

Una propuesta metodológica para el estudio de la identidad y memoria purépecha a partir de la iconografía

A methodological proposal for the study of Purépecha identity and memory based on iconography

Oscar Antonio Torres Ruíz ^a

Abstract:

Structuralist theory proposes to consider two agents: society as an object and the intelligent human as the subject, thus a dual system is formed between both, generating create patterns of social behavior (structures). This premise is taken as a theoretical basis for the methodological design applied in the iconographic study of the Coat of Arms of Tzintzuntzan, Thus, approaching the Coat of Arms of Tzintzuntzan as a historical document and each of its visual elements results in tangibility of rational and sensorial processes. The relationship between political discourse, which seeks to legitimize itself, and the individual endowed with critical intellectual and sensitive capacity, generates validity and legitimacy of its own, both individually and collectively, insofar as the individual allows for the relinquishment of spiritual autonomy. This study serves as a theoretical-methodological example, in which visual art can serve as a valuable source of information for cultural studies on memory and identity, as well as the structures that produce them.

Keywords:

Structuralism, iconography, identity, visual art

Resumen:

La teoría estructuralista, entre tanto, plantea considerar dos agentes: la sociedad como objeto y al humano inteligente como el sujeto, así se forma un sistema dual entre ambos y crean patrones de conducta social (estructuras). Esta premisa se toma como base teórica para el diseño metodológico aplicable en el estudio iconográfico del Escudo de Armas de Tzintzuntzan. Así, el abordaje del Escudo de Armas de Tzintzuntzan, como documento histórico, y en cada uno de sus elementos visuales, resultan en tangibilidad de procesos racionales y sensibles. En la relación entre el discurso político para legitimarse y el individuo con capacidad crítica intelectual y sensible, genera validez y legitimación propia, así como de la comunidad en la medida que el individuo permite perder la autonomía espiritual. Este estudio se considera un ejemplo teórico-metodológico, en el que el arte visual puede ser una fuente de información valiosa para los estudios culturales sobre memoria e identidad de las estructuras que lo crean.

Palabras Clave:

Estructuralismo, iconografía, identidad, arte visual

Introducción

El estructuralismo, según Giddens (2006), entendido como una teoría para el estudio de la vida social humana, sostiene que se configura como tal, a partir de la interacción entre convicciones individuales y condiciones externas. Este vínculo da origen a estructuras sociales, y posibilita permanencia y desarrollo. Es decir, tanto los

rasgos que caracterizan –o incluso aquellos que no– a un individuo dentro de un colectivo, como los que permiten al colectivo representar a sus miembros, se encuentran sujetos a realidades sociales continuamente construidas y reconstruidas, conocidas como estructuras.

La cuestión en la materialización de estas estructuras, en cuanto a su contenido, operatividad y lógica en términos

^a Autor de Correspondencia, Universidad de Guanajuato | Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte | León-Guanajuato | México, <https://orcid.org/0009-0004-1361-7373>, E-mail: auanitorres@gmail.com

propios, resulta tan compleja como las estructuras en sí mismas. Se toma entonces a la obra de arte¹ visual, entendida como la representación tangible de los procesos tanto racionales como sensibles, como un soporte físico “del lenguaje y de la comprensión del sentido” (Giddens, 2006: 18).

De lo anterior se plantea la pregunta: ¿Cómo emplear un objeto histórico visual como herramienta para el estudio de una estructura social del pasado? Esta pregunta deriva en otros planteamientos: a) el diseño metodológico para poder obtener información que aporte significativamente al estudio de las ciencias sociales, b) un estudio estético-funcional como tal, y, c) el desarrollo de un marco teórico adecuado para atender la acción humana per se, así como el actuar del individuo.

A partir de lo mencionado, se presenta la propuesta de un diseño teórico-metodológico iconográfico aplicado al Escudo de Armas de Tzintzuntzan (figura 1). El análisis de los significados y de las relaciones entre sus elementos visuales permite una lectura ordenada, integral y coherente del documento histórico.

El valor de los signos implica que estos tienen una forma; y, a su vez, la forma dicta el análisis de los signos, generando una dinámica entre el destinador² y el destinatario. En palabras de Lotman, el signo en particular puede “ser percibido como una propiedad ontológica del objeto” (1996: 10-11), y el conjunto de signos que forman el objeto artístico (composición de elementos visuales) abren un diálogo donde las formas agrupadas, en su relación de disposición con las otras, crean una lectura que puede ser observada por el espectador.

El riesgo que puede presentar un estudio de esta naturaleza es la subjetividad misma de las estructuras; es decir, al ser construidas se sustentan en la interpretación, la aspiración y la validez de quien las construye, las practica e incluso rechaza.

En todo momento legitiman a la sociedad que representan, por lo que la importancia de esta propuesta metodológica radica en leer de manera tangible y nutrida las “prácticas sociales, inmersas en espacio y tiempo del objeto social” (Giddens, 2006: 23). Dicho de otra manera, parte de la viabilidad de la presente propuesta permite un medio idóneo para aproximarse y explorar la mentalidad de los miembros de una estructura social del pasado.

Ahora bien, si el arte visual funciona como resultado material y legible de un discurso representativo de quien lo produce, al tiempo que es leído o interpretado según la mentalidad y el contexto de quien lo contempla, entonces, dicho lenguaje debe resultar comprensible para ambas partes. En este punto conviene retomar la noción de estructuras: realidades construidas y reconstruidas desde las cuales productores y receptores se vinculan,

encontrando un anclaje común que posibilita un entendimiento participativo.

Para la creación del Escudo de Armas, purépechas³ y españoles actuaron con flexibilidad, aprovechando los beneficios que cada uno aportaba para poder construir una nueva visión. Las representaciones visuales servían como instrumento didáctico con fines de integración entre ambas.

Tal como se mencionó, el presente estudio aborda el pensamiento estructuralista, que, de acuerdo con Giddens (2006), comprende que una estructura social está vinculada con la identidad, que surge de individuos y colectivos, para asumir patrones y características dentro de una estructura específica. En este sentido, la cultura otorga rasgos y características concebidas, roles y actividades en toda comunidad asociativa.

Finalmente, la memoria también juega un papel importante en la construcción y legitimidad de las estructuras, pues tal como se aprecia en el escudo, “existe una significación social o colectiva [...] entre las actitudes de las personas y los intereses que guían los recuerdos de las mismas” (Mendoza, 2014: 104), y estas significaciones representadas visualmente permiten la continuidad del pasado al presente empírico.

Figura 1. Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595



. Fuente: Carvajal, 2020.

La creación del Escudo: negociación y estructuración social

La creación del escudo fue desarrollada con fines jurídicos, pues este documento sirvió como probanza ante los representantes de la Corona en la Nueva España.

La historia de Michoacán, en los primeros años del Virreinato, estuvo marcada por un conflicto político que reclamaba el derecho a ser la capital de la provincia. En orden cronológico, en 1525, Tzintzantzan fue la primera Ciudad de Mechuacán, posteriormente, en 1537, Vasco de Quiroga es nombrado obispo de Michoacán, y traslada la sede política y episcopal a Pátzcuaro en 1538, un día después de tomar posesión (Martínez, 2005).

En 1541 se funda Guayangareo, por el Virrey Antonio de Mendoza, como la “Nueva Ciudad de Mechuacán”; sin embargo, la sede del poder se mantiene en Pátzcuaro, como la “Ciudad de Mechuacán”. En 1565, por cédula falsificada, el asentamiento español de Guayangaero obtiene el título de “Ciudad de Mechuacán”, pero fue hasta 1578 cuando se traslada la sede del poder político y eclesiástico a esta ciudad, que cambia de nombre por el de “Valladolid” y se le otorga total legitimación (Martínez, 2005).

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

Al analizar el Escudo, es posible observar en su composición, una estética local que implica desde la obtención de pigmentos hasta la disposición de los elementos, que, si bien eran más literales las formas para la comprensión del lector español, también podía ser entendido el simbolismo purépecha, decidiendo así, qué elementos debían permanecer o ser cambiados.

La negociación, entendida a partir de Karin Barber (2010), como un fenómeno cultural inscrito en procesos de continuidad y disyunción, señalados por Jeffrey Quilter, (1996), dentro de la nueva estructura virreinal, puede concebirse como la capacidad de cada estructura social para establecer estrategias y promover transformaciones de manera activa.

En este marco, las estrategias españolas orientadas a favorecer los intereses de la Corona Española, desarrollaron cierta flexibilidad frente a las sociedades mesoamericanas, con el propósito de incorporarlas al nuevo orden y aprovechar tanto la mano de obra como los

recursos disponibles en el territorio. Del mismo modo, dicha política permitió valerse de la élite Uacúsecha — linaje gobernante del Purépecha Empire— para conservar privilegios y asegurar mecanismos de legitimación ante la Corona.

Bajo el pensamiento estructuralista, Giddens (2006) explica que el individuo tiene la facultad de apropiación y discernimiento de selección de todos aquellos signos y símbolos que adquiere a lo largo de la vida cotidiana. Así, genera una estructura supra-individual, pero que a la vez está vinculada a un colectivo.

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

Se puede inferir que el individuo surge de un punto común, pero en su discernimiento tiene autonomía crítica y de pensamiento y, a la vez, estos elementos se deben a un colectivo como tal. Es decir, se es individuo por la capacidad cognitiva y sensible que se adquiere y se aplica en sí mismo, al tiempo que todo lo adquirido corresponde a rasgos de un conjunto armónico social. Por ello, para fines de este trabajo, al individuo se le llamará: “sujeto cultural”.

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

La capacidad de discernimiento del sujeto cultural (tanto el purépecha, como el hispano), más el proceso de negociación, anclado a la intención de los españoles por introducir la estética europea en el territorio recién anexado a la Corona española (usando la educación como medio), permitió que se llevara a cabo la fundación de escuelas de artes y oficios. Un ejemplo de ello, es la Capilla de San José en la Ciudad de México, fundada por Fray Pedro de Gante (Morales, 1991), modelo que posteriormente llegaría a Michoacán, donde, además de oficios promovidos por Vasco de Quiroga (Zavala, 1991), como la carpintería y herrería, se instruía a los americanos sobre la pintura, aplicada principalmente en espacios de culto religioso.

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

Para comenzar el abordaje de la iconografía en el área del Lago de Pátzcuaro, es importante mencionar que, si bien la cultura tarasca del Posclásico Prehispánico no cuenta con evidencia de un sistema de escritura logográfica (Schöndube, 2007), como la que supone el escudo del Siglo XVI, es posible que se haya tomado esta decisión de emplear dicho sistema de escritura náhuatl al ver el éxito de estrategia de negociación empleada por los tlaxcaltecas.

Por otro lado, esta decisión debió de haber sido alentada por los franciscanos, al instruir al carari —vocablo purépecha que significa “el que escribe”—, en concordancia con las Ordenanzas de 1557, cuyo propósito era “evitar la mala calidad de las obras [que fueran dañinas] para la devoción de los santos” (Cazenave-Tapie, 1996: 14-15). Desde entonces, el arte se concebía como un contenedor indispensable de valores sociales (Vargaslugo, 2005), particularmente, en relación con el culto, dado que la Iglesia privilegiaba la producción de obra plástica incluso en poblados mayoritariamente indígenas. No obstante, los resultados se distanciaron en cierta medida de lo esperado por dichas Ordenanzas, circunstancia en la que radica el valor del gesto identitario local (Torres, 2025).

Bajo el argumento de abordar el Escudo como una pieza con valor, no solo documental y patrimonial, sino también artístico, se puede analizar la iconografía del conjunto. El arte, como lenguaje, mantiene procesos tanto de forma como de significado (ambas características del sistema logográfico de la escritura mesoamericana), que han permitido estudios iconográficos y gramatológicos en escritura náhuatl. Ocurre así, porque el sistema logofonético funcionaba mediante la combinación de silabogramas [...] y logogramas (Davlesthin y Velásquez, 2024: 58) a lo largo del Siglo XVI.

Ahora bien, para interpretar los elementos y su correlación en la composición del escudo, es importante recurrir a una lectura basada en el método holandés de la Nueva Filología, la cual propone que en la tradición pictórica mesoamericana nunca se representaba un elemento aislado, sino siempre en un conjunto con relaciones significantes (Oudijk, 2008: 125).

Como se aprecia en la obra pictórica que se analiza, es visible la disposición y jerarquía, por tamaño, de los elementos que la componen. El elemento que más sobresale es el águila, que sostiene toda la composición. En este caso, resulta lógico, dado que la élite gobernante llamada Uacúsecha, que en la lengua purépecha significa “las águilas”. Palabra (Uacúsecha) que, según la Relación de Michoacán (Alcalá, 2010), es con la que se identificaba

a quienes tenían el poder político y religioso del estado tarasco.

En los extremos laterales de la composición aparecen dos personajes vistiendo ropas indígenas. De izquierda a derecha, son Haramen y Ticátame, atribuidos a la narrativa de fundación y expansión del antiguo estado tarasco (Alcalá, 2010). Estos dos, junto al águila, forman una composición triangular, quizá alusiva a la Santísima Trinidad (Torres, 2025), resaltando el hecho de que en la parte superior se encuentra el sol alimentando al águila. Vale la pena mencionar que Curicaueri fue la deidad principal entre los tarascos, dios atribuido al fuego. Todo esto cobra sentido con el argumento del origen y derecho divino que otorga legitimidad a esta élite de Tzintzuntzan.

Resulta interesante el que estos tres elementos (el águila, Haramen y Ticátame) sostienen el blasón central, que, a su vez, contiene otro blasón interior con el símbolo de Castilla, coronado con una cruz (evidente alusión a la Corona española y la fe católica, las nuevas dos entidades políticas y religiosa, respectivamente, del nuevo territorio anexado, Michoacán).

Además de denotar lealtad a estas dos entidades, el blasón es posiblemente tomado del Lienzo de Tlaxcala (Brito et al, 2021), con el cual comparte similitudes compositivas, sin mencionar la posible relación que pudo haberse asumido, debido al éxito que los tlaxcaltecas tuvieron al ser aliados de los españoles.

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

Los elementos inferiores del blasón representan a algunos animales: un coyote del lado izquierdo y un felino del lado derecho, además de algunas aves acuáticas. Llama la atención dos elementos que aparentan la representación de un par de huaraches, lo cual resulta relevante, puesto que, según la tradición tarasca (Alcalá, 2010), estos representan el linaje guerrero, la fuerza para gobernar y conquistar, características propias de los Uacúsecha.

Por último, en la parte inferior del blasón aparece la luna con estrellas, que representa la dualidad entre el día y la noche, entre lo paterno y lo materno, elementos que en el

catolicismo pudieran referir a la dualidad entre Jesús y María (Torres, 2025).

La breve descripción de la pieza permite apreciar, sin esfuerzo, el juego entre lo purépecha y lo hispano; entre el simbolismo mesoamericano y el europeo; entre la literalidad y lo abstracto; entre la heráldica hispana y la representación mesoamericana. Es así, que nos es permitida la posibilidad de retomar una interpretación de todo el conjunto por su relación que, en pocas palabras dice: los Uacúsecha poseen un origen divino, quienes tras campañas de guerra y conquista ganaron de un poder legítimo que tomó base en Tzintzuntzan, lugar que recibió a los representantes de la Corona y la Iglesia Católica, quienes mostraron lealtad a estas dos entidades y sentaron las bases de Michoacán.

Durante el proceso de selección, disposición y relación de elementos, el carari debió estar bajo instrucciones y supervisión tanto de los Uacúsecha como de los frailes franciscanos, instruyendo y guiando el desarrollo del escudo; así, entre ambos agentes culturales y con la interpretación del carari, se tomaron decisiones importantes, sobre qué se quitaba, qué se dejaba y qué se modificaba.

En este sentido, Quilter (1996) propone que ante los cambios culturales existe un fenómeno de continuidad y disyunción, donde las tradiciones que continúan son aquellas cotidianas, las de prácticas del pueblo, que son susceptibles a cambios y adaptaciones, pero se mantienen al paso del tiempo; mientras que aquellas que son de las élites, de las entidades de gobierno, son susceptibles a cambios cuando se ven afectados los sistemas de poder (políticos o religiosos, por ejemplo).

Bajo esta premisa, al verse trasgredida la estabilidad política y religiosa Uacúsecha; es decir, al mover la hegemonía política y religiosa a manos de los españoles, la concepción de lo sagrado y superior se vio completamente alterada; mientras que oficios y labores cotidianas continuaron (con algunas modificaciones como diseño de vivienda o vestimenta), las herramientas, materias primas y procesos devinieron. Es desde este segundo punto, donde los españoles tuvieron que aprender y adaptarse a los recursos y técnicas locales, mismas que fueron aprovechadas para sus intereses.

Arte, memoria e identidad

Se ha comentado en este trabajo sobre las estrategias de negociación entre purépechas y españoles; sin embargo, es importante recalcar que esto sucedió a nivel cultural; no se niega en ningún momento la desigualdad social y derrotas que se presentaron en el proceso del contacto (Martínez, 2005). Es precisamente entre este contexto de grandes cambios y desigualdad social, en especial para los miembros de la élite Uacúsecha, en donde los

discursos de la memoria oficial, el sentido de pertenencia y la propia memoria comunitaria se vieron alteradas.

Rabe (2022), ante un contexto de grandes cambios y desigualdad social, propone una suerte de dicotomía entre el recuerdo y el olvido de la memoria oficial (propia de las entidades de gobierno); lo valida y a la sociedad que representa. Mientras que la memoria comunitaria es la razón de ser de la sociedad, es decir aquello asumido por el individuo que comparte con el colectivo siendo esto una constante apropiación –o no– de los rasgos culturales.

Posterior al contacto con los españoles, al resignificar la propia historia, tanto purépecha como española, para la población de Tzintzuntzan “[p]resenciar y atender las voces sofocadas del pasado, a las que la rememoración devuelve su dignidad y su derecho de ser, [...] a reconocer la vigencia persistente de avisos y advertencias de antaño” (Rabe, 2022: 9), fue lo que hizo que la necesidad de la creación del escudo (además de atender a una necesidad jurídica), también sirviera para el propio pueblo purépecha de la primera capital michoacana.

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

Por otro lado, el escudo de armas como bien artístico, entendido el término arte como el resultado tangible de un proceso intelectual como sensible, motivado por la expresión del ser humano a través del dominio de una técnica de materialización (Torres, 2025), contiene valores estéticos, sin importar si es: a) una representación directa de la realidad, b) una construcción de la realidad o, c) una aspiración de ella.

Con lo anterior se puede argumentar que el arte cumple una función cuyos valores estéticos, discursivos y visuales son intrínsecos a la obra, y ahí el valor de gesto local identitario.

Más allá de validar o invalidar el arte que funcione desde la memoria oficial o la comunitaria, lo cierto es que la creación de narrativas oficiales juega un papel importante para decirle a los miembros de una comunidad: “tú vienes de aquí”, esto te representa, te identifica. Primeramente, estas aseveraciones pueden sonar tajantes, y en cierto modo, lo son; sin embargo, más allá de una visión estatal o de cualquier índole gubernamental o bien institucional, esta legitimidad resulta necesaria para reivindicar y

dignificar todo el aparato administrativo público, y por tanto, al pueblo que representa.

Lo anterior no es ajeno a la memoria comunitaria, pues como se ha mencionado, esta presupone sustentar la significación y la razón de ser un ciudadano; es decir, apropiarse conscientemente del entorno social, asumirlo y compartirlo con los demás integrantes de la comunidad, y con ello, el ciudadano también se apropia tanto de los elementos visuales, como del argumento de sus narrativas.

El arte, en su relación con ambas formas de memoria, mantiene un vínculo estrecho con la construcción de discursos tanto prácticos como oficiales, pues su articulación con la hegemonía, la educación, así como con la difusión e interpretación de las propias manifestaciones artísticas, permite su lectura dentro y fuera de la estructura que las produce. En este sentido, el interés de los evangelizadores, por incorporar a la estructura indígena al orden hispano, se expresó mediante la enseñanza de los cánones visuales europeos, mismos que fueron apropiados tempranamente por las élites purépechas como parte de sus estrategias de legitimación y negociación, tanto en el ámbito interno como en su relación con la *Corona Española*.

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

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

La interpretación de los bienes patrimoniales es fundamental para otorgarle un valor práctico y simbólico; la importancia de abordajes de este tipo para estudios de arte ofrece una interpretación que ayude a entender los procesos culturales en términos propios. Situación que,

aunado a todo, permite transitar un camino en el que se logrará evitar, con un poco de suerte y persistencia, pensamientos despectivos hacia las manifestaciones artísticas y, por ende, al patrimonio de una comunidad, que, entre sus múltiples funciones y consumo, otorga sentido a la razón de ser y pertenencia del individuo.

Reflexiones finales

El arte visual, más allá de su dinámica de consumo contemplativo o decorativo, es una herramienta que acompaña la reflexión. El valor simbólico y la interpretación del espectador son uno de los caminos de la apropiación. Por tanto, el cómo se aborde y estudie una pieza tangible que ha resultado de un proceso cognitivo y sensible, puede servir como instrumento que justifique la dignificación tanto de un individuo, como de la comunidad que representa y en la que se ve representado. Por un lado, en su contraparte y pisando en falso, sin instrumento, sin análisis y con buenas o malas intenciones, es verdad que podría también declinarse a remontar en acciones racistas, clasistas o cualesquiera que demeriten o trasgredan a ese mismo individuo o comunidad.

Por otro lado, el conocimiento de las técnicas, los materiales locales y los procesos artísticos en su conjunto contribuirán al fortalecimiento de bases sólidas, contextualizadas y provistas de sensibilidad histórica, indispensables para orientar intervenciones de restauración, conservación o, en su caso, reconstrucción, de manera adecuada y orgánica, en relación con el patrimonio comunitario.

Para el abordaje del contacto cultural, el estructuralismo ayuda a comprender aspectos puntuales de la sociedad purépecha ante los cambios culturales. Razón por la que el escudo de arte, como pieza inteligente y sensible, también funciona como prueba de la capacidad racional que cualquier sujeto y colectivo tienen en respuesta a contextos específicos y situaciones presentes.

La importancia de desarrollar investigaciones artísticas de esta naturaleza aporta significativamente al ámbito de las Ciencias Sociales, la Antropología, la Antropología Lingüística, la Filosofía, así como, a muchas otras áreas y ramas del conocimiento. El abordaje de un tema específico desde diversas disciplinas genera soluciones más integradas y holísticas. Además, la complejidad inherente al estudio de los fenómenos sociales y del ser humano, como sujeto cultural, plantea retos de gran envergadura que demandan un trabajo riguroso y sostenido.

Desde esta perspectiva, el arte, en tanto bastión de las capacidades expresivas y sensibles del ser humano, permite construir diseños metodológicos y aplicaciones teóricas capaces de fortalecer otras disciplinas. A su vez, los estudios de arte han requerido del diálogo con otros

campos del conocimiento para profundizar en su propia complejidad.

La presente investigación tomó parte de varias áreas de estudio que representaron un apoyo verdadero para su continuidad, tales como: la estética, las teorías lingüísticas, la antropología, estudios culturales, la filosofía, entre otras. Situación que permitió abordar con mayor dinamismo la interpretación de una composición visual, un escudo de armas que en sí mismo ha funcionado como pieza histórica, étnica, documental, patrimonial y desde luego artística.

Finalmente, al identificar las necesidades en las formas de investigación dentro de las Ciencias Sociales, es posible generar propuestas teórico-metodológicas como la que aquí se presenta. Mediante el abordaje iconográfico, este estudio amplía el campo de análisis sobre Michoacán en el siglo XVI, un terreno en el que aún existen escasos trabajos centrados exclusivamente en la iconografía. De este modo, se invita a la apertura de nuevas investigaciones exploratorias que, más allá de las culturas náhuatl, maya u oaxaqueña, enriquezcan el conocimiento sobre otras regiones y contextos históricos.

Referencias

- Afanador-Pujol, Angélica (2015). *The Relation of Michoacán (1539-1541) and the Politics of Representation in Colonial Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Alcalá, Jerónimo (2010). *La Relación de Michoacán, estudio introductorio* de Jean- Marie G. Le Clézio. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Baber, Jovita (2010). "Empire, Indians, and the Negotiation for the Status of City in Tlaxcala, 1521–1550", en: Ethelia Ruiz y Kellogg, Susane (Coord.). *Negotiation within domination*, Boulder: University Press of Colorado (pp.19- 44).
- Brito, Baltazar et al. (2021). *El Lienzo de Tlaxcala*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Carvajal, Ricardo [Mechoacan Tarascorum] (22 de noviembre de 2020). *El Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595*. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/mechoacantarascorum/posts/el-escudo-de-armas-de-tzintzuntzan-de-1595ricardo-carvajal-medinaen-1538-inici%C3%B3-156712859533041/>
- Cazenave-Tapie, Christiane (1996). *La pintura mural del Siglo XVI*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Davletshin, Albert y Velásquez, Erik (2024). "La escritura jeroglífica náhuatl." *Arqueología mexicana*. Vol. 30, núm. 187, pp. 58- 63.
- Freitag, Vanessa (2015). "La invención del arte: Una historia cultural" *Alteridades*. Vol. 25, núm. 49, pp. 129-133.
- Giddens, Anthony (2006). *The Construction of Society. Outline of the Theory of Structuration*. (José Luis Etchevery trad.). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiósfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia.
- Martínez, Lorena (2011). "Los conceptos de sujeto y cultura en relación con la formación profesional en administración – un análisis desde la Teoría Crítica". *Revista Soluciones de Postgrado EIA*. Núm. 7, pp. 209- 222.
- Martínez, Rodrigo (2005). *Convivencia y utopía: el gobierno indio y español de la 'ciudad de Mechuacan', 1521-1580*. México: Consejo para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, Jorge (2014). "La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes". *Entreciencias*. Vol. 2, núm. 3, pp. 103- 119.
- Morales, Francisco (1991). "Fray Pedro de Gante", en: Romeo Ballán (ed.). *Misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo*. Madrid: Esquila (pp. 75- 81).
- Oudijk, Michel (2008). "De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas". *Desacatos*. Núm. 27, pp. 123-138.
- Paniagua, Nicolás (2024). "El privilegio de ser una ciudad de indios: Tzintzuntzan en el periodo virreinal. Oficio". *Revista de Historia Interdisciplina*. Núm. 19, pp. 169- 186.
- Quilter, Jeffrey (1996). "Continuity and Disjunction in Pre-Columbian Art and Culture". *RES: Anthropology and Aesthetics*. num. 29/30, pp.303- 317.
- Rabe, Ana (2022). La Memoria Comunitaria frente a la Memoria Oficial. ¿Cómo activar el potencial transformador y liberador de la memoria? *Pensamiento*. Vol. 78, núm. 295, pp. 5- 28.
- Roskamp, Hans (2000). "El carari indígena y las láminas de la Relación de Michoacán: un acercamiento", en: Moisés Franco (ed.). *La Relación de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán (pp. 235-264).
- Roskamp, Hans (2013). "El escudo de los tres reyes de Tzintzuntzan: iconografía, memoria y legitimación en la antigua capital tarasca", en María Castañeda y Hans Roskamp (ed.). *Los escudos de armas indígenas: de la Época Colonial al México Independiente*, Zamora: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de Michoacán (pp.137-168).
- Schöndube, Otto (2007). "Una visión de los tarascos", en: Margarita de Orellana y Gabriela Olmos. (ed.). *Viaje por sendas purépechas*, México: Artes de México/Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán (pp. 34- 59).
- Torres, Antonino (2025). *El Escudo de Tzintzuntzan como espacio para la Negociación Política y Cultural. Un estudio iconográfico en la construcción de memoria e identidad purépecha en el Siglo XVI*. [Borrador de tesis de maestría] León: Universidad de Guanajuato.
- Vargaslugo, Elisa (2005). *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España: siglos XVI al XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Zavala, Silvio (1991). *Ensayo bibliográfico en torno de Vasco de Quiroga*. México: El Colegio Nacional.

NOTAS

¹ La discusión sobre la validez de usar el término "arte" en contextos mesoamericanos no es el enfoque principal de este documento, tampoco busca otorgarle validez o no en cuanto a generalidades de estudio, por lo que para fines de este trabajo, basado en Freitag (2015), se aborda desde su concepción clásica como el dominio de una habilidad, técnica, oficio relacionado directamente con la materialidad, esta materialidad cumplía con una función relacionada con el adorno, la contemplación, funciones rituales y necesidades generales de la vida cotidiana. No se niegan las dinámicas a partir del concepto "Bellas Artes" en el siglo XVIII para el deleite de las élites, sino es más bien abordado como fuente de información como

materialidad histórica y de consumo que representa las interpretaciones, aspiraciones y discursos del contexto en que se crearon.

² Para Iurii Lotman (1996) tiene validez el término destinador como el autor de los signos, es necesaria esta categoría propuesta dado que "[l]a creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto [...] y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector" (p. 52), esta premisa es concebida entre la dinámica del carari con los representantes de las Cortes españolas.

³ Para fines de esta investigación, y sin intenciones de generar polémicas sobre el uso correcto del término étnico abordado, el término tarasco es para los antiguos habitantes de esta entidad política del Posclásico en el Occidente mesoamericano cuyo poder se centró en Tzintzuntzan y

purépecha a la etnia nativa de esta lengua perteneciente a la provincia virreinal de Michoacán (Torres, 2025)