



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA FIGURA HUMANA EN TECHINANTITLA, TEOTIHUACAN

- *Imágenes teotihuacanas en busca de sitio* -

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MARGARITA MUÑOZ FUENTES

TUTORA PRINCIPAL:  
DRA. MARIA ELENA RUIZ GALLUT  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:  
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MTRA. ELSA ARROYO LEMUS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2014



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.



A Rosita y Antonio

y familia

A los pueblos indígenas de hoy, en territorio de la otrora Mesoamérica



## INDICE

Introducción.....	1
Agradecimientos .....	7
Marco conceptual.....	9
I. La pintura mural de Techinantitla.....	15
1.1. Contexto urbano-arqueológico y arquitectónico .....	16
1.2. Los materiales y la técnica .....	21
a. El soporte.....	24
b. Enlucido fino .....	25
c. Los pigmentos y la pintura.....	28
d. La figura humana con glifo. Descripción.....	39
e. La aplicación del color.....	44
1.3. Profundidad y perspectiva .....	50
1.4. Condición actual de los fragmentos con figura humana y glifo, Techinantitla.....	54
II Corpus de la figura humana con glifo en Techinantitla .....	59
2.1. La serie de figura humana con glifo .....	59
2.2. La figura humana de Techinantitla .....	60
III. Hacia una ubicación de los fragmentos de pintura mural con figura humana y glifo.....	61
3.1. Las imágenes en serie y su ubicación en el tiempo y el espacio teotihuacanos .....	61
3.2. La arquitectura en los conjuntos residenciales, un acercamiento ....	63
3.2.1. Las imágenes en serie de los conjuntos residenciales .....	64
3.2.2. Los pórticos .....	65
3.2.3. Los espacios interiores.....	66
3.2.4. La estructura de Techinantitla y sus imágenes .....	68
3.3. Propuesta.....	78
3.3.1. Dimensión e imagen.....	79
3.3.2. Una ubicación posible.....	85
Conclusiones.....	91
BIBLIOGRAFÍA .....	97
ANEXOS .....	101



## Introducción

El ensayo acerca de los fragmentos de pintura mural con figura humana de Techinantitla, tiene como objetivo proponer una ubicación posible del lugar en el que pudieron estar ubicadas, desde el punto de vista de la historia del arte, a partir del estudio de la imagen y de sus características plásticas y materiales, en el contexto de la pintura mural teotihuacana, y de la cosmovisión mesoamericana que la contiene.

Si pensamos en la capacidad de la pintura mural teotihuacana de representar situaciones complejas a través de un lenguaje pictórico con imágenes en forma de glifos, más allá de la realidad circundante, así como en el lugar en la que se encuentran ubicadas - más de trescientos cincuenta muros pintados, en espacios arquitectónicos abiertos y cerrados -, esta forma de expresión adquiere dimensión y sentido.

Formas, colores, espacios que se transforman para dar cabida a una manera de ver y de vivir la realidad, y de construirla, testimonio tal vez de una cultura compartida, si se considera que en Teotihuacan habitaron pobladores de las diferentes regiones de Mesoamérica (Altiplano, Costa del Golfo, Occidente, Mixteca y Maya).

El estudio parte de la figura humana, una imagen enigmática cargada de plumas, colas, tiras, y voluta con flores, y un glifo al frente, con motivos diferentes, entre los que destaca la imagen de Tlaloc; formas que se repiten y significan y que constituyen el eje del análisis.

Las figuras humanas de Techinantitla han sido interpretadas por sólo dos de sus elementos: el glifo al frente de cada una de ellas, y la figura acampanada del tocado (Rene y Clara Millon 1960:1980), por lo que la presente investigación las estudia de manera integrada, con todos sus elementos, materiales y plásticos, y en serie - por el orden que pudieron haber tenido -, el concepto urbano y arquitectónico en el que pudieron estar ubicadas, y la cosmovisión que le pudo dar contenido, con el apoyo de otros estudios y disciplinas relacionadas como la técnica de pintura mural, la arqueología, la arquitectura, la conservación y restauración de obras de arte, y lo que se conoce de la cosmovisión mesoamericana.

Un primer acercamiento a estas imágenes ha sido a través de la observación directa, a su forma y color, tratando de descubrir las fuentes de luz que le dan contenido; así como a través del encuentro con los diferentes autores, personas y espacios relacionados con ellas. Una fuente permanente de información sin duda han sido los dos volúmenes sobre *Teotihuacan* de *La pintura mural prehispánica de México*, coordinado por la Dra. Beatriz de la Fuente, y el texto *Feathered Serpents and Flowering Trees, Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, de The Fine Arts Museum of San Francisco, que contiene los resultados del proceso de investigación que se siguió por más de diez años (1976-1986) para determinar la mejor forma de conservar los fragmentos de la colección de la que formaron parte estas imágenes, y su repatriación a México, de un número de ellos. En este sentido, fueron significativas las visitas a The Young Museum en San Francisco, California (Ca.), y al Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, lugares en donde se encuentra la



Bodegas 1. The Young Museum, San Francisco, Ca., 2. Museo Nacional de Antropología, México. Visitas y fotos Margarita Muñoz Fuentes, 2013



mayor parte de la pintura mural de Techinantitla, incluidas cinco de nuestras

imágenes. Durante estas visitas se tuvo acceso a las salas de exhibición y bodega para la observación y tomas fotográficas, y a los documentos y fotos de archivo, acompañadas de la reflexión compartida con el personal responsable de la curaduría, y el área de conservación y restauración, en el primer caso, del Departamento para

1. Pirámide del Sol



2. Pirámide de la Luna



Vistas desde el barrio de Techinantitla, Teotihuacan.  
Fotos Margarita Muñoz Fuentes, 2013

África, Oceanía y América de The Young Museum y, en el segundo, de la



Dr. Rubén Cabrera Castro, visita a Techinantitla, Teotihuacan. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

Coordinación de Arqueología del Museo Nacional de Antropología; así como la visita al barrio de Techinantitla, en Teotihuacan, en compañía de uno de los arqueólogos que lo ha escavado, el Dr. Rubén

Cabrera, lo que permitió visualizar la relación espacial del sitio con dos estructuras fundacionales, la Pirámide del Sol y la Pirámide de la Luna, y complementar la información.

En el mismo sentido, fue muy importante el encuentro con profesionales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, encargados de las piezas que retornaron a México en la década de los 80, en particular con el Prof. Jorge Arturo Montero, responsable de la delegación del INAH para su conservación y traslado, lo que permitió una mayor comprensión de las condiciones en que se llevó a cabo este proceso, lo que explica en gran parte su situación actual; así como el acceso a los documentos de archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH. Una etapa posterior consistió en el acceso a la imagen fotográfica de los fragmentos de pintura mural con figura humana ubicados en diferentes partes de mundo - documentadas en la década de los 80 -, dos de ellas relacionadas con la figura humana con glifo (Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, y The Brooks Museum, Memphis, Tennessee), y cuatro de menor tamaño (The Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia, Tropenmuseum, Ámsterdam, y The Israel Museum, Jerusalem. Un acercamiento más se dio con la serpiente emplumada (No. 3) en The Natural History Museum, Los Angeles, Ca.

Uno de los principales retos para el desarrollo de este trabajo ha sido la construcción de una mirada desde la historia del arte, como un campo propio de acercamiento a la imagen teotihuacana, a su contenido y posible ubicación, considerando lo escrito acerca de la pintura mural de Techinantitla, y de la pintura mural teotihuacana en

general, resultado de diferentes enfoques y disciplinas – arqueología, arquitectura, la técnica de la pintura mural, conservación y restauración, y cosmovisión mesoamericana -, compartiendo y deslindando el propio campo de acción, a través del análisis de su composición e imagen, motivos y elementos, forma, línea y trazo, color e intensidad, valor,<sup>1</sup> para lo que resultó sustantivo el estudio de su plástica, desde su materialidad y estructura, realizando un acercamiento a la técnica con la que pudieron haber dado forma a las imágenes.

El documento consta tres capítulos, el primero referido a la pintura mural de Techinantitla, su materialidad y su plástica; el segundo, el análisis integrado de la figura humana; el tercero, un breve recorrido por la imágenes y arquitectura teotihuacana, para dar sustento a la propuesta de una posible ubicación de la serie de figura humana con glifo y, finalmente, las conclusiones.

---

<sup>1</sup> 1. Composición: organización de motivos. 2. Imagen o composición: cualidades pictóricas de un mural entero. 3. Motivo: unidades pictóricas (tema, diseño, idea). 4. Elemento: subdivisión de un motivo. Un elemento no tienen significado por sí. 5. Forma: calidad visual (angular y duro o curvilínea y suave). 7. Tono o color (rojo, ocre, verde y azul). 8. Intensidad: fuerza de tonos (enrojecimiento de rojo, amarillez de ocre, verdor de verde, etc.). 9. Valor: oscuridad y blancura del color en una escala de grises de casi negro a casi blanco. Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1973), 24.



## Agradecimientos

El presente estudio contó desde sus inicios con el interés y el apoyo decidido de las personas con las que tuve contacto, por lo que expreso mi agradecimiento a cada una de ellas, esperando aportar elementos para un mayor acercamiento a la plástica teotihuacana, e inquietudes y dudas para futuras investigaciones. A la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, a la Coordinación de Estudios de Posgrado por su apoyo, a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte y al Instituto de Investigaciones Estéticas; a la Dra. María Elena Ruiz Gallut, directora de este proyecto, por la calidad y calidez de su guía y apoyo, al lado de las tutoras, Dra. Marie Areti Hers Stutz y Mtra. Elsa Minerva Arroyo Lemus, mi agradecimiento por su confianza y aportaciones sustantivas que han dado forma a este trabajo. A Christina Hellmich, Curator in charge y Matthew H. Robb, Curator, Department of Arts of the Americas, Arts of Africa, Oceania, and the Americas, y Lesley Bone, Conservator, Fine Arts Museums of San Francisco / de Young Museum; de manera particular a la Dra. Martha Carmona Macías, Subdirectora de Arqueología, y Enrique Soruco Saenz, Curador de la Sala Teotihuacan, Museo Nacional de Antropología, INAH, a los Arqlgos. Alejandro Sarabia González y Rubén Cabrera Castro, Zona Arqueológica de Teotihuacan, por su sensibilidad, apertura y apoyo incondicional. A la Mtra. Martha Tapia, Restauradora Perito, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía, Blanca Noval Vilar y Carlos Orejel, Coordinación Nacional para la Conservación del Patrimonio Cultural, INAH, por su interés, escucha y apoyo en la obtención de información; al Mtro. Jorge Arturo Montero, Restaurador, por compartir su experiencia en el proceso de restauración de la pintura mural de Techinantitla; al Dr. Alfredo López Austin, por su atenta lectura y comentarios a una parte de este estudio. A Vanessa Fonseca Rodríguez, Coordinadora del Proyecto de Digitalización de Colecciones, Museo Nacional de Antropología, INAH, México; Chris Coleman, Collections Manager Anthropology Department y Rocío Santoyo, Gallery Interpreter, Natural History Museum of Los Angeles County; Nikki Dijkshoorn, Director, y Koos van Brakel, Tropenmuseum, Ámsterdam; Benton Kidd, Associate Curator of Ancient Art Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, Columbia; Yvonne Fleitman, Curator, Art of the Americas, The Israel Museum, Jerusalem; Saint Louis Art Museum; Marina Pacini y Marilyn Masler, Memphis Brooks Museum Of Art; Adriana Velázquez Morlet, Centro INAH, Quintana Roo, Darwin Carabeo Jefe de Operación y Patricia Meehan, Restauradora, Zona Arqueológica de Tulum, Quintana Roo, por la respuesta cordial a la petición de material fotográfico, que dan luz y color a este documento.



## Marco conceptual

La figura humana en la pintura mural teotihuacana está presente en diferentes estructuras arquitectónicas, al lado de diversos motivos zoomorfos y antropomorfos, entre las que destacan nueve imágenes que denominamos figuras humanas con glifo, por contener al frente imágenes de menor escala, *sui géneris* en Teotihuacan.

En las décadas de 1960 y 1980, como resultado de los trabajos de exploración arqueológica, Rene y Clara Millon, identificaron estas figuras como posibles “personajes de la vida política, social y militar” de Teotihuacan, por la posibilidad de representar a personas o a su jerarquía - con identidad propia -, de lo que derivaron que eran las únicas representaciones con figura humana en Teotihuacan. Esta interpretación se basó en sólo dos de sus elementos, el glifo al frente y la imagen en forma de campana del tocado a la que denominaron ‘borla’, ambos elementos como posibles distintivos de sus gobernantes, o de una jerarquía militar; lo anterior, por la representación de la forma acampanada en imágenes fuera de Teotihuacan, en las zonas maya y zapoteca, y en el tazón de una tumba en Las Colinas, Calpulalpan, Tlaxcala, lo que fue interpretado como indicador de la presencia de un posible poder militar teotihuacano con funciones políticas o diplomáticas, fuera de sus fronteras. Esta interpretación, sin embargo, no considera que en la cosmovisión mesoamericana y amerindia en general, la identificación del ser humano no guarda estas convenciones, al considerar, como

ejemplo, que tanto los animales como las cosas tienen la calidad de personas; por otro lado, lo que se denominó como 'borla' - ligada a una jerarquía militar -, corresponde a un elemento vinculado a la boina, prenda muy temprana en la historia de la vestimenta militar que aparece como tal en el siglo XII en Europa, especialmente entre los escoceses, galeses, gallegos y bretones, pueblos todos de origen celta, por lo que su ubicación en un contexto mesoamericano resulta poco apropiado y, por extensión, su vinculación con un evento militar, en la noción occidental. En este sentido, la presente investigación propone el estudio de la figura humana como imagen integrada y como conjunto - las nueve figuras -, considerando sus elementos materiales y plásticos, así como el concepto urbano y arquitectónico en los que pudieron estar ubicadas, y la cosmovisión que puede estar contenida en ellas.

Para ello, el estudio de la imagen en la pintura mural teotihuacana requiere partir de algunas consideraciones, la primera, su cantidad y variedad, con diversos motivos, antropomorfos, zoomorfos y geométricos, de trece estructuras arquitectónicas - espacios abiertos y cerrados -, agrupados en nueve categorías, entre las que destaca lo que se ha denominado como figura humana de perfil en procesión;<sup>2</sup> la segunda, su técnica, desarrollada a lo largo de sus diferentes fases, y su composición pictórica, abstracta - conceptual - e impersonal, *sui géneris* en

---

<sup>2</sup> Categorías de la pintura mural teotihuacana según su composición pictórica: I. Figuras de perfil procesionales; II. Frontal o cabeza - ok; III. Central frontal con figuras confrontadas de perfil en ambos lados; IV. Escenas; V. Imágenes heráldicas; VI. Motivos naturales; VII. Parafernalia ritual; VIII. Diseños geométricos y curvilíneos; IX. Motivos arquitectónicos. (Arthur Miller 1973: 19-20). La clasificación de Miller no incluye la pintura mural de Techinantitla, por no encontrarse en un contexto arquitectónico, y porque su dimensión e importancia sólo fue conocida a partir de 1976 e identificada arqueológicamente por René Millon en 1985, como resultado de los trabajos de exploración para identificar el origen de más de setenta fragmentos de pintura mural donados por Harald J. Wagner al M. H. De Young Memorial Museum de la Ciudad de San Francisco, Ca., la colección de pintura mural teotihuacana más grande, de la que se tiene conocimiento, fuera del país.

Mesoamérica, que la difiere de la tradición plástica mesoamericana al no glorificar al poder y a la jerarquía de sus gobernantes.<sup>3</sup> La tercera consideración es la función que se le ha atribuido como posible sistema de registro y de comunicación, frente a la ausencia de documentos que nos revelen el origen, la historia e identidad de los teotihuacanos; la cuarta, los análisis derivados de las interpretaciones acerca de una posible estructura social y política, militar y de gobierno;<sup>4</sup> y, la quinta, su estética, por la que ha sido motivo de saqueo y de venta ilegal en el mercado negro del arte.<sup>5</sup>

Las interpretaciones derivadas de los hallazgos arqueológicos y estudios iconográficos realizados a partir de la década de los 60 del siglo XX, han desvelado su dimensión e importancia en la vida social de la gran urbe, aportando conocimientos sustantivos sobre su cultura, historia y desarrollo. No obstante su riqueza y variedad, estos estudios han considerado sólo algunos de sus elementos, por lo que es necesario incorporar nuevas evidencias y enfoques metodológicos, a la luz de hallazgos recientes y de otras disciplinas.

---

<sup>3</sup> Desde el punto de vista técnico, Diana Magaloni identifica un discurso técnico en la pintura mural teotihuacana, a partir de la observación y el análisis de la forma en la que fue elaborada; materiales y procedimientos para crear una imagen, resultado de la necesidad de materializar una figura mental, dotándola de identidad (concepto de identidad que obliga a replantear su noción individual, por uno construido socialmente, resultado de la acción colectiva), en un momento histórico determinado: forma, textura, colorido, consistencia, luminosidad y significado; espacios habitables distintos al de la naturaleza (un concepto de naturaleza distinto al de la cultura occidental) en donde pintura mural es al mismo tiempo diseño arquitectónico. Diana Magaloni Kerpel, "El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios, De la Fuente, Beatriz, Coord. (México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006), 36.

<sup>4</sup> Relacionadas con su posible sistema de gobierno y de comunicación destacan las interpretaciones del Estado teotihuacano como cogobierno. Linda Manzanilla, "Organización socio-política de Teotihuacan: lo que los materiales arqueológicos nos dicen y nos callan", en *Primera Mesa redonda de Teotihuacan* (Centro de Estudios Teotihuacanos, en prensa, 2001), 476-478; y como entidad centralizadora, Florescano, "Nueva imagen", 11, y como triada de gobierno, elites o linajes, gobernantes y militares, Annabeth Headrick, *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City* (Austin, University of Texas, Department of Anthropology, 2007), 68.

<sup>5</sup> De acuerdo con Kathleen Berrin, curadora de De Young Museum de Fine Arts en San Francisco, Ca., en la década de los 80, al menos dos saqueos importantes tuvieron lugar en Techinantitla. De 1962-1963, cuyas piezas entraron a formar parte de colecciones mexicanas y estadounidenses y, de 1964 a 1965, cuando los murales de la colección Wagner y otros, en colecciones públicas y privadas de México, Estados Unidos y Europa, eran parte de una empresa grande de saqueo. Kathleen Berrin, "Reconstructing Crumbling Walls: A Curator's History of The Wagner Murals Collection", en *The Feathered Serpents and Flowering Trees*, Kathleen Berrin Ed. (Seattle: University of Washington Press, 1988), 29.

Parte de estos descubrimientos los constituyen sin duda los túneles bajo las Pirámides del Sol y de Quetzalcoatl, eventos que han fortalecido la noción de ciudad teotihuacana como un *axis mundi*,<sup>6</sup> concepto de ciudad en el que se inscribe el estudio de la figura humana representada en la pintura mural de Techinantitla.

Dada la condición de fragmento en la que se encuentra la pintura mural con figura humana y glifo de Techinantitla, el presente documento tiene como propósito presentar una propuesta del lugar en el que pudieron estar ubicadas, a partir del estudio de su imagen, y de sus características plásticas y materiales, en el contexto urbano-territorial de Teotihuacan. El estudio tendrá como base lo escrito por Rene y Clara Millon acerca de la pintura mural de Techinantitla, en las décadas de 1960 y 1980, de tipo arqueológico e iconográfico;<sup>7</sup> y el de tipo geoquímico y mineralógico de S. V. Margolis (1985);<sup>8</sup> los estudios sobre la pintura mural teotihuacana de Luis Torres Montes (1972)<sup>9</sup>, Diana Magaloni (2006)<sup>10</sup>, y Arthur Miller (1973), y los realizados bajo la coordinación de la doctora Beatriz de

---

<sup>6</sup> [Los] "...edificios, como la Pirámide del Sol, que juegan el papel de *axis mundi*, están orientados generalmente al poniente (siguiendo el movimiento solar), presentan evidencias de sacrificios humanos, guardan relación con agua y/o fertilidad, tienen un vínculo con la dualidad vida-muerte, y también les rodean grandes plataformas que impiden el acceso directo a las mismas". Eduardo Matos Moctezuma, 'Pirámide del Sol fue *axis mundi* de teotihuacanos' (*Antropología e Historia, Artes e Historia de México*, agosto, 2009).

<sup>7</sup> Rene Millon, "Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan" y Clara Millon, "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en *The Feathered Serpents and Flowering Trees*, Kathleen Berrin Ed. (Seattle: University of Washington Press, 1988), 78-113 y 114-134.

<sup>8</sup> Stanley V. Margolis, *Geochemical and Mineralogical Analysis of Teotihuacan Mural de Young Museum of Fine Arts*, Professor of Geology (University of California, Davis, June, 1985) Documento de archivo. Estudio a petición del Museo Young de San Francisco, California, para determinar la composición química y mineral de los componentes y técnicas utilizadas en la pintura mural de Techinantitla, Colección Wagner.

<sup>9</sup> Luis Torres Montes, "Materiales y técnicas de la pintura mural de Teotihuacan", en *Teotihuacan, XI Mesa Redonda*, Ed. Alberto Ruz L. (México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972), 17-42.

<sup>10</sup> Diana Magaloni Kerpel, "El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios, De la Fuente, Beatriz, Coord. (México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006) 187-225.

la Fuente (2006),<sup>11</sup>, así como el de arquitectura y pintura de Laurette Séjourné (1966),<sup>12</sup> y el concepto de cosmovisión mesoamericana de Alfredo López Austin (2013).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Beatriz de la Fuente Coord. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomos I Catálogo, y II Estudios (México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006).

<sup>12</sup> Laurette Séjourné, *Arquitectura y pintura en Teotihuacan* (Editorial: Siglo XXI Editores, 1966).

<sup>13</sup> Alfredo López Austin, "Sobre el concepto de cosmovisión", *Seminario. Temas selectos de etnología, la construcción de una visión del mundo II*, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, IIA, octubre 2013).



## I. La pintura mural de Techinantitla<sup>14</sup>

La figura humana de Techinantitla, barrio de Amanalco,<sup>15</sup> está representada en dos conjuntos de imágenes, en la primera, nueve figuras de perfil con dirección a la derecha y traje de largas plumas y colas cuyo elemento visual distintivo lo constituye, entre otros, un glifo al frente de cada una de ellas, en la parte inferior, con elementos de tipo zoomorfos y antropomorfos (Figs.1-9);<sup>16</sup> y la segunda, siete figuras también de perfil, con la misma dirección, pero con los atributos de Tlaloc, en tres de sus representación (Figs.11-13). Ambas series de imágenes formaron parte del mismo conjunto arquitectónico - uno de los más grandes conocidos en Teotihuacan (75 x 95 m) – (R. Millon 1988: 78-113), al lado de una serie de imágenes diversas.

Cabe destacar la coexistencia de imágenes monocromas derivadas de pigmento rojo en tonos de color rojo y rosa, como son la serie de figura humana con glifo - motivo de este estudio -, coyotes con cuchillo curvo y un felino emplumado; con las policromas – ambas con fondo rojo -, en tonos de color verde, azul, amarillo y rosa como son cuatro serpientes emplumadas de gran tamaño en posición horizontal con trece árboles floridos en la parte

---

<sup>14</sup> Techinantitla es el nombre indígena de una parte del terreno en donde se encuentra ubicado el barrio. En 1965, el Barrio de Amanalco, Techinantitla y Tlacuilapaxco, es incorporado oficialmente a la zona arqueológica de Teotihuacan, en el marco del Proyecto Teotihuacan que la amplía y delimita, periodo en el que fueron saqueadas las pinturas murales. Rene Millon (1988: 31).

<sup>15</sup> En 1984, tras haber encontrado gran cantidad de fragmentos de pintura mural y evidencias de sus saqueadores, se denominó a Amanalco, como el *Barrio de las Pinturas Saqueadas*. Rene Millon y Saburo Sugiyama, "Concentración de pinturas murales en el Conjunto Arquitectónico Grande, al este de la Plaza de la Luna. en *Teotihuacan 1980-1982, nuevas interpretaciones*, Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez García, Noel Morelos García, Coords. (México, INAH, 1991), 211-233.

<sup>16</sup> Los nueve fragmentos de pintura mural se encuentran actualmente en diferentes museos, públicos y privados, en condiciones distintas de soporte, mantenimiento y restauración. En México (Museo Nacional de Antropología), Estados Unidos (De Young Museum de Fine Arts en San Francisco, Ca., St. Louis Art Museum, The Brooks Museum, Memphis, Tennessee y Milwaukee, - hoy desaparecido, se conoce sólo por fotografía), R. Millon (1988:89). Y el fragmento que localizó Millon *in situ*, en 1983 – de ubicación desconocida -.

inferior, aves de diferentes tamaños, dos coyotes con venado y la imagen de un rostro de frente con manos abiertas a los costados. Estas imágenes constituyen un conjunto de más de ochenta fragmentos de pintura mural que fueron saqueados de Techinantitla entre los años 1962 y 1964, por lo que se desconoce la ubicación que pudieron tener en el sitio y su distribución arquitectónica, mientras que la serie Tlaloc fue descubierta in situ en 1984 y cubierta con tierra para fines de conservación,<sup>17</sup> que en conjunto crean una diversidad de escenarios interrelacionados, algunos de ellos en serie, marcando ritmos y espacios en diferentes direcciones.<sup>18</sup>

### 1.1. Contexto urbano-arqueológico y arquitectónico

Techinantitla y Tlacuilapaxco, barrio de Amanalco,<sup>19</sup> se localizan al noreste de la zona arqueológica, entre las Pirámides de la Luna y del Sol; entre la primera y el barrio de Techinantitla se localizan varios conjuntos

---

<sup>17</sup> Rubén Cabrera Castro, "Amanalco Barrio de las pinturas saqueadas, Techinantitla y Tlacuilapaxco", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo I Estudios, Beatriz de la Fuente, Coord. (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: 1996), 131-137.

<sup>18</sup> El 19 de febrero de 1986, después de diez años de investigación y debate entre las autoridades mexicanas del INAH y los representantes de De Young Museum de Fine Arts, de San Francisco, Ca., acerca de la conservación y los derechos patrimoniales de los bienes culturales de los pueblos, 60% de los fragmentos de pintura mural de la Colección Wagner retornan a México: 28 fragmentos diversos policromos, una serpiente emplumada con doce árboles floridos, dos figuras humanas con puntas de maguey al frente, un coyote de perfil, ocho aves de diferentes tamaños y colores, dos almenas, y los fragmentos de dos figuras humanas con glifo, sólo uno de ellos, completo. En San Francisco se conserva una serpiente emplumada con trece árboles floridos, una figura humana frente puntas de maguey, coyotes con venado, una almena, tres pájaros pequeños, un jaguar emplumado, y dos figuras humanas con glifo, ambos completos. Fine Arts Museums of San Francisco, *Convenio de Colaboración entre el INAH y los Museos de Bellas Artes de San Francisco. Lista de murales Wagner a retornar a México y Lista de murales Wagner a ser conservados por los Museos de Bellas Artes de San Francisco, 1986*. Documentos de archivo. (San Francisco, Ca.: Department of Arts of the Americas, Arts of Africa, Oceania, and the America de Young Museum), 2013.

<sup>19</sup> La figura humana de perfil con puntas de maguey de la pintura mural de Tlacuilapaxco, a diferencia de la de Techinantitla, tiene contorno negro, lo que la relaciona con la primera fase técnica de la Fase Tzacualli-Miccaotli, hecho que requiere de análisis, al mismo tiempo que permite destacar la coexistencia de por lo menos dos tradiciones pictóricas en el Barrio de Amanalco, así como la posibilidad de que correspondan a diferentes fases cronológicas de Teotihuacan.

arquitectónicos: el Grupo 5', de tres templos - similar al Grupo 5, al oeste -;<sup>20</sup> al sur, el barrio de Xala, una plaza de cuatro estructuras, identificado como posible recinto de actividades administrativas y de gobierno y, asociado a él, Techinantitla, como área anexa, posible residencia de gobernantes o gente a su servicio;<sup>21</sup> y Tepantitla, barrio con tres series pictóricas en procesión, en torno al Tlalocan, mural relacionado con el mundo acuático. En la misma zona, existen tres cuevas naturales con funciones astronómicas y túneles (cuevas artificiales) con enterramiento de adultos e infantes y ofrendas cerámicas con cánidos, explorados por Linda Manzanilla en 2003,<sup>22</sup> lo que le confiere la posibilidad de ser una zona reservada para fines de tipo ritual y ceremonial.<sup>23</sup>

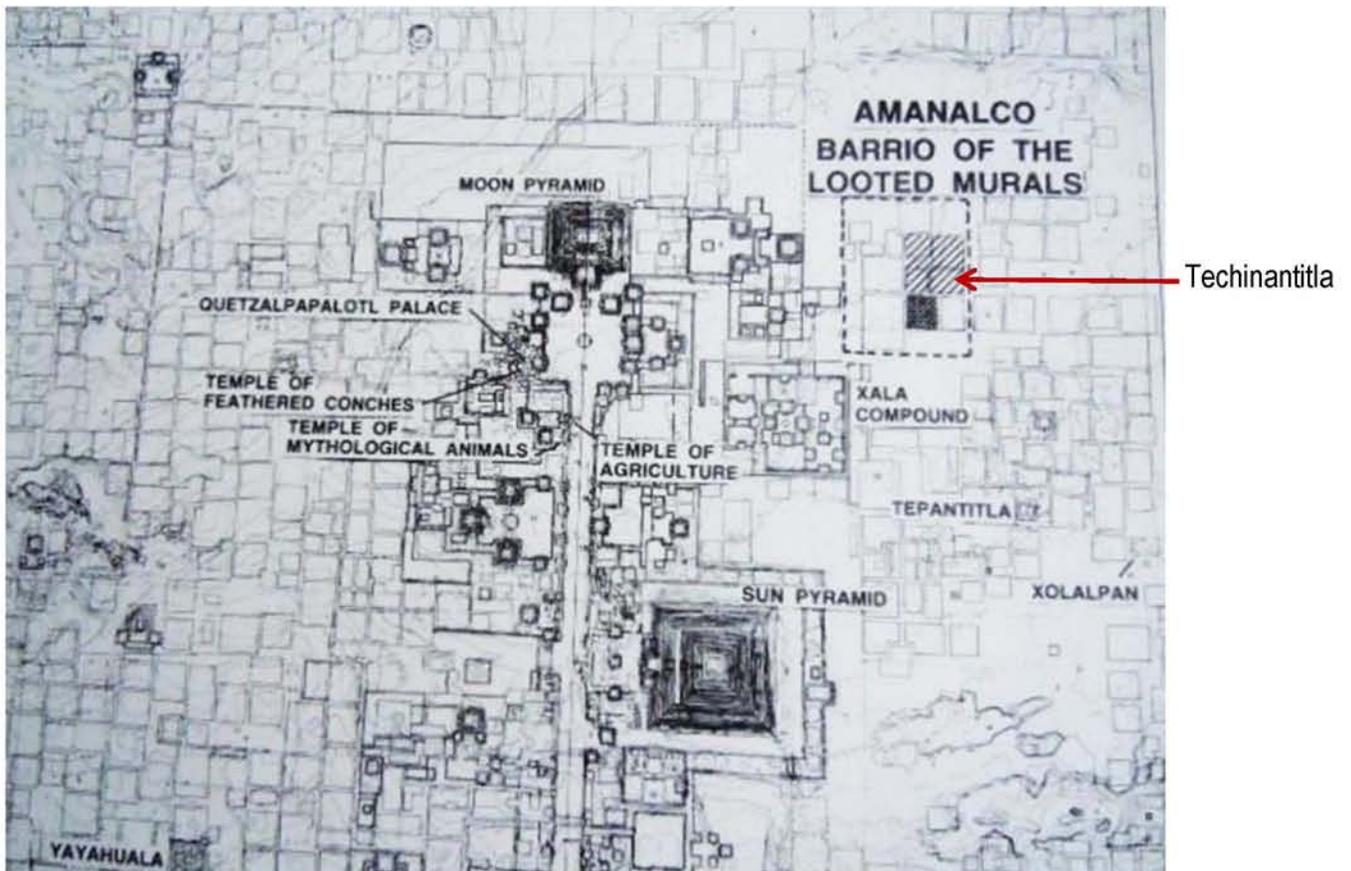
---

<sup>20</sup> Considerado como ejemplo de arquitectura teotihuacana típica de la Fase Tzacualli, El Grupo 5 fue modificado en Tlamimilolpa, y abandonado en Xolalpan (Rene Millon, 1996; Annick Daneels, en prensa). Clara Paz Bautista, "El Grupo 5, un conjunto de tres templos Miccaotli-Tlamimilolpa temprano en Teotihuacan", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, (México: Sociedad Mexicana de Antropología, Tomo XLII, 1996), 109.

<sup>21</sup> Linda R. Manzanilla Naim, "Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, Centro de México", en *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas*, Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León y Ma. del Carmen Martínez Martínez, Eds. (Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, No. 6: 2001), 476.

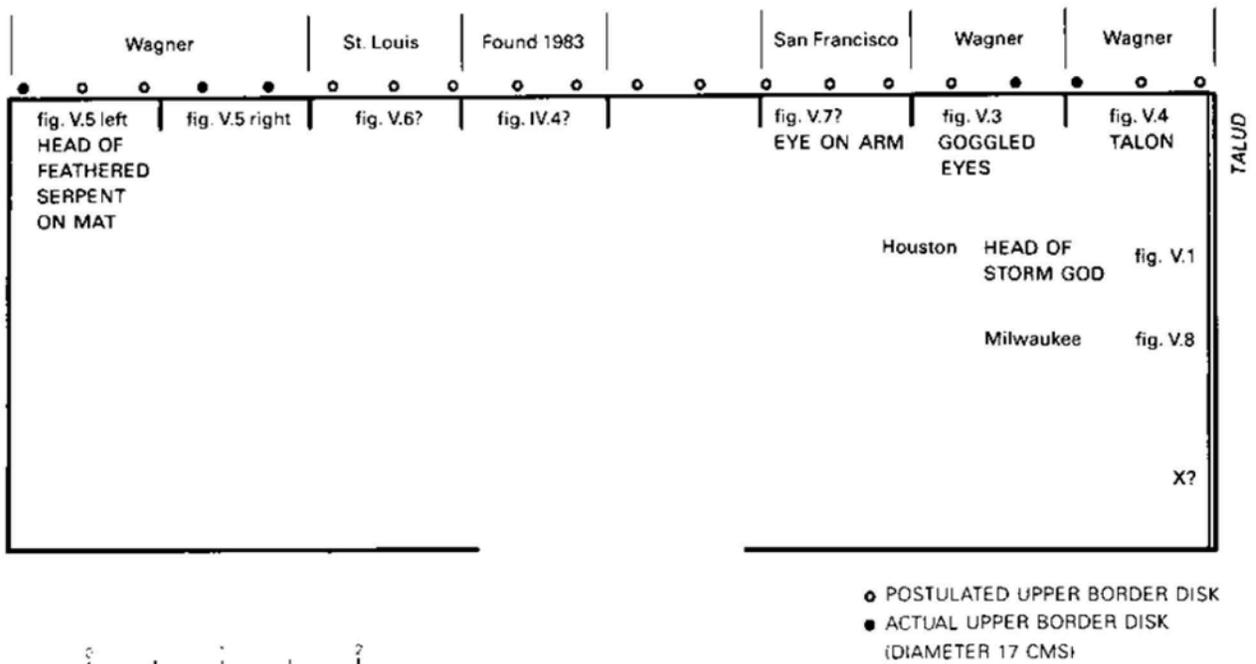
<sup>22</sup> Enrique Soruco Saenz, *Una cueva ceremonial en Teotihuacan* (Bolivia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 2013), 20.

<sup>23</sup> Ignacio Bernal, *Teotihuacan y los destinos mexicanos*, Discurso de ingreso - 3 de octubre de 1972 - (México, El Colegio Nacional, 2013), 36-37.



En 1985, como resultado de la exploración arqueológica, Rene Millon propuso que las nueve figuras con glifo, con una dimensión cada una de 73 cm de alto por 120 cm de ancho, aproximadamente, pudieron estar ubicadas en la parte inferior de una estructura rectangular de aproximadamente nueve metros de largo, sin especificar su orientación y el ancho, siete imágenes en el muro norte y dos en el este, éstas dos últimas en lo que pudo ser un talud. A manera de hipótesis, planteó una distribución de las imágenes considerando los bordes laterales de dos de ellas (Figs. 1 y 7) y la distancia entre los discos de la cenefa, estimado en 40 cm, con base

en el tamaño del quincunce que se encuentra entre cada uno de ellos, visible sólo en algunos fragmentos. La Fig. 1, se ubicó en el extremo izquierdo del muro, por tener el borde lateral redondeado y la posibilidad de formar una esquina; mientras que la Fig. 7, se colocó en el extremo derecho porque su borde mostró el mismo tipo de curvatura, formando una posible esquina con un muro del lado derecho, (R. Millon 1988: 78-113). Entre ellas, ubicó cinco imágenes por su coincidencia en el trazo entre ellas, apoyado por el hallazgo de algunos fragmentos (Figs. 2-3), una imagen encontrada in situ, (Fig. 4) y dos figuras que encajaron por su trazo (Figs. 5-6), dejando un espacio vacío para una posible figura 8, sin ahondar en el argumento. De igual manera, ubicó las otras dos figuras en la pared derecha (Figs. 8-9), por la similitud en sus elementos – elementos marinos en la banda de la mano izquierda -, y porque una de ellas tenía restos de haber formado parte de un talud (Fig. 8), se trata de la figura con el glifo de la imagen de Tlaloc. El siguiente esquema corresponde a la propuesta de Rene Millon:



Distribución hipotética de nueve figuras humanas con glifo, Rene Millon, 1988

La numeración de las figuras en este esquema, corresponde al orden en el que aparece en el texto *The Feathered Serpents and Flowering Trees*, 1988, mientras que la numeración de las figuras humanas con glifo en este estudio corresponde al orden propuesto por Rene Millon.

Una observación del borde inferior de tres de los nueve fragmentos, permite ver que conservan un acabado curvo en la base (comentario personal de Matthew Robb)<sup>24</sup> lo que permite intuir la imagen de una estructura rectangular redondeada, no angular, se trataría entonces de una pintura mural con diseño arquitectónico-escultórico, con talud, en un espacio interior.<sup>25</sup> El acabado redondeado en la base de estas imágenes permite

<sup>24</sup> Matthew H. Robb, Curator, Arts of the Americas, Arts of Africa, Oceania, and the Americas, Fine Arts Museums of San Francisco / de Young Museum, junio 2013.

<sup>25</sup> De acuerdo con Miller, el talud, o *dado* es un término arquitectónico que se refiere a las formas de pared inferior que sobresalen y se inclinan cerca de 80 centímetros del piso, y que dan soporte a la pared superior del pórtico. Un diseño arquitectónico para mostrar murales, al mismo tiempo que adquiere sentido a través de la adopción de formas y volúmenes escultórico-estructurales [comentario añadido]. (Miller 1973: 36-37).

pensar en dos posibles ubicaciones, que hayan estado en la parte inferior del muro, sobre el piso – en un talud real o simulado -, o haber estado sobre tablero, cuyo borde formaría parte de la cenefa del talud. Esta segunda posibilidad resultaría factible, si se considera que las imágenes de Tlaloc, in situ, se ubican en la parte inferior y superior del muro, con la particularidad de que las figuras con glifo tiene una dimensión similar a las de arriba, mientras que las de Tlaloc, en la parte inferior, son tres veces más pequeñas.

## **1.2. Los materiales y la técnica**

El estudio de la imagen con figura humana - monocroma, a partir de pigmento rojo -, con base en el análisis de los materiales y la técnica empleada en su elaboración, tiene como punto de partida los resultados del estudio de Margolis (1985) y de manera parcial, el de Nancy E. Harris y Lawrence J. Majewski (1970),<sup>26</sup> relacionados con la pintura mural de Techinantitla, y los estudios de Luis Torres Montes (1972: 17-42) y de Diana Magaloni (2006: 187-224) para la pintura mural teotihuacana en general, a partir de los cuales se plantea el análisis de la imagen,

---

<sup>26</sup> Nancy E. Harris and Lawrence J. Majewski, "The Examination and Treatment of a Fresco Fragment from Teotihuacan", en Bulletin of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Vol. 13, No. 2, Papers Presented at the First Annual Meeting. American Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works, Inc. (Apr., 1973), pp. 105-113 Published by: The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3179240> Accessed: 04/03/2010 12:34.

destacando aspectos que permitan ampliar la información acerca de su materialidad y composición pictórica.<sup>27</sup>

En ese sentido, los resultados del estudio de Margolis señalan que todos los fragmentos con figura humana proceden de una misma ubicación, el conjunto arquitectónico de Techinantitla, y que los materiales constitutivos de su estructura pictórica tienen un origen común; mientras que el estudio de Harris y Majewski sobre un fragmento de pintura mural con figura humana de perfil – monocroma - (Fig. 10 a), se considera en este estudio porque sus características plásticas resultan similares a la figura 10 de Techinantitla, ambas con dirección a la izquierda.

Por otro lado, los estudios realizados sobre la pintura mural de Teotihuacan, al sintetizar lo escrito durante las tres cuartas partes del siglo XX, destacan los paradigmas sobre su elaboración, los cuales son abordados en este estudio para su análisis. El estudio de Torres, retoma los resultados derivados de intervenciones de tipo arqueológico y de restauración,<sup>28</sup> al

---

<sup>27</sup> De los tres estudios, sólo el de Margolis corresponde a la pintura mural de Techinantitla, y el de Torres y Magaloni a la pintura mural de Teotihuacan, realizados en diferentes épocas y espacios arquitectónicos, con diferentes metodologías y tecnología científica, aplicada al análisis de la pintura mural, de donde se derivan distintos alcances, algunos complementarios y otros contradictorios, que permiten ampliar las posibilidades de análisis, de manera comparativa, para comprender la tecnología aplicada por los teotihuacanos. En 1972, Torres, sintetiza lo escrito sobre el tema a principios de siglo XX, y realiza análisis de muestras en laboratorio, utilizando microscopio con luz incidente (pág. 28). En 1985, Margolis analiza el soporte, enlucido fino y pigmentos utilizados en Techinantitla, a partir de una tecnología más sofisticada: PIXE (inducción de protones por la emisión de Rayos X), microsonda electrónica, difracción de Rayos X y fluorescencia de Rayos X y microscopía electrónica de barrido y, para la descripción de las rocas, métodos ópticos de luz polarizada, en más de 20 muestras de distintos murales (págs. 3-4). En 2006, Magaloni amplía el espectro del análisis incorporando el estudio científico del enlucido fino, los pigmentos y colores, su aplicación, así como su composición, asociados a las diferentes fases cronológicas de Teotihuacan, a partir del empleo de microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido, difracción de Rayos X en polvos, y cromatografía de gases-espectrometría de masas (págs.188,195).

<sup>28</sup> Manuel Gamio y colaboradores (1922). Materiales y técnicas en pintura mural teotihuacana; Agustín Villagra, (1943 - 1955)

mismo tiempo que realiza un análisis de laboratorio a partir de muestras adquiridas por diferentes medios, no obstante, no especifica su lugar de procedencia ni su temporalidad, bajo el supuesto de que pertenecen a diferentes espacios y épocas y de que la técnica utilizada por los teotihuacanos fue fundamentalmente la misma, probablemente hasta la conquista y principios de la colonia española, excepto un primer período en el que identifica que no se usa el aplanado de cal – enlucido fino -. El análisis de Torres constituye el primer estudio que integra lo escrito acerca del proceso que pudieron seguir los pintores teotihuacanos para la elaboración del soporte, enlucido fino y pigmentos, sin embargo, no precisa los métodos de laboratorio utilizados. Veinte años después, el estudio de Magaloni, basado fundamentalmente en la obra de Arthur Miller (1976) - a partir de la relación entre pintura y arquitectura, y los criterios de bidimensionalidad de la imagen y ausencia de perspectiva en la pintura mural teotihuacana - destaca los efectos plásticos y la base técnica que dan sustento a características como son: la saturación cromática, la precisión en las formas y la apariencia brillante, relacionadas con el proceso de elaboración y cualidades del enlucido fino, así como el bruñido de la capa pictórica. Un aspecto sustantivo en el estudio de la pintura mural teotihuacana ha sido el determinar su manufactura, mientras que Torres

---

empírico; Pedro Armillas, análisis químico (1950); Jorge Angulo y Jorge Acosta (1964), materiales y técnicas de la pintura mural teotihuacana. (Torres 1972:30-31).

habla de una técnica mixta, fresco-seco, Magaloni plantea al fresco como la técnica utilizada, de la misma manera que Margolis lo suscribe para la pintura de Techinantitla.

En este apartado se realizará una discusión de las fuentes que analizan aspectos relacionados con la técnica y los materiales de la pintura mural teotihuacana, con el fin de comprender y explicar las características tecnológicas y el soporte de la imagen en los murales extraídos de Techinantitla.

#### **a. El soporte**

Compuesto de piedra vítrea de origen volcánico en cuya composición se identificaron feldespatos plagioclasas, cuarzo, mica y agregados arcillosos, el soporte consiste en un mortero grueso, mezcla de vidrio volcánico, lodo arcilloso y un poco de cal, aplicado en varias capas, de la más gruesa hasta la más fina, en donde se agregó barro grueso a progresivamente más fino, dejándose secar hasta una consistencia firme, se alisó, y luego se aplicó una capa de enlucido fino compuesta de calcita. Para facilitar el anclaje entre capas, el enlucido fino de cal se aplicó cuando el mortero del soporte aún se encontraba húmedo.

## b. Enlucido fino

Compuesto por una capa delgada de calcita<sup>29</sup> con abundantes materiales asociados entre los que se identificaron cuarzo,<sup>30</sup> feldespatos,<sup>31</sup> arcillas<sup>32</sup> ricas en hierro y caolinita, y yeso.<sup>33</sup> De acuerdo con Margolis, todas las muestras de la capa lisa sobre la que se aplicaron las pinturas, muestran la misma gama de variaciones en sus componentes.<sup>34</sup> No obstante, el autor señala que el enlucido fino fue hecho probablemente de piedra caliza molida

---

<sup>29</sup> Calcita. Grano fino, roca sedimentaria. La piedra caliza se compone principalmente de carbonato de calcio (CaCO<sub>3</sub>) en forma de calcita o aragonita. Las trazas de dolomita, óxido de hierro, cuarzo, arcilla, o partículas orgánicas también pueden estar presentes. Debido a estas impurezas, la piedra caliza puede variar de color: de crema a amarillo, a rosa, a marrón, a gris oscuro... se forma a partir de conchas marinas comprimidas y cementadas y de esqueletos de animales marinos (arrecifes) o reprecipitación (estalagmitas, estalagmitas). Es más suave y más fácil de trabajar que el mármol. <http://cameo.mfa.org/wiki/Limestone>, 2014.

<sup>30</sup> Cuarzo. En forma dura, cristalina de dióxido de silicio. El cuarzo es uno de los minerales más comunes en la corteza terrestre y se presenta en forma de granos (arena), masas (ágata, piedra de sangre, calcedonia, jaspe, cornalina, etc.) o cristales (cristal de roca, amatista, citrino, cuarzo ahumado, cuarzo rosa, etc.). El cuarzo generalmente cristaliza en prismas o pirámides hexagonales... es un cristal piezoeléctrico, es decir, genera una fuerza eléctrica cuando se pone bajo presión... La arena es el componente principal en la fabricación de vidrio, y es un aditivo en porcelana, ladrillo, cemento, y mortero. <http://cameo.mfa.org/wiki/Quartz>, 2014.

<sup>31</sup> Feldespato. Grupo grande de minerales de silicato de aluminio (60% de la corteza terrestre). Tres grupos principales: 1) silicatos de aluminio de potasio - ortoclasa, microclino; 2) silicatos de aluminio y sodio-albita, anortoclasa; 3) silicatos de aluminio de calcio - anortita. [Plagioclasa]] feldespatos contienen silicatos de sodio y aluminio, mientras que el calcio feldespatoides contienen silicatos de potasio y de sodio y aluminio... Se utilizan en la producción de arcillas (caolín), cerámica, vidrio, concreto y abrasivos. Los feldespatos actúan como fundente en cerámica, esmaltes y cristales mediante la reducción del punto de fusión. <http://cameo.mfa.org/wiki/Feldspar>, 2014.

<sup>32</sup> Arcilla. Mineral terroso natural: plástico cuando está húmedo, duro de forma reversible cuando está seco, y permanente cuando se calienta. Las arcillas se forman por la erosión de la roca de feldespato. Arcillas primarias se encuentran en el sitio de la piedra de origen, mientras que las arcillas secundarias se encuentran aguas abajo. Las arcillas se componen de silicatos de aluminio hidratados, como caolinita, illita, paligorskita, atapulgita, bentonita y montmorillonita. Pequeñas cantidades de otros minerales pueden cambiar el color (blanco, amarillo, marrón o rojo) y la textura de las arcillas. Cuando está pura, la arcilla es un polvo amorfo fino, blanco, que se hace plástica cuando se añade agua. A temperaturas altas, las arcillas se endurecen debido a la pérdida de agua y se utilizan para hacer cerámica, porcelana, y ladrillo. <http://cameo.mfa.org/wiki/clay>, 2014.

<sup>33</sup> Yeso. Mineral suave, transparente, fácilmente escindido compuesto de sulfato de calcio hidratado. El yeso se encuentra como cristales maclados monoclinicos, llamados selenito o cristales fibrosos de seda, llamados mástil satinado. Grandes bloques de blanco grano fino, yeso translúcido son llamados alabastro y se han utilizado desde la antigüedad para los objetos ornamentales tallados y estatuas. El yeso es un mineral que se encuentra comúnmente asociado con las rocas sedimentarias y depósitos de los mares, lagos y manantiales volcánicos (Gypcrete). Durante mucho tiempo, las canteras de yeso en el barrio parisino de Montmartre suministran el material de partida para el yeso quemado que era, y sigue siendo, llamado yeso de París. Yeso crudo se utiliza para las tallas (alabastro), para tabloncillos (Sheetrock ®), como material de relleno en papel (relleno de la corona), como un pigmento de pintura (arcilla blanca) y como ingrediente en el cemento portland. Yeso finamente molido se mezcla con cola de piel de conejo y se utiliza como yeso. <http://cameo.mfa.org/wiki/Gypsum>, 2014.

<sup>34</sup> Componentes del enlucido. Calcita (CaCO<sub>3</sub>) con pequeñas cantidades de cuarzo, feldespatos, minerales de la arcilla y yeso (CaSO<sub>4</sub>); además de feldespatos K, arcillas ricas en hierro con Ti y Mg, y Kaolinita, con variaciones en los vestigios de la capa de calcita; vestigios de Sr(estroneo), P(fósforo), S(azufre) y V(vanadio), como posible cantidades pequeñas en los minerales de arcilla y carbonato. (Margolis 1985: 6-7).

- en lugar de cal o argamasa -, por el tamaño del grano de la calcita; lo que obliga a hacerse varias preguntas, si el enlucido fino es del mineral de calcita molida, ¿con qué se aglutinó el material para formar una capa densa y dura, apta para el alisado y bruñido?<sup>35</sup> En el mismo estudio, párrafos más abajo, Margolis entra en contradicción al hacer alusión a la capa de enlucido de cal;<sup>36</sup> cabe mencionar que la pasta de cal (hidróxido de calcio), es el único componente que permitiría la formación de una capa que funcionara como enlucido fino. El mineral tal como se obtiene de las minas, funciona como una carga y requiere mezclarse con otros componentes y aglutinantes para servir en el enjarre de un muro.

Relacionado con esto, Torres señala que los morteros se humedecían con una lechada de cal, para la aplicación del enlucido fino, formado por una capa de carbonato de calcio (cal), de entre 0.5 mm y 10 mm de espesor. Citando a Armillas, indica que este consistía en una base de carbonato de cal mezclado con arena de cuarzo, puro, al que atribuye una función similar a la del polvo de mármol, al impartir cierta resistencia mecánica y facilitar la colocación, así como para obtener una superficie lisa, tersa, y brillante, para

---

<sup>35</sup> Harris y Majewski reportan la presencia de dos cristales blancos con la posibilidad de que un pequeño porcentaje de calcita se mezclara; de la misma manera la presencia de una pequeña muestra de sustancia orgánica - aceite vegetal -, sin la evidencia de que esto pudiera ser resultado de una adición deliberada - de carbonato de calcio en el primer caso, y material orgánico, en el segundo -, al material de cementación. (Harris y Majewski 1973: 106).

<sup>36</sup> Si bien el término cal se utiliza en ocasiones para referirse a una variedad de productos hechos de piedra caliza y tiza (ambas formas de carbonato de calcio), en el contexto de la conservación de edificios, el término se aplica comúnmente a tipos de aglutinante utilizados en la mezcla, lechada de cal o mortero que se hacen a través de quemar la piedra caliza o tiza para hacer cal viva, y posteriormente apagarla con agua, para hacerla plástica.

aplicar la pintura (Torres 1975: 21). Magaloni, con base en el análisis de enlucidos finos, según su ubicación cronológica, señala la presencia de trozos pequeños de carbonato de calcio añadidos como carga, de baja densidad, durante las fases I. Tzacualli-Miccaotli (1-200 d.C.) y II. Tlamimilolpa (200-450 d.C.), dejando de usarse en la fase técnica III. Xolalpan (450-650 d.C.), fase que destaca por el empleo de arenas sílico-alumínicas de diferentes formas y tamaños (grandes de 300 u a 400 u y pequeñas de 100 u a 150 u), y de estructuras cuársicas, repartidas homogéneamente - grandes y pequeñas - en la matriz de cal, con buena adhesión cementante. De acuerdo con el estudio de Magaloni, los cambios en la composición del enlucido representaron un avance tecnológico con relación a las etapas anteriores (Magaloni 2006: 200-202).

Por otro lado, Margolis destaca la presencia de yeso, presente en la capa de enlucido, y sugiere que pudo haber sido añadido para mejorar las características de suavizado y ajuste, o ser producto de sulfatación natural por intemperismo. Sin embargo, dada su mínima cantidad, en traza, según análisis por EDX, parece más probable que el yeso esté presente como una impureza, o sea el producto de una alteración.<sup>37</sup> El autor describe al enlucido fino como una capa fina, muy delgada, (1 a 1.5 mm) de superficie

---

<sup>37</sup> El texto de Margolis es un reporte interno para el Museo Young, no es un artículo publicado, lo que hace que los datos presentes no deriven de una interpretación completa y se incurra en contradicciones.

suave, pulida y alisada, - tal vez con una piedra dura o bruñidor -, mientras era aún moldeable.

Con base en las fuentes consultadas, dada la firmeza y consistencia del soporte en los fragmentos de pintura mural de Techinantitla, y el acabado brillante de su superficie, no se puede concluir cuál es la naturaleza del enlucido sobre el que se aplicó el pigmento, sería necesario realizar análisis específicos de caracterización de las cargas presentes, y del tipo de matriz en que están distribuidas.

### **c. Los pigmentos y la pintura**

Las nueve imágenes con figura humana y glifo (Figs. 1-9), dos jaguares emplumados (Fig. 10), dos aves grandes (Fig. 11), y un coyote de perfil (Figs. 12), forman parte de la pintura monocroma de Techinantitla, en diferentes tonos de color rojo y brillo.



Fig. 10 Techinantitla, The Young Museum, Jaguar emplumado. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013



Fig. 11, Techinantitla, Museo Nacional de Antropología, Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

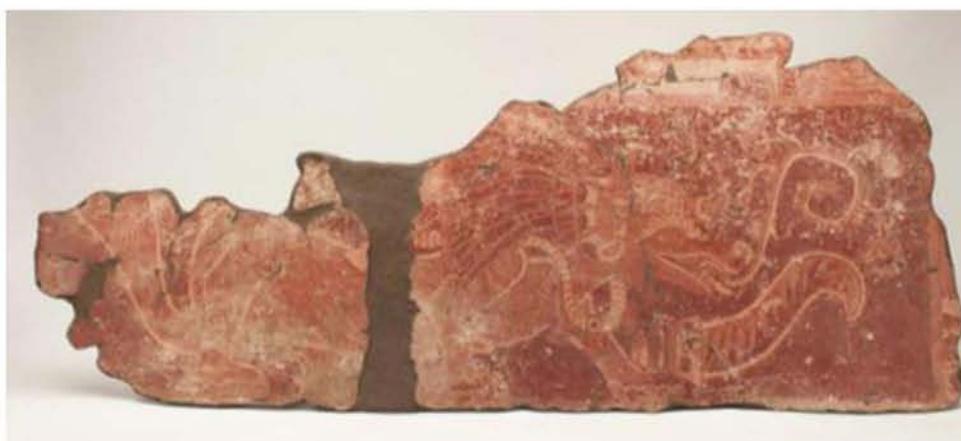


Fig. 12 Techinantitla, Museo Nacional de Antropología (MNA), Coyote de perfil. Foto MNA, 2013



Hematita



Especularita



Ilmenita

Fuente: <http://cameo.mfa.org/wiki/Hematite>, [Specularite](http://cameo.mfa.org/wiki/Specularite), [Ilmenite](http://cameo.mfa.org/wiki/Ilmenite), 2014

De acuerdo con el estudio de Margolis,<sup>38</sup> el color rojo corresponde a la hematita - pigmento de origen mineral, fuente de hierro -, con granos brillantes pequeños de la variedad conocida como especularita - hematita especular -,<sup>39</sup> mientras que la iridiscencia es resultado del reflejo que se produce sobre el color gris claro brillante de la ilmenita;<sup>40</sup> cuyo vehículo de preparación - para los colores básicos, incluido el rojo -, es la calcita y minerales de arcilla, además de agua; el estudio no especifica la función que pudieron tener las arcillas.

---

<sup>38</sup> El estudio de Margolis se realiza con base en 21 muestras tomadas de ocho fragmentos de pintura mural de Techinantla, de lo que fue la Colección Wagner, dos monocromas en tonos de color rojo - jaguar emplumado y coyote de perfil -, y seis policromas - serpiente emplumada y árboles con flor, coyotes con venado y dos no especificadas - (Tabla 1: 16), identificando cinco colores, de origen natural: rojo, amarillo, verde, azul y negro - además del blanco, del enlucido fino - (Margolis 1985: 7-11). El estudio de Torres identifica nueve pigmentos para la pintura teotihuacana, sin considerar el color blanco: ocre rojo (hematita), rojo (cinabrio), ocre amarillo (limonita y goetita), azul (mineral y azurita), verde (malaquita), negro (de humo, vegetal y mineral) (Torres 1972: 39-40). Mientras que el análisis de Magaloni, citando a Paolo Mora (1977: 69-7) por su factibilidad técnica de ser bruñidos, diferencia los pigmentos "tiernos" (óxidos de hierro: rojo, rosa, amarillo y naranja) de los "duros" (negros, azules y verdes). Los "tiernos", arcillosos, con cristales de morfología elongada y laminar, indica, permiten el deslizamiento y acomodo de partículas de color; mientras que los "duros", por sus formas cristalinas no laminares, rodan y pueden desprenderse. (Magaloni 2006: 191).

<sup>39</sup> Hematita. Mineral rojo oscuro o negro-gris metálico compuesto principalmente de óxido de hierro (70%); utilizado como pigmento rojo en pinturas y esmaltes, entre otros usos, se encuentra físicamente en muchas formas: mineral especular (color gris acero, cristales brillantes); Hematitas micáceos (gris, escamas escamas), ocre rojo (polvo suave, grano fino, rojo); mineral del riñón (forma botrioidal masiva, gris) y mineral de lápiz (cristales fibrosos, gris). <http://cameo.mfa.org/wiki/Hematite>, 2014.

<sup>40</sup> Ilmenita. Mineral de titanio brillante, negro, contienen hierro (FeO.TiO<sub>2</sub>), es utilizado como titanio en pinturas y esmaltes. En cerámica, se utiliza polvo de ilmenita como color de esmalte, y los gránulos de ilmenita para producir puntos o motas. <http://cameo.mfa.org/wiki/Ilmenite>, 2014.

La técnica de pintura mural *al fresco* (*buon fresco*), definida tradicionalmente como la pintura que se realiza sobre un enlucido fino, húmedo, que permite la fijación del pigmento mediante el proceso de carbonatación de la cal (hidróxido de calcio, CaOH) - contenida en el soporte – en su contacto con el aire. Es un proceso que se completa cuando la cal reacciona ante el dióxido de carbono del ambiente, mientras el agua se evapora, formando el carbonato de calcio  $[Ca (OH)_2 + CO_2 = CaCO_3 + H_2O]$ . La carbonatación mediante la evaporación del agua presente en la cal, se realiza en la capa pictórica, compuesta sólo de pigmentos y agua, quedando el pigmento envuelto por la cristalización del carbonato superficial, lo que permite la compactación de ambas capas, sin requerir ningún aglutinante orgánico que lo fije. En el mismo sentido, P. y L. Moya y P. Philippot mencionan una variante del fresco, de fresco a la cal, en la que los pigmentos pueden mezclarse con agua cal o lechada de cal, que la distingue del fresco puro por utilizar sólo agua pura. Mientras que la técnica de pintura al seco (*a secco*) son todas las formas de pintura aplicadas sobre enlucidos finos secos, en donde los pigmentos se fijan a través de un aglutinante, en el que se mezclan antes de ser aplicados. Una de las variables de la técnica al seco es la aplicación de una pintura a la cal - que actúa como aglutinante - ,

sobre un enlucido fino seco, humedecido con anterioridad para permitir la adherencia de ambas capas.<sup>41</sup>

Para la pintura mural teotihuacana en general, el análisis de Magaloni plantea los murales fueron pintados en fresco, por la ausencia de un aglutinante (orgánico, teniendo como antecedente el estudio de la pintura mural de Cacaxtla, Tlaxcala), la presencia de arcilla sobre un enlucido fino cuya función, precisa, es el retener la humedad y, por lo tanto, el proceso de secado de la cal. Mientras que el estudio de Torres, habla del uso de una posible técnica mixta, fresco-seco, bajo el supuesto de un posible aglutinante orgánico, no identificado.

Por su parte, los resultados de Margolis mencionan una baja infiltración del pigmento en el enlucido fino, lo que supone que el pigmento se mezcló con cal, después se aplicó sobre el enlucido todavía húmedo, y que ambas capas se secaron juntas, con la ausencia de un aglutinante orgánico y la presencia de calcita - no así de los minerales de arcilla, lo que requiere ser precisado -. Lo anterior, permite plantear el posible uso de una técnica de pintura fresco a la cal, destacando que lo importante de la técnica de pintura

---

<sup>41</sup> Paolo y Laura Mora, Paul Philippot, *La conservación de las pinturas murales*, Trad. Clementina Vernaza (Universidad Externado de Colombia e ICCROM: 2003:43-46).

El estudio de Torres señala como opinión compartida, la mezcla de pigmento con agua y cal: Gamio (1922) "cuando las decoraciones se hallan expuestas a los agentes exteriores, el procedimiento consiste en mezclar el color con la misma cal del aplanado"; Villagra (1951), referido a la reproducción de las pinturas murales de Teotihuacan, indica que le fue posible reproducir tonos de varios colores (verde), mezclando los pigmentos con cal. (Torres 1972: 30).

al fresco es el proceso de carbonatación de la cal, a través de la capa de pintura, y su fijación simultánea (P. y L. Moya y P. Philippot 2003:45).

Harris y Majewski, mediante examen de secciones transversales de la película de la pintura y el mortero bajo microscopio, y por observación cercana de superficie de la pintura, observaron partículas de pigmento que se extienden hacia abajo y mezcla con el enlucido fino, lo que indicó una técnica del *buen fresco*. En muestras de una segunda capa pudieron observar una muestra de escisión distinta a la primera, lo que sugirió que la segunda capa se aplicó más tarde bajo diferentes condiciones, probablemente al *fresco secco*, por lo que plantearon que la técnica empleada en el fragmento analizado por ellos fue una combinación de pintura al verdadera fresco, el secco y una técnica intermedia del fresco – secco, entendida como una técnica en la que el enlucido fino se había secado, y vuelto a humedecer, para que la pintura pudiera ser aplicada; mientras que los pigmentos fueron mezclaron con una solución diluida de hidróxido de calcio suspendido en el agua, (Harris y Majewski 1973: 106), por lo que no se puede descartar el uso combinado de técnicas al fresco y al seco, para el caso de la pintura mural de Techinantitla, lo que requeriría de un análisis específico tanto para la pintura monocroma como para la policroma.

Con relación a los tonos derivados del rojo, y la aplicación de los colores, Margolis reporta cuatro tonos del rojo - oscuro, medio, rojo claro y rosa -, y un color rosa que resulta de la suspensión diluida de hematita sobre la capa de enlucido fino; y la aplicación de un color sobre otro - en capas -, sin especificar los tonos, oscuros sobre claros. Lo anterior coincide con Magaloni en varios aspectos, por un lado, el empleo de un tono color guinda oscuro identificado como hematita; el desarrollo de una tecnología del color a partir de degradaciones tonales obtenidas al agregar cal a las mezclas de pigmento, en particular del rojo, - fases Tlamimilolpa y Xolalpan -, y en el empleo de un color rosa como fondo de color, en la pintura mural de la fase tardía Xolalpan (450-650 d.C.),<sup>42</sup> lo que abre la posibilidad de la presencia de un color rosa como fondo de color en las imágenes con figura humana y glifo, sobre la que se aplicaron los colores rosa oscuro y rojo oscuro, aspectos sustantivos para el análisis de la pintura monocroma de Techinantitla.

Magaloni utiliza el concepto de “contraste sutil” para describir las degradaciones tonales del rojo, creados a partir de la mezcla de pigmento rojo con blanco y amarillo, para el rosa intermedio, y la adición de más

---

<sup>42</sup> Al realizar el análisis de identificación de materiales constitutivos de la capa pictórica, Magaloni detectó que existen dos pigmentos rojos empleados en épocas distintas. La fase Tzacualli-Miccaotli (1-200 d.C.) se caracteriza por emplear en su pintura un rojo claro de matriz naranja identificado como óxido de hierro. A partir de la fase Tlamimilolpa se comienza a emplear otro pigmento de matiz guinda y tono más oscuro – rojo teotihuacano - que fue identificado como hematina (fases Tlamimilolpa y Xolalpan (200-750 d.C.)). (Magaloni 2006: 207).

blanco para el rosa claro.<sup>43</sup> Por otro lado, las muestras de pintura monocroma, a partir de tonos de pigmento rojo, del estudio de Margolis, no incluye los fragmentos con figura humana, y aves, y sí los de un jaguar emplumado y el coyote de perfil.<sup>44</sup>

Para los fines de este ensayo, con base en la observación directa de la imagen con figura humana y glifo anteojeras, con soporte original y efectos pictóricos y plásticos visibles, se identificaron de manera clara tres tonos diferentes: rojo oscuro, rosa oscuro y rosa claro, y tres tipos de contorno dentro de la imagen.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> El rosa medio y rosa claro fueron identificados por difracción de rayos X en polvos, como una mezcla de tres óxidos de hierro con sulfato de calcio: hematita, óxido de hierro (rojos) y lepidocrosita (ocre amarillo) junto con sulfato de calcio y carbonato de calcio (blancos), (Magaloni 2006: 208). Torres señala que los teotihuacanos producían un rojo oscuro con hematita pura, un rojo claro con cal y hematita, un tono rojo fuego con la mezcla intencionada de hematita y limonita o con un ocre rojo de origen natural y el color rosa por transparencia, aplicando una suspensión de partículas muy finas de hematita en agua, sobre la superficie blanca del enlucido. (Torres 1972: 23).

<sup>44</sup> Margolis señala que se incluyeron muestras de los fragmentos 190 y 19Q, pero no se especifica de qué imagen se trata. (Margolis 1985: 3).

<sup>45</sup> Harris y Majewski identifican tres tonos de rojo utilizados en la figura humana analizada: una rosa, un color rojo oscuro y un medio rojo. (Harris y Majewski 1973: 106).

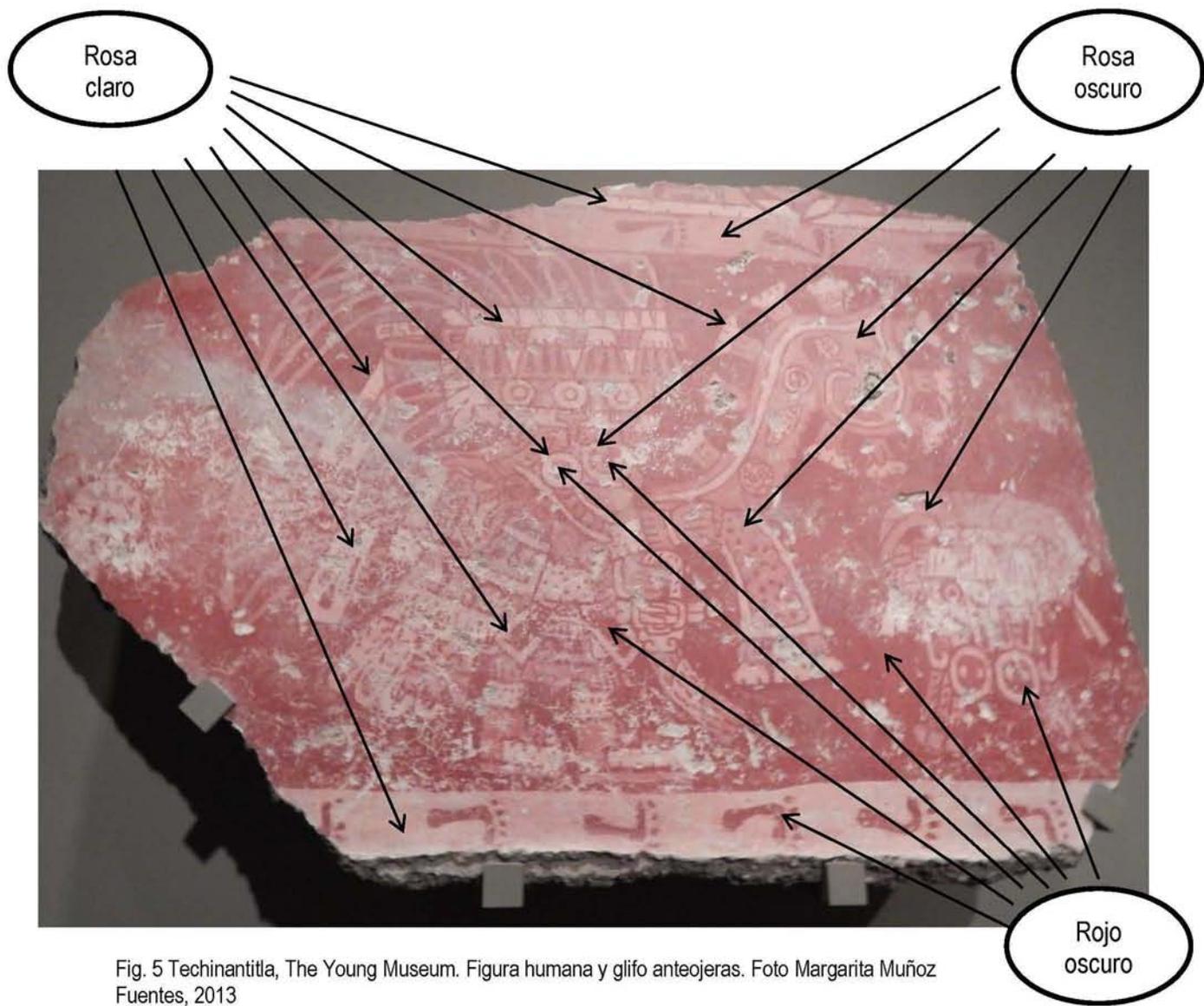


Fig. 5 Techinantitla, The Young Museum. Figura humana y glifo anteojeras. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013



Contraste entre color rosa claro y rojo oscuro



Contraste entre color oscuro y claro, y línea delgada rojo oscuro en el centro



Contorno de línea gruesa rosa oscuro, y línea delgada rojo oscuro



Contrastes entre color rosa claro y rosa oscuro, con línea delgada rojo oscuro sobre fondo rojo oscuro

La delimitación de los motivos se produce, por un lado, por el contraste entre el color rojo oscuro y los colores rosa claro y rosa oscuro, por una línea delgada en rojo oscuro, y por el borde grueso en color rosa oscuro, produciendo entre ellos diferentes tipos de contraste, “alto”, en el primer caso, y “sutiles”, en el segundo y tercero.

Al combinar el uso del color rosa oscuro como contorno reservado - en las plumas del tocado de la figura humana - dejando el fondo sin pintar - por la que se observa el rojo oscuro iridiscente del fondo -, y el rosa oscuro como color - tocado del glifo y círculos concéntricos entre otros elementos -, se

produce un efecto al negativo - similar a la serigrafía -, aspecto que considero puede estar relacionado no sólo con la intencionalidad plástica y composición pictórica, sino con la técnica de aplicación del color.

Con referencia a su manufactura, los estudios de Torres y de Magaloni documentan la presencia de un dibujo preparatorio previo a la aplicación de la pintura y, en el caso del segundo, de trazas de una planeación del espacio pictórico - líneas horizontales y verticales - que sirvieron para determinar el número de imágenes a representar sobre un muro. Para el caso de Techinantitla, no existen datos suficientes que permitan confirmar o desechar la posible presencia de un dibujo preliminar, típico de los artistas teotihuacanos.

Con respecto a la aplicación del color, si bien no se reportan evidencia específicas de los fragmentos con figura humana y glifo, para la figura humana con dirección a la izquierda, Harris y Majewski reportan que su "... diseño básico se hizo mediante la creación de tonos planos, uno sobre otro: el primero aplicado al aire libre, por lo general, color rosa, que funcionó tanto como fondo, que como tono de base. Rojos medios – lo que llamo rosa oscuro - se creó mediante la aplicación de capas de pigmento rojo sobre el rosa – que llamo rosa claro -, siendo el resultado de ambos colores, uno superpuesto sobre el otro. El color rojo oscuro se añadió en último

lugar, en las grandes áreas de tonos planos y para delinear las formas.” (Harris y Majewski 1973: 107). De manera adicional, lo reportado por Magaloni acerca del empleo de un color rosa claro, como base de preparación o como fondo en la pintura mural teotihuacana de la fase Xolalpan (450-650 d.C.), permite sugerir una forma posible a partir de la cual los pintores de Techinantitla pudieron aplicar el color para producir estas figuras. Para ello, realicé un análisis minucioso de las imágenes conservadas.<sup>46</sup>

#### d. La figura humana con glifo. Descripción



Sobre fondos de color rosa claro y color rojo oscuro - brillante e iridiscente -, la figura humana con glifo forma parte de un conjunto de

Fig. 6 Techinantitla, The Young Museum. Figura humana y glifo anteojeras. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

<sup>46</sup> Harris y Majewski, con relación a la figura humana con dirección a la izquierda, plantean que su diseño básico se hizo mediante la creación de tonos planos, uno sobre otro. El primer color se aplicó al aire libre, por lo general, un color rosa, que funcionó tanto como fondo, que como tono de base. Rojos medios – lo que llamo rosa oscuro - se creó mediante la aplicación de capas de pigmento rojo sobre el rosa – que llamo rosa claro -, siendo el resultado de ambos colores, uno superpuesto sobre el otro. El color rojo oscuro se añadió en último lugar, en las grandes áreas de tonos planos y para delinear las formas. (Harris y Majewski 1973: 107).

nueve imágenes monocromas - en tonos de color rojo -. Con dirección a la derecha, de perfil, en posición de andar, se ubican en una banda de color rosa claro con huellas de color rojo oscuro, alternas - izquierda-derecha -, con la misma dirección, y en la parte superior, una banda con huellas, similar, pero con fondo rosa oscuro, y en la parte de arriba, una serie de discos con círculos concéntricos sobre fondo rosa claro, uno de los círculos con picos rojos a su alrededor y, el otro, rosa oscuro, al centro, con dos tiras claras delgadas que los entrelazan, imágenes separados a su vez por un elemento rectangular de fondo rosa oscuro, con cuatro esquinas y un círculo al centro, en rojo oscuro, tipo quincunce.



Fig. 6 Techinantitla, The Young Museum. Figura humana y glifo anteojera. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

Con un pie izquierdo firme sobre la tierra, delante de un pie derecho ligeramente levantado, en color rosa claro, con puntos, taloneras rectangulares rosa oscuro sobre fondo rojo, la figura porta un

tocado de plumas de estructura horizontal rectangular, de cuatro partes. Las

tres primeras - de abajo hacia arriba - con elementos rosa claro y oscuro destacan los motivos en rojo oscuro; la primera sobresale ligeramente a los lados de la cabeza, es una franja delgada rosa claro con tres elementos rojos equidistantes en forma de espinas que apuntan hacia abajo, y arriba, una franja rosa oscuro, más ancha, con tres círculos rojos concéntricos. La tercera franja contiene cuatro pequeños rectángulos horizontales rosa oscuro, uno al lado del otro, cada uno con un elemento acampanado al frente con una especie de empuñadura semicircular rosa claro en su base, de la que penden tres gotas rojas alargadas sobre fondo rosa oscuro. El último nivel corresponde a la parte de la que se despliega un conjunto de largas plumas, con vuelo hacia la izquierda, haciendo contacto con la banda superior; las plumas tienen la particularidad de tener contorno grueso color rosa oscuro, sin otro color de fondo que el de la composición, cuya iridiscencia traspasa la imagen, creando un efecto de profundidad, efecto que se produce en toda la superficie pintada.

Debajo del tocado, un pequeño rectángulo rosa claro con amarre circular al centro y un conjunto de plumas de menor tamaño con empuñadura, del que penden dos tiras rosa claro, una pequeña que cae a la altura del hombro y la otra hasta la cintura, ambas con tres gotas rojas en su interior que penden unidas en su base.

La cabeza de melena larga, rostro de perfil en rosa oscuro enmarcado por un fleco y una especie de pechera con una tira de pequeños cuadros, cubren su cuello hasta lo que podría ser un collar de cuatro grandes cuentas circulares concéntricas de color rosa oscuro sobre rojo. Porta una anteojera rosa claro con ojo abierto rojo, de frente; una línea horizontal roja en la base, sobre su mejilla, que se prolonga hasta la nariz, recta y ancha, y una orejera rosa claro de círculo grande rojo al centro. De una pequeña boca entreabierta se despliega una voluta rosa oscuro y bordes rosa claro, con diez flores en su derredor y seis elementos al centro: conchas, caracoles y elementos redondos.

El cuerpo está revestido con un traje, de diferentes estructuras en tonos rosa oscuro y rosa claro, con contorno y elementos internos en rojo. A la altura del hombro, un disco ovalado rosa claro con rectángulo de amarre rosa oscuro al centro, medio círculo a la derecha con dos bandas y líneas cóncavas; y a su izquierda, plumas de tamaño mediano con empuñadura. En la parte de abajo, tres elementos en colores rosa claro y rosa oscuro en forma de plumas y tiras con pelo se despegan de la espalda del cuerpo, prolongándose hasta los tobillos con una banda de elementos geométricos a su lado. A la altura de la espalda, un conjunto de largas plumas se despliegan hacia arriba, todas similares a las del tocado.



Fig. 5 Figura humana y glifo brazo  
(glifo en centro de la imagen) Foto  
Margarita Muñoz Fuentes, 2013



Fig. 7 Figura humana (glifo gran garra)  
Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013



Fig.5 Figura humana (glifo brazo)  
Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

En la parte posterior de la figura, surgen los brazos en rosa claro con puntos y manos con puños en forma de plumas rosa oscuro. La izquierda despliega hacia abajo una tira rectangular con bordes rosa claro y fondo rosa oscuro, con puntos al centro, de la que penden tres elementos en flor. La mano derecha

sostiene de un objeto con asa y amarre que parece una pequeña bolsa con una especie de lengua bífida en su base, de la que también pende una tira ancha, con pelo, rosa claro y rosa oscuro, curveada a la derecha.

En el centro de la figura, bajo los brazos, una imagen de tres elementos en rosa claro, sobrepuestos: una pequeña figura (aves y tiras con pelo), la mayoría invertida, algunas con el glifo del tiempo teotihuacano también invertido, sobre dos bandas rectangulares con fondos rosa claro y rojo oscuro, en sentidos

opuestos, algunas con círculo concéntrico o punto rojo oscuro al centro, en una o en las dos tiras pendiendo hacia abajo.

Frente a cada figura humana, un glifo, con elemento de tipo zoomorfo o antropomorfo, con tocado, color rosa claro y rosa oscuro, que los destaca, portan una melena larga con tiras con pelo color rosa oscuro; un tocado similar al de la figura humana, con plumas en la parte superior y al lado, delineadas con rojo oscuro con fondo rosa oscuro, de manera inversa a las plumas de la figura humana - excepto el brazo -; el contraste del tono de color rosa claro, sobre fondo rojo oscuro iridiscente, coloca a ambas imágenes en un primer plano, con matices dados por el color rosa oscuro, como penumbras, por su contraste con el color rosa claro y su cercanía con el color rojo oscuro.



Fig. 6 Techinantitla, The Young Museum. Figura humana y glifo anteojera.  
Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

#### **e. La aplicación del color**

La combinación de contrastes entre tonos claros y oscuros, el delineado delgado del color rojo oscuro y el grueso del color rosa oscuro, es el

ámbito en el que trabajan los pintores teotihuacanos, no sólo para delimitar y dar forma a las imágenes y a sus elementos, sino para crear el ambiente de la composición, basado en la calidad y combinación de materiales, y en su técnica de elaboración.

La figura humana con glifo es una imagen integrada por diferentes componentes que guardan una cierta unidad en sí mismos, y en su conjunto. La complejidad de sus elementos, como la similitud entre una y otra de las imágenes, en un ámbito de luces y formas, permite plantear la existencia de una posible fuente de color y de luz, a través de una primera capa del color rosa claro, a partir de la cual se generaron los contrastes de color, y por lo tanto, de forma y contenido.

Dadas las evidencias de aplicación de colores oscuros sobre claros, y la presencia de tonos rosa claro y rosa oscuro en las figuras humanas con glifo, estos pueden ser parte de un posible color rosa claro de base, que aparece como fondo de color tanto en la imagen como fuera de ella. La aplicación del color rojo oscuro pudo haberse realizado sobre esta primera capa de pintura, sin cubrir las partes de la imagen destinadas para los tonos de color rosa claro y el rosa oscuro; esta última se pudo obtener aplicando una segunda capa de pigmento sobre el color rosa claro para la obtención

del color rosa oscuro y, finalmente, el delineado de las imágenes, línea delgada color rojo oscuro y línea gruesa color rosa oscuro.

Algo que hace visualmente distintas a las imágenes, es el tono aplicado a cada uno de sus detalles y elementos - entre una figura y otra -, como es el caso de las orejeras, en algunos casos con fondo rojo oscuro y en otros con rosa claro, aspecto que pudo haberse definido previamente, dado el número de detalles, y su significado, aspecto este último que no es posible discernir actualmente dada la condición de fragmento en que se encuentran las figuras, lo que no permite una visión completa del conjunto.

La sobreposición de los dibujos elaborados por Saburo Sujiyama, sobre las figuras con glifo (Berrin 1988: 82, 114-119), permite observar de voluntad de los artistas teotihuacanos de representar imágenes con características comunes, que varían ligeramente de tamaño, el glifo del tiempo y movimiento a nivel de la cintura, el glifo al frente, la forma del ojo, y el largo, ancho y curvado de la nariz, lo que le da cierta identidad.



Rostro Fig. 1 sobre rostro Fig. 5, Dibujos Saburo Sujiyama (Berrin 1988)



Rostro Fig. 3 sobre rostro Fig. 5, Dibujos Saburo Sujiyama (Berrin 1988)



Rostro Fig. 4 sobre rostro Fig. 5, Dibujos Saburo Sujiyama (Berrin 1988)

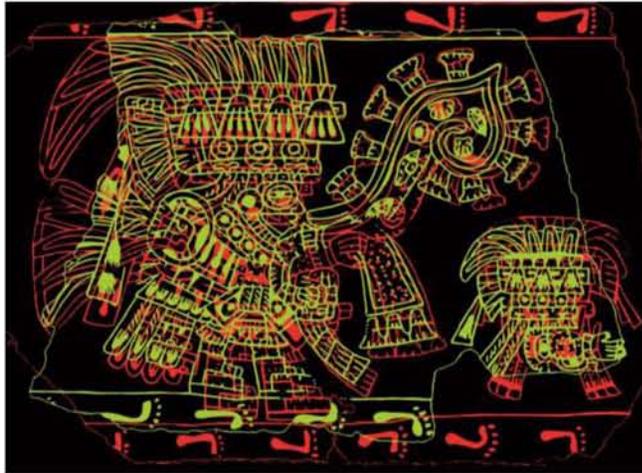


Fig. 4 sobre Fig. 5, Dibujos Saburo Sujiyama ( Berrin 1988)



Fig. 6 sobre Fig. 5, Dibujos Saburo Sujiyama ( Berrin 1988)

Sobreposición de dibujos Ernesto Mendoza Rodriguez, 2014.

Se sobrepusieron las figuras 4 y 6 con relación a la figura 5, cuyas imágenes se encuentran completas, revelando similitud en el trazo, en el primer caso, de diferentes elementos (tocado, rostro, cuerpo y voluta) difiriendo por el tamaño, mientras que en el caso de las figuras 5 y 6, la similitud es mayor. De acuerdo con Magaloni, por la libertad en el trazo de las líneas y sus diferentes grosores, el pintor teotihuacano trabajaba a mano libre, sin embargo, dada la semejanza general del trazo, no así en los detalles, no se puede descartar el uso de algún instrumento de apoyo que facilitara su réplica.

Con relación al brillo de la pintura mural con figuras humanas, como se mencionó párrafos arriba, Margolis considera que es causado por las placas de escisión de los minerales especularita e ilmenita, y de manera menos probable por el pulido sobre la pintura seca, como lo plantea el estudio de

Magaloni para la pintura teotihuacana analizada, aunque no descarta un posible roce ligero sobre la superficie, con piedras lisas. En este sentido, el estudio de Torres destaca más el papel de los materiales, como es el caso del enlucido con cuarzo y cal, lo que contribuiría con el brillo del soporte, sin embargo, considero que este tema requiere de una mayor precisión, derivada de análisis científicos puntuales.



Fig. 6 Techinantla, The Young Museum. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

Con base en la observación directa, destaca la diferencia entre el brillo de la superficie con color rojo oscuro del fondo, con el valor mate del rosa oscuro y rosa claro de los elementos, muy probablemente

resultado de la menor cantidad de

hematita - por su disolución en cal -. Esto genera un efecto óptico por la yuxtaposición de tonos, y el carácter lumínico del pigmento, así como por el contraste de texturas, dando como resultado no sólo un juego de luces, sino de profundidades, en donde el rosa claro aparece en primer plano, el rosa oscuro en un plano intermedio, y el rojo oscuro como fondo, efecto que se

revierte por la presencia de los destellos de luz que emergen y se filtran desde la profundidad de la composición.<sup>47</sup>

La figura humana destacaría en un ámbito específico de color y de luz, quizá perceptible fundamentalmente en la oscuridad, donde el muro se iluminara por medio de un tipo de luz no fija, sino móvil, donde participara también el movimiento del que mira, lo que posibilitaría captar la iridiscencia de la ilmenita, según la inclinación de sus pequeñas placas, creando un efecto de profundidad, ver los reflejos diminutos presentes en el color rojo de fondo, a través de la propia figura humana, traspasando la imagen. La fuente de luz, móvil, podría ser resultado del uso de antorchas, o del reflejo de luz natural, si se considera la posibilidad de haber estado ubicadas en un patio con impluvium al centro, presente en la arquitectura teotihuacana, cuyo depósito de agua pudiera llegar a captar los reflejos de la luz nocturna - lunar - y a su vez reflejarla sobre los muros.

---

<sup>47</sup> Lawrence Wright, en su estudio sobre perspectiva, describe como recursos ingeniosos la superposición de imágenes y la gradación tonal para producir el efecto de profundidad y textura. En el primer caso, para ubicar cuál figura es la más próxima; mientras que el segundo, para indicar la posición relativa de los objetos situados en profundidad, sin necesidad de veladuras ni sombras, Lawrence Wright, *Tratado de Perspectiva* (España: Editorial Stylos, S.A.: 1985).

### 1.3. Profundidad y perspectiva



Fig. 6 Figura humana con glifo anteojeras, Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

El efecto de profundidad en la pintura mural de Techinantitla opera de diferentes maneras: a partir del contraste de tonos y de la yuxtaposición de colores (rosa claro y rosa oscuro sobre fondo rojo, un color rosa claro en la banda inferior y color rosa oscuro en la superior); por sobreposición de elementos (disco en el hombro o como hombro, traje compuesto de elementos sobrepuestos sobre brazos y piernas, en diferentes planos); por vacío, al pintar sólo el borde de algunos elementos (las plumas del tocado), dejando ver el fondo rojo oscuro dentro de la figura humana; y el contraste

de motivos, al combinar en un mismo plano y escalas diversas elementos zoomorfos y antropomorfos, marinos y acuáticos; de materiales y técnica, con brillo y sin brillo y su combinación; un contraste espacial, considerando lo pictórico sobre el ámbito arquitectónico-escultórico, nos remite necesariamente a una forma de ver el mundo, es decir, a una cosmovisión, a la forma como la cultura teotihuacana concibe al ser humano, y su relación con los elementos de la naturaleza y del cosmos.<sup>48</sup>

En diferentes planos, en primer lugar el vertical - arriba y abajo –, seguido del horizontal - entre imágenes de diferente naturaleza, humanas y animales –; y el interno o subjetivo, al ubicar la figura humana sobre un plano terrestre, al mismo tiempo que proyectado sobre un fondo oscuro, brillante, un ámbito que bien podría ser celeste al representar las destellos que producen las estrellas, esos cuerpos celestes que generan luz propia, como la ilmenita contenida en la hematita roja del fondo.

Las figuras se encuentran erguidas, con elementos geométricos en el cuerpo y líneas curvadas particularmente en las plumas de los tocados, y en las volutas. En el primer caso, el conjunto de plumas del tocado de la figura principal, toca el borde superior de la composición y caen a su

---

<sup>48</sup> División cósmica. Ecúmeno. Ámbito donde es posible la vida del ser humano en su integridad, independientemente de que existan sectores difíciles y peligrosos por su alta carga de sacralidad. Anecúmeno. Ámbito reservado a los seres *k'uyel*, al que el hombre sólo puede acceder liberándose de su materia pesada o por disposición de las divinidades. Alfredo López Austin, *Los principios del funcionamiento cósmico. Seminario. Temas selectos de etnología, la construcción de una visión del mundo II* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, IIA, octubre 2013).

costado izquierdo, creando una sensación de vuelo - por la acción de caminar - y, por lo tanto, de movimiento, mientras que la voluta con flores y pico arriba, emerge de la boca y marca la pauta hacia adelante, a través de un trazo circular, que retorna hacia la propia imagen. Las figuras se erigen hacia arriba a través del tronco del cuerpo hasta la cabeza, haciendo contacto con el ámbito superior, el paso del color rosa claro de la banda con huellas de la parte de abajo, al rosa oscuro de la banda con huellas de la parte de arriba; de la luz a la penumbra, del día a la noche; y, en la cenefa, una serie de discos con picos alrededor y un disco oscuro al centro – entrelazados -, y entre ellos un quincunce que marca los cinco rumbos, presentes en la cultura mesoamericana.<sup>49</sup>

Una forma de ver el mundo, no lineal ni geométrica, sino que incorpora los diferentes planos en los que se ubica el ser humano teotihuacano; el físico, arriba y abajo, izquierda y derecha en un espacio arquitectónico continuo, por el borde redondeado en sus esquinas, y escultórico, por destacar el talud; cósmica al mismo tiempo que subjetiva, al proyectar los diferentes ángulos de la mirada humana sobre sí mismo, sobre su entorno y sobre la relación que guarda con los elementos del universo, donde el ser humano

---

<sup>49</sup> "Los seres están compuestos por dos tipos de sustancias (...) de dos calidades opuestas. La primera [...] es fina, sutil e indestructible; la segunda, pesada, densa y perecedera. De la primera están formados los dioses y las fuerzas existentes desde el primer tiempo-espacio. Las criaturas, en cambio, están compuestas tanto por la sustancia fina y sutil como por la densa y pesada. En cuanto a la calidad de ambos tipos de sustancia, es notable el valor de la idea de los opuestos complementarios, que marcan dos campos: lo frío, femenino, húmedo, bajo, oscuro, [...] frente a lo caliente, masculino, seco, alto, luminoso [...]" (López Austin, *Cosmovisión*, 2013: 12). En el caso de las figuras de Techinantilla, el ámbito de la banda inferior es de luz y el de la banda superior de oscuridad.

que observa es, a su vez, el eje sobre el que se activan todos los elementos, el movimiento.

Un punto de vista que describe los diferentes planos del universo a partir de la figura humana y de su imagen metamorfoseada; una composición plástica regida por una visión integrada (humano, animal, vegetal, mineral; terrestre, celeste), donde no se diferencia lo objetivo de lo subjetivo, lo concreto de lo relativo; que incorpora el movimiento y la acción - el andar -, como los elementos que activan y articulan el evento.

La profundidad por contrastes no sólo físicos sino conceptuales, es un efecto presente no sólo en la pintura monocroma de Techinantitla, sino también en la policroma. El carácter bidimensional para la pintura mural teotihuacana de Arthur Miller, no considera la búsqueda de contrastes de luz a partir de las degradaciones tonales y texturas, de la pintura monocroma a partir del color rojo, y su contraste con la iridiscencia del material contenido en el rojo oscuro del fondo.

Si se considera el uso del color rojo teotihuacano como fondo, la monocromía a partir de degradaciones tonales del color rojo, y el uso posible del color rosa claro como base de preparación o como fondo de la pintura mural en una fase tardía, la pintura mural de Techinantitla forma parte de la tradición pictórica de enriquecer la paleta cromática, a partir de

nuevos valores lumínicos, característicos de las fases teotihuacana II. Tlamimilolpa, y III. Xolalpa, entre los años 200 y 650 de la era común (Magaloni 2006: 206-216).

#### **1.4. Condición actual de los fragmentos con figura humana y glifo, Techinantitla**

A más de 1500 años de su creación y 50 de su salida del sitio, los nueve fragmentos de pintura mural con figura humana y glifo, monocromos, en diferentes tonos de color rojo y rosa, se encuentran actualmente en diferentes condiciones, producto de la manera voraz en que fueron arrancadas de sus muros, y extraídas del sitio y del país, y de las políticas diversas aplicadas para su conservación y traslado, como es el caso de las piezas de la Colección Wagner en San Francisco, Ca., los fragmentos de esta colección que retornaron a México, y los ubicados en otras ciudades de los Estados Unidos.

De acuerdo con esto, sólo cinco fragmentos conservan la imagen de la figura humana prácticamente completa (Figs. 5-9), y cuatro están incompletas (Figs. 1-4); de ellas, cinco tienen al frente la imagen del glifo (Figs. 1, 5-8), tres conservan rastros de él (Figs. 2-3 y 9), y uno ninguno, reconocido sólo por las características del traje (Fig. 4). Cuatro de los fragmentos conservan parte de su soporte original, en De Young Museum

de Fine Arts, en San Francisco, Ca.,<sup>50</sup> y en el Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO (Figs. 3, 5-7), de tres su pintura fue trasladada a un soporte artificial, actualmente en el Museo Nacional de Antropología, México (Figs. 1- 2)<sup>51</sup> y en The Brooks Museum, en Memphis, Tennessee (Fig. 8) y de dos se desconoce su ubicación y condición actual (Figs. 4 y 9), como se muestra a continuación:<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Kathleen Berrin, Curadora para África, Oceanía y las Américas y Stephen Mellor, Conservador. Museo de Bellas Artes de San Francisco, Propuesta técnica. Murales de Techinantilla, enero, 1984, 1. Documento de archivo. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Archivo. CONACULTA, México, 2014.

<sup>51</sup> Sergio Arturo Montero A. Informe de la visita realizada a San Francisco, Ca. USA con motivo del proyecto técnico y programa de trabajo para la restauración de las pinturas murales de la Colección Wagner. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, marzo, 1984) Departamento para África, Oceanía y las Américas. Museo de Bellas Artes de San Francisco, Documento de archivo.

<sup>52</sup> Figs. 1-2 Informe sobre el estado que guardan los murales de la Colección Wagner, en San Francisco, Ca., Prof. Alejandro Rojas García, INAH. Documento de archivo, The Young Museum, Department of África, Oceanía y las Américas, San Francisco Ca., 2013. Figs. 6-7. Kathleen Berrin, Curadora para África, Oceanía y las Américas y Stephen Mellor, Conservador. Museo de Bellas Artes de San Francisco, Propuesta técnica. Murales de Techinantilla, enero, 1984, 1. Documento de archivo. (México, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Archivo, CONACULTA: 2014).

### Figura humana y glifo, según su condición actual y técnica de conservación

FIGURA HUMANA CON GLIFO	CONDICIÓN ACTUAL	TÉCNICA DE CONSERVACIÓN
<p>1 y 2. Museo Nacional de Antropología INAH (En bodega)</p>	 <p>1 Incompleta, glifo y rastros de bandas inferior y superiores; 2 Incompleta, rastros de glifo y bandas superiores. Ambas integradas por pequeños trozos.</p>	<p>Técnica y soporte. 1. Eliminación excedentes consolidantes anteriores. 2. Consolidación capa pictórica con material afin. 3. Velado de pintura con tela para recibir capa rígida. 4. Preparación cama de yeso y perla de poliestireno para rigidizar murales. 5. Eliminación repellado de lodo y arena hasta dejar sólo enlucidos; dejando muestra de lodo en zona central previa su consolidación. 6. Consolidación de enlucido - caso necesario -, por el reverso. 7. Reposición del repellado a base de soporte de perla pre-expandida de poliestireno y armazones de aluminio estructurado en "L" o T" para murales grandes, y fijación de soportes para colgar. 8. Eliminación de soporte provisional de yeso y perla de poliestireno y velo protector. 10. Limpieza de la capa pictórica. 11. Acabado de bordes y capa posterior. 12. Capa de protección.</p>
<p>3. Saint Louis Art Museum (En exhibición)</p>	 <p>Incompleta, rastros de glifo y bandas inferior y superior.</p>	<p>Sin datos. Visible el soporte original</p>
<p>5. De Young Museum, San Francisco, Ca. (En exhibición)</p>	 <p>Semi-completa, glifo y rastros de banda inferior y superior.</p>	<p>Sin datos. Visible el soporte original</p>
<p>6 y 7. De Young Museum, San Francisco, Ca. (En exhibición)</p>	 <p>Completas, glifo y rastros de bandas inferior y superiores.</p>	<p>Técnica. 1. Eliminación de restauraciones anteriores, 2. Limpieza con algodón y etanol de la superficie pintada. 3. Alineación de fragmentos que puedan ser unidos, 4. Relleno de las grietas superficiales con Polifix, sobrepintadas con acuarelas Newton y Windsor, dando una superficie mate, fácilmente extraíble. Soporte. 1. Conservación del soporte de mortero, 2. Marco de aluminio con clips como sistema de apoyo.</p>
<p>8. The Brooks Museum, Memphis, Tennessee (préstamo) (En exhibición)</p>	 <p>Semi-completa, glifo y rastros de bandas inferior y superior.</p>	<p>Sin datos. Visible el soporte artificial.</p>

En este sentido, la política de conservación y la técnica utilizadas por De Young Museum y Saint Louis Art Museum tendientes a preservar la integridad del objeto - en cuatro de las nueve figuras humanas con glifo -, permiten observar actualmente las cualidades plásticas derivadas de la técnica de pintura mural utilizada por los teotihuacanos en Techinantitla, mientras que la pintura extraída de su soporte original perdió parte de sus características, como es el caso del efecto de los pequeños destellos de luz de la hematita especular y la iridiscencia de la ilmenita (Figs. 1-2 y 8).





Fig. 7 De Young Museum de Fine Arts, San Francisco,



Figs.1 y 2 Museo Nacional de Antropología, INAH,  
México

En algunos casos, los residuos de material adyacente y los efectos de la restauración, como es el uso de diferentes tonalidades de fondo rojo y su aplicación diferenciada, en las figuras 1 y 2, y el tono rojo de la acuarela en parte de las figuras 6 y 7, así como el tono homogéneo del fondo rojo de las figuras 3, 5 y 8, modificaron la intencionalidad de su monocromía, conservando el brillo característico de la pintura mural teotihuacana.

## II Corpus de la figura humana con glifo en Techinantitla

### 2.1. La serie de figura humana con glifo

Las nueve figuras identificadas constituyen un conjunto de imágenes con elementos comunes, entre ellos los de tipo humano (Figs.14), al mismo tiempo que elementos que los diferencian, en forma y contenido, como son el glifo del tiempo a la altura de su cintura, y el glifo al frente (Figs.15); elementos todos que les dan una cierta unidad y dirección, con movimiento.

Los elementos comunes se encuentran al interior de cada imagen como al exterior de ella. Los internos, de tipo antropomorfo: el rostro, los brazos, las manos, las piernas y los pies; y el atuendo, el tocado de plumas de gran tamaño y el traje de plumas y colas y el tocado del glifo, similar a la figura principal, en menor escala. Y los externos, las volutas que emanan de la boca, las tiras que se extienden de sus manos, y el glifo, cinco de ellos completos (cabeza de serpiente con rasgos felinos sobre estera, brazo con ojos emplumados, anteojeras, gran garra y cabeza de perfil con los atributos de Tlaloc). Todas las figuras se encuentran sobre una banda con huellas, con la misma dirección que la figura principal;<sup>53</sup> y en la parte de arriba, dos bandas, la primera, con huellas, y arriba, discos con picos internos y círculo oscuro al centro, entrelazados, separados por rectángulos tipo quincunce. Los elementos que los diferencian se ubican al interior de las propias imágenes: a la altura de la cintura dos bandas caídas en sentidos opuestos con elementos al centro.

---

<sup>53</sup> Excepto la figura con glifo Tlaloc, cuyas huellas en la banda inferior, se dirigen en sentido contrario a la imagen principal.

Al interior de la volutas, seis elementos en su mayoría marinos (caracoles y conchas), círculos concéntricos, un ojo, y una pequeña cabeza zoomorfa (felino de perfil con dirección a la izquierda, hocico abierto con colmillos, ojo y oreja). De las tiras que se despliegan de las manos, sólo en dos casos (Figs. 8-9), elementos marinos, un ojo y un rostro antropomorfo con hendidura en la parte media superior de la cabeza y, los glifos, todos con dirección a la derecha, excepto las anteojeas frontales. De trazo firme y prolongado, y líneas curvas, las figuras conservan un alto grado de similitud en los elementos comunes, mientras que sus dimensiones se encuentran entre los 73 y 97 cm. de alto, y 110 cm., en promedio, de ancho.

## **2.2. La figura humana de Techinantitla**

La figuras guardan una proporción de tres cabezas a uno (Figs.1-9), su forma y elementos son similares a los representados en una ave: la posición paralela de las piernas se asemeja a las patas, de la nuca se desprende una línea curvada hacia abajo que crea una especie de lomo conformando un cuerpo ligeramente inclinado del que se desprenden tres elementos, geométricos, plumas y colas con pelo, que en conjunto conforman una especie de cola de pájaro; y a la altura del hombro, largas plumas extendidas en forma horizontal, lo que parece ser un ala desplegada (Figs.7, 32-35). En este sentido, el estudio de la figura humana tendrá que derivar en un estudio más amplio, si se considera, como señala Miller para la pintura teotihuacana, que las aves y algunos felinos - jaguar -, se representan de perfil, en serie, en una misma dirección, y en algunos casos con la misma altura, conservando un aspecto y una postura antropomorfas (Miller: 1973: 19).

### **III. Hacia una ubicación de los fragmentos de pintura mural con figura humana y glifo**

Una posible ubicación de los fragmentos de pintura mural con figura humana de Techinantitla nos coloca de frente con la historia, la arquitectura y la estructura urbana de la ciudad de Teotihuacan. Las imágenes en serie forman parte de la iconografía teotihuacana, y conservan entre sí elementos comunes, así como con el lugar en el que se encuentran ubicadas, y muy probablemente con el tiempo en el que fueron creadas. De acuerdo con estudios realizados en la década de los 70 por Arthur Miller y el proyecto de la pintura mural bajo la coordinación de la doctora Beatriz de la Fuente, en la década de los 90, se conocen por lo menos doce sitios en los que se encuentran imágenes en serie, a los que se suma un treceavo, Techinantitla.<sup>54</sup>

#### **3.1. Las imágenes en serie y su ubicación en el tiempo y el espacio teotihuacanos**

Partiendo de la estrecha relación entre pintura mural y arquitectura, las pinturas en serie, sólo por el lugar en que se encuentran, pueden estar asociadas a tres diferentes períodos de la gran ciudad, el primero, relacionado con las primeras fases, Tzacualli, Miccaotli, y Tlamimilolpa temprano, 1-250 d.C, se caracteriza por la construcción o ampliación - en torno a la Avenida de los Muertos -, de las principales estructuras cívico – ceremoniales, en el centro de la ciudad: la

---

<sup>54</sup> ANEXO I. Figuras humanas en serie, Teotihuacan. Sitios: Zonas 2. Conjunto de los Jaguares, Zona 3. Complejo Calzada de los Muertos, Zona 4. Animales mitológicos, Zona 5-A. Conjunto del Sol, Zona 11. Gran Conjunto; Zacuala, Atetelco, Tetitla, Tepantitla, Tlacuilapaxco, Totometla, La Ventilla y Techinantitla. Arthur Miller no considera Techinantitla, Totometla y La Ventilla.

Pirámide del Sol, la Pirámide de la Luna, el complejo pre-Ciudadela y Ciudadela, el complejo Calzada de los Muertos, y el Gran Conjunto, incluidas varias estructuras de tres templos - triádicas -;<sup>55</sup> el segundo, que corresponde a la etapa de apogeo y expansión demográfica y territorial de la civilización teotihuacana, Tlamimilolpa tardío y Xolalpan temprano, 250-450 d.C., en la que se construyen importantes complejos residenciales, florece la pintura mural y se expanden sus expresiones en diferentes regiones de Mesoamérica;<sup>56</sup> y, finalmente, el período que corresponde a la fase Xolalpan tardío, 450-550 d.C., este último año identificado como posible fecha de las acciones de destrucción en la gran ciudad.<sup>57</sup>



Tetitla. Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

Si bien partimos de una visión parcial de la pintura mural, por su condición fragmentada e incompleta, - *in situ*, como fuera de él -, las imágenes en serie identificadas en estos espacios

<sup>55</sup> "Estoy convencido, aunque no tengo los datos arqueológicos que lo demuestran, que la arquitectura y los murales se hicieron juntos. No creo que sea poco probable que todo el diseño mural para un complejo de plataforma o habitación fue cuidadosamente planeado antes de que se erigió el edificio. La arquitectura se hace para mostrar los murales, y los murales dan sentido a la arquitectura, por lo que no tiene sentido considerar ya sea la arquitectura o la pintura mural divorciada de la otra. La pintura mural es el diseño arquitectónico." (Miller 1973: 37).

<sup>56</sup> "Matacapán, en Veracruz (Ortiz y Santley 1998), Cerro Bernal en el Pacífico de Chiapas (García -Des Laurier 2007), puerta de enlace a la costa de Guatemala, donde Montana ( Bove y Medrano 2003 ) parece un asentamiento de personas derivadas de Teotihuacán." George L. Cowgill, "A Speculative History of Teotihuacán", Fifth Round Table on Teotihuacán "Teotihuacán: Recent Research, Center and Periphery" Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Teotihuacanos (Arizona State University, 18 October, 2011), 6.

<sup>57</sup> "En un estudio ejemplar de numerosas muestras radiocarbónicas calibradas del conjunto Teopancaxco, utilizando métodos estadísticos bayesianos del estado del arte, al combinar varias fechas y otras líneas de evidencia, Laura Beramendi-Orosco et al. (2008) hacen un buen planteamiento de que la fase Xolalpan Tardío terminó hacia el año 550..." Fecha propuesta para la conflagración de Teotihuacán sobre la base de datos arqueomagnéticos, en proceso de verificación." (Cowgill 2011: 8).

expresan una compleja relación espacial no sólo desde el punto de vista plástico, sino arquitectónico, y urbano. Las imágenes de las primeras fases, alrededor de la Calzada de los Muertos y de los grandes espacios cívico-ceremoniales, se localizan al norte de la ciudad, al lado este y oeste, - excepto el Gran Conjunto que se localiza al suroeste, enfrente de La Ciudadela -; mientras que las ubicadas en los conjuntos residenciales, están al sur-oeste, fuera del centro de la ciudad,<sup>58</sup> distribución que requeriría un mayor análisis si se considera su posible temporalidad y contenido iconográfico. Para los fines de este estudio, se hará referencia a los conjuntos arquitectónicos localizados en la periferia de la zona arqueológica.

### **3.2. La arquitectura en los conjuntos residenciales, un acercamiento**

De acuerdo con Laurette Séjourné (1966: 31-42), los aspectos clave en la arquitectura teotihuacana están relacionadas con los patios - con templo o galerías -, las columnas, los muros y acabados internos, las plataformas y los techos, las puertas o vanos, y la pintura sobre sus muros. Considera que el patio, entendido como superficie abierta, no sólo revela ligas directas con las salas internas, sino que ayuda a definir su función, un prototipo teotihuacano caracterizado por ser un espacio encajonado, cuadrado o rectangular, con pórticos - como espacios intermedios - en dos, tres, o cuatro de sus lados y, en el

---

<sup>58</sup> Cabe destacar que el carácter ceremonial está presente en ambos espacios, el primero relacionado con las estructuras monumentales, mientras que el segundo se relaciona con estructuras y figuras arquitectónicas de menor escala, denominados templos, en compleja armonía con los espacios habitacionales con los que mantiene una especie de continuidad a través de pasillos, vanos y salas, destacadas por imágenes diversas de pintura mural que les dan sentido, orientación y dirección.

centro, en un juego de luces y sombras, una pileta para el agua de lluvia, que al estar inclinada hacia una perforación, se comunica con los drenajes subterráneos. Un sistema de circulación que establece un orden entre exteriores e interiores, alternando espacios pintados con espacios abiertos a través de vanos oscuros, pasillos y corredores, que dan paso de un lugar a otro, creando un equilibrio entre momentos de visibilidad y de espera.

Las imágenes en serie establecen una relación entre pintura mural y arquitectura al dirigir la mirada sobre los diferentes espacios, incorporando al observador a una realidad que fluye de las paredes (Séjourné 1966: 31-42). De acuerdo con Séjourné, los muros están hechos con la masa mínima necesaria para alcanzar una elevación y sostener el techo; de la misma manera que el talud se reduce de 15 cm al ras del piso, a 3 ó 4 cm a una altura de los 90 cm - la mitad del tablero -, funcionando como contrafuerte en la base de los muros que separan los pórticos de las piezas interiores. Cubiertos de frescos, los muros tienden a tener una cenefa de 10 cm de grosor que contribuye a la diferenciación de espacios, escalas y proporciones entre imagen y estructura, lo que permite diferentes acercamientos y forma de apropiación del espacio.

### **3.2.1. Las imágenes en serie de los conjuntos residenciales**

Situadas en espacios arquitectónicos diferenciados y en ocasiones alternos, las figuras en serie de tipo zoomorfo corresponden a felinos y a aves - estas últimas en tamaños y posturas diversas -, mientras que las de tipo antropomorfo corresponden a las figuras humanas de perfil, achaparradas, con una misma

dirección, caracterizadas por el tocado y el traje de plumas, la voluta, el elemento alargado con asa en una mano y, en la otra, una tira que cae.<sup>59</sup> En la mayoría de los casos, son imágenes relacionadas plásticamente con los atributos de Tlaloc, en su forma humana, rostro o discos tipo anteojeras,<sup>60</sup> así como con serpientes, tanto en talud, tablero o cenefa, en pórticos o cuartos interiores, formando parte de un discurso complejo, una especie de patrón en donde la relación entre forma, escala, posición y dirección, y brillo, color y luz tienen un papel determinante.

### **3.2.2. Los pórticos**

Con base en el registro de la pintura mural conocida, los pórticos, como espacios de entrada y de salida - con pisos lisos, pulidos -, contienen un imbricado conjunto de imágenes, en espacios específicos - excepto el techo, sin pintura -, que califican la estructura a la que dan entrada. Siguiendo la convención teotihuacana, el pórtico está conformado por tres paredes, la frontal de mayores dimensiones, dividida física y pictóricamente por un vano al centro, y las dos paredes laterales; las tres, con talud y tablero, con cenefa. El vano es un espacio vacío que da paso a la primera sala y, en algunos casos, tiene un arco pintado de elementos que a su vez califican el momento de entrar.

Con 90 cm aproximadamente de altura, y 10 cm de cenefa, el talud está reservado para las imágenes en serie que dirigen, acompañan o resguardan la entrada, vista de frente, o la salida, con vista a los lados, como es el caso de los pórticos del

---

<sup>59</sup> Existe un tercer tipo de figuras en serie que corresponden a imágenes abstractas tipo montañas, volutas y discos, en la parte inferior del muro, como en el caso de Tetitla y Tepantitla, ver Anexo I.

<sup>60</sup> Conjunto del Sol, Zacuala, Tetitla, Tepantitla, Techinantitla.

Patio Blanco de Atetelco. Las figuras, de aproximadamente 70 u 80 cm, están pintadas al ras del piso denotando un ámbito terrestre,<sup>61</sup> mientras que las del tablero, de menor tamaño - 43.5 cm de alto x 56.5 cm de ancho – aproximadamente la mitad, cubren todo el espacio superior con imágenes en dirección concéntrica, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, en torno al vano de entrada y al eje central y superior del tablero - incluyendo la cenefa -. Las figuras emergen de la parte de abajo y de cada uno de los lados del tablero, desde las paredes laterales, cada imagen dentro de espacios romboidales entrelazados en forma de red - de elaborados y repetidos diseños relacionados -, una por encima de la otra, elevándolas hasta el borde superior del tablero, sin mediar principio ni fin en sus cuatro lados a través de imágenes cortadas, que indican continuidad, una forma de traspasar el espacio; una especie de contrapunto si se relaciona con el talud y la cenefa - que contienen y delimitan la estructura -, estableciendo diferentes espacios, un orden y un ritmo.

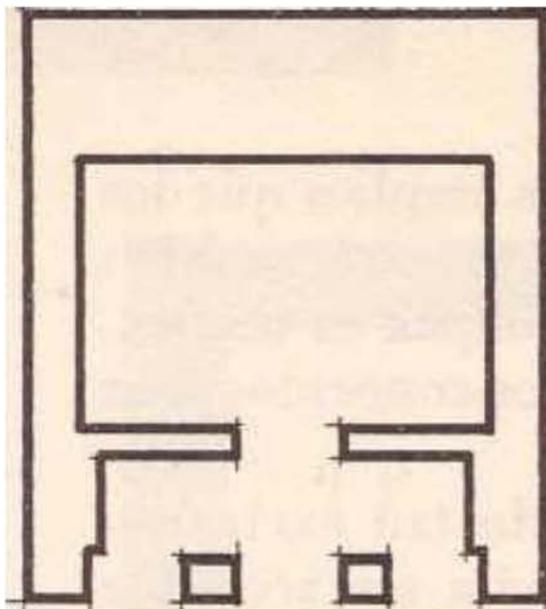
### **3.2.3. Los espacios interiores**

Con referencia a las habitaciones interiores, Séjourné destaca que éstas son de diferentes tamaños, siendo el templo un espacio cuadrado, invariablemente dividido en un pórtico con una o dos piezas interiores.

---

<sup>61</sup> Magaloni describe los cambios a través del tiempo en el diseño de las cenefas, que van de los diseños geométricos a los contenidos cada vez más relacionados - que complementan, acentúan, dan tono, reafirman y dirigen, creando un ambiente -, con la imagen central. (Magaloni 2006: 219-222).

Los pórticos están resguardados a través de sus taludes por imponentes felinos,<sup>62</sup> figuras humanas con diferentes elementos,<sup>63</sup> y en menor medida por aves y complejos elementos conceptuales,<sup>64</sup> en una relación espacial, iconográfica y plástica con los tableros, rombos y cenefas, en diferentes direcciones y perspectivas, proporcionándoles identidad; reservando a los espacios interiores, pasillos y corredores - al nivel del piso -<sup>65</sup> la imagen destacada en serie de la figura humana con diferentes elementos<sup>66</sup> y, en menor medida, felinos<sup>67</sup> y aves ricamente ataviados - con postura humana -, y elementos abstractos.<sup>68</sup> (Anexo I)



Tetitla, templos teotihuacanos,  
Séjourné, 1966

La dirección que siguen las figuras en serie al interior de las salas está con relación directa al vano de entrada o de salida, como punto de partida o de llegada, dependiendo de su función y ubicación dentro del espacio arquitectónico; entre ellas destacan las imágenes que siguen una doble dirección a la entrada, una a cada lado del vano, realizando un recorrido circular al fondo hasta encontrarse en el

centro de la pared opuesta - frente al vano - en donde hay un espacio frente a las

<sup>62</sup> Conjunto del Sol, Gran Conjunto, Zacuala, Atetelco, Tetitla, Tlacuilapaxco.

<sup>63</sup> Conjunto del Sol, Conjunto de los Jaguares, Zacuala, Atetelco, La Ventilla.

<sup>64</sup> Totometla y Tetitla.

<sup>65</sup> Excepto las representaciones de Tlaloc - *in situ* -, que se encuentran en la parte inferior y superior del muro, en Techinantitla.

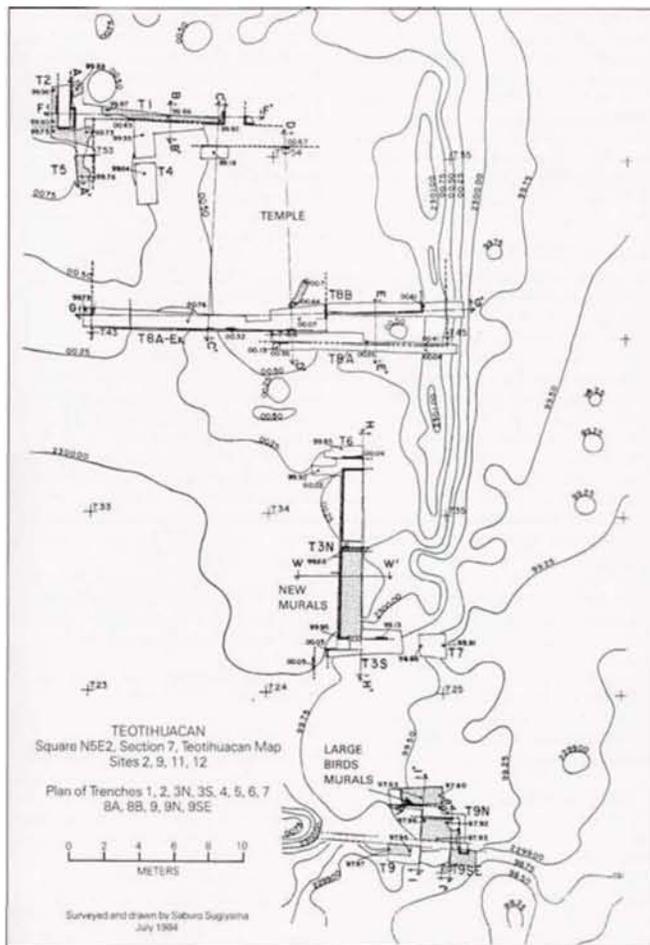
<sup>66</sup> Complejo Calzada de los Muertos, Gran Conjunto, Zacuala, Atetelco, Tepantitla.

<sup>67</sup> Conjunto del Sol, Conjunto de los Jaguares, Complejo Calzada de los Muertos, Animales Mitológico, Tetitla.

<sup>68</sup> Tetitla, Techinantitla.

dos figuras, en el que pudo haber estado una imagen pintada o una escultura de bulto redondo, espacio en donde se proyecta luz natural en algún momento del día o del año, lo que destaca su condición de espacios en los que se relacionan eventos terrestres – ceremoniales –, y celestes, que dan sentido y carácter a las prácticas y estructuras arquitectónicas prehispánicas.

### 3.2.4. La estructura de Techinantitla y sus imágenes



Mapa topográfico del templo y murales *in situ* al sur.  
Techinantitla, Teotihuacan, Rene Millon, 1984

Ubicada en la esquina noreste de la zona arqueológica de Teotihuacan, Techinantitla está integrado por seis estructuras de una sola planta.<sup>69</sup> En la década de los 80, Rene Millon identifica, desde el punto de vista arqueológico, cuatro posibles estructuras arquitectónicas concentradas fundamentalmente al noreste de Techinantitla:

**El templo.** Al norte, (12 x 20 m) con una gran antesala (8 x 9,5 m),

<sup>69</sup> Cinco de ellas exploradas por Rene Millon entre las décadas de 1970 y 1980, con motivo del proyecto de Mapeo de la zona arqueológica de Teotihuacan y de la investigación para determinar la procedencia de los murales que integraban la Colección Wagner, en 1976.

entre el pórtico y la habitación interior (9,5 m - norte-sur - x 5,5 m - este-oeste -).<sup>70</sup>

**La antesala de Tlaloc.** Doce metros al sur del templo, de la que sobrevive el extremo occidental de cerca de 2 metros de altura: una pared oeste (5 m de largo), una sección corta de la pared sur, y parte de la pared norte, con talud, antesala que daba acceso a una sala interior, al norte. Los muros conservan *in situ* siete imágenes de Tlaloc, en tres representaciones (Figs. 11-13), todos con un traje ricamente ataviado y tocado de largas plumas, voluta y tira vertical ondulada en forma de rayo, ubicadas en la parte inferior de un muro como en la parte superior, separadas por una banda con huellas alternas – izquierda, derecha - y dos hileras de pequeñas volutas encontradas. Las figuras están con dirección a la derecha, en dos series: la que está ubicada en la parte inferior del muro - sobre el piso -, con cuatro imágenes en dos de sus representaciones; tres están en la pared oeste, con rostro y manos de color verde, mientras que los brazos y las piernas están cubiertas de plumas verdes, y en la mano derecha una tira vertical ondulada y en la izquierda una especie de cono con plumas que derrama gotas; caminan sobre la banda con huellas en una misma dirección, y detrás y por arriba de las imágenes un arco de tres bandas con estrellas de cinco puntas, picos y plumas a su alrededor. Y en el talud norte, una imagen con cara, brazos y piernas en color verde, también tiene una tira vertical ondulada a rayas en la mano derecha, y lo

---

<sup>70</sup> En 1983, en la sala interior del templo, Rene Millon halló la parte inferior de un fragmento de pintura mural que, por su semejanza con las figuras humanas de la Colección Wagner, sirvió de base para establecer a Techinantla como su lugar de procedencia. No obstante, Millon no considera que la sala interior del templo haya sido el espacio en el que pudieron estar ubicadas, sino al norte o al sur del templo, en razón de que estos murales fueron tomadas de paredes que habían sobrevivido a una altura de cerca de un metro, situación que no corresponde a la de los pisos del templo ni a estructuras anteriores, cuya superficie era, en el momento de la exploración, de sólo unos pocos centímetros por encima del nivel del suelo. Aspecto a considerar en la parte relativa al análisis del ordenamiento de las imágenes con figura humana. (R. Millon 1988: 82-83).

que puede ser una mazorca de maíz con tiras, y una calabaza, que penden de la mano izquierda.

La otra serie, en la pared superior oeste - con tres imágenes -, se encuentra la tercera representación de Tlaloc, cuyas manos, brazos y piernas son de color rojo y la cara en color rojo pálido, porta también la tira vertical ondulada pero ahora en la mano izquierda, y la derecha carga un elemento cuadrado con plumas. Las imágenes de la pared superior son más del doble del tamaño que las de la pared inferior, lo que según Rene Millon no disminuye su visión. En la parte superior de la esquina noroeste de la antesala sobrevive sólo un pequeño borde, cuyo contenido permite deducir a este autor, que la serie de la pared superior oeste no continúa en la pared norte. Cabe destacar que la antesala es el único sitio conocido en Teotihuacan con un despliegue tan amplio de imágenes de Tlaloc en serie, transitando por los dos ámbitos de la pared, el inferior y el superior.<sup>71</sup>

**Sala de serpientes emplumadas.** Por sus fragmentos, la imagen de las cuatro serpientes emplumadas con trece árboles en serie sobre su base, pueden haber conformado una sala, probablemente al sur de la antesala de Tlaloc, por el borde de serpiente encontrado y el fragmento de una de sus colas localizado sobre la superficie, en esa zona.

Las aves en serie de gran tamaño, algunos restos también ubicados *in situ*, podrían haber sido al menos ocho en un pasillo, vestíbulo o sala interior en lugar

---

<sup>71</sup> Por el arco con plumas de una de las representaciones de Tlaloc y los fragmentos hallados del mural con rostro frontal, anteojeras y manos a los lados, en la antesala de Tlaloc, Millon establece una posible relación en la que la antesala pudo haber sido un espacio en honor a esa imagen. (R. Millon 1988: 99-100).

de un pórtico,<sup>72</sup> de la misma manera que la serie de aves pequeñas, con dirección a la izquierda.<sup>73</sup>

**La figura humana en serie, con glifo.** Rene Millon sugirió el ordenamiento de las nueve figuras humanas y su posible localización, al norte en una sala de 9 m de largo x 3.4 m de ancho (Fig.16), al mismo tiempo que Clara Millon relacionó estas imágenes con anteojeras con la imagen de Tlaloc, y con otras figuras, cuatro fragmentos con figura humana - de menor escala -, en espacios romboidales, con dirección a la izquierda - (Figs. 17-20), y la imagen del coyote de perfil (Fig. 22),



Fig.17 Figura humana en marco romboidal 1, con doble glifo cabeza felina y elemento acampanado arriba. Foto Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia

todos monocromos en tonos de color rojo. Actualmente, a partir de la recuperación y localización de otros fragmentos, es posible adicionar a lo propuesto de Clara Millon, dos tipos de imágenes más, una figura humana de perfil - similar a la figura con glifo -, pero con dirección a la izquierda (Fig. 10) - 64 x 109 cm -,<sup>74</sup> y una serie de felinos

<sup>72</sup> Rene Millon refiere que gran número de fragmentos de una boca sin cuerpo mostrando los dientes, manos con grandes garras, y falda de jade; flores y voluta con flores desplegándose de su boca -, fueron localizados de manera concentrada en cinco subcuadrados contiguos entre la frontera de los sitios 2 y 11 - subcuadrados 2.94, 7.4, y 7.5 en el sitio 12 y subcuadrados 7.14 y 7.24 en el sitio 2; tres fragmentos en Tlacuilapaxco, y en la parte sur del sitio 12: N5E2, lo que sugiere la posibilidad de su representación en diferentes contextos o la existencia de su ubicación en una sola sala, en torno a la cual pudieron vincularse las series de aves, serpientes y figuras humanas de Tlaloc. Esto abre una línea de exploración en que tanto esta imagen como la de Tlaloc, aparecen de diferentes maneras en la mayor parte de los conjuntos residenciales, relacionados. (R. Millon 1988: 93-94).

<sup>73</sup> Existe un tercer tipo de ave de gran tamaño, en tonos de color rojo (Fig. 27), relacionado con Techinatitla, que podría ser parte de otra serie.

<sup>74</sup> María Elena Ruiz Gallut, "Adenda 3, Fotografías de los murales repatriados de la Colección Christensen en Melbourne Australia", Láminas 2, Mural 2, Fragmento con figura humana, 64 cm alto x 109 cm ancho, (devuelto a México por donación en octubre de 1994, ubicado en un museo de la ciudad de Monterrey, Nuevo León), en De la Fuente, Beatriz, Coordinadora. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios (México; Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 1996), 476.

asociados a la zona, con características comunes (Figs. 28-31).

La figura humana en espacios romboidales, característicos en los tableros de los pórticos (Figs.17-20), fueron relacionados por Clara Millon con la figura humana con glifo porque uno de ellos contiene una pequeña cabeza de felino, como glifo al frente, con una figura acampanada arriba.<sup>75</sup>

De un conjunto de pequeños fragmentos localizados en la década de los 80, tres contienen restos de tocado, - uno de ellos no toca la banda superior, como toda la serie con glifo - y dos de ellos, con huellas de la banda superior, con dirección a la derecha, (Figs. 21 a-c) - más delgadas y estilizadas -.

Con base en el canon teotihuacano en el que las imágenes en serie conservan dimensiones y elementos comunes, estos trozos pudieron formar parte de otra serie de figuras humanas, de la misma sala u otra, o formar parte de un pasillo, aspecto que requiere de mayor indagación (R. Millon 1988: 89-90).



Fig. 12 Techinantla, Museo Nacional de Antropología (MNA), Coyote de perfil. Foto MNA, 2013

---

<sup>75</sup> Con tocado y traje de plumas, estas imágenes fueron asociadas por Clara Millon con las figuras con glifo por los puntos en los brazos y piernas y porque dos de ellos también tienen un glifo al frente. (C. Millon 1988: 114-121).

En la misma década, no fue establecida arqueológicamente la procedencia de tres fragmentos de la Colección Wagner, sin embargo, sí su relación plástica con Techinantitla: por un lado, un regio coyote de perfil (Fig. 12), un felino emplumado erguido, con postura humana - del cual existe otra imagen similar en Norfolk, Virginia,<sup>76</sup> lo que plantea la posibilidad de haber conformado una serie -, ambos monocromos en tonos de color rojo -, y un fragmento policromo con un par de coyotes sacrificando a un venado (Figs. 23); tres fragmentos con la imagen de felinos, dos de ellos relacionados con el coyote.

El coyote de perfil, de gran tamaño (alto 77.5 cm x largo 189 cm), con dirección a la derecha, fragmentada en dos partes a nivel del vientre. Su cabeza está ricamente ataviada con tocado de largas plumas, un hocico entreabierto dentado con una especie de barba caída al lado, de donde surge una voluta con flores en diferentes direcciones y a la altura de la pata delantera izquierda, una estructura trapezoidal que soporta un elemento curvo con alargados picos rojos sobre fondo rosa claro en su interior. De su cuello pende una hermosa tira eslabonada en tono de color rosa claro, con un círculo al frente en medio, y cinco pequeñas tiras que cuelgan en color rosa oscuro, un tipo de collar que se prolonga sobre su lomo. En el borde superior derecho del fragmento se conserva un pedazo de cenefa de la que destaca una mano grande, con empuñadura, con la misma dirección que el coyote.

---

<sup>76</sup> Donado al Museo Chrysler por Jack Tanzer. Esther Pasztory vincula esta imagen con la de Tlaloc de la Colección Sáenz, relacionada con Techinantitla.



Fig. 10 Fragmento con figura humana, Techinantitla, Museo de la Pintura Mural, Teotihuacan.  
Foto Margarita Muñoz Fuentes, 2013

La figura humana con dirección a la izquierda, conserva el cuerpo con traje de plumas, la cabeza y sólo la base rectangular del tocado, con cuatro elementos

en forma de espigas que apuntan hacia abajo y restos del conjunto de plumas; la mano izquierda porta una especie de bolsa de pelo con asa y amarre en medio y, la derecha, una banda florida con plumas al lado y elementos al interior que caen, tipo semillas, y mano de gran tamaño, con uñas en punta, semejante a las manos de la imagen frontal con manos a los lados, imagen de la que fueron hallados numerosos fragmentos; y a la altura del mentón, una tira, y en medio un gran ojo con plumas en los párpados y, al frente, una huella y una flor que pende de una imagen no legible.

Por su semejanza con la postura, el traje y el tocado, se establece una relación con las figuras humanas con glifo, no obstante carecer de rastro de haber tenido un glifo al frente, por lo que podría ser parte de un pasillo o corredor.

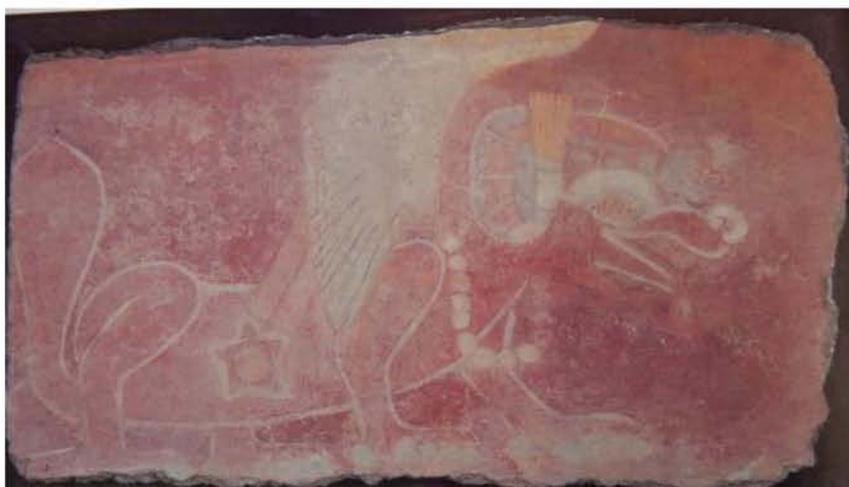


Fig. 29 Coyote con tocado, collar verde y estrellas cinco puntas. Museo en Monterrey, México, 1996. Foto Ignacio Guevara

De manera adicional, está lo que se ha revelado como una serie - policroma - de seis delicados coyotes (Figs. 28-31), de perfil, en posición de andar,

cuyo tocado también es de una sola estructura - rectangular -, que rodea la parte



Fig. 30 Colección privada, 1986. Foto Fine Arts, San Francisco, Ca. 1988.

superior y

lateral de la cabeza, con una especie de tubo al frente del que sale una pequeña pluma – la mitad de abajo oscura y la de arriba clara con un amarre vertical curvado en la base y tiras hacia arriba, a la altura de la oreja; un ojo de frente con pupila color azul y cornea color naranja, abierto, y plumas verdes en el párpado, con hocico pronunciado, entreabierto. Su cuerpo es alargado - con pelo -, y una estrella de cinco puntas a la altura del vientre, de contorno azul sobre fondo rojo y

círculo color naranja en medio. Las patas de cinco garras doblan sus rodillas, sobresaliendo por arriba del lomo - en posición de sigilo -; tiene una cola ancha erguida terminada en punta - alerta -, y un cuello largo del que pende un delicado collar de cuentas verdes. Figura de color y fondo rojo oscuro, delineada en color rosa claro, destaca como imagen, de la misma manera que su tocado de las largas plumas de color verde sobre fondo rojo; dos tiras en color rosa claro caen sobre el lomo, apuntando hacia la estrella. Tres de los seis coyotes se desplazan con dirección a la derecha y tres con dirección a la izquierda; de las primeras, dos de ellas una detrás de la otra <sup>77</sup> y la tercera se relacionan entre sí por la dirección y porque de los tres tienen la lengua de fuera; de manera particular, esta tercera figura se distingue de las otras, porque la parte de arriba del tocado toca el borde superior de lo que parece ser un tablero (M. E. Ruiz Gallut, 2006: Adenda 3, 476). Las figuras que se desplazan hacia la izquierda, conservan la misma postura y elementos, excepto que del hocico brota - de abajo hacia arriba cubriendo todo el espacio - tres delicadas y largas volutas de doble línea, en tres niveles, de las que penden una especie de flores y alargadas gotas en diferentes tonos de color azul y naranja; dos de las figuras han permanecido juntas,<sup>78</sup> mientras que la tercera destaca porque porta un collar que se prolonga por encima de su lomo.<sup>79</sup> Un análisis más detallado de lo que podría ser esta serie, requiere de precisar sus dimensiones (alto 40 a 50 cm x largo 70 cm), debido a una variación de cerca de

---

<sup>77</sup> Beatriz de la Fuente, "Museo de Antropología e Historia del Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México", Láminas 8-9, Detalle (coyotes) 51.1 cm alto x 137 cm ancho, Adenda 1. Fragmentos de pintura mural en museos nacionales, (Beatriz De la Fuente 2001: 443).

<sup>78</sup> Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente, Teotihuacan, fragmento con dos coyotes sobre tablero.

<sup>79</sup> Coyote with Sacrificial Knife, Plate 37; Polychrome Coyote, Private Collection, (sin datos sobre sus dimensiones) Fig. VI 27. Catalogue of the Wagner Murals Collection, (Berrin 1988: 210).

10 cm de altura, en los registros existentes, de las cuales, algunos casos se conocen sólo por fotografía, sin datos.

Esta serie se relaciona con el coyote de perfil (Fig. 22), por la postura, la similitud del tocado - estilizado -, la cola erecta - ligeramente inclinada a la izquierda -, y el collar que se prolonga por encima de sus cuerpos. El trazo de uno y otro tipo de coyote es firme y prolongado; los coyotes con estrella en el lomo - policromos -, destacan por una ligera redondez en el cuello, volutas y collar de cuentas redondas, cabeza y cuerpo más cortos, de menores dimensiones, con relación a la figura del coyote de perfil; su trazo es más lineal, voluta cuadrada de bordes redondos, cabeza y cuerpo más largos, de mayores proporciones.

Imágenes que parecen expresar una forma de lo femenino y de lo masculino, una posible expresión de los caracteres de la luna y del sol, si se consideran las dimensiones entre una y otra imagen, la delicadeza de la policromía y la fuerza del contraste de la monocromía.

Por el número de piezas, postura, posición y dirección de estas imágenes, pudieron haber formado parte de un pórtico, aspecto a retomar en la última parte de este estudio. Cabe destacar la variedad y calidad estética de imágenes y atributos en torno a la figura de los felinos en general, y del coyote en particular: sobre cuatro patas en el talud de los pórticos, y con rasgos y posturas humanas en

las salas interiores, dando sentido y cualidad a los espacios, una imagen mundana en espacios abiertos y una más íntima y subjetiva en espacios cerrados.<sup>80</sup>

Las imágenes restantes conocidas corresponden a una figura humana monocroma en rojo, con borde negro, y puntas de maguey al frente, de la que se tiene registro de otras imágenes similares relacionadas con Tlacuilapaxco (Beatriz de la Fuente 2006: 446), en el mismo barrio de las pinturas saqueadas - Amanalco - (Fig. 24) las representaciones de Tlaloc (Figs. 11-13);<sup>81</sup> tres aves grandes del tipo de la Colección Wagner (Fig. 25);<sup>82</sup> y dos aves distintas - de gran tamaño - (Fig. 27), lo que nos permite ampliar el espectro acerca del volumen, variedad y dimensiones de la pintura mural al noreste de la ciudad de Teotihuacan.<sup>83</sup>

### 3.2. Propuesta

La propuesta de una posible ubicación de las imágenes de la figura humana con glifo parte de las características iconográficas y plásticas de la pintura mural de Techinantitla, de sus semejanzas posibles con la pintura mural de estructuras arquitectónicas de tipo residencial conocidas, a partir de sus propias dimensiones, y las propuestas que se han hecho acerca de su composición.

---

<sup>80</sup> Sonia Lombardo destaca que durante las últimas fases de Teotihuacan, entre 450 y 700 d.C., en la que identifica una fase estilística, la cuarta, se amplió la representación de la figura humana [...], las figuras antropomorfas y zoomorfas, así como los ideogramas, apareciendo la figura del coyote. (S. Lombardo de Ruiz 2006: 34-39).

<sup>81</sup> Roberto García Moll, en De la Fuente, Beatriz, Coord. 2006: 436.

<sup>82</sup> Dos aves grandes donados de la Colección Christensen, Melbourne Australia, Ruiz Gallut, *Adenda 3*, 477; uno en la Colección Museo Amparo, (García Moll 2006: Adenda 1, 438).

<sup>83</sup> Dos aves de gran tamaño, una en el Museo Tamayo, (Beatriz de la Fuente 2006: Adenda 1, 446); y una en el Museo Amparo, (García Moll 2006: Adenda 1, 437), relacionadas con una tercera, en el Museo Nacional de Antropología, en México. Dos de ellas monocromas, probablemente de la misma serie - la primera y la tercera -, y una policroma - la segunda -, las tres con elementos comunes a las aves pequeñas policromas de la Colección Wagner, con las que pudieron haber tenido una vinculación espacial y pictórica.

### 3.3.1. Dimensión e imagen

Las nueve figuras humanas con glifo tienen una medida promedio que va de 62 a 65 cm de alto x 94 a 110 cm de ancho, excepto la imagen con brazo como glifo que tiene 58.5 de alto – 5 cm menos que la más baja – y la imagen con glifo Tlaloc que tiene 14.8 cm más que la figura más grande.

MEDIDA (centímetros)		Figura humana INAH glifo cabeza serpiente	Figura humana INAH glifo trozado	Figura humana St Louis glifo trozado	Figura humana <i>in situ</i> medio cuerpo	Figura humana San Fco. glifo brazo	Figura humana San Fco. glifo anteojeras	Figura humana San Fco. glifo garra	Figura humana Memphis glifo Tlaloc	Figura humana (Milwaukee) glifo trozado
Fragmento	Alto	90		73	35	97	79	77.5	94	67
	Ancho	164.5		97	55	70	121	110	110	110
Figura humana *	Alto	64.3 **	65.5 **	63.5 **		58.5 **	64 ***	63 ***	79.8 ***	62.5 **
	Ancho	101.2 **	89.3 **	96 **		94 **	98.8 ***	101.2 ***	110 ***	110 **

\* Medidas estimadas con base en la escala gráfica de los dibujos de Saburo Sujiyama. (Berrin 1988: 114-119)

\*\* Medida sobre una aproximación a las dimensiones de una figura completa.

\*\*\* Medida sobre figura completa.

En el caso de los cinco centímetros esta variación puede ser normal en tanto que la imagen conserva características comunes, pero quince centímetros de diferencia resulta una variación significativa, si consideramos que es la figura con una imagen emblemática de la cultura teotihuacana, la figura de Tlaloc; figura humana que se distingue por su tamaño y contenido, por el número de espinas - cinco, en seis casos tienen tres, y en uno, cuatro – y porque las huellas de la banda inferior, a diferencia de las demás, están en dirección a la izquierda, una especie de retorno en el espacio del ámbito inferior.

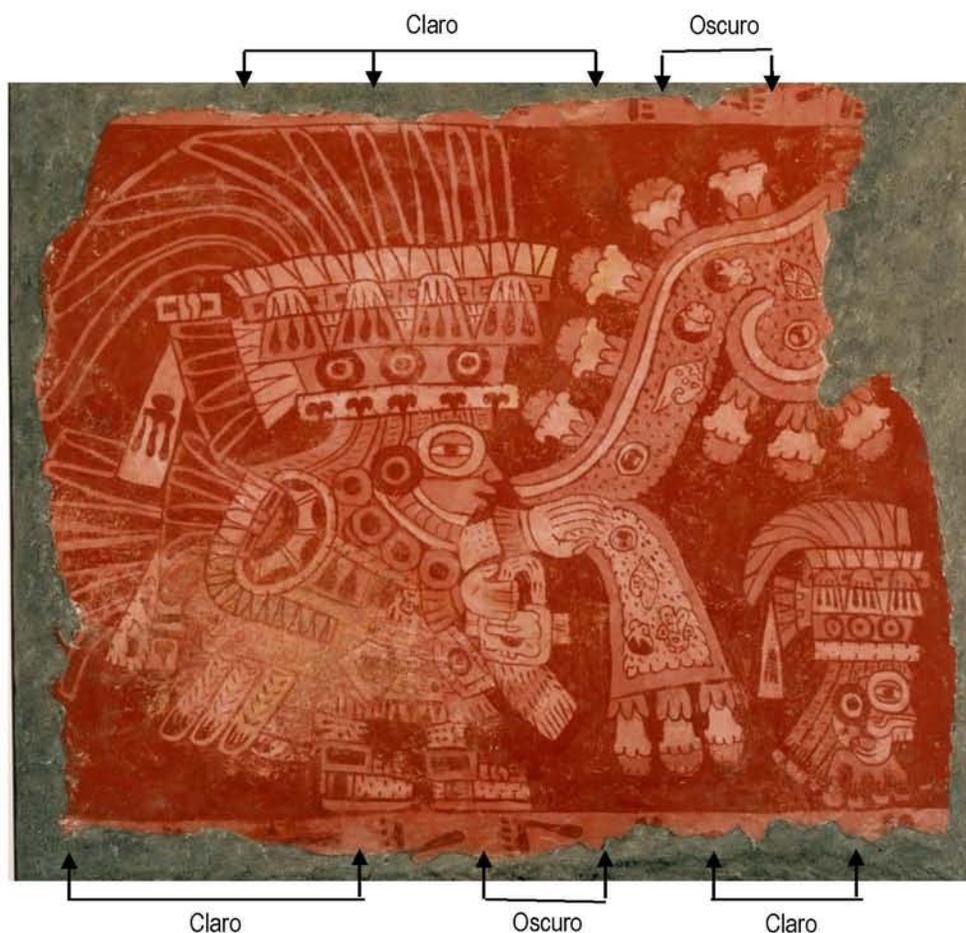


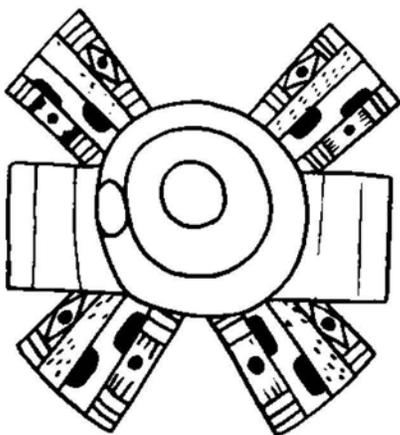
Fig. 8 Figura humana con glifo Tlaloc, Foto The Brooks Museum

Un aspecto que destaca de esta figura – a partir de su imagen fotográfica y del comentario de personal del Brooks Museum –, es que las dos bandas – inferior y superior – parecen estar en color rosa oscuro, lo que las coloca en un ámbito nocturno o celeste. Sin embargo, un acercamiento a esta imagen, nos permite pensar que el color rosa oscuro de la banda inferior, puede ser resultado de una intervención, por restauración, en tanto el color - a diferencia de toda la serie -, no tiene un color homogéneo, percibiéndose ligeros tonos de color rosa claro en el fondo, sobre el que se pudo haber aplicado una capa de un tono más alto de hematita, para obtener el rosa oscuro, similar al de la banda superior.

Un cambio de ciento ochenta grados de dirección hacia y por el rumbo inferior – por el cambio en la dirección de las huellas –, una especie de circularidad que pareciera dar cuenta del paso de un ciclo a otro, a través del espacio. No hay evidencia física de lo que hubo frente a esta imagen ni de la existencia de cenefa, sólo se sabe que pudo haber estado sobre talud, razón por la que Rene Millon la coloca a nivel de piso, primera imagen de la pared que hace escuadra a la derecha, seguida de una imagen de la que no se conoce su ubicación actual



Fig. 8 Figura humana con glifo Tlaloc (glifo al centro), Dibujo Saburo Sujiyama 1988



Glifo de movimiento, Séjourné, 1966

(Fig.9), pero que por sus rasgos rescatados de una fotografía, conserva elementos similares como las nueve plumas en el tocado tanto de la figura humana, como del glifo – a diferencia de las siete plumas en los tocados de las figuras y glifos de las otras seis imágenes – lo destacado del color oscuro de las cuatro espinas y círculos concéntricos, y la imagen invertida de lo puede ser un marcador del tiempo, un elemento geométrico trapezoidal con un posible ángulo agudo en medio - en la cintura de la figura humana <sup>-84</sup> y, en su base, la figura de lo que podría ser la cabeza de un ave, con pico, ambos apuntando hacia abajo; imagen colocada en el centro de dos bandas gruesas inclinadas, en sentidos opuestos, las dos bandas inferiores que pueden estar asociados al

elemento del movimiento, lo que plantea la posibilidad de ser figuras marcadas, marcadoras o activadoras del tiempo. El ángulo agudo en medio está presente en la figura 2 (cabeza de serpiente con rasgos felinos sobre estera), 4 (sin glifo), 8 (cabeza Tlaloc de perfil) y, 9 (sin glifo), en los casos con glifo visible, corresponden a dos de las imágenes emblemáticas de la cultura teotihuacana, la serpiente emplumada y Tlaloc, la primera ubicada posiblemente en el extremo de la pared izquierda y, la segunda, en la pared contigua a la derecha - sobre talud - al frente, considerando el orden propuesto por Rene Millon, con base en la exploración arqueológica.

La figura 9 no conserva rastros de las bandas inferior y superior y contiene sólo el tocado del glifo, sin la imagen en su base, sus medidas han sido estimadas y, por lo tanto, se desconoce si formó parte de un talud, sin embargo, dada su similitud en los detalles con la figura del glifo Tlaloc, Rene Millon, la ubica junto a ella, al lado de un vano. En cualquiera de los casos, se plantea la interrogante acerca de la relación espacial y plástica de estas dos imágenes y de la serie misma, con la sala e imágenes Tlaloc, localizadas *in situ*.

El análisis de la secuencia de las nueve figuras se realiza a partir de los dos elementos plásticos que las distinguen, la imagen al centro de las dos bandas opuestas - a nivel de la cintura -, y el glifo. En ambos casos se trata de elementos compuestos, sobrepuestos uno sobre otro. En el primer caso, elementos zoomorfos, cinco de las nueve aves, tres de ellas sobre el signo del movimiento y dos sobre el del tiempo con tiras de pelo - cabezas invertidas y de pie, vistas de

frente y nos miran de frente -. Las otras tres son tiras con pelo, dos sobre tiempo en movimiento y una sola sobre movimiento.

**Figura humana con glifo, según glifos sobrepuestos de tiempo y movimiento.**

Dibujos Saburo Sujiyama, 1988

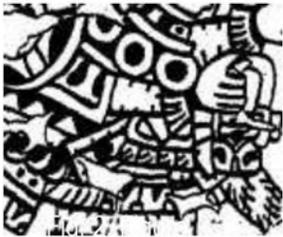


Fig. 2. Figura humana  
glifo cabeza de serpiente



Fig. 3. Figura humana  
glifo trunco



Fig. 4. In situ sin

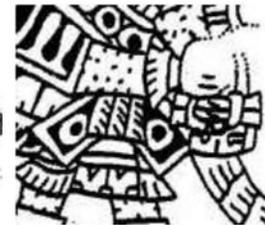


Fig. 5. Figura humana  
glifo brazo



Fig. 6. Figura humana  
glifo anteojeras



Fig. 7. Figura humana  
glifo gran garra



Fig. 8. Figura humana  
glifo Tlaloc



Fig. 9. Figura humana  
glifo trunco

Relacionados con el glifo al frente, estos se distinguen no sólo por la símbolo con tocado, sino por el número de plumas (7 y 9), elementos campana (3), círculos concéntricos (3), espinas (3, 4 y 5), el tono de color, rosa claro, rosa oscuro y rojo, la posición, de frente o de perfil. Una síntesis en la que está de nuevo presente la imagen del ave, del felino y el ser humano, ahora sobre tiempo en movimiento.

Visto desde el punto de vista de los glifos sobrepuestos, el orden de las figuras con el elemento teotihuacano del tiempo se encuentran a los extremos. Del lado izquierdo, la figura 1 con cabeza de serpiente está trunca y no tiene el elemento,

no así la figura 2 que sí lo tiene,<sup>85</sup> con tiras asociadas a animales con pelo, y en el lado derecho, las dos imágenes relacionadas con Tlaloc, sobre talud, con la cabeza de aves invertidas, sobre tiempo en movimiento.

Las cinco figuras ubicadas en medio de la serie, tres tienen la cabeza de ave sobre el signo de movimiento, y dos tienen tiras con pelo, una de ellas sobre el signo del tiempo - imagen incompleta que funciona como comodín en tanto contiene sólo la mitad del cuerpo, colocada como la figura 4 -. Las imágenes que siguen, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, son las figuras 3 y 8, ambas con el mismo tipo de ave invertida en movimiento, quedando en medio las figuras 4 con tiras felinas sobre los signos de tiempo y movimiento, la figura 5 con tira felina en movimiento y la 6, con ave de pie, de frente también sobre el signo de movimiento.

#### Glifos con tocado de plumas, según su ubicación en serie

Cabeza de serpiente con rasgos felinos sobre estera	Trunco	Trunco	Sin glifo	Brazo	Anteojeras	Garra	Tlaloc	Trunco
Zoomorfo Serpiente				Humano	Humano con símbolo	Zoomorfo Ave	Humano con símbolo	

Desde el punto de vista de los glifos al frente, sólo cinco de los nueve conservan la imagen completa, estos conforman y destacan un elemento, sólo una parte del

<sup>85</sup> La Fig. 2 con glifo trunco, fue integrado con diferentes fragmentos, por lo que tiene algunas desproporciones, destaca el lado superior izquierdo del tocado que forma una banda con dos huellas seguidas del mismo pie, el derecho, que no responde a la convención de la serie, de un pie derecho y uno izquierdo.

cuerpo, zoomorfo o antropomorfo: tres son humanas, brazo, ojos y cabeza, los dos últimos con atributos relacionados con Tlaloc. La cabeza de serpiente con doble tocado al inicio de la serie, dos extremidades que marcan una dirección, el brazo y la garra, y unos ojos focalizados con anteojeras que miran de frente. La imagen de la serpiente a la izquierda y la de Tlaloc a la derecha dan sentido al relato, mientras que las intermedias, observan y dan rumbo, de manera indistinta.

### **3.3.2. Una ubicación posible**

Hasta aquí hemos recorrido un breve y acotado camino acerca de la historia, la arquitectura y su relación con la imagen en Teotihuacan, para tratar de ubicar el sitio en el que pudieron estar ubicadas las series con rasgos humanos de Techinantitla, partiendo de las propuestas que se han realizado con ese propósito y las imágenes que se han localizado en distintas colecciones y museos. Se han adicionado algunas imágenes que amplían el horizonte visual de su iconografía, de manera particular con la imagen y la posición del coyote, de la misma manera que se establecieron algunas interrogantes acerca de la relación entre las dos series con figura humana del sitio, no sólo por serlo, sino porque ambas tienen como punto de encuentro la imagen de Tlaloc, lo que establece una posible relación plástica y espacial.

En este sentido se plantean dos escenarios posibles, el primero, la relación entre las dos series - las figuras con glifo al frente y las representaciones de Tlaloc -, y su relación con los dos tipos de coyote de perfil, de gran tocado; y, el segundo, su

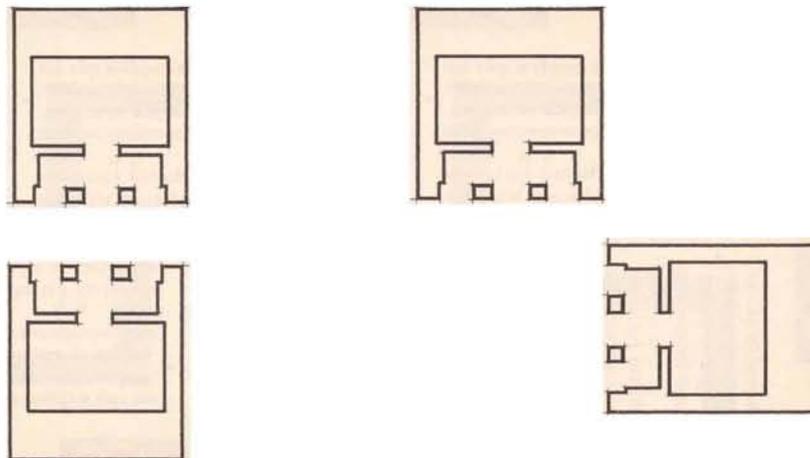
posible relación espacial; propuesta que se basa en el estudio de las imágenes y el contexto urbano y arquitectónico teotihuacanos, pero que requiere la evidencia arqueológica, lo que enmarca y delimita sus posibilidades.

La sala con las representaciones de Tlaloc, *in situ*, es un punto de referencia para una secuencia posible de las figuras con glifo. En ambos casos - con dimensiones similares y orientación a la derecha -, se desconoce el punto de inicio de la serie, tanto en su condición *in situ* en el primer caso, como por los rastros hallados en el lugar, en el segundo caso. Con siete figuras de Tlaloc y nueve con glifo al frente, las dos visibilizan una imagen sobre talud como posible cabeza / imagen de la serie - en la esquina de una pared, como secuencia de una pared anterior -, ambas con la imagen de Tlaloc. Con base en esto, se abre la posibilidad de que ambas series hubieran podido tener imágenes tanto en la parte inferior como superior del muro, si se considera que de los nueve fragmentos la figura con glifo Tlaloc es 15 cm más grande - sobre talud -, y que tres de ellos - que conservan el mortero de piedra - tienen una pequeña curvatura en su base (Figs. 5-7), lo que las podría ubicar tanto en la parte inferior del muro, como en un tablero - sobre talud - aspecto que no se puede observar en los cinco fragmentos restantes, porque no conservan la pintura en su base y porque fueron removidos a un soporte artificial, con fines de conservación y de traslado.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> El manejo de los fragmentos de pintura mural, por su dimensión y peso, han tenido diferentes intervenciones en los distintos destinos tanto nacionales como en el extranjero.

Un segundo escenario es la ubicación en una posible entrada, los pórticos.



Clara Millon<sup>87</sup> plantea una relación entre las figuras con glifo al frente (Figs. 1-9) y las imágenes en espacios romboidales con huellas (Figs. 11-14), común en los tableros de los pórticos, y la imagen del coyote con cuchillo curvo, posiblemente sobre talud (Figs. 22), donde se destaca la parte superior de un cuchillo curvo en el fragmento de la imagen con glifo anteojeras (Fig. 6).



Fig.11. Figura humana en espacio romboidal con glifo. Foto Museum of Art and Archaeology, Missouri-Columbia



Fig. 12 Coyote de perfil. Foto Museo Nacional de Antropología, México, 2013



Fig. 6 Figura humana con glifo anteojeras  
Foto De Young Museum de Fine Arts, San Francisco, Ca.

<sup>87</sup> Clara Millon, "Painting, Writing and Polity in Teotihuacan, México", en *American Antiquity, Journal of the Society from American Archaeology*, Vol. 38, Núm. 3 (July 1973), 294-300.

Por otro lado, en el caso de la serie Tlaloc, la estrella de la serie del coyote con tocado es similar a la estrella de cinco puntas en el marco de una de sus representaciones; serie que por sus dimensiones sobre un posible tablero, las colocaría en un espacio intermedio.



Fig. 29 Coyote con tocado, collar verde y estrellas cinco puntas Museo en Monterrey, México, 1996. Foto Ignacio Guevara



Fig.12 Sala Tlaloc (2) *in situ*. Inferior poniente Foto Rene Millon 1985



Fig.12 Sala Tlaloc (2) *in situ*. Inferior poniente Dibujo Saburo Sujiyama, 1985

En la literatura de las figuras humanas achaparradas, con anteojeras, estas se han asociado con la imagen de Tlaloc, ahora relacionadas con tres de sus representaciones halladas *in situ*, con bigotera, colmillos, el elemento vertical ondulado en una de sus manos y las plantas de maíz y calabaza en la otra. Lo que muestra la pintura mural de Techinantitla es la relación entre ambos tipos de

imágenes, una especie de paso o transformación de una a la otra, por la figura humana con el glifo de Tlaloc frente a una entrada, y las representaciones en la sala de Tlaloc, en donde la última imagen conocida es la que porta las plantas, por estar al frente de todas las imágenes con dirección a la derecha.



## Conclusiones

El estudio de los fragmentos con figura humana y glifo de Techinantitla, con base en la observación de sus características plásticas y materiales, y los estudios elaborados sobre el tema, permitió visualizar una forma posible en la que estas imágenes pudieron estar ubicadas, desde el punto de vista plástico, urbano y arquitectónico, relacionadas con tres representaciones de Tlaloc - *in situ* -, en el contexto de lo que pudieron ser dos estructuras, con pórtico, la imagen posiblemente en serie de dos tipos de coyote, a nivel de talud, y una figura humana de menor tamaño en espacios romboidales, en el tablero.

En el mismo sentido, el estudio permitió plantear una manera en la que pudo haber sido aplicada la pintura para lograr las imágenes analizadas, y sus diferentes niveles de brillo y profundidad, relacionados con los ámbitos en los que se ubica el hombre teotihuacano - terrestre, inframundo y celeste - en donde la figura humana, en cada una de sus nueve expresiones – actualmente fuera de sitio -, es el centro y el eje sobre el cual giran y se activan todos sus elementos.

Con base en un análisis comparativo de investigaciones realizadas sobre el tema, se identificaron algunas inconsistencias en el estudio geoquímico y mineralógico realizado sobre la pintura mural de Techinantitla, con relación a los materiales utilizados en su elaboración, - enlucido fino y vehículo de la pintura -, aspectos relacionados directamente con la técnica de pintura mural utilizada por los

teotihuacanos, de donde se desprende el posible uso de una técnica mixta, *fresco (a la cal) – secco*, por la presencia de cal como posible vehículo, junto con el agua, en el pigmento rojo de las pinturas murales de lo que fue la Colección Wagner, y la evidencia de una segunda capa de color que pudo haber sido aplicada más tarde, bajo diferentes condiciones, probablemente al *fresco secco*, de un fragmento de pintura mural con figura humana relacionado con Techinantitla (Harris y Majewski 1973: 106).

El estudio de las figuras humanas con glifo revela un conjunto de imágenes que se proyectan sobre fondos de color rosa claro y rojo oscuro, este último traspasa a su vez a la figura a través de motivos contenidos en sus elementos, colocándolas en diferentes niveles de profundidad y perspectiva, producto de la combinación de contrastes diversos de tono y luminosidad, a partir de un mismo pigmento rojo. La imagen de un ser humano que camina al mismo tiempo que establece contacto espacial y plástico con los distintos elementos de la composición.

La orientación de las plumas del tocado, espalda y colas, así como la de los pies, manos, huellas, volutas y tiras son elementos contenidos y vinculados a la figura humana a través de su práctica, de su acción de andar, de hablar, de dar; una especie de mecanismo que se activa con los pies sobre la tierra y que se proyecta en todas direcciones, a través de cada uno de sus elementos, en una especie de alternancia con la figura humana que está al frente, en donde el glifo marca la pauta, el momento y el contenido. Un elemento que contiene y complementa la composición, es la cenefa en la parte superior de las imágenes, con discos y círculos concéntricos y picos alrededor, separados horizontalmente por

marcadores del espacio - quincunce -, que señalan un ritmo y una alternancia; composición separada verticalmente por una pequeña franja que delimita dos planos plásticamente diferenciados, geométricos en la parte de arriba y figurativos en la parte de abajo, cuya relación está dada porque ambos están sobre bandas con huellas en una misma dirección. Un espacio del que no tenemos mayor información sobre lo que pudo encontrarse en la parte de arriba, ni a los lados.

Por su composición, las figuras humanas con glifo mantienen contacto con los ámbitos terrestre y celeste, en un proceso posible de transformación, que podría hacer referencia a un mito de origen, de creación, y a Teotihuacan, el lugar en que los hombres se hacen dioses, con Tlaloc como punto de definición, en un tiempo y espacio, en movimiento.

Las imágenes expresan un concepto de orden en el que la oposición de elementos se constituye en un principio plástico para generar movimiento. El contraste, la yuxtaposición, oposición e inversión de elementos se expresan en diferentes planos, el horizontal - entre figuras -, el vertical - entre espacios de color -, y circular - plumas, volutas y huellas en diferentes direcciones -; y entre especies (antropomorfas - figura humana, rostros, brazos, manos, piernas y pies; zoomorfas - plumas y colas peludas, cabeza de serpiente con rasgos felinos y garra de ave; conceptuales - Tlaloc, anteojeras, glifo del año teotihuacano; acuáticas - conchas, caracoles, chalchihuites -; abstractas y geométricas - tiras rectangulares y quincunce -); materiales - hematita como pigmento rojo con ilmenita; y técnicas - pintura *al fresco* (*a la cal*) - *secco*, con pulido y bruñido -. Elementos que al mismo

tiempo que crean imágenes les dan contenido y movimiento, en un ámbito espacial y temporal determinado.

El estudio de las figuras permitió la identificación de elementos comunes, como son el tocado, el rostro con anteojeras, el atavío y los elementos rituales (bolsa y franja en las manos, y voluta florida que emerge de la boca) y los que los diferencia, el glifo del tiempo y el movimiento, y la imagen al centro de él, de los que se conocen siete de los nueve, y el glifo en la parte inferior al frente, de los que sólo se conocen cinco. Imágenes signadas por elementos que hacen referencia al elemento tiempo y al movimiento, con glifos que marcan la condición, el paso y la acción de una figura a otra, confluyendo con la imagen en talud de Tlaloc, lo que plantea una posible relación plástica y espacial con las representaciones de Tlaloc, *in situ*, cuyas dimensiones y estética las podría colocar en salas, frente o al lado una de la otra, con un patio común.

Como resultado de la incorporación y análisis de nuevas imágenes relacionadas con Techinantitla - con relación a las conocidas en las décadas de los 60 y 80 -, localizadas y, en algunos casos, por su posterior devolución a México, se estableció una relación con la imagen de dos tipos de coyotes con elementos comunes, posiblemente ubicados en talud, ampliando la relación arquitectónica de estos fragmentos, con la imagen a menor escala de figuras humanas en espacios romboidales, típicas de los tableros en los pórticos de entrada de conjuntos residenciales fuera del centro ceremonial de la zona arqueológica de Teotihuacan. La forma en que se representa a la figura humana, similar a la de una ave, forma parte de la concepción teotihuacana del mundo, al establecer una relación

horizontal, plástica que elimina la frontera entre lo humano y lo animal, combinándolos, en donde cada elemento - antropomorfo y zoomorfo - tienen un espacio y contenido; una relación que integra y coloca en una escala común al ser humano y a los demás elementos de la naturaleza, dotándoles de significado. La pintura mural como registro de la memoria, como práctica y como aprendizaje en un ambiente de realidad y subjetividad, en diferentes planos, una forma de estar, de percibir y de ubicarse en el espacio, una cosmovisión.

De acuerdo con Rene Millon, la serie puede hacer referencia a la llegada de los teotihuacanos al sitio, sin embargo, por la fase en que se ubica a estas imágenes, la serie puede hacer referencia a la salida de Teotihuacan, relacionada con el último período de la gran civilización mesoamericana.



## BIBLIOGRAFÍA

- Bernal, Ignacio, *Teotihuacan y los destinos mexicanos*, Discurso de ingreso, 3 de octubre de 1972, México: El Colegio Nacional, 2013.
- Berrin, Kathleen, "Reconstructing Crumbling Walls: A Curator's History of The Wagner Murals Collection", en *The feathered serpents and flowering trees*, Kathleen Berrin Ed., Seattle: University of Washington Press, 1988, 24-44.
- Cabrera Castro, Rubén, "Amanalco Barrio de las pinturas saqueadas, Techinantitla y Tlacuilapaxco", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo I Estudios, Beatriz de la Fuente, Coord., México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 131-138.
- Cowgill, George L. "A Speculative History of Teotihuacan", Fifth Round Table on Teotihuacan "Teotihuacan: Recent Research, Center and Periphery" Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Teotihuacanos, Arizona State University, 18 October, 2011.
- De la Fuente, Beatriz "Museo de Antropología e Historia del Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México", "Museo de arte prehispánico Rufino Tamayo, Oaxaca, Adenda I, en De la Fuente, Beatriz, Coord. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios, México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006.
- De la Fuente. Beatriz, Tatiana Falcón, Ma. Elena Ruiz Gallut, Felipe Solís, Leticia Staines Cicero, María Teresa Uriarte, *La pintura Mural prehispánica*, De la Fuente, Beatriz, Coord. Coedición científica, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Lunweg, Editores, S.A., 1999.
- Fine Arts Museums of San Francisco, *Convenio de Colaboración entre el INAH y los Museos de Bellas Artes de San Francisco. Lista de murales Wagner a retornar a México y Lista de murales Wagner a ser conservados por los Museos de Bellas Artes de San Francisco, 1986*. Documentos de archivo. San Francisco, Ca.: Arts of the Americas, Arts of Africa, Oceania, and the America de Young Museum, 2013.
- Florescano, Enrique, "Nueva imagen del Estado teotihuacano", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, noviembre, 2009.
- Gómez Chávez, Sergio y Thimoty King, "Hallan en glifos de Teotihuacan un avanzado sistema de escritura", en *Periódico La Jornada*, julio 7, 2011.
- Harris E., Nancy and Lawrence J. Majewski, The Examination and Treatment of a Fresco Fragment from Teotihuacan, en *Bulletin of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Vol. 13, No. 2, Papers Presented at the First Annual Meeting. American Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works, Inc. (Apr., 1973), pp. 105-113 Published by: The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3179240> Accessed: 04/03/2010.
- Headrick, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Austin: University of Texas, Department of Anthropology, 2007.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en De la Fuente, Beatriz, Coord. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006, 3-64.

- Lombardo de Ruiz, Sonia, "Los estilos en la pintura mural Maya", en De la Fuente, Beatriz, Coord. *La pintura mural prehispánica en México II, Área Maya*, Tomo III, Estudios, México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas IIE, 2001.
- López Austin, Alfredo, "Sobre el concepto de cosmovisión", en *Seminario. Temas selectos de etnología, la construcción de una visión del mundo II*, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, IIA, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, octubre 2013.
- Magaloni Kerpel, Diana, "El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios, Beatriz de la Fuente, Coord., México; Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006, 187-224.
- Manzanilla Naim, Linda R., "Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, Centro de México", en *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas*, Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León y Ma. del Carmen Martínez Martínez, Eds., Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, No. 6: 2001.
- Margolis, Stanley V, "Geochemical and Mineralogical Analysis of Teotihuacan Murals, De Young Museum of San Francisco", Documento de archivo. *Paper prepared for Department of Geology*. Davis: University of California, June 1985.
- Matos Moctezuma, Eduardo, "Pirámide del Sol fue *axis mundi* de teotihuacanos" en *Antropología e historia, artes e historia de México*, agosto, 2009.
- Miller, Arthur, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1973.
- Millon, Clara, "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en *The Feathered Serpents and Flowering Trees*, Kathleen Berrin Ed., Seattle: University of Washington Press, 1988) 114-134.
- Millon, Clara "Painting, Writing and Polity in Teotihuacan, México", *American Antiquity, Journal of the Society from American Archaeology*, Vol. 38, Núm. 3, July 1973, 294-312.
- Millon, Rene, "Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan", en *The Feathered Serpents and Flowering Trees*, Kathleen Berrin Ed. Seattle: University of Washington Press, 1988, 78-113.
- Millon, Rene y Saburo Sugiyama, "Concentración de pinturas murales en el Conjunto Arquitectónico Grande, al este de la Plaza de la Luna" en *Teotihuacan 1980-1982, nuevas interpretaciones*, Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez García, Noel Morelos García, Coords. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, 211-233.
- Paz Bautista, Clara, "El Grupo 5, un conjunto de tres templos Miccaotli-Tlamimilolpa temprano en Teotihuacan", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México: Sociedad Mexicana de Antropología, Tomo XLII, 1996, 109-120.
- Ruiz Gallut, María Elena "Adenda 3, Fotografías de los murales repatriados de la Colección Christensen en Melbourne Australia", "Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México", en De la Fuente, Beatriz, Coord. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomo II Estudios, México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas IIE, 1996, 538.
- Séjourné, Laurette, *Arquitectura y pintura en Teotihuacan, México*, Editorial Siglo XXI Editores, 1966.

- Serrano Sánchez, Carlos; Pérez González, Benjamín; Corona Sánchez, Eduardo, "Hombre, sociedad y cosmogonía en Teotihuacan", *Jornada de conferencias*, México: Museo Nacional de Antropología, octubre, 2011.
- Soruco Saenz, Enrique, *Una cueva ceremonial en Teotihuacan*, Bolivia: Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013.
- Torres Montes, Luis, "Materiales y técnicas de la pintura mural de Teotihuacan", en *Teotihuacan, XI Mesa Redonda*, Ed. Alberto Ruz L., México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.
- Wright, Lawrence, *Tratado de Perspectiva*, España: Editorial Stylos, S.A, 1985.



# **ANEXOS**

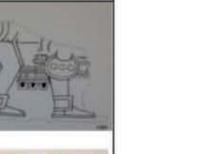
**ANEXO I. LAS FIGURAS DE PERFIL EN SERIE**

**Estructura ceremonial con imágenes en serie, según tipo y ubicación**

ESTRUCTURA CÍVICO-CEREMONIAL	UBICACIÓN URBANA	TIPO DE FIGURA EN SERIE	UBICACIÓN ARQUITECTÓNICA		
			PÓRTICO	PASILLO O CORREDOR	CUARTO O SALA
PIRÁMIDE DEL SOL CONJUNTO DEL SOL ZONA 5-A	Noreste	Figura Humana			
PIRÁMIDE DE LA LUNA CONJUNTO DE LOS JAGUARES ZONA 2	Noroeste	Felino			
COMPLEJO CALZADA DE LOS MUERTOS ZONA 3	Noreste	Felino / figura humana			
ANIMALES MITOLÓGICOS ZONA 4	Noroeste	Felino			
COMPLEJO PRE-CIUDADELA Y CIUDADELA					
GRAN CONJUNTO ZONA 11	Suroeste	Felino / figura humana			

**Conjunto residencial con imágenes en serie, según tipo y ubicación**

CONJUNTO RESIDENCIAL / PERIFERIA	UBICACIÓN URBANA	TIPO DE FIGURA EN SERIE	UBICACIÓN ARQUITECTÓNICA		
			PÓRTICO	PASILLO O CORREDOR	CUARTO O SALA
ZACUALA	Suroeste	Felino / figura humana	  		
ATETELCO	Suroeste	Figura humana / Felino / Ave	  		

CONJUNTO RESIDENCIAL / PERIFERIA	UBICACIÓN URBANA	FIGURA EN SERIE	UBICACIÓN ARQUITECTÓNICA		
			PÓRTICO	PASILLO O CORREDOR	CUARTO O SALA
TETITLA	Suroeste	Felino / figura abstracta / aves	   		   
TEPANTITLA	Noreste	Figura humana / abstracta	  		 

CONJUNTO RESIDENCIAL / PERIFERIA	UBICACIÓN URBANA	FIGURA EN SERIE	UBICACIÓN ARQUITECTÓNICA		
			PÓRTICO	PASILLO O CORREDOR	CUARTO O SALA
TEPANTITLA	Noreste	Figura humana / abstracto			 
LA VENTILLA	Suroeste	Felino	 		
TLACUILA PAXCO	Noreste	Figura humana			

FUENTE Y FOTOS: Beatriz de la Fuente Coord. *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*. Tomos I Catálogo, y II Estudios (México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE, 2006).

ANEXO II. LAS IMÁGENES DE TECHINANTITLA



Figs.1 y 2 Figuras humanas con glifos, cabeza de serpiente con rasgos felinos, y trunco.  
Foto Museo Nacional de Antropología, INAH, México, 2013



Fig. 3 Figura humana con glifo trunco. Foto Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, 2013

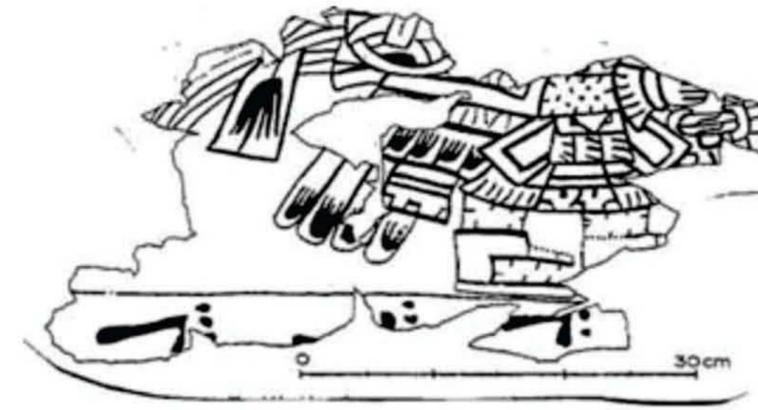


Fig. 4 Figura humana incompleta sin glifo, ubicación actual desconocida, 2014



Fig. 5 Figura humana con glifo brazo. Foto De Young Museum de Fine Arts, San Francisco, Ca. 2013



Fig. 6 Figura humana con glifo anteojeras. Foto De Young Museum de Fine Arts, San Francisco, Ca, 2013



Fig.7 Figura humana con glifo gran garra. Foto De Young Museum de Fine Arts, San Francisco, Ca, 2013



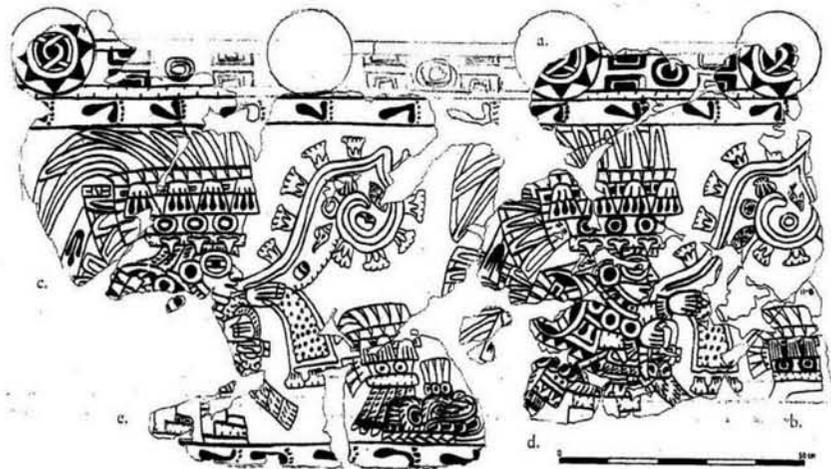
Fig.8 Figura humana con glifo Tlaloc. Foto The Brooks Museum, Memphis, Tennessee (préstamo) 2013



Fig. 9 Figura humana con glifo trunco. Foto (Milwaukee) Ubicación actual desconocida, 2013

## ANEXO II. LAS IMÁGENES DE TECHINANTITLA

Serie de figura humana con glifo, Techinantitla, Teotihuacan. Dibujos de Saburo Sujiyama, 1988



Figs. 1 y 2 Museo Nacional de Antropología, INAH

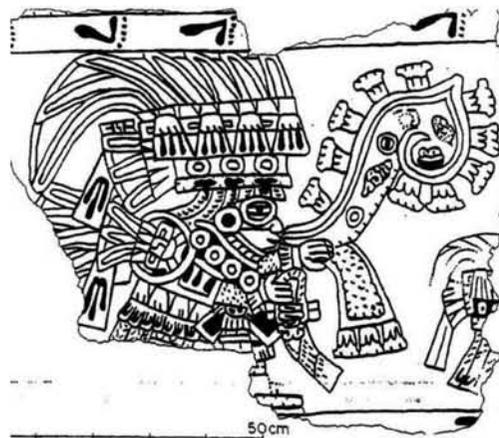


Fig. 3 Saint Louis Art Museum

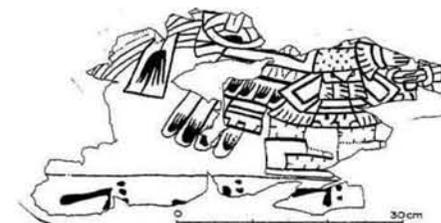


Fig. 4 Localizada *in situ*, ubicación actual desconocida

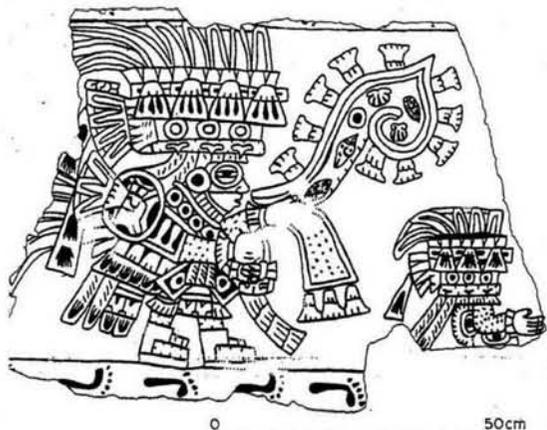


Fig. 5 De Young Museum, San Francisco, Ca.

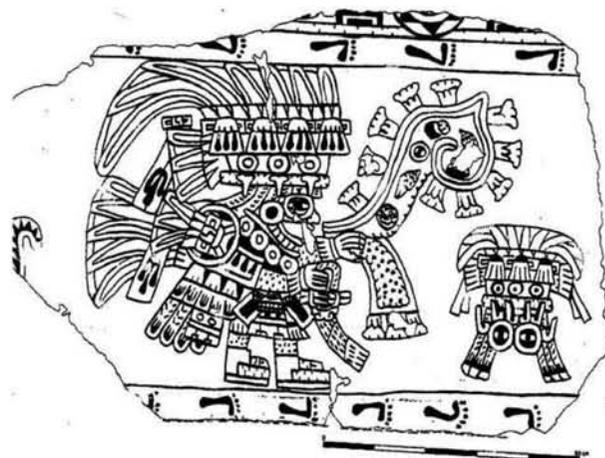


Fig. 6 De Young Museum, San Francisco, Ca.

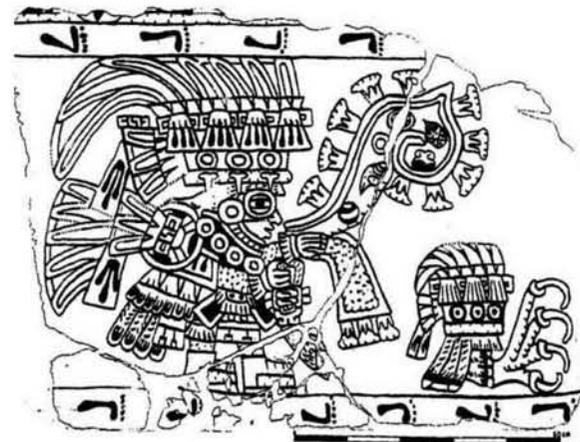


Fig. 7 De Young Museum, San Francisco, Ca.

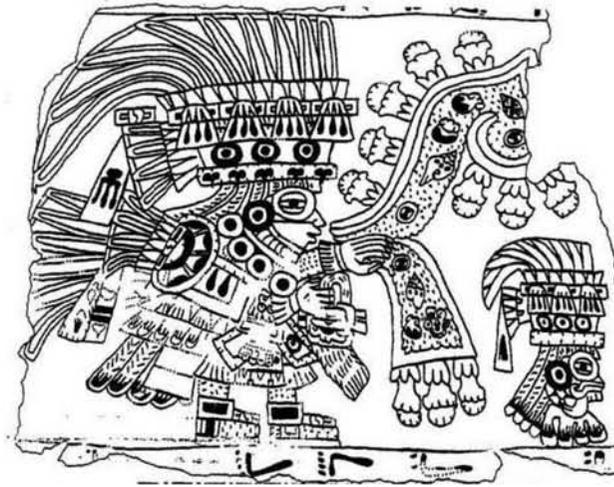


Fig. 8 The Brooks Museum, Memphis, Tennessee (préstamo)



Fig. 9 Ubicación actual desconocida, (Milwaukee)

Fig. 10 Fragmento con figura humana, Techinantitla, devuelto a México de la Colección Christensen, Melbourne Australia, 1994. Museo de la Pintura Mural, Teotihuacan  
Fig. 10 a. Fragmento con figura humana, Techinantitla, Harris and Lawrence J. Majewski, 1973.



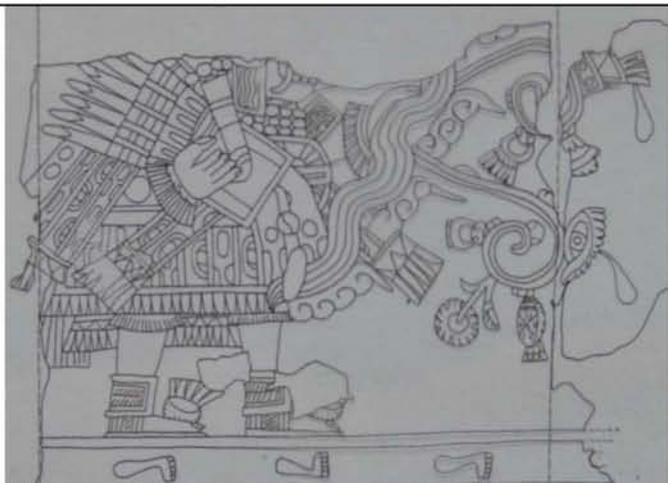


Fig.11 Superior poniente, Tlaloc 1

Fig.12 Inferior poniente, Tlaloc 2

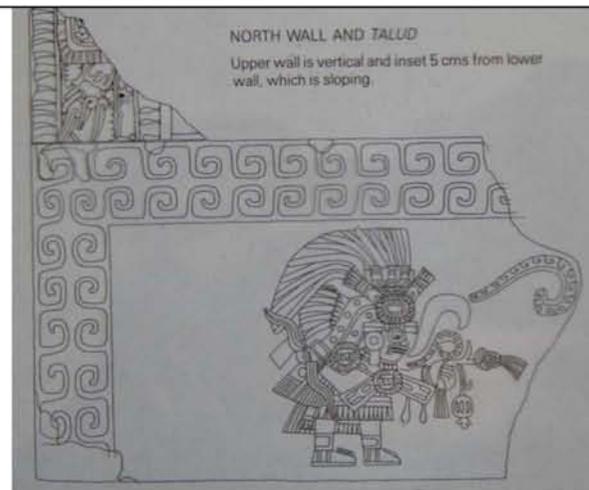


Fig.13 Inferior norte, Tlaloc 3



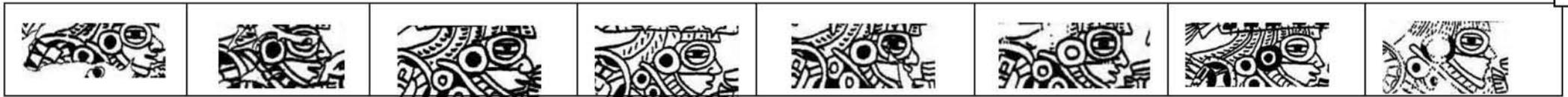
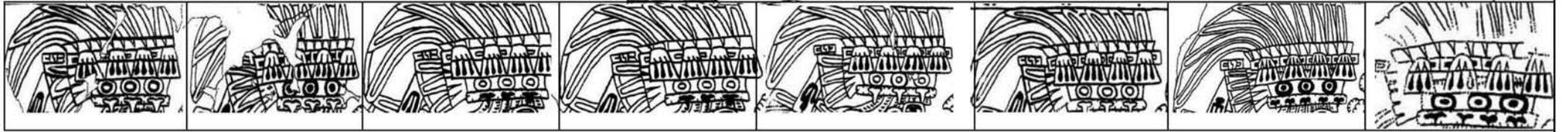
Fig.11 Superior poniente, Tlaloc 1  
Fig.12 Inferior poniente, Tlaloc 2



Fig.13 Inferior norte, Tlaloc 3

Figs. 14 Figura humana con glifo. Elementos comunes

Figs.1 y 2. INAH, Museo Nacional de Antropología	Fig.3 Saint Louis Art Museum	Fig.5 De Young Museum, San Francisco, Ca.	Fig.6 De Young Museum San Francisco, Ca.	Fig.7 De Young Museum, San Francisco, Ca.	Fig.8 The Brooks Museum, Memphis, Tennessee (préstamo)	Fig.9 Ubicación actual desconocida, (Milwaukee)
--------------------------------------------------	------------------------------	-------------------------------------------	------------------------------------------	-------------------------------------------	--------------------------------------------------------	-------------------------------------------------



Figs. 15 Figura humana con glifo. Elementos diferentes

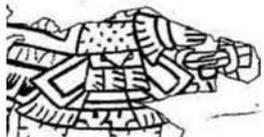
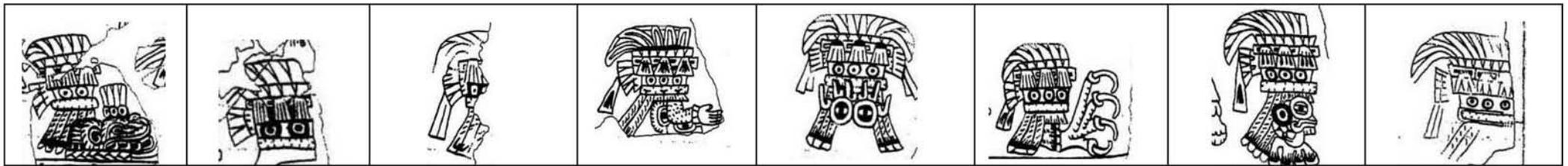
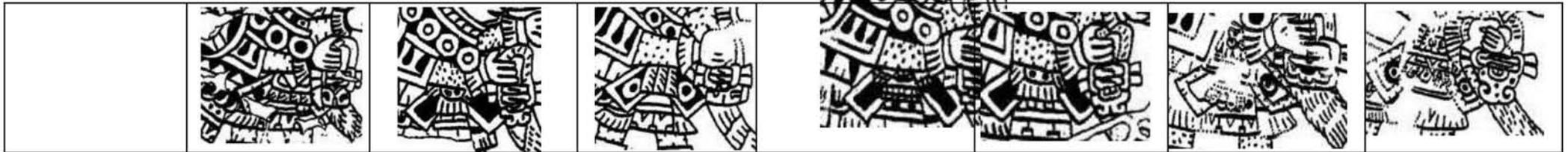


Fig. 4. In situ Teotihuacan. Ubicación actual desconocida

Figura humana con glifo, según glifos sobrepuestos de tiempo y movimiento

CONTE NIDO	Fig. 1 México	Fig. 2 México	Fig. 3 Saint Louis	Fig. 4 <i>in situ</i>	Fig. 5 San Francisco	Fig. 6 San Francisco	Fig. 7 San Francisco	Fig. 8 Memphis	Fig. 9 Milwaukee
Glifo de movimiento	Sin imagen	Dos bandas con marco en rosa claro penden en sentidos opuestos, la izquierda con punto rojo al centro sobre fondo rosa oscuro	Dos bandas con marco en rosa claro con fondo rosa oscuro penden en sentidos opuestos	Dos bandas con marco penden en sentidos opuestos	Dos bandas con marco en rosa claro, círculos concéntricos claros al centro con fondo rosa oscuro penden en sentidos opuestos	Dos bandas con marco en rosa claro con fondo rosa oscuro penden en sentidos opuestos	Dos bandas con marco en rosa claro con fondo rosa oscuro penden en sentidos opuestos	Dos bandas con marco y fondo rosa claro y círculos concéntricos rojo oscuro penden en sentidos opuestos <sup>1</sup>	Dos bandas con marco y fondo rosa claro y círculos concéntricos rojo oscuro penden en sentidos opuestos
Imagen al centro del glifo de movimiento	Sin imagen	Glifo del tiempo teotihuacano invertido con cuatro pequeñas tiras al borde, con pelo	Cabeza de ave invertida (medio círculo inferior y dos pequeños círculos como ojos, y plumas tres y dos a los lados y cinco en la parte inferior	Glifo del tiempo teotihuacano invertido con tres pequeñas tiras verticales, con pelo	Tres tiras verticales, con pelo	Figura de pie con alas y plumas en cuerpo, cabeza pequeña con orejas en pico, de frente, tipo águila	Cabeza de ave invertida (medio círculo inferior y dos pequeños círculos como ojos, y plumas tres y dos a los lados y cinco en la parte inferior	Posible glifo del tiempo teotihuacano con cinco tiras de pelo y cabeza de ave con pico abierto arriba, ojos redondos con punto en medio, dilatados, y cabeza de cinco plumas, invertidos	Glifo del tiempo teotihuacano con cinco tiras de pelo y cabeza de ave con ojos redondos con punto en medio - dilatados- y cabeza con plumas, invertidos
Glifo al frente	Cabeza de serpiente sobre estera. Doble tocado: 1° de perfil en lomo, 7 plumas arriba, 4 al lado delineado rojo oscuro, 3 elementos campana rosa claro y 2 círculos fondo rosa oscuro, sin espinas, melena de cinco tiras; 2° tocado en cabeza, 3 círculos concéntricos con 4 plumas arriba	Trunco. Tocado de perfil. 5 plumas arriba, 3 al lado, delineado delgado rojo oscuro, 3 elementos campana, 2 círculos concéntrico en rojo sobre rosa oscuro, sin espinas	Trunco. Tocado de perfil. 4 plumas arriba legibles, 4 al lado, delineado delgado rojo oscuro, 1 elemento campana, 1 círculo concéntrico rosa claro sobre rosa oscuro y tres tiras con pelo	Sin glifo	Brazo. Tocado de perfil. 5 plumas arriba con delineado grueso claro, 4 al lado rojo oscuro, 3 elementos campana, 3 círculos concéntricos claros sobre fondo rosa oscuro, 3 espinas rojas sobre brazo en ángulo recto con gran mano, sobre dos ojos de frente con plumas en párpados	Anteojeras. Tocado de frente. 9 plumas arriba, 5 a los lados, delineado delgado rojo con bandas y tiras con pelo a cada lado, 3 elementos campana, 3 círculos concéntricos rosa claro con fondo rosa oscuro, 2 anteojeras con ojos abiertos y 3 pequeños bastones flamígeros como cejas en cada una	Garra. Tocado de perfil. 7 plumas arriba, 3 al lado con 2 tiras, delineado rojo delgado, 3 elementos campana rosa claro, 3 círculos concéntricos rosa claro con fondo rosa oscuro, sin espinas, y 3 tiras con pelo sobre garra de 4 largas pezuñas	Tlaloc. Tocado de perfil. 9 plumas arriba, 4 al lado, delineado rojo delgado, 3 elementos campana, círculos concéntricos rosa claro con fondo rosa oscuro, sin espinas, 4 largas tiras con pelo y orejera, glifo cabeza de perfil con anteojera, bigotera con 4 dientes, gran colmillo sobre cuatro grandes gotas unidas en su base	Trunco. Tocado de perfil. 9 plumas arriba, 5 al lado, delineado delgado, 3 elementos campana, 3 círculos concéntricos, sin espinas y 3 largas tiras con pelo

<sup>1</sup> En el dibujo de Saburo Sujiyama la banda izquierda no tiene círculo concéntrico, sin embargo, en la fotografía a color (Fig. 8), hay rastros de que pudo haberlo tenido. Lo anterior, si se considera que es la figura con el mayor número de elementos simbólicos.

Fragmentos de figura humana en marcos romboidales, Techinantitla, Teotihuacan. Clara Millon, 1988, dibujos de Saburo Sujiyama.

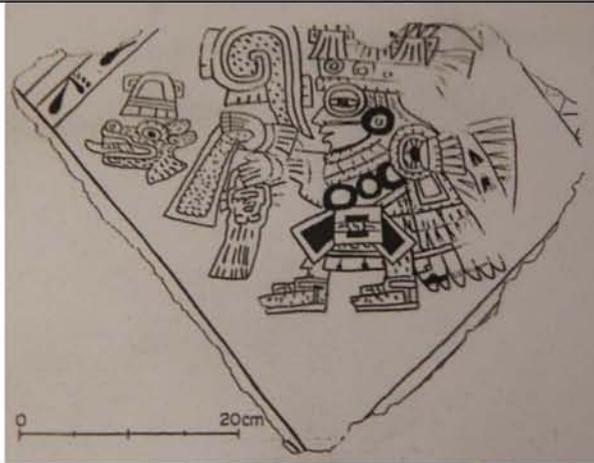


Fig. 17 Figura humana en marco romboidal 1, con doble glifo de cabeza felina y elemento acampanado arriba

Fig.17 Figura humana en marco romboidal 1, con doble glifo de cabeza felina y elemento acampanado arriba. Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia. Foto

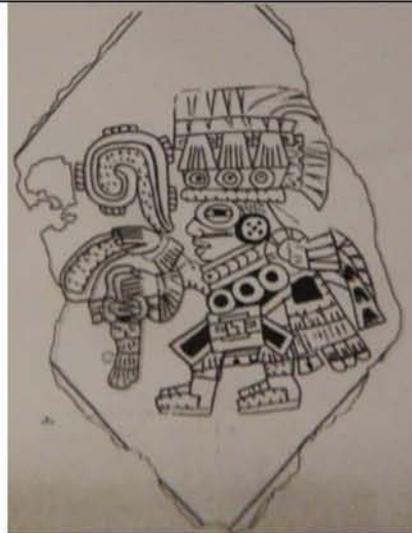


Fig. 18 Figura humana en marco romboidal 2, frente a banda con huellas  
Fig. 19 Figura humana en marco romboidal 2, incompleto

Fig. 18 Figura humana en marco romboidal 2, frente a banda con huellas  
Fig. 19 Figura humana en marco romboidal 2, incompleto.  
Tropenmuseum, Ámsterdam. Foto

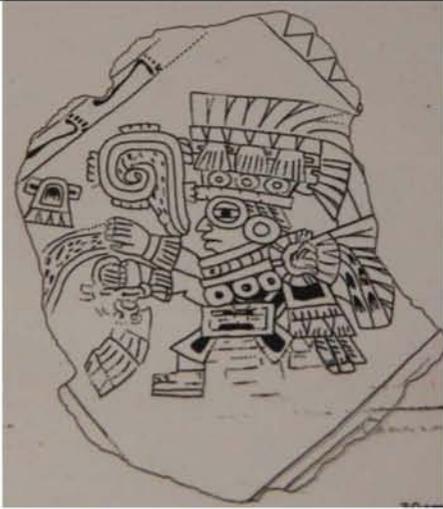


Fig. 20 Figura humana en marco romboidal 4, con glifo en forma de campana

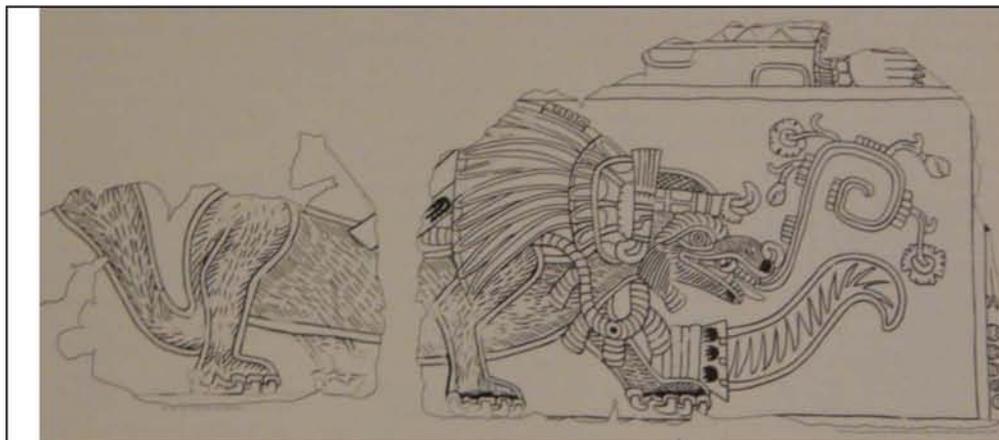


Fig. 20 Figura humana en marco romboidal 4, con glifo en forma de campana. The Israel Museum, Jerusalem. Foto

Figs. 21 a-e Fragmentos de parte superior de imágenes semejantes a la figura humana con glifo, huellas estilizadas, hallados al sur de la antesala Tlaloc, Rene Millon, 1984



Fig. 22 Coyote con gran tocado estilizado y cuchillo curvo, Techinantitla, Teotihuacan



Dibujo de Saburo Sujiyama, 1988



Foto Museo nacional de Antropología, México 2013



Museo Nacional de Antropología, Foto Ernesto Peñaloza, 1996



Fig. 23 De Young Museum de Fine Arts, San Francisco, Ca. Foto Margarita Muñoz Fuentes



Fig. 26 Museo Amparo, México



Fig. 24 De Young Museum de Fine Arts, San Francisco, Ca. Foto



Fig. 27 Museo Amparo, México



Fig. 24 Museo Amparo, México

Serie coyotes con tocado y estrella de cinco puntas en el vientre, Techinantitla, Teotihuacan



Figs. 28 a-b Museo de Antropología e Historia del Instituto Mexiquense de Cultura, Estado de México, 1996



Fig. 29 Mural devuelto a México de la Colección Christensen en Melbourne Australia, Museo en Monterrey, México, 1996



Fig. 30 Colección privada, 1986



Figs. 31 a-b Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente, Teotihuacan

Figura humana con forma, escala y atributos de ave



Fig. 7 Museo Young, San Francisco, Ca.

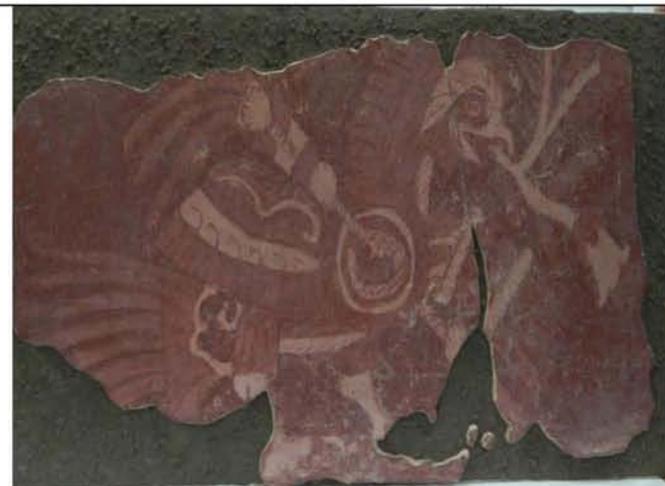


Fig. 32 Ave de gran tamaño, Techinantitla, Museo Nacional de Antropología



Fig. 33 Ave pequeña. Museo Young, San Francisco, Ca.



Fig. 34 Ave sobre pórtico 1, Patio Blanco, Atetelco

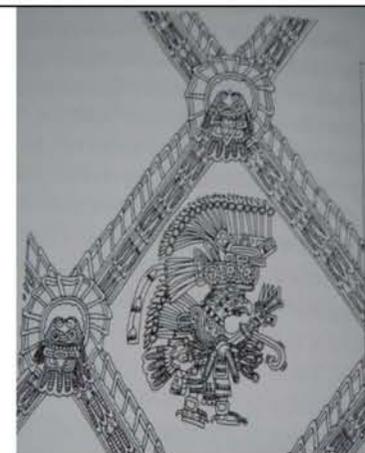


Fig. 35. Ave sobre pórtico 2, Patio Blanco, Atetelco

OTRAS IMÁGENES

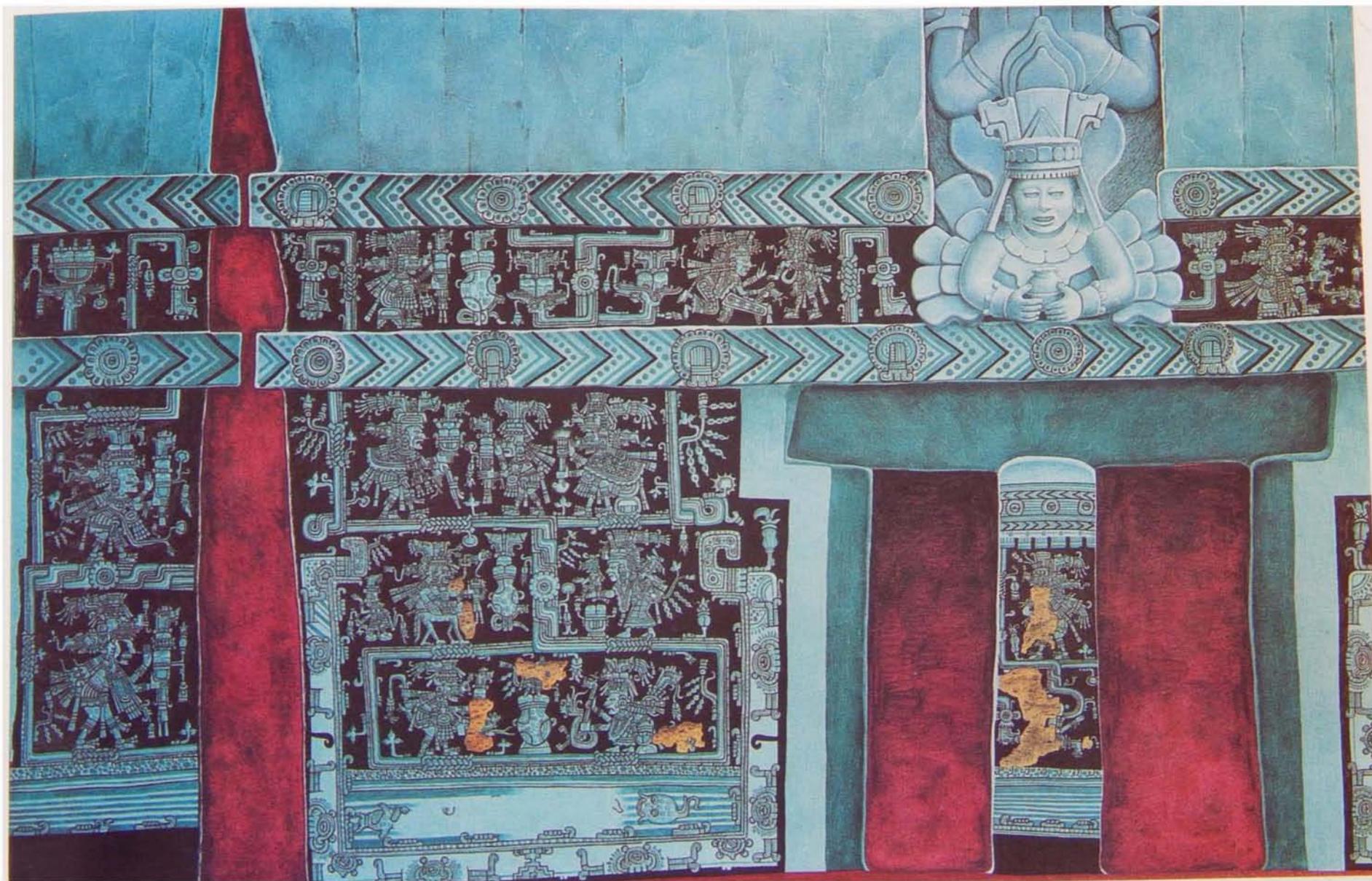


Fig. 36. Tulum, Quintana Roo, Estructura 16. Dibujo de Dávalos, (Miller 1982)



Fig. 37 Tulum, Quintana Roo, Estructura 1 Sub, acuarela de Miguel Ángel Fernández, Archivo técnico del INAH, (de la Fuente, 1999)