

LA PINTURA TEOTIHUACANA: LENGUAJE UNÍVOCO O POLIVALENCIA SIGNIFICATIVA

IÑAKI DÍAZ BALERDI

Teotihuacán constituye un fenómeno único en las culturas prehispánicas. Fue una de las mayores urbes de cuantas despuntaron en Mesoamérica, y su impronta la podemos constatar en lugares tan distantes como Kaminaljuyú, en Guatemala, por sólo citar un ejemplo contemporáneo a su momento de esplendor. El aura de ciudad mítica que gozaba entre los aztecas nos muestra a las claras su persistencia como foco generador de influencias, sobreviviéndose a sí misma en una conciencia histórica que jamás la habría de borrar de entre sus puntos de referencia.

Sin embargo, Teotihuacán continúa siendo un misterio. A pesar de los datos que paulatinamente salen a la luz, a pesar de las excavaciones arqueológicas que periódicamente rescatan vestigios esclarecedores, a pesar del empeño de los investigadores, parece como si la ciudad corriera un velo ante nosotros y se negara a compartir su secreto último.

Este carácter enigmático es fácilmente comprensible si partimos de un hecho clave: carecemos de documentos escritos o de fuentes alternativas, legadas por los propios teotihuacanos, que nos permitan acercarnos a sus parámetros más esenciales. Nos tenemos que guiar en nuestras pesquisas por las noticias que de ellos nos legaron los habitantes de Tenochtitlán. Ahora bien, en tiempos del auge de los mexicas, Teotihuacán, la ciudad sagrada, estaba reducida a un montón de ruinas, aunque todavía pervivieran en sus alrededores algunos centros de población más o menos importantes, como lo podemos comprobar en las relaciones de Moctezuma. No obstante, era una ciudad legendaria; se decía que había estado habitada por personajes gigantes, casi superhombres; que había sido el escenario de un cónclave de dioses que resolvieron sacrificarse y crear el Quinto Sol, el actual; y, además de creer lo que nos dice la *Relación de San Juan Teotihuacán*, escrita en 1580 (Davies, 1985: 38), Moctezuma realizaba allí ofrendas y sacrificios cada veinte días.

Magros elementos para intentar la reconstrucción de todo lo que en realidad fue y significó Teotihuacán. ¿Qué nos queda además de eso? La zona arqueológica y las obras de arte que hasta nuestros días se han conservado; en eso habremos de centrar nuestro interés si queremos

acercarnos a su secreto. Y este acercamiento tendrá que ser necesariamente paulatino, limitado a aspectos concretos y específicos que poco a poco nos permitan una visión de conjunto más objetiva, más acorde con la realidad. En el estudio cuidadoso de la plástica tenemos una vía de aproximación irrefutable, aunque será preciso todo el rigor crítico para no caer en comparaciones o en lecturas interpretativas apresuradas y poco coherentes.

En las presentes líneas analizaremos una pintura mural del Palacio de Quetzalpapalotl en su doble vertiente, formal e iconográfica, pues pensamos que existe una íntima identificación entre dos componentes que en ocasiones se ha pretendido considerar como independientes: el fondo y la forma.

Antes de nada, señalemos que de la pintura original apenas si quedan algunos rasgos extremadamente borrosos (figura 1), insuficientes para transmitir al espectador esas características tan peculiares de la plástica pictórica teotihuacana. Arthur Miller llegó a tiempo de fotografiar el mural cuando aún conservaba los trazos indispensables para intentar una reconstrucción: en ella basaremos nuestro breve análisis (Miller, 1973 figura 18).

El propio Miller (1973: 47) define lo representado como “dos jaguares de perfil que caminan hacia un motivo central”. En nuestra opinión no se trata de dos perfiles, sino de una única figura vista frontalmente. Obviamente no es una pintura realista, pero ello se inscribe en esa constante teotihuacana de tender hacia el esquematismo conceptual cuando algo cercano al discurso de lo sagrado se pretende representar.

Observamos dos orejas casi rectangulares; la nariz, prominente y con sendas volutas para las fosas nasales; los ojos, redondos, con los párpados superiores bordeados de plumas; las fauces, abiertas, pero de las que sólo se ve la mandíbula superior con cuatro incisivos y dos colmillos cuyas puntas se doblan hacia afuera finalmente, las extremidades delanteras, cada una de ellas con tres garras y un espolón, y también bordeadas de plumas. Esto es lo que a la figura “animal” propiamente se refiere.

El hecho de que los ojos sean redondos cuando deberían ser rasgados (en caso de corresponder a un jaguar real) y de que, además, estén bordeados de plumas, nos hace pensar en un icono de tipo “jaguar-pájaro-serpiente” que describe Kubler (1972: 41). Aquí falta el componente serpentino que, no obstante, lo encontramos claramente representado en un vaso trípode (figura 2) en forma de lengua bífida.

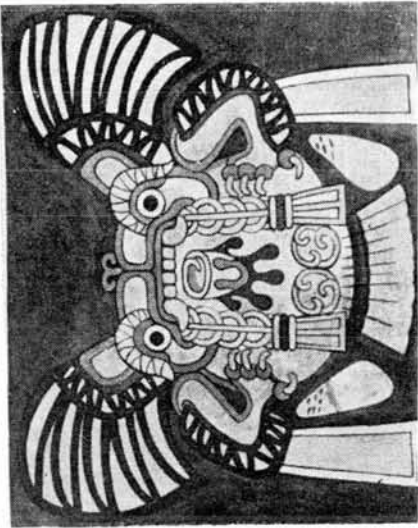


Figura 1. Palacio de Quetzalpapalotl, Complejo Sur. Habitación 3, mural 1. Estado original y reconstrucción según Miller.

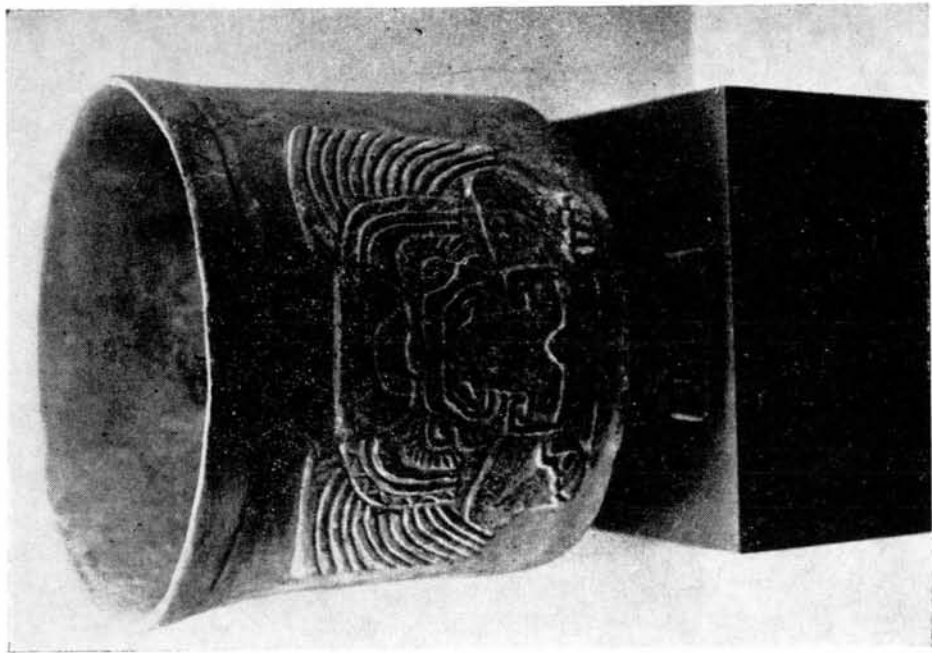


Figura 2. Vaso tripode con icono “jaguar-pájaro-serpiente”, en relieve. Museo de Teotihuacán.

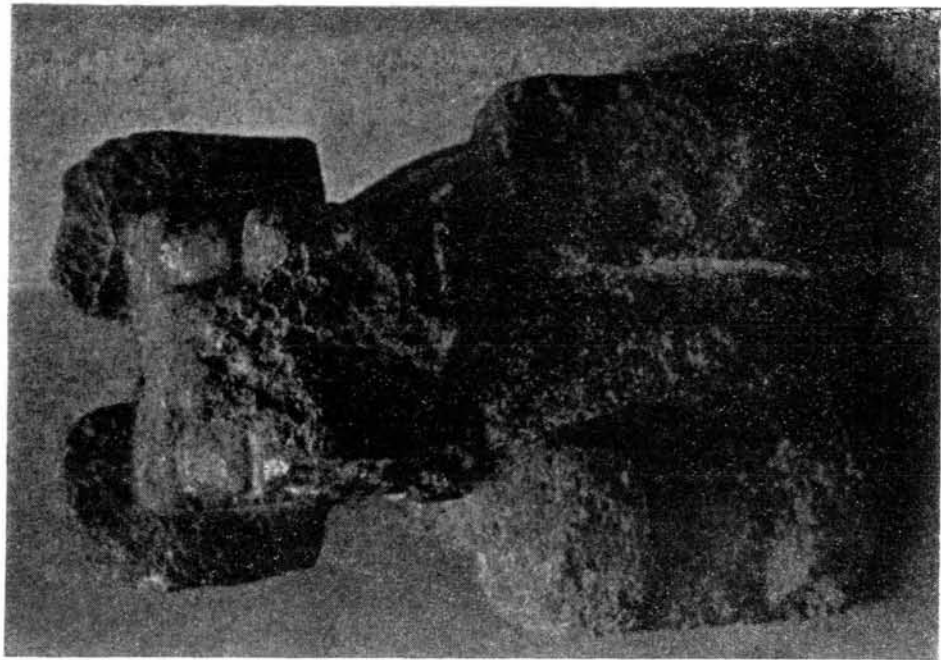


Figura 4. Jaguar en piedra. Museo de Teotihuacán.

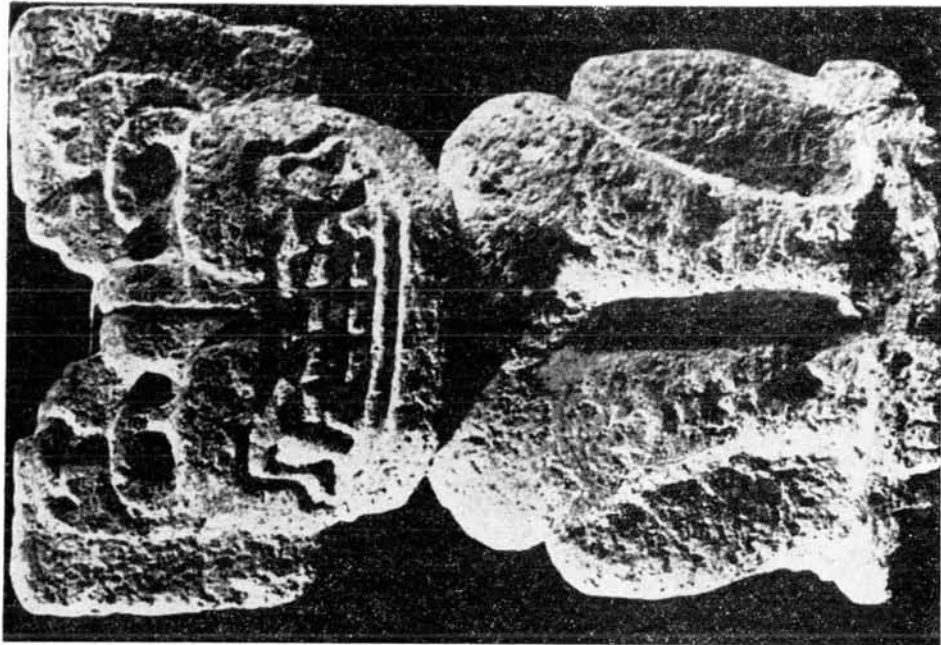


Figura 3. Jaguar en piedra. Museo de Viena. Procede de la hacienda Manzanilla (Puebla).



Figura 5. Jaguar abrazando una planta de maguey. Teotihuacán, zona 5A, pórtico 13, mural 2. Reconstrucción según Miller.

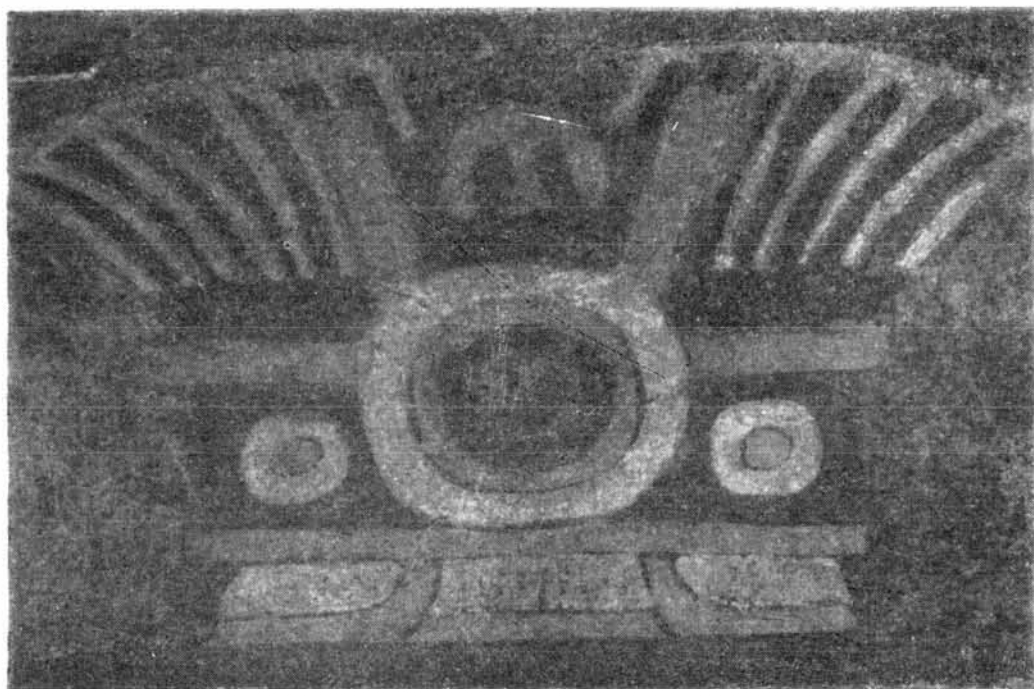


Figura 6. Mascarón con tocado de plumas. Pórtico 1 del Patio de los Jaguares.

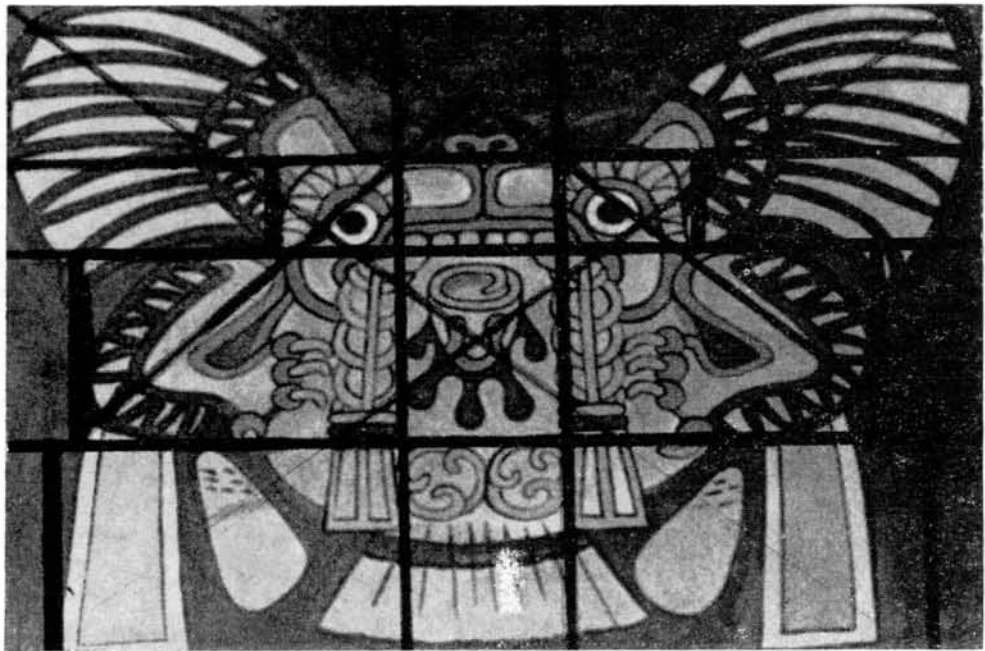


Figura 7. Esquemas geométricos del icono.

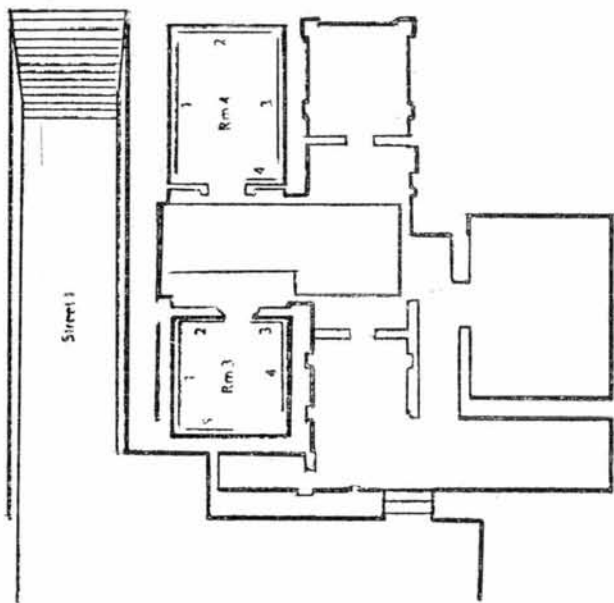


Figura 8. Plano del Complejo Sur del Palacio de Quetzalpapalotl.

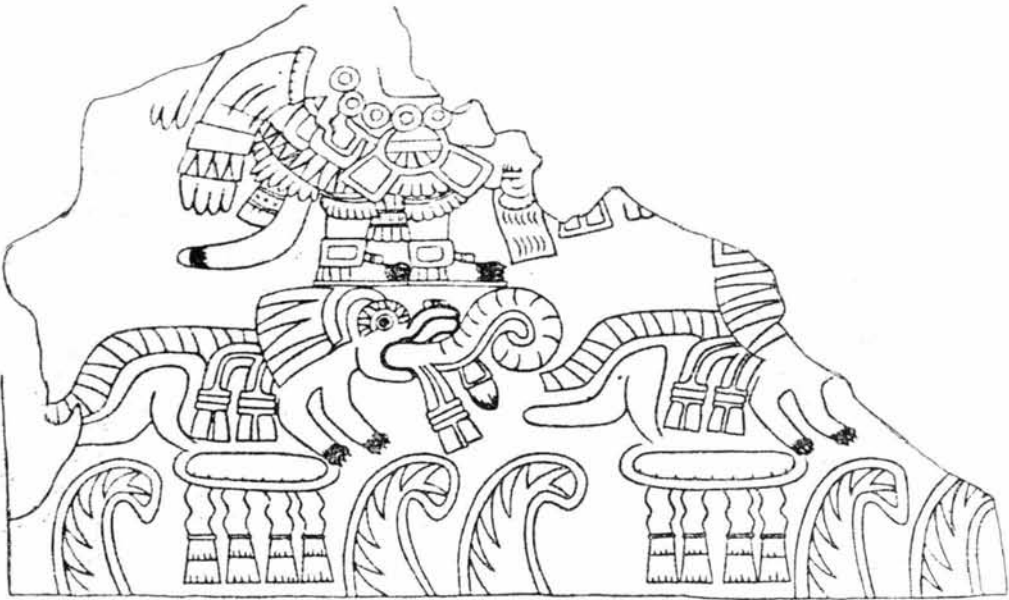


Figura 9. Reconstrucción del mural 2 según Miller.

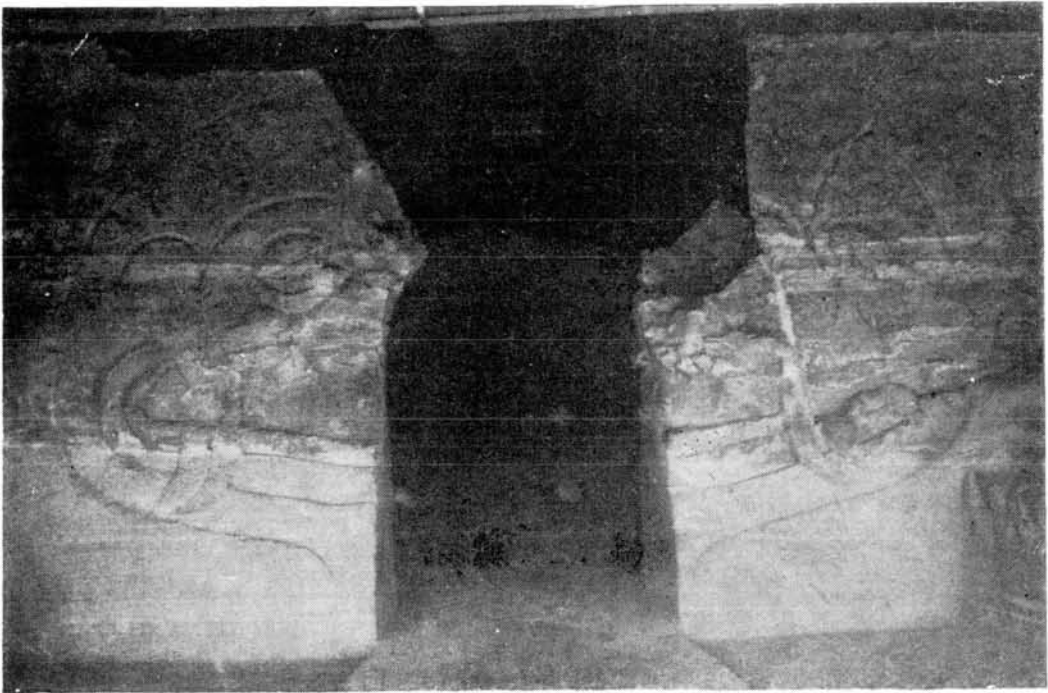


Figura 10. Entrada al monumento 2 de Malinalco.

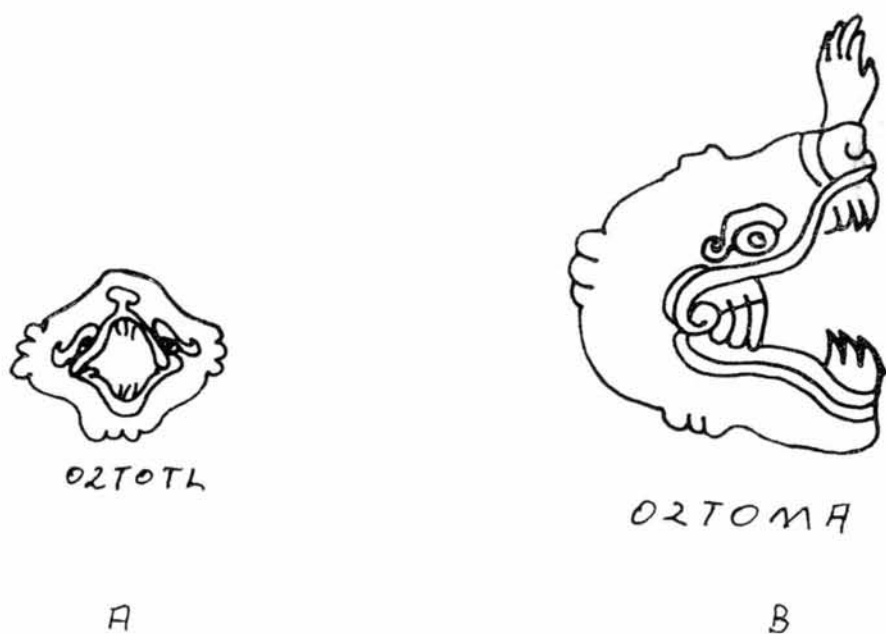


Figura 11. Glifos del Códice Mendocino: a) *Oztotl* (cueva) Barlow y McAfee. b) *Oztoma* (lámina 18).



Figura 12. Mural de los animales mitológicos. Detalle. Museo Nacional de Antropología.

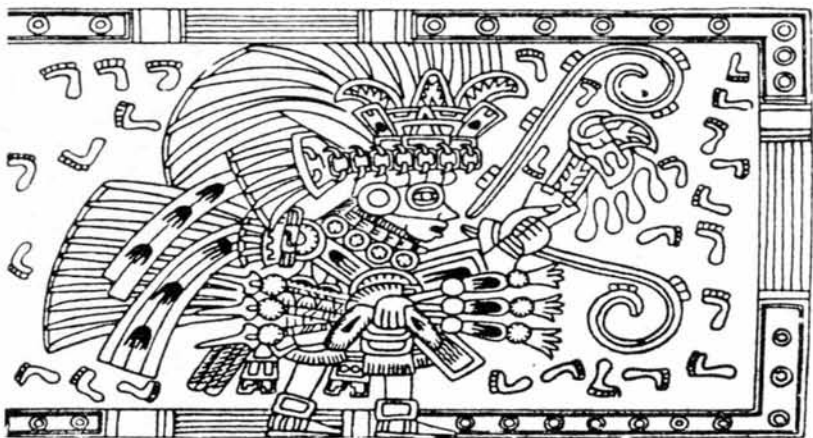


Figura 13. Pintura en Atetelco (según Villagra Caletí) .



Figura 14. Relieve de Tula. Museo Nacional de Antropología.

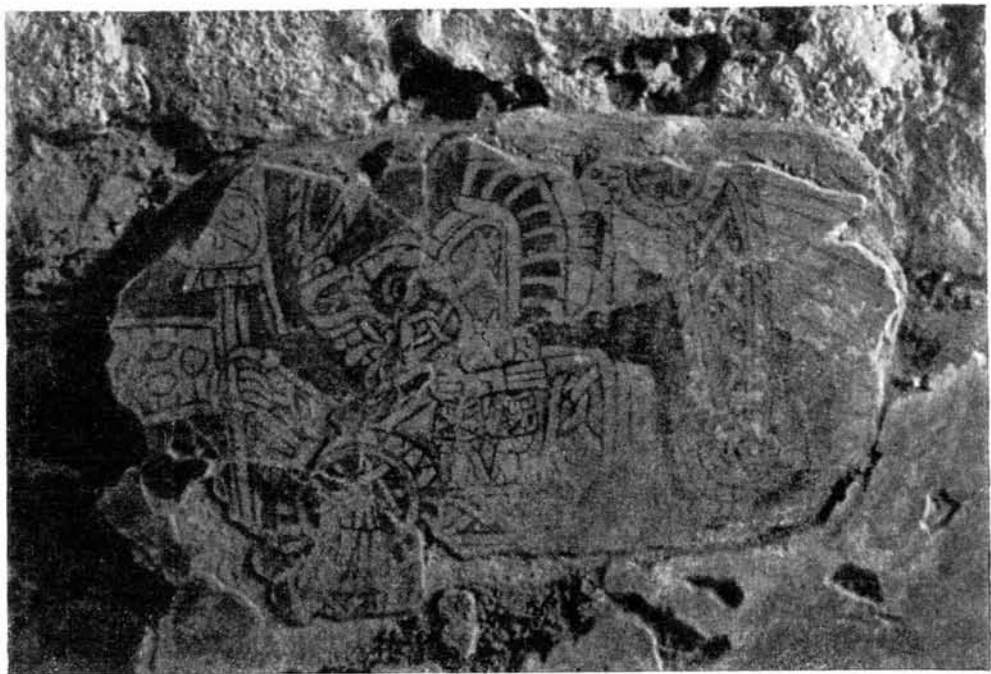


Figura 15. Pintura mural en Tetitla, corredor 12, mural 2.

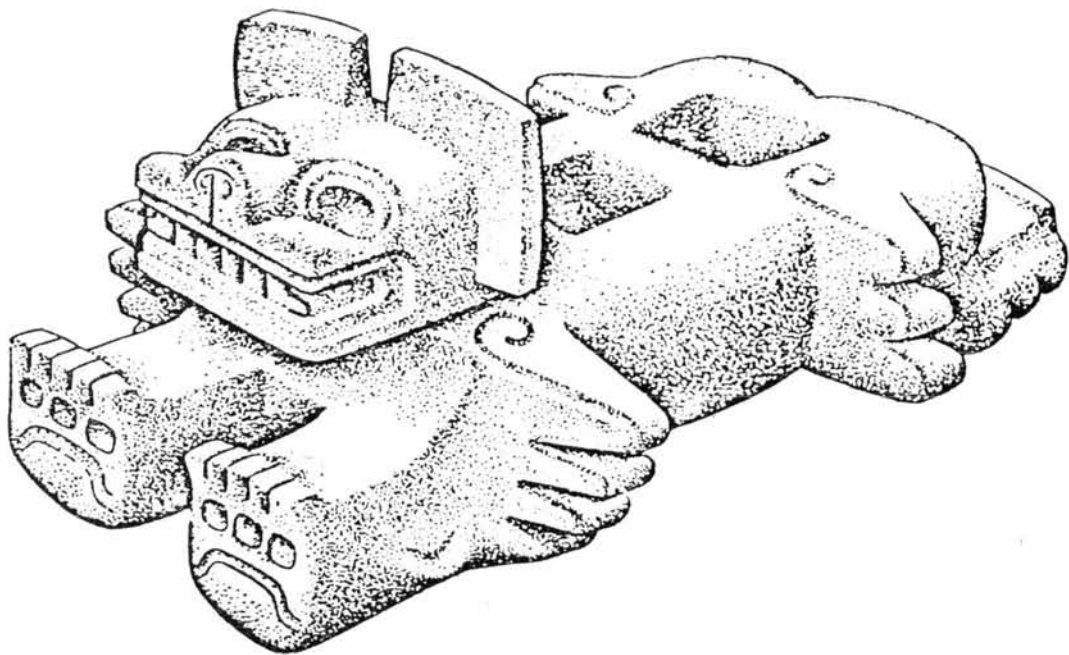


Figura 16. Jaguar del Museo Británico (dibujo según Covarrubias).

Por eso, en adelante nos referiremos a la pintura con el nombre de "ícono": no se trata, estrictamente hablando, de un jaguar, sino de una figura que conjuga elementos de varios animales.

Decimos que es un ícono frontal y no dos perfiles enfrentados: la prueba la tenemos en la mandíbula superior. Podríamos trazar un eje de simetría vertical desde el punto de contacto de las fosas nasales hacia abajo y, teóricamente, sería factible pensar en dos figuras de perfil absolutamente simétricas. Pero estaríamos cortando al medio la encía superior, única e indivisible, lo que no sería lógico. Si, por otra parte, lo comparamos, por ejemplo, con el jaguar del Museo de Viena (figura 3), veremos que en los dos sucede algo muy parecido: en este también podemos dibujar un eje de simetría vertical que divida la cabeza en dos perfiles aparentemente enfrentados, sólo que el felino es inequívocamente uno.

Otro de los elementos que nos puede hacer pensar que estamos en presencia de dos figuras enfrentadas es la disposición del tocado. En realidad es un tocado doble o, si se prefiere, son dos tocados lo que vemos. Ahora bien, esto sólo es una convención. En efecto, observemos el propio jaguar del Museo de Viena (figura 3) y uno del Museo de Teotihuacán (figura 4): en ambos, y esto es una constante formal aplicable a la generalidad de los felinos teotihuacanos en piedra, las orejas se estructuran como dos perfiles angulares en forma de L invertida, lo que constituye un claro ejercicio de conceptualización abstracta y de convencionalismo plástico. Convencionalismo que no se circunscribe tan sólo a una rama del quehacer estético, dada la estrecha identificación entre todas ellas en ese marco de integración plástica en el que arquitectura, escultura, relieve y pintura se hallan indisolublemente unidos. Las convenciones de una rama las encontramos en las otras (Del Corral, 1984).

Pues bien, si a este concepto ("cabeza de felino") hay que añadirle en determinado momento un elemento calificador de alta dignidad, como puede ser un tocado de plumas, es lógico suponer que el artista, en este caso el pintor, no parara en mientes de cómo era en realidad la cabeza de un jaguar, ni en cómo habría que colocarle un tocado de plumas (si es que se dejaba, cosa harto problemática, nos parece). Él no intentaba ceñirse a una copia fiel de la realidad, luego basaría su diseño en el convencionalismo plástico al que estaba acostumbrado: como el tocado es, en definitiva, lo que se coloca por encima de la parte más alta de la cabeza, y aquí eso corresponde a las orejas, obvia-

mente el tocado será (o parecerá) doble. Lo mismo ocurre en la zona 5A, en el mural 2 del pórtico 13 (figura 5), donde también encontramos una cabeza en disposición similar, pero que corresponde claramente a un único cuerpo de jaguar. O en el tocado que encontramos sobre un mascarón pintado en la cenefa del pórtico 1 del patio de los Jaguares (figura 6).

El icono lleva varios elementos asociados. De las comisuras de la boca parecen colgar unos largos adornos, a base de círculos unidos por una estrecha banda central, y rematados por unas franjas a modo de estolas planas. Entre éstas, dos esquemas circulares en forma de trisquel. Debajo de todo, una especie de ancho faldellín. Finalmente, y como motivo central y foco de atracción óptica, un elemento oval, abierto por arriba, del que cuelgan cinco gotas rojas.

Este foco de atracción visual no es producto de la casualidad. Todo está concebido para servir de marco que lo haga resaltar como único e indiscutible centro de la composición (figura 7). De ahí que no resulte extraño que su iconografía haya llamado la atención de los estudiosos del arte teotihuacano. Séjourné (1956: 39) piensa que motivos de este tipo son corazones humanos vistos en “perspectiva oval”, y refuerza su afirmación comparándolos con el dibujo de un corazón real. Caso (1966: 225) se inclina a pensar que es un ojo arrancado, con nervio óptico y gotas de sangre. Por su parte, Kubler (1972: 33) afirma que la perspectiva oval no parece fuera un recurso muy utilizado por los artistas teotihuacanos, y propone como interpretación un vegetal o fruto brillante y carnoso, del que rezuma algún líquido, posiblemente de nopal.

Estas interpretaciones, sobre todo las de Séjourné y Kubler, nos sitúan de lleno en el gran problema que se plantea al pretender una lectura iconográfica del arte teotihuacano. A la primera se le ha reprochado que lo interpreta a partir de unos parámetros que, estrictamente, sólo corresponden a tiempos mexicas. Sería uno de los exponentes más radicales de lo que se ha dado en llamar partidarios de la “continuidad”, entre los que destaca también Michael Coe (1973), para quien Mesoamérica puede ser vista como una comunidad homogénea de creencias y simbolismos.

Kubler (1967) desconfía de tal continuidad y, finalmente, apoyándose en los estudios iconográficos de Panofsky (1960) la rechaza y se muestra partidario del principio de ‘disyunción’. Afirma que del mismo modo que dos imágenes semejantes, pertenecientes a horizontes culturales

distintos, pueden responder a significados completamente opuestos, como es el caso del Orfeo de la Antigüedad Clásica y el Buen Pastor de la tradición cristiana, lo mismo puede ocurrir entre Teotihuacán y los tiempos mexicas, entre los que median varios cientos de años, los suficientes para que los significados cambien radicalmente. En su artículo sobre los *Jaguares en el Valle de México* (1972) insiste en dicho presupuesto de manera particular y concreta. Por eso propone su peculiar visión del motivo central que nos ocupa: no argumenta nada, pero, en última instancia, su opinión es tan demostrable (y tan refutable, por supuesto) como cualquier otra. Y tampoco carece de lógica, como veremos más adelante.

Indudablemente, afirmar apriorísticamente que los significados del Postclásico son válidos para interpretar las manifestaciones artísticas precedentes es algo temerario, por no decir peligroso. Incluso, tendríamos que partir de la base de que no todos los aspectos del Postclásico están lo suficientemente explicados: el caso de los jaguares no constituye ninguna excepción, y todavía carecemos de un estudio sistemático de su iconografía.

Sin embargo, el que exista la posibilidad de una “disyunción” no quiere decir que necesariamente ésta se cumpla en todas las instancias. Kubler ejemplifica su argumentación tomando como base aspectos del arte occidental. Pero, como afirma Willey (1973), también en el arte europeo se constatan casos de continuidad en forma y significado a lo largo de los siglos. Personalmente, pensamos que Mesoamérica constituye un entramado cultural unificado, claro que con diferencias y matizaciones tanto morfológicas como estilísticas o plásticas dependiendo del lugar y el momento concreto en que se producen. En última instancia, estamos de acuerdo con Townsend (1979: 14 y 22) cuando afirma que puede existir una matriz de ideas a la que todo o mucho del sistema iconográfico mesoamericano se refiera, aun interpretando esa matriz de acuerdo a intereses culturales especiales y locales, y que existe mucho mayor disyunción en lo relativo a eventos históricos, actividades económicas y estructuras sociales que a aspectos religiosos o cosmológicos. Es cierto, el dios más íntimamente relacionado en Teotihuacán con la lluvia podría no llamarse Tláloc, pero todo el entramado que sustentaba su culto y su lugar preeminente en el panteón del momento debió ser esencialmente idéntico al de tiempos postclásicos: en definitiva, ambas culturas se regían por imperativos climatológicos en los que la

alternancia de épocas secas y épocas lluviosas dictaban unos parámetros de subsistencia semejantes.

Por otro lado, como dice Pasztory (1972: 236), el problema de fondo consiste en pretender interpretar una figura de manera unívoca. El jaguar, como cualquier otra imagen de la plástica mesoamericana, constituye un claro ejemplo de polivalencia significativa. Y eso es válido tanto en tiempos mexicas como teotihuacanos. En el fondo, es parte de un "sistema de símbolos que se reflejan mutuamente: colores, tiempos, espacios orientados, astros, dioses, hechos históricos (...) de una recíproca implicación de los diversos aspectos de un todo" como agudamente definió Soustelle (1940: 9) el pensamiento mexicano. Afirmar que en Teotihuacán el jaguar sólo se relaciona con el agua, o con la guerra, o con aspectos dinásticos, es negar una serie de posibilidades que, lejos de ser contradictorias o excluyentes, se complementan y despliegan ante nosotros un panorama cargado de nexos enriquecedores.

Volvamos al mural y analicémoslo desde esta perspectiva. Es importante señalar su ubicación, no en el muro frente a la puerta de acceso a la habitación, sino en uno de los laterales (figura 8). Del resto de las pinturas de dicha habitación sólo conocemos parte del mural 2 (figura 9), donde se ve una procesión de jaguares, por encima de los cuales aparece un personaje humano con atuendo de felino. Esto es importante porque en Teotihuacán se prefieren las agrupaciones de figuras a las figuras por individual, y podemos presumir que todos los murales de una habitación eran parte componente de un discurso unitario.

El icono es el resultado de una clara estructuración geométrica en cuanto a composición. Podemos trazar unas líneas imaginarias (figura 7) que dan como resultado una superposición de tres bandas horizontales y una división en tres calles verticales. En el cuadrángulo del centro queda el elemento oval, atravesado además por dos diagonales generadas por las fugas visuales que sugiere el tocado. La estructura general es muy semejante a la de una pirámide escalonada, apoyada en un basamento y rematada por un templo. A este último se accede por una auténtica portada zoomorfa: las fauces del icono.

Este es un rasgo recurrente en la arquitectura mesoamericana. Lo encontramos en Malinalco (figura 10), en el Codz-Pop de Kabah, etcétera. Ahora, la pirámide es un espacio límite, un tránsito a medio camino entre el horizonte humano y el ámbito divino: soporte del

templo al que sólo tienen acceso el sacerdote y un grupo muy reducido de acólitos. Además, según Krickeberg (1961: 107)

mientras nosotros consideramos el cielo como una bóveda, éste representa para otros pueblos una montaña, por la cual el sol asciende en la mañana y baja en la tarde, de manera que sus pendientes se escalonan como las de un gigantesco edificio. De este modo, el monte artificial (*tlachihualtepetl*) se transformó en pirámide escalonada.

Pirámide-montaña. Plásticamente, el paralelismo no puede ser más evidente en Teotihuacán: es una ciudad horizontal en la que destacan, por contraste, las inmensas moles de las pirámides, del mismo modo que los cerros circundantes acentúan, si cabe, la planitud del inmenso valle donde se asienta la urbe.

Una antigua tradición mexicana suponía que las montañas estaban llenas de agua, y a ellas se acudía frecuentemente en peregrinación a realizar ofrendas y sacrificios en honor a Tláloc; las montañas se asocian con el agua y la fertilidad. Curiosamente, el dios de las montañas, de las cuevas y del eco era Tepeyollotli: el jaguar. Y curiosamente también, la palabra "cueva" en náhuatl es *oxtotl*: su glifo, una figura frontal que parece estar compuesta de dos perfiles enfrentados, como lo vemos en el Códice Mendocino. El glifo de Oztoma, lugar tributario de los aztecas, es un perfil de las mismas características (figura 11). El paralelismo con la entrada al monumento 1 de Malinalco es obvio. Luego tenemos una ecuación en dos términos: pirámide-montaña y cueva-templo. Y una asociación simbólica primordial: la fertilidad.

Ahora bien, en el icono que nos ocupa falta el motivo simbólico más estrechamente relacionado con la fertilidad: la lengua bífida de serpiente, como ya lo señalamos más arriba. En su lugar encontramos el objeto oval, centro de la discusión. Decíamos que la afirmación de Kubler de que probablemente se trata de una fruta de nopal no es del todo ilógica. Y no lo es porque el nopal tiene claras connotaciones de frescor y fertilidad en un área geográfica sometida a prolongadas épocas de sequía, como es el caso del Valle de México. Pero si realmente se tratara de una tuna, también la estaríamos viendo en perspectiva fugada, lo que no cuadraría muy bien con su línea de argumentación.

Nosotros nos inclinamos, como Séjourné, a pensar que se trata de un corazón. El color rojo simboliza la sangre, y rojas son las gotas que cuelgan de él. Si se tratara de agua o de un líquido refrescante inde-

terminado, sería más coherente un color azul. Por otro lado, el problema de la perspectiva no es tal. El que no fuera habitualmente utilizado ese recurso no nos puede hacer presuponer su desconocimiento por parte del artista del momento. Generalmente, en la pintura teotihuacana el principio de lejanía visual con respecto al espectador se consigue mediante superposiciones simples, lo que unido al peculiar modo de aplicación del color (homogéneo, sin mezclas ni difuminados) produce esa sensación tan característica de planitud. Sin embargo, en algunas pinturas podemos notar cierto afán de volumetría logrado a base de delineados curvos y de la propia disposición de los elementos anatómicos, como lo podemos apreciar en el mural de los animales mitológicos (figura 12). Además, en esta misma pintura la fuga visual se consigue mediante una distribución en registros-ondas de entre lo que parecen emerger las figuras, los animales en cuestión.

En un mural de Atetelco (figura 13) vemos un personaje ricamente ataviado que lleva en su mano derecha un haz de dardos y en la izquierda un cuchillo curvo atravesando un corazón, muy parecido al elemento oval que aparece en el centro de nuestro icono, en un contexto de danzas rituales sugerido por huellas de pies dispuestas irregularmente. Según Séjourné (1956) los elementos que sirven de cenefa inferior al mural 2 (figura 9) son también cuchillos de obsidiana para el sacrificio. Su diseño es, desde luego, muy semejante a los del mural de Atetelco y al que aparece en una lápida de Tula (figura 14), donde la discusión sobre su naturaleza parece fuera de toda duda.

Todo ello se inscribe en una vía interpretativa paralela y complementaria a la que señalábamos respecto a la fertilidad. Decíamos que la disposición general del icono es parecida a la de una pirámide con templo. Delante de los templos se realizaban sacrificios humanos en honor a los dioses, por lo que pensar que se trata de un corazón no es nada descabellado. Además, el jaguar tiene claras connotaciones guerreras: el caballero-tigre es el soldado de élite en tiempos mexicas, y una de sus principales tareas consiste en capturar el mayor número posible de prisioneros, destinados posteriormente a la piedra de sacrificio. Y, por otro lado, es el devorador de corazones por excelencia, la imagen de Tezcatlipoca, el nocturno, el hechicero. Ambos significados parecen tener claros antecedentes en tiempos teotihuacanos. En Tetitla, por ejemplo, encontramos en el corredor 12 un personaje humano ataviado de felino y portando inequívocos atributos guerreros (figura 15). Y también podemos suponer que algo de ese carácter tiene el personaje

que aparece en el mural 2, contiguo al icono (figura 9). Respecto a su carácter de devorador de corazones, el jaguar de ónix del Museo Británico (figura 16) constituye un antecedente bastante próximo del *Océlotl-Cuauhxicalli* del Museo Nacional de Antropología.

Guerrero-cazador de élite y devorador de corazones son conceptos íntimamente ligados en el pensamiento mesoamericano. El corazón y la sangre de los sacrificados eran ofrecidos a los dioses para evitar que el ciclo de los días se detuviera fatalmente. Y, por supuesto, para que las cosechas fueran favorables, para que los dioses de la fertilidad les fueran propicios.

Así se establece en el icono un entramado de significados estrechamente unidos entre sí. Por un lado, las alusiones a la fertilidad (su estructura geométrica piramidal y su relación con las montañas, las cuevas y los depósitos de agua). Por otro, la alegoría guerrera y su conexión con el sacrificio humano. Ambas esferas son interdependientes y no se puede hablar de una haciendo abstracción de la otra.

Nos hallamos ante un discurso unitario, aunque polivalente, ante un lenguaje simbólico que admite una pluralidad de lecturas, plasmado en una figura que no por ser de sencillo diseño ni adolecer de cierto esquematismo plástico cae en el simplismo ni en la pobreza conceptual.

México, D. F., febrero de 1985

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTA, Jorge
1964 *El palacio de Quetzalpapalotl*. INAH, México.
- BARLOW, Roberto, y Byron MC. AFEE
1982 *Glifos del Códice Mendocino (elementos fonéticos)*. Gobierno del Estado de Morelos, Fonapas Morelos, Cuernavaca.
- CASO, Alfonso
1966 "Dioses y signos teotihuacanos", en *XIª Mesa Redonda: Teotihuacán*, Sociedad Mexicana de Antropología, México.
- CODEx MENDOZA
Commentaries by Kurt Ross. Miller Graphics, Fribourg
- COE, Michael D.
1973 "The Iconology of Olmec Art", en *Iconography of Middle American Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 1-12.
- CORRAL, Mercedes del
1984 *Pintura y escultura en Teotihuacán: el motivo felino*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- COVARRUBIAS, Miguel
1961 *Arte indígena de México y Centroamérica*. Traducción de Sol Arguedas, UNAM, México.
- DAVIES, Nigel
1985 "El concepto azteca de la Historia: Teotihuacán y Tula", en *Vuelta*, núm. 99, México, pp. 36-39.
- KRICKEBERG, Walter
1961 *Las antiguas culturas mexicanas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- KUBLER, George
1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, núm. 4, Dumbarton Oaks, Washington, D. C.
1972 "Jaguars in the Valley of Mexico", en *A Conference on Pre-Columbian Iconography*, Dumbarton Oaks, Washington, D. C.
- MILLER Arthur G.
1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.
- NICHOLSON, Henry B.
1971 "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", en *Handbook of Middle*

- American Indians*, vol. 10, *University of Texas Press, Austin*, pp. 395-446.
- 1973 "The Late Pre-Hispanic Central Mexican (Aztec) Iconography System", en *The Iconography of Middle American Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- PADDOCK, J.
1966 "Distribución de rasgos teotihuacanos en Mesoamérica", en *XIª Mesa Redonda: Teotihuacán*, Sociedad Mexicana de Antropología, México.
- PANOVSKY, Erwin
1960 *Renaissance and Renaissances in Western Art*. Stokholm.
- PASZTORY, Esther
1972 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Doctoral disertation, Columbia University.
- "Relación de San Juan Teotihuacán",
1905 en *Papeles de Nueva España*, edición a cargo de Francisco del Paso y Troncoso, vol. vi, Ed. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, pp. 219-230.
- SÉJOURNÉ, Laurette
1956 *Burning Water; Thought and Religion in Ancient Mexico*. New York, 1956.
- SOUSIELLE, Jacques
1940 *La pensée cosmologique des anciens mexicains*. Hermann and Cie, Paris.
- TOWNSEND, Richard Fraser
1979 *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.
- WILLEY, Gordon R.
1973 "Mesoamerican Art and Iconography and the Integrity of the Mesoamerican Ideological System", en *Iconography of Middle American Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 153-162.