

09021  
16

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Historia

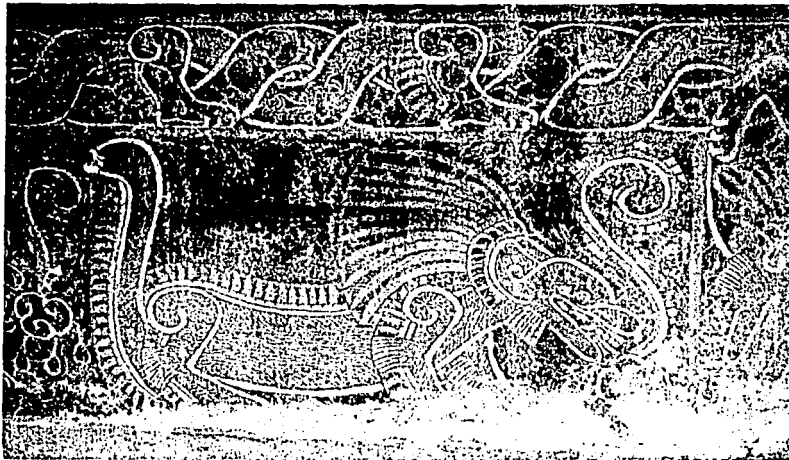
# LA VIDA COTIDIANA DE LOS TEOTIHUACANOS EN ATETELCO A TRAVÉS DE SU PINTURA MURAL

## TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN HISTORIA  
PRESENTA

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**NADIA GIRAL SANCHO**



DIRECTORA: María Elena Ruiz Gallut



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **DEDICATORIA**

Quiero dedicar esta tesis a alguien muy especial la doctora Carmen Castellote, amiga entrañable, quien ha sido para mi como una segunda madre. Sus enseñanzas en el ámbito intelectual, y sobre todo, el gusto y amor por la poesía, ese sentimiento fundamental para realizar cualquier empresa humana, están presentes desde mi adolescencia, aquel momento de la vida en el que uno comienza a definir sus intereses y gustos, hasta ahora en la tesis -culminación de una etapa y principio de otra, primer gran pilar de un conjunto de edificaciones que no es otra cosa que la vida misma profesional-. Con todo mi amor y cariño.

## AGRADECIMIENTOS

Son múltiples las deudas de gratitud contraídas con diversas personas en el proceso de esta investigación. Imposible mencionar a todas. Me circunscribo a las que más han contribuido a la realización de esta tesis. En primer término, a los maestros de mi facultad, que me inculcaron y confirmaron el amor a mi profesión. Haber asistido a sus clases fue un aprendizaje invaluable, una afortunada experiencia humana. A ellos debo mucha de las inquietudes aquí expresadas. Agradezco a los sinodales, mis primeros lectores y críticos, sus observaciones y sabias sugerencias, muy en especial al maestro Rubén Cabrera, quien generosamente me brindó su ayuda, me permitió trabajar con las pinturas descubiertas en el curso de las últimas excavaciones realizadas en Atetelco (1998-1999): compartió conmigo su amplia experiencia y conocimiento en el campo de la arqueología y siguió de cerca todo el proceso de la elaboración de este trabajo. A la directora de esta tesis, María Elena Ruiz Gallut, con la que establecí una estrecha y continua confrontación intelectual y personal, nacida del trabajo común en Teotihuacan. También mi reconocimiento al maestro Alfonso Arellano, un interlocutor paciente y comprensivo, quien me ayudó a poner en orden muchas de las ideas aquí recogidas. Mi gratitud a la doctora Carmen Castellote, amiga intelectual y personal que se encargó de la revisión final del texto, realizando los aciertos y minimizando los desaciertos de la escritura. A ella le debo el amor que me inculcó por la poesía, ese sentimiento fundamental para la realización de cualquier empresa humana. Una deuda de gran peso para con el desaparecido doctor Carlos Margain, a quien tuve la fortuna de entrevistar poco antes de su fallecimiento en el año 2001. Tampoco quiero olvidar la ayuda que me prestó la doctora Carmen Valverde, que compartió conmigo una valiosa información, que me sirvió mucho para el desarrollo del último apartado de los capítulos tres y cuatro.



Por último, y no por ello de menor importancia, está la deuda impagable con mis padres que siempre apoyaron cuantos proyectos emprendí. Sin su ayuda material y moral no hubiera sido posible la realización de esta tesis. Y ya en el ámbito de la familia, no podría dejar de mencionar a mi hermana menor Tanya, quien ya no tarda en enfrentarse a lo que hoy me enfrento yo; a mis queridos tíos Juan, arquitecto y maestro universitario, presto siempre en la ayuda, quien, además, me proporcionó las mejores herramientas para hacer las fotos, sin contar con su invaluable y constante ayuda e incluso sacrificio de tiempo para acompañarme a hacer las fotos, y a la doctora Concepción Abellán quien me proporcionó algunas claves para el arranque de esta investigación. En fin, a los numerosos miembros de la familia Giral, reconocido ejemplo moral del exilio español en México.

Quiero dejar patente, en renglón muy grande, mi agradecimiento a todos los autores que he leído y citado por haber confirmado mi amor por los temas precolombinos y por haber ampliado mi visión cultural acerca de los teotihuacanos, y cómo no, a los propios teotihuacanos, inventores del Quinto Sol, la quinta edad del mundo. Mi homenaje para ellos con las palabras del doctor Miguel León-Portilla "Creado el Quinto Sol en el fogón divino de Teotihuacan, los antiguos dioses se preocuparon por plantar una nueva especie humana sobre la tierra. La creación de los nuevos hombres iba a llevarse a cabo, aprovechando los despojos mortales de los seres humanos de épocas anteriores."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, México, 1970, p. 19.

# ÍNDICE

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE	5
1.-INTRODUCCIÓN	6
2.- EL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE ATETELCO	17
2.1 Hallazgo y ubicación del Conjunto Habitacional de Atetelco	19
2.2 Historiografía de la exploraciones arqueológicas en el sitio de Atetelco	21
2.3 Arquitectura en Atetelco	25
2.4 Relación del Conjunto Habitacional de Atetelco con su pintura mural	47
3.- UN RECORRIDO POR LA PINTURA MURAL DE ATETELCO A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES Y SÍMBOLOS	51
3.1 Patio Blanco	53
3.2 Patio Pintado	100
3.3 Patio Norte	127
3.4 Sección Sureste	159
4.- SIMBOLOGÍA DEL COYOTE EN TEOTIHUACAN	191
5.- CONSIDERACIONES FINALES	210
6.- APÉNDICE	228
6.1 Entrevista al doctor Carlos Margáin	229
7.- OBRAS CONSULTADAS	233

# INTRODUCCIÓN

La presente tesis versa sobre la cotidianidad de los teotihuacanos en el periodo que aproximadamente abarca del 350 al 650 d.C., a la luz de los testimonios iconográficos, presentes en el conjunto habitacional de Atetelco, que he estudiado durante año y medio. Mi preferencia por Atetelco se debió primordialmente al hecho de que este conjunto presenta una gran riqueza pictórica, que en lo personal me atrajo. Por lo demás, las preferencias no tienen más explicación objetiva, son eso, preferencias.

He presentado elementos de la vida cotidiana de este grupo humano mediante el análisis de sus pinturas, procurando siempre internarme en su vida diaria desde la minuciosidad de lo particular. Desde un principio el trabajo sobre las pinturas, tanto tiempo a la vista y a la mano, vino a confirmar la idea existente entre los especialistas acerca de la jerarquización de la sociedad, en la que figuraban entre otros grupos los comerciantes, los militares y los sacerdotes, este último el más prestigiado, dado el carácter religioso de la sociedad teotihuacana. El trabajo reducido al estudio de una vivienda, habitada por militares me puso sobre la pista un grupo de guerreros, cuya función en la sociedad no está del todo aclarada, pues durante mucho tiempo se consideró que su tarea primordial estaba conectada con el control y protección de la ciudad y de los comerciantes que se dirigían a tierras lejanas para llevar a cabo el intercambio no sólo de mercancías, sino también de ideas y conceptos. Sin embargo, a medida que me adentré en el trabajo pude convencerme de que su función va más allá de esas actividades y que están vinculadas con la guerra y los sacrificios humanos.

A través del estudio de los símbolos en la pintura se intuye que nos encontramos ante una sociedad avanzada, dividida en clases y por profesiones, con un grupo de artistas que posiblemente ya se habían separado de las actividades productivas para dedicarse a la creación: el arte, en una sociedad clasista, comúnmente obedece a los intereses del grupo en el poder. Cabe suponer que los artistas participaban del sistema ideológico, y concentraban el conocimiento, fortalecido por un aparato religioso. Como la religión era la fuerza cohesiva de los actores de la sociedad, todas sus acciones y actividades llevaban su sello indeleble. De hecho no hay diferencia entre el arte profano y el sagrado, entre lo civil y lo propio de los dioses. El culto a las deidades, de las que se espera todo, y a los poderosos sacerdotes que lo dirigen, viene a ser uno solo.

Con estas premisas me acerco al problema primordial de esta tesis, que viene a ser las hipótesis:

- 1) La reconstrucción de la vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco a través de su pintura mural.
- 2) La religión impulso todas las manifestaciones de la cultura teotihuacana desde las artísticas hasta las comerciales y las relacionadas con la cotidianidad.

Destaco los siguientes objetivos, fundamentos para adentrarme en el tema:

- 1) Búsqueda e identificación de los elementos que permiten reconocer aspectos de la vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco.
- 2) Estudiar en la pintura mural los cambios o la permanencia de ciertos elementos de la vida cotidiana a través de las diversas etapas por las que atravesó la cultura teotihuacana en Atetelco.

- 3) Ver en qué forma la pintura mural, en íntima conexión con los espacios arquitectónicos, revela la función del conjunto habitacional de Atetelco y el uso que se daba a cada una de sus secciones.

Especificados los objetivos, abordo la cotidianeidad en la forma expresada por Alicia Lindón, por parecerme la más acertada: “La cotidianidad ante todo es el tejido de tiempos y espacios que organizan para los practicantes los innumerables rituales que garantizan la existencia del orden construido”<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva he enfocado fundamentalmente mi investigación. Traté de adentrarme en la vida diaria de los pobladores de Atetelco partiendo de los rituales que aparecen en sus obras pictóricas, inmersas siempre en las categorías de tiempo y espacio desde donde se estudian todos los fenómenos, o dicho en palabras de la citada autora, “es allí dónde se hace, se deshace y se vuelve a hacer el vínculo social, es decir, las relaciones entre los hombres”<sup>2</sup>.

La misma autora explica que: “Lo cotidiano es el espacio de lo que una sociedad particular, un grupo, una cultura considera como lo normal y lo natural, de otro lado la rutinización (*sic*) normalizada adquiere visibilidad para sus practicantes tanto en los periodos de excepción como cuando algunos de los dispositivos que la hacen posible entran en crisis”<sup>3</sup>. En otras palabras, los rituales, como actos repetitivos, comienzan a formar parte esencial de la vida cotidiana, que de por sí constituye una pluralidad de símbolos e interacciones que tienen su

---

<sup>1</sup> Alicia Lindón, “El campo de la vida cotidiana y su espacio-temporalidad” (Presentación) en *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*, Barcelona, El Colegio Mexiquense, Universidad Nacional Autónoma de México, Anthropos Editorial, 2000, p. 77.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 77.

expresión en los discursos, en la narrativas, los mitos y el arte, en general, y permiten la interacción entre los hombres mismos y el mundo que los rodea. No está por demás, al respecto, citar a Alfredo López Austin, quien sobre el particular así se expresa: “a través del ritual el hombre aprovecha la oportunidad de actuar específicamente en el momento adecuado al cumplimiento de fines precisos”<sup>4</sup>. Con el manejo del ritual –según el mismo López Austin– el hombre se protege de los cambios por venir, repara sus propias ofensas y omisiones, evade los peligros y finca en su vida familiar los pasos de transformación. Así, el ritual constituye un recurso eficaz de defensa contra las fuerzas irruptoras y malignas del universo o del cosmos.

No hay dudas con respecto al papel que desempeña el ritual en la vida cotidiana del ser humano, en general, y, por ende, en la de los teotihuacanos, pueblo eminentemente religioso. Sin embargo, antes de seguir con la importancia que esta actividad reviste en la vida cotidiana, en la que está inserta, bueno será hacer un paréntesis para aclarar algunos matices inherentes a este fenómeno, en lo que se refiere a lo profano y a lo sagrado.

Es común que se asocien los rituales con lo sagrado, por ser considerados estos recreación de los mitos, y la vida cotidiana, con lo profano. Para Mircea Eliade “lo sagrado se opone a lo profano”<sup>5</sup>. Esta oposición se interpreta con frecuencia, según él, como un enfrentamiento entre lo real y lo irreal: lo sagrado equivale a la realidad de un orden totalmente distinto al de las realidades naturales y tiene su correspondencia con lo perenne y eficaz, en tanto que lo profano se ubica en un espacio homogéneo, neutro y relativo. El hombre profano, prosigue el autor, es resultado de una desaceralización de la existencia humana: se mueve “bajo el

<sup>4</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 4 ed. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1998, p. 118.

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. México. Paidós, 1998, p. 14.

imperio de las obligaciones<sup>6</sup>. Estas consideraciones, válidas para algunas épocas y culturas, no se adaptan al mundo prehispánico y, por ende, al pequeño universo de Atetelco, donde no existe una tajante separación entre lo sagrado y lo profano, conceptos que se entrecruzan e interactúan constantemente, de tal suerte que las fronteras entre uno y otro no son claras, por cuanto la vida teotihuacana estaba supeditada al dictamen de los dioses (economía, política, arte y cultura, en general).

Todas estas consideraciones, los elementos y los fenómenos aquí expuestos, están presentes en la pintura mural del conjunto habitacional de Atetelco, de donde he reconstruido ciertos aspectos de su cotidianidad.

A través de un estudio iconográfico he podido sacar datos importantes sobre la vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco, tales como la religión vivida –un comportamiento derivado de la esencia teocrática de la sociedad-, diferentes indumentarias, con sus referentes a las ocupaciones y papeles que desempeñaban en las funciones rituales los individuos que las portaban; los objetos ceremoniales, así como las armas que utilizaban.

La falta de fuentes escritas ha dificultado la labor, pues por la iconografía no se puede deducir qué tipo de materias primas se usó en la confección de los vestidos y del calzado, sólo se pueden describir la forma, los adornos, y la función que desempeñaban.

Antes de pasar a cualquier otra consideración, relacionada con el estudio del conjunto de Atetelco, es preciso aclarar que en Teotihuacan existen más de 2500 viviendas, a las que se han

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 23.

denominado de distintas formas: conjuntos departamentales, conjuntos residenciales, villas, conjuntos habitacionales o palacios. Yo opté por el término conjunto habitacional, por estimar que es el que menos problemas tiene en la aproximación al concepto, sin entrar en la polémica que se suscitó en torno a cuál sería el más apropiado para nombrar a estas viviendas.

Por demás está en insistir que la fuente primaria para la elaboración de este trabajo ha sido el análisis de la pintura mural en Atetelco. Para este objetivo recurrí al Proyecto “La Pintura Mural Prehispánica en México” que existe sobre esa iconografía, elaborado por probados especialistas en la materia. Sus comentarios me sirvieron de guía para formular y fundamentar mis propias reflexiones, inferidas a partir de los niveles de significación de los elementos en su representación contextual. La descripción y exégesis de la Sección Sureste corrió por mi cuenta, debido a que está aún en proceso de estudio. Fue menester realizar esta tarea para obtener un panorama general de la iconografía, indispensable para la prosecución de los objetivos de mi tesis.

No me detuve sólo en las obras pictóricas, recurrí también a otras manifestaciones como la cerámica para la comparación de lo estudiado. Complementé la investigación con fuentes arqueológicas –informes de las excavaciones-; históricas (crónicas del siglo XVI) y otras, que aunque no son directas, me fueron de gran utilidad.

Mi tarea consistió en atisbar, descubrir y confrontar para llegar a intuiciones personales que me fueron marcando el camino que debería seguir. El método ha sido el hermenéutico y el propuesto por Erwin Panofsky. Por hermenéutica se entiende el arte de interpretar los textos y



establecer su sentido, es decir, comprender más allá de lo que propia y efectivamente dicen. Para Hans –Georg Gadamer es “el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que dicho por otro, no sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato”<sup>7</sup>. Esto es lo que subyace a la realidad, lo que no está inmediatamente dado. La hermenéutica hace que la obra sea un puente entre el momento en que está siendo vista por el espectador y el momento en que fue escrita. Luis Garagalza señala que “la interpretación, hermenéuticamente, interpretada quiere decir al mismo tiempo modo de ser y modo de conocer: lenguaje que articula (apalabra) a objeto y sujeto: protorrelación de hombre y mundo al encuentro”<sup>8</sup>. En otras palabras, la obra por sí sola habla a través de un lenguaje propio que necesita de los estudiosos para mostrar su sentido. Esto se pudo comprobar en la lectura que hice de las pinturas murales en Atetelco donde no me limité a contemplarlas, sino que fui al encuentro con ellas, lo que significó ir a mi propio encuentro (correlación entre sujeto y objeto en el proceso del conocimiento), pues como dice Gadamer: “Todo encuentro con una obra de arte [literaria, histórica, arqueológica] significará un encuentro con nosotros mismos”<sup>9</sup>. A través de la hermenéutica yo pude trascender mi diferir histórico con Teotihuacan.

Con el fin de acercarme a la vida cotidiana de los habitantes de Atetelco a través de su pintura mural hice un análisis iconográfico que como expone Erwin Panofsky es el que “se ocupa del asunto o significación de la obra de arte, en contraposición a su forma”<sup>10</sup>. De esta manera se distinguieron los tres niveles de contenido que el historiador del arte propone:

---

<sup>7</sup> Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, 2 ed, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1998, p. 57.

<sup>8</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y Lenguaje en la filosofía actual*, presentación A. Ortiz- Osés, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990, 157.

<sup>9</sup> Hans-Georg Gadamer, *op cit*, p. 55.

<sup>10</sup> Erwin Panofsky “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El Significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancocheo, Madrid, Alianza Forma, 1980, p. 45.

Primero, se identificaron las formas representadas en la pintura mural como objetos naturales, es decir, aquellos que se conocen gracias a la experiencia práctica que uno tiene con los objetos y acontecimientos: instrumentos, animales, hombres, plantas (pre-iconográfico). En segundo lugar, se trató de relacionar los motivos artísticos y las combinaciones de éstos con temas o conceptos (iconográfico). Así, por ejemplo, analicé en el capítulo 4 de esta investigación con qué objetos, animales, hombres, deidades o ámbitos se relacionaba el coyote. Finalmente, a partir de este análisis y conjuntando todos los elementos simbólicos descubiertos se intentó reconstruir la vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco; dicho de otra manera, se trató de dar una interpretación que corresponde a lo que los historiadores del arte han llamado análisis iconológico. Panofsky entiende la iconología como “una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar”<sup>11</sup>.

Por otra parte, fue de gran ayuda apoyarme en la metodología de la Historia de las Religiones, dedicada “a descifrar en lo temporal e históricamente concreto el curso inevitable de experiencias que surgen del deseo irresistible del hombre de trascender el tiempo y la historia”<sup>12</sup>. Uno de los principales valores de la Historia de las Religiones reside en su esfuerzo por descifrar en un “dato”, condicionado por el momento histórico y el estilo cultural de la época, la situación existencial que lo hizo posible. El historiador de las religiones, comenta Mircea Eliade, “por una parte, desea conocer todas las situaciones históricas de la conducta religiosa; por la otra, está obligado a abstraer la estructura de la conducta en forma de que pueda reconocérsela dentro de

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>12</sup> Mircea Eliade “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso” en *Metodología de la Historia de las religiones*, Barcelona, Editorial Paidós, 1965, p. 118.

una multitud de circunstancias"<sup>13</sup>. Fue particularmente útil, ya que parte de la base de que en todas las religiones existen estructuras análogas y mecanismos similares que se manifiestan en cada hecho y creación particular. La fenomenología, como dice Jean Daniélou, "tiene como fundamento una descripción que respeta los datos y su peculiar intencionalidad. Pretende establecer un orden"<sup>14</sup>. De esta forma, trata de estudiar, al mismo tiempo, la historia del fenómeno y su estructura significativa, buscando y comparando éstas en diversas manifestaciones religiosas. Eliade, al respecto, afirma que "el historiador de las religiones se preocupa solamente por los símbolos religiosos, es decir por los vínculo con una experiencia o concepción religiosa del mundo"<sup>15</sup>.

La Semiótica tan importante para el estudio de los elementos iconográficos desde la perspectiva de la Lingüística, la usé como herramienta de trabajo para la elaboración del capítulo cuatro, donde trato de interpretar la simbología del coyote. Me sirvió para establecer la diferencia entre el símbolo y los otros signos sustitativos, a los que pertenece, pero de los que se distingue por transmitir ideas abstractas. También ha sido útil para analizar los diversos elementos dentro de los contextos específicos en los que se representan.

El presente trabajo ha sido estructurado en cuatro capítulos, que me han ayudado a desarrollar mejor la investigación. En el primero doy una visión general del tema; delinear un marco teórico y conceptual y expongo las estrategias metodológicas.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>14</sup> Jean Daniélou . "Fenomenología de las religiones y filosofía de la religión" en *Metodología de la Historia de las religiones*. Barcelona, Editorial Paidós, 1965. p. 107.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 118.

# **TESIS CON FALLA DE ORIGEN**

En el segundo capítulo dividido, a su vez, en cuatro subcapítulos se da un cuadro del conjunto arquitectónico de Atetelco. El primero se refiere a la ubicación o localización geográfica del sitio y al hallazgo del lugar. En el segundo ofrezco información sobre las distintas excavaciones llevadas a cabo en el sitio. El tercero es un recorrido a través de su arquitectura. El cuarto establece la relación entre este capítulo y el siguiente, la conexión existente entre la arquitectura y la pintura mural, ya que es imposible separar una de la otra por el vínculo tan estrecho que ambas tienen.

En el tercer capítulo, el más largo, describo minuciosamente y analizo cada una de las pinturas murales presentes en el conjunto habitacional de Atetelco.

En el cuarto centró mi atención en el símbolo del coyote, por ser este uno de los elementos más representados a lo largo de todo el conjunto habitacional de Atetelco.

Finalmente se presentan las conclusiones en las que traté de reconstruir la vida cotidiana de los teotihuacanos que vivieron en Atetelco.

También se incluye en este trabajo un apéndice que es, en realidad, la entrevista que hice a un reconocido arqueólogo, Carlos Margáin, quien falleció tres meses después de haberse suscitado el encuentro.

A lo largo de los capítulos aparecen intercaladas ilustraciones, mapas y fotografías de las pinturas murales, de las estructuras y espacios arquitectónicos del sitio de Atetelco, que sirven

para ampliar el texto y corroborar las ideas centrales aquí expuestas. También se incluyen cinco tablas, en forma de lista, en la que se recogen los elementos plasmados en cada sección y otra en la que se ofrecen los elementos que son comunes a dos o más secciones del conjunto. Además de estas tablas se agregaron, a lo largo del tercer capítulo, otras cuantas más, sobre la indumentaria, para facilitar su comprensión y poder llevar a cabo un mejor análisis.

Difícil es incorporar conocimientos nuevos a la visión global del tema aquí estudiado. Mi esfuerzo, en él puse parte de mi ser, ha estado dirigido a interpretar y reconocer en los testimonios iconográficos algunos de los principales aspectos de la vida cotidiana de estos antiguos mexicanos. Puedo asegurar que me adentré centímetro por centímetro en los muros que los perviven para expresar con verbos torpes lo que ellos magistralmente plasmaron en su iconografía.

La fuerza motivadora de esta tesis ha sido y es el amor arraigado en mí, desde siempre, por los temas precolombinos, amor que he convertido en firme compromiso intelectual, en un desafío para futuras incursiones en este campo. La tesis ha sido resultado de muchas horas de paciente trabajo, de lecturas reflexivas y de intercambio de ideas con personas muy disímiles. Si con ella -pese a las divagaciones, errores y omisiones, siempre inevitables- he llegado a suscitar algún interés por los temas aquí tratados, mi esfuerzo se verá recompensado con creces. Queda patente que todo trabajo es perfectible y que éste no escapa a esa regla general.

## CAPITULO 2

### EL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE ATETELCO

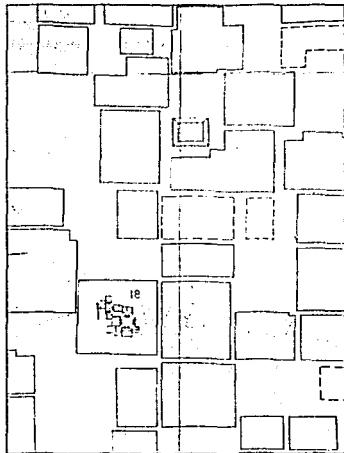
La arquitectura como región de la cultura material, y al mismo tiempo arte, está estrechamente vinculada con las necesidades materiales, ideológicas, estéticas y culturales de la sociedad por cuanto crea espacios organizados diferentes a los naturales, para que el hombre viva y realice sus actividades cotidianas. Los edificios de un pueblo son el mejor camino para conocer sus condiciones de vida, su espíritu, su civilización y su organización social. Las cavernas de los hombres primitivos, los palacios, templos, pirámides, castillos medievales y los rascacielos dan cuenta de la historia de la humanidad, de su economía y del nivel de desarrollo de la ciencia y la tecnología.

Con la aparición de las sociedades clasistas surgen las abismales diferencias entre las imponentes construcciones, dedicadas a servir a la clase gobernante, y las viviendas humildes del grueso de la población. Este contraste está presente en la cultura teotihuacana. Sus portentosas construcciones cuyos restos se han conservado, admirablemente a través de los siglos, muestran el asombroso conocimiento que este pueblo poseía sobre arquitectura y el alto nivel que ésta había alcanzado en esa época: formas geométricas, volúmenes masivos, simetría, composición y arte de encarnar en las edificaciones un determinado contenido ideológico y espiritual.

Para adentrarme en la temática específica de reconstruir la vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco por la pintura mural he tenido, forzosamente, que internarme en la arquitectura del sitio, donde transcurrió su vida. Proporcioné un cuadro detallado de la ubicación del conjunto y de los hallazgos arqueológicos, que dan testimonio de las técnicas y materiales que usaron para levantar sus edificaciones. Estos elementos de por sí reflejan el nivel de civilización y cultura que habían alcanzado sus habitantes; la división de trabajo y la separación por profesiones, cómo organizaban y adecuaban a sus necesidades los espacios arquitectónicos y en qué forma los embellecieron con pinturas y esculturas. De la conjunción de arquitectura, pintura y arqueología, en este caso indisolubles, he tratado de recobrar a este pueblo desde la perspectiva de su cotidianidad. Aunque el interés de la investigación se centra en la pintura mural ésta por plasmarse dentro de los espacios arquitectónicos ha sido estudiada en íntima conexión con ellos.



## 2.1 HALLAZGO Y UBICACIÓN DEL CONJUNTO HABITACIONAL DE ATETELCO



El conjunto habitacional de Atetelco se ubica en el actual barrio de la Purificación del poblado de San Juan Teotihuacan, aproximadamente a 1500 metros al suroeste de la Pirámide del Sol, hacia el oeste del Centro Ceremonial de la antigua metrópoli teotihuacana y al occidente del conjunto habitacional de Tetitla. El recinto parece estar en el borde del área antiguamente urbanizada. El arqueólogo René Millón, en el plano topográfico que elaboró de la ciudad de los dioses, lo localiza en el cuadrante N2W3 (ver Fig. 1,2 y 3).

Fig. 1 Sección o parte del Plano Topográfico elaborado por René Millón en el que se muestra una parte de Atetelco.



Fig. 2 Sección o parte del Plano topográfico elaborado por René Millón en el que se muestra una parte de Atetelco.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

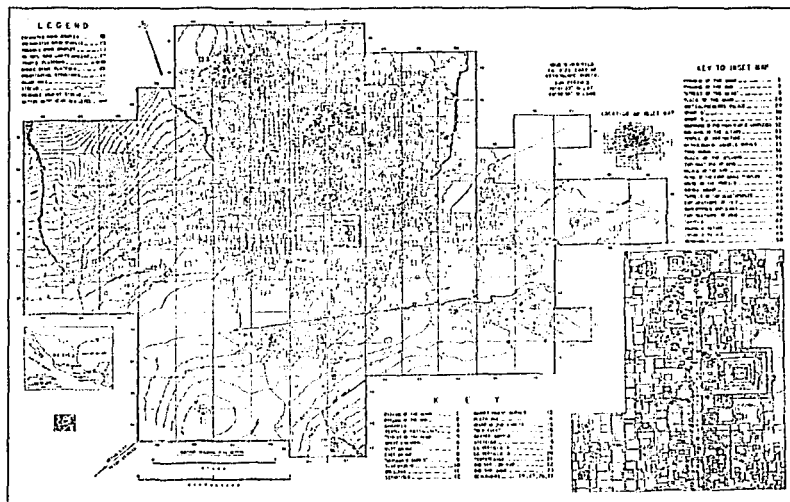


Fig. 3 Plano Topográfico elaborado por René Millon. El punto azul es Atetelco

El descubrimiento de este sitio se debe a los dueños del terreno o solar llamado La Presa o Atetelco. Tuvo lugar mientras cavaban el terreno para plantar magueyes, o como apunta Pedro Armillas en sus memorias, “para encontrar antigüedades que vender a traficantes y turistas”<sup>1</sup>.



Foto 1 Sección Noreste de Atetelco donde se ven plantas cultivadas

<sup>1</sup> Pedro Armillas "Teotihuacán; Tula y los Toltecas. Las culturas post-araucanas y pre-aztecas del centro de México. Excavaciones y estudios, 1922-1950" en *Pedro Armillas: Vida y obra*, ed. Teresa Rojas Rabiela, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, T. I, p. 211.

## 2.2 HISTORIOGRAFÍA DE LAS EXPLORACIONES ARQUEOLÓGICAS EN EL SITIO DE ATETELCO

Las exploraciones arqueológicas en el sitio de Atetelco fueron iniciadas por el arqueólogo Pedro Armillas con fondos del Grupo Viking, en agosto de 1945. Centró su atención en la estratigrafía correspondiente a la posición cronológica de la cerámica Coyotlatelco y en relacionar el final de Teotihuacan con los orígenes de *Tollan*. Cabe destacar que el término Tollan significa en lengua náhuatl “lugar de cañas”. Laurette Séjourné, recientemente fallecida, subraya que “es el término genérico de gran ciudad que todo centro urbano llevaba junto con el nombre propio. Como la antigua metrópoli es a la vez la patria de los dioses y la del Quinto Sol, la denominación Teotihuacan prevaleció sobre la Tollan.”<sup>2</sup> En algunos documentos aparece con el doble nombre de Tollan -Teotihuacan.

A partir de 1947 los trabajos prosiguieron a cargo de Carlos Margáin y del restaurador Agustín Villagra, quienes se ocuparon de la zona central y occidental.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

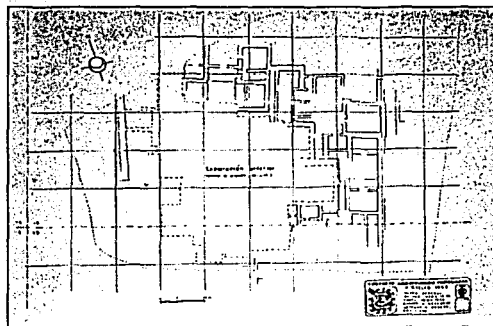


Fig. 4 Plano arqueológico que muestra el sector que excavó Carlos Margáin (espacio sin representación de estructuras) y la parte explorada por Laurette Séjourné.

<sup>2</sup> Laurette Séjourné, *Teotihuacan capital de los Toltecas*, trad. Guadalupe Sánchez Nettel, México, Siglo XXI Editores S.A de C.V., 1994, p.23.

Posteriormente, durante la primera temporada del Proyecto Teotihuacano 1980-1982, Laurette Séjourné realizó una ampliación hacia el lado este. Sin embargo, ella no siguió dirigiendo los trabajos. En una carta que envía a Gastón García Cantú, el entonces director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, explica las razones por las que suspende el trabajo: "Dada la posición en la que se encuentra Atetelco no puede continuarse la exploración sin cortar toda vía de acceso. Esto confirma la imposibilidad de seguir explorando más activamente."<sup>3</sup> Más adelante comenta:

Dado que tanto el Profesor Rubén Cabrera como Manuel Romero trabajarán en el Proyecto hasta diciembre, me he dado cuenta de que con ello mi presencia resulta innecesaria, por lo que rectificando mi posición formulada en mi informe último, he decidido retirarme de esta tarea ya terminada en su primera etapa, hasta que se presenten nuevas perspectivas que justifiquen mi colaboración.<sup>4</sup>

Como se observa por la carta, los trabajos arqueológicos fueron transferidos a Manuel Romero Noguerrón (la elección corrió a cargo del arqueólogo Rubén Cabrera), quien ya había trabajado con Séjourné en las exploraciones de Tetitla. No obstante, no queda claro ni en la carta ni en los informes arqueológicos hasta dónde abarcó Séjourné la exploración y en qué lugar la inició Manuel Romero.

Cabrera aclara (comunicación personal 2003) que las excavaciones de Laurette Séjourné se llevaron a cabo en el marco del proyecto Arqueológico Teotihuacano 1980-1982, con los criterios y técnicas que ella había traído de su país natal, Francia, y que fueron apoyados por Manuel Romero. Séjourné pensó que estas técnicas traídas del continente europeo podrían ser

---

Laurette Séjourné. "Carta" en *Documentación sobre los trabajos de exploraciones e investigaciones realizadas por el proyecto arqueológico en la zona arqueológica de Teotihuacan*, México, Dirección de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 12 de julio de 1982, p.1.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.2

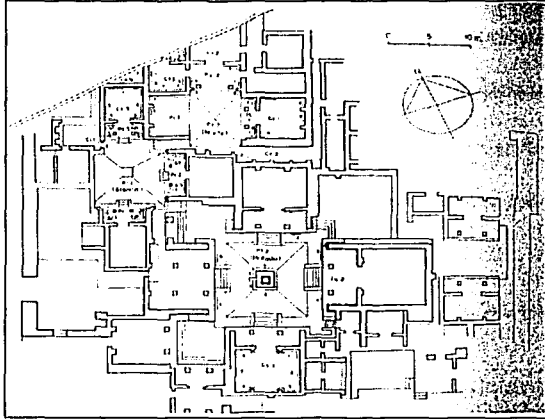
aplicables en Atetelco. Posteriormente, Cabrera, y así lo refiere él mismo en la conversación que sostuvimos, se ocupó de la limpieza de las excavaciones realizadas y de la restauración de las construcciones descubiertas en la Sección de Atetelco, que entre los estudiosos y especialistas llaman Patio Norte. Por lo tanto, se puede afirmar que Séjourné además de trabajar la sección Este exploró y excavó el Patio Norte, dejando únicamente a Cabrera, como ya se dijo, la limpieza y restauración de lo descubierto.

Fue así como se prosiguieron los trabajos en el sur, esta vez dirigidos ya por Rubén Cabrera. Finalmente, la Sección Sureste se exploró en diciembre de 1997 y enero de 1998 con alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), durante sus prácticas de campo. Estos trabajos fueron dirigidos por Sergio Gómez y, también, por Rubén Cabrera. Los estudios de la arquitectura y de los materiales de esta sección están en proceso de publicación. En la actualidad, están suspendidos los trabajos arqueológicos en el sitio.

Los resultados de las excavaciones del conjunto habitacional de Atetelco, excepto los de la Sección Sureste, se encuentran en las siguientes publicaciones: para los primeros trabajos de exploración se cuenta con el artículo de Pedro Armillas "Teotihuacan, Tula y los Toltecas. Las culturas post-arcaicas y pre-aztecas del centro de México. Excavaciones y estudios, 1922-1950" publicado en *Runa* (1950) y en las memorias *Pedro Armillas: Vida y obra* que edita Teresa Rojas Rabiela (1991). Los resultados de las excavaciones de Carlos Margáin se recogen en la tesis que presentó para obtener el grado de maestría, que se titula: *Funcionalismo arquitectónico del México prehispánico. Un ejemplo: Atetelco, Teotihuacan* (1951). Los trabajos, posteriores, realizados en la Sección Este, Norte y Sur se encuentran recopilados y publicados en la *Memoria*

*del proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82, o pueden consultarse por separado en los informes arqueológicos que hizo cada uno de los arqueólogos que excavó en dicho conjunto habitacional. De Laurette Séjourné se tiene el “Informe de Trabajo realizado en Atetelco, Teotihuacan desde el 14 de abril de 1982” y la carta que ya mencioné; ambos están en Documentación sobre los trabajos de exploraciones e investigaciones realizadas por el proyecto arqueológico en la zona arqueológica de Teotihuacan 1980-1982; por último se cuenta con un informe de Rubén Cabrera y Sergio Gómez Chávez en Proyecto Atetelco. Informe de resultados de la primera temporada de campo. Cabe reiterar, pues ya se dijo en la introducción de la presente tesis, que la información aquí dada sólo se refiere al periodo teotihuacano (350 a.C al 650).*

## 2.3 ARQUITECTURA DE ATETELCO



Las exploraciones llevadas a cabo en Atetelco de 1945 al día de hoy muestran que la extensión del lugar, hasta este momento liberada, es de aproximadamente 2600 metros cuadrados. El sitio presenta la típica planta rectangular de 60 x 60m de los conjuntos habitacionales teotihuacanos (ver Fig. 5).

Fig. 5 Plano de Atetelco. Planta. Numeración de murales según Miller, 1973, y nueva numeración de Rubén Cabrera. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan*. Catálogo, T. I, Plano 18, p.202.

Antes de proseguir con este tema, será útil definir lo que se entiende por un sistema constructivo y exponer cuál fue el que se llevó a cabo en el sitio estudiado, para facilitar el entendimiento y conocimiento en lo que respecta a las características arquitectónicas y urbanísticas del lugar. Por sistema se entiende “un conjunto ordenado de normas y procedimientos con que funciona o se hace funcionar una cosa [...] la manera empleada para hacer cualquier cosa”<sup>5</sup>. Por lo mismo el sistema constructivo se refiere a todas las normas y procedimientos relacionados con la construcción, sea arquitectónica, de ingeniería o de otra índole.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>5</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, T. II, p. 1177.

Para el caso particular del sitio estudiado, recurrí a las investigaciones realizadas por Carlos Margáin, Alberto Amador Sellerier y otros especialistas en el tema; me atuve también a las indagaciones propias que hice en el lugar. Con estas bases pude averiguar que los sistemas de construcción utilizados en Atetelco parten de una base sobre la cual se erige la edificación, constituida, la mayoría de las veces, con el material típico del suelo de la región, conocido como tepetate. Éste, a su vez, era emparejado y sobre él se extendía una capa del mismo material desecho y apisonado. Cuando se trataba de estructuras construidas sobre restos de otras, se demolían parcialmente y el terreno sobre el que iban a ser levantadas las nuevas edificaciones presentaba externamente el mismo aspecto, gracias a que los arquitectos e ingenieros

teotihuacanos rellenaban con anticipación los restos de las estructuras subyacentes. De esta forma, se erigía la nueva edificación, también sobre una superficie plana, compuesta por una capa superior de tepetate apisonado.

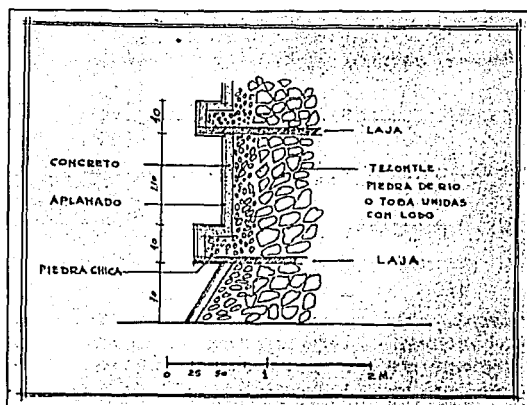


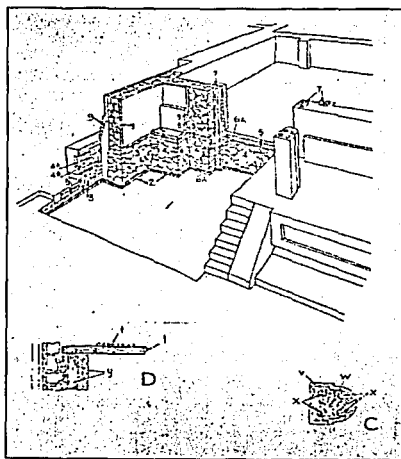
Fig. 6 Sistema de construcción de un tablero típico de los edificios de Teotihuacan. Tomado de Amador Sellerier. *Diseño y trazo urbano en Teotihuacan*, p. 272 .

Luego de tenerse los cimientos y arranques de lo que serían los muros, se rellenaban los espacios intermedios, hasta la altura descada, con piedra grande suelta, colocada irregularmente y ligeramente mezclada con barro. Luego se colocaba este relleno sobre la capa delgada de tepetate. En las partes, donde no había cimientos de muro que sirvieran para contener y retener el relleno, se hacía una especie de cara o paño de muro, un tanto tosca, irregular, bien determinada



que podía ser vertical o en forma de talud. De este modo, se obtenía lo que los arquitectos e ingenieros civiles conocen como cimentación y basamentos.

Posteriormente se procedía a colocar una capa de tepetate apisonado para dar firmeza a lo que conformarían los apoyos. Después se levantaban los muros y se preparaba la construcción de las bases o cimentación de los apoyos adosados (pilastras y jambas) y de los aislados (pilares y columnas). Sobre las bases o cimentaciones se abría un espacio en el que se empotraban los núcleos, constituidos por vigas y morillos, tanto de los apoyos aislados como de los adosados. El



fondo de estos espacios se empedraba, a veces, con un sólo tipo de piedra, las lajas de andesita llamadas por los especialistas *itzapaltetes*, que eran utilizadas, con gran frecuencia, en las cornisas de los típicos tableros de la arquitectura teotihuacana.

Fig. 7 Corte en perspectiva de un patio en Atetelco; en el que se muestra la subestructura y croquis de colocación de vigas y morillos. Tomado de Amador Sellerier. *Diseño y trazo urbano en Teotihuacan*, p. 271.1

Una vez concluido el empotramiento de los apoyos adosados y aislados en la cimentación de los muros y los pisos, se procedía a la colocación de una capa, especie de concreto, elaborado con cementantes naturales y probablemente puzolanas, que conformarían los pisos. El acabado final de éstos consistía en una delgada capa de revestimiento a base de cal, perfectamente pulida. En resumidas cuentas, los pisos estaban formados de tres capas: la primera es la del tepetate

apisonado de un espesor de 10 a 15 cm.; la segunda, una capa de concreto hecho a base de un cementante natural y de un agregado que es el tezontle remolido, esta capa es de un espesor de 6 a 10 cm.; y finalmente, la capa delgada de cal. Carlos Margáin supone que, posiblemente, terminada la labor de la colocación de estas capas continuarían los trabajadores teotihuacanos con los detalles finales de todos los muros de las construcciones, para iniciar después con la colocación de las vigas y morillos utilizados para la construcción de las cubiertas de los techos (ver Fig. 8).

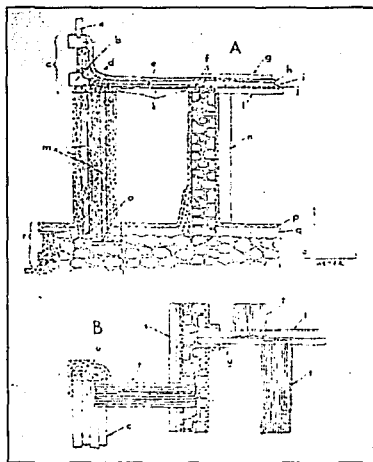


Fig.8 Corte estructural de una sección de Atetelco y planta de colocación del maderamen en los techos. Tomado de Amador Sellerier. *Diseño y trazo urbano en Teotihuacan*, p. 273

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Supone asimismo que “es posible que se haya también iniciado la colocación del relleno de lo que finalmente llegarían a ser los tableros o parte inferior de la fachada de los edificios principales”<sup>6</sup>. En los trabajos realizados en Atetelco se percató de que la técnica seguida para hacer los techos es la misma que la de los pisos. Finalmente, en los interiores se aplicaba el estuco como material de recubrimiento, pues como advierte Alberto Amador Sellerier, ayudaba

<sup>6</sup> Carlos Margáin. *Sistemas y escuelas constructivas*. Sin pie de imprenta, p.7-8.

“a corregir imperfecciones en la construcción; de esta manera los pisos, muros y apoyos aislados tenían el mismo terminado”<sup>7</sup>. Sellerier es del parecer que “los ángulos de intersección de los muros estaban redondeados, contribuyendo así a la continuidad del espacio interior”<sup>8</sup>. Por último, observa que los vanos se colocaban, en el centro, cuando estaban frente a un patio. Las importantes estaban flanqueadas por jambas, un elemento que indicaba estatus y jerarquía. Sin embargo, al parecer, era más común el uso de cortinas que se sujetaban con unos nudillos localizados en las jambas.

Es importante aclarar, y así lo expresa en su tesis de maestría Carlos Margáin, que en el tamaño o escala de las construcciones no se encuentran las mismas proporciones monumentales y colosales que caracterizan la zona ceremonial de Teotihuacan. Sin embargo, el autor subraya que “en nuestro sitio Atetelco encontramos [...] los mismos elementos arquitectónicos constructivos que en Teotihuacan, sólo que ejecutados en una escala mucho más reducida”<sup>9</sup>. Fue Margáin quien descubrió un elemento arquitectónico cuya existencia no había sido mencionada hasta ese momento. Se trata del remate superior en forma de dado en las alfardas, que fue característico de una de las épocas constructivas de Teotihuacan. Él se percató de que las distintas investigaciones realizadas en la Ciudad de los Dioses no centraron su atención en ese elemento y que, tal vez, por observaciones incompletas no lo habían reportado. Otros de los aspectos innovadores son los apoyos aislados en forma de pilares con bases que afectan la forma de pirámides truncadas. Margáin halló, asimismo, y también por primera vez, una decoración pictórica mural policroma sobre fondo blanco de la que hablaremos más adelante en otros capítulos.

<sup>7</sup> Alberto Amador Sellerier, *Diseño y Trazo Urbano en Teotihuacan*, Tesis para obtener el título de doctor en Arquitectura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, octubre de 1983, Vol. 2, p. 277.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>9</sup> Carlos Margáin, *Funcionalismo arquitectónico del México prehispánico. Un ejemplo: Atetelco Teotihuacan*, Tesis de Maestría en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1951, p. 23.

En el conjunto arquitectónico de Atetelco se pueden observar cinco secciones integradas por patios o plazas centrales delimitadas por aposentos porticados. A continuación hablaré de cada una de éstas en el orden en el que se descubrieron, coincidiendo de hecho con la secuencia temporal que va desde lo más antiguo hasta lo más reciente. Las dos primeras secciones



Foto 2 Vista del Patio Pintado y del Altar Central.

corresponden a los dos sistemas constructivos que descubrió en sus excavaciones Carlos Margáin, y que por sus características muy peculiares los llamó Patio Pintado y Patio Blanco.

Margáin, en la entrevista que me concedió el 27 de julio del 2001 (Ver apéndice 1), refiere que al estar excavando el sistema de estructuras, denominado por él Patio Pintado, se topó con un hueco que, según él, era un pozo de saqueo. Lo exploró y excavó para ver qué era en realidad y lo primero que encontró fue una subestructura policromada aún con color. Se trataba de un pequeño altar central; al proseguir con las excavaciones dio con el sistema que llamó Patio Blanco porque a diferencia del anterior no estaba policromado y era más bien de ese color. El así denominado por él Patio Blanco es el más antiguo de todos los niveles constructivos de Atetelco; fue demolido y destruido para poderse construir el nivel más reciente, el Patio Pintado. Margáin opina que el Patio Blanco es el más antiguo “porque su característica, más notable y opuesta a la del otro sistema, es el carecer prácticamente de toda la decoración pictórica en las fachadas y

estar, precisamente todo pintado de blanco"<sup>10</sup>. Al nivel constructivo más reciente le denominó, como ya se dijo, Patio Pintado, por cuanto en las fachadas de los edificios situados en su alrededor, así como en la del pequeño adoratorio central, se aprecia que hubo decoración pictórica policroma que cubría todo.



Foto 3 Vista del Patio Blanco. Templo Sur.

Ahora sólo se alcanzan a distinguir algunos pedazos de pintura, pues el desgaste y maltrato de las estructuras es mayor a falta del mantenimiento. Puede inferirse, por lo tanto, que la decoración pictórica de los muros exteriores fue una moda de épocas tempranas, mientras que la de interiores es más antigua, pues sabemos que la práctica de pintar los muros es costumbre de los

teotihuacanos desde la primera fase Tzacualli tardío.<sup>11</sup> Dicho de otra forma, la pintura mural surge y perece junto con la ciudad.



Foto 4 Lado oeste del Patio Pintado.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>11</sup> Diana Magaloni, "El espacio pictórico Teotihuacan tradición y técnica" en *La pintura mural prehispánica en México I Teotihuacan*, coord. Beatriz de la Fuente, T. II, Estudios, p. 187

El nivel de ocupación del Patio Pintado consta de un gran patio central en medio del cual se alzaba un adoratorio. Por sus cuatro lados está limitado por una banqueta. Este nivel constructivo presenta pilares de forma rectangular, que contienen núcleos de mampostería y una base en forma de pirámide truncada y vienen a constituir casi la mitad de una columna; su núcleo está formado por morillos. A su vez, es exclusivo de este sistema "las columnas pilares"<sup>12</sup>, que están formadas por la fusión de un pilar rectangular y otro en forma de semicircunferencia, es decir, como una columna. En el Patio Pintado tanto los apoyos aislados como las jambas de las puertas son de madera. También las construcciones del sistema más reciente presentan apoyos adosados a los muros o pilastras con núcleos de madera e iban recubiertas con argamasa y estuco. A diferencia del sistema más antiguo, las escaleras desembocaban en la arista de la misma; y estaban construidas en cantera labrada y cubiertas por una capa delgada de cal.

El Patio Blanco, al igual que el Patio Pintado, tuvo un pequeño adoratorio, pero los datos arqueológicos indican que sólo estuvo pintado de blanco. Sólo se conserva una base rectangular que probablemente pudo haber sido un altar pequeño policromado, pues se advierte una raya roja marcada. También pudo haber estado fijo como el del Patio Pintado por bastante tiempo, prueba de ello es la huella que dejó marcada, pero era diferente a aquél posiblemente en tamaño y forma, lo que permitió que lo transportaran a otra parte o simplemente lo quitaran de ahí. Margáin tampoco encontró restos que hayan indicado demolición o destrucción.

Otra diferencia que se observa del nivel de ocupación más antiguo con respecto al más reciente es que no tiene una banqueta y muestra sólo una forma de pilares -los rectangulares-, con núcleos de mampostería; también los apoyos aislados son de este tipo. Otras características que

<sup>12</sup> Este nombre de "columnas pilares" fue acuñado por Carlos Margáin

distinguen al nivel constructivo más antiguo del más reciente son la falta de apoyos adosados a los muros, y la carencia de pilastras con núcleos de madera. Sin embargo, las escaleras del Patio Blanco se encuentran remetidas hacia dentro del piso del pórtico y tienen en las alfardas un remate en forma de dado que no existe en el otro nivel constructivo.

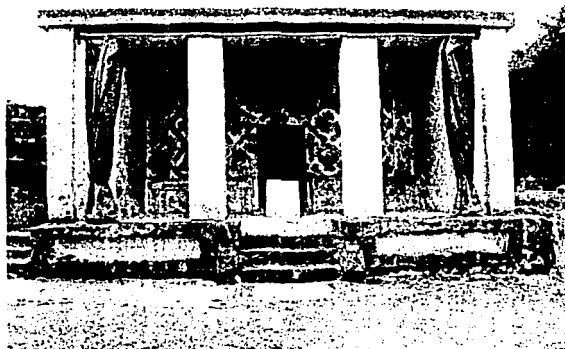


Foto 5 Patio Blanco. Templo Sur.

Aunque los dos niveles de ocupación por los lados norte y sur están limitados por templos con pórticos y una sala posterior, que es el santuario, el Patio Blanco presenta por el oriente un templo, que Margáin anota como E y que es el más grande de los de este sistema. Este templo también contiene un pórtico y un santuario. Por el oeste el Patio Blanco está limitado por un muro de arranque en talud, todo con pintura blanca. En su esquina noroeste tiene una saliente con una pequeña puerta de acceso que conduce a otro pequeño patio, que, a la vez, lleva a un lugar que Margáin identificó como una de las secciones habitacionales, es decir cuartos o recintos donde dormían y habitaban las personas.



Foto 6 Patio Blanco. Templo Norte.

En lo que respecta al Patio Pintado por los lados este y oeste, a diferencia del Patio Blanco, tiene grandes vestíbulos de comunicación; además posee unos patios secundarios colocados en los extremos de las cuatro esquinas de donde sobresalen los que se encuentran en las esquinas noroeste y suroeste. Los aposentos ubicados en las esquinas noroeste y sureste no tienen acceso directo a sus patios secundarios, y se precisan largos recorridos para entrar en estos recintos, pues están totalmente aislados del centro o de la parte ritual. Es menester aclarar que los edificios que conforman ambos sistemas -Patio Pintado y Patio Blanco-Margáin los considera de carácter religioso, tanto por sus construcciones como por su decoración.



Foto 7 Esquina noroeste del Patio Pintado.





Foto 8 Esquina Suroeste. Acceso al Patio Pintado.

hablará más adelante. Sin embargo, hay que subrayar que ya Margáin llegó a inferir que dadas las pequeñas dimensiones de los cuartos, comparados con los de la sección noroeste, no pudieron haber sido usados como habitaciones para los personajes importantes que vivieron en Atetelco. Él opina que, tal vez, por “su mayor cercanía con la parte religiosa de la construcción más bien hace pensar en las sacristías o construcciones adyacentes de los templos en la zona mayor”<sup>13</sup>. En cambio, no tiene duda en cuanto a que los cuartos del extremo noroeste sí pudieron ser utilizados como habitaciones, por la extensión de sus aposentos y su separación de la zona religiosa y además porque no presentan la misma decoración pictórica-simbólica del área religiosa.

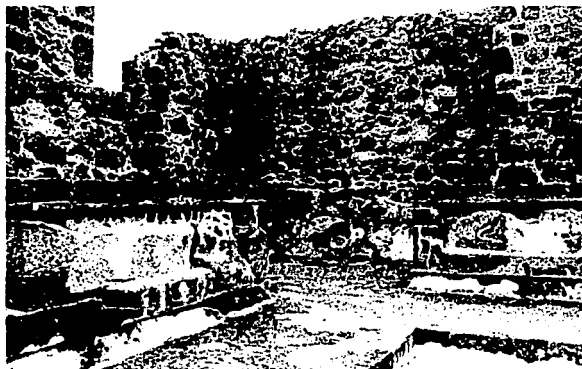


Foto 9 Esquina Sureste del Patio Pintado

<sup>13</sup> Carlos Margáin, *op cit*, p. 38

Margáin tampoco pudo advertir, en las excavaciones, la existencia de alguna ventana. Los edificios carecen, más bien, de acceso de luz por este medio. Estima que “esto en casas habitación pertenecientes a grupos de variados niveles económicos puede ser considerado como algo de origen tradicional, o sea como persistencia de una costumbre bastante antigua”<sup>14</sup>. Al parecer, persiste en todo Teotihuacan esta costumbre, también observada por Laurette Séjourné:

el problema de la entrada de aire y luz tiene una solución perfectamente integrada que la necesidad de perforar un muro con ese fin se descarta por sí misma. En efecto cualquiera que sea la construcción, los cuartos dan todos directamente a un patio, salvo raros casos en que la oscuridad parece voluntaria.<sup>15</sup>

Informa también Margáin que la orientación de ambos patios muestra una pequeña desviación en relación con los ejes de los puntos cardinales. Al respecto, agrega Rubén Cabrera (comunicación personal 15 de septiembre de 2001):

todos los edificios pequeños, grandes, monumentales ubicados tanto en la parte central como en la periferia se encuentran orientados hacia los puntos cardinales con una desviación de 16°, y según los datos que hasta ahora se tienen no ha habido ningún edificio que se haya desviado de esa disposición por cuanto la ciudad es una réplica del cosmos.

En suma, no sólo los edificios y la ciudad misma, sino hasta los arquitectos, urbanistas y la misma gente de Teotihuacan en esa época estaban estrechamente ligados con el cosmos, con los puntos cardinales, el tiempo, el calendario. Como dicen algunos arqueólogos, incluido Rubén Cabrera: “la ciudad es una representación del cosmos”.

En cuanto al sistema de drenaje de Atetelco conviene señalar que Margáin ya había encontrado en el lado oeste del Patio Blanco una coladera, que forma parte de un canal con

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>15</sup> Laurette Séjourné, *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1996. p. 30.

paredes laterales bien definidas, que llega hasta el Río San Juan y desagua al patio, cuyo piso está inclinado, por lo que al llover éste no se inunda. El sistema de drenaje de Atetelco coincide con las características ya señaladas por Ignacio Marquina: "han quedado al descubierto en muchos de los montículos explorados: son caños de pendiente muy fuerte y de sección rectangular construidos de piedra y cubiertos por lajas"<sup>16</sup>. El sistema de desagüe de los techos en Atetelco era prácticamente una repetición del utilizado para drenar los pisos. Esto nos indica que los teotihuacanos habían alcanzado un importante desarrollo tecnológico, así como una gran capacidad creativa y visión urbanista, pues una obra pública de este tipo es necesaria para el bienestar y la salud de los habitantes.



Foto 10 Desagüe del Patio Blanco

Otro dato curioso, objeto de dudas e interrogantes por cuanto no se había encontrado ningún vestigio de ello en la Ciudad de los Dioses, es la existencia de una especie de retrete. Pero recurramos a las palabras de su descubridor, Carlos Margáin, quien así lo expresa en la ya referida entrevista del 27 de julio de 2001:

<sup>16</sup> Ignacio Marquina, "Arquitectura y escultura" en *La población del Valle de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979, Segunda parte, Cap. III, Vol. 2, p. 112.

Cuando veo esa entrada me pregunto a dónde va a dar. Enfrente y abajo veo una laja que estaba tapando un escalón con pintura original y pienso que era un pozo de ofrenda y me digo a mí mismo qué chiste tiene hacer una ofrenda aquí, al limpiarlo veo que va dar una coladera que viene desde el Patio Blanco, justamente a un ducto que atraviesa por debajo y que pasa por ahí y va a dar al cauce del río. Resulta que no había ninguna ofrenda y estaba tapado por la parte de arriba y era un escusado.<sup>17</sup>

Continuando con su explicación, argumenta que “es un espacio aislado de la zona habitacional y que si le ponen una cortina hay privacidad”<sup>18</sup>. Según el arqueólogo es un espacio que limpia los malos olores que no están dentro de la zona ceremonial (ver Foto 11). En lo personal, no estoy muy convencida de que sea un escusado pues hay, entre el acceso que se da desde el Patio Blanco y la entrada a la zona habitacional, una plaza cuya esquina suroeste tiene por un lado la entrada a la zona habitacional y por el otro el hipotético escusado. La plaza es un centro público de reunión, de separación entre dos áreas por lo que yo no veo que haya privacidad alguna. De lo que no hay duda es de que sí está separado de la zona habitacional, precisamente, para

evitar los malos olores causados por el conducto del desagüe que pasa por allí. De hecho, hay una abertura o entrada al ducto que viene del Patio Blanco y que desemboca en el cauce del Río y también está cubierta por una laja.



evitar los malos olores causados por el conducto del desagüe que pasa por allí. De hecho, hay una abertura o entrada al ducto que viene del Patio Blanco y que desemboca en el cauce del Río y también está

Foto 11 Patio y al fondo el hipotético escusado (según Margáin)

<sup>17</sup> Entrevista a Carlos Margáin realizada el viernes 27 de julio de 2001 en Atetelco. La transcripción se puede ver en el apéndice 1.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Hasta aquí se han expuesto los principales aportes que Margáin hizo al estudio del sitio de la Presa o Atetelco: los sistemas constructivos denominados por él como Patio Blanco y Patio Pintado, sus particularidades, sus diferencias y lo que tenían en común.



Foto. 12 Calle Este

los trabajos en este sitio, era encontrar los límites de la ciudad, y pensaba que podía haber una continuidad urbana entre los nombrados conjuntos habitacionales de Atetelco y Tetitla, que nunca halló. En el área este encontró varias habitaciones o cuartos y en la parte sur de la misma, un pórtico; sin embargo, en el norte sólo halló taludes laterales, en los que todavía se puede vislumbrar pintura roja. El extremo noreste, muy destruido, conserva el basamento de un templo, según Cabrera dirigido hacia el occidente con acceso a la Calle Este y en cuyos pisos se observa la huella de muros. En el sureste Séjourné descubrió habitaciones donde se aprecia un largo pasillo (2.20 por 8.00 metros) y al otro lado, la Calle Este.

Años después, durante el Proyecto Teotihuacano 80-82 Laurette Séjourné, quien trabajó en esa zona, completó el estudio con nuevos hallazgos. Descubrió, entre otras cosas, que el acceso o entrada a los edificios cívicos de habitaciones o de funciones administrativas es por el este; mientras que los edificios ceremoniales lo tienen por el oeste. Pero su mayor aportación fue haber dado con la calle este de Atetelco, de un ancho de 2.70 metros (ver Foto 12). Lo que ella deseaba, en realidad, con



Foto 13 Cuartos de la Sección Este y la Calle Este

En la Sección Norte se localizaron varios elementos, entre los que descuellan hallazgos de pintura mural fragmentada sobre el piso hecho del que se hablará más adelante y dos pórticos en los que se conserva una parte de los elementos que los decoraban.



Foto 14 Sección Norte de Ateteleo.

Es importante mencionar, y así lo muestran los informes arqueológicos, que toda el área explorada ha sufrido grandes saqueos y destrucciones, "razón por la cual la mayoría de los muros descubiertos tiene poca altura y otros solamente la huella en el piso"<sup>19</sup>.

En los subsecuentes trabajos arqueológicos llevados a cabo en el sur de Atetelco. Rubén Cabrera divide la zona sur en dos secciones, como se desprende de sus informes arqueológicos. La primera se ubica en el lado sur del Patio 7 y cuenta con varios espacios o recintos de categorías y tratamientos diferentes en sus muros y pisos, en su mayor parte recubiertos con enlucido de estuco. Algunos de estos cuartos tienen un área porticada y conservan restos de pintura mural. Al oeste de la sección se encuentra un amplio espacio de planta rectangular en cuyo piso se localizó un recipiente empotrado que contenía varios fragmentos de cráneo con huellas.



Foto 15. Patio 7. Sección Sur

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>19</sup> Rubén Cabrera, "Exploraciones en Atetelco. Laurette Séjourné y Manuel Romero Noguérón" en *Memoria del proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982. 2 PTE. [2 V] p.397.

Sobre el muro que limitaba originalmente al conjunto por la parte sur existe un acceso desde la calle original que conduce al interior del Patio 7 a través de un espacio porticado. Este muro que va de oriente a poniente da vuelta hacia el norte para limitar el lado oriental del conjunto donde existía otra calle, la Este, que como ya se dijo fue descubierta por Séjourné. Tiempo después, el conjunto de Atetelco se amplió hacia el sur y al oriente y fue entonces cuando se construyó lo que Cabrera denominó Sección 2, que precisamente está separada de la Sección 1 por el espacio de la antigua calle. Con la ampliación al sur se construyó un nuevo muro para limitar el conjunto arquitectónico de Atetelco por este lado, también en talud, por su paño exterior. Es importante mencionar que durante la exploración y liberación del paño exterior del muro del lado sur se encontraron restos de pisos y muros que corren por debajo de este muro. Esto hizo suponer a Cabrera la existencia de otros espacios anteriores a la ampliación y la invasión que tuvo por la calle.

La Sección 2 está formada por varios cuartos, alineados de oriente a poniente, a lo largo del grueso muro que limita el conjunto desde la ampliación hacia el sur. Los cuartos son más grandes que los de la Sección 1. Los acabados de los muros son de manufactura burda.



Foto 16 Sección Sur de Atetelco

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En lo que toca a los accesos, son estrechos y tuvieron varias modificaciones; algunos de ellos estaban tapiados. Los accesos de esta sección se realizan desde un pasillo o callejón interno o desde lo que se conocía como calle. Además, por el sur estaba una de las entradas al conjunto habitacional de Atetelco. De esta manera al no haber otro acceso por el sur que diera a los cuartos que conforman la Sección 2, éste se efectuaba por el Patio 7. En el extremo poniente de esta Sección hay dos cuartos, al parecer adosados al muro en talud, que en sus orígenes limitaba el conjunto por este costado. Cabrera comenta que “originalmente uno de estos pequeños cuartos pudo haber funcionado como patio, pero modificaciones posteriores pudieron haber cambiado su función como espacio cubierto” (Comunicación personal, sábado 15 de septiembre de 2001).

En el interior de este cuarto se halló una serie de fogones adosados al muro en talud, que están hechos con piedras, de forma y tamaño irregular, unidas con lodo y que contenían en su



Foto 17 Fogones. Sección Sur

interior gran cantidad de ceniza de carbón pulverizado; dentro de uno de estos fogones, según los informes arqueológicos, se encontraron varias vasijas fragmentadas, pero completas, colocadas unas sobre otras, así como otros materiales de uso doméstico.

Las paredes cercanas a estos fogones estaban muy quemadas y, pegadas a uno de ellos: en el acceso al cuarto, se hallaron seis navajillas prismáticas de obsidiana, cubiertas con una

pequeña laja. Por la disposición de estas navajillas y por su asociación con los fogones, Cabrera deduce que “posiblemente pudieron haber servido como instrumentos en la preparación de alimentos”. (comunicación personal sábado 15 de septiembre de 2001). Por todos estos datos, los arqueólogos y, en general, los estudiosos de Atetelco han considerado que esta sección estaba destinada a preparar alimentos que consumían las personas que ocupaban o habitaban las demás secciones del conjunto arquitectónico de Atetelco.

Por otra parte, en algunos de los muros que limitan el conjunto se localizan también las salidas de los drenajes, que conducen el escurrimiento de los espacios interiores. Además, estos muros se caracterizan por ser bastante gruesos, su lado exterior termina en un alto talud; incluso, en algunas partes, las mejor conservadas, hay aún restos de un recubrimiento o aplanado de argamasa. En varias partes se detectaron las bajadas de agua, mismas que conducen al escurrimiento de las techumbres de los diferentes espacios.

Hay que subrayar que los arquitectos, ingenieros y constructores de Atetelco, como en general los de la gran urbe sagrada, utilizaron para hacer sus edificaciones todos los materiales que la región les brindaba: tepetate, tezontle, basalto en lajas, adobe, madera, cemento, puzolanas, rocas calizo-arcillosas y cal.

En Atetelco, Margáin apreció el uso de dos distintas clases de tepetate, diferenciables gracias a la tonalidad más blanquecina de uno con respecto al otro; el tepetate con caliche, dice que es el más blanquecino, y a esto agrega Ezequiel Ordóñez que: “las aguas que se infiltran a través de estas rocas, depositan delgadas costras de caliche o carbonato de cal lo que les da

alguna mayor consistencia y las subdivide en capas delgadas especialmente en las superficiales”<sup>20</sup>. Margáin responde al ingeniero con lo siguiente: pues debido al contenido de caliche pudo haber tenido “cualidades de verdadero impermeabilizante -tanto por gravedad como por capilaridad”<sup>21</sup>. La otra clase de tepetate que se encontró en el sitio, descrito también por Ordóñez, es más arcilloso, más pesado y de grano más fino.

Otro material abundante en la región es el tezontle: piedra volcánica, porosa, ligera y a la vez dura y, además, relativamente fácil de trabajar. Fue utilizado mucho por los arquitectos e ingenieros de Atetelco como material de relleno, en la mampostería y en el concreto.

El basalto en lajas es un material peculiar y básico, constituido, como lo dice su mismo nombre, por lajas basálticas. Actualmente se conoce como *Itzapaltete*. Se utilizó principalmente para formar el soporte inferior de todas las salientes de las construcciones, los tableros. También se usó en gran cantidad para la construcción de los caños de drenaje.

Con respecto al adobe, no se ha encontrado prueba alguna de su posible uso en Atetelco; sin embargo, Margáin cree que quizás sí se utilizó “dada la gran actividad constructiva que caracterizó a la época que culminó con la erección y funcionamiento del sistema del Patio Pintado”<sup>22</sup>. La madera fue un material muy utilizado en épocas posteriores a la construcción del

<sup>20</sup> Ezequiel Ordóñez, “Datos geográficos” en *La Población del Valle de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979, Primera parte Ambiente físico-Biológico, cap. I, Vol. I, p. 15.

<sup>21</sup> Carlos Margáin, *op cit*, p 15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 16-17.

Patio Blanco, por lo que no hay necesidad de mayor profundización, por lo menos en lo que compete a esta investigación.

Otro material utilizado, en gran abundancia, no sólo en el sitio estudiado sino en todo Teotihuacan, fue el concreto. Se usó en todas las épocas. Los teotihuacanos también hicieron uso frecuente de las puzolanas, por la facilidad de obtenerlas y por sus propiedades internas. Son productos naturales de origen volcánico. Si se reducen a polvo y se mezclan con cal adquieren propiedades hidráulicas, es decir, se endurecen bajo la acción del agua. Se encuentran en grandes yacimientos de la naturaleza; son rocas escoriáceas, algunas veces cavernosas, son deleznable y de baja densidad.

No hay duda de que todas sus construcciones estuvieron cubiertas de un enlucido a base de cal, la cual se obtiene por la calcinación de rocas calizas, como lo demuestra el estudio realizado por Diana Magaloni.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Diana Magaloni. "El espacio pictórico teotihuacano tradición y técnica" en *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, coord., Beatriz de la Fuente, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 187-225

## 2.4 RELACIÓN DEL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE ATETELCO CON SU PINTURA MURAL

Difícilmente se puede desligar la relación tan estrecha que hay entre la arquitectura y la pintura mural, pues en conjunto dan armonía, equilibrio y vitalidad a la edificación. Laurette Séjourné, al respecto, comenta “una totalidad desprovista de pintura no es más, al fin de cuentas, que un simple esqueleto, un armazón funcional perfecta pero desprovista de la luz y del movimiento del espíritu”<sup>24</sup>. Sigue: “los distintos lugares pintados son verdaderos focos luminosos que, por medio de su distanciamiento o de su contigüidad, marcan el ritmo vital del lugar a la manera de una pulsación”<sup>25</sup>.

La pintura mural de Atetelco, y en general la teotihuacana, se localiza en dos tipos de muros: exteriores, en los taludes y tableros de basamentos piramidales; el otro se ubica en los interiores, pórticos, cuartos o corredores, mucho de los cuales también contienen talud y tablero. Salvo excepciones, las producciones pictóricas que se conservan son las de las partes bajas de los muros, puesto que las porciones altas fueron destruidas.

El color es un elemento importante de diferenciación en Atetelco, entre los sistemas constructivos del Patio Blanco y del Patio Pintado. Los patios son los que captan la luz del día, son puntos de radiación que al entrar en contacto con el rojo de los muros, definen el espacio interior; son, a su vez, reflectores que animan las figuras sin relieve de las pinturas. De esta

---

<sup>24</sup> Laurette Séjourné, *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, p.245.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 248.

forma, se crea "una fusión de las obras del espíritu con las de la naturaleza que borra toda separación entre el mundo interior y el exterior"<sup>26</sup>. Séjourné considera a la unidad arquitectónica reunida alrededor de un patio en Teotihuacan como la única que presenta volúmenes, los cuales están hechos de luz y de sombras, que "convierten la morada en una escultura móvil, de profundo acuerdo con el tiempo y cuyo dinamismo integra vigorosamente las partes en un todo indisoluble"<sup>27</sup>. Idea que no comparto, pues a lo largo de toda la Calzada de los Muertos, se observan los volúmenes que conforman a cada una de las edificaciones y unidades arquitectónicas expuestas al ojo del observador.

Para Séjourné la arquitectura por sí sola produce un vacío que es alimentado por el color. Afirma que "esos vacíos que marcan los edificios parecen representar, como la mujer, el punto de intersección del que surge un orden nuevo"<sup>28</sup>. La mujer teotihuacana, según la arqueóloga, "está concebida como un vacío penosamente efectuado en la manera corporal"<sup>29</sup>. Mientras que el rojo, color de la energía solar y del movimiento, que nace del cuerpo estallado de un hombre, al incorporarse con el blanco de los conjuntos arquitectónicos, transmiten "un dinamismo que ya no es orgánico, sino espiritual, porque abiertas a la espera o colmadas de figuras luminosas, esas unidades pertenecen a un orden que trasciende los materiales que las componen"<sup>30</sup>. Dicho de otra forma la arquitectura y la pintura mural están reflejando la dualidad que tanto caracteriza al mundo mesoamericano.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 314.

A pesar de la exuberancia de elementos que conforman las composiciones plasmadas sobre el fondo rojo, hay una armonía que trasciende lo que a simple vista se percibe como estático, planas y desprovistas del menor efecto de perspectiva, pues es su cargado lenguaje simbólico el que lo hace armónico. Dice Séjourné que "ese movimiento de figuras aparece como una realidad que va fluyendo de las profundidades de las paredes. Es decir, que la contemplación pasiva de superficies decoradas se transforma en participación activa sin la cual el espectáculo no existiría"<sup>31</sup>. Al respecto, Arthur Miller señala que son representaciones simbólicas cuyo significado está en la imagen misma y no en su relación con lo observable,<sup>32</sup> ya que es más relevante la representación que la ilusión de realidad que se pretende dar.

Por otra parte, el condicionamiento que ejercen los elementos arquitectónicos sobre las pinturas se puede observar en los basamentos, donde la jerarquización está dada por la fachada principal que, generalmente, tiene la escalera de acceso y marca, a su vez, un eje central que define composiciones simétricas bilaterales, con igual valor jerárquico. También los muros interiores de los edificios están subordinados a las jerarquías compositivas de los espacios arquitectónicos. De tal manera que el orden de la lectura de los muros está condicionado por la disposición que éstos tienen en los espacios arquitectónicos. No se debe olvidar que las diferentes ubicaciones implican funciones distintas y esto puede generar diferencias en los temas. Sonia Lombardo expone que:

En Teotihuacan el espacio se estructura como una sucesión de unidades autónomas, que no se interconectan entre sí de manera fluida, sino drásticamente diferenciadas por medio de cambios de nivel o de eje ortogonales. Cada unidad a su vez está constituida por varios espacios que se

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>32</sup> Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, 1973, p. 24-26.

distribuyen en torno a uno central, que por lo general es un patio. Este tiene sus lados orientados, como toda la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales.<sup>33</sup>

Para ella, cada una de las obras pictóricas son unidades autónomas pero, al estar en un mismo espacio arquitectónico tienden a estructurar un discurso único, ya que se relacionan entre sí temáticamente. Esta clase de relación se produce también entre los cuartos y pórticos.<sup>34</sup>

De ahí la dificultad de separar la pintura mural de la arquitectura, pues en conjunto dan armonía y vitalidad a la edificación. Además, el diálogo interminable que entablan ellos conducirá más adelante, posiblemente, a inferir o suponer la funcionalidad del conjunto habitacional de Atetelco, lo que permitirá conocer algo de su vida cotidiana. El conocimiento de la función y uso de los espacios arquitectónicos implica las actividades que ellos realizaban en ese lugar, lo que forma parte esencial de su vida cotidiana. Pero por ahora es menester dedicarse al estudio de las imágenes y símbolos que se encuentran plasmados en los muros.

---

<sup>33</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, coord. Beatriz de la Fuente, 1995, Vol. II, Estudios, p. 15.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 16.



## CAPITULO 3

### UN RECORRIDO POR LA PINTURA MURAL DE ATETELCO A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES Y SÍMBOLOS

En la pintura mural de Atetelco, al igual que en la arquitectura, coinciden la temporalidad con el orden en que se descubrieron. De ahí que el estudio y análisis de cada una de las obras pictóricas se efectuará empezando por lo más antiguo, hasta llegar a lo más reciente. Esta misma secuencia se utilizó en el capítulo anterior, donde el sitio de Atetelco fue trabajado por secciones: Patio Blanco, Patio Pintado, Patio Norte, Sección Sur y Sección Este. De estas dos últimas secciones sólo se estudió la parte sureste por la pintura mural.

Hago la aclaración: para la descripción y exégesis de la iconografía de Atetelco he partido del Proyecto “La Pintura Mural Prehispánica en México”, coordinado por la doctora Beatriz de la Fuente, así como del estudio realizado por diversos especialistas en cuyos comentarios y observaciones me he apoyado (Ruben Cabrera, Agustín Villagra, Hasso von Winning, James Langley, Jorge Angulo, etc.) a lo largo de este capítulo.

El objetivo fundamental ha sido recoger las diversas lecturas que estos autores hacen de los elementos iconográficos para facilitar mi propia investigación, encaminada a descubrir lo cotidiano mediante la identificación de los elementos representados en las pinturas del conjunto habitacional de Atetelco.

Al margen de que estimo importante recoger en un solo texto todo lo relacionado con este tema, mi labor no ha sido únicamente descriptiva ni pasiva, puesto que cuando el caso lo requería no vacilé en entrar en una especie de diálogo intelectual con esos mismos autores, que me sirvieron de soporte, y con los que no siempre he coincidido.

Un reconocimiento con mayúsculas y reiterativo –pues ya lo expresé en los agradecimientos-, y no puedo ocultarlo, al arqueólogo Rubén Cabrera por su esfuerzo verdaderamente titánico, pues sin él no hubiera podido redactar o mejor dicho dar sentido, a este extenso capítulo. Gracias maestro.

### 3.1 PATIO BLANCO

La primera sección corresponde a la que Carlos Margáin denominó Patio Blanco, cuya decoración pictórica se encuentra en forma exclusiva en el interior de los templos, es decir, en los pórticos y santuarios. Margáin observó que la pintura que decora estos edificios es básicamente monocroma, aunque presenta diversas tonalidades combinadas del mismo color básico, el rojo. Comenta que “es de una cromática que tiene la inconfundible apariencia de la sencillez propia de la perfección”<sup>1</sup>.

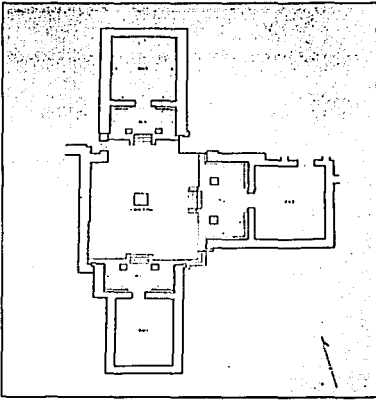


Fig. 9 Plano del Patio Blanco. Tomado de Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, plan XVI-A.

Con respecto a las fechas de los murales, Rubén Cabrera informa que por los comentarios que han hecho algunos estudiosos en sus publicaciones, se les ha dado una más temprana a los murales del Patio Blanco (350 a 450 d.C.), mientras que los más tardíos se ubican entre el 450 al 650 d.C.<sup>2</sup> Clara Millon, por su parte, en su trabajo “Un estudio estilístico y cronológico de las pinturas.” (1962) agrupó en cinco fases la mayor parte de la pintura mural teotihuacana,

<sup>1</sup> Carlos Margáin, *Funcionalismo Arquitectónico del México prehispánico. Un ejemplo: Atetelco Teotihuacan*, Tesis para obtener el título de Maestro en arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1951, p. 87.

<sup>2</sup> Rubén Cabrera, “La cronología de los murales de Atetelco” en *La Pintura Mural Prehispánica en México. T. I. Teotihuacan*, Vo I.I. catálogo, p. XXVII- XXVIII.

conocida y descubierta hasta ese momento, e inserta las del Patio Blanco en la fase 5, que corresponde al periodo Clásico Tardío<sup>3</sup>; mientras que la obra pictórica "Cactus Spine", que es posterior a las del Patio Blanco, la ubica en la fase 4. En cambio, René Millon afirma que los murales del Patio Blanco pertenecen al periodo cronológico Xolalpan Tardío.<sup>4</sup> Sonia Lombardo, tomando como base el estilo y el tema, las incluye en la cuarta fase estilística correspondiente a la Fase Xolalpan (450 y 600 d.C.), que para Diana Magaloni coincide con la tercera fase técnica.

Como se observa no hay acuerdo en lo referente al fechamiento de los murales; pero sí en cuanto a que los más antiguos son los del Patio Blanco, ya que el espacio donde se encuentran estas pinturas está en un nivel estatigráfico más profundo, que corresponde a una época más antigua en la secuencia ocupacional de Atetelco; el hecho se consigna ya en el capítulo anterior cuando se mencionaron los sistemas constructivos. Si me atengo a la observación de René Millon, relativa a que los conjuntos departamentales (así los llama) surgen en la fase Tlamimilolpa tardío, justamente cuando la ciudad empezaba a tener un desarrollo importante y un crecimiento demográfico considerable, y que llegaron a su apogeo en la fase Xolalpan, no están fuera de sí las fechas aproximadas que se adjudican a los murales.

Como se advierte en el capítulo anterior, el Patio Blanco de Atetelco consta de tres pórticos, con sus respectivas habitaciones interiores, en los que se localiza la pintura mural. Agustín Villagra copió y reconstruyó las obras pictóricas del Patio Blanco, descubiertas en

<sup>3</sup>Existen distintas posturas con respecto a la periodización mesoamericana. Por comodidad y facilidad utilizo la que se encuentra en el libro *El Pasado indígena*. Aquí ubican el Clásico tardío entre el 650 y 900 d.C. Así, Clara Millon ubica a las pinturas del Patio Blanco alrededor del 650 d.C.

<sup>4</sup> René Millon, "Cronología y periodificación. Datos estratigráficos sobre periodos cerámicos y su relación en la Pintura Mural", en la *XI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología. Teotihuacan. El Valle de Teotihuacan y su contorno*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 1-18.

fragmentos en las excavaciones realizadas por Carlos Margáin (sólo unas cuantas se encontraron en su lugar original, en las partes bajas de los muros). Este fue el procedimiento que siguió para su reconstrucción:

Primero se calcularon y numeraron todos los fragmentos encontrados, después se sacaron copias heliográficas de ellos, para ponerles color, con objeto de tener todos los datos de los fragmentos originales pero sin tener que manejar éstos, para evitar su deterioro. Con estos dibujos se hizo un estudio de los diferentes motivos de la composición. [...] El siguiente paso consistió en completar cada uno de los diferentes elementos, basándose exclusivamente en los datos proporcionados por los fragmentos originales.<sup>5</sup>

Una vez completados los diversos elementos de la pintura, Villagra hizo un croquis para determinar la altura del muro, que en este caso sólo es aproximada, y realizó un dibujo al tamaño natural sobre el cual se fueron colocando las calcas de los fragmentos originales. Comenta que “éstos no corresponden exactamente a la reconstrucción pues mientras el dibujo de ésta se hizo como con un patrón, el original fue hecho a mano libre.”<sup>6</sup>

Para la colocación correcta de los fragmentos originales le sirvieron de ayuda tanto la composición del dibujo como los accidentes arquitectónicos: puertas, molduras, esquinas y taludes, cuyas huellas se conservan en muchos de esos fragmentos. Una vez colocadas las calcas de los fragmentos originales se volvió a calcar todo el dibujo para que coincidiera la reconstrucción con los pedazos originales. Luego se sacaron varias copias fotostáticas reducidas a escala del original para que pudieran ser utilizadas en estudios posteriores, como ha sido mi caso.

<sup>5</sup> Agustín Villagra, “Los Murales de Atetelco, Teotihuacán” en *Boletín del INAH*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, N. 4, abril de 1961, p.1.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.1.

Procedo al análisis de los murales del Patio Blanco. Por comodidad me atuve a Villagra, quien enumera los pórticos del sistema constructivo estudiado en el orden en que se fueron descubriendo: 1, el situado al sur; 2, al este; y 3, al norte. También me apoyé en el Proyecto “La Pintura Mural Prehispánica en México”, donde se utilizó la misma numeración.

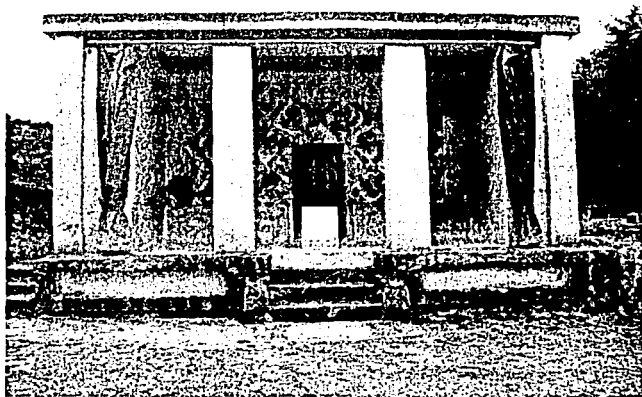


Foto 18 Templo Sur. Pórtico 1 o Sur. Patio Blanco.

El Pórtico 1, situado al sur del sistema constructivo del Patio Blanco, presenta pintura en los tres muros, tanto en la parte inferior que corresponde al talud, como en la parte superior, los tableros. En la parte inferior de los tres muros aparecen figuras de animales que se han

interpretado como coyotes; están de perfil y colocados uno a continuación del otro. Los de los muros laterales se dirigen hacia el exterior y los que se encuentran en los murales frontales hacia el centro del templo, lo que indica que se trata de una procesión: unos salen y otros entran. El pelo de los coyotes está representado por pequeñas rayas, ordenadas en franjas delgadas, las orejas y la cola están pintadas en rojo oscuro, y del hocico abierto se aprecia la dentadura y la lengua, sale una vírgula de la palabra enroscada hacia arriba. El borde exterior, que conforma la parte superior de su cuerpo, así como las patas y la cola se adornan con flecos. Llevan un tocado sostenido por una diadema ondulada, y largas plumas que caen hacia atrás. Las plumas ocupan un lugar importante en esta escena. Villagra presupone que estas figuras están relacionadas con el culto a *Coyotl Inaool*, pues, a decir del cronista, el fraile franciscano Bernardino de Sahagún,

“los oficiales de pluma tenían por dios a Coyotl Indoal, quien estaba vestido con un pellejo de cóyotl labrado.”<sup>7</sup>



Foto 19 Procesión de coyotes. Talud frontal del Pórtico I o Sur. Patio Blanco.

En el centro del cuerpo de los coyotes hay una figura circular con bandas diagonales, alternadas en dos tonos de rojo. Rubén Cabrera interpreta esta figura como un escudo o *chimalli*, mientras que Agustín Villagra comenta que:

Es una de las peculiaridades con que, a veces, son representados en los códices. Por ejemplo, en el Mendocino, en el jeroglífico de Coyoacan, ese círculo aparece en el animal, probablemente para identificarlo, pues Molina, en su vocabulario, traduce la palabra “coyotic” como agujero o cosa agujerada.<sup>8</sup>

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, edición de Juan Carlos Temprano, Madrid, Dastin, S.L., 2001, (crónicas de América), T.II, p. 756.

Agustín Villagra, “Las pinturas murales de Atetelco, Teotihuacan” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, VI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en el Castillo de Chapultepec, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1956-1957. T. XIV, Segunda parte, p. 9.

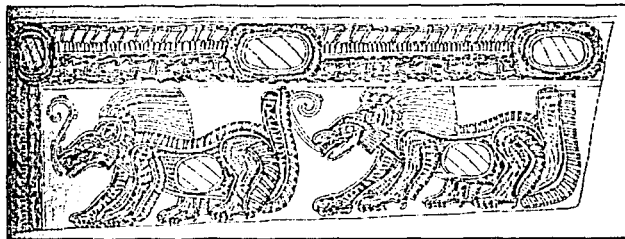


Fig. 10 Procesión de coyotes. Pórtico 1 o Sur. Patio Blanco. Tomado de *La Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T I, Fig. 18.1 p. 203

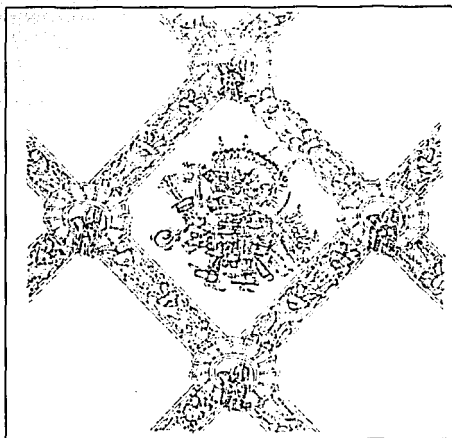
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Como marco hay una cenefa (ver Fig. 10) compuesta por tres franjas, delimitadas por delgadas líneas; en la franja inferior, la más ancha, un acabado de rayas imita la piel del coyote; para Agustín Villagra es “una tira hecha con el cuero de los animales pues tiene inclinado el pelo en la misma forma que éstos.”<sup>9</sup> Sobre ésta hay una sucesión de figuras trianguliformes, a las que Cabrera identifica con los tallos de una especie de cactus. Villagra no especifica qué tipo de planta es, pero presume que podrían ser ramas o flores. La franja intermedia es mucho más angosta y se forma, según Cabrera, con la sucesión de pequeñas plumas colocadas transversalmente a la línea de la cenefa, formando una especie de ondas hacia el lado exterior. Villagra las traduce como pétalos de una flor, simulando un fleco. La última franja la conforma una superposición de pequeñas placas rectangulares, ligeramente más anchas en el lado exterior; a Cabrera le dan la idea de “un olán rematando la cenefa”. En la parte superior de la cenefa, más específicamente en las dos esquinas laterales y en el centro, hay tres figuras ovaladas adornados sus bordes con flecos o pelos de coyote, en cuya parte central tres líneas diagonales la atraviesan. Esta misma característica aparece en los escudos representados en el cuerpo de los coyotes.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 10.



Villagra estima “que parece como si se tratara de sintetizar en esta especie de escudo, el significado religioso.”<sup>10</sup>



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Fig. 11** Figuras antropomorfas disfrazadas de coyotes. Tablero Pórtico 1 o Sur. Patio Blanco Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T I, Fig. 18.2 p.206

En la parte superior de los tres muros, es decir, en los tableros del Pórtico 1, se observa una especie de red de anchas franjas diagonales que forman espacios cuadrangulares en los que se encuentran representadas figuras antropomorfas con cabeza de coyote<sup>11</sup> (ver Fig. 11). Las franjas diagonales están limitadas por delgadas líneas y cubiertas por pequeñas rayas que al igual que en la cenefa de los taludes de la parte inferior de los muros, imitan o simulan el pelo del coyote. Cabrera las describe así:

Van aplicadas figuras simbólicas alternadas entre sí, una de estas es una especie de borla que tiene dos espigas y es parecida a la figura denominada malinalli o zacate de carbonero según Jorge Angulo; y el otro elemento decorativo que

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>11</sup> Se reconoce a estas figuras como antropomorfas por su representación de perfil, de pie y por los elementos característicos del cánido: cola, cabeza, en donde, se señala la nariz alargada, el hocico abierto con los dientes visibles y la lengua de fuera, y también por las garras de los pies y manos.

alterna con la figura anterior son dos volutas alargadas que se han identificado como símbolo del fuego; van colocadas una frente a la otra.<sup>12</sup>

Villagra sólo alude a su condición de ramas, plumas y flores y, “de trecho en trecho, una figura que parece la representación de un cerro, dentro del cual una mano empuja una rama”<sup>13</sup>. Para Jorge Angulo son “figuras de pastizales alternadas con el símbolo del fuego, tal vez para señalar que provenían de áreas de cultivo de roza o temporal”<sup>14</sup>. En el cruce de cada franja de la red se



Foto 20. Detalle de los medallones del tablero del Pórtico Sur. Patio Blanco.

aprecia un medallón circular decorado con una sucesión de placas rectangulares, superpuestas una sobre la otra, alrededor de un disco de cuyo centro sale la cabeza de un coyote con el hocico abierto y la lengua de fuera; se alcanzan a ver sus dientes. Estas placas rectangulares que conforman al medallón, según González Quintero, se identifican con la base de las hojas de la “cucharilla”, que abunda en los terrenos áridos semitropicales de Aridoamérica.<sup>15</sup>

Pasando al atuendo de estos personajes, éste consiste en un disfraz de coyote con elementos -Cabrera los llama flamígeros- que salen de diferentes partes del cuerpo; llevan sandalias adornadas con grandes hebillas y de los pies asoman lo que Cabrera denomina

<sup>12</sup> Rubén Cabrera “Atetelco” en *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan*, coord. Beatriz de la Fuente, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, T. I, p 206.

<sup>13</sup> Agustín Villagra, *op cit*, p. 10.

<sup>14</sup> Jorge Angulo, “Teotihuacan aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica” en *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan*, coord. Beatriz de la Fuente, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, T II, Estudios, p. 177-178.

<sup>15</sup> González Quintero en Jorge Angulo, *op cit*, p. 178.

protuberancias flamígeras; visten un faldellín con bandas que cuelgan por el frente y por detrás. El pectoral está conformado por varios elementos simbólicos. Con una mano empuñan un atado de dardos cuyas puntas van dirigidas hacia atrás y sus bases sobresalen hacia el frente. Con la otra mano sostiene, según von Winning, “un propulsor de dardos”. Por detrás, aparte de la cola del coyote, reluce un extraordinario atuendo de dardos, cintas, plumas, borlas y flecos, de donde, como de las otras partes del cuerpo, salen símbolos flamígeros. En la espalda se puede distinguir un semicírculo con un nudo en el centro, que sostiene un remate similar al de la base del tocado, según apreciaciones de Cabrera, un elemento tridentado y plumas cortas de donde sale una cinta o franja decorada con volutas similares a las protuberancias flamígeras. Traen también orejeras redondas en forma de círculos concéntricos, anteojeras y collar. Su tocado se compone de una diadema de varias franjas superpuestas, en la inferior se aprecian tres figuras circulares trilobuladas, orladas con flecos.



Foto 21 Detalle del tocado de la figura antropomorfa disfrazada de coyote. Tablero Pórtico I o Sur. Patio Blanco.

En la parte central del tocado se puede ver un nudo horizontal, pequeños rectángulos oblicuos y, según algunos estudiosos, el signo del año teotihuacano. El tocado remata con un

gran penacho de dardos decorados con borlas y plumas, formando un borde orlado de donde emergen elementos flamígeros. Dos vírgulas de la palabra salen de su hocico.

El tema central de los tres murales de los tableros del Pórtico I son figuras humanas de perfil, representadas en los espacios cuadrangulares. La diferencia entre estos tres murales es la misma que se advierte en los coyotes pintados en los taludes, es decir, las figuras humanas de los muros laterales se dirigen hacia afuera del pórtico y las que se encuentran en el muro frontal del templo se orientan hacia el centro, hacia la entrada del templo.

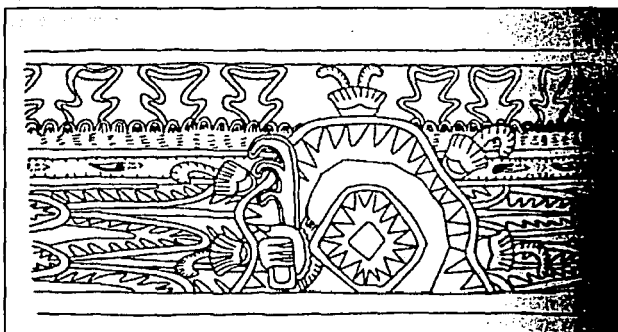


Fig. 12 Cenefa del tablero del Pórtico I o Sur. Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T I, Fig. 18.3.p.206

Los tres murales van enmarcados con una cenefa (ver Fig. 12) de varias franjas: la primera, la de abajo, que es la más ancha, está constituida, por lo que parece ser, una sucesión de cuchillos, colocados en filas de tres, una sobre la otra. La segunda franja es de dos líneas delgadas paralelas que limitan un espacio, no muy grande, en el que se representan pequeñas figuras alargadas que, en opinión de Cabrera, son plumas. Hay también líneas muy cortas, perpendiculares con respecto a las más grandes y paralelas de cada lado, que rematan, de su lado exterior, en un fleco orlado. Por último en la franja exterior la cenefa es una sucesión, en sentido

transversal, de figuras trianguliformes similares, o tal vez iguales a las que aparecen en la cenefa de los taludes de la parte inferior de los muros del pórtico. Cabrera, que los identifica con las hojas o el tallo de una especie de cactus (ver Foto 22 o Fig. 12), dice, además, que sobre la cenefa se representan en intervalos regulares grandes medallones romboides de franjas concéntricas, cada una con elementos diferentes. En el centro hay un pequeño rombo, envuelto de tal suerte en elementos que lo hacen verse como una estrella; la franja que le sigue de líneas onduladas, termina con la última franja decorada con líneas quebradas, ornamentando un arco de figuras triangulares. Conforme a Cabrera esta figura “en su conjunto se asemeja a un cerro o montaña en cuya silueta se ubican cinco flores con espiga, se encuentran simétricamente distribuidos dos a cada lado y una en su parte central superior, está en doble espigas.”<sup>16</sup> Angulo identifica este elemento con el *malinalli* o zacatón. Al lado del presunto cerro aparece una mano con un puño orlado que sostiene un elemento con tres ganchos hacia arriba.



Foto 22 Detalle de la cenefa del tablero del Pórtico 1 o Sur. Patio Blanco.

<sup>16</sup> Rubén Cabrera, *op cit.*, p.207.

El Pórtico 2, es decir el Templo Este (ver Foto. 23), tiene en sus muros en talud la representación de dos figuras zoomorfas, identificadas como coyotes y jaguares reticulados respectivamente, que van uno atrás del otro, en procesión. En los taludes laterales el coyote va detrás del jaguar reticulado, caminando hacia el exterior del templo; mientras que en los murales

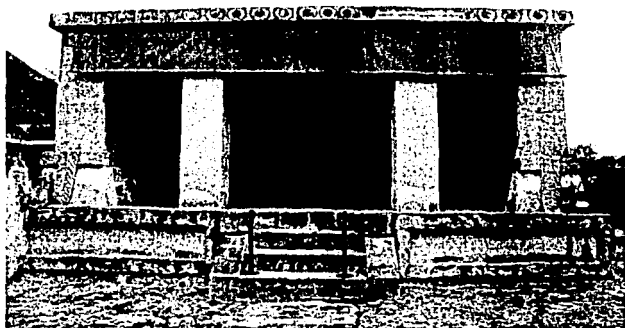


Foto 23 Templo Este. Patio Blanco.

frontales, el coyote va a la delantera, en dirección al interior del templo; lo que podría indicar que el coyote en Atetelco tiene una relación más estrecha con la divinidad y una jerarquía mayor que la del jaguar.

Esta idea se refuerza por el hecho de que en la iconografía del Pórtico 1, los coyotes aparecen solos, sin los jaguares, entrando en procesión al templo, en tanto que en esta representación del Pórtico 2 el coyote figura acompañado del jaguar siendo el primero en entrar al templo y el segundo en salir. Como sea, habría que descubrir que relación jerárquica y ritual existe entre estos animales dentro de la iconografía de Atetelco y qué funciones están simbolizando en el sector militar, por cuanto en el resto de Teotihuacan el jaguar tiene una jerarquía mayor que la del coyote y es representado con mayor frecuencia en los murales (ver Fig. 13).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

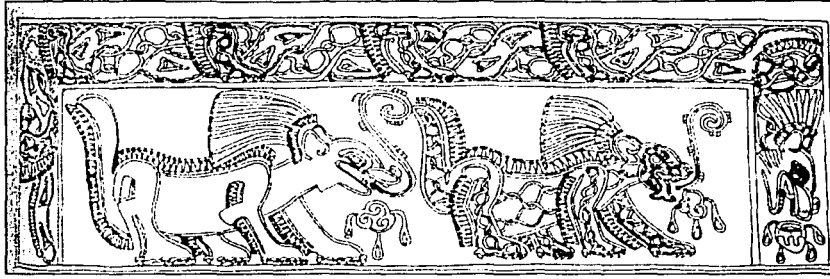


Fig. 13 Procesión de jaguares y coyotes. Taludes laterales del Pórtico 2 o Este. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. I. Fig. 18.4, p. 207

La silueta del coyote se representa con una angosta franja de rojo claro delimitada por dos largas líneas cortas continuas de un rojo intenso. Su cuerpo, al igual que los coyotes del Pórtico 1, se cubre con líneas cortas continuas de rojo intenso sobre un rojo de tono más claro con las que se trata de mostrar la piel del animal. Además, al igual que los cánidos del Pórtico 1 llevan en sus codos mechones de largos pelos peinados hacia atrás y en el lomo; las patas y la cola tienen una franja de pequeñas plumas triangulares dirigidas también hacia atrás. El tocado es el mismo que el de los coyotes del Templo Sur (ver Foto 24).



Foto 24 Coyote. Taludes frontales del Pórtico 2 o Este, Patio Blanco.

Los jaguares, en cambio, tienen todo el cuerpo reticulado, incluso la cola y las patas, lo que recuerda una red de pescador; su función ritual, expresa Hasso von Winning, "se relaciona casi exclusivamente con el agua y la fertilidad vegetal"<sup>17</sup>. Algunos autores informan que la red además de ser un atributo de los sacerdotes de Tláloc, era usada en las ceremonias realizadas para atraer las lluvias. Este autor explica que "la red en la iconografía teotihuacana corresponde al ritual del dios de la lluvia bajo su aspecto de jaguar reticulado"<sup>18</sup>. La parte superior de su cola, lomo, y patas llevan atrás adornos similares a los coyotes, el tocado es también igual. Su diferencia con el otro animal está en la forma del hocico, la nariz y los ojos. Mientras que los bellos del coyote son alargados, la nariz abultada, los dientes pequeños y los ojos están colocados diagonalmente con la forma elíptica y un reborde de pequeñas plumas en su mitad superior, el jaguar tiene el hocico más corto, los colmillos más curvos, la lengua bífida y unos ojos más circulares, rebordeados en su parte superior con pequeñas plumas que forman su ceja (ver Foto 25). Del hocico de ambos animales sale la virgula de la palabra que se enrosca hacia arriba y una figura trilobulada con tres gotas que, según algunos estudiosos, entre ellos Laurette Séjourné, representa el corazón sangrante.



Foto 25 Jaguar. Taludes frontales del Pórtico 2 o Este. Patio Blanco.

<sup>17</sup> Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. T. II, p. 102.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 106.



De inmediato, me surgen las preguntas: ¿qué representan y cuál es la relación entre jaguar y coyote?, ¿por qué aparecen juntos uno detrás del otro, dirigiéndose en procesión al templo? Para responder a ello es imprescindible entablar un diálogo con los símbolos.

Sigo con el estudio de las pinturas. La cenefa de los murales de los taludes del Pórtico 2 está delimitada por delgadas líneas paralelas, formadas por dos bandas entrelazadas; una de ellas lleva una retícula como la de los jaguares, y la otra presenta puntos y líneas cortas, imitando la piel del coyote, sobre las que hay pequeñas figuras triangulares de rojo intenso, una a continuación de la otra. A intervalos regulares, en el entrecruzamiento de las bandas, están representadas patas desmembradas y reticuladas de jaguar que tienen en su parte de atrás plumas, como ocurre con las figuras completas. Su dirección es la misma que la de las figuras de abajo. Las bandas terminan en uno de los extremos de la cenefa con la cabeza de un coyote, que porta un tocado similar a la de la figura completa, pero se diferencia de ésta por una diadema de pequeñas placas cuadrangulares. Cerca de su hocico aparece nuevamente el corazón sangrante. En el otro extremo de la cenefa las bandas entrelazadas finalizan con la cola del coyote, sobre la que aparecen también, las figuras triangulares. Cabe mencionar que en estas franjas, Agustín Villagra observa “el símbolo de los que trabajaban la pluma y de los pescadores, o mejor aún, de sus dioses; algo parecido al conocido símbolo de la guerra: el atl tlachinoli: agua y fuego”<sup>19</sup> (ver Foto 24 o Fig. 13).

En la parte superior de los muros laterales y frontales hay una red formada de anchas franjas diagonales entrelazadas, adornadas con flecos en sus bordes interiores y en cuya parte central se encuentra una sucesión de figuras circulares y ovaladas. Cabrera comenta que su

<sup>19</sup> Agustín Villagra, *op cit*, p.11.

estructura “es parecida a la de una malla pero formando espacios de forma cuadrangular”<sup>20</sup>, en donde hay figuras humanas que L. Séjourné identifica con el señor Quetzalcoatl, idea que no comparto, pues como se ha visto y se verá, los elementos iconográficos están más vinculados con Tlaloc que con Quetzalcoatl. Esta figura humana lleva orejeras circulares, una bigotera, dientes y colmillos de jaguar, elementos distintivos y característicos de Tlaloc. El único obstáculo para identificarlo con Tlaloc es la ausencia de anteojeras. Sin embargo como se verá más adelante en la cenefa de los tableros del Pórtico 2 o Este aparece representado Tlaloc y no Quetzalcoatl (ver Fig 15). Esta apreciación se refuerza con el hecho de que las cenefas recogen los principales elementos que se representan en la parte central de la obra pictórica.

El personaje porta un complicado y rico atuendo en el que destaca, por su gran tamaño, un caracol. Tanto Villagra como Cabrera coinciden en que se trata de un instrumento musical, “un caracol emplumado con una boquilla en uno de sus extremos de donde sale la vírgula del sonido con gotas y un adorno circular en el otro extremo, donde también emerge una vírgula con gotas.”<sup>21</sup> Es importante mencionar que de la boca sale otra vírgula de la palabra que al igual que la del caracol tiene cuadretes y gotas de un líquido que le escurre. Villagra cree que “el sonido que emite [el caracol] y la palabra del personaje, están relacionados con el culto al agua”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Ruben Cabrera, *op cit*, p. 209.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>22</sup> Agustín Villagra, *op cit*, p. 11.

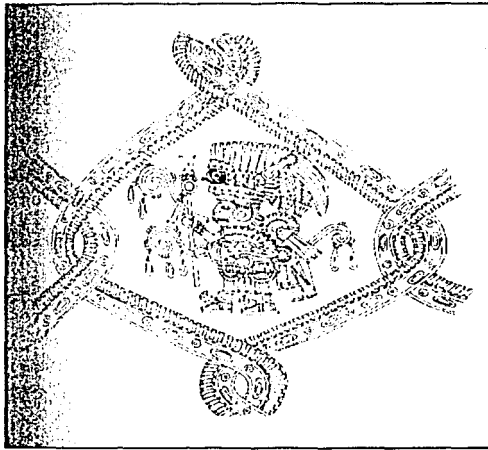


Fig. 14 Bandas entrelazadas, figura antropomorfa con un caracol emplumado.  
Tableros del Pórtico 2 o Este. Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural  
Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T1, Fig.18.5, p 208

Calza unas rebuscadas sandalias y porta faldellín corto orlado. En su espalda, distingue Cabrera “un gran espejo, broche o tezcacuitlapilli, profusamente adornado con plumas y cintas que le cuelgan”.<sup>23</sup> Sobre éste hay un pequeño moño del que salen dos elementos flamígeros. Sobre su larga cabellera lleva un tocado: una ancha diadema formada por varias franjas: la primera es una serie de placas superpuestas; la segunda, una franja adornada en el centro con figuras circulares y ovaladas, que aparecen en las bandas entrelazadas; en la tercera, se distingue el perfil de un ave con el pico ganchudo y el ojo redondo, decorado con plumas; lleva una diadema de triángulos, rematados en su parte final con un penacho de largas plumas que cuelgan por detrás (ver Fig. 14). Estas figuras humanas, como en el caso de los animales representados en los taludes, llevan la misma orientación: los personajes del mural frontal se dirigen hacia el centro del templo, en tanto que los que aparecen en los muros laterales van hacia afuera.

<sup>23</sup> Ruben Cabrera, *op cit*, p. 209.

La cenefa que enmarca los murales, tiene varias franjas; la más grande se compone de dos bandas entrelazadas, una de ellas, según Cabrera, está decorada con cuchillos de obsidiana colocados como palma sobrepuesta; en la otra se percibe la piel del coyote con pequeñas figuras triangulares, mismas que aparecen en el resto de las cenefas. A su vez, en intervalos regulares, y alternando, aparecen la representación de patas desmembradas de coyotes y rostros de Tláloc, que además de traer sus elementos característicos (orejeras formadas por dos círculos concéntricos, anteojera, bigotera y colmillos), tiene la lengua bifida. Su tocado está adornado con cintas de piel de coyote, que cuelgan hacia los lados y van sostenidas con tres bordes y tres pequeños colmillos colocados en su parte superior. Pazstory sugiere que hay dos tipos de Tlaloc en la iconografía teotihuacana: Tlaloc A, con un tocado de cinco nudos, lirio acuático en la boca, bastón de mando y vasijas, un tocado del signo del año, y Tlaloc B, con lengua bifurcada, tres o cuatro pequeños colmillos y un tocado con una banda zigzag y tres elementos colgantes. Aunque cada uno de estos tipos tienen elementos típicos, los dos Tlaloc, en el fondo, tienen las mismas características faciales y ambos están asociados con el agua. Por consiguiente, si se acepta la tesis de Pazstory, el Tlaloc representado corresponde al Tlaloc B (ver Fig. 15).

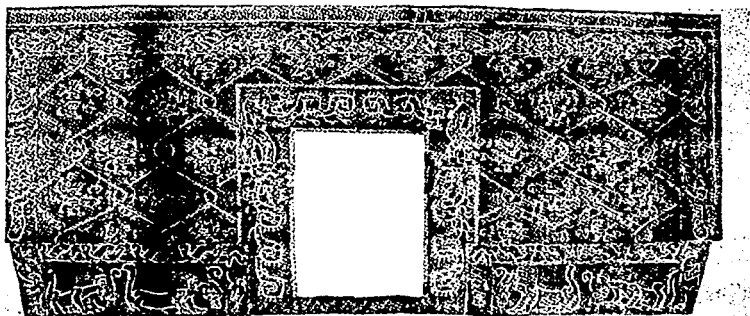


Fig. 15 Dibujo reconstructivo de Agustín Villagra del tablero y talud frontal del Pórtico Este del Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*. Catálogo, Tl. Lam. 12, p.220

La cenefa termina en sus extremos con la cola de coyote, que lleva adornos de figuras trianguliformes, medias lunas y gotas. Las franjas con que termina esta ancha cenefa, en su lado exterior, son: la primera una sucesión de figuras de media luna, la segunda, una larga franja, como cordel, adornada con líneas transversales a manera de flecos. Por su parte en el marco de la puerta que da acceso al templo, figuran cuerpos de serpientes entrelazadas y grandes cabezas de animales que llevan un complejo tocado. Los elementos se repiten en ambos lados de la puerta. Séjourné expone que las cabezas de los extremos de los entrelaces muestran elementos de serpiente pájaro y jaguar. En lo que a mí respecta, me inclino a suponer que este animal pudiera ser el coyote, a juzgar por las pequeñas rayitas que imitan la piel del cánido y las figuras triangulares que aparecen sobre ella. Tiene sus fauces abiertas, lo que permite ver su dentadura y una lengua bífida que cuelga. De su hocico salen en sucesión dos vírgulas de la palabra, en lo que toca a las figuras de las esquinas superiores del marco y tres, a las figuras de los extremos laterales. Las vírgulas

están decoradas con una serie de figuras trilobuladas que Cabrera identifica con los signos de corazones. (ver Foto 26)



Foto 26 Marco de la puerta. Pórtico 2 o Este. Patio Blanco.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

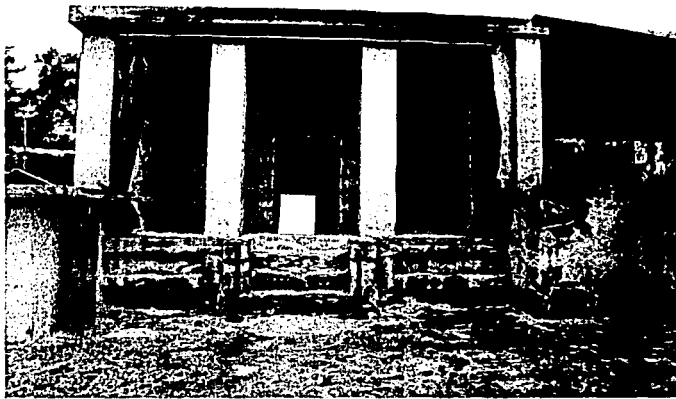


Foto 27 Templo Norte. Patio Blanco.

Los murales del Pórtico 3 o Templo Norte, están reconstruidos casi en su totalidad; únicamente, el mural ubicado en el talud frontal se encuentra completo, pero su estado de conservación no es óptimo. Conforme se fueron hallando los fragmentos en el curso de las excavaciones del sitio, se fueron reintegrando a los muros de este templo (ver Foto 27). En los cuatro murales pintados en los taludes se pueden apreciar seis figuras humanas de perfil y ricamente ataviadas; en los muros laterales un personaje se dirige hacia el exterior, mientras que en los dos murales frontales, hay dos figuras humanas en cada uno de ellos, caminando hacia el interior del templo; condición que se da desde el primer templo, el sur. Es importante destacar - porque no se había visto en los murales del Pórtico 1 y Pórtico 2- que hay una especie de marco horizontal en el que quedan encerrados los personajes y que es como la parte superior de una plataforma, en la que se alcanza a ver perfectamente el tablero en el que están incrustados círculos concéntricos, conocidos como *chalchihuites*, y unas pequeñas escalinatas. Villagra supone que es una representación del mismo Patio Blanco. Podría estar de acuerdo, sin embargo en el mural hay dos escalinatas más, en uno de los lados, que podría ser donde actualmente se

ubica el muro que separa el Patio Blanco de los cuartos utilizados como habitaciones para dormir. Esto indica que probablemente pudo haber otros templos de ese lado, que fueron destruidos para construirse los cuartos.

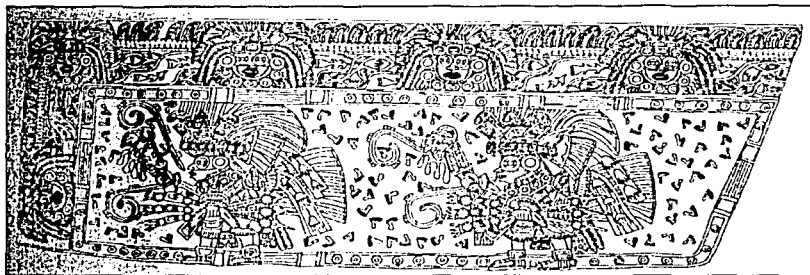


Fig. 16 Hombres danzando. Taludes frontales del Pórtico 3 o Norte. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T1, Fig. 18.7 p. 211.

Sobre la plataforma central se representan huellas de pies colocadas en varias direcciones, por lo que algunos autores creen que se trata de personajes que están danzando. Los individuos llevan sandalias con grandes hebillas cuadrangulares, faldellín, anchas cintas adornadas con figuras geométricas que cuelgan por la espalda y por el frente, y una prenda de largas plumas en forma de abanico, sostenida por un gran broche semicircular, que algunos llaman *tezcacuillapilli*. Cabrera dice que este objeto está adornado y rematado por un nudo o moño y por dos bandas que presentan, según Langley, una especie de borla o elemento palmeado. También llevan tres hileras de collares: el de abajo formado por grandes círculos concéntricos, el del medio, con figuras trilobulares vistas en sección y, la de arriba, la más delgada es de líneas verticales que, como dice Cabrera simulan un cordón. Además, portan un antifaz con grandes anteojeras que cubren la mitad de la cara y un gran tocado que es una banda horizontal con ganchos que salen de unos espacios cuadrangulares hacia arriba y hacia abajo que descansan sobre una especie de diadema, y que finaliza en un gran atado o moño, colocado horizontalmente, de donde se

desprenden dos franjas decoradas con las mismas figuras de elementos palmeados. En la parte central del tocado aparece el “trapecio y triángulo”, conocido como signo del año; luego, al parecer, tres grandes cuchillos. El tocado termina con largas plumas arqueadas hacia atrás.

Además de su rica indumentaria, sostienen con una mano un gran cuchillo curvo con mango que, según Jorge Angulo, atraviesa un corazón sangrante. Villagra piensa que es, más bien, “un arma con la que cortan un objeto del que salen gotas de agua”<sup>25</sup>. También, comenta que este objeto se representa con frecuencia en el marco de la puerta y taludes del Pórtico 2, entre las volutas que salen de los coyotes. De la boca de estos personajes surgen dos vírgulas de la palabra, adornadas con pequeños cuadretes, acomodados en grupos de tres. Villagra observa que la escena pintada en estos muros se refiere “al momento en que los sacerdotes de Tlaloc producen el agua cortando el corazón de ésta”<sup>26</sup>. Mientras que Séjourné asocia a estos personajes en actitud de danzar con el señor de la mañana o Tlahuizcalpantecuhtli, Quetzalcoatl, un guerrero celeste. Otros autores, como von Winning, lo identifican con la guerra y la fertilidad

(ver Foto



28).

Foto 28 Figura humana danzando. Talud lateral del Pórtico Norte. Patio Blanco.

<sup>25</sup> Agustín Villagra, *op cit*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 12.



En la cenefa que enmarca estos murales, resaltan cinco grandes figuras que, tanto Villagra como Cabrera, identifican con Tlaloc. Por lo que a mí toca tengo mis reservas y más me inclinaría a suponer que se trata de una especie de antifaz. Me apoyo —no es presunción— y aquí me disculpo por recurrir a un trabajo que realicé en el seminario de Historia del Arte y que luego lo presenté como ponencia en el XXIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, con el título de *El rostro, la mirada y el gesto de Tlaloc a través del tiempo* donde estudié la evolución y los cambios en las formas de representación del rostro de Tlaloc, en el lapso que va desde Teotihuacan hasta los códices del siglo XVI, agrupados en el estilo mixteca-puebla. En esta pequeña investigación pude constatar que son cuatro los elementos distintivos del Tlaloc teotihuacano: orejera, ojos formados por dos anillos concéntricos, bigotera y dientes o colmillos. A la vez pude observar que sí hubo elementos que se alteraron desde la ciudad de los dioses hasta el siglo XVI; caso éste el de los ojos, los cuales soportaron todas las adversidades, la transición de una época y de una cultura a otra. También hubo elementos que se perdieron, como las orejeras, mientras que otros recibieron modificaciones, sin llegar a desaparecer: bigotera y dientes. Las figuras que Cabrera y Villagra identifican con Tlaloc sólo presentan dos de sus cuatro características: los ojos y las orejeras, siendo la segunda un elemento distintivo sólo en Teotihuacan.

La práctica me ha indicado que a veces puede resultar arriesgado hacer una identificación cuando no están presentes todos los elementos. Baste recordar lo que sucedió con las “Diosas del jade” de Tetitla, asociadas a Tlaloc sólo por que tenían una bigotera. Fiel en este caso a los semióticos considero que las interpretaciones de los símbolos y signos dependen mucho del contexto en el que se dan y de la época.

Una ojeada a la iconografía teotihuacana es suficiente para percatarse de que los ojos y las orejeras, formadas por dos anillos concéntricos, aparecen en distintas representaciones, ámbitos y contextos por lo que no me da la certeza de que se trate de Tlaloc. Sin embargo, tampoco doy por sentado de que mi observación sea acertada. Me veo obligada, no obstante, a expresarla debido a mi honestidad intelectual.

Regresando a las figuras, a mi entender erróneamente identificadas con Tlaloc, portan un antifaz como el de los personajes representados de perfil y de cuerpo entero, un collar de grandes cuentas circulares, y un tocado que consiste en dos cintas de piel de coyote que cuelgan hacia cada lado y que tienen tres broches y figuras trilobuladas, colocadas diagonalmente hacia los lados. En el centro, aparece el signo del año y remata con un amplio penacho de plumas, hacia arriba y los lados.

La cenefa se compone de varias bandas, dos de ellas entrelazadas. Una está formada por una sucesión de figuras trianguliformes, como las de los murales del Pórtico 1; y la otra está adornada con las figuras que se han nombrado como “elementos palmeados”. Con respecto a las otras bandas ubicadas en la parte exterior del espacio que enmarca los murales, la primera, la de más abajo, se forma con pequeñas rayas transversales que, como uno de los collares que portan los personajes, es semejante a un cordón; luego continúa una línea ondulada con rayitas chiquitas como las que simulaban el pelo del coyote. Finalmente, hay una serie de cuchillos curvos, colocados transversalmente que, según Cabrera, “dan a la cenefa en su conjunto una apariencia de flecos en sus bordes”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Rubén Cabrera, *op cit*, p. 211.

En los tableros o en la parte superior de los muros, se aprecia un reticulado formado por diagonales unidas con medallones que forman una estructura romboidal, en cuyo espacio interior o central se encuentran representadas, en los muros laterales, figuras humanas y en el muro frontal, aves. Las bandas que conforman la retícula se dividen en tres franjas: la primera, la más ancha, está formada de tercias de alargados adornos que podrían ser como las plumas de las aves representadas en los espacios que forman los rombos. Entre cada tercia se alternan una sucesión de pequeñas líneas. La segunda franja o la del medio, está formada de pequeñas ondas que, como dice Cabrera, parecen que fueran el holán de la primera franja.<sup>28</sup> La tercera, consiste en una sucesión de pequeñas placas superpuestas. Los medallones que unen las bandas diagonales son parecidos a los del Pórtico 1, pero difieren en que de los del primer Pórtico salían de su centro coyotes y de éste se desplazan hacia su parte inferior aves estilizadas con la cola y las alas extendidas, dirigiéndose hacia arriba. El pico tiene la forma de un gancho y los ojos son redondos. Lleva por detrás en el centro, invertido, el signo del año. Villagra comenta que “es frecuente la representación del símbolo del año en relación con Tlaloc, según puede verse, por ejemplo, en el Códice Borbónico”<sup>29</sup>. A mi en lo personal me da la impresión de que esta ave se parece a las representaciones teotihuacanas de lechuzas (ver Fig. 17).



Fig. 17 Figura Humana. Muros laterales del Pórtico 3 o Norte del Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T.I. Lam. 26, p. 224

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 212

<sup>29</sup> Agustín Villagra, *op cit.*, p. 12.

En los murales laterales, como ya se dijo con anterioridad, en los espacios que forman los rombos aparecen figuras humanas de perfil que se dirigen hacia afuera del Pórtico. Su indumentaria consiste en sandalias con grandes hebillas, faldellín, tal como los personajes representados en los taludes y en los murales de los Pórticos 1 y 2. De su espalda sale un adorno de largas plumas con borlas que se sostiene por un nudo o moño de donde caen cintas rayadas. Al igual que las figuras humanas de los taludes y de los rostros que forman parte de la cenefa que enmarcan esos taludes, portan un antifaz en el que se perciben con claridad las anteojeras y orejeras. Además, los personajes llevan un tocado conformado de varias partes: la primera que está sobre la cabeza, la más delgada, tiene pequeñas líneas como flecos; sobre ésta se encuentra una banda con tres figuras circulares. Cabrera sugiere que son “flores con pétalos en cuya parte central se representan las figuras trilobuladas”<sup>30</sup>. De esta banda por detrás cuelga un festón con los signos que Langley llamo “elemento palmeado”. Después se observa un gran nudo acomodado horizontalmente, encima del cual se aprecia el trapecio y el triángulo, elementos que conforman el glifo del año con dos figuras rectangulares que están adornadas, también, con los elementos palmeados o las múltiples gotas, según von Winning. Detrás, hay una banda con figuras cuadradas de la que sale un manojo de largas plumas que ondean hacia la espalda (ver Fig. 17).

De su boca sale una vírgula de la palabra, decorada con tercias de cuadretes; sostiene con una de sus manos y mediante un paño ritual, hecho con la piel del coyote, tres lanzas que tienen borlas y las puntas hacia atrás, como ocurre con los personajes pintados en los taludes; con la otra mano sujeta un elemento alargado y, en su parte final, un poco ondulado. Frente a él hay un ave con el pico abierto; de su cabeza escurren gotas que pueden ser de agua o de sangre. Más

<sup>30</sup> Rubén Cabrera, *op cit*, p. 212.

probable la segunda, pues al parecer, pudo haber recibido este animal un golpe o haber sido cortado por el instrumento o arma que lleva el personaje en su mano derecha. Villagra identifica a éste “como el cazador de aves acuáticas, o, como dice Sahagún, de las aves que viven en el agua o que tienen alguna conversación en el agua”<sup>31</sup>.

Respecto a las figuras que ocupan los espacios romboidales del mural frontal, son antropomorfas, ataviadas como aves, que se dirigen hacia la puerta que da acceso al templo. Llevan sandalias anudadas con grandes hebillas cuadrangulares, faldellín que les llega hasta las rodillas, sobre su hombro un broche redondeado con plumas y un nudo transversal que amarra con un elemento rectangular como el que se encuentra en su tocado y sostiene un lienzo que cubre su torso. Llevan también una especie de collar que es un listón de líneas cortas y cuentas circulares. Porta un tocado idéntico al de los personajes pintados en los muros laterales del mismo Pórtico, por lo que no es necesario repetir. Además sostiene con una de sus manos mediante un paño ritual, según Cabrera, “tres dardos con borlas mal dibujadas ya que sus puntas dirigidas hacia atrás no corresponden con sus tres bases que se encuentran por delante del personaje”<sup>32</sup>; en la otra mano, en cambio, lleva un guante con garras de ave con los que detiene un objeto compuesto de un nudo, al parecer, el signo del año. En ambas manos lleva paños orlados, que no son iguales. A diferencia del resto de los personajes pintados en los murales del Patio Blanco, éste tiene el pico abierto sin la virgula de la palabra. Séjourné y Angulo han identificado a este personaje, por el disfraz que porta, con un “caballero águila” (ver Fig. 18).

<sup>31</sup> Agustín Villagra, *op cit.* p. 12.

<sup>32</sup> Rubén Cabrera, *op cit.* p. 213.

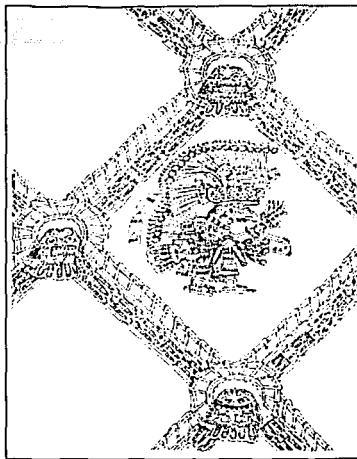


Fig. 18 Figuras humanas disfrazadas de aves. Tableros frontales del Pórtico 3 o Norte. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T.I, Fig. 18.8, p. 212

En cuanto a la cenefa, se compone de varias bandas paralelas entre sí. La primera, la más ancha, está formada de plumas, colocadas y alternadas en líneas de tres y cuatro, y en ella aparecen pintadas, a intervalos regulares, conchas estilizadas; la segunda es de círculos concéntricos, que podrían ser *chalcihuites*, limitados por dos líneas paralelas; la tercera de una serie de triángulos equiláteros y la cuarta, y última, son líneas transversales. Sobre la cenefa se intercalan grandes medallones cuadrangulares, redondeados en sus esquinas, compuestos, a su vez, de una estrecha banda adornada con plumas y conchas marinas, y en cuyo centro surge una figura zoomorfa, descansando sobre sus patas traseras. Este animal porta un pectoral de conchas y plumas, y un tocado que se asienta sobre una diadema. De su hocico asoma una virgula de la palabra, que no se ondula hacia arriba, sino que se enrosca hacia abajo. Al igual que los personajes, representados en los espacios formados por los rombos, tienen la misma orientación. Es difícil saber que clase de animal es. Cabrera, al respecto, comenta que “por la forma del

cuerpo y la cabeza y por que lleva entrelaces podría tratarse de un felino. aunque su hocico y su nariz se parecen más a los de un cánido<sup>33</sup>. Yo más bien me inclino a suponer que se trata de un coyote, ya que su cuerpo reticulado no es el característico de los jaguares. Además el coyote aparece en los Pórticos 1 y 2 y, bien podría estar en el 3, debido a la continuidad, seguimiento y armonía que presentan estos tres pórticos del Patio Blanco (ver Fig. 19).

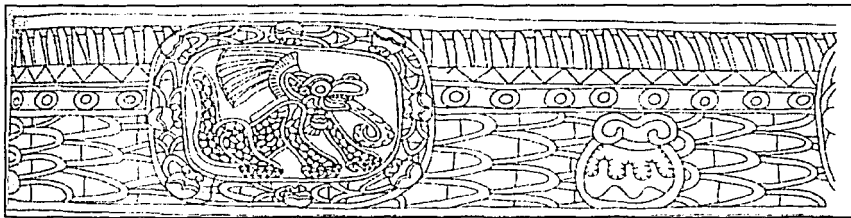


Fig. 19 Cenefa de los tableros del Pórtico 3 o Norte. Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T.I. Fig. 18.9. p 213

La franja o marco de la puerta que da acceso al templo lleva una serie de medallones, semejantes a los que unen las dos diagonales que forman la retícula, pero a diferencia de éstos, de su centro sale una lengua bifurcada -elemento característico de Tlaoc B- sobre la cual se aprecian como picos afilados, como los de los cuchillos (ver Foto 28). Cabe destacar que a diferencia de los otros tres templos, en el interior del cuarto del Templo Norte se encontró una banda inferior en sus cuatro muros y en el marco de la puerta de acceso. Estas pinturas fueron reconstruidas por el restaurador Santos Villasánchez. Actualmente se encuentran en muy mal estado de conservación, sólo se cuenta con algunos fragmentos. Están conformadas por una sucesión de grecas o volutas que, según Cabrera, "se asemejan a la estilización de un caracol cortado, o xicalcolihqui"<sup>34</sup>. Séjourné afirma que los cortes de caracol son emblemas del año

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 214.

solar.<sup>35</sup> Estas pinturas tienen dibujadas dos delgadas franjas en la parte superior y hacia los lados resaltan por sus dos tonos de rojo.



Foto 28 Marco de la puerta del Pórtico 3 o Norte. Patio Blanco.

El marco de la puerta está adornada con un continuo trazo de líneas donde se repiten las grecas o volutas una a continuación de la otra, las cuales ocupan una posición simétrica, según el eje central de la puerta. Villagra los identifica con ondas de agua, iguales a las que salen de las manos del Tlaloc de Tepantitla.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 20 Figura humana con los pies deformes. Jamba Sur. Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. I, Fig. 18.10, p 214

<sup>35</sup> Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 99-100.



Hay dos figuras humanas en las jambas de la pequeña puerta, localizada al noroeste, que separa al Patio Blanco de otro patio que da acceso a la zona de habitaciones o cuartos utilizados para el uso doméstico. En la jamba sur, el mural se encuentra fragmentado en su parte superior. La figura representada se encuentra de perfil, mirando al oriente. Su indumentaria es bastante pobre comparada con la de los personajes de los tres pórticos del Patio Blanco. Consiste en un faldellín corto que termina hacia abajo en dos hondas cruzadas por delante. Lleva un lienzo que lo cubre por detrás, decorado con líneas paralelas y pequeñas figuras circulares. El faldellín se sostiene con un cinturón, cuya saliente hacia atrás dice Cabrera “podría ser parte del moño”<sup>36</sup>, adornado con grecas, líneas paralelas, figuras cuadrangulares y escalonadas en un tono de rojo más fuerte. Además lleva orejeras tobulares que perforan el lóbulo de su oreja y un penacho de pocas plumas que se sostiene del pelo y que va amarrado hacia arriba girando después hacia delante. La figura humana tiene los pies deformes, chuecos y volteados hacia el centro de ambas piernas y con los dedos empalmados, un brazo derecho desproporcionado que le cuelga a través del cuerpo y con el brazo derecho se cubre la cabeza a la altura de la frente. Una gruesa línea le sale del ojo izquierdo. Cabrera comenta que esta característica “le da la apariencia de estar llorando”<sup>37</sup>, o posiblemente sea otra de las manchas que tiene a lo largo de todo su cuerpo. De la boca semiabierta sale una gran vírgula adornada con tercias de cuadretes, que se une con otra de igual tamaño, dirigiéndose ambas hacia abajo. El cuerpo, los brazos y los pies están llenos de una especie de manchas, que tienen la forma de figuras geométricas, signos numéricos, doble espiral o S invertida. Villagra expresa que una de las figuras representadas en su cuerpo es el símbolo del rayo. Sobre el cráneo lleva dos grandes círculos que cubre con el brazo izquierdo. En la parte de arriba, enfrente del penacho, hay una barra alargada y tres pequeños círculos que podrían

<sup>36</sup> Rubén Cabrera, *op cit.*, p. 214.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 214

leerse como un numeral (tal vez 13), que seguramente debió estar acompañado de algún glifo referido a una fecha importante, podría ser la del día en el que se llevo a cabo el rito o ritos de entronización de algún guerrero. Séjourné identifica a este personaje con Xolotl, el perro de Quetzalcoatl<sup>38</sup>; mientras que otros lo relacionan con Nanahuatzin, una deidad menor que es frecuentemente representada en los códices cubierta de úlceras y quien junto con Tecucistecatl, dios ataviado ricamente de joyas, se arroja a la hoguera para crear el quinto sol. Nanahuatzin renace hacia el oriente en forma del sol y Tecucistecatl, de luna. La franja que enmarca al mural, representa una serie de largas plumas (ver Fig. 20 o Foto 29).



Foto 29 Figura humana con los pies deformes. Jamba Norte. Patio Blanco.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En la jamba norte de la puerta noroeste se encuentra una figura antropomorfa incompleta, con dirección hacia el este. Sólo se alcanza a ver su cuerpo, los pies, el brazo y la mano izquierda. En el pie derecho lleva una sandalia con taconera cuadrangular y un moño sobre el empeine. El pie izquierdo está deforme y torcido hacia dentro, mostrando únicamente cuatro

<sup>38</sup> Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, Prefacio Mircea Eliade, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 70.

dedos. El brazo derecho es bastante largo en proporción al cuerpo. Enfrente del personaje hay una vírgula de la palabra enroscada hacia abajo, adornada con tercias de cuadretes. Su vestimenta consiste en un faldellín corto, parecido al del personaje de la jamba sur, que termina por delante en dos ondas superpuestas; pero a diferencia de aquél el borde del faldellín está adornado por una banda de pequeños círculos. Lleva también, como el personaje de la jamba sur, un cinturón liso que remata por detrás con dos anchos listones, que tienen grecas con líneas paralelas, círculos y figuras escalonadas. Como parte de su pelo se desliza sobre su torso una franja de pequeñas plumas, semejante a la banda que constituye las cenefas de la jamba norte y Sur. Villagra supone que se trata de una especie de collar, y no parte del cabello del individuo. Séjourné identifica, también, a este personaje con Xolotl o Nanahuatzin, pero a diferencia del anterior comenta que éste “representa el periodo durante el cual Venus desaparece del cielo occidental, queda invisible antes de reaparecer en el oriente como astro del día”<sup>39</sup> (ver Fig. 21 y Foto 30).



Fig. 21 Hombre con un pies deforme. Jamba Sur. Patio Blanco. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan Catálogo*, T.1, Fig. 18.11, p 215.

En lo personal estimo que estas dos figuras humanas al estar de perfil y orientadas hacia el oriente, pudieran venir de la zona habitacional para internarse en el Patio Blanco y dirigirse hacia uno de los Templos, probablemente el Este, pues su orientación es hacia este punto cardinal. Refuerzo la suposición por el hecho de que su indumentaria no es ni la de un sacerdote

<sup>39</sup> Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 99, 100 y 125. (Breviarios)

ni la de un guerrero, sino, más bien, pertenece a una persona del pueblo. Estos dos personajes podrían estar destinados a los sacrificios, puesto que a juzgar por su indumentaria y características físicas no pertenecían a este mundo ni se ajustaban a las normas sociales y sagradas dictaminadas por los dioses. Villagra, por su lado, opina que esas figuras humanas "quizás representan a los enfermos, tullidos, reumáticos, que bailaban en las fiestas de Tláloc para que este dios y sus subalternos, los Tlaloques, le curaran sus males"<sup>10</sup>.

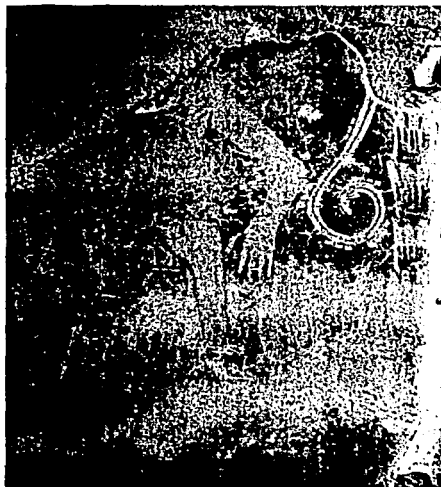


Foto 30 Figura human con un pie deforme.  
Jamba Sur. Patio Blanco.

Los elementos iconográficos que aparecen en el Patio Blanco (ver las lista que se adjunta) han sido descritos e interpretados a lo largo de este subcapítulo para llegar a través de ellos a la vida cotidiana de estos guerreros.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>10</sup> Agustín Villagra, *op cit.*, p. 12.

Lo primero que he podido constatar del estudio de las pinturas de Atetelco es que el espacio estaba ocupado por militares, como lo sugieren las figuras y objetos que se representan: escudo o *chimalli*, propulsor de dardos, lanzas, instrumentos con ganchos, cuchillos y figuras de guerreros.

Segundo, la importancia de los sacrificios humanos, rasgo general de toda la cultura teotihuacana, como lo demuestra la cantidad de elementos vinculados con esa práctica: cuchillos de obsidiana, paños rituales, patas desmembradas de coyote y de jaguar, corazones sangrantes, signos de corazón, aves que les escurren gotas de sangre.

Tercero, presencia de coyotes, jaguares y aves, representados en distintas formas (zoomorfa y antropomorfa) y actitudes. El coyote, que es el animal que resalta sobre los otros en la pintura, indica que este animal está íntimamente vinculado con los guerreros, la guerra y los sacrificios humanos. La relación con la guerra está palpable en el Pórtico 1 o Sur, en el que aparece el cánido en su representación natural, con un escudo en el cuerpo, y en los tableros del mismo pórtico aparecen en estado antropomorfo, portando instrumentos de guerra. En cuanto a sus nexos con los sacrificios se corrobora en las pinturas del Pórtico 2 o Este: coyotes entrando al templo con un corazón sangrante.

Falta por establecer la relación existente esos tres animales, y su asociación con las funciones militares y los ritos. El coyote, como ya se dijo, está relacionado con la guerra y los sacrificios humanos, de ser así habría que reevaluar la función social de esta misma clase, que no sería sólo la de acompañar a los comerciantes en sus expediciones, sino la que preparaba los

caminos para hacer las guerras floridas, y la que se dedicaba a la práctica de los sacrificios humanos. Por supuesto que estas ideas, de suyo polémicas, son sólo sugerencias o reflexiones personales, sujetas a todo tipo de comprobación y modificación.

El papel jerárquico del coyote sobre el jaguar y las aves está patente en la iconografía estudiada, por ser el primero en entrar al templo (Templo Este) y el segundo en salir del recinto sagrado, a pesar de que va acompañado del jaguar, animal que dentro de la sociedad teotihuacana es un símbolo de poder.<sup>41</sup> En cuanto a las aves que en el Pórtico 3 o Norte se representan en forma antropomorfa, portan lanza dardos, lanzas, instrumentos de guerra, lo que podría indicar la existencia de otro grupo guerrero con menor jerarquía que la de los coyotes.

De la interpretación de los otros elementos pictóricos he podido extraer algunos de los aspectos de la vida cotidiana como son la indumentaria. He recogido varios tipos distintos (ver la tabla de indumentaria): la de los altos guerreros y la de los dos individuos con los pies deformes: Los primeros llevan tocados estrambóticos, recargados de adornos, usan collares de varios hilos y otras joyas. Los atuendos eran más fastuosos cuando celebraban algún rito como se pudo comprobar por la iconografía. Las diferencias entre estas vestiduras y la que portan los dos individuos con los pies deformes es contrastante. El análisis de toda la indumentaria se realiza en las consideraciones finales. He encontrado también señales, aunque pocas, relacionadas con las actividades económicas. Se trata de una escena dedicada a la caza de aves acuáticas. Lo fundamental son las escenas y los elementos de lo que vendría a ser la "religión vivida" (ceremonias, danzas, ritos, culto a los dioses, procesiones, etc). Es probable que los tres templos

---

<sup>41</sup> Rubén Cabrera "La serpiente emplumada y el jaguar como símbolo del control político en Teotihuacan" en *Historia comparada de las religiones*, p. 202.

estuvieran dedicados a Tlaloc B, el dios de los guerreros. Esto se colige de los elementos iconográficos que hay en torno a él.

No está descartado, como sugerencia, que el Patio Blanco fuese un lugar de iniciación en el arte de la guerra, pues en todos los murales de los tres pórticos que, en conjunto, reflejan una secuencia y continuidad, puede verse las etapas por las que debe atravesar el guerrero para iniciarse y ejercerse en una empresa encomendada por su dios Tlaloc B. Alargando la imaginación esas etapas podrían estar representadas por las aves, los jaguares y los coyotes, que constituirían la última etapa, y que son animales asociados no sólo con la guerra sino también con los sacrificios, actividades que en el mundo mesoamericano son complementarias (militarismo religioso).

## Lista de los elementos iconográficos del Patio Blanco

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
A	Animal Coyote	1	Frontal/ Laterales				
A	Animal Coyote	2		Frontal/Laterales (completo o sólo la cola y cabeza del coyote)			X
A	Animal Coyote	3				Frontal / Laterales (salede un medallón)	
B	Escudo o chimalli	1	Frontal/ Laterales	Frontal/ Laterales			
C	Tocado del coyote (diadema ondulada y largas plumas)	1	Frontal/ Laterales				
C	Tocado del coyote (diadema ondulada y largas plumas)	2	Frontal/ Laterales (coyotes y jaguares reticulados)				
D	Virgula de la palabra	1	Frontal/ Laterales		Frontal/ Laterales (hocico)		

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
D	Virgula de la palabra	2	Frontal/ Laterales (hocico de los dos animales)		Frontal/ Laterales (caracol y boca del personaje)		X
D	Virgula de la palabra	3	Frontal/ Laterales		Laterales	Frontal/ Laterales (hocico del coyote que sale del madallón)	
E	Franja con un acabado de rayas que imita la piel del coyote	1		Frontal/ Laterales			
E	Franja con un acabado de rayas que imita la piel del coyote	2				Frontal/ Laterales	
F	Figuras trianguliformes	1		Frontal/ Laterales		Frontal/ Laterales	
F	Figuras trianguliformes	2		Frontal/ Laterales		Frontal/ Laterales	
F	Figuras trianguliformes	3		Frontal/ Laterales			
G	Franja de pequeñas plumas	1		Frontal/ Laterales		Frontal/ Laterales	

**TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN**

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
H	Superposición de pequeñas placas rectangulares	1		Frontal/ Laterales			
I	Figuras humanas con cabeza de coyotes	1			Frontal/ Laterales		
J	Red	1			Frontal/ Laterales		
J	Red	3			Frontal/ Laterales		
K	Malinalli	1			Frontal / lateral sobre la red		
L	Volutas que se identifican con el símbolo del fuego	1			Frontal / lateral sobre la red		
M	Medallón circular	1			Frontal / lateral		
M	Medallón circular	3			Frontal / Lateral		X
M.1	Medallón cuadrangulares y redondeados	3				Frontal / lateral	
M.2	Medallon romboiforme	1				frontal / lateral	

**TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN**

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
N	sandalias con grandes hebillas	1			Frontal / lateral		
N	sandalias con grandes hebillas	3	frontal / lateral		frontal / lateral		
N.1	sandalias con altos talones y una borla en el peine	2			Frontal / lateral		
Ñ	Faldellín	1			frontal / lateral		
Ñ	Faldellín	2			frontal / lateral		
Ñ	Faldellín	3	frontal / lateral		frontal / lateral		
O	Tocado de la figura humana que esta en el encuadro formado por la reticula	1			frontal / lateral		
O	Tocado de la figura humana que esta en el encuadro formado por la reticula	3	frontal / lateral				
O.1	Figuras trilobuladas en el tocado	1			frontal / lateral		
O.1	Figuras trilobuladas en el tocado	2		frontal / lateral	frontal / lateral		X

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
O.1	Figuras trilobuladas en el tocado	3		frontal / lateral			
O.2	Signo del año en el centro del tocado	1			frontal / lateral		
O.2	Signo del año en el centro del tocado	3	frontal / lateral		frontal / lateral		
O.3	penacho de plumas y dardos arriba del tocado	1			frontal / lateral		
O.4	penacho de plumas	2			frontal / lateral		
O.4	penacho de plumas	3	frontal / lateral		frontal / lateral		
O.5	adornos ovalados y circulares	2			frontal / lateral bandas entrelazadas y tocado del personaje		
O.6	perfil de ave en el centro del tocado	2			frontal / lateral		
P	Propulsor de dardos sostenido por unamano	1			frontal / lateral		
Q	cuchillo	1				frontal / lateral	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
Q	cuchillo	2				frontal / lateral	
Q	cuchillo	3	frontal / lateral	frontal / lateral		frontal / lateral	X
R	instrumento que tiene hacia arriba tres ganchos y sostenido por una mano con puño orlado	1				frontal / lateral	
S	Jaguares reticulados	2	fontal / lateral				
T	Corazón sangrante	2	fontal / lateral	frontal / lateral			
U	Bandas entrelazadas	2		frontal / lateral	frontal / lateral	frontal / lateral	
U	Bandas entrelazadas	3		frontal / lateral			
V	patas desmembradas	2		frontal / lateral		frontal / lateral	
W	caracol	2			frontal / lateral		
X	espejo, broche o texcacuitlapilli	2			frontal / lateral		
X	espejo, broche o texcacuitlapilli	3	frontal / lateral				
Y	rostro de Tlaloc B	2				frontal / lateral	
Z	parabola palmeada	2					X
		3	frontal / lateral	frontal / lateral	laterales		

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	CENEFA TABLERO	MARCO DE LA PUERTA
AB	signos de corazón	2					X
BC	Figuras humanas	3	2 frontales / 1 laterales		laterales		
CD	representación arquitectónica del "Patio Blanco"	3	frontal / lateral				
DE	huellas de pie	3	frontal / lateral				
EF	antifas	3	frontal / lateral		laterales		
FG	figuras disfrazadas de aves	3			frontal		
GH	aves estilizadas	3			frontal / lateral		
HI	pañó ritual	3			frontal / lateral		
IJ	lanzas	3			laterales		
JK	ave que le escurren gotas de sangre	3			laterales		
KL	dardos	3			frontal		
LM	guante con garras de ave	3			frontal		
MN	conchas estilizadas	3				frontal / lateral	
NN	chalchihuites	3				frontal / lateral	
ÑO	triángulos equiláteros	3				frontal / lateral	

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## Tabla de la indumentaria

### Patio Blanco

UBICACIÓN	IMAGEN	ATUENDO	TOCADO
Pórtico 1 ó Sur	Guerreros coyotes	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Disfraz de coyote con elementos flamígeros</li> <li>-Sandalias de grandes hebillas</li> <li>-Faldellín con bandas</li> <li>-Pectoral</li> <li>-Dardos, cintas, plumas, borla y flecos (atuendo)</li> <li>-Elemento tridentado</li> <li>-Plumas</li> <li>-Orejas redondas en forma de círculos concéntricos</li> <li>-Anteojeas</li> <li>-Collar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Diadema con figuras circulares trilobuladas orladas con flecos</li> <li>-Nudo horizontal (parte central)</li> <li>-Pequeños rectángulos oblicuos</li> <li>-Signo del año</li> <li>-Penacho de dardos decorado con borlas y plumas</li> </ul>
Pórtico 2 ó Este	Figura humana con un caracol emplumado	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Orejas circulares</li> <li>-Bigotera con dientes y colmillos de jaguar</li> <li>-Rebuscadas sandalias</li> <li>-Faldellín orlados</li> <li>-Broche o tezacuitlapilli adornado con plumas y cintas</li> <li>-Moño</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Diadema formada de placas superpuestas, figuras circulares y ovaladas</li> <li>-Perfil de un ave con el pico ganchudo y el ojo redondo, decorado con plumas y lleva una diadema de triángulos</li> <li>-Penacho de largas plumas</li> </ul>

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

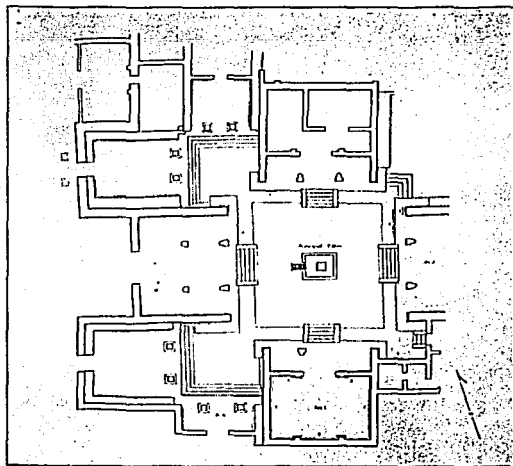
UBICACIÓN	IMAGEN	ATUENDO	Tocado
Pórtico 3 ó Norte (talud)	Guerreros danzando	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sandalias con grandes hebillas cuadrangulares</li> <li>-Faldellín</li> <li>-Anchas cintas adornadas con figuras geométricas</li> <li>-Prenda de largas plumas en forma de abanico</li> <li>-Broche semicircular (tezcacuitlapilli)</li> <li>-Nudo o moño adornado con el elemento palmeado</li> <li>-Tres hileras de collares (1. círculos concéntricos, 2. figuras trilobulares, 3. líneas verticales)</li> <li>-Antifaz (grandes anteojeras)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Banda horizontal con ganchos que salen de espacios cuadrangulares</li> <li>-Diadema</li> <li>-Moño</li> <li>-Signo del Año (parte central)</li> <li>-Tres grandes cuchillos arqueados</li> <li>-Largas plumas</li> </ul>
Pórtico 3 ó Norte (tableros laterales)	Figuras humanas de perfil (cazadores de aves acuáticas)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sandalias con grandes hebillas</li> <li>-Faldellín</li> <li>-Adorno de largas plumas con borla</li> <li>-Nudo o moño</li> <li>-Cintas rayadas</li> <li>-Antifaz (anteojeras y orejeras)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Pequeñas líneas como flecos (abajo)</li> <li>-Banda con tres figuras circulares y trilobuladas</li> <li>-Elemento palmeado</li> <li>-Nudo horizontal</li> <li>-Signo del año</li> <li>-Banda con figuras cuadradas</li> <li>-Manojo de largas plumas</li> </ul>

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN



UBICACIÓN	IMAGEN	ATUENDO	TOCADO
Pórtico 3 ó Norte (tableros frontales)	Guerreros aves	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Disfraz de ave</li> <li>-Sandalias con grandes hebillas cuadrangulares</li> <li>-Faldellín</li> <li>-Broche redondeado con plumas</li> <li>-Nudo transversal</li> <li>-Collar (líneas cortas y cuentas circulares)</li> <li>-Guantes con garras de ave</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Pequeñas líneas como flecos (abajo)</li> <li>-Banda con tres figuras circulares y trilobuladas</li> <li>-Elemento palmado</li> <li>-Nudo horizontal</li> <li>-Signo del año</li> <li>-Banda con figuras cuadradas</li> <li>-Manojo de largas plumas</li> </ul>
Jamba Sur	Hombre con los pies deformes y manchas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Faldellín corto que termina hacia abajo en dos hondas cruzadas por delante</li> <li>-Lienzo que le cubre por detrás, decorado con líneas paralelas y pequeñas figuras circulares</li> <li>-Cinturón con moño adornado con grecas, líneas paralelas, figuras cuadrangulares y escalonadas</li> <li>-Orejeras tubulares</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Penacho de pocas plumas</li> </ul>
Jamba Norte	Hombre con los pies deformes y sin manchas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sandalia con taconera cuadrangular (pie derecho)</li> <li>-Faldellín corto cuyo borde está adornado con pequeños círculos</li> <li>-Cinturón liso que remata con dos anchos listones con grecas y líneas paralelas, círculos y figuras escalonadas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Penacho de pocas plumas</li> </ul>

### 3.2 PATIO PINTADO



Los murales del sistema constructivo del Patio Pintado corresponden a una etapa posterior a las del Patio Blanco, pues este último fue cubierto por el sistema constructivo del Patio Pintado. Por esta superposición arquitectónica, los estudiosos han fechado las pinturas del sistema más reciente entre el 450 y 650 d.C. Clara Millon, en una ponencia que presentó en Teotihuacan XI Mesa

Fig. 22 Plano del Patio Pintado. Tomado de Arthur Miller, *The Mural painting*, Plan XIV-B.

Redonda organizada por la Sociedad Mexicana de Antropología agrupó la pintura mural teotihuacana en seis fases estilísticas. Esta última fase tiene la peculiaridad, aclara Clara Millon, "They occur in the buildings which were the first to suffer destruction after the death of the city."<sup>42</sup> Ella inserta en este periodo las pinturas del Patio Pintado; en cambio, su esposo Rene Millon en la ponencia que, también, presentó en la XI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología ubicó las pinturas de este sistema constructivo al final de Xolalpan-Metepec entre 650 y 700 años d.c. Sonia Lombardo, basándose en el estilo de las pinturas, sitúa las del

<sup>42</sup> Clara Millon, "The history of mural art at Teotihuacan" en *Teotihuacan XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972, T. II, p.15.

Patio Pintado en la Cuarta Fase Estilística que corresponde a la fase Xolalpan, 450 y 600 años después de Cristo, la misma que comparten las del Patio Blanco.

Los murales de los taludes y tableros de los cuatro basamentos que conforman los cuatro lados del Patio Pintado y las fachadas de sus templos estaban decoradas en varios tonos de rojo con diversas representaciones simbólicas. Sin embargo sólo se conservan pequeños fragmentos, sumamente borrosos, lo que dificulta la identificación e interpretación de los elementos. Por fortuna se cuenta con un dibujo realizado por Santos Villasánchez en el que se reconstruye la escena del basamento norte. Según este dibujo los taludes estaban adornados con una hilera de cuchillos, las entrecalles de los tableros, por serpientes emplumadas y las molduras, con figuras geométricas que terminan por un lado en punta. Ruben Cabrera expresa que “estos motivos se repetían en las fachadas de los tres templos restantes con algunas variantes, ya que del lado este y oeste tienen una longitud mayor”<sup>43</sup> (ver Fig. 23).

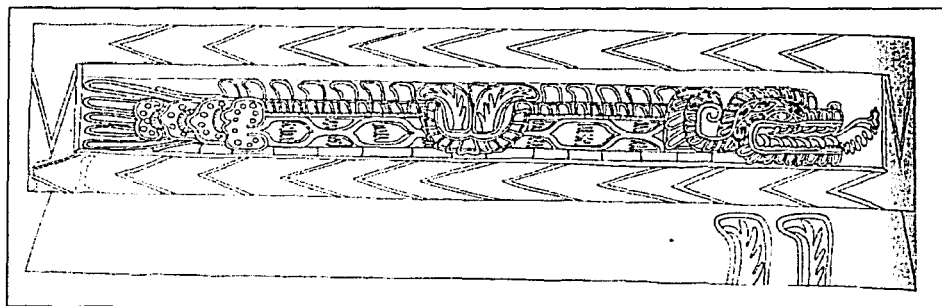


Fig. 23 Cuchillos, flechas y serpientes emplumadas, según Santos Villasánchez. Murales 1-6. Taludes y los tableros de los cuatro basamentos del Patio Pintado. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. I, Fig. 18.12, p. 233

<sup>43</sup> Rubén Cabrera, *op cit*, p. 216.

En los taludes ubicados a ambos lados de las escalinatas de los cuatro basamentos, según informa Cabrera, había “una sucesión de cuchillos colocados verticalmente con la parte curva hacia los extremos”<sup>14</sup>. De las pocas figuras que hoy en día se conservan, sólo puede verse su mitad inferior: hecho que obedece, según Cabrera, a que “el piso original de este patio fue modificado al colocar sobre el anterior un segundo piso que cubrió la parte proximal de los cuchillos”<sup>15</sup> (ver Foto 31).



Foto 31 Detalle. Talud de los cuatro basamentos del Patio Pintado.



Foto 32 Detalle. Tablero de la fachada del Templo Norte, Patio Pintado.

En los tableros de ambos lados de la escalinata, se representa el cuerpo completo de una serpiente emplumada dirigida hacia el eje central de cada edificio. Lleva el cuerpo cubierto de figuras elípticas, colocadas una

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 216.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

enseguida de la otra, y decoradas con figuras palmeadas, tanto en su interior como en el exterior. De su hocico, un poco abierto, se observan sus dientes y colmillos afilados, lengua bífida estilizada y una figura con gotas (ver Foto 32). Cabrera estima que podría ser agua.<sup>46</sup> También sus fauces llevan pequeñas plumas similares a la que adornan la gran espiral o voluta que surge de su ceja; primero gira hacia atrás y luego se enrolla hacia arriba. Su cola termina en cuatro cascabeles, con pequeños círculos y una hilera de largas plumas. También el contorno superior de la serpiente está decorado con una línea de plumas y sobre ésta hay una sucesión de cuchillos curvos que giran hacia atrás. La serpiente posa sobre una franja dividida en tramos regulares diferenciados por distintos tonos, que conforme a Cabrera “pueden representar las escamas de la parte inferior de su cuerpo”<sup>47</sup>.

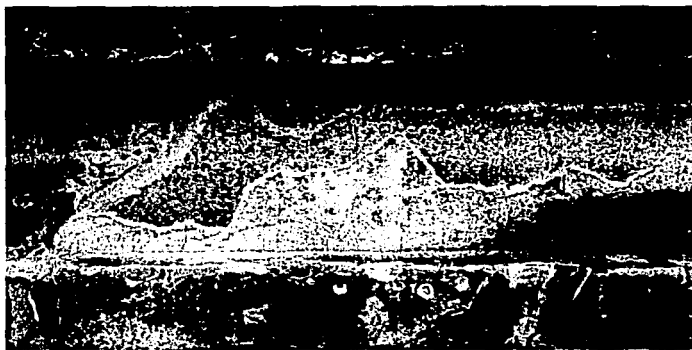


Foto 33 Detalle. Tablero del Templo Oeste del Patio Pintado.

En el centro de la serpiente sobresale, según el mismo autor “un gran escudo o emblema que forma una U o semicírculo, adornado con placas triangulares superpuestas, una sobre la otra, como una diadema invertida”<sup>48</sup> (ver Foto 33). Del interior del escudo emergen dos grandes cuchillos curvos que dan la vuelta hacia los lados y hacia arriba. Este escudo o emblema es muy parecido al de los medallones del marco de la puerta, que da acceso al Templo Norte del Patio Blanco, sólo que en este último el elemento que sale de su centro se dirige hacia abajo. Se dijo

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 216

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 216.

que este elemento era la lengua bifurcada de Tlaloc B, que podría ser el mismo que aparece en el escudo del centro de la serpiente de los tableros de los basamentos del Patio Pintado, aunque aquí aparezca invertida. Cabe también la suposición de que fueran cuchillos saliendo del centro del escudo o emblema, el cual sigue la secuencia de los medallones representados en los tres pórticos del Patio Blanco. Como ya se dijo, anteriormente, la serpiente emplumada descrita aquí fue representada en los tableros de los cuatro basamentos del Patio Pintado, pero con algunas variantes, por ejemplo, en los basamentos ubicados en el lado este y oeste las serpientes son más largas, por lo que, explica Cabrera, “el cuerpo de la serpiente debió tener una mayor longitud donde las figuras elípticas que adornan su cuerpo debieron de aumentar en número”<sup>49</sup>. Es raro encontrar una serpiente emplumada vinculada con el sacrificio, generalmente, expone Hasso von Winning, “está acompañada por signos acuáticos, ya sean gotas suspendidas de la lengua bífida o chorros de agua que salen de la boca, por lo tanto, su significado se relaciona con los dioses del agua y de la vegetación”<sup>50</sup>. Como se ha podido observar, en Atetelco “la serpiente lleva placas con quinternos sobre el cuerpo, lo que simboliza el agua”<sup>51</sup>.

Tal como nos muestra el dibujo realizado por Villasánchez, en las molduras de los tableros hay una sucesión de figuras geométricas en forma de flechas que se distinguen una de la otra por los tonos de rojo. Arthur Miller llamó a estas figuras “cheurons”<sup>52</sup>. Cabe destacar que en la parte superior e inferior, las figuras apuntan en sentido contrario al de la serpiente y en las partes laterales, señalan siempre hacia abajo.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>50</sup> Hasso von Winning, *La Iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, T. II, p. 125.

<sup>51</sup> *Ibidem*, T. II, p. 125.

<sup>52</sup> Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, 1973. Fig. 350.

El Patio Pintado, como se describió en el segundo capítulo, está conformado por cuatro espacios porticados que corresponden a los cuatro templos, ubicados hacia los puntos cardinales. En cada pórtico hay dos pilastras, lo que indica que hubo ocho en total que, probablemente, debieron haber estado pintadas de la misma forma. Sobre el basamento oriental se encuentra un pequeño fragmento de mural que cubre el desplante de la pilastra norte del pórtico, en el que se representó verticalmente una serpiente; dos, en la fachada frontal y una en cada lado de la pilastra. La cabeza del animal se ubicaba hacia arriba y “el crótalo desplanta junto con la pilastra.”<sup>53</sup> Cabrera informa que las serpientes representadas hacia los lados norte y sur llevaban el cuerpo inferior orientado hacia la plaza y las representadas en la fachada principal de la pilastra iban colocadas de perfil, una enfrente a la otra, paralelas entre sí, y simétricamente a ambos lados de dos angostas franjas verticales, en las que se aprecia una sucesión de huellas de pics que siguen la misma dirección de las serpientes. Estos animales tienen los mismos elementos decorativos que las serpientes de los tableros de los cuatro basamentos piramidales del Patio Pintado. Además, estas mismas figuras de perfil se hallan en las fachadas laterales, donde se representa solamente una serpiente con los mismos elementos simbólicos que las otras (ver Fig. 24).

---

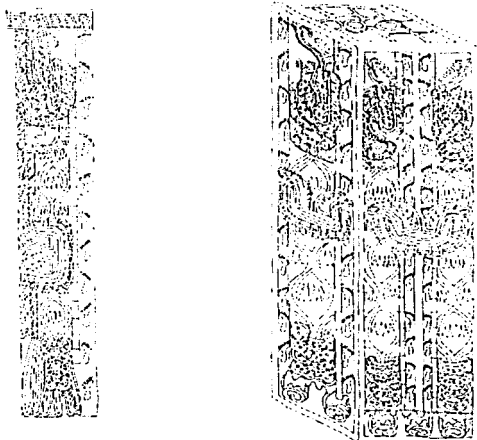
<sup>53</sup> Rubén Cabrera, *op cit*, p. 234.

El Patio Pintado, como se describió en el segundo capítulo, está conformado por cuatro espacios porticados que corresponden a los cuatro templos, ubicados hacia los puntos cardinales. En cada pórtico hay dos pilastras, lo que indica que hubo ocho en total que, probablemente, debieron haber estado pintadas de la misma forma. Sobre el basamento oriental se encuentra un pequeño fragmento de mural que cubre el desplante de la pilastra norte del pórtico, en el que se representó verticalmente una serpiente; dos, en la fachada frontal y una en cada lado de la pilastra. La cabeza del animal se ubicaba hacia arriba y “el crótalo desplanta junto con la pilastra.”<sup>53</sup> Cabrera informa que las serpientes representadas hacia los lados norte y sur llevaban el cuerpo inferior orientado hacia la plaza y las representadas en la fachada principal de la pilastra iban colocadas de perfil, una enfrente a la otra, paralelas entre sí, y simétricamente a ambos lados de dos angostas franjas verticales, en las que se aprecia una sucesión de huellas de pies que siguen la misma dirección de las serpientes. Estos animales tienen los mismos elementos decorativos que las serpientes de los tableros de los cuatro basamentos piramidales del Patio Pintado. Además, estas mismas figuras de perfil se hallan en las fachadas laterales, donde se representa solamente una serpiente con los mismos elementos simbólicos que las otras (ver Fig. 24).

TESIS CON  
FALSA DE ORIGEN

<sup>53</sup> Rubén Cabrera, *op cit*, p. 234.





**Fig. 24** Serpientes emplumadas sobre pilastras, según un dibujo de Santos Villasánchez, Mural I Pórtico Norte. Patio Pintado. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. I, Fig. 18.13, p. 233

En el interior del aposento sur del Patio Pintado, en la parte inferior de sus cuatro muros se encuentran varios fragmentos murales, muy deteriorados. En su parte superior pareciera que estuviera cortado horizontalmente, lo que indica que los murales fueron demolidos para levantar una nueva estructura. Pero, comenta Cabrera que “en las secciones más bajas de algunos de estos murales se muestran huellas de quemado, producto de un incendio en este lugar”<sup>54</sup>, lo que tal vez hubiera originado parte de la pérdida de su color y, pudiera haber sido, también, la causa de que se levantara un nuevo nivel constructivo. En estos murales se perciben tres tonos de rojo; el más fuerte se usó para delinear las siluetas y hacer resaltar los elementos que conforman la representación, en cambio los más claros se emplearon combinados en los espacios vacíos. Como sólo se conserva la parte inferior de los murales, se dificulta la interpretación. Sin embargo, se cuenta con el dibujo reconstructivo realizado por Santos Villasánchez, basándose en

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 234.

los fragmentos existentes en el sitio, como los que fueron recuperados de los rellenos (ver Fig. 25).

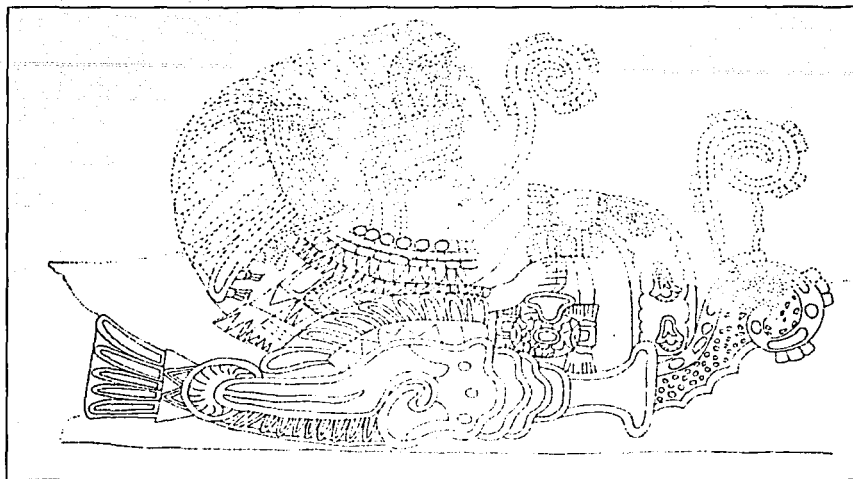


Fig. 25 Bustos sobre caracoles emplumados según un dibujo de Santos Villasánchez. Cuarto 1o Templo Sur. Murales 1-6. Patio Pintado. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. I, Fig. 18.14, p. 235

En estos murales se aprecian grandes caracoles emplumados, colocados a intervalos regulares a lo largo de las paredes y del mismo tamaño. Clara Millon expone “At Patio Pintado we find elaborate red monochrome paintings of a monumentally conceived shell trumpet and an ornately dressed human figure.”<sup>55</sup> Cabrera asocia los caracoles como instrumentos musicales, los cuales llevan una boquilla en el ápex o en la parte de enfrente, de donde emerge una ancha virgula, decorada con tres tercias de pequeños cuadretes y con una franja formada de círculos y figuras elípticas en un rojo fuerte, y otra ondecada. En el centro del caracol hay tres pequeños círculos que representan, según él, incrustaciones de otro material.<sup>56</sup> En el extremo distal de la

<sup>55</sup> Clara Millon, *op cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> Rubén Cabrera, *op cit.*, p. 235

trompeta se encuentra otro elemento circular con líneas arqueadas hacia el interior, seguido de uno triangular que, a su vez, contiene en su interior varios triángulos equiláteros, colocados en fila y en dos tonos de rojo, similares a las plumas y franjas de formas triangulares que se ven el cuerpo del caracol. La hilera de triángulos finaliza con un gran penacho formado de largas plumas y un borde orlado (ver Foto 34).



Foto 34 Detalle. Caracoles Emplumados. Templo Sur. Patio Pintado.

Sobre la trompeta se aprecia el busto de un personaje de perfil, con un collar formado de cinco hileras de elementos decorativos, la más cercana al cuello está adornado con cuentas tubulares; la otra con pequeñas líneas; la tercera es una sucesión de cuadrados; las dos últimas, de plumas estilizadas. También sobre su pecho resaltan otros elementos, como listones o lienzos, que en parte están cubiertos por el caracol emplumado. Con la mano derecha sostiene una bolsa de forma ovalada, en cuya superficie dice Cabrera “se notan trazos irregulares como escamas de tortuga;”<sup>57</sup> en su parte central resalta, con un tono más fuerte, una pequeña figura también ovalada. La bolsa esta decorada con tres moños, dos hacia los lados y el tercero en la parte

<sup>57</sup> Rubén Cabrera, *op cit.*, p.235.

superior de su asa. Cabrera comenta que “posiblemente de la otra mano pendía una franja cuya parte inferior se aprecia en varios fragmentos in situ.”<sup>58</sup> Esta franja, cuyos bordes son orlados contiene en su interior, según el mismo Cabrera, varias flores dirigidas hacia abajo (ver Foto 35).



Foto 35 Busto sobre caracol emplumado. Templo Sur. Patio Pintado.

En la parte que reconstruyó Villasánchez se observa la cabeza del personaje con una gran vírgula que sale de su boca y se enrosca hacia arriba (ver Fig. 25). Lleva puesta una orejera y, su tocado está formado de varias franjas horizontales, decoradas con rayas y figuras ovaladas que se alternan con otras circulares. En la parte frontal del tocado aparece una cabeza de ave vista de perfil, con ojos redondos que portan un penacho de plumas y de su pico escurre una gota de agua. El tocado del personaje, que gira hacia atrás y hacia abajo, está formado de largas plumas sostenidas por una franja con círculos que alternan con pequeñas formas ovaladas. El personaje del caracol emplumado aparece representado en esta misma forma varias veces, a lo largo de los muros del aposento sur del Patio Pintado. Cabrera detectó que en este cuarto había un total de catorce figuras repetidas una a continuación de la otra, colocadas simétricamente a ambos lados

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 235.

del eje central norte-sur, y dirigidas hacia el centro; dicho de otra manera, tanto las figuras del lado este como las del oeste caminan hacia el sur, lo que indica que se está llevando a cabo una procesión hacia esta última dirección, la más interna del aposento. Como comentario adicional, cabe destacar que el personaje del caracol emplumado aparece también en los tableros del Pórtico 2 del Patio Blanco. En ambos lugares porta un caracol y un tocado con grandes plumas, así como, la cabeza de ave en su parte frontal. La diferencia estriba en que el personaje del aposento sur del Patio Pintado sujeta algo en cada una de sus manos; no tiene bigotera ni las orejeras son tan grandes como las del personaje del Pórtico 2 del Patio Blanco. Probablemente por ser el Patio Pintado de una época más reciente, el atuendo y los adornos que portaban estos individuos hubieran tenido esas pequeñas variaciones y cambios, pero en esencia, los adornos, decoraciones y vestimenta siguen siendo los mismos, como lo es también el estilo de los caracoles emplumados, que como a los del Patio Blanco les sale una vírgula de la palabra que representa el canto, el sonido que en opinión de Villagra y Cabrera, está relacionado con el culto del agua. Todo parece indicar que se está llevando a cabo un ritual en el que la música es parte fundamental, pues concede sentido, estética y armonía al rito y al mito.

Además del personaje del caracol emplumado aparecen otras figuras en este cuarto, Cabrera supone hayan podido formar parte de la cenefa que enmarca los murales. Estos fragmentos se ubican en la esquina sureste del cuarto, son los que Arthur Miller reporta como figura 352 y que los asocia con el gran tocado de la cabeza de una lechuza<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Arthur Miller, *op cit*, p. 166.

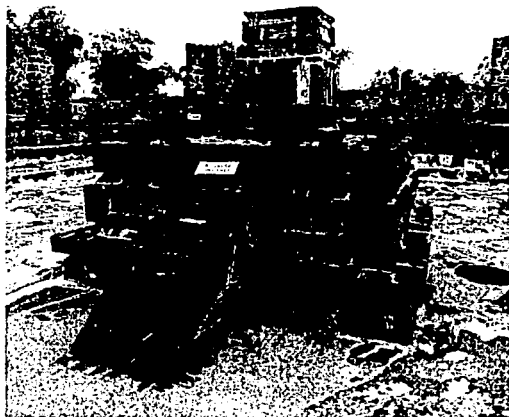


Foto 36 Vista general del Altar Central del Patio Pintado.

pero no se puede asegurar por falta de información. Con los pocos fragmentos originales que se conservan y con el dibujo de la reconstrucción de los murales del lado norte del adoratorio central, que reproduce Arthur Miller, se procederá a la interpretación de dichos elementos, pues a pesar de la escasez de elementos es importante estudiarlos para acercarse a toda esa simbología que nos permitirá penetrar en el universo de los teotihuacanos para conocer mejor su vida (ver Fig. 26).

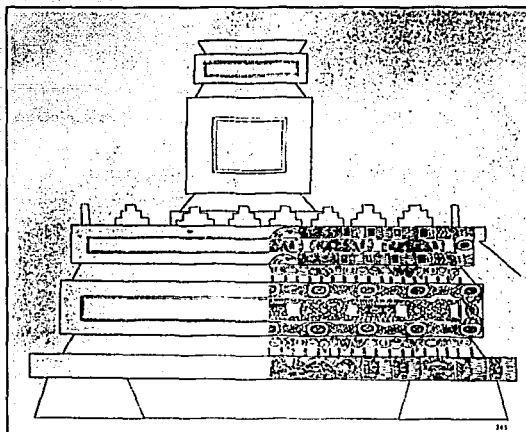


Fig. 26 Dibujo del Altar Central del Patio Pintado que reproduce Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Figura 345.

En la moldura del primer cuerpo se representan dos serpientes emplumadas dirigiéndose hacia el centro de la fachada y encontrándose de frente. Llevan la cabeza cubierta con una malla o entrelaces, cuyo borde se adorna con plumas. La malla es una especie de voluta o espiral, que va por arriba de su ojo, gira hacia atrás y luego se enrolla hacia arriba como un gancho; su decoración alterna el elemento, que algunos han denominado quintero, símbolo cosmogónico. También los belfos van emplumados, reticulados y con el símbolo quintero. De su hocico entreabierto, en el que se alcanzan a ver los dientes, sale una franja ondulada compuesta de tres bandas, colocadas una sobre la otra. La más alta se forma por una sucesión de volutas y las dos siguientes tienen plasmados un elemento que se asemeja a los ojos y que, según Cabrera, más bien, “caen gotas celestes”. El cuerpo del reptil se forma de varias franjas de plumas alternadas con hileras de círculos concéntricos y bandas que los estudiosos han llamado doble peine, sobre las que aparece nuevamente el símbolo quintero (ver Foto 37).

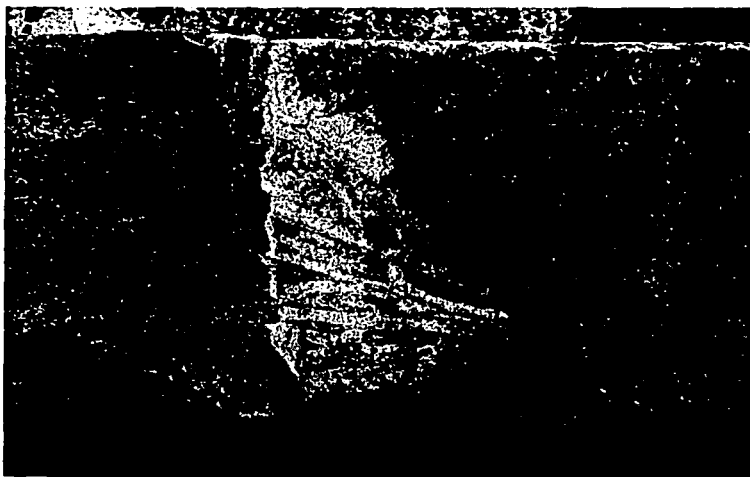


Foto 37 Detalle. Altar Central, fachada norte. Patio Pintado.

En medio del cuerpo de la serpiente sobresalen dos mascarones vistos de frente, referidos al Dios Tlaloc B, puesto que lleva los elementos que caracterizan a esta divinidad: orejas circulares, ojos formados por dos círculos o anillos concéntricos, colmillos de jaguar, bigotera que en sus dos lados gira en forma de gancho y la lengua bífida. Arriba de los ojos, dice Cabrera, se representan los belfos de una serpiente. La silueta de su cara se enmarca con pequeños círculos adornados hacia el exterior con pequeñas plumas, mismas que conforman sus cejas o delinear sus ojos y se desprenden de su bigotera. Hasso von Winning comenta que "las cejas tienen aspecto de un Sartal de uñas felinas"<sup>60</sup>. El crótalo de la serpiente se forma de cuatro cascabeles decorados con pequeños círculos; el último difiere de los otros tres en que remata con una figura de doble voluta. La cola finaliza con una línea de círculos colocados en hileras transversales.



Fig. 27 Moldura del primer cuerpo del adoratorio central del Patio Pintado.  
Tomado de Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Fig. 349, p. 165

Hasso von Winning, *op cit*, T.I, p. 130.



Como ya se dijo se trata de dos serpientes, las de la moldura del primer cuerpo del adoratorio central. Cada una contiene doce figuras del quintero y dos mascarones de Tlaloc B, por lo que debieron haber existido ocho serpientes en los cuatro lados del primer nivel.



Fig. 28 Talud del segundo cuerpo del adoratorio central del Patio Pintado Tomado de Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacan*, Fig.347, p. 165

En el talud del segundo cuerpo se aprecia una hilera de líneas paralelas entre sí, colocadas verticalmente y que, a su vez, tienen pequeñas rayas salientes. A este elemento algunos estudiosos, como von Winning, lo bautizaron con el nombre del signo de doble peine, “símbolo del fuego”. Arriba de los espacios que forman estas figuras hay una franja o hilera de figuras estilizadas de conchas y caracoles marinos colocadas una a continuación de la otra (ver Fig. 28). Entre cada grupo de cinco o seis conchas aparece un cartucho con dos semicírculos que, según Hasso von Winning, “es parecido al glifo A (según Caso) pero carece del nudo, y también se parece al glifo turquesa del Códice Mendocino”<sup>61</sup>. Agrega a esto que el cartucho “connota el agua”<sup>62</sup> (ver Foto 38).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>61</sup> *Ibidem*, T. I, p. 130.

<sup>62</sup> *Ibidem*, T. I, p. 130

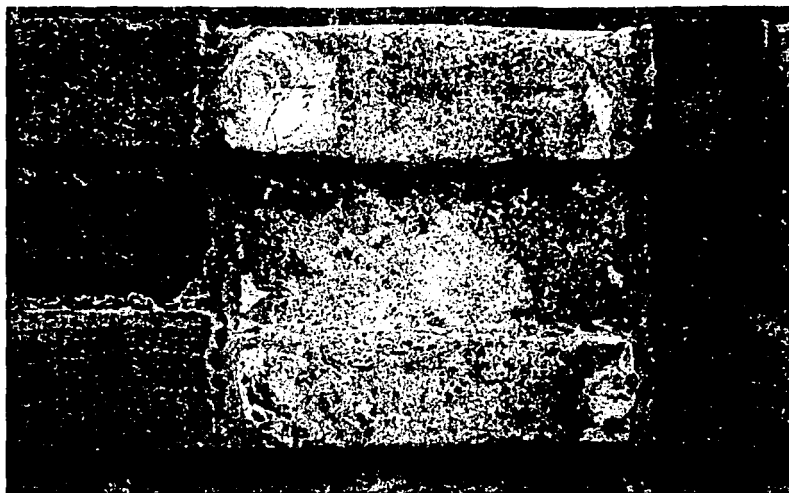


Foto 38 Detalle. Altar Central del Patio Pintado.

Con respecto al mural del tablero de este segundo cuerpo, se percibe en él un cordón representado por bandas entrelazadas, cuya decoración interior consiste en una sucesión de pequeños círculos. Hasso Von Winning explica que “la banda entrelazada tiene un sentido múltiple, su función verbal es la de ligar dos motivos o conceptos. También figura en las imágenes del jaguar reticulado que es un numen del complejo Tlaloc A (Dios de la lluvia) y en aquel contexto connota el agua”<sup>63</sup>. Este cordón forma a intervalos regulares, y en varias ocasiones, nudos o amarres que alternan con una figura rectangular de tres bandas horizontales, a la que von Winning llamó quintero, y la identifica como una figura heráldica que simboliza “el jade o la turquesa (ambos, son de color verde azul) y en un contexto ritual simbolizan el agua y a la lluvia”<sup>64</sup>. En la banda inferior se representan según von Winning ocho colmillos de jaguar que se desprenden de ocho cuentas circulares de jade. La franja del centro consiste de un cuadro dividido en tres bandas verticales, en la de los lados aparece nuevamente el símbolo quintero y

<sup>63</sup> *Ibidem*, T. I, p. 129.

<sup>64</sup> *Ibidem*, T. I, p. 129.

en medio la banda entrelazada. En la tercera o última franja se aprecia una hilera de plumas colocadas verticalmente. Es importante mencionar que la figura heráldica aparece representada tres veces, mientras que el nudo con las bandas entrelazadas, cuatro.

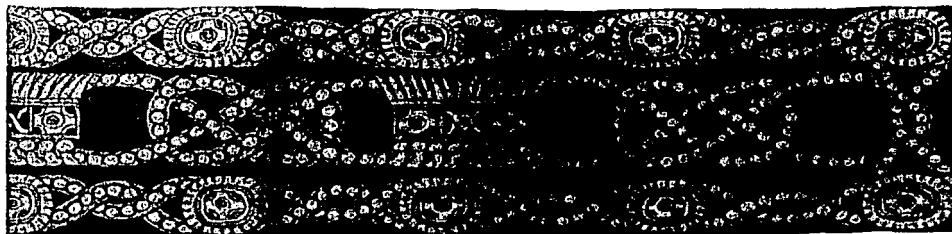


Fig. 29 Tablero del segundo cuerpo del altar central del Patio Pintado. Tomado de Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacan*, Fig. 348, p. 165

En las molduras de los tableros del segundo cuerpo, en cada uno de los lados del altar central, se representan las mismas bandas entrelazadas, pero no con el complicado nudo de la parte remecida de los tableros, solamente van retorcidas como las de la banda central del quintero, o las retículas de los tableros de los tres Pórticos del Patio Blanco. En intervalos regulares y alternados, sobresalen medallones o discos ovalados contorneados con flecos y en cuyo centro aparece, de nueva cuenta, el ya mencionado quintero.

En el talud del tercer cuerpo se repiten los mismos elementos representados en el talud del segundo cuerpo: figuras estilizadas de conchas y caracoles, pero las representaciones de las figuras son diferentes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Foto 39 Detalle. Altar Central, fachada norte. Patio Pintado.

Por su parte, el tablero de este tercer cuerpo y sus molduras están decoradas con elementos simbólicos (ver Foto 39). En el tablero se representa el conocido Tlaloc B con sus elementos característicos. Pero esta lleva una banda bifurcada que sale arriba de su cabeza y cae hacia los lados, cuya decoración consiste nuevamente en las figuras llamadas quintero, y en entrelaces sencillos. Estos van alternados y son cuatro de cada uno (ver Foto 40). Además de los penachos de plumas, hay a los lados cinco círculos que von Winning llama "discos de jade" y, según él, pueden significar el número cinco<sup>65</sup> (ver Foto 41). También aparece aquí representado el quintero y la figura de doble peine. En el dibujo, reproducido por Arthur Miller se observan cinco rostros estilizados de Tlaloc B.

*Ibidem*, p. 129

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Foto 40 Detalle. Altar Central, fachada sur. Patio Pintado.



Foto 41 Detalle. Altar Central, fachada este. Patio Pintado.

En las molduras superior e inferior de este tablero se representa una serpiente emplumada que se dirige hacia el centro de la fachada y que, al parecer, es semejante a la que aparece en el tablero del primer cuerpo, pero difiere de aquéllas: la corriente de agua carece de volutas en las representaciones del tercer cuerpo; en la cabeza lleva seis figuras del quintero, mientras que en las del primer cuerpo son siete, que se alternan con bandas entrelazadas; el plumaje de la cabeza no tiene espacios de separación en las serpientes del tercer cuerpo. Otra diferencia entre las serpientes del tercer cuerpo y las del primero es que en las primeras se observa en el cuerpo de la serpiente -aparece cuatro veces- la figura del quintero con cuatro círculos pequeños o discos de jade por cada lado, además de que se alternan con hileras de colmillos de jaguar y penachos de plumas. Del hocico del reptil del tercer cuerpo, brotan dos bandas, que Cabrera identifica como chorros de agua que transportan y varias figuras compuestas de dos semicírculos pequeños; en uno de ellos aparece otro círculo pequeño que se ubica en su centro. Al igual que el crótalo de las serpientes del primer nivel finaliza con una doble voluta, seguida de una hilera de dientes de jaguar y un penacho de plumas.

Hasso von Winning a la serpiente del tercer cuerpo le concede un atributo de “4 turquesa garras de jaguar” lo que por su posición correspondería a la región celestial, mientras que la serpiente “5 turquesa jaguar,” ubicada en el tablero del primer cuerpo correspondería a la región terrestre. También diferencia con estos atributos los rostros de Tlaloc B celeste con su tocado “5 turquesa”, y de Tlaloc B Jaguar-terrestre con su resplandor de uñas felinas.<sup>66</sup> Como se pudo observar los dos iconos de Tlaloc B tienen la lengua bífida que von Winning “en su

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 131

determinativo los relaciona con la serpiente<sup>67</sup>, puesto que el reptil aparece varias veces en Teotihuacan con este elemento.



Fig. 30 Tablero del tercer cuerpo del altar central del Patio Pintado. Tomado de Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacan*, Fig. 346, p. 165

En las molduras laterales se encuentran los discos ovalados, con el quintero en el centro, similares a los que aparecen en las molduras de los tableros del segundo cuerpo. Cabe destacar que von Winning encontró tres tipos de quinteros:

- 1.- Quinteros con cinco elementos rojos en el que predomina el fondo verde (tablero superior y central). Simbolizan el agua que cae del cielo.
- 2.- Quintero rojo y rosado (tablero del tercer cuerpo). También simboliza el agua. von Winning justifica la abstención del color verde en este segundo tipo de quintero, ya que “en el arte mural de Teotihuacan el agua se pinta de color rojo”.
- 3.- En el tablero interior los cinco elementos son verdes y predomina el fondo rojo; en este caso el quintero se relaciona con el agua terrestre.<sup>68</sup>

Hasso von Winning concluye que “el tablero central expresa la unión de los dos aspectos de la serpiente emplumada / Tlaloc B. Jaguar, en una síntesis en que las formas figurativas se substituyen por motivos abstractos unidos en una insignia heráldica tripartita, la cual adquiere

<sup>67</sup> *Ibidem*, T. I, p. 131.

<sup>68</sup> *Ibidem*, T. I, p. 131.

importancia ritual por el penacho de plumas de quetzal en el registro superior<sup>69</sup>. Más adelante expone:

En medio, los dos quinternos unidos por la banda entrelazada (tres elementos en plano horizontal) simbolizan el agua terrestre. Debajo, el sartal de colmillos felinos alude al dominio del Jaguar en su aspecto de Tlaloc B- Jaguar que se relaciona primordialmente con la guerra, lo que también se expresa en los taludes (agua/ fuego = guerra), y en menor grado con la tierra y el agua.<sup>70</sup>

De ahí que los tres cuerpos que conforman el adoratorio central del Patio Pintado representan los tres niveles del cosmos: cielo, tierra e inframundo. Como se pudo observar la serpiente y Tlaloc B aparecen tanto en el inframundo como en el nivel celeste, los dos mundos donde habitan los dioses, mientras que el plano terrestre está dominado por el quintero terrestre, las bandas entrelazadas y las conchas estilizadas, las cuales están vinculadas con el agua. Precisamente, la hilera de conchas, que aparecen tanto en los taludes del cuerpo dos como en los del tres, se ubican justo en las dos fronteras: inframundo-mundo terrenal y mundo terrenal-nivel celeste; lo que indica que el agua es el enlace entre los tres niveles del cosmos.

Por otra parte, en los cuatro templos del Patio Pintado, se representa una serpiente emplumada, acompañada de cuchillos de obsidiana y con la lengua bifurcada, que sale de una especie de medallón del centro de su cuerpo, lo que hace suponer que como en el caso de las serpientes del adoratorio central, está vinculada con el sacrificio y la guerra por su relación tan estrecha con Tlaloc B, a pesar de que ninguno de los dos elementos simbólicos pueda desligarse del agua, pues a fin de cuentas son un atributo del otro, o el opuesto complementario. Pues Tlaloc, como dios de la lluvia, -Tlaloc A- tiene su contraparte en Tlaloc B, relacionado con la

<sup>69</sup> *Ibid.*, T. I, p. 131.

<sup>70</sup> *Ibid.*, T. I, p. 131-132.



guerra, o mejor dicho con el agua-fuego. También estos cuatro templos están orientados hacia los cuatro puntos cardinales o rumbos del universo.

Las formas figurativas y los símbolos de las pinturas del Patio Pintado hacen suponer que el sitio era sagrado, pues era aquí donde los guerreros tenían edificados los adoratorios y venían a adorar a su dios patrono, Tlaloc B, y a oficiar los sacrificios en su honor para alimentarlo, mantenerlo contento y tranquilo. Además, es curioso, que el Patio Pintado se localiza en el centro del conjunto habitacional de Atetelco, pues desde el centro Tlaloc B regía y protegía la vida de estos hombres dedicados a la actividad guerrera y a los sacrificios humanos relacionados con ella. En las listas de los elementos iconográficos del Patio Pintado puede observarse las diversas representaciones de este dios y los lugares donde aparece, así como sus mascarones. Para la indumentaria consultar la tabla que se analiza en las consideraciones finales.

## Lista de los elementos iconográficos del Patio Pintado

NUMERACIÓN	ELEMENTO	EDIFICACIÓN	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	MOLDURAS	PILASTRAS (PÓRTICOS)
A	hilera de cuchillos	Basamentos o fachadas de los templos	X		X-serpiente		
B	serpiente emplumada	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B	serpiente emplumada	Altar central				1º y 3º cuerpo	
B-1	figuras elípticas	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-2	figuras palmeadas	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-3	lengua bifida	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-4	figura con gotas	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-4	figura con gotas	Altar central				1º cuerpo	
B-5	plumas	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-5	plumas	Altar central			3º cuerpo	1º cuerpo	
B-6	cascajeles	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-6	cascajeles	Altar central				1º cuerpo	

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

NUMERACION	ELEMENTO	EDIFICACIÓN	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	MOLDURAS	PILASTRAS (PÓRTICOS)
B-7	escudo en forma de U	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-7a	placas triangulares superpuestas	Basamentos o fachadas de los templos			X		X
B-8	malla en forma de espiral	Altar central				1° cuerpo	
B-9	sigmbolo quince	Altar central			3° cuerpo	1°, 2° y 3° cuerpo	
B-10	doble peine	Altar central			3° cuerpo	1°, 2° cuerpo	
C	figuras geométricas "chevrons"	Basamentos o fachadas de los templos				X	
D	caracoles emplumados	Aposento sur, interior	X				
E	busto de un personaje	Aposento sur, interior	X				
E-1	cuentas tubulares	Aposento sur, interior	X				
E-2	cuadrados	Aposento sur, interior	X				
E-3	plumas estilizadas	Aposento sur, interior	X				
E-4	listones o lienzos	Aposento sur, interior	X				
F	bolsa ovalada	Aposento sur, interior	X				
G	Tocado	Aposento sur, interior	X				
G-1	Figuras ovaladas	Aposento sur, interior	X				

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

NUMERACION	ELEMENTO	EDIFICACIÓN	TALUD	CENEFA TALUD	TABLERO	MOLDURAS	PILASTRAS (PÓRTICOS)
G-2	figuras circulares	Aposento sur, interior	X				
G-3	cabeza de ave con un penacho de plumas	Aposento sur, interior	X				
H	cabeza de una lechuga con un gran tocado	Aposento sur, interior		X			
I	quinterno	Altar central			2º cuerpo	1º cuerpo	
J	maskarones de Tlaloc B	Altar central			3º cuerpo	1º cuerpo	
K	Tlaloc B	Altar central			3º cuerpo		
L	Rostros estilizados de Tlaloc	Altar central			3º cuerpo		
M	conchas y caracoles marinos	Altar central	2º y 3º cuerpo				
N	cartucho con dos semicírculos	Altar central	2º y 3º cuerpo				
Ñ	bandas entrelazadas	Altar central			2º y 3º cuerpo	2º cuerpo	
O	Quinterno	Altar central			2º cuerpo		
P	Cuentas circulares con colmillos de jaguar	Altar central			2º cuerpo		
Q	discos de jade	Altar central			3º cuerpo		

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## Tabla de la Indumentaria

### Patio Pintado

UBICACIÓN	IMAGEN	ATUENDO	TOCADO
Templo Sur	Personaje que porta un caracol emplumado (músico)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Orejera</li> <li>-Collar formado de cinco hileras decoradas con cuentas tubulares, pequeñas líneas, sucesión de cuadros, plumas estilizadas</li> <li>-Listones o lienzos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Franjas horizontales decoradas con rayas y figuras ovaladas y circulares</li> <li>-Cabeza de ave vista de perfil con ojos redondos que portan un penacho de plumas y de su pico se escurre una gota de agua (parte frontal)</li> <li>-Largas plumas</li> <li>-Franja formada de círculos y pequeñas formas ovaladas.</li> </ul>

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

### 3.3 Patio Norte

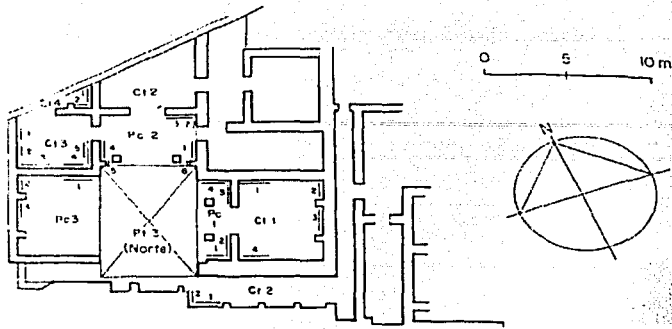


Fig. 31 Plano del Patio Norte, excavado por Laurette Séjourné. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, Plano 18, T.1, p.202

Como se pudo ver en el segundo capítulo dedicado a la arquitectura, la Sección Norte mantiene la típica traza teotihuacana consistente en un patio central delimitado en sus lados norte, este y oeste por aposentos porticados, en cuyo interior y fachadas exteriores se encontraron representaciones pictóricas, que al parecer corresponden a la misma etapa constructiva del Patio Pintado, por lo que han sido ubicadas temporalmente en el periodo que va del 450 al 600 d.C. La base para la descripción y exégesis de la iconografía de este patio han sido los trabajos que Cabrera realizó dentro del Proyecto de Pintura Mural Prehispánica en México.

Integrado a un pasillo que conduce al patio central de esta sección Norte, en el muro orientado hacia el sur (mural 1), se encuentran figuras policromas, en dos tonos de rojo, tres tonos de ocre, azul,



Foto 42 Biznaga. Mural 1. Corredor 2 Patio Norte.

amarillo y verde, a las que Laurette Séjourné identificó como una imagen heráldica (ver Foto 42). La figura del mural norte se ubica en un contexto de flores y guías que se dirigen hacia abajo, apenas se perciben, ya que su color se confunde con el color amarillo del muro. Cabrera comenta que estas guías de flores con pétalos muy largos son cortados en tiras longitudinales "para simular flecos o borlas de adorno."<sup>71</sup> En la parte central sobresale una figura que se compone de dos bandas que se cruzan como una X, en cuyos extremos de su interior se adorna de pequeños óvalos de colores rojo, amarillo, ocre y azul. Sobre este elemento se representa una figura semicircular, abierta hacia abajo y cuyo borde exterior está adornado de pequeñas placas triangulares como las de los medallones representados en el Patio Blanco y Patio Pintado. Van pintadas con delgadas franjas transversales de color rojo, amarillo y azul. Salen hacia los lados de esta figura entre las bandas que tienen la forma de X, dos grandes cuchillos curvos cuyas puntas terminan en una especie de gancho que gira hacia debajo y de donde escurren gotas de color rojo. Los cuchillos van pintados en rojo y en azul, a lo largo de su eje longitudinal, separado por una línea quebrada o en forma de sierra. Hacia abajo del centro de la figura cuelga, dice Cabrera, "un fruto con una flor delineada de azul,"<sup>72</sup> que está cortada longitudinalmente y lleva largas espinas verdes y rojas. La flor de tres pétalos es de amarillo fuerte. Cabrera comenta que "ambas figuras parecen representar el corte longitudinal de una biznaga con flor, semejante a la flor de nopal."<sup>73</sup> Arriba de esta figura, y separada de ella, se representan dos tiras de figuras trianguliformes, a las que Cabrera identifica con los tallos de un cactus que bajan en diagonal hacia los lados; se superpone una sobre la otra. Están pintadas de azul, rojo y amarillo, como las placas que contornean la figura del centro y que está abajo. Cabrera, al respecto, estima que

<sup>71</sup> Ruben Cabrera, *op cit*, p. 239.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 239.

“debe tratarse de la misma especie de cactus que se representa en perfil y cortado en sección”<sup>74</sup>

(ver Fig. 32).

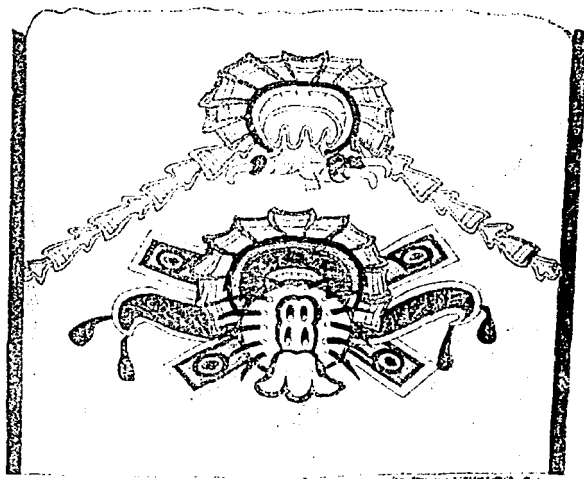


Fig. 32 Biznaga. Corredor 2. Mural 1. Patio Norte. Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T1. Lam. 44, p. 229



Foto 43 Biznaga. Mural 2 Corredor 2 Patio Norte.

En el mural oeste se aprecian dos figuras separadas, la del lado derecho, ubicada en la parte central del muro, es semejante en colores y composición a la del mural sur (ver Foto 43). En el lado izquierdo, la esquina que

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 239.



une este mural oeste con el sur, se representa una amplia franja vertical que, al parecer, es la cenefa o marco que encuadra el mural central. Dicha franja está delimitada hacia sus lados por dos delgadas bandas en color verde que, a su vez, se contornean por delgadas líneas rojas. Luego sigue otra, en la que aparecen nuevamente los tallos de cactus o figuras trianguliformes que, a diferencia de las del mural central, no bajan diagonalmente sino en una dirección vertical. En el centro de la cenefa se representan dos figuras que se asemejan a las del mural central, es decir, son figuras semicirculares abiertas hacia abajo, adornados sus bordes con pequeñas placas triangulares. La diferencia estriba en que del interior de las figuras de la cenefa sale hacia abajo una flor estilizada con tres pétalos, de color amarillo y hacia los lados destacan dos garras de una pata de ave de color rojo y azul, por debajo de los cuales, se reconoce un diseño en forma de palma. Al parecer estas figuras son similares a la de la parte superior y que está separada de la figura central: un semicírculo del que cuelga una flor, distinta a los del mural central, pues de su centro no salen los tallos de cactus, que como ya se vio, sí aparecen en la cenefa de los lados conformando una franja.

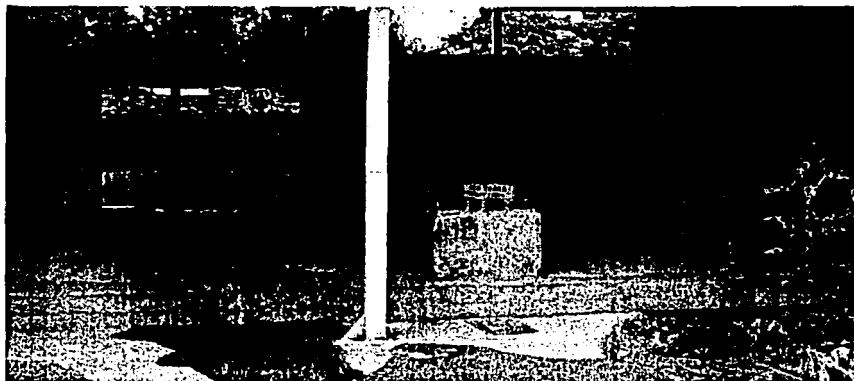


Foto 44 Pórtico Este del Patio Norte

En el pórtico del aposento, ubicado al este del Patio central de esta sección Norte, se cuenta sólo con pequeños pedazos, que no han sido sacados de su lugar y con los fragmentos rescatados de los rellenos (ver Foto 44). Santos Villasánchez recoge estos fragmentos con los que hace la reconstrucción en papel de dichos murales. Según el dibujo, los dos murales frontales, los que están a un lado de la puerta que da acceso al interior del aposento, constan de tres partes: la representación central, la cenefa y una sección aparte en la que aparecen repetidos algunos elementos simbólicos de las dos anteriores (ver Fig. 33).

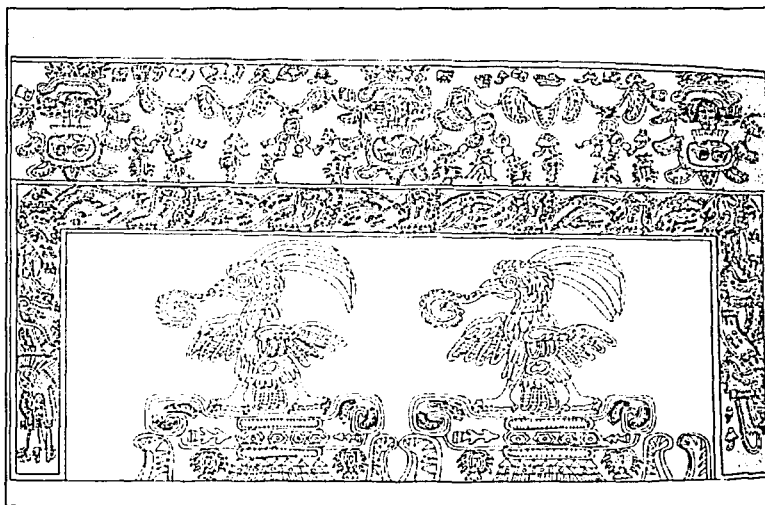


Fig. 33 Aves sobre un pedestal. Pórtico Este. Patio Norte. Dibujo de José Francisco Villasañor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, TI, Fig.18.18, p. 240

En el mural central destacan dos aves de perfil sobre un pedestal, compuesto por varias bandas horizontales, decoradas con diferentes figuras geométricas. Vista de abajo hacia arriba, la primera tiene los lados inclinados hacia el interior, dice Cabrera, “como si se tratara de

representar un muro en talud.<sup>75</sup> Se forma de cuadros separados por un pequeño espacio en el que su diseño interior consta de dos partes, la de abajo son líneas paralelas que van en sentido vertical y están separadas por una línea perpendicular, más grande, de pequeños círculos. La segunda banda esta compuesta por una doble hilera de triángulos, una con el vértice hacia arriba, y otra hacia abajo. La tercera se forma de dos líneas paralelas cuyas esquinas están redondeadas, y en su interior lleva hileras de pequeñas rayas transversales. La cuarta consta de una hilera de figuras hexagonales y la última es exactamente igual a la tercera. El borde superior del pedestal da un giro hacia los lados en dirección opuesta como una voluta. El interior del pedestal está adornado con cuchillos curvos y figuras trianguliformes o tallos de cactus. Sobre los pedestales se encuentra una pequeña ave de perfil, con las patas abiertas, las alas semiextendidas y su cola entre las patas. Lleva un penacho de largas plumas y de su pico abierto asoma una vírgula, cuyo borde es de espirales. Junto a los pedestales, a ambos lados, se observan dos grandes cuchillos curvos y una pequeña figura, que Cabrera identifica con una biznaga, pues es muy parecida a las flores que salen de la figura central que forma parte de la imagen heráldica; la primera que se estudió en esta sección.

La cenefa consiste de dos bandas entrelazadas a las que Cabrera llama cuerpos de serpientes; la cabeza del reptil señala hacia el lado de la puerta que da acceso al aposento, y su cola hacia el otro extremo. Una de las bandas está adornada con figuras que James Langley llamó protuberancias flamígeras y las cuales están colocadas de dos en dos. La otra banda cuyo borde se forma de líneas onduladas contiene en su interior pequeñas rayitas continuas, que aluden a la piel del coyote; su interior contiene las figuras de protuberancias flamígeras, que

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 249.

alternan con una flor que lleva una o dos salientes por arriba y que Jorge Angulo denomina “zacate”, son las mismas que aparecen en el Tablero del Pórtico 1 del Patio Blanco.

Según el dibujo de Santos Villasánchez en la parte superior de este mural se representa una escena al revés, característica que hace único a este mural, pues no aparece en las otras pinturas teotihuacanas. En esta parte se aprecian tres cabezas de ave, vistas de frente, simétricamente distribuidas; su cuello es recto y sus alas, pequeñas en proporción con la cabeza, que es grande; los ojos son redondos y el pico ancho. Por debajo de este último asoma una figura de forma triangular con flecos, de la que cuelgan dos líneas en forma de cordón, que llega al centro de otra figura ligeramente ovalada, cuyo interior se adorna de círculos pequeños; tiene además una línea ondulada como borde. Las aves, al igual que las del mural central, se encuentran sobre un pedestal, cuyo borde superior también gira hacia los lados como una voluta. Estos pedestales tienen por debajo tres figuras retorcidas que, según Cabrera, significan raíces. También detrás de las aves se distingue una línea que asemeja una serie de montañas o cerros, de donde emergen varios cuchillos curvos. Debajo de esta línea ondulada se encuentran otras figuras simbólicas, que por su extraña forma no se han identificado, sólo se reconocen las que Angulo llama zacate, que alternan con las otras. Por encima de la línea ondulada se percibe, como expresa Cabrera “el paisaje topográfico de los cerros sembrados de varias plantas reconocidas como nopales, magueyes y biznagas con espinas, cuya raíz se representa de igual forma, contienen pequeñas líneas retorcidas.”<sup>76</sup> Además aparece “el zacate” y un tallo de cactus clavado sobre otra figura circular.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 249.

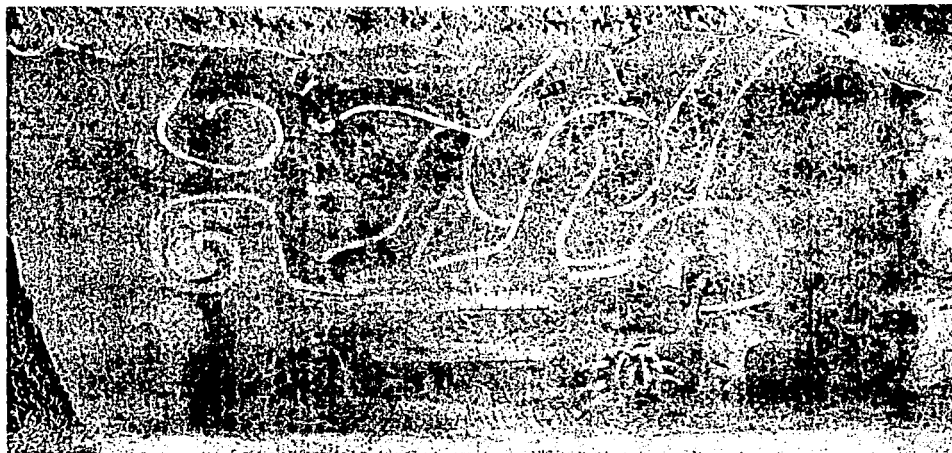


Foto 45 Coyotes sobre un pedestal. Pórtico Este. Patio Norte.

En los muros laterales, orientados hacia el sur y el norte de este mismo pórtico del Aposento Este, ocurre lo mismo que en los murales frontales: sólo se conserva la parte inferior, pues la superior fue demolida para poder edificar el siguiente nivel constructivo; estos murales pertenecen, pues, a la penúltima fase constructiva de Atetelco, al igual que el Patio Pintado (ver Foto 45). En el dibujo de Santos Villasánchez se aprecian dos figuras zoomorfas en cada muro, que por su aspecto pudieran ser coyotes, pues su rostro contiene las rayitas que aluden al pelo del animal. Ambas se dirigen hacia el acceso al aposento y están sobre un pedestal, igual al de las aves de los muros frontales de este pórtico. Las figuras de los lados de los pedestales son las mismas que las de los murales frontales. El cuerpo, patas y cola de estos animales están reticulados en forma distinta a la de los jaguares del Pórtico 2 del Patio Blanco. Por lo que consideró que no se trata de estos animales, sino del coyote. Además tienen las patas traseras apoyadas sobre el pedestal, mientras que las delanteras van flexionadas hacia delante, mostrando sus agresivas garras, una de las características principales del cánido. La cola se levanta

diagonalmente hacia atrás y la panza está un poco abultada. La cabeza, vista de perfil, es un elemento que ya no se puede contemplar en el mural original (ver Fig. 34). El cánido tiene los rasgos de un coyote: ojos rasgados, cejas formadas de pequeñas plumas, y de su hocico, largo y semiabierto, se alcanza a ver la dentadura y una larga lengua que gira hacia abajo. Porta un corto penacho de plumas arqueadas hacia atrás, sujetadas con una diadema orlada. De su hocico salen dos vírgulas, una detrás de la otra. Ambas forman delgadas franjas, adornadas con cuadretes que se agrupan de tres en tres, flores y gotas con ojos. En el interior de las vírgulas hay caracoles, conchas marinas, cuchillos y cuentas circulares. Las patas delanteras del lado izquierdo, llevan también hacia su margen inferior una concha estilizada y gotas con ojos.



Fig. 34 Coyote sobre pedestal. Pórtico Este. Murales 1 y 4. Patrio Norte. Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo. T.I, Fig. 18.19, p. 248

Sobre los muros este, norte y sur, en el interior del Aposento Este del patio central de esta Sección Norte, se conservan únicamente los desplantes de los muros, que muestran la parte inferior de su decoración pictórica, ya que estos fueron demolidos para edificar el siguiente nivel de ocupación. Cabrera informa que por la estatigrafía “este aposento parece corresponder a un periodo anterior al último nivel de ocupación teotihuacana aproximadamente hacia los 500-600 años de nuestra era.”<sup>77</sup> Por ejemplo, en el muro norte, que tiene una altura de 70 cm, la representación pictórica termina a la altura de 36 cm; y la parte restante está cubierta de estuco con un tono de rojo más oscuro -el rojo guinda- que corresponde a una etapa posterior, más reciente. La figura representada, en estos tres muros, en tres tonos de rojo combinados entre sí, consiste de dos franjas concéntricas, la más ancha (lado exterior) se compone de una sucesión de espirales o volutas (ver Foto 46). A su vez, llevan en la parte de abajo dos sencillas bandas formadas por líneas gruesas que atraviesan verticalmente. Los estudiosos han calculado que debieron existir, sin contar los espacios del muro oeste donde se encuentra la puerta de acceso, 13 figuras completas representadas, cuatro a cada lado y cinco en el muro del fondo.

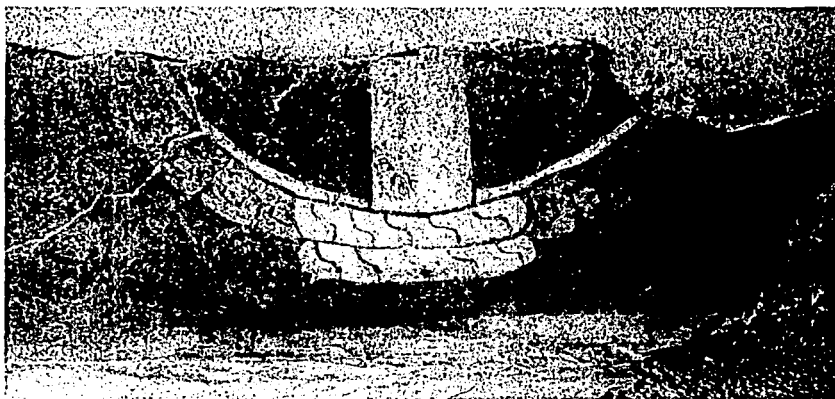


Foto 46 Círculos rojos segmentados. Cuarto Este Patio Norte.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 240

Con respecto a la cenefa, sólo se aprecia un pedazo, en colores rojos (muro frontal o este) y consiste de delgadas bandas en los lados como borde y en el centro se representan una serie de volutas.

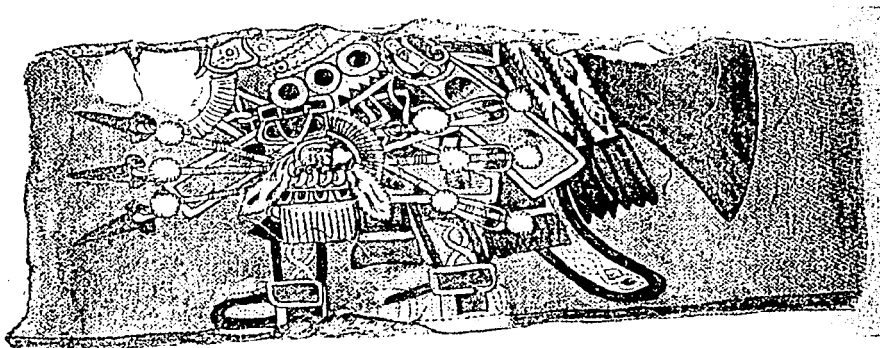


Fig. 35 Guerrero rojo con traje de jaguar. Pórtico Norte. Mural 1. Patio Norte. Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. I, Lam. 54, p. 232

En los murales laterales y frontales del Pórtico Norte de la Sección o Patio Norte se conservan pequeños fragmentos de seis murales, los cuales han perdido parte de sus tonos originales por falta de protección y mantenimiento. Pero, por fortuna, se cuenta con los dibujos que realizó José Francisco Villaseñor, basándose en fotografías con películas infrarroja (ver Fig. 35). En los murales 1 y 4 puede observarse el corte horizontal de los muros, una indicación de que estos también fueron en parte demolidos. En ellos aparece una figura antropomorfa, cuya vestidura pudiera ser la de un jaguar o la de un coyote a juzgar por su larga cola, y por las garras. El cuerpo podría ser de jaguar puesto que está reticulado en forma parecida a la de los jaguares



del Pórtico 2 del Patio Blanco; sin embargo no se descarta que fuera un coyote, ya que en el Pórtico Este del Patio Norte hay uno representado con el cuerpo reticulado, aunque, ciertamente es diferente al descrito. En los murales 1, 2 y 3 se puede ver la presencia de dos figuras antropomorfas, una a continuación de la otra, mientras que en el mural 4 sólo aparece una. Los personajes de los cuatro murales van en dirección hacia la puerta de entrada al aposento, caminando casi al nivel del piso del pórtico. Calzan gruesas sandalias, sostenidas por grandes hebillas rectangulares, y casi al mismo nivel de ellas se encuentra la cola del animal, ligeramente girada hacia atrás. Las manos, los pies y la cola van contorneadas con gruesas líneas de color rojo oscuro. Sobre el rojo fuerte de su interior surgen líneas de un rojo más tenue que conforma la retícula. Con las garras de la mano izquierda (mural 1) y con la mano derecha (mural 4) sujeta, lo que parece ser un paño de piel de coyote y tres lanzas con las puntas hacia delante; y por atrás, los dardos, que tienen borlas circulares de hebras o plumas. Con la otra mano sólo se alcanza a ver el puño de su vestido, con holanes y flecos, en dos tonos de rojo. De su atuendo resalta un broche circular con un nudo y diversos adornos colocado sobre su espalda. Una ancha franja, con diversos elementos simbólicos, sale de su broche, en la que hay representaciones de figuras geométricas, flecos, bandas transversales, holanes, en su parte terminal, borlas alargadas combinadas con cintas de piel de coyote y las ya conocidas figuras que Langley nombró "parábolas palmeadas". El collar se compone de dos hileras de cuentas esféricas. Cabrera observa que "un poco más arriba, en el borde del mural roto, se ven dos trazos horizontales de tonos claros formando una figura ligeramente ovalada, que puede identificarse como parte del maxilar inferior del coyote."<sup>78</sup> Frente al hocico del personaje, apenas perceptible por el trazo decolorado, aparece una lengua bifida; y sobre un rojo oscuro se ve parte de su tocado que consta de un penacho de plumas y una franja que cuelga dividida, a su vez, en dos bandas cuyo

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 254.

borde tiene pequeñas líneas horizontales, simulando la piel del coyote, y rombos. Finaliza con cuatro plumas (ver Foto 47).



Foto 47 Guerrero rojo con traje de coyote o de jaguar. Mural 1. Pórtico Norte. Patio Norte.

Los murales 5 y 6 se ubican en las pilastras adosadas a los muros laterales. En tres de sus lados van recubiertos con un grueso aplanado que sirve de soporte a los murales; aunque los dos tienen el mismo tema representado, el mural 6 es más claro en su trazo y diseño, y está asociado directamente con el mural 1 (ver Foto 48). En el lado principal de esta pilastra se representan dos



Foto 48 Pilastra. Mural 6 Pórtico Norte. Patio Norte.

temas diferentes en dos franjas verticales paralelas; en la de la derecha, se encuentra un mascarón de Tlaloc con sus anteojeras, orejeras circulares, bigotera y dientes. Cabe destacar, que según Cabrera “de su boca salen hacia los lados dos floridas vírgulas unidas

por debajo mediante una doble línea ondulada, y entre ambos elementos aparecen hacia los extremos dos pequeños caracoles marinos.<sup>79</sup> Yo me inclinaría a suponer que más que de vírgulas podría tratarse de una lengua bífida muy grande, habida cuenta que en la iconografía de Atetelco se representa a Tlaloc B con la lengua bífida, y no se han hallado en la iconografía elementos que aludieran a la presencia de Tlaloc A. Regresando al mascarón, hay a los lados de su borde superior, dos erguidas plumas y alrededor de éstas cuelgan cintas que podrían ser de piel de coyote. En la otra franja, la ubicada en el lado izquierdo, se percibe la parte final de una vírgula con los bordes decorados con conchas marinas, gotas y un corazón sangrante, representado en sección. En su interior aparecen los mismos elementos simbólicos, pero sin las gotas. Cabrera comenta que “perceptible a simple vista se encuentra una lanza colocada horizontalmente por debajo de la exuberante vírgula”<sup>80</sup> (ver Fig. 36). En los lados norte y sur de estas mismas pilastras se encuentran, según Cabrera, dos vírgulas profusas de elementos simbólicos, como las antes descritas, y de cuyos bordes escurren gotas, al parecer de sangre.



Fig. 36 Vírgula con lanza y notas. Pórtico Norte. Pilastras. Mural 5. Patio Norte. Dibujo de José Francisco Villaseñor Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*. Catálogo, T.I. Lam. 56, p. 242

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 255.

Existe otro espacio porticado en el Patio Norte, en donde se cortó, también, la parte superior de los muros para levantar otra fase constructiva. De nuevo se recurrirá a los dibujos de Santos Villasánchez, debido al mal estado de conservación en que se encuentran las pinturas (ver Fig. 37).

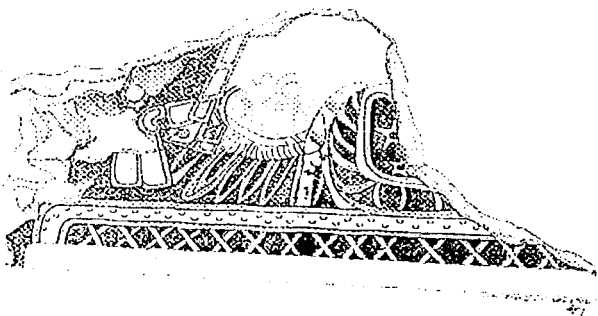


Fig. 37 Manos y volutas con estrellas. Pórtico Oeste. Murales 1- Patio Norte. Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispanica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T.I, Lam. 58p. 243.

En su parte inferior se aprecian dos franjas horizontales, colocadas una sobre la otra. La más cercana al piso del cuarto, según Cabrera representa “una estera o petate compuesta con líneas entrelazadas de un rojo claro, aplicadas sobre un fondo más oscuro del mismo color”<sup>81</sup>. La segunda franja tiene pequeñas figuras en forma de U. Cabrera observa “algunas manos aisladas que emergen de puños orlados y adornados con hilera de plumas cortas”<sup>82</sup>, que son seguidas por otra fila de plumas más largas. También se aprecia, según el arqueólogo, parte de una voluta decorada con líneas onduladas y plumas en su bordes y en su interior representaciones de estrellas que él llama “caracoles cortados.” Hay también franjas verticales, decoradas, y que no se sabe de dónde salen, pero que están adornadas, como la franja horizontal inferior que toca el piso del cuarto; otras contienen elementos de gotas de agua y flecos o plumas (ver Foto 49).

ibidem Cabrera, *op cit.*, p. 255  
idem, p. 255

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Foto 49 Manos y volutas con estrella. Mural 1-3 del Pórtico Oeste. Patio Norte.



Foto 50 Círculos rojos con cintas de coyote. Mural 1. Cuarto 3. Patio Norte.

En el sector noroeste del Patio Norte hay un área habitacional, cuyos muros verticales, como los del resto de la sección, también fueron demolidos. La pintura se ubica, temporalmente, entre 500 y 600 años d.C. (ver Foto 50). En estos murales se representan discos o figuras circulares que, al parecer, son diez, repartidos a lo largo de los tres muros del cuarto o aposento.

Se forman 5 bandas concéntricas, alternadas en dos tonos de rojo y con aplicaciones de diseño, que aun no se han identificado. Del centro de la figura salen tres cintas decoradas con pequeñas rayas, lo que remite de nuevo a la piel del coyote, que se extienden hacia abajo sobrepasando el círculo exterior. Cabrera comenta que la figura que emerge del centro del círculo parece ser "un ave con las alas extendidas; dos pequeños círculos con plumas pueden indicar los ojos del animal."<sup>83</sup> En lo personal, no estoy tan segura por cuanto ni en la pintura en sí ni en el dibujo de José Francisco Villaseñor se alcanza a ver más allá de las tres cintas cuya textura es como la piel del coyote. Los murales están enmarcados por una angosta cenefa consistente en dos hileras paralelas de figuras romboidales de seis lados, pintadas con tres tonos de rojo, que, a su vez, están delimitadas por angostas franjas paralelas (ver Fig. 38).

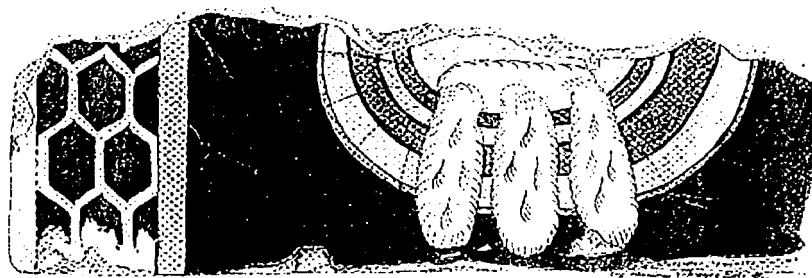


Fig. 38 Círculos rojos con cintas de coyotes. Cuarto 3. Mural 1. Patio Norte.  
Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica en México I Teotihuacan*, Catálogo, T. 1, Lam. 60, p. 243

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 255.

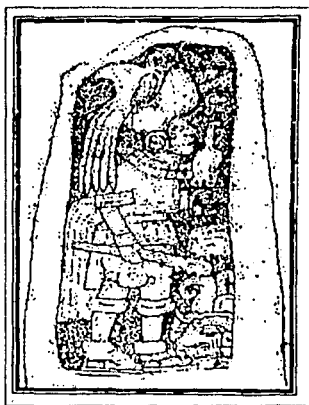


Foto 51 Personaje sentado frente a una vasija. Mural 2. Cuarto 4. Patio Norte.

En el muro este del otro cuarto del área habitacional, al que se accede por el aposento arriba descrito, está representado un personaje, en posición sedente y en dirección hacia el norte (ver Foto 51). Por desgracia no se cuenta con la escena completa, ni se conserva su parte superior, pues como ocurrió en todo el Patio Norte, los muros fueron demolidos. Cabrera lo identifica con un hombre maya, por el perfil de su nariz y por la frente, inclinada hacia atrás, así como por los labios entreabiertos. Su tocado se asemeja a un ábultado turbante de silueta redondeada, con una protuberancia hacia arriba, de la que cuelgan tres largas plumas. Este tocado es muy parecido al que porta el personaje representado en la Estela 5 de Uaxactun. Alfonso Garduño Arzave observa que:

la representación del guerrero en la estela 5 de Uaxactun presenta un tocado globular a manera de algodón acoluhonado, o tal vez de algún otro material

textil y ligero puesto que de ser un material más duro su peso no permitiría una buena movilidad del combatiente, la guacamaya con grandes plumas nos hacen recordar las figurillas teotihuacanas ataviadas con este mismo elemento aunque en algunas ocasiones es un quetzal y no una guacamaya la que se presenta asociada al ya mencionado tocado, incorporando además la llamada cota de algodón utilizada para fines defensivos.<sup>84</sup> (ver Fig..39 a 43)



**Fig. 39** Rana humeante rey de Tikal, representado en la estela 5 de Uaxactun. Tomado de Alfonso Garduño Arzave de su tesina para obtener el título de Licenciado en Historia *Las insignias guerreras de Teotihuacan en la estela 31 de Tikal, acompañantes de K' ágil Chaan (cielo Tormentoso): Estudio comparativo del arte maya.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>84</sup> Alfonso Antonio Garduño Arzave, *Tesina para obtener el título de Licenciado en Historia: Las insignias guerreras de Teotihuacan en la estela 31 de Tikal, acompañantes de K' ágil Chaan (cielo Tormentoso): Estudio comparativo del arte maya*, México, Ciudad Universitaria, 25 de enero de 2001, p 14.





Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43

Fig. 39 a 43 Personajes teotihuacanos. Tomados de Alfonso Garduño Arzave de su tesinapara obtener el título de Licenciado en Historia *Las insignias guerreras de Teotihuacan en la estela 31 de Tikal, acompañantes de K'AWIL Chaar: (Cielo Tormentoso): Estudio comparativo del arte maya*, p. 56. Fig. 8 a - 8 d

Estimo que este tipo de tocado pudiera ser el atavío característico de la clase de los guerreros teotihuacanos, que acompañaban a los comerciantes en sus expediciones a las regiones más remotas.

Llama la atención que el personaje de la estela 5 de Uaxactun sea nada menos que “Rana Humeante”, antecesor de “Nariz Rizo” en el cargo de gobernante de Tikal, quien, al parecer, fue el que aceptó esa tendencia extranjera del Centro de México al fungir posiblemente como un aliado de Teotihuacan en las cuestiones comerciales, pues a la Ciudad de los Dioses no le interesaba conquistar pueblos en el sentido de dominio o para convertirlos en tributarios; su interés era de intercambio de productos, entre ellos los ideológicos (religión, cosmovisión). Hay evidencias de la presencia de algunos elementos de la gran urbe del Centro de México en las Tierras Bajas Mayas. Alfonso Garduño observa que

el intercambio de productos teotihuacanos con las tierras bajas mayas no solo era de mercaderías suntuarias o elementos de origen animal o vegetal, sino que es muy probable también lo fueran la exportación de enseñanzas militares, armas, atavíos propios de las ordenes guerreras de Teotihuacan y tal vez la consolidación de un posible orden militar y estratégico nunca antes visto en la región del Petén guatemalteco.<sup>85</sup>

Por su parte, Alfredo López Austin expone que “el comercio, altamente desarrollado pese a la falta de bestias de carga, formaba redes extensas cuyo dominio trataban de obtener los pueblos poderosos, dirigiendo para su logro, conservación y desarrollo buena parte de sus esfuerzos bélicos.”<sup>86</sup> Se infiere que el comercio y el militarismo estaban íntimamente ligados pues ambos se necesitaban recíprocamente. Los comerciantes requerían a los guerreros para la seguridad y protección de los caminos y rutas, y éstos a los comerciantes para distribuir sus

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>86</sup> Alfredo López Austin, *Textos de Medicina Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 8.

objetos y atavíos y mostrar así su poderío y el papel importante que desempeñaban dentro de la sociedad.

Regreso al mural, donde se representa al personaje del tocado, a manera de turbante. Sostiene con ambas manos una vasija grande. En frente de su rostro aparece una vírgula florecida, que por estar separada de la boca se presta a confusiones. Cabrera supone que es un florido bastón cuya parte superior está decorada con varias volutas y figuras en espiral y “al parecer lleva dibujado de perfil un animal colocado sobre el bastón.”<sup>87</sup> Al parecer, está sentado en posición de flor de loto.

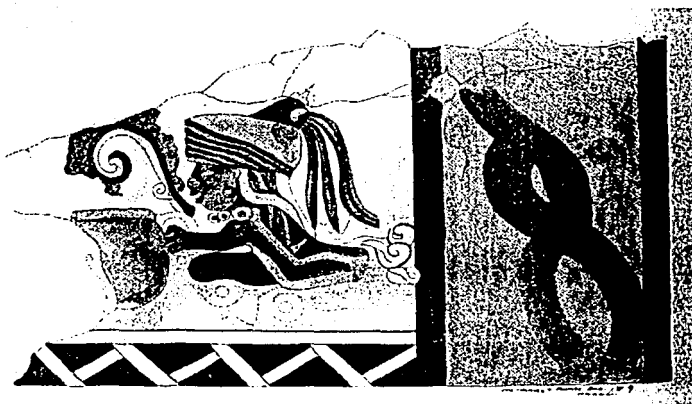


Fig. 44 Personaje sentado frente a una vasija. Cuarto 4. Mural 1. Patio Norte.  
Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de *La Pintura Mural Prehispánica  
I Teotihuacan*, Catálogo, T. 1, Lam.69, p. 246

<sup>87</sup> Ruben Cabrera, *op cit.*, p. 256.

Según el dibujo de Francisco Villaseñor (ver Fig. 44) el personaje descansa sobre un elemento que tiene la forma de un cojín decorado de círculos concéntricos y bandas que giran como una especie de gancho hacia adentro. Frente a la voluta del personaje expone Cabrera se percibe "otra silueta de igual forma pero invertida. Se refiere al báculo de otro personaje que se supone debió estar en igual posición frente al personaje"<sup>88</sup>. Con respecto a la cenefa que enmarca este mural, se compone de una amplia franja de rojo oscuro, en cuya parte central se encuentran delgadas bandas entrelazadas.

En el mural sur de este mismo aposento por estar los colores sumamente degradados no se puede definir con exactitud el tema que se representó (ver Foto 52). Sin embargo, Cabrera informa que en los trabajos de campo de mediados de 1994 se percibió que

son dos personajes, sentados uno frente a otro en posición de flor de loto. Entre ellos se aprecia una especie de vasija, que proporcionalmente es más grande que ambas figuras. Cada uno porta un gran tocado rectangular del que cuelgan por detrás dos largas plumas. De igual manera cada uno lleva un elemento que bien podría ser una capa.<sup>89</sup>

Al parecer, estos personajes son similares a los del mural Este.

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 256.

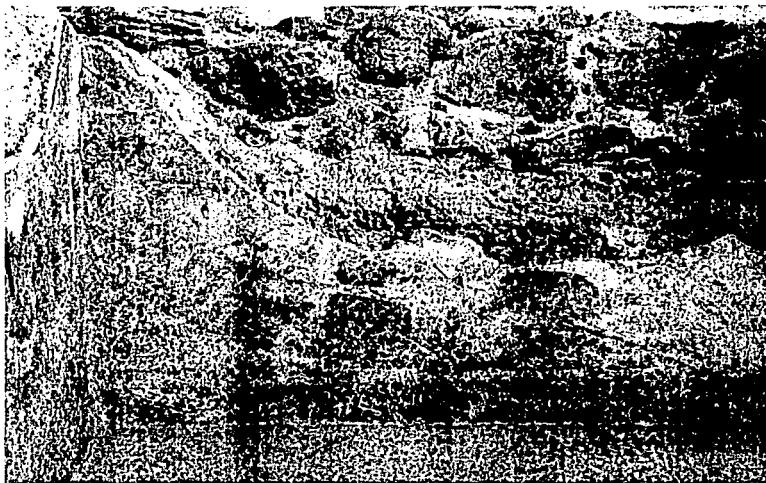


Foto 52 Personajes sentados frente a una vasija. Mural 2. Cuarto 4. Patio Norte.

Los elementos iconográficos y las escenas representadas en las pinturas del Patio Norte sugieren que el lugar pudo haber sido destinado a los altos mandos militares, a juzgar por la representación de coyotes y aves sobre un pedestal, asociados con el poder, y la figura heráldica, identificada con la biznaga, que podría ser el emblema de una orden y que, en todo caso, alude a la posición jerárquica de un determinado sector militar. Me llama la atención el hecho de que las aves por primera vez en la iconografía de Atetelco aparecen con una jerarquía similar a la del coyote, aunque no superior, como se deduce del hecho de que la piel del cánido es un elemento constante a lo largo de la iconografía del Patio Norte. Queda por establecer la relación entre estos dos animales y cuál es el papel de las aves dentro de la estructura militar. Tampoco se sabe con certeza si los guerreros de las pinturas del Pórtico Norte son coyotes o jaguares, aunque hay más probabilidad de que sean, por los otros elementos del entorno, los primeros. No se descarta

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

la posibilidad de que fuesen jaguares, pues podría ocurrir lo mismo que en el Patio Blanco, en donde súbitamente aparece el jaguar en un contexto dominado por el coyote.

Lo más probable es que en esta Sección se discutieran los proyectos de guerra, pero también los asuntos correspondientes a las tareas diarias, pues los militares no siempre estaban peleando, dado que la guerra no era la actividad primordial en Teotihuacan y los sacrificios humanos se realizarían en ocasiones especiales. Buena parte del año estarían dedicados a los asuntos de todos los días, en los que la religión, por supuesto, ocupaba un lugar preponderante. Hay una escena en la que aparece uno de los jefes, al parecer efectuando un ritual desde un lugar privado; está solo y sujeta una vasija de las que se usaban en las ceremonias religiosas. Su indumentaria contrasta con la iconografía de Atetelco hasta el momento estudiada. Pudiera tratarse de alguna oración o plegaria al dios, celebrada desde sus propias habitaciones, que sí existían en este Patio Norte. Podría, también, revelar un elemento de una vida espiritual, individual, más activa. Para su indumentaria consultar la tabla correspondiente; cuyo análisis se realizará en las consideraciones finales.

En el muro Este del patio se han encontrado representaciones de nopales, magueyes y tallos de cactus, plantas que tuvieron diversos usos, entre ellos alimentarios y medicinales.

## Lista de los elementos iconográficos del Patio Norte

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	PILASTRAS	CENEFA
A	Figura heráldica			Sur y oeste, pasillo que conduce al patio central		X
A-1	Flores			Sur, pasillo que conduce al patio central		
A-2	Guías			Sur, pasillo que conduce al patio central		
A-3	Bandas que se cruzan como una X			Sur, pasillo que conduce al patio central		
A-4	Óvalos de varios colores			Sur, pasillo que conduce al patio central		
A-5	figura semicircular abierta hacia abajo			Sur y oeste, pasillo que conduce al patio central		Muro Oeste
A-6	Placas triangulares			Sur y oeste, pasillo que conduce al patio central		Muro Oeste
A-7	Cuchillos curvos con gotas de sangre			Sur, pasillo que conduce al patio central		
A-8	Biznaga			Sur, pasillo que conduce al patio central		

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	PILASTRAS	CENEFA
A-8	Biznaga	Este		frontales: inferior y superior		
A-9	Figuras trianguliformes o tallos de cactus			Sur, pasillo que conduce al patio central		
A-10	flor estilizada de tres pétalos			Oeste, pasillo que conduce al patio central		X
B	delgadas bandas verdes con contorno rojo			Oeste, pasillo que conduce al patio central		X
C	Figuras trianguliformes			Oeste, pasillo que conduce al patio central.		X
C	Figuras trianguliformes	Este		Frontales, Pdestal		
D	Pata de ave			Oeste, pasillo que conduce al patio central		X
E	diseño en forma de palma			Oeste, pasillo que conduce al patio central		X
F	aves vistas de perfil	Este		fontales		
G	pedestal	Este		frontales: inferior y superior / laterales		
G-1	muro en talud	Este		frontales: inferior/ laterales		
G-2	hilera de triángulos	Este		frontales.inferior/ laterales		

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	PILASTRAS	CENEFA
G-3	líneas paralelas cuyas esquinas están redondeadas y su interior lleva rayas transversales	Este		frontales: inferior/ laterales		
G-4	figuras hexagonales	Este		frontales: inferior/ laterales		
H	penacho de plumas	Este		frontales: inferior / laterales		
H	penacho de plumas	Norte		1, 2, 3 y 4		
I	borde de la virgula de espirales	Este		frontales: inferior		
J	cuchillos curvos	Este		frontales: inferior / laterales		
K	bandas entrelazadas	Este				Frontales
K	bandas entrelazadas		Noroeste 2	este		X
K-1	protuberancias flamíferas	Este				frontales
K-2	pequeñas rayitas que aluden la piel del coyote	Este				Frontales
K-3	Flor zacate	Este		frontales: superior / laterales		Frontales
L	cabezas de ave vistas de frente	Este		frontales: superior		
M	figura triangular con flecos	Este		frontales: superior		
N	raíces (debajo del pedestal)	Este		frontales: superior		
Ñ	Montañas de donde emergen cuchillos curvos	Este		frontales: superior		

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	PILASTRAS	CENEFA
O	nopales	Este		frontales: superior		
P	magueyes	Este		frontales: superior		
Q	tallo de cactus	Este		frontales: superior		
R	coyotes	Este		laterales		
R-1	cuerpo reticulado en forma de rombos	Este		laterales		
S	Virgula de la palabra	Este		frontales: inferiores/ laterales		
S-1	Grupos de tres cuadretes	Este		laterales		
S-2	gotas con ojos	Este		laterales		
S-3	caracoles	Este		laterales		
S-4	conchas marinas	Este		laterales		
S-5	cuentas circulares	Este		laterales		
S-6	cuchillos	Este		laterales		
T	franjas concéntricas		Este	norte, sur y este		
T-1	volutas o espirales		Este	norte, sur y este		
T-1	volutas o espirales	Oeste				
T-1	volutas o espirales		Este			X
T-2	bandas de líneas deforme, que atraviesan verticalmente		Este	norte, sur y este		
U	delgadas bandas en el borde		Este	este		X
V	humano con traje de jaguar o coyote	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-1	sandalias gruesas	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-2	Manto de piel de coyote	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-3	hebilla circular	Norte		1, 2, 3 y 4		

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	PILASTRAS	CENEFA
V-4	figuras geométricas	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-5	Flecos	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-6	bandas transversales	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-7	Holanes	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-8	borlas alargadas	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-9	cintas de piel de coyote	Norte		1, 2, 3 y 4	5, 6	
V-10	parábolas palmeadas	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-11	collar	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-12	lengua bifida	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-13	Tocado	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-13 a	franja que cuelga cuyo borde consiste de líneas horizontales que simulan la piel del coyote	Norte		1, 2, 3 y 4		
V-13 b	rombos	Norte		1, 2, 3 y 4		
W	mascarón de Tlaloc	Norte			5, 6	
X	plumas erguidas	Norte			5, 6	
Y	virgulas con bordes decorados de conchas marinas, gotas y un corazón sangrante	Norte			5, 6	
Z	estera o petate	Oeste				
AB	figuras en forma de U	Oeste				
BC	manos aisladas	Oeste				
CD	puños orlados	Oeste				
DE	discos		Noroeste I	X		
DE-I	bandas concéntricas		Noroeste I	X		

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	PILASTRAS	CENEFA
DE-2	cintas decoradas con pequeñas rayitas que aluden la piel del coyote		Noroeste 1	X		
EF	ave con alas extendidas		Noroeste 1	X		
FG	figuras geométricas romboidales		Noroeste 1			X
GH	frangas paralelas		Noroeste 1			X
HI	personaje en posición sedente		Noroeste 2	este		
HI-1	Tocado abultado turbante		Noroeste 2	este		
IJ	Vasija		Noroeste 2	este		
JK	Virgula florecida		Noroeste 2	este		
KL	Bastón		Noroeste 2	este		
LM	cojin decorado de círculos concéntricos y bandas que giran como un gancho		Noroeste 2	este		
MN	personajes en posición de flor de loto		Noroeste 2	sur		
MN-1	Tocado rectangular		Noroeste 2	sur		
MN-2	Capa		Noroeste 2	sur		

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Tabla de la Indumentaria

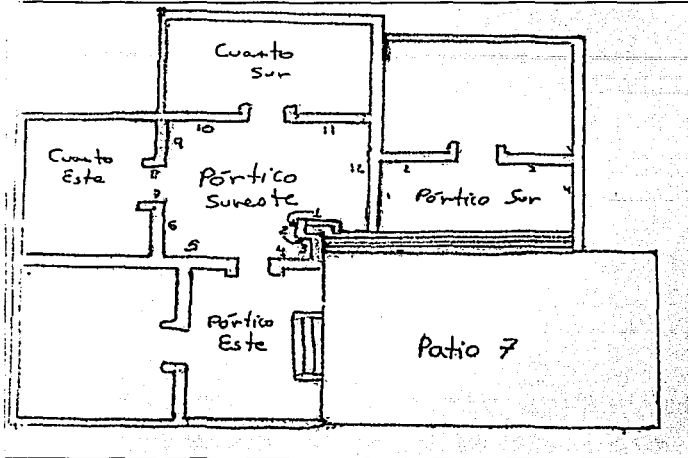
### PATIO NORTE

UBICACION	IMAGEN	ATUENDO	TOCADO
Pórtico Norte	Guerreros coyotes o jaguares	-Disfraz de coyote o jaguar -Sandalias con grandes hebillas rectangulares -Hebillas o broche circular con un nudo (sobre el hombro) -Ancha franja decorada con figuras geométricas, flecos, bandas transversales, holanes, borlas alargadas, cintas de piel de coyote, parábolas palmeadas -Collar formado de dos hileras de cuentas esféricas	-Penacho de plumas -Dos bandas decoradas con pequeñas líneas horizontales (simulan el pelo del coyote) y rombos -Plumas
Cuarto 4 Sector noroeste	Personaje frente a una vasija	-capa	-Abultado turbante de silueta redondeada con protuberancia hacia arriba -Tres largas plumas
Cuarto 4 Sector noroeste	Dos personajes frente a una vasija	-capa	-Rectangular -Largas plumas

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

### 3.4 Sección Sureste

Fig. 45 Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho



La Sección Sureste de Atetelco y una parte de la Sección 1 del Sur, nombre con el que aparece en los informes arqueológicos de Rubén Cabrera, se forma de varios cuartos con sus respectivos pórticos, a los que se accede por medio de un patio central llamado Patio 7 (ver Foto

50). En algunos de estos cuartos y pórticos se conserva pintura mural, todavía sin fechamiento, debido a que apenas se están realizando los estudios por un grupo de arqueólogos, que coordina Rubén Cabrera, a cuyo cargo estuvieron también las excavaciones de la Sección Sur. Las del este fueron dirigidas por Laurette Séjourné. Sin embargo, es probable que pertenezcan al final de la fase Xolalpan (550- 600 d.C.) o a principios de Metepec, pues los informes arqueológicos hablan de que la estratigrafía arquitectónica del lugar corresponde a una fase tardía teotihuacana. A su vez, Sonia Lombardo y Diana Magaloni, que han analizado el estilo y la técnica de las pinturas, han encontrado que poseen las características de la Cuarta Fase Estilística y la Tercera Fase Técnica.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

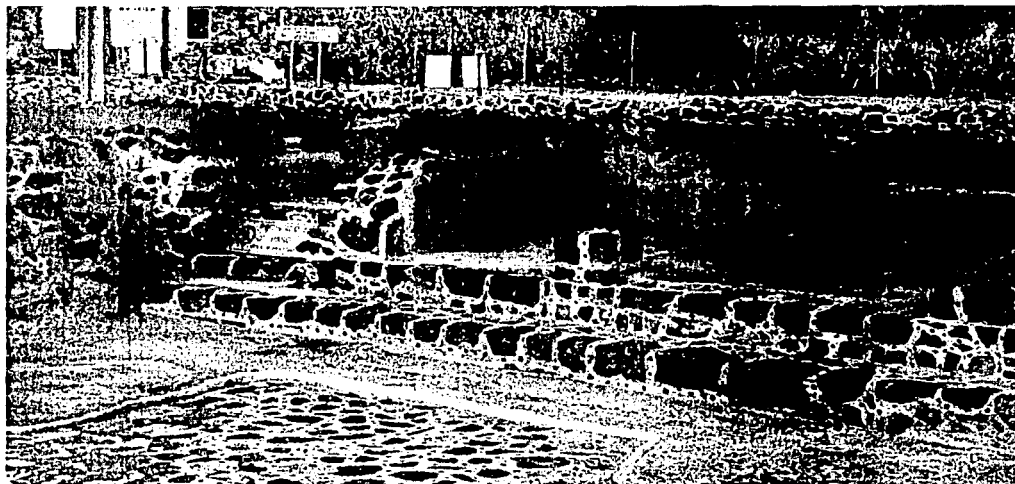


Foto 53 Vista del Patio 7, Pórtico Sur y el acceso al Pórtico Sureste. Sección Sureste.

El análisis de la iconografía de esta sección lo he realizado personalmente del cotejo directo con las pinturas. No he contado con los análisis valiosos de Cabrera ni de otros especialistas en los que, sin embargo, me he seguido apoyando para interpretar algunos de los elementos representados aquí y cuya identificación ya había sido sugerida por ellos.

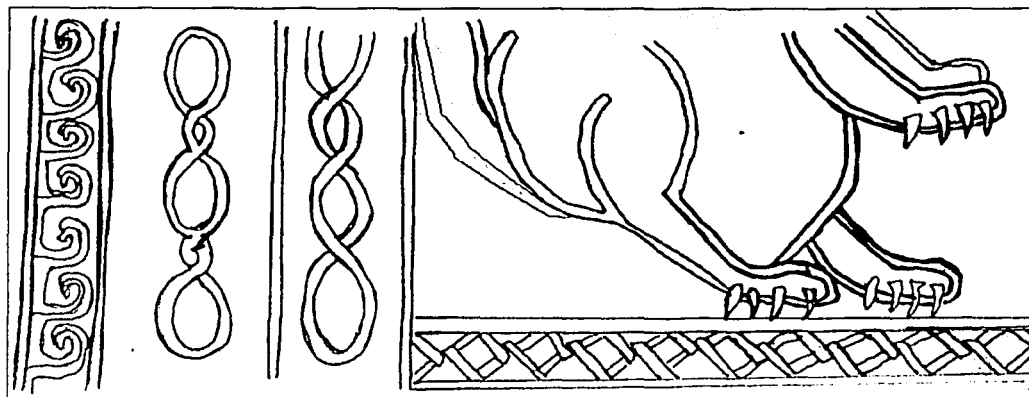


Fig. 46 Coyotes. Pórtico Sur del Patio 7. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.

En el Pórtico ubicado al sur del Patio 7, denominación que dio Cabrera a este espacio abierto, con acceso a los cuartos y pórticos de la sección sureste y sur, se representan cuatro animales, uno en cada muro o, mejor dicho, dos en los laterales y dos en los frontales (ver Fig. 46). No se distingue bien si se trata de coyotes, jaguares o algún otro animal, pues no aparecen las rayitas que caracterizan al cánido ni la retícula, que es peculiar del felino. Su cuerpo está delineado con un rojo más claro que el resto del cuerpo y el fondo de la pintura. El animal tiene sus patas traseras apoyadas sobre el piso, mientras que las delanteras van flexionadas hacia adelante; muestra sus agresivas garras. Su cola se levanta en forma diagonal hacia atrás y arriba, y la panza está un poco abultada. Al parecer tiene la misma postura que el coyote que se encuentra en los muros laterales del Pórtico del Aposento Este del Patio Norte. En la parte inferior del mural hay una franja formada de una serie de entrelaces cuya unión se da por medio de un nudo y, en los espacios vacíos, que se encuentran entre cada uno, se forma una especie de rombo. La cenefa se compone de tres franjas, la más cercana al animal y la del medio forman una banda entrelazada, pero la del centro lleva un pequeño nudo en el punto donde se hace el entrelazo. La tercera franja consiste en una serie de volutas (ver Foto 54).

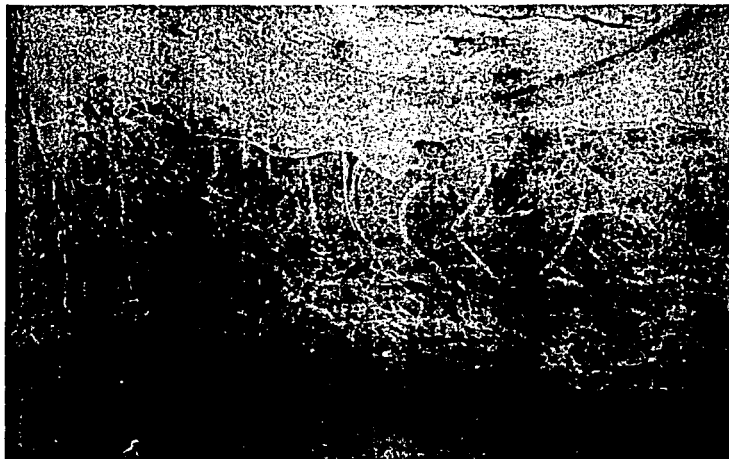


Foto 54 Coyotes. Pórtico Sur del Patio 7. Sección Sureste.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En la parte inferior de las jambas que dan acceso al cuarto, conservadas en muy mal



estado, se percibe una pata desmembrada, que podría ser la del animal representado en los cuatro muros de este Pórtico Sur (ver Foto 55 y Fig. 47). Arriba de la pata se observa una figura incompleta, que por lo mismo dificulta su identificación. Su lado izquierdo recuerda la planta que Cabrera llama biznaga, pero, a diferencia de aquélla, de su centro no sale una flor hacia abajo, sino otra figura, que no se aprecia bien qué es, podría ser el rostro de un animal, tal vez, de un ave, pues tiene pico y dientes.

Foto 55 Jambas. Acceso al Cuarto Sur. Pórtico Sur. Sección Sureste.

Desde el Patio 7, por el lado sureste, se accede a otra área porticada, que a su vez conduce a dos cuartos y al pórtico del templo orientado al este del Patio 7, que pudo haber fungido como otro cuarto que lleva a otros más o como un patio, con todos sus muros pintados. Por su contenido, las pinturas se dividen en tres partes: noroeste, este y oeste. En el noroeste se encuentran cuatro murales, de ellos dos en muy malas condiciones.

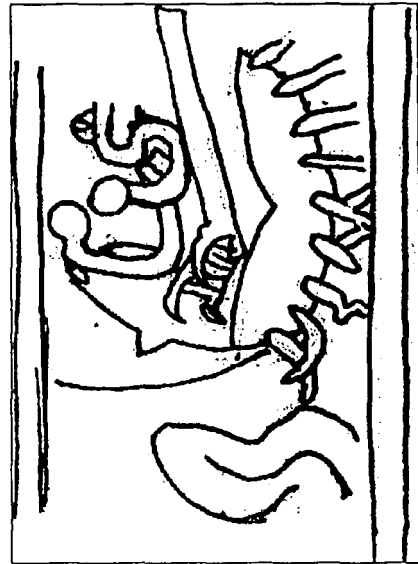


Fig. 47 Jambas. Acceso al Cuarto Sur Pórtico Sur. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.

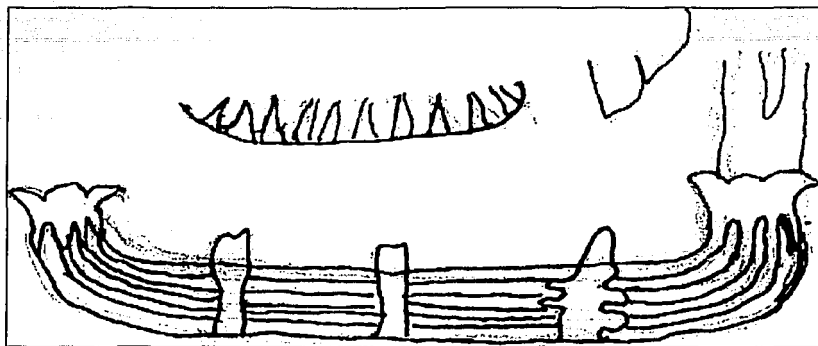


Fig. 48 Banda ancha y larga que finaliza con los pétalos de una flor. Mural 1 del Pórtico Sureste. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.

En el mural 1 que está más hacia adelante que el tres, aunque los dos se asientan en el lado occidental del sector noroeste del pórtico sureste, se conserva muy poco de la representación pictórica (ver Fig. 48), pues apenas se aprecia en la parte inferior del mural una banda ancha y larga que gira hacia arriba y finaliza como los pétalos de una flor, cuyo interior está decorado con tres rayas largas, no muy anchas. En medio de esta banda y por encima de ellas sobresalen tres figuras geométricas; dos del lado izquierdo, rectangulares y alargadas, y una del lado derecho, en forma de triángulos superpuestos. De los pétalos de la flor representadas en la parte derecha del mural sale hacia arriba una especie de tallo. En el centro del mural se perciben las puntas de un manojo de plumas, que pudieron haber sido de alguna ave, o de un tocado, que es común que terminen con un penacho o una serie de plumas. Con respecto al mural 2, sólo se conserva su fondo rojo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

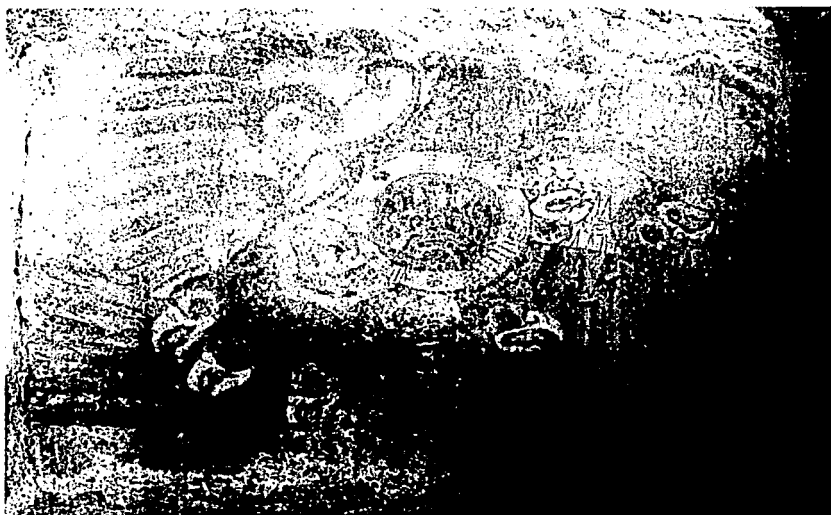


Foto 56 Ave con sus polluelos. Mural 3. Pórtico Sureste. Sección Sureste.

En el mural 3 se representa un ave con las alas extendidas y pequeñas cabezas de polluelos que se reparten a lo largo de su cuerpo (ver Foto 56). Lleva una figura de tres círculos concéntricos, el primero -el más externo- está adornado con dos elementos que se alternan: un círculo pequeño con una línea en medio, que podría ser una especie de concha, y un signo, que James Langley identifica como “an abstraction of the firewood bundle sign and as representing a bundle of sticks”<sup>90</sup>. Este signo según él simboliza “binding of the years” y fue usado en conexión y como complemento del ciclo de 52 años. Hasso von Winning llama a este signo de fuego “doble peine.” El segundo círculo no está decorado y el tercero está adornado, en la parte inferior, con dos semicírculos, siendo el de abajo el más grande; arriba de éstos hay cuatro puntos, seguidos de un espacio vacío y luego cuatro rayas anchas en forma de pequeños

<sup>90</sup> James Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan, Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, England, BAR, 1986, p. 241 (International Series 313).

rectángulos. En conjunto, este elemento se parece al signo que Langley identifica como RM,<sup>91</sup> una variante, al parecer, del glifo "Ojo de Reptil". que en raras ocasiones. se encuentra en la pintura mural. Herman Beyer cree que este glifo es el ojo estilizado de la serpiente, en tanto que Séjourné supone que representa los ojos y la proboscis de la mariposa. Para Hasso Von Winning es el "ojo del reptil mítico que caracteriza la superficie de la tierra y que corresponde al signo cipactli, el primer día del tonalpohualli."<sup>92</sup> Comenta refiriéndose al glifo:

no indica una fecha calendárica y específica, ni tampoco es el nombre calendárico de una deidad. Simboliza en términos generales, la creación y desarrollo de las plantas de cultivo la fertilidad y la abundancia deseada del sustento. En este sentido puede considerarse como una oración expresada metafóricamente, y su disposición, como un motivo central entre signos que aluden a la vegetación como las flores, las gotas y el agua.<sup>93</sup>

A su vez, coincide con Kubler en que el glifo representa la tierra, pues "en efecto expresa una oración o súplica particular de los campesinos para el beneficio de las cosechas, y sin la intervención de los sacerdotes."<sup>94</sup>

En el mural 4 (ver Foto 57 y Fig. 49) ubicado en el lado izquierdo del muro norte (noroeste del pórtico sureste) se aprecia una cenefa o marco, con las mismas plumas del ave y los polluelos del mural 3, lo que indica que el ave estuvo



Foto 57 Cenefa. Mural 4. Pórtico Sureste. Sección Sureste.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>92</sup> Hasso Von Winning, *op cit*, T. II, p. 75.

<sup>93</sup> *Ibidem*, T. II, p. 75.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. T. II, p. 76.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

representada en los dos muros, pero en el del norte no aparece completa debido al acceso que comunica este cuarto con el pórtico del templo que se encuentra en el lado Este del Patio 7, lo que indica que en un tiempo pudo no haber existido esa entrada, además de que el escalón está pintado todo de rojo, lo que hace suponer que la figura del ave tuvo que haber estado completa en algún momento. En cuanto a la cenefa, se compone de una hilera vertical de *chalchihuites*, en sus dos lados; en el medio hay una serie de animales mirando hacia arriba, que podrían ser mariposas, pues presentan los atributos característicos de este insecto: alas extendidas, ojos de tamaño exagerado, que consisten en dos anillos concéntricos; de entre sus ojos emerge una probóscide enrollada, que suele extenderla para chupar el néctar de las flores. Dos antenas se dirigen a ambos lados de su cabeza y, por último, lleva una cola de plumas. Sobresalen sus patas, demasiado grandes para el tamaño del cuerpo, característica que no se observa en el resto de las representaciones de dicho insecto.

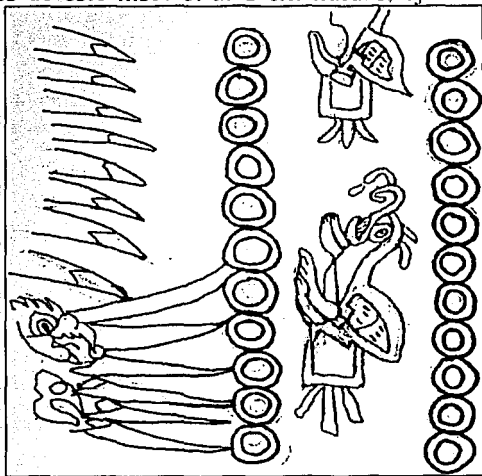


Fig. 49 Cenefa. Mural 4. Pórtico Sureste. Sección Sureste Dibujo de Nadia Giral Sancho

Cabe mencionar que las primeras representaciones de la mariposa en Teotihuacan se dan en la fase Tlamimilolpa (200-450 d.C) y, según von Winning, en contextos “que indican que el insecto tiene un significado esotérico.” En cambio, Herman Beyer identifica los tres distintos modos del uso simbólico de la mariposa entre los antiguos mexicanos:

- 1) insecto de las flores que representa la vegetación y la fecundidad relacionado con las deidades de las flores: Xochipilli, Macuilxóchitl, Xochiquetzal.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- 2) Representa la efigie de la flama y el disfraz de Xiuhtecutli e Itzapálotl.
- 3) Es el símbolo del alma del guerrero, cacique o gobernante muerto.<sup>95</sup>



Foto 58. Hombre-mariposa. Murales 5.6.9 y 10. Pórtico Sureste. Sección Sureste.

En los murales 5, 6, 9 y 10, ubicados en el lado este del pórtico sureste, aparece un personaje, con rostro y cuerpo de mariposa (ver Foto 58). Tiene los ojos característicos de este insecto, dos grandes anillos concéntricos y el pico grande, puntiagudo como el de un ave, que pudiera ser la probóscide. Por debajo de su brazo izquierdo, y del lado derecho, se observan lo que podrían ser las alas superiores, compuestas de varias franjas; la de abajo está adornada con una serie de plumas; la siguiente, que es la más ancha, tiene en su parte inferior medios círculos y en su interior, pequeñas líneas verticales; arriba, y entre éstos, hay un espacio, pintado de un rojo más intenso, que finaliza en una especie de gancho; seguidamente, aparecen unas figuras en

<sup>95</sup> Herman Beyer, "La mariposa en el simbolismo azteca" en *El México Antiguo. Revista Internacional de Arqueología, etnología, folklore, Historia*. México, Sociedad Alemana Mexicanista. 1965. T. X, p. 468.

forma de rectángulo, pero que en la parte de abajo amplía sus lados para finalizar en un triángulo. En el interior de esta figura geométrica surgen tres semicírculos, uno superpuesto al otro, y con la particularidad de que el primero tiene en su centro un punto. Arriba de estos semicírculos se encuentran unas líneas verticales. Como ya se dijo, encima de una de las alas superiores se distingue el brazo izquierdo del personaje, el cual está cubierto de plumas, las mismas que se aprecian en la parte superior de su cuerpo. Llama mucho la atención su exuberante cola que, es muy parecida a las alas superiores, y que consiste en tres grandes plumas, decoradas con pequeñas líneas verticales, cuya punta tiene el signo que Langley llama "firewood bundle" y von Winning, "doble peine". La cola remata con cuatro semicírculos que en su interior contienen pequeñas líneas, similares a las que aparecen en la segunda banda del ala, y un penacho de plumas. El personaje detiene con la mano y el cuerpo un medallón o especie de escudo, muy similar al que lleva el ave del mural 3, pero a diferencia de aquél, se trata de un círculo con un borde o contorno ancho, en el que aparecen, del mismo modo, alternados el pequeño círculo con el signo del "firewood bundle" o "doble peine". También, como en el caso del ave del mural tres, en el interior del círculo hay un semicírculo con un borde sombreado, y encima, cuatro puntos; del contorno salen hacia abajo cuatro rayitas que giran como gancho hacia la derecha, y que los estudiosos han denominado "glifo Ojo de Reptil". Debajo de este elemento hay una banda que contiene en su interior un cuadrado que finaliza con una serie de plumas. Estimo que pudiera ser parte del elemento de un escudo. De la mano izquierda, y de atrás se desprenden dos bandas, en cuyo interior se representan varias figuras geométricas; unas en forma de hongos y otros pequeños entrelaces, puntos o círculos ovalados. La banda que sale de atrás difiere de la de la mano izquierda, ya que de su borde -tiene un tono de rojo más claro- se desprenden gotas, del de abajo, y en el de arriba, flores que crecen y pequeñas hojas o tallos.

Muy cerca del pico similar al de un ave sale una vírgula, decorada con pequeños cuadretes, agrupados de cinco en cinco. A un lado de la cabeza aparece un círculo y en su interior, un ojo del que escurren dos gotas. Herman Beyer explica que “los ojos entre los mexicanos significaban estrellas, y debemos encontrarlos ante todo como símbolos de las deidades nocturnas.”<sup>96</sup> Los mesoamericanos relacionaban la noche con la muerte ya que, como dice Beyer, “el mundo subterráneo, el mundo de los muertos, compartía la cualidad de la oscuridad de la noche.”<sup>97</sup> Además, el hecho de que el ojo surja en un contexto donde aparece la mariposa, que representa el mundo nocturno, y simboliza la flama, la luz que alumbra la oscuridad, significa que el ojo está aquí simbolizando el fuego, “en el sentido de vida”<sup>98</sup>, contrariamente a cuando se representa con gotas que caen, que aluden al sacrificio, el despojo de la vida. De ahí que es probable que esta figura sea lo que von Wining identifica como elemento trilobado y que Séjourné identificó con un corazón sangrante.

Abajo, donde la vírgula da un giro hacia adentro, se observa una figura formada por un círculo (arriba y abajo) y un rombo en medio, con rayitas pequeñas en su interior y plumas que finaliza con otro rombo. A un lado, en el centro, se representa un círculo. En la parte superior sobresalen tres picos, y en la baja es una especie de fleco de plumas. En el lado derecho del mural se observan plantas o representaciones de cerros. Carmen Valverde sugiere — provisionalmente— que podría tratarse de plantas en cuyos tallos crecen los capullos de mariposa, (Comunicación personal, Miércoles 27 de noviembre del 2002) o flores, que los lepidópteros llaman fanerógamas; pues, según ellos, sin flores no hay mariposas y viceversa, lo que estaría

<sup>96</sup> Herman Beyer, “El ojo en la simbología del México Antiguo” en *El México Antiguo. Revista Internacional de Arqueología, etnología, folklore, Historia*. México, Sociedad Alemana Mexicanista, 1965, T. X, p.488.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 490.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 493.



indicando el estado de metamorfosis del insecto. Para algunos estudiosos los gobernantes que mueren en la vida profana renacen en la sagrada convertidos en mariposa nocturna. Por otro lado, la forma de estos elementos recuerda la retícula del coyote del Pórtico Este del Patio Norte, con la diferencia de que no posee el medio círculo con su borde ancho, y las rayitas horizontales que cruzan de un lado a otro. Abajo de los posibles cerros o plantas se aprecia un suelo tapizado de cuchillos.



Foto 59 Cenefa. Mural 6. Pórtico Sureste. Sección Sureste.

En el mural 6 se observa un marco o cenefa, cuyos bordes laterales están formados por una hilera vertical de chalchihuites; y en su interior se representan algunas plantas con fruto (ver Foto 59). Del lado derecho de la cenefa aparece, nuevamente, el suelo tapizado de cuchillos, y las plantas con los capullos de mariposa; señal de que aquí debió estar también representado el personaje del mural cinco.

En los murales 9 y 10, casi todos perdidos, se conservan pequeños fragmentos que muestran las mismas representaciones de los murales 5 y 6. Es importante destacar que los personajes de los muros este se dirigen hacia la entrada del Cuarto Este, mientras que los de los murales noreste y sureste se van hacia el oeste, donde hay un acceso al pórtico del Templo Este del Patio 7, por el lado norte, y a un cuarto, por el lado sur.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

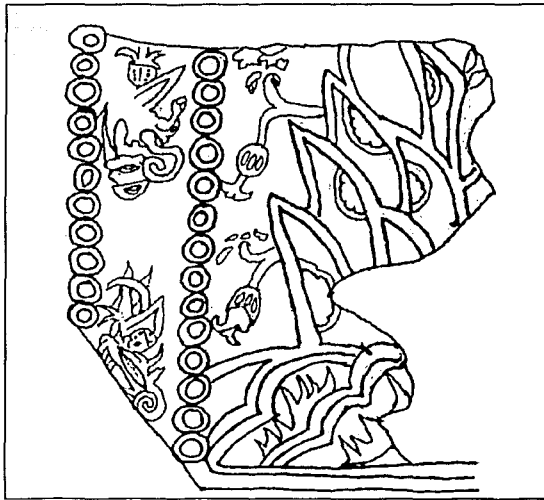


Fig. 50 Cenefá. Mural 6. Pórtico Sureste. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.

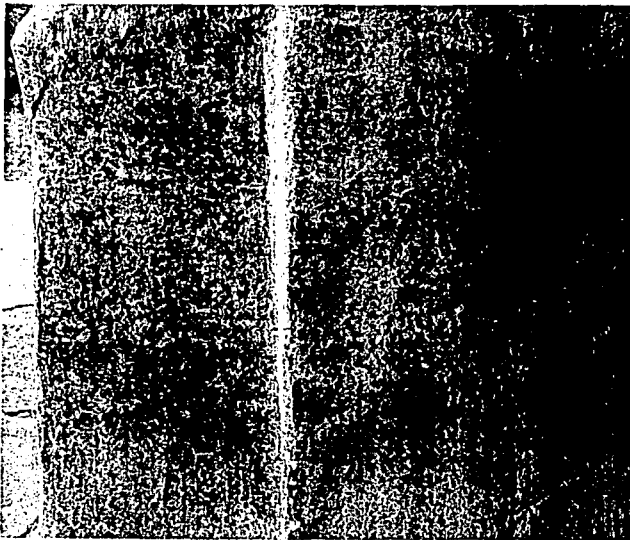


Foto 60 Jambas. Mural 8. Acceso al Cuarto Este del Pórtico Sureste. Sección Sureste.

En las jambas que se localizan en el acceso al Cuarto Este (ver Foto 60 y Fig. 51 ), se observan varias franjas la de abajo se compone de tres chalchihuites o cuentas de jade (arriba y debajo de un rectángulo con dos especies de plumas). La siguiente franja está conformada por tres chalchihuites. La tercera, por tres cuentas de jade y un elemento que los

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

expertos han denominado trilobado y que von Winning identifica como la combinación de tres gotas de agua. Séjourné opina que podrían ser "tres gotas de sangre de sacrificio". La cuarta franja esta asimismo compuesta de tres *chalchihuites*. La combinación de *chalchihuites* y el elemento trilobado sugiere la idea de agua y fertilidad.

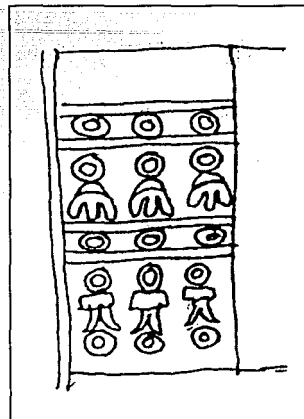


Fig. 51 Jambas. Acceso al Cuarto Este. Pórtico Sureste. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.

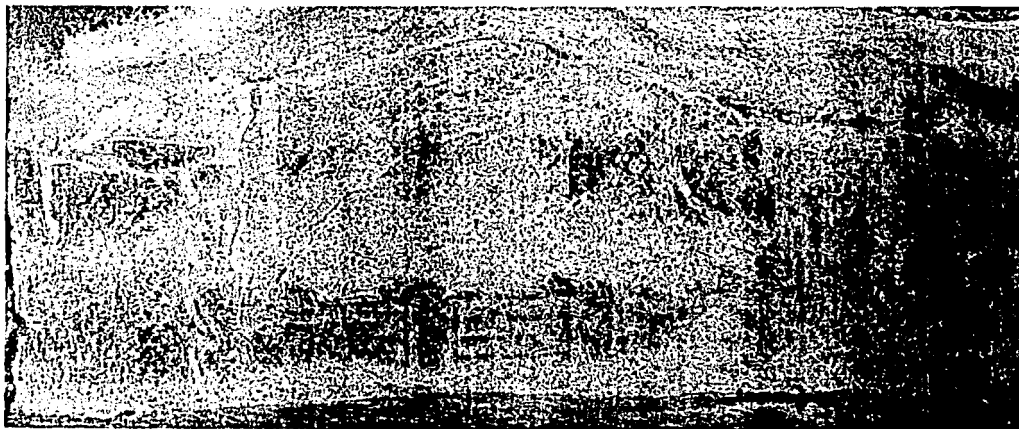


Foto 61 Mural 11. Muro Sureste del Pórtico Sureste. Sección Sureste.

En el mural 11, localizado en el muro suroeste, se representa una estructura arquitectónica, pues se distingue claramente el tablero y las escalinatas que conducen al pórtico (ver Fig. 52 y Foto 61). De su lado izquierdo hay una figura que se parece a la cabeza de un ave



En el mural 12 se representan diversas escenas y rituales, que a continuación se describirán (ver Foto 62). La lectura se hará de izquierda a derecha. En el lado inferior del mural se observa el típico estilo arquitectónico talud-tablero teotihuacano. En la parte izquierda hay un personaje –mira hacia el sur- que trae puesta una capa, y porta un tocado, que no se aprecia con claridad su forma, aunque a mí me parece que se trata de un abultado turbante como el del personaje representado en el cuarto 2 del noroeste del Patio Norte (ver Fig. 53a). Tiene los brazos extendidos hacia el frente, donde se encuentra una vasija. Encima de la vasija se aprecia un elemento que en su parte inferior termina en tres picos, como el elemento trilobado que James Langley identifica con una flor de perfil. De la parte superior de la flor sale una banda angosta en dirección hacia el personaje; por encima tiene un elemento que consiste en dos círculos de los que nacen una especie de cuernos. Enfrente de la mano del personaje se distingue algo como una flor de tres pétalos. Podría ser que el personaje estuviera preparando una pócima herbolaria o efectuando algún ritual. Ligeramente arriba de la flor se observa una virgula de la palabra, que a simple vista se pensaría que fuera de este personaje, pero que al observarla más detalladamente se ve que pertenece a otro que está representado más arriba, que se encuentra en la misma posición que el de abajo y, también, con los brazos extendidos hacia el frente.

Atrás del personaje parecido al del cuarto 2 del noroeste del Patio Norte se encuentra una vasija grande y tres pequeñas. No está claro si las pequeñas vasijas están dentro de la grande o detrás de ésta o si podrían ser aberturas de una misma vasija. Mirando hacia estos utensilios se encuentra un individuo que sujeta tres lanzas, cuyas puntas señalan hacia los objetos, y hacia el hombre que porta el tocado en forma de turbante. Detrás del individuo de las lanzas se distinguen dos lanzas más, una de ellas apunta a sus pies y la otra, hacia el lado contrario. De la

que señala hacia el norte le escurren gotas de sangre. Debajo estas se encuentra, al parecer, un individuo más, tirado en el piso y muerto, aunque no es posible asegurar. pues hacia el lado derecho, lo que debería corresponder a su cabeza, está demasiado alargada; podría tratarse de un mal trazo. Arriba de la lanza, de la que escurren las gotas de sangre, aparece un individuo con los brazos bien extendidos hacia arriba, y otro personaje que lo está agarrando de una de sus manos, como si lo quisiera jalar hacia él, pero aquél se resiste. La postura del individuo, al que están jalando, es más rígida que la del agresor, quien además está girando su otro brazo, con un ademán amenazador o posiblemente como para protegerse de alguna probable reacción de la persona que está agrediendo.

Debajo de estos dos individuos, y a un lado de la lanza que gotea sangre, hay dos personas más, una está tirada en el piso, tiene su brazo derecho extendido hacia atrás; la otra gira el brazo por arriba de la cabeza y en actitud de protegerse o como para decir: ya basta. Un nuevo individuo, a gatas, se le está acercando. Al parecer hablan, pues de sus bocas emerge la vírgula de la palabra. Detrás hay otro arrastrándose por el piso. Su semblante denota dolor y con dificultad se mueve. Tiene el cuerpo rígido. Arriba de él y detrás del agresor, un hombre estira su brazo derecho hacia atrás y el izquierdo lo flexiona un poco hacia delante. Su cuerpo aparece ligeramente girado hacia el frente, hacia los espectadores. De su boca emerge también una vírgula de la palabra. Frente a él, tres individuos danzan alrededor de un cuerpo que yace en el piso. Deben de cantar, pues de la boca de cada uno de ellos asoma la vírgula de la palabra. No hay nada extraño en ello, pues la música da estética y armonía al acto. Tiene visos de ser el rito del sacrificio, cuya celebración entre los mesoamericanos se acompañaba de danzas y cánticos,

elevados a los dioses, alrededor del sacrificado, antes y durante el rito del sacrificio (ver Fig. 53b).

Además, en la parte superior se observa un individuo con las manos levantadas; la pierna derecha y el cuerpo girado hacia delante, mientras que la pierna izquierda la echa hacia atrás; pareciera que es un cautivo, el próximo en acudir al sacrificio, pues se dirige hacia donde se lleva a cabo el rito. Abajo, y un poco hacia delante, un hombre más se arrastra por el piso. Frente a él hay un elemento, que pudiera ser la representación arquitectónica de un patio, rodeado de cuatro templos, mirando hacia los cuatro puntos cardinales; en el centro apenas se distinguen unas vasijas de distintos tamaños y formas. Hacia el supuesto patio se dirige un personaje que porta un tocado muy peculiar, distinto al resto de las figuras que aparecen a lo largo del mural. El tocado se forma de triángulos, con un círculo en las puntas, y de rectángulos, que podrían ser las alas superiores y las antenas de la mariposa. A un lado figura un espacio bastante grande, cuya representación pictórica no se ha podido identificar, pues está muy borroso y la pintura se desprendió en algunas partes.

Arriba del patio señalado, con sus cuatro templos, con dificultad se perciben dos figuras que podrían ser mariposas o un ave como la del mural 3 y 4 de este Pórtico Sureste. Por el contexto de la representación, similar a la de los murales 5, 6, 9 y 10 -plantas de maíz, cerros, y por las características de la mariposa: antenas ojos grandes, formados por dos círculos concéntricos, la probóscide (se ve más clara en el insecto del lado derecho)- me inclino a suponer que no es un ave, sino una mariposa. Aunque no se distinguen las alas delanteras ni las superiores, pero sí su cola que finaliza en plumas. Entre lo que podrían ser las dos mariposas,

aparece un palo apuntando hacia la parte trasera de uno de los que danzan alrededor del individuo que posiblemente va a ser sacrificado. Debajo de las mariposas, y arriba del patio, se percibe una pequeña franja diagonal. En una de las esquinas superiores del patio, se observa un tallo del que se desprenden pequeñas rayitas, que aluden a sus espinas. Detrás de los insectos y de la larga franja diagonal, apenas se distingue otro individuo con los brazos hacia la espalda y la cabeza agachada, mirando hacia el suelo; al parecer, carga unos objetos, que podrían ser instrumentos rituales. Es probable que se dirija hacia la estructura arquitectónica, al centro del patio, a depositar unas vasijas que deben ser para los ritos.

Arriba de las dos mariposas se representó lo que Seller, Von Winning y Langley identificaron como llamas. En dirección al espacio que arde, va corriendo un personaje con las manos alargadas hacia delante; seguido de una fila de individuos con los cuerpos muy rígidos, las piernas flexionadas y hacia delante, mientras que los cuerpos están echados hacia atrás. También los brazos están extendidos hacia delante, como si los estuvieran jalando con una cuerda para llevarlos al fuego. ¿Serían acaso los prisioneros de guerra encaminados a los sacrificios?. El último individuo de la fila pasa su pierna derecha por debajo de la pierna flexionada de otra persona, que parece estar tendido en el piso. Más atrás, se observa un personaje arrodillado, y muy arriba de él, otro acostado boca abajo con las manos extendidas por arriba de la cabeza. De su boca asoma una vírgula de la palabra; está mirando hacia abajo donde se encuentran los individuos, ya descritos. Abajo del hombre arrodillado hay un individuo con la mano hacia delante y el cuerpo, hacia el frente. La pierna izquierda la tiene estirada hacia atrás. En frente de él hay un objeto que aparece incompleto, lo que dificulta su identificación, pero está formado por una banda y finaliza con un círculo, que encierra a otro en su interior y que,



probablemente, contenía un dibujo. La forma del objeto me sugiere un escudo como el que lleva el personaje del mural 5.

En la última parte del mural hay varios individuos con posturas distintas (ver Fig. 53c). El ubicado adelante del objeto -su forma no es clara- tiene los brazos levantados hacia arriba, las piernas abiertas; la izquierda la recarga sobre la pierna del individuo que lo antecede, quien tiene esta extremidad estirada hacia atrás, y la derecha está flexionada hacia delante. El brazo izquierdo lo tiene levantado y con el derecho jala a alguien, que al parecer trata de arrebatar el corazón sangrante a otro individuo. Ambos tienen el cuerpo inclinado hacia el corazón. Se advierte la lucha por alcanzar la supremacía en la realización del acto sublime: la entrega a los dioses del corazón sacrificado. Delante de estos dos personajes que luchan por el corazón se encuentran otros dos más que se dirigen hacia ellos; el más cercano tiene la cabeza agachada, los brazos flexionados hacia los lados y, también, las piernas; la derecha hacia delante y la otra, hacia atrás; parece que está haciendo una reverencia a los que contienden por el corazón sangrante. El otro, en cambio, corre hacia el lugar donde se está dando la pelea como para ver quién es el victorioso. Llama la atención su tocado que hacia delante tiene la forma de un copete bien levantado, es parecido al tocado del personaje que se dirige hacia la representación arquitectónica, ubicada en medio de este mural. Además, arriba de los contendientes, se encuentran otros dos individuos que se miran de frente y que al parecer están bailando, a juzgar por el movimiento de sus cuerpos, sobre todo en el de la izquierda, quien tiene la pierna derecha flexionada hacia delante, el brazo derecho doblado y girado hacia su espalda, y el otro brazo, hacia su lado izquierdo. La cabeza un poco hacia abajo y hacia el frente. Mientras que el otro individuo está agachado, recargados los pies y las manos en el piso.

Por consiguiente, lo que se está representando en este mural es una escena relacionada con los sacrificios humanos, la lucha por ser el elegido para entregar el corazón de la víctima a los dioses. Un honor que se conseguía por medio de la fuerza bruta, en un contexto ritual de danzas y con la presencia de varios individuos.

En el lado izquierdo de este mural se aprecia un pedazo de lo que conformaba su cenefa, compuesta de dos bandas pequeñas de color rojo claro, en los lados y en el centro, la representación de varios objetos como *chalchihuites*, el signo de entrelaces, y una figura, compuesta de una pequeña flor, seguida de un óvalo del que se desprenden pequeñas tiras. Por arriba del elemento entrelazado surge una especie de tallo en cuyo exterior se ven pequeñas figuras, que podrían ser conchas, ya que éstas aparecen siempre en un mismo contexto con *chalchihuites* y el entrelace.

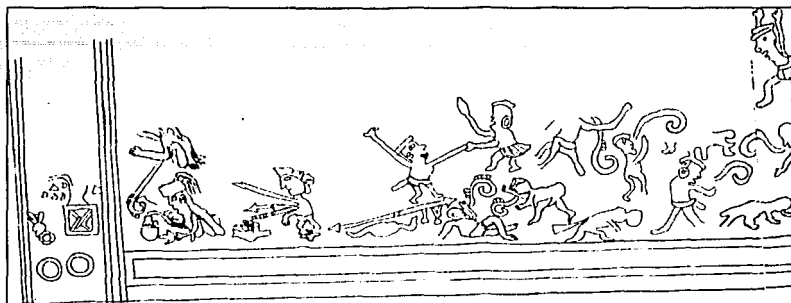


Fig. 53 a

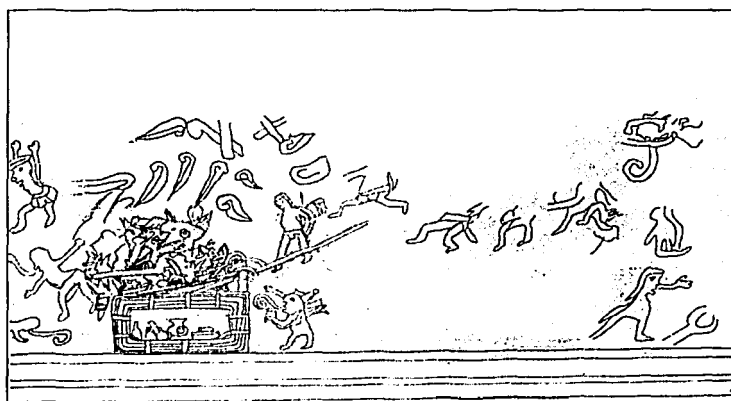


Fig. 53 b

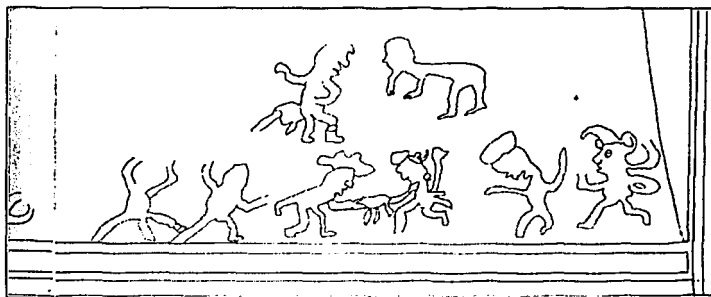


Fig. 53 c

Fig. 53 Mural 12. Pórtico Sureste. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.



Foto 63 Cuchillos de obsidiana y lanzas. Muro Sur. Cuarto Sur del Pórtico Sureste. Sección Sureste.

Por último, en el cuarto ubicado al sur del pórtico sureste, se representan, en todos sus muros, lo que parecen ser cuchillos de obsidiana de distintos tamaños y formas, así como lanzas, pues en algunas partes se ve la punta picuda característica de estas armas (ver Foto 63, Fig. 54 y 55).

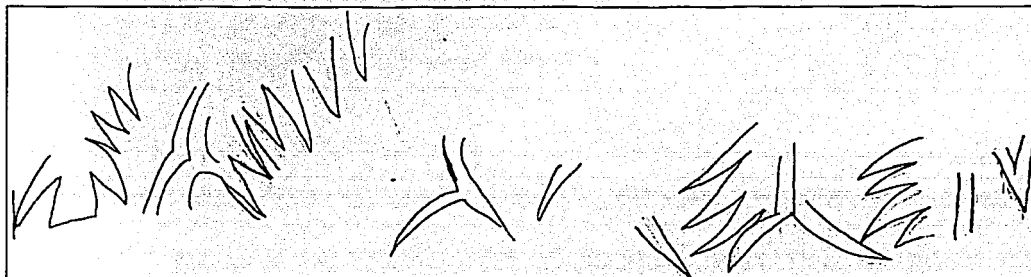


Fig. 54 Cuchillos de obsidiana y lanzas. Muro Sur. Cuarto Sur del Pórtico Sureste. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.



Fig. 55 Cuchillos de obsidiana y lanzas. Muro Oeste. Cuarto Sur del Pórtico Sureste. Sección Sureste. Dibujo de Nadia Giral Sancho.

A guisa de resumen subrayo, que todos los elementos iconográficos y escenas representadas en la Sección Sureste de Atetelco están relacionadas con la guerra y el rito del sacrificio.

Por primera vez en el recorrido por las pinturas se encuentra una escena ritual viva de los sacrificios humanos, tal como se conocen entre los pueblos mesoamericanos. La escena nos pone frente a las víctimas de los sacrificios y a los victimarios: individuos a los que se conduce al sacrificio con los semblantes de dolor en su rostros; hombres tirados sobre el piso; otros que danzan alrededor de sus cuerpos y un corazón sangrante por el que luchan dos individuos para conseguir este don y ser el primero en entregárselo a los dioses. Hay hombres armados con lanzas, y portando vasijas, que también se usaban para los sacrificios, y todos los elementos relacionados con esta práctica.

Hay una rica simbología en torno a esta escena, todavía sin descifrar, pero que están ahí esperando a los estudiosos para que las descubran y les den su sentido.

Por la iconografía he recogido ciertos aspectos relacionados con la vida cotidiana como lo son las diversas indumentarias, consignadas en la tabla que elaboré y analizadas en las consideraciones finales.

Entre los elementos del mundo animal, que aparecen en esta sección, sobresalen las aves y las mariposas; habría que ver lo que significan en este nuevo contexto. El elemento ave con los polluelos podría indicar el nacimiento de una nueva etapa. Nacimiento implica renacimiento y novedad; la guerra representa destrucción y caos, pero es necesaria para que se dé la renovación

o el nacimiento de una nueva época, dinastía, momentos y cambios necesarios en la vida de los hombres. La mariposa se relaciona con la guerra en sus tres aspectos; por un lado simboliza la vegetación y fecundidad (guerra vista como renovación) y por el otro representa la efigie de la flama, y el alma de los guerreros.

A su vez, teniendo en cuenta que esta Sección pertenece a una época tardía teotihuacana, relacionada con el principio de la decadencia de Teotihuacan, no es de extrañar que su pintura recoja ese espíritu de renovación que ya estaba presente en el entorno y que los pintores lo plasmaron magistralmente.

Por último, la Sección Sureste pudo haber fungido como el lugar donde se daba la convivencia familiar de los guerreros, a juzgar por los cuartos que aquí se encuentran y la cercanía de la cocina, así como las representaciones del cultivo de maíz y de otras plantas con fruto, que formarían parte de su alimentación. Es importante mencionar que el maíz, además de constituir el principal alimento de los mesoamericanos, su ciclo simboliza la vida misma, la esencia de la humanidad y la identidad de los pueblos. En el momento en que el hombre come este alimento sagrado, se humaniza.

## Lista de los elementos iconográficos de la Sección Sureste

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	CENEFA	JAMBA
A	coyote o jaguar	Sur		laterales/frontales		
B	entrelaces unidos por medio de un nudo	Sur		laterales/frontales	franja ubicada en el medio	
B	entrelaces unidos por medio de un nudo	Sureste		12	X	
C	banda entrelazada	Sur			X	
D	volutas	Sur			X	
D	volutas	Sureste		11		
E	pata desmembrada	Sur		frontales		entrada al cuarto sur
F	Biznaga	Sur		frontales		entrada al cuarto sur
G	rostro de un animal	Sur		frontales		entrada al cuarto sur
H	banda ancha que finaliza como los pétalos de una flor	Sureste		1		
H-1	figuras geométricas	Sureste		1		
I	puntas de un manojo de plumas	Sureste		1		
J	ave con las alas extendidas	Sureste		3 Y 4		
K	pequeñas cabezas de polluelos	Sureste		3 Y 4		
L	Glifo "Ojo de reptil"	Sureste		3		

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	CENEFA	JAMBA
L	Glifo "Ojo de reptil"	Sureste		5,6,9,10		
M	signo doble peine	Sureste		3		
M	signo doble peine	Sureste		5,6,9,10		
N	Chalchihuites	Sureste		4	X	
N	Chalchihuites	Sureste		6	X	
N	Chalchihuites	Sureste		7,8		entrada al cuarto este
N	Chalchihuites	Sureste		11		
N	Chalchihuites	Sureste		12	X	
Ñ	Mariposas	Sureste		4	X	
Ñ	Mariposas	Sureste		12		
O	personaje con rostro y cuerpo de mariposa	Sureste		5,6,9,10		
P	Figuras en forma de hongos	Sureste		5,6,9,10		
Q	pequeños entrelaces	Sureste		5,6,9,10		
R	círculos ovalados	Sureste		5,6,9,10		
S	gotas	Sureste		5,6,9,10		
T	flores	Sureste		5,6,9,10		
U	virgula de la palabra	Sureste		5,6,9,10		
U	virgula de la palabra	Sureste		12		
U-I	grupos de cinco cuadretes	Sureste		5,6,9,10		
V	corazón sangrante o elemento trilobado	Sureste		5,6,9,10		
V	corazón sangrante	Sureste		12		
V	elemento trilobado	Sureste		7,8		entrada al cuarto este
W	figura formada de círculos, un rombo y plumas	Sureste		5,6,9,10		

TESIS CON  
 FALTA DE ORIGEN



NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	CENEFA	JAMBA
X	figura círculo tres picos y fleco de plumas	Sureste		5,6,9,10		
Y	maíz o cerros	Sureste		5,6,9,10		
Y	maíz o cerros	Sureste		12		
Z	cuchillos	Sureste		5,6,9,10		
Z	cuchillos		Sur al que se accede por el pórtico sureste			
AB	plantas con fruto	Sureste		6	X	
BC	estructura arquitectónica de un templo	Sureste		11		
CD	cabeza de ave	Sureste		11		
DE	plumas	Sureste		11		
EF	triángulos	Sureste		11		
FG	rectángulo	Sureste		11		
GH	pequeños círculos	Sureste		11		
HI	talud-tablero	Sureste		12		
IJ	Personaje con capa y un tocado en forma de turbante	Sureste		12		
JK	Vasija	Sureste		12		
KL	flor de perfil	Sureste		12		
LM	Flor de tres pétalos	Sureste		12		
MN	Lanzas	Sureste		12		

NUMERACIÓN	ELEMENTO	PÓRTICO	CUARTO	MURO	CENEFA	JAMBA
MN	lanzas		Sur al que se accede por el pórtico sureste			
NÑ	figuras humanas	Sureste		12		
ÑO	patio con sus cuatro templos	Sureste		12		
OP	tallo con espinas	Sureste		12		
PQ	llamas	Sureste		12		
QR	Figura formada de una pequeña flor un círculo ovalado del que se desprenden tiras	Sureste		12	X	
RS	conchas	Sureste		12	X	

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

## Tabla de Indumentaria

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

### Sección Sureste

UBICACIÓN	IMAGEN	ATUENDO	TOCADO
Pórtico Sureste, lado Este (murales 5, 6, 9, 10)	Personaje con rostro y cuerpo de mariposa	-Plumas, medios círculos, pequeñas líneas verticales, rectángulos que finalizan en un triángulo (alas de mariposa) -Plumas -Tres grandes plumas decoradas con pequeñas líneas verticales y cuya punta tiene el signo "doble peine" (cola)	
Mural 12 ó oeste	Escena de guerra y sacrificios humanos	-Personaje con una capa -Hombres que portan faldellines	-Personaje con un tocado en forma de un abultado turbante del que cuelgan plumas -Personaje con tocado formado de triángulos con un círculo en las puntas y de rectángulos (asemejan las alas superiores y las antenas de la mariposa) -Personaje con un tocado en forma de un copete bien levantado hacia delante

## Lista de los elementos iconográficos repetidos en dos o más secciones de Atetelco

NUMERACION	ELEMENTO	PATIO BLANCO	PATIO PINTADO	PATIO NORTE	SECCIÓN SURESTE
A	piel de coyote	X		X	
B	humano con traje de coyote	X		X	
C	animal coyote	X		X	X
D	Virgula de la palabra	X		X	
E	figuras trianguliformes	X		X	
F	Superposición de pequeñas placas	X	X	X	
G	red	X	X	X	
H	volutas	X		X	
I	sandalías	X		X	X
J	figuras trilobadas o corazón sangrante	X	X	X	X
K	plumas	X	X	X	X
L	figuras ovaladas y circulares	X	X	X	X
M	perfil de ave	X		X	
N	cuchillo	X	X	X	X
Ñ	triangulos	X		X	X
O	grupo de cuadretes			X	X
P	gotas con ojos			X	X
Q	figuras geometricas		X	X	X
R	tocado	X	X	X	X
RI	tocado en forma de turbante			X	X
S	rombos	X		X	X

NUMERACION	ELEMENTO	PATIO BLANCO	PATIO PINTADO	PATIO NORTE	SECCIÓN SURESTE
T	ave con alas extendidas			X	X
U	capa			X	X
V	pata desmembrada	X		X	X
W	biznaga			X	X
X	flor de tres petalos			X	X
Y	muro en talud			X	X
Z	gotas		X	X	X
AB	discos		X	X	
BC	escudos	X	X	X	X
CD	vasija			X	X
DE	bandas entrelazadas	X	X		X
EF	caracol	X	X	X	
FG	rostro de Tlaloc B	X	X	X	
GH	parabola palmeada	X	X	X	
HI	representación arquitectónica	X			X
IJ	lanzas	X		X	X
JK	conchas	X	X	X	
KL	chalchihuites	X			X
LM	doble peine		X		X
MN	cabeza de ave		X		X
NN	colmillos de jaguar	X	X		

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

## CAPITULO 4

### SIMBOLOGÍA DEL COYOTE EN TEOTIHUACAN

Este capítulo tiene una justificación fundada por estar dentro de los objetivos generales de la tesis: buscar la vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco desde el ángulo de una interpretación de sus símbolos pictóricos. Por demás está insistir en la importancia que los pueblos mesoamericanos concedieron a las creencias mitológicas y el papel de estas en los comportamientos de los determinados grupos de la sociedad. El trabajo en sí ha estado encaminado a establecer esa relación entre las actitudes de las mentalidades colectivas y el comportamiento socio-cultural de los actores sociales. La idea de concebir un capítulo separado acerca del símbolo del coyote me fue dictada por el hecho mismo de que este animal aparece repetidas veces, en distintas representaciones y actitudes, en las pinturas murales de algunas de las secciones del conjunto de Atetelco, así como en la cerámica.

Para satisfacer esta exigencia tuve que asomarme al universo de los mitos, que nos ayudan a comprender la vida, las costumbres y la idiosincrasia de los pueblos que les dieron origen. "Es en el mito donde mejor se capta, en vivo, la colusión de las postulaciones más secretas y virulentas del psiquismo individual y de las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social."<sup>1</sup> Para Callois el origen de los mitos proviene de la naturaleza, la historia, la sociología y el hombre, y por lo mismo, la explicación tiene que partir de ahí. Los fenómenos naturales (eclipses, fases de la luna, tempestades, etc) conformarían el marco de la función fabuladora, la primera envoltura de los mitos. La envoltura esencial estaría constituida por los

---

<sup>1</sup> Roger Callois, *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 13.

datos de la Historia y la Sociología (componentes externos) y los componentes internos recaerían sobre la Psicología. Las investigaciones se están enfocando en la dirección histórico- social, pues los esfuerzos que ha hecho la psicología no han sido suficientes. Callois, al respecto, expresa: “la necesidad de trasponer, de grado o por fuerza, en el análisis de los mitos un principio de explicación, que ya es abusivo hacer extensivo a toda la psicología, el empleo mecánico y ciego de un simbolismo imbécil... han conducido a resultados a los que no se puede desear sino un silencio eterno.”<sup>2</sup> Sin embargo, el autor francés reconoce al psicoanálisis el que hubiera creado las bases de una lógica de la imaginación afectiva (complejos, transferencias, etc). Su falla principal consistió, dice, en querer buscar “en las circunstancias del relato lo que era necesario buscar en su esquema dinámico: el resorte afectivo que da al mito su poder de imperio sobre la conciencia individual”.<sup>3</sup> El mito cuya sustancia es social, está conectado indisolublemente con los estados de conciencia, que es en donde, en realidad, se afirma:

El mito es anterior al hombre: toda percepción de un hecho exterior en un organismo dotado de cierta conciencia es un mito en potencia; el universo en el cerebro de un animal superior da por resultado una serie de mitos, es decir de representaciones instantáneas, que se desvanecen tan pronto como se provocan; cuanto más establezcan la memoria y la conciencia relaciones entre esos relámpagos de visión del no-yo, más se precisa y se afirma el mito y más sube el animal de grado en la escala de los seres.<sup>4</sup>

Enlazo esta perspicaz consideración con la no menos aguda de Ernst Cassirer, quien en su

*Filosofía de las formas simbólicas* subraya que:

La conciencia moderna brota del mito prehistórico y de la metafísica medieval; sus formas simbólicas han nacido del dato bruto de los ritos y de los gestos; las funciones lógicas se desprenden del material natural y se liberan paulatinamente de la invasión sensorial, permitiendo así la autoliberación de la conciencia. Las formas simbólicas son, pues, estados progresivos de la aparición de la conciencia.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>4</sup> Victor Henry, *La magia en la India antigua*, Paris, 1904, N. 1, p. 242. Tomado de Roger Callois, *op. cit.*, p. 21.

Esta aparición, esta emergencia gradual, permite seguir el progreso en la evolución que del pensamiento metafísico conduce a la ciencia moderna”.<sup>5</sup>

Cassirer, como se desprende de esta interesante tesis, comprendió que la razón pura (Kantiana) no sólo debía justificar el hecho científico, sino también el mítico, y con ello todas las formas de creación y de expresión artística, así como los tipos de vida social.

Para Cassirer las formas simbólicas tienen su origen en el dato bruto de los ritos. Esa misma idea la sostiene G. Dumézil, uno de los autores, según nos informa R. Caillois, que más ha hecho por interpretar conjuntamente los mitos y los ritos: “La verdad es que los mitos hacen y prosperan en condiciones oscuras, pero casi siempre solidarias de los ritos: algunos mitos de monstruos en banda tienen muchas posibilidades de haber nacido con algunos ritos de enmascaramiento, un mito de castración con algunas castraciones rituales.”<sup>6</sup>

La función específica del mito es de orden social, como lo comprueba el carácter colectivo de la imaginación mítica, pero “...su inervación es de naturaleza afectiva y remite a los conflictos fundamentales suscitados de vez en cuando por las leyes de la vida elemental. El mito representa para la conciencia, la imagen de una conducta cuya solicitación siente ella. Cuando esa conducta existe en otra parte de la naturaleza, encuentra por tanto su realización efectiva en el mundo objetivo.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Ernst Cassirer en Gonzalez Porto- Bompiani, Montaner y Simón, *Diccionario literario de obras*, Barcelona, 1963, T V, p. 164.

<sup>6</sup> G. Dumézil, *Guzanos-Varuna*, Paris, 1934, p. 29. Tomado de Roger Callois, *op. cit.*, p. 31.

<sup>7</sup> Roger Callois, *op. cit.*, p. 92.



El estructuralismo, del que Lévi-Strauss es uno de los más destacados representantes, trata de descubrir en el ámbito histórico y social determinadas leyes y estructuras mentales. Para este autor los mitos se remontan a una época “en que la distinción entre animales y hombres no se había establecido.”<sup>8</sup> Para Alfredo López Austin, el mito “es una realidad social y, como tal, una realidad compleja. Sus límites son evanescentes en el conjunto de las relaciones que existen en la totalidad social.”<sup>9</sup> Es la referencia al otro tiempo, el tiempo anterior a la creación e historias de los dioses, los cuales son negados al igual que el tiempo de los hombres.

Por los autores citados queda clara la sustancia social del mito y su vinculación con las formas de la conciencia hasta el grado de que es posible determinar las leyes del pensamiento mítico y delinear las necesidades psicológicas de su estructura. Como el símbolo es el lenguaje del mito, me he visto obligada a entrar, de puntillas, en la semiótica para ver cuál es el papel del símbolo dentro de los otros signos, qué es lo que lo distingue de ellos. La entrada se debió al hecho de que existe una gran confusión al respecto. Me alineé con preferencia a los criterios de Adam Schaff, el filósofo contemporáneo polaco más importante. De su *Introducción a la semántica*, una de las ramas de la semiótica, junto con la Sintáctica y Pragmática, tomé la definición que da del símbolo. Schaff clasifica a los símbolos como signos sustitutivos especiales:

- 1) Son objetos materiales que representan ideas abstractas;
- 2) la representación se basa en un convenio que hay que conocer para entender el símbolo dado;

---

<sup>8</sup> Claude Lévi-Strauss, “El mito y el cuento” (Conferencia de Claude Lévi-Strauss en la UNAM), trad. Nora Pasternak, Sábado, *Unomásuno*, 24 de febrero de 1979, p. 2.

<sup>9</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del Tlacuache*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1998, p. 103.

- 3) la representación convencional consiste en representar una visión abstracta por un signo que exteriormente se dirige a los sentidos y semánticamente funciona por ejemplificación, alegoría, metáfora, alusión mitológica, etc. Queda claro que la función primordial del símbolo, que lo distingue de los otros signos sustitutivos, es la representación de una noción abstracta por un objeto material, que funciona como signo.

Ejemplos: La cruz es símbolo del cristianismo, que como cualquier creencia es un concepto abstracto; el fascismo (todos los sistemas sociales son abstractos) tiene como símbolo la suástica; el comunismo, la hoz y el martillo con una estrella roja, entre otros.

El sentido más profundo de los símbolos consiste en acercar a los hombres a conceptos abstractos en forma de objetos materiales, más fáciles de recordar. Cuando el símbolo se independiza de lo que representa se mitologiza. El símbolo está en estrecha conexión con un concepto intelectual y con los estados emocionales; es objeto material y una imagen visual.

El pintor, dibujante o escultor para transmitir un concepto en cuestión tiene que recurrir a un determinado símbolo. Con frecuencia hace uso de la mitología y de los símbolos animales que aparecen en emblema de estados. Observa Schaff que con frecuencia una imagen simbólica puede ser abstracta ella misma y en ese caso sus nexos con la noción abstracta que representa son convencionales; ejemplo, la combinación de colores como símbolos nacionales en las banderas. Resumiendo lo expuesto: el símbolo es un objeto, estado de cosas o acontecimiento material que sustituye (representa) una noción abstracta y esa representación sólo es posible si se basa en un convenio definido, una costumbre o un acuerdo.<sup>10</sup> Hasta aquí Schaff.

---

<sup>10</sup> Adam Schaff. *Introducción a la semántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 190-198.



Foto 63 Talud y tablero del Pórtico Sur del Patio Blanco.

A renglón seguido, paso a las pinturas donde aparece el coyote. En los tres pórticos del Patio Blanco se conserva una rica y exuberante iconografía en la que sobresalen las figuras del coyote en un contexto de guerra y sacrificio. Se les identifica por el pelo que los cubre, representado por pequeñas rayas ordenadas en delgadas franjas. En los taludes del Pórtico 1 se les ve entrar y salir del templo (ver Foto 63), pero en el Pórtico 2 o Templo Este aparecen acompañados de jaguares reticulados. En los taludes frontales el coyote va a la cabeza, es decir, es el primero en entrar al templo, pero en los taludes laterales es el jaguar el primero en salir al exterior, a la luz de afuera. Se advierte una diferencia entre la representación de los coyotes del Pórtico 1 y los del Templo Este quienes les sale del hocico una figura trilobulada con tres gotas, que para algunos estudiosos, como Laurette Séjourné, representa el corazón sangrante, lo que

indica la sangre del sacrificio, es decir el significado ritual (ver Foto 64). En los tableros del Pórtico 1 se observan figuras antropomorfas con cabezas de coyote, encuadrados en una especie de red de anchas franjas; tal vez, se trate de lo que posteriormente los mexicas llamaron caballeros coyotes. En los marcos que rodean los taludes y en los tableros de ambos pórticos se encuentran elementos vinculados con la guerra y el sacrificio, como son los escudos, cuchillos de obsidiana, patas desmembradas de coyote, y rostros de Tlaloc B –divinidad asociada con la guerra.

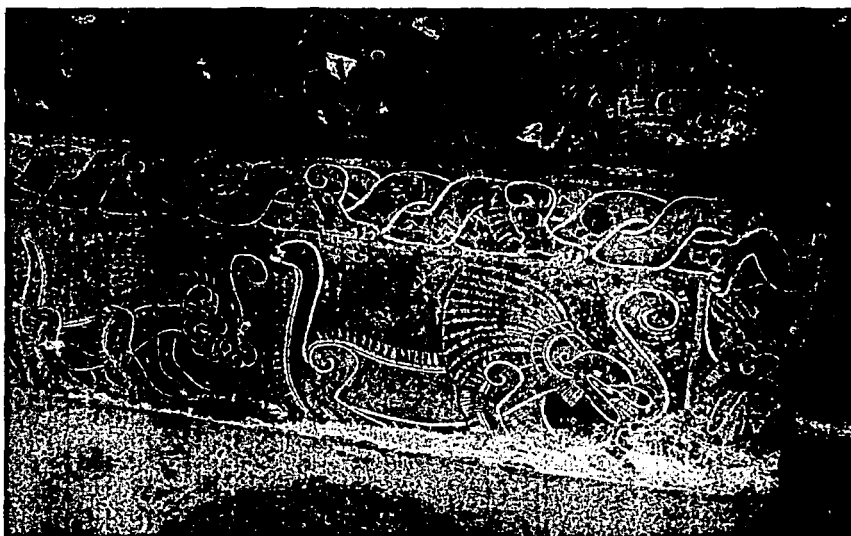


Foto 64 Procesión de coyotes y jaguares. Talud frontal del Pórtico Este. Patio Blanco.

A su vez, en la sección norte de Atetelco, la excavada por Laurette Séjourné, hallaron, también en los murales, una serie de escudos o *chimallis*, cuchillos de obsidiana, guerreros coyotes y coyotes sobre un pedestal; lo que nos lleva a suponer que el coyote era un símbolo de poder, un instrumento de dominación.

En el pórtico, al sur del Patio 7, aparece de nuevo representado en los cuatro muros, pero, a diferencia de los otros, no tiene las pequeñas rayitas que caracterizan al cánido (ver Foto 65).

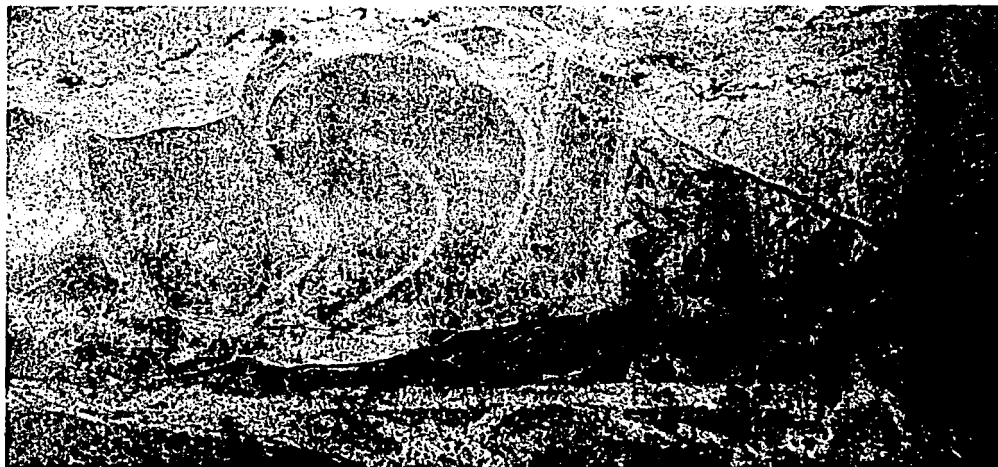


Foto 65 Coyotes. Mural 1-4 Pórtico Sur del Patio 7. Sección Sureste.



Fig. 56 Coyotes de frente sujetan un animal. Mural de la Colección Wagner Tomado de Kathleen Berrin, Clara Millon, René Millon, *Feathered Serpents and flowering trees*.

Hay representaciones de coyotes en los murales de la Colección Wagner. En uno de ellos, dos coyotes de perfil con la cabeza de frente, tratan de agarrar a otro animal, mucho más débil que ellos (ver Fig. 56). Esta escena violenta podría asociarse con el sacrificio humano, o con las cualidades agresivas y destructoras del propio animal, el *coyoil*. En otro de los murales, también de la Colección Wagner, que probablemente corresponde al sitio de Techinantitla, aparece un coyote de perfil con una especie de collar que le cuelga del pescuezo; porta un tocado con grandes plumas y dos palos alargados y perpendiculares que salen del centro, y que tienen forma de T; uno se dirige hacia abajo y el otro, a la derecha, para finalizar en un gancho afilado. Porta un gran cuchillo de obsidiana, objeto ritual en los sacrificios humanos (ver Fig. 57). De su hocico sale una vírgula de la palabra, decorada con grupos de cinco cuadretes que intercalan con cuatro flores, dos de ellas están abiertas y las otras dos cerradas.

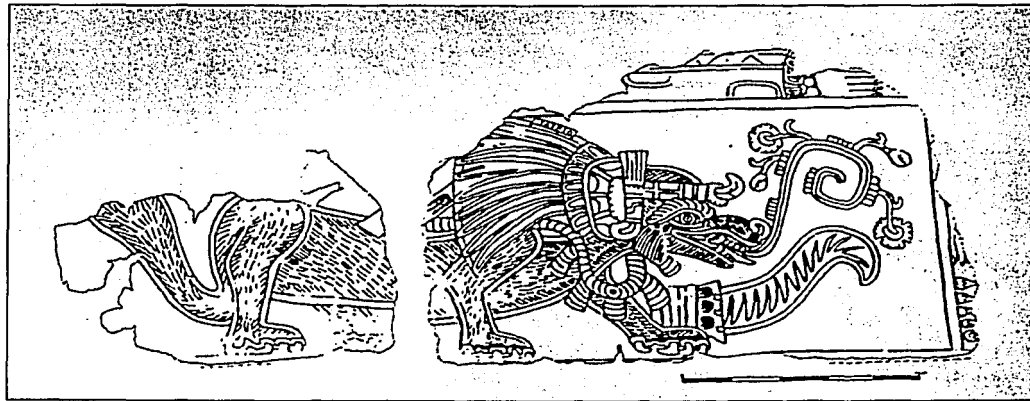


Fig. 57 Coyote de perfil. Proviene probablemente de Techinantitla. Tomado de Kathleen Berrin, Clara Millon, Rene Millon, *Feathered Serpents and flowering trees*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 58 Vaso trípode en el que se representa un personaje antropomorfo con cabeza de coyote. Tomado de Laurette Séjourné, *Teotihuacan, Metropole de L'Amérique*.

Se han encontrado representaciones de coyote en la cerámica. En el vaso trípode que halló Séjourné, aparece un personaje antropomorfo con cabeza de coyote (ver Fig. 58). En otro vaso cilíndrico trípode se encuentra la cabeza de un coyote con un tocado, cuya franja, la más cercana a la cabeza, está formada por una sucesión de placas rectangulares. El vestido no se distingue bien, pues está muy borroso (ver Fig. 59).

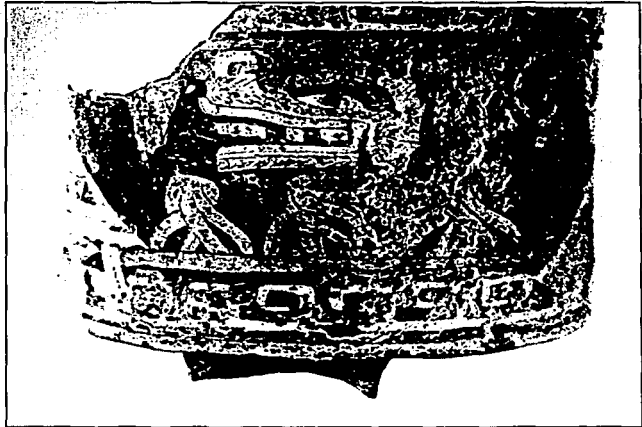


Fig. 59 Vaso trípode en el que se representa la cabeza de coyote. Tomado de Katheen Berrin, Clara Millon, Rene Millon, *Feathered Serpents and flowering trees*.

Los ejemplos aquí analizados muestran una asociación directa del coyote con la guerra y los sacrificios humanos. Kathleen Berrin, Clara Millon, apuntan además: “The coyote filled a special role in the organization of state power and its attendant ideology.”<sup>11</sup> Estos mismos autores y sus colaboradores son de la opinión de que: “The military/ sacrificial role of the coyote may have originated at Teotihuacan. The association with warfare and heart sacrifice continued among the Toltecs of Tula;”<sup>12</sup> luego pasó a los mexicas.

Para obtener datos sobre las características del coyote, animal propio de las mesetas secas del Suroeste de América del norte, he recurrido a las crónicas castellanas. Fray Bernardino de Sahagún informa “que hay en estas tierras un animal que se dice *coyotl*, al cual algunos de los españoles le llaman zorros y otros le llaman lobo, y según sus propiedades a mi ver ni es lobo ni zorro sino animal propio de esta tierra.”<sup>13</sup> El fraile franciscano lo describe como: “muy veloso, de larga lana; tiene la cola gruesa y muy lanuda; tiene las orejas pequeñas y agudas, el hocico largo y no muy grueso, y prieto; tiene la piernas nervosas, tiene las uñas corvadas y negras.”<sup>14</sup>

En los mitos cosmogónicos de los indios actuales de California, el coyote está considerado como un animal nefasto y astuto que entorpece la acción de los héroes creadores y se le responsabiliza de todo lo que hay de malo en la creación. Arthur Cotterell cuenta que en los mitos de los maidus y de otras tribus del suroeste de América del Norte “el coyote representa las

---

<sup>1</sup> *Feathered Serpents and flowering Trees*, p. 208.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 207- 208.

<sup>3</sup> FR, Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Libro XI, T. II, p. 881.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 881.



fuerzas de la malignidad, astucia y destructividad que operan en el seno de la creación. Sus jugarretas son a la vez misteriosas y monstruosas.”<sup>15</sup>

En cambio, para los nahuas el coyote combinaba atributos tales como sagacidad, fuerza y resistencia. Sahagún, al respecto, expresa: “siente mucho, es muy recatado para cazar, agazápase y ponese en acecho, mira a todas partes para tomar su caza, es muy sagaz en acechar su caza y cuando quiere arremeter a la caza primero echa su vaho contra ella, para inficionarla y desanimarla con él.”<sup>16</sup>

Las tribus de la región central de Mesoamérica como las del Suroeste de América del Norte, consideraban diabólico al coyote, pero con la salvedad que para las primeras sólo se revelaba en esa forma cuando “alguno le quita la caza nótale, y aguárdale y procura de vengarse de él matándole sus gallinas u otros animales de su casa; y si no tiene cosa de éstas en que se vengue aguarda al tal cuando va camino, y ponese delante ladrando, como que se le quiere comer por amedrentarle, y también algunas veces se acompaña con otros tres o cuatro sus compañeros para espantarle, y esto hacen o de noche o de día.”<sup>17</sup>

También el *coyotl* para los nahuas tiene condiciones generosas: sabe ser agradecido. Esta cualidad del cánido se trasluce claramente en la historia que refiere el fraile Sahagún, de suyo conmovedora e interesante:

Cuenta el fraile que un caminante se topó en el camino con un coyote que pedía auxilio, porque una culebra se le había enroscado en el pescuezo. El caminante la hirió con una verdasca logrando que se desenroscara y se perdiera entre las

<sup>15</sup> Arthur Cotterell, *Diccionario de mitología universal*, p. 244.

<sup>16</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *op cit*, p. 881-882.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p 882.

hierbas. Tiempo después el caminante volvió a encontrarse con el coyote, quien le puso enfrente unos maizales; llevaba dos gallos en la boca, asidos por los pescuezos. El animal siguió al caminante hasta su casa; una vez conocida la dirección, le llevó una gallina a su domicilio y dos días después, un gallo.<sup>18</sup>

Según la información de Sahagún, el coyote entre los mexicas era el patrón de los plumajeros y frecuentemente se le representó emplumado, como sucede también en Teotihuacan. Las ya citadas Kathleen Berrin, Clara Millon y otros comentan que “The feather workers were the highest ranked group of artisans and, interestingly, were said to be descendants of the ancient inhabitants of the valley. In that guise the coyote still had martial attributes, carrying a sword-shaped staff set with obsidian blades and a shield.”<sup>19</sup> Por lo demás fue una insignia guerrera de los mexicas, entre los que existió la orden de los caballeros coyotes.

Por otra parte, Alfredo López Austin comenta que “en el dios Huehuecoyotl (coyote viejo) se expresaban los conceptos fundamentales de placer y lujuria,”<sup>20</sup> cualidades que, por cierto, se atribuían a los coyotes. Esto muestra, como observa López Austin, una de las realidades del mundo: el erotismo.

López Austin dice que los dioses podían escoger diversos seres mundanos como cobertura de su fuerza, por ejemplo Tezcatlipoca en muchas ocasiones se hacía nahual en el coyote. En Mesoamérica el individuo tenía desde su nacimiento algún tipo de vínculo con los animales. Guilhem Olivier destaca que “se creía que el animal que nacía el mismo día que una

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 882: el relato de Sahagún ha sido modernizado para facilitar al lector su comprensión.

<sup>19</sup> *Feathered Serpents and Flowering trees*, ed. Kathleen Berrin, Clara Millon, René Millon, et al., p. 208.

<sup>20</sup> Alfredo López Austin, *op cit*, p. 163.

persona iba a compartir su vida con ella, concepto llamado tonalismo.”<sup>21</sup> Para muchos estudiosos el coyote era el tonal de un músico otomí o de un plumajero mexicana.

Tanto Alfredo López Austin, como otros especialistas en la materia, opinan que el coyote entre los nahuas simboliza el cielo nocturno, la potencia masculina, mientras que su contraparte, el tlacuache, es la potencia femenina, el dios del amanecer. Ambos animales servían de intermediarios entre la luz solar y la noche, pero con signos opuestos, “nacido en la oscuridad y portador de la luz, el tlacuache; nacido en el día y portador de la noche el coyote.”<sup>22</sup>

Entre los nahuas, el coyote, el puma y el zorrillo se relacionan con lo caliente, por su piel gruesa y abrigadora; en cambio, el tlacuache vendría a ser lo frío, por no recibir jamás el calor solar. Una vez más se comprueba el dualismo fundamental del mundo mesoamericano

Press recogió en 1907 unos relatos nahuas duranguenses de San Pedro Jícora, en los que se aprecia una serie de enfrentamientos entre el personaje fuerte, el coyote, quien trata de aprovecharse de la debilidad de su oponente, el tlacuache, pero la astucia del segundo lo vence. Aquí se advierte la presencia de la lucha entre dos fuerzas opuestas, con el triunfo consecutivo de las que representan el bien.

Regresando a Atetelco, cabe la suposición que, en el Patio Blanco el jaguar ocupó el lugar que el tlacuache tiene en los mitos nahuas que Alfredo López Austin recopiló y estudió, pues al igual que éste al jaguar, y como observa Carmen Valverde, en el mundo maya, “por sus

<sup>21</sup> Olivier Guilhem “Los animales en el mundo prehispánico” en *Arqueología mexicana*. Vol. VI, N. 35, p. 8.

<sup>22</sup> Alfredo López Austin, *op cit*, p.287.

hábitos, le corresponde originalmente el mundo de abajo, el femenino, el reino de la oscuridad y de la noche.”<sup>23</sup> El felino guarda un estrecho vínculo con las deidades asociadas al inframundo y, según la misma Valverde también está unido “a las diversas puertas de entrada a este sector del universo, como podrían ser las cuevas, el interior de los montes y en ocasiones las espesuras de las selvas y bosques.”<sup>24</sup> El jaguar entre los mayas es el símbolo del lado nocturno de la vida, es “el espacio de la reproducción, es esencialmente la parte femenina del cosmos, es aquí donde se propicia y surge la existencia; es también el ámbito de los dioses de la tierra y el agua.”<sup>25</sup> A su vez, es el portador de la luz que nace en la oscuridad de la noche. Lo mismo que el tlacuache recogió el fuego nuevo. Está también representada en el Templo Este del Patio Blanco esa dualidad, complemento y correspondencia, entre estos dos animales vinculados con la guerra por cuanto ésta como actividad pertenece al lado oscuro del cosmos, que es el del felino y el cánido. Sabido es que en el mundo mesoamericano la guerra era el camino para la supervivencia del cosmos, su medio regenerador.

Lo hasta aquí expuesto, y como se fue comentando en el proceso de redacción de este capítulo, existe una relación del coyote en Teotihuacan con la guerra y los sacrificios humanos. Hay pruebas pictóricas fehacientes para dar por fundada esta suposición. En un mural de la Sección Sureste de Atetelco se representa una escena vívida relacionada con los sacrificios: lanzas de las que escurren gotas de sangre, hombres tirados en el piso o arrastrándose por él, individuos que cantan y danzan alrededor de un cuerpo tirado en el piso, instrumentos rituales, un corazón sangrante, que se disputan dos individuos y cuyo vencedor tendrá el honor de ofrecer el don más preciado a los dioses. La escena sugiere que son los militares los que oficiaban los

<sup>23</sup> Carmen Valverde Valdez, *El simbolismo del jaguar entre los mayas*, p. 91.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 140.

sacrificios, los que cumplieran esa función ideológica dentro del poder estatal, a la que apuntaban Kathleen Berrin y Clara Millon. ¿Pero dentro de los militares a quiénes correspondía dirigir la ceremonia?

Dentro de esa relación indudable entre el coyote – la guerra y los sacrificios queda todavía por averiguar si el coyote representa un emblema de la orden de caballería de ese nombre, por analogía con la que existió y existieron (águilas y jaguares) entre los mexicas y, que al parecer, su misión consistió en conseguir prisioneros. Como se ve todo apunta a que el coyote está asociado con la parte religiosa del militarismo: prisioneros para los sacrificios humanos, máxime que en una sociedad como la teotihuacana la actividad guerrera en su función esencial, de conquistas de otros pueblos, no se justificaba. Queda por averiguar cuáles eran las funciones del coyote, en su representación zoomorfa, y en la antropomorfa. En el estado natural pudiera asociarse con Tlaloc B, el dios de la guerra, o estar representando la función de los sacrificios humanos. En su condición antropomorfa pudiera asociarse con algún jefe militar o con todo ese sector. Cabe también la posibilidad de que los coyotes fueran los nahuales de los jefes militares. Como sea, la temática religiosa y guerrera de las pinturas muestra las actividades conjuntas de ese grupo social. Resta por establecer la relación entre el coyote y el jaguar reticulado, dos animales antagónicos entrando juntos al templo. En primer instante el vínculo se antoja religioso y, en este terreno, la jerarquía del cánido debió ser mayor que la del jaguar, por cuanto es el primero en entrar al recinto sagrado. ¿Se debería esto a que los militares eran los que conseguían las víctimas para los sacrificios? Si al coyote se le ha identificado con la clase militar, ¿con qué clase se asociaría el jaguar? Jorge Angulo viene a mi ayuda con su hipótesis, que tiene visos de veracidad; “ el jaguar reticulado representa al grupo de sacerdotes o shamanes (ocelotl)

dedicados a cubrir la red de comercio a larga distancia para traer cacao, plumas preciosas y otras mercancías tropicales de gran valor,<sup>26</sup> que eran las que usaban en los rituales de los sacrificios, o bien podrían ser regalos a la propia divinidad, pues de lo que se trataba era de alimentarla y complacerla para evitar posibles cataclismos. Si se acepta esta hipótesis y se agrega a lo que ya se tiene como realidad, “ el coyote guerrero guiando al jaguar comerciante, como indicando la asociación entre quienes controlan el comercio exterior y quienes los protegían en los caminos,”<sup>27</sup> es posible inferir: la interrelación profesional entre los militares y los comerciantes nacida de una empresa común, es decir, de los viajes que realizaban a tierras lejanas; unos para conseguir objetos para los rituales de los sacrificios, y otros, las víctimas de los sacrificios. El nexa era entonces de carácter religioso. Si ambos grupos proporcionaban los elementos para el sacrificio, los dos entraban en el recinto en el que se llevaban a cabo, usando los símbolos del coyote y del jaguar. Como explica Kubler la relación entre dos animales: “may have signified some resolution of opposites in the cult of Teotihuacan, such as the unifying of unlike peoples in a common ritual.”<sup>28</sup> También comenta: “The coyote association is both intertwining and complementary or reciprocating.”<sup>29</sup>

Al parecer todo hay que contemplarlo desde la perspectiva religiosa, principio y fin de todas las actividades teotihuacanas. La pintura misma marca esa dirección, puesto que los pintores plasmaron en el arte su mitología e hicieron uso de los símbolos para transmitir sus creencias, sus relaciones con los dioses y los conceptos que tenían del mundo y de los que no se

<sup>26</sup> Jorge Angulo V., “Teotihuacan aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica” en *la Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan*, coord. Beatriz de la Fuente, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, T. II, p. 178.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>28</sup> George Kubler, “Jaguars in the Valley of México” en *The cult of the feline. A conference in Pre-columbian Iconography*, ed. Elizabeth P. Benson, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research. Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1972, p. 35.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 35.

desviaban para asegurar su supervivencia. Por eso era importante perpetuar en las pinturas el orden establecido, un universo creado por dioses poderosos y custodiados por sus representantes en la tierra.

La aparición del coyote en distintas representaciones de las pinturas de Atetelco y el hecho de que algunos autores describen las características que de este animal hicieron los distintos pueblos mesoamericanos, es muestra del papel que desempeñó en sus vidas y creencias, y un motivo fundamental para concederle un capítulo en esta investigación, fin de una tesis y principio de otra, en el compromiso que he contraído conmigo misma.

Las dificultades para la interpretación del mito del coyote y su simbología estriban, huelga decirlo, en que los teotihuacanos no nos dejaron fuentes escritas. Las ideas abstractas que nos está transmitiendo y que, dado su carácter convencional, debieron ser perfectamente comprendidas por sus habitantes, pero que para los estudiosos del presente, que desconocemos el convenio, nos resultan de difícil interpretación. De ahí que las intuiciones que me sugieren los símbolos caen, la mayoría de las veces, en el terreno de las hipótesis y, en el peor de los casos, se quedan sumidas en la obscuridad.

El mérito de este capítulo –si hay alguno– reside en su planteamiento, en haber centrado la atención en él, en señalarlo como un camino para futuras indagaciones. De momento, no me ha sido posible desarrollar el tema con la seriedad que merece pues su complejidad requiere un estudio separado, de grandes dimensiones. No obstante, y como proyecto futuro, lo convertiré en

objeto de una tesis doctoral. Una investigación de esta índole ayudaría a dilucidar muchos de los problemas relacionados con la religión, cosmovisión y la vida misma de los teotihuacanos.

El acercamiento a la Semiótica ha sido útil como una herramienta más, otro enfoque para explicar los fenómenos culturales y mostrar los contenidos ideológicos de las diversas actividades que se esconden detrás de los símbolos. Me ha servido como marco para la interpretación de la simbología del coyote, contemplada desde la visión de que está comunicando ideas abstractas como la guerra, ideología, creencias religiosas, estructuras del régimen social y que debieron descubrirse conforme al contexto en el que aparecen y en la forma en cómo se representan. El análisis semiótico es importante para la investigación de las fuentes iconográficas, base para conocer, mediante símbolos y diversas formas de expresión –ritos, ceremonias, plegarias- las mentalidades colectivas y las actividades socio- culturales de nuestros pueblos antiguos, ejercidas a través de su cotidianidad, de las costumbres referidas y de los ritos en uso. En una palabra, la simbología del coyote, que me he esforzado en interpretar, es un mito en acción.



## CONSIDERACIONES FINALES

La imposibilidad de llegar a conclusiones definitivas en trabajos de esta índole se debe a que el estudio no se realiza con documentos —los teotihuacanos no nos dejaron fuentes escritas— sino con símbolos iconográficos y formas de expresión como son los rituales, ceremonias, plegarias, peregrinaciones, que caben dentro del campo de lo que se denomina mentalidades colectivas, una rama todavía en pañales dentro de los estudios históricos, que tiende entre otros objetivos a enfocar su interés hacia los aspectos cotidianos de la psicología colectiva y a los actos religiosos del hombre común: cómo vivían su religión.

En este sentido, el trabajo realizado en México por la arqueóloga francesa Laurette Séjourné y, por ende, el de sus colaboradores mexicanos está reconocido en publicaciones especializadas, donde se afirma: “Para el periodo precolombino, disponemos de los interesantes análisis de Laurette Séjourné.”<sup>1</sup> Me complace sobremanera que se reconozca la labor, en verdad heroica, desarrollada en Atetelco, zona que ha sido la investigación de campo de esta tesis y que ha sido trabajada por especialistas mexicanos de la talla de Carlos Margáin y Rubén Cabrera.

De lo expuesto se colige que no puedo hablar de conclusiones, se trata más bien de consideraciones finales, de ideas provisionales, susceptibles de ser refutadas, pero que bien podrían proyectar alguna luz para futuras reflexiones.

---

<sup>1</sup> Ciro F.S., Cardoso y H. Pérez Brignoli: *Los métodos de la historia*, Grijalvo, México, 1977, p. 338.

Con estas premisas queda claro que la investigación tuvo que revestir, desde su génesis, un carácter heurístico, que ha sido el punto de arranque para descubrir hechos relacionados con la vida cotidiana de este pueblo, formador de la civilización del Altiplano.

La estructura del trabajo y su enfoque han corroborado en gran medida el acierto de la estrategia metodológica que seguí (Hermenéutica, Historia de las Religiones, método Panofsky y la Semiótica). He realizado un recorrido por toda la iconografía de Atetelco, apoyándome en el Proyecto "La Pintura Mural Prehispánica en México", que recoge los valiosos comentarios de los especialistas en la materia, que me han servido de guía para la redacción primordialmente del capítulo 3, el más extenso de la tesis. En algunos casos me he permitido hacer comentarios sobre los comentarios de ellos, con los que no siempre he coincidido. Los desacuerdos los he ido expresando en el curso del recorrido por las pinturas y se refieren a los problemas de identificación de los elementos representados. Son intuiciones personales, nacidas de la confrontación directa con las pinturas, que pueden no ser acertadas, pero que las señalo porque son resultado del esfuerzo realizado en la tarea de descifrar, descubrir y cotejar el material iconográfico. Queda entendido que no fue sólo un resumen de lo existente, pues me he permitido formular mis propias opiniones, como una forma de aplicar mis conocimientos en forma reflexiva.

Con el mismo análisis de las pinturas murales de Atetelco se pudo corroborar lo que es de dominio general: el papel decisivo, totalitario, que desempeñó la religión teotihuacana, pues fue ella la que impulsó todas sus manifestaciones, desde las artísticas hasta las científicas, comerciales, internacionales, diplomáticas y cotidianas. La religión fue el elemento aglutinante

de una sociedad que, según todas las apariencias, ya estaba lo suficientemente avanzada como para contar con un grupo de artistas que podía dedicarse por entero a su profesión. El lujo de sostener a los “ociosos” sólo es posible cuando se ha establecido la división de trabajo y la separación de los oficios. A juzgar por las técnicas de las pinturas, éstas provenían de especialistas, que debieron haber acudido a escuelas especializadas. Nada sabemos acerca de la organización de trabajo artístico, pero cabe la suposición (como sucedió en las sociedades orientales, sobre todo en Egipto) que los mantenedores de estos artistas eran los sacerdotes y la nobleza real, que serían los que imponían la temática, dirigida a la alabanza del estatus vigente: culto y ofrendas a los dioses, a los sacerdotes y a los grandes señores, que en nada se distinguen de los primeros, pues aparecen con atuendos fastuosos, mismos con los que representan a sus deidades y rodeados de la aureola de poder. El arte simbólico y de sustancia religiosa reflejaba la esencia teocrática de la sociedad y fue usado para defender el estatus imperante, así como para demostrar al pueblo lo inmovible de un régimen cuyo orden provenía de los dioses y de sus representantes divinos en la tierra. Era un arte dedicado a cometidos prácticos, impersonal, realizado por profesionales innominados que desaparecen detrás de sus obras, porque el objetivo era, como señalé, defender el estatus, un estatus sagrado, inmovible por cuanto había sido creado por las divinidades que legaron a los poderosos su celosa custodia. Era un arte elitista, dictado por los poderosos.

Los símbolos iconográficos han sido la única vía para penetrar en el significado de las mentalidades colectivas de aquella sociedad, que vivía conforme a sus creencias y a sus mitos y que extendía su dominio allende sus fronteras geográficas, mediante la exportación, sobre todo,

de objetos ideológicos, no computables, pero muy eficaces para extender su influencia e imponer a sus dioses.

En este contexto enfoqué mi investigación, no como algo aislado, sino como parte de la vida teotihuacana, en general. La hipótesis de trabajo que anuncié en el primer capítulo y, que de hecho recoge los objetivos de la tesis, ha sido confirmada en lo fundamental. En una primera intención me atuve a la definición que Alicia Lindón hace de la cotidianeidad y, aunque en principio sigo aceptándola, fui aclarando y ampliando su significado. La cotidianeidad dentro del contexto de la sociedad teocrática de Teotihuacan hay que contemplarla como una especie de creencia social, como una ceremonia de actos repetidos de usos y costumbres, desprendidos de la conformación ideológica de esa sociedad y de su idiosincrasia. Los pobladores al repetir el patrón sagrado de las instituciones sociales y culturales prevalecientes estaban sacralizando la cotidianeidad, ejerciendo día a día los mandatos de los dioses.

Al final de cada capítulo he presentado un pequeño resumen de la respectiva lectura iconográfica y he procurado explicar, hasta donde fue posible, la relación entre los animales que aparecen en las pinturas y los grupos sociales con los que se identifican. He elaborado varias tablas donde recojo los elementos iconográficos que han aparecido en las representaciones de cada sección y, una más, donde se aprecian los elementos comunes para las distintas secciones. Considero que pueden ser de utilidad para cuantos se interesan en este tipo de estudios. A mi en lo personal me han servido para lanzar ciertas conjeturas:

- 1) El Patio Blanco fue el lugar donde los guerreros recibían las instrucciones típicas de la guerra, a juzgar por todos los elementos que aparecen en la iconografía (lanza dardos, lanzas, cuchillos, escudos) y la presencia de guerreros. Pero como la guerra está vinculada con los sacrificios humanos, desde un principio se ve a los coyotes en forma natural entrando al templo con un corazón sangrante. Es decir, no hay distinción entre guerra-sacrificios humanos, elementos conjuntos complementarios de una misma actividad.
- 2) El Patio Pintado al parecer fue un lugar sagrado, pues es aquí donde se encuentra el adoratorio central y donde los guerreros venían a adorar a Tlaloc B, su dios patrono, y a officiar los sacrificios en su honor. El hecho de que este patio se localizara en el centro del conjunto habitacional de Atetelco podría indicar que desde este mismo lugar Tlaloc B regiría y protegería la vida de estos hombres.
- 3) El Patio Norte pudo haber sido destinado a los altos mandos militares, como se deduce por las representaciones de coyotes y aves sobre un pedestal. Es probable que aquí se discutieran y planearan los proyectos de guerra, cuándo, en qué lugar y cómo se llevarían a cabo. Pero también se tratarían los asuntos correspondientes a las tareas diarias, pues los militares no siempre estaban haciendo la guerra, ni todos los días se dedicaban a los sacrificios humanos. Buena parte del año la dedicarían a los asuntos de todos los días, en los que la religión, por supuesto, ocupaba un papel preponderante.
- 4) La Sección Sureste pudo haber fungido como el lugar de convivencia familiar a juzgar por los cuartos que aquí se encuentran y la cercanía de una cocina, así como las representaciones del cultivo de maíz y de otras plantas con frutos, que formarían parte de su alimentación.

La temática general de las pinturas se refiere a la guerra y la religión, que apuntan a las actividades conjuntas de ese grupo social que vivía en Atetelco. Están transmitiendo y difundiendo las creencias religiosas, cosmogónicas e ideológicas, en general, en las que se sustentaba la sociedad. Todos los animales que aparecen: coyotes, jaguares, aves, mariposas, serpientes, son simbólicos y aluden a nociones abstractas, como son las creencias religiosas, la guerra, la organización social. Lo son también los glifos, que se refieren al cielo, la tierra y el inframundo (los tres niveles cósmicos), y los elementos lijos que aparecen constantemente: conchas, caracoles, figuras geométricas, la vírgula de la palabra, entre otros. Por estar envueltos en una complicada simbología, cuya interpretación es tarea de muchos especialistas, a los que tuve que recurrir en el proceso de trabajo, no ha sido humanamente posible identificar a todos esos animales con la ideología de los grupos sociales que están representando ni el papel que desempeñaban dentro de la estructura estatal y militar. Sin embargo, hay pruebas iconográficas suficientes para asociar al coyote, cuya representación es constante, con la guerra y los sacrificios humanos. Hay pinturas con coyotes guerreros y coyotes entrando en el templo, en una ocasión con un corazón sangrante. La presencia de coyotes guerreros en Atetelco echa por tierra la tesis durante mucho tiempo sostenida acerca del pacifismo en Teotihuacan.

Si las guerras, en el sentido tradicional de conquistar otros pueblos o anexas territorios no tuvieron cabida en Teotihuacan, las floridas eran imprescindibles para los sacrificios humanos, que se realizaban con prisioneros, la ofrenda más preciada. Y Teotihuacan, cuna del Quinto Sol (El sol en movimiento), ciudad consagrada a los dioses, que fueron sus constructores, por su índole misma, por razones de supervivencia cosmogónicas dependía de la sangre de esos prisioneros. De ahí, que la actividad guerrero-religiosa debió cumplir un papel esencial, como lo

revela la cantidad de templos que existían en Atetelco, un conjunto habitacional que congregaba sólo a militares. En el capítulo 4, dedicado a la simbología pictórica del coyote, establezco los vínculos que existían entre este cánido con la guerra y los sacrificios humanos, dos actividades intrínsecamente conectadas. Del análisis de esa relación inferí el papel que la clase militar debió desempeñar dentro de la organización estatal, pues su actividad que ya no sólo consistiría en defender la ciudad y acompañar y proteger a los comerciantes en sus expediciones a las tierras lejanas, sino en abrir los caminos para las guerras floridas, conseguir prisioneros para los sacrificios humanos, que al parecer eran los propios militares quienes los llevaban a efecto: del campo de batalla al templo; primero soldado y luego oficiante, dos aspectos de la misma moneda. Tal suposición lleva a pensar que la función de los militares en Teotihuacan más que la guerra en sí, que podría tener poco prestigio, era la de los sacrificios humanos, que constituyen la esencia misma de la sociedad teotihuacana. El coyote del Patio Blanco entrando al Templo solo o acompañado del jaguar, unas veces representado en forma zoomorfa y otras, antropomorfa, está indicando que las dos funciones: guerra – sacrificios humanos, se ejercían por el mismo grupo social, asociado con el cánido: los militares. En las pinturas se han encontrado armas e instrumentos rituales que dan testimonio de esas dos actividades conjuntas. Pues donde más saltan a la vista es en las representaciones pictóricas del Patio Blanco. La relación con la guerra está palpable en el Pórtico 1 o Sur, en el que aparece el cánido en su representación natural, con un escudo en el cuerpo y en los tableros del mismo pórtico aparece en estado antropomorfo, portando instrumentos de guerra. En cuanto a sus nexos con los sacrificios, se corrobora en las pinturas del Pórtico 2 o Este: coyotes entrando al templo con un corazón sangrante.

En la Sección Sureste hay una vívida escena relacionada con los sacrificios humanos, la primera que se representa en sus murales y en la que están presentes todos los elementos relacionados con ese acto ritual: guerreros con lanzas de las que escurre sangre, individuos en el piso o arrastrándose sobre él y resistiéndose a ser conducidos al sacrificio; se percibe el dolor en sus rostros; hombres danzando y cantando (hay vírgulas de la palabra) en torno a los cuerpos que yacen en el suelo; dos individuos disputándose un corazón sangrante, en lucha por ser el primero para entregar el don máspreciado a los dioses. Una escena importante con cantos y bailes en donde la guerra y la religión se dan la mano para satisfacer y asegurar la supervivencia de una sociedad cuya preocupación fundamental era mantener al Sol en movimiento y evitar así otra posible destrucción de la humanidad.

En cuanto al jaguar reticulado del Patio Blanco se ha identificado – se necesitan más elementos de juicio- con la clase de los comerciantes, cuyas funciones se interrelacionan con las de los militares, ya que los primeros conseguían de otras tierras los objetos que se requerían para la ceremonia de los sacrificios y los segundos eran los que proporcionaban a los prisioneros. De ahí que los jaguares reticulados del Patio Blanco entran al Templo con los coyotes, pero seguidos de ellos. Esto podría indicar –es una intuición personal- que ambos llevaban sus ofrendas a los dioses, pero como los prisioneros eran de mayor valor que las otras mercancías, quienes los habían conseguido -los coyotes guerreros- eran los primeros en entrar al recinto sagrado. En cuanto a las aves posadas sobre un pedestal (Pórtico Este del Patio Norte), su ubicación apunta al poder simbólico que están representando, poder que tendría que ver con la función que cumplían dentro de la estructura misma de los militares; podría tratarse de una orden de caballeros, una



más entre los que debieron existir entre ellos: coyote, jaguares y aves que, como sucedió después entre los mexicas, su función primordial era conseguir prisioneros para los sacrificios humanos.

Estas consideraciones me llevan a suponer de que el grupo militar no era homogéneo en su estructura, ni hay que creer que todos los guerreros desempeñaban las mismas funciones. Hay pruebas –ya señaladas– de la existencia de un orden jerárquico representado por coyotes, jaguares, aves y mariposas. Todo hace pensar por las representaciones pictóricas que al coyote le correspondió la mayor jerarquía, aunque la representación de las dos aves sobre un pedestal indica que éstas ya habían alcanzado un poder muy similar al coyote, todavía a la cabeza puesto que además de seguir figurando sobre un trono existen otros elementos que refuerzan esta idea. En cuanto a la mariposa, es el testimonio de que se venía dando esa lucha por cuanto ella representa el alma del guerrero muerto. Su representación podría ser un símbolo de decadencia del imperio pues es en el sureste donde ellas tienen la mayor presencia dentro de la iconografía de Atetelco.

De la iconografía se han recogido varios aspectos de la vida cotidiana: usos y costumbres, indumentarias, objetos de uso común y ceremoniales, así como el tipo de armas. Encontré evidencias, aunque pocas, de lo que formaría la base de su alimentación: maíz, nopal y también tallos de cactus del que harían diversos usos, entre ellos medicinales. He podido rastrear varios tipos de indumentaria que indican las diferencias sociales y ocupacionales del grupo que se estudia; el papel que desempeñaban en las funciones rituales y la importancia misma de las ceremonias, que se deduce del acentuado lujo de la vestiduras que portan sus oficiantes. Por otro lado, los adornos que usan los altos jerarcas, muchos importados, es una prueba, aunque

indirecta, de que existió un activo intercambio de mercancías con otras regiones; los objetos de uso local hablan, a su vez, del nivel alcanzado por las artesanías en Teotihuacan. Tanto el comercio como las artesanías son actividades conectadas con una cultura urbana, como fue el caso de Teotihuacan.

Procedo a la enumeración de los distintos tipos de indumentaria, que han sido consignados en las tablas que elaboré, donde aparecen los elementos componentes: que corresponden a los guerreros, sacerdotes (o ambas cosas a la vez), músicos, danzantes y gente aislada que aparece en las representaciones y cuyos vestidos se describen. Por el tipo de indumentaria se infiere cuál era la actividad ocupacional y el papel que desempeñaban los diversos individuos dentro de la comunidad militar. La indumentaria incluye el faldellín, el calzado, el tocado, los accesorios y los adornos, en los que se incluyen las orejeras circulares, antcojeras, pectorales, collares y otras joyas de piedras valiosas como el jade.

### **Faldellín**

Todos los personajes usan faldellín y su decoración varía según la posición social y jerarquía de quienes lo usan. El faldellín con bandas corresponde al guerrero coyote; el orlado aparece en el personaje del caracol emplumado (Pórtico Este del Patio Blanco); los individuos con los pies deformes llevan un faldellín corto; con la peculiaridad de que el representado en la jamba norte, tiene el borde adornado con pequeños círculos y las figuras aparecidas en el mural 12 del Pórtico Sureste portan faldellines cortos; algunos amarrados por delante y otros con bandas que cuelgan.

## Adornos

Es característico de las vestiduras de los guerreros las anchas cintas, que salen de diversas partes del cuerpo y las plumas; así como los collares, un elemento importante, que usan todos los guerreros, pero que varía en cuanto al número de hileras (de 1 a 3) y a la decoración (círculos concéntricos, cuentas circulares, figuras trilobulares, líneas cortas y cuentas esféricas). Esto podría ser una indicación relacionada con la jerarquía pero todavía con las distintas funciones ocupacionales y rituales aun dentro de esa misma jerarquía. Todos los guerreros, excepto el guerrero ave (¿águila?) del Pórtico Norte del Patio Blanco llevan una especie de antifaz, consistente en orejeras circulares y anteojeras.

## Tocado

Los tocados tienen múltiples significados, difíciles de consignar, pero su valor general está relacionado con las funciones rituales, pues en las escenas de este tipo su decoración es más profusa. Los elementos característicos de los tocados de los guerreros son: signo del año; nudo o moño y un penacho de largas plumas. Estos elementos están presentes en todos los guerreros representados en el Patio Blanco (en los tres Pórticos). En lo que toca a los guerreros (¿coyotes, jaguares?) del Pórtico Norte del Patio Norte, no se han podido consignar estos elementos (aunque es probable que los llevaran) debido a que el mural original fue demolido para realizar otro nivel constructivo y en el dibujo reconstruido por José Francisco Villaseñor, sólo aparece una parte del tocado (las dos bandas y el penacho de plumas). Un elemento común de la decoración de todos los tocados de los guerreros son las figuras circulares y trilobuladas.

En cuanto a las figuras humanas, que portan un caracol emplumado (Pórtico Este -Patio Blanco, Templo Sur- Patio Pintado), sus tocados son similares y se decoran con figuras circulares y ovaladas, además aparecen, en ambos casos, una cabeza de aves, vista de perfil, con ojos redondos, pico ganchudo y un penacho de plumas. De sus tocados salen penachos de largas plumas. También los individuos de los pies deformes del Patio Blanco, cuya vestidura es sumamente sencilla, portan un penacho con unas cuantas plumas.

Es peculiar el tocado que lleva el individuo del cuarto 4 del Patio Norte, al parecer el mismo del mural 12 de la sección Sureste. Su forma es la de un abultado turbante de silueta redondeada con protuberancia hacia arriba y del que cuelgan tres largas plumas. Aunque supongo que podría ser uno de los líderes o jefes, sus vestiduras, tal vez, por la misión que está desempeñando, ¿la de un shaman?, es diferente a la de todos los personajes que se han representado en la iconografía de Atetelco. Llama la atención su turbante (ver Fig. 39 a 44 ) porque es muy parecido al que porta "Rana Humeante" en la estela 5 de Uaxactun. Indicaría también esto de que se trata de un elemento conectado con una vida espiritual individual, más activa.

En la Sección Sureste aparecen nuevos tocados, desconocidos hasta este momento en la pintura de Atetelco. Se trata de lo que podría ser el tocado de mariposa, así lo denomino, ya que por sus características se asemeja a las alas superiores y a las antenas del insecto. Otro tocado que se encontró aquí tiene forma de copete, bien levantado hacia delante.

El tocado, en general, está relacionado, como ya se dijo, con la función ritual, y es un distintivo de los altos jefes, lo mismo cuando fungen como jefes militares o como oficiales (¿sacerdotes?) de las ceremonias del rito del sacrificio. En el mural 12 del Pórtico Sureste hay varios individuos que portan tocados-se supone que son los oficiales, a los que forman parte de esa ceremonia, mientras que los que son llevados a los sacrificios no llevan nada en la cabeza.

### **Plumas**

Las plumas constituyen un elemento permanente en la decoración de toda la indumentaria de los altos personajes, es un distintivo de poder y abolengo. Sólo en el caso de los dos individuos de los pies deformes, probablemente candidatos para los sacrificios.-versión propia- hay huellas de plumas, muy pocas, que cuelgan de su cabezas. Debido a que la identificación de estos personajes es polémica, ignoro a qué se deben esas señales de plumas. ¿Acaso, a su estado físico?

### **Calzado**

Los guerreros usan sandalias decoradas con grandes hebillas, que es lo usual en todas las representaciones donde aparecen. Sin embargo, la figura humana con los pies deformes, representada en la jamba norte del Patio Blanco lleva sólo una sandalia (pie derecho), con taconera cuadrangular.

La indumentaria extraída de la iconografía de Atetelco pertenece a los altos mandos militares, en sus distintos desempeños y actuaciones, por ende, se trata de una indumentaria suntuosa, pomposamente adornada, según la ocasión y que contrasta con los pocos ejemplos que

corresponden a individuos que no forman parte de la élite, como son los hombres de los pies deformes y los que aparecen tirados sobre el piso en la escena relacionada con los sacrificios humanos (mural 12, Sección Sureste).

Un rasgo atrae mi atención: la ausencia de la mujer en las representaciones iconográficas.

Aunque todos estos datos importantes los he sacado de las pinturas, que fueron detalladamente descritas en el capítulo 3 quiero resaltar, a grandes pinceladas, su conexión con la arquitectura, en cuyos espacios se expresó esta rica fuente iconográfica, que me ha servido para descubrir varios aspectos de la vida cotidiana:

- 1) Toda la arquitectura del conjunto de Atetelco tiene una disposición de carácter religioso y refleja la cosmogonía de la sociedad teotihuacana. Cuando en un conjunto, en este caso el de Atetelco, existen varios templos, el más importante se ubica siempre en el este porque desde aquí se vigila el oeste- la puesta del sol- relacionada con esa preocupación de mantenerlo siempre vivo, pues su desaparición (su muerte) significaría el fin de la humanidad. Dentro de esta perspectiva los actos relacionados con los sacrificios, es decir, con la sangre, el alimento de los dioses, se representan en los templos del este. Como vía de ejemplo cito la escena de coyotes y jaguares llevando un corazón sangrante al templo, que tiene lugar en el Pórtico Este del Patio Blanco. La representación del acto del sacrificio con humanos aparece en la Sección Sureste, donde se conjugan la guerra, correspondiente al sur y los sacrificios vinculados con el este.
- 2) La base de la arquitectura fue el talud y el tablero, característico de un gran número de pueblos mesoamericanos cuya excepción más notable es el área maya.

- 3) Los materiales más usados en las construcciones fueron los que se encontraban en la región.
- 4) Existen distintas etapas constructivas en Atetelco. Yo en lo personal sólo me ocupé de las que pertenecen al periodo teotihuacano (350 al 650 d.C.). Al respecto, el Patio Blanco corresponde a un nivel constructivo más antiguo que las otras secciones (Patio Pintado, Patio Norte y Sección Sureste).

En cuanto a las pinturas, que también corresponden a distintas etapas por estar inscritas en ese mismo espacio arquitectónico, hay que señalar que por encontrarse algunas en mal estado de conservación se dificultó todavía más su estudio. Por regla general, son policromas y están pintadas en varios tonos de rojo. Los elementos pictóricos son las grandes representaciones oficiales: ceremonias y escenas rituales. Las figuras que son antropomorfas y zoomorfas, acompañadas de una complicada simbología en la que cada elemento está apuntando a un determinado fenómeno social, cosmogónico, religioso o político, según el contexto de la representación.

Caracoles, conchas marinas, mariposas, escudos, glifos, virgulas de la palabra, plumas de quetzal, el signo del año, entre otros, nos están indicando el significado de las escenas. Lo mismo ocurre con las vestimentas de los personajes y los adornos con los que completaban sus atuendos: orejeras circulares, pectorales y sobre todo los tocados. Por el lujo de la indumentaria, se deduce la importancia de la ceremonia. La mayoría de las figuras aparecen de perfil y las de mayor tamaño suelen ser las más relevantes. Las pinturas se realizaban con técnicas especializadas; los pigmentos que usaban eran de origen natural.

Resumo lo expuesto en las siguientes consideraciones:

- 1) La vida cotidiana de los teotihuacanos de Atetelco recogida por su iconografía era una especie de creencia social, una ceremonia de usos y costumbres, desprendidos de la conformación ideológica de la sociedad imperante, cuyos patrones se refuerzan con la repetición de las actividades diarias.
- 2) La cotidianeidad es el comportamiento de los integrantes del grupo que contribuyen con su diario quehacer a conservar el orden establecido por los mitos y creencias de una sociedad teocrática.
- 3) La cotidianeidad es una forma de religión vivida, una conducta social, que en sus actos diarios refleja y ejerce la ideología de la clase en el poder.
- 4) La vida cotidiana por ser el ejercicio diario de los imperativos de los dioses, sobre los que se levanta el edificio de la sociedad teotihuacana, reviste ese mismo carácter sagrado.
- 5) En los cultos religiosos se repite el comportamiento de sus habitantes.
- 6) Todos los actos de la vida cotidiana estaban asociados a las ceremonias rituales.
- 7) La cotidianeidad está impregnada de culto y religión. Muestra el sentimiento dualista de la vida teotihuacana: guerra-sacrificios humanos; religión-cotidianeidad, pero no como elementos contrastantes, sino complementarios por cuanto la cotidianeidad es una forma de ejercer esa mentalidad de la sociedad.

Por los animales simbólicos que aparecen en las pinturas, especialmente el coyote relacionado con la guerra y los sacrificios humanos, se infiere que la actividad primordial de los habitantes de Atetelco era la guerra en su función de conseguir prisioneros para los sacrificios humanos, es decir, en sus carácter religioso. De ahí, que el coyote identificado con la clase de los militares apunta a sus dos funciones primordiales: guerra y sacrificios humanos.



De la relación del coyote con los sacrificios humanos, puede inferirse –es una hipótesis– que los encargados de realizar esos actos rituales en Teotihuacan eran los militares. Esto agregaría una función más- la más importante- a la clase militar, que ya no sería como se dijo sólo la de acompañar y proteger a los comerciantes en sus expediciones a tierras lejanas, sino la de obtener, mediante las armas, prisioneros para los sacrificios y entregar a los dioses lo que consiguieron en el campo de batalla.

Si damos por correcta la hipótesis de Ignacio Bernal relativa a que Teotihuacan sufrió dos destrucciones “una en 350, que afectó al centro religioso, y otra en 650, de la ciudad misma,”<sup>2</sup> es probable, por consiguiente, que los sacrificios humanos pasaron a manos de los militares que habitan en Atetelco, como lo muestra el considerable número de templos que existen en el conjunto habitacional.

Por otro lado, se advierte –también se señaló– la interrelación entre los grupos sociales de comerciantes, militares y posiblemente sacerdotes.

Una consideración que resume las anteriores: si el estudio de lo cotidiano mediante las pinturas sólo arroja una luz dentro de la visión general de la historia teotihuacana, la forma de derivar la investigación por este medio –por demás el único– revela su validez, ya que el arte como producto social es el resultado de la acción de todos los mecanismos de la sociedad: economía, política, religión, cultura y patrones de comportamiento.

---

<sup>2</sup> Ignacio Bernal, “Teotihuacan” *Historia de México*, Salvat Editores de México, S.A., 1974, T I, p. 261.

La extensión del tema y su complejidad me han mostrado lo difícil que es llevar a cabo una investigación de esta naturaleza y que ningún trabajo, aún después de haber sido entregado a la imprenta, queda concluido. Las preguntas, muchas, siguen en el aire.

Ciertamente los teotihuacanos no dejaron fuentes históricas escritas pero escribieron su grandiosa historia en las piedras, alfa y omega de su esplendorosa civilización sobre la cual todavía no se ha dicho la última palabra. Toca a especialistas en diversos campos estudiar a profundidad el tema y mostrar las claves para recobrar nuestras raíces culturales. Este debe ser el objetivo de cuantos han hecho de lo precolombino su especialidad. Por mi parte, me adhiero a esta noble tarea con mi granito de arena.

Para los antiguos, Teotihuacan fue un mito viviente, una ciudad construida por los dioses, y para nosotros, los actuales mexicanos, es el lugar que ellos nos legaron para vivir y seguir desarrollando nuestra propia historia, teniendo en cuenta su pasado.

Teotihuacan estableció por primera vez en ese valle en que vivimos el centro político, cultural, religioso y económico de lo que los mexicas llamaron Anáhuac y nosotros México. A Teotihuacan debemos la geopolítica definitiva que nos ha condenado a vivir a 2200 m. De altura en este valle [...] Así, en realidad, dos mil años después México todavía está condicionado a ser una unidad bastante centralizada alrededor de los altos valles de México. Teotihuacan los puso en la historia.<sup>3</sup>

La belleza del mundo teotihuacano reside en su magia misteriosa, en ese mundo de símbolos que nos llevan a cuantos queremos abrirlos a su mito perenne, a su cotidianeidad, al encuentro conmigo misma, a un sentimiento de estar tocando y penetrando en nuestras propias raíces culturales.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 269.

## APÉNDICE

Esta entrevista pretende ser un homenaje personal al ilustre arqueólogo Carlos Margáin, que tuvo la magnanimidad no sólo de concedérmela –respondiendo a mi petición- sino de hacer un viaje a Atetelco ex profeso para explicarme, sobre el lugar, el trabajo que se realizó en esta zona conforme se fueron llevando a cabo las excavaciones. La entrevista en sí es una señal de la importancia que Margáin concedió al trabajo, en general, y una prueba irrefutable de que el autor y su obra son siempre inseparables.

Su interés –así lo percibí– fue entregar la estafeta a las nuevas generaciones para proseguir con una labor, cuyas primeras piedras fueron puestas por él y su equipo de trabajo. La entrevista reviste reviste, además, una connotación particular por haber sido la última concedida por el maestro, quien desafortunadamente, falleció tres meses después.

La pongo a disposición de los interesados, y dejo constancia con ella de mi agradecimiento a Carlos Margáin, un maestro atento y respetuoso para con quienes estamos dando –como es mi caso- los primeros pasos en estos quehaceres, que exigen de nosotros un amor profesional y un entusiasmo vital; condición *sine qua non*.

## **Entrevista al doctor Carlos Margáin**

### **(Llevada a cabo el viernes 27 de julio de 2001)**

NG ¿Cuál fue para usted la función que desempeñó el sitio de Atetelco?

CM Era una zona habitacional. La zona residencial de Teotihuacan estaba más cerca de la zona ceremonial y era dónde vivía la gente más importante. Atetelco no está tan lejos ni tan cerca del centro. En el Patio Pintado debieron haber vivido los sacerdotes importantes.

NG ¿Cuáles son las características principales de la arquitectura, y su relación con el resto de Teotihuacan? (diferencias y semejanzas)

CM Atetelco presenta una arquitectura con todas las características típicas teotihuacanas, pero es una zona residencial. En el Patio Pintado el talud está policromado y en el Patio Blanco, está en blanco. Algunos templos están construidos con los restos de otras estructuras. Después del abandono de Teotihuacan alguien hizo un cuarto encima de la estructura anterior para vivir aquí.

Para las construcciones se utilizó el material local: lajas, tezontle, que, en términos químicos, es igual a la lava que se enfría rápidamente; hace burbujas de aire al enfriarse, dejando huecos que se parecen a las esponjas. Al caerse algo quedan protegidas las partes de abajo. Supieron aprovechar los materiales de la región en la forma más adecuada que tenían para sus ideas. Cuando se extiende la moda del tablero a otras regiones de Mesoamérica, éste se elaboró con otro tipo de

material. Algunos de mayor dureza, pero sin alterar la composición química. Todos trabajaban los tableros- talud, según la costumbre impuesta por Teotihuacan. De ese modo, impulsados e influidos por los teotihuacanos se construían los centros ceremoniales y en función de los materiales que disponían.

**NG** ¿Qué pinturas murales encontró cuando realizaba las excavaciones y en qué parte las descubrió?

**CM** Cuando estaba excavando el Patio Rojo me topé con un hueco, que pensé que era un pozo de saqueo; excavé y fui a dar al altar central de la subestructura, que estaba policromada y tenía color. Continué excavando; e hice el pozo y me topé con el que denominé Patio Blanco, que no era policromado como el anterior, pues toda la subestructura era blanca; de ahí que le llamé Patio Blanco. Los tableros, en efecto, estaban blancos, pero los muros sí estaban pintados, y son los más antiguos. El interior de los templos era policromado a diferencia de la parte exterior. Esta estructura fue demolida para levantar la otra. El material de la destrucción fue utilizado como relleno. Todo esto estaba lleno de pedazos de pintura, pero con la paciencia de Villagra y su conocimiento, se pudo restaurar y pintar. Villagra fue recogiendo y numerando los pedacitos, muchos de ellos se encontraban cerca pero otros lejísimos. La pedacería se uso de relleno. Luego hizo los dibujos en papel a escala. En el papel se localizaron los lugares donde se fueron colocando los pedazos correspondientes. Una vez localizados los lugares, se procedió al resto de la restauración. Conforme aparecían los pedacitos, la cosa se iba haciendo más compleja. Los pintores y el maestro Villagra se pasaban días enteros tratando de restaurarlo. También colaboró conmigo, un anciano de aquí de Teotihuacan, que

había estado trabajando ya en la zona desde hacia 25 años y que conocía bien la pedacería de aquí y de otros lugares. Lo original está en un color más pálido. Uno de los maestros encargó una cuchara de albañil chiquita para agarrar con cuidado los pedazos que se encontraban. Los restauradores trabajaban con esos pedazos.

El talud es muy chiquito y el suelo tiene una inclinación para que la lluvia corra y se vaya por el desagüe que llega al río. Quise ver qué había más allá. En la esquina me topé con una entrada en la que hallé unas pinturas: dos personajes con los pies torcidos como los que se encuentran en los códices. Al encontrar estas pinturas, en distintos tonos de rojo, me percate de que no correspondían a la misma época que las de arriba [Patio Pintado] que son policromadas.

**NG** Mencione, por favor, algún otro hallazgo que usted lo considere importante para conocer algo más sobre este sitio y, en general, sobre la cultura Teotihuacana.

**MG** Cuando veo esa entrada [se refiere al lugar donde se representaban las figuras humanas con los pies torcidos] me pregunto a dónde va a dar. Enfrente, en la parte de abajo, veo una laja que estaba tapando un escalón, con pintura original, y pensé que se trataba de un pozo de ofrenda; entonces me dije a mi mismo, qué chiste tiene hacer una ofrenda aquí. Al limpiar ese lugar advertí que daba a una coladera, que viene desde el patio Blanco; justamente es un ducto que atraviesa por debajo, que pasa por aquí y que va a dar al cauce del río. Resulta que no existía la tal ofrenda y que al parecer era un escusado. Es un espacio aislado de la zona habitacional y que si se pone una cortina, el lugar adquiere privacidad; se limpian los malos olores, que no están dentro de la zona ceremonial. Está a la entrada, y separado de la zona habitacional, sólo en Palenque se ha encontrado uno igual. Es muy difícil hallarlo.

El escusado estaba aislado, como un lugar que no debía estar, situado propiamente, dentro de la zona habitacional.

Dentro del Patio Blanco, me topé con un rectángulo; un altar, que pensé que debería tener su talud como el del Patio Pintado, pues son piezas originales, lo cual indica que no hay una estructura sobre ésta, pues de lo contrario se verían los pedazos. Pensé que sería un altar como el del Patio Pintado. Pero se trata de algo más modesto, pues no está pintado por fuera, sólo se percibe que pudo haber habido un cesto policromado porque se vislumbra una raya roja. Eran plataformas que se encontraban en torno a la plaza principal, sin policromía. Se acostumbraba, en épocas posteriores, a decorar y a hacer más grandes los edificios, como se observa en el Patio Pintado. Pero lo que sí mantienen son los distintos tonos de rojo.

NG ¿Según usted cuáles son los temas que se representan en la Pintura mural de Atetelco?

CM Los temas de la pintura son deidades diferentes.

NG ¿Cree que se puede conocer la vida cotidiana a través de la pintura mural?

CM Yo creo que en función de la arquitectura se puede conocer la vida cotidiana.

NG ¿En sus excavaciones encontró algunos restos de materiales que pudieran haber tenido un uso doméstico o haber sido utilizados para llevar a cabo los rituales?

CM Sí. La cerámica que va paralela a la pintura mural de la zona, y que antes era la que utilizaban los arqueólogos para fechar; ahora se hace con el carbono catorce que es más fácil.

## OBRAS CONSULTADAS

- ALCANTARA SALINAS, Saúl, *Proyecto Pozos de Absorción Zacuala-Atetelco. Informe Técnico de salvamento arqueológico*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Unidad de Salvamento Arqueológico Teotihuacano, octubre - noviembre 1998, Vol. 1.
- AMADOR, Alberto, "Aspectos urbanos en Monte Albán y Arquitectónicos en Teotihuacan (la Excelencia en el diseño urbano y arquitectónico)" en *Cuadernos de Arquitectura mesoamericana*, [...] N. 13, octubre 1991, p. 49-54.
- ANGULO VILLASEÑOR, Jorge, *Teotihuacan. Un autorretrato cultural*. Tesis para obtener el título de arqueólogo que sustenta el pasante, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- ANGULO VILLASEÑOR, Jorge, *Teotihuacan: El proceso de evolución cultural reflejado en su desarrollo urbano arquitectónico*, Tesis para obtener el título de doctor en Arquitectura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, División de estudios de Postgrado de la Facultad de Arquitectura, 1997.
- ARMILLAS, Pedro, "Teotihuacan, Tula y los Toltecas. Las culturas post-arcaicas y pre-aztecas del centro de México. Excavaciones y estudios, 1922-1950" en *Runa. Archivo para la Ciencia del Hombre*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Cuyo: III, 1950, (1-2), p. 37-70.
- Arqueología mexicana. Pintura mural*, México, Editorial Raíces, Noviembre diciembre Vol. III, N.16, 1995.
- Arqueología mexicana. Los animales en el México Prehispánico*, México, Editorial Raíces, Vol. VI, N. 35, 1999.
- BARBA, Luis; Ludlow, Beatriz; Manzanilla, Linda y Valadez, Raúl, "La vida doméstica en Teotihuacan. Un estudio interdisciplinario" en *Ciencia y desarrollo*, México, año XIII, N. 77, noviembre-diciembre 1987, p. 21-32.
- BERRIN, Kathleen, et al (editores), *Feathered Serpents and Flowering Trees*, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1988.
- BERNAL, Ignacio "Teotihuacan" en *Historia de México*, México, Salvat Editores de México, S.A., 1974, p. 221-270.
- BERNAL, Ignacio y García Pimentel, Ignacio, "La cultura Teotihuacana" en *Lecturas Históricas Mexicanas*. Selección, Prefacio, Notas y Tablas cronológicas Ernesto de la Torre Villar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, Vol. V, p. 93-100.



- BEYER, Herman "El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada" en el *México Antiguo. Revista Internacional de arqueología, etnología, folklore, prehistoria, Historia antigua y Lingüística mexicana*. Publicada por Herman Beyer, México, N. 3 - 4, Vol. II, marzo y abril de 1924, p. 61-121.
- BEYER, Herman, "El ojo en la simbología del México antiguo" en *El México Antiguo. Revista internacional de arqueología, etnología, folklore, historia*, México, Sociedad alemana mexicanista, , 1965, T. X, p. 488-493.
- BEYER, Herman, "La mariposa en el simbolismo azteca" en *El México Antiguo. Revista internacional de arqueología, etnología, folklore, historia*, México, Sociedad alemana mexicanista. 1965, T. X, p.465- 469.
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, 2 ed., México, Editorial Itaca, 2000.
- BLANTON, Richard E, "Urbanization at Teotihuacan México" en *Reviews in Anthropology*, ed Michael H. Logan, Nueva York, Redgrave Publishing Company, Vol. 9, N. 1, winter 1982, p. 1-5.
- CABRERA CASTRO, Rubén, *Memoria del Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82*. Coordinación de Ruben Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez G., Noel Morelos G., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982, 2 PTE [2 Vol] (Colección científica arqueología).
- CABRERA CASTRO, Rubén, "Horno cerámico pos-teotihuacano en el palacio de Atetelco", *Arqueología*, Dir. Joaquín García- Barceña, ed. Alba Guadalupe Mastache. Dirección de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, N. 4, octubre 1988, p. 47-75.
- CABRERA CASTRO, Rubén, Rodríguez García, Ignacio y Morelos García, Noel (coord.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 (Serie Arqueología).
- CABRERA CASTRO, Rubén, "A survey of resently excavated murals at Teotihuacan" en *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A symposium at Dumbarton Oaks 8 Thand 9<sup>th</sup> october 1988*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks research Library and Collection, 1992, p. 113-128.
- CABRERA CASTRO, Rubén, "La serpiente emplumada y el jaguar como símbolo del control político en Teotihuacan" en *Historia comparativa de las religiones*, coord. Henryk Karol Kocyba y Yolotl González Torres. México, Edumen, S.A de C.V. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 197-220 (Serie Historia).
- CABRERA CASTRO, Rubén y Gómez Chávez, Sergio, *Proyecto Atetelco. Informe de resultados de la primera temporada de campo*. México, Instituto Nacional de

Antropología e Historia, Zona arqueológica de Teotihuacan, Noviembre de 1997-  
Abril de 1998.

- CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988  
(Breviarios 444).
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de  
Cultura Económica, 1959.
- CARDOSO, Ciro F.S., y Pérez Brignoli, H., *Los métodos de la historia*, México, Editorial  
Grijalbo, 1977.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. El pensamiento mítico*, trad. Armando  
Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, T II (Sección de obras de  
filosofía)
- CORRAL GARCÍA VALENCIA, Juanita, *Pintura mural teotihuacana. Análisis histórico,  
estético, iconográfico y técnico*, tesis para obtener el título de Conservadora y  
Restauradora de Bienes Muebles, México, Escuela Nacional de Conservación,  
Restauración y Museografía, 1977.
- COTTERELL, Arthur, *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Editorial Planeta  
Mexicana S.A. de C.V, 1992.
- COWGIL, George, "Quantitive studies of urbanization at Teotihuacan" en *Mesoamerican  
Artqueology. New Approaches*, edited Norman Hammond, Austin, University of  
Texas Press, Gerald Duckworth and Co. Ltd., 1974, p.363-396.
- CHARLTON, Thomas Henry, "Archaeology and History: 1519-1969. The emerging picture  
in the Teotihuacan Valley," en *Actas del XLI Congreso Internacional de  
Americanistas*, México, 1975, Vol. I, p. 219-229. (Sección C Arqueología colonial y  
moderna)
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1988.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (compilador, introducción y bibliografía), *Hermenéutica*,  
Madrid, Arco/ Libros, S. L, 1997, 262 p.
- ECO, Humberto, *Tratado de Semiótica General*, 4 ed, trad. Carlos Manzano., Barcelona,  
Editorial Lumen, 1988, 472 p. (Colección dirigida por Antonio Vilanora. Palabra en  
el tiempo 123)
- ELIADE, Mircea y Kitagawa, Joseph M. (comp.), *Metodología de la historia de las  
religiones*, Barcelona, Editorial Piados, 1965
- ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*, México, Ediciones Era, 1972  
(Biblioteca Era).

- ELIADE, Mircea, *Mito y Realidad*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1992 (Colección Labor, Nueva Serie 8).
- ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Barcelona, Editorial Herder, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, S.A., 1998.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, trad. Carmen Castro, Madrid, Taurus Humanidades, 1999.
- El milenio teotihuacano*, textos Eduardo Matos Moctezuma, ils. Leonid Nepomniachi e Irina Botcharova, fot. Ignacio Guevara, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Noviembre del 2000,
- ESPINOSA, Gabriel, *El arte en Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 2000.
- FOWLER, William R, and Houston, Stephen D. (co-editores), *Ancient Mesoamerican*, Cambridge University Press, Editorial Board, Vol. 2, N. 2, Fall 1991.
- FRANCO, Jose Luis, "Representaciones de la mariposa en Mesoamerica" en *El México Antiguo*, Dir. Carmen Cook de Leonard, México, Sociedad Alemana Mexicanista, 1959, T. IX, p. 195-244.
- FUENTE, Beatriz de la (coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 2 T.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, 2 ed, trad. Antonio Gómez Ramos, introd. Ángel Gabilondo, Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1998 (Colección Metrópolis).
- GAMIO, Manuel, *La población del valle de Teotihuacan*, Edición facsimilar, México, Instituto Nacional Indigenista, 5 V, N. 8-I, Colección Ibi, 1979 (Clásicos de la Antropología mexicana).
- GARCIA VALENCIA, G. Coral, *Pintura mural Teotihuacana análisis histórico, estético, iconográfico y técnico*. Tesis para obtener el título de conservador y restaurador de bienes muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Prof. Manuel del Castillo Negrete, 1977.
- GARDUÑO ARZAVE, Alfonso Antonio. tesina para obtener el título de Licenciado en Historia: *Las insignias guerreras de Teotihuacan en la estela 31 de Tikal, acompañantes de K'awil Chaan (Cielo tormentoso): Estudio comparativo del arte maya*. Asesora: Dra. Maricela Ayala Falcón, México, Universidad Nacional

Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, Ciudad Universitaria, 25 de enero de 2001.

- GARAGALZA, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y Lenguaje en la filosofía actual*. Presentación A. Ortiz-Osés, Barcelona, Anthropos, 1990 (Autores, textos y temas Hermeneusis).
- GINZBURG, Carlos, *El queso y los gusanos el cosmos según un molinero del siglo XVI*, 4 ed, trad. Francisco Martín, , México, Editorial Océano de México, S.A. de C.V., 1997.
- GIRAL SANCHO, Nadia, "El rostro, la mirada y el gesto de Tlaloc a través del tiempo", Ponencia presentada en el XXIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia en la Universidad Autónoma de Guanajuato, México, llevado a cabo del 12 al 17 de noviembre 2001.
- GONZALEZ PORTO y BOMPIANI, *Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Montaner y Simón, S.A., 1959, XI T
- GONZALEZ QUINTERO, Lauro, *Visión histórico-ecológica de la porción Austral de la Cuenca del Valle de México durante los últimos 40,000 años*. Tesis para obtener el título de doctor, s/f.
- GRAULICH, Michel, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990 (Colegio Universitario).
- HASSIG, Ross, *War and Society in Ancient Mesoamerica*, Los Angeles, California, University of California, 1992.
- HAYDEN, Doris, *Economía y religión de Teotihuacan*, México, Departamento de Etnología y Antropología social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Cuadernos de trabajo, N. 19, Agosto 1977.
- HEADRICK, Annabeth, *The Teotihuacan trinity: un masking the political Structure*, Tesis para obtener el título de doctor en Filosofía, Austin, University of Texas, 1996.
- HORST, Hartung, "El ordenamiento espacial en los conjuntos arquitectónicos mesoamericanos. El ejemplo de Teotihuacan" en *Comunicaciones /6/ 1979 Proyecto Puebla Tlaxcala. Procedimiento del segundo simposio (2 al 7 de Octubre de 1978)*, ed. Wilhelm Laver y Konrad Tyrakowski, Puebla, Fundación Alemana para la investigación Científica, 1979, p. 89-103.
- JUNG, Carl, *El hombre y sus símbolos*, 6 ed, trad. Luis Escobar Bareño, Barcelona, Caralt, 1997 (Biblioteca Universal).
- KUBLER, George, "Jaguars in the Valley of Mexico", en *The cult of the feline. A conference in Pre-Columbian Iconography*, ed. Elizabeth P. Benson, Washington, D.C,

- Dumbarton Oaks Research, Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1972, p. 19-49.
- KUBLER, George, "The Iconography of the Art of Teotihuacan", en *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London, Yale University Press, 1985, p. 263-274.
- KUBLER, George, "Precolumbian Mural Painting", en *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London, Yale University Press, 1985, p. 256-262.
- KUBLER, George, *La Iconografía del Arte de Teotihuacan*, XI Mesa Redonda, México, 1996.
- KURTS, Donald V. y Nunley, Mary Christopher "Ideology and work at Teotihuacan: a hermeneutic interpretation" en *Man*, ed. Hastings Donnan, London, Royal Anthropological Institute, 1993, p. 661-778.
- LATSANOPOULOS, Nicolas, "El lobo en Teotihuacan", trabajo presentado en *Tercer Mesa Redonda de Teotihuacan*, 27 de septiembre de 2002.
- LANGLEY, James C., *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the classic period*, Oxford, Great Britain, BAR, 1986 (International Série 313).
- LEON-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, 2 ed, dib. Alberto Beltrán, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, "El mito y el cuento" (Conferencia de Claude Lévi Strauss en la UNAM, 14 de febrero de 1979), trad. Nora Pasternak, *Unomásuno*, sábado 24 de febrero de 1979.
- LINDÓN, Alicia (coord.) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, Barcelona, El Colegio mexiquense, Universidad Nacional Autónoma de México, Anthropos Editorial, 2000 (Autores, textos y temas Ciencias Sociales 24).
- LINNE, Sigvald, "Teotihuacan symbols" en *Ethnos*. Stockholm, Sweden, Published quarterly by the Ethnographical Museum of the Swedish oriental society, Vol. 6, N. 3-4, July-December, p. 174-186.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo "Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica" en *Anales de Antropología. II Etnología y Lingüística*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Vol. XX, 1983, p. 75-87.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, Romero Galván, José Rubén y Martínez Marín, Carlos, *Teotihuacan*, México-Madrid, El Equilibrista-Turner Libros, 1989.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Sección de obras de Antropología).
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los mitos del tlacuache*. 4 ed, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas. 1998.
- MANZANILLA, Linda "Arquitectura Doméstica y actividades en Teotihuacan" en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, ed. Juan Antonio Siller México, Seminario de Arquitectura Prehispánica, Centro de Investigaciones en Arquitectura y urbanismo, Facultad de Arquitectura, N.13, octubre 1991, p. 7-10.
- MANZANILLA, Linda y Ortiz, Agustín, "Los altares domésticos en Teotihuacan. Hallazgo de dos fragmentos de maqueta" en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, ed. Juan Antonio Siller México, Seminario de Arquitectura Prehispánica, Centro de Investigaciones en Arquitectura y urbanismo, Facultad de Arquitectura, N. 13, octubre 1991, p. 11-13.
- MANZANILLA, Linda, *Anatomía de un conjunto residencial Teotihuacano en Oztoyohualco I. Las excavaciones*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1993, T. 1.
- MANZANILLA, Linda, "La zona del Altiplano Central en el Clásico", en *Historia Antigua de México*, coord.. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, 3 V, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Ángel Porrua, 1994-1995, Vol. II, p. 139-173.
- MARGÁIN, Carlos, *Funcionalismo Arquitectónico del México Prehispánico. Un ejemplo: Atetelco, Teotihuacan*, Tesis para optar por el grado de Arqueólogo, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1951.
- MARGÁIN, Carlos, *Sobre sistemas y materiales de Construcción en Teotihuacan*, Sin pie de imprenta.
- MARQUINA, Ignacio, *Arquitectura Prehispánica*, 2 ed., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaria de Educación Pública, 1964 (Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia).
- MARQUINA, Ignacio, "La pintura en Teotihuacan" en *Artes de México. Teotihuacan. Lugar de Dioses*, México, N. 134, año XVII, 1970, p. 49-65.
- MARQUINA, Ignacio, "La Arquitectura Teotihuacana. El Arte en México" en *Artes de México. Teotihuacan. Lugar de Dioses*, México, N. 134, año XVII, 1970, p. 19-27.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Teotihuacan. La metrópoli de los dioses*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

- MEYER, Karl E., *Teotihuacan. First City in the Americas*, New York, the Editors of the Newsweek Book Division, 1973.
- MILLER, Arthur, *The mural painting of Teotihuacan*, Washington. Dumbarton Oaks, 1973.
- MILLON, Clara, "The history of mural art at Teotihuacan" en *Teotihuacan XI Mesa Redonda*, ed. Alberto Ruz L., México, Sociedad Mexicana de Antropología, T. II, 1972.
- MILLON, Clara "Painting, writing, and polity in Teotihuacan, Mexico" en *American Antiquity, Journal of the Society for American Archaeology*, Madison, Wisconsin, The society for american archaeology, University of Wisconsin Press, Vol. 38, N. 3, julio 1973, p. 294-314.
- MILLON, Clara y Rattray, Evelyn, "An extraordinary Teotihuacan mural" en *The Muse*, Columbia, University of Missouri- Columbia, N. 6, 1972, p. 46-48.
- MILLON, René, *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan map*, Austin, University of Texas Press, 1973, 2 Vol.
- MILLON, René "Teotihuacan: Completion of map of giant ancient city in the valley of México", en *KATUNOB. Newsletter-Bulletin on Mesoamerican Anthropology*, ed. George E., Colorado, USA, Vol. VII, N° 3, september 1969, p. 7-11.
- MILLON, René, "Social Relation in Ancient Teotihuacan" en *Studies in Prehispanic Ecology and Society*, ed. Eric R. Wolf, Albuquerque. A School of American Research Book, University of New Mexico Press, 1976, p. 205-248 y 303-326.
- MILLON, René "The study of urbanism at Teotihuacan, México en *Mesoamerican Artqueology. New Approaches*, ed. Norman Hammond, Austin, University of Texas Press, Gerald Duckworth and Co. Ltd., 1974, p. 335-362.
- MILLON, René "Cronología y periodización: Datos estadísticos sobre periodos cerámicos y su relación con la Pintura Mural" en *XI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana Antropología. Teotihuacan. El valle de Teotihuacan y su contorno*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 1-18.
- MOLINER, Maria, *Diccionario de Uso del Español*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, 2 T.
- MONZON, Martha, *Casas Prehispánicas en Teotihuacan*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1989.
- MORELOS GARCÍA, Noel, "El concepto de unidad habitacional en el Altiplano (200 a.c- 750 d.c)" en *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*, ed. Linda Manzanilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1986, p. 193-220 (Serie Antropológica: 76, Arqueología).

- La vida cotidiana en el México Prehispánico*. México, Dirección General de Extensión Académica de la Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, N. 41, 1988 (Cuadernos de Extensión Académica).
- ORTIZ-OSÉS, Andres, *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1986, 328 p. (Autores, textos y temas hermeneusis).
- OSTROWITZ, Judith, "Concentric structures and gravity as represented in Teotihuacan art" en *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, N. 2, 1991, p. 263-274.
- PANOFKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancocheo, Madrid, Alianza Forma, 1980.
- PASZTORY, Esther, *Teotihuacan. An Experiment in living*. Foreword Enrique Florescano, Oklahoma, University of Oklahoma Press: Norman, 1997.
- PASZTORY, Esther "El poder militar como realidad y metáfora en Teotihuacan" en *La época clásica: Nuevos hallazgos, nuevas ideas. Seminario de Arqueología*. coord.. Amalia Cardos de Méndez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 181-204.
- PASZTORY, Esther, "Strategies of Organization in Teotihuacan Art" en *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, N. 2, 1991, p. 247-248.
- PASZTORY, Esther, *The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1974 (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology N. 15).
- ROJAS RABIELA, Teresa (editora), *Pedro Armillas: Vida y obra*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, T. I.
- RUIZ GALLUT, María Elena, "El lenguaje visual y la religión en Teotihuacan" en *Historia comparativa de las religiones*, coord. Henryk Karol Kocyba y Yolotl González Torres, México, Edumen, S.A de C.V, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p 183-195 (Serie Historia).
- RUIZ GALLUT, María Elena (editora), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- SAHAGÚN, Bernardino de (Fray), *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Edición Juan Carlos Temprano, Madrid, Dastin, S. L., 2001. 2 T.



- SANDERS, William T., *The cultural ecology of the Teotihuacan valley. A preliminary report of the results of the Teotihuacan valley Project*, Pennsylvania, Department of Sociology & Anthropology the Pennsylvania State University, September 1965.
- SARRO, Patricia Joan, "The role of architectural sculpture in ritual space at Teotihuacan, México" en *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 249-262.
- SCHAFF, Adam, *Introducción a la semántica*, México, trad. Florentino M. Torner, Fondo de Cultura Económica, 1969 (Sección de obras de filosofía).
- SÉJOURNÉ, Laurette, "Estudio del material arqueológico de Atetelco, Teotihuacan" en *Revista mexicana de Estudios Antropológicos: VI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de antropología celebrada en el Castillo de Chapultepec*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1956-1957, T XIV, Segunda parte, p. 15-23.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (Breviarios).
- SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *El universo de Quetzalcoatl*, Prefacio Mircea Eliade, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- SÉJOURNÉ, Laurette "El Quetzalcoatl en Teotihuacan" en *Cuadernos Americanos*, México, Editorial Cultura, Año XXIV, Vol. CXXXVIII, enero-febrero, 1965, p. 131-156.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, México, Litoarte, S. de R.L., 1966.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *Teotihuacan, Métropole de L'Amérique*, París, François Maspero, 1969.
- SÉJOURNÉ, Laurette "Informe de Trabajo realizado en Atetelco, Teotihuacan, desde el 14 de Abril de 1982" en *Documentación sobre los trabajos de exploraciones e investigaciones realizadas por el proyecto arqueológico en la zona arqueológica de Teotihuacan*, México, Dirección de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 5 de julio de 1982.
- SÉJOURNÉ, Laurette "Carta" en *Documentación sobre los trabajos de exploraciones e investigaciones realizadas por el proyecto arqueológico en la zona arqueológica de Teotihuacan*, México, Dirección de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 12 de julio de 1982.

- SÉJOURNÉ, Laurette. *Teotihuacan capital de los Toltecas*, trad. Guadalupe Sánchez Entel, México, Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 1994.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, Levantamiento y perspectivas Graciela Salicrup, dib. Manuel Romero, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1996.
- SELLERIER, Alberto Amador, *Diseño y trazo urbano en Teotihuacan*, Tesis para obtener el título de doctor en Arquitectura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, octubre de 1983, 2 Vol.
- SUGIYAMA, Saburo, "Los animales en la iconografía teotihuacana" en *Revista Mexicana de Estudios antropológicos*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la Sociedad Mexicana de Antropología, T. XXXIV, N. 1, 1988, p. 13-52.
- STOREY, Rebeca "Residential Compound organization and the evolution of the Teotihuacan state" en *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, Editorial Board, Vol. 2, N. 1, 1991, p. 107-118.
- TOSCANO, Salvador, "Los murales prehispánicos" en *Artes de México*, Dir Miguel Salas, México, Frente Nacional de Artes Plásticas, N. 3, marzo y abril de 1954, p. 29-38.
- TOSCANO, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, prólogo Miguel León-Portilla, edición Beatriz de la Fuente, 3 ed, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1970.
- TZVETAN, Todorov, *Simbolismo e interpretación*, trad. Claudine. Lemoine, Margara Russotto, 2 ed, Venezuela, Monte Ávila Latinoamericana, C.A, 1992.
- VALVERDE VALDÉS, María del Carmen, Tesis para optar por el título de doctor en Estudios Mesoamericanos: *El simbolismo del jaguar entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, 1998.
- VILLAGRA, Agustín, "Teotihuacan, sus pinturas murales" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia 1951*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1952, N. 33, T. V, p. 67-74.
- VILLAGRA, Agustín "Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixpantongo", en *Artes de México*, Dir. Miguel Salas, México, Frente Nacional de Artes Plásticas, abril de 1954, N. 3, p. 39-43.
- VILLAGRA, Agustín, "Trabajos realizados en Teotihuacan: 1952" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia 1952*, México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública. 1954, N. 34, T. VI, p.69-78.

- VILLAGRA, Agustín, "Las pinturas murales de Atetelco, Teotihuacan" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos: VI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en el Castillo de Chapultepec*, México. Sociedad Mexicana de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1956-1957, T. XIV, Segunda parte, p. 9-13.
- VILLAGRA, Agustín "Los murales de Atetelco, Teotihuacan" en *Boletín del INAH*, Dir. Eusebio Dávalos Hurtado, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, N. 4, abril 1961, p. 1-3
- VILLAGRA, Agustín, "La pintura mural" en *Esplendor del México Antiguo*, 7 ed., México, Editorial del Valle de México S.A. de C. V., T. I, p. 651-670 (Serie Centro de Investigaciones Antropológicas de México).
- URIARTE, María Teresa "Pintura Mural en el Altiplano", en *Historia del Arte Mexicano. Arte prehispánico*, 2 ed, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A de C.V., 1986, T. III, p. 436-456.
- WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, trad. Mariana Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, edición revisada y ampliada, México, Ediciones Era, 1972 (Serie Mayor, Biblioteca Era).
- VON WINNING, Hasso, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, 2 T (Estudios y fuentes de arte en México XLVII).
- VON WINNING, Hasso, "A symbol for dripping water in the Teotihuacan culture" en *El México Antiguo. Revista Internacional de Arqueología, Etnología, Folklore, Prehistoria, Historia Antigua y Lingüística Mexicanas*, ed. Pedro R. Hendrichs, México, D.F, T. VI, Mayo 1942. N. 1-3, p. 333-341.
- VON WINNING, Hasso, "El simbolismo del arte funerario de Teotihuacan" en *Coloquio Internacional de Historia del Arte*, coord. Beatriz de la Fuente, edición Louise Noelle, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, p. 55-63 (Cuadernos de Historia del Arte, 41-I).