

PINTURA MURAL Y MITOLOGÍA EN TEOTIHUACAN

Por Doris Heyden
DEAS/INAH

Teotihuacan

La ciudad arqueológica de Teotihuacan necesita poca introducción. Está situada a unos cincuenta kilómetros al noreste de la ciudad de México, en el valle que también lleva el nombre de Teotihuacan y que forma parte de la gran cuenca de México. “La Ciudad de los Dioses” (esto significa el nombre Teotihuacan) cubrió más de 30 km² en su apogeo y tenía alrededor de 150 000 habitantes. Si nos parece pequeña comparada con las ciudades de hoy, recordemos que Teotihuacan fue más grande (en tamaño) que la Roma Imperial, y que llegó a ser “el centro más altamente urbanizado de su tiempo en el Nuevo Mundo” (Millon, 1970: 1077-1082). Fue el centro religioso, político y económico de las regiones cercanas, o sea que controlaba hasta cierto punto las actividades de cientos de miles de personas. La época clásica (0-750 d.C.) fue la edad de oro durante la cual se perfeccionaban las ciencias: las matemáticas, la astronomía, el calendario, y florecieron las artes: la arquitectura, la planeación urbana, la escultura, la cerámica, y —sobre todo en Teotihuacan— la pintura.

Aunque hasta ahora solamente una fracción de las estructuras de esta gran metrópoli ha sido excavada, hay unos 40 edificios descubiertos, con 300 pinturas murales o fragmentos de ellas conocidas (A. Miller, 1973:12). Verdaderamente podemos llamar a Teotihuacan “la ciudad pintada”. No solamente estaban decoradas las paredes de los templos y las casas por dentro y por fuera, sino que las calles mismas estaban estucadas y pintadas, en colores blanco y rojo.

Características de la pintura teotihuacana

Dice la Dra. Clara Millon (1972:1-18), de las pinturas teotihuacanas: “Tratar de entender la historia y manera de vivir de Teotihuacan sin estudiar cuidadosamente las pinturas murales sería como hacer un estudio del área maya sin sus esculturas y sin sus códices. La pintura mural constituía el arte más importante en Teotihuacan durante casi toda la vida de la ciudad. No fue un arte para los muertos, enterrada en

tumbas como en Monte Albán, sino un arte para los vivos... arte para el pueblo... El estilo de la pintura mural en Teotihuacan es tan versátil que puede expresar lo monumental y la miniatura; lo que es barroco y lo que es elegantemente sencillo..." También cita a Miguel Covarrubias, quien dijo del arte de Teotihuacan que era "austero y distinguido, alegre y gracioso, al mismo tiempo que es intensamente religioso" (*ibid.*)

Hay diferentes técnicas para pintar un mural. En la época antigua, por lo general se usaba lo que se llama "al fresco", lo que quiere decir que se aplicaba pintura hecha con minerales más un aglutinante orgánico, a una superficie, casi siempre de estuco, mientras esta superficie se encontraba húmeda. De esta manera, la pintura penetraba la pared y adquiría bastante permanencia. El fresco seco, por otro lado, se aplicaba cuando la pared estaba seca y, por lo tanto, la pintura no lograba penetrar hasta el fondo. Las vasijas teotihuacanas se pintaban con la técnica "fresco-seco" (Noemí Castillo, 1968) mientras que para los murales se usaba la técnica "al fresco" o una técnica mixta.

Sobre la composición del fondo y de las pinturas, el ingeniero Luis Torres nos dice (1972:39-48):

...se preparaba (el material del fondo) mezclando cal, agua y arena de cuarzo muy puro... El cuarzo, además de comunicar plasticidad y brillantez al mortero, producía un efecto de centelleo e impartía gran luminosidad a los colores colocados sobre su superficie.

Sin considerar al carbonato de calcio, que fue utilizado para pintar de blanco, los pintores teotihuacanos emplearon en total 9 pigmentos. Los pigmentos son: la hematita (ocre rojo), la limonita y la geotita (ocre amarillo), el cinabrio, la malaquita, la azurita, un azul mineral, negro de humo, negro vegetal y negro mineral. El cinabrio, la malaquita y la azurita eran obtenidos por comercio; el resto eran minerales o tierras nativas.

A pesar del reducido número de pigmentos que los artistas teotihuacanos tenían a su disposición, la combinación de estos materiales... hacía que su paleta fuera rica y que pudieran obtener un buen número de tonos y matices para los cuales no tenían un pigmento primario. Los teotihuacanos podían producir en sus murales un rojo oscuro con hematita pura, un rojo claro con cal y hematita, un tono rojo fuego... con la mezcla... de hematita y limonita o con un ocre rojo de origen natural, el color rosa lo obtenían por transparencia aplicando una suspensión de partículas muy finas de hematita en agua, el color bermellón era cinabrio sobre rojo de hematita, el verde oscuro malaquita, la malaquita mezclada con cal les daba el verde claro brillante... etcétera.

Una vez aplicada la imprimatura se hacía el ribete que servía de marco al diseño principal, usando hilo para las líneas verticales y horizontales, el diseño se hacía trazando con fragmentos de madera carbonizados, o con un pincel y negro de humo o hematita.

Los colores de fondo se aplicaban al fresco; si no se alcanzaba a terminar los espacios usando esta técnica, se pintaba al fresco-seco la parte faltante; en seguida se colocaban los colores a la cal, y los últimos toques necesarios para completar la decoración se hacían al temple, mezclando los pigmentos con una sustancia orgánica cuya naturaleza no fue posible determinar. Para terminar se delimitaban las figuras con líneas negras o rojas y se le daba un perfecto bruñido a la superficie pintada.

En vista de las vastas superficies que habría que cubrir en la enorme metrópoli, deben de haber existido escuelas, es decir, maestros pintores con sus ayudantes, que trabajan juntos.

Significado de la pintura mural

Podemos preguntar ¿por qué los teotihuacanos cubrían todas sus paredes con pinturas?: trataremos de ver las razones. En primer lugar debían haber tenido muy buenos pintores, una tradición de la pintura, más las condiciones naturales para producir esta pintura; por ejemplo, la abundancia de minerales locales que se convertían en colores para aplicar a las paredes y a las vasijas. Sabemos que Teotihuacan tenía una gran población; por lo tanto tenía gran cantidad de artesanos. Como la metrópoli más importante de su tiempo, seguramente contaba con una economía fuerte que permitía desarrollar las artes, y un grupo dominante que las dirigía.

Teotihuacan era un centro esencialmente religioso. La antigua idea de que era exclusivamente religioso ya no es aceptada. Ningún imperio se mantiene sin una sólida base política y económica y sin un ejército; bastantes pruebas se han encontrado recientemente para asegurar que Teotihuacan tenía su lado belicoso (F. Muller, *Instrumental y Arms*, 1966:225038). Pero no podemos negar que la religión formaba una parte sumamente importante, integrada al sistema sociopolítico. Esta situación no era única en Teotihuacan; podemos mirar la historia universal para ver el mismo tipo de integración en Egipto, en Roma, en la Europa medieval, entre otros casos.

La religión ejerce, además, un control social. Al mismo tiempo que las pinturas de Teotihuacan eran para el pueblo, tenían su sentido

esotérico. La rica simbología de los murales seguramente sólo la entendían los sacerdotes-gobernantes que dirigían a los pintores. Su mensaje era didáctico, pero no en el sentido de llevar a la gente frente a los murales y allí explicárselos. Como comparación, podemos citar las pinturas murales de la Europa medieval o del Renacimiento; las paredes de las iglesias se cubrían con representaciones de figuras sagradas, con escenas bíblicas a los lados. Hasta en composición se asemejan algo a nuestros murales de Teotihuacan, sin sugerir, claro está, que hubo alguna influencia directa. La manera de componer con la figura central siendo la más importante y las menores en posición lateral —o arriba y abajo— es lógica y mundialmente común. El europeo —vamos a decir de la época románica— entraba a la iglesia y recibía el mensaje que emanaba de la pintura, sin analizar el simbolismo de cada detalle (M. E. Smith, comunicación verbal). Sin embargo, este simbolismo existe, puesto en la composición con toda intención por los que entendían y controlaban el esoterismo.

Como centro de grandes peregrinaciones, era importante que Teotihuacan tuviera estas pinturas didácticas a la vista de las grandes masas (y también en los lugares reservados para los sacerdotes-gobernantes), de la misma manera que el Vaticano tiene su Capilla Sixtina, y en menor grado, como se venden estampas de los santos en lugares de culto hoy. Al hablar de la grandeza de Teotihuacan, Borhegyi (comunicación verbal, XI Mesa Redonda, 1966) dijo que aunque la obsidiana haya sido causa en gran parte de la riqueza y el esplendor de la ciudad, había más obsidiana en los Altos de Guatemala; sin embargo, “el centro del mundo” del mundo clásico surgió en Teotihuacan. “La religión de este lugar —dijo— debe haber sido el factor responsable por el auge: el ‘Tlalocan’ ofrece una vida feliz para el futuro; ¿quién puede resistir tal paraíso? Los teotihuacanos eran enciclopedistas, maestros de la iconografía. Coleccionaban a todos los dioses, codificaban los atributos y los vertieron a los frescos.”

He hablado en otro lado del surgimiento de Teotihuacan (1973:3-18), que se debía a las condiciones óptimas ecológicas del lugar, más el control sobre las rutas de la obsidiana y la producción de implementos de este material en el Altiplano, más el comercio de cercano y de largo alcance, más las peregrinaciones y la tremenda importancia religiosa de la Ciudad de los Dioses. En el mismo estudio hablé de la gruta bajo la Pirámide del Sol, que veo como una especie de génesis, ya que parece haber sido un centro de culto antes de la construcción

de la ciudad clásica. Por su posición bajo un santuario primitivo y después bajo la Pirámide del Sol, probablemente haya determinado el sitio para la construcción del gran templo y por lo tanto, del centro ceremonial. Lo que quiero destacar aquí es la forma de la cueva, como flor de cuatro pétalos, en relación con los motivos de la pintura teotihuacana. Regresaré a este tema un poco más tarde.

Antes de revisar la cronología y los temas de las pinturas, quisiera mencionar el hecho de que no necesariamente los temas paradisiacos concuerdan con la vida teotihuacana en la época en que se pintaban. Las escenas ceremoniales venecianas del siglo xv no concordaban con las pestes y las invasiones de ratas del hombre común de la misma Venecia (M. E. Smith, comunicación verbal). Durante la época de la Depresión en los Estados Unidos, el gobierno mandó pintar kilómetros de murales para dar trabajo a los pintores. Estos murales generalmente representan un país perfecto: campos florecientes, los campesinos y los obreros radiantes de salud; escenas que eran francamente idealizadas y no retrataban las colas para el pan, el hambre y la tristeza de la Depresión (Smith, *id.*) De igual manera, la indumentaria que vemos en las pinturas no siempre representa la época. En las pinturas religiosas del Renacimiento, la Virgen lleva ropa renacentista y no de su época. No tenemos documentos —aparte de las figuras arqueológicas— que nos podrían aclarar si esta situación existía durante los tiempos de Teotihuacan, pero Bernal ha observado que los códices mixtecos reflejan los atavíos de la época en que se pintaban, aun cuando describen genealogías muy anteriores (comunicación verbal).

Cronologías y temas

La cronología de las pinturas de Teotihuacan ha sido estudiada mayormente por Clara Millon y Arthur Miller. Los temas los han analizado una multitud de estudiosos. Mencionaremos aquí unos pocos: Alfonso Caso, Agustín Villagra, Jorge Angulo, Esther Pasztory, Peter Furst, Clara Millon, Juan Vidarte y la que escribe.

Los temas y las composiciones las clasifica Miller en nueve grupos (1973:19-23):

1. Figuras de perfil que parecen estar en procesiones:
 - a) Figuras humanas vestidas de manera ritual muy elaboradas.
 - b) Animales cuya posición indica cierta dirección.

2. Figuras que miran hacia el frente:
 - a) Humanas, de frente; o de atrás, con máscara; figuras que descienden.
 - b) Animales en posición frontal: aves, mariposas.
 - c) Figuras frontales que alternan con motivos abstractos frontales.
 - d) Cabezas sin cuerpos, a veces en bordes.
3. Figura central en posición frontal con figuras de perfil a cada lado, con sus variaciones.
4. Escenas con figuras humanas; con figuras naturales, pero no son ni humanas ni animales; figuras grotescas.
5. Imágenes heráldicas, o sea en el motivo principal o en bordes.
6. Formas naturales, humanas y zoomorfas.
7. Atavíos o motivos rituales, en bordes o en la representación principal.
8. Diseños geométricos y curvilíneos.
9. Formas arquitectónicas.

Algunas características de la pintura teotihuacana son la falta de modelado, o sea que la pintura está aplicada en forma plana, sin sombrear; la falta de profundidad y perspectiva; la figura más importante se representa más grande; las figuras frontales con frecuencia se forman de dos perfiles; la figura frontal generalmente es la más importante.

Se han reconocido jeroglíficos en los murales de Teotihuacan, en el sentido religioso y sociopolítico. Por ejemplo, Clara Millon (1973:294-314) asocia el tocado de tres borlas (en un tiempo llamado "tres montañas", que es un glifo diferente) con un grupo social especial, asociado a su vez con el dios de la lluvia. Kubler (1967) ha estudiado las imágenes de una manera lingüística: por ejemplo, las figuras frontales son pronombres, las figuras de perfil son adjetivos, las figuras en acción son verbos, los adornos son también adjetivos, etcétera.

El primer monumento que tenía decoración mural, o cuando menos, el primero de los que sabemos hasta ahora, el Templo de los Caracoles en la serie de subestructuras debajo del Palacio del Quetzalpapálotl, es

de la época Teotihuacan II (150-300 d.C.) Las pinturas en el Templo de la Agricultura, descubiertas por Gamio y ahora perdidas, y los Animales mitológicos, descubiertos en el Proyecto Teotihuacan 1962-64, sin embargo también son de esta época. Teotihuacan II-A y III, que abarcan la fase Xolalpan (300-650 d.C.) es el apogeo de la ciudad, cuando se pintaban muchos templos y palacios, como el Palacio del Quetzalpapálotl y el Conjunto de los jaguares en la parte posterior del mismo; y algunos palacios y casas multifamiliares. Esta cronología es de Jorge Acosta (1966:45-51), quien dice de las pinturas: "Hemos visto que durante la Época II, se usó mucho la escultura en bulto y en bajo-relieve (Templo de los Caracoles Emplumados), pero en... la fase III... con excepción del Palacio del Quetzalpapálotl, los demás edificios estuvieron simplemente pintados de rojo o con murales multicolores. Claro que era mucho más fácil pintar que adornar con esculturas, lo que posiblemente demuestra una decadencia arquitectónica" (*ibid.*)

Es difícil creer que los palacios como Tetitla, Tepantitla, Zacuala, Yayahuala, Atetelco y La Ventilla, con sus estupendas pinturas y avanzado sistema de construcción, representan una decadencia arquitectónica. Una cosa interesante, sin embargo, es el hecho de que el auge de la pintura —como en Tepantitla y los Tlalocs Rojos de Atetelco— data de \pm 650 d.C. (C. Millon, 1973:306; Pasztory, 1972:23), y representa una cúspide antes de la lenta desintegración de Teotihuacan. Nos recuerda el derroche de lujo en Francia, antes de la Revolución, o las espléndidas fiestas costosas en los Estados Unidos, poco antes de la Depresión de 1929. Tal vez el fin de Teotihuacan no fue tan repentino, pero no es mi intención discutir este fin aquí.

De la fase Metepec (650-750 d.C.) no tenemos muchos restos de pintura, pero como señala Acosta (*op. cit.*: 51), nuevos edificios se levantaban encima de los viejos, y "la decoración siguió siendo a base de murales policromados". Existía una fase más intensa demográficamente de lo que se había pensado anteriormente, pero todavía falta mucho por explorar, y los campos de labranza en la zona han destruido ya muchos restos.

El "Tlalocan" de Tepantitla

Al ser descubiertas estas importantes pinturas en 1942, Alfonso Caso hizo una brillante interpretación, basada en los relatos de Sahagún y Torquemada. Caso identifica la figura central como Tláloc, dios del

agua, y el escenario el Tlalocan, paraíso de esta deidad... “Y los que van allá son los que matan los rayos o se ahogan en el agua, y los leprosos, bubosos y sarnosos, gotosos e hidrópicos...” (Sahagún, 1938, I:287). Estas personas no fueron incineradas como la mayoría de los que se morían, sino que las enterraban con semillas sobre la cara y varas en las manos. Las semillas y las varas se convirtieron en flores y frutas y árboles en el paraíso de Tláloc, y los que habitaban el lugar vivían felices, nadando en el agua, cantando, jugando, y persiguiendo las mariposas.

Esta interpretación ha sido aceptada, con pocas voces disidentes. Sin embargo, Toscano sugirió que en vez de ser el Tlalocan, la escena puede representar Tamoanchan, otro paraíso asociado con la vegetación (1952). Algunos estudiosos han identificado a la figura central como femenina (Kubler, 1962: 38; Pasztory, 1972; Furst, 1972). Otros ven una dualidad: Eulalia Guzmán (1972:128). Jorge Angulo (1972:49). Laurette Séjourné (1960:102) y Heyden (1971) ven una combinación de elementos de agua y fuego en la figura, ya que la deidad obviamente presenta elementos acuáticos, como las gotas de agua que fluyen de las manos, el río que sale de ella, etcétera, y al mismo tiempo “Los rombos en la venda de los ojos... seguidos por unas barras verticales son a su vez característicos del dios viejo, de Huehuetéotl, el dios del fuego” (Guzmán, *ibid.*)

La interpretación de los murales de Tepantitla que más ha destacado últimamente ha sido la de Esther Pasztory (1972). Llama la atención acerca de que la figura central no es completa sino que tiene forma de busto o media figura, como los bustos hechos de masa de bledos (*tzoalli*) en la fiesta a cerros y agua, Tepeilhuitl, en tiempo de los aztecas; o como los bultos de muerte que llevan máscaras y que se ven en los códices mixtecos. La base la identifica como cerro o cueva, opinión compartida desde hace tiempo por esta investigadora (Heyden, *op. cit.*, 1971). Una observación interesante de Pasztory es que la forma de la “U” invertida en la iconografía de Teotihuacan es idéntica con el labio superior de Tláloc (1972:166). La boca abierta en Mesoamérica simboliza la entrada a la tierra —o sea la cueva u otro lugar sagrado, como la puerta del templo. Vemos el último en la zona maya o en Malinalco, por ejemplo. Sahagún nos dice que las montañas eran como ollas, llenas de agua, guardadas por Chalchiuhtlicue, y de este vientre salían los ríos (1963, XI: 247).

Ya que la cueva en México representa el lugar donde se guardan las riquezas y los alimentos, Pasztory ve los bienes que emanan de las manos de las figuras y que se ven dentro del agua como relacionados con esta

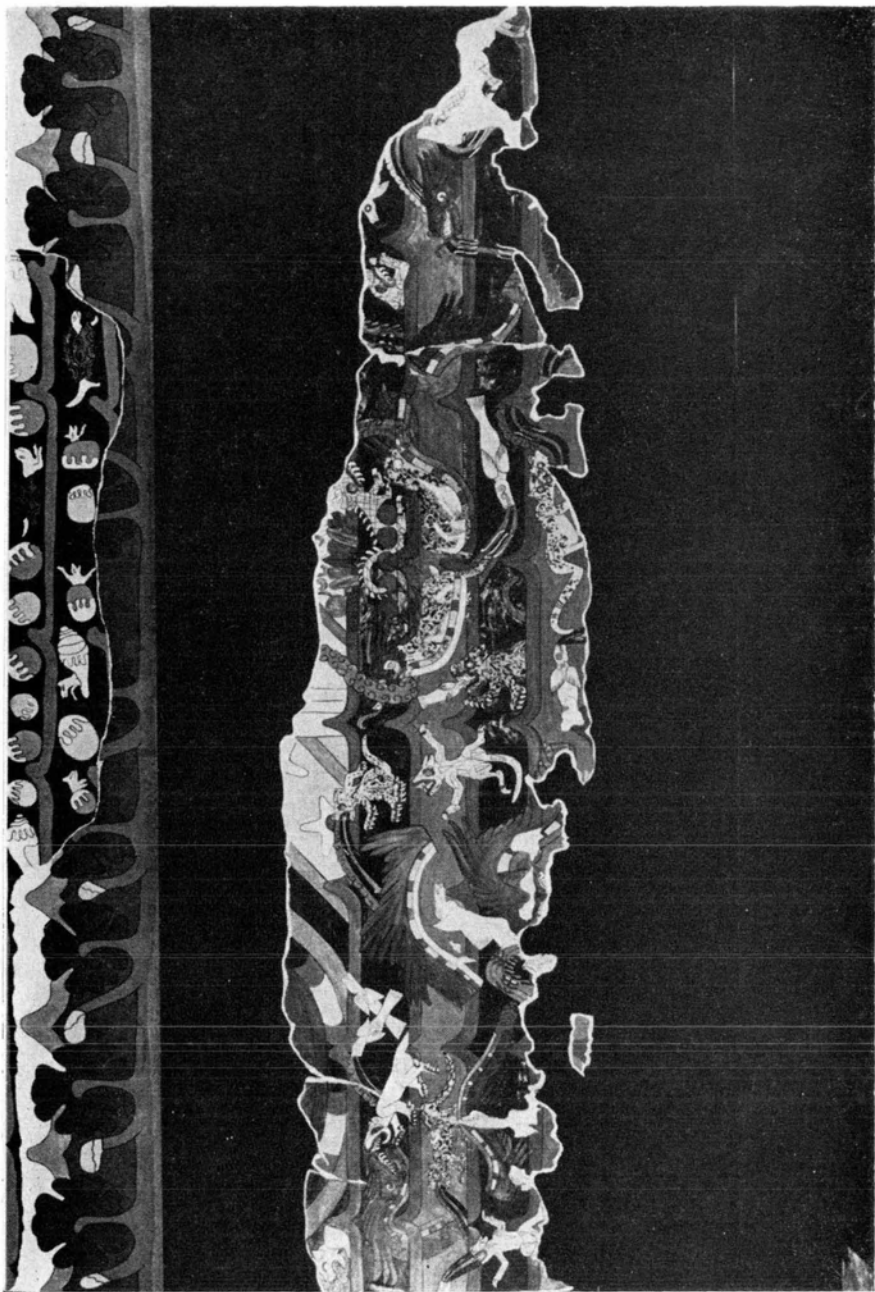


Figura 1. Los animales mitológicos. Pintura mural de Teotihuacan de una época temprana.

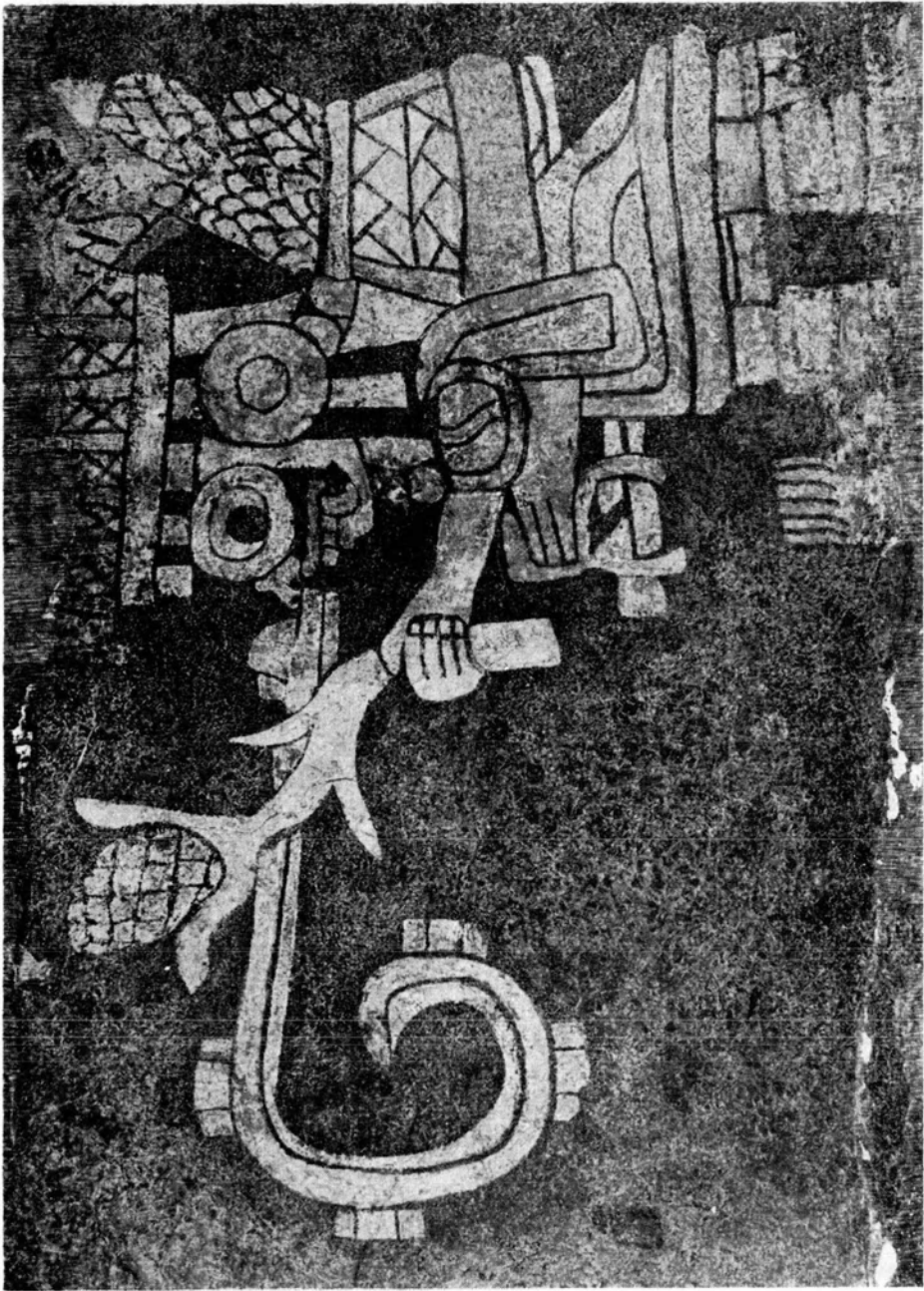


Figura 2. Una figura de perfil que lleva mazorcas de maíz, parece estar en una procesión. Pintura mural, Teotihuacan.

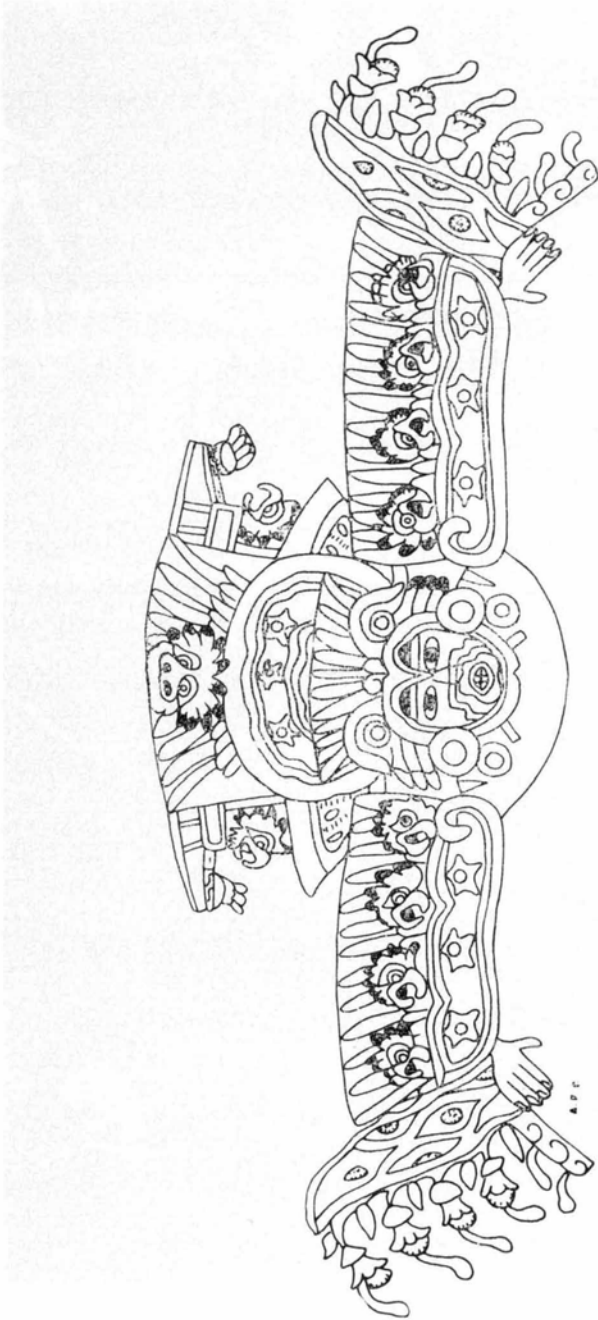


Figura 3. Detalle de mural, Palacio del Sol. Se puede interpretar la figura como un dios descendiente —asociado con los astros—, concepto común en la plástica prehispánica, o como una deidad solar y de las flores. Según Gendrop 1971, y Séjourné 1966. La figura es frontal.

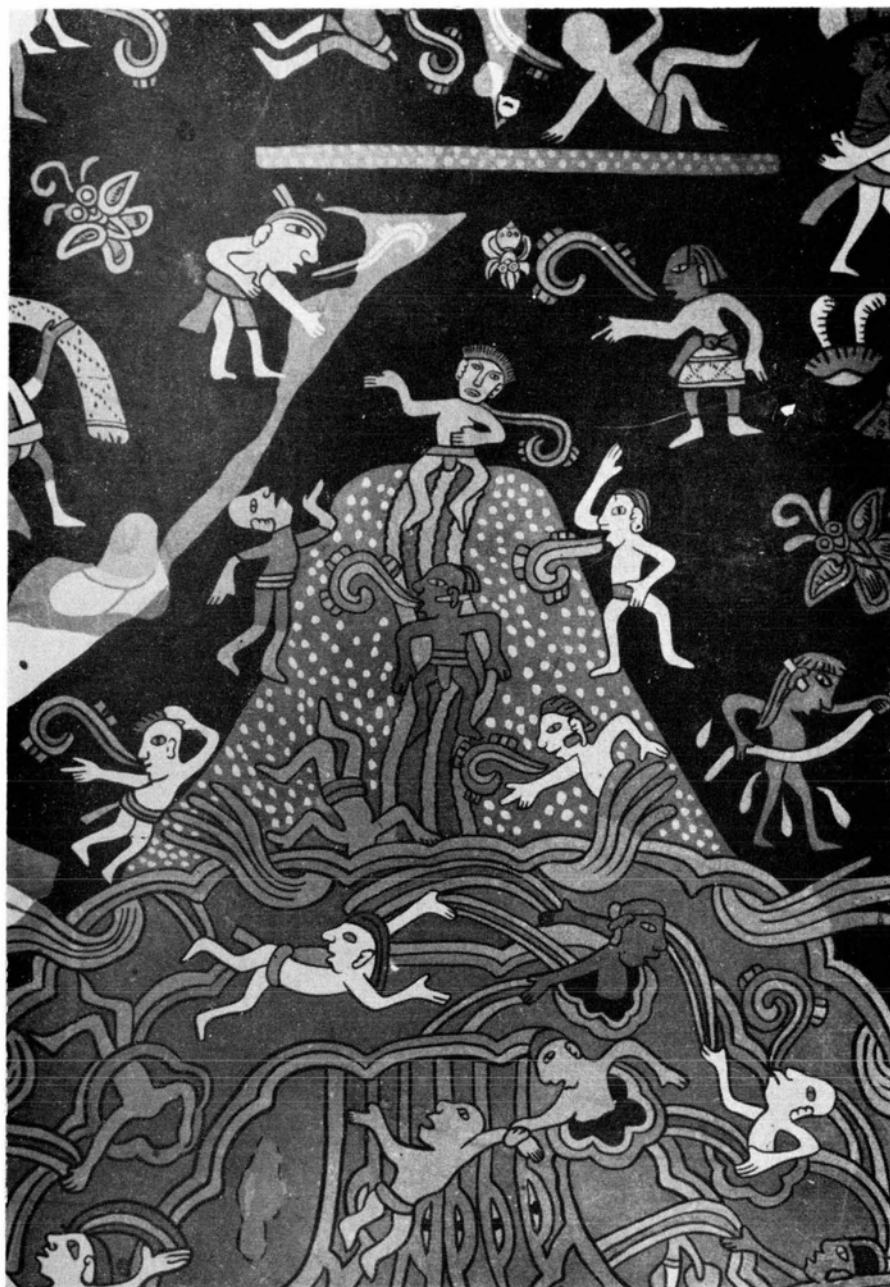


Figura 4. El mural antes llamado "Tlalocan", muestra la alegría de los seres que disfrutan del agua que sale de una montaña.

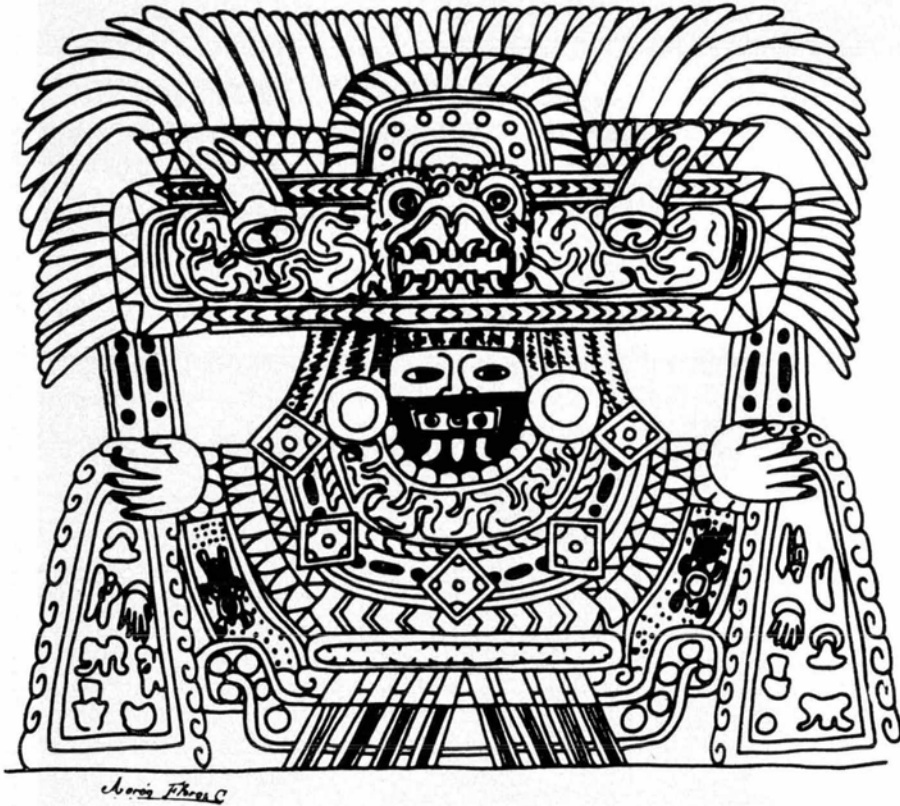


Figura 5. Detalle de mural, Tetitla. Dios de la vegetación que derrama bienes y chorros de agua que salen de las manos. Su nariguera es la que a veces lleva Chalchiuhtlicue, diosa de los manantiales y los ríos. Según Séjourné, 1966.



Figura 6. La escena de la vida cotidiana en un lugar paradisiaco. El "Tlalocan-Tamoanchan", está rodeado de bandas de agua de dos colores, entrelazadas. Tepantitla, Teotihuacan.

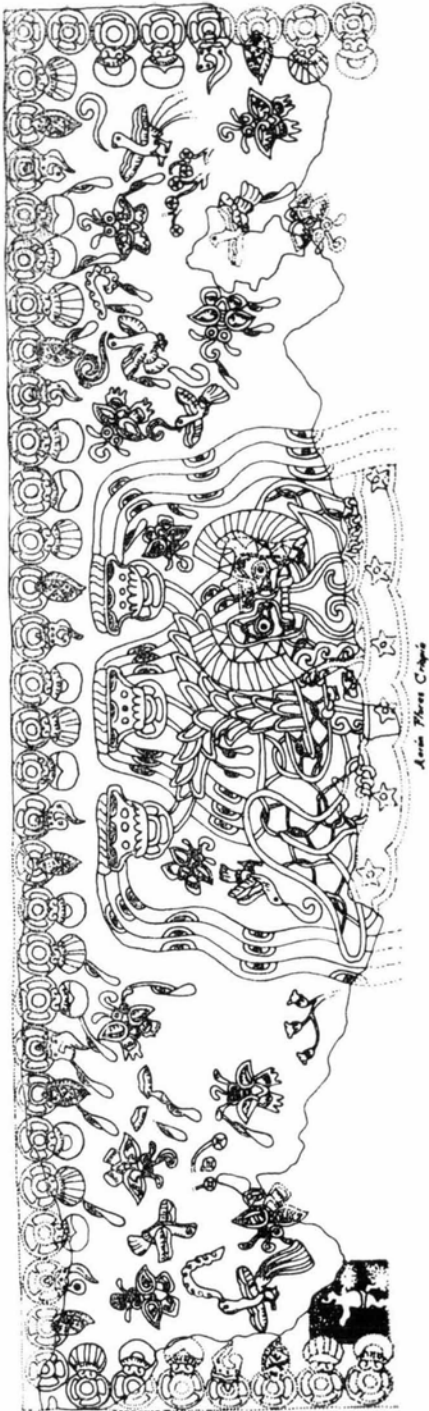


Figura 7. Pórtico 13, mural 2, Zona 5-A. Esta zona se encuentra entre la Pirámide del Sol y la Calle de los Muertos. La pintura representa un jaguar cubierto por una red; la cara frontal se forma de dos perfiles. El fondo de aves, mariposas y flores recuerda a las pinturas de Tepantitla. La pequeña figura humana al lado inferior izquierda parece ser de una pintura anterior. Según Felipe Dávalos, en Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, 1973.

tradición. La pintura antes denominada “Tlalocan”, dice, puede ser una representación concreta de algún rito, o puede ser un diagrama conceptual que representa el cosmos sagrado: el árbol de la vida y la abundancia, con las almas de los muertos o los nonatos en la montaña de la cual salen las aguas y las riquezas (1974:150). Yo pienso que puede representar todo esto y, además, referirse concretamente a la cueva bajo la Pirámide del Sol.

Al identificar la figura central como femenina, Pasztory la asocia con el agua en la cueva, la araña (símbolo de las diosas de la luna y de la tierra, y de la Diosa Madre), el árbol (el vientre o lugar de nacimiento de algunos grupos, como los mixtecos), y con el hecho de que los sacerdotes de perfil llevan atavíos femeninos, ya que no se ve el máxtlatl o taparrabo debajo de la falda y también llevan una especie de quechquémitl. El tocado de plumas de quetzal puede referirse al nombre de las diosas, o sea, tal vez, Xochiquetzal, diosa del amor, de la tierra y la luna, patrona de las tejedoras (1974:152).

Las ideas de Pasztory son muy convincentes. Podemos añadir que Xochiquetzal, la Diosa Madre joven, fue la esposa de Tláloc antes de que la raptara Tezcatlipoca. Según Muñoz Camargo, cronista del siglo xvi: “...una diosa que llamaban la diosa de los enamorados... Llamábanla Xochiquetzal, la cual decían que habitaba sobre todos los aires y sobre los nueve cielos, y que vivía en lugares muy deleitables y de muchos pasatiempos... en grandes deleites y regalos de fuentes, ríos, florestas, grandes recreaciones, sin que le faltase cosa alguna... Ella estaba tan guardada y encerrada que hombres no la podían ver... el cielo donde esta diosa estaba. Tamahuanichan Xochitlihuacacan...” (1966:154-55). También dice Muñoz Camargo que después de que Xochiquetzal dejó a Tláloc por Tezcatlipoca, Tláloc se casó con Matlacueye. Esto es significativo, ya que la Matlacueye es una montaña (en Tlaxcala) e igual que la Iztaccíhuatl, es una forma de la Diosa Madre. Este dato nos muestra que la Diosa Madre siempre está ligada a la tierra, al agua, a la fertilidad.

Pasztory explica los elementos del dios del fuego en la indumentaria de la posible diosa en la pintura como signo de la vejez (1972:151), ya que Huehuetéotl era el dios más viejo y la Diosa Madre de todas las edades... desde la juventud de Xochiquetzal hasta la ancianidad de la creadora de todos los dioses y todos los hombres.

Furst (1974:11) propone otra interpretación del árbol que sale de la cabeza de la deidad. Cree que puede ser un concepto metafísico de la

enredadera cuyas semillas son alucinógenos: la *Rivea corumbosa* u *ololiuhqui*, llamada comúnmente la semilla de la Virgen o semilla de Santa María. La planta se asemeja mucho en forma al “árbol de la vida” de Tepantitla. Furst consultó con un botánico,¹ quien identificó —con reservas— las flores de Tepantitla como posibles *ololiuhqui*.

En relación con el sexo de la figura central del mural, Furst hace un paralelo con la Madre de las aguas entre los Huichol. Aquí no existe un dios masculino de la lluvia, tipo Tláloc, porque la lluvia se concibe como “el hijo de la tierra”: cae al seno de la tierra, y de aquí las Diosas-Madres, dueñas del agua, la hacen surgir en forma de nubes (1974:13).

Vidarte (1968) cree que las pinturas de Tepantitla pueden referirse a la creación del Quinto Sol, que los cronistas del siglo xvi nos dicen tenía lugar en Teotihuacan, Vidarte identifica las figuras pequeñas que lloran, o cuyos ojos salen de sus órbitas, como Nanahuatzin, el dios sifilítico que se convirtió en sol. Angulo piensa que las pequeñas figuras representan la vida cotidiana de Teotihuacan (1964).

Hay otro grupo de pinturas murales —los Animales mitológicos— que Clara Millon ve como una posible representación de los Cuatro Soles, donde los animales devoran a los humanos o a los otros zoomorfos, y los hombres se convierten en aves o peces (1972).

Ahora quiero tocar otro tema: el de la flor, del jaguar y la cueva. Todos están relacionados entre sí.

La flor es uno de los motivos más comunes en la iconografía de Teotihuacan, sobre todo la de cuatro pétalos. Puede simbolizar las cuatro partes del mundo y el centro. Por lo tanto, también simboliza la eternidad. Muchas flores en Teotihuacan, pintadas sobre la cerámica, tienen la forma de swástica, que, como sabemos, es una insignia de la eternidad.

Entre muchos grupos étnicos existe la tradición del nacimiento mítico, del surgimiento desde el centro del mundo. El *axis mundi* puede ser una cueva o serie de cuevas, como el Chicomoztoc, de los aztecas y otros grupos; un árbol, roca o cerro, o manantial, como entre los zapotecas, mixtecas, o toztziles; un lugar mítico, como el Tlalocan o simplemente el centro, un lugar de comunicación con el otro mundo, pero que al mismo tiempo es el centro de *este* mundo —como entre los zuñi y otros grupos indígenas de los Estados Unidos.

La flor representa no solamente el centro y las cuatro direcciones sino

¹ Dr. Richard Evans Schultes, director del Museo Botánico de la Universidad de Harvard, Cambridge, Mass.

también la matriz materna, el vientre de la Diosa Madre. Las dos representaciones son el lugar de surgimiento. El temazcal, donde se bañan las mujeres que acaban de dar a luz, se llamaba el Xochicalli, “casa de la flor”: Sahagún (1969:151). El temazcal mismo simboliza el vientre materno. Su patrona era Xochiquetzal, la “Flor preciosa”; los otros nombres de esta diosa, la Madre, eran Temazcalteci, Yoaltíctli, Ilaamatecuhtli, etcétera. La fiesta de las parteras y la Diosa Madre como anciana —Títitl— quiere decir “nuestro vientre, Flor de Maíz”, según Serna (1953:132, 140). Quiero subrayar aquí la importancia de la Diosa Madre como encargada de la vida y la muerte, del surgimiento de individuos y de grupos, de los mantenimientos, el agua y la tierra. Como diosa del amor, dadora de la vida, su insignia fue la flor. En la fiesta a Xochiquetzal, no se usaban más adornos corporales o arquitectónicos que las flores (Durán, 1967, I: 151). Como dueña de la tierra y el agua, se asociaba con los cerros, ríos, manantiales y también con las flores y sus direcciones cardinales.

El jaguar, también, se relacionaba con la tierra, sobre todo con los cerros. En la época posclásica, con el nombre de Tepéyotl, era el “Corazón de los Cerros”. Desde tiempos muy antiguos (por ejemplo, en Izapa, Chiapas, \pm 200 a.C.), la boca de la tierra ostenta forma de jaguar, o el jaguar-serpiente, monstruo de la tierra. Así lo vemos en los códices pictóricos, y el glifo para “cueva” está formado por la boca abierta del monstruo con caracteres de jaguar, sobre todo con sus grandes colmillos. Entre los aztecas, Tepeyólotl era el doble del dios Tezcatlipoca, pero nada nos dice que a través de la historia de Mesoamérica el jaguar como deidad terrenal tenía que ser masculino.

Kubler muestra un jaguar-hembra, encinta, en su trabajo sobre el felino en la iconografía de Teotihuacan... añade acertadamente que el jaguar puede haber sido un símbolo dinástico en esta época (1972:56). También la flor debe haber tenido sentido dinástico en Teotihuacan, ya que en épocas posteriores estaba íntimamente ligada al señorío, igual que el fuego, el tule, al águila y el mismo jaguar. Hablaré de esto más adelante.

En Teotihuacan la presencia del jaguar es ubicua, en la pintura mural, en decoración de la cerámica, en la escultura. Si vemos un retrato realista del jaguar mexicano, notamos que sus manchas tienen la forma de flor de cuatro pétalos. Kubler llama la atención acerca de que estas manchas-flores son más grandes y más intensas de color en el Altiplano que en otras regiones y respecto a que las manchas del jaguar en la

pintura teotihuacan se parecen al glifo maya *imix*, signo de la fertilidad y abundancia (*ibid.*: 23). Seguramente los teotihuacanos pintaban las flores en la piel del jaguar no solamente para copiar la naturaleza, sino como símbolo de algo sagrado. El doctor Furst nos dice que entre los huicholes hoy día las flores significan lo divino: que cuando un huichol está en un campo cubierto de flores, quiere decir que está en el lugar sagrado, que es el hijo de la Madre Tierra, la divina Madre Suprema (comunicación verbal). Esta relación de las flores y el jaguar con lo sagrado la vemos en algunas de las pinturas de Teotihuacan; por ejemplo: cuando un jaguar o sacerdote disfrazado como tal camina hacia un templo decorado con flores que tienen la misma forma que la mancha de la piel del animal.

Como ya dije, el jaguar es el corazón del cerro; por lo tanto, su hogar es la cueva. La cueva en muchos documentos antiguos tiene la forma de la flor, y me he referido a la forma de flor de cuatro pétalos de la cueva bajo la Pirámide del Sol en Teotihuacan (1973).

Quisiera repetir parte de mi hipótesis sobre esta cueva: aunque la gruta sea de formación natural, las cuatro cámaras finales fueron arregladas por la mano del hombre para acabar de darles la forma de la flor de cuatro pétalos con su centro; de esta manera los antiguos teotihuacanos o preteotihuacanos deben de haber visto la cueva como las cuatro partes del mundo y el centro, del cual surgen los hombres y al cual regresan al morir, al mismo tiempo que era la flor que simboliza la tierra, el vientre de la Diosa Madre. La cueva fue una especie de génesis, lugar de creación, donde debe haber existido un culto desde tiempos muy antiguos, sobre todo porque en un tiempo contenía un manantial u ojo de agua, elemento de la naturaleza tan sagrado como la gruta. Los pétalos de la flor-cueva simbolizan, además, Chicomoztoc, las Siete Cuevas, el lugar de surgimiento de siete grupos étnicos (por eso el número siete, que puede haber sido cuatro o cinco o cualquier número simbólico).

Con el sincretismo de los elementos flor-cueva-jaguar (precioso por las plumas que casi siempre lleva) tenemos una representación de la creación, del lugar del surgimiento, que vemos frecuentemente en la pintura teotihuacana. Al juntar dos perfiles del jaguar para formar una imagen frontal, cosa común en las normas del arte antiguo mexicano, se forma la boca abierta de la tierra, la cueva. En algunos casos la figura que parece ser de la Diosa Madre (por los círculos en las mejillas), que se ha dicho que lleva un tocado de jaguar-serpiente-ave, creo que

puede ser la representación de la diosa, *que sale del vientre de la tierra*. Aun cuando no sea la diosa Suprema, en el caso de figuras masculinas evidentemente muertos que llevan el tocado mencionado, el casco o el traje entero de este animal que se parece al monstruo de la tierra, puede representar precisamente la tierra a la cual uno regresa al morir. Hay otras interpretaciones que se pueden dar a estos atavíos, por ejemplo, que pueden ser las insignias de organizaciones parecidas a los caballeros tigre y águila, o que son prendas usadas por ciertos grupos de poder.

Kubler cree que las representaciones del jaguar-serpiente en el arte de Teotihuacan pueden ser imágenes dinásticas de personas dedicadas al culto de estos seres, y que al mismo tiempo significan asociación con un grupo dominante (1967:36). Ésta es una posibilidad que no elimina las anteriores expuestas aquí, ya que la flor también se relacionaba con los principales, que salían muy aderezados con flores el "día de los grandes señores", y después de bailar "subíanse por el templo de Huitzilopochtli arriba y ofrecíanlas ante la estatua" del dios (Durán, 1967, I:128-9). Esto fue en la época azteca, pero pudo haber tenido antecedentes en tiempos anteriores. Los *Cantares Mexicanos* dicen que el dador de la vida "ofrece flores" (León-Portilla, 1956:150).

Tiene razón León-Portilla cuando interpreta la flor y el canto como una metáfora para poema, pero en los *Cantares* la flor también parece simbolizar la vida misma.

En resumen, el arte de la pintura mural de Teotihuacan es riquísimo en simbolismo. Somos muchos los que estamos dedicados a descifrar su iconografía. El resultado de estos estudios ayudará a aclarar innumerables aspectos de la historia y de la organización religioso-social de la esplendorosa Ciudad de los Dioses.

OBRAS CONSULTADAS

ACOSTA, Jorge

- 1966 "Una clasificación tentativa de los monumentos arqueológicos de Teotihuacan." *Teotihuacan*. XI Mesa Redonda, SMA, vol I, 45-56. México.

ANGULO, Jorge

- 1972 "Reconstrucción etnográfica a través de la pintura." *Teotihuacan*. XI Mesa Redonda, SMA, vol II, 43-68. México.

1964 *Teotihuacan, autobiografía de una ciudad*. Tesis de Maestría de Cien-

cias Antropológicas. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México (inédito).

CASO, Alfonso

- 1942 "El paraíso terrenal en Teotihuacan." *Cuadernos Americanos* 6, 127-36. México.

CASTILLO T., Noemí

- 1968 *Algunas técnicas decorativas de la cerámica arqueológica de México*, Serie Científica 16, INAH, México.

DURÁN, fray Diego

- 1967 *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra firme*, 2 vols. Editorial Porrúa. México.

FURST, Peter T.

- 1974 Morning Glory and Mother Goddess at Tepantitla, Teotihuacan. *Mesoamerican Archaeology, New Approaches*, editado por Norman Hammond. University of Texas Press, Austin.

GUZMÁN, Eulalia

- 1972 "Disquisiciones acerca de Teotihuacan." *Teotihuacan*. XI Mesa Redonda, SMA, vol. II, 125-40. México.

-
- 1938 "Tratado del principio y nobleza del pueblo de San Juan Teotihuacan como se contiene en los antiguos papeles de nobleza, que por mandato de su majestad confirmó la real audiencia siendo virrey de esta Nueva España el Señor Marqués del Valle." *Ethnos* 4-5. Stocholm.

HEYDEN, Doris

- 1971 "Teotihuacan influence on Tenochtitlan: The Atl-Tlachinolli." Ponencia, *College Art Association and Architectural Historians Meeting*. San Francisco (inédito).

-
- 1973 "¿Un Chicomoztoc en Teotihuacan?" *Boletín INAH*, época II, núm. 6, 3-18. México.

KUBLER, George

- 1962 *The Art and Architecture of Ancient America*. Pelican History of Art, Penguin Books, Middlesex, England.

-
- 1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

-
- 1972 "Jaguars in the Valley of Mexico." *Cult of the Feline*. Dumbarton Oaks. Washington, D. C.

LEÓN-PORIILLA, Miguel

- 1959 *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 2a. edición. UNAM, Instituto de Historia: Seminario de Cultura Náhuatl. México

MILLER, Artuhur

- 1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

MILLON, Clara Hall

1972 "The History of mural art at Teotihuacan." *Teotihuacan*, XI Mesa Redonda, SMA, vol. II: 1-16. México.

1973 "Painting, Writing, and Polity in Teotihuacan, México." *American Antiquity*, vol. 38, núm. 3, 294-314.

MILLON, Rene

1970 "Teotihuacan, Completion of Map of Giant Ancient City in the Valley of Mexico." *Science*, vol. 170, 1077-1082.

MULLER, Florencia

1966 "Instrumental y Armas." *Teotihuacan*, XI Mesa Redonda, SMA, vol. I, 225-38. México.

MUÑOZ CAMARGO, Diego

1966 *Historia de Tlaxcala*. Edición Aviña Levy, Guadalajara.

PASZTORY, Esther

1972 "The gods of Teotihuacan: a Synthetic approach in Teotihuacan iconography." *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanisti*, vol. I, 147-60. Roma.

1971 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Tesis doctoral, Columbia University. New York (mecano).

SAHAGÚN, fray Bernardino de

1950- *Florentine Codex*. Traducido del náhuatl por Athur J. O. Anderson

1969 y Charles E. Dibble. The School of American Research. Santa Fe. New Mexico, vol. VI, 1969; vol. XI, 1963.

1938 *Historia de las cosas de Nueva España*. Editorial Robredo, 5 vols. México.

SÉJOURNÉ, Laurette

1960 *Burning Water*. Grove Press. New York.

TORRES MONTES, Luis

1972 "Materiales y técnicas de la pintura mural de Teotihuacan." *Teotihuacan*, XI Mesa Redonda, SMA, vol. II, 17-42. México.

TOSCANO, Salvador

1952 *Arte precolombino de México y de la América Central*. UNAM, Instituto de cnvestigaciones Estéticas. México.

SERNA, Jacinto de la

1953 "Manual de ministros para conocer y extirpar las idolatrías de los indios", en *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Ediciones Fuente Cultural, Librería Navarro. México.

VIDARTE, Juan

1968 "Teotihuacan, la ciudad del Quinto Sol." *Cuadernos Americanos* 27, 133-45. México.