



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**IMÁGENES DEL AGUA  
EN LOS MURALES DE TEPANTITLA, TEOTIHUACÁN**

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
LIC. JENNIE ARLETTE QUINTERO HERNÁNDEZ

DRA. MARÍA ELENA RUIZ GALLUT  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. JULIO ALBERTO AMADOR BECH  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MTRA. AMÉRICA MALBRÁN PORTO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ensayo realizado con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT “La Hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades” (IN305411-3) coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.

Ensayo realizado con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT “Tlálloc y las entidades de la lluvia en la América indígena” (IN401811) coordinado por la Dra. María Elena Ruíz Gallut.

## AGRADECIMIENTOS

*Este ciclo fue posible por el entrecruzamiento de múltiples energías  
y almas a las que agradezco profundamente.*

*Gracias...*

*Mamá y Papá, Gloria y Javier, por ser y estar conmigo en todo momento,  
hermanas, Mayra, Lissette y Sheila, por hacer del mundo un juego,  
Ulises, por ser mi opuesto complementario*

*Gracias queridos maestros...*

*María Elena Ruiz por la confianza, el ejemplo y por todo lo compartido,  
Julio Amador por la amistad, el impulso y el trabajo conjunto,  
América Malbrán por tu amable apoyo y las coincidencias,  
a los tres, por compartir conmigo la construcción de conocimiento  
en un ámbito de calidez humana.*

*Gracias...*

*a la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) de la UNAM  
por la beca que me otorgó para realizar mis estudios de maestría.*

*a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, por el  
apoyo para la realización de este ensayo mediante el proyecto PAPIIT “La Hermenéutica  
como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y  
Humanidades” (IN305411-3) coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.*

*a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, por el  
apoyo para la realización de este ensayo mediante el proyecto PAPIIT “Tlálóc y las  
entidades de la lluvia en la América indígena” (IN401811)  
coordinado por la Dra. María Elena Ruíz Gallut.*

*Gracias UNAM*



**IMÁGENES DEL AGUA  
EN LOS MURALES DE TEPANTITLA, TEOTIHUACÁN**

Introducción.....	6
1. Tepantitla, imágenes e interpretaciones.....	10
2. Tres formas ontológicas del agua en los murales de Tepantitla.....	17
2.1. El agua de mar en el tablero.....	18
2.2. El agua de lluvia en la cenefa.....	24
2.3. El agua del cerro, los ríos y los manantiales en el talud.....	29
Consideraciones finales. Una imagen primordial del origen y el ciclo del agua.....	36
Lista de imágenes.....	42
Biblio-hemerografía.....	44
Imágenes.....	48

## INTRODUCCIÓN

*El valor estético de... (los) objetos de arte es inseparable de su función útil, simbólica y ritual*

Julio Amador, *El significado de la obra de arte*<sup>1</sup>

**P**or la complejidad de las escenas y de las figuras, las imágenes de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla han suscitado las más diversas interpretaciones, oscilando entre lo totalmente abstracto o lo totalmente histórico. El presente ensayo busca proponer una convergencia de las interpretaciones de los estudiosos que, en mi opinión, han hecho valiosos aportes desde diferentes disciplinas, para elaborar una comprensión de mayor profundidad sobre la representación y el simbolismo de las formas que se pintaron en el mural.

En la mayoría de estas interpretaciones, la base de las concepciones de los nahuas del Posclásico ha sido fundamental para el estudio del arte del clásico teotihuacano, y hay quienes han afirmado, como Doris Heyden, que “lo que vemos en Teotihuacán, lo oímos en Tenochtitlán”.<sup>2</sup> Sin embargo, otros estudiosos, como George Kubler, han dudado de la “relación de continuidad” que generalmente se supone entre el arte teotihuacano y el mexica y han propuesto un modelo lingüístico para “leer” las imágenes como signos, como formas nominales y adjetivas.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México: UNAM, 2008, p. 191.

<sup>2</sup> Doris Heyden, *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México: UNAM-IIA, 1985, p. 67.

<sup>3</sup> George Kubler, “La iconografía del arte de Teotihuacán”, en *XI Mesa Redonda: Teotihuacán*, México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972, p. 69-70. Kubler se basó en el “principio de disyunción” de Erwin Panofsky.

En este ensayo partiré de la propuesta epistemológica elaborada por Alfredo López Austin, cuya idea del “*núcleo duro de la tradición mesoamericana*”,<sup>4</sup> o de la continuidad cultural, nos permite acercarnos a la interpretación del simbolismo de las formas artísticas del México antiguo, pues como ha podido constatar, a pesar de los grandes cambios históricos, hay elementos culturales localizados en la cosmovisión que se pueden remontar a los comienzos de Mesoamérica y que, incluso, es posible encontrar hoy en día entre algunos pueblos indígenas.

Estos elementos culturales arcaicos son símbolos relacionados con el “centro” de una cultura, como son la concepción sobre la vida y la muerte, el agua y el fuego, el aire y la tierra, el frío y el calor, la lluvia y la sequía,<sup>5</sup> todos opuestos complementarios que llegan a conformar *constelaciones simbólicas*<sup>6</sup> fundamentales para la existencia del cosmos y de la comunidad.

Estas *constelaciones simbólicas* se encuentran presentes en la pintura mural del Pórtico 2 de Tepantitla y no pueden reducirse a la pretensión de abordarse como *signos lingüísticos*, sino estudiarse como *signos visuales*, o más aún, instaurarse como *símbolos*. Tal como propone Julio Amador, hay que distinguir entre signo lingüístico y signo visual, y entre éste último y símbolo. El signo lingüístico es arbitrario, empíricamente verificable, su significado es limitado y el significante es infinito, pero entre los dos siempre hay una relación de equivalencia; en cambio, el signo visual, aunque es también arbitrario es

---

<sup>4</sup> Alfredo López-Austin y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor*, México: UNAM-INAH, 2009, p. 19.

<sup>5</sup> Alfredo López-Austin, *Tlalocan y Tamoanchan*, México: FCE, 1994, p. 103.

<sup>6</sup> En palabras de Gilbert Durand, una constelación simbólica surge el “trayecto antropológico”, es decir, en el vaivén incesante de lo fisiológico a lo cósmico y social y de lo cósmico y social a lo fisiológico, y se configura en la dinámica de los dos regímenes de simbolización, el diurno y el nocturno asociados a las tres dominantes reflexológicas o fisiológicas: la postural, la digestiva o nutritiva, y la cíclica o la copulativa en. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCE, 2004, p. 35 y sigs.

motivado pues “reproduce ciertas características estructurales del referente”<sup>7</sup> mediante ciertos códigos de representación, y por tanto es empíricamente verificable. Algunos de estos signos visuales poseen un excedente de significado y conducen a una dimensión profunda y trascendente, estos son los símbolos. Para Amador el símbolo es, en términos visuales, motivado e inadecuado, el significado desborda al significante y es imposible de presentar a los sentidos, pero ambos permanecen abiertos a la interpretación constante.

En palabras de Mircea Eliade, los símbolos son hierofanías, teofanías o kratofanías,<sup>8</sup> es decir, revelaciones que abren la dimensión de lo inefable, de lo sagrado, de lo trascendente, que se materializan en un simbolizante para estar en contacto con aquello que precisamente no puede ser directa o empíricamente percibido, sino indirectamente representado, simbolizado y evocado en términos de Gilbert Durand.<sup>9</sup>

Instaurar la imagen artística como una constelación de símbolos desde una *hermenéutica simbólica*, nos lleva a buscar en lo aparente lo que se oculta, a hallar en los explícitos los implícitos, a unir el mito y la historia, *mythos* y *logos*, a ir más allá de una interpretación excesivamente materialista, ya que si no lo hacemos así corremos el riesgo de caer en un reduccionismo esteticista frente a la materialidad de la imagen, un comportamiento propio de Occidente desde el nacimiento de la modernidad y el arte moderno.

En su estudio sobre la especificidad del arte asiático, Ananda Coomaraswamy destacó que en la doctrina tradicional del arte, la dimensión estética es indisociable de la útil, la

---

<sup>7</sup>Julio Amador Bech, “La hermenéutica filosófica y la interpretación de la obra de arte”, en Julio Amador Bech y Rosa María Lince Campillo, *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, (en dictaminación); en complemento con los apuntes hechos en su clase Teoría de la Imagen de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la FCPyS-UNAM, durante el semestre 2013-2.

<sup>8</sup>Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México: Era, 1972 (1964), p. 390 y sigs.

<sup>9</sup>Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971, p. 12-15.

simbólica y la ritual, todas se hallan complejamente entrelazadas.<sup>10</sup> Amador considera que lo mismo podría decirse del arte “tradicional” de las culturas prehispánicas de América, incluidas, por supuesto, las mesoamericanas.

Así, siguiendo a Coomaraswamy, buscaré “ver la imagen que no está en los colores y por cuyo motivo existe la obra material”,<sup>11</sup> pues lo verdaderamente importante en la interpretación de una imagen, no sólo es su origen, su historia, o su traducción, sino sus significados y el sentido que evoca, la experiencia espiritual, como diría Amador,<sup>12</sup> a la que la obra de arte nos invita, o más aún, el conocimiento de la realidad última, sagrada, que revela, como enunció Eliade.

\* \* \*

En el primer capítulo, presento una reconstrucción hermenéutica de algunas de las interpretaciones de los murales del Pórtico 2, particularmente las aportaciones de Alfonso Caso,<sup>13</sup> Laurette Séjourné,<sup>14</sup> Esther Pasztory,<sup>15</sup> Doris Heyden,<sup>16</sup> Hasso von Winning,<sup>17</sup> Alfredo López-Austin,<sup>18</sup> Jorge Angulo<sup>19</sup> y María Teresa Uriarte,<sup>20</sup> para contextualizar la

---

<sup>10</sup> Ananda Coomaraswamy, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1983 (1938), p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>12</sup> Amador, *El significado...*, p. 11.

<sup>13</sup> Alfonso Caso en “El paraíso terrenal en Teotihuacán”, *Cuadernos americanos*, Vol. VI, No. 6, 1942, p. 127-136. Edición facsimilar facilitada por la Hemeroteca Nacional de México

<sup>14</sup> Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, México: FCE, 2003; *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE-SEP, 1957; *Teotihuacán, capital de los toltecas*, México: Siglo XXI, 1994.

<sup>15</sup> Esther Pasztory, *Teotihuacan: an experiment in living*, U.S.A.: University of Oklahoma Press, 1997; *The murals of Tepantitla*, New York & London: Garland Publishing, 1976.

<sup>16</sup> Doris Heyden, “La matriz de la tierra”, en Johanna Broda y Stanislaw Iwaniszewski (Coord.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía*, México: UNAM, 1991, p. 501-515; *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México: UNAM-IIA, 1985.

<sup>17</sup> Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, T. I y II, México: UNAM, 1987.

<sup>18</sup> Alfredo López-Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, T. I y II, México: UNAM, 1980; *Tlalocan y Tamoanchan*, México: FCE, 1994; y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor*, México: UNAM-INAH, 2009.

<sup>19</sup> Jorge Angulo, “Teotihuacán, aspectos de la cultura a través de la expresión pictórica”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM-III, 2001, p. 65-186.

problemática y dejar en claro los elementos de los cuales parto para una “convergencia de interpretaciones”.<sup>21</sup>

En el capítulo dos profundizo en el análisis y en la comprensión de las imágenes del agua contenidas en las tres partes del mural y propongo que simbolizan de manera articulada una *imagen primordial* del origen y el ciclo del agua, de acuerdo con las características de la cosmogonía mesoamericana.

Finalmente, realizo una síntesis de la interpretación.

---

<sup>20</sup> María Teresa Uriarte, “Tepantitla, el juego de pelota”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM-IIE, 2001, p. 227-290; “Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 86, 2005, p. 5-27.

<sup>21</sup> Durand, *La imaginación...*, p. 93 y sigs.

## 1. TEPANTITLA, IMÁGENES E INTERPRETACIONES

*El mensaje que transmiten las pinturas de Tepantitla es que ahí, en Teotihuacán, los dioses habían reunido a las potencias benéficas de la tierra y el cielo para desterrar el ominoso espectro del hambre, creando un paraíso donde abundaban las aguas y los productos más diversos de la tierra. Era un edén magnífico que los seres humanos, con sólo hacer los sacrificios y rituales señalados, podían disfrutar indefinidamente, porque Teotihuacán era una tierra privilegiada por los dioses, un lugar sagrado.*

Enrique Florescano, *Memoria mexicana*<sup>22</sup>

**T**epantitla o “el lugar de los muros altos” (figura 1), fue descubierto en 1942 por Pedro Armillas y José R. Pérez,<sup>23</sup> hacia el noreste de la Pirámide del Sol, ubicado en el pueblo de San Francisco Mazapa<sup>24</sup> (figura 2). Es un pequeño conjunto habitacional,<sup>25</sup> que consta, a grandes rasgos, de 8 cuartos, 2 corredores, 3 patios *impluvium* (dos pequeños y uno grande), 4 pórticos, y una gran plataforma. Se piensa, que al igual que otros conjuntos habitacionales fueron construidos durante la fase Tlamimilolpa, entre el 200 y el 450 d.C.<sup>26</sup> En algunos cuartos y pórticos aún conserva pintura mural *in situ*, la cual es datada hacia la fase Xolalpan, entre el 450 y el 650 d.C.<sup>27</sup>

Las imágenes artísticas que alberga Tepantitla, particularmente las del Pórtico 2 (figura 3), son de una singularidad sorprendente, pues no sólo contienen, en palabras de Esther Pasztory, el “programa pictórico más rico”<sup>28</sup> y el de mayor complejidad en el

---

<sup>22</sup> Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México: Taurus, 2005 (1997), p. 191-192.

<sup>23</sup> Las exploraciones fueron dirigidas y realizadas por Pedro Armillas y por José R. Pérez con fondos del Instituto Nacional de Antropología e Historia y del *Viking Fund*. Los murales fueron reconstruidos y dibujados por Agustín Villagra, según refiere, p. 130 (nota al pie de página).

<sup>24</sup> Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, T.I, México: UNAM-IIE, 2001.

<sup>25</sup> De acuerdo con las propuestas que han hecho varios estudiosos, entre ellos Millon, Pasztory, Manzanilla, de no llamar “palacios” a estos conjuntos, sino construcciones multifamiliares en las que se llevaban a cabo actividades domésticas relacionadas con ciertos cultos. Véase: Linda Manzanilla, *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, México: IIA-UNAM, 1993, p. 33.

<sup>26</sup> Pasztory, *Teotihuacan...*, p. 58.

<sup>27</sup> Sonia Lombardo, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, T.II, México: UNAM-IIE, 2001, p. 35.

<sup>28</sup> Pasztory, *The murals...*, p. 14.

conjunto, sino también, como señaló Hasso von Winning, porque revelan “una síntesis del pensamiento cosmológico en el que las fuerzas creadoras y destructoras se combinan en una composición naturalista y, a la vez, simbólica”.<sup>29</sup>

Uno de los primeros en interpretar estas imágenes fue Alfonso Caso, quien con base en la obra de Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, afirmó que las pinturas del Pórtico 2 son la representación del Tlalocan, la morada de Tláloc, “el lugar de las delicias, el de la eterna fertilidad y la eterna abundancia”,<sup>30</sup> en donde “viven”, según “lo que dijeron y supieron los naturales antiguos y señores de esta tierra”,<sup>31</sup> los que morían por causa de alguna enfermedad, daño, o desgracia, relacionada con el agua, como “los que matan los rayos o se ahogan en el agua, y los leprosos, bubosos y sarnosos, gotosos e hidrópicos”,<sup>32</sup> donde “nunca jamás faltan mazorcas de maíz verdes, y calabazas y ramitas de bledos, y ají verde y jitomates, y frijoles verdes en vaina, y flores”.<sup>33</sup>

Tiempo después, Laurette Séjourné estuvo de acuerdo con Caso, en que, según los informantes de Sahagún, los frescos representaban la idea del Tlalocan, pero argumentó que hay elementos en la figura central que pertenecen al dios viejo del fuego que no se pueden adjudicar a Tláloc, como son los ojos romboidales, el quincunce y la gran peluca amarilla que cae sobre sus espaldas. Señaló, además, que las mariposas como las que se posan sobre una de las ramas del árbol, son un símbolo del fuego en los códices. Para Séjourné, “esta

---

<sup>29</sup> Von Winning, *La iconografía...*, p. 136.

<sup>30</sup> Caso, “El paraíso terrenal...”, p. 133.

<sup>31</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México: Porrúa, 2006, p. 198 ó Apéndice del Lib. III, I, 1.

<sup>32</sup> Son tres los lugares a los que iban los muertos dependiendo de la muerte que tenían, los que iban al Mictlán, los que iban al Tlalocan, y los que van a lugar del Sol, el cielo. Se dice que los que morían por causa del los dioses del agua, no eran quemados sino enterrados y con una semilla o un jade en la boca para que atrapara el alma. Véase: Sahagún, *Historia...*, Apéndice del Lib. III, II, 3.

<sup>33</sup> *Ibid.*, Apéndice del Lib. III, II, 1.

visión paradisiaca de la Tierra se basa en el concepto de la armonía dinámica del agua y del fuego”.<sup>34</sup>

Esther Pasztory negó que fuera una imagen del Tlalocan, y consideró que representaba, o el paraíso de una diosa del agua y la fertilidad, asociada a sus principales símbolos: el árbol, la cueva y la araña, muy parecida a la Diosa Xochiquetzal, o, quizá, el ámbito de un ser bisexual, cuya parte masculina está vinculada con el fuego.<sup>35</sup> Coincidiendo con las interpretaciones de Jorge Angulo, Pasztory pensó que esta deidad regía la vida cotidiana de los teotihuacanos, cuyos aspectos culturales los encontramos representados en el talud, escenas en las que pequeños personajes realizan diversas acciones como mutilación dental, circuncisión, cacería de mariposas, entre otras.<sup>36</sup> Así, concluyó que en el talud, los teotihuacanos pintaron una imagen percibida de la realidad, mientras que en el tablero, una imagen metafísica de la religión.<sup>37</sup>

Con las exploraciones de la cueva de la Pirámide del Sol, dirigidas por Jorge Acosta en 1971, Doris Heyden propuso que la representación pictórica de esta cueva se encontraba en el tablero del muro sureste del Pórtico 2 de Tepantitla. Para Heyden, la cueva era el santuario primordial, que orientó la construcción de la ciudad desde el origen, y estaba relacionada con el culto a una Diosa con atributos de agua y de fuego, enlazada a un árbol sagrado, a la araña y a la flor de cuatro pétalos, no a Tláloc.<sup>38</sup> Consideró, que la flor de cuatro pétalos era la evocación misma de la cueva, la imagen del centro y de los cuatro rumbos cósmicos, y una advocación de la Diosa Madre.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Séjourné, *Pensamiento...*, p. 118.

<sup>35</sup> Pasztory, *The murals...*, p. 170.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>38</sup> Heyden, *Mitología...*, p. 68-69.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 23.

De manera muy similar a Pasztory, von Winning pensó que se trataba de la “imagen ritual” o “de culto”<sup>40</sup> de una Gran Diosa de Teotihuacán, no de Tláloc, precisamente porque no porta los atributos característicos como son el rayo-trapecio, las anteojeras, el labio superior enrollado, la vasija o el rayo serpentino. Aunque está claramente vinculada con el agua, tiene unos ojos romboidales, que nos remiten a uno de los atributos del Dios Viejo del Fuego teotihuacano. La escena para von Winning, representa más que el Tlalocan, el *Tamoanchan*, la región mítica de la abundancia donde vive la diosa de la tierra.<sup>41</sup>

Conjuntando las interpretaciones de Caso, Toscano y von Winning, López-Austin sugirió que en Tepantitla tenemos la representación de un Tamoanchan en el tablero y de un Tlalocan en el talud, los dos lugares sagrados o “sitios de niebla” o silencio, que simbolizan la conjunción de los opuestos que se complementan; uno es el lugar de creación, del origen de la vida, lugar de la diosa Quilaztli y del árbol florido, y el otro es sitio de muerte, asociado al agua y a Tláloc, como Señor de la Tierra y de los muertos por causa del agua.<sup>42</sup>

Por el contrario, María Teresa Uriarte continuó poniendo en duda la idea del Tlalocan, así como la propuesta de la Gran Diosa, y propuso, que las escenas del talud, son las “representaciones de ocho modalidades de juego de pelota”<sup>43</sup> y las acciones vinculadas con sus rituales: la decapitación, la mutilación, el sacrificio, la lluvia. Para Uriarte, la figura central del tablero es un jugador de pelota decapitado que yace sobre un altar de flores,

---

<sup>40</sup> Von Winning define una “imagen de culto” o “imagen ritual” como aquellas “figuras frontales que pueden considerarse ídolos o íconos a los cuales se les rendía culto”, compuestas de rasgos antropomorfos combinados con otros elementos. Véase: Von Winning, *La iconografía...*, T.I., p. 61.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 135-137.

<sup>42</sup> *Tlalocan* traducido como el “gran cerro”, donde vive Tláloc, el corazón del cerro o *tepeyollotli*, el corazón de la tierra, el lugar de la muerte. *Tamoanchan*, el “lugar donde crece el árbol florido”, el lugar donde la diosa *Quilaztli*, según los mitos nahuas del siglo XVI, molió los huesos con sangre de Quetzalcoatl para el nacimiento de la humanidad en el Quinto Sol. López-Austin, *Tamoanchan...*, p. 9, 11, 46, 94, 162, 165-180, 226-229.

<sup>43</sup> Uriarte, “Tepantitla...”, p. 281.

cuyos ojos romboidales no evocan al Dios Viejo del Fuego, sino que remiten a un bastón de juego de pelota.<sup>44</sup> Afirmó, que a pesar de que aún no se han encontrado canchas de juego de pelota en Teotihuacán, sí se practicaba el juego.<sup>45</sup>

Jorge Angulo ha argumentado, desde hace tiempo, que en los taludes del Pórtico 2, está representada la vida cotidiana y religiosa de la comunidad urbana teotihuacana, una “aleación multiétnica”<sup>46</sup> que compartía juegos, festividades, rituales, cultivos, que parecen influidos por una deidad dual o múltiple que combina atributos del agua, el aire, la tierra, el fuego, cuya imagen se encuentra sobre una estructura de flores y plumas, no una cueva.<sup>47</sup> En las pinturas, Angulo identifica flora y fauna, tanto terrestre como acuática, y otros aspectos culturales como los tejidos hechos en ixtle y algodón, o la recolección de miel de abeja, escenas de curación y preparación de pocimas herbolarias.

Hasta aquí, podemos observar que en las interpretaciones se puede percibir un movimiento zigzagueante entre lo mítico y lo histórico, es decir, o todo es interpretado como abstracto, o irreal, o por el contrario, como excesivamente concreto y material.

Es verdad que, como dice Caso, esta pintura es una imagen mítica, pero no es mítica por ser abstracta e irreal, sino porque, como propone Mircea Eliade, puede ser históricamente repetida y realizada. Eliade destacaba, que en el pensamiento simbólico todo mito relata una historia porque “enuncia un acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* y constituye por este hecho un precedente ejemplar para todas las acciones y situaciones que,

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>45</sup> Uriarte ha supuesto dos cosas: o las escenas son juegos que se llevaban a cabo en otras áreas de Mesoamérica, como la zona maya, o son la representación del momento en el que “las élites mesoamericanas se reunieron en Teotihuacán para jugar a la pelota”, en lo que hoy conocemos como la Calzada de los Muertos. Uriarte dice que en el conjunto habitacional conocido como La Ventilla se encontraron unos marcadores móviles semejantes a los que se representan en el muro noreste del pórtico 2 de Tepantitla. *Ibid.*, p. 228.

<sup>46</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 95.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 136-138.

más tarde, repetirán ese acontecimiento”.<sup>48</sup> El mito, en palabras de Eliade, no es la abolición de la historia, tal como la concibe el espíritu moderno, una serie de “acontecimientos irreversibles y no repetibles, sino una historia ejemplar que puede repetirse (periódicamente o no) y que encuentra su sentido y su valor en su repetición misma”.<sup>49</sup> Para el ser humano de las sociedades tradicionales, el mito es un “‘eterno retorno’ a las fuentes de lo sagrado y de lo real”,<sup>50</sup> que “salvan su existencia de la nada y de la muerte” y le hacen “vivir experimentalmente, la eternidad”.<sup>51</sup>

Así, pienso que en los murales del Pórtico 2 encontramos una maravillosa y dinámica convivencia entre lo mítico y lo histórico, y que las escenas que observamos bien pueden ser la representación de los rituales que reactualizaban los mitos cosmogónicos dentro de un contexto histórico determinado y mediante un estilo artístico propio. Idea que es reforzada, a mi parecer, por la dialéctica entre el dinamismo y el hieratismo que caracteriza las formas de la obra, una figura central rígida y hierática con acciones variables y dinámicas, y pequeñas figuras realizando diversas actividades.

Desgraciadamente, no conocemos el mito de origen de los teotihuacanos, pero es probable que lo que está pintado en los muros sea la simbolización de las imágenes que contienen los mitos que se narraban en la ciudad, como, quizá en este mural, un *mito vinculado con un culto al agua*, su origen y su ciclo, basado en un simbolismo muy profundo del ser del agua que fluye por el universo dando vida a todo lo existente, cuyos rituales eran realizados cotidianamente.

---

<sup>48</sup> Eliade, *Tratado...*, p. 385.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998 (1957), p. 80.

<sup>51</sup> Eliade, *Tratado...*, p. 386.

Es verdad que como dice Pasztory, el simbolismo del agua ha sido uno de los más estudiados, pues como ha afirmado Uriarte, es uno de los aspectos más obvios de la representación, sin embargo, considero que no se ha hecho una interpretación profunda de la imagen del agua que se pintó en los murales del Pórtico 2. Las interpretaciones de los estudiosos que he referido, han abordado el problema del agua en un movimiento pendular entre una imagen mítica y simbólica del agua, y una imagen histórica y alegórica del agua. Para Caso, el agua alude al Tlalocan; para López-Austin, es el agua de la vida y de la muerte; para Heyden, von Winning, Pasztory, Florescano, es el agua terrestre que nace en la cueva de una diosa; para Angulo es el agua que corre por los acueductos que atraviesan los campos de cultivo; para Uriarte, es la sangre derramada de los jugadores sacrificados que fluye como el agua.

Estas formas de interpretar la imagen del mural, que se mueven entre lo simbólico y lo materialista, pueden converger y hacer posible una propuesta que nos dé el acceso a una comprensión más cercana del imaginario teotihuacano.

## 2. TRES FORMAS ONTOLÓGICAS DEL AGUA EN LOS MURALES DE TEPANTITLA

*El agua es el tejido conjuntivo del cosmos; surge del inframundo, corre por la superficie terrestre, se evapora, sube al cielo, se condensa, cae a la tierra y mar en forma de lluvia y allí vuelve a su punto de partida y se sumerge en el inframundo. Es la envoltura, la ropa de la vida y, en cierta medida, de la muerte, pues la morada de ultratumba es un lugar acuático.*

Diego Méndez, "Percepciones en torno al agua"<sup>52</sup>

*El agua es la serpiente transportada por los vientos, capaz de llegar a las profundidades de la Tierra y volver a salir para tocar el cielo o verterse en manantiales y cauces, lagos, ríos y mares en la continuación de su importante misión sobre la Tierra.*

Mónica Chávez, *El agua en el México Antiguo*<sup>53</sup>

Tal y como destacó María Elena Ruiz Gallut, el agua y las procesiones de sacerdotes son algunos de los temas básicos presentes en la pintura mural teotihuacana,<sup>54</sup> pero son sobre todo los "signos del agua",<sup>55</sup> como observó von Winning, los que abundan en la iconografía de todo el arte teotihuacano: agua celeste, terrestre y subterránea.

Esta abundancia de las formas del agua, van de "figurativas o realistas hasta abstractas o simbólicas",<sup>56</sup> y cada tipo de agua tiene su propia representación pictórica, de acuerdo al contexto y al tema, que podemos sintetizar, de manera general, de la siguiente manera: el agua de lluvia como una gota (figura 4), el agua con semillas (figura 5), el agua marina con corrientes, conchas y estrellas de mar (figura 6), el ciclo hidrológico con una planta que toma agua de mar y la convierte en agua de lluvia (figura 7), el agua terrestre

---

<sup>52</sup> Diego Méndez Granados, "Percepciones en torno al agua", en Enrique Eroza *et al*, *El agua en la cosmovisión y terapéutica de los pueblos indígenas de México*, México: INI, 1999, p. 23.

<sup>53</sup> Mónica Chávez, *El agua en el México antiguo*, México: Salvat, 1994, p. 9.

<sup>54</sup> María Elena Ruiz Gallut, "Teotihuacán a través de sus imágenes pintadas", en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica*, México: UNAM-CONACULTA-Jaca Book, 1999, p. 41-66.

<sup>55</sup> Von Winning, *La iconografía...*, T. II, p. 7.

<sup>56</sup> Angulo, "Teotihuacán...", p. 74.

con ojos que fluye en medio de campos de cultivo (figura 8) y los líquidos sacios o divinos como la sangre y el agua mediante un *chalxiuhuitl* (figura 5).<sup>57</sup>

En los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, el agua es un símbolo elemental en la composición del mural, y muchas de las figuras o de los elementos, son símbolos relacionados con el agua, como son el cerro de agua (figura 9), el cerro con una cueva con agua y semillas (figura 5), los ríos, los campos cultivados irrigados por acueductos, las manos humanas con gotas de agua de colores, los sacerdotes, el llanto de un humano, el manantial, las gotas verde y azul que brotan de unas manos humanas, las gotas de savia o de agua que caen de los árboles y de las flores, los tres *chalxiuhuitls*, las conchas y los caracoles habitados por un ser animado.

A mi parecer, en conjunto, todos estos símbolos en el mural, configuran una *imagen primordial* del origen y el ciclo del agua, que corresponde con una *fenomenología del agua* elaborada por el pensamiento mesoamericano, en tres *formas ontológicas*<sup>58</sup> o en tres realidades principales: en el tablero tendríamos simbolizada el *agua de mar*; en la cenefa, el *agua de lluvia*; y en el talud, el *agua del cerro* que corre por la tierra formando ríos.

## **2.1. El agua de mar en el tablero**

Séjourné, Pasztory, Angulo, Suárez, coinciden en interpretar la forma simbólica de la estrella color rosa medio con el centro verde malaquita,<sup>59</sup> representada en la parte inferior

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 76-78.

<sup>58</sup> Ontología quiere decir estudio sobre el ser o ciencia del ser; es lo que emana desde del interior, en términos de Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, T.I, Salamanca: Editorial Sígueme, 1996, p. 189.

<sup>59</sup> La pintura mural teotihuacana se caracteriza por estar pintada “al fresco” con pigmentos minerales. Diana Magaloni en su estudio sobre la técnica pictórica ha analizado a través de la difracción de rayos X en polvos, que el rosa medio se obtenía de la mezcla de óxido de hierro, hematita, lepidocrosita con sulfato de calcio y carbonato de calcio. El verde malaquita es malaquita pura, cuyo molido fino fue perfeccionado hacia

del tablero dentro de corrientes de agua azul ultramarino<sup>60</sup> (figura 10), como un animal marino.<sup>61</sup> Para Angulo la estrella de mar es una *actinia*,<sup>62</sup> sin embargo, estudios de Pamela Estrada me hacen suponer que más bien puede ser una *Echinodermata Asteroidea* del Golfo de California,<sup>63</sup> pues la forma se acerca más a esta última que a la primera.

En las mismas corrientes encontramos conchas bivalvas de tres colores (figura 10): rojo,<sup>64</sup> amarillo con rojo, verde, que de acuerdo con América Malbrán, son pelecípodos, las primeras *Spondylus* y las segundas *Pecten* provenientes del Pacífico.<sup>65</sup>

Las algas (figura 6), que tienen la misma forma que las raíces de los árboles irrigados sobre los campos de cultivo, han sido interpretadas por Angulo como *spirulina*.<sup>66</sup> Según Gabriel Espinosa, la *spirulina* es una cianobacteria comestible, de apariencia verde-azul, que crece en el agua salada del Lago de Texcoco, y era llamada *tecuitlatl* o “lama acuática”.<sup>67</sup>

Los cuatro caracoles emboquillados (figura 5), de color rosa con contorno verde, similares a los que se encuentran en los relieves de las columnas del Templo de los Caracoles Emplumados, son caracoles marinos que han sido identificados por Malbrán

---

el 450 d.C. Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural...*, T.II, p. 208.

<sup>60</sup> Magaloni observó que el azul ultramarino es la mezcla de pirolusita, quizá azurita, sulfato de calcio y carbonato de calcio. Magaloni, “El espacio pictórico...”, p. 211.

<sup>61</sup> Séjourné, *Pensamiento...*, p. 115. Angulo, “Teotihuacán...”, p. 78.

<sup>62</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 78.

<sup>63</sup> Pamela Estrada Rodríguez, *Estrellas de mar (Echinodermata: Asteroidea) del Golfo de California*, México: el autor, 2011. (Tesis de Biología)

<sup>64</sup> Ya he señalado el matiz del color rosa que tenemos en el mural con base en los análisis de Magaloni, de tal manera que de aquí en adelante sólo mencionaré el color y ya no el matiz. Cabe destacar que el color rosa medio alude en términos simbólicos al color rojo, pero es utilizado visualmente para distinguir los seres y las cosas rojas dentro del fondo rojo teotihuacano.

<sup>65</sup> América Malbrán, *Análisis iconográfico de los motivos acuáticos localizados en Teotihuacán*, México: el autor, 2009, (Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos), p. 68 y sigs.

<sup>66</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 78.

<sup>67</sup> Gabriel Espinosa, *El embrujo del lago. El sistema lacustre de la cuenca de México en la cosmovisión mexicana*, México: UNAM-IIIH-IIA, 1996, p. 113.

como un *Strombus*,<sup>68</sup> y más específicamente como un *Strombus gigas*, los cuales, según los estudios de Lourdes Suárez Diez, son unos caracoles rosados originarios de la provincia del Caribe.<sup>69</sup> El *quetzaltecciztli* es “indiscutiblemente la más antigua de las trompetas”.<sup>70</sup>

Coincido con Heyden, Pasztory, Florescano, cuando interpretan la base de la forma central del tablero (figura 5) como una cueva-cerro que alberga agua de colores, rosa, azul, verde, con semillas de los mismos colores, de cuyo interior emanan los ríos y los manantiales, y conectada subterráneamente con el mar. De acuerdo con la imagen, podríamos decir que en el imaginario teotihuacano, el espacio terrestre se alza sobre las aguas primordiales y se establece comunicación subterránea entre el agua de los cerros y el mar.

Para “los antiguos de esta tierra”, relató Sahagún, el agua de mar, *teoatl*, o agua divina,

entra por la tierra..., y anda por debajo de la tierra y de los montes; y por donde halla camino para salir fuera, allí mana, o por las raíces de los montes, o por los llanos de la tierra, y después muchos arroyos se juntan y, juntos hacen los grandes ríos; y aunque el agua de la mar es salada, y el agua de los ríos dulce, pierde el amargor, o sal, colándose por la tierra, o por las piedras, y por la arena, y se hace dulce y buena de beber.<sup>71</sup>

En su estudio sobre las ofrendas del Templo Mayor, Johanna Broda ha sugerido que la numerosa presencia de animales marinos, quizá tenía “la finalidad de conjurar la presencia del mar en el corazón del imperio mexicana, como la expresión absoluta del agua y

---

<sup>68</sup> Malbrán, *Análisis iconográfico...*, p. 73.

<sup>69</sup> La provincia del Caribe abarca desde Florida, todo el Golfo de México, el Caribe, hasta Brasil. Lourdes Suárez Diez, *Conchas y caracoles. Ese universo maravilloso*, México: INAH, 2007, p. 37, 127.

<sup>70</sup> *Quetzaltecciztli* quiere decir caracol precioso o divino, o emplumado, considerado como un instrumento de aliento porque produce “la misma gama de armónicos que cualquier tubo o cuerno de caza”. En tiempos prehispánicos, se tocaba con una embocadura que se adaptaba al caracol, como la que vemos pintada en el mural, la cual podía ser de barro, hueso, caña o madera. *Ibid.*, p. 123.

<sup>71</sup> Sahagún, *Historia...*, Lib. XI, XII, 1.

de la fertilidad”<sup>72</sup> a través de los cerros, que muy probablemente fueron considerados el vínculo fundamental entre la lluvia y el mar.<sup>73</sup> López Austin y López Luján refieren que en la plataforma del Templo Mayor, debajo de las cabezas de serpiente de la Etapa IVa, se encontraron tres cajas o *tepetlacalli* en las ofrendas 18, 19 y 97, cada una con “13 o 14 esculturas antropomorfas, más de 100 cuentas de piedras verdes, restos de copal y diversos materiales marinos, caracoles, conchas corales”.<sup>74</sup>

Así, al igual que Pasztory, pienso que la forma central del tablero es una “montaña que asciende del mar”<sup>75</sup>, las aguas primordiales de la que surgieron todas las formas, es un centro del mundo, un *axis mundi*, igual que el árbol florido que se yergue por encima del penacho, con sus ramas trenzadas helicoidalmente y con atributos ígneos y acuáticos, o calientes y fríos, como menciona López Austin. La rama color rosa es caliente y contiene símbolos ígneos como la flor de cuatro pétalos, y la rama amarilla es fría y tiene símbolos acuáticos como mariposas, cuentas de jade, un pez, conchas y caracoles (figura 11).<sup>76</sup>

Tanto Heyden, Pasztory, von Winning, Florescano, Paulinyi, han interpretado este conjunto, cueva-cerro-manos-árbol como una diosa del agua y la fertilidad, una deidad que hace brotar el agua de su vientre-cueva-cerro así como de sus manos (figura 12). Tiene ojos de rombos y rayas como los de *Huehueteotl* (el padre y la madre de los dioses), cabello lacio y amarillo, usa orejeras de jade, porta un enorme collar doble de cuentas verdes y una nariguera de piedra verde con tres *chalxihuitls* y cuatro colmillos de jade, debajo de la cual

---

<sup>72</sup> Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica”, en Johanna Broda y Stanislaw Iwaniszewski, *Arqueoastronomía y etnoastronomía*, México: UNAM, 1991, p. 478.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>74</sup> López Austin y López Luján, *Monte sagrado...*, p. 327.

<sup>75</sup> Pasztory, *The murals...*, p. 179.

<sup>76</sup> López Austin, *Tamoanchan...*, p. 229.

sale agua en forma de una lengua bífida o dos corrientes de agua azul con estrellas color rosa con el centro verde en forma de cuatro volutas (figura 13).

Una diosa, que para Pasztory tenía como templo principal la cueva debajo de la Pirámide del Sol, y por tanto la Pirámide misma.<sup>77</sup> De hecho Florescano, la ha llamado la Diosa de la cueva.<sup>78</sup> Su *quexquemiltl*, su falda y su tocado son similares a los que llevan las figuras, supongo también femeninas, que la flanquean, y que nos remiten a la vestimenta de las mujeres de la tumba de Suchilquitongo, Oaxaca, los colores, las formas.

Las manos de la diosa están pintadas en una posición anormal, con la palma hacia atrás y con el pulgar hacia arriba, de las cuales brota agua como si fuera una fuente y cae en forma de ocho gotas de agua preciosa, azul y verde, como si fuera lluvia, la misma agua azul y verde, *xihuitl*, que corre por los campos de cultivo. Cada una de las mujeres de los lados, deja caer un chorro de agua de su mano y eleva unas vírgulas de agua, ambas se dirigen hacia la cueva-cerro como en una actividad ritual. La mujer del lado izquierdo (figura 14) deja caer un chorro de agua roja con cuentas de jade igual que la entrada de la cueva, y la del derecho uno de agua amarilla con semillas de colores igual que en el interior de la cueva (figura 15). Manzanilla ha dicho que en Tepantitla existen restos en patios y cuartos que dan cuenta de “la acción ritual de verter líquidos, arrojar semillas”, igual que lo hacen las figuras que se encuentran a los lados de la figura central del tablero.<sup>79</sup> Entre los mexicas, *Chalciuhtliicue*, la diosa de la falda de jades, del agua terrestre, es la que deja escapar el agua de sus manos que “brotan desde el interior del cerro”.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Pasztory, *Teotihuacan...*, p. 73-93.

<sup>78</sup> Florescano, *Memoria mexicana*, p. 187.

<sup>79</sup> Linda Manzanilla, “El culto doméstico en Teotihuacán: el mundo de los ancestros y los dioses”, en *Antropológicas*, No. 19, 2001, p. 11.

<sup>80</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México: CNCA-Alianza, 1989, p. 223.

Una imagen profundamente vinculada a esta de Tepantitla es, como bien afirma von Winning,<sup>81</sup> la imagen cueva-cerro-templo-mujer del Templo de la Agricultura, pues ambas emergen de agua de colores con semillas y piedras preciosas (figura 26). Los humanos les están rindiendo culto, y ofrendando diversas cosas como tortillas, pelotas de hule.

Es por esto que pienso que la parte central inferior de la figura del tablero, que estamos interpretando como cueva-cerro, parece simbolizar el *tonacatepetl*, el cerro de los mantenimientos, el lugar de donde provienen las nubes, las fuerzas del crecimiento, las semillas y los “corazones”,<sup>82</sup> un “monte sagrado” en términos de López Austin y López Luján.<sup>83</sup>

En el pensamiento cosmogónico mesoamericano, es del mar que surge la vida y la tierra. En el *Popol Vuh* se dice que “sólo estaba el mar en calma y el cielo en toda su extensión”, hasta que *Tepeu* y *Gucumatz* crearon la tierra.<sup>84</sup> Así también, entre los nahuas del siglo XVI, se contaba que en un principio sólo estaba *Cipactli*, una diosa acuática de naturaleza caótica, que reposaba en la oscuridad sobre las aguas primordiales, hasta que *Quetzalcoatl* y *Tezcatlipoca* dividieron su cuerpo para formar el cielo y la tierra: de sus cabellos formaron los árboles, las flores y las hierbas; de su piel, crecieron las flores; de sus ojos, los pozos y las fuentes; de la boca, ríos y cavernas; de la nariz, los valles y las montañas.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Von Winning, *La iconografía...*, p.45-46.

<sup>82</sup> López-Austin, *Tamoanchan...*, p. 163.

<sup>83</sup> El monte sagrado es un eje cósmico o *axis mundi*, punto de ascenso y ocaso de los astros, bodega de la riqueza, refugio de flora y fauna, casa del dueño y de la dueña, lugar de origen de los hombres, fuente de poder, autoridad y orden, y morada de los muertos. López-Austin y López Luján, *Monte sagrado...*, p. 93.

<sup>84</sup> *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Trad. Adrián Recinos, México: FCE, 1952, p. 23.

<sup>85</sup> López-Austin, *Tamoanchan...*, p. 19.

Entre los mexicas, relató Duran, se decía que “nuestra madre la laguna” provenía del mar, y que el Lago de Texcoco era salado porque en Pantitlán estaba la conexión subterránea.<sup>86</sup>

Es interesante desatacar que la imagen que el mito ha pintado para comprender el origen del universo se parece mucho a la que la ciencia ha formulado para explicárselo. Las montañas que vemos, y la cuenca misma, son producto de la elevación del fondo del mar por causa de numerosas erupciones volcánicas superpuestas que sepultaron paulatinamente el antiguo lecho marino durante el Cenozoico.<sup>87</sup> Después de un periodo de fuerte vulcanismo, el agua y el aire erosionaron las paredes y los cuerpos de los volcanes, modificaron la materia, enfriaron el clima, y la tierra se cubrió de verde, y así sucesivamente durante unos miles de años.<sup>88</sup>

## **2.2. El agua de lluvia en la cenefa**

En la parte central de la cenefa (figura 17), tenemos un Tláloc de rostro color verde, en posición frontal, con orejeras de *chalxihuitl* en verde, anteojeras de color rosa, de ojos azul sobre un fondo amarillo ocre, con un lirio acuático emergiendo de su boca que parece ensangrentada, y unas Vasijas Tláloc<sup>89</sup> en sus manos. De la cabeza de Tláloc, por encima de un gran moño color rosa y verde, emergen unos chorros de agua azul y rosa con ojos, interpretados por Angulo como la representación del agua dulce en un ámbito lótico como

---

<sup>86</sup> “Asia la costa bieron un río que salía de la mar y que a poco trecho se undía y oy en día se vnde y que para sauer donde yba a salir aquel río que hecharon por el boquerón donde se sumia vna calabaca gruesa y redonda lissa toda llena de algodón... acavo de unos días allaron la calabaca nadando encima del agua en la laguna grande”. Diego Duran, *Historia de las Indias de Nueva España*, T. II. México: CONACULTA, 2002, p. 100.

<sup>87</sup> La era cenozoica abarca desde hace 66.5 millones de años hasta hoy en día.

<sup>88</sup> Espinosa, *El embrujo...*, p. 28.

<sup>89</sup> En Tepantitla, Armillas halló vasijas tipo Tláloc IV en uno de los dos entierros que se encontraron en el relleno detrás de la plataforma que cubría dos antiguos cuartos con unos pequeños pórticos y un patio, había un adulto con 14 piezas de pizarra pintadas de rojo y blanco, un caracol marino y una piedra para pulir. A un lado, el otro entierro con los restos de varios niños cubiertos con vasijas de cerámica.

ríos, arroyos o *apantli*.<sup>90</sup> Porta un tocado de plumas verdes con una banda de tres quincunces, con la cruz en rosa y el centro y los cuatro cuadrantes en azul enmarcados en una línea verde.

De las vasijas Tláloc surge un símbolo formado por tres conchas rojas con contorno verde y delineado rojo, organizadas piramidalmente y bordeadas de un sólo lado por una serie de volutas rojas, semejantes tanto a la forma que hallamos en uno de los lados de la corriente de agua azul, con conchas con animalito, como a la que configura el cuerpo del Tláloc de perfil.

Para Pasztory, estas tres conchas son el símbolo de la nube que emerge de la vasija.<sup>91</sup> En mi opinión, las conchas bien pueden simbolizar, hipotéticamente, el agua de mar contenida en las nubes que son las vasijas, nagualizando el agua en aire, para transformarse de salada en dulce y caer como lluvia sobre la tierra.

Sugiero que las vasijas simbolizan las nubes, estableciendo una posibilidad de interpretación con base en las reflexiones de López Austin y López Luján sobre las ofrendas 25, 26, 28, 35, 43 y 47 halladas en la mitad norte del Templo Mayor, la correspondiente a Tláloc, en las que se presentó una reiterada “colocación ritual de los elementos”: unas ollas volcadas sobre unos cajetes que contenían cuentas de piedra verde. Los autores han propuesto que “los cajetes representaban la superficie terrestre, las piedras verdes eran las gotas de lluvia y las ollas, las nubes conducidas en el cielo por los pequeños *tlaloque*”.<sup>92</sup>

En la parte de la cenefa lateral, hay un Tláloc verde de perfil con un lirio acuático en su boca, porta un tocado de plumas verdes y de su cabeza cuelga el símbolo de las tres

---

<sup>90</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 76.

<sup>91</sup> Pasztory, *The murals...*, p. 134-135.

<sup>92</sup> López-Austin y López Luján, *Monte Sagrado...*, p. 368.

conchas organizadas triangularmente (figura 18). En la cenefa horizontal también hay un Tláloc de perfil idéntico, pero de su cabeza caen gotas de agua azul (figura 4). En ambos, su cuerpo es como una serpiente, compuesto de una serie rítmica de ganchos rojos, igual como la que bordea por un sólo lado las conchas de las vasijas.

Tanto el Tláloc de frente como el de perfil, están superpuestos a dos bandas serpentinadas de agua roja y otra azul, que se entrelazan al ritmo del *ollin*. La banda de agua roja está delimitada en sus dos lados por una línea azul y después por una verde, y con una sucesión de volutas rojas sobre fondo azul sólo por un lado; en su interior lleva conchas rojas, la mayoría con animalitos con un pequeño lirio acuático en la boca. La banda de agua azul con estrellas de mar, tiene como límite una línea verde, luego una roja y luego unas volutas sucesivas en verde sobre rojo, igual sólo de un lado. La dirección de las volutas cambia dependiendo el lugar en el mural: en las cenefas laterales las volutas rojas a lo interno y hacia arriba y las volutas verdes hacia afuera y hacia arriba; y en la cenefa central volutas verdes hacia arriba y hacia el centro y las volutas rojas hacia abajo y hacia el centro. Esta dirección de las volutas, parece decirnos que el agua subterránea se eleva hacia los cielos para hacerse nubes, y una vez en el cielo se mueve en sentido horizontal para viajar con el aire en las nubes-vasijas a todos los rumbos de la tierra para humedecerla y fecundarla.

El rojo y el azul de las bandas serpentinadas son quizá la unión de los opuestos que son complementarios, como lo caliente y lo frío. En este caso, me parece que se alude al carácter dual de las divinidades mesoamericanas, particularmente al carácter dual y ambivalente del dios de la lluvia, del agua celeste, que posee atributos ígneos como el rayo

y el trueno, y acuáticos como el lirio y el *chalxihuitl*. Entonces, esta agua fría y caliente, también evoca a los vientos fríos y calientes cuyo choque produce la lluvia.<sup>93</sup>

En la cenefa encontramos la idea de la transmutabilidad ontológica o la nagualización del agua de mar en lluvia que al viajar con los aires en forma de nubes-vasijas se transforma de salada en dulce, es por eso que Tláloc trae sus vasijas con conchas marinas y no con chorros de agua.

Paul Westheim destacó que en el pensamiento religioso mesoamericano, la lluvia es originada por “las serpientes de nubes que moran en los cerros”,<sup>94</sup> y López-Austin y López Luján han señalado que las serpientes han sido y son consideradas como las guardianas de los bienes del Dueño del Cerro y su actividad pluvial acontece en tres niveles: el aéreo como nubes de lluvia, terrestre como río o arroyo, y subterráneo, horadando canales.<sup>95</sup> Entre los mexicas, la lluvia no era dominada por las nubes sino por los cerros que eran considerados como recipientes u ollas, vasijas, repletas de agua.<sup>96</sup>

El Tláloc del centro porta un tocado con estructura rectangular no cerrada, que está compuesta por una banda azul, limitado con líneas rosa, más arriba una línea amarilla y rematada con una serie de plumas verdes. Sobre la banda azul tenemos tres quincunces, de cruz color rosa, con el centro y los cuatro puntos en azul y delimitado por una línea verde formando un cuadrado.

---

<sup>93</sup> Espinosa, *El embrujo...*, p. 67.

<sup>94</sup> Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*, México: FCE, 1957, p. 14-15.

<sup>95</sup> López-Austin y López Luján, *Monte Sagrado...*, p. 156.

<sup>96</sup> Espinosa, *El embrujo...*, p. 75-76. Hoy en día, entre las comunidades nahuas contemporáneas del estado de Guerrero, las ceremonias de petición de lluvias se llevan a cabo en los cerros, cuevas, pozos, “donde viven las deidades acuáticas”, y se les “invoca y se les hacen ofrendas a los vientos, los chaneques y a la serpiente del agua”. José Antonio Tascón Mendoza, “Las ceremonias de petición de lluvias entre los grupos indígenas de México”, en Eroza, *El agua...*, p. 73.

El quincunce es un símbolo que tiene múltiples interpretaciones dependiendo del contexto, es un símbolo del agua,<sup>97</sup> una imagen del cosmos,<sup>98</sup> una idea del centro del mundo y los cuatro rumbos,<sup>99</sup> en suma, es un mitograma,<sup>100</sup> es decir, una figura que sintetiza la narración de un mito cosmogónico y lo expresa en un esquema cosmológico abstracto, la estructura del cosmos en su plano horizontal, el Tlalticpac, la región cósmica donde el mundo humano existe.

Es probable que en este contexto, el quincunce evoque la idea de “centro del mundo”, donde se origina el agua. En palabras de Eliade, el centro del mundo es el lugar sagrado que constituye una *ruptura* en el espacio, simboliza una *abertura* que genera el tránsito del especialista ritual de una región cósmica a otra, un *axis mundi* que comunica el cielo, la tierra y el inframundo, y organiza el mundo a su alrededor en cuatro rumbos.<sup>101</sup> Clifford Geertz ha mencionado que en una cultura “lo que señala al centro como centro”, es que está rodeado de símbolos, de constelaciones simbólicas que legitiman y dan sentido a la organización social, el modo de pensar, la forma de vida y las actividades rituales colectivas.<sup>102</sup>

Séjourné señaló que el quincunce es también uno de los atributos del dios del fuego, igualmente dios del centro y llamado por este hecho “ombligo de la tierra”,<sup>103</sup> en su aspecto de Xiuhtecuhtli, Señor del año o Señor de lo precioso, o de la turquesa. Recordemos que los atributos de Tláloc además de ser acuáticos, son ígneos.

---

<sup>97</sup> Von Winning, *La iconografía...*, T. II, p. 11.

<sup>98</sup> Pasztory, *The murals...*, p. 136-137.

<sup>99</sup> López Austin en su clase llamada *La construcción de una visión del mundo*, en IIA-UNAM, marzo de 2013.

<sup>100</sup> Mitograma es una imagen visual que simboliza de manera abstracta y sintética el origen mítico del mundo y sus diversas narrativas. Amador, comunicación personal.

<sup>101</sup> Eliade, *Lo sagrado...*, p. 32-35.

<sup>102</sup> Clifford Geertz, *Conocimiento local*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 150.

<sup>103</sup> Séjourné, *Pensamiento...*, p. 103.

Es necesario recordar y tener presente que para los antiguos nahuas mexicas, Tláloc, el dios del agua de lluvia, es *Tepeyollotli*, el corazón del cerro, del *tonacatepetl*, el cerro de los mantenimientos, y por eso es llamado también Tlamacazqui, “el dador”, el que envía desde “el gran cerro” lo necesario para la vida, y por eso también conocido como Xoxouhqui, “el verde” o “el crudo”, o “el que está hecho de tierra”, en su advocación como Señor de los muertos. Ambos están en el centro, en el ombligo de la tierra o en el corazón del cerro.

En síntesis, me atrevo a decir que la imagen de la cenefa es una representación mitológica que simboliza de manera muy compleja un fenómeno que es fundamental para la existencia del ser humano: la evaporación del agua, la conversión de estado líquido en gaseoso y, por tanto, la transformación del agua salada en dulce.

### **2.3. *El agua del cerro, los ríos y los manantiales en el talud***

El eje central de composición en el talud es un cerro de agua, un *altepetl* (figura 9), en el que el agua cae fluye desde la cima del cerro y se esparce por los campos de cultivo. En sus aguas, un grupo de quince hombrecitos pintados de diversos colores: azul, rojo, amarillo y combinaciones entre el azul y el rojo, nadan, se zambullen y disfrutan alegremente del agua azul, que cae del cerro, en la que crecen pequeños lirios acuáticos y algunas algas.

De en medio del cerro de agua y desde la cima, descienden aguas azules y rosas, las cuales al atravesar las líneas curvas que conforman un tipo de arco, o entrada, emergen corrientes de agua rosa entre dos azules, todas con ojos con fondo rojo, que fluyen hacia los campos de cultivo representados con pequeñas líneas gruesas perpendiculares color azul y

verde acomodadas en número de cuatro formando cuadrados, aguas preciosas que brotan de las manos de la deidad femenina central.

En las representaciones de las plantas se pueden identificar tanto las cultivadas como las silvestres, tanto las que servían como alimento como las que sólo eran utilizadas en momentos rituales. En el mural podemos ver pintado maíz (figura 19 y 6), principalmente maíz azul, amarillo y rosa, calabaza (figura 20), maguey (figura 21), nopal (figura 20). Para Angulo también hallamos algunos árboles frutales, como el *cacahuanantzin* o madre del cacao, bajo la sombra de un *Atlinan* (figura 8),<sup>104</sup> un árbol de tierras frías que no se cultivaba en Teotihuacán, y un árbol de *tzapotl* con sus frutos (figura 22).<sup>105</sup> Para Uriarte, tenemos imágenes de la *Datura stramonium* y de la *Datura ceratocáula*, ambas conocidas como toloache o *toloatzin* (figura 23);<sup>106</sup> una *Trigidia pavonia*, conocida con el nombre de *oceloxochitl* (figura 19), flor del tigre; una *nymphaea mexicana*, o lirio acuático de carácter solar (figura 4);<sup>107</sup> y una *turbina corymbosa*, u *ololiuhqui* (figura 22).<sup>108</sup> Heyden destacó el *yauhtli*, *pipilzintzintli* o María Pastora, *yolopatli*.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 124.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>106</sup> El *toloatzin* era una planta usada para tener visiones y como medicina, principalmente para aliviar dolores reumáticos y reducir hinchazones. Es una planta muy poderosa que “sólo puede ser manejada por alguien de autoridad”, y en algunos pueblos dicen que puede volver loco al que la toma por el mal trato que les da; si alguien llega a ingerirla le dejan de hablar por unos días. Schultes, Hofmann y Rälsch, dicen que “los zuñis creen que esta planta pertenece a la Fraternidad de los Sacerdotes de la Lluvia; sólo estos sacerdotes pueden recolectar sus raíces”, en Richard Evans Schultes, Albert Hofmann y Christian Rälsch, *Plantas de los dioses*, México: FCE, 2000 (1979), p. 110.

<sup>107</sup> Esto es porque el lirio es una flor que abre al amanecer y se cierra al atardecer, se mueve al ritmo del sol. Uriarte, “El juego de pelota...”, p. 276. Uriarte comenta, citando a Dobkin de Ríos, que después de la ingestión de *nymphaeae*, “seguía una violenta fase emética, se producían violentos vómitos, lo que además era considerado como una fase de purificación antes de proceder al viaje iniciático a través del cual era posible alcanzar una realidad diferente, por lo general el inframundo, la tierra de los antepasados, sitio siempre presente como el lugar de la creación”. Véase su texto titulado “Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia”, p. 19.

<sup>108</sup> Uriarte se inclina por pensar que puede ser *ololiuhqui*, porque según Mercedes de la Garza sostiene que se aludía a las semillas de esta planta como redondas, en contraposición a la propuesta de Angulo de ser un árbol de zapote. Véase: Uriarte, “El juego de pelota...”, p. 276.

La flor de cuatro pétalos (figura 20), que aparece tanto en el tablero como en el talud, ha sido interpretada como un *ololiuhqui* por Schultes, Hofmann y Rälsch,<sup>110</sup> pero para Heyden ésta no es una flor real sino una evocación de la cueva de la Pirámide del Sol, la imagen del centro y de los cuatro rumbos cósmicos, una advocación de la Diosa Madre.<sup>111</sup>

Cabe destacar que Emily McClung,<sup>112</sup> ha señalado que “en Teotihuacán hasta el presente no hay evidencia arqueológica conocida de la existencia de un sistema de irrigación de gran escala”,<sup>113</sup> pero sugiere, que es probable que se haya utilizado un sistema de riego permanente a su máxima capacidad, junto con otras técnicas agrícolas, como la inundación, acueductos en medio de chinampas, la existencia de terrazas y los cultivos por temporal.<sup>114</sup>

Evidencia de la existencia de chinampas ha sido encontrada por Matos Moctezuma hacia el suroeste de Teotihuacán, por la zona de los manantiales en el barrio de Puxtla, en San Juan Teotihuacán, donde ha localizado restos de cerámica teotihuacana a unos 40 cm de profundidad.<sup>115</sup> De igual manera, para Matos “tanto en el entorno de la ciudad de Teotihuacán como en sus expresiones pictóricas tenemos evidencias de manantiales,

---

El *ololiuhqui*, era considerado una planta necesaria para comunicarse con los dioses y para la adivinación, principalmente la semilla molida mezclada con agua o una bebida alcohólica, que tiene además usos medicinales. Schultes, Hofmann y Rälsch, *Plantas...*, p. 170-175.

<sup>109</sup> Heyden, *Mitología...*, p. 23-35.

<sup>110</sup> El *ololiuhqui*, era considerado una planta necesaria para comunicarse con los dioses y para la adivinación, principalmente la semilla molida mezclada con agua o una bebida alcohólica, que tiene además usos medicinales. Schultes, Hofmann y Rälsch, *Plantas...*, p. 170-175.

<sup>111</sup> Heyden, *Mitología...*, p. 23.

<sup>112</sup> Según los aportes fitogenéticos de McClung, del 1,100 a.C. al 100 d.C., el valle de Teotihuacán fue un área de manantiales, bosque de galería (ailes, huejote, ahuehuetes, tulares y llorones), y bosque de encino y de pino en las laderas. Emily McClung, “El paisaje prehispánico en el valle de Teotihuacán”, en *Arqueología mexicana*, Vol. 11, No. 64, 2004, p. 39-41.

<sup>113</sup> Emily McClung, *Ecología y cultura en Mesoamérica*, México: UNAM, 1984, p. 83.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 34-36.

<sup>115</sup> Eduardo Matos Moctezuma, *Teotihuacán*, México: FCE-COLMEX, 2009, p. 33.

canales y parcelas para el cultivo”.<sup>116</sup> Esto es lo que vemos en todos los taludes que se despliegan en el Pórtico 2, campos de cultivo con canales de irrigación.

Sin embargo, por el contrario, Jorge Angulo ha señalado, apoyándose en las investigaciones de González Quintero, que en el altiplano central durante el Clásico mesoamericano hubo poca precipitación pluvial y un aumento en la temperatura de la planicie, lo que provocó la evaporación de algunos lagos.<sup>117</sup> Así para Angulo, el teotihuacano estaba “tan consciente de la escasez del líquido, como orgulloso de la excelente administración de este recurso... que llega a saturar su expresión artística con alabanzas sin restricciones al numen del agua y la fertilidad”.<sup>118</sup>

Mientras McClung y Matos se inclinan por interpretar la pintura mural como una representación directa de la realidad en la pintura mural, Angulo lo hace igual pero combinado con una representación de lo anhelado en la cotidianidad.

En el llamado “talud del agua”, también observamos que el agua rosa y el agua azul tienen varios centros de emanación ubicados en el ángulo inferior derecho, donde podemos observar: un ojo de agua o un manantial alrededor del cual brotan lirios acuáticos, la boca de una especie de sapo que parece salir de un caracol color rosa y el pecho de un hombre que llora profundamente.

El ojo de agua o manantial (figura 24), tiene un centro color azul circundado por una banda ondulante de agua rosa, en la que viven peces de colores y crecen lirios acuáticos. Es interesante hacer notar que los peces sólo son representados en espacios de agua rosa. Sabemos que los peces de agua dulce formaban parte de la dieta alimenticia

---

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 72.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

teotihuacana.<sup>119</sup> Pero para Taube, los peces en el mural representan a los antepasados de los teotihuacanos, a los que sobrevivieron al sol de agua y que se convirtieron en peces hasta que volvieron a ser humanos y este hecho se relaciona con Tollan o Teotihuacán, cuyo topónimo es representado con un junco y un pez.<sup>120</sup>

El sapo que sale de un caracol en medio del manantial avienta de su boca un chorro de agua rosa y dos de agua azul. En estudios de paleoambiente se han encontrado restos del sapo *Bufo*, cuyo ciclo de vida se realiza en “las fuentes de agua permanentes como ríos, lagunas o manantiales”.<sup>121</sup> Entre los nahuas actuales, el sapo está vinculado estrechamente con el llamado al Muchacho de la lluvia.<sup>122</sup>

El agua rosa y la azul que sale del pecho del hombre que llora, evocan un agua que puede ser sangre y agua, o agua caliente y fría, una dualidad que nos constituye. Su llanto, cae como gotas de lluvia, muy parecidas a la forma de la gota del agua que brota de las manos humanas de la figura central del tablero. Podríamos decir que el agua sale del cuerpo humano, como si el cuerpo fuera la tierra, o una cueva, con agua en su interior.

Los nahuas antiguos llamaban el cuerpo humano de dos maneras, una que era de uso común *tonacayo*, o “nuestro conjunto de carne”, igual como se le decía a los frutos de la

---

<sup>119</sup> Linda Manzanilla, “Gobierno corporativo en Teotihuacán: una revisión del concepto “palacio” aplicado a la gran urbe prehispánica”, en *Anales de antropología*, Vol. 35, 2001, p. 170.

<sup>120</sup> Karl A. Taube, “EthnologyThe Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythologyin Mesoamerica and the American Southwest”, en *Anthropology and Aesthetics*, No. 12, 1986, pp. 51-82. URL: <http://www.jstor.org/stable/20166753>

<sup>121</sup> Raúl Valdez Azúa, “Paleoambientes del Valle de Teotihuacan vistos a través de la fauna” en [http://www.cienciorama.ccadet.unam.mx/articulos\\_extensos/187\\_extenso.pdf](http://www.cienciorama.ccadet.unam.mx/articulos_extensos/187_extenso.pdf), consultado el mayo 11, 2013.

<sup>122</sup> Entre los nahuas de San Pedro Xícora, durante los cantos recitados en el Xurawet, se narra que después de que el gavilán y el colibrí habían muerto en el intento de llamar al Muchacho de la lluvia, a causa del gran viento y el granizo con el que volaba, los dioses eligieron al sapo para que fuera a traerlo, porque era muy astuto. El sapo resolvió el problema trabajando en conjunto con sus hijos. Para no morir, se escondieron a lo largo del camino, bajo las rocas y croaron uno después del otro, haciendo parecer que el sapo siempre iba delante del Muchacho. Tascón, “Ceremonias de petición de lluvias”, p. 71.

tierra, principalmente al maíz, *tonanacatl*, “nuestro sustento”<sup>123</sup>, y otra, que era un secreto *chicomoztoc*, lugar de siete cuevas,<sup>124</sup> pues el cuerpo humano era homologado a la tierra y era considerado como una cueva, o una serie de grutas, por las que fluyen tanto aire como sangre<sup>125</sup> y agua.

El nombre del ser humano es *tlacatl*, que López-Austin traduce como “el disminuido”,<sup>126</sup> de la raíz *tlactli*, “la mitad”. Sin embargo, la traducción también podría ser, propongo, “mitad agua”, de *tlactli* y *atl*, mitad sustento o mitad carrizo, de *tlactli* y *acatl*.

Este personaje que llora encima del manantial, eleva un gran canto-oración-conjuro en forma de una serie de cinco vírgulas azul y verde. La primera vírgula está adjetivada con una figura que ha sido interpretada por Angulo como “un cúmulo de nubes o montañas cargadas de lluvia”,<sup>127</sup> y que Uriarte relaciona con lo que ella llama el “medallón de Tláloc”,<sup>128</sup> las tres conchas organizadas triangularmente que emergen de las vasijas del Tláloc frontal de la cenefa (figura 17). Si observamos con atención, nos daremos cuenta de que hay diferencias de forma y de color que sugieren dos cosas distintas y, por tanto, el esfuerzo de dos interpretaciones. Como dijimos más arriba, las tres conchas emergiendo de las vasijas bien pueden simbolizar el agua de mar que se contiene en las nubes que son las vasijas mismas; en cambio, la figura que adjetiva la gran vírgula, es la forma simbólica de los cerros como contenedores del agua, las semillas y los corazones,<sup>129</sup> las riquezas del cerro, pues sus colores son exactamente los mismos con los que se pinta la cueva-cerro del tablero (figura 5): el interior es amarillo y es delimitado por una línea rosa y otra azul.

---

<sup>123</sup> Alfredo López-Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México: UNAM, 1980, p. 172.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>127</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 75.

<sup>128</sup> Uriarte, “Tepantitla...”, p. 242.

<sup>129</sup> López Austin, *Tamoanchan...*, p. 161-164.

Aunque bien sabemos que el cerro de agua es también la vasija con agua, que también es nube, la vasija que al ser volcada deja caer el agua de lluvia.

En los taludes encontramos numerosas actividades rituales y cotidianas, o en palabras de Angulo, “escenas que semejan las fiestas, juegos y ceremonias que hacían a la deidad de las aguas”,<sup>130</sup> así como las reprimendas aplicadas a los que quizá no cumplían adecuadamente con las formas rituales.

Entre las pequeñas escenas encontramos diversas situaciones, uno está descansando bajo la forma de un árbol (figura 8), otro echando una semilla en la tierra (figura 25), otro sólo está sentado con sus piernas estiradas viendo hacia el cielo, otro haciendo una especie de ejercicio ritual (figura 26), otros están en escenas de nagualización entre hombre y jaguar coordinando diversos rituales con pelotas (figura 27), otros danzando alrededor de una mariposa (figura 28), otros jugando a la pelota (figura 29) otros agarrando por los brazos y las piernas a un quinto que está a punto de ser lanzado al agua, como dice Angulo,<sup>131</sup> o a punto de ser sacrificado como dice Uriarte (figura 30).<sup>132</sup>

Esto que encontramos en el talud, es algo muy raro en la pintura mural teotihuacana, que sólo encontramos en el mural del Templo de la Agricultura (figura 16), en las ofrendas a los cerros; en los murales 1-5 del Cuarto 12 de la Zona 5a. Conjunto del Sol, los pequeños hombrecitos que nacen como floreciendo de un árbol helicoidal del que desciende una figura antro-po-zoomorfa (figura 31); y en los murales 1-3 del Cuarto 23, la representación de miniaturas (figura 32). Todos contemporáneos estilísticamente, según Lombardo.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Angulo, “Teotihuacán...”, p. 152.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>132</sup> Uriarte, “Tepantitla...”, p. 236.

<sup>133</sup> Lombardo, “El estilo teotihuacano...”, p. 35.

El cerro de agua como eje central de la composición del mural, en medio del mundo humano en una sociedad agrícola, nos remite al *altepetl* mexicana. Sabemos que *altepetl* era el nombre de todos “los pueblos donde vive la gente”,<sup>134</sup> y era usado políticamente, según James Lockhart, para referirse a una organización comunitaria que vive sobre un territorio determinado; una serie de confederaciones soberanas, que carecían de una centralización y se regían por las mismas leyes, compartían rotativamente deberes y beneficios.<sup>135</sup> El *altepetl* estaba constituido por varios *calpulli* o “casa grande”, cuya principal base social eran los lazos familiares, que compartían la propiedad colectiva de la tierra o *altepetlalli*.<sup>136</sup>

A partir de los hallazgos arqueológicos en Oztoyahualco (figura 33), la llamada “ciudad vieja” de Teotihuacán, Linda Manzanilla se pregunta si acaso fue una especie de *calpulli* como el mexicana,<sup>137</sup> pues su construcción, datada entre el 400 y 100 a.C., es como una “casa grande” constituida por varios apartamentos unidos entre sí por pasillos y patios de culto, que tenían áreas de dormir, de preparación y consumo de alimentos, así como de almacenamiento y de estancia.<sup>138</sup> En las construcciones posteriores algunos conjuntos fueron muy grandes como Xolalpan o Tlamimilolpa que llegaron a tener hasta más de 100 cuartos, otros medianos como Tetitla y otros pequeños como Tepantitla.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, Lib. XI, XII, 3.

<sup>135</sup> James Lockhart, *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*, México: FCE, 1999 (1992), p. 27-32.

<sup>136</sup> Pablo Moctezuma Barragán, *Moctezuma y el Anahuac*, México: Limusa-Noriega, 2004, p. 18-20.

<sup>137</sup> Manzanilla, *Anatomía...*, p. 29.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 41.

## CONSIDERACIONES FINALES. UNA IMAGEN PRIMORDIAL DEL ORIGEN Y EL CICLO DEL AGUA

*El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra.*

Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*<sup>139</sup>

A manera de conclusión, podemos decir, que las imágenes pintadas del Pórtico 2 de Tepantitla se caracterizan, a mi parecer, por revelar el imaginario teotihuacano como “un pensamiento de las aguas”,<sup>140</sup> como un pensamiento al que le importaba comprender el fenómeno del agua en el mundo, conocer su origen, su dinámica, su metamorfosis, su transmutación, su fluir, su esencia, su sabor, su color, su temperatura, su naturaleza, o en otras palabras “el nagual del agua”, es decir la transformación de una forma de ser en otra por obra de algún dios o alma en otro dios o alma.

En los murales, el agua está simbolizada artísticamente no sólo como un elemento vital, sino como un ser “vivo” que fluye y habita en todos los seres haciendo posible su existencia en el mundo y la del mundo en sí mismo; o en palabras de Pasztory, es presentada “como una sustancia (mágica) que es la base y el componente más importante de todas las cosas naturales”.<sup>141</sup>

El agua es un símbolo fundamental en la composición del mural y está simbolizada en tres formas ontológicas esenciales que conforman, de manera general, el ciclo del agua, o, lo que la ciencia llama el ciclo hidrológico y que lo explica casi de la misma manera que el mito. En síntesis: en el tablero tenemos simbolizada el agua de mar y su conexión con el

---

<sup>139</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2003 (1942), p. 15.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>141</sup> “*Water is presented as the one (magic) substance that is at the basis and the most important component of all natural things*” (la traducción es mía), Pasztory, *The Murals...*, p. 143.

agua subterránea que emerge de las cuevas o de los cerros; en la cenefa, la condensación del agua, la formación de las nubes y la precipitación pluvial; y en el talud, el agua de lluvia que una vez que cae se vuelve agua que fluye, agua dulce de río que forma lagos, hace crecer las plantas en los campos de cultivo y alegra la vida del humano en su cotidianidad.

Mediante una hermenéutica simbólica, nos aproximamos a una comprensión profunda de uno de los simbolismos que se había considerado como muy visible y obvio en el mural, el agua, en la que fue posible articular los tres niveles del mural en una imagen narrativa. La deconstrucción de las imágenes pintadas hizo manifiesta la evocación de una imagen primordial del ciclo del agua, en tres formas ontológicas o estados del ser: la transformación del agua salada en dulce mediante el cerro-cueva, de su estado líquido en gaseoso por obra del sol (-fuego) haciéndose nubes, y nuevamente en líquido por obra del choque de vientos fríos y calientes para caer como lluvia y fluir por la tierra y nuevamente regresar al inframundo.

En el mural existe una constante presencia de la idea de la dualidad, de la conjunción de los opuestos que son complementarios, es decir, de la unión y la dinámica de las fuerzas frías y calientes que permiten toda vida en la tierra, y que en mi opinión se contienen cuatro, símbolos del agua fundamentales que aparecen en los tres niveles: agua azul y agua rosa, agua con ojos, gotas de agua y el lirio acuático (Cuadro 1). Así también la idea de la dualidad está evocada con la presencia de Tláloc y con la de una divinidad que hemos identificado, junto con muchos otros, como femenina, la dualidad presente en la dinámica del agua en el cosmos.

El agua rosa y azul tiene generalmente un movimiento serpentino y sus colores, podemos suponer con base en la idea de la tradición cultural, simbolizan el aspecto caliente y frío que caracteriza la dinámica de la vida. Así es el agua que sale de la cueva, fría y

Símbolos del Agua	Agua de Mar Tablero	Agua de lluvia Cenefa	Agua de río Talud	Asociación con otro elemento
Cerro	X		X	Tierra
Cueva	X		X	Tierra
Caracoles	X (4)		X (1)	Aire
Conchas	X	X		
Semillas	X			Tierra
Estrellas	X	X		
Algas	X		X	
Árboles	X		X	Tierra, aire
Flor de cuatro pétalos	X		X	Tierra
Vasijas Tláloc		X		
Quincunce		X		Fuego-Agua, CM
<i>Chalxiuhuitl</i>	X	X		Fuego-Agua
Rombos y barras paralelas	X		X	Huehueteotl
<b>Agua rosa (roja) y Agua azul</b>	X	X	X	Fuego: calor, lava, sangre
Agua verde	X		X	Xihuitl, fuego- agua Frescura, crudo
Agua amarilla	X			
<b>Agua con ojos</b> (roja y azul)	X	X	X	
Agua con semillas	X			
<b>Gotas de agua</b>	X	X	X	
<b>Lirio acuático</b>	X	X	X	Solar-fuego
Seres humanos	X		X	
Maíz	X		X	
Vírgulas	X		X	Aire
Volutas	X	X		
Mariposa	X		X	
Sapo			X	
Peces			X	
Manos	X	X		Tierra
Campos de cultivo			X	Tierra

Cuadro 1. Los símbolos del agua en relación a los tres niveles del mural

caliente, así es el agua que brota junto con las flores en el árbol, así es el agua del río que atraviesa los campos de cultivo, así es el agua de las bandas serpentina sobre las que viaja

Tláloc, que al mismo tiempo son nubes, es aire. Esta agua azul y rosa la encontramos también con ojos que se han interpretado como de agua dulce. El lirio es una planta acuática de carácter solar, es fría y caliente, igual que el árbol con sus ramas trenzadas helicoidalmente.

En estas imágenes de dualidad, el teotihuacano se “pintó” a sí mismo como un importante “operador del ciclo”<sup>142</sup> del agua, que con rituales en una cueva dentro de un cerro mantenía la armonía dinámica del cosmos, asumiendo la “terrible responsabilidad” de recrearlo, tal como los dioses lo hicieron *in illo tempore* en aquella gesta arquetípica, para que la vida del humano sea posible sobre la tierra, haciendo que el dios de la lluvia fertilice los campos de cultivo para que las semillas crezcan y se pueda cosechar.

Esto era algo muy importante de aprender en una sociedad agrícola y es posible que fuera enseñado en este Pórtico 2, un pequeño lugar que era iluminado sólo por la abertura que se encuentra encima del patio. Se piensa que el relato se iba contando por un especialista ritual conforme se recorría el muro, las pinturas se iban desplegando como si fueran un gran códice.<sup>143</sup> En palabras de Laurette Séjourné, el relato se contaba durante el movimiento giratorio a través de los cuartos, los patios y los pórticos, pues “una imagen nos recibe en el umbral de cada cámara y nos conduce a la siguiente, de manera que la superficie que cierra el edificio contiene el punto final del relato”.<sup>144</sup>

En las sociedades de tradición oral era muy importante la narración mítica, pues a través de ella se comunicaba conocimiento y se otorgaba sentido a la existencia de la comunidad, implicaba la memorización de los principales sucesos arquetípicos que dieron

---

<sup>142</sup> Méndez, “Percepciones...”, p. 19.

<sup>143</sup> Séjourné, *El universo...*, p. 160.

<sup>144</sup> Séjourné, *Teotihuacán...*, p. 54.

origen a la cultura.<sup>145</sup> La narración seguramente iba acompañada de actos rituales, quema de inciensos, tocados de plumas preciosas, tejidos multicolores, música y sonidos de caracol. Mediante cantos se conjuraban las fuerzas de la naturaleza.

Los pintores teotihuacanos habían transformado una forma natural en una forma simbólica<sup>146</sup> para revelar un “saber secreto”,<sup>147</sup> para expresar una experiencia religiosa en el iniciado, en el observador y en el oyente, una vivencia del mito y una emoción que no sólo es estética sino primordialmente espiritual.

---

<sup>145</sup> Julio Amador Bech, “Comunicación y cultura. Conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación” (inédito)

<sup>146</sup> Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, México: FCE, 2006 (1987), p. 25.

<sup>147</sup> Blanca Solares, *Madre Terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*, España-México: Paidós-UNAM, 2007, p. 247.

## LISTA DE IMÁGENES

- Figura 1.** Plano de Tepantitla. Tomado de B. de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, T. I, México: UNAM, 2001, p. 139.
- Figura 2.** Mapa de Teotihuacán. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, T. I, México: UNAM, 2001.
- Figura 3.** Pintura del muro sureste del pórtico 2 de Tepantitla. Foto Jennie Quintero, 2013 (Todas las fotos son mías).
- Figura 4.** Tláloc de perfil de la cenefa con gotas de lluvia y lirio acuático. Detalle.
- Figura 5.** Agua con semillas dentro de la cueva-cerro.
- Figura 6.** Agua marina con conchas, estrellas de mar y algas. De ella crecen maíz amarillo y frijol.
- Figura 7.** La planta que transforma el agua de mar en agua de lluvia de la entrada al Cuarto 2.
- Figura 8.** El agua terrestre con ojos que fluye en medio de los campos de cultivo.
- Figura 9.** *Altepetl* o cerro de agua.
- Figura 10.** Estrellas de mar, conchas y caracoles.
- Figura 11.** La rama caliente y la rama fría del árbol central.
- Figura 12.** Diosa de múltiples atributos.
- Figura 13.** Rostro de la Diosa.
- Figura 14.** Mujer del lado derecho con agua amarilla con semillas
- Figura 15.** Mujer del lado izquierdo con agua roja con cuentas verdes
- Figura 16.** Dibujo de Manuel Gamio del Templo de la Agricultura. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, T.I., México: UNAM, 2001, p. 106.
- Figura 17.** Tláloc porta vasijas con su imagen.
- Figura 18.** Tláloc de perfil con tres conchas en la cenefa lateral.
- Figura 19.** Maíz azul con *oceloxochitl*
- Figura 20.** Calabaza, nopal y flor de cuatro pétalos
- Figura 21.** Maguey
- Figura 22.** ¿Árbol de *zapotl* o *ololiuhqui*?

**Figura 23.** Una cadena de *toloatzin*..

**Figura 24.** Manantial u ojo de agua de donde emerge un sapo de un caracol.

**Figura 25.** Hombre depositando una semilla.

**Figura 26.** Un personaje está sentado cantando mirando el cielo y el otro realizando un ejercicio

**Figura 27.** Escenas de nagualización entre hombre y jaguar que coordinan actividades con pelotas.

**Figura 28.** Danza alrededor de una mariposa.

Figura 29. El juego de pelota.

**Figura 30.** ¿El manteado o el sacrificado?

**Figura 31.** Pequeños hombrecitos florecen del árbol. Mural 1-5 del Cuarto 12 de la Zona 5a. Conjunto del Sol. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México*, T. I, p. 68.

**Figura 32.** Representación de miniaturas. Murales 1-3 del Cuarto 23 de la Zona 5a. Conjunto del Sol. Según Langley. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México*, T. I, p. 78.

**Figura 33.** Plano de Oztoyahualco, Teotihuacán. Tomado de Linda Manzanilla (Coord.), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, T.I, México: UNAM-IIA, 1993, p. 40.

## BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

AMADOR Bech, Julio, "Comunicación y cultura. Conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación" (inédito).

-----, *El significado de la obra de arte*, México: UNAM, 2008.

-----, "La hermenéutica filosófica y la interpretación de la obra de arte", en Julio Amador Bech y Rosa María Lince Campillo, *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica* (en dictaminación).

ANGULO, Jorge, "Teotihuacán, aspectos de la cultura a través de la expresión pictórica", en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM-IIE, 2001, p. 65-186.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2003 (1942).

BRODA, Johanna, "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica", en Johanna Broda y Stanislaw Iwaniszewski (Coord.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía*, México: UNAM, 1991, p. 461-500.

CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Barcelona: Alianza, 1991.

CASO, Alfonso, "El paraíso terrenal en Teotihuacán", *Cuadernos americanos*, Vol. VI, No. 6, 1942, p. 127-136.

CHÁVEZ, Mónica, *El agua en el México antiguo*, México: Salvat, 1994.

COOMARASWAMY, Ananda K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1983 (1938).

DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España*, México: CONACULTA, 2002.

DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

-----, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCE, 2004.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998 (1957).

-----, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 2005 (1964).

EROZA, Enrique et al, *El agua en la cosmovisión y terapéutica de los pueblos indígenas de México*, México: INI, 1999.

ESPINOSA, Gabriel, *El embrujo del lago. El sistema lacustre de la cuenca de México en la cosmovisión mexicana*, México: UNAM-IIH-IIA, 1996.

ESTRADA Rodríguez, Pamela, *Estrellas de mar (Echinodermata: Asteroidea) del Golfo de California*, México: el autor, 2011. (Tesis de Biología)

FLORESCANO, Enrique, *Memoria mexicana*, México: Taurus, 2005 (1997).

FUENTE, Beatriz de la (Coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo I, México: UNAM-IIIE, 2001.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, T.I, Salamanca: Editorial Sígueme, 1996.

GEERTZ, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona: Paidós, 1994.

GOOD Eshelman, Catherine, “El ritual y la reproducción de la cultura: ceremonias agrícolas, los muertos y la expresión estética entre los nahuas de Guerrero”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (Coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México: FCE-CONACULTA, 2001, p.

HEYDEN, Doris, “La matriz de la tierra”, en Johanna Broda y Stanislaw Iwaniszewski (Coord.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía*, México: UNAM, 1991, p. 501-515.

-----, *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México: UNAM-IIA, 1985.

KUBLER, George, “La iconografía del arte de Teotihuacán”, en *XI Mesa Redonda: Teotihuacán*, México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972, p. 69-70.

LEÓN-Portilla, Miguel, *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*, México: UNAM, 1992.

-----, *Rostro y corazón de Anahuac*, México: Asociación Nacional del Libro, 2001.

LOCKHART, James, *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*, México: FCE, 1999 (1992).

LOMBARDO, Sonia, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, T.II, México: UNAM-IIIE, 2001, p. 3-64.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, T. I y II, México: UNAM, 1980.

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

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor*, México: UNAM-INAH, 2009.

MAGALONI, Diana, “EL espacio pictórico teotihuacano”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM-IIIE, 2001, p. 187-225.

MALBRÁN, América, *Análisis iconográfico de los motivos acuáticos localizados en Teotihuacán*, México: el autor, 2009. (Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos)

MANZANILLA, Linda (Coord.), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, Tomo I, México: UNAM-IIA, 1993.

-----, “El culto doméstico en Teotihuacán: el mundo de los ancestros y los dioses”, en *Antropológicas*, No. 19, 2001, p. 5-12.

-----, “Gobierno corporativo en Teotihuacán: una revisión del concepto “palacio” aplicado a la gran urbe prehispánica”, en *Anales de antropología*, Vol. 35, 2001, p. 157-190.

MATOS Moctezuma, Eduardo, *Teotihuacán*, México: FCE-COLMEX, 2009.

MCCLUNG, Emily, *Ecología y cultura en Mesoamérica*, México: UNAM, 1984.

-----, “El paisaje prehispánico en el valle de Teotihuacán”, en *Arqueología mexicana*, Vol. 11, No. 64, 2004, p. 39-41.

MÉNDEZ Granados, Diego, “Percepciones en torno al agua”, en Enrique Eroza *et al*, *El agua en la cosmovisión y terapéutica de los pueblos indígenas de México*, México: INI, 1999.

MOCTEZUMA Barragán, Pablo, *Moctezuma y el Anahuac*, México: Limusa-Noriega, 2004.

PASZTORY, Esther, *Teotihuacan: an experiment in living*, U.S.A.: University of Oklahoma Press, 1997.

-----, *The murals of Tepantitla*, New York & London: Garland Publishing, 1976.

*Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Traducción de Adrián Recinos, México: FCE, 1952.

RUIZ Gallut, María Elena, “Teotihuacán a través de sus imágenes pintadas”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica*, México: UNAM-CONACULTA-Jaca Book, 1999, p. 41-66.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México: Porrúa, 2006.

-----, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, 2 Vols., México: CNCA-Alianza, 1989.

SCHULTES, Richard Evans, Albert Hofmann y Christian Ralsch, *Plantas de los dioses*, México: FCE, 2000 (1979).

SÉJOURNÉ, Laurette, *El universo de Quetzalcoatl*, México: FCE, 2003, 205 p.

-----, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE-SEP, 1957.

-----, Teotihuacán, capital de los toltecas, México: Siglo XXI, 1994.

SOLARES, Blanca, *Madre Terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*, España-México: Paidós-UNAM, 2007.

SUÁREZ Diez, Lourdes, *Conchas y caracoles. Ese universo maravilloso*, México: INAH, 2007.

TAUBE, Karl A., "Ethnology the Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology in Mesoamerica and the American Southwest", en *Anthropology and Aesthetics*, No. 12, 1986, pp. 51-82.

URL: <http://www.jstor.org/stable/20166753> (mayo 11, 2013)

URIARTE, María Teresa, "Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 86, 2005, p. 5-27.

-----, "Tepantitla, el juego de pelota", en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México*. Teotihuacán, Tomo II, México: UNAM-IIE, 2001, p. 227-290.

VALADEZ Azúa, Raúl, "Paleoambientes del Valle de Teotihuacán vistos a través de la fauna" en [http://www.cienciorama.ccadet.unam.mx/articulos\\_extensos/187\\_extenso.pdf](http://www.cienciorama.ccadet.unam.mx/articulos_extensos/187_extenso.pdf), consultado el mayo 11, 2013.

WESTHEIM, Paul, *Arte, religión y sociedad*, México: FCE, 2006 (1987).

-----, *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*, México: FCE, 1957.

WINNING, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, T. I y II, México: UNAM, 1987.

## IMÁGENES

Figura 1. Plano de Tepantitla.  
Tomado de B. de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán, T. I, México*: UNAM, 2001, p. 139.

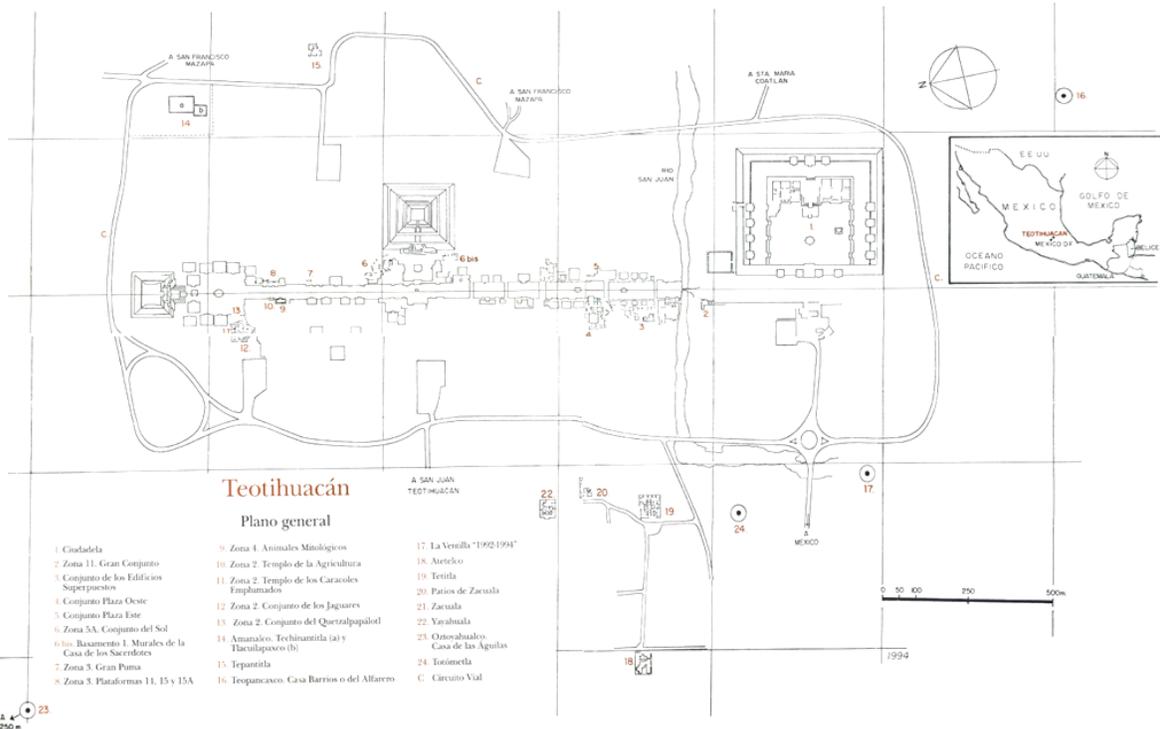
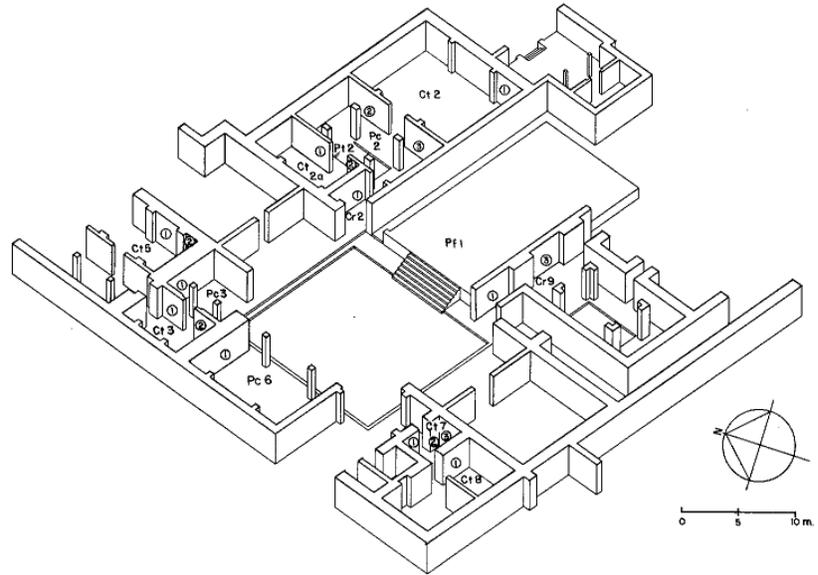


Figura 2. Mapa de Teotihuacán. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán, T. I, México*: UNAM, 2001.



Figura 3. Pintura del muro sureste del pórtico 2 de Tepantitla. Foto Jennie Quintero, 2013.  
(Todas las fotos son mías)



Figura 4. Tláloc de perfil de la cenefa con gotas de lluvia y lirio acuático.



Figura 5. Agua con semillas dentro de la cueva-cerro.



Figura 6. Agua marina con conchas, estrellas de mar y algas. De ella crecen maíz amarillo y frijol.



Figura 7. La planta que transforma el agua de mar en agua de lluvia.



Figura 8. El agua terrestre con ojos que fluye en medio de los campos de cultivo.



Figura 9. *Altepetl* o cerro de agua.



Figura 10. Estrellas de mar, conchas y caracoles.

Figura 11. La rama caliente y la rama fría del árbol central.



Figura 12. Diosa de múltiples atributos.



Figura 13. Rostro de la Diosa.



Figura 14. Mujer del lado izquierdo con agua roja con cuentas verdes.



Figura 15. Mujer del lado derecho con agua amarilla con semillas

Figura 16. Dibujo de Manuel Gamio del Templo de la Agricultura. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán, T.I., México: UNAM, 2001, p. 106.*

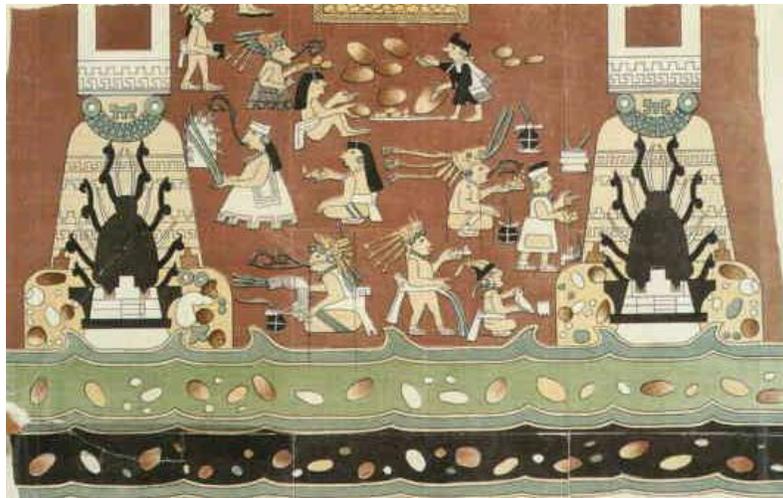




Figura 17. Tláloc porta vasijas con su imagen.



Figura 18. Tláloc de perfil con tres conchas en la cenefa lateral.



Figura 19. Maíz azul con *oceloxochitl*

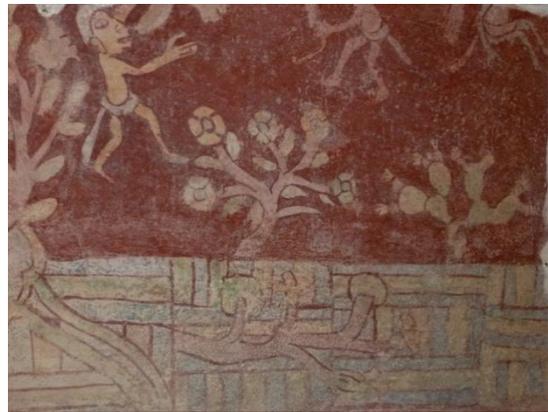


Figura 20. Calabaza, nopal y flor de cuatro pétalos



Figura 21. Maguey



Figura 22. ¿Árbol de zapotl o ololiuhqui?



Figura 23. Una cadena de tolatzin. Detalle.

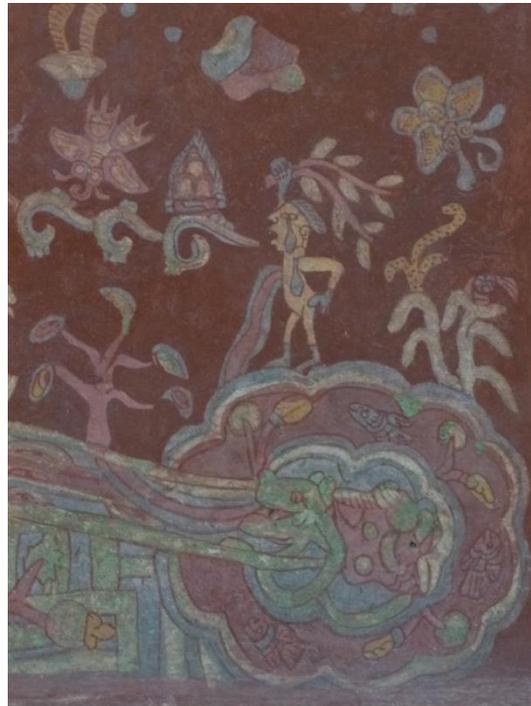


Figura 24. Manantial u ojo de agua de donde emerge un sapo de un caracol.

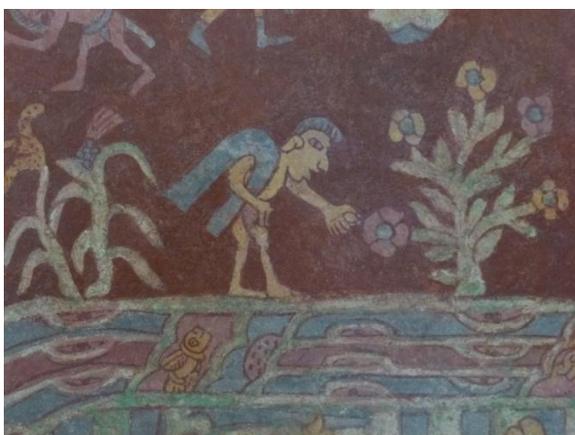


Figura 25. Hombre depositando una semilla.



Figura 26. Un personaje está sentado cantando mirando el cielo y el otro realizando un ejercicio



Figura 27. Escenas de nagualización entre hombre y jaguar que coordinan actividades con pelotas.



Figura 28. Danza alrededor de una mariposa.



Figura 29. El juego de pelota.

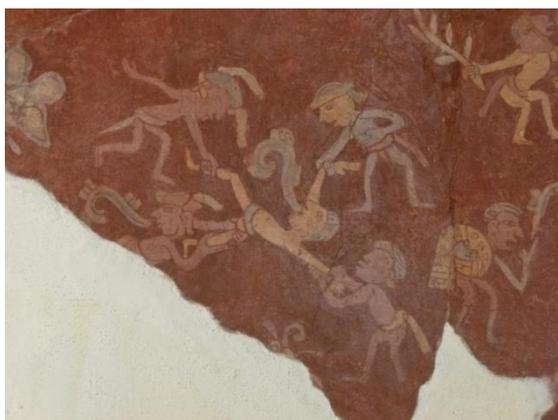


Figura 30. ¿El manteado o el sacrificado?

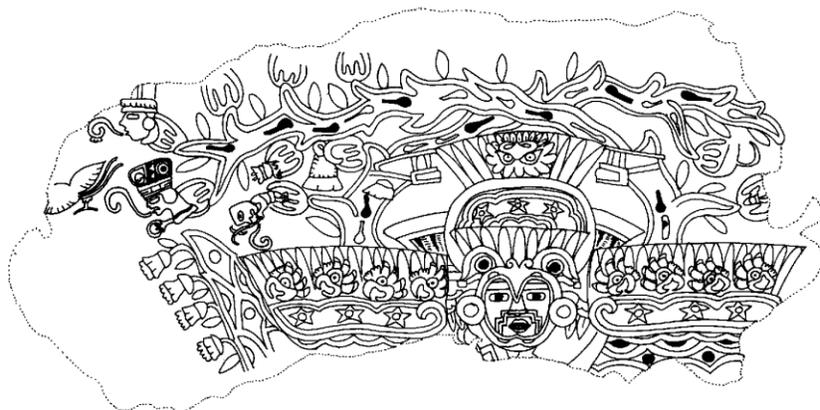


Figura 30. Pequeños hombrecitos florecen del árbol. Mural 1-5 del Cuarto 12 de la Zona 5a. Conjunto del Sol. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México*, T. I, México: UNAM, 2001, p. 68.

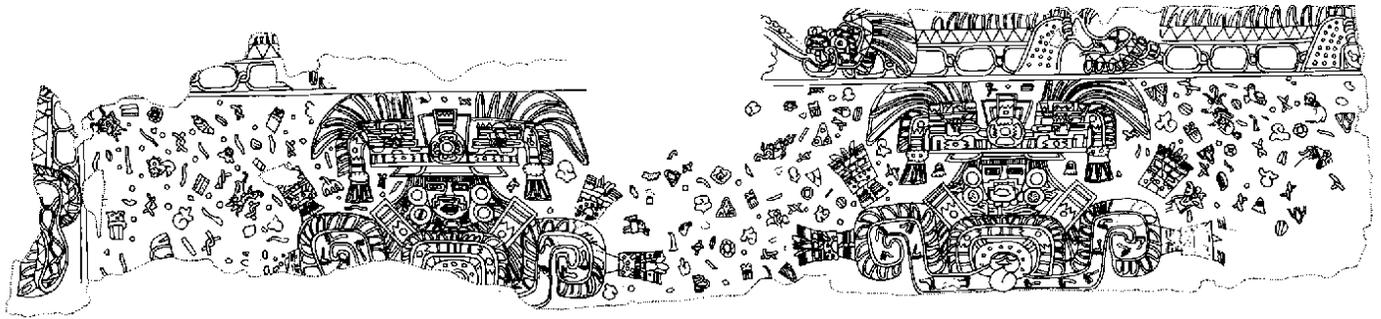


Figura 31. Representación de miniaturas. Murales 1-3 del Cuarto 23 de la Zona 5a. Conjunto del Sol. Según Langley. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México*, T. I, México: UNAM, 2001, p. 78.

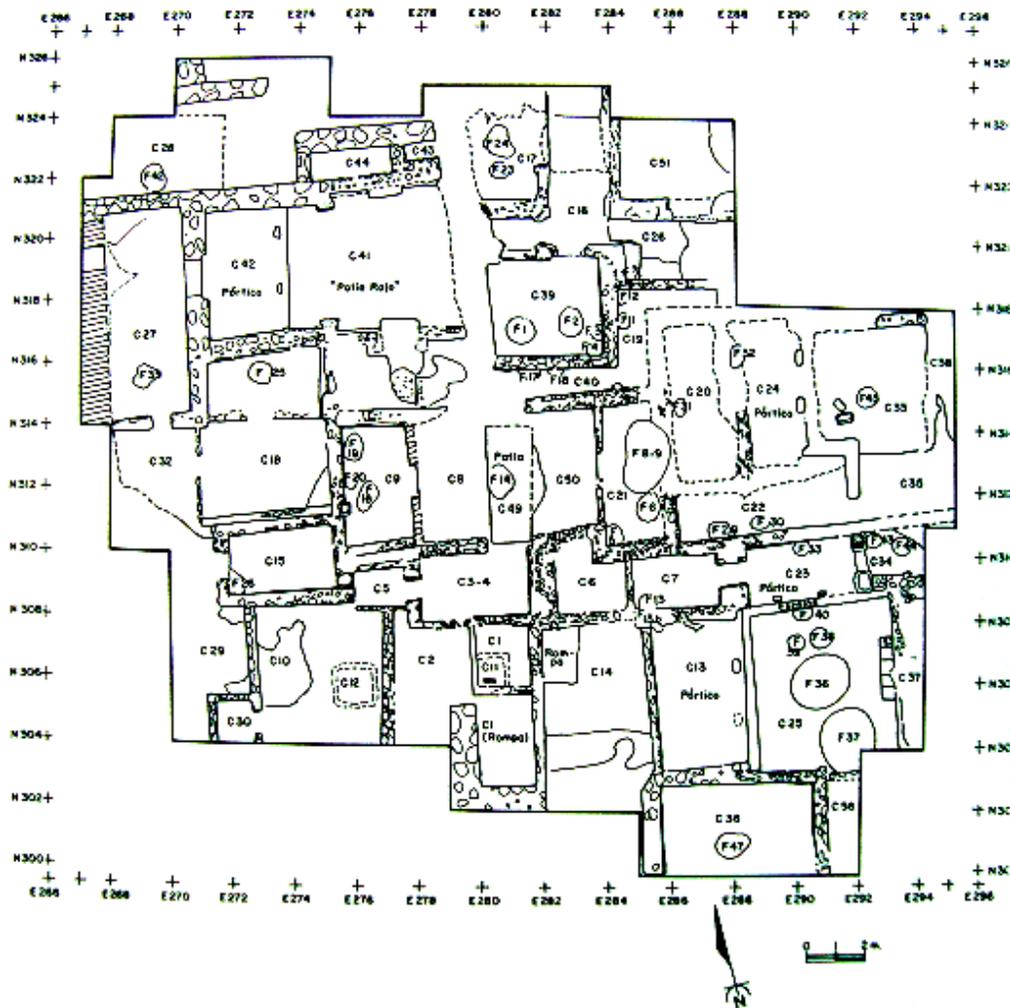


Figura 32. Plano de Oztoyahualco, Teotihuacán. Tomado de Linda Manzanilla (Coord.), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, T.I, México: UNAM-IIA, 1993, p. 40.