



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LOS MURALES DEL PATIO 18 DE TETITLA, TEOTIHUACAN.
EL DIOS DE LA LLUVIA, EL JAGUAR Y
EL SACRIFICIO DE CORAZONES**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

P R E S E N T A

MONSERRAT SALINAS RODRIGO

DIRECTOR: **DR. GUILHEM OLIVIER DURAND**



CIUDAD DE MÉXICO

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

**LOS MURALES DEL PATIO 18 DE TETITLA, TEOTIHUACAN.
EL DIOS DE LA LLUVIA, EL JAGUAR Y
EL SACRIFICIO DE CORAZONES**

MONSERRAT SALINAS RODRIGO

**CIUDAD DE MÉXICO
JUNIO DE 2010**

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi familia, amigos y hermanos por darme ánimo y apoyarme incondicionalmente.

Gracias al INAH que me otorgó una beca para realizar mi maestría y la presente tesis.

Agradezco a la UNAM, al Posgrado de Estudios Mesoamericanos, a todos los maestros que nos enseñan la gran riqueza cultural de México y América.

Quiero dar gracias en especial a los maestros que enriquecieron enormemente esta tesis, con su experiencia y conocimientos:

Guilhem Olivier, Jorge Angulo, Roberto Martínez, Tatiana Valdez, Diana Magaloni, Linda Manzanilla, Teresa Uriarte y Jesper Nielsen.

Gracias por su paciencia e interés para leer, corregir y comentar mi trabajo.

Gracias a Teotihuacan.

A las montañas, volcanes, valles y aguas de mi tierra: México.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I.....	1
ANTECEDENTES Y DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO DE TETITLA Y EL PATIO 18	
1.1 El lenguaje y filiación de los teotihuacanos	7
1.2 La arquitectura teotihuacana y los conjuntos..... departamentales	15
1.3 La pintura mural teotihuacana.....	21
1.4 Las investigaciones y exploraciones arqueológicas..... en el conjunto de Tetitla	25
1.4.1 Ubicación cronológica del Patio 18 de Tetitla.....	28
1.4.2 Posibles funciones del conjunto de Tetitla.....	31
1.5 Descripción de los recintos pintados del..... Patio 18 de Tetitla	33
1.6 Descripción de las composiciones.....	40
1.7.1 Cuartos 18 y 18a: pinturas de..... “Bocas con vírgulas y corazones – concha“	40
1.7.2 Cuarto 19: pinturas del..... “Dios de la lluvia y almenas”	42
1.7.3 Pórticos 20 y 20a: pinturas de	43
“Jaguares rojos”	
1.7 Síntesis	47

ÍNDICE

CAPÍTULO II.....	51
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES – CONCHA”	
CUARTOS 18 Y 18A	
2.1 La boca que muestra los dientes.....	52
como signo de la “gran diosa”	
2.2 La boca en contextos de sacrificio.....	61
2.3 La boca en otros contextos.....	69
iconográficos teotihuacanos	
2.4 La boca en otros contextos iconográficos.....	74
de otras culturas de Mesoamérica	
2.5 Corazones – concha y gotas de.....	81
líquidos preciosos: sangre y agua	
2.5.1 Las conchas en Teotihuacan.....	81
2.5.2 El signo trilobulado o de gotas.....	83
2.6 Síntesis	88
CAPÍTULO III.....	92
MURALES DE “DIOS DE LA LLUVIA Y ALMENAS”	
CUARTO 19	
3.1 Las opiniones alrededor del.....	93
dios de la lluvia teotihuacano	
3.2 La evolución del rostro de Tlaloc.....	102
3.3 El lirio acuático o <i>amamalocotl</i>	106
3.4 Las funciones del dios de la lluvia teotihuacano.....	109
3.5 Tlaloc y el poder político en Teotihuacan.....	111
3.6 El dios de la lluvia en contextos	116
de guerra y sacrificio	
3.7 Las Almenas.....	121
3.8 Síntesis	126

CAPÍTULO IV.....	130
MURALES DE “JAGUARES ROJOS”	
PÓRTICOS 20 Y 20A	
4.1 El jaguar en Teotihuacan	131
4.4 El jaguar y el dios de la lluvia.....	135
4.3 El jaguar, la guerra y el sacrificio de corazones.....	137
4.4 El jaguar en otras culturas de Mesoamérica	141
4.5 Síntesis	144
CAPÍTULO V.....	146
EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN	
5.1 Las evidencias arqueológicas del sacrificio.....	147
5.2 La representación iconográfica del sacrificio.....	152
5.3 Síntesis	159
CONCLUSIONES.....	163
FUENTES CONSULTADAS.....	174

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el estudio de los símbolos y deidades que ostentan los murales del Patio 18 de Tetitla en Teotihuacan; Tlaloc asociado con la almena escalonada, el jaguar y el signo de boca que muestra los dientes en relación directa con el signo de corazón - concha. Algunos de ellos ya han sido ampliamente estudiados a lo largo de la historia del sitio, por lo que únicamente se tratarán los aspectos directamente vinculados con las representaciones que ahí aparecen.

La coherencia iconográfica de los murales que albergan los recintos de un mismo patio, indica que posiblemente estos espacios eran usados para fines comunes, como acciones rituales o actividades que involucraban el acto religioso del sacrificio, para propiciar ciertos dones como la fertilidad, el agua, o la invocación de otros bienes de la naturaleza.

Asimismo, es posible que hayan sido utilizados por personajes que ejercían el poder político, militar y religioso en la sociedad y estaban dedicados al culto a las deidades relacionadas con el agua y posiblemente otros recursos naturales, muy preciados en la cultura teotihuacana.

Los primeros cuatro capítulos tienen como objetivo definir el estado en el que se encuentra el estudio y conocimiento de estas imágenes. Al contar con esta información será posible después comprobar la validez y vigencia de los datos, mediante una crítica reflexiva, para finalmente definir si existe una conexión entre las composiciones que aparecen en el patio.

En el quinto capítulo se tratarán los diversos aspectos del sacrificio en la cultura teotihuacana, para así puntualizar con más claridad las imágenes con las que se relacionan.

En el primer capítulo, a modo de preámbulo, se abordarán aspectos relacionados con la cultura teotihuacana temas generales como la posible filiación de los creadores de esta ciudad, las características de la arquitectura, los conjuntos departamentales, la pintura mural. Otros

INTRODUCCIÓN

temas particulares a tratar giran alrededor del conjunto de Tetitla, las exploraciones arqueológicas que ahí se han realizado, su ubicación cronológica, la descripción del Patio 18 y sus pinturas murales.

En el segundo capítulo, se revisarán las interpretaciones generadas sobre los símbolos que se conjuntan en las pinturas de los Cuartos 18 y 18a del Patio 18. En especial el signo de boca que muestra los dientes, asociado por algunos autores con una deidad femenina, se analizarán a grandes rasgos los contextos iconográficos en los que se encuentra, así como las deidades y personajes con los que se relaciona. Para este trabajo sólo haré énfasis en la relación de la boca con el signo de corazón – concha, que juntos probablemente remiten a un grupo de poder y al sacrificio.

En el tercer capítulo se hablará sobre Tlaloc o el dios de la lluvia teotihuacano, en el Cuarto 19 de Tetitla, aparece con el lirio acuático y el signo de almena escalonada.

Se ha escrito mucho sobre esta deidad, su nombre, por ejemplo, ha sido motivo de debate. Por otro lado, algunos especialistas han identificado por lo menos dos aspectos polarizados del numen, en este capítulo se examinará si la hipótesis de dos deidades acuáticas es acertada. Asimismo se abordarán las posibles funciones del dios y su relación con el poder político, la guerra y el sacrificio.

En el cuarto capítulo, se hablará sobre las diversas hipótesis acerca del jaguar en relación con las deidades y símbolos anteriormente mencionados, ya que este animal aparece en los Pórticos 20 y 20a del Patio 18. El simbolismo de este felino también ha sido motivo de innumerables estudios, con casos de toda Mesoamérica en sus diferentes periodos. Sólo exploraré los posibles vínculos que tiene con Tlaloc, la milicia y el sacrificio; desglosando sus componentes y observando algunos contextos iconográficos en los que aparece.

En el capítulo cinco el tema central es el sacrificio humano en Teotihuacan, las evidencias arqueológicas que constatan la práctica y sus representaciones iconográficas. Por mucho tiempo los estudiosos de

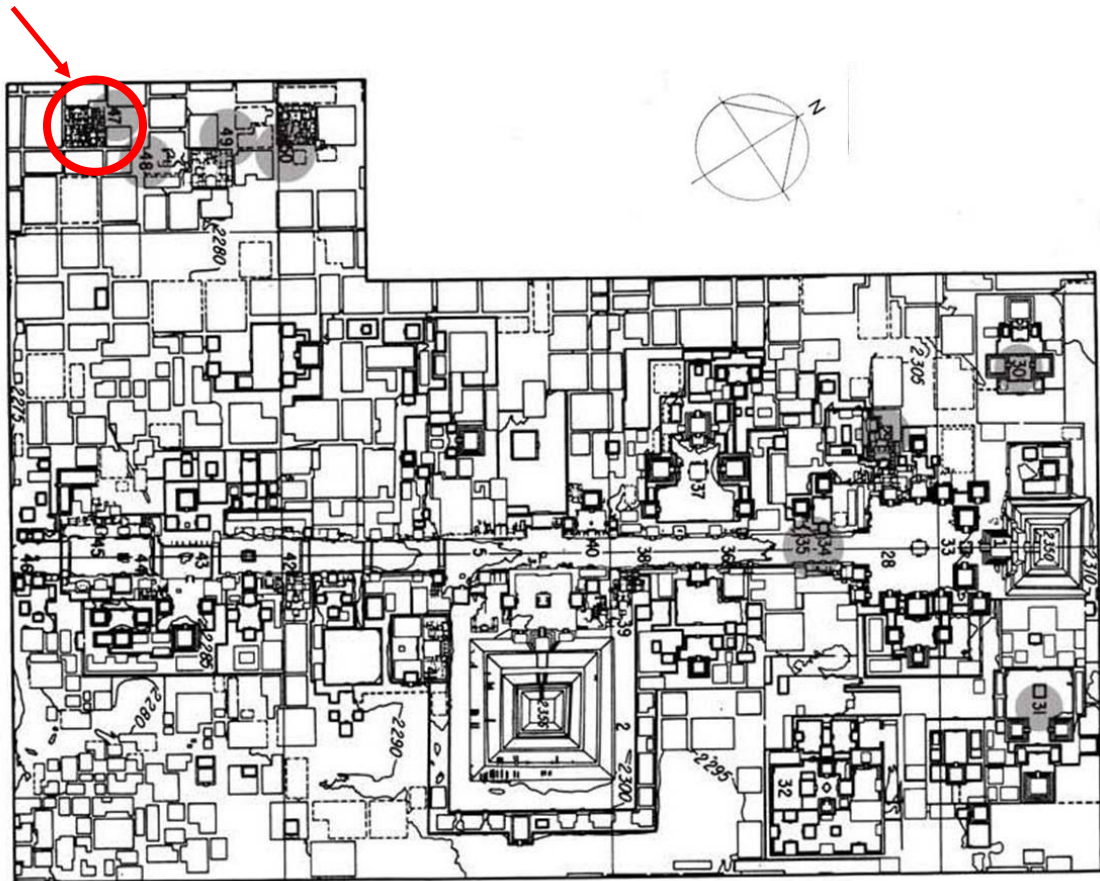
Teotihuacan, concibieron a sus constructores y habitantes como gente pacífica, no obstante las investigaciones más recientes apuntan hacia la idea de un pueblo que daba un gran peso a la expansión militar, la guerra y en consecuencia al sacrificio, del cual no conocemos ninguna representación narrativa, sino que fue expresado de manera abstracta en el arte.

A lo largo de la tesis se dan ejemplos de los símbolos que aparecen en el Patio 18, tanto de Teotihuacan, como de otras culturas de Mesoamérica. Los datos obtenidos de la observación de los mismos y ha reforzado la hipótesis de la existencia de un campo semántico manifiesto por medio de imágenes, que representa a un grupo determinado de personas, con influencia directa en la sociedad teotihuacana.

Esto se hace posible mediante la comparación y analogía entre los ejemplos intra e interculturales seleccionados, la recopilación de datos que ofrece la bibliografía sobre los hallazgos arqueológicos y en las deducciones que arroje el estudio de la distribución arquitectónica de los recintos del Patio 18 y las representaciones que albergan.

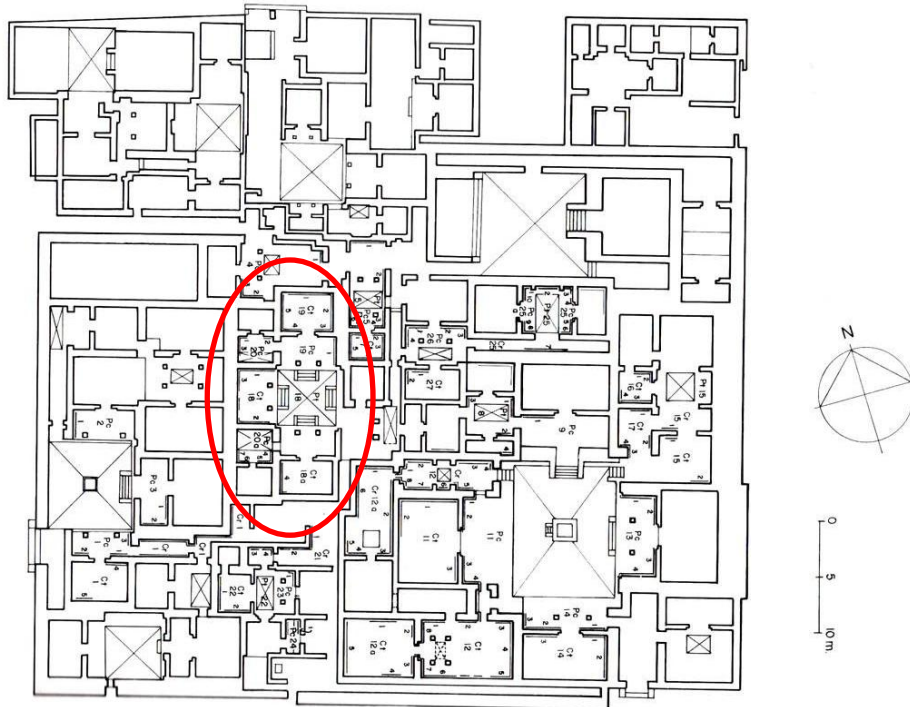
CAPÍTULO I
ANTECEDENTES Y
DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO DE TETITLA Y EL PATIO 18

Los murales que son el motivo de esta investigación, se ubican en Teotihuacan, en el área central del conjunto de Tetitla (**plano 1**), particularmente en los recintos que rodean al Patio 18. Como se verá más adelante, este espacio constituye una unidad arquitectónica e iconográfica que aún conserva restos de pintura mural en la mayoría de los cuartos y pórticos que la componen; éstos pertenecen a una misma etapa constructiva, lo que optimiza su estudio técnico e iconográfico.



Plano 1: Ubicación del Conjunto de Tetitla en Teotihuacan. (Millon, 1973)

Con base en este planteamiento, el objetivo principal de este trabajo será esbozar algunas relaciones o asociaciones que tienen ciertos símbolos y signos¹ que aparecen en estos murales; enriqueciendo su conocimiento al compararlos con otras representaciones del arte teotihuacano y de otras culturas de Mesoamérica.



Plano 2: Ubicación del Pato 18 en el Conjunto de Tetitla (de la Fuente, 1995)

¹ Con respecto a estos dos términos, no es mi intención profundizar en el debate constante en torno a ellos. Ahora es necesario decir que las definiciones que me parecen más adecuadas para los fines de esta investigación fueron extraídas del diccionario de retórica y poética de Helena Beristáin, de donde he tomado los siguientes fragmentos de sus definiciones de símbolo y signo, que aunque parten de la teoría literaria pueden traspolarse al ámbito de las imágenes.

"*Signo* es... todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc. por ejemplo un síntoma) que al representar (pues es *representante*) algo no percibido, permite advertir lo *representado* (por ejemplo la enfermedad)..."

"*Símbolo* es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina su interpretación por referencia al objeto..."

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México. Editorial Porrúa. 2004. p. 462 y 468.

En síntesis, mi propuesta es que los signos que aparecen separados en cada uno de los pórticos y cuartos que rodean al Patio 18 de Tetitla, son parte de un mismo campo semántico que gira en torno al dios de la lluvia teotihuacano, al jaguar y al sacrificio de corazones, además es posible que otros personajes o deidades teotihuacanas estén relacionados también **(plano 2)**.

Esta afirmación resalta que es necesario entender las pinturas murales como parte de una unidad arquitectónica que no puede reducirse ni a las imágenes que ostentan, ni a los paramentos que las portan o a los cuartos que las albergan, sino a un entramado de espacios interconectados entre sí, tanto por sus funciones prácticas como por su contenido simbólico.

Éstos junto con otros signos, forman parte de los innumerables nodos de una red de significados que integra la simbología de Teotihuacan, misma que comparte múltiples aspectos con otras culturas mesoamericanas contemporáneas, que al ser contrastados interculturalmente pueden ofrecernos datos valiosos.

Si estudiamos las relaciones potenciales que existen entre estos nodos, es posible identificar los signos asociados a patrones compositivos y contextos iconográficos, en los que aparecen algunas deidades y así acercarse a sus posibles significaciones.

En esta investigación haré énfasis en las relaciones potenciales entre el dios de la lluvia, el jaguar y otras deidades y personajes asociados al sacrificio y sus posibles roles en este vasto tejido cultural, centrando el análisis en las particularidades presentes en el Patio 18.

Es necesario comenzar por conocer el estado de la cuestión de los estudios de la cultura teotihuacana en varios sentidos. Primero sobre filiación y el lenguaje de la población de Teotihuacan, de modo que sea posible determinar si es viable la comparación entre el grupo de símbolos objeto de estudio con otros casos, anteriores, sincrónicos y posteriores a la época Clásica que reflejan una relación, influencia o contacto con Teotihuacan.

Después, con una idea más definida de quiénes fueron los constructores y habitantes de la ciudad, describiré algunas características relevantes de la arquitectura teotihuacana para distinguir los elementos que la hacen única en Mesoamérica. La organización espacial de los conjuntos departamentales es muy peculiar, como se verá uno de los mejores ejemplos de ello es Tetitla.

La pintura mural teotihuacana es excepcional y a través de ella ha sido posible conocer diversos aspectos de la cultura que no se manifiestan en los restos arqueológicos. Además ésta era un medio de comunicación fundamental para cohesionar el poder en la ciudad. Otro debate trascendental gira en torno de la posible existencia de la escritura que se usaba en ciertos círculos sociales de la Metrópoli.

Toda esta información será fundamental para determinar si los símbolos y signos presentes en el Patio 18 pueden formar parte de un mismo campo semántico relacionado con un grupo poderoso de personas y qué tan persistentes y trascendentes fueron estos aspectos ante el paso del tiempo. Para el planteamiento de esta hipótesis fue fundamental consultar las investigaciones que se han realizado con respecto a la iconografía y los símbolos teotihuacanos. Desde los primeros trabajos de Eduard Seler, Alfonso Caso, Pedro Armillas, Hasso von Winning, los de Esther Pasztory, Kathleen Berrin, Catherine Berlo, George Kubler, Karl Taube, George Cowgill, Jorge Angulo, James Langley, Clara y René Millon, hasta otros más recientes como los de Saburo Sugiyama, Leonardo López Lujan, Zoltán Paulinyi, Aurélie Couvreur y Nicolas Latsanopoulos, entre muchos otros. La observación de fotografías y colecciones de piezas teotihuacanas, ha enriquecido a su vez esta hipótesis.

Existen múltiples signos que encontramos agrupados en complejos o bien aislados, expresados en elementos arquitectónicos, pinturas murales y diversos objetos, un buen ejemplo es la cerámica pintada al fresco, que ha ofrecido interesantes detalles para el conocimiento de deidades, personajes

y de la simbología con la que se relacionan, no obstante falta un catálogo global de estas piezas, que sería una herramienta fundamental para el conocimiento de la imaginería teotihuacana.

Es un misterio aún la procedencia de los constructores y pobladores de Teotihuacan, por lo que es necesario en este punto hablar de las hipótesis existentes en este sentido. De este modo, es viable comparar algunos ejemplos de otras culturas con la teotihuacana, ya que encontramos casos en diversas regiones en los que se conjunta el mismo simbolismo presente en el Patio 18, desglosado en los murales de sus recintos.

TABLA 1: OPINIONES SOBRE LA FILIACION E INFLUENCIAS CULTURALES DE LOS TEOTIHUACANOS			
FILIACIÓN	AUTORES	DISCIPLINA	TIPO DE FUENTES
TOLTECA	IXTLIXÓCHITL, TORQUEMADA, CLAVIJERO	CRONISTAS	FUENTES ESCRITAS
	GAMIO, BATRES, REIGADAS VÉRTIZ	ARQUEOLOGÍA HISTORIA	RESTOS OSEOS FUENTES ESCRITAS SIGLO XVI MITO DE TOLLAN
OTOMÍ	BEYER	ICONOGRAFÍA	RASGOS DE PERSONAJES PINTURAS DE TEOPANCAEXO
		ETNOGRAFÍA	HABITANTES OTOMÍES EN ELVALLE DE TEOTIHUACAN EN TIEMPOS DE LA CONQUISTA
	GAMIO	ARQUEOLOGÍA	RESTOS OSEOS
COSTA DEL GOLFO DE MÉXICO TONACA	BEYER Y SELER	ARQUEOLOGÍA	RESTOS OSEOS
		ICONOGRAFÍA	SEMEJANZAS EN LA REPRESENTACIÓN DEL DIOS GORDO Y DIOS MARIPOSA
	ARMILLAS, BERNAL, ACOSTA, CASO, PIÑA CHAN, AVELEYRA Y R. MILLON	ICONOGRAFÍA	VOLUTAS ETRRELAZADAS ESTILO TAJÍN
	JIMÉNEZ MORENO, KAUFMAN y JUSTENSON HELMKE y NIELSEN	LINGÜÍSTICA	PRÉSTAMO DE PALABRAS DEL TONACO AL NAHUA
NAHUA	BARTHEL	EPIGRAFÍA	USO DEL PRINCIPIO <i>REBUS</i> EN ALGUNOS PITOGRAMAS
	BERLO	ICONOGRAFÍA	LOGOGRAMAS CON PATRONES SEMEJANTES A LA ESCRITURA AZTECA
	R. MILLON, MENA, HEYDEN, NOGUERA Y BEYER	ICONOGRAFÍA	SÍMBOLO DE LA PALABRA Y LAS ARMAS, REPRESENTACIONES DEL DIOS DE LA LLUVIA
MAYA	GAMIO	ARQUEOLOGÍA	RESTOS OSEOS
	TAUBE	ICONOGRAFÍA	MURALES ESTILO MAYA DE TETITLA
	SELER	ICONOGRAFÍA	DIOS DE LA LLUVIA Y FORMAS PRIMARIAS DE GLIFOS <i>KIN</i> Y <i>AKBAL</i>
OAXAQUEÑA	GÓMEZ	ARQUEOLOGÍA	RESTOS OSEOS
OCCIDENTE	RATTRAY	ARQUEOLOGÍA	CERÁMICA

1.1 El lenguaje y filiación de los teotihuacanos

Es muy probable que la sociedad teotihuacana fuera multiétnica y multilingüe, lo que se puede confirmar, por múltiples factores, entre ellos el hallazgo de materiales importados y objetos producidos en diversas regiones de Mesoamérica, esto resalta la realidad cosmopolita teotihuacana, a continuación citaré algunos datos sobre ello, que se sintetizan en la **tabla 1**.

Algunos cronistas del siglo XVI opinaban que los otomíes fueron los habitantes más antiguos del Valle de México. Se dice que este grupo era la mano de obra y población base sobre la que se impusieron los nahuas. Por otro lado, se reprodujo con mucha facilidad la asociación de toltecas y Teotihuacan a partir de la documentación escrita, aunque la arqueológica también aportó elementos.²

Fernando de Alva Ixtlixochitl indica que los toltecas, construyeron Teotihuacan, que fue su santuario, el autor la califica como ciudad y lugar de dios.³

Igualmente, Juan de Torquemada explica que los toltecas eran hombres artífices, civilizados, sociables, poco belicosos y que las ruinas de sus principales edificios están en San Juan Teotihuacan, Tula y Cholula.⁴

Seler indica que posiblemente la población antigua de Teotihuacan estuvo relacionada con los habitantes del Golfo de México, opinión sustentada en

² Brambila. Rosa. "El Teotihuacan de Eduard Seler". En: Cecilia Tercero y Renata von Hanffstengel (Editoras). *Eduard and Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones*. México. UNAM – IIH – IIA – FF y L. INAH. III A.C. 2003. p. 268.

Esta autora indica que los otomíes eran considerados como los constructores de Teotihuacan y se que se les llamaba toltecas en el siglo XIX, aunque no explica con precisión de qué autores retoma esta información.

³ Alva, Ixtlixochitl, Fernando de. *Obras históricas*. Edmundo O'Gorman (editor). Dos tomos. México. UNAM. 1975. p. 272.

⁴ Torquemada, Juan. *Monarquía Indiana*. Miguel León – Portilla. (coordinador). México. UNAM. 1975. Vol. 1. p. 55 y Vol. 7. p. 414.

el hallazgo de cráneos con deformación de tipo braquiocefálica en la metrópoli.⁵

Asimismo, para Seler era innegable la presencia de la cultura maya, fue uno de los primeros en encontrarla en los materiales icónicos y gráficos de Teotihuacan. Uno de los elementos que resalta es el dios de la lluvia, en otro ejemplo identifica algunas partes de dos emblemas que aparecen en vasos teotihuacanos como formas primarias de los glifos *kin* (día) y *akbal* (noche).⁶

La monumentalidad de las ruinas propició que en el siglo XIX se asociaran con la Tollan mítica y por lo tanto a los toltecas. Batres, opinaba que eran obra de la “raza tolteca” y que sólo existían vestigios de esta cultura y la azteca. Reigadas Vértiz consideró a la Pirámide de Quetzalcóatl como la mejor muestra de la cultura tolteca.⁷

Manuel Gamio apoyado en datos arqueológicos, se refiere a cráneos con deformación craneana frontal que relacionan a los habitantes de Teotihuacan con los mayas, además otros cráneos no deformados de tipo dolicocefálico que corresponde a los aztecas o a los otomíes, quienes a su juicio ocuparon la ciudad en tiempos más modernos. Por otro lado hace referencia y se basa en cronistas como Torquemada y Clavijero quienes también sostienen que los toltecas fueron los fundadores de Teotihuacan.⁸ Beyer apoyaba la idea de que la población teotihuacana era otomí, con base en su interpretación, bastante subjetiva de las pinturas de Teopancaxco, decía que los rostros de los personajes eran de tipo otomí. Por otro lado, en el hecho de que existían otomíes en el valle de Teotihuacan en el tiempo de la conquista.⁹

⁵ Seler, Eduard. “The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands (1915)”. En Frank E. Comarato. (compilador) *Collected Works in Mesoamerican Linguistics & Archaeology*. Vol. VI. Culver City. Labyrinthos. 1992. p. 197.

⁶ Para otros ejemplos no mencionados en el texto Véase: .Seler. *Op cit.* 1992. p. 187, 195, 209, 219, 235.

⁷ Brambila. *Op cit.* p. 268.

⁸ Gamio, Manuel. *La población del valle de Teotihuacan*. México. INI. 1979. Vol. 1. p.57 y 68.

⁹ Brambila. *Op cit.* p. 267.

En los inicios del siglo XX la relación entre los habitantes de la costa del Golfo y Teotihuacan adquirió fundamento arqueológico. Beyer y Seler vieron en la representación del dios gordo y del dios mariposa semejanzas entre los totonacos y los teotihuacanos. Los trabajos arqueológicos han acotado las fechas en las que Teotihuacan comenzó a recibir influencias del Golfo entre el 100 y 350 d. C.¹⁰

La hipótesis fue sustentada por Armillas, Bernal, Acosta, Caso, Piña Chan, Aveleyra y R. Millon, teniendo como punto de referencia los motivos decorativos de volutas entrelazadas, plasmadas en el arte teotihuacano. Posteriormente autores como Arturo Pascual cuestionaron la contemporaneidad de ambas culturas al conocerse con mayor precisión la cronología de Tajín.¹¹

Jiménez Moreno se inclinó hacia el totonaco como lengua de los constructores de Teotihuacan, posteriormente cambió de opinión a favor del náhuatl.¹² Mena, Heyden, Noguera y Beyer fueron algunos de los que también apoyaron la filiación nahua en Teotihuacan, planteando un origen común para teotihuacanos y aztecas. Algunos elementos que les permitieron suponer esta filiación son el símbolo de la palabra, las representaciones de Tlaloc, el tipo de vestimenta y el símbolo de las armas.¹³

No es claro hasta ahora qué lengua o lenguas se hablaban en Teotihuacan, pero es posible que el náhuatl fuera una de ellas. Esto se ha deducido por las menciones en las fuentes escritas de la presencia de los toltecas en la

¹⁰ *Ibidem.* p. 266.

¹¹ Sánchez, Jesús. "Influencia religiosa y su correspondencia pictórica entre Teotihuacan y la costa del Golfo". En: María Elena Ruíz y Arturo Pascual (editores). *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas*. México. INAH. 2004. p. 245 – 247.

¹² Millon. René. "Teotihuacan Studies: From 1950 to 1990 & Beyond". En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 359.

¹³ Brambila. *Op cit.* p. 269.

ciudad; por otro lado, existen semejanzas entre la escritura teotihuacana y la náhuatl que fortalecen la idea.

Thomas Barthel afirma que entre los siglos IV y VII se usó en Teotihuacan un sistema de escritura propio, que funcionó con base en el proto náhuatl y parece ser el prototipo de los sistemas de notación posteriores del centro de México. Emplearon polivalencias ideográficas parecidas al principio del *rebus*, en el cual un pictograma representa a un sonido silábico. Transmitieron mensajes basados en la lengua con ayuda de los textos embebidos en un soporte iconográfico.¹⁴

Para Janet Berlo es indudable que los logogramas o signos convencionales fueron un importante aspecto de comunicación visual en Teotihuacan, pero considera forzado tratar de ajustar los logogramas con patrones lineales de texto. Los signos teotihuacanos parecen alcanzar el carácter fonético y pictográfico de la escritura azteca, para expresar nombres personales y topónimos.¹⁵

Contrario a ello, George Cowgill argumenta que no hay suficiente evidencia lingüística para confirmar la presencia de lenguajes relacionados al náhuatl durante la dominación de esta cultura.¹⁶

Evidencia etnohistórica y de préstamo de palabras sugiere que el totonaco fue una de las lenguas de los constructores de Teotihuacan. Esto se infiere de la existencia de un número significativo de palabras prestadas del totonaco al maya de las tierras bajas, al náhuatl y otras culturas mesoamericanas.¹⁷

¹⁴ Barthel, Thomas. "Deciphering Teotihuacan Writing". En: *Indiana*. No 11. 1987. Berlín. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Prusiano. p. 17.

¹⁵ Berlo, C. Janet. "Early Writing in Central México: In Tlilli in Tlapalli before 1000 A. D." En: *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan*. Richard A. Diehl y Janet C. Berlo, (editores) Washington. Dumbarton Oaks Research Library. 1989. p. 19 – 21.

¹⁶ Cowgill, George. "Teotihuacan Glyphs and Imagery in the Light of some Early Colonial Texts". En: Catherine Berlo. (Editora) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 231 – 246. Millon. *Op cit.* 1988. p. 359.

¹⁷ Kaufmann, Terrence & John Justeson. "The Epi-Olmec Language and Its Neighbors." En: Philip J. Arnold III & Christopher A. Pool (editores). *Classic Period Cultural Currents in*

La mayor parte de los lingüistas han descartado la idea difundida por epigrafistas y arqueólogos de que el náhuatl era la lengua que se hablaba en Teotihuacan, ya que correlacionan la entrada de hablantes de náhuatl con la caída de Teotihuacan, entre el siglo VI y VII. Éstos parecen haber llegado a la Cuenca de México desde el 500 d. C. y en este esquema pudieron haber vivido en Teotihuacan en el Clásico temprano sin dejar una huella cultural o lingüística.¹⁸

Recientemente se han estudiado las relaciones interculturales teotihuacanas en diversos sentidos; Tetitla es uno de los sitios donde Taube y otros investigadores han encontrado indicios del estilo maya en algunos murales que se ahí se conservan.¹⁹

David Brown en su tesis doctoral sobre la filiación lingüística teotihuacana, sostiene que la cultura y la lengua de Teotihuacan eran mayas,²⁰ opinión que considero muy tajante ante las evidencias de una cultura pluriétnica.

Las relaciones entre mayas y teotihuacanos en el Clásico son complejas y han sido ampliamente analizadas por diversas disciplinas, la arqueología, la iconografía y la epigrafía han sido las más activas al respecto.²¹

Southern and Central Veracruz. Washington, D.C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 2008. p. 73.

Helmke, Christophe y Jesper Nielsen. *Reinterpreting the Plaza de los Glifos, La Ventilla Teotihuacan*. Universidad de Copenhague. Documento en revisión para ser publicado en *Ancient Mesoamerica*. 2009. p. 2 y 3.

¹⁸ *Ibidem*. p. 2.

¹⁹ Taube, Karl. "Tetitla and the Maya presence at Teotihuacan". En: Braswell, Geoffrey. (editor) *Teotihuacan and the Maya, reinterpreting Early Classic Maya interaction*. Austin. University of Texas Press. 2001. p. 273 – 314.

²⁰ Brown, David. *The Linguistic Affiliation and Phoneticism of Teotihuacan Iconography*. Tesis doctoral no publicada. Albuquerque. Universidad de Nuevo México. 1988. Citado por: Langley, James. "The Forms of Usage of Notation at Teotihuacan". En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 2. No 2. Otoño 1991. EE UU. Cambridge University Press. p. 295.

²¹ Consultar:

Geoffrey Braswell. (editor). *Teotihuacan and the Maya, reinterpreting Early Classic Maya interaction*. Austin. University of Texas Press. 2001. 423 p.

Nielsen, Jesper. *Art of the Empire: Teotihuacan Iconography & Style in Early Classic Maya Society (A. D. 380 – 500)*. Copenhague. Tesis de doctorado. Instituto de Historia de las Religiones. Universidad de Copenhague. 2003. (Tomo I) 285 p. (Tomo II) 223 p.

Otro indicador de la presencia de diversos grupos étnicos en Teotihuacan se puede rastrear gracias a la persistencia de algunos elementos del sistema de notación teotihuacano.

En este sentido me parece muy acertada la opinión de Langley, quien señala que los elementos exclusivos de ésta, son la evidencia para rastrear su interacción con el resto de Mesoamérica. Éstos se transmitieron a los sucesores del Altiplano; herencia claramente visible en sitios epiclásicos como Cacaxtla y Xochicalco, otros signos pasaron a la cultura tolteca y la azteca.²²

Muy probablemente el sistema de notación estuvo compuesto por símbolos y signos que eran comprensibles para el grueso de la población plurilingüe, es decir que podían leerlos, independientemente del lenguaje que hablaban, en distintos niveles de comprensión.²³

Hoy podemos asegurar que Teotihuacan tuvo un contacto directo y constante con varias regiones mesoamericanas durante el Clásico temprano; el área maya, el Golfo de México, Oaxaca, Michoacán, Guerrero y Colima, entre otros.²⁴

En Teotihuacan los barrios extranjeros son uno de sus aspectos distintivos, que ofrecen información sobre las relaciones entre la ciudad y otros territorios. Un buen ejemplo de ello es Tlailotlacan, el barrio de Oaxaca, que fue construido a la manera típica teotihuacana, pero sus habitantes conservaron algunas costumbres oaxaqueñas, como la forma de tratar a los muertos y el uso de urnas como parte del ajuar mortuario. Éstos y otros elementos han permitido distinguir con mucha certeza su

²² Langley. *Op cit.* 1991. p. 295 y Graulich, Michel. “El simbolismo del Templo Mayor y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacan.” En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. IIE. UNAM. 2001. vol. XXIII. Núm. 79. p. 23.

²³ Manzanilla. Comunicación personal. 2010.

²⁴ Taube. *Op cit.* 2001. p. 173.

Manzanilla *Op cit.* 2009a. p. 32.

filiación zapoteca, desde las excavaciones de 1966 – 1967 del Proyecto de mapeo de Teotihuacan de R. Millon.²⁵

Cerca del barrio zapoteco al extremo oeste de la antigua ciudad, en un salvamento arqueológico en la actual zona militar de San Juan Teotihuacan, se recuperaron diversos materiales cerámicos que evidencian la existencia de grupos étnicos procedentes del occidente de México. Los datos obtenidos demuestran que estos grupos mantuvieron relaciones con los zapotecos, pues individuos de ambos grupos vivieron y fueron sepultados dentro del conjunto de occidente.²⁶

Por otro lado, el barrio de los comerciantes en el extremo noreste, estuvo ocupado por personas del Golfo de México que construyeron y habitaron en estructuras redondas. Lo constatan los abundantes restos de cerámica del Golfo y maya encontrada ahí por Rattray.²⁷

Según los análisis de isótopos de estroncio, algunos de los habitantes de este barrio sólo se quedaban ahí un periodo para entregar bienes importados, antes de regresar al Golfo de México.²⁸

²⁵ Urcid, Javier. “Las urnas del barrio zapoteca de Teotihuacan”. En: *Arqueología mexicana. Teotihuacan ciudad de misterios*. México. Editorial Raíces. Vol. XI, núm. 64. 2003 p. 56.

Spence, Michael. “Tlailotlacan, a Zapotec Enclave in Teotihuacan”. En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the city of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 59 – 88.

Manzanilla. *Op cit.* 2009a. p. 32.

²⁶ Gómez, Sergio. “Presencia del occidente de México en Teotihuacan. Aproximaciones a la política exterior del estado teotihuacano”. En: *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la 1° Mesa Redonda de Teotihuacan*. María Elena Ruiz Gallut. (editora). México. INAH. UNAM. 2002. p. 568.

²⁷ Millon. *Op cit.* 1988. p. 367.

Manzanilla, Linda. “Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central Mexico. Craft Specialization, Hierarchy, and Ethnicity. En: Linda Manzanilla y Claude Chapdelaine (editores). *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity*. Michigan. Memoirs of the Museum of Anthropology University of Michigan # 46. 2009a. p. 35.

²⁸ Manzanilla, Linda. “Los conjuntos residenciales teotihuacanos”. En: Linda Manzanilla (coordinadora) *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyohualco. Tomo I: Las excavaciones*. México. UNAM. IIA. 1993a. p. 33.

Manzanilla. *Op cit.* 2009a. p. 35.

Es muy probable que la condición cosmopolita de Teotihuacan haya tenido su origen en el Preclásico, Angulo afirma que una de las causas pudo ser el intercambio exogámico entre las aldeas que ocupaban entonces la Cuenca de México, estas interacciones fueron producto de la unión interétnica y el comercio interregional.²⁹

Manzanilla explica cómo es posible detectar la presencia multiétnica en ofrendas y entierros anómalos, encontrados en barrios como Teopancazco, con características de otras regiones contemporáneas de Mesoamérica.³⁰

Con un panorama general de los posibles habitantes y constructores de Teotihuacan y de las lenguas que hablaban, la urbanización de la ciudad será el tema del siguiente apartado.

Gracias al estudio de las posibles actividades que se realizaron en los espacios alrededor de las plazas, templos y patios que componen los barrios y los conjuntos departamentales, se conoce más acerca de las relaciones funcionales y simbólicas entre la arquitectura y los murales que guarda.

²⁹ Angulo, Jorge. "Early Teotihuacan & its Government". En: Vernon Scarborough y John Clark (editores). *The Political Economy of Ancient Mesoamerica: Transformations During the Formative & Classic Periods*. Nuevo México. University of New Mexico Press. 2007. p. 90.

³⁰ Manzanilla. *Op cit.* 2009a. p 35 – 36.

1.2 La arquitectura teotihuacana y los conjuntos departamentales

Es indispensable describir algunas particularidades de la arquitectura teotihuacana, para poder comprender la relación que guardan entre sí las pinturas murales del Patio 18 y con el espacio que ocupan.

Haré primero un repaso de los rasgos distintivos de la arquitectura teotihuacana y profundizaré particularmente en los conjuntos habitacionales o departamentales, una de las unidades espaciales distintivas del urbanismo teotihuacano. Mediante una síntesis de las características definidas por los especialistas en el tema, como son la distribución, dimensiones, estructura y las posibles funciones que tuvieron.

Linda Manzanilla afirma que Teotihuacán fue una ciudad de traza muy regular que armonizaba con el entorno circundante y con la concepción imperante del cosmos, donde el espacio y tiempo sagrados fueron creados. El perfil de los cerros del horizonte tiene equivalente en sus edificios y construcciones que están orientadas astronómicamente. Además del cielo y la tierra hay un inframundo representado por un sistema de túneles y cuevas bajo la ciudad, así se recrearon de forma tangible los tres planos esenciales de la cosmovisión mesoamericana.³¹

Teotihuacan es perfecto ejemplo del modelo urbano mesoamericano que responde a las necesidades geográficas de su territorio y a su cosmovisión. Éste modelo partió de un análisis estratégico del territorio para ubicar el núcleo urbano en el mejor sitio posible, consideraron los elementos simbólicos, topográficos y militares que aseguraban una condición de ventaja. Posteriormente se incorporaron vías de crecimiento orgánico y

³¹ Manzanilla, Linda. "Armonía en el tiempo y el espacio". En: *Arqueología mexicana. Teotihuacán*. México. Editorial Raíces. No. 1. Vol 1. Abril – Mayo. 1993b. p. 16.

flexible, a través de la articulación de ejes, plazas, plataformas y la modificación de los cauces hidrológicos.³²

Para crear la arquitectura de Teotihuacán, sus constructores emplearon ciertas proporciones y elementos arquitectónicos con lo cual constituyeron un estilo panmesoamericano. Algunos elementos arquitectónicos característicos como el talud - tablero, se hacen presentes en las construcciones de otras culturas contemporáneas y se han tomado como un indicador de influencia o contacto teotihuacano, aunque deben considerarse otras evidencias para confirmar las interacciones de la metrópoli con otras regiones.

La zona ceremonial de Teotihuacan fue concebida con base en la religión y la astrología; su planeación abarcó varias generaciones, a lo largo de más de un siglo. Los monumentos se construyeron progresivamente, según los restos cerámicos este complejo proceso concluyó alrededor del 200 d. C. con la edificación de la Pirámide de la serpiente emplumada, después de ello la creación de nuevos monumentos parece haber cesado.³³

La ciudad estaba dividida en barrios o vecindarios, unidades espaciales fácilmente definibles. Existen más de dos mil conjuntos residenciales, construidos con base en planos previamente proyectados. R. Millon propone que posiblemente fueron diseñados y ocupados por grupos de carácter corporativo con una misma actividad productiva, cuyos miembros participaron en rituales comunes en el o los templos del conjunto. Además existe evidencia osteológica de que los varones que vivían en ellos estaban emparentados.³⁴

³² Vit, Ilán. "Principios de urbanismo en Mesoamérica". En: *Revista de la Universidad de México*. México. UNAM. Nueva Época. No. 22. Diciembre de 2005. p. 78.

³³ Sugiyama. *Op cit.* 2005. p. 220, 221, 223.

³⁴ Millon Rene. *The Teotihuacan Map*. Austin. University of Texas Press. 1973. V. I. p. 5 y 40.

Los conjuntos departamentales o complejos habitacionales son uno de los tipos de construcción más comunes en Teotihuacan; esta denominación fue propuesta por R. Millon en sustitución del término “palacio”.³⁵

Estos espacios incluyen dentro de sí un cierto número de departamentos, compuestos por cuartos, patios, pórticos, pasillos de acceso, plataformas y otros elementos y estructuras arquitectónicas. Un ejemplo típico y muy estudiado entre ellos es Tetitla.

Para Manzanilla, los barrios y los conjuntos departamentales son sellos característicos de Teotihuacan, éstos últimos conformados por apartamentos, rodeados por un muro externo, contaban con varios patios abiertos que tuvieron usos rituales y funcionales, como la manufactura artesanal, ventilación, iluminación, recolección de agua pluvial y desechos. Los conjuntos fueron ocupados por familias de diversos niveles socioeconómicos, considerados por la autora como grupos corporativos que compartían oficio, parentesco y territorio doméstico. Tetitla está entre los conjuntos de mayor tamaño con 3600 m², así como Yahualala y Zacuala.³⁶

El número de entradas de los conjuntos es variable; Yahualala tiene tres, Zacuala es de acceso más restringido, por otro lado está Tetitla con múltiples entradas.³⁷

Componentes distintivos de los conjuntos son los complejos de tres templos formados por un patio cuadrangular delimitado por tres o cuatro cuartos y pórticos con columnas, con escalinatas al centro de las fachadas y sistemas drenaje subterráneo. Los conjuntos contaban con una plaza

³⁵ *Ibidem*

Angulo, Jorge. “Los conjuntos departamentales en Teotihuacan”. En: María Teresa Uriarte y Tatiana Falcón (directoras). *Museo de murales teotihuacanos Beatriz de la Fuente*. México. IIE. UNAM. INAH. 2007a. p. 94.

³⁶ Manzanilla. *Op cit.* 1993a. p. 33.

Manzanilla. *Op cit.* 2009a. p. 21 y 24.

³⁷ Headrick Annabeth. *The Teotihuacan Trinity: The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*. Austin. University of Texas. Tesis de Doctorado en Filosofía. 2007. p. 39 – 41.

central, que era un patio de mayor tamaño provisto de un pequeño altar, donde posiblemente se hacían ritos a la deidad patrona de los habitantes y usuarios.³⁸

Para Manzanilla, cada familia tenía un dios patrono particular, en el caso de Oztoyohualco, una de ellas eligió al dios de la lluvia, que la autora considera la deidad estatal de Teotihuacan, lo que sugiere que era la familia con mayor estatus en el conjunto. Otras tuvieron al dios mariposa o al dios conejo como deidades patronas.³⁹

Las plazas de tres templos, eran espacios de cohesión en los barrios, así como los patios de culto doméstico, que dentro de los conjuntos habitacionales son el equivalente para los grupos domésticos o las unidades familiares particulares.⁴⁰

Los patios y plazas de tres templos existen desde el Preclásico, su presencia constante en los conjuntos departamentales teotihuacanos sugiere la existencia de rituales domésticos, muy probablemente estos espacios eran los centros del poder cívico y religioso.⁴¹

En cuanto al significado de este arreglo arquitectónico y el simbolismo de la distribución de los templos alrededor de la plaza o patio, es aún difícil de precisar.

Una propuesta de Annabeth Headrick es que el arreglo arquitectónico de tres templos representa las tres montañas, o las tres piedras de la creación, concepto que forma parte nuclear de los mitos mesoamericanos, las piedras aparecen comúnmente en Teotihuacan como el motivo de tres montañas y en los tres puntos del glifo de Tláloc.⁴² Estas interpretaciones

³⁸ Angulo, Jorge. "Nuevas consideraciones sobre Tetitla y los llamados conjuntos departamentales". En: Emily Mc Clung y Evelyn Childs Rattray (editoras). *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*. México. UNAM. IIA. 1987. p. 279 – 283.
Manzanilla, Linda. "La zona del Altiplano central en el Clásico" en Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján, (coord.) *Historia antigua de México. Volumen II. El horizonte Clásico*. México. INAH. UNAM. Ed. Miguel Ángel Porrúa. 1995. p. 151.

³⁹ Manzanilla. *Op cit.* 2009b. p. 24.

⁴⁰ Manzanilla. *Op cit.* 1993a. p. 41 y 42.

⁴¹ Angulo. 2007b. *Op cit.* p. 90 y 91.

⁴² Headrick. *Op cit.* p. 159 – 160, 166, 168, 171.

deben evaluarse con cautela para determinar su veracidad, ya que surgen al adjudicar la misma mitología a los nahuas y a los teotihuacanos.

Con respecto a las actividades productivas de los conjuntos, Manzanilla afirma que Tetitla tenía una especialización única; la producción musical, ya que se encontraron en este conjunto muchos caracoles trompeta usados como instrumentos musicales.⁴³

Para Noel Morelos la manera de inferir las actividades humanas realizadas en un recinto, se basa en el análisis de la distribución de la cultura material dentro del mismo, considerando que es muy probable que éstos fueran multifuncionales. Indica que generalmente es notable la ausencia de indicadores materiales específicos que permitan establecer la función concreta de estas unidades arquitectónicas.⁴⁴

Otros expertos han propuesto diversos usos de los espacios, Angulo indica que para ello es necesario conocer la estructura social y política que predominaba durante la construcción de los conjuntos y los posibles cambios ideológicos entre las diversas etapas constructivas, es muy probable que las modificaciones respondieran a las necesidades de los grupos que los habitaban y utilizaban.⁴⁵

Manzanilla y su equipo en el IIA – UNAM, han desarrollado una estrategia interdisciplinaria para el estudio de áreas de actividad determinadas por las sustancias químicas que se identifican en los materiales constitutivos de los pisos de estuco, dentro de los cuartos, los pórticos o los patios,. Se toman muestras a intervalos regulares sobre cada metro cuadrado de piso. Se realizan estudios para detectar el polen, los fitolitos, los microfósiles botánicos y faunísticos, los artefactos, los desechos, las materias primas y las concentraciones químicas.⁴⁶

⁴³ Manzanilla, comunicación personal. Enero 2010.

⁴⁴ Morelos, Noel. "El concepto de Unidad habitacional en el Altiplano (200 a. C. – 750 d. C.). En: Linda Manzanilla (editora) *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*. México IIA. UNAM. 1986. p. 193.

⁴⁵ Angulo, *Op cit.* 2007a. p. 94.

⁴⁶ Manzanilla. *Op cit.* 2009b. p. 23 y 24.

Este es un claro ejemplo de que la información que deriva de estudios arqueométricos debe ser mejor aprovechada, la conjunción de la mayor cantidad de datos de diversa naturaleza puede derivar en interpretaciones más objetivas sobre la función de los espacios.

La arquitectura contiene los contextos arqueológicos, integrados por los restos materiales y humanos. La veracidad de las interpretaciones depende del interés por obtener la mayor cantidad de datos de los contextos arqueológicos, de los acabados arquitectónicos como aplanados y pisos. En este sentido, la correlación de estos datos con la información iconográfica de los murales que ostente el espacio será fundamental.

Las relaciones simbólicas coherentes que guardan los murales de los templos alrededor de una plaza o un patio, pueden sustentar la idea de que en ellos se llevaban a cabo rituales en los que participaban miembros de un grupo con aspectos sociales en común, ya fueran genéticos y/o laborales.

Estas son sólo algunas de las generalidades de la arquitectura y algunas de las hipótesis que giran en torno al significado de una de las disposiciones espaciales más recurrentes en esta cultura; los conjuntos departamentales que contienen los patios con tres o cuatro templos alrededor. Contando con esta información como antecedente, a continuación hablaré de las particularidades de la pintura teotihuacana que la hacen única en Mesoamérica.

1.3 La pintura mural teotihuacana

La pintura mural siempre está relacionada con la arquitectura, en la mayoría de los casos, la primera está diseñada y creada para embellecer y nutrir a la otra, además los estratos que componen las pinturas protegen a la arquitectura. Ambas están construidas a partir de los mismos componentes, por lo que el vínculo material e intangible que las une es innegable.

Arquitectura y pintura forman una unidad funcional, material, estética e histórica y se complementan, por lo que es imposible comprenderlas completamente por separado.

Los murales además de tener una función ornamental, religiosa e iconográfica tienen también una función práctica de protección a los paramentos. El mantenimiento y renovación de las pinturas y recubrimientos de muros y elementos arquitectónicos posiblemente coincidían con los cierres de ciclos.

Una de las tradiciones arquitectónicas más arraigadas en Mesoamérica es la superposición de etapas constructivas que estaba en función de los cambios de ciclos calendáricos o ideológicos. Es posible que algunas ocasiones eliminaran los recubrimientos existentes, otras se sustituían o revestían con nuevos estratos pictóricos, otras simplemente se reparaban. Arquitectura y pintura mural formando una unidad se cuidaban a la par como un todo.⁴⁷

En las pinturas murales de Teotihuacan, los motivos más comunes son personajes y deidades, animales en procesión, todos ellos ataviados, frecuentemente armados, enmarcados con cenefas y grecas de símbolos alusivos a las escenas principales, en las cuales es constante la presencia

⁴⁷ Tetitla es un ejemplo de ello, el conjunto tiene cinco etapas constructivas. Ver: Angulo. *Op cit.* 1987.

de algunos grupos o complejos de signos y de glifos, mismos que son una rica fuente de información para la interpretación iconográfica.

Arthur Miller divide la pintura teotihuacana en nueve categorías compositivas; figuras de perfil en procesión, figuras frontales o representadas sólo por la cabeza, figuras centrales de frente con figuras de perfil flanqueándola, escenas, imágenes heráldicas, formas naturales, parafernalia ritual, diseños geométricos y curvilíneos y formas arquitectónicas.⁴⁸

Miller señala varias características de este estilo pictórico; la representación en dos dimensiones resultando en una imagen plana y en la falta de perspectiva, se refiere a conceptos simbólicos que significan por sí mismos, partiendo de una realidad ilusoria. Otra de sus particularidades es la yuxtaposición visual, que logra atrapar la mirada y resaltar el valor de motivos iconográficamente importantes, gracias al contraste de colores complementarios como el rojo y el verde.⁴⁹

Las imágenes e ideas de la cosmovisión de cualquier civilización se encuentran en un mundo intangible. Para que éstas tengan sustento material, las sustancias y compuestos extraídos de la naturaleza son transformados por los artistas a través de las técnicas en objetos perceptibles para los sentidos.

Diana Magaloni afirma que la técnica de manufactura de la pintura mural de Teotihuacan es de gran calidad, lo que se refleja en la homogeneidad, dureza y durabilidad de los colores y enlucidos, todo ello resultado de una prolongada búsqueda y experimentación con los materiales y un desarrollo de las técnicas por especialistas de alto nivel que generaron escuela,

⁴⁸ Miller, Arthur. *The Mural Painting of Teotihuacan*. Washington. Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University. 1973. p. 19 – 23.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 24 – 30.

metodología y tradición plástica, evolucionando y floreciendo a la par de la gran metrópoli.⁵⁰

Entre las culturas mesoamericanas la pintura mural es un elemento que puede definir la función de los espacios arquitectónicos. Los recintos se transforman por medio de esta técnica pictórica. En los templos el espectador podía ubicarse en una realidad recreada visualmente y ser transportado a los lugares míticos y sagrados donde habitan los dioses, asimismo ahí se representaba a los gobernantes, a los guerreros y a los sacerdotes comunicándose con las deidades.

Por ejemplo, en el arte maya eran comunes las representaciones de los gobernantes, las genealogías y los vínculos que tenían los mandatarios con los dioses, además del realce de sus hazañas y conquistas. Esto indica que en sus pinturas también registraron hechos históricos y que la expresión artística constituyó una forma de comunicación.

Reiterando, la interdependencia entre las pinturas y los espacios arquitectónicos que revisten es preponderante. El arreglo físico de los murales en los espacios arquitectónicos refleja las relaciones entre los símbolos que en ellos aparecen. Al estudiar estos vínculos entre los recintos y las pinturas es posible plantear posibles significados de las representaciones pictóricas.

Estudios como el de Headrick sobre la jerarquía de los personajes de los tres pórticos del Patio blanco de Atetelco,⁵¹ o el de María Elena Ruíz Gallut sobre la coherencia temática entre las pinturas del templo del hombre jaguar de Tetitla y el espacio que ocupan,⁵² han abierto camino para la

⁵⁰ Magaloni. "El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica". En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora). *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Vol. I. p. 187.

⁵¹ Confrontese: Headrick. *Op cit.*

⁵² Ruíz, Gallut, María Elena *El lenguaje visual de Teotihuacan: un ejemplo en la pintura mural de Tetitla*. México. UNAM. Tesis de doctorado en Historia del arte. 2003. (Tomo I) 338 p. (Tomo II) 325 p.

generación de nuevas hipótesis e interpretaciones sobre el significado de las pinturas murales en función de la arquitectura que revisten.

En conclusión, los conjuntos arquitectónicos tienen un significado dado por la forma, distribución y arreglo de sus recintos, además de que las pinturas que albergan les dotan de un simbolismo coherente.

Ahora es momento de profundizar en la historia del conjunto arqueológico de Tetitla, con el objetivo de comprender mejor la naturaleza de los recintos del Patio 18 y sus representaciones pictóricas que son el motivo de esta tesis.

1.4 Las investigaciones y exploraciones arqueológicas en el conjunto de Tetitla

Tetitla se encuentra al oeste de lo que hoy es la Zona Arqueológica de Teotihuacán, en el cuadrante N2 W2, según el Plano de R. Millon (**plano 1**). Se conoce de la existencia de pintura mural en Tetitla desde los años 1940. El terreno era de propiedad particular y Séjourné reporta que desde entonces el dueño extrajo de ahí varios murales, un ejemplo es un fragmento de la pintura del “jaguar arrodillado” que se encuentra actualmente en la ciudad de Washington, en Dumbarton Oaks.⁵³

El Instituto Nacional de Antropología e Historia expropió los terrenos y comenzaron las excavaciones en 1944. Desde entonces se pusieron al descubierto gran cantidad de pinturas murales.⁵⁴ Hasta ahora se conocen alrededor de treinta y ocho murales en Tetitla, la mayoría de los cuales aún se conservan en sus lugares originales.

Tetitla fue explorado en diferentes momentos; inicialmente por Margáin en 1944, en 1945 por Armillas,⁵⁵ en 1951 por Moore,⁵⁶ en 1955 Villagra,⁵⁷ en 1957 nuevamente por Moore, en colaboración con Noguera.⁵⁸ Séjourné excavó el sitio en 1963 y 1964,⁵⁹ posteriormente Armillas,⁶⁰ Acosta,⁶¹

⁵³ Séjourné, Laurette. *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*. México. Siglo XXI Editores. 1966b. p. 13.

Es común encontrar múltiples fragmentos de murales teotihuacanos alrededor del mundo, tanto en los museos etnográficos, como en colecciones particulares.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Taube. *Op cit.* 2001. p. 178.

Rattray, Evelyn. *Entierros y ofrendas en Teotihuacan. Excavaciones, inventario, patrones mortuorios*. México. IIA. UNAM. 1997. p. 100 – 101.

⁵⁶ Sempowski, Martha L. “The Potential role of human interment in household ritual at Tetitla”. En: Linda Manzanilla y Carlos Serrano (editores). *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos en la antigua Teotihuacan*. México. UNAM. IIA. DGAPA. 1999. p. 476.

⁵⁷ Taube. *Op cit.* 2001. p. 178.

Rattray. 1997. p. 100 – 101.

⁵⁸ Moore, Frank. “An excavation at Tetitla, Teotihuacan”. En: John Paddock. (editor). *Mesoamerican Notes. 7 - 8. Teotihuacan and after. Four Essays*. México. Department of Anthropology of the University of the Americas. Editorial Tlilan Tlapalan. 1966 p. 69.

⁵⁹ Taube. *Op cit.* 2001. p. 178.

Blucher y Rattray lo exploraron en 1966 y por último en 1969 por R. Millon.⁶²

El Patio 18 fue excavado por Séjourné, quien menciona la existencia de las ofrendas y entierros encontrados en los cuartos que lo conforman, lo que después corroboran Sempowski y Rattray.⁶³ Sobre estos hallazgos hablaré detalladamente más adelante.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Angulo. *Op cit.* 1987. p. 277.

⁶² Rattray, Evelyn. *Teotihuacan: Cerámica, cronología y tendencias culturales*. México. INAH. University of Pittsburg. 2001. p. 64.

⁶³ Sempowski. *Op cit.* 1999. p. 488 y Rattray. *Op cit.* 1997. p. 161 – 162.

Sempowski, Martha y Michael Spence. *Mortuary Practices and Skeletal Remains at Teotihuacan*. Salt Lake City. University of Utah. 1994. p. 188 y 195.

TABLA 2: UBICACIÓN CRONOLÓGICA DEL PATIO 18 DE TETITLA, TEOTIHUACAN

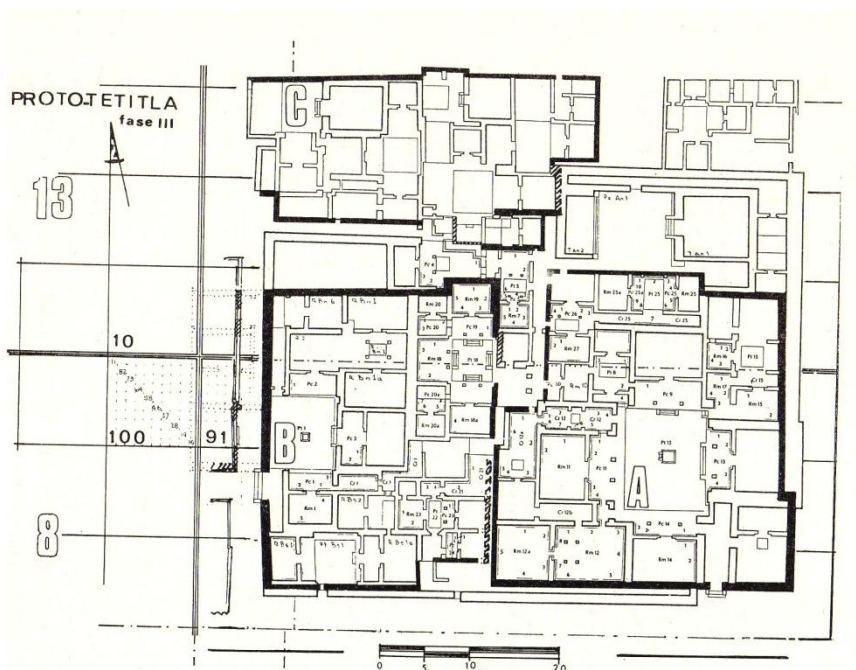
AUTOR	FASES PROPUESTAS POR CADA AUTOR	FECHAS	DISCIPLINA
SÉJOURNÉ	NIVEL CONSTRUCTIVO II	-----	ETAPAS CONSTRUCTIVAS
ANGULO	TLAMIMILOLPAN TARDÍO FASE III Ó PROTO - TETITLA	350 - 450 d. C.	ARQUEOLOGÍA ETAPAS CONSTRUCTIVAS
SEMPOWSKY	XOLALPAN	400 – 650 d. C.	ARQUEOLOGÍA ENTERRAMIENTOS HUMANOS CUARTO 18 a
MILLON	XOLALPAN TEMPRANO	400 – 550 d. C.	ARQUEOLOGÍA PATIO 18
RATTRAY	XOLALPAN TARDÍO CLÁSICO TARDÍO	550 – 650 d. C.	ARQUEOLOGÍA ENTERRAMIENTOS HUMANOS CUARTO 18 a
LOMBARDO	TLAMIMILOLPAN FASE TÉCNICA III	} 250 – 400 d. C.	ETAPAS CONSTRUCTIVAS ESTILO DE LA PINTURA MURAL
MAGALONI	TLAMIMILOLPAN: FASE TÉCNICA II	200 – 450 d. C.	TÉCNICAS PICTÓRICAS MATERIALES CONSITUTIVOS

1.4.1 Ubicación cronológica del Patio 18 de Tetitla

Con respecto al tiempo de ocupación de Tetitla hay diversas opiniones, ya que en la práctica la ubicación cronológica de las etapas constructivas de los conjuntos arqueológicos no es del todo precisa.

En el caso de Tetitla la única información que poseemos procede de fechamientos indirectos, generados mediante los hallazgos materiales, cerámica y restos humanos, asociados a espacios o elementos arquitectónicos particulares.

Esto se refleja en las diferencias entre algunos fechamientos propuestos por los autores para el conjunto de Tetitla, lo que se verá más concretamente con las fechas para el Patio 18, obtenidas mediante metodologías y técnicas de diversas disciplinas, esta información se describirá abajo y está sintetizada en la **tabla 2**.



Plano 3: Etapa constructiva III o Proto-Tetitla (Angulo, 1987)

A continuación se exponen estas propuestas que ubican a las pinturas del Patio 18 en un periodo amplio y temprano, que abarca desde el 200

d. C. de Magaloni, hasta los fechamientos tardíos de Sempowski y Rattray con límite en el 650 a.C. Lo que implicaría que las pinturas pudieron haberse hecho en cualquier momento de la historia de Teotihuacan, pero los fechamientos obtenidos de los materiales arqueológicos del Patio 18 se inclinan por tiempos más tardíos.

Las fechas que abarcan los periodos, varían entre los diversos especialistas, las dataciones obtenidas por radiocarbono y arqueomagnetismo pueden considerarse las más veraces. La cronología que propone Manzanilla con base en estas técnicas es la siguiente:

- Tlamimilolpan: 200 d.C. – 350 d.C.
- Xolalpan: 350 d.C. – 550 d.C.
- Metepec: 550 d.C. – 650 d.C.⁶⁴

A continuación se enlistan las opiniones sobre la ubicación cronológica de Tetitla y el Patio 18.

En el libro de Séjourné, *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, ella describe al Patio 18 como un “pequeño patio... cercado por cuatro templos en el segundo nivel (constructivo), constituye aproximadamente el centro del edificio (conjunto de Tetitla)...”⁶⁵ no obstante, la autora no define en esta obra la fecha en que sitúa este segundo nivel de Tetitla.

Angulo ubica cronológicamente al conjunto del Patio 18 en el periodo de 350 d.C. - 450 d. C. y pertenece según su propia clasificación, a la etapa constructiva tres o Proto-Tetitla⁶⁶ (**plano 3**).

Por su lado, R. Millon ubica las pinturas de los Cuartos 18, 18a y 19, así como los Pórticos 19, 20 y 20a en el periodo de 400 d.C. - 550 d. C, al agruparlos con otros que presumiblemente se ubican en la misma etapa constructiva del conjunto.⁶⁷

⁶⁴ Manzanilla. Comunicación personal. 2010.

⁶⁵ Séjourné. *Op cit.* 1966b. p. 202.

⁶⁶ Angulo. *Op cit.* 1987. p. 299.

⁶⁷ Millon, *Op cit.* 1988. p. 424.

Paralelamente a las propuestas arqueológicas, apoyándose en estudios sobre el estilo de la pintura teotihuacana, Lombardo plantea que existen cinco etapas estilísticas para el estilo pictórico de Teotihuacan, el cual sigue un proceso que pasa de una sencilla fase inicial, a un abarrocamiento de las formas en la fase cuatro, hasta el empobrecimiento de las imágenes en la última fase. Para ella la pintura de Tetitla pertenece principalmente a la fase tres, entre el 250 d.C. y el 400 d. C. con algunos ejemplos de la cuatro.⁶⁸

Con base en las técnicas pictóricas, Magaloni ubica a los murales del Patio 18 de Tetitla, en la Segunda fase técnica, en el periodo de 200 d.C. a 450 d. C. Esta fase se define por las características del soporte pictórico, el fondo de pigmento de hematita de color “rojo teotihuacano”, el enriquecimiento de la paleta cromática, el uso del contraste sutil de colores y la degradación tonal de los mismos gracias al uso de veladuras, entre otras características⁶⁹ (**figuras 2 - 9**).

Por otro lado, Rattray gracias a sus estudios de los patrones mortuorios, ubica los enterramientos encontrados en el Patio 18, entre el 550 d.C. y el 650 d. C.⁷⁰ Sempowski coincide con ella, denomina este espacio como “Complejo del Patio central” fechándolo en el periodo de 400 d.C. a 650 d. C., gracias al análisis del enterramiento de dos individuos de sexo desconocido que fueron depositados en un mismo momento en el Cuarto 18a, acompañados por un complejo ensamble de artefactos.⁷¹

A raíz de las múltiples exploraciones arqueológicas han quedado expuestas diversas etapas constructivas por las que pasó Tetitla, en el tiempo en que fue habitado. La preocupación por darles coherencia y

⁶⁸ Lombardo, Sonia. “El estilo teotihuacano en la pintura mural”. En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora) *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Vol. I. p. 28, 29 y 61.

⁶⁹ Magaloni. *Op cit.* 1995. p. 214 – 215, 217 – 219.

⁷⁰ Rattray. *Op cit.* 1997. p. 161 – 162.

⁷¹ Sempowski. *Op cit.* 1999. p. 488.

una ubicación cronológica ha sido expresada por Séjourné,⁷² R. Millon y Angulo.⁷³

En cuanto al desarrollo y evolución de este conjunto, una de las hipótesis planteadas por Angulo nos dice que existen cinco fases constructivas, en su etapa inicial estaba formado por dos construcciones aisladas de menor extensión, que paulatinamente fueron creciendo, horizontal y verticalmente, generando el espacio que hoy conocemos⁷⁴ (**plano 3**), es decir, una construcción cuadrangular que mide 70 m en cada lado, bordeada por calles estrechas.⁷⁵

Las fechas obtenidas del análisis de los materiales arqueológicos hallados en un espacio arquitectónico son la fuente más certera con la que contamos en este momento para datar los murales.

Es prudente apegarse a los fechamientos obtenidos de los materiales que no han sido descontextualizados, por lo que considero atinado ubicar los recintos del Patio 18 en el periodo del 400 d. C. al 650 d. C., fechas obtenidas por Sempowsky y Rattray, con base en los patrones mortuorios.

Muy probablemente la creación de las pinturas pudo haberse dado en cualquier momento de este rango de dos siglos y medio, no obstante es necesario en un futuro correlacionar las técnicas para obtener fechamientos más veraces.⁷⁶

1.4.2 Posibles funciones del conjunto de Tetitla

Acerca de la posible función que tuvieron Tetitla y otros conjuntos departamentales teotihuacanos similares, se han propuesto diversas ideas. Séjourné interpreta que Tetitla pudo haber sido un centro

⁷² Sejourné. *Op cit.* 1966b. p. 16.

⁷³ Angulo. *Op cit.* 1987. p. 276.

⁷⁴ *Ibidem.* p. 275.

⁷⁵ Rattray. *Op cit.* 1997. p. 101.

⁷⁶ Ver: Manzanilla. *Op cit.* 2009b.

religioso, por la escasez de ejemplos de cerámica doméstica que encontró en sus exploraciones.⁷⁷

Ella indica que probablemente los recintos del Patio 18 hayan sido usados como templos,⁷⁸ que junto con otros espacios como el Patio principal al sureste del conjunto, cubrían las necesidades religiosas de los habitantes de Tetitla, idea que es coherente con el simbolismo de las pinturas murales que contienen.

Por su parte, Angulo afirma que pueden ser conjuntos departamentales con espacios interiores destinados a diferentes usos o bien complejos habitacionales, edificios residenciales o palacios. El autor sostiene además la hipótesis de que estos conjuntos también pudieron haber sido centros gubernamentales que se enfocaban en funciones administrativas para la urbe teotihuacana.⁷⁹

Es difícil precisar la función de los diversos espacios, la única manera de acercarnos a una conclusión con respecto a ello es la revisión de los informes, dibujos y fotografías generados por los arqueólogos que han excavado en el conjunto, de modo que se reúna la mayor cantidad de datos posible sobre los contextos; objetos y restos óseos que los componen.

En el siguiente apartado se explicará la manera en que están ordenadas las pinturas murales en los cuartos del Patio 18.

⁷⁷ Séjourné, Laurette. *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*. México. FCE. 1966a. p. 98.

⁷⁸ Séjourné. *Op cit.* 1966b. p. 202.

⁷⁹ Angulo, *Op cit.* 1987. p. 276 y 315.

1.5 Descripción de los recintos pintados del Patio 18 de Tetitla

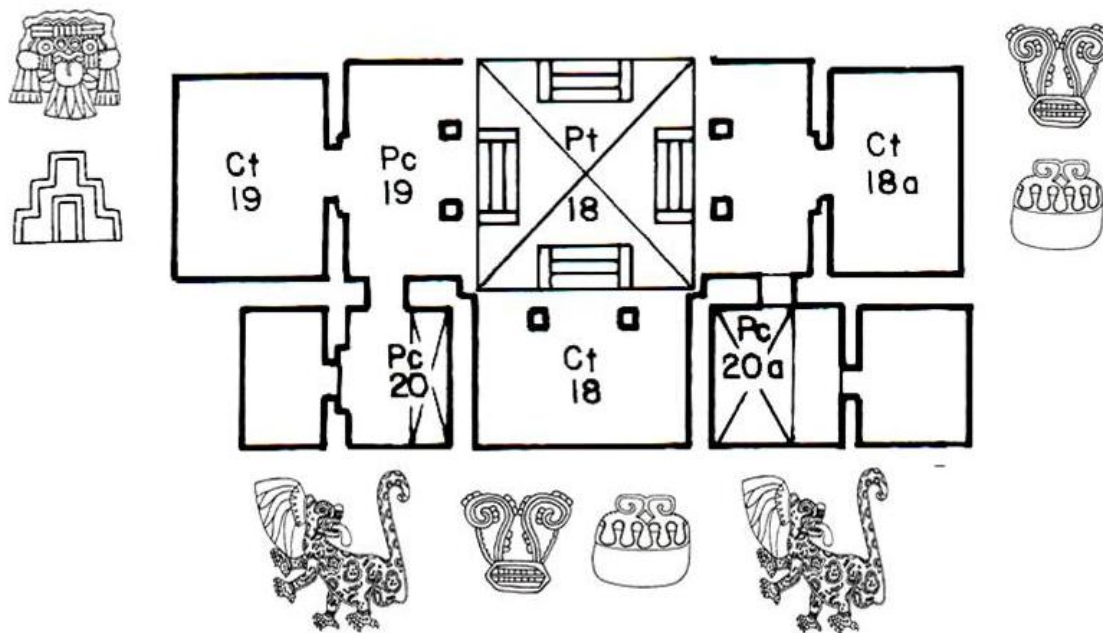
El conjunto del Patio 18 de Tetitla es un ejemplo muy representativo por sus pinturas, ya que las conserva en casi todos los cuartos y pórticos que lo conforman. Tiene una planta de forma cuadrangular, al norte, al sur y al oeste del mismo encontramos tres recintos. Cuenta con cuatro escalinatas a cada uno de sus lados que pertenecen a una etapa constructiva posterior a la que hoy se conserva en cuartos y pórticos, ya que subían a un nivel que fue retirado para explorar los recintos hoy expuestos, como se ve en la **figura 1**.



Figura 1: Vista general del Patio 18 de Tetitla, se observan las escalinatas pertenecientes a una etapa constructiva posterior a la de los recintos que lo rodean. (Fotografía M. Salinas, 2007)

En los tres cuartos y ambos pórticos del Patio 18 las pinturas comparten algunas características; las figuras fueron delineadas en rojo oscuro, sobre un fondo del mismo color, los elementos constantes en la

composición son símbolos compuestos o complejos de signos, las particularidades de cada obra se describirán a continuación, para localizar más claramente los murales en los recintos que ocupan en el Patio 18, se sugiere consultar el **plano 4**.



Plano 4: Representaciones que corresponden a cada recinto del Patio 18.
(Basado en: de la Fuente, 1995)

El Cuarto 18 orientado al oeste, es el más sencillo del Patio 18, es una cámara rectangular con un par de columnas a los lados del vano de la puerta; muestra en tres de sus muros, las representaciones conocidas como “Dentaduras con vírgulas y conchas con gotas” que en este trabajo llamaré “Bocas con vírgulas y corazones - conchas” (**figura 2**).⁸⁰ En uno de los paramentos del Cuarto 18a, ubicado al sur, observamos esta misma escena con variantes en el orden en que aparecen los elementos principales, en los bordes que los enmarcan y en algunos de los colores (**figuras 4 y 5**).

⁸⁰ Beatriz de la Fuente les ha llamado “dentaduras con vírgulas y conchas con gotas” en el catálogo de pintura mural teotihuacana.
Fuente, Beatriz de la. (coordinadora). *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Tomo I. p. 284.

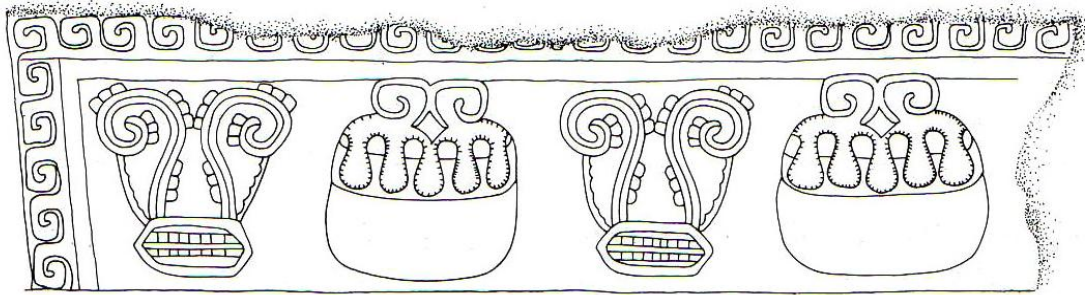


Figura 2: “Bocas con vírgulas y corazones-conchas” (de la Fuente, 1995)

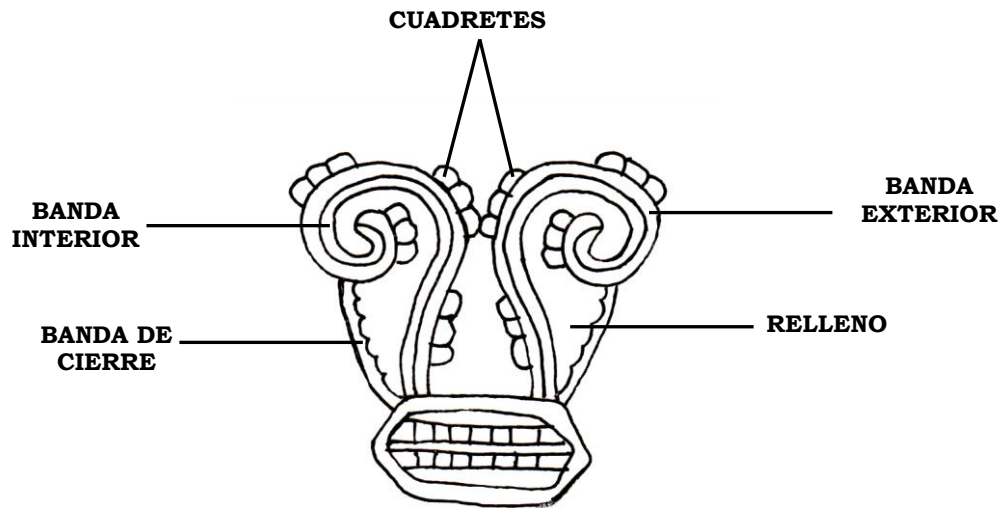


Figura 3: Esquema de las partes de la Vírgula.
(Basado en: de la Fuente, 1995 e Ibarra, 2006)



Figura 4: “Bocas con vírgulas y corazones-conchas” Tetitla, Cuarto 18a.
(Fotografía: M. Salinas, 2010)



Figura 5: “Bocas con vírgulas y corazones-conchas”, enmarcados con borde de greca de volutas y con variaciones en los bordes y colores. Tetitla, Cuarto 18. (Fotografía, M. Salinas. 2010)

Sobre los cuatro muros del Cuarto 19, orientado al norte, se hallan imágenes del dios de la lluvia, que se alternan con un signo que puede representar un elemento arquitectónico, como una almena, o bien un edificio (**figuras 6 y 7**), estos murales son conocidos como “Tlálloc blanco y almenas”,⁸¹ a los que llamaré, “Dios de la lluvia y almenas”. La discusión sobre el nombre de esta deidad se abordará en el tercer capítulo.

Los Pórticos 19 y 18a cuentan con un acceso a los Pórticos 20 y 20a, que anteceden a otros cuartos de menores dimensiones que los anteriores, cada uno con un pequeño patio hundido. Los Pórticos 20 y 20a conservan cada uno la representaciones de jaguares pintados en tonos de rojo, llamados “Jaguares con vientre abultado”,⁸² que llamaré “Jaguares rojos”. Se pintó a los felinos con atributos definitorios, como colmillos, garras, manchas y portando un tocado de plumas verdes (**figuras 8 y 9**).

⁸¹ Fuente, de la. *Op cit.* p. 285.

⁸² *Ibidem.* p. 286.

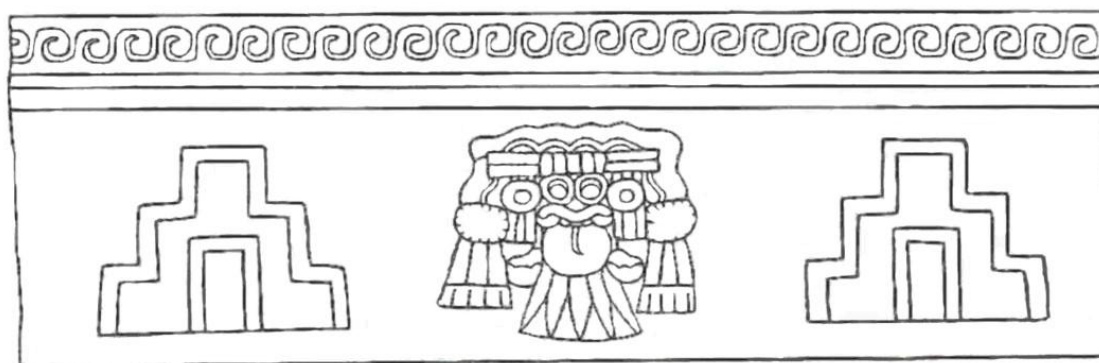


Figura 6: “Dios de la lluvia y almenas” (de la Fuente, 1995)



Figura 7: Detalle donde se aprecian los colores. Cuarto 19.
(Fotografía: M. Salinas, 2010)

Al observar la distribución de este espacio arquitectónico en los **planos 5 y 6**, se hace evidente la simetría del conjunto del Patio 18. Vemos en el **plano 6**⁸³ que hacia el este existió un cuarto cuadrangular, igual al del lado oeste, siguiendo la lógica de simetría del conjunto, es muy probable que el cuarto que fue eliminado contuviera representaciones similares a las del “Dios de la lluvia y almenas”.

Una vez esbozados estos espacios de modo general, en el siguiente apartado se hablará de las particularidades de las composiciones pictóricas que alberga.

⁸³ Séjourné. *Op cit.* 1966b. p. 2.

La autora identifica esta planta de cuatro recintos en el nivel dos de Tetitla, según su propia nomenclatura.

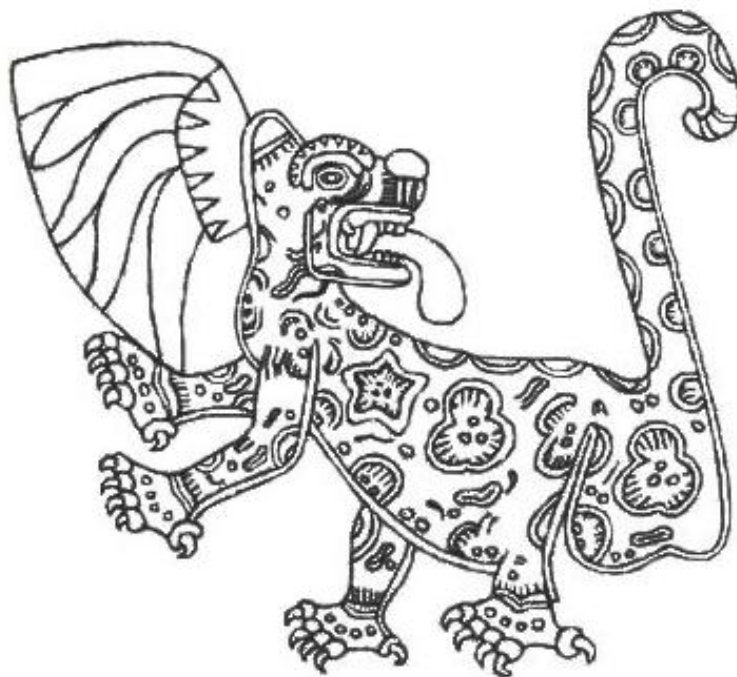
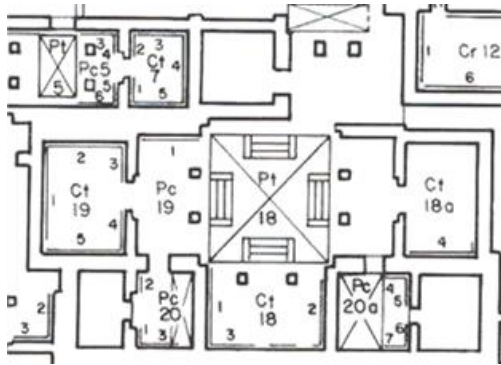


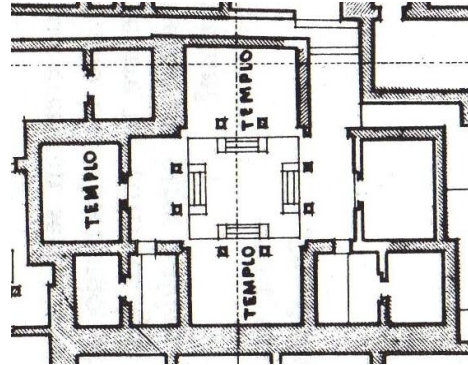
Figura 8: “Jaguar rojo” (de la Fuente, 1995)



Figura 9: “Jaguar Rojo”. Pórtico 20a, mural 7. (Fotografía: M. Salinas, 2010)



Plano 5: Patio 18 de Tetitla, como se ve actualmente. (de la Fuente, 1995)



Plano 6: Patio 18, según el plano del nivel 2 de Tetitla, exploraciones de 1963 - 1964. (Séjourné, 1966b)

1.6 Descripción de las composiciones

Una vez descrito el entorno arquitectónico y arqueológico en el que se ubican los murales del Patio 18, ahora se describirán compositiva y formalmente, también se verán detalles de la disposición de cada uno de los elementos que los constituyen, para más adelante ahondar en los significados de cada uno y posteriormente en sus posibles conexiones simbólicas.

Para profundizar en las relaciones potenciales que existen entre los símbolos que encontramos representados en estas pinturas, primero es necesario describirlos detalladamente, desglosando cada deidad y símbolo en sus diferentes componentes, lo que se hará a continuación, además se recomienda consultar las tablas en las que se especifican los componentes y detalles de los colores de cada mural.

1.6.1 Cuartos 18 y 18a: pinturas de “Bocas con vírgulas y corazones – concha”

En los murales de los Cuartos 18 y 18a, encontramos principalmente dos símbolos, uno de ellos es una boca de forma hexagonal, de labios gruesos y rojos que deja ver dos hileras de dientes, de ella salen hacia lados opuestos dos vírgulas. El otro es una concha o corazón con volutas y gotas, se sugiere consultar la **tabla 3** para aclarar detalles sobre los colores usados en estas pinturas.

Para Langley, la vírgula de sonido es uno de los signos más comunes en Teotihuacan. En muchos casos ésta tiene, infijas o afijas, secuencias de signos de notación. Usualmente emanan de bocas de perfiles humanos, aunque también aparecen asociadas con fauna diversa y objetos inanimados. Se interpretan generalmente como vírgulas de la palabra, pero es más preciso llamarles vírgulas de sonido ya que pueden estar

relacionadas también con el canto o ruidos que emiten animales y objetos.⁸⁴

Según la clasificación de las vírgulas en Teotihuacan, propuesta por Fernando Ibarra,⁸⁵ las de estos murales son dobles y rellenas; con una banda superior de color azul, ya muy borrado, con cuatro juegos de cuadretes dispuestos a todo lo largo y una banda inferior rojo oscuro. Las vírgulas están rellenas de color verde, con una banda de cierre azul ondulada hacia adentro (**figura 3**).

El tipo de vírgula más frecuente en Teotihuacan está formada por dos bandas paralelas y lleva cuadretes agrupados en tríos o pares dispuestos esporádicamente a lo largo del filo externo de la vírgula, Langley sugiere que se trata de cuentas y hace notar que aún no se ha examinado su significado cuidadosamente.⁸⁶ Como ya se dijo arriba, las vírgulas que salen de las bocas que aquí se analizan son de este tipo, sólo que son cerradas y rellenas de color verde claro.

El otro signo puede representar una concha o un corazón o ambos. Es de forma ovalada, color rojo oscuro, rematado con dos volutas dirigidas a lados opuestos, delimitadas por una banda azul, en el espacio entre ambas se forma un rombo rojo oscuro. De ellas penden cinco gotas de color verde definidas por una línea achurada, detrás se aprecia una franja de color rosa que atraviesa transversalmente la forma ovalada.

En el Cuarto 18 la composición está delimitada en la parte superior con una greca de volutas roja sobre rojo oscuro. En la esquina superior izquierda se encuentran restos de un signo helicoidal y de una forma lobulada con una flor de cuatro pétalos al interior, es posible que estos dos últimos elementos sean posteriores a los murales en cuestión, ya que tienen una laguna alargada que coincide con el nivel del piso de una etapa constructiva ulterior, además las tiras blancas arriba y abajo

⁸⁴ Langley, James. *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period.* Gran Bretaña. BAR. Editado por James Langley. 1986. (Internacional Series 313). p. 13 y 285.

⁸⁵ Ibarra, Fernando. *Análisis formal de la vírgula del sonido en la pintura mural de Teotihuacan.* México. UNAM. FFyL. Tesis de Especialidad en Historia del Arte. 2006 p. 52.

⁸⁶ Langley. *Op cit.* 1986. p. 337.

del faltante no empatan y la gama de colores es más variada en la parte superior (**figura 4**).

El mural del Cuarto 18a tiene varias diferencias, la escena no está enmarcada por la greca de volutas, sino por una franja blanca y sobre ésta se conservan en la esquina superior derecha, restos de un signo helicoidal y tres formas lobuladas, en el interior de una de ellas se ve aún una parte del signo de flor de cuatro pétalos.

Otra disparidad entre los murales de ambos cuartos se denota en los colores de los remates de volutas y las cinco gotas del corazón – concha, además del relleno de las vírgulas que salen de las bocas, que en el Cuarto 18 son amarillos y en el 18a verdes (**figura 5**).

1.6.2 Cuarto 19: pinturas del “Dios de la lluvia y almenas”

Encontramos en los muros de este cuarto las representaciones intercaladas del dios de la lluvia y de una almena escalonada. La composición está delimitada en la parte superior por una franja roja y una azul, arriba de ellas una greca de volutas azul sobre rojo. En cuanto al fondo, es de un tono de rojo más oscuro que el de las pinturas de los otros cuartos, ya que se aplicó encima una capa de color azul. Para más detalles consultar las **figuras 6 y 7** y la **tabla 4**.

En este caso el dios de la lluvia está representado por el rostro de la deidad de frente, los ojos son dos aros blancos, tiene orejeras de color verde con flecos azules, la nariz es redonda de este mismo color. El labio es una banda ondulada roja, abajo la encía rosa de la que salen dos colmillos a cada lado y tres dientes al centro. De la boca cuelga un elemento vegetal redondo de color verde, con un lóbulo a cada lado que tienen una mitad azul y la otra amarilla, que muy probablemente represente un lirio acuático.

Lleva en la frente un tocado de cinco nudos y alrededor de la cabeza, una banda ondulada azul con una franja roja en medio, de cuyos extremos cuelga una borla o elemento redondo blanco y flecos de dos

tonos de azul. En algunos casos se usaron dos tonos de verde, claro y oscuro, para pintar el elemento vegetal que brota de la boca.

A cada lado de la deidad se halla la representación de una almena o edificio escalonado, de tres cuerpos, en cuyo interior hay un rectángulo; toda la figura está bordeada por una franja blanca.

1.6.3 Pórticos 20 y 20a: pinturas de “Jaguares rojos”

La silueta del felino está conformada por una banda blanca en todas las caras que miran hacia abajo y una línea roja en todas las caras que miran hacia arriba. Apoyado en las patas traseras, alza las delanteras llevando afuera las garras blancas y cutículas rojas. La cabeza de perfil, mira hacia la gruesa cola que remata en gancho. Todo el cuerpo está cubierto por manchas de diferentes formas, como estrellas y elementos trilobulados.

Los ojos del animal están formados por un aro y plumas amarillas y una ceja azul, la oreja está delimitada por una franja de color ocre. La nariz es redonda y roja, lleva las fauces abiertas dejando ver los labios, encías y la lengua apuntando hacia abajo, todo ello pintado de color rojo. Los dientes y colmillos son blancos. Adornando la cabeza porta un tocado de plumas de color verde delineado en rojo. Véase para más detalle la **tabla 5**.

El jaguar del Pórtico 20 se encuentra cubierto por velos de sales que impiden su ideal apreciación, no obstante, se puede entrever que es muy parecido al del Pórtico 20a, que se ilustra en las **figuras 8 y 9**.

Las descripciones anteriores son una herramienta fundamental para poder continuar con el análisis, y para tener en cuenta todos los componentes que conforman cada uno de los símbolos para más adelante comprobar si es posible que se relacionen entre sí.

TABLA 3: MURALES DE “BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES – CONCHA” CUARTOS 18 Y 18 a

REPRESENTACIÓN	ELEMENTO	COLOR CT 18	COLOR CT 18A	TIPO Y COLOR DE DELINEADO
CONCHA - CORAZÓN	FORMA OVALADA	ROJO OSCURO		LÍNEA ROJO OSCURO
	VOLUTAS ENCONTRADAS	VERDE	AMARILLO	BANDA AZUL
	5 GOTAS	VERDE	AMARILLO	LÍNEA ACHURADA ROJO OSCURO
	6 PUNTOS ENTRE GOTAS	AZUL		-----
	BANDA TRANSVERSAL	ROSA		-----
BOCA HEXAGONAL	LABIOS	ROJO OSCURO		LÍNEA ROJO OSCURO
	DIENTES	BLANCO		LÍNEA ROJO OSCURO
VÍRGULAS	BANDA INTERIOR	ROJO OSCURO		-----
	BANDA EXTERIOR	AZUL		LÍNEA ROJO OSCURO
	CUADRETES	UNO ROJO OSCURO ENTRE DOS BLANCOS		LÍNEA ROJO OSCURO
	RELLENO	VERDE	AMARILLO	LÍNEA ONDULADA ROJO OSCURO
MARCO	GRECA DE VOLUTAS	ROJO Y ROJO OSCURO	-----	-----
	BANDA	-----	BLANCO Y ROSA	LÍNEA ROJO OSCURO
	ELEMENTO LOBULADO	ROJO OSCURO	ROJO	FRANJA BLANCA (CT 18) FRANJAS ROSA Y AZUL, LÍNEA ROJO OSCURO (CT 18A)
	FLOR DE 4 PÉTALOS	ROSA AZUL VERDE	ROJO AMARILLO	LÍNEA ROJO OSCURO Y FRANJA BLANCA
	ELEMENTO HELICOIDAL	ROJO, ROSA AZUL, AMARILLO	ROJO	LÍNEA ROJO OSCURO Y FRANJAS BLANCA Y AMARILLA

TABLA 4: MURALES DE “DIOS DE LA LLUVIA Y ALMENAS” CUARTO 19

REPRESENTACIÓN	ELEMENTO	SUBELEMENTO	COLOR	TIPO Y COLOR DE DELINEADO
DIOS DE LA LLUVIA	ROSTRO	ANTEOJERAS	BLANCO	LÍNEA ROJO OSCURO
		NARIZ	AZUL	-----
		OREJERAS	VERDE	LÍNEA ROJO OSCURO
		LABIO	ROJO OSCURO	-----
		DIENTES Y COLMILLOS	BLANCO	ROJO OSCURO
	ELEMENTO QUE CUELGA DE LA BOCA	CÍRCULO	VERDE	LÍNEA ROJO OSCURO
		ELEMENTOS LOBULADOS	VERDE OSCURO AMARILLO	LÍNEA ROJO OSCURO
		PLUMAS COLGANTES	ROJO OSCURO ROSA	LÍNEA ROJO OSCURO
	TOCADO	BANDAS ONDULADAS	UNA ROJA ENTRE DOS BLANCAS	LÍNEA ROJO OSCURO
		BANDA DE 5 NUDOS	ROJO OSCURO ROSA	LÍNEA ROJO OSCURO
		BORLAS	BLANCO	LÍNEA ROJO OSCURO
		FLECOS COLGANTES	AZUL	LÍNEA ROJO OSCURO
	ALMENAS	CUERPO	-----	ROJO OSCURO
PUERTA		-----	ROJO OSCURO	FRANJA ROSA
MARCO	FRANJAS	-----	UNA AZUL	-----
	GRECA DE VOLUTAS	-----	UNA ROJO OSCURO AZUL Y ROJO OSCURO	-----

TABLA 5: MURALES DE “JAGUARES ROJOS” PÓRTICOS 20 Y 20a

REPRESENTACIÓN	ELEMENTO	SUBELEMENTO	COLOR	TIPO Y COLOR DE DELINEADO
JAGUAR	ROSTRO	OJO	AMARILLO	LÍNEA ROJO OSCURO
		CEJA	AMARILLO AZUL	
		NARIZ	ROJO	
		LABIOS Y ENCÍAS		
		DIENTES Y COLMILLOS	BLANCO	
		LENGUA	ROJO	
	CUERPO	OREJA	ROJO	FRANJA AMARILLA
		TORSO	ROJO	LÍNEA ROJO OSCURO
		PATAS		
		COLA		
		CUTÍCULAS	ROJO OSCURO	
MANCHAS				
TOCADO	GARRAS PLUMAS	BLANCO VERDE		
MARCO	BANDA	-----	BLANCO	-----

1.7 Síntesis

Hasta ahora no es clara la procedencia de los constructores y pobladores de Teotihuacan, es muy probable que la sociedad fuera multiétnica y multilingüe, lo que se infiere de los hallazgos de materiales arqueológicos importados y objetos producidos en diversas regiones de Mesoamérica, presentes en muchos de los barrios y conjuntos habitacionales de la ciudad.

Cronistas como Ixtlixochitl, Torquemada y Clavijero, también sostuvieron que los toltecas construyeron la metrópoli. Esta idea, al parecer, se generó de la documentación escrita y los datos arqueológicos. Gamio y Beyer opinaban que sus pobladores podían ser otomíes, pero no es clara la postura del primero, quién siguiendo a los historiadores del XVI también creía que algunos habitantes de Teotihuacan eran toltecas.

La mayoría de los estudiosos citados en este capítulo, sostienen que la población original de Teotihuacan era del Golfo de México. Algunos autores sostienen que la evidencia osteológica, etnohistórica y de préstamo de palabras sugiere que el totonaco fue una de las lenguas de los constructores de Teotihuacan.

Existe la hipótesis de que se hablaba el náhuatl, Barthel afirma que el sistema de escritura se basó en el proto - náhuatl y parece ser que de éste derivaron otros sistemas de notación del Epiclásico y Posclásico en el centro de México, R. Millon apoya también la propuesta.

Muy probablemente, algunos signos y glifos el sistema de notación podían ser leídos en distintos niveles de comprensión, por ciertos grupos de la población plurilingüe. De cualquier manera no contamos con elementos suficientes para determinar si existió una filiación ni una lengua predominante en Teotihuacan.

En la ciudad hubo contacto directo y constante con varias regiones mesoamericanas durante el Clásico temprano; el área maya, el Golfo de

México, Oaxaca, Michoacán, Guerrero y Colima. Una de las causas de esta condición cosmopolita pudo haberse originado en el Preclásico, por el intercambio exogámico y el comercio entre las poblaciones de la Cuenca de México, entre muchos otros procesos complejos.

Existen más de dos mil conjuntos departamentales en la ciudad, aparentemente eran de carácter multifamiliar, en ellos predominaba una actividad productiva característica. Los conjuntos incluyen dentro de sí un cierto número de departamentos, a su vez compuestos por patios, cuartos, pórticos, pasillos, plataformas y otras estructuras arquitectónicas, un ejemplo de ellos es Tetitla.

Dentro de estas unidades eran muy importantes los complejos de tres templos, que se encuentran en la Cuenca de México desde el Preclásico, están formados por un patio cuadrangular de tamaño variable, delimitado por tres estructuras porticadas, un ejemplo es el Patio 18 de Tetitla.

Este patio se sitúa temporalmente en el periodo del 400 d.C. al 650 d.C. periodo que se deduce de fechamientos indirectos, generados mediante los hallazgos materiales asociados a estos espacios, principalmente entierros con ofrendas hallados en el Cuarto 18a de Tetitla. Para tener una fecha más certera es necesario obtener datos por técnicas de radiocarbono o arqueomagnetismo, aunque los contextos arqueológicos no siempre reúnen las características necesarias para aplicarlas.

Tetitla pudo haber sido un centro religioso, con patios de varios tamaños, que probablemente fueron usados como santuarios donde los habitantes o usuarios del conjunto realizaban sus rituales, dedicados muy a menudo a deidades patronas, en el Patio 18, las representaciones murales del dios de la lluvia refuerzan esta idea.

Es así como los conjuntos arquitectónicos tienen un significado dado por la forma, distribución y arreglo de sus recintos, así como un simbolismo coherente al cual contribuyen en gran medida las pinturas murales.

Los motivos más comunes tanto en los murales como en otras expresiones teotihuacanas, son personajes, animales, así como

deidades, probablemente relacionados con el poder político y religioso, todos ellos ataviados y frecuentemente armados.

La técnica de manufactura de la pintura mural es de gran calidad, esto evidencia la presencia de especialistas en la plástica, una fuerte inversión en mano de obra y materiales para su desarrollo, que resalta la gran importancia de la pintura mural como medio de comunicación para los grupos que manejaban dichos recursos.

La pintura mural teotihuacana era un medio de comunicación y cohesión. Encontramos múltiples signos, agrupados o aislados, expresados en elementos arquitectónicos, pinturas murales y diversos objetos. Algunos signos existían antes del florecimiento de la ciudad y otros persisten aún después de la dispersión de los teotihuacanos.

Una vez detalladas las particularidades de los conjuntos departamentales y descritos el Patio 18 de Tetitla y las pinturas murales que contiene, en el siguiente capítulo hablaré de las diversas opiniones e interpretaciones generadas por los especialistas en iconografía y símbolos teotihuacanos alrededor de las representaciones de los Cuartos 18 y 18a.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES – CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

Ahora es momento de extender los argumentos necesarios para sustentar que las representaciones de los Cuartos 18 y 18a se relacionan simbólicamente con el sacrificio de corazones. En algunos casos la representación teotihuacana de la boca que muestra los dientes está asociada a deidades o personajes teotihuacanos cuya naturaleza es sangrienta y posiblemente bélica.

En el caso de las gotas y otros signos que se refieren a líquidos, uno de los aspectos fundamentales a considerar es el color. En un enfoque elemental y naturalista, el rojo se relaciona con la sangre y el verde con el agua.

En esta composición se presenta un símbolo que puede representar a la vez un corazón, por su color rojo oscuro y una concha marina, por estar rematado por dos volutas y cinco gotas de color verde que resaltan su carácter acuático. El signo teotihuacano de las conchas bivalvas lleva, como en este caso, las volutas con gotas en la parte superior representando la charnela.

Tras esta breve introducción ahora se hablará de los diferentes símbolos que componen el mural, mediante un acercamiento historiográfico para dar a conocer las interpretaciones propuestas acerca de sus significados.

2.1 La boca que muestra los dientes como signo de la “gran diosa”

Seler fue uno de los primeros en hablar de la posible existencia de una deidad femenina del agua en Teotihuacan, posiblemente materializada en la escultura monumental de piedra, identificada como Chalchitlicue. En este caso es factible asegurar que se trata de una diosa ya que lleva falda y *quechquemitl*⁸⁷ (figura 10).



**Figura 10: Escultura monumental de piedra
Identificada como Chalchitlicue (Séjourné, 1966c)**

En cuanto al signo de la boca que muestra los dientes, ha sido tomado por varios autores como una característica del lado destructivo de la gran diosa de Teotihuacan. Esther Pasztory fue la primera en hablar de esta deidad femenina, en su disertación doctoral acerca de las pinturas de

⁸⁷ Seler. *Op cit.* 1992. p. 193

Tepantitla⁸⁸ escrita en 1971 pero publicada hasta 1976⁸⁹ y posteriormente retoma el tema en el *XL Congreso Internacional de Americanistas* de 1973. Identifica como uno de sus diversos atributos a la boca que muestra los dientes superiores e inferiores. La asoció a la guerra y al sacrificio, para ella la boca significa fuego y destrucción.⁹⁰

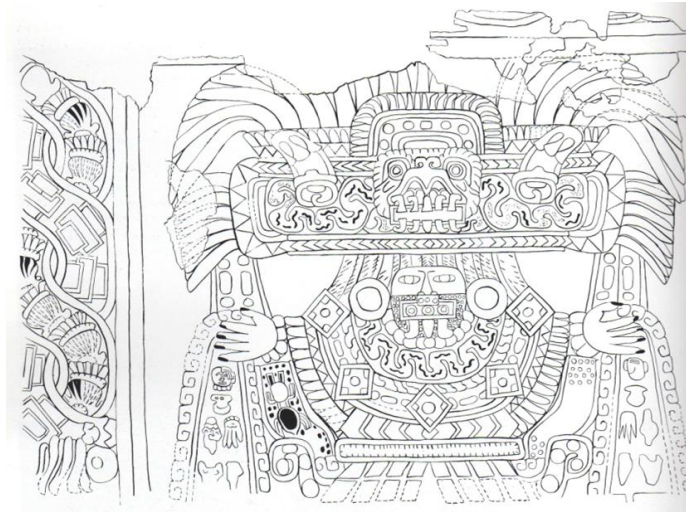


Figura 11: Deidad de Tetitla. (de la Fuente, 1995)

Pasztory propuso originalmente que en Teotihuacan existe una diosa comparada con la Xochiquetzal azteca, la llamó “gran diosa”. Identifica con dos tipos de figuras que aparecen en diversos murales, sus aspectos creadores y destructores. El lado constructivo lo ejemplifica con tres figuras, que considera una sola, la deidad de Tepantitla, los Tlaloc de jade y las figuras del Templo de la agricultura (**figuras 11 – 13**). Indica que todas ellas comparten la plataforma - cueva – montaña, una máscara para

⁸⁸ Pasztory, Esther. *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Nueva York. Garland Publishing. 1976.

⁸⁹ Paulinyi, Zoltán. “The “Great Goddess” of Teotihuacan. Fiction or Reality?”. En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 17. No. 1. Primavera 2006. EE UU. Cambridge University Press. p. 1.

⁹⁰ Pasztory, Esther. “The gods of Teotihuacan: Approach in Teotihuacan Iconography”. En: *Atti del XL congresso internazionale degli americanisti*. Vol. I. Roma y Genova. 3 – 10 de Settembre 1972. Tilgher – Génova. p. 147 – 159.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

ojos o cara, una nariguera con pendientes, emblema de pájaro y manos divinas, aparentemente relacionadas con la fertilidad.⁹¹

Esta interpretación me parece muy forzada, ya que las figuras del Templo de la agricultura únicamente comparten con las otras dos la nariguera. Por su lado las figuras de Tetitla y Tepantitla, en efecto coinciden en los atributos enlistados y es muy probable que representen a la misma deidad.

Ambas comparten la máscara y nariguera de piedra verde, el tocado con la cabeza de pájaro al centro y las manos dadivosas. Las dos figuras aparecen asociadas a símbolos helicoidales; en Tepantitla en el tronco del árbol florido y en Tetitla en la cenefa que los enmarca, además las dos se posan en una especie de plataforma que emana vírgulas hacia los lados. Estos cuatro atributos en común nos hablan de un solo numen, cuyo género y funciones específicas aún son difíciles de precisar (**figuras 11 y 12**).

Otros rasgos de la gran diosa según Berlo, son manos divinas, tocado y nariguera con colmillos. Al igual que Pasztory, von Winning identifica a la deidad en las figuras del Pórtico 12 de Tetitla llamadas Diosas de jade, en la del Tlalocan de Tepantitla y en la gran escultura de Coatlinchan hoy ubicada afuera del Museo Nacional de Antropología, en Avenida Reforma de la Ciudad de México.⁹²

La denominación de Xochiquetzal teotihuacana no tuvo eco en el ámbito académico, pero a partir de estos ensayos de Pasztory, autores como Berlo, Taube, Clara y René Millon apoyaron la idea de la preponderancia del culto a una deidad femenina en Teotihuacan, buscando romper con la preeminencia del dios de la lluvia teotihuacano, planteada por la mayoría

⁹¹ *Ibidem.* p. 152 – 157.

⁹² Berlo, Catherine. “Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered”. En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the city of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 133, 132 y 136.
von Winning, Hasso. *La Iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*. México. IIE. UNAM. Tomo I. (Estudios y Fuentes del arte en México) 1987. p. 135, 136, 138.

de los estudiosos del tema. Se le atribuyen a la diosa la necesidad de ofrendas sacrificiales, el patronato de las aguas terrestres y la guerra.⁹³



Figura 12: Deidad de Tepantitla. (López Austin, 2000)

Siguiendo a Pasztory, Clara Millon sitúa a la gran diosa como uno de los más poderosos númenes en Teotihuacan. La autora indica que como el dios de la lluvia, aquella se manifiesta en diferentes papeles y contextos, por lo que considera más preciso hablar de un complejo de la gran diosa. A ésta se le han atribuido influencias malévolas y benévolas; la autora asocia la boca de dientes descubiertos con los aspectos malignos.⁹⁴

A continuación se muestran las tres pinturas, en las que según Pasztory se representa el aspecto destructivo de la gran diosa. Afirma que los

⁹³ Millon *Op cit.* 1988. p. 359.

⁹⁴ Millon, Clara. “Great Goddess Fragment”. En: Kathleen Berrin. (compiladora). *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. San Francisco. The Fine Arts Museums of San Francisco. 1988. p. 228.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

atributos faciales que la definen son ojos humanos y un juego de voraces dientes enmarcados por gruesos labios. Asocia arbitrariamente este lado maligno de la gran diosa con cráneos, con el emblema de “x” y círculo, el glifo de cuatro partes y el de ojo de reptil.⁹⁵

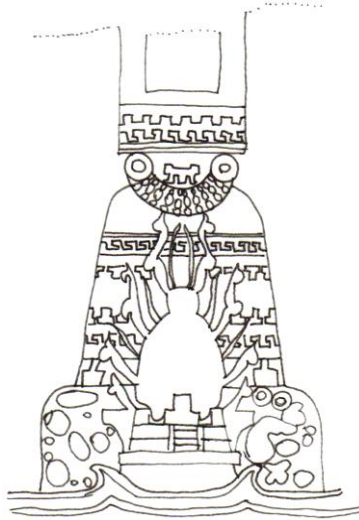


Figura 13: Deidad del Templo de la Agricultura
(Basado en de la Fuente, 1995)

Uno de los murales que Pasztory usa para sustentar su hipótesis es el “Mural de los glifos” procedente del Conjunto del sol o zona 5A, los símbolos que para la autora identifican a esta figura con la “gran diosa” son la plataforma similar a la de la deidad de Tetitla, una “x” y el glifo de ojo de reptil en el centro del pecho, la boca dentada y la flor cuádrípétala en el tocado⁹⁶ **(figura 14)**.

El segundo es de Tetitla y se le ha llamado “Señora del nopal”, ya que porta como orejeras tres elementos que han sido interpretados como nopales floridos,⁹⁷ Pasztory identifica aquí a la diosa por los labios rojos

⁹⁵ Pasztory. *Op cit.* 1972. p. 152 – 157.

⁹⁶ *Ibidem.* p. 154.

⁹⁷ Fuente, de la. *Op cit.* p. 259 – 260.

enseñando los dientes, pero no explica porqué considera a esta imagen como destructiva (**figura 15**).

El tercero es un mural del Palacio de los jaguares, en el que aparece de frente la cabeza de un personaje; los supuestos atributos de la gran diosa son la boca, la cruz del centro, el tocado rectilíneo y los cráneos (**figura 16**).

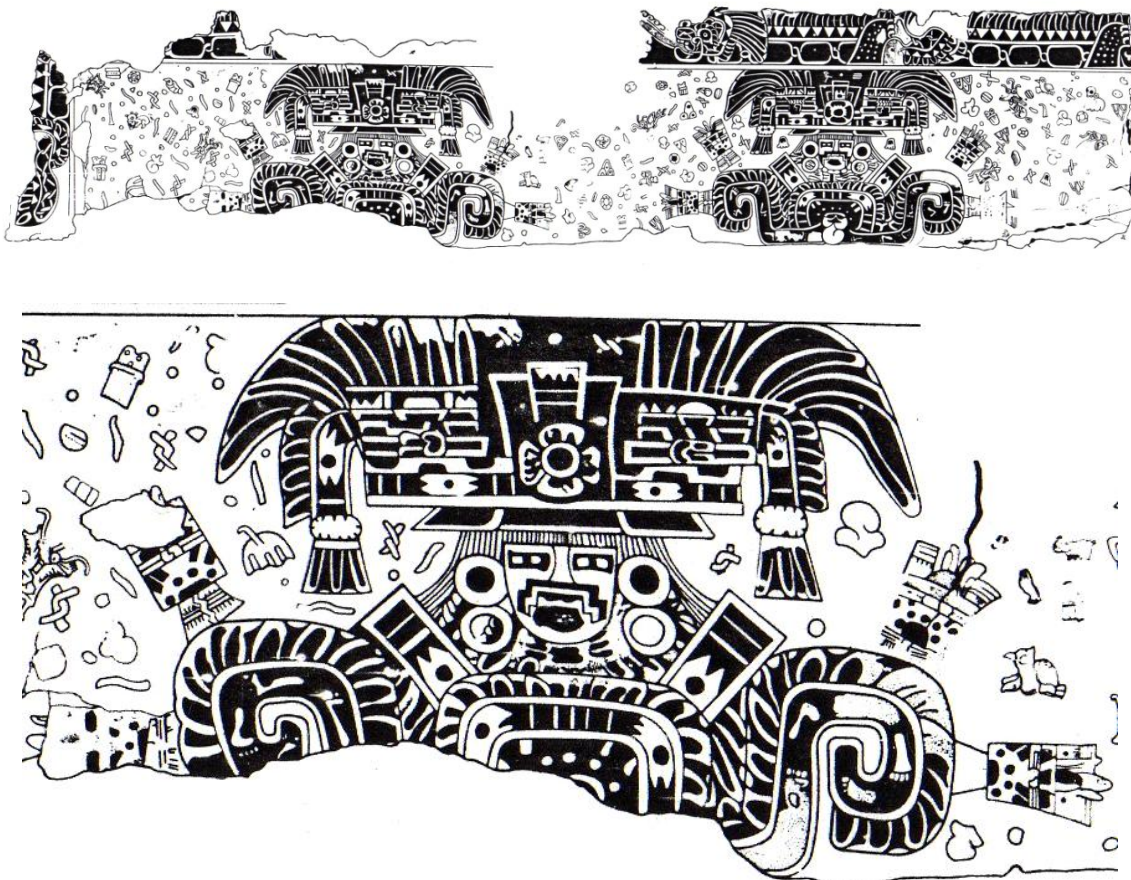


Figura 14: Mural de los glifos, procedente del Conjunto del sol. (Langley, 1993)

En cuanto al tocado rectilíneo es probable que la autora lo resalte como atributo de la gran diosa ya que es similar al de las figuras de Tetitla y Tepantitla, pero los tocados del mural de los glifos y de la pintura de la

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

zona 5A son diferentes, razón suficiente para descartar este elemento como un signo que determina a la supuesta gran diosa.

Las tres pinturas anteriores sólo tienen en común la boca que muestra los dientes, no obstante, este signo no es suficiente para definir a una deidad específica, ya que aparece asociada a muy diversos personajes y símbolos. Los ejemplos que escoge Pasztory son composiciones únicas en Teotihuacan y conforman contextos iconográficos muy distintos entre sí.



Figura 15: Pintura mural de “Señora del nopal”, Tetitla. (Séjourné, 1966b)



Figura 16: Deidad del Palacio de los jaguares. Patio 20, mural 3. (Miller, 1973 y Sugiyama, 1988)

Con los elementos disponibles no es posible afirmar que ninguna de las tres representaciones se trate de una deidad, tampoco se han definido del todo los rasgos distintivos del género femenino en las convenciones de representación teotihuacanas, sólo mediante la vestimenta puede inferirse. Por otro lado, el significado de la boca, aunque aún permanece impreciso, no se limita a aspectos destructivos.

En años recientes, Paulinyi hizo una revisión crítica del concepto de gran diosa, desarrollado por Pasztory, seguida por otros investigadores como Taube, von Winning y Berlo. Paulinyi concluye que la boca que muestra los dientes no es necesariamente un símbolo de la diosa, ya que aparece como parte de otros personajes o deidades del panteón teotihuacano, de los que conocemos pocos detalles.⁹⁸

Paulinyi advierte que la asociación rotunda de la diosa con la boca que muestra los dientes y con otros elementos como las manos dadivosas de color amarillo, es muy arriesgada si no se considera a los otros personajes o deidades que también los lucen. No se observa ninguna correspondencia entre estos elementos que nos pueda llevar a concluir que estos símbolos representen a una sola deidad, sino a varias.⁹⁹

Para este autor, la boca no sólo está relacionada con aspectos malignos y destructivos, sino que aparece en otras imágenes que expresan nexos con la vegetación y muy probablemente con la fertilidad¹⁰⁰ (**figura 25**). Paulinyi concluye que no hay pruebas que acrediten la existencia de la gran diosa, personaje artificiosamente creado detrás del que hay por lo menos seis diferentes dioses y diosas.¹⁰¹

Para Couvreur la seductora propuesta de Pasztory sobre la existencia de la gran diosa convenció a la mayoría de los estudiosos de Teotihuacan. Después de hacer un análisis de las imágenes concluye que la supuesta

⁹⁸ Paulinyi, *Op cit.* 2006. p. 6 – 10.

⁹⁹ *Ibidem.* p. 12 – 13.

¹⁰⁰ *Ibidem.* p. 13.

¹⁰¹ Paulinyi, Zoltán. “La tierra como ser viviente en el arte teotihuacano” En: *Indiana*. No 24. 2007. Berlín. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Prusiano. p. 318.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

deidad no dispone de atributos específicos, ni de iconografía propia, ni de un campo simbólico preciso y coherente, además de que es hipotético que sea femenina.¹⁰²

Algunas partes del cuerpo, como las manos y la boca se han tomado como símbolos diagnósticos de la gran diosa, pero no es posible asegurar existencia del numen como tal. El conjunto de los dioses de la religión teotihuacano se vislumbra extenso, pero faltan estudios que identifiquen y delimiten el simbolismo de cada deidad.

El posible significado de la boca que muestra los dientes está en función de los signos que la acompañan. La encontramos también expresada de forma naturalista, como parte de rostros zoomorfos y antropomorfos.

Aparece como un glifo independiente, por ejemplo en el Patio 18 y en el Tlalocan de Tepantitla (**figuras 2 y 27**). Para Taube la boca, o las representaciones de manos pueden tener valores semánticos o fonéticos.¹⁰³

Los significados de la boca que muestra la dentadura parecen muy variados, lo que sucede también con otros signos teotihuacanos, resaltando la existencia de un sistema pictográfico de representación desarrollado.

Una vez aclarado que este signo no se reduce a ser un elemento diagnóstico y mucho menos exclusivo de la hipotética gran diosa, ahora se hablará de otros entornos iconográficos en los que se manifiesta.

¹⁰² Couvreur, Aurélie. *La religion de Teotihuacan (Mexique). Etude iconographique et symbolique des principales divinités teotihuacaines*. Bélgica. Université Libre de Bruxelles. Tesis de doctorado en historia del arte y arqueología. 2004 – 2005. p. 80 – 84.

¹⁰³ Taube. Karl. *The Writing System of Ancient Teotihuacan*. Barnardsville y Washington. Center for Ancient Mesoamerican Studies. 2000. (Ancient Mesoamerica). p. 28.

2.2 La boca en contextos de sacrificio

Uno de los datos que demuestran que la representación de “Bocas con vírgulas y corazones - conchas” puede tener una conexión con el sacrificio, se encuentra en el contexto arqueológico del Cuarto 18a.

En este recinto se descubrió un entierro de dos individuos, entre los objetos que conformaban sus ofrendas funerarias, se halló un vaso estucado y pintado al fresco asociado a cada persona.¹⁰⁴

Uno de los vasos tiene la representación de un personaje con atributos y tocado muy similares al del Patio blanco de Atetelco, en ambos casos lleva en la mano levantada un cuchillo atravesando un corazón que gotea sangre, este líquido representado por un elemento lobulado de color rojo. El contexto iconográfico descrito denota un ritual en el que se involucraba el sacrificio y ofrenda de corazones **(figuras 17 y 18)**.

Es innegable que los personajes del vaso estucado de Tetitla y del Patio blanco son muy similares. Ambas representaciones comparten anteojeras con una marca facial horizontal entre los ojos y la nariz y un tocado muy similar. Langley menciona que estos detalles en el rostro parecen formar parte de una máscara que puede tener relación con el dios de la lluvia¹⁰⁵ **(figuras 17 – 20, 49 A y B)**.

En la cenefa que enmarca la escena del Patio blanco se pintó el mismo personaje de frente representado sólo por la cabeza **(figura 20)**, su boca es idéntica a la que se representa en los murales de los Cuartos 18 y 18a.

Ante la semejanza entre estas representaciones es posible afirmar que los grupos que ocuparon Tetitla, Atetelco y otros conjuntos contemporáneos

¹⁰⁴ Sempowsky. *Op cit.* 1999. p. 488.

¹⁰⁵ Stocker, Terry y Kate Howe. “Reconsideraciones del elemento trilobulado en Mesoamérica: examen de los datos, interpretaciones sobre su continuidad y sugerencias para investigaciones futuras.” En: *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH*. 2^a época. #30. Mayo – agosto. 2003. México. INAH. p. 98.
Langley. *Op cit.* 1988. p. 75 y 251.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

estaban relacionados de alguna manera, lo que aquí se refleja iconográficamente.

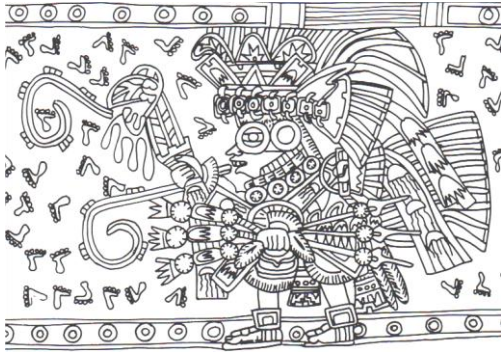


Figura 17: Personaje con anteojeras, muestra los dientes y porta un cuchillo que atraviesa un corazón con gotas de sangre. Atetelco, Patio Blanco. Pórtico 3, murales 1-3. (de la Fuente, 1995)



Figura 18: Personaje representado en el vaso estucado encontrado en el Cuarto 18a del Patio 18 de Tetitla. (Basado en Séjourné, 1966a)



Figura 19: Vaso encontrado en el cuarto 18a de Tetitla. (Séjourné, 1966a)

Los símbolos que aparecen en los murales de los Cuartos 18 y 18a pueden representar, de una manera muy abstracta, las escenas indirectas de

sacrificio que se expresan en detalle en el vaso estucado y en el Patio blanco.



Figura 20: Personaje con anteojeras muestra los dientes y porta tocado con cuchillos y collar de chalchihuites. Detalle de la cenefa del mural de la figura 15. (de la Fuente, 1995)

En Teotihuacan, existe otro ejemplo del Edificio 5 de la Pirámide de la luna, forma parte del imponente Entierro 6, fechado en 250 - 300 d. C. Conformado por 12 osamentas humanas, 10 de ellas decapitadas y otras de 41 animales diversos; cánidos, felinos y aves rapaces. Se encontraron como ofrenda 9 pares de excéntricos de obsidiana, una figura de madera y mosaicos de piedra verde que puede tratarse de la representación de una deidad o un personaje de alto rango, además de vasijas Tlaloc, entre otros artefactos.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Zavala, Manuel (editor). “Nuevos hallazgos en la pirámide de la luna”. En: *Artes e historia de México*. http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=19112004132042. Consultado el 11 de Junio de 2007.

Sugiyama, Saburo y Lenardo López Luján. “Dedicatory Burial/Offering Complexes at the Moon Pyramid at Teotihuacan. A Preliminary Report of 1998 – 2004 explorations”. En:

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

La boca de la figura de mosaicos de piedra verde del Entierro 6, que data del 300 d. C.¹⁰⁷ tiene una sorprendente similitud con las bocas que se representan en la pintura teotihuacana.

A pesar de la diferencia temporal entre el Entierro 6 y los murales del Patio 18, fechados para el 400 – 650 d. C. este es otro ejemplo de la presencia de este símbolo de la boca enseñando los dientes asociada al sacrificio, en este caso en el rostro de un personaje que jugó un rol protagónico durante el depósito ritual que tuvo como resultado este entierro **(figura 21)**.



Figura 21: Figura de piedra verde de la Pirámide de la luna.
(Foto Proyecto Pirámide de la luna, 2004)

Ancient Mesoamerica. Vol. 18. No 1. Primavera 2007. EE UU. Cambridge University Press. p. 143.

¹⁰⁷ Sugiyama, Saburo y Leonardo López Lujan (editores). *Sacrificios de consagración en la Pirámide de la Luna*. México. 2006. CONACULTA. INAH. MTM. Arizona State University. p. 39.

Estas figuras antropomorfas de piedra verde probablemente representaban dioses o ancestros divinos que, para Sugiyama y López Luján, eran los responsables de los rituales de sacrificio, llevados a cabo como dedicatoria al monumento que se construía.¹⁰⁸

Cambiando a otro caso en Teotihuacan, en el mural de coyotes y venado vemos como las caras de los dos cánidos representados de perfil casi se tocan, el venado en medio las separa, de modo que si se juntaran podrían formar una boca entera que es muy similar al signo que se viene discutiendo en este capítulo. En esta pintura uno de los cánidos toca con las garras el corazón del venado, probablemente una metáfora del sacrificio humano, tema al que regresaré en el quinto capítulo (**figura 22**).

Existen en Mesoamérica muchos ejemplos de este tipo de composición llamada anatropismo, que puede sugerirse en la pintura de coyotes y venado, la unión de dos rostros idénticos que se tocan y se representan en espejo, resultan en una unidad (**figuras 22 y 24b**).

En un mural del Palacio del Quetzalpapálotl, a la fecha desvanecido por los agentes de intemperismo, del cual sólo contamos con el dibujo publicado por Miller, se observa una idea muy similar expresada de manera más abstracta que los rostros de los coyotes. Dos perfiles de felino se tocan formando una cara de frente, debajo de las fauces de los animales se ubica un corazón, esta representación puede tratarse de un escudo o emblema (**figura 23**).

Estos casos son interesantes ya que demuestran que este tipo de boca además puede tener relación con animales feroces como cánidos y felinos que pueden ser representantes de linajes o grupos militares.

Otro ejemplo de ello es el mural que se ilustra en la **figura 25**, vemos a la boca rodeada de una banda que termina en garras de felino. Otro ejemplo de ello es una cabecita de felino hecha de cerámica que pertenece a la

¹⁰⁸ Sugiyama y López Luján. *Op cit.* 2007. p. 141.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

colección de Seler procedente de San Miguel Amantla, cuyo rostro muestra el mismo tipo de boca¹⁰⁹ (**figuras 24 y 26**).



Figura 22: Mural de venados y coyote. (Berrin, 1988 y Latsanopoulos, 2008)

¹⁰⁹ El trabajo de Seler sobre la cultura teotihuacana muestra numerosos ejemplos de figurillas de cerámica de tres sitios de Azcapotzalco, Santa Lucía, San Miguel Amantla y Santiago Ahuizotla, entre estas piezas hay ejemplos de una definitiva influencia teotihuacana, lo que se ve claramente en las representaciones de Tlaloc. Para Seler hubo habitantes teotihuacanos en estos sitios.

Ver:

Seler. *Op cit.* 1992. p. 199 – 202.

Brambila, *Op cit.* p. 264 – 268.

Estos sitios que forman parte de la zona Ahuizotla – Amantla ubicada en la actual delegación Azcapotzalco, donde se han encontrado restos de cerámica preclásica, teotihuacana y azteca, entre los que destacan figurillas y tiestos decorados en bajo relieve con símbolos teotihuacanos. El sitio fue contemporáneo a Teotihuacan, y el apogeo de la influencia de la metrópoli se dio entre el 450 al 650 d. C.

Ver:

Córdoba, Luis y Raúl García. “San Miguel Amantla como “centro provincial durante el Clásico”. En: *La época Clásica: Nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Amalia Cardos de Méndez. (coordinadora). México. INAH. 1990. p. 205 – 220.



Figura 23: Jaguares con corazón que presentan anotropismo.
(de la Fuente, 1995)

Aunque las composiciones en las que aparece la boca son muy variadas en cuanto a su simbolismo, es innegable que de alguna manera está relacionada con el sacrificio, con animales feroces, cánidos y felinos, así como con personajes y deidades sacrificadores y sacrificantes; sobre estos términos se hablará en el capítulo final.

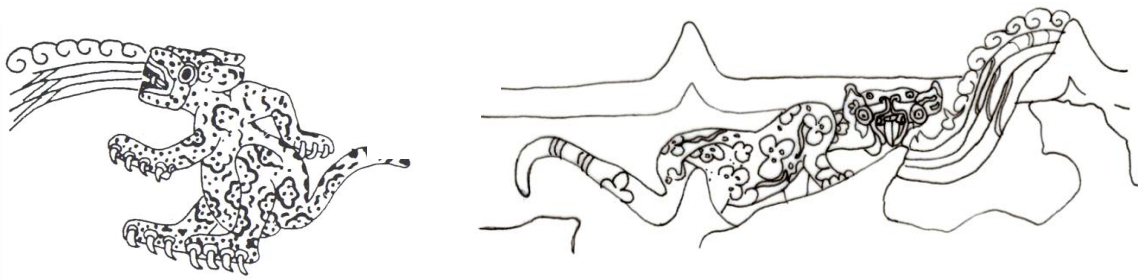


Figura 24 A y B: Representación naturalista de jaguares, detalles del Mural de Animales mitológicos. (A: Sugiyama, 1998. B: basado en de la Fuente, 1995)

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

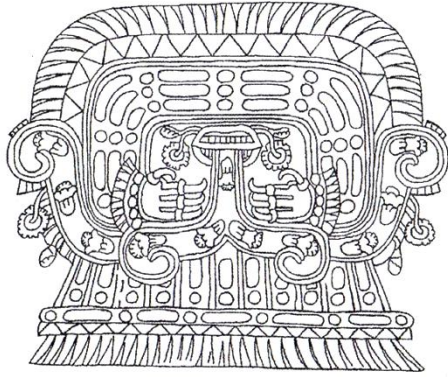


Figura 25: Fragmento de pintura mural donde vemos la boca con vírgula enmarcada por una banda que termina en garras de jaguar. (Paulinyi, 2007)



Figura 26: Cabezas de figurillas de cerámica de San Miguel Amantla (Foto: Colección Seler. IAI - PK. Berlín)

2.3 La boca en otros contextos iconográficos teotihuacanos

Poca o nula es la información y las interpretaciones ofrecidas por los autores acerca de la boca como un símbolo autónomo e independiente, ni de su posible significado cuando aparece asociado con otros personajes teotihuacanos.

Pasztory también cree que la boca abierta mostrando dos hileras de dientes puede ser un emblema independiente con significado propio en la iconografía teotihuacana. Le otorga la función de una palabra que significa fuego, destrucción, guerra o sacrificio.¹¹⁰ Todo ello para reforzar su idea de que cuando la boca forma parte del rostro de las deidades enfatiza sus aspectos destructivos, en particular de la ilusoria gran diosa.



Figura 27: Detalle del Tlalocan de Tepantitla. (Basado en de la Fuente, 1995)

Langley le otorga el mismo significado que Pasztory e indica que la boca en su forma incorpórea, es decir aislada, es relativamente rara.¹¹¹ El Patio 18 es uno de los casos en que la encontramos como un signo que no forma

¹¹⁰ Confrontar: Pasztory. *Op cit.* 1972. p. 158.

¹¹¹ Langley. *Op cit.* 1986. p. 312.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

parte del rostro de ningún personaje o divinidad, aunque muy probablemente representando un grupo o linaje.

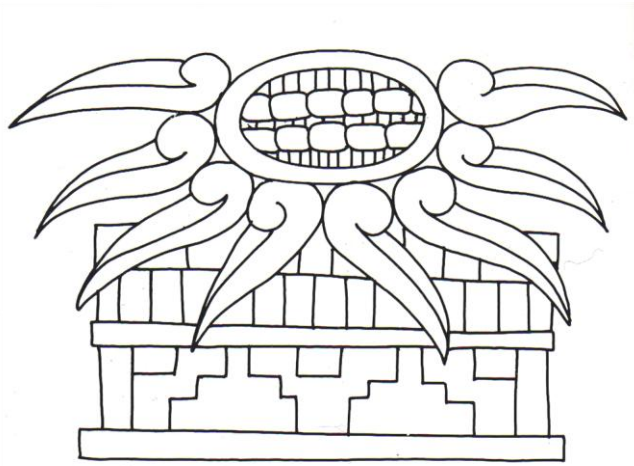


Figura 28: Mural del Patio 8 de Tetitla. “Boca con Flamas” (de la Fuente, 1995)

En el Tlalocan de Tepantitla algunos personajes están asociados con una vírgula de sonido que sale de sus bocas, en algunos casos acompañada de diversos signos, que probablemente califiquen la sonoridad, ya sean palabras, cantos o aliento expresados por cada figura. El signo de boca aparece aislada pero asociada a una vírgula del sonido representada cerca de la cabeza de un personaje, de la pequeña boca brotan dos vírgulas hacia lados opuestos, una de ellas es una greca de volutas y la otra está formada por una doble banda con cuadretes o cuentas (**figura 27**). Esta representación es muy similar a las del Patio 18; el signo de boca que muestra los dientes con dos vírgulas.

En el ejemplo anterior, cerca de algunos personajes aparece una vírgula de sonido con un glifo que posiblemente los distinguía.

De cualquier manera existen otras opiniones, Uriarte considera que la boca que muestra los dientes es una alusión del acceso al inframundo.¹¹² Por otro lado, Angulo indica que se trata de un coleóptero, posiblemente un escarabajo acuático y que las vírgulas representan el ruido propio del insecto al volar.¹¹³ Paulinyi afirma que en este caso la boca funge como un glifo.¹¹⁴

Taube nos da otro ejemplo, la boca con flamas que aparece en el mural del Patio 8 de Tetitla. Considera que es un glifo emblema, y que algunos de sus componentes tienen valores semánticos o fonéticos. Reforzando además la idea de que las bocas o las manos no siempre están relacionadas con la gran diosa¹¹⁵ **(figura 28)**.

Otra imagen en la que aparece la boca está en dos fragmentos de mural procedentes de Techinantitla, un ejemplar a la fecha se encuentra en Berlín, otro pertenece a una colección particular anónima¹¹⁶ **(figura 25)**. La boca está envuelta por una banda que termina en garras, posiblemente de felino. A los lados de esta boca brotan vírgulas, además de las plantas iguales a las que tradicionalmente nacen de la boca del dios de la lluvia. Un análisis más detallado de esta imagen pueda dar luz sobre la relación que existe entre los felinos, la boca que muestra los dientes y el dios de la lluvia, retomaré esta idea más adelante.

Pasztory también relaciona esta composición con la gran diosa, por los lirios acuáticos que brotan de la boca y las volutas de agua con flores, ella asegura que el tema central es la naturaleza y la fertilidad sobre las que la

¹¹² Uriarte, María Teresa. *Las pinturas de Tepantitla en Teotihuacan. Una nueva lectura*. México. UNAM. FF y L. 1991. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. p. 87.

¹¹³ Angulo, Jorge. “Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”. En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora). *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Tomo II. p. 91.

¹¹⁴ Paulinyi. *Op cit.* 2007. p. 329.

¹¹⁵ Taube. *Op cit.* 2000. p. 27 y 28.

¹¹⁶ Pasztory, Esther y Kathleen Berrin. (editoras). *Teotihuacan. Art from the City of Gods*. EE UU. The Fine Arts Museums of San Francisco. Thames & Hudson. 1994. p. 195.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

diosa tiene control, por ello afirmando que el numen es a la vez creación y destrucción.¹¹⁷

Sobre este mural Paulinyi sostiene que las bocas siempre se representan en contextos acuáticos o de tierra y son fuente de agua y fertilidad. Los espirales de voz indican que la boca está viva y activa, entonces esta pintura es una representación simbólica de la tierra como ser vivo. Para él probablemente es la entrada al interior de la tierra y parece tener una correspondencia con las cuevas, significando profundidad. Afirma que las garras de jaguar y las manos califican a este ser como fuente de abundancia con una connotación general de agua – tierra – fertilidad.¹¹⁸

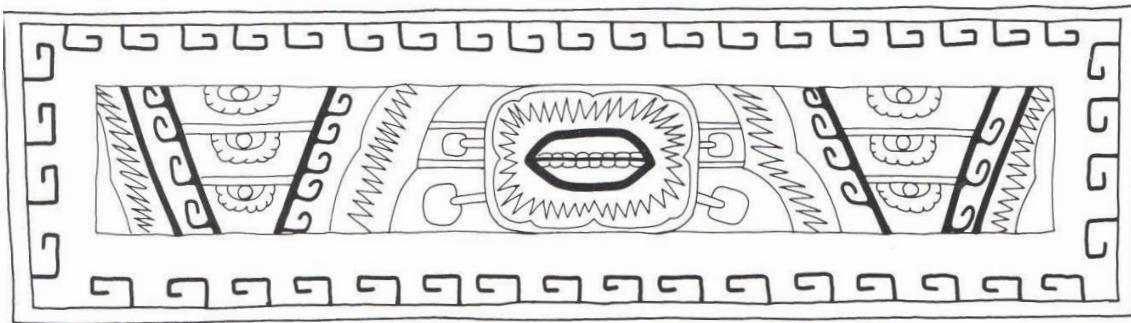


Figura 29: Boca radiante dentro de un glifo de montaña, acompañada por símbolos de agua y líquido enmarcado con greca de volutas. Patios de Zacuala, Plataforma 5, murales 1-3. (de la Fuente, 1995)

En un mural de los Patios de Zacuala, se observa la boca rodeada por símbolos acuáticos. Alrededor de ella un resplandor, están presentes bandas con ojos, grecas de volutas y bandas en zigzag. Paulinyi las interpreta como el brillo sobre la superficie del agua, para él es la boca del agua misma¹¹⁹ **(figura 29)**.

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ Paulinyi. *Op cit.* 2007. p. 331 y 334.

¹¹⁹ *Ibidem.* p. 328.

La boca aparece en escenarios muy diversos y no es posible restringirla a entornos de creación ni de destrucción. En el estado en el que se encuentra el estudio de este signo es imposible determinar los alcances de sus relaciones y significados. Lo que si es posible asegurar es que la boca fungió como un glifo, cuyo valor semántico y fonético depende de los signos que le acompañan.

Es claro que la boca enseñando la dentadura es un signo polivalente, en Teotihuacan la encontramos asociada tanto al simbolismo de sacrificio, como al acuático y de fertilidad, por lo que debe evaluarse cada caso en el que aparece para proponer un posible significado. Ahora hablaré de casos fuera de Teotihuacan en el que también se aprecian estas cualidades polisémicas.

2.4 La boca en otros contextos iconográficos mesoamericanos

Un posible caso del Formativo, es un ejemplar excepcional de pintura rupestre que Paulinyi califica de estilo teotihuacano, realizada en un abrigo rocoso de Chalcatzingo. Ahí la boca se ubica en la base de un motivo de cerro, está claro que salían de ella dos grandes espirales que se enrollaban hacia adentro. El autor supone que corresponde a la boca de un cerro y por extensión, de la tierra¹²⁰ (**figura 30**). Paulinyi ignora en su interpretación que los cerros generalmente son topónimos y que pudieron usarse en Chalcatzingo.

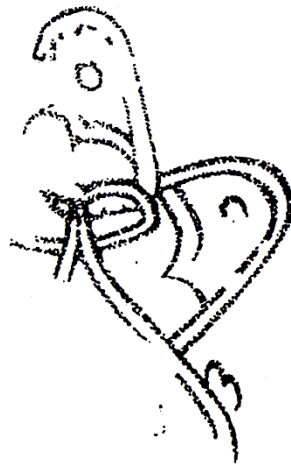


Figura 30: Pintura rupestre de Chalcatzingo. (Grove, 1987)

Durante el Clásico teotihuacano queda claro que este tipo de signos demuestran que en esta cultura dominaba un sistema de notación desarrollado con altos niveles de abstracción, lo que parece haberse transmitido a culturas contemporáneas y a otras después de la caída de la ciudad.

¹²⁰ Paulinyi. *Op cit.* 2007. p. 329.

Una representación muy similar a la del personaje del Patio blanco de Atetelco es el retrato de K'inich Yax K'uk Mo', fundador del linaje de los gobernantes de Copán, el dignatario maya aparece con los labios gruesos mostrando los dientes y anillos alrededor de los ojos (**imagen 31**).



Figura 31: Kinich Yax Kuk Mo, fundador de la dinastía de gobernantes de Copán.
(Tomado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6709/florescano/67florescano06.html>: 2010)

Los textos mayas nos dicen que su poder duró desde el 426 - 427 al 437 d. C. la evidencia epigráfica e iconográfica sugiere que era un rey guerrero, aparentemente vinculado con Tikal y con Teotihuacan, quien fundó una dinastía en la ciudad de Copan por medio de conquistas militares. Construyó el edificio Hunal, decorado con pinturas murales y con talud tablero en donde se cree que el dignatario residía, realizaba rituales y fue enterrado. Se ha encontrado en Hunal cerámica estucada y decorada al

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

estilo teotihuacano y del tipo anaranjado delgado, importada del centro de México.¹²¹

No es posible asegurar que el gobernante maya tenga una relación directa con los personajes de las pinturas del Patio blanco, no obstante es muy posible que la representación de personajes poderosos con labios y dientes prominentes, se trate de una convención simbólica.

De cualquier manera, los anillos alrededor de los ojos también se relacionan con el poder político y militar y es muy probable que sus portadores se relacionen con el dios de la lluvia.

En el Epiclásico, otros personajes de gruesos labios y dientes expuestos son los vencedores del mural de la Batalla de Cacaxtla, quienes son para Martha Foncerrada olmecas - xicalancas teotihuacanizados, de tosco perfil y agresiva boca abierta que muestra los dientes **(figuras 40, 41, 55 y 56)**. Éstos portan prendas o insignias de jaguar y del dios de la lluvia, así como elementos de mar que podrían indicar su origen costeño, además del signo de año teotihuacano.¹²²

Los vencedores además están asociados con un glifo conformado por un medallón rojo moldurado, del que penden tres largas gotas de sangre. El óvalo inscribe un diseño oblongo que representa esquemáticamente el corte longitudinal de un corazón humano, dos pequeñas bandas lo cruzan en su interior. También incluye un disco color turquesa dividido en cuatro, que parece ser mordido por cuatro dientes blancos que salen de una encía igualmente azul **(figura 32)**. En uno de los relieves de la Pirámide de la serpiente emplumada de Xochicalco, se observa un glifo similar, compuesto de una dentadura vista de perfil que está frente a un círculo dividido en cuartos **(figura 33)**.

¹²¹ Sharer. *Op cit.* 2001. p. 144 – 146.

Nielsen. *Op cit.* 2003. Tomo I. p. 224 – 225.

¹²² Foncerrada, Martha. “Los signos glíficos relacionados con Tláloc en los murales de la Batalla en Cacaxtla”. En: *Anales de IIE*. México. UNAM. Vol. XIII. Tomo I. No 50. 1982. p. 26.

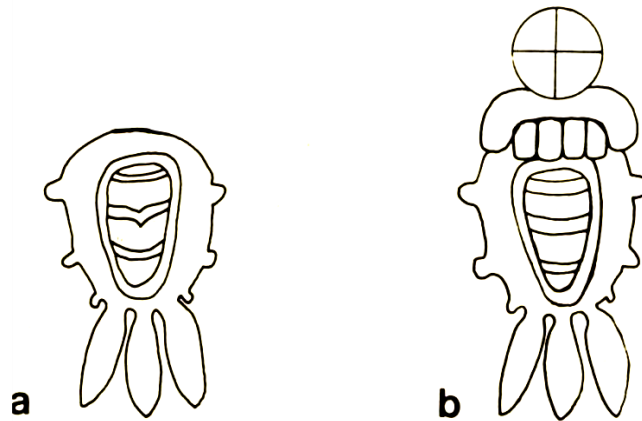


Figura 32: Glifo de “corazón o sangre” de la Batalla de Cacaxtla.
(García Cook, 1995)



Figura 33: Detalle de la Pirámide de la serpiente emplumada de Xochicalco.
(García Cook, 1995)

Para Foncerrada estos dientes representan la boca de Tláloc y simbolizan el agresivo canto o grito guerrero en acción y como tal adjetiva la idea del corazón que sangra contenida en el glifo al cual se superpone.¹²³

Michel Graulich quien considera que este glifo es un locativo:

“...El círculo cuatripartito suele referirse a la turquesa (*xiuitl*), mientras que en los códices aztecas, como el Mendocino, los dientes, *tlantli* en náhuatl, deben indicar por homofonía el sufijo locativo —*tlan*, homofonía

¹²³ *Ibidem.* p. 29.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

que sólo funciona en náhuatl y sugiere que los autóctonos eran nahuas. El posible glifo del grupo o de la nación sería el “corazón sangrante” que acompaña al glifo anterior...”¹²⁴

En la Batalla es más factible que el glifo de corazón con los dientes y el círculo cuadripartito, indique un título, un cargo o una cualidad característica de los vencedores a los que acompaña.

En la Estela 1 de Xochicalco, otro sitio del Epiclásico, observamos una boca similar, antropomorfa, dentada, semiabierta, dentro de un rectángulo y una franja ancha que en forma rectangular rodea la boca, rematando abajo en dos manos. Además, sobre la boca se observa una nariz zoomorfa que puede tener que ver con un felino.¹²⁵ Los personajes centrales de las Estelas 1 y 3 del mismo sitio muestran la dentadura a través de labios gruesos (**figuras 34 y 36**).

Expresados en estos ejemplos en contextos variables, las coincidencias son el dios de la lluvia o las anteojeras, posiblemente en su representación, el jaguar o animales feroces, el signo de corazón con gotas y la presencia notable de la boca con dientes descubiertos. En todos estos casos, los símbolos parecen calificar a un conjunto de personas.

La distancia temporal entre las representaciones de Teotihuacan, de Cacaxtla y de Xochicalco es amplia, por lo que las interpretaciones derivadas de las comparaciones entre ellas deben usarse con cuidado. En efecto existen algunas coincidencias y analogías, es posible que sus creadores hayan transmitido estos símbolos en el tiempo y el espacio, pero no podemos asegurarlo tajantemente sin estudios más específicos.

Ya que los valores que se le pueden adjudicar al signo de boca están en función de los otros símbolos con los que aparece asociado, no debemos perder de vista que en el Patio 18 la boca viene acompañada por el corazón

¹²⁴ Graulich, Michel. “El simbolismo del Templo Mayor y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacan.” En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. IIE. UNAM. 2001. vol. XXIII. núm. 79. p. 20.

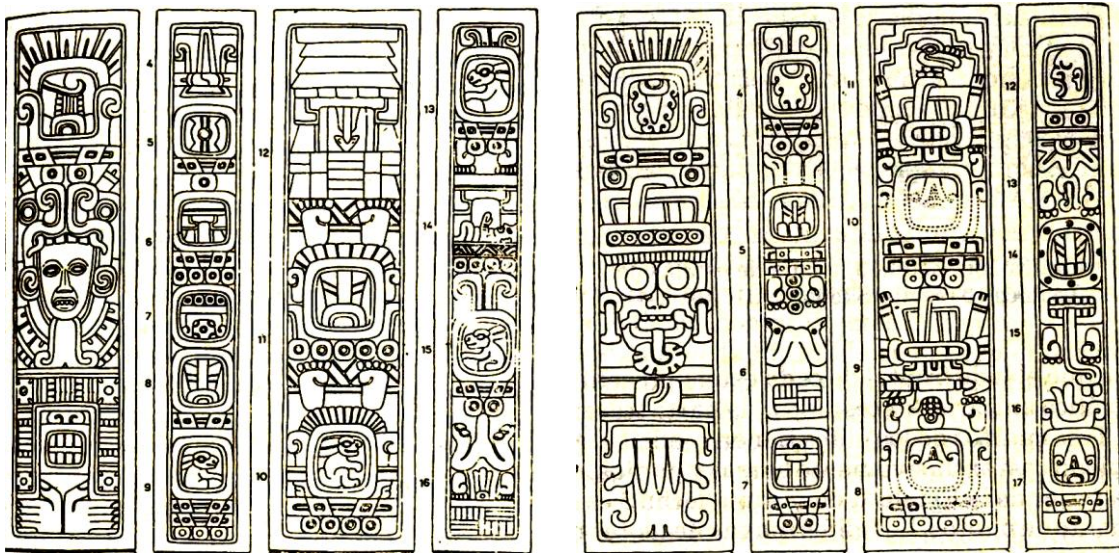
¹²⁵ Paulinyi. *Op cit.* 2007 p. 326.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

– concha, para entender cómo se relacionan estos dos signos, ahora hablaré de las interpretaciones de algunos especialistas acerca de su significado.

En las estelas de Xochicalco encontramos evidencia de un sistema de escritura desarrollado, ahí convergen los mismos elementos que en la Batalla de Cacaxtla y en Teotihuacan, en el Patio 18 de Tetitla y en el Patio blanco de Atetelco.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a



Figuras 34 y 35: Estelas 1 y 2 de Xochicalco
(García Cook, 1995)

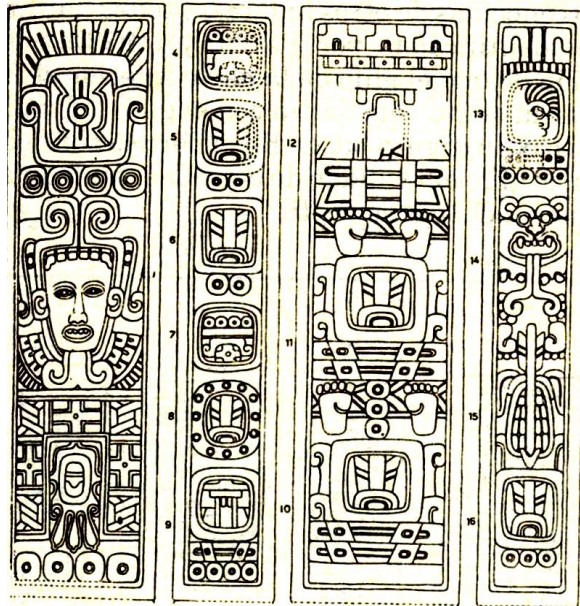


Figura 36: Estela 3 de Xochicalco
(García Cook, 1995)

2.5 Corazones – concha y gotas de líquidos preciosos: sangre y agua

El segundo elemento que compone la escena de las pinturas de los Cuartos 18 y 18a es un signo que posiblemente representa a la vez un corazón y una concha.¹²⁶ Los atributos acuáticos son las volutas y el elemento lobulado que lo rematan, ambos en color verde cualidad que les otorga frialdad y los asocia con fertilidad.

Ya se habló con anterioridad de la importancia del corazón en el arte y simbolismo teotihuacanos, por lo que ahora trataré el tema de la dualidad entre éstos y las conchas y entre la sangre y el agua, ya que el simbolismo de estos conceptos se traslapa, lo que puede hablarnos de la concepción de complementariedad entre fertilidad y sacrificio presente en Teotihuacan y otras culturas mesoamericanas.

2.5.1 Las conchas en Teotihuacan

La imagen de la concha, fue muy difundida en el arte teotihuacano, es uno de los más abundantes motivos simbólicos y decorativos, con una gama amplia de variantes en colores y detalles. Generalmente se encuentra en contextos acuáticos, aunque también aparece en escenas que involucran sangre y corazones. Está asociada al dios de la lluvia, así como a jaguares que devoran corazones y forma parte de bordes, cenefas y glifos ligados a personajes.

Para Caso las conchas están asociadas con la cueva, la montaña múltiple con flores, el ojo de reptil, el ojo de ceja múltiple, el jaguar y la serpiente emplumada. El autor indica que está vinculada con tres deidades, Tlaloc,

¹²⁶ Langley hace notar que en ocasiones el signo de trilóbulo está combinado con la concha bivalva.
Langley. *Op cit.* 1988. p. 297.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

Quetzalcoatl y el dios mariposa.¹²⁷ Para Caso, Armillas y von Winning las conchas y los signos de gotas están asociados con el dios de la lluvia.¹²⁸ Estaban relacionadas con la fertilidad y eran representadas frecuentemente junto con agua y lluvia.

Asimismo eran un material clave en la economía y la cosmogonía mesoamericana. Estos organismos servían como alimento, como materia prima para facturar herramientas y utensilios, algunas especies se usaban como colorantes y además como ornamentos de alto estatus.¹²⁹

Gracias a la investigación arqueológica, en Teotihuacan se han descubierto cantidades enormes de conchas que se importaban del Pacífico, que eran muy valoradas por su uso ornamental y sobretodo ritual, especialmente las *spondillus*.¹³⁰ Es probable que esta especie de conchas tuviera un simbolismo especial debido a su color naranja rojizo.

Este fenómeno se dio en todo Mesoamérica durante el Clásico Temprano y Medio, lo que indica un frecuente comercio entre los grupos de la costa y de tierra adentro. Por otro lado, esto sugiere que en Mesoamérica existían buzos especializados para la localización y obtención de las conchas, organismos que se ubican alrededor de los 20 metros de profundidad en el mar, fuertemente adheridas a las rocas, lo que las hacía muy preciadas junto con otros raros productos como el cacao y el jade.¹³¹

¹²⁷ Caso, Alfonso. “Dioses y signos teotihuacanos”. En: *11° Mesa redonda de Teotihuacán*. México. SMA. 1966. p. 257.

¹²⁸ Caso. *Op cit.* p. 255.

von Winning. *Op cit.* Tomo II. p. 7.

Armillas, Pedro. “Los dioses de Teotihuacan”. En: Teresa Rojas. (editora). *Pedro Armillas: Vida y obra. Tomo I*. México. INAH, CIESAS. 1991. p. 109.

¹²⁹ *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico & Central America*. David Carrasco (editor). Nueva York. Oxford University Press. 2001. p. 144 – 145.

¹³⁰ Langley. *Op cit.* 1986. p. 182 - 196, 296 – 298.

¹³¹ Borhegyi, Stephan de. “Shell Offerings and the Use of Shell Motifs at Lake Amatitlan, Guatemala, and Teotihuacan México”. En: *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla. 1966. p. 356.

Martos, Luis A. América Malbrán y Laura Rodríguez. “Análisis de objetos de concha del Rancho Ina, Q. Roo”. En: *Arqueología. Revista de la CNA – INAH*. No 16. México. 1996. p. 78.

En el entierro 14 de la Pirámide de la serpiente emplumada donde se encontraron los restos de 20 personas, se depositaron también suntuosas ofrendas. Numerosos objetos de concha tanto no trabajada, como tallada en forma de cuentas y pendientes, fueron uno de los componentes fundamentales de los depósitos rituales, entre otros materiales igualmente lujosos como las piedras verdes. Para Sugiyama en este contexto las conchas simbolizan al agua y al inframundo acuoso y al mismo tiempo el autor indica que son los principales objetos que acompañaban a los rituales de sacrificio.¹³²

Este hecho nos habla también de la dicotomía, y a su vez complementariedad, entre el agua y sus símbolos; las conchas y las piedras verdes, frente al sacrificio y la sangre.

2.5 2 El signo trilobulado o de gotas

El signo de gotas acompaña frecuentemente a las conchas y a los corazones, el término más generalizado para denominarlo es signo trilobulado, que algunos autores asocian con el triespiral, que ha sido interpretado como el corte horizontal de un corazón, Séjourné fue la primera en proponer esta hipótesis¹³³ (**figuras 37 y 38**).

En este sentido Nicolas Latsanopoulos no concuerda con Séjourné, el autor concluye que el triespiral y el signo elíptico de corazón expresan dos etapas diferentes y sucesivas del proceso sacrificial. Apunta que el signo de triespiral es diferente al signo elíptico que se encuentra atravesado frecuentemente por cuchillos sacrificiales. El autor indica que, cuando se

¹³² Sugiyama, Saburo. *Human Sacrifice, Militarism & Ruler-ship. Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid. Teotihuacan*. EE. UU. Cambridge University Press. 2005. 280 p. (New Studies in Archaeology) p. 165 – 168.

¹³³ Langley. *Op cit.* 1986. p. 298.

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

asocian con el triespiral, estas armas parecen brotar del motivo, lo que puede representar un momento posterior al acto sacrificial¹³⁴ (**figura 38**).

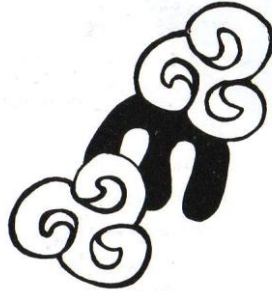


Figura 37: Signo de Triespiral.
(Séjourné, 1973)

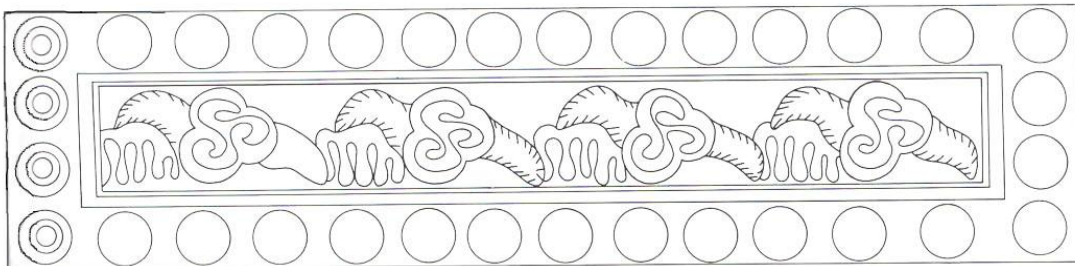


Figura 38: Signo de Triespiral con cuchillos. La Ventilla, Teotihuacan.
(de la Fuente, 1995)

Para Saeko Yanagisawa el triespiral posiblemente es el *zacatapayolli* representado en la cultura zapoteca como el trilóbulo con los punzones de sacrificio insertos, para ella, este signo puede ser una abstracción del flujo y / o concentración de sangre sacrificial.¹³⁵

Otros utilizan este término para denominar a los signos de tres gotas, pero encontramos muchos ejemplos en los que el signo cuenta con más de tres

¹³⁴ Latsanopoulos, Nicolas. *El lobo en Teotihuacan*. Ponencia presentada en la Tercera Mesa Redonda de Teotihuacan. México. INAH. 2002. p. 15 – 17.

¹³⁵ Yanagisawa, Saeko. *Los antecedentes de la tradición Mixteca – Puebla en Teotihuacan*. México. UNAM. FF y L. Tesis de Maestría en Historia del Arte. 2005. p. 65.

lóbulo, en contextos en los que igualmente representa líquidos, por lo que una denominación más adecuada sería signo de gotas o signo polilobulado.

Caso concuerda con Séjourné en la idea de que las gotas pueden ser de agua o de sangre, lo último especialmente cuando el elemento trilobulado está asociado a cuchillos curvos o a corazones.¹³⁶

Para Kubler varios verbos se muestran claramente en la imaginería teotihuacana, como rezar, danzar, viajar o desplazarse y sacrificar.¹³⁷ Para el autor el acto de sacrificar estaba representado por los signos de corazón y cuchillo cuando aparecen juntos.

Langley llama trilóbulo a este signo de gotas e indica que ha sido interpretado como el pictograma de líquido goteando y que es uno de los más comunes en Teotihuacan. Otros signos asociados con fluidos, son los anillos o chalchihuites, que simbolizan sustancias preciosas y las cadenas de espirales o secuencias de volutas, que representan las ondulaciones de un cuerpo de agua. Usualmente todos ellos acompañan al dios de la tormenta.¹³⁸

Algunos símbolos de agua y de fertilidad son los mismos que para sangre y sacrificio. En Teotihuacan estos últimos incluyen al signo trilobulado, otros símbolos de la ofrenda del líquido precioso son las gotas múltiples, se reproducen en obsidianas esgrafiadas y talladas como figuras excéntricas.¹³⁹ Los excéntricos de obsidiana de formas polilobuladas han servido como evidencia para afirmar la continuidad entre Teotihuacan y Tula.¹⁴⁰

¹³⁶ Caso, *Op cit.* p. 254 – 255.

¹³⁷ Kubler, George. *The Iconography of the Art of Teotihuacan*. Washington. Trustees for Harvard University. 1967. (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology #4). p. 6.

¹³⁸ Langley. *Op cit.* 1986. p. 37, 50 y 55.

¹³⁹ Angulo. *Op cit.* 1995. p. 77 – 78.

Stocker, *Op cit.* 2003. p. 88 – 111.

¹⁴⁰ Stocker Terrance L. y Michael W. Spence. “Trilobal Eccentrics at Teotihuacan and Tula”. En: *American Antiquity*. Vol. 38. No. 2. Abril 1973. p. 195 – 199.
<http://www.jstor.org/stable/279366>

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18ª

Estas figuras pueden darnos datos sobre la relación entre el concepto del sacrificio y el simbolismo de las formas talladas en estos artefactos. Es decir, podemos encontrar una correspondencia entre la funcionalidad; el acto de cortar y la forma que representa el objeto, por ejemplo las formas polilobuladas o de serpiente.

Stocker y Howe hacen una revisión muy completa acerca del signo trilobulado en Mesoamérica. Concluyen que este signo es constante en todos los horizontes, su aparición más temprana la tenemos en el periodo formativo, es un excéntrico con cinco lóbulos procedente de San Lorenzo, los signos trilobulados más antiguos son de Chalcatzingo y Oxtotitlán. En la época Clásica está presente también en Monte Albán y el área maya como en Tikal, en el Epiclásico en Cacaxtla y Xochicalco y persiste en los códices del periodo colonial.¹⁴¹

Es constante en el mural de “la Batalla” la aparición del glifo llamado “corazón o sangre” que para Martha Foncerrada se originó en Teotihuacan, se perpetúa en Cacaxtla y Xochicalco (**figuras 32 y 39**) y persiste hasta el Posclásico en Tula.¹⁴²

En la Batalla de Cacaxtla encontramos al glifo de corazón o sangre aislado, que consiste en la exclusiva representación del óvalo y las tres gotas, como las heridas y la sangre de algunos vencidos, indicando claramente su valor como sustantivo y adjetivo¹⁴³ (**figura 41**).

El carácter ambivalente del signo de corazón – concha nos habla de la relación entre sacrificio de sangre - corazones y agua - fertilidad, todos estos conceptos representados por el mismo elemento. La asociación de éste con el signo de la boca que muestra los dientes, puede simbolizar en este caso a un grupo de personas que llevaban a cabo rituales de sacrificio, que probablemente ocuparon Tetitla y Atetelco.

¹⁴¹ Stocker. *Op cit.* 2003. p. 94 – 96.

¹⁴² Foncerrada. *Op cit.* 1982. p. 28.

¹⁴³ *Ibidem*

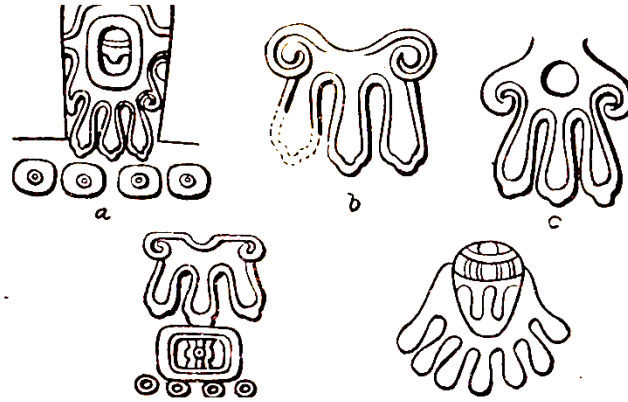


Figura 39: Glifo de “corazón o sangre” de Xochicalco (a-d) y Teotihuacan (e)
(García Cook, 1995)



Figura 40: Detalle de personajes de La Batalla con boca carnosa que muestra los dientes, asociados directamente al glifo “corazón o sangre”. (García Cook, 1995)



Figura 41: Glifo corazón o sangre sobre la herida de un vencido de La Batalla. (García Cook, 1995)

2.6 Síntesis

La boca se encuentra en contextos iconográficos muy distintos, aparece como parte de los rostros de diversos personajes o deidades teotihuacanos. Por otro lado, encontramos la boca que muestra los dientes como un signo independiente, como en el Patio 18 de Tetitla. Posiblemente como un glifo de nombre, o emblema característico de un grupo o linaje de poder.

También encontramos la boca que enseña los dientes en rostros zoomorfos, varios ejemplos de animales feroces, tal vez felinos, en un ejemplo de pintura mural además aparece relacionada con garras. Más adelante se verá como algunos animales representan a grupos militares poderosos en Teotihuacan.

La boca no es necesariamente un símbolo de la gran diosa, como lo han afirmado varios autores; hasta ahora no hay pruebas que acrediten la existencia de esta deidad, creada con base en atributos múltiples. En caso de que ésta existiera, esta diosa sería omnipresente y omnipotente, ya que se le adjudican múltiples poderes creativos y destructivos.

En efecto el panteón teotihuacano contaba con deidades femeninas, como la representada en escultura monumental de piedra, llamada Chalchiutlicue, acerca de la cual no se han hecho estudios detallados aún. La boca que muestra los dientes está relacionada tanto con el sacrificio, como con la fertilidad y su posible significado está en función de los signos que la acompañan.

En algunos ejemplos se relaciona con personajes armados, sacrificadores y sacrificantes, que probablemente se asociaban con el dios de la lluvia y tenían cierto poder político y religioso.

La presencia de la boca en los rostros de personajes armados, como el del Patio blanco de Atetelco, se reitera en el grupo de los vencedores del mural de la Batalla. Esto habla de una característica física que, al resaltarse en

el arte pictórico, puede ser un distintivo de un grupo étnico o un linaje, más no necesariamente exclusivo del mismo.

Otra representación similar de este tipo de rostro la tenemos en el retrato del gobernante maya Yax K'uk Mo', quien se asociaba con Teotihuacan, cuya boca también muestra labios prominentes que dejan ver los dientes, además lleva anteojeras. Estos ejemplos nos hablan de que posiblemente hubo convenciones de representación de personajes pertenecientes a grupos de poder, al menos en los sitios de los ejemplos citados, Teotihuacan, Copan, Cacaxtla y Xochicalco.

En las pinturas del Patio 18 encontramos otros elementos en común con el grupo vencedor de la Batalla, éstos son el dios de la lluvia y el jaguar. Existen analogías en periodos históricos diferentes, lo que puede hablarnos de cierta continuidad en los significados de este conjunto de símbolos.

Esta es una hipótesis que no puede comprobarse en el presente estudio y requiere de la revisión de un corpus mayor de imágenes de otras culturas en Mesoamérica, con el fin de encontrar otras representaciones en las que coincidan estos símbolos.

Es evidente que en algunos casos el signo de boca que muestra los dientes puede tener valores semánticos y fonéticos, o bien pictográficos. Los múltiples contextos iconográficos y variados símbolos a los que se le asocia, evidencian que es necesario definir con claridad el corpus de imágenes en las que se presenta y estudiarlo con más profundidad para acercarnos a sus posibles significados.

Por otro lado, en las representaciones del Patio 18 encontramos el signo de corazón – concha, de carácter polivalente, puede referirse al mismo tiempo a sangre y sacrificio, así como a agua y fertilidad.

En Teotihuacan esta dualidad se refleja también en los símbolos de líquido, como el signo de gotas o polilobulado, que se asocia comúnmente a corazones atravesados por cuchillos que blanden algunos personajes,

CAPÍTULO II
“BOCAS CON VÍRGULAS Y CORAZONES CONCHA”
CUARTOS 18 Y 18^a

posiblemente representaciones de acciones rituales que involucraban el sacrificio.

La abundante presencia de las conchas en los contextos arqueológicos constituidos por depósitos rituales que involucran sacrificios, corrobora esta idea. Las conchas eran muypreciadas, así como otros objetos traídos de regiones distantes, éstas probablemente se asociaban con los grupos de poder.

La boca que muestra los dientes en conjunto con el signo de corazón – concha, posiblemente nos hable de la naturaleza de los rituales que se realizaban en el Patio 18, así como de las relaciones simbólicas del grupo social que los llevaba a cabo. Bajo esta premisa, quizá los ritos que se hacían en este espacio arquitectónico involucraban sacrificios.

Posiblemente los usuarios de este espacio fueran integrantes de un linaje guerrero, o una orden militar cuyo espectro de acción no se limitaba a la metrópoli, asimismo estaba relacionado con el Tlaloc teotihuacano, deidad de la cual hablaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA Y ALMENAS”
CUARTO 19

Cabe aclarar en este punto que en esta investigación no se tratarán todos los aspectos relacionados con el dios de la lluvia teotihuacano, ya que éste conforma un enorme tejido iconográfico y polisémico, tan vasto como para escribir una tesis sólo para esta deidad. Es por ello que únicamente me centraré en los temas directamente relacionados con las otras representaciones que aparecen en el Patio 18.

3.1 Las opiniones alrededor del dios de la lluvia teotihuacano

Los estudiosos de esta deidad le han llamado de diversas maneras, la más común es “dios de la lluvia” o “dios de la tormenta”, la cual resalta su agencia sobre las aguas pluviales.

El rostro del dios de la lluvia, cuyos componentes definitorios son principalmente los anillos sobre los ojos y la boca con colmillos, se representaba desde la época Preclásica y persiste hasta el Posclásico.¹⁴⁴



Figura 42: Vasija teotihuacana con la representación del dios de la lluvia.
(Foto: M. Salinas, 2007)

¹⁴⁴ En la Mesa Central, en las regiones de la Cuenca de México, los valles poblano-tlaxcalteca y el de Toluca, se han encontrado, en cuevas, abrigos y grietas en las montañas, buen número de representaciones de esta divinidad hechos en roca.

Urdapilleta, José Antonio y Lucía Urquiza. “Manifestaciones rupestres en el Altiplano central de México: El culto a Tlaloc”. En: Agripina García. *Et al.* (Coordinadores). *Homenaje a la doctora Beatriz Barba de Piña Chán*. México. INAH. 2001. (Colección Científica). p. 391.

En el sitio de Tlapacoya, Edo. De México, se encontró una vasija que Chrisine Niederberger identifica como un proto – Tlaloc, fechada entre el 1200 a.C. y el 800 a. C.

Niederberger, Christine. *Paleopaysages et archeologie pre-urbane du Bassin de Mexique*. México. CEMCA. 1987. 2 tomos.

Aunque las anteojeras y la boca con colmillos pueden tomarse como signos diagnósticos del dios de la lluvia, no debemos perder de vista que también se representaban personajes, que no son la deidad en sí misma, con trajes muy elaborados, portando estos elementos sobre su rostro (**figuras 43, 49 Ay B**).



Figura 43: Personajes con vestimentas que incluyen anteojeras y nariguera con colmillos (Sujiyama, 1988)

No se tiene la certeza de los poderes que se le imputaban a la deidad del Clásico teotihuacano, muchos autores le han otorgado los mismos que a la mexicana, abajo retomaré la discusión sobre sus funciones.

No sabemos cómo se denominaban a sí mismos los teotihuacanos, ni cómo llamaban a la ciudad, por lo que se adoptó el nombre en náhuatl que le daban los mexicas. Asimismo, la mayoría de los sitios que componen la antigua metrópoli también se denominan en esa lengua, por lo que podría considerarse congruente llamarle Tlaloc a la deidad teotihuacana.

Nombrarlo Tlaloc no implica que haya tenido las mismas atribuciones entre teotihuacanos y mexicas, además se corre el riesgo de imputar sin cuestionamientos los atributos del numen Posclásico al del Clásico.

Lamarlo dios de la lluvia también puede encerrarle únicamente en su aspecto pluvial, aunque cada vez hay más evidencia de que tenía

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

influencia sobre múltiples aspectos, entre ellos el poder político y la guerra, lo que ya se ha sugerido para Teotihuacan y se retomará mas adelante en este capítulo.

Sergio Botta subraya que las deidades acuáticas mesoamericanas fueron interpretadas por los conquistadores, como la personificación de un elemento natural, el agua, el fuego, la tierra, el aire, produciendo una reducción semántica de su campo de acción, subvalorando su dimensión política.¹⁴⁵ Algo similar puede ocurrir al denominar al numen teotihuacano, dios de la lluvia o de las tormentas, cuando en realidad su agencia es mucho más amplia.

De cualquier manera, la discusión sobre cómo llamarle queda pendiente aún. No existe hasta el momento un nombre que englobe todos los atributos de la deidad y probablemente no podremos saber cómo le llamaban los teotihuacanos.

Sea cual fuere su nombre, no dejemos de lado que su naturaleza no es exclusivamente pluvial y que su simbología es complicada y es en sí mismo un concepto alrededor del cual se teje una red simbólica, que muy posiblemente se entrelaza con las redes de otras deidades teotihuacanas.

En la mayoría de las culturas mesoamericanas, está presente una deidad de la lluvia y es viable que se trate del mismo dios, aunque cambien sus características formales, nombres y advocaciones regionales.

En Teotihuacan la presencia de Tlaloc es constante, lo vemos representado en las manifestaciones artísticas y cotidianas de esta cultura; cerámica, escultura y pinturas murales nos ofrecen un abanico enorme de elementos iconográficos con los que está relacionada.

Seler y otros autores pioneros en el tema como, Armillas, Caso y Séjourné, resaltaron la presencia de Tlaloc y del dios viejo del fuego o Huehuetotl en Teotihuacan. Identificaron a muchos de los personajes o

¹⁴⁵ Botta, Sergio. “De la tierra y territorio: Límites interpretativos del naturismo y aspectos políticos del culto a Tlaloc”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 40. IIH. UNAM. 2009. p. 177 – 179.

deidades en el arte teotihuacano como Tlaloc o sus sacerdotes y señalaron que el culto a esta deidad fue predominante en el sitio.¹⁴⁶

Armillas indica que es posible que el origen del culto sea muy antiguo en Teotihuacan, otra opción que propone es que se haya introducido ya elaborado y se pregunta de dónde.¹⁴⁷

Seler indica que muchas figuras tienen anillos alrededor de los ojos, algunas de ellas con colmillos torcidos que salen de las esquinas de la boca y que éstas pueden representar al dios de la lluvia o algún ente parecido a él. Por ejemplo, mariposas, aves y otros animales, que ocasionalmente aparecen con estas características.¹⁴⁸

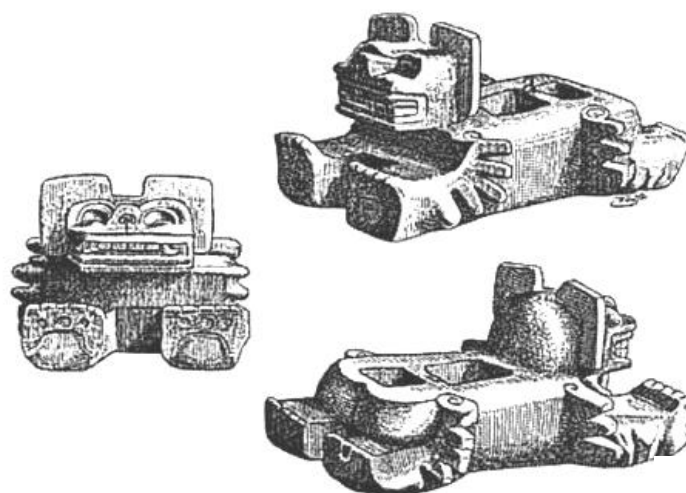


Figura 44: Posible receptáculo sacrificial con la imagen de un felino. Vemos en las patas uno de los signos de Tlaloc: los tres puntos y la banda con extremos hacia arriba. (Seler, 1992)

Uno de los signos que se han identificado como emblema de Tlaloc está formado por un arco amplio, tres puntos y una banda cuyos extremos se doblan hacia arriba, como en la cara del dios, y abajo el quincunce. El signo aparece aislado en algunos ejemplos escultóricos, además en

¹⁴⁶ Caso. *Op cit.* p. 252 – 253.

¹⁴⁷ Armillas, *Op cit.* p. 100 – 101.

¹⁴⁸ Confróntese: Seler. *Op cit.* 1992. p. 203 y 205.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

las representaciones de felinos aparece a veces en sus patas en lugar de los cojinetes¹⁴⁹ **(figura 44 y 54C).**

Por otro lado, para Kubler el más común de los grupos iconográficos del arte teotihuacano es el del dios de la lluvia, con múltiples variantes en la representación de la deidad, como reptil, jaguar, estrella de mar, flor, serpiente, quetzal, mariposa, perro y coyote. Armillas también identifica en la deidad elementos de jaguar, serpiente, lechuza, quetzal y mariposa.¹⁵⁰

Es muy aventurado afirmar que todos los animales mencionados arriba representen al dios de la lluvia. El hecho de que algunos compartan los anillos alrededor de los ojos no garantiza que sean la deidad, de cualquier manera, si coinciden varios atributos es más probable que estén relacionados con ella.

Encontramos varias tendencias en las opiniones acerca del Tlaloc teotihuacano, algunos autores lo identifican con las figuras de Tepantitla y Tetitla, sobre todo los primeros en estudiarlo como Caso y Armillas, otros proponen que estas dos figuras representan a la gran diosa.

Esta representación en efecto puede tratarse de una deidad, pero no se trata del Tlaloc, ni la gran diosa y faltan estudios que definan con mayor claridad todos sus rasgos iconográficos y simbólicos **(figuras 30 y 31).**

Retomando el tema del capítulo, Pasztory fue la primera en plantear una división binaria del dios de la lluvia teotihuacano en su ensayo de 1975, *The Teotihuacan Tlaloc*. Por un lado el Tlaloc A de naturaleza pacífica y por otro el aguerrido Tlaloc B,¹⁵¹ otros autores como von Winning apoyaron esta hipótesis.

¹⁴⁹ *Ibidem.* p. 189.

¹⁵⁰ Kubler. *Op cit.* 1967. p. 9.
Armillas. *Op cit.* p. 100 – 101.

¹⁵¹ Pasztory. *Op cit.* 1975. p. 10.



Figura 45: Dios de la lluvia en procesión, con rayo y vasija. Procedente de Techinantitla. Colección del Museo Amparo, Puebla. (de la Fuente, 1995)

El tipo A y el B en realidad son la misma deidad: en la **figura 45** se muestra un mural procedente de Techinantitla que hoy se encuentra en el Museo Amparo de Puebla, el cual es un ejemplo del traslape en el simbolismo de las dos manifestaciones que propone Pasztory. Por un lado, signos acuáticos como son las bandas con ojos y las cadenas de volutas y por otro ígneos y solares, como el rayo con flores y flamas.

Esta representación nos dice que los atributos que para la autora definen los tipos A y B, pueden aparecer juntos o separados y todos ellos se desprenden del mismo dios de la lluvia, lo que hace más necesaria una revisión profunda de su iconografía, para definir su simbología y cuantificar posibles advocaciones.

Para tener una visión más clara de la idea de Pasztory, en los párrafos siguientes se hace una síntesis de los signos que enumera para sustentar su hipótesis sobre los polos opuestos del Tlaloc teotihuacano.

El Tlaloc A usa tocado de cinco nudos o de signo de año, de su boca brota un nenúfar, en una mano porta un bastón ondulado y en la otra una vasija con su propia efigie. Gran cantidad de símbolos acuáticos lo acompañan, tales como las bandas paralelas con ojos, el quinterno, las

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

conchas y las cadenas de volutas. Otro ejemplo que despliega la mayoría de estos rasgos se encuentra en la vasija estucada y pintada que se ilustra en la **figura 42**.

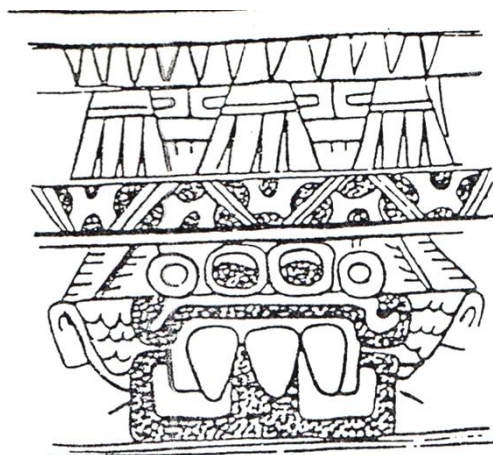


Figura 46: Tlaloc representado en vaso trípode teotihuacano.
(Séjourné, 1973)

El Tlaloc B tiene lengua bífida, tres o cuatro colmillos y tocado con una banda en zigzag con tres elementos colgantes, que se han identificado como borlas (**figura 46**).

Pasztory asocia al Tlaloc B con el jaguar, además argumenta que su lengua bífida deriva de la serpiente y ha sugerido para éste el término Tlaloc - jaguar, remitiéndolo a los jaguares reticulados que son acompañados por símbolos de armas, guerra y sacrificio.¹⁵²

La autora llama al Tlaloc A, Tlaloc - cocodrilo, por su lado von Winning plantea que este polo del numen derivó de la serpiente emplumada en un ser antropomorfo que retiene aspectos zoomorfos, por lo que considera más adecuado llamarle Tlaloc - serpiente.¹⁵³

¹⁵² *Ibidem*. p. 19.

La figura del jaguar reticulado de Teotihuacan debe ser estudiada con mayor detalle, no se conoce con precisión su simbología y no es posible relacionarlo exclusivamente con Tlaloc. Parece ser una deidad aparte con atribuciones particulares.

¹⁵³ Pasztory. *Op cit.* 1975. p. 19.

von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 70.

Los dos Tlaloc de Pasztory tienen un rostro similar, a veces se mezclan sus características y lucen diversos tipos de tocados y atributos, que en ocasiones comparte con otros personajes de la imaginería teotihuacana **(figuras 42 y 45)**.

Las diferencias formales entre el Tlaloc A y el B se centran principalmente en algunas características de su rostro, como la forma de los colmillos y la boca y los elementos que penden de ella.

Años después, Langley hace un análisis acerca de esta división, expone que de las quince figuras del dios de la lluvia que analiza en su estudio de 1986, sólo una es el Tlaloc B en su forma pura y tres son el típico Tlaloc A. En el resto se mezclan y traslapan los signos de ambos. Comenta que la noción de una sola figura multidimensional, cuyas características y representaciones varían con las circunstancias y el rol que representa, es más válida que una distinción tajante entre dos entidades.¹⁵⁴

Aurélie Couvreur hace una crítica a la dicotomía de Pasztory que para ella ya no está vigente. Señala que la autora desarrolla esta idea con base en un concepto muy rígido de la iconografía del Tlaloc azteca y deduce a partir de variaciones iconográficas de la misma deidad la presencia de dos entidades.¹⁵⁵

Tradicionalmente el aspecto acuático del dios de la lluvia es el que más se ha resaltado, pero falta profundizar en el aspecto bélico y otras características que aparecen veladas, representadas indirectamente en el simbolismo de la deidad.

Coincido con Couvreur y Langley en que se trata de una sola deidad de la lluvia, cuyos rasgos definitorios son muy pocos, como lo indica Langley los signos que coinciden en ambos Tlaloc sólo son la boca con colmillos y los ojos con anteojeras.¹⁵⁶

El resto de la simbología asociada debe ser estudiada con mayor detalle, un análisis que contemple la mayor cantidad de imágenes de la deidad

¹⁵⁴ Langley. *Op cit.* 1986. p. 75.

¹⁵⁵ Couvreur. *Op cit.* p. 255.

¹⁵⁶ Langley. *Op cit.* 1986. p. 74 – 75.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

teotihuacana, que cuantifique la frecuencia en que aparecen los signos que lo acompañan, puede definir con precisión los atributos exclusivos y aquellos que comparte con otras deidades y personajes.

Los símbolos asociados a Tlaloc tradicionalmente se han definido como acuáticos, no debemos perder de vista que pueden estar relacionados con otros líquidos, lo que amplía su significado y el espectro de acción de la deidad.

El dios de la lluvia teotihuacano fue expresado como una fuerza dinámica y cambiante en múltiples aspectos. No obstante, ante la idea de un nutrido panteón teotihuacano, seguramente este dinamismo no fue exclusivo del dios, lo que se refleja en las múltiples advocaciones de las deidades nahuas del Posclásico.

3.2 La evolución del rostro de Tlaloc

Se ha señalado que existe una evolución estilística del rostro de Tlaloc, ya que es una imagen muy persistente en el tiempo y entre los diversos pueblos mesoamericanos. Cobarrubias, Bonifaz Nuño, López Austin y von Winning son algunos que comparten esta idea.¹⁵⁷

Una interpretación muy difundida es aquella propuesta por Seler, quien ha dicho que el rostro del dios de la lluvia derivó del tipo de rostro que ostenta una escultura que pertenece a la Colección Uhde de Berlín, que se ilustra en la **figura 47**. La cara está formada por dos serpientes enroscadas, cuyos cuerpos integran los ojos y la nariz, este es otro ejemplo de anantropismo; las dos cabezas de perfil se juntan y conforman la boca y los colmillos del dios, por otro lado los cascabeles de las colas reposan en la frente detrás de los anillos de los ojos.¹⁵⁸



**Figura 47: Escultura de Tlaloc Colección Uhde
(López Austin, 2000)**

¹⁵⁷ von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 66.

Bonifaz Nuño, Rubén. *Imagen de Tlaloc. Hipótesis iconográfica y textual.* México. UNAM. Coordinación de Humanidades. 1988. p. 7 – 17.

López Austin, Alfredo. *Tamoanchan y Tlalocan.* México. FCE. 1994. p. 188.

¹⁵⁸ Seler. *Op cit.* 1992. p. 205.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

En el Mural de los animales mitológicos encontramos a dos jaguares, uno de ellos sólo conserva la cabeza, los dos rostros de perfil también presentan anatropismo, sus colmillos y encías son muy similares a las del dios de la lluvia (**figura 24B**).

Bonifaz Nuño agrupa en tres las opiniones que se han dado sobre el origen de los colmillos de Tlaloc, algunos opinan que son de serpiente, otros de jaguar y los últimos de otros animales. El autor apoya la idea de los rasgos ofidios, además de afirmar que los aztecas retomaron el Tlaloc teotihuacano.¹⁵⁹

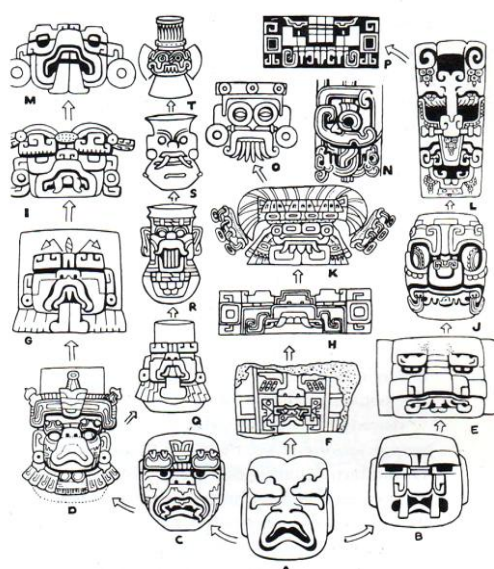


Figura 48: Tabla diseñada por Miguel Cobarrubias que sugiere el origen de las deidades mesoamericanas de la lluvia desde el dios jaguar olmeca. (Miller, 1993)

Otra hipótesis nos dice que las deidades mesoamericanas de la lluvia; Tláloc, Chac y Cocijo, derivaron del dios jaguar olmeca, como lo ilustra la muy conocida tabla diseñada por Miguel Cobarrubias. El pintor reconoció ciertas semejanzas entre los mascarones olmecas, con sus bocas atigradas, y las caras del dios de la lluvia en las culturas clásicas y trató de demostrar las influencias olmecas en los vasos Tláloc por la

¹⁵⁹ Bonifaz. *Op cit.* p. 84 – 85.

transformación gradual de los ojos y de la boca. Esta secuencia se basa exclusivamente en las características felinas.¹⁶⁰ No obstante no hay que perder de vista que en la propuesta de Cobarrubias predominaba la idea de que la olmeca era la cultura madre (**figura 48**).

Varios autores, entre ellos Armillas, Langley, Pasztory y von Winning, identifican a los colmillos como uno de los elementos de jaguar del dios.¹⁶¹ El número y forma de los incisivos puede variar y los colmillos aparecen tanto de frente como de perfil.

Si se observa el jaguar del mural del Pórtico 20a de Tetitla, es notable que la dentición de ambos es igual a la de las imágenes del dios de la lluvia del Cuarto 19 y que indudablemente pueden estar relacionados por elementos como este, caso que no es excepcional en Teotihuacan (**figuras 8 y 9**).



Figura 49 A y B: Vaso estucado con la efigie del dios de la lluvia como sacrificador. Lleva en ambas manos cuchillos que atraviesan corazones sangrantes. (49A: Tomado de : <http://www.famsi.org/research/pohl/sites/teotihuacan.html>. Consultado el 15 de diciembre de 2007 y 49B: Latsanopoulos, 2005)

La escultura de la Colección Uhde resalta que la boca con colmillos de Tlaloc pudo haber derivado también de la serpiente, o bien que existieran convenciones en Teotihuacan para la representación de las

¹⁶⁰ von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 66.

¹⁶¹ Langley. *Op cit.* 1986.p. 252 y 330.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

partes anatómicas de los animales, en este caso particular de los colmillos.

Para José Contel la cara y la cabeza del Tlaloc mexicana, representan nubes y lluvia, para él el cuerpo de las serpientes enroscadas es el signo de nube (*mixtli*), las cabezas de la serpiente son la lluvia (*quiahuatl*), en la escultura de a colección Uhde, está sentado sobre la montaña (*tepetl*) con un *chalchihuitl* entre las piernas que representa el corazón del cerro.¹⁶²

En cuanto a los ojos con anillos o anteojeras también aparecen en figuras que portan armas, que frecuentemente muestran una marca facial horizontal, probablemente indicando que el ojo forma parte de una máscara para la parte superior de la cara (**figuras 17 – 19, 49 A y B**). Las anteojeras solas son raras y casi siempre aparecen en la frente o en los tocados de personajes. Seler propone que se crearon a partir de los ojos de los monos, tomados como modelo por los antiguos alfareros y von Winning ha sugerido que son un símbolo de la muerte.¹⁶³

Las anteojeras son otro signo que requiere una revisión más detallada, los anillos por sí solos generalmente se han denominado chalchihuites, cuando son verdes simbolizan al agua y lo precioso. No debemos limitarnos a este significado, sino reevaluarlo dependiendo de su color, el contexto iconográfico en que aparezca y los personajes a los que se asocie.

¹⁶² Contel, José. “Tlaloc, el cerro, la olla y el *chalchihuitl*. Una interpretación de la lámina 25 de *Códice Borbónico*”. *Itinerarios*. Varsovia. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Vol. 8. 2008a. p. 165 – 166.

¹⁶³ Seler. *Op cit.* 1992. p. 205 y 208.

von Winning en Langley. *Op cit.* 1986. p. 252, 260 – 261.

3.3 El lirio acuático o *amamalocotl*

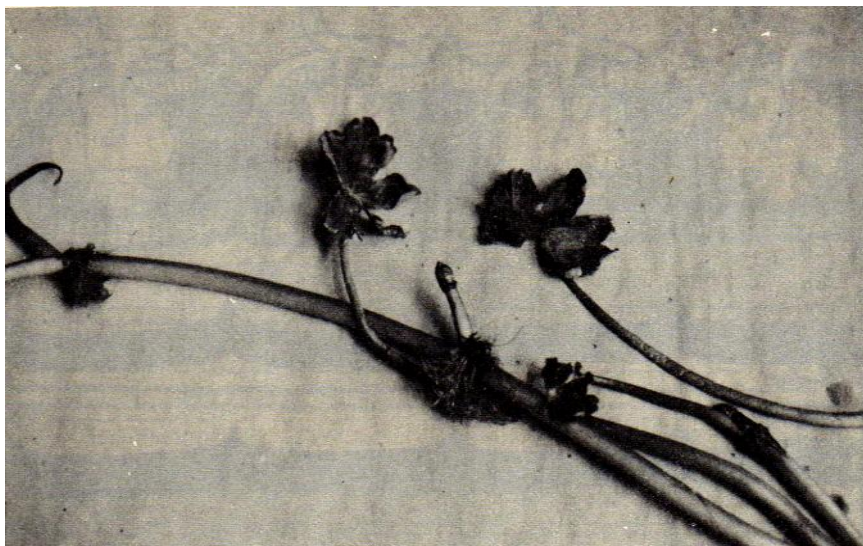


Figura 50: Amamalocotl. (Mc Clung, 1989)

Seler y otros autores identifican a este elemento como un nenúfar o lirio acuático. Es un motivo común en el arte teotihuacano y maya, entre éstos últimos asociado con el monstruo primordial de la tierra y con el jaguar. Cuando pende de la boca del dios de la lluvia, casi siempre viene acompañado de un capullo a cada lado, mismos que también aparecen como afijos de las vírgulas de sonido y de los paneles que brotan de manos o bocas de personajes¹⁶⁴ (**figuras 6, 42, 45 y 25**).

Emily Mc Clung ha identificado una planta acuática que crece en zanjas, áreas pantanosas y aguas de poca profundidad en varias zonas del Estado de México, entre ellas San Juan Teotihuacan. Esta planta se llama *amamalocotl*, usada hasta la actualidad como alimento, su forma es muy parecida a la planta asociada al dios de la lluvia y a las que aparecen en el mural del Templo de la agricultura¹⁶⁵ (**figura 50**).

¹⁶⁴ Langley. *Op cit.* 1986. p. 256 y 304.

¹⁶⁵ Mc Clung, Emily. “El *amamalocotl* en el arte teotihuacano”. En: *Antropológicas. Revista del IIA*. México. 1989. UNAM. IIA. #3. p. 29 – 37.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

El biólogo Albino Luna hace notar que es posible la representación de la planta esté compuesta por elementos de varias especies acuáticas abundantes en los cuerpos de agua de la Cuenca de México, ya que conjunta características de las ninfeáceas y de los lirios acuáticos.¹⁶⁶

Los ámbitos acuáticos se asocian a Tlaloc, por lo que se ha interpretado que el elemento fitomorfo de su boca es un lirio acuático, aunque es difícil definir con exactitud qué especie fue representada en la iconografía teotihuacana, es muy probable que se trate del *amamalocotl*. Uriarte plantea la posible concordancia de las ninfeas con el sol, por su comportamiento ligado al astro, ya que las flores de los lirios acuáticos se cierran en el ocaso, lo que para la autora los hace un símbolo del viaje del sol a través del tiempo. Por otro lado, destaca las propiedades alucinógenas de los rizomas de la planta.¹⁶⁷

Para Eric Thompson, entre los mayas del Clásico el glifo del día *Imix* es un lirio acuático, frecuentemente aparece representado sobre el cuerpo del jaguar y sobre la cabeza del cocodrilo de la tierra, que es la contraparte de *cipactli mexicana*. Por su lado, el dios de la muerte maya lleva lirios acuáticos como orejeras, deidad también relacionada con la tierra.¹⁶⁸

Para Teotihuacan, Couvreur señala que los lirios y los brotes de la flor probablemente aluden a la fertilidad y la naturaleza agrícola de Tlaloc.¹⁶⁹

La representación abstracta de esta planta es uno de los signos que se relaciona con frecuencia al dios de la lluvia, al igual que otros signos la encontramos también aislada y como afijo que parece calificar a otros símbolos como las vírgulas de sonido y flujos, probablemente evocando

¹⁶⁶ Luna, Albino. “La flora representada en la iconografía pictórica”. En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora) *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. UNAM. IIE 1995. Tomo II. p. 384.

¹⁶⁷ Uriarte, María Teresa. “¿Son las ninfeas un símbolo solar en Mesoamérica?”. En: *Arqueología mexicana. Manos y pies*. México. 2005. Editorial Raíces. Vol. XII, núm. 71. p. 68 – 69.

¹⁶⁸ Thompson, Eric. *Maya Hieroglyphic Writing*. Norman. University of Oklahoma Press. 1960. 72, 73, 279.

¹⁶⁹ Couvreur. *Op cit.* p. 113.

al numen acuático, aunque faltan estudios que analicen otros posibles significados.

3.4 Las funciones del dios de la lluvia teotihuacano

Sobre las funciones de la deidad von Winning explica como el bienestar del estado teotihuacano dependía de contar con suficiente agua para la agricultura, por lo que el culto al dios de la lluvia era de importancia mayor, manifestándose frecuentemente en el arte, el autor propone que era parte de un culto supremo y de un complejo al que pertenecen muchos elementos simbólicos, incluyendo deidades con jurisdicción sobre las aguas celestes y terrestres, el rayo y el trueno.¹⁷⁰

En interpretaciones más recientes, algunos autores como Langley han señalado que el dios de la lluvia es un complejo de símbolos; aquellos que componen su figura, como su característico rostro y los pictogramas que lo acompañan, así como los que lo asocian con el agua.¹⁷¹ Couvreur sostiene que es dios telúrico de la lluvia, el rayo y de las aguas terrestres lo que indica el lirio que sale de su boca.¹⁷²

Entre los mexicas la deidad encarnaba la tierra y tenía agencia sobre los tres niveles del mundo, características que deduce José Contel de la escultura de la Colección Uhde¹⁷³ (**figura 47**).

Danièle Dehouve habla de “unidades temáticas” que son conjuntos de elementos y conceptos cuyo rastro se puede seguir en momentos históricos sucesivos y pone como ejemplo de ellas a Tlaloc, señor de la lluvia, el cerro y los animales silvestres y resalta que la deidad persiste hasta la época contemporánea.¹⁷⁴

¹⁷⁰ von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 65.

¹⁷¹ Langley. *Op cit.* 1986.p. 60 y 74.

¹⁷² Couvreur. *Op cit.* p. 225 – 227.

¹⁷³ Contel. *Op cit.* 2008a. p. 165 – 166.

¹⁷⁴ Dehouve, Danièle. *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecas de Guerrero*. México. UAG. CEMCA. INAH. Plaza y Valdés Editores. 2007. p. 25 – 26.

El concepto de “unidades temáticas” usado por la autora fue propuesto por Peter van der Loo. *Códices, costumbres, continuidad. Un estudio de la religión mesoamericana*. Leiden. 1987. Archeologisch Centrum.

El concepto de unidad temática me parece muy acertado para entender a estas deidades polisemánticas mesoamericanas, cuya presencia persiste durante varios siglos.

La asociación del dios teotihuacano con las aguas celestes y terrestres, el rayo y el trueno parece derivarse de los mitos nahuas y por analogías gráficas se le ha adjudicado tradicionalmente las mismas funciones que al dios azteca. Estas ideas deben tomarse con cautela, ya que los teotihuacanos pudieron haber concebido a Tlaloc con otras características que no estamos tomando en cuenta por encerrarlo en las atribuciones del numen azteca.

No obstante, las analogías entre las imágenes de la deidad teotihuacana y la mexicana son numerosas y muy evidentes, pero existen suficientes evidencias para proyectar las características mexicanas al dios teotihuacano, tal como se registraron en las fuentes escritas.

Bajo esta advertencia, hay que reconocer que las fuentes con las que contamos para el estudio del Tlaloc de Teotihuacan son las imágenes y los contextos arqueológicos, los detalles que se conocen de las deidades mexicanas se deben a la información complementaria que brindan las fuentes como las crónicas y los códices.

3.5 Tlaloc y el poder político en Teotihuacan

López Austin señala que por lo menos por algún tiempo, la deidad de Teotihuacan pudo haber sido un dios pluvial, cuádruple, agrícola, representado por la flor de cuatro pétalos.¹⁷⁵

Manzanilla asegura que el dios de las tormentas, es la deidad del estado teotihuacano, representado tanto en complejos palaciegos como en conjuntos periféricos modestos. Dentro de un mismo conjunto había jerarquías entre las familias, lo refleja el hecho de que pocas tenían como patrono al dios estatal.¹⁷⁶

Otros autores como Paulinyi, C. Millon y Pasztory también plantean que esta deidad se relaciona con grupos teotihuacanos de poder.

Algunos artefactos pueden ser emblemas de poder, también pueden representar el rayo que a veces lleva Tlaloc. Un ejemplo es el bastón de madera en forma de serpiente emplumada que fue hallado en el Entierro 13 de la Pirámide de la serpiente emplumada, que Sugiyama interpreta como una insignia personal de autoridad.¹⁷⁷ Asimismo, los cuchillos de obsidiana que portan algunos personajes en la iconografía, pueden ser una manifestación de poderío.

Por otro lado, Paulinyi afirma que los personajes que portan tocado de borlas pertenecen a un grupo de nobles con poderes mágicos, calificados así por el autor, relacionados con el dios de la lluvia, con poder político y una estructura interna jerarquizada.¹⁷⁸ Personajes con

¹⁷⁵ López Austin, Alfredo. “La ciudad y la cuenca”. En: Citibank. *Teotihuacan*. México. El equilibrista. Turner libros. Citicorp / Citibank. 1989. p. 34.

¹⁷⁶ Manzanilla, Linda. “Estados corporativos arcaicos. Organizaciones de excepción en escenarios excluyentes.”. En: *Cuicuilco*. Vol. 13, No 36. Enero-abril. 2006. México. p. 20 - 21

¹⁷⁷ Confrontar: Sugiyama. *Op cit.* 2005. p. 183 – 184, 232 – 233.

Manzanilla. “La iconografía del poder en Teotihuacan”. En: Guilhem Olivier. (editor). *Símbolos del poder en Mesoamérica*. México. IIH. UNAM. 2008. p. 111, 112 y 122.

¹⁷⁸ Paulinyi, Zoltán. “Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el estado teotihuacano.” En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 12. No 1. Primavera 2001. EE UU. Cambridge University Press. p. 26.

tocados de borlas se manifiestan también en el arte maya, zapoteco y de la Costa del Golfo del Clásico.

En la vasija de las Colinas vemos a cuatro personajes que aparecen en procesión, éstos se vinculan a Tlaloc, ya que en la base de la pieza cerámica se encuentra su rostro enmarcado en un medallón de volutas, cada uno de los personajes porta un tocado diferente y frente a ellos se encuentra un glifo emblema distintivo (**figura 51**).



Figura 51: Vasija de las Colinas. (Sugiyama, 1988)

Uno de los individuos porta anteojeras y el tocado de borlas, su emblema es el mismo arreglo con plumas y borlas. Las otras figuras aparecen junto a un felino o cánido, un ave rapaz y una serpiente, estas insignias y tocados pueden simbolizar personas, linajes o instituciones específicas, también es probable que tengan connotaciones calendáricas y no sólo sean símbolos mitológicos o dinásticos.¹⁷⁹

Manzanilla plantea que la flor de cuatro pétalos posiblemente sea el símbolo de la ciudad, lo que se ve reflejado también en la idea de un cogobierno compuesto por dos o cuatro individuos, posiblemente esta

¹⁷⁹ Sugiyama, Saburo. “Los animales en la iconografía teotihuacana”. En: *Revista mexicana de estudios antropológicos*. Tomo XXIV. No 1. 1988. México. SMA. p. 23.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

idea se represente en la vasija de las Colinas y los murales de Techinantitla.¹⁸⁰

Entre estas pinturas que conforman la colección Wagner del Museo da Young de San Francisco, tenemos otro ejemplo muy similar, la procesión de varios personajes que también portan tocado de borlas y anteojeras, frente a cada uno un glifo compuesto de elementos variables y otros constantes como el tocado, algunos posiblemente con valores fonéticos (**figura 52**).

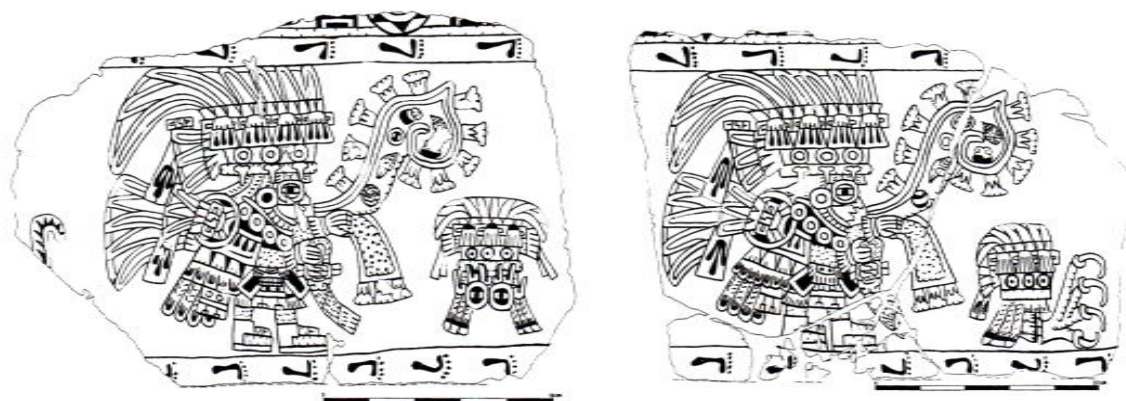


Figura 52: Personajes en procesión, que portan el tocado de borlas, éste también forma parte de sus glifos distintivos. (Berrin, 1988)

Otra hipótesis es que este tipo de tocado fuera usado por representantes o embajadores teotihuacanos enviados a tierras extranjeras en una actitud no belicosa ya que no eran representados con armas, sino con sacos de copal. Es difícil determinar si eran dirigentes ya que no aún existen imágenes de individuos que se puedan identificar como tales. Este tocado puede servir como un indicador del origen teotihuacano de los portadores y se ha convertido en una insignia de Teotihuacan.¹⁸¹

¹⁸⁰ Manzanilla. *Op cit.* 2006. p. 14 y 33.

Manzanilla. *“Op cit.”* 2008. p. 123.

¹⁸¹ Couvereur. *Op cit.* p. 138, 205 – 206, 234 – 235.

Fuera de la metrópoli, los señores mayas del Clásico utilizaron la figura de Tlaloc frecuentemente, como emblema, aparece en sus vestimentas, en los tocados y escudos, la mayoría de las veces los dignatarios portan armas, encontramos esto en sitios como Kaminaljuyú, Altun Ha, Oxkintok, Tikal, Yaxchilán y Copán. Además la deidad aparece constantemente en las estelas que legitiman los linajes de poder y narran las hazañas y conquistas.¹⁸²

Para Nielsen el complejo que gira alrededor del Tlaloc teotihuacano ha sido el tema iconográfico más discutido de la influencia artística del Altiplano en el Área maya. Aparece en Tikal, Copán, Kaminaljuyu, no antes del 378 d. C., al parecer su imagen representaba a Tlaloc o a humanos que lo personificaban. Fue un símbolo que se asociaba a Teotihuacan con todas sus implicaciones imperiales y expansionistas.¹⁸³

Este autor señala que posiblemente, algunos grupos mayas peregrinaban a Teotihuacan, que además de ser considerado un lugar sagrado, era un centro de comercio, producción artesanal y de enseñanza. Probablemente había grupos mayas de jerarquía elevada que residían en la ciudad,¹⁸⁴ en conjuntos habitacionales a la usanza teotihuacana.

En el Posclásico, el Tlaloc mexicana también se relacionaba con el poder político, con prestigio, jerarquía, y territorio ya que encarnaba el concepto de *altepetl*,¹⁸⁵ otorgaba el valor y el mando, era guardián de la tradición y en su dominio residen los antepasados.¹⁸⁶

Volviendo a Tetitla, es muy probable que el Tlaloc del Patio 18, esté asociado con personajes de alto rango social, de algún linaje o élite

¹⁸² Véase: Braswell, Geoffrey (editor). *Teotihuacan and the Maya, reinterpreting Early Classic Maya interaction*. Austin. University of Texas Press. 2001. 423 p.

¹⁸³ Nielsen. *Op cit.* 2003. p. 94.

¹⁸⁴ *Ibidem.* p. 82 – 83.

¹⁸⁵ Botta. *Op cit.* 2009. p. 177 – 187.

¹⁸⁶ Contel. José. “Tlaloc y el poder: los poderes del dios de la Tierra y de la Lluvia”. En: Guilhem Olivier. (editor). *Símbolos del poder en Mesoamérica*. México. IIH. UNAM. 2008b. p. 337 – 357.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

teotihuacana cuyo imaginario fue muy persistente y que llevaban a cabo rituales de diversa índole.

Los patios de los conjuntos departamentales eran los espacios en los que cada una de las diversas familias relacionadas entre sí por parentesco, llevaban a cabo los rituales a sus deidades patronas y a otras actividades comunes.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Manzanilla *Op cit.* 2006. p. 20.

3.6 El dios de la lluvia en contextos de guerra y sacrificio

Una vez revisadas las características y atributos de la deidad, daré algunos ejemplos en donde ésta aparece en contextos de sacrificio, es decir armada, o bien ligada con la guerra o con grupos militares, así como asociada a restos humanos y patrones de enterramiento que muestran señales de sacrificio.

En un vaso pintado al fresco de procedencia desconocida, actualmente en el Museo de Arte de Saint Luis (**figura 49 A y B**), fue representado en tonos de color rojo un personaje, posiblemente el dios de la lluvia, porta un tocado con dos cuchillos curvos, y lleva en cada mano una de estas armas en cuyas puntas se ensartan en corazones que gotean sangre. Estos elementos lobulados que representan gotas aparecen en diversas partes del cuerpo de esta figura.

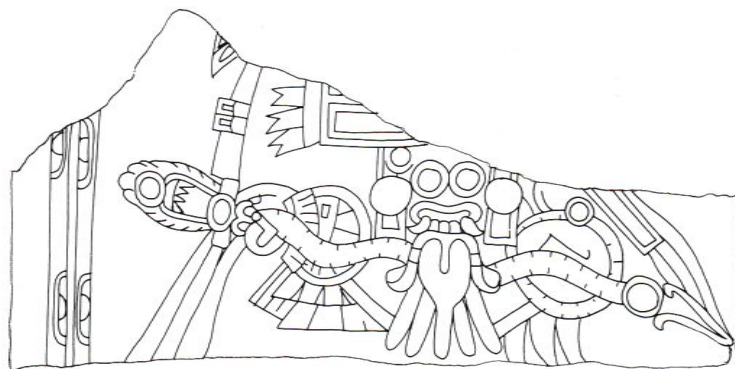


Figura 53: Tlaloc con lanzadardos, Tetitla. (de la Fuente, 1995)

El bastón ondulado que en algunas ocasiones porta la deidad se ha interpretado como un rayo, es muy probable que esta idea sea atinada en muchos casos. No obstante, a veces este artefacto puede tratarse de un arma, como en el caso del ejemplo arriba citado y un mural de Tetitla, en el que este elemento es un lanza dardos (**figura 53**). Por otro

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

lado, la forma de este objeto es similar a un cuchillo serpentiforme de obsidiana. Couvreur también comenta esta idea recordando los cuchillos encontrados en la Pirámide de la luna y en el Templo de la serpiente emplumada¹⁸⁸ (**figura 54**). También en la **figura 45** Tlaloc porta una banda ondulada que puede estar relacionada con una de estas armas.



Figura 54: Cuchillos serpentiformes y ondulados encontrados en la Pirámide de la luna.
(Foto: Miguel Morales, 2006)

Se han descubierto durante las excavaciones arqueológicas varios entierros de niños, bebés y nonatos asociados a artefactos que muestran al dios de la lluvia o sus emblemas. Seler fue uno de los primeros en dar noticia de ello, narra que a 300 metros de la Pirámide del sol se encontró un entierro con varios esqueletos de niños, sobre ellos dos almenas de barro a manera de lápidas, una con el emblema de Tlaloc y la otra con diseño de quincunce con un rostro humano que sale de la boca de la deidad¹⁸⁹ (**figura 55 A**).

¹⁸⁸ Couvreur. *Op cit.* p. 92.

¹⁸⁹ Seler *Op cit.* p. 196 – 198.

Jarquín, Pacheco. *Et al.* “Sacrificio de niños. Una ofrenda a la deidad de la lluvia en Teotihuacan.” En: *Arqueología. Revista de la coordinación nacional de arqueología del INAH.* 1ª época. #6. 1991. México. INAH. p. 69 – 83.

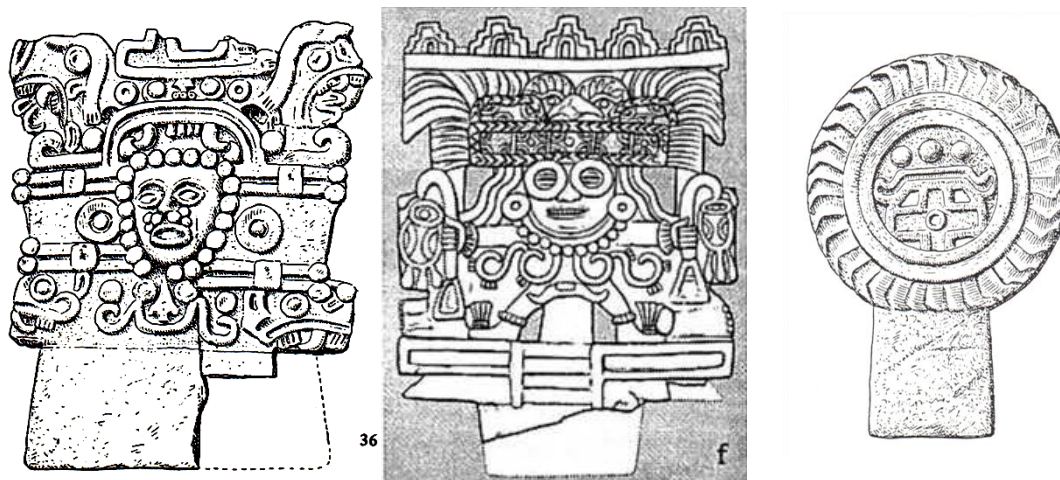


Figura 55 A - C: Varios tipos de almenas (a y c Seler, 1992. b Latsanopoulos, 2005)

En el Posclásico mexica las víctimas sacrificiales para los dioses de la lluvia eran niños, en el grueso de los casos, ya que se relacionaban con Tlaloc y con su dominio acuático y de fertilidad, la función del sacrificio era la de regenerar y sustentar a Tlaloc, es muy probable que estas nociones también predominaran en la cosmovisión teotihuacana.¹⁹⁰

El complejo de signos alusivos al Tláloc guerrero ha sido constante en Mesoamérica, está muy presente en el Clásico en el área maya, en asociación con las élites. Asimismo, persiste hasta el Epiclásico, algunos ejemplos importantes son La Batalla de Cacaxtla y las estelas de Xochicalco.

En la Batalla de Cacaxtla, la máscara de Tláloc aparece cerca de la cara de los personajes dominantes, de manera muy similar a las representaciones mayas (**figuras 56, 57 y 59**). En la Batalla también forma parte de los cinturones de algunos de los vencedores (**figura 58**). En las estelas de Xochicalco, vemos al dios de la lluvia, al jaguar y al glifo de corazón o sangre, mismo simbolismo que acompaña a los vencedores del mural de la Batalla (**figuras 34 - 36**).

¹⁹⁰ Couvreur. *Op cit.* p. 138.
Contel. *Op cit.* 2008a. p. 176 - 178

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19



Figura 56: Personaje del mural de La Batalla que lleva máscara con atributos de Tláloc. (García Cook, 1995)



Figura 57: Detalle de personaje de La Batalla asociado directamente a Tláloc y al glifo "corazón o sangre". (García Cook, 1995)

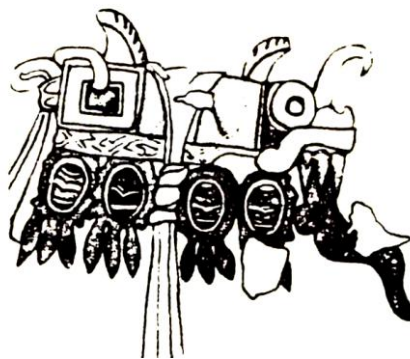


Figura 58: Detalle del cinturón de personaje de la Batalla, con cuatro glifos corazón o sangre y el rostro de Tláloc. (García Cook, 1995)

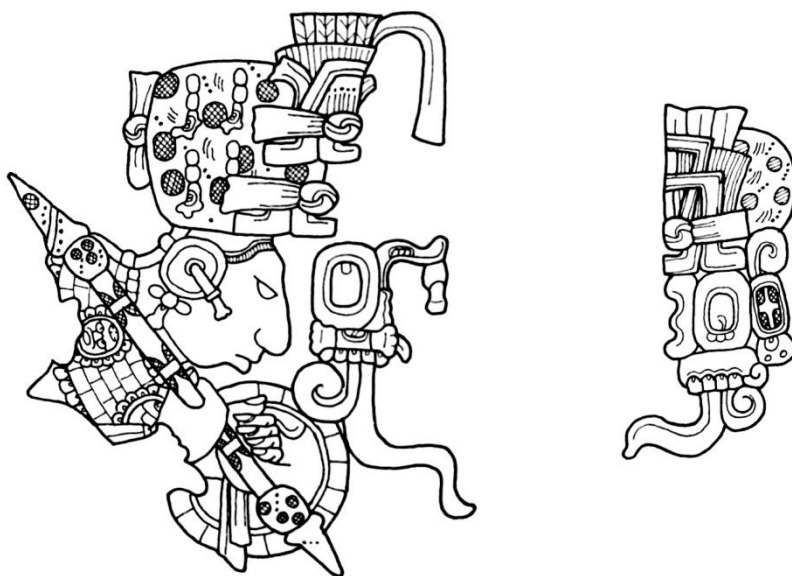


Figura 59: Detalle del dintel 25 de Yaxchilán. (Tomado de <http://www.famsi.org/spanish/research/schele/>. Consultado el 3 de diciembre de 2007)

Para el Posclásico, la guerra y el sacrificio humano rituales, eran pilares de la sociedad mexicana. Al igual que todos los dioses de su panteón, Tláloc recibía ofrendas de corazones humanos en varios momentos del año, lo que muy posiblemente sucedía en el Clásico teotihuacano en una escala diferente.

Muestra de ello son los entierros de la Pirámide de la serpiente emplumada, cuyos patrones mortuorios y ofrendas indican significados cosmológicos, mitológicos y calendáricos, sobre ello ahondaré en el capítulo final.¹⁹¹

El Tlaloc teotihuacano puede ser motivo de muchas más líneas, por lo que es momento de enfocarme en el signo que lo acompaña en esta composición, la almena. En un acercamiento superficial podría parecer que ambos no guardan una relación de importancia, pero en el siguiente apartado se explicará como se vinculan.

¹⁹¹ Sugiyama. *Op cit.* 2005. p. 221.

3.7 Las Almenas

Ya se ha dicho que los murales del Cuarto 19 tienen como imagen central al dios de la lluvia, a cuyos lados y en un rol secundario o bien complementario, se encuentra el signo de almena de forma escalonada. A lo largo de los muros de este cuarto encontramos intercalados estos dos símbolos (**figuras 6 y 7**).



Figura 60 A - C: Almenas de diversas formas.
(A: Berrin, 1988. B: IAI - Berlín, C: Foto M. Salinas, 2008)

En su forma simbólica es una pirámide escalonada que aparece también en el borde de tocados y vestimentas, ya sea aislada o formando grecas. Este elemento es una característica de la arquitectura del Clásico teotihuacano, se usaba decorando la línea de los techos, Arqueológicamente los motivos y formas de las piezas que se han encontrado muestran una gran diversidad.

Originalmente la palabra almena se refiere a las salientes dispuestas en intervalos regulares que coronan la arquitectura militar medieval, como son castillos y torres defensivas. Se ha adoptado el mismo nombre para denominar a los remates arquitectónicos de los edificios prehispánicos, ya que también se colocaban esporádicamente en la línea de los techos. En Teotihuacan este término se usa para denominar al elemento arquitectónico que además de tener una función fundamentalmente decorativa en los edificios de la metrópoli, tuvo un papel simbólico esencial en el conjunto urbano, ya que al ser visibles en los techos de los edificios a distancia, probablemente servían para distinguir a quiénes estaban dedicados y el tipo de actividades que se realizaban en ellos.

Es común la representación de figuras antropomorfas en las almenas, personajes ricamente ataviados con todo tipo tocados y de adornos faciales, estas imágenes pueden haber sido los emblemas de grupos de poder que desempeñaban sus actividades en las edificaciones.

Es recurrente en Teotihuacan la asociación del dios de la lluvia con estos elementos arquitectónicos. Son constantes además los hallazgos de almenas de cerámica o piedra estucada con la representación de la deidad **(figuras 55 B y C, 60 B y C)**.

Angulo opina que el signo escalonado está asociado con el símbolo de la lluvia y otros que se refieren al líquido precioso.¹⁹² Rubén Morante relaciona las almenas con diversos momentos solares, sobre todo el

¹⁹² Angulo. *Op cit.* 1995. p. 106.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

amanecer y el ocaso,¹⁹³ aunque no existen elementos suficientes para comprobar esta hipótesis.

Sobre la almena de barro de la Pirámide del sol encontramos, muy abstracto, el rostro del dios de la lluvia con tocado de almena escalonada. Para Seler esta placa de barro representa el quincunce formado por cuatro cabezas de serpiente y la cara al centro.¹⁹⁴ Los colmillos de Tlaloc coronan el rostro central, lo que probablemente le otorga ascendencia divina este personaje **(figura 55 A)**.

Séjourné destaca que este elemento arquitectónico es muy variado y común en los códices.¹⁹⁵ Las almenas con forma escalonada se encuentran frecuentemente en las representaciones arquitectónicas de los manuscritos de la tradición Mixteca – Puebla.¹⁹⁶

Como ya he señalado, existen muchas interpretaciones de los símbolos teotihuacanos basándose en los mitos nahuas Posclásicos. Seler afirmó que la almena es el símbolo azteca para las nubes. Por otro lado, Hermann Beyer y Zelia Nuttall proponen que se trata del cielo, el más allá o el otro lado.¹⁹⁷

Para Séjourné las almenas ligan los cultos del fuego teotihuacano y mexicana. Ella explica que el dios del fuego es padre de todos los dioses, reside en una alberca de agua, envuelto entre paredes y nubes almenadas. Es posible que esta idea derive de la mención de Seler en sus comentarios al Códice Borgia, sobre las almenas como un símbolo de las nubes.¹⁹⁸

Para Seler la corona dentada en forma de almena que lleva Tlaloc en muchas figuras es un símbolo de las nubes, señala que el nombre en náhuatl de las almenas es *mixotl* y lo asocia con *mixtli* que es nube.¹⁹⁹

¹⁹³ Uriarte. *Op cit.* 2005b. p. 70.

¹⁹⁴ Seler. *Op cit.* 1992. p. 197 – 198.

¹⁹⁵ Séjourné. *Op cit.* 1966a. p. 134.

¹⁹⁶ Yanagisawa. *Op cit.* p. 52 – 53.

¹⁹⁷ Langley. *Op cit.* 1986. p. 301.

¹⁹⁸ Séjourné. *Op cit.* 1966a. p. 32.

¹⁹⁹ Confrontar. Seler. Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. 3 vols. México. FCE. 1963. p. 86

Por otro lado, Nielsen señala que estos signos escalonados son símbolos de la montaña.²⁰⁰

Por último me parece importante mencionar un vaso estucado estilo teotihuacano encontrado en la tumba Margarita de Copán, muestra la cabeza de un personaje que puede ser el dios de la lluvia, dentro de un edificio, con talud tablero, los brazos salen hacia cada lado (**figura 61**). El personaje tiene el rostro negro, con anteojeras y una nariguera de crótalo de serpiente, puede ser alguien de alto rango en Copán.²⁰¹

Esta escena relaciona a un personaje con un edificio; una casa o templo de un linaje representado en un individuo en el que recae el poder político y religioso, probablemente represente al gobernante Yax K'uk Mo'.²⁰²

El significado de los signos de almena no está claro aún, existe la certeza de que en Teotihuacan estaba relacionado con Tlaloc. No sólo forma parte de sus tocados y vestimentas, sino que posiblemente le califique, como es el caso de las representaciones del Patio 18, la figura de la almena se intercala con la de Tlaloc en el mismo plano, recalcando tal vez un aspecto particular de la deidad que no es posible precisar en este estudio.

²⁰⁰ Nielsen. *Op cit.* 2006. p. 211.

²⁰¹ Sharer. *Op cit.* p. 155 – 156.

²⁰² Mesoweb. *Lords of Creation. The Origins of Sacred Maya Kinship. Death & Apotheosis.* Los Angeles County Museum of Art. 2005. www.mesoweb.com/lords/death.html. Consultado febrero de 2010.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19



**Figura 61: Vaso estucado estilo teotihuacano encontrado en la Tumba Margarita de Copán, Honduras.
(Mesoweb: 2006. www.mesoweb.com/lords/death.html. Consultado febrero de 2010)**

3.8 Síntesis

Tlaloc es un dios telúrico de la lluvia, el rayo y de las aguas terrestres, también de la guerra, es el complejo iconográfico más común en Teotihuacan, o tal vez el más estudiado. Es muy probable que fuera la deidad tutelar de Teotihuacan, pero esta idea no debe restarle importancia a otros númenes teotihuacanos que también merecen un análisis más profundo.

Hace falta el estudio minucioso de los dioses más importantes de esta religión, cuyos atributos no han sido definidos con precisión, un ejemplo es la figura ya discutida que aparece en los murales de Tepantitla y Tetitla, ésta cuenta con atributos constantes que podrían ser distintivos de una deidad.

El Tlaloc teotihuacano ha estado en el foco de atención de los especialistas por su persistencia en el tiempo y espacio mesoamericanos; era una deidad dinámica con aspectos opuestos y complementarios de crecimiento y fertilidad, así como de guerra y muerte, lo que también se expresa en sus atributos.

Sus rasgos definitorios son los anillos sobre los ojos y la boca con colmillos los cuales lo ligan al jaguar y a la serpiente, pero no debe descartarse que las similitudes entre las fauces de estos animales y la deidad puedan deberse a las convenciones teotihuacanas de representación.

Otros de sus rasgos faciales se han relacionado también con otros animales, como las anteojeras con los ojos de los monos, pero las hipótesis expuestas deben comprobarse aún.

Son variables los elementos que se asocian a su boca, los más comunes son la lengua bífida y el lirio acuático o *amamalocotl*, este último en el caso del Tlaloc del Patio 18. La planta acentúa sus aspectos acuosos que se reiteran con las bandas onduladas alrededor de la cabeza de esta representación.

CAPÍTULO III
“DIOS DE LA LLUVIA CON ALMENAS”
CUARTO 19

Pasztorý propuso una dicotomía del Tlaloc teotihuacano, pero las múltiples atribuciones de la deidad y su amplia red semántica reflejan una sola entidad con atribuciones muy diversas, cuyo posible significado depende de los contextos que conforma y los signos a los que se asocia.

Los símbolos de agua en Teotihuacan, integrados en la red simbólica de la deidad, pueden representar otros líquidos como la sangre y un análisis partiendo de este punto de vista puede enriquecer nuestro conocimiento acerca de las atribuciones del dios acuático.

En Teotihuacan existe un complejo de signos del Tláloc guerrero, ligado con grupos militares, con la guerra en sí y en consecuencia con el sacrificio, es común el hallazgo de objetos con su imagen y símbolos asociados a contextos sacrificiales.

Se relaciona al dios de la lluvia teotihuacano con el poder político, simbolizado en el tocado de borlas y el bastón o cuchillo ondulado que porta representando al rayo, insignias personales del poder y predecesores del bastón de mando.

El gobierno teotihuacano estuvo constituido por varios individuos, que posiblemente alternaban sus funciones en el poder, es posible que los individuos que ostentan el tocado de borlas, que aparecen en la vasija de las colinas alrededor de un medallón con el rostro de Tlaloc, representen a los co-gobernantes teotihuacanos.

La imagen del dios de la lluvia fue símbolo de legitimidad, poder militar y político de los señores mayas del Clásico, asociado al expansionismo teotihuacano. Grupos mayas de alto rango habitaron en Teotihuacan, posiblemente en conjuntos departamentales.

En el Epiclásico, aparece en la Batalla de Cacaxtla como insignia del grupo de guerreros vencedores. Es uno de los protagonistas de las tres estelas de Xochicalco junto con otros dos personajes, que quizá sean

gobernantes. Para el Posclásico el Tláloc mexicana se alimentaba de corazones de cautivos de guerra en varios momentos del año.²⁰³

En cuanto al dios de la lluvia del Patio 18 de Tetitla probablemente represente a un linaje o élite teotihuacana al cual le otorgaba alto estatus social, además de los otros significados que tiene la deidad *per se*.

En el Patio 18 de Tetitla el dios de la lluvia se relaciona con las almenas, elementos arquitectónicos distintivos en la ciudad, que tal vez eran emblemas de grupos de poder que se ostentaban en las techumbres de las edificaciones que usaban.

Las almenas escalonadas aparecen frecuentemente en los tocados del Tlaloc teotihuacano, en las diversas manifestaciones artísticas de esta cultura. Asimismo, encontramos al dios de la tormenta modelado en múltiples almenas de cerámica que remataban los edificios, lo que muestra una reciprocidad simbólica entre Tlaloc, el signo de almena y el objeto en sí mismo, cuyos posibles significados no son bien conocidos aún.

Representando una parte por el todo, la almena que acompaña a Tlaloc puede que lo relacione con un edificio específico cuya función no es posible determinar en esta investigación.

²⁰³ Matos, Moctezuma, Eduardo. “The Templo Mayor of Tenochtitlan: Economics & Ideology”. En: Elizabeth H. Boone (editora). *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica. A Conference at Dumbarton Oaks 13 th. 1979*. Washington, D. C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection p. 146.
Alva, Ixtlixochitl. de *Op cit.* p. 272.
Contel. *Op cit.* 2008a.

CAPÍTULO IV
“JAGUARES ROJOS”
PÓRTICOS 20 Y 20A

El jaguar también está presente en el Patio 18, en los Pórticos 20 y 20a. Estas representaciones fueron realizadas en tonos de rojo que contrastan con el verde del tocado que portan los felinos, me avocaré en tocar únicamente las particularidades que se presentan en estas composiciones y el papel que juegan en el simbolismo de las pinturas del Patio 18.

4.1 El jaguar en Teotihuacan

La representación del jaguar es recurrente en Teotihuacan, en murales, escultura y cerámica. También es así en otras regiones de Mesoamérica y juega un rol protagónico durante todos los horizontes de tiempo.

Para el periodo entre 300 – 400 d. C. en Teotihuacan, serpientes, pájaros y jaguares raramente se representan de manera naturalista, sino que están simbólicamente compuestos. Diversos animales están presentes en el arte, también, coyotes, perros, ranas, águilas y varios tipos de conchas, estrellas de mar y plantas. Usualmente el jaguar se combina con otras especies con las que se relaciona simbólica o ritualmente.²⁰⁴

Siguiendo a Kubler, von Winning hace notar que no existen imágenes totalmente naturalistas del jaguar, es decir que imiten las características de la fiera. Para él predominan los rasgos felinos, con algunos detalles de otros animales. Por ejemplo de las aves, el marco de plumas alrededor del ojo, que probablemente expresa su excelente visión.²⁰⁵

En los Pórticos 20 y 20a de Tetitla los jaguares son de color rojo con el ojo emplumado, elementos que junto con las manchas en forma de estrellas y flores, lo diferencian de una representación que imite su apariencia tal como la conocemos en la realidad **(figuras 8 y 9)**.

Un caso de jaguares sin la mezcla de partes de otros animales está en el mural de “Animales Mitológicos” donde aparecen estos felinos expresados de manera realista, pintados en color amarillo y manchas negras. Aunque no debemos perder de vista que este mural tiene múltiples repintes, me parece un ejemplo que debe considerarse en este sentido **(figura 24 A y B)**.

²⁰⁴ Kubler. *Op cit.* 1967. p. 4.

²⁰⁵ von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 97, 99 – 100.

Kubler, George. “Jaguars in the Valley of Mexico”. En: *The Cult of the Feline. A Conference in Pre-Columbian Iconography*. Elizabeth P. Benson (editora). Octubre 31 y Noviembre 1 de 1970. p. 19.

Muchos animales no fueron representados de manera naturalista sino abstracta y mediante la combinación de sus rasgos, proceso que hace más difícil la identificación de especies, un tema de desacuerdo entre los investigadores.²⁰⁶

Esta discusión sobre las características distintivas de cánidos y felinos se encuentra hoy muy presente en los círculos académicos y ha sido motivo de varias tesis y ensayos.

En términos generales, se ha dicho que los felinos tienen el hocico cuadrado, los ojos redondos y la cola regular y flexible, mientras que los cánidos tienen el morro alargado, los ojos estirados y la cola puntiaguda y a menudo termina en una mancha. De cualquier manera estos rasgos no son aplicables en todos los casos.²⁰⁷

La fiera de los murales del Patio 18 es muy probablemente un jaguar lo que se puede comprobar por las manchas de su pelaje. Las manchas en forma de estrellas pueden indicar que la piel de este animal era símbolo de la bóveda celeste o posiblemente sean estrellas de mar, asociándole a un ambiente acuático.

También se expresan las partes del felino de forma aislada, la cabeza, cola y garras, forman parte de otros contextos semánticos, pero para Langley su cuerpo entero no se ha encontrado en ningún contexto específico de notación. Por ejemplo, las garras del jaguar por sí mismas pudieron haber sido insignias de guerreros y deidades,²⁰⁸ o pudieron ser representaciones abstractas y simbólicas del felino, de personajes o deidades relacionadas con él.

²⁰⁶ Sugiyama. *Op cit.* 1988. p. 14.

²⁰⁷ Couvreur. *Op cit.* p. 236.

Véase también:

Latsanopoulos, Nicolas. *El lobo en Teotihuacan*. Ponencia presentada en la Tercera Mesa Redonda de Teotihuacan. México. INAH. 2002. 25 p.

Latsanopoulos, Nicolas. “Dent de loup et cœur de cerf: Observations sur la place de l’animal dans l’idéologie de la guerre et du sacrifice à Teotihuacan”. En: *Journal de la Société des Américanistes*. Paris. 2008. 94-2. p. 71 – 108.

Gutiérrez, Karina. *Significado acuático de las representaciones de cánidos en la iconografía teotihuacana*. México. UNAM. FF Y L. Tesis de maestría en historia del arte. 2008. 52 p.

Giral, Nadia. *Simbología de los cánidos en Teotihuacan*. México. UNAM. FF Y L. Tesis de maestría en historia del arte. 2007. 167 p.

²⁰⁸ Langley. *Op cit.* 1986. p. 16 y 244.

Por ejemplo, Nielsen ha identificado un posible glifo titular en un vaso trípode, que consiste en una pierna con garras de coyote o jaguar y un escudo o espejo con una borla de plumas. El autor sostiene que juntos pudieron ser una insignia que otorgaba algún rango o título a los guerreros.²⁰⁹

Con respecto al arreglo o tocado de plumas, para Langley es una forma común, usada en representaciones de figuras humanas y animales antropomorfos con vestimentas elaboradas. Este componente se representa regularmente de frente o de perfil.²¹⁰

Para von Winning y Acosta el suntuoso penacho de plumas como el que porta el jaguar en el caso del Patio 18, no lo califica necesariamente como un ave sino que le confiere un rango superior y que puede conceder un carácter precioso, divino o sagrado.²¹¹

Además, el color verde de este tocado enfatiza estas virtudes, así como su relación con aspectos acuáticos. Von Winning indica que la mayoría de los motivos de color verde, se refieren a un ambiente acuático y a la lluvia fertilizante.²¹² Sugiyama apunta hacia la misma idea recordando los símbolos del agua y volutas que ocasionalmente salen de su boca. Los elementos directamente asociados son plumas, caracoles y conchas y el trilóbulo con gotas que posiblemente representa un corazón.²¹³

No se conoce claramente el significado religioso de los animales, ni sus implicaciones sociales y las relaciones entre ellos no se han discutido. El jaguar fue al parecer el animal más importante y preferido durante varios siglos, según su frecuencia y el primer plano que ocupa en la iconografía, a pesar de que el animal no pertenece a la región del Valle de Teotihuacan,²¹⁴ aunque faltan estudios estadísticos para comprobarlo.

²⁰⁹ Nielsen, Jesper. “The Coyote & the Tassel Shield a Possible Titular Glyph on a Late Teotihuacan Tripod”. En: *Mexicon*. Vol. XXVI. No 3. Junio de 2004, p. 62 – 63.

²¹⁰ Langley. *Op cit.* 1986. p. 229 – 230.

²¹¹ von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 97, 99 – 100.

Acosta en Langley. *Op cit.* 1986. p. 229 – 230.

²¹² von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 97, 99 – 100.

²¹³ Sugiyama. *Op cit.* 1988. p. 20.

²¹⁴ Sugiyama. *Op cit.* 1988. p. 20 y 24.

Para dar luz en este punto cito a Manzanilla, quien señala que algunas familias tenían como deidades patronas a monos, conejos, cánidos, aves y murciélagos, representados en ocasiones por pequeñas esculturas sobre modelos de altares o templos en los patios rituales o en el predominio de ciertos animales particulares en el total de las figurillas zoomorfas de cada conjunto.²¹⁵

²¹⁵ Manzanilla. *Op cit.* 2006. p 21.

4.2 El jaguar y el dios de la lluvia

En Teotihuacan hay un fuerte nexo entre los jaguares y el dios de la lluvia, uno de los elementos en los que se aprecia esto es en los colmillos. Pasztory y otros autores han señalado que los dientes del dios son idénticos a las fauces superiores de los felinos. Langley coincide con esta idea, asociándolos particularmente con los jaguares reticulados. Ambos están de acuerdo en que el uso de notación de cualquier signo del grupo del dios de la tormenta puede tener una connotación bélica, en especial este tipo de colmillos y la presencia del tocado de borlas que portan personajes armados con distintivos de Tlaloc.²¹⁶

Sugiyama también menciona las relaciones del jaguar con Tlaloc en la iconografía.²¹⁷ Para Couvreur, esta relación se refleja en una serie de rasgos iconográficos que comparten el jaguar y Tlaloc.²¹⁸

Paulinyi también hace énfasis especial en la asociación entre el dios de la lluvia y el jaguar, en su trabajo referente a los señores con tocado de borlas.²¹⁹ Este autor hace notar que Tláloc en ocasiones tiene dentadura de jaguar y que aparece frecuentemente acompañado por jaguares, von Winning también coincide con esta idea.²²⁰

Paulinyi indica que las diferentes clases de jaguares en el arte teotihuacano se vinculan estrechamente con lo acuático y lo telúrico, así como el propio dios de la lluvia.²²¹

Courveur y Paulinyi concuerdan en que las manchas en forma de S o líneas ligeramente curvas que en ocasiones muestra el pelaje del jaguar pueden ser una versión sencilla del símbolo del rayo y por lo tanto son

²¹⁶ Langley. *Op cit.* 1986. p. 82 y 84.

²¹⁷ Sugiyama. *Op cit.* 1988. p. 20.

²¹⁸ Couvreur. *Op cit.* p. 243.

²¹⁹ Estos personajes han sido identificados en diversos estudios como un grupo de principales que estaban situados en la cúpula del poder en Teotihuacan y que se vinculaban con el dios de la lluvia.

Paulinyi, Zoltán. *Op cit.* 2001. p. 15 y 16.

²²⁰ von Winning. *Op cit.* Tomo I. p. 66.

²²¹ Paulinyi. *Op cit.* 2007. p. 324.

un rasgo más asociado con Tlaloc. El segundo autor basa esta idea en el mural de jaguares rojos del Pórtico 20a²²² (**figuras 8 y 9**).

El antropomorfismo que muestran algunas representaciones del jaguar en Teotihuacan indica que eran considerados como divinidades.²²³ Existen además figuras antropomorfas con elementos felinos, figuras con tocado de cabeza felina. Los encontramos llevando a cabo ritos de fertilidad y con aspectos militares o símbolos sangrientos²²⁴

Para Manzanilla la relación entre el dios de la lluvia, el jaguar y el poder político es evidente en los hallazgos arqueológicos en el templo al este de la plaza principal de Xalla. También resalta que en la fachada principal de la Pirámide del sol, uno de los principales monumentos teotihuacanos, tenía numerosas esculturas del jaguar saliendo de portales del inframundo.²²⁵

²²² Couvreur. *Op cit.* p. 245.

Paulnyi. *Op cit.* 2001. p. 15.

²²³ Couvreur. *Op cit.* p. 236.

²²⁴ Sugiyama. *Op cit.* 1988. p. 20.

²²⁵ Manzanilla. *Op cit.* 2008. p. 122.

4.3 El jaguar, la guerra y el sacrificio de corazones

Entre los jaguares que aparecen en la pintura mural los encontramos con pelaje, reticulados y emplumados, todos ellos aparecen en algún momento ataviados como guerreros, posiblemente son patrones de ciertas categorías marciales, al igual que algunas aves.²²⁶

Las relaciones de los animales con los elementos militares son claras en la iconografía. Los elementos militares aparecen asociados con cinco familias identificadas por Sugiyama; aves, mariposas, serpientes, felinos y cánidos, supuestamente grupos de linaje o instituciones oficiales con los emblemas de animales que tenían una función militar en la sociedad teotihuacana.²²⁷

En los entierros y ofrendas de la Pirámide de la luna fueron hallados varios esqueletos y cráneos de cánidos, felinos, serpientes de cascabel y aves rapaces, lo que fortalece la hipótesis anterior. Además este hecho contrasta con la ausencia de otros animales frecuentemente encontrados en contextos domésticos como conejos, venados, perros y guajolotes, entre otros.²²⁸

Couvreur ha planteado la posibilidad de que la garra de las fieras, cánidos y felinos, sea por sí misma un arma sacrificial en Teotihuacan, lo que deduce al analizar la pintura de coyotes y venado.²²⁹

Son frecuentes las formas explícitas de animales de pie armados, o bien las partes del animal que representan el todo,²³⁰ Latsanopoulos resalta la importancia de los cánidos guerreros o guerreros cánidos, cuya gama de representaciones asociadas a la guerra es larga y variada. Es importante la presencia de grupos militares a finales de la época Clásica

²²⁶ Couvreur. *Op cit.* p. 237.

²²⁷ Sugiyama. *Op cit.* 1988. p. 23.

²²⁸ Sugiyama. *Op cit.* 2007. p. 142.

²²⁹ Couvreur. *Op cit.* p. 238.

²³⁰ Nielsen. *Op cit.* p. 61 – 64.

y la institucionalización de las facciones militares se dio a la par de la creación y difusión de emblemas y glifos titulares guerreros.²³¹

Figuras preponderantes son los felinos o cánidos que aparecen devorando corazones o armados con cuchillos, en ocasiones estas armas de obsidiana adornan los tocados de las fieras en escenas que muestran una abstracción del complejo simbólico del sacrificio de corazones.

Felinos y cánidos fueron pintados con corazones o el signo de triespiral con gotas cerca de sus hocicos, Latsanopoulos les llama escenas de cardiofagia, indica que estos animales parecen ser los destinatarios del sacrificio ya que son los que reciben el don del mismo y opina que representan un intermediario entre el corazón, el objeto consagrado y la divinidad que se oculta detrás del animal.²³²

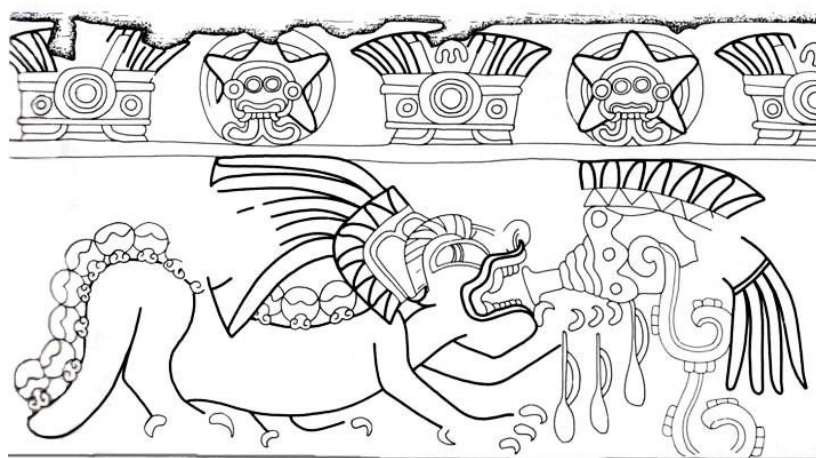


Figura 62: Jaguar con corazones-conchas en el lomo soplando un caracol del cual salen volutas y gotas. El borde que lo enmarca tiene rostros del dios de la lluvia y tocados con gotas trilobuladas. Conjunto de los jaguares. Pórtico 1, mural 1. (de la Fuente, 1995)

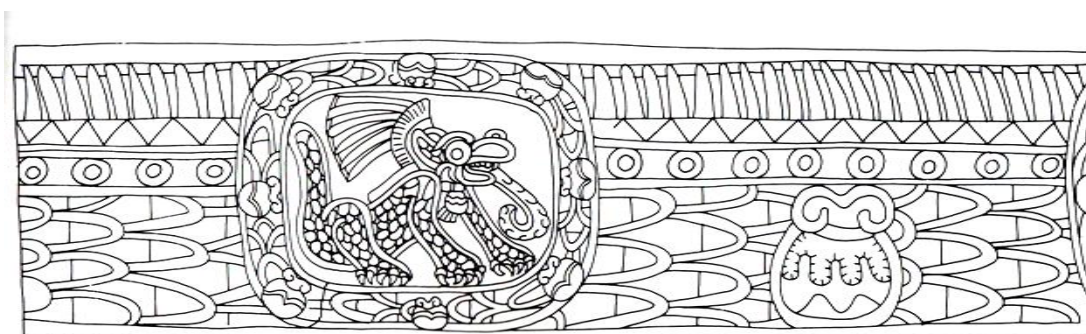
En la pintura del Conjunto de los jaguares de Teotihuacan ilustrada en la **figura 62**, se aprecia cómo los corazones - concha están alineados sobre el lomo de un jaguar, que sostiene un caracol del que gotea

²³¹ Latsanopoulos, *Op cit.* 2008. 94-2. p. 82 y 84.

²³² Latsanopoulos. *Op cit.* 2002. p. 18.

sangre, llevándolo hacia su hocico. En el borde de esta composición observamos la presencia del dios de la lluvia; su cara igualmente en color rojo se encuentra dentro de una estrella, está conformada por orejeras, anteojeras, colmillos y lengua bífida.²³³

En otro ejemplo de Atetelco vemos un jaguar dentro de una rodela de conchas, inscrito en una cenefa que lleva, entre otros signos, chalchihuites, plumas, y nuevamente conchas. Como en el caso previo, éstas últimas pueden aparecer calificando a otros símbolos, en este caso al jaguar (**figura 63**).



**Figura 63: Jaguar rodeado por corazones-conchas
Patio blanco de Atetelco. (de la Fuente, 1995)**

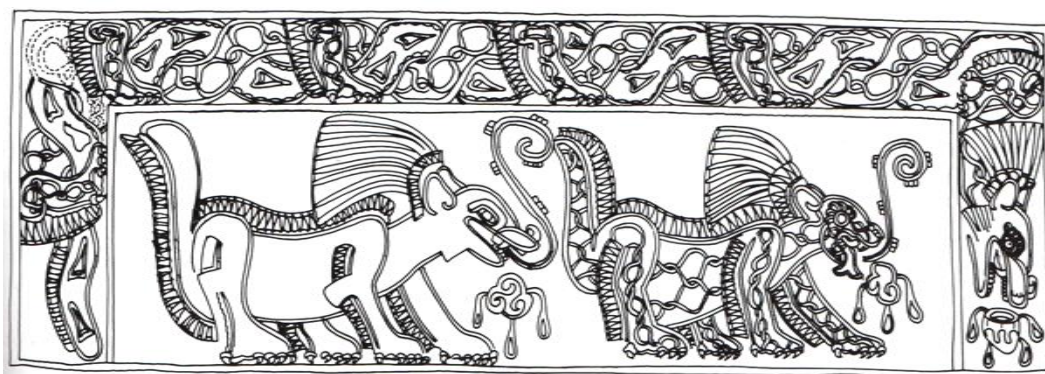
Quiero mencionar otros dos ejemplos en los que vemos a jaguares asociados a corazones, el primero del Patio blanco, un cánido y a un jaguar reticulado en procesión (**figura 64**) y el otro es un caso ya mencionado arriba en el que dos perfiles de jaguar se tocan formando un felino de frente, entre sus bocas encontramos el signo elíptico de corazón y debajo dos signos de triéspiral (**figura 23**).

En otras culturas como la maya y la mexica, los jaguares o individuos personificándolos, aparecen en contextos de sacrificio. Entre los mayas

²³³ Se ha planteado la posibilidad de que este jaguar sea un animal músico, o que esta escena sea una alusión a la música, ya que el felino lleva un caracol a su hocico. Véase:

Olivier, Guilhem. “Tepeyollotl, “Corazón de la montaña” y “Señor del eco” el dios jaguar de los antiguos mexicanos”. En: *Estudios de cultura Náhuatl*. Vol. 28. México. UNAM. 1998. p. 128 Couvreur. *Op cit.* p. 244.

los actores en las escenas de auto sangrado, a menudo aparecen con atuendos de jaguar. Por otro lado, existen representaciones que sugieren que corazones humanos se presentaban ritualmente para alimentar a los jaguares, como en algunas esculturas toltecas²³⁴ y el ejemplo anterior de Atetelco.



**Figura 64: Cánido y felino en procesión con signos de triespiral y corazón elíptico
Patio blanco de Atetelco. (de la Fuente, 1995)**

²³⁴ Benson, Elizabeth. “The Lord, the Ruler: Jaguar symbolism in the Americas”. En: Nicholas Saunders (Editor). *Icons of Power. Feline Symbolism in the Americas*. Londres. Routledge. 1988. p. 62, 63, 65.

4.4 El jaguar en otras culturas de Mesoamérica

Desde las primeras fases de Mesoamérica es uno de los animales más representados, era asociado al poder político, al inframundo, a las cuevas; a la noche, y a la fertilidad de la tierra.²³⁵

Los retratos de los gobernantes olmecas y mayas muestran algunas características del jaguar, trajes y prendas confeccionadas con su piel o cabezas en tocados y cinturones. Los tronos con la forma de este felino o cubiertos con su piel eran símbolos de poder.²³⁶



Figura 65: Jaguar y lirios acuáticos. (Tomado de <http://hotcakencyclopedia.com/Gods/image.WaterLilyJaguar.jpg>)

La semejanza de las manchas del pelaje con el glifo maya *imix*, que significa abundancia y fertilidad, simboliza el lirio acuático e indica

²³⁵ Valverde, Carmen. “Los felinos del mundo subterráneo”. En: Mario Humberto Ruz. *Et al* (Editores). *Memoria del 4º Congreso internacional de mayistas*. México. UNAM. CEM. IIFL. 2003. p. 623.

González, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México. Larousse. 2005. p. 99.

²³⁶ Benson. *Op cit.* 1988. p. 54 y 56.

también una posible conexión con el jaguar – lirio maya.²³⁷ Además en el arte maya el jaguar es la tierra flotando en el agua rodeada de flores²³⁸ **(figura 65).**

En el complejo simbólico que acompaña a los vencedores del mural de la Batalla de Cacaxtla, todos los guerreros victoriosos cuentan con algún atavío hecho de piel de este animal, distintivo de su linaje.

Seler indica que para los mexicas el jaguar era un animal fuerte, valiente, compañero del águila, a los guerreros valientes se les llamaba *Quauhtli – Ocelotl* es decir “águila y jaguar”. Señala que era el representante de la oscuridad y de la tierra, Seler lo identifica como el felino Teyollocuani es el hechicero devorador de corazones de la gente. Es el decimocuarto de los veinte signos de los días y su imagen representaba en ocasiones a Tlazolteotl y a Tepeyollotl.²³⁹

Para los mexicas el jaguar era uno de los dobles de Tezcatlipoca, también lo era de otras deidades, particularmente de Tlaloc, que en los manuscritos pictográficos a veces se encuentra vestido con piel o yelmo de jaguar. En los códices encontramos en ocasiones a la deidad de la lluvia con vestimentas de piel de jaguar o con la cabeza del felino como yelmo. Además se asociaba el rugido de la fiera con el eco y el trueno²⁴⁰ **(figura 66).**

²³⁷ Kubler. *Op cit.* 1970. p. 23.

Ver: Thompson. *Op cit.* 1960. p. 72, 73, 279.

Otros autores que comparten esta opinión: Couvreur. *Op cit.* p. 241. Uriarte. *Op cit.* 2006. p. 70.

²³⁸ Comentario de Pasztory en la conferencia de los jaguares en el Valle de México de Kubler. *Op cit.* 1970. p. 48.

²³⁹ Seler. Eduard. *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas.* México. Casa Juan Pablos. 2004. p. 33 – 38.

²⁴⁰ Olivier. *Op cit.* 1998. p. 112, 129 y 130.

Olivier. Guilhem. “El jaguar en la cosmovisión mexicana”. En: *Arqueología Mexicana. El jaguar en el México prehispánico.* México. Editorial Raíces. Vol. XII, núm. 72. 2005. p. 52 – 57.



Figura 66: Tepeyollotl o Tezcatlipoca como jaguar en el Códice Borbónico
(Tomado de: <http://www.plu.edu/~westgale/img/tezcatlipoca.jpg>)

4.5 Síntesis

El jaguar fue uno de los animales más representados en Teotihuacan, usualmente en combinación con otras especies, pero sin perder sus características felinas esenciales.

La identificación precisa de las especies de felinos representadas en Teotihuacan es problemática, en el caso de las fieras pintadas en el Patio 18, llevan rosetones en todo el cuerpo, por lo que es posible sugerir que se trata de jaguares, más no debemos olvidar que éste no es el único felino manchado nativo de México.

Existen expresiones del jaguar de manera naturalista, así como sus partes representativas como símbolos, tal es el caso de las garras que pueden formar parte de emblemas compuestos por varios signos.

Es un animal representativo del poder en gran parte de Mesoamérica, en Teotihuacan, en el Patio 18 atributos como el tocado de plumas verdes le otorgan un rango superior. Retratos y tronos de gobernantes olmecas y mayas muestran características del jaguar.

Animales feroces como cánidos, aves rapaces y por supuesto felinos representan categorías marciales diversas. Aparecen devorando corazones y son los posibles destinatarios de los sacrificios, intermediarios entre humanos y deidades. Asimismo, fueron también sacrificados, ya que se han encontrado restos de estos animales sin cráneo en la Pirámide de la luna, lo que nos habla de que los roles entre víctima y sacrificadores – sacrificantes podían invertirse, al menos de manera simbólica.

Es acompañante de Tlaloc y está relacionado con él de diversas formas; al parecer de sus colmillos derivaron los de la deidad, ambos son afines a lo acuático y lo telúrico, algunas manchas en forma de S o líneas ligeramente curvas de la piel del felino parecen evocar al rayo. El jaguar se relaciona con símbolos acuosos, en el Patio 18, la presencia de Tlaloc y el penacho de color verde enfatiza su carácter acuoso.

CAPÍTULO V
EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN

A lo largo de los capítulos anteriores se ha enfatizado en la relación que guardan los símbolos de los murales del Patio 18 con el sacrificio. En este capítulo final hablaré sobre los indicios más concretos en Teotihuacan en torno a esta práctica ritual, antes de ello es pertinente definirla.

Para Hubert y Mauss el sacrificio es un acto religioso durante el cual, a través de la consagración de una víctima, se modifica la condición de una persona moral que lo lleva a cabo, o la de ciertos objetos que le corresponden, o con los que se relaciona. El sacrificante es el sujeto que se beneficia del sacrificio, sobre él recaen sus beneficios. Éste puede ser un individuo o una colectividad, que generalmente delega la ejecución del acto en uno de sus miembros que es el sacrificador.²⁴¹

No se debe perder de vista que el sacrificio siempre forma parte de una serie de acciones rituales, como rezos y danzas. Como lo explica Dehouve, el sacrificio no tiene sentido por sí solo, sino que es parte de la representación de una totalidad espacial y temporal, la virtud del sacrificio nace de su inserción en un conjunto.²⁴²

A continuación se darán detalles sobre las evidencias de esta práctica en los contextos arqueológicos y en el corpus iconográfico de la antigua ciudad de Teotihuacan.

²⁴¹ Hubert, Henri y Marcel Mauss. *Sacrifice: It's Nature & Functions*. EE UU. University of Chicago Press. Midway Reprint. 1981. p. 13.

²⁴² Dehouve. *Op cit.* p. 53, 291.

5.1 Las evidencias arqueológicas del sacrificio

Los materiales arqueológicos demuestran que los tipos de sacrificio humano más comunes en Teotihuacan fueron el desmembramiento, la decapitación y Sugiyama menciona el infanticidio.²⁴³

Con respecto a los esqueletos de bebés frecuentemente encontrados, Cabrera no especifica cómo determina el tipo de muerte, ya fuera prenatal o perinatal, afirma que la elevada mortandad probablemente haya sido influida por factores biológicos y culturales y propone que entre los últimos puede estar la muerte deliberada como parte de rituales de diversa índole.²⁴⁴

La posición de los esqueletos en algunos depósitos rituales, indica que fueron inmolados y ofrendados. Acompañando a los restos humanos se hallan objetos relacionados con la guerra como puntas de proyectil, lanzas, macanas, escudos y cuchillos.²⁴⁵

En Teotihuacan contamos con escasas evidencias en restos óseos que comprueban la práctica de la extracción de corazones; se advierten marcas de corte sobre las costillas y el esternón de algunos individuos.²⁴⁶ De cualquier manera, faltan estudios particulares para Teotihuacan que profundicen nuestro conocimiento en este sentido.

Aunque hay pocas pruebas directas de la cardiectomía, Latsanopoulos la deduce, gracias a ciertas figurillas de cerámica con la imagen de

²⁴³ Sugiyama. *Op cit.* 2005. p. 200 – 207.

Gómez, Sergio. “La función social del sacrificio humano en Teotihuacan: Un intento para formalizar su estudio e interpretación.” En: *La época Clásica: Nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Amalia Cardos de Mendez. (coordinadora). México. INAH. 1990. p. 156.

²⁴⁴ Cabrera, Rubén. “Las prácticas funerarias de los antiguos teotihuacanos”. En: En: Linda Manzanilla, *Et al.* (coordinadores). *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos en la antigua Teotihuacan*. México. UNAM. IIA. DGAPA. 1999. p. 527 – 528.

²⁴⁵ Cabrera, Rubén. “La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano”. En: *2° Mesa Redonda de Teotihuacan. La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la 2° Mesa Redonda de Teotihuacan*. María Elena Ruiz Gallut. Arturo Pascual Soto. (editores). México. 2004. INAH. p. 139.

²⁴⁶ Talavera, Jorge Arturo y Juan Martín Rojas. “Evidencia del sacrificio humano en restos óseos”. En: En: *Arqueología mexicana. El sacrificio humano*. México. Editorial Raíces. Vol. XI, núm. 63. 2003. p. 32.

individuos acostados boca arriba sobre una piedra sacrificial y otras con cortes a la altura del torso. **(figura 67)** También menciona la existencia de artefactos que posiblemente servían para efectuar los sacrificios; los cuchillos de obsidiana, así como posibles receptáculos y piedras sacrificial²⁴⁷ **(figuras 68 y 69)**.

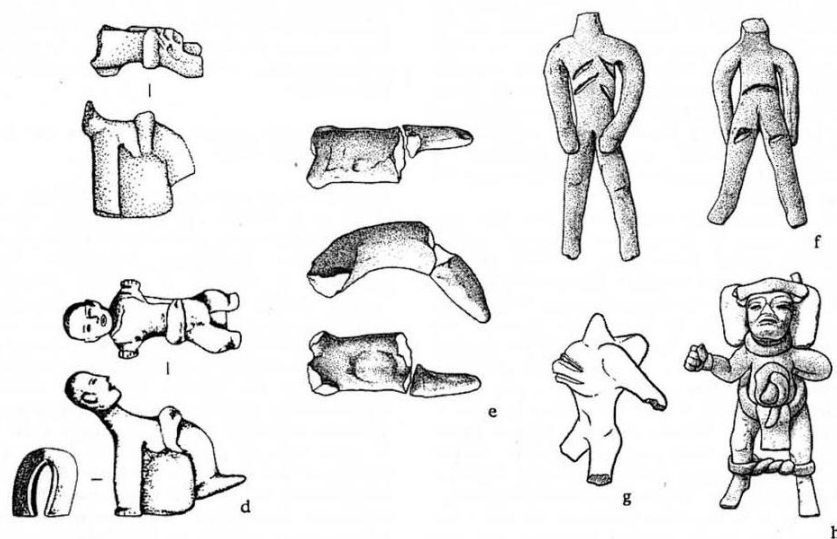


Figura 67: Figurillas que posiblemente representen diferentes momentos de la cardiectomía. (Latsanopoulos, 2005)

²⁴⁷ Latsanopoulos, Nicolas. "Standing Stones, Knives – Holders & Flying Felines: An Overview of Ritual Paraphernalia & Actors of Cardiectomy at Teotihuacan, Mexico. Giorgy, Cyril. (Coordinador) *De l'Altiplano mexicain à la Patagonie. Travaux et recherches à l'Université de Paris 1*. BAR International Series 1389. 2005. p. 176 – 180.

**CAPÍTULO V
EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN**

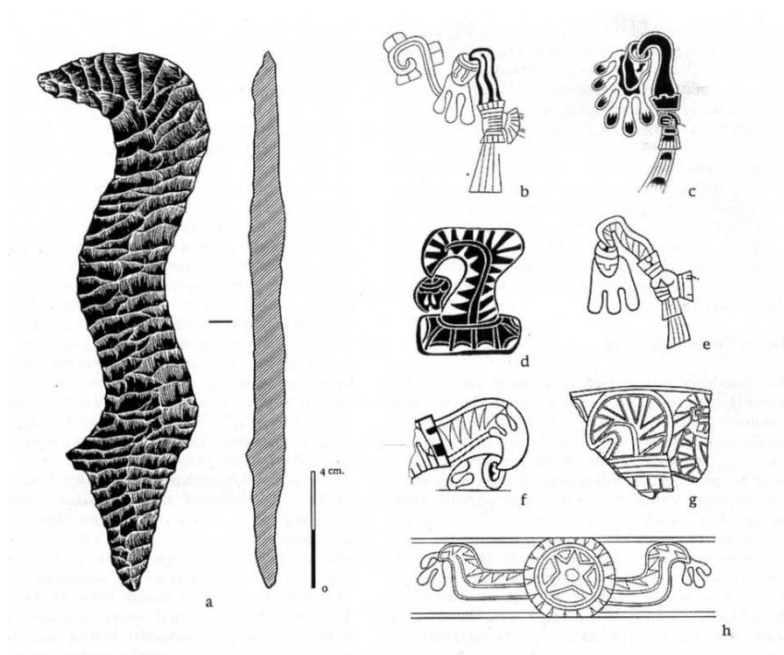


Figura 68: Cuchillo curvo de obsidiana y sus representaciones en murales y cerámica. (Latsanopoulos, 2005)

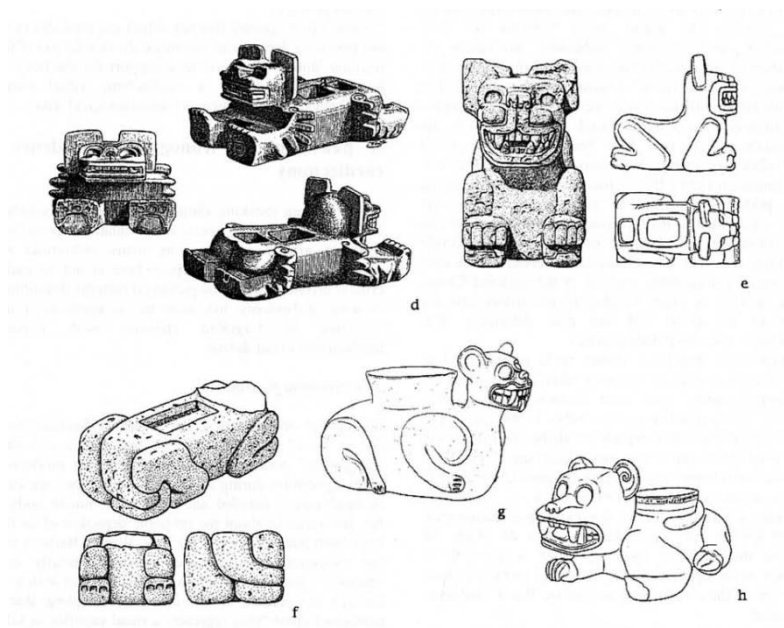


Figura 69: Posibles receptáculos sacrificiales teotihuacanos. (Latsanopoulos, 2005)

Hubert y Mauss señalan que uno de los sacrificios más comunes es el que se lleva a cabo durante la construcción de edificios, en este caso los

efectos del sacrificio sobre estos espacios perduran por muchas generaciones.²⁴⁸

Los entierros masivos encontrados en la Pirámide de la serpiente emplumada y la Pirámide de la luna, son manifestaciones de un ritual militar, un acto simbólico de proclamación del estado. Es así que los teotihuacanos practicaban el sacrificio humano dedicado a los dioses, con quienes tenían un contrato divino, para consagrar y espiritualizar los monumentos. Estos trabajos constructivos y rituales para la consagración de los nuevos edificios tuvieron funciones integradoras de religión, cosmología y política.²⁴⁹

Los seis entierros de la Pirámide de la luna muestran que se realizaba el sacrificio masivo para la consagración de las etapas constructivas de los edificios. Los sacrificados probablemente eran extranjeros cautivos de guerra de muy diversos estatus sociales o de grupos étnicos antagonistas, a juzgar por las diferencias en las ofrendas y atavíos de cada uno. De los 37 individuos encontrados en los entierros, 10 portaban atavíos de piedra verde, otros de concha, probablemente indicando un estatus elevado. Uno de ellos llevaba un collar de maxilares casi idéntico a los que usaban los individuos encontrados en el Templo de la serpiente emplumada, lo que puede indicar que los eventos de ambos edificios fueron contemporáneos, o que el uso de estos pectorales perduró en el tiempo.²⁵⁰

Los sacrificios de consagración de edificios no eran exclusivos de los espacios públicos, los datos indican varios tipos de sacrificio en los conjuntos departamentales. Con el panorama descrito se ha hecho claro que el sacrificio humano era ampliamente practicado en Teotihuacan,

²⁴⁸ Hubert. *Op cit.* p. 10.

²⁴⁹ Sugiyama. *Op cit.* 2005. p. 15.

Gómez. *Op cit.* 1990. p. 150 – 153.

Jarquín. *Op cit.* 1991. p. 69 – 84.

González, Luis Alfonso. “Evidencias del sacrificio humano en Teotihuacan”. En: *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH*. 2ª época. #26. julio – diciembre de 2001. México. INAH. p. 35.

²⁵⁰ Sugiyama. *Op cit.* 2007. p. 142 – 143.

CAPÍTULO V
EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN

por lo menos con mayor frecuencia de lo que se pensaba al asociar a esta cultura con la tolteca, considerada pacífica.²⁵¹

²⁵¹ Sugiyama. *Op cit.* 2005. p. 206.

5.2 La representación iconográfica del sacrificio

La expresión del sacrificio en esta cultura está prácticamente ausente en el corpus iconográfico, las pocas evidencias conocidas no son muy explícitas sino más bien simbólicas y abstractas, no se han encontrado hasta ahora manifestaciones gráficas claras, ni bien definidas de sacrificio y violencia ritual; no hay actores humanos efectuando acciones sacrificiales, sólo un ejemplo entre animales, representado en la pintura de coyotes y venado (**figura 22**) en la que los dos cánidos parecen extraer el corazón de un cérvido, sobre esta pintura profundizaré abajo.

Por otro lado, se advierte que las imágenes de decapitación no son frecuentes, un ejemplo excepcional es un tiesto de cerámica tallada en bajo relieve, procedente de Santiago Ahuizotla en el que se observa a un personaje que sostiene un instrumento, tal vez un cuchillo, en cuya punta se encuentra un cráneo con tres gotas²⁵² (**figura 70**).



Figura 70: Fragmento de vaso de cerámica de Santiago Ahuizotla
(von Winning, 1987)

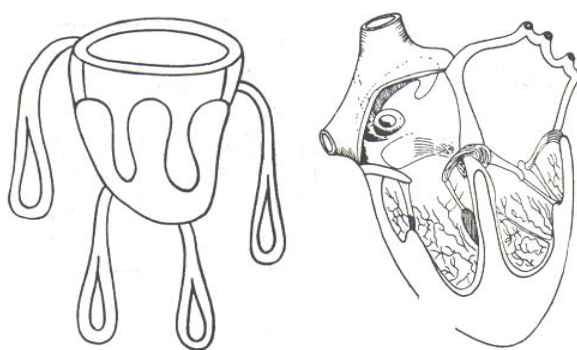
²⁵² Ver cita 109.

CAPÍTULO V EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN

En contraste, el simbolismo que denota de manera indirecta y abstracta el sacrificio de corazones es abundante, éste aparece constantemente en el arte teotihuacano.

Los guerreros armados en procesión son muy comunes, algunos llevan lanza dardos, flechas, lanzas o cuchillos de obsidiana. Los personajes con diversos atributos que marchan portando un cuchillo que atraviesa un corazón sangrante es la representación más directa del sacrificio por extracción de corazón, en vista de la importancia del sacrificio de animales en Teotihuacan no debe excluirse que dichos corazones puedan ser de animales.²⁵³

Séjourné fue la primera en sugerir que la figura elíptica rematada con gotas que aparece frecuentemente en el arte teotihuacano, es una representación naturalista del corazón sangrante de un animal o un humano. Aparece normalmente en escenas narrativas de murales y vasos pintados al fresco, ya sea aislado o atravesado por un cuchillo que sostiene una figura zoomorfa o antropomorfa de perfil. Es muy posible que esta asociación de símbolos se trate de una metáfora de sacrificio de corazón²⁵⁴ (**figura 71**).



**Figura 71: Corte transversal del corazón
(Séjourné, 1973)**

²⁵³ Latsanopoulos. *Op cit.* 2005. p. 182.

²⁵⁴ Langley. *Op cit.* 1986. p. 50 y 271.

Para Langley los signos y grupos de signos del sistema de notación teotihuacano tienen un contenido marcial mucho mayor al que se había sospechado, el autor asegura que el poder militar y el sacrificio eran los temas principales del sistema de notación de Teotihuacan. Además se reconoce cada vez más la prevalencia de los temas marciales, de los rituales de ofrecimiento de sangre y de sacrificio de corazón.²⁵⁵ Siguiendo a Séjourné, sugiere que el compuesto del corazón atravesado por un cuchillo es una alusión al sacrificio mediante la extracción de este órgano vital.²⁵⁶

La función y naturaleza de los individuos que sostienen uno o dos cuchillos de obsidiana en sus manos, no está clara. Ellos cargan atributos sacerdotales y guerreros y no se sabe si son humanos o divinidades, esta discusión permanece abierta. De cualquier manera su postura corporal es considerada como un símbolo de autoridad en el arte de Mesoamérica; blandir cuchillos es blandir poder.²⁵⁷

Reiterando, no es común la representación de actos explícitos de violencia en el arte teotihuacano, Clara Millon comenta que en el mural de coyotes y venado se ilustra una equivalencia metafórica entre el orden natural y el orden social.²⁵⁸

Para Pasztory y Headrick en esta pintura los actores humanos, o bien las deidades se substituyeron alegóricamente con animales, así se suaviza la violencia y se justifica por ser un patrón de comportamiento natural en los animales.²⁵⁹

²⁵⁵ Langley. James. "Teotihuacan sign clusters: Emblem or articulation?" En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8 - 9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 274.

Millon. *Op cit.* 1988. p. 363 – 364.

²⁵⁶ Langley. *Op cit.* 1988. p. 50.

²⁵⁷ Latsanopoulos. *Op cit.* 2005. p. 182.

²⁵⁸ Millon, Clara. "Coyotes & Deer". En: Berrin. Berrin, Kathleen (compiladora). *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. San Francisco. The Fine Arts Museums of San Francisco. 1988. p. 220.

²⁵⁹ Headrick. *Op cit.* p. 143 – 145.

Pasztory, Esther. "El poder militar como realidad y retórica en Teotihuacan". En: *La época Clásica. Nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Amalia Cardos de Mendez. (coordinadora). México. INAH. 1990. p. 200.

CAPÍTULO V

EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN

En el afán de entender la función del sacrificio de corazones en Teotihuacan, Pasztory afirma, trasponiendo algunas características de las prácticas bélicas mexicas, que la glorificación de Teotihuacan se dio por el sacrificio de corazones y no por la guerra. Ella señala que las víctimas eran anónimas, que su origen étnico no era importante, que el sacrificio de corazones tenía algún propósito impersonal y universal y que los teotihuacanos no perseguían la gloria militar o la conquista de un territorio,²⁶⁰ los entierros y ofrendas encontrados en las Pirámides de la luna y la serpiente emplumada contradicen estas ideas.²⁶¹

Para ella la representación más temprana de sacrificio de corazón se dio en Teotihuacan,²⁶² pero es difícil asegurarlo sin fundamentos precisos, ya que éste era desde el Preclásico una costumbre arraigada en el núcleo de la cosmovisión mesoamericana.

Separadamente Headrick considera que en Teotihuacan como en el resto de Mesoamérica, se creía en el nahualismo y en la transformación, en este punto de vista los animales representados pueden ser humanos en su lado nahual. Sugiere que en la escena del mural de los coyotes y el venado, éstos son humanos transformados en sus nahuales, consumiendo el corazón de un cautivo de guerra en un acto de canibalismo.²⁶³

Roberto Martínez hace una clasificación de las representaciones de los nahuales en Mesoamérica prehispánica y aclara que es muy difícil identificar a un nahual cuando no está asociado a un personaje o si se representa a hombres nahuales en ausencia de sus dobles animales.²⁶⁴

La propuesta de Clara Millon y Headrick de que los animales representados en este mural tienen equivalente entre los grupos de

²⁶⁰ Pasztory. *Op cit.* p. 186.

²⁶¹ El texto en el que la autora hace estas afirmaciones es anterior a los descubrimientos de la Pirámide de la luna, ya se dijo que los restos óseos encontrados ahí muestran que los sacrificados probablemente eran extranjeros y cautivos de guerra. No podemos definir con certeza el propósito de esta práctica. Por otro lado, el hecho de que no conozcamos los nombres de las víctimas no quiere decir que hayan sido anónimos para los que llevaron a cabo estos rituales.

²⁶² Pasztory. *Op cit.* 1990. p. 186.

²⁶³ Headrick. *Op cit.* p. 143 – 145.

²⁶⁴ Martínez, Roberto. “Nahualli, imagen y representación”. En *Dimensión Antropológica*. México. INAH. Año 13. Vol. 38. Sep. / Dic. 2006. p. 38 – 39.

poder teotihuacanos, es difícil de comprobar mediante este único ejemplar. Por otro lado, es muy complicado sustentar la idea de que los animales representados de manera naturalista en esta pintura sean humanos transformados.

Los animales eran usados como emblemas representativos de grupos de poder en Teotihuacan, idea que se respaldan las imágenes de personajes que llevan tocados de cabezas de animales o cuyos rostros surgen del hocico de algún animal. Martínez señala que el vestido de animal no implica necesariamente que ese animal sea el nahual de ese personaje, sino que puede ser simplemente una insignia militar.²⁶⁵

En referencia a la pintura de coyotes y venado, Couvreur afirma siguiendo la hipótesis de los animales nahuales que los dos cánidos son los cazadores identificados con los sacrificadores y que el venado es la presa equiparada con la víctima sacrificial, que este animal representa por excelencia.²⁶⁶

Latsanopoulos hace referencia a otro interesante y poco conocido ejemplo de una escena de caza entre animales que aparece en un fragmento de mural de Zacuala, en éste se aprecian las garras de tres aves, una de ellas tiene la pata sobre el cuerpo de un cuadrúpedo, probablemente un coyote, con la otra extremidad abre el pecho de su presa, de la que se distinguen las costillas, posiblemente el rapaz está a punto de extraer su corazón²⁶⁷ **(figura 72)**.

Este autor recuerda con la pintura de coyotes y venado, que la confrontación cánido/cérvido, o depredador/presa es un paradigma panmesoamericano, la asociación entre cánido y cérvido que simbolizan al sacrificador y a la víctima, confirma la connotación sacrificial que nace entre estas dos especies. Una escena de la página 44 del código Nuttall, que muestra dos animales extendidos de espaldas contra una

²⁶⁵ *Ibidem.* p. 33.

²⁶⁶ Couvreur. *Op cit.* p. 238.

²⁶⁷ Latsanopoulos. 2002. p. 12.

CAPÍTULO V
EL SACRIFICIO HUMANO EN TEOTIHUACAN

pedra sacrificial para extraer su corazón, nos dice que los animales se asimilan como substitutos de cautivos humanos²⁶⁸ (**figura 73**).



Figura 72: Pintura mural de "aves depredadoras"
(Latsanopoulos: 2005)



Figura 73: Detalle de la página 44 del Códice Zouche - Nuttall
(Mc Ewan: 1994)

El sacrificio de animales era una realidad en Teotihuacan, constantemente se encuentran animales como parte de los depósitos rituales funerarios. El ejemplo más representativo es el complejo de entierros de la Pirámide de la luna en el que se ofrendaron numerosos restos faunísticos de especímenes completos y de partes aisladas de sus

²⁶⁸ Latsanopoulos. *Op cit.* 2008. p. 78 – 79.

cuerpos, lo que sin duda tenía una connotación simbólica referente a las órdenes militares teotihuacanas asociadas al sacrificio humano.²⁶⁹

Para comprobar la idea de que los animales representados en los casos anteriormente citados, son humanos transformados en animales, me parece que no existe evidencia suficiente para comprobarlo y debe considerarse como una posibilidad y no un hecho.

²⁶⁹ Sugiyama. *Op cit.* 2007. p. 140.

5.3 Síntesis

El sacrificio humano, es un acto religioso en el que mediante la consagración de una víctima una colectividad o un individuo se benefician. Siempre forma parte de una serie de acciones rituales y no tiene sentido por sí sólo, sino que forma parte de una totalidad.

Los materiales arqueológicos indican que los tipos más comunes de sacrificio en Teotihuacan fueron el desmembramiento y la decapitación. Hay pocos restos óseos con cortes en costillas y esternón, evidenciando la cardiectomía, pero también faltan estudios que se enfoquen en la búsqueda de este tipo de marcas en los huesos, aunque cabe la posibilidad de que esta técnica se hiciera sin dejar huellas.

Posiblemente, algunas figurillas de cerámica (**figura 67**) representan la cardiectomía que también se infiere gracias a la parafernalia sacrificial; los cuchillos de obsidiana, posibles receptáculos y piedras sacrificiales (**figuras 68 y 69**).

Uno de los sacrificios con más fundamentos arqueológicos es el dedicatorio para la consagración de monumentos, lo testifican los entierros masivos de extranjeros cautivos de guerra, o grupos étnicos antagonistas de Teotihuacan, de diversos estatus sociales, hallados en las Pirámides de la luna y de la serpiente emplumada.

Éstos probablemente son producto de rituales militares y estatales que integraron religión, cosmología y política. Los sacrificios de consagración no eran exclusivos de los monumentos públicos, también sucedieron en los conjuntos departamentales.

Aunque en el corpus iconográfico y sistema de notación de Teotihuacan, los temas principales son el poder militar y el sacrificio, no hay actores humanos efectuando acciones sacrificiales.

Sólo encontramos personajes de función y naturaleza poco clara, quienes blanden cuchillos con corazones en la punta, una acción que probablemente denota poder y es la representación más directa del

sacrificio por extracción de corazón que existe hasta el momento en Teotihuacan.

Las imágenes de decapitación son casi nulas y el simbolismo abstracto del sacrificio de corazones es abundante, recordemos que sucede a la inversa con los hallazgos arqueológicos; hay muchos testimonios óseos de cráneos con algunas vértebras cervicales, así como de cuerpos sin cráneo, que pueden indicar decapitación o bien desmembramiento post mortem.

Hay poca evidencia de cardiectomía, sólo se cuenta con pocos ejemplares de huesos de la caja torácica con huellas de corte, más no debe descartarse la posibilidad de que no se dejaran marcas en los huesos, hecho que dificulta determinar si hubo extracción de corazón.

Las escenas pictóricas de coyotes y venado y de aves depredadoras pueden tratarse de alegorías de rituales que involucraban sacrificios, varios autores afirman que pueden ser representaciones de grupos humanos de poder, transformados en sus dobles animales, hipótesis que es muy difícil comprobar **(figuras 22 y 72)**.

Ciertos animales considerados muy poderosos, como el jaguar, representaban a las órdenes militares relacionadas con el sacrificio, lo que se representa iconográficamente, en algunos casos como en el Patio blanco de Atetelco.

En Teotihuacan constantemente se encuentran animales sacrificados como ofrendas mortuorias, lo que nos advierte que los signos de corazón no necesariamente denotan un órgano humano, sino que pueden ser también de un animal.

Conclusiones

Teotihuacan fue una ciudad multiétnica y plurilingüe, es factible que existiera un sistema de notación que fuera entendido, en diferentes niveles de lectura, por los hablantes de diferentes lenguas, también es probable que algunos significados sólo fueran comprendidos por los grupos de jerarquía más elevada, aunque no existe aún suficiente evidencia para comprobarlo del todo.

No se conoce si hubo un grupo étnico predominante, ni de qué regiones llegaron estos grupos a constituir la ciudad. Es posible que una de las causas de esta condición cosmopolita, haya tenido precedente en el intercambio exogámico entre las aldeas preclásicas.

Además de sus edificios monumentales tan característicos, en Teotihuacan existieron más de dos mil conjuntos departamentales, habitados por grupos que compartían lazos sanguíneos y actividades productivas. Sus recintos componentes estuvieron pintados en su mayoría, los más importantes ostentaban imágenes de deidades y personajes poderosos, así como sus emblemas representativos.

Las plazas y patios de tres templos son una constante en los barrios y los conjuntos departamentales teotihuacanos, eran espacios de cohesión, en los que se llevaban a cabo rituales de diversa índole, tanto públicos como domésticos.

El estudio de las pinturas murales como parte integral de los conjuntos arquitectónicos debe ser prioritario para la investigación iconográfica y el acercamiento a un análisis iconológico.

Las relaciones entre los símbolos que aparecen en un espacio arquitectónico son una gran fuente de información y entendimiento de la iconografía y cosmovisión teotihuacana.

Si en el caso de estudio de la presente tesis se hubieran abordado las tres composiciones aisladas, su estudio no hubiera ofrecido estos resultados, ya que todas ellas muestran símbolos con un alto grado de abstracción, cuya descontextualización complicaría su entendimiento.

Conclusiones

La investigación de las imágenes teotihuacanas, particularmente de los murales, debe complementarse con el estudio los materiales arqueológicos que proceden de los mismos espacios arquitectónicos en los que se encuentren las manifestaciones pictóricas. Es por ello que para hacer más objetivo el proceso interpretativo de las imágenes debemos incorporar a la investigación la mayor cantidad de datos posible.

Los murales del Patio 18, por separado presentan un nivel de abstracción muy elevado, pero en su conjunto forman una red semántica, encontramos a los símbolos aislados y juntos, también formando glifos compuestos que se hallan en otros contextos simbólicos.

En el presente caso de estudio, el análisis de las relaciones simbólicas potenciales que existen entre los murales de los recintos del Patio 18, permitió corroborar la existencia de un grupo coherente de símbolos que incluyen al Tlaloc teotihuacano y al jaguar, como patronos de un grupo de poder, posiblemente un linaje, identificado por el signo de boca que muestra los dientes y el de corazón – concha.

Es muy probable que éste grupo realizara acciones rituales dedicadas a Tlaloc que involucraban el sacrificio, en los templos de este patio en Tetitla, presuntamente creado entre el 400 y el 650 d. C.

Estas fechas no fueron determinadas por medio de las técnicas de datación más veraces, como son los análisis de radiocarbono y arqueomagnetismo, sino por la cronología cerámica y los patrones mortuorios de un enterramiento que se encontró en el Cuarto 18a.

De cualquier manera, es la única información que se tiene al respecto en la bibliografía, posiblemente en los informes de las excavaciones arqueológicas se reporten datos complementarios, estos documentos no se revisaron en esta investigación, ya que el fechamiento de los murales no es uno de los objetivos centrales de la presente tesis.

Alrededor de los linajes militares se construyó una red simbólica que los distinguió y que muy probablemente evocaba metafóricamente sus atribuciones.

Los animales fueron uno de sus distintivos principales, los felinos, admirados por su ferocidad fueron uno de los predilectos, éstos animales aparecen también en entierros sacrificiales de alto estatus.

A lo largo de los capítulos de esta tesis se ha comprobado, mediante la revisión bibliográfica y la observación de la simbología teotihuacana, que las representaciones del Patio 18 son polivalentes y tienen vínculos entre sí y a su vez con el poder, la guerra, el sacrificio y la fertilidad.

Al ser polivalentes los signos y símbolos teotihuacanos, en ningún caso deben encapsularse en un solo significado. Los elementos con los que se asocian son múltiples, formando redes semánticas, o unidades temáticas que persisten en el tiempo.

Un ejemplo de ellos es el signo de boca que muestra los dientes, que ha sido poco estudiado, no se le ha dado la atención necesaria, se encuentra en contextos iconográficos muy distintos, relacionado tanto con el sacrificio, como con la fertilidad, vemos que su posible significado está en función de los demás signos que lo acompañan.

Se encuentra como un símbolo independiente, encontramos tres casos conocidos hasta ahora en el corpus, en la que se expresa con vírgulas que emanan de ella, uno de éstos se halla en el Patio 18, intercalado con el signo de corazón – concha.

Aparece también como parte de los rostros de algunos personajes, como en los sacrificadores del Patio blanco de Atetelco, que pueden estar relacionados con Tlaloc por las anteojeras que llevan. En estos casos aunque conforma la cara de las figuras, puede ser también un signo que transmite un mensaje determinado.

Una representación muy similar, en un vaso estucado en el Cuarto 18a, en el que aparece un personaje que sostiene hacia lo alto un cuchillo que atraviesa un corazón sangrante. Es posible que los individuos hallados en asociación a este vaso hayan tenido poder militar, político, religioso o bien todas las mencionadas y tal vez hayan sido sacrificadores o sacrificantes, que usaran o fueran ocupantes de los templos del Patio 18 y probablemente también en otros espacios de los conjuntos de Tetitla y de Atetelco.

Conclusiones

Diversos autores sostienen que la boca se trata de un símbolo definitorio de una deidad femenina que han llamado la gran diosa, tal como lo son las anteojeeras o los colmillos para Tlaloc.

Varios investigadores contradicen esta hipótesis, concuerdo con ellos en este sentido, ya que no existen atributos suficientes para demostrar la existencia de una gran diosa, tal como la describen Pasztory y sus seguidores.

Existen otros dioses en el panteón teotihuacano que han sido poco estudiados, pero no aún no han sido identificados los datos, ni los casos reiterativos suficientes para definirlos con precisión.

Por otro lado, existen deidades cuyos atributos son más claros, una de ellas es la que aparece en los murales de Tetitla y Tepantitla, la otra es la diosa identificada por Seler como Chalchihuitlicue representada en escultura monumental de piedra hallada cerca de la Pirámide de la luna, ambas muy probablemente relacionadas con el dios de la lluvia.

Los rasgos definitorios del Tlaloc teotihuacano son las anteojeeras y boca con colmillos. Sus conexiones con otras deidades son poco claras y forma una compleja red iconográfica y simbólica, con un rango muy amplio de atribuciones, lo que se ve reflejado en sus manifestaciones polarizadas y en sus vínculos, personajes y animales.

Este numen era la deidad estatal de Teotihuacan, patrono de algunas familias, linajes o grupos relacionados con el poder, uno de sus emblemas es el tocado de borlas.

Era una deidad cuádruple representada en la flor de cuatro pétalos, así como en los cuatro personajes de la vasija de las colinas. Reflejo del cogobierno de Teotihuacan, de dos o cuatro individuos que se alternaban por ciclos en el poder.

Era un dios dinámico y multidimensional con aspectos opuestos expresados en sus atributos, tanto de crecimiento y fertilidad, como de guerra y muerte. Existen elementos compartidos con otros dioses y personajes, por lo que hace falta un análisis más profundo para definir sus signos exclusivos.

Los símbolos considerados acuáticos se relacionan con la deidad, pero éstos pueden representar también a otros líquidos como la sangre, punto de vista que amplía su espectro de acción.

El estudio de los colores de los símbolos de líquidos está pendiente aún y es una importante fuente potencial de información, para extender nuestro conocimiento sobre Tlaloc.

De regreso a Tetitla, en el Patio 18 Tlaloc aparece con el lirio acuático o *amamalocotl* en la boca y bandas onduladas alrededor de la cabeza, elementos que resaltan su carácter acuoso.

Además se intercala con el signo de almena escalonada, que aparece repetidamente en asociación con la deidad. Su imagen se representaba en las almenas, los elementos arquitectónicos en los techos de los edificios, que probablemente servían para distinguirlos e identificarlos de manera simbólica a la distancia. Es claro que la almena se asocia con Tlaloc, pero no es muy clara la naturaleza de esta relación.

El dios está asociado también con varios animales, dos de ellos son la serpiente y el jaguar, su rostro pudo haber derivado del anatropismo, es decir dos rostros de las fieras representados en espejo forman el de Tlaloc.

Entre los mayas, Tlaloc junto con otros elementos de estilo teotihuacano, está presente en relación estrecha con los gobernantes de importantes sitios como Tikal y Copán y son símbolos del expansionismo y el poder teotihuacanos.

En los murales de la Batalla de Cacaxtla se realza la fiereza de los guerreros sacrificadores en una narrativa visual muy explícita. En las pinturas los vencedores, en cuyos rostros resalta la boca abierta y dientes prominentes, tienen vínculos estrechos con Tlaloc y el jaguar.

En otro ejemplo Epiclásico, las estelas 1, 2 y 3 de Xochicalco, encontramos los mismos símbolos expresados de manera pictográfica y calendárica, asociados igualmente a dos poderosos personajes.

Esta coincidencia demuestra la persistencia de estos símbolos en el Epiclásico, no necesariamente implica la presencia física de grupos

Conclusiones

teotihuacanos en estos sitios, pero sí de aquellos que usaron este imaginario para legitimar su poder y dominación.

Entre los mexicas igualmente existieron categorías marciales o grupos de guerreros representados por el jaguar, animal que resaltaba por su fuerza, valentía y fiereza. Recientes estudios revelan que la relación de Tlaloc con el territorio y con el poder político mexica son una realidad.

El jaguar parece ser el animal representado con más frecuencia en Teotihuacán y en toda América precolombina, aunque esta aseveración debe corroborarse mediante estudios estadísticos.

En Teotihuacan son escasas las imágenes que representen al jaguar tratando de imitar sus características y atributos tal como son en la naturaleza, es decir los rosetones de su piel y su tonalidad ocre. De cualquier manera, la identificación precisa de las especies animales representadas es aún motivo de debate y en el caso del jaguar es importante considerar que no es el único felino de piel manchada.

En el caso del Patio 18 se representó un felino manchado, muy probablemente un jaguar. Lleva tocado de plumas verdes que le otorgan divinidad y rango superior, este color enfatiza su carácter precioso, acuático y telúrico, características que comparte con el dios de la lluvia. En este punto ya es evidente que este felino representó a grupos gobernantes y de alto rango en la milicia, por ejemplo en la iconografía olmeca y maya los gobernantes y tronos con características de jaguar eran muy comunes.

En Teotihuacan los felinos se asocian iconográficamente con las armas, se ha considerado que la garra en sí misma, es un arma sacrificial. Encontramos la presencia de jaguares y otras fieras en contextos sacrificiales, hay varios ejemplos en los que aparecen los signos de corazón cerca de sus fauces, lo que probablemente sea un símbolo de cardiofagía. Esto puede indicar que estos animales eran los destinatarios de los sacrificios, intermediarios entre los hombres y las divinidades.

Entre los mayas el jaguar aparece en escenas de auto sacrificio por sangrado. En la Batalla de Cacaxtla los guerreros sacrificadores llevan

en su indumentaria aplicaciones de piel de jaguar. Entre los mexicas se relacionaba también con la guerra y el sacrificio.

Durante el estudio de los murales del Patio 18, se ha hecho evidente que los signos de las pinturas se relacionan con el sacrificio; acto religioso que forma parte de una serie de acciones rituales, realizado por un sacrificador y tiene como fundamento beneficiar a un grupo de poder.

En el caso de Teotihuacan, conforme avanzan las investigaciones, se hace más claro que la mayoría de estas agrupaciones eran poderosos linajes militares.

Esto se manifiesta también en los materiales arqueológicos hallados en contextos sacrificiales, en algunos objetos de prestigio que acompañan a los individuos como ofrendas, como bienes y materiales que eran traídos desde regiones distantes.

Encontramos en las ofrendas elementos conectados con el dios de la lluvia, como los cuchillos serpentiformes y vasos con su efigie, conchas marinas y piedras verdes que indican que algunos rituales posiblemente invocaban a la fertilidad y al agua.

Aparecen sacrificados los animales emblemáticos de los linajes militares, particularmente en entierros rituales de individuos inmolados ritualmente, como en las Pirámides de la luna y la serpiente emplumada.

En ellos se destaca la importante dependencia que tenía el poder militar y religioso con el sacrificio para la consagración y conmemoración de edificios, tanto monumentales, como en los conjuntos de menores dimensiones.

En el caso de los depósitos rituales conformados por individuos inmolados, es factible relacionar con el sacrificio las expresiones materiales encontradas en ellos, las que en el imaginario teotihuacano se infieren solamente, ya que no hay ninguna imagen explícita de sacrificio humano.

Sucede a la inversa con los hallazgos arqueológicos, hay muchos testimonios óseos de cráneos con las vértebras cervicales o cuerpos sin

Conclusiones

cráneo, que pueden indicar decapitación o bien desmembramiento y por otro lado existen pocas evidencias de cardiectomía.

No hay que descartar que posiblemente se practicaran a un mismo individuo varias técnicas sacrificiales, no obstante faltan estudios para precisar la frecuencia de la extracción de corazón en Teotihuacan.

En el corpus iconográfico encontramos varias apariciones del cuchillo atravesando un corazón con gotas, representación muy abstracta de la cardiectomía, no hay ningún ejemplo más explícito hasta ahora donde se expresen actores humanos realizándola. También se ha tomado como metáfora del sacrificio al signo elíptico de corazón con gotas de sangre.

Entre los materiales arqueológicos, existen además artefactos que al parecer testifican la práctica de la cardiectomía, como cuchillos curvos de obsidiana, piedras y receptáculos sacrificiales.

Estas evidencias contrastan con la idea de algunos cronistas de que los pacíficos artistas toltecas fueron los predecesores de los teotihuacanos, lo que además contribuyó a que por mucho tiempo se descartaran las prácticas sacrificiales en esta cultura.

En Teotihuacan también tuvo gran importancia el sacrificio de animales, hecho que nos advierte que los signos de corazón y otras manifestaciones indirectas de sacrificio pueden referirse tanto a humanos, como a animales.

En cuanto a las escenas de coyotes y venado y de aves depredadoras, se ha dicho que pueden ser humanos transformados en sus dobles animales, pero no existen elementos suficientes para comprobar esta hipótesis. La evidencia de personajes vestidos de animales es abundante y de ella es más probable deducir las relaciones que guardan con linajes, deidades y así definir su simbolismo.

Aterrizando en Tetitla, probablemente el Patio 18 era uno de los patios principales ubicado al centro de este conjunto departamental, la iconografía de sus murales hace constar que fue ocupado y usado por un grupo de poder teotihuacano, posiblemente se llevaban a cabo actividades rituales más reservadas que no involucraban a todas las familias del conjunto.

Por sus dimensiones, seguramente el espacio abierto al sureste del conjunto era la plaza principal, además de ser el único en Tetitla que cuenta con un altar central, lo que resalta su importancia. Los estudios recientes sobre el urbanismo en Teotihuacan, sugieren que estos espacios eran de carácter público, pero no podemos asegurarlo tajantemente.

La falta de evidencia comprobable sobre la correspondencia cronológica de las etapas constructivas del conjunto hace imposible en este momento identificar plenamente otros recintos de Tetitla como contemporáneos a los del Patio 18.

Existen dos recintos en Tetitla, adyacentes al Patio 18, que por su iconografía pueden estar vinculados, en un cuarto está presente el dios de la lluvia flanqueado por caracoles y en otro espacio encontramos un personaje de frente de cuya boca salen vírgulas, los lados de éste encontramos figuras antropomorfas de menor tamaño, intercaladas con corazones (consultar de la Fuente, 1995, pinturas de Tetitla).

Además otras pinturas de Tetitla pueden tener relación con el dios de la lluvia y con ambientes acuáticos, como las llamadas “diosas de jade”, muy similares a la deidad de Tepantitla, o los personajes identificados como buzos, pero no tenemos las herramientas suficientes para ubicarlos en la misma etapa constructiva del Patio 18.

De cualquier manera el hecho de que las pinturas de los patios u otros espacios de un conjunto hayan sido realizadas en el mismo momento, no nos asegura que estén relacionadas simbólicamente, es necesario cotejar las expresiones pictóricas de diversos espacios arquitectónicos y de diferentes culturas contemporáneas para determinar grupos de símbolos que aparentemente no tienen una conexión.

A simple vista se puede suponer que algunos espacios pertenecen al mismo momento constructivo, pero no es posible asegurarlo sin realizar estudios complementarios; la revisión detallada de los informes de las excavaciones arqueológicas realizadas ahí con anterioridad, para correlacionar las estratigrafías reportadas, nuevos pozos de exploración arqueológica, o bien el análisis de los materiales constitutivos de las

Conclusiones

pinturas y los acabados arquitectónicos para detectar analogías que nos permitan aseverar que las pinturas son contemporáneas o que fueron hechas en momentos cercanos.

En el caso del Patio 18 en Tetitla, la continuidad en pisos y muros, así como las analogías pictóricas permiten afirmar que fueron usados en un mismo momento y que integraban un espacio arquitectónico. La correspondencia temporal con otros patios es más complicada y requiere de un análisis más profundo y de una metodología interdisciplinaria.

El presente estudio plantea nuevas preguntas que quedan para futuras investigaciones y al limitarse a la revisión de las fuentes bibliográficas no resuelve ciertas incógnitas relevantes que son fundamentales para acercarse a la esfera iconológica.

Quedan muchas interrogantes, entre ellas la ubicación cronológica de los murales, la filiación y género de los individuos encontrados en los entierros de Tetitla, los usos que se le daba al Patio 18, junto con sus pórticos y cuartos y la concordancia con otros espacios del conjunto de Tetitla.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Siglas:

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas
IIA: Instituto de Investigaciones Antropológicas
IIH: Instituto de Investigaciones Históricas
IIFL: Instituto de Investigaciones Filológicas
III: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano – Mexicanas A. C.
INI: Instituto Nacional Indigenista
FF y L: Facultad de Filosofía y Letras
FCE: Fondo de Cultura Económica
SMA: Sociedad Mexicana de Antropología
INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia
CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CIESAS: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología
BAR: British Archaeological Reports
DGAPA: Dirección General de Asuntos del Personal Académico
FAMSI: Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies
UAG: Universidad Autónoma de Guerrero
CEMCA: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos
CNA: Coordinación Nacional de Arqueología del INAH

Alva, Ixtlixochitl, Fernando de. *Obras históricas*. Edmundo O´Gorman (editor). Dos tomos. México. UNAM. 1975.

Angulo, Jorge. “Nuevas consideraciones sobre Tetitla y los llamados conjuntos departamentales”. En: Emily Mc Clung y Evelyn Childs Rattray (editoras). *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*. México. UNAM. IIA. 1987. p. 275 – 315.

“Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”. En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora). *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Tomo II. p. 65 – 186.

“Los conjuntos departamentales en Teotihuacan”. En: María Teresa Uriarte y Tatiana Falcón (directoras). *Museo de Murales teotihuacanos Beatriz de la Fuente*. México. IIE. UNAM. INAH. 2007a. p. 90 – 101.

Bibliografía consultada

- Angulo, Jorge. "Early Teotihuacan & its Government". En: Vernon Scarborough y John Clark (editores). *The Political Economy of Ancient Mesoamerica: Transformations during the Formative & Classic Periods*. Nuevo México. University of New Mexico Press. 2007b. p. 83 – 99.
- Antología de Cacaxtla*. Ángel García Cook. B. Leonor Merino Carrión (compiladores). Lorena Mirambell S. (coordinadora). vols. 1 y 2. México. INAH. 1995.
- Armillas, Pedro. "Los dioses de Teotihuacan". En: Teresa Rojas. (editora). *Pedro Armillas: Vida y obra. Tomo I*. México. INAH, CIESAS. 1991. p. 99 – 125.
- Barthel, Thomas. "Deciphering Teotihuacan Writing". En: *Indiana*. No 11. 1987. Berlín. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Prusiano. p. 9 – 19.
- Benson, Elizabeth. "The Lord, the Ruler: Jaguar symbolism in the Americas". En: Nicholas Saunders (Editor). *Icons of Power. Feline Symbolism in the Americas*. Londres. Routledge. 1988. p. 53 – 76.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México. Editorial Porrúa. 2004. 520 p.
- Berlo, C. Janet. "Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered". En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the city of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 129 – 168.
- "Early Writing in Central México: In Tlilli in Tlapalli before 1000 A. D." En: *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan*. Richard A. Diehl y Janet C. Berlo, (editores) Washington. Dumbarton Oaks Research Library. 1989. p. 19 – 47.
- Berrin, Kathleen (compiladora). *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. San Francisco. The Fine Arts Museums of San Francisco. 1988. 238 p.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Imagen de Tlaloc. Hipótesis iconográfica y textual*. México. UNAM. Coordinación de Humanidades. 1988. p. 7 – 17.

- Borhegyi, Stephan de. "Shell Offerings and the Use of Shell Motifs at Lake Amatitlan, Guatemala, & Teotihuacan México". En: *XXXVI Actas del Congreso Internacional de Americanistas. Sevilla, España, 1964*. p. 355 – 371.
- Botta, Sergio. "De la tierra y territorio: Límites interpretativos del naturismo y aspectos políticos del culto a Tlaloc". *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 40. IIH. UNAM. 2009. p. 175 – 199.
- Brambila, Rosa. "El Teotihuacan de Eduard Seler". En: Cecilia Tercero y Renata von Hanffstengel (editoras). *Eduard and Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones*. México. UNAM – IIH – IIA – FF y L. INAH. III A.C. 2003. p. 259 – 275.
- Braswell, Geoffrey (editor). *Teotihuacan and the Maya, reinterpreting Early Classic Maya interaction*. Austin. University of Texas Press. 2001. 423 p.
- Brown, David. *The Linguistic Affiliation and Phoneticism of Teotihuacan Iconography*. Tesis doctoral no publicada. Albuquerque. Universidad de Nuevo México. 1988.
- Cabrera, Rubén. "Las prácticas funerarias de los antiguos teotihuacanos". En: Linda Manzanilla, *Et al.* (coordinadores). *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos en la antigua Teotihuacan*. México. UNAM. IIA. DGAPA. 1999. p. 503 – 539.
- "La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano". En: *2° Mesa Redonda de Teotihuacan. La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la 2° Mesa Redonda de Teotihuacan*. María Elena Ruiz Gallut. Arturo Pascual Soto. (editores). México. 2004. INAH. p. 137 – 164.
- Caso, Alfonso. "Dioses y signos teotihuacanos". En: *11° Mesa redonda de Teotihuacán*. México. SMA. 1966. p. 249 – 279.
- Contel, José. "Tlaloc, el cerro, la olla y el *chalchihuitl*. Una interpretación de la lámina 25 de *Códice Borbónico*". *Itinerarios*. Varsovia. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Vol. 8. 2008a. p. 153 – 183.
- "Tlaloc y el poder: los poderes del dios de la Tierra y de la Lluvia". En: Guilhem Olivier. (editor). *Símbolos del poder en Mesoamérica*. México. IIH. UNAM. 2008b. p. 337 – 357.

Bibliografía consultada

- Córdoba, Luis y Raúl García. “San Miguel Amantla como “centro provincial durante el Clásico”. En: *La época Clásica: Nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Amalia Cardos de Méndez. (coordinadora). México. INAH. 1990. p. 205 – 220.
- Couvreur, Aurélie. *La religion de Teotihuacan (Mexique). Etude iconographique et symbolique des principales divinités teotihuacaines*. Bélgica. Université Libre de Bruxelles. Tesis de doctorado en historia del arte y arqueología. 2004 – 2005. 363 p.
- Cowgill, George. “Teotihuacan Glyphs and Imagery in the Light of some Early Colonial Texts”. En: Catherine Berlo. (editora). *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 231 – 246.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Corpus de Escultura Estilo Cotzumalhuapa, Guatemala*. FAMSI. 2006.
<http://www.famsi.org/reports/96008es/index.html>
- Dehouve, Danièle. *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecas de Guerrero*. México. UAG. CEMCA. INAH. Plaza y Valdés Editores. 2007. 325 p.
- Foncerrada, Martha. “Pintura mural en Cacaxtla y cosmopolitismo teotihuacano”. En *Antología de Cacaxtla*. Ángel García Cook. B. Leonor Merino Carrión (compiladores). Lorena Mirambell S. (coordinadora). vol. 1. México. INAH. 1995 p. 305 – 338.
- “Los signos glíficos relacionados con Tláloc en los murales de la Batalla en Cacaxtla”. En: *Anales de IIE*. Vol. XIII. Tomo I. No 50. 1982. México. UNAM. p. 23 – 33.
- Fuente, Beatriz de la. *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Vol. I/ 538 p. Vol. II/ 391 p.
- Gamio, Manuel. *La población del valle de Teotihuacan*. México. INI. 1979. 5 vols.
- Giral, Nadia. *Simbología de los cánidos en Teotihuacan*. México. UNAM. FFyL. Tesis de maestría en historia del arte. 2007. 167 p.
- Gómez, Sergio. “La función social del sacrificio humano en Teotihuacan: Un intento para formalizar su estudio e interpretación.” En: *La época Clásica: Nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Amalia Cardos de Méndez. (coordinadora). México. INAH. 1990. p. 147 – 159.

- Gómez, Sergio. “Presencia del occidente de México en Teotihuacan. Aproximaciones la política exterior del estado teotihuacano”. En: *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la 1° Mesa Redonda de Teotihuacan*. María Elena Ruiz Gallut. (editora). México. INAH. UNAM. 2002. p. 563 – 625.
- González, Luis Alfonso. “Evidencias del sacrificio humano en Teotihuacan”. En: *Arqueología. Revista de la coordinación nacional de arqueología del INAH*. 2ª época. #26. julio – diciembre de 2001. México. INAH. p. 35 – 47.
- González, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México. Larousse. 2005. 228 p.
- Graulich, Michel. “El simbolismo del Templo Mayor y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacan.” En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. IIE. UNAM. 2001. vol. XXIII. núm. 79. p. 5 – 28.
- Grove, David. (editor). *Ancient Chalcatzingo*. Austin. University of Texas Press. 1987. 571 p.
- Gutiérrez, Karina. *Significado acuático de las representaciones de cánidos en la iconografía teotihuacana*. México. UNAM. FF Y L. Tesis de maestría en historia del arte. 2008. 52 p.
- Headrick Annabeth. *The Teotihuacan Trinity: The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*. Austin. 2003 210 p.
- Helmke, Christophe y Jesper Nielsen. *Reinterpreting the Plaza de los Glifos, La Ventilla Teotihuacan*. Universidad de Copenhague. Documento en revisión para ser publicado en *Ancient Mesoamerica*. 2009. 30 p.
- Hubert, Henri y Marcel Mauss. *Sacrifice: It's Nature & Functions*. EE UU. University of Chicago Press. Midway Reprint. 1981. 165 p.
- Jarquín, Pacheco. *Et al.* “Sacrificio de niños. Una ofrenda a la deidad de la lluvia en Teotihuacan.” En: *Arqueología. Revista de la coordinación nacional de arqueología del INAH*. 1ª época. #6. 1991. México. INAH. p. 69 – 84.
- Kaufmann, Terrence & John Justeson. “The Epi-Olmec Language and Its Neighbors.” En: Philip J. Arnold III & Christopher A. Pool (editores). *Classic Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz*. Washington, D.C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 2008. p. 55 – 83.

Bibliografía consultada

Kubler, George. *The Iconography of the Art of Teotihuacan*. Washington. Trustees for Harvard University. 1967. (Studies in Pre-columbian Art and Archaeology #4). 40 p.

“Jaguars in the Valley of Mexico”. En: *The Cult of the Feline. A Conference in Pre-Columbian Iconography*. Elizabeth P. Benson (editora). Octubre 31 y Noviembre 1 de 1970. p. 19 – 49

“Eclecticismo en Cacaxtla”. En: *Antología de Cacaxtla*. Ángel García Cook. B. Leonor Merino Carrión (compiladores). Lorena Mirambell S. (coordinadora). vol. 1. México. INAH. 1995. p. 338 – 359.

Langley, James. *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*. Gran Bretaña. BAR. Editado por James Langley. 1986. (Internacional Series 313). 349 p.

“Teotihuacan sign clusters: Emblem or articulation?” En: Catherine Berlo. (editora). *Art, Ideology, and the city of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 247 – 280.

“The Forms of Usage of Notation at Teotihuacan”. En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 2. No 2. Otoño 1991. EE UU. Cambridge University Press. p. 285 – 298.

Latsanopoulos, Nicolas. *El lobo en Teotihuacan*. Ponencia presentada en la Tercera Mesa Redonda de Teotihuacan. México. INAH. 2002. 25 p.

“Standing Stones, Knives – Holders & Flying Felines: An Overview of Ritual Paraphernalia & Actors of Cardiectomy at Teotihuacan, Mexico. En: Giorgy, Cyril. (Coordinador) *De l’Altiplano mexicain á la Patagonie. Travaux et recherches á l’Université de Paris 1*. BAR International Series 1389. 2005. p. 175 – 191.

“Dent de loup et cœur de cerf: Observations sur la place de l’animal dans l’ideologie de la guerre et du sacrifice á Teotihuacan”. En: *Journal de la Société des Américanistes*. Paris. 2008. 94-2. p. 71 – 108.

López Austin, Alfredo. *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México. UNAM. IIA. 1988. 511 p.

“La ciudad y la cuenca”. En: Citibank. *Teotihuacan*. México. El equilibrista. Turner libros. Citicorp / Citibank. 1989. p. 12 – 35.

López Austin, Alfredo. “La religión, a magia y la cosmovisión”. En: Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, (coordinadores) *Historia Antigua de México. Volumen VI. Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. México. IIA. UNAM. INAH. Editorial Miguel Ángel Porrúa. 1995. p. 227 – 272.

Tamoanchan y Tlalocan. México. FCE. 2000. 261 p.

y Leonardo López Lujan. *El Pasado Indígena*. México. FCE. Colegio de México. Fideicomiso historia de las Américas. 2001. 332 p.

Seminario “Construcción de una visión del mundo”. México. UNAM. IIA. Posgrado en Antropología. 2006.

López Lujan, Leonardo. “Teotihuacan, Estado de México. La ciudad de los dioses”. En: *Arqueología Mexicana. Salud y enfermedad*. México. Editorial Raíces. Vol. XIII, núm. 74. 2005. p. 76 – 83.

Luna, Albino. “La flora representada en la iconografía pictórica”. En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora) *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Tomo II. p. 269 – 387.

Mc Clung, Emily. “El *amamalocotl* en el arte teotihuacano”. En: *Antropológicas. Revista del IIA*. México. 1989. UNAM. IIA. #3. p. 29 – 37.

McEwan, Colin. *Ancient Mexico in the British Museum*. Londres. British Museum Press. 1994.

Magaloni, Diana. “Teotihuacan: el lenguaje del color”. En: Roque, Georges. (coordinador). *El color en el arte mexicano*. México. UNAM. IIE. 2003. p. 163 -201.

“El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica”. En: Beatriz de la Fuente. (coordinadora) *La Pintura Mural prehispánica en México. Teotihuacan*. México. IIE. UNAM. 1995. Vol. I. p. 187 – 225.

Manzanilla, Linda. “Los conjuntos residenciales teotihuacanos”. En: Linda Manzanilla (coordinadora) *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyohualco. Tomo I: Las excavaciones*. México. IIA. UNAM. 1993a. p. 31 – 46.

“Armonía en el tiempo y el espacio”. En: *Arqueología mexicana. Teotihuacán*. México. Editorial Raíces. No. 1. Vol 1. Abril – Mayo. 1993b. p. 16 – 19.

Bibliografía consultada

- Manzanilla, Linda. "La zona del Altiplano central en el Clásico". En: Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, (coordinadores) *Historia Antigua de México. Volumen II. El horizonte Clásico*. México. IIA. UNAM. INAH. Editorial Miguel Ángel Porrúa. 1995. p. 59 – 80.
- "Estados corporativos arcaicos. Organizaciones de excepción en escenarios excluyentes.". En: *Cuicuilco*. Vol. 13, No 36. Enero-abril. 2006. México. p. 13 – 45.
- "La iconografía del poder en Teotihuacan". En: Guilhem Olivier. (editor). *Símbolos del poder en Mesoamérica*. México. IIH. UNAM. 2008b. p. 111 – 131.
- "Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central Mexico. Craft Specialization, Hierarchy, and Ethnicity. En: Linda Manzanilla y Claude Chapdelaine (editores). *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity*. Michigan. *Memoirs of the Museum of Anthropology University of Michigan* # 46. 2009a. p. 21 – 42.
- "Nuevos datos sobre la cronología de Teotihuacan. Correlación de técnicas de fechamiento". En: Annick Daneels (editora). V Coloquio Bosch Gimpera. *Cronología y periodización de Mesoamérica y el Norte de México*. IIA. UNAM. 2009b. p. 21 – 52.
- Martínez, Roberto. "*Nahualli*, imagen y representación". En *Dimensión Antropológica*. México. INAH. Año 13. Vol. 38. Sep. / Dic. 2006. p. 7 – 47.
- Martos, Luis A. América Malbrán y Laura Rodríguez. "Análisis de objetos de concha del Rancho Ina, Q. Roo". En: *Arqueología. Revista de la CNA – INAH*. No 16. México. 1996. p. 69 – 80.
- Matos, Moctezuma, Eduardo. "The Templo Mayor of Tenochtitlan: Economics & Ideology". En: Elizabeth H. Boone (editora). *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica. A Conference at Dumbarton Oaks 13 th. 1979*. Washington, D. C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Mesoweb. *Lords of Creation. The Origins of Sacred Maya Kinship. Death & Apotheosis*. Los Angeles County Museum of Art. 2005. www.mesoweb.com/lords/death.html. Consultado febrero de 2010.
- Miller, Arthur. *The Mural Painting of Teotihuacan*. Washington. Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University. 1973. 193 p.

Miller, Mary Ellen y Karl Taube. *The Gods & Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. Londres. Thames & Hudson. 1993.

Millon René. *The Teotihuacan Map*. Austin. University of Texas Press. 1973. 154 p.

“Teotihuacan Studies: From 1950 to 1990 & Beyond”. En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 339 – 429.

Morelos, Noel. “El concepto de Unidad habitacional en el Altiplano (200 a. C. – 750 d. C.)”. En: Linda Manzanilla (editora) *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*. México IIA. UNAM. 1986.

Nagao, Debra. “Proclamación pública en el arte de Cacaxtla y Xochicalco”. En: *Antología de Cacaxtla*. Ángel García Cook. B. Leonor Merino Carrión (compiladores). Lorena Mirambell S. (coordinadora). vol. 2. México. INAH. 1995. p. 270 – 330.

Navarrete. Federico. *Mito, historia y legitimidad política: las migraciones de los Pueblos del Valle de México*. México. UNAM. FF y L. Tesis de doctorado en historia. 556 p.

Niederberger, Christine. *Paleopaysages et archeologie pre-urbane du Bassin de Mexique*. México. CEMCA. 1987. 2 tomos.

Nielsen, Jesper. *Art of the Empire: Teotihuacan Iconography & Style in Early Classic Maya Society (A. D. 380 – 500)*. Copenhagen. Tesis de doctorado. Instituto de Historia de las Religiones. Universidad de Copenhagen. 2003. (Tomo I) 285 p. (Tomo II) 223 p.

“The Coyote & the Tassel Shield A Possible Titular Glyph on a Late Teotihuacan Tripod”. En: *Mexicon*. Vol. XXVI. No 3. Junio de 2004. p. 61 – 64.

Olivier, Guilhem. “Tepeyollotl, “Corazón de la montaña” y “Señor del eco” el dios jaguar de los antiguos mexicanos”. En: *Estudios de cultura Náhuatl*. Vol. 28. México. UNAM. 1998. p. 99 – 141.

“Tlaloc, el antiguo dios de la lluvia y de la Tierra en el Centro de México”. En: *Arqueología Mexicana. Dioses de la lluvia*. México. Editorial Raíces. Vol. XVI, núm. 96. 2009. p. 40 – 43.

Bibliografía consultada

- Olivier, Guilhem. “El jaguar en la cosmovisión mexicana”. En: *Arqueología Mexicana. El jaguar en el México prehispánico*. México. Editorial Raíces. Vol. XII. No. 72. 2005.
- Pasztory, Esther. “The gods of Teotihuacan: Approach in Teotihuacan Iconography”. En: *Atti del XL congresso internazionale degli americanisti*. Vol. I. Roma y Genova. 3 – 10 de Settembre 1972. Tilgher – Génova. p. 147 – 159. 509 p.
- The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc*. Washington. Trustees for Harvard University. 1975. (Studies in Pre-columbian Art and Archaeology #15). 23 p.
- The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Nueva York. Garland Publishing. 1976.
- “The Aztec Tláloc: God of Antiquity”. En: Kathryn Josserand Karen Dakin. (editoras). *Smoke and Mist. Mesoamerican Studies in Memory of Thelma Sullivan*. Londres. BAR. Internacional Series. 1988. p. 289.
- “El poder militar como realidad y retórica en Teotihuacan”. En: *La época Clásica: Nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Amalia Cardos de Mendez. (coordinadora). México. INAH. 1990. p. 181 – 204.
- y Kathleen Berrin. (editoras). *Teotihuacan. Art from the City of Gods*. EE UU. The Fine Arts Museums of San Francisco. Thames & Hudson. 1994. 285 p.
- Paulinyi, Zoltán. “Una imagen del dios de la lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana”. En: *Boletín del Museo chileno de arte precolombino*. Chile. No 5. 1991. p. 53 – 55.
- “El pájaro del dios mariposa de Teotihuacan: análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala”. En: *Boletín del Museo chileno de arte precolombino*. No 6. Santiago de Chile. 1995. p. 71 – 110.
- “El rayo del dios de la lluvia: Imágenes de serpientes ígneas en el arte teotihuacano”. En: *Mexicon*. XIX (2). 1997. p. 27 – 33.
- “Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el estado teotihuacano.” En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 12. No 1. Primavera 2001. EE UU. Cambridge University Press. p. 1 – 30.

Paulinyi, Zoltán. "The "Great Goddess" of Teotihuacan. Fiction or Reality?". En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 17. No. 1. Primavera 2006. EE UU. Cambridge University Press. p. 1 – 15.

"La tierra como ser viviente en el arte teotihuacano" En: *Indiana*. No 24. 2007. Berlín. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Prusiano. p. 317 – 337.

Pequeño Larousse Ilustrado 2002. Eladio Pascual (coordinador). México. Spes Editorial. Ediciones Larousse. 2002. 1792 p.

Ruiz, Gallut, María Elena *El lenguaje visual de Teotihuacan: un ejemplo en la pintura mural de Tetitla*. México. UNAM. Tesis de doctorado en Historia del arte. 2003. (Tomo I) 338 p. (Tomo II) 325 p.

Sánchez, Jesús. "Influencia religiosa y su correspondencia pictórica entre Teotihuacan y la costa del Golfo". En: *2° Mesa Redonda de Teotihuacan. La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la 2° Mesa Redonda de Teotihuacan*. María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual Soto. (editores). México. 2004. INAH. p. 245 – 275.

Séjourné, Laurette. *Arqueología de Teotihuacán. La cerámica*. México. FCE. 1966. (1966a) 262 p.

Arquitectura y pintura en Teotihuacan. México. Siglo XXI Editores. 1966b. 334 p.

El lenguaje de las formas en Teotihuacan. México. 1966c FCE. 318 p.

Seler, Eduard. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. México. FCE. 1973. (Pensamiento y Religión en el México Antiguo). 220 p.

"The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands (1915)". En Frank E. Comparato. (compilador) *Collected Works in Mesoamerican Linguistics & Archaeology*. Vol. VI. Culver City. Labyrinthos. 1992. p. 180 – 301.

Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas. México. Casa Juan Pablos. 2004. 350 p.

Comentarios al Códice Borgia. 3 vols. México. FCE. 1963.

Bibliografía consultada

- Sempowski, Martha L. "The Potential role of human internment in household ritual at Tetitla". En: Linda Manzanilla, *Et al.* (coordinadores). *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos en la antigua Teotihuacan*. México. UNAM. IIA. DGAPA. 1999.
- Sharer, Robert. "Founding Events & Teotihuacan Connections at Copán, Honduras". En: Geoffrey Braswell. (editor). *Teotihuacan and the Maya, reinterpreting Early Classic Maya interaction*. Austin. University of Texas Press. 2003. p. 142 – 165.
- Spence, Michael. "Tlailotlacan, a Zapotec Enclave in Teotihuacan". En: Catherine Berlo. (editora) *Art, Ideology, and the city of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8-9 octubre 1988*. Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. 1988. p. 59 – 88.
- Staines Cicero, Leticia. "Pintura mural maya". En: *Revista digital universitaria*. 10 de agosto 2004 • volumen 5 número 7. [Http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago_art40.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago_art40.pdf). Consultado el 18 de junio de 2008. p. 1 – 14.
- Stocker Terrance L. y Michael W. Spence. "Trilobal Eccentrics at Teotihuacan and Tula". En: *American Antiquity*. Vol. 38. No. 2. Abril 1973. p. 195 – 199. <http://www.jstor.org/stable/279366>
- y Kate Howe. "Reconsideraciones del elemento trilobulado en Mesoamérica: examen de los datos, interpretaciones sobre su continuidad y sugerencias para investigaciones futuras." En: *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH*. 2ª época. #30. Mayo – agosto. 2003. México. INAH. p. 88 – 111.
- Sugiura Yamamoto, Yoko. "La zona del Altiplano central en el Epiclásico". *Historia Antigua de México*. Linda Manzanilla y Leonardo López Lujan (coordinadores). 2a ed. Vol. II. México. 2000. IIA. UNAM. INAH. Coordinación de Humanidades. Editorial Porrúa. p. 347 – 390.
- Sugiyama, Saburo. "Los animales en la iconografía teotihuacana". En: *Revista mexicana de estudios antropológicos*. Tomo XXIV. No 1. 1988. México. SMA. p. 13 – 52.
- Human Sacrifice, Militarism & Ruelrship. Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid. Teotihuacan*. EE. UU. Cambridge University Press. 2005. 280 p.

Sugiyama, Saburo. y Leonardo López Lujan (editores). *Sacrificios de consagración en la Pirámide de la Luna*. México. 2006. CONACULTA. INAH. MTM. Arizona State University.

y Lenardo López Luján. “Dedicatory Burial/Offering Complexes at the Moon Pyramid at Teotihuacan. A Preliminary Report of 1998 – 2004 explorations”. En: *Ancient Mesoamerica*. Vol. 18. No 1. Primavera 2007. EE UU. Cambridge University Press. p. 127 – 146.

Talavera, Jorge Arturo y Juan Martín Rojas. “Evidencia del sacrificio humano en restos óseos”. En: *Arqueología mexicana. El sacrificio humano*. México. Editorial Raíces. Vol. XI, núm. 63. 2003. p. 30 – 34.

Taube. Karl. *The Writing System of Ancient Teotihuacan*. Barnardsville y Washington. Center for Ancient Mesoamerican Studies. 2000. (Ancient Mesoamérica) 56 p.

“Tetitla and the Maya presence at Teotihuacan”. En: Geoffrey Braswell. (editor). *Teotihuacan and the Maya, reinterpreting Early Classic Maya interaction*. Austin. University of Texas Press. 2001. p. 273 – 314.

The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico & Central America. David Carrasco (editor). Nueva York. Oxford Univesity Press. 2001. 476 p.

Thompson, Eric. *Maya Hieroglyphic Writing*. Norman. University of Oklahoma Press. 1960. 347 p.

Torquemada, Juan. *Monarquía Indiana*. León – Portilla. Miguel (coordinador). México. UNAM. 1975. 7 vols.

Urdapilleta, José Antonio y Lucía Urquiza. “Manifestaciones rupestres en el Altiplano central de México: El culto a Tláloc”. En: Agripina García. *Et al.* (Coordinadores). *Homenaje a la doctora Beatriz Barba de Piña Chán*. México. INAH. 2001. (Colección Científica). p. 389 – 413.

Urcid, Javier. *Zapotec Hieroglyphic Writing*. Washington D. C. Dumbarton Oaks. 2001. 466 p.

“Las urnas del barrio zapoteca de Teotihuacan”. En: *Arqueología mexicana. Teotihuacan ciudad de misterios*. México. Editorial Raíces. Vol. XI, núm. 64. 2003 p. 54 – 57.

Bibliografía consultada

- Uriarte, María Teresa. *Las pinturas de Tepantitla en Teotihuacan. Una nueva lectura*. México. UNAM. FF y L. 1991. Tesis de Doctorado en Historia del Arte.
- “Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. IIE. UNAM. 2005a. vol. XXVII, núm. 86, p. 5 – 27.
- “¿Son las ninfeas un símbolo solar en Mesoamérica?”. En: *Arqueología mexicana. Manos y pies*. México. Editorial Raíces. Vol. XII, núm. 71. 2005b. p. 68 – 71.
- Valverde, Carmen. “Los felinos del mundo subterráneo”. En: Mario Humberto Ruz. *Et al* (Editores). *Memoria del 4º Congreso internacional de mayistas*. México. UNAM. CEM. IIFL. 2003. p. 623 – 630.
- Vit, Ilán. “Principios de urbanismo en Mesoamérica”. En: *Revista de la Universidad de México*. México. UNAM. Nueva Época. No. 22. Diciembre de 2005. p. 74 – 85.
- von Winning, Hasso. *La Iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*. México. IIE. UNAM. 1987. (Tomo I) 191 p. (Tomo II) 111 p.
- Yanagisawa. Saeko. *Los antecedentes de la tradición Mixteca – Puebla en Teotihuacan*. México. UNAM. FF y L. Tesis de Maestría en Historia del Arte. 2005. 198 p.
- Zavala, Manuel (Editor). “Nuevos hallazgos en la pirámide de la luna”. En: *Artes e historia de México*. http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=19112004132042. Consultado el 11 de Junio de 2007