

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Los *janamus* grabados en la arquitectura prehispánica y virreinal
de Tzintzuntzan, Michoacán

Tesis elaborada por

Verónica Hernández Díaz

para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte

Bajo la dirección de Pablo Escalante Gonzalbo

y con la asesoría de Marie-Areti Hers Stutz y Patricia Carot Ferembach

México, D. F., junio del 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Socorro y Santiago, mis padres

Agradecimientos

Deseo externar mi agradecimiento a mis maestros. Gracias a ellos este trabajo llegó a una conclusión afortunada. En primer término quiero destacar al doctor Pablo Escalante. Su rigor académico fue siempre una inspiración, su confianza un aliciente, sus conocimientos y observaciones me han generado asombro y admiración permanente. También deseo reconocer a la doctora Patricia Carot por sus valiosos comentarios y ayuda solidaria. Desde luego a mi querida doctora Marie-Areti Hers, su generosidad ilimitada, sabiduría y compromiso a toda prueba han dejado en mí una huella imborrable y marcado un rumbo que siempre me orientará; por todo ello le agradezco profundamente. A la doctora Beatriz de la Fuente, quien ya no está, pero continúa presente, va mi gratitud y reconocimiento, sus sabias enseñanzas y calidez personal fueron para mí un privilegio y parte fundamental de mis experiencias.

Por otro lado agradezco a Citlali Coronel su ayuda técnica.

A Socorro, mi madre, espero poder corresponderle a su amor sin límites y apoyo a este proyecto.

Gracias a José por estar ahí, por ser mi cómplice en todo momento.

Con enorme estima, a cada uno le agradezco su permanente apoyo incondicional.

ÍNDICE

Introducción	6
Hallazgos, búsquedas y resultados	6
Apuntes metodológicos y el esquema de este trabajo	10
Capítulo 1. Los janamus grabados: de su historia y sus formas	13
1. El contexto prehispánico	13
2. El contexto novohispano	16
3. Reflexiones sobre los usos de las imágenes en la intersección de dos tradiciones culturales	18
4. Notas básicas sobre los janamus grabados y consideraciones en su estudio	23
Capítulo 2. Los janamus grabados en las yácatas	26
Capítulo 3. El Convento de San Francisco y sus janamus grabados	33
1. Atrio principal	33
2. Atrio hospitalario	38
3. La construcción del conjunto arquitectónico franciscano: tiempos y circunstancias	46
Iglesia y convento de San Francisco	47
Capilla de San Camilo	49
Iglesia de la Virgen de la Soledad	50
Capilla de hospital	50
Capítulo 4. Algunos resultados del estudio formal de los janamus grabados	51
Capítulo 5. La capilla de hospital: un espacio para la expresión indígena	54
Capítulo 6. Un Flautista en Tzintzuntzan: la imagen cercana de los viajes lejanos	57
1. Un migrante sin fronteras	58
2. Las influencias nortteñas en Michoacán	59
3. Los petrograbados de Tzintzuntzan y el arte hohokam	62
4. Datos sobre la “toltequización de Michoacán a partir de los sopladores de instrumentos de viento	63
Capítulo 7. Analogías formales y convergencias simbólicas	70

1. Trayectos y cuerpos en espiral	72
2. Círculos concéntricos: Sol, agua, alucinaciones	74
3. Ríos, serpientes y relámpagos	75
4. “Flor”: el movimiento, el dios de los pescadores, Venus	76
5. Estrellas, Sol	77
6. Cúmulo de mazorcas, trampas para caza	77
Capítulo 8. Continuidad y cambio en el imaginario purépecha	78
Capítulo 9. Conclusiones y últimas reflexiones	82
Bibliografía	88
Figuras	103
Apéndice 1	
Apéndice 2	

Introducción

Hallazgos, búsquedas y resultados

Sólo hasta años recientes los estudios del arte virreinal en México, en particular del producido durante el siglo XVI, han puesto un mayor énfasis en la participación activa de los indígenas dentro del orden colonial al que fueron sometidos. En la región Occidente del país se trata de un tema apenas distinguido: los vestigios de ese periodo no son tan numerosos como en otras partes y la devastación extrema sufrida a partir de la invasión europea marcó un profundo corte entre la etapa antigua y la novohispana.

Respecto a ésta última consideración, Michoacán constituye un caso singular, pues ahí se advierte con claridad cierta continuidad cultural. En especial se debe a que sigue habitado por quienes se reconocen como descendientes de la población prehispánica, los purépechas, y porque a través de fuentes diversas, algunas documentales como la llamada *Relación de Michoacán*, se sabe de su historia anterior y posterior a la Conquista. Sin embargo, son escasas las investigaciones que han atendido la confluencia de estas dos perspectivas históricas en el arte de los siglos XVI al XVIII: poco se ha observado la presencia de valores estéticos y la cosmovisión del pasado mesoamericano en las expresiones que surgieron desde el dominio español.

Este trabajo expone un ejemplo de reutilización de elementos arquitectónicos prehispánicos en edificios coloniales del poblado michoacano de Tzintzuntzan. Son losas, llamadas *janamus*, con imágenes grabadas que se usaron tanto en el centro ceremonial antiguo, como en el Convento franciscano de la localidad.

Se trata de un tema inédito, aun cuando los monumentos prehispánicos y virreinales del sitio han sido estudiados desde antaño. Sucede que a la fecha las investigaciones arqueológicas sólo habían mencionado de modo breve la presencia de lajas grabadas en las pirámides o en sus restos, y por su parte, los estudiosos del arte virreinal no habían reparado en su integración en los muros del Convento. De tal manera, el conjunto de estas obras no había sido analizado; en ningún caso previo se abunda sobre el tema y tampoco conocí reporte gráfico o descripción extensa de los petrograbados.

Desde el punto de vista historiográfico es interesante que ni arqueólogos (excepto Helen P. Pollard, especialista en la cultura tarasca) ni historiadores de arte hayan atendido la evidente presencia de lo prehispánico en la arquitectura de Tzintzuntzan posterior a la Conquista.¹ A mi parecer este hecho evidencia una ruptura radical, no sólo entre dos periodos históricos de México, sino en especial, entre las formas de conocimiento que se han abocado a cada uno: la arqueología y otras ciencias antropológicas dominan el campo de lo mesoamericano, y por su parte las humanidades, a través de disciplinas como la historia y la historia del arte, se han ocupado de las etapas posteriores a la invasión hispana. Las obras de arte aquí estudiadas demuestran que el lindero entre ambas clases de ruptura es artificial.

En particular pienso en la necesidad de mayores indagaciones histórico artísticas de Mesoamérica: sus intereses y aportaciones son distintos a los de otras disciplinas y pueden contribuir de modo relevante en la comprensión de sus sociedades.² Mas antes es indispensable que entre los historiadores de arte se supere el eurocentrismo tradicional, el peso del canon occidental y con ello los discursos colonialistas que incluso dudan de la existencia del arte y los artistas en el mundo antiguo americano. De modo consciente o sin aceptarlo abiertamente, dentro de tal enfoque las creaciones de estos pueblos se conciben como primitivas, producto de sociedades atrasadas, de hechos espontáneos y carente de actores individuales. Bajo esta lógica no existe posibilidad de reconocer una historia desarrollada en tiempos, espacios y circunstancias concretas, en la cual se identifiquen con detalle cambios en los estilos, los significados, las interpretaciones y las funciones del arte.³ En los tiempos actuales de multidisciplinaria e interdisciplinaria se requiere, en fin, de

¹ Entre la bibliografía arqueológica que revisé acerca del período prehispánico en Michoacán están: Pollard, 1993, 1994a, 1994b, 1995; Boehm de Lameiras, coord., 1994; Castro Leal, 1986; Acosta, 1939; Cabrera, 1987, y Gali, 1946. Helen P. Pollard (1993: 159, 160) dedica algunos párrafos a este asunto y propone, respecto a su expresión prehispánica, una interpretación del significado general de las imágenes en los *yanamús* con base en analogías formales con obras de arte rupestre de culturas de otros tiempos y espacios (más adelante se refieren estos datos).

Sobre la arquitectura novohispana, los autores consultados son: Toussaint, 1942; Kubler, 1992 (1era. ed. en 1948); McAndrew, 1965; Artigas, 1992 y Manuel González Galván, quien es el único que apunta que el conjunto franciscano está construido con material arqueológico (1978: 88).

² Al respecto puede verse Kubler, 1975, 1985a, 1985b, y Fuente, 2003, entre otros.

³ Sobre el tema, puede consultarse Price, 1993. En esta obra se tratan con amplitud diversas concepciones primitivas acerca de algunas artes consideradas “no occidentales”.

renovadas perspectivas que permitan ver las creaciones plásticas prehispánicas como obras de arte, ello nos permitirá entender de mejor manera a las personas y los pueblos que les dieron origen.

Por lo que toca a las losas de Tzintzuntzan, en ellas se ven formas geométricas, predominan las espirales de varios tipos, hay también círculos y líneas diversas. De modo esquemático en algunas se figuraron humanos y lo que parecen flores y estrellas. El empleo de estas piedras decoradas en las construcciones del recinto franciscano tuvo lugar durante un período extenso que abarcó todo el Virreinato; así lo atestiguan las características estilísticas de los mismos monumentos y las distintas fuentes que consulté para averiguar la temporalidad del conjunto.

Sobresale este prolongado reuso de obras prehispánicas en la arquitectura novohispana, ajena a las tradiciones mesoamericanas, pero que sin duda fue realizada por manos indígenas, aunque en plena cooperación con los frailes y dentro de las tareas de evangelización, por lo cual se insinúa la cuestión del sincretismo. La participación de los tarascos en el arte virreinal de Tzintzuntzan no sólo puede reconocerse en los materiales, las técnicas y en lo estilístico, también en la inserción de sus conceptos y símbolos, de una manera tan directa como fue la incorporación de las mismas piedras con imágenes que antes decoraban las pirámides de su centro ceremonial antiguo.

Relacionado con esta temática hay un edificio del conjunto conventual que destaca de manera especial: la capilla de hospital. En este pequeño monumento registre la mayor cantidad de jantamus grabados, aunado a ello, algunos de sus diseños nos remiten a inusitados alcances, como la legendaria historia purépecha y sus lazos con culturas lejanas del Norte; asimismo, nos permiten descubrir que después de la Conquista continuó la tradición de grabar las losas, de modo que se reafirma la importancia de esta forma de arte.

El origen del presente registro y análisis se remonta a marzo del año 2000, cuando hice la identificación de uno de los diseños en estas piedras de Tzintzuntzan. Se localiza precisamente en la capilla de hospital y nunca antes había sido mencionado en publicaciones u otros medios. Se trata de un “Flautista” cuya figura es característica de los pueblos indígenas del Suroeste estadounidense. Este descubrimiento me permitió entonces iniciar un estudio, que ahora pongo a consideración, sobre las influencias en Michoacán de

culturas nortañas y del extenso fenómeno de “toltequización” que experimentó Mesoamérica, un asunto complejo que en relación con los tarascos ha sido poco tratado. El hallazgo del Flautista en Tzintzuntzan se suma a otras creaciones artísticas, como el *chac mool* y la metalurgia, que ponen en evidencia la compleja red de influencias e intercambios culturales manifestados en el legado prehispánico que subsiste en Michoacán.

Los resultados de la investigación aportan indicios de los profundos significados que pudieron tener estas obras para sus realizadores, de ahí que infiera su intencionado reuso por parte de los tarascos, en particular de su elite purépecha. Algunos de los petrograbados son testimonio de la prolongada secuencia cultural en la región, desde antes de la conformación del Estado tarasco; otros, remiten a las tempranas relaciones que establecieron los grupos que lo integraban con el Septentrión mesoamericano y el Suroeste de los Estados Unidos. Con base en tales vínculos históricos propongo analogías formales y de significados con expresiones artísticas de regiones y tiempos diferentes. Asimismo, planteo una hipótesis acerca del curso temporal y espacial de obras de arte rupestre y su paulatina integración a la arquitectura en ámbitos urbanos tarascos.

La tesis, en suma, procura dar nuevas luces sobre la historia antigua de los tarascos y es una aportación a la historiografía que se ha ocupado del papel desempeñado por los indígenas en la creación del arte virreinal. Queda mucho por indagar sobre el sentido y las funciones sociales de los *janamus* grabados, en tanto formas de expresión plástica propias de los periodos prehispánico y colonial de Tzintzuntzan. Algunas de las observaciones que presento a lo largo del texto remiten a esos problemas.

Consciente de la dificultad para resolverlos o aproximarme a su comprensión en un trabajo de tesis como este, me planteé como propósito exponer una visión amplia del tema, resaltando su naturaleza compleja y polisémica. De modo paralelo, el acercamiento analítico a las obras de arte y a la información que existe, me permitió dedicarle una atención mayor a la figura del Flautista. Es una imagen que en principio se advierte como extraña en Michoacán, pero que puesta en contexto y ligada con otros temas, adquiere un significado histórico revelador del devenir del pueblo tarasco.

Apuntes metodológicos y esquema de este trabajo

Respecto a procedimientos de investigación y prueba seguidos, registré *in situ* los grabados en las pirámides y en el Convento franciscano; clasifiqué formalmente los diseños plasmados y atendí rasgos técnicos y materiales. Asocio información de documentos del siglo XVI, expresiones artísticas diversas, estudios de historia del arte novohispano y de tipo arqueológico sobre la cultura tarasca. Con la intención de avanzar en la comprensión de las imágenes plasmadas en los janamus, establezco analogías etnográficas con base en trabajos de arqueología y etnología recientes que indican lazos históricos y amplias afinidades artísticas entre algunas de las culturas que trato.

La tesis se compone de nueve capítulos. En el primero, “Los janamus grabados: de su historia y sus formas”, refiero la arquitectura prehispánica y novohispana en donde se encuentran las losas grabadas; en asociación con ello expongo datos históricos básicos de dichos periodos. Del pueblo purépecha incorporo noticias que identifican su origen siglos antes de lo que tradicionalmente se pensaba. De la historia virreinal en Michoacán me remito sólo a la etapa inicial. Reflexiono sobre el sentido en el reuso de los janamus decorados en el Convento; incluyo algunas notas historiográficas sobre el arte indígena del siglo XVI y subrayo las características peculiares que encuentro en Tzintzuntzan. En la parte final de este capítulo apunto los resultados iniciales del registro *in situ* y bibliográfico de los janamus, las posibilidades de que existan más, cómo abordé su estudio formal, explico las claves asignadas a cada uno, así como el cuadro y los apéndices dónde consigno características de estas obras.

Los capítulos 2 y 3 están dedicados respectivamente a los janamus grabados en las pirámides y en el área conventual. Trato sobre la composición general de los conjuntos arquitectónicos, características de los edificios y la ubicación de los janamus, cada uno de éstos es descrito. Respecto a la zona antigua señalo su carácter sagrado en relación con rituales y eventos que ahí tenían lugar. Del recinto cristiano expongo la cronología y circunstancias de su construcción, considerando que sobre estos temas existe más información precisa y su enlace con el asunto del largo periodo de reutilización de dichas piedras decoradas.

En el capítulo cuarto, “Algunos resultados del estudio formal de los janamus grabados” presento un acercamiento cualitativo a estas obras en relación con términos cuantitativos, por lo que toca a las categorías formales a las que se adscribieron, sus técnicas y rasgos materiales, su asociación con los edificios en los que se encuentran y la temporalidad de éstos.

De los resultados anteriores y de las circunstancias históricas conocidas, se origina el capítulo quinto, “La capilla de hospital: un espacio para la expresión indígena”. Como se apuntó antes, en esta construcción franciscana encontré el mayor número de janamus grabados; el hecho es significativo y puede vincularse con la notable participación de los indígenas en los hospitales y sus capillas durante el Virreinato. En este orden de ideas, refiero la intervención de la elite purépecha en la nueva situación impuesta por los conquistadores y procuro argumentar la hipótesis del uso intencional dado a las imágenes y a las piedras propias de su historia y religión, arrancadas de su contexto arquitectónico original y dentro de una etapa de transición crítica en todos los aspectos.

El capítulo sexto, “Un Flautista en Tzintzuntzan: la imagen cercana de los viajes lejanos”, se ocupa de este personaje, cuya imagen descubrí en un janamu y es típico de las culturas indígenas del Suroeste estadounidense. Sustento su presencia en Tzintzuntzan con base en los nexos históricos que establecieron los purépechas con la cultura Chalchihuites, del Norte de Mesoamérica y con la cultura hohokam de aquella región. En torno a las influencias que se generaron a partir de tales contactos y de movimientos migratorios, incorporo el motivo del Flautista dentro del bagaje de elementos nortños que caracterizaron a Mesoamérica durante el periodo Posclásico. Extiendo los vínculos hacia una figura que guarda ciertas similitudes con la anterior, ya que sopla un instrumento parecido a una corneta. Ésta se encuentra en varias expresiones de los tarascos y se asocia con la participación nonoalca en la conformación de dicha cultura.

En el capítulo séptimo, “Analogías formales y convergencias simbólicas”, planteo estos tipos de vínculos entre una parte de los diseños grabados en los janamus y otros testimonios artísticos pertenecientes a varias culturas. El propósito es hacer exploraciones iconográficas para contribuir en la comprensión de formas geométricas que en principio resultan polisémicas.

El octavo capítulo se nombra “Continuidad y cambio en el imaginario purépecha”. Aquí pretendo indicar el curso de algunas expresiones de la historia del arte purépecha en el transcurso del tiempo y en sitios donde se ha detectado su presencia desde antes de la integración del Estado tarasco. En particular propongo la idea de una paulatina integración del arte rupestre a la arquitectura.

En las “Conclusiones y últimas reflexiones”, el capítulo noveno, sintetizo el proceso del estudio y sus alcances; extendiendo algunos apuntes sobre los significados de los janamus decorados y perspectivas para avanzar en el conocimiento del arte tarasco.

Antes de pasar al desarrollo de los temas citados, conviene hacer una aclaración. Con la finalidad de abordar de modo más preciso la complejidad de los sucesos históricos implícitos, en este trabajo daré un empleo distinto a las palabras tarasco y purépecha. Por tarasco me referiré al grupo pluriétnico que conformó al Estado tarasco durante el Posclásico Tardío.⁴ Purépecha será el nombre dado a la gente de esta etnia que consolidó a dicha organización sociopolítica y constituyó su elite dirigente.

⁴ Comprendía grupos mazahuas, otomíes, nahuas, chontales, apanecas, cuicatlecas (Beltrán, 1994: 53).

Capítulo 1

Los janamus grabados: de su historia y sus formas

1. El contexto prehispánico

Una característica común en la arquitectura tarasca es que las pirámides se encuentren revestidas por losas rectangulares de basalto (fig. 1); son piedras pulidas, cortadas con precisión en ángulos rectos, cuyas medidas promedio en centímetros son de 45 x 32 y el espesor aproximado es de 15 (fig. 2).

En el idioma purépecha las pirámides y cualquier montículo antiguo reciben el nombre de *yácata* y dichas losas el de *janamu*.¹ Algunos de los janamus que cubren las yácatas de la zona arqueológica de Tzintzuntzan presentan grabados (fig. 3).

La ciudad de Tzintzuntzan era la capital tarasca a la llegada de los españoles; este nombre purépecha significa “lugar de colibríes” o del “colibrí mensajero”. Se localiza en la ribera oriental del lago de Pátzcuaro y desde el año 1350 se convirtió en el mayor asentamiento del pueblo tarasco.² Los janamus decorados están distribuidos en las cinco yácatas que se construyeron sobre una monumental plataforma artificial de 250 x 450 m. En esta área se asentaba el centro ceremonial de Tzintzuntzan, compuesto por una serie de edificios y explanadas (fig. 4).

De acuerdo con los registros actuales, la zona arqueológica abarca una superficie aproximada de 180 ha.³ Apenas una sección menor está abierta al público, al igual que parcialmente sus monumentos han sido estudiados y restaurados. El estado de conocimiento del Tzintzuntzan prehispánico es incipiente. A la fecha sólo se han realizado diez temporadas arqueológicas en el sitio, y en varias de ellas la tarea principal consistió en reconstruirlas, una vez que se logró identificar la forma de las pirámides y su sistema de edificación.

¹ La palabra *yácata* podría derivar del verbo *yacatani*, que significa “amontonar piedras con lodo” (León, 1993a [1888]: 117). *Xanamu* se traduce como “piedra áspera” (Gilberti, 1983 [1559]: 149).

² Pollard, 1993: 29.

³ *Ibidem*.

Además de las yácatas, encontré otra construcción con un janamu grabado. Se trata de la Estructura E, próxima a las yácatas en dirección oriente;⁴ consta de varios cuartos alineados y en uno de sus muros se ve una espiral (fig. 5). En el resto de los vestigios liberados en la zona no he detectado más losas de este tipo.

Estudios recientes de Patricia Carot identifican el inicio del periodo medio la cultura tarasca alrededor del año 750, cuando comienza el regreso de purépechas procedentes del Norte, quienes, por medio de conquistas y alianzas, se impusieron a las poblaciones ahí asentadas, y hacia el 1350 conformaron el Estado tarasco.⁵ Más adelante volveré al asunto de los orígenes del pueblo purépecha. Ahora cabe decir que durante el Posclásico Tardío la tarasca fue una de las sociedades más importantes de Mesoamérica y la más destacada dentro de la región occidental. Fueron guerreros eficaces, a quienes los mexicas no lograron vencer. En la etapa de apogeo el dominio tarasco abarcó la mayor parte del actual territorio de Michoacán y partes colindantes con Jalisco, Guanajuato y Guerrero.⁶

Se ha propuesto que para el año 1450 todo el tributo y botín de las campañas militares emprendidas por los tarascos en el Occidente se dirigía a Tzintzuntzan.⁷ En tanto, hacia 1480, a raíz del éxito imperialista de Tzitzipandácuare, el gobernante de Tzintzuntzan, la anterior división del poder con las ciudades de Pátzcuaro e Ihuatzio que sustentaba al

⁴ Se localiza al oriente de la yácata 5, la componen cinco cuartos alineados en escuadra (cuatro en un lado y uno en el otro); de acuerdo a lo registrado por arqueólogos, es posible que se trate de espacios cerrados, sin accesos, por lo que se ha supuesto su función como almacenes (Cabrera, 1987: 547-551).

⁵ Carot, en preparación. A partir de sus indagaciones arqueológicas, esta autora ha reconocido una larga historia purépecha, cuyo inicio encuentra en la cultura Chupícuaro (c. 400 a.C.-100 d.C.) y luego en sus fases siguientes: Morales, de Guanajuato (100 a.C.-100 d.C.), Queréndaro y Loma Alta, de Michoacán (150 a.C.-550 d.C.). A partir del 550 d.C. identifica que grupos purépechas migraron al Norte y establecieron relaciones con la cultura Chalchihuites de Zacatecas y Durango, y la hohokam de Arizona. Luego, de modo temporal progresivo en un movimiento de norte a sur, hacia los años 750 y 900 respectivamente, se comienza a advertir en el suroeste de Guanajuato y en el centro-norte michoacano, el regreso de los que antes habían partido. De tal modo, plantea una larga secuencia cultural hasta la época tarasca, durante el Posclásico Tardío (1200 d.C.-Conquista). Acorde con estos estudios, la cronología de la cultura tarasca es: periodo antiguo: c. 400 a.C.-550 d.C., periodo medio: 750-1300; y periodo tardío: 1300-Conquista.

Otras fuentes al respecto son: Carot, 2005; sobre sitios del suroeste guanajuatense cabe consultar Pereira, Migeon y Michelet, 2005, y acerca del centro-norte de Michoacán, a Michelet, Pereira y Migeon, 2005.

⁶ Los límites territoriales del llamado imperio tarasco son: desde el lago de Chapala al norte hasta el sur del río Balsas, y desde la cuenca del río Tepalcatepec al poniente, hasta algunas partes de Guanajuato al oriente (Beltrán, 1994: 53).

⁷ Pollard, 1995.

Estado tarasco se disolvió y Tzintzuntzan se erigió como capital única.⁸ Su extensión geográfica alcanzó los siete kilómetros cuadrados, con una población de 25 mil a 35 mil habitantes.⁹

El uso superficial de losas decoradas en edificios prehispánicos tuvo lugar también en las antiguas capitales de Pátzcuaro e Ihuatzio, asimismo en sitios de jerarquía menor, como Huandacareo,¹⁰ y en otro que data del Posclásico Temprano llamado San Antonio Carupo.¹¹ Conviene resaltar que en los dos últimos sitios mencionados, excepto un caso en Huandacareo, los janamus conocidos no tienen el pulido ni la perfecta forma ortogonal que exhiben en los principales centros tarascos.

En el caso de Pátzcuaro son escasos los vestigios prehispánicos visibles, lo poco que se ha identificado se ubica dentro o bajo de edificios novohispanos. En el Museo de Artes e Industrias Populares del Instituto Nacional de Antropología e Historia, hay un basamento antiguo con una espiral grabada en uno de los janamus que lo revisten¹² (fig. 6).

En el recorrido que hice en Ihuatzio no vi losas grabadas, ni en las pirámides ni en los muros de la iglesia que data del siglo XVI.¹³ No obstante, respecto a la zona arqueológica, Jorge R. Acosta menciona el hallazgo de bastantes janamus con círculos y espirales, ninguno de ellos *in situ*,¹⁴ y en otra publicación se presentan las fotografías de dos losas exentas con decoración que se atribuyen a este sitio arqueológico (fig. 7).¹⁵

Fuera del ámbito tarasco, dentro de la región Occidente de Mesoamérica hay otros casos de losas con imágenes grabadas o en bajorrelieve, que se usaron para recubrir de modo disperso la arquitectura. Al parecer fue una costumbre propia de culturas de la fase tardía o posclásica. En la llamada Aztatlán se identifica en el sitio Los Toriles, en Ixtlán de

⁸ Beltrán, 1994; Schöndube, 1996.

⁹ Pollard, 1994b.

¹⁰ Macías, 1990: 43.

¹¹ Faugère-Kalfon, 1996: 77

¹² En otras construcciones coloniales de Pátzcuaro que tuve oportunidad de visitar en mayo del 2000, no observé más janamus grabados. Resulta necesaria una búsqueda minuciosa. Mi recorrido se extendió a Erongarícuaro, al conjunto arquitectónico del siglo XVI dedicado a la Asunción de Nuestra Señora; ahí tampoco detecté janamus decorados en sus muros.

¹³ Esta iglesia se ve casi toda cubierta con cemento.

¹⁴ Acosta, 1939: 94.

¹⁵ Pollard, 1994a: 228 y 243. Son diseños similares (fig. 7), en uno hay un círculo, con un pozo al centro, rodeado por líneas rectas con una curvatura al final. El otro muestra una espiral central con cuatro espirales simples y dos “ganchos” alrededor.

Río, Nayarit. Ahí existe un edificio de planta circular cuya dedicación se atribuye al dios del viento Ehécatl-Quetzalcóatl. Su construcción se ha fechado entre los años 700 y 1300 d.C., lo que está a la vista es la segunda de tres fases constructivas. Asociado con esta fachada se encontraron piedras con motivos espirales y, siguiendo la iconografía propia del estilo Aztatlán, una serpiente de fuego o Xiuhcóatl, así como restos de numerales.¹⁶

El sitio colimense de El Chanal cuenta con obras similares. Aquí las losas decoradas estaban empotradas en la escalinata de la Estructura 1, dentro del conjunto principal de edificios. Esta cultura fue contemporánea a Aztatlán, el esplendor del sitio va del 1100 al año 1400 d.C. Las lápidas presentan en bajorrelieve figuras de dioses como Tláloc y Ehécatl, y glifos calendáricos que siguen las convenciones del Centro de México.¹⁷

Otros ejemplos de losas con imágenes diseminadas en superficies arquitectónicas se han reportado en los sitios Terla y Cerritos, ubicados en los municipios de Zapotlán y Tuxpán, al sur de Jalisco.¹⁸

2. El contexto novohispano

En Michoacán la Conquista española inició de modo definitivo en 1522, con la llegada de Cristobal de Olid y su numeroso ejército a Tzintzuntzan, la capital tarasca. Bajo el mando del *cazonci* o rey Zinzicha Tangaxoan, y en medio de una crisis política profunda, el imperio se rindió en términos pacíficos ante los españoles. Siguió una etapa sumamente violenta donde la población indígena se vio sometida a tributación, encomiendas y esclavización, entre otros perjuicios. El *cazonci* estuvo prisionero varias veces en la ciudad de México, hasta que en 1530 fue atormentado y ejecutado por el despiadado Nuño de Guzmán durante su estancia en territorio michoacano.¹⁹

Como parte del establecimiento del orden colonial se emprendió la creación de la nueva arquitectura religiosa. Al pie de la colina donde se encuentra la zona arqueológica de

¹⁶ Zepeda, 1994: 122-123.

¹⁷ Olay, 1994.

¹⁸ Schöndube, 1974: 170.

¹⁹ Warren, 1977.

Tzintzuntzan se erige el Convento de San Francisco²⁰ (fig. 8). En 1525 arribó a Michoacán el primer grupo de religiosos, lo encabezaba fray Martín de Jesús o de la Coruña y pertenecía a la orden franciscana. Desde el siglo XVI se comenzó la construcción de dicho Convento en Tzintzuntzan (fig. 9). Algunos bloques empotrados en las paredes de los edificios que lo componen repiten formas grabadas en los jamaicos de las yácatas (fig. 10) y hay otros con motivos diferentes.

El conjunto conventual está delimitado por una barda ancha de piedra; los monumentos que lo integran son de piedra y se disponen en dos atrios. En el principal, y de mayores dimensiones, existen pequeñas ermitas para la celebración del Vía Crucis, una cruz atrial, la antigua sede del monasterio, la capilla abierta de San Camilo, las iglesias de San Francisco y de la Virgen de la Soledad, la residencia actual de los frailes, una portada aislada y numerosos olivos. El espacio abierto mide aproximadamente 141 x 100 m de superficie. La capilla de hospital, que es abierta y exenta, es el recinto más importante del segundo atrio; éste mide cerca de 66 x 58 m. Ahí se ve también una cruz atrial, una pila bautismal y la fachada lateral del templo de la Soledad, entre otras construcciones más recientes de importancia secundaria.

Los edificios virreinales del Convento datan desde la década de 1570²¹ hasta 1805, año inscrito en el remate del segundo cuerpo del templo de la Virgen de la Soledad. Este largo periodo se distingue en el tipo de monumento (por ejemplo, las capillas abiertas son típicas del siglo XVI) y en sus estilos artísticos distintos: plateresco, barroco salomónico, barroco tablerado. Asimismo se conoce por lo que informan las crónicas de los frailes Isidro Félix de Espinosa, Alonso de la Rea, Pablo Beaumont, Diego Muñoz y del laico Antonio de Ciudad Real acerca de la fundación y las etapas constructivas.²² Y por las aportaciones de historiadores de arte como Manuel Toussaint, George Kubler, John McAndrew y Manuel González.²³

²⁰ Cuando anoto Convento, con versal al inicio, me refiero al grupo de edificios y espacios que conforman una gran unidad arquitectónica. La palabra convento, toda con letras minúsculas, la empleo como sinónimo de monasterio o lugar de residencia de los frailes.

²¹ Acerca de estas fechas, ver en el capítulo tercero el apartado sobre la construcción del Convento.

²² En el apartado titulado “La construcción del conjunto arquitectónico franciscano: tiempos y circunstancias”, dentro del capítulo 3, se dan mayores datos sobre estos autores y sus obras.

²³ Toussaint, 1942; Kubler, 1992 (1era. ed. en inglés 1948); McAndrew, 1965; González Galván, 1978.

Resulta notable que durante la extensa temporalidad de fabricación del Convento, el empleo de *janamus* grabados antiguos fuera una práctica persistente, o en el caso de los edificios con labores constructivas más tardías, que se conservaran los que formaban parte de las obras previas. Es posible conjeturar que existía una gran abundancia de losas decoradas en la arquitectura prehispánica y que hubo intencionalidad en su reutilización durante la época virreinal, más allá del empleo práctico de las piedras como materiales de construcción y al margen de que quedaran visibles o no. En seguida y a lo largo de los diversos apartados de la tesis trato de explicar estas ideas.

3. Reflexiones sobre los usos de las imágenes en la intersección de dos tradiciones culturales

Sin duda muchos sucesos ocurrieron en el transcurso de cinco siglos, desde finales de la década de 1570 en que inició la edificación definitiva del Convento franciscano de Tzintzuntzan,²⁴ hasta la actualidad, cuando se mantiene como un espacio vivo para el culto católico. En tanto, fuentes documentales y bibliográficas informan de reconstrucciones y modificaciones.

En nuestros días la mayoría de los monumentos que lo componen presenta restos enlucido, excepto la capilla de hospital y los muros de los dos atrios, en donde la piedra está expuesta. Un caso aparte son las portadas de los templos de San Francisco y de la Virgen de la Soledad, cuyas paredes están pintadas y se aprecia el cuidado de su mantenimiento. En la fachada principal de la segunda iglesia, perteneciente a la Tercera Orden, hay dos fragmentos que de manera obvia se dejaron sin pintar. Sólo uno está al alcance de la mirada y es un *janamu* grabado, con gran probabilidad el otro también lo es.²⁵

Pese a los obstáculos para saber si las piedras recién registradas estaban a la vista durante el periodo colonial, distingo elementos y circunstancias que me llevan a pensar que sus realizadores les dieron un empleo meditado. Principalmente considero dicha intencionalidad ligada a los indígenas, pero también reconozco que pudieron contar con la

²⁴ Acerca de estas fechas, ver en el capítulo tercero el apartado sobre la construcción del Convento.

²⁵ El otro fragmento sin pintar se encuentra a una altura muy elevada y no me fue posible distinguir qué se veía en él.

aprobación de los frailes franciscanos, poseedores de un espíritu humanista y cercanos a las tradiciones nativas como parte de sus tareas evangelizadoras.

Carecemos a ciencia cierta de los detalles de este proceso de reuso. Y es difícil saber con precisión si los janamus con formas grabadas que ahora permanecen a la vista en el Convento, estaban así originalmente. No obstante, hay hechos significativos que sugieren cierta voluntad en el empleo de las imágenes antiguas e igualmente de las piedras mismas, manteniendo el uso de los janamus para revestir otra arquitectura de carácter sagrado, como lo eran las yácatas del centro ceremonial. En el campo de los supuestos cabe decir que tal vez no fue necesario que estas obras estuvieran expuestas a la mirada para que se concibieran como una presencia esencial en las construcciones.

Quizá el reuso de los janamus grabados participó de la estrategia de adaptación que concibieron los tarascos para redefinir su cultura y preservar su identidad y rasgos de sus tradiciones a raíz de la Conquista y colonización hispana de Michoacán.²⁶ Bajo esta interpretación se puede conceder que continuaron siendo significativos los janamus grabados que originalmente formaban parte de su arquitectura ceremonial y sagrada. Una posibilidad es que su predominante estilo geométrico no figurativo facilitó su reuso en las nuevas construcciones religiosas: tal vez los españoles los tomaron, en una valoración superflua, como decoración insignificante, despojada de contenido religioso. Conclusiones similares a ésta se han dicho acerca de otros motivos simples, como flores, que ornamentan varios edificios del siglo XVI ubicados en la región Centro de México.²⁷ Pudo también convertirse en un arte sincrético, en una expresión donde la herencia tarasca y la hispana convergieron, quizá en lo estilístico, en lo simbólico, o en ambos sentidos.

Me parece, a grandes rasgos, que es a través de estas tres vías como la historiografía ha tratado y entendido la participación de los indígenas en el arte producido en México, principalmente durante el siglo XVI. Acerca de lo estilístico, con el trabajo pionero de José Moreno Villa de 1942, comenzó a distinguirse un estilo peculiar donde se combinan modelos europeos y mesoamericanos, dado que los artistas indígenas interpretaron los temas

²⁶ Tal como se ha propuesto en relación con otras culturas antiguas en esta situación. Véase, entre otros, Gruzinsky, 2004 [1991], quien presenta un panorama amplio de lo que fue el mundo indígena mesoamericano a raíz de la Conquista y durante el Virreinato.

²⁷ Reyes, 1978: 26.

y las formas europeos.²⁸ En los años de 1970 Constantino Reyes, entre otros, avanzó en este estudio, reconociendo la injerencia indígena en la concepción de los programas iconográficos.²⁹ La tercera vía, la más reciente, profundiza en estas dos percepciones, no sólo expone un catálogo de motivos indocristianos, sino que sistematiza el problema y trata de comprender en términos culturales el simbolismo de las formas creadas en la Nueva España; para ello se basa en el conocimiento de las tradiciones y cosmovisiones mesoamericanas y europeas, y analiza históricamente el desarrollo de los estilos, con sus cambios, adaptaciones y continuidades formales. Entre otros, dentro de esta corriente pueden encontrarse los trabajos de Pablo Escalante que datan desde la década de 1990.³⁰

Del sincretismo simbólico cabe citar algún ejemplo en un marco más amplio, fuera de Michoacán. Esta confluencia de significados se ha reconocido en abundantes expresiones escultóricas y pictóricas del Altiplano central del país producidas durante el siglo XVI. Entre ellas, el *chalchihuitl* es la presencia más frecuente dentro del repertorio indígena. Es un motivo prehispánico formado por dos o tres círculos concéntricos, que simboliza todo líquido preciso. Se ve en numerosos edificios religiosos y civiles, como en los bajorrelieves de los Conventos poblanos de Huejotzingo y Calpan, donde el diseño ocupa el lugar de las llagas de Cristo y califica visualmente como preciosa esta sangre.³¹ En el Convento de Tzintzuntzan también se encuentra el diseño de círculos concéntricos, y aunque se ignora qué significado tenía esta forma entre los tarascos, algunos de los contextos donde se ve, sugieren simbolismos similares a los del Centro de México.

Es así que además de los referidos, en Tzintzuntzan existen otros elementos que sustentan la propuesta de intencionalidad, como la ubicación de ciertos janamus dentro del recinto franciscano, tal es el caso de la capilla de hospital, la capilla de San Camilo y la pila bautismal; y las imágenes mismas grabadas en las losas, como veremos más adelante.

En este orden general de ideas es menester considerar que aun cuando los diversos pueblos de Michoacán estuvieron sometidos a corregidores y alcaldes españoles, contaron

²⁸ Moreno, 1942. Algunas notas historiográficas sobre esta temática estilística se encuentran en Vargas Lugo, 1982.

²⁹ Reyes, 1978. Respecto a esta clase de acercamientos, *cfr.* Escalante, 1998: 237-238.

³⁰ Véase la bibliografía.

³¹ Reyes, 1978: 272, 276. Escalante, 1998: 240-242.

con sus autoridades indígenas propias. La elite purépecha se mantuvo en el gobierno de la provincia michoacana hasta 1696, año en que falleció el gobernador Constantino Bravo Huitzimengari II, último descendiente del *cazonci* Zinzincha Tangaxoan.³²

Es difícil saber hasta que grado dominaron los nobles indígenas, pero hay poco margen para dudar de su importante influjo en lo que sucedía bajo la nueva estructura virreinal. De tal manera, ayudaron en la administración de la provincia al reorganizar, después de la Conquista, el sistema tributario. Y entre otras obras al servicio de los españoles, los tarascos sirvieron bajo el mando de los familiares del *cazonci*, como ejército en las campañas aniquiladoras de los chichimecas del Norte.³³ Respecto a Tzintzuntzan, la antigua capital tarasca, la elite purépecha tuvo una fuerte presencia; así se advierte en las acciones que emprendió, por lo menos desde el año 1557,³⁴ para devolverle a este poblado el título de ciudad, perdido en 1538 a instancias del obispo Vasco de Quiroga, quien trasladó a Pátzcuaro el rango de ciudad capital.³⁵ Tal propósito tuvo efecto hasta 1593-1594, cuando Tzintzuntzan recuperó el título de ciudad, nunca más el de capital.³⁶

De las noticias que tenemos sobre sus privilegios, acerca del Convento franciscano de Tzintzuntzan se sabe que descendientes de los antiguos nobles purépechas eran enterrados en la iglesia principal del conjunto, cerca del altar de la Virgen del Rosario.³⁷ Entre otros indicios, su vínculo estrecho con este espacio religioso e institucional, se reconoce también en sus compras de tierras para el hospital.³⁸

Respecto a la actividad artística, la injerencia indígena puede reconocerse en la integración de los *janamus* grabados en los edificios del Convento, presentes en mayor número precisamente en la capilla de hospital. Por otro lado, algunos estudios del llamado arte indocristiano³⁹ dan la pauta para pensar que las imágenes figuradas en dichas piedras pudieron participar dentro los programas litúrgicos que tenían lugar en el recinto

³² Cfr. López Sarralangué, 1965; Martínez, 2005: 156, 157.

³³ Martínez, 2005: cap. VII.

³⁴ López Sarralangué, 1965: 64, 65, 220-227, 276-284.

³⁵ Martínez, 2005: cap. VI.

³⁶ Martínez, 2005: 260.

³⁷ López Sarralangué, 1965.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Escalante.

conventual; sin embargo esta es una probabilidad difícil de apreciar en detalle, aquí sólo se apuntan algunas ideas y se plantea como una vía interesante para estudios futuros.

Para los propósitos del presente trabajo, distingo dos tipos de circunstancias muy elementales en que se usaron las imágenes antiguas en el arte virreinal mexicano.

En una, los artistas indígenas novohispanos integraron en las creaciones arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, entre otras, diseños, estilos, temas, técnicas y materiales propios de su tradición prehispánica; se trata en este caso de obras producidas después de la Conquista en las cuales se advierte cierta continuidad cultural mesoamericana, dentro del marco de la tradición europea implantada por los conquistadores.

El otro tipo de circunstancia es la reutilización misma de las obras de arte prehispánicas en los nuevos contextos virreinales, como es el caso predominante de los *janamus* decorados que revistieron la arquitectura franciscana de Tzintzuntzan y cuyo contexto original son las *yácatas* del centro ceremonial.

A reserva de la carencia de una indagación extensa entre las culturas mesoamericanas, da la impresión de que las losas antiguas que tienen imágenes figuradas no fueron empleadas de modo común en la arquitectura colonial con la finalidad de que pudieran estar expuestas. En este sentido los *janamus* decorados de Tzintzuntzan tienen un carácter peculiar, pues en los edificios del Convento fueron empotrados en las paredes. Este hecho se diferencia de lo que sí fue una práctica frecuente en las acciones de conquista: colocar las obras de los vencidos en los cimientos de las construcciones para denotar el poderío de los triunfadores. Es muy probable que este reuso particular de los *janamus* haya sido facilitado por la funcionalidad original de las piedras, es decir, como revestimiento arquitectónico. Se reafirma así cierta continuidad de la tradición prehispánica, al perdurar un estilo constructivo y ornamental.

Dentro de la región Occidente se encuentra un ejemplo similar al de Tzintzuntzan en Colima. El Convento de San Francisco Almoloyan, que data del siglo XVI, presenta en los muros de la iglesia y en las jambas del arco atrial, un total de doce losas decoradas, la imagen predominante es la de Tláloc. Losas con representaciones de esta deidad se han encontrado diseminadas en las laderas del volcán de Colima, se les fecha a partir del 1000

d.C.⁴⁰, es decir pertenecen al periodo Posclásico y pudieron ser contemporáneas a la cultura tarasca.

4. Notas básicas sobre los janamus grabados y consideraciones en su estudio

En el registro efectuado en mayo del año 2000 en la zona arqueológica y en el Convento franciscano de Tzintzuntzan, encontré 52 lajas grabadas; la posterior indagación bibliográfica me permitió agregar 6 a las 10 observadas en las yácatas.⁴¹ De este modo, del total de 58 janamus, 16 corresponden a las yácatas y 42 al Convento. Su ubicación actual se describe en los dos capítulos siguientes y se consigna también en el Apéndice 1.⁴²

Casi es un hecho que la cantidad sea mayor, debido a que la exploración sólo tuvo lugar en partes abiertas al público en general y en los dos sitios existen áreas restringidas.⁴³ Además, como se apuntó antes, en el recinto franciscano es posible que porciones con enlucido de sus muros cubran otras imágenes grabadas.

De igual modo, conviene considerar que una gran cantidad se halla dispersa, ya que en 1937-1938, cuando se practicaron las primeras excavaciones arqueológicas, las yácatas estaban muy deterioradas a causa del saqueo de materiales de construcción y de la búsqueda de tesoros.⁴⁴ En relación con esto, se debe asumir que parte de los janamus grabados que revisten actualmente las yácatas no se encuentran en su posición original. Ello se debe a que

⁴⁰ Olay, 1992. De las losas grabadas, esta arqueóloga, Ángeles Olay, apunta que ocho son prehispánicas y cuatro podrían ser coloniales, sin embargo los diseños y la factura hacen dudosa la atribución temporal de estas últimas, y bien podrían ser anteriores a la Conquista.

⁴¹ En las yácatas observé dos petrograbados más que no considero en el presente estudio. De uno sólo anoté sus medidas y localización, sin embargo no lo dibujé ni fotografié; en el restante se ve una figura humana, pero su manufactura parece reciente, por lo que tampoco es tomado en cuenta.

⁴² En el caso de las yácatas hay una deficiencia en el registro de campo: sólo consigné su ubicación en los niveles verticales y no atendí si se encuentran en la sección de planta rectangular o en la circular, tampoco anoté la orientación cardinal de los janamus grabados. No obstante, consiste en una omisión menor (que se resuelve con una visita al sitio), puesto que las yácatas fueron casi totalmente reconstruidas por los arqueólogos debido al deteriorado estado en que estaban. Ello implica que la mayoría de las piedras decoradas que ahora vemos no están en su lugar original.

⁴³ En la zona arqueológica está prohibido el ascenso a las yácatas y sólo una parte menor de las estructuras ha sido liberada, de ahí que el área donde se permite el ingreso público es reducida. En el caso del conjunto franciscano, está bloqueada la sección sur del convento y no me fue permitido el ingreso al piso superior del claustro.

⁴⁴ Castro Leal, 1986: 31-48; y Acosta, 1939: 85, 86. La primera temporada de trabajos arqueológicos en Tzintzuntzan fue dirigida por Alfonso Caso en colaboración con Jorge Acosta. Hasta la actualidad se han realizado un total de 10 temporadas en el sitio, la última ocurrió entre 1976 y 1978. Marcia Castro Leal, en la obra recién anotada, hace un recuento de las acciones efectuadas en cada una.

fue necesario reconstruirlas, mas sí se comprobó su asociación directa: el descubrimiento arqueológico de janamus grabados entre los escombros superficiales de las yácatas, hizo suponer que recubrían los monumentos, lo cual quedó en evidencia en la segunda temporada, cuando algunos se localizaron *in situ*.⁴⁵

El análisis inicial de las imágenes en piedra de Tzintzuntzan se concentra en un cuadro⁴⁶ (fig. 11). Fue elaborado con el propósito de cuantificar diversas de sus características y establecer relaciones entre sus atributos. El orden de los janamus grabados está basado en la clasificación de las formas. Las categorías que resultaron son: espiral, círculo, líneas onduladas alargadas, reticulado, geométrico figurativo y antropomorfo. A su vez cada categoría se divide en las variantes percibidas, por ejemplo, espiral con vuelta interior o exterior particular. Una letra mayúscula de la A a la F seguida de un número romano indica, respectivamente, los tipos formales y sus modalidades; dichas claves y las otras que se presentan en el cuadro son explicadas en el Apéndice 2.

A cada losa grabada se le asignó un número arábigo; en el caso de las que se encontraron en las yácatas, una “Y” antecede al número; las que pertenecen a las yácatas, pero se conocieron por referencias bibliográficas⁴⁷ presentan “YR” antes del número. Las claves de los petrograbados del Convento de San Francisco son cifras simples. Estas claves, precedidas de las asignadas a las categorías formales, servirán para referir los grabados a lo largo del texto. Por ejemplo, A III: 8 significa que el diseño pertenece a la categoría de espiral doble convergente y se encuentra en el conjunto franciscano; B IV: Y2 implica que el diseño pertenece a la categoría de círculos concéntricos y se asocia a una yácata.

El cuadro (fig. 11) incluye los dibujos de los janamus grabados. En ocasiones presentan un solo motivo, ya sea sencillo o elaborado; en otras se ven diseños separados. Considero que ello no elimina la unidad de la composición, por tanto, la clave se refiere a

⁴⁵ Acosta, 1939: 88, 89. Además de las registradas por Jorge R. Acosta, durante la décima temporada arqueológica Rubén Cabrera encontró en su lugar original –la yácata 3- algunos janamus grabados. Apunta que las formas son geométricas y antropomorfas, sin embargo en su publicación sólo incluye el dibujo de una: Cabrera, 1987: 536, 537.

⁴⁶ El esquema básico para abordar las imágenes tiene como modelo el cuadro presentado por Faugère-Kalfon, 1997. A partir de los rasgos particulares considerados en los janamus de Tzintzuntzan, hice las modificaciones pertinentes.

⁴⁷ Acosta, 1939, Cabrera, 1987.

cada losa grabada de manera individual o múltiple, es decir con uno o varios motivos. La distribución de las formas en cada piedra es variable: se pueden ver en el centro, hacia las esquinas o los extremos, abarcando buena parte de la superficie o una sección pequeña.

En el cuadro se consigna además su localización, estado de conservación, datación aproximada del monumento donde se encuentra, nivel de ubicación en el mismo, orientación cardinal, número de diseños que componen la imagen, forma visible de la losa, dimensiones máximas visibles de este soporte, técnica de elaboración, forma resultante (figura hueca o relevada) y observaciones adicionales (ver el Apéndice 2).

Capítulo 2

Los janamus grabados en las yácatas

En la ladera del cerro Yahuarato o Yahuarán se alza una gran plataforma artificial de 250 x 450 m. Ahí se ubica el conjunto principal de edificios de la zona arqueológica de Tzintzuntzan. El ascenso a la plataforma se hacía por una amplia rampa escalonada de unos 100 m de ancho en su centro frontal. Sobre un basamento rectangular destacan alineadas las cinco yácatas, separadas entre sí por un pasillo angosto. Acorde con el plano arqueológico, están numeradas del uno al cinco, en dirección noroeste a sureste (fig. 4).

La planta de cada pirámide combina un rectángulo con un semicírculo en la cara posterior, la cual se dirige hacia el lago. En la parte media de la sección ortogonal hay una escalinata; de este lado del basamento, es decir el sureste, se abre una explanada. Sobre el basamento común, varios cuerpos escalonados de cerca de 1 m de alto dan forma a cada una de las yácatas. Se sabe que estos volúmenes pétreos alcanzaban los 12 o 13 m de altura¹ y que arriba había templos hechos con materiales perecederos, como madera y paja.²

El núcleo de las yácatas consiste en una acumulación de piedras sin cortar; alrededor se levantaron muros de contención, ligeramente en talud, hechos con lajas colocadas de modo horizontal una encima de otra y sin material adhesivo. Esta estructura fue recubierta a su vez por muros de piedra basáltica o volcánica, cortada como losas y pulida a la perfección; los llamados janamus eran pegados con mortero de lodo y algunos de ellos son los que muestran diseños grabados.³

Por la *Relación de Michocán* suponemos que las yácatas estaban dedicadas a la suprema deidad tarasca, Curicaueri, un dios solar y del fuego.⁴ Ahí se realizaban

¹ En una foto publicada en 1888 la yácata 2 conservaba todavía en su lado oeste 12 cuerpos escalonados (Cabrera, 1987: 536).

² Así se observa en varias láminas de la *Relación de Michoacán*.

³ Calas arqueológicas alrededor de la yácata tres permitieron detectar subestructuras más tempranas. Se infirió que se trataba de una plataforma donde se asienta el volumen circular de una yácata; se desconoce si su planta es también mixta y si había más. En el recubrimiento de ésta yácata pueden verse también janamus, no están grabados y sus dimensiones son más reducidas en comparación con los janamus de las yácatas tardías. (Cabrera, 1987: 538-543).

⁴ En la llamada *Relación de Michoacán* hay varias referencias sobre esta dedicación al dios Curicaueri. En una de ellas se narra la presencia del conquistador Cristóbal de Olid en este lugar y las acciones que emprendieron sus soldados:

ceremonias diversas de suma importancia, como la cremación y el entierro del *cazonci*, sacrificios humanos y oraciones previas a acciones de guerra. En asociación con las yácatas y otros vestigios arquitectónicos de la gran plataforma, los arqueólogos han encontrado alrededor de sesenta entierros con ricas ofrendas de objetos de cerámica, cobre, oro, madera, obsidiana, turquesa y otras piedras preciosas, así como fragmentos de textiles.⁵ De acuerdo con el documento citado, parte de tales entierros correspondía a los miembros de la elite purépecha dirigente y otros a individuos de jerarquía menor que eran sacrificados en honor a los primeros.⁶ Reforzando el carácter sagrado de este sitio, la misma *Relación* informa de varios rituales donde se encendía fuego con leña, para producir humo y venerar al dios Curicaueri.⁷

Y fueron después a las casas del cazonci y viéronlas y tornáronse al patio de los cinco cues grandes [las yácatas con los templos edificados en la parte superior] y aposentáronse en las casas de los papas que tenían diez varas..., en ancho y en los cues, que estaban las entradas de los cues y las gradas llenas de sangre del sacrificio que habían hecho. Y aún estaban por allí muchos cuerpos de los sacrificados. Y llegábanse los españoles y mirábanles si tenían barbas. Y como subieron a los cues y echaron las piedras del sacrificio a rodar, por las gradas abajo, y a un dios que estaba allí llamado Curicaheri, mensajero de los dioses... (Alcalá, 1988: 312).

El título completo de este documento es *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Michoacán*. Su autoría y compilación se atribuye al franciscano Jerónimo de Alcalá; fue elaborada en Tzintzuntzan entre 1539 y 1543 (Miranda, 1988: 20). Además de la visión del fraile, de modo principal se exponen diversos hechos históricos y de la organización social y económica de los tarascos desde la perspectiva del linaje dirigente.

⁵ Cabrera, 1987: 560-564. La mayoría de los entierros fueron saqueados por los españoles inmediatamente después de la conquista de Michoacán. Así lo refieren documentos históricos y lo corroboran las excavaciones arqueológicas (*ibidem*, p. 562).

⁶ Alcalá, 1988: 270-273.

⁷ Acerca de las ofrendas de fuego-humo, los mismos restos del cazonci o rey eran incinerados junto con su lujoso ajuar funerario, según se escribió en la *Relación de Michoacán*:

Y poníanse en procesión todos los señores de la provincia y gran número de gente y así le llevaba [al cazonci] hasta el patio de los cues grandes [la explanada al pie de las yácatas], donde ya habían puesto una gran hacina de leña seca, concertada una sobre otra, de rajas de pino. Y dábanle cuatro vueltas alrededor de aquél lugar donde le habían de quemar, tañendo sus trompetas, y después poníanle encima de aquella leña, así como lo traían, y tornaban aquellos sus parientes a cantar su cantar y ponían fuego al derredor y ardía toda aquella leña [...]

[...] Y como amanecía ya estaba el cazonci hecho ceniza.

Y mientras se quemaba, estaban allí todos aquellos señores que habían venido con él, y atizaban el fuego (Alcalá, 1988: 272).

Otro de los rituales de encendido de fuego ocurría antes de emprender acciones de guerra:

En las yácatas he registrado 16 petrograbados; actualmente 10 se pueden apreciar adosados a las pirámides y 6 los conocí a partir de fotografías o dibujos en publicaciones, donde las losas se ven exentas. La fuente bibliográfica principal es el informe de Jorge R. Acosta acerca de la primera temporada de exploraciones en Tzintzuntzan. Este arqueólogo incluye el dibujo de cuatro janamus decorados y las fotos de tres más; cinco de ellos aumentan el repertorio conocido.

Es imposible saber de los janamus grabados que en tiempos prehispánicos o incluso posteriores recubrieron esta arquitectura. Desde 1937 los arqueólogos reportan su ruinoso estado, con grandes cantidades de escombros en torno a partes centrales de las pirámides. Fue necesario reconstruirlas; en principio se siguió como modelo a la yácata número cinco, que estaba mejor conservada.⁸ Debido a esta reconstrucción tampoco se puede conocer la colocación específica original de las losas decoradas que ahora vemos empotradas. Asimismo, las publicaciones de tipo arqueológico ofrecen noticias vagas de los janamus grabados que se encontraron *in situ* y permitieron comprobar que los que se hallaban entre los escombros, sirvieron como recubrimiento de la arquitectura.

Jorge Acosta localizó un janamu decorado en el primer cuerpo de la sección circular de la yácata tres, pero no precisa en qué parte y la foto que muestra no aporta más datos.⁹ En mi recorrido no vi este janamu, así que no puedo agregar información. También asociado a la sección circular de la yácata tres, Rubén Cabrera reporta “en su lugar de origen algunas losas decoradas con representaciones geométricas y antropomorfas”, sin embargo sólo

[...] Entonces un sacerdote llamado hiripati, y cinco de los sacrificadores y cinco de otros sacerdotes llamados curitiecha, hacían unas pelotillas de olores, en una casa que estaba en su casa del cazonci, y poníanlas en unas rajadas de encina y después ponían todas aquellas pelotillas de aquellos olores en unas calabazas y dábanles unas cazuelas al hombro cinco sacerdotes llamados tiuniencha, y así iban todos a las casas de los papas, y poníanse a las puertas de aquellas casas de los sacrificadores y colgaban allí sus calabazas, a las entradas de las puertas, e iban los sacerdotes que llevaban los dioses a cuestras y tocaban sus cornetas en los cues altos y a la media noche miraban una estrella del cielo y hacían un gran fuego en aquellas casas de los papas [...] Y venía aquel sacerdote llamado hiripati y llegábase al fuego y tomaba aquellas pelotillas de olores y hacía la presente oración al dios del fuego:

Tú, dios del fuego, que apareciste en medio de las casas de los papas, quizá no tiene virtud esta leña que habemos traído para los cues, y estos olores que tenemos aquí para dartes. Recíbelos tú, que te nombran primeramente mañana de oro, y a ti, Urendequauecara, dios del lucero, y a ti que tienes la cara bermeja. Mira que con grita trujo la gente esta leña para ti (Alcalá, 1988: 239).

⁸ Acosta, 1939: 85, 86.

⁹ Acosta, 1939: 90, fig. 6.

presenta la fotografía de una, la cual está exenta. Sobre su distribución subraya que ninguno de estos janamus guarda un orden aparente, sino que se ven dispersos y a diferentes alturas,¹⁰ tal como están ahora.

Enseguida presento descripciones breves de los janamus que se ven actualmente en las yácatas. Asimismo incluyo los que se conocieron por referencias bibliográficas. El número total de janamus decorados en asociación con las yácatas es 16. El orden de su exposición se basa en el recorrido por cada pirámide, siguiendo la dirección de noreste a suroeste en que se encuentran al hacer el trayecto común en el sitio. A modo de síntesis, después de la información de los janamus grabados en cada yácata, se inserta una tabla con información relacionada. Por lo que concierne a la ubicación de los janamus, conviene explicar que cuando me refiero al basamento, se trata de la plataforma común que comparten las cinco pirámides. Sobre ésta, como se dijo, se desplantan los cuerpos constructivos de cada una.

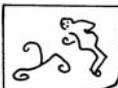
A grandes rasgos, de las yácatas destaca que la número dos no está asociada con algún janamu decorado. Al parecer, a la número cinco, la que mejor conservó su estado original, se le puede atribuir la mayor cantidad de losas decoradas, las cuales sumarían 6 (el número tentativo se debe a que la información bibliográfica no es del todo precisa). Respecto a los diseños plasmados, 15 son geométricos abstractos y en uno se figura un humano de modo esquemático. El motivo más frecuente es la espiral doble divergente (A VIII, A X, A XII), presente en 7 janamus.

Yácata cinco. Siguiendo la ruta actual en el sitio es la primera pirámide a nuestro paso (ver fig. 4). Se vincula en total con 6 piedras grabadas. 2 están en el basamento: los motivos son una espiral radiada (A V: Y1) y tres círculos concéntricos (B IV: Y2) (fig. 12). Acosta reporta 2 janamus como parte del escombros que rodeaba a la yácata:¹¹ uno muestra una espiral doble divergente de la que se desprenden formas curvas (A X: YR12); el segundo tiene una figura lineal humana al lado de un diseño con tres ganchos (F I: YR13) (fig. 13). El mismo autor refiere otros 2 janamus de manera algo confusa, cabe suponer que

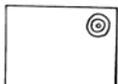
¹⁰ Cabrera, 1987: 536-538, foto 2.

¹¹ Acosta, 1939: 88, fig. 3.

estaban asociados a esta yácata.¹² En una de estas losas se ve un diseño compuesto por espirales simples, líneas onduladas, puntos y líneas rectas horizontales y diagonales (C: YR11). La otra losa presenta una espiral doble divergente (A VIII: YR16). Ignoro la ubicación actual de las últimas 4 losas mencionadas.

Ubicación	Janamu grabado	Clave
YÁCATA 5		
Basamento.		A V: Y1
Basamento. Acosta (1939: 88, fig. 2) señala que se encontró durante la temporada 1, año de 1937, entre el escombros que rodeaba, según se entiende, la misma yácata 5.		B IV: Y2
Localizado durante la temporada 1, año de 1937, entre el escombros que rodeaba a la yácata 5 (Acosta, 1939: 88 fig. 3). Se desconoce su ubicación actual.		A X: YR12
Localizado durante la temporada 1, año de 1937, entre el escombros que rodeaba de la yácata 5 (Acosta, 1939: 88, fig. 3). Se desconoce su ubicación actual.		F I: YR13
Atribuida a esta yácata. Acosta (1939: 88, fig. 2) escribe que se encontró durante la temporada 1, año de 1937, entre los escombros que rodeaban las yácatas, al parecer se refiere a la yácata 5 en particular. Se desconoce su ubicación actual.		C: YR11
Atribuida a esta yácata. Acosta (1939: 88, fig. 2) escribe que fue descubierta durante la temporada 1, año de 1937, entre los escombros que rodeaban las yácatas, al parecer se refiere a la yácata 5 en particular. Se desconoce su ubicación actual.		A VIII: YR16

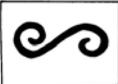
Yácata cuatro. En el basamento hay un janamu con tres círculos concéntricos (B IV: Y3).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
YÁCATA 4		
Basamento. Según Acosta (1939: 88, fig. 2) se encontró originalmente durante la temporada 1, año 1937, entre el escombros que rodeaba las yácatas, al parecer se refiere a la número 5, pero ahora se ve en la 4.		B IV: Y3

Yácata tres. Está asociada con 5 janamus grabados con diseños individuales. En el primer cuerpo se ven dos espirales con línea exterior particular, una es punteada (A IV: Y4) (fig. 14) y la otra se extiende horizontalmente con ondulaciones (A VI: Y5) (fig. 15). En el

¹² Acosta, 1939: 88, fig. 2.

basamento hay una espiral doble divergente (A VIII: Y6) (fig. 16), esta piedra se ve fracturada y pegada. Respecto al primer cuerpo de la sección circular de la yácata, Acosta reporta un janamu con una espiral doble divergente, con una vuelta más en uno de los lados (A VIII: YR15).¹³ Y Rubén Cabrera registró en la sección de planta circular un janamu con dos círculos concéntricos rodeados por ocho rayos o picos (E II: YR14) (fig. 17).¹⁴ De los dos últimos desconozco su localización actual.

Ubicación	Janamu grabado	Clave
YÁCATA 3		
Primer cuerpo.		A IV: Y4
Primer cuerpo.		A VI: Y5
Basamento.		A VIII: Y6
Primer cuerpo sección circular, de acuerdo con Acosta, 1939, fig. 6, p. 90. En mi recorrido de campo no lo vi, así que desconozco si aún se halla empotrado en la pirámide.		A VIII: YR15
En la sección circular, según Cabrera, 1987: 536, 537, foto 2. Se ignora su ubicación actual.		E II: YR14

Yácata uno. Aquí se ven 4 janamus grabados. Uno está en el segundo cuerpo, tiene una espiral doble divergente (A VIII: Y7). Los tres restantes se ubican en el basamento, muestran, respectivamente, otra espiral de ese tipo (A VIII: Y8), una espiral simple (A I: Y9), y dos espirales dobles divergentes (A XII: Y10).

¹³ Acosta, 1939: 90, fig. 6. En mi recorrido de campo no observé este janamu y desconozco si aún se halla empotrado en la yácata.

¹⁴ Cabrera, 1987: 536, 537, foto 2. Entre 1976 y 1978, durante la décima temporada arqueológica, Cabrera dice haber encontrado en la yácata tres algunas losas decoradas en su lugar original; menciona que las representaciones son geométricas y antropomorfas, pero en publicación sólo incluye el dibujo de la que se acaba de referir. Por otra parte, yo no vi este janamu en la yácata e ignoro su ubicación actual.

Ubicación	Janamu grabado	Clave
YÁCATA 1		
Segundo cuerpo.		A VIII: Y7
Basamento.		A VIII: Y8
Basamento.		A I: Y9
Basamento.		A XII: Y10

Capítulo 3

El Convento de San Francisco y sus janamus grabados

En el Convento franciscano de Tzintzuntzan registré 42 losas decoradas, resulta notable que casi la mitad se encuentra en un solo edificio: la capilla de hospital. El diseño más frecuente, aun en los dos casos anteriores, el general y el particular, es la espiral sencilla, presente en distintas modalidades: simple o individual, alineada, con vuelta interior particular, con vuelta exterior particular, radiada, asociada con líneas curvas o con líneas rectas y curvas (claves A I – A VII).

Para señalar la ubicación de los janamus se expone un recorrido por los monumentos de cada atrio, el mayor y el hospitalario (ver fig. 9); aun cuando el primero presenta más edificios, en cada atrio conté casi el mismo número de grabados: 22 en el mayor y 20 en el hospitalario. A continuación se describen brevemente los diseños grabados y las edificaciones. Por cada construcción hay una tabla que concentra información textual y gráfica sobre los janamus decorados. En el caso de la capilla de hospital, por exhibir la cantidad más amplia de janamus grabados, hice dibujos esquemáticos para indicar de modo más claro su distribución.

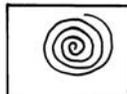
1. Atrio principal

Atrio. Su planta es semirectangular; tiene dos ingresos dirigidos al oriente y al poniente; el primero es la entrada principal al recinto franciscano. En el atrio identifiqué 6 losas decoradas, la mayoría en la sección suroeste.

En la parte media del muro norte un janamu muestra un diseño similar a una flor de cuatro pétalos cortada horizontalmente por la mitad; se ve un “pétalo” completo, con la forma “tradicional” de un corazón, y dos “pétalos” partidos, entre ellos salen dos “hojas”; al centro hay un medio círculo (E I: 1) (fig. 18).

Enfrente, en el muro sur del atrio, una losa exhibe una espiral (A I: 2). Al continuar por esta barda hacia la sección suroeste del atrio (fig. 19), se proyecta una pared a unos cuantos metros frente a un muro exterior del convento; la altitud de los tres muros es desigual. En esta área encontramos en la pared del atrio tres diseños: una espiral relevada (A

I: 3) (fig. 20), un círculo unido a varias líneas rectas (B II: 4) (fig. 21), dos círculos concéntricos en relieve (B IV: 6) (fig. 22) y, en la pared saliente, un janamu con varias formas separadas que figuran una flor con cuatro pétalos y una hoja (E I: 5) (fig. 23).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
ATRIO PRINCIPAL		
Muro norte, parte media.		E I: 1
Muro sur, parte media.		A I: 2
Sección suroeste, muro del atrio hacia la parte que colinda con la fachada del convento.		A I: 3
Sección suroeste, muro del atrio hacia la parte que colinda con la fachada del convento.		B II: 4
Sección suroeste, muro del atrio hacia la parte que colinda con la fachada del convento.		B IV: 6
Sección suroeste, pared que se proyecta del muro que limita el atrio, frente a la fachada del convento.		E I: 5

Convento. En esta construcción conté 5 janamus grabados. La antigua residencia de los frailes se ubica en la sección suroeste del atrio y está anexa al templo de San Francisco; entre los dos edificios se insertan la capilla de San Camilo y la portería del convento. Todas estas construcciones se dirigen hacia el oriente. El deterioro del convento es muy notable, se sabe que fue clausurado en 1780;¹ en la actualidad únicamente es posible ingresar al claustro.

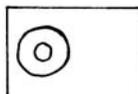
La fachada conventual que se localiza hacia la parte sur del atrio, presenta una puerta de madera dentro de un arco de medio punto y varias ventanas rectangulares (ver fig. 19). Del lado izquierdo de la puerta se ve una espiral (A I: 42).

La entrada de la portería es un arco de medio punto sin decoración; en su techo, restos de pintura mural exhiben un Sol y una Luna. Al entrar al convento se observan

¹ Romero, 1862: 80.

fragmentos de otros murales y el vestíbulo apuntalado. En la pared dispuesta hacia el sur hay una puerta bloqueada con rejas de madera. A través de ellas se ven la parte posterior de la capilla de San Camilo y dos muros más de la sección sur del convento. Visto desde aquí, en el muro del convento que se dirige al norte se aprecia una espiral sobre una ventana (A I: 13) y más arriba un janamu con dos círculos concéntricos (B IV: 14).

El claustro del convento franciscano es de dos pisos con cuatro arcadas de medio punto (fig. 24). Las columnas que soportan los arcos son cuadrangulares y de tipo toscano. En los pasillos hay murales, el techo de una esquina del claustro bajo preserva un notable artesonado de madera pintado de azul. En cuanto a los petrograbados del claustro, la desaparición del enlucido permite observar dos en el patio. En la pared inferior que está al oriente, colindando con el piso, hay un janamu con dos espirales: una simple y otra doble divergente (A III: 16) (fig. 25). En tanto, la pared superior poniente exhibe una espiral simple (A I: 15) (ver fig. 10).

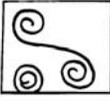
Ubicación	Janamu grabado	Clave
CONVENTO		
Fachada, al lado izquierdo de la pequeña puerta situada hacia el sur.		A I: 42
Muro de la sección sur del convento. La pared está dirigida hacia el norte y se ve a través de las rejas que clausuran el vano ubicado en la pared sur del vestíbulo del convento. Después de pasar por la portería se encuentra este vestíbulo.		AI: 13
Muro de la sección sur del convento. La pared está dirigida hacia el norte y se ve a través de las rejas que clausuran el vano ubicado en la pared sur del vestíbulo del convento. Después de pasar por la portería se encuentra este vestíbulo.		B IV: 14
Claustro, pared oriente del patio, en la planta baja y la parte colinda con el suelo.		A III: 16
Claustro, pared poniente del patio, planta alta.		A I: 15

Capilla abierta de San Camilo. Presenta 5 losas decoradas. El ingreso es un arco de medio punto, tiene jambas anchas y estriadas, está decorado con molduras y altorrelieves de rostros de ángeles alternados con conchas. En la fachada sobresalen otras dos conchas dentro de un marco (figs. 26 y 27). A la izquierda de la entrada se ve un contrafuerte, al lado

derecho de éste, puede observarse un janamu con tres formas lineales que combinan rectas, curvas y un círculo (C: 20) (fig. 28).

El interior de la capilla es pequeño, con planta poligonal, la bóveda tiene nervaduras. La mesa del altar, también de piedra, se une al muro del fondo, en éste se empotraron tres losas grabadas. Arriba de la mesa, hacia la derecha, hay una espiral doble divergente asociada a dos círculos concéntricos (A XI: 17) (fig. 29). Otro grabado tiene la forma de espiral simple (A I: 18). Y en la parte que colinda con la cornisa que separa el muro del techo, se ve un motivo de apariencia floral (E I: 19); parece cortado por mitad y recuerda al del muro norte del atrio (E I: 1).

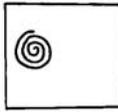
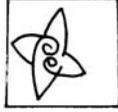
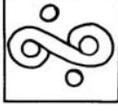
Como se apuntó antes, a través de una puerta ubicada en la portería del convento se ve la cara exterior del muro poniente de la capilla de San Camilo; ahí hay un círculo rodeado por cinco pares de líneas rectas (B II: 12).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
CAPILLA DE SAN CAMILO		
A la derecha del contrafuerte situado del lado izquierdo del arco de ingreso a la capilla.		C: 20
Muro del ábside, arriba de la mesa del altar.		A XI: 17
Muro del ábside.		A I: 18
Muro del ábside, en la parte que colinda con la cornisa que separa la pared del techo.		E I: 19
Cara exterior del muro del ábside. Éste puede verse a través de las rejas que clausuran el vano ubicado en la pared sur del vestíbulo del convento. Después de pasar por la portería se encuentra este vestíbulo.		B II: 12

Iglesia de San Francisco. Es la principal del conjunto (fig. 30), con portada plateresca y dos cuerpos. El ingreso es un arco de medio punto enmarcado por alfiz. Arriba, dos pequeñas ventanas en arcos de medio punto iluminan el coro al interior del templo. Una gran concha corona la fachada; otras de menor tamaño así como formas vegetales, ornamentan las molduras y jambas de los tres arcos mencionados.

5 losas grabadas se registraron en este templo, están en la cara exterior del muro norte de la nave. Son una espiral simple (A I: 7), una espiral doble convergente combinada con varias líneas (A XIII: 8); una espiral simple asociada con ganchos, círculos concéntricos y una espiral doble convergente (A VI: 9); un diseño calificado como “estrella” por presentar cuatro picos -con dos ganchos al interior- (E II: 10); y una espiral doble divergente encerrada en sí misma y con un círculo en lo alto y en lo bajo (A XI: 11) (en la fig. 31 se pueden ver estos dos últimos janamus).

Continuando por el lado poniente del atrio, al norte de la iglesia de San Francisco hay una sección donde se prestan servicios públicos y luego una fachada aislada (fig. 32). En la parte posterior de ésta se construyó la residencia actual de los religiosos del lugar. La fachada tiene dos cuerpos: el inferior es la puerta y el superior una ventana, ambas con forma de arco de medio punto, delimitadas por pilastras y cornisa;² sobre la ventana puede apreciarse el monograma IHS. Enseguida está el ingreso poniente del atrio.

Ubicación	Janamu grabado	Clave
IGLESIA DE SAN FRANCISCO		
Muro norte de la nave, cara exterior.		A I: 7
Muro norte de la nave, cara exterior.		A XIII: 8
Muro norte de la nave, cara exterior.		A VI: 9
Muro norte de la nave, cara exterior.		E II: 10
Muro norte de la nave, cara exterior.		A XI: 11

² Los remates en los extremos laterales de la cornisa sobre la puerta, son dos formas iguales que combinan círculos y un rectángulo. En el claustro del convento encontré este diseño semilabrado en un bloque de piedra.

Iglesia de la Virgen de la Soledad. Aquí pude ver un janamu decorado. El edificio se localiza en la sección noroeste del atrio mayor, está orientado hacia el sur y presenta la única torre del conjunto (figs. 33 y 34). Es el templo de la Tercera Orden;³ la portada tiene una composición similar a la de San Francisco, con las siguientes diferencias: sus columnas son salomónicas y al segundo cuerpo lo corona un nicho pequeño con una escultura de la Virgen. En este nivel, en los remates de los costados se lee la fecha de 1805. Más arriba hay una ventana rectangular, el imafrente es mixtilíneo.

La portada se extiende hacia la derecha, donde está la puerta de la sacristía; en lo alto hay una pequeña ventana octagonal. Toda la pared tiene enlucido, excepto por dos pequeñas secciones ubicadas bajo esta ventana, no cubiertas a propósito. Sólo me fue posible ver una de ellas, tiene grabado un diseño antropomorfo lineal (F I: 21) (fig. 35). La figura presenta dos apéndices largos en la cabeza; el cuerpo es redondo, con una división vertical en la mitad. Los brazos se extienden a los lados, a partir del codo uno se dobla hacia arriba y el otro abajo; las manos semejan las patas de un ave. Destacan las extremidades inferiores por describir tres posiciones: una avanzando hacia la derecha, otra corriendo hacia la izquierda y una más hincada sobre una rodilla.

A un lado del costado oriente de la iglesia de La Soledad se abre una puerta que conduce al segundo atrio del conjunto, el de la capilla de hospital.

Ubicación	Janamu grabado	Clave
IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD		
Portada, bajo ventana octagonal.		F I: 21
(En la portada, bajo la misma ventana octagonal, hay otra sección no cubierta con enlucido que probablemente deje ver otro grabado, el cual no fue posible registrar en el presente estudio).		

2. Atrio hospitalario

Al ingresar a este espacio apreciamos al poniente la fachada lateral del templo de la Soledad y al oriente la capilla de hospital, dirigida al norte (figs. 36 y 37). Además de la capilla de

³ Toussaint, 1942: 207.

hospital, en este apartado se contempla la pila bautismal y el muro del ingreso norte del atrio, los cuales también exhiben janamus decorados.

La capilla de hospital se distingue por ser abierta y exenta; tiene tres arcos de medio punto al frente y uno del mismo tipo en los costados. Los arcos de la portada están moldurados, las columnas que los sostienen presentan fustes cuadrangulares y tablerados, con capiteles toscanos. En la parte superior de la fachada sobresale al centro una gran concha y a sus lados un Sol y una media Luna con estrellas; entre estos motivos se inscribió la fecha de 1619 (fig. 38); en los extremos laterales hay otras conchas de menor tamaño. Dichos astros muestran rostro y son parecidos a los pintados en la portería del convento. La imaginería de la capilla se asocia con la Virgen de la Concepción.⁴

Lo que funcionó como presbiterio es de planta cuadrangular; su portada es un arco de medio punto enmarcado por molduras y jambas, y ornamentado con pequeñas conchas. En el interior hay restos de un pequeño retablo estípite. En el exterior, cuatro contrafuertes, ubicados en los muros oriente y poniente, apoyan la construcción.⁵

En la arquitectura prehispánica y virreinal de Tzintzuntzan que es objeto del presente estudio, sobresale la capilla de hospital por ser el monumento con el mayor número de janamus grabados: 18, casi la mitad de los que se registraron en el conjunto conventual. El hecho es llamativo, sin embargo por el momento no tengo explicación para este asunto, pero pienso que podría estar relacionado con la participación especial que tuvieron los indígenas en los hospitales y sus capillas durante la etapa virreinal, de acuerdo con estudios sobre la temática hospitalaria. Retomo este asunto en el capítulo quinto.

De los 18 janamus la mayoría se encuentra en el exterior, sólo hay 5 dentro del edificio. El recorrido que se propone para describirlos inicia en el muro poniente de la capilla, le sigue la portada, que da al norte; luego el muro oriente y finalmente el interior del recinto. Al igual que en el apartado anterior, con la finalidad de ofrecer una exposición

⁴ González, 1978: 94. En esta fuente se agrega que la capilla es obra del mismo autor del claustro del convento, puesto que el diseño de los tres arcos de la portada es igual a los claustrales (*ibidem*).

Las capilla de hospital en la Nueva España se dedicaban a la Virgen de la Concepción con la intención de gozar de los mismos beneficios otorgados por la Corona al primer hospital de la ciudad de México: el Hospital de Jesús, fundado por Hernán Cortés bajo la advocación de Nuestra Señora de la Concepción (Muriel, 1990: 91).

⁵ Es notorio el deterioro de la capilla, en el año 2000 se observaron labores para su reparación.

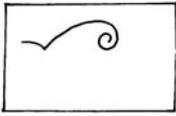
clara, de cada sección de la capilla se presenta una tabla con información relativa; al final de la descripción se incluyen dibujos esquemáticos de la localización de los janamus. Con este mismo propósito, los contrafuertes de la capilla se han denominado con una letra: A y B corresponden a los del muro poniente (fig. 39) y C y D a los del oriente.

Distribuidos en el muro poniente se encuentran tres losas grabadas: a la derecha del contrafuerte A, o suroeste, se ve una línea con dos curvas, la más larga con una espiral en el extremo (A VI: 22). Hacia la derecha del contrafuerte B, o noroeste, hay un janamu donde se combinan varias líneas curvas y rectas (A VII: 25) (fig. 40), y en otro janamu se ven tres espirales unidas por rectilíneas (A XIII: 24).

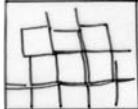
En la cara norte del contrafuerte A, colindando con el piso, hay una losa con una letra “A” decorada con líneas rectas, espirales y círculos pequeños (E III: 23) (fig. 41). El diseño es claramente posthispánico.

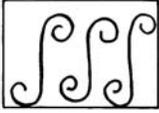
Justo frente a este motivo, en la cara sur del contrafuerte B (fig. 42), está la segunda figura antropomorfa del conjunto franciscano (F II: 26) (fig. 43). Su cuerpo es sólido, se ve de perfil, encorvado y sentado, con las piernas dobladas hacia arriba; apoya sus codos sobre las rodillas, con los antebrazos dirigidos hacia arriba; con las manos sostiene una forma alargada con una protuberancia redondeada en el extremo superior. Su cabeza está de frente, los ojos y la boca son formas circulares ahuecadas; tiene apéndices o antenas largas que se curvan hacia abajo. El diseño parece cortado en los apéndices y pies. Lo he identificado como un “Flautista”, en relación con el afamado personaje de las culturas indígenas del Suroeste de los Estados Unidos.

Como se verá en el capítulo sexto, el descubrimiento de esta figura en Tzintzuntzan me condujo al tema del origen y el desarrollo histórico de los purépechas y la cultura tarasca. El Flautista pone en evidencia los nexos que se establecieron con el Norte hacia el año 500 de nuestra Era y contribuye a entender las influencias toltecas en Michoacán a partir del año 700. Es una imagen importante, por sí misma y por las vías de estudio que se desprenden de ella, de ahí la atención especial que tiene en esta tesis.

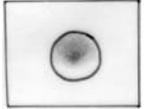
Ubicación	Janamu grabado	Clave
CAPILLA DE HOSPITAL, MURO PONIENTE		
Muro poniente, cara exterior, a la derecha del contrafuerte suroeste (A).		A VI: 22
Muro poniente, cara exterior, a la derecha del contrafuerte noroeste (B).		A VII: 25
Muro poniente, cara exterior, a la derecha del contrafuerte noroeste (B).		A XIII: 24
Contrafuerte suroeste (A), cara norte, colindando con el piso.		E III: 23
Contrafuerte noroeste (B), cara sur, colindando con el piso.		F II: 26

El recorrido por la capilla continúa por el lado de la fachada. En el mismo contrafuerte B, ahora en su cara norte, se observa una piedra con reticulado (D: 27) (fig. 44). Al pasar al contrafuerte C, o noreste, su cara norte muestra tres janamus grabados. Uno tiene una espiral pequeña y dos líneas verticales onduladas, una de las cuales termina en una forma puntiaguda (C: 28) (fig. 45). En otro se alinean de modo vertical tres espirales dobles divergentes (A VIII: 29). Y en el tercero se aprecian formas horizontales onduladas y alargadas, con un círculo arriba (B VI: 30) (fig. 46).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
CAPILLA DE HOSPITAL, MURO NORTE		
Contrafuerte noroeste (B), cara norte.		D: 27
Contrafuerte noreste (C), cara norte.		C: 28

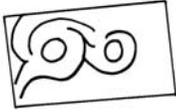
Contrafuerte noreste (C), cara norte.		A VIII: 29
Contrafuerte noreste (C), cara norte.		B VI: 30

Arriba del arco del muro oriente hay tres janamus decorados (fig. 47); en una losa se ven dos espirales dobles divergentes con una espiral sencilla que parece cortada (A VIII: 31), en otra losa hay un pozo circular (B I: 32) y en el tercer janamu una espiral simple cuya vuelta exterior forma una punta (A IV: 33). En la cara sur del contrafuerte D, o sureste, hay una losa con cuatro espirales (A II: 34).

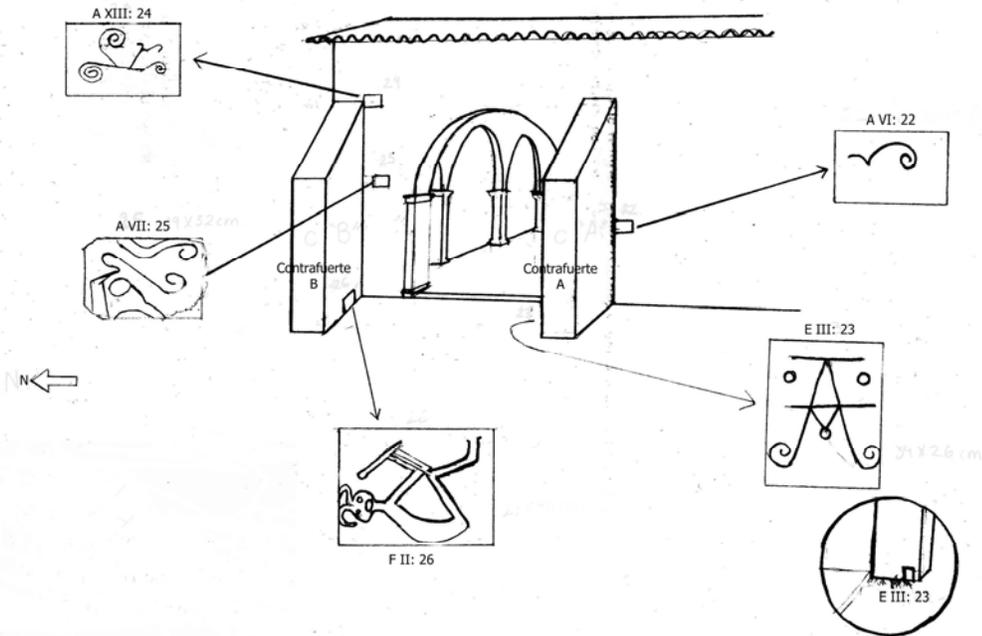
Ubicación	Janamu grabado	Clave
CAPILLA DE HOSPITAL, MURO ORIENTE		
Parte alta del muro oriente, cara exterior, arriba del arco.		A VIII: 31
Parte alta del muro oriente, cara exterior, arriba del arco.		B I: 32
Parte alta del muro oriente, cara exterior, arriba del arco.		A IV: 33
Contrafuerte sureste (D), cara sur.		A II: 34

En el interior de la capilla, en la pared oriente, cerca de la esquina norte y del piso, está una losa con dos círculos rodeados por líneas curvas (B III: 35) (fig. 48). En una de las piedras que componen el arco hay un gancho con líneas curvas y rectas (A VII: 38). Debajo del arco, en el piso se ve una espiral (A I: 36) (fig. 49).

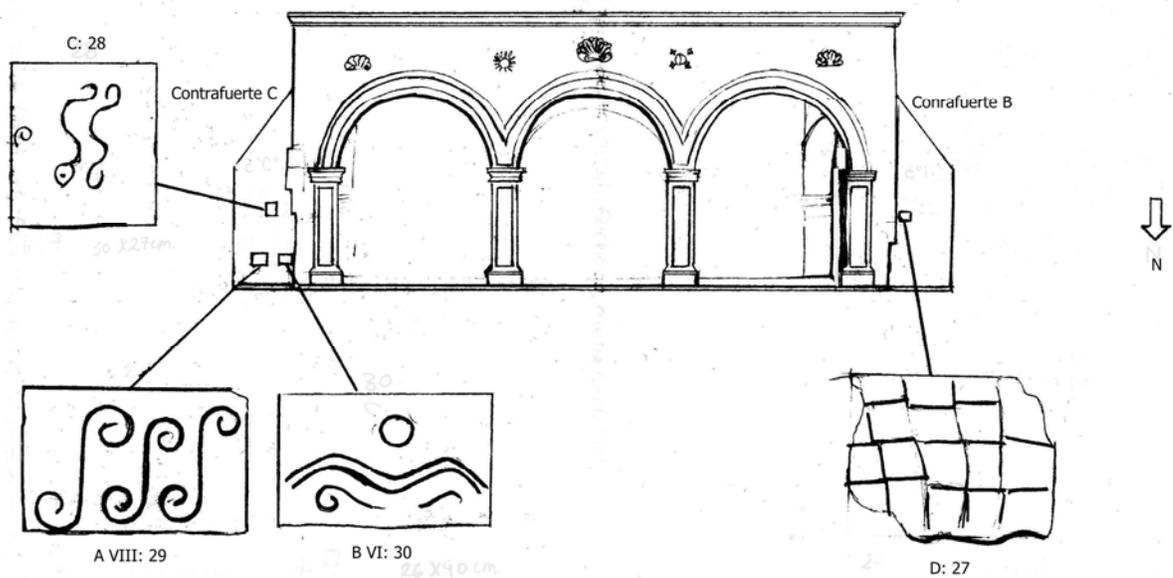
La pared de la portada interior presenta, bajo la imposta del lado oriente, un janamu con dos espirales dobles -una convergente y otra divergente- y dos ganchos (A XII: 37) (fig. 50) y a la derecha del arco una losa con una espiral doble divergente asociada a líneas rectas (A IX: 39) (fig. 51).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
CAPILLA DE HOSPITAL, INTERIOR		
Muro oriente, cara interior, colindando con la esquina norte y el piso.		B III: 35
Muro oriente, cara interior, arriba y hacia la derecha del arco.		A VII: 38
Interior, en el piso, bajo el arco oriente.		A I: 36
Pared de la portada interior, bajo la imposta oriente.		A XII: 37
Pared de la portada interior, a la derecha del arco.		A IX: 39

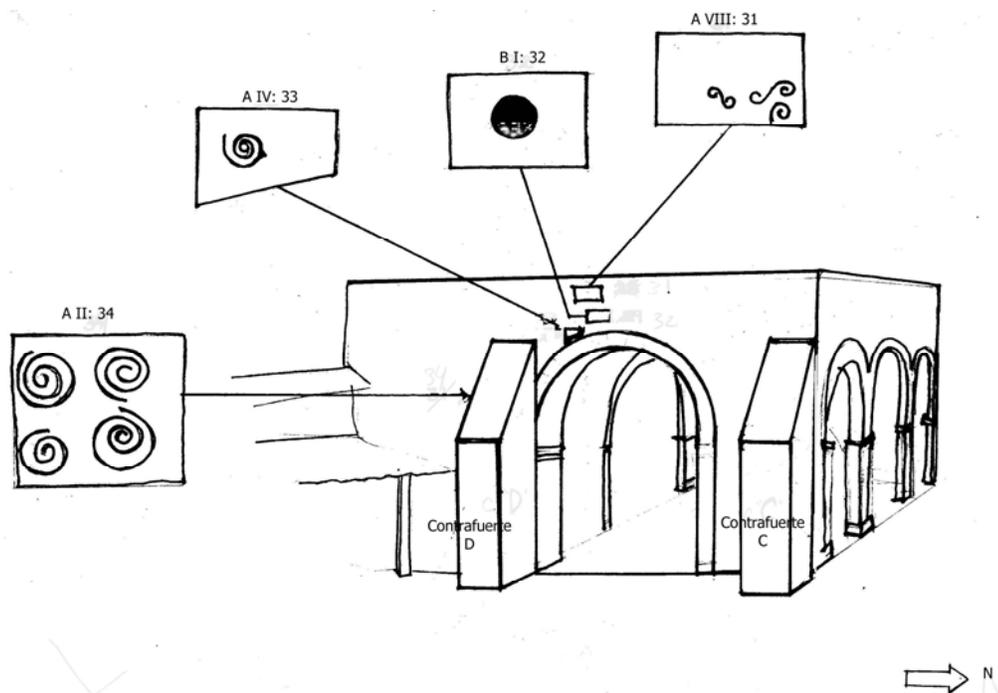
Capilla de hospital, convento franciscano de Tzintzuntzan. Muro poniente con la indicación de los janamus decorados que ahí se encuentran (dibujo: V. Hernández, 2006).



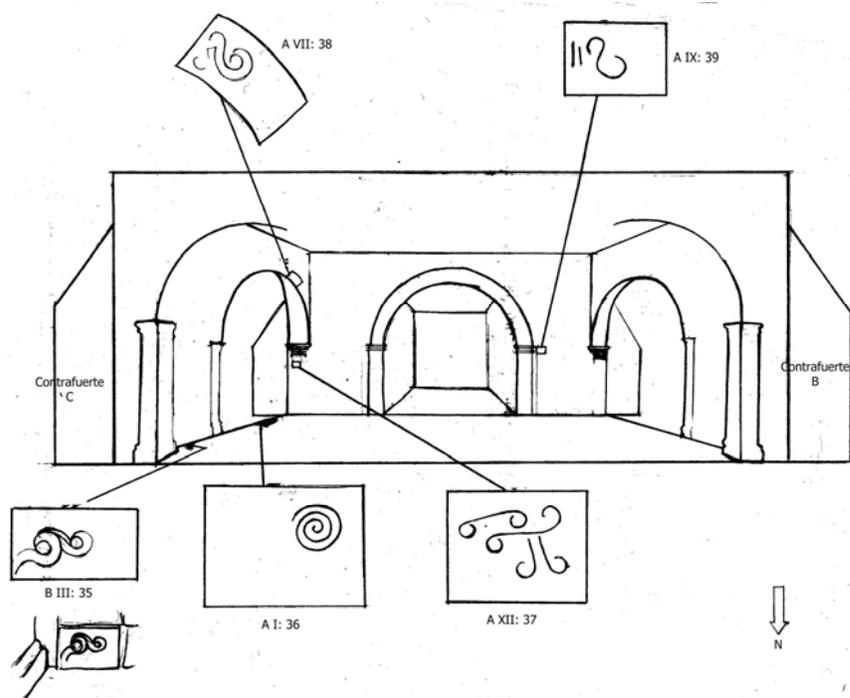
Capilla de hospital, convento franciscano de Tzintzuntzan. Muro norte con la indicación de los janamus decorados que ahí se encuentran (dibujo: V. Hernández, 2006).



Capilla de hospital, convento franciscano de Tzintzuntzan. Muro oriente con la indicación de los janamus decorados que ahí se encuentran (dibujo: V. Hernández, 2006).



Capilla de hospital, convento franciscano de Tzintzuntzan. Espacio interior con la indicación de los janamus decorados que ahí se encuentran (dibujo: V. Hernández, 2006).

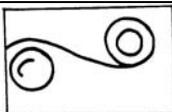


A unos cuantos metros frente a la capilla de hospital se erige la cruz atrial, al pie hay un pequeño estanque al que se descende por unos cuantos escalones; se ha considerado el único ejemplo conocido de pila bautismal por inmersión (fig. 52).⁶ En el muro norte de la pila, en una losa parcialmente cubierta por enlucido, se pueden ver dos círculos concéntricos rodeados de formas triangulares (B V: 40) (fig. 53).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
PILA BAUTISMAL		
Muro norte.		B V: 40

El muro oriental del atrio hospitalario presenta una puerta que comunica con la calle. Hacia el norte se levanta una pequeña torre rectangular de dos niveles y techo de dos aguas. Le sigue una casa con el mismo tipo de techo (fig. 54). Hacia el sur, colindando con el muro que delimita el atrio al sur, se encuentran construcciones actuales; en una se ofrecen servicios públicos y al parecer la otra sirve como almacén. Esta última sección se une con el costado oriental de la capilla de hospital.

En el muro norte del atrio se abre otra puerta que lleva al exterior (fig. 55 y 56). Visto desde adentro, en la parte superior derecha de esta puerta, a la altura de una tabla de madera, hay un janamu donde se combinan círculos y líneas onduladas, este diseño aparenta estar cortado (B VI: 41) (fig. 57).

Ubicación	Janamu grabado	Clave
ATRIO HOSPITALARIO		
Acceso norte visto desde el atrio, está colocado hacia la parte superior derecha del arco de entrada.		B VI: 41

3. La construcción del conjunto arquitectónico franciscano: tiempos y circunstancias

Los periodos de edificación tratados en este apartado indican fechas posibles y permiten enmarcar el empleo prolongado de los janamus de las yácatas en la erección de la arquitectura cristiana. De modo paralelo, se apuntan algunas situaciones históricas particulares a cada obra.

⁶ González, 1978: 94.

Es difícil precisar la temporalidad de toda la obra constructiva del Convento de San Francisco, sólo cabe decir que abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días. Siendo que desde su fundación el recinto se ha mantenido como un espacio vivo para el culto, la construcción y reconstrucción han sido constantes, con el fin satisfacer las variadas necesidades cotidianas de los usuarios y residentes.

Los principales monumentos que lo integran sí pueden calificarse como virreinales; estos son: la iglesia de San Francisco con su convento, la iglesia de La Soledad, la capilla de San Camilo y la capilla hospitalaria –o de Nuestra Señora de la Concepción- con su pila de bautismo. De igual manera se incluyen los dos atrios amurallados y la fachada exenta junto al templo de San Francisco.

Es notable que ninguno de estos edificios guarde la orientación tradicional de este tipo de arquitectura. La iglesia de San Francisco y la capilla de San Camilo se dirigen hacia el oriente, el templo de La Soledad al sur y la capilla de hospital al norte. Normalmente durante el siglo XVI tanto las iglesias como las capillas abiertas tenían la portada principal en el poniente, con el altar colocado hacia la salida del Sol.⁷ Resulta probable que tal disposición cardinal en Tzintzuntzan signifique un proceso de adecuación de la arquitectura de los conquistadores a los espacios construidos por los tarascos durante la etapa anterior.

Iglesia y convento de San Francisco

Según las fuentes coloniales, la primera fundación de los franciscanos en Michoacán fue dedicada a Santa Ana⁸ y se ubicaba en la zona poniente de Tzintzuntzan, en el barrio que hoy conserva el mismo nombre.⁹ Pollard apunta que fue edificada sobre la plataforma del palacio del rey Zinzicha Tangaxoan, el último rey purépecha.¹⁰

⁷ Kubler, 1992: 374 (nota al pie de página); Toussaint, 1942: 207. Además de este ejemplo de Tzintzuntzan, John McAndrew (1965: 504-507) menciona otros casos de orientación “anormal” de los edificios religiosos de la Nueva España durante el XVI.

⁸ Isidro Félix de Espinosa, *Crónica de la Provincia franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, 1945. Espinosa fue un fraile franciscano, según consta en su texto estaba escribiendo su crónica en 1748 (p. 332), no obstante en el prólogo (p. 9) se anota que tras cinco años de elaboración fue concluida en 1744 y publicada en 1746 (p. 9). Alonso de la Rea, *Crónica de la Orden de N. Seráfico P. S. Francisco; Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechoacán en la Nueva España*, 1996; esta crónica fue elaborada entre 1638 y 1639 (p. 32), y se publicó por primera vez en 1643.

⁹ Warren, 1977: 110-117; sobre el traslado ver las páginas 116 y 117.

¹⁰ Pollard, 1994b: 32.

Dicha fundación fue dibujada en dos mapas de la época virreinal (figs. 58 y 59).¹¹ Se ve de dimensiones reducidas y con atrio circular. Separada de ella aparece el gran Convento de San Francisco, por lo que se infiere el traslado del establecimiento de los religiosos al sitio actual; se ha supuesto que ocurrió después de 1533.¹² En ese año el entonces oidor Vasco de Quiroga visitó Tzintzuntzan y promovió la obtención formal de título de ciudad para esta población india, lo cual fue concedido o ratificado en 1534.¹³

En 1538, de acuerdo con lo expresado por el ya obispo Vasco de Quiroga, la iglesia de San Francisco era “de abobes de paja, paupérrima y muy pequeña”.¹⁴ Las fuentes y los estudios ubican su edificación definitiva a fines del siglo XVI, quizá desde los últimos años de la década de 1570 y hasta 1597. Veamos las referencias en el orden cronológico de su aparición.

En 1586 fray Alonso Ponce, a través de Antonio Ciudad Real, reporta que el convento y la iglesia estaban terminados y construidos de cantera; apunta además su dedicación a San Francisco.¹⁵ Años después, hacia 1638 y 1639, fray Alonso de la Rea escribe en su crónica que estos edificios fueron sustituidos por completo a fines del siglo XVI, bajo el cuidado del vasco fray Pedro de Pila, *...abriendo desde el primer cimiento hasta poner el último capitel, sin deber nada al dórico ni al corintio*.¹⁶

El investigador John McAndrew ha supuesto que dicha reconstrucción ocurrió principalmente durante los últimos años de la década de 1570, antes de que fray Pedro de Pila viajara a Francia en 1579 para asistir al Capítulo General de París. Su hipótesis se basa

¹¹ Los mapas fueron publicados por McAndrew en 1965. De uno de ellos (fig. 58) se dice que fue hecho alrededor de 1545, pero este investigador lo ubica con acierto en una generación posterior y tal vez basado en un mapa anterior. El segundo (fig. 59) fue publicado originalmente por fray Pablo Beaumont en su *Crónica de Michoacán*, terminada en 1784; McAndrew escribe que el modelo probable fue el primer mapa mencionado: 1965: 508 y 633.

¹² Kubler (1992: 561) escribe que este segundo establecimiento fue construido después de 1533 bajo la dirección fray Juan de San Miguel, sin embargo en ninguna de las fuentes que he consultado se anota este dato cronológico (revisé estas obras: Fray Diego Muñoz, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, en las Indias de la Nueva España (1525-1585)*, 1950; Espinosa, 1945 y Rea, 1996).

¹³ Martínez, 2005: 231-233.

¹⁴ Citado en Martínez, 2005: 265. Este fue uno de los argumentos usados por Quiroga para promover el traslado de la ciudad capital de la provincia de Michoacán a Pátzcuaro.

¹⁵ Estos datos se consignan en el *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, 1976; t. II, p. 77. Su autor es el laico Antonio de Ciudad Real, quien escribió el informe que resultó de la visita de fray Alonso Ponce a la comunidades de su orden en 1586.

¹⁶ Rea, 1996: 172. Se anota además que posteriormente fray Pedro de Pila reconstruyó la iglesia y el convento de Zacapu, sobre los cimientos trazados por fray Jacobo Daciano.

en que el cuerpo de fray Maturino de Gilberti (un destacado lingüista fallecido en 1572) fue encontrado en 1580 en el presbiterio (se infiere que durante las tareas reconstructivas) y entonces sus restos fueron enterrados de nuevo en la sacristía.¹⁷

Por mi parte encontré que algunas Ordenanzas de la época hacen constar que de 1593 a 1597 fray Pedro de Pila solicitó al virrey Luis de Velasco reservas de indígenas para la construcción de la iglesia y el monasterio. La primera petición fue hecha en 1593.¹⁸ En tanto, Manuel Toussaint y George Kubler han indicado que en el convento hay una piedra inscrita con el año de 1596, suponen que entonces se concluyó el edificio. El primero dice encontrarla en *el claustro arruinado*¹⁹ y el segundo en el muro sur del convento.²⁰

Con base en estos datos, ubico la construcción definitiva de la iglesia y el convento de San Francisco desde finales de la década de 1570 hasta el año 1597, cuando se hizo la última petición conocida de indígenas para realizar esta tarea.

Capilla de San Camilo

Kubler ha considerado las construcciones abiertas para el culto como parte de la arquitectura típica del siglo XVI en la Nueva España. Incluye en su composición el atrio amurallado y las ermitas para la celebración del Vía Crucis, los cuales son elementos presentes en Tzintzuntzan. Las capillas abiertas, como la de San Camilo, se distinguen porque podían congregarse una gran cantidad de personas y hacían posible que pocos frailes desempeñaran los oficios religiosos. El mismo autor señala que entre 1550 y 1570 tal arquitectura adquirió formas permanentes y monumentales. Lo común era que se erigieran antes que el templo definitivo, no obstante algunas se reconstruyeron grandiosamente después de haberse concluido el templo principal.²¹

McAndrew considera que la capilla de San Camilo fue edificada durante la misma campaña constructiva de la iglesia de San Francisco y su convento, es decir, desde los

¹⁷ McAndrew, 1965: 509.

¹⁸ Paredes, ed., 1995. Los documentos mencionados están en el *Ramo de Indios* del Archivo General de la Nación; a continuación se anota en primer lugar la página de la publicación y entre paréntesis los datos de su ubicación en el Archivo: p. 43 (vol. 6, 1ra. parte, exp. 979, f. 264 v); pp. 441, 442 (vol. 6, 1era. parte, exp. 1113, f. 304v); p. 445 (vol. 6, 1era. parte, exp. 1179, f. 323 v.); p. 498 (vol. 6, 2da. parte, exp. 867, f. 213v-214r).

¹⁹ Toussaint, 1942: 210.

²⁰ Kubler, 1992: 599.

²¹ Kubler, 1992: 360, 369-372.

últimos años de la década de 1570.²² En el presente trabajo la fecharemos a fines del XVI, al igual que los muros del atrio principal.

Iglesia de la Virgen de la Soledad

Las columnas salomónicas de su fachada ubican su construcción en el siglo XVII; Manuel González ha señalado que el perfil superior y la torre son obra del siguiente.²³ Como ya se dijo arriba, en los remates del segundo cuerpo se inscribió el año 1805, por lo tanto, su temporalidad abarca desde el siglo XVII hasta 1805.

Capilla de hospital

La capilla abierta y exenta dedicada a la Virgen de la Concepción tiene inscrito en la portada el año 1619 (*CVSI MAIVS 17 – 1619 AÑOS*, según McAndrew²⁴). De acuerdo con una Ordenanza del 19 de septiembre de 1591, el virrey Luis de Velasco aceptó la petición de los purépechas de Tzintzuntzan para que el alcalde mayor de Michoacán fuera en su nombre a tomar posesión del hospital de Nuestra Señora de la Concepción del lugar,²⁵ cabe suponer que antes de iniciar su construcción. A partir de estos datos considero que la capilla hospitalaria se fabricó entre 1591 y 1619.²⁶

Se sabe que el espacio de la capilla fue ampliado hacia el frente con otra nave techada y se le construyó una nueva portada. Por el estilo de esta fachada, González ubica el acontecimiento a mediados del siglo XVII.²⁷ En 1962 la capilla de hospital volvió a su estado original, pues fue liberada de la portada añadida,²⁸ la cual se colocó en el acceso norte del atrio hospitalario,²⁹ como actualmente la vemos (fig. 55).

²² McAndrew, 1965: 509.

²³ González, 1978: 95.

²⁴ McAndrew, 1965: 509.

²⁵ Paredes, ed., 1995: 273 (Ramo de indios del Archivo General de la Nación, vol. 3, exp. 982, f. 237 r, v.).

²⁶ Conviene recordar que González Galván atribuye el diseño de la capilla a quien se encargó del claustro del convento, debido a que son iguales los diseños de los arcos de la portada de la capilla y los del claustro (1978: 94).

²⁷ González, 1978: 95.

²⁸ McAndrew, 1965: 507.

²⁹ González, 1978: 95.

Capítulo 4

Algunos resultados del estudio formal de los janamus grabados

En el Convento de San Francisco se registraron 42 losas grabadas y en las yácatas 16 (ver la fig. 11 y el Apéndice 2). El número total de janamus decorados son 58. Entre éstos el diseño figurado con mayor frecuencia (17 veces) es la espiral sencilla, grabada en forma individual, alineada, con vuelta interior o exterior particular, radiada o combinada con líneas rectas y curvas (A I- A VI).

Le sigue con 13 casos la espiral doble divergente (A VIII – A XII). En tercer lugar está el círculo (B I - B VI) con 10 representaciones, entre las cuales sobresalen en número de 6 los concéntricos (B IV – B VI). En 4 janamus se ven líneas alargadas onduladas (C); el motivo geométrico figurativo “flor” (E I) se encuentra en 3, al igual que el antropomorfo (F I, F II); 2 el geométrico figurativo “estrella” (E II); 2 la espiral doble divergente y convergente (A XII); 2 la espiral doble convergente (A XIII); en una ocasión el reticulado (D) y en una el geométrico figurativo letra (E III).

Las formas observadas en las yácatas se repiten en el recinto religioso. Se pueden ver, por ejemplo, espirales sencillas (A I: Y9 y 36), círculos concéntricos (B IV: Y2 y 6), espirales dobles divergentes (A VIII, A XI: Y6 y 17), espirales dobles divergentes y convergentes (A XII: Y10 y 37), líneas onduladas alargadas (C: YR11 y 30) y antropomorfos lineales (F I: YR13 y 21).

En las yácatas la imagen más representada es la espiral doble divergente (A VIII, A X, A XII), presente en 7 janamus. En el convento es la espiral sencilla, la cual se ve en 15 losas, en sus distintas modalidades (A I - A VII).

Dentro del espacio arquitectónico franciscano la capilla de hospital contó con el mayor número de janamus decorados, 18. Entre ellos predomina la espiral sencilla (A I – A VII). De las cinco yácatas no es posible decir cuál tenía originalmente más grabados debido al deterioro en que se encontraron antes de la reconstrucción arqueológica.

Los diseños fueron grabados en piedras cortadas en diferentes tamaños para el revestimiento arquitectónico. No fue posible medirlas todas; a partir de las que se tiene el dato podemos suponer que las más grandes se encuentran en las yácatas (el formato mayor

fue 73 x 58.5 cm y el menor 24.5 x 34.2 cm), lo cual indicaría que para el reuso novohispano sus dimensiones fueron reducidas (en el Convento la mayor mide 28 x 50 cm y la menor 17 x 26 cm).

Los petrograbados de las yácatas y del conjunto franciscano fueron hechos con las mismas técnicas. En todos los casos son mixtas, sobresale la combinación de piqueteo y pulido. Con 39 prevalecen los diseños en hueco sobre 8 que se ven relevados o sólidos. Sólo hay uno que muestra ambos tipos de formas (E II: YR14).

Hasta ahora no advierto un patrón de distribución de los janamus en relación específica con las imágenes grabadas y con los edificios donde fueron empotrados. En suma, no he advertido asociaciones entre los aspectos siguientes: diseño, nivel de ubicación (alto, medio, bajo) y edificio; forma de soporte, medidas y diseño; orientación cardinal del grabado, diseño y monumento y, entre diseño y resultado, es decir, el tipo de grabado: relevado o hundido.

Con base en este primer acercamiento y en el marco histórico de la realización prehispánica y del reuso durante el Virreinato de las losas grabadas, se distingue que:

Casi la totalidad de los janamus empleados en los edificios religiosos novohispanos provienen de la arquitectura prehispánica. No es seguro que procedan exclusivamente de las yácatas de la cercana zona arqueológica, en tanto se considera la gran extensión de la capital tarasca al arribo de los españoles, y por ende, el gran número de construcciones que existía. Es conocido que las obras de los conquistadores fueron erigidas con suma frecuencia de modo directo sobre las edificaciones indígenas, de ahí que aprovecharan sus materiales. En el caso de Tzintzuntzan, janamus antiguos sirvieron para revestir los nuevos muros cristianos, aunque se desconoce si estaban a la vista o cubiertos con enlucido. En la actualidad algunos edificios conservan restos de enlucido, otros, como la capilla de hospital y los muros del atrio, tienen la piedra expuesta.

Por su diseño, dos petrograbados pueden considerarse de manufactura colonial: uno representa la letra "A" (E III: 23), el otro parece media flor en un bloque cortado aparentemente por mitad (E I: 1). Es notorio que este mismo diseño básico, también partido por mitad, se repita en otro janamu (E I: 19) con apariencia prehispánica. Debido a lo superficial del piqueteo creo que el grabado A IX: 39 también fue ejecutado durante tiempos

novohispanos. Si aceptamos lo anterior como cierto, estos cuatro ejemplos, cuando menos, permitirían inferir que después del dominio español continuó la tradición del grabado de piedras que recubrían los edificios.

Capítulo 5

La capilla de hospital: un espacio para la expresión indígena

Al igual que la arquitectura y otras artes producidas principalmente durante el siglo XVI en México, el Convento de San Francisco, en Tzintzuntzan, fue obra de manos indígenas. En este caso, con seguridad los tarascos estuvieron bajo la coordinación de sus autoridades tradicionales, los nobles purépechas, y contaron con la guía de apenas unos cuantos frailes. En torno a tal temática, otro dato sustantivo es que este monumental conjunto arquitectónico fue creado con el propósito de evangelizar a los indígenas. Las construcciones materializaron un programa simbólico-litúrgico que involucraba rituales diversos, como procesiones y danzas, y se proponían educar a los recién conversos en las nuevas prácticas y creencias.¹ En dicho sentido, todo el Convento fue un área de actividad y expresión de los indígenas. No obstante, hay una construcción en la que estimo un carácter peculiar: la capilla que se encuentra en el atrio hospitalario. Quizá en este espacio los tarascos tuvieron una mayor libertad para manifestar su herencia prehispánica.

En el área conventual registré 42 janamus grabados; casi la mitad, 18, se encuentran en la capilla de hospital. Es un dato sobresaliente, sin embargo por ahora carezco de elementos para explicar con certeza las causas de la concentración de janamus en este recinto. Aún así, pienso que podría asociarse con la destacada participación indígena en la administración y actividades cotidianas de los hospitales y sus capillas durante el Virreinato. En aquél tiempo la noción de un hospital trascendía la idea de sanar a los enfermos, se concebía en términos más amplios: como un lugar que ofrecía protección y sustento a los indígenas, y donde éstos podían organizarse en comunidades para protegerse de los españoles.² Por supuesto los hospitales estaban estrechamente vinculados con los religiosos y sus afanes evangelizadores: ahí los indígenas estudiaban la doctrina y rezaban en comunidad en la capilla.³ Seguramente dentro de esta práctica de conversión, la celebración

¹ Al respecto ver Estrada, 1982 y Escalante, 1998.

² Warren y Warren, 1996: 42.

³ Muriel, 1990: 70.

del bautismo fue fundamental, como lo atestigua la pila bautismal por inmersión que se encuentra a unos cuantos metros frente a la capilla abierta del hospital.

En territorio michoacano fue muy importante la labor hospitalaria en la evangelización y el sustento de los indígenas. Recordemos al notable humanista Vasco de Quiroga, nombrado obispo de Michoacán en 1536, y fundador, dos años antes, del pueblo hospital de Santa Fe de la Laguna, cercano a Tzintzuntzan.⁴ Asimismo, a fray Juan de San Miguel, a quien cronistas franciscanos atribuyen la congregación de indígenas y la creación y reglamentación de hospitales cercanos a las iglesias.⁵

Acerca de la participación de los indígenas en el hospital de Tzintzuntzan, Delfina E. López proporciona varios nombres de autoridades indígenas del ayuntamiento comprando, a otros nobles purépechas, tierras para el mismo cabildo y para el hospital.⁶

En este marco, cabe pensar que la población nativa, su elite dirigente y los mismos trabajadores de la construcción emplearon de modo intencional las piedras con las imágenes antiguas que les eran propias y significativas, tal vez incluso sagradas. Es un hecho que los *janamus* grabados formaban parte de la principal arquitectura ceremonial de Tzintzuntzan, en particular de las *yácatas*-templos dedicados a Curicaueri, el supremo dios tarasco. Según lo narran los mismos purépechas en la *Relación de Michoacán*, ahí se efectuaban rituales de encendido de fuego en ocasiones diversas y de suma importancia, con el fin de venerar y hacer peticiones a esta deidad solar y de fuego.⁷

En la capilla de hospital la percepción de intencionalidad se sustenta no sólo en la cantidad de *janamus* decorados ahí presentes, también en las imágenes que tienen figuradas y en su colocación específica. En este sentido conviene dirigir la atención a dos de estas losas (fig. 60). Se encuentran empotradas en los contrafuertes del lado poniente de la capilla, justo una frente a la otra. Según se describió antes, en uno se ve un ser antropomorfo, que he identificado como un “Flautista” (F II: 26), nombre dado a un famoso personaje del Suroeste de los Estados Unidos. El tipo de diseño, la técnica de realización y el estado físico de la piedra, permite atribuir su manufactura al periodo prehispánico.

⁴ Muriel, 1990: 60, 61

⁵ Muñoz, 1950: 26, 27; sobre el tema se anotan otros datos en Rea, 1996: 115, 116.

⁶ López Sarralangué, 1965: 64, 65, 220-227, 276-284.

⁷ Ver la nota de pie 55.

En el otro janamu hay una forma semejante a la letra “A” (E III: 23), debido a ello y a que en comparación el resto de los diseños, el grabado es más superficial y la losa está menos deteriorada, es oportuno considerarlo novohispano. Conuerdo con Pablo Escalante cuando sugiere que pudiera aludir directamente a una persona o grupo purépecha, quizá una cofradía, a cargo del cuidado de la capilla.⁸

La ubicación de las piedras apunta una relación estrecha y explícita entre los diseños grabados, uno antiguo y el otro virreinal. De modo intrínseco se advierte el vínculo entre estas formas y sus realizadores. Dichas asociaciones aportan indicios sobre la dimensión cultural de los petrograbados de Tzintzuntzan. Para abordar este asunto, en el capítulo siguiente se atiende en principio el motivo antropomorfo recién mencionado.

⁸ Comunicación personal dentro del *Seminario de arte indígena del siglo XVI*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, semestre 2000-2.

Capítulo 6

Un Flautista en Tzintzuntzan: la imagen cercana de los viajes lejanos

Entre los janamus grabados de Tzintzuntzan sobresale una imagen de apariencia humana que lleva a la dirección de su boca un objeto alargado. La piedra que lo exhibe está empotrada en la capilla de hospital, en la cara sur del contrafuerte noroeste, justo frente al janamu grabado con la letra “A”. Es posible reconocer a este personaje encorvado que mira dicha letra como un “Flautista”.¹ Tal es el nombre que recibe una figura mítica que abunda en el Suroeste de los Estados Unidos, tanto en las culturas indígenas antiguas como en las contemporáneas.

Joroba, falo y flauta son sus rasgos más distintivos (fig. 61). Como se ve, el de Tzintzuntzan no presenta falo y no toca directamente con la boca el objeto que toma en sus manos. Pero sí cuenta con otras características: la desnudez, el cuerpo encorvado, el objeto que lleva es similar a una flauta y los apéndices que suelen verse en la cabeza de este personaje, en el cual de modo común se conjuga la apariencia de insecto y humano. En el arte hohokam, en Arizona, de hecho el flautista usualmente es asexuado y la joroba no está definida.² Aún más, en los contextos donde suele encontrarse, existe una amplia variedad de sus representaciones visuales, por lo cual el de Tzintzuntzan puede insertarse dentro del repertorio de sus figuraciones. Asimismo, cabe resaltar que además de la diversidad formal, su representación abarca una gran extensión temporal, espacial y material, que incluyen cerámica, murales, kachinas y arte rupestre.

A veces el Flautista es pequeño y sumamente esquemático, otras, de grandes dimensiones y con atributos diversos. Su forma suele ser humana, pero también aparece como insecto. Puede estar sentado, recostado, de pie, caminando o bailando. Muestra actitudes diferentes, así esté aislado, acompañado de uno o varios Flautistas más, o asociado con otras figuras y en escenas complicadas. De acuerdo con sus características específicas y los contextos donde se encuentra visual o literalmente (en los mitos e historia oral), entre los

¹ Popularmente se conoce como *Kokopelli*. En el presente trabajo no se emplea esta palabra puesto que aplica sólo a un *kachina* particular. En tanto, el vocablo Flautista es genérico y tiene connotaciones más amplias.

² Slifer y Duffield, 1994: 30.

indígenas del Suroeste el Flautista es símbolo de fertilidad, viajes y comercio, es un sacerdote de la lluvia, cazador mágico y seductor de doncellas, con marcada connotación sexual.³

En el caso de Tzintzuntzan, la posición original del janamu donde se grabó sería vertical. De este modo lo vemos sentado con el cuerpo de perfil y las piernas dobladas al frente, tiene apéndices en la cabeza y no toca el objeto, tal vez musical, que lleva en las manos, pues voltea su cara hacia el frente o hacia la letra “A”. Si el instrumento que sostiene es una flauta, llama la atención la forma redonda en uno de los extremos.

Abordar la significación histórica de una imagen característica del Suroeste norteamericano en Michoacán, nos conduce por lejanos y remotos viajes y retornos. Es posible que al margen de sus referencias culturales, su significado intrínseco en Michoacán remita a la figura del migrante.

1. Un migrante sin fronteras

El Flautista ha sido registrado también en Mesoamérica en expresiones de arte rupestre de Durango, Zacatecas y Jalisco, en sitios pertenecientes a la cultura Chalchihuites (fig. 62). De acuerdo con Marie-Areti Hers, se han encontrado dos decenas en sus muy diversos modos de representación (fig. 63). Su presencia inicial se sitúa entre el 600 y el 850/900 d.C., pudo ser casi contemporánea a su aparición en el Suroeste, donde se plasmó aproximadamente desde el año 500.⁴

Durante el mismo siglo VI los chalchihuiteños experimentaron cambios significativos: hubo una expansión hacia el actual territorio de Durango y se innovaron motivos cerámicos. En un repertorio antes exclusivamente geométrico floreció un arte figurativo con diseños que ya hace tiempo se habían reconocido como cercanos a los de la cerámica hohokam, cultura asentada en Arizona (200-1450 d.C.).⁵

Las indagaciones arqueológicas de Patricia Carot en el sitio michoacano de Loma Alta, han llevado a plantear que los cambios en el imaginario chalchihuiteño fueron

³ Slifer y Duffield, 1994; Malotki, 2000.

⁴ Hers, 2001a.

⁵ Hers, 2001b.

inducidos a partir de movimientos migratorios desde esa área hacia el Norte. Y se han reconocido como purépechas a los portadores de rasgos culturales registrados en Loma Alta.⁶ Algunos estudios identificaban ya en el desarrollo Chalchihuites una clara compenetración entre Mesoamérica y el Suroeste.⁷ Recientes descubrimientos, como los de Loma Alta y el Flautista de Tzintzuntzan, extienden los alcances de esta cercanía cultural y nos llevan al ámbito purépecha en sus orígenes, en una época anterior a 1300, año que tradicionalmente se indicaba para el comienzo de la cultura tarasca.

2. Las influencias norteñas en Michoacán

Loma Alta se localiza en el noroeste de Michoacán, en lo que fue la cuenca del extinto lago de Zacapu; las excavaciones arqueológicas revelan vestigios de ocupación desde 150 a.C. hasta 1500. Entre otros elementos, el apogeo de sus inicios se manifiesta en una cerámica heredera de las tradiciones de Chupícuaro (c. 400 a.C.-100 d.C.) y Morales (100a.C.-100d.C.), ambas en Guanajuato. Se trata de vasijas pintadas con motivos humanos y animales, y gran variedad de geométricos abstractos. Después del año 350 el repertorio de diseños figurativos disminuyó, mas algunos reaparecen a partir del 550 en cerámica chalchihuiteña, como ya se anotó, y hacia el 600/700 en la hohokam.⁸

Como parte de los movimientos poblacionales de regreso de norte a sur que contrajeron la frontera de Mesoamérica, se advierte el retorno de los purépechas, y de modo más específico del grupo de los *uacúsechas*, los “señores águila” que de acuerdo con la *Relación de Michoacán* migraron al Norte y, como se ha dicho, luego retornaron a Michoacán. De este regreso, primero se reconoce su presencia en el suroeste de Guanajuato alrededor del año 750, y a partir del 900 en la cuenca de Zacapu.⁹ En Michoacán, una serie de evidencias permite apreciar, de modo paralelo, tanto continuidad cultural, como las novedades que trajeron consigo quienes antes habían partido.

⁶ Carot, 2000.

⁷ Véase Hers, 2001a; y en prensa a.

⁸ Carot, 2004.

⁹ Carot, en preparación y 2005; sobre sitios del suroeste guanajuatense: Pereira, Migeon y Michelet, 2005, y acerca del centro-norte de Michoacán: Michelet, Pereira y Migeon, 2005.

Las investigaciones de Hers han conformado un repertorio de elementos aportados por los diversos viajeros colonizadores de la región norteña (es decir, grupos de etnias y lenguas distintas, entre los que se encuentran los purépechas), llamados “toltecas chichimecas”, en su retorno a la Mesoamérica del sur: *chac mool*, *tzompantli*, sala de columnas con claustro o patio central abierto, uso de sonajas de cobre y de turquesa.¹⁰

Este bagaje fue difundido por los purépecha en Michoacán y ampliamente por la cultura tolteca, con su capital en Tula, Hidalgo. Se sabe que ésta fue una sociedad pluriétnica, entre los que destacan los toltecas-chichimecas y los nonoalca.

En relación con ello, conviene ahora mencionar que algunas de las influencias norteñas en Michoacán pudieran explicarse también por una vía adicional al regreso de los purépechas. Se trata de una población descendiente de los nonoalca que habitó Tula y que luego de su caída, estuvo en el sur de Puebla y partes colindantes con Veracruz, para arribar posteriormente a territorio michoacano, al parecer cuando ya se había integrado el Estado tarasco. Tal asunto se trata al final de este capítulo, a partir un diseño llamado “sopladores de nubes”, que acaso se emparente con el Flautista.

Volviendo al influjo tolteca-chichimeca en Michoacán, las salas de columnas con claustro de los sitios Cerro Barajas (ubicado en el suroeste de Guanajuato, en la colindancia con Michoacán) y San Antonio Carupo (fig. 64), fechadas hacia los años 750 y 900 respectivamente, evidencian la presencia de purépechas provenientes del Norte, desde el Epiclásico y el Posclásico Temprano.¹¹ En mayor medida los elementos del repertorio anotado se detectan durante la fase tardía, después del 1300, cuando se conforma el Estado tarasco.

De esta etapa son los *chac mooles* de Pátzcuaro e Ihuatzio (fig. 65). En cuanto a la turquesa, resultan numerosos los hallazgos de objetos de este material, y en la Relación de Michoacán se nombra y muestra en las láminas como adorno frecuente en el atavío de los nobles (fig. 66). Por otra parte, la metalurgia ha sido identificada desde épocas tempranas en la región Occidente, pero a partir del año 1300 en Michoacán se perciben innovaciones

¹⁰ Hers, 1989; en prensa a.

¹¹ Faugère-Kalfon, 1996: 39, 41 (fig. 17), 134.

tecnológicas y diversificación de las formas.¹² Empalizadas de cráneos o *tzompantlis* son referidos en la *Relación de Michoacán* como parte de las acciones de guerra y conquista de los purépechas:

Y estuvo allí algunos días y no se sabe por qué tomó Tariaturi a Curicaueri y fue de allí con toda su gente a un lugar llamado Urexo: allí hizo hacer un cu de céspedes. Y tornaron los de Coringuaró a querer destruir a Tariaturi, y llevaron sus gente de guerra y cercaron a Tariaturi. Y allí dio Curicaueri a sus enemigos cámaras y embriaguez y entorpecimiento, y empezaron a andar desatinados los enemigos, y cayeron todos en el suelo y abrazábanse unos con otros y así iban al pie del cu donde unas viejas los subían al cu, que no los tomaban los hombres, y allí los sacrificaban los sacerdotes de Curicaueri, que estuvieron todo un día sacrificando; y llegaba la sangre al pie del cu y después iba un arroyo de sangre por el patio. **Y pusieron en unos varales las cabezas de los sacrificados, que hacían gran sombra.**¹³

Conviene resaltar la existencia de un grupo especial de sacerdotes dedicado a esta tarea, los llamados *quiquiecha que llevaban arrastrando los sacrificados al lugar donde alzaban las cabezas en unos varales*.¹⁴ Tal vez los españoles conocieron estas empalizadas, ya que la *Crónica de Michoacán* de fray Pablo Beaumont incluye una lámina donde se ven varias yácatas y una estructura con cráneos suspendidos, al margen se anota: *aquí también era osario* (fig. 67).¹⁵

¹² En San Antonio Carupo fue encontrado arqueológicamente un cascabel de metal, tal vez en asociación con una sepultura (Faugère-Kalfon, 1996: 75).

Por otra lado, en un estudio sobre metalurgia este tipo de cambios identificados en la región tarasca entre 1200 y 1300 d.C., se han atribuido al contacto comercial con Perú, a través de mercaderes marítimos con base en Chíncha, en la costa central de ese país (Hosler, 1994: 265-269). Además de considerar la injerencia de la gente llegada del Norte, otra posibilidad de dichas innovaciones radica en la presencia de los nonoalca en Michoacán, quienes después del año 800, a partir de una migración, pudieron entablar nexos con expertos en el arte de los metales de Colombia y Perú, y luego participaron del esplendor de la cultura tolteca (al respecto, ver el último apartado de este capítulo).

¹³ Alcalá, 1988: 135, 136. En otra sección del documento se anota que la cabeza de un enemigo fue depositada en un lugar llamado *Piruen* (p. 224), lo que podría ser el nombre purépecha de los *tzompantlis*.

¹⁴ Alcalá, 1988: 235. Eran otros los sacerdotes encargados de realizar los sacrificios, los *axamencha*, quienes al parecer representaban un rango superior, pues se dice que *de esta dignidad era el cazonci y los señores y eran tenidos en mucho*. Asimismo otra clase de sacerdotes detenían a los individuos de pies y manos sobre la piedra de sacrificio (*ibidem*: 234, 235).

¹⁵ Beaumont, 1932, tomo II, mapa tercero. La información arqueológica sobre los *tzompantlis* no es clara del todo. De sus excavaciones en Tzintzuntzan, Rubín de la Borbolla (1939) destaca la abundancia de cráneos aislados enterrados intencionalmente, no menciona si tienen orificios para ser colgados (y por lo menos en las fotografías que muestra no se ven). A partir de esta información confusa Pollard ha señalado la existencia de *tzompantlis* en Tzintzuntzan: Pollard 1994a: 29.

En tanto, en el Edificio B o El Palacio, hay un espacio que podría considerarse una sala de columnas con claustro (fig. 68). Consiste en un patio pequeño (de aproximadamente 4 m por lado, con impluvio, alrededor existía una galería cuyo techo lo sostenían las columnas y pilares que circundan el patio, así como los muros que delimitan la sala. A diferencia de las salas de columnas típicas, que sólo tienen abertura hacia el exterior o hacia un cuarto pequeño, en Tzintzuntzan el claustro se comunica con un cuarto pequeño y cerrado, pero también con otros dos más amplios.¹⁶

Otra influencia nortea posible radica en que el sistema constructivo de las yácatas, basado en el apilamiento de lajas, es similar al de la arquitectura de La Quemada, Zacatecas, el núcleo de la cultura Chalchihuites.¹⁷

Finalmente, es oportuno integrar a la figura del Flautista en el conjunto de expresiones propias de las culturas septentrionales que se van descubriendo en el resto de Mesoamérica.

3. Los petrograbados de Tzintzuntzan y el arte hohokam

Entre investigadores estadounidenses es común reconocer un origen mesoamericano del Flautista a través de la figura de los comerciantes que recorrían largas distancias, de sur a norte, llevando la mercancía en sacos o sobre sus espaldas (fig. 69).¹⁸ En este sentido llama la atención una de las esculturas de piedra encontradas en Loma Alta y fechadas entre 250 y 550 de nuestra era: es un cargador desnudo, con los atributos sexuales muy marcados, que sostiene un recipiente a la espalda por medio de mecapal (fig. 70).¹⁹

Como se apuntó páginas atrás, la forma usual del Flautista entre los hohokam es individual, asexuado y arqueado, la joroba no está definida (fig. 71).²⁰ Tales características básicas muestra también el Flautista de Tzintzuntzan (fig. 72).

¹⁶ Del Edificio B se sabe, en términos generales, que tuvo modificaciones constructivas en cuanto a la ampliación o disminución de los espacios. Asimismo que continuó ocupándose durante los primeros años de la Colonia (Cabrera, 1987: 545-547).

¹⁷ Como ya lo apuntara León, 1993b [1888]: 57, y Acosta, 1939: 98.

¹⁸ Slifer y Duffield, 1994: 7.

¹⁹ Carot, 2004, fig. 5a.

²⁰ Slifer y Duffield, 1994: 30.

Por otra parte, en las expresiones rupestres hohokam predominan las formas curvilíneas, algunas figuran serpientes, meandros y laberintos; abundan los círculos pequeños e individuales, agrupados, concéntricos o asociados a líneas y las representaciones solares. Entre estos diseños, las espirales son el motivo privilegiado y constituyen el sello distintivo de su arte (fig. 73), en ninguna otra parte del Suroeste están presentes en número mayor.²¹ Como se ha visto, en Tzintzuntzan casi el total de las imágenes grabadas consisten en líneas curvas, diseños circulares en combinaciones variadas, y la espiral, al igual que en el arte rupestre hohokam, es el motivo más frecuente. Dichas similitudes, formales en primer nivel, podrían tomarse como una coincidencia, no obstante, los nexos históricos que existieron entre ambas culturas me llevan a proponer que son otro indicio de los antiguos contactos que establecieron.

4. Datos sobre la “toltequización” de Michoacán a partir de los sopladores de instrumentos de viento

En este apartado se exponen tres casos de figuras plasmadas en medios distintos: el primero son pinturas rupestres en Ixtapantongo, Estado de México; el segundo procede de la *Relación de Michoacán* y el tercero del *Lienzo de Jucutacato*, otro documento michoacano del siglo XVI. Se trata de individuos que llevan a su boca un instrumento largo y cónico, similar a una corneta (ver las figs. 76-80a, b). Entre los Pueblos indio del Suroeste estadounidense las imágenes de portadores de objetos con dicha forma reciben el nombre de “sopladores de nubes”. También se le llama así a los objetos mismos. Se asocian con los fumadores de tabaco, quienes arrojaban el humo a través de estas cornetas con el propósito de atraer nubes de lluvia (fig. 74).²² Formalmente guardan cierto parecido con los Flautistas, aquí, además de tomar en cuenta este punto, se plantea una alternativa: no considerarlos como Flautistas en los sentidos referidos con anterioridad, y con ello sugerir que las

²¹ Schaafsma, 1980: 88-90.

²² Slifer y Duffield, 1994: 42.

influencias septentrionales adoptadas en Mesoamérica adquirieron configuraciones y significados particulares en las diversas culturas y en el transcurso del tiempo.²³

En particular, los casos segundo y tercero anotados, sustentan la explicación sobre la presencia del Flautista en Tzintzuntzan, pues, de manera hipotética, me llevan a contemplar el fenómeno de la influencia tolteca-chichimeca en un contexto más amplio y complejo dentro del Estado tarasco. Los tres ejemplos en conjunto evidencian la intrincada y paulatina toltequización de Mesoamérica, en tanto atañen sociedades de distintas regiones y a sus movimientos migratorios en tiempos del Epiclásico y Posclásico.

1) Ixtapatongo está próximo a Valle de Bravo, en el Estado de México, cerca de los límites con Michoacán. De acuerdo con los estudios ahí practicados y la pintura rupestre del sitio, se vincula con la cultura tolteca (700-1100 d.C.) (fig. 75).²⁴ Agustín Villagra registró sus pinturas en 1953 y copió uno de los seis paneles que identificó, y algunos de los motivos de los otros.²⁵ En la complicada escena del que dibujó vemos dos “cornetistas” y en medio de ellos un soplador de caracol; a la izquierda hay una escena de sacrificio y un árbol con cráneos, es decir un árbol-*tzompantli* (fig. 76a). Al describir otro de los paneles Villagra menciona dos grupos de músicos, entre otros ejecutantes cada uno cuenta con “tres trompeteros sentados”; respecto a uno de los tríos subraya que los instrumentos son de gran tamaño y bajo ellos se pintó el soporte donde se apoyaban (fig. 76b).

La coincidencia en estas pinturas rupestres de sopladores de instrumentos de viento y elementos considerados típicos toltecas, como el *tzompantli* y las figuras humanas con atavío similar al de los “atlantes” de Tula, Hidalgo (ver la sección superior de la fig. 75), hace al conjunto altamente significativo de las influencias norteñas. Cómo ocurrieron tales relaciones en Ixtapatongo es un asunto por averiguar.

2) La *Relación de Michoacán* es parte principal de la historiografía de la elite purépecha, los llamados *uacúsecha*. Su lámina XXX muestra los tipos de sacerdotes que

²³ “Cornetistas” se han registrado también en expresiones de arte rupestre de la zona de Talpa-Mascota, en el oeste de Jalisco; Joseph B. Mountjoy los fecha alrededor del año 1000 d.C., y llama a los instrumentos megáfonos (Mountjoy, 2000, 2001).

²⁴ Oscar Basante, comunicación personal, julio del 2002.

²⁵ Villagra, 1954. Visité este sitio en el año 2002. Las pinturas están muy deterioradas, por lo que la fuente para estudiarlas es el trabajo de Villagra.

existían en el imperio tarasco; uno de los grupos, llamado *pungacucha*,²⁶ está encabezado por la figura que sopla un instrumento parecido a una corneta (fig. 77). En el mismo documento, se menciona al grupo de sacerdotes que *tañen unas bocinas y cornetas*.²⁷ En la lámina XXXIX hay dos de estos sacerdotes tocando largas cornetas al frente del cortejo fúnebre de un rey purépecha (fig. 78), el texto paralelo describe dicho evento.²⁸ No se conoce el papel exacto que desempeñaban estos oficiantes, pero resulta interesante su inserción en el ámbito religioso y social purépecha. A partir de los elementos conocidos, en especial del Flautista grabado de Tzintzuntzan, es factible sugerir cierto paralelismo con los “sopladores de nubes” del Suroeste.

3) El acucioso estudio de Hans Roskamp sobre el *Lienzo de Jucutacato* (fig. 79) identifica “cornetistas” asociados con escenas de migración (fig. 80a, b). Este hecho recuerda la asociación del Flautista con figuras de caminantes. La pintura fue realizada entre 1545 y c1565, narra el traslado de un grupo de nahuas procedente de Veracruz que se asienta en Jicalan, Michoacán (al sur de Uruapán), y se dedica a la minería y metalurgia.²⁹ Según Roskamp, el traslado ocurrió mucho tiempo antes de la expansión *uacúsecha*³⁰ en el siglo XV. Por mi parte, cabe decir que tal vez sucedió después de 1325, pues en su itinerario aparece Tenochtitlan.³¹

La conformación del Estado tarasco como una nación pluriétnica es conocida pero poco destacada. Roskamp señala la existencia de hablantes de náhuatl en el centro y sur de

²⁶ En un diccionario purépecha-castellano, elaborado hacia 1559, se encuentran dos palabras relacionadas con *pungacucha*. Una es *pungacutauqa*, que significa “trompetero o cosa así”; la otra es *pungati*, la cual se traduce como “trompetero” (Gilberti, 1983: 91).

²⁷ Alcalá, 1988: 235.

²⁸ ... *Y sacábanle a la media noche [al cazonci]. Iban delante de él, alumbrando, unos hachos grandes de teas. Iban tañendo dos trompetas. Iban delante toda aquella gente que llevaba consigo para matar e iban barriendo delante de él el camino y de decían:*

-Señor, por aquí has de ir. Mira, no pierdas el camino.

Y poníanse en procesión todos los señores de la provincia y gran número de gente y así le llevaba hasta el patio de los cues grandes, donde ya habían puesto una gran hacina de leña seca, concertada una sobre otra, de rajas de pino. Y dábanle cuatro vueltas al derredor de aquél lugar donde le habían de quemar, tañendo sus trompetas ... y después poníanle encima de aquellas leñas, así como lo traían, y tornaban aquellos sus parientes a cantar su cantar y ponían fuego al derredor y ardía toda aquella leña y luego achocaban con porras toda aquella gente, que los habían emborrachado primero. (Alcalá, 1988: 272; el resaltado en negritas es mío).

²⁹ Roskamp, 1998.

³⁰ *Uacusechas* son los “señores águila” (Alcalá, 1988: 279), el grupo dirigente de los purépechas venidos del Norte, por tanto “chichimeca”, que dominó la región de Michoacán y gobernó al Estado tarasco.

³¹ Ver la esquina superior izquierda del *Lienzo* (fig. 79).

Michoacán en un periodo anterior a la expansión de los *uacúsechas*, es decir, el linaje “chichimeca” purépecha que consolidó al imperio tarasco. Casi el total de las glosas del *Lienzo de Jucutacato* están en náhuatl; dicen que los viajeros son nahuas, se consideran “toltecas”, provienen de la costa y los guía Tezcatlipoca.

Siguiendo a Roskamp, las imágenes contrastan la gente tolteca y la chichimeca, ambos términos culturales. Los *uacúsechas*, quienes sometieron a los de Jicalan, fueron pintados como chichimecas cazadores: el cacique está sentado en una silla, viste con piel de felino y porta arco y carcaj. En cambio, el líder de los migrantes lleva ropa larga y abanico.

El connotado historiador Wigberto Jiménez Moreno, otro estudioso del *Lienzo*, propuso que el apelativo “tolteca” de los pobladores de Jicalan puede interpretarse como “artífice”, pero también conectarse con un grupo que estuvo en Tula: los llamados nonoalca.³² Si bien éstos son nombrados en contextos variados, las menciones siguientes remiten a su presencia en Michoacán y su participación en la “toltequización”.

Para iniciar, los nonoalcas son coprotagonistas de la *Historia tolteca chichimeca*. Este documento, de acuerdo con el análisis de Paul Kirchhoff, narra la partida de los tolteca-chichimecas y de los nonoalca-chichimeca desde Colhuacatepec-Chicomoztoc hacia Tula, a donde llegan en el año 1116. Después de un conflicto entre ambos los nonoalca abandonan Tula y se dirigen al sur de Puebla y partes colindantes con Veracruz; posteriormente lo harían los toltecas con destino en Cholula.

Kirchhoff subraya que a diferencia del texto, la pintura que recrea el origen de los dos grupos (es decir, su lugar de estancia previo a Tula) sólo muestra a los jefes de los tolteca-chichimeca en el momento de su salida de Colhuacatepec-Chicomoztoc.³³ ¿De dónde procedían entonces con los nonoalcas?.

Basado en extensos estudios de la historiografía posterior a la Conquista, Jiménez Moreno los identifica como descendientes de los teotihuacanos, quienes, luego de su diáspora hacia el año 650 ocuparon Cholula. De este lugar fueron después expulsados por los olmecas xicalancas, entonces partieron rumbo a Veracruz y a la zona que abarca desde Tehuacán y Cozcatlán en Puebla, hasta Teotitlán del Camino, Oaxaca. En Veracruz fueron

³² Jiménez Moreno, 1947: 151; Roskamp, 1998: 104

³³ Kirchhoff, 1940.

“tajinizados”, sin embargo no pudieron asentarse definitivamente debido a las presiones expansivas de los nuevos dirigentes de Cholula. De tal suerte iniciaron una nueva peregrinación en masa cerca del año 800, hacia el Soconusco y Centroamérica y quizá hasta Colombia y Perú, en donde entablarían contacto con expertos en el arte de los metales.

Alrededor del 900, los nonoalca son identificados como el grupo de pipiles que principia una migración procedente de Tlapallan, Honduras, o por lo menos de Huehuetlapallan, ubicado en la región de Coatzacoalcos. Del suceso da cuenta Ixtlixóchitl, quien designa a este grupo como “toltecas” porque después de pasar por lugares como Quiahuitlan, Huejutla y Tulancingo, arribaron a Tula, en donde, bajo el nombre de “nonoalca”, colaboraron al lado de los toltecas-chichimecas en la fundación de la cultura tolteca.³⁴

Quizá esta gente, continua Jiménez Moreno, aunque para época posterior, es la misma que los nonoalca teotlixca tlacochcalca cuya venida a Chalco-Amecamecan cerca del año 1300 registra Chimalpain, quien dice que habían salido de la región de Tlapallan Nonoalco en 1272. Tlapallan está próximo a Coatzacoalcos, en el sur de Veracruz, cerca de Tabasco. Del mismo origen eran seguramente los que salieron de Veracruz y se asentaron en Jicalan, Michoacán.³⁵ En relación con lo anterior, es interesante que después de su punto de origen, cercano a la costa, los viajeros del *Lienzo de Jucutacato* arriban a Nonoalco.

Una evidencia adicional para postular la presencia nonoalca en Michoacán es la probanza de Tetlama. Se trata del alegato de este pueblo para sustraerse de Tepalcatepec, su cabecera, en 1577. La argumentación consistió en que no eran purépecha, sino nonoalca de habla náhuatl; especifican además que no eran “chichimecas uacúsechas” y que habían venido desde Veracruz.³⁶

En suma, se requieren más estudios para avanzar en la comprensión de la historia nonoalca y confirmar los datos expuestos, como su intervención en Tula y los recorridos

³⁴ De ser así, la migración de los nonoalca, que registra la *Historia tolteca chichimeca* después de la desintegración del imperio tolteca, hacia el sur de Puebla y partes colindantes con Veracruz, sería el retorno a donde habían llegado después de la antigua diáspora teotihuacana y de su expulsión de Cholula.

³⁵ Jiménez Moreno, 1976 y 1947.

³⁶ Roskamp, 1998, *apud* en Pedro Carrasco, 1969.

que hicieron por el Oriente mesoamericano y Centroamérica.³⁷ Por ahora, las coincidencias y puntos de enlace entre las fuentes históricas y las evidencias materiales conocidas hasta la actualidad, me sirven de argumento para proponer que dos corrientes participaron en la toltequización de Michoacán. En tal sentido, algunas de las influencias norteñas en Michoacán señaladas con anterioridad y que trajeron consigo los *uacúsechas*-purépechas, podrían atribuirse también a los nonoalca.

Los primeros, en un movimiento de retorno paulatino de norte a sur, estuvieron desde el año 750 en el suroeste de Guanajuato, hacia el 900 ya se encontraban en el centro-norte michoacano, y durante el Posclásico Tardío consolidaron el Estado tarasco, siendo el núcleo la cuenca de Pátzcuaro. De ellos se ha reconocido su presencia previa en Loma Alta y en las culturas Chalchihuites y hohokam.

Los segundos, quizá fueron herederos de los teotihuacanos, y contribuyeron en la conformación de la cultura tolteca a partir de su estancia en Tula. A las evidencias citadas, se suman otros hechos que apoyan su participación en la difusión de los elementos toltecas en Mesoamérica:

Tanto en el *Lienzo de Jucutacato* como en la probanza de Tetlama se menciona Cempoala (1200-Conquista), un sitio veracruzano donde se encontró un *chac mool* de argamasa,³⁸ donde el llamado Templo de las Caritas estaba revestido con cráneos de barro,³⁹ el cual podría equipararse con un *tzompantli* arquitectónico, y donde la pirámide del Dios del aire combina una estructura semicircular con otra rectangular, de manera que recuerda a las yácatas principales de Tzintzuntzan y a otras de Ihuatzio.

En la misma ciudad de Tula, una pirámide tiene parecido con éstas: el Templo de Ehécatl en El Corral. En este edificio, a diferencia de las yácatas, el talud-tablero indica de modo notable la influencia teotihuacana, es probable que por influjo de los nonoalca. Entre las obras mencionadas, las variaciones constructivas técnicas y formales son importantes, y

³⁷ Jiménez Moreno informa de dos *chac mooles* localizados en Las Mercedes, Costa Rica y en Quiriguá, Guatemala (1976: figs. 1 y 2), una región en donde postuló que los nonoalca estuvieron antes de participar del esplendor de la cultura tolteca, y con la que quizá siguieron estableciendo contactos y difundieron la presencia de tal personaje.

³⁸ Paso y Troncoso, 1911, en nota de pie de página Jesús Galindo y Villa informa que se destruyó cuando se intentaba trasladarlo.

³⁹ López Austin y López Luján, 1996: 246.

la semejanza con las yácatas sólo se observa en la planta circular y rectangular de las pirámides. Aún así, con base en los movimientos migratorios mencionados, es apropiado considerar una asociación no sólo de formas y valorar vínculos históricos entre sus realizadores.

A grandes rasgos, aquí se han extendido lazos entre distintos estudios y materiales; el punto de partida es la figura del Flautista y otra similar, la del “cornetista”. Ambas están presentes en Michoacán y al parecer son evidencia de la toltequización que vivió el mundo mesoamericano a partir de los influjos norteros. No obstante, da la impresión que fueron distintos los caminos y los tiempos en que se recibieron y adaptaron tales influencias en Michoacán. Uno pudo ser la llegada de los *uacúsechas* procedentes del Norte, y otro el arribo tal vez tardío de los nahuas o nonolaca que antes habían estado en Tula y otras regiones. Dichas figuras de músicos se asocian precisamente con migraciones; de modo particular el cornetista parece vinculado con rituales funerarios o la muerte, ésto es cuando se ve participando de la ceremonia fúnebre del *cazonci* o cuando se asocia con el árbol *tzompantli*.

Capítulo 7

Analogías formales y convergencias simbólicas

Acercarse al simbolismo de las imágenes grabadas de Tzintzuntzan es una tarea compleja que rebasa los alcances de este trabajo y la extensión permitida; aquí sólo se pretende dar pistas de posibles interpretaciones con el fin de contribuir en su comprensión.¹ Como se ha visto, la mayoría de los diseños no son figurativos y se ven con frecuencia en expresiones plásticas variadas, como cerámica y arte rupestre. Es pertinente pensar que para sus creadores los janamus decorados tuvieron significados específicos y relevantes, puesto que los ubicaron en zonas ceremoniales, tanto en su contexto original, como en el novohispano. En el ámbito prehispánico se percibe una relación directa con el culto a Curicaueri, el dios a quien estaban dedicadas las yácatas de Tzintzuntzan.

Asimismo, diseños idénticos a los de los janamus, como espiral sencilla o radiada, espiral doble divergente, círculos concéntricos, líneas alargadas onduladas, fueron plasmados en vasijas cerámica del Posclásico Tardío procedente de Tzintzuntzan y asociada con entierros de alta jerarquía. Por sus formas, dimensiones, elaborada técnica de manufactura y contexto de procedencia, se ha supuesto la función ceremonial de estas vasijas (fig. 81). De tal suerte, se afirma el valor ritual de los motivos en sus diversas expresiones artísticas, y se alcanza a vislumbrar su papel relevante en el pensamiento y la visión del mundo de los tarascos.

El estudio de los significados posibles se aboca a una parte de los diseños geométricos. La exploración iconográfica se realizó con base en la comparación de obras de

¹ Acerca del simbolismo de los petrograbados de Tzintzuntzan Helen P. Pollard tiene una breve anotación. Asocia las espirales sencillas y dobles, los círculos concéntricos y las líneas curvas con diseños similares registrados por Joseph B. Mountjoy en la cuenca del río Lerma Santiago y en San Blas, Nayarit, la mayoría de los cuales se fecha entre el año 1000 y la Conquista. A partir de las interpretaciones de este arqueólogo, Pollard relaciona los grabados de Tzintzuntzan con la veneración a Curicaueri, el dios solar de los tarascos (Pollard, 1994b: 236, 237). En tanto, la *Relación de Michoacán* permite saber que las yácatas principales de Tzintzuntzan estaban dedicadas a este dios, por lo que resulta evidente dicha asociación de veneración.

Por otro lado, cabe subrayar que de manera general Mountjoy interpreta grabados rupestres del Occidente mexicano a partir de analogías etnográficas con dos grupos indígenas que viven en la zona: huicholes y coras (Mountjoy, 1987). En síntesis, este autor identifica casi la totalidad de las imágenes como un culto agrícola para solicitar lluvias al dios del Sol. Hay que destacar que, más allá de lo geográfico, no busca establecer ningún vínculo histórico ni arqueológico entre las expresiones rupestres y la cultura cora-huichol, y que, a mi parecer unifica la significación de una variedad extensa de motivos.

algunos grupos culturales.² El contexto histórico general sirve de argumento para seguir planteando analogías con imágenes del Suroeste de los Estados Unidos. Debido a que la *Relación de Michoacán* no describe ni muestra los diseños vistos en los janamus (excepto los círculos concéntricos en el ornato de mobiliario e indumentaria), conviene aproximarse a imagerías más conocidas.

Ya que el Estado tarasco fue contemporáneo y sostuvo relaciones, en particular bélicas, con la cultura mexica, se plantean analogías con obras posclásicas tardías del Altiplano Central. Cabe agregar que la mexica es señalada por algunos cronistas como una de las “tribus chichimecas” que, junto con la purépecha, emigró del Noroccidente hacia la Mesoamérica nuclear.³

En tanto, la aplicación de la analogía etnográfica con la cultura cora-huichol se sustenta en estudios recientes de tipo arqueológico y etnológico que apuntan nexos históricos durante el periodo Clásico prehispánico entre este pueblo y el de la cultura Chalchihuites,⁴ y que encuentran amplias afinidades entre sus creaciones artísticas, tanto que es posible comprender obras de arte rupestre chalchihuiteño a la luz de la cosmovisión huichola actual.⁵

Los paralelos proponen similitudes y no equivalencias de significado. A falta de fuentes más precisas sobre el antiguo imaginario tarasco, no se pretende unificar y reducir la posible riqueza expresiva de los petrograbados bajo categorías tradicionales de entendimiento del ámbito mesoamericano e indígena, como son, por ejemplo, ceremonias agrícolas y de petición de lluvias. Es así que las analogías quedan abiertas.

² Por las razones anotadas al inicio del capítulo, aquí no se contemplan todos los grupos culturales referidos a lo largo del texto.

³ Por ejemplo: Rea, 1996: 71-75; Beaumont, 1932: 40-44; Romero, 1862: 78; y según lo cita Warren (1977: 9, 10), un jesuita del siglo XVI llamado Juan de Tovar en su *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente*. Dado que las lenguas tarasca y mexica no están afiliadas, Warren rechaza la idea de un origen común para estos dos grupos. En cuanto a los anteriores resulta apropiado el análisis historiográfico, puesto que Beaumont se basa en Rea, y Romero en ellos dos.

⁴ Hers, en prensa b.

⁵ Faba y Fauconnier, en prensa; Aedo, 2003.

1. Trayectos y cuerpos en espiral

La espiral sencilla (forma tipo A I) es el diseño predominante en el conjunto de grabados registrado en Tzintzuntzan. En fechas tempranas, este diseño se encuentra en un cuenco atribuido a la cerámica Loma Alta de entre los años 100 a.C. y 250 d.C.,⁶ consiste en una serpiente estilizada, cuyo cuerpo figura una espiral con dos líneas paralelas, sólo unidas en los puntos extremos; la cabeza es triangular y ocupa el área central del cuenco (fig. 82).

En cuanto a su simbolismo, en el Suroeste estadounidense las espirales simples representan viento, agua o animales asociados con agua, como serpientes y caracoles. Estas interpretaciones en términos acuáticos remiten al lago de Pátzcuaro, el cual con seguridad fue un eje central de la vida cotidiana y ritual de los tarascos.

De igual modo, en el Suroeste las espirales simples son el camino recorrido por los pueblos para encontrar el origen de su destino. En tanto, las espirales dobles divergentes, el segundo diseño de importancia numérica en Tzintzuntzan (AVIII– AXII), se relacionan, de modo por demás sugerente, con movimientos migratorios que indican ida y vuelta.⁷ En suma, ambas formas nos remiten a los viajes de los purépechas antiguos hacia el Norte y luego su regreso al lugar de origen en Michoacán.

En este sentido, llama la atención que las espirales sean el motivo más frecuente en el arte rupestre del sitio Cerro Barajas, ubicado en el suroeste de Guanajuato, donde se advierte el inicio definitivo del viaje de retorno a Michoacán por parte de los legendarios purépechas.⁸ Y podría ser significativo que las espirales simples sean la forma más frecuente en los *janamus* decorados de la capilla de hospital del Convento franciscano de Tzintzuntzan.

En Mesoamérica las espirales simples están vinculadas con el caracol, uno de los atributos del dios Quetzalcóatl. Éste, en una de sus advocaciones, se emparenta con Ehécatl, el dios del viento. Así caracol y viento coinciden con las interpretaciones de la espiral mencionadas.

⁶ Patricia Carot, comunicación personal, mayo del 2006.

⁷ Patterson, 1992: 185, 186.

⁸ Patricia Carot, comunicación personal, mayo del 2006.

Xonecuilli era el nombre dado, en el Altiplano Central mexicano, a un gusano azul y a un pan en forma de “S” (espiral doble divergente) que simulaba el rayo que cae del cielo o una constelación.⁹ En el *Códice Borbónico* la espiral doble divergente se ve en banderas o escudos de los sacerdotes que participan en fiestas donde interviene la diosa *Xilonen Chicomecóatl*, en ceremonias agrícolas de cosecha del maíz y renovación de la tierra (fig. 83).¹⁰

En su análisis del panteón tarasco José Corona Núñez identificó a *Xaratanga* como la diosa de los mantenimientos, quién hacía germinar y crecer las plantas, y la equipara con la *Chicomecóatl* de los mexicas. Además de la isla de Jarácuato, *Xaratanga* era deidad principal en Tzintzuntzan antes de que se convirtiera en capital única. Aquí tenía la advocación de *Acuitze cuatapame*, “la serpiente que aprisiona”, por ser diosa de los mantenimientos le ofrendaban maíz, frijol, chiles de colores diversos, y en general todos los frutos de la tierra, patos y codornices.¹¹ Por su parte, Pollard se refiere a *Xaratanga* como diosa de la Luna, patrona del parto y la fertilidad, capaz de esconder los peces en los lagos y esposa de *Curicaueri*, el dios del Sol.¹²

Entre los huicholes la espiral simple es ampliamente polisémica, con frecuencia aparece grabada en los discos sagrados de piedra llamados *tepari* y figurada en los *nierika*. De modo específico con el *tepari*, la espiral conforma unidad significativa (fig. 84): son el objeto y la forma principal como conciben el centro del universo, el tiempo y el viaje al mundo de las deidades; el *tepari* se equipara con el centro del mundo, el lugar donde nació el fuego, la matriz del mundo y el ombligo humano.¹³ Dicha idea es parecida a la de indígenas del Suroeste, quienes ven en la espiral el trayecto que conduce al origen.

⁹ Reyes Valerio, 1978: 278. Aveni (1993: 48) indica que la constelación que representa podría ser la Osa Mayor o la Cruz del Sur.

¹⁰ Anders, Jansen y Reyes, 1991: 208-218.

¹¹ Corona, 1993: 94, 95; su estudio se basa en la *Relación de Michoacán*.

¹² Pollard, 1994a: 228.

¹³ Faba: 1999. El *tepari* es un disco redondo de piedra volcánica, con figuras grabadas o incisas en la superficie, las cuales representan a algunos antepasados. Estos suelen tener forma de águilas, venados, serpientes, peyotes, plantas de maíz, de Sol, el cual aparece por lo general en el centro, y de espiral, que ocupa toda la superficie (Fresán, 2002: 57).

Los huicholes también asocian este diseño con un montón de granos de maíz o de frijoles, el corazón de un niño, la casa de un dios y con nubes.¹⁴ De igual modo, lo relacionan con el dios de fuego,¹⁵ lo cual nos recuerda al Curicaueri de los tarascos. Veamos un ejemplo visual de esta atribución entre los huicholes. En una pintura facial de los buscadores del peyote, consagrada a la Madre Maíz (fig. 85), se aprecian tres tipos de espirales, dos de ellas tiene varias vueltas: de una salen pequeños rayos y figura la jícara votiva del dios del fuego (están cerca de la nariz); la otra es lisa y se asocia con el maíz (se ubica en los costados de la cara); en el tercer tipo de espiral sólo se ven dos vueltas con una protuberancia en el extremo exterior y representa una serpiente enroscada (hay dos en la parte central de la frente).

Por otro lado, al igual que los antiguos mexicanos, los huicholes figuran en panecillos la espiral doble divergente (fig. 86), junto con otras formas son ensartadas en collares que se conciben como propios de los dioses a quienes están dedicados; tienen que ver con festividades para solicitar lluvia y recibir a los buscadores de peyote en su retorno.¹⁶ En algunas pinturas faciales este tipo de espiral se ve con una serie de pequeños rayos o puntos; como en el mentón de otra pintura de la Madre Maíz, donde representa gusanos que viven en los árboles en temporada de lluvias, perforando debajo de la corteza (fig. 87) (como se apuntó, para los mexicanos la espiral desdoblada podía representar un gusano), y en la pintura facial de la diosa con falda de flores, simboliza raíces de los carrizos.¹⁷

2. Círculos concéntricos: Sol, agua, alucinaciones

En los *Janamus* se encontraron seis círculos concéntricos: B IV: Y3, 6, Y2, 14; B V: 40 y B VI: 41, los dos últimos relacionados con formas rectas o con líneas curvas.

En el Suroeste la forma básica para representar al Sol es precisamente la de tres círculos concéntricos. Indios Pueblo de Arizona y Nuevo México explican que el círculo exterior es el anillo de luz alrededor del Sol, el segundo el astro mismo, y el círculo interior su ombligo, el cual abre para dotar a la humanidad de caza y otros alimentos. También se

¹⁴ Lumholtz, 1986: 297.

¹⁵ Lumholtz, 1986: 278.

¹⁶ Lumholtz, 1986: 250, 251.

¹⁷ Lumholtz, 1986: 275-279

identifican como fosfenos: los círculos concéntricos simbolizan, a manera de un túnel, los distintos mundos que recorren los chamanes a través de los niveles superior, terrestre e inferior.¹⁸

Al igual que los del Suroeste, los huicholes vinculan esta forma con el Sol. En su parafernalia religiosa destacan los escudos frontales o nierikas, los cuales suelen tener forma de círculos concéntricos (fig. 88): el exterior es el escudo del Padre Sol y el interior, que está hueco, el orificio por el cual el dios mira; se dice entonces que representa al Sol mismo, su rostro o su ojo. Asimismo, el escudo frontal con círculos concéntricos simboliza al Sol naciente.¹⁹ Al respecto, cabe repetir que Curicaueri fue la principal deidad tarasca y que su culto se trasladó de Ihuatzio a Tzintzuntzan cuando esta ciudad se convirtió en el núcleo rector del Estado.

En la iconografía mesoamericana dos círculos concéntricos representan una cuenta de jade llamada chalchihuite. Su significado específico es el de líquido precioso, ya sea agua o sangre sacrificial. De acuerdo con estudios de Escalante, vemos que imágenes y textos evangelizadores novohispanos recuperaron dicho sentido.²⁰ En Tzintzuntzan puede apreciarse este diseño en la pila bautismal por inmersión, ubicada frente a la capilla de hospital. De acuerdo con el simbolismo mesoamericano no extraña que este recipiente de agua sagrada presente dos círculos concéntricos, un chalchihuite (B V: 40) (ver la fig. 53).

3. Ríos, serpientes y relámpagos

Para el pueblo huichol las líneas verticales alargadas onduladas o en zigzag simbolizan serpientes de lluvia o relámpagos, y si se ven horizontales, ríos, serpientes de viento o la tierra por la que caminan los dioses.²¹ Puesto que en Tzintzuntzan las losas fueron reutilizadas, desconocemos su colocación original, no obstante dos de los grabados (B VI: 30; C: YR11) parecen semejar agua del modo horizontal. Otros dos presentan líneas con una forma puntiaguda o circular en uno de los extremos (C: 20, 28). Son semejantes a algunos

¹⁸ Patterson, 1992: 66, 67.

¹⁹ Lumholtz, 1986: 153, 155-158.

²⁰ Escalante, 1998: 240-242; 2001, 2002.

²¹ Mountjoy, 1987: 24, 25.

ejemplos del Suroeste, donde se asocian con relámpagos serpentiformes.²² La *Relación de Michoacán* narra que el dios del fuego, Curicaueri, descendió a la Tierra en forma de rayo, por ello los muertos a causa de rayo, eran deificados.²³

4. “Flor”: el movimiento, el dios de los pescadores, Venus

Tres grabados se identificaron como “flores” (E I: 1, 5, 19). Dos (1, 19, este último de posible manufactura colonial) parecen presentar el mismo diseño cortado por mitad. Si esto fue así, el motivo completo sería una flor de cuatro pétalos alrededor de un círculo, con hojas entre los pétalos. En el repertorio de diseños prehispánicos del Centro de México reproducidos en escultura del siglo XVI, se ha propuesto que el símbolo floral con cuatro pétalos imitaba al glifo del movimiento, el *nahui ollin* o Quinto sol. Su aparición es de las más frecuentes pues no difería de diseños florales europeos y se prestaba fácilmente para el sincretismo religioso. La forma básica del signo del *ollin* consiste en cuatro círculos o puntos equidistantes de uno central, éste correspondía a la región central, la tierra o el ombligo del mundo; los otros cuatro a las direcciones cardinales.²⁴

Entre las imágenes que componen la *Historia general de las cosas de Nueva España* o *Códice Florentino* (1577) aparece un diseño “floral” con cuatro pétalos unidos entre sí por medio de formas puntiagudas u hojas, y con un círculo al centro. Se aprecia en el escudo de Opuchtlí, el dios de los pescadores (fig. 89); la sociedad mexicana le atribuía la invención de las redes, del arpón para pescar, de los remos y lazos para cazar aves.²⁵ Siendo la pesca una actividad importante en el lago de Pátzcuaro, el simbolismo del diseño en este aspecto es interesante.

Es oportuno suponer también que los dos diseños en apariencia cortados por mitad (E I: 1 y 19), estuvieran completos. De ser así, la forma remite a la representación de Venus en numerosas culturas mesoamericanas del Epiclásico y Posclásico (fig. 90). Este planeta, identificado como estrella matutina y vespertina, se asocia con el dios Quetzalcóatl, la serpiente emplumada.

²² Patterson, 1992: 139, 180, 181.

²³ Corona Núñez, 1993: 371.

²⁴ Reyes, 1978: 250-257.

²⁵ Sahagún:1979: f. 19f, 15v, 16f, 39f.

5. Estrellas, Sol

Dos formas se identificaron como “estrellas”, una presenta cuatro picos unidos con dos ganchos al centro (E II: 10). Motivos similares se han reconocido como estrellas en expresiones rupestres de Nuevo México y Arizona.²⁶

La otra “estrella” (E II: YR14) tiene cavados ocho picos y en el centro dos círculos concéntricos relevados. En obras del periodo Posclásico del estilo Mixteca-Puebla, este diseño se identifica con el Sol. El que se refiere aquí fue encontrado en las yácatas y tal vez podría repetirse en el janamu localizado en la pila bautismal del atrio hospitalario (B V: 40), antes señalado como un posible chalchihuite. Se halla parcialmente cubierto por enlucido y algo erosionado, de modo que sólo se observan tres picos; en este caso la forma es sólida.

6. Cúmulo de mazorcas, trampas para caza

En el imaginario huichol, los diseños reticulados, como el D: 27, indican cañas de maíz con mazorcas o mazorcas apiladas en el tiempo de la cosecha (fig. 91), asimismo, el lecho de flores de la Madre Maíz, el “escudo de la espalda” o el lecho del Abuelo Fuego cuando la imagen está pintada en la cara de un buscador de peyote.²⁷ En el libro explicativo del *Códice Borbónico* se describe, en los apartados de las veintenas doce y trece, un amontonamiento de mazorcas donde fue recostada la persona que representó a Xilonen Chicomecóatl, la diosa del maíz tierno. En la pintura este apilamiento se ve como una retícula con puntos (fig. 92).²⁸ Además de esta similitud formal, llama la atención su asociación simbólica con el lecho de una deidad femenina relacionada con el maíz.

En el Suroeste algunas opiniones sobre las retículas apuntan su relación con escenas de cacería: las líneas cruzadas son redes o trampas para apartar o capturar animales de caza. También se consideran -al igual que círculos, espirales, puntos, estrellas- uno de los fosfenos básicos.²⁹

²⁶ Patterson, 1992: 191.

²⁷ Lumholtz, 1986: 295.

²⁸ Páginas 31 y 32 del *Códice*.

²⁹ Patterson, 1992: 106, 155.

Capítulo 8

Continuidad y cambio en el imaginario purépecha

En apartados anteriores se expusieron datos sobre la integración multiétnica de la cultura tarasca, considerando la participación nonoalca o nahua. En tanto, esta sección se aboca sólo a los purépechas; ahora no tengo la posibilidad de advertir de manera clara el papel de otros grupos tarascos en los siguientes hechos, sin que ello signifique su ausencia.

Aquí se pretende indicar el curso de ciertas expresiones de la historia del arte purépecha desde los tiempos tempranos en los que se ha detectado su presencia en Michoacán. En términos geográficos y a la vez temporales, se aborda primero el sitio de Loma Alta en la cuenca de Zacapu, luego el área centro-norte del estado y finalmente la ribera de Pátzcuaro.

En el periodo que va del 150 a.C. al 350 d.C. el repertorio de diseños pintados en la cerámica de Loma Alta, incluye algunos que serán grabados unos diez siglos después en los janamus de Tzintzuntzan: espirales simples, líneas onduladas alargadas, círculos radiados, círculos concéntricos y reticulado¹ (fig. 93). Se ha propuesto que este tipo de formas geométricas se plasmaron en expresiones de arte rupestre en territorio michoacano por lo menos desde el siglo VII d.C.² La práctica del grabado pétreo de estos diseños, en obras de tipo rupestre y arquitectónico, persistió en el estado hasta el momento de la Conquista, y aún después. No obstante, hay variaciones muy significativas en cuanto a técnica, soporte y ubicación de las obras, en especial durante el período prehispánico, que nos dan cuenta de los cambios históricos purépechas. A continuación una explicación tentativa de su desarrollo.

Como se ha dicho en páginas anteriores, se reconoce que desde el suroeste de Guanajuato y el centro-norte de Michoacán los purépechas emprendieron, alrededor del año 750 d.C., sus movimientos expansionistas hacia la laguna de Pátzcuaro. Brigitte Faugère-Kalfon reporta acerca de una porción del centro-norte michoacano (fig. 94) la existencia de 70 grabados rupestres y 134 petrograbados asociados a sitios arquitectónicos ceremoniales y

¹ Carot, 2004, fig. 1 c.

² Faugère-Kalfón, 1997: 90.

de uso habitacional. De éstos últimos, 106 están en bloques naturales y sólo 28 son piedras que recibieron preparación, es decir fueron talladas en forma rectangular.³ Aquí, a diferencia de Tzintzuntzan, el diseño suele adoptar el contorno de la roca y el pulido de las superficies es mínimo (fig. 95).

En su área de estudio Faugère-Kalfon identifica dos tradiciones principales: “Lerma” y “Malpaís”. En la Lerma, ubicada en las cercanías de este río, en el extremo norte de Michoacán, los grabados son todos geométricos, predominan las espirales no radiadas (fig. 96) y líneas onduladas asociadas a menudo con pequeñas horadaciones. La mayoría de los sitios asociados datan del Clásico Tardío (600-900 d.C.) y del Posclásico Temprano (900-1200 d.C.).

La tradición Malpaís se localiza en la parte sureña del área mencionada; incorpora motivos naturalistas-geométricos, figuras humanas y animales, así como abstractos, entre los cuales abundan círculos –concéntricos o no-, conjuntos de líneas rectas y de rectas con curvas, polígonos y espirales radiadas o con múltiples ramificaciones angulosas laberínticas (fig. 97). La incisión lineal profunda y muy marcada es más común que en la tradición anterior y con mayor frecuencia se ven superficies preparadas por abrasión con el fin de obtener bloques para integrarlos a las estructuras arquitectónicas. Su realización se fecha en el Posclásico Tardío (900-1500 d.C.).

Existe una situación intermedia en San Antonio Carupo, el sitio más extenso de la zona. Geográficamente corresponde a la tradición Lerma (la sección norte), mas los grabados se relacionan con la tradición figurativa Malpaís, pues se ven los mismos motivos geométricos. En tal sitio se hallaron grabados en bloques cortados en formas rectangulares para integrarse en los muros (lo mismo sucede en el asentamiento cercano de Las iglesias de Copítiro) y también grabados en afloramientos rocosos ubicados muy cerca de los espacios arquitectónicos (fig. 98).⁴

Al igual que en el centro-norte michoacano, en Tzintzuntzan el arte rupestre está asociado con el centro arquitectónico ceremonial. Alrededor de la gran plataforma, en las

³ Faugère-Kalfon, 1997. Esta porción del estado está limitada en sus cuatro vértices por los poblados actuales de Tirindaro, Angamacutiro, Zináparo y Purépero (Michelet, 1990: 282)

⁴ Faugère-Kalfón, 1997.

faldas del cerro Yahuarán, existen grupos de rocas o piedras aisladas con formas grabadas. En los tres casos que conozco son comunes las series de líneas cortas horizontales colocadas verticalmente, simulando escaleras. En uno de los grupos este diseño se asocia con espirales simples y dobles divergentes (fig. 99); en otro caso se trata también de espirales, pero con extensiones de líneas curvas que forman crestas y valles (fig. 100); en el tercero se vincula con líneas que siguen curvas y rectas, alguna parece una serpiente (fig. 101).⁵

Con la exposición de este panorama me interesa en especial el fenómeno de asociación de obras de arte rupestre a espacios arquitectónicos y lo que concibo como su paulatina integración directa a las construcciones y a los ámbitos urbanos; es decir, como piedras preparadas para ser parte visible de los muros de los edificios, pero cuya decoración continúa la técnica básica y las formas plasmadas en las expresiones rupestres.

En sitios del Posclásico Temprano, como San Antonio Carupo y Las iglesias de Copítiro, ya se componen algunas paredes con piedras grabadas, talladas en forma rectangular, cuadrada u ovalada (fig. 102).⁶ Es durante el Posclásico Tardío cuando advierto la integración plena de lo rupestre y lo urbano, en las ciudades capitales que surgen después de la conformación definitiva del Estado tarasco. En Tzintzuntzan, Pátzcuaro e Ihuatzio principalmente se grabaron losas rectangulares o cuadrangulares, con la función particular de revestir construcciones. En un asentamiento secundario, como Huandacareo, no suele observarse ni el pulido, ni la perfecta forma ortogonal de los *janamus* grabados de Tzintzuntzan y de las otras dos capitales.

En otras ciudades mesoamericanas cuyos edificios están recubiertos de imágenes pétreas, se trata por lo general de formas relevadas, por tanto su creación es más cercana a la

⁵ Jorge R. Acosta escribe sobre varios peñascos con grabados en la falda del cerro que baja al pueblo, sólo presenta el dibujo de dos (ver la fig. 101). De igual manera los detectó en la parte alta de la isla de Janitzio, en el lago de Pátzcuaro, dice que son similares a los motivos en los monumentos de Tzintzuntzan y subraya que fueron destruidos cuando se realizó la estatua de Morelos (Acosta, 1939: 91, 92). Por su parte, Ramón Gali reporta una piedra ovoide de 78 cm de largo y 55 de ancho que encontró en el llamado Barrio de San Pablo, al sureste de las yácatas principales (Gali, 1946: 437-441) (ver la fig. 100). Del tercer grupo de grabados rupestres, agradezco a Marie-Areti Hers que me proporcionara las fotografías que ella tomó. Conviene agregar que en un plano de la extensa zona arqueológica de Tzintzuntzan dibujado por Rubén Cabrera, se indican dos grupos de “petroglifos” más, ubicados al sur de las yácatas principales, más arriba del cerro Yahuarán. En su texto no hay información sobre ellos (Cabrera, 1987: fig. 1).

⁶ Faugère-Kalfon, 1996: 77.

escultura. En cambio, en los contextos rupestres, el grabado predomina entre las técnicas básicas de ejecución para producir diseños hundidos o huecos.

En relación con las dos tradiciones citadas antes, los petrograbados de Tzintzuntzan corresponden, por sus aspectos técnicos y motivos antropomorfos, a la “Malpaís”, mas, siendo la espiral la forma predominante en los 54 janamus registrados, se adhiere a la tradición “Lerma”, en la cual también domina la espiral. En este sentido, observo en los janamus de Tzintzuntzan tres aspectos: la continuidad cultural purépecha a través de la figuración de motivos muy antiguos, como las formas geométricas; el cambio en la variación de la técnica, los soportes y la ubicación de los petrograbados; y la incorporación de las influencias septentrionales al representar, de modo particular, al Flautista.

Capítulo 9

Conclusiones y últimas reflexiones

El presente trabajo expuso un ejemplo de reutilización de elementos arquitectónicos antiguos en construcciones novohispanas. Se propuso dar a conocer que los janamus grabados son un ejemplo destacado de la continuidad cultural indígena entre dos etapas, la prehispánica y la virreinal en Michoacán. La investigación tuvo como principio el descubrimiento que realicé del Flautista, un motivo plasmado en estas losas, nunca antes referido en algún medio. A grandes rasgos, del conjunto de janamus registrados, se proponen y dejan abiertas varias vías de estudio que quizá en lo futuro podrán encontrar respuesta y sentido a los asuntos aquí referidos.

Como principio metodológico fue necesario que siguiera una perspectiva interdisciplinaria. Mi enfoque particular se sustenta en la Historia del Arte, la cual ve las obras del pasado no sólo como evidencias materiales de una cultura, sino como expresiones individuales y colectivas de un espíritu creador. De modo paralelo, en el alcance de esta valoración fue indispensable conocer ampliamente el contexto cultural de las obras. Esta información provino de indagaciones arqueológicas, fuentes documentales y otros estudios.

Los janamus grabados, como obras de arte y realidades expresivas por sí mismas, son el objeto central de la presente investigación. De ellos procuré establecer una secuencia histórica de su desarrollo, de tal modo no me aboqué únicamente a ponderar la continuidad, también lo hice con las transformaciones sustanciales, como el hecho de que losas decoradas dejaron de empotrarse en los templos-yácatas y se integraron a partir de la Conquista a las construcciones religiosas franciscanas; y remontando en el tiempo apunté la probabilidad de que estos elementos arquitectónicos hayan tenido su origen o guardado relación con el arte rupestre.

Existen múltiples posibilidades de uso de las mismas imágenes por parte de una población en circunstancias históricas distintas, las que existían antes y después de la invasión hispana. En cada periodo se establecieron particulares relaciones de poder, tipos de gobiernos, pensamientos religiosos, concepciones del tiempo, del espacio y del universo. Lo

intermedio es un proceso de enorme complejidad caracterizado por un trastorno profundo, crisis, violencia y mortandad masiva de los indígenas.

Razones prácticas e ideológicas pueden explicar la reutilización de los janamus, por un lado, aprovechar los materiales de construcción ya preparados para tal finalidad; por el otro, percibo dos sentidos no excluyentes entre sí, como la dominación de los conquistadores sobre los vencidos y la estrategia de adaptación que siguieron los tarascos para redefinir su cultura y preservar su identidad y tradiciones.

La conjunción de los datos generados en las distintas fuentes de conocimiento me permitió advertir la importancia intrínseca de los janamus grabados durante el periodo prehispánico y reconocer como un hecho no casual que la capilla de hospital cuente con el mayor número de éstos. Siendo un espacio institucional donde sobresalía la participación de los indios, cabe pensar que las imágenes figuradas en las piedras conservaron relevancia entre sus realizadores. Y acaso su predominante estilo geométrico no figurativo facilitó su reutilización pues no causó la perspicacia de los españoles, quienes tal vez los consideraron en una valoración superflua como decoración simple.¹

Califico como intencional el reuso en el Convento franciscano de Tzintzuntzan de los janamus grabados que originalmente integraban las yácatas prehispánicas del sitio. Me sirven de base varios argumentos: la importancia de la arquitectura tarasca de la que formaban parte los janamus, por su ubicación en ciertos casos dentro del recinto franciscano y por las imágenes mismas grabadas en las losas. Un sustento adicional es la memoria de los purépechas de su historia antigua: en la actualidad este grupo se reconoce como descendiente de quienes ocuparon el territorio desde épocas tempranas y lograron consolidar al Estado tarasco; con seguridad su noción de identidad fue más fuerte siglos atrás.

Se ha visto que en ambos casos se trata de construcciones de tipo religioso y ceremonial. Las yácatas estaban dedicadas al dios Curicaueri, y ahí se efectuaban rituales

¹ No ocurrió así con las esculturas que se encontraban arriba de las yácatas y que los conquistadores destruyeron a su llegada, según se narra en la *Relación de Michaacán* (ver arriba), puesto que las identificaban fácilmente con la iconografía religiosa más famosa de Mesoamérica. Algunas de estas esculturas tenían la forma de chac mooles y de coyotes antropomorfos; es probable que las que se preservan en la actualidad fueron encubiertas por parte de los tarascos, antes de la oleada destructora de los invasores.

diversos, como la cremación y el entierro del *cazonci*, sacrificios humanos y oraciones previas a empresas de guerra. Las formas grabadas en los janamus asociados a esta arquitectura de carácter sagrado debieron preservar de alguna manera sus significados e importancia, de ahí la reutilización que se les dio. Al respecto, la capilla de hospital es un caso notorio: no sólo posee la mayor cantidad de los janamus registrados, también ahí se encuentran dos diseños particulares cuya colocación es sugerente en extremo.

Se trata del janamu con la letra “A”, la cual remite al signo de una cofradía o grupo indígena que estuviera a cargo de ella; y justo enfrente de éste, del janamu con la figura del Flautista. El primero indica que después de la Conquista continuó la costumbre de grabar losas; el segundo se relaciona con las migraciones de los purépechas hacia el Norte de México alrededor del año 500 y sus contactos con la cultura Chalchihuites y la hohokam del Suroeste estadounidense. El estudio de éste y otros diseños grabados en los janamus, así como ciertas expresiones de escultura, arquitectura, metalurgia, lapidaria y prácticas rituales propias del acervo tarasco, dan luces sobre el periodo Posclásico en Michoacán. El motivo del Flautista puede integrarse en el repertorio de los elementos “toltecas-chichimecas” que caracterizaron a Mesoamérica después del año 900.

He procurado vislumbrar la complejidad de los sucesos históricos, por ello asocié al Flautista con los “cornetistas”, cuya figura aparece en algunos testimonios tarascos y propuse una vía adicional para explicar la presencia de algunas de las influencias toltecas en territorio michoacano: la intervención de los nonoalca en el Estado tarasco.

Hay otros casos en los que la ubicación de los janamus da la pauta para ahondar en los significados de las imágenes grabadas en ellos. Así ocurre con el que se ve arriba de la mesa del altar de la Capilla de San Camilo y el que se localiza en el interior de la pila bautismal por inmersión. Las dos losas presentan diseños compuestos en los que destacan círculos concéntricos. En el ámbito mesoamericano esta forma se asocia con un líquido sagrado, sangre o agua, lo cual lleva a pensar en los rituales cristianos efectuados en estos dos espacios y que involucran dichos elementos: la sangre de Cristo en la mesa del altar y el agua bautismal como purificadora de los pecados.

Por lo que toca a las formas grabadas, al margen de la ubicación de los janamus, hemos visto que predominan los motivos geométricos. De la exploración iconográfica

realizada se desprende la noción de su carácter polisémico y la profundidad de sus posibles significados y simbolismos: como Sol, Venus, viento, agua, rayo o una constelación; migración de ida y vuelta, retorno al origen, imágenes del universo, el centro del mundo, el lugar donde nació el fuego; serpientes, cúmulo de mazorcas, trampas para caza.

Acerca de las espirales, el diseño más frecuente en los janamus, ya sean simples o dobles convergentes y divergentes, cabe añadir otra interpretación a las registradas en páginas anteriores. Se vincula con Curicaueri, a quien estaban dedicadas las yácatas de Tzintzuntzan. De acuerdo con la *Relación de Michoacán* el ritual más importante de la sociedad tarasca era la veneración a este dios por medio de ofrendas de fuego, humo y esparcimiento de aromas, tal vez copal y tabaco.² En reiteradas ocasiones, se indica que los gobernantes mismos tenían como tarea principal traer leña y que todos los hombres comunes debían tributarla.³ El encendido de hogueras aparece como un ritual permanente para honrar a Curicaueri y hacerle oración; también se prendían en ocasión de eventos de suma importancia, como el funeral del *cazonci* o rey y antes de emprender acciones de guerra. Es probable que las espirales grabadas en los janamus sean figuraciones concretas de estos elementos volátiles e intangibles que alcanzaban lo divino y servían de intermediario entre los ámbitos humano y sobrenatural. Llama la atención, sin embargo, que en las láminas de la *Relación de Michoacán* donde se pintaron escenas que incluyen fogatas, quema de leña, cremación del cuerpo del *cazonci* o fumar pipa, no se ven espirales asociadas con el fuego o figurando al mismo fuego; sólo de una pequeña fogata se desprenden dos líneas largas ligeramente onduladas y paralelas.⁴

Desde mi punto de vista es oportuno continuar indagando cómo se dio en la cultura tarasca la “representación” de las deidades o de lo sagrado. En este sentido, llama la atención la escasa cantidad de figuraciones de dioses típicos mesoamericanos en el arte de este pueblo.⁵ Los resultados de esta investigación dan la pauta para pensar que una

² En relación con ello, en la zona arqueológica de Tzintzuntzan se han encontrado una gran cantidad de pipas o fragmentos de ellas, lo que parece indicar su extendido uso ceremonial. En la lámina II de la *Relación de Michoacán*, los “caciques” o señores principales tienen pipas en sus bocas.

³ Los individuos que habían dejado de traer leña cuatro veces eran encarcelados (Alcalá: 1988: 53).

⁴ Se encuentra en la lámina XXXII.

⁵ De mi parte, sólo he visto cuatro: dos Xipe (una máscara de metal y un vaso ceremonial con el rostro de este dios), una escultura de barro pequeña que se identifica como Curicaueri, pero que más bien parece un Tláloc,

expresión clave de ello fueron las formas geométricas, como las que se plasmaron en los *janamus* y en la cerámica ceremonial. Tal vez nunca lleguemos a determinar su plena significación, pero sí a suponerla o sugerirla, tal como se ha propuesto a lo largo de esta tesis.

En un panorama más extenso, el del arte mesoamericano, este es un tema poco explorado e incluso un reto, pues en los contextos de otros pueblos se sabe de diseños abstractos colmados de significados únicamente por definición cultural, al margen de su parecido con la realidad visual convencional.⁶

Finalmente, otra de las vías para continuar la indagación del arte purépecha o tarasco durante el periodo novohispano es la gran cantidad de hospitales y sus capillas que se construyeron en Michoacán a partir de la labor del obispo Vasco de Quiroga y de las órdenes franciscana y agustina.⁷ Tal vez en estos edificios se encuentre la impronta de la herencia indígena prehispánica. Cabe por supuesto proseguir la búsqueda de *janamus* decorados en el mismo Convento de San Francisco, en sus secciones clausuradas, y en las áreas cerradas de la zona arqueológica de Tzintzuntzan, en la ladera del cerro Yahuarato o Yahuarán.

Advertimos la importancia cultural de las imágenes pétreas de Tzintzuntzan, sin embargo, mayormente permanece como misterio todo lo que expresan acerca de la cosmovisión y la historia tarasca prehispánica y virreinal. No obstante, hay ocasiones en que las piedras y las formas nos hablan claramente, pareciera que los tarascos sintetizaron en una sola imagen la crónica de sus hazañas viajeras. El *janamu* está empotrado en la pared frontal del templo de

y quizá un Mictlantecuhtli en una laminilla de metal. Entre las figuraciones divinas cabe agregar las esculturas en piedra del *chac mool*. Y de modo muy interesante otras piezas a las que se les pueden atribuir un carácter sagrado y que no son típicas mesoamericanas, tales como las esculturas en piedra conocidas en Michoacán como “tares” o “penates”, que son figuras antropomorfas sentadas, que cierran sus extremidades sobre sí mismas. La presencia de estas obras es muy frecuente no sólo en Michoacán, sino en toda la región Occidente.

⁶ De modo elocuente se presentan algunos ejemplos de este tema en Herskovits, 1952: 414-450.

⁷ Josefina Muriel (1990: cuadro desplegable, s.n.p.) reporta 79 hospitales construidos en Michoacán, que datan desde el siglo XVI.

La Soledad (F I: 21), el diseño es antropomorfo, la figura camina hacia la derecha, corre a la izquierda y se hinca; con los movimientos múltiples de las piernas sugiere la idea de migración, retorno y permanencia (fig. 103).

Bibliografía

Acosta, Jorge R.

1939 “Exploraciones arqueológicas realizadas en el Estado de Michoacán durante los años de 1937 y 1938”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, mayo-agosto, t. III, núm. 2, pp. 85-98.

Aedo, Ángel

2003 “Imágenes de la sexualidad y potencias de la naturaleza: el caso de las esculturas fálicas chalchihuiteñas de Molino, Durango”, en *Anales del IIE*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXV, núm. 82, pp. 47-71.

Alcalá, fray Jerónimo de

1988 *Relación de Michoacán*, prólogo, versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas por Francisco Miranda, México, Secretaría de Educación Pública.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García

1991 *El libro de Cihuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck und Verlagsanstalt.

Artigas, Juan

1992 *Capillas aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura.

Aveni, Anthony

1993 *Observadores del cielo en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Beaumont, Pablo

1932 *Crónica de Michoacán*, México, Talleres Gráficos de la Nación [1784].

Beltrán, Ulises

1994 “Estado y sociedad tarascos en la época prehispánica”, en *El Michoacán antiguo*, Brigitte Boehm de Lameiras, coord., Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 31-163.

Boehm de Lameiras, Brigitte, coord.

1994 *El Michoacán Antiguo*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.

Brody, Jerry J.

1990 *Los anasazi. La civilización de los antiguos indios pueblo*, Barcelona, Lunwerg.

Cabrera Castro, Rubén

1987 “Tzintzuntzan, décima temporada de excavaciones”, en *Homenaje a Román Piña Chan*, Barbro Dahlgren *et al.*, organizadores, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 531-565.

Cárdenas García, Efraín

1996 “Pátzcuaro, Ihuatzio y Tzintzuntzan”, en *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. IV, núm. 19, pp. 28-33.

Carot, Patricia

2000 “Las rutas al desierto: de Michoacán a Arizona”, en *Nómadas y sedentarios. Homenaje a Beatriz Braniff*, Marie-Areti Hers *et al.*, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Institutos de Investigaciones Antropológicas, Estéticas e Históricas, pp. 91-112.

2004 “Arqueología de Michoacán: nuevas aportaciones a la historia purhépecha”, en *Introducción a la arqueología del Occidente de México*, Beatriz Braniff, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Colima, pp. 443-474.

2005 “Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en Michoacán: el retorno de los que se fueron”, en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*, Linda Manzanilla, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 103-121.

En preparación “La larga historia purépecha”, para *Miradas renovadas al Occidente de México*, Ángel Aedo *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Carrasco, Pedro

1969 “Nuevos datos sobre los nonoalca de habla mexicana en el reino tarasco”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, vol. VIII, pp. 215-221.

Castro Leal, Marcia

1986 *Tzintzuntzan, capital de los tarascos*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán.

Ciudad Real, Antonio de

1976 *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2 t., t. II.

Corona Núñez, José

1993 “La religión de los tarascos”, en *La arqueología en los Anales del Museo Michoacano (Epocas I y II)*, Angelina Macías, comp., Lorena Mirambell, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 369-410 (Antologías, Serie Arqueología).

Escalante Gonzalbo, Pablo

1996 *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el siglo XVI*, México, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

1998 “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argenteria, UAM Ediciones, Visor, pp. 235-257 (Colección Debates sobre arte, vol. VIII).

2001 “Tula y Jerusalén: imaginario indígena e imaginario cristiano”, en *Actas del 3er. Congreso Internacional de Mediadores Culturales. Ciudades mestizas: intercambios y continuidades en la expansión occidental. Siglos XVI a XIX*, Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina, coords., México, CONDUMEX, pp. 77-88.

2002 “Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI”, en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Helga von Kügelen, ed., Vervuert, Alemania, Ars Iberica et Americana, pp. 71-93.

Espinosa, Isidro Félix de

1945 *Crónica de la Provincia franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, apuntamientos bio-bibliográficos de Nicolás León, prólogo y notas de José Ignacio Dávila Garibi, México, Editorial Santiago.

Estrada de Gerlero, Isabel

1982 “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *Historia del arte mexicano*, t. 5, *Arte colonial*, vol. I, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, pp. 625-643.

Faba, Paulina

1999 “La espiral en la iconografía huichola, el *Códice Borgia* y los petrograbados del Occidente de México”, ponencia en el Simposio *Antropología e historia del Nayarit*, 1er. Encuentro de Investigadores del Centro INAH Nayarit, Tepic.

Faba, Paulina y Francoise Fauconnier

En prensa “Arte rupestre chalchihuiteño y cosmovisión huichola”, en *Las vías del Noroeste, 2: hacia una perspectiva sistemática de una macroregión indígena americana*, 2do. Coloquio Internacional (Real de Catorce, S.L.P., febrero 2004), Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavaria, eds., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Faugère-Kalfon, Brigitte

1996 *Entre Zacapu y Río Lerma: Culturas en una zona fronteriza*, México, Centre Français d’Etudes Mexicaines et Centraméricaines (Cuadernos de Estudios Michoacanos 7).

1997 *Las representaciones rupestres del Centro-Norte de Michoacán*, México, Centre Français d’Etudes Mexicaines et Centraméricaines (Collection Etudes Mésoaméricaines II-6).

Fresán Jiménez, Mariana

2002 *Nierika. Una ventana al mundo de los antepasados*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA.

Fuente, Beatriz de la

2003 *Obras*, t. 1, *El arte, la historia y el hombre. Arte prehispánico de México: ensayos*, Verónica Hernández Díaz, ed., México, El Colegio Nacional.

Gali, Ramón

1946 “Arqueología de Tzintzuntzan”, en *Anales del Museo Michoacano*, Morelia, núm. 4 (2da. época), pp. 429-445.

Gilberti, fray Maturino

1983 [1559] *Vocabulario en lengua de Mechuacan compuesta por el Reverendo Padre fray Maturino Gilberti de la Orden del Seráfico Padre San Francisco*, Morelia, Mich., Balsal.

González Galván, Manuel

1978 *Arte virreinal en Michoacán*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C.

Gruzinsky, Serge

1991 *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hers, Marie-Areti

1989 *Los toltecas en tierras chichimecas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (Cuadernos de Historia del Arte 35).

2001a “La música amorosa de Kokopelli y el erotismo sagrado en los confines mesoamericanos”, en *Amor y desamor en las artes. XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Jalapa, septiembre de 1999), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 293-336.

2001b “Las grandes rutas que cruzaron los confines toltecas-chichimecas”, en *La Gran Chichimeca, el lugar de las rocas secas*, Beatriz Braniff, coord., México, Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Jaca Book, pp. 245-248.

En prensa a “Los toltecas y los caminos del lejano Noroeste”, en Guadalupe Mastache, ed., *Tula y el mundo tolteca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En prensa b “Tradición huichola y arqueología en la región de Huejuquilla, Jalisco”, en *Estudios Jaliscienses*, revista trimestral de El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco.

Herkovits, Melville

1952 *El hombre y sus obras*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hosler, Dorothy

1994 “La metalurgia prehispánica del Occidente de México: una cronología tecnológica”, en *Arqueología del Occidente de México: nuevas aportaciones*, Eduardo Williams y Robert Novella, coords., Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, pp. 237-295.

Jiménez Moreno, Wigberto

1947 “Historia antigua de la zona tarasca”, en *El Occidente de México*, Cuarta Reunión de Mesa Redonda, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp.146-157.

1976 “Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica”, en *Esplendor del México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas, pp. 1019-1108.

Kirchhoff, Paul

1940 “Los pueblos de la *Historia tolteca-chichimeca*: sus migraciones y parentesco”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, t. IV (1-2), pp. 77-104.

Kubler, George

1975 *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*, England, Penguin Books (The Pelican History of Art) [1era. ed. 1962].

1985a “History –or Anthropology- of Art?”, en George Kubler, *Studies in Ancient America and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, Thomas F. Reese, ed., Massachusetts, Yale University Press (New Haven and London), pp. 406-412.

1985b “Period, Style, and Meaning in Ancient American Art”, en George Kubler, *Studies in Ancient America and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, Thomas F. Reese, ed., Massachusetts, Yale University Press (New Haven and London), pp. 406-412.

1992 *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica [1948, 1era. ed. en inglés].

León, Nicolás

1993a [1888] “Sobre la significación de la palabra yácata”, en *La arqueología en los Anales del Museo Michoacano (Epocas I y II)*, Angelina Macías, comp., Lorena Mirambell, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 117 (Antologías, Serie Arqueología).

1993b [1888] “Las yácatas de Tzintzuntzan”, en *La arqueología en los Anales del Museo Michoacano (Epocas I y II)*, Angelina Macías, comp., Lorena Mirambell, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Antologías, Serie Arqueología), pp. 51-57.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

1996 *El pasado indígena*, México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica

López Sarralangué, Delfina Esmeralda

1965 *La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historia Novohispana 29).

Lumholtz, Carl

1986 *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Macías Goytia, Angelina

1990 *Huandacareo: lugar de juicios, tribunal*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica. Serie Arqueología)

Malotki, Ekkehart

2000 *Kokopelli, the Making of an Icon*, Lincoln, The University of Nebraska Press.

Martínez Baracs, Rodrigo

2005 *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

McAndrew, John

1965 *The Open-air Churches of Sixteenth Century, Mexico. Atrio, Posas, Open Chapels, and other studies*, Cambridge, Harvard University Press.

Mendieta Núñez, Lucio, coord.,

1940 *Los tarascos. Monografía histórica, etnográfica y económica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.

Michelet, Dominique

1990 “El centro-norte de Michoacán en el Clásico: algunas reflexiones”, en Amalia Cardós de Méndez, coord., *La época Clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, México, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 279-291.

1995 “La zona occidental en el Posclásico” en Linda Manzanilla y Leonardo López, coords., *Historia antigua de México*, vol. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Porrúa.

1998 “Reyes y reinos tarascos”, en *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. VI, núm. 32, julio-agosto, pp. 50-57.

Michelet, Dominique, Grégory Pereira y Gérald Migeon

2005 “La llegada de los *uacúsechas* a la región de Zacapu, Michoacán: datos arqueológicos y discusión”, en Linda Manzanilla, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 137-153.

Miranda, Francisco

1988 “Estudio preliminar”, en Fray Jerónimo de Alcalá, *La relación de Michoacán*, versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas por Francisco Miranda, México, Secretaría de Educación Pública, pp. 15-38.g

Mountjoy, Joseph B.

1987 *Proyecto Tomatlán de salvamento arqueológico: el arte rupestre*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica).

2000 *El arte rupestre*, Guadalajara, Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco (Antropología de Jalisco. Una visión actual, 10).

2001 “Ritos de renovación en los petroglifos de Jalisco”, en *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, enero-febrero, vol. VIII, núm. 47, pp. 56-63.

Muñoz, Diego

1950 *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, en las Indias de la Nueva España (1525-1585)*, introducción de José Ramírez Flores, Guadalajara, Junta Auxiliar Jalisciense de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Muriel, Josefina

1990 *Hospitales de la Nueva España, t. I, Fundaciones del siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Cruz Roja Mexicana (Instituto de Investigaciones Históricas, Serie Historia Novohispana 12).

Olay Barrientos, María de los Ángeles

1992 “Los petroglifos del templo de San Francisco Almoloyan, Colima”, en *Barro Nuevo*, Colima, Universidad de Colima, Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril-junio, núm. 9, pp. 12-20.

1994 “El Chanal. Lo presente de nuestro pasado”, en *Barro Nuevo*, Colima, Universidad de Colima, Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril-junio, núm. 15, pp. 16-22.

Paredes Martínez, Carlos, ed.

1995 *Y por mi visto... Mandamientos, ordenanzas, licencias y otras disposiciones virreinales sobre Michoacán en el siglo XVI*, México, CIESAS, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Paso y Troncoso, Francisco

1911 “Las ruinas de Cempoala del templo del Tajín”, en *Anales del Museo de Arqueología, Historia y Etnología*, México, Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnología, t. III, pp. XCVII-CLXI.

Patterson, Alex

1992 *A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest*, Boulder, Johnson Books.

Pereira, Grégory, Gérald Migeon y Dominique Michelet

2005 “Transformaciones demográfica y culturales en el centro-norte de México en vísperas del Posclásico: los sitios del Cerro Barajas (suroeste de Guanajuato)”, en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*, Linda Manzanilla, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 123-136.

Pollard, Helen P.

1993 *Tariácuri's Legacy. Prehispanic Tarascan State*, Norman, University of Oklahoma Press.

1994a “Tzintzuntzan, capital del imperio tarasco”, en *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. II, núm. 9, pp. 26-32.

1994b “Factores de desarrollo en la formación del Estado Tarasco”, en *El Michoacán antiguo*, Brigitte Boehm de Lameiras, coord., Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 187-249.

1995 “Estudio del surgimiento del Estado tarasco: investigaciones recientes”, en *Arqueología del Occidente y Norte de México*, Eduardo Williams y Phil C. Weigand, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995, pp. 29-64.

Rea, Alonso de la

1996 *Crónica de la Orden de N. Seráfico P. S. Francisco; Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Michoacán en la Nueva España*, edición y estudio introductorio de Patricia Escandón, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor.

Reyes Valerio, Constantino

1978 *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia

Romero, José Guadalupe

1862 *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, México, Imprenta de Vicente García Torres.

Romero, María Elena, Daniel Flores y Jesús Mora

2001 “De cuentas y de avatares: un calendario de Venus en Chacchoben, Quintana Roo”, en *La pintura mural prehispánica en México*, vol. II, *Área maya*, t. IV, *Estudios*, Beatriz de la Fuente, dir. del proyecto, Leticia Staines, coord., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 447-459.

Roskamp, Hans

1998 *La historiografía indígena de Michoacán. El lienzo de Jucutacato y los títulos de Carapan*, Leiden, Research School CNWS, Leiden University

Rubín de la Borbolla, Daniel

1939 “Antropología Tzintzuntzan-Ihuatzio. Temporadas I y II”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Sociedad Mexicana de Antropología, México, Cultura, t. III, núm. 2, pp. 99-121.

Sahagún, Bernardino

1979 *Códice Florentino. Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina...* México, Archivo General de la Nación, 3 vols.

Schaafsma, Polly

1980 *Indian Rock Art of the Southwest*, Santa Fe y Albuquerque, School of American Research y University of New Mexico Press (Southwest Indian Art Series).

Schöndube, Otto

1974 “Deidades prehispánicas en el área de Tamazula-Tuxpán-Zapotlán en el estado de Jalisco”, en *The Archaeology of West Mexico*, Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, West Mexican Society of Advanced Study, pp. 138-171.

1996 “Los tarascos”, en *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. IV, núm. 19, pp. 12-21.

Slifer, Dennis y James Duffield

1994 *Kokopelli, Flute Player Images in Rock Art*, Santa Fe, Ancient City Press.

Toussaint, Manuel

1942 *Pátzcuaro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela de Arquitectura.

Vargas Lugo, Elisa

1982 “Sobre el concepto tequitqui”, en *Historia del arte mexicano*, t. 5, *Arte colonial*, vol. I, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, pp. 710-711.

Villagra, Agustín

1954 “Mateo A. Saldaña” Ixtapantongo, Edo. de México”, en *Caminos de México*, México, Goodrich Euzkadi, núm. 9.

Warren, J. Benedict

1977 *La conquista de Michoacán, 1521-1530*, Agustín García Alcaráz, trad., Morelia, Fimax Publicistas (Colección de Estudios Michoacanos, VI)

Warren, J. Benedict y Patricia S. Warren

1996 “La evangelización de Michoacán”, en *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, mayo-junio, vol. IV, núm. 19, pp. 40-45.

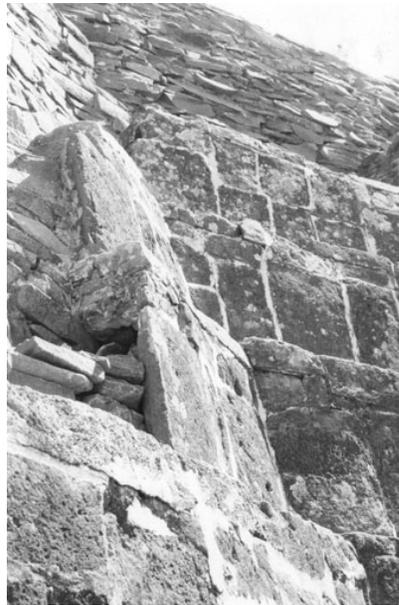
Zepeda García-Moreno, Gabriela

1994 *Ixtlán, ciudad del viento*, Tepic, Nayarit, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo ICA.

Figuras



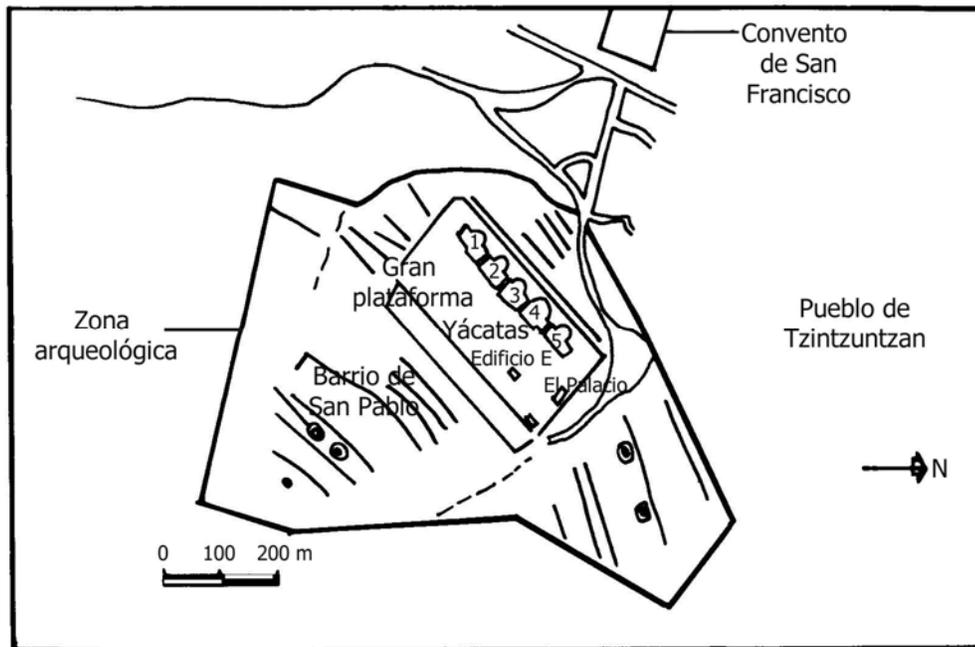
1. Pirámide o *yácata* de la zona arqueológica de Tzintzuntzan. En el cuerpo inferior se observan las losas rectangulares de basalto que revisten a estas construcciones (foto: V. Hernández, 2000).



2. Detalle de una de las *yácatas* de la zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



3. Janamu grabado (clave B IV: Y2) en la yácata cinco. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



4. Plano de la zona arqueológica de Tzintzuntzan (dibujo: V. Hernández, 2000, basado en Cárdenas, 1995: 31).



5. Janamu grabado en la Estructura E. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: M. A. Hers, 2004).



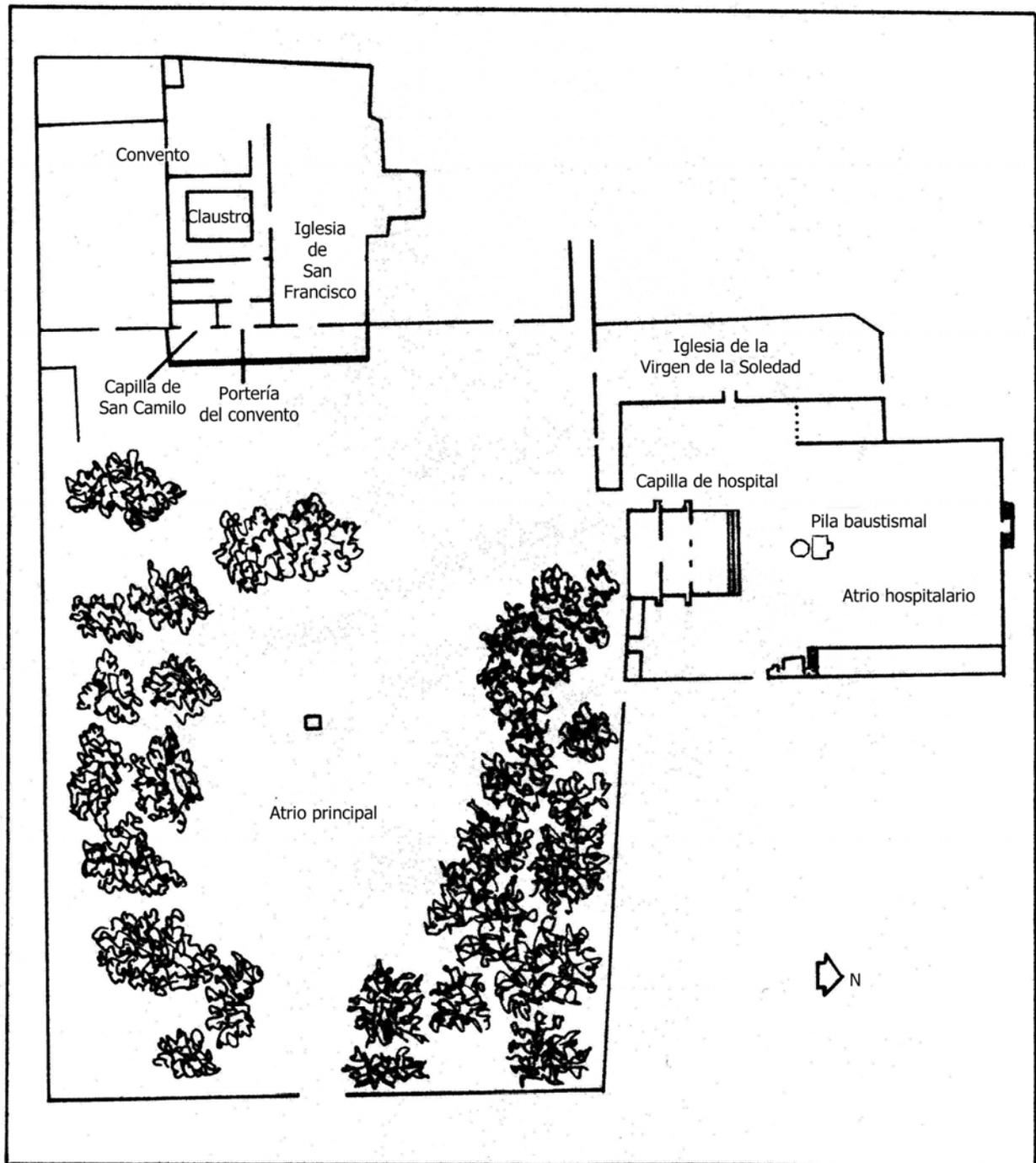
6. Basamento prehispánico con un janamu grabado. Museo de Artes e Industrias Populares, INAH, Pátzcuaro (foto: J. Gutiérrez, 2000).



7. Janamus grabados exentos, atribuidos al sitio arqueológico de Ihuatzio (tomados de Pollard, 1994a: 228 y 243).



8. Vista al Convento de San Francisco desde la zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



9. Plano del Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (dibujo: V. Hernández, 2000, basado en Toussaint, 1942: 215).



10. Janamu con una espiral (A I: 15), claustro del convento. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).

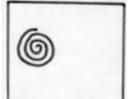
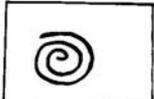
Fig. 11 Cuadro descriptivo y clasificatorio de los janamus grabados de Tzintzuntzan

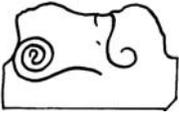
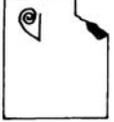
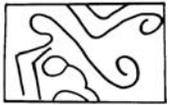
* Las claves aquí usadas se explican en el Apéndice 2.

* La localización específica de los petrograbados se indica en el Apéndice 1.

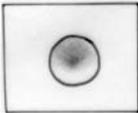
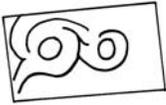
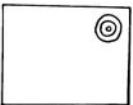
* Los dibujos de los janamus grabados no presentan medidas proporcionales entre sí.

* Su posición vertical y horizontal corresponde a como están empotrados o fueron publicados.

Clasificación de forma principal	Clave	Localización	Estado de conservación	Datación del monumento	Nivel ubicación	Número de diseños	Forma visible del soporte	Orientación del janamu	Dimensiones máx. visibles del soporte	Técnica	Resultado	Observaciones	Janamu grabado
A I	2	Atrio principal, muro sur	2	Fines 1570's -1597	2	1	1	S	25x26	1	1	(SF)	
A I	3	Atrio principal, sección suroeste	1	Fines 1570's -1597	1	1	1	O	-	1	2		
A I	7	Iglesia de San Fco., muro norte, cara exterior	-	Fines 1570's -1597	2	1	2	N	-	-	-	(SF)	
A I	13	convento, sección sur	2	Fines 1570's -1597	1	1	1	N	-	1	1	(SF)	
A I	42	convento, fachada, sección sur	-	Fines 1570's -1597	2	1	1	E	40x28	-	-	(SF)	
A I	15	convento, patio del claustro, muro sup. poniente	2	Fines 1570's -1597	1	1	1	E	-	1	1		
A I	18	Capilla de San Camilo, muro del ábside	-	Fines s. XVI	2	1	2	E	28x 26.5	-	-	(SF)	
A I	36	Capilla de hospital, interior, piso	2	Fines s. XVI -1619	3	1	1	A	31x40	1	1		
A I	y9	Yácata 1, basamento, lado suroeste	-	c.1300 -1522	3	1	2	SO	43x42	-	-	(SF)	
A II	34	Capilla de hospital, contrafuerte sureste (D), lado sur	2	Fines s. XVI -1619	1	4	2	S	-	1	1		

Clasificación de forma principal	Clave	Localización	Estado de conservación	Datación del monumento	Nivel ubicación	Número de diseños	Forma visible del soporte	Orientación del janamu	Dimensiones máx. visibles del soporte	Técnica	Resultado	Observaciones	Janamu grabado
A III	16	convento, patio del claustro, muro inf. oriente	1	Fines 1570's -1597	3	2	1	O	28x50	1	1	Cubierto parcialmente por enlucido	
A IV	33	Capilla de hospital, muro oriente, cara exterior	2	Fines s. XVI -1619	1	1	1	E	-	1	1		
A IV	Y4	Yácata 3, primer cuerpo	1 4?	c.1300 -1522	2	1	1	N	73x 58.5	1	1		
A V	Y1	Yácata 5, basamento	-	c.1300 -1522	3	1	1	N	67x36	-	-	(SF)	
A VI	9	Iglesia de San Fco., muro norte, cara exterior	2	Fines 1570's -1597	2	2	2	N	-	-	-	(SF)	
A VI	Y5	Yácata 3, primer cuerpo	2	c.1300 -1522	2	1	1	NO	57x 45.3	1	1	Losa cortada	
A VI	22	Capilla de hospital, muro poniente, cara exterior	-	Fines s. XVI -1619	2	1	1	O	17x26	-	1	(SF)	
A VII	38	Capilla de hospital, muro oriente, cara interior	-	Fines s. XVI -1619	1	2	1	O	-	-	-	(SF)	
A VII	25	Capilla de hospital, muro poniente, cara exterior	1	Fines s. XVI -1619	1	6	1	O	-	4	1	Cubierto parcialmente por enlucido	
A VIII	Y6	Yácata 3, basamento	5	c.1300 -1522	3	1	1	SO	24.5 x34.2	1	1	Losa quebrada y pegada	

Clasificación de forma principal	Clave	Localización	Estado de conservación	Datación del monumento	Nivel ubicación	Número de diseños	Forma visible del soporte	Orientación del janamu	Dimensiones máx. visibles del soporte	Técnica	Resultado	Observaciones	Janamu grabado
A VIII	Y7	Yácata 1, segundo cuerpo	1	c.1300-1522	1	1	1	NE	77x54 aprox.	4	1		
A VIII	YR 15	Yácata 3, primer cuerpo, sección circular	-	c.1300-1522	-	1	1	-	-	1	1	Fuente: Acosta, 1939: 90, fig. 6	
A VIII	YR 16	Originalmente yácata 5? Se ignora ubicación actual	-	c.1300-1522	-	1	2	-	-	-	1?	Fuente: Acosta, 1939: 88, fig. 2	
A VIII	Y8	Yácata 1, basamento	-	c.1300-1522	3	1	2	NO	39.2 x37	-	1	(SF)	
A VIII	29	Capilla de hospital, contrafuerte noreste (C), lado norte	1 4	Fines s. XVI-1619	2	3	1	N	27x40	4	1		
A VIII	31	Capilla de hospital, muro oriente, cara exterior	1	Fines s. XVI-1619	3	3	1	E	-	1	1	Losa cortada	
A IX	39	Capilla de hospital, portada interior	1	Fines s. XVI-1619	2	2	1	N	19x25	1	1	Grabado superficial, sin pulir	
A X	YR 12	Originalmente yácata 5. Se ignora ubicación actual	-	c.1300-1522	-	1	1	-	-	-	-	Fuente: Acosta, 1939: 88, fig. 3	
A XI	11	Iglesia de San Fco., muro norte, cara exterior	1	Fines 1570's-1597	1	3	2	N	-	4	1		
A XI	17	Capilla de San Camilo, muro del ábside	3	Fines s. XVI	2	2	1	E	30x35	1	1		

Clasificación de forma principal	Clave	Localización	Estado de conservación	Datación del monumento	Nivel ubicación	Numero de diseños	Forma visible del soporte	Orientación del janamu	Dimensiones máx. visibles del soporte	Técnica	Resultado	Observaciones	Janamu grabado
A XII	Y 10	Yácata 1, basamento	-	c.1300-1522	3	2	2	SE	54x22	-	1	(SF)	
A XII	37	Capilla de hospital, portada interior	1 4?	Fines s. XVI-1619	2	4	1	N	28x35	1	1		
A XIII	24	Capilla de hospital, muro poniente, cara exterior	1	Fines. s. XVI-1619	1	1	1	O	-	1	1		
A XIII	8	Iglesia de San Fco., muro norte, cara exterior	2	Fines 1570's-1597	2	2	1	N	-	-	1	(SF)	
B I	32	Capilla de hospital, muro oriente, cara exterior	1	Fines s. XVI-1619	1	1	1	E	-	3	1		
B II	4	Atrio principal, sección suroeste	1	Fines 1570's-1597	3	1	1	N	27x24	4	1		
B II	12	convento, muro posterior a capilla de San Camilo	3	Fines 1570's-1597	2	1	2	E	-	1	1		
B III	35	Capilla de hospital, muro oriente, cara interior	1	Fines s. XVI-1619	3	5	1	O	30x53	4	1	Losa cortada	
B IV	Y3	Yácata 4, basamento	-	c.1300-1522	3	1	1	NO	34x46	-	-	(SF) Originalmente en yácata 5: Acosta 1939:88	
B IV	6	Atrio principal, sección suroeste	2	Fines 1570's-1597	2	1	2	O	30x34	5	2	Cubierto parcialmente por enlucido	

Clasificación de forma principal	Clave	Localización	Estado de conservación	Datación del monumento	Nivel ubicación	Numero de diseños	Forma visible del soporte	Orientación del janamu	Dimensiones máx. visibles del soporte	Técnica	Resultado	Observaciones	Janamu grabado
B IV	Y2	Yácata 5, basamento	2 4	c.1300 -1522	3	1	2	NO	43x38	5	2		
B IV	14	convento, sección sur	2	Fines 1570's -1597	1	1	1	N	-	1	2		
B V	40	Atrio principal, pila de bautismo	2	1591 -1619	3	2	1	S	27x30	1	2	Cubierto parcialmente por enlucido	
B VI	41	Atrio hospitalario, acceso norte	1	Fines s. XVI	1	2	1	S	-	1	1	La fachada se colocó después de 1962	
B VI	30	Capilla de hospital, contrafuerte noreste (C), lado norte	3	Fines s. XVI -1619	2	3	1	N	26x40	1	1		
C	YR 11	Originalmente yácata 5. Se ignora su ubicación actual	-	c.1300 -1522	-	6	1	-	-	-	-	Fuente: Acosta, 1939: 88, fig. 2	
C	20	Capilla de San Camilo, fachada, junto a contrafuerte	1	Fines s. XVI	2	3	1	E	-	2	1		
C	28	Capilla de hospital, contrafuerte noreste (C), lado norte	1	Fines s. XVI -1619	2	3	2	N	30x27	2	1		
D	27	Capilla de hospital, contrafuerte noroeste(B), lado norte	2	Fines s. SVI -1619	2	1	1	N	30x38	1	1	Cubierto parcialmente por enlucido	
E I	1	Atrio principal, muro norte	2	Fines 1570's -1597	2	1	1	S	-	1	2	Aparentemente cortado por mitad	

Clasificación de forma principal	Clave	Localización	Estado de conservación	Datación del monumento	Nivel ubicación	Numero de diseños	Forma visible del soporte	Orientación del janamu	Dimensiones máx. visibles del soporte	Técnica	Resultado	Observaciones	Janamu grabado
E I	5	Atrio principal, sección suroeste	1	Fines 1570's -1597	3	1	1	N	34x26	6	1		
E I	19	Capilla de San Camilo, muro del ábside	3	Fines, s. XVI	1	1	1	E	-	1	2	Aparentemente cortado por mitad	
E II	10	Iglesia de San Fco., muro norte, cara exterior	1	Fines 1570's -1597	1	1	2	N	-	2	1		
E II	YR 14	Originalmente Yácata 3. Se ignora su ubicación actual	-	c.1300 -1522	-	1	1	-	-	3	1 2	Fuente: Cabrera, 1987: 536, 537, foto 2	
E III	23	Capilla de hospital, contrafuerte suroeste (A), lado norte	2	Fines s. XVI -1619	3	1	1	N	34x26	5	1	Se localiza frente al "flautista"	
F I	21	Iglesia de La Soledad, fachada	1	Siglo XVII -1805	1	1	2	S	-	2	1	Uno de los dos fragmentos sin pintar de la fachada	
F I	YR 13	Originalmente yácata 5. Se ignora su ubicación actual	-	c.1300 -1522	-	2	1	-	-	-	1	Fuente: Acosta, 1939: 88, fig. 3	
F II	26	Capilla de hospital, contrafuerte noroeste (B), lado sur	2	Fines s. XVI -1619	3	1	1	S	27x40	5	2	Aparentemente está cortado	



12. Janamu grabado (B IV: Y2) en la yácata cinco. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



13. Dos janamus grabados exentos (A X: YR12m F I: YR13), atribuidos a la yácata cinco. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (tomado de Acosta, 1939: fig. 3).



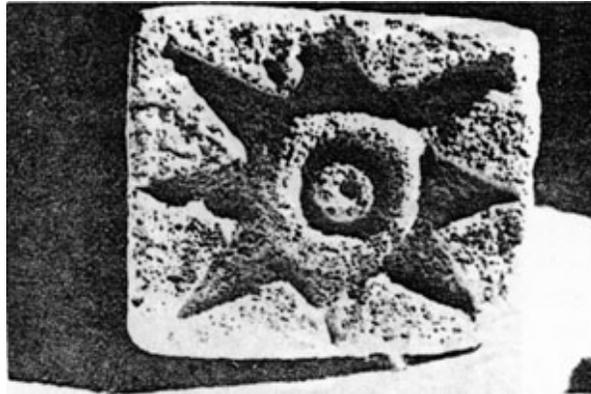
14. Janamu grabado (A IV: Y4) en la yácatá tres. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



15. Janamu grabado (A VI: Y5) en la yácatá tres. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



16. Janamu grabado (A VIII: Y6), en la yácata tres. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



17. Janamu grabado (E II: YR14), atribuido a la yácata tres. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (tomado de Cabrera, 1987, 1987: foto 2).



18. Janamu grabado (E I: 1) en el muro norte del atrio principal. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



19. Sección suroeste del atrio principal del Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



20. Janamu grabado (A I: 3), sección suroeste del atrio principal. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



21. Janamu grabado (B II: 4), sección suroeste del atrio principal. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



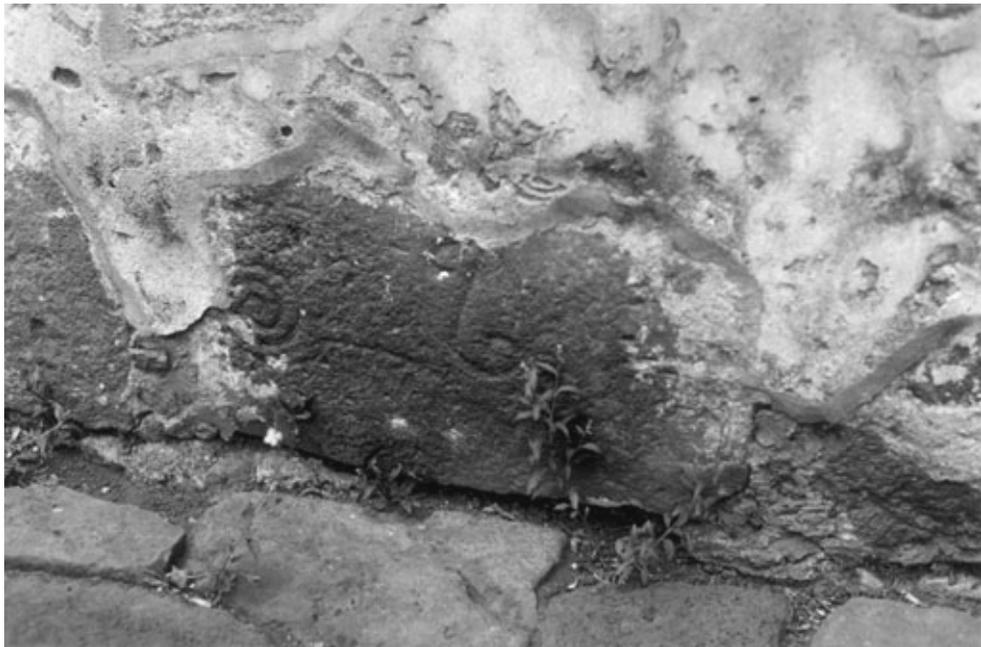
22. Janamu grabado (B IV: 6), sección suroeste del atrio principal. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



23. Janamu grabado (E I: 5), sección suroeste del atrio principal. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



24. Claustro del convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: J. Gutiérrez, 2000).



25. Janamu grabado (A III: 16) ubicado en el claustro del convento. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



26. Fachada del convento y de la Capilla de San Camilo. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



27. Capilla de San Camilo. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: J. Gutiérrez, 2000).



28. Contrafuerte ubicado a la izquierda de la Capilla de San Camilo; a la derecha del contrafuerte hay un janamu grabado (C: 20). Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



29. Janamu grabado (A XI: 17), Capilla de San Camilo. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



30. Portada de la iglesia de San Francisco. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



31. Muro del costado norte de la iglesia de San Francisco, cerca de la parte baja del tubo se observan dos janamus grabados (E II: 10 y A XI: 11). Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



32. Fachada aislada. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



33. Iglesia de la Virgen de la Soledad. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



34. Portada de la iglesia de la Virgen de la Soledad. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



35. Janamu grabado (F I: 21), portada de la iglesia de la Virgen de la Soledad. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



36. Capilla de hospital, a la derecha se mira la puerta que conduce al atrio principal. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



37. Capilla de hospital y portada lateral de la iglesia de la Virgen de la Soledad. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



38. Capilla de hospital, detalle de la portada. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



39. Costado poniente de la capilla de hospital, con los contrafuertes A (derecha) y B (izquierda). Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



40. Janamu grabado (A VIII: 25), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



41. Janamu grabado (E III: 23), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



42. Contrafuerte B, capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



43. Janamu grabado (F II: 26), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



44. Janamu grabado (D: 27), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



45. Janamu grabado (C : 28), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



46. Janamus grabados (A VIII: 29 y B VI: 30), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



47. Janamus grabados (B I: 32, A IV: 33 y A VIII: 31), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



48. Janamu grabado (B III: 35), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



49. Janamu grabado (A I: 36), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



50. Janamu grabado (A XII: 37), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



51. Janamu grabado (A IX: 39), capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



52. En primer plano la pila bautismal por inmersión, atrás la cruz atrial y al fondo, la capilla de hospital. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



53. Janamu grabado (B V: 40) ubicado en la pila bautismal del atrio hospitalario. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



54. Torre y puerta ubicados en el lado oriental del atrio hospitalario. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



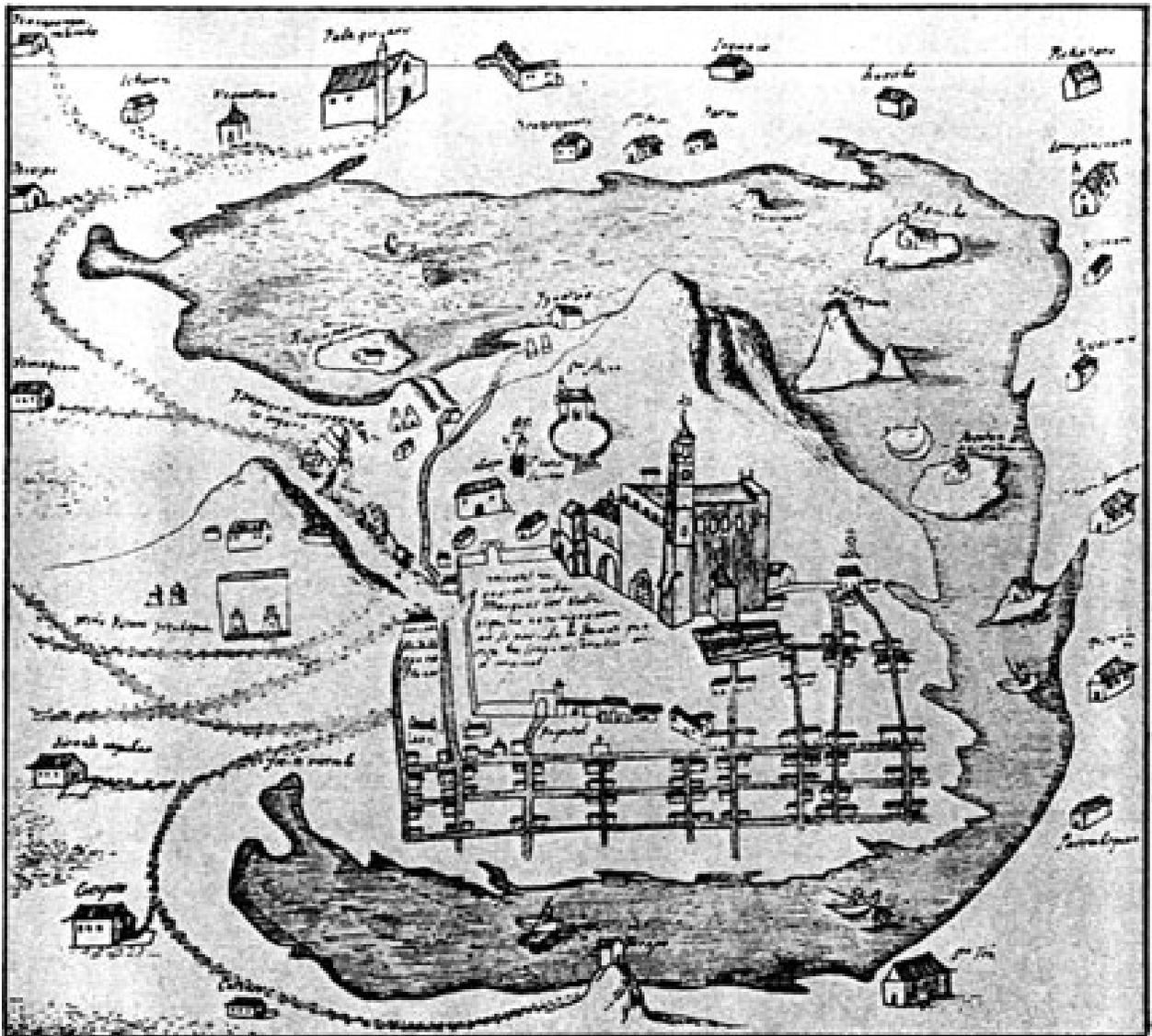
55. Vista exterior de la puerta norte del atrio hospitalario. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



56. Puerta norte del atrio hospitalario, vista desde el interior. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



57. Janamu grabado (B VI: 41) ubicado arriba de la puerta norte del atrio hospitalario (se mira a la derecha de la viga). Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



58. Mapa de la región del lago de Pátzcuaro, elaborado en el siglo XVI. En la parte central está Tzintzuntzan (tomado de McAndrew, 1965: fig. 259).



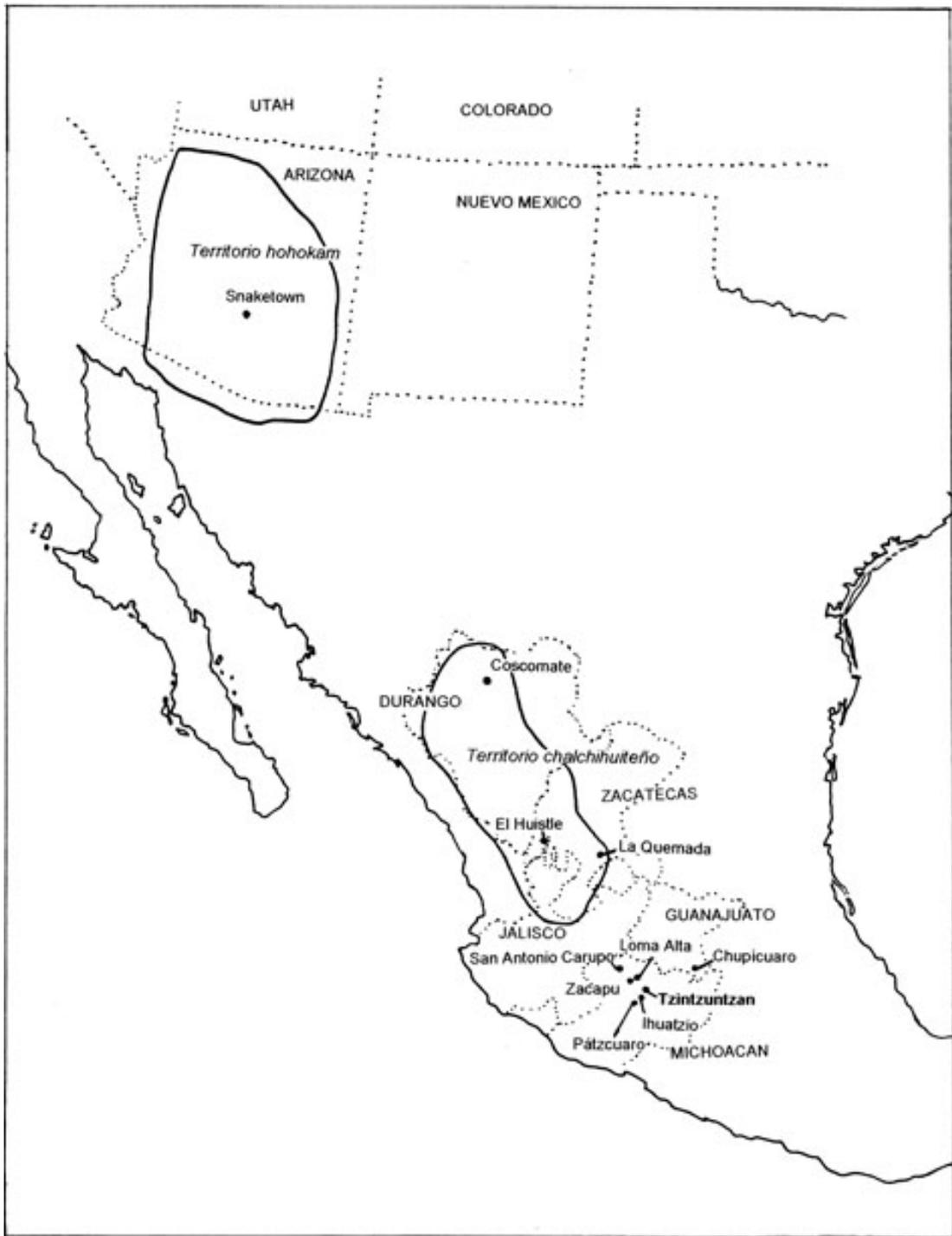
59. Mapa de la región del lago de Pátzcuaro, publicado por fray Pablo Beaumont en la *Crónica de Michoacán* (c. 1784). En la parte central está Tzintzuntzan (tomado de Michelet, 1998: 56).



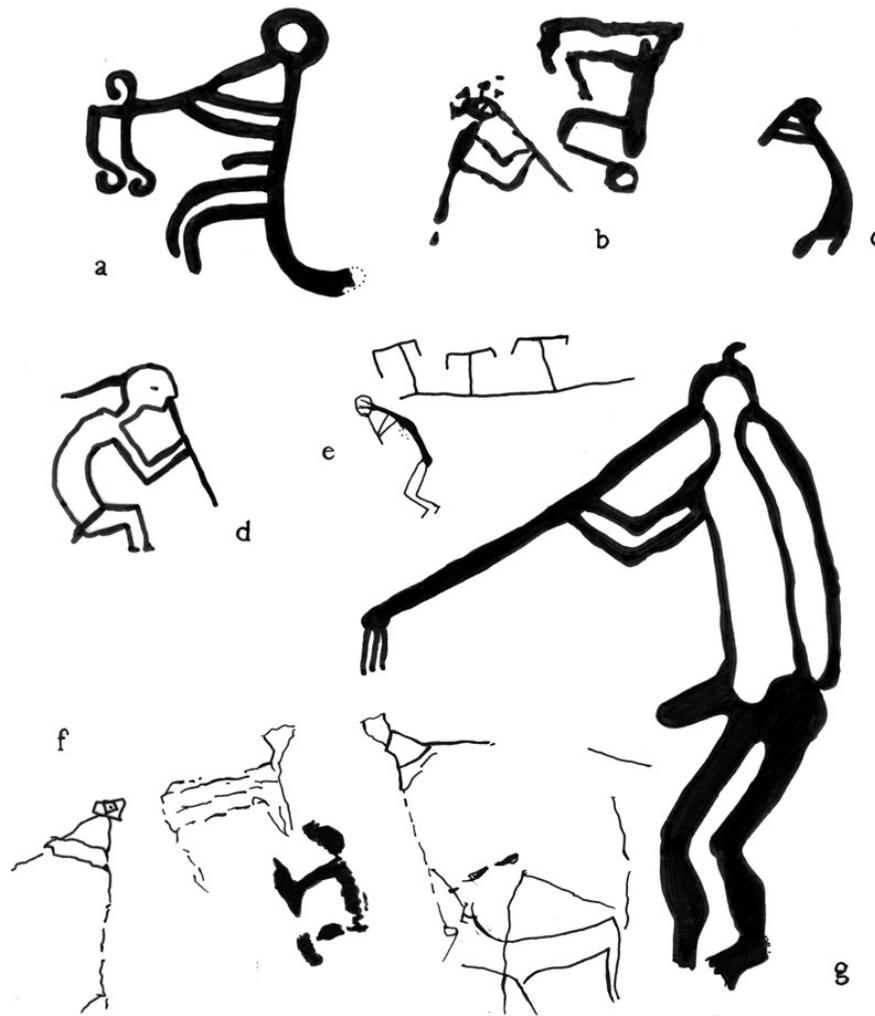
60. Janamus con los diseños del flautista y de la letra A. Capilla de hospital, Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (foto: V. Hernández, 2000).



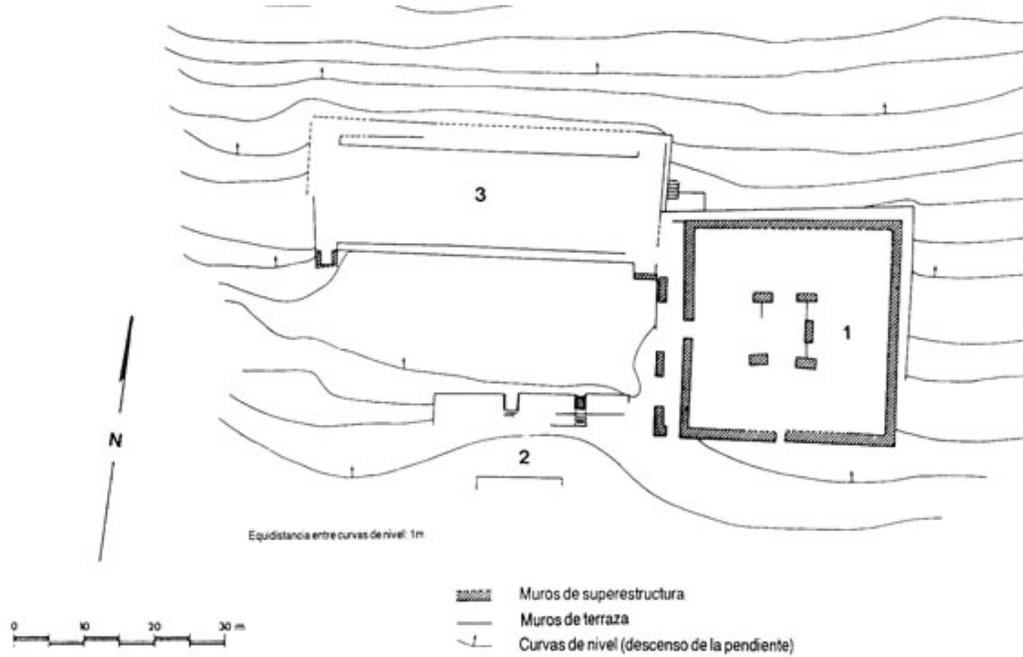
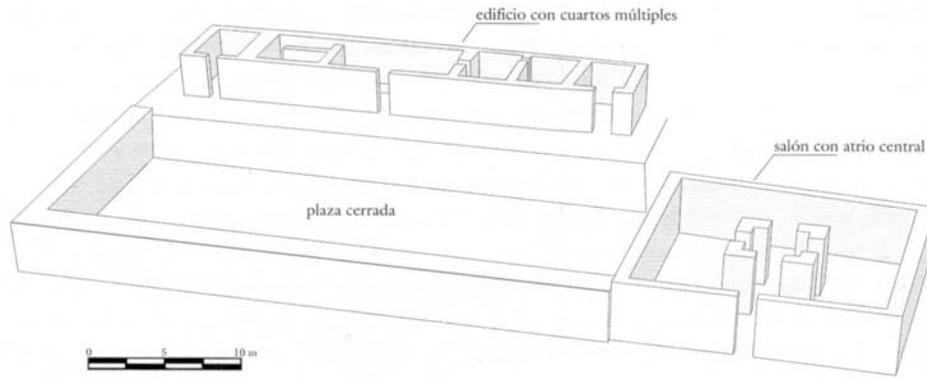
61. Flautista. Sand Island, río San Juan, Utah, Estados Unidos (dibujo: V. Hernández, 2006, tomado de Brody, 1990: fig. 25).



62. Mapa con algunos sitios referidos en el texto (dibujo: V. Hernández, 2001).



63. Ejemplos de flautistas tomados de diversas obras de arte rupestre de la cultura Chalchihuites (a: Cerro de los Indios, Durango; b, c, e: Las Figuras, Durango; d: Atotonilco, Huejuquilla el Alto, Jalisco; f: Piedra de Amolar, Durango; g: Mesa de la Cruz, Coscomate, Durango (dibujos V. Hernández, 2001, tomados de Hers, 2001a: figs. 10, 11b, e, d; 2001b: fig. 11; en prensa a: fig. 9).



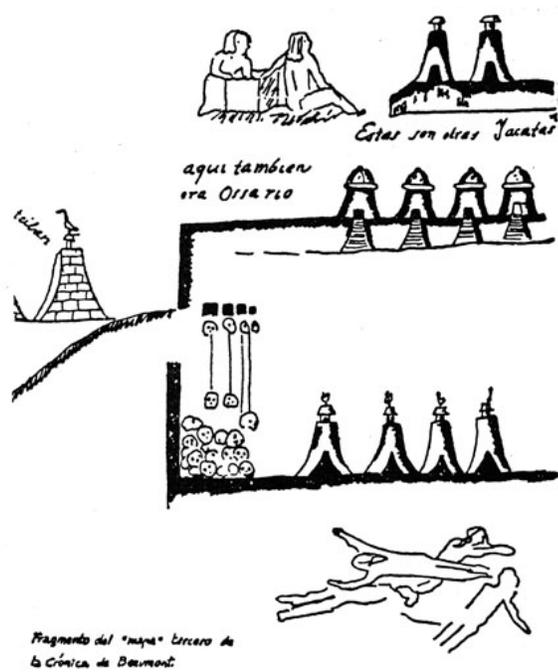
64. Salas de columnas con claustro de Cerro Barajas, Guanajuato (reconstrucción hipotética), y San Antonio Carupo, Michoacán (plano) (tomados de Pereira, Migeon y Michelet, 2005: fig. 5; y de Faugère-Kalfon, 1996: fig. 17).



65. *Chac mool* de Ihuatzio. Museo Nacional de Antropología.



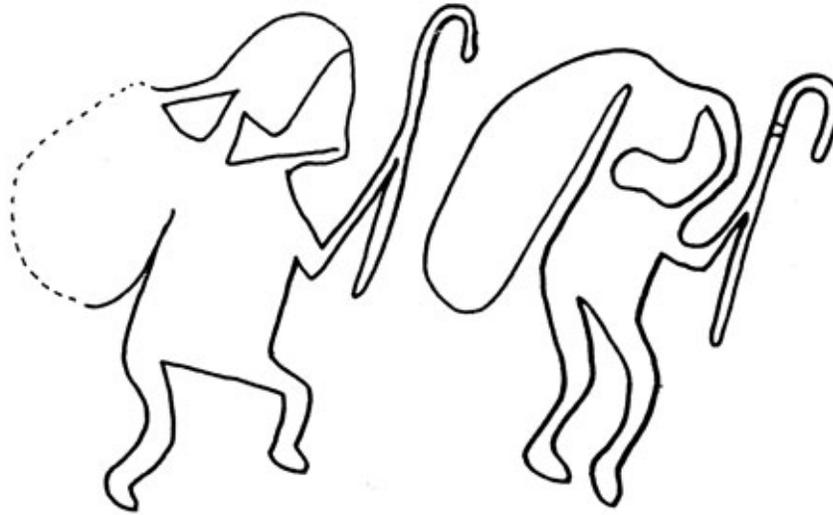
66. *Petamuti* o sacerdote mayor con bezote de turquesa y calabaza con fragmentos de este material. *Relación de Michoacán*, detalle de la lámina II.



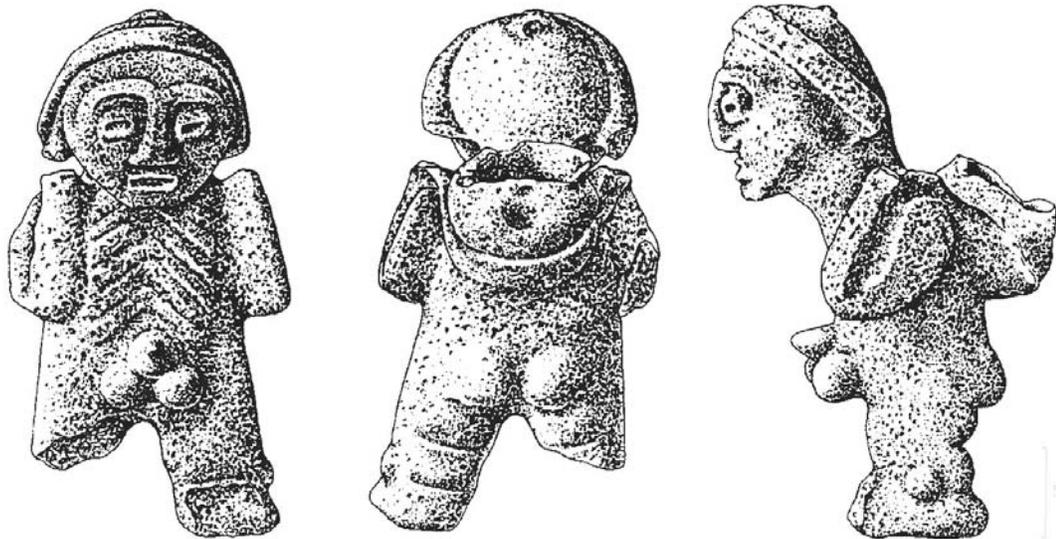
67. Referencia un *tzompantli* en el mapa tercero de la *Crónica de Michoacán*, de fray Pablo Beaumont, detalle (tomado de Gali, 1946: lám. 6).



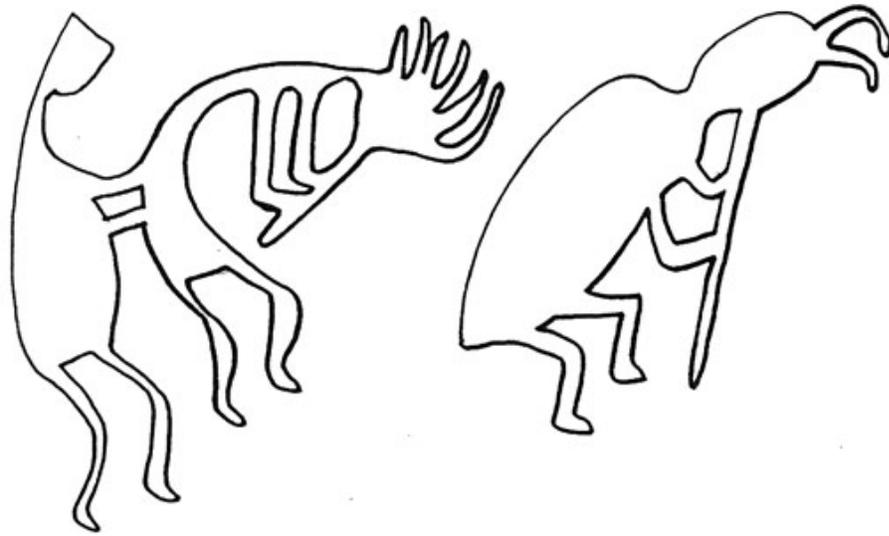
68. Claustro del Edificio B o El Palacio. Zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: M. A. Hers, 2004).



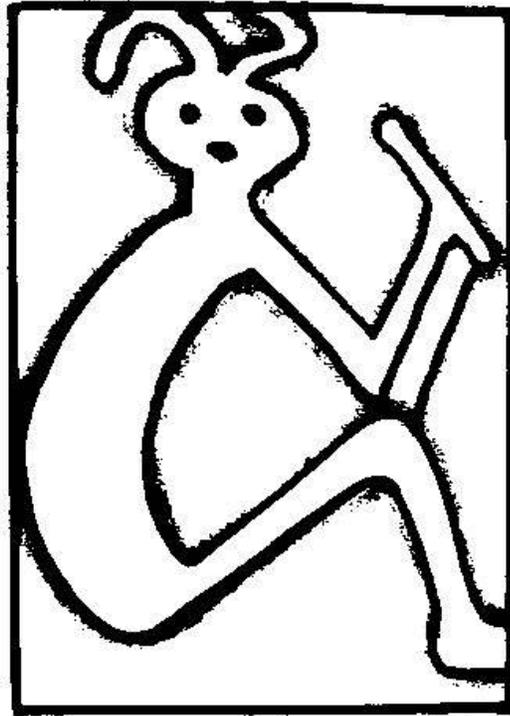
69. Diseños de cargadores de canastas en cerámica hohokam. Sur de Arizona, Estados Unidos (dibujo: V. Hernández, 2001, tomado de Slifer y Duffield, 1994: fig. 20).



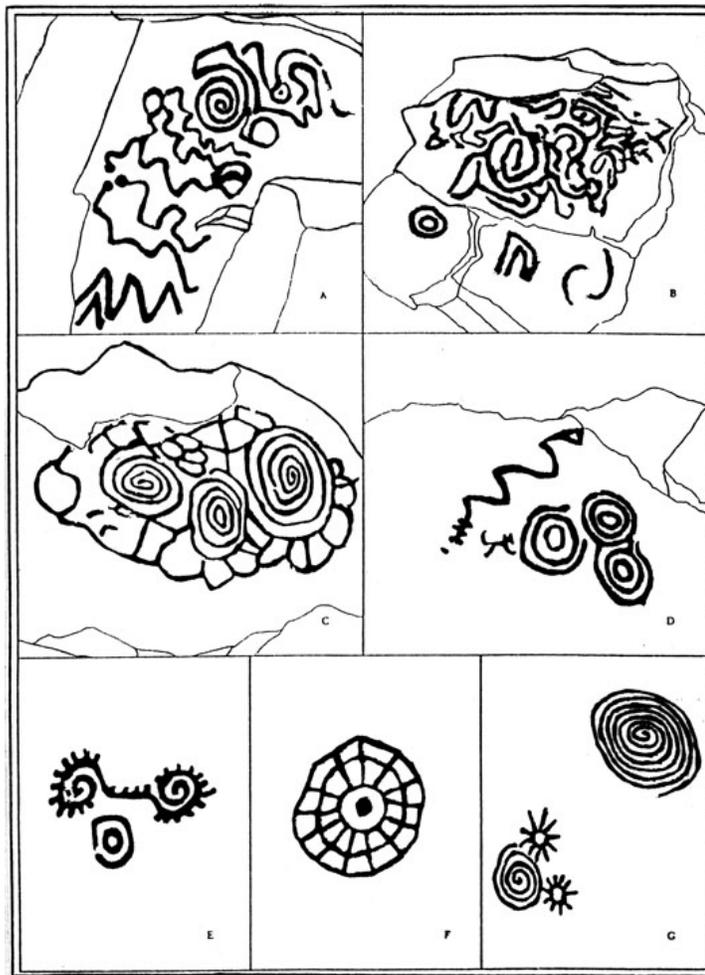
70. Escultura en piedra de un hombre desnudo, itífalco, cargando un recipiente con mecapal, altura 30 cm. Loma Alta, Michoacán (tomado de Carot, 2004: fig. 5a).



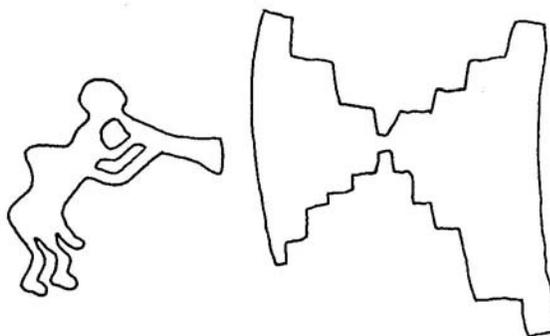
71. Flautistas pintados en cerámica hohokam. Snaketown, Arizona, Estados Unidos (dibujo: V. Hernández, 2001, tomado de Slifer y Duffield, 1994: figs. 25 y 26).



72. Flautista grabado en un janamu. Tzintzuntzan (dibujo: V. Hernández, 2000).



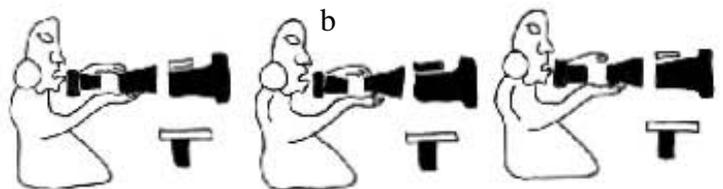
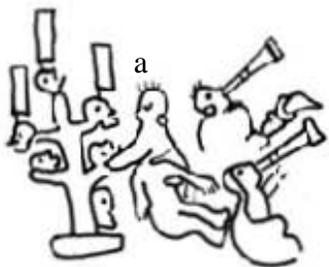
73. Grabados rupestres de la región hohokam, Arizona (tomado de Schaafsma, 1980: fig. 60).



74. Soplador de nubes, diseño rupestre en La Ciénega, New Mexico (tomado de Slifer y Duffield, 1994).



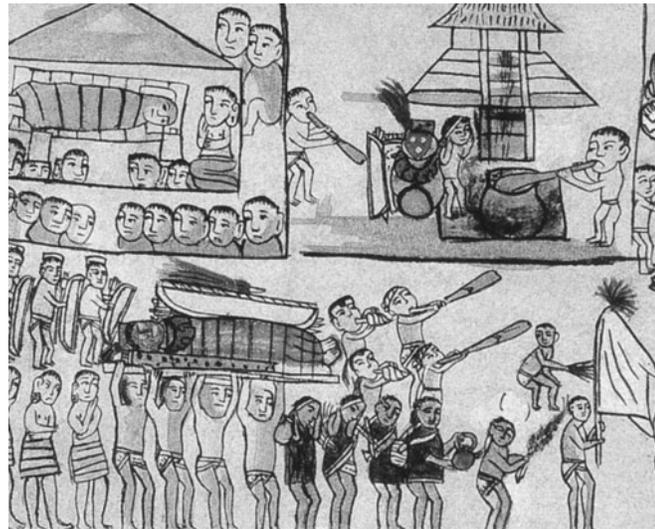
75. Pintura rupestre, Ixtapantongo, Estado de México (Dibujo: Agustín Villagra, tomado de Villagra, 1954).



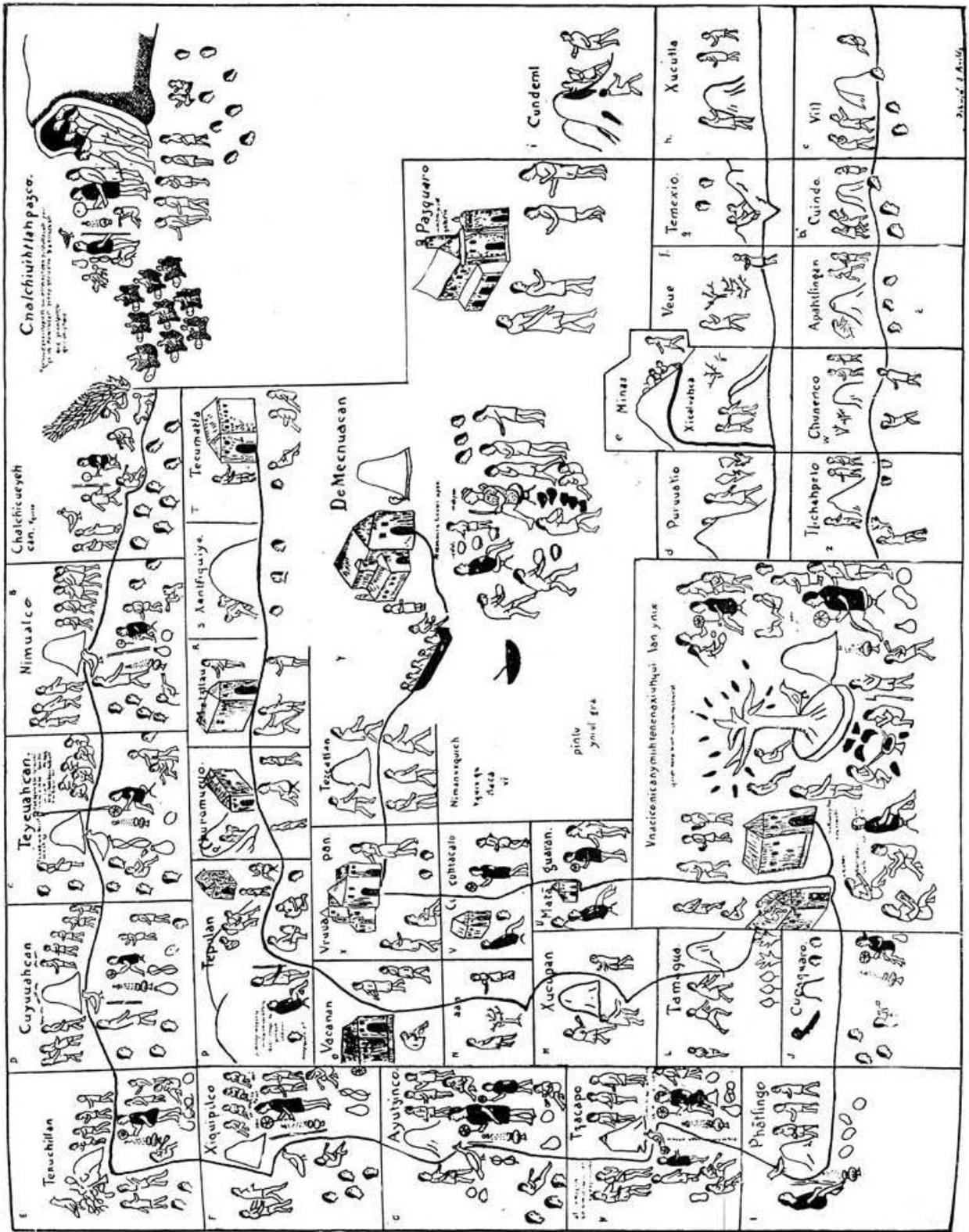
76. a) *Árbol-tzompantli* y cornetistas, b) “trompeteros”, Ixtapantongo, Estado de México
(Dibujo: V. Hernández, 2001, tomado de A. Villagra, 1954).



77. Sacerdotes *pungacucha*, *Relación de Michoacán*.



78. Cortejo fúnebre de un cazonci, *Relación de Michoacán*.



79. Lienzo de Jucutacato (tomado de Mendieta, coord., 1940).

80a. Lienzo de Jucuatlan, detalles de los contextos.

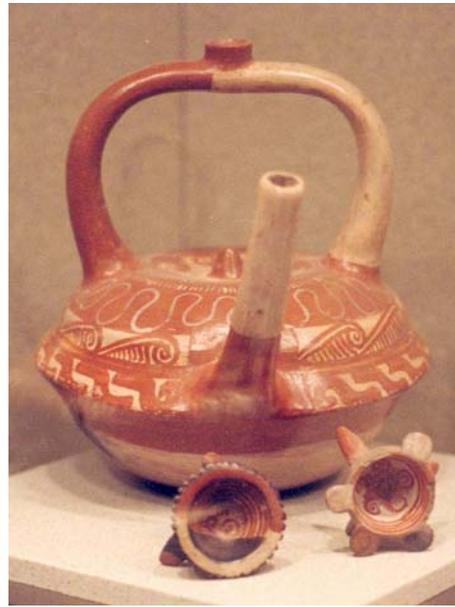
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.





80b. *Lienzo de Jucutacato*, detalles de cornetis



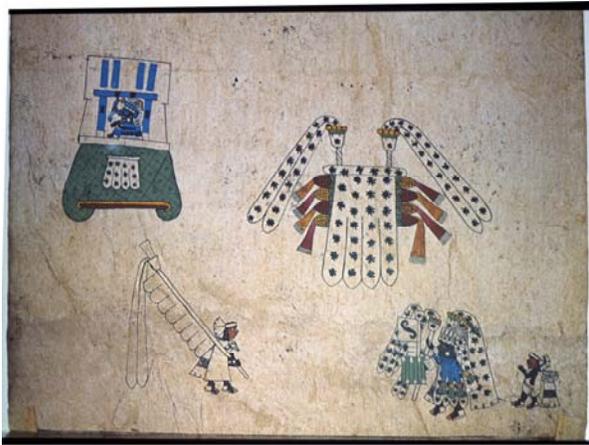


81. Vasijas tarascas pintadas con diseños geométricos (1300-Conquista). Arriba: Museo Regional de Guadalajara, bodega (fotos: V. Hernández, 2003); abajo: Museo Nacional de Antropología (izq., foto: V. Hernández, 2004).



82. Cuenco pintado con una serpiente cuyo cuerpo figura una espiral. Cerámica de la fase Loma Alta, c. 100 a.C.-250 d.C. Museo del Estado de Michoacán.





83. *Códice Borbónico*, detalles de las láminas de las veintenas 11 (arriba), 12 (en medio) y 13 (abajo).



84. *Tepari huichol* (tomado de Fresán, 2002: 57).



85. Pintura facial de la Madre Maíz, con diseños de espirales. Cultura huichol (tomado de Lumholtz, 1986: fig. 277c).



86. Collar de galletas con forma de espiral doble divergente. Cultura huichol (tomado de

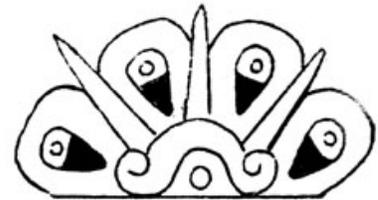


Lumholtz, 1986: fig. 243).

87. Pintura facial de la Madre Maíz, con diseños de espirales dobles divergentes en la barbilla. Cultura huichol (tomado de Lumholtz, 1986: fig. 277b).



88. *Nierika* huichol, con forma de círculos concéntricos (tomado de Fresán, 2002: s.n.p.).



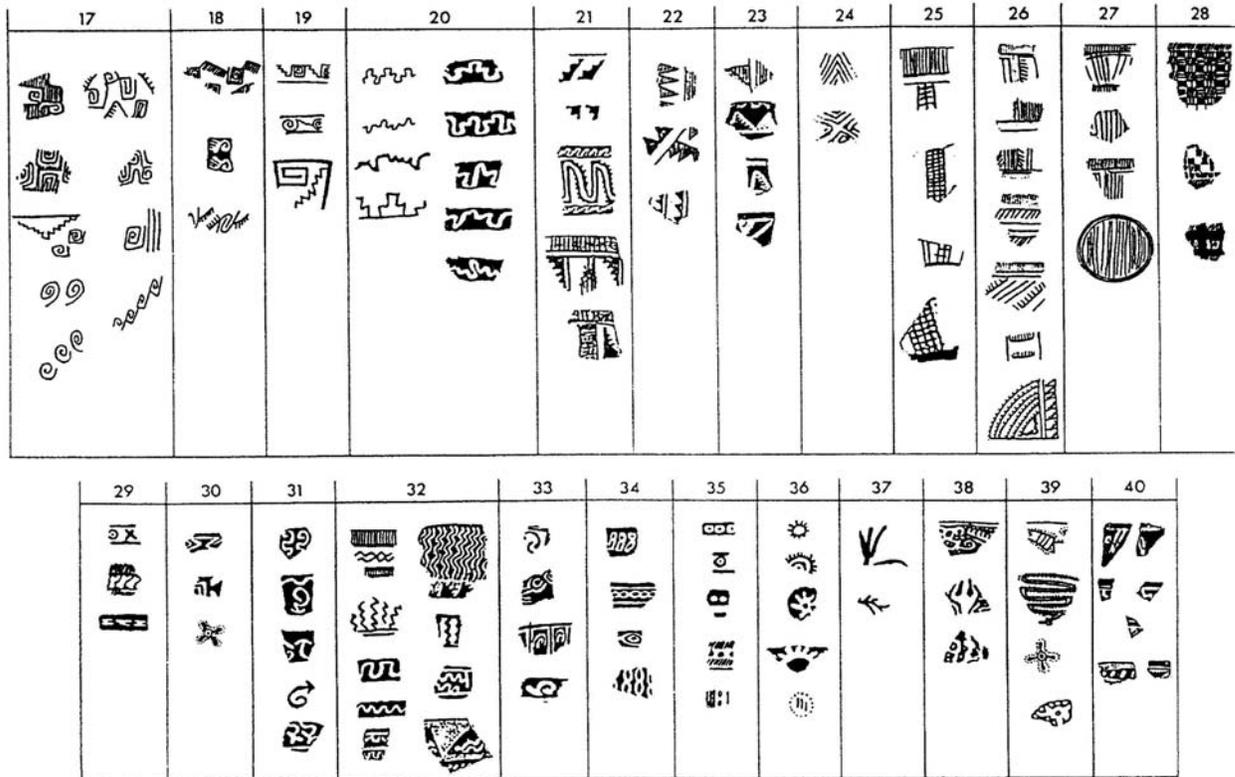
89. Dios Opuchtlí, con forma floral en el escudo. *Códice Florentino*.

90. Representaciones de Venus, de izquierda a derecha proceden de: *Códice Fejérvary Mayer*, *Códice de Viena* y pintura mural de Mitla (tomado de Romero, Flores y Mora, 2001: lám. 2).



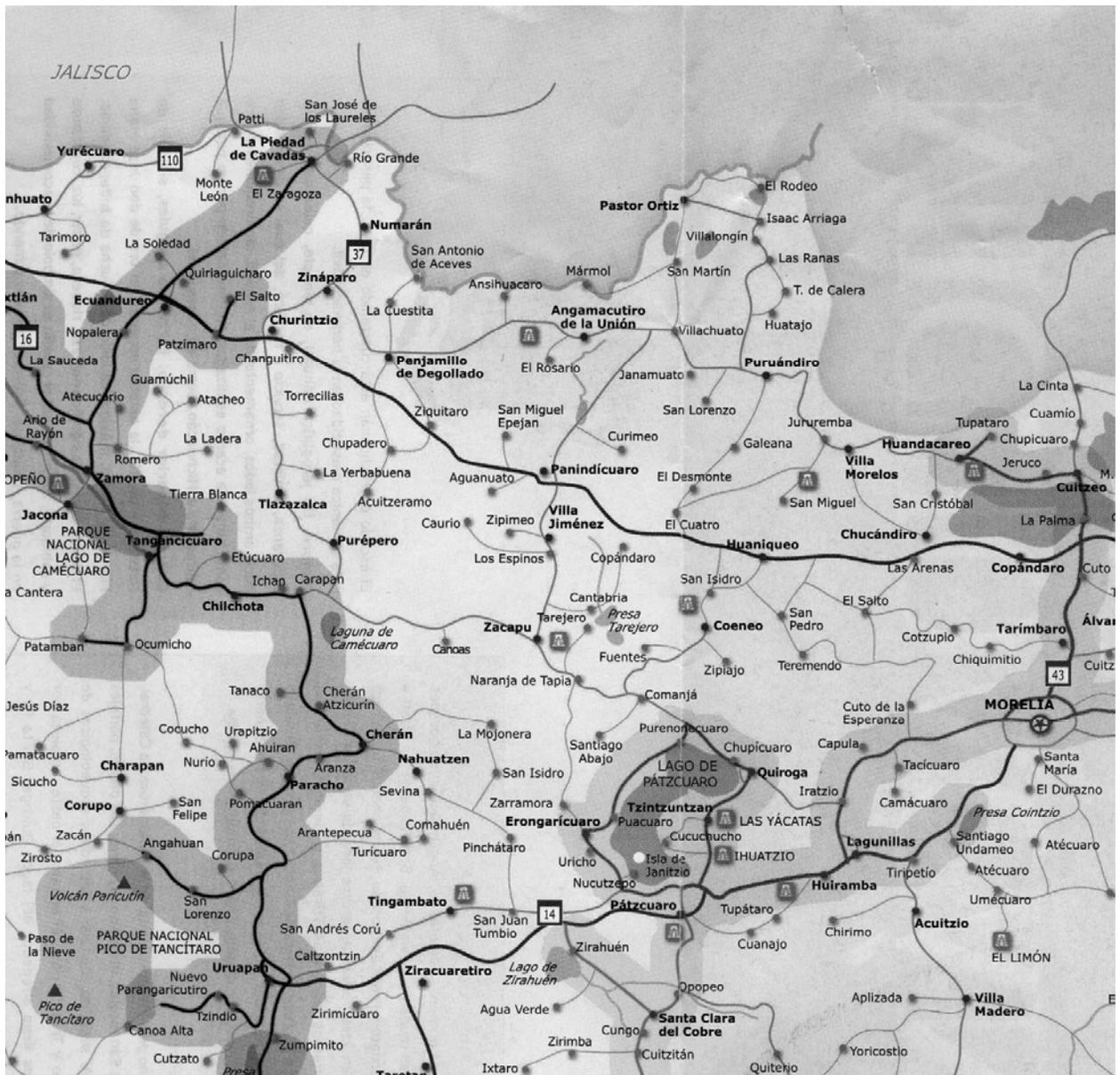
91. Pintura facial del Sol Poniente, con reticulado en las mejillas. Cultura huichol (tomado de Lumholtz, 1986: fig. 276e).

92. *Códice Borbónico*, veintena 13. En la parte superior izquierda se ve un “amontonamiento de mazorcas” cuyo interior está reticulado y con puntos.



* Motivos geométricos del repertorio iconográfico de la cerámica de tradición Loma Alta (150 a.C.-350 d.C.). 17) voluta y greca; 18) voluta/peine; 19) greca escalonada o *xicalcoluhqui*; 20) motivo piramidal; 21) media-pirámide; 22) triángulo; 23) triángulo con un lado con peine; 24) rombo; 25) rej; 26) línea y peine; 27) línea; 28) motivo en ajedrez; 29) X, I; 30) cruz de San Andrés; 31) flechas onduladas; 32) líneas onduladas; 33) S ó Z (xonecuilli); 34) cadena; 35) punto y círculo; 36) sol; 37) motivo vegetal; 38) motivo acuático; 39) motivo punteado; 40) varios.

93. Motivos geométricos pintados en la cerámica Loma Alta, Michoacán, 150 a.C.-350 d.C. (tomado de Carot, 2004: fig. 1c).



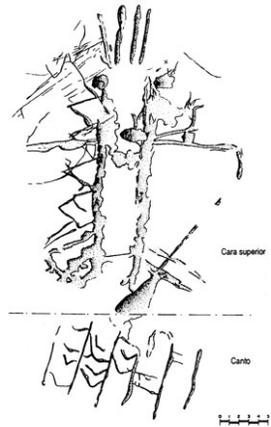
94. Mapa del centro norte de Michoacán (tomado de revista *México Desconocido*).



95. Ejemplo de adaptación del diseño grabado a la forma del bloque rocoso (tomado de Faugère-Kalfon, 1997: fig. 13).



96. Petrograbado con forma de espiral, tradición Lerma (tomado de Faugère-Kalfon, 1996: fig. 65).

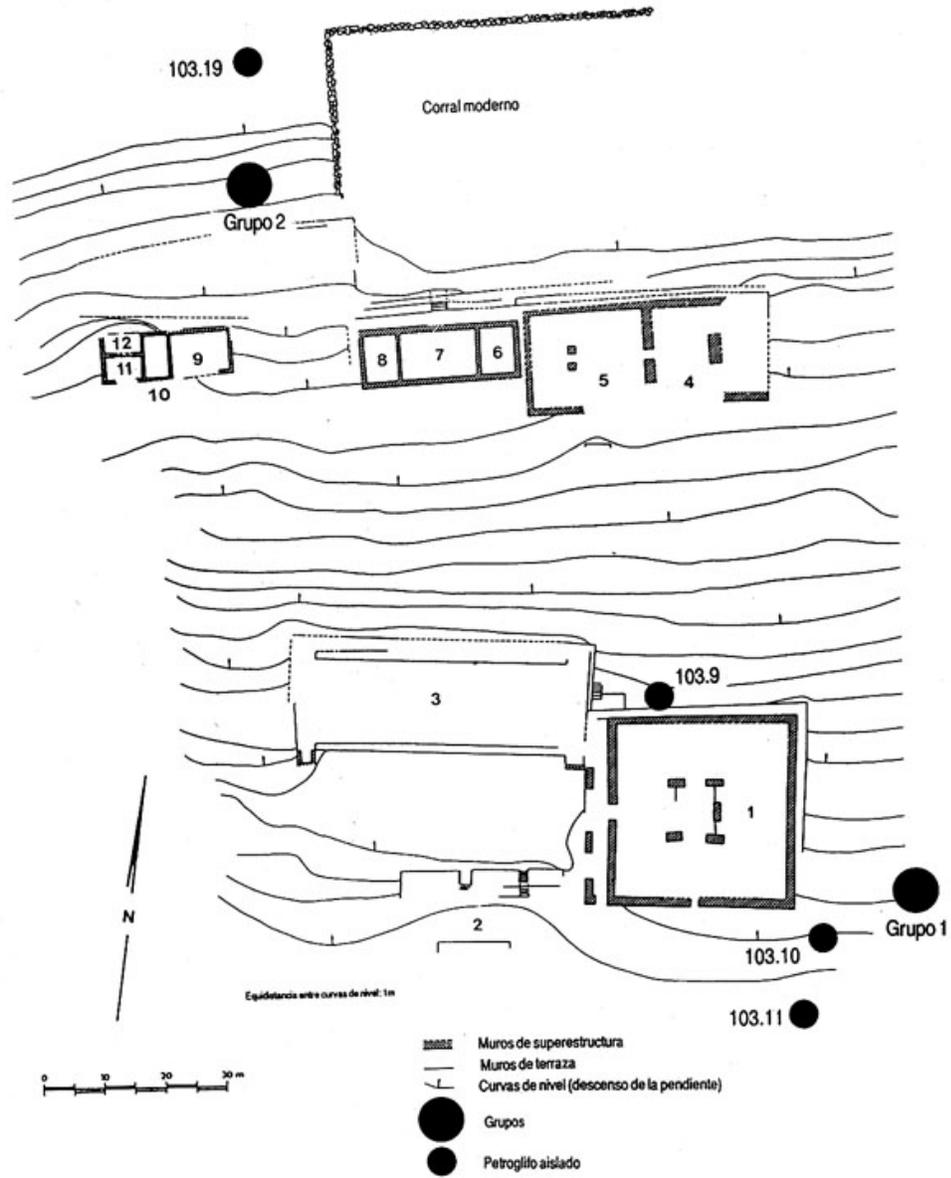


97. Petrograbados antropomorfos, tradición Malpaís (tomado de Faugère-Kalfon, 1997: fig. 27).

● Grupo 4

● Grupo 3

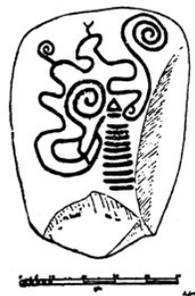
103.15 ●



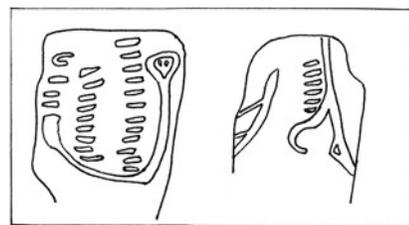
98. Plano de San Antonio Carupo, con la indicación de petrograbados asociados al conjunto arquitectónico (tomado de Faugère-Kalfon, 1997: fig. 10).



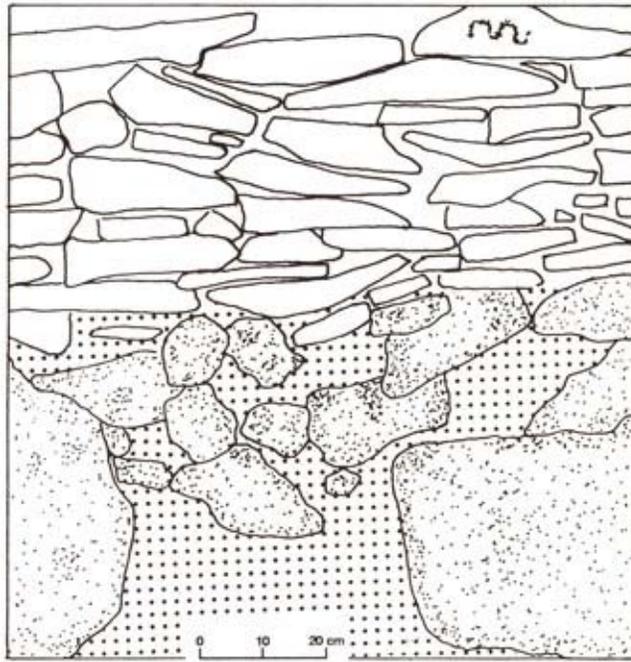
99. Grabados rupestres, zona arqueológica de Tzintzuntzan (foto: M. A. Hers, 2004).



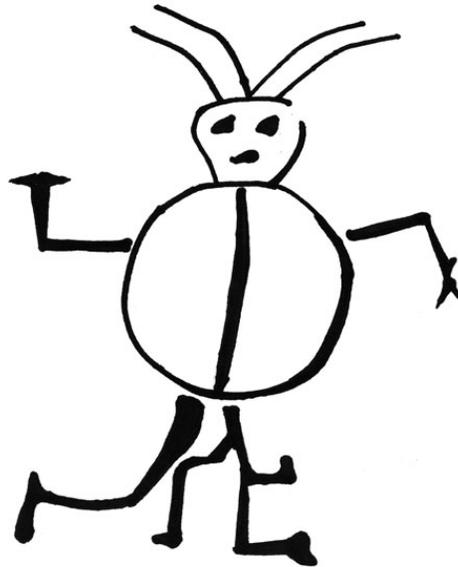
100. Grabado rupestre en piedra ovoide, zona arqueológica de Tzintzuntzan (tomado de Gali, 1946: lám. 4).



101. Grabados rupestres localizados en la falda del cerro Yahuarán, zona arqueológica de Tzintzuntzan (tomado de Acosta, 1937: fig. 7).



102. Muro con una piedra grabada (esquina superior derecha), de un edificio de El Palacio de San Antonio Carupo, Michoacán (tomado de Faugère-Kalfon, 1996: fig. 42).



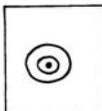
103. Figura antropomorfa en un janamu empotrado en la portada de la iglesia de la Virgen de la Soledad. Convento de San Francisco, Tzintzuntzan (dibujo: V. Hernández, 2000).

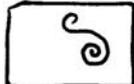
Apéndice 1

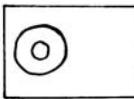
Ubicación de los janamus grabados en

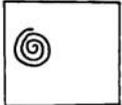
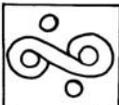
la arquitectura prehispánica y virreinal de Tzintzuntzan, Michoacán

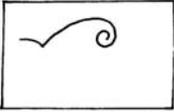
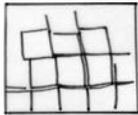
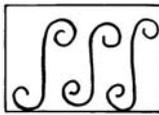
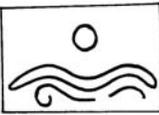
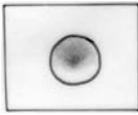
(Las indicaciones sobre la ubicación derecha e izquierda se refieren al punto de vista del espectador. La posición vertical u horizontal de los janamus corresponde a como se vieron empotrados o aparecieron en publicaciones.)

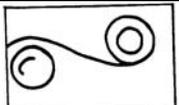
| Ubicación | Janamu grabado | Clave |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Zona arqueológica | | |
| YÁCATA 5 | | |
| Basamento. |  | A V: Y1 |
| Basamento. Acosta (1939: 88, fig. 2) señala que se encontró durante la temporada 1, año de 1937, entre el escombro que rodeaba, según se entiende, la misma yácata 5. |  | B IV: Y2 |
| Localizado durante la temporada 1, año de 1937, entre el escombro que rodeaba a la yácata 5 (Acosta, 1939: 88 fig. 3). Se desconoce su ubicación actual. |  | A X:
YR12 |
| Localizado durante la temporada 1, año de 1937, entre el escombro que rodeaba de la yácata 5 (Acosta, 1939: 88, fig. 3). Se desconoce su ubicación actual. |  | F I: YR13 |
| Atribuida a esta yácata. Acosta (1939: 88, fig. 2) escribe que se encontró durante la temporada 1, año de 1937, entre los escombros que rodeaban las yácatas, al parecer se refiere a la yácata 5 en particular. Se desconoce su ubicación actual. |  | C: YR11 |
| Atribuida a esta yácata. Acosta (1939: 88, fig. 2) escribe que fue descubierta durante la temporada 1, año de 1937, entre los escombros que rodeaban las yácatas, al parecer se refiere a la yácata 5 en particular. Se desconoce su ubicación actual. |  | A VIII:
YR16 |
| YÁCATA 4 | | |
| Basamento. Según Acosta (1939: 88, fig. 2) se encontró originalmente durante la temporada 1, año 1937, entre el escombro que rodeaba las yácatas, al parecer se refiere a la número 5, pero ahora se ve en la 4. |  | B IV: Y3 |

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| YÁCATA 3 | | |
| Primer cuerpo. |  | A IV: Y4 |
| Primer cuerpo. |  | A VI: Y5 |
| Basamento. |  | A VIII:
Y6 |
| Primer cuerpo sección circular, de acuerdo con Acosta, 1939, fig. 6, p. 90. En mi recorrido de campo no lo vi, así que desconozco si aún se halla empotrado en la pirámide. |  | A VIII:
YR15 |
| En la sección circular, según Cabrera, 1987: 536, 537, foto 2. Se desconoce su ubicación actual. |  | E II:
YR14 |
| YÁCATA 1 | | |
| Segundo cuerpo. |  | A VIII:
Y7 |
| Basamento. |  | A VIII:
Y8 |
| Basamento. |  | A I: Y9 |
| Basamento. |  | A XII:
Y10 |
| Convento de San Francisco | | |
| ATRIO PRINCIPAL | | |
| Muro norte, parte media. |  | E I: 1 |

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Muro sur, parte media. |  | A I: 2 |
| Sección suroeste, muro del atrio hacia la parte que colinda con la fachada del convento. |  | A I: 3 |
| Sección suroeste, muro del atrio hacia la parte que colinda con la fachada del convento. |  | B II: 4 |
| Sección suroeste, muro del atrio hacia la parte que colinda con la fachada del convento. |  | B IV: 6 |
| Sección suroeste, pared que se proyecta del muro que limita el atrio, frente a la fachada del convento. |  | E I: 5 |
| CONVENTO | | |
| Fachada, al lado izquierdo de la pequeña puerta situada hacia el sur. |  | A I: 42 |
| Muro de la sección sur del convento. La pared está dirigida hacia el norte y se ve a través de las rejas que clausuran el vano ubicado en la pared sur del vestíbulo del convento. Después de pasar por la portería se encuentra este vestíbulo. |  | AI: 13 |
| Muro de la sección sur del convento. La pared está dirigida hacia el norte y se ve a través de las rejas que clausuran el vano ubicado en la pared sur del vestíbulo del convento. Después de pasar por la portería se encuentra este vestíbulo. |  | B IV: 14 |
| Claustro, pared oriente del patio, en la planta baja y la parte colinda con el suelo. |  | A III: 16 |
| Claustro, pared poniente del patio, planta alta. |  | A I: 15 |
| CAPILLA DE SAN CAMILO | | |
| A la derecha del contrafuerte situado del lado izquierdo del arco de ingreso a la capilla. |  | C: 20 |
| Muro del ábside, arriba de la mesa del altar. |  | A XI: 17 |

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Muro del ábside. |  | A I: 18 |
| Muro del ábside, en la parte que colinda con la cornisa que separa la pared del techo. |  | E I: 19 |
| Cara exterior del muro del ábside. Éste puede verse a través de las rejas que clausuran el vano ubicado en la pared sur del vestíbulo del convento. Después de pasar por la portería se encuentra este vestíbulo. |  | B II: 12 |
| IGLESIA DE SAN FRANCISCO | | |
| Muro norte de la nave, cara exterior. |  | A I: 7 |
| Muro norte de la nave, cara exterior. |  | A XIII: 8 |
| Muro norte de la nave, cara exterior. |  | A VI: 9 |
| Muro norte de la nave, cara exterior. |  | E II: 10 |
| Muro norte de la nave, cara exterior. |  | A XI: 11 |
| IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD | | |
| Portada, bajo ventana octagonal. |  | F I: 21 |
| (En la portada, bajo la misma ventana octagonal, hay otra sección no cubierta con enlucido que probablemente deje ver otro grabado, el cual no fue posible registrar en el presente estudio). | | |
| CAPILLA DE HOSPITAL | | |

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| Muro poniente, cara exterior, a la derecha del contrafuerte suroeste (A). |  | A VI: 22 |
| Muro poniente, cara exterior, a la derecha del contrafuerte noroeste (B). |  | A VII: 25 |
| Muro poniente, cara exterior, a la derecha del contrafuerte noroeste (B). |  | A XIII:
24 |
| Contrafuerte suroeste (A), cara norte, colindando con el piso. |  | E III: 23 |
| Contrafuerte noroeste (B), cara sur, colindando con el piso. |  | F II: 26 |
| Contrafuerte noroeste (B), cara norte. |  | D: 27 |
| Contrafuerte noreste (C), cara norte. |  | C: 28 |
| Contrafuerte noreste (C), cara norte. |  | A VIII:
29 |
| Contrafuerte noreste (C), cara norte. |  | B VI: 30 |
| Parte alta del muro oriente, cara exterior, arriba del arco. |  | A VIII:
31 |
| Parte alta del muro oriente, cara exterior, arriba del arco. |  | B I: 32 |

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Parte alta del muro oriente, cara exterior, arriba del arco. |  | A IV: 33 |
| Contrafuerte sureste (D), cara sur. |  | A II: 34 |
| Muro oriente, cara interior, colindando con la esquina norte y el piso. |  | B III: 35 |
| Muro oriente, cara interior, arriba y hacia la derecha del arco. |  | A VII: 38 |
| Interior, en el piso, bajo el arco oriente. |  | A I: 36 |
| Pared de la portada interior, bajo la imposta oriente. |  | A XII: 37 |
| Pared de la portada interior, a la derecha del arco. |  | A IX: 39 |
| PILA BAPTISMAL POR INMERSIÓN | | |
| Muro norte. |  | B V: 40 |
| ATRIO HOSPITALARIO | | |
| Acceso norte visto desde el interior del atrio, hacia la parte superior derecha del arco. |  | B VI: 41 |

Apéndice 2

Codificación de la descripción y clasificación de los janamus grabados en la arquitectura prehispánica y virreinal de Tzintzuntzan, Michoacán

Clasificación de la forma principal

Un janamu puede presentar un diseño –individual o compuesto- o varios motivos separados. Al estimar que lo anterior no elimina la unidad de la obra, para clasificarlas se observó el diseño que más destacaba en la losa y, en éste la forma básica. Sobra decir que su determinación es subjetiva. Las categorías principales se indican con letra mayúscula y sus variantes con número romano:

- A Espirales**
- I Simple
- II Alineada
- III Con vuelta interior particular
- IV Con vuelta exterior particular
- V Radiada
- VI Con líneas curvas
- VII Con líneas rectas y curvas
- VIII Doble divergente
- IX Doble divergente con líneas rectas
- X Doble divergente radiada
- XI Doble divergente con círculos
- XII Dobles divergentes y convergentes

XIII Doble convergente

B Círculo

I Sencillo

II Sencillo con líneas rectas

III Sencillo con líneas curvas

IV Concéntricos

V Concéntricos con líneas rectas

VI Concéntricos con líneas curvas

C Líneas onduladas alargadas

D Reticulado

E Geométrico figurativo

I Flor

II Estrella

III “A”

F Antropomorfo

I Lineal

II Sólido (cuerpo “lleno”)

Clave de los janamus decorados

Números arábigos (1, 2, 42): janamus del conjunto franciscano.

Números arábigos con “Y” : janamus localizados en las yácatas.

Números con “YR”: janamus de las yácatas con referente bibliográfico.

Localización

Se presenta en forma de texto señalando el monumento y la sección específica del mismo, de modo más preciso se anota en el Apéndice 1.

Estado de conservación

- 1 Bueno
- 2 Regular
- 3 Malo
- 4 Retocado
- 5 Fragmentado

Datación aproximada del monumento donde se encuentra el janamu grabado¹

Yácatas: c.1300 - 1522

Convento e iglesia San Francisco y atrio principal: finales de la década de 1570 a 1597

Capilla de San Camilo: finales del siglo XVI

Iglesia de la Virgen de La Soledad: siglo XVII-1805

Capilla de hospital con su atrio: finales del siglo XVI-1619

Nivel de ubicación

En general se consideraron elevados los que estuvieron a una altura mayor de dos metros.

Las claves son:

- 1 Elevado
- 2 Medio
- 3 Bajo

¹ La temporalidad de los edificios del conjunto franciscano se basa en: Rea, 1996; Ciudad Real, 1976; McAndrew, 1965; Toussaint, 1942; Kubler, 1992; González, 1978; Paredes, 1995.

Número de diseños

Se apuntan los que se ven separados, no los motivos múltiples o diversos que se muestran enlazados y conforman un solo diseño.

Forma visible del soporte

Todos los grabados se presentan en piedras cortadas, apropiadas para revestir los edificios. Dado que algunos petrograbados están parcialmente cubiertos por enlucido, se anota la forma visible de la piedra.

- 1 Rectangular a subrectangular
- 2 Cuadrada a subcuadrada

Orientación del janamu grabado

N: Norte; S: Sur; E: Este; O: Oeste; NE: Noreste; NO: Noroeste; SE: Sureste; SO: Suroeste.

Dimensiones máximas visibles del soporte

Se dan en centímetros, consisten en lo que fue posible medir cuando el petrograbado estaba al alcance y no presentaba enlucido. Sólo se da el largo y el ancho de la piedra, debido a que los janamus están empotrados no se midió el espesor.

Técnica de elaboración

Todos los grabados presentan técnicas combinadas:

- 1 Mixto: piqueteo-pulido
- 2 Mixto: incisión lineal- pulido
- 3 Mixto: pulido-taladreado
- 4 Mixto: piqueteo-incisión lineal-pulido
- 5 Mixto: piqueteo-pulido-taladreado
- 6 Mixto: piqueteo-incisión lineal-taladreado-pulido

Resultado

El diseño creado a través de las diversas técnicas se puede ver:

- 1 Hueco
- 2 Relevado o sólido

Observaciones

En general se presentan a manera de texto, a excepción de la siguiente clave:

(SF) Sin fotografía