

**ARTE COMO ESTRATEGIA JURÍDICA: EL CASO DE TZINTZUNTZAN Y EL CONFLICTO
DE LAS 3 CIUDADES EN MICHOACÁN DEL SIGLO XVI**

**ART AS A LEGAL STRATEGY: THE CASE OF TZINTZUNTZAN AND THE CONFLICT OF
THE THREE CITIES IN 16TH-CENTURY MICHOACÁN**

Oscar Antonino Torres Ruiz
Universidad de Guanajuato
oa.torresruiz@ugto.mx

Recepción: 28 de febrero del 2025

Aceptación: 15 de junio del 2025

Resumen

Tzintzuntzan formó parte de conflictos políticos al reclamar derechos y privilegios con el título de la Ciudad de Michoacán que peleó contra Pátzcuaro y Guayangareo durante la segunda mitad del Siglo XVI. La élite de la ciudad, valiéndose de su tradición de control político y religioso en la formación del antiguo Estado Tarasco, creó un Escudo de Armas con narrativa visual en su composición que sirvió como probanza jurídica ante las autoridades españolas.

Este trabajo busca hacer una reflexión sobre la funcionalidad del arte en contextos fuera de los típicos de la contemplación de productos estéticos visuales, tomando como caso de estudio la creación del Escudo de Armas de Tzintzuntzan. El análisis del escudo se hace desde el postulado de semiósfera propuesto por Lotman y el pensamiento estructuralista de Giddens, con una postura que entreteje la forma- función.

Este hecho histórico demuestra como los productos visuales de un proceso racional y sensible, sirvieron como un espacio de transformación e intercambio cultural entre

dos estructuras diversas entre sí, que además funcionó en un contexto jurídico, logrando el éxito deseado por quienes lo elaboraron.

Palabras-clave: función del arte, semiósfera, estructuralismo, Michoacán virreinal, escudo de armas.

Abstract

Tzintzuntzan was involved in political conflicts claiming rights and privileges under the title of City of Michoacán, which it fought against Pátzcuaro and Guayangareo during the second half of the 16th century. The city's elite, leveraging its tradition of political and religious control in the formation of the ancient Tarascan state, created a coat of arms with a visual narrative that served as legal evidence before the Spanish authorities.

This work seeks to reflect on the functionality of art in contexts outside of those typically used for the contemplation of visual aesthetic products, using the creation of the Tzintzuntzan coat of arms as a case study. The analysis of the coat of arms is based on the semiosphere postulate proposed by Lotman

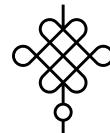


and the structuralist thought of Giddens, with a position that interweaves form and function.

This historic event demonstrates how the visual products of a rational and sensitive process served as a space for cultural transformation and exchange between two diverse structures, which also functioned

within a legal context, achieving the success desired by those who created it.

Keyword: function of art, semiosphere, structuralism, colonial Michoacán, coat of arms.



INTRODUCCIÓN

La ciudad de Tzintzuntzan, ubicada en la cuenca del Lago de Pátzcuaro en el estado de Michoacán, cobra relevancia dentro de la historia regional en el desarrollo cultural del occidente de México, en parte por haber sido la sede política y religiosa del antiguo estado tarasco en el periodo Posclásico, así como la capital de la Provincia de Michoacán una vez establecido el Virreinato de la Nueva España, tras la llegada de los españoles (Martínez, 2005).

La segunda mitad del siglo XVI estuvo marcada por intensos conflictos políticos, sociales y religiosos, derivados de los esfuerzos por integrar dos esferas culturales profundamente distintas. Las tensiones se agudizaron entre las élites a partir del nombramiento de Vasco de Quiroga como primer obispo de Michoacán (Martínez, 2005), quien estableció la sede episcopal en Pátzcuaro. Tras su muerte, los conflictos se recrudecieron aún más con el traslado de la sede episcopal y gubernamental a Guayangareo, actual ciudad de Morelia.

Las disputas por obtener el título de “Ciudad de Michoacán” y los privilegios que este conllevaba se prolongaron a lo largo del siglo XVI. En este contexto, la ciudad de Tzintzuntzan elaboró un Escudo de Armas como probanza jurídica para apelar ante las autoridades, argumentando el derecho divino a dichos privilegios (figura 1). Este documento, aunque ha sido estudiado principalmente desde la perspectiva heráldica (Roskamp, 2002), resulta igualmente relevante como obra artística: posee un alto valor estético y una narrativa visual compleja que lograron cumplir el propósito de sus creadores, pues a través de un decreto real se otorgó a la comunidad de Tzintzuntzan el título de “República de Indios”.



Figura 1. Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595 (Carvajal, 2020).

Se ha debatido sobre el término arte y su aplicación en el contexto indígena, sin embargo, en este artículo no es el objetivo validar el uso de este término para estudios estéticos y plásticos mesoamericanos, pues para fines de este documento se entiende como arte a “todo aquel proceso tanto racional como sensible que deriva en la creación de un producto con fines de consumo, para un público específico al que se requiere crear un impacto”. En este sentido, las élites de Tzintzuntzan sabían perfectamente quiénes eran los lectores de la composición que conforma el escudo (Roskamp, 2000), por lo que adaptaron imágenes perfectamente legibles para el espectador objetivo.

La metodología empleada para el estudio de la composición visual artística que forma el Escudo de Armas de Tzintzuntzan se analiza como un ejemplo de

funcionalidad del arte; es decir, si bien no está demeritado el valor estético, fue realizado con una función específica más allá de la contemplación: operaba como un objeto de valor jurídico. Bajo una perspectiva estructuralista basada en Giddens (2006), y estudios de semiótica de Lotman (1996) se entrelaza la dicotomía signo – función, siendo el arte un espacio de intercambio y transformación cultural.

Finalmente, si bien los valores estéticos, discursivos y visuales son intrínsecos a la obra, reducir el arte a lo meramente contemplativo desatiende su potencial de incidencia. Casos históricos como el aquí analizado muestran que una obra puede alcanzar efectos tangibles más allá del ámbito contemplativo tradicional de los bienes artísticos visuales.

EL CONTEXTO DE LAS TRES CIUDADES: TZINTZUNTZAN, PÁTZCUARO Y GUAYANGAREO

La historia de Michoacán en los primeros años del virreinato estuvo atravesada por un conflicto político en torno al derecho a ser capital de la provincia. En orden cronológico, Tzintzuntzan fue la primera “Ciudad de Mechuacán” hasta el periodo en que Vasco de Quiroga, como obispo de Michoacán, procuró – y logró antes de su muerte – mantener el cabildo y la sede episcopal en Pátzcuaro, degradando a Tzintzuntzan a barrio dependiente de esta, con los privilegios que el cabildo de Pátzcuaro decidiera (Martínez, 2003).

La fundación de Guayangareo en 1541 por el virrey Antonio de Mendoza como “Nueva Ciudad de Mechuacán” (Martínez, 2003), apoyada en presuntas falsificaciones de cédulas reales que la favorecían ante la Corona, preparó el terreno para trasladar la sede a Guayangareo en cuanto fuera posible. Ello respondía a la estrategia de la élite española por consolidar una ciudad de alto estatus, con mayores privilegios – como el control de parcelas adjuntas – y predominio sobre las élites indígenas.

Mientras se mantuvo obispo, Quiroga defendió por la vía legal el título de “Ciudad de Mechuacán” para Pátzcuaro, degradando a Guayangareo al rango de pueblo (Martínez, 2003), razón por la cual Pátzcuaro conservó transitoriamente el título de “Nueva Ciudad de Mechuacán”. Por su parte, Tzintzuntzan aprovechó los recursos hispanos de producción documental como probanza, de donde surge su Escudo de Armas del siglo XVI.

Tras la muerte de Vasco de Quiroga en 1565, el asentamiento español en Guayangareo obtuvo el título de Ciudad de Mechuacán, y alcanzó mayor relevancia en 1578 con el traslado de las sedes política y eclesiástica a esa ciudad, rebautizada como Valladolid, lo que le confirió plena legitimidad

(Martínez, 2005). En cuanto a Tzintzuntzan, el prolongado conflicto con Quiroga y la élite de Pátzcuaro desembocó en 1593 en su nombramiento como República de Indios (Paniagua, 2024), éxito atribuido al Escudo de Armas de las Águilas (Roskamp, 2013) y a su cédula real, que fue decisiva para su separación de Pátzcuaro.

La creación de la República de Indios de Tzintzuntzan implicó que la Corona le reconociera jurisdicción territorial propia y cabildo, junto con privilegios como “andar a caballo, portar armas españolas, vestir a la usanza hispana y demandar exitosamente a su teniente de gobernador por amancebamiento” (Paniagua, 2024, p. 172), todo ello promovido con apoyo de los frailes franciscanos.

ARTE Y SISTEMAS DE ESCRITURA MESOAMERICANA

Como se señaló, el debate sobre la validez del término “arte” en contextos mesoamericanos permanece vigente. Sin pretender abonarlo, aquí se adopta el término en clave forma-función: se considera la estética propia de las formas y, en palabras de Lotman (1996), la semiósfera como ámbito donde la interacción formal produce transformación, y así se puede concebir la naturaleza de los sistemas de escritura pictográfica propia de las culturas mesoamericanas.

El arte articula procesos de forma y significado, rasgos también del sistema logográfico mesoamericano. Para la cultura náhuatl del siglo xvi, Davlethsin y Velásquez (2024) proponen un “sistema logofonético que funcionaba mediante la combinación de silabogramas [...] y logogramas” (p. 58). En Michoacán, por influencia del modelo tlaxcalteca –parte de la esfera náhuatl– predominó el segundo tipo, más afín a los objetos pictográficos.

El sistema de logogramas consiste en “signos palabra que representan lexemas en su totalidad, sus significados y formas fonéticas” (Davlethsin y Velásquez, 2024, p. 58). Este sistema debió tener éxito entre la sociedad de Tlaxcala, pues la literalidad que podían contener estas imágenes fue reconocible para los hispanos, quienes podían leer con mayor facilidad los documentos indígenas, de esta manera pudieron darle peso y valor jurídico por parte de los representantes de la Corona española (Ruiz, 2010).

Bajo esta lógica puede sostenerse que la élite uacúsecha adoptó un modelo logográfico que le resultaba familiar y, con apoyo de los frailes en Michoacán, produjo documentos más figurativos que funcionaban como probanzas ante los españoles, a la vez que eran legibles para la población purépecha (Afanador-Pujol, 2015).

PROCESOS VISUALES: CONTINUIDAD Y APROPIACIÓN DE TÉCNICA Y ESTÉTICA

En este subapartado interesa atender los procesos de creación (estética local) y las técnicas de obtención y preparación de pigmentos, con miras a presentar la nueva estructura virreinal purépecha como una dinámica de continuidad y disyunción (Quilter, 1996) ante la presencia española en territorio michoacano. Este fenómeno se entiende como una negociación cultural (Baber, 2010) más que como imposición unidireccional de una cultura dominante sobre otra pasiva.

La negociación descrita por Baber (2010) alude a la capacidad de cada estructura social para trazar estrategias y generar cambios. El éxito de los intereses de la Corona exigió flexibilidad hacia las sociedades mesoamericanas para integrarlas en los dominios reales y aprovechar mano de obra y recursos; a su vez, la élite uacúsecha actuó estratégicamente para conservar privilegios ante la Corona.

En cuanto a técnicas pictóricas y obtención de pigmentos (figura 2), Álvarez (2001) recoge referencias al pintor o artista –carari en lengua purépecha, “el que escribe” o “escribano” (Roskamp, 2000) – en documentos hispanos sobre las sociedades mesoamericanas. En Michoacán se reconocen, entre otros, La Relación de Michoacán, el Lienzo de Carapan, el Lienzo de Jucutacato y el propio Escudo de Armas de Tzintzuntzan.



Figura 2. Tinturas de origen mineral y aceites (INAH).

Resulta obvio pensar que el carari ya contaba con técnicas propias sobre la producción de pigmentos, así como su aplicación en los soportes; sin embargo, como estrategia de negociación, aprendió y aprehendió las nuevas formas y cánones artísticos introducidos por los europeos en pinturas y grabados. Aunque en las imágenes hechas a mano del purépecha se ajustaban al estilo europeo, se seguían manteniendo la tradición del códice mesoamericano. Las imágenes no sólo ilustraban los textos, sino que en ellas contenían la historia de su propio pueblo, mantenían un discurso complejo altamente narrativo y las formas remitían a significados más allá de la representación literal de las formas (Afanador- Pujol 2015).

La obtención de pigmentos fue a través de arcillas, animales y de origen vegetal, además de mezclarse con otros elementos naturales ácidos como limón, vinagre o bien, el uso de la cal (Álvarez, 2001). Los recursos usados fueron a partir de plantas como muérdagos o líquenes para emplear las sombras en la pintura, así como flores zempoalxóchitl, caléndula o retama; mientras que para los colores básicos se empleó el añil, palo de campeche o capulines (Arroyo, 2014). En cuanto al uso de origen animal destacan la grana cochinilla, caracol púrpura, entre otros (principalmente insectos). Para Michoacán, se menciona la presencia de un insecto llamado axe (Álvarez, 2001) el cual se empleaba para extraer un componente para mezclar con aceite de linaza y uso de tierras (tabla 1).

Nombre de la tierra Tonalidad obtenida

<i>Charapenduni</i>	Rosa
<i>Charanda</i>	Rojo
<i>Charapeti</i>	Bermillón
<i>Charah</i>	Bermillón casi almagre
<i>Charapequa Cutzutaque</i>	Almagre
<i>Tepushuta</i>	Blanco
<i>Nimacuta</i>	Café oscuro
<i>Ihuetacha</i>	Amarillo

Tabla 1. Clasificación de nombres purépechas de tierras según el tono obtenido. (Álvarez, 2001, p. 83).

Naturalmente, los españoles llegados a la zona apreciaron y aprovecharon estos conocimientos locales en la obtención de pigmentos, tal es el caso que pronto comenzaron a comerciar el añil y la grana cochinilla en todo el territorio hasta entonces ocupado por los imperios europeos (Arroyo, 2014). Independientemente del valor asignado a los pigmentos, es innegable la influencia que el español ejerció sobre el carari, para emplear las técnicas al estilo europeo.

Las intenciones de los españoles por introducir la estética europea en el territorio recién anexado a la Corona española, llevó a la fundación de escuelas de artes y oficios, como la de la Capilla de San José en la Ciudad de México por Fray Pedro de Gante (Morales, 1991), donde además de oficios como la carpintería y herrería, se instruía a los americanos sobre la pintura, para aplicarse principalmente en espacios de culto religioso.

El impacto fue tal que las Ordenanzas de 1557 dispusieron que los pintores se sometieran a examen para “evitar la mala calidad de las obras [que fueran dañinas] para la devoción de los santos” (Cazenave-Tapie, 1996, pp. 14-15). Ya entonces el arte se concebía como portador indispensable de valores sociales (Vargaslugo, 2005), especialmente en el culto. No obstante, en poblados mayoritariamente indígenas los resultados se apartaron en parte de lo esperado por las Ordenanzas, y en ese margen se afirmó un gesto identitario local.

ARTE COMO MEDIACIÓN JURÍDICA: EL ESCUDO DE TZINTZUNTZAN COMO PROBANZA

Como ya se indicó, Tzintzuntzan fue sede del poder político y religioso purépecha entre el Posclásico y los albores del virreinato (Martínez, 2005), y allí se escenificó la llegada de los españoles (figura 3). Esto supuso una suerte de alianza para integrar el estado tarasco al sistema virreinal, con Tzintzuntzan conservando privilegios como residencia de élites indígenas y españolas, no sin resistencias y abusos hasta el nombramiento de Vasco de Quiroga como obispo.



Figura 3. Encuentro de Tzintzicha Tanganxoan con Cristóbal de Olid (Carvajal, 2021).

Sin afán de ser repetitivo con los apartados anteriores, es importante considerar que el punto de inflexión fue el traslado de las sedes eclesiástica y política a Pátzcuaro por iniciativa de Quiroga, lo que dejó a Tzintzuntzan como barrio dependiente, sin cabildo, autoridad administrativa ni prestigio. Más tarde, y por intereses españoles, Guayangareo se incorporó a la disputa, mientras Tzintzuntzan obtuvo hacia fines del siglo XVI el nombramiento de República de Indios, su victoria más significativa.

Ese triunfo se sustentó en el discurso y la memoria oficial del linaje uacúsecha: su poder político-religioso de raíz divina, su alianza con los españoles y su lealtad a la Corona y a la Iglesia. En conjunto, estos argumentos bastaron como probanza para el nombramiento ya referido, con derechos sobre cabildo, tierras, nombramientos locales y separación de Pátzcuaro o Valladolid (Roskamp, 2013).

Ahora bien, Abordar el escudo como pieza de arte implica reconocer el proceso de creación – medio, técnica y construcción de relaciones símbolo-significado – que en conjunto emiten un mensaje (Lotman, 1996). Es, por tanto, un medio sensible e intelectual que se inscribe en el ámbito de lo estético porque ofrece elementos para ser apreciados, leídos, reflexionados y asimilados (Torres, 2025).

El valor del signo reside en su forma; esta guía su análisis y propicia la dinámica entre destinador y destinatario. Como señala Lotman (1996), el signo puede “ser percibido como una propiedad ontológica del objeto” (pp. 10-11). El conjunto de signos que integran el objeto artístico (la composición) abre un diálogo donde las formas, en su disposición, generan una lectura accesible al espectador.

En esa dicotomía destinador-destinatario, los signos median las intenciones de quienes producen y de quienes leen la composición visual. Los purépechas, con el favor de la Corona como horizonte, se atuvieron a los códigos estéticos de su contraparte para garantizar la claridad del mensaje; por su parte, los españoles leyeron el escudo comprendiendo esa intención y estética.

Cabe la posibilidad de que la estrategia de negociación del cazonci Tanganxoan Tzintzicha –recibir pacíficamente a los españoles y anexarse a la Corona para conservar privilegios (Martínez, 2005)– se inspirara en el modelo tlaxcalteca, que, en un nuevo contexto de desigualdad, obtuvo múltiples favores y legitimación real (Ruiz, 2010). Los señores de Tlaxcala recibieron de la Corona un Escudo de Armas (figura 4), que aparece en la lámina central del Lienzo de Tlaxcala: predominan elementos heráldicos hispanos (emblema de Castilla, glosas latinas sobre el Nuevo Mundo; Brito et al., 2021) junto con motivos de clara raigambre mesoamericana, en una composición simbiótica hispano-náhuatl.

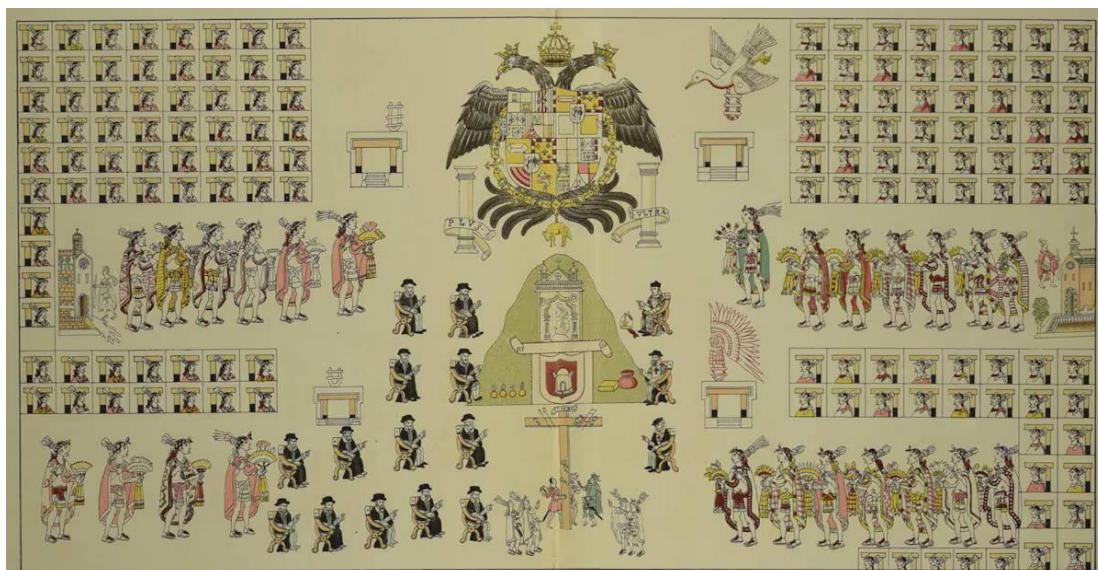


Figura 4. Lámina principal del Lienzo de Tlaxcala (Rodríguez, 2021).

En ese marco, resulta lógico que el modelo de alianza fuera atractivo para la élite uacúsecha. Tal vez el Escudo de Armas no fue urgente hasta que Tzintzuntzan perdió el título de Ciudad de Mechuacán (Martínez, 2003) y, con él, la sede del poder político y religioso provincial. Entonces, como estrategia de legitimación y recuperación de derechos otorgados por la Corona, se elaboró el Escudo de Armas de las Águilas con apoyo franciscano (Paniagua, 2024).

Las similitudes compositivas entre el escudo de Tzintzuntzan y el que aparece en la lámina principal del Lienzo de Tlaxcala –ambos del siglo xvi– son notorias, al igual que las reminiscencias de signos inteligibles para hispanos y purépechas mediante la adopción del sistema logográfico náhuatl: un águila dominante en la composición, personajes de la historia indígena, el símbolo de Castilla, glosas latinas, un ave acuática, elementos arquitectónicos indígenas, la cruz cristiana, una montaña (tepetyl) que en el caso purépecha se presenta como cueva, entre otros. Todo ello parece un recurso probado y eficaz para los fines de la élite de Tzintzuntzan.

Conviene destacar, por contraste, rasgos distintivos purépechas frente a lo náhuatl: el pescado blanco, el lago y la isla, el sol, la indumentaria noble uacúsecha (huarache, caraj, arco y flecha en vez de penacho; Torres, 2025), el coyote, entre otros. Estos elementos, además de ser legibles para los hispanos, reforzaban la memoria uacúsecha y la legitimidad de los derechos de origen divino que se reclamaban.

Los representantes de la Corona en la Nueva España conocían la tradición simbólica local y estaban familiarizados con este tipo de documentos y con las ventajas de la estrategia de alianzas frente a la guerra. El formato de escudo y su simbolismo nobiliario, en clave de códice, favoreció los intereses españoles en los territorios americanos.

ESCUDO DE TZINTZUNTZAN COMO ESPACIO DE INTERCAMBIO Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL

Más allá de su función jurídica, el escudo operó como herramienta didáctica para la propia estructura purépecha, facilitando su integración al sistema virreinal (Torres, 2025). Este margen de decisión se entiende desde el estructuralismo (Giddens, 1984/2006), que distingue dos agentes: la sociedad como objeto y el agente humano inteligente como sujeto, en un sistema dual del que emergen formas de conducta social (estructuras).

La sociedad como objeto comprende la historia tarasca y los inicios del orden virreinal. Si bien el sujeto no es estático, en la narración histórica el objeto

es la sociedad. A grandes rasgos, el escudo relata el origen divino atribuido a Curicaueri, deidad del fuego, que destinó a los Señores Águila (uacúsecha) a llegar a la cuenca del lago de Pátzcuaro desde el norte; tras alianzas ribereñas y conquistas insulares, se unifica la zona lacustre y comienza la expansión. Tzintzuntzan funge como capital, pese a la breve tripartición del poder entre Tzintzuntzan, Pátzcuaro e Ihuatzio (1420-1440; Espejel, 2008). Finalmente, Tzintzuntzan recibe a los españoles, se integra a la Corona y adopta el catolicismo.

Con esta narrativa, se delinean sujetos que toman decisiones, afrontan acontecimientos y generan símbolos perdurables; la sociedad histórica se convierte así en objeto del relato. El agente inteligente es quien crea el escudo, quien lo lee e intercambia signos culturales (Lotman, 1996). Desde su agencia –capacidad de decisión y apertura al cambio (Silliman, 2001) – puede aprender y apropiar los signos, discursos y elementos del escudo, o bien rechazarlos.

El discurso legitimador del escudo configura un sistema dual entre los purépechas: puede fomentar cohesión social desde la pertenencia étnica, religiosa o política, y actuar como instrumento de integración cultural. Ello demanda, más que una simple transmisión, un intercambio entre participantes con semejanzas y diferencias (Lotman, 1996, p. 18). Frente a desigualdades, cambios religiosos y lingüísticos, la sociedad purépecha necesitó dispositivos de memoria, identidad y pertenencia que procuraran paz y funcionalidad internas.

En este contexto, la memoria pudo verse dañada en su propia concepción. Rabe (2022) propone una dicotomía recuerdo-olvido entre memorias oficial y comunitaria y sostiene que los elementos visuales del escudo funcionan como evidencia para “[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” (p. 9).

Es patente la manera en que la obra narra –gráficamente – el pasado fundacional de la entidad política radicada en Tzintzuntzan. Se trata de un “enfoque valioso para una producción estética –sea artística o no– que intenta hacer memoria en un sentido que no sea meramente retrospectivo” (Rabe, 2022, p. 10): las imágenes no se limitan a fijar recuerdos materializados, sino que conservan un carácter dinámico en su reproducción y consumo, sensible a necesidades y contextos cambiantes.

REFLEXIONES FINALES

La función del arte es diversa: sin perder su naturaleza estética y su dimensión contemplativa, puede insertarse como herramienta en otros campos. El Escudo de Armas de Tzintzuntzan ejemplifica la conciencia en el uso de los signos para construir un discurso legible por dos estructuras distantes –purépecha y española– convirtiendo su composición visual en un “puente” que opera como nueva semiósfera, más que como simple nodo entre culturas.

En términos estructurales, el escudo de armas fue instrumento de integración de dos estructuras sociales que, al converger, dieron lugar a una nueva: Michoacán. En sus particularidades –lengua, costumbres y memoria– reside la unidad, que, paradójicamente, es también lengua, costumbres y memoria compartidas.

El arte es igualmente un instrumento –ejecutado o aspiracional– de la capacidad inteligente humana: agencia para el cambio, el intercambio o la conservación, decisión que recae en sus usuarios. La adopción de nuevos signos no es sino la expresión de la adaptabilidad y el aprendizaje propios de la condición humana.

Comprender procesos culturales de individuos y colectivos en sus propios términos es un gesto de respeto, tanto hacia el bien artístico como hacia la sociedad que representa. De otro modo, se abren la puerta a prejuicios y prácticas de desvalorización –por ejemplo, considerar “inferior” el arte indígena frente al europeo – que acaban por jerarquizar la “calidad humana” de unos sobre otros.

El arte purépecha del Escudo de Armas fue, sin duda, aspiracional; pero, como instrumento jurídico, sus autores conocían al lector principal y organizaron la obra bajo su lógica mesoamericana: el signo logográfico como forma de escribir, narrar y perpetuar discursos en soporte material. Ello expresa procesos inteligentes de creación de sistemas duales, característicos del virreinato.

En el plano conceptual, este documento no pretende fijar si las producciones mesoamericanas “son” o “no son” arte ni delimitar taxativamente la categoría. Delimitar conceptos es importante, pues orienta rutas y argumentos de investigación; no obstante, ciertas disputas terminológicas pueden nublar el análisis. Aquí, el uso operativo de los conceptos busca ofrecer herramientas que fortalezcan los argumentos y contribuyan a las investigaciones en el campo de las artes.

REFERENCIAS

- Afanador-Pujol, A. (2015). *The Relación de Michoacán (1539-1541) and the Politics of Representation in Colonial Mexico*. University of Texas Press.
- Álvarez, G. (2001). Los artesones michoacanos. Gobierno del Estado de Michoacán.
- Arroyo, L. (2014). Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baber, J. (2010). Empire, Indians, and the Negotiation for the Status of City in Tlaxcala, 1521–1550. En E. Ruiz y S. Kellogg. (Ed.), *Negotiation within domination* (pp.19- 44). University Press of Colorado.
- Brito, B. et al. (2021). *El Lienzo de Tlaxcala*. Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Carvajal, R. [Mechoacan Tarascorum]. (22 de noviembre de 2020). El Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595. [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/mechoacantarascorum/posts/el-escudo-de-armas-de-tzintzuntzan-de-1595ricardo-carvajal-medinaen-1538-inici%C3%B3n/15671285953041/>
- Carvajal, R. [Mechoacan Tarascorum]. (25 de julio de 2021). 25 de julio de 1522: Aniversario de la Conquista de Michoacán. [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/search/posts/?q=25%20de%20julio%20de%201522%3A%20Aniversario%20de%20la%20Conquista%20de%20Michoac%C3%A1n>
- Cazenave- Tapie, C. (1996). La pintura mural del Siglo XVI. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Davletshin, A. y Velásquez, E. (2024). La escritura jeroglífica náhuatl. *Arqueología mexicana*, 30 (187), 58- 63.
- Espejel, C. (2008) La justicia y el fuego: dos claves para leer la Relación de Michoacán. *El Colegio de Michoacán*
- Giddens, A. (2006). *The construction of society. Outline of theory of structuration* (J. Etcheverry, Trans.). Amorrortu editores. (Trabajo original publicado en 1984).
- INAH. (s/f). Tinturas y aceites [Objetos]. Museo de Artes e Industrias Populares, Pátzcuaro, México.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia.
- Martínez, R. (2003). Mechucan, Guayangareo, Valladolid: los orígenes de Morelia. *Historias*, (54), pp.121-124.
- Martínez, R. (2003). Mechucan, Guayangareo, Valladolid: los orígenes de Morelia. *Historias*, (54), pp.121-124.
- Martínez, R. (2005). Convivencia y utopía: el gobierno indio y español de la 'ciudad de Mechucan', 1521-1580. Consejo para la Cultura y las Artes,

- Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo de Cultura Económica.
- Márquez, P. (Ed.). (2007). *¿Tarascos o P'urhépecha?: voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio de michoacano*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El Colegio de Michoacán. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Grupo Kw'aniskuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha.
- Mohar, L. y Fernández, R. (2006). El estudio de los códices. Desacatos. Revista de Ciencias Sociales, (22), 9-36.
- Morales, F. (1991). Fray Pedro de Gante. En R. Ballán (Ed.) *Misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo (75- 81)*. Esquila.
- Paniagua, N. (2024). El privilegio de ser una ciudad de indios: Tzintzuntzan en el periodo virreinal. Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina, (19), 169- 186. <https://doi.org/10.15174/orhi.vi19.9>
- Quilter, J. (1996). Continuity and Disjunction in Pre-Columbian Art and Culture. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (29/30), pp. 303-317.
- Rabe, A. (2022). La Memoria Comunitaria frente a la Memoria Oficial. ¿Cómo activar el potencial transformador y liberador de la memoria? *Pensamiento*, 78 (295), 5- 28.
- Rodriguez, D. (2021). El lienzo de Tlaxcala, una versión única y digital de los indígenas conquistadores. [Fotografía]. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2021-06-02/el-lienzo-de-tlaxcala-una-version-unica-y-digital-de-los-indigenas-conquistadores.html>
- Roskamp, H. (2000). El carari indígena y las láminas de la Relación de Michoacán: un acercamiento. En M. Franco. (Ed.), *La Relación de Michoacán (235-264)*. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
- Roskamp, H. (2002). La heráldica novohispana del siglo XVI: Un escudo de armas de Tzintzuntzan, Michoacán. En H. Pérez Martínez y B. Skinfill Nogal. (Ed.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica (227- 268)*. El Colegio de Michoacán, CONACYT.
- Roskamp, H. (2013). El escudo de los tres reyes de Tzintzuntzan: iconografía, memoria y legitimación en la antigua capital tarasca. En M. Castañeda y H. Roskamp. (Ed.), *Los escudos de armas indígenas: de la Época Colonial al México Independiente (137- 168)*. Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán.
- Ruiz, E. (2010). Fighting Destiny: Nahua Nobles and Friars in the Sixteenth-Century. Revolt of the Encomenderos against the King. En E. Ruiz y S. Kellogg. (Ed.), *Negotiation within domination* (pp.45- 78). University Press of Colorado.

- Silliman, S. (2001). Agency, practical politics and the archaeology of culture contact. *Journal of Social Archaeology*, (1), pp. 190- 209.
- Torres, A. (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. [Tesis de Maestría inédita]. Universidad de Guanajuato.
- Vargaslugo, E. (Ed.). (2005). *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España: siglos XVI al XVIII*. Fomento Cultural Banamex.

SOBRE EL AUTOR

Oscar Antonino Torres Ruiz

Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Veracruzana, estudiante de la Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte en la Universidad de Guanajuato. Ha obtenido el Premio “Arte, Ciencia y Luz 2018” por mejor trabajo recepcional de licenciatura en el Área de Artes de la Universidad de Guanajuato. Participación en exposiciones independientes y colectivas en Veracruz, Xalapa, Guanajuato, Puebla, León y San Miguel de Allende. Ha obtenido premios y distinciones como en “Estímulos 2011” de la Universidad de Guanajuato, “Premio Artes 2014” en la UV, y menciones honoríficas en el Instituto Cultural de León. Líneas de investigación estudio iconográfico virreinal novohispano, teorías estéticas y función del arte.