnosas de largo variable con superficie dura. Guadalupe Mastache identificó diez especies de agave de las cuales se pudieron extraer fibras en Mesoamérica: *Agave lophanta*, *Agave cantala*, *Agave sisalana*, *Agave fourcroydes*, *Agave deweyana*, *Agave lúrida*, *Agave pes-mulae*, *Agave pseudotequilana*, *Agave striata* y *Agave zapupe*.¹⁵⁸

En la bibliografía disponible sobre los textiles prehispánicos se menciona que las fibras de agave, como el ixtle o el henequén, eran ampliamente utilizadas por los antiguos habitantes de México, esta idea se sustenta, por una parte, en los textiles arqueológicos elaborados con este material,¹⁵⁹ y, por otra parte, en la descripción del procesamiento de las hojas de maguey registrada por Sahagún.¹⁶⁰ De acuerdo con este autor, las hojas del maguey eran tostadas y raspadas, se cubrían con masa de maíz y posteriormente se lavaban.¹⁶¹ En el siglo pasado, algunos pobladores de Hidalgo preparaban las fibras de agave de manera similar: después de cortar las hojas de la planta las ponían al fuego hasta que se suavizaran, posteriormente se colocaban en un agujero en la tierra, se rociaban con agua de masa y se cubrían con piedras. Después de varios días, ya que las hojas estaban podridas, se raspaban con un instrumento filoso sobre una tabla inclinada para retirar la parte carnosa de las fibras, estas se secaban al sol y se lavaban antes de ser hiladas.¹⁶²

En la actualidad, algunas personas en diferentes regiones de México producen objetos con fibras de distintas variedades de agave y tienen diferentes técnicas para extraerlas, hilarlas, teñirlas y tejerlas. Por ejemplo, Fernanda Ruschel realizó una investigación sobre el uso del ixtle en el valle del Mezquital, y describe los procesos realizados por los miembros

¹⁵⁷ Benz, López y Ramos, *op. cit.*, p. 288.

¹⁵⁸ Mastache, *op. cit.*, p. 30-32.

¹⁵⁹ Algunos ejemplos de textiles arqueológicos elaborados con fibras de agave provienen de: La Cueva del Gallo, Morelos; La Cueva de la Candelaria, Coahuila; Chilapa, Guerrero; la Ofrenda 102 del Templo Mayor, entre otros. Filloy Nadal, *op. cit.*

¹⁶⁰ Referido por Velasco, *op. cit.*, p. 60. *La Historia General de la Nueva España* no fue consultada directamente por ser secundaria a los intereses principales de la presente investigación.

¹⁶¹ *Ídem.*

¹⁶² Mastache, *op. cit.*, p. 68.

de diferentes comunidades otomíes.¹⁶³ En ellas, observó que los métodos para obtener fibras de agave son similares y varían en que las pencas del maguey pueden cortarse para obtener las hebras o extraerlas directamente de la planta sin cortar las hojas; estas pueden ser sometidas al fuego o no.¹⁶⁴

A partir de las distintas descripciones de los procesos de obtención de fibras de agave a las cuales he tenido acceso, identifiqué que, de manera general las hojas de maguey se someten diferentes procesos (cocción, macerado, putrefacción, machacado) para facilitar la eliminación su parte carnosa, el siguiente paso es el raspado (con un objeto filoso como madera o cuchillos sobre superficies como tablas o piedras) de las hojas para retirar por completo la pulpa de las hebras; posteriormente las fibras se lavan y se secan, se peinan o cardan (sobre una biznaga, aprovechando sus espinas o, en la actualidad con cepillos de alambre) finalmente pueden ser hiladas y teñidas.

Quienes se especializaban en la producción de textiles en el Occidente de Mesoamérica en la época de la cultura de las tumbas de tiro, debieron tener un gran conocimiento sobre las plantas de agave en su región, acerca de cuáles eran las más adecuadas para extraer las fibras necesarias para crear diferentes tipos de hilos y telas, así como de los mejores procedimientos para que estas tuvieran las características de flexibilidad y resistencia que buscaban, pues del maguey pueden obtenerse tanto fibras gruesas y fuertes, ideales para la creación de cuerdas, así como hilos delgados adecuados para el tejido de telas finas.¹⁶⁵

Las fibras de algodón

Las fibras de algodón se extraen de la cubierta filamentosa que rodea a las semillas de la planta *Gossypium hirsutum*. Esta especie era conocida por los mexicas como *quauhizcatl* o *ixcatl*.¹⁶⁶ De acuerdo con los estudios arqueológicos, el algodón era cultivado en Mesoamérica desde hace aproximadamente 7000 años y se sabe que para la elaboración de textiles se empleaban al menos dos variedades, uno cuyas fibras eran de color blanco y otro

¹⁶³ Fernanda Ruschel Robinson, “El uso del ixtle en el Valle del Mezquital”, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2013, pp. 89-165.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶⁵ Velasco, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

de color café,¹⁶⁷ llamado *coyohixcatl* (algodón color coyote) por los mexicas y *coyuchi* o *coyuche* en la actualidad.¹⁶⁸ La variedad de color café se identifica como *Gossypium mexicanum*.¹⁶⁹

Aunque no es posible conocer con exactitud las técnicas con las cuales se preparaban las fibras para el hilado en la época prehispánica, es posible deducir cómo eran a partir de la elaboración de los procedimientos actuales,¹⁷⁰ pues existe un patrón básico en las labores textiles que conservan distintas comunidades mesoamericanas.¹⁷¹ De manera general, la preparación de las fibras de algodón conlleva las siguientes acciones: recolección del algodón de las plantas; separación de los filamentos de la semilla, cascarilla y polvo, es decir, limpieza de las fibras; colocación de las fibras limpias sobre una superficie plana donde son golpeadas con varas para crear un conjunto suave y uniforme, el cual se divide en segmentos que serán hilados.¹⁷²

El hilado

Una vez obtenidas y procesadas las fibras de agave o de algodón, estas pueden ser hiladas, o dependiendo de su extensión, ser tejidas directamente. El hilado es “el proceso mediante el cual se forman hilos continuos por estiramiento y torsión de las fibras,”¹⁷³ por esta acción, los filamentos aislados se convierten en un solo hilo y la torsión le otorga resistencia a la hebra.¹⁷⁴ Los métodos de hilatura de las fibras de agave pudieron ser, la torsión con la yema de los dedos, el hilado sobre el muslo o con la palma de la mano sobre una superficie plana.¹⁷⁵ Sin embargo, como anoté anteriormente, en las tumbas de tiro se han hallado malacates, por lo que considero que en el Occidente pudieron emplearse para hilar las fibras de maguey y crear hebras finas adecuadas para el tejido de prendas de vestir. El huso y malacate también

¹⁶⁷ Matache, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁸ Ruth D. Lechuga, *El traje de los indígenas de México, su evolución desde la época prehispánica hasta la actualidad*, México, Panorama, 1991, p.13.

¹⁶⁹ Filloy, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁰ Lechuga, *op. cit.*, p.20.

¹⁷¹ Alejandro de Ávila Blomberg, “Recuerdos del tejido del algodón en Huazalinguillo, Hidalgo” en *Tlalocan*, vol. 8, 1980, p. 43.

¹⁷² Velasco, *op. cit.*, p. 74; De Ávila, *op. cit.*, p. 44-45; Lechuga, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷³ Mastache, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁴ Lechuga, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁵ Velasco, *op. cit.*, p. 61.

debieron emplearse para hilar el algodón, pues es una fibra corta, cuyo hilado comenzó con el perfeccionamiento de la técnica con estos instrumentos.¹⁷⁶

El huso es una vara de madera delgada, afilada en los extremos y más gruesa en el centro, en su parte inferior se coloca un disco, malacate, hecho de barro, piedra u otros materiales, el cual sirve como contrapeso o volante. Las fibras preparadas se toman con la mano izquierda utilizando los dedos para colocarla en la parte superior del uso, dirigir la mecha y regular la tensión, con la mano derecha se gira el huso sobre el suelo, una vasija de barro o jícara y el malacate hace que la rotación sea continua.¹⁷⁷ En su investigación sobre la creación de ixtle en el Valle del Mezquital, Fernanda Ruschel observó otra técnica de hilado con malacate, en la cual la madeja de fibra de agave se coloca sobre los hombros o debajo de un brazo, con los dedos índice y pulgar izquierdos se toman algunas fibras, mientras que con el pulgar, índice y dedo medio de la mano derecha se sostiene la parte inferior del huso, el cual se gira y se suelta en el aire, el peso del malacate mantiene la rotación y permite que el hilo se forme y se envuelva en la parte inferior del huso.¹⁷⁸

Conozco el registro de dos tumbas de tiro halladas intactas en las cuales se descubrieron malacates como parte de las ofrendas a los difuntos. La primera es la ya mencionada tumba de Huitzilapa en la cual se encontraron seis malacates de cerámica, dos de ellos cerca de la mano derecha de los restos de una mujer de al menos 50 años y otros cuatro al lado de su pie izquierdo.¹⁷⁹ La segunda es la Tumba 3 de El Moralete, Colima, en donde se encontraron cinco malacates de cerámica y una aguja de hueso.¹⁸⁰ Sería de gran interés contar con los datos de las dimensiones, formas y demás características de estos instrumentos, ya que “la forma, tamaño y material del malacate varían de acuerdo con el material que será hilado”, los de mayor peso, por ejemplo de piedra o barro, son utilizados para hilar fibras duras y gruesas, los que están hechos de arcilla y tienen un peso medio, son adecuados para hilar algodón, mientras que los más ligeros, de madera, sirven para hilar lana.¹⁸¹

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁷ Velasco, *op. cit.*, p. 56-57; Lechuga, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁷⁸ Ruschel, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁹ Ramos de la Vega y López Mestas, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸⁰ Hernández, “Entre la vida y la muerte...”, p. 338.

¹⁸¹ Ruschel, *op. cit.*, p. 114.

De acuerdo con la explicación anterior, considero que los malacates de las tumbas de tiro, al ser de cerámica, tendrían un peso intermedio, por lo que pudieron servir para hilar algodón o las fibras más finas de agave. No obstante, es importante destacar que estos instrumentos, al ser parte de ofrendas funerarias, tendrían otro valor y quizá no hubieran estado hechos con fines utilitarios. Un análisis detallado de sus características y su comparación con los estudios sobre otros malacates me posibilitaría determinar esta cuestión.

El urdido

En el proceso de elaboración de una tela una labor crucial es el urdido. Este “consiste en el arreglo de los hilos en la posición exacta que tendrán en el telar.”¹⁸² Para realizar dicho proceso se necesitan dos ejes verticales, que pueden ser, por ejemplo, dos estacas clavadas en el suelo, cuya distancia determina el largo total del tejido. Los hilos se pasan de una a otra trazando una figura de ocho, el número de vueltas fija el ancho de la tela. Esta forma de envolver los hilos produce un entrecruzamiento que, posteriormente, permite diferenciar los hilos pares de los impares, lo cual es necesario en el tejido. Una vez que se ha arreglado la cantidad suficiente de hilo, se amarra el cruce y la madeja formada se retira de las estacas. El urdido requiere de una planeación previa y un cálculo preciso, especialmente si el diseño de la tela incluye secuencias de color.¹⁸³ Después de colocar la urdimbre en el telar, es común que sus hilos se almidonen para proporcionarles resistencia, puede ser con agua de nixtamal o con maíz molido.¹⁸⁴

Los telares

La siguiente parte del proceso de creación de una tela es la inserción de la trama (hilos horizontales) entre los de la urdimbre (hilos verticales).¹⁸⁵ Para realizar esta operación se requiere un telar, un implemento que mantiene la tensión de la urdimbre en posición vertical u horizontal y permite que el tejedor entrelace los hilos de la trama. En las diferentes épocas y regiones del mundo se inventaron diferentes tipos de telares, sin embargo, se considera que

¹⁸² Mastache, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸³ *Ídem.*; Velasco, *op. cit.*, p. 138-139.

¹⁸⁴ Velasco, *op. cit.*, p. 139; Lechuga, *op. cit.*, p. 26; Mastache, *op. cit.*, p. 76-77.

¹⁸⁵ Velasco, *op. cit.*, p. 137.

en el México antiguo se usaron dos: el telar de cintura, también conocido como telar de otate o telar de dos barras y el telar rígido estacionario.¹⁸⁶

El uso del telar en la época prehispánica se comprueba por evidencias arqueológicas, específicamente por el hallazgo de machetes de tejido (pieza de madera ancha y pesada que se utiliza para apretar los hilos de la trama) en contextos arqueológicos.¹⁸⁷ En diferentes códices fueron representadas las herramientas de tejido, principalmente el machete y el huso con el malacate en relación con diferentes deidades.¹⁸⁸ Una representación destacada del telar de cintura se encuentra en la escultura llamada “La Tejedora” proveniente de Jaina. En el Códice *Florentino*, así como en otros documentos del siglo XVI, se registró el uso de este telar.¹⁸⁹

El telar de cintura se compone de dos varas paralelas llamadas enjulios, estas sirven para sostener la urdimbre, una de ellas se sujeta a un lugar fijo, como un árbol, y la otra se sostiene por medio de un cinturón, al cuerpo de la tejedora, quien al moverse hacia adelante o atrás, regula la tensión de los hilos. En el proceso de urdido se dividen los hilos en pares e impares, en el telar se mantienen separados por una varilla. Adicionalmente, cada hilo par o impar se sujeta a otro palo delgado, la vara de lizo, por medio de un cordel. Es posible incluir más lizos para agrupar distintas combinaciones de hilos. Al subir o bajar estos palos se crea un hueco, el paso o calada, por el cual se pasan los hilos de la trama. Estos se enrollan en otro palo que sirve como bobina y se llama lanzadera. Otro instrumento importante del telar es el machete, conocido como *tzotzopaztli* en náhuatl, es una tabla plana y pulida de madera que sirve para apretar los hilos de la trama y para abrir el espacio entre la urdimbre.¹⁹⁰

Las dimensiones de las telas que pueden tejerse en el telar de cintura están limitadas por el cuerpo de la tejedora. Su largo se determina en el urdido, pero está limitado por el peso que puede soportar la tejedora en su torso. Por otra parte, el ancho está restringido por el alcance de sus brazos. De manera general, las telas que se elaboran con técnicas sencillas

¹⁸⁶ Mastache, *op. cit.*, p. 77 y 80.

¹⁸⁷ Mastache menciona que los machetes de origen arqueológico provienen de: Tlatelolco, la Cueva de la Candelaria, Chametla, la Cueva del Riego y Tehuacán. *Ibid.*, pp. 79-80.

¹⁸⁸ Algunos ejemplos son Xochiquétzal en el Códice Nuttall y Chalchihuitlicue en el Códice Telleriano-Remensis.

¹⁸⁹ Mastache, “El tejido en el México antiguo” en *Arqueología Mexicana, Textiles del México de ayer y hoy*, edición especial núm. 19, junio de 2005, p. 25-26.

¹⁹⁰ Lechuga, *op. cit.*, p. 26-27; Mastache, *op. cit.*, pp. 77-78.

tienen un ancho máximo de entre 70 y 80 cm, mientras que los tejidos complejos casi nunca exceden los 45 cm. Otra característica del telar de cintura es que en él pueden crearse telas de cuatro orillas.¹⁹¹

El otro telar que fue empleado en la época prehispánica es el telar horizontal rígido estacionario o de piso, es originario del norte de México y aún es utilizado por los grupos yoreme y rarámuri (fig. 68). Este consiste en cuatro estacas clavadas al suelo, en ellas se colocan otras dos barras paralelas al piso y entre ellas cuya función es sostener la urdimbre. Sus implementos y funcionamiento son los mismos que los del telar de cintura. En este tipo de telar se pueden producir tejidos de cuatro orillas o a manera de bandas sin fin. Algunos tejidos arqueológicos del norte de México indican que fueron elaborados en telar de piso, pues tienen un ancho mayor al que se puede lograr en un telar de cintura, sin embargo, se ha planteado que su dimensión fuera resultado de la unión de dos o más lienzos de menor ancho.

¹⁹² Un tejido arqueológico proveniente de la Región Lagunera, por sus dimensiones, se considera evidencia del uso del telar de piso.¹⁹³



68. Instalación de un telar rígido en la exposición *Paradigma en resistencia. Arte textil Yoreme* en el Museo Textil de Oaxaca, 11 de octubre del 2021. Fotografía: María Teresa Canto Macías.

¹⁹¹ Lechuga, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹² Mastache, *op. cit.*, p.80-81.

¹⁹³ Filloy, *op. cit.*, p. 15.

El tejido

No existe ningún vestigio arqueológico u otro tipo de indicio que me provea información sobre qué tipo de telar se empleaba en la cultura de las tumbas de tiro, sin embargo, considero que pudieron usarse tanto los telares de cintura, como los de piso. Como mencioné anteriormente, hay más evidencias de la utilización del primero en tiempos prehispánicos, tanto en el área mesoamericana como en el norte.¹⁹⁴

Las prendas representadas en las esculturas que pudieron haberse elaborado con lienzos tejidos son las túnicas, bragueros, enredos, mantas con cordeles pequeñas y grandes, así como las bandas y barboquejos para los tocados. De acuerdo con mis cálculos sobre las medidas de un hombre de aproximadamente 160 cm de estatura y complexión delgada, las túnicas masculinas tendrían una dimensión aproximada de 60 a 90 cm de ancho dependiendo de la holgura deseada en la prenda y de 60 a 80 centímetros de largo. Como anoté en las descripciones sobre las túnicas representadas en las esculturas, en ocasiones se presentan con el borde inferior por encima de los genitales para dejarlos al descubierto, si las prendas reales se elaboraran con la misma intención, tendrían un largo de cerca de 60 cm, pero si requirieran cubrir el área del pubis y los glúteos, debería medir aproximadamente 80 cm. Una prenda de 60 cm de ancho, es decir 120 cm de contorno, cubre con holgura el torso de una persona con una medida de cerca de 90 cm de contorno del pecho y brinda espacio suficiente para que la tela se pliegue sobre los hombros y genere una especie de manga, como se observa en las esculturas. La postura con la que se modeló el personaje 121-ISm, con las rodillas plegadas hacia el pecho por dentro de la túnica, muestra que estas pudieron tener una dimensión bastante grande. Para poder cubrir el volumen del cuerpo de esa manera, la prenda tendría un mínimo de 90 cm de ancho o 180 cm de contorno.

Desde mi punto de vista, habría resultado más sencillo elaborar las túnicas masculinas con dos lienzos de tela, como ilustré en la figura 43, ya que el peso de los hilos en el telar sería menor y resultaría más cómodo para la tejedora colocar la trama en un ancho menor. De ser así, las túnicas masculinas estarían conformadas por dos lienzos de 30 a 45 cm de ancho y de 120 a 190 cm de largo aproximadamente.

¹⁹⁴ Filloy, *op. cit.*, p. 36.

Con respecto a los bragueros, si su colocación fuera tal como la propuse en las figuras 49 y 50, la tela tendría que ser un cuadrado de aproximadamente 130 cm por lado o bien, un rectángulo de 100 cm de ancho por mínimo 130 cm de largo. Este tamaño rebasa por mucho el ancho máximo que puede tejerse en el telar de cintura (70-80 cm), por lo que la tela para los bragueros pudo haberse conformado por dos o más lienzos unidos a lo largo o bien, ser tejida en un telar rígido.

Las mantas con cordeles que portan los personajes femeninos y masculinos en un costado del cuerpo por debajo o por encima de un brazo, debieron tener una dimensión de entre 30 y 40 cm de ancho y de 60 a 70 cm de largo y cada cordel mediría cerca de 30 cm. Las mantas grandes que cubren la espalda o el frente de algunas esculturas masculinas o de género indefinido serían lienzos cuadrangulares de mínimo 80 cm por lado, por lo que probablemente pudieron haber sido elaboradas en un telar rígido.

Finalmente, calculo que el largo de los enredos, para cubrir de la cintura a arriba de la rodilla, sería de aproximadamente 50 cm, considerando que las mujeres tuvieran una estatura de cerca de 150 cm. La tela tendría una extensión de entre 130 y 150 cm o más para envolver cómodamente la parte inferior del cuerpo.

Por otra parte, considero que las bandas para los tocados y los barboquejos tendrían entre 3 y 6 cm de ancho y un largo mínimo de 75 centímetros para abarcar la circunferencia de la cabeza y poder atarse.

Se denomina ligamentos o técnicas de tejido a la gran variedad de formas de entrelazar la urdimbre y la trama. Las diversas maneras de enlazar los hilos crean telas de diferente calidad, textura y aspecto. Guadalupe Mastache encontró quince tipos de ligamentos en los textiles arqueológicos de Mesoamérica y del Norte de México y Laura Filloy describe ejemplos únicos en su estudio de la colección de textiles del Museo Nacional de Antropología.¹⁹⁵ Algunos de ellos son técnicas de gran complejidad y evidencian el amplio conocimiento, la creatividad y el ingenio que tenían los especialistas en tejido.

A partir de las características de las prendas representadas en las esculturas Ixtlán del Río, describiré aquellos ligamentos que considero, pudieron ser empleados para crear los

¹⁹⁵ Mastache, *op. cit.*, pp. 85-93; Filloy, *op. cit.*, pp. 12-33.

diseños que muestran. No obstante, en el Occidente de Mesoamérica debió haber existido una gran diversidad de técnicas de tejido, muchas más de las que se conocen en la actualidad gracias a los textiles arqueológicos. En páginas posteriores propondré otras hipótesis sobre distintas técnicas de ornamentación las cuales se aplican ya que el tejido está terminado.

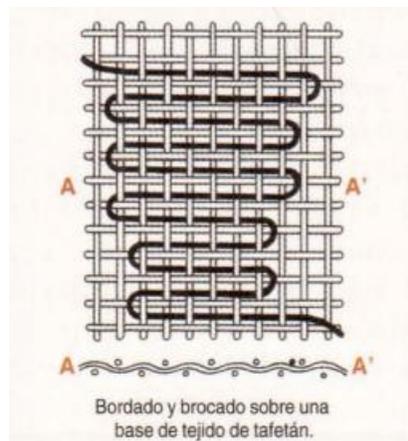
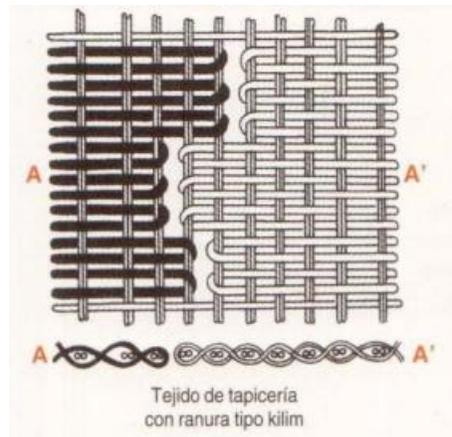
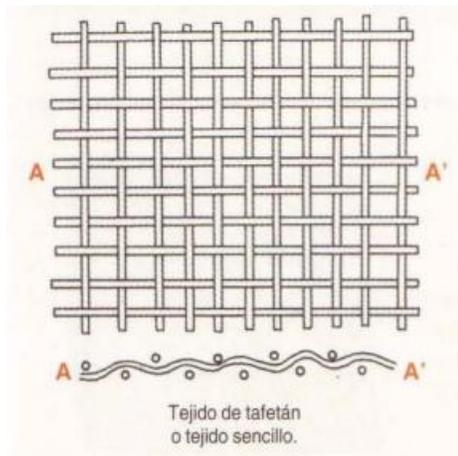
El tejido plano, sencillo o tafetán es la técnica más simple en su composición. En las telas creadas con este ligamento un hilo de trama atraviesa un hilo de urdimbre, es decir que, en una calada, el hilo de trama pasa por debajo de los hilos impares y por encima de los pares, y en la siguiente, se invierte este orden. A partir de esta técnica básica se pueden construir telas de diferentes texturas y aspectos con ciertas variaciones como emplear hilos de trama de grosor diferente a los de la urdimbre o tejer con hilos de diferentes colores para formar franjas o cuadros.¹⁹⁶

El taletón o tejido plano desigual es una variante del tafetán, en la cual dos o más hilos de urdimbre atraviesan un solo hilo de trama. El tejido de esterilla es otra variedad en la cual un par de hilos de urdimbre es entrelazado por un par de hilos de trama. Al cambiar la proporción entre los hilos de urdimbre y trama se pueden generar telas diferentes: tejidos cara de urdimbre, es decir, que los hilos verticales sobrepasan a los horizontales, por lo que sólo son visibles los primeros; tejidos cara de trama, en los cuales esta cubre por completo a la urdimbre; y tejidos balanceados, en los que los hilos de la urdimbre y la trama están proporcionados y ambos son visibles.¹⁹⁷

Considero que la sencillez del ligamento de tafetán (fig. 69) sería adecuada para crear lienzos de grandes dimensiones, por ejemplo, aquellos que se requerirían para los bragueros y las mantas grandes. Dada la versatilidad de la técnica y sus variantes, pudo ser empleada para tejer los lienzos de las túnicas y los enredos con diseños de franjas o cuadros. Así, un lienzo cara de urdimbre pudo haber sido adecuado para crear patrones de franjas verticales en las túnicas o mantas grandes, mientras que un tejido cara de trama, funcionaría para crear diseños de franjas en los enredos, ya que para que se miren verticales al colocarlas sobre el cuerpo, tendrían que recorrer el ancho de la tela.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 86; Velasco, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁹⁷ Mastache, *op. cit.*, p. 87.



69. Esquemas de tipos de tejidos. Tomados de: Guadalupe Mastache, “El tejido en el México antiguo” en *Arqueología Mexicana, Textiles del México de ayer y hoy*, edición especial n. 19, 2005, p. 29 – 30.

Otro tipo de ligamento que pudo ser útil para crear patrones en los textiles de la cultura de tumbas de tiro es la técnica de tapicería (fig. 69). En este tipo de tejido la urdimbre se compone por hilos más delgados que los de la trama, por lo que estos la cubren por completo. Los hilos de la trama no atraviesan la urdimbre de un extremo a otro, sino que regresan desde un punto determinado. De esta manera se pueden crear bloques con contornos específicos y colores diferentes en cada uno. Estos tejidos se pueden hacer de dos maneras diferentes: en la variedad Kelim las áreas contiguas de trama quedan separadas y forman una abertura en

el sentido de la urdimbre; en la modalidad de tramas enlazadas cada zona se une a la siguiente al entrelazar una trama con otra, con un hilo de urdimbre o con ambos.¹⁹⁸

Desde mi punto de vista, la técnica de tejido de tapicería pudo ser el medio para elaborar los lienzos de las prendas que tienen los diseños de líneas escalonadas y espirales cuadrangulares. Con hilo de trama se podría recorrer un número determinado de hilos de urdimbre, avanzar a lo largo de la urdimbre cierto número de pasadas y posteriormente reducir el número de hilos de urdimbre a recorrer con la trama y avanzar el mismo número de pasadas, y así sucesivamente hasta construir una figura escalonada. Con hilo de trama de otro color se repetiría la misma operación, pero en sentido inverso para completar un cuadro con dos secciones de color divididas por una línea escalonada. Esta secuencia se repetiría hasta crear un lienzo completo, o bien se combinaría con áreas de otra figura, por ejemplo, la greca escalonada o la línea diagonal. Pienso que con esta misma técnica podrían crearse las líneas verticales y horizontales que forman las cuadrículas que se observan en muchos diseños representados en las esculturas. Al utilizar un hilo de trama de color diferente que recorriera el ancho de la urdimbre se crearían las franjas horizontales, sobre cada una de ellas, se formarían los recuadros con diseños, y entre ellos, la trama recorrería pocos hilos de urdimbre para formar las líneas verticales. Con esta misma técnica pudieron crearse los patrones con secciones triangulares o romboidales e incluso figuras con siluetas curvadas.

El ligamento de sarga se compone de bastas o hilos flotantes, los cuales son las secciones de hilos que quedan visibles cuando la trama pasa por encima de dos o más hilos de urdimbre, o bien cuando un hilo de urdimbre queda sobre dos o más hilos de trama (fig. 69). Un ejemplo de cómo podría formarse una tela de tejido de sarga es el siguiente: en la primera pasada, el hilo de trama pasa sucesivamente por encima de cuatro hilos de urdimbre y por debajo de dos, en la siguiente pasada el hilo de trama atraviesa primero por debajo de dos hilos de urdimbre y luego por encima de cuatro. Al repetir esta secuencia se genera un patrón escalonado o de líneas diagonales. Con diferentes combinaciones y secuencias de tejido se pueden crear muchas variantes de esta técnica para crear diseños de zigzag, rombos o cruces, entre otros.¹⁹⁹ Por ello, pienso que este tipo de tejido pudo funcionar para crear las

¹⁹⁸ Mastache, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹⁹ Velasco, *op. cit.*, p 144-145; Mastache, *op. cit.*, p. 90-91.

líneas en zigzag o las retículas romboidales o triangulares que se observan en muchas de las prendas representadas en las esculturas de Ixtlán del Río.

El brocado, aunque no es una técnica de tejido sino de decoración, sirve para formar figuras o motivos en un tejido al introducir hilos extras de trama y formar bastas sobre la urdimbre (fig. 69). Por su aspecto, puede confundirse con el bordado, sin embargo, su elaboración es diferente, porque el brocado se realiza durante el tejido por medio de una lanzadera, mientras que el bordado se crea al insertar hilos con una aguja ya que la tela está terminada.²⁰⁰ Considero que ambas técnicas pudieron ser empleadas para plasmar gran variedad de figuras en las distintas prendas que he descrito, y ya que estas técnicas podrían generar cierto relieve, pudieron ser empleadas para destacar ciertas partes de las telas, por ejemplo, las orillas de los enredos que presentan motivos distintos a los del resto de la tela.

A partir de esta breve descripción de algunas formas de entrelazado es evidente que para crear los diseños textiles plasmados en las prendas que se representan en las esculturas de Ixtlán del Río, se requería un amplio conocimiento del tejido, dominio de las técnicas, y perfeccionamiento de los distintos procesos que implican la creación de una tela, así como creatividad y capacidad de invención. La creación de un patrón decorativo implicaría un cálculo preciso del acomodo de los hilos en el telar, las combinaciones de colores, la preparación de tipos de hilos especiales para cada prenda, así como una gran cantidad de tiempo de trabajo.

Tintes naturales

En los párrafos anteriores he mencionado la importancia de los colores para formar patrones decorativos, en las siguientes páginas profundizaré sobre las formas de impregnar los colores en hilos y telas. De acuerdo con las evidencias materiales, explicaré cuáles son los recursos de los que se obtuvieron colorantes y pigmentos en la época prehispánicas y describiré las técnicas de teñido que se empleaban para plasmar diseños en las telas.

Por el estudio de las diversas manifestaciones artísticas de los pueblos prehispánicos, es posible conocer la gran cantidad de colores que se crearon para murales, obras en cerámica, códices e incluso textiles. En algunos casos, las plantas, animales o minerales que se

²⁰⁰ Velasco, *op. cit.*, p. 147; Mastache, *op. cit.*, p. 92.

procesaron para crear distintos tonos han sido identificados. Adicionalmente la información y descripciones de las fuentes del siglo XVI han permitido a los investigadores identificar las especies vegetales o animales, tipos de tierras y piedras de las que se obtenían colorantes y pigmentos, así como sus procesos de preparación.

De los materiales animales y vegetales se obtienen sustancias orgánicas cuya característica principal es ser solubles en agua y se les denomina colorantes, estos se absorben y combinan con los materiales a los que se aplica. Por otra parte, las sustancias que se extraen de minerales son inorgánicas se llaman pigmentos, estos no son solubles en agua y requieren de un adhesivo o vehículo que permita su aplicación y permanencia sobre las superficies.²⁰¹ Ya que en su momento no era posible realizar análisis de todos los textiles arqueológicos para identificar los compuestos con los que se tiñeron, Guadalupe Mastache consideraba que los elementos más usados para teñir textiles serían los de origen vegetal o animal, puesto que su preparación sería más sencilla que la de los pigmentos y su abundancia sería mayor. Adicionalmente, esta autora encontró que los cronistas describieron que los tejidos eran teñidos con sustancias obtenidas de plantas o animales, pero no se refirieron a materiales inorgánicos.²⁰² No obstante, en la actualidad ha sido posible identificar con qué sustancias se tiñeron algunos textiles arqueológicos, en algunos casos con precisión y en otros sólo se ha determinado si el color se debe a compuestos orgánicos o inorgánicos. Así, Laura Filloy confirma que en algunos textiles se emplearon pigmentos como la hematita o el carbón.²⁰³

Además de los estudios sobre tejidos arqueológicos, otro medio para conocer los colorantes y pigmentos empleados para el teñido en el México antiguo han sido los documentos del siglo XVI, específicamente el *Códice Florentino* y la *Historia Natural de Nueva España* de Francisco Hernández. Arthur J. O. Anderson analizó el capítulo XI de la obra de Sahagún, dedicado a los colores y cotejó su información con los datos proporcionados por Hernández, así identificó las especies de plantas, insectos y tipos de piedra que los mexicas empleaban para crear tintas, pigmentos o pinturas para diferentes materiales.²⁰⁴

²⁰¹ Mastache, *op. cit.*, p. 44-45.

²⁰² *Ibid.*, p. 45-46.

²⁰³ Filloy, *op. cit.*, p. 22, 26, 33, 36.

²⁰⁴ Arthur J. O. Anderson, "Materiales colorantes prehispánicos" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 4, 1963, pp. 73-83.

Tatiana Falcón, realizó una investigación sobre el mismo apartado, interpretándolo como un manual o recetario de los colores mexicas, y así, por medio de la experimentación recreó la preparación de sustancias colorantes que los pintores nahuas usaron para sus manuscritos.²⁰⁵

Aunque en las investigaciones anotadas anteriormente se menciona que algunos de los colorantes sirvieron para teñir textiles, no se profundiza en ese tema en particular. Además de Guadalupe Mastache, quien también recupera información de los documentos históricos, Arie Wallert resumió las especies de plantas y animales con propiedades tintóreas usadas en la época de la conquista y explica sus características y preparación.²⁰⁶

En el presente las y los maestros de las artes textiles de México poseen un gran conocimiento sobre las plantas con propiedades tintóreas y dominan técnicas diversas para extraer su color, crear variaciones y combinaciones e impregnarlos sobre las telas. Existe un sinnúmero de tintes naturales en las diferentes regiones del país, por lo que resulta difícil determinar con precisión cuáles de ellos pudieron emplearse durante la época de la cultura de las tumbas de tiro. Conocer la distribución de especies vegetales y animales que habitaban la región del occidente en la antigüedad e identificar cuáles de ellas tenían propiedades tintóreas es una tarea que actualmente excede mis posibilidades y los límites de esta investigación. Por ello, describiré los colorantes naturales más conocidos de la época prehispánica y algunas de las plantas tintóreas que actualmente se distribuyen en Nayarit y Jalisco, reconociendo que en el pasado pudieron emplearse otros materiales colorantes y que cabe la posibilidad de que algunos fueran adquiridos por el comercio con otras regiones.

El tinte natural más destacado es la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*), que ha sido ampliamente estudiada y apreciada desde la época prehispánica hasta la actualidad. El insecto de la grana cochinilla fue cultivado y utilizado desde la antigüedad en Mesoamérica y América del Sur para producir colorantes en una variedad de tonos rosados y rojos. De

²⁰⁵ Tatiana Falcón Álvarez, “Tintes de otoño. Experimentación con plantas tintóreas para la reinterpretación de los saberes, tradiciones y usos del color en manuscritos indígenas”, tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014.

²⁰⁶ Arie Wallert, “The Analysis of Dyestuffs on Historical Textiles from Mexico” en Kathryn Klein (ed.), *The Unbroken Thread. Conserving the Textile Traditions of Oaxaca*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1997, p. 57-85.

acuerdo con los documentos históricos se producía principalmente en el Valle de Oaxaca, pero también en regiones de los actuales estados de Puebla y Tlaxcala.²⁰⁷

Para dotar de tonos azules a los textiles se empleaba el colorante obtenido de las plantas del género *Indigofera*. Su uso en la época prehispánica se constata por su presencia en textiles arqueológicos, así como por su descripción en los textos de Sahagún y Clavijero.²⁰⁸ Cabe destacar que varias especies del género *Indigofera* se encuentran en la actualidad en Nayarit: *Indigofera constricta*, *Indigofera jaliscensis*, *Indigofera jamaicensis*, *Indigofera palmeri*, *Inndigofera suffruticosa*.²⁰⁹ No obstante, desconozco si estas especies son endémicas de la región o fueron introducidas, tampoco cuento con elementos para afirmar que de ellas pudiera extraerse tintes para los textiles.

Otro tinte natural destacado en la bibliografía es el púrpura que se obtiene del molusco *Purpura patula pansa* el cual habita en las costas del Pacífico de México y Centroamérica. En la actualidad todavía se emplea para teñir textiles en pueblos de Oaxaca.²¹⁰

Algunas plantas con propiedades tintóreas adecuadas para el teñido de textiles que se encuentran en Nayarit, Colima y Jalisco son: achiote (*Bixa orellana*) que crea tonos anaranjados; aliso (*Alnus acuminata*) produce colores amarillo y café; camichin (*ficus padifolia*), de sus frutos se obtiene color ocre o kaki; heno (*Tillandsia usneoides*) tiñe amarillo claro; mangle rojo (*Rhizophora mangle*) produce tintes ocre y gris; mirasol (*Cosmos bipinnatus*) crea color verde seco.²¹¹

El teñido

La tinción de las telas o los hilos requiere un procesamiento previo que consiste básicamente en el lavado y el mordentado. Los antiguos pobladores de Mesoamérica contaban con jabones procedentes de distintas plantas para la limpieza, por ejemplo, el amole (*Polianthes*

²⁰⁷ Mastache, *op. cit.*, p. 50-55; Mario Mandujano, Angélica Mandujano y Carmen Sánchez, “La grana cochinitilla” en *Cactáceas y suculentas mexicanas*, v. 64, n. 4, 2019, p. 100-120.

²⁰⁸ Mastache, *op. cit.*, p. 55-56.

²⁰⁹ Oswaldo Tellez Valdes, Gabriel Flores Franco, et al., *Listados florísticos de México. XII. Flora de la reserva ecológica Sierra de San Juan, Nayarit, México*, México, UNAM/Instituto de Biología, 1995, p. 31.

²¹⁰ Mastache, *op. cit.*, p. 58-59; Lechuga, *op. cit.*, p. 17-18.

²¹¹ Leticia Arroyo Ortiz, “Tintes naturales mexicanos en la producción de tapiz artístico”, tesis de maestría, UNAM, 1996, p. 43- 168.

tuberosa).²¹² Otra parte del tratamiento de los textiles para el teñido consiste en aplicarles sustancias que permiten que los tintes penetren y se fijen en las fibras, a dichas sustancias se les denomina mordientes. En la antigüedad se obtenían de elementos naturales como el alumbre (sulfato aluminico-potásico); agallas de encino; cal (óxido de calcio), ceniza, agua de la cocción del maíz, sulfato de cobre o caparrosa, sulfato ferroso, tequesquite, entre otros. Algunos de ellos se disolvían en agua hirviendo para sumergir los hilos o telas antes de ser teñidas, y otros se aplicaban después para modificar o fijar los colores.²¹³

El teñido, que consiste en poner en el proceso por el cual un textil absorbe un colorante, se realizaba por dos métodos dependiendo el material colorante que se empleara. El primero consiste en calentar agua e introducir en ella las partes de las plantas tintóreas necesarias y a la vez la madeja de hilo o tela; el segundo tipo de procedimiento consiste en extraer primero el tinte de las plantas y prepararlo con otros elementos, lo cual podría requerir hasta meses enteros, para luego disolverlo en agua y sumergir en ella los textiles.²¹⁴

Al parecer, en la época prehispánica era más común teñir los hilos y formar con ellos patrones en el tejido, que colorear los lienzos terminados, sin embargo, existen textiles arqueológicos de ambos casos. Existieron distintos métodos para crear diseños coloridos en las telas: las técnicas de reserva plangi y batik, la primera consiste en crear nudos, atar fuertemente o coser áreas de tela para impedir que el colorante penetre en ellas, así al retirar los amarres o costuras quedan expuestas partes del color natural de las fibras o de teñidos previos. La técnica batik consiste en resguardar partes de la tela en donde no se desea que se impregne el color con sustancias líquidas como cera o resina. La aplicación de tintes o pinturas con pinceles u otros instrumentos sobre la superficie de la tela es otra técnica de decoración. Finalmente, es probable que también se hayan empleado sellos para estampar diseños sobre los lienzos.²¹⁵

Considero que las técnicas de reserva (fig. 70) o pintura a mano alzada (fig. 71) también pudieron ser empleadas por los artistas textiles de la cultura de tumbas de tiro, pues

²¹² Velasco, *op. cit.*, pp. 89-90.

²¹³ Arroyo, *op. cit.*, pp. 24-33.

²¹⁴ Velasco, *op. cit.*, pp. 91-92.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 114-116.

les permitiría realizar gran variedad de diseños, por ejemplo, aquellos compuestos por figuras curvas como las serpientes, las secuencias de puntos o patrones geométricos.



70. Detalle de textil de algodón teñido con técnica de reserva proveniente de la Cuenca de México, tomado de: Filloy Nadal, *op. cit.*, p. 32.



71. Detalle de textil con pintura a mano alzada. Blusa infantil de la Cueva del Buen Abrigo, Coahuila, tomado de: Filloy Nadal, *op. cit.*, p. 33.

Cabe destacar que los colores representados en las esculturas podrían ser diferentes de aquellos con los que se tiñeron los textiles, pues los materiales colorantes adecuados para pintar superficies tan distintas como la tela y la cerámica probablemente eran diferentes y requerían otras preparaciones.

Los tocados

Considero que los tocados de cinta frontal, los más comunes tanto en las esculturas masculinas como en las femeninas, pudieron estar elaborados con hilos de colores tejidos en un telar pequeño, como planteé anteriormente, a partir de ligamentos sencillos se pueden elaborar patrones de líneas rectas y en zigzag. De igual manera, los barboquejos y las bandas transversales que sostienen algunos de los tocados pudieron ser cintas tejidas. A estas bandas pudieron coserse cuentas de piedra o conchas, como se observa en las formas circulares que decoran las bandas de 84-MSm y 90-MSm. Otro posible material de su elaboración sería el cuero, sobre el cual también pudieron pintarse diseños coloridos y añadirse otros elementos. La piel de algún animal pudo ser útil para las bandas anchas que forman tocados con silueta

trapezoidal y podrían tener funciones protectoras al ser representadas en figuras masculinas que portan armas.

Los tocados trenzados o de banda tubular, como expliqué anteriormente, parecen componerse por cintas o cordeles que envuelven secciones de cabello o por textiles entrelazados para formar una especie de corona, tal como se observa en el tocado extraordinariamente conservado en un cráneo hallado en la Cueva de la Candelaria, el cual se conserva en el Museo Nacional de Antropología.

En las esculturas del estilo Ixtlán del Río se representaron tocados con elementos de forma cónica que parecen estar sujetos por cintas frontales de diferente grosor y en ocasiones por barboquejos y bandas transversales que van de una oreja a la otra. Las esculturas de variante naturalista me permitieron identificar la composición de los tocados cónicos. Como expliqué en la descripción del que se encuentra en la escultura 106-MEg, considero que las secciones cónicas estaban compuestas por estructuras planas de cestería, pues se representaron texturas, tanto con incisiones como con pintura, que evocan el aspecto de los objetos elaborados con dicha técnica.

La cestería se considera dentro de la categoría de los textiles, y se define como la técnica para entretejer fibras duras o blandas para crear recipientes y objetos planos, a diferencia de los tejidos, no requieren telares, sino que se elaboran con las manos. Otra característica de la cestería es que se realiza con fibras sin hilar.²¹⁶

Anteriormente escribí sobre la investigación que López y Ramos realizaron sobre los elementos de origen orgánico en la tumba de Huitzilapa, en la cual identificaron fibras de carrizo (*Arundo donax*) y plantearon que pudieron ser los restos de algún implemento asociado a uno de los hombres depositados en la tumba. El carrizo es una de las plantas útiles para la cestería, entre muchas otras que pudieron ser empleadas para la producción de objetos como canastos y tejidos planos, entre los cuales se encuentran las fibras de agave. En la actualidad se han clasificado aproximadamente 72 especies vegetales útiles para la cestería en México, de ellas cerca de 57 son nativas y el resto introducidas.²¹⁷ Identificar cuáles de

²¹⁶ Paulina Esparza Torres, “Continuidad y cambio en la cestería nahua de la Cuenca de México durante los siglos XVI y XVII”, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2016, pp. 11-12.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

estas especies estaban presentes en el Occidente de Mesoamérica durante el tiempo de la cultura de las tumbas de tiro es una labor que por el momento no puedo realizar, sin embargo, a continuación, presento algunas de las plantas que eran utilizadas en la época prehispánica.

De acuerdo con la información proporcionada por algunos documentos del siglo XVI, Paulina Esparza propone una identificación general de las especies vegetales que su usaban para la cestería en el México antiguo: el otate, que denomina de forma genérica a varias especies de los géneros *Chusquea*, *Bambusa* y *Otatea*, plantas del primero se encuentran en Jalisco; las hojas de palma son muy utilizadas en la cestería; varias especies de tule; el jonote (*Heliocarpus appendiculatus* y *Heliocarpus donnell-smithii*); las especies del género *Salix* o sauces.²¹⁸

Existen muchas formas de elaborar objetos de cestería, sin embargo, las técnicas básicas, y de las cuales se han encontrado ejemplares arqueológicos en México son: la cestería en espiral y el entretejido. La primera consiste en conjuntar las fibras y enrollarlas en forma de espiral, mientras que con otra o consigo mismas se cosen o anudan para fijarlas en una forma determinada. El entretejido es una forma similar a la de las telas, pues se compone por una serie de fibras verticales que se entrelazan con otras colocadas horizontalmente, sin embargo, para el entretejido no se emplea un telar, sino que se mantiene la tensión de los elementos con las manos y en ocasiones, los pies y la boca.²¹⁹

Al igual que en el tejido de telas, existen muchas variaciones de entrelazado en la cestería. Por los detalles representados en algunas esculturas, puedo identificar dos ligamentos. En los tocados de las esculturas 100-MEg y 106-MEg (fig. 72) se plasmaron patrones cuadrículados en los que una sección tiene una serie de incisiones verticales y la siguiente, horizontales, en la fila sucesiva se invierte el orden, de manera que, si un cuadro está formado por marcas horizontales, los que se encuentran contiguos a cada uno de sus cuatro lados son de marcas verticales y viceversa. Este diseño corresponde con la textura obtenida del entrelazamiento en técnica de tafetán (fig. 72), en la cual una fibra de trama pasa por arriba o por debajo de un filamento de urdimbre.²²⁰

²¹⁸ *Ibid.*, p. 17-33.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 35-41; Velasco, *op. cit.*, pp.124-130.

²²⁰ Velasco, *op. cit.*, p. 130.



72. Detalle del tocado de 100-MEg y tejido de tafetán, tomado de: Esparza Torres, *op.cit.*, p. 39.

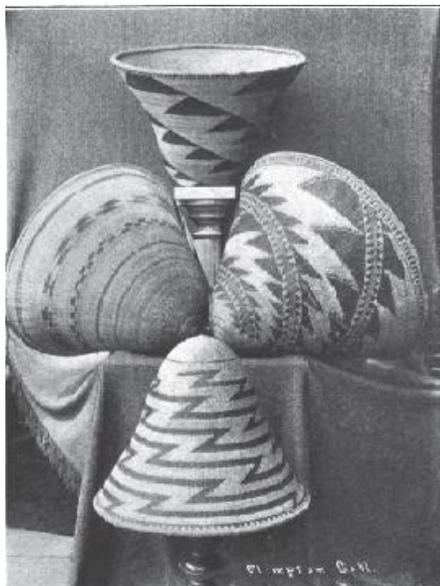
En las esculturas 112-MSg y 105-MEg (fig. 73) se plasmaron líneas en zigzag que recorren verticalmente los tocados de los personajes. Desde mi punto de vista, este diseño evoca el tejido de sarga (fig. 73) que se elabora en cestería cuando uno de los filamentos horizontales pasa sobre dos o más de los verticales y por debajo de uno, recorriendo el inicio de la secuencia en las pasadas siguientes para generar patrones escalonados u otros más complejos.



73. Detalle del tocado de 105-MEg y tejido de sarga, tomado de: Esparza Torres, *op. cit.*, p.39.

Los tejidos planos en cestería estarían elaborados con fibras flexibles y delgadas, pues tendrían ajustarse al contorno de la cabeza. Un tejido rectangular se colocaría en la frente con los lados más largos horizontalmente, y los extremos se cruzarían por atrás. Este arreglo se sostendría por una banda frontal, tal como se observa en la vista posterior de 106-MEg (fig. 38).

Los tocados que clasifiqué como “altos y curvos” en la tabla 9 también pudieron ser elaborados en cestería con alguna técnica de espiral, pues con ella es posible crear objetos de forma cónica tal como ciertas canastas de los indígenas del actual territorio estadounidense (fig. 74) Mientras que los elementos que cuelgan de ellos pudieron ser conchas o los extremos de las fibras sin tejer.



74. Cestas *Fink Poma*. Tomado de: George Wharton James, *Indian Basketry. Forms, Designs and Symbolism of Native American Basketry*, Nueva York, Skyhorse Publishing, edición digital, 2014, p. 70.

Otra posibilidad es que los tocados cónicos y los curvos y altos estuvieran hechos de papel.²²¹ Como mencioné anteriormente, se encontraron restos de este material en la tumba de Huitzilapa. El papel producido por medio de las técnicas indígenas podría considerarse dentro de la categoría de los textiles no tejidos, cuya característica es que su construcción consiste en comprimir fibras y aplicarles calor, fricción o productos químicos para que se mantengan unidas.²²² El proceso de creación del papel de amate de manera general inicia con la extracción de la corteza del árbol de higuera, esta se hierve para que las fibras se ablanden y se separen, posteriormente estas se colocan sobre una base o molde donde serán golpeadas y comprimidas. Finalmente, el material producido se seca al sol para que el papel pueda

²²¹ Un ejemplar destacado de una prenda de papel fue hallado en la Ofrenda 102 del Templo Mayor. María de Lourdes Gallardo Parrodi “Conservación del material orgánico de la ofrenda 102 del Templo Mayor de Tenochtitlan”, *Arqueología Mexicana*, n. 108, marzo- abril de 2011, p. 61 - 65.

²²² Jenny Udale, *Diseño textil, tejidos y técnicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014, p. 98.

usarse.²²³ Considero que el papel pudo ser plegado y pintado para crear los tocados que se sujetarían por medio de una cinta.

El tocado del personaje 94-MSm está formado por una especie de visera sostenida por una cinta que va de una oreja a la otra del personaje. El primer elemento destaca por tener protuberancias que representan la cabeza y extremidades de un animal. Considero que, para crear este tipo de tocado, el cuerpo de un animal pequeño, como un conejo o quizá un perro, fuera procesado para retirar la piel y conservar las patas y la cabeza, posteriormente, esto se sostendría en la cabeza con cintas o quizá con algún soporte hecho de cestería.

La observación de las representaciones de indumentaria y el intento por comprender su posible confección e imaginar su forma, sus colores y texturas, aunque no me permite comprobar ninguna de mis interpretaciones o hipótesis, sí me permite afirmar que los antiguos pobladores del Occidente mesoamericano tenían un profundo conocimiento de los recursos naturales de su entorno, así como una impresionante creatividad y capacidad inventiva para transformarlos. En las esculturas Ixtlán del Río se representaron prendas complejas, cuyo análisis demuestra que la creación de textiles en la cultura de tumbas de tiro debió estar a cargo de artífices especializados que crearan y conservaran conocimientos, dominaran técnicas y diseñaran piezas que invertirían con valores específicos a quien las portara.

Los recursos materiales, el tiempo de trabajo, así como el conocimiento y habilidades que implica la creación de un textil, habría dotado a las prendas de un valor y un significado muy especial en las culturas antiguas. El uso de piezas de vestimenta pudo ser común y cotidiano, como es el caso de los enredos y los calzones, sin embargo, su tejido y materiales debió haber sido sencillo. Las prendas elaboradas con fibras teñidas y tejidas con técnicas complejas para generar patrones de colores, texturas específicas o con otros materiales añadidos (cuentas de piedra, conchas, plumas, flecos o pompones), debieron estar reservados para personas especiales o para ser utilizadas en momentos excepcionales de la vida de las personas.

²²³ Velasco, *op. cit.*, p 132-133.

CONCLUSIONES

La observación minuciosa de las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río y el análisis de la indumentaria en ellas representadas nos permite aproximarnos a uno de los tantos aspectos de la cultura de las tumbas de tiro de los cuales no se conservan vestigios. En este trabajo, pude reconocer a las representaciones de prendas y sus patrones decorativos como importantes recursos iconográficos en las esculturas del estilo Ixtlán del Río. Se trata de elementos fundamentales en la construcción de las imágenes, cuyo análisis a través del estudio formal me permitió identificar, en primer lugar, las convenciones empleadas por los artistas en la representación de prendas; en segundo lugar, el conocimiento de la manera de representar textiles en el estilo Ixtlán del Río, me permitió identificar los tipos de prendas figurados y sus características. Así, otro aporte de este trabajo fue la aproximación al reconocimiento de materiales y técnicas de manufactura que los miembros de la cultura de las tumbas de tiro pudieron haber empleado en la elaboración de sus prendas, esto tuvo como base, por una parte, las indagaciones sobre los textiles prehispánicos, y por otra, los resultados de las investigaciones arqueológicas en las tumbas de tiro.

En el orden de la teoría y metodología que sustentaron mi tesis, quisiera destacar el valor que los estudios formales y la descripción tienen en la aproximación a las imágenes. En palabras de Otto Pächt: “siendo los actos de ver y pensar inseparables, debemos admitir que cada descripción ya contiene alguna interpretación y que, en consecuencia, no puede concebirse una descripción carente de sentido referida a un hecho particular.”²²⁴ La visión y consiguiente interpretación de las imágenes, incluso las más elementales, presupone ciertos conocimientos y la familiaridad con las convenciones por medio de las cuales generan sentido.²²⁵ Al tratar con obras de una cultura distinta a la nuestra y ante la escasez de otros recursos como las fuentes documentales o la información arqueológica, es relevante en principio aproximarnos y entender lo que las imágenes por sí mismas nos muestran. En este sentido, considero que esta investigación aporta a la comprensión de las esculturas del estilo Ixtlán del Río y brinda información necesaria para fundamentar indagaciones acerca de su significación.

²²⁴ Otto Pächt, *Historia del Arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1977, p. 56.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 63-68.

De manera puntual, la primera conclusión obtenida en este estudio es el reconocimiento de que la representación de indumentaria en las esculturas Ixtlán del Río tiene diferencias en la variante caricaturesca y la naturalista. En la primera predomina el uso de la pintura para representar la indumentaria, mientras que en la segunda se figura con detalles de pastillaje para crear los tocados y joyería y capas de pasta para crear las prendas, igualmente, se crearon incisiones para sugerir las texturas de los textiles. En la variante caricaturesca se emplean más colores (tonos ocres, amarillos, naranjas, blanco, rojo y negro) y se figuran más patrones decorativos. Por otra parte, en las esculturas naturalistas la decoración de las prendas es más simple y con una paleta de colores más reducida, pues sólo se emplearon tonos de castaño claro, siena, marrón y negro.

La comprensión de las convenciones para figurar indumentaria en las variantes del estilo me permitió identificar con mayor claridad qué es lo que se representa en las esculturas y apreciar que para los artistas, figurar ciertos elementos de la indumentaria resultaba indispensable. Las prendas textiles y joyería caracterizaban a cada personaje de manera particular, lo cual nos aproxima al tema de la identidad que será abordado en las próximas páginas. Antes presento las conclusiones correspondientes al objetivo principal de la tesis: la identificación del repertorio de indumentaria que se muestra en el estilo Ixtlán del Río.

El repertorio de prendas en las esculturas Ixtlán del Río

En el análisis de las esculturas femeninas concluimos que el repertorio de su indumentaria se conforma por un tocado, de los cuales existen cuatro tipos; aretes, variedad de narigueras, collares y brazaletes; un enredo, el cual es indispensable y, en ciertos casos, una manta con cordeles.

En las esculturas femeninas la única pieza textil que se muestra para cubrir el torso es la manta con cordeles, sin embargo, es poco frecuente. Estas mantas resaltan por los coloridos diseños en ellas plasmados y hasta el momento identifiqué que esta prenda es única en la indumentaria mesoamericana. Otro aspecto importante es que en el análisis de las formas de portar esta pieza de indumentaria descarté la idea de que pudiera tratarse de un morral o de una prenda de abrigo. Al considerar los puntos antes mencionados, concluyo que la manta con cordeles sería una prenda indicativa del estatus de quien la usara.

En cada escultura femenina se encuentra un enredo, el cual ocupa una porción considerable de las esculturas y muestra un patrón decorativo singular en cada obra. Estas prendas se figuraron, en la mayoría de los casos por medio de relieve y su decoración con pintura. En los diseños plasmados en los enredos, pueden reconocerse de manera general tres esquemas: secuencias de líneas verticales, configuraciones de motivos en cuadrículas y composiciones ordenadas en secciones triangulares o romboidales.

El reducido número de prendas femeninas dificulta el reconocimiento de atuendos en asociación con posturas u objetos, por lo tanto, considero que sólo existen dos esquemas básicos independientes a la postura, uno compuesto por tocado, joyería, pintura facial y corporal y un enredo, y otro al que a lo anterior se añade una manta con cordeles corta.

Después de analizar la indumentaria masculina podemos concluir que su repertorio de prendas se compone de joyería, pintura facial y corporal, tres prendas para el torso (mantas con cordeles, túnicas y grandes mantas que cubren todo el cuerpo), así como bragueros conformados por el arreglo de un lienzo alrededor de la cintura y las piernas, otro elemento distintivo de la indumentaria masculina es la lengüeta o protector fálico. El estudio de las esculturas masculinas me permitió reconocer que, aunque la vestimenta representada en cada obra es única, existen cinco tipos de atuendos o esquemas que tienen correspondencia con objetos asociados indicativos de una ocupación o un rango, por ejemplo, los instrumentos musicales, las pelotas y las armas.

En el mismo capítulo presenté descripciones y análisis de la indumentaria representada en esculturas cuyo género no pude identificar de manera inmediata. Después de observar con detenimiento estas obras, mi hipótesis es que todas ellas corresponden a representaciones de personajes masculinos. No obstante, el análisis tuvo como objeto un número reducido de esculturas de ese tipo, por lo que considero necesario estudiar un grupo más amplio para comprobar si los personajes que portan mantas que cubren todo su cuerpo son únicamente de género masculino y si las mujeres pudieron ser representadas con otro tipo de prendas además de los enredos. El repertorio de indumentaria identificado en este conjunto de obras, además de los tocado y joyería, son las mantas con cordeles que cubren el frente del cuerpo de los personajes sedentes y un delantal rectangular que se coloca sobre el área genital.

Los patrones decorativos en las prendas

Como observamos a lo largo de este estudio, un elemento característico de las prendas representadas en las obras, y en general del estilo escultórico Ixtlán del Río, son los diseños coloridos que muestran. Estos fueron creados a partir de distintas combinaciones de colores en una paleta compuesta por tonos claros como blanco, beige o castaño claro, varios tonos de amarillo y ocre, diferentes variaciones de naranja y rojo, siena, marrón y negro. Cabe destacar que el propio color de la cerámica también fue aprovechado al dejarse expuesto en secciones de los diseños. En el estudio encontramos que los diseños más coloridos y complejos se encuentran en las obras de variante caricaturesca, mientras que los patrones que decoran esculturas naturalistas se componen de menor número de colores y motivos.

Cada escultura contiene un patrón decorativo único, sin embargo, en ellos existen tres esquemas a partir de los cuales se configura la mayoría de sus composiciones: secuencias de líneas, cuadrículas y secciones triangulares. Adicionalmente se encuentra una gran variedad de diseños que no corresponden con los tipos de patrones descritos.

Los patrones lineales se conforman por secuencias de franjas verticales rectas o punteadas de diferente grosor y color; se encuentran en ejemplares de todas las prendas del repertorio de indumentaria. Los esquemas en cuadrícula se configuran por líneas horizontales y verticales delgadas de un color claro, las secciones contienen combinaciones de los siguientes motivos: líneas escalonadas diagonales, trazos verticales en zigzag, así como líneas diagonales rectas que generan secciones coloreadas de diferentes tonos, espirales cuadrangulares o formas de c que se proyectan de las laterales; este tipo de patrón se observa en todas las prendas a excepción de las grandes mantas que cubren la totalidad del cuerpo por el frente o la espalda de las esculturas. Finalmente, las composiciones dispuestas en secciones triangulares o romboidales contienen formas que replican su perímetro, secuencias de puntos, líneas en zigzag que dividen las áreas triangulares y trazos curvos que he identificado como serpientes; este tipo de patrones no se presenta en las túnicas masculinas. Cabe destacar que todos los motivos se representan en esculturas de género femenino y masculino. Dentro del análisis de los motivos considero destacable la observación del motivo de las serpientes en las prendas femeninas en relación con sus significados en la cosmovisión

mesoamericana y su asociación a lo femenino, el inframundo y el poder, como se puede observar en la indumentaria de obras de arte de otras culturas.

Joyería, pintura facial y corporal

Las orejeras, narigueras, collares, pectorales y brazaletes, así como los diseños de pintura o tatuaje en el rostro y cuerpo de los personajes femeninos y masculinos de las esculturas son una parte importante de la indumentaria representada en el estilo Ixtlán del Río. De manera general, la joyería se representó por medio de aplicaciones de pastillaje a las cuales se añadieron detalles de color, pero en ocasiones alguno elementos se figuraron al pintar directamente sobre la escultura o bien combinando pintura y relieve. Ya que algún elemento de joyería fue figurado en todas las esculturas, incluso de manera burda en las de menor tamaño, y considerando que existen piezas arqueológicas asociadas a restos humanos en tumbas de tiro que coinciden con las representaciones, concluyo que el uso de joyería fue muy significativo para los antiguos habitantes del Occidente de Mesoamérica, no solamente como objetos de uso cotidiano, sino porque su inclusión en los ajuares funerarios así como en las esculturas denota su importancia en la conformación de una imagen indicativa del estatus de los individuos.

Al observar el repertorio de joyería representado en las esculturas pude percatarme de que los mismos elementos (orejeras, narigueras, collares, pectorales y brazaletes) se encuentran tanto en esculturas femeninas como masculinas, no obstante, en estas últimas existe mayor variedad en sus formas.

Los diseños plasmados sobre la piel de manera efímera o permanente son parte importante de la imagen creada a partir de la intervención del cuerpo representado en las esculturas que son objeto de este estudio. La pintura facial y corporal fue representada en las obras por medio de la aplicación de pintura en colores contrastantes con el tono de la cerámica: negro o blanco. Los diseños son únicos en cada caso, no obstante, existen convenciones: se aplica en el rostro, el torso, los antebrazos y las espinillas y existen esquemas en su composición. La pintura facial, tanto en esculturas femeninas como masculinas, puede encontrarse cubriendo áreas grandes, disponerse en formas curvas o estar conformada por arreglos de líneas rectas. Los diseños que se observan en el torso de los personajes pueden ser franjas en zigzag que interpreto como serpientes o líneas curvas dentadas que van de los

hombros al centro del pecho. En el caso de las esculturas masculinas, existen algunos diseños singulares que no corresponden con los esquemas descritos.

Materialidad y manufactura de la indumentaria

Al conjuntar información sobre hallazgos arqueológicos de fibras vegetales en tumbas de tiro con los conocimientos sobre textiles prehispánicos, obtenidos por autoras como Guadalupe Mastache y Laura Filloy, planteé algunas hipótesis sobre los materiales y técnicas de manufactura que pudieron emplear los antiguos habitantes del Occidente para crear su indumentaria. En síntesis, las fibras identificadas en las tumbas de tiro fueron de agave, de algodón y de carrizo, por sus características, los arqueólogos consideran que estas pudieron ser parte de prendas, cordeles para joyería y otros implementos. Un hallazgo destacado en la excavación de la Tumba de Huitzilapa fue una pieza de papel compuesto de fibra de lúber comprimida, se trata del ejemplar más antiguo de papel en Mesoamérica.

A través de descripciones de los cronistas, así como por el conocimiento de muchas comunidades indígenas de la actualidad, es sabido que existe gran diversidad de técnicas para crear hilos, tejerlos y teñirlos, sin embargo, de manera general los procedimientos son: la obtención de las fibras, el hilado, el urdido y el tejido, mientras que los métodos de teñido implican la preparación de un colorante y su aplicación a los hilos o telas.

Los habitantes del Occidente de Mesoamérica debieron haber empleado telares de cintura o de piso para tejer lienzos cuadrangulares de distintas dimensiones, los cuales podrían unir para crear las diferentes prendas de su repertorio. Considero que los ligamentos empelados fueron el tejido tafetán y taletón para crear lienzos lisos o con patrones de franjas, adicionalmente; la técnica de tapicería pudo ser adecuada para crear diseños en cuadrícula con líneas escalonadas o espirales cuadrangulares, así como los esquemas triangulares e incluso los motivos curvos; por su parte, el ligamento de sarga funcionaría para elaborar líneas en zigzag y retículas romboidales, de igual manera, el brocado y el bordado pudieron ser empleados para plasmar gran variedad de motivos sobre las telas. Con respecto al teñido, considero que las técnicas de reserva y pintura a mano alzada pudieron ser las que permitirían crear los diseños representados en las esculturas.

En el mismo capítulo, presenté mis consideraciones sobre la manufactura de los tocados representados en las obras del estilo Ixtlán del Río. Las texturas que se muestran en ellos evocan el aspecto de los tejidos de cestería e incluso de ligamentos en específico, tal como presenté en el texto; al respecto, es significativo el hallazgo de restos de fibra de carrizo, material adecuado para trabajar en la técnica de cestería. Otro material que pudo haber sido utilizado en la confección de los tocados es el papel, pues restos de este material fueron hallados en el área próxima al cráneo de un individuo depositado al interior de la tumba de tiro de Huitzilapa.²²⁶ Otro aspecto significativo en el análisis de las obras fue el reconocimiento de que, además de representaciones de tejidos de hilo y cestería, se representaron pieles de animales, en el caso de los tocados que muestran la cabeza y extremidades de algún cuadrúpedo.

Considero que esta aproximación a los materiales y técnicas de manufactura de la indumentaria, además de ser un aporte en el ámbito del conocimiento de la cultura material, constituye los primeros pasos para imaginar las características de las prendas: su peso, su textura, su efecto en la imagen del cuerpo y su movimiento e incluso su sonido. Estas cuestiones, aunque a primera vista parecen triviales, podrían brindar pistas sobre las cuestiones simbólicas de la indumentaria y su valor en la sociedad.²²⁷

A partir del reconocimiento del repertorio de prendas figuradas en las esculturas antropomorfas del estilo Ixtlán del Río, del análisis de su forma y de la identificación de las convenciones en su representación, así como de las hipótesis sobre la forma en que los antiguos habitantes del Occidente crearon y vistieron su indumentaria puedo concluir, en primer lugar, que la vestimenta y la intervención del cuerpo debió ser significativa para los portadores de la cultura de las tumbas de tiro, pues en la imagen que creaban con su cuerpo pudieron haber comunicado información sobre su identidad o pertenencia a un grupo.

En este texto abordé las imágenes como indicios o evidencias de cómo pudieron haber vestido ciertas comunidades de la región occidental de Mesoamérica. Al respecto concluyo que los portadores de la cultura de las tumbas de tiro, específicamente los grupos que crearon

²²⁶ Ver notas 116, 126 y 134.

²²⁷ Un ejemplo de esto se encuentra en la obra de Lourdes Gallardo Parrodi, “Las prendas de concha nacarada del Templo Mayor de Tenochtitlan”, tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2014, 419 pp.

las esculturas de estilo Ixtlán del Río, fueron grandes artífices de los textiles, pues la creación de diseños tan complejos como los que se representan en dichas obras, implicaría un profundo conocimiento de los recursos naturales y los métodos para transformarlos, así como un dominio de las técnicas de tejido y de todos los procedimientos que requiere la creación de un textil. No cabe duda de que el perfeccionamiento de las técnicas, el establecimiento de esquemas de diseño y convenciones para las prendas implicó un largo proceso de perfeccionamiento, la transmisión generacional de los conocimientos, así como el trabajo colaborativo de distintos especialistas en labores específicas.

Al considerar la cantidad de tiempo de trabajo, de recursos materiales, así como de los conocimientos y habilidades requeridos para crear un textil de las características de los representados en las obras, puedo afirmar que las prendas y la conformación de un atuendo completo tuvieron un valor y un significado de gran relevancia para los portadores de la cultura de las tumbas de tiro, tanto así, que fueron representadas en las esculturas que acompañarían a los difuntos. El uso de algunas prendas como los bragueros y los enredos debió ser común y cotidiano entre todos los miembros de la sociedad, pero la posibilidad de portar una prenda con técnicas de tejido complejas o materiales valiosos como ciertos tocados, túnicas o mantas debió estar reservada para personajes particulares o bien para momentos muy especiales de la vida de las personas.

Considero que la representación de indumentaria definitivamente guarda significados relacionados con la cosmovisión de los creadores de las esculturas, sin embargo, este estudio ha sido una aproximación inicial al tema, por lo cual ha sido un trabajo descriptivo y analítico con el objetivo de que las observaciones aquí asentadas puedan ser la base de indagaciones sobre otros aspectos e implicaciones de la representación de la indumentaria en el arte escultórico de la cultura de las tumbas de tiro.

Al realizar esta investigación surgieron muchas preguntas e ideas que deseo desarrollar en futuros proyectos, el más importante es la identificación del repertorio de indumentaria presente en las esculturas de otros estilos de la cultura de las tumbas de tiro. Como esbocé con algunos ejemplos, existen similitudes y convenciones en las prendas representadas en obras de otras variantes estilísticas, por lo cual su análisis aportaría al conocimiento de la indumentaria prehispánica en general y también propiciaría el

desciframiento del significado de los atuendos o su relación con identidades para el caso particular de la cultura de las tumbas de tiro (por ejemplo, reconocer cuáles atributos de indumentaria identifican a un guerrero, músico, gobernante, etc.); de igual manera, profundizar en la indagación sobre el medio ambiente y las técnicas antiguas de tejido me permitirían desarrollar con mayor amplitud las hipótesis sobre manufactura de la indumentaria representada.

Indumentaria e identidad

Además de interpretar las representaciones de indumentaria sólo como alusiones a una realidad inmediata, mi intención es que esta investigación sobre los aspectos formales de la obra sirva para sustentar valoraciones de su aspecto conceptual y simbólico. Al respecto, retomo las propuestas de Verónica Hernández, quien interpreta la gran cantidad de variaciones dentro del gran estilo de la cultura de las tumbas de tiro como un esfuerzo de sus portadores por establecer rasgos identitarios compartidos y a la vez destacar elementos específicos correspondientes a las agrupaciones locales.²²⁸ Sin importar el tamaño o tipo de elaboración de las esculturas, en todas ellas se representaron las mismas posturas, atavíos y objetos asociados, pues el sentido de comunidad y la importancia del mensaje o concepto que debían transmitir superaba la importancia que pudiera tener el señalamiento de la jerarquía social de lo figurado.²²⁹

El planteamiento anterior se comprueba en el estudio de la indumentaria del estilo Ixtlán del Río, pues, como noté, las mismas prendas se representan en obras de todo tamaño y tipo de elaboración, así como con diferentes grados de detalle, por ejemplo, los tocados cónicos, los enredos y las piezas de joyería se muestran sin excepción, aunque se hayan figurado de manera burda. Considero que las prendas serían indicadores estereotípicos de las características de las personas por lo que su representación sería relevante para comunicar con claridad el estatus de los personajes representados.

A pesar del uso de convenciones y estereotipos en la representación de humanos, la técnica del modelado y las variaciones anatómicas plasmadas resultan en que cada obra es

²²⁸ Hernández, “Imágenes de la realidad...”, p. 483.

²²⁹ *Ídem.*

única, por lo que se considera que representan a individuos particulares.²³⁰ Desde mi punto de vista, la figuración de indumentaria y el hecho de que cada atuendo sea único por la combinación de prendas y diseños decorativos contribuye a individualizar la imagen de las personas representadas.

Por las condiciones de estudio de las tumbas de tiro antes expuestas (descubrimiento de escasos contextos no alterados, falta de atención a los estudios arqueológicos en la región, etc.), las investigaciones de antropología física en los difuntos de las tumbas de tiro son escasas. Una excepción son las notables investigaciones de la tumba de Huitzilapa; en su excavación se hallaron entre los restos óseos, dos individuos, uno masculino y uno femenino, que muestran una modificación craneal de tipo tabular erecto. Esta característica, junto con otros datos biológicos, permitió a los investigadores establecer vínculos entre los difuntos depositados en las cámaras: se trataba de individuos con vínculos de parentesco de primer grado o consanguíneo. No obstante, el cuerpo femenino no compartía un defecto congénito que el resto de los difuntos presentaban, pero sí la modificación craneal que sólo el individuo principal tenía, por lo que concluyeron que su inclusión en el recinto familiar se debía al lazo matrimonial entre esos dos personajes.²³¹

Aunque más evidencias concretas que permitirían ligar a las esculturas con los individuos depositados en las tumbas son limitadas porque el estado de conservación del material óseo imposibilita la realización de los estudios necesarios para determinar aspectos como la edad y el sexo, se sabe de manera general que los tipos de modificación craneal que se observan en los restos óseos corresponden a los que fueron representados en esculturas.²³²

El reconocimiento de que las modificaciones craneales de los individuos depositados en las tumbas de tiro y algunos objetos ahí colocados corresponden con las representaciones escultóricas; el notable cuidado en la conservación de los cuerpos y restos óseos, así como la ostentación de la corporalidad y la actitud vital en las esculturas nos permite plantear que las

²³⁰ *Ibid.*, pp. 483-484.

²³¹ López Mestas, Ramos de la Vega y Pickering, "Culto funerario y organización social en la tradición Teuchitlán durante el Formativo Tardío" en Ricardo Ávila, Jean P. Emphoux, Luis G. Gastélum, Susana Ramírez, Otto Schondube y Francisco Valdez (eds.), *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales. Actas del IV Coloquio Internacional de Occidentalistas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998, p. 170.

²³² Hernández Díaz, "Muerte y vida...", p. 517.

esculturas antropomorfas son los retratos de los difuntos a quienes acompañaban.²³³ Se trata de imágenes que demuestran la intención de trascender la muerte y la descomposición de los cuerpos.²³⁴

Como ha propuesto Verónica Hernández, el cuidado a los difuntos y la enorme importancia de sus espacios corresponde a la vinculación de las comunidades con sus territorios, en palabras de la autora: “los vivos se convertirían en verdaderos dueños ancestrales de un espacio, pues ahí habitan sus muertos, ahí viven sus ancestros”.²³⁵ En este sentido, una de las funciones de las imágenes escultóricas de los personajes sería la de asegurar el orden social de las comunidades.²³⁶

En este orden de ideas resalto la importancia de la indumentaria como indicadora de los aspectos o niveles de la identidad de los personajes representados. Por una parte, la figuración de las prendas y sus distintivos colores, es uno de los elementos característicos del estilo Ixtlán del Río, a través del cual podemos reconocer la labor unificada en el establecimiento de convenciones de las comunidades portadoras de la cultura de las tumbas de tiro establecidas en una región específica.

En un aspecto más acotado, considero que las variaciones en la representación de las prendas en cuanto a sus patrones decorativos y colores, así como en su elaboración (calidad técnica y material) hace referencia a la pertenencia de los personajes a un grupo familiar o a su vinculación con otros individuos. Al respecto, los ejemplos más notables son las esculturas 43-FEg, 49-FEg y 106-MEg, las cuales no son sólo similares en apariencia, sino también en la joyería y la pintura corporal,²³⁷ otros casos en los que la indumentaria resalta la asociación de figuras se encuentran en las parejas 60-FSsi y 117-MSsi, que portan los mismos tipos de tocados, orejeras y mantas con cordeles, así como 38-FSm y 113-MSg, obras en las que se muestran iguales los tocados y brazaletes, narigueras y orejeras.²³⁸

²³³ Hernández Díaz, “Imágenes de la realidad...”, 484.

²³⁴ *Ídem*,

²³⁵ *Ibid.*, p. 490.

²³⁶ *Ídem*.

²³⁷ Butterwick, *op. cit.*, p. 83-87.

²³⁸ *Ibid.*, p. 82-83.

El siguiente aspecto en el que la indumentaria parece funcionar como emblema de identidad en su vinculación con objetos asociados propios de actividades u oficios específicos. Un caso destacable es el atuendo conformado por una túnica y un tocado cónico en personajes que sostienen armas, así como otros esquemas de conjuntos de prendas y objetos identificados en el capítulo de la indumentaria masculina. Considero que prendas que se encuentran en pocas esculturas del corpus, por ejemplo, las mantas con cordeles cortas y grandes, así como ciertos tocados, pudieron estar reservadas a personajes de cierto estrato social o bien, ser utilizadas en momentos especiales de la vida.

Finalmente, la singularidad de cada atuendo resultado de las varias combinaciones de tipos de prendas, joyería, tocados y pintura corporal podría interpretarse como indicadora de la identidad individual de los personajes representados, de los distintos momentos de su vida, y de la manera en que se vinculaba a una familia, a una comunidad local y a una actividad específicas. En conclusión, la abundante y detallada representación de indumentaria en el estilo Ixtlán del Río reconocida en esta investigación, se explica al considerar la gran importancia que tuvo la preservación de imágenes identitarias en la cosmovisión de las tumbas de tiro, específicamente en relación con el culto a los ancestros y sus implicaciones en la organización social.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Arthur J. O., “Materiales colorantes prehispánicos”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 4, 1963, p. 73- 83.
- Arroyo Ortiz, Leticia, “Tintes naturales mexicanos en la producción de tapiz artístico”, tesis de maestría, UNAM, 1996.
- Ávila Blomberg, Alejandro de, “Recuerdos del tejido del algodón en Huazalinguillo, Hidalgo” en *Tlalocan*, v. 8, 1980, p. 43- 50.
- Benz, Bruce F., López Mestas C., Lorenza y Ramos de la Vega, Jorge, “Organic Offerings, Paper and Fibers from the Huitzilapa Shaft Tomb, Jalisco, Mexico” en *Ancient Mesoamerica*, v. 17, n. 2, otoño 2006, p. 283-296.
- Boehm, Gottfried, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen” en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, México, UNAM, IIE, 2014, p. 19-40.
- _____, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Brumfield, Elizabeth M., “Solar Disks and Solar Cycles: Spindle Whorls and the Dawn of Solar Art in Postclassic Mexico”, *Treballs d’Arqueologia*, vol. 13, 2007, pp. 91-113.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- _____, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, edición digital por Titivillus, 2016.
- Butterwick, Kristi, *Heritage of Power. Ancient Sculpture from West Mexico, The Anderall E. Pearson Family Collection*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- Cabrero García, María Teresa y López Cruz, Carlos, “The Shaft Tombs of El Piñon, Bolaños Canyon, State of Jalisco, Mexico” en *Ancient Mesoamerica*, v. 18, n.2, otoño 2007,
- _____, “Las tumbas de tiro de El Piñón, en el Cañón de Bolaños, Jalisco, México” en *Latin American Antiquity*, v. 9, n. 4, 1998, p. 239-257.
- Carrol, Noël, “Arte y representación” en *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, México, Secretaría de Cultura, UNAM/ IIF, 2016.
- Cordry, Donald B. y Cordry, Dorothy M., *Mexican Indian Costumes*, Austin, University of Texas Press, 1968.

- Covarrubias, Miguel, *Indian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1957.
- Esparza Torres, Paulina, “Continuidad y cambio en la cestería nahua de la Cuenca de México durante los siglos XVI y XVII”, tesis de maestría, UNAM, 2016.
- Falcón Álvarez, Tatiana, “Tintes de otoño. Experimentación con plantas tintóreas para la reinterpretación de los saberes, tradiciones y usos del color en manuscritos indígenas”, tesis de maestría, UNAM, 2014.
- Filloy Nadal, Laura, “Mesoamerican Archaeological Textiles: An Overview of Materials, Techniques, and Contexts” en Lena Bjerregaard y Ann Peters (Eds.), *PreColumbian Textile Conference VII / Jornadas de Textiles PreColombinos VII*, Lincoln, Zea Books, 2017, p. 7-39.
- Fuente, Beatriz de la, *Arte prehispánico funerario. El Occidente de México*, México, UNAM, 1974.
- Fundación Armella Spitalier, *Historia y presencia del vestido en el México Prehispánico*, México, Cacciani, 2008.
- Furst, “Shaft Tombs, Shell Trumpets and Shamanism: A Cultural-Historical Approach to Problems in West Mexican Archaeology”, tesis de doctorado, Universidad de California, 1966.
- _____, “West Mexican Art: Secular or Sacred?” en *The Iconography of Middle American Sculpture*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1973, p. 98-113.
- _____, “West Mexican Sculpture as Evidence for Shamanism in Prehispanic Mesoamerica” en *Antropológica*, n. 15, 1965, p.29-80.
- _____, “Ethnographic Analogy in the Interpretation of West Mexican Art en Betty Bell (ed.), *The Archaeology of West Mexico*, Jalisco, West Mexican Society for Advanced Study, 1974.
- Gallagher, Jacki, *Companions of the Dead. Ceramic Tomb Sculpture of Ancient West Mexico*, Los Ángeles, Museum of Cultural History/ University of California, 1983.
- Gallardo Parrodi, María de Lourdes Graciela, “Las prendas de cocha nacarada del Templo Mayor de Tenochtitlan”, Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2014.
- Gifford, Edward Winslow, “Surface Archaeology of Ixtlan del Rio, Nayarit” en *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, v. 43, n.2, p. 183-301.
- Gillespie Susan D., reseña de Patricia Rieff Anawalt, *Indian Clothing before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices* en *American Ethnologist*, vol. 10, núm. 4, noviembre de 1983, p. 815-816.

- Gombrich, Ernst, “La verdad y el estereotipo” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- Heredia Espinoza, Verénice Y. y Englehardt, Joshua D., “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán” en *Trace*, n. 68, febrero de 2015, p. 9-34.
- Hernández Díaz, “El arte del occidente mesoamericano. Introducción a su historia” en Arturo Camacho Becerra (comp.), *Itinerario del arte en Jalisco, lecturas para su historia*, México, Universidad de Guadalajara, 2015, p. 15-70.
- _____, “Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico de la cultura de tumbas de tiro”, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 444.
- _____, “Las imágenes de la realidad en la cultura de las tumbas de tiro. Entre lo mortal, la perpetuidad y las identidades comunitarias” en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, México, UNAM-IIE, 2014, p. 461-490.
- _____, “Muerte y vida en la cultura de tumbas de tiro” en Marie-Areti Hers (coord.), *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, México, UNAM, 2013, p. 79-130.
- _____, cédula de *Dignatario con abanico*, <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/421/dignatario-con-abanico>, consultado el 14 de diciembre de 2021. El vínculo entre los antiguos y actuales habitantes del occidente de México ha sido estudiado por la misma autora en textos como:
- _____, “El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en tiempos de cambio” en Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, (coords.), *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*, México, UNAM-IIE, 2012, p. 101-165.
- _____, *Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro*, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2011.
- _____, “Arte y cosmovisión. La cultura tumbas de tiro y el Gran Nayar en Pablo F. Amador Marrero y Oscar H. Flores Flores (coords.), *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 2020, p. 47-58
- Hollander, Anne, *Seeing Through Clothes*, Nueva York, Avon Books, 1978.
- Kan, Michael, “The Pre-Columbian Art of West Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima”, en Lois Smith y Mitch Tuchman (eds.), *Sculpture of Ancient West Mexico*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1989, p. 13-27.

- Kelly, Isabel “Ceramic Provinces of Northwest Mexico” en *Cuarta Reunión de Mesa Redonda. El Occidente de México*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1948, p. 55-71.
- Kirchhoff, Paul, “La cultura del Occidente de México a través de su arte” en Toscano, *Arte precolombino del occidente de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946, p. 49-69.
- Klein, Cecilia, “Woven Heaven, Tangled Earth: A Weaver’s Paradigm of the Mesoamerican Cosmos, en *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*. *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 385, pp. 1-35.
- Kubler, George, *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya and Andean People*, Baltimore, Penguin Books, 1962.
- Lechuga, *El traje de los indígenas de México, su evolución desde la época prehispánica hasta la actualidad*, México, Panorama, 1991.
- _____, *La indumentaria en el México indígena*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, 2009, p. 17.
- Long, Stanley “The Archaeology of the Municipio de Etzatlán, Jalisco”, tesis de doctorado, Universidad de California, 1966.
- Lumholtz, Carl *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*, v. II, trad. Balbino Dávalos, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 1904.
- Mandujano, Mario, Mandujano, Angélica y Sánchez, Carmen, “La grana cochinitilla” en *Cactáceas y suculentas mexicanas*, v. 64, n. 4, 2019, p. 100-120.
- Mastache, “Técnicas prehispánicas de tejido”, Tesis de licenciatura/maestría, ENAH/UNAM, 1966, p. 6-12.
- _____, *Técnicas prehispánicas del tejido*, México, SEP-INAH, 1971.
- _____, “El tejido en el México antiguo”, *Arqueología Mexicana, Textiles del México de ayer y hoy*, edición especial n. 19, junio 2005, p. 20-31.
- McCafferty, Sharisse D. y McCafferty, Geoffrey G., “Textile Production In Postclassic Cholula, Mexico”, *Ancient Mesoamerica*, vol. 11, núm. 1, enero 2000, pp. 39-54.
- _____, “Spinning and Weaving as a Female Gender Identity in Post-Classic Mesoamerica” en Margaret B. Schevill, Janet C. Berlo y Edward B. Dwyer (eds.), *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes*, Nueva York, Garland, 1991, pp. 19-44.

- Nielsen, Jesper, "The World on a Whorl: Considerations on Aztec Spindle Whorl Iconography" Lena Bjerregaard y Ann Peters (Eds.), *PreColumbian Textile Conference VII / Jornadas de Textiles PreColombinos VII*, Lincoln, Zea Books, 2017, pp. 132-140.
- Pacheco Bribiesca, Ricardo Claudio, "Centros anímicos y pintura corporal en rituales *wixaritari* (huicholes)" en *Estudios Mesoamericanos*, n. 13, julio-diciembre 2012, p. 67-74.
- Pächt, Otto, *Historia del Arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1977.
- Pack, Crista Anne, "Ancient West Mexican Sculpture: A Formal and Stylistic Analysis of Eleven Figures in the Virginia Museum of Fine Arts", tesis de maestría en Artes, Virginia Commonwealth University, 2006.
- Ramos de la Vega, Jorge y López Mestas Cambreros, Lorenza, "Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco" en *Ancient Mesoamerica*, n. 7, 1996, p. 121-134.
- Rieff Anawalt, "Ancient Cultural Contacts between Ecuador, West Mexico, and the American Southwest: Clothing Similarities" en *Latin American Antiquity*, vol. 3, no. 2, junio de 1992, p. 114-129.
- _____, "Textiles of Sacrifice: Aztec Ritual Capes" en *Sacred and Ceremonial Textiles: Proceedings of the Fifth Biennial Symposium of the Textile Society of America*, Chicago, 1996, pp. 131- 140.
- _____, *Historia del vestido*, Barcelona, Blume, 2008.
- _____, *Indian Clothing Before Cortés*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1990.
- Rojas Herrera, María Mercedes, "La vestimenta femenina y su representación en material arqueológico", tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2017.
- Ruschel Robinson, Fernanda, "El uso del ixtle en el Valle del Mezquital", tesis de maestría, UNAM, 2013.
- Schapiro, Mayer, *Estilo*, Buenos Aires, Paidós, 1962, pp. 7-8
- Smith, Lois y Tuchman Mitch (eds.), *Sculpture of Ancient West Mexico*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1989.
- Solano Zavaleta, Gabriel, "Ixtlán del Río: Estudio estilístico de veintitrés esculturas de la colección del Museo Nacional de Antropología, tesis de licenciatura, UNAM, 2015
- Squicciarino, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998.

- Stresser- Péan, Claude, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Téllez Valdes, Oswaldo, Flores Franco, Gabriel, *et al.*, *Listados florísticos de México. XII. Flora de la reserva ecológica Sierra de San Juan, Nayarit, México*, México, UNAM/Instituto de Biología, 1995.
- Testard, Juliette y Serra Puche, Mari Carmen, “Las figurillas epiclásicas de la Pirámide de las Flores de Xochitécatl, Tlaxcala, México: tipología y simbolismo” en *Itinerarios*, vol. 14, 2011, pp. 213-250.
- Toscano, Salvador, *Arte precolombino del occidente de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- Udale, Jenny, *Diseño textil, tejidos y técnicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014, p. 98.
- Vargas Ramos, Mónica, “Textiles arqueológicos como parte de un discurso ritual: el caso de las cuevas El Gallo y La Chagüera, Ticumán-Morelos”, tesis de maestría, UNAM, 2011.
- Velasco Rodríguez, Grisell J., *Origen del textil en Mesoamérica*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2016.
- Von Winning, Hasso, *The Shaft Tomb Figures of West Mexico*, Los Ángeles, Southwest Museum, 1974.
- Wallert, Arie, “The Analysis of Dyestuffs on Historical Textiles from Mexico” en Kathryn Klein (ed.), *The Unbroken Thread. Conserving the Textile Traditions of Oaxaca*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1997, p. 57-85.
- Weitlaner Johnson, *Design Motifs on Mexican Indian Textiles*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976.
- _____, “Un huipil precolombino de Chilapa, Guerrero” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, tomo XXI, 1967.
- _____, *Los textiles de la Cueva de la Candelaria, Coahuila*, México, Departamento de Estudios Prehispánicos, Colección Científica Arqueológica, 1977.
- _____, *Mexican Indian Folk Designs*, Nueva York, Dover Publications, 1993.
- Weitlaner Johnson, Irmgard y Mastache, Alba G., “Tejidos prehispánicos de Guerrero” en Rosa María Reyna Robles y Christine Niederberg (coords.), *El pasado arqueológico de Guerrero*, México, CFEMC-INAH, 2002.

TABLAS

Tabla 1. Esculturas Femeninas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	01-FEc	9.0 cm 5.3 cm 2.8 cm	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_a_74/islandora/object/objetoprhispanico%3A20149
	02-FEc	12.5 cm 9.8 cm 8 cm	University of Maine Hudson Museum	HM760	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/34AAB2DD-CBE9-445A-96AE-259610873485
	03-FEc	5.4 cm 18.4 cm 13.7 cm	Gilcrease Museum	54. 3887	https://collections.gilcrease.org/object/543887

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	04-FEc	3.6 15.9 8.5	Gilcrease Museum	54. 3900	https://collections.gilcrease.org/object/543900
	05-FEc	4.4 16.5 9.3	Gilcrease Museum	54. 4027	https://collections.gilcrease.org/object/544027
	06-FEc	3.5 13.9	Gilcrease Museum	54. 3909	https://collections.gilcrease.org/object/543909

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	07-FEc	4.2 17.1 7.9	Gilcrease Museum	54. 4131	https://collections.gilcrease.org/object/544131
	08-FEc	4.4 14.2 7.7 cm	Gilcrease Museum	54. 4157	https://collections.gilcrease.org/object/544157
	09-FSc	5.5 10.8 8.1 cm	Gilcrease Museum	54. 4086	https://collections.gilcrease.org/object/544086

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
 <p>Hudson Museum, University of Maine</p>	10-FEm	29.84 7.62 cm	University of Maine Hudson Museum	HM4164	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/769BD512-A2E3-488A-B28F-261438725780
	11-FEm	41.8 24.0	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/OBJETOPRHEISPANICO%3A19937
	12-FEm	34.29 22.86	Fine Arts Museums of San Francisco	2002.84.1.38	https://art.famsf.org/nayarit-culture/standing-female-figure-200284138

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	13-FEm	40.64 20.32	Fine Arts Museums of San Francisco	2002.84.1.41	https://art.famsf.org/nayarit-culture/standing-female-figure-200284141
	14-FEm	46.355 29.21 15.875	Virginia Museum of Fine Arts	60.29.1	https://www.vmfamuseum/piction/6027262-12966237/
	15-FEm	45.5 25.7	Museo Regional INAH Nayarit	reg 410, pj 2114	Catálogo de cerámica en Nayarit, Nayarit, Centro INAH Nayarit, 2005, p. 437.

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	16-FEm	49.53 24.13	LACMA	AC1998.209.9	https://collections.lacma.org/node/182688
	17-FEm	26.67 20.32	LACMA	AC1998.209.1 1	https://collections.lacma.org/node/188689
	18- FSm	19.685 10.16 33.02	University of Maine Hudson Museum	HM3990	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/2FBD7442-6B59-4B11-A6CC-160086136763

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	19- FSm	18.7 18.5	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/object/objetoprhispanico%3A19959
	20-FSm	20.3 17.7	Fine Arts Museums of San Francisco	2002.84.1.110	https://art.famsf.org/nayarit-culture/seated-female-figure-2002841110
	21-FSm	19.0	Gilcrease Museum	543910	https://collections.gilcrease.org/object/543910

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	22-FSm	22.6 12.4 14.6 cm	Metropolitan Museum of Art	1979206701	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312888?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=0&rpp=20&pos=18
	23-FSm	27 13 22	Natural History Museum Los Angeles County	A.7481.59-3	https://collections.nhm.org/anthropology/Display.php?irn=933408&QueryPage=%2Fanthropology%2F&BackRef=ResultsList.php
	24-FSm	23.5 13.5	University of Maine Hudson Museum	HM4087	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/D77FB0F0-FC49-496A-95F5-733503939613

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
 <p>HM4113 Hudson Museum, University of Maine</p>	25-FSm	28.2 14.5 13.3	University of Maine Hudson Museum	HM4113	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/EF326E2B-4BFD-4333-AA69-452619132194
	26-FSm	29,6 20 14,4	Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz	IV Ca 44320	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=106047&viewType=detailView
	27-FSm	21.6 16.0 10.5	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/object/objetoprhispanico%3A20157

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	28-FSm	23.5 16.2 12.5	Museo Nacional de Antropología		https://www.mediатеca.inah.gob.mx/islandora_a_74/islandora/object/objetoprhispanico%3A19722
	29-FSm	35.6 20.2 20.9	Michael C. Carlos Museum	1990011223	https://collections.carlos.emory.edu/objects/15067/seated-female-figure?ctx=e3c67f12b060f1f48574fc1c43d7ae49485b7a1f&idx=22#
	30-FSm	21.6 14.9	Gilcrease Museum	541717	https://collections.gilcrease.org/object/541717

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	31-FSm	24.8 15.5	Gilcrease Museum	541720	https://collections.gilcrease.org/object/541720
	32-FSm	23.7 13.3	Gilcrease Museum	543892	https://collections.gilcrease.org/object/543892
	33-FSm	35.5 16.2	Museo Regional INAH Nayarit	reg 410, pj 4062, 10-97775	Catálogo de cerámica en Nayarit, Nayarit, Centro INAH Nayarit, 2005, p. 434.

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	34-FSm	20.4 15.2	Museo Regional INAH Nayarit	reg 410, pj 2086, 10-367503	Catálogo de cerámica en Nayarit, Nayarit, Centro INAH Nayarit, 2005, p. 444.
	35-FSm	42.5 28 21	American Museum of Natural History	30 / 1739	https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=30%20%20%2F%20173
	36-FSm	34.1 24.1 17.9	American Museum of Natural History	30 / 1741	https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=30%20%20%2F%201741

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	37-FSm	26 23.2 41.2	American Museum of Natural History	30 / 1743	https://anthro.mnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=30%20%20%2F%201743
	38-FSm	48.3 28.1 24.8	Metropolitan Museum of Art	2005.91.3	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/318991?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=0&rpp=20&pos=8
	39-FSm	43.4 26.4	Museo Nacional de Antropología		https://www.mediатеca.inah.gob.mx/islandora_a_74/islandora/object/objetoprhispanico%3A20272

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	40-FSm	43.18 24.13	LACMA		https://collections.lacma.org/node/182612
	41-FSm	33.02	Fine Arts Museums of San Francisco	2002.84.1.11	https://art.famsf.org/nayarit-culture/seated-female-figure-200284111
	42-FSm	36.9 23.5	Gilcrease Museum	544068	https://collections.gilcrease.org/object/544068

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	43-FEg	58.4 30.5 14 cm	Metropolitan Museum of Art	2018.443.3	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319226?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=20&rpp=20&pos=30
	44-FEg	65 29 20	University of Maine Hudson Museum	HM5579	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/22A60A53-6651-46FF-99F4-781116292734
	45-FEG	59.69 26.67 11.43	Yale University Art Gallery	1973.88.28.a	https://artgallery.yale.edu/collections/objects/10966

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	46-FEg	61.2 26 16.1	The Walters Art Museum	2009.20.12	https://art.thewalters.org/detail/80167/
	47-FEg	50.2 22.5 16.2	Metropolitan Museum of Art	2005.255.3	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319004?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=0&rpp=20&pos=9
	48-FEg	56.8 28.8 19.7	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_a_74/islandora/object/objetoprhispanico%3A20296

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	49-FEg	59.7 25.1 15.2	Metropolitan Museum of Art	2018.443.2	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319000?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=20&rpp=20&pos=31
	50-FEg	74 cm	Fowler Museum at UCLA	X2012.15.20b	https://www.fowler.ucla.edu/product/x2012-15-20b-standing-female-figure/
	51-FEg	74.3 35.56	LACMA	M.83.217.29b	https://collections.lacma.org/node/2269138

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	52-FEg	71.1 14.0	Minneapolis Institute of Art	47.2.30	https://collections.artsmia.org/art/754/figure-nayarit
	53-FSg	52.3 30.5 29.5	Cleveland Art Museum	1998.83	https://www.clevelandart.org/art/1998.83#
	54-FSg	55.4 37.4 31.4	The Walters Art Museum	2009.20.40	https://art.thewalters.org/detail/80195//

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
 <p>Hudson Museum, University of Maine</p>	55-FEsi		University of Maine Hudson Museum	HM3901	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/F2DA359C-21BE4CC5-A420-457311517204
	56-FEsi		Gilcrease Museum	541715	https://collections.gilcrease.org/object/541715
	57-FEsi		National Museum of the American Indian	23/2275	https://americanindian.si.edu/collections-search/objects/NMAI_247513?destination=edan_searchtab%3Fedan_q%3D%252A%253A%252A%26edan_fq%255B0%255D%3Dplace%253A%2522Mexico%2522%26edan_fq%

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	58-FEsi		LACMA	M.86.296.17	https://collections.lacma.org/node/253536
	59-FSsi	W- 19.4 cm	Gilcrease Museum	543933	https://collections.gilcrease.org/object/543933
	60-FSsi		Museo Amparo	52 22 MA FA 57PJ 1126	https://museoamparo.com/coleccion/pieza/2157/dignataria-con-ademan-expresivo

Tabla 2. Esculturas masculinas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

Imagen	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	60-MSc	3.8 15.3 10	Gilcrease Museum	54. 3904	https://collections.gilcrease.org/object/543904
	61-MEm	39	The Penn Museum	30-53-1	https://www.penn.museum/collections/object/181272
	62-MEm	47.7 11.7 25.3	University of Maine Hudson Museum	HM567	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/DD6971-0362-417C-8507-490915995323

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
 <p>HM4175 Hudson Museum, University of Maine</p>	63-MEm	31.1 7.6	University of Maine Hudson Museum	HM4175	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/74146E15-B95B-4027-905F-937279317246
 <p>HM3965 Hudson Museum, University of Maine</p>	64-MEm	30.70 20 13	University of Maine Hudson Museum	HM3965	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/68089981-5AC3-4E41-9880-083930453121
	65-MEm	47.6 28.8 14.6	The Walters Art Museum	2009.20.161	https://art.thewalters.org/detail/80316/

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	66- MEm	33.6 25.2 13.7	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/object/objetoprhispanico%3A20146
	67-MEm	39.8 18.5 12.1	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/object/objetoprhispanico%3A20138
	68-MEm	48.7 22.4	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/object/objetoprhispanico%3A19890

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	69-MEm	40.64 24.13 13.34	Virginia Museum of Fine Arts	80.56	https://www.vmfamuseum/piction/6027262-8112690/
	71-MSm	26 13.5 16.5	University of Maine Hudson Museum	HM4078	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/94CA9E6A-A8D8-488B-B6AE-634627231872
	72-MSm	18.0 13.6 11.0	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/74/islandora/object/objetoprhispanico%3A20312

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	73-MSm	16.8 12.1	Gilcrease Museum	54. 4032	https://collections.gilcrease.org/object/544032
	74-MSm	29.4 15.4 13.7 cm	University of Maine Hudson Museum		https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/3269B230-BE35-409B-9428-300571555474
	75-MSm	28.8 20.1 14.2	Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz	IV Ca 44321	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=106048&viewType=detailView

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	76-MSm	22.0 11.8 9.0	Museo Nacional de Antropología		https://www.mediатеca.inah.gob.mx/islandora/74/islandora/object/objetoprehispanico%3A19684
	77-MSm	26.8 16.7 12.5	Museo Nacional de Antropología		https://mediатеca.inah.gob.mx/islandora/74/islandora/object/objetoprehispanico%3A20285
	78-MSm	25.4	Fine Arts Museum of San Francisco	2002.84.1.39	https://art.famsf.org/nayarit-culture/seated-male-figure-200284139

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	79-MSm	23.5 x 15.9 x 9.5	Minneapolis Institute of Art	84.127.3	https://collections.artsmia.org/art/24291/seated-figure-nayarit
	80-MSm	29.21 x 22.86 x 16.51 cm	Virginia Museum of Fine Arts	60.29.2	https://www.vmfamuseum/piction/6027262-51959120/
	81-MSm	29.8 x 19.4	Gilcrease Museum	544,045	https://collections.gilcrease.org/object/544045

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	82-MSm	46.36 25.4 24.13	LACMA		https://collections.lacma.org/node/253588
	83-MSm	48.26 27.94 22.86	LACMA	M.86.296.15	
	84-MSm	39 21.8 16.6	Museum aan de Stroom	AE.1979.0021.0001	https://search.mas.be/Details/collect/115619

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
 <p>Hudson Museum, University of Maine</p>	85-MSm	36.2 15.1 18.9	University of Maine Hudson Museum	HM3913	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/64CE9020-114F-4BFD-AA69-601276170541
 <p>Hudson Museum, University of Maine</p>	86-MSm	30.5 19.2 10.5	University of Maine Hudson Museum	HM3918	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/5E3E3E53-0D0F-498F-BF39-530102421340
	87-MSm	40.8 26.6 27	American Museum of Natural History	30 / 1738	https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=30%20%20%2F%201738

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	88-MSm	33.02 19.69 16.51	The Autry Museum of the American West	2005.93.16	http://collections.theautry.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record:id=M314443:type=101
	89-MSm	30.8 18.5 15.0	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A20137
	90-MSm	24.4 12.7 16.0	Museo Nacional de Antropología		https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A20156

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	91-Msm	30.48cm	Fine Arts Museums of San Francisco	2002.84.1.10	https://art.famsf.org/nayarit-culture/seated-ballplayer-figure-200284110
	92-MSm	31.1 17.8 16.5	Fine Arts Museums of San Francisco	59.56.1	https://art.famsf.org/seated-human-figure-59561
	93-MSm	35.4 23.0	Museo Chileno de Arte Precolombino	MCHAP 0061	http://precolombino.cl/coleccion/figura-antropomorfa-musico/

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	94-MSm	36.2	Art Institute of Chicago	2,006,296	https://www.artic.edu/artworks/189287/seated-figure-playing-a-rasp
	95-MSm	33.0 22.2	Minneapolis Institute of Art	47.2.34	https://collections.artsmia.org/art/755/figure-nayarit
	96-MSm	39.4 24.8	Gilcrease Museum		https://collections.gilcrease.org/object/544069

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	97-MSm	30.48 20.96	LACMA		https://collections.lacma.org/node/188684
	98-MEg	50.8 21.59	LACMA	AC1998.209.8	https://collections.lacma.org/node/184399
	99-MEg	62.23 29 20	LACMA	M.86.296.16	https://collections.lacma.org/node/253548

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	100-MEg	68.6 30.5 14	LACMA	M.2016.179.13	https://collections.lacma.org/node/2159024
	101-MEg	54.6 21.9 17.5	Metropolitan Museum of Art	2005.255.2	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319003?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=0&rpp=20&pos=4
	102-MEg	55.2 x 29.2 x 13.3 cm	Fine Arts Museums of San Francisco	2008.38.163	https://art.famsf.org/standing-male-figure-200838163

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	103-MEg	21 x 10 1/2 x 5 in.	Fine Arts Museums of San Francisco	2002.84.1.40	https://art.famsf.org/nayarit-culture/standing-warrior-figure-200284140
	104-MEg	55.4 29.5	Museo Chileno de Arte Precolombino	MCHAP 0570	http://precolombino.cl/coleccion/figura-antropomorfa-masculina-6/
	105-MEg	78.74 38.1 22.86	LACMA	M.86.296.12	https://collections.lacma.org/node/253587

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	106-MEg	78.4 37.1 17.8	Metropolitan Museum of Art	2018.443.1	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/318983?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=20&rpp=20&pos=32
	107-MEg	89 36.4 22.8	University of Maine Hudson Museum	HM5150	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/82F552BF-3130-493E-84BA-540641189144
	108-MEg	73 31 17.5	University of Maine Hudson Museum	HM5578	https://hudsonmuseum.pastperfectonline.com/webobject/B89FE71D-899B-4316-B63B-786946219114

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	109-MEg	H: 74 cm	Fowler Museum at UCLA	X2012.15.20a	https://www.fowler.ucla.edu/product/x2012-15-20a-standing-male-figure/
	110-Meg	74.93 33.66	LACMA	M.83.217.29a	https://collections.lacma.org/node/2269140
	111-MSg	56 31.8 30.5 cm	The Cleveland Museum of Art		https://www.clevelandart.org/art/1998.83.2?f%5B0%5D=object_location%3AGallery+233#

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	112-MSg	60.4 36.5 29.7	The Walters Art Museum	2009.20.42	https://art.thewalters.org/detail/80197/
	113-MSg	50.2 31.1 25.7	Metropolitan Museum of Art		https://www.metmuseum.org/art/collection/search/318992?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Mexico%7cNayarit&ft=ceramic&offset=0&rpp=20&pos=6
	114-MEsi		National Museum of the American Indian	23/2276	https://americanindian.si.edu/collections-search/objects/NMAI_247514?destination=edan_searchtab%3Fedan_q%3D%252A%253A%252A%26edan_fq%255B0%255D%3Dplace%253A%2522Mexico%2522%26edan_fq%

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	115-MSsi		Gilcrease Museum	541,716	https://collections.gilcrease.org/object/541716
	116-MSsi		American Museum of Natural History	30 / 1740	https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=30%20%20%2F%201740
	117-MSsi		Museo Amparo	53 22 MA FA 57PJ 1125	https://museoamparo.com/colecciones/pieza/421/dignatario-con-abanico

Tabla 3. Esculturas de género indefinido del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	118-ISm	15.5 12 10	LACMA	M.86.296.21	https://collections.lacma.org/node/253564
	119-ISc	10.9 13.5 6.5	LACMA		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprhispanico%3A20141
	120-ISc	14.73	The Museum of Fine Arts, Houston	61.16	https://emuseum.mfah.org/objects/47348/seated-female-figure?ctx=fbaa55437d046cae74a8755624c092961d54f83f&idx=14

	Clave	Dimensiones (cm)	Museo	Identificación	Enlace
	121-ISm	18.1 10.16 9.84	LACMA	M.86.296.22	https://collections.lacma.org/node/253590
	122-ISm	16.5	The Museum of Fine Arts, Houston		https://emuseum.mfah.org/objects/47349/seated-male-figure-holding-a-mace
 HM 3963 Hudson Museum, University of Maine	123-ISm	19.5 6.9 11.9	University of Maine Hudson Museum	HM3963	

	Clave	Dimensiones	Museo	Identificación	Enlace
	124-ISm	18.9 12.8	Museo Nacional de Antropología		https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora/object/objetoprhispanico%3A19735
	126-ISm	36.2 20.96 13.97	LACMA	M.86.296.28	https://collections.lacma.org/node/253571
	127-ISm	27.94 25.4 13.97	LACMA	M.86.296.24	https://collections.lacma.org/node/253566

Tabla 4. Tocados en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías.

Tocados en forma de banda tubular	Tocados trenzados
 <p>19-FSm</p>	 <p>11-FEm</p>
 <p>22-FSm</p>	 <p>13-FEm</p>
 <p>33-FSm</p>	 <p>20-FSm</p>
 <p>35-FSm</p>	 <p>24-FSm</p>
 <p>38-FSm</p>	 <p>25-FSm</p>
 <p>39-FSm</p>	 <p>55-FEsi</p>

Tocados en forma de banda tubular	Tocados trenzados
 <p data-bbox="240 422 342 451">41-FSm</p>	 <p data-bbox="826 390 928 420">59-FSsi</p>
 <p data-bbox="240 655 342 684">42-FSm</p>	
 <p data-bbox="240 892 337 921">44-FEg</p>	
 <p data-bbox="240 1129 337 1159">47-FEg</p>	
 <p data-bbox="240 1369 337 1398">49-FEg</p>	
 <p data-bbox="240 1604 337 1633">53-FSg</p>	
 <p data-bbox="240 1856 342 1885">60-FSsi</p>	

Tabla 5. Mantas con cordales en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

Clave	Detalle de la escultura
11-FEm	
13-FEm	
60-FSsi	
40-FSm	
46-FEg	
47-FEg	

Tabla 6. Tipos de patrones decorativos en enredos de esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

Secuencias de líneas	Disposición en cuadrícula	Disposición en triángulos y rombos	Otros
 <p>01-FEc</p>	 <p>10-FEm</p>	 <p>02-FEc</p>	 <p>06-FEc</p>
 <p>08-FEc</p>	 <p>11-FEm</p>	 <p>03-FEc</p>	 <p>15-FEm</p>
 <p>18-FSm</p>	 <p>12-FEm</p>	 <p>04-FEc</p>	 <p>24-FSm</p>
 <p>23-FSm</p>	 <p>14-FEm</p>	 <p>05-FEc</p>	 <p>45-FEg</p>
 <p>27-FSm</p>	 <p>19-FSm</p>	 <p>07-FEc</p>	 <p>46-FEg</p>
 <p>32-FSm</p>	 <p>22-FSm</p>	 <p>13-FEm</p>	 <p>49-FEg</p>

Secuencias de líneas	Disposición en cuadrícula	Disposición en triángulos y rombos	Otros
 <p>39-FSm</p>	 <p>25-FSm</p>	 <p>17-Fem</p>	 <p>50-FEg</p>
 <p>40-FSm</p>	 <p>28-FSm</p>	 <p>41-FSm</p>	 <p>51-FEg</p>
 <p>48-FEg</p>	 <p>29-FSm</p>	 <p>52-FEg</p>	
 <p>54-FSg</p>	 <p>30-FSm</p>	 <p>55-FEsi</p>	
 <p>57-FEsi</p>	 <p>31-FSm</p>	 <p>56-FEsi</p>	
 <p>59-FSsi</p>	 <p>33-FSm</p>		

Secuencias de líneas	Disposición en cuadrícula	Disposición en triángulos y rombos	Otros
	 <p data-bbox="581 403 688 436">34-FSm</p>		
	 <p data-bbox="581 665 688 701">38-FSm</p>		
	 <p data-bbox="581 980 688 1010">44-FEg</p>		
	 <p data-bbox="581 1239 688 1270">47-FEg</p>		
	 <p data-bbox="581 1484 688 1516">58-FEsi</p>		
	 <p data-bbox="581 1709 688 1738">60-FSsi</p>		

Tabla 7. Pintura facial en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

Áreas oscuras	Líneas curvas	Líneas rectas
 <p data-bbox="371 680 477 716">57-FEsi</p>	 <p data-bbox="769 617 875 653">09-FSc</p>	 <p data-bbox="1024 676 1130 711">43-FEg</p>
 <p data-bbox="237 1075 342 1110">33-FSm</p>	 <p data-bbox="641 1075 747 1110">11-FEm</p>	 <p data-bbox="1149 1075 1255 1110">49-FEg</p>
 <p data-bbox="237 1432 342 1467">28-FSm</p>	 <p data-bbox="641 1446 747 1482">23-FSm</p>	
	 <p data-bbox="641 1831 747 1866">27-FSm</p>	

Tabla 8. Pintura corporal en esculturas femeninas del estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías.

Formas serpentinatas	Líneas curvas	Otros
 <p data-bbox="362 594 467 625">11-FEm</p>	 <p data-bbox="768 564 862 596">09-FSc</p>	 <p data-bbox="1157 611 1263 642">16-FEm</p>
 <p data-bbox="362 884 467 915">57-FEsi</p>	 <p data-bbox="768 884 862 915">19-FSm</p>	 <p data-bbox="1157 890 1263 921">23-FSm</p>
 <p data-bbox="362 1184 467 1215">60-FSsi</p>	 <p data-bbox="768 1184 862 1215">26-FSm</p>	 <p data-bbox="1157 1157 1263 1188">25-FSm</p>
 <p data-bbox="768 1478 862 1509">33-FSm</p>	 <p data-bbox="1157 1463 1263 1495">27-FSm</p>	 <p data-bbox="768 1766 862 1797">34-FSm</p>
 <p data-bbox="1157 1766 1263 1797">40-FSm</p>		

Tabla 9. Tocados en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías.

Cinta frontal	Cónicos	Alto y curvo con banda	De silueta trapezoidal	Otros
	a. Con banda		a. Casco cono truncado	
 61-MEm	 63-MEm	 62-MEm	 102-MEg	 69-MEm
 66-MEm	 65-MEm	 99-MEg	 104-MEg	 87-MSm
	 74-MSm	 114-MEsi	b) con adornos	 98-MEg
 71-MSm	 93-MSm		 77-MSm	 111-MSg
 72-MSm	 101-MEg		 97-MSm	 116-MSsi

 <p>75-MSm</p>	 <p>103-MEg</p>		<p>c) con visera</p>	
 <p>76-MSm</p>	<p>b) con cinta decorada</p>		 <p>89-MSm</p>	
 <p>78-MSm</p>	 <p>60-MSc</p>		 <p>94-MSm</p>	
 <p>79-MSm</p>	 <p>67-MEm</p>		<p>d) sin visera</p>	
 <p>84-MSm</p>	 <p>68-MEm</p>		 <p>81-MSm</p>	
 <p>86-MSm</p>	 <p>83-MSm</p>			
 <p>88-MSm</p>	 <p>85-MSm</p>			

 <p>90-MSm</p>	 <p>100-MEg</p>			
 <p>91-MSm</p>	 <p>106-MEg</p>			
 <p>92-MSm</p>	 <p>107-MEg</p>			
<p>a) trenzados</p>	 <p>108-MEg</p>			
 <p>95-MSm</p>	 <p>112-MSg</p>			
 <p>117-MSsi</p>	 <p>115-MSsi</p>			

Tabla 10. Túnicas en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

Secuencia de líneas	Disposición en cuadrícula	Otros
 <p data-bbox="358 554 477 583">63-MEm</p>	 <p data-bbox="753 554 872 583">62-MEm</p>	 <p data-bbox="1146 546 1265 575">74-MSm</p>
 <p data-bbox="358 869 477 898">64-MEm</p>	 <p data-bbox="753 877 872 907">67-MEm</p>	 <p data-bbox="1146 842 1265 871">82-MSm</p>
 <p data-bbox="358 1184 477 1213">65-MEm</p>	 <p data-bbox="753 1163 872 1192">69-MEm</p>	 <p data-bbox="1146 1184 1265 1213">83-MSm</p>
 <p data-bbox="358 1472 477 1501">75-MSm</p>	 <p data-bbox="753 1484 872 1514">72-MSm</p>	 <p data-bbox="1146 1493 1265 1522">85-MSm</p>
 <p data-bbox="358 1730 477 1759">79-MSm</p>	 <p data-bbox="753 1736 872 1766">91-MSm</p>	 <p data-bbox="1146 1736 1265 1766">89-MSm</p>

Secuencia de líneas	Disposición en cuadrícula	Otros
 <p data-bbox="380 478 500 510">81-MSm</p>	 <p data-bbox="789 495 909 527">92-MSm</p>	 <p data-bbox="1157 531 1284 562">104-MEg</p>
 <p data-bbox="380 877 500 909">84-MSm</p>	 <p data-bbox="789 846 909 877">99-MEg</p>	 <p data-bbox="1157 888 1284 919">105-MEg</p>
 <p data-bbox="380 1199 500 1230">86-MSm</p>		 <p data-bbox="1157 1192 1284 1224">106-MEg</p>
 <p data-bbox="380 1524 500 1556">98-MEg</p>		 <p data-bbox="1157 1493 1284 1524">107-MEg</p>
 <p data-bbox="380 1856 500 1887">112-MSg</p>		

**Tabla 11. Mantas con cordeles en esculturas masculinas del estilo Ixtlán del Río.
Elaboró: María Teresa Canto Macías**

Esquema cuadriculado	Diseño triangular
 <p data-bbox="475 611 594 638">66-MEm</p>	 <p data-bbox="1060 611 1179 638">95-MSm</p>
 <p data-bbox="475 938 594 966">68-MEm</p>	 <p data-bbox="1060 951 1179 978">101-MEg</p>
 <p data-bbox="475 1276 594 1304">71-MSm</p>	 <p data-bbox="1060 1285 1179 1312">114-MEsi</p>
 <p data-bbox="475 1581 594 1608">115-MSsi</p>	
 <p data-bbox="475 1877 594 1904">117-MSsi</p>	

Tabla 12. Pintura facial en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías

Áreas oscuras	Líneas curvas	Líneas rectas
 <p data-bbox="418 632 539 659">66-MEm</p>	 <p data-bbox="769 632 886 659">73-MSm</p>	 <p data-bbox="1101 632 1221 659">61-MEm</p>
 <p data-bbox="418 1041 539 1068">77-MSm</p>	 <p data-bbox="769 1020 886 1068">98-MEg</p>	 <p data-bbox="1101 1041 1221 1068">83-MSm</p>
 <p data-bbox="418 1373 539 1402">91-MSm</p>	 <p data-bbox="769 1373 886 1402">102-MEg</p>	 <p data-bbox="1101 1373 1221 1402">100-MEg</p>
 <p data-bbox="418 1724 539 1755">94-MSm</p>	 <p data-bbox="769 1724 886 1755">104-MEg</p>	 <p data-bbox="1101 1724 1221 1755">105-MEg</p>

Áreas oscuras	Líneas curvas	Líneas rectas
 <p data-bbox="412 625 529 657">95-MSm</p>	 <p data-bbox="764 690 889 722">106-MEg</p>	 <p data-bbox="1101 648 1230 680">116-MSsi</p>
 <p data-bbox="407 1092 537 1123">114-MEsi</p>	 <p data-bbox="764 1068 889 1100">109-MEg</p>	
 <p data-bbox="407 1463 537 1495">115-MSsi</p>		
 <p data-bbox="407 1799 537 1831">117-MSsi</p>		

Tabla 13. Pintura corporal en esculturas masculinas de estilo Ixtlán del Río. Elaboró: María Teresa Canto Macías.

Formas serpentinatas	Líneas curvas	Otras
 <p data-bbox="237 548 623 646">68-MEm</p>	 <p data-bbox="639 604 984 646">71-MSm</p>	 <p data-bbox="1013 615 1385 646">61-MEm</p>
 <p data-bbox="237 890 623 926">94-MSm</p>	 <p data-bbox="639 848 1000 926">95-MSm</p>	 <p data-bbox="1013 863 1385 926">66-MEm</p>
 <p data-bbox="237 1178 623 1251">114-MEsi</p>		 <p data-bbox="1013 1213 1338 1251">102-MEg</p>
 <p data-bbox="237 1465 623 1591">117-MSsi</p>		 <p data-bbox="1013 1560 1377 1591">109-MEg</p>