

01061
lej.
1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofia y Letras.

PINTURA Y ESCULTURA EN TEOTIHUACAN: EL MOTIVO FELINO.



Tesis para obtener el titulo de Maestría
en Historia del Arte (Arte Prehispánico).

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES Mercedes del Corral y de la Iglesia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D.F.

Año 1984



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 está 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.

INDICE

Prólogo..... 3

Breve introducción a la escultura..... 14

Descripción formal de cada pieza..... 16

Introducción a la pintura..... 53

Descripción de cada mural..... 54

Epílogo..... 127

Apéndice: fichas técnicas e ilustraciones..... 139

Bibliografía..... 232

PROLOGO

Hablar de Teotihuacan puede constituir un ejercicio inagotable de reiteración o de originalidad. Reiteración, pues pocas ciudades mesoamericanas han gozado de tanta atención por parte de los estudiosos, contándose con un enorme caudal bibliográfico acerca de los más variados temas con ella relacionados. Originalidad, en caso de que nos ocupemos de alguna de las múltiples facetas que quedan por explorar o que sólo han sido tratadas tangencialmente. Mucho es lo dicho, pero más es lo que queda por decir.

Nosotros, con el deseo de no caer en los tópicos habituales, nos limitaremos a señalar algunos de los puntos claves que puedan ubicar y encarrilar la presente revisión de ciertas creaciones teotihuacanas: los felinos.

Parece que desde el Preclásico Tardío la ciudad existe como una aldea que, con el paso de los años, se convertirá en el centro ceremonial más extenso del México Prehispánico. Su ubicación, al nordeste de la Cuenca y sobre un terreno llano, permitirá una construcción planificada que se estructurará a partir de la llamada Calzada de los Muertos, auténtico eje que recorre la ciudad de Norte a Sur y

en torno al cual se articulará el diseño urbano.

Según R. Millon (1966), se pueden fijar una serie de fases en el desarrollo cultural de Teotihuacan:

1)- Patlachique o Proto-Teotihuacan I (siglo I A.C.)

Se localizan dos grandes centros de población situados al Norte de la región, donde posteriormente creció la ciudad. Parece que en esta fase ya existe la costumbre de construir tres templos formando un complejo. Se ha calculado la población en 5.000 habitantes para 4 kms.

2)- Izacualli o Teotihuacan I (temprano) y IA (tardío). (I-150 D.C.). Se construye en su mayor parte la Pirámide del Sol y quizá también los edificios interiores de la Pirámide de la Luna. A juzgar por el patrón de asentamiento, no sólo se constata la Calzada de los Muertos, sino también la Avenida Este. La población asciende a 30.000 y la extensión se calcula en 17 kms.

3)- Miccaotli o Teotihuacan II (150-250 D.C.)

Se llega a la máxima extensión: 22,5 kms. y a una población de 45.000 habitantes y se construye el Templo de Quetzalcoatl. Para Millon, el hecho de que se edifique en esta parte de la ciudad indica una preponderancia de la zona, no sólo en un sentido geográfico, sino también en sentido cultural, político y posiblemente económico.

4)- Tlamimilolpa o Teotihuacan IIA (temprano) y IIA-III (tardío). (250-450 D.C.)

La extensión de la ciudad cada vez será más reducida, pues algunos sectores que en la fase anterior estaban anexionados a la zona urbana, ahora se desgajan. Quedan 22 kms., pero la población aumenta a 65.000 habitantes.

Parece que es en esta época cuando la Ciudadela adquiere su fisonomía definitiva y también cuando, mediante un edificio adosado, se tapa la parte central del Templo de Quetzalcoatl. Se levantan las zonas residenciales o de palacios donde, como más adelante veremos, se encuentra la mayor parte de la pintura mural. Algunos autores como Séjournée (en las exploraciones de Zacuala y Yayahuala, 1955-61), B. Drewitt (1966), M. Wallrath (1966) o P. Gendrop (1979), piensan que estas zonas habitacionales se construyen básicamente conforme a una medida unitaria de unos 60 ms. aproximadamente.

5)- Xolalpan o Teotihuacan III (temprano) y IIIA (tardío) (450-650 D.C.).

La ciudad alcanza la máxima población, 85.000 habitantes, a la vez que la extensión sigue disminuyendo: 20,5 kms. Millon apunta la posibilidad de que esta concentración en la población se deba a causas políticas.

Puede ser ahora cuando se construye el Gran Complejo,

frente a la Ciudadela, y donde muchos autores localizan el mercado.

6)- Metepec o Teotihuacan IV (650-750 D.C.)

Se inicia el momento de decadencia de Teotihuacan, pues junto con el incendio que en el 650 asola la ciudad, tanto la población como la extensión de la misma disminuyen -70.000 y 20 kms.- respectivamente. Y, al final del periodo, la ciudad será abandonada sin que se hayan podido determinar las razones profundas del éxodo.

7)- Oxtoticpac o Proto-Coyotlateico (750-800 D.C.)

Teotihuacan es una ciudad prácticamente deshabitada, pues en comparación con épocas anteriores, sorprende que en un lapso de 50 años la población quede reducida a 5.000 habitantes (2.000 como cifra más probable) y que la extensión no llegue a 1 km.

Esto en cuanto a evolución general y, fundamentalmente, haciendo hincapié en la arquitectura y la población. La cerámica, dada su complejidad y variantes, normalmente se estudia aparte, aunque las fases cronológicas sean las mismas que las aquí apuntadas.

La datación de las obras más adelante analizadas se basará en la periodificación cerámica y su correlativa con la pintura, siguiendo el criterio de C. Millon (1962, 1966)

y confrontándolo con el de E. Pasztory (1972). La cronología de la escultura, sin embargo, presenta más problemas, tanto por la propia naturaleza de las obras como por la falta de datos relativos a su hallazgo, emplazamiento y estudios complementarios que debieron realizarse a fin de ubicarlas en un lapso temporal aproximado. Por ello, en más de una ocasión nos limitaremos a señalar lo que todos sabemos: que son teotihuacanas. En las fichas técnicas que se incluyen en el apéndice se resumirán los datos indispensables que hemos podido obtener de cada una de las obras.

La mayor parte de las manifestaciones artísticas teotihuacanas se hallan indisolublemente unidas a la arquitectura: ésta se configura como el marco estructural de integración de una plástica imbuída de lo sagrado, trascendente, inspirada en la naturaleza, pero no naturalista. En este sentido, tanto la pintura como gran parte de la producción escultórica parecen rechazar una autonomía a la que hoy en día estamos acostumbrados, buscando su interrelación unificadora: numerosas esculturas dinamizarán superficies o se integrarán como auténticos componentes arquitectónicos, llámense alfardas, almenas, etc. La pintura será antes que nada pintura mural. Y no podemos olvidar el hecho

de que rara vez quedará una construcción o una escultura "desnuda", pues por los restos encontrados, hemos de suponer que todas ellas iban recubiertas de estuco y de varias capas de policromía, siguiendo un código simbólico perfectamente establecido.

El estudio que aquí nos planteamos gira en torno a un motivo particular de la plástica teotihuacana: los felinos. Abordamos nuestros análisis desde una óptica puramente formal y nos centramos fundamentalmente en las representaciones escultóricas y pictóricas del mismo. Ahora bien, si en un primer momento, al recopilar nuestro material de trabajo básico, se desechó todo lo relacionado con la cerámica, posteriormente nos pareció oportuno incluir algunas de estas piezas, ya que, por una parte, aparecían felinos en las mismas y, por otra, se podían rastrear tratamientos formales más o menos emparentados con los de la escultura. Es inevitable que se produzcan este tipo de "intrusiones", pues determinar hasta qué punto se mantiene la independencia o puridad de un objeto cerámico, o precisar en qué momento pasa a relacionarse con -o casi se convierte en- un campo escultórico, es sin duda alguna asunto resbaladizo,

además de que divisiones tan tajantes resultan arbitrarias, carentes de fundamento y generalmente inducen a error. Así pues, no se extraña nadie cuando lea descripciones de piezas analizadas como si de esculturas se trataran, que, a juicio de algunos, sólo se englobarían dentro del quehacer cerámico.

La elección del motivo felino como objeto de nuestro estudio responde en primer lugar a su abundancia, no sólo en el ámbito teotihuacano, sino también en el resto de las culturas mesoamericanas, constituyendo uno de los temas más frecuentes y de mayor riqueza de significados. Su singularidad también es manifiesta tanto en lo referente a contenidos simbólicos como a los tratamientos formales, siendo difícil encontrar manifestaciones tan ricas y sugerentes como las desplegadas sobre los muros teotihuacanos. Por último, aunque amplio es el panorama, voluntariamente marcamos unos límites a nuestras pesquisas y las reducimos a unas coordenadas espacio-temporales que eviten la dispersión y nos permitan una rigurosa utilización del método analítico elegido: el formal.

La opción en favor de este método tampoco es casual. Sabido es que para el período Clásico carecemos de documentos escritos que nos permitan una aproximación literaria enfocada hacia el desentrañamiento de los diferentes vectores

que participaban en el quehacer artístico de la época. Algunos autores han intentado medir con el mismo rasero los parámetros culturales, religiosos, ideológicos, etc., de la época Clásica que el utilizado para la comprensión del Post-clásico, donde sí existen vías complementarias de interpretación. El peligro es obvio y el intento, si no descabellado, sí es desde luego temerario. No es el momento de pasar revista a partidarios y detractores de tales tentativas (en cada obra se aludirá a algunas de las interpretaciones iconográficas vertidas por distintos autores), pero sí de señalar que por debajo de tales ejercicios de lógica -o ilógica- deductiva o inductiva, siempre permanecen las obras en las que se plasmaron las preocupaciones, creencias y deseos de sus artífices, fueran del signo que fueran. Pues bien, como algunas de esas obras han llegado hasta nosotros ¿por qué no considerarlas en su pura materialidad, desmenuzarlas punto por punto y ver lo que de común o diferente tienen entre sí? Tal vez así contaríamos con unas bases objetivas y minuciosas que podrían sustentar el complicado entramado de cualquier otro tipo de análisis, bien sea estilístico, iconográfico o de otra naturaleza, formulando mediante cuidadosas descripciones la caracterización de una o varias tipologías propias de un momento concreto, sin que ello implique su desconexión con otras más o menos cercanas.

Por razones de estricta metodología, estudiaremos en primer lugar la escultura (incluyendo las piezas de cerámica que antes mencionábamos) y, después, la pintura, sin presuponer que dicho orden esté en función de unos parámetros cualitativos que puedan marcar la preponderancia de una sobre la otra. Se hará una descripción de cada obra, constataremos los elementos asociados a las figuras de felinos, caso que los hubiere, y nos detendremos en los diversos puntos que confieren identidad formal a una pieza, esto es, en el tratamiento de los volúmenes, solidez, carácter masivo, empleo, función y naturaleza de las líneas, planos, superposiciones, espacio imaginario, rigidez-sensualidad, incidencia de la luz y efectos logrados, color (donde permanezca visible), ejes de simetría, predominio de la frontalidad, movimiento, escala, esquemas geométricos de composición, etc.

Una vez realizado el análisis de cada obra, podremos sintetizar los resultados, intentando a la vez establecer cuáles son los patrones formales, las constantes representativas que caracterizan a este apartado de la plástica teotihuacana en sus dos vertientes, escultórica y pictórica, vertientes que, como veremos, marcan claramente sus distancias en concepción y logros finales, pero que, no obstante, se complementan (aun por contraste) en aras de una unidad integradora sabiamente planificada.

Indudablemente, un planteamiento de este tipo nos obli-

gará a tener en cuenta obras pertenecientes a otras culturas y más o menos relacionadas con las aquí tratadas, pero hemos de señalar que tan sólo se apuntarán semejanzas o rasgos comunes con espíritu enunciativo, no analítico, pues nuestra meta no es buscar relaciones de parentesco entre figuras afines de distintos ámbitos, sino profundizar en un campo voluntariamente limitado del Arte Prehispánico.

ESCU LTURA

Los felinos que a continuación analizamos no son, desde luego, todos los producidos en Teotihuacan ni tampoco agotan el material existente en la actualidad. La mayor parte de ellos se pueden ver en el Museo Nacional de Antropología y sólo un número muy reducido se conserva en la zona, bien en el Museo o colocados en su supuesta ubicación original. Existen otras piezas en el Museo Anahuacalli, que se estudiarán con cierta prudencia en cuanto a su autenticidad. Ha sido prácticamente imposible localizar las que se encuentran en colecciones particulares y, por consiguiente, ninguna se ha incluido en este corpus. Finalmente, tenemos que señalar que algunas obras sólo se han podido analizar a través de fotografías o dibujos, tanto por no haber tenido acceso al material original como por encontrarse en museos extranjeros.

Nos hemos encontrado con no pocos problemas a la hora de que determinadas instituciones nos ayudaran con cierto tipo de información como fecha y lugar del hallazgo, cronología de la pieza y toda la documentación pertinente que, huelga decirlo, es difícil de obtener por otras vías. Así, y somos conscientes de ello, hay lagunas y omisiones en las

fichas técnicas que no se han podido subsanar. El apartado de la conología es uno de los más afectados.

Se intentó agrupar las piezas de formas muy diversas: material, tamaño, características formales, posible función, etc., pero ninguna dio resultado, con lo cual, el número que cada obra lleva no implica una relación directa con la que le antecede o sigue: se enumeran arbitrariamente, aunque en muchas de ellas se pueda rastrear cierta secuencia cronológica.

Figura nº 1

Esta pequeña figura realizada en barro ocre, que según Aveyra (1964) iba pintada completamente de rojo (actualmente sólo se conservan pequeños restos dispersos), pertenece a una de las más tempranas fases de la cultura teotihuacana, siendo desconocido su emplazamiento original.

Está trabajada en una sola pieza de forma muy somera, sin que destaque ninguna de sus partes por la minuciosidad o el detalle en la representación, a excepción de la cabeza que es la zona más elaborada, lo que contribuye a que la atención del espectador se centre sobre ella.

Las orejas son grandes y puntiagudas, la frente estrecha y los arcos superciliares abultados. Los ojos se trabajan como cuencas rehundidas con globos oculares resaltados y abultados. La nariz es redonda con una incisión vertical en el centro que se continúa hasta las fauces, las cuales se representan abiertas. El bello superior se estructura como una banda horizontal partida al medio por la incisión ya mencionada que baja desde la nariz. El bello inferior también forma una banda horizontal, pero más estrecha que la superior; por encima de ella, y desde la cavidad bucal, se desborda la lengua partida al medio. El cuerpo es sencillito, las extremidades delanteras se extienden hacia

adelante y las traseras se doblan y flanquean el cuerpo, mientras que la cola, ligeramente curvada, se apoya en el suelo.

La figura, apenas modelada para lograr una sensación volumétrica más o menos cercana a la realidad anatómica, no destaca ni por su preciosismo ni por su fidelidad a un modelo natural. Sin embargo, la cabeza resalta tanto por tener una escala superior a la del resto de cuerpo, como por los detalles que, aunque esquemáticos, le confieren identidad y prevalencia, estructurada en torno a un eje de simetría vertical claramente definido. El cuerpo está trabajado con suavidad y sin mayores complicaciones. Aún se pueden observar restos de pintura roja en las orejas, arcos superciliares y cuello. Por lo demás, poco podemos decir acerca de su función, aunque tal vez la podríamos englobar entre los "amuletos" de los que habla Focillon (1954), contrapuestos a, o diferenciados de, las obras monumentales.

Figura nº 2

La presente figura es tal vez una de las más originales en concepción de cuantas obras de cerámica se han encontrado en Teotihuacan: un vaso trípode de unos 15 cms. de

diámetro al que se adosa una figura de felino de aproximadamente 13 cms. de alto. Toda la pieza está realizada en barro rojizo, utilizando las técnicas de modelado e incisión y, posiblemente, pastillaje en la decoración de la base del recipiente, en la que observamos pequeñas cabezas humanas, una de ellas perdida. El jaguar se adosa a la pared externa del vaso, volviendo la cabeza hacia el espectador. Está sentado sobre sus cuartos traseros, siendo la figura muy estilizada y presentando los miembros proporciones excesivamente alargadas.

La cabeza está erguida y, vista de perfil, se proyecta hacia adelante separándose del cuerpo. Las orejas son muy grandes. La frente presenta leves incisiones en su parte alta y sobresalen sendos abultamientos que corresponden a los arcos superciliares, los cuales se dibujan mediante un reborde que se continúa por el centro hasta formar la nariz. Ésta es más estrecha en el arranque y se va ensanchando hacia la terminación. Las fosas nasales son dos oquedades circulares simétricas. De la punta de la nariz surge una incisión vertical que se continúa hasta el bello superior partiéndolo en su totalidad. Los ojos son rasgados y las órbitas resaltan sobre cuencas ligeramente rehundidas. Los "pómulos", muy acusados, se estructuran como dos molduras que se prolongan por los laterales de las fauces. Éstas, desmesuradamente grandes están abiertas y parecen esbozar una son-

risa. En cuanto a las piezas dentarias, sólo distinguimos en la mandíbula superior dos frontales y dos grandes colmillos que rebasan la línea del bello inferior. El cuello es muy voluminoso y apenas existe transición entre éste y el bloque del cuerpo. El pecho, que baja casi recto desde el arranque del cuello, se ensancha hacia la mitad para estrecharse gradualmente hasta ser puntiagudo entre las patas delanteras, mientras que el lomo se continúa sin interrupción desde el cuello hasta la cola. Las extremidades delanteras son grandes en el arranque; se doblan en la articulación y caen muy alargadas y estilizadas hasta las manos, cuyas garras se individualizan a base de incisiones verticales que parten de otra horizontal. Las extremidades traseras, recogidas sobre sí mismas, dan la misma sensación de alargamiento y se estructuran del mismo modo que las delanteras. La cola rodea el arranque de la pata trasera izquierda, curvándose ligeramente hacia arriba.

La base del recipiente está decorada con pequeñas cabezas humanas aplicadas mediante la técnica del pastillaje, lo que se puede comprobar en la superficie lisa que ha quedado al perderse una de ellas. Los tres pies de sustentación del vaso son huecos en su parte interna, pero en vista frontal presentan una decoración geométrica incisa que ocupa toda la superficie.

La contraposición entre el felino y el recipiente no puede ser más interesante: por una parte, la horizontalidad del vaso que actúa como fondo y, por otra, la verticalidad e impulso ascensional de la figura. Y esto no se logra tan sólo mediante la postura erguida, sino que se ve acentuado por la esbeltez y estilización exageradas de los rasgos anatómicos. Las líneas contribuyen a la claridad representativa en determinados detalles (facciones de la cabeza, garras, etc.), mientras que las superficies, suaves y bien trabajadas, introducen un punto de sensualidad y gracia que se sale algo de la linealidad y geometrismo propios de la plástica teotihuacana.

Figura nº 3

Perteneciente a la fase Tlamimilolpa, se conserva en el Museo Nacional de Antropología esta pequeña vasija, cuyas paredes adoptan la forma de un felino sentado sobre sus cuartos traseros, de modo que el recipiente propiamente dicho corresponde al cuerpo, mientras que las extremidades se modelan en relieve y la cabeza destaca en bulto por encima de sus cuartos delanteros.

Las orejas -una de ellas fracturada- son prominentes

y delgadas, dando la impresión de estar tiesas, en posición de alerta. Entre ellas queda la frente, abultada, pero con una ligera depresión central que se prolonga hasta la nuca. Los arcos superciliares destacan ya que la curvatura de la frente se corta en ángulo para formar los rehundimientos oculares. Los ojos son rasgados, el párpado superior abultado y el inferior apenas delineado; en el centro resaltan ligeramente las pupilas. En la nariz, respingona, redondeada en la punta y partida al medio por una incisión que se prolonga hasta el bello superior, se marcan las fosas nasales mediante dos pequeños orificios. Las fauces están entreabiertas y los bellos se delinean en forma de moldura sinuosa ininterrumpida. En la mandíbula superior se observan tres piezas dentarias frontales, flanqueadas por dos colmillos alargados y curvos que se cruzan con los correspondientes de la mandíbula inferior. En medio, surge la lengua, carnosa y partida al medio por una línea incisa.

Como ya hemos señalado, el cuerpo no recibe ningún tratamiento diferenciador y se confunde con las paredes del recipiente, sobre las que se modelan en relieve las extremidades del animal. El arranque de las delanteras es exageradamente grueso, estrechándose a medida que descienden hacia el suelo. Lo mismo ocurre con las posteriores, sólo que éstas se hallan recogidas sobre sí mismas, soportando los cuartos traseros el peso del animal sentado. Cada garra se mar-

ca mediante un pequeño resalte en la parte inferior de la pata, pudiéndose apreciar cuatro uñas en cada una, separadas por tres incisiones verticales.

Los volúmenes de la figura reciben dos tratamientos muy diferenciados. Por un lado, el cuerpo se configura como un fondo de relieve para las extremidades, las cuales adolecen de cierto esquematismo conceptual y se integran y adecúan al núcleo que las soporta, debiendo realizar un tour de force que las aleja de una fidelidad naturalista estrictamente entendida. Por otro lado, la cabeza en bulto se independiza claramente del recipiente tanto por su volumen como por el detallismo y cuidado de su acabado.

La línea juega un papel importante en dos sentidos: sirve para marcar detalles -la separación de las uñas o la incisión longitudinal de la lengua, por ejemplo- y, además, delimita y clarifica los contornos de determinadas partes anatómicas, por ejemplo de los belfos o de las extremidades. Predomina la línea curva -apenas si hay algún trazo recto-, lo que confiere a la obra un carácter sensual alejado de la rigidez geométrica.

La cabeza actúa como foco de atracción visual, tanto por el tratamiento en bulto antes mencionado, como por el hecho de que destaque por encima del borde de la boca del recipiente. Además, se sitúa en el coronamiento de una especie de abanico que forman las extremidades si las mira-

mos de frente, abriéndose hacia afuera desde un claro eje de simetría vertical que, partiendo de la hendidura craneana descende por entre las fosas nasales, se continúa por la línea incisa del belfo superior y por la incisión central de la lengua, y llega hasta el pie de la vasija, pasando por entre las extremidades delanteras.

Figura nº 4

Algo semejante ocurre con este otro recipiente, sólo que aquí no aparece todo el cuerpo, sino únicamente la cabeza.

La frente es estrecha, pues queda interrumpida por la abertura del recipiente, y también presenta una ligera hendidura central. La oreja derecha -la izquierda se ha perdido- es pequeña y tiene un leve rehundimiento que parece la parte externa del conducto auditivo.⁴ Los ojos, de gran vivacidad y expresión, son almendrados con un círculo en el medio donde destacan los iris. Profundas cuencas limitadas por arcos superciliares prominentes acogen a los ojos, encuadrados a su vez por párpados superiores abultados e inferiores finos. La nariz es respingona con oquedades para las fosas nasales. De enmedio surgen dos molduras que se

separan dibujando el contorno de los bellos. Las fauces, con esa expresión de semisonrisa que apuntábamos en la pieza anterior, están abiertas y muestran cuatro dientes frontales, dos colmillos de sección triangular y cuatro molares en la mandíbula superior; en la inferior faltan los dientes frontales, cuyo lugar está ocupado por una ancha lengua partida a la mitad y doblada en ángulo recto que también oculta la sección central del bello inferior.

La figura se trabaja con suavidad y destreza, lográndose una serie de modulaciones que contribuyen al dinamismo -aún cuando la pieza sea absolutamente estática- y a cierta acentuación de los efectos plásticos. Aquí no se exageran en tamaño los componentes anatómicos, pero tampoco podemos decir que se trate de una obra naturalista: hay algo, un cierto aire, que la aleja de tales presupuestos. Tal vez sea la boca, o los ojos, que parecen darle cierto parecido a un rostro humano. Y es interesante constatar que si bien no conocemos ninguna otra pieza teotihuacana semejante, existe en el Museo Anahuacalli otro recipiente muy parecido, sólo que perteneciente a la cultura Totonaca (fig. 4a), lo que nos lleva a constatar y ratificar una serie de contactos entre el Altiplano y la Costa del Golfo sobre los que no es preciso insistir pues han sido suficientemente señalados por quienes de una u otra manera se han ocupado de dicho período.

Figura nº 5

En el Museo Anahuacalli se conserva un fragmento de barro que representa a un felino visto de perfil y mostrando su lado derecho, aunque la mayor parte del cuerpo, así como los cuartos traseros han desaparecido.

Se trata de una pieza muy plana, casi un relieve, en la que el tratamiento de la cabeza es más cuidadoso y detallado que en el resto de sus partes anatómicas. La frente es abultada. El ojo, semicircular, está vacío y encuadrado por arriba mediante una moldura prominente. La nariz debió ser redonda, pero actualmente se ve interrumpida por una fractura recta que también afecta al belfo superior. Las fauces están abiertas y los belfos se diseñan mediante una ancha moldura continua; aún se aprecia un colmillo y un molar, además de la lengua, larga y que está más de frente que de perfil y oculta parte del belfo y mandíbula inferior.

Lo poco que se conserva del cuerpo es plano y de él sale la extremidad delantera derecha; doblada casi en ángulo recto y cuyas garras tampoco se representan de perfil.

Las superficies se modelan con suavidad y logran una sencilla claridad expresiva, a lo que coadyuvan las líneas incisivas delimitando contornos o marcando detalles. Una vez más la cabeza y las garras destacan del conjunto tanto por su tamaño como por la animación y cuidado con que están tra-

bajadas.

Figura nº 6

Este otro fragmento de barro ocre con abundantes restos de pintura constituye, a pesar de su pequeño tamaño, uno de los ejemplos más curiosos y originales en la plástica teotihuacana, sobre todo por la actitud que adopta, más cercana a la de un humano que a la de un felino.

Debido a su actual ubicación en una vitrina del Museo Anahuacalli resulta difícil la apreciación de la frente, que da la sensación de ser algo estrecha. Los ojos son exageradamente grandes, casi circulares y resaltan mucho sobre unas cuencas bastante rehundidas. La nariz es respingona y tiene dos oquedades correspondientes a las fosas nasales. Las fauces están muy abiertas y enmarcan una cavidad bucal formada por dos superficies que se cortan en ángulo; en la mandíbula superior hay dos grandes colmillos curvos y cuatro dientes frontales, mientras que en la inferior no existen piezas dentarias; la lengua, ancha y plana, cuelga por encima del belfo inferior ocultándolo en parte.

El cuello es robusto, adornado con un colgante que cae sobre el pecho acabado en una borla. El cuerpo es pla-

no, bastante "humano", y la extremidad delantera derecha (la única que se conserva) se dobla en la articulación y muestra una "mano" con cuatro "dedos" más que garras. Además, en la "muñeca" lleva una pulsera de dos vueltas.

Lo que más sorprende de esta pequeña obra es sin duda su postura y los rasgos "humanos" que ostenta. Si elimináramos la cabeza perfectamente podríamos pensar en una figura humana con sus adornos en el cuello y en la única muñeca que aún se conserva. El collar es un elemento que en parecida disposición lo observaremos en una figura del Partio Blanco de Atetelco (fig.40) y posteriormente aparecerá tanto en los portaestandartes como en las lápidas que cubrían los muros exteriores del Edificio B de Tula (figs. 6a y 6b). Sin embargo, su postura erguida es algo diferente a todo lo teotihuacano hasta donde alcanzan nuestros conocimientos, aunque tal vez se emparente con los personajes humanos ataviados de felino (claras connotaciones guerreras, como veremos) y, más lejanamente, con algunas figurillas olmecas que según P. Furst (1968) guardan estrecha relación con prácticas de hechicería y chamanismo (fig. 6c).

Figuras nº 7 y 8

Si los ceramistas teotihuacanos demostraron su destreza en obras de mediano tamaño, hemos de reconocerles una habilidad fuera de toda duda a la hora de enfrentarse al trabajo de unas piezas que casi las podríamos englobar en el apartado de las "miniaturas". Estas dos cabecitas de felino que a continuación trataremos sucintamente constituyen dos magníficos ejemplos y, obviamente, no las agrupamos por sus semejanzas, sino más bien en un intento de destacar cómo mediante dos tratamientos completamente diferentes del mismo tema llegaron a unos resultados que para nada desmerecen el uno del otro.

La primera (fig. 7), aunque bastante deteriorada, pone el acento en un preciso manejo de la línea para marcar los contornos de cada una de las partes anatómicas, alcanzando un acabado cercano al modelo natural, pero que incorpora cierto esquematismo lineal muy acorde con los modos de representación del momento. Sin embargo, la número 8 enfatiza en el modelado de las superficies (la línea será un mero auxiliar plástico) y no duda en recurrir a los contrastes de claroscuro -a pesar del mínimo espacio con que cuenta el artesano- para remarcar o dramatizar determinadas partes, los ojos o la boca, por ejemplo. No obstante, hemos de señalar que esta última figura lleva un tocado de plumas

que más parece zapoteca (obsérvese la semejanza con el tocado de Xipe de la figura 8a) que teotihuacana, lo que una vez más nos habla de posibles contactos o interrelaciones que permiten la incorporación de nuevos modelos al repertorio propio de cada cultura.

Figura nº 9

Si cierta aproximación al naturalismo constituye uno de los componentes a tener en cuenta en las piezas de cerámica, el panorama cambia sustancialmente en las obras de piedra, para las que no es aventurado suponer alguna función monumental.

El presente jaguar que fue encontrado en las excavaciones del Palacio de Quetzalpapalotl puede abrirnos paso a este nuevo apartado, tanto por el material en que se trabaja (alabastro verdoso) como por las características formales que en él se despliegan. La cabeza, un poco grande en relación al resto del cuerpo, está erguida y parece mirar hacia arriba. Las orejas encuadran por la parte superior y por los laterales al cráneo en un perfil casi de ángulo recto. Las cuencas oculares están vacías y entre ambas sobresale la nariz abultada y un poco respingona con dos volutas

curvadas hacia afuera que funcionan como fosas nasales. El belfo superior está partido por una incisión vertical que arranca de la nariz. En la mandíbula superior se aprecian dos dientes frontales limitados por grandes colmillos inclinados hacia afuera y puntiagudos. La lengua, plana y ligeramente trapezoidal, cuelga hasta la "barbilla" ocultando la parte central del belfo inferior, y también incorpora una incisión vertical que continúa el efecto plástico de la que separa las fosas nasales.

Del cuerpo sólo se aprecia el lomo y el espacio que queda entre las patas delanteras, sirviendo el resto de núcleo sobre el que se trabajan las extremidades y la cola. Las delanteras están extendidas y forman dos a modo de rectángulos verticales y paralelos, cuyos lados externos se ven bordeados por una moldura escalonada que por arriba se incurva hacia adentro y forma una voluta en cada una. Este esquema, según Kubler (1972: 22), se parece a la

"pata-ala de derivación de ave, del arte Olmeca".

Las "manos" y las garras (cuatro en cada una, muy largas y ligeramente curvadas) se representan frontalmente. En cambio, las extremidades traseras, recogidas sobre sí mismas, carecen de garras. Por último, la cola se diseña mediante un escalonamiento de tres secciones triangulares trun-

cadadas e invertidas, colocándose la más grande en la parte superior y la más pequeña en la inferior,

Aunque de pequeño tamaño, es notable la solidez de la figura: toda ella parece comprimida en un bloque homogéneo que no permite ningún tipo de fuga visual ni espacios vacíos; las formas quedan prisioneras y apenas si resaltan del núcleo sobre el que están talladas. Las líneas incisas, prácticamente idénticas en cuanto a profundidad e intensidad, sirven para delimitar las diversas partes del felino de manera muy esquemática: su función no es lograr detalles exactos, sino meramente apuntar la existencia y diferenciación entre ellas. Todo ello confiere a la obra un marcado carácter geométrico que, de cualquier forma, se ve suavizado al no presentar angulosidades bruscas: el material finamente pulido y la ausencia de líneas rectas introducen un especial contraste entre la concepción de la obra que tiende a la abstracción y la delicadeza del resultado final.

Y si el cuerpo funciona casi como fondo de relieve (rasgo muy común a muchas manifestaciones escultóricas prehispánicas), encontramos aquí una característica que va a ser recurrente en Teotihuacan: la cabeza, que reúne en su volumen lo más específico y singular del felino, descansa sobre un cuerpo concebido como pedestal en el que aquella descansa, permitiendo además la incorporación de acentos

plásticos que refuerzan dicho efecto, en este caso, las extremidades delanteras que, aunque verticales, escalonan el impulso ascensional hacia el remate mediante los tres quiebros en sus lados externos. Si nos fijamos, el esquema se relaciona estrechamente con la concepción de una pirámide escalonada y coronada por un templo, una de las maneras de salvaguardar su identidad sagrada e introducir la referencia a algo que sobrepasa los límites de una contingencia puramente material.

Figura nº 10

Esta almena de alabastro en forma de felino fue encontrada, al igual que la pieza anterior, en la Zona 5-A (Palacio de Quetzalpapalotl) en las excavaciones realizadas por J. Acosta en 1962. El análisis se hará con base en una fotografía reproducida en su libro El Palacio de Quetzalpapalotl, ya que no hemos tenido acceso directo a ella, señalando de paso que la mencionada foto está tomada casi de tres cuartos, por lo que inevitablemente podrán apreciarse ciertas diferencias en nuestra descripción.

Observamos el lado izquierdo del felino agazapado, o al menos apoyado sobre los cuartos traseros recogidos, mien-

tras que las extremidades delanteras sólo están ligeramente dobladas y paralelas. Es visible una parte de la pieza sin trabajar, a manera de espiga que iría encajada en el núcleo o muro de sustentación.

Destaca particularmente la cabeza que mira al frente, trabajada toda ella como un cubo de dimensiones excesivamente grandes en relación al resto del cuerpo. La oreja -sólo vemos la izquierda- sobresale ligeramente del cráneo y forma una moldura en ángulo recto. La frente es plana. Un profundo rehundimiento marca la cuenca ocular vacía. La nariz es una continuación del plano de la frente, que se corta para caer sobre el bello superior a la vez que separa los ojos. Las fauces abiertas ocupan la mayor parte de la superficie frontal de la cabeza y se dibujan mediante dos molduras paralelas y continuas, delimitadas por profundas incisiones. El bello superior, al igual que la moldura correspondiente a la encía, presenta en el centro tres ligeras incisiones verticales que armonizan con las líneas de separación entre las piezas dentarias en ambas mandíbulas. La parte posterior de la cabeza está trabajada como un gran bloque prismático, sin otro detalle que una serie de incisiones que tal vez hagan referencia a un posible pelo o melena.

El cuello no se aprecia: queda oculto por la cabeza. La transición entre ésta y el cuerpo es brusca y radical:

de un esquema estrictamente geométrico pasamos a un cuerpo curvado que se apega más a un cierto naturalismo. No podemos decir que se trate de un fiel reflejo del modelo real, pero con todo, es clara la distinción en su tratamiento con respecto a la cabeza. Sobre el lomo se observan tres volutas o ganchos de naturaleza desconocida. La línea del vientre es recta, pero por debajo de ella no se desocupa el espacio entre las extremidades delanteras y traseras, sino que se conserva una superficie lisa que hace de transición hasta la espiga.

Las extremidades delanteras se representan juntas en un bloque, separadas una de la otra por un ligero rehundimiento de arriba a abajo. Las "manos" son abultadas y en ellas se delinearán cuatro garras y un espolón. En la fotografía sólo se aprecia una de las extremidades traseras, la izquierda: recogida sobre sí misma, el cuarto trasero se apoya en el nivel imaginario de la línea del suelo, apreciándose en la "mano" las garras sin que se pueda precisar su número.

Como ya señalábamos más arriba, existe una clara diferenciación en cuanto al tratamiento volumétrico entre la gran cabeza prismática y el resto del cuerpo. Éste da la impresión de ser mucho más plano; no obstante, tampoco podemos decir que sea liviano, pues mantiene su apego al bloque de piedra y conserva esa masa por debajo de la línea del vientre que

teóricamente debería perforarse. De este modo, se logra además una armonización plástica que le otorga un carácter unitario e integral.

La pieza apenas presenta detalles marcados con exactitud. En realidad, las líneas incisas tan sólo sirven para enunciarlos de manera sutil y claramente conceptual. El resultado roza la abstracción y encierra una ambigüedad muy propia de muchas esculturas prehispánicas: el máximo acento a este respecto se localiza en las partes del animal más características, en aquellas zonas donde se concentra toda su fuerza expresiva y toda la carga simbólica a la que pueda hacer referencia, en este caso en la cabeza. Una cabeza rígida, geométrica, estreña, imponente por su volumetría, en contraposición a un cuerpo trabajado si no con descuido, sí como algo casi secundario, complemento de la parte principal y sin otro atractivo que los ganchos que adornan su lomo.

Una palabra más acerca de la ambigüedad. Ésta se manifiesta claramente en la inclusión de ejes de simetría. En vista frontal, desde la separación de las orejas hasta el punto medio entre las "manos" delanteras bajaría una línea recta perfectamente definida. Sin embargo, la obra también admite una visión lateral, al modo como la vemos en la fotografía en la cual basamos nuestra descripción. Aquí no hay ejes; es más, estilísticamente podría tratarse de

dos obras diferentes ensambladas e integradas, cuyo único denominador común sería el hecho de que ambas corresponden a dos partes de un felino. No sabemos cómo estaba colocada originalmente la figura ni cómo la veían los espectadores que pudieron contemplarla. De todos modos, Acosta nos dice que se trata de una almena, lo cual complica más su carácter, sin que por ello deje de inscribirse a la perfección en la regla casi omnipresente de la plástica teotihuacana: la horizontalidad. Si se trata de una almena funciona como remate de un edificio o de una fachada, pero aquí no se configura como paso o transición hacia un ámbito celeste, hacia una esfera divina. Antes bien, impide por su propio diseño cualquier fuga visual hacia lo alto permaneciendo claramente apegada a lo terrestre. Se trata de una culminación, de un límite.

Figura nº 11

Existe en el Museo Etnológico de Viena un felino de piedra encontrado en la Hacienda Manzanilla, de Resurrección (Pue.), a la que no hemos tenido acceso directo por lo que basaremos nuestro análisis en la fotografía que aparece en el catálogo de dicho Museo.

Se trata de un jaguar sedente. Las orejas son grandes y rectangulares, encuadrando a la cabeza por arriba y por los lados. Los arcos superciliares, muy voluminosos y abultados, muestran unos diseños difíciles de precisar ya que no sabemos si corresponden a la idea original de la obra o son producto del deterioro. Los ojos, circulares y muy resaltados, dejan una profunda oquedad en su centro, posiblemente rellena en su tiempo con algún otro material. La nariz, que en realidad es una prolongación del plano de la frente con la que entronca por el espacio que queda entre las dos orejas, está partida a la mitad por una profunda incisión que se continúa hasta el belfo superior. Las fauces están abiertas y muestran piezas dentarias con aparente mutilación intencional: en la mandíbula superior, cinco dientes frontales, de los cuales el central coincide con la incisión que divide al belfo, flanqueados por dos grandes colmillos curvos y puntiagudos, ligeramente ladeados y que llegan hasta la encía inferior. En ésta sólo hay tres dientes frontales y dos pequeños colmillos que contactan con las piezas dentarias de la mandíbula superior.

Las extremidades delanteras se representan rectas y paralelas entre sí, disminuyendo su grosor a medida que descienden hacia el suelo. En la "mano" derecha se pueden observar varias garras frontales. De las extremidades traseras poco podemos decir dado que la fotografía es estricta-

mente frontal, pero podemos afirmar que están recogidas sobre sí mismas y, hasta cierto punto, enmarcan a las delanteras.

De nuevo tenemos que destacar la contraposición entre la cabeza y el resto del cuerpo, aunque en este caso no se llegue a los extremos de diferenciación que apreciábamos en la obra anterior. Y una vez más constataremos que el cuerpo sirve de pedestal, de ascensión óptica para la masa de la cabeza. La parte inferior se trabaja mediante superficies suaves y bien terminadas, siguiendo ese deseo de escalonamiento del que alguna vez hemos hablado: desde la línea en que se apoyan los pies se pasa hasta el punto más alto de las extremidades traseras para, finalmente, acceder a la intersección con la gran cabeza. Si abajo hay impulso hacia arriba, el remate tiende con fuerza a la horizontalidad (y por supuesto no se aleja de un esquema que se puede desglosar en un juego de líneas y planos que a medida que ascienden se retraen respecto a la posición del espectador situado frente al felino). Los volúmenes también se equilibran por contraposición: así, las orejas, muy grandes y destacadas, armonizan con las extremidades traseras, mientras que el resto de la cabeza, más estrecho, lo hace con las delanteras. Y, si seguimos observando la obra en vista frontal, nos daremos cuenta de que el eje de simetría vertical se

configura como auténtico motivo aglutinador en torno al cual se desarrolla el citado juego plástico, reforzado por unos efectos de claroscuro que subrayan las cualidades formales más sobresalientes de cada uno de sus componentes: cierta rigidez -remarcada por el sabio empleo de la línea- en la cabeza, y casi sensualidad en las extremidades.

Figura nº 12

Las constantes formales que repetidamente venimos citando al hablar de la escultura de felinos en piedra son recurrentes, pero no conducen ni a la monotonía ni a nada parecido a la producción en serie: el artífice teotihuacano parte de unos esquemas básicos de composición, pero tiene la capacidad de introducir mínimas variantes que llevan a una encomiable diversificación en los resultados finales, como lo podemos comprobar en esta pequeña pieza que se conserva en el Museo de la zona arqueológica de Teotihuacan. Describirla en detalle sería volver a los mismos presupuestos con leves modificaciones: orejas en forma de L invertida, frente plana, cuencas oculares rehundidas -aquí formadas por la intersección de tres planos-, fauces abiertas, cuerpo como fondo de relieve sobre el que se trabajan las

extremidades, carácter masivo de la obra, cabeza de mayor tamaño en proporción, líneas empleadas para delimitar contornos, etc, etc. Como dijimos, lo único que cambia es el resultado final, en este caso un poco rígido y bastante unitario en lo que se refiere al tratamiento de las diversas partes anatómicas.

Lo mismo podríamos decir de la figura 12a, recientemente descubierta en el Complejo Plaza Oeste y que con toda probabilidad estaba colocada en un nicho de una columna a 1 m. aproximadamente de altura. Aquí también hay ciertas variantes: el material ya no es piedra, sino arcilla y conserva bastante de su policromía original, además de que algunas partes, las extremidades delanteras, por ejemplo, parecen más volumétricas y redondeadas que las de la figura 12.

Finalicemos mencionando una obra zapoteca (fig. 12b) del Museo Anahuacalli que guarda estrecha relación con las dos anteriores, aunque las extremidades delanteras no se apoyen en el suelo, sino que parecen agarrarse a las "rodillas" de las traseras (con comillas, pues algo de humano tiene la figura en su postura).

Figura nº 13

Tampoco hemos tenido acceso a este felino que figura

en las colecciones del Museo Británico, por lo que tendremos que limitarnos a las abundantes reproducciones que del mismo existen, entre las que hemos elegido la que publicó M. Covarrubias (1975: 132).

A juzgar por el dibujo, la pieza está bien conservada. Es de ónix y constituye uno de los casos más complejos de la escultura teotihuacana. Tumbado sobre el vientre, con la cabeza erguida, las extremidades delanteras extendidas hacia adelante y las traseras dobladas hacia atrás, tiene en su lomo dos oquedades que a muchos autores hicieron pensar que se trataba de un precedente del Ocelotl-Cuauhxicalli mexicana, si no es que en realidad constituía un auténtico recipiente para los corazones de los sacrificados utilizado ya en época teotihuacana.

Las orejas se ajustan al patrón de la L invertida. La frente presenta una leve depresión en el centro. Los ojos tienden a ser circulares mediante progresivos rebajes en la talla, provocando así una zona central rehundida. La nariz se acerca al esquema de una sección troncocónica, cuyo lado más estrecho corresponde al arranque y el más ancho a la parte frontal, donde se observa una incisión elíptica que funciona como fosas nasales, así como otra, vertical, que baja partiendo en dos el bello superior. Las fauces están entreabiertas como si el felino mostrara su fiereza al dejar al descubierto las piezas dentarias. Los bellos son rectos y

sólo se representa una hilera de dientes -sin que podamos decir a qué mandíbula corresponde- formada por cuatro piezas frontales y dos grandes colmillos que se curvan hacia los lados.

Las extremidades delanteras se extienden como dos bloques rectangulares y paralelos rematados por dos poderosas "manos", cada una de las cuales tiene cinco garras verticales que semejan formas almenadas. En las plantas se observan tres elementos casi cuadrados (los ángulos son redondeados), y por debajo de ellos una moldura que nos recuerda el esquema facial de un Tlaloc -Tlaloc A- de Pasztory (1974: 10 y 16). En la reproducción poco se aprecia de las extremidades traseras, pero basta para darnos cuenta de que se doblan hacia atrás, cuando, como sabemos, los felinos las doblan hacia adelante. En la intersección entre las patas y el cuerpo aparecen unos adornos en forma escalonada (de arriba a abajo decrecientes en las delanteras y a la inversa en las traseras) de puntas redondeadas, así como una voluta incisa que se prolonga hacia el lomo. Kubler (1972) opina que en las plantas de las extremidades delanteras aparecen sendas cifras glíficas semejantes a una mandíbula de serpiente y en estrecha relación con la lluvia. Por otro lado, afirma que los ojos redondos son de pájaro y que las patas están bordeadas por formas de sierra, como patas-las de derivación olmeca, integrándose de este modo un ico-

no "jaguar-serpiente-pájaro", conocido por primera vez en Teotihuacan y que reaparecerá mucho más tarde en Tula y en Chichén Itzá, y que se relaciona con un culto en el que figuran aspectos de protección de un clan y asociaciones dinásticas.

Pasemos a las formas. Si el bloque cerrado constituía una constante básica en gran parte de las obras analizadas con anterioridad, ésta se sale de los cánones y parece abrirse al espacio circundante mediante una fuerza centrífuga que se materializa en las extremidades y en los esquemas dentados que las flanquean. Con todo, los vectores direccionales se ajustan al patrón horizontal y nunca las fugas tienden a una vertical más o menos rigurosa. El cuerpo y las extremidades forman un bloque prismático, y dinámico por sus proyecciones y remetimientos-, en el que los contrapesos casi se ciñen a una estricta ley de simetría en torno a un punto -no a una línea imaginaria-: la oquedad central. La otra oquedad también tiene su correspondencia, sólo que por contraste el vacío se trastoca en masa volumétrica: la cabeza, que despliega una admirable fuerza expresiva basada en un inigualable manejo de los recursos plásticos, bien sea líneas o modulación de superficies, cada uno de los cuales subraya y magnifica las cualidades de sus contiguos.

Figura nº 14

En las recientes excavaciones del Conjunto habitacional Norte de la Ciudadela (Proyecto Teotihuacan 80-82), apareció este pequeño jaguar de piedra que también presenta en su lomo una oquedad, por lo que hemos de suponer que si en Teotihuacan se utilizaban los cuauhxicalli, éste era una reproducción casi en miniatura de los de mayor tamaño (fig. 13). Es obvio que sus fines prácticos no contaban, pero su diseño lo emparenta directamente con la pieza anterior y con obras de culturas posteriores.

La cabeza está erguida y mira al frente. Las orejas, algo deterioradas, son grandes. Los ojos, redondos. La nariz, inclinada, con dos volutas para las fosas nasales. El belfo superior partido, las fauces abiertas y las piezas dentarias bien visibles. El cuerpo es liso y modelado con sencillez. Las extremidades delanteras se doblan hacia adelante, valga la redundancia, y las posteriores hacia atrás. En las delanteras observamos cuatro garras marcadas mediante incisiones verticales. La cola consiste en una pieza suelta, también de piedra, y que se coloca en una pequeña oquedad sobre los cuartos traseros.

Una vez más, la cabeza destaca en el conjunto por su tamaño y constituye la parte más elaborada del mismo, ajustándose, a pesar de su volumen, a esa horizontalidad tan ca-

racterística de la escultura teotihuacana. Y si su función tendrá posterior continuidad, también encontraremos pervivencias formales estrechamente relacionadas con esta pieza varios siglos más tarde: sólo necesitamos fijarnos en la disposición de las extremidades y compararla con una lápida del Museo de Santa Cecilia Acatitlan (fig. 14a). El parecido no deja lugar a dudas.

Figura nº 15

Esta pieza escultórica fue encontrada en las excavaciones de la Pirámide del Sol, por lo que no es muy aventurado pensar que se trata de un elemento integrado a la arquitectura. Es una cabeza de 50 cms. de altura, trabajada como un bloque prismático en el que se resaltan las diferentes partes anatómicas.

Así, las orejas forman una especie de rectángulo horizontal que destaca, y hasta cierto punto enmarca por arriba a la figura. En el centro se observa una hendidura para individualizar cada uno de los pabellones auditivos, los cuales presentan un ligero modelado que hace referencia a su particular anatomía. La frente consiste en un sencillo pla-

no horizontal que se prolonga adelante en la nariz, la cual hace de separación entre las dos grandes cuencas oculares con círculos rehundidos muy marcados donde es factible imaginar la colocación de algún elemento o material para representar al ojo propiamente dicho. En la nariz observamos una hendidura central que se prolonga hacia abajo separando el belfo de la mandíbula superior. Los "pómulos" son prominentes y su superficie está redondeada. Las fauces, abiertas, albergan los restos de cuatro grandes colmillos; piezas dentarias frontales sólo se conservan en la mandíbula superior, aunque muy deterioradas, y también aparecen molares en ambas mandíbulas. Toda la boca está enmarcada por una moldura continua: los belfos. La zona del cuello es inexistente toda vez que aparece una fractura que impide la apreciación de su acabado.

Esta cabeza de felino presenta un carácter claramente masivo y de acusada solidez, sólo contrarrestados por la gran cavidad bucal y las cuencas de los ojos. Por lo demás, las superficies se ven animadas por una serie de rasgos meramente apuntados mediante líneas incisivas, por ejemplo, la vertical que hace de separación entre las fosas nasales y las líneas horizontales que estructuran la cavidad bucal vista de frente, como una superposición de estrechas bandas horizontales. Sin embargo, en una visión lateral, destaca la

moldura ondulada de los belfos, de carácter irregular y que contrarresta el acusado geometrismo de toda la obra.

Los volúmenes se estructuran mediante una transición brusca de planos que casi se cortan en ángulo recto, aunque suavizados por un modelado que elimina aristas. De todos modos, la sensación al contemplar la obra es de rigidez, geometrismo y fuerza, lo que cuadra perfectamente con el aspecto de fiereza que todos los felinos teotihuacanos manifiestan.

Hay que señalar, por supuesto, los restos de estuco y de pintura roja que aún se aprecian en la cavidad bucal, lo que nos lleva a pensar en un recubrimiento polícromo original de toda la obra.

En cuanto a la composición, es claro un eje de simetría vertical si miramos la obra desde un punto de vista frontal. Por otro lado, las diferentes partes anatómicas están bien proporcionadas, no destacando ninguna sobre las demás. Finalmente, si algo es digno de ser mencionado es la acusada tendencia a la horizontalidad: partiendo de la banda que forma la mandíbula inferior podemos realizar una ascensión escalonada hasta llegar al rectángulo en el que se inscriben las orejas, culminación y límite que, por supuesto, impide toda fuga visual hacia arriba.

En las últimas excavaciones realizadas en Teotihuacan

(Proyecto Teotihuacan 80-82) y en la zona denominada Complejo Plaza Oeste, se encontraron tres cabezas de jaguar de similares características a las apuntadas para la figura que acabamos de analizar. De todas ellas se adjuntan fotografías y aparecen clasificadas como 15a, 15b y 15c respectivamente.

Figura nº 16

Rematando la escalinata en el lado Este que da acceso al Palacio de Quetzalpapalotl se encuentra, actualmente, esta cabeza de felino, realizada en piedra, de grandes proporciones y en buen estado de conservación, aunque el lado derecho de las fauces está totalmente reconstruido. Prueba también del estado de conservación son los abundantes restos de pintura roja en toda la obra, siendo más notables en la zona de los ojos y en el arranque del bello superior. Asimismo, se aprecian restos de estuco en su colmillo izquierdo y frente y, fragmentos en toda la pieza.

Se trata de un bloque monolítico en el que se tallan las partes anatómicas resultando una cabeza de felino con las fauces abiertas. Las orejas, sólo apreciables en vista

lateral, se representan a modo de espiral o esquema acarcado con tres volutas: la más interior es lisa y las otras dos se articulan a base de una especie de escamas con los bordes más resaltados. La frente es una sección plana con abundantes restos de estuco. Los ojos están formados por diversos elementos: primero, y en la parte superior, se aprecia una moldura lisa ligeramente curvada hacia los extremos; sigue un elemento ondulado o escamoso que bordea totalmente el ojo; este elemento se prolonga en los laterales, sin solución de continuidad, con el esquema ya descrito para las orejas. Continúa otra moldura a modo de párpado que se interrumpe en la parte inferior; como último elemento aparece el ojo propiamente dicho, formado por una moldura externa y ligeramente rehundido en el interior. La nariz forma un plano inclinado en el cual se aprecian dos partes: la primera y más grande va desde el arranque de la misma, a la altura de la frente, hasta poco antes de su terminación. Está decorada en sentido longitudinal por una serie de motivos incisos que parecen simular escamas. La segunda parte está formada por dos secciones divididas mediante una profunda incisión que, a su vez, parte el belfo superior. Queda una pequeña voluta rehundida en el lado derecho para la fosa nasal; la del lado izquierdo está ligeramente deteriorada. Los pómulos, como dos zonas planas, se sitúan entre los ojos y el

arranque del belfo superior, animados por ciertas modulaciones en la superficie. A la altura del belfo superior se origina un brusco corte en ángulo recto cuyo desnivel se cubre, en vista frontal, con el motivo decorativo ya señalado de ondas o escamas. En vista lateral la decoración se continúa, pero se curva hasta casi alcanzar las comisuras. Las fauces están abiertas. El belfo superior se estructura como una banda horizontal, sin ningún tipo de decoración o detalle, con dos grandes colmillos, el de la izquierda con restos de estuco y pintura roja. La parte interior de la mandíbula correspondiente al belfo superior se ondula ligeramente a la altura de las piezas dentarias, tres en total; éstas son de gran tamaño y surgen como formas rectangulares que se ensanchan en la terminación y se doblan hacia atrás. No se conserva ningún resto de piezas frontales.

El tamaño y el material en que está trabajada la pieza no lleva a un resultado masivo y pesado, como podría pensarse en principio, sino que el inteligente empleo de la línea le confiere un dinamismo que la aligera y, a la vez, posibilita unos juegos de clarooscuro fuertemente contrastados. En efecto, las superficies lisas son casi inexistentes, (exceptuando la frente y la cavidad bucal); los planos se animan mediante una serie de líneas que van desde el mero detalle hasta las fuertes incisiones que podemos observar en

las decoraciones de los pómulos, por ejemplo.

Podemos suponer que la obra, dado su tamaño, se pensó para ser colocada en el exterior. Si así fuera, el sol al incidir sobre ella, entre las zonas rehundidas y planas, en las profundas incisiones, etc. produciría fuertes contrastes de claroscuro y efectos plásticos, a lo que se uniría la policromía que originalmente, hemos de suponer, cubría la obra en su totalidad, hecho que podemos comprobar por los restos que hasta la actualidad se han conservado.

Sin embargo, también hay que señalar que la profusión ornamental evita los cortes bruscos entre plano y plano, sustituyendo las aristas vivas, que podrían formarse en la confluencia de los rasgos anatómicos, por una transición más complicada, pero suavizada, entre ellos. Ahora bien, existen otras partes donde la angulosidad se remarca, y hasta se exagera, caso, por ejemplo, de la disposición de párpados y cuencas oculares.

Por otro lado, el barroquismo de las superficies permite un cierto preciosismo en cuanto a efectos visuales: así, es fácil constatar una continuidad óptica entre las "cenefas" que dibujan los pómulos y las últimas piezas dentarias de la mandíbula superior que, como ya lo señalábamos, se doblan hacia atrás, estableciendo un paralelismo con el diseño de las orejas, a la vez que esta disposición permite, en vista la-

teral, un equilibrio entre éstas y la zona de las fauces.

Finalmente, sólo quedaría apuntar la continuidad, o paralelismo, de modelos con respecto a la cabeza que se encontró frente a la Pirámide del Sol (fig. 15), salvando las distancias que, en último caso, vienen dadas por una mayor riqueza en los detalles, más que por una divergencia real en cuanto a la concepción estructural de la obra. Incluso el marcado acento horizontal, que apuntábamos en aquella, se repite aquí en vista frontal, sólo que complicado por el quiebro de la parte central (nariz, en la banda superior; bellos, en la línea de los pómulos, etc.) que dinamiza el efecto final y le confiere una animación inexistente en aquella, y por las escamas ya mencionadas, que junto con su concepción global -e incluso en los detalles, piezas dentarias, por ejemplo- nos acercan una vez más a una simbiosis de significados, cuyos exponentes más conocidos serían las cabezas de la Pirámide de Quetzalcoatl y, últimamente, las descubiertas en el nivel más bajo de la estructura central del Complejo Plaza Oeste (figs. 15a, 15b y 15c).

UNAS PALABRAS ACERCA DE LA PINTURA

El material pictórico sobre el que hemos trabajado y que a continuación exponemos procede en gran parte de observaciones directas en la propia zona arqueológica. Ahora bien, los estragos del tiempo no perdonan, por lo que muchos de los murales que otrora brillaran por doquier, pasaron a mejor vida, y si no se toman urgentes medidas, corremos el riesgo de perder algunos de los que aún dejan traslucir el cromatismo -algo opacado ya- que con harta maestría supieron plasmar los artistas del momento. Y como desgraciadamente se esfumaron ciertos murales en los que se podía apreciar el motivo felino que aquí nos ocupa, hemos tenido que recurrir al soberbio material recopilado por A. Miller (1973), no sólo para rescatar lo que ya no existe, sino también para completar la visión de los que adolecen de deterioros irremisibles.

En este capítulo también nos guiaremos por las obras de C. Millon (1966) y E. Pasztory (1972) para establecer las pertinentes correlaciones entre pintura mural y fases cerámicas. Y con el fin de agilizar la consulta de las ilustraciones y poder ubicar cada pintura en su estricto ámbito arquitectónico, antes de cada una se insertarán dos planos: uno, correspondiente a la zona donde se localizan, y

otro que especifique con detalle la habitación, pasillo, patio, corredor, etc. donde se sitúa cada una de ellas, añadiendo una flecha que indicará la dirección de las figuras (excepto en aquellos casos en los que aparezcan imágenes frontales), manteniendo siempre la numeración empleada por Miller.

Finalmente, señalaremos que las descripciones pueden resultar monótonas y algo repetitivas, pero es un riesgo ineludible si pretendemos sentar las bases formales en que descansa la plástica pictórica teotihuacana.

Figuras nº 17 y 18

En la habitación 3 del Complejo Sur del Palacio de Quetzalpapatl, aunque muy deteriorados, se conservan dos murales: el 1, situado en el lado Norte, y el 2, en el lado Sur.

El mural 1 presenta lo que Miller (1973: 47, fig.18) llama "dos jaguares de perfil que caminan hacia un motivo central", aunque más que caminar hacia el motivo central, parecen enmarcarlo. Pero también se puede pensar en una representación frontal, idea que encontramos en otros mu-

rales, por ejemplo, en el Mural de los Animales Mitológicos (fig. 25h) o en la Zona 5-A (fig. 29).

Analizaremos en un principio los elementos que puedan corresponder a un perfil de felino, dado que la simetría es absoluta respecto a un eje vertical. Todos los motivos que componen la figura se delinean en rojo. La nariz es protuberante con una voluta para la fosa nasal, y la oreja casi rectangular con un reborde en rojo, sirve como base para el arranque del tocado. El ojo, redondo, tiene un círculo interior en rojo oscuro y está bordeado en la parte exterior por un anillo amarillo. Se representa el párpado superior del mismo modo que la ceja, la cual parece hecha de plumas que se individualizan mediante líneas rojas sobre fondo verde. El belfo es en realidad una línea roja de cuyas comisuras cuelgan unos adornos. La encía de la mandíbula superior no se interrumpe en el punto de contacto entre los dos perfiles, sino que es única y continua para ambas. Por debajo se aprecian dos dientes frontales y un gran colmillo curvo, aunque lo que en realidad vemos es una mandíbula frontal con cuatro dientes y dos colmillos. Las extremidades delanteras de los dos perfiles forman un paréntesis que engloba el esquema icónico. La parte externa de las mismas lleva una decoración de plumas, similar a la ya apuntada en la ceja en cuanto a color y disposi-

ción. Las garras se componen de un espolón y tres uñas que surgen de esquemas circulares.

Los elementos asociados son variados y abundantes. Así, el tocado arranca de una banda con decoración dentada en rojo sobre fondo verde. Los colgantes de las comisuras son dos tiras paralelas formadas mediante motivos circulares; tres estrechas bandas horizontales (verde, rojo, verde) que rematan en motivos planos, a manera de estolas, los completan. Uniendo uno y otro, en la parte inferior, aparecen dos esquemas circulares con tres extremos curvos en el interior, motivo este ya típico en la pintura mural teotihuacana, pues también lo encontramos en Tetitla, y el cual se ha interpretado constantemente, desde los primeros estudios sobre la pintura mural en Teotihuacan, como un corazón seccionado. Y en la parte superior entre ambos colgantes se representa un elemento ovalado y abierto por arriba del que cuelgan cinco gotas rojas. Para Kubler (1972: 33), puede ser un vegetal o fruto brillante y carnoso que rezuma algún líquido, posiblemente nopal. Séjournée (1956: 39) lo interpreta como un corazón humano en perspectiva oval, mientras que, para Caso (1966: 255), es un ojo arrancado con nervio óptico y gotas de sangre.

Notamos que el mural se dibuja con dos tipos de línea. Por un lado, una muy fina que a la vez que logra detalles

los delimita e individualiza claramente. Estos detalles, aunque no son muy abundantes en la propia figura, (fosas nasales, piezas dentarias, cejas y uñas), sí lo son en los motivos asociados. Por otro lado, constatamos una línea gruesa que dibuja distintas partes anatómicas y, además, marca los límites de las superficies ocupadas por los diferentes colores.

A pesar de todo quizá sea la ambigüedad representativa lo que más impacto cause de este mural. Ya apuntábamos que se puede interpretar como dos figuras de perfil, mostrándose sólo un lado de las mismas. Pero también se puede ver como una figura frontal, la cual se consigue mediante dos perfiles, aunque en ese caso, lo lógico sería que el tocado de plumas se representara por igual a lo largo de toda la cabeza y no sólo en la zona de las orejas. Si mantenemos la idea de una visión frontal, notamos que no existe mandíbula inferior, pero sí parece que, considerados como dos perfiles, se apunta su existencia (dos mandíbulas) que quedan ocultas por los colgantes. Y esta ambigüedad se ve reforzada por la disposición frontal de las piezas dentarias. Los belfos, aunque puedan parecer independientes, no están en contradicción con la anatomía de un felino si consideramos ambas partes como componentes de una sola boca, en la cual, como sabemos, el belfo superior está partido al medio.

El otro mural de este conjunto, el 2, es muy diferente. La superficie se divide en tres franjas horizontales, pero sin que los espacios estén estrictamente limitados. En la parte más baja aparecen unos elementos vegetales. Sobre ellos, un jaguar y parte de otro, con profusión de adornos, caminan alineados hacia el sur, siendo visibles sus lados derechos. Por encima, permanecen los restos de un personaje ricamente ataviado y con elementos felinos (garras y cola). El personaje sigue la misma dirección que los jaguares y, al igual que en la franja inferior, podemos suponer que no estaría solo, sino que formaría parte de una procesión. En general, todo el mural está muy deteriorado, lo que afecta principalmente al color, siendo posible definirlo en algunas zonas. Sin embargo, y al igual que en el mural 1, todas las partes se delinearán en rojo.

El ojo es redondo. La ceja, semicircular, se ve adornada por una serie de plumas o esquemas estrellados. La nariz es prominente y redondeada en la terminación. Un pequeño "botón" encima de ella actúa como fosa nasal. Las fauces, abiertas y muy alargadas, están perfiladas de manera más intensa que el resto de las partes anatómicas, y de ellas surge la lengua, que parece convertirse en una voluta prolongada hacia adelante, de la cual surge una banda que cuel-

ga hacia abajo y, en el espacio originado por la lengua y la banda, se ve otro elemento con la terminación a manera de plumón.

El cuerpo es muy esquemático y queda oculto en parte por los adornos. Del lomo cuelgan dos bandas decoradas en tonos rojos y amarillos. Todo el perfil del lomo y la cola está recorrido por un motivo rayado que parte del tocado y que puede hacer alusión a unas plumas, al igual que en la ceja.

Las extremidades delanteras, ligeramente hacia adelante, no presentan una "mano" propiamente dicha, sino un sombreado con tres garras en cada una, semejando clavos o tachuelas. Atrás, la derecha, la única representada, se logra individualizar del cuerpo mediante la línea roja que la perfila. Tanto la terminación como las garras están ocultas por un motivo que parece arrancar del vientre del felino.

El tocado de plumas parte de una banda intermedia sobre la ceja, con las plumas coloreadas en rojo y amarillo. La lengua transformada en voluta presenta una doble línea en la parte inferior, mientras que la superior está ligeramente rayada, pero sin que dichas rayas ocupen toda la anchura de la voluta. La banda que de ella surge a manera de estola tiene tres partes: la superior, formada por dos secciones rectangulares; la intermedia, con tres estrechas ti-

ras horizontales y paralelas y, la inferior, semejante a la primera, sólo que aquí, las secciones son más anchas y cortas. Del tocado parten dos motivos: uno, que de forma paralela recorre el perfil de la figura y que parece rayado en su totalidad y, otro, con dos bandas que cuelgan del lomo, iguales a la de las fauces.

En cuanto al personaje dos son los elementos a destacar. Las garras que sustituyen a los pies humanos, y la cola, que suponemos de jaguar, aunque difiera en algo a la del felino anterior.

En el registro inferior del mural se representan de manera alterna dos a modo de vegetales, o quizá, plumas, y una especie de cojín de forma ovalada del que cuelgan cuatro bandas o cintas.

Muchas de las características ya señaladas en el mural 1, serían constatables en este otro, aunque también existan diferencias. Vuelven a aparecer dos tipos de línea, pero aquí la línea fina se aplica en casi toda la representación, mientras que la gruesa sirve tan sólo para delinear las fauces y la nariz. También se sigue manteniendo la línea, fina en este caso, para marcar los límites de los colores, colores que, por otro lado, son planos sin que en ningún momento se mezclen o confundan.

En cuanto a la composición, los contrastes son obvios.

Mientras que en el mural 1 sólo son dos figuras las representadas (o una frontal), en el 2 se dibujan otra serie de elementos que no encuentran paralelos en el mural anterior. Aunque el jaguar sea común a ambos, notamos en el primero un diseño más cuidadoso y detallista. Sin embargo, ambos se caracterizan por el esquematismo de su tratamiento, más acusado en el mural 2, donde extremidades y garras están trabajadas de forma tan somera que más parecen alusiones conceptuales a la anatomía, que estilizaciones de las mismas. Y, por su parte, el hocico, se dibuja tan alargado que se aleja de la norma teotihuacana.

Un punto en común para ambas representaciones sería el cuidadoso esmero con que se especifican cada uno de los adornos que acompañan a las figuras. Quizá esto sea una razón que justifique el esquematismo anatómico: el cuerpo sólo actuaría como soporte de lo que en realidad pudo estar calificando al felino. Algunos de estos adornos o elementos asociados los encontramos en ambos murales, por ejemplo, cejas de plumas, tocado y colgantes con terminaciones a manera de estolas.

Volviendo a la idea ya apuntada de que todas las pinturas de una habitación pueden participar de una idea común en cuanto a contenido simbólico, hay que señalar que los jaguares del mural 2 no se dirigen hacia el motivo que

se supone central, el 1, sino que van hacia la puerta, lo que introduce una interrogante más a la hora de plantearnos el posible significado de este conjunto pictórico, a lo que se añade las ya apuntadas diferencias formales entre mural y mural que incluso nos podrían hacer pensar en dos artífices distintos (trabajando al mismo tiempo o no).

Figuras nº 19, 20, 21, 22 y 23

La Zona 2, denominada Palacio de los Jaguares, es uno de los lugares de Teotihuacan que mayor cantidad de murales con el motivo felino conserva. Así, tenemos los pórticos 1 (murales 1-4); 2 (mural 2); 6 (mural 1); 10 (murales 1-2) y la habitación 10 con los murales 1 y 2. Sorprende que todos aquellos recintos donde se constatan jaguares sean pórticos, y sólo hay un caso de habitación, la 10, aunque si observamos el plano, veremos que ésta también va precedida de un pórtico. Dada la complejidad de la zona a analizar, se seguirá el mismo esquema que el empleado al enunciar los recintos.

Figura nº 19: pórtico 1, murales 1 y 4

Los dos murales a estudiar del pórtico 1 son iguales por lo que la descripción se hará de uno, aunque siempre que exista alguna diferencia se constatará. El pórtico está abierto en el lado Sur, con dos estrechos pilares que originan tres entradas de las cuales la central es mayor, siendo las laterales de iguales proporciones. Volvemos a encontrar una procesión de jaguares. Y, decimos procesión, porque en cada uno de los murales conservados aparece un felino. Sin embargo, los planos indican que los murales se distribuían en los cuatro lados, por lo que podemos suponer que en el lado derecho se repetiría el mismo esquema. Según Miller (1973: 50), se trata de un talud en los muros Norte y Oeste en los que se ven unos felinos de perfil, que caminan hacia la puerta presentando al espectador su lado derecho. Llevan tocados de plumas y con su garra izquierda sostienen una caracola marina en la que, aparentemente, están soplando, aunque las fauces estén completamente abiertas. No es Miller el único autor que piensa que los jaguares están tocando las caracolas, opinión compartida por Edwards, Emily (1966), por citar sólo un ejemplo.

De la caracola, que también parece llevar un tocado de plumas, se desprenden tres gotas de algún líquido. Al

lado de ésta, observamos una forma de estrella marina y dentro la representación de una máscara de Tlaloc, idéntico dibujo al que aparece en la parte superior del talud alternando con otra máscara de Tlaloc, todo lo cual actúa como cenefa enmarcando el motivo central. El fondo de la composición es rojo fuerte y sobre él se delinearán los demás diseños (actualmente el delineado está tan decolorado que parece blanco). Asimismo algunas zonas presentan color azul claro.

La cabeza está erguida. Las orejas son alargadas y por encima de ellas aparece un esquema dentado a modo de plumas del que arranca el tocado. El ojo es redondo. La nariz está bastante perdida, pero quedan restos de una voluta que marcaría la fosa nasal. Las fauces, completamente abiertas, se delimitan mediante una ancha línea. Se representan tres piezas dentarias frontales y un gran colmillo curvo, todo en la mandíbula superior, mientras que en la inferior, ancha y potente, aparecen cinco dientes frontales y un colmillo de menor tamaño.

El cuerpo, alargado, no tiene ninguna decoración y su perfil se eleva a la altura de los cuartos traseros. De las extremidades delanteras, la izquierda surge por detrás del cuello y parece sostener la caracola. En la "mano" se dibujan tres garras y un espolón. La derecha parece estar apoyada en el suelo, con el mismo número de garras. En cuanto a las traseras, de la izquierda sólo se ve la "mano", per-

maneciendo el resto oculto por el cuerpo y, la derecha está ligeramente curvada. Ambas se apoyan en el suelo. La disposición y el número de garras es la misma que en las delanteras. La cola parece formar una unidad con la pata, configurándose entre las dos un esquema simétrico de terminaciones divergentes.

El felino lleva un gran penacho de plumas alargadas. Desde el arranque del lomo y hasta la punta de la cola se observan unos elementos circulares con dibujo ondulado en la parte superior y una forma trilobulada en la zona de contacto con el cuerpo. Esta colocación de motivos sobre el perfil del felino, también lo encontramos en el Complejo Sur del Palacio de Quetzalpapalotl (fig. 18), y más tarde lo volveremos a ver en uno de los pórticos del Patio Blanco de Atetelco (fig. 40).

También hay otros elementos que acompañan al motivo central como la caracola, muy esquemática, que parece tener penacho de plumas, tres círculos rojos sobre fondo azul decorando su parte más ancha y una embocadura a manera de cuello de botella. De ella surgen dos volutas muy finas, una a continuación de la otra, que caen hacia el suelo. En la parte inferior de la caracola y, dibujadas por debajo de la "mano" delantera izquierda del jaguar, se observan tres gotas muy alargadas. En la cenefa que decora la parte supe-

rior del talud aparecen dos motivos alternantes de máscaras de Tlaloc, pero uno de ellos está envuelto en una estrella de mar. Con relación a esto, E. Pasztory (1974), piensa que se trata de una clara asociación del jaguar con elementos acuáticos.

A primera vista el mural parece complejo y abigarrado, pero si lo miramos con detenimiento concluiremos que, por el contrario, la claridad es lo que domina. Para empezar, una línea gruesa va marcando el contorno anatómico del animal, poniendo especial énfasis en las fauces, línea que se extiende hasta el tocado, como si fuera parte integrante de la figura. El mismo tipo de línea se utiliza en la cenefa del mural. Por otro lado, una línea más fina dibuja el resto de los elementos originando así un contraste entre los motivos propios del felino y aquellos otros que simplemente lo acompañan, aunque en alguna medida lo estén calificando. El resultado es dinámico a pesar de que, no es preciso repetirlo, los colores se apliquen a base de capas planas, por lo que no se busca ni volumetría ni profundidad espacial. Incluso los motivos más estáticos de la escena, la caracola, por ejemplo, parecen generar cierto movimiento que aquí se materializa en las gotas que de ella caen, en las volutas y en la animación que le confiere el tocado de plumas. Las procesiones son esencialmente movimiento y ritmo, conjun-

cinón y cadencia repetitiva que, como en este caso, no necesitan del abigarramiento ni de la exageración para comunicar una sensación de actividad sagrada o en estrecha conexión con ella.

Figura nº 20: pórtico 2, mural 2

Situado en el lado Este del pórtico, el mural, muy deteriorado, presenta el mismo esquema compositivo que los murales analizados con anterioridad. Al igual que en el pórtico 1, aquí el felino también camina hacia la puerta del fondo, aunque en este caso, sea su parte izquierda la que ve el espectador. La única diferencia que encontramos son los motivos que forman la cenefa que lo enmarca por la parte superior: se compone de dos tiras entrecruzadas que alternan con elementos casi circulares que en el pórtico anterior se colocan a lo largo del lomo del felino, sólo que ahora aparecen simplificados, pues carecen de la forma trilobulada en la parte inferior.

Del resto del mural poco más se puede decir pues, excepto el tocado de plumas y parte de las extremidades delanteras, nada se ha conservado del jaguar. En cambio, se ve con claridad la caracola con el penacho de plumas, una

voluta y las tres gotas que de ella caen. El espacio en el que se representa, también un talud, es menor al del pórtico 1. El jaguar es de dimensiones más reducidas y las gotas que surgen de la caracola, así como la voluta, sólo una, y parte del tocado de la misma, alcanzan la línea del suelo.

Figura nº 21: pórtico 6, mural 1

A diferencia de los demás pórticos del Palacio de los Jaguares, agrupados en el lado Norte de la construcción, éste es el único situado en el Sur. Sin embargo, y a pesar de su alejamiento con relación a construcciones homónimas, el motivo que en él se representa viene a ser el mismo que en los casos anteriores. El jaguar, también de perfil, camina hacia la puerta, en dirección Oeste, y muestra al espectador su lado derecho.

Quizá lo que más sorprenda sea la variedad, riqueza y calidad cromática que aquí se conserva: tonos ocres de fondo, blancos, azul claro y azul oscuro que, precisamente se aplica en aquellas zonas del mural que en el pórtico 1 aparecen de azul claro. Posiblemente sea con los murales de este pórtico, el 1, con los que mantenga una relación más estrecha. Observamos que la cenefa presenta la misma al-

ternancia de máscaras de Tlaloc ya apuntadas en el pórtico 1 (fig.19), sólo que aquí el fondo es ocre y los motivos se delinean en rojo. Por lo demás, no se constata ninguna otra diferencia, aunque sí rasgos en común.

Figura nº 22: pórtico 10, murales 1 y 2.

Los dos murales del pórtico 10 se sitúan en el lado Este y presentan el mismo motivo: dos pequeños jaguares, en cada mural frontal, aparecen sostenidos por unas manos humanas -Miller (1973:54), piensa que dichos jaguares pueden estar actuando como sustitución de la cabeza del personaje que los sostiene-. Con relación a este tipo de representación, Kubler (1972: 31) dice:

"El contexto escénico y narrativo de la figura con cabeza de jaguar sosteniendo el busto con tocado permite una interpretación provisional. El busto con tocado puede ser entendido como el retrato de un personaje dinástico, cuya condición familiar o de clan está indicada por el poseedor heráldico".

sin embargo, apunta la posibilidad de que aquí se esté invirtiendo el significado:

"... el significado quizá invierte la anterior relación: en vez de que el animal protector muestre el busto de un miembro del linaje, aquí

un humano sostiene al animal heráldico, como si fuera un emblema de un miembro de la dinastía recién nacido." (pág. 32)

Continúa señalando que este esquema icónico jaguar-serpiente-pájaro en Teotihuacan no aparece asociado con ningún otro animal terrestre, sólo con figuras humanas en una doble iconografía: a) cachorro de jaguar sostenido por manos humanas, como en este caso y b) jaguar soportando un busto humano.

La parte superior del mural está bordeada por una cenefa de entrelazos azules perfilados en rojo sobre un fondo verde, encuadrados mediante dos bandas lisas horizontales en color azul. En la parte inferior del mural existe una ancha banda azul también perfilada en rojo. El jaguar está de perfil y se ve su lado izquierdo (en el mural 2). Lleva un gran tocado de plumas y le surge de la boca una voluta. Todo el cuerpo tiene una decoración de líneas entrelazadas que originan la malla o red, pudiendo simular la piel, así como unos esquemas dentados que bordean determinados elementos como tocado, parte posterior de las patas izquierdas, cola y parte del lomo.

Las orejas son grandes. La ceja sigue el mismo diseño de plumas que los jaguares ya analizados. El ojo es redondo con círculo central en azul. La zona externa está enmarcada, sólo en la parte superior, por un a modo de párp-

do rojo. La nariz presenta una forma redondeada sobre la que se coloca una voluta roja para la fosa nasal. En las fauces, abiertas, se dibuja la mandíbula superior. En ella se representan tres dientes frontales y un gran colmillo curvo, mientras que en la inferior no existen piezas dentarias, aunque sí se rastrea parte de la encía a la altura de las comisuras. En cada una de las extremidades visibles aparece un espolón y tres garras que surgen de esquemas circulares. La extremidad delantera derecha está extendida hacia adelante. La izquierda parece apoyarse en el cuerpo del personaje que lo sostiene. De las traseras sólo se ve la izquierda, paralela a la delantera. La cola parece surgir por debajo del cuerpo, sube hacia arriba y se incurva hacia atrás al final.

En cuanto a los elementos asociados tenemos: el tocado que parte de un esquema dentado y que remata en grandes plumas verdes bordeadas en rojo; de las fauces abiertas se proyecta una gran voluta, que en realidad son dos unidas, decoradas con una especie de greca verde sobre fondo rojo. De la figura humana que sostiene al felino, la única parte anatómica visible son las manos, amarillas, manos que según E. Paszatory (1978: 132), son los emblemas de la diosa de la tierra. Está ataviada con una prenda de color rojo suave con decoraciones geométricas a base de líneas rectas y quebradas.

Si en cuanto a lo representado encontramos diferencias con los murales anteriores -el motivo humano, la red que recubre el cuerpo del animal, o la misma cenefa-, sin embargo, sí podemos ver ciertos paralelismos entre todos ellos. Volviendo al escrito de Pasztory, recordamos la relación que tiene la imagen del jaguar-Tlaloc con la del jaguar con red, mientras que Von Winning (1968) piensa que este último está asociado a prácticas guerreras.

De la composición, varias son las ideas a destacar. Se representan pocos motivos, a diferencia de otros murales, quedando amplias zonas libres. Por otro lado, la figura animal se vuelve compleja, no tanto por el diseño como por la red, a lo que se suma la postura que adopta. Aunque en algunas partes se utilice una línea gruesa para marcar sus límites, todo se perfila con otra más fina. La cenefa se convierte en un mero elemento decorativo y con función de encuadre, como si hubiera perdido las propiedades explicativas de murales anteriores, aunque quizá el proceso de abstracción se agudiza y la carga simbólica no se pierde. Algo más: las volutas que en murales anteriores parecen pertenecer a las caracolas, aquí cambian y surgen directamente de las fauces del felino. Quizá se trate de una vírgula de la palabra. No es una idea muy descabellada si aceptamos la hipótesis de

que este jaguarcito actúa como elemento emblemático de algún clan familia y que la vírgula de la palabra le estuviera añadiendo otros significados.

Figura nº 23: habitación 10, murales 1 y 2

Dado que el motivo representado en esta parte es igual al del pórtico 10, nos limitaremos a señalar variantes y diferencias. Hay que apuntar que el mural está fragmentado conservándose del original el felino, exceptuando el hocico y la voluta que sale de las fauces; también permanecen las manos de la figura que lo sostiene y parte de su cuerpo. Asimismo, se ha conservado un trozo de la cenefa que enmarca al mural por arriba y un fragmento de la estrecha banda que lo limita en la zona inferior. Sin embargo, en la obra de Miller (1973: 56, fig. 43) existe una reproducción ideal en la cual nos basaremos. Los felinos igualmente se siguen representando de perfil, sólo que aquí no sabemos hacia dónde miran, continuando el mismo esquema direccional que en el pórtico. Al pertenecer el recinto a una habitación, ya no existe la puerta del fondo y, por otro lado, el posible motivo central no se ha conservado ni tampoco

restos de los murales del lado opuesto. Pero podemos suponer que se origina una unidad entre pórtico y habitación, mirando los jaguares -o tal vez hablando- hacía un hipotético diseño que se situaría en la pared del fondo de la habitación. Sigue existiendo un personaje humano que soporta al felino, pero éste ya no presenta los esquemas dentados que en los murales del pórtico lo bordeaban algunas de sus partes anatómicas. Del mismo modo cambia la disposición de los colores.

El tamaño de los elementos es mayor que los de la figura 22 debido a las propias dimensiones del muro, aunque se sigue manteniendo la misma proporción entre el tamaño de las figuras y superficies en las que se dibujan. Por otro lado, sólo es una voluta la que surge de las fauces del jaguar. Las formas que se producen en la cenefa de la parte superior son más alargadas que en el mural anterior, mientras que la franja que lo limita por abajo es más estrecha. En definitiva, a excepción del tamaño de las figuras y de los colores empleados, las semejanzas entre los murales son más abundantes que las diferencias.

Figura nº 24

La pintura mural que a continuación analizamos corresponde a lo que los arqueólogos denominan Zona 3 de Teotihuacan que, según los planos del INAH reproducidos por Miller (1973: 69), comprende las Plataformas 16 y 17. Esta pintura pertenece a la Plataforma 16, se cataloga como mural 2 y está in situ. Según Miller, es una de las más grandes pinturas murales que sobreviven en Teotihuacan y decora un tablero de una temprana estructura, parcialmente cubierta por dicha Plataforma 16. A juzgar por los planos, hemos de suponer que existió otro mural del cual nada podemos apuntar dado que no se conserva. C. Millon (1966:9) nos dice:

"Nosotros sabemos que al menos otra pintura semejante existió sobre una estructura casi inmediatamente al Sur de esta. Gamio apunta una breve descripción de García Cubas de una pintura que él encontró allí en 1895, casi exactamente igual al felino que ahora exponemos. Así, allí hubo al menos dos representaciones semejantes sobre la avenida sagrada."

Recientemente restaurado, en el mural observamos a un felino de perfil, delineado todo él mediante un trazo rojo muy fino. La cabeza está prácticamente perdida, pero aún se puede apreciar un semicírculo rojo sin que sea posi-

ble precisar a qué corresponde. El cuerpo se diseña mediante un perfil anatómico bastante recto en el lomo, pero curvado en la zona del vientre. De las extremidades delanteras sólo se representa la derecha que parece estar iniciando un movimiento. La única nota de color viene dada por cuatro formas circulares de las que surgen tres garras y un espolón curvos. Las extremidades traseras son pequeñas en relación al cuerpo.

Como elementos asociados tenemos, por un lado, los esquemas ondulados del fondo que podrían simbolizar agua: dichas ondulaciones se forman mediante una alternancia de tres franjas estrechas (roja, blanca, roja) y una ancha franja en tono azul verdoso. Por otro, en la parte inferior y sobre un reborde resaltado respecto al tablero, se dibujan unos círculos verdes (con zona central también en rojo) enmarcando la escena.

La línea se utiliza como reborde de la figura (hecho constatable en la generalidad de los murales teotihuacanos) y como medio para individualizar cada una de las partes anatómicas, sin que entre una y otra existan transiciones graduales ni matices de intensidad. Y, por lo demás, nos encontramos otra vez con la ausencia de volumetría y profundidad espacial, lo que se ve remarcado por el fondo ondulante al que la figura parece superponerse.

Figura nº 25

En el llamado Mural de los Animales Mitológicos, éstos parecen surgir de unos espacios limitados por estrechas bandas con zonas elevadas que pueden ser (y así han sido interpretadas no pocas veces) una clara referencia a algún motivo acuático. Probablemente formaba parte de un conjunto mucho más amplio, aunque del resto sólo se ha conservado un pequeño fragmento de similares características. C. Millon (1966a: 7) dice que

"Las más tempranas pinturas de los denominados animales mitológicos pueden constituir otro ejemplo de mito pintado sobre paredes. Los mitos aztecas de la creación, haciendo referencia al recurrente nacimiento y destrucción del universo, incluyen diversos acontecimientos. Entre los elementos más comunes están el conflicto eterno entre el vivificante Quetzalcoatl y el poderoso, caprichoso y a menudo destructivo Tezcatlipoca; la destrucción por inundación, fuego, viento y jaguares; la transformación de los hombres en peces; los jaguares devorando gigantes que habitaban la tierra.

.....
Es posible que la pintura represente una temprana versión del mito, quizá comprendiendo varios ciclos -quizá aquí la destrucción se deba tanto a la inundación como a los jaguares!"

Esta pintura es uno de los mejores exponentes en cuanto a dinamismo, variedad, cromatismo y animación de cuantas se conservan de Teotihuacan y por sí sola bastaría para eliminar cualquier sospecha acerca de la capacidad, libertad y recursos plásticos empleados por sus artífices. En aras de

una mayor claridad y de una mejor comprensión del análisis, las figuras se han numerado de arriba a abajo y de izquierda a derecha, hasta completar los felinos que aún quedan, ocho en total.

Comencemos hablando del movimiento, pues no nos parece pertinente una descripción pormenorizada de cada uno de los felinos que tan sólo nos conduciría a largos y tediosos desgloses. Si en las esculturas y en no pocas pinturas nos hemos referido reiteradamente al estatismo y a la horizontalidad como base de la composición, aquí encontramos un dinamismo que no escatima recursos en un afán de variedad de la más amplia gama: desde un jaguar que parece desplazarse de la manera más natural (fig. b) hasta las torsiones más rebuscadas y casi forzadas (fig. a), todo ello resaltado sobre un fondo variopinto y entremezclado con otros motivos que enriquecen no sólo la carga de significados, sino también el resultado plástico final. Las posturas no son menos dispares, llegando a caprichosas (en una primera lectura, pues todo debió tener profundas razones para su existencia), como en el caso de la figura a: sus extremidades delanteras -la derecha hacia atrás y la izquierda hacia adelante- han llevado a algunos autores a afirmar que se trata de un nadador (Kubler, 1972: 23), aunque hemos de suponer que la parte inferior de su cuerpo

acusaría mayor movilidad en caso de que realmente estuviera nadando. Otro caso curioso es la figura c (o la f, muy semejante) cuya cabeza está claramente de perfil, mientras que nos sería difícil aseverar si lo que vemos de su cuerpo es el vientre o el lomo, tan ambigua es su representación.

La riqueza cromática no es menor y, probablemente, el significado simbólico de todo el mural se vería reforzado por su manejo sin que la transgresión de unos modelos más o menos naturalistas fueran obstáculo para el despliegue de unas tonalidades que no se corresponden en zoología con ninguna de las especies conocidas (piel verde de la figura a, por ejemplo). Ello, claro está, no es óbice para que también aparezcan pieles ocres con manchas negras (figs. b, d, dl y g) que tan habituales son en las representaciones mesoamericanas de felinos. Las figuras c y f parecen blancas (hemos de suponer que la h perdió su color original) y muestran un singular diseño a base de líneas más bien rectas que les confieren cierto acartonamiento muy diferente de la redondez que acusan las demás. Esto nos da pie para decir unas palabras acerca de la concepción volumétrica y de la profundidad espacial de esta pintura. En Teotihuacan, ya lo hemos dicho, las capas de color son planas, sin que normalmente se pueda pensar en una búsqueda de efectos que tiendan a plasmar volúmenes. Sin embar-

go, aquí se pueden apreciar matizaciones e intensidades cuyo efecto se aproxima a cierto esbozo de volumetría, clarificada en todo caso por los recurrentes trazos de delineación. Y, por otro lado, el espacio en el que se sitúan las figuras es arbitrario, pero conceptualmente significativo por cuanto que a los ojos de cualquier espectador el registro superior corresponderá al punto más alejado respecto a su posición: ya no es un fondo neutro el que soporta a la figura, sino que ésta se integra armónicamente a un espacio que la envuelve y la engloba. Y no está sola: abundantes elementos asociados la acompañan (peces, conchas marinas, formas semicirculares, estrellas de mar, aves, una parece a punto de ser devorada por un jaguar-, chorros de agua que surgen de algunas fauces, especies de tocados de plumas, etc).

En definitiva, un mural pleno de imaginación y recursos formales que, en opinión de Pasztory (1972: 99), está en deuda con otras zonas:

"En Mesoamérica los estilos más naturalistas que enfatizan el tratamiento lineal refinado son típicos del Sur, especialmente del área Olmeca-Izapa-Maya, lo que sugiere que tales influencias sureñas, y especialmente del área Maya fueron las responsables del desarrollo de estas nuevas formas en algún momento de la fase Tlamimilolpa."

Figuras nº 26, 27, 28 y 29

La Zona 5-A de Teotihuacan presenta diversos recintos en los que podemos encontrar el motivo felino. Al ser tan variadas las representaciones y, por razones metodológicas, las agruparemos en tres apartados: figura 26: habitación 5, mural 1; figuras 27 y 28: pórtico 3, murales 5 y 2 y figura 29: pórtico 13, mural 2.

Figura nº 26: habitación 5, mural 1

A pesar del mal estado de conservación (sólo permanece la zona inferior en la que se incluye las extremidades traseras, parte de la extremidad delantera derecha y un trozo de la cola sin apreciarse su terminación), vemos que se trata de un medallón en el que se representa un felino sobre sus cuartos traseros. La figura se delinea en rojo sobre fondo ocre, pero parte de su anatomía se bordea con una ancha línea blanca. La zona del vientre es abultada. De las extremidades delanteras sólo se aprecia parte de la derecha que surge oblicua al cuerpo. La garra se vuelve hacia el animal, pero hacia afuera, como si se tratara de la garra correspondiente a la pata izquierda. Se dibujan tres garras puntiagudas y curvas y, suponemos un espolón, perdido, que

parten de esquemas semicirculares. La extremidad trasera izquierda se dobla en la articulación y cae hasta apoyarse en la imaginaria línea del suelo, idea ésta que también constatamos en la derecha. Las garras para ambas extremidades son iguales que las apuntadas para la delantera. La cola presenta un arranque muy ancho, funcionando como continuación visual del contorno del vientre. Se proyecta hacia arriba y parece incurvarse hacia atrás en la terminación, aunque no se ha conservado totalmente.

Los elementos asociados son algo extraños, pues los que aquí aparecen no se han encontrado en análisis anteriores: algo inidentificable sobre la articulación de la pata trasera izquierda; una "mano" o garra por delante de la figura; dos volutas, una a continuación de la otra, que probablemente surgían de las fauces del animal; y, finalmente, bordeándolo todo, un anillo que lo envuelve y en cuyo interior aparecen formas onduladas en dos tonos de rojo, claro y oscuro.

La línea, fina, es igual y única para todos los motivos representados, a diferencia de otros murales donde encontrábamos dos. Sin embargo, aquí notamos algo nuevo: algunas partes del cuerpo se remarcan mediante una ancha franja blanca sin que haya línea de separación con el ocre del cuerpo. Quizá se aplicó así para dar volumen al animal, volumen que, por otra parte, se ve realzado por las suaves cur-

vas que lo conforman, así como por el hecho de que la extremidad izquierda es más delgada que la derecha, con lo que se introduce un claro principio de lejanía visual y una reiterada amigüedad que no cabe achacar a un margen de error del artista pues harto probada está la destreza del mismo.

Complejo mural en el que, por último, hay que mencionar ese otro animal que aparece asociado con el felino: si partimos de la base de que es eso, un animal, ¿por qué sus extremidades tienden a lo antropomorfo? Lástima que no se haya conservado algo más para poder saber de qué se trataba.

Figuras nº 27 y 28: pórtico 3, murales 5 y 2.

El pórtico 3, curiosamente, no da paso a ninguna habitación; es más, a él se accede a través de un corredor que tampoco parece tener una relación muy directa con ningún otro recinto. El mural 5 se sitúa en el lado Sur aprovechando la base de un machón angular de dicha estructura. Sólo se conserva un fragmento, aunque todavía se pueden apreciar las líneas fundamentales del dibujo. Un jaguar, cuyo cuerpo se cubre con una malla, está abrazado a una planta estilizada de maguey. La postura es muy confusa. Mi-

ller (1973: 79) afirma que su posición es la de un humano, pero también puede estar echado y abrazando con sus extremidades delanteras la planta (no se ha conservado la parte inferior del mural). La planta que oculta en parte la cabeza del felino, del cual además de la malla (entrelazos amarillos sobre fondo verde), se observan unas manchas en la piel con punteado rojo sobre fondo rojo más suave. La planta de maguey remata en grandes flores estilizadas. La parte izquierda del mural está limitada por una cenefa de grecas o volutas y una tira de diversos elementos que se coloca paralela a la cenefa. Las partes anatómicas del jaguar se perfilan mediante una ancha línea roja.

La cabeza parece estar girando hacia su derecha. Sólo se dibuja la oreja izquierda, grande y con la terminación redondeada. El ojo almendrado está rodeado por un grueso párpado que casi semeja convertirse en antifaz. La órbita es amarilla y la pupila roja. La nariz es abultada con una gran voluta central para la fosa nasal. Las fauces están abiertas viéndose la cavidad bucal roja. La mandíbula superior es más prominente que la inferior y presenta cuatro dientes frontales y un colmillo que llega hasta las comisuras. Entre las fauces se representa una hoja de maguey, como si la estuviera mordiendo. Las dos extremidades delanteras se doblan para agarrar la planta, juntando las "manos" por delante de ésta, con tres garras curvas y un es-

polón en cada una. El arranque de la cola no se ve; sube hacia arriba y se incurva en la terminación.

El jaguar lleva un tocado de plumas verdes, pero sólo en una parte de la cabeza, por encima de su oreja izquierda. Parte de una banda con esquema dentado que, al igual que en otros muchos casos, Kubler (1972) lo identifica con un esquema de ave.

Existe una línea roja que individualiza todas las partes anatómicas del jaguar (es tan grueso su trazo que en algunas zonas, en el ojo, parece exagerada) y que también se utiliza en la planta y parte de las flores que la rematan, a la vez que una fina para lograr detalles y separar colores.

En cuanto al jaguar varios son los puntos a destacar. Por un lado, ya es natural que su piel presente la malla, pero es novedad en este mural que, además, se representen unas manchas con puntos en su interior. Puede estar aludiendo a las manchas de la piel, pero si así fuera, no entendemos por qué no se dibujan en todo el cuerpo y sí en algunas zonas como cola y articulaciones de las extremidades delanteras. Por otro lado, la postura que presenta no se puede pasar por alto. A primera vista parece estar de frente, pero una mirada más atenta lo contradice. La cabeza puede corresponder a un perfil, aunque la mandíbula y piezas den-

tarias están de frente presentando cierta inclinación como si quisiera conseguir una fuga visual (técnica que no era habitualmente utilizada). Los cuartos traseros y la cola son ambiguos sin poder hablar de una postura u otra, y, además, el tocado está de perfil. Todo ello en una imagen en la que el dinamismo del jaguar (basado fundamentalmente en su postura) se contrapone al estatismo del maguey y se anima con los variados motivos que abigarran la escena dentro de un marco bien delimitado, lo que obliga a un manejo de las superposiciones que si no alcanzan las cotas de la perspectiva "occidental", tampoco son muy frecuentes (por su profusión) en lo que de pintura llevamos analizado.

En el otro mural de este grupo, el 2, del que sólo se ha conservado una pequeña parte, se ven unas "manos" que podemos suponer de un felino, entrelazadas. También permanece parte de las extremidades, pero no podemos decir a cuáles corresponden. El color es ocre perfilado en rojo, aunque este último está muy perdido. El número de garras varía, pues mientras en la "mano" derecha se representan dos y alargadas, la izquierda tiene tres, muy curvas y de mayor tamaño. El mural parece dividido en registros verticales mediante grecas o simples líneas de distintos colores. Asimismo, en la parte inferior se dibujan en sentido horizontal olas

u ondas que, en un momento dado, cambian la dirección a la vertical, posiblemente encuadrando algún motivo central.

Muy poco es lo conservado de este mural como para poder hacer un estudio más profundo. De todas formas, alguna analogía encontramos con el anterior. Quizá la más importante sea la disposición de las garras, muy parecidas a las del mural 5, sólo que aquí llegan a entrecruzarse, mientras que antes se representan cercanas una a la otra. Y, otro motivo ya visto, las grecas que limitan el mural y que también aquí se dibujan en la parte derecha.

Figura nº 29: pórtico 13, mural 2

Situado en el muro Oeste de dicho pórtico, la escena presenta un gran motivo central, un jaguar que también rodea con su extremidad delantera derecha una planta estilizada de maguey que remata en tres grandes flores. El jaguar se apoya sobre unas ondas u olas en cuyo interior aparecen estrellas de mar. El cuerpo del felino está de perfil, se ve su lado derecho, pero la cabeza está de frente y una de sus extremidades delanteras, la izquierda, presenta una postura muy extraña. Todo el conjunto se encuadra mediante adornos circulares, que pueden ser flores, de los que penden diver-

sos motivos. También vemos pájaros, mariposas, flores así como un pequeño personaje humano, en la parte inferior izquierda del mural, el cual parece observar la escena. El cuerpo del felino está recorrido por una malla ocre sobre fondo rojo. Las partes anatómicas se individualizan mediante una línea gruesa azul, aunque hay otra línea roja fina que separa las zonas de color.

La cabeza está de frente. Los ojos son redondos con tres círculos concéntricos rojo, amarillo, azul (de dentro hacia afuera). La nariz, en el espacio intermedio entre las dos orejas, tiene dos volutas divergentes azules para las fosas nasales. De las fauces entreabiertas sale una gran lengua bífida a modo de dos grandes volutas que se curvan hacia adentro. En la mandíbula superior se dibujan cuatro dientes frontales y dos grandes colmillos. Sólo se ve parte del lomo y del vientre, pues el resto está oculto por la planta de maguey. De las extremidades delanteras, la izquierda se dobla para apoyarse sobre las ondas. De las traseras únicamente aparece la derecha, recogida sobre sí misma. La cola es gruesa y oculta parte de las ondas.

Al referirnos en páginas anteriores a un mural del Palacio de Quetzalpapalotl (fig. 17), hablábamos de la ambigüedad representativa de la figura, pues no se podía precisar si era una la dibujada o si mediante dos perfiles se conseguía un esquema doble. Ahora, nos volvemos a encontrar an-

te algo parecido y, al igual que allí, el tocado no se distribuye por toda la cabeza, sino sólo en las zonas laterales de la misma. También aquí el bello superior y las piezas dentarias corresponden a una sólo cabeza. En donde antes veíamos un "corazón partido", ahora aparece una lengua bífida en la que se pone especial énfasis, pues se dibuja mediante tres líneas paralelas, cosa que no sucede en ninguna otra parte anatómica, donde dos son las líneas utilizadas. Lo que nos extraña es que se enrosque a manera de dos volutas hacia adentro, cuando lo normal sería que se curvaran hacia afuera, como sucede en Tepantitla (mural de los Tlalocs rojos) -fig.31-, o en las imágenes recopiladas por Tozzer (1957: 123, figs.314 a 322) y pertenecientes a Tula y Chichén Itzá, en las cuales se rastrea el mismo patrón compositivo que en este caso: visión frontal de un rostro, extremidades delanteras apoyadas en el suelo, etc, aunque en estos ejemplos tal esquema esté unido a un cuerpo humano y las extremidades superiores, a la altura de la mano, se trastoquen en garras de jaguar. Tozzer piensa que el rostro es una máscara y opina que la lengua pertenece a una serpiente; notemos que en todos los casos que él anexa, dicha lengua se curva hacia afuera y el tocado se reparte por igual en toda la cabeza. Añade que esta "bestia" (son sus palabras) data principalmente de la época mexicana, por lo que podríamos pensar en una continuidad entre ambas

culturas, aunque en realidad él no recopiló representaciones de tiempos teotihuacanos.

El resto del cuerpo está de perfil, cosa que a primera vista no se contradice con los esquemas frontales, a no ser por la brusquedad con que gira la cabeza. Esta rotación, junto con la postura de las extremidades delanteras, imprime a la figura un movimiento que casi se convierte en desafiante por la forma en que agarra el maguey.

Y, una vez más, ya lo hemos dicho, el cuerpo del felino se cubre con red: E. Pasztory (1978: 132) dice que

"En el arte de Teotihuacan, el dios solar del inframundo fue probablemente representado por el jaguar con red, el cual está presente en contextos de agua y fertilidad en la pintura mural, que sugiere el inframundo durante la época de lluvias.

.....

El diseño de malla es similar a, y posiblemente derive de, el glifo movimiento (ollin) asociado al aspecto descendente de la deidad solar en la iconografía del Postclásico."

Figura nº 30

En la Zona 11 de Teotihuacan, situada al Oeste de la Calzada de los Muertos y al Sur del río San Juan, parece

que existieron (o al menos se encontraron restos) cinco murales con motivos felinos, de los cuales Miller (1973: 92) publica una reproducci3n ideal del mural 5 del p3rtico 5 (fig. 30), en la cual basaremos nuestro análisis, pues los demás debieron ser muy semejantes. La cuesti3n de los colores la pasaremos por alto ya que nada queda in situ de ellos, además de que la reproducci3n citada está en blanco y negro.

Como motivo central, vemos un jaguar con malla apoyado sobre unos elementos circulares partidos. LLeva tocado de plumas y algunas partes anatómicas están bordeadas por esquemas dentados, ya vistos en el Palacio de los Jaguares (fig. 22). De las fauces surge un gran chorro. La parte izquierda del mural se divide en tres registros verticales. En el centro se representa una máscara de Tlaloc y, a ambos lados, aparecen unos elementos rectangulares que son los mismos que se utilizan para decorar el chorro, s3lo que aquí ninguno de estos elementos aparece rayado. A juzgar por el mural de la habitaci3n 5, el 2 (fig. 30a), la parte superior estara limitada por dos tiras de grúas que originarían una ancha cenefa.

Las orejas son muy grandes y están decoradas con entrelazos. La frente se consigue mediante una línea abultada que llega hasta el hocico. El ojo, bordeado de plumas, es redondo a base de círculos conc3ntricos cuya parte superior queda oculta por el párpado. La nariz, alargada, tiene una

voluta para la fosa nasal. Las fauces están abiertas y son potentes, con cuatro dientes frontales y un gran colmillo curvo, dibujado por encima de la línea de las comisuras, en la mandíbula superior. La inferior carece de piezas dentarias. El cuerpo es alargado elevándose a la altura de los cuartos traseros. Las cuatro extremidades tienen la misma disposición: paralelas entre ellas y apoyadas sobre los círculos partidos. Poseen tres garras y un espolón curvo que surgen de esquemas circulares. La cola es gruesa; sube y se incurva hacia adelante en la terminación, redondeada. La parte inferior está recorrida por una forma dentada de igual grosor que la propia cola.

Al exponer de manera somera lo que aparece en el mural, hablábamos de los esquemas dentados de algunas de las partes anatómicas del jaguar y lo comparábamos con el mismo tipo de representación ya citado del Palacio de los Jaguares (fig. 22). No obstante, hay que señalar algunas diferencias. Aquí hay partes del cuerpo que no llevan dicho motivo, como el lomo, desde el arranque de los cuartos traseros hasta el tocado, y la zona del vientre. Por otro lado, las plumas del ojo aquí se aplican de una forma más libre pues, en ningún momento aparecen alineadas y dentro de un límite, mediante algo que las enmarque por arriba.

De las fauces sale un chorro a base de tres bandas paralelas que caen hacia el suelo. La superior con dibujos

de pequeñas volutas simulando líquido y las otras con dos motivos casi rectangulares (tienen los ángulos redondeados) que parecen llevar un a modo de ojo en el interior. En el Mural de los Animales Mitológicos, en la figura denominada como 25e, surge de las fauces del felino otro chorro, pero la parte superior carece de las volutas constatadas en éste, aunque sí aparecen los elementos casi rectangulares, sin ojos en el interior. Por otro lado, en la figura 29 (Zona 5-A) encontramos la misma idea: rectángulos con posible ojo u otro elemento, pero aquí surgiendo de las flores estilizadas en las que remata la planta de maguey, al igual que son tres las bandas que lo forman; el mismo motivo lo tenemos en la figura 27, y vamos a tener la oportunidad de encontrarlo numerosas veces, incluso en aquellos murales donde a primera vista no aparece el felino -Corredor 2, mural 2 de Tepantitla (fig. 30b)- y casi siempre asociado a grecas, y se vuelven a repetir en la parte derecha del mural, flanqueando la máscara de Tlaloc (Tlaloc B). Aunque sea la primera vez que encontramos este esquema en el límite de un mural, también aparece en la Zona 3, Plataforma 15 (fig. 30c), pero aquí las máscaras de Tlaloc no se acompañan de los elementos casi rectangulares, sino que se sustituyen por otros diseños.

Figura nº 31

Quizá unos de los murales más complejos de Teotihuacan sea el denominado "Tlalocs Rojos", en Tepantitla, patio 9, mural 3. En cuanto a cronología, Pasztory (1972: 56) piensa:

"Los Tlalocs Rojos que en estilo parecen ser tardíos, de hecho fueron encontrados bajo una serie de pisos debajo del nivel de la mayor parte de los complejos habitacionales, incluyendo el supuestamente más temprano Patio Tlalocan."

A esto hay que añadir el tipo de representación que en él se plasma, pues si bien parece tratarse de dos figuras humanas, prácticamente iguales entre sí y con determinados elementos que pueden ser característicos del felino, Kubler (1972), lo identifica con un icono "jaguar-serpiente-pájaro", representado a la manera de busto, empuñando dardos y usando garras de jaguar. El autor sitúa los antecedentes pictóricos de Teotihuacan en cuanto a felinos en la cultura Olmeca y en Oaxaca. En cuanto a la primera, los jaguares normalmente fueron humanos que utilizaron cualquier atuendo o máscara bucal, confiriendo así al portador el aspecto de jaguar. En cuanto a Oaxaca, lo demuestra con una estela de Monte Albán -Danzante 41, del período II- donde se continúa la tradición olmeca de cazador usando máscara bucal

y un tocado caracterizando formas de jaguar, como sucede en Tepantitla. También nos dice que este icono cambia de significado en Tula y Chichén Itzá. Así, el viejo "jaguar-serpiente-pájaro" adquiere una nueva identidad con los toltecas como un símbolo del inframundo.

Los ojos redondos están bordeados de plumas. Dos volutas originan las fosas nasales. Las fauces están abiertas dibujándose de manera continua el bello y la encía superiores, en la cual aparecen tres dientes (cuatro en el otro Tlaloc) y dos colmillos curvos. El bello inferior queda oculto por una gran lengua bífida que surge de las fauces abiertas. La mano izquierda de la figura es humana, pero la derecha se sustituye por otra de felino con tres garras y un espolón, a la vez que se representan dos a modo de ojos y tres elementos curvos en la parte externa.

El atavío que lleva la figura es sumamente complejo. Porta un tocado de plumas, en representación frontal; un collar; una a modo de falda que termina en ondas; una capa y dos dardos de puntas afiladas en su mano izquierda. La superficie donde se dibujan los Tlalocs aparece limitada por una cenefa con motivos geométricos alternando tres círculos concéntricos con dos formas rectangulares enfrentadas y parecidas a las que ya vimos en murales anteriores, sólo que aquí sin elemento interior. Por encima de esta cenefa que-

dan los restos de un pequeño personaje, de perfil, y que en su mano izquierda lleva el mismo tipo de dardos que los Tlalocs y en la derecha un lanzadardos, con lo que las alusiones guerreras se hacen más explícitas y, al igual que los Tlalocs, carece de piernas.

Dos tipos de línea aparecen en el mural. Una gruesa que, básicamente, se aplica en el rostro y algunos adornos como tocado, collar o capa y, otra fina, con la que sólo se delimitan partes anatómicas como la mano y garra, piezas dentarias, etc. Sin embargo, incluso aquellas partes o elementos que llevan línea gruesa, se constata a su vez una fina que las delimita, hecho ya señalado en otros muchos murales.

La composición de los diversos motivos resulta abigarrada debido a la profusión de líneas que los componen, notándose así, sobre todo en las figuras centrales, que la comprensión es difícil pues no se puede delimitar con exactitud la zona de cada elemento representado. Sin embargo, y aunque dichos motivos por individual resulten confusos, no sucede lo mismo con el conjunto del mural, dados los espacios vacíos intercalados entre ellos, que funcionan como descanso visual.

El que también se decoren las partes altas de las paredes, si bien es este el primer caso conservado de los murales hasta ahora analizados, no será el único pues en el

Patio Blanco de Atetelco (figs. 39 y 40) tendremos la oportunidad de volverlo a constatar. C. Millon (1966:14) opina que

"Las pinturas de las partes altas de las paredes de esta forma (estando pintadas, también) dan un efecto de papel pintado, enfatizando lo decorativo, disminuyendo el impacto pictórico de las figuras individuales repetidas dentro de los recintos.

.....
Los artistas que pintaron de esta forma estaban sacrificando el concepto de lo monumental hacia otras cualidades."

En cuanto al color, sabemos que en todo el mural se aplicaron diversos tonos de rojo: uno más fuerte como fondo del mismo y, otro más claro para los motivos, estando todo delineado también en rojo.

Finalmente, señalemos que aquí también nos podríamos plantear el problema de si el rostro es frontal o son dos perfiles enfrentados los que componen la imagen.

Figura nº 32

Según los planos de Séjournée (1969: 76) reproducidos por Miller (1973: 108), en el pórtico 1 del Palacio de Zacuala que, paradójicamente, ni presenta la entrada dividida por pilares ni constituye un acceso a otra habitación,

sino que es contiguo al Corredor 6 y se prolonga en el pórtico la, se encontraron los restos de un mural, el 1, actualmente en el Museo Nacional de Antropología, en el que se representa lo que Kubler (1972: 26) denomina "variedad de jaguar-hombre", y que comunmente se conoce como "Caballero tigre" para el Postclásico.

Se conserva parte del tocado de plumas y de su boca sale una vírgula de la palabra. El cuerpo está prácticamente cubierto por el atavío y diversos adornos. En la mano derecha lleva un escudo. Las partes anatómicas que quedan al descubierto presentan una decoración como de escamas. Todos los motivos se delinean en rojo.

Las orejas se representan bastante bajas, pues una de ellas, la izquierda, parece arrancar del cuello. El ojo es redondo y está formado por dos círculos concéntricos, azul el interior y amarillo el exterior. Una gran ceja de plumas que, por delante llega hasta el arranque de la nariz y por detrás casi hasta el cuello, enmarca todo el perfil de la cabeza. La nariz, como ya es normal, presenta una voluta en la parte superior. Las fauces están abiertas. La línea de los belfos se marca por una banda continua verde que se origina a la altura de la voluta nasal y se interrumpe en la zona frontal de la mandíbula inferior, donde aparecen cuatro dientes frontales, un colmillo y un molar. En

la cavidad bucal observamos la lengua, la cual parece transformarse en una vírgula. De las extremidades superiores la mano derecha permanece oculta por el escudo y la izquierda no se ha conservado. Las inferiores se apoyan en el suelo en actitud de caminar. La figura calza grandes sandalias y sobre cada una de ellas se observan dos garras que parten de esquemas circulares. La cola es larga, se proyecta hacia abajo y tiene la punta redondeada.

En cuanto a los elementos asociados, vemos: un tocado de plumas cortas que parecen prolongarse en otras más largas, aunque poco se ha conservado de ellas. La vírgula de la palabra se compone de dos tiras de igual anchura, azul y verde. En diversas partes de la misma se colocan tres cuadrados juntos e individualizados por la línea roja que los delimita. En la mano derecha lleva un escudo con plumas en dos de sus lados, inferior e izquierdo, y sobre un fondo rojo se representa una banda curva con círculos también rojos y esquemas dentados en azul a los lados. Además, lleva un collar de cuentas verdes y por debajo unos elementos circulares con una sección de ondas en el interior ya vistos en el Patío de los Jaguares; una falda con banda central anudada en la parte superior y que remata en plumas; un círculo azul en la parte posterior, bordeado de plumas del que parece surgir otra especie de tocado; flecos en las

piernas y grandes tobilleras y cotaras. Parece que la figura iba acompañada de otros elementos, pero dados los pocos restos no se pueden precisar.

Si en cuanto a la línea seguimos encontrando las características ya señaladas para murales anteriores, una fina y otra gruesa, en lo que se refiere a tipo de representación y composición podemos apuntar algunas diferencias.

Para empezar, la figura tal y como la vemos, parece la consecuencia de combinar dos ideas: lo humano, fácilmente rastreable en la postura que adopta, y lo felino, plasmado sobre todo en la cabeza y las garras. Sin embargo, éste no será el único ejemplo, pues en uno de los murales de Tetitla (fig. 38) aparece una figura arrodillada que también se puede interpretar como humano caracterizado de felino.

Otra idea que rompe la trayectoria de lo hasta aquí analizado es que el tocado de plumas no parte de la típica banda dentada, sino que aquí se representa lisa. No lo creemos olvido del artista. Asimismo, la decoración de red o malla en el cuerpo ahora se trastoca en una especie de escamas, de las cuales Séjournée (1969), dice que también pueden tratarse de plumas. Quizá constituyan una simplificación de la malla o hagan alusión a unos significados que se nos escapan. Por otro lado, el que un escudo aparezca

asociado a un jaguar, o persona caracterizada como tal, es la primera vez que lo encontramos, aunque en Tetitla, y en la misma figura arriba señalada, lo volveremos a ver.

Parece como si en toda la composición se hubieran utilizado diversas escalas para los motivos representados, pues notamos diferencias de tamaño entre la cabeza y las garras y el resto de la figura. Ésta semeja estar de perfil, pero una mirada más atenta nos obligará a precisar esta idea. La cabeza sí lo está, pero el cuerpo se representa de frente, viéndose totalmente la falda y los diversos adornos. Por otro lado, las piernas también parecen ser frontales, pero cambian bruscamente de sentido en los pies, los cuales ya están de perfil. El disco azul, en la parte posterior de la falda, está de frente al espectador, cuando por la zona en la que se sitúa debería estar de perfil. También la ambigüedad juega un papel importante, pues con exactitud ni la cola ni las extremidades superiores podemos decir que estén de frente o de perfil, y algo parecido sucede con los pies y las piernas. Además, la colocación del disco azul tampoco es muy clara; no sabemos si se coloca por encima o por debajo de la cola o si es un adorno de la misma. Por último diremos que la figura, por su misma postura, desarrolla un principio de movimiento muy acorde con su probable carácter militar.

Figuras nº 33, 34, 35, 36, 37 y 38

Todos los murales agrupados en este apartado, pertenecen a la zona habitacional de Tetitla, situada al Oeste de la Calzada de los Muertos y relativamente cercana al río San Juan. La variedad de los motivos representados hace que el estudio se realice de manera individual para mural conservado, y sólo una vez realizado este proceso, intentar buscar relaciones o diferencias en cuanto a los programas iconográficos.

Figura nº 33: pórtico 1, mural 3

Ubicado en la zona Sur del complejo de Tetitla, el mural, muy fragmentado, todavía conserva la parte inferior de un personaje representado de perfil que camina hacia la entrada de la habitación. En la mano derecha lleva una bolsa en la que se observa una cabeza de jaguar; de la mano izquierda le cuelga un extraño elemento muy decorado y de cuya parte inferior parecen colgar gotas. Por delante de la figura aparece un disco con tres tiras cruzadas por detrás a manera de aspas, que según Séjournée (1966: 249), corresponde al signo ollin (movimiento). Todos los motivos se de-

línean en rojo fuerte, mismo tono que se aplica al fondo del mural.

Podemos pensar que se trata de una bolsa realizada en piel de felino, de la que aún son visibles la cabeza y una extremidad. La primera se dibuja de perfil. El ojo es redondo con un punto interior para la pupila. Una pequeña voluta forma la nariz. Las fauces están abiertas y se ven tres grandes piezas dentarias. Por debajo de la cabeza surge una extremidad, que puede ser la delantera izquierda, con dos ligeros trazos para marcar las garras. La bolsa es muy simple; tiene una forma rectangular, colocada verticalmente, y la parte superior a manera de asa; dos bandas horizontales, azul y verde, unidas entre sí, parecen funcionar como ataduras.

En general, el esquematismo parece ser lo predominante dentro de la representación. También hay que señalar la desproporción entre la pequeña cabeza del jaguar y las dimensiones de la figura humana, a juzgar por el tamaño de sus extremidades inferiores. Esto nos podría hacer pensar o en la piel de un cachorro o en que el artista sólo pretendió darnos la clave para la identificación de la bolsa, probablemente ligada a un ritual o a una elevada función. La misma idea la encontramos en los murales de la habitación 2 de Tepantitla (fig. 33a), sólo que allí y de acuerdo con la ornamentación del mural la bolsa es más comple-

ja en su diseño.

Figura nº 34: pórtico 20a, mural 7

De este pequeño pórtico decorado con cuatro grandes murales, sólo en uno es posible rastrear lo representado, pues de los tres restantes apenas sí se distinguen algunos trazos cromáticos. Incluso en éste será difícil precisar los colores dado que están muy desvaídos y que lo que hoy vemos como blanco (partes anatómicas y tocado del felino), posiblemente fueron de otro tono. Nos ayudará para la descripción un dibujo de H. Sánchez Vera, publicado por Kuller (1972: 21).

Se trata de un jaguar con un tocado de plumas que se apoya sobre las patas traseras, mientras que las delanteras están levantadas. La cabeza se vuelve hacia atrás, pero debido al mal estado de conservación no se observan con claridad las diferentes partes. Toda la piel está cubierta con flores y diversos motivos que ya no se aprecian in situ.

El ojo es redondo y está formado por tres círculos concéntricos: rojo el interior, amarillo y azul el exterior. Quedan restos del párpado, probablemente azul o verde. Tanto el ojo como el párpado se bordean mediante unas plumas

amarillas. Encima de la nariz se dibuja un gran botón con voluta interior para la fosa nasal. De las fauces abiertas surge la lengua. Se ven tres piezas dentarias en cada mandíbula y un gran colmillo curvo en la superior, que incurvación en la línea de la inferior. El vientre está abultado por lo que Kubler (1972), sugiere que es un felino preñado. Las extremidades delanteras están suspendidas en el aire y hacia adelante y las traseras apoyadas en el suelo. Todas presentan cuatro garras y un espolón que salen de esquemas circulares. La cola, muy grande, sube y se incurva hacia atrás en la terminación.

Diferentes partes de la figura se marcan con un reborde o límite formado por dos líneas finas y paralelas: el vientre, zona posterior de las extremidades y cola, parte visible del cuello y mandíbula inferior. El resto del cuerpo y tocado se perfilan con una línea sencilla, que también aparece delineando los diversos motivos de la piel.

La postura que adopta la figura no es común dentro de las representaciones pictóricas de Teotihuacan. La cabeza gira forzada en un ángulo de 180°. Séjournée (1966: 269), identifica esta actitud con un gesto simbólico "ya que los documentos describen ceremonias en las que se mira ritualmente hacia atrás". Junto con esto, observamos formas de representación que pueden extrañar: el distinto tamaño de las ex-

tremidades traseras, la derecha es más larga que la izquierda; que la parte anterior del cuerpo sea fina y estilizada en contraposición con el vientre, muy abultado y los cuartos traseros sumamente prolongados o el gran tamaño de la cola. De todos modos, el movimiento está plenamente logrado, lo que sin duda dinamizaría y aliviaría la posible sensación de agobio que las reducidas dimensiones del pórtico pudieran comunicar.

En el mural de los Animales Mitológicos (fig. 25), un felino, el catalogado con la letra g, presenta una serie de manchas simulando la piel, pero en el caso que nos ocupa, las manchas tienen formas más complejas. Así, en las "manos" y a la altura de las garras se representan cuatro puntos; en la zona del lomo y en uno de los laterales de la cola se dibuja una especie de ondas y, distribuidos por el cuerpo, vemos diversos esquemas que van desde la flor trilobulada hasta una estrella de cinco puntas.

Figura nº 35: pórtico 13, mural 3

De los cuatro murales que se conservan en el pórtico 13, con los mismos motivos en todos ellos, es el 3 el menos

deteriorado y en él nos basaremos para realizar este análisis.

Los seis jaguares están de perfil y se sitúan de tal forma que parecen mirar hacia la entrada de la habitación. En los murales frontales se constatan dos jaguares en cada uno, mientras que en los laterales sólo hay uno, idéntica disposición a la del pórtico 10 del Palacio de los Jaguares (fig. 22). La parte inferior del cuerpo se apoya sobre una especie de banqueta sin que las extremidades toquen la línea imaginaria del suelo. Llevan grades tocados de plumas y al lado de las fauces se representan dos motivos trilobulados, uno a continuación del otro, surgiendo de cada uno cinco gotas. Los murales se enmarcan de dos en dos mediante una cenefa de esquemas dentados que se extiende sólo en los laterales y parte superior, mientras que en la inferior el límite lo constituye una estrecha línea lisa. El fondo de los murales es rojo, además de utilizarse el azul, verde y amarillo, aunque en zonas más reducidas.

En la cabeza, erguida y mirando al frente, las orejas presentan, o al menos su izquierda, una voluta interior. La frente es una línea curva que va desde el arranque de la oreja izquierda hasta una de las líneas que forman los belfos. El ojo es almendrado con la pupila redonda en azul sobre fondo blanco. La nariz parece redonda, pero la zona

anterior se continúa sin interrupción a lo largo del perfil de las fauces, originando así los belfos. Las fauces están exageradamente abiertas y se ven las encías de ambas mandíbulas, la superior ancha y prominente; en ella aparecen dos dientes frontales y un gran colmillo curvo cuya terminación llega hasta la encía inferior, la cual también tiene dos dientes frontales y un colmillo más pequeño. El cuerpo es liso y está parcialmente tapado por el tocado. Se representan las dos extremidades delanteras estiradas hacia abajo y sin tocar el suelo, aunque de la derecha es muy poco lo que se ve al quedar oculta por la izquierda. De las traseras sólo se dibuja la izquierda que tampoco se apoya en el suelo. La cola es gruesa, está erguida y tiene la punta redondeada.

El gran tocado de plumas arranca de una banda dentada en la que se alterna el rojo fuerte con otro más pálido. Este mismo motivo se vuelve a repetir en la cenefa del mural, sólo que aquí el rojo pálido se sustituye por verde. La banqueta con dos patas en la que se apoya el felino tiene un perfil curvo siguiendo la línea del vientre. En cuanto a los motivos trilobulados junto a las fauces del felino, Séjournée (1966: 263, fig. 152), dice:

"Los tigres emiten de sus bocas, a la manera de aliento, corazones incrustados en jade, reducidos, por medio del corte horizontal, al puro movimiento de tres espirales".

A lo que añade que estos corazones aquí simbolizan "el término de la marcha nocturna de ese Sol de Tierra que es el tigre". Al hablar del Palacio de Quetzalpapalotl, Complejo Sur (fig. 17), vemos estos esquemas trilobulados, sólo que allí las gotas, que también son cinco, penden de otro motivo para el cual hay diversas interpretaciones ya anotadas en su momento.

Se usan dos tipos de líneas: una, fina en la nariz, piezas dentarias, garras y gotas que penden de los esquemas trilobulados, y otra más gruesa con la que se individualizan el resto de los elementos, incluso los motivos que forman la cenefa. Por otro lado, las líneas que configuran el cuerpo son suaves y redondeadas, sin crear angulosidades bruscas, con lo cual el aspecto del felino es, hasta cierto punto, sensual. El que determinadas zonas anatómicas estén más enfatizadas -orejas, fauces y encías o arranque de las garras-, se debe a la manera en que se utiliza el color y a la intensidad con que se aplica.

Hay que señalar que, como en otros muchos casos, las partes resaltadas son cabeza, fauces y garras, por lo que es obvio que lo que se pretende destacar son unas cualidades inherentes al animal a través del tamaño representativo de aquellos elementos que mejor lo pueden caracterizar. Además,

hay que apuntar que, al igual que en mural analizado del pórtico de Zacuala (fig. 32), la oreja se coloca muy atrás, más sobre el cuello que en la cabeza propiamente dicha. De todos modos, el resultado final es sumamente armónico, con las diversas partes bien balanceadas (la curvatura del tocado encuentra continuación plástica en la cola, el paralelismo entre las extremidades, etc.), E. Pasztory (1972: 98) opina que

"Las tempranas composiciones en Tetitla son simples, tanto procesionales como hieráticas, pero las figuras individuales son esencialmente estáticas."

Tanto esta figura como la del mural anterior (fig. 34) pertenecen a lo que ella denomina Estilo Formal, en el cual se pueden rastrear influencias de la zona maya.

Figuras nº 36 y 37: Corredor 12, murales 2 y 7.

Corredor 12a, murales 1 y 2

Estos murales que corresponden a dos recintos distintos se agrupan juntos dado que en ambos se puede rastrear el mismo programa iconográfico e idénticos patrones de representación. A pesar de su mal estado de conservación -fal-

ta la mayor parte de ellos y los que permanecen están fragmentados-, nos permiten ver una continuidad entre las dos partes habitacionales, aunque con ligeras variantes en cuanto al color. Nos basaremos fundamentalmente en los murales del Corredor 12, pues están mejor conservados, apuntando las diferencias que se puedan constatar.

En uno de ellos, el 2, de grandes proporciones, aparecen dos figuras humanas ataviadas con diversos elementos jaguarinos, situadas en los extremos del mural y quedando un espacio entre ellas, hoy perdido, pero que a juzgar por el mural 7 estaría ocupado por una representación arquitectónica. Los personajes están de perfil y llevan la misma dirección, hacia la puerta de acceso al Corredor 12a. Aunque la parte inferior no se haya conservado, podemos deducir que estas figuras hincaban una rodilla en tierra, pues así aparecen en la habitación contigua. Tienen el cuerpo cubierto con malla, llevan escudo y lanza en sus manos y un rico atavío de variados elementos. No quedan restos, en este lado, de los posibles límites o cenefas del mural, pero en la parte inferior del 7 se aprecia un camino con huellas humanas que se dirige hacia el edificio, y otro en sentido contrario, dibujándose ondas por encima. Es lógico suponer que el mural 2 también tuviera esta representación que, asimismo, se constata en el corredor 12a. El fondo del mural es rojo

y una línea fina, también en rojo, pero más intenso, delinea los distintos motivos, empleándose además el azul claro para el cuerpo, el verde en la malla o el amarillo en diversos adornos.

Se ve la oreja izquierda, casi trapezoidal, y borde de la derecha. El ojo es redondo, a base de círculos concéntricos en rojo, amarillo y azul, de dentro hacia afuera, con un gran reborde como de plumas por arriba. La nariz es prominente y las líneas que la forman se continúan de manera ininterrumpida en los bellos y quijada. Las fauces están abiertas marcándose en la mandíbula superior la encía con dos dientes y un gran colmillo, piezas dentarias que también se dibujan en la mandíbula inferior (sin encía), y entre las cuales aparece la lengua. El cuerpo no se aprecia por los diversos adornos y la parte inferior está perdida. La extremidad superior izquierda se coloca sobre el cuerpo en ángulo recto y la mano sostiene un escudo circular que la oculta. La derecha, doblada, agarra el mango de una lanza que está decorado en la parte superior. La postura es humana, pero en la mano se observan un espolón y tres garras curvas y alargadas. La cola es grande; está erguida y ligeramente inclinada hacia atrás con la terminación curva y redondeada.

El tocado, muy grande, se dibuja a continuación de las

orejas; parte de dos bandas, una lisa y estrecha y otra decorada más ancha. Junto a la lanza se dibuja una gran voluta con las mismas características que las ya señaladas en las figuras 32 y 39, pero con la variante de que aquí no sale de las fauces del felino. A la altura de la mano derecha, observamos un chorro con variados motivos en el interior. Del colgante que la figura lleva en el cuello penden dos borlas que también se ven en el edificio y que en los murales del Corredor 12a forman la cenefa superior junto con un entrelazo y motivos circulares. En el edificio o templo que separa a las dos figuras hay algo que es importante señalar: unas almenas que se decoran con manchas rojas sobre fondo amarillo u ocre que podrían corresponder a la piel de un jaguar, tal y como lo señala Kubler (1972) para la habitación 12 (fig. 38) de esta misma zona. Como remate de dicho edificio y por debajo de las plumas que lo coronan, vemos un motivo de entrelazo que puede estar aludiendo a la malla de la figura, y unos elementos circulares. Estos dos motivos -entrelazos y elementos circulares-, junto con las borlas ya señaladas es lo que forma la cenefa superior del mural 2 en el corredor 12a (fig. 37).

Entre los elementos asociados de ambos grupos de murales -corredor 12 y corredor 12a-, la única diferencia que

encontramos es que el chorro que sale de la mano no tiene los mismos motivos en su interior, sino que, en el corredor 12a, mural 2, aparecen caras, manos y algo parecido a corazones, los cuales también se observan en el pórtico 11 (fig. 37a) de esta misma zona, sólo que allí surgen de manos humanas pertenecientes a figuras frontales.

Tanto los bordes de las figuras como las diversas partes anatómicas se delimitan mediante dos líneas finas. Esta misma idea aparece en algunos elementos asociados, pero generalmente no de forma completa, pues en muchas partes se interrumpe y se cambia por una fina.

En cuanto a las posturas adoptadas encontramos grandes semejanzas con la figura de Zacuala (fig. 32), pues en los dos casos parecen estar de perfil, al menos la cabeza, mientras que el cuerpo se ve frontalmente, a lo que se añade la ambigüedad representativa apuntada en las extremidades inferiores sobre todo. Muchas otras similitudes se pueden rastrear, como que el tocado parta de una banda lisa estrecha y otra más ancha con plumas, o que el posible movimiento de las figuras no se aprecie por igual en todo el cuerpo, siendo la parte superior del mismo rígida, mientras que las extremidades, tanto superiores como inferiores, tengan cierto dinamismo. También se expresan aquí ideas que se relacionan con otros murales ya analizados: que diversas partes de la

anatomía están marcadas por un reborde de plumas (figs. 22, 30, 30a o 39); que la línea de la nariz se continúe en los belfos (fig. 35), etc.

Figura nº 38: habitación 12, mural 7

De esta habitación que, a través de diversos corredores se comunica con las dos estructuras anteriormente analizadas, se conservan dos murales de los cuales, el 7, flanqueando el lado izquierdo de una de las puertas de la habitación, está in situ, mientras que el 8, que figuraría en la parte derecha de la misma puerta, se encuentra en la colección de Dumbarton Oaks (Miller, 1973: 151).

El motivo que en él se representa es muy parecido al que vimos en las figuras 36 y 37, con lo cual aquí sólo señalaremos las diferencias. El mural se coloca sobre un talud y, una vez más, vemos una figura humana de perfil caracterizada de felino mediante diversos elementos, pero sólo es una la figura en cada mural, aunque también se representa el edificio o templo. El personaje lleva un gran tocado de plumas, con las manos sostiene los mismos objetos que las figuras anteriores, y una de sus rodillas está hincada en el suelo. Sin embargo, los motivos de ondas que antes sólo se di-

bujaban en la parte inferior del mural, aquí se observan como fondo de toda la composición. El que esta pintura esté mucho mejor conservada que las otras (figs. 36 y 37), nos permite apreciar las cenefas que lo limitan. Así, tanto en el reborde sobresaliente del talud (parte superior) como en los laterales, el remate se forma mediante dos bandas, de las cuales la interior presenta las borlas ya vistas como colgante de la figura 36, y la exterior con entrelazos entre los que se intercalan elementos circulares. El límite inferior consiste en este caso en un camino con huellas de pies humanos que se dirigen y salen del templo, alternando en verde y rojo como en los ejemplos anteriores.

Otras diferencias: la malla es de color rojo sobre fondo azul; el perfil de la mandíbula inferior se dibuja a manera de volutas hacia adentro, sin ningún tipo de piezas dentarias ni de lengua; la cola no se representa hacia arriba, sino hacia atrás. Y, en cuanto a los elementos asociados: la vírgula de la palabra llega casi hasta la boca del personaje; el colgante de la figura presenta tres borlas y no dos como en el caso anterior, etc.

L. Millon (1966a:10) piensa que

"La pintura es única por un número de razones. Los grandes miembros del cuerpo violan todos los cánones de proporciones observados en las más tempranas o tardías pinturas. El dramático patrón del fondo está utilizado a la manera de un telón para la puesta en escena, el actor

se coloca como para crear la ilusión de una figura existente en el espacio. El pintor creó esta ilusión mediante el uso de planos escalonados, un raro concepto bidimensional en el arte Precolombino."

opinión con la que estamos de acuerdo.

Figuras nº 39 y 40

El Patio Blanco de Atetelco está formado por tres estructuras que se abren hacia dicho patio. Cada una de ellas presenta en la fachada un pórtico que, mediante dos pilares originan tres entradas, iguales a las ya anotadas en el Patio de los Jaguares (fig. 19), y a las que se accede por unas pequeñas escalinatas, situadas en la parte central, pues los pórticos están a un nivel superior al del patio. Tanto los murales de éstos como los de las habitaciones contiguas fueron casi completamente reconstruidos a partir de los 50. De todos ellos estudiaremos los murales de los pórticos 2 y 3.

Figura nº 39: pórtico 2, cuatro murales

El pórtico 2, de mayores dimensiones en relación a los

dos restantes, está totalmente decorado mediante la reiteración de un mismo motivo en las cuatro paredes: una figura ricamente ataviada y cuyo espacio representativo se limita con un entrelazo. Estas figuras están de perfil y llevan la misma dirección que los animales del talud. Los elementos de cada pared se individualizan con una cenefa estrecha en los laterales e igual a la del talud, a la vez que otra más ancha los limita en la parte superior. Asimismo, la puerta de acceso a la habitación está resaltada por un ancho reborde decorado que la enmarca. En cuanto a los taludes situados en los cuatro lados, cada uno presenta la procesión de un jaguar y un coyote, éste de mayor tamaño, representados de perfil y siguiendo la misma dirección. Se enmarca cada uno con una cenefa en la parte superior y laterales. La postura en ambos animales es igual, así como los elementos asociados, con la excepción de que el cuerpo del felino está cubierto con malla.

Murales 1 y 2. El jaguar lleva un gran tocado de plumas, tiene las fauces abiertas de las que sale una voluta y, por debajo, aparece un esquema trilobulado del que cuelgan gotas. El único color del mural es el rojo, más fuerte para el fondo y dos tonos suaves para los diversos motivos.

Se dibujan las dos orejas (la izquierda casi no se ve), de forma trapezoidal. La nariz, redondeada, tiene una volu-

ta para la fosa nasal. El ojo es redondo con arco superciliar liso y alargado, por encima del cual volvemos a encontrar un esquema a modo de plumas. Las fauces están abiertas viéndose la encía superior en la que se observan tres dientes y un colmillo grande curvo. Por encima de la mandíbula inferior vemos la lengua colgante bífida. El cuello es muy alargado y el cuerpo delgado. La zona del lomo está recorrida por un esquema de plumas que se continúa en la cola, sólo en la parte anterior, y también aparece en el lado posterior de las extremidades. Esta idea, con ligeras variantes, ya ha sido anotada en otros ejemplos (figs. 22, 30, 30a). Las extremidades delanteras son paralelas entre sí, pero mientras que la derecha se apoya en el suelo a la vez que su perfil sobresale por encima de la línea del lomo, la izquierda parece estar iniciando el movimiento. Las dos extremidades traseras, de menor tamaño que las delanteras, se apoyan en el suelo y se dibujan una a continuación de la otra. De la izquierda sólo se ve la "mano", pues el resto se halla oculto por el cuerpo. La derecha, al igual que la del ntera del mismo lado, sobresale exageradamente por encima de la línea del lomo. Todas ellas presentan cuatro garras y un espolón curvos. La cola, que surge por detrás de la pata trasera derecha, se yergue con la terminación redondeada y ligeramente hacia atrás.

El tocado de plumas parte de una banda con el típico esquema dentado; es muy grande, llegando su parte superior hasta el límite de la cenefa. La gran voluta que surge de las fauces abiertas es igual a la que aparece en la figura 32, lo mismo que el motivo trilobulado en la figura 17, sólo que en este caso parece rezumar gotas de algún líquido de naturaleza indeterminada, o que el de la figura 35. La cenefa que limita al mural por los laterales y parte superior está formada por dos gruesas bandas entrelazadas sobre las que se incorpora, de tramo en tramo, una pata de felino con tres garras y un espolón, además del esquema dentado en la parte posterior señalado en la figura del talud. Las bandas que forman el entrelazo presentan distinto dibujo. Una tiene malla como la pata del jaguar, mientras que la otra simula el pelaje del coyote. Según Von Winning (1968) una de estas bandas sería el cuerpo de una serpiente. Dado que el original está muy deteriorado, adjuntamos una reproducción ideal publicada por dicho autor.

De los tres tonos de rojo empleados, el más pálido se utiliza para delinear las partes anatómicas del felino. Este delineado aparece limitado a su vez por dos líneas más finas. Pero en aquellas zonas donde existen esquemas dentados -lomo y continuación de la cola y parte posterior de las extremidades-, el trazo es doble, aunque en ningún momento

pierde las líneas finas que lo delimitan. El color, mediante la sobriedad cromática utilizada, logra una absoluta claridad representativa y una fácil comprensión de los motivos que entran en juego.

Una vez más, encontramos un canon de representación aplicado en otros muchos murales, en el cual tanto el cuerpo como la cabeza están de perfil, aunque aparecen las dos orejas, mientras que otras zonas como la lengua, claramente se dibujan de frente. También podemos constatar una desproporción entre diversas zonas anatómicas: el cuello es sumamente alargado, las extremidades delanteras son mayores tanto en grosor como en tamaño, que las traseras. Por otro lado, y a diferencia de lo que ya parecía normal, el perfil del cuerpo se inclina hacia abajo, como si el jaguar se estuviera levantando o tumbando; sí aparece la curvatura del cuarto trasero, pero en una extremidad que más bien parece pegada al cuerpo que formando parte del mismo, idea que también se constata en las extremidades delanteras. Sin embargo, el coyote que está delante del felino tiene un cuerpo más armónico y proporcionado.

La procesión de un jaguar y un coyote que encontramos en el Patio Blanco, no parece que fuera desconocido, como tal motivo, en la pintura mural teotihuacana, o al menos en la zona de Atetelco, pues a decir de Kubler (1972:

"Pedro Armillas notificó el descubrimiento de placas de cal con coyote y jaguar como decoración de la construcción final del Patio Pintado de Atetelco."

por lo que podemos pensar en motivos iconográficos parecidos dentro de la misma zona.

Por otro lado, ninguno de los dos animales, en cuanto a especie zoológica, fueron raros en el Valle de México, hecho palpable en lo que al felino se refiera. Kubler (1972: 35) los distribuye geográficamente de esta forma:

"... el coyote fue más común en las llanuras secas del norte, mientras que el jaguar abundó en las húmedas tierras bajas de Veracruz y Tabasco."

En cuanto al posible significado de esta representación, el autor lo relaciona con el agua, y unas líneas más abajo dice:

"Su aparición en Teotihuacan pudo haber significado alguna resolución de oposición en el culto teotihuacano, tal como la unificación de gentes distintas en un ritual común."

Sin embargo, E. Pasztory (1978: 133) piensa que estas figuras, aparte de tener una importancia secundaria, estarían relacionadas con un culto guerrero, pero:

"La iconografía del culto guerrero en Teotihuacan data del período Xolalpan y la imaginaria guerrera llega a ser más frecuente y elaborada entre las fases Xolalpan y Metepec."

Figura nº 40: pórtico 3, cuatro murales

En el tratamiento de los muros de esta estructura se emplea el mismo esquema básico que apuntábamos en el pórtico anterior: figuras humanas se atavían con elementos de ave, repitiéndose a lo largo de las cuatro paredes. Están de perfil y en el muro frontal se dirigen hacia la puerta de la habitación, mientras que en los laterales van hacia el patio. También el espacio en el que se representan está limitado, pero en este caso no es un entrelazo, sino bandas decoradas que originan una retícula, con un motivo central a manera de medallón en el punto donde se juntan. Observamos una cenefa única limitante tanto en los laterales como en la parte superior del mural frontal, pero omitida en la parte superior de los murales laterales. En la zona inferior del muro frontal se colocan dos taludes, uno a cada lado de la puerta, y en ellos la representación de otra figura humana de características similares a las del muro; sin embargo, y aunque las paredes laterales no tengan talud, la parte inferior se trabaja como si lo tuviera, pues se rastrean los mismos motivos que en los taludes frontales. Las figuras están de perfil y siguen la misma dirección que las dibujadas en el muro, siendo distinta la cenefa que las enmarca. Aquí se analizarán algunos de los elementos que decoran la cenefa del muro, pues es ahí donde aparecen felinos. El fondo

de los murales es blanco u ocre perdido, al menos en las paredes, y los motivos se delinean en rojo.

Observamos en la cenefa unos medallones casi rectangulares, aunque las esquinas aparecen redondeadas. Dentro de ellos está un pequeño felino sentado sobre sus cuartos traseros. Lleva tocado de plumas y de las fauces abiertas surge una voluta. El cuerpo está cubierto con escamas, algo parecido a lo apuntado en la figura 32, y representado de perfil. En los laterales mira hacia arriba y en la parte frontal sigue la dirección de las figuras del muro, hasta llegar a la clave de la puerta donde todas, tanto figuras humanas como de felinos, se encuentran.

Se dibujan las dos orejas. El ojo es redondo y se consigue mediante círculos concéntricos. La nariz es un botón prominente sobre el perfil del hocico con una voluta interior para la fosa nasal. Los bigotes se diseñan en línea continua hasta marcar la quijada. En la mandíbula superior se ven cuatro piezas dentarias agudas y curvas. De las fauces sale la lengua, larga. Las extremidades delanteras, quizá de perfil o de tres cuartos, están extendidas hacia adelante y se representan paralelas entre sí. El número de garras varía -tres o cuatro- y un espolón. De las traseras sólo se ve una, recogida sobre sí misma, con tres garras y un espolón. La cola presenta una disposición igual a la de la figu-

ra 39.

El tocado de plumas es grande y le llega hasta la cola. Lleva colgado del cuello un a modo de corazón con tres secciones, también constatado en la figura 19. Las ataduras del colgante parecen continuarse en la parte posterior del cuello, aunque también podemos pensar en una pequeña capa sobre la espalda. En el borde del medallón aparecen dibujados unos motivos muy parecidos a los de la cenefa y que alternan con el felino. También se ve en la cenefa las escamas del cuerpo del felino situadas a ambos lados de este a modo de corazón.

No creemos necesario hacer hincapié de nuevo en la ambigüedad representativa, pues la figura está de perfil, pero hay algunas partes que no concuerdan. Lo que sí nos parece importante es señalar, en cuanto a la postura, cierto parecido con la obra anterior (fig. 39). Aunque aquí el perfil del cuerpo es más inclinado, nos parece que corresponde a una misma idea compositiva, lo mismo que la disposición de la cola o que se utilice una línea fina para individualizar las partes anatómicas.

Y, finalmente, dos ideas más. Una, constatar que la lengua del felino se prolonga en una voluta hacia abajo con la parte anterior decorada mediante pequeñas ondas, voluta que parece aludir a una vírgula de la palabra. De todos los murales analizados y en los cuales de las fauces abiertas

de los felinos surge una voluta, sólo en el caso de Zacuala (fig. 32), podemos rastrear el mismo hecho, (y curiosamente, allí también el cuerpo del felino se cubre con escamas); y otra, que el colgante a manera de corazón de esta figura aparecerá más tarde en los portaestandartes y otras representaciones felinas de Tula.

EPILOGO

Hemos agrupado en dos puntos las conclusiones que se pueden desprender del análisis formal hasta aquí realizado:

1)- Escultura, en la que se engloban por un lado las pequeñas figuras de barro, para las que se podría suponer un carácter cercano al amuleto o una utilización no ceremonial (aunque ello no implique una ausencia de cargas simbólicas), y, por otro, las obras de tipo monumental y todas las realizadas en distintas variedades de piedra.

2)- Pintura mural.

No obstante, cada uno de ellos contendrá diversos apartados que puedan ayudarnos a clarificar y situar más detalladamente la plástica teotihuacana, así como a esclarecer el panorama de las posibles conexiones en lo tocante a patrones representativos con otras culturas.

ESCULTURA

Nos ocuparemos en primer lugar del tratamiento de las distintas partes anatómicas de un felino, haciendo hincapié,

por su importancia, en ojos, orejas, frentes, fauces y garras.

Se pueden distinguir dos tipos de ojos: rasgados y redondos (señalemos que en estricto apego a la realidad -cosa que ni pretende el artista teotihuacano ni constituye uno de los valores más buscado por su plástica-, los ojos de los jaguares son ligeramente almendrados). Kubler (1972) relaciona el ojo redondo de los felinos teotihuacanos con las aves nocturnas y con esquemas icónicos frecuentes en la época, del tipo "jaguar-pájaro-serpiente", que ya hemos comentado en otro lugar. Por lo que a nosotros se refiere, hemos de decir que el ojo redondo aparece tanto en obras de barro como de piedra, pero con una ligera matización: cuantitativamente, en las de barro predomina el ojo almendrado, mientras que se prefiere el redondo para las de piedra. De todos modos, sean de una u otra forma, los ojos siempre están claramente representados y cuidadosamente trabajados, haciéndolos resaltar sobre un rehundimiento que, a veces, origina contrastes ópticos y efectos de claroscuro.

La forma de las orejas es sustancialmente diferente entre las figuras de barro y las de piedra. En las primeras, se prefieren las orejas puntiagudas (excepto las piezas 4 y 8, que las tienen redondeadas), salvando siempre una naturalidad cercana al modelo real. Por el contrario, en las obras

de piedra se tiende al geometrismo, constituyendo con frecuencia las orejas secciones rectangulares que encuadran a la cabeza por arriba y por los laterales. En ningún caso aparecen orejas "carnosas" en obras de piedra, ni "rectangulares" en piezas de barro.

En las figuras de barro, la frente es ligeramente abombada y en dos casos (figuras 3 y 7) una incisión claramente marcada la divide en dos partes. En las de piedra, por el contrario, son más abundantes las frentes lisas, a veces mínimas y que parecen funcionar como una transición entre el arranque de nariz y límites de arcos superciliares y las orejas. Sólo el jaguar del Museo Británico (fig. 13) presenta una frente abombada y dividida verticalmente por una ligera depresión.

Todos los felinos analizados tienen las fauces abiertas y en todas se pueden apreciar piezas dentarias. La lengua, que puede colgar sobre el belfo inferior o llegar hasta la línea del mismo, ser plana o carnosa, aparece en todas las obras de barro, mientras que entre las de piedra sólo se constata en una, en la figura 9.

Estrechamente relacionada con las fauces está la nariz, en la cual se marcan las fosas nasales, separadas por una incisión vertical que, la mayoría de las veces, se prolonga y divide en dos el belfo superior. Existen dos excep-

ciones: la figura 16, sin incisión, y la figura 8, que parece tener dos. Ambas piezas se conservan en el Museo Anahuacalli, por lo que como ya dijimos habría que tratarlas con cierta cautela en cuanto a su autenticidad. En algunas piezas, la 3 por ejemplo, esta incisión nasal entronca con la de la frente y se continúa en la lengua, pasando por el bello superior partido y prolongándose el acento visual en el espacio que queda entre las dos extremidades delanteras, lo que confiere a la figura un marcado eje de simetría vertical. No obstante, también se da el caso, figuras 13 y 7, por ejemplo, de que el bello superior no esté partido, lo que está en contradicción con la realidad anatómica, pero introduce una tendencia horizontal tan característica de la plástica teotihuacana.

El número y forma de las garras varía en cada uno de los grupos señalados. Por un lado, en las de barro oscilan entre tres y cuatro, con o sin espolón. En las de piedra, lo más común es encontrar cuatro garras, con o sin espolón, y sólo en dos casos observamos cinco: la figura 10 (con espolón además), y la figura 13. En algunas figuras de piedra (9, 11 y 13) las garras sólo se representan en las extremidades delanteras, mientras que las traseras carecen de ellas.

Ocupémonos ahora de cada uno de los dos grupos, considerados no en los detalles, sino de un modo global. Y co-

mencemos por las piezas en barro, las cuales oscilan entre 3 cms. y 13 cms. de altura. Las formas que adoptan varían desde figuras en bulto (fig. 1) hasta relieves o placas (figs. 5, 6 y 7), pasando por figuras adosadas a un recipiente (fig. 2) o recipientes que adoptan la forma de feliño (figs. 3 y 4) y que logran una perfecta síntesis entre morfología y función. Todas ellas, en mayor o menor grado tienden hacia un "naturalismo", entendido no como un apego fiel a la realidad, sino como un tratamiento formal que se aleja del geometrismo y evita la conceptualización abstracta. Las partes anatómicas se trabajan de manera armoniosa y no existen marcadas desproporciones entre unas y otras, aunque pueda haber diferencias técnicas en razón de cierta preponderancia plástica contrapuesta a una sumisión de carácter funcional: es el caso de la figura 3, en la que el cuerpo y las extremidades se modelan en relieve pues sirven de hecho como paredes del recipiente, mientras que la cabeza completa el esquema destacando claramente sobre el conjunto. Este "naturalismo" descansa en un trabajo a base de líneas curvas y superficies suavemente redondeadas, huyendo de posturas complicadas y empleando los mínimos detalles necesarios para lograr resultados que, si no son sensuales, mucho menos caen en la rigidez e, incluso, poseen cierta animación que, en algunos casos, trasluce un incipiente movimiento. Por supuesto, el tamaño juega un papel

importante a la hora de lograr una sensación "amable", pues aunque todos los felinos muestren la dentadura y abran las fauces, su ferocidad y el carácter agresivo parecen diluirse y atenuarse.

Las obras de piedra muestran, en cambio, cierta tendencia al hieratismo y a la ausencia de movimiento, acordes con una naturaleza que podemos suponer más cercana a lo ceremonial que la de las figuras en barro. La cabeza siempre se configura como la zona más importante, como la culminación de todo el bloque cerrado en que se trabajan los felinos. El cuerpo funciona como soporte y en él aún se pueden rastrear trazos más libres y curvilíneos. La cabeza, por el contrario acusará rigidez y predominarán las líneas rectas y las angulosidades y aristas poco suavizadas. El geometrismo se impone. Y en casi todas las obras, las fauces se configuran como el centro de atracción visual, remarcando el carácter fiero y la agresividad del jaguar. En algunas piezas estos rasgos son más explícitos que en otras, pero, en última instancia, lo mismo los podemos constatar en el Museo Británico (fig. 13) que en la almena del Palacio de Quetzalpapalotl (fig. 10).

PINTURA

El panorama pictórico teotihuacano es más rico y complicado. Intentaremos sistematizar escuetamente las características más importantes que se desprenden del análisis figura por figura previamente realizado.

En principio, y de manera general, debemos señalar que en los murales pueden aparecer felinos aislados o figuras agrupadas en procesiones (las procesiones se pueden desarrollar sobre un muro único, ocupar uno o varios muros de un recinto, e incluso, extenderse a corredores o recintos contiguos de una manera unitaria). Por otro lado, no es preciso volver una vez más sobre ello, aparecen felinos propiamente dichos o figuras humanas ataviadas como tales. De todas maneras, se prefieren las agrupaciones de figuras a las figuras aisladas, y se localizan tanto en habitaciones (18) como en pórtico (19) o corredores (36 y 37). Sin embargo, las figuras aisladas abundan más en los pórticos, exceptuando dos casos, la 17, que aparece en una habitación, y la 24, que se localiza en la Plataforma 16 junto a la Calzada de los Muertos.

Generalmente, los felinos aparecen de perfil, aunque, como ya señalábamos, existen ciertas ambigüedades (fig. 17), otras cuyo cuerpo está de perfil mientras que la cabeza se

representa de frente (fig. 29), y otras aún que se acercan a una representación de tres cuartos (figs. 26 y 27). Pueden estar caminando o permanecer estáticos y, por último, los hay arrodillados, correspondiendo obviamente a figuras humanas ataviadas de felino (36, 37 y 38).

Pasemos a ocuparnos de los componentes anatómicos.

Ojos. Predominan los ojos redondos, formados generalmente por círculos concéntricos, y con una "ceja" o reborde a base de plumas (sólo en un caso, fig. 29, el ojo redondo no está bordeado de plumas). Encontramos ojos almendrados tan sólo en cuatro casos: figs, 27 y 35 y en dos del mural de los Animales Mitológicos (25b y 25e). Todo ello parece confirmar la tesis de Kubler (1972) ya mencionada anteriormente.

Fauces. Siempre están abiertas y muestran piezas dentarias en la mandíbula superior, mientras que la inferior normalmente carece de ellas (excepto las figuras 19, 32 y 34). Dos figuras presentan lengua normal (19 y 20). Tres la tienen bífida, una (29) con los extremos hacia adentro, y dos (31 y 39) con los extremos hacia afuera. De las fauces también pueden surgir volutas, chorros u otros elementos que parecen conferir a los felinos una identidad propia o enmarcarlos en un contexto determinado, lo mismo que las

lenguas bífidas, propias de serpientes, y que nos retrotraen a síntesis icónicas tan frecuentes en la plástica mesoamericana.

Garras. Por lo general están claramente representadas y, a diferencia de lo que ocurría en las piezas escultóricas donde el número podía variar, la mayoría de los felinos pintados tienen tres y un espolón, tanto en las extremidades delanteras como en las traseras.

Cuerpo. Existen, a nuestro juicio, tres grandes grupos de felinos según si la piel es lisa, si presentan manchas en su pelaje o si el cuerpo va cubierto con una malla o red. En el primer caso, el color predominante es el rojo u ocre. Las manchas pueden ser trilobuladas, en forma de flor o meros punteados. Cuando aparecen mallas, los colores son sumamente variados. Como casos excepcionales, hay que señalar dos figuras (25 e y 25f) cuyos cuerpos semejan estar decorados con grandes espinas, y otras dos (32 y 40) en las que observamos escamas sobre el cuerpo.

No es necesario repetir que los colores en la pintura teotihuacana descansan sobre un aplicado de estuco y se estructuran a base de capas planas, sin sombreados ni mezclas. Cada superficie cromática está perfectamente delimitada mediante una delgada línea que, en el caso de los felinos, ha-

bitualmente es roja. Además, la mayoría de los perfiles anatómicos se logran con otra más ancha (generalmente roja más suave) también limitada por dos delgadas y funcionando todo como una unidad. Hablar de las gamas de color y de la variedad cromática requeriría largas descripciones; nosotros no las haremos, pero sí constataremos su riqueza, la versatilidad en el trazo y la soltura y maestría de los pintores teotihuacanos, capaces siempre de armonizar tonos o de contraponerlos con efectos dramáticos o de animación.

Otro tanto podríamos decir acerca de los patrones de composición. Las variaciones son casi infinitas: desde las más sencillas hasta las que constituyen un alarde de complicación y rebuscamiento. Lo mismo ocurre con los fondos, que pueden ser planos (de color rojo la mayoría de las veces), pero que también funcionan en no pocos casos como un telón casi escénico donde se despliegan las más enriquecedoras alegorías, casi siempre perfectamente delimitadas por marcos o cenefas -la omnipresente tendencia teotihuacana a la horizontalidad-.

Hablábamos antes de las posturas adoptadas por los felinos. Señalemos ahora que en realidad muy pocos permanecen estáticos. La mayoría acusan un dinamismo latente, logrado

mediante diferentes recursos (un giro de la cabeza, una extremidad levantada, etc.) que se ve reforzado por la ausencia de angulosidades bruscas y de trazos rectos y geometrizarantes. En algunos casos, esta sensación se sustituye por un claro ritmo (procesiones, por ejemplo) que no necesitan de un movimiento explícito en cada una de las figuras por individual, sino que pone el acento en una reiteración globalizadora.

Tampoco es preciso repetir que la plástica teotihuacana se inspira en la naturaleza, aunque sus resultados jamás pretendan ser un fiel reflejo de la misma. Los felinos pintados que aquí hemos estudiado observan rigurosamente estas premisas, pues a pesar de que se prefiere la línea sinuosa y se evita un manifiesto geometrismo (tan común a las esculturas en piedra, por ejemplo), las imágenes siempre parecen trascender a la mera contingencia animal y remontarse a esferas más elevadas, ayudadas, por supuesto, por la simbología inherente a los innumerables elementos asociados.

Indudablemente, la clarificación exhaustiva de un fenómeno artístico como puede ser la plástica teotihuacana, y en concreto las representaciones de felinos en la misma,

no se puede circunscribir al rastreo y sistematización de las constantes formales subyacentes a ellas. Tampoco era nuestro intento, pues, como ya lo señalábamos en las páginas introductorias, carecemos de no pocos datos indispensables a la hora de emprender una tarea de tal magnitud. Elegimos un método, el formal, para nuestra aproximación y, tal vez, los resultados obtenidos no sean todo lo espectaculares que para una época como la Clásica y para una urbe como Teotihuacan pudieran esperarse. Intuimos y sabemos que detrás de lo analizado hay más, mucho más: existen unos códigos simbólicos que en no pocos casos escapan a nuestra capacidad de análisis; una estructura lingüística que influye en los modos de raciocinio y se relaciona estrechamente con el pensamiento de una época, pero que nos es absolutamente inaccesible; unas modalidades de percepción de la obra de arte por parte de quienes la contemplaban, sobre las que podemos elucubrar sin descanso; unos conceptos acerca de la vida que si bien unitarios, hubieron de estar matizados por la adscripción de cada teotihuacano a una clase social; en fin, una cantidad nada despreciable de interrogantes a los que hoy por hoy sólo nos podemos acercar a través de las obras que de aquella cultura han subsistido hasta nuestros días.

Las obras: lo único que nos queda. El resto se reduce

a vagos recuerdos e imprecisas intuiciones. Por ello necesitamos avanzar en nuestro conocimiento basándonos en elementos objetivos e irrefutables: sólo nos quedan las formas que, mediante cuidadas descripciones nos proporcionen todo el caudal informativo primario susceptible de ser enriquecido por comparaciones tipológicas más refinadas.

Nosotros, con mayor o menor fortuna, hemos intentado dar el primer paso, convencidos de que aquí no se agotan las expectativas y de que alguien se lanzará a la tarea de perseguir y rastrear pistas que tan sólo han quedado apuntadas a lo largo de las páginas precedentes. Los cada vez más numerosos estudios acerca de las culturas mesoamericanas nos pueden ayudar en la tarea. Los sistemas de computación tampoco son métodos desdeñables. El rigor y el entusiasmo de los investigadores hará el resto y permitirá desentrañar complejidades que hoy pueden parecer inabarcables. Nosotros nos conformamos con un repaso al inagotable campo de las formas teotihuacanas en una de sus variantes, el motivo felino, plasmado en la escultura y la pintura: dos vías distintas que responden, cada una con sus peculiares posibilidades, a un programa que, no es aventurado suponer, hunde sus raíces en profundas creencias religiosas. El resultado será ciento por ciento conceptual, pero sin que en ningún momento se descuiden los retos formales, solucionados, como hemos visto,

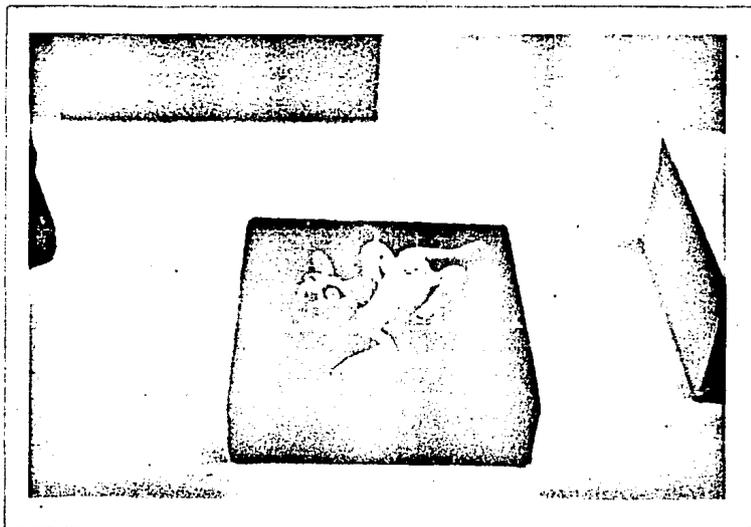
con harta pericia por unos artesanos que supieron dar lo mejor de sí, y guardar los recursos y maneras que no les eran indispensables o que no respondían a las necesidades de una planificación extremadamente cuidada y detallista, en función de una ciudad que se cuenta entre los ejemplos más insignes de cuantos se conocieron en Mesoamérica.

APENDICE

En este apartado se anotarán los datos técnicos que hemos obtenido de cada una de las figuras analizadas, pero sólo de aquellas que forman el corpus de este trabajo en el que no se incluyen las figuras que al margen se citan con fines explicativos o comparativos; además, junto con cada ficha se anexará la fotografía correspondiente. Así, y empezando por la escultura, los puntos se desarrollarán de esta manera:

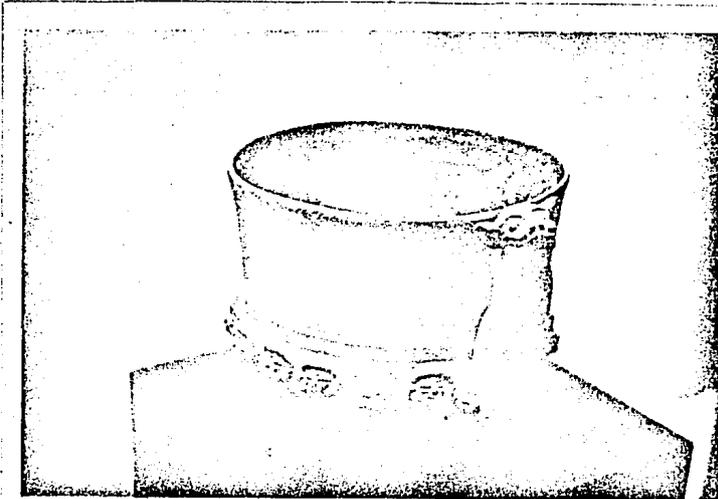
- a)- Procedencia.
- b)- Cronología.
- c)- Ubicación actual y datos para su localización.
- d)- Estado de conservación.
- e)- Material.
- f)- Dimensiones.
- g)- Técnicas empleadas.

Figura nº 1



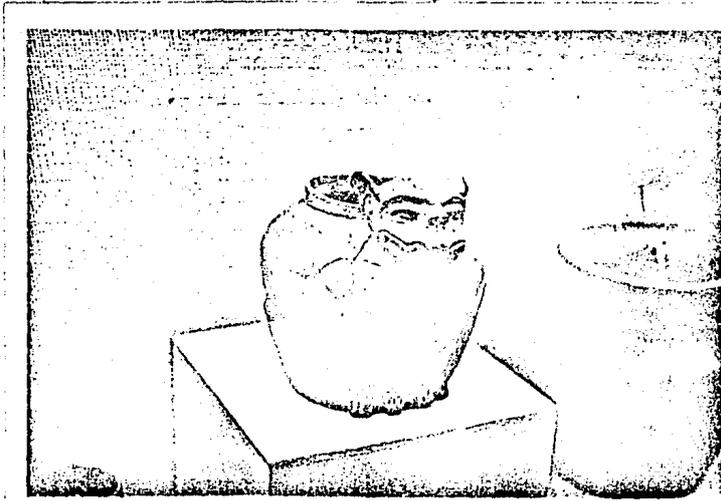
- a)- La Ventilla. San Juan Teotihuacan.
- b)- Tlamimilolpa Temprano (250-375).
- c)- Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- Buen estado de conservación, aunque ha perdido parte de la policromía original.
- e)- Barro ocre claro.
- f)- Alto: 8,5 cm.
- g)- Modelado y probable pastillaje en los ojos. Restos de pintura roja dispersos por todo el cuerpo.

figura nº 2



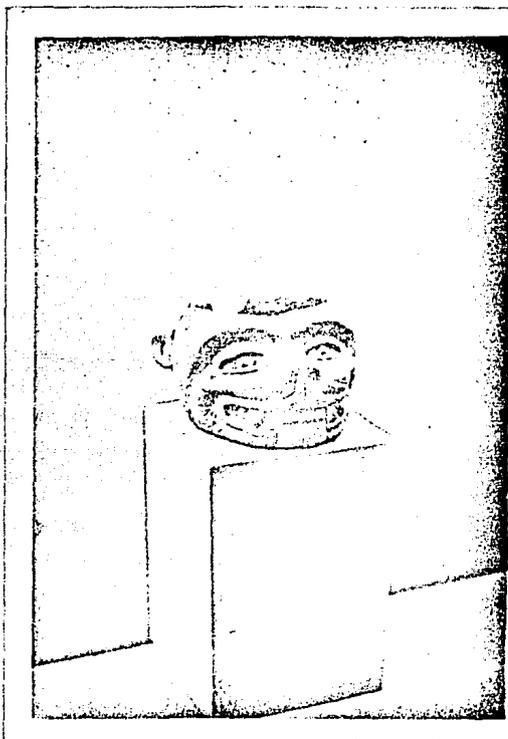
- a)- Teotihuacan.
- b)- Período Clásico (400-700 d.c. aprox.)
- c)- Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- Bien conservado; falta una cabeza de las que decoran la base del recipiente.
- e)- Barro rojizo/ocre.
- f)- Alto: 13 cm.; Diámetro: 15 cm.
- g)- Modelado e incisión. Posible pastillaje en las cabezas que se adosan a la base del recipiente.

Figura nº 3



- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan II A-III, Tlamimilolpa Tardío (375-450 d.c.)
- c)- Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- Buen estado de conservación. Falta la oreja izquierda de la que sólo se conserva el arranque. Craqueladura que va desde la boca de la vasija hasta la parte más ancha de la misma.
- e)- Barro ocre.
- f)- Alto: 12 cm. ; Diámetro: 11 cm.
- g)- Modelado, incisión y bulto.

Figura nº 4



- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan III-A, Xolalpan Tardío (550-650 d.c.)
- c)- Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- Buen estado de conservación. Le falta la oreja izquierda y un fragmento en la parte posterior del cráneo.
- e)- Barro rosáceo pálido.
- f)- Alto: 7 cms ; Diámetro: 9 cms.
- g)- Modelado, incisión y posible pastillaje en oreja derecha.

Figura nº 4a



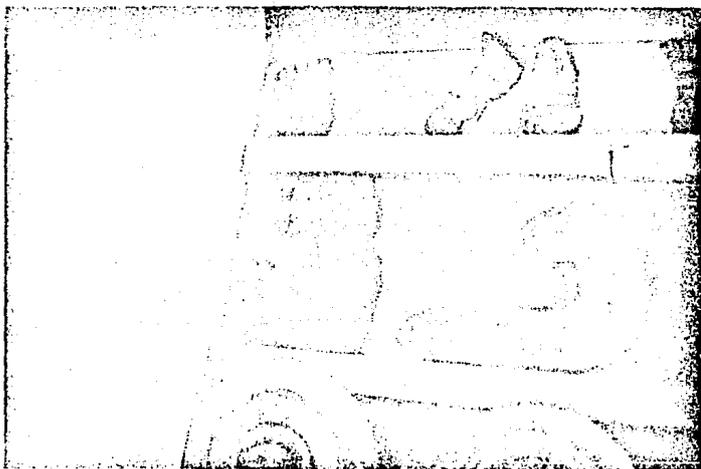
Cabeza de felino en barro ocre. Cultura Totonaca. Museo Anahuacalli. México D.F.

Figura nº 5



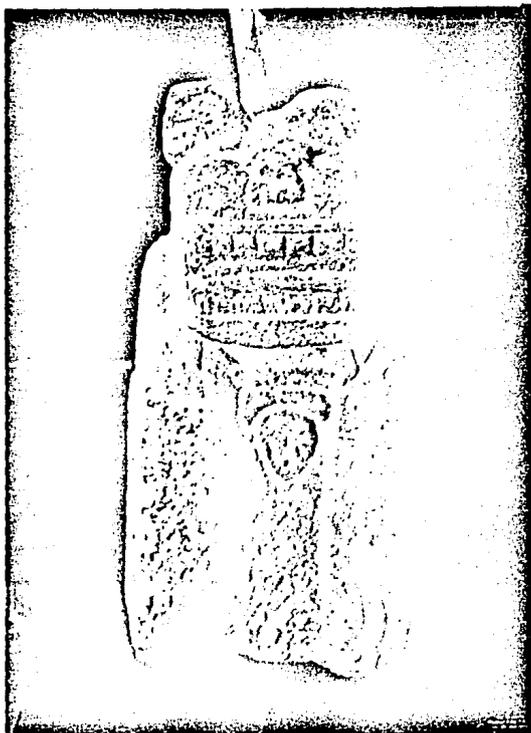
- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan II o Miccaotli (150-250 d.c.)
- c)- Museo Anahuacalli. México D.F.
- d)- Sólo se conserva la cabeza exceptuando parte del bello superior y de la nariz. Del resto del cuerpo permanece: pata delantera derecha, cuello y mínima parte del cuerpo. Asimismo, el estuco que originalmente cubría la pieza está prácticamente perdido.
- e)- Barro.
- f)- Alto: 12 cms. aprox. ; Largo: 20 cms. aprox.
- g)- Modelado plano, incisión y estuco en toda la pieza.

Figura nº 6



- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan IV o Metepec (650-750 d.c.)
- c)- Museo Anahuacalli. México D.F.
- d)- Buen estado de conservación en lo que queda de la figura. Le faltan las orejas y la extremidad delantera izquierda. Restos de policromía dispersa por todo el cuerpo.
- e)- Barro ocre.
- f)- Alto: 8 cms. aprox.
- g)- Modelado, incisión y pintura.

Figura nº 6a



Portaestandarte en piedra. Tula. Museo Nacional de Antropología.

Figura nº 6b



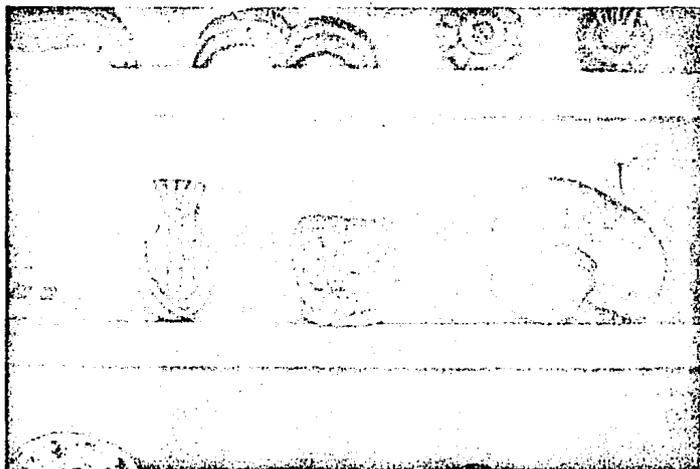
Relieve con jaguar. Edificio B de Tula. In situ.

Figura nº 6c



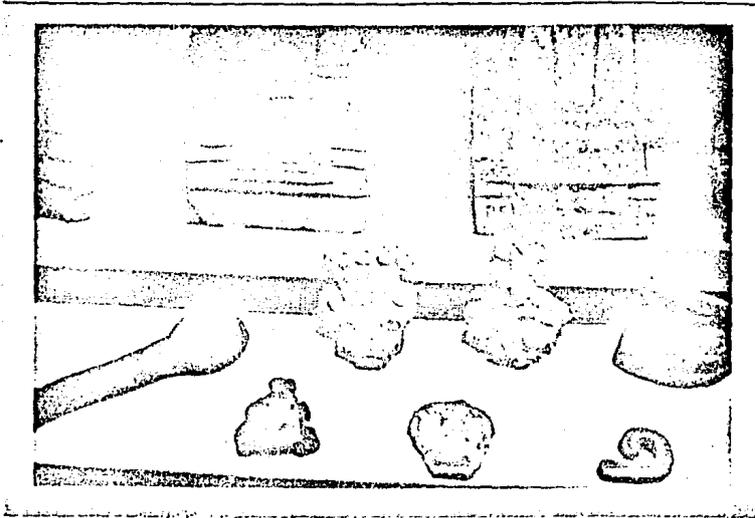
Jaguar en serpentina. Cultura Olmeca. Publicado por P.
Furst (1968: 146).

Figura nº 7



- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan IV o Metepec (650-750 d.c.)
- c)- Museo Anahuacalli. México D. F.
- d)- Bastante deteriorado. Le faltan las orejas; parte del ojo izquierdo está fragmentada. Permanecen restos de pintura.
- e)- Barro.
- f)- Alto: 5 cms. aprox.
- g)- Modelado, incisión y pintura.

Figura nº 8



- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan IV o Metepec (650-750 d.c.)
- c)- Museo Anahuacalli. México D.F.
- d)- Buen estado de conservación. Le falta la oreja izquierda.
- e)- Barro.
- f)- Alto: 3 cms. aprox.
- g)- Modelado e incisión.

Figura nº 8a

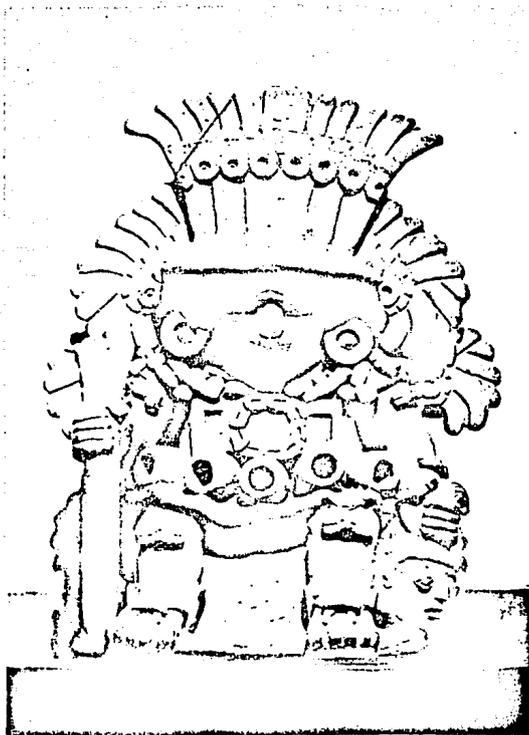


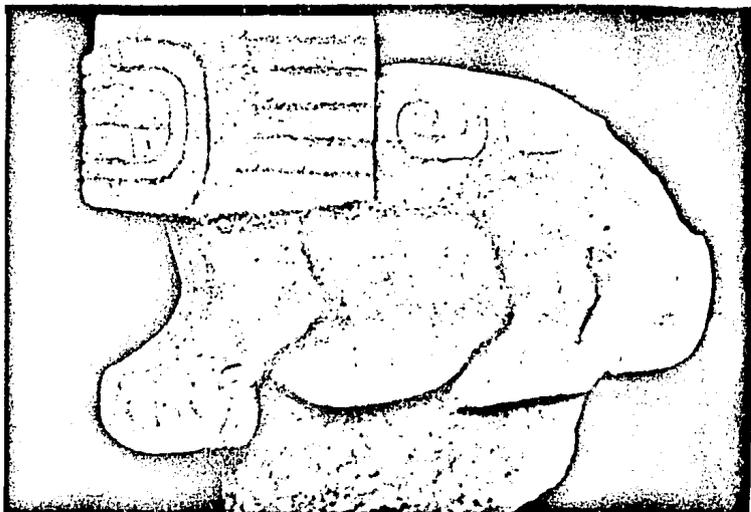
Figura de Xipe en barro. Procedente de la tumba 103.
Monte Albán III. Museo Nacional de Antropología.

Figura nº 9



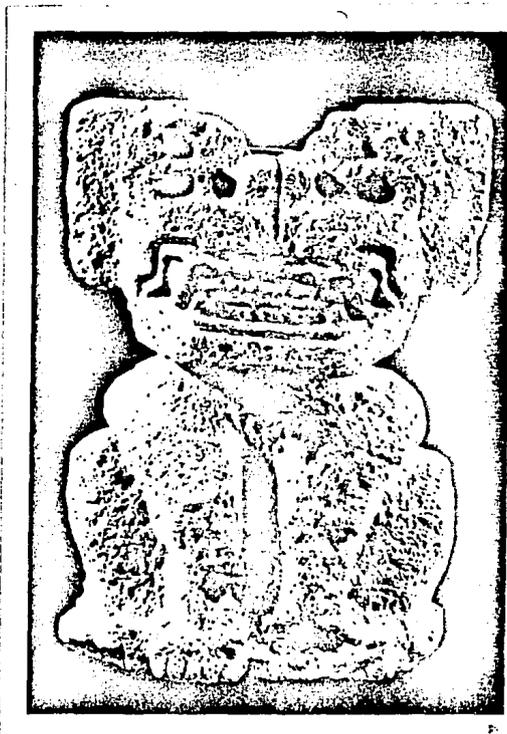
- a)- Cuarto Norte del Palacio de Quetzalpapatl. Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan II o Miccaotli (150-250 d.c.), según Covarrubias (1975).
- c)- Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- Bien conservado. Parte desprendida en el lado derecho de la cola y pequeño golpe en la parte exterior de la garra izquierda.
- e)- Alabastro verdoso.
- f)- Alto: 20 cms.; Ancho: 13,5 cms.; largo: 15,9 cms.
- g)- Bulto e incisión.

Figura nº 10



- a)- Palacio de Quetzalpapalotl, Teotihuacan.
- b)- Epoca Clásica (400-700 D.C. aprox.).
- d)- Buen estado de conservación. Deterioro en la parte posterior del lomo.
- e)- Alabastro.
- g)- Relieve e incisión.

Figura nº 11



- a)- Hacienda Manzanillo, Resurrección. Puebla.
- b)- Teotihuacan, Período Clásico (400-700 d.c.)
- c)- Museo de Viena (Museums Für Völkerkunde, Wien). Foto tomada del catálogo del Museo.
- d)- En general, buen estado de conservación. Presenta deterioros en ambas cejas y le falta la "mano" delantera izquierda.
- e)- Piedra.
- f)- Alto: 37,5 cms.; Ancho: 36,5 cms.; Profunfo: 19 cms.
- g)- Bulto, relieve e incisión profunda.

Figura nº 12



- a)- Teotihuacan.
- b)- Período Clásico (400-700 d.c.)
- c)- Museo de Teotihuacan (Zona arqueológica de Teotihuacan)
- d)- Mal estado de conservación. Prácticamente en toda la figura se observan deterioros, a excepción de las cuencas oculares y pata delantera izquierda.
- e)- Piedra.
- f)- Alto: 22 cms. aprox.; Ancho: 17 cms. aprox.
- g)- Bulto, relieve e incisión.

Figura nº 12a



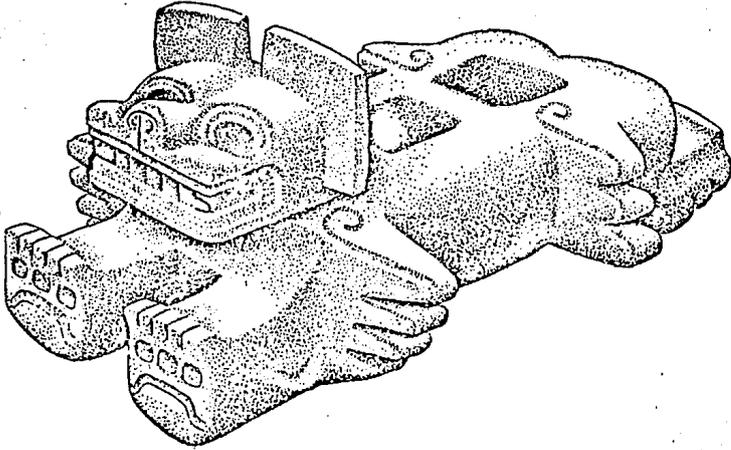
Felino en arcilla, policromado. Encontrado en las excavaciones del Complejo de la Plaza Oeste. Proyecto Teotihuacan 80-82.

Figura nº 12b



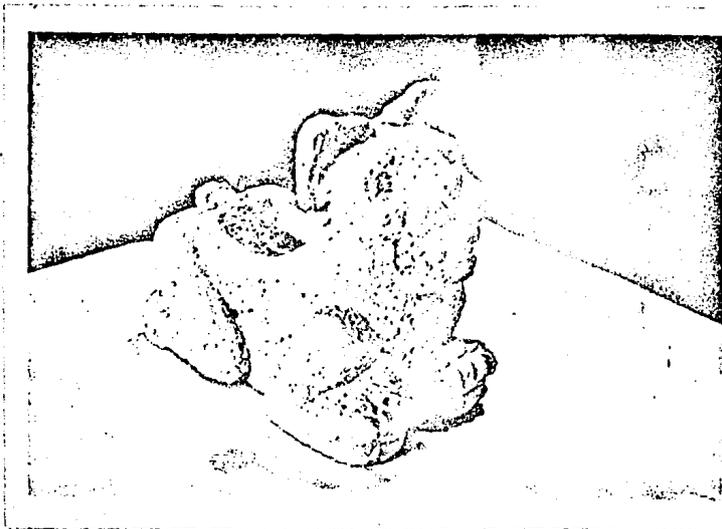
Jaguar en piedra. Cultura Zapoteca. Museo Anahuacalli.

Figura nº 13



- a)- Teotihuacan.
- b)- Teotihuacan II o Miccaotli (150-250 d.c.), según Covarrubias (1975).
- c)- Museo Británico. Foto tomada de la publicación de M. Covarrubias (1975: 132).
- d)- Bien conservado en relación al dibujo.
- e)- Onix.
- f)- Largo: 76,20 cms.
- g)- Relieve e incisión.

Figura nº 14



- a)- Conjunto habitacional Norte de la Ciudadela. Proyecto Teotihuacan 80-82.
- d)- Buen estado de conservación.
- e)- Piedra.
- f)- Alto máximo: 15 cms.; Ancho: 9 cms.; Profundo: 18 cms.
- g)- Modelado e incisión.

Figura nº 14a



Relieve con felino en piedra. Museo de Santa Cecilia Aca-
titlán.

Figura nº 15



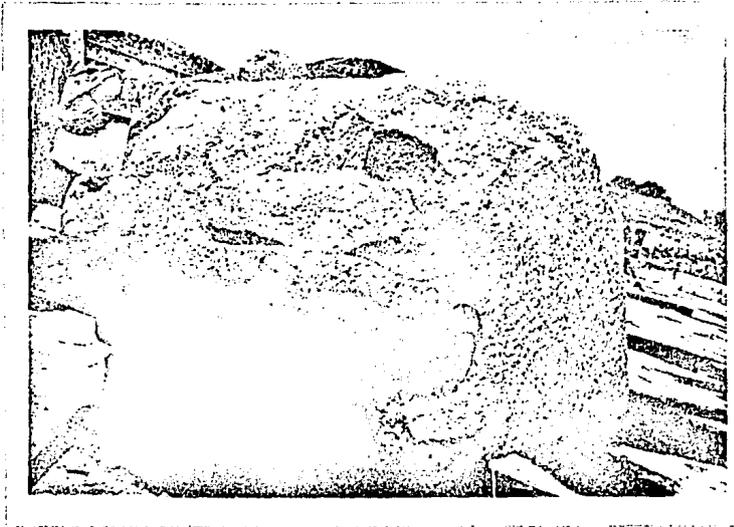
- a)- Teotihuacan.
- b)- Período Clásico (400-700 d.c.)
- c)- Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- Bastante deteriorada. Presenta signos de restauración en oreja derecha, en la hendidura entre las orejas y en la parte superior de la cabeza.
- e)- Piedra.
- f)- Alto: 50 cms.; Ancho: 47 cms.; profundo: 55 cms.
- g)- Bulto. Parece tener restos de estuco y pintura.

Figura nº 15a



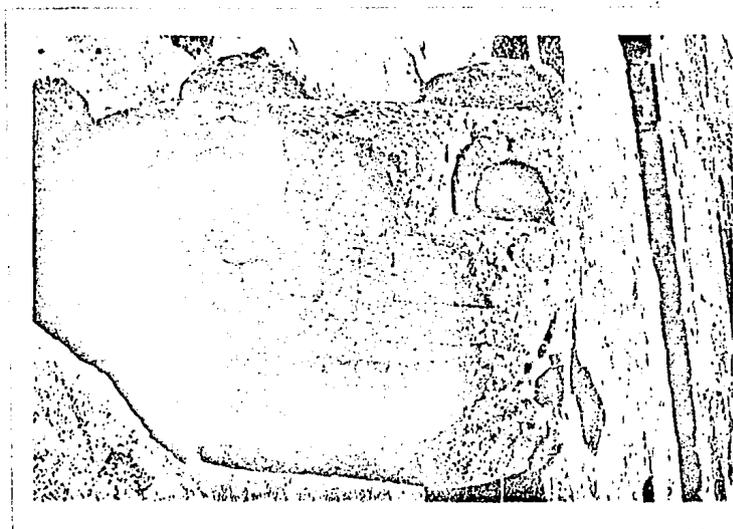
Cabeza de felino en piedra, situada en la alfarda de la escalera de una de las construcciones del Complejo de la Plaza Oeste. Proyecto Teotihuacan 80-82.

Figura 15b



Cabeza de felino en piedra. Encontrada en las excavaciones del Complejo de la Plaza Oeste. Proyecto Teotihuacan 80-82.

Figura 15c

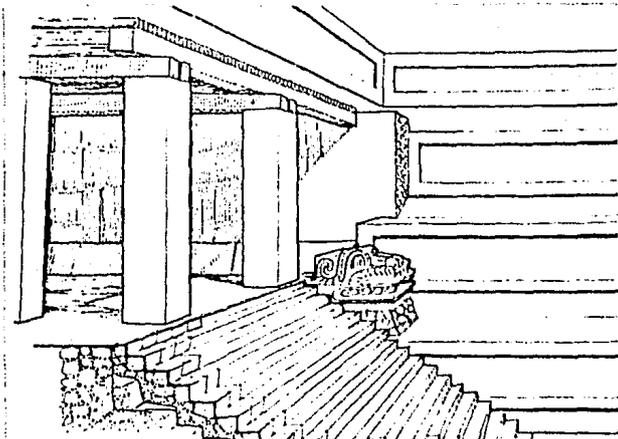


Cabeza de felino en piedra. Encontrada en las excavaciones del Complejo de la Plaza Oeste. Proyecto Teotihuacan 80-82.

Figura nº 16

- a)- Palacio de Quetzalpapalotl, lado Este.
- b)- Período Clásico (400-700 d.c.)
- c)- Escalinata del lado derecho del Palacio de Quetzalpapa-
lotl. Zona arqueológica de Teotihuacan.
- d)- Buen estado de conservación. Se observan algunas zonas
deterioradas como la ceja izquierda y pómulo del mismo
lado, más perceptibles en vista lateral; partes latera-
les del bello superior y colmillo derecho. Conserva res-
tos de pintura y estuco.
- e)- Piedra.
- f)- Altura total: 107 cms.; Ancho: 135 cms.; Profundo: 125 cms.
- g)- Bulto, relieve, incisión, estuco y pintura.

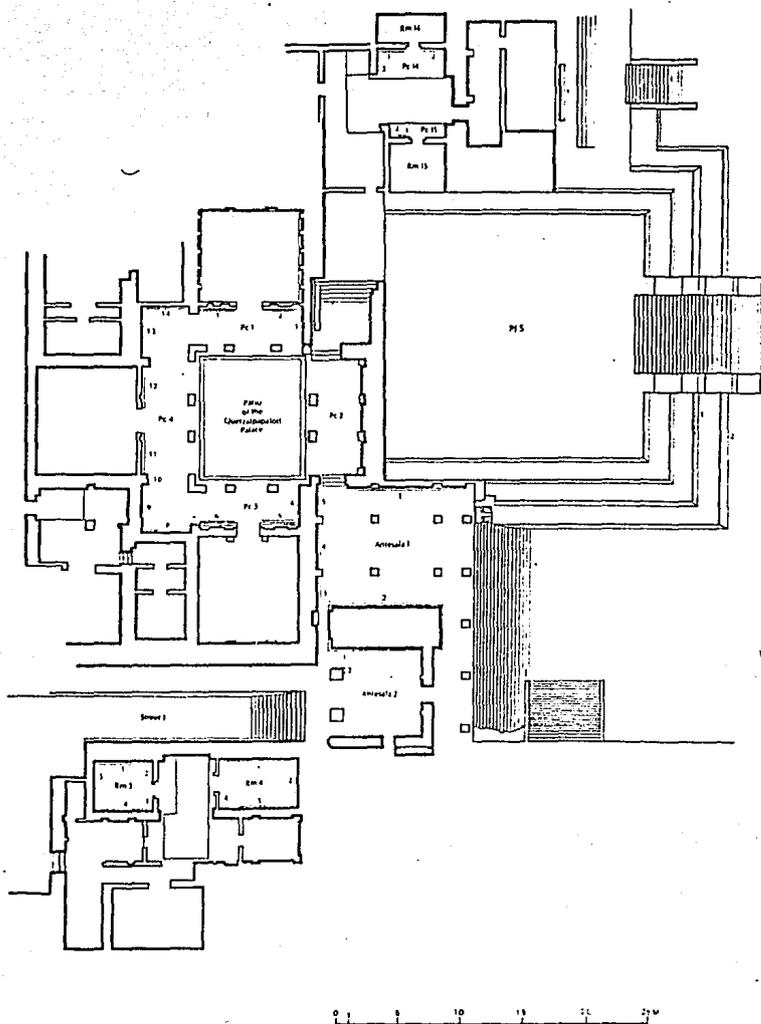
Figura nº 16



PINTURA

Los datos a tratar en la pintura mural y, en correlación con los anotados para la escultura serán:

- a)- Procedencia.
- b)- Cronología.
- c)- Ubicación actual.
- d)- Estado de conservación.
- e)- Dimensiones.
- f)- Colores empleados.

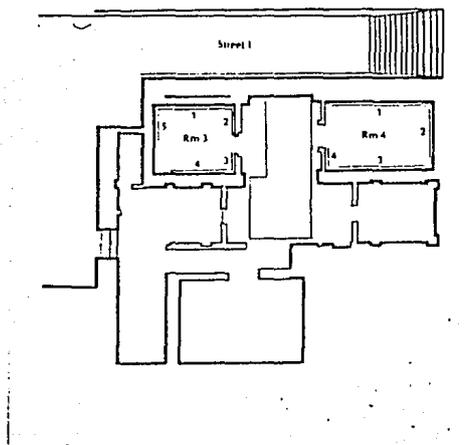


Plano de la Zona 2: Palacio de Quetzalpapalotl y Complejo Sur. Miller (1973: 42).

Figura nº 17: Palacio de Quetzalpapatl, habitación 3, mural 1

- a)- Teotihuacan: Palacio de Quetzalpapatl, Complejo Sur.
Habitación 3, mural 1.
- c)- In situ. En Junio de 1982, sólo se distinguían manchas de color sin poder precisar a qué correspondían.
- d)- Mal estado de conservación. En la parte derecha del mural se aprecian algunas líneas del diseño y algunas manchas de color. La zona de la izquierda está totalmente borrada.
- e)- No se han podido obtener las medidas totales del mural debido a los deterioros. Las que aquí se apuntan corresponden al motivo representado:
Alto: 1,08 ms.; Ancho en la base: 1,28 ms.; Ancho de cabeza incluido el tocado: 1,36 ms.
- f)- Según reproducción ideal (Miller, 1973: 47, fig. 18):
Todas las partes aparecen delineadas en rojo. Se utilizan tres tonos de rojo, verde y amarillo.

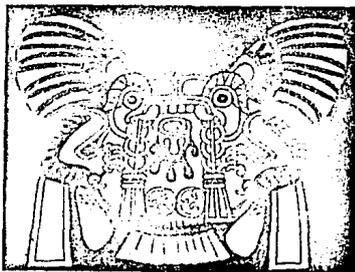
Figura nº 17



16



17

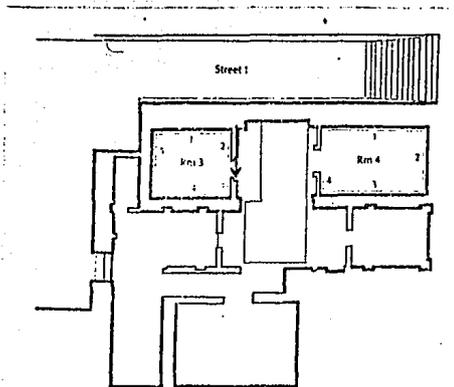


18

Figura nº 18: Palacio de Quetzapapalotl, habitación 3, mural 2.

- a)- Teotihuacan. Palacio de Quetzalpapalotl, Complejo Sur.
Habitación 3, mural 2.
- c)- Según Miller (1973: 48) en Julio de 1968 estaba in situ.
En Junio de 1982 ya no quedaba nada.
- d)- En el fragmento que Miller reproduce (1973: figs. 19-22),
se aprecian tantos deterioros que es imposible distinguir
lo representado. Pero en esta misma obra aparece un di-
bujo ideal en el que nos hemos basado.
- e)- Alto: 0,76 ms.; Largo: 1,25 ms.
- f)- Se notan diversas tonalidades de ocres, así como rojos
y amarillos. Una línea roja delimita las partes anató-
micas e individualiza los diversos motivos.

Figura nº 18



Zone 4, South Complex, Room 3, April 2

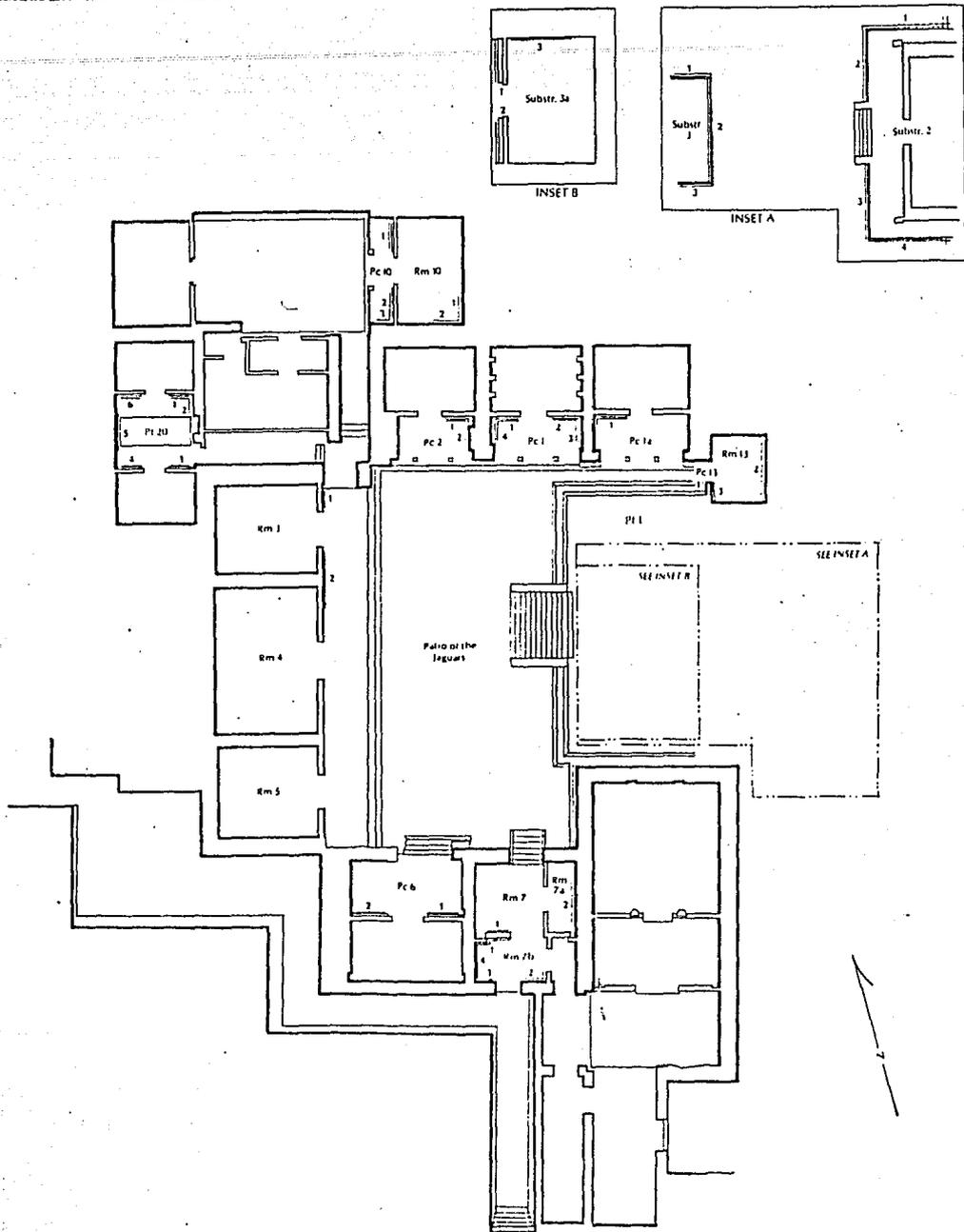
Figure 19. A parallel square derived as an animal skin walk above a parallel floor. Length: 1.25 m., height: 0.90 m. Present location: in situ July 1968

Figure 20. Detail of wall above in Figure 19 July, 1968

Figure 21. Detail of the wall above in Figure 19 July, 1968

Figure 22. Backing of the wall above in Figure 19





Plano de la Zona 2: Palacio de los Jaguares. Miller (1973: 49).

Figura nº 19: Patio de los Jaguares, pórtico 1, murales 1 y 4.

- a)- Teotihuacan. Patio de los Jaguares: pórtico 1, murales 1 y 4.
- b)- Según E. Pasztory (1972: 100): Estilo Formal. Temprana fase Xolalpan.
Según C. Millon (obra citada de Pasztory, pág. 259):
Período 5, tardía fase Xolalpan.
- c)- In situ
- d)- Buen estado de conservación. El jaguar está algo dañado y sobre el lomo presenta un trozo perdido que se prolonga hasta el tocado. Los colores han perdido su intensidad.
- e)- Alto: 0,82 ms.; Largo: 1,70 ms.
- f)- Rojo, azul y posiblemente blanco u otro color desvaído.

Figura nº 19

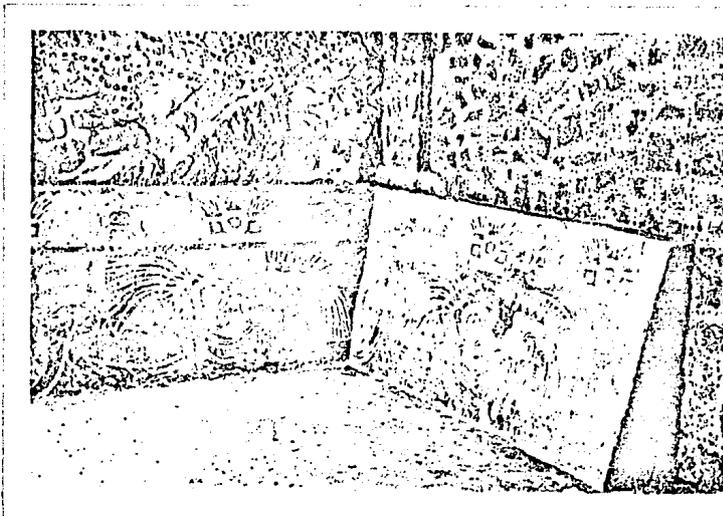
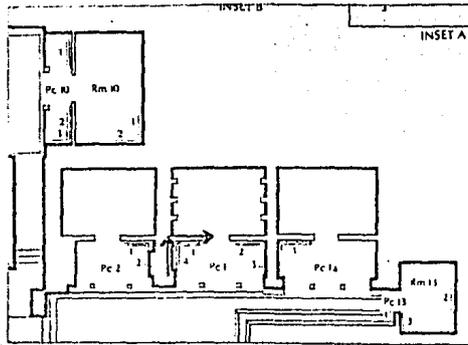


Figura nº 20: Patio de los Jaguares: pórtico 2, mural 2.

- a)- Teotihuacan. Patio de los Jaguares: pórtico 2, mural 2.
- b)- Misma cronología que la apuntada para la figura nº 19.
- c)- In situ
- d)- En general, bastante bien conservado, exceptuando la figura del jaguar del que sólo queda el tocado y parte de las extremidades delanteras.
- e)- Largo: 1,42 ms.; Ancho: 0,57 ms.
- f)- De lo que permanece podemos ver el color ocre, el verde y el rojo, este último también se utiliza para delinear todas las partes.

Figura nº 20

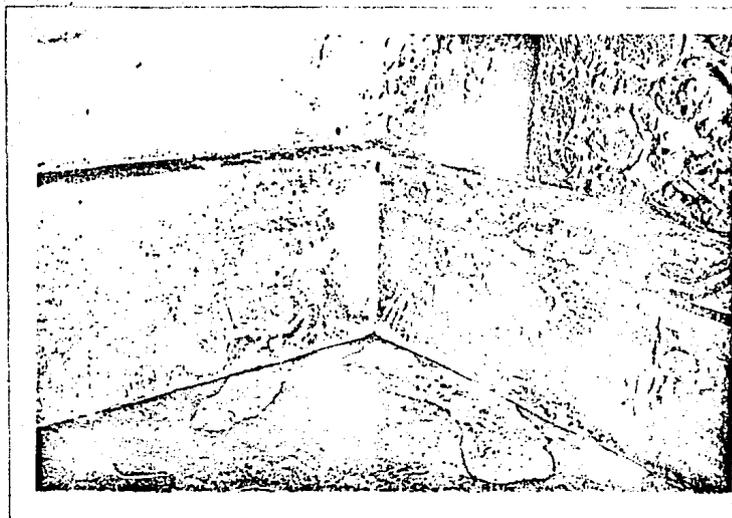
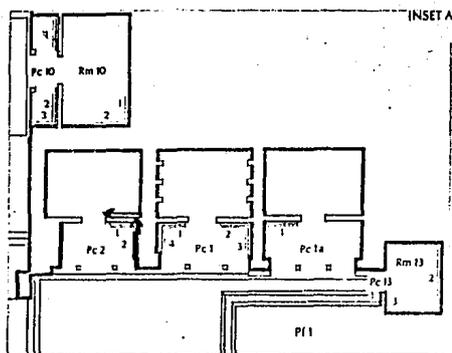


Figura nº 21: Patio de los Jaguares, pórtico 6, mural 1.

- a)- Teotihuacan. Patio de los Jaguares: pórtico 6, mural 1.
- b)- Misma cronología para todos los murales de este recinto.
- c)- In situ.
- d)- Bastante deteriorado.
- e)- Largo: 2,19 ms.; Alto: 0,82 ms.
- f)- El fondo del mural es rojo y también es el color utilizado para delinear las diversas partes. Asimismo se emplean el azul oscuro, el verde y el ocre.

Figura nº 21

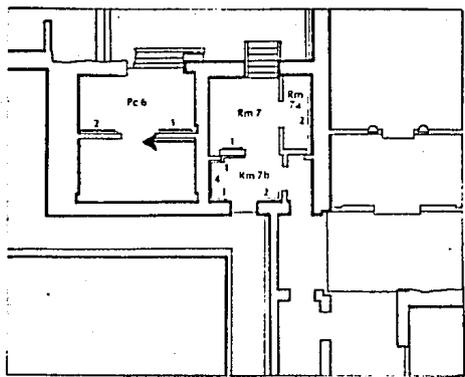


Figura nº 22: Palacio de los Jaguares. Pórtico 10, murales 1 y 2.

- a)- Teotihuacan. Palacio de los Jaguares: pórtico 10, murales 1 y 2.
- b)- Misma cronología que en figuras anteriores de este recinto.
- c)- In situ
- d)- Bastante deteriorado sobre todo en su parte inferior. Ha perdido toda la voluta que surge de las fauces del jaguar, tocado y extremidades delanteras, así como una de las manos humanas que lo sostiene. Color muy perdido, aunque por lo que se conserva se puede determinar en cada parte.
- e)- Alto: 0,70 ms.; Largo: 0,68 ms.
- f)- Rojo, azul, verde y amarillo. Todos los colores aparecen delimitados por una línea roja continua.

Figura nº 22

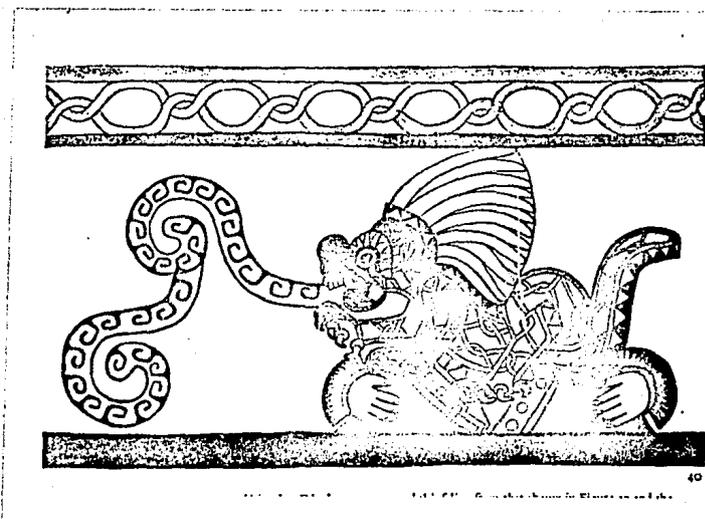
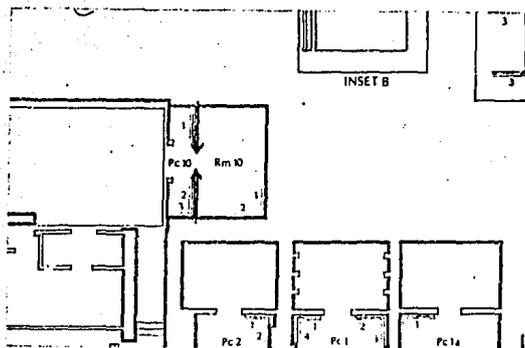
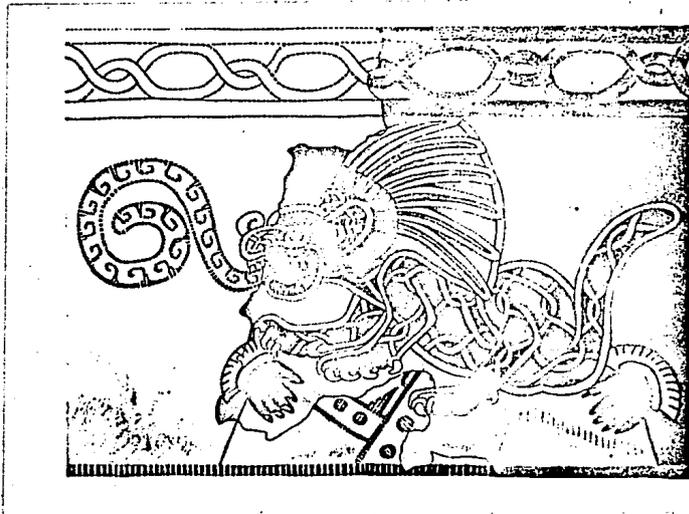
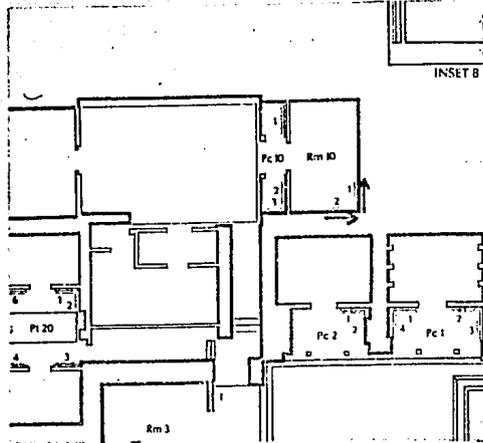
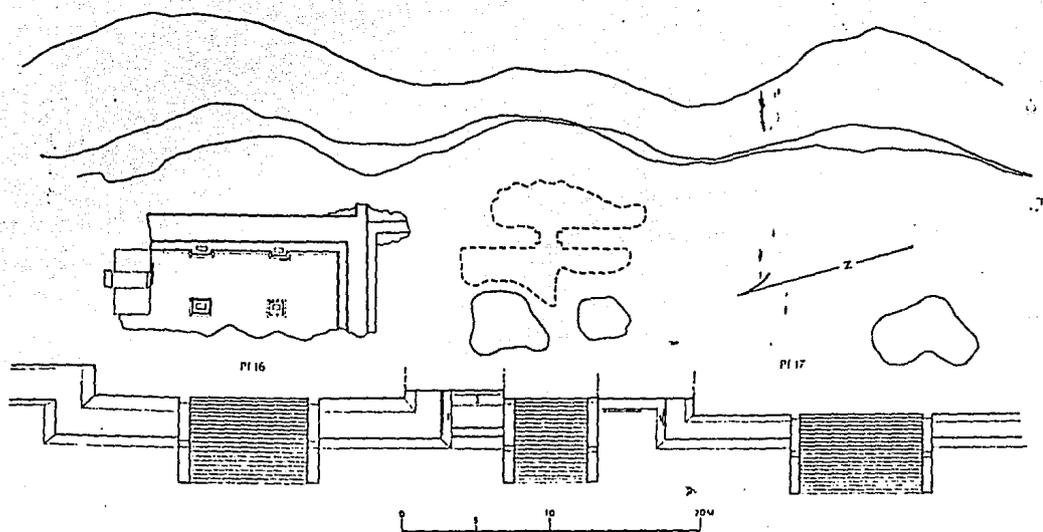


Figura nº 23: Palacio de los Jaguares. Habitación 10, murales 1 y 2.

- a)- Teotihuacan. Palacio de los Jaguares: habitación 10, murales 1 y 2.
- b)- Misma cronología que en figuras anteriores.
- c)- In situ
- d)- Mal estado de conservación. En el original se observa parte de la cenefa superior que limita la escena, tocado del jaguar, parte de la cola y el cuerpo muy desdibujado.
- e)- Alto: 0,94 ms.; Largo: 1,18 ms.
- f)- Tanto las diversas partes como los colores aparecen delimitados por una línea roja continua. Rojo pálido, rojo más oscuro y azul marino.

Figura nº 23



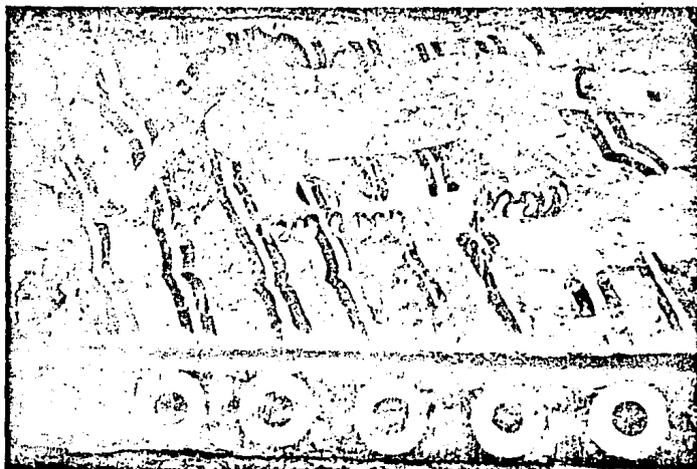
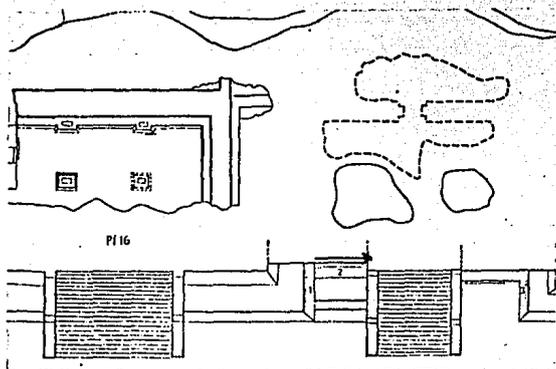


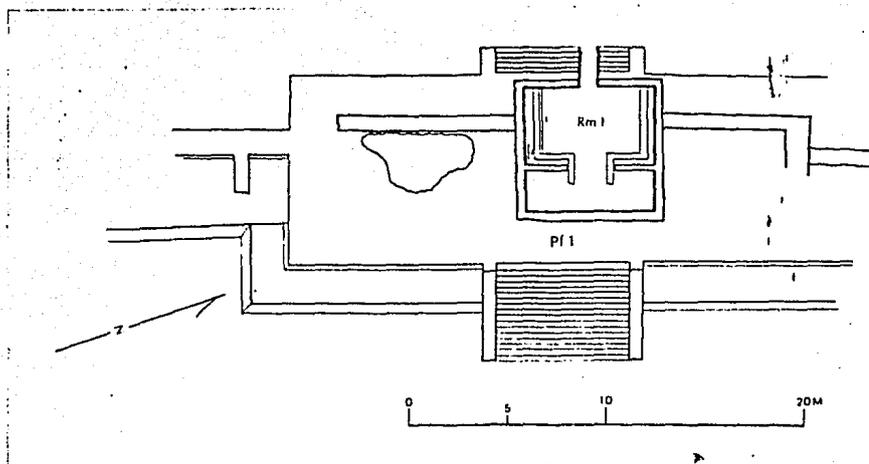
Plano de la Zona 3: Plataformas 16 y 17. Miller (1973: 69).

Figura nº 24: Zona 3. Plataforma 16, mural 2.

- a)- Teotihuacan. Zona 3. Plataforma 16, mural 2.
- b)- Según E. Pasztory y C. Millon: Período 3, fase cerámica: Tlamimilolpa tardío.
- c)- In situ
- d)- Mal estado de conservación. Se conserva el perfil del felino exceptuando la cabeza. Del color del cuerpo sólo se aprecia con claridad la zona circular de donde surgen las garras, pero sí permanece el color y los motivos del fondo de la escena así como color y forma de la banda inferior que limita al mural.
- e)- Alto: 2,10 ms.; Largo: 4,30 ms.
- f)- Rojo, azul, verde y blanco. También se ve el ocre del cuerpo después de la restauración.

Figura nº 24



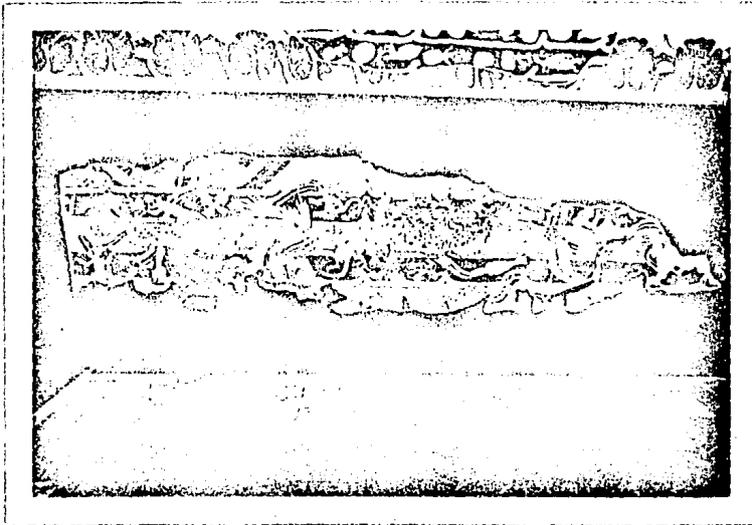
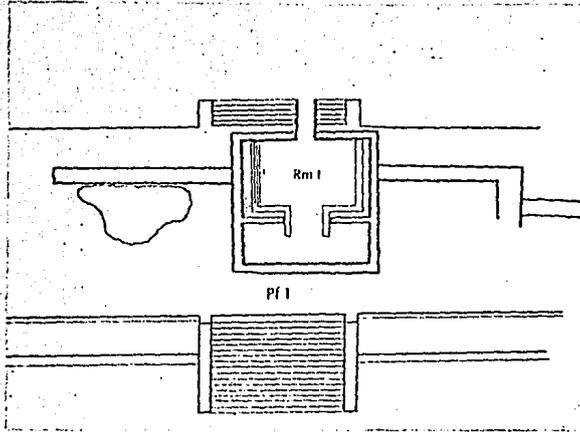


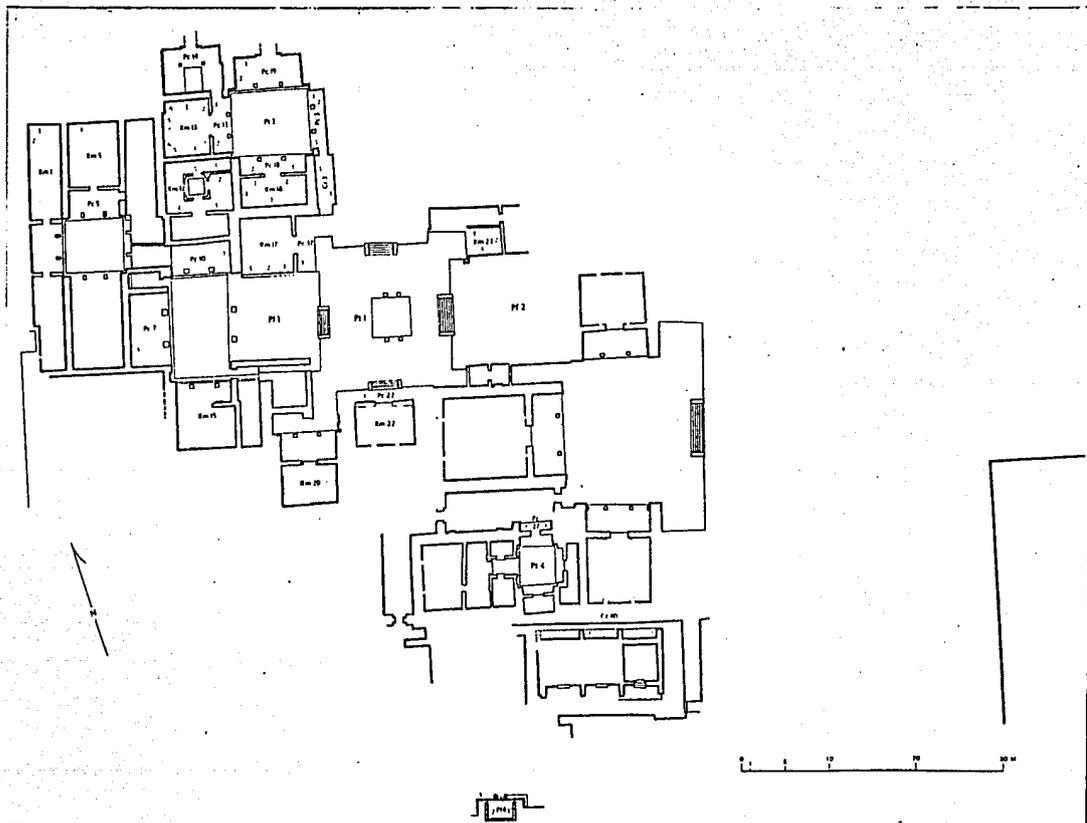
Plano de la Zona 4: Plataforma 1. Miller (1973: 70).

Figura nº 25: Zona 4. Plataforma 1. Habitación 1, mural 1.

- a)- Teotihuacan. Zona 4: Plataforma 1. Habitación 1, mural 1.
- b)- Según E. Pasztory (1972: 99). Estio Formal: Fase Tlamimilolpa.
Según C. Millon (obra citada de Pasztory, pág. 259).
Período 2. Tlamimilolpa Tardío.
- c)- Según Miller (1973: 71) en Febrero de 1970, el original se encontraba en Churubusco. Hoy se puede apreciar una reproducción del mismo en el Museo Nacional de Antropología. Sala teotihuacana.
- d)- El original presenta mal estado de conservación. La superficie ha perdido la intensidad de los tonos cromáticos y, en realidad, sólo se ha conservado una parte mínima de la totalidad del mural.
- e)- Alto: 0,80 ms.; Largo: 3,10 ms.
- f)- Los motivos se delinean en negro. Rojo, verde, azul, ocre, marrón y partes en blanco que, probablemente se deban a que el color se ha perdido.

Figura nº 25





Plano de la Zona 5-A. Miller (1973: 75).

Figura nº 26: Zona 5-A. Habitación 5, mural 1.

- a)- Teotihuacan. Zona 5-A. Habitación 5, mural 1.
- b)- Según E. Pasztory (1972: 259). Estilo Ornamental : transición de la fase Xolalpan.
- c)- In situ
- d)- Mal estado de conservación. Sólo se aprecia la parte inferior de la representación: extremidades traseras del felino, parte de la extremidad delantera derecha y parte de la cola sin que se vea la terminación;
- e)- Diámetro del cartucho: 0,62 ms.
- f)- La figura aparece delineada en rojo. Ocre para el cuerpo, blanco perfilando algunas partes anatómicas así como rojo oscuro y rojo más pálido.

Figura nº 26

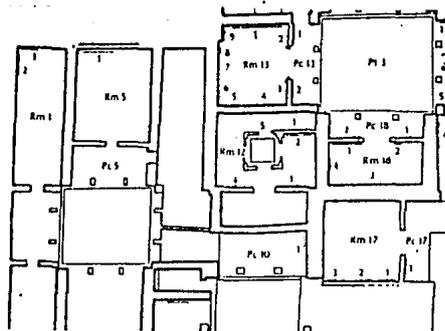


Figura nº 27: Zona 5-A. Pórtico 3, mural 5.

- a)- Teotihuacan. Zona 5-A. Pórtico 3, mural 5.
- b)- Misma cronología que la apuntada en la figura anterior.
- c)- Según Miller (1973: 79), en Noviembre de 1970 estaba en el Museo Nacional de Antropología. Nosotros no hemos podido localizarlo.
- d)- Mal estado de conservación. Sólo permanece un fragmento de todo el mural. La policromía está muy decolorada.
- e)- Alto: 0,67 ms.; Largo: 0,62 ms.
- f)- Delineado en rojo. Verde, amarillo y rojo.

Figura nº 27

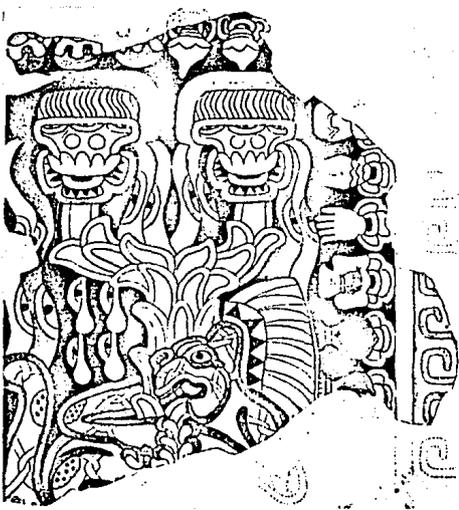
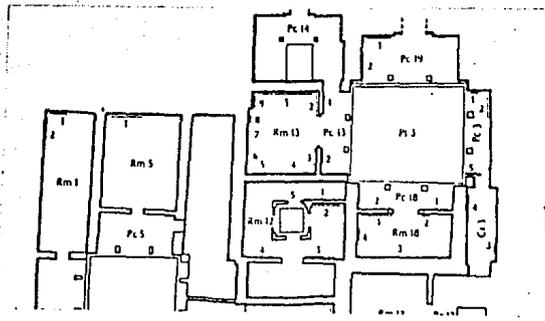
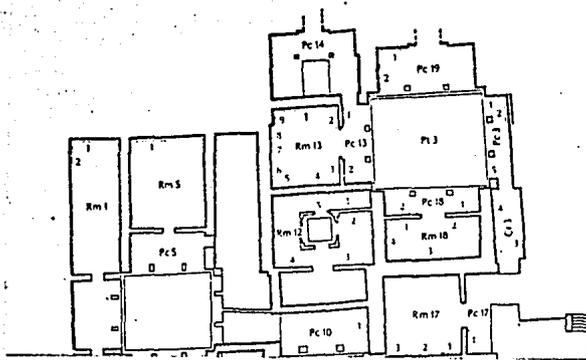


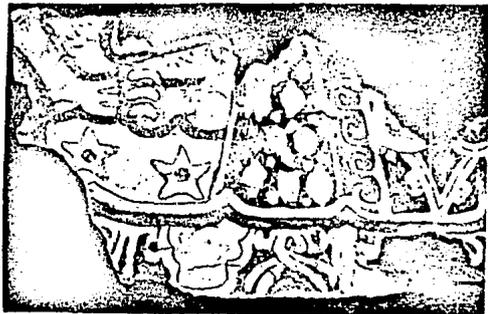
Figura nº 28: Zona 5-A. Pórtico 3, mural 2.

- a)- Teotihuacan. Zona 5-A. Pórtico 3, mural 2.
- b)- Misma cronología para toda la zona (ver fichas anteriores).
- c)- Según Miller (1973: 80), en Febrero de 1971 el original se encontraba en el Museo Nacional de Antropología. Nosotros no hemos podido localizarlo.
- d)- Mal estado de conservación. Todo está sumamente borrado.
- e)- Alto: 0,34 ms.; Largo: 0,89ms.
- f)- Ocre, amarillos y rojos suaves.

Figura nº 28



114



115

Zone 5-A

Figure 114. lower part confronting 0.89 m.; he 1971.

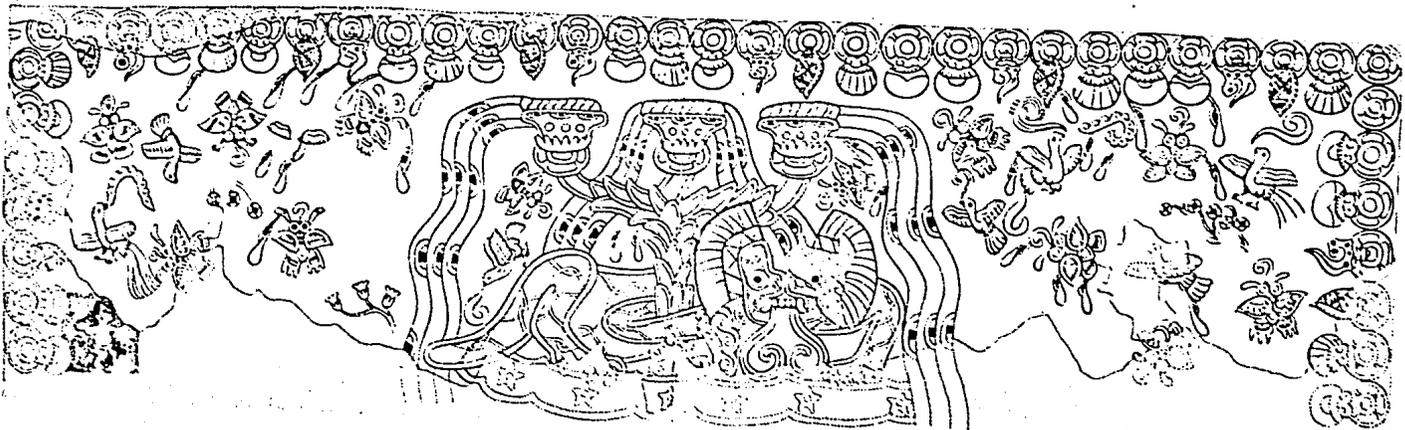
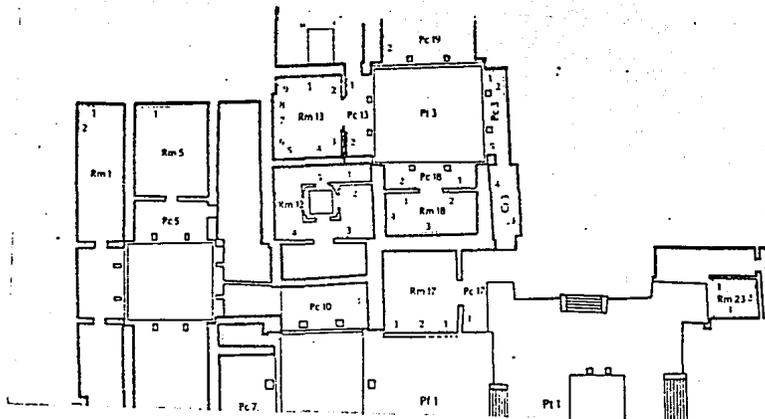
Figure 115. Mural 2 she cross sectio. horizontal green objec Below the scalloped fr.

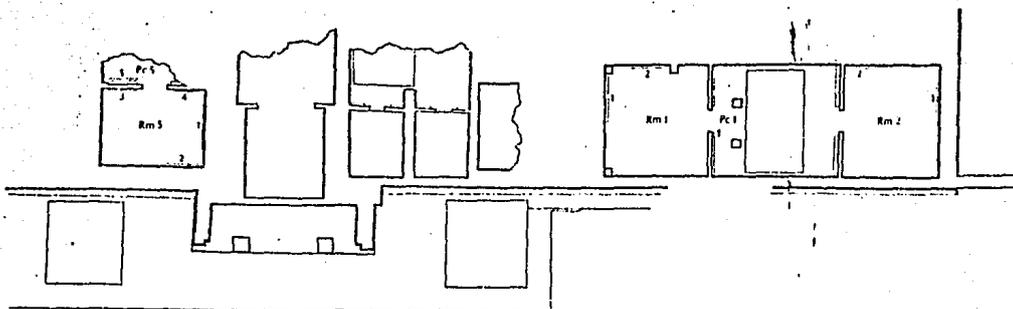
Figure 116. drawing she a scene of by the lower le fragmented therefore be

Figura nº 29: Zona 5-A, Pórtico 13, mural 2.

- a)- Teotihuacan. Zona 5-A. Pórtico 13, mural 2.
- b)- Misma cronología para toda la zona (ver fichas anteriores).
- c)- Miller (1973: 81) no da datos para su localización. Nosotros no hemos podido localizarlo (no está in situ).
- d)- Sólo quedan restos de lo que debió ser una gran escena. La policromía está muy perdida y se aprecian trozos desprendidos.
- e)- Alto: 0,58 ms.; Largo: 1, 82 ms.
- f)- Superficies de color delimitadas por línea roja oscura. El cuerpo del jaguar y las partes anatómicas se bordean con azul. Rojo oscuro, rojo claro, rojo muy pálido y amarillo.

FIGURA Nº 29





Plano de la Zona 11. Miller (1973: 91).

Figuras nº 30 y 30a: Zona 11. Pórtico 5, murales 2 y 5.

- a)- Teotihuacan. Zona 11. Pórtico 5, murales 2 y 5.
- c)- Según Miller (1973: 92) en Junio de 1971 estaba en el Museo Nacional de Antropología. Nosotros no hemos podido localizarlo.
- d)- A juzgar por las reproducciones de Miller (1973: 92, fig. 152), el mural está bastante bien conservado, aunque todo el diseño se ve un poco borroso. Falta un trozo de la cenefa que limita al mural en la parte superior.
- f)- Cuatro tonos de rojo.

Figuras nº 30 y 30a

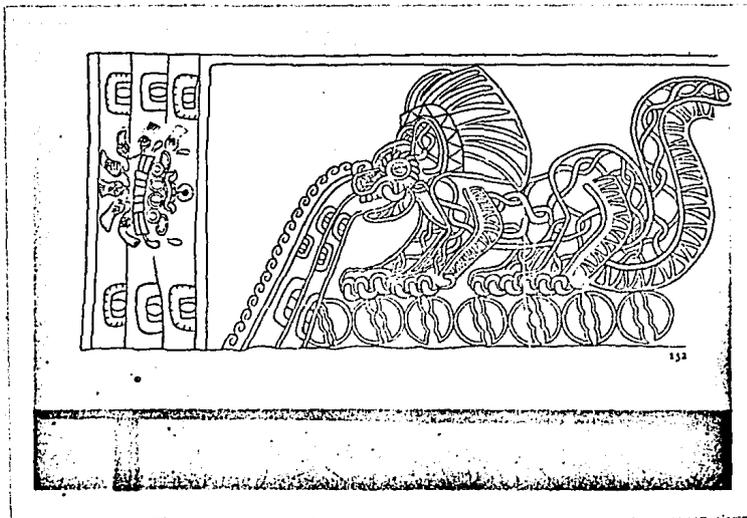
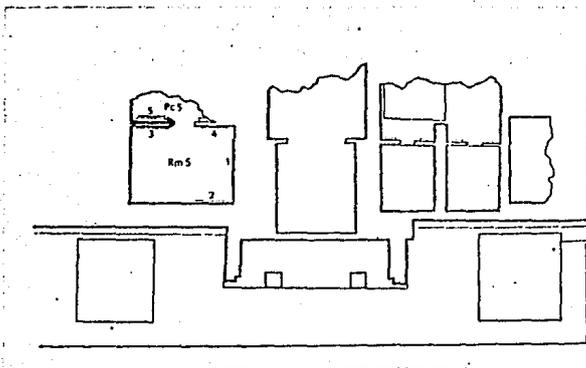
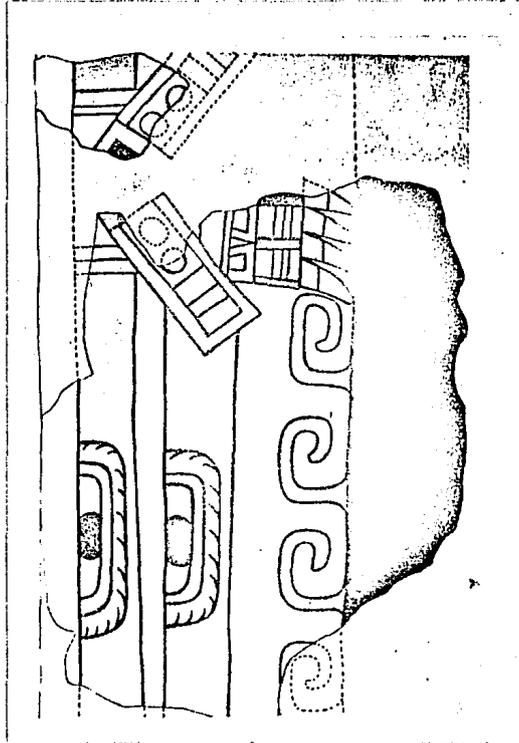


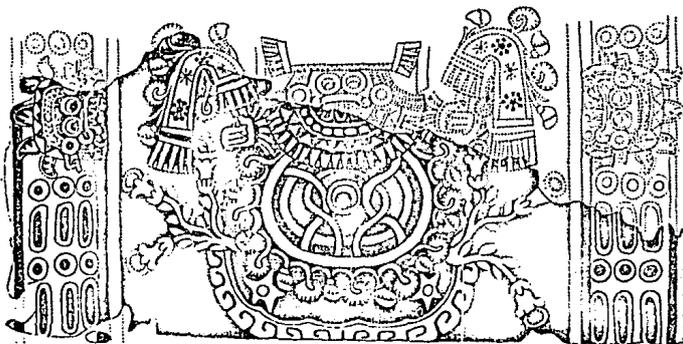
Figura nº 30b



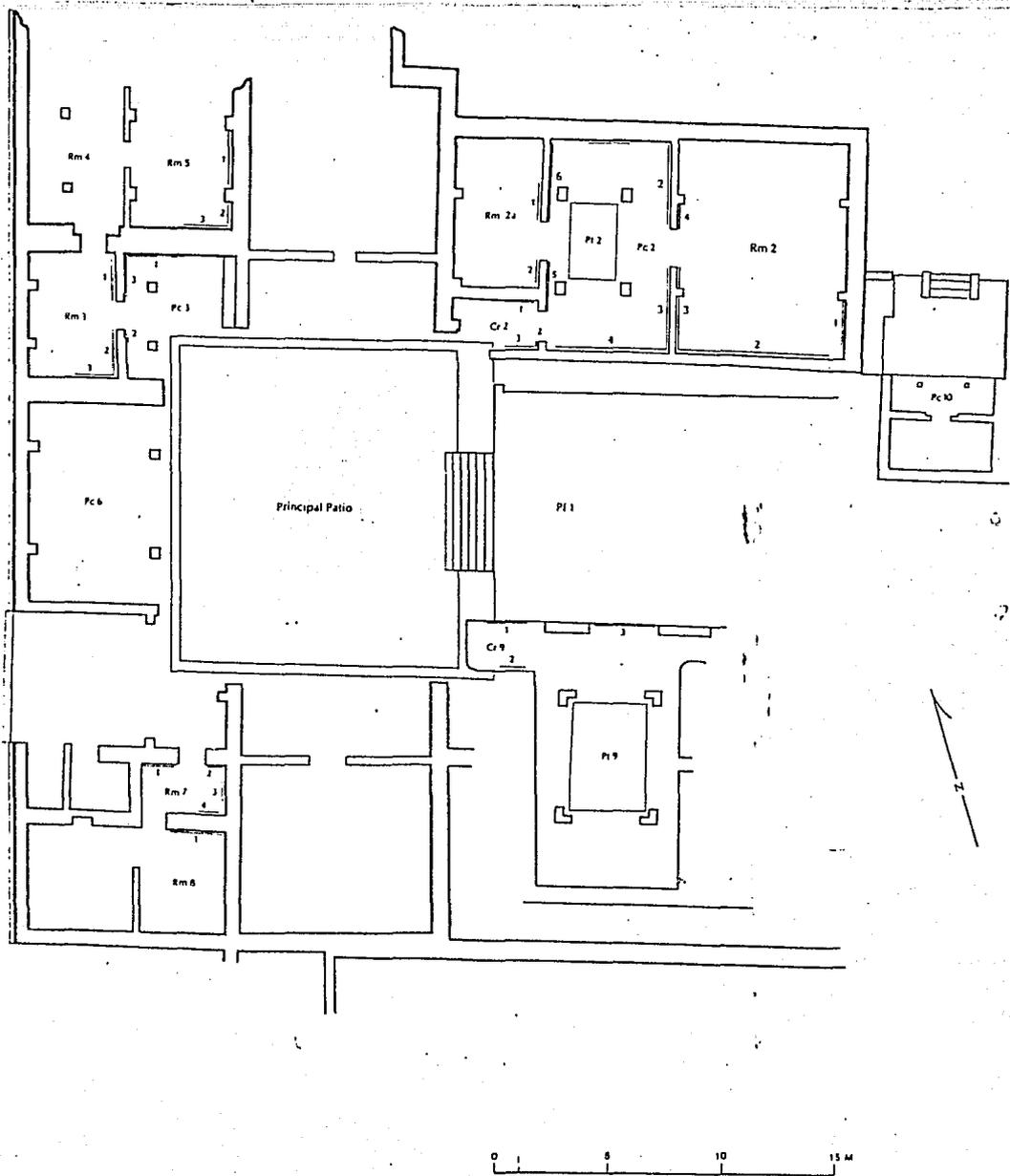
Tepantitla. Corredor 2, mural 2. Foto tomada de Miller
(1973: 95, fig. 157)

Figura nº 30c

Figure 31. Mural 1. The label painting in three shades of red is drawn in a square, representing the Present location, MNA, November, 1970.



Zona 3. Plataforma 15. Pórtico 2, mural 1. Foto tomada
de Miller (1973: 68, fig. 85)

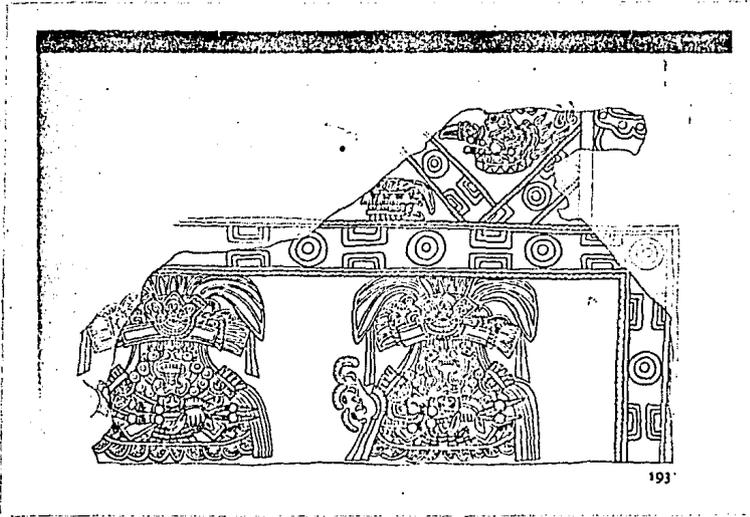
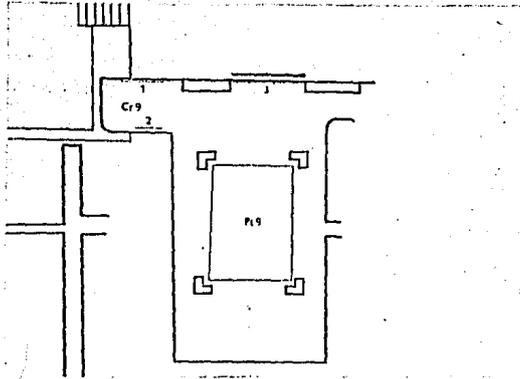


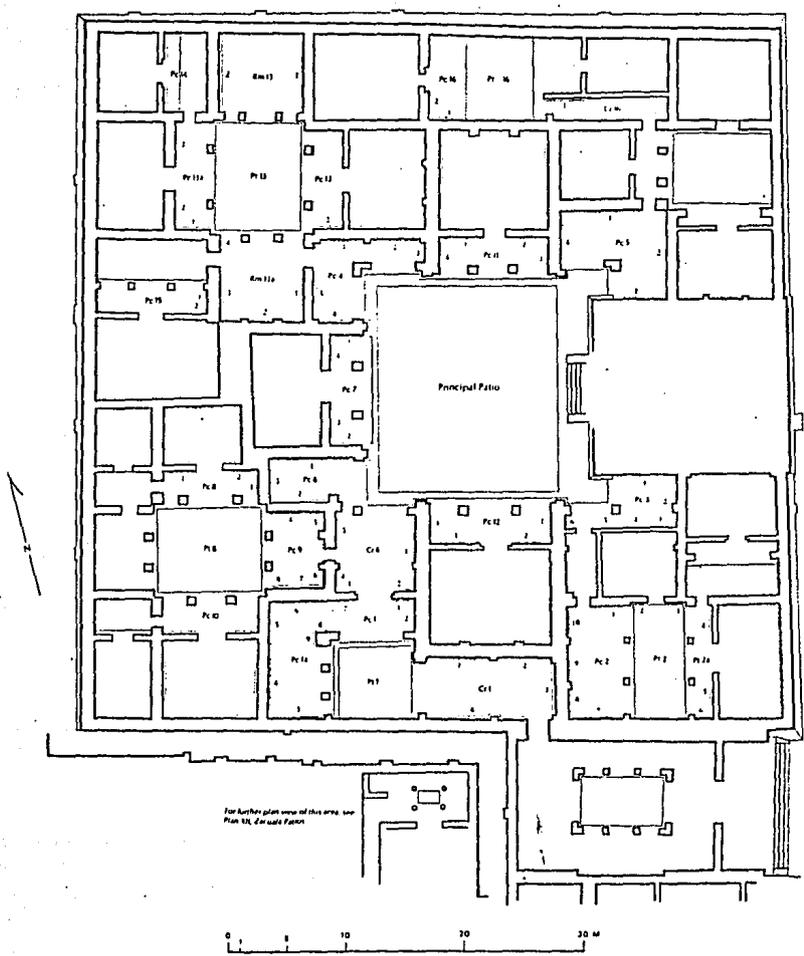
Plano de Tepantitla. Miller (1973: 93).

Figura nº 31: Tepantitla. Patio 9, mural 3.

- a)- Teotihuacan. Tepantitla: patio 9, mural 3.
- b)- Pazstory (1972: 56) y C. Millon (1966: 12): transición de la fase Xolalpan.
- c)- In situ
- d)- El estado de conservación es relativamente bueno, aunque las pinturas han perdido la intensidad del color. La figura situada a la izquierda le falta parte del tocado y la garra del felino (correspondiente a su mano derecha).
- e)- Largo: 2,40 ms.
- f)- Tres tonos de rojo. Las delineaciones también aparecen en rojo.

Figura nº 31



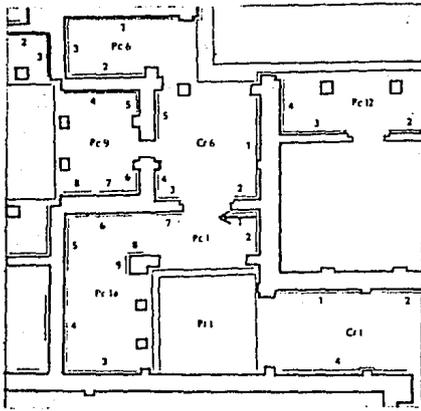


Plano del Palacio de Zacuala. Miller (1973: 108)

Figura nº 32: Palacio de Zacuala. Pórtico 1, mural 1.

- a)- Teotihuacan. Palacio de Zacuala. Pórtico 1, mural 1.
- b)- Según Pasztory (1972: 100) Estilo Formal: Temprana fase Xolalpan.
Según C. Millon (pág. 259 de la obra de Pasztory). Período 4: Temprana fase Xolalpan y transición a la tarde fase Xolalpan.
- c)- Miller (1973: 109) en Diciembre de 1971 lo localiza en el Museo Nacional de Antropología.
- d)- Con relación a foto publicada por Miller (1973: 109, fig. 200), la mayor parte del mural correspondiente a la parte superior está perdida, aunque permanecen restos aislados de color. Se conserva la parte inferior en la que se representa un felino.
- e)- Alto: 1,06 ms.; Largo: 1,97 ms.
- f)- Todas las partes aparecen delineadas en rojo. Verde, azul, dos tonos de rojo, ocre y amarillo.

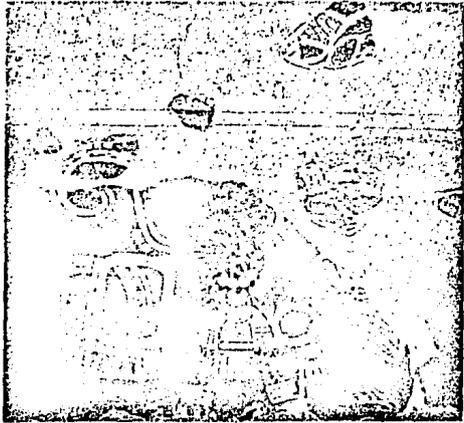
Figura nº 32

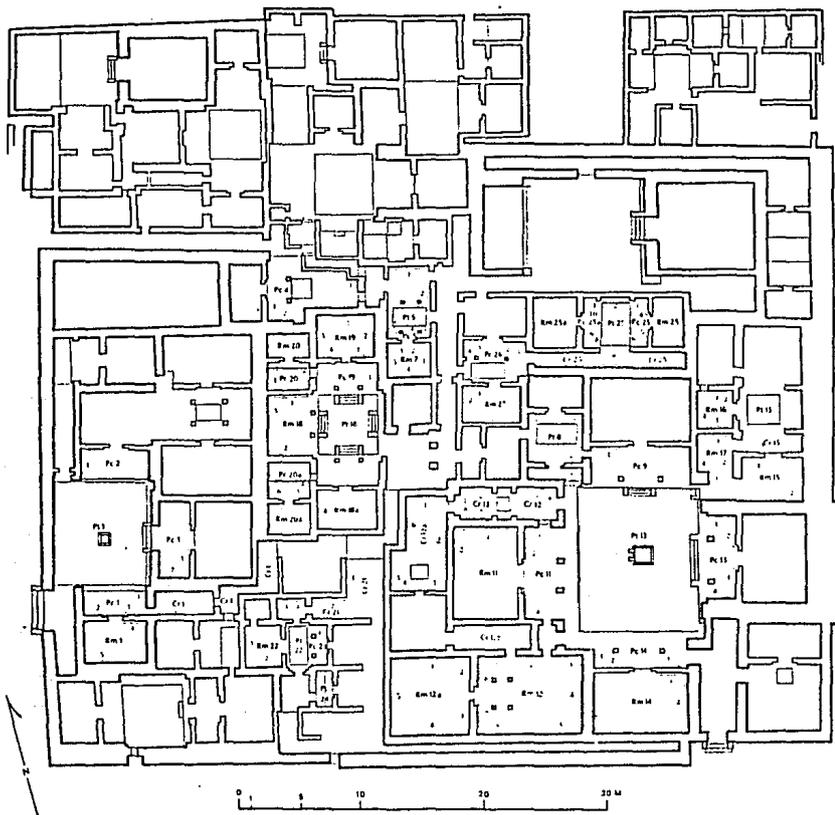


Principal Patio
of Zacuala is
58.

ballero tigre by
mé, the profile
scales or feath-
resent location,

The complete
1970.





Plano de Tetitla. Miller (1973: 119).

Figura nº 33: Tetitla. Pórtico 1, mural 3.

- a)- Teotihuacan. Tetitla: pórtico 1, mural 3.
- c)- Según Miller (1973:122) el mural se encontraba in situ en 1971. Actualmente no queda nada.
- d)- Perdido.
- f)- A juzgar por la reproducción de Miller (1973: fig 235) Todo aparece delineado en rojo oscuro. Manchas de la bolsa en el mismo color; piel rojo suave.

Figura nº 33

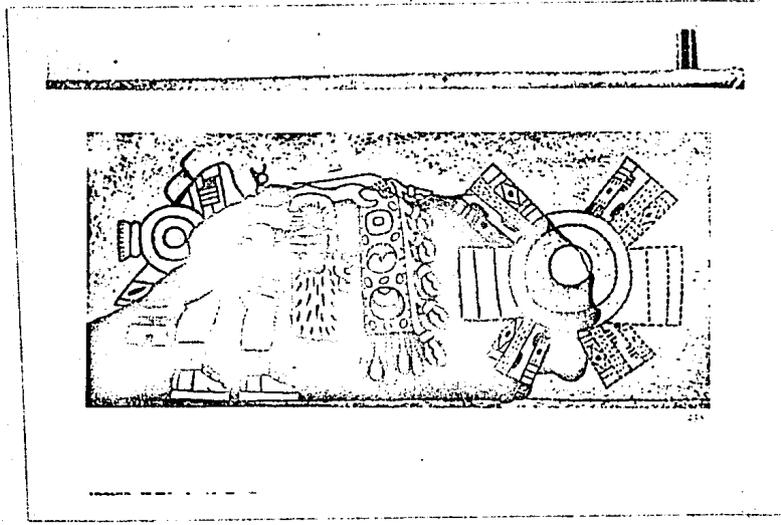
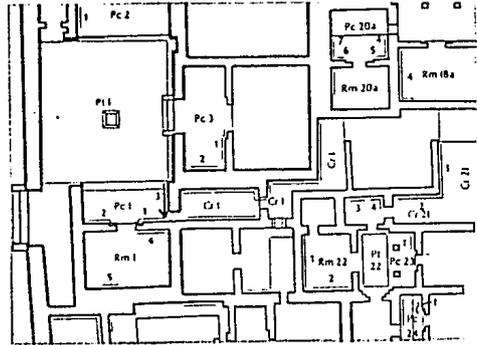


Figura nº 33a



Tepantitla: habitación 2, mural 2. Foto tomada de la publicación de Miller (1973: 101, fig. 177).

Figura nº 34: Tetitla. Pórtico 20a, mural 7.

- a)- Teotihuacan. Tetitla: pórtico 20a, mural 7.
- c)- In situ
- d)- Mal estado de conservación. Por los restos que todavía permanecen podemos suponer que existieron otros tres jaguares con las mismas características en los tres muros restantes del Pórtico 20a.
- e)- Alto: 0,79 ms.; Largo: 1,17 ms.
- f)- Todo delineado en rojo sobre fondo rojo. En la figura se diferencian unas partes anatómicas de otras mediante una línea blanca, pero pudo ser de otro color.

Figura nº 34

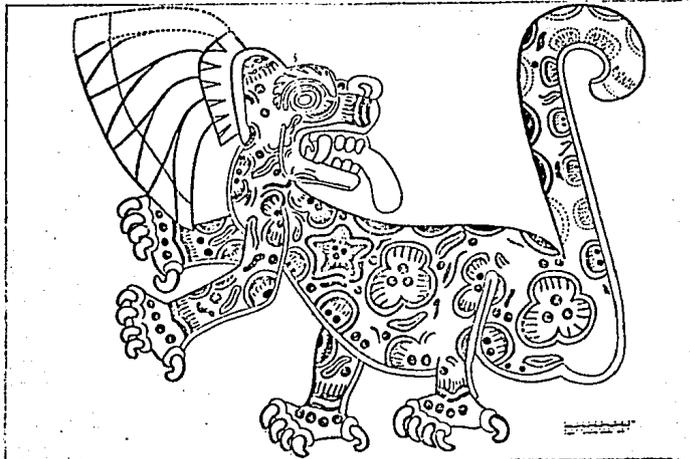
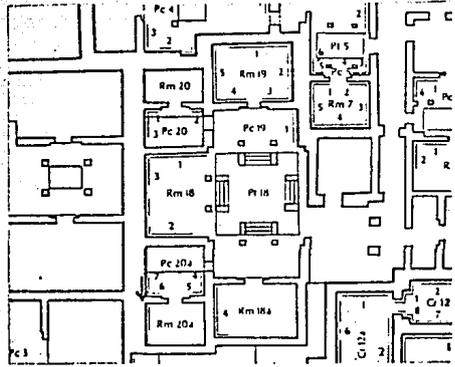


Figura nº 35: Tetitla. Pórtico 13, mural 3.

- a)- Teotihuacan. Tetitla: pórtico 13, mural 3.
- b)- Según Pasztory (1972: 99), Estilo Formal: Flamimilolpa Tardío.
- c)- In situ
- d)- Buen estado de conservación. Algunas partes han perdido el color como el tocado, parte inferior del cuerpo y cola, cuya terminación no se aprecia por haberse desprendido parte del mural.
- e)- Largo: 1,20 ms.
- f)- Delineado en rojo, rojo más pálido, azul, verde y amarillo.

Figura nº 35

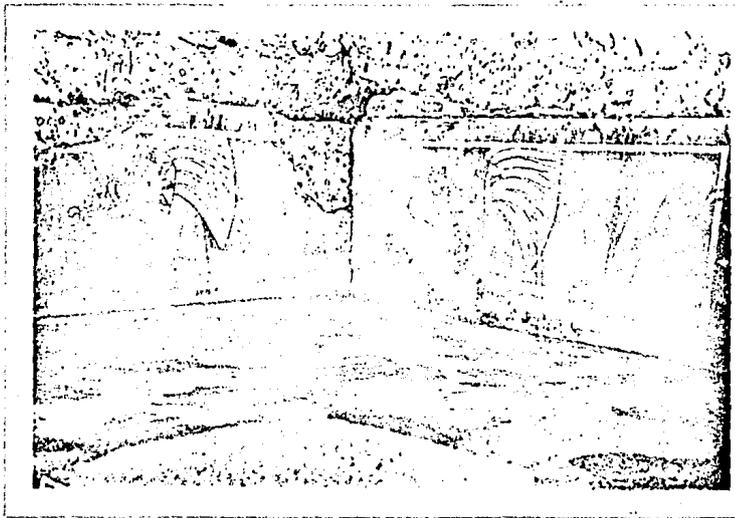
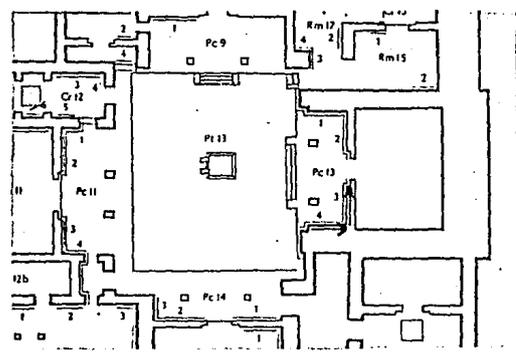


Figura nº 36: Tetitla. Corredor 12, mural 2.

- a)- Teotihuacan. Tetitla: corredor 12, mural 2.
- c)- In situ
- d)- Mal estado de conservación. En general sólo quedan fragmentos. El mural analizado ha perdido toda la parte inferior del cuerpo, parte del tocado y sólo queda de la cola la parte superior. Asimismo, se han perdido muchos trozos de la cenefa que bordeaba al mural.
- e)- Alto: 1,08 ms.; Largo: 2,62 ms.
- f)- Todo aparece delineado en rojo. Verde claro, rojo, rojo pálido, amarillo y azul claro.

Figura nº 36

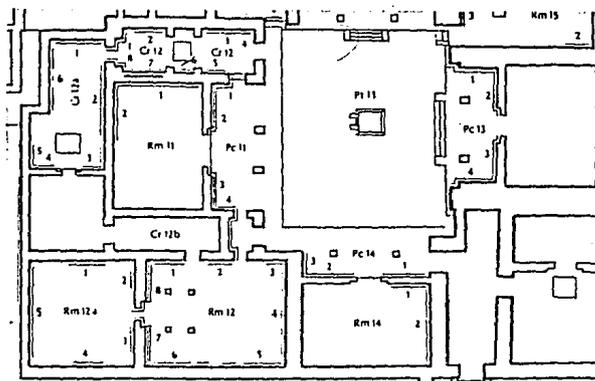


Figura nº 36

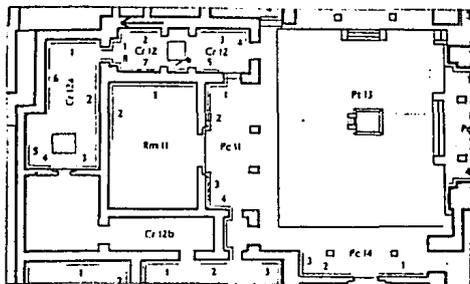


Figura nº 37: Tetitla. Corredor 12a, murales 1 y 2.

- a)- Teotihuacan. Tetitla: corredor 12a, murales 1 y 2.
- b)- Misma cronología que para la figura nº 35.
- c)- In situ
- d)- Mal estado de conservación. Sólo quedan estos dos murales y no completos; del 1, sólo permanece la parte inferior y en el 2 no se puede ver la secuencia completa pues faltan muchas partes.
- f)- Todo aparece delineado en rojo. Verde claro, rojo fuerte, rojo más suave y amarillo.

Figura nº 37

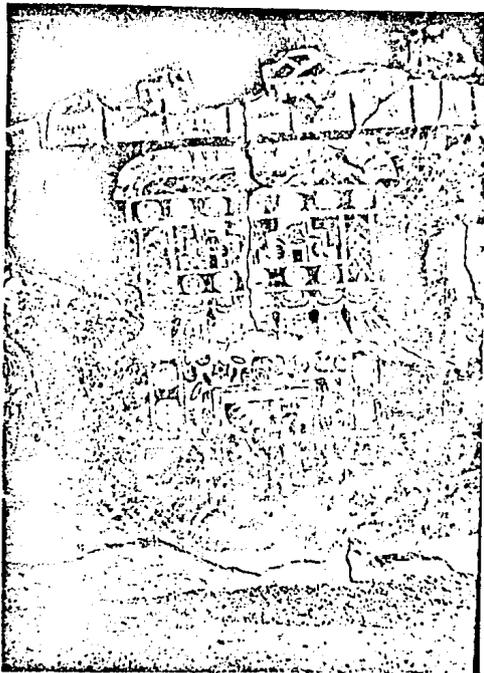
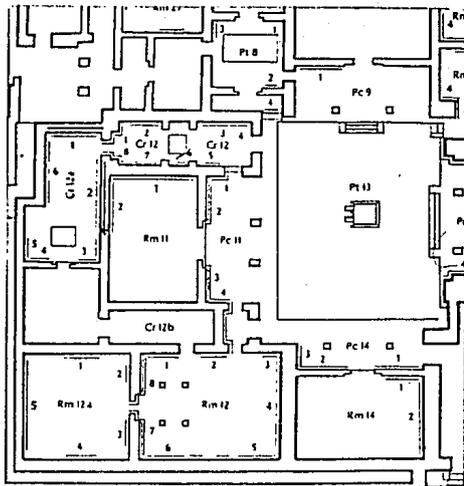
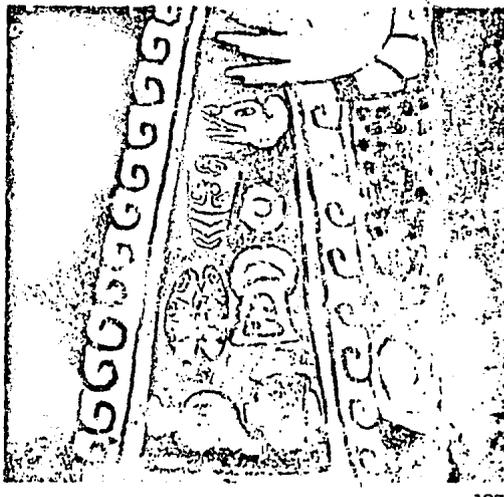


Figura nº 37a

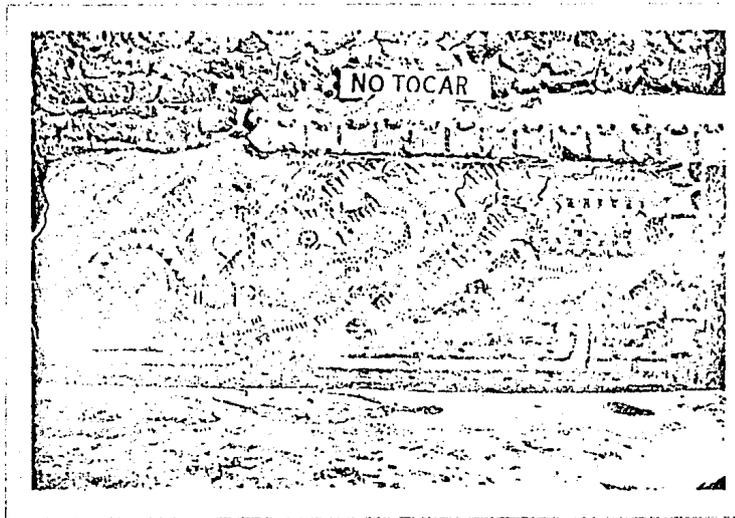
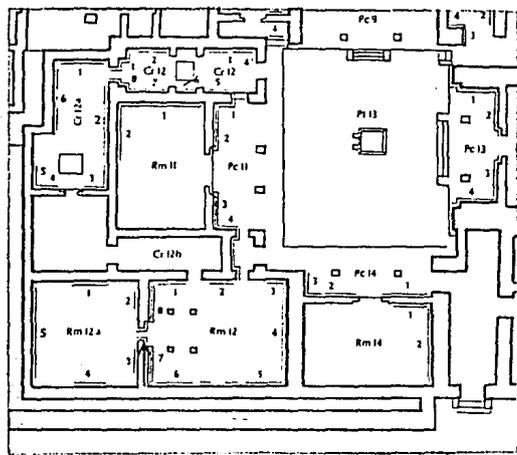


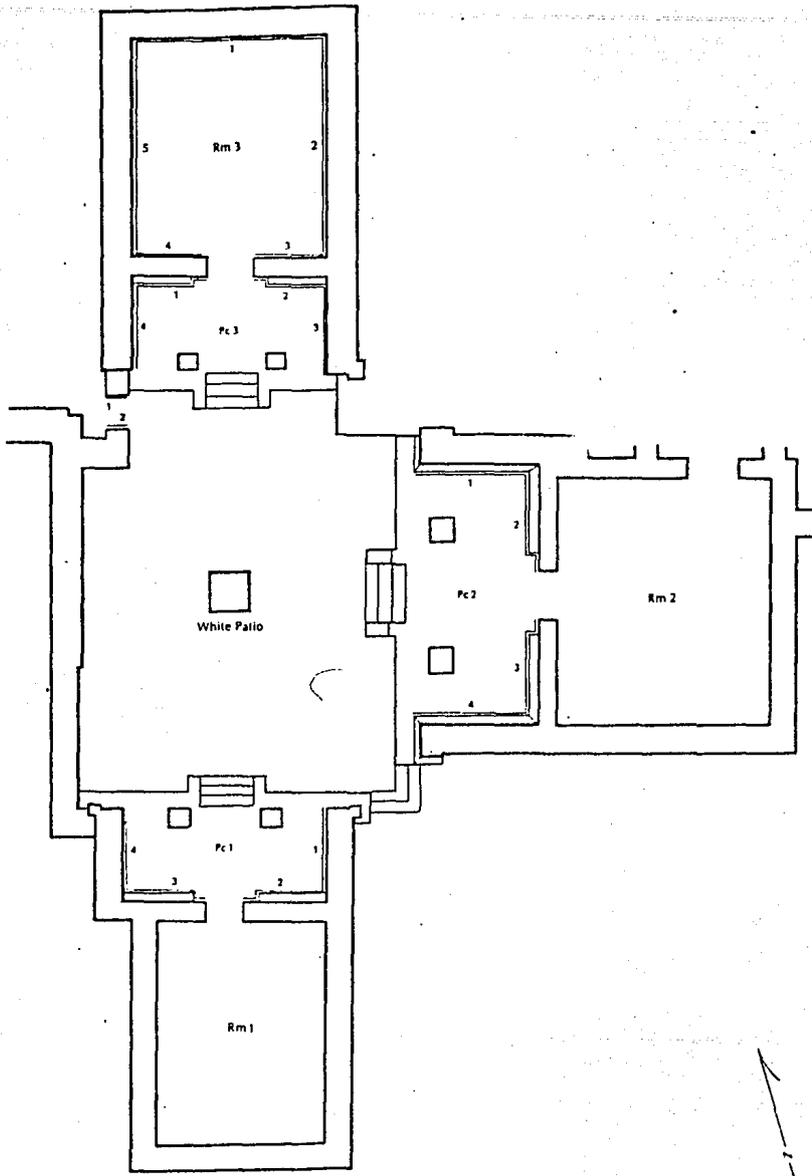
Tetitla: pórtico 11, mural 1 (detalle). Foto tomada de la publicación de Miller (1973: 148).

Figura nº 38: Tetitla. Habitación 12, mural 7.

- a)- Teotihuacan. Tetitla: habitación 12, mural 7.
- b)- E, Pasztory y C. Millon: Período 4. Temprana fase Xolalpan y transición a la tardía fase Xolalpan.
- c)- In situ
- d)- Buen estado de conservación.
- e)- Alto: 0,87 ms.; Largo: 2,12 ms.
- f)- Todo bordeado en rojo. Rojo en dos tonos, verde y amarillo.

Figura nº 38





Plano de Atetelco. Patio Blanco. Miller (1973: 158)

Figura nº 39: Atetelco. Patio Blanco. Pórtico 3, cuatro murales.

- a)- Teotihuacan. Atetelco: Patio Blanco, pórtico 3, cuatro murales.
- b)- E. Pasztory (1972: 259) y C. Millon (1966: 12), Período 5: Tardía fase Xolalpan.
- c)- In situ
- d)- Totalmente reconstruidos a partir de restos encontrados en el pórtico y suelo del patio.
- f)- Las formas se originan mediante una línea roja sobre fondo blanco.

Figura nº 39

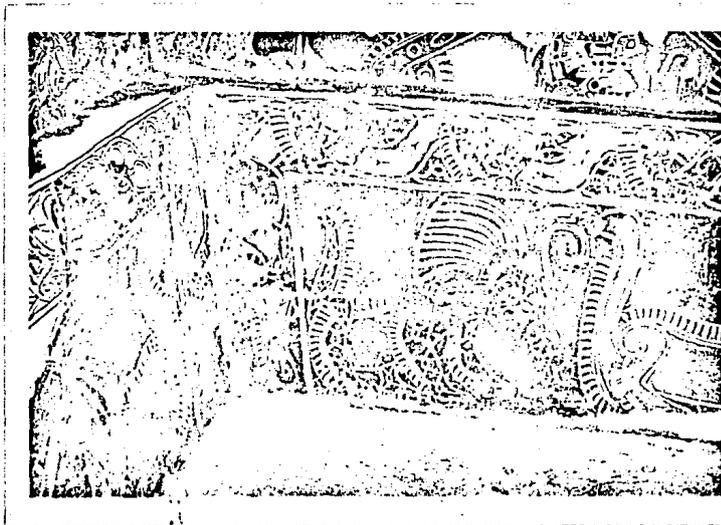
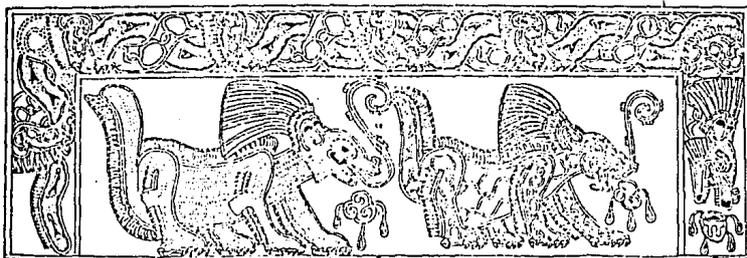
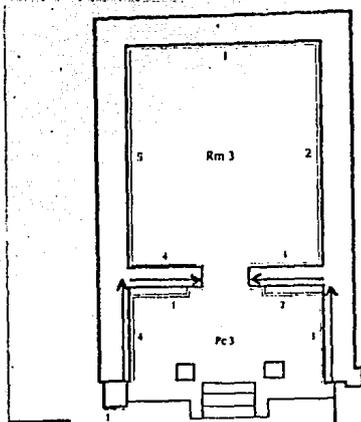
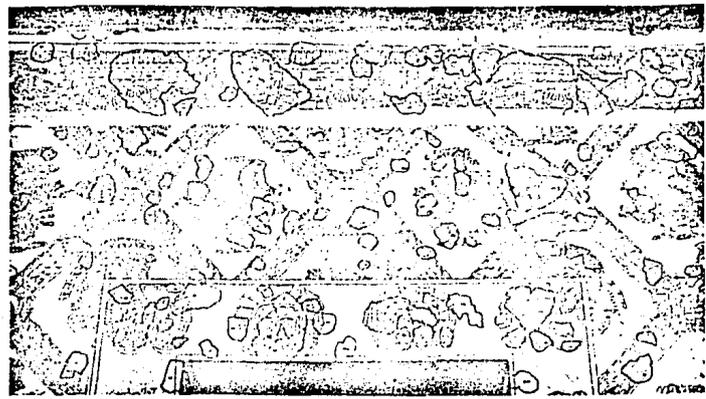
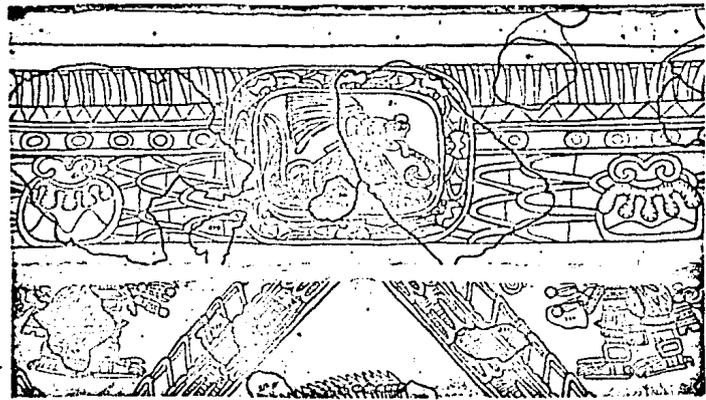
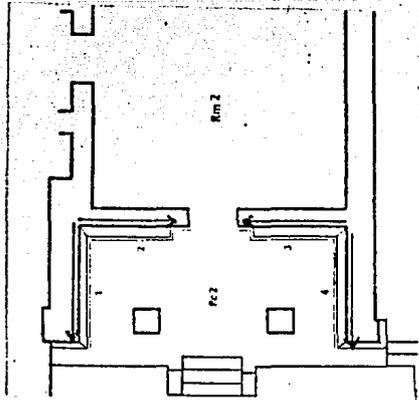


Figura nº 40: Atetelco. Patio Blanco. Pórtico 2, cuatro murales.

- a)- Teotihuacan. Atetelco, Patio Blanco: pórtico 2, cuatro murales.
- b)- E. Pasztory (1972: 259) y C. Millon (1966: 12), Período 5: Tardía fase Xolalpan.
- c)- In situ
- d)- Buen estado de conservación aunque hay algunas partes perdidas.
- f)- Todo aparece delineado en rojo. Distintos tonos de rojo en toda la superficie del mural.

Figura nº 40



BIBLIOGRAFIA

Acosta, J. El palacio de Quetzalpapalotl. INAH, México, 1964

Alcina Franch, J. Manual de arqueología americana. Ed. Aguilar, Madrid, 1965.

Anderson, A. "Materiales colorantes prehispánicos". Estudios de Cultura Nahuatl. Instituto de Investigaciones Históricas. vol. IV, UNAM. México, 1963.

Angulo Villaseñor, J. Teotihuacan, un autorretrato cultural. Escuela Nacional de Antropología (tesis), nº 95. México, 1964.

- "Reconstrucción etnográfica a través de la pintura". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.

Armillas, P. "Los dioses de Teotihuacan". Anales del Instituto de Etnología americana. vol. VI, pp. 35-61. Facultad de Filosofía y Letras. Universi-

dad Nacional de Cuyo, Mendoza. Argentina,
1945.

Arreola, J.M. Explicaciones del simbolismo de la decoración
arqueológica del templo de Quetzalcoatl. Méxi-
co, 1922.

Aveleyra Arroyo de Anda, L. Obras selectas del arte Prehis-
pánico. INAH. México, 1964.

- "La estela teotihuacana de la
Ventilla", Cuadernos del Museo
de Antropología. INAH. México,
1963.

Bennyhoff, J.A. "Cronology and Periodization: Continuity
and Change in the Teotihuacan Ceramic Tra-
dition". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. So-
ciedad Mexicana de Antropología. México,
1966.

Bernal, I. Compendio de arte mesoamericano. Enciclopedia Me-
xicana nº 7, Ed. Mexicanas. México, 1950.

- Pinturas Precolombinas de México. Ed. Hermes, en
colaboración con UNESCO. México, 1963.

- Mexico Before Cortés, Art, History and Legend.

Garden City. N. York, 1963.

- Teotihuacan: descubrimientos y restauraciones. INAH. México, 1963.
- Ancient Art in Colour. London, Thames and Hudson, 1968.
- Cien obras maestras del Museo Nacional de Antropología. México, 1969.

Bernal, I. y Gendrop, P. L'art Precolombiana dell'America Centrale. Sansoni ed. Florencia, 1971.

Bretón, A. "Painting and Sculpture in Mexico and Central America". International Congress of Americanists. 17 th. Session. Ed. Juan A. Alsina. Buenos Aires, 1910.

Caballero Barnard, J.M. De Teotihuacan a Tollocan. Un viaje a través del tiempo y del color. Crónica de la pintura en el Estado de México, Toluca. Dirección de Turismo, 1975.

Caso, A. "El paraiso terrenal en Teotihuacan!". Cuadernos Americanos, vol. VI, nº 6 (Nov-Dic). México, 1942.

- "Dioses y signos teotihuacanos". XIª Mesa Redonda. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.

Coe, W.R. "Cultural Contac Between the Lowland Maya and Teotihuacan", XIª Mesa Redonda: Teotihuacán. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.

Cook de Leonard, L. "La provenance et les routes commerciales des poteries minces et jaunes pendant la IIIª période de Teotihuacan (Mexico). IV Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas. Viena, 1952.

Covarrubias, M. The Eagle, the Jaguar and the Serpent. Indian Art of America. :N.York, 1954.

- Indian Art of Mexico and Central America . Alfred A. Knopf. N.York, 1957.

Diesselhoff, H.D. "Ancient America". Art of the World. Mathelen. London, 1961.

Dockstader, J.F. Indian Art of Central America. Ed. Cary. Adams and Mackay. London, 1964.

- Drewitt, B. "Planeación en la antigua ciudad de Teotihuacan".
XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sedad. Mexi. An.
México, 1966.
- Edwards, E. y Alvarez Bravo, M. "Painted Walls of Mexico".
Prehistoric time until to-
day. Austin, University of
Texas Press, 1966.
- Emmerich, A. Art Before Columbus. Simon And Schuter. N. York,
1963.
- Fernández, J. Mexican Art. London, Spring Books, 1965.
- Flores Guerrero, R. Historia general del arte mexicano. Epo-
ca Prehispánica. Ed. Hermes. México, 1966.
- Focillon, H. Vie des formes. Presses Universitaires de Fran-
ce. París, 1954.
- Furst, P. "The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethno-
graphic Reality". Conference on the Olmecs. Dum-
barton Oaks, Washington, 1968.
- Gendrop, P. El México antiguo. Subsecretaría de Asuntos Cul-
turales. México, 1970.
- "Los murales prehispánicos". Artes de México.
nº 144. México, 1971.

- Arte Prehispánico en Mesoamérica. Ed. Trillas. México, 1979.

Heyden, D. La mitología y la pintura mural en Teotihuacan. Conferencia en el Museo Nacional de Antropología. México, 14 de Agosto 1974.

Krickeberg, W. Las antiguas culturas mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1961.

Kubler, G. "Pintura mural Precolombina". Estudios de Cultura Maya, vol. VI, UNAM. México, 1967.

- The Iconography of the Art of Teotihuacan. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, nº 4. Dumbarton Oaks. Washington, 1967.

- Period, Style and Meaning in Ancient American Art. New Literary History, vol. 1, nº 2. University of Virginia, Charlottesville, 1970.

- "Jaguars in the Valley of Mexico". A Conference on Pre-Columbian Iconography. E. Benson Ed. Dumbarton Oaks. Washington, 1972.

- The Art and Architecture of Ancient Mexico. Penguin Books. Baltimore, 1975.

Leonard, Carmen Cook de, "La Escultura". Esplendor del México Antiquo. Tomo II, CIAM. México, 1959.

Linné, S. Teotihuacan Symbols. Ethnos, vol. VI. Estocolmo, 1941.

Linné, S. y Diesselhoff, H.D. Amérique Précolombienne. Albin Michel. Paris, 1961.

Marquina, I. Arquitectura Prehispánica. UNAM, México, 1951.

- "La pintura teotihuacana. Teotihuacan lugar de dioses". Artes de México, nº 134. México, 1970.

Mena, R. "Estilo ornamental totonaco en Teotihuacan". La población del Valle de Teotihuacan. SEP, México, 1922.

Miller, A. "A Lost Teotihuacan mural". Boletín bibliográfico de Antropología Americana. México, 1972.

- The Mural Painting of Teotihuacan. Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University. Washington, 1973.

Millon, C. A Chronological Study of the mural art of Teotihuacan. MS, Doctoral dissertation. University of California. Berkeley, 1962.

- "Cronología y periodificación: datos estratigráficos sobre períodos cerámicos y sus relaciones con la pintura mural". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.
- "The History of Mural Art at Teotihuacan". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.
- "Painting Writing and polity in Teotihuacan, Mexico". American Antiquity, nº 38. 1973.

Millon, R. "Extensión y población de la ciudad de Teotihuacan". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.

- Teotihuacan. City and Region as source of Transformation. Atti del XI Congreso Internacional de Americanistas. Roma-Génova, 1972.
- Urbanization at Teotihuacan. University of Texas, 1973.

Neys y Von Winning. "The Treble seroll Symbol in the Teotihuacan and Zapotec Cultures". Middle

American Archaeology and Ethnology, nº 74,
pp. 82-89. Carnegie Institution, Washing-
ton, 1946.

Nicholson H-B. "Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Me-
xico". Handbook of Middle American Indians,
vol. 10. Archaeology of Northern Mesoamerica
pt.1, pp. 92-134. University of Texas Press,
Austin, 1971.

Noel, B. Mexican Art: Teotihuacan, Tajín, Monte Albán. N.York,
Tudor Publishing, 1968.

Noguera, E. "Antecedentes y relaciones de la cultura teoti-
huacana". Sobretiro del vol. III, nº 5-8. Méxi-
co Antiquo. 1935.

Paddock, J. "Distribución de rasgos teotihuacanos en Meso-
américa". XIª Mesa Redonda: Teotihuacán. Sociedad
Mexicana de Antropología. México, 1966.

Palacios, E.J. "Teotihuacan, los toltecas y Tula". Revista
Mexicana de estudios antropológicos. vol. V,
1941.

- Pasztory, E. The Murals of Tepantitla, Teotihuacan (tesis doctoral). 2 vols. Columbia University, 1972.
- "The Gods of Teotihuacan: a Synthetic approach in Teotihuacan Iconography". XL Congreso Internacional de Americanistas. Roma|Génova, 1972a.
 - The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc . Studies in Precolumbian Art and Archaeology. Dumbarton Oaks. Washington, 1974.
 - Mural Painting of Teotihuacan. Art Bulletin. (Book Review). March, 1975.
 - "Artistic Traditions of the Middle Classic Period". Middle Classic Mesoamerica: a.d. 400-700 . Columbia University Press, N.York, 1978.
- Proskouriakoff, T. Early Architecture and Sculpture in Mesoamerica, Observation on the Emergence of civilizations in Mesoamerica. Berkeley, 1970.
- Ramírez Vázquez, P. El Museo Nacional de Antropología. Panorama editorial. México, 1968.

Read, H. The Art of Sculpture. Princeton University, 1956.

Rodríguez, A. A History of Mexican Mural Painting. London, Thames and Hudson, 1969.

- El hombre en llamas, London, Thames and Hudson, 1970.

Rogers, L. Sculpture. Oxford University Press, London, 1969.

Séjournée, L. Burning Water; Thought and Religion in Ancient Mexico. N.York, 1956.

- un palacio en la ciudad de los dioses, INAH, México, 1959.

- Arquitectura y pintura en Teotihuacan. Siglo XXI. México, 1966.

- El Lenguaje de las formas en Teotihuacan. Siglo XXI. México, 1966a.

- Teotihuacan, Métropole de L'Amérique. François Maspero. París, 1969.

Seler, E. "Similarity of Desing of Some Teotihuacan Frescos

and Certain Mexican Pottery Objects". 18 th. Session of International Congress of Americanists. 1912.

Stirling, M.M. "Arte indígena de México". Artes de México, nº 17, Mayo-Junio, 1957.

Thompson, J.E. "Aquatic Symbols Common to Various Centers of the Classic Period in Meso-America". Selected Papers of the 29 th. Session of International Congress of Americanists. Ed. by Sol Tax. University of Chicago Press, 1951.

Torres, M.L. "Materiales y técnicas de la pintura mural de Teotihuacan". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sociedad Mexicana de Antropología. México, 1966.

Toscano, S. La Estética indígena. Organo de la Universidad de Nuevo León, Septiembre, 1944.

- "La Pintura mural". México prehispánico, culturas, deidades, monumentos. Prólogo A. Caso. Hurtado. México, 1946.

- "Los Murales prehispánicos". Artes de México, nº 3, Marzo-Abril, 1954.
- Arte Precolombino de México y de la América Central. 3ª edición. UNAM, México, 1970.

Tozzer, A.M. Chichén Itzá and its Cenote of Sacrifice. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vols. XI-XII. Cambridge, 1957.

Villagra Caletí, A. Murales prehispánicos, copia, restauración y conservación. Homenaje al Dr. Alfonso Caso. Imprenta Nuevo Mundo, México, 1951.

- "Las Pinturas murales de Atetelco en Teotihuacan". Cuadernos Americanos. Enero-Febrero, 1951a.
- "Teotihuacan, sus pinturas murales". Anales del INAH. México, 1952.
- "Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo". Artes de México, nº 3, 1954.

"Mural Painting in Central Mexico".
Handbook of Middle American Indians,
vol. X, part.1 R. Wauchope, ed. 1971.

Von Winning, H. "A Symbol for Dripping Water in Teotihuacan Culture". México Antiguo, nº 6. México, 1947.

- Der Netzjaguar in Teotihuacan, Mexico: eine Ikonographische Untersuchung. Baessler-Archiv. N.F. Band XVI, pp. 31-46. Verlag Von Dietrich Reimer. Berlin, 1968.

- Precolumbian Art of Mexico. London, Thames and Hudson, 1969.

Wallrath, M. "The Calle de los Muertos Complex: a possible macro-complex of structures near the center of Teotihuacan". XIª Mesa Redonda: Teotihuacan. Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1966.

Westheim, P. 40 siglos de plástica mexicana. Vol. 1. México, 1969.

- Arte antiguo de México. Ed. Era. México, 1970.

- Ideas fundamentales del Arte Prehispánico en México. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

Obras maestras del México Antiguo.

Ed. Era. México, 1977.

- Escultura y cerámica del México Anti-
guo. Ed. Era. México, 1980.

Wicke, Ch.R. "Los murales de Tepantitla y el arte campesino". Anales del INAH, vol. VIII, 1954.