

*Alberto Juárez Osnaya**

Análisis e interpretación iconográfica de las pinturas murales de Totómetla, Teotihuacan, Estado de México

El hallazgo de fragmentos de pintura mural en una sección de un conjunto residencial representativo de los edificios denominados “palacios” o “conjuntos departamentales” —focalizada en las inmediaciones del área central de Teotihuacan— es de gran importancia tanto por la variedad de los elementos iconográficos representados, como por su utilidad para inferir la función de estos conjuntos residenciales. Un análisis comparativo, basado en la continuidad histórica de la religión mesoamericana, nos permitió comprobar continuas similitudes iconográficas y establecer una conexión entre imágenes, mitos y ritos. En este trabajo se lleva a cabo una identificación e interpretación de los mensajes contenidos en los fragmentos murales y la manera en que éstos tuvieron una continuidad simbólica hasta el periodo Posclásico.

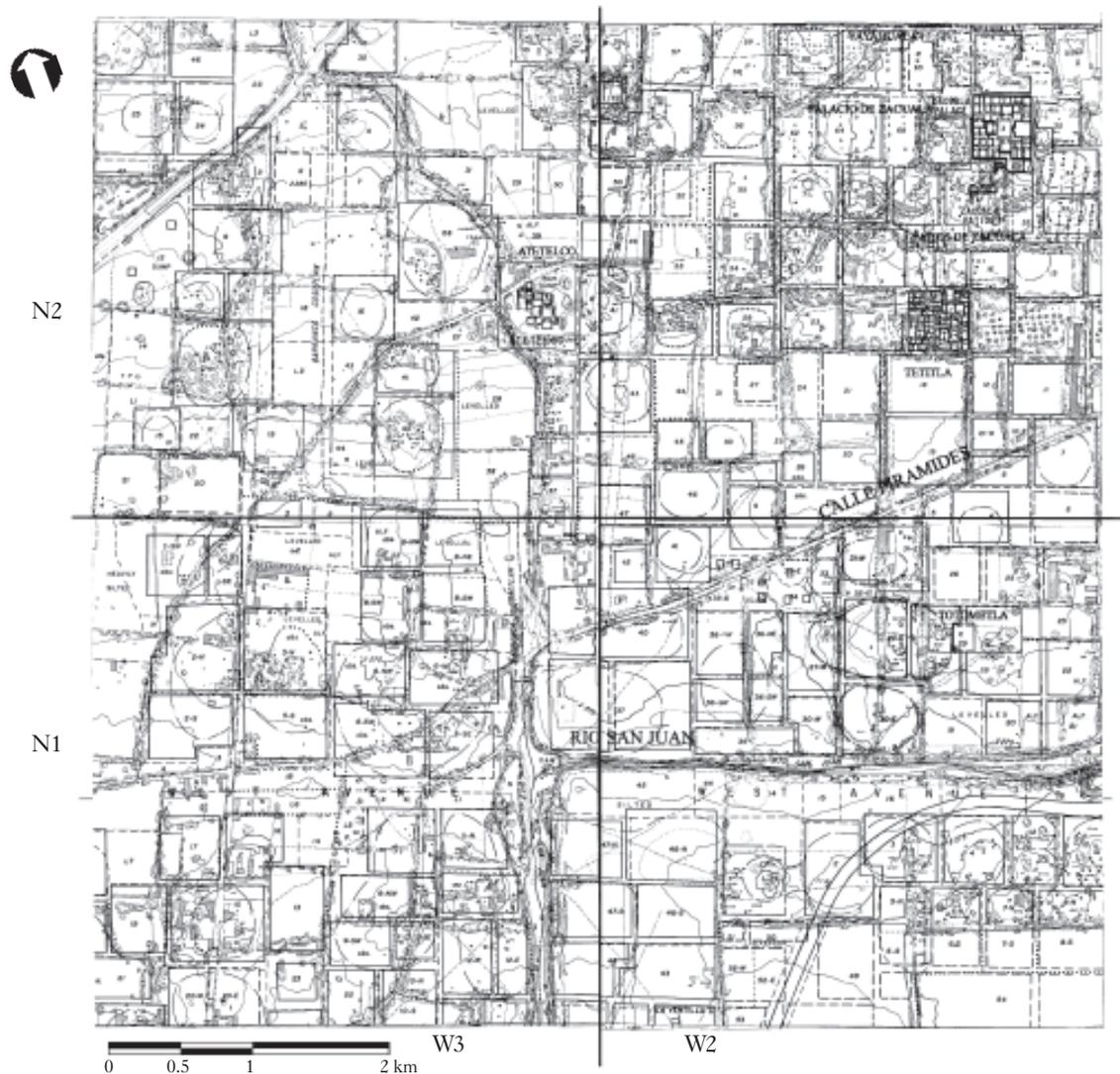
The discovery of wall painting fragments in a section of a residential compound representative of buildings known as “palaces” or “apartment compounds” —located near the central area of Teotihuacan— is of great importance both for the variety of iconographic elements represented and for its utility in inferring the function of these residential compounds. A comparative analysis based on the historical continuity of Mesoamerican religion enables us to confirm certain iconographic similarities and to establish a connection between images, myths, and rituals. This paper identifies and interprets the messages contained in the mural fragments and the way they have had symbolic continuity to the Postclassic period.

Localización

Totómetla¹ es el nombre dado a una sección de un conjunto residencial teotihuacano explorado durante los trabajos arqueológicos de salvamento y rescate del Proyecto Especial 1992-1994 bajo la dirección del arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma y coordinado en campo por el maestro Rubén Cabrera. Totómetla se ubica en las inmediaciones del núcleo central de la Zona Arqueológica, cuadrante NIW2, estructura 27C (Millon, 1973), en el Barrio de Purificación, calle Pirámides s/n, Municipio de San Juan Teotihuacan, Estado de México (figs. 1 y 2).

* Dirección de Estudios Arqueológicos, INAH.

¹ Los participantes del seminario “La pintura Mural Prehispánica en México” dieron el nombre náhuatl de Totómetla a este conjunto residencial teotihuacano, ya que el significado del término, “lugar de pájaros”, hace alusión a tres de los temas representados. El área reviste gran importancia por la cercanía a conjuntos como Tetitla, Zacuala, Yayahuala y Atetelco. Este trabajo es un resumen del análisis iconográfico contenido en la tesis “El desarrollo arquitectónico de Totómetla en el marco del sistema urbano de Teotihuacan”, presentada por el que esto suscribe.



● Fig. 1 Mapa arqueológico y topográfico de los cuadrantes N1W2, N2W2 y ubicación de las estructuras 30E, 27C y 31SE. Totómetla corresponde a la estructura 27C (Millon, 1973). En el gráfico se pueden observar los conjuntos de Atetelco, Tetitla, Yahualua y Zacuala.

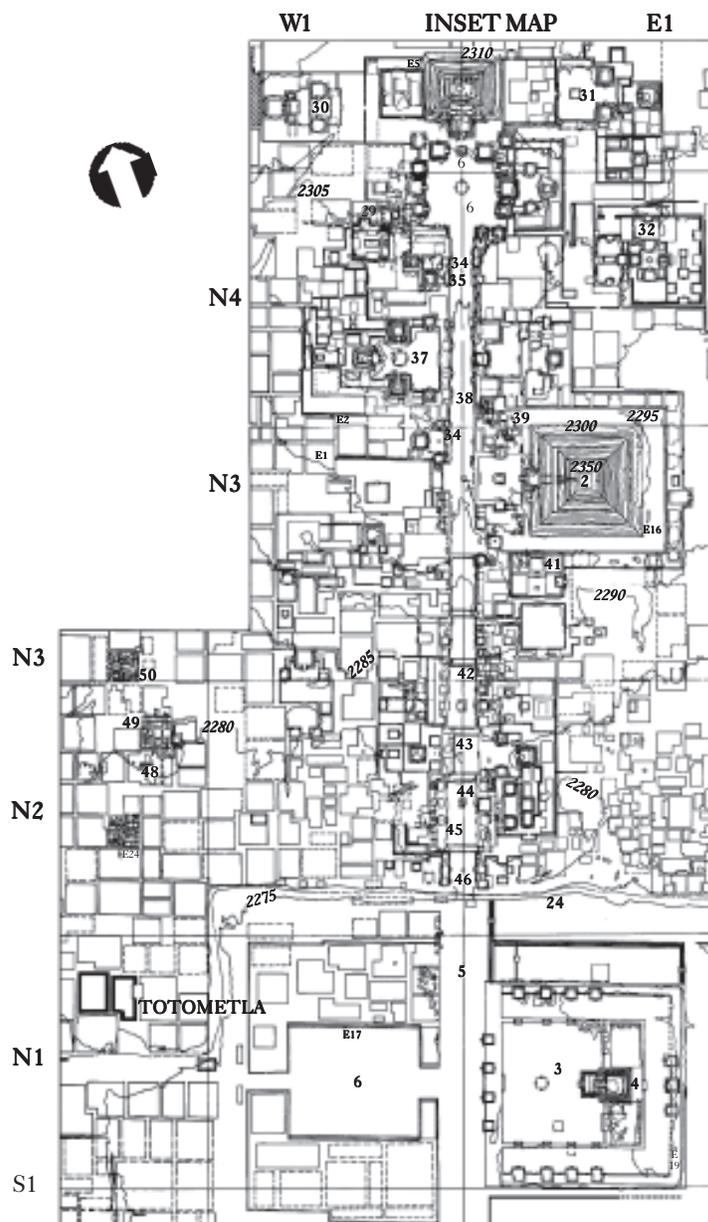
Este conjunto arquitectónico es representativo de los edificios denominados “conjuntos departamentales”² y su exploración aportó información importante en lo que se refiere al aspecto urbano, arquitectónico y religioso.³ Estos

² Millon (1976: 215-221; 1981: 203-210) los define así y se considera que marcaron un cambio trascendental en el patrón de asentamiento de la ciudad, definiéndose así la planificación urbana de la misma. La mayoría de estos conjuntos están fechados para la fase Tlamimilolpan tardío y otros para la fase Xolalpan temprano.

³ La excavación parcial de una sección de este conjunto se hizo necesaria debido a la construcción de un balneario, en

conjuntos están formados por secciones internas distribuidas según el patrón teotihuacano;

el cual destacan dos albercas. Por las dimensiones del terreno (248.00 x 44.50 m.) se excavaron 24 pozos y una cala en las áreas que ocupan las estructuras 30E y 27C. Dado que en los pozos 10 y 12 se detectaron construcciones con pintura mural, en éstos se trazaron retículas de 10.00 x 10.00 m. para una excavación más extensiva, teniendo así tres unidades de excavación denominadas: unidad de excavación I, que corresponde a la ampliación del pozo 10; unidad de excavación II, referida al pozo 11 y unidad de excavación III correspondiente al pozo 12.



● Fig. 2 Ubicación de Totómetla en la zona central de la ciudad (Millon, 1973).

es decir, los aposentos porticados están orientados hacia patios centrales en grupos de 2, 3 o 4, con accesos diseñados para mantener internamente una estrecha comunicación por medio de pasillos y áreas porticadas, estando delimitados por gruesos y altos muros que les daban protección y privacidad, estando separados por calles angostas o callejones.

Los fragmentos de pintura mural localizados se ubican en las unidades de excavación I y III,

que corresponden a parte de la sección SW de este conjunto, el cual mostró una compleja superposición arquitectónica: cinco y tres etapas constructivas respectivamente (fig. 3).⁴

Metodología

Dado que el objetivo general de este análisis iconográfico es la identificación e interpretación de los mensajes simbólicos, así como la permanencia y transformación de éstos a través del tiempo, analizamos los fragmentos murales de manera diacrónica⁵ mediante un estudio comparativo.

En vista de que en la cultura teotihuacana no se ha hallado, a la fecha, un sistema de escritura, se considera que el gran corpus de pintura mural registrado hasta ahora fue el medio idóneo para transmitir mensajes a la población con diferentes fines, es decir, como un lenguaje gráfico de escenas⁶ para transmitir conceptos.

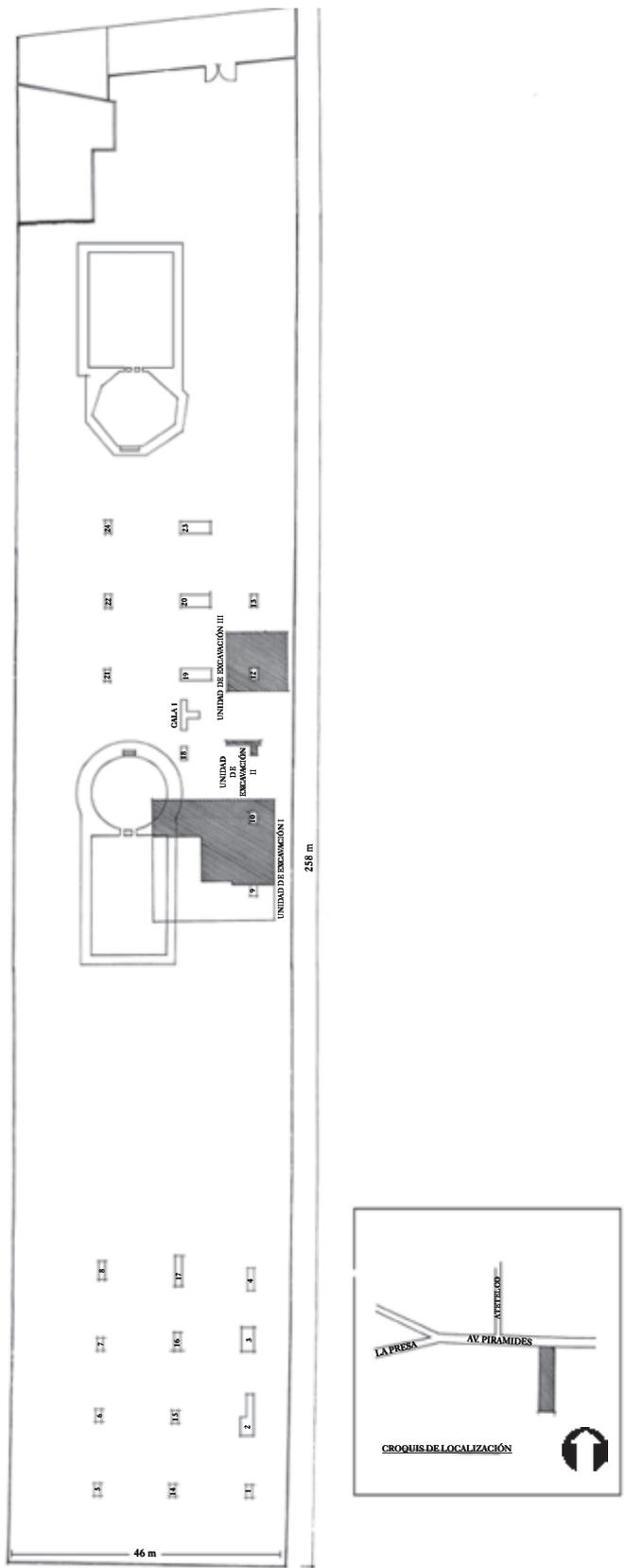
El análisis iconográfico es un recurso obligado para estudiar las reli-

⁴ La secuencia constructiva de la sección SW de este conjunto tiene una temporalidad desde la fase Tlamimilolpan temprana (200-300 d.C.) hasta la fase Xolalpan tardío-Metepec (550-750 d.C.). El material cerámico de mayor porcentaje, que corresponde a la representación de los

motivos pictóricos, es de las fases Xolalpan temprana (450-550 d.C.) y tardía (550-650 d.C.).

⁵ Es decir, la comparación de fenómenos o conjuntos de elementos, creencias y conceptos similares que se presentan a lo largo del tiempo en la historia de la religión mesoamericana, en oposición a los sincrónicos.

⁶ Durante los trabajos del proyecto La Ventilla (1992-94) en la Plaza de los Glifos se reportó la evidencia de más de 40 glifos pintados sobre el piso, que por sus características se ha dicho que son tanto una forma de escritura teotihuacana, como el antecedente lejano de la escritura en los códices del periodo Posclásico en el Altiplano Central de México (Gómez, 2004: 201-244).



● Fig. 3 Dibujo de planta del balneario, las unidades de excavación y los pozos excavados. Dibujo AJO.

giones que encontraron en la imagen el medio idóneo para expresar su cosmovisión del mundo, reflejada en mitos, ritos, símbolos e imágenes. La gran semejanza entre éstos a través del tiempo demuestra la extensa y compleja continuidad cultural de la religión mesoamericana, debido a una constante e intensa interrelación a través del tiempo y del espacio. Este análisis interpretativo se basó en los siguientes principios:

- a) La religión mesoamericana poseyó una unidad histórica.
- b) Pese a su diversidad y transformaciones en tiempo y espacio, pudo mantener su continuidad debido a que tuvo una base común y, sobre todo, un “núcleo duro”, como los hechos de fundación, los niveles cósmicos y del inframundo, etcétera.
- c) Esta unidad cultural se demuestra por la considerable y rica abundancia de temas en expresiones plásticas (escultura, pintura mural, etc.) y verbales (mitos y ritos) (López Austin, 1990: 25-42).

El hecho de que exista una cosmovisión compartida permite no solo la existencia de relatos de igual sentido profundo cuyos personajes y aventuras son los mismos, sino también la de mitos cuyos personajes son muy diferentes y cuyas aventuras poco tienen que ver entre sí, aunque conserven un profundo significado común. Esto mismo sucede en otros ámbitos de expresión en Mesoamérica, por ejemplo, en el iconográfico la persistencia de los contenidos trasciende la variedad de los símbolos (López Austin, 2001: 58-59).

Análisis iconográfico

Entre los autores más importantes que han aportado propuestas para el análisis iconográfico del arte teotihuacano se encuentra Kubler (1972), que en su monografía *The Iconography of Teotihuacan Art*, propuso un modelo de análisis lingüístico para la iconografía teotihuacana. El autor propone que la mayoría de los elementos recurrentes puede tener una función nominal (representaciones principales) o adjetival (bandas

basales de vasijas o cenefas que enmarcan las pinturas murales), mientras que las formas verbales son mucho más raras.

J.C. Langley (Langley 1986), siguiendo a Kubler sobre la función sintáctica de los elementos iconográficos, propone tres tipos de contextos identificables en las composiciones iconográficas teotihuacanas: contextos representativos, contextos estructurales y grupos semióticos. Al igual que Kubler, propone que el mismo símbolo puede tener significados distintos según el contexto en el que aparece. Winning (1987) reúne el catálogo más completo de los signos teotihuacanos —hasta el momento de su publicación— y sus asociaciones; identifica complejos de símbolos, al relacionarlos con deidades específicas.

En 1995 se publica la obra *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacan*, tomos I y II, donde los autores participantes ofrecen nuevas interpretaciones sobre la iconografía teotihuacana.⁷

Unidad de excavación I

Segundo nivel constructivo

En este nivel se localizan tres grandes fragmentos murales, los cuales se ubican al exterior del aposento este, el único que aún se conserva de manera parcial. Dicho aposento porticado presenta en los muros que forman el acceso, fragmentos murales con representaciones de aves (dos en cada muro). Se conservan también los restos de los dos muros que formaban el pórtico de éste, situados hacia la parte norte y sur,

⁷ El Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) elaboró el proyecto “La pintura mural prehispánica en México”, bajo la coordinación de la Dra. Beatriz de la Fuente. En éste se registra e interpreta los fragmentos murales del México prehispánico a partir de un enfoque multidisciplinario, donde cada investigador participante utiliza su propia metodología. Además de tales volúmenes, el lector puede consultar los boletines informativos semestrales del proyecto que abordan diversos temas sobre la pintura mural prehispánica en México: Teotihuacan, área maya, Oaxaca, Costa del Golfo y Altiplano Central.

siendo el último el que conserva el fragmento mural más grande, donde se presentan dos diseños con motivos diferentes. El muro norte sólo conserva pequeños fragmentos en su desplante, que por ser similares en su diseño permiten suponer que existía otro mural con motivos idénticos.

Descripción

Los fragmentos murales conservados se disponen, como es común en Teotihuacan, en paneles; es decir, están enmarcados por una cenefa, en este caso doble (volutas), que delimitan los diseños en la parte superior y lateralmente, lo cual indica la sucesión de los mismos.

Las aves que decoran los muros se han identificado —al igual que las representadas en el muro sur que forma el pórtico— por sus características formales, como guacamayas pertenecientes a la familia *Psittacidae* (Navarrijo, 1995: 338-339, t. II) (fig. 4).



● Fig. 4 Muro de acceso (lateral norte) decorado con guacamayas. Foto: José Enrique De Lucio Sánchez.

En el muro sur, donde se ubica el fragmento mural más grande, se conserva el panel inferior y parte del siguiente.⁸ La secuencia se inicia a

partir de los muros que forman el pórtico, terminando en los muros que forman el acceso del aposento. Estas aves (dos en cada muro) están erguidas con las alas extendidas, las patas, la cabeza y la cola se muestran de perfil y el cuerpo de frente. Los colores de sus alas están en dos tonos de azul, el pico y las patas son de color amarillo con las garras blancas; el ojo está formado por dos círculos concéntricos delineados en color azul, al igual que la pupila sobre un fondo amarillo y un gran párpado circular de color rojo; la cresta es de color azul.

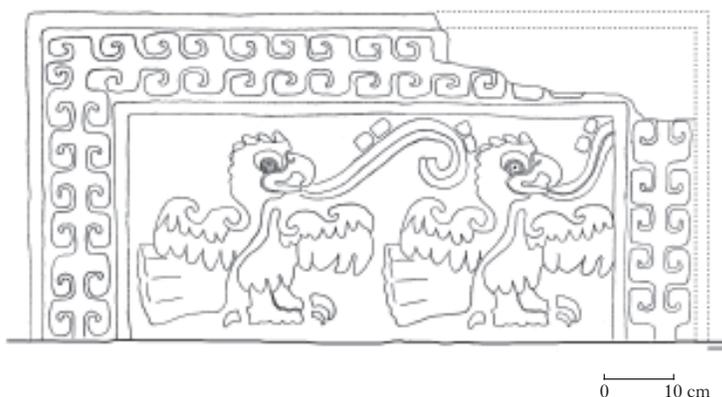
De su pico entreabierto emerge una vírgula amarilla de la palabra, que por la decoración, está representando el canto. Estas aves se realizaron sobre un fondo rojo. La representación pictórica mejor conservada se localiza en el muro de acceso del lado norte: prácticamente se encuentra completa. La otra ave de este mismo panel se encuentra muy deteriorada (la forma y el color se han perdido parcialmente). En este muro, la pintura mural mide 1.58 m de largo por 0.72 m de altura (fig. 5).

El muro sur del acceso (1.55 m. x 0.42 m de altura), estaba en pésimo estado de conservación por el adosamiento de un muro burdo a todo lo ancho del aposento y del área porticada. Sólo se conservan los restos de las patas, garras y una vírgula. El muro burdo no se adosó directamente sobre el muro sur del área porticada —hay un espacio de unos 20 cm en promedio, relleno con tierra— lo que permitió la protección y conservación del fragmento mural más grande encontrado (2.15 m de largo por 1.50 m de altura).

Este paramento muestra en su panel inferior el mismo motivo ya descrito antes, pero en su panel superior, sobre un fondo rojo, se pueden observar motivos diferentes que forman un diseño reticulado:

⁸ Es probable, si se toma en consideración la reconstrucción hipotética del fragmento mural y la posible altura del techo de estos conjuntos —aunque no el vano de los accesos— que contara con tres paneles (inferior, medio y superior) y

fuera un patrón común en Teotihuacan, por lo menos en este tipo de conjuntos. Si la hipótesis fuera cierta, existiría una analogía con el formato de las estelas de otras regiones en Mesoamérica (área maya y zapoteca, por ejemplo).



● Fig. 5 Dibujo del fragmento mural de las guacamayas y la cenefa doble que las enmarca. Dibujo AJO.

a) Dos bandas en forma diagonal con rombos que enmarcan círculos y tres rectángulos o barras. Los círculos son de color azul, los rombos anaranjados y las barras son de dos colores: las de los extremos amarillas y la de en medio azul.

b) Dos bandas en forma diagonal con representaciones de corrientes de agua. Las volutas que representan al agua son de color azul.

c) Tres círculos, uno de ellos casi completo, enmarcando un símbolo. Los círculos son de color azul (fig. 6).

Los símbolos representados en la primera banda corresponden al complejo del Dios Viejo del Fuego (Winning, 1987: 74). El motivo dentro del círculo, enmarcado por las bandas, lo identificamos como el glifo “Ojo de Reptil”.

El símbolo agua quemada en la iconografía teotihuacana

La representación de difrasismos,⁹ al igual que la representación de dos corrientes (una ígnea y otra acuática) es muy común en Mesoamérica.

⁹ El nombre “difrasismo” se debe al padre Ángel María Garibay, estudioso de la lengua y cultura náhuatl en México. La característica esencial es la yuxtaposición de dos o más lexemas, cuyo significado no se construye a través de la suma de sus partes sino que remiten a un tercer significado. Básicamente son entidades conceptuales, construidas a partir de dos términos cuya unión resulta en un significado distinto del que enuncia cada palabra. Dichas formas se han nombrado de diferente manera: metáforas, binomios o frases pareadas (Montes de Oca, 1996).

Por los motivos representados, una primera interpretación sería la del “agua quemada” o el *Atl/Tlachimolli*, que en la época mexica era una metáfora de la guerra.¹⁰

La combinación de elementos opuestos (como agua-fuego, día-noche, frío-calor, entre otros) son difrasismos muy comunes en el mundo mesoamericano desde épocas muy tempranas, de modo que el significado de los mensajes simbólicos de éstos será diferente según el contexto.

La importancia del centro cosmológico

Este motivo, que representa a los 5 puntos cardinales (la X o la representación del Axis Mundi como centro del mundo), es fundamental y tiene muchas variantes, connotaciones y contextos en Teotihuacan; así que propongo que está representado plásticamente en el fragmento mural de Totómetla.¹¹ Este diseño es una variante

¹⁰ Tezozomoc (citado por Heyden, 1988: 115) relató que durante los hechos portentosos que antecedieron a la fundación de México-Tenochtitlán, los dos arroyos de aguas azules y amarillas (agua-fuego, los dos elementos básicos de la vida) que salían de una roca o cueva, simbolizaban la fundación de la ciudad. El rojo, con frecuencia se sustituye por el amarillo, al igual que el azul y el verde son intercambiables. Este simbolismo — los dos manantiales de colores o manantial que se dividía en arroyos de dos colores— está presente en la parte inferior de la deidad principal del Tlalocan en el mural de Tepantitla, en Teotihuacan. No es mi intención abundar sobre este mural, que por lo demás ya se ha analizado e interpretado ampliamente por connotados autores; sin embargo, es evidente que en tanto símbolo — dentro del sistema de significación de una sociedad, en este caso la teotihuacana— puede expresarse de diferentes maneras.

¹¹ Se ha propuesto que representan rumbos cardinales por su asociación con la trayectoria o camino del sol (Este y Oeste). El Sur y el Norte se distinguen por estar a la mano derecha o izquierda del Sol. Por otra parte, el simbolismo del número cuatro puede tener diversas valencias, por ejemplo: las cuatro estaciones del año, las cuatro fases de la luna, las cuatro edades de la vida, entre otros; es decir, está asociado a aspectos calendáricos y cosmológicos (Sotelo, 1988: 59-60). Villa Rojas (1985: 229-251) demuestra, en el área maya, que los cuatro puntos solsticiales corresponden a las “cuatro Esquinas del cielo”.



● Fig. 6 Fragmento mural de las guacamayas y las bandas de fuego-agua; al centro el glifo ojo de reptil. Foto: José Enrique De Lucio Sánchez.

del quince, según el contexto donde se encuentre, como veremos más adelante.

El signo romboidal en la iconografía teotihuacana

El rombo con un círculo al centro es un símbolo muy frecuente en la iconografía teotihuacana y representa un elemento característico del dios viejo del fuego (*Huehuetéotl*), el cual lo porta como banda que adorna el brasero (Seler, citado por Brambila, 1974; Linné, 1942; Armillas, 1944, 1950). Seler (citado en Winning 1987, t. II: 16) fue el primero en identificar el significado específico del signo romboidal con un ojo; sin embargo, Brambila (1974: 134) cuestiona esta afirmación y menciona a Beyer, quien expresó también sus dudas sobre la directa asociación del ojo romboidal con el fuego, ya que el ojo nunca aparece en las representaciones de la deidad posclásica del fuego *Xiuhtecutli*.

En la pintura mural, este símbolo sólo se había identificado anteriormente en dos casos: “El Tlalocan”, en Tepantitla (Caso, 1942) y en Tetitla (Miller, 1973: 122-235). Por lo general el rombo aparece asociado con las barras verticales y en contextos estructurales o grupos semióticos. Winning afirma que el significado

de la banda de rombos y barras, en su interpretación del “Grupo de cuatro elementos”, es el de “quemadura de incienso/ofrenda” (1987: t. II, cap. IV: fig. 4), siendo éste el probable significado adjetival. Según Kubler (1972), el signo romboidal tiene un significado casi exclusivamente adjetival, es decir, que el signo puede tener otro significado diferente al original o específico según el contexto semántico en el que se encuentre.

Sin embargo, la identificación del significado nominal del signo como “ojo romboidal” causa problemas por los ejemplos anterior-

mente mencionados. Su presencia en los braseros del dios viejo del fuego (que parece ser el contexto original) no se ha explicado por completo. Creo errónea la interpretación que se les da a los rombos como “ojos”, ya que no se necesitaba remarcar ese signo con la idea de “ver” o de “luminosidad”, dado que el mismo dios y su brasero hacen explícita esa afirmación.

Durante el Preclásico superior aparecen las primeras representaciones de este dios, como las que Vaillant halla en Ticoman (Vaillant, 1931: 393), los encontrados por Cummings en Cuicuilco (Cummings, 1933) y Gamio (1920) en Copilco. En estas figuras, la discusión se centra en los braseros que sostiene el dios encorvado en clara alusión a encontrar antecedentes de los signos a él asociados; en éstos no se han encontrado evidencias claras de la representación de rombos y barras.

Considero que el rasgo característico del dios *Huehuetéotl*, en el Preclásico superior, es la postura que asume y que lo define con la idea de centro o direccionalidad. La característica principal del dios, aparte del brasero, es la posición de sus extremidades superiores: tiene los brazos flexionados y los dedos de las manos unidas formando un puño cerrado sobre el abdomen u ombligo. Esta posición del dios nos indica claramente los atributos principales del dios del fuego:

dios del centro y de los cuatro rumbos cardinales (fig. 7).¹²

Cuando Teotihuacan sustituye a Cuicuilco como centro rector, las representaciones del dios que aparecen en Teotihuacan con gran homogeneidad estilística, cambian iconográficamente; éstas se caracterizan porque cargan un brasero decorado con una banda compuesta de rombos y barras verticales (fig. 8). En este contexto y forma (rombo), propongo que representan el mundo o la superficie terrestre;¹³ sin



● Fig. 7 Huehuetéotl de Cuicuilco. Tomado de *Arqueología Mexicana*, vol. X, núm. 56.

¹² Matos (2002: 59) argumenta que el carácter de vejez que posee el dios puede obedecer a que en algunos mitos, el primer y más antiguo elemento creado por los dioses es el fuego y que el característico brasero del dios en el Preclásico en Cuicuilco, representa el cráter del volcán. Continúa diciendo el autor que para el periodo teotihuacano las representaciones del dios cambian y que los cuatro “ojos” pudieran representar los cuatro rumbos del universo, es decir, una manifestación de una de las características del dios: ocupar el centro del universo y estar relacionado con los cuatro puntos cardinales.

¹³ Las representaciones conocidas del dios Huehuetéotl exhiben en número de cuatro la decoración de rombos u



● Fig. 8 Huehuetéotl teotihuacano. Tomado de *Arqueología Mexicana*, vol. X, núm. 56.

embargo, hay ejemplos en los que estos signos se sustituyen por sus semejantes, en este caso, por el “quincunx” (quince) o el “quintero”. Estos signos, como veremos a continuación, fueron intercambiables.

Un ejemplo donde estos signos se sustituyeron es la figurilla teotihuacana de cerámica publicada por Séjourné (1959: 104) y el dios viejo de barro del Cerro de las Mesas, en Veracruz, mismo que carga un brasero decorado con cinco quinternos (fig. 9).¹⁴

Los dos signos antes mencionados están asociados con la idea de centro y direccionalidad. Algunos autores como Thompson (1970: 209-212) y Caso (1966: 258) interpretaron al “quintero” (glifo 585) como “turquesa”, elemento que se relaciona simbólicamente con el “año” y la “lluvia”. Es muy común en el arte simbólico teotihuacano que el “quintero” este asociado con Tláloc (escudo emblema) y con contextos acuáticos.

En cuanto al significado del otro signo, las barras verticales, Winning menciona que éstas

“ojos” (los cuatro rumbos), alternados con cuatro grupos de barras verticales.

¹⁴ Séjourné (1970) ve el quince como acompañante de Huehuetéotl y como ejemplo de esta hipótesis presenta la gran escultura de barro del Cerro de las Mesas.



● Fig. 9 Huehuetéotl del Cerro de las Mesas. Tomado de *Arqueología Mexicana*, vol. X, núm. 56.

parecen relacionarse con la representación de los maderos atados que simbolizan en la época posclásica la “atadura de años” o la celebración del “Fuego Nuevo” que se realizaba cada 52 años.¹⁵ La presencia y combinación de los dos signos antes mencionados, en otros contextos que no sea en los braseros del dios viejo del fuego, debe dejarse entonces para el área semántica que los dos signos comparten, que es al dios viejo en particular y al fuego en general.¹⁶ Es importante mencionar que la “banda del dios viejo” aparece muy frecuentemente en la cerámica teotihuacana, sobre todo en forma de una cenefa (fig. 10).¹⁷

¹⁵ Es difícil dar una interpretación de las barras verticales, sin embargo, la forma de éstos no corresponde con la representación de los maderos atados del periodo Posclásico.

¹⁶ Ya no es necesario que los rombos y barras aparezcan en número de cuatro para indicar la idea de centralidad.

¹⁷ Propongo que esta cenefa con rombos, al parecer una representación ideográfica de un camino, podría simbolizar la superficie terrestre en estos contextos. En la figura que se pone como ejemplo parece tener como significado la fertilidad de la tierra.

Ahora bien, el dios viejo del fuego no es el único que tiene el atributo de centralidad, sino que es característico de algunas deidades, al igual que el símbolo que lo define: “el quintero”. Un ejemplo muy recurrente en Teotihuacan es el del dios de la lluvia, Tláloc, con su glifo emblema, que lo mismo significa agua, que la idea de centro. Según el contexto, el rombo y el círculo o disco en su centro, al igual que el “quintero”, puede representar la representación del mundo (la superficie terrestre), las cinco direcciones y el agua.

El signo ojo de reptil en Teotihuacan

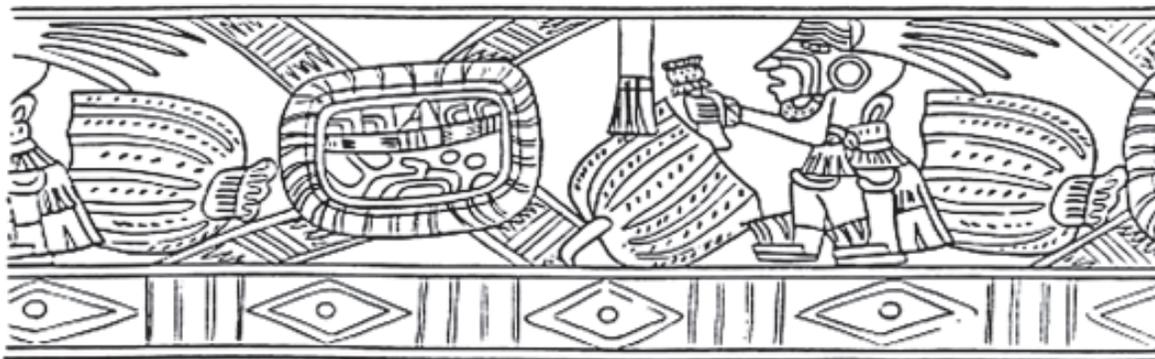
En Teotihuacan, este glifo por lo regular se encuentra representado con mucha frecuencia en la cerámica, ocasionalmente en las figurillas, pero rara vez en la pintura mural, desconociéndose su representación en la escultura. Desde que Beyer (citado por Winning 1987, t. II: 73) lo identificó como el ojo estilizado del reptil mítico que simboliza de manera primordial la superficie de la tierra y la fertilidad, éste ha sido aceptado como tal. El signo Cipactli, según las unidades temáticas¹⁸ donde se presenta, se liga también con las ideas de origen, comienzo, tierra, abundancia, ceiba, maíz y como símbolo abstracto del tiempo (López Austin, 1994: 35-52).

Las aves en Teotihuacan

La gran importancia y recurrencia que tienen las aves en la pintura mural teotihuacana es evidente. El conocimiento que tenían de éstas, de su diversidad y de sus diferentes ambientes ecológicos se debió sin lugar a dudas a sus relaciones comerciales y/o de conquista. Sabido es que en Mesoamérica algunas aves como el águila, el búho, el quetzal, la guacamaya, entre otras, tenían una gran importancia práctica, simbólica, ritual o calendárica.¹⁹

¹⁸ Loo Peter (1987) llama unidades temáticas a los conjuntos de datos coherentes que se encuentran a través de fases sucesivas, muestran la continuidad de la cultura indígena y permiten explicaciones de una fase con datos de otra.

¹⁹ Son representaciones del fuego y el Sol; conceptos como poder, fuerza y dominio, están representados en el águila o



● Fig. 10 Cenefa con rombos y barras en la cerámica teotihuacana. Tomado de Winning (1987).

Interpretación

El mensaje simbólico representado por el par de opuestos mostrados en la figura del aspa —formada por una corriente caliente y otra fría— lo interpretamos como el lugar de la creación, de la fundación. Los pares de opuestos son de importancia esencial en los milagros de fundación: simboliza el génesis. En el lugar de la creación se conjugan las dos fuerzas contrarias del cosmos: la corriente ígnea del cielo y la corriente acuática del inframundo (López Austin, 1994: 83- 84).

Según López Austin, los dioses proceden de los pisos celestes y de los del inframundo:

Son los sitios en que los dioses esperan el turno de su actuación, marcado por el orden del calendario. Son las dos grandes porciones del cuerpo del gigantesco monstruo acuático original, según el mito náhuatl antiguo. Cipactli, pez o caimán primigenio, fue partida en dos por Quetzalcoátl y Tezcatlipoca; tras la separación de sus partes, cuatro dioses fungieron como columnas para impedir la recomposición. Se originaron así los tres sectores cósmicos: los nueve cielos, los nueve pisos del inframundo y el sector central, compuesto por cuatro pisos y formado por el vacío de la separación de las mitades de Cipactli. La parte media fue la morada del hombre [...] Son los 18 pisos de donde viene el tiem-

la guacamaya; la noche, la muerte, el inframundo, en la lechuza; lo precioso en el quetzal, entre otros. Sobre la importancia de las aves y su representación en la pintura mural prehispánica existen estudios importantes como los referidos en la obra “La pintura mural prehispánica en México”.

po, como 18 son los meses del ciclo de 365 días (López Austin, 1990: 78-79).

Como se puede reconocer, hay dos grandes tradiciones cosmológicas en el mundo mesoamericano, una que se refiere a la imagen zoomorfa del universo (bestia cocodriliana, un pez sierra, un ofidio o un batracio) y otra que lo concibe de manera geométrica. Ambas se refieren a conceptos similares expresados mediante imágenes simbólicas paralelas. Al parecer las dos tradiciones fueron complementarias.

El águila y la guacamaya se consideraban como símbolos del Sol en Teotihuacan. Las guacamayas, al representar al Sol, bajan por la quinta dirección del universo —el centro— para fijar el establecimiento del lugar de la creación. Es precisamente en este momento cuando el sol desciende (corriente ígnea del cielo) para fertilizar a la tierra (corriente acuática del inframundo).

Es notable la similitud entre la representación del agua-fuego y las guacamayas de Totómetla, con la famosa lámina de la fundación de México-Tenochtitlan del Códice Mendocino. En éste podemos observar el rectángulo o cubo —como representación del mundo— que se divide por un aspa en cuatro.²⁰ En medio del rectángulo está el águila erguida sobre el nopal y la piedra. Representa también el *Axis Mundi* y

²⁰ Es pertinente señalar que en el dibujo reconstructivo que proponemos del fragmento mural al que hacemos alusión, el glifo ojo de reptil pudo estar representado en cuatro ocasiones, indicando así los cuatro puntos cardinales.

la concepción geométrica del plano terrestre (figs. 11 y 12).



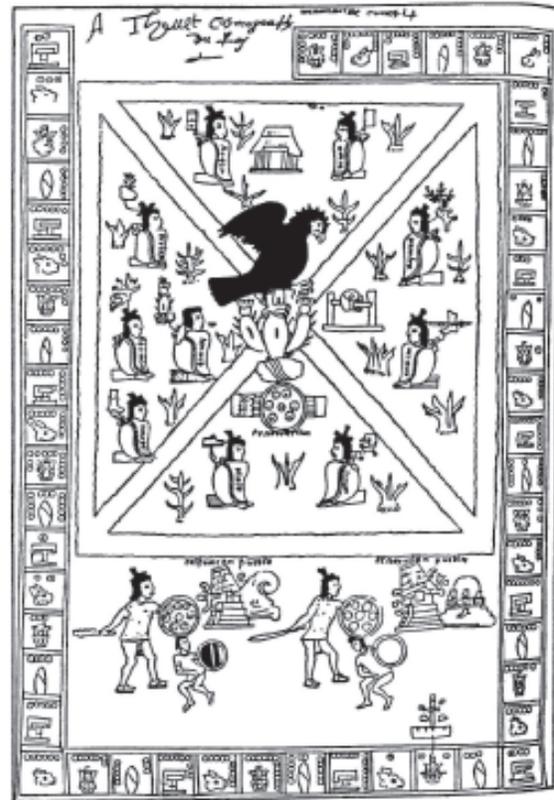
● Fig. 11 Dibujo reconstructivo del fragmento mural más grande localizado. En él se puede observar el difrasismo agua-fuego y el diseño cruciforme del mismo. Dibujo AJO.

Como podemos observar en los dos ejemplos anteriores, la permanencia y continuidad simbólica de imágenes o símbolos se hace evidente, demostrándose la continuidad histórica de la religión mesoamericana mediante estos ejemplos pictóricos.

Cuarto nivel constructivo

Este nivel está representado por un aposento con pórtico orientado hacia el este y conserva fragmentos de pintura mural en los muros norte y sur del área porticada, así como en los muros que forman su acceso con representaciones de tlaques (dioses de la lluvia).²¹ A diferencia del anteriormente descrito, éstos parten en direcciones divergentes. Por los fragmentos aún conservados, se sabe que los representados en los muros que forman el acceso (uno en cada muro)

²¹ Este nivel constructivo, al igual que el anterior, fue destruido parcialmente por la siguiente superposición arquitectónica.



● Fig. 12 Portada del Códice Mendocino que representa la fundación de México-Tenochtitlán. Obsérvese el cuadrángulo como representación de la superficie terrestre, el diseño cruciforme que divide en cuatro partes al mismo y el águila como nahual del Sol.

se dirijan hacia los muros, en tanto los localizados en los muros del pórtico se orientan hacia el patio.²² El primer mural (muro norte) mide 1.50 m de largo por 0.70 m de altura; el segundo (muro sur) mide 1.67 m de largo por 0.89 m de altura (fig. 13).

Descripción

Estos personajes se encuentran totalmente de perfil sobre un fondo rojo, presentando gran policromía. Ellos y todos sus elementos iconográficos están delineados en color rojo; los colores predominantes en éstos son el azul, el verde,

²² Estos tlaques (uno en cada muro) se encuentran en buen estado de conservación, lográndose apreciar los fragmentos de otros en la dirección antes mencionada.



● Fig. 13 Tlaloque en el muro norte que forma el pórtico de la habitación.
Foto José Enrique De Lucio Sánchez.

azul turquesa, el amarillo y el rojo. El cuerpo se encuentra estilizado a partir de líneas que forman rectángulos en posición diagonal de manera escalonada, los cuales parecen simular tiras de papel plegado de color azul; de su boca emerge un lirio acuático en color azul con dos capullos amarillos dispuestos en la parte superior e inferior del mismo; sobre dicho lirio se encuentran tres plumas de forma lanceolada. Las plumas de los extremos son de color azul turquesa y la de en medio de color rojo; la parte superior de las tres plumas es de color azul turquesa.

El ojo y anteojera son de color azul turquesa al igual que la orejera, mientras que la bigotera es de color rojo. La orejera está adornada con un objeto de forma rectangular de color amarillo, posiblemente papel. Lleva en el cuello un collar doble de cuentas de jade color azul turquesa y un enorme tocado muy elaborado, formado por varios elementos:

a) Un capacete que le cubre la cabeza. Su parte frontal está formada por una banda decorada por dos grandes círculos concéntricos, el mayor de color azul turquesa y el interior de color amarillo, de los cuales sobresalen dos bandas, al parecer de papel, dispuestas diagonalmente. Este elemento, colocado al frente del personaje, parece representar un gran

rosetón del mismo material; la parte lateral está formada por una banda de forma rectangular adornada en su interior por dos círculos de color amarillo, los cuales están enmarcados por una delgada cenefa. Sobre la banda sobresale la parte superior del capacete en forma de dos semiesferas.

b) Un penacho de plumas largas y esbeltas de color azul que se ondulan e inclinan hacia la parte de atrás. Éste adorna la banda frontal, en tanto que la parte posterior de la misma se adorna con seis plumas de color rojo.

c) El tercer elemento lo forma una especie de mantilla que cubre la parte posterior del tocado, la cual está atada por detrás por medio de dos nudos pequeños.

Con la mano derecha (muro norte) o izquierda (muro sur) sostiene, visto de frente, un rayo o relámpago en posición vertical de color amarillo, dividido en dos por una línea roja; está decorado en uno de sus extremos por una corriente de agua de color azul; su muñeca está adornada por un pulsera de color amarillo y las uñas de sus manos están pintadas de color rojo. En la parte inferior porta un disco o escudo con el glifo emblema de Tláloc (quintero), el cual está formado por dos círculos concéntricos; el primero de ellos adornado por triángulos de color rojo.

El glifo se compone en la parte superior por tres círculos de color azul, en la parte media, por el labio superior (cuyos extremos están volteados hacia abajo) y en la parte inferior por un signo acuático: el quintero, de color amarillo. Lleva también una vara o dardo de color blanco en la parte media, entre el escudo y su cuerpo. Los personajes se encuentran enmarcados por dos cenefas: la interna (de color azul, está formada por franjas simples) y la externa con representación de volutas de agua o grecas en color azul sobre un fondo rojo. En la parte superior de uno de estos personajes (muro sur) se conser-

van fragmentos pictóricos de franjas verticales que indican la sucesión de paneles (figs. 14 y 15).

Tláloc en la época clásica

Pasztoy (1974) hace la diferencia, en el estudio que hace sobre el Tláloc en Teotihuacan, entre el Tláloc A (dios de la lluvia) y el Tláloc B, que corresponde al complejo guerra-sacrificio y que no se relaciona directa y exclusivamente con las aguas.²³

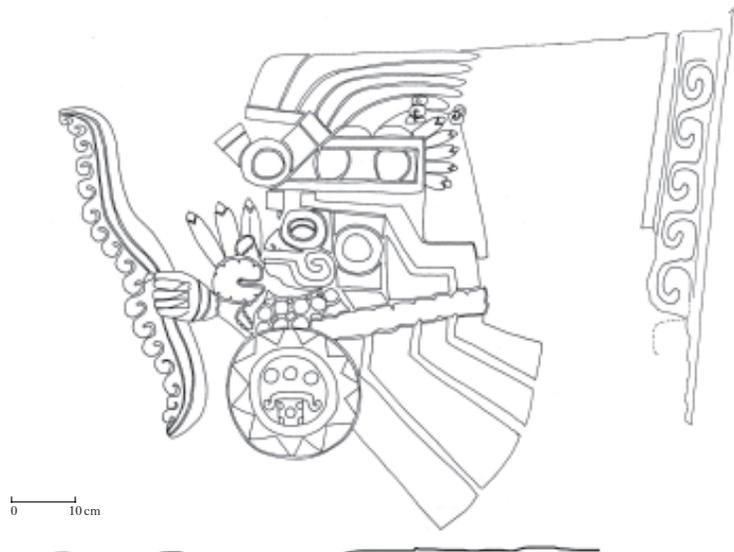
Beyer (1922, t. I: 173-174) identificó el quintero como “emblema de Tláloc”, en tanto que para Winning (1987, t. II: 11) el quintero representa el chalchihuite, el jade, el color verde o azul y simboliza el agua: concretamente en Teotihuacan el agua terrestre, la acumulada como producto de la precipitación pluvial. Él hace esta comparación debido a la semejanza con que se representa una corriente de agua.

El significado de este glifo varía según el contexto en el que se halle, ya que si se encuentra asociado al Tláloc B, se relaciona con la guerra y el sacrificio del corazón, pero también con la tierra y el agua en caso de asociarse con el Tláloc A, y como hemos visto ya, también se relaciona con los cinco rumbos cardinales y con la turquesa (elemento que se asocia simbólicamente con el “año”), de

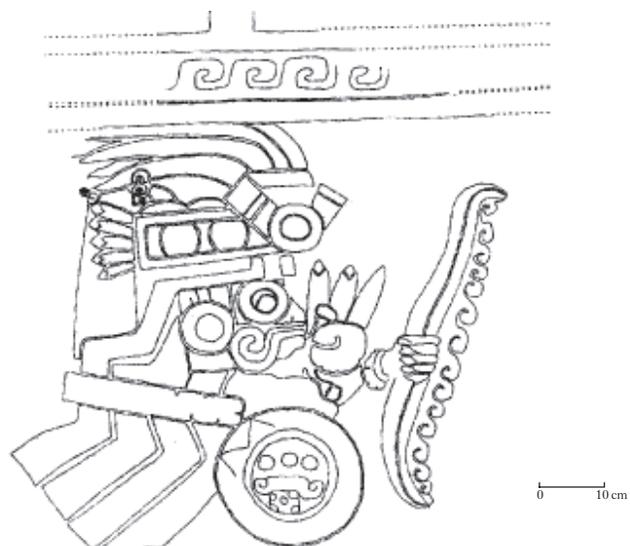
ahí la recurrente representación del signo del año (trapecio) en este dios.

Interpretación

Las características formales y el grado de estilización lograda en los personajes (aparecen re-



● Fig. 14 Dibujo del fragmento mural del Tlaloque del muro norte. Dibujo AJO.



● Fig. 15 Dibujo del fragmento mural del Tlaloque del muro sur. Obsérvese la existencia de un segundo panel ahora desaparecido. Dibujo AJO.

²³ Según la autora, el Tláloc A, a pesar de compartir rasgos con el Tláloc B, se diferencia por: la forma del labio superior (cuyos extremos están volteados hacia abajo), los tres dientes (con dos colmillos) y el lirio acuático que sale de la boca. Muy característico en él es el signo del año. En ocasiones carga una olla decorada con los mismos atributos, lo cual alude a la función de producir la lluvia vertiendo el agua de la olla, en tanto que una vara serpentina representa al rayo y produce el trueno al romper la olla.

presentados de forma incompleta)) impide identificarlos como sacerdotes del dios o el dios representado por un oficiante que lleva a cabo algún ritual relacionado con la fertilidad, como suele suceder con este dios en la pintura mural teotihuacana (fig. 16).

Por las características iconográficas presentes identificamos a estos personajes como tlaloques. Sabemos por las fuentes documentales que los dioses relacionados con el agua se elaboraban en *tzoalli* (huautli o amaranto). Según Sahagún (1985: 91) estas figuras se hacían en ocasión de las festividades llevadas a cabo en su honor y se comían al final del ritual, lográndose con ello una íntima comunión con las deidades. León-Portilla (1992: 153) al referirse a los atavíos de los tepictoton (idolillos pequeños de los dioses de los montes, que se contaban entre los tlaloques o dioses de la lluvia) menciona que éstos se vestían y adornaban con papel.²⁴ En las representaciones que acompañan el texto, vemos que las imágenes no tienen cuerpo y en su lugar se representaron tiras de papel; de las extremidades superiores solo aparece un brazo, en cuyas manos sostienen varios objetos (fig. 17).

Imágenes simbólicas

Entre los mexicas, al final del ritual, estas figurillas se descuartizaban y las partes se repartían

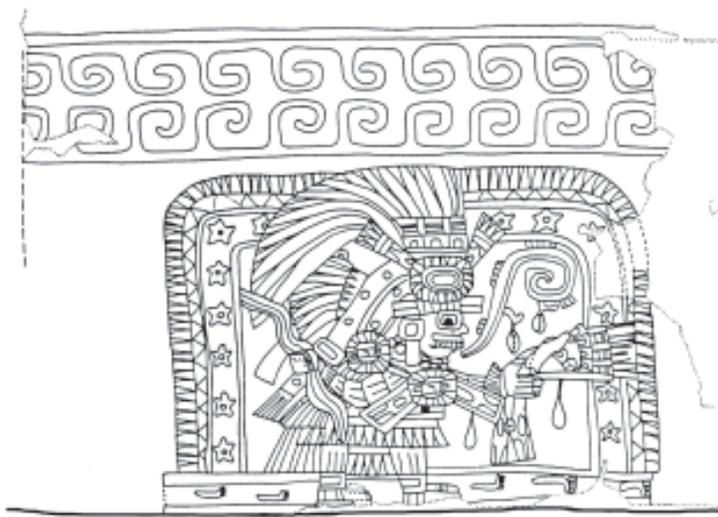
entre los familiares. Estas fiestas eran populares, rituales domésticos. En la religión estatal que se llevaba a cabo en los grandes templos y en los ubicados en lo alto de los montes, se sacrificaban víctimas humanas, principalmente niños.

Aunque no sabemos cuándo se inició esta costumbre, por la gran importancia simbólica de éstas, creo que debió haber existido antes del periodo mexica, ya que las ceremonias dedicadas a los dioses de la lluvia estaban conectadas con las estaciones y sin duda al ciclo anual. Considero que este ritual consagrado a las divinidades de la lluvia lo hemos identificado probablemente en estas nuevas representaciones plásticas de la pintura mural teotihuacana. La distribución de las pinturas en esta sección del conjunto se puede observar en la fig. 18.

Unidad de excavación III

Segundo nivel constructivo

Este nivel se caracteriza por tener dos recintos porticados que se dividen en dos espacios: norte y sur. En el espacio sur, que formó parte de un agrupamiento de dos recintos porticados con patio central,²⁵ se hallaron fragmentos murales que representaban aves, tanto al interior del aposento como en el pórtico. La secuencia al interior del aposento se presenta en dos direcciones convergentes, siguiendo un



● Fig. 16 Tláloc de Techinantitla. Tomado de Millon y Saburo (1991).

²⁴ En la época mexica, los moños y las tiras de papel eran un atributo de los dioses de la fertilidad y los mantenimientos. En las festividades denominadas Tepelhuilitl y Atemoztli se fabricaban las pequeñas representaciones humanas de masa, consideradas como las imágenes de los montes: los mencionados tepictoton. (Sahagún, 1985: 88-91). Los sacrificios de niños eran el prototipo del sacrificio humano dedicado a Tláloc y se identificaban con los cerros de la cuenca de México.

²⁵ El espacio norte tiene tres habitaciones localizadas hacia el Este, Norte y Sur. Este recinto se encuentra a desnivel con respecto al agrupamiento sur; un muro, que en su parte media presenta un angosto acceso, los separa.



● Fig. 17 Tepictoton. Tomado de León Portilla (1992).

eje central. Se inicia a partir de los muros de acceso (en la parte interna). Las aves representadas en los muros norte y sur siguen una dirección oeste-este, en tanto que las localizadas en el muro posterior debieron converger hacia el centro.

El exterior de los muros que forman el acceso del aposento (lado norte y sur) orientado hacia el oeste y los muros norte y sur que forman el pórtico están decorados con representaciones de “polluelos” o “individuos inmaduros”

(Navarrijo, 1995). En este caso se nos dificultó determinar la secuencia de los motivos representados ya que la direccionalidad de éstos se combina; los “polluelos” se encuentran de perfil mirando cada uno en sentido contrario.

En el espacio norte se detectaron otros fragmentos murales con imágenes de caracoles representados de manera estilizada, tanto en los accesos y pórticos como en los restos de un pilar. La secuencia de los caracoles inicia en los muros que forman los pórticos y sigue hacia los accesos de los aposentos.

Descripción

Las aves, delineadas en color negro y blanco sobre un fondo rojo, se disponen en sucesión y se encuentran enmarcadas por una cenefa en sus esquinas y una franja que corre a todo lo largo en la parte inferior.

Los fragmentos murales se ubican en tres muros de este aposento:

- a) En el muro norte se distinguen tres aves (dos de ellas completas) y por el espacio restante presumimos la existencia de una cuarta, ahora desaparecida.
- b) En el muro este (posterior) se logran distinguir, muy borrosos, los indicios del color de tres aves (debieron ser cuatro). En éste, el par de aves de cada extremo del muro se dirigen hacia el centro del mismo.
- c) En el muro sur sólo se conserva el glifo “nudo”, el cual está en las garras de las aves (tres).
- d) Los muros que forman el acceso (parte interna) no mostraron evidencia de haber estado pintados. En Teotihuacan esto no siempre ocurre; si así fuera, podrían haber estado representadas dos aves más (una en cada muro).

Esta ave, por sus características formales, se identificó como una caracara común de la familia *Falconidae* (Navarrijo 1995: 325-341). Están en actitud de vuelo ya que tienen un ala desplegada; en la parte inferior sostienen o descansan

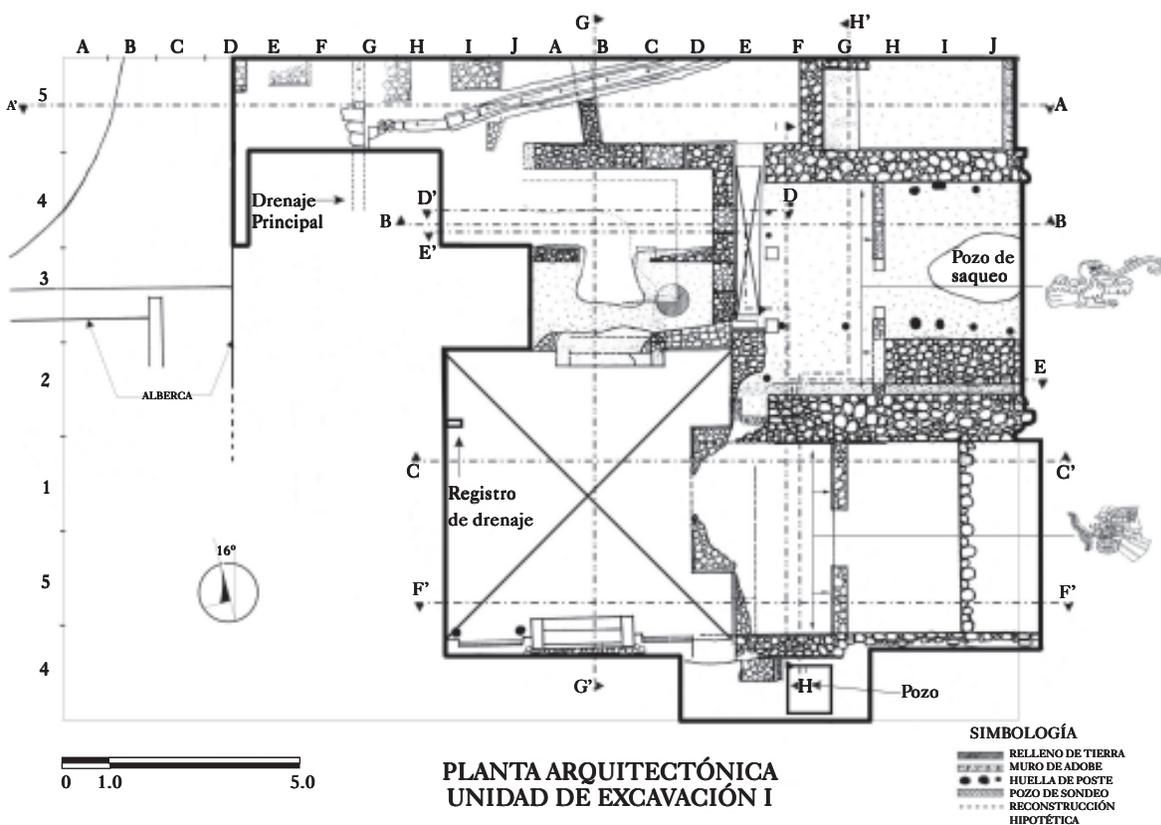


Fig. 18 Retícula general de la Unidad de Excavación I. Distribución de los fragmentos murales. Dibujo AJO.

sobre un glifo en forma de doble atadura, el cual consta de dos nudos e igual número de listones de tela que presentan doblez y extremos libres (figs. 19 y 20).

Los muros que forman el acceso de este aposento (parte externa) y los muros norte y sur del pórtico están decorados con diferentes representaciones. En estos fragmentos se pueden observar dos pequeñas cabezas de aves colocadas de perfil, mirando cada una en sentido contrario. Se encuentran pintadas en negro y blanco sobre un fondo rojo y se les definió como “polluelos” por presentar grandes ojos y un pico pequeño y corto. Se localizaron tres pares de cabezas. Una en el muro sur, otra en el muro norte y otra más en el muro este (el lado sur que forma el acceso). Suponemos que debieron haber existido, por el espacio que queda libre, ocho pares de cabezas de aves, pero desafortunadamente no se lograron recuperar por la destrucción parcial de la superposición ar-

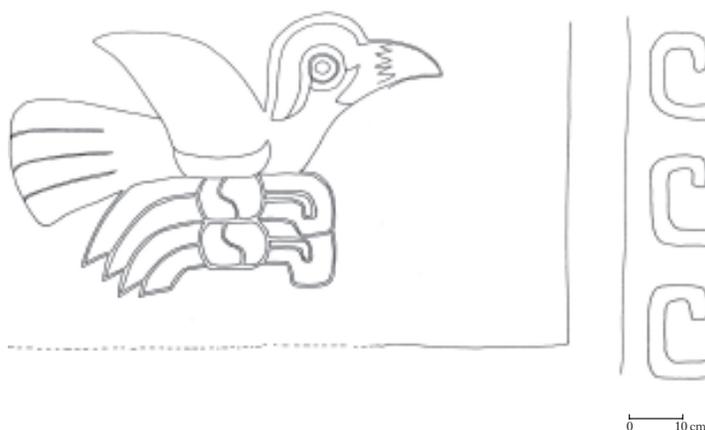
quitectónica, el grave deterioro sufrido en los murales que prácticamente ha provocado su desaparición y la falta de una excavación completa, como la realizada en el muro este, lado sur. Por el grado de deterioro de estos murales es difícil discernir totalmente el cuerpo de estas aves (figs. 21 y 22).

Interpretación

Los moños (uno o más lazos anudados) son elementos frecuentes en la iconografía de Teotihuacan. Éstos están asociados con el complejo simbólico conocido como Complejo Manta (MC) (Langley 1986: 139-140, 153-171) y están asociados también con otro símbolo que tiene valor calendárico: “Ojo de Reptil”. Langley (*op. cit.*: 236-237) ilustra variantes de nudos y listones que aparecen en la iconografía teotihuacana. El autor sugiere que, en Teotihuacan, probable-



● Fig. 19 *Caracara* común en el muro norte de la habitación. Foto: José Enrique De Lucio Sánchez.



● Fig. 20 Dibujo del ave representada en la habitación este. Dibujo AJO.

mente en el calendario adivinatorio, se registra el sacrificio ritual de sangre.²⁶ De los “polluelos” solo me atrevo a proponer que quizá sean las crías de las aves adultas representadas en el interior del aposento. Desgraciadamente no tenemos mayores datos para proponer otras hipótesis.

²⁶ Posiblemente representen también el poder político o el linaje, y en esto tenga que ver el número de aves representadas (tal vez 14). Es difícil dar una interpretación satisfactoria del ave y del atado o nudo, debido a las diferentes valencias o asociaciones de éste: fertilidad, fuego y mantenimientos o simplemente la función de atar.

Espacio norte

Descripción

Estos fragmentos murales corresponden a la misma etapa constructiva que la anterior y representan caracoles estilizados cortados en forma transversal, encontrándose unidos en la parte inferior. Los colores utilizados fueron dos tonalidades de rojo: oscuro y claro (rojo marrón o teotihuacano). Éstos se localizaron en el muro sur, en los paramentos que forman los accesos a los aposentos este y oeste y en los restos de un pequeño pilar. Por falta de tiempo y por ser el límite de la excavación no se liberó en su totalidad esta sección hacia la parte norte, este y oeste, pero con seguridad podemos afirmar que los demás muros presentaban restos de pintura mural con las mismas representaciones (fig. 23).

Interpretación

Por lo general las representaciones de caracoles se utilizan como símbolos acuáticos, así como para describir un ambiente fértil. Estas representaciones murales parecen estar en relación directa con el canal de desagüe encontrado en este espacio arquitectónico. La distribución de las pinturas de esta sección pertenecientes a este conjunto²⁷ se puede observar en la fig. 24.

Consideraciones finales

La presencia de fragmentos de pintura mural ha sido y es un elemento de gran importancia no

²⁷ En relación con la distribución y ubicación de estas aves en esta sección del conjunto, el lector puede consultar a Cabrera (2001: 18-25).



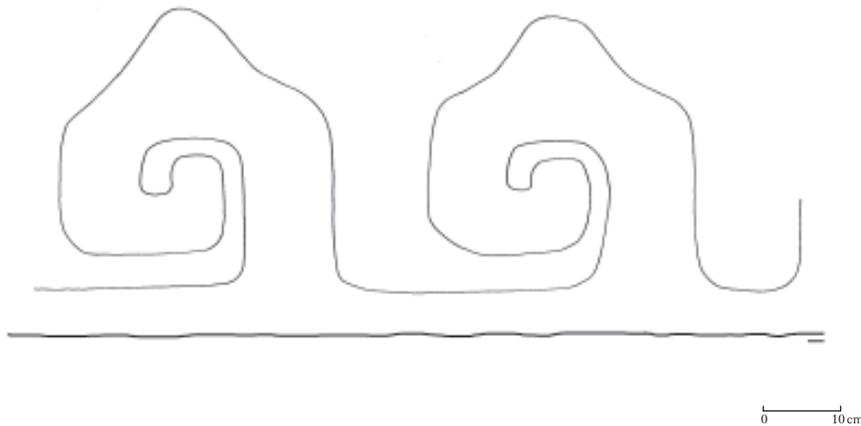
● Fig. 21 “Polluelos” en el muro sur que forma el pórtico. Foto: José Enrique De Lucio Sánchez.



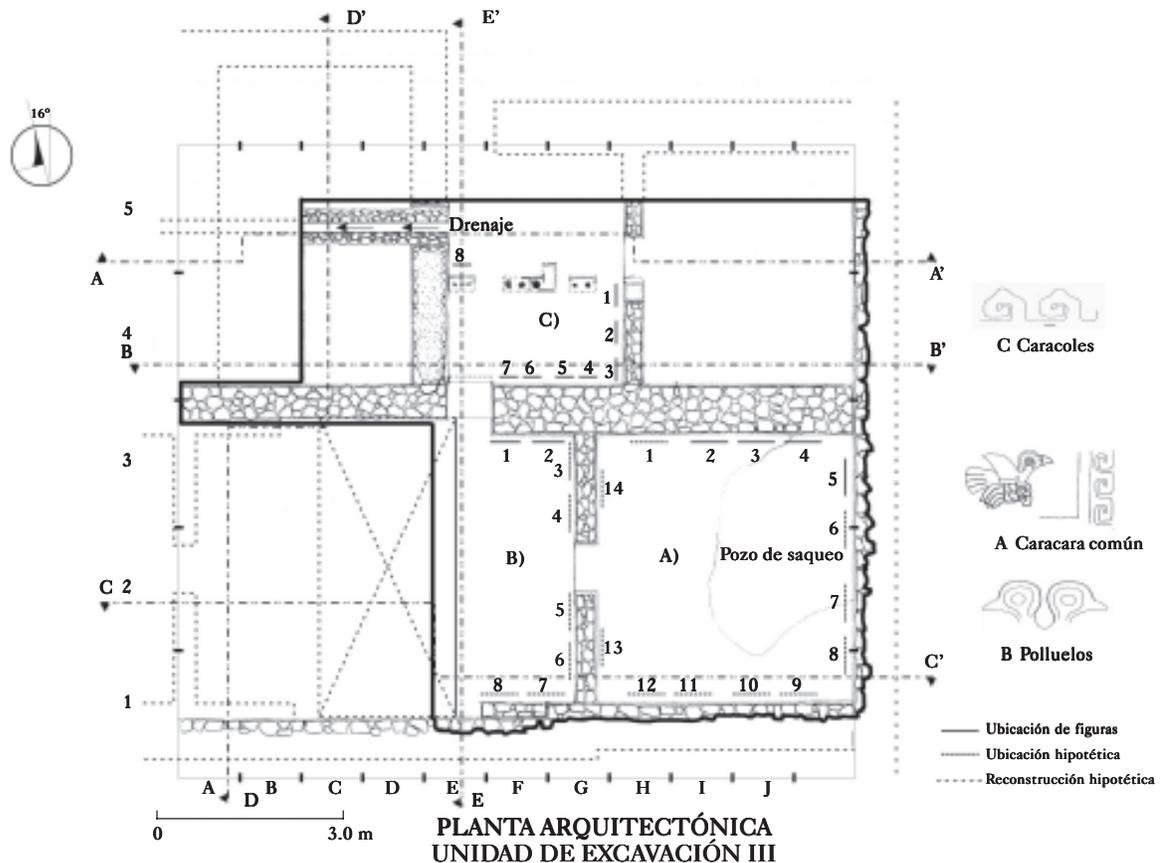
● Fig. 22 Acercamiento a la imagen del muro anterior. Foto: José Enrique De Lucio Sanchez.

sólo para inferir la posible función de los conjuntos residenciales, sino también para explicar la cosmogonía y la religión teotihuacana,²⁸ aunque la polémica continúa y a la fecha siguen sin contestarse muchas preguntas. Evidentemente la pintura mural teotihuacana —con sus variados diseños, símbolos, signos, representaciones de deidades, entre otros motivos— revelan diferentes tipos de mensajes simbólicos que hacen referencia directa o indirectamente a hechos mitológicos. El análisis iconográfico de los restos de la pintura mural de Totómetla, nos permitió no sólo corroborar la continuidad histórica de la religión mesoamericana mediante un estudio diacrónico, sino también explicar el mensaje o contenido de los contextos o unidades temáticas, hecho que nos remitió al mundo de los dioses y a la cosmogonía teotihuacana.

²⁸ Millón (1991) propone que según el contexto, éstas pueden representar temor reverencial o usarse con fines didácticos (políticos o religiosos), con fines litúrgicos, entre otras funciones.



● Fig. 23 Dibujo de los caracoles cortados transversalmente. Dibujo AJO.



● Fig. 24 Retícula general de la Unidad de Excavación III. Distribución de los fragmentos murales. Dibujo AJO.

Bibliografía

- Armillas, Pedro
1944. "Exploraciones recientes en Teotihuacan", en *Cuadernos Americanos*, núm. 4, vol. 16, año III, pp. 121-136.
- Beyer, Herman
1922. "Relaciones entre las civilizaciones teotihuacanas y azteca", en *La población del valle de Teotihuacan*, México, SEP, t. I, vol. I, pp. 269-293.
- Brambila, Rosa Margarita
1974. "Un candelero teotihuacano", en *Notas Antropológicas*, vol. I, pp. 131-137.
- Cabrera, Rubén
2001. "Distribución y ubicación simétrica de dos grupos de aves representadas en un recinto de Totómetla, Teotihuacan", en *La pintura mural prehispánica en México*, IIE-UNAM, Boletín informativo, año VII, núm. 14, pp. 18-25.
- Caso, Alfonso
1942. "El paraíso terrenal en Teotihuacan", en *Cuadernos Americanos*, pp. 1-6.
- 1966. "Dioses y signos teotihuacanos", en *Teotihuacan, Onceava Mesa Redonda*, México, SMA.
- Cummings, Byron
1933. "Cuicuilco and the Archaic Cultura of Mexico", en *Social Science Bulletin*, Tucson, University of Arizona, vol. IV, p. 56.
- De la Fuente, Beatriz (coord.)
1995. *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacan*, México, IIE-UNAM, tt. I y II.
- Gamio, Manuel
1920. "Las excavaciones del Pedregal de San Ángel

y la cultura arcaica del Valle de México”, en *American Anthropology*, Lancaster, vol. 22, pp. 127-143.

• Gómez, Sergio

2004. “Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan”, en *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas, Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, INAH, pp. 201-244.

• Heyden, Doris

1979. “El signo del año en Teotihuacan, su supervivencia y el sentido sociopolítico del símbolo”, en Barbo Dalhgren (edit.), *Mesoamerica. Homenaje al Dr. Paul Kirchhoff*, pp. 61-86.

1988. *Mito, simbolismo e iconografía en la fundación de México-Tenochtitlán*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

• Juárez, Alberto y Elisa Ávila

1995. “Totómetla”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan* (Catálogo), México, IIE-UNAM, vol. II.

1996. “Nuevos hallazgos: excavaciones en un conjunto residencial”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, Teotihuacan*, México, SMA, t. XLII, pp. 129-143.

2006. “El desarrollo arquitectónico de Totómetla en el marco del sistema urbano de Teotihuacan”, tesis de licenciatura, México, ENAH.

• Kubler, George

1972. “La iconografía del arte en Teotihuacan”, en *Teotihuacan, XI Mesa Redonda*, México, SMA.

• Langley, James

1986. *Symbolic notation of Teotihuacan. Elements of writing in a mesoamerican culture of the Classic Period*, Oxford, British Archaeological Reports.

• León Portilla, Miguel

1992. *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. Textos de los informantes de Sahagún*, México, IIH-UNAM (Cultura náhuatl).

• Linné, Sigvald

1942. *Mexican Highland Cultures. Archaeological researches at Teotihuacan Calpulalpan and Chalchicomula*

in 1934-1935, Estocolmo, Ethnographical Museum of Sweden (New Series), núm. VII.

• López Austin, Alfredo

1990. *Los mitos del tlacuache*, México, Alianza.

1994. *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.

2001. “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda, Jorge Félix-Báez (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta/FCE.

• López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama

1991. “El Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico”, en *Anales del IIE*, México, UNAM, núm. 62.

• Loo, Peter van der

1987. “Códices, costumbres, continuidad, un estudio de la religión mesoamericana”, en *Indiaanse Studies*, Leiden, Rijksuniversiteit Leiden, núm. 2.

• Matos Moctezuma, Eduardo

2002. “Huehuetéotl-Xiuhtecutli en el centro de México”, en *Arqueología Mexicana*, vol. X, núm. 56, pp. 58-63.

• Miller, Arthur

1973. “The mural Painting of Teotihuacan”, en *Dumbarton Oaks Studies in Pre-columbian Art and Archaeology*, Washington, Trustees for Harvard University.

• Millon, René

1973. *Urbanization at Teotihuacan México, vol. I. The Teotihuacan Map (part 1 text)*, Austin, University of Texas Press.

1976. “Social relations in ancient Teotihuacan”, en Eric R. Wolf (ed.), *Valley of México Studies in Prehispanic Ecology and Society*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

1981. “Teotihuacan: City, State, and Civilization”, en *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Archaeology*, Austin, University of Texas Press, vol. I, pp. 198-243.

1991. “Descubrimiento de la procedencia de las pinturas murales saqueadas con representaciones

de personajes que llevan tocado de borlas”, en Rubén Cabrera, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos (coords.), *Teotihuacan 80-82. Nuevas interpretaciones*, México, INAH (Científica, 227), 1990, pp. 185-192.

- Millon, René y Saburo Sugiyama
1991. “Concentración de pinturas murales en el Conjunto Arquitectónico Grande, al este de la Plaza de la Luna”, en Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez García y Noel Morelos García (coords.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, INAH (Científica, 227), 1990.

- Montes de Oca, Mercedes
1996. “Las metáforas en el náhuatl del siglo XVI”, en *Memorias del Tercer Encuentro de Lingüística en el Noroeste*, Hermosillo, UNISON.

- En prensa. “Pares verbales en el náhuatl. ¿Difrasismos o Paralelismos?”, en *Memorias del IV Encuentro de Lingüística en el Noroeste*, Hermosillo, UNISON.

- Navarrijo, Lourdes
1995. “La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, México, IIE-UNAM, t. I., pp. 325-341.

- Pasztory, Esther
1974. “The iconography of the Teotihuacan Tláloc”, en *Studies in Pre-columbian Art and Archaeology*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, núm. 15.

- Sahagún, fray Bernardino de
1985. *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (Ángel María Garibay, numeración, anotaciones y apéndices), México, Porrúa.

- Seeman Conzatti, Emilia
1990. *Usos del papel en el calendario ritual mexicana*, México, INAH (Científica, 207).

- Séjourné, Laurette
1959. *Un palacio en la ciudad de los dioses. Exploraciones en Teotihuacan, 1955-1958*, México, INAH.

1970. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, FCE.

- Sotelo, Laura Elena
1988. *Las ideas cosmológicas mayas en el siglo XVI*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.

- Thompson, Eric
1970. *A catalog of Maya hieroglyphs*, Oklahoma, University of Oklahoma Press.

- Vaillant, George
1931. “Excavations at Ticoman”, en *Antropological Papers of the American Museum of Natural History*, Nueva York, vol. 31, parte 2.

- Villa Rojas, Alfonso
1987. *Los elegidos de dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*, México, Instituto Nacional Indigenista.

- Winning, Hasso von
1987. *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, México, IIE-UNAM, vols. I y II.

