



ACTAS

Arte y Arqueología en Teotihuacan: nuevos trabajos



Victòria Solanilla Demestre (ed.)



Grup d'Estudis Precolombins

ACTAS

**Arte y Arqueología en Teotihuacan:
nuevos trabajos**

Victòria Solanilla Demestre (ed.)

Edición:
Victòria Solanilla Demestre
Grup d'Estudis Precolombins
Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona

Diseño y maquetación:
Bustamante Editores
bustamanted@yahoo.es

Impresión:
Book Print Digital
Pedrosa B 29 31.08908 L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona ,España)

ISBN: 978-84-608-0771-1

Depósito legal: B-49.076-2008



ÍNDICE

Introducción	6
Hombre y naturaleza en la pintura mural teotihuacana <i>Manuel Alberto Morales</i>	8
La diosa de Tepantitla: bosquejo para un nuevo retrato <i>Zoltán Paulinyi</i>	22
Investigaciones arqueológicas en el barrio urbano de La Ventilla, Teotihuacan, temporada enero-marzo 2007 <i>Rubén Cabrera, Natàlia Moragas, Victòria Solanilla, Alejandro Sarabia</i>	32
Análisis cerámico del conjunto de Los Glifos, del barrio de La Ventilla (2004) de Teotihuacan <i>Montserrat Bosch, Erika Carrillo, Annabel Villalonga</i>	48
Teotihuacan y el Golfo: Reflexiones en torno a la evidencia <i>Annick Daneels</i>	58
La orientación teotihuacana: el problema del plano terrestre <i>Gabriel Espinosa</i>	76
Discutiendo el colapso de Teotihuacan <i>Natàlia Moragas</i>	114
El derecho a la duda en las fórmulas de relación entre los mesoamericanos durante el Clásico Temprano <i>María Josefa Iglesias</i>	134
Aproximaciones a la organización de la economía política en Teotihuacan <i>Rosend Rovira</i>	156
Imágenes de un pasado esplendoroso. Teotihuacan en el Yucatán Maya Clásico <i>Andrés Ciudad</i>	176
Arqueología y dibujo: Teotihuacan en la Academia de San Fernando <i>Miguel Angel Sorroche</i>	194
Listado de ponentes	216

HOMBRE Y NATURALEZA EN LA PINTURA MURAL TEOTIHUACANA

Manuel Alberto Morales

Resumen

El presente trabajo es una aproximación al lenguaje visual teotihuacano, buscando las formas a través de las cuales se manifiesta la relación hombre-naturaleza. Utilizando un lenguaje abstracto, de acentuado carácter religioso, los teotihuacanos hacen patente que la naturaleza no es considerada independiente del hombre; se concibe que las plantas, animales y elementos topográficos e hidrológicos actúan personificando fuerzas sagradas que explican la existencia misma del hombre. La naturaleza y el hombre se presentan interdependientes y, a la vez, como expresiones de un poder sobrenatural.

Palabras clave: *pintura mural, Teotihuacan, hombre, naturaleza, cosmovisión.*

Abstract

The present work is an approach to the teotihuacan visual language, searching the forms through which are pronounced the relation man-nature. The teotihuacans remark the man and nature are interdependent to each other by using a religious abstract language; it is conceived that the topography, hidrology, flora and fauna personify sacred forces that explain the human existence. So both nature and man are presented interdependent and simultaneously, like the expressions of a supernatural power.

Key words: *Mural painting, Teotihuacan, Man, Nature, Cosmovation.*

Cosmovisión prehispánica: hombre y naturaleza

La necesidad humana de comprender la existencia ha producido formas de representación del universo. Cada cultura ha construido una concepción del cosmos que se constituye en una estructura dentro de la cual sus miembros pueden explicarse a sí mismos y actuar en el mundo. Dicho de otra manera, los diversos grupos humanos a través de un largo proceso en el que influyen sus relaciones con el medio ambiente, su historia, su interacción con otros grupos humanos, las formas en que se han organizado para satisfacer sus necesidades, en fin, a través de toda su

experiencia vivida, generan un dinámico modelo explicativo de la realidad al que comúnmente se ha llamado cosmovisión (López Austin, 1993; Espinosa, 1996).

Desde la perspectiva de la geografía histórica, Bustos (1988: 158), ha hecho notar que el medio físico no es simplemente el escenario artificial de los procesos históricos sino que es algo vivo que se transforma en la medida en que lo exigen las necesidades humanas. Pero a la luz de la idea de una cosmovisión el fenómeno es mucho más complejo que el de una simple relación de interacción entre hombre y naturaleza. Es obvio que la realidad natural influye en la estructuración de una cosmovisión, pero que también la cosmovisión termina gestando un hábitat imaginado. “El hábitat –señala Enrique Leff (2004: 280)– es soporte físico y trama ecológica; pero también es referente de simbolizaciones y significaciones que configuran identidades culturales y estilos étnicos diversos.” El espacio que se habita es construido culturalmente, para el hombre no existe un medio ambiente “natural”, para él siempre será un medio ambiente “humanizado” (Morales, s/f).

Partiendo de esta idea, es obvio que las descripciones de la naturaleza americana que debemos a los frailes o encomenderos del siglo XVI responden a los ajustes que deben hacer para incorporar las características biogeográficas de América a su propia cosmovisión. Bartolomé de las Casas (1967: I, 106), por ejemplo, destaca la limpieza y el regocijo espiritual que produce en los caminantes. Al fraile le agrada el aroma y explica entonces la alegría y gracia que aquel le produce; en la naturaleza americana reencuentra el Edén. Por su parte los encomenderos (Acuña, 1982) se detienen en el tamaño y forma de las plantas, las características de los animales y de las diversas posibilidades de aprovechamiento de los recursos naturales; para ellos América es fuente de riquezas.

De cualquier forma la cultura occidental moderna expresa términos como “naturaleza” o “medio ambiente” en el sentido de “escenario” dentro del cual ocurren las acciones humanas. Es decir, dentro de la cultura occidental el término naturaleza significa, entre otras cosas, la realidad física que existe independiente del hombre. Esta concepción, por cierto, implica también la idea del hombre como individuo, es decir como un ente aislado inserto en una realidad que le es ajena. Es evidente que estas ideas son propias del pensamiento capitalista contemporáneo cuyas raíces se pueden encontrar en el Renacimiento, pero que se ha alimentado intensamente con el desarrollo industrial del siglo XIX¹. No es necesario abundar en las consecuencias catastróficas de esta forma de abordar la naturaleza, sólo es necesario

¹Leff, (*op. cit.*: 280-282), explica el rompimiento cultura-naturaleza que ha generado la forma de apropiación de los recursos naturales en la economía contemporánea.

destacar que es indispensable repensar las relaciones entre el hombre y la naturaleza en otros contextos culturales.

Es aquí donde comienza el asunto del presente trabajo. Parto de considerar que en la pintura mural teotihuacana se representa, estructura o simboliza la concepción cultural de la naturaleza y del hombre, así como la relación que existe entre ambos. El paisaje no sólo remite a la geografía física sino que implica la percepción cultural de esa realidad. Mi interés estriba en intentar comprender de qué manera los teotihuacanos perciben su propia identidad como seres humanos en relación con el medio ambiente natural. En este artículo adelanto las primeras reflexiones que he hecho sobre el tema, asuntos que seguramente tendrán que ser profundizados más adelante en el curso de la investigación que realizo actualmente.

Medio ambiente en la pintura teotihuacana

La abundancia y variedad de elementos representados permiten reconocer que los teotihuacanos conocieron bien su medio ambiente y tomaron de él lo necesario para la construcción de su cultura.

González Quintero (Angulo, 2001: 73-95) identifica las figuras de la pintura mural teotihuacana con algunos aspectos del medio ambiente natural: recursos hídricos, montañas, flora y fauna. De acuerdo con sus planteamientos es posible reconocer las representaciones de nubes o montañas cargadas de agua, corrientes acuáticas, lagos; árboles de diversas especies, nopales, biznagas, plantas de maíz, frijol, cacao, maguey; algas, caracoles, conchas, peces, mariposas, libélulas, luciérnagas, avispas, abejas, hormigas, arañas, iguanas, cocodrilos, serpientes, ranas, coyotes, lobos, tlacuaches, mapaches, perros, jaguares...

De la misma manera Angulo (*op. cit.*: 95-135) ha identificado las figuras humanas, sus características físicas y rasgos culturales como vestimenta, aditamentos, tocados, pintura facial, etc. No hay duda de que el mundo teotihuacano ha sido representado.

Para el tema de este ensayo es vital analizar estas representaciones en su contexto temporal y espacial, y dentro de la configuración general de la escena representada, para percibir la actitud de los teotihuacanos frente a la flora, la fauna y la topografía.

Abstracción de la naturaleza

Siguiendo la temporalidad marcada por el estudio estilístico de Lombardo (2001: 18-63) y el de la técnica pictórica de Magaloni (2001: 216-222) las manifestaciones

más tempranas que se conservan de la pintura teotihuacana corresponden a las fases arqueológicas Tzacualli y Miccaotli (1-200 d. C.). Las formas pictóricas están integradas a los elementos arquitectónicos de los basamentos: taludes, tableros, molduras o alfardas. Cada una de las figuras se constituye como un elemento autónomo, sus dimensiones se ajustan al tamaño de los espacios ocupados considerando que se repiten muchas veces en forma sucesiva. Los colores predominantes son el rojo anaranjado y el verde olivo y en menor medida el negro y el ocre. Las superficies son esencialmente geométricas, de hecho las superficies curvas se someten a un patrón regular.

En estas obras sobresalen las figuras no naturalistas. “Éstas se realizan a partir de rítmicas cadencias lineales y cromáticas que se suceden en coordenadas geométricas más o menos repetitivas” (Magaloni, *op. cit.*: 217). El ritmo rápido de la sucesión de los elementos y el vibrante colorido dan la impresión de una pintura decorativa. Sin embargo al revisar el repertorio de figuras de esta primera fase estilística se reconoce su función simbólica. Son signos que están conceptualizando fenómenos de la naturaleza. Los círculos concéntricos o anillos han sido interpretados como chalchihuites, es decir discos de piedra verde; las grecas, con formas serpentinas; las bandas ondulantes, con corrientes de agua; las volutas entrelazadas, con formas orgánicas vegetales en crecimiento; el rectángulo, que asemeja una U achatada de la que cuelgan tres apéndices, se consideran la representación convencional del labio superior con colmillos y lengua del jaguar. Debe añadirse el elemento repetido del edificio 1 B’ de la Ciudadela que Cabrera ha interpretado como la integración del signo de movimiento con el de los cuatro puntos cardinales más el centro.

El medio se ha racionalizado de tal suerte que se le hace responder a un patrón cuadrangular dentro del que es posible percibir la existencia de niveles. Asimismo es notable que junto a la serpiente, el jaguar –animal que no era propio del medio ambiente natural inmediato– tenga un papel destacado. Ello hace patente que los teotihuacanos están heredando una cosmovisión en la que quizás jugó un papel importante la cultura olmeca.

En definitiva podemos ver que para comienzos de la era cristiana en Teotihuacan ya se contaba con un rico repertorio de formas abstractas de contenido religioso y que, en relación a nuestro tema, indican que la naturaleza está siendo sometida a un proceso de racionalización que la constriñe a manifestación de fuerzas sobrenaturales (Figura. 1).

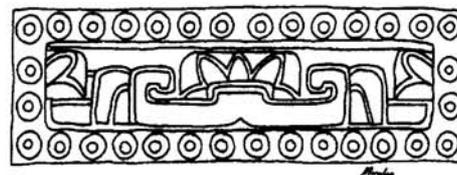


Fig. 1: volutas entrelazadas. Tablero norte, Conjunto de los Edificios Superpuestos. Dibujo: A. Morales.

Animales sobrenaturales

Hacia el 200 d. C. —comienzos de la fase arqueológica Tlamimilolpa (200-450 d. C.)— utilizando los mismos pigmentos, manteniendo los mismos formatos rectangulares, el uso de la línea como borde continuo que delimita las superficies, la textura lisa y la bidimensionalidad, se introduce un elemento novedoso que ha permitido a Lombardo (*op. cit.*: 22-28) hablar de una segunda fase estilística: las representaciones zoomorfas. A este período corresponden el felino con serpientes del Conjunto Plaza Oeste, las guacamayas del templo de los Caracoles Emplumados, la cenefa de plumas con palomas y estrellas de mar y el conocido mural de los Animales Mitológicos, ambos en el cuarto 1 de la Plataforma 1. Ingresan al repertorio pictórico teotihuacano elementos más naturalistas: estrellas de mar, plumas, gotas de agua, aves, reptiles, felinos. Algunas formas animales se mezclan generando híbridos, como los de ave y felino o ave y reptil.

De cualquier forma sean naturalistas o híbridos, los zoomorfos de esta segunda fase estilística representan alegorías de los elementos de la naturaleza: aves, peces, serpientes y felinos llevan gotas o chorros de agua manifestando que se alude a los elementos naturales que permiten la subsistencia (Figura 2).

Antropomorfización de la naturaleza

Durante el período arqueológico Tlamimilolpa (200-450 d. C.) aparece la tercera fase estilística de Lombardo (*op. cit.*: 28-34), correspondiente a la segunda fase técnica de Magaloni (*op. cit.*: 217-219). Conservando rasgos básicos que se mantendrán durante

toda la pintura teotihuacana, como los formatos rectangulares, los marcos de bandas de color o cenefas de figuras en sucesión rítmica, las formas recurrentes de anillos, grecas, conchas y triángulos, se introducen nuevos elementos, destacando que se sustituye la línea negra del borde por una línea roja y la aparición del uso del fondo rojo oscuro conocido como “rojo teotihuacano” o “rojo Tetitla”. A diferencia de las etapas previas, el ritmo de las figuras en sucesión se hace más lento puesto que se distribuyen dejando espacios amplios entre unas y otras; también se introduce la alternancia de figuras distintas. Asimismo comienzan a aparecer las escenas junto a las secuencias de figuras. Es importante considerar que a los zoomorfos se añaden elementos fitomorfos, arquitectónicos y antropomorfos.

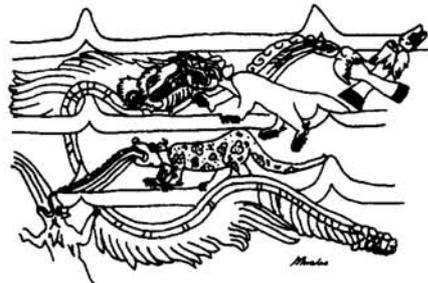


Fig. 2: animales mitológicos, fragmento. Plataforma 1, cuarto 1, mural 1. Dibujo: A. Morales.

Entre estos últimos algunos son naturalistas y otros se forman por elementos simbólicos. Tanto Magaloni como Lombardo coinciden en establecer que se consolidan ciertos elementos como conceptos que califican simbólicamente a la imagen: vírgula del sonido para indicar que la imagen habla, flores para señalar que canta; anteojeras para indicar rasgos propios de la deidad acuática; barras ondulantes para señalar que se trata de un espacio líquido; plumaje para denotar riqueza, etc.

La preponderancia del rojo teotihuacano como fondo produce la peculiaridad de ubicar las figuras en un contexto poco naturalista; así, por ejemplo, no sabríamos que la escena ocurre en el agua si no fuera por la representación de las ondas.

Los antropomorfos formados por elementos simbólicos en realidad son representaciones de deidades. De hecho es en este período en el que se constituye el motivo iconográfico del dios del agua en el altiplano: el labio superior y los colmillos de la llamada "bigotera" de Tlaloc que ya se había establecido desde la primera fase estilística, los ojos formados como anteojeras de chalchihuites y el tocado horizontal. También es posible reconocer el uso de manos humanas u ojos como referente antropomorfo integrado a figuras que representan elementos topográficos como montañas o corrientes de agua.

A ello debe añadirse que algunos zoomorfos aparecen utilizando objetos propios del hombre: zopilotes tocan caracoles, felinos utilizan penachos, el felino del pórtico 13 de Tetitla posa su vientre en una banca (Figura 3). De esta manera es posible observar dos procesos importantes: la constitución de formas divinas con referentes antropomorfos así como la antropomorfización de elementos topográficos y animales.



Fig. 3: felino recostado en banca. Pórtico 13 de Tetitla. Dibujo: A. Morales.

De hecho la figura humana se integra al repertorio de las formas de la pintura teotihuacana en esta fase. La representación es esquemática, con líneas que marcan el contorno y los detalles más elementales: cabeza, rasgos faciales y extremidades. Destacan las representaciones de sacerdotes con enormes vírgulas floridas en el mural 4 del cuarto 7, así como el buzo del pórtico 26, ambos en Tetitla.

Lombardo (*op. cit.*: 34-60) ha señalado que en el período arqueológico Xolalpan (450-650 d. C.) coincide con una cuarta fase estilística la que corresponde a la

tercera fase técnica de Magaloni (*op. cit.*: 219-222). Es importante destacar que la mayoría de las pinturas que se conservan en Teotihuacan pertenecen a esta fase. Lombardo (*op. cit.*: 58) insiste en que se conservan los rasgos, digamos tradicionales, de las fases anteriores con “una modalidad expresiva que tiende hacia un abarrocamiento”. El fondo rojo disminuye su importancia en beneficio de la policromía. En cuanto a las figuras, aparecen ahora los campos de cultivos, los canales de riego, los sacerdotes y guerreros en procesión, los zoomorfos realizando actividades humanas, los torsos de los dioses.

Continúa por tanto el proceso que había señalado desde la fase estilística anterior: aves, coyotes y jaguares se han antropomorfizado completamente o los seres humanos se han zoomorfizado. Sacerdotes o guerreros aparecen con atuendos que los identifican con el cocodrilo, el águila o el coyote. A la vez, los torsos de las divinidades con rasgos humanos muestran que su cuerpo se constituye con elementos acuáticos o terrestres. Asimismo las representaciones de ríos o montañas muestran manos o bocas.

La quinta fase estilística que corresponde al final de Xolalpan y tal vez a Metepec (650-750 d. C.) es conocida por los murales del pórtico 1 y 2 del conjunto plaza oeste y por los círculos rojos del pórtico 14 de la zona 2 del conjunto del Quetzalpapalotl. Son murales rojo sobre blanco de líneas gruesas que representan escudos (*chimallis*) y macanas (*maquiahuitl*) (Lombardo, *op. cit.*: 60-61).

El hombre en la naturaleza

Me parece importante añadir algunas anotaciones con respecto al lenguaje visual teotihuacano. El desarrollo de la técnica permitió lograr una pintura homogénea, en la búsqueda por establecer un colorido cristalino, brillante y compacto con superficies claramente delimitadas y densas dentro de un esquema bidimensional (Magaloni, *op. cit.*: 190).

El color no es naturalista sino convencional. De hecho el verde, el azul y el rojo predominantes suelen saturarse de tal forma que resultan correspondientes al mismo valor tonal. (Miller, 1973: 26). Ya hemos señalado el carácter simbólico del fondo rojo teotihuacano.

Es indudable que la pintura teotihuacana es conceptual, se forma de signos convencionales los cuales se repiten siguiendo una norma de reiteración (Pascual, 2001: 323). Ello genera figuras que recuerdan elementos de la realidad pero que claramente son abstracciones de tal realidad.

Al lenguaje visual teotihuacano le precede una larga historia que se hunde en la tradición preclásica –de hecho los elementos de la primera fase derivan claramente de la tradición olmeca–; sin embargo el presente análisis se constriñe a los murales que se conservan. Tomando en cuenta lo anterior, es importante considerar que tenemos un primer momento en el que los teotihuacanos se expresan con formas abstractas que han sido asociadas con algunos fenómenos naturales y con la organización espacial del universo. De esta forma es posible considerar que se concibe una naturaleza ordenada a partir de un centro y cuatro rumbos, cada uno de ellos poseedor de una cualidad específica. Asimismo se da preponderancia a los elementos acuáticos (chalchihuites y corrientes de agua) y serpentinos con lo que se expresa culturalmente el valor que tiene el agua y la fertilidad en una sociedad agraria.

Sin romper con estos elementos, puesto que el espacio sigue estando constreñido a límites claramente establecidos y los motivos de chalchihuites y las corrientes de agua seguirán presentes, se introdujeron paulatinamente elementos que hacen patente que la naturaleza es capaz de realizar acciones y tiene conciencia. Esto se expresa a través de la zoomorfización de algunos fenómenos naturales y, finalmente, por medio de una antropomorfización en la que los elementos naturales adquieren rasgos humanos e inversamente los humanos adquieren rasgos animales.

Serpientes emplumadas, saurios, felinos y peces se mueven en un espacio jerarquizado en el mural de los Animales Mitológicos. Los teotihuacanos conocen bien las características zoológicas: se detienen en la representación de las aletas de los peces, las escamas características de los reptiles, las garras de los jaguares y los crócalos de las serpientes; sin embargo, se han esquematizado las formas, responden a un patrón convencional. El espacio en que se mueven presenta estrellas de mar y bandas contrastantes de color separadas por gruesas líneas rojas que ondulan simétricamente de tal manera que es posible reconocer el espacio acuático sobre el cual serpentean los cuerpos emplumados, saltan los peces y caminan los cuadrúpedos. Los felinos lanzan chorros de agua hacia los planos inferiores haciendo patente que son los vehículos de la fecundidad terrestre, mientras que los peces hacen lo propio o son presa de los jaguares expresando la fecundidad acuática; en otras palabras, los animales se presentan como símbolos de la riqueza de la naturaleza, lo que en los términos de la religiosidad teotihuacana significa que los animales son cratofanías: expresan el poder sagrado que hace posible la existencia humana. De hecho existe un juego de dualidades en el conjunto mural: las bandas azules en oposición a las ocre, las serpientes emplumadas acuáticas en oposición a los felinos tónicos. No debemos olvidar que, a pesar de su naturalismo, los animales son presentados dentro de un lenguaje visual abstracto lo que permite subrayar su carácter simbólico. En este caso el mural de los Animales Mitológicos permite comprender que los

teotihuacanos conciben la naturaleza como un campo de oposición y complementariedad entre lo húmedo y lo seco, relación de interdependencia entre agua y tierra, muerte y vida, que hace posible la existencia cósmica (Figura 2).

En la siguiente fase de desarrollo de la pintura mural, las montañas adquieren brazos o bocas (las cuevas), las corrientes acuáticas muestran ojos. No hay duda de que los elementos naturales se antropomorfizan. Ello hace pensar que las montañas otorgan y hablan, así como los ríos ven. Es decir, poseen rasgos compartidos con el hombre y esto es probablemente porque se les considera sujetos. Debe precisarse que esta es una concepción compartida por toda Mesoamérica: las plantas, los animales, los accidentes topográficos y los fenómenos atmosféricos son sujetos. La cosificación de los elementos de la naturaleza es propia de la sociedad capitalista. Las sociedades prehispánicas concebían que todo está vivo, habla, tiene corazón y, en este sentido, comparte destino con el hombre (Morales, 2006: 179-181).

Al mismo tiempo, puesto que los animales fueron concebidos como cratofanías, es lógico que los hombres, preocupados por controlar las fuerzas sobrenaturales (que explican los fenómenos naturales) se cubran con signos que los zoomorfizan. Marion (1991: 20) explica que para los lacandones el hombre es la selva: los seres humanos coexisten con la flora y la fauna estableciendo relaciones de intercambio energético expresadas a través de la presencia de entidades espirituales que los unen. El universo —el espacio en el que se desenvuelve la existencia humana— está poblado de fuerzas divinas. El carácter de los seres que componen el universo es extraordinario, dicho de otra forma es sobrenatural. Así el símbolo religioso es intermediario entre el hombre y su mundo, es la unidad mínima del lenguaje que constituye su cosmovisión.

Así se expresa la unidad de la naturaleza y la interdependencia del hombre. Esto es patente especialmente en los murales de Tepantitla. La figura de contorno cerrado y la línea abierta y naturalista que predomina en la sección que se ha llamado el Tlalocan², sirve para figurar seres humanos, animales, montañas y corrientes de agua formando un todo coherente.

²El nombre que ha recibido esta sección se deriva de la interpretación de Alfonso Caso en su *Informe sobre las exploraciones verificadas en Teotihuacan, México, República Mexicana, el año de 1942*, que se conserva en el archivo del INAH. Otros trabajos han abundado en los elementos que permiten reconocer en el mural el paraíso de Tlaloc, utilizando el término náhuatl. Véase López Austin, *op. cit.*, *passim*. Uriarte (2001: 228), en cambio, considera que el tema central es el juego de pelota. En efecto hay un buen número de elementos asociado a este juego ritual pero ello, en mi opinión, no es suficiente evidencia para dejar de considerar que el espacio representado sea el Tlalocan, aunque tal vez sea conveniente considerar que el término alude a una creencia nahua y no teotihuacana.

El elemento más notable de toda la composición en el talud del muro sureste (Figura 4) lo constituye una montaña esquematizada desde la que desciende el agua. Animadas figuras humanas parecen disfrutar de esta montaña pletórica de líquido vital, una de ellas se lanza de cabeza al agua. La corriente acuática se bifurca en el límite inferior de la composición; a la izquierda el mural se ha destruido, a la derecha la corriente desemboca –o comienza– en un círculo doble y polilobulado en cuyo centro se reconoce un gran batracio de cuya boca abierta parece brotar el agua; peces nadan alrededor del anfibio alternando con brotes de plantas. Sobre la ribera, rectángulos dispuestos vertical y horizontalmente entre los que eventualmente se han pintado plantas, indican parcelas de cultivo. Sobre la otra orilla crecen otros árboles y algunos hombres se dirigen a ellos para tomar sus frutos. El resto del mural presenta más figuras humanas en actitudes dinámicas jugando, hablando o cantando. Esquemáticas mariposas de enorme tamaño se distribuyen sobre todo el espacio.



Fig. 4: montaña de agua. Talud del muro sureste, Tepantitla. Dibujo: A. Morales.

Los fragmentos murales de los taludes sur y suroeste remiten nuevamente a los rectángulos dispuestos transversalmente para asemejar las parcelas con arroyos corriendo entre ellas y árboles creciendo en sus límites. Las variadísimas acciones que realizan los individuos incluyen actividades cotidianas como atender el comal así como poses ceremoniales.

Sobre el fondo rojo las figuras de Tepantitla se distribuyen rítmicamente. Alternan las figuras humanas, las plantas y los insectos en forma dinámica, pero siguiendo un cohesivo esquema, que asemeja a la distancia el patrón de un tapiz, pero que en el detalle revela una rica variedad.

Las mariposas, que en siglos posteriores serían identificadas por los pueblos del Altiplano como almas, son proporcionalmente la mitad de un hombre. Los árboles, en cambio, son un poco más altos que los individuos representados. Pareciera que el hombre tiene la misma talla que las plantas y que los animales crecen hasta alcanzar el tamaño humano (Figura 5).



Fig. 5: figura humana y mariposa. Talud del muro sureste, Tepantitla. Dibujo: A. Morales.

El medio ambiente teotihuacano es percibido como una serie de entramado en el que lo biológico y lo cultural se entrelazan, el símbolo religioso (montaña de los mantenimientos, cueva manantial de la tierra anfibia, líquido sagrado y vital, juego ritual de la pelota simbolizando la alternancia entre la vida y la muerte, etc.) ha permitido a los teotihuacanos explicarse a sí mismos como parte integral de la naturaleza.

El hombre y su medio comparten la vida, su relación es intersubjetiva y ambos, hombre y naturaleza, son depositarios de las fuerzas sobrenaturales que, de acuerdo a esta concepción del mundo, es la única explicación de la existencia cósmica.

Construyendo un paisaje

Albino Luna (2001: 386), quien desde la biología estableció las plantas representadas en la pintura mural, ha señalado la presencia de plantas acuáticas (ninfas o tules), terrestres, predominantemente xerófitas (cactus, agaves), así como de plantas cultivadas (maíz y calabaza, así como cacao, típico de zonas tropicales). Sin embargo, Luna insiste en que los motivos fitomorfos a pesar de que es posible reconocerlos, a través de ciertos rasgos específicos como alguna forma botánica real, “no tienen estricto apego a las especies biológicas” y añade que muchos elementos fitomorfos en realidad “fueron plasmados en calidad de signos”. Algo semejante se percibe al revisar el estudio de Lourdes Navarizo (2001: 325) acerca de las representaciones de las aves. Es posible detectar en las posturas de estos biólogos que, a pesar de tener un referente preciso en la naturaleza, los elementos naturales que pueblan los muros teotihuacanos existen sólo en el plano simbólico.

De esta manera ocurre también con el agua, la tierra o las montañas. Así por ejemplo ocurre en el mural 8 del pórtico 9 de Zacuala en el que el torso de una deidad antropomorfizada de perfil parece emerger de una forma polilobulada, circundada de volutas y que ha sido interpretada como nubes de agua. La misma imagen la reencontramos en el mural 1 del pórtico 2 de la plataforma 15 de la zona 3, sólo que ahora está complementada por plantas entrelazadas. De esta suerte, el agua y la vegetación se constituyen en el cuerpo de un antropomorfizado dios de la fecundidad acuática y vegetal (Figura 6).

En Techinantitla, por su parte, se observa una boca en cuyos bordes crecen plantas y de la que emerge un líquido con semillas,



Fig. 6: pórtico 9, Zacuala. Dibujo A. Morales.

todo ello envuelto por una cierta cantidad de arcos cuadrangulares superpuestos, el primero de los cuales remata en dos manos. No hay duda de que la montaña representada por esta forma convencional se antropomorfiza y nos hace saber que se trata de un sujeto capaz de otorgar fecundidad.

La representación del cuerpo humano presenta dos vertientes. En una se establece una identificación entre hombres y animales sobrenaturales como cocodrilos, coyotes, águilas o felinos. En la otra se figura al hombre en forma esquemática pero dinámica e incluso flexible. Esta última corresponde esencialmente a la representación del hombre en los murales de Tepantitla. Hemos señalado arriba que en este caso las figuras de mariposas asumen un tamaño que casi alcanza la mitad del que corresponde al cuerpo humano. Por su parte, las plantas que aparecen en esos mismos murales, en lo que se ha considerado representan campos labrantíos, tales como calabazas o plantas de maíz, se representan en un tamaño equivalente al del cuerpo humano; de hecho algunas ramas que son portadas por las figuras humanas alcanzan el mismo tamaño que éstas.

Al comenzar, he señalado que a través de la pintura podría observarse la percepción que el teotihuacano tiene de lo que es el hombre y su medio ambiente natural. Aún hace falta revisar muchos materiales y en este sentido aún no es posible determinar los rasgos distintivos que la naturaleza y el hombre debieron tener dentro de la cultura teotihuacana. Sólo puedo esbozar las consideraciones precedentes y que en conjunto permiten reconocer que existía una compleja concepción cultural de la naturaleza y el hombre. El carácter general de los murales muestra un ritmo visual en el que el agua, las nubes, las montañas, los animales y las plantas forman un todo coherente en el que el hombre se encuentra inserto como una parte integral.

Bibliografía

ACUÑA, René (editor), 1982. *Relaciones geográficas del siglo XVI*. Guatemala, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ANGULO, Jorge, 2001. "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán. Tomo II, estudios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BUSTOS, Gerardo, 1988. *El libro de las descripciones. Sobre la visión geográfica de la península de Yucatán en textos españoles del siglo XVI*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CASAS, Bartolomé de las, 1967. *Apologética historia sumaria, quanto a las cualidades, disposición, descripción, cielo y suelo destas tierras y condiciones naturales, policías, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias occidentales y meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*. Edmundo O'Gorman, editor. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ESPINOSA PINEDA, Gabriel, 1996. "El medio natural como estructurador de la cosmovisión: el caso mexicana" en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, Vol. 2., núm. 6. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

LEFF, Enrique, 2004. *Saberes ambientales. Sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder*, México: Siglo XXI editores-Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente – Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, 2001. "El estilo Teotihuacan en la pintura mural", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán. Tomo II, estudios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1993. *Tamoanchan y Tlalocan*. México, Fondo de Cultura Económica.

LUNA S., Albino, 2001. "La flora representada en la iconografía pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán*.

Tomo II, estudios. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MAGALONI, Diana, 2001. "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán. Tomo II, estudios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MARION SINGER, Marie-Odile, 1991. *Los hombres de la selva*. Un estudio de tecnología cultural en medio selvático. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia

MILLER, Arthur, 1973. *The mural painting of Teotihuacan*, Washington: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

MORALES DAMIÁN, Alberto, 2006. *Árbol sagrado. Origen y estructura del universo en el pensamiento maya*. México: Universidad Autónoma de Chiapas-Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

MORALES DAMIÁN, Alberto, s/f "Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza" en V Mesa Redonda de Palenque. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (En prensa).

NAVARIJO ORNELAS, Lourdes, "La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán. Tomo II, estudios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PASCUAL SOTO, Arturo, 2001. "Teotihuacán: Los sustentos materiales de la comunicación (Fases Tzacualli y Miccaotli)", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán. Tomo II, estudios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

URIARTE, María Teresa, 2001, "Tepantitla, juego de pelota", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. I. Teotihuacán. Tomo II, estudios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



ISBN 978-84-608-0771-1



9 788460 807711



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



Agencia Española
de Cooperación
Internacional
para el Desarrollo