



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

# LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,  
Unidad Morelia

Iconografía en los cuencos tarascos del  
periodo posclásico en Michoacán

# TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

VIRGINIA CERVANTES SERRANO

DIRECTOR DE TESIS: DR. FÉLIX ALEJANDRO LERMA RODRÍGUEZ  
CO-TUTOR: DR. JOSÉ LUIS PUNZO DÍAZ

MORELIA, MICHOACÁN

AGOSTO, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
SECRETARÍA GENERAL  
SERVICIOS ESCOLARES

**MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE**

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

**PRESENTE**


Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 06** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **19 de junio del 2019**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Virginia Cervantes Serrano** de la Licenciatura en Historia del Arte, con número de cuenta 414042076, con la tesis titulada: "Iconografía en los cuencos tarascos del periodo posclásico en Michoacán." bajo la dirección como **tutor** del Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez y como **co-tutor** al Dr. José Luis Punzo Díaz.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

<b>Presidente:</b>	Dr. Pedro Sergio Urquijo Torres
<b>Vocal:</b>	Dra. Karine Annick Therese Lefebvre
<b>Secretario:</b>	Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez
<b>Suplente 1:</b>	Mtro. Ramiro Aguayo Haro
<b>Suplente 2:</b>	Dra. Claudia Espejel Carbajal

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"  
Morelia, Michoacán a, 13 de agosto del 2019.



**DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ**  
SECRETARIO GENERAL

**CAMPUS MORELIA**

Apartado Postal 27-3 (Santa Ma. De Guido), 58090, Morelia, Michoacán  
Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614  
[www.enesmorelia.unam.mx](http://www.enesmorelia.unam.mx)

## **Agradecimientos Institucionales**

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Licenciatura en Historia del Arte, impartida en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

Al programa de Becas Nacionales para la Educación Superior Manutención, del cual fui beneficiaria durante los ocho semestres de la carrera.

Al programa de Becas para la Titulación-Alto Rendimiento del ciclo 2018-2019.

Al Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez por su paciencia, apoyo y dedicación durante todo mi proceso de investigación.

Al Dr. José Luis Punzo Díaz por su apoyo y comentarios, así como por abrirme las puertas del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Michoacán para la revisión de las piezas que se analizan en este trabajo.

A los miembros del jurado: Dr. Pedro Urquijo Torres, Dra. Karine Annick Therese Lefebvre, Mtro. Ramiro Aguayo Haro, Dra. Claudia Espejel Carbajal, por el tiempo dedicado a la revisión y lectura de esta tesis, así como sus comentarios que enriquecieron el trabajo final.



## **Agradecimientos Personales**

Primeramente quiero agradecer a todos mis profesores de la universidad, por sus enseñanzas, entrega y dedicación constante.

A mis compañeros de generación, que tuve la fortuna de conocer y de quienes aprendí bastante.

A mis profesores de Arte Indígena y Arte Prehispánico, Dr. Pedro Sergio Urquijo, Dr. José Luis Punzo, Dr. Félix Lerma, Dr. Alejandro Olmos, ya que gracias a sus clases surgió mi interés por adentrarme en este tema.

A mi tutor de tesis, Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez, por su dedicación y entrega en las clases, por el tiempo invertido en la lectura, las revisiones y correcciones de esta investigación.

A mi Co-tutor, José Luis Punzo Díaz, por su paciencia, consejos y revisión a este trabajo.

Al Mtro. Jaime Reyes Monroy, por abrirme las puertas del Museo Regional Michoacano, en el cual se encuentra la mayor parte de las piezas analizadas en la tesis.

Al Mtro. Fernando García García por el apoyo en la toma fotográfica de las piezas del Museo Regional Michoacano incluidas en el corpus de este trabajo.

A la Lic. Alicia Mateo por el apoyo en la traducción del resumen en lengua *p'urhépecha*.

Y en gran medida, gracias a mi madre, Marina Serrano Guerrero, por confiar en mí y por su apoyo incondicional durante toda mi vida, pero en especial en estos años que he cursado la educación superior.

A mi esposo, José Juan Sánchez Quiroz, por su paciencia, motivación y el apoyo que me ha brindado en esta etapa de formación.

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	7
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
<b>1. LA CERÁMICA TARASCA EN EL CAMPO DE LA INVESTIGACIÓN Y CATALOGACIÓN</b> .....	<b>13</b>
1.1 Finales del S. XX y principios del S. XXI .....	18
1.2 Investigaciones formales e iconográficas .....	25
1.3 La iconografía tarasca en la investigación de las artes plásticas .....	30
1.4 Interpretaciones sobre la iconografía en la cerámica tarasca .....	32
<b>2. ¿QUÉ ES LA CERÁMICA TARASCA?</b> .....	<b>34</b>
2.1. La cerámica tarasca en el periodo Posclásico .....	34
2.2.- Aportes de la cerámica al conocimiento de la sociedad tarasca .....	38
<b>3.- ICONOGRAFÍA Y COSMOVISIÓN EN LOS ESTUDIOS CERÁMICOS TARASCOS</b> .....	<b>43</b>
3.1.- Iconografía .....	43
3.2 Cosmovisión.....	51
<b>4.- ASPECTOS VISUALES Y ARTÍSTICOS DE LA CERÁMICA TARASCA.....</b>	<b>58</b>
4.1.- Formas .....	58
4.2.- Colores y técnica .....	63
<b>5.-ANÁLISIS DE LAS COMPOSICIONES EN LOS CUENCOS TARASCOS.....</b>	<b>69</b>
5.1. Nomenclatura empleada en la descripción de las formas en esta investigación .....	69
5. 2. Patrones de diseño .....	73
5.2.1. Patrón de diseño por distribución del espacio .....	73
5.2.2. Patrón de diseño por distribución de los motivos .....	78
5.3.- Trazos.....	81
5.4 Motivos en los cuencos tarascos .....	83
5.4.1.- Círculos .....	83
5.4.1.1.- Variantes.....	83
5.4.1.2. Patrones de diseño de círculos concéntricos compuestos.....	87
5.4.2.- “S” y espiral doble divergente ( <i>xonecuilli</i> ).....	95

5.4.2.1.- Variantes .....	96
5.4.2.2.- Patrones de diseño de “S” y espiral doble divergente.....	100
5.4.3.- Greca o espiral escalonada ( <i>xicalcolihqui</i> ) .....	107
5.4.3.1 Variantes .....	107
5.4.3.1 Patrones de diseño de la greca escalonada o <i>xicalcolihqui</i> .....	108
5.4.4 Espirales .....	112
5.4.5.- Rombos.....	114
5.4.5.1. Variantes .....	114
5.4.5.2 Patrones de diseño de rombos estilizados.....	122
5.4.6. Meandros.....	134
5.4.6.1. Variantes .....	134
5.4.6.2 Patrones de diseño de meandros .....	136
5.4.7 Franja central bordeada por líneas o puntos.....	138
5.4.7.1 Variantes .....	138
5.4.7.2 Patrones de diseño de franja central bordeada por líneas o puntos.....	141
5.4.8 Otros motivos .....	146
<b>6.- REFLEXIONES FINALES .....</b>	<b>148</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>159</b>
<b>APÉNDICE .....</b>	<b>168</b>

## **RESUMEN**

En la presente investigación se aborda la temática de la cerámica tarasca, analizando formalmente distintos cajetes del periodo Posclásico en Michoacán. Así mismo, se explican las características que definen a la cerámica tarasca en su aspecto visual y artístico, y cómo por medio de este material es posible tener un acercamiento a los autores de estos objetos. En la tesis se examinan los diferentes motivos encontrados en los cuencos, así como sus características en cuanto a forma, color, diseño y posición dentro de las piezas, ello a través de una metodología de observación y descripción. Finalmente, en los diferentes cajetes se identifican patrones de diseño que son similares y serán descritos en este estudio. De esta manera, no sólo se observan los elementos o motivos, aislándolos de su soporte, sino que también se analiza toda su composición.

## **ABSTRACT**

This research relates to Tarascan pottery, in particular the analysis of pre-Hispanic bowls from the Posclásico period in Michoacán. The characteristics that define Tarascan pottery in its visual and artistic aspects are shown. By means of this archeological material, it is possible to learn about the ceramists. In the thesis, the motifs that are found on the bowls and their characteristics such as form, color, design and their place on the pieces are examined using a methodology of observation and description. Finally, similar design patterns are identified on the different objects, which are described in the text. In this way, the motifs are analyzed both individually and as part of the works.

## IÓPARHATI KARAKATA

Ari ánychikuarhita janhascant'asinti tarascoecheeri kok'osiiri o kak'akua úkata ampe, eratsint'aparini mámaru jarhati urhaniichani jimani anapu *periodo Posclásico* míntakata Michoacán anapu. Ísít'u, uantant'asinti na jásini, ka na xáni amparhaski kak'akua úkata tarascoecheeri, ka exeaparini ari úkateechani úsini ixeni ne úpi ts'imini úkateechani. Ixeaparini ka uantant'aparini na jásiiski úkateecha, arini janhaskakua jimpo eratsint'anhasi mámaru ampe éнка jukanharhika urhaniicharhu, na jásiiksiki mámaru ampe, na jási atanharhiski, na atamaskata jarhaski ka na únharhikata jarhaski. Ísí jimpo, ixeparini mámaru urhaniichani i ánychikuarhita mítint'apasti na méntkueni ísí jarhaski úkateecha atamaskatateecha. Ka ísí, ixepasinti ampe jukanharhiskiki urhaniicha, ka no eratsint'asinti mántani ampek'u, ixexasinti na atamanskata jarhaski iámintu ampe urhanirhu.



## INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se aborda la temática de la cerámica tarasca desde una perspectiva formal,<sup>1</sup> analizando distintos cajetes trípodes del periodo Posclásico tardío (1350-1521) en Michoacán. En el trabajo, se hace un breve recorrido por diferentes aproximaciones de trabajos previos, tanto arqueológicos como de las artes plásticas, los cuales se han interesado en el campo de estudio de este tema, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI.

No obstante, en la mayoría de catálogos y referencias, observamos que las figuras encontradas en los objetos prehispánicos, han sido extraídas del contexto de su soporte, presentándose de una manera aislada. Así también, el estudio de la iconografía en la cerámica tarasca del periodo Posclásico ha sido poco tratado por la disciplina de la Historia del Arte. Es por ello que en esta investigación nos hemos dado a la tarea de analizar tanto los íconos o motivos recurrentes, para conocer, no sólo su particularidad, sino toda la composición en la que se plasman.

Mi interés por estudiar la iconografía en la cerámica tarasca surge a partir de la búsqueda de producciones artísticas del periodo prehispánico del estado de Michoacán, así como por comprender el lenguaje visual del arte tarasco, que es mayormente es geométrico o abstracto. En el proceso he acotado mi tema de estudio a este asunto, por ser la etapa más cercana a la época de contacto europeo, ya que es el periodo más documentado en cuanto a textos escritos durante el siglo XVI.<sup>2</sup> La decisión por revisar y estudiar la forma específica

---

<sup>1</sup> Entendiendo esto desde la disciplina de la Historia del Arte, llevando a cabo principalmente una descripción visual y de la forma de los motivos analizados, así como del contexto dentro de su soporte, en este caso las vasijas.

<sup>2</sup> Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, (México: COLMICH, 2008); Francisco Ramírez, *Relación sobre la residencia de Michoacán (Pátzcuaro)*, (México: CONACULTA, 1988); Álvaro Ochoa S. y Gerardo Sánchez D., editores, *Relaciones y memorias de la provincia de Michoacán, 1579-1581*, (México: UMICH, 1985).

de los cuencos trípodes fue porque es un medio de expresión muy característico de esta cultura, en cuanto a sus soportes, la atracción visual de estas piezas y el uso del color en su decoración, diferente al uso bicromo de algunas vasijas también tarascas.

El principal objetivo de este estudio fue contrastar y analizar distintas piezas del Posclásico tardío en Michoacán, para identificar las características e iconografía de la cerámica tarasca. Para ello, seguimos la metodología de un análisis formal, en donde se explican las características que definen a los motivos recurrentes en los cuencos trípodes tarascos, en su aspecto visual y artístico. En la tesis se examinan los diferentes motivos encontrados en los cuencos, así como su forma, color, diseño y posición dentro de las piezas. En ellas, también se han identificado patrones de diseño y composición que son similares y serán descritos en este estudio.

En el análisis de la iconografía de las piezas analizadas en la investigación hacemos el uso de los términos cuenco o cajete trípode sin distinción, siguiendo las características que de estos términos hacen Hélène Balfet, Marie-France Fauvet-Berthelot y Susana Monzón, quienes describen a esta forma como una “vasija abierta con paredes levemente divergentes”.<sup>3</sup> Por otro lado, nos referimos constantemente a los íconos recurrentes, como motivos o elementos, por ser términos más utilizados en la temática de la clasificación arqueológica.

En el corpus de esta investigación presentamos 55 piezas que proceden del Museo Regional Michoacano, del Museo del Estado, el Museo de Sitio de Tzintzuntzan, del Museo Regional de Guadalajara, de la “Colección Cacho Vega Reg. 1123 P.F” resguardada por el

---

<sup>3</sup> El término cuenco y cajete se utiliza tanto en México como en Sudamérica. En este trabajo los utilizamos como sinónimos. Hélène Balfet, Marie-France Fauvet-Berthelot, Susana Monzón, *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, (México: CEMCA, 1992), 25.

INAH-Michoacán, y de publicaciones impresas.<sup>4</sup> Para el análisis iconográfico de estos objetos asignamos un número a cada vasija, de esta manera, las piezas están numeradas del 01 al 55. (Ver apéndice del catálogo de los cuencos tarascos).

Muchas de las piezas no cuentan con un contexto arqueológico, ya que algunas proceden de colecciones particulares, sin embargo, tenemos la procedencia de algunos objetos registrados en los catálogos del Museo Regional Michoacano. Sabemos entonces que 17 piezas de este corpus proceden de Huandacareo (Núm. 13 a 19 y Núm. 22 a 30), 1 de Lagunillas (Núm. 47), 1 de Tres Cerritos (Núm. 31), 2 de Copándaro (Num. 20 y 21), 2 de Zacapu (Núm. 01 y 11),<sup>5</sup> 1 de la Vertiente del Río Lerma (Núm. 10), 1 de Queréndaro (Núm. 09) , 3 de Tzintzuntzan (Núm. 07, 52 y 53) y 4 de Villa Morelos (Núm. 02, 04, 05, 06).

Las vasijas son o fueron cajetes trípodas, ya que en seis de ellas no cuentan con los soportes o éstos se encuentran quebrados (Núm. 11, 28, 31, 32, 33, 34). En algunos casos es posible observar las marcas en donde estuvieron colocados estos soportes. Es interesante que en tres piezas que no presentan soportes (Núm. 11, 32 y 33) la base externa del cuenco está pintada de negro, como un color sobrepuesto, distinto al color que tuvo originalmente.

Dentro del contenido de la presente tesis se encuentra el primer capítulo dedicado al estado de las investigaciones de la cerámica tarasca en el que se exponen las perspectivas arqueológicas, iconográficas y de catalogación de nuestro tema de estudio. En el segundo capítulo se define la cerámica tarasca en términos de periodicidad, y se muestra un breve

---

<sup>4</sup> Estas imágenes se encuentran en los libros: Marie-Areti Hers (ed.) *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, (México: UNAM, 2013), Marcia Castro Leal, *Tzintzuntzan capital de los tarascos*, (México: Gobierno del Estado de Michoacán, 1986), Verónica Hernández Díaz, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, (México: UNAM, 2011), y en el artículo: Concepción Cruz Robles, José Rodolfo Cid Besiez, Salvador Pulido Méndez, “Lagunillas, un sitio uacúsecha en la periferia de la Meseta Tarasca”, en *Arqueología* 47 (2014), 67-89.

<sup>5</sup> Nos surge la duda si la vasija Núm. 11 procede de la Cultura Tarasca, o es de una época anterior, perteneciente a la cultura Loma Alta, ya que en el exterior se observa un motivo esquemático de un ave que es más semejante a las representaciones de esta fase, así también éste parece no haber tenido soportes.

panorama de la historia de fundación del señorío tarasco, su religión y estructura social; también se expone la importancia que tiene el estudio de la cerámica en esta cultura y región. El tercer capítulo presenta los conceptos de iconografía y cosmovisión a partir de los estudios que se han presentado en el ámbito de las sociedades prehispánicas tarascas. En el capítulo cuatro se encuentran descritos los atributos visuales y artísticos que tiene la cerámica tarasca, esto son las formas, colores y técnicas que caracterizan la producción alfarera de esta cultura. En el capítulo cinco, se expone el análisis de las piezas, en cuanto a los rasgos de los diferentes motivos y de los patrones de diseño en las vasijas. Finalmente, en las conclusiones se hace una recapitulación de los capítulos del presente trabajo, así como algunas reflexiones finales. Así también, se puede encontrar un apéndice al final del trabajo en dónde se muestra las imágenes de las piezas analizadas, así como datos generales de éstas.

## 1. LA CERÁMICA TARASCA EN EL CAMPO DE LA INVESTIGACIÓN Y CATALOGACIÓN

Los vestigios más antiguos de la cerámica en el continente americano datan de aproximadamente 3000 a 3500 años antes de la era común. Los restos se encuentran en Sudamérica, siendo Valdivia y Machalilla, Ecuador, los lugares donde hasta el momento se ha fechado la cerámica más remota.<sup>6</sup> Por su parte, los sitios de Puerto Marqués, Guerrero y Zohapilco en Tlapacoya pueden figurar como los lugares con restos de alfarería más antigua en México. El primero fue datado por Charles F. Brush, y su cerámica fue nombrada como *Pox Pottery* con una temporalidad de 2240 a.C.,<sup>7</sup> y el segundo fue fechado por Christine Neiderberger con una temporalidad de 2920 a.C.<sup>8</sup>

De esta manera, se observa un largo proceso en el cual los grupos humanos, al tener la necesidad, en un primer momento, de almacenar y cocinar los alimentos, aprendieron técnicas de manufactura, desde la selección de las mejores arcillas y desgrasantes, así como la cantidad de calor para su cocción que permitiera una mayor durabilidad de los objetos.

La cerámica se convirtió en un tipo material importante para las sociedades sedentarias, ya que el barro es un elemento maleable para crear una variedad de piezas. La producción de cerámica no sólo sirvió para contener alimentos, sino también para crear formas con otras funcionalidades, tales como objetos ornamentales, figurillas o pequeñas esculturas (entre los primeros objetos hechos en barro se encuentran aquellos relacionados

---

<sup>6</sup> Jonathan E. Damp, "Architecture of the early Valdivia Village", en *American Antiquity* 49, (1984), 573-585; Luis G. Lumbreras, "Un formativo sin cerámica y cerámica preformativa", en *Estudios Atacameños* 32, (2006), 11-34; Emilie Carreón y Félix A. Lerma, "Una perspectiva continental. Los vecinos del sur de Mesoamérica: área Intermedia y Caribeña", en *De la Antigua California al desierto de Atacama*, (México: UNAM, 2010), 313. En 2017, se dio a conocer una nota en la cual se descubrieron materiales pertenecientes a la cultura de San Pedro, en Ecuador, datados en 6000 a.P, y con ellos algunos restos de cerámica que serían analizados. Si la datación de la cerámica es correcta, ésta pasaría a ser la más antigua de América.

<sup>7</sup> Rubén Manzanilla y Alberto Mena, "Arqueología de la Punta Diamante, Puerto Marqués, estado de Guerrero", en *Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología* 51, (2016), 154.

<sup>8</sup> Christine Neiderberger, "Ranked Societies, Iconographic Complexity, and Economic Wealth in the Basin of Mexico toward 1200 B.C.", en *Studies in the History of Art* 58 (2000),176.



con lo sagrado, como las figuras antropomorfas de Valdivia), instrumentos musicales, objetos usados como volantes de huso o pesas de redes. Esto también le fue confiriendo a los objetos cerámicos un valor de prestigio y también una relación con el ámbito sagrado. Aunado a ello, sus creadores fueron dotando de motivos decorativos a las vasijas, que no sólo tenían un objetivo estético sino también un significado cultural.

La civilizaciones mesoamericanas, al igual que las del resto del continente, se caracterizaron por tener una amplia producción de cerámica, que para los estudiosos de la arqueología es un resto material que ayuda a determinar tanto series cronológicas como la identificación de grupos humanos a través de tipos o grupos de arcillas. De esta forma, mediante un análisis de pastas, desgrasantes y a través de sus características superficiales decorativas se logra adquirir información específica al respecto.

En el estado de Michoacán, la presencia de grupos humanos, de acuerdo a los vestigios materiales más antiguos hasta ahora datados, se encuentran en el sitio llamado Cueva de los Hacheros en el municipio de Turicato.<sup>9</sup> El descubrimiento de la cueva se realizó debido a las denuncias de saqueo en el año 2015.

La ausencia de cerámica en los niveles más profundos y artefactos líticos asociados con huesos de animales, relacionados con actividades de caza, son evidencia para pensar que se trata de sociedades recolectoras-cazadoras. De acuerdo con las pruebas de carbón se obtuvo una datación de entre 12 500 y 11 500 a.P, siendo así el sitio más antiguo en el estado de Michoacán. Le siguen en fechamiento más antiguo, la Cueva del Platanal, municipio de

---

<sup>9</sup> José Luis Punzo Díaz, Dante Bernardo Martínez Vásquez, “La cueva de los hacheros: un probable sitio del pleistoceno tardío y holoceno temprano, Michoacán, México”, *Arqueología Iberoamericana* 40, (2018).

Turicato<sup>10</sup> y de los Portales, municipio de Penjamillo con una datación de 5 000 a.C aproximadamente (Mapa 1).<sup>11</sup>

Por otra parte, los vestigios cerámicos más antiguos del estado proceden de la época del Preclásico temprano (2500-1200 a.C), de la zona del valle de Zamora, en el sitio denominado El Opeño, sitio excavado por Eduardo Noguera en la década de 1930, con una datación de 1 500 a.C.<sup>12</sup> Los productores de la tradición de estas tumbas, elaboraron alfarería en la que se distinguen vasijas decoradas con técnicas como el esgrafiado y la pintura al negativo, así como figurillas modeladas de las que destaca el conjunto de la Tumba 3, donde se observan personajes ataviados como jugadores de pelota y mujeres espectadoras.<sup>13</sup>

Hacia el 650/400 a.C, la presencia de una alta cantidad de cerámica en el noroeste de Michoacán y el valle de Acámbaro, Guanajuato, sugirió la existencia de una civilización cuya producción cerámica se caracterizó por una variedad de formas, tanto esculturas huecas y sólidas como vasijas, las cuales se encuentran excepcionalmente bruñidas y presentan una decoración con motivos geométricos, que pueden estar pintados de blanco o crema, delineados en negro y sobre un engobe rojo.<sup>14</sup> La influencia de la tradición Chupícuaro (650/400 a.C al 100 d.C) se extendió en los siglos posteriores, tanto para el estado de Michoacán como Guanajuato en la fase Morales (ca. 400-150 a.C). Incluso, en los primeros años de

---

<sup>10</sup> Es preciso señalar que en este sitio se encontró una punta del tipo Clovis, un objeto que haría referencia a una ocupación bastante temprana, sin embargo existe la duda de esta datación tan remota, pues mucho del material del sitio se considera fuera de contexto. Brigitte Faugère-Kalfon. *Entre Zacapu y Río Lerma: culturas en una zona fronteriza*, (México: CEMCA, 1996).

<sup>11</sup> Brigitte Faugère-Kalfon, *Cueva de los Portales. Un sitio arcaico del Norte de Michoacán, México*, (México: INAH/CEMCA, 2006).

<sup>12</sup> Claudia Espejel, "Historia de la arqueología en Michoacán", en *La investigación arqueológica en Michoacán*, (México: COLMICH, 2014), 29.

<sup>13</sup> José Arturo Oliveros Morales, *Hacedores de tumbas en el Opeño, Jacona, Michoacán*, (México: COLMICH, 2004), 49-76.

<sup>14</sup> Verónica Hernández Díaz, "Las formas del arte en el antiguo Occidente", en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, (México: UNAM, 2013), 48.

investigación arqueológica de esta zona se pensó que la alfarería de estilo Chupícuaro era del periodo Posclásico perteneciente a la sociedad tarasca.<sup>15</sup>

Los trabajos pioneros de los arqueólogos Eduardo Noguera, Daniel Rubín de la Borbolla y Hugo Moedano comenzaron a categorizar los materiales cerámicos presentando un enfoque técnico en base a la identificación de formas, colores y composiciones.<sup>16</sup> Cabe mencionar que a finales del siglo XIX, ya se habían llevado a cabo las primeras exploraciones en el estado con un sentido científico por parte del padre Francisco Plancarte y Nicolás León a finales del siglo XIX, aunque en sus trabajos no se presentó propiamente un análisis iconográfico de material cerámico.<sup>17</sup>

Rubín de la Borbolla, quien trabajó con Alfonso Caso desde 1938 en Tzintzuntzan, estuvo al frente de diversas temporadas de excavación en la zona, definió tres horizontes para la arqueología tarasca: el Horizonte Tarasco Lacustre Superior, Medio e Inferior, basándose en excavaciones de Tzintzuntzan, Ihuatzio y Quiroga.<sup>18</sup> De la Borbolla clasificó la cerámica en once tipos de acuerdo a su color y textura, describiendo las formas de las piezas.

Por otro lado, Hugo Moedano, quien trabajó en Tzintzuntzan en la década de los cuarenta y también en el área de Zinapécuaro, propuso tres periodos para la cerámica: Antiguo, Medio y Reciente.<sup>19</sup> Moedano trató de mejorar la clasificación de Rubín de la

---

<sup>15</sup> Patricia Carot, “La larga historia purépecha”, en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, (México: UNAM, 2013), 135.

<sup>16</sup> Marcia Castro Leal, *Tzintzuntzan. Capital de los tarascos*, (México: Gobierno del Estado de Michoacán, 1986), 75-80.

<sup>17</sup> Espejel, “Historia de la arqueología en Michoacán”, 16-20.

<sup>18</sup> No se plantean temporalidades en años específicas, señalándose que el Horizonte tarasco lacustre superior llega hasta la conquista y es de corta duración, así mismo se desconoce la duración del Horizonte lacustre inferior. Eduardo Williams, “Historia de la arqueología en Michoacán”, en *II Coloquio Pedro Bosch-Gimpera*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1993, 212.

Agapi Filini “De barro y fuego” en *La investigación arqueológica en Michoacán: avances, problemas y perspectivas*, (México: COLMICH, 2014), 218.

<sup>19</sup> En este caso no se plantean temporalidades en años específicas, pero se caracterizan las etapas afirmando que el Periodo Antiguo corresponde a una cerámica policroma de 16 variantes, el Periodo Medio es cerámica al negativo, y en el Periodo Reciente desaparece tanto la cerámica con pintura al fresco como al negativo. Hugo Moedano K. “La cerámica de Zinapécuaro, Michoacán”, en *La arqueología en los Anales del Museo*

Borbolla al ampliarla con base en los colores de las muestras, y de acuerdo al material analizado tanto en esta zona como en otras regiones de Michoacán.<sup>20</sup>

Las clasificaciones de la cerámica propuestas por estos trabajos se basan principalmente en la policromía y la textura de los tiestos, definiendo también particularidades culturales y materiales, tal como se nota en el libro de *La cerámica arqueológica de Mesoamérica* escrita por Eduardo Noguera.<sup>21</sup> En este sentido, el libro de Noguera es pionero en plantear la importancia del estudio de la cerámica.

La obra de Noguera presenta métodos de análisis, tablas cronológicas y comparativas de áreas culturales en Mesoamérica, así como la presentación de fotografías de algunas piezas, dibujos y esquemas relacionados con las formas de la cerámica de distintas regiones. De la misma manera, para el estado de Michoacán se presentan cuatro áreas arqueológicas correspondientes a la zona lacustre de Pátzcuaro, el valle de Zamora, el margen sur del Lago de Chapala y Apatzingán (Mapa 1).<sup>22</sup>

Román Piña Chán trabajó en Tzintzuntzan entre 1962, 1964 y 1968, temporadas en las que se realizó la reconstrucción de algunos edificios, como la escalinata de la Gran Plataforma. De esta temporada existen algunas fotografías que muestran las evidencias del trabajo arqueológico, así como acuarelas que representan cerámicas encontradas en el sitio.<sup>23</sup>

---

*Michoacano. Épocas I y II*, (México: INAH, 1993), 418-420. Williams, "Historia de la arqueología en Michoacán", 210.

<sup>20</sup> Castro Leal, *Tzintzuntzan. Capital de los tarascos*, 36, 75-80, 131.

<sup>21</sup> Eduardo Noguera, *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, (México: UNAM, 1965).

<sup>22</sup> Noguera, *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, 244-254.

<sup>23</sup> Universidad Autónoma de Campeche, Acervo digital Román Piña Chán, [http://bibliotecadigital.uacam.mx/R/HUP4PMHIV61ELUU735NQ2IM8QKCL9V1828JNF2D6U1ES7KJN4D-00041?func=collections-result&collection\\_id=1401](http://bibliotecadigital.uacam.mx/R/HUP4PMHIV61ELUU735NQ2IM8QKCL9V1828JNF2D6U1ES7KJN4D-00041?func=collections-result&collection_id=1401)



**Mapa. 1.** Algunos sitios en donde se han llevado a cabo investigaciones arqueológicas, citados en este texto. (Mapa elaborado por Dr. Pedro Urquijo Torres)

### 1.1 Finales del S. XX y principios del S. XXI

En los próximos apartados, señalaremos algunos de los trabajos más importantes que se han realizado acerca de la cerámica tarasca, ya que es el tema que abordaremos en la presente tesis. Comenzaremos por destacar el texto de *Tzintzuntzan capital de los tarascos* de Marcia Castro Leal, efectuado en la década de 1980. En el libro, la autora expone tipos de cerámica identificados principalmente durante la VIII temporada de excavación en el sitio de Tzintzuntzan, de la que presenta dos grupos: cerámica doméstica y cerámica suntuaria, que a su vez caracteriza con el tipo de pastas, la superficie, la decoración y las formas.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Cabe mencionar que en este libro se hacen mención de nueve temporadas de excavación en Tzintzuntzan desde 1937 hasta 1968.



En la cuenca del lago de Cuitzeo, particularmente en las zonas de Tres Cerritos y La Nopalera en Huandacareo, la arqueóloga Angelina Macías Goytia presentó un criterio propio para clasificar la cerámica de manera formal; para ello se apoyó en el exterior de las vasijas y en los tiestos que recolectó. Así también, clasificó los tiestos de acuerdo con su policromía: monocromos, bicromos, policromos, a su vez divididos en tipos, y presentando un catálogo de formas (vasijas, tapaderas, pipas, figurillas, malacates, instrumentos musicales, tiestos recortados y pulidores) (Mapa 1).<sup>25</sup>

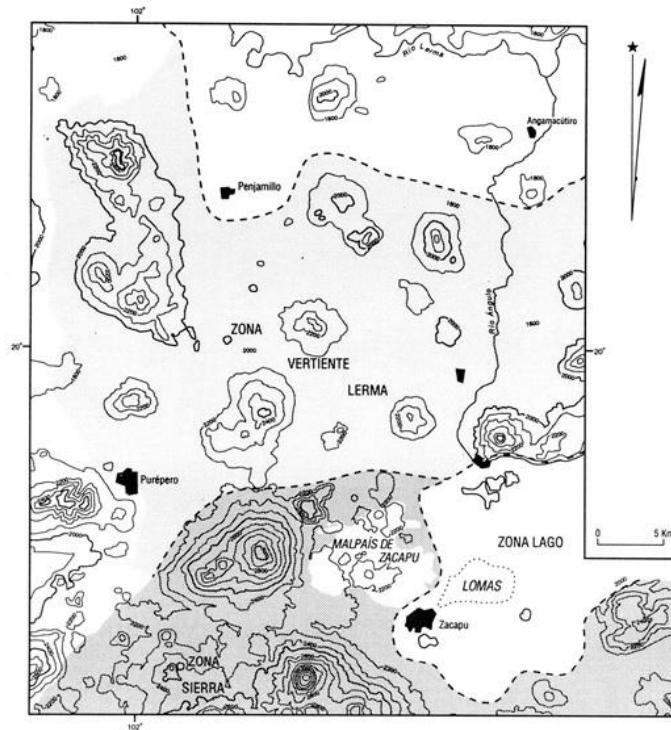
En los primeros años de la década de 1980, se llevaron a cabo investigaciones por parte del CEMCA (Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos) a cargo de Dominique Michelet en la zona centro-norte de Michoacán.<sup>26</sup> En las temporadas de investigación se ubicaron tres sistemas ecológicos que comprendieron la zona lagunera al sureste, la parte de la franja norte de la sierra tarasca, así como una porción de la vertiente meridional del Bajío en el norte (zona vertiente del Lerma) (Mapa 2).<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Angelina, Macías Goytia, “La cerámica tarasca antes de la conquista”, en *La producción alfarera en el México antiguo V*. (México: INAH, 2007) 321-343.

<sup>26</sup> Dominique Michelet, “El Centro-Norte de Michoacán: características generales de su estudio arqueológico regional”, en *El Proyecto Michoacán 1983-1987. Medio ambiente e introducción a los trabajos arqueológicos*, (México: CEMCA, 1992).

<sup>27</sup> Michelet, “El Centro-Norte de Michoacán: características generales de su estudio arqueológico regional”, 17. Charlotte Arnauld y Brigitte Faugère-Kalfon, “Evolución de la ocupación humana en el Centro-Norte de Michoacán (Proyecto Michoacán CEMCA) y la emergencia del estado tarasco”, en *Génesis, culturas y espacios en Michoacán*, (México: CEMCA, 1998), 13-34.



Mapa 2. Tres zonas de trabajo del Proyecto Michoacán: “Lago”, “Sierra” y “Vertiente Lerma (Arnauld y Faugère-Kalfon, 1998).

Uno de los objetivos de este proyecto fue elaborar una secuencia cerámica, a partir del fechamiento de 236 sitios, llevada a cabo por Michelet, en la cual se definió una serie cronológica de cuatro fases y dos interfases.<sup>28</sup> Para el periodo Clásico se determinó la fase llamada Loma Alta para el Epiclásico la fase Lupe, y las fases Palacio y Milpillas para el Posclásico, así como dos etapas de transición, la Jarácuaro, que estaría entre la fase Loma Alta y Lupe, y La Joya, entre la fase Lupe y Palacio (Cuadro 1).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Arnauld y Faugère-Kalfon, “Evolución de la ocupación humana en el Centro-Norte de Michoacán (Proyecto Michoacán CEMCA) y la emergencia del estado tarasco”, 13-34.

<sup>29</sup> Michelet, “El Centro-Norte de Michoacán: características generales de su estudio arqueológico regional”, 44-46.

<b>Fases</b>	<b>Fechas</b>	<b>Periodos</b>
<b>Loma Alta</b>	100 a.C-550 d.C	Preclásico final Clásico antiguo
<b>Jarácuaro</b>	550-600 d.C	Clásico medio
<b>Lupe</b>	600-850 d.C	Clásico medio y final
<b>La Joya</b>	850-900 d.C	Clásico final
<b>Palacio</b>	900-1200 d.C	Posclásico antiguo o temprano
<b>Milpillas</b>	1200-1450/1530 d.C	Posclásico tardío o reciente

**Cuadro 1.** Cuadro cronológico de la cuenca de Zacapu, propuesta de Dominique Michelet

Para la zona lacustre del lago de Pátzcuaro, destacan las investigaciones realizadas por Helen Pollard quien trabajó en esta zona desde la década de 1970. Pollard se enfoca principalmente en el periodo del surgimiento del estado tarasco, la época Posclásica. Gracias a las excavaciones que realizó en los sitios de Urichu, Xarácuaro y Pareo, logró definir una cronología local, basada en la de Michelet, pero añadiendo la fase Urichu y Tariacuri para el periodo Posclásico.<sup>30</sup>

En su trabajo se sugiere la importancia que tuvieron las fuentes de poder de las élites tarascas. Así mismo, Pollard determinó intercambios de larga distancia y producción local, a través de artefactos de obsidiana y cerámica. La investigadora propuso que los cambios en las prácticas funerarias de las élites locales reflejan una transformación de estructuras compuestas por cacicazgos hacia el surgimiento propiamente del estado tarasco.<sup>31</sup>

En un estudio minucioso sobre las pastas y a través del uso de metodologías científicas, como lo es la activación de neutrones, Amy Hirshman, investigadora que se ha

<sup>30</sup> Helen Pollard, *Manual visual de la cerámica prehispánica*, 2007. Helen Perlstein Pollard y Amy Hirshman, “El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro”, en *Primer coloquio de tecnología cerámica*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011.

<sup>31</sup> Helen Perlstein Pollard, “Las élites, el intercambio de bienes y el surgimiento del área nuclear tarasca: análisis de la cerámica de la cuenca de Pátzcuaro”, en *Estudios cerámicos en el occidente y norte de México*, (México: COLMICH, 2001).

interesado por la cerámica tarasca, y que ha trabajado con Pollard, evidencia un sistema de intercambio y organización de sistemas de mercado en el estado tarasco. Hirshman sugiere la persistencia de producción local antes y después del surgimiento del estado tarasco.<sup>32</sup> De la misma manera, propone que la distribución y la producción de la cerámica no estaban bajo el control absoluto del poder de las élites, sino que más bien, la alfarería era distribuida utilizando un mecanismo de mercado.

Además, aún no existe la evidencia de que en la capital del señorío tarasco haya existido una producción cerámica, pues de los tiestos analizados por Hirshman, ninguno proviene de fuentes de arcilla de este lugar. Siendo más bien, Erongarícuaro un centro importante para la producción cerámica.<sup>33</sup> Lo que es claro, es la evidencia de mercados principales en la cuenca del lago de Pátzcuaro, uno principal en Tzintzuntzan, la capital del señorío, otro en Pareo, y uno más en Asajo. Ello implica también una red de caminos y medios de transportación utilizando tanto herramientas de carga, como los recursos naturales, en este caso el lago, para el transporte de productos en canoas.<sup>34</sup>

Por otra parte, destacan los trabajos recientes sobre cerámica en Angamuco de Anna S. Cohen, en su tesis de doctorado. En ésta se pueden observar piezas de cerámica en su contexto funerario. Los resultados sugieren que la influencia del estado tarasco se hizo notar, tanto en la producción y uso de la cerámica, como en la arquitectura de cinco áreas principales del mismo sitio (A, B, C, D, E, F y G). De acuerdo con las dataciones obtenidas, las áreas A,

---

<sup>32</sup> Amy Hirshman, "Tarascan ceramic production and implications for ceramic distribution", en *Ancient Mesoamerica*, 19, Cambridge University Press, (2008), 299-310. Así también datos obtenidos de tiestos de Tzintzuntzan, Urichu y Erongarícuaro fueron agrupados en 6 grupos de composición. Ver Amy J. Hirshman y Jeffrey R. Ferguson, "Temper mixture models and assessing ceramic complexity in the emerging Tarascan state", en *Journal of Archaeological Science* 39 (2012), 3195-3207. Pollard y Hirshman, "El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro", 3.

<sup>33</sup> Pollard y Hirshman, "El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro", 5.

<sup>34</sup> Amy J Hirshman y Christopher J Stawski, "Distribution, transportation, and the persistence of household ceramic production in the tarascan state", en *Ethnoarcheology*, 5, (2013) 7-8,19.

B, C y D fueron ocupadas durante el Posclásico medio y tardío, y las áreas E, F y G durante el Epiclásico y Posclásico temprano.<sup>35</sup> Cohen realiza un trabajo descriptivo de cada área, encontrando diversas formas de cerámica como cuencos, pipas, incensarios, vasijas con vertedera, miniaturas, entre otras, decoradas de manera monocroma, bicroma o policroma.<sup>36</sup>

Del material que obtiene, sobresale, para el periodo Posclásico, una vasija de asa con larga vertedera, bicroma en colores blanco y rojo, encontrada en un enterramiento del área C (enterramiento 23-24), relacionada con la élite tarasca del Posclásico y con vasijas similares encontradas en Tzintzuntzan, Zacapu y Huandacareo.<sup>37</sup> En este mismo enterramiento se encontraban piezas como pipas y objetos de cobre.

A su vez, en el enterramiento 1.1, se encontró una vasija trípode roja, blanca, negra y decorada al negativo, con diseños de espirales, puntos y líneas. La forma de la vasija se asemeja a otras documentadas en el Posclásico medio en contextos de Milpillas y Prieto, así como las presentadas por Lumholtz (1904), provenientes de Cherán.<sup>38</sup> Sobresale también el enterramiento 16 de la misma área, en el que se encontraban tres individuos asociados a una vasija trípode con soportes globulares, con decoración de blanco, negro aplicado a negativo y rojo. Ésta es una vasija con las características que analizaremos en este trabajo.<sup>39</sup>

Cabe destacar las investigaciones del Proyecto Uacúsecha iniciado en el 2010, a cargo de Gregory Pereira, el cuál es una continuación del Proyecto Michoacán (1980-1990). Este proyecto se ha llevado a cabo en el Malpaís de Zacapu con la finalidad de comprender parte

---

<sup>35</sup> Anna Stephanie Cohen, "Creating an Empire: local political change at Angamuco, Michoacán, México", (Tesis de doctorado en Filosofía, Washington: University of Washington, 2016), 159-160.

<sup>36</sup> Cohen, "Creating an Empire: local political change at Angamuco, Michoacán, México", 167.

<sup>37</sup> Cohen, "Creating an Empire: local political change at Angamuco, Michoacán, México", 202-203.

<sup>38</sup> En el capítulo 5.4.7 del presente trabajo, describimos un motivo de una franja central bordeada por líneas, que es el elemento encontrado en la vasija trípode reportada por Cohen. Cohen, "Creating an Empire: local political change at Angamuco, Michoacán, México", 206-209.

Carl Lumholtz, *El México desconocido*, (México: Editora Nacional, 1970).

<sup>39</sup> Cohen, "Creating an Empire: local political change at Angamuco, Michoacán, México", 212-215.

del proceso socio-político del estado tarasco temprano, por medio de investigaciones sobre el espacio urbano. Una de las aportaciones de este proyecto es que se han observado cambios sociales dados en la fase Palacio (900-1200 d.C) y Milpillas (1200-1450 d.C), tales como modificaciones en arquitectura, en la forma de los enterramientos, o la presencia y ausencia de deformación craneana en distintas etapas.<sup>40</sup>

Como parte de este proyecto surgió la investigación sobre cerámica en la región de Zacapu de la arqueóloga Elsa Jadot. El objetivo de la investigadora fue proponer un estudio que verificara la continuidad o no de los procesos cerámicos tales como la recolección de materiales, la preparación de las pastas, su conformación y terminado. Su análisis se llevó a cabo a través de una metodología con base en las cadenas operatorias de la cerámica.<sup>41</sup>

En su tesis de doctorado, Jadot se centró en el análisis de procesos de fabricación, como técnicas decorativas, características de materias primas y morfoestilísticas para verificar la evolución de cerámica de un periodo a otro. Observó, por ejemplo, un cambio importante de la fase Palacio a la fase Milpillas, como la modificación en la preparación de las pastas o el reemplazo de técnicas de decoración de relieve por el de decoración pintada.<sup>42</sup>

Esto haría suponer que hacia el 1200 d.C una nueva población llegó a la zona y que otros artesanos introdujeron nuevas técnicas. La idea anterior podría confirmarse por los diferentes cambios no sólo en cerámica, sino también de arquitectura, en la implementación

---

<sup>40</sup> Dominique Michelet, Grégory Pereira y Gérard Migeon, “La llegada de los *uacúsechas* a la región de Zacapu, Michoacán: datos arqueológicos y discusión”, en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*, (México: UNAM/IIA, 2005), 137-151.

<sup>41</sup> Elsa Jadot, “Productions céramiques et mobilités dans la région tarasque de Zacapu (Michoacán, Mexique). Continuités et ruptures techniques entre 850 et 1450 apr. J.-C.”, (Tesis de doctorado en arqueología. Paris: Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016).

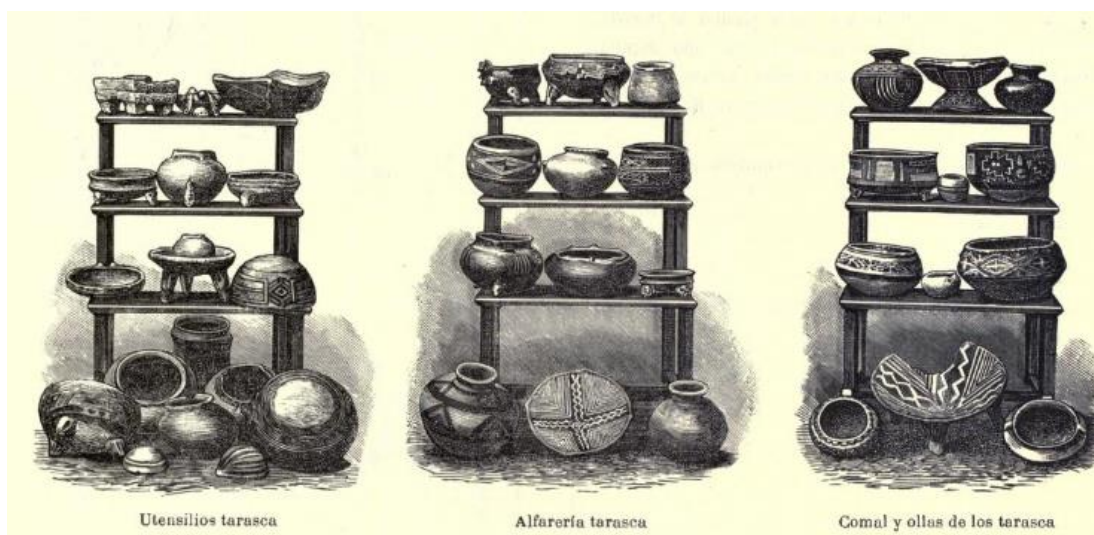
<sup>42</sup> Jadot, “Productions céramiques et mobilités dans la région tarasque de Zacapu (Michoacán, Mexique). Continuités et ruptures techniques entre 850 et 1450 apr. J.-C.”, 29-35; Elsa Jadot, “Technologie céramique et “frontières culturelles”. L'exemple des techniques de décors céramiques de deux sites postclassiques du Malpaís de Zacapu (Mexique): Palacio et Malpaís Prieto” en *Archéologie de la frontière* (2016).

de metales, en el aumento de navajillas de obsidiana, o en la ausencia de la deformación craneana en la población del malpaís, en el periodo del 1200 al 1450 d.C.

Sobre la cerámica de la fase Tariatucuri, se menciona que es realmente poca la cerámica en el Malpaís. Sin embargo, Jadot sugiere que puede haber una continuidad cultural de la fase Milpillas en la etapa final del Posclásico tardío, ya que, por ejemplo, la apertura y técnica de decoración en los soportes de vasijas de este periodo es similar a Milpillas.<sup>43</sup>

## 1.2 Investigaciones formales e iconográficas

En una de las primeras publicaciones que mostraron piezas de “alfarería tarasca”, en el primer tomo de *México a través de los siglos*, editado en 1884, se observa una ilustración con información visual de cerámica. En esta imagen tres estantes exhiben vasijas y cuencos trípodes, definidos como utensilios, alfarería, comal y ollas “de los tarascos”, aunque ellos parecen pertenecer a la tradición Chupícuaro o Morales por su forma y decoración, pero en el libro no existe aún un análisis formal sobre ellos. (fig. 1)<sup>44</sup>

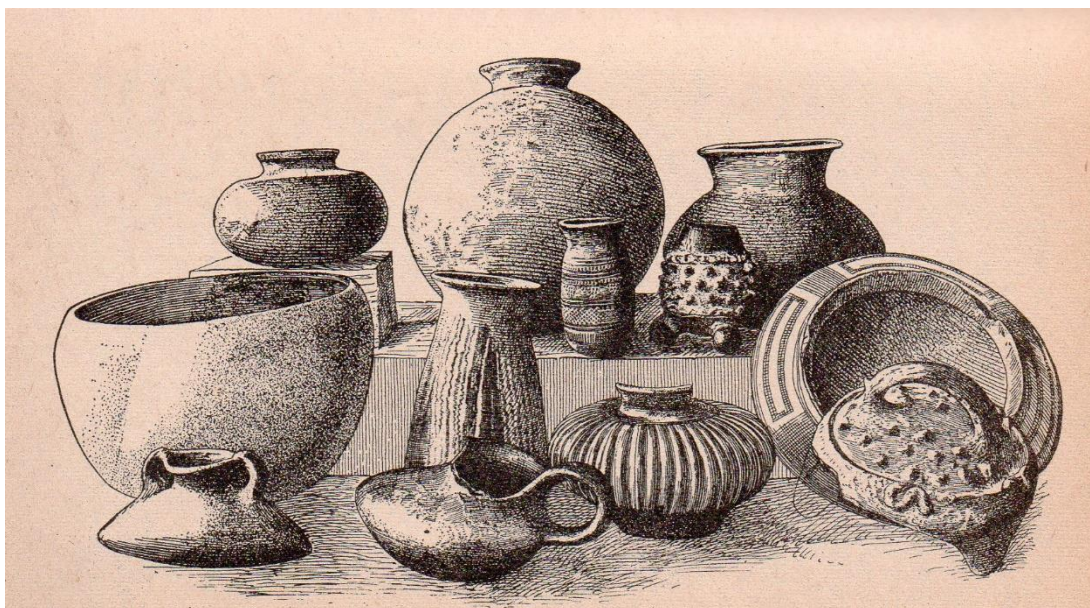


**Fig. 1.** Alfarería tarasca. Imagen tomada de Vicente Riva Palacios, 1884: 765

<sup>43</sup> Jadot, “Productions céramiques et mobilités dans la région tarasque de Zacapu (Michoacán, Mexique). Continuités et ruptures techniques entre 850 et 1450 apr. J.-C.”, 511.

<sup>44</sup> Alfredo Chavero, *México a través de los siglos*, (México: Ballezá y Compañía, 1884), 765.

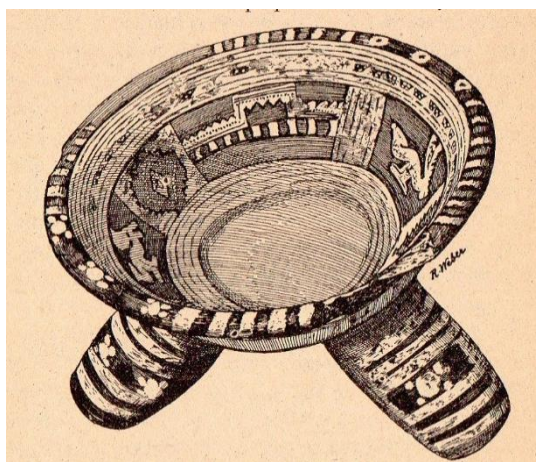
A principios del siglo XX, Carl Lumholtz, en su expedición por México, llegó a Michoacán visitando varias comunidades *p'urhépecha* del estado. En el segundo volumen de su libro *México desconocido*, aparecen algunas ilustraciones de piezas decoradas que encontró en Cherán, Zacapu y otras zonas de la meseta tarasca. Lumholtz estaba empeñado en hacer investigación de los restos humanos de las comunidades indígenas mexicanas con una finalidad científica. En su viaje a México, excavó varios sitios arqueológicos e iba adquiriendo varias piezas de los lugares que visitaba. En Cherán hizo excavación en una *yácata* y encontró dos vasijas trípodes pintadas en rojo y blanco principalmente, cuyos dibujos publicó en este libro (figura 2, 3 y 4).<sup>45</sup>



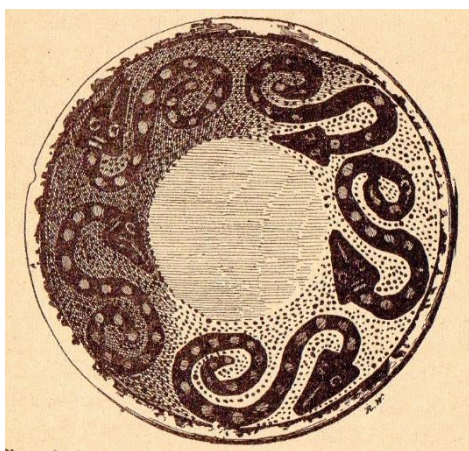
**Fig. 2.** Según la versión de la edición de 1970 se trata de alfarería que adquirió en su viaje de Ixtlán a Arantepacua. Imagen tomada de Lumholtz, 1970 (1904): 394

<sup>45</sup> Espejel, “Historia de la arqueología en Michoacán”, 21





**Fig. 3.** Vasija de barro procedente de Cherán. Colores principales en rojo y blanco. Imagen tomada de Lumhotlz, 1970 (1904): 385



**Fig. 4.** Plato de barro, adornado de rojo y negro, procedente de Zacapu, según Lumhotlz, 1970 (1904): 420

A inicios del siglo XX, la cronología arqueológica en Michoacán no se había desarrollado suficientemente y no existía todavía una periodización o establecimiento de fases culturales. Todavía en los años cuarenta, había la duda en determinar si ciertas tradiciones eran más tempranas que lo considerado como tarasco.<sup>46</sup>

Actualmente, ya existe una datación e identificación de tradiciones culturales que nos dan cuenta de la antigüedad de los sitios. Cabe señalar, la tradición de enterramientos de El

---

<sup>46</sup> Filini, “De barro y fuego”, 218.

Opeño (1500/1200 a.C – 800 a.C), sitio que se encuentra cercano a la ciudad de Zamora, datado hacia el Preclásico medio y considerado un antecedente para las tumbas de tiro en el occidente de Mesoamérica.<sup>47</sup>

Así mismo, para el Preclásico tardío destaca la cultura Chupícuaro (650/ 400 a.C al 100 d.C), que se ubicó en el sureste de Guanajuato, hasta el sur de la cuenca del lago de Cuitzeo. Esta cultura se caracterizó por la variedad de sus formas como vasijas de cuerpos esféricos, esculturas tanto huecas como sólidas y un tipo de cerámica determinada por los colores crema y negro sobre rojo. Otra de sus particularidades es su fino acabado perceptible en el bruñido de las piezas, así como la simplificación en la decoración pictórica, principalmente de motivos geométricos.<sup>48</sup>

En el sitio de Loma Alta, datado para el periodo Clásico (150/100 a.C- 550 d.C), Patricia Carot realizó una descripción arqueológica de la cerámica. Carot propuso una interpretación histórica de larga duración del pueblo tarasco, con profundas raíces culturales de la cultura Chupícuaro.<sup>49</sup> Parte de su estudio pretende demostrar que los tarascos del Posclásico llamados chichimecas, en realidad descendían de hombres originarios de la cuenca de Zacapu que habían migrado al norte hacia el 500 d.C, y regresado hacia el 1300 d.C.

A partir de un análisis iconográfico, Carot relaciona la cerámica de distintos momentos culturales como la fase Loma Alta y la etapa Posclásica. La tradición Loma Alta culminó hacia el 550 d.C, y según Carot, el fin de esta tradición da pie para abordar las migraciones dadas hacia el norte, demostradas con la presencia de arte figurativo de la cultura

---

<sup>47</sup> Oliveros, *Hacedores de tumbas en el Opeño, Jacona, Michoacán*, 13-16.

<sup>48</sup> Carot, “La larga historia purépecha”, 42, 48.

<sup>49</sup> Patricia Carot, “La cultura Loma Alta o los orígenes de la cultura purépecha”, *Revista de Occidente*, (2015): 1-16. Carot, “La larga historia purépecha”, 133-214.

Loma Alta similar en la cerámica de las culturas Chalchihuites y Hohokam entre el 550 y 850 d.C.<sup>50</sup>

Así mismo, los resultados a partir de las investigaciones arqueológicas concuerdan en que hay un momento de migraciones en el malpaís de Zacapu en el Posclásico. Durante las fases Palacio (900-1250 d.C) y Milpillas (1250-1450 d.C) se observan ciertas modificaciones culturales de una etapa a la otra. Por ejemplo, en la fase Milpillas aparecen las pipas que no estaban presentes en Palacio, también son más abundantes los objetos de metal y las navajas de obsidiana; además la deformación craneana, que era común en la fase Palacio, se reduce en la etapa posterior. Sin embargo, en estos estudios no se habla de una historia de larga duración como lo propone Carot, sino más bien de una población nueva que pudo provenir de sitios en la zona vertiente del Lerma o “de la llegada de otra gente de más al norte”.<sup>51</sup>

Por su parte, Helen Pollard y Dorothy K. Washburn presentaron en la ponencia *Bienes mortuorios en la cuenca del lago de Pátzcuaro como evidencia de cambios sociales*, un análisis de la cerámica de Erongarícuaro, Tzintzuntzan y Urichu enfatizando la presencia de patrones de simetría cuyas diferencias están relacionadas con los cambios culturales de las mismas sociedades. Las autoras analizaron estos modelos en 55 vasijas de Pátzcuaro, Erongarícuaro, Tzintzuntzan y Urichu, y 83 vasijas de Chupícuaro. Las autoras afirman que la repetición de motivos geométricos “en cualquier soporte o complejo de cerámica, hay preferencias culturales por ciertas formas de estructuración de diseños”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Carot, “La larga historia purépecha”, 174, 204-208.

<sup>51</sup> En la vertiente del Lerma también se observa que hay una reducción de población durante la fase correspondiente a la Milpillas del malpaís de Zacapu, lo que puede también confirmar la idea de que había gente proveniente de esta zona. Michelet, Pereira y Migeon, “La llegada de los *uacúsechas* a la región de Zacapu, Michoacán: datos arqueológicos y discusión”, 143-146.

<sup>52</sup> Helen Perlstein Pollard y Dorothy K. Washburn, “Bienes mortuorios en la Cuenca del lago de Pátzcuaro como evidencia de cambios sociales”, *Primer Coloquio de Arqueología en Michoacán*, 2016.

Las investigadoras se basan en estudios de análisis de simetría específicamente de los textos de Washburn, Crow, y Ahlstrom y exponen la existencia de cuatro tipos de movimientos (traslación, rotación, reflexión (espejo) y reflexión deslizante) dispuestos en tres configuraciones axiales (diseños limitados, patrones unidimensionales infinitos y patrones infinitos de dos dimensiones). Para las fases Chupícuaro y Loma Alta-Jarácuaro (Preclásico tardío y Clásico) identifican patrones infinitos bidimensionales, aunque para esta última también existen diseños limitados/finitos. En cambio, la fase Tariatari (Posclásico tardío) presentaría diseños limitados/finitos y clases de simetría.

### **1.3 La iconografía tarasca en la investigación de las artes plásticas**

Por otro lado, los temas iconográficos han sido explorados por artistas o diseñadores gráficos cuyo objetivo no es el de una documentación arqueológica, sino el de la compilación de iconografía desde la mirada estética del artista. Estos trabajos se han dado a la tarea de presentar motivos prehispánicos en su mayoría extraídos del soporte original, para su reproducción en materiales contemporáneos elaborados por artesanos locales.

Es el caso de Annemieke Thijssen, en cuyo trabajo se encuentran los dibujos extraídos de sellos, adornos, malacates, grabados en piedra, añadiendo a este corpus, diseños de origen chino y esquimal “para que contribuyan al espacio creativo de los artesanos”.<sup>53</sup> A pesar de que es una publicación que muestra variedad de diseños extraídos de piezas prehispánicas, muchos de ellos están descontextualizados tanto temporal como espacialmente.

Alejandro Delgado por su parte se dio a la tarea de hacer un corpus de iconografía tarasca. En su libro *Gráfica Prehispánica de Michoacán* se pueden encontrar clasificaciones

---

<sup>53</sup> Annemieke Thijssen, *Cuaderno de trabajo. Taller de actualización para artesanos*, (México: CREFAL, 1986).

de figuras, también extraídas de piezas arqueológicas, en donde se hace una selección por rasgos antropomórficos, zoomórficos, mitológicos, diseños decorativos, de usos y costumbres. En las fichas propuestas por el artista hay referencias de la localización de las piezas, más no se encuentra una datación de ellas. En el corpus, todos los motivos se describen como tarascos sin diferenciar si pertenecen a otros periodos, pero se pueden percibir figuras con características que corresponderían a la fase Loma Alta e incluso a fases anteriores.<sup>54</sup>

El mismo autor participó en la elaboración del corpus iconográfico en el libro *Geometrías de la imaginación* coordinado por Amalia Ramírez. En este se presentan tanto motivos prehispánicos de la cultura tarasca como diseños contemporáneos de artesanos michoacanos. El objetivo de este trabajo fue la compilación de motivos presentes en soportes materiales como la alfarería y los textiles. Se elaboró una clasificación en dos partes, los motivos prehispánicos y los contemporáneos, que a su vez se encuentran organizados en antropomorfos, geométricos, signos y símbolos, zoomorfos, astros y fitomorfos. Los diseños están extraídos de su soporte original, y en muchos casos no se menciona con exactitud la pieza de la cual se extrajo el motivo plasmado. Sin embargo, es un catálogo que muestra íconos importantes, pues estos se repiten en los soportes en los que se plasman.<sup>55</sup>

Por otra parte, Raúl García García, artista de profesión, compiló vasijas de diversos sitios y las reprodujo por medio de dibujo. Llama la atención que la cerámica que presenta no solamente procede de los museos de Morelia, sino también del museo Rafael Coronel de Zacatecas, el Museo Regional de Guadalajara, el museo de la Alhóndiga en Guanajuato y el museo Diego Rivera de la Ciudad de México, así como de colecciones particulares y

---

<sup>54</sup> Alejandro Delgado, *Gráfica Prehispánica de Michoacán*, (México: Instituto Michoacano de Cultura, 1999)

<sup>55</sup> Amalia Ramírez Garayzar, *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Michoacán*, (México: CONACULTA, 2012).

publicaciones de libros. García descarta la sistematización de grupos estilísticos para organizar las piezas, y tampoco tiene el interés de efectuar divisiones entre una fase y otra. Sin embargo, prefiere ordenarla con base en una asociación comparativa, partiendo de ejemplos conocidos y clasificándolos en siete grupos de acuerdo a la forma de las vasijas.<sup>56</sup>

#### **1.4 Interpretaciones sobre la iconografía en la cerámica tarasca**

En la compilación de Annemieke Thijssen se hace una interpretación de las figuras representadas, las cuales fueron extraídas de diversos soportes prehispánicos. Sin embargo, en su trabajo no hace referencia sobre cuáles fueron sus fuentes para afirmar las interpretaciones. Así mismo, encontramos en *Mitología Tarasca* de José Corona Núñez algunas aseveraciones acerca de motivos encontrados en algunas piezas.<sup>57</sup>

Por su parte, en la tesis de maestría en arte realizada por Vincent A. Versluis, titulada *The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology* se lleva a cabo un estudio pormenorizado de 74 vasijas policromadas. En ella el tesista desglosa los elementos iconográficos que identifica. Las vasijas fueron tomadas de excavaciones de Uricho en el verano de 1990 y 1991, de colecciones del museo Chicago Field, que se creen son de Tzintzuntzan, y de publicaciones como las de Macías Goytia, Marcia Castro Leal, y Dockstander.<sup>58</sup>

Su método es un análisis descriptivo de la cerámica decorativa tarasca de élite, se aboca a la iconografía y los modos de combinación de color. El autor plantea cuatro componentes para su análisis: diseños, elementos, motivos y temas, elaborando cuadros

---

<sup>56</sup> Raúl García García, *La alfarería votiva de los tarascos*, (México: Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009).

<sup>57</sup> Las interpretaciones de Corona Núñez acerca de estos motivos se expondrán en el Capítulo 3.2.

<sup>58</sup> Vincent A. Versluis, "The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology", (Tesis de maestría en Arte. U.S.A: Michigan State University, 1994).

comparativos sobre estos elementos, las relaciones de diseños y asociaciones con los colores. Al final de su tesis da una serie de conclusiones e interpretaciones sobre los elementos encontrados en la cerámica, asociando ciertos animales con la forma cuádruple y con un ámbito político-militar; también sugiere que ciertos colores, como el rojo y el blanco tienen connotaciones con deidades femeninas. Estaríamos de acuerdo con algunas aseveraciones como la relación de elementos solares con la deidad Curicaueri, así como el vínculo de los puntos blancos y “*bulleyes*” con los cuerpos celestes.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Versluis, “The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology”, 282- 340.

## 2. ¿QUÉ ES LA CERÁMICA TARASCA?

### 2.1. La cerámica tarasca en el periodo Posclásico

Para definir a qué objetos nos referimos cuando hablamos de cerámica tarasca es necesario acercarnos un poco a la historia de esta sociedad. El texto de la *Relación de Michoacán (RM)*,<sup>60</sup> primera fuente del siglo XVI, atribuida a fray Jerónimo de Alcalá, narra la historia y costumbres de los tarascos y la manera en la que lograron conformar un gran imperio, siendo Tariacuri el líder fundacional y su deidad principal Curicaueri, dios asociado con la guerra, el fuego y el sol. Hacia el siglo XV, el imperio tarasco abarcó la mayor parte del actual territorio michoacano y algunas áreas de Jalisco, Guanajuato, México y Guerrero.<sup>61</sup>

Los tarascos, llamados así por los conquistadores españoles, o también *mechuaque* por los nahuas, formaron parte de una sociedad mesoamericana desarrollada en el occidente de México, que tuvo sus principales centros políticos y religiosos en la zona lacustre del lago de Pátzcuaro. Según la historia narrada en la *RM*, fueron descendientes de grupos chichimecas, quienes arribaron, en un primer momento, a la zona de Zacapu, y a través de alianzas matrimoniales se mezclaron con los habitantes de la región lacustre de Pátzcuaro.

La conformación de una sólida sociedad tarasca se construiría a partir del 1200/1250 d.C., momento que marcaría la ocupación del valle de Zacapu por los chichimecas descritos en la *RM*. Por otra parte, la ocupación de la cuenca del lago de Pátzcuaro por los tarascos se describe en un episodio de la *RM*, en donde Vápeani y Pauacúme, señores de Uayameo, partieron hacia la cuenca del lago de Pátzcuaro. Allí encontraron a un isleño y pescador de Jaracuaro, el cual, para su sorpresa, hablaba su mismo idioma y tenía sus mismos dioses.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, (México: COLMICH, 2013).

<sup>61</sup> Helen Pollard, "El imperio tarasco en el mundo mesoamericano", en *Relaciones* 99, (2004), p. 119-123.

<sup>62</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 28.



Para Patricia Carot, este hecho se refiere al regreso de los descendientes de un grupo purépecha que había migrado al norte en el siglo IV de nuestra era. Para esta investigadora, la *RM* no sólo es una narración mítica o metafórica, sino que es un verdadero testimonio escrito, que evidencia junto con los hallazgos arqueológicos, una “larga historia purépecha”.<sup>63</sup>

Según la *RM*, varios linajes conformarían a la sociedad tarasca, pero sólo el linaje de los *uacúsecha* o de las águilas se estableció en el poder. En una primera etapa, Tariacuri, el héroe fundacional del imperio, se asentó en Pátzcuaro, y para el momento de su vejez, optó por repartir el reino entre su hijo y dos sobrinos, Hiquingaje, Hirepan y Tanganxoan, legitimando a sus sucesores a través del consentimiento de Curicaueri. Así, Tariacuri les dio un fragmento de obsidiana, la cuál era una roca sagrada, pues representaba a esta deidad.

“(…) ‘yo os quiero dar una parte de Curicaueri, que una navaja de las que tiene consigo, y ésta pondréis en mantas y la llevaréis allá y a ésta traeréis vuestra leña y haréisle un rancho y un altar donde pondréis esta navaja’. Y partiéronse con su navaja. y pasaron la laguna y empezaron a hacer un cu y una casa de los papas y la casa llamada del águila y una troj a la navaja que les dió Taríacuri.”<sup>64</sup>

Hiquingaje supliría a su padre Tariacuri en Pátzcuaro, Hirepan se asentaría en Ihuatzio y Tanganxoan en Tzintzuntzan. Al morir Tariacuri, Hirepan se llevaría consigo a Curicaueri y haría de Ihuatzio la gran capital. Fue en el reinado de Hirepan que, a partir de conquistas de poblados locales y externos, se logró la expansión del imperio. El periodo que se

---

<sup>63</sup> Se señala el abandono del territorio del valle de Zacapu hacia el 550 d.C, donde una generación migra hacia el norte, y varias generaciones después, los descendientes de gente que emigró, regresan en tres momentos, el último de ellos, descrito en este pasaje de la fuente histórica, la Relación de Michoacán. Ver Carot, “La larga historia purépecha”, 185-187.

<sup>64</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 128.

considera de mayor expansión del imperio tarasco es hacia 1450, ya que a partir del gobierno de Zinzinpandacuare, ahora con sede en Tzintzuntzan, la extensión del territorio tarasco alcanzó los 75 000 km<sup>2</sup>.<sup>65</sup>

El *irecha* (gobernante tarasco) estaba a la cabeza del imperio en lugar del dios Curicaueri, él era quien impartía justicia. También estaban los caciques de los pueblos llamados *caracha-capacha*, los diputados u *ocambecha* (recaudadores de tributo), el *angatacuri*, que era un capitán general de guerra, y cuatro señores principales que estaban en las cuatro partes en que se dividía el imperio. El territorio tenía varios centros administrativos y el imperio se sostenía gracias a un sistema tributario. Había gran número de oficios como plumajeros, arqueros, cazadores, zapateros, pescadores, sembradores, carpinteros, entre otros. Cada oficio era coordinado por un mayordomo o diputado que cobraba el tributo a cada gremio.<sup>66</sup>

Así mismo, estaba el oficio de los alfareros, cuyo trabajo consta en la *RM*. De igual modo, en las láminas pictóricas del documento se hallan algunas representaciones de objetos cerámicos (fig 5). La *RM* nos dice que “(...) había un diputado sobre todos los que pintan jícales, llamado *vrani atari*, el cual hay todavía. Otro sobre todos los pintores llamado *chúnicha*. Otro diputado sobre todos los olleros. Otro sobre los que hacen jarros y platos y escodillas, llamado *hucáziqua vri*.”<sup>67</sup>

Sabemos que *urani* significa jícara, y *atari* se referiría al verbo pintar, aunque en el *Diccionario Grande* no aparece un oficio específico que se refiera a alfarero, podemos

---

<sup>65</sup> Pollard, “El imperio tarasco en el mundo mesoamericano”, 117.

<sup>66</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 15 y 175. Carlos Paredes Martínez, “La estratificación social de los tarascos”, en *Arqueología Mexicana* 19 (1996), 37.

<sup>67</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 180.

encontrar la palabra *atani*, en vez de *atari* de la *RM*.<sup>68</sup> Esto nos puede indicar que dentro del gremio de los alfareros había una especialización para la elaboración de diversas formas cerámicas, además de que la acción de pintar vasijas era un oficio fundamental, sobre todo si pensamos en aquellos objetos finamente elaborados.



Lám. 6. Capítulo XIII.  
Segunda parte



Lám. 9. Capítulo XVII.  
Segunda parte



Lám. 18. Capítulo XXVI.  
Segunda parte



Lám. 20.  
Capítulo XXVIII.  
Segunda parte



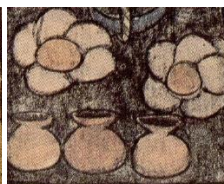
Lám. 21.  
Capítulo XXVIII.  
Segunda parte



Lám. 34. Capítulo VII.  
Tercera parte



Lám. 37. Capítulo X.  
Tercera parte



Lám. 38. Capítulo XII.  
Tercera parte



Lám. 42.  
Capítulo XIX.  
Tercera parte



Lám. 44.  
Capítulo XXV.  
Tercera parte

**Fig. 5.** Detalles de las láminas de la Relación de Michoacán donde se observan objetos cerámicos. Imágenes tomadas de Alcalá, 2013: 58, 76, 133, 140, 144, 201, 209, 215, 232, 253.

La técnica de alfarería era conocida desde el periodo Preclásico temprano en Michoacán. Como se mencionó, en El Opeño (1500/1200 a.C- 800 a.C) se han encontrado vestigios de cerámica que dan cuenta del conocimiento avanzado de la técnica, así también en el Preclásico tardío el estilo Chupícuaro (650 a.C-100 d.C) se extendió al lago de Cuitzeo. En

<sup>68</sup> Maturino Gilberti, *Diccionario de la lengua tarasca ó de Michoacán*, (México: Oficina Impresora de Estampillas, 1901), 440.

los primeros hallazgos arqueológicos, este último estilo era confundido con la cerámica del Posclásico, ya que son similares la combinación de colores, así como los diseños geométricos que la caracterizan.<sup>69</sup>

Sin embargo, es importante recalcar que si hablamos de cerámica tarasca nos estamos refiriendo a aquella elaborada desde el asentamiento del imperio tarasco en Michoacán hasta la conquista española. Robert Lister se preguntaba qué era lo tarasco desde la década de los cuarenta. En ese momento estaba el cuestionamiento sobre la definición de lo tarasco y se necesitaban diferenciar los materiales encontrados en Michoacán, los propiamente tarascos de los que no lo eran.<sup>70</sup> Si bien, la cerámica tarasca pudo retomar elementos de los periodos anteriores, como del Clásico y Preclásico, en cuanto a técnicas y diseños, consideramos que no se puede hablar de una cerámica tarasca de etapas anteriores al periodo Posclásico, ya que esta sociedad aún no estaba plenamente conformada.

## **2.2.- Aportes de la cerámica al conocimiento de la sociedad tarasca**

Los vestigios cerámicos son muy importantes para el conocimiento de las sociedades que habitaron en los sitios estudiados. Las piezas cerámicas están elaboradas básicamente de arcillas, desgrasantes y agua, y sus propiedades son la maleabilidad, la dureza, la impermeabilidad y la plasticidad. A partir de su transformación físico-química al momento de su cocción, es un material que logra persistir a través del tiempo, por tanto un vestigio material por el que es posible obtener información variada.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Carot, “La larga historia purépecha”, 135.

<sup>70</sup> Citado en Agapi Filini, “Nuevas territorialidades: El imperio tarasco”, Revista, Museo Nacional de Antropología (2015), 1.

<sup>71</sup> Jorge Juan Eiroa, *Historia de la ciencia y de la técnica*, (Madrid: Akal, 1994), 46.

El estudio de la cerámica nos aporta datos técnicos como la composición de los materiales, que nos acercan, por ejemplo, a los lugares de origen de las arcillas, además de poder vincular esta información con los marcos culturales y las conductas humanas, sobre todo cuando, por medio de excavación arqueológica, la cerámica se encuentra en contexto. Y quizá, uno de los aportes principales es que, a través de los restos de cerámica se obtienen dataciones y secuencias cronológicas de los sitios estudiados.

En Michoacán, los estudios arqueológicos acerca de la cerámica han contribuido a establecer etapas culturales para las diversas regiones del estado. Esto ha ayudado a establecer periodizaciones cronológicas, fases y horizontes en diversas zonas como la zona lacustre o el noreste del estado. Hemos mencionado ya los trabajos efectuados por Michelet en el centro-norte de Michoacán, así como los trabajos de Pollard y Hirshman. Aunque también destacan las investigaciones de Christine Hernández en el noreste de Michoacán, área localizada fuera del núcleo del señorío tarasco. Hernández se centró principalmente en la secuencia cerámica encontrada en el área de Ucareo-Zinapécuaro.<sup>72</sup> Éste fue un sitio sumamente importante para el estado tarasco, ya que fue una región de la cual provenían los recursos de obsidiana que se distribuían hacia la capital tarasca. Las fases para esta área son Chupícuaro (650/ 400 a.C-100 d.C), Mixtlán (100-400 d.C), Choromuco (400-700 d.C), Perales (700-900 d.C), Perales terminal (900-1200 d.C) y Acámbaro (1200- 1520 d.C).<sup>73</sup>

Para este trabajo nos basaremos en la cronología y determinación de las fases del Posclásico, establecidas para la zona de la cuenca del lago de Pátzcuaro, descritas por Pollard como Urichu temprano (900-1000/1100), Urichu medio (1000/1100-1350) y Tariacuri

---

<sup>72</sup> Christine Hernández, “A history of prehispanic ceramics, interaction, and frontier development in the Ucareo-Zinapécuaro obsidian source área, Michoacán, México”, (Tesis de doctorado en Filosofía, Nueva Orleans, Tulaine University, 2000).

<sup>73</sup> Christine Hernández, “La cerámica del periodo Clásico en el Noreste de Michoacán”, en *La producción alfarera en el México antiguo II*, (México: INAH, 2006), 314.

(1350-1525). Aunque principalmente, abordaremos piezas de la fase Tariacuri, pues, por su estilo, observamos que la mayor parte de los cuencos contenidos en el corpus de esta investigación pertenecen a esta etapa.<sup>74</sup>

El estudio de las formas de las vasijas puede ayudarnos a indagar acerca de la funcionalidad de las piezas, para determinar si estas tuvieron un uso cotidiano o ritual.<sup>75</sup> Se infiere que los objetos que cuentan con un esmero detallado en el diseño, tanto de la forma y decoración, fueron piezas que pertenecieron a las élites o tuvieron un uso ritual. Por ejemplo, la ausencia de una marca de uso y el hecho de que sean vasijas que contengan figuras o diseños más finos o recurrentes, hace pensar que éstas se utilizaron para representar elementos relacionados con su cosmovisión, o bien, que pudieron ser objetos destinados exclusivamente para las élites como bienes de prestigio o intercambio. Así también, las formas de las vasijas nos pueden hablar de su utilidad, tal como las pipas o sahumadores, los cuales pudieron tener fines ceremoniales, ya que el humo era un elemento sagrado.<sup>76</sup>

A partir de estudios sobre iconografía, se pueden observar rasgos acerca de prácticas culturales, ideología, vida ritual, y relaciones con sociedades externas de la cultura estudiada. En Michoacán, en los periodos Preclásico y Clásico hay más abundancia de figurillas antropomorfas, encontradas principalmente en complejos como El Opeño, Chupícuaro o Queréndaro. Éstas proporcionan más información acerca del tema del cuerpo, la indumentaria, y la religión. Sin embargo, para el periodo Posclásico de la cultura tarasca, son más abundantes las vasijas contenedoras y utensilios rituales que las figurillas.

---

<sup>74</sup> Pollard, *Manual visual de la cerámica prehispánica*, 2007.

<sup>75</sup> Eduardo Noguera, “La cerámica funeraria y ritual de Mesoamérica”, *Anales de Antropología* 4 (1967), 127-128.

<sup>76</sup> José Medina González Dávila, “La práctica de fumar tabaco entre los indígenas norteamericanos. Síntesis de una práctica milenaria”, *Arqueología Mexicana* 133 (2015), 84. Miguel J. Mayo Zozaya, “Pipas precortesianas de San Miguel de Allende”, *Revista Norte* 230 (1969), 60-64. Pollard, “Markets, tribute, and class in Tarascan commodity consumption: the Lake Pátzcuaro Basin”, 7.

En la cerámica tarasca no abundan las representaciones figurativas, sino que son los elementos geométricos y abstractos los que persisten en la mayor parte de su corpus. La decoración de los objetos abre otras posibilidades de información, ya que aporta rasgos muy variados como la gama cromática, la obtención de los pigmentos, los patrones de diseño, las técnicas de elaboración del diseño o rasgos de preferencia en las composiciones pictóricas. Sabemos que una de las técnicas que los tarascos aplicaron a sus vasijas fue la llamada al negativo, la cual se adopta desde el Preclásico, apareciendo desde la cultura Capacha y El Opeño, en el occidente; así mismo, persisten las formas decorativas de Loma Alta que se retoman en el Posclásico tardío con los tarascos.<sup>77</sup>

Vincent Versluis considera que la iconografía plasmada en la cerámica tarasca es un detonante del poder establecido por el imperio tarasco, y que los motivos y diseños formarían parte del imaginario religioso de su poderío, así como para legitimar su poder. Pollard y Washburn plantean que los cambios de los patrones en la simetría de la cerámica funeraria sugieren también un cambio social.<sup>78</sup> Por otro lado, Hirshman, analizando tiestos de Urichu, observa que la alfarería tarasca, más que estar bajo el control de la capital tarasca, se producía en un ámbito local, principalmente con focos en Erongarícuaro y Urichu, y existiendo una distribución de alfarería en los mercados.<sup>79</sup>

Observamos que la cultura material puede aportar diversos tipos de información que nos ayudan a acercarnos a las sociedades mesoamericanas. Es por ello que pretendemos

---

<sup>77</sup> Carot, “La larga historia purépecha”, 204.

<sup>78</sup> Helen Pollard y Amy Hirshman, “El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del Lago de Pátzcuaro”, presentado en el *Primer coloquio de tecnología cerámica*, 2011.

Versluis, “The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology”, 1-5.

<sup>79</sup> Hirshman, “Tarascan ceramic production and implications for ceramic distribution”, 307; Pollard y Hirshman, *El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del Lago de Pátzcuaro*, 4-7.

contribuir con el análisis de una de las formas que más sobresalen en la cerámica tarasca, las vasijas trípodes, esto como un método de acotamiento de estudio en la presente investigación, además de que nos permitirá tener un primer acercamiento al análisis de los motivos, para así determinar cuáles son los elementos o íconos que son recurrentes en este tipo de piezas. Por supuesto que valdría la pena contrastar este análisis con otras formas cerámicas como las vasijas en miniatura, o bien otros materiales como los petroglifos, para identificar qué motivos y patrones son similares o no con los cuencos trípodes, pero ello podría quedar abierto para futuras investigaciones.



### 3.- ICONOGRAFÍA Y COSMOVISIÓN EN LOS ESTUDIOS CERÁMICOS

#### TARASCOS

##### 3.1.- Iconografía

Siguiendo a Erwin Panofsky la iconografía *es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte*. Para este historiador del arte existen tres niveles de análisis de una obra artística: la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico, y la interpretación iconológica.<sup>80</sup>

El primer paso para el análisis de las imágenes conlleva a la enumeración de las “formas puras”, como las líneas, los colores, o los materiales que conforman el contenido de la obra. Después de la identificación de formas, se realiza el análisis iconográfico, el cual implica un reconocimiento de temas específicos, como pueden serlo las imágenes y las alegorías. Finalmente, se procede al contenido y a los valores simbólicos de la obra, relacionándose con el concepto de iconología, que implica un conocimiento de la cultura y de la simbología.<sup>81</sup>

Panofsky empleó su metodología en el análisis de las obras europeas, específicamente del arte del Renacimiento. Sin embargo, en la historia del arte el método se ha empleado no sólo para el estudio de estos estilos, sino que ha sido retomado para analizar obras de diferentes culturas, como es el caso de las pertenecientes al arte prehispánico americano.<sup>82</sup>

En el campo de la investigación de las culturas prehispánicas, la iconografía es una herramienta importante para la identificación de motivos que resultan recurrentes en una cultura. Muchos de ellos con un significado para nosotros desconocido, sobre todo cuando

---

<sup>80</sup> Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, (Madrid: Alianza, 2004), 45.

<sup>81</sup> Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, 47-60.

<sup>82</sup> Cecelia F. Klein, “La iconografía y el arte mesoamericano”, *Arqueología Mexicana* 55, (2002), 28-35.

se estudian culturas de las que sólo quedan los vestigios materiales, ya que “buena parte de la historia prehispánica carece de textos, y cuando los tiene no se relacionan, necesariamente, para explicar lo figurado”.<sup>83</sup>

Para el caso del arte prehispánico, podría resultar problemático acercarnos al último paso de la metodología de Panofsky: la interpretación de los íconos, ya que estamos muy alejados de esta periodicidad y no tenemos suficientes documentos escritos que nos lleven a tener una clara muestra de lo que los motivos significan. No obstante, “cuando no existen textos escritos que puedan constituir un legado, la iconografía de un pueblo desaparecido es lo más cercano a los procesos de un pensamiento extinto”.<sup>84</sup>

Los estudios de iconografía prehispánica consisten básicamente en la identificación de motivos presentes en el corpus seleccionado por el investigador. A partir de esta identificación, los investigadores pueden describirlos y realizar comparaciones con otras formas similares, ya sean del mismo corpus o bien, de corpus externos que pertenezcan a otras culturas. De esta manera, es posible ir entendiendo ciertas semejanzas iconográficas y en algunos casos relacionarlas con su simbolismo.

Uno de los objetivos de este trabajo es la identificación de la iconografía presente en la cerámica tarasca, específicamente en los cajetes del periodo Posclásico de esta cultura en Michoacán. En el caso de la identificación iconográfica en el estado para un periodo anterior, Agapi Filini dedica uno de los capítulos de su libro *The presence of Teotihuacan in the Cuitzeo Basin* para hablar acerca de los motivos presentes en la cerámica decorada de la zona de la cuenca del lago de Cuitzeo, principalmente del periodo Clásico.<sup>85</sup> Ella, al igual que

---

<sup>83</sup> Beatriz de la Fuente, “Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica”, *Arqueología Mexicana* 55 (2002): 36-39.

<sup>84</sup> Arturo Pascual Soto, *Iconografía arqueológica de El Tajín*, (México: UNAM, 1990), 25.

<sup>85</sup> Agapi Filini, “Encoded identities: Iconography as a means of demarcating elite relations”, en *The presence of Teotihuacan in the Cuitzeo Basin* (Michigan: BAR International Series, 2004).

otros investigadores, realizó clasificaciones de motivos que permiten organizar la información para comprender rasgos y características de los íconos.

Filini presenta una compilación de temas iconográficos que divide en antropomorfos, geométricos, zoomorfos y de filiación teotihuacana, a su vez clasificados en categorías. Su metodología consiste en tres pasos: la identificación y clasificación de motivos, descripción del estilo y la interpretación del corpus.<sup>86</sup> De esta manera, hace una comparación de los motivos que fueron encontrados en la zona estudiada con motivos que aparecen recurrentemente en la iconografía teotihuacana.

Una de las problemáticas que puede surgir en la indagación de significados de motivos es que existen formas que pueden ser encontradas en diferentes culturas y en diferentes periodicidades. La cuestión reside en que, por el hecho del transcurso temporal, el significado que tuvieron en su momento pudo haber cambiado de una cultura a otra, o bien, haberse mantenido.

Cada tema iconográfico está conformado por el diseño de elementos organizados dentro de un patrón o una configuración de diseño: “estas configuraciones pueden tener una estructura libre u obedecer a normas culturales (...) una línea ondulada puede considerarse un simple motivo decorativo, pero cuando está examinado en diferentes marcos culturales, revela que está por otra cosa, por ejemplo agua”.<sup>87</sup>

Por su parte, Patricia Carot, también para la época del Clásico, realizó un estudio iconográfico detallado de la cerámica de Loma Alta. Esta investigadora participó en los proyectos arqueológicos llevados a cabo por el CEMCA, enfocándose en la zona de Zacapu. El auge de este sitio se desarrolló durante el 100 a.C al 550 d.C., su abandono posiblemente

---

<sup>86</sup> Filini, “Encoded identities: Iconography as a means of demarcating elite relations”, 54.

<sup>87</sup> Filini, “Encoded identities: Iconography as a means of demarcating elite relations”, 54 (traducción mía)

se debió a las alteraciones climáticas y la desecación del lago de Zacapu. Los pobladores de la zona emigraron, según lo propuesto por la investigadora, hacia el norte del país, dejando en el sitio rastros de abandono como cerámica ritualmente matada.<sup>88</sup>

De acuerdo a su análisis iconográfico, Carot propuso una continuidad cultural tarasca que abarca dos milenios (desde la cultura Chupícuaro hasta la cultura Tarasca). Así, la cerámica de Loma Alta está influenciada por la Chupícuaro, y posterior al abandono de Loma Alta, sus rastros se observan principalmente en las culturas de Chalchihuites y Hohokam.<sup>89</sup>

La iconografía que Carot analiza está presente en escultura de piedra, pero principalmente en cerámica destinada a contexto funerario. De acuerdo con lo encontrado en excavación, y de piezas publicadas por Lumholtz, Noguera y Núñez, así como algunas piezas expuestas en el Museo Nacional de Antropología, Carot identificó 40 motivos: 9 zoomorfos, 4 antropomorfos, 3 antropozoomorfos y 24 geométricos. En su texto *Le site de Loma Alta, Lac de Zacapu, Michoacan, Mexique*, Carot dedica la segunda parte para describir de manera detallada estos motivos que aparecen en su corpus.<sup>90</sup>

Figuras abstractas en movimiento sobresalen en el corpus iconográfico de Carot. De ellas se han identificado aves en vuelo, patos, serpientes, ardillas, venados y guajolotes en movimiento, también seres antropomorfos danzantes y figuras compuestas o míticas como hombres-venado, hombres-pájaro y hombres-serpiente. Figuras geométricas como grecas escalonadas que remiten a motivos piramidales, volutas, líneas ondulantes, eses y cruces también están presentes.

---

<sup>88</sup> Patricia Carot, "Otra visión de la historia purépecha", en *Estudios Jaliscienses* 71, (2008), 33.

<sup>89</sup> Braniff menciona, por ejemplo, que la greca escalonada aparece por primera vez en la Loma Alta, y en gran medida estará presente en Alta Vista, Zacatecas y entre los Hohokam. Beatriz Braniff, "Los cuatro tiempos de la tradición Chupícuaro", en *Arqueología* 16, (1996), 65- 59- 68; Beatriz Braniff y Marie Aretti Hers, "Herencias Chichimecas", en *Arqueología* 19 (1998), 55-80. Carot, "Otra visión de la historia purépecha", 29.

<sup>90</sup> Patricia Carot, *Le site de Loma Alta. Lac de Zacapu, Michoacan, Mexique*, (England: BAR International Series, 2001), 53.

En la época Posclásica estos motivos parecen retomarse con los tarascos. Carot identifica tres momentos de un retorno por la evidencia de nuevos asentamientos. El primero en la cuenca del río Lerma hacia el 800 d.C, el segundo en la cuenca de Zacapu en el siglo X, y la tercera en la cuenca del lago de Pátzcuaro hacia el siglo XIV.<sup>91</sup> En esta última etapa, hacia la mitad del S. XV, es que el señorío tarasco alcanza su auge en todo el territorio de Michoacán, siendo la élite de los *uacúsecha* la que se asentaría en el poder.

El poder político de los tarascos se vio reflejado en su forma de organización social con una clara jerarquización, una centralización política y una ideología que tenía como objetivo la expansión del territorio por medio de la guerra. Ello se vio reflejado en el estilo artístico principalmente materializado en la arquitectura, en los vestigios cerámicos y la escultura en piedra. Según Vincent Versluis, el estilo que desarrolló la cultura tarasca fue una herramienta con la que la clase dominante marcó un estatus social y legitimó su poder.

Versluis propone que la cerámica decorada sirvió como un medio importante en el que los símbolos religiosos del estado fueron representados, ya que la iconografía y las vasijas policromadas están asociadas con la élite. De esta manera, los íconos conforman un imaginario religioso que legitima el poder político.<sup>92</sup>

En relación a la iconografía tarasca, Vincent Versluis identifica 16 diseños, 7 motivos y 2 temas, relacionándolos con los colores en que se representan, para llegar a algunas interpretaciones. Entre los motivos que señala se encuentran los puntos, series de líneas cortas paralelas, líneas cortas delgadas con o sin dientes, series de guiones con o sin dientes, series de triángulos, espirales, dobles espirales, bandas en S y Z, series de *xicalcolihqui*, meandros, *bulleyes*, racimos de puntos, círculos y *bullseyes*, eclosiones, diseños en X, y un último que

---

<sup>91</sup> Carot, “La larga historia purépecha”, 175-190.

<sup>92</sup> Versluis, “The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology”, 1-5.

abarca tanto espirales, dobles espirales, S y Z, *xicalcolihquis* y meandros con guiones internos, líneas paralelas, puntos, círculos o dientes.<sup>93</sup>

Los motivos que el investigador identifica son: deidad hombre-rana, ave, tortuga, serpiente, ardilla, rata y tlacuache; y propone dos temas que son: un sol en cuartos, versiones de hombre-rana, ave, tortuga y serpiente arreglados con el sol y motivos en cuartos. Para este autor, estos serían los diseños, motivos y temas que identificarán a la iconografía tarasca.

Observamos que tanto Carot como Filini utilizan una clasificación similar de motivos en donde los elementos identificados se dividen en antropomorfos, zoomorfos y geométricos. En cambio, la clasificación de Versluis difiere, en tanto que su clasificación está dada por diseños, motivos y temas (Cuadro 2). Consideramos que ésta última clasificación es un tanto confusa, ya que creemos que lo que él considera como temas, podría estar incorporado en la clasificación de los motivos. También pensamos que algunos de los animales que propone están forzados en su identificación, o no corresponden con las representaciones.

<b>Patricia Carot Cerámica Loma Alta periodo Clásico</b>	<b>Agapi Filini Cerámica de la cuenca del Lago de Cuitzeo periodo Clásico</b>	<b>Vincent Versluis Cerámica del señorío tarasco Posclásico tardío</b>
Antropomorfos	Antropomorfos	Diseños
-Cabeza humana -Cabeza miniatura en cadena -Figura con brazos levantados -Figura danzante  Antropozoomorfos - Hombre-pájaro-serpiente -Hombre-pájaro -Cabeza con protuberancia: cuernos	-Estilizado      -Zoomorfizado	-Puntos -Series de líneas cortas paralelas -Líneas cortas delgadas con o sin dientes -Series de guiones con o sin dientes -Series de triángulos -Espirales -Dobles espirales -Bandas en S y Z -Series de <i>xicalcolihqui</i> -Meandros - <i>Bulleyes</i> -Racimos de puntos, círculos y <i>bullseyes</i>

<sup>93</sup> Versluis, “The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology”, 33-232.

	-Relación teotihuacana	-Eclisiones -Diseños en X -Espirales, dobles espirales, S y Z, <i>xicalcolihquis</i> y meandros con guiones internos, líneas paralelas, puntos, círculos o dientes
Zoomorfos	Zoomorfos	Motivos
- Pato -Ave con largo pico -Ave miniatura -Reptil (serpiente, caimán, lagartija, serpiente acuática-mountruo marino, serpiente flecha) -Cuadrúpedo - Coyote -Zoomorfo diverso -Pata de ave y pequeña flecha -Peine (ala o cornamenta)	Avifauna: local/ filiación teotihuacana Reptiles: local / filiación teotihuacana Cánidos / Cérvidos	-Deidad hombre-rana -Ave -Tortuga -Serpiente -Ardilla -Rata <sup>94</sup> -Tlacuache
Geométricos	Geométrico	Temas
-Greca y voluta -Xicalcolihqui -Peine -Motivo piramidal cursivo y angular -Triángulo -Triángulo rayado de un lado -Chevron (línea zigzag) -Reja -Línea y peine -Motivo en damas, cuadriculado -Cruz, X, I o Y -Cruz de San Andrés -Flecha ondulada -Línea ondulada - U, C o medio círculo, gancho, S, Z, o xonecuilli -Cadena -Punto y círculo -Sol -Motivo vegetal -Motivo curvilíneo acuático -Motivo punteado -Motivo residual -Ardilla	-Líneas: paralelas, motivo peine, líneas onduladas (locales /filiación teotihuacana) -Triángulos -Círculos: pequeños, motivo solar, filiación teotihuacana -Voluta: local /filiación teotihuacana -Xicalcolihqui -Compuesto -Glifo L	-Sol en cuartos -Versiones de hombre-rana, ave, tortuga y serpiente arreglados con el sol o motivo en cuartos

**Cuadro 2.** Propuesta de identificación iconográfica en la cerámica michoacana prehispánica

<sup>94</sup> Versluis duda si se trata de un motivo de rata o de lagartija. Versluis, "The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology", 231.

Cabe destacar también que existen estudios enfocados al análisis de petroglifos tarascos, en los cuáles está presente la iconografía de esta cultura del periodo Posclásico Tardío. Es el caso del trabajo realizado por Verónica Hernández, en el cuál destaca, respecto a este tema, la clasificación que realiza sobre las figuras que están plasmadas en los janamus en Tzintzuntzan. Las formas son espirales, círculos, líneas onduladas, líneas rectas, figurativo, letras y números [coloniales].<sup>95</sup>

También sobresale la tesis de doctorado de Alejandro Olmos, donde pretende demostrar la existencia de un sistema de escritura tarasca, partiendo de un corpus de imágenes plasmadas tanto en soporte de hueso, concha, cerámica, lítica y metalurgia. En un ejercicio de descomposición de elementos, Olmos identificó cinco formantes plásticos que son el punto, la línea, la espiral, el círculo y el rombo, elementos básicos que están presentes en los íconos tarascos.<sup>96</sup>

En un ámbito fuera del estado de Michoacán, llama la atención un trabajo iconográfico realizado sobre Teuchitlán, Jalisco, por Verénice Y. Heredia y Joshua D. Englehardt, quienes realizaron un análisis iconográfico de la cerámica de este sitio. La cultura se desarrolló entre el 300 a.C y el 450/500 d.C, alrededor del volcán de Tequila. El objetivo de la investigación fue demostrar la interacción del Occidente con otras regiones de Mesoamérica a través del análisis de la iconografía encontrada en los restos materiales de esta tradición.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Verónica Hernández Díaz, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, 249.

<sup>96</sup> Alejandro Olmos Curiel, "Formantes plásticos para un sistema de escritura prehispánico en Michoacán", (Tesis de doctorado en Arqueología, ENAH, 2017).

<sup>97</sup> Verénice Y. Heredia Espinoza y Joshua D. Englehardt, "Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán", *TRACE* 68 (2015).



Los motivos que se encuentran en la cerámica de Teuchitlán son motivos abstractos de los que destacan tres: una división cuatripartita con un centro, que en su artículo se ha optado por denominar *quincunce*, la Lazy-S y la serpiente bicéfala. En cada uno de estos elementos los autores hacen una analogía con íconos similares de otras regiones de Mesoamérica.<sup>98</sup>

Llama la atención que estos tres motivos también están presentes en la iconografía tarasca. Resumiendo su estudio: el elemento cuatripartita está presente en la cosmovisión mesoamericana del orden del mundo, la Lazy-S se presenta en tradiciones cerámicas tanto de Michoacán como de Guanajuato, y en las representaciones glíficas mayas y zapotecas asociándose con la nube y la lluvia. Finalmente, la serpiente bicéfala está presente en varias regiones mesoamericanas como en el noroeste de Mesoamérica, Loma Alta, Alta Vista y Mixtlán, y está asociada con la fertilidad, el maíz y el poder sociopolítico.<sup>99</sup>

Como vemos, los trabajos sobre iconografía prehispánica en el estado de Michoacán, se han basado en la identificación y en la clasificación de motivos. En algunos casos, se han llegado a algunas interpretaciones, sobre todo con base en las comparaciones realizadas con motivos de otras culturas.

### **3.2 Cosmovisión**

Johanna Broda entiende el concepto de cosmovisión como “la visión estructurada en la cual los antiguos mesoamericanos combinaban de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían, y sobre el cosmos en que situaban la vida del hombre”,<sup>100</sup> es decir,

---

<sup>98</sup>Heredia y Englehardt, “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán”, 16.

<sup>99</sup>Heredia y Englehardt, “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán”, 16-26.

<sup>100</sup> Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros”, *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, (México: UNAM, 1991), 461-500.

que a través de la observación de la naturaleza y de los ciclos del tiempo, los prehispánicos lograron tener un conocimiento de la naturaleza.

Es por medio de esta observación, que la naturaleza se vincula con la creación de una cosmovisión, en la que se introducirán tanto la religión, los rituales y los mitos. La ideología será un conector entre la representación simbólica de la cosmovisión, la legitimación y justificación del orden establecido en las estructuras sociales.<sup>101</sup> Podemos entonces decir que a partir de la observación de la naturaleza, como es descrito por Broda, se inaugura la construcción de la cosmovisión, y es, por ejemplo, a partir del ciclo agrícola del maíz que se articula la explicación de la existencia del hombre.

Por su parte Alfredo López Austin señala que la cosmovisión es un producto humano inserto en un acontecimiento histórico y menciona que ésta se define como

(...) un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración; hecho complejo integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo.<sup>102</sup>

La cosmovisión debe ser entendida dentro de un ámbito histórico, jamás alejado del contexto social. La cosmovisión no puede plantearse sólo como un hecho individual, sino que es un hecho de masas, pues es compartido y está inserto en la colectividad. Además, es de larga duración, ya que se resiste a la transformación histórica, y es un hecho complejo porque entreteje todo un sistema de “representaciones, ideas, creencias, gustos, etc”.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros”, 461

<sup>102</sup> Alfredo López Austin, “La cosmovisión mesoamericana”, *Temas mesoamericanos*, (México: INAH, 1996), 472.

<sup>103</sup> López Austin, “La cosmovisión mesoamericana”, 472.

La resistencia al cambio, será definido por López Austin como el núcleo duro.<sup>104</sup> Sabemos que en Mesoamérica existen características comunes que definen el área cultural, como el calendario, el juego de pelota, las estructuras piramidales, o el consumo del maíz, la calabaza y el chile, por mencionar algunas. Para López Austin, fue durante el Preclásico temprano cuando se empezaron a definir las bases de la cosmovisión, gracias al desarrollo del intercambio cultural, el cual incluyó aspectos relacionados con las técnicas y productos utilizados en la agricultura, así como la construcción de un código que fue común a las sociedades mesoamericanas.<sup>105</sup>

Incluso varios elementos de estas sociedades aún perduran a pesar de la transformación histórica, pero una de las características del núcleo duro es que ordena los elementos nuevos que se insertan, reinterpretando y ajustando los elementos adquiridos. De esta manera la cosmovisión mesoamericana es como un ente vivo, que se ajusta, modifica y crea, partiendo desde una base ya existente.<sup>106</sup>

Una parte importante de la cosmovisión tarasca es la que juegan las deidades en la vida cotidiana de esta sociedad. Los datos que se tienen acerca de los dioses tarascos se han obtenido a través de un trabajo de identificación de los personajes divinos que aparecen en todo el documento de la *RM*.<sup>107</sup> Este documento constaba de tres partes, la primera sección, que hablaba acerca de los dioses y sus ritos, se encuentra perdida, siendo así, que lo que se conoce de ellos es gracias a los documentos de la segunda y tercera parte.

---

<sup>104</sup> Alfredo López Austin, “El núcleo duro”, en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, (México: CONACULTA/FCE, 2001), 59.

<sup>105</sup> López Austin, “El núcleo duro”, 54.

<sup>106</sup> López Austin, “El núcleo duro”, 61 y 63.

<sup>107</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 282.

Cabe mencionar el interés por comprender a los dioses en el texto de José Corona Núñez, *Mitología tarasca*, escrito en la década de los cincuenta.<sup>108</sup> Corona Núñez hace algunas interpretaciones acerca de algunos elementos que aparecen en las vasijas cerámicas, aunque estas piezas podrían estar datadas en un periodo anterior al de la cultura tarasca, ya que el autor no ofrece información cronológica de los objetos que muestra.

De los dioses tarascos sobresale Curicaueri, que es el dios principal de los tarascos relacionado con el sol, el fuego y la guerra.<sup>109</sup> También interpretado, de acuerdo al análisis etimológico de su nombre, como “el dios que sale haciendo el fuego”.<sup>110</sup> La diosa lunar es llamada Xaratanga, es la diosa que se muestra o se aparece, relacionada con la sensualidad y la fertilidad.<sup>111</sup> Cueravaperi es la deidad de la tierra y la creadora, aquella que “pare con dificultad”.<sup>112</sup> De esta deidad se menciona que era la madre de los dioses.<sup>113</sup>

En la *RM* se menciona a los dioses Uirambanecha, que son los dioses de la mano izquierda, es decir aquellos que están puestos en el sur, en tierra caliente, y los dioses de la mano derecha se ubicarían en el norte.<sup>114</sup> Tiripemencha, es una deidad plural relacionada con el dios abuelo de Curicaueri, pero a la vez con sus hermanos. Esta deidad es conformada por Tiripeme Xugapiti, Tiripeme Caheri, Tiripeme Cuarencha, y Chupe Tiripeme están

---

<sup>108</sup> José Corona Núñez, *Mitología Tarasca*, (México: FCE, 1957).

<sup>109</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 45; Claudia Espejel, *La justicia y el fuego*, (México: COLMICH, 2008), 309; y Helen Pollard, *Tariacuri's legacy*, (Ocklahoma:University of Ocklahoma Press, 1993), 138.

<sup>110</sup> Cristina Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 104 (2005), 147.

<sup>111</sup> Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, 152-153.

<sup>112</sup> Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, 151.

<sup>113</sup> Francisco Ramírez, *Relación sobre la residencia de Michoacán (Pátzcuaro)*, 493.

<sup>114</sup> Alcalá, *Relación de Michoacán*, 138. Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, 138-140.

relacionadas cada una con un lugar geográfico en el estado tarasco, así como con un color específico.<sup>115</sup>

El padre Ramírez relata el mito de creación que puede estar relacionado con la creación de los cuatro rumbos, (a su vez relacionado con los Tiripemencha). La mujer del dios del “infierno”,

(...) vino a parir todas las demás plantas y árboles, como están. Lo qual todo decían, salía de las espaldas de una diosa que los dioses pusieron en la tierra, que tenía la cabeza hacia poniente, y los pies hacia oriente, y un brazo a septentrión, y otro a meridián; y el dios y otras dos diosas, una de un brazo y otra de otro, porque no se cayese. Puestas pues todas las cosas en orden, tornó otra vez a salir el sol, por mandato de los dioses del cielo.<sup>116</sup>

En una de las vasijas que interpreta Corona Núñez en *Mitología Tarasca*, se observa a un animal que asemeja una serpiente con cabeza de ave y cuerno, el autor lo relaciona con la deidad Tiripemequarencha o Tiripemencha, que Núñez ha asociado con el dios del lucero o Venus, representado en Tula como serpiente con pico de pájaro.<sup>117</sup> Sin embargo, Monzón también asocia a Tiripemencha con los oficiales o artesanos colgados sobre la planicie, sugiriendo su vinculación con las estrellas.<sup>118</sup>

En otra de las vasijas expuestas por Corona Núñez, se muestra a cinco serpientes estilizadas, alternadas con líneas escalonadas, estas son relacionadas por el autor con el mito que aparece en la *RM* en donde los sacerdotes de Xaratanga se convierten en culebras.<sup>119</sup> Sin

---

<sup>115</sup> Pollard, *Tariacuri's legacy*, 139; Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, 147-150; Alcalá, *Relación de Michoacán*, 27.

<sup>116</sup> Ramírez, “Relación sobre la residencia de Michoacán (Pátzcuaro)”, 494.

<sup>117</sup> Corona Núñez, *Mitología Tarasca*, 33.

<sup>118</sup> Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, 146.

<sup>119</sup> Corona Núñez, *Mitología Tarasca*, 28.

embargo, coincidimos con Roberto Martínez que señala que las interpretaciones de este autor son un tanto forzadas.<sup>120</sup>

Se observa pues, que la cosmovisión de una cultura es asimilada y reproducida, materializándose en los objetos. La idea anterior puede notarse en piezas insertas en contextos indígenas actuales. Tal como Olivia Kindl se ha acercado a la cosmovisión de los huicholes a través de un aspecto visual contenido en las jícaras.<sup>121</sup> En el caso de estos objetos, su contenido simbólico se manifiesta gracias a su estructura y los patrones de los diseños. Este hecho hizo que Olivia Kindl planteara la hipótesis de que un aparente diseño decorativo, en realidad estaba lleno de cualidades simbólicas para ella desconocidas.<sup>122</sup>

La función de estos objetos estaba vinculado con el significado de su decoración interna.<sup>123</sup> Las jícaras rituales huicholas, son portadoras de memoria y las figuras que contienen son realidades y no representaciones. Kindl menciona que las jícaras son encarnaciones de antepasados, divinidades o seres humanos, un microcosmos y una realidad en sí misma, aunque “no quiere decir que las jícaras huicholas reflejen la cosmovisión de esta cultura en su totalidad. No obstante, es probable que contengan códigos culturales que denoten una manera particular de concebir el mundo y expresen un modo propio de ver las cosas incluidas en éste”.<sup>124</sup>

En la cerámica prehispánica cuya función va más allá de lo meramente utilitario, puede suceder algo similar. Existen cerámicas votivas, vasijas escultura, o bien decoradas con motivos recurrentes, en las cuales podría reproducirse un microcosmos en donde se

---

<sup>120</sup> Roberto Martínez González, *Cuiripu: cuerpo y persona entre los antiguos p'urhépecha de Michoacán*, (México: UNAM, 2013), 141.

<sup>121</sup> Olivia Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, (México: CONACULTA/INAH, 2003)

<sup>122</sup> Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, 20.

<sup>123</sup> La autora identificó en las jícaras, una función utilitaria, una ritual y otra comercial. Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, 27.

<sup>124</sup> Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, 39, 44-45.

activa la memoria aludiendo a su vez a una realidad relacionada con la cosmovisión de las sociedades creadoras. Precisamente el acto de plasmar una figura o motivo que se repite en diferentes piezas da pie a pensar que está transmitiendo un significado, incluso puede pensarse también en el esmero puesto en los detalles, o el trabajo más fino en la elaboración de un objeto, aunque esto último no es siempre un requisito.

Los mitos y la iconografía presente en el arte mesoamericano dan pauta para tratar de comprender esta temática. En algunos casos es posible emplear el conocimiento de las narraciones míticas para interpretar aspectos visuales presentes en una estela o en un códice, por ejemplo.<sup>125</sup> Sin embargo, esto no es una tarea sencilla, y no siempre puede efectuarse, ya que cuando se estudia el arte mesoamericano, muchas veces no se encuentran el referente mítico escrito.

La interpretación aún se vuelve más compleja cuando los íconos son abstractos y geométricos, por el hecho de que no existe una denotación clara de los elementos. Éste es el caso de la iconografía tarasca. No obstante, existen trabajos que se han acercado tanto a la comprensión de la cosmovisión tarasca como a la interpretación de sus formas plasmadas en el arte.

Observamos que el concepto cosmovisión es en sí un sistema complejo, y consideramos que las formas cerámicas y su iconografía son parte de este sistema. También consideramos que los motivos y los patrones de diseño, además de ser detonantes del poder tarasco, son reflejo de una memoria y también de una herencia iconográfica que en el Posclásico tardío fue adquiriendo un estilo propio.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Alfredo López Austin, “Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano”, *Anales de Antropología* 43 (2009): 9-50; o cómo el trabajo realizado por Heredia y Englehardt en “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán” citado anteriormente.

<sup>126</sup> Esta idea podrá explicarse en el análisis de la iconografía en los siguientes capítulos.

## 4.- ASPECTOS VISUALES Y ARTÍSTICOS DE LA CERÁMICA TARASCA

### 4.1.- Formas

La alfarería tarasca se caracteriza por tener rasgos peculiares que difieren en algunos casos de otras culturas de Mesoamérica; sin embargo, podemos encontrar otras características que pueden presentarse en objetos de culturas prehispánicas tan alejadas como en Sudamérica. Tal es el caso de las vasijas de asa o vertedera tipo estribo, que si bien están presentes tanto en Tlatilco como en la cultura preclásica de Capacha (1500/1200 - 800 a.C), también se encuentran en la cultura de Chavín (1200 – 500 a.C) en el horizonte temprano de Perú y en otras culturas andinas como la Moche o Nasca, por mencionar algunas.

En cada periodo y cultura se encuentran formas votivas de la cerámica que caracterizan a las culturas. En el periodo Posclásico de Michoacán se presentan ciertas formas identificables con las creaciones tarascas. Ya en las láminas de la RM encontramos las representaciones de algunas de estas formas como ollas, ollas de asa estribo con vertedera, patojos y cajetes. Aunque otros estilos de vasijas no se hallan representados en las láminas, se han encontrado en su forma material tecomates, ollas fitomorfas, miniaturas y cajetes trípodes.

Los arqueólogos también se dan a la tarea de reportar las formas de las vasijas, sobre todo si éstas se hallan fracturadas o si sólo se encuentran fragmentos de ellas, identificando diversos tipos, así como reconociendo características culturales. Pollard, por ejemplo, menciona la existencia de cajetes de diversas formas y tamaños, cajetes miniatura, braseros, coladores, ralladores, platos, ollas, ollas vertederas, caracterizando sus particularidades<sup>127</sup>.

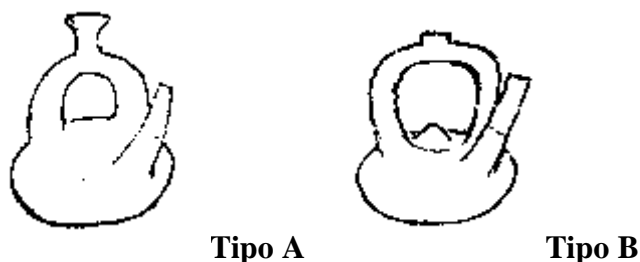
---

<sup>127</sup> Pollard, *Tariacuri's legacy*, 203-205.



Se reportan también tecomates, patojos, ollas fitomorfas, pipas, figurillas, malacates, instrumentos musicales.<sup>128</sup>

Fuera del ámbito arqueológico y dentro del aspecto artístico de las piezas tarascas, destaca el trabajo de Raúl García en su obra *La alfarería votiva de los tarascos*, quien presenta una organización de acuerdo a la forma de la alfarería tarasca. El autor propone una división básica de tipos: A, B, C, D, E, F y G. En los dos primeros grupos se hallan las ollas de asa de tipo estribo y larga vertedera, que se diferencian entre sí porque la asa tipo A no mantiene un diámetro uniforme y su gollete tiene un cuello más alto que en la vasija del tipo B (Fig. 6).<sup>129</sup> Este tipo de vasijas tienden a tener un decorado cromático en rojo y blanco.



**Fig 6.** Vasijas tarascas del tipo A y B según la clasificación de Raúl García García, 2009: 92

Las vasijas del estilo C son ollas con asa tipo canasta y larga vertedera. García las divide en tres tipos C1, C2 y C3, a partir del tipo de decoración que presentan, el autor propone que los rasgos más sencillos de una vasija son una manera más primitiva de elaborar los objetos y por tanto cree que la cronología es más temprana. Diferimos en esta idea, ya

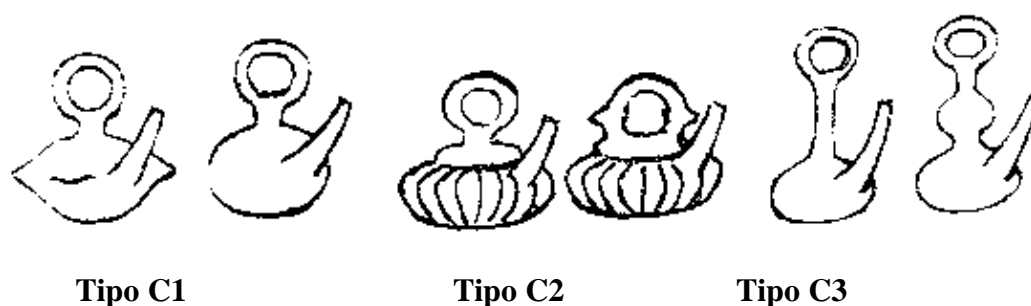
---

<sup>128</sup> Castro Leal, *Tzintzuntzan. Capital de los tarascos*, 75- 115; Macías Goytia, “La cerámica tarasca antes de la conquista”, 330-339.

<sup>129</sup> García, *La alfarería votiva de los tarascos*, 36.

que consideramos que el grado de elaboración de un objeto no determina la etapa de elaboración de la pieza.<sup>130</sup>

Los colores encontrados las vasijas de tipo C son tonos rojizos y blancos, y en algunos otros casos tienen decoraciones al negativo. En el tipo C2 de esta clasificación se encuentran las piezas con asa canasta y larga vertedera. El cuerpo de la olla es fitomorfa, donde se aprecian gajos a manera de calabaza. En cambio, los tipos C3 tienen un gollete largo y un asa canasta más pequeña, en algunos casos, con el cuerpo globulado o más anguloso (Fig. 7).



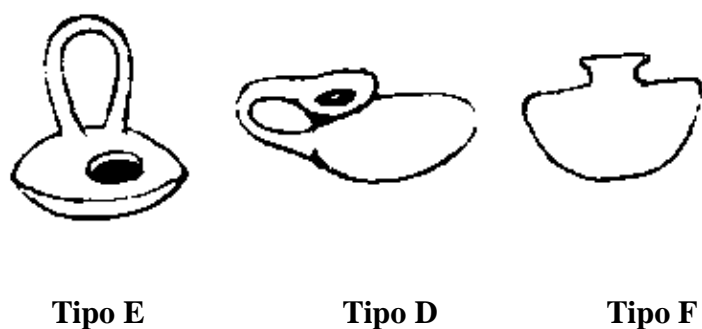
**Fig 7.** Vasijas tarascas del tipo C1, C2 y C3 según la clasificación de Raúl García García, 2009: 92

Es importante mencionar que algunas de estas vasijas fueron analizadas en laboratorio recientemente. La investigación se llevó a cabo por la investigadora Helen Pollard. En el resultado de este estudio se identificó la presencia de teobromina y cafeína, “los principales biomarcadores de cacao”,<sup>131</sup> lo que nos permite saber la utilidad de estas vasijas. Éste es quizá el primer estudio de vasijas tarascas en donde el objetivo es conocer la función de las mismas.

<sup>130</sup> García, *La alfarería votiva de los tarascos*, 49.

<sup>131</sup> Helen Pollard, “Markets, tribute, and class in Tarascan commodity consumption: the Lake Pátzcuaro Basin”, *Americae* 2 (2017), 5.

Seguendo con la clasificación de García, las ollas de tipo E presentan un asa alargada con un cuerpo circular que presenta una boca amplia en un extremo, pueden presentar engobes negros, un tono monocromo y también las hay de tonos blanco, rojo y decoración al negativo. Las vasijas del tipo D son denominados patojos, y se encuentran entre las formas más características de la cerámica tarasca, aunque ya existían desde la tradición Chupícuaro. Se les conoce con este nombre ya que el cuerpo de la vasija asemeja al cuerpo de un pato. En la tradición tarasca puede presentar colores rojo, blanco y decoración al negativo.<sup>132</sup> Uno de ellos está representado en la lámina XXVII de la RM. El tipo F son cerámicas que tienen la forma de media luna y que el diseño puede estilizarse en algunos ejemplares, los golletes no son alargados y el cuerpo puede presentar decoraciones al negativo (Fig. 8).



**Fig 8.** Vasijas tarascas del tipo E, D y F según la clasificación de Raúl García García, 2009: 92

Finalmente, el tipo G estará determinado por los cajetes trípodes, que el autor denomina como molcajete trípode. Es interesante que el autor mencione que es “de las más importantes en el conjunto de toda la alfarería tarasca”, sólo que no es claro en el por qué hace esta afirmación, quizá el motivo sea que él considera a estas formas como el resultado de la influencia de culturas previas al asentamiento de la cultura tarasca (Fig. 9).<sup>133</sup>

<sup>132</sup> García, *La alfarería votiva de los tarascos*, 67.

<sup>133</sup> De ello menciona a los cuicuiltecos o tecos, quienes habitaban en la tierra caliente de Guerrero y Michoacán. García, *La alfarería votiva de los tarascos*, 70-72.



**Tipo G**

**Fig 9.** Vasijas tarascas del tipo G, según la clasificación de Raúl García García, 2009: 92

García hace una comparación entre los cajetes trípodes tecos y tarascos mencionando que en la alfarería tarasca no hay antecedentes de molcajetes con soportes, y que gracias al contacto con los tecos es que comienzan a igualar ciertas formas;<sup>134</sup> sin embargo, creemos necesario aclarar que desde fases muy tempranas hay presencia de cajetes trípodes y esto, pensamos, no necesariamente sería un préstamo de los tecos.<sup>135</sup>

Los cajetes trípodes tarascos tienen la característica de tener bocas anchas y paredes cóncavas, la mayoría de los soportes son huecos y más anchos en su base que en su parte superior. Además, éstos suelen funcionar como sonaja, ya que en su interior tienen bolitas de cerámica; cada uno de los soportes presenta una ranura en la parte trasera que suponemos ayudo a la cocción y también a la producción del sonido; es decir, el sonido no es sordo o encerrado. Los tonos cromáticos que se presentan pueden ser blancos, rojos, negros y con decoraciones al negativo. En las piezas que pudimos analizar del corpus de esta investigación,

---

<sup>134</sup> García, *La alfarería votiva de los tarascos*, 72

<sup>135</sup> Las afirmaciones que hace García al respecto de los tecos y los tarascos no se ha basado en datos arqueológicos precisos que sustenten su argumento. Sobre los tecos, Nicolás León menciona que son los cuitlatecos de Guerrero con filiación a la familia nahuatlana y que estos fueron vasallos de los tarascos, mientras que Francisco Plancarte y Navarrete sugiere que éstos vivían en el territorio michoacano antes de que llegaran los tarascos. Nicolás León, *Catálogo de la colección de antigüedades tecas del territorio michoacano existentes en el Museo Nacional de México*, (México: Imprenta del Museo Nacional, 1903); Francisco Plancarte y Navarrete, “Los tecos”, en *La arqueología en los anales del museo michoacano*, (México: INAH, 1993), 216-223.

las medidas en su diámetro varían de 28 a 13 cm, y de 18 a 11 cm en su altura, aproximadamente.

García no clasificó otros tipos de formas como los cajetes sin soportes, miniaturas, malacates o instrumentos musicales. Algunas formas cerámicas merecen también especial atención, como las pipas que fueron hechas de cerámica y que tenían un significativo uso para las élites, también representadas en la RM.

#### **4.2.- Colores y técnica**

Los arqueólogos, a partir de los tiestos o piezas que encuentran en campo, han elaborado clasificaciones en cuanto a colores, técnicas, decoración, formas, entre otros, que les permiten ordenar la información. Así, en la cerámica tarasca podemos encontrar clasificaciones de distintos tipos cromáticos como café oscuro, negro pulido, rojo pulido, rojo pulido con decoración negativa, rojo sobre anaranjado, rojo sobre bayo, rojo sobre blanco, rojo sobre crema, blanco sobre rojo, blanco sobre café, blanco y rojo sobre café, negro sobre blanco, polícromos como rojo y negro sobre engobe crema; rojo, negro y naranja sobre bayo con negro; rojo, naranja, negro y blanco con negro, así como técnicas al negativo.<sup>136</sup> Podríamos manifestar entonces que los colores predominantes que se encuentran en los fondos y diseños de la alfarería tarasca son los colores blanco, crema, rojo y negro, con sus variantes en cada caso. Es decir, el color se puede presentar en tonos más tenues o más fuertes.

El hecho de que la gama de colores se presente básicamente con tres colores principales, no significa que los diseños que presentaron los tarascos en sus piezas sean pobres o simples, al contrario, en la técnica y el diseño se observa una gran complejidad. Así

---

<sup>136</sup> Ver clasificaciones de colores en Castro Leal, *Tzintzuntzan Capital de los tarascos*; Goytia, “La cerámica tarasca antes de la conquista”, y Pollard, *Tariacuri's Legacy*.

mismo, el uso de colores similares fue usado desde la cultura Chupícuaro como los rojos, cremas o blancos y negros. A partir de estos colores, se elaboraron los diversos diseños y estilos que son recurrentes en las piezas que elaboraban, dotándolas de un estilo consciente, propio e identificable.

Siguiendo la clasificación que Macías Goytia menciona en las piezas encontradas en Huandacareo, hay piezas monocromas, bicromas y policromas, y esto es aplicable a todas las piezas tarascas no sólo de este sitio.<sup>137</sup> En cuanto a las piezas monocromas serán de colores cafés, rojos o negros. Las bicromas principalmente están dadas de rojo con blancos o cremas (también llamados bayos) de estos colores son algunos cajetes y la mayoría de las vasijas de asa de tipo estribo con larga vertedera, así como las que tienen asa canasta con larga vertedera. Observamos, que en este tipo de vasijas, es recurrente la policromía en rojo en la mayor parte de la pieza, mientras que, tanto el asa como la vertedera, tienden a ser pintadas por la mitad de color blanco. Así mismo, encontramos combinaciones bicromas de crema y negro en cajetes. El tercer grupo es el policromo, en donde las combinaciones pueden ser de rojos, negros y blancos, que también suelen combinarse con la técnica del negativo.

El trabajo de alfarería se ha definido como un conocimiento tradicional, ya que para lograrlo se requiere de técnicas aprendidas generacionalmente. Así, es preciso conocer con detalle todos los materiales necesarios para formar las piezas, tales como las arcillas, desgrasantes y pigmentos. La selección de las arcillas es el primer paso para el proceso de elaboración de las piezas, que conlleva también a un fuerte vínculo, de los creadores, con el entorno natural.

---

<sup>137</sup> Macías Goytia, "La cerámica tarasca antes de la conquista", 324-330.

Es importante para el artista el conocimiento en cuanto a la creación y la cocción de las pastas, por ejemplo, el amasado de éstas es un procedimiento previo a la conformación de las piezas. Las culturas prehispánicas se caracterizaron por la elaboración de cerámica sin moldes, en cambio formaban cada vasija por medio de una técnica manual llamada modelado, o bien a partir del enrollado. Por otra parte, es necesario conocer el grado de calor que se necesitaba para la cocción de las piezas, que iban desde los 500° C y 1400° a 1500°C, así como la regulación del calor y la ventilación requerida para obtener cerámicas de calidad.<sup>138</sup>

De acuerdo a las investigaciones de Hirshman, se ha podido observar que varios materiales obtenidos en la cuenca de Pátzcuaro están elaborados a base de tierras o arcillas rojas y arcillas blancas que serían cenizas, principalmente extraídos de un sitio llamado La Taza, en el mismo municipio. Los materiales volcánicos, como la ceniza, fueron usados como desgrasantes y seguramente también fue un producto comercializado.<sup>139</sup>

Anteriormente, Helen Pollard habría realizado una categoría de pastas de acuerdo a algunas piezas y tiestos analizados en la cuenca del lago de Pátzcuaro, de acuerdo a ciertas características como el color, la textura y la dureza. De esta manera definió los tipos Tariacuri Café, Tariacuri Grueso, Tarerio Crema, Yaguarato Crema, Yaguarato Grueso, Sipiho Gris, Patambicho Rojo, Tecolote Naranja, Querenda Blanco, Sanabria Rojo, Ichupio Grueso, Negro Pulido y Uricho Fino.<sup>140</sup>

En cuanto al decorado de la cerámica, éste puede realizarse a partir de diversas técnicas, como puede ser el esgrafiado, la incisión, el grabado, o la colocación de pigmentos,

---

<sup>138</sup> Hélène Balfet, Marie-France Fauvet-Berthelot, Susana Monzón, “Normas para la descripción de vasijas cerámicas”, 79.

<sup>139</sup> Pollard y Hirshman, “El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro”, 4-5.

<sup>140</sup> Pollard, *Tariacuri's legacy*, 208; Pollard y Hirshman, “El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro”, 14.

entre otras. En el caso de la alfarería tarasca, la decoración de las vasijas está caracterizada por la colocación de pigmentos naturales, además de emplearse una técnica llamada “al negativo”.

La decoración “al negativo” es un término empleado por primera vez por Tozzer, y según Agapi Filini es una técnica que puede estar ligada al ámbito ritual, ya que además de estar relacionada a contextos funerarios, la atención en la elaboración y el tiempo invertido en el trabajo es cuantioso. Siguiendo a esta autora, todavía hacen falta más investigaciones que se interesen por análisis arqueométricos para detallar la técnica.<sup>141</sup>

Sin embargo, el proceso de elaboración se conoce de manera general. Siguiendo la investigación de Aldebarán Vásquez, el resultado del efecto “al negativo” puede lograrse de dos maneras, una al frío, que consiste en bañar la pieza recién salida del horno con tintura negra, muy parecido al batik, como lo describe Kojima para El Salvador.<sup>142</sup> Y la otra, que consiste, no en bañar la pieza caliente, sino por dos cocciones como se describe a continuación.

Este método consiste en aplicar un engobe rojo, blanco o crema a la pieza, sobre el que se aplica un diseño con cera u otro material. La cera protege el diseño al entrar en contacto con otra capa de color, pintada, por lo general negruzca, que se añade a la pieza, de tal manera que, en la etapa de cocimiento, la cera se evapora y el diseño cubierto con la cera queda del color del engobe, además de estar rodeado por el segundo tono en negro que se aplicó a la pieza. En algunas vasijas se optó por aplicar, al final del proceso del decorado, un color rojo, por lo que se efectuaba una segunda cocción.<sup>143</sup> Finalmente, las piezas se alisaban,

---

<sup>141</sup> Filini, *De barro y fuego*, 221-222.

<sup>142</sup> Aldebarán Vásquez Grueso, “La cerámica al negativo como marcador de transmisión cultural en El Bajío durante el Epiclásico (600-900 d.C)”, (Tesis de maestría en arqueología. México: COLMICH, 2017), 3-4.

<sup>143</sup> García, “La alfarería votiva de los tarascos”, 28; Carot, “La larga historia purépecha”, 147-148.



para tener un acabado pulido o con brillo. Según Castro Leal, el negativo es más utilizado en la cerámica policroma que en la bicroma.<sup>144</sup>

Es una técnica que se utilizó en Sudamérica antes de que se practicara en Mesoamérica, en sitios como Gallinazo, Paracas y Vicús, por mencionar algunos.<sup>145</sup> No sólo se encuentra en el occidente sino también en la cuenca de México y en sitios de Norteamérica como Angel Mounds.<sup>146</sup>

En Michoacán, la técnica al negativo es una tradición conocida desde el Preclásico, pues se comenzó a utilizar desde El Opeño (1500/1200 a.C – 800 a.C). De la misma manera, se tienen evidencias de ésta técnica también en Tlatilco (1500 a 500 a.C).<sup>147</sup> El empleo de esta técnica fue trabajada en piezas cerámicas de Loma Alta (150/100 a.C-550 d.C), las cuales están caracterizadas por el dinamismo de sus motivos zoomorfos. El negativo se siguió usando en el Posclásico, en la cultura tarasca, aunque los diseños se simplificaron a figuras geométricas.

La misma técnica es retomada por artesanos de Zinapécuaro, actualmente. Hoy en día, es utilizada en varios talleres que han optado por aplicar este proceso de decoración en sus piezas, empleando diseños propios o reproduciendo íconos prehispánicos para la venta comercial, ya sea en vasijas que tienen formas prehispánicas o con formas contemporáneas.

La técnica del negativo está presente en las piezas analizadas en esta investigación, como también lo es la adición de un color rojo posterior a los motivos. Los diseños en colores rojos resaltan en la vasija sobre los fondos negros u oscuros, sobre todo cuando se combinan

---

<sup>144</sup> Castro Leal, *Tzintzuntzan Capital de los tarascos*, 116.

<sup>145</sup> Tatsuhiko Fujii, “Chulucanas ¿Renacimiento de la alfarería prehispánica?”, en *Entre Dios y el Diablo, magia y poder en la costa norte de Perú*, (Perú: IFEA, 2004), 82.

<sup>146</sup> Vásquez Grueso, “La cerámica al negativo como marcador de transmisión cultural en El Bajío durante el Epiclásico (600-900 d.C)”, 9.

<sup>147</sup> Hernández, “Las formas del arte en el antiguo Occidente”, 45

con los blancos. Cuando algunos de los elementos están en colores blancos, se sobrepone un color rojo, con la intención de que la figura sobresalga en el espacio del cuenco, o cuando se enfatiza un punto o un centro en el diseño del motivo, esto ocurre en prácticamente todos los elementos, como lo son los círculos concéntricos en su parte central, en las franjas verticales, en los centros de los rombos, en las grecas escalonadas o en las “S”.

El proceso de elaboración de las cerámicas tarascas es muy detallado. En ocasiones se hace confusa la observación del método que los creadores siguieron para el diseño en el color de las piezas, sobre todo cuando aparecen los blancos, los rojos y los negros. Hay ocasiones en que las figuras pueden estar delineadas en colores negros. En algunas piezas parece tener una base en color blanco, sobre la que se colocan en algunos motivos, colores en rojo, y posteriormente se aplicaba la técnica “al negativo”, sobre los rojos se ven los delineados o colores en negro.

## 5.-ANÁLISIS DE LAS COMPOSICIONES EN LOS CUENCOS TARASCOS

### 5.1. Nomenclatura empleada en la descripción de las formas en esta investigación

La metodología que utilizamos para estudiar los cuencos tarascos fue la del análisis de los diseños y de la distribución de los mismos en el espacio interior y exterior de las piezas. En este capítulo mostraremos los resultados que obtuvimos, identificando los motivos recurrentes presentes en las vasijas de este corpus. Así también hemos señalado varios patrones de diseño de acuerdo con la similitud de distribución presente en las composiciones internas de distintos cuencos.

En varias investigaciones arqueológicas se mencionan los motivos que decoran y presenta la cerámica tarasca en el periodo Posclásico. Pollard, por ejemplo, enlista una serie de motivos decorativos como guiones verticales, bandas rojas, motivos en “X”, bandas en “S”, bandas en “Z”, dobles espirales, líneas paralelas delgadas, líneas de puntos blancos y cuadrículados.<sup>148</sup> Similares son los que menciona Castro Leal en el apartado sobre cerámica en *Tzintzuntzan, capital de los tarascos*.<sup>149</sup>

En su análisis iconográfico Vincent Versluis ha nombrado como diseños tanto a los elementos más simples (p. ej. puntos y líneas), como a elementos que, nosotros consideramos, tienen mayor complejidad formal (p. ej. círculos concéntricos, espirales, “S”, meandros). Versluis define diseño como algo “no figurativo” o como una decoración geométrica, aunque considera que cuando aparecen en cierto orden o arreglo pueden ser “figurativos” y entonces pueden ser llamados motivos.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Pollard, *Tariacuri's legacy*, 206-208.

<sup>149</sup> Castro Leal, *Tzintzuntzan. Capital de los tarascos*, 75-126.

<sup>150</sup> Versluis, “The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology”, 34.

En cambio, en este trabajo entendemos por patrón de diseño a la composición completa que se efectuó sobre la vasija, es decir todo el interior de un cajete, o bien el exterior con sus soportes. También optamos por hacer una distinción entre trazo y motivo, entendiendo por lo primero, la unidad básica o primaria de un elemento, como un punto, un anillo, una o varias líneas, franjas y líneas en zigzag. Estos trazos podrán ser parte de los motivos más recurrentes en las vasijas como los círculos concéntricos o las “S”, por mencionar algunos.

Así mismo, entendemos por motivo a aquellos elementos que creemos tienen un lugar primordial en el espacio del diseño. Los motivos son elementos recurrentes en los diseños de los cajetes y consideramos que pueden tener una significación más allá de la simple forma geométrica, pues se observa que los creadores tuvieron un especial interés en representarlas. Los motivos son figuras principales, y no funcionan como decoración, como creemos que sí podría ser una línea de zigzag que, consideramos, tiene en ciertas vasijas una función más decorativa que significativa.

Cabe mencionar que en este trabajo retomamos parcialmente la nomenclatura empleada por Vincent Versluis, como los términos de punto, líneas paralelas, bandas de “S” a las que nosotros nombramos series de “S”, y bandas de “Z” o líneas en zigzag. También cambiamos el nombre que Versluis define como *bullseyes*, por el de círculos concéntricos. En su análisis, el autor utiliza el concepto de *bullseyes* para referirse tanto a los círculos concéntricos como a formas romboidales concéntricas, que en este trabajo hemos separado como círculo o rombo.

Los motivos que he listado en este trabajo incluyendo sus variantes, son:

- 1.- Círculos

- A) Círculos

- B) Círculos concéntricos simples
- C) Círculos concéntricos compuestos
- D) Medios círculos concéntricos

2.- “S”

- A) “S” simple
- B) Espiral doble divergente
- C) Series de “S”
- D) Cadenas de “S”

3.- Greca escalonada o *xicalcolihqui*

4.- Espirales

5.-Rombos

- A) Rombos simples
- B) Rombos con extremidades en sus dos vértices
- C) Rombos con extremidades en sus cuatro vértices
- D) Rombos con extremidades triangulares
- E) Medios rombos

6.-Meandros

7.-Motivos de franja central bordeada por líneas o puntos

A continuación, se muestra en el siguiente cuadro las nomenclaturas descriptivas utilizadas por Versluis y en el presente trabajo.

Vincent Versluis	En la presente investigación	Vincent Versluis	En la presente investigación
Diseños	Trazos	Motivos	Motivos
1.- Colores 2.-Puntos	1.- Puntos 2.- Anillos 3.- Líneas rectas	1. Deidad Hombre-Rana 2. Ave	1.- Círculos (círculos, círculos concéntricos simples, concéntricos)

<p>3.- Series de líneas cortas paralelas  4.- Líneas cortas delgadas con o sin dientes  5.- Series de guiones con o sin dientes  6.- Series de triángulos. Algunos con dientes en su base. (línea continua zigzag)  7.- Espirales  8.- Dobles espirales  9.- Bandas en S y Z  10.- Series de <i>xicalcoliuqui</i>  11.- Meandros  12.- Espirales, Dobles espirales, S y Z, <i>xicalcoliuquis</i> y meandros con guiones internos, líneas paralelas, puntos, círculos o dientes  13.- <i>Bulleyes</i>  14.- Racimos de puntos, círculos y <i>bulleyes</i>  15.- Eclisiones  16.- Diseños en X</p>	<p>4.- Líneas curvas  5.- Líneas onduladas  6.- Líneas en zigzag</p>	<p>3. Tortuga  4. Serpiente  5. Ardilla; Rata; Tlacuache</p>	<p>compuestos y medios círculos concéntricos)  2.- Motivo de “S” (“S” simple, doble divergente y series de “S”)  3.- Greca escalonada  4.- Espirales  5.- Rombos (simples, rombos con extremidades en sus dos vértices, rombos con extremidades en sus cuatro vértices, rombos con extremidades triangulares y medios rombos)  6.-Meandros  7.- Motivo de franja central bordeada por líneas o puntos</p>
<p><b>Temas</b></p>	<p><b>Patrones de diseño</b></p>		
<p>1.- Sol en cuartos  2.- Versiones de hombre rana, ave, tortuga y serpiente arreglados con el sol y motivos en cuartos</p>	<p><b>Patrones de diseño por distribución del espacio:</b>  1.- Interior de cuencos divididos en dos partes  2.- Interior de cuencos divididos en dos partes con un centro  3.- Interior de cuencos divididos en cuatro partes  4.- Interior de cuencos divididos en cuatro partes con un centro  5.- Interior de cuencos divididos en tres partes  6.- Interior de cuencos divididos en cinco partes con un centro  <b>Patrones de diseño por distribución de motivos:</b>  1.-Patrones con círculos concéntricos</p>		

	2.-Patrones con “S” o espiral doble divergente 3.-Patrones con greca escalonada o <i>xicalcoliuqui</i> 4.-Patrones con rombos 5.-Patrones con meandros 6.- Patrones con franja central bordeada por líneas o puntos		
--	---	--	--

**Cuadro 3.** Nomenclaturas empleadas en el trabajo de Vincent Verluis y en la presente investigación

En los próximos apartados, se describirán los trazos y motivos que aparecen recurrentemente en la composición de las vasijas. Así también, se presentará un cuadro para cada motivo que incluirá las categorías del color, la posición que ocupa en el cajete, en algunos casos, la cantidad de motivos que aparecen en las piezas, y ciertas características para cada motivo, que consideramos podría ayudarnos a comprender mejor el comportamiento de estos elementos en el diseño. Así mismo, se incorpora otro apartado para algunos de ellos que tienen que ver con los patrones de diseño.

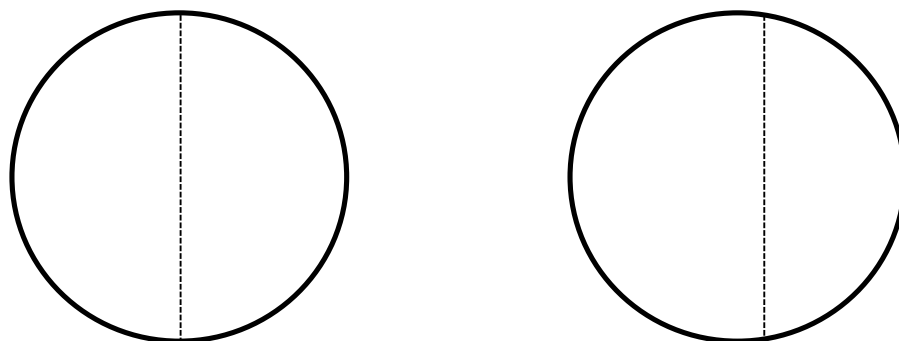
## **5. 2. Patrones de diseño**

### **5.2.1. Patrón de diseño por distribución del espacio**

Los patrones de diseño clasificados en este trabajo tienen como referencia principal, por un lado la disposición del espacio, y por otro, la de los motivos al interior de la vasija. Es decir, el primero obedece a la división del espacio en segmentos, y el segundo a la distribución de los motivos dentro de éstos.

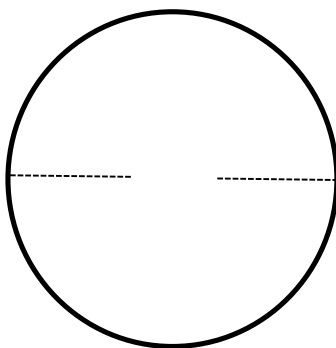
En la distribución del espacio al interior del cuenco se presentan los siguientes casos:

**1.- Interior de cuencos dividido en dos partes.** Esta distribución del espacio se puede observar en 7 vasijas. Aunque en algunos casos, la división no es exactamente en la mitad del cuenco, sino que hay una parte que es mayor que la otra. (Núm. 02, 08, 14, 34, 49, 51 y 53).<sup>151</sup> En los siguientes dibujos se muestra la distribución del espacio dentro de las vasijas con líneas imaginarias (Esquema 1).



**Esquema 1.** División del cuenco en dos partes

**2.- Interior de cuencos dividido en dos partes con un centro.** Ésta distribución sólo visible en una vasija (Núm. 12) (Esquema 2)



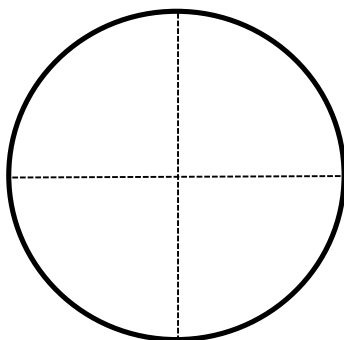
**Esquema 2.** División del cuenco en dos partes con un centro

---

<sup>151</sup> Ver el anexo del “Corpus de cuencos tarascos” dónde se muestran las imágenes de las vasijas.

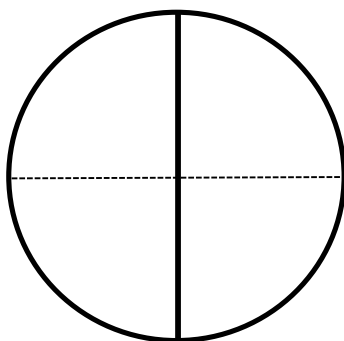


**3.- Interior de cuencos dividido en cuatro partes.** En el diagrama siguiente se muestra este patrón de distribución, en donde los motivos se posicionan en los cuatro segmentos o sobre las líneas imaginarias presentadas en este dibujo (Esquema 3). 21 de las vasijas de este corpus siguen este patrón de distribución (Núm. 05, 06, 09, 15, 16, 19, 25, 26, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 47 y 54).



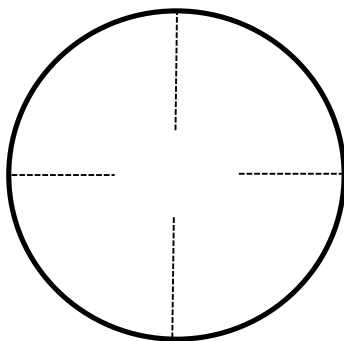
**Esquema 3.** División del cuenco en cuatro partes

Dentro de este patrón podemos observar algunas vasijas cuyo interior pareciera que está dividido en cuatro partes, pero al mismo tiempo en dos, como lo muestra el siguiente dibujo, dónde una línea o franja en el diseño es más acentuada por la sobreposición o porque corta a la otra por mitad. (Ver Núm. 05, 15, 26, 33, 37, 38 y 42) (Esquema 4)



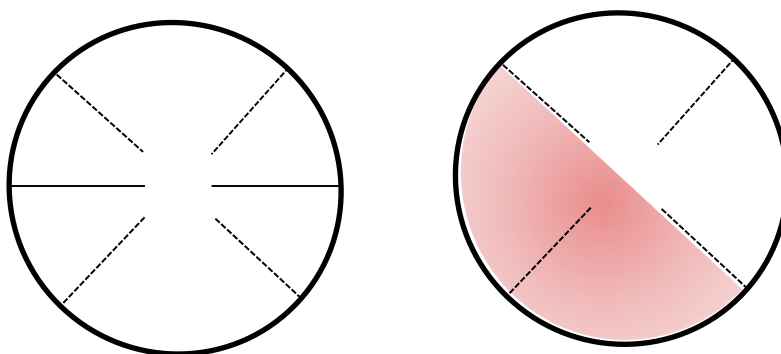
**Esquema 4.** División del cuenco en cuatro partes y por mitad

**4.- Interior de cuencos dividido en cuatro partes con un centro.** Son 16 vasijas las que hemos identificado en esta categoría. (Núm. 01, 03, 04, 07, 10, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 35, 41, 44, 48 y 55) (Esquema 5)



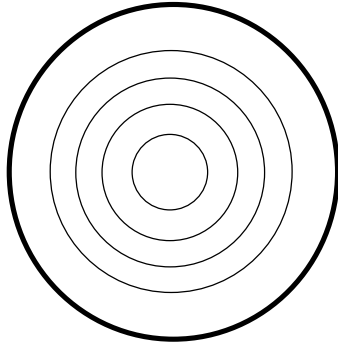
**Esquema 5.** División del cuenco en cuatro partes con un centro

Dentro de este patrón podemos observar algunas vasijas cuya distribución es en cuatro con un centro, pero al mismo tiempo, el diseño parte la vasija en dos partes, ya sea por un motivo de meandro o por la diferencia del color en la mitad de la pieza. (Ver Núm 04, 07, 10 y 17) (Esquema 6)



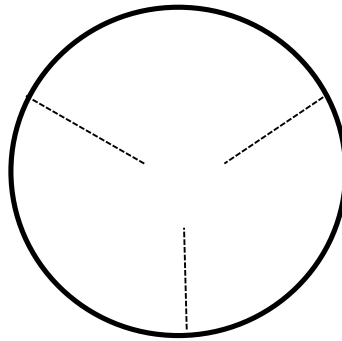
**Esquema 6.** División del cuenco en cuatro partes con un centro y por mitad

O bien, se presenta un único caso donde la división es concéntrica (Núm 48) (Esquema 7)



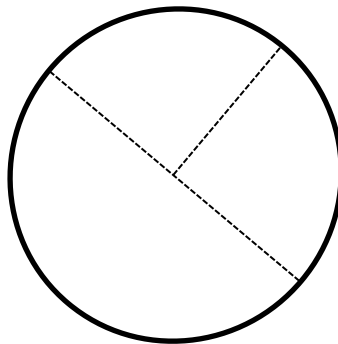
**Esquema 7.** División concéntrica del cuenco en cinco partes

**5.- Interior de cuencos dividido en tres partes.** Tenemos 3 vasijas dentro de esta categoría, las cuales tienen también un centro (Núm. 11, 18, y 50) (Esquema 8)



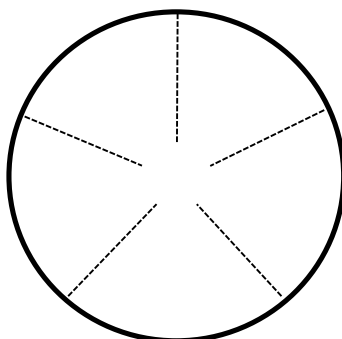
**Esquema 8.** División del cuenco en tres partes con un centro

Así como un caso donde los espacios no son proporcionales en la división tripartita (Núm 13) (Esquema 9)



**Esquema 9.** División del cuenco en tres partes con espacios no proporcionales sin un centro

**7.- Interior de cuencos dividido en cinco partes con un centro.** Se presenta únicamente en un caso (Núm. 40). (Esquema 10)



**Esquema 10.** División del cuenco en cinco partes con un centro

### **5.2.2. Patrón de diseño por distribución de los motivos**

También hemos identificado patrones de diseño que tienen que ver con la distribución de los motivos al interior de los cuencos, los cuales se encuentran dentro de la distribución del espacio explicada anteriormente. Estos patrones de diseño se explicarán con más detalle en los temas referentes a cada elemento descrito en el Capítulo 5.4. Es importante aclarar que varias de las vasijas tendrán dos o más patrones de diseño por distribución de motivos, pues una vasija puede contener no sólo un elemento o motivo, sino varios de ellos. Solamente dos de las vasijas de nuestro corpus no pudieron ser clasificadas dentro de estos patrones, ya que sus diseños son particulares (estas son las vasijas Núm. 49 y 52).

Todas las demás tienen patrones de diseño que tendrán que ver con los motivos que presentan los cuencos, principalmente en su parte interior. La clasificación propuesta es la siguiente:

#### **1.- Círculos concéntricos:**

A) Cuatro círculos internos

B) Cinco círculos internos

- C) Seis círculos internos
- D) Un círculo concéntrico con rombo central
- E) Círculos concéntricos con anillo central
- F) Medios círculos concéntricos

**2.- “S” o espiral doble divergente**

- A) “S” o espiral doble divergente con rombos simples o estilizados
- B) “S” o espiral doble divergente con círculos concéntricos compuestos
- C) “S” dentro de cuadrantes

**3.- Greca escalonada o *xicalcolihqui***

- A) Greca escalonada o *xicalcolihqui* en mitad del cajete
- B) Greca escalonada o *xicalcolihqui* en un cuadrante del cajete
- C) Greca escalonada o *xicalcolihqui* en dos cuadrantes del cajete

**4.- Rombos**

- A) Rombos centrales
- B) Rombos que dividen en mitad el interior del cajete
- C) Rombos dentro de cuatro cuadrantes
- D) Rombos dentro de tres secciones
- E) Rombos dentro de dos cuadrantes
- F) Rombo en una mitad o un cuadrante del cajete
- G) Series de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes
- H) Medios rombos en mitad del cuenco o en dos cuadrantes

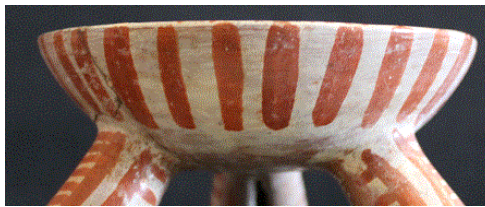
**5.- Meandros**

- A) Meandros dentro de una mitad del cajete
- B) Meandros que dividen por mitad al cajete

## 6.- Franja bordeada por líneas o puntos

- A) Franjas bordeadas por líneas o puntos en una mitad del cuenco
- B) Franjas bordeadas por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco
- C) Franjas bordeadas por líneas o puntos que dividen en dos partes las paredes del cuenco
- D) Franjas bordeadas por líneas o puntos intersectadas

En el análisis de la parte exterior de las vasijas, sólo se ha realizado el conteo de los motivos que aparecen en las paredes externas de los cuencos y en sus soportes. Es similar el diseño de las paredes externas de la mayoría de las vasijas de este corpus, ya que tienen una serie de filas de líneas verticales, o bien una serie de líneas curvas como “S”. (Ver ejemplos en Fig. 10 y Fig. 11)



**Fig. 10.** Decoración en la pared externa de la vasija Núm. 38



**Fig. 11.** Decoración exterior en pared externa de la vasija Núm. 15

En treinta y dos vasijas tenemos en las paredes externas del cajete series de “S” o líneas verticales, que pueden ser en colores blancos o rojos. En las vasijas restantes pueden

aparecer series de círculos concéntricos, “S”, rombos o espirales, sobre todo cuando en sus diseños interiores tienen estos motivos.

Sobre los diseños en los soportes tenemos más variedad de motivos, como lo son los círculos concéntricos, motivos de “S”, greca escalonada, motivos de rombos y líneas de zigzag. En la siguiente tabla se muestra la cantidad de piezas que presentan estos motivos.




(Tabla 1)




MOTIVOS QUE PRESENTAN LOS SOPORTES EN LAS VASIJAS									
	CÍRCULOS CONCÉNTRICOS	MOTIVOS DE “S”	GRECA ESCALONADA	ROMBOS COMPUESTOS	ROMBOS CON EXTREMIDADES TRIANGULARES	ROMBO O CÍRCULO CON CUATRO EXTREMIDADES	FRANJA CENTRAL BORDEADA POR LÍNEAS	LÍNEAS EN ZIGZAG	SIN DECORACIÓN O CON DECORACIÓN DESCONOCIDA
	6 piezas	11 piezas	1 pieza	3 piezas	5 piezas	4 piezas	14 piezas	4 piezas	11 piezas
Núm	01, 16, 40, 46, 53, 55	03, 07, 17, 22, 26, 35, 40, 43, 52, 54, 55	12	15, 23, 53	13, 18, 20, 25, 29, 53	04, 19, 41, 45	05, 06, 08, 14, 21, 24, 37, 38, 39, 42, 44, 48, 49, 50	27, 29, 30, 36	02, 09, 10, 11, 28, 31, 32, 33, 34, 47, 51

**Tabla 1.** Motivos que presentan los soportes en las vasijas

### 5.3.- Trazos

Por trazo, como se señaló anteriormente, se entiende la unidad básica de las formas, y que pueden ser parte de un motivo. Los trazos que hemos observado en esta investigación son el punto, el anillo, las líneas rectas, líneas curvas, líneas onduladas y líneas en zigzag.

1.-Punto	
2.- Anillo	
3.- Línea recta	

4.- Línea curva	
5.- Línea ondulada	
6.- Línea zigzag	

**Cuadro 4.** Trazos identificados en la presente investigación

**1.- Punto.-** El punto es una marca pequeña o mediana de forma circular que aparece en las vasijas conformando los motivos. Los puntos, además, pueden presentar cierta distribución ordenada que se traduce en el delineado de figuras como “S”, meandros, o rombos y también a manera de filas, como en las circunferencias que forman los círculos concéntricos compuestos.

**2.- Anillo.-** El anillo es una forma circular sin relleno, a manera de aro, sólo conformado por el delineado de la figura. Al igual que el punto, suele rodear motivos ya sea presentándose en filas que delimitan o bien, distribuidos en todo el cajete. Tanto el punto como el anillo suelen estar en color blanco o crema. Rara vez aparecen de manera aislada o solos, lo común es que se integren en grupos para formar parte de los motivos.

Los anillos pueden distribuirse en todo el interior de las vasijas como en los casos Núm. 04, 11, 15 y 26, en donde se presentan anillos distribuidos en todo el interior, asociados con “S” y rombos simples o estilizados, o en los casos Núm. 50 y 55, con “S” y círculos concéntricos.

Los anillos también pueden ser aros grandes que formen círculos concéntricos, de manera que toman la forma circular del fondo del cajete (ver tema de círculos concéntricos compuestos)



**3.- Línea recta.-** La línea recta siempre aparece formando motivos. Así también pueden aparecer varias líneas rectas de manera paralela, formando por ejemplo el motivo de franja vertical con puntos o líneas paralelas.

**4.- Línea curva.-** Las líneas curvas también pueden formar motivos como los medios círculos, o bien, formar franjas semicirculares.

**5.- Línea ondulada.-** Pueden aparecer solas o en grupo conformando líneas onduladas paralelas. Incluso podrían pasar como meandros, pero pensamos que en estos últimos motivos la línea curva es mucho más pronunciada.

**5.- Líneas en zigzag.-** Pueden aparecer rectas o semionduladas, regularmente se encuentran entre líneas paralelas que forman franjas. Pueden aparecer en horizontal o vertical. En algunos casos alternadas con puntos.

## **5.4 Motivos en los cuencos tarascos**

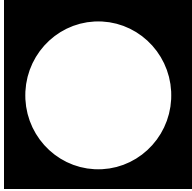
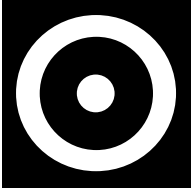
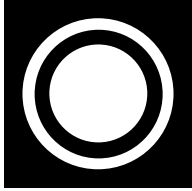
### **5.4.1.- Círculos**

#### **5.4.1.1.- Variantes**

**A) Círculos.** Los círculos son formas medianas o grandes que hemos diferenciado del punto por el tamaño que presentan. Los puntos son pequeñas o medianas marcas, mientras que al efectuar un círculo existe una acción de rellenar su interior (Cuadro 5).

**B) Círculos concéntricos simples.** Entendemos por círculos concéntricos simples a los que se componen, ya sea de un anillo con un punto pequeño al centro o un círculo central. Los círculos concéntricos simples regularmente son blancos o cremas sobre fondos negros y en algunas ocasiones tienen centro rojo (Núm. 01, 04, 33, 45). En varios casos, los círculos

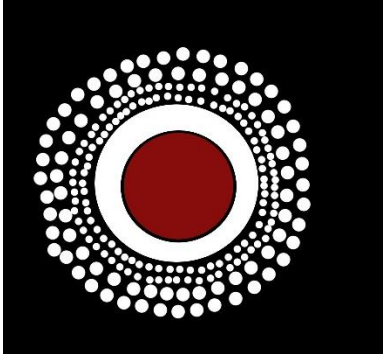
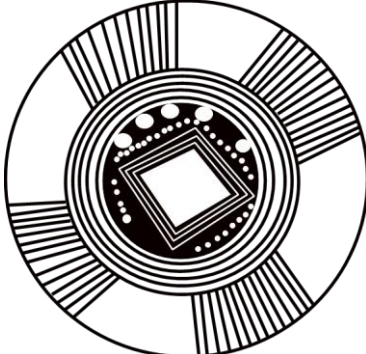
concéntricos simples aparecerán en filas, o en grupos distribuidos en el interior del cajete, esto sucede, principalmente, cuando son pequeños.

Círculo	Círculo concéntrico simple	
	Anillo y punto 	Anillo y círculo 

**Cuadro 5.** Círculo y círculo concéntrico simple

### C) Círculos concéntricos compuestos.

Éstos tienen más de un círculo o anillos, anchos o delgados, y filas de puntos, que pueden ser pequeños o medianos. Hemos identificado dos tipos de círculos concéntricos compuestos:

A) Círculos concéntricos compuestos	B) Un círculo concéntrico compuesto distribuido en el interior del cajete
	

**Cuadro 6.** Tipos de círculos concéntricos compuestos

A) El primero se trata de círculos compuestos que aparecen en formatos pequeños o medianos en la vasija, y pueden aparecer de uno a seis círculos distribuidos en el interior. Algunos de ellos, en su parte externa, están rodeados de filas de puntos y otros de anillos.

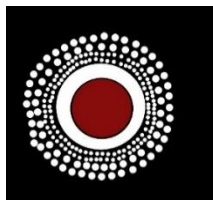

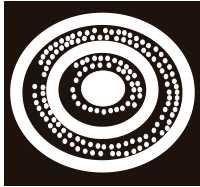

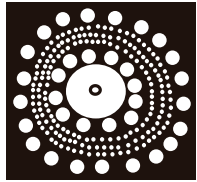


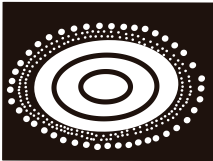




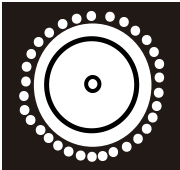
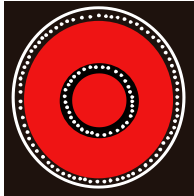
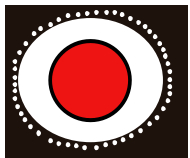
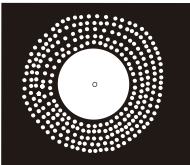

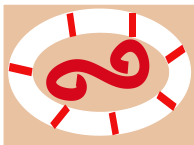
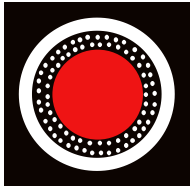
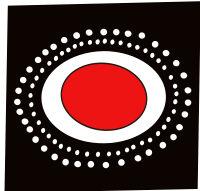
Los círculos concéntricos compuestos contienen entre tres a doce circunferencias, formadas ya sea por puntos, anillos o círculos. El número de circunferencias que tienen los círculos concéntricos compuestos los hemos determinado por el punto o círculo que tienen en el interior, los anillos, y filas de puntos que forman la circunferencia.

En los casos Núm. 01, 23, 32, 50, 55, los círculos concéntricos aparecen con centro rojo y circunferencias en blanco sobre negro, en el caso Núm. 05 con circunferencias en negro sobre rojo, en los Núm. 16, 30, 40, 41, 46 con circunferencias en blanco sobre negro. Se observa que cuando el círculo concéntrico tiene un centro en rojo, este color fue colocado encima de un círculo blanco previo. También hemos notado que los círculos concéntricos compuestos son únicos en su diseño, en ninguno de los cajetes es idéntico el mismo patrón, es decir que tienen una forma distinta en las vasijas donde se representan, e incluso en un mismo cuenco pueden ser diferentes (Cuadro 7).

B) El segundo tipo de círculos concéntricos compuestos se trata de un solo círculo compuesto interno que toma la forma del fondo del cajete y se distribuye desde el interior, por medio de anillos, hasta las paredes del cuenco. En estos casos hay nueve vasijas que incluyen dentro de un círculo interior a un rombo (Núm. 03, 07, 10, 17, 20, 22, 24, 27, 44), o simplemente tienen un anillo rojo central (Núm. 18, 21, 28, 29, 48) uno de ellos aparece con un motivo de “S” (Núm. 29) (ver patrones de diseño Cuadro 9.D y 9.F).

Estos pueden tener entre cuatro a veintisiete circunferencias. Cuando los círculos son blancos y negros se toma como referencia el color blanco para contar los anillos que conforman el círculo.

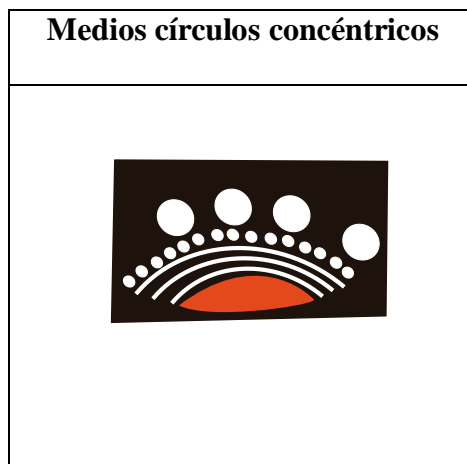
Habrán algunos círculos, de ambos tipos, cuyo centro no sea una circunferencia, ni un rombo, sino un elemento de “S” (Núm. 16 y 54), o en el caso del Núm. 30, que tiene en su centro una fila de rombos con extremidades triangulares (Cuadro 7).

				
Núm. 01	Núm. 05	Núm. 16	Núm. 16	Núm. 16
				
Núm. 23	Núm. 30	Núm. 30	Núm. 32	Núm. 32
				
Núm. 32	Núm. 40	Núm. 41	Núm. 50	Núm. 50
				
Núm. 46	Núm. 46	Núm. 54	Núm. 55	Núm. 55

**Cuadro 7.** Variantes de círculos concéntricos compuestos










#### D) Medios círculos concéntricos

Los medios círculos parecen ser figuras de círculos concéntricos completos divididos por mitad (Cuadro 8). Suelen tener un centro rojo y se dibujan en los límites de la composición, ya sea en las paredes superiores del cajete, o en cuadrantes. (Núm. 02, 19, 26, 39, 51)








**Cuadro 8.** Medios círculos concéntricos

**5.4.1.2. Patrones de diseño de círculos concéntricos compuestos**

<b>A) Cuatro círculos concéntricos compuestos interiores</b>				
				
Núm. 16	Núm. 30	Núm. 46	Núm. 50	
<b>B) Cinco círculos concéntricos compuestos interiores</b>				
				
Núm. 01	Núm. 01	Núm. 32	Núm. 41	Núm. 55
<b>C) 6 círculos concéntricos compuestos interiores</b>	<b>C) 7 círculos interiores</b>			

				
Núm. 40	Núm. 23			
<b>D) Un círculo concéntrico interno con rombo central</b>				
<b>1) Un círculo concéntrico interno con rombo central crema, blanco o bicromo</b>				
				
Núm. 03	Núm. 07	Núm. 10	Núm. 17	Núm. 22
				
Núm. 24				
<b>2.- Un círculo concéntrico interno con rombo central rojo</b>				
				
Núm. 20	Núm. 27	Núm. 44		
<b>F) Círculos concéntricos con anillo central</b>				
				
Núm. 18	Núm. 21	Núm. 28	Núm. 29	Núm. 48



G) Medios círculos concéntricos				
				
Núm. 02	Núm. 19	Núm. 26	Núm. 39	Núm. 51

**Cuadro 9.** Patrones de diseño con círculos

En este caso hemos observado que el círculo concéntrico es un motivo que llega a ser un elemento importante para ordenar el espacio interior de la vasija. De esta manera, en los cajetes donde se encuentra este elemento podemos observar lo siguiente:

- A) Cuatro círculos internos.** Algunos patrones de diseño presentan una distribución de círculos concéntricos formada por 4 círculos en el interior del cuenco. Así, tenemos 4 piezas que tienen **4 círculos** distribuidos en el interior; las vasijas número 16 y 46 tienen 4 círculos colocados en las paredes en forma de cruz y también tienen un círculo en cada soporte. Las número 30 y 50 se alternan con motivos de “S”, pero el cajete Núm. 50 tiene tres divisiones y sus círculos están en color rojo y blanco (Cuadro 9). Cuando el cajete tiene cuatro círculos en el interior, dos son iguales en su forma y se posicionan de frente; éstos son distintos a los dos restantes que, a su vez, son similares entre sí.
- B) Cinco círculos internos.** En nuestro corpus hay 4 piezas que tienen **5 círculos** distribuidos en el interior (Núm. 01, 32, 41, 55). En la pieza Núm. 01 el mismo patrón es visible en uno de sus soportes, ya que tiene un círculo concéntrico al centro, rodeado de 4 círculos concéntricos simples con centro rojo. Tanto la Núm. 01 como la Núm. 32 tienen 6 círculos en su pared externa.

**C) Seis círculos internos.** Sólo 1 pieza tiene **6 círculos** en su interior (Núm. 40) y en el cajete Núm. 23 hay un círculo concéntrico con centro rojo en dos cuadrantes, éste está rodeado de 6 círculos más en color blanco.

No sólo en el interior de las piezas podemos encontrar estos círculos, sino también en los soportes y en las paredes externas de las siguientes piezas: Núm. 01, 16, 32, 40, 46, 55.

**D) Un círculo concéntrico interno con rombo central.** El diseño aprovecha la forma cóncava del cuenco para dibujar un círculo concéntrico interno, dibujado desde el fondo del cajete y distribuyéndose por medio de anillos hasta las paredes del cuenco. De este círculo parten cuatro grupos de líneas paralelas que parten el cajete en cuatro y forman una cruz. En el interior del círculo concéntrico se dibuja un rombo compuesto y éste puede ser crema, blanco o bicromo (crema o blanco y rojo). (Núm. 03, 07, 10, 17, 22, 24) (Cuadro D.1) En tres piezas el rombo central es rojo y en uno de los anillos de la circunferencia que rodea a éste rombo aparecen series de líneas triangulares. Esto asemeja a una forma solar (Núm. 20, 27 y 44) (Cuadro D.2).

**E) Círculos concéntricos con anillo central.** Tiene la misma característica del inciso D, pero en este caso en el centro tienen un anillo central (Núm. 18, 21, 28, 29, 48).

**F) Medios círculos concéntricos.** En esta categoría clasificamos los casos en donde encontramos medios círculos, en su mayoría, los medios círculos fueron colocados en los límites externos del diseño o en bordes de las paredes internas del cuenco. (Núm. 02, 19, 26, 39, 51)

En la siguiente tabla se muestran algunas especificaciones de las piezas que contienen círculos concéntricos simples y compuestos, como el color y la posición en el cajete, así como su patrón de diseño.



Abrev.

B=Blanco C=Crema R=Rojo N=Negro / = sobre

NÚM.	CÍRCULOS SIMPLES, PUNTOS Y ANILLOS	COLOR	CÍRCULOS CONCÉNTRICOS COMPUESTOS CANTIDAD Y POSICIÓN	COLOR	MEDIOS CÍRCULOS	COLOR	CIRCUNFERENCIAS EN CÍRCULOS COMPUESTOS	PATRÓN DE DISEÑO	OBSERVACIONES
01	4 anillos con círculo <b>Posición:</b> 1 soporte	Centro <b>R</b> Anillo <b>B</b>	<b>Interior:</b> 5 <b>Paredes externas:</b> 6 <b>Soporte:</b> 1	Centro <b>R</b> Circunferencias <b>B/N</b>	0		6 círculo(1), anillo(1), filas de puntos(4)	Cinco círculos concéntricos compuestos interiores	El círculo tiene mismo diseño. Aparece alternado con el motivo de "S"
02	0	-	0	-	2	Centro <b>R</b> Circunferencia <b>B/N</b>	5 (medio círculo, medios anillos y puntos)	Medios círculos	Separado con franja central bordeada de líneas o puntos. En mitad del cuenco, con meandro blanco.
03	Anillos con puntos <b>Posición:</b> Interior central	<b>C/N</b>	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>C</b> Circunferencias: <b>C y N</b>	0		11 (círculo, anillos, puntos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central	Abarca todo el interior, con rombo al centro del círculo, líneas paralelas salen del círculo dividiendo las paredes en cuadrantes. Aparecen eses en cuadrantes.
04	Anillos, anillos con punto, anillos con círculo <b>Posición:</b> Todo el interior, soportes y pared exterior	<b>-B/N</b> <b>-1B/N</b> con <b>R</b> central interior <b>-2B/N</b> con <b>R</b> central exterior	<b>Pared externa:</b> 1	Centro: <b>B</b> Circunferencias: <b>B/N</b>	0		4 (círculo, punto, anillos)	0	Círculos en pared externa están alternados con motivo de "X"
05	4 anillos con punto <b>Posición:</b> Sección interior	<b>B/N</b>	<b>Interior:</b> 3 (en franja roja)	Circunferencias: <b>N/R</b>	0		3 a 4 (punto, anillos)	0	Simples rodean una forma de greca escalonada
06	Puntos y círculos conformando forma de medio rombo		0					0	
07	Puntos y círculos <b>Posición:</b> Interior central	<b>C/N</b>	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>R y C</b> Circunferencias: <b>N, B y R</b>	0		7 (círculo y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central	Presenta rombo al centro del círculo y líneas paralelas salen del círculo dividiendo las paredes en cuadrantes. Aparecen eses en cuadrantes
08	Puntos rodeando forma de rombo estilizado <b>Posición:</b> Interior		0					0	

09	Anillos y puntos en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>B/N</b>	0		0			0	Rodea rombo
10	Puntos y círculos en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>C/N</b>	<b>Interior: 1</b>	Centro: <b>C y R</b> Circunferencias: <b>N, C y R</b>	0		6 (círculo y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central	Presenta rombo al centro del círculo y líneas paralelas salen del círculo dividiendo las paredes en cuadrantes. Aparecen eses en cuadrantes y también rombos
11	Puntos y anillos con punto en el interior y pareces externas	<b>B / N o C</b>	0		0			0	Junto a rombos de cuatro extremidades y "S"
12	Puntos en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>B/R</b>	0					0	Puntos circundan forma de franja central
13	1 anillo con punto en un cuadrante	<b>B/N</b>	0					0	Debajo de rombo
14	Puntos y círculos rodean forma de medio rombo	<b>B/N</b>	0					0	
15	Anillos y puntos en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>B / N</b>	0		0			0	Alrededor de eses y rombos
16	Anillos con punto en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>B / N</b>	<b>Interior: 4</b> <b>Exterior en soportes: 3</b>	Centro: <b>B</b> Circunferencias: <b>B / N</b>	0		5 a 7 (círculo, anillos y puntos)	Cuatro círculos concéntricos compuestos interiores	Dos de ellos tienen en su interior una ese doble divergente estilizada. Están alternados con rombos con extremidades triangulares y rombos con extremidades en dos vértices.
17	Puntos y círculos en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>C/N</b>	<b>Interior: 1</b>	Centro: <b>C y R</b> Circunferencias: <b>N, C y R</b>	0		5 (círculo y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central	Su parte interna contiene un rombo y líneas paralelas salen del círculo dividiendo las paredes en cuadrantes. Aparecen eses entre líneas paralelas.
18	0		<b>Interior: 1</b>	Centro: <b>B y N</b> Circunferencias: <b>N, B Y R</b>	0		Entre 11 y 12	Círculos concéntricos con anillo central	Dividido en tres partes por franjas rojas. Anillos en toda la pared del cajete
19	Puntos y anillos con puntos en cuadrantes, anillos rodeando rombos	<b>B / N</b>	<b>Interior: 1</b>	Centro: <b>R</b> Circunferencias: <b>B, N y R</b>	8 <b>Posición: Soportes</b>	Centro: <b>R</b> Circunferencias: <b>B / N</b>		Medios círculos	Anillos en toda la pared del cajete. Sobre él se sobreponen franjas rojas y líneas en zigzag.

20	Puntos y anillos <b>Posición:</b> Interior	B/N	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>R</b> Circunferencias: <b>B, N Y R</b>	0			Un círculo concéntrico interno con rombo central rojo	Forma solar con rombo rojo al interior
21	Anillo central Medios anillos Puntos <b>Posición:</b> Interior	Anillo central <b>R</b> Medios anillos <b>B y N</b> Puntos <b>B</b>	0		0			Círculos concéntricos con anillo central	
22	Punto y anillo <b>Posición:</b> Interior	C / N	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>C</b> Circunferencias: <b>C Y N</b>	0		9 a 10 (círculo y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central	Su parte interna contiene un rombo y líneas paralelas salen del círculo dividiendo las paredes en cuadrantes. Aparecen eses en cuadrantes
23	Puntos con Anillo con punto <b>Posición:</b> Interior en cuadrantes y soportes rodeando rombo	B / N	<b>Interior:</b> 5	<b>B y N</b> 2 con Centro: <b>R</b> Circunferencias: <b>B/ N</b>	0		3 y 5 (círculo, anillos y puntos)	Siete círculos interiores	Dentro de cuadrantes con fondo negro. Los 2 círculos compuestos con un centro rojo están en el centro del cuadrante, rodeados por 6 círculos en blanco.
24	Círculos <b>Posición:</b> Interior	C/N	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>C</b> Circunferencias: <b>C y N</b>			5 (Círculo y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central	Su parte interna contiene un rombo con extremidades curvas y líneas paralelas salen del círculo central dividiendo las paredes en cuadrantes. Aparecen "S" en los cuadrantes
25	Anillo con punto <b>Posición:</b> Interior y en soportes	B / N	0		0			0	Acompañado de "S" y rombos con extremidades triangulares. Se presentan espirales dobles divergentes compuestas por círculos en su mitad
26	Puntos con Anillo con punto <b>Posición:</b> Interior	B/N	0		4	Centro: <b>R</b> Circunferencia: <b>B/N</b>	2 (medio círculo y puntos)	Medios círculos	Los medios círculos se encuentran junto a los bordes del cajete en cuatro cuadrantes
27	Puntos <b>Posición:</b> Interior	B/N	<b>Interior:</b> 1		0		4 (círculo, puntos y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central rojo	Forma solar con rombo rojo central. De él parten franjas centrales bordeadas de líneas o puntos para partir las paredes internas del cuenco en cuatro partes
28	Puntos con Anillos con punto <b>Posición:</b> Interior	B/N	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>N, B y R</b> Circunferencias: <b>N y B</b>	0		24 (círculos y anillos)	Círculos concéntricos con anillo central	Todo el cajete es un círculo concéntrico, puede tener forma solar, sobre él se trazaron franjas rojas que parten el cuenco en 4 y aparece el rombo con extremidades triangulares en segmentos
29	Puntos <b>Posición:</b> Interior	B/N	<b>Interior:</b> 1	Centro: <b>N, B Y R</b> Circunferencias: <b>B, R y N</b>	0		27 (círculo y anillos)	Círculos concéntricos con anillo central	Igual que el 28. Pero con "S" central en rojo
30	Anillos con punto	B / N	<b>Interior:</b> 4	Centro: <b>B</b>	0		2 y 6	Cuatro círculos	Los compuestos están distribuidos

	<b>Posición:</b> Interior			Circunferencias: <b>B/N</b>				concéntricos compuestos interiores	en 4 paredes del cajete. Alternados con espirales dobles divergentes y rombos con extremidades triangulares
31	Anillos con punto <b>Posición:</b> Interior	<b>B/N</b>	Sólo se aprecia 1 en interior (pared superior)	<b>B</b>	0		3 (punto, anillo y puntos)	0	Sólo se percibe un círculo compuesto
32	0		<b>Interior: 5</b> <b>Exterior: 6</b>	Centro: <b>R</b> Circunferencias: <b>B/N</b>	0		3 a 8	Cinco círculos concéntricos compuestos interiores	Distribuidos en interior en 4 partes y centro, así como en la pared externa. Dos son iguales en diseño y difieren a los dos restantes en el interior, también difiere el del centro.
33	Puntos Anillos con punto <b>Posición:</b> Interior	<b>R y B</b>	0		0			0	Dentro de franja de zigzag
36	Puntos Anillos con punto <b>Posición:</b> Interior y Soportes	<b>B/N</b>	0		0			0	Interior franja roja con línea de zigzag
39	Anillos con punto <b>Posición:</b> Interior	<b>B/N</b>	0		2	<b>N/R</b>	3 grupos de 3 medios anillos	Medios círculos	Simples dentro de meandro compuesto, en ondulación interna. Medios círculos con forma solar
40	Círculos <b>Posición:</b> Interior	<b>B / N</b>	<b>Interior: 6</b> <b>Exterior soportes: 3</b>	<b>B/N</b>	0		3 ( punto, círculo y puntos)	Seis círculos concéntricos compuestos interiores	Compuestos distribuidos uno al centro y en cinco partes internas y 1 en cada soporte. Todos tienen el mismo diseño. Acompañado de espiral doble divergente en soportes
41	Puntos pequeños y medios <b>Posición:</b> Interior y Soportes	<b>B/N</b>	<b>Interior: 5</b>	<b>B/N</b>	0		3 (círculo y puntos)	Cinco círculos concéntricos compuestos interiores	Interior en centro y paredes internas. Acompañado de es piral doble divergente y rombo con extremidades triangulares en soportes
42	Puntos <b>Posición:</b> Interior	<b>B/N</b>	0		0			0	En cuadrantes. Rodeando medios rombos y greca escalonada
44	Anillos puntos <b>Posición:</b> Interior	<b>B/N</b>	<b>Interior: 1</b>	Centro: <b>R</b> Circunferencias: <b>B y N</b>	0		6 (Círculo y anillos)	Un círculo concéntrico interno con rombo central rojo	Forma solar con anillos y rombo en interior
45	Puntos, anillos con punto <b>Posición:</b> Interior y soportes	<b>B / N</b> <b>R/N</b>	0		0			0	Distribuidos en cuadrantes y a lo largo de franjas centrales
46	Puntos Anillos con punto <b>Posición:</b> Interior y Soportes	<b>B/N</b>	<b>Interior: 4</b> <b>Exterior en soportes: 3</b>	<b>B/N</b>	0		7 a 12 (puntos y anillos)	Cuatro círculos concéntricos compuestos interiores	Los puntos forman los círculos concéntricos compuestos y se distribuyen en todo el interior. Hay dos círculos compuestos que solo tienen un

									círculo interior, y dos que tienen en su interior dos anillos con punto y puntos que forman una cara. También se encuentran anillos anchos que forman dos filas. Estas filas forman una cruz y parten el interior en cuatro partes.
47	Puntos	¿B?	0		0			0	Rodeando S
48	0		Interior: 1	Centro: B Circunferencias: R y B	0		5 (círculo y anillos)	Círculos concéntricos con anillo central	Todo el interior de cajete. Anillos rojos, un anillo blanco con líneas paralelas rojas y un círculo blanco central
50	Anillos Posición: Interior	B/N	Interior: 4	Centro: R Circunferencias: R y B	0		5 ( círculo, puntos y anillo)	Cuatro círculos concéntricos compuestos interiores	Tres círculos distribuidos en paredes y uno en parte interna central. Acompañado de espiral doble divergente y rombo con extremidades en dos vértices
51	0		0		7	R/B	De 4 a 5 (medios anillos)	Medios círculos	En el borde del cajete. 6 medios círculos insertos en un medio círculo
52	Anillos con punto Posición: Interior	¿?	0		0			0	
53	0		Exterior soportes: 2		0		2 y 3	0	En soportes uno en forma solar
54	Puntos y anillos Posición: Interior y soportes	B B y R	0		0		4 anillos grandes al interior y 3 en soportes (1 en cada soporte)	0	Un anillo blanco de línea ancha con líneas rojas sobre la línea blanca. En el interior aparece 1 "S"
55	Anillos con punto Posición: Interior y soportes	B/N	Interior: 5 Exterior en soportes: 3	Centro: R Circunferencias: B/N	0		4 (círculo, puntos y anillos)	Cinco círculos concéntricos compuestos interiores	3 círculos tienen el mismo patrón (2 que se encuentran en paredes y uno central), pero 2 son diferentes y se encuentran contrapuestos. Los círculos de los soportes son igual a los 3 interiores. En el interior los círculos se alternan con una "S" estilizada

**Tabla 2.** Piezas que contienen, anillos, puntos, círculos concéntricos y sus características


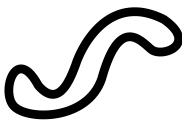

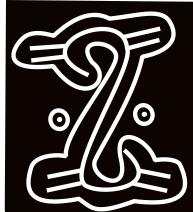



#### 5.4.2.- "S" y espiral doble divergente (*xonecuilli*)

En esta categoría hemos incluido a la espiral doble divergente, la "S", las series de "S", y cadenas en "S". Por su forma consideramos que los motivos en "S" son formas simplificadas de la espiral doble divergente.

### 5.4.2.1.- Variantes

A) “S”.- Son líneas curvas en formas de “S” que pueden encontrarse en colores blanco o rojo. El grosor de la línea de estos motivos puede variar en cada cajete, así como su diseño. Pueden aparecer contorneadas, o delineadas de una o más líneas, o bien con puntos. Se observa que al igual que los círculos concéntricos compuestos estas “S” tienen variantes en cuanto a su forma, ya que algunas aparecen más detalladas que otras.

Son peculiares los estilos de “S” de las vasijas Núm. 04 y la Núm. 55, pues de estas “S” salen líneas paralelas, tanto en su parte posterior como la inferior. (Cuadro 10).

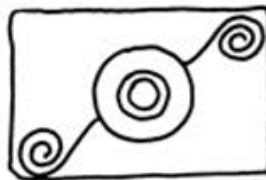
Motivos de “S”				
				
Núm. 03, 07, 10 y 24	Núm. 22, en el Núm 48 aparece en rojo y blanco	Núm. 04, 55 (variante en soporte)	Núm. 55	Núm. 17,40
				
Núm. 11	Núm. 15 Variantes en la 26,29, 31, 41 (variante por estar en B/N), 47. Todas ellas con líneas y puntos que contornean			

**Cuadro 10.** Variantes de motivos de “S”

**B) Espiral doble divergente.-** Podríamos decir que el motivo de la espiral doble divergente es una “S” estilizada que puede tener en sus extremos una espiral de vuelta simple o, en tres casos de este corpus, con dos, tres (Núm. 25 y 30), o cuatro vueltas (Núm. 13) (Cuadro 11). Así también las espirales doble divergentes y las “S” pueden estar en dirección izquierda o derecha, pero hemos notado que en su mayoría se direccionan hacia la izquierda. Pueden aparecer en colores blanco o rojo, y la línea con la que se forman puede variar en cada cajete, ya que se dibujan en línea delgada, mediana o gruesa.

En los cajetes Núm. 15, 26, 29, 31, 43 y 54, las “S” y espiral doble divergente aparecen en color rojo y con línea gruesa (Cuadro 11). En los cuatro primeros casos, estos motivos están acompañados por rombos, sólo en la última, se encuentra dentro de un anillo mediano. (Ver interior de vasijas completas en apartado 5.4.2.2. Patrones de diseño de “S”)

En las vasijas Núm. 25 y 30 el estilo de las espirales divergentes es el mismo, por lo que consideramos que las vasijas provienen de un mismo taller de manufactura, además de que la ficha del museo nos dice que ambas provienen de Huandacareo. Son únicas las espirales que aparecen en el cajete Núm. 25, pues están combinadas con un círculo. Es interesante que esta forma, registrada por Edward Glifford, se encuentre en una loza del templo de Ehécatl, Los Toriles, Ixtlán del Río, Nayarit de la cultura Aztatlán (Fig. 12).<sup>152</sup>




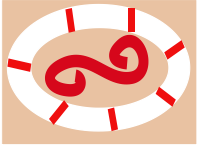







**Fig. 12.** Dibujo de loza decorada, tomado de Hernández, 2011: 259

---

<sup>152</sup> Verónica Hernández, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, p. 259.

Estas dos vasijas también están asociadas con el motivo de series de rombos con extremidades triangulares (ver apartado 5.4.2.5 sobre este motivo). Además, las espirales dobles divergentes de estos cajetes están rodeadas por anillos al igual que en la Núm. 55 presentada en el Cuadro 10. Este motivo de “S” o de espirales dobles divergentes con dos círculos está presente en petroglifos, y ha sido registrado por Verónica Hernández y Alejandro Olmos.<sup>153</sup>

Espiral doble divergente (una vuelta)				
				
Núm. 41	Núm. 50	Núm. 43	Núm. 54	Núm. 35
Espiral doble divergente (dos o más vueltas)				
				
Núm. 01, 13	Núm. 25	Núm. 25 y 30	Núm. 13	

**Cuadro 11.** Variantes de la espiral doble divergente

De entre las piezas analizadas, los soportes de la vasija Núm. 35 tienen una “S” acompañada por una línea curva con espirales convergentes en sus extremos. Este motivo sólo lo hemos apreciado en esta pieza de nuestro corpus, pero el motivo es similar al que

<sup>153</sup> En el caso de Hernández menciona que el *janamu* se encuentra en el muro norte de la nave del exconvento de Santa Ana en Tzintzuntzan. Hernández, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, 244. Ver clasificación de íconos en Alejandro Olmos Curiel, “Los petrograbados de Tzintzuntzan, Michoacán: un sistema de comunicación gráfica” (Tesis de maestría en Arqueología, COLMICH, 2010), 65.



aparece en petroglifos, como uno registrado por Hernández en la zona arqueológica de Tzintzuntzan.<sup>154</sup> (Fig. 13 y 14)



**Fig. 13.** Soporte con espiral doble divergente y doble espiral en horizontal de la vasija Núm. 35 de este corpus



**Fig. 14.** Dibujo de loza decorada, tomado de Hernández, 2011: 232



**C) Series de “S”.-** En algunos casos, las paredes externas del cajete suelen aparecer con filas verticales de “S” simples, como una serie en toda la pared exterior. La mayor parte de éstas tiene dirección izquierda y están en colores blanco o crema sobre fondos oscuros (Cuadro 12).

**D) Cadenas de “S”.-** Son series de “S” que parecen estar entrelazadas y pueden aparecer de manera horizontal o vertical, tanto en el interior de las vasijas como en sus

---

<sup>154</sup> Hernández, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, 232 y 269



soportes. Estos motivos aparecen en siete casos de este corpus (Núm. 17, 22, 45, 47, 48, 52 y 53).

<b>Series de “S”</b>

Núm. 03, 07, 15, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 47
<b>Cadenas de “S”</b>

Núm. 17, 22, 45, 47, 48, 52 y 53 Con variantes en cada pieza

**Cuadro 12.** Series de “S” y cadenas de “S”

#### **5.4.2.2.- Patrones de diseño de “S” y espiral doble divergente**

En los cuencos que contienen en su interior “S” o espirales dobles divergentes, encontramos tres variantes de patrones de diseño: “S” o espiral doble divergente con rombos simples o estilizados, “S” o espiral doble divergente con círculos concéntricos compuestos y “S” dentro de cuatro cuadrantes (Cuadro 13).

A) "S" o espiral doble divergente con rombos simples o estilizados				
1.- "S" o espiral doble divergente en color rojo				
				
Núm. 15	Núm. 26	Núm. 31	Núm. 43	
2.- "S" o espiral doble divergente en color blanco				
				
Núm. 04	Núm. 11	Núm. 13	Núm. 25	Núm. 35
B) "S" o espiral doble divergente con círculos concéntricos compuestos				
				
Núm. 01	Núm. 30	Núm. 40	Núm. 41	Núm. 50
				
Núm. 55				
C) "S" dentro de cuadrantes				
				
Núm. 47	Núm. 54			

**Cuadro 13.** Patrones de diseño con "S" o espiral doble divergente

**A) “S” o espiral doble divergente con rombos simples o estilizados.** En los cajetes con Núm. 15, 26, 31 y 43 se presentan motivos de “S” rojas distribuidas en cuadrantes, asociadas con rombos rojos. Los dos primeros casos contienen anillos o anillos con puntos (círculos concéntricos simples) distribuidos en todo el interior de la pieza. Y en el caso Núm. 31, las “S” están asociadas con rombos con extremidades en sus cuatro vértices. (Cuadro 13 A.1)

En las piezas con Núm. 04, 11, 13, 25 y 35, los motivos de “S” o espirales doble divergentes son blancos. En el Núm. 35, las espirales doble divergentes tienen una combinación de color blanco con líneas rojas internas. En el Núm. 11, las “S” están alternadas con rombos con extremidades en sus cuatro vértices, y en el Núm. 25, con series de rombos con extremidades triangulares (Cuadro 13 A.2).

**B) “S” o espiral doble divergente con círculos concéntricos compuestos.** En los cajetes con Núm. 01, 30, 41, 50 y 55, las “S” y las espirales doble divergentes están asociadas con círculos concéntricos en el interior del cajete. También aparece una “S” asociada con un círculo en los soportes de la vasija Núm. 40. De esta manera, tenemos que los Núm. 01, 41 y 55 contienen 5 círculos concéntricos y 4 “S” o espirales dobles divergentes. El Núm. 30 tiene 4 círculos concéntricos y 2 espirales doble divergentes asociadas con rombos con extremidades triangulares, el Núm. 50 tiene 3 círculos concéntricos y 3 “S” (Cuadro 13 B)

**C) “S” dentro de cuadrantes.** Los cuencos de este inciso están divididos en cuatro partes en su interior, y en cada sección contienen una “S”. En el caso Núm. 47, observamos que la forma de este motivo es distinta, pues una de las “S” está formada por una línea más gruesa que la otra, aunque ambas están contorneadas por puntos. Es particular la

forma de representar la “S” en el Núm. 54, pues las “S” se encuentran dentro de anillos, los cuales están en cada cuadrante, además de que también son visibles en los soportes (Cuadro 13 C)

También tenemos “S” asociadas con el círculo concéntrico que abarca todo el interior de la vasija y que tiene al centro un rombo. Estas “S” se colocan ya sea de manera horizontal o vertical en los cuadrantes de las paredes internas del cuenco (Cuadro 9 D).

En la siguiente tabla se muestran las especificaciones de las piezas que contienen motivos de “S” o espiral doble divergente, como algunas de sus propiedades, el color, la posición en el cajete y el patrón de diseño.

NÚM.	ESPIRAL DOBLE DIVERGENTE DIRECCIÓN IZQUIERDA (DOBLE VUELTA O MÁS)	ESPIRAL DOBLE DIVERGENTE DIRECCIÓN IZQUIERDA (UNA VUELTA)	“S”	SERIES DE “S” Y CADENAS CON “S”	COLOR	POSICIÓN	PATRONES DE DISEÑO	OBSERVACIONES
01	4 interior y 6 exterior Verticales Dirección: izquierda de una vuelta				B/ N	Interior y exterior	“S” o espiral doble divergente blanca con círculos concéntricos compuestos	Alternado con círculo concéntrico compuesto
03			3 Horizontales Dirección: derecha	Serie Derecc: derecha En soportes	N/ C	Pared interna y soportes	0	Dentro de cuadrantes alternadas con líneas paralelas.
04			2 Verticales Dirección: derecha		B / N	Interior	“S” o espiral doble divergente blanca con rombos simples o estilizados	Con peine. Con círculos simples, compuestos, rombos y rombos con extremidades triangulares
04			6 verticales Dirección: derecha		R / B	Soportes	0	Con rombos compuestos
07			2 horizontales Dirección: izquierda	Serie Vertical Direcc: Izquierda En pared	N / B y /R	Interior y exterior	0	En cuadrantes, dentro de círculo compuesto, rombos

				externa y soportes	B/ N			central y líneas paralelas
10			2 verticales dirección: izquierda		N / BY /R	Interior	0	En cuadrantes, en círculo compuesto, rombos y líneas paralelas
11			6 verticales Dirección: izquierda 3 horizontales Dirección: izquierda		B / N	Interior Exterior	“S” o espiral doble divergente blanca con rombos simples o estilizados	Con círculos simples y rombos
13	1 Horizontal Dirección izquierda 4 a 5 vueltas 1 Horizontal Dirección izquierda 2 vueltas	2 Dirección izquierda de una vuelta (1 horizontal y 1 vertical) 1 Vertical Dirección derecha de una vuelta			3 R 2 B/ N	Interior	“S” o espiral doble divergente blanca con rombos simples o estilizados	Con círculos simples, greca escalonada, y rombos
15			4 verticales Dirección: derecha	Serie vertical Direcc: Derecha En pared externa	1 B/ N 3 R/ N  Series B/ N	Interior y exterior	“S” o espiral doble divergente roja con rombos simples o estilizados	Con anillos y rombos
17			2 horizontales Dirección: derecha	Serie vertical Direcc: izquierda En pared externa Cadena verticales en soportes	C/ N y series C/ N	Interior y exterior	0	Con círculos, dentro de círculo concéntricos, entre líneas paralelas
22			2 horizontales dirección: derecha	Serie vertical Direcc: derecha, En pared externa; Cadena vertical y horizontal en soportes	N/ C  Series C/ N	Interior y exterior	0	En cuadrantes, entre líneas paralelas de círculo concéntrico, rombo central
23				Serie vertical Direcc: izquierda	B/ N	Exterior	0	

				En pared externa				
24			2 verticales Dirección: izquierda	Serie vertical Direcc: izquierda En pared externa	<b>N/ C y /R</b>  <b>C/ N</b>	Interior y Exterior	0	En cuadrantes, entre líneas paralelas de círculo concéntrico, rombo central
25	2 Horizontales dirección derecha con tres vueltas 4 verticales dirección izquierda dos vueltas			Serie vertical Direcc: derecha En pared externa	<b>B/ N</b>	Espirales en el interior  Serie en exterior	“S” o espiral doble divergente blanca con rombos simples o estilizados	Compuesta con círculo, acompañada de anillos y rombos con extremidades triangulares
26			10 verticales Dirección: izquierda	Serie vertical Direcc: derecha En pared externa	<b>R/ N</b>  <b>B/ N</b>	4 interior y 6 en soportes	“S” o espiral doble divergente roja con rombos simples o estilizados	Con anillos y rombos
29			1 dirección izquierda		<b>R/ N</b>	central	0	Con rombos
30	2 verticales Dirección izquierda tres vueltas			Serie vertical Direcc: izquierda En pared externa	<b>B/ N</b>	Espirales en interior Serie en exterior	“S” o espiral doble divergente blanca con círculos concéntricos compuestos	Con círculos compuestos y rombos con extremidades triangulares
31			Posiblemente 4 con dirección izquierda		<b>R</b>		“S” o espiral doble divergente roja con rombos simples o estilizados	Con rombo con extremidades curvas en sus cuatro vértices
35		7 verticales Dirección: izquierda con una vuelta			<b>B y R/ N</b>	4 interior y 3 soporte	“S” o espiral doble divergente blanca con rombos simples o estilizados	Con rombos
40			6 verticales dirección izquierda		<b>B/ N</b>	Soportes	“S” o espiral doble divergente blanca con círculos concéntricos compuestos	Con círculos compuestos
41		4 verticales Dirección: derecha con una vuelta			<b>B/ N</b>		“S” o espiral doble divergente blanca con círculos concéntricos compuestos	Con círculos simples y compuestos
43		5 verticales			<b>R/ B</b>	2 interior y 3 soportes	“S” o espiral doble	Con rombos

		Dirección: izquierda con una vuelta					divergente roja con rombos simples o estilizados	
45				Cadenas de S	B/ N	Interior	0	Forman una cruz que divide la vasija en 4. Rodeadas de anillos y puntos
47			Posiblemente 4 verticales con dirección izquierda	Serie vertical Derecc: derecha En pared externa. Cadenas de S en interior		Interior	“S” dentro de cuadrantes	Las cadenas forman una cruz igual que la Núm. 45
48				Cadena	R y B/ N	En parte superior de la pared interna	0	Con círculo concéntrico interno
50		3 verticales Dirección: izquierda de una vuelta			B/ N		“S” o espiral doble divergente blanca con círculos concéntricos compuestos	Con círculos simples y compuestos
52				Cadenas en soportes		Soportes	0	
53				Cadena		Interior	0	Dividiendo cajete en dos
54		4 horizontales dirección izquierda de una vuelta	3 horizontales con dirección izquierda		R	4 en interior y 3 en soportes	“S” dentro de cuadrantes	Dentro de anillos blancos
55			4 verticales con dirección izquierda		B/ N	4 en interior	“S” o espiral doble divergente blanca con círculos concéntricos compuestos	De estas “S” salen pequeños grupos de líneas paralelas pequeñas o tipo peine. También se perciben en los soportes

**Tabla 3.** Piezas que contienen “S” o espiral doble divergente y sus características



### 5.4.3.- Greca o espiral escalonada (*xicalcolihqui*)




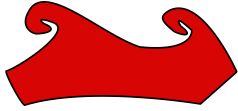


En este apartado introducimos aquellas espirales que no están propiamente escalonadas pero que remiten a la misma forma. La encontramos en 10 vasijas, de las cuales en 7 de ellas aparece en color rojo sobre fondo blanco (Núm. 06, 13, 20, 21, 34, 37, 42) (algunas están delineadas en negro como la Núm. 06 y la 13). En otro caso está realizada en blanco (Núm. 05) y en los otros dos son blancas con líneas paralelas rojas en su interior (Núm. 12 y 51).

#### 5.4.3.1 Variantes

Las grecas pueden tener un gancho curvado y en siete casos se presenta con un cuerpo escalonado.

**A) Grecas individuales.** En tres piezas aparece este motivo en forma individual (Núm 05, 34 y 37). Éstas llegan a tener de una a dos vueltas en su gancho o curvatura, así también se observa que la parte escalonada puede ir en sólo una parte o toda la curvatura del motivo (Cuadro 14).

**B) Grecas en serie.** Las grecas en serie suelen estar unidas con dos o tres grecas (Cuadro 14). Dentro de un cajete puede haber de 1 a 6 grecas, y sólo en un caso se encuentran en los soportes (Núm. 12). Se ha tomado en cuenta los motivos de greca en las piezas Núm 06, 12 y 51, aunque en ellas no se observe del todo el escalonado, pero pensamos que se trata de una variación del mismo motivo.











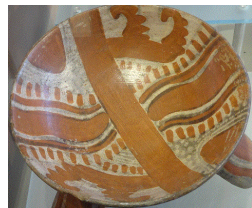
A) Individuales		
		
Núm. 05	Núm. 34	Núm. 37
B) Serie		
		
Núm. 06	Núm. 12 Variante en Núm. 51	Núm. 13, 20, 21, 42

**Cuadro 14.** Variantes de greca escalonada o *xicalcolihqui*

#### 5.4.3.1 Patrones de diseño de la greca escalonada o *xicalcolihqui*

Las grecas aparecen una frente a la otra cuando están posicionadas en cuadrantes dentro de la composición del diseño del cajete interior (Núm. 06, 12, 20, 21, 37 y 42) (Ver Cuadro 15). Así también, la misma cantidad de grecas unidas en serie, no siempre será igual en un cuadrante y otro en la misma pieza. Esto se ve en el caso Núm. 06 y 20, en donde en un cuadrante aparece una serie de 2 grecas y en otro una serie de 3. Las que aparecen en serie o agrupadas se encuentran sobre líneas paralelas horizontales o verticales. Dos de las que aparecen de manera individual, en la mitad del cajete, se acompañan por un meandro blanco dispuesto en la otra mitad del cuenco (Núm. 34 y 51).

En ocho casos aparecen acompañadas de franjas centrales bordeadas por líneas o puntos (Núm. 05, 06, 12, 13, 21, 37, 42, 53), en dos casos con rombos completos (Núm. 13 y 20), en cinco casos con medios rombos (Núm. 06, 34, 37, 42, 53), en un caso con rombos con extremidades curvas (Núm. 12), y en otro con rombos con extremidades triangulares (Núm. 20)

<b>A) Greca escalonada en mitad del cajete</b>				
				
Núm. 34	Núm. 51	Núm. 53		
<b>B) Greca escalonada en un cuadrante</b>				
				
Núm. 05	Núm. 13			
<b>C) Greca escalonada en dos cuadrantes</b>				
				
Núm. 06	Núm. 12	Núm. 20	Núm. 21	Núm. 37
				
Núm. 42				

**Cuadro 15.** Patrones de diseño de la greca escalonada

Así tenemos los siguientes patrones de diseño:

- A) Greca escalonada en mitad del cajete.** Se trata de grecas escalonadas individuales que se posicionan en la mitad interna de la vasija. En el Núm. 34 y 51, estos motivos están acompañados por un meandro simple. En el caso del Núm. 53 la greca se acompaña por franjas con líneas paralelas, medios rombos y cadenas de “S”.
- B) Greca escalonada en un cuadrante de la vasija.** Tenemos dos casos de este tipo de patrón, en donde los diseños interiores siguen un orden distinto uno de otro. En la vasija Núm. 05, la greca es blanca y aparece de manera individual rodeada de círculos concéntricos simples, mientras que en la Núm. 13 aparece de color rojo y en serie con dos grecas unidas.
- C) Greca escalonada en dos cuadrantes.** En esta categoría sólo en la vasija Núm. 37 aparece en forma individual, todas las restantes están colocadas en serie. Es interesante observar que los cuadrantes que contienen estos motivos están colocados uno frente a otro, como en forma de espejo. Sin embargo, en la Núm. 06 y Núm. 20, el número de grecas en cada cuadrante es distinto. En las Núm. 06, 37 y 42, la greca escalonada está acompañada por medios rombos en los cuadrantes restantes, además, el interior del cuenco se divide en cuatro partes por una franja central en color rojo y franjas verticales con líneas paralelas horizontales.

En la siguiente tabla se muestran algunas especificaciones de las piezas que contienen la greca escalonada o *xicalcolihqui*, como algunas de sus propiedades, el color, cantidad, la posición en el cajete y el patrón de diseño.

NÚM.	COLOR	CANTIDAD	POSICIÓN	PATRÓN DE DISEÑO	OBSERVACIONES
05	<b>B/N</b>	1	Cuadrante interior	Greca escalonada en un cuadrante	Junto a círculos concéntricos simples y líneas en zigzag, también líneas horizontales y verticales
06	<b>R/B</b>	En serie de 2 y 3	2 en un cuadrante y 3 en otro, contrapuesto	Greca escalonada en dos cuadrantes	Junto a franjas rojas y líneas paralelas horizontales y verticales, y medios rombos. Sobre líneas negras y zigzag
12	<b>B</b> con líneas paralelas horizontales <b>R</b> delineados en <b>N</b> sobre fondo <b>R</b>	6 interior y 6 en soportes. En serie interna de 3, y externa de 2.	3 y 3 en pared superior interna sobre franja blanca con líneas rojas y 2 en cada soporte	Greca escalonada en dos cuadrantes	Entre franja de líneas horizontales y verticales, y rombo con extremidades en sus cuatro vértices
13	<b>R</b> delineados en <b>N</b> sobre fondo <b>B</b>	Serie de 2	En un cuadrante interno sobre líneas paralelas negras	Greca escalonada en un cuadrante	En la vasija hay líneas paralelas horizontales y verticales internas, y motivo de espiral divergente
20	<b>R/B</b>	Serie de 3 y 2	3 se encuentran en un cuadrante y 2 en otro, sobre líneas paralelas rojas verticales pequeñas	Greca escalonada en dos cuadrantes	Junto a motivos de círculo concéntrico y rombo central, serie de rombos con extremidades triangulares
21	<b>R/B</b>	Serie de 2 y 2	2 en un cuadrante y 2 en otro. Sobre líneas paralelas negras horizontales	Greca escalonada en dos cuadrantes	Líneas paralelas verticales y horizontales
34	<b>R/</b> posiblemente fondo <b>B</b>	1	Mitad interior	Greca escalonada en mitad del cajete	Separa dos medios rombos, relacionado con meandro rojo
37	<b>R</b> delineado en <b>N</b> y rodeado de líneas <b>N</b> delgadas, sobre fondo <b>B</b>	2	Uno en cada cuadrante, dispuestos de manera frontal	Greca escalonada en dos cuadrantes	Junto a medios rombos y franjas centrales con líneas paralelas internas
42	<b>R/B</b>	Serie de 2 y 2	Dos en un cuadrante, y dos en otro contrapuesto	Greca escalonada en dos cuadrantes	Junto a medios rombos y franjas centrales con



					líneas paralelas externas
51	<b>B</b> con líneas paralelas <b>R</b> horizontales y verticales internas en fondo <b>N</b>	1	Mitad interior	Greca escalonada en mitad del cajete	Con meandro simple blanco
53	–	1	Mitad interior	Greca escalonada en mitad del cajete	Entre dos medios rombos, relacionado con serie de “S” y con líneas paralelas horizontales y verticales

**Tabla 4.** Piezas que contienen el motivo de la greca escalonada

#### 5.4.4 Espirales

Las espirales son formas realizadas con base en una línea curva que puede tener de una a cuatro vueltas alrededor de un punto central (Cuadro 16). Observamos que estos motivos son uniformes, por lo que no hemos encontrado muchas variantes. Sólo en cinco vasijas de este corpus hemos encontrado este motivo, aparecen en color blanco, y hemos observado que todas ellas se encuentran en el exterior del cajete, alternados con otros motivos como círculos, “S”, motivo de ave esquemática o rombos con dos extremidades.

En dos vasijas de este corpus, las espirales se encuentran en la base del cuenco (Núm. 12, 19) (Fig. 15) y en dos se observan en los soportes (Núm. 12 y 53). Es interesante este hecho, ya que pareciera que este motivo se colocó en ese sitio de la pieza para no ser visto, pues si la vasija no se coloca bocabajo, no se podrían detectar las espirales.

Espirales	
	
Núm. 12	Núm. 11, 19

**Cuadro 16.** Variantes de espirales



Núm. 12

Núm. 19

**Fig. 15.** Espirales que se encuentran en la parte exterior de las vasijas Núm. 12 y Núm. 19

En este apartado no hemos incluido un patrón de diseño, ya que son relativamente pocas las piezas que contienen este ícono.

En la siguiente tabla se muestran las vasijas que contienen espirales, su color y la posición que presentan en el cajete.

NÚM.	COLOR	CANTIDAD	POSICIÓN	OBSERVACIONES
11	B	2	Exterior. Pared externa	Alternado con círculos, “S”, y motivo de ave esquemática
12	B	4	Exterior. En la base de la vasija y parte de atrás de soportes	En soportes parte delantera tiene <i>xicalcolihqui</i> , así como en parte interna y rombo con cuatro extremidades al centro. Las grecas parecen estar escondidas
19	B	1	Exterior. En la base de la vasija	Soportes con rombo con 4 extremidades
33	B	6	Exterior. Pared externa	Alternada con rombo con dos extremidades
53		Visible 1	Exterior. En un soporte	La muestra es un dibujo

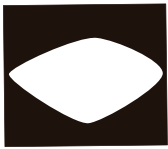

**Tabla 5.** Piezas que contienen el motivo de la espiral

### 5.4.5.- Rombos

En las piezas analizadas se observan rombos que tienen diferentes variantes. Tenemos el caso de rombos simples y rombos estilizados, estos últimos están compuestos de más de una línea o puntos que los contornean. Hemos clasificado seis variantes de rombos que se describirán a continuación: rombos simples, rombos compuestos, rombos con extremidades en dos vértices, rombos con extremidades triangulares, rombos con extremidades en sus cuatro vértices y medios rombos.

#### 5.4.5.1. Variantes

**A) Rombos simples.** Estos rombos pueden ser tan simples como estar pintados en color rojo o blanco sin ningún delineado (Núm. 10, 20, 35 y 43). En el caso Núm. 20 estos rombos rojos pueden estar alternados con los rombos con extremidades triangulares (Ver Cuadro 17).

Rombos simples	
	
Núm. 10,35	Núm. 20, 43

**Cuadro 17.** Variantes de rombos simples


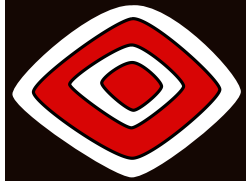

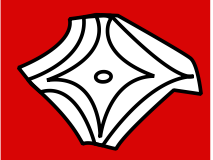

**B) Rombos compuestos.** Estos se caracterizan por estar contorneados con líneas y/o filas de puntos en color blanco. (Núm. 03, 07, 09, 10, 13, 15, 17, 23 (en soporte), 26, 27, 20) (Cuadro 18).

Podemos decir que, en la mayoría de las vasijas, estos rombos se presentan en color rojo, todo el interior o una parte de éste; en muchos casos sólo el centro es de este color (Núm. 04, 07, 09, 10, 13, 15, 17, 20, 23(soporte), 26, 27 y 44). Regularmente se



encuentran dentro de otra forma geométrica como círculos concéntricos y cuadrantes delimitados. En su mayoría, cuando son rojos, se encuentran sobre fondos oscuros o negros, exceptuando el Núm. 44 que se encuentran sobre fondo blanco y el Núm. 23 sobre fondo rojo.

Algunos rombos tienen alrededor de una a tres líneas en color blanco y están rodeados por una a dos filas de puntos, así como, en algunos casos, por pequeños anillos en color blanco.



Rombos compuestos				
				
Núm. 10, variantes en 07 (3 líneas y puntos), 17 (1 línea y 2 filas de puntos) 03 (1 línea con anillos)	Núm. 04, variantes en 44 (con fondo blanco)	Núm. 09, Con variantes en 13 ( 2 líneas), 15 (3 líneas), 20, 23 (unido a medios rombos)(soporte),26	Núm. 23	Núm. 27

**Cuadro 18.** Variantes de rombos compuestos

**C) Rombos con extremidades en dos vértices.** De las vasijas que hemos analizado, sólo en cinco de ellas se presenta este tipo de rombo, que cuenta con dos extremidades de líneas rectas o curvas en dos de sus vértices, el superior y el inferior. Al centro del rombo cuenta con un punto blanco (Núm. 16, 29, 33, 45, 50) (Cuadro 19). En cuatro vasijas, los rombos con dos extremidades en dos vértices se hallan al interior del cajete y en el Núm. 33, el motivo está en la pared externa. Los que están al interior son de color blanco sobre un fondo negro y están realizados con una línea delgada en pequeñas dimensiones. Y los

que están en el exterior (Núm. 33) son de color blanco, así también lo es el fondo (por ello es difícil percibirlos) y se intercalan con espirales. Los que están al interior del cajete se acompañan de anillos, círculos concéntricos simples y compuestos, y en el caso del cajete con Núm. 29 se intercala con el motivo de rombo con extremidades triangulares. (Ver apartado 5.4.5.2).

Estas variantes se encuentran en la parte superior interna de los cuencos. En el caso Núm. 16 se halla entre círculos concéntricos y dispuestos en la parte central interna. En el Núm. 50, el elemento se alterna con círculos concéntricos, espirales dobles divergentes, e incluso un tres círculos concéntricos con el círculo concéntrico central, haciendo una división tripartita del cuenco. (Ver apartado 5.4.5.2).

<b>C) Rombos con 2 extremidades en dos vértices</b>	
	
Núm. 16	Núm. 29, 50, 33 (fondo blanco), 45

**Cuadro 19.** Variantes del rombo con extremidades en dos vértices

**D) Rombos con extremidades en sus cuatro vértices.** Este tipo de rombo tiene extremidades en sus cuatro vértices. Y los hemos subclasificado de la siguiente manera:

- 1.- Dos extremidades curvas en cada vértice.** En cuatro vasijas estas formas tienen 2 líneas curvas que salen de cada vértice (Núm. 24, 31, 33, 44), en esta categoría he introducido también el caso de la vasija Núm. 45, ya que es una variación de este

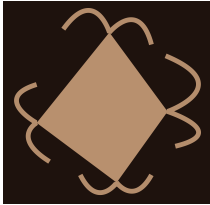
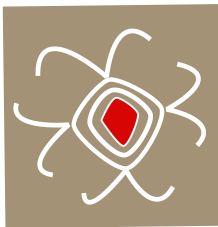




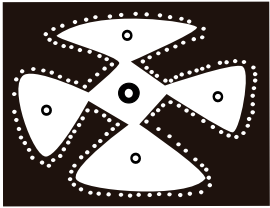
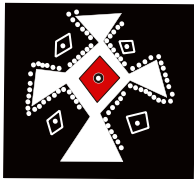
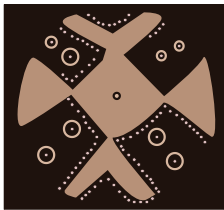

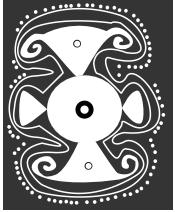
elemento, aunque no tiene forma romboidal. Tres de ellos tienen punto o centro marcado.

**2.- Una extremidad curva en cada vértice.** En los cajetes Núm. 08 y 12 solamente tienen una línea curva en cada vértice y aparecen en colores blanco y rojo.

**3.- Extremidades triangulares en cada vértice.** En tres casos más, las extremidades no son curvas sino triangulares (Núm. 11, 19 y 22). Estos tienen un punto central.

**4.- Extremidades triangulares superior e inferior.** En el caso Núm. 04, las extremidades triangulares son visibles en la parte superior e inferior del rombo. Y aunque el Núm. 41 no sea un rombo lo hemos colocado en esta categoría por su similitud en la forma con el Núm. 04. Los casos Núm. 04 y 41 presentan en su extremidad triangular superior e inferior dos líneas curvas, semejando más a las extremidades curvas presentes en el inciso 1, de los rombos con dos extremidades curvas en cada vértice. Posiblemente sea una esquematización de algún personaje, como el personaje antropomorfo del cajete Núm. 49. (Fig. 16) (Cuadro 20).

Los rombos con extremidades en sus cuatro vértices, excepto el Núm. 24, tienen ya sea un punto o un rombo más pequeño al centro. En siete vasijas el rombo tiene el centro en color rojo (Núm. 04, 08, 12, 19, 31, 33, 44). Así mismo, los que tienen extremidades triangulares, tienen un punto blanco al centro (Núm. 11, 19 y 41). En seis casos están delineados por pequeños puntos blancos (Núm. 11, 19, 22, 31, 44 y 45). La cantidad en el interior del cajete de las variantes de estos motivos oscilan entre 1 y 4 rombos.

D) Rombos con extremidades en sus cuatro vértices			
1.- Dos extremidades curvas en cada vértice			
			
Núm. 24	Núm. 33	Núm. 44, variante en 31	Núm. 45
2.- Una extremidad curva en cada vértice			
			
Núm. 08	Núm. 12		
3.- Extremidades triangulares en cada vértice			
			
Núm. 11	Núm. 19	Núm. 22	
4.- Extremidades triangulares superior e inferior			
			
Núm. 04 (soportes)	Núm. 41 (soportes)		

**Cuadro 20.** Variantes de rombo con extremidades en sus cuatro vértices

**E) Rombos con extremidades triangulares.** Este tipo consiste en un rombo central que tiene en cada lado un triángulo. Generalmente los triángulos suelen tener en la base una

línea ondulada, como peine o sierra, simulando pies. Estos rombos pueden aparecer en forma individual (Núm. 04, 16 y 27), pero en la mayoría de las vasijas aparecen en serie (Núm. 13, 18, 20, 25, 28, 30 y 36).

Los rombos con extremidades triangulares individuales se ubican en la parte interna del cajete, algunos están acompañados por elementos de círculos concéntricos o pequeños anillos, meandros o rombos compuestos, así como con elementos de rombo con extremidades en sus dos vértices (Núm. 04, 16 y 27).

Aquellos que son seriados se pueden encontrar en soportes (Núm. 13, 18, 29). Cuando los seriados aparecen en el interior del cajete, se encuentran de manera horizontal y en segmentos, regularmente en dos cuadrantes contrapuestos (Núm. 20, 28, 29, 36), o en la parte superior del cajete (Núm. 25, 30) (Ver Capítulo 5.4.5.2)

Los rombos con extremidades triangulares pueden aparecer en color blanco sobre negro o estar combinados con rojo, de manera que el rombo aparezca en rojo y los triángulos en color blanco. En otros casos las series se combinan con rombos simples rojos (Núm. 20 y 29) (Cuadro 21). Es notorio que en la mayoría de ellos se presenta un centro marcado o un punto central.

El motivo aparece en otras formas cerámicas tarascas como ollas, en un formato un poco más grande que en los cuencos trípodes (Fig. 18). Éste puede ser la esquematización de un motivo figurativo antropozoomorfo presente también en otras formas cerámicas (Fig. 19). Como se ve en esta imagen, la figura se vuelve personificada por el rostro redondo que tiene, pero sus manos y patas claramente son muy similares al motivo descrito en este inciso. En algunas fuentes, se ha descrito esta figura como

“hombre-rana” o “mano-uapa”,<sup>155</sup> y es posible que esté relacionada con un anfibio. Podría también estar relacionado con la figura antropozoomorfa de dos curvaturas en la cabeza, pues la posición que presenta el ser representado es muy similar a los anteriores (Fig. 16 y 17), y por el hecho de tener estas curvaturas, los rombos con curvaturas en sus cuatro vértices o con extremidades triangulares superior e inferior, pueden ser una esquematización de este personaje.

E) Rombos con extremidades triangulares			
			
Núm. 04, 16	Núm. 27	Núm. 18 (Soporte), 30, 25	Núm. 28
			
Núm. 20, 29	Núm. 13, 29 (interior y soporte), 36		



**Cuadro 21.** Variantes de rombo con extremidades triangulares

**F) Medios rombos.** Estas formas tienen una forma triangular, pero pensamos que, por la cantidad de rombos que se presentan en los cajetes, estas formas tienen que ser rombos cortados por mitad. Se presentan en las paredes internas del cajete, ya sea dispuestos en una mitad de la superficie interna, o en cuadrantes posicionados uno frente al otro. Se separan ya sea por meandros con líneas paralelas externas o franjas con líneas paralelas internas, u otro elemento, como la greca escalonada. Presentan un centro en color rojo

<sup>155</sup> Ramírez Garayzar, *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Michoacán*, 170; Cruz, Besiez y Pulido, “Lagunillas, un sitio uacúsecha en la periferia de la Meseta Tarasca”, 86.

rodeados por una o varias líneas en blanco y filas de puntos pequeños o más grandes.

(Núm. 04, 06, 14, 15, 26, 34, 37, 42)

Medios rombos	
	
Núm. 04 y 02, variantes en 06 y 14, 15, 26 (1 línea con puntos), 37 (4 líneas con puntos)	Núm. 34

**Cuadro 22.** Variantes de medios rombos



**Fig. 16.** Personaje antropomorfo con brazos y piernas extendidos (Vasija Núm. 49).



**Fig. 17.** Personaje antropomorfo en la cerámica tarasca. (La primera imagen fue retomada del catálogo del Museo Regional Michoacano y la segunda de la página del Museo Nacional de Antropología)



**Fig. 18.** Rombo con extremidades triangulares asemeja un personaje sin rostro con pies extendidos. (La primera imagen es una olla que se encuentra en el Museo de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato; la segunda se exhibe en el Museo Regional Michoacano.












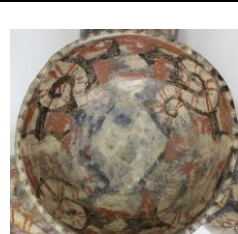



**Fig. 19.** Personaje antropozoomorfo con brazos y piernas extendidas en la cerámica de Lagunillas, identificado como “atlas” (Imagen retomada de Cruz, Besiez y Pulido, 2014: 86).












#### 5.4.5.2 Patrones de diseño de rombos estilizados

Muchos de los cajetes que contienen rombos, ya se habían mostrado dentro de los apartados de círculos o “S”; sin embargo, se mostrarán de nueva cuenta para explicar los patrones relativos a los rombos.

<b>A) Rombo centrales</b>			
<b>1.- Un círculo interno con rombo central</b>			
			
Núm. 03	Núm. 07	Núm. 10	Núm. 17



			
Núm. 22	Núm. 24		
<b>2.- Rombo central rojo</b>			
			
Núm. 12	Núm. 20	Núm. 27	Núm. 44
<b>3.- Rombo central blanco y negro</b>			
			
Núm. 23			
<b>B) Rombos que dividen en dos el interior del cajete</b>			
			
Núm. 15	Núm. 26	Núm. 35	
<b>C) Rombos dentro de cuadrantes</b>			
			
Núm. 04	Núm. 31	Núm. 33	
<b>D) Rombos dentro de tres secciones</b>			

			
Núm. 11			
<b>E) Rombos dentro de dos cuadrantes</b>			
			
Núm. 09	Núm. 43		
<b>F) Rombo en una mitad o un cuadrante</b>			
			
Núm. 08	Núm. 13		
<b>G) Series de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes</b>			
<b>1.- Rombos con extremidades triangulares en parte superior interna del cajete</b>			
			
Núm. 25	Núm. 30		
<b>2.- Rombos con cuatro extremidades triangulares en cuadrantes del cajete</b>			
			
Núm. 20	Núm. 28	Núm. 29	Núm. 36
<b>H) Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes</b>			

			
Núm. 06	Núm. 14	Núm. 34	Núm. 37
			
Núm. 42	Núm. 53		

**Cuadro 23.** Patrones de diseño de rombos

#### **A) Rombos centrales.**

**1.- Un círculo interno con rombo central.** Aquí tendríamos aquellos cajetes que tienen en su centro un rombo central, algunos de ellos ya habían sido mostrados en el apartado de círculos, los cuales contienen un rombo en su interior, donde los rombos pueden aparecer compuestos (Núm. 03, 07, 10, 17) o con cuatro extremidades en sus cuatro vértices (Núm. 22, 24) (Cuadro 23).

**2.- Rombo central rojo.** Algunos contienen un rombo central rojo dentro de un círculo (Núm. 20, 27, 44); y tenemos el caso de rombos que no precisamente se encuentran dentro de círculos, pero también están en el centro de la vasija interior (Núm. 12 y 23).

**3.- Rombo central blanco y negro.** Sólo se presenta en el caso Núm. 23, y podríamos describirlo como un rombo concéntrico, por el número de líneas que presenta.

**B) Rombos que dividen en dos el interior del cajete.** Estos aparecen acompañados de cuatro “S” que se encuentran en un cuadrante cada una (Núm. 15, 26, 35). En el caso de los números 15 y 26, el patrón de diseño es similar, pues se halla una fila de rombos

unidos. La serie se corta por una franja roja que permite la división del cajete en cuatro partes. Es interesante que estos motivos estén sobre un fondo negro y estén acompañados por anillos o círculos concéntricos simples.

**C) Rombos dentro de cuadrantes:** Los cajetes que contienen estos rombos están con una división cuatripartita, y en cada cuadrante aparece un rombo. En el Núm. 04 aparecen un rombo más en la parte central, así como dos medios rombos cerca de los bordes superiores del cuenco. Los números 31 y 33 contienen rombos con cuatro extremidades en sus cuatro vértices. Es importante destacar que los rombos de estas tres piezas tienen un centro marcado en color rojo.

**D) Rombos dentro de tres secciones:** Aquí sólo se muestra una pieza cuyo interior está dividido en tres partes y en cada sección contiene un rombo con extremidades en sus cuatro vértices. Estos se acompañan por “S” y por círculos concéntricos sencillos (Número 11).

**E) Rombos dentro de dos cuadrantes:** Los cuencos están divididos en cuatro partes por franjas rojas (Núm. 09 y 43). En el caso Núm. 43 los dos cuadrantes restantes contienen una “S”, mientras que en el Núm. 09 presenta un meandro compuesto.

**F) Rombo en una mitad o un cuadrante:** La vasija Núm. 08 es una miniatura y su interior se divide por mitad, en una de estas mitades contiene un rombo con extremidades en sus cuatro vértices. La vasija Núm. 13 tiene un rombo compuesto en una sección, acompañándose por dos “S”.

**G) Series de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes:**

**1.- Rombos con extremidades triangulares en parte superior interna del cajete.** Los números 25 y 30, ya se habían expuesto anteriormente en la sección que habla sobre los

motivos de “S”, al parecer estas dos vasijas provienen de un mismo taller por el estilo, color y el patrón de diseño que presentan.

**2.- Rombos con cuatro extremidades triangulares en cuadrantes del cajete.** En los casos Núm. 20, 28, 29, 36, tenemos que los cajetes se dividen en cuatro secciones por franjas o líneas rojas. Los rombos con extremidades triangulares pueden aparecer en dos cuadrantes (Núm. 36) o bien en los cuatro cuadrantes (Núm. 20, 28 y 29) del cuenco.

**H) Medios rombos en dos cuadrantes:** Los medios rombos aparecen en color rojo y en los cuadrantes restantes aparece la greca escalonada o *xicalcolliuhqui*, así también los cajetes son divididos por franjas rojas y el motivo de franjas verticales con líneas paralelas horizontales.

En la siguiente tabla se muestran algunas especificaciones de las piezas que contienen el motivo del rombo, así como sus variantes, el color, la cantidad, la posición que tienen en el cajete y el patrón de diseño.

NÚM.	ROMBOS SIMPLES	ROMBOS COMPUESTOS	ROMBOS CON 2 EXTREMIDADES EN 2 VÉRTICES	ROMBOS CON EXTREMIDADES EN SUS 4 VÉRTICES	ROMBOS CON EXTREMIDADES TRIANGULARES	MEDIOS ROMBOS	PATRÓN DE DISEÑO	OBSERVACIONES
03		<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> C/N <b>Posición:</b> <b>Central interior</b>					Rombo central	Dentro de círculo compuesto, rodeado por anillos. Acompañado por “S”
04		<b>Cantidad:</b> 5 interior <b>Color:</b> B y R / N y B (centro R) <b>Posición:</b> Interior		<b>Cantidad:</b> 3 <b>Color:</b> B y R <b>Posición:</b> soportes	<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> B/N <b>Posición:</b> Interior	<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> B y R / N (centro R) <b>Posición:</b> pared superior interna	Rombos dentro de cuadrantes	Los 5 rombos interiores forman una cruz y están delineados en negro. Los medios rombos están contrapuestos. Su centro es rojo. Acompañado por “S”, anillos, anillos con punto, “X”, y meandros

06						<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> B y R / N (centro R) <b>Posición:</b> Pared superior interna	Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes	Los medios rombos se contraponen como si fueran a unirse en la parte superior. Rodeado de líneas y puntos. Acompañado por <i>xicalcolihqui</i>
07		<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> B, N y R <b>Posición:</b> Interior central					Rombo central	Rodeado por líneas y puntos. Acompañado por "S"
08				<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> B y R/R <b>Posición:</b> Mitad interior			Rombo en una mitad o un cuadrante	Una extremidad curva en cada vértice. Centro rojo, rodeado de puntos
09		<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> R y B/N <b>Posición:</b> Interior					Rombos dentro de dos cuadrantes	En dos cuadrantes rodeado de líneas y anillos. Acompañado por meandro
10	<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> B y R/N <b>Posición:</b> Cuadrante interior	<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> B, R y N <b>Posición:</b> Interior central					Rombo central	El rombo compuesto está rodeado por línea, línea ondulada y puntos medianos. Acompañados por "S"
11				<b>Cantidad:</b> 3 <b>Color:</b> B/N <b>Posición:</b> Interior			Rombos dentro de tres secciones	Una extremidad triangular en cada vértice con punto central en rombo y triángulos. Rodeado por puntos. Acompañado por "S" y anillos.
12				<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> B y R/R <b>Posición:</b> Interior central			Rombo central	Una extremidad curva en cada vértice. Delineado en negro y rodeado por líneas onduladas. Acompañado por <i>xicalcolihqui</i>
13		<b>Cantidad:</b> 1 interior <b>Color:</b> R y B/N <b>Posición:</b> Cuadrante Interior			<b>Cantidad:</b> 4 <b>Color:</b> B y R <b>Posición:</b> 2 en cada soporte (sólo tiene 2 soportes)		Rombo en una mitad o un cuadrante	El rombo compuesto está rodeado por 2 líneas y círculos blancos, debajo un anillo con punto. Los

								rombos con extremidades triangulares están seriados y delineados en negro y tienen puntos en sus bases. Acompañados por "S"
14						<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> R y B/N <b>Posición:</b> pared superior interna	Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes	Rodeado de líneas y puntos blancos. Separados por un motivo de líneas paralelas verticales y horizontales. Acompañados por meandro en mitad.
15		<b>Cantidad:</b> 2 interior y 3 exterior <b>Color:</b> R y B/N <b>Posición:</b> Interior y 1 en cada soporte				<b>Cantidad:</b> 4 <b>Color:</b> R y B/N <b>Posición:</b> Interior	Rombos que dividen en dos el interior del cajete	Los rombos compuestos y medios están unidos y puestos en fila, de tal manera que dividen la vasija por mitad. Están rodeados de líneas y puntos blancos. Acompañados por "S"
16			<b>Cantidad:</b> 4 <b>Color:</b> B/N <b>Posición:</b> Interior		<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> B/N <b>Posición:</b> Interior			Pequeñas dimensiones. Acompañados por círculos concéntricos compuestos
17		<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> C, R y N <b>Posición:</b> interior central					Rombo central	Rodeado de líneas y puntos. Al centro tiene un meandro. En el interior del cajete hay "S" y círculos medianos
18					<b>Cantidad:</b> serie <b>Color:</b> B/N <b>Posición:</b> soportes			Serie de rombos con extremidades triangulares en una franja de cada soporte
19				<b>Cantidad:</b> 3 <b>Color:</b> B y centro R <b>Posición:</b> 1 en cada soporte				Con extremidades triangulares en cada vértice, rodeado de puntos. Acompañado de anillos, anillos con

								punto y medios círculos
20		<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> B, N y centro R <b>Posición:</b> Interior central			<b>Cantidad:</b> series de 3 y 2 <b>Color:</b> B/N y R <b>Posición:</b> en cuadrante interior		Rombo central y Series de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes	El rombo compuesto rodeado de línea, puntos y anillos blancos. Su centro es rojo con punto central blanco. Los rombos con extremidades triangulares se combinan con rombos en rojo. Acompañados con <i>xicalcolihqui</i>
22				<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> C/N <b>Posición:</b> interior central			Rombo central	Sus extremidades son 2 triangulares y 2 en forma de "V". Rodeados por puntos. Acompañados por anillos con punto y "S"
23		<b>Cantidad:</b> 1 interior y 3 exterior <b>Color:</b> 1 B y N/R; 3 con centro R y B <b>Posición:</b> Interior central					Rombo central	Los rombos con centro R, rodeados por puntos y anillos en blanco
24				<b>Cantidad:</b> 1 <b>Color:</b> C/N <b>Posición:</b> interior central			Rombo central	Tiene dos extremidades curvas en cada vértice. Acompañado de "S"
25					<b>Cantidad:</b> 5 series <b>Color:</b> B/N <b>Posición:</b> Interior en paredes superiores y soporte		Series de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes	Tres series de 7 y una de 6 en el interior, y una serie de 8 en el soporte que le queda. Las bases de los triángulos son onduladas a manera de pies. Acompañado por "S" y anillos con punto.
26		<b>Cantidad:</b> 2 <b>Color:</b> R central y B <b>Posición:</b> Interior				<b>Cantidad:</b> 4 <b>Color:</b> R central <b>Posición:</b> Interior	Rombos que dividen en dos el interior del cajete	Los rombos y medios rombos están unidos, rodeados por línea y puntos blancos. Acompañado por



								"S" y anillos con punto
27		<b>Cantidad: 1</b> <b>Color: B y R/N</b> <b>Posición:</b> Interior central			<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: R y B /N</b> <b>Posición:</b> interior en cuadrantes		Rombo central	El rombo compuesto es rojo con un pequeño centro en blanco, rodeado de puntos blancos. Los rombos con extremidades triangulares son rojos, con centro blanco y rojo. Acompañados de meandros
28					<b>Cantidad: 4 series</b> <b>Color: R y B /N</b> <b>Posición:</b> interior		Serie de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes	Son dos series de 2 y dos de 3 rombos. Su centro es rojo con centro y sus extremidades triangulares son blancas con bases onduladas
29			<b>Cantidad: 5</b> <b>Color: B/N</b> <b>Posición:</b> en pared superior interna, alternada con rombo con extremidades triangulares		<b>Cantidad: 9 series</b> <b>Color: B y R/N</b> <b>Posición:</b> Interior en cuadrantes y soportes		Serie de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes	Dos series de 4 alternados con rombos con extremidades en dos vértices. Tres series de 3 y una de 2, alternados con rombos rojos. Y posiblemente una serie de 8 en cada soporte. Acompañados de "S" central
30					<b>Cantidad: 4 o más series y 2 o más individuales</b> <b>Color: B/N</b> <b>Posición:</b> Interior		Serie de rombos con extremidades triangulares en cuadrantes	No es perceptible todo el interior del cuenco. Son visibles cuatro series de 5 y dos rombos con extremidades triangulares individuales. Acompañados de círculos concéntricos y "S"
31				<b>Cantidad:</b> posiblemente 4 <b>Color: R y B</b> <b>Posición:</b> Interior			Rombos dentro de cuadrantes	Con dos extremidades curvas en cada vértice. En el interior en los cuadrantes.

								Delineadas en blanco. Con punto central rojo. Rodeada de anillos con punto. Acompañado posiblemente con "S"
33			<b>Cantidad:</b> posiblemente 6 <b>Color: B</b> <b>Posición:</b> Exterior paredes	<b>Cantidad: 4</b> <b>Color: B y R</b> <b>Posición:</b> Interior			Rombos dentro de cuadrantes	Con dos extremidades curvas en cada vértice. En el interior en cuadrantes. Con punto central rojo.
34						<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: B y R</b> <b>Posición:</b> Interior	Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes	En mitad interior, separados por <i>xicalcolihqui</i> . Centro rojo
35	<b>Cantidad:</b> identificable 1 <b>Color: B y R</b> <b>Posición:</b> interior						Rombos que dividen en dos el interior del cajete	Posiblemente hay más de uno pero no es bien perceptible
36					<b>Cantidad: 2</b> series <b>Color: R y B</b> <b>Posición:</b> Interior		Serie de rombos con extremidad es triangulares en cuadrantes	En el interior en dos cuadrantes. Son dos series de dos con rombo rojo y triángulos blancos con base ondulada
37						<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: B y R</b> <b>Posición:</b> Interior	Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes	En dos cuadrantes y contrapuestos. Su centro es rojo y está rodeado de líneas blancas y puntos blancos. Están acompañados por anillos con punto y <i>xicalcolihqui</i> .
41				<b>Cantidad: 3</b> <b>Color: B/N</b> <b>Posición:</b> soportes				Más que un rombo parece círculo, pero tiene las mismas características de rombo, pues tiene extremidades triangulares en su parte superior y en los lados. Presenta círculo central o punto en cada triángulo, y los superiores

								tienen extremidades curvas
42						<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: R y B</b> <b>Posición:</b> interior	Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes	En cuadrantes, con centro rojo y rodeado de líneas y puntos blancos. Acompañado de <i>xicalcolihqui</i> .
43	<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: R</b> <b>Posición:</b> Interior						Rombos dentro de dos cuadrantes	En dos cuadrantes contrapuestos. Acompañados de "S"
44		<b>Cantidad: 1</b> <b>Color: R y B</b> <b>Posición:</b> Interior central		<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: R y B</b> <b>Posición:</b> Interior en cuadrantes			Rombo central	Rombo compuesto central con punto rojo central rodeado de líneas blancas. Dos rombos con dos extremidades curvas en cada vértice y punto central rojo, rodeado de líneas blancas y puntos blancos. Rodeado de anillos
45			<b>Cantidad: 1</b> <b>Color: B</b> <b>Posición:</b> Interior en cuadrante	<b>Cantidad: 2</b> <b>Color: B/N</b> <b>Posición:</b> Interior				En realidad es un círculo pero se coloca en este espacio por su semejanza con las extremidades curvas en los rombos. Rodeado de líneas y puntos. Acompañado de anillos con punto
50			<b>Cantidad: 9</b> <b>Color: B/N</b> <b>Posición:</b> Interior					
53						<b>Cantidad: 2</b>	Medios rombos en mitad del cuenco o dos cuadrantes	


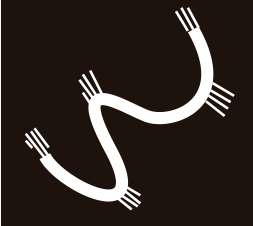
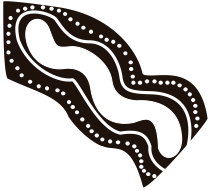



**Tabla 6.** Piezas que contienen motivos de rombos

## 5.4.6. Meandros

### 5.4.6.1. Variantes

**A) Meandros simples.** Los meandros simples se componen por líneas onduladas dispuestas en el interior del cajete. En cuatro casos, en donde el cajete está dividido en dos partes, éstos aparecen dentro de una mitad (Núm. 02, 14, 34, 51). En tres vasijas aparecen en color blanco sobre fondo negro y, sólo en un caso, el meandro es rojo (Núm. 34). Estos están relacionados con medios rombos, medios círculos y grecas escalonadas.

**B) Meandros compuestos.** Llamamos meandros compuestos a aquellos que no solamente se componen de una línea ondulada, sino que también presentan pequeñas líneas o puntos en su forma. Una variante aparece en una vasija donde está un meandro con grupos de líneas paralelas en sus costados (Núm. 04). Son diferentes a éste los meandros de las piezas Núm. 09 y 24, que tienen una línea más gruesa central rodeada por otra delgada y una fila de puntos. También difieren los que aparecen en cuatro cajetes ya que se trata de meandros negros delgados con puntos internos sobre fondos rojos (Núm. 15, 23, 28, 29). Así mismo, tenemos el caso de meandros blancos con líneas rojas internas (Núm. 08, 12) o en el caso Núm. 27, es un meandro rojo con puntos blancos que lo rodean. Este último pareciera tener un cabezal en un extremo que contiene un círculo interno.

A) Meandros simples		
		
Núm. 02, (14, 51 línea más gruesa) (34 línea roja)		
B) Meandros compuestos		
		
Núm. 04	Núm. 09, 24 (variante en soporte)	
		
Núm. 15, 23 (puntos blancos), 28, 29	Núm. 27	Núm. 08, 12

**Cuadro 24.** Variaciones de meandros

### 5.4.6.2 Patrones de diseño de meandros

A) Meandros dentro de una mitad del cuenco			
			
Núm. 02	Núm. 14	Núm.34	Núm. 51
B) Meandros que dividen en dos partes el cuenco			
			
Núm. 04	Núm. 09	Núm. 15	

**Cuadro 25.** Patrones de diseño de meandros

**A) Meandros dentro de una mitad del cuenco.** Encontramos un patrón de diseño con meandros simples que dividen el interior del cuenco en dos partes. En estos casos encontraremos un meandro, ya sea de color blanco o rojo, ocupando toda una mitad. En dos ejemplos (Núm. 34 y 51) se observa que en su otra mitad tiene un *xicalcolihqui*, y en los Núm. 02 y 14, contiene un motivo de franja vertical con líneas paralelas y medios círculos o medios rombos. (Cuadro 25)

**B) Meandros dividen en dos partes el cuenco.** En el caso Núm. 04 y Núm. 15, se observa que los meandros son los que hacen una división por mitad dentro de los cajetes, sin embargo, en el Núm. 09 también aparece un meandro, pero dentro de dos cuadrantes triangulares.

En la siguiente tabla se muestran algunas especificaciones de las piezas que contienen meandros, así como sus variantes, el color, la cantidad, la posición que tienen en el cajete y el patrón de diseño.

NÚM.	COLOR	CANTIDAD	POSICIÓN	PATRÓN DE DISEÑO	OBSERVACIONES
02	<b>B</b>	1	Mitad interior	Meandros dentro de una mitad del cuenco	
04	<b>B</b>	2	Interior	Meandros que dividen en dos partes el cuenco	Divide en dos el cajete y tiene pequeños grupos de líneas paralelas en costados
08	<b>B Y R</b>	2	Mitad interior	0	Con rombo con cuatro extremidades
09	<b>R</b>	2	En dos cuadrantes	Meandros que dividen en dos partes el cuenco	
12	<b>B y R</b>	2 o +	Interior	0	Blanco con líneas rojas internas, muy delgado
14	<b>B</b>	1	Mitad interior	Meandros dentro de una mitad del cuenco	
15	<b>N y R</b>	1	Interior	Meandros que dividen en dos partes el cuenco	Negro con puntos rojos sobre franja roja central que divide en dos el cajete
23	<b>N y B</b>	6	En cuadrantes interiores	0	Negros con puntos blancos en el interior, sobre fondo rojo
24	<b>N</b>	3 grupos	Soportes	0	Grupos de líneas onduladas posicionadas en forma vertical
27	<b>B y R</b>	2	Pared interna	0	En dos cuadrantes, rojo con una extremidad circular en color rojo y rodeado con puntos blancos. Acompañado de rombos
28	<b>N y R</b>	2	Interior	0	Negro con puntos rojos sobre franja roja
29	<b>N y R</b>	2	Interior	0	Negro con puntos rojos sobre franja roja
34	<b>R</b>	1	Mitad interior	Meandros dentro de una mitad del cuenco	
50	<b>R</b>	6	Soportes	0	2 por cada soporte. Rojo sobre blanco

51	<b>B</b>	1	Mitad interior	Meandros dentro de una mitad del cuenco	
----	----------	---	----------------	---	--

**Tabla 7.** Piezas que contienen meandros

## 5.4.7 Franja central bordeada por líneas o puntos









### 5.4.7.1 Variantes

Estos motivos están diseñados con una línea gruesa o franja central que, en su mayoría, es de color rojo (aunque también las hay en color blanco Núm. 27, 39, 45). Pueden aparecer con líneas paralelas internas dentro de su franja central, ya sean horizontales o cuadrículados (Núm. 05, 06, 13, 21, 36, 37, 38, 44), así también, algunas se identifican por tener líneas paralelas externas o puntos (Núm. 02, 05, 06, 12, 14, 21, 28, 29, 39, 42, 45, 48). Las franjas centrales pueden tener en cada lado líneas curvadas más delgadas, ya sea blancas o rojas. (Cuadro 26). Las formas de estos motivos pueden variar en cada vasija, ya que en algunas piezas aparecen con líneas o franjas más curvas, y en otras se observan líneas o franjas que son más rectas, en este último caso se observa la intención de representar el mismo motivo, por el ordenamiento de las líneas y sus colores, o bien de los puntos blancos que tienen las franjas rojas.
















Este tipo de motivos suelen estar en la mitad interior de la vasija o atravesando el cajete por su diámetro. Cuando es así, éste es dividido, ya sea por una franja roja, o por un segundo y similar motivo, de manera que el cajete se divide en cuadrantes. Estos elementos suelen estar junto a rombos y círculos, y también parecieran separar a estas figuras, creando medios rombos o medios círculos (ver Patrones de diseño de las franjas intersectadas en el apartado 5.4.7.2). Las franjas con líneas paralelas horizontales o puntos aparecen en los soportes de veinte vasijas, en líneas rojas principalmente, aunque también se combinan con



colores blanco y negro. En catorce piezas el motivo se encuentra en sus soportes (Núm. 05, 06, 14, 21, 24, 37, 38, 39, 42, 44, 48, 49 y 50). (Ver Cuadro 27)











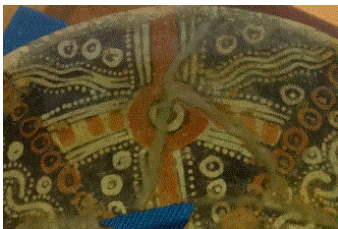


			
Núm. 42 (soporte), variantes en 49 (soporte), 14 (soporte), 21 (interior)	Núm. 28, 29	Núm. 12	
			
Núm. 02, 05 (soporte), 06(soporte), 14, 21 (soporte), 39 (soporte), 42, 48 (soporte)	Núm. 39	Núm. 06, variantes en 05, 13, 21, 36, 38, 44,	Núm. 37
			
Núm. 45, variantes en 27			






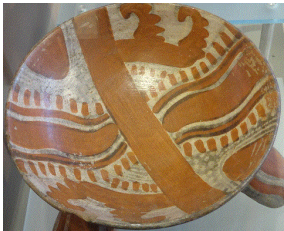
**Cuadro 26.** Variantes de la franja vertical con líneas horizontales o verticales paralelas o puntos en costados

<b>Soportes</b>			
			
Núm. 05	Núm. 06		Núm. 08
			
Núm. 14	Núm. 21	Núm. 24	Núm. 37
			
Núm. 38	Núm. 39	Núm. 42	Núm. 44
			
Núm. 48	Núm. 49	Núm. 50	

**Cuadro 27.** Soportes con la franja central bordeada por líneas

### 5.4.7.2 Patrones de diseño de franja central bordeada por líneas o puntos

A) Franjas central bordeada por líneas o puntos en una mitad del cuenco			
			
Núm. 02	Núm. 13	Núm. 14	
B) Franjas que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco			
			
Núm. 20	Núm. 21	Núm. 28	Núm. 29
			
Núm. 27	Núm. 44	Núm. 45	
C) Franjas que dividen en dos partes las paredes del cuenco			
			
Núm. 12	Núm. 39		
D) Franjas intersectadas			

			
Núm. 05	Núm. 06	Núm. 36	Núm. 37
			
Núm. 38	Núm. 42		

**Cuadro 28.** Patrones de diseño de la franja central bordeada por líneas o puntos

- A) Franja central bordeada por líneas o puntos en mitad del cuenco.** Las vasijas en su interior se dividen en dos partes, y este motivo aparece dividiendo una mitad. En los casos Núm. 02 y 04, el diseño es el mismo, mientras que en el Núm. 13, el diseño cambia en cuestión de los motivos representados y la forma de la franja vertical con líneas paralelas internas.
- B) Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco.** En este caso tenemos una vasija dividida en cuatro partes con un centro, ya sea creado por un anillo o círculo concéntrico en su base, observamos que este centro puede contener también el motivo de “S” o el motivo del rombo. Es peculiar el caso Núm. 45, porque el patrón se repite no en el área completa de la vasija interior, sino en dos cuadrantes (el cuenco es dividido en cuatro y dos de sus cuadrantes están divididos a su vez en cuatro partes por estas franjas verticales, las cuales se unen en el centro por un círculo concéntrico).

**C) Franja central bordeada por líneas o puntos que divide en dos partes las paredes del cuenco.** Es único el caso del Núm. 12, pues se encuentran dos franjas verticales que dividen las paredes del cajete en dos partes. El cuenco tiene en su centro un rombo con extremidades curvas en sus vértices y dentro de las dos secciones divididas se halla una serie de *xicalcolihqui*. También es único el patrón del Núm. 39 porque se trata de franjas y líneas verticales en colores blanco y negro, en las que se sobrepone, en su centro un diseño en fondo rojo con líneas negras curvas y en formas triangulares, las cuáles asemejan una forma solar, sin embargo, los soportes de esta vasija tienen el motivo aquí descrito en color rojo.

**D) Franjas intersectadas.** En esta categoría se observa que el cajete es dividido en cuatro partes. La división está realizada y delimitada por las franjas verticales con líneas paralelas, éstas son intersectadas por franjas rojas o por otras franjas del mismo diseño. En resumen, aunque a simple vista podríamos pensar que las franjas se conforman sólo de líneas verticales y horizontales, en realidad son motivos compuestos y dinámicos presentes en las vasijas. En ocasiones aparecen en líneas más curvadas, y en otras, con líneas más rectas. Es un elemento que divide, se expande o distribuye tanto en el interior de las vasijas, como en, algunos casos, en los soportes.

En la siguiente tabla se muestran algunas especificaciones de las piezas que contienen franjas centrales bordeadas por líneas o puntos, así como sus variantes: el color, la cantidad, la posición que tienen en el cajete y el patrón de diseño.

NÚM.	COLOR	CANTIDAD	POSICIÓN	PATRÓN DE DISEÑO	OBSERVACIONES
02	R y B	1	Mitad interna	Franja central bordeada por	Divide en dos la mitad interna y separa dos

				líneas o puntos en una mitad del cuenco	medios círculos concéntricos
05	<b>R y B</b>	4	1 interior 1 en cada soporte	Franjas intersectadas	Divide por mitad y en cuartos en el interior. Y es atravesado por una franja roja
06	<b>R y B</b>	5	2 interior 1 en cada soporte	Franjas intersectadas	En interior los dos se entrecruzan formando una cruz y dividiendo el cuenco en 4
08	<b>R</b>	3	1 en cada soporte	0	Más que una franja son series de líneas rojas paralelas a lo largo del soporte
12	<b>R y B</b>	2	Interior en paredes	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en dos partes las paredes del cuenco	Franja interna vertical cuadrículada con series de puntos blancos en costados
13	<b>R y B</b>	1	Mitad interior	Franja central bordeada por líneas o puntos en una mitad del cuenco	Es una franja con líneas paralelas horizontales y franjas en rojo verticales
14	<b>R, B y N</b>	1	Mitad interior 1 en cada soporte	Franja central bordeada por líneas o puntos en una mitad del cuenco	Divide en dos la mitad interna
20	<b>R y B</b>	4	Interior en pared	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	La forma es muy recta, pero se observa la intención de representar el mismo motivo, por los colores y los puntos blancos que tiene en las franjas rojas
21	<b>R y B</b>	7	Interior 1 en cada soporte	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	Líneas bastante verticales y en dos franjas se observan líneas paralelas horizontales en rojo
24	<b>B y N</b>	3	1 en cada soporte	0	
27	<b>B/N</b>	2	Interior en pared	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	Franja interna blanca con puntos blancos

28	<b>R y B</b>	1	Interior	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	Franja central roja con puntos blancos externos y dos franjas más a los costados. Separada por un anillo
29	<b>R, B y N</b>	8	Interior	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	4 en horizontal y 4 en vertical. Presentan variantes
36	<b>R y N</b>	1	Interior	Franjas intersectadas	Franja en rojo claro con líneas paralelas horizontales en rojo fuerte en el interior de la franja
37	<b>R y N/B</b>	4	Interior y soportes	Franjas intersectadas	Consiste de una franja central con líneas rojas horizontales y líneas onduladas negras verticales tanto en los costados como en el centro. Sobre fondo blanco
38	<b>R/B</b>	5	2 interior 3 soportes	Franjas intersectadas	Franja central con líneas horizontales
39	<b>B y N R y B</b>	5	Interior Soportes	Franjas intersectadas	En el interior las líneas son negras y en los soportes son rojas
42	<b>R, B y N</b>	4	1 interior 3 soportes	Franjas intersectadas	Franja central roja con líneas cortas paralelas en costados
44	<b>R y B</b>	7	2 interior 3 soportes	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	
45	<b>B y R/N</b>	4	Interior	Franja central bordeada por líneas o puntos que dividen en cuatro partes las paredes del cuenco	Dentro de dos cuadrantes
48	<b>R y B</b>	3	Soportes	0	
49	<b>R, B y N</b>	3	Soportes	0	
50	<b>R y B</b>	6	2 en cada soporte	0	Franja roja central con líneas paralelas blancas en costados

**Tabla 8.** Piezas que contienen franjas centrales bordeadas con líneas o puntos



### 5.4.8 Otros motivos

Encontramos tres tipos de motivos que solamente se encuentran en una vasija cada uno, y que no se vuelven a repetir en ninguna otra pieza de nuestro corpus. Estos son el motivo de la “X”, una figura de ave esquemática y una figura antropomorfa. La “X” aparece en pequeñas dimensiones dentro del interior del cuenco, en color blanco sobre negro. La figura del ave esquemática se encuentra en la pared externa del cajete y se alterna con círculos, motivos en “S” y espirales. La figura antropomorfa aparece de frente en una mitad del cuenco con los brazos y piernas extendidos, su decoración es roja y blanca, a base de líneas paralelas, líneas en zigzag, bandas con grecas, y cuadrículados. Aunque este motivo no aparece en más vasijas de este corpus, sí se repite en otras formas tarascas, como en patojos.

NÚM.	TIPO DE MOTIVO	COLOR	CANTIDAD	POSICIÓN	OBSERVACIONES
04	Forma de “X”	B/N	7 interior; exterior ver notas	Interior Exterior en pared y soportes	En el interior con anillos, rombos y “S”, en el exterior alternado con círculos concéntricos y anillos con punto
11	Ave esquemática	B	2	Pared externa	Dentro de una serie, alternada con círculos, motivos en “S” y espirales
49	Figura antropomorfa	B y R	1	Mitad interior	Rostro triangular y líneas curvas en su cabeza. Brazos y piernas extendidos

**Tabla 9.** Piezas que contienen otros motivos



**Fig. 17.** Forma de “X” en la vasija Núm. 04 de la presente investigación





**Fig. 18.** Ave esquemática presente en la pared exterior de la vasija Núm. 11 de esta investigación



**Fig. 19.** Personaje antropomorfo en la vasija Núm. 49 de esta investigación

## **6.- REFLEXIONES FINALES**

A través del análisis realizado en esta investigación se caracterizaron las propiedades que tienen los motivos presentes en las vasijas estudiadas de este corpus. Cada motivo expuesto en este trabajo tiene características peculiares en su diseño, y se observa que son elementos recurrentes en los cajetes.

La repetición de los mismos motivos en distintas vasijas nos lleva a proponer que éstos tuvieron un significado, aunque éste sea ajeno para nosotros en nuestro tiempo. Los elementos que observamos como figuras geométricas son algo más que una simple decoración y se insertaron dentro de un código de entendimiento visual en el ámbito de la propia cosmovisión tarasca.

Las variantes de los motivos en cada vasija nos permiten entender que los diseños de cada elemento no fueron fielmente copiados, sino asimilados por los creadores, quienes estuvieron familiarizados con ellos. Los alfareros reprodujeron las figuras y dotaron de una especificidad propia a cada elemento de cada pieza. Los motivos se configuran de formas básicas como lo es el círculo, la línea curva o el rombo, y a pesar de esto, hay un detallismo y una variabilidad en ellos que muestra una autenticidad o firma en cada pieza.

El trabajo que llevaron a cabo los alfareros de la cerámica tarasca, fue una tarea bastante detallada. Esto se ve en la técnica del negativo y en el trabajo del contorno de algunos de los motivos, sobre todo en la colocación de cada anillo o punto pequeño en el diseño de las formas. Son pocos los colores utilizados para la decoración de las vasijas, pero esto no impide que haya un juego y una combinación que resalta a la vista.

Aunado a la especificidad dada a cada motivo en diferentes cuencos trípodes, observamos que hay una predisposición en el acomodo de todos los motivos en las piezas. La distribución del espacio interior y exterior, en cuanto a su diseño pictórico, mantiene un

orden previamente concebido, y aunque no tengamos los contextos arqueológicos de ellas u observemos que, según los catálogos de los museos, proceden de diferentes lugares, vemos que los patrones de diseño que contienen son muy similares. En ello también se concluye que sí existe una especificidad de los motivos en cada pieza, pero esto no impide que se siga un cierto modelo de distribución tanto del espacio como del acomodo de los elementos.

Es difícil encontrar un significado para cada motivo de los aquí presentados. Sin embargo, observamos que algunos de ellos son elementos panmesoamericanos. Para llevar a cabo una metodología de comparaciones sería necesario realizar otro trabajo de investigación. Pero, en las presentes conclusiones trataremos de esbozar algunas ideas.

No es nuevo el dato de la distribución cuatripartita en Mesoamérica, pues sabemos que hubo un ordenamiento del espacio de acuerdo con los puntos cardinales y un centro. Esto también lo vemos presente en 37 vasijas de esta investigación, las cuales pueden dividirse en cuatro partes, o en cuatro partes con un centro.

Cabe señalar que la variabilidad de este patrón cambia en otras piezas, porque llega a haber una repartición en dos o tres partes. Al parecer, no sólo la división en cuatro es importante, sino también la de dos partes, porque en los objetos con divisiones cuatripartitas se llega a distinguir al mismo tiempo divisiones en dos, ya sea por medio de franjas o bien por un color distinto marcado en la mitad del cuenco.

El orden cuatripartita no sólo se presenta en los cajetes tarascos, sino también existen muchos ejemplos de cajetes en Mesoamérica con este patrón de distribución. Es el caso de la cerámica de Teuchitlán, Jalisco, en donde sus cuencos tienen una repartición de cuatro o cuatro con un centro. Ello respondería a una visión del mundo prehispánico, en donde existe

un acomodo, que tiene que ver con los puntos cardinales, y el centro que podría aludir al *axis mundi*.<sup>156</sup>

De igual manera, este patrón se señala en investigaciones de otras culturas de América como la cerámica prehispánica de Chile. Esta distribución también es interpretada como la orientación de los puntos cardinales, y también tendría relación con los elementos opuestos (masculino-femenino, frío-calor, tierra-fuego, entre otros), los elementos de la tierra, el agua, el fuego, el cielo, y las estaciones del año.<sup>157</sup>

En la cosmovisión mesoamericana, los cosmogramas son representados constantemente. Los tenemos en petroglifos y relacionados con marcadores, así también están en los códices mesoamericanos. Ejemplo de ello se encuentra en las páginas 75 y 76 del Códice Madrid (Fig. 20), así como en la primera lámina del código Fejérvári-Meyer que se ha relacionado con una lógica calendárica (Fig. 21). La división cuatripartita es visible en la cruz marcada en la hoja de este último documento. Cada sección contiene deidades que custodian un árbol cósmico. Las secciones representan los rumbos cardinales y los árboles se conectan con un centro. Este centro representa un lugar originario y contiene al señor del tiempo y del fuego, *Xiutecuhtli*. El personaje porta bastones que salen de su cuerpo, representando el signo de movimiento y un signo de dualidad.<sup>158</sup>

El cosmograma puede ser visto como un altépetl, que es el centro del mundo y está custodiado por deidades.<sup>159</sup> Cinco también son los turnos de los soles presentados en el mito

---

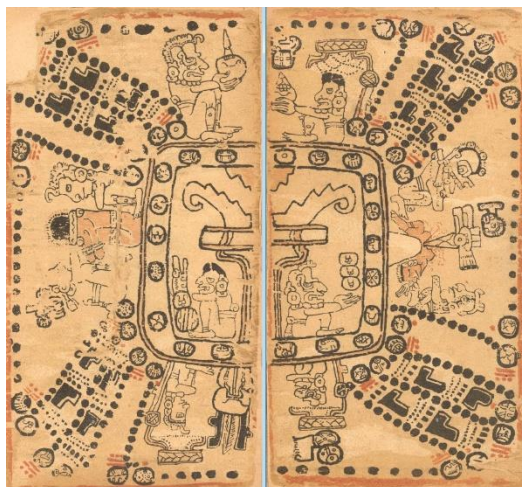
<sup>156</sup> Heredia y Englehardt, “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán”, 17.

<sup>157</sup> Carlos González, “Un signo pintado en la cerámica chilena. Formulación de una hipótesis”, en *Aisthesis 9* (1975), 71-76.

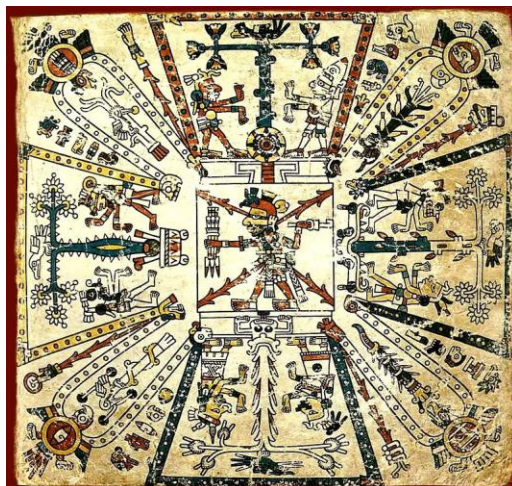
<sup>158</sup> Ana Guadalupe Díaz Álvarez, “La imagen del tiempo en la primera página del código Fejérvári-Mayer; un modelo de la configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México”, (Tesis de maestría en Historia del Arte, México: UNAM, 2007), 7-11.

<sup>159</sup> Federico Navarrete Linares, “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”, en *El historiador frente a la Historia; el tiempo en Mesoamérica*, (México: UNAM- IHH, 2004), 40-46.

de creación, la leyenda de los soles, y que se representa en la Piedra del Sol. Vemos pues que este número es significativo en la cosmovisión mesoamericana, también desde las representaciones olmecas, en donde la cruz de San Andrés es representada en su arte.



**Fig. 20.** Láminas del códice Madrid, páginas 75 y 76.



**Fig. 21.** Primera lámina del códice Fejérváry-Meyer

Sólo en una vasija de este corpus se encuentra plasmado en motivo de la “X”, pero pensamos que también está remitiendo a los números cuatro y cinco. Podríamos pensar también en los diferentes estilos que presentan los rombos. Hemos visto que muchos de ellos

tienen en su centro un punto, un centro vacío, o están en color rojo. El rombo en sí, por su forma, está remitiendo a un número 4, y si tiene un centro, puede estar también aludiendo a las cinco posiciones de la cosmovisión mesoamericana.

Por otra parte, en la cerámica tarasca tenemos el motivo de un ser antropomorfo, representado de frente con los brazos y pies abiertos, que en algunos textos es nombrado como “hombre-rana”. En los cuencos tarascos se observa la esquematización de este ser, realizada por medio de un rombo con cuatro extremidades triangulares, que sin lugar a dudas lo está asimilando.

Un ser similar representado de frente con cabeza triangular que presenta dos extremidades, como cuernos, y también con brazos y pies abiertos es plasmado en la cerámica tarasca. No sabemos si se trata del mismo ser, pero creemos que los rombos que presentan cuatro extremidades curvas en sus vértices podrían ser una esquematización de este personaje. Un motivo similar, semejante a un rombo con extremidades en los vértices está presente en una vasija trípode de Acámbaro (Fig.22). Todo ello nos sugiere que los motivos presentados en la cerámica tarasca son herencia de culturas anteriores al surgimiento del señorío tarasco. Motivos con significado que fueron transmitidos por generaciones.



**Fig. 22.** Identificado como glifo L en cerámica de Acámbaro, retomada de Filini, 2004: 65.

En este caso recordamos la escena de creación del mundo recopilada por el padre Ramírez que relata la presencia de una diosa dispuesta de espaldas cuyas partes del cuerpo

apuntan a un rumbo cardinal.<sup>160</sup> Esto es similar al relato de creación de la tierra en los mitos del altiplano central, en donde Cipactli tiene en sus espaldas todas las cosas creadas.

En la *Relación de Michoacán*, Curicaueri es nombrado también como *tirepeme*, y se menciona que sus hermanos son los Tiripemencha.<sup>161</sup> Los Tiripemencha son cuatro dioses llamados: Tirepeme Xugapeti, Tirepeme Turupten, Tiripeme Caheri y Churi Tiripeme, los cuales estarán en diferentes poblaciones (Pechataro, Iramuco, Pareo y Pacanda, respectivamente). El número cinco se repite en esta relación de parentesco con el dios principal tarasco, y también estaría relacionado con el orden cuatripartita con un centro en los cuencos.

Así también, en la *RM* se menciona a los dioses de las cuatro partes del mundo y el dios del infierno. Los primeros relacionados con los puntos cardinales y el segundo con la tierra y la muerte. En ocasiones, en el relato se menciona a los dioses de las cuatro partes del mundo acompañados de los dioses del cielo, que son dioses engendrades, con Cueravaperi (madre de los dioses), los dioses de la mano derecha y los dioses de la mano izquierda. Todos ellos vigilantes desde el cielo.<sup>162</sup>

La forma circular de los cuencos trípodes pudo también tener un valor significativo para los tarascos. En una de las láminas del Códice Borgia, observamos que el día y la noche tienen una forma redonda (Fig. 23). El círculo se divide en dos, para representar por un lado la noche oscura con pequeños círculos blancos que representan las estrellas, y por el otro, un sol naciente, formado por círculos concéntricos y picos. Si estos se voltearan, cada cual tendría la forma de medio círculo, y por tanto la forma de un cuenco, tal como se observa en

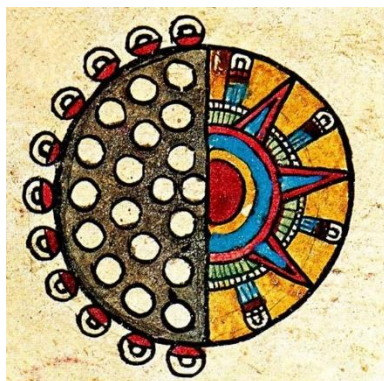
---

<sup>160</sup> Ramírez, “Relación sobre la residencia de Michoacán (Pátzcuaro)”, 494.

<sup>161</sup> Monzón, “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, 143.

<sup>162</sup> Espejel, *La justicia y el fuego*, 300-301.

la lámina del Códice Mendocino fol. 63; el cielo tiene forma de cuenco, y este tiene círculos concéntricos, a manera de ojos, que estarían figurando estrellas (Fig. 24).



**Fig. 23.** Detalle código Borgia. Lám 62.



**Fig. 24.** Detalle de lámina del código Mendocino. Fol. 63.

En algunos de los cuencos trípodes mostrados en este corpus, es claro el énfasis por los fondos negros, que tienen anillos o círculos concéntricos simples acomodados en todo el interior de la vasija. Estas pequeñas formas siempre aparecerán en color blanco, si pensamos en una analogía con la representación de la noche de los códices, podríamos pensar que se trata de representaciones estelares y por tanto de la deidad tarasca llamada *Tiripame quarencha*, que significa “los oficiales colgados sobre la superficie, o estrellas”.



En la cosmovisión tarasca el mundo es el *paraquahperi*, que tiene la forma de cuenco u objeto cóncavo. De la misma manera, en pueblos distantes de Mesoamérica como los Sioux, el sol, la tierra, la luna tienen forma circular y el cielo es “profundo como un cuenco”.<sup>163</sup> Podríamos entonces sugerir que los cuencos trípodes están representando una parte del cosmos. Quizá se trata de un microcosmos, como lo señala Kindl en su análisis de las jícaras huicholas.<sup>164</sup> Los cajetes trípodes son formas estilizadas de un cuenco vegetal. La forma pudo haberse transformado y adquirió soportes al paso del tiempo. Aunado a ello, el hecho de que los cuencos trípodes tarascos tengan una forma tan particular en sus soportes, y muchos de ellos sean sonaja, los hace ser un objeto de culto y les confiere un valor sagrado muy importante.

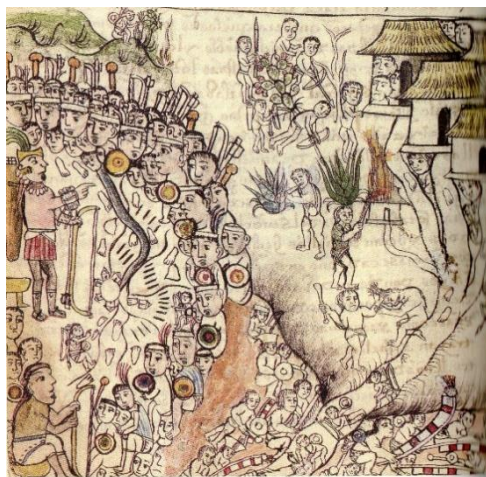
Los círculos concéntricos son también un motivo que sobresale en los diseños pictóricos de los cuencos tarascos y también se han registrado en petrograbados. Como se ha mencionado anteriormente, presentan varias circunferencias e incluso pueden tener centros con color rojo. El círculo concéntrico es representado en los escudos de las láminas de la Relación de Michoacán (Fig. 24).<sup>165</sup> Algunos de ellos también tienen centros, líneas o puntos rojos. También se observa este motivo y motivos de series de “S” en los asientos de los señores (Fig. 25).

---

<sup>163</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, (Barcelona: Gedisa, 2003), p. 119.

<sup>164</sup> Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, 31.

<sup>165</sup> Alcalá, *La Relación de Michoacán*, Láminas del capítulo XXXI de la segunda parte; y los capítulos V, XVIII y XX de la tercera parte.



**Fig. 24.** Lámina 32 capítulo V de la tercera parte de la RM. Alcalá, 2013: 192



**Fig. 25.** Detalles de la lám. 36 capítulo IX de la tercera parte de la RM. Alcalá, 2013: 204

Es interesante que, en la mayor parte de las vasijas con anillos o círculos concéntricos blancos, se presentan motivos de “S” o espiral doble divergente, combinados con rombos o círculos concéntricos. No sabemos qué significan éstas “S”, pero están presentes también en varios sitios de Mesoamérica. En otros registros diferentes a lo tarasco, como es el caso de Teuchitlán, la “S” es un motivo importante para su cerámica. Se ha sugerido que se trata de

*xonecuillis*, asociada a nubes o al rayo y también se ha sugerido que aluden a una constelación.<sup>166</sup>

Por otro lado, hablar de la greca escalonada, plasmada en once vasijas de este trabajo, también merecería un estudio mucho más amplio para su interpretación. Este motivo se encuentra en prácticamente toda Mesoamérica, sobresaliendo el sitio de Mitla, donde la greca escalonada fue tallada en la fachada de sus edificios con múltiples variantes. De ella se ha dicho que remite al viento, al caracol cortado, al agua, las nubes, o al rayo.<sup>167</sup>

Es así como, tanto los motivos como su disposición en el espacio cerámico pertenecen a una parte de la cosmovisión tarasca. Observamos que, los creadores están insertos en una colectividad de conocimientos compartidos, como lo señala López Austin.<sup>168</sup> Son elementos que perduraron en su tiempo, porque, como vimos, muchos de ellos, aunque transformados, son semejante a íconos de épocas anteriores. En otros casos, parece ser que un nuevo motivo se inserta en el campo visual tarasco y es propio de la cultura, como lo es la franja central bordeada por líneas o puntos, ya que como vimos también es constantemente representada en la cerámica.

Hemos esbozado un poco algunas ideas de interpretación, y con todo ello, nos surgen nuevas preguntas, que tendrían que estudiarse en futuras investigaciones. ¿Qué relaciones con otras culturas mesoamericanas podríamos encontrar con base en la iconografía tarasca? ¿Qué referentes tuvieron los tarascos para plasmar estos motivos esquemáticos en su cerámica? ¿Cuáles son los patrones de diseño en otras formas cerámicas donde se representa esta iconografía? ¿Siguen estos una secuencia? No obstante estas preguntas, la presente

---

<sup>166</sup> Heredia y Englehardt, “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán”, 19-21.

<sup>167</sup> Mauricio Orozpe Enríquez, *El código oculto de la greca escalonada*, (México: UNAM, 2015).

<sup>168</sup> López Austin, “La cosmovisión mesoamericana”, 472.

investigación ha mostrado la importancia de los estudios formales y de composición en un corpus no figurativo que, sin embargo, es diverso por la amplitud de combinaciones resultado de una serie de formas, colores y disposiciones espaciales. Se espera que lo mostrado en este trabajo pueda ser cotejado en futuras investigaciones que incorporen otros elementos culturales y artísticos de la cultura tarasca.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, Jerónimo de. *Relación de Michoacán*. México: COLMICH, 2008.

ARNAULD, Charlotte y Brigitte Faugère-Kalfon. “Evolución de la ocupación humana en el Centro-Norte de Michoacán (Proyecto Michoacán CEMCA) y la emergencia del estado tarasco”. En *Génesis, culturas y espacios en Michoacán*. México: CEMCA, 1998.

BALFET, Hélène, Marie-France Fauvet-Berthelot, Susana Monzón. *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México: CEMCA, 1992.

BRANIFF, Beatriz. “Los cuatro tiempos de la tradición Chupícuaro”. En *Arqueología 16*, (1996), 59- 68.

\_\_\_\_\_ y Marie Aretti Hers,. “Herencias Chichimecas”. en *Arqueología 19* (1998), 55-80.

BRODA, Johanna. “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros”. En *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*. México: UNAM, 1991.

CARREÓN, Emilie y Félix A. Lerma. “Una perspectiva continental. Los vecinos del sur de Mesoamérica: área Intermedia y Caribeña”. En *De la Antigua California al desierto de Atacama*. México: UNAM, 2010.

CAROT, Patricia. “La larga historia purépecha”. En *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. México: UNAM, 2013.

\_\_\_\_\_. “La cultura Loma Alta o los orígenes de la cultura purépecha”. *Revista de Occidente* (2015): 1-16.

\_\_\_\_\_. “Otra visión de la historia purépecha”. En *Estudios Jaliscienses 71* (2008): 26-40.

\_\_\_\_\_. *Le site de Loma Alta. Lac de Zacapu, Michoacan, Mexique*. England: BAR International Series, 2001.

CASTRO Leal, Marcia. *Tzintzuntzan capital de los tarascos*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, 1986.

CHAVERO, Alfredo. *México a través de los siglos*. México: Ballescá y Compañía, 1884.

COHEN, Anna Stephanie. “Creating an Empire: local political change at Angamuco, Michoacán, México”. Tesis de doctorado en Filosofía, Washington: University of Washington, 2016.

CORONA Núñez, José. *Mitología Tarasca*. México: FCE, 1957.

CRUZ Robles, Concepción, Besiez, José Rodolfo Cid, Pulido Méndez, Salvador. “Lagunillas, un sitio uacúsecha en la periferia de la Meseta Tarasca”. *Arqueología* 47 (2014): 67-89.

DAMP, Jonathan E. “Architecture of the early Valdivia Village”. *American Antiquity* 49 (1984): 573-585.

DELGADO, Alejandro. *Gráfica Prehispánica de Michoacán*. México: Instituto Michoacano de Cultura, 1999.

DE LA FUENTE, Beatriz. “Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica”. En *Arqueología Mexicana* 55 (2002): 36-39.

DÍAZ Álvarez, Ana Guadalupe. “La imagen del tiempo en la primera página del códice Fejérváry-Meyer; un modelo de la configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México”. Tesis de maestría en Historia del Arte, México: UNAM, 2007.

EIROA, Jorge Juan. *Historia de la ciencia y de la técnica*. Madrid: Akal, 1994.

ESPEJEL Carbajal, Claudia. "Historia de la arqueología en Michoacán". En *La investigación arqueológica en Michoacán*. México: COLMICH, 2014.

\_\_\_\_\_. *La justicia y el fuego*. México: COLMICH, 2008.

FAUGÈRE-KALFON, Brigitte. *Entre Zacapu y Río Lerma: culturas en una zona fronteriza*. México: CEMCA, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cueva de los Portales. Un sitio arcaico del Norte de Michoacán, México*. México: INAH/CEMCA, 2006.

FILINI, Agapi. "De barro y fuego". En *La investigación arqueológica en Michoacán: avances, problemas y perspectivas*. México: COLMICH, 2014

\_\_\_\_\_. "Nuevas territorialidades: El imperio tarasco", *Revista, Museo Nacional de Antropología* (2015), 1-16.

\_\_\_\_\_. "Encoded identities: Iconography as a means of demarcating elite relations". En *The presence of Teotihuacan in the Cuitzeo Basin*. Michigan: BAR International Series, 2004.

FUJII, Tatsuhiko. "Chulucanas ¿Renacimiento de la alfarería prehispánica?". En *Entre Dios y el Diablo, magia y poder en la costa norte de Perú*. Perú: IFEA, 2004.

GARCÍA García, Raúl. *La alfarería votiva de los tarascos*. México: Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

GONZÁLEZ, Carlos. "Un signo pintado en la cerámica chilena. Formulación de una hipótesis". En *Aisthesis 9* (1975), 65-82.

GONZÁLEZ Dávila, José Medina. “La práctica de fumar tabaco entre los indígenas norteamericanos. Síntesis de una práctica milenaria”, *Arqueología Mexicana* 133 (2015), 82-87.

HEREDIA Espinoza, Verence Y. y Englehardt, Joshua D. “Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán”. En *TRACE* 68 (2015): 9-34

HERNÁNDEZ, Christine. “A history of prehispanic ceramics, interaction, and frontier development in the Ucareo-Zinapécuaro obsidian source area, Michoacán, México”. Tesis de doctorado en Filosofía, Nueva Orleans, Tulane University, 2000.

\_\_\_\_\_. “La cerámica del periodo Clásico en el Noreste de Michoacán”. En *La producción alfarera en el México antiguo II*. México: INAH, 2006.

HERNÁNDEZ Díaz, Verónica. *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*. México: UNAM, 2011.

\_\_\_\_\_. “Las formas del arte en el antiguo Occidente”. En *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. México: UNAM, 2013.

HERS, Marie-Areti (ed.). *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*. México: UNAM, 2013.

HIRSHMAN, Amy. “Tarascan ceramic production and implications for ceramic distribution”. En *Ancient Mesoamerica*, 19, Cambridge University Press (2008): 299-310.

\_\_\_\_\_ y Ferguson, Jeffrey R. “Temper mixture models and assessing ceramic complexity in the emerging Tarascan state”, en *Journal of Archaeological Science* 39 (2012): 3195-3207.

\_\_\_\_\_ y Christopher J. Stawski. “Distribution, transportation, and the persistence of household ceramic production in the tarascan state”. En *Ethnoarcheology* 5 (2013): 1-23



JADOT, Elsa. “Productions céramiques et mobilités dans la région tarasque de Zacapu (Michoacán, Mexique). Continuités et ruptures techniques entre 850 et 1450 apr. J.-C.”. Tesis de doctorado en arqueología. Paris: Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016.

\_\_\_\_\_. “Technologie céramique et “frontières culturelles”. L'exemple des techniques de décors céramiques de deux sites postclassiques du Malpaís de Zacapu (Mexique): Palacio et Malpaís Prieto” en *Archéologie de la frontière* (2016).

KINDL, Olivia. *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*. México: CONACULTA/INAH, 2003.

KLEIN, Cecelia F. “La iconografía y el arte mesoamericano”. En *Arqueología Mexicana* 55, (2002), 28-35.

LEÓN, Nicolás. *Catálogo de la colección de antigüedades tecas del territorio michoacano existentes en el Museo Nacional de México*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1903.

LÓPEZ Austin, Alfredo. “La cosmovisión mesoamericana”. En *Temas mesoamericanos*. México: INAH, 1996.

\_\_\_\_\_. “El núcleo duro”. En *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CONACULTA/FCE, 2001.

\_\_\_\_\_. “Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano”, *Anales de Antropología* 43 (2009): 9-50

LUMBREERAS, Luis G. “Un formativo sin cerámica y cerámica preformativa”. *Estudios Atacameños* 32 (2006): 11-34

LUMHOLTZ, Carl. *El México desconocido*. México: Editora Nacional, 1970

MACÍAS Goytia, Angelina, “La cerámica tarasca antes de la conquista”. En *La producción alfarera en el México antiguo V*. México: INAH, 2007.

MANZANILLA, Rubén y Mena, Alberto. “Arqueología de la Punta Diamante, Puerto Marqués, estado de Guerrero”. *Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología* 51 (2016): 153-166.

MARTÍNEZ González, Roberto. *Cuiripu: cuerpo y persona entre los antiguos p'urhépecha de Michoacán*. México: UNAM, 2013.

MATURINO, Gilberti. *Diccionario de la lengua tarasca ó de Michoacán*. México: Oficina Impresora de Estampillas, 1901.

MICHELET, Dominique. “El Centro-Norte de Michoacán: características generales de su estudio arqueológico regional”. En *El Proyecto Michoacán 1983-1987. Medio ambiente e introducción a los trabajos arqueológicos*. México: CEMCA, 1992.

\_\_\_\_\_, Pereira Grégory y Migeon Gérard. “La llegada de los *uacúsechas* a la región de Zacapu, Michoacán: datos arqueológicos y discusión”. En *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*. México: UNAM/IIA, 2005).

MOEDANO K., Hugo. “La cerámica de Zinapécuaro, Michoacán”. En *La arqueología en los Anales del Museo Michoacano. Épocas I y II*. México: INAH, 1993.

MONZÓN, Cristina. “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”. En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 104 (2005):136-168

NAVARRETE Linares, Federico. “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”. En *El historiador frente a la Historia; el tiempo en Mesoamérica*. México: UNAM- IIH, 2004.

NEIDERBERGER Christine. "Ranked Societies, Iconographic Complexity, and Economic Wealth in the Basin of Mexico toward 1200 B.C." En *Studies in the History of Art* 58 (2000): 168-191

NOGUERA, Eduardo. *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. México: UNAM, 1965.

\_\_\_\_\_. "La cerámica funeraria y ritual de Mesoamérica". *Anales de Antropología* 4 (1967): 127-140.

OCHOA S., Álvaro y Sánchez D., Gerardo editores. *Relaciones y memorias de la provincia de Michoacán, 1579-1581*. México: UMICH, 1985.

OLIVEROS Morales, José Arturo. *Hacedores de tumbas en el Opeño, Jacona, Michoacán*. México: COLMICH, 2004.

OLMOS Curiel, Alejandro. "Formantes plásticos para un sistema de escritura prehispánico en Michoacán". Tesis de doctorado en Arqueología, ENAH, 2017.

\_\_\_\_\_. "Los petrograbados de Tzintzuntzan, Michoacán: un sistema de comunicación gráfica". Tesis de maestría en Arqueología, COLMICH, 2010.

OROZPE Enríquez, Mauricio. *El código oculto de la greca escalonada*. México: UNAM, 2015.

PANOFSKY, Erwin, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento". En *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 2004.

PAREDES Martínez, Carlos. "La estratificación social de los tarascos". En *Arqueología Mexicana* 19, (1996): 34-39.

PASCUAL Soto, Arturo. *Iconografía arqueológica de El Tajín*. México: UNAM, 1990.

PLANCARTE y Navarrete, Francisco. “Los tecos”. En *La arqueología en los anales del museo michoacano*. México: INAH, 1993.

PUNZO Díaz, José Luis y Martínez Vásquez, Dante Bernardo. “La cueva de los hacheros: un probable sitio del pleistoceno tardío y holoceno temprano, Michoacán, México”. *Arqueología Iberoamericana* 40 (2018): 3-8.

POLLARD, Helen P. “Las élites, el intercambio de bienes y el surgimiento del área nuclear tarasca: análisis de la cerámica de la cuenca de Pátzcuaro”. En *Estudios cerámicos en el occidente y norte de México*. México: COLMICH, 2001.

\_\_\_\_\_ y Hirshman, Amy. “El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro”. En *Primer coloquio de tecnología cerámica*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011.

\_\_\_\_\_ y Washburn, Dorothy K.. “Bienes mortuorios en la Cuenca del lago de Pátzcuaro como evidencia de cambios sociales”. En *Primer Coloquio de Arqueología en Michoacán*, 2016.

\_\_\_\_\_. *Manual visual de la cerámica prehispánica*, 2007.

\_\_\_\_\_. “El imperio tarasco en el mundo mesoamericano”. En *Relaciones* 99 (2004): 115-145.

\_\_\_\_\_. *Tariacuri's legacy*. Oklahoma:University of Oklahoma Press, 1993.

\_\_\_\_\_. “Markets, tribute, and class in Tarascan commodity consumption: the Lake Pátzcuaro Basin”. *Americae* 2 (2017): 1-23.

RAMÍREZ, Francisco. *Relación sobre la residencia de Michoacán (Pátzcuaro)*. México: CONACULTA, 1988.

RAMÍREZ Garayzar, Amalia. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Michoacán*. México: CONACULTA, 2012.

THIJSEN, Annemieke. *Cuaderno de trabajo. Taller de actualización para artesanos*. México: CREFAL, 1986.

VÁSQUEZ Grueso, Aldebarán. “La cerámica al negativo como marcador de transmisión cultural en El Bajío durante el Epiclásico (600-900 d.C)”. Tesis de maestría en arqueología. México: COLMICH, 2017.

VERSLUIS, Vincent A. “The iconography of the protohistoric Tarascan State of western Mexico: The material expression of the state ideology”. Tesis de maestría en Arte. U.S.A: Michigan State University, 1994.

WILLIAMS, Eduardo. “Historia de la arqueología en Michoacán”. En *II Coloquio Pedro Bosch-Gimpera*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1993, 195- 236.

## **APÉNDICE**

### **CORPUS DE CUENCOS TARASCOS**

En las siguientes páginas se muestran las imágenes del corpus de cuencos tarascos, así como datos generales de algunas de ellas. Cada una tiene un número de asignación para esta investigación. En algunas de ellas se presentan los datos de procedencia, ubicación, resguardo, periodo, cultura y medidas.

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 01

**Otros números** 10-83498 (INAH)

**Procedencia** Zacapú

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico Tardío

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 13.2 cm  
Diámetro: 17.2 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 02

**Otros números** 10-83604

**Procedencia** Villa Morelos

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Clásico?

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 12.8 cm  
Diámetro: 19.7 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 03

**Otros números** 10-83605

**Procedencia** Colección del museo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Clásico?

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto:14.8  
Diámetro:18.5

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 04

**Otros números** 10-83608

**Procedencia** Villa Morelos

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 14 cm  
Diámetro: 16 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 05

**Otros números** 10-83609

**Procedencia** Villa Morelos

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 16.7 cm  
Diámetro: 20.2 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 06

**Otros números** 10-83613

**Procedencia** Villa Morelos

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 18 cm  
Diámetro: 20 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 07

**Otros números** 10-83700

**Procedencia** Tzintzuntzan

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura:  
Diámetro:

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 08

**Otros números** 10-417028

**Procedencia** Colección del Museo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 4.6

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 09

**Otros números** 10-417237

**Procedencia** Queréndaro

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Clásico?

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 16.3 cm  
Diámetro: 20.5 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 10

**Otros números** 10-417239

**Procedencia** Vertiente de Río Lerma

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Clásico?

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 15.8 cm  
Diámetro: 19.4 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4





# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 11

**Otros números** 10-417240

**Procedencia** Zacapu

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Clásico?

**Cultura** ¿Tarasca?

**Medidas** Altura: 5.1  
Diámetro: 14.5

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 12

**Otros números** 10-417912

**Procedencia** Colección del Museo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 6.3  
Diámetro: 9 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 13

**Otros números** 10-420500

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 16 cm  
Diámetro: 18 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 14

**Otros números** 10-420651

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 11.4 cm  
Diámetro: 18.5 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 15

**Otros números** 10-420652

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 15 cm  
Diámetro: 26.9

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 16

**Otros números** 10-420653

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 10.4 cm  
Diámetro: 14 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4





# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 17

**Otros números** 10-420708

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 12.5 cm  
Diámetro: 18.2 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 18

**Otros números** 10-420709

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 11.5 cm  
Diámetro: 13.6 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4





# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 19

**Otros números** 10-420710

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 13.6 cm  
Diámetro: 17.7 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 20

**Otros números** 10-420711

**Procedencia** Copandaro

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 13.5 cm  
Diámetro: 22 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 21

**Otros números** 10-420712

**Procedencia** Copándaro

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 18.5 cm  
Diámetro: 28 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 22

**Otros números** 10-420741

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 15.1 cm  
Diámetro: 18.8 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 23

**Otros números** 10-420742

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 14.5 cm  
Diámetro: 19.1 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 24

**Otros números** 10-420751

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: cm  
Diámetro: cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4





# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 25

**Otros números** 10-420752

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 16.4 cm  
Diámetro: 20.8 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 26

**Otros números** 10-420753

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 12.4 cm  
Diámetro: 17.6 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 27

**Otros números** 10-420796

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 10.5 cm  
Diámetro: 12.6 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 28

**Otros números** 10-420802

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 7.1 cm  
Diámetro: 18 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 29

**Otros números** 10-420835

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 16.2 cm  
Diámetro: 25 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 30

**Otros números** 10-420836

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 14 cm  
Diámetro: 19.2 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 31

**Otros números** 10-420856

**Procedencia** Tres cerritos

**Ubicación** Museo Regional  
Michoacano

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 10.3 cm  
Diámetro: 26.3 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 32

**Otros números** 123PF13

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 6.5 cm  
Diámetro: 19 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 33

**Otros números** 1123PF14

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 6 cm  
Diámetro: 23.5 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 34

**Otros números** 1123PF15

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 5.5 cm  
Diámetro: 21.5 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 35

**Otros números** 1123PF62

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 13 cm  
Diámetro: 16 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 36

**Otros números** 1123PF63

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Altura: 5 cm  
Diámetro: 17 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 37

**Otros números** 1123PF64

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 38

**Otros números** 1123PF402

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 39

**Otros números** 1123PF767

**Procedencia** Desconocida (Colección  
Ario de Rosales)

**Ubicación** INAH Michoacán

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 40

**Otros números** 10-420494

**Procedencia** Huandacareo

**Ubicación** Museo de sitio  
Tzintzuntzan

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** Alto: 6.1 cm  
Diámetro: 8.3 cm

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 41

**Otros números**

**Procedencia** \_\_\_\_

**Ubicación** Museo de sitio  
Tzintzuntzan

**Resguardo** INAH

**Periodo** Poaclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 42

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Museo de sitio  
Tzintzuntzan

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 43

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Museo del Estado

**Resguardo** \_\_\_\_\_

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1

Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

No. Corpus 44

Otros números \_\_\_\_\_

Procedencia \_\_\_\_\_

Ubicación Museo del Estado

Resguardo \_\_\_\_\_

Periodo Posclásico

Cultura Tarasca

Medidas \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 3

Imagen 2



Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

No. Corpus 45

Otros números \_\_\_\_\_

Procedencia \_\_\_\_\_

Ubicación Museo del Estado

Resguardo \_\_\_\_\_

Periodo Posclásico

Cultura Tarasca

Medidas \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

No. Corpus 46

Otros números \_\_\_\_\_

Procedencia \_\_\_\_\_

Ubicación Museo del Estado

Resguardo \_\_\_\_\_

Periodo Posclásico

Cultura Tarasca

Medidas \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 47

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** Lagunillas

**Ubicación** Publicación artículo

**Resguardo** \_\_\_\_\_

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 48

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Museo Regional de  
Guadalajara

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1

Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 49

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Museo Regional de  
Guadalajara

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 50

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Museo Regional de  
Guadalajara

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2

Imagen 3

Imagen 4



# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 51

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Libro Miradas Renovadas

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2

Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 52

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** Tzintzuntzan

**Ubicación** Publicación Libro  
Tzintzuntzan Capital de los  
Tarascos

**Resguardo** \_\_\_\_\_

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 53

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** Tzintzuntzan

**Ubicación** Publicación Libro  
Tzintzuntzan Capital de los  
Tarascos

**Resguardo** \_\_\_\_\_

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

No. Corpus 54

Otros números \_\_\_\_\_

Procedencia \_\_\_\_\_

Ubicación Museo del Estado

Resguardo \_\_\_\_\_

Periodo Posclásico

Cultura Tarasca

Medidas \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1

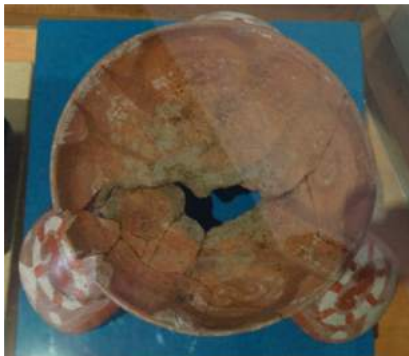


Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4

# CORPUS DE CUENCOS TARASCOS

## DATOS

**No. Corpus** 55

**Otros números** \_\_\_\_\_

**Procedencia** \_\_\_\_\_

**Ubicación** Museo Regional de  
Guadalajara

**Resguardo** INAH

**Periodo** Posclásico

**Cultura** Tarasca

**Medidas** \_\_\_\_\_

## IMAGEN

Imagen 1

Imagen 2



Imagen 3

Imagen 4