

ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

## *Huellas de una cronogénesis*

*Propuesta de identificación de los murales teotihuacanos  
conocidos como “estructuras arquitectónicas”*

**A**PESAR DE LA ANTIGÜEDAD de las ruinas de la metrópoli teotihuacana, se ha conservado un buen número de espacios arquitectónicos de la época prehispánica que nos permiten reconstruir ciertos fragmentos de su pasado; afortunadamente, algunos de ellos conservan aún restos de la pintura mural original. Esto es importante tomando en cuenta que los murales son a grandes rasgos anteriores al siglo VII de nuestra era, por lo que, desde el punto de vista técnico, se puede considerar que las estructuras arquitectónicas del complejo principal junto con sus murales fueron concebidos con la intención de perdurar en el tiempo. Como resultado de esta ambición, Teotihuacan se yergue como una urbe eterna y colosal que, asimilada como la “ciudad de los dioses” por las culturas del Posclásico, hoy sigue provocando la fascinación de sus visitantes.

Respecto a su contenido, las pinturas murales cubren temas diversos relacionados principalmente con conceptos religiosos o cosmológicos presentados mediante una rítmica composición de formas y colores. En este trabajo me centraré en el análisis de un conjunto de murales que corresponden al periodo técnico más temprano (1-200 d.C.) y a la etapa constructiva más antigua hasta ahora excavada, aunque no todos los ejemplares forman parte del mismo conjunto arquitectónico. La muestra se compone de cuatro piezas (fig. 1).

Tal como sucede con los murales más tempranos, estas escenas se distinguen por una recurrencia de diseños geométricos en extremo esquematizados. A esto

hay que añadir el uso de una paleta cromática muy reducida —no mayor de tres colores— y que ninguno de estos murales se conserva completo, sin mencionar la inexistencia de fuentes documentales teotihuacanas que aporten una guía para el análisis.

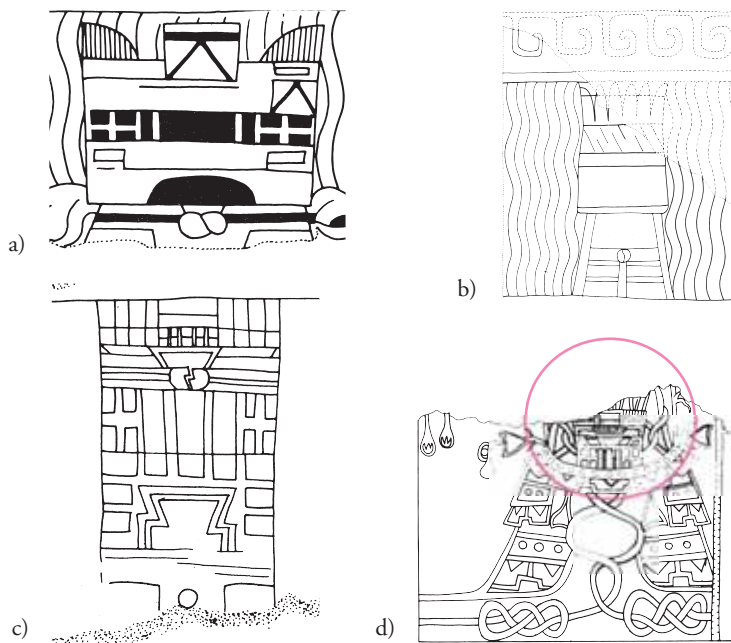
Arthur Miller fue el pionero en la identificación de estos murales, que pasaron a los catálogos con el nombre de “estructuras arquitectónicas”. Esta denominación es aceptada por Beatriz de la Fuente, quien menciona a los ejemplares por segunda ocasión al integrarlos en el catálogo de *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*.<sup>1</sup> Fuera de estos casos, los murales parecen haber caído en el olvido, ya que no hay más referencias a ellos en los estudios.

Después de analizar cuatro murales de esta muestra, considero que las imágenes no representan edificaciones indígenas, aunque coincido con Miller en que comparten una unidad temática. De este modo, uno mi esfuerzo al del autor en un intento por identificar las escenas representadas y planteo que estos cuatro murales incluyen imágenes tal vez vinculadas con ceremonias del final del periodo, como lo sugiere la presencia de dos tipos de objetos rituales cuya función durante el Posclásico se ha precisado en las fuentes coloniales, aunque desafortunadamente los documentos no permiten conocer la antigüedad de esta práctica en la zona central de México. Sin embargo, aquí pretendo demostrar que hay una continuidad en los símbolos presentes en las imágenes, los mitos y algunas prácticas rituales, cuya implicación cosmogónica y calendárica permite reconocer una persistencia de contenidos. Para ello sigo el planteamiento de Alfredo López Austin, quien habla de contenidos cosmológicos que sobreviven en decursos de larga duración y que a pesar de sufrir modificaciones mantienen una estructura o núcleo duro.<sup>2</sup>

La metodología utilizada toma como base el análisis iconográfico, complementado con el estudio del sistema calendárico mesoamericano y el análisis de

1. Miller agrupa tres de estos murales en un apartado relativo a “los motivos arquitectónicos”. Excluye de esa clase al mural del Pórtico 9 de Tetitla (aquí, Mural D), que resulta difícil clasificar debido a la complejidad de su contenido (Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, 1973, p. 23). Beatriz de la Fuente respetó esa clasificación y la aprovechó en su estudio de los murales (“Zona 2, Templo de los Caracoles Emplumados” y “Tetitla”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, t. 1 (catálogo), pp. 112-113 y 276).

2. Alfredo López Austin, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Jorge Félix Báez (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 47-65.



1. Detalle de los murales teotihuacanos: a) Mural A, ubicado en la Subestructura 3A en el Conjunto de los Caracoles Emplumados; b) Mural B, Pórtico 1A del Conjunto de los Jaguares; c) Mural C, Pórtico 14 de Tetitla; y d) Mural D, Pórtico 9 de Tetitla. Dibujos tomados de Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica...*, op. cit., t. 1, pp. 113, 120 y 294.

los símbolos primarios y míticos descritos por Paul Ricoeur<sup>3</sup> y presentes tanto en los murales analizados como en el mito del nacimiento del Sol relatado por los nahuas, herederos del legado cultural tolteca.

### *Descripción de los murales*

En uno de los edificios que delimitan la plaza de la Pirámide de la Luna, por su lado poniente, antes del punto donde se origina la Calzada de los Muertos, se encuentra el Conjunto de Quetzalpapalotl. Éste es uno de los complejos

3. Paul Ricoeur, "Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica 1", en *El conflicto de las interpretaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 261-286.

más suntuosos y por su ubicación estratégica debió gozar de gran importancia. Algunas etapas constructivas, debajo de este complejo, se ubican en un pequeño recinto: la Subestructura 3A, donde se encuentran los restos del primer mural de la muestra del estudio, que a partir de este momento será designado Mural A para facilitar su identificación. Éste funcionará como ejemplo central del análisis, puesto que concentra la mayor riqueza de motivos y permite reconstruir un discurso común a la muestra abarcada por el presente estudio.

Como la mayoría de los murales teotihuacanos no se ha conservado completo y hoy sólo se conocen algunos fragmentos de la pintura original,<sup>4</sup> en seguida describo brevemente la imagen, que puede apreciarse en las figuras 1a y 3.

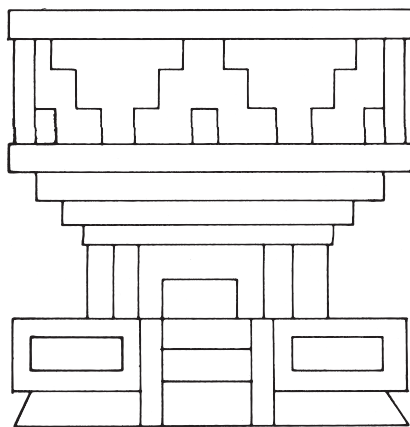
En el mural hay una sucesión de motivos cuadrangulares colocados en hilera sobre un fondo de bandas rojas ondulantes; la escena se encuentra delimitada por una doble cenefa que contiene ojos en su interior. Los diseños geométricos son verdes y su base es ligeramente más estrecha que su porción superior; este objeto ha sido identificado por Miller como una “estructura arquitectónica” y da nombre a los murales.

Cada objeto cuadrangular presenta en su parte superior y sobre la línea media una proyección trapezoidal o apéndice que encierra un triángulo en su interior. El diseño triangular se repite en otras dos ocasiones sobre los extremos laterales del objeto cuadrangular, aunque los dos triángulos laterales son de menores dimensiones que el central.

A ambos lados del apéndice trapecio-triángulo central se aprecian un par de elementos rojos que pueden confundirse con el fondo por estar elaborados con un color muy similar. Más abajo, a la altura del tercio medio del objeto cuadrangular, se encuentra una franja horizontal negra sobre la que se han colocado dos diseños: un par de cruces y unas líneas verticales. Finalmente, en el tercio inferior de la figura aparece una fina línea horizontal negra y por debajo de ésta una forma que recuerda a un óvalo negro seccionado de modo transversal; tal elemento ha sido interpretado como la puerta de la edificación.

En la base del objeto aparece un trapecio (entendido como el muro en talud de la supuesta construcción) que presenta en su parte anterior y exactamente en el centro un elemento similar a un nudo. Por último, en la parte inferior y detrás del objeto cuadrangular, se colocaron unas formas vegetales verdes similares a las

4. Las secciones serán denominadas 1, 2 y 3, tal como aparecen en el estudio de De la Fuente, *op. cit.*



2. Reconstrucción de la estructura arquitectónica presente en el Mural 1 del Pórtico 4 de Tetitla. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica...*, *op. cit.*, t. 1, p. 285.

raíces que aparecen en los árboles de Techinantitla.<sup>5</sup> En uno de los murales, en la parte central del objeto rectangular, hay una figura similar a una hoja de nenúfar teotihuacano, pero esta figura no está presente en los dos fragmentos restantes del mural.

Como señalé antes, la complejidad de la imagen dificulta la identificación de la escena, pero la presencia de tres elementos es suficiente para rechazar lo afirmado por Miller, en el sentido de que se trata de “curiosas estructuras arquitectónicas”, pues ello no corresponde a la tradición representativa mesoamericana debido a que el remate superior de la supuesta puerta (óvalo seccionado) termina en arco y ni éste ni la bóveda se emplearon en la arquitectura del México central; a que la imagen muestra una representación frontal del supuesto edificio visualizado en su totalidad, con una única almena y raíces en su base, y tal representación no coincide con la tradición pictórica indígena,<sup>6</sup> y a que, por debajo de la puerta y en el lugar que correspondería a las escalinatas de la estructura, aparece un nudo. Considero que ésta es la prueba de que no se ha representado una construcción sino, en todo caso, un objeto que aparenta serlo o que puede confundirse con ella (fig. 2).

5. La asociación con las raíces de los árboles de Techinantitla aparece en De la Fuente, “Zona 2...”, *op. cit.*, p. 113.

6. Un ejemplo de la representación de una estructura arquitectónica aparece en el mural Hombre-jaguar arrodillado frente al templo, Cuarto 12, Mural 7, de Tetitla, pero se observa que los elementos constitutivos del templo son diferentes de los del Mural A, pues en el caso de Tetitla sí hay una correspondencia con las disposiciones de representación tradicionales.

El estudio de los otros tres murales, también identificados como “estructuras arquitectónicas”, aporta datos interesantes para identificar el conjunto, pues si bien ellos no representan edificios poseen cierta unidad temática.

El primero, desde ahora denominado Mural B, aparece en el Pórtico 1A del Conjunto de los Jaguares (fig. 1b), muy cerca de la Subestructura 3A (donde se encontró el primer mural), aunque el Mural B pertenece a una etapa constructiva posterior.<sup>7</sup> Es importante señalar que ambos murales recrean la misma escena, aunque su estilo es diferente. Las piezas pertenecen a etapas constructivas distintas; este dato resulta interesante porque no todos los murales teotihuacanos repiten el mismo tema en sus diferentes niveles, aunque debo aclarar que el Mural B no se encuentra exactamente sobre el recinto que cobijaba los murales aquí identificados como del grupo A.<sup>8</sup> Por ese motivo, es probable que la ubicación de estos murales dentro del conjunto ceremonial tenga implicaciones sobre la función y el sentido de la imagen representada.<sup>9</sup>

Los otros dos murales que forman parte del *corpus* se encuentran en Tetitla, en los pórticos 14 y 9,<sup>10</sup> y serán designados murales C y D (figs. 1c y d). Se trata nuevamente de estructuras cuadrangulares, pero más alargadas. En la parte superior se ubican unas franjas verticales y debajo de ellas aparece un elemento central de forma trapezoidal y unas bandas horizontales con un nudo al centro (en el Mural D se incluye otra figura trapezoidal). Hacia la parte inferior se localiza el tercio medio, compuesto por una franja que incluye dos diseños: cruces en los extremos y dos líneas verticales al centro. La imagen del Mural D se halla incompleta, pues parece proyectarse del interior de otra figura que es difícil interpretar porque, además de ser muy abstracta, está truncada. Sin embargo, en el Mural C sí aparece la parte inferior del objeto, sobre cuyo tercio inferior está colocada una figura que recuerda una nariguera de mariposa (colocada al revés) u otro diseño de doble trapecio.

7. Miller consideró también este mural una “estructura arquitectónica”. Miller, *op. cit.*, p. 53.

8. A pesar de que el Mural B no se encuentra exactamente sobre la Subestructura 1A, donde se halla el Mural A, ambos están en vecindad si se toma como referencia la última etapa constructiva: el Palacio de Quetzalpapalotl. No obstante la dificultad para reconstruir los límites de cada complejo arquitectónico e identificar sus funciones, lo importante en este caso es que el segundo mural se ubica en las cercanías del Mural A y que ambos representan el mismo contenido.

9. *Vid. infra*, “Ceremonia del fuego nuevo”.

10. El mural del Pórtico 14 está *in situ* y el del 9 en bodega, pero ambos se reproducen en De la Fuente, *op. cit.*, pp. 293-294.

*Propuesta de identificación de los murales como  
“incensarios” y “atados de años”*

El punto de partida es el mural provisto de la mayor riqueza de motivos, ya descrito: el Mural A.

En primera instancia, el remate superior de la estructura, confundido con una almena, presenta los elementos básicos compositivos del glifo del año: el signo triángulo-trapecio, aunque muy esquematizados (figs. 1, 3 y 4). Estos mismos rasgos aparecen en lo que James Langley identifica como el complejo de manta. Al observar el catálogo propuesto por el autor, la asociación resulta más evidente, pues se trata de la forma más elemental de un grupo de signos cuya constante es la combinación de estas dos figuras geométricas (el trapecio y el triángulo). Langley señala que en varias ocasiones estos signos aparecen moldeados en *mantas* y adosados a incensarios teotihuacanos.<sup>11</sup>

Aunque aún no se ha podido esclarecer la iconografía calendárica teotihuacana con precisión, varios autores concuerdan con el hecho de que los elementos compositivos del signo del año son constantes a pesar de las diferencias regionales y cronológicas.<sup>12</sup> Es importante señalar que, aunque no se ha demostrado el uso preciso de este signo en el Teotihuacan del Clásico, su empleo con fines de notación calendárica en el área central de México —incluida la zona de la Mixteca—<sup>13</sup> está bien documentado. En este caso,

11. Las mantas son placas cerámicas moldeadas que aparecen en diferentes contextos, aunque principalmente adosadas a incensarios. En un alto porcentaje incorporan el glifo triángulo-trapecio a su diseño. James Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR, 1986, pp. 139 y 165.

12. Eduard Seler fue el primero en designar a este signo teotihuacano “the year sign”, identificación que ha sido aceptada, aunque no probada; este signo aparece también como trapecio-rayo en los catálogos de Kubler y como “the classic year sign” (TM129), en el de Helmut, en Langley, *op. cit.*, p. 294. Herbert J. Spinden equipara esta forma con el signo del año y señala que estas representaciones fueron comunes en el área maya durante el Clásico (*The Reduction of Maya Dates*, Cambridge, Harvard University Press [Papers of the Peabody Museum VI], 1924, p. 98). Para Rubén Morante el uso continuo de un signo, en un mismo contexto y en una zona delimitada por varios años, permite generalizar su uso y aplicarlo a Teotihuacan (“Evidencias del conocimiento astronómico en Teotihuacan”, tesis doctoral en Antropología Física, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1996, p. 116).

13. De hecho, el glifo triángulo-trapecio parece haberse convertido en la zona mixteca en el glifo A-O, cuyo uso es bien conocido en el Posclásico, pues así aparece registrado en los códices *Selden*, *Bodley*, *Vindobonensis*, *Nuttall*, *Egerton*, *Colombino*, *Becker 1* y *Tulane*, por mencionar algunos ejemplos.

de acuerdo con Janet Berlo, tomo como modelo el glifo utilizado por los xochicalcas, pues cierta afinidad iconográfica sugiere una continuidad con la tradición teotihuacana,<sup>14</sup> aunque debo aclarar que tal afiliación no ha sido aún demostrada.

Antes de descartar la identificación del objeto representado en el Mural 1 como una construcción arquitectónica, apuntaré que el glifo triángulo-trapecio puede aparecer efectivamente asociado con almenas, como sucede en el patio del complejo de Quetzalpapalotl,<sup>15</sup> en donde los remates cumplen una doble función, pues además de ser elementos arquitectónicos materializan un concepto: el devenir temporal esquematizado por el triángulo-trapecio. Tal asociación con el devenir calendárico es evidente al observar la sombra que proyectan a lo largo de un año, ya que las almenas del patio de Quetzalpapalotl funcionan como marcadores astronómicos sobre las imágenes que conforman los murales del patio, que adicionalmente se encontraban recubiertas por espejos de mica para hacer con ellas precisas observaciones del movimiento solar.<sup>16</sup> De este modo, lo que se representa en el mural no es una almena, sino el glifo, que en todo caso puede incorporarse a las almenas para remitir a un concepto y desempeñar una función adicional a la ornamental.

El segundo elemento en que baso la identificación del Mural A es el óvalo seccionado (que Miller asoció con una puerta), ya que se asemeja más a la muesca de un incensario que a la puerta de una edificación indígena. Además, los incensarios teotihuacanos llegan a presentar una base que, vista de frente, recuerda los taludes de un muro, como se observa en el catálogo

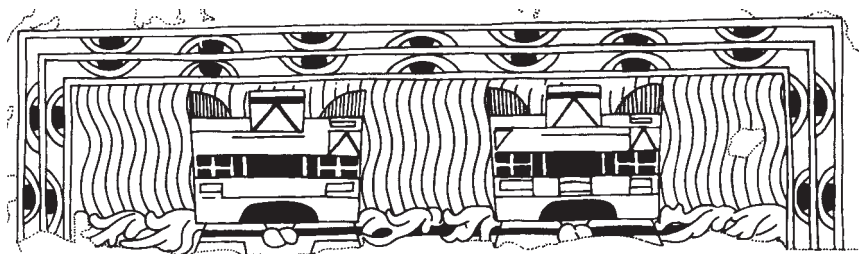
14. Janet Berlo, "Early Writing in Central Mexico; In Tlilli in Tlapalli, Before A.D. 1000", en Diehl Richards y Janet Berlo (eds.), *Mesoamerican after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, p. 30.

15. Ubicado en el mismo conjunto que el Mural 1, pero en la última etapa constructiva.

16. Rubén Morante asocia las almenas con el signo del año. El autor informa que las almenas funcionan como marcadores astronómicos, pues los días 12 de febrero y 30 de octubre, así como durante los equinoccios, las sombras de las almenas producen trayectorias especiales sobre los muros (*op. cit.*, pp. 73-74). Es importante señalar que las fechas arriba referidas coinciden con los momentos en que el Sol se alinea con el eje central de la Pirámide del Sol en el horizonte oriental, por lo que evidentemente ambos monumentos constituyen marcadores calendáricos y registran las mismas fechas. Respecto a la orientación del Sol y la Pirámide de Teotihuacan, véase Johanna Broda, "Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza", en Sonia Lombardo *et al.*, *Temas mesoamericanos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, p. 451, y Jesús Galindo, "La observación celeste", *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 47, enero-febrero de 2001, p. 33.



a)



b)



3. Mural A: a) Reconstrucción de los muros 1 y 3; b) detalle del muro 2. En la fotografía se aprecia la hoja de nenúfar colocada en la parte central del objeto (incensario), la cual no aparece en los muros 1 y 3 de la Subestructura 3A. Imágenes tomadas de Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica...*, *op. cit.*, t. 1, p. 113 y p. 112. Foto: Pedro Cuevas. Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Conaculta-INAH-Méx.

go de cerámica teotihuacana de Evelyn Childs Rattray, donde la mayoría de los incensarios la tiene (fig. 5).<sup>17</sup>

Para reforzar esta teoría, Langley, en su clasificación de *mantas*, indica que gran número de las láminas cerámicas provistas del glifo triángulo-trapecio están adosadas a incensarios. Al respecto, según George Kubler, en algunos braseros las mantas están pintadas de diferente color, por lo que aparentemente cumplen con un simbolismo direccional.<sup>18</sup> Esta relación manta-rumbo podría insinuarse en el mural porque aparecen dos mantas en los extremos laterales y una al centro del incensario, quedando así la parte posterior para representar el cuarto elemento; de este modo el interior del incensario ocuparía el espacio central y las cuatro mantas simbolizarían los cuatro rumbos cardinales colocados en torno suyo, reflejando la misma implicación ritual. Debo añadir que en la mayoría de los incensarios de cerámica se colocan las cuatro mantas sobre la superficie frontal del objeto —aunque en el *Códice borbónico* aparece la imagen de un incensario similar— cuadrangular, y que en éste hay tres proyecciones en forma de almenas ubicadas en el mismo sitio que los signos triángulo-trapecio colocados en el incensario del Mural A (fig. 8).

Una vez identificado el objeto central del mural como un incensario, es posible reconocer las prolongaciones rojas que aparecen en la parte superior del objeto a ambos lados del glifo central: se trata de dos conjuntos de plumas rojas.

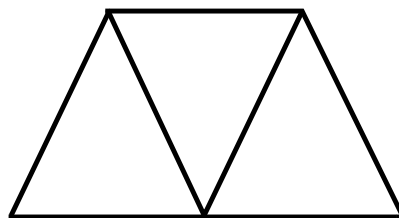
En el mundo indígena es común que los colores desempeñen un sentido metafórico, pues así como el plumaje azul es símbolo de la riqueza y emblema de lo preciado en esta tradición, las plumas rojas se asocian con el fuego, las llamas y los rayos del Sol; así, la imagen representa un brasero encendido, es decir, en pleno uso ritual.<sup>19</sup> El mismo elemento se aprecia en el Mural B, donde a pesar de la variación estilística puede reconocerse el incensario con las llamas

17. En la figura 20 de su catálogo, donde se muestran las formas cerámicas básicas regionales, se incluye una muestra de incensarios teotihuacanos. Como puede apreciarse, todos estos utensilios tienen una base de forma trapezoidal, como el objeto representado en el Mural A. Evelyn Childs Rattray, *Teotihuacan: cerámica, cronología y tendencias culturales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad de Pittsburgh, 2001, fig. 20.

18. George Kubler, "The Iconography of the Art of Teotihuacan", *Studies in Precolombine Art and Archaeology*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, núm. 4, 1967, p. 9 y fig. 26.

19. Respecto a la simbología de los colores en los murales teotihuacanos, véase Diana Magaloni, "Teotihuacan, el lenguaje del color", en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, pp. 163-203.

4. Diagrama de la forma elemental del complejo triángulo-trapecio. Dibujo: Ana Guadalupe Díaz Álvarez.



que arden en la parte superior, debido a que en este caso la representación es más naturalista (fig. 1b).

Para reforzar la identificación del incensario y determinar su papel en un ritual de inicio de periodo, ubiqué el nudo situado en la parte inferior de los incensarios de los murales A y B y reforcé así el análisis iconográfico, pues dicho nudo se asocia tanto al glifo del año como a los atados de varas.<sup>20</sup>

De hecho, en el Mural C aparece también un nudo asociado a un trapecio —lo que considero una esquematización del glifo temporal. Al observar esta imagen, se distingue que no se ha representado un incensario, pues lo que se encuentra “anudado” y acompañado del glifo del año es un conjunto de “varas” amarillas. El otro elemento que se aprecia perfectamente asociado a este objeto es la placa bucal en forma de mariposa, que aparece en varias ocasiones asociada a incensarios teotihuacanos, aunque no puede asegurarse que se trate de un atributo exclusivamente ígneo.<sup>21</sup> Ahora bien, por su extraña posición es difícil identificar la placa (pues aparece al revés), aunque su semejanza con el glifo triángulo-trapecio corresponde al contexto aquí propuesto. Ello permite identificar los objetos del Mural C como atados de varas. De hecho, Hasso von Winning, en su estudio de signos teotihuacanos, los considera un complejo de “bultos de maderos ardientes” que podrían funcionar de una mane-

20. Incluso uno de los posibles orígenes del glifo del año es el nudo del atado de varas, o bien, como propone Alfonso Caso, su origen puede encontrarse en el nudo del tocado de la deidad de la lluvia: Cocijo. Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967, p. 275. María Teresa Uriarte identifica el uso del tocado con el glifo del año en la deidad maya de la lluvia y establece una analogía con la deidad de la lluvia teotihuacana (“Teotihuacan y Bonampak: relaciones más allá del tiempo y la distancia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. xxviii, núm. 86, primavera de 2005, pp. 5-27).

21. Véase el catálogo de imágenes de Hasso von Winning, “La placa bucal”, en *La iconografía de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, t. II, pp. 59-60.

ra similar al atado “de años” o *xiuhmolpilli* nahua. Para este autor, no se trata de antorchas, pues la semejanza formal con los objetos rituales del Posclásico sugiere una derivación del mismo concepto.<sup>22</sup>

En el Mural D se puede apreciar de manera más clara el signo triángulo-trapecio, aunque representado con otras disposiciones estilísticas, como aparece en algunas vasijas encontradas en la región. En este cuarto mural, resulta más complicado de identificar debido a la esquematización de las formas y a que, a diferencia del Mural C, éste forma parte de una compleja escenificación que, además, nos ha llegado incompleta. Sin embargo, al comparar los murales C y D, se aprecia que se trata del mismo objeto: un atado de varas con glifo del año como calificador. Por tanto, considero que los murales C y D representan objetos que cumplen una función similar a los *xiuhmolpilli* nahuas, en tanto conservan la misma iconografía.

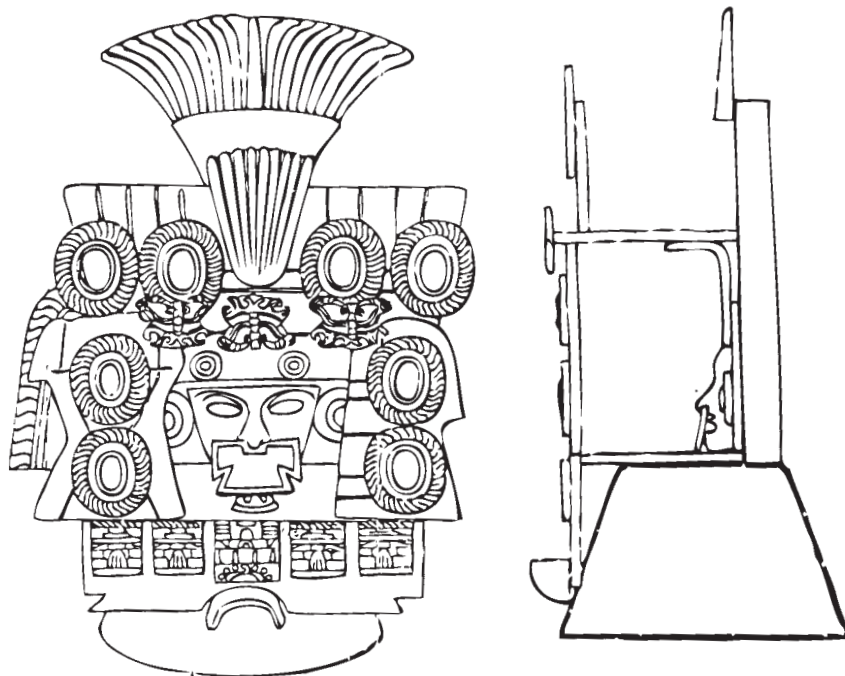
Finalmente, un relieve encontrado en la Calzada de los Muertos permite integrar los elementos en contexto y demostrar su uso ritual, pues en él los atados están encendidos, presentan el glifo del año y los porta un sacerdote ataviado con atributos de sacerdote o de una posible deidad teotihuacana (bigotera de Tlaloc) (fig. 6).<sup>23</sup>

Si se observan los murales A, C y D, se verá que otros elementos que imprimen unidad al grupo son las cruces situadas en los extremos de una banda colocada en el tercio superior de los objetos, como envoltura de ellos (fig. 1). Las cruces forman parte de la iconografía ígnea y aparecen precisamente en la franja que rodea el incensario que el viejo dios del fuego porta sobre su cabeza.<sup>24</sup> Debo aclarar, sin embargo, que las cruces asociadas con el dios generalmente incorporan otro elemento: un “ombligo” (un círculo en la intersección de sus brazos) que no se encuentra en los ejemplares aquí analizados.

22. *Ibidem*, p. 21. La evidencia del uso de atados, en un concepto similar al *xiuhmolpilli* de Teotihuacan, salió a la luz cuando Leopoldo Batres encontró tres piedras durante una excavación en el lado poniente de la Pirámide del Sol. En éstas encontró iconografía similar a la de los atados. El tema también ha sido tratado por Langley, *op. cit.*, p. 152.

23. Otra pieza que muestra una escena semejante, donde un individuo porta dos bultos de madera con iconografía ígnea a la altura del nudo y aparecen el elemento trapecoidal y unas flamas que salen del extremo superior (bultos encendidos), se encuentra en un espejo dorsal de procedencia desconocida datado entre las fases Solapan-Metepec (400-750 d.C.), hoy ubicado en el Cleveland Museum of Art. Kathleen Berrin y Esther Pasztory, *Teotihuacan. Art from the City of the Gods*, Londres, Thames and Hudson/The Fine Arts Museum of Chicago, 1993, fig. 180, p. 274.

24. No obstante, debo señalar que este glifo en forma de cruz no aparece en el catálogo de elementos ígneos de von Winning, *op. cit.*, pp. 15-24.



5. Incensario teotihuacano. Las paredes de la base simulan muros en talud y la muesca de la base puede semejar una puerta. Imagen tomada de Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, t. II, p. 23.

En la mayoría de los casos, estos signos se alternan con barras, como sucede en la imagen de Huehueteotl del Cerro de las Mesas, Veracruz,<sup>25</sup> o en el quince de una figurilla cerámica de un dios viejo teotihuacano.<sup>26</sup> En cuanto a la iconografía regional, von Winning incluye las barras verticales como atributos del grupo de fuego teotihuacano, dentro de lo que denomina el “complejo de rombo”.<sup>27</sup> En los murales A, C y D, se aprecian los motivos en forma de cruz colocados en las bandas y alternados con una secuencia de barras verticales.

25. Para conocer un estudio de la iconografía ígnea, remito al trabajo de Alfredo López Austin, “El dios enmascarado del fuego”, *Anales de Antropología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2, 1985, pp. 251-285.

26. La figurilla teotihuacana fue dada a conocer por Laurette Séjourné en *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 104, fig. 3.

27. Von Winning, “Complejo de rombo”, en *op. cit.*, pp. 22-23, fig. 5.

Por lo anterior, se puede reconocer en estos murales un complejo simbólico formado por los conceptos atado-nudo/glifo del año/cruces/fuego, que remiten a la idea de la renovación temporal y que permitirán identificar las imágenes.

Aquí interrumpo la identificación de los murales, pues considero imprescindible abordar dos temas que aportarán mayor luz para interpretar las escenas.

### *Presencia del calendario en Teotihuacan*

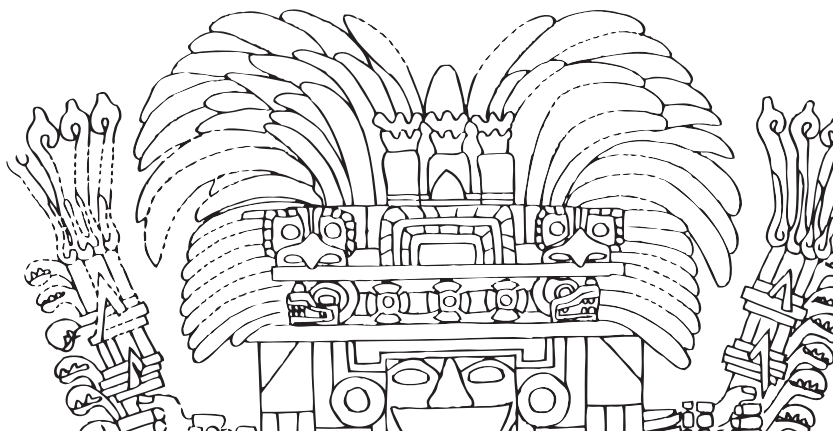
Hablar de calendario en Teotihuacan es un tema delicado porque los estudiosos no están de acuerdo al respecto. Por un lado, hay quienes argumentan que no existió el calendario debido a que faltan pruebas para reconstruirlo.<sup>28</sup> Esto se debe a la complejidad del sistema de registro teotihuacano, pues se desconoce su lengua y si ésta ya se escribía<sup>29</sup> y no se cuenta con algo similar a la piedra roseta que permita identificar los 20 signos calendáricos y relacionarlos con los signos de otros sistemas, como el nahua, el mixteco o el maya. Aunque ciertos trabajos han pretendido reconstruir dicho calendario, o al menos parte de él,<sup>30</sup> en realidad es difícil aceptar una teoría como definitiva debido a que los signos aparecen sueltos, y no como sucede con los libros calendáricos o en la Piedra del Sol mexicana, donde se presenta el sistema en un contexto coherente y unitario.

Sin embargo, aunque no es posible reconstruir el sistema calendárico a partir de los 20 signos que lo conforman, algunos trabajos plantean la existencia de un calendario teotihuacano entendido como un sistema de organización y

28. Linda Manzanilla, "La zona del Altiplano central en el clásico", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, *Historia antigua de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa, 1995, p. 168.

29. Aunque pueden reconocerse signos notacionales, como observan Clara Millon ("Painting, Writing and Polity in Teotihuacan, Mexico", *American Antiquity*, vol. 38, núm. 3, 1973, pp. 294-314) y Berrin y Pasztory (*op. cit.*, pp. 128-139).

30. Caso, *op. cit.*; Munro Edmonson, *Sistemas calendáricos mesoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995; von Winning, *La iconografía...*, *op. cit.*; Roberto Escalante, "Comparación de los nombres y glifos de días en los calendarios mesoamericanos", en Carlos Martínez Marín, *Primer Coloquio de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989; Morante, *op. cit.*



6. Personaje con antorchas encendidas que incluyen el glifo del año estilizado y lirios acuáticos. Relieve encontrado en el complejo de la Calzada de los Muertos, Teotihuacan. Dibujo de Linda Manzanilla, tomado de “Organización política de Teotihuacan” en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, p. 7.

coherencia cultural, al igual que los de otras partes de Mesoamérica,<sup>31</sup> pues el calendario indígena no se limita a fechar.

Como muestra de ello bastan los estudios arqueoastronómicos de la metrópoli realizados por Jesús Galindo, quien demuestra que la orientación de la ciudad responde, más que a un arreglo concerniente a fenómenos astronómicos, a un acomodo vinculado con los periodos calendáricos mesoamericanos (de 13, 52 y 260 días), es decir, un ordenamiento propio de la tradición indígena americana. Esto implica que los teotihuacanos conocían y manejaban la cuenta de 260 días, ciclo que forma el conocido calendario ritual mesoamericano.<sup>32</sup>

31. Berlo, *op. cit.*; Kubler, *op. cit.*; Langlely, *op. cit.*; Caso, *op. cit.*; Hermann Beyer, “De mito y simbología en el México antiguo”, *El México Antiguo*, México, Sociedad Alemana Mexicanista, núm. 10, 1965; Millon, *op. cit.*, pp. 294-313; María Teresa Uriarte, “Tepantitla, el juego de pelota”, en De la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica...*, *op. cit.*, t. II, pp. 227-290; Uriarte, “Teotihuacan y Bonampak...”, *op. cit.*, t. I, pp. 5-27; María Teresa Uriarte y Diana Magaloni, “Teotihuacan and the Creation of Time”, presentación en el College Art Association, Boston, 22 de febrero de 2006.

32. Jesús Galindo Trejo, *Arqueoastronomía en América antigua*, México, Consejo Nacional de



En este punto me gustaría interrogar directamente a las imágenes teotihuacanas y ver qué información pueden aportar los murales sobre la aplicación de un calendario. Iniciaré el análisis con un mural muy especial situado en el patio de la ciudadela, en una de las estructuras arquitectónicas más antiguas de Teotihuacan: el Edificio 1B (fig. 7).

La estructura analizada es un pequeño altar, un basamento piramidal de planta cuadrangular cuya escalinata se orienta al oeste. En sus tableros se encuentran unas figuras que han sido reconocidas por Rubén Cabrera como representación de un motivo calendárico similar al que aparece en el frontispicio del *Códice Fejérváry-Mayer*.<sup>33</sup> La asociación entre ambas imágenes es bastante clara si se tiene a la vista que Umberto Eco define la “forma” como la estructura elemental de la comunicación donde ésta se produce en sus términos mínimos y permite construir un modelo ejemplar, capaz de funcionar igualmente a niveles de mayor complejidad.<sup>34</sup>

Esta forma de ocho segmentos y un centro remite a conceptos vinculados con la cosmovisión indígena y con el orden calendárico propios de los mundos nahua, mixteco y maya. Se trata de un cosmograma donde se presenta la Tierra estructurada en cuatro regiones cardinales (este, norte, oeste y sur) en torno a un centro y con cuatro prolongaciones sobre las intersecciones de los rumbos que funcionan como marcadores de solsticio.<sup>35</sup> Por tanto, esta figura permite visualizar una perspectiva espacial a partir de los cinco espacios (cuatro rumbos y un centro) y, también, construir una dimensión temporal a partir de los ocho puntos marcados sobre el horizonte, que corresponderían al devenir cíclico diario (este-oeste) y anual (solsticio de verano: norte-solsticio de invierno: sur) del Sol, formando con su acoplamiento el cosmograma de ocho particiones cósmicas.<sup>36</sup>

---

Ciencia y Tecnología, 1994, y “La observación celeste”, *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 47, 2001, pp. 29-35.

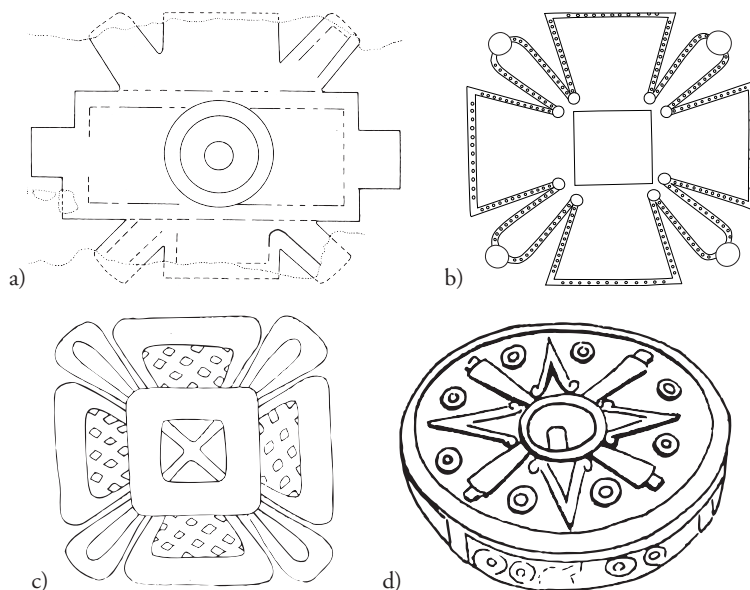
33. Rubén Cabrera, “Ciudadela”, en De la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica...*, op. cit., p. 6.

34. Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 43.

35. Anthony Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 73 y 97. Las cuatro prolongaciones representan 1) el marcador del solsticio de verano en el horizonte oriental, 2) el solsticio de verano sobre el horizonte occidental, 3) el marcador del solsticio de invierno en el horizonte oriental y 4) el solsticio de invierno sobre el horizonte occidental.

36. Diana Magaloni, “Images of the Beginning: the Painted Stories of the Conquest of Mexico in Book XII of the Florentine Codex”, tesis doctoral en Historia del Arte, New Haven, Yale University, 2004, p. 43.





7. Cosmogramas mesoamericanos, signos que cumplen también con una función calendárica; a) Detalle de los murales del Edificio 1B de la Ciudadela, Teotihuacan. Dibujo de Rubén Cabrera, tomado de “Ciudadela”, *op. cit.*, p. 7; b) Frontispicio del *Códice Fejérváry-Mayer*, centro de México, Posclásico. Dibujo de Citlali Coronel; c) Logograma  $\text{M}\text{I}\text{H}$ . Corresponde al cero maya, aunque denota la idea de completitud más que de ausencia. Dibujo de Clemency Ch. Coggins tomado de Broda, “Calendarios...”, *op. cit.*, p. 450; d) Cosmograma mexicana en un *temalacatl* o piedra de sacrificio, tomado de Carlos Navarrete, “Elementos arqueológicos de mexicanización en las tierras altas mayas”, en Lombardo *et al.*, *op. cit.*, p. 345.

Al integrar estos conceptos mediante la imagen, resulta que las nociones *tiempo* y *espacio* forman una unidad indisoluble desde el punto de vista indígena, expresada en el calendario (fig. 7).<sup>37</sup>

Pero el antiguo mural de la ciudadela es un caso aislado, aunque resulta muy útil para el análisis. Por ello es necesario hacer un recorrido por el resto de los murales teotihuacanos, donde se hace evidente el predominio de una iconografía acuática representada principalmente por motivos acuáticos como

37. Federico Navarrete, “¿Dónde quedó el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”, en Virginia Guedea (coord.), *El historiador frente a la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, pp. 29-52.

conchas, caracoles y nenúfares; personajes con rasgos del tipo de Tlaloc;<sup>38</sup> chorros de agua presentes principalmente en las cenefas de los taludes o dispensados por “manos prodigiosas” y otros motivos similares. La interpretación más evidente de este tipo de escenas las relaciona con los ciclos de lluvia y la fecundidad vegetal, que implican por igual la regeneración de la tierra. Desde esta perspectiva, la preocupación de los teotihuacanos por los ciclos estacionales —responsables de la fertilidad telúrica— parece ocupar un lugar central en el discurso mural teotihuacano.

Como indica Johanna Broda, la base de cualquier estudio de los ciclos estacionales prehispánicos es su sistema calendárico, debido a que éste se vincula con las elaboradas estructuras simbólicas de la cosmovisión.<sup>39</sup> Por eso, para alcanzar un conocimiento más profundo de la manera en que el tiempo y sus diferentes ciclos o estaciones interactúan en el mundo indígena, es necesario conocer sus mecanismos calendáricos.

Desde esta perspectiva, la importancia del calendario radica básicamente en que éste es el instrumento que permite ordenar, recrear y comprender los contenidos simbólicos y las implicaciones astronómicas, rituales y mánticas de la naturaleza, así como su influencia en las comunidades. El calendario es entonces un instrumento cultural que permite aprehender el mundo, es decir, entender la naturaleza y su lógica.

Con esta información puedo concluir que, a pesar de que no se ha podido reconstruir el sistema de 20 signos calendáricos en Teotihuacan, es posible reconocer las prácticas culturales imperantes en la región mesoamericana —incluida esa metrópoli— y fuertemente vinculadas con el manejo del calendario. En los murales teotihuacanos se aprecia que una de las principales preocupaciones se refería a la regeneración vegetal, la lluvia y la fertilidad, mientras en el trazo urbano se descubre el afán de integrarse al paisaje y organizar las actividades conforme a los periodos establecidos por el calendario.<sup>40</sup>

38. Los rasgos más evidentes de estos personajes son las anteojeras y los colmillos que en el Posclásico utilizaba la deidad de la lluvia, identificada como Tlaloc. Como se desconocen hasta el momento la identidad específica y el nombre asignado a esta criatura en el ámbito teotihuacano, utilizo el término “tipo Tlaloc” para subrayar las similitudes entre ambas entidades, aunque sin forzar la identificación de manera contundente con la deidad mexicana.

39. Broda, “Calendarios...”, *op. cit.*, pp. 427-428.

40. Esta relación es más obvia si se toma en cuenta que en los principales templos del Posclásico se siguieron usando las orientaciones arqueoastronómicas del Clásico, entre las cuales destaca la de la Pirámide del Sol. Galindo, “La observación celeste”, *op. cit.*, p. 34.

*Ceremonia del fuego nuevo*

Antes de regresar a los murales teotihuacanos, conviene brindar una breve explicación sobre el ritual del fuego nuevo desde una perspectiva que nos permita analizar sus símbolos primarios y reconstruir las escenas.

En el libro VII del *Códice florentino* se incluyó una de las descripciones más completas de la ceremonia del fuego nuevo, acompañada de otra breve relativa al calendario, ya que aquel ritual se llevaba a cabo cada 52 años, cuando concluía uno de sus ciclos más importantes.

Para comprender dicha ceremonia es necesario conocer el funcionamiento calendárico, ya que el periodo de 52 años surge como resultado de la combinación de dos ruedas calendáricas: una de 260 días y otra de 365, que corrían simultáneamente y que, con el paso de los años (por la diferencia de 105 días entre ambas cuentas), se iban desfasando. El ciclo de 52 años es importante porque es el tiempo que debe transcurrir para que el primer día del año solar vuelva a coincidir con el primer día de la cuenta de 260 días, propia del calendario ritual indígena. Ésta era una fecha muy importante en el México antiguo porque implicaba la renovación temporal.

Hago hincapié en esta práctica debido a que el funcionamiento calendárico mesoamericano permite rellenar los huecos dejados por las fuentes escritas, pues en caso de que los teotihuacanos hayan utilizado el calendario de 260 días necesariamente debieron reconocer la importancia del ciclo de 52 años solares, ya que éste implica el único punto matemático de anclaje entre el año de 365 días y el de 260. De este modo, no sería extraño que se realizara una ceremonia especial relacionada con el fin-inicio de un ciclo tan importante. De hecho, abundante material epigráfico refiere la realización de ceremonias del final del periodo durante el Clásico en la zona maya<sup>41</sup> y hay evidencias del contacto intercultural entre los teotihuacanos y los mayas en determinado momento. Si bien esto no significa que los teotihuacanos tuvieran los mismos usos y costumbres que los mayas o los nahuas, sí permite identificar la antigüedad de una práctica que vincula los ciclos del final del periodo con la vida ritual de las comunidades indígenas desde épocas muy tempranas y que aún sigue vigente en algunas comunidades.

41. Lars Kirkhusmo Pharo, "Rituals of Time. An Analysis of the Ritual Practice of Time of the Long Count Calendar, the 260-Day Calendar, the 365-Day Calendar and the 52-Year Calendar in Mesoamerica", tesis doctoral en Arte, Universidad de Oslo, 2006.

La ceremonia referida se vincula con la renovación del fuego, descrita así en las fuentes: en vísperas de la fiesta se apagaba todo el fuego de las casas y de los templos, y la gente, guiada por los sacerdotes, subía en procesión al templo situado en la cima del cerro de la Estrella, en Iztapalapa. Ahí, los sacerdotes esperaban la medianoche y hacían fuego en el pecho de un cautivo; cuando las llamas consumían el cuerpo, se daba paso a otras ceremonias. El ritual culminaba con la repartición del fuego, que se traía de regreso a las comunidades en otra procesión.<sup>42</sup>

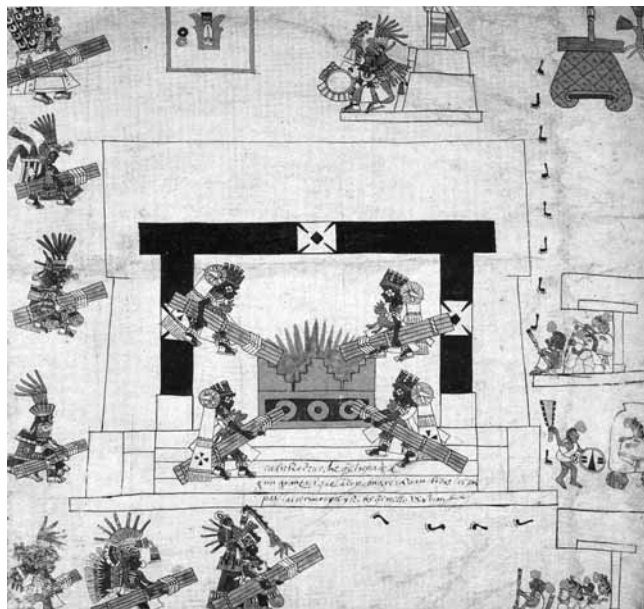
El funcionamiento del calendario indígena y la fiesta de la renovación temporal se describen en el *Códice florentino*, dentro del libro relativo a la astrología natural, donde también se introdujo el mito del nacimiento del Sol y la Luna y otros temas relacionados con la dinámica estacional: las lluvias, los vientos, las nubes y el granizo.<sup>43</sup> De esta manera, el libro VII abarca los tópicos que desde el periodo Clásico aparecen representados en los murales teotihuacanos. Con este ejemplo resulta más evidente la relación entre el calendario, las estaciones y el inicio del tiempo, temas que en el *Códice florentino* se tratan como una unidad temática.<sup>44</sup>

Entonces se puede concluir que el libro arriba citado abarca los siguientes momentos: el inicio del tiempo construido a partir del mito del nacimiento de los astros, la reconstrucción ritual de este evento a través de la ceremonia del fuego nuevo, la ordenación del calendario y el comienzo de un nuevo periodo gracias al ritual propiciatorio —fuego nuevo—, que recreó los aspectos fundamentales del mito, y el establecimiento de los ciclos estacionales.

42. Los conceptos fuego y año se expresan con la misma palabra nahua: *xihuit*, que también coincide con turquesa. Por este motivo, la renovación del tiempo implicaba también el renacimiento del fuego. Ésta es la perspectiva del mundo nahua, pero no se puede argumentar su validez en la cultura teotihuacana.

43. Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México), 2002, pp. 691-716.

44. Aunque debe considerarse que las enciclopedias europeas en que pudo haberse basado la construcción del *Códice florentino* (como la *Historia natural* de Plinio II) abordan esta temática en un libro o capítulo completo. Sin embargo, en el caso de la obra pliniana, el tema de los meses y la conformación del año (considerados los tópicos meramente calendáricos) no se incorporan en este apartado, por lo que muy probablemente la relación entre el calendario indígena y los fenómenos naturales refleja la coherencia del discurso indígena tradicional, pues, como se ha comentado, el conocimiento calendárico es indispensable para comprender más cabalmente cierto tipo de información relacionada con la cosmovisión indígena. Para conocer la forma en que se produjo la enciclopedia clásica se consultó Plinio El Viejo, *Historia natural*, Francisco Hernández (trad.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.



8. Fuego nuevo, tomado del *Codex Borbónico*. *Codex du Corps Legislatif Bibliothèque de l'Assemblée Nationale Française, Paris 1720*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1991, lám. 34.

Tal asociación es fundamental para comprender la visión indígena, donde el tiempo, el espacio, el calendario y la cosmogonía forman parte de un mismo entramado, como lo documentan los símbolos primarios del mito originario.

El mito narra la acción ritual de Nanahuatzin, el bubosito que arrojó su cuerpo al fuego por orden de los dioses, como sucede con el cautivo sacrificado en el ritual del fuego nuevo. Como resultado de la occisión ritual de Nanahuatzin y su contraparte, el rico guerrero lunar Tecuciztecatl, los personajes se convirtieron en los astros de la nueva era: el Sol y la Luna.

Después de que los héroes arrojaron su cuerpo a la hoguera, el águila y el jaguar hicieron lo mismo. Entonces los dioses se sentaron a esperar, pues no sabían por dónde saldría el Sol. Finalmente, el astro apareció por el oriente, pero, como no se movía, los dioses se sacrificaron y fue el viento —Quetzalcoatl— el responsable de la matanza. Luego, el viento comenzó a soplar y por fin pudo moverse el Sol; atrás de él, muy rezagada, le seguía la Luna.<sup>45</sup>

45. Sahagún, *op. cit.*, pp. 694-698.

Debo añadir que, si bien se trata de un mito nahua, el evento mítico se escenificó en Teotihuacan, la ciudad de los dioses.

Vuelvo ahora al análisis iconográfico del Mural 1, para demostrar en qué medida los principios revelados en el mito están presentes en el conjunto de murales analizados.

Al observar los objetos representados en las imágenes, concluí que los murales C y D representan los atados de varas utilizados durante el ritual del fuego nuevo; en la figura 6 incluí una imagen donde aparece un personaje que porta dos atados previamente encendidos, pues se observan las llamas que los hacen arder como antorchas.

En cuanto a los murales A y B, propuse que representan incensarios encendidos, aunque la iconografía del Mural A es mucho más rica y detallada que la del segundo ejemplar.

Ya identificados los objetos-personajes, falta únicamente escenificar la trama, que presento a continuación.

El fondo de la imagen del Mural A presenta en la cenefa del talud un diseño formado por una corriente de ojos que envuelven la totalidad de la escena. En la iconografía teotihuacana se interpreta esta cenefa como una corriente de agua, por lo que en el mural se estaría representando la oposición complementaria del fuego purificador del brasero o incensario contra la corriente de agua que envuelve el conjunto. Las bandas onduladas del fondo, en oposición rojo claro-rojo oscuro, darían esta idea de contraste e integración entre los elementos contrarios.<sup>46</sup> Las supuestas raíces de la base pueden aludir al concepto de regeneración vegetal ocasionada por el efecto del agua, el fuego y el tiempo.

Al revisar los catálogos de murales teotihuacanos, se aprecian distintas formas de representar corrientes de agua en las cenefas; sin embargo, en este caso se ha aprovechado un motivo muy interesante: una corriente de ojos. Si se observan los códices del Posclásico, los ojos representan los cuerpos celestes, hecho que no considero casual: el pintor escenifica así el ritual bajo el cielo nocturno y acuático, donde se ha colocado el brasero que arde con los emblemas del tiempo. Como ha mencionado Michel Graulich, el cielo —principalmente el nocturno— está formado por el agua de mar que cubre a la Tierra,

46. Magaloni, "Teotihuacan, el lenguaje...", *op. cit.*, p. 196.

cuya materia es igualmente fría y densa;<sup>47</sup> el fuego es el elemento que mantiene alejadas las aguas celestes y evita que éstas se desplomen sobre el mundo a manera de diluvio (lo que ya ha sucedido en eras anteriores), por lo que en este mural se representa la tensión acuático-ígneas.<sup>48</sup>

Finalmente me surgió una duda que no puedo despejar: ¿la ubicación de la escena nocturna estaría reforzada por las bandas ondulantes del fondo? El fuego, como único elemento de iluminación en medio de la oscuridad, crea un efecto visual por todos conocido: la distorsión de las sombras que se mueven al ritmo del vaivén de las llamas. A pesar de que este recurso plástico es muy sugerente, reconozco que no responde a una convención pictórica indígena hasta ahora identificada, por lo que la interrogante queda abierta, aunque el Mural B —que representa la misma escena— presenta un fondo idéntico, si bien algunas ondas acuáticas sustituyen la banda de ojos nocturnos; por tanto, cabe la posibilidad de que el fondo de bandas onduladas cumpla un papel importante en la composición de la escena.

En vista de lo anterior, considero que la imagen muestra el evento mítico que se conmemora en cada una de las ceremonias importantes del final del ciclo: el inicio de una nueva cuenta o temporalidad.<sup>49</sup> El ritual consiste en preparar las condiciones ideales para que el Sol vuelva a nacer al completarse el final de un periodo. Como desconozco la terminología teotihuacana referente a este tipo de ritual (fuego nuevo en náhuatl), me limitaré a mencionarlo como un “ritual de fin de ciclo”.

La asociación entre los eventos se refuerza al sacrificar al cautivo que será ofrecido al fuego, recreando la acción de Nanahuatzin. De este modo, el ritual incorpora el componente sacrificial, tan significativo en la ritualidad indígena, por lo que este nuevo concepto se puede añadir a la representación.

47. El agua celeste proviene del cuerpo de una deidad telúrica que fue despedazada por una pareja de dioses para formar el mundo. Éste se originó a partir de las dos mitades de ese cuerpo: el cielo es la parte superior y la Tierra y el inframundo surgieron de la sección inferior. Como se trata de una divinidad telúrica, su materia es principalmente fría y acuática. Anónimo, “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, en *Teogonía e historia de los mexicanos por sus pinturas. Tres opúsculos del siglo XVI*, Ángel María Garibay (trad.), México, Porrúa, 1996.

48. Michel Graulich, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Istmo, 1990, p. 111.

49. Como se observa en el área maya, no todas las ceremonias de fin de ciclo tienen la misma importancia; sin embargo, por sus similitudes con la lámina del *Códice borbónico* y de acuerdo con la documentación del centro de México (que en su mayor parte implica la realización del fuego nuevo), considero que la ceremonia aquí representada corresponde al cierre de un ciclo calendárico importante.

El papel protagónico del brasero en las ceremonias del ritual de fin de ciclo se ilustra en una escena representada en el *Códice borbónico* (fig. 8, fuego nuevo), donde un brasero encendido se encuentra en el centro de la composición mientras a su alrededor se acercan en procesión los sacerdotes que portan los atados de varas. Es importante insistir en la composición de esta lámina, donde se aprecia que cada sacerdote se asocia con un punto cardinal al colocarse en torno al brasero del centro, con lo que se despliega un arreglo que sigue el ordenamiento calendárico.

Como ya se ha indicado, Langley y Kubler encontraron una relación entre el complejo manta (triángulo-trapecio) y los incensarios, donde los glifos pueden denotar igualmente un arreglo cardinal durante su uso ritual. De este modo, en los incensarios teotihuacanos utilizados para esta ceremonia se recrearía el mismo ordenamiento que en la imagen del *Códice borbónico*, aunque esto no implica que todos los incensarios se relacionen con la ceremonia del fuego nuevo, pues debe analizarse cada ejemplar en su contexto.

A pesar de la ausencia de personajes en los murales A y B, se puede apreciar el mismo concepto que en el códice, sólo que en Teotihuacan se presenta un planteamiento más abstracto. En los murales A y B los protagonistas son los mismos objetos de culto y el paisaje resimbolizado, y no los sacerdotes, quienes en todo caso serían solamente instrumentos del rito. Por tanto, en el mural no se representa a los personajes que llevan a cabo la acción —dioses, sacerdotes y reyes—; lo que se reproduce es la acción misma: el sacrificio, la génesis, la permutación. La protagonista es la acción, simbolizada a través de su objeto ritual: el incensario encendido en la noche, lo que implica el sacrificio, la unión de los opuestos, ya que Nanahuatzin, quien se arrojó a la hoguera, era “buboso”, es decir, sufría una enfermedad impuesta por Tlaloc, deidad del agua. De esta manera se han simbolizado los elementos ígneo y acuático en oposición complementaria durante la ceremonia sacrificial. De hecho, éste no es el único caso en que se incorporan elementos acuáticos en el interior de un brasero, pues una escultura del viejo dios del fuego hallada en el Templo Mayor de Tenochtitlan representa algo similar.<sup>50</sup> La imagen del *Códice borbónico* refuerza esta idea al colocar en el centro de la composición el gran incensario depositario de los atados, pues, como se aprecia en ella, el objeto ritual ocupa el centro y es el “personaje” de mayor dimensión en la lámina. En este caso, la imagen

50. La asociación entre los elementos ígneos y los acuáticos a través de la personificación del dios del tiempo es tratada por López Austin, “El dios enmascarado...”, *op. cit.*, pp. 251-285.



de los sacerdotes remite a otra de las actividades propias de la festividad, a mi parecer también referida en el conjunto de murales analizados: la procesión.

Al parecer, tal acción ritual se justifica por el emplazamiento de los murales dentro de la urbe teotihuacana: ¿podría este hecho aludir a la ubicación central de los incensarios frente a los dispositivos móviles que se hallan dispersos a su alrededor en la zona de Tetitla? De ser así, las imágenes recrearían un sentido de dinamismo entendido en la noción del peregrinaje o la procesión y añadirían otra capa de sentido a la escena, pues, como se observa en las descripciones de las festividades indígenas, este tipo de traslación forma parte fundamental de los ritos. No en vano las descripciones del ritual del fuego nuevo incluyen este sentido de desplazamiento, ya que la ceremonia implica la procesión realizada en la oscuridad hacia el cerro de Iztapalapa, donde el fuego se encenderá por primera vez, y ella continúa hasta que dicho fuego se ha entregado a todos los templos y todos los hogares. De ese modo, los incensarios se han colocado en el centro teotihuacano (murales A y B), junto a la Pirámide de la Luna, mientras los atados se resguardan en las inmediaciones, en el sitio de Tetitla (murales C y D). Sobre la Calzada de los Muertos, por otra parte, se ha integrado al sacerdote que porta los atados de varas encendidas (fig. 6). De hecho, éstos son los mismos elementos representados en la imagen del *Códice borbónico*: atados de varas-brasero, cuya correspondencia periferia-centro queda perfectamente establecida en esta lámina.

Con lo anterior no pretendo postular que la ceremonia del ritual de fin de ciclo se llevaba a cabo en la Subestructura de los Caracoles Emplumados; simplemente subrayo la importancia de la ubicación del mural dentro del complejo teotihuacano, pues determina contenidos semánticos: la subestructura que se encuentra debajo del Palacio de Quetzalpapalotl y en pleno corazón del centro ceremonial de la Luna goza de mayor jerarquía en la dinámica urbana que las estructuras de Tetitla.

Finalmente, queda por mencionar la gama cromática de los murales, que también reviste implicaciones de simbolismo calendárico.

Diana Magaloni observa que los colores rojo y verde se relacionan con el quince en la etapa más temprana de la pintura mural teotihuacana (época a la que pertenecen los murales analizados).<sup>51</sup> Este contraste se vincula con la concepción del tiempo, pues López Austin identifica una diferencia entre el tiempo mítico, o de los dioses, y el tiempo de los hombres, que es el que corre

51. Magaloni, "Teotihuacan, el lenguaje...", *op. cit.*, p. 179.

en la actualidad.<sup>52</sup> Magaloni reconoce estos diferentes momentos en la oposición cromática arriba desplegada: el rojo se relaciona con el tiempo del mito (generalmente aparece en el fondo) y el verde con el tiempo que habitan los hombres (vinculado con la figura central, que en la mayoría de los casos implica la representación de chalchihuites).<sup>53</sup> De esta manera, al integrarse ambos conceptos se alude a la idea de tiempo-espacio sagrados, binomio identificado por Magaloni como la fuerza de la génesis.<sup>54</sup> Obsérvese que estos mismos colores rojo-azul (en sustitución del verde) son los que aparecen en el brasero del *Códice borbónico*, el cual presenta además una forma similar al ejemplo del mural teotihuacano y contiene tres apéndices en forma de almena, que sustituirían los glifos triángulo-trapecio del incensario del Mural A. Pese a tal remplazo, la función del incensario como objeto ceremonial en el ritual de fin de ciclo es bastante clara.

### *Conclusiones*

A pesar del alto grado de abstracción de las imágenes de los cuatro murales aquí analizados, la existencia de ciertos elementos iconográficos permitió identificar las escenas como ceremonias del final del periodo. Tal reconocimiento fue posible gracias al complejo simbólico formado por los conceptos atado-nudo/glifo del año/cruces/fuego. Los objetos rituales identificados fueron el incensario (murales A y B) y el atado de varas (murales C y D), que desempeñan un papel protagónico en los ritos de renovación cíclica dentro del área central de México, pues funcionan como “marcadores espacio-temporales”. Así, mientras los atados de varas simbolizan los 52 años del ciclo que acaba, el ritual del brasero (creación o nacimiento del fuego) implica el inicio de un nuevo periodo.

Aunque no se puede demostrar que la ceremonia teotihuacana marcaba el cierre de un ciclo de 52 años (pues puede tratarse de cualquier otro ciclo de importancia ritual), es muy probable que este periodo tuviera implicaciones litúrgicas para el pueblo teotihuacano en caso de que utilizara el sistema calendárico de 260 y 356 días, ya que 18 980 días (52 años) es el mínimo común

52. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

53. Me refiero a las cuentas de piedras verdes.

54. Magaloni, “Teotihuacan, el lenguaje...”, *op. cit.*, pp. 184-186.

múltiplo de ambos periodos. La evidencia arqueoastronómica confirma que los teotihuacanos empleaban ese sistema.

Así, pese a la falta de fuentes teotihuacanas escritas que sustenten dicha práctica, el conocimiento del funcionamiento calendárico mesoamericano aporta datos interesantes, pues a partir de él se puede reconstruir información. Esto se sostiene al observar que la práctica de rituales de fin de ciclo se registra desde el Clásico en el mundo maya y actualmente continúa vigente en un alto porcentaje de las comunidades indígenas. Por lo anterior, puede reconocerse una continuidad en las prácticas, sobre todo si se considera la influencia y el enorme peso que la cultura teotihuacana —identificada con la tolteca— tuvo durante el Posclásico y las relaciones que trabó con el mundo maya en un momento anterior. Por tanto, con este trabajo me sumo a los estudiosos que aceptan el uso del calendario en Teotihuacan.

Por otra parte, al analizar el mito de la creación del Sol nahua, se encuentran los mismos símbolos primarios que en la escena representada en los murales A y B y en la lámina del fuego nuevo del *Códice borbónico*, sólo que en el Mural A se representa el momento en que el brasero del centro es encendido en la penumbra de la noche. Los participantes: el cielo nocturno y el fuego de la hoguera, principios acuáticos que se entrelazan con los ígneos para recrear las condiciones del sacrificio propiciatorio y dar inicio a una nueva era.<sup>55</sup> En este caso, los personajes no son antropomorfos, pues en su lugar se ha preferido la abstracción para manifestar los conceptos a través de sus formas más elementales. Con el nacimiento del Sol se instaura una nueva cuenta del tiempo y se reactualiza el espacio, como sucede en la imagen del fuego nuevo pintada en el *Códice borbónico*, con su gran incensario como protagonista. Las similitudes entre el programa mexica del código y el teotihuacano de los murales refuerzan la identificación de las piezas como incensarios de rituales de final de periodo. La gama cromática, la composición y la disposición de los elementos presentan pocas variaciones, e incluso los atados del Mural C se pueden reconocer en la lámina del *Códice borbónico*.

Estos elementos encontrados en los murales C y D (atados de varas) se integran a la dinámica ritual en el marco de la ceremonia de renovación. Ello se comprende al observar que los braseros encendidos se ubican en pleno corazón del complejo ceremonial teotihuacano, mientras que en la periferia se pintan

55. Esta idea ha sido planteada por autores como Alfredo López Austin y Michel Graulich en las obras aquí citadas.

los atados de años (en Tetitla). Este arreglo responde a las formas rituales, pero igualmente a la lógica urbanística teotihuacana, ya que de este modo se integran el centro y sus diferentes barrios ubicados en la periferia.

Finalmente debo agregar que, si bien no se puede asegurar que los teotihuacanos ubicaran el nacimiento del Sol en su ciudad (tal como lo propone el mito registrado en el siglo XVI), en mi opinión es muy posible que los símbolos del tiempo y su devenir fueran manejados por esta sociedad desde las etapas más tempranas de su civilización, a las cuales corresponden tres de los murales aquí analizados. ❀