

LA REPRESENTACIÓN DE PÁJAROS EN EL ARTE TEOTIHUACANO

MARTA FONCERRADA DE MOLINA

Los 55 fragmentos de murales teotihuacanos, recientemente devueltos a México por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, exhibidos por el Museo de Antropología en los meses de febrero-marzo de 1986, resultan ser un pequeño muestrario de algunos de los motivos importantes de la iconografía pictórica teotihuacana entre las que se encuentran ejemplos de representaciones humanas, serpientes, un coyote sacrificador antropomorfo, pájaros y árboles con un signo glífico inscrito en el tronco, estos últimos por cierto, desconocidos hasta ahora como parte integrante del repertorio iconográfico teotihuacano.

Voy a referirme en este artículo a los frescos con imágenes de pájaros ahí exhibidos como punto de partida para presentar una breve reseña sobre la presencia de aves en el muralismo teotihuacano, sus características y variantes de diseño.* Asimismo, el análisis se ocupará del motivo integrado a un esquema compositivo polifigurativo o tratado como elemento iconográfico autónomo. En el primer caso, la repetida imagen del ave forma parte de elaboradas y complejas estructuras compositivas dentro de las cuales complementa el mensaje conceptual de dichas composiciones. El pájaro, en tanto motivo individual completo, aparece en sucesiones secuenciales o mediante la representación de cabeza y patas se muestra como personificador de seres humanos o de rangos sociales. Estos cambios en el manejo de la forma natural están imbricados en el desarrollo histórico de la organización político religiosa y del ritual teotihuacanos. El criterio artístico que prevaleció para la representación de aves, en uno y otro caso, rescató, en términos generales las características esencia-

* Los pájaros provienen de un extenso conjunto habitacional localizado entre 400 y 600 mts. al este de la Plaza de la Luna, denominado por Millon Barrio de las Pinturas Saqueadas (Zona N52E), en el cual hubo una concentración grande de pintura mural. Los restos de pintura aún in situ, corresponden en gran parte a los exhibidos por el Museo de Antropología 70 de los cuales, en fragmentos o completos fueron donados en 1976, por un coleccionista norteamericano, al Museo de Bellas Artes de San Francisco, California (Archaeology, 1986) y a los conocidos desde 1960 formando parte de colecciones de museos y privadas de México, E.U. y Europa. En 1983-84 Millon realizó trabajo arqueológico en la zona, la que además de los murales ya citados aún conserva frescos con representación de los llamados sacerdotes del maguey, de una diosa de falda de jade y de 5 variantes de Tláloc (Millon R. y Sakuro S. Kawamura, 1984. Informe del Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos, I.N.A.H.).

les que éstas tienen como especie zoológica; este naturalismo, sin embargo dio cabida a diferentes grados de estilización y de transmutación figurativa, los que conceptualizaron el motivo natural convirtiéndolo en forma simbólica; como tal, su imagen es congruente con los principios definitorios que rigieron el quehacer artístico teotihuacano.

El pájaro es un motivo temprano en la pintura mural teotihuacana. Interesante resulta anotar que en la fase Tlamiminolpa (ca. 300 d.C) aves y plumas aparezcan incluidas en el mural conocido como de los Animales Mitológicos (Zona, Plataforma 1, Mural 1, Miller, 1973, pp. 71-72) dentro de una composición en la que estos seres alados se combinan con jaguares y otros de rostros fantásticos dentro de un espacio dividido por bandas horizontales que se alzan regularmente a manera de triángulos equidistantes (fig. 1). El espacio así queda dividido en registros rectangulares dentro de los cuales se insertan y los rebasan, en un ritmo asimétrico de formas, los dichos animales. Estos, finamente delineados y coloreados, son figuras de pequeñas proporciones claramente diferenciadas entre sí. Miller (1973) ve estas bandas como serpientes de las que, en partes, se desprenden apretados y airosos haces de plumas blancas. Se trataría, por lo tanto, de la temprana representación pictórica de serpientes emplumadas. Permea en la composición un simbolismo acuático por las varias corrientes de agua representadas. La significación total de la representación, sin embargo, es difícil de discernir.

Basta considerar que, en la composición se perciben cinco tipos de felinos con rasgos corporales, posturas y movimientos distintos además de los otros motivos ya señalados. Las imágenes sugieren un duelo cósmico, o el activo engarce de fuerzas naturales zoomorfas. Es posible que conlleve ideas sobre jerarquías sociales y de rituales de sacrificio simbólicamente representadas por los jaguares antropomorfos dadivosos y por el jaguar sacrificado por desollamiento (Kubler, 1972, 23) (fig. 2) y la muerte del ave, entre las fauces del felino (fig. 3). Esta es de color blanco y alas plegadas, considerada por Miller (1973), como pájaro-pescado; se precipita sobre las fauces abiertas de un felino de color ocre que lo prende por la cabeza. En el registro superior izquierdo, dos seres compuestos entrecruzan los cuerpos alados; de la cabeza achatada, tal vez la de un pescado, sale una corriente de agua (fig. 4). El diseño de alas plegadas blancas, semejante a los anteriormente descritos se yuxtapone en otra sección del mural a una cabeza felina o canina también blanca de la que brota una banda acuática (fig. 5). Toda una construcción de plumas cortas conforma, en giros circulares, que delinean oreja, mandíbula y la trompa de un felino de cuya boca de afilados dientes

se desprende verticalmente una corriente de agua, decorada como todas las demás, con rectángulos con círculo negro al centro, los llamados ojos de agua. El pájaro se integra al sentido mítico-acuático del mural con su representación en el registro inferior, en el que aparece de perfil, tras un cuadrúpedo de larga cola. Del pico del ave baja también una corriente de agua.

Los motivos iconográficos de este mural, rescatado fotográficamente por Miller (1973) y desafortunadamente perdido, ya en nuestros días manifiestan el libre e imaginativo juego de la sensibilidad artística teotihuacana entre los datos del mundo real y los recreados imaginativamente. Lo antropomorfo y lo zoomorfo y, en este caso, lo que le es propio a una especie determinada se fusiona y combina arbitrariamente para dotarlo de significaciones que trascienden los puramente emanados de la naturaleza visible. En este sentido, conviene considerar que las plumas y el cuerpo del pájaro aparecen en esta composición como rasgos simbólicos que le imprimen al icono con el cual aparecen relacionados cualidades volátiles y por lo tanto su ubicación o su esfera de acción corresponde a una dimensión o a una región más allá de la del plano terrestre. Por otra parte, el pájaro devorado por el felino, tiene connotaciones sacrificales las que, metafóricamente, significarían la fuerza devoradora de la tierra, figurada por el felino de color ocre y su ascendencia sobre otros niveles de existencia natural.

La escuela de pintura que ejecutó el mural de los Animales Mitológicos a pesar de lo poco que se conoce de su actividad artística muestra ya desde la fase Tlamiminolpa la estructurada consolidación de los principios rectores que habían de conducir al muralismo teotihuacano por un consistente camino de representación. Subyacen en estos principios, la omnipresencia del mundo natural el que, artísticamente y con implicaciones de tipo ideológico, fue motivo de cuidadosa observación, llevado a distintos niveles de estilización, mutación y recreación; refleja la mirada atenta y, a mi juicio, fervorosa del vital muestrario de formas que se dan en la naturaleza.¹ En este sentido, vale la pena mencionar un fragmento de mural que antecede al de los Animales Mitológicos. Se trata de una franja vertical en la esquina del mismo cuarto del mural ya mencionado (Miller 1973, figs. 97, 98, 99); pintada en un muro más antiguo (fig. 6).

¹ Esto es, a mi juicio, un principio rector de la imaginación artística teotihuacana. Por otra parte, es interesante la observación de Pasztory (1978), respecto a una posible influencia maya en el Mural de los Animales Mitológicos por el sentido dinámico de su composición el que, en épocas sucesivas, sería abandonado por el arte oficial teotihuacano, que optó por el esquema figurativo simbólico de carácter estático.

Los restos de este marco muestran un interesante ejercicio plástico en sentido vertical compuesto por dos bandas paralelas que dejan entre sí un espacio ocupado por dos pájaros naturalistas (Miller, *ibid*, los clasifica como palomas) con las alas desplegadas verticalmente y cuyas patas se apoyan en un borde de plumas verdes con las puntas giradas hacia arriba. Una de estas aves es lisa de color blanco, la otra es verde con las plumas de las alas y de la cola finamente delineadas. El color amarillo naranja que le sirve de fondo a estos dos pájaros está decorado por largas gotas de tono amarillo verdoso; la secuencia vertical en grupos de tres de dichos diseños globulares es discontinua; la interrumpen los cuerpos de los pájaros. Pictóricamente, se observan tres planos claramente diferenciados entre sí. Cuatro estrellas marinas, rojo claro con el centro oscuro en el mismo tono, dispuestas verticalmente y a intervalos regulares, forman el diseño aún visible a la izquierda de la banda que enmarca los dos pájaros. En el nivel inferior se suceden registros horizontales angostos y de proporciones regulares formados por bandas onduladas a la manera de las del mural de los Animales Mitológicos y entre los que se inserta el fragmento de un cuerpo de serpiente con las escamas señaladas; en otro, un disco al que parcialmente se superpone parte del cuerpo y la garra que baja el siguiente espacio de un cuadrúpedo, en el nivel inferior izquierdo, se asoma la cabeza realista de una serpiente con larga lengua bífida y parte del cuerpo enroscado hacia arriba.

Este extraordinario fragmento, que sirvió de marco a un tema central desconocido, es significativo desde un punto de vista artístico por representar una etapa temprana naturalista en la historia de la pintura teotihuacana y porque los motivos están organizados en una composición altamente decorativa que muestra sutileza y maestría en el manejo del color y sofisticación en la ubicación de cada uno de los elementos en un espacio restringido y sujeto, además, a un formato vertical. Respecto a la iconografía, es importante consignar la asociación pájaro-serpiente y su combinación con motivos acuáticos los que, en este caso, aún aparecen como motivos autónomos. En períodos subsecuentes esta relación zoomorfa aparecerá como una forma compuesta que fusiona en una sola criatura fantástica, fuera del contexto de la realidad visible, los rasgos propios de uno y otro animal. El complejo iconográfico puede, en su sentido más amplio, significar una de las muchas versiones concebidas por los teotihuacanos para expresar la sacralización de la naturaleza mediante la selección de las características esenciales de los seres escogidos para conformar tal complejo simbólico. En este caso, el apego sigiloso y reptante de la serpiente a la tierra se transforma y enriquece al adquirir cualidades

volátiles, se las dan las plumas y, en ocasiones, la propia cabeza del pájaro la que remata el extendido cuerpo serpentino. Siglos más tarde en la cultura tolteca (IX-VI d.C) el complejo pájaro-serpiente teotihuacano sufrirá una fundamental transformación al incluir un rostro humano que emerge de las fauces abiertas de una serpiente emplumada. En este caso el conjunto es un diseño compacto que muestra cada elemento constitutivo en vista frontal. En Tula y en la fase Maya tolteca de Chichén Itzá esta conjunción de motivos iconográficos tiene un carácter emblemático relacionado con la guerra. Es un símbolo que identifica tanto étnicamente como dentro de la jerarquía social de la ciudad a un grupo humano además de que lo asocia en un nivel mítico sobrenatural a dos animales sacralizados.

En el sentido naturalista anteriormente descrito, el pájaro aparece en composiciones más elaboradas que combinan formas imaginativas con otras del mundo real (Miller, 1973, fig. 116). En este último caso están los varios y diminutos pájaros amarillos en distintas posturas de vuelo² los que, entre flores, mariposas y gotas de agua, giran en torno a un motivo central constituido por un jaguar reticulado (fig. 7); del lomo de perfil de dicho icono se desplanta un arbusto con remate al centro y a cada lado de grandes flores campaniformes de las que caen, en número de tres, bandas acuáticas decoradas con ojos de agua las que forman un marco de sinuosas líneas alrededor del monstruo felino cuyo rostro frontal delineado en azul muestra, bajo los dientes, la doble vírgula de la lengua bífida serpentina.³ La apretada sucesión de conchas y caracoles que forman el marco general de este mural y la banda decorada con estrellas de mar sobre la que descansa la bestia, además de gotas de agua dispersos en el espacio pictórico teñido de rojo vienen a ser otra metáfora de la naturaleza florida y sagrada presidida por una imagen felina que resume el poder fructificador visible y subterráneo de la tierra y del agua; una diminuta figura humana en actitud contemplativa colocada en el extremo

² En la mitología azteca, según lo consigna Sahagún, hay referencia a la transformación del alma de los guerreros en pájaros de plumaje amarillo (gucholli), (Heydn, 1985, p. 86). Sahagún habla de que “después de cuatro años pasados las ánimas de estos difuntos se tornaban en diversos géneros de aves de pluma rica, y color, y andaban chapando todas las flores así en el cielo (en el que hay arboleda y bosques de diversos árboles), como en este mundo, como los Zingones lo hacen” (Sahagún, 1952, Apéndice del III Libro, Capítulo I, pág. 298).

³ Esta doble vírgula la interpreta Heydn (1985, p. 73) como imagen de la “boca abierta de la tierra, la cueva”, asociación que le diría al Tepeyolotl mexicana, el jaguar que procede del corazón del te, indiscutible profundidad histórica. En el caso teotihuacano otra parte, el triple diseño de banda acuática que enmarca y que sobre el felino, asemeja una entrada cavernosa.

inferior izquierdo del mural, con el rostro levantado hacia arriba, los brazos abiertos y las rodillas flexionadas sugiere la visión asombrada del hombre empequeñecido, ante la vitalidad exuberante del mundo natural. Las múltiples imágenes de pájaros, si se acepta un continuum ideológico entre Teotihuacan y la cultura Mexica, podrían considerarse como antecedentes visuales de la concepción que esta última tuvo sobre la trascendencia sobrenatural del guerrero muerto en acción.

En el contexto pictórico anteriormente descrito, el que, a mi juicio, es esencialmente la expresión visual de un canto laudatorio a la naturaleza, los pájaros son variaciones sobre este mismo tema. Este, de acuerdo con lo propuesto por Kubler (1967), respecto al sentido litúrgico que priva en la iconografía teotihuacana está basado en ancestrales cultos animistas dentro de los cuales, en este caso como en otros, no interviene la representación individualizada del hombre en cuanto a personaje señalado de una clase social dominante o como miembro singularizado de una estructura de poder con atribuciones dinásticas o de linaje. Se trata de un arte impersonal que tras el velo misterioso de las formas simbólicas ocultó el indudable quehacer individual en el liderazgo político religioso de la ciudad durante más de seis siglos de floreciente actividad.

Además de lo anteriormente descrito existen en la pintura de Teotihuacan temprana otras representaciones en la que el pájaro aparece como un motivo iconográfico aislado. En unos casos, como el que a continuación expongo, su presencia en el plano pictórico se repite con los mismos rasgos de manera secuencial. Tales características tiene la representación de pericos (fig. 8), representados en la subestructura del Quetzalpapalotl en el extremo noroeste de la Calzada de los Muertos (Miller, 1973, figs. 52 a 57). En el paño remetido del tablero de una plataforma se suceden aves de pico curvo y plumas cortas verdes las que, se desplazan horizontalmente a partir de la cabeza del animal a manera de un bloque dividido horizontalmente en dos partes y finamente estriado. Se observa regularidad geométrica en el trazo del pájaro, el que se adapta al formato impuesto por el perfil del tablero. En el centro del plumaje, como un broche, se extiende una doble línea ondulada de tono rojizo cuyos extremos se voltean a formar un gancho, diseño que aligera el conjunto: resulta, además, una convención artística, que se repetirá a otras representaciones de pájaros para significar el movimiento de las alas desplegadas en el vuelo. Varias formas adjetivales completan el diseño. Del pico corre horizontalmente una banda que se curva hacia abajo y sin llegar a la base se abre en dos medios ganchos invertidos rellenos de color amarillo a formar una flor de tres alargados pétalos; medios círculos la sub-

dividen en tramos lo que sugiere que es la representación de una corriente de agua florida, complementada por los alargados diseños globulares que, en doble hilada, caen a manera de gotas de la parte anterior del cuerpo del pájaro. Este goteo, sin embargo, no es invariablemente azul sino que cambia al tono rojizo de la sangre por lo que el pájaro muestra una doble asociación: con el fluir benéfico del agua y con ritos sacrificiales en los que degollada, funge como víctima propiciatoria en ceremonias religiosas.⁴

En el transcurrir temporal de la pintura mural de la ciudad, en la fase Xolalpan tardío a Metepec (600-700 d.C) la utilización del pájaro como motivo iconográfico, sufre transformaciones que apuntan a un cambio importante en la estructura política-religiosa de la ciudad, en el sentido precisamente expresado en las últimas líneas del párrafo anterior. Efectivamente, en la Zona 5 A en el Mural 1 del Pórtico 19 (Miller, 1973) (figs. 129 a 132), el ave se ha convertido en disfraz de dos sacerdotes sacrificadores confiriéndoles con ello distinción específica de rango social (fig. 9). En este caso, referido a un cargo involucrado con el sacrificio humano por extracción de corazón como lo atestigua el cuchillo con mango rematado por dicho órgano sangrante que cada personaje enarbola al frente. El largo pico raptor dentro del cual se inserta la cabeza humana lo califica como hombre águila con el cuerpo revestido por plumas cortas y un tocado cuyo largo y abundante remate plumífero no corresponde al tamaño de las plumas del ave en cuestión. Resulta una convención artística utilizada para indicar status y riqueza de quien así se viste. En el marco, (ibid, fig. 131) parcialmente destruido se advierten entre otros motivos, el estilizado diseño del ala, mismo que aparece entre los brazos emplumados de los personajes y la cabeza del animal, con el pico entrecerrado (fig. 10). El diseño muestra, en este caso, un rostro pasivo, tal vez, el del ave muerta señalando con ello la utilización funcional de su

⁴ Trasponiendo las fronteras del tiempo y con las reservas que debe tenerse con la información recabada por los cronistas del siglo XVI respecto a creencias, ritos y ceremonias de la época mexicana y aplicar ésta a lo ocurrido al respecto diez siglos antes en Teotihuacan, anoto a continuación lo que Sahagún registró en el capítulo que llamó "Relación de la sangre que se derramaba a honra del demonio en el Templo y fuera" (Sahagún, 1965 Apéndices del Segundo Libro, Apéndice III, p. 244): 16.—"Ofrecían también sangre de aves del arte de los demonios por su devoción, especialmente delante de Huitzilopochtli; y en sus fiestas compraban codornices (vivas y les) arrancadas las cabezas delante del diablo, y la sangre derramábase allí y el cuerpo arrojabanlo en tierra..." Si bien es cierto que los pájaros representados en la subestructura del Quetzalpapolotl no tienen semejanza con los codornices, anoto lo relatado por Sahagún por su específica alusión al sacrificio de aves en las ceremonias religiosas mexicanas y el paralelismo ritual que pudiera encontrarse con los pericos de Teotihuacan, si estos fuesen, como supongo, imágenes conspicuas en dichas prácticas de sacrificio.

ser en el atavío ceremonial y fuera, por lo tanto, de un complejo simbólico relacionado con la animada vitalidad de la naturaleza.

En plena fase Metepec, la más tardía en la vida de la ciudad (650-700 d.C) aparece la cabal fusión del águila con la figura humana. La cabeza del animal sustituye la del guerrero portador de dardos, átlatl y cuchillo (fig. 11). Se trata del Pórtico 3, parte de un conjunto de tres edificios pequeños construida en torno al llamado Patio Blanco del conjunto residencial de Atetelco (Miller, 1973, fig. 342). La imagen de este caballero águila forma parte de un conjunto pictórico con tema militarista que se desarrolla en dichas construcciones desde el talud de arranque de los muros, los que decorados sobre un fondo rojo tienen representaciones de jaguares reticulados y caninos emplumados parlantes (por la larga vírgula que sale del hocico) y una flor trilobulada que gotea al frente. La composición del plano pictórico plasmada en los muros de estos pórticos es similar en cada caso; está constituida por una trama a manera de red formada por bandas diagonales que se entrecruzan y dejan entre sí espacios abiertos en forma de simétricos rombos los que contienen, repetida y sucesivamente, representaciones en pequeña escala de tres tipos de guerreros, diferenciados entre sí por sus características faciales.* Me referí ya al guerrero águila (ibid, figs. 332 a 343). Otra imagen, es la de un personaje de rostro naturalista con el ojo circunscrito por un círculo negro —ojo sagrado— cuya significación parece estar relacionada con la práctica de un ritual guerrero señalado por la vírgula de la palabra y el pequeño pájaro sangrante que le revolotea al frente, sugiriendo una forma de sacrificio propiciatorio. El tercer guerrero es un hombre coyote. Los medallones que cierran los vértices del rombo están decorados con la cabeza de dicho animal; las bandas ostentan una decoración que simula la piel de la bestia. Otro pájaro complementa el simbolismo bélico de estos muros. Se trata del buho, insignia que colocada como la cabeza de coyote mencionada, comparten las otras dos imágenes, la del hombre águila y la del guerrero sacrificador. El pájaro nocturno en este caso, funge como símbolo de la guerra y de la muerte, misma significación que, además de los de oscuridad y de la noche le atribuyeron posteriormente los aztecas y similar a la que sobre él tuvieron los mayas asociándola al ave moan del inframundo (Von Winning 1948, p. 131). En esta representación

* Todo el conjunto está delineado por una línea negra que se mueve, para definir la compleja variedad de elementos, con precisión de miniaturista. Los murales fueron reconstruidos totalmente en tiempos recientes (Miller, 1973) y queda en duda si el fondo de los muros estuvo teñido de rojo como parece ser el caso del Pórtico 2 o si los diseños en negro de los otros se extendieron sobre el muro pintado de blanco.

teotihuacana como en otras de la pintura mural y de la decoración en cerámica la repetida asociación del buho con personajes portadores de armas confirma su personalidad bélica. Con dicho sentido, el ave reaparece poco tiempo después de la caída de Teotihuacan en Cacaxtla, un sitio del Epiclásico en el suroeste de Tlaxcala. En uno de los dos taludes decorados con pintura mural (el Oriente) del Edificio B sub conjuntamente conocidos como los de la Batalla (Foncerrada de Molina, 1980 Molina, D. 1980) por la larga secuencia realista de dos grupos humanos en agresivo encuentro; el buho, ave negra de extendidas alas, colocado en el nivel medio superior de la composición, donde se inicia la primera escena confrontativa, parece presidirla; (fig. 12) su imagen funciona como sustantivo que designa el evento y como adjetivo que lo califica de violento; ratifica, a nivel simbólico, el contenido de muerte del conjunto de la representación, por las lanzas con átlatl y los cuchillos agresores que dejan un saldo de personajes victimados y otro de guerreros en triunfo.

Por último, voy a referirme a un grupo restringido de pájaros los que por la similitud de sus rasgos físicos y de diseño permite suponer que forman parte de una misma serie decorativa de la que no se tiene, desafortunadamente, suficiente información arqueológica. En estos fragmentos de mural (7 de los devueltos a México por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif., uno en la colección del M.N.A. (fig. 13) y otro perteneciente a la colección Sáenz, México), (fig. 14) el ave aparece como forma dotada de individualidad propia; dos de ellos (M.N.A. y Col. Sáenz), (Miller, 1973, figs. 363 y 361) parecen ser el motivo central y autónomo de una secuencia procesional semejante a la más conocida de jaguares o caninos que decoraron los taludes de arranque de muros en varios edificios de la ciudad. Baso esta suposición en el formato y proporciones de dichos pájaros, además de que están representados con las patas y la cabeza de perfil orientados en una misma dirección.*

El ave en cuestión es un águila estilizada en tonos de azul sobre un fondo rojo, con las alas desplegadas lateralmente lo que forma un ondulado y rico plano horizontal ribeteado por plumas cortas separadas entre sí por una banda roja decorada por pequeños ganchos azules; todo un rico diseño que se equilibra con las diagonales que tornan las patas amarillas inclinadas, el remate posterior de plumas que cae hacia el suelo y el airoso pecho del ave, que se proyecta verticalmente y del que, en suave

* 1.10 m. de largo × 0.52 m. de altura (M.N.A. Miller, 1973, fig. 363).
0.86 m. de largo × 0.70 m. de altura (Col. Sáenz. Ibid. fig. 361).

giro, surge la cabeza con el pico curvo ligeramente entreabierto del que sale una planta con varias ramas, hojas y flores campaniformes.

En el centro de las alas desplegadas y proyectándose al frente del cuerpo del águila aparecen motivos simbólicos y funcionales que la individualizan y la cargan de un significado específico.

Estos motivos adicionales, humanizan a la imagen zoomorfa como es el caso de la que porta escudo, átlatl y dardo sostenido por una mano de hombre. En este caso y en los otros puede pensarse que se trata de la representación simbólica de una casta militar, que se identifica emblemáticamente con el ave mencionada.

El águila de la Colección Sáenz ostenta a manera de escudo un adorno central cuyo diseño es el de la corola redondeada de una flor formada por cuatro pétalos simétricos de color amarillo delineados en azul y decorados con líneas rojas aserradas; estos pétalos se abren a partir de un centro rojo ovalado también delimitado por una línea azul. El motivo es común en la iconografía teotihuacana; en su sentido más amplio puede considerarse como la representación genérica de la flor. En este caso, sin embargo, incrustada en el cuerpo del águila su significación es más elaborada y compleja. Parto del concepto de que el ave, en este caso, es representativa de una clase social o inclusive de un linaje bajo el supuesto de que en el arte teotihuacano existe un corpus de representaciones zoomorfos (Kubler, 1972) al que tentativamente puede atribuirse semejantes connotaciones. En términos generales puede decirse que en Teotihuacan el disfraz total o parcial de águila corresponde al de sacrificadores o guerreros. En este fragmento de Mural de la Colección Sáenz, como en el del M.N.A. y el del Museo de Bellas Artes de San Francisco se trata de la versión zoomorfa cabal de dicho tipo de personajes. La decoración floral del primero le confiere a la imagen cualidades solares las que derivan del contenido simbólico atribuido a la flor de cuatro pétalos como expresión de los cuatro rumbos del mundo. Dicho simbolismo parece arrancar desde las primicias de Teotihuacan de la cueva en forma de flor de cuatro pétalos sobre la que se desplantó la Pirámide del Sol; pétalos que apuntan a los cuatro solsticios los que junto con otros trazos pudieron "resultar la orientación al este del norte, la dirección sagrada de los teotihuacanos basada en la flor-camino del sol" (Heydn, 1985 p. 66, nota 14 bis). De acuerdo con estas ideas (a las que habría que añadir las del glifo maya del día Kin o Sol cuyo diseño es también una flor de cuatro pétalos como un dato de correspondencia conceptual entre una y otra cultura) el águila teotihuacana decorada con dicho escudo floral, vendría a ser, un antecedente simbólico relacionado con la concepción mexicana en

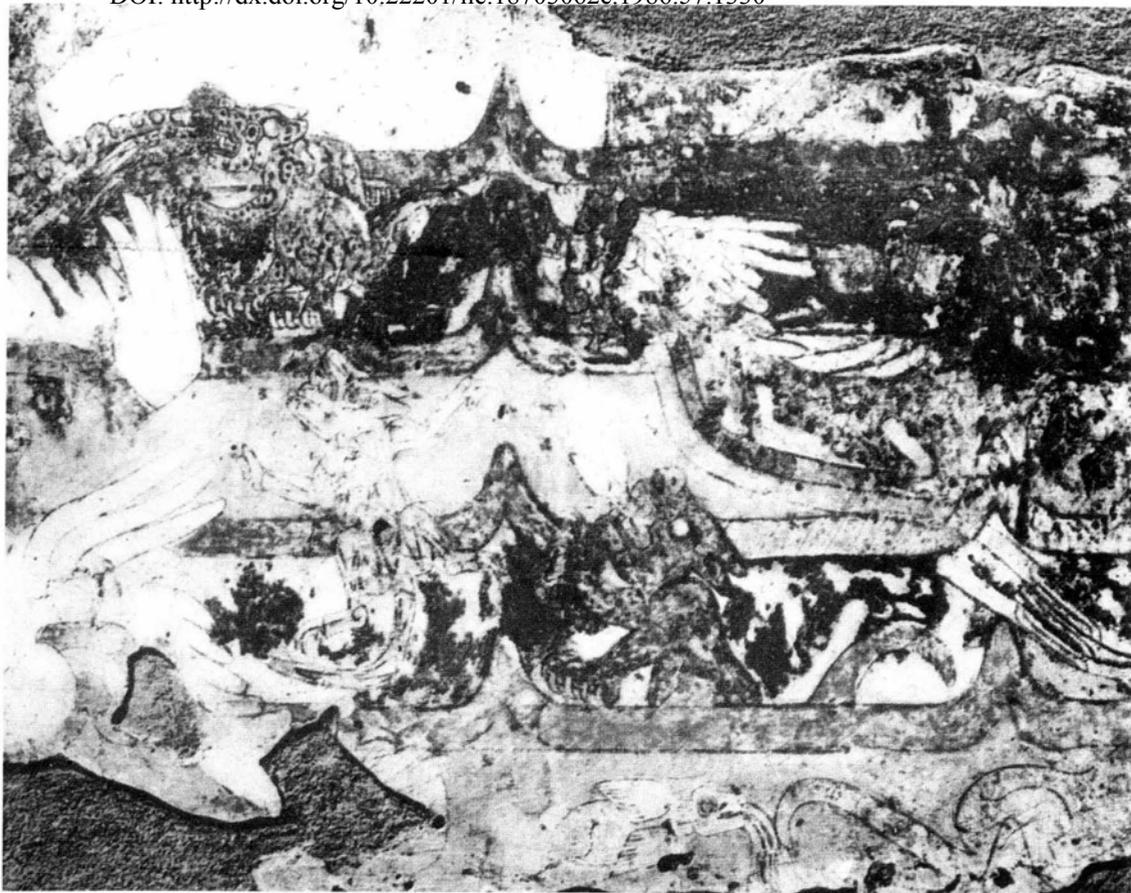


Figura 1. Teotihuacan. Mural de los Animales Mitológicos. Detalle. Jaguar desollado entre el 2o. y 3er. registro horizontal.



Figura 2. Teotihuacan. Mural de los Animales Mitológicos. Detalle. Jaguar devorando un ave.



Figura 3. Teotihuacan. Mural de los Animales Mitológicos. Detalle. Pájaros con cabeza de pescado.



Figura 4. Teotihuacan. Mural de los Animales Mitológicos, Detalle. Cabeza felina o canina con cuerpo de pájaro.

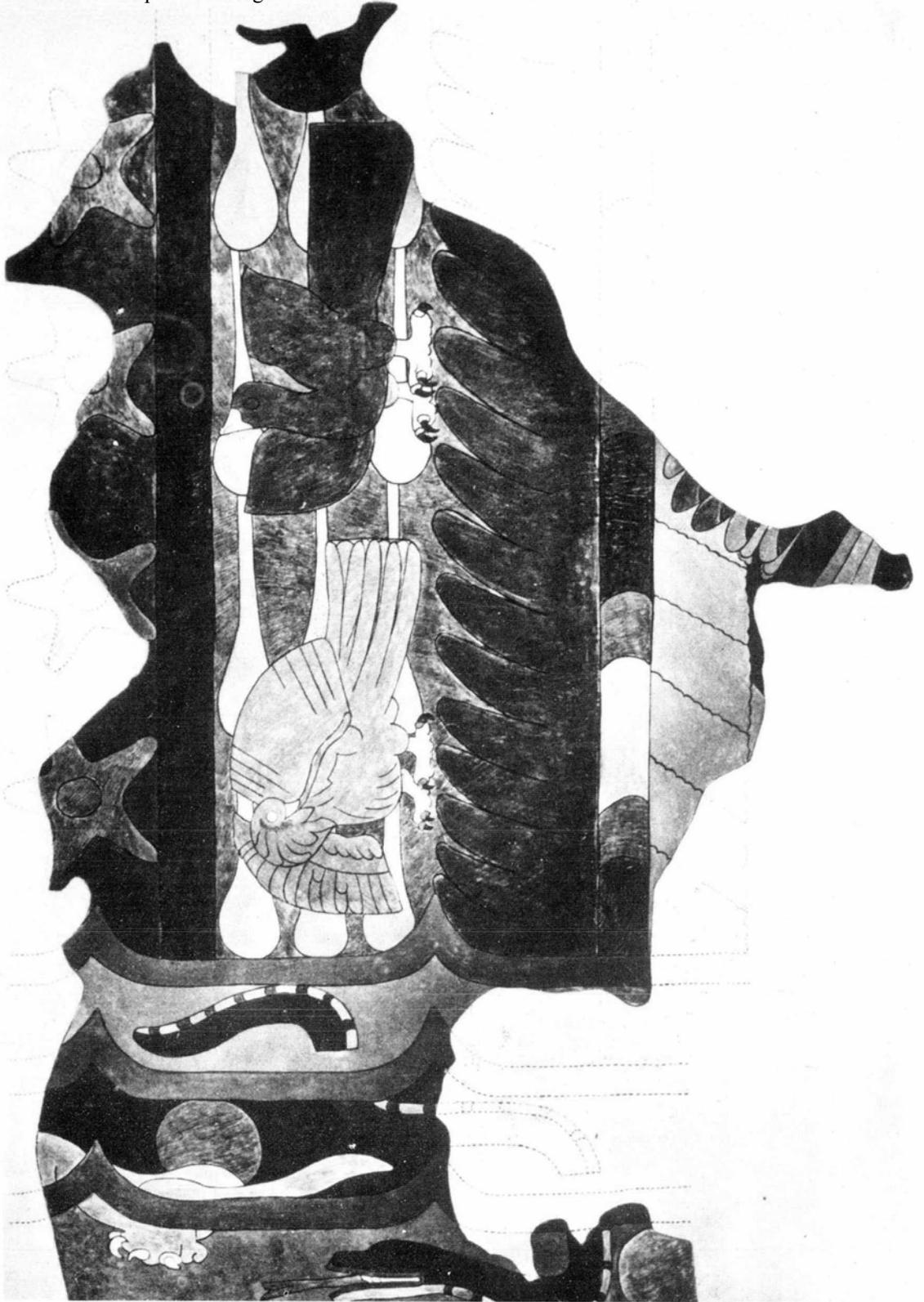


Figura 5. Teotihuacan. Banda con pájaros y otros diseños. Mural 2. Zona 4. Plataforma 1. Cuarto 1.



Figura 6. Teotihuacan. Pájaros en distintas posturas de vuelo. Mural 2. Pórtico 13. Zona 5A.



Figura 7. Teotihuacan. Secuencia de pericos en tablero de la Subestructura 2 del Quetzalpapótl en la Zona 2.



Figura 8. Teotihuacan. Figuras humanas con disfraz de pájaro. Mural 1. Pórtico 19. Zona 5A.



Figura 9. Teotihuacan. Cabeza de pájaro en marco del Mural 1. Pórtico 19. Zona 5A.

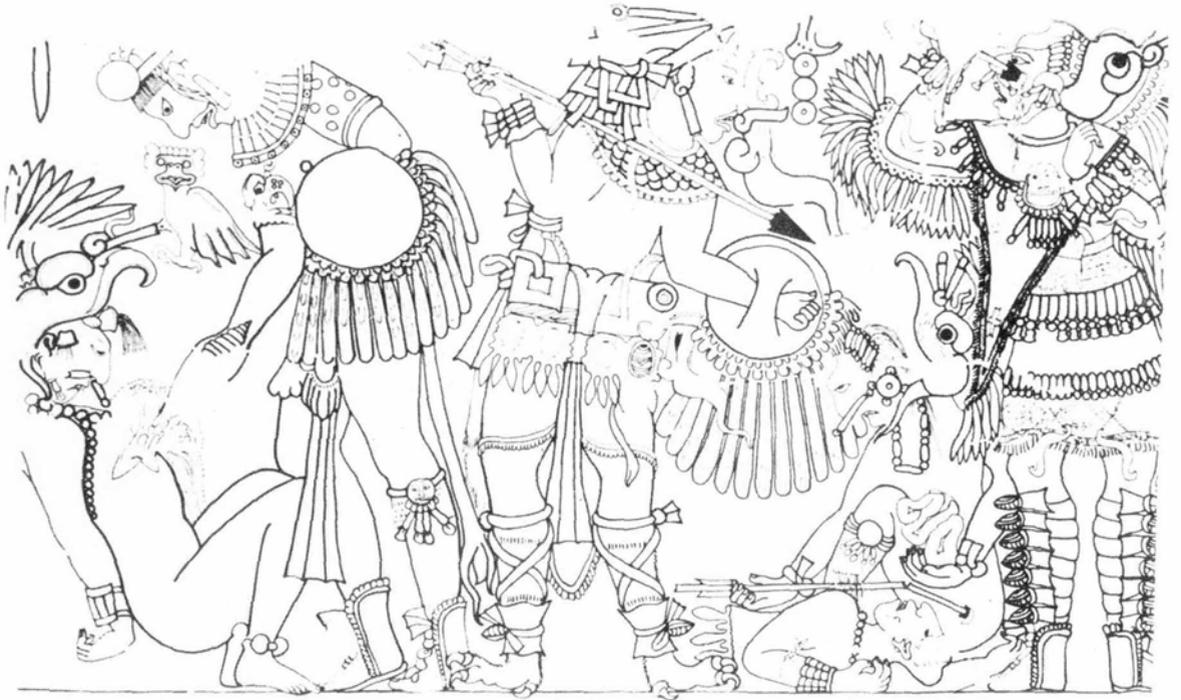


Figura 11. Cacaxtla. Buho entre dos personajes. Talud Oriente del Edificio B. sub.



Figura 12. Teotihuacan. Pájaro armado. Colección. M.N.A.



Figura 13. Teotihuacan. Pájaro con las alas desplegadas. Colección Sáenz. México.



Figura 14. Teotihuacan. Pájaro armado. Devuelto al M.N.A. por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.



Figura 15. Teotihuacan. Fragmento de pájaro armado. Devuelto al M.N.A. por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.



Figura 16. Teotihuacan. Fragmento de pájaro. Devuelto al M.N.A. por el museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.

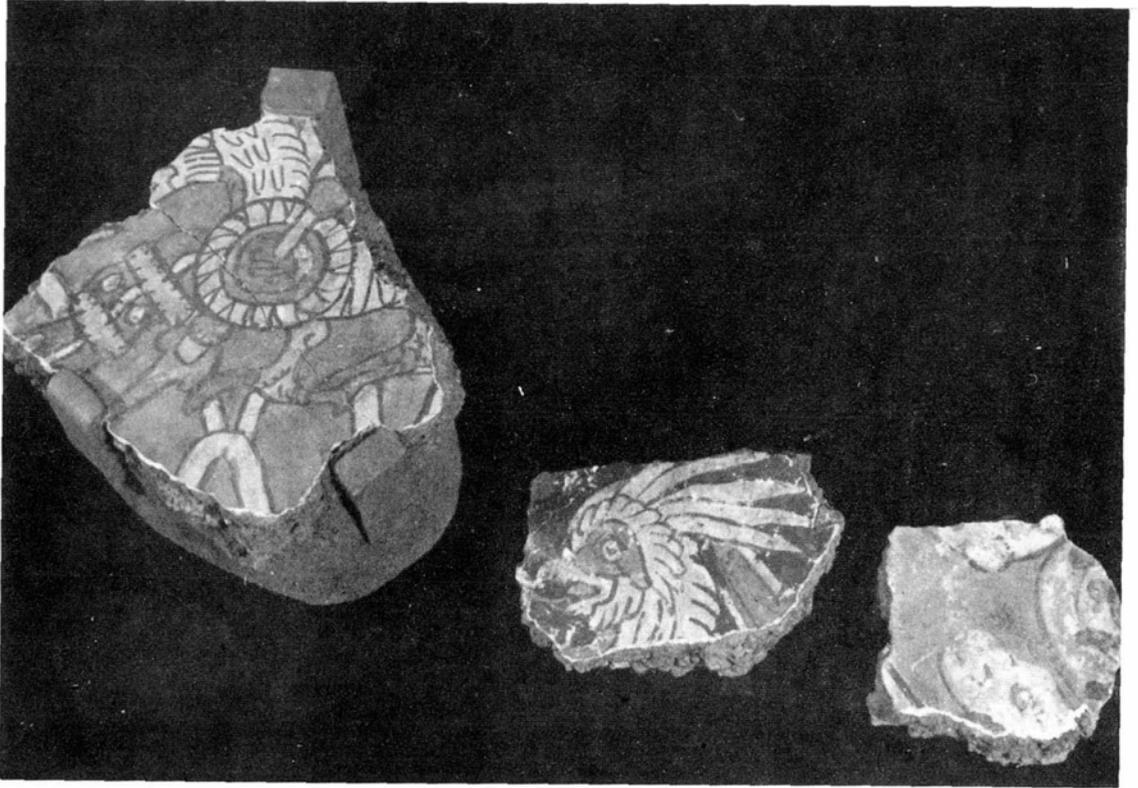


Figura 17. Teotihuacan. Tres pequeños fragmentos con detalles de pájaros. Devueltos al M.N.A. por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.

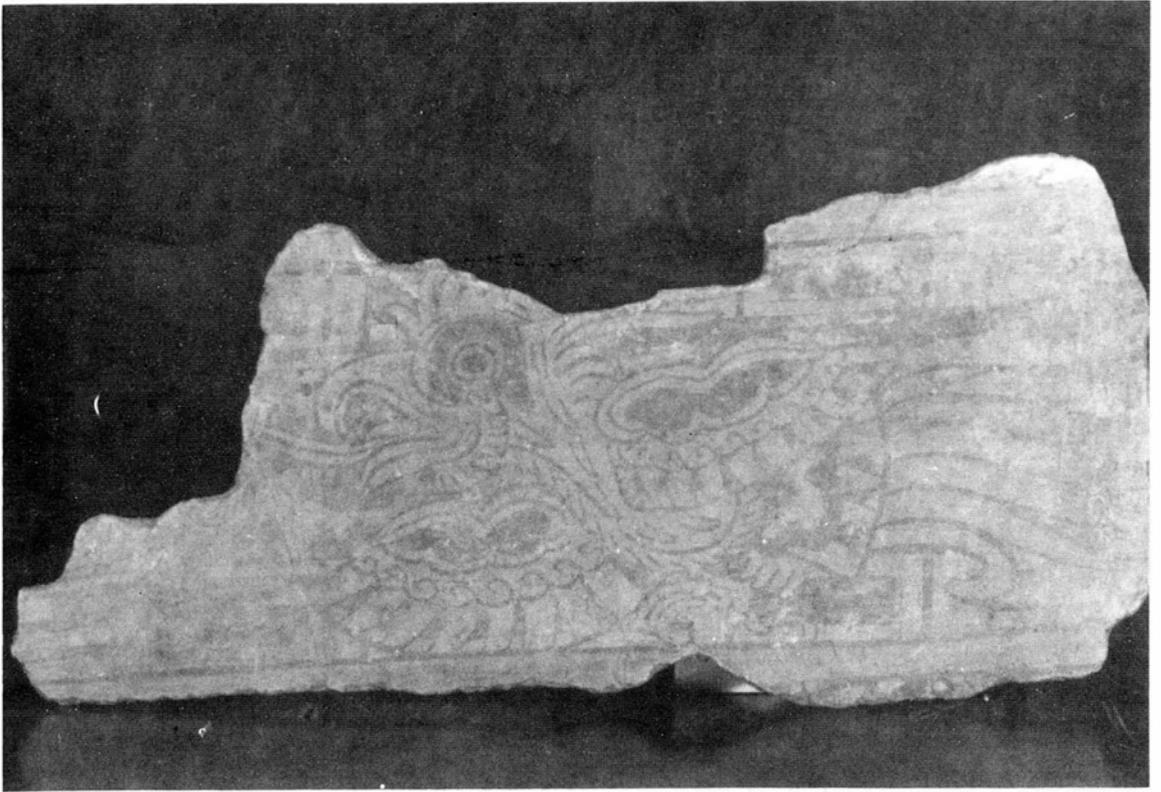


Figura 18. Teotihuacan. Fragmento de ave en reposo. Devuelto al M.N.A. por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.



Figura 19. Teotihuacan. Pájaro con vírgula de la palabra. Colección Sáenz, México.



Figura 20. Teotihuacan. Pájaro con vírgula de la palabra. Devuelto al M.N.A. por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.



Figura 21. Teotihuacan. Pájaro con vírgula de la palabra. Devuelto al M.N.A. por el Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.

torno a los guerreros muertos en acción entre los que destacaban por su status elitista los hombres-águila y los hombres-tigre, compañeros trascendentes del sol en su transcurrir sideral.

El águila del M.N.A. es semejante, sin ser idéntica a la anteriormente descrita. No me fue posible localizar el original por lo que el análisis del motivo se basa en el dibujo en blanco y negro publicado por Miller (1973, fig. 363). A diferencia de la otra, ésta no muestra el amplio despliegue horizontal de las alas, ni tampoco el haz de plumas que en aquella remata la cabeza. En este caso, el plumaje tratado de igual manera que en el otro modelo se organiza en la parte de atrás de la figura parada de perfil para dar lugar a la nítida representación en diagonal de una lanza con átlatl y remate superior de plumas que al águila antropomorfa sostiene con mano humana en el centro de un escudo redondo formado por un tejido de estera y orleado por plumas cortas. Por encima de la sección inferior de la afilada lanza, frente al pecho del águila, vuelan (las onduladas líneas así lo indican) tres tiras de papel cortadas irregularmente en el extremo inferior, decoradas con pequeños círculos negros y sujetas entre sí por dos bandas horizontales. El adorno sugiere las típicas tiras de papel, a veces manchadas de chapopote que habrían de perdurar hasta la época Mexica como parte integral del atavío de los dioses (León Portilla, 1958) . . .

En este caso, como en el anterior, del pico de cada ave sale una rama florida. La flor puede considerarse como imagen de lo sagrado, de lo espiritual de acuerdo con las concepciones mexicas sobre estos temas abordados con sabiduría y profundidad en los estudios de León Portilla sobre fuentes coloniales e indígenas del siglo XVI (1961-1974).

Con tal sentido sacralizante y generalizador, las flores, según aparecen en los dos frescos discutidos, podrían interpretarse como adjetivos que dignifican la representación antropomorfizada de la clase guerrera a la cual el águila simbolizó. La florida planta en la boca del animal, lo relaciona con un símbolo de abundancia de la tierra y, desde este punto de vista, sería una manera de señalar los beneficios de la misma en relación a las consecuencias positivas (conquista y sujeción de pueblos) de la acción militar local.

A las reflexiones anteriores podría añadirse un significado adicional y más específico sobre las dichas plantas, al considerarlas alucinógenas, de acuerdo con la opinión de Peter Furst,⁵ citado por Miller (ibid, fig. 363),

⁵ Peter Furst (1947) disertó sobre la presencia del ololiuhqui en los murales de Tepantitla. No abundó en las representaciones relacionadas con el águila aquí discutidos.

quien las identificó como representaciones de *ololiuhqui* (*Rivea corymbosa*: Heydn, 1985, fig. 11)⁶ cuyos pétalos campaniformes son de color azul, características que concuerdan con las de las flores en los frescos que vengo discutiendo. Así consideradas, éstas vendrían a darle un sentido ritual a la representación de la orden militar de águilas en cuanto a que su ingestión produce efectos de éxtasis apropiado, por sus implicaciones psicológicas a propiciar individual y colectivamente creencias sobre la presencia divina de la guerra.

Para terminar voy a referirme a 6 de los fragmentos de mural recién exhibidos en el Museo con representaciones totales o parciales de pájaros (figs. 15, 16 y 17). Tres de estos fragmentos corresponden, en una escala más pequeña, al diseño del águila armada al que aludí en el párrafo anterior. Es posible, dado su tamaño, que hayan formado parte de la banda rectangular tradicionalmente usada en un gran número de murales teotihuacanos para enmarcar la composición central del muro. En términos generales puede decirse que los diseños en dichos marcos son el eco figurativo y simbólico del tema al cual delimitan; aún cuando este sentido conceptual escape aun a nuestra cabal capacidad de interpretación, su significado está indudablemente integrado con la totalidad de la estructura compositiva del mural. Por otro lado, cabe la posibilidad de que hubiesen sido el tema decorativo del paño de un tablero semejante al ya descrito de pericos en secuencia de la subestructura del Quetzalpapalotl.

Uno de estos fragmentos (fig. 15) recoge intacta la figura del águila;^a se diferencia de su contraparte de mayor tamaño (fig. 13) por sostener entre el pico una rama que remata en flor de cuatro pétalos, la cual tiene implicaciones de significado solar semejantes a las analizadas con respecto al escudo floral del águila de la Colección Sáenz al que me refería anteriormente. Un segundo fragmento,^b muestra el cuerpo completo con escudo y átlatl del ave a la que le falta la cabeza y los remates del frente (fig. 16). Otro más, (fig. 17) de proporciones semejantes,^c únicamente conservan en un extremo del pedazo de muro (el resto está com-

⁶ Según Heyden la flor con tales propiedades fue conocida y utilizada en diversos rituales como el que cita respecto al brebaje que se les daba a las víctimas destinadas al sacrificio en el que se mezclaba *ololiuhqui* con algún brebaje (ibid. p. 27) o cuando, citando a Serna (1953) refiere que la flor era considerada como si fuera Dios en ceremonias frente a un altar donde se ingería bebida preparada con la misma para que el dios *ololiuhqui* se hiciese presente en la forma de un anciano que habría de instruirlos sobre su proceder (ibid. 34).

^a .26 cm. x 35.5 cm.

^b .23 cm. x 23 cm.

^c .24 cm. x .25 cm.

pletamente erosionado) el trazo parcial del pájaro, el que parece extender las alas que se abren lateralmente del abombado pecho emplumado sobre el que se desplanta con menos donaire que en los otros ejemplos, la cabeza de pico entreabierto, rematada por 4 largas plumas. Observo, en este caso, una mano distinta de pintor. Este pájaro posiblemente pertenece a otra serie pictórica. Los tres restantes (fig. 18), de proporciones aún más pequeñas, contienen el fragmentado cuerpo del ave del que se percibe con claridad el escudo redondo y el átlatl, los papeles que vuelan y el arranque del pecho emplumado; otro, apenas deja ver la diminuta cabeza del águila, cortada justo a la orilla del pico entreabierto de manera que no se puede discernir si a éste se le hubiese yuxtapuesto un adorno floral. El último trozo, coloreado, aun más pequeño, parece corresponder a la sección central del ave, donde se inserta el escudo redondo.

Respecto a los fragmentos aludidos cabe decir que impresiona la excelente preservación del color. El fondo rojo quemado coincide con el ya descrito de la Colección Sáenz sobre el que se perfilan nítidamente el verde claro de las plumas y los acentos azules y amarillos de los otros elementos constitutivos del diseño firmemente delineados en rojo (los murales fueron restaurados por mexicanos según el acuerdo de 1981 entre los museos de México y San Francisco. *Archaeology*, 1986, p. 82).

Lo dicho no puede menos que suscitar reflexiones en torno a la lamentable y secular depredación de los monumentos arqueológicos de Teotihuacan. Los fragmentos de murales aquí descritos dan evidencia de la existencia de un extenso complejo de pintura mural que provienen de una importante zona residencial (Techinantla) próxima a la Pirámide de la Luna y, por lo tanto relacionada con actividades realizadas en la Calle de los Muertos, la propia Pirámide y los complejos estructurales al este de los mismos.⁷ A fin de completar y enriquecer las observaciones expuestas en el presente artículo, el Museo de Bellas Artes de San Francisco se comprometió en enviar al I.N.A.H. la documentación gráfica completa sobre el resto de frescos que esta Institución conservó en sus colecciones.

Caben en estas digresiones, la reflexión sobre dos diseños de pájaros distintos en concepción artística y, seguramente, en sentido simbólico. Los dos son interesantes por sus cualidades de diseño. Uno, (fig. 19) ajusta sus proporciones al formato rectangular de un marco o de un tablero cuyo tema central es desconocido. En este caso el ave coloreada en dos tonos de rojo se muestra en reposo con las alas engalanadas yuxtapuestas, caídas sobre las patas y un resplandor de plumas horizontales que corre hacia

⁷ Millon, 1984 (Informe del Archivo Técnico, I.N.A.H.)

atrás. Todo el conjunto muestra un interesante manejo de líneas curvas entre las que juegan un papel importante las que configuran el rico diseño de las alas, el acentuado pico curvo entreabierto y el círculo oscuro claramente delineado del gran ojo emplumado. El fragmento se rompe un poco más allá del pico del que se advierte el arranque longitudinal de una vírgula o de una rama.

Otra escuela de pintura fue la que ejecutó en un estilo de línea fluída, sintética y expresiva, el diseño de estos tres pájaros, uno en la Colección Sáenz de México y dos, de las enviadas por el Museo de Bellas Artes de San Francisco (figs. 20, 21 y 22). Son similares entre sí: * muestran al ave erguida de verdes plumas delineadas sobre un fondo rojo con las alas extendidas en sentido horizontal y la cabeza de perfil vuelta hacia arriba con una gran vírgula emergiendo del entreabierto pico curvo. Dichos pájaros, posiblemente pericos o guacamayas, aparecen enmarcados por juegos de líneas que delimitan el diseño en la parte inferior y lateralmente, lo cual sugiere la sucesión de paneles con tal decoración dentro de un espacio arquitectónico difícil de determinar por lo escaso de la información. Interesante resulta sin embargo, constatar, a pesar de la limitación de datos, que la configuración de estos pájaros muestra de manera inequívoca, la existencia de una escuela de pintura en la Metrópoli orientada hacia el registro expresivo de imágenes por medio de un trazo más suelto, un tanto abstracto y dinámico sin mayores preocupaciones por la elaboración minuciosa y detallada de los elementos constitutivos de la forma ya fuese ésta, tratada de manera realista, trabajada con un sentido simbólico o puramente decorativo. Descartada esta última posibilidad, los pájaros parlantes resultan emblemáticos, a mi juicio, de un linaje, o un grupo social con funciones oficiales relacionadas con la oratoria o el canto ritual.

Quedan fuera en estas consideraciones otras varias representaciones de pájaros en la pintura mural teotihuacana. Lo aquí expuesto, sin embargo, me parece que es representativo del manejo que los artistas le dieron al motivo ave, un tema extraído de la realidad del mundo natural, especialmente sugerente por sus cualidades volátiles y la variada policromía de su plumaje, lo que dio lugar a la creación de imágenes con distinta significación conceptual y artística.

* .74 x .95 m. (Colec. Sáenz) Miller, 1973, fig. 19.

.79 x 1.02 m. (Fragmento recién adquirido del Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.) fig. 20.

.68 cm. x 1.03 m. (Fragmento recién adquirido del Museo de Bellas Artes de San Francisco, Calif.) fig. 21.

BIBLIOGRAFÍA

- 1986 *Archaeology*, Vol. 39 No. 3. May/Jun, 1986.
- DÍAZ, CLARA LUZ.
1985 Recuperación de Murales Teotihuacanos. *Arqueología. El Museo. Boletín informativo del Museo Nacional de Antropología*. Asociación de Amigos del Museo A.C., Año 1. Núm. 2. Marzo de 1986. México.
- FONCERRADA DE MOLINA, MARTA.
1980 Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitanism en *Third Palenque Round Talk*, 1978. Part. 2. Edited by Merle Green Robertson. University of Texas Press. Austin and London.
- FURST R. PETER.
1974 Morning glory and mother goddess at Tepantitla, Teotihuacan: iconography and analogyn pre-Columbian art en *Mesoamerican Archaeology. New Approaches* edited by Norman Hammond. University of Texas Press, Austin.
- HEYDEN, DORIS.
1983 Lo Sagrado en el Paisaje. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Tomo XXIX: 1 pp. 53-67. México.
1985 *Mitología y Simbolismo de la Flora en el México Prehispánico*. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Serie Antropológico: 44. Etnohistoria U.N.A.M. México.
- KUBLER, GEORGE.
1967 The Iconography of the Art of Teotihuacan. *Studies in Precolumbian Art and Archaeology Number Four*. Dumbarton, Oaks. Trustees for Harvard University. Washington, D.C.
- LEÓN PORIILLA, MIGUEL.
1958 *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*. Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl. Textos de los Informantes de Sahagún: 1. Instituto de Historia: Seminario de Cultura Náhuatl. U.N.A.M. México.
1961 *Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. F.C.E., México.
1974 *La Filosofía Náhuatl*. 4a. edición, Instituto de Investigaciones Históricas. Serie de Cultura Náhuatl. Monografías: 10. U.N.A.M., México.
- LÓPEZ DE MOLINA, DIANA Y DANIEL MOLINA F.
1980 *Cacaxtla*. Guía Oficial. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- MILLER G., ARTHUR.
1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton, Oaks. Trustees for Harvard University. Washington, D.C.

PASZTORY, ESTHER.

1978 Artistic Traditions of the Middle Classic Period en *Middle Classic Mesoamerica: A.D. 400-700*. Edited by Esther Pasztory. Columbian University Press. New York.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE.

1956 *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Editorial Porrúa, S.A., México.