

**UNIVERSIDAD DE CHILE**



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

**LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL.**

**MITO, CULTO Y ESTRUCTURA POLÍTICA EN TEOTIHUACAN**

**TOMO I: TEXTO**

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

ZOLTÁN PAULINYI

Profesor guía: José Luis Martínez Cereceda

Santiago de Chile, año 2016

**LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL.  
MITO, CULTO Y ESTRUCTURA POLÍTICA EN TEOTIHUACAN**

## RESUMEN

La Pirámide del Sol y especialmente el Palacio del Sol ofrecen un acceso privilegiado al núcleo del universo de Teotihuacan. Dicho núcleo se arma como un conjunto de oposiciones con dimensiones míticas, cálticas y políticas. Su componente crucial es el mito teotihuacano que descubrimos en los murales del Palacio del Sol. Sus analogías con el Popol Vuh indican que posiblemente fue el mito de creación de Teotihuacan. Se narra el descenso del Dios Mariposa Pájaro solar al inframundo y su renacimiento. Somos testigos de su triunfo frente a la Serpiente Rayo, manifestación zoomorfa del Dios de la Lluvia, seguido por su resurgimiento desde el inframundo. El Dios Mariposa Pájaro y el Dios de la Lluvia fueron probablemente las dos deidades de la Pirámide del Sol, templo principal de Teotihuacan; en consecuencia, estos dos cultos debieron ser los más importantes de Teotihuacan. Los dos dioses formaban una oposición: eran respectivamente los representantes por excelencia de la mitad superior luminosa y la inferior oscura y húmeda del cosmos teotihuacano. Se trataría de una dualidad asimétrica: en Teotihuacan ninguna deidad parece haber podido competir con el Dios de la Lluvia. Hemos sido afortunados de poder indagar acerca del culto a estas dos deidades a través de las imágenes de tres ritos transcendentales, los cuales reviven diferentes momentos del mito. Ahora bien, la estructura dual del cosmos y el mito descubierto parecen definir a su vez el carácter de la organización del Estado teotihuacano, puesto que su cúpula podría haber estado compuesta por los señores de las dos deidades rivales y protagonistas del mito, los Señores con Gran Tocado de Borlas del Dios de la Lluvia y los Señores con Tocado de Mariposa del Dios Mariposa Pájaro. De nuevo nos enfrentamos a la misma asimetría que ya observáramos en el caso de las dos deidades: los Señores con Gran Tocado de Borlas son los gobernantes de la ciudad, siendo representados muchas veces en el arte, mientras tanto, encontramos pocas huellas de los Señores con Tocado de Mariposa.

## **RESUMEN DE DATOS**

Autor: Zoltán Paulinyi

Profesor guía: José Luis Martínez Cereceda

Grado académico obtenido: Doctor en Estudios Latinoamericanos

Título: LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL. MITO Y ESTRUCTURA  
POLÍTICA EN TEOTIHUACAN

Fecha de graduación: 2015

Datos Personales:

Dirección: Diego Portales 355, Recreo, Viña del Mar, Chile

E-mail: [zpaulinyi@gmail.com](mailto:zpaulinyi@gmail.com)

Lugar de trabajo: Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de arte, Universidad  
de Chile

Dedico esta tesis a Helena Horta

### **Agradecimientos**

Deseo expresar mis agradecimientos a todas aquellas personas que me brindaron ayuda de diferentes maneras en el curso de los años de mi investigación, la cual derivó finalmente en esta tesis: Rubén Cabrera Castro, Cynthia Conides, James Cowgill, Helena Horta, Cristophe Helmke, James Langley, Linda Manzanilla, José Luis Martínez, Jesper Nielsen, Damon Peeler, Muriel Paulinyi, Ivan Sprajc y Sue Scott (quien desgraciadamente ya no se encuentra entre nosotros).

## **INDICE**

Introducción

### PARTE I: TEMPLO Y URBE

Capítulo 1. Teotihuacan: elementos para su retrato 7

Capítulo 2. La Pirámide del Sol: hechos e interpretaciones 29

### PARTE II: LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL

#### A. LOS MURALES DEL PALACIO DEL SOL

Capítulo 3. El Dios Mariposa Pájaro 45

##### A.1. LOS MURALES DEL CONJUNTO PATIO 3

Capítulo 4. El descenso del Dios Mariposa Pájaro 54

Capítulo 5. El Jaguar Reticulado 71

Capítulo 6. Los Sacrificadores 82

Capítulo 7. El Personaje Simbólico 90

Capítulo 8. El Mundo Acuático 96

##### A. 2. LOS MURALES SITUADOS AL OCCIDENTE DEL CONJUNTO PATIO 3

Capítulo 9. Los felinos en óvalos enmarcados 101

Capítulo 10. La serpiente con grecas escalonadas 102

##### A. 3. LOS MURALES DEL PATIO 1

Capítulo 11. La salida del Dios Mariposa Pájaro desde el inframundo 123

Capítulo 12. Los animales con emblemas de guerra 143

Reflexiones acerca del Palacio del Sol 148

A. 4. LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL

Capítulo 13. La escultura de la Plataforma Adosada 156

Capítulo 14. Las esculturas de la Plaza del Sol 170

La Pirámide del Sol como cueva y templo 176

PARTE III: LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL

Capítulo 15. En la búsqueda del palacio de los Señores con Gran Tocado de Borlas 184

Capítulo 16. Los Señores del Dios Mariposa Pájaro 195

Capítulo 17. Teotihuacan en Kaminaljuyú 205

Conclusiones 224

Bibliografía 230

Lista de Figuras 267



## INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta disertación doctoral es la interpretación de la iconografía de la Pirámide del Sol de Teotihuacan, México. La investigación se sitúa en el campo general de los estudios mesoamericanos. Mesoamérica es un concepto histórico-cultural, introducido por Paul Kirchoff (1960[1943]) para denominar la superarea cultural nacida alrededor del 2500 a. C. en la frontera de las áreas geográficas de América del Norte y América Central, que corresponde al estrecho de Tehuantepec en México. Dichas áreas principalmente son la mitad sureña de México, todo Guatemala, Belice y Salvador, y una franja occidental de Honduras, de Nicaragua y de Costa Rica (Figura 1). El rango temporal dura hasta la conquista española en el siglo XVI, aunque hay investigadores para quienes Mesoamérica existe hasta hoy. Kirchoff en la búsqueda de lo mesoamericano presentó una lista larga de los rasgos culturales mesoamericanos, aislados y a veces dispares entre sí. Teotihuacan (ca. 100 a.C.- 650 d.C.), ubicado en el Altiplano Central de México, seguramente compartía la mayoría o buena parte de dichos rasgos (Figuras 2 y 3).

Sin embargo, determinar la verdadera diferencia específica de lo mesoamericano ha sido una tarea difícil, debido a la falta de fuentes escritas para la mayor parte de su historia, y también debido a las diferencias marcadas entre los desarrollos histórico-culturales de las seis áreas que constituyen Mesoamérica. No obstante, en las últimas décadas se ha experimentado un notable avance por lo menos en el campo de la cosmovisión mesoamericana. Alfredo López Austin (1990,1994) ha planteado que la cosmovisión mesoamericana poseía un núcleo duro que no habría cambiado a través de su historia, al contrario de sus capas exteriores que habrían sido temporales. Aun así, puesto que el límite entre núcleo duro y capas exteriores no ha sido definido, surge el peligro de considerar equivocadamente un fenómeno temporal como parte del núcleo duro.

Dentro del marco de la civilización de Mesoamérica, el estudio de su iconografía presenta su propia problemática, debido a la ausencia mencionada de fuentes. De acuerdo con la conocida propuesta de Eduard Seler (1915), un icono específico posee el mismo significado - conocido a través de las fuentes escritas de la época de la Conquista - tanto en las épocas tardías como en las tempranas del pasado prehispánico. Más allá de las fronteras

de Mesoamérica, Erwin Panofsky, a su vez, demostró en la historia del arte europeo que es factible que imagen y significado se separen en el transcurso del tiempo; una imagen puede conseguir nuevo significado, y un significado nueva imagen. Apoyándose en él, George Kubler (1967), quien analizó precisamente la iconografía teotihuacana, presentó argumentación convincente acerca de que el significado de una determinada imagen no tiene por qué haber sido necesariamente el mismo en el arte Teotihuacano y en el posterior arte Azteca. Sin embargo, es difícil estar de acuerdo con Kubler cuando considera irrelevante el arte Azteca para descifrar el significado del arte Teotihuacano; por mi parte, considero que con adecuada cautela es posible usar el arte Azteca como importante apoyo en la interpretación de la iconografía del arte de Teotihuacan. Por ejemplo, si un mismo tipo de imagen aparece en contextos visuales semejantes en ambas iconografías - como en el caso del Dios de la Lluvia teotihuacano, y de Tláloc, dios de la lluvia azteca -, para la interpretación del primero se justifica usar lo que sabemos acerca del segundo.

El marco histórico, dentro del cual se ha movido la presente investigación, corresponde principalmente al período Clásico (200-900 d.C.) de Mesoamérica, y a la historia del Altiplano Central de México desde el período Preclásico Tardío (500 a. C. – 200 d. C.) - hasta la conquista española misma (fin del período Postclásico, 900-1500 d. C.), es decir los siglos de la existencia de Teotihuacan y de sus herederos culturales. Nuestra investigación se centra en el punto de cruce del Clásico con la historia del Altiplano Central en Teotihuacan, la ciudad más grande de su época en Mesoamérica (Figuras 4 y 5). Después de haber conseguido dominar el Altiplano Central, Teotihuacan se transforma en el Estado hegemónico de Mesoamérica entre el 350-550 d.C. La monumentalidad de su centro cívico-ceremonial, centrado en tres templos, la Pirámide del Sol, de la Luna y la Pirámide de la Serpiente Emplumada, no tiene par en la historia de Mesoamérica. Como veremos más adelante en esta tesis, lo sagrado permeaba el Estado y la vida de la elite. En el arte impersonal de Teotihuacan -con fuerte tendencia a la abstracción- es difícil, aunque no imposible, identificar a los gobernantes; por lo mismo, es plausible suponer la existencia de algún tipo de co-gobierno amplio como forma de ejercer el poder político.

En mi análisis partiré de la premisa que la Pirámide del Sol, cuya iconografía es el objeto de esta tesis doctoral, constituía el principal templo de Teotihuacan (Figura 6). Para

tiempos postclásicos, en el Altiplano Central de Mesoamérica los estados poseían deidades protectoras, conocidas a través de la información aportada por las fuentes escritas. El templo de la deidad tutelar era el templo principal, y éste poseía enorme importancia ideológica y política. Era la morada de la deidad y - por lo mismo - el corazón del Estado y de su capital. ¿Por qué creemos que la Pirámide del Sol fue el templo principal? Atendiendo a la frecuencia sin par de las representaciones del Dios de la Lluvia en el arte Teotihuacano, es probable que esta deidad haya sido el dios tutelar de esta ciudad. Esta idea se apoya además, en que los probables gobernantes del Estado teotihuacano portaban los atributos de dicho dios. También es muy probable que la expansión teotihuacana se haya llevado a cabo bajo la protección del Dios de la Lluvia; de hecho, esta deidad posee una faceta claramente marcial. Por otra parte, de manera sugestiva para los propósitos de la presente investigación, veremos que existen indicios arqueológicos, en parte recién descubiertos, que apuntan a señalar precisamente a la Pirámide del Sol como el templo de este dios. Veremos durante el análisis de la iconografía de la Pirámide que es posible presentar nuevas evidencias a favor de esta idea, aunque también podría surgir la presencia de otro culto: la del Dios Mariposa Pájaro.

Ahora bien, un templo principal es el lugar sagrado por excelencia, el portal más importante que se abre al mundo de las deidades. Podemos esperar que la figura de la deidad tutelar, su mito y los ritos relacionados con éste se reflejen en obras de arte, asociados igualmente al templo principal. Más tarde, el Templo Mayor de Tenochtitlan, capital del Imperio mexica fue dedicado, en primer lugar, a Huitzilopochtli, el dios tutelar de los mexica, y a Tláloc, el Dios de la Lluvia, lugar donde todos los años revivieron el mito de Huitzilopochtli con la celebración de su fiesta (Figura 7). La pirámide del Templo Mayor, que portaba la escultura de culto de Huitzilopochtli en su cima, en el santuario de este último, fue la réplica del cerro Coatepec, lugar de nacimiento del dios tutelar y las esculturas monumentales a los pies de la Pirámide representan a Coyolxauhqui, mostrando a la hermana descuartizada y arrojada desde la cima de Coatepec por Huitzilopochtli. En otras palabras, el Templo Mayor fue portador del núcleo de la religión mexica. Para Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, Coatepec es la manifestación concreta de un concepto particular mesoamericano sobre el cerro sagrado (López Austin y López Luján 2009). Por analogía, la Pirámide del Sol pudo poseer características generales.

A pesar de la importancia clave de la Pirámide del Sol, el significado de su iconografía es casi completamente desconocido, lo que desde hace tiempo constituye un obstáculo para el avance de las investigaciones del poco conocido mundo teotihuacano. Hasta la fecha, con contadas excepciones, se han realizado sólo interpretaciones de murales y esculturas aisladas; frente a esto, mi propuesta es intentar un análisis global de la iconografía de las obras de arte sobrevivientes de este edificio. El llegar a comprender rasgos relevantes de la iconografía de la Pirámide del Sol Puede significar una ayuda importante para definir la médula de la religión de Teotihuacan. La clave de nuestro análisis es un mito, cuyas huellas descubriremos en los murales del Palacio del Sol, ubicado en el recinto de la Pirámide del Sol. El mito narra el descenso del Dios Mariposa Pájaro solar al inframundo y su renacimiento, y ofrece un punto de partida para una hipótesis acerca de la coexistencia de los cultos entrelazados del Dios de la Lluvia y el Dios Mariposa Pájaro realizados en la Pirámide. Observaremos la misma dualidad en el caso de los dos grupos dirigentes de Kaminaljuyú, en las lejanas tierras mayas, cuyos orígenes probablemente fueron de origen teotihuacano; estos grupos presentan lazos de pertenencia con cada uno de los dioses mencionados. El caso de Kaminaljuyú parece reflejar la estructura de la cúspide del mismo estado de Teotihuacan. De esta manera, mi trabajo podrá contribuir al entendimiento del Estado de Teotihuacan, y, por extensión, al mejor entendimiento acerca del papel de Teotihuacan como estado hegemónico de Mesoamérica.

Para el análisis que propongo, se hace necesario observar la iconografía de la Pirámide en diferentes niveles de amplitud: primero, al interior del arte Teotihuacano mismo; luego, en el arte teotihuacano provincial (en el arte de Escuintla, Guatemala), y finalmente en los estilos de arte fuertemente influenciados por Teotihuacan (principalmente el arte Maya Clásico y el de Kaminaljuyú), así como también en el conjunto más extendido del arte Mesoamericano. Por otro lado, en un sentido general esta tesis es una investigación histórica, cuyo instrumento principal, debido a la ausencia de textos escritos sobre Teotihuacan, es la iconografía. Por otra parte, para que esta empresa rinda frutos, el acercamiento tiene que ser necesariamente interdisciplinario, usando a la vez los recursos de la Arqueología y la Etnohistoria. En cuanto a esta última, considero que es posible usar con cautela no sólo las obras de arte aztecas datadas entre los siglos XIII-XVI en conjunto

con las fuentes escritas de los siglos XVI-XVII -temporalmente muy posteriores a Teotihuacan-, sino también los textos mayas ya descifrados, aproximadamente contemporáneos con Teotihuacan.

**PARTE I**

**TEMPLO Y URBE**

## **Capítulo 1. Teotihuacan: elementos para su retrato**

Mesoamérica se caracteriza por ser un conjunto de muchos diferentes nichos ecológicos, una amplia gama de etnias, un mosaico de numerosos idiomas, y un abanico de desarrollos regionales que frecuentemente tienen características marcadamente diferentes. En realidad, como ya hemos señalado, es más fácil establecer la heterogeneidad de Mesoamérica que encontrar el sustrato común de sus diferentes culturas. La civilización mesoamericana nació y vivió sin contacto directo con otras civilizaciones, y cuando ocurrió su encuentro con la civilización europea, ésta le trajo la destrucción. El marco geográfico más estricto de la presente tesis es el Altiplano Central de México, cuyo corazón, el Valle de México fue el lugar donde aconteció el nacimiento de Teotihuacan (Figura 8). El Valle de México se encuentra rodeado por los valles de Tlaxcala-Puebla, de Morelos y de Toluca. El Altiplano Central es el área mesoamericana mejor documentada, el cual desde la época de Teotihuacan, y a través del período tolteca (900-1200 d. C.) y azteca (1200-1519 d.C.) tuvo, aunque con interrupciones, la capacidad de influir en la historia del resto de Mesoamérica. Este liderazgo del Altiplano Central, de manera excepcional, dura hasta hoy: los españoles construyeron Ciudad de México, sede de Nueva España, sobre las ruinas de la capital del Imperio mexica, México-Tenochtitlan, y posteriormente el Altiplano Central conservó también su liderazgo más allá del período colonial. El inicio de Teotihuacan (ca. 100 a.C.) cae en un período que, después de la desaparición de la cultura Olmeca (500 a. C), se caracterizó por la cristalización de diversos desarrollos regionales. Teotihuacan representa uno de ellos, el cual sirvió como base para el desarrollo histórico-cultural posterior del Altiplano Central. Si queremos evaluar el lugar ocupado por Teotihuacan en la Mesoamérica de su época, vemos que éste fue la gran excepción del período Clásico, distanciándose de las culturas de su época más que cualquier otra.

Frente a esta diversidad de desarrollos durante la época del nacimiento de Teotihuacan, el período anterior evidencia básicamente unidad cultural. La cultura Olmeca del período Preclásico Medio (1250 - 500 a. C.) produjo, -aparte de grandes centros como La Venta en su área nuclear, la costa sur del Golfo de México-, en diferentes partes de Mesoamérica centros menores con escultura y arquitectura monumental, representando un estilo olmeca panmesoamericano. Uno de ellos fue Chalcatzingo en el valle de Morelos del

sur del Altiplano Central, centro fronterizo en el norte de la civilización Olmeca. Los escultores de Chalcatzingo tallaron en roca y en piedra una serie de relieves impresionantes, con un tinte narrativo local que constituye una de las manifestaciones más notables del arte Olmeca. Sin embargo, la herencia olmeca no echó raíces en el desarrollo histórico futuro del Altiplano Central y en Teotihuacan. En el Altiplano Central el nacimiento de la cultura de Teotihuacan significa un nuevo inicio, frente a la parte suroriental de Mesoamérica, en cuya formación - entre otros en la de la cultura Maya -, la herencia olmeca fue un factor importante.

### *Los inicios*

Teotihuacan surge en un subvalle en el noreste del Valle de México; este último se encuentra a una altura de 2230 metros sobre el nivel del mar, y con su clima templado, tierras fértiles, bosques extensos, lluvia moderada e importante sistema lacustre, ofrecía múltiples recursos. El valle está rodeado por cadenas de sierras con varios volcanes, entre los cuales destaca el Popocatepetl, cuyas erupciones hasta hoy significan una amenaza para el entorno. El inicio de la carrera propia de la civilización del Valle del México se da alrededor del 500 a.C., principalmente en la mitad sureña del valle. Su hito principal es el surgimiento de Cuicuilco, un centro urbano con una pirámide monumental de forma troncocónica, que pudo haber albergado en su época de auge hasta 20.000 habitantes. La mitad norteña mostraba en cambio un desarrollo más lento: Teotihuacan todavía no existía, sino en su lugar habían varios asentamientos pequeños.<sup>1</sup> Aunque en el periodo entre 100 -1 a.C. es todavía la parte sur del Valle de México donde se ubica la mayor parte de la población, la brecha entre las dos mitades del valle ya comienza a cerrarse, porque en dicha fase nace Teotihuacan como un centro urbano grande con alrededor de 20.000 habitantes, siendo así la única ciudad del Valle de México de la misma categoría que Cuicuilco. Es posible imaginar el escenario político del Valle de México en aquel entonces, cuando las dos ciudades mencionadas se constituyen en actores principales y rivales entre sí. La ciudad de Teotihuacan temprano, la de la fase Patlachique (100 - 1 a.C.), ocupaba la parte noroeste

---

<sup>1</sup> Aunque la ciudad tardía cubrió casi completamente sus fases tempranas, la recolección de fragmentos de cerámica pertenecientes a ellas y encontradas en la superficie, permite calcular a groso modo el número de sus habitantes y su repartición dentro del mapa de la ciudad en sus diferentes fases (véase Cowgill 1974).



del mapa de la ciudad posterior, sin mostrar, de manera interesante, un epicentro (Figura 9). Se ha propuesto la posibilidad de que un conjunto de tríadas de pirámides menores pudieron haber existido ya en esta fase, y que estos habrían sido al mismo tiempo centros políticos, tal vez las sedes de un cogobierno (Cowgill 2015). Sin embargo, aun faltan excavaciones para verificar su cronología.

Durante la fase Tzacualli (1-100 d.C.) Teotihuacan, la ciudad y el Estado se transformaron radicalmente. La población de la parte sureña del Valle de México que durante siglos llevaba la batuta, disminuyó radicalmente y la mayor parte de la población del valle se trasladó a vivir a Teotihuacan. De esta manera, Teotihuacan vive una revolución urbana, multiplicando el número de sus habitantes, transformándose así en la ciudad más grande de Mesoamérica con alrededor de 60.000 - 80.000 almas, según el cálculo por Cowgill (2015). En estos años, la ciudad ya es con seguridad la sede de un estado poderoso, el cual controlaba sin rival, el Valle de México. En esta fase empieza la creación del centro cívico-ceremonial de Teotihuacan con la construcción de la gigantesca Pirámide del Sol, el emblema de esta gran transformación. Esta primacía indica su importancia excepcional, como probable lugar de culto del Dios de la Lluvia, sobre el cual suponemos habría sido el dios tutelar de Teotihuacan.

¿Pero cuál fue el motivo de esta radical transformación? Es probable que jugaran un papel importante las erupciones volcánicas que hicieron temblar el sur del Valle, cuyos habitantes huyeron y probablemente fueron absorbidos por Teotihuacan. Paralelamente con la transformación de Teotihuacan, Cholula, la urbe del valle Puebla-Tlaxcala, evidencia un desarrollo parecido, aparentemente recibiendo grupos que huyeron de la lluvia de cenizas del Popocatepetl. Mientras que centros menores y aldeas quedan despoblados, Cholula construye la primera versión de su gran pirámide (Uruñuela y Punket 2009).

### *La urbe*

No conocemos el nombre original de Teotihuacan, tampoco el grupo étnico que la construyó. Teotihuacan es una palabra náhuatl que significa “lugar del endiosamiento”. El nombre de la ciudad, junto con el nombre de la Pirámide del Sol y de la Pirámide de la Luna se refiere al mito de creación azteca que relata la creación del sol y la luna en

Teotihuacan por parte de los dioses al inicio del Quinto Sol o sea el quinto mundo: dos dioses elegidos se arrojaron a la hoguera y se transformaron en sol y la luna. Según el mito anotado por Bernardino de Sahagún (2002[1988], II: 694-695, las pirámides del Sol y de la Luna fueron construidas por los dioses para que los dos elegidos pasaran allí ayunando los cuatro días previos al autosacrificio. A su vez, las fuentes coloniales de la Relación de Tecciztlan (1979[1580]: 222) y el cronista Ixtlilxóchitl (1975-77, I: 272-273) mencionan que en la cima de la Pirámide del Sol se encontraba un ídolo monumental de piedra de Tonacatecuhtli, deidad relacionada con la creación, el sol y los alimentos. De esta manera, para los aztecas Teotihuacan fue el lugar de la creación, el lugar más sagrado del mundo. Las excavaciones enseñan que la ciudad no fue homogénea desde el punto de vista étnico: han sido identificados barrios de zapotecos que llegaron de Oaxaca, del sur del Altiplano; población del occidente de México y gente con afiliación maya y veracruzana. Esta multiétnicidad se corresponde bien con la sede metropolitana de un estado hegemónico, el que con seguridad se encontraba en contacto intensivo con las etnias de las otras áreas de Mesoamérica.

Teotihuacan alcanzó su apogeo como sede del estado más poderoso de Mesoamérica entre los años 350-550 d. C. (véase Figura 5), cuando su extensión fue de ca. 20 kilómetros cuadrados, y su población rondaba las 80.000 personas, la misma registrada para la fase Tzacualli (Cowgill 2015), o incluso aumentada de tamaño (Robertson 2015). Actualmente contamos con el mapa que reconstruye la forma completa de la ciudad, no sólo de la arquitectura monumental de su centro cívico-ceremonial, sino también de los barrios residenciales. El mapa fue realizado por el Teotihuacan Mapping Project, dirigido por René Millon (Millon 1973; Millon *et al.* 1973), en base al reconocimiento arqueológico de superficie. Por lo mismo, existe la posibilidad que detalles del mapa estén errados. No obstante el mapa sigue siendo un instrumento valioso para la investigación del pasado teotihuacano. Las excavaciones mismas se han limitado a una pequeña parte de la ciudad, hasta el momento corresponden al 5% (Cowgill 2015); entre lo excavado figuran los complejos arquitectónicos monumentales ubicados en el centro, aunque pocos son los edificios completamente excavados. No obstante, existen también complejos del centro todavía no trabajados. Por otro lado, las excavaciones se han extendido a un número limitado de los 2300 conjuntos habitacionales que existieron. De todas maneras, el hecho

de que en lo excavado se encuentre buena parte del centro de la ciudad, le otorga una representatividad mucho mayor que el 5%.

El núcleo de la ciudad fue construido a ambos costados de una avenida monumental, la Calzada de los Muertos, orientada hacia a los 15,5 grados al oriente del norte (Figura 10; véase también Figura 4). Su nombre -Miccaotli en náhuatl- refleja la creencia de los aztecas, según la cual en los montículos conformados sobre las ruinas de los edificios ubicados en ambos costados de la Calzada, habrían yacido las tumbas de antiguos gobernantes. La construcción de este núcleo finalizó en el siglo III d. C., quedando constituido por grandes conjuntos de templos, antes que nada la gran tríada de las pirámides del Sol, de la Luna y de la Serpiente Emplumada - esta última ubicada en el interior de la plataforma monumental de la Ciudadela - , y por conjuntos centrados en templos menores. Posteriormente a la creación de la Calzada de los Muertos fue construido otro eje, de orientación aproximadamente perpendicular, cuya línea central imaginaria cruzó la Ciudadela, quedando ésta última en el borde sureño del centro cívico-ceremonial. El segundo eje mencionado se componía de la Avenida Oriental y otra Occidental, sin arquitectura monumental, por lo cual su importancia no es comparable con la de la Calzada de los Muertos, que se encuentra bordeada por complejos de arquitectura sagrada. Habiendo existido dos ejes, el espacio de la ciudad se dividía en cuatro partes, lo que en Mesoamérica reflejaría un modelo cosmológico: la tierra con sus cuatro direccionales cardinales. Las dos hileras de conjuntos de templos ubicados a ambos costados del eje de la Calzada de los Muertos, fueron orientados hacia la Calzada, unos frente a los otros y dando la espalda al resto de la ciudad. Las plataformas y murallas de sus recintos, formando un continuum, aislaron este centro del resto de la ciudad.

Ya vimos que el primer paso en la creación del núcleo monumental fue la construcción de la Pirámide del Sol (Figura 11). Como es el más grande y el más temprano de los tres templos principales del eje de la Calzada de los Muertos, y además es la pieza central de la tríada conformada por ellos, es plausible suponer que la Pirámide del Sol fue realmente el templo principal de Teotihuacan, tal como lo planteamos a propósito de su relación con el Dios de la Lluvia. Esta pirámide y su recinto ceremonial, en cuya iconografía se ha centrado este trabajo, es un tema que vamos a tratar detalladamente más adelante, por el momento solo mencionaremos algunas de sus características generales. Se

orienta hacia el Occidente, con una desviación de 15,5 grados al norte, orientación seguida por gran parte de la ciudad (más adelante volveremos sobre las posibles explicaciones de esta disposición espacial). Se componía de cuatro cuerpos en forma de taludes, y una plataforma adosada en el lado de la fachada, que originalmente se encontraba cubierta por esculturas de jaguar. El recinto ceremonial de la Pirámide del Sol se constituye por numerosas estructuras menores, cuya buena parte no ha sido aún excavada. Lo que está claro, es que en el recinto hubo dos edificios habitacionales de elite, de gran importancia: el Palacio del Sol y la Casa de los Sacerdotes.

A propósito de la Pirámide del Sol mencionamos que el tamaño de los edificios y las distancias internas del núcleo de Teotihuacan se basan en los múltiplos de una medida de 83 cm (Sugiyama 1993). La versión original de la Pirámide del Sol, construida en la Fase Tzacualli (1-100 d. C.), en cada lado medía 260 unidades, lo que corresponde a un número sagrado, porque el calendario adivinatorio mesoamericano tiene precisamente 260 días (revisaremos más adelante el calendario azteca a propósito de los murales del Palacio del Sol, para cuya interpretación es importante). Esta distancia de 260 unidades y sus múltiplos, sobre todo el de 520 (260x2), más tarde servirán como base para la creación del centro cívico-ceremonial de Teotihuacan, donde también figuran distancias de 584 (número de los días del año venusiano) y de 1000 unidades. Esta situación y el hecho de que el eje este-oeste de la Pirámide fue el punto de partida de dicha creación, apoyan decisivamente la idea de que esta pirámide fue el templo principal (Sugiyama 1993, 2010). Según esto, el centro de Teotihuacan en gran medida fue una proyección del calendario sagrado en la dimensión arquitectónica. Posteriormente, se han presentado nuevas interpretaciones calendáricas paralelas para estos mismos números como 173,3 (ciclo del eclipse solar), 486 (los días de la visibilidad de Venus), y otros (Sugiyama 2010).

El conjunto de tres grandes pirámides es la manifestación máxima del patrón triádico omnipresente en la arquitectura de Teotihuacan. Igualmente, en el nivel de piramides de menor tamaño, se puede observar que la mayoría de ellas forman tríadas, existiendo alrededor de veinte de estas últimas. A pesar de que hasta el momento ninguna de estas tríadas ha sido extensamente excavada, se ha propuesto que estas piramides corresponden a un antiguo patrón dentro la historia de Teotihuacan, y que además habrían sido centros administrativos, en los cuales habrían tenido su sede los diferentes grupos de la

elite (R. Millon 1981; Pasztory 1988; Conides y Barbour 2002). Más recientemente, Froese y colegas (2014) propusieron que las diferentes tríadas habrían constituido sedes políticas de un co-gobierno. La Pirámide del Sol y la Pirámide de la Luna cada una posee su propia tríada con pirámides menores o plataformas. Las dos pirámides mencionadas corresponden a los elementos centrales y enormemente crecidos de su tríada, lo cual es un fenómeno excepcional en la arquitectura teotihuacana y separa con claridad a estas dos pirámides de las otras tríadas. En un nivel arquitectónicamente más bajo, en el nivel de los conjuntos habitacionales, construidos fuera del eje central, también se consideraron plataformas dispuestas según el patrón triádico. Desconocemos el significado de la tríada; plataformas y habitaciones dispuestas según dicho patrón ya se construyen siglos antes de la existencia de Teotihuacan. Tal vez se trate de algún concepto cosmológico que desconocemos.

En cuanto a la Pirámide de la Luna, esta vivió un incremento gradual durante siglos, a partir de la Fase Patlachique, a través de siete etapas de construcción, con cada una de las cuales se celebraron ricas ofrendas-entierros fundacionales encontrados en el interior de la pirámide (Figura 12) (Sugiyama y Cabrera Castro 2003; Sugiyama y López Luján 2007). Las primeras tres etapas de construcción de la Pirámide de la Luna corresponden a plataformas pequeñas, sólo con la cuarta fase -alrededor de 80-150 d. C.- se alcanzó el tamaño monumental. Aunque posteriormente siguió creciendo, aún así no llegó a ser equiparable con el tamaño de la Pirámide del Sol. Al igual que ésta última, la Pirámide de la Luna se compone de monumentales cuerpos de taludes, y en el lado de la fachada posee una plataforma adosada monumental. Los entierros-ofrendas eran constituídos por personas sacrificadas, y una amplia gama de objetos, a veces vinculados con el Dios de la Lluvia; en el centro de por lo menos de uno de dichos entierros se encontró una escultura femenina desnuda de menor tamaño, quien debió corresponder a una diosa o a su representante mortal. Entre las diosas teotihuacanas conocidas figuran dos diosas que podrían cumplir este rol: la Diosa del Agua y la Diosa del Maíz. Delante de la Pirámide de la Luna se levanta un edificio cuadrado con nueve altares que representan las direcciones cardinales y intercardinales de la tierra; las diosas aludidas -ambas relacionadas con la tierra y el inframundo- podrían vincularse con este edificio. Igualmente, cerca de la pirámide fue encontrada una escultura colosal que representa una diosa llamada tradicionalmente “Diosa del Agua”, que en otro lugar he interpretado como la Diosa del Maíz (Paulinyi 2013). En la

Plaza de la Luna, ubicada delante de la pirámide se encuentra otra escultura muy mutilada, pero claramente femenina, representación probable de una diosa. Finalmente, hay que mencionar que la Pirámide de la Luna lidera un grupo de pirámides menores que rodean la Plaza de la Luna; hay que destacar que una de ellas tiene anexo atrás un edificio que recibió el nombre palacio -el Palacio Quetzalpapalotl- debido a sus murales y los finos relieves de sus pilares que indican su gran estatus (Acosta 1964).

La tercera pirámide más grande es la Pirámide de la Serpiente Emplumada, rodeada por la gran plataforma de la Ciudadela; fue construida entre el 170-250 d. C. o antes (Figuras 13 y 14). Se encuentra cerca de la intersección de los dos grandes ejes arriba mencionados. Su orientación es diferente a la de la Pirámide del Sol: 16,5 grados al norte del occidente, lo cual es seguido por una parte de los edificios de la ciudad. Se trata del complejo arquitectónico monumental mejor investigado de Teotihuacan (Cabrera Castro 1982; Sugiyama 2005). En cuanto a su ubicación, no se vincula con un cerro, como la Pirámide de la Luna, sino con un río. El río San Juan cruza la ciudad, desde nororiente sigue su lecho natural hasta la altura de la Ciudadela, donde fue canalizado en un lecho artificial que corre paralelamente con el lado norte de la Ciudadela y más adelante dobla al sur en forma rectangular. Esta cercanía creada artificialmente entre río y templo de antemano parece indicar que se trata de un lugar dedicado a alguna deidad acuática. Las características de la Pirámide de la Serpiente Emplumada se alejan del patrón triádico descrito de otras pirámides anteriores, ya que no constituye el elemento central de una tríada. La Pirámide de la Serpiente Emplumada, la cual presenta una plataforma adosada construida posteriormente, tampoco está construida con taludes sobrepuestos entre sí, como ocurre en el caso de la Pirámide de la Luna y de la Pirámide del Sol, sino cada talud exhibe en su parte superior un cuerpo vertical y saliente, llamado tablero (Figura 15). El perfil arquitectónico talud-tablero existía desde hacía siglos antes en el valle Puebla-Tlaxcala, y con la Pirámide de la Serpiente Emplumada este perfil irrumpe con fuerza en la arquitectura de Teotihuacan, donde se convertirá en una característica fundamental de los edificios públicos. Su significado -si lo tuvo alguna vez-, es oscuro<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ha sido propuesto que la nariguera del personaje de los incensarios teotihuacanos (considerado como guerrero) y el talud-tablero presentan la misma forma, de lo cual se desprendería que el talud-tablero poseería un significado marcial (Headrick 2003). Sin embargo, el personaje de los incensarios no es un guerrero, sino precisamente se trata del Dios Mariposa Pájaro, quien no se asocia claramente con atributos de guerra, en

Previo a la construcción de la Pirámide de la Serpiente Emplumada se realizó un sacrificio humano fundacional masivo, procediéndose a enterrar más de 100 personas sacrificadas en diferentes grupos, la mayoría de ellos con atributos de guerrero, y otros, debajo del centro de la pirámide, con objetos de alto valor. Esto parece indicar que la deidad, a cuyo culto fue dedicado este templo, tenía carácter marcial. El cuerpo de la pirámide fue cubierto por relieves policromados, los cuales son el conjunto de escultura más importante que conocemos en Teotihuacan (Figura 16). La escultura que cubre el cuerpo de la pirámide enseña un módulo que se repite en los cuatro lados y en todos los niveles. El módulo representa a la Serpiente Emplumada que lleva sobre el dorso un tocado zoomorfo. La Ciudadela ha sido uno de los candidatos a ser palacio: fue propuesto por varios investigadores que los dos particulares conjuntos habitacionales ubicados a ambos lados de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, habrían sido morada de los gobernantes (Armillas 1964, R. Millon 1976). En Teotihuacan no se han encontrado tumbas reales y cuando delante de la Pirámide se descubrió la entrada de un túnel-cueva artificial, surgió la pregunta acerca de su identidad. Se aclaró, sin embargo, que el túnel que remataba en varias cámaras debajo de la Pirámide, no contenía ninguna tumba real, sino probablemente se encontraba vinculado al culto del Dios de la Lluvia. Esta situación va a ser importante más adelante en nuestro análisis, ya que debajo de la Pirámide del Sol fue descubierta una cueva artificial semejante.

Frente a la Ciudadela, simétricamente al otro lado de la Calzada de los Muertos, emerge el Gran Conjunto, dos plataformas anchas y bajas rodeando una gran plaza interior. Debido a su forma y posición central, se planteó que podría haber sido el mercado de la ciudad, pero hay pocas evidencias concretas al respecto. Siguiendo el recuento de los otros complejos arquitectónicos del eje central, entre la Ciudadela y la Pirámide del Sol se ubica el Complejo de la Calzada de los Muertos, ocupando ambos lados de dicha avenida (Figura 17). Este complejo, rodeado mayormente por una muralla perimetral, contenía seis conjuntos de pirámides menores y de plataformas, tres en ambos lados, enfrentados. Tres de los seis corresponden a tríadas de pirámides. Durante los años ochenta se planteó la

---

consecuencia el talud-tablero difícilmente podría tener un significado marcial.

hipótesis de que este complejo habría sido el palacio de la ciudad (Cowgill 1983). Aunque hasta hoy permanece siendo la idea más aceptada para identificar el lugar del palacio, las excavaciones realizadas en el sitio no la han avalado, pero tampoco la han refutado. Hay autores que discrepan, dudando incluso de que los seis grupos de pirámides y plataformas realmente hayan conformado un conjunto en su totalidad (Manzanilla *et al.* 2005). El Complejo realmente no parece un palacio único en su totalidad, sino más bien la concentración de seis unidades separadas, esencialmente parecidas entre sí.

Más al norte del Complejo de la Calzada de los Muertos se ubica el enigmático complejo que desde el siglo XIX lleva el nombre Plaza de las Columnas, dado por los lugareños. Es enigmático, porque a pesar de ser uno de los complejos arquitectónicos más grandiosos del eje central, nunca ha sido excavado. En su centro cívico-ceremonial se observa la triada de pirámides más grande de la ciudad, con una plaza monumental y una plataforma ceremonial de tamaño excepcional. Finalmente, damos término a la descripción del centro con el conjunto Xalla. Xalla es uno de los complejos arquitectónicos más grandes de la ciudad, ubicado al norte de la Pirámide del Sol. Presenta forma rectangular y se encuentra rodeado por un gran muro perimetral. De manera excepcional, en su centro se ubica una plaza enmarcada por cuatro pequeñas pirámides, donde se han realizado excavaciones en la búsqueda del palacio de Teotihuacan (Manzanilla y López Luján 2001; Manzanilla *et al.* 2005; Manzanilla 2008). Fue relevada parte de la escultura arquitectónica de la pirámide oriental (Estructura 2). La escultura representando jaguares sobrenaturales jugará un importante papel en nuestra reconstrucción acerca de la escultura que adornaba la fachada de la Plataforma Adosada a la Pirámide del Sol.

Alrededor del eje central se encuentran dispuestos los barrios de los conjuntos habitacionales (Figura 18), cuyos rectángulos fueron ordenados según una red ortogonal de calles estrechas. La mayor parte de la población vivió en conjuntos habitacionales estandarizados de forma rectangular, construidos con muros de piedra, barro y cemento teotihuacano. En ellos vivieron varias familias juntas, ocupando departamentos organizados alrededor de patios. El patio principal fue el espacio comunitario, contaba con altar para los ritos, y se encontraba rodeado por varias plataformas (frecuentemente una tríada), cuya función no está clara. Tal vez se tratase de santuarios, tal vez pertenecieran a los líderes del conjunto, quizás ambas cosas. Un conjunto habitacional pudo ser habitado durante muchos



años, sobreviviendo a varias renovaciones, con cambios interiores. Entre los habitantes de los conjuntos se aprecia una jerarquía, aunque la mayor parte de sus habitantes seguramente fueron gente del común. En algunos de estos edificios aparecen hermosos murales y a lo largo de esta tesis me referiré reiteradamente a ellos, al igual que a los edificios monumentales del centro más arriba descritos, mencionando los conjuntos donde fueron encontrados: principalmente Tepantitla, Zacuala, Atetelco, Tetitla, Techinantla, Tlacuilapaxco, La Ventilla y Teopancaxco (o Teopancazco).

### *Elite y Estado*

Sobre la sociedad y la historia de Teotihuacan sabemos muy poco, a pesar de que las investigaciones transcurren desde hace más de un siglo. La causa principal es que carecemos de fuentes escritas sobre esta sociedad. Nuestra falta de conocimientos es especialmente frustrante, si tomamos en cuenta que entre el 350 y el 550 d. C. Teotihuacan fue el poder máximo de Mesoamérica, y como tal, podría jugar un papel clave para el entendimiento de muchos aspectos de lo que ocurrió en su época. Sin duda, podemos esperar que en el futuro esta situación mejore, gracias al desciframiento continuo de los textos mayas contemporáneos con Teotihuacan, y también posteriores a éste. Ya disponemos de informaciones sobre la “entrada” -o el inicio de la expansión de Teotihuacan- en territorio maya en el año 378 d. C. No obstante, las principales fuentes de información sobre la sociedad teotihuacana siguen siendo la Arqueología y la Iconografía, sin excluir el uso selectivo de la Etnohistoria. Las dos primeras nos entregan datos de naturaleza diferente; la iconografía ofrece información importante sobre la elite más encumbrada, cuya existencia los arqueólogos apenas alcanzan a detectar: no existen hallazgos de tumbas reales y entierros de señores de alto rango han sido excavados muy excepcionalmente. Tampoco han sido encontrados los palacios de los señores que gobernaban la ciudad, aunque existen varias propuestas al respecto. Por su parte, la gente común sólo aparece excepcionalmente en las imágenes, pero las huellas de su vida cotidiana y costumbres funerarias han sido detectadas ampliamente en los conjuntos habitacionales mediante excavaciones.

En las diversas imágenes del arte teotihuacano, los gobernantes y señores de alto rango se caracterizan por llevar ciertos atributos -especialmente los tocados- de los dioses. Podemos observar a estos personajes, entre los que destacan los Señores con Tocado de Borlas (Figura 19), ofrendando, esparciendo objetos preciados, agua o pulque. Cuando estos señores actúan como ofrendantes acostumbran portar la talega ritual típica de los sacerdotes en Mesoamérica, y cuando lo hacen como sacrificadores, con corazones sangrantes clavados en la punta del cuchillo de sacrificio. Sin embargo, los señores no sólo aparecen vinculados con atributos sagrados: en otras ocasiones llevan armas, aparecen sentados en trono portando, aunque en este caso es más probable que se trate de representaciones de sus bultos mortuorios. Los adornos de jade u otra piedra verde con que aparecen en las imágenes, sobre todo las grandes orejeras circulares y los collares de cuentas gruesas, se yerguen como importantes símbolos de estatus, al igual que en el caso de las elites de otras culturas de Mesoamérica. Por otro lado, bajo estos señores debió existir una elite de menor rango. Por su parte, Manzanilla (2006; 2009) ha propuesto la existencia de una poderosa elite intermediaria, la que habría controlado los barrios.

Hasta el momento, sólo un grupo de la elite ha sido identificado e investigado en profundidad, el de los Señores con Tocado de Borlas, el cual se encontraba bajo la tutela de una forma particular del Dios de la Lluvia (C. Millon 1973, 1988; Paulinyi 2001) (véase Figura 19)<sup>3</sup>. Este grupo, que se destaca en todos los sentidos, parece haber ocupado el lugar de más alto rango en la jerarquía de la elite, incluso podemos plantear que sus dirigentes podrían haber sido los gobernantes sagrados de Teotihuacan. Los Señores con Gran Tocado de Borlas -quienes representan el rango más elevado dentro de su grupo-, exhiben un tocado del Dios de la Lluvia y los anillos oculares de éste; se podría plantear que ellos habrían sido al mismo tiempo, sumos sacerdotes del Dios de la Lluvia. Sin embargo, claras señales que hablan de su poder militar y político, no parecen apoyar esto: estos señores probablemente tenían obligaciones rituales sin ser sacerdotes. Por mi parte, identificaré otro grupo de la elite, que viste los atributos del Dios Mariposa Pájaro y que pudo tener una relación especial con los Señores con Tocado de Borlas.

---

<sup>3</sup> De manera preliminar, también he identificado a otro grupo de señores, con atributos de coyote, sobre el cual contamos con poca evidencia iconográfica (Paulinyi 2009).

Hay que subrayar que no es sorprendente la lentitud del avance en la identificación iconográfica de los diferentes grupos de la elite: la información visual disponible es muy poca y dispersa. Si nos preguntamos por la existencia de otros grupos de señores, primero tendremos que dirigirnos a la famosa vasija de Calpulalpan, cuya imagen sigue siendo un desafío a pesar de la existencia de diferentes interpretaciones (Figura 20). Esta imagen -de una u otra forma- contiene un mensaje cifrado con información esencial sobre la estructura del poder político de Teotihuacan. Representa a cuatro señores de alto rango ofrendando en procesión alrededor de una imagen del Dios de la Lluvia, y entre ellos ocupa un lugar destacado un Señor con Gran Tocado de Borlas. Puesto que creemos que detrás de este personaje se oculta un grupo entero de la elite, podemos suponer lo mismo de los otros tres señores, cada uno de los cuales es antecedido por un animal diferente. Manzanilla (2001, 2006, 2008) sostiene que se trataría de un co-gobierno cuatripartito, relacionándolo con el hecho de que la ciudad se encontraba dividida en cuatro partes por medio de sus grandes avenidas, y también con el centro cuatripartito del complejo Xalla, el cual habría sido la sede de su co-gobierno.

El perfil sagrado de la elite no sólo se manifiesta a través de su relación estrecha con el culto. En varias ocasiones, diferentes miembros de la elite vinculados con el Dios de la Lluvia -entre ellos un Señor con Gran Tocado de Borlas-, emiten llamas de fuego de sus cuerpos y de sus manos, lo cual podría significar la energía ígnea del rayo de dicho dios (Figura 21). Se trataría de una capacidad sobrenatural que poseían estos mortales, quienes podían ser los ejemplos más tempranos conocidos acerca de los hombres-dioses, documentados en las fuentes escritas para siglos posteriores del período Postclásico (900-1521 d. C.). El hombre-dios (véase López Austin 1973) comparte las capacidades sobrenaturales del dios tutelar de su grupo, con las cuales protege a su comunidad. En general, históricamente los hombres-dioses corresponden a gobernantes o a otro tipo de dirigentes. El hombre-dios paradigmático será Quetzalcóatl, el rey sacerdote de los toltecas, quien fuera el representante mortal del dios Quetzalcóatl, y a quien trataremos más adelante a propósito del mundo sobrenatural teotihuacano.

¿Cómo era la organización espacial de la ciudad? Opino que Teotihuacan estuvo dividida en unos pocos barrios grandes y estos últimos probablemente en barrios menores (Paulinyi 1981). Este tipo de organización -barrio grande y barrio menor- tuvo vigencia en

el período azteca, por ejemplo en el caso de la capital mexicana, Tenochtitlan. En el mapa de la ciudad de Teotihuacan durante la fase Xolalpan se observan tal vez seis grandes concentraciones de fragmentería cerámica separadas entre sí, las cuales deben corresponder a importantes núcleos de población, los que a su vez parecen indicar la existencia de seis grandes barrios (Figura 22). Los núcleos en general coinciden también con grandes grupos de conjuntos habitacionales individuales. Considero que difícilmente pudiese ser una coincidencia que el Complejo de la Calzada de los Muertos también se componga de seis unidades separadas. Es probable que cada unidad corresponda a un barrio grande, funcionando tal vez como su centro y también como sede de su autoridad máxima. Es coherente con mi propuesta, el hecho de que los grandes barrios, a su vez, no tienen centro.

Aunque los barrios grandes se hayan dividido en barrios menores, no es fácil encontrarlos. Las etnias extranjeras claramente tenían barrios separados. Por otro lado, las excavaciones llevadas a cabo en el grupo de conjuntos habitacionales de La Ventilla y en el conjunto habitacional de Teopancaxco, parecen haber detectado centros de barrio (Cabrera Castro 2002; Manzanilla 2006; 2009; 2012). Ya vimos que la gran mayoría de la población de la ciudad vivía en los conjuntos habitacionales, por lo mismo, el conjunto habitacional representaba la unidad básica de la organización social. A veces los conjuntos habitacionales que conocemos presentan en las paredes finos murales, que en principio deberían corresponder a un estatus de elite, aunque sus entierros no corresponden a los señores de alto rango representados en los murales. Los habitantes de un conjunto habitacional enterraban a sus muertos debajo del piso del edificio, aunque en esto debió existir una fuerte selección, ya que solamente una minoría de los habitantes que moraban en el conjunto habitacional -a veces durante muchas generaciones- recibió este trato después de su muerte. Según las investigaciones de Ian Robertson (2015) que se dedican a establecer la distribución espacial de fragmentos de cerámica que indican estatus social bajo y alto, la elite vivió no solamente en el centro, sino también dispersa en los barrios habitacionales de la ciudad. En otras palabras, probablemente vivieron rodeados por sus tributarios.

En general, sobre los entierros teotihuacanos ya tenemos informaciones abundantes (Rattray 1997; Manzanilla y Serrano 1999; Sempowsky 1994). Entre los habitantes de un mismo conjunto habitacional existió claramente una jerarquía. Así, los entierros han sido

clasificados según cuatro niveles, empezando con los que no presentan ningún ajuar, y terminando con unos pocos entierros de ajuar numeroso y de gran complejidad, que alcanzan alrededor del 10% de una muestra de 280 entierros (Sempowsky 1992). Ningún ajuar de las tumbas de los conjuntos habitacionales contenía las ostentosas orejeras y collares de jade o piedra verde de las imágenes de los señores, pero algunos de los entierros de gran complejidad poseen objetos pequeños de jade u otra piedra verde, como cuentas, pendiente o una nariguera. Por otro lado, solamente en los entierros de gran complejidad aparecen dos tipos de cerámica fina, la estucada pintada y la de planorelieve, y las vasijas escultóricas “Tlálóc” que representan al Dios de la lluvia. En realidad, en Teotihuacan no hay cerámica más fina que estas. En mi opinión podría tratarse de los jefes de los conjuntos habitacionales, quienes formaban el último eslabón del poder político, pudiendo dirigir los conjuntos habitacionales. Son igualmente importantes las vasijas “Tlálóc”, porque deben haber distinguido aún más a sus dueños, si suponemos que estos individuos pudieron ser los encargados, a nivel de conjunto habitacional departamental, de los ritos del culto del Dios de la Lluvia.

Aunque es verdad que la pintura mural se dedica a la elite y a los dioses, y la gente común se queda en el anonimato de los conjuntos habitacionales, en los murales de vez en cuando aparece por un momento la gente común, realizando actividades rituales. Probablemente se trate de las representaciones de las fiestas del calendario teotihuacano. Así parece ser en el caso del mural llamado "Las ofrendas", descubierto en un templo llamado tradicionalmente “Templo de la Agricultura”, ubicado cerca del extremo norte de la Calzada de los Muertos. (Figura 23). Primero, vemos personajes de la elite de alto rango, tal como lo atestiguan sus orejeras, collares y otros adornos. Estos personajes están ofrendando a dos imágenes de culto, idénticas entre sí, ofreciéndoles principalmente comidas de maíz: todo indica que se trata del culto ofrecido a la Diosa del Maíz (Paulinyi 2013). Ellos ofrecen los alimentos a la deidad, pero la persona que los prepara es un plebeyo que viste solamente un taparrabo. La aparición conjunta de los miembros de la elite y de la gente común ocurre también en otros pocos murales. Así es por ejemplo, en el conjunto habitacional de Tepantitla (Pasztor 1976), en el mural que representa un juego de pelota, donde los jugadores parecen ser miembros de la elite, tal vez de menor rango, y el resto de las figuras representa a la gente común: todos son figurillas pequeñas realizando

muchas actividades diferentes, contrastando así con la solemnidad acostumbrada de las procesiones de ofrendantes. En el Capítulo 4 veremos que el tema es interesante para el propósito de esta tesis, ya que los comuneros también aparecen en los murales de Atetelco, como participantes de un festín ritual que habría sido realizado en honor del actor principal de nuestro relato, el Dios Mariposa Pájaro.

¿Qué es lo que podemos decir sobre el Estado? El Estado teotihuacano tuvo una larga existencia, que abarcó aproximadamente 700 años. Basándome en una aproximación que combina la información de la Arqueología, la Iconografía y los textos mayas descifrados, puedo intentar realizar un bosquejo sobre él. En cuanto a la iconografía, antes del siglo IV d. C. apenas hay representaciones antropomorfas, con la excepción de las figurillas de arcilla que no ofrecen muchas evidencias al respecto. Lo que tenemos sobre el Estado de esos siglos tempranos son solamente informaciones arqueológicas muy limitadas. Como hemos visto, es muy probable que el Estado vigente durante la segunda mitad de la historia de Teotihuacan, de la cual tenemos algunas informaciones (350-650 d. C.), haya tenido carácter sagrado, y que se encontrase gobernado por los Señores con Tocado de Borlas, aunque no se sabe con certeza si sus dirigentes formaban un cogobierno -en los murales del conjunto habitacional de Techinantitla aparecen varios de ellos en una procesión-, o sencillamente ejercieron el poder como monarcas. De todas maneras, el arte Teotihuacano no contempla la exaltación del monarca, presente en otras partes de Mesoamérica. Si mi propuesta es correcta -según la cual las seis unidades del Complejo de la Calzada de los Muertos corresponderían a las sedes de poder de las autoridades de los seis grandes barrios de la ciudad-, entonces estas autoridades pudieron formar el siguiente nivel del poder político en la estructura del Estado.

Surge la pregunta, ¿qué clase de gobierno tuvo Teotihuacan al principio? Como señalé más arriba, en la fase Patlachique la ciudad no tuvo un epicentro, lo que plantea la posibilidad de que hubiera tenido algún tipo de co-gobierno. ¿Qué podemos decir sobre los tres siglos siguientes (1-350 d. C.), que separan el Estado inicial y el Estado poderoso de importancia pan mesoamericana? Ya se comentó que se trata del período de concentración de gran parte de la población del valle de México en Teotihuacan y de la construcción de los templos monumentales, junto con la totalidad de su centro ceremonial-político. Dentro de este centro compiten entre sí tres templos grandes, sin que exista algún candidato obvio

para ser un epicentro político. No obstante, entre los tres, la Pirámide de Sol fue probablemente, como ya hemos visto, el templo principal.

Entre los arqueólogos es popular la idea de que en esta época surgieron gobernantes fuertes; las mega-construcciones mencionadas reflejarían su poder (Cowgill 1983, 2015; Millon 1993). Plantean asimismo, que la sede de dichos gobernantes, después de la construcción de la Pirámide de la Serpiente Emplumada y la Ciudadela, habría sido en ésta misma, y la ubicación de la administración en el Complejo de la Calzada de los Muertos. La Pirámide de la Serpiente Emplumada fue profanada alrededor del 300-350 d. C. Se ha propuesto un levantamiento contra el poder supuestamente autocrático de los gobernantes, y la creación de algún tipo de gobierno colectivo. Lo cierto es que el santuario de la pirámide fue quemado, entierros ricos del interior de la pirámide fueron saqueados, y delante de la fachada del edificio se construyó una plataforma adosada tan grande que cubría casi completamente su brillante adorno escultórico.

El único argumento presentado en favor de la existencia de un poder despótico es la monumentalidad excepcional de las construcciones del eje central de Teotihuacan. Sin embargo, a mi juicio sólo se trata de un poderoso estado joven de carácter sagrado, interesado en la monumentalidad de sus nuevos templos, cuyo carácter no fue necesariamente autocrático. La historia del surgimiento de gobernantes autocráticos y su posterior derrota tiene un sabor occidental y no mesoamericano: se viene a la mente el fin de la República romana, o el surgimiento del absolutismo europeo y la gran Revolución Francesa que lo destruyó.

Pero en el caso de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, ¿quién pudo ser el contrincante victorioso del vencido? Cuando a partir del siglo IV d. C. aparecen las primeras representaciones de los señores teotihuacanos, tanto en el arte de Teotihuacan como en las ciudades-estados mayas, éstos son liderados por los Señores con Gran Tocado de Borlas, quienes aparecen en la plenitud de su poder poco después de la profanación de la Pirámide. Por ejemplo, en el caso de Tikal, las imágenes de los Señores con Tocado de Borlas aparecen varias veces en la época del gobernante Yax Nuun Ayiin y su heredero, quien llegó al trono en el año 378 d. C., probablemente con ayuda teotihuacana: de esta manera, el poderío del Estado teotihuacano se expresa a través de la presencia de las imágenes de sus gobernantes. Por eso es sugerente pensar en un conflicto desatado entre los

Señores con Tocado de Borlas y los -hasta aquí desconocidos- Señores de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, y en la resultante victoria de los primeros. De manera interesante, la iconografía de los Señores con Tocado de Borlas más tarde presentará cercanía con la iconografía de la Pirámide del Sol, lo que parece indicar que se trató de la lucha de dos grupos poderosos -tal vez los más poderosos- de la elite teotihuacana, ambos respaldados por cada uno de los templos más importantes de la ciudad. La historia más antigua de la elite teotihuacana permanece en la oscuridad.

### *Los dioses de Teotihuacan*

Al abordar la iconografía de la Pirámide del Sol, entramos en contacto con el mundo sobrenatural. El arte de Teotihuacan se centra en lo sagrado. Es un arte que rara vez relata mitos sobre los dioses -de hecho, en esta tesis desarrollaré la primera propuesta de interpretación para este campo- , sino por el contrario, habla de las cualidades atemporales de los seres sobrenaturales a través de la representación de sus atributos, a veces extremadamente complejos, en un lenguaje altamente simbólico. Frente a esto, las acciones tienen poco peso y cuando aparecen, en su mayoría son de carácter repetitivo, constituyendo un surtido restringido. Las imágenes de los miembros de la elite, quienes acostumbran actuar como ofrendantes, no son menos frecuentes que las de los dioses. La acción más frecuente en el arte Teotihuacano es precisamente ofrendar; de esta manera, la elite alcanza legitimación en su calidad de intermediario frente a los dioses.

Investigando el panteón teotihuacano, ocurre lo mismo que en otros campos del estudio de la iconográfica teotihuacana: frecuentemente hay que trabajar con pequeños fragmentos de información: sobre las diferentes deidades en general apenas contamos con un par de imágenes, con la excepción del Dios de la Lluvia, del Dios Mariposa Pájaro y el Dios Viejo del Fuego, aunque en el caso de este último se trata principalmente de la repetición de un tipo de brasero de piedra iconográficamente pobre, a través del cual es representado. Sin embargo, no debemos olvidar que sólo ha sido excavada una pequeña porción de la superficie total de la ciudad, aunque buena parte corresponde a excavaciones realizadas en el centro. Es probable que existan otras deidades desconocidas, cuyas imágenes todavía están debajo de la tierra, esperando su descubrimiento. El cosmos



teotihuacano, como el cosmos mesoamericano en general, se encontraba compuesto por dos mitades opuestas, una superior de carácter celestial, ígneo y luminoso, y otra mitad telúrica, de carácter húmedo, oscuro y frío. En base a esto, gran parte de los dioses que a continuación mencionaremos, pueden ser clasificados según la naturaleza de las dos mitades del mundo.

El dios más importante es el Dios de la Lluvia, quien domina sin contrapeso el arte monumental (Figura 24). En esta tesis, después del Dios Mariposa Pájaro, él es el segundo actor más importante; lidera el complejo de los seres sobrenaturales que pertenecen al mundo de la tierra y del agua. Fue el primer dios identificado en Teotihuacan, hace más de cien años. No cabe la duda de que Tláloc, el Dios de la Lluvia azteca es su descendiente (Figura 25). Como posible dios tutelar del Estado teotihuacano, el grupo de mayor rango de la elite -y posiblemente de otros grupos de señores también- lo tenía como protector especial. El Dios de la Lluvia fue, antes que nada, un poderoso dios de la tormenta, ésta es la forma frecuente de las precipitaciones en la época de lluvias en el Altiplano Central. En sus representaciones emblemáticas sostiene con una mano una vasija contenedora de lluvia, la cual representa al dios mismo, y en la otra mano, el símbolo ondulante del rayo. El objeto principal de su culto son las réplicas de la vasija mencionada, que aparecen en entierros y ofrendas.

De esta manera, aunque esencialmente es un dios de naturaleza acuática, posee también el fuego del rayo y convive en su interior una dualidad ígnea-acuática. La máxima manifestación de su poder es precisamente el rayo, el cual fue imaginado como una serpiente de fuego (más adelante se abordará el vínculo de la Serpiente Rayo como manifestación del Dios de la Lluvia con la iconografía del Palacio del Sol). Existen imágenes en las cuales este dios -apareciendo en ocasiones con escudo como guerrero- usa su rayo como dardo sobrenatural; es posible que este aspecto marcial se encuentre entrelazado con su papel de dios tutelar. Por otro lado, el Dios de la Lluvia es el señor supremo de todas las aguas, incluyendo el mar, cuyos animales -conchas, caracoles y estrellas de mar- acostumbran aparecer como atributos acuáticos en el arte Teotihuacano, sin la intención de representar un ambiente marino. Siglos más tarde, igualmente aparecen animales del mar en las ofrendas presentadas en honor a Tláloc en el Templo Mayor de Tenochtitlan.

El Dios de la Lluvia teotihuacano fue un ser complejo con muchas facetas y manifestaciones diferentes que todavía no han sido analizadas sistemáticamente. Se vincula con varios animales naturales y sobrenaturales. Desde el trabajo de von Winning (1987), nadie ha podido avanzar seriamente en la interpretación de la iconografía de este dios, a pesar de su importancia fundamental. De todas maneras, para tratar el problema de sus múltiples facetas, un punto de partida razonable será la cuatripartición del Dios de la Lluvia según las direcciones cardinales, tomando en cuenta a la vez el centro como quinto punto. Está claro que tenemos que contar con cuatro dioses de la lluvia en las cuatro esquinas del mundo, tal como se ve en una vasija de estilo teotihuacano provincial proveniente de Escuintla, Guatemala (Figura 26).

Dentro del universo húmedo gobernado por el Dios de la Lluvia nos encontramos también con la Diosa del Agua, la señora de las aguas terrenales (Figura 27). Dicha diosa comparte muchos atributos con el primero, a veces imitándolo directamente, como es el caso de la nariguera de la diosa que repite la forma de la dentadura zoomorfa del Dios de la Lluvia. Esta Diosa del Agua y Chalchiuhtlicue -la diosa del agua azteca- parecen tener un perfil parecido, ambas manteniendo una estrecha relación con su respectivo dios de la lluvia. Tomando como punto de partida los dos murales conocidos que representan a esta Diosa del Agua, Pasztory y otros investigadores crearon -aunque incluyendo además una gran cantidad de otras imágenes que sólo tenían una semejanza superficial con los murales-, una Gran Diosa como deidad superior de Teotihuacan. En su momento, veremos que esta “mega diosa” gozó de considerable influencia en la interpretación de la Pirámide del Sol y su iconografía. Sin embargo, mas tarde surgieron serias dudas respecto de su existencia (véase Paulinyi 2006a).

Un ser sobrenatural de gran importancia que pertenece a este grupo acuático es la Serpiente Emplumada, cuya identidad es objeto de debate. Su representación emblemática, como mencionáramos anteriormente, se repite como módulo en los relieves que decoran la fachada de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, donde porta un tocado zoomorfo sobre el dorso (Figura 28). Hay quien sostiene que la Serpiente Emplumada sería idéntica al más tardío dios azteca Quetzalcóatl, quien a su vez es, a través de sus diferentes manifestaciones, el dios de la creación, del viento y del planeta Venus (López Austin *et al.*

1991). Frente a esto, hay quien considera a la Serpiente Emplumada teotihuacana sencillamente como una deidad acuática, o una serpiente de viento que trae la lluvia (Taube 2002a). Al tratar el tema de la Serpiente Rayo, volveremos a la Serpiente Emplumada.

Otra deidad acuática, aunque de menor importancia, es un Dios del Cerro que posee principalmente atributos de agua y fertilidad; conocemos sólo dos representaciones en murales para este dios, que hasta el momento, es el único conocido de un gran conjunto de dioses de los cerros que debió existir en Teotihuacan (Paulinyi 2009). Esta deidad, al igual que el Dios de la Lluvia, jugaba un papel tutelar; la diferencia es que mientras el Dios de la Lluvia tutelaba sobre todos los teotihuacanos, este Dios del Cerro probablemente era el protector de sólo el grupo de señores con atributos de coyote.

Para la importante Diosa del Maíz, contamos con dos esculturas monumentales, una de ellas es la gigantesca y famosa “Diosa del Agua” que ya mencionáramos a propósito de la Pirámide de la Luna (Figura 29). Posee una iconografía espartana, pero incluso así podemos observar sus vínculos con el universo acuático, al igual que en el caso de Chicomecoatl, la diosa del maíz azteca, quien moraba en el país subterráneo de Tláloc. Su cercanía con el Dios de la Lluvia se manifiesta, entre otros, en las imágenes que representan al Dios de la Lluvia como dador de mazorcas.

Sólo se conocen dos dioses ígneos. El primero es el viejo Dios del Fuego, cuyos braseros de piedra -que lo representan sentado, con espalda encorvada y portando una palangana ancha sobre la cabeza- se encuentran en todas partes de la ciudad, ya que muy probablemente fue el dios del fogón y de los hogares. Tal como el Dios de la Lluvia, la Diosa del Agua y la Diosa del Maíz, también el viejo Dios del Fuego es el antepasado de un dios en el panteón azteca. Otro dios ígneo de suma importancia es el Dios Mariposa Pájaro, el dios solar teotihuacano y dador de la fertilidad de la vegetación (Figura 30), con quien el viejo Dios del Fuego guardaba una relación tan estrecha que a veces lo reemplaza en los incensarios. El análisis de su mito constituye la columna vertebral de esta tesis. La frecuencia de sus representaciones en el arte Teotihuacano es sólo comparable con la del Dios de la Lluvia: aunque en los murales aparece solamente un par de veces, su iconografía en las vasijas y en los incensarios es omnipresente; en éstos aparece el rostro del dios (o de su representante mortal) en forma de máscara.

Finalmente, tenemos datos acerca de otras deidades apenas conocidas. Existió un dios del maguey o del pulque, y tal vez una deidad del nopal. En figurillas y vasijas es representada una diosa que porta un pájaro -aparentemente un quetzal- en el tocado o en su brazo, que podría corresponder a la joven diosa azteca Xochiquétzal. Por otro lado, en Teotihuacan también aparece, como en otras culturas contemporáneas de Mesoamérica, el enigmático Dios Gordo con sus ojos cerrados, cuya naturaleza se nos escapa, el cual no tiene más tarde vigencia.

## **Capítulo 2. La Pirámide del Sol: hechos e interpretaciones**

### *La Pirámide*

A pesar de la importancia de la Pirámide y a pesar de que Leopoldo Batres hace más de un siglo que inició su investigación, ésta se encuentra sólo parcialmente explorada (véase Sarabia 2008). Puntos claves del edificio y la mayor parte de su recinto perimetral no han sido excavados, y, si hubo excavaciones, a veces los resultados no fueron publicados, o sólo ocurrió parcialmente. No obstante, han sido encontradas suficientes imágenes de su arte, en parte en su contexto original, como para intentar una investigación iconográfica en la búsqueda del significado esencial de la Pirámide, sin la necesidad de esperar los resultados de excavaciones futuras.

Aunque la Pirámide contaba originalmente con cuatro taludes, actualmente tiene también un quinto menor, entre el tercero y el cuarto, debido a la reconstrucción errónea de Batres (Figuras 31-36). El interior de la pirámide principalmente es de tierra, su capa exterior es cemento teotihuacano, o sea barro mezclado con tepetate (subsuelo volcánico) molido. Su forma actual data de la fase Xolalpan (350-550 d. C.), y mide 222,7 metros de ancho y 63 metros de alto, aunque su versión original fue un poco menor, en sus lados norte, oriente y sur mide entre 214.63-215.71, es decir aproximadamente 260 unidades teotihuacanas de 0,83 cm (Sugiyama 2012) y tal vez 60,6 metros de alto (Sugiyama 1993: 112). Poco después de su construcción, la Pirámide -probablemente durante la fase Miccaotli- fue levemente ampliada, alcanzando su altura actual, y más tarde en la fase Xolalpan fueron ensanchados sus dos cuerpos inferiores. El consenso vigente era que su primera versión fue construida, durante la fase Tzacualli, pero recientemente se ha propuesto en base a nuevos fechados C<sup>14</sup>, que en realidad habría ocurrido aproximadamente un siglo más tarde, más o menos paralelamente con la construcción de la primera versión monumental de la Pirámide de la Luna (en su fase 4) y con la de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Nawa Sugiyama *et al.* 2013). Más recientemente, Rebecca Sload (2015) con nuevos argumentos defendió la propuesta original.

La fachada de la Pirámide se ubica en su lado occidental, donde se encuentra la escalera que lleva a su cima. Inicialmente, frente a su fachada, muy cerca de ella hubo un edificio pequeño, del cual, aparte de su existencia, no sabemos nada, salvo que varias veces fue reedificado. Posteriormente, probablemente en la Fase Miccaotli (100-170 d. C.), se yergue allí la Plataforma Adosada de talud-tablero de varios niveles, que absorbió el pequeño edificio mencionado. En el interior de la Plataforma Adosada se esconden varias subestructuras, es decir, durante su historia fue ampliada varias veces. La fachada de la Plataforma se cubrió con piedra cortada (cantera) y con escultura centrada en la figura del jaguar. Sobre su cima se encontraban varios cuartos y disponía de una escalera central propia (Millon 1973). A ambos lados de la Plataforma se construyó una plataforma más baja y de menor tamaño, cada una con una habitación. La escalera de la Pirámide parte desde ambos lados de la Plataforma, de las dos plataformas menores, y en el segundo talud sigue como una escalera ancha; en el siguiente talud en cambio se bifurca de nuevo, y más arriba sigue de nuevo como una sola escalera. La Plataforma, tal como fue restaurada por Batres, tiene una orientación equivocada (21 grados al norte de occidente), ya que originalmente seguía la orientación de la Pirámide misma, occidente con 15,5 grado al norte (véase el plano de la Pirámide). Delante de la Plataforma Adosada se descubrió la mayor parte de lo que actualmente se conoce de las esculturas del recinto de la Pirámide: fragmentos de escultura arquitectónica, antes que nada, cabezas y patas de jaguares monumentales.

De la cima de la Pirámide -seguramente, lugar principal del culto- casi no tenemos informaciones arqueológicas. Poco más abajo de la cima, en el interior de un túnel que los arqueólogos excavaron en el cuerpo superior de la pirámide, descubriéndose un talud de tierra monumental que perteneció a la primera pirámide; en base a su ubicación, Millon propuso que cima la Pirámide habría sido ocupada por dos santuarios, y que el talud en este caso habría correspondido al lado norte del santuario del sur (Millon 1976: 237-238; 1992: 360-61, 390). Los arqueólogos en general han recibido la idea con escepticismo, mientras que Rebecca Sload (2015) la considera probable.

Una pirámide con dos santuarios en la cima no sería una sorpresa, ya que existieron pirámides semejantes después de Teotihuacan; la más notable es el Templo

Mayor de los mexica en Tenochtitlan, donde los dos santuarios fueron ocupados por dos deidades quienes formaban una oposición: Tláloc, el Dios de la Lluvia, y Huitzilopochtli, el dios tutelar de los mexica. De hecho, la posición del gran talud sobre la cima de la Pirámide del Sol se encuentra inmediatamente al sur del eje este-oeste de su cima (Sload 2015), y al fondo, cerca de su lado oriental, corresponde bien al santuario derecho de las pirámides con doble santuario del Postclásico. En Teotihuacan no sería típica una pirámide semejante, pero hay por lo menos una pirámide menor, en el Conjunto Plaza Oeste del Complejo de la Calzada de los Muertos, la cual consideraba dos santuarios en su cima. En el caso del Templo Mayor a cada uno de los dos santuarios corresponde una escalera, y a los pies de la pirámide una habitación con funciones rituales (López Austin y López Luján 2009). Lo que se constata en el caso de la Pirámide del Sol parece ser algo parecido: hemos visto que cada una de las dos escaleras del primer talud parte de una plataforma menor con un pequeño recinto. Pero, ¿es seguro que en la cima de la Pirámide del Sol hubo uno o más santuarios? En el caso de la versión original de la gran pirámide de Cholula construida en la misma época, en su cima sólo hubo un espacio abierto. Es interesante destacar que el túnel que se excavó para investigar la Fase 6 de construcción de la Pirámide de la Luna, no encontró ningún resto de santuario en la cima

Debajo de la Pirámide se descubrió una cueva artificial larga y sinuosa que parte de la Plataforma Adosada y termina en una cámara de cuatro lóbulos (Figura 37). Desde el punto de vista de los ritos realizados en la Pirámide fue de gran importancia su descubrimiento llevado a cabo por Jorge Acosta en 1971. Fue publicada e interpretada primero por Heyden (1975), aunque posteriormente fue parcialmente re-excavada varias veces, surgiendo nuevos resultados (véase Millon 1981, 1993; Nawa Sugiyama *et al.* 2013; Sugiyama *et al.* 2013; Sload 2015). Aunque la cueva fue saqueada en tiempos prehispánicos, las evidencias encontradas en ella - que serán analizadas más adelante - apoyan la idea de que habría cumplido una función ritual. Aparentemente, la cueva y la Pirámide fueron construidas aproximadamente al mismo tiempo, y la primera habría funcionado hasta mediados del III siglo d. C. (Sload 2015). No obstante, la Pirámide no surgió de la nada; ya René Millon y colegas (1965) identificaron en su interior los restos de una estructura con fachada de piedra. Posteriormente (Nawa Sugiyama *et al.* 2013), se logró aclarar que en la fase Patlachique (100-1 a. C.) existió un recinto en el mismo lugar,

entre cuyos restos más notables se ha descubierto un tramo de un muro monumental independiente. De esta manera la Pirámide representaría la continuación de dicho recinto, el cual probablemente tenía carácter ceremonial.

*El recinto ceremonial de la Pirámide del Sol*

El recinto ceremonial que rodeaba la Pirámide fue amplio y altamente complejo; aún hoy todavía no somos capaces de identificar con seguridad sus límites norte y sur (Figura 32). Entre sus límites se distinguen dos edificios de alto estatus: la Casa de los Sacerdotes (Figura 38) y el Palacio del Sol (Figuras 39-41). En el lado occidental el límite de dicho recinto es la Calzada de los Muertos, en el lado oriental principalmente es la gran plataforma en forma de “U” que rodea por tres lados la Pirámide, separándola de la zona habitacional oriental de la ciudad. Sobre dicha plataforma aparentemente hubo conjuntos de habitaciones menores y en su lado oriental una pirámide menor mirando hacia el oriente. Sin duda pertenece al recinto la Plaza del Sol, que se encuentra delante de la fachada de la Pirámide. Dicha plaza se encuentra rodeada por una tríada de pirámides: la central es la Pirámide misma, que a través de su Plataforma Adosada y sus dos plataformas laterales menores participa de la tríada, mientras tanto, las otras dos pirámides, en el norte y en el sur respectivamente, son ejemplares en miniatura. La Plataforma Adosada y sus dos plataformas menores forman el lado oriental de la plaza. La pirámide del lado norte es acompañada por otra pirámide de tamaño parecido, más alejada de la Plaza. En el centro de la Plaza hay una plataforma con una estructura menor, y en el lado occidental se encuentra una plataforma larga, con escalera en ambos lados, la cual separaba la Plaza de la Calle de los Muertos, pero al mismo tiempo servía como la entrada principal del recinto. La Plaza con sus pirámides y plataformas, seguramente junto con la cima de la Pirámide, fueron lugares de culto público.

Al norte de la Plaza, vinculado con la pirámide en miniatura de ese lado (que lleva el nombre de Plataforma 16), se ubica el Palacio del Sol (o Conjunto del Sol). Las excavaciones realizadas por Contreras durante el Proyecto Teotihuacan en 1962-64, bajo la dirección general de Bernal (Bernal 1963), dieron a conocer los dos niveles de construcción del Palacio del Sol, y un gran conjunto de murales, uno de los más hermosos e



iconográficamente más complejos de Teotihuacan, cuyo análisis juega un rol clave en este estudio. La pirámide en miniatura formaba -posiblemente junto con su gemela menos importante- una unidad arquitectónica con el Palacio del Sol, y probablemente fue la cara de éste hacia la Plaza, y fungió como lugar de actividades rituales de los habitantes del Palacio. Por otra parte, el Palacio del Sol se encuentra en una relación íntima con la Pirámide, separándolos sólo un par de metros y la entrada del Palacio mira hacia la Pirámide, encontrándose frente a su esquina noroccidental. El patio interno de la Pirámide que se encuentra entre la Pirámide y la gran plataforma en forma de “U”, está separado de la Plaza del Sol por dos pasajes estrechos, como frontera entre lo interior y lo exterior. La relación estrecha del Palacio del Sol con la Pirámide también se manifiesta en el hecho de que la entrada del primero da al patio interno de la Pirámide.

En el lado sur de la Plaza, detrás de la pirámide en miniatura del sur, hubo varios edificios menores, entre otros, una pequeña tríada de pirámides que se abría a la Calzada de los Muertos. En la vecindad de este conjunto, pero separado de él, y cerca del sur de la esquina suroeste de la Pirámide, fue construido sobre una plataforma (la cual a su vez se encuentra sobre la gran plataforma en forma “U”), el importante edificio habitacional de elite llamado por Batres con el nombre de fantasía “Casa de los Sacerdotes”, cuyas habitaciones rodeaban en forma de “U” una plataforma. Aunque la Casa de los Sacerdotes podría ser la contraparte del Palacio del Sol, se trata de un edificio diferente. Su complejo de habitaciones es menor que el Palacio del Sol, pero la plataforma sobre la cual fue construida tiene un tamaño considerable. Además, según el mapa de Millon y colaboradores, las alas de la Casa de los Sacerdotes presentan una prolongación hacia el sur en forma de dos complejos de habitaciones que aún no han sido excavados.

La relación del Palacio del Sol y de la Casa de los Sacerdotes, con la Pirámide también es diferente. Mientras que el Palacio del Sol y su entrada se encuentran muy próximos a la Pirámide, la Casa de los Sacerdotes da la espalda a la Pirámide y a la Plaza del Sol, mirando en otra dirección; en este sentido, la Casa de los Sacerdotes parece mostrar autonomía. Sin embargo, ambos edificios se encuentran cerca de la Pirámide: al igual que el Palacio del Sol, la Casa de los Sacerdotes está próxima a una de sus esquinas frontales. Millon (1973) ya propuso que el Palacio del Sol pudo haber sido la residencia del sumo sacerdote de la Pirámide; por su parte, Cowgill (2015) plantea la posibilidad de que tal vez

la Casa de los Sacerdotes habría podido operar como palacio de los gobernantes teotihuacanos tempranos. Desgraciadamente, los resultados de la excavación de Batres en la Casa de los Sacerdotes no ofrecen apoyo para aclarar su función original, en consecuencia se necesitan nuevas excavaciones. La fecha de la construcción de los dos edificios tampoco está clara. Durante la fase Metepec (550-650 d. C.), la cual culminó con la destrucción del centro cívico-ceremonial de la ciudad, ambos edificios funcionaban. Por otra parte, en base a los resultados de un sondeo realizado en el Palacio del Sol, Rattray (2001) considera probable que el Palacio ya hubiera existido durante la fase Tlamimilolpa Tardío (250-350 d. C.).

Las estructuras que he descrito hasta aquí forman parte del recinto de la Pirámide. Sin embargo, a mi juicio el recinto original fue más grande. La entrada de la Casa de los Sacerdotes en el sur está claramente vinculada con una plaza interior que se ubica más al sur, con lo cual el recinto habría llegado hasta el borde norte del Complejo de la Calzada de los Muertos, formado por el conjunto arquitectónico llamado Grupo Viking, porque allí se ubica el borde sur de la plataforma que rodea dicha plaza. De acuerdo con ésto, considero que el recinto podría haber tenido un ala en el sur, cuyo límite occidental seguiría siendo la Calzada de los Muertos. Casi simétricamente, en el norte, más allá del Palacio del Sol (un poco al norte de la ubicación del Gran Puma Mural de la Calzada de los Muertos), se observa un grueso muro que corre oeste-este, bordeando una plaza interior en su lado norte. Dicho muro podría haber sido el límite norte del recinto de la Pirámide. Sí así fuera, esta plaza podría ser la contraparte de la plaza asociada a la Casa de los Sacerdotes. Si el recinto realmente tuvo dos alas, entonces su forma no sería un rectángulo, sino una gran "T". Motivos semejantes aparecen con el Dios de la Lluvia en un mural de Tetitla (Miller 1973) y como tocado en la cabeza en algunas figurillas encontradas en la Pirámide de la Serpiente Emplumada, en la Pirámide de la Luna y en la Ofrenda 2 recientemente descubierta de la Pirámide del Sol. Por otra parte, en este caso deberíamos incluir en el recinto plataformas, pirámides y plazas menores, que se encuentran en las dos alas hipotéticas del recinto y que hasta el momento no han sido excavadas. De esta manera, los dos edificios habitacionales de elite y -si es correcta mi propuesta- las dos alas y las dos plazas, una vez más parecen dar cuenta de una organización dual de la Pirámide del Sol y su recinto ceremonial.

*El Palacio del Sol y sus murales*

La mayor parte del Palacio ha sido excavada. Sus plataformas, habitaciones de muchas formas y diferentes dimensiones, sus pórticos y pasillos se organizan alrededor de seis patios de tamaño variable y características diversas, vinculados entre sí por pasillos (Figuras 39-41). La entrada del Palacio se encuentra en el lado oriental; el acceso era a través de las escaleras ubicadas a ambos lados de una baja y estrecha plataforma, después de la cual se llegaba a un patio de recepción, el Patio 2, el más grande del Palacio, rodeado por una tríada de grandes cuartos porticados. Esta forma abierta de la entrada hacia la Pirámide -y el hecho de que se trate precisamente del patio más grande del Palacio-, enfatiza la ya señalada estrecha relación entre la Pirámide y el Palacio. Esta intimidad debe significar que los habitantes de alto rango participaban en la vida cultiva del templo. En cuanto al acceso a través de las escaleras laterales de una plataforma, es un hecho excepcional que no ocurre en el caso de los conjuntos habitacionales, sino corresponde a los recintos de templos y a edificios de alto rango (compárese con Miller 1973: Plan 6, y Nielsen y Helmke Ms., Figure 6).

A pesar del mayor tamaño del patio de entrada, no fue éste, sino el Patio 1 el de mayor jerarquía en el Palacio, ubicado en el interior de este último. Es el único patio que está rodeado por plataformas de talud-tablero y en él se encontraban varios murales de importancia. Frente a estos patios que claramente tienen carácter público - el primero como espacio de recepción y el segundo como centro del Palacio -, en el lado norte del Palacio podemos observar el Patio 3, de carácter privado y acceso restringido, aunque este acceso lo conecta precisamente con el Patio 1. Su conjunto de cuartos y pórticos fueron adornados con la mayor parte de los murales rescatados del Palacio. Finalmente, al occidente del Conjunto Patio 3 se encuentra un patio menor, sin numeración, cuyos Cuarto 5 y Cuarto 1 exhibían otros murales.

El conjunto de murales del Palacio es uno de los exponentes máximos de la pintura mural teotihuacana. Casi todos los murales fueron removidos de su posición original, y los resultados de las excavaciones no han sido dados a conocer, salvo el plano del edificio y la ubicación original de los murales, publicados en el *corpus* de murales teotihuacanos de

Miller (1973) (Figura 41) y recientemente en Nielsen y Helmke Ms. Este último trabajo entrega un plano arquitectónico del Palacio con detalles que no aparecen en el plano de Miller. En general, los muros teotihuacanos eran adornados por un mural inferior de menor altura y por un mural superior. La gran mayoría de los murales excavados en el Palacio pertenecen a la primera clase, según su forma alargada y su tamaño. Aún cuando en Teotihuacan rara vez se han podido reconstruir los murales superiores, es posible establecer que en general los murales superiores e inferiores presentan temas vinculados, o pueden ser dos expresiones de un mismo tema. De esta manera, en base a los murales inferiores del Palacio actualmente conservados, podemos suponer que la temática de los murales superiores desaparecidos también podría haber exhibido una unidad con los inferiores.

Como los resultados de las excavaciones de Contreras no fueron publicadas, la ubicación cronológica de los murales es un tema difícil. ¿Qué dicen los datos arqueológicos? Está claro que fueron encontradas dos fases de construcción del palacio, y que ambos llevaban murales, aunque bien diferentes. Ignacio Bernal (1963: 25), quien fue el director del proyecto dentro del cual Contreras trabajó, afirma que encontraron un palacio muy destruido, de que apenas quedó algo, pero debajo de él apareció otro que tenía muchos murales. A su vez, Millon (1973: figs. 19a, 20a-b) también comenta que el palacio reconstruido enseña partes de dos diferentes fases de construcción. Los murales del último palacio, es decir los del Cuarto 5 y el Cuarto 1, tienen un estilo muy diferente, mucho más simple y rígido que el del resto de los murales. De acuerdo con el contexto cerámico dichos murales fueron inicialmente fechados en la Fase Metepec (550-650 d. C.) (Millon 1973: fig. 20b; 1992: 425), pero posteriormente esto fue corregido (Rattray 2001: 406, nota 27), de manera que todos los murales del Palacio resultan ser más antiguos que la fase Metepec. En base a esto Rattray fecha los murales del Palacio en Xolalpan Tardío (2001: 398).

¿Pero qué dice el estilo de los murales al respecto? La clasificación de los murales teotihuacanos según desarrollo estilístico y su vinculación con las fases de la arqueología todavía no está suficientemente elaborada. Pasztory (1988: 73) trata los murales del Palacio bajo el rubro de la fase Metepec, pero más tarde los fecha para las fases Xolalpan-Metepec (Pasztory 1997); Beatriz de la Fuente (2006[1995]a: 69) dice sobre algunos murales del Conjunto Patio 3 que probablemente son de la fase Xolalpan. Ya hemos visto que hay diferencias estilísticas marcadas entre los murales del Palacio. Los pocos murales que

seguramente corresponden al último nivel, son raros dentro de todo el arte mural teotihuacano, aunque se puede citar fuera del Palacio un par de murales de estilo parecido (C. Millon 1972). En cuanto los otros murales del Palacio, buena parte de ellos tiene una dinámica, gran complejidad y libertad de composición que a mi juicio indica que no vienen de la fase Xolalpan Temprano, cuyas obras identificadas son estáticas, monumentales y de composiciones simples, por eso la clasificación estilística Xolalpan Tardío-Metepec me parece viable. Finalmente, hay un mural que no pertenece directamente al Palacio, sino a la Plataforma 4 de la pequeña pirámide ubicada al norte de la Plaza del Sol, pero por la probable conexión de este último con el Palacio: según Millon probablemente proviene de la fase Tlamimilolpa Tardía (Millon 1992: 422), es decir considerablemente más temprano que los murales del Palacio.

Aunque son solamente una parte menor de los murales que originalmente adornaban los muros del Palacio, su repartición y temática permiten un análisis fructífero de su iconografía. Afortunadamente, los murales alrededor del Patio 3 sobrevivieron formando un grupo cerrado, lo que nos permite realizar su análisis en conjunto, de hecho este será nuestro punto de partida. Saltando de allí, veremos que el significado de los murales que sobrevivieron en la inmediata vecindad del grupo arquitectónico del Patio 3, en el Patio 1 y los Cuartos 1 y 5, son coherentes con la iconografía del grupo del Patio 3, lo que permitirá hacer una propuesta sobre el significado de la iconografía del Palacio. Posteriormente, se abre la posibilidad de confrontar lo que desciframos del significado de los murales mencionados con el fragmento de la escultura de la Pirámide que nos quedó.

#### *El significado de la Pirámide del Sol: interpretaciones previas*

Como vimos, la tradición azteca vincula la Pirámide con el Sol y la Relación de Tecciztlan e Ixtlilxóchitl mencionan que en la cumbre de la Pirámide del Sol se encontraba un ídolo de piedra del dios Tonacatecuhtli, vinculado con el sol. El sol quedó como leitmotiv para muchos investigadores en sus esfuerzos para encontrar el significado de la Pirámide. Como esta última no ha sido bien excavada, las opiniones presentadas por diferentes autores tienen carácter general, tentativo, y a veces altamente especulativo. Marquina (1951: 62, 72) reafirmó la relación de la Pirámide con algún culto solar,

apoyándose en que la Plataforma Adosada tal como fue restaurada por Batres, se encuentra orientada hacia el punto donde el sol se pone durante los días cuando pasa por el cenit (véase Dow 1967: 332). Sin embargo, posteriormente Millon (1973: fig. 21a) tomando como base las excavaciones de Acosta, descubrió que la orientación de la Plataforma Adosada coincide en realidad con la del cuerpo principal de la Pirámide (15,5 grados al norte del oeste), por lo tanto, la propuesta de Marquina ha perdido validez. Jiménez Moreno (1972: 36) arriesgó la idea de que la Pirámide habría sido dedicada a una deidad del fuego, del sol, del cielo y del maíz, la cual en realidad correspondería esencialmente a Tonacatecuhtli, aceptando así directamente la tradición arriba mencionada, pero sin presentar argumentos en favor.

Posteriormente, Cowgill (1997:148-149), toca tangencialmente el tema, y plantea en base a las esculturas de calaveras y jaguares encontradas delante de la fachada de la Pirámide, que ésta pudo haber estado asociada al dios del sol, en sus aspectos diurnos y nocturnos. Por mi parte, interpreté al Dios Mariposa Pájaro como una deidad solar y de la fertilidad vegetal, y identifiqué como suyas a dos imágenes de los murales del Palacio del Sol (Paulinyi 1995). Además, planteé la posibilidad -aunque sin profundizar en el tema- de que el lugar del culto del Dios Mariposa Pájaro podría haberse encontrado en el recinto de la Pirámide del Sol. La identificación de los dos murales fue el punto de partida de mi interés posterior por la iconografía de la Pirámide del Sol, el cual finalmente ha derivado en la presente tesis doctoral.

Tal como ya se mencionó, durante los años ochenta y noventa varios autores plantearon que en Teotihuacan habría existido una Gran Diosa, la cual surgía como nueva candidata para ser la deidad principal de Teotihuacan y dueña de la Pirámide (Pasztory 1988a: 74; Pasztory 1992A; Berlo 1992). Pasztory y Millon presentaron sendas propuestas, en las cuales la Gran Diosa jugaba un papel clave. Aunque Pasztory (1997: 73-94) tampoco excluyó en su momento un posible aspecto solar de la Pirámide, consideró que ésta última y su cueva habrían sido dedicadas principalmente al culto de la Diosa o Gran Diosa teotihuacana, por dos razones: (1) la Diosa habría sido la deidad principal de Teotihuacan, y (2) la Diosa habría sido la dueña máxima de las cuevas.<sup>4</sup> Entre los adherentes a la idea de la

---

<sup>4</sup> El segundo argumento de Pasztory tampoco es sólido, porque el Dios de la Lluvia se relaciona fuertemente con el interior de las montañas o cuevas. En base a esto y en el nivel general en que Pasztory se acerca al

existencia de tal Diosa figuró también Millon, quien opinó varias veces con respecto a la Pirámide, manifestando cada vez cambios importantes en su posición frente al tema. Este autor no se apoyó en la iconografía; los pilares de su opinión son la tradición azteca, la cueva ceremonial de la Pirámide y las orientaciones de ambas, cueva y Pirámide. Inicialmente (Millon 1981: 231-233 y nota 24), toma como base una versión de la tradición azteca sobre el nacimiento del Quinto Sol en Teotihuacan, proporcionada por el cronista Mendieta, e interpreta la cueva ceremonial de la Pirámide como el lugar mítico del nacimiento del Sol y la Luna. Sostiene además la posibilidad de que la cueva representase el inframundo, adonde baja el sol en la noche, y de donde emerge en la mañana; siguiendo la lógica de su hipótesis, agrega finalmente que el carácter solar de la Pirámide -afirmado por las fuentes escritas-, podría provenir del período teotihuacano. No obstante, evidencias obtenidas en Teotihuacan mismo, no figuran entre sus argumentos.

Como ya hemos visto, Millon encontró posibles evidencias de dos santuarios sobre la cima de la versión más temprana de la Pirámide del Sol (Millon 1992). Después de aceptar la idea de la preeminencia de la Gran Diosa en Teotihuacan, este autor postuló, aunque sin presentar argumentos, que estos dos santuarios hipotéticos habrían sido ocupados por la Gran Diosa y el Dios de la Lluvia. En su reformulada hipótesis Millon (1993: 24) arriesga la interpretación -nuevamente sin argumentos- acerca de que la Gran Diosa habría estado asociada al sol. Por otra parte, menciona desde 1981 -tomando como base las investigaciones arqueoastronómicas de Malmström (1978)- que la orientación del cuerpo principal de la Pirámide y de toda la ciudad hacia occidente (15,5 grados al norte del occidente) habría tenido un significado cosmogónico ya que coincide con el lugar de la puesta del sol del día de 12/13 de agosto, lo cual parece corresponder a la fecha de la creación del último mundo según la tradición maya clásica (12/13 de agosto de 3114 a. C.). Más tarde, manifestó que dicha puesta del sol habría sido observada desde la cueva ceremonial; de esta manera, la cueva ya no sólo representaría el lugar de la creación del cosmos, sino a la vez conmemoraría su fecha de creación (Millon 1992, 1993). Sin

---

problema podríamos argumentar igualmente en favor de que el Dios de la Lluvia fue el señor de la Pirámide del Sol.

embargo, no presenta ninguna prueba en favor de esta especial relación entre la cueva y la orientación mencionada.

Interpretar la orientación de la Pirámide y de la ciudad de acuerdo con la fecha del mito de creación maya no es la única propuesta al respecto, y Millon también aceptaba la posibilidad de varias explicaciones paralelas. Se ha propuesto como explicación alternativa que la orientación de la Pirámide se alineó de acuerdo con el punto del ocaso de las Pléyades en el horizonte poniente, lo que en aquella época coincidió con 15,5 grados al norte del occidente (Dow 1967, Aveni 2005 [2001]). Una tercera interpretación observa las cuatro fechas del año indicadas por la orientación de 15,5 grados, y establece la existencia de un calendario solar de observación del horizonte (Drucker 1977) y de carácter agrícola (Iwaniszewski 1991; Sprajc 2001). A su vez, Peeler y Winter (2011) explican la orientación de Teotihuacan con la adopción de observaciones de fechas importantes en Oaxaca y de líneas proporcionales vinculadas con las primeras. En cuanto a la Pirámide, para Sprajc (2001: 201-238) la orientación de la ciudad misma habría sido determinada por la orientación de la Pirámide, lo que de nuevo resalta su importancia excepcional. Sprajc incluso afirma que desde la cima de la Pirámide se puede observar en el oriente, sobre el pico del Cerro Colorado, el nacimiento del sol en cuatro fechas que dividen en cuatro partes iguales el año (Sprajc 2001). Otra observación de dicho autor es que hacia el norte la pirámide se encuentra alineada con la cumbre del cerro más imponente del entorno de Teotihuacan, el Cerro Gordo.

El debate se encuentra abierto. Aunque el problema de la orientación de la Pirámide no es de primer orden para esta tesis, veremos que la iconografía del Palacio del Sol nos va a sensibilizar frente a la alternativa de interpretación que representan las Pléyades. Las Pléyades es la constelación más brillante, y después de Venus es la segunda fuente de luz más importante del cielo nocturno, sin contar la luna. Fue de gran importancia para los pueblos mesoamericanos, porque su aparición en la primavera era la señal de la llegada de las lluvias. Hay que destacar, que en el Teotihuacan de la época de la construcción de la Pirámide del Sol se pudo observar un fenómeno especial, que destacó aún más la importancia de las Pléyades: su reaparición primaveral en mayo coincidía con el primer paso cenital del sol. Más tarde, en tiempos de los aztecas, durante aquella noche tenebrosa de la fiesta del Fuego Nuevo -que separaba el último día del gran ciclo de 52



años y el primer día del siguiente ciclo-, la noche de hacer el fuego nuevo, fue precisamente el paso de las Pléyades por el zenit lo que indicaba que todavía no había llegado el fin del mundo: cuando el sol ya no saldría, sino vendría una noche perpetua y llegarían los monstruos *tzitzimime* a devorar a los seres humanos. Más adelante presentaré argumentos a favor de que en Teotihuacan ya existía una versión temprana del Fuego Nuevo azteca. Como veremos, uno de los temas importantes en el arte mural de la Pirámide es precisamente la fiesta del Fuego Nuevo, cuyo análisis, entre otros nos ofrecerá una sorpresa en relación con las Pléyades teotihuacanas.

Frente a las opiniones mencionadas hasta aquí, Matos cree que Tláloc -usando así el nombre nahua de tiempos más tardíos para denominar al Dios de la Lluvia teotihuacano- fue la deidad más importante de la ciudad, y que la Pirámide del Sol pudo haber sido su templo (Matos 1995: 313-314; 2002: 60). Su argumentación considera varios rasgos relacionados con las deidades del agua: la cueva de la Pirámide y su corriente artificial de agua; los niños sacrificados -como rasgo característico del culto de Tláloc- en las esquinas de los taludes de la Pirámide; y el canal de agua que según las investigaciones de Matos habría rodeado la Pirámide (Figura 42). Cree, asimismo, que la Pirámide representaba un *altépetl*, concepto nahua que significa el cerro como contenedor de agua, y metafóricamente simboliza a la propia ciudad-estado. Por su parte, Manzanilla ha planteado que el Dios de la Lluvia (Tláloc) habría sido la deidad principal de Teotihuacan y no la Gran Diosa (Manzanilla 1999: 115-122; 2002: 98-99). Esta autora toma una posición semejante a la de Matos y opina que la Pirámide habría sido el templo de Tláloc. Manzanilla considera incluso a la escultura ya mencionada de Tonacatecuhtli como manifestación del culto a Tláloc, identificación que me parece improbable, porque los indígenas de la época de la Conquista difícilmente pudieron haber confundido a las dos deidades. Cree además, basándose en el folklore local actual y en textos escritos después de la Conquista, que la Pirámide habría sido identificada con la Montaña de Alimentos (Tonacatépetl) de la tradición nahua. Veremos más adelante que nuevas investigaciones arqueológicas apoyan la presencia del Dios de la Lluvia en el recinto de la Pirámide del Sol. Finalmente, mencionemos la opinión de Fash y colegas (2009: 203-210), quienes, después de revisar la literatura correspondiente, sostienen que la tradición nahua es verídica cuando identificó a este edificio como Pirámide del Sol, no obstante, para dichos

autores la Pirámide también tuvo fuertes vínculos con Tláloc y con el agua. En suma, repasando los autores mencionados, vemos que principalmente hay tres propuestas: 1) la Pirámide habría sido templo del Dios de la Lluvia o, 2) lugar de culto de alguna deidad solar, o 3) de ambas al mismo tiempo.

Finalmente, tenemos que mencionar el tema del posible significado de las dimensiones de la Pirámide. Sugiyama (1993: 112) fue el primero en advertir que la base de la primera versión de la Pirámide del Sol medía 260 unidades teotihuacanas. Su altura original pudo rondar los 60,6 m. De este modo -plantea Sugiyama-, se trataría de 73 unidades, lo cual sería igual al número de veces que cabe el ciclo de 260 días en la gran rueda calendarica de 52 años. Sin embargo, no es más que una posibilidad, y más tarde Sugiyama (2010) no vuelve a mencionarla; aunque incluso como posibilidad puede ser interesante para nosotros. Si la medida horizontal expresa el ciclo sagrado de 260 días, entonces la altura expresaría una pila de 73 de estos ciclos. De este modo, la Pirámide habría sido parecida a un atado de madera, el cual era tanto símbolo del gran ciclo, como de la fiesta teotihuacana del Fuego Nuevo. Más adelante, veremos que la iconografía del arte de la Pirámide se dedica en parte al Fuego Nuevo, lo cual reforzaría la idea original de Sugiyama. Creo que dentro de este marco, el número de los cuatro taludes también podría tener significado: el ciclo de 52 años se constituye de cuatro trecenas de años. Si así fuera, el cuerpo de la Pirámide sería un atado de tiempo que mostraría el ciclo de 52 años no sólo usando el ciclo de 260 días, sino también la trecena de años solares. Esto parece reproducir el entrelazamiento de los dos ciclos calendarios que finalmente producen el ciclo de 52 años.

**PARTE II**

**LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL**

**A. LOS MURALES DEL PALACIO DEL SOL**

### **Capítulo 3. El Dios Mariposa Pájaro**

Antes de iniciar el análisis de los murales del Palacio del Sol, es preciso presentar al Dios Mariposa Pájaro, su personaje principal. Originalmente el Dios Mariposa Pájaro fue interpretado por Séjourné como el dios azteca Xochipilli (Séjourné 1959: 116-128; 1962). Posteriormente fue reinterpretado de diversas formas por diferentes autores, entre ellos por el autor de esta tesis (Caso 1966: 259-263; von Winning 1987, I: 111-124; Berlo 1983, 1992; Berrin y Pasztory 1993; Paulinyi 1995, 2006b, 2014; Conides 2001, Taube 2005a; 2006: 164). En investigaciones anteriores concluí que se trataría de un dios solar y de la fertilidad vegetal, a quien me pareció conveniente denominar Dios Mariposa Pájaro, debido al entrelazamiento que observé entre los atributos de mariposa y pájaro que dominan su iconografía (Paulinyi 1995). Respecto al carácter solar de esta deidad, Karl Taube (2005a; 2006) arribó posteriormente a una conclusión semejante.

El complejo iconográfico de esta deidad es uno de los más importantes del arte Teotihuacano, siendo identificado por Kubler (1967: 5) como “complejo mariposa”, y por von Winning (1987, Cap. IX) como el “complejo fuego-mariposa”, en el cual también incluyó al viejo Dios del Fuego. Aparte de los murales del conjunto habitacional de Atetelco, de donde mi análisis partirá, en los murales del Palacio del Sol también se pueden observar dos imágenes de esta divinidad (Miller 1973: figs. 107-108; Langley 1993: fig. 8; véase Paulinyi 1995; 2006b). Por otra parte, la imaginería de mariposa que caracteriza a la deidad es el tema más frecuente de las vasijas estucadas (véase Conides 2001) y su presencia en otros soportes es igualmente notable; a su vez, la iconografía del Dios Mariposa Pájaro domina los incensarios. Fuera de Teotihuacan, el complejo iconográfico del Dios Mariposa Pájaro también aparece en las zonas influidas por esta metrópoli, sobre todo en la cerámica e incensarios de Escuintla, Guatemala. El personaje principal de los incensarios del valle de México y de Escuintla ha sido objeto de interpretaciones radicalmente diferentes: según algunos autores sería imagen de la deidad (Séjourné 1959, 1962; Caso 1966); o de la deidad y de guerreros (Berlo 1983); o del Dios Mariposa Pájaro y tal vez los representantes mortales de éste (Paulinyi 1995), o -sobre todo más recientemente -imágenes de guerreros vivos o muertos (von Winning 1987, Langley 1998; Sugiyama

1998, Taube 2002[2000]b, Headrick 2003). El problema hasta el momento no ha logrado ser esclarecido convincentemente.

### *El Dios Mariposa Pájaro en Atetelco*

El punto de partida para lograr dar un salto cualitativo en la comprensión de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro es un grupo de murales descubiertos en el conjunto habitacional Atetelco. La búsqueda de su significado nos llevará lejos de Atetelco y de Teotihuacan, en una investigación iconográfica que ha derivado en la reconstrucción de episodios importantes de un mito teotihuacano. Los murales, que fueron encontrados en un patio menor, cerca del Patio 7 de la sección sureste de Atetelco, fueron pintados en matices rojos y pertenecen a la fase Xolalpan (ca. 350-550 d.C.) (Figura 43). Dichos murales han sido comentados por varios autores (Cabrera Castro *et al.* 2007: 247; Giral Sancho 2003, 2004; Paulinyi 2011; 2014).

En los cuatro murales de la mitad oriental del patio se observa un conjunto compuesto por tres motivos: un personaje con atributos de mariposa y pájaro, una montaña y un pájaro, cuyo cuerpo se encuentra cubierto por cabezas de pájaro. Esta tríada es única en la pintura mural teotihuacana. La mitad occidental del patio, a su vez, se caracteriza por murales con escenas complejas compuestas de pequeñas figuras humanas pintadas en un estilo diferente. El pilar de la tríada mencionada es el personaje con atributos de mariposa y pájaro (Figuras 44a y b), el cual es una representación característica de nuestro Dios Mariposa Pájaro.

La imagen de este dios, que se encuentra junto a una montaña, se conservó relativamente bien en el mural N°3 (sigo la numeración de los murales establecida por Cabrera Castro *et al.* 2007). El dios aparece con cuerpo antropomorfo, de sus manos fluyen cascadas de símbolos. Su vestimenta reúne rasgos de mariposa y de pájaro, y exhibe varios de sus atributos diagnósticos. Hasta el momento, esta forma de representación de la deidad sólo ha sido detectada en vasijas (Figuras 45a y b). Desafortunadamente, el borde superior de este mural de Atetelco sufrió gran daño: el rostro del dios se encuentra irreconocible, su característico tocado que combina elementos de pájaro y mariposa sobrevivió sólo parcialmente (compárense con las Figuras 45b y 49a, donde este tipo de tocado aparece

completo). En el mural se observan el pico superior de pájaro y más arriba parte de la encorvada lengua emplumada de mariposa, de la cual caen gotas de agua. A los brazos del dios se anexan alas anteriores de mariposa y a su espalda un ala posterior. Las alas de los brazos tienen una forma particular que no tiene parangón con otras representaciones de este dios; además, exhiben ciertos ganchos que generalmente aparecen en las alas posteriores de las imágenes de mariposa.

Tal como se aprecia en las Figuras 44a y b, el dios viste taparrabos y sandalias. Lleva además probablemente una prenda de cadera (*hip-cloth*) flecada que se observa en ambos lados del taparrabo, al igual que en las Figuras 45a y b (volveremos a este punto más adelante). En el pecho lleva un gran emblema de glifo “Ojo de Reptil” que tiene extrema importancia en su iconografía y cuyo significado vamos a ver más adelante. En el marco del emblema vemos símbolos de fuego llamados “doble peine” por Hasso von Winning, muy frecuentes en las representaciones de esta deidad, los cuales se alternan con círculos (véanse emblemas semejantes en von Winning 1987, II, Cap. II: figs. d, e, h, i, l). El “doble peine” es la representación esquemática de un atado de madera ardiente. En diferentes representaciones del dios, el glifo “Ojo de Reptil” puede aparecer, entre otros, sobre su torso y su tocado, e incluso sustituir su torso (Figura 46 y más adelante Figura 144) (Trésors 1992: fig. 123). Esta deidad del mural N°3 lleva en las muñecas sus acostumbrados brazaletes de cuentas. Con ambas manos esparce, al igual que en otras ocasiones, un conjunto de símbolos característicos que fue denominado “*core cluster*” (o “conjunto medular”) por James Langley (1986: 103-107). Este conjunto que vamos a ver detalladamente a propósito de un mural del Palacio del Sol, está constituido por once símbolos (véase Figura 45a; Séjourné 1966a: fig. 130) y se vincula estrechamente con las representaciones del dios. La franja que contiene los símbolos esparcidos por la mano derecha, está bordeada por flores, hojas y gotas de agua. En el arte Teotihuacano se observa que el acto de esparcir con ambas manos es un privilegio exclusivo de las deidades. Aparte de nuestro dios, también aparecen esparciendo con ambas manos la Diosa del Agua en los murales del conjunto habitacional de Tepantitla, el Dios de la Lluvia (Séjourné 1966b: lám. XCII) y personajes simbólicos de carácter sobrenatural, entre ellos uno en el Palacio del Sol (Miller 1973: figs. 124).

*La Montaña Fértil*

El dios aparece situado en un ambiente acuático (véanse Figuras 44a y b). Detrás de él observamos una secuencia de amplias olas o franjas diagonales de agua, con un motivo aserrado en el interior. Olas semejantes también se pueden observar en otros murales de la ciudad, entre ellos en los del Palacio del Sol (véase Miller 1973: figs. 125-128, 296, 317; Paredes Cetino 2002: 448-456). Del agua surge una gran montaña que se conservó sólo parcialmente, constituida por varias hileras horizontales de cerros sobrepuestos. De uno de estos cerros crece una planta, cuyo fruto no se aprecia claramente, pero que con la ayuda del mural N°4 que trataremos más adelante, es posible identificar como una calabaza (Figura 47). Cada cerro lleva en el interior un motivo parecido a un “parche” de forma ovalada, que se encuentra paralelo al borde derecho del cerro. El contorno de este motivo es de doble línea -al igual que el de los cerros- y en la línea interior se observan muescas. Estos cerros alargados y levemente encorvados se asemejan a hojas de plantas; en el arte Teotihuacano en ocasiones se observan cerros semejantes (Figura 48b; Berlo 1984: Plate 47; Glanz und Untergang 1986, II, N°115). Sin embargo, la representación más parecida a nuestra montaña es un fragmento de molde de cerámica (Figura 48c) (Múnera-Sugiyama 2005: Foto 137 A, b), que incluye motivos prácticamente iguales a estos cerros, con los óvalos junto al borde y en una configuración similar, traslapados y ordenados en hileras, formando un conjunto encorvado, bordeado por olas de agua. Más adelante retomaremos su significado.

Tal como se había adelantado, en el vecino mural N°4 se aprecia otra imagen de la montaña, irguiéndose sobre las aguas (véase Figura 47). Crecen de ella dos plantas de calabaza con frutos redondos y rematados en tres apéndices. Los cerros alargados, casi puntiagudos de esta montaña -igualmente con los motivos mencionados semejantes a “parches”- son incluso más parecidos a hojas de plantas que los cerros de la montaña del mural N°3. Cabe poca duda de que en los dos murales nos encontramos frente a una Montaña Fértil. En la cenefa del mural N°4 se observan mariposas en descenso entre dos hileras verticales de flores de cuatro pétalos (véase Figura 47). La mariposa y el pájaro son los motivos más importantes de la iconografía del dios que estamos tratando, constituyendo sus representantes o sus manifestaciones. La flor de cuatro pétalos acompaña al dios muy frecuentemente, además de ser uno de los símbolos del “conjunto medular” arriba



mencionado. Estas mariposas -curiosamente- presentan dentadura humana y de su lengua brotan gotas de agua; a este respecto, contamos con algunas analogías. Por ejemplo, en un incensario teotihuacano, una calavera humana con dientes sustituye la cabeza de la mariposa (Works of Art 1971: N° 3), y en piezas de Kaminaljuyú y de Escuintla, Guatemala, también se pueden observar mariposas con mandíbula de calavera humana (Kidder *et al.* 1946: fig. 207h) o con dentadura humana (Hellmuth Ms.1). De esta manera, es razonable suponer que la dentadura de las mariposas del mural N°4 refiere a la muerte. ¿Cómo se podría interpretar el contexto en el cual se encuentra el Dios Mariposa Pájaro? Las amplias franjas de agua, la montaña que surge de las olas con sus cerros fitomorfos y calabazas, las gotas de agua esparcidas por la imagen del dios y por sus mariposas, y la dentadura de calavera de estas últimas, en conjunto denotan el paisaje donde se encuentra el dios como el inframundo acuático, lugar de la fertilidad de las plantas y de la muerte. La montaña probablemente es una versión elaborada del conocido motivo teotihuacano del triple cerro: este motivo frecuentemente aparece con el Dios Mariposa Pájaro (Figuras 48a y b). La complejidad de la Montaña Fértil en Atetelco es notable, sólo podemos citar un par de ejemplares semejantes (López Luján *et al.* 2002 [2000]: fig. 8.8; Seler 1915: fig. 178). Al igual que la montaña en cuestión, el triple cerro también posee carácter acuático y de fertilidad vegetal (von Winning 1987, II: 11-13; Paulinyi 1995: 85-87). Entre otros, podemos apreciar al triple cerro en conjunto con la ancha vasija contenedora de agua - símbolo del inframundo acuático- de la cual surge precisamente nuestro dios (véase Figura 48b); Paulinyi 1995: 83-84). En otras ocasiones, aparecen emergiendo de este mismo tipo de vasija las deidades acuáticas tales como el Dios de la Lluvia y la Diosa de Tepantitla, e incluso, la vasija invertida juega el papel del labio superior (la bigotera) del emblema del Dios de la Lluvia en el mural de la Diosa de Tepantitla (Paulinyi 2007: 254). Por otra parte, las representaciones de “portales” (Conides 2001) que probablemente significan la entrada al inframundo en forma de la boca de una caverna o cueva (Paulinyi 2007: 255-256), en varias ocasiones lucen pequeños triple cerros (Figura 48a; véase también Taube 2006: figs. 49 a-d).

A su vez, los dos murales de Atetelco analizados testifican explícitamente que nuestro dios, la Montaña Fértil y la planta de calabaza forman un conjunto indivisible, algo que ya venía sospechando con anterioridad (Paulinyi 1995). En investigaciones previas, he

podido observar que en algunas representaciones del arte Teotihuacano, el Dios Mariposa Pájaro aparece junto con la montaña - en general con el triple cerro -, la cual exhibe atributos de fertilidad vegetal (véanse Figuras 48 a y b; Trésors 1992: fig. 123). Asimismo, existen testimonios del vínculo entre el dios y la calabaza, como por ejemplo, en una ocasión se ha representado al dios surgiendo de la mitad de una calabaza (Figura 49b; en otro caso, en la franja inferior de la vasija de la Figura 49a se aprecia el glifo “Ojo de Reptil” apareciendo entre las dos mitades de una calabaza rota, rodeada de agua, mientras tanto más arriba el Dios Mariposa Pájaro emerge por el portal del inframundo. En otro ejemplo, se observa un pequeño personaje entre dos mitades de una calabaza rota, probablemente un jorobado<sup>5</sup>, que lleva la pintura facial del dios y una maraca (Figura 49c; compárese con la Figura 204). Estas imágenes narran el nacimiento del dios desde el interior de una calabaza. La irrupción del dios desde el interior de la calabaza es semejante al surgimiento de una mariposa de su crisálida. Aquí cabe también citar la representación de un triple cerro del cual nace una planta de calabaza (Berlo 1984: Plate 47).

Según el conjunto de evidencias reunidas, por una parte, el dios se vincula estrechamente con una montaña, y por otra, éste mismo nace de una calabaza, la cual parecería pertenecer a la montaña (Paulinyi 1995: 85-87). Con los murales de Atetelco, donde los tres motivos por primera vez aparecen simultáneamente, el círculo se cierra definitivamente: vemos al Dios Mariposa Pájaro junto a la Montaña Fértil del inframundo acuático, donde crece aquella planta de calabaza de la cual esta deidad surgió al mundo.

### *El pájaro sobrenatural de Atetelco*

Contamos con otros dos murales de Atetelco (murales N°1 y N°2) que ofrecen la representación de un pájaro sobrenatural. Como el borde superior del primer mural se encuentra destruido, de la cabeza de dicho pájaro sólo sobrevivió el pico inferior (Figura 50). Lo peculiar de esta ave consiste en que en distintas partes del cuerpo porta otras cabezas de pájaro de menor tamaño: tres en cada ala, una en cada pata y tres en la parte posterior. Estas cabezas fueron consideradas anteriormente como polluelos (Cabrera Castro 2006 [1995] a: 247). El pico del ave sostiene un brazo con brazaletes, del cual penden gotas

---

<sup>5</sup> Fue Cynthia Conides quien llamó mi atención sobre esta posibilidad de interpretación.

de sangre; probablemente se trata de un brazo cortado o arrancado. En el mural N°2 (Figura 51) nuevamente nos encontramos con la cenefa de las mariposas dentadas, las que suben esta vez entre las dos hileras de flores (compárense la Figura 47 con la Figura 51). La posición de las alas también es interesante; su ala derecha mira hacia abajo, mientras tanto la otra se extiende hacia adelante. Las alas de los pájaros de la parte inferior de un mural de Totómetla, Teotihuacan (Juárez Osnaya y Ávila Rivera 2006 [1995]: lám. 10), presentan la misma posición, y al mismo tiempo, su cabeza también es parecida a las de las aves de Atetelco. Además, la composición de la parte superior del mismo mural se centra precisamente en glifos “Ojo de Reptil”. Puesto que el ave de Totómetla fue identificada como guacamayo verde (*Ara militaris*; Navarijo Ornelas 2006 [1995]: 338-339), surge la hipótesis de que el ave de Atetelco también pudiese ser un guacamayo.

El torso del ave representada en el mural N°1 se encuentra cubierto por un gran emblema del glifo “Ojo de Reptil” (compárense con las figuras 1-2 en Paulinyi 1995). Dicho emblema es idéntico al que el dios porta en la imagen del mural N°3 (véanse Figura 44 y Figura 50). Por esta razón y por la yuxtaposición de sus respectivos murales es plausible suponer que entre el dios y el pájaro debe existir un vínculo estrecho. Pero, ¿de qué pájaro se trata? Recientemente varios autores (Jesper Nielsen y Christophe Helmke 2011; Paulinyi 2011) han llegado a la conclusión de que se trataría de un ser mítico parecido a Vucub Caquix (Siete Guacamayo) -la Deidad Principal Pájaro (*Principal Bird Deity*) del período Clásico-, pájaro sobrenatural del Popol Vuh, el cual actúa como falso sol y durante su lucha contra los dioses gemelos Hunahpú y Xbalanque arranca el brazo del primero, para luego ser definitivamente derrotado. Más adelante volveremos sobre este punto.

Hasta aquí, el examen de los murales de Atetelco ha dado frutos, pero también ha dejado o planteado preguntas sin resolver. ¿Qué mito subyace al nacimiento del dios en la montaña del inframundo?, ¿qué significa la forma de hoja vegetal de los cerros de la montaña?, y ¿cuál es el nexos del pájaro sobrenatural con la deidad? ¿Hay otros momentos importantes de este mito que podamos reconocer? Para encontrar respuestas tenemos que ir más allá del círculo de los murales de Atetelco y recurrir a los murales del Palacio del Sol.

**A.1. LOS MURALES DEL CONJUNTO PATIO 3**

La entrada del Patio 3 se ubicaba en su lado oriental a través de un pórtico techado (Pórtico 3) (Figura 52). En frente, en el lado occidental se encuentra una hilera de cinco cuartos, en cuyo eje está el Cuarto 13, más al norte los Cuartos 14 y 14a y más al sur los Cuartos 12 y 12a (este último no ha sido excavado).<sup>6</sup> A través del pórtico del Cuarto 13 se pudo entrar a los otros cuatro cuartos que no tienen pórtico propio. No cabe la menor duda de que el Cuarto 13 fue entre ellos el principal. Al lado norte del patio aparece el Pórtico 19 con el no excavado Cuarto 19; al sur del pórtico vemos el Cuarto 18 con el Pórtico 18. El grupo de cuartos y pórticos del Patio 3 -en adelante Conjunto Patio 3- se encuentra dominado claramente por su lado occidental, cuyos cinco cuartos y un pórtico ocupan más espacio que los cuartos y pórticos de los otros tres lados del patio en conjunto. En consecuencia, el Cuarto 13 no fue solamente el cuarto principal del lado occidental, sino también del patio entero.

Los murales del Conjunto Patio 3 se centran en los siguientes íconos: 1. Dios Mariposa Pájaro en descenso; 2. Motivos Acuáticos; 3. Jaguar Reticulado; 4. Sacrificadores; 5. Personaje Simbólico; 6. El Mundo Acuático. Contamos además con un fragmento único que representa una mariposa con un glifo o conjunto de símbolos. Tal como ocurre en general en la pintura mural teotihuacana, cada uno de los íconos mencionados se repite, en general con variaciones menores, en un conjunto de murales, y cada conjunto cubre los muros de uno o varios espacios arquitectónicos, a veces junto con otros murales. Los murales fueron pintados tanto con matices de rojo, como con policromía. Estos dos tipos de murales se presentaron paralelamente en la pintura teotihuacana. La mayor parte de los murales del Palacio pertenece al primer tipo. Tal como ya mencionáramos, la mayor parte de los murales probablemente pertenecieron a la parte inferior del muro, la parte superior en general fue destruida. Si observamos los seis íconos mencionados de los murales inferiores, entonces es probable que tengamos igualmente seis grupos de murales superiores, cada uno vinculado temáticamente con un grupo de los inferiores. Sobre los murales del Palacio no hay descripciones exhaustivas, por lo que nuestro análisis en cada caso se iniciará con la descripción correspondiente.

---

<sup>6</sup> Esta numeración corresponde al plano de Nielsen y Helmke MS: sus Cuartos 12a y 14 a en el plano de Miller no tienen numeración, además su Cuarto 14 allí aparece como Pórtico 14 (véanse Figuras 40 y 41).

#### **Capítulo 4. El descenso del Dios Mariposa Pájaro**

La secuencia del análisis que he realizado acerca de los murales, corresponde al desarrollo de la argumentación que busca encontrar el significado común a los murales de todo el Conjunto Patio 3. Dicho análisis se inicia con los murales que representan al Dios Mariposa Pájaro mientras desciende, versión de una representación particular de esta deidad (Figuras 53-61). En estado fragmentario ha sobrevivido un total de cinco imágenes de este dios en descenso en cuatro diferentes murales, ubicados en los tres cuartos centrales del lado occidental dominante del Patio 3 (Cuartos 12, 13 y 14). Nielsen y Helmke han propuesto que el número original de imágenes de esta deidad en los tres cuartos fue en total catorce. El número de imágenes del Cuarto 13, cuarto principal de todo el conjunto del Patio, fue mayor -seis- que en los otros dos cuartos. Hay que destacar que las imágenes de la deidad sólo ocupaban los muros norte y sur de los tres cuartos mencionados (Nielsen y Helmke Ms.). La deidad en descenso es -con gran ventaja- el icono numéricamente más importante entre los murales inferiores del conjunto; al mismo tiempo, es la pieza clave para descifrar la iconografía del Conjunto Patio 3, y, como veremos, para entender los murales del Palacio en su totalidad. Parece plausible suponer que en el Cuarto 13 pudo haber morado el individuo más importante de los residentes del Conjunto Patio 3 (y quizás no sólo de ellos), y que éste individuo se habría encontrado especialmente vinculado con el ícono del Dios Mariposa Pájaro en descenso. Entre los murales que exhiben dicho ícono existe uno polícromo (el mural N°3 del Cuarto 12), los otros fueron pintados con diferentes matices de rojo.

Cuando la deidad en cuestión es retratada en descenso en los murales mencionados anteriormente, sólo presenta atributos ornitomorfos, sin exhibir sus otros atributos de mariposa. Para la descripción de los detalles de los murales voy a usar principalmente el mural polícromo N° 3 del Cuarto 12 (Figuras 54-55)<sup>7</sup>. La deidad está vestida como pájaro: el rostro del dios se ubica en el interior del pico abierto de una gran cabeza de pájaro de plumas rojas con extremos azules, cuyas alas abiertas se superponen a

---

<sup>7</sup> Desgraciadamente, a pesar de que después de su descubrimiento los detalles de este mural todavía eran nítidos, actualmente ya no quedan más que fragmentos (de la Fuente 2006 [1955] a: 68).

los brazos de la deidad. En el caso de dos representaciones del mismo dios, observamos grandes gotas de agua cayendo de sus manos (Figuras 58, 61). La cabeza de pájaro se encuentra coronada por un penacho de plumas verdes. La cola del pájaro de plumas verdes se observa por sobre la cabeza de la deidad, al igual que sus pies con sandalias. La posición del cuerpo muestra con claridad que la deidad se encuentra en descenso, al igual que la posición de las alas, cuyas plumas miran hacia arriba. La deidad en descenso lleva atributos faciales específicos: así son el color rojo de su rostro y de todo el cuerpo, los ojos rectangulares, y la pintura facial escalonada de franja azul claro y verde, y más abajo la cara pintada de amarillo. En la frente exhibe una franja verde y azul oscuro, y lleva una orejera circular de la cual cuelga un anillo. Todos los rasgos mencionados son diagnósticos del Dios Mariposa Pájaro.

Es necesario destacar unas cabezas menores de pájaro que aparecen en las alas; éstas son de la misma especie que la cabeza desde cuyo pico asoma la deidad: una hilera de cuatro cabezas de perfil en cada ala, una cabeza de tamaño mediano, frontal o de perfil - dependiendo del mural- sobre la cola, y una menor de perfil en cada pantorrilla. Las cabezas son de guacamayo rojo, tal vez con plumas de quetzal según la opinión de Taube; además, la deidad portaría una falda de piel de jaguar (Taube 2003:278); sin embargo, en mi opinión no se trata de una falda, sino de la prenda de cadera característica del Dios Mariposa Pájaro. Se puede observar una franja azul oscuro en el borde inferior de cada ala, al interior de la cual hay una fila de estrellas de mar; el borde superior de estas franjas es idéntico al borde de las olas y de los cuerpos de agua representados en el arte Teotihuacano. Así, la franja en las alas es una franja de agua. Sobre la franja sigue una hilera de plumas cortas azules y después otra hilera de plumas verdes largas. La deidad porta en la espalda un disco oval de borde verde, cuyo centro rojo está rodeado por otra franja de agua con el tipo de borde ya mencionado, en cuyo interior nuevamente aparecen estrellas de mar. La oposición del centro rojo y la franja de agua del disco oval es la misma que muestra la vestimenta ornitomorfa roja y sus atributos acuáticos.

La representación frontal y en serie de la deidad en descenso es alternada por espacios intermedios donde revolotean pájaros y mariposas, de cuyos picos brotan flores; este es un patrón visual registrado en cada uno de los cinco fragmentos analizados. En la parte inferior del mural N°5 del Cuarto 13 podemos observar un pájaro acuático de pico

largo (Figura 61). En un fragmento que parece provenir del mismo mural, encontramos un pájaro semejante identificado como pelícano (Navarrijo Ornelas 2006 [1995]: 327). Más tarde reaparecerá el mismo pájaro en un ambiente eminentemente acuático en los murales del Cuarto 18. Igualmente parte del patrón general, es que por sobre la figura de la deidad surge un árbol con extensos troncos horizontales, y por debajo encontramos un ancho motivo horizontal formado por hojas traslapadas entre sí (por ejemplo Figuras 58, 61). ¿Cuál pudo ser su significado? Si comparamos éstas últimas con las hojas de la planta de maguey de los murales de Jaguar Reticulado del Conjunto Patio 3, queda claro que se trata de una misma planta. Las hojas traslapadas ubicadas en el extremo izquierdo de la figura del dios en descenso del fragmento policromo, están en flor; aquí y también en otros fragmentos de murales se pueden apreciar “parches” en las mismas hojas. El árbol representado no ha sido identificado, sin embargo, tomando en cuenta sus dos troncos ondulantes, la forma y la ubicación de sus pequeñas hojas, y la forma de sus frutos ovoides rotos y con surcos (Figuras 55-56), creo que corresponden al árbol del cacao (Figura 62). Sobre los troncos aparecen motivos ovoidales parecidos a “parches”, y en una ocasión hileras de gotas de agua de diferentes colores. De sus frutos rotos surgen pequeños personajes y objetos, todos de difícil identificación.

Por otra parte, en los murales N°4 y N°5 del Cuarto 13 se puede observar una diferencia mayor en el trasfondo de la composición, comparado con otros murales: aparecen dos hombrecitos con cerbatanas, uno pegado a la derecha de la deidad del mural N°4, otro, del cual sólo se conservó la cabeza, una mano y la cerbatana, en el espacio intermedio entre la representación mencionada de la deidad y su imagen vecina del mural N°5 (Figura 60). El primer hombrecito da la espalda a la deidad y apunta hacia arriba a un pájaro que revolotea junto a las ramas del árbol; es posible observar el proyectil saliendo de la cerbatana. El otro hombrecito apunta a otro pájaro, mirando esta vez a la derecha, al otro lado del árbol. En cuanto al borde que enmarca a los murales, el borde superior de estos murales sobrevivió, y en él se pueden observar dos franjas que se entrelazan: la primera contiene una guirnalda de flores de perfil, la segunda en cambio exhibe dos flujos de agua con el símbolo Ojo de Agua, éste último constituye uno de los símbolos de agua más importantes en el arte Teotihuacano (Figuras 58, 61). Entre las franjas entrelazadas aparece una flor de cuatro pétalos.



*El descenso del sol en el inframundo*

Si el Dios Mariposa Pájaro, dios solar, es representado en descenso y aparentemente arribando a un ambiente acuático, es muy probable que ello deba ser interpretado como el momento de su entrada al inframundo, el cual tuvo en general en Mesoamérica, naturaleza acuática. A la vez, podemos hacernos la siguiente pregunta, ¿por qué aparecen todos los murales de este grupo exclusivamente en los muros norte y sur de los respectivos cuartos? Si tenemos en mente el movimiento virtual norte-sur realizado por el lugar del nacimiento y ocaso del sol en el horizonte durante el año, la ubicación de la figuras de la deidad en descenso en los muros norte y sur de cada cuarto quizás podría corresponder a los dos solsticios: el de verano, 21 de junio en el norte, con el día más largo del año, y el de invierno, 21 de diciembre en el sur, el día más corto. A esto hay que agregar, que los murales ubicados en los muros norte tienen siempre un tono más claro que los de los muros sur (Nielsen y Helmke Ms.), lo cual quizás podría corresponder a las luces crecidas del solsticio de junio.

Hay varios motivos del mural que refuerzan la idea de que se trata del trayecto del dios al inframundo. Es verdad que el color rojo de su cuerpo y las plumas rojas de su vestimenta tienen carácter ígneo, pero al mismo tiempo el dios luce un conjunto de atributos acuáticos, en general ajenos al dios del sol. No olvidemos que sus alas están cubiertas por franjas de agua, al igual que el motivo oval que lleva en la espalda, y que las gotas de agua que esparce nuevamente aluden a lo mismo. La prenda de cadera de piel de jaguar también es ajena al dios del sol, ya que el jaguar pertenece al inframundo y al Dios de la Lluvia. Por otra parte, en el nivel inferior de los murales, adonde desciende la deidad, aparece el pájaro acuático de pico largo. El dios llega hasta el motivo horizontal de hojas de maguey, ícono más importante de la zona inferior del mural. Este motivo -que aparentemente representa el lugar adonde el dios desciende-, parece abrazarlo. Veremos más adelante que estas hojas de maguey se asocian al inframundo.

El dios desciende del árbol de cacao, cuyos troncos cruzados parecen evocar la forma del árbol cósmico de los murales del conjunto habitacional de Tepantitla. No cabe duda de que se trata de un árbol mítico: personajes y objetos irrumpen desde el interior de

sus frutos. Los pies de la deidad tocan los troncos, señalando así que el árbol es claramente el punto de partida de su descenso. Incluso, es probable que también se tratase del lugar de nacimiento del Dios Mariposa Pájaro. Existen imágenes que refuerzan esta idea: en un incensario de estilo teotihuacano provincial de Escuintla, Guatemala, se puede apreciar a nuestra deidad saliendo de un fruto de cacao (Hellmuth 1978: 73; fig. 3). Por otra parte, en una vasija del mismo estilo, tres versiones de la cabeza de nuestra deidad se alternan con un árbol de cacao (Kerr Portfolio: No. 7784). Por estas razones, se podría suponer que según el mito la deidad nacía primero de un fruto de este árbol y posteriormente descendía de allí al inframundo. Sin embargo, más arriba, a propósito de los murales de Atetelco llegamos a la conclusión no menos convincente que el dios habría nacido de una calabaza situada en la Montaña Fértil del inframundo. Esto parece contradictorio, pero más adelante se verá que analizando las imágenes se ofrece una solución.

Ya vimos que el borde que enmarca el mural se compone de dos franjas: una de ellas representa una guirnalda de flores, elemento característico de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, mientras tanto la otra que se entrelaza con la primera, con sus ojos estampados representa el mundo acuático. En los espacios libres que deja el entrelazamiento de las franjas serpenteantes, se puede observar una flor de cuatro pétalos, símbolo importante del Dios Mariposa Pájaro. Puesto que los marcos de los murales teotihuacanos acostumbran referir simbólicamente a lo representado en el mural mismo, es razonable suponer que este marco -de acuerdo con lo arriba explicado- hace alusión al momento en que el dios entra al mundo acuático.

Hasta el momento, en todo el arte mural teotihuacano sólo se ha registrado un pájaro más que aparece explícitamente en descenso, el cual podría tener que ver con nuestra deidad. Tal pájaro adornaba un talud del llamado tradicionalmente Templo de la Agricultura, templo menor del centro de Teotihuacan (Figura 63). En base a las plumas que rodean la cabeza del pájaro se propuso que podría ser un búho (Noguera 1925), lo que no me parece suficiente para su identificación. Las plumas de las alas abiertas miran hacia arriba, por lo cual es plausible suponer que está en descenso. Hay que destacar, que de su pico surgen hacia abajo franjas de agua con ojos de agua estilizados. Cada ala exhibe en el medio un gran espiral; espirales semejantes son motivos de carácter acuático en el arte mural teotihuacano temprano. Por otra parte, ambas alas portan una hilera de motivos sub-

circulares, quizás conchas marinas estilizadas. (En el capítulo dedicado a los ritos de la cueva de la Pirámide del Sol veremos que estos motivos se encuentran entre los objetos de carácter acuático que son incinerados en varios murales del Templo de la Agricultura). En relación con este pájaro, el acto de descender y la posesión de atributos acuáticos aparecen juntos, al igual que en el caso del Dios Mariposa Pájaro mientras desciende.

No es menos interesante, que por sobre el penacho de plumas verticales que exhibe sobre la cabeza, se aprecia una banda horizontal que remata en los extremos en sendos penachos de plumas, con un motivo espiral inscrito. Estos penachos evocan fuertemente a los penachos de plumas como antenas que suelen tener imágenes de mariposas, al igual que el tocado del Dios Mariposa Pájaro y el animal compuesto de este dios, la mariposa-pájaro. En suma, aunque no sea posible sacar una conclusión definitiva, es plausible suponer que el pájaro del Templo de la Agricultura pudiera ser una expresión ornitomorfa del Dios Mariposa Pájaro. El hecho de que la simbología del Dios Mariposa Pájaro juega un papel clave en otros murales del mismo templo, parece apoyar esta idea. Sin embargo, para la representación del Dios Mariposa Pájaro en descenso del Palacio del Sol, el pájaro de muchas cabezas del conjunto habitacional de Atetelco es la analogía más cercana en Teotihuacan. Ese pájaro sobrenatural -tal como ya lo habíamos sospechado- también debe ser un guacamayo, o tal vez un guacamayo-quetzal. La diferencia es que en el Palacio del Sol observamos al dios portando una vestimenta emplumada semejante a la del pájaro, en cambio, en Atetelco nos encontramos con el pájaro mismo. Fuera de Teotihuacan, en los incensarios de Escuintla veremos más adelante a nuestro dios en descenso, vestido como su representación del Palacio del Sol.

#### *El Dios Mariposa Pájaro: nacer y renacer*

Volvamos a las hojas de maguey, motivo de los murales que retratan al Dios Mariposa Pájaro mientras desciende. En la Figura 64 se puede observar, que el Dios Mariposa Pájaro -esta vez con tocado de mariposa- se encuentra fusionado con un pájaro, mientras va en descenso hacia el interior de una vasija de boca ancha, símbolo del inframundo acuático. La forma del motivo de hojas de maguey que vimos en los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso, es semejante a la de la vasija arriba mencionada, e incluso las hojas de maguey al igual que la vasija encierran la figura del dios. Parece

probable que tanto el mural del descenso como la imagen de la Figura 64 representen el arribo del Dios Mariposa Pájaro al inframundo. En trabajos anteriores (Paulinyi 1995: 87; 2006b) he propuesto que parece probable que las representaciones del Dios Mariposa Pájaro en descenso -tanto en los murales como en la vasija de la Figura 64- compartan significado con la mariposa en descenso de los incensarios de Teotihuacan y sobre todo de Escuintla (Hellmuth 1975: lám. 32; Berlo 1984: fig. 18; Rediscovered Masterpieces 1985: fig. 362). De hecho, en los murales de Atetelco ya hemos visto al Dios Mariposa Pájaro en el paisaje acuático del inframundo, junto a la Montaña Fértil (Figuras 52a y b). Por otra parte, en el arte de Teotihuacan y de Escuintla este mismo dios surge de la vasija del inframundo, frecuentemente con sus alas de mariposa abiertas (véase Figura 48b; Berlo 1984: Plates 80, 106, 107, 108, 111, 115). En el Palacio del Sol mismo existe una segunda imagen de este dios en el mural Los Glifos (ésta será analizada más adelante), la cual pertenece a esta clase de representaciones (véase Figura 54): en ella se observa al dios surgiendo de un motivo de dos espirales que -una vez más- imitan la vasija de boca ancha del inframundo, de manera parecida al motivo de hojas de maguey de los murales que estamos analizando (véase Figura 48b; Berrin-Pasztory 1993: N° del Catálogo: 158; Taube 2006: fig. 7b).

Inicialmente, interpreté las imágenes que representaban a la deidad emergiendo de la vasija como expresión de su estancia en el inframundo (Paulinyi 1995: 87). Sin embargo, posteriormente he llegado a la conclusión de que si las imágenes del descenso significan la inmersión del dios en el inframundo, aquellas otras deben significar lo contrario, o sea su salida desde el inframundo; de esta manera, los dos tipos de imágenes se oponen y complementan al mismo tiempo (Paulinyi 2006b). (De manera independiente, Taube también concluye que las imágenes emergentes representarían al sol saliendo del inframundo [2006: 164]). Según esto la deidad baja al inframundo y luego emerge desde allí. Además, en el Palacio los atributos de las dos imágenes mencionadas también son opuestos y complementarios: la figura en descenso porta atributos acuáticos; en la otra en cambio, predominan los símbolos de fuego. La interpretación plausible es que el dios emergería del inframundo cambiado, renovado o con nuevas propiedades. (En cuanto al

mural Los Glifos, más adelante vamos a presentar otras evidencias en favor de esta interpretación).<sup>8</sup>

¿Qué le ocurre al Dios Mariposa Pájaro en el lapso entre el descenso y su nueva aparición? Junto al dios que desciende al inframundo (Figura 64) podemos observar una mariposa-pájaro: este ser híbrido aparece con las alas desplegadas en la línea base de la imagen, inerte como si estuviera muerto. El dios mismo, en una ocasión anterior presentaba cuerpo de mariposa, encontrándose en la misma posición junto al triple cerro (véase Figura 48a). Por otra parte, ya señalábamos más arriba dos eventos aparentemente contradictorios acerca de su nacimiento: uno arriba, del fruto del árbol de cacao sobrenatural, y otro abajo, desde el interior de una calabaza en la montaña del inframundo. Los cuatro momentos del mito se complementarían: es probable entonces que el Dios Mariposa Pájaro después de nacer en el árbol mencionado bajara al inframundo, para renacer de una calabaza, de manera semejante a una mariposa que surge de una crisálida, y posteriormente resurgir desde allí. Los diferentes momentos no sólo se complementan, sino que además -a pesar de que el arte Teotihuacano básicamente no es narrativo- existen imágenes que interconectan dichos momentos. Por un lado, observemos que en la parte inferior del dios en descenso del Palacio del Sol, el elemento horizontal está constituido por hojas que son semejantes a los cerros que conforman la montaña en los murales de Atetelco (véanse Figuras 53 y 55); tal elemento horizontal luce “parches” semejantes a los de los cerros mencionados. Estos motivos de hojas de maguey parecen aludir a la Montaña Fértil del inframundo donde

---

<sup>8</sup> En el arte maya clásico también encontramos excepcionalmente al Dios Mariposa Pájaro situado en el inframundo, en una vasija maya de Altun Ha del Clásico Tardío, cuya iconografía según Reents-Budet y colaboradores (1994: 200-201) derivaría en parte del arte teotihuacano. De hecho, en la imagen pintada se aprecia un motivo de mariposa de origen teotihuacano sobre una montaña, de cuya hendidura salen lirios de agua. Se trata sólo de la cabeza de una mariposa, con la lengua en forma de espiral y con antenas en posición horizontal; tiene además la dentadura del Dios de la Lluvia. En los incensarios de Tiquisate el Dios Mariposa Pájaro cuando se encuentra saliendo del inframundo, lleva tocado semejante. En la vasija de Altun Ha la imagen se encuentra rodeada por símbolos acuáticos de semiestrellas teotihuacanas. En suma, nos encontramos frente a la versión maya del Dios Mariposa Pájaro, que renace de la triple montaña del inframundo.

tendrá lugar el renacimiento de la deidad. Por otra parte, ya hemos visto que en una vasija aparecen simultáneamente el nacimiento del dios en forma del surgimiento de su glifo “Ojo de Reptil” desde el interior de una calabaza rota, en una franja inferior de olas, y arriba la salida desde el inframundo desde su portal (véase Figura 49a). De esta manera, es posible solucionar la aparente contradicción entre los dos nacimientos de la deidad: nace en el árbol, y bajando al inframundo - después de morir - renace. El renacimiento del Dios Mariposa Pájaro hace recordar el renacimiento del Dios del Maíz maya en el inframundo, de acuerdo con el relato del Popol Vuh. Incluso, las representaciones de la salida del inframundo por parte del Dios Mariposa Pájaro con las alas abiertas, son semejantes a la resurrección del Dios del Maíz con los brazos abiertos en el arte maya. Por otro lado, ya en la preclásica representación del mito maya en San Bartolo vemos al Dios del Maíz bajando cabeza abajo a las aguas del inframundo (Saturno 2009: 126, fig. 129), y en el período Postclásico su representación en descenso es frecuente (Taube 1992a: 41-44, fig. 18)

. Veamos ahora a los dos pequeños cerbataneros que aparecen a ambos lados de la figura del Dios Mariposa Pájaro en el Cuarto 13 (Figuras 59 y 60). El primer hombrecito tiene cabeza y panza grande: parece ser un enano. Representaciones de enanos han sido registradas principalmente en vasijas escultóricas (p. e. Teotihuacan 2009: figs. 35-38.). Nielsen y Helmke (Ms.) han interpretado la escena como análoga con las escenas del arte Maya que representan a los gemelos divinos del Popol Vuh, mientras disparan con sus cerbatanas a la Principal Deidad Pájaro, quien aparece en la versión del siglo XVI con el nombre de Vucub Caquix (Siete Guacamayo). Los autores mencionados proponen que lo representado en el mural correspondería a la caída de la Principal Deidad Pájaro desde lo alto del árbol, al ser herida por la cerbatana. Aunque esta interpretación es atractiva, surgen varios argumentos que la contradicen. En las escenas mayas los gemelos divinos luchan frente a frente con la Principal Deidad Pájaro, disparándole con la cerbatana. Por el contrario, en el mural del Palacio del Sol no observamos ninguna confrontación: los dos cerbataneros dan la espalda al dios en descenso y disparan el proyectil en la dirección de los pájaros que revolotean sobre sus cabezas. En lugar de ser representados como contrincantes, más bien parecen pequeños acompañantes del dios. Una pequeña figura humana, según sus proporciones un enano, junto con pájaros y mariposas, se ve igualmente

en los murales del pórtico del Cuarto 13, en los que el Jaguar Reticulado son los protagonistas (Miller 1973: fig. 116).

Por otra parte, para la interpretación de esta escena es importante tomar en cuenta que la mayor parte de las imágenes de cerbataneros que cazan pájaros en las vasijas teotihuacanas, portan los atributos del Dios Mariposa Pájaro o representan al dios mismo; estos atributos son la pintura facial rectangular y el ojo rectangular -al igual que en el caso del dios en descenso-, y el tocado de mariposa pájaro (Conides 2001, Appendix Two: Ítems 22, 49, 50, 60, 114, 122, 125, 141). En otra imagen igualmente asociada a este grupo de representaciones, aparece el dios rodeado por proyectiles de cerbatana, mientras esparce símbolos con ambas manos y -aunque en esta representación no exhibe cerbatana- se encuentra en la característica posición genuflexa de los cerbataneros de las vasijas mencionadas (Figura 45b). Según esto, el dios sería el cazador y no la presa, él sería el cerbatanero y no el ave cazada. En este aspecto el dios tendría un carácter afín con los dos cerbataneros que aparecen flanqueándolo en el mural. Respecto a los pequeños cerbataneros, ya vimos que entre las mitades de una calabaza rota -símbolo del nacimiento del Dios Mariposa Pájaro- aparece un pequeño personaje que probablemente es un jorobado (Figura 49c). Por mi parte, creo que este personaje podría corresponder a uno de los cerbataneros. Más tarde, en dos vasijas escultóricas policromadas de Cacaxtla del período Epiclásico (600-900 d. C.), aparece el Dios Mariposa Pájaro con plantas de cacao y vestido con atributos de pájaro y mariposa (Figura 65). En ambas ocasiones, la deidad es acompañada por dos figuras menores deformes, quienes parecen ser una versión tardía de dichos cerbataneros, claramente como acompañantes y no como enemigos del dios.

#### *El dios y el pájaro: sus apariciones más allá de Teotihuacan*

Tanto el pájaro de Atetelco, como el dios en descenso vestido de pájaro, también aparecen en otros lugares de Mesoamérica: contamos con imágenes análogas provenientes de Copán, Escuintla, El Tajín y Xelhá, este último en Quintana Roo. Con la excepción de Xelhá, todas estas imágenes fueron identificadas por Taube como análogas con la representación del personaje en descenso del Palacio del Sol (Taube 2003 y 2005).

En Copán, Honduras, se encuentra una analogía especialmente interesante en la forma de guacamayos monumentales en estuco que adornaban la primera cancha del juego de pelota de la ciudad (Figura 66; Fash y Fash 1996: 131-132). Dicha cancha fue construida en el siglo V. d. C., probablemente por el fundador de la dinastía de Copán, K'inich Yaax K'uk' Mo, quien llegó de otras tierras, trayendo consigo un amplio uso de la iconografía teotihuacana. Los pájaros representados en cada ala de los guacamayos monumentales llevan cabezas menores, idénticas a la cabeza principal. Del abdomen del pájaro nace una cabeza de serpiente emplumada, parecida a las cabezas de serpiente emplumadas de Teotihuacan; esta serpiente presenta un brazo humano atravesado en el hocico, al igual que el pájaro de Atetelco en su pico. Puesto que el brazo enseña un círculo, es muy probable que se trate del brazo arrancado de Hunahpú, uno de los héroes gemelos del Popol Vuh (Fash *et al.* 2004: 74).

Aunque el guacamayo es de estilo maya, Taube advirtió su semejanza con el personaje en descenso del Palacio del Sol (Taube 2003: 278-280). Por mi parte, considero muy probable que su arquetipo corresponda al ave policefálica de Teotihuacan que aparece en el mural de Atetelco. Según la versión del Popol Vuh del período Clásico, el contrincante de los dioses gemelos no es un guacamayo, sino un pájaro monstruo denominado la Principal Deidad Pájaro, manifestación zoomorfa del dios Itzamná. Aquí es necesario recalcar que a pesar de esto, en Copan el guacamayo sobrenatural de origen teotihuacano aparece ocupando el lugar de la Principal Deidad Pájaro, ya que porta precisamente el brazo de Hunahpú. Este reemplazo sugiere que para el artista y su público - aparentemente familiarizados tanto con la tradición mítica e iconográfica maya como con la teotihuacana- los dos pájaros sobrenaturales eran seres análogos.

Hay que destacar, que aparte de la región de Copán no se han encontrado canchas de juego de pelota con iconografía de guacamayos en ningún otro lugar del mundo Maya Clásico (Fash *et al.* 2004: 82); a este respecto, estimo que su carácter excepcional podría ser explicado precisamente por su origen teotihuacano. Por el contrario, dicha iconografía de guacamayos sí aparece en las canchas de juego de otros centros importantes ubicados en el Altiplano de Guatemala y en la costa del Pacífico, tales como Kaminaljuyú y Cerro



Bernal, todos los cuales enseñan presencia de iconografía teotihuacana (Parsons 1986: 101,123-125, Figs. 201-209; García-Des Lauriers 2005: 4).

En cuanto a la figura del Dios Mariposa Pájaro en descenso, es en los incensarios de estilo teotihuacano provincial de Escuintla, donde encontramos analogías más cercanas. En una ocasión, la deidad exhibe un disco solar en el torso, al igual que imágenes de otros incensarios provenientes de la misma zona (Figura 67a; Hellmuth 1975: Plate 30b; carátula interior), enfatizando la esencia de su naturaleza. En el caso mencionado la deidad luce además una nariguera rectangular, lo que también es observable en el arte de Teotihuacan (Trésors 1992: fig. 123). Notablemente, el brazo cortado que vimos en el pico del pájaro de Atetelco, también aparece junto al Dios Mariposa Pájaro en dos de estos incensarios, aunque como adorno de modelos de edificios. (El hecho de que en estos modelos -que seguramente representan al templo del Dios Mariposa Pájaro-, aparezca precisamente como emblema del templo el dios vestido de guacamayo policefálico en descenso, será importante en el momento de evaluar el significado del Palacio del Sol.) En El Tajín, en la costa del golfo de México, se aprecia en un relieve un personaje guacamayo, quien en sus alas parece llevar pequeñas cabezas de guacamayos (Figura 67b).

Finalmente, aparte de estas analogías directas, parecería que existe otro tipo de analogía en la ciudad maya Xelhá, en Quintana Roo, en un conjunto de murales con iconografía teotihuacana del periodo Clásico Temprano (Lombardo de Ruíz 2001:106-109; Ruíz Gallut 2001: 289-291). En uno de estos murales se aprecia la imagen deteriorada, pero reconocible de una montaña, constituida por varias hileras de cerros sobrepuestos al estilo teotihuacano; se trata de una montaña de complejidad semejante a la de Atetelco (Figura 68). Sobre dicha montaña revolotea una gran bandada de pájaros; según la identificación de Navarrijo Ornelas (2001: 247-242, fig. 8) la mayor parte de estos pájaros corresponden a guacamayos rojos (*Ara macao*), pero también aparecen loros (*Amazona amazónica*). El gran guacamayo policefálico de Atetelco (véase Figura 50) podría estar representando a la bandada como una entidad. También es posible que se trate de una bandada que surge del cuerpo mismo del pájaro, como en la mitología huichol (véase Taube 2005a: 40-41; (Paulinyi 2011). Tal como hemos visto más arriba, la deidad nace en un lugar de la

Montaña Fértil, por lo cual es posible que la bandada agitada de los guacamayos sobre el cerro sea una expresión de su nacimiento.

¿Cómo interpretar finalmente la relación del guacamayo sobrenatural con el Dios Mariposa Pájaro? Este guacamayo podría responder a una manifestación zoomorfa del Dios Mariposa Pájaro. En este caso la deidad tendría una manifestación de tipo Principal Deidad Pájaro, con un contrincante mítico desconocido, cuyo brazo se encuentra en el pico del pájaro. Sin embargo, aunque esta interpretación es atractiva, y no puede ser descartada, existen otras consideraciones que permitirían una interpretación diferente. Las manifestaciones zoomorfas identificables del dios son la mariposa, un pájaro que no es un guacamayo (Figura 45a), y particularmente un ser híbrido: la mariposa-pájaro (Figura 64). Las cabezas múltiples de guacamayo no constituyen un atributo frecuente del Dios Mariposa Pájaro, sino por el contrario, son de aparición excepcional. Por otra parte, como ya fue mencionado, existen una serie de vasijas teotihuacanas, en las cuales se representa a personajes con los atributos del Dios Mariposa Pájaro mientras cazan pájaros con cerbatana. Ahora bien, contamos con un dios teotihuacano que en ocasiones aparece como cazador cerbatanero, y con un guacamayo sobrenatural que lleva un brazo humano en el pico y se vincula con este dios de alguna manera aún no definida. Estos dos personajes evocan fuertemente aquel episodio del Popol Vuh que relata la lucha de los gemelos divinos cerbataneros con la Principal Deidad Pájaro. Tomando en cuenta todo esto, es posible que el Dios Mariposa Pájaro y el guacamayo sobrenatural del mito teotihuacano hayan sido enemigos, al igual que los personajes mencionados en el Popol Vuh, a saber: el cazador y el pájaro cazado.

No obstante, si el guacamayo sobrenatural pudiese haber sido el enemigo del dios teotihuacano y si entre ellos se hubiese dado una confrontación, ¿cómo podríamos explicar que las características corporales del guacamayo sobrenatural a veces aparezcan como atributos del Dios Mariposa Pájaro? Por el momento, podemos especular acerca de si los atributos mencionados del Dios Mariposa Pájaro podrían eventualmente estar indicando su victoria sobre el guacamayo, por medio de la apropiación de los atributos o facultades del enemigo. De ser así, los brazos cortados que adornan un modelo del templo dedicado al dios en los incensarios de Escuintla, podrían ser la representación del brazo del propio dios,

en alusión a su lucha y victoria sobre el guacamayo. Como veremos más adelante, un fragmento de mural proveniente del Cuarto 12 del Conjunto Patio 3 parece apoyar esta idea. Sin embargo, faltan aún evidencias contundentes para aclarar con certeza este punto clave, por lo cual -por el momento- prefiero dejar abiertas ambas posibilidades de interpretación.

*Un motivo acuático y una mariposa*

Aquí trataremos un grupo de murales que exhiben un motivo acuático de menor complejidad y un fragmento de otro mural, ambos pertenecen al lado occidental del Conjunto Patio 3, dominado por la iconografía del Dios Mariposa Pájaro en descenso. En el Cuarto 13, aparte de los murales que presentan dicha iconografía, también se encontraban murales con motivos acuáticos, pintados en matices de rojo. Estos murales (N° 3 y posiblemente N° 6, N°7, N°8, N°9) (de la Fuente 2006 [1995] a: 71) cubrían las paredes occidental y oriental del cuarto; en los dos muros vecinos se ubicaban las imágenes del Dios Mariposa Pájaro en descenso (Figura 69). Del conjunto de los cinco cuartos del lado occidental del Conjunto Patio 3, sólo en el Cuarto 13 se da la combinación simultánea entre estos dos tipos de murales, lo cual subraya aún más el papel principal propuesto para él. En los murales que estamos analizando aquí, se puede observar una composición simple compuesta por un motivo acuático grande, alternado con estrellas de mar (para la interpretación de la estrella de mar véase von Winning 1987: 9-10). En el arte mural teotihuacano encontramos varias representaciones parecidas (Miller 1973: figs. 197, 220-221, 226; Padilla Rodríguez y Ruiz Zúñiga 1995: Figs. 10-14). La estrella de mar es uno de los símbolos más importantes del agua: aunque representa un animal marino, no se refiere necesariamente al mar, sino -al igual a otros símbolos teotihuacanos de origen marino- a lo acuático en general.

El motivo acuático tiene forma piramidal, cuyo borde presenta un contorno curvilíneo doble, idéntico al borde de las franjas de olas y de otras representaciones del agua. En el interior de la forma piramidal, se observa un motivo aserrado, al igual que en el caso de las franjas de olas, lo que sugiere el destello de la luz sobre el agua. Bajo dicho destello el espacio es ocupado por una estrella de mar, de la cual sólo se ha conservado la

punta del extremo superior (compárese con otro mural parecido en el conjunto habitacional Zacuala Patios [Miller 1973: fig. 221]). Aunque el motivo acuático ha sido interpretado como una representación de cerro (Padilla Rodríguez y Ruiz Zúñiga 2006 [1995]: 176,150), en realidad las representaciones de los cerros en el arte Teotihuacano son diferentes. Por el contrario, parece probable que sea una ola: se conocen varias representaciones de agua constituidas por hileras de olas semitraslapadas semejantes (profundizaremos más en el tema de la ola en relación con los murales del Cuarto 18). Finalmente, en el borde que enmarca el mural se pintó una hilera de olas estilizadas, las que subrayan el significado acuático del mural. Es importante mencionar nuevamente, que el Dios Mariposa Pájaro en descenso también luce en su vestimenta franjas de agua con un borde idéntico, con estrellas de mar. Puesto que en los murales vecinos vemos al Dios Mariposa Pájaro descendiendo al inframundo, debemos suponer que los murales de las otras paredes de este mismo cuarto, decorados con motivos acuáticos, probablemente aludan a ese mismo mundo de las aguas y de la tierra, al igual que -como veremos- los murales del Jaguar Reticulado del pórtico del cuarto. Estos dos tipos de murales (murales con motivos acuáticos y murales con el Jaguar Reticulado) representan el marco de la acción del Dios Mariposa Pájaro: el inframundo.

Aquí analizaremos un fragmento de mariposa pintada en un mural policromado proveniente del Cuarto 12, el cual se encontró en la vecindad de murales que representaban al Dios Mariposa Pájaro en descenso. Originalmente, dicho fragmento adornaba la base de un pilar y representa una mariposa frontal con alas abiertas, pintada en azul, verde, rojo y rosado (Figura 70, 71b). Podemos observar sus ojos con pupilas excéntricas, y sobre ellos su lengua encorvada; en el torso muestra un motivo llamado por Langley “signo compuesto” (Langley 1986: 40-48), o un glifo de escritura (Taube 2000: fig. 20e). Se trata de una mano abierta en posición vertical, con los dedos indicando hacia arriba, de la cual surgen gotas de agua; además, en la muñeca luce una pulsera verde. Hay tres gotas largas que caen hacia abajo, y arriba dos menores que se curvan hacia afuera. Estas dos últimas presentan semejanza con el borde de un tipo de conchas marinas en el arte Teotihuacano.

La mariposa se ubica entre dos hileras de flores verticales representadas de perfil. Ya hemos visto, a propósito del marco de los murales que representan al Dios Mariposa Pájaro en descenso, que estas guirnaldas son propias de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. Aunque en el arte Teotihuacano sólo una parte de las representaciones de mariposa

se refieren al Dios Mariposa Pájaro, esta vez así parece ocurrir, debido a las flores mencionadas y a las representaciones de la deidad que se encontraban en el mismo cuarto. En cuanto a la combinación de mano abierta y gotas de agua, se trata claramente de una unidad estandarizada, porque se repite en otras ocasiones, aunque en el primer caso la mano ha sido representada en posición horizontal (Figura 71a). En este último caso, la mano aparece igualmente en un contexto con mariposa, lo cual no ocurre en nuestra figura. En la Figura 71c, en cambio, la mano con gotas de agua no aparece asociada a una mariposa, no obstante luce una muñequera semejante a la de la Figura 71b.

En el arte Teotihuacano, la mano aislada, como motivo en sí mismo, representa poder o la capacidad en sentido general, de dar o hacer algo. Por ejemplo, las insignias de guerra que en general se componen de un escudo y uno o dos dardos cruzados, exhiben en el centro una mano, a veces sosteniendo un dardo. La mano también puede ser dadivosa, como en un mural del conjunto habitacional Tetitla, donde aparecen manos esparciendo pequeños objetos circulares de diferentes colores, tal vez semillas (véase Figura 27). De esta manera, en el caso del fragmento que estamos analizando, la mano podría significar el dominio sobre el agua. Si nos centramos solamente en la mano con gotas, se puede dar cuenta de analogías notables en el arte Teotihuacano. En el conjunto habitacional de Tepantitla (Figura 72) aparece la Diosa del Agua, quien esparce con las manos abiertas grandes gotas de agua, las que arriba rematan igualmente en dos pequeñas gotas curvadas hacia afuera. Por otra parte, también tenemos el Dios de la Lluvia realizando la misma acción. Sin embargo, estos dos casos señalados lucen una muñequera diferente a la de la mano que intentamos interpretar. En cambio, el propio Dios Mariposa Pájaro en descenso en los murales del Palacio también esparce gotas de agua como parte de sus nuevos atributos acuáticos (véanse Figuras 66, 67, 75). Como la mano del fragmento aparece en el torso de una mariposa, es posible que este conjunto simbólico o glifo refiera a lo mismo: al Dios Mariposa Pájaro, quien entrando al inframundo obtiene atributos acuáticos. Apoya nuestra idea según la cual la mano es del dios el hecho de que en una representación análoga con nuestro fragmento de la mano (Langley 1986: fig. 23) lleva una muñequera segmentada que a su vez aparece en la mano del Dios Mariposa Pájaro en descenso en el mural N°5, Cuarto 13 (Figura 61). Parece importante destacar, que cuando el gran guacamayo de muchas cabezas de Atetelco -analizado ya anteriormente- aparece con un

brazo cercenado en el pico, en el brazo podemos observar una muñequera parecida a la que lleva la mano de nuestro fragmento con mariposa. De esta manera, aunque se trate de un fragmento pequeño, éste parece ofrecer valiosa evidencia en favor de nuestra propuesta explicitada más arriba, según la cual el brazo que sostiene con el pico el guacamayo policefálico de Atetelco, habría sido en realidad cercenado del cuerpo del Dios Mariposa Pájaro, dejando en evidencia la existencia de una lucha mítica entre ambos.

## **Capítulo 5. El Jaguar Reticulado**

Después del grupo de murales que principalmente representan al Dios Mariposa Pájaro en descenso, continuaremos con otro grupo de murales que representan un jaguar con cuerpo reticulado, un ser sobrenatural, acuático poderoso, perteneciente al inframundo. Las paredes del Pórtico 13 fueron cubiertas por dos murales polícromos ubicados a ambos lados de la puerta, cada uno representando al Jaguar Reticulado. Por otra parte, frente al Pórtico 13, en el lado oriente del Patio 3 se halla el Pórtico 3, donde fueron descubiertos murales del Jaguar Reticulado semejantes, aunque no idénticos a los del Pórtico 13 (Miller 1973: figs. 111 - 115).

### *Los murales del Pórtico 13*

Empezaremos el análisis con los dos murales policromados del Pórtico 13 que son idénticos, y la descripción se basará en los detalles del mejor conservado mural N°2 (Figura 73 y Figura 74). El eje central del mural está ocupado por el Jaguar Reticulado, mientras rodea con una pata una gran planta que fue identificada como cactus maguey (Miller 1973, rótulo de la figura 112; Luna 2006 [1995]: 370-379). El cuerpo del jaguar fue pintado de rojo, igual que el color de fondo, con el contorno de color azul, mientras tanto la retícula es de color rosado. El cuerpo rojo sobre fondo rojo causa la impresión de que el animal es transparente, o que su cuerpo no existe, sino sólo la red (para Pasztory [1997: 183-150] la red misma constituiría el cuerpo del animal). No obstante, se puede apreciar varios traslapes entre el cuerpo del animal, el maguey y los flujos de agua, donde el primero no muestra ninguna transparencia. Hay que concluir sencillamente que el jaguar tiene color rojo; otro tema es que cuál pudo haber sido la intención del artista al pintarlo con el mismo color que el del fondo.

La cabeza del animal es frontal, lo que es una posición rara entre los felinos pintados en los murales teotihuacanos (véase Miller 1973: figs. 27-28). Cada una de sus orejas lleva un penacho de plumas que nace de una franja de triángulos de luz/calor (véase von Winning 1987, II: 17), conformando así el tocado característico de los felinos en el arte Teotihuacano. Los ojos son circulares, de la boca salen dos espirales curvadas hacia

adentro. En relación con esto, se ha propuesto que se trataría de una lengua bífida (de la Fuente 2006 [1995]a: 73), pero - hay que remarcar - que las lenguas bífidas suelen curvarse hacia afuera en el arte Teotihuacano. Parece probable que sean espirales de voz, frecuentes en este arte, aunque en esta forma rara vez ocurren: podemos citar la imagen de un jaguar sobrenatural con un espiral de voz semejante (Figura 75), y la representación de un probable ser telúrico con la misma característica (Paulinyi 2007).

El cuerpo del jaguar presenta la particularidad de que las patas delanteras - una de ellas es la que abraza la planta - se doblan como si fueran brazos (tal como observara Miller (1973: fig. 113) en el caso del Jaguar Reticulado del mural N°5 del Pórtico 3). Otro rasgo especial es que de la garra con que abraza, parte hacia abajo un panel que contiene objetos menores, de entre los cuales es posible identificar una cabeza animal, probablemente de algún canido. El panel es flanqueado por franjas de olas estilizadas de agua. En el arte mural teotihuacano, objetos menores de alto valor dentro de un flujo de agua, semejantes a los arriba mencionados, suelen ser esparcidos, tanto por los dioses, como por los ofrendantes mortales, pero no por seres zoomorfos. Si esto es realizado por mortales, corresponde a la ofrenda típica teotihuacana, la cual es esparcida al suelo con una mano, mientras la otra sostiene una talega ritual. En este punto, hay que mencionar un personaje vestido de Jaguar Reticulado que aparece en los murales del conjunto habitacional de Tetitla; este personaje, avanzando hacia un templo, esparce pequeños objetos, mientras sostiene con la misma garra una sonaja, y en la otra un escudo (véase más adelante la Figura 204). El Jaguar Reticulado del Palacio del Sol realiza algo parecido: abraza el maguey y de la misma garra brota el flujo de agua con los pequeños objetos.

El Jaguar Reticulado se encuentra erguido sobre una franja de agua que contiene estrellas de mar. La planta del maguey en el mural se caracteriza por sus hojas semitraslapadas, parecidas a las hojas del motivo horizontal que se ubica por debajo del Dios Mariposa Pájaro en descenso, en los murales vistos más arriba. El tallo vertical del maguey se divide en tres, rematando en tres flores de cuatro pétalos; de cada una de ellas surge otra flor campaniforme, de la cual a su vez emergen uno o, en el caso de la flor central, dos grandes flujos de agua ondulante. Cada flujo se divide en tres franjas paralelas, mostrando símbolos Ojos de Agua. Del tallo penden dos gotas de agua, con nuevos Ojo de Agua, y tres gotas iguales se observan en el flujo derecho. Alrededor del jaguar y el



maguey revolotean pájaros y mariposas. Es interesante destacar, que entre las diez mariposas que sobrevivieron, puesto que el borde inferior del mural resultó destruido, no hay dos iguales. En el caso de algunas mariposas, caen una o dos gotas de agua de sus respectivos cuerpos, incluso a veces gotas de agua penden también del cuerpo de los pájaros. La mayor parte de los pájaros muestra un espiral simple delante del pico, lo que parece simbolizar el canto. De entre ellos destacan dos pájaros que tienen delante del pico otro motivo constituido por pequeñas volutas, el cual es parecido a la secuencia de olas estilizadas, con la que ya nos hemos encontrado; sin embargo, la forma maciza y cerrada de sus volutas y su forma puntiaguda es diferente de aquella: se trata de un símbolo de nube, que acostumbra aparecer en contextos acuáticos, especialmente con el Dios de la Lluvia. Una de estas dos aves presenta el símbolo de nube en forma de espiral, del cual se hallan suspendidas igualmente gotas de agua.

En los murales del Pórtico 13, aparecen en tres ocasiones fragmentos de pequeñas plantas floridas entre las mariposas y los pájaros: vemos flores campaniformes de cuatro pétalos. La flor frontal es claramente la flor característica de cuatro pétalos del Dios Mariposa Pájaro, y es probable que la flor de perfil también corresponda a la guirlanda de flores que suele acompañarlo. En la esquina izquierda inferior aparece un hombrecito con brazos abiertos, tanto en el mural N°2 como en el mural N°1 del Pórtico 13. Tiene cabeza grande, es panzón, el brazo y la pierna son cortos, y aparentemente viste sólo un taparrabo: parecería tratarse de un enano (ya hemos visto hombrecitos parecidos -aunque cerbataneros- en uno de los murales que representan el descenso del Dios Mariposa Pájaro al inframundo). Su pose dinámica es afín con la agitación de los pájaros y las mariposas, y aparentemente significa un jolgorio compartido. En el borde del mural se observa una hilera de dos tipos de caracoles marinos (A y B) y tres tipos de conchas marinas (C, D y E), dispuestos alternadamente. Cada una de las conchas y caracoles -de las cuales en ocasiones surge una gota de agua- pende de una flor frontal de cuatro pétalos. Se repiten en la siguiente secuencia: A-B-C-D-E (de izquierda a derecha). La flor, aunque tiene cuatro pétalos, no tiene que ver con la flor característica del Dios Mariposa Pájaro. Sus pétalos se encuentran más abiertos, además presenta un anillo en el centro; en suma, muestra similitud con uno de los dos tipos de flores del maguey pintadas en el mural.

### *Los murales del Pórtico 3*

Los murales policromados del Pórtico 3 representan igualmente el Jaguar Reticulado abrazando una planta de maguey, aunque con diferencias considerables. El mural N°5 que cubría la base de una columna, sobrevivió en estado fragmentario (Figura 76). Se observa la parte superior del Jaguar Reticulado con cabeza de perfil, mientras abraza la planta con sus patas anteriores; la forma de éstas es parecida a la de los brazos humanos doblados, de manera similar al caso de los jaguares del Pórtico 13. El ojo del jaguar tiene -esta vez- forma almendrada, su tocado corresponde a la versión de perfil del tocado que analizamos en el caso de los jaguares del Pórtico 13. Entre las retículas, pegados a la línea de contorno del jaguar aparecen “parches” que ya vimos en los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso. Tienen forma semioval, en su borde vemos muescas y en su interior puntos.

La planta de maguey esta vez tiene solamente dos ramas, semejantes a los del mural N°2 del Pórtico 13. Su flor de cuatro pétalos parece exhibir motivos de luz/calor. De ambas flores campaniformes caen dos flujos de agua, cada uno con dos franjas de agua, con símbolos Ojo de Agua correspondientes. De las hojas de la planta penden dos gotas de agua, y de cada una pende otra gota igual, todas portando Ojos de Agua. En dos sectores del borde del mural que se ha conservado -arriba y a la derecha-, se observa una hilera de flores de cuatro pétalos, de las cuales cuelgan una mano, tres conchas marinas idénticas entre sí, y cuatro diferentes tipos de caracoles marinos. Esta flor de cuatro pétalos es la misma que observamos en el marco de los murales del Pórtico 13, sobre la cual dijimos que no se encuentra asociada al Dios Mariposa Pájaro. La hilera de flores mencionada forma el lado interior del marco del mural, mientras tanto el lado exterior corresponde a una secuencia de olas estilizadas.

En la parte superior izquierda del fragmento del mural N°2 del Pórtico 3, se aprecia la garra de la pata trasera de un jaguar, así como el codo -como si fuera una persona- de su pata anterior, y por debajo del codo la línea inferior de la panza del animal (Figura 77). Según lo que podemos observar, debió haber exhibido una posición corporal parecida a la de los jaguares del Pórtico 13. Este animal también se ubica sobre una franja de agua con estrellas de mar en el interior. Al borde inferior de esta franja se anexan dos

motivos alternados entre sí: por un lado, raíces de plantas, y por otro, un motivo acuático, parecido al motivo principal del mural N°3 del Pórtico 13 que he interpretado como olas. Delante del cuerpo del jaguar se observa un panel vertical con muchos objetos pequeños en el interior, cuyo borde remata en una hilera de olas estilizadas. Ya hemos visto un panel similar, pero más pequeño, brotando de la garra del jaguar del mural N°2 del Pórtico 13 (véanse Figuras 73 y 74). Tal como ya mencioné, paneles de este tipo suelen salir de las manos de deidades y ofrendantes. Está claro, por su ubicación, que el panel surgía de la garra delantera, hoy desaparecida, del jaguar del mural N°2, cuyo codo logró conservarse. En cuanto a los pequeños objetos, están deteriorados, pero es posible reconocer tres caracoles marinos y círculos pequeños.

Más hacia la derecha del panel analizado aparece un motivo que corresponde a la doble espiral que sale de la boca del jaguar del mural N°2 del Patio 13 (véanse Figuras 73 y 74), con la diferencia de que en este caso de los dos espirales curvados hacia adentro, emerge hacia abajo un triángulo. Ya hemos visto en el caso del mural N°2 que se trata de un espiral de voz; los espirales que se han conservado en este fragmento refuerzan esta interpretación, porque sus bordes presentan pequeños rectángulos que son una característica llamativa de los espirales de voz en general. Más a la derecha, se aprecia otro panel, semejante al primero. Entre sus pequeños objetos se puede identificar una mano, una concha y dos caracoles marinos, así como pequeños círculos. Este segundo panel debería partir de una segunda garra, y en realidad, inmediatamente sobre el segundo panel se ve algo que podría ser un pequeño fragmento de una garra. La posición de la primera garra, cuyo codo hemos podido identificar, significa que el jaguar probablemente abrazaba una planta de maguey. El resto del cuerpo se encuentra muy deteriorado, pero parece conservar huellas del entrelace de la retícula que lo cubría. En el borde derecho se ven restos de los motivos que formaban el marco del mural.

Finalmente, existe un fragmento de mural más que probablemente perteneció al Pórtico 3 (Figura 78). Corresponde al borde derecho de un mural desaparecido que representaba el Jaguar Reticulado con maguey, al igual que los murales anteriores. En el fragmento se aprecian parte del dorso, la cola y la parte superior de la pata del jaguar. El animal presenta retículas y “parches” en el cuerpo, y estos últimos exhiben puntos en el interior. Un “parche” semioval se observa pegado a la línea de contorno de la pata, mientras

que otros dos de forma oval están dispuestos sin alcanzar a tocarla. Sobre el jaguar aparecen un par de hojas de un tronco de maguey y más arriba se ve el borde de su flor; debe ser la planta abrazada por el jaguar. De la flor baja un gran flujo de agua en forma de una secuencia de olas estilizadas. Entre los motivos mencionados aparecen volando mariposas y vemos también dos pájaros parados sobre el flujo de agua; de éste cuelgan gotas de agua con el símbolo Ojo de Agua. Por otra parte, desde debajo de las hojas de maguey surge otro flujo, pero esta vez representado por franjas paralelas de agua, las que - al igual que en los murales anteriores- exhiben Ojos de Agua. La fuente de este segundo flujo debe haber sido otra flor de la planta de maguey, hoy desaparecida, que se habría ubicado más allá del límite izquierdo del fragmento.

### *Alegría en el inframundo*

La franja de agua con estrellas de mar sobre la cual se yergue el jaguar en los murales del Pórtico 13, aparece también en las alas y el disco del Dios Mariposa Pájaro en descenso, como alusión al inframundo acuático. Dicha franja califica al Jaguar Reticulado como un animal del inframundo. Además, en el mural N°2 del Pórtico 3 (véase Figura 77) en el borde inferior de dicha franja de agua aparece el mismo motivo acuático que en los murales que se ubican en las paredes occidental y oriental del Cuarto 13, motivo que interpretamos como ola y alusión al inframundo. Al parecer, los pintores de murales usaron de manera consecuente y consistente estos motivos dentro y fuera del Cuarto 13. El jaguar abraza una planta de maguey que libera grandes flujos de agua, demostrando una relación cercana con ella, como si fuera su planta. No obstante, aunque percibimos su intimidad, no sabemos cuál es su significado. Ya hemos visto cómo el maguey representa otra referencia al inframundo, ya que sus hojas son como los cerros de la Montaña Fértil del inframundo. Por otra parte, el hecho de que el jaguar esparza pequeños objetos y agua, sin portar la talega ritual, es muy importante, porque le otorga un rango altísimo: sólo los dioses realizan un acto semejante en el arte Teotihuacano. En la búsqueda de analogías para nuestro Jaguar Reticulado, encontramos un mural del conjunto habitacional de Tetitla, en el cual aparece erguido en dos patas, mientras esparce, con dos garras nuevamente, pequeños objetos circulares, y de su boca sale un espiral de voz en forma de nube (Figura 79).

A la vez, el Jaguar Reticulado se encuentra rodeado por un conjunto de otros símbolos y motivos acuáticos que refuerzan su ubicación en el inframundo. El borde que enmarca sus murales es netamente acuático. Por el contrario, el marco de los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso es fuego y agua, pero centrado en la flor de cuatro pétalos de esta deidad, reflejando tal como ya hemos propuesto, el viaje del Dios Mariposa Pájaro de carácter ígneo al inframundo húmedo. Aparte de esto, existen otros vínculos importantes entre los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso y los del Jaguar Reticulado. Las flores del mural N°2 del Pórtico 13 son características de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro (véase Figura 73). Por otra parte, en ambos casos son pájaros y mariposas revoloteando los que conforman el trasfondo de la figura principal, (incluida la pequeña figura del enano con brazos abiertos en los murales del Pórtico 13). Aun cuando existe la diferencia de que los pájaros y mariposas de los murales de los jaguares llevan gotas de agua con símbolos Ojos de Agua y símbolos de nube - adecuados al inframundo -, y no flores como los de los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso, la continuidad es más fuerte. Lo que se representa es posiblemente algún tipo de jolgorio. Ya hemos visto que en un mural de Xelhá sobre la representación de la Montaña Fértil, lugar del renacimiento del Dios Mariposa Pájaro, se pintó una bandada similar de pájaros revoloteando, en este caso principalmente de guacamayos rojos (véase Figura 68). Si efectivamente se trata de felicidad, el sentimiento expresado por los animales mencionados (y por el enano) se podría deber al renacimiento del dios del sol en el inframundo, el gran momento del mito. En cuanto al enano, no se puede excluir la posibilidad de que sea idéntico a uno de los cerbataneros que acompañan al Dios Mariposa Pájaro en descenso (véase Figura 60). La representación de la alegría por el renacimiento de la deidad no sería un caso único en el arte mesoamericano clásico: el renacimiento del Dios del Maíz maya es representado con un festejo, durante el cual la deidad tocaba música y bailaba (p. e. Saturno 2009: 125-125; fig. 10).

Cuando el visitante entraba al Patio 3 y se aproximaba al Pórtico 13, a ambos lados de la puerta de entrada era recibido por las figuras del Jaguar Reticulado del inframundo (siempre teniendo en mente que los murales superiores no se conservaron). De esta manera, entrar al Cuarto 13 fue como entrar al mismo inframundo. Es importante

destacar, que en el lado opuesto del patio, el Pórtico 3 también fue adornado con murales del Jaguar Reticulado. Veremos más adelante, que los murales de contenido solar de los pórticos 19 y 18 (norte y sur) - centrados en el tema del descenso del disco solar al inframundo - también son análogos entre sí: tal como si hubiera existido, por un lado, un eje occidente-oriente para el inframundo y otro eje norte-sur, para el descenso del Dios Mariposa Pájaro.

### *La identidad del Jaguar Reticulado*

La aparición del Jaguar Reticulado es de gran importancia. Con él entra en escena la figura del oponente al Dios Mariposa Pájaro de parte del inframundo. En gran parte de los murales del Palacio que examinaremos, dicho jaguar está presente, aunque no siempre de cuerpo entero, sino a través de diferentes partes de su cuerpo y su retícula, rodeando y cubriendo imágenes, manifestaciones y símbolos del Dios Mariposa Pájaro.

El Jaguar Reticulado es el jaguar sobrenatural más frecuentemente representado en el arte Teotihuacano. El carácter acuático de la red -y por extensión del jaguar mismo- se observa directamente en una imagen que lo representa cubierto por una red y rodeado por otra (o tal vez por la continuación de la primera); los espacios entre intersticios de dicha red fueron llenados con caracoles y conchas marinas (Figura 80). El Dios de la Lluvia y los Señores con Gran Tocado de Borlas -quienes exhiben atributos de este dios y probablemente fueron gobernantes de Teotihuacan (Paulinyi 2001)-, también aparecen asociados a la red (Figuras 81 y 82; Linné 1934: fig. 18; Miller 1973: figs. 344-349 y Séjourné 1959: fig. 157). De esta manera, la afirmación de que el Jaguar Reticulado es un ser relacionado con el Dios de Lluvia (von Winning 1968; 1987, I: 97-110), en un primer acercamiento, es sólida. Pasztory (1992a: 143) y LaGamma (1991: 282) intentaron interpretarlo de otra manera, afirmando que el Jaguar Reticulado de los mencionados murales representaría a la Gran Diosa. Sin embargo, no presentaron argumentos para apoyar la afirmación y, tal como ya fue mencionado, desde aquel entonces la existencia de la Gran Diosa ha sido seriamente cuestionada.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Hay dos símbolos relacionados con el Jaguar Reticulado que habrá que abordar: el de las bandas entrelazadas y los círculos cubiertos por la red, pero lo haremos más adelante, cuando en el desarrollo del análisis lleguemos a ellos.

En este punto es necesario mencionar tres características de este jaguar, que no han recibido la atención que merecen. Primero, su faceta ígnea, ya que en ocasiones aparece asociado a llamas (Figura 83), y el motivo de la retícula al símbolo de fuego “doble peine”, lo cual parecería contradecir lo que dijimos acerca de él como ser acuático del inframundo. Sin embargo, no existe tal contradicción: el Dios de la Lluvia tiene la misma dualidad interna, a pesar de ser un ser principalmente acuático, no sólo domina a la lluvia, sino también al rayo. En consecuencia, el Jaguar Reticulado puede poseer la misma dualidad. Segundo, su faceta voladora; en una ocasión lo podemos ver con una gran ala en el lomo, otra vez iniciando el camino que conduce hacia una gota de agua que cuelga del borde superior, posiblemente símbolo de la lluvia en el cielo (Figuras 84 y 85). En otras palabras, este jaguar podía salir del inframundo, y transitar entre las dimensiones de lo alto y lo de abajo. Existen además otros jaguares alados en Teotihuacan y surge la pregunta de si podrían ser diferentes caras del mismo ser. Tomando también en consideración, que el Jaguar Reticulado comparte con los dioses el privilegio de esparcir objetos preciados, y que al igual que ellos posee rasgos antropomorfos, parece plausible sostener que podría ser una manifestación del Dios de la Lluvia. Una forma particular del Dios de la Lluvia con Tocado de Borlas en ocasiones puede exhibir nariz o garra de jaguar, y a la inversa, existen representaciones de jaguares que muestran el labio superior y la dentadura de esta misma versión del Dios de la Lluvia; en consecuencia, creo que el jaguar reticulado podría corresponder a una manifestación del mismo. Más adelante encontraremos un nuevo argumento para apoyar esta interpretación: en los murales del conjunto habitacional de Tetitla un ofrendante vestido de Jaguar Reticulado se encuentra frente al templo que muy probablemente pertenece al Dios de la Lluvia con Gran Tocado de Borlas.

### *El maguey y la Montaña Fértil*

Como ya hemos visto, la forma de las hojas traslapadas del maguey que es abrazado por el Jaguar Reticulado es idéntica a la de las hojas del motivo horizontal ubicado debajo del Dios Mariposa Pájaro en descenso, por lo cual es plausible proponer que las hojas del motivo mencionado aludan igualmente al maguey. El propio cuerpo del jaguar luce “parches” semejantes a los del motivo horizontal, aunque los primeros muestran puntos en

el interior. Tener o no tener puntos parece no significar una diferencia importante, ya que los “parches” del molde cerámico más arriba mencionado -que pueden ser analogía tanto para la montaña del inframundo, como para el motivo horizontal-, también son punteados (véase Figura 48c). Si esto es correcto, entonces la forma de los cerros de los murales de Atetelco que ya vimos en su momento (véase Figura 52), podría aludir a un vínculo entre la Montaña Fértil y el maguey: según éste, la Montaña Fértil del inframundo de Atetelco se asemeja a una planta de maguey.

Es notable que en la Cancha Sur de Juego de Pelota de El Tajín <sup>10</sup> encontremos imágenes de una montaña mítica cubierta por florecidas plantas de maguey (Figura 86; Kampen 1972: fig. 24). Dicha montaña ha sido comparada con Pozonaltepetl, el cerro donde los dioses inventaron el pulque según la tradición nahua (Wilkerson 1984: 126), y con el cerro florido paradisíaco propuesto por Taube, así como con el lugar de creación de la tradición nahua, Tamoanchan (Koontz 2009: 276-282). La analogía planteada entre la montaña de Atetelco y el South Ballcourt va más allá del maguey. En las representaciones de El Tajín, la montaña de maguey florecido se ubica en un mundo acuático, al igual que la teotihuacana. El actor principal de las dos escenas de El Tajín es el Dios de la Lluvia, el estanque del edificio central se representó lleno de agua y con un personaje pez (véase Koontz 2009: 278-280). En consecuencia, todo esto parece indicar que no nos encontramos en un paraíso celestial, sino más bien en el mundo subterráneo del Dios de la Lluvia.

Si la Montaña Fértil de Atetelco se encuentra asociada al maguey, ¿no podría estar vinculada también con el pulque? El pulque -bebida alcohólica de origen prehispánico- se preparaba fermentando jugo de maguey. En el arte Teotihuacano las gotas de pulque son representadas con muescas en el borde (Miller y Taube 1993: 163; véase también Rivas Castro 2001). Por lo mismo, es interesante destacar que tanto los “parches” de esta planta, como los del elemento horizontal ubicado debajo del dios y los “parches” de los propios cerros de la Montaña Fértil de Atetelco, todos muestran las mismas muescas en el borde. De esta forma, es posible que los “parches” representen de alguna forma al pulque, tal vez a su espuma. Refuerzan esta idea varios fragmentos de cerámica que representan una mano

---

<sup>10</sup> El Tajín fue un centro importante de la costa del Golfo Mexicano en el período Clásico y Postclásico Temprano.



sosteniendo una taza llena de líquido, de cuyo borde escurren gotas, con espuma en la parte superior. La espuma enseña puntitos, al igual que una parte de los “parches” observados hasta aquí (Figura 87). Es muy probable que en el caso de estos fragmentos de cerámica efectivamente se trate de la representación del pulque; en los códices de la época de la Conquista el pulque se representaba de igual manera: en cuencos con espuma con puntitos, sostenidos de la misma forma por una mano (por ejemplo: Berdan y Anawalt 1992, Vol. 3, folios 70 v y 71v).

Si la Montaña Fértil de los murales de Atetelco no sólo se refiere al maguey, sino también al pulque, sería comprensible el contexto entonces de la escena de un festín compuesto por pequeñas figuras humanas del mural N°7, en el lado occidental del mismo patio donde se ubican los murales del Dios Mariposa Pájaro con la Montaña Fértil (Figura 88). Según Cabrera Castro y colegas (2007: 138) vemos a los participantes del festín tomando una bebida embriagante, cantando y bailando. También se aprecian tamales y tal vez tortillas en grandes ceramios, al igual que en la escena de ofrenda pintada en una vasija teotihuacanoide de Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946: fig.207; Taube 1989: 33). Se trata de una fiesta semejante a la que representa el renombrado “Mural de los Bebedores” en Cholula. En el mural N°7 de Atetelco los bebedores sostienen cuencos iguales a los observados en la Figura 87, e igualmente escurren gotas de su borde. Tomando en cuenta todo lo anterior, la bebida consumida por los personajes del mural N°7 probablemente corresponde a pulque. Pero independientemente del tema del pulque, hay un detalle importante que parece indicar que la fiesta tiene que ver con nuestro dios: en la cabeza de algunos participantes, así como flotando en la escena, vemos las guirnaldas de flores de perfil características de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro (por ejemplo Séjourné 1966b: 130; Taube 2006: fig. 7b; Conides 2001: fig. 52c). De esta manera, en los muros del patio no sólo nos encontraríamos con alusiones al mito de este dios, sino también con una representación de su culto.

## **Capítulo 6. Los Sacrificadores**

En el lado norte del Patio 3 se halla el Pórtico 19, en cuyos dos murales, iguales entre sí y pintados con matices de rojo, aparecen dos sacrificadores idénticos en cada uno (Figuras 89 y 90). Vamos a llamar a estos murales “Los Sacrificadores”. En el mural N°1 que se puede reconstruir completamente, observamos dos sacrificadores que avanzan hacia la derecha, mientras mantienen en una mano una talega ritual y en la otra un cuchillo curvo de sacrificio, con un corazón sangrante en la punta. El sacrificio humano en el arte Teotihuacano nunca es mostrado explícitamente, sino que en general se hace alusión a él a través de imágenes de corazones, gotas de sangre y cuchillos de sacrificio. En el borde que enmarca el mural se aprecian dos pájaros iguales; cada uno lleva un disco radiante y cubierto con un enlace especial, similar al motivo que cubre el cuerpo del Jaguar Reticulado en los murales vistos anteriormente.

Es plausible suponer que los discos de Los Sacrificadores representen al sol, porque son iguales a los discos solares radiantes que - aunque sin retícula -, forman parte de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro en los incensarios de Escuintla (Paulinyi 1995: 87-95). Estos aparecen en varias ocasiones en la figura de esta deidad, ya sea en el tocado, sobre el pecho, también en las manos, unidos a su nariguera, o remplazando su torso cuando aparece en forma de mariposa antropomorfizada saliendo del inframundo (Figuras 91 y 95; Berlo 1984: fig. 87, 98, 108; Hellmuth 1975: lám. 30; Hellmuth Ms.1). Más tarde, en el período Postclásico también nos encontramos con una forma parecida al sol de los discos de nuestro mural (Figura 92; véase Códice Vindobonensis 1992: 30, citado por von Winning 1987: 5, fig. 15f). Como veremos más adelante, en Teotihuacan rara vez aparecen discos solares sin retícula, pero precisamente así ocurre en el caso de los murales de la Plataforma 4, ubicada en el límite sur del Palacio (Figura 93; Miller 1973: 139-141; de la Fuente (2006 [1995]a: 79, Lam. 22).

Los dos sacrificadores del mural N°1 están vestidos de un tipo de pájaro, en todo similar al pájaro que porta el disco solar en el marco. Llevan además en sus respectivos tocados un pequeño disco solar, sin retícula; no obstante, la retícula es parte de su vestimenta (véase Figura 90). La cabeza de pájaro del vestido es idéntica a la del pájaro del

marco, así como también sus alas; en las piernas de los sacrificadores se observan grandes garras, seguramente del mismo pájaro. En sus rostros se observa pintura facial en forma de un pequeño círculo. Por otro lado, en el atuendo de los sacrificadores se encuentra presente una fusión de atributos acuáticos de tres diferentes seres sobrenaturales pertenecientes al inframundo: por una parte, ya hemos visto que las retículas son del Jaguar Reticulado; el ancho tocado es similar al de la Diosa del Agua (cuyas representaciones se pueden ver en los conjuntos habitacionales de Tetitla y Tepantitla, véase Figuras 27 y 72) y del borde superior del tocado de los sacrificadores penden gotas de agua. Por otra parte, el anillo alrededor de los ojos de los sacrificadores, las rodilleras flecadas y las cintas borladas y cruzadas por una franja con muescas que cuelgan por detrás del tocado, son todos atributos que en conjunto caracterizan al Dios de la Lluvia y a sus ofrendantes (Figura 94). El ancho collar, compuesto por una franja de piezas semitraslapadas y de una hilera de anillos que cuelgan de la anterior, pertenece al círculo de un tipo de collar que es atributo de los ofrendantes del Dios de la Lluvia (Paulinyi 2001: 9-10, 21-22)<sup>11</sup>.

¿Qué clase de pájaros tienen los discos solares en el marco de los murales de Los Sacrificadores en el Palacio del Sol? Nos encontramos frente a un concepto específico: el pájaro que porta el disco solar. No se trata de imágenes verdaderas de dos pájaros de cuerpo entero, sino de un collage, armado con elementos ornitomorfos - cabezas y alas - y de un marco de mural compuesto por una franja simbólica cuadripartita; dicha franja crea un cuerpo simbólico y común para los pájaros, integrado por - contando desde el lado exterior - una hilera de plumas; una franja de triángulos que significa luz/calor y que corresponde a los rayos del disco solar que portan los pájaros; una franja de semiestrellas, símbolos de agua; y una hilera de huellas de pie que significa tanto movimiento, como camino. Los sacrificadores también avanzan sobre una franja de semiestrellas, debajo de la cual continúa otra de huellas de pie. Esta franja cuadripartita termina en un crótalo de serpiente en el lado izquierdo. De acuerdo con las huellas de pie que acompañan a los pájaros, tanto ellos como los discos solares que portan están en movimiento, recorren un camino.

---

<sup>11</sup> Nótese que el dibujo de Séjourné es incorrecto: en lugar de anillos aparecen círculos, lo que representaría cuentas esféricas.

En cuanto al pájaro del marco, según el dibujo de Séjourné (véase Figura 89) delante del pico del primer pájaro se observa un círculo simple, rodeado por una franja de nube. Sin embargo, en realidad de esta parte del mural lo único que se ha conservado es un fragmento curvo de dicha franja. Recientemente, se ha publicado la mitad exterior del mural N°2 del mismo pórtico (Nielsen y Helmke Ms.), donde se observa que en lugar del disco mencionado hay un espiral que sale del pico del pájaro, y que se compone de dos franjas de agua paralelas que contienen Ojos de Agua, mientras que el espiral está bordeado por una “franja de nube”, aunque estos autores no lo reconocen como tal. La Serpiente Emplumada presenta un espiral de voz idéntico en un mural del conjunto habitacional de Atetelco (Miller 1973: fig. 349). Con esto, el pájaro solar se encuentra cargado por un atributo acuático más.

*El descenso del sol al inframundo: segunda versión*

Los marcos de murales conformados por representaciones simbólicas de animales, tal como el caso analizado del mural de Los Sacrificadores, son poco frecuentes; los casos existentes presentan al animal con la cabeza cercana al suelo en un lado, y con la cola en la esquina inferior opuesta (véase p. e. Miller 1973: fig. 173). El marco de nuestro mural es el único que representa al animal en movimiento, por medio de la inclusión de una hilera de huellas de pie, lo cual significa que el pájaro y su disco solar avanzan hacia abajo, al ocaso, al inframundo. El pájaro, representado por su cabeza y su ala, aparece dos veces en el marco: primero en el borde superior del marco y segundo, siguiendo la hilera de pies, abajo a la derecha, mientras se encuentra en descenso. Por esta razón, el mural en su conjunto se caracteriza por una compleja combinación de elementos solares y acuáticos. El pájaro, el disco solar y los sacrificadores llevan atributos del inframundo, y el carácter dual del disco solar se encuentra en correspondencia con su lugar de destino final: aunque emite rayos solares, aparece la retícula sobre él.

Una demostración de la semejanza esencial de significado entre nuestro mural y el de los murales ubicados en el Palacio anteriormente analizados del Dios Mariposa Pájaro en descenso, refuerza nuestra propuesta, según la cual la escena retrataría el ocaso del sol. Tanto aquí, en Los Sacrificadores, como en los murales del descenso del Dios Mariposa

Pájaro, se representa al ave solar en vuelo, manifestación de dicho dios, y en ambas ocasiones portando atributos acuáticos. En el caso de los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso, la deidad vestida como pájaro vuela hacia abajo, y lo mismo ocurre en el caso de Los Sacrificadores. No sólo el pájaro de Los Sacrificadores porta un disco, sino que el dios vestido de pájaro también lleva uno sobre la espalda. Aunque en el caso de este segundo disco no se observan rayos solares, se constata una oposición entre su centro rojo - ígneo - y el borde principalmente azul de atributos acuáticos; ya hemos mencionado, que la figura completa de la deidad muestra la oposición agua/fuego, la cual probablemente corresponde a su estado de transición entre cielo/inframundo. Es posible que se trate de un disco solar, con la misma dualidad que el disco solar de Los Sacrificadores. En general, podemos afirmar que la temática de los murales citados es muy similar, la diferencia es que uno se concentra en el mito mismo, mientras que el otro, en un rito específico del mismo mito. Finalmente, conviene citar una figurilla cerámica de Escuintla, ya que constituye otro puente importante entre el Dios Mariposa Pájaro en descenso y Los Sacrificadores: en este caso, el dios se encuentra vestido, por una parte, como el guacamayo de muchas cabezas en posición de descenso, y por otra parte, lleva un disco solar radiante (véase Figura 67a).

¿Quiénes serían entonces los sacrificadores? Sin duda, son personajes que representan al sol en descenso. Puesto que se encuentran vestidos como el ave solar, portan un disco solar en el tocado y sus rostros aparecen en el interior del pico abierto de dicha ave, los sacrificadores pueden corresponder a sacerdotes del Dios Mariposa Pájaro. Sus atributos compuestos de tres seres acuáticos corresponden al inframundo. Sin embargo, también podríamos plantear la situación inversa: como los dos personajes exhiben tanto atributos característicos del Dios de la Lluvia, como los de sus ofrendantes (ya descritos más arriba, anillo ocular, collar especial, rodillera y cintas flecadas), podría ser que se tratase de los sacrificadores del Dios de la Lluvia, vestidos como pájaros solares. En consecuencia, debido a la ambivalencia de los atributos de estos sacrificadores, prefiero abstenerme de su identificación.

*Ofrendas al sol del ocaso*

El rito representado en los murales del Pórtico 19, en honor al sol que baja al inframundo, se repite en varias imágenes teotihuacanas, tomando la forma de sacrificio humano o de ofrenda. Estas representaciones ofrecen nuevas evidencias en favor de que realmente se trata del sol en descenso al inframundo.

Se ha conservado un fragmento de mural de origen desconocido que es comparable con Los Sacrificadores (Figura 96). En él vemos un sacrificador del Dios de la Lluvia: es posible reconocer al personaje como tal debido a sus anillos oculares, muñequera borlada y el mismo collar que exhiben los personajes de Los Sacrificadores. Tiene además, un tocado de corazones y de hojas de obsidiana que en otra ocasión aparece en la cabeza de otro sacrificador del Dios de la Lluvia (Conides 2001: figs. 47a-b), e igualmente luce el adorno de hombro/espalda de algunos personajes vinculados con el Dios de la Lluvia. Levanta un cuchillo de sacrificio encorvado con un corazón sangrante en la punta y en su pecho vemos un gran pectoral circular en forma de disco reticulado, pero sin rayos solares. Veremos más adelante, que se trata de un tipo de disco que representa al sol del inframundo. La retícula tiene la forma de un quintero<sup>12</sup>, un símbolo clave del Dios de la Lluvia. El centro de la retícula en cuestión, como veremos, probablemente es sustituido por el ojo del Dios de la Lluvia. Es probable que tanto este sacrificador, como los personajes retratados en el mural de Los Sacrificadores, se encuentren sacrificando al sol bajo su aspecto acuático.

En los murales del conjunto habitacional Teopancaxco (Cabrera 2006 [1995]b; Lám. 1-4) (Figura 97) dos personajes de elite ofrendan; ambos lucen tocado de jaguar delante de una imagen central del disco solar reticulado, que en este caso parece ser una escultura. Llama la atención que el disco este dispuesto sobre una plataforma baja y pequeña; de esta manera, el sol casi toca el suelo, siendo un sol que pronto entrará al inframundo. En la plataforma se ve una barra horizontal y tres círculos rodeados por entrelaces de retícula. Tanto el tocado como la vestimenta de los ofrendantes exhiben atributos acuáticos. Del tocado de jaguar penden atrás en la espalda las mismas cintas que caen del tocado de los

---

<sup>12</sup> El quintero es un rectángulo, cuyo centro circular y cuatro esquinas probablemente representan el centro y las cuatro esquinas de la tierra. El quintero aparece en el centro del emblema del Dios de la Lluvia, debajo de su labio superior. El Dios de la Lluvia también es el dios de la tierra, en cuyo interior mora y desde donde envía la lluvia.

dos personajes del mural Los Sacrificadores; también coincide la pintura facial en círculos, que unos y otros muestran en los rostros. Los ofrendantes de Teopancaxco esparcen líquido con puntitos no identificados, tal vez semillas. En su espiral de voz también se observan puntos, mientras que en el borde del espiral se aprecia una hilera de flores de perfil. El tocado de jaguar se encuentra cubierto por estrellas de mar y semiestrellas; otros elementos de su atuendo son un collar de conchas marinas y una capa cubierta por diseños, tales como una estrella de mar junto con una ola, y una triple gota. Los ofrendantes lucen además rodilleras flecadas que caracterizan al Dios de la Lluvia y sus señores. El tocado del jaguar y los motivos acuáticos mencionados, están vinculados con el mundo subterráneo y con el Dios de la Lluvia, el mundo adonde el sol baja. El marco de estos murales con conchas marinas, caracoles marinos y lirios de agua refuerza este contexto acuático<sup>13</sup>.

La siguiente escena, proveniente de una vasija, muestra a dos personajes que ofrendan delante de un disco solar reticulado con rayos, bastante similar al de Teopancaxco, y el disco -nuevamente- se ubica en una plataforma baja (Figura 98). El espiral de voz y la franja de ofrenda que surge de las manos de estos personajes parecen idénticos a lo que hemos visto en los murales de Teopancaxco. El tocado del ofrendante es difícil de interpretar, no conozco nada similar. Respecto a su atuendo, se ve que tiene capa, collar y rodillera flecada, pero los detalles no son nítidos. Llama la atención que sobre el disco solar aparezca una imponente nube que parece indicar que el rito se realiza bajo el poderío del Dios de la Lluvia, para el sol que entra en sus dominios subterráneos.

En una tercera imagen que probablemente representa el mismo rito, podemos observar una procesión de los Señores con Gran Tocado de Borlas en los murales del conjunto habitacional de Techinantitla, Teotihuacan (véase Figura 19; C. Millon 1988a: figs. V.3-5). Estos ofrendantes avanzan bajo un marco que contiene una franja de quinternos, alternados con discos solares radiantes reticulados. La retícula aquí aparece en su versión más simple: se representa por medio de un entrelace de sólo dos cintas. (Esta retícula simple será importante más adelante en la interpretación de los murales del Cuarto 18 del Conjunto Patio 3). Ya hemos visto que el quinterno es un símbolo importante del

---

<sup>13</sup> Contrariamente a nuestra interpretación, cuya fundamentación ha sido desarrollada en el curso del análisis de Los Sacrificadores, diferentes autores han propuesto que el disco reticulado de Teopancaxco correspondería al glifo del día Jaguar (Caso 1967:155-156), al glifo Jaguar Reticulado (von Winning 1988), o al glifo del día Ollin (“movimiento”) (Taube 1983) del calendario azteca.

Dios de la Lluvia, el que -entre otros- acostumbra ocupar el centro del emblema de esta deidad. En el borde inferior de la franja que enmarca el mural, nuevamente aparece la hilera de huellas de pie (ya destacada en su momento en relación con el mural del Palacio del Sol): es probable que aquí también aluda al trayecto del sol al inframundo. La estructura de la imagen es igualmente parecida a la del mural del Palacio del Sol, ya que los discos solares en ambos casos se ubican en el marco y los sacrificadores/ofrendantes ocupan el centro.

Un ejemplo más es una vasija teotihuacana que muestra un personaje con tocado de Mariposa-Jaguar (Figura 99); en ella se puede distinguir la lengua de mariposa encorvada en la frente del personaje y su ojo, así como grandes orejas emplumadas de jaguar, además de su pintura facial -una vez más- en forma de pequeño círculo. Este tocado presenta una aleación entre la mariposa como representante del Dios Mariposa Pájaro y el jaguar, animal de las aguas y del Dios de la Lluvia. El personaje porta capa y taparrabo, y hay que destacar que en ambos lados del taparrabo no aparece la rodillera flecada del Dios de la Lluvia, sino la prenda de cadera flecada, característica del Dios Mariposa Pájaro; de esta manera, el personaje es un ofrendante del Dios Mariposa Pájaro. En la imagen el ofrendante aparece con su talega ritual frente a un disco solar que tiene forma de rueda, la cual, esta vez, en lugar de retícula lleva una fila de círculos y una estrella de mar en el centro. Dicho disco se encuentra con sus llamas tocando la tierra, por sobre una franja cubierta de lirios acuáticos. Puesto que es la tercera ocasión en la que vemos al disco solar en una ubicación baja y cubierto por motivos acuáticos, podemos reafirmar que se trata del ocaso del sol. Sus características evocan el concepto y las representaciones del Tlalchitonatiuh azteca, el sol del ocaso que desciende al inframundo. Más adelante retomaremos este tema.

En total, contamos con seis representaciones del mismo rito del sol en el ocaso, y como veremos, existe una referencia más en el marco de los murales del Pórtico 18 del Palacio del Sol. Una frecuencia semejante es indudablemente extraordinaria; aparte de las representaciones del Fuego Nuevo -que serán abordadas más adelante- no existe otro rito, cuyas imágenes se repitan con tanta frecuencia en el arte teotihuacano. Con ello, queda en evidencia que esta ceremonia tenía gran peso en el culto teotihuacano, y que seguramente fue realizada en un ocaso de importancia transcendental. El hecho de que los mismos gobernantes con Gran Tocado de Borlas aparezcan ofrendando, subraya esta condición. Los



ofrendantes de alto rango que llevan a cabo el rito, varían, pero, de manera notable, de una u otra forma, la vestimenta de todos tiene algún vínculo con el Dios de la Lluvia o por lo menos con lo acuático en general. No obstante, no hay que olvidar algo que es más importante: el rito que tratamos forma parte del culto solar.

## **Capítulo 7. El Personaje Simbólico**

Frente al Pórtico 19 se ubica el Pórtico 18, a través del cual podemos entrar al Cuarto 18. En los murales pintados en diferentes matices de rojo del Pórtico 18 aparecen dos bustos de personajes frontales idénticos, de gran complejidad simbólica (Figura 100). En el lugar de la cara de este Personaje Simbólico se observa un disco cubierto por una retícula en forma de quintero con un ojo concéntrico en el centro, presentando además una hilera de plumas cortas alrededor del borde. Este disco es parecido al de la Figura 96, salvo por la hilera de plumas cortas, el cual fue considerado por nosotros como disco solar. El disco es el motivo principal del Personaje Simbólico, de este nacen todos los elementos importantes de la imagen. Por sobre el disco se observa una hilera horizontal de plumas cortas que ocupa el lugar de la cabellera del Personaje.

El disco porta un tocado complejo, cuya estructura básica es semejante a la del tocado de los sacrificadores del Pórtico 19 y al de la Diosa del Agua teotihuacana (véase Figuras 89 y 27). En el centro del tocado aparece dispuesto el labio superior del Dios de la Lluvia, y por debajo del labio -del cual surgen hacia arriba colmillos- se aprecia la mitad de un quintero. Como el labio y el quintero conforman el emblema del Dios de la Lluvia, además de los tres círculos que acostumbran aparecer sobre el labio, aquí nos enfrentamos a una versión abreviada de dicho emblema (Figura 101). Los colmillos que nacen arriba del labio también aparecen en algunas representaciones del Dios de la Lluvia, como en el adoratorio del Patio Pintado del conjunto habitacional de Atetelco (véase Figura 81) (Miller 1973: fig. 345-349). La parte inferior ancha del tocado se constituye de dos franjas horizontales estrechas, cada una de las cuales encierra una hilera de pequeños círculos. Hileras de círculos parecidos se observan en las representaciones del Dios de la Lluvia (véase Figura 94). De la franja superior cuelga una hilera de gotas de agua.

Siguiendo con el Personaje Simbólico (véase Figura 100), por sobre el emblema del Dios de la Lluvia se aprecia la franja estrecha en forma de U invertida, parte integrante del tocado de la Diosa del Agua, compuesta nuevamente por una hilera de pequeños círculos; estos círculos también pueden ser observados debajo de los extremos encorvados del labio superior del emblema del Dios de la Lluvia. La franja mencionada se encuentra rodeada por

otra que contiene una hilera de triángulos con el significado de luz/calor. Por encima de esta última, surgen verticalmente hacia arriba dos paneles cortos que contienen cada uno tres de los círculos mencionados. Por otra parte, en ambos lados de la forma de U invertida surgen paneles oblicuos, los cuales se dividen longitudinalmente en dos franjas, y cada una de éstas exhibe una hilera de los círculos mencionados. El panel remata en una franja cruzada corta con el signo luz/calor y en plumas cortas. De su borde inferior cuelgan hileras de gotas de agua, parecidas a las más arriba mencionadas. En la parte superior del tocado se aprecia una gran corona de plumas, mientras tanto de su parte inferior, sale un penacho de plumas horizontales en ambos lados.

Desde ambos lados del disco central surgen dos paneles llenos de círculos pequeños; los cuatro en total forman un motivo en forma de X, cuyo centro es ocupado por el disco-cara. Más adelante, en la representación del Dios Mariposa Pájaro en el mural Los Glifos también veremos cuatro motivos dispuestos en forma parecida. De los costados del disco parten dos brazos que terminan en garras de felino: se trata del Jaguar Reticulado, porque el brazo está cubierto por el entrelace que pudimos observar en el cuerpo del Jaguar Reticulado pintado en murales del Patio 3 y del Patio 13. Los brazos lucen muñequeras flecadas del Dios de la Lluvia (véase Figura 94). Aunque el brazo pertenece al Jaguar Reticulado, el asunto es más complicado: en el hombro los dos brazos terminan en una franja estrecha en espiral, lo cual es una característica de las alas de los pájaros. Podríamos pensar en el pájaro del Dios Mariposa Pájaro, pero ya vimos un Jaguar Reticulado con ala y jaguares reticulados ascendiendo al cielo, que en las piernas llevan la misma franja estrecha en espiral (véanse Figuras 84 y 85). De esta manera, la forma de los brazos del Personaje Simbólico podría corresponder tanto al Jaguar Reticulado como al Dios Mariposa Pájaro, o a los dos. Pero hay todavía otros elementos interesantes en relación con el brazo: en su borde exterior se ve una franja de triángulos de luz/calor y una hilera de motivos que juegan el papel de plumas simbólicas del brazo-ala (véase Figura 100). El núcleo de dichos motivos es un conjunto de símbolos constituido por un triángulo dispuesto sobre un trapecio, debajo de los cuales a veces se aprecia un nudo horizontal. En el lado exterior de cada uno de los motivos se disponen tres pequeños apéndices rectangulares cubiertos por círculos, los cuales a su vez rematan en plumas cortas. Este conjunto de símbolos con frecuencia se encuentra en las placas rectangulares de cerámica

hechas en molde (“mantas”), componentes importantes de los incensarios del Dios Mariposa Pájaro (Figuras 102 y 103). Nuestros conjuntos de símbolos pertenecen al subtipo B1 del Conjunto Manta que acostumbra aparecer en la “manta” tipo “tablilla”, según la clasificación de Langley (1986: fig. 46; 1991: 291-292). El otro tipo de “manta” con una simbología diferente es la “manta V”, con la cual volveremos a encontrarnos más adelante. En suma, estas plumas simbólicas ofrecen un rasgo ornitomorfo al Personaje Simbólico, más exactamente parecen referirse al ave del Dios Mariposa Pájaro.

De las garras surgen dos paneles, ya que el Personaje Simbólico se encuentra esparciendo objetos. El panel izquierdo contiene una cabeza frontal, una nariguera que imita la dentadura del Dios de la Lluvia, una concha marina, y entre ellos varios pequeños círculos. En el borde izquierdo exterior aparece una pequeña cabeza de pájaro de perfil, probablemente de guacamayo. En una posición contraria, en el borde derecho exterior del panel derecho, observamos una cabeza de pájaro de perfil de otra especie: tal vez se trate de un quetzal. En diferentes imágenes, el Dios Mariposa Pájaro aparece asociado a los dos pájaros mencionados. Entre los dos paneles se observa un anillo, y sobre la cabeza de los pájaros otros dos; conviene tener en cuenta que los anillos en Teotihuacan acostumbran ser símbolos de agua. En el interior de este panel también se encuentran pequeños objetos: una calabaza, una concha marina y una mano. La calabaza no acostumbra verse en este tipo de paneles; su aparición puede ser una referencia al nacimiento del Dios Mariposa Pájaro, lo cual ocurrió desde el interior de una calabaza. Finalmente, en el marco del mural se aprecia una franja ondulante acompañada por diferentes clases de caracoles y conchas marinas. Del interior de los caracoles y conchas sale un pequeño busto que tiene una cabeza con oreja, parecida a una cabeza de cánido, y también dos patas, parecidas a un brazo y mano humana. La franja misma lleva alternados huellas de pie y corazones, representando el camino o movimiento vinculado con el sacrificio humano.

*El descenso del sol al inframundo: tercera versión*

En cuanto a las interpretaciones propuestas hasta aquí y referidas a la identidad del Personaje Simbólico, Berlo (1992: 138-140) y Pasztory (1997: 215-217), lo identificaron de paso como la Gran Diosa. Como ya lo he mencionado, desde entonces se ha cuestionado la

existencia de una Gran Diosa. Independientemente de este debate, está claro que el tocado de nuestro personaje es semejante al tocado que porta la Diosa del Agua de Tetitla y Tepantitla (veánse Figuras 27 y 72). Por otra parte, para von Winning (1987, I: 101, 103-104) se trataría de una representación del Jaguar Reticulado y que el disco reticulado es símbolo de este animal. Las dificultades para aceptar su opinión ya fueron comentadas más arriba. Podemos agregar ahora que su proposición tampoco es probable en este caso por la gran complejidad del personaje, dentro del cual dicho jaguar es solamente uno -aunque importante- de sus componentes.

¿Quién es nuestro Personaje Simbólico? La cara del disco reticulado tiene importancia crucial en la interpretación. Ya vimos un tipo de discos solares, radiantes y cubiertos con retícula que representan el sol en descenso. Sin embargo, otros discos reticulados no aparecen con rayos, sino rodeados por olas (von Winning 1987: fig. 12d). Estas últimas podrían ser alusiones al sol sumergido en las aguas del inframundo. En la Figura 100 podemos ver un tipo de disco diferente (ya hemos visto de paso uno similar en la Figura 96), ya que presenta simultáneamente ojo y retícula; éste además puede exhibir rayos -existe un ejemplar semejante no publicado en el conjunto habitacional Tetitla- o no tenerlos. Tanto el tipo de disco con ojo central como el que no lo presenta, aparecen en contexto acuático (Figura 104). En el mural del Personaje Simbólico, la retícula del disco tiene forma de quintero, lo cual también se puede apreciar en el caso de otros discos (como ejemplo véase el disco de la Figura 96). Ya fue comentado que el quintero es uno de los símbolos más importantes de la iconografía del Dios de la Lluvia, y que el centro de su emblema es un quintero (véase Figura 101). A partir de su forma, el ojo del disco del Personaje Simbólico podría ser del Jaguar Reticulado, del Dios de la Lluvia, o de la mariposa, animal del Dios Mariposa Pájaro. Parece probable que se trate del ojo del Dios de la Lluvia o del Jaguar Reticulado: primero, porque el ojo forma el centro del quintero que es uno de sus símbolos importantes, y segundo, porque es improbable que el sol en el inframundo, donde se apaga, aparezca con un nuevo atributo ígneo. Dentro del conjunto de ejemplares de este tipo de disco hay uno enfáticamente acuático, cuyo cuerpo reticulado es rodeado por figuras de semiestrellas (véase Figura 104c). Aun cuando hay que agregar que el ojo puede aparecer con retícula común y no con forma de quintero.

En suma, la impresión es que entre el significado de los distintos tipos de discos - unos con retícula y otros con retícula combinada con ojo- no puede haber mucha diferencia: probablemente ambos significan el sol apagado, el sol del inframundo. A pesar de esto, es probable que precisamente el disco solar de este mural, que no posee rayos, sea el sol en descenso, debido a sus características especiales y por el contexto en que aparece. El disco del Personaje Simbólico en lugar de rayos está rodeado por plumas cortas y tiene un borde de doble círculo. Estos dos rasgos nos llevan hasta un tipo de adorno frecuente en los incensarios cubiertos con elementos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. Parece muy probable que tal adorno sea un símbolo solar: aparte de su forma de disco con doble anillo, fue cubierto por mica, cuyo brillo alude posiblemente a la luz solar, y las plumas que lo rodean, a los rayos solares (Figura 105). Debido a esto, el disco de nuestro mural también debe poseer una faceta solar ígnea, significando de esta manera la dualidad fuego-agua de los discos solares de Los Sacrificadores (véase Figura 89) y de los otros ejemplares de discos solares en descenso al inframundo. A continuación, veremos que el análisis contextual que ofrece el Personaje Simbólico para el disco, nos lleva a la misma conclusión.

El Personaje Simbólico está construido de una amplia gama de motivos que pertenecen a cuatro seres sobrenaturales. Su emblema en el tocado, la muñequera flecada y las hileras de pequeños círculos son atributos del Dios de la Lluvia; la retícula y las garras pertenecen al Jaguar Reticulado; la forma del tocado nos dirige hacia la Diosa del Agua, mientras que el disco solar, las mantas-plumas y las franjas de luz/calor nos llevan al Dios Mariposa Pájaro. Afortunadamente, para su interpretación podemos apoyarnos en el mural de Los Sacrificadores, ya que aunque a primera vista no se note, se trata de dos murales cercanos entre sí (véanse Figura 89 y Figura 100).

De nuevo nos vemos frente a dos personajes, tal como en el caso de los murales Los Sacrificadores, donde ya hemos visto dos sacrificadores. Tanto la vestimenta de los sacrificadores del sol en descenso de Los Sacrificadores, como la del Personaje Simbólico corresponden a mosaicos semejantes. Por ejemplo, el tocado ancho con sus gotas de agua se puede apreciar en ambos murales. Las retículas del brazo de jaguar y de la cara-disco reaparecen en la vestimenta del sacrificador y en el disco solar radiante en descenso. El emblema del Dios de la Lluvia no aparece en el mural de Los Sacrificadores, pero sí se

encuentra su muñequera flecada transformada en la rodillera flecada del sacrificador. El disco-cara del Personaje es reticulado y no tiene la hilera de triángulos que representan los rayos, pero incluso así es comparable con el disco solar de Los Sacrificadores: vimos que en lugar de triángulos presenta una hilera de plumas, las que podrían estar remplazando a rayos solares, y en este caso tampoco hay que olvidar que los triángulos de luz/calor sí aparecen en el borde exterior de los brazos-alas del Personaje Simbólico.

Todo esto indica que el personaje de nuestro mural es el sol en descenso. El descenso también es palpable debido a un rasgo del Personaje Simbólico, ya que posee alas-brazos y en las alas, plumas, en parte simbólica y en parte real. Las plumas se orientan hacia arriba y hacia el lado, lo cual corresponde a la posición de descenso de seres ornitomorfos en varias otras representaciones. Analogía de esto es una figurilla ya citada del Dios Mariposa Pájaro en descenso, proveniente de Escuintla; ésta se encuentra sentada y luce vestimenta de guacamayo de muchas cabezas. En el borde de sus brazos se observa una hilera de plumas que miran hacia arriba y al lado, pero no hacia abajo (véase Figura 67a). Las alas de los murales Dios Mariposa Pájaro en descenso significan otra analogía, al igual que las plumas de las alas del pájaro en descenso del Templo de la Agricultura (Figura 63). De esta manera, el Personaje Simbólico consigue un aspecto de ave solar que vuela en descenso.

El marco del mural del Personaje Simbólico enseña además notables analogías con Los Sacrificadores: alude al sacrificio de corazón y muestra una secuencia de huellas de pie, relacionando todo esto con seres acuáticos. Las huellas de pie aquí deben significar lo mismo que en el mural de Los Sacrificadores: el paso del sol al inframundo. Así como en el caso de los murales del Pórtico 19, aquí también podemos suponer que se trata de un sacrificio humano para el sol que baja al inframundo: probablemente en ambos murales se alude al mismo sacrificio. Al parecer, los murales de los dos pórticos hablan de lo mismo, pero de manera diferente. El mural Los Sacrificadores se concentra en el rito realizado por los sacrificadores- y su contexto sobrenatural se restringe al marco, aunque un marco rico en significados que ofrece la posibilidad de explicarnos el por qué del sacrificio. En cambio, en el Personaje Simbólico, la figura compleja -la del sol en descenso que imita un busto antropomorfo alado- se encuentra en el foco, y el artista fue capaz de comprimir la esencia del tema del sacrificio en el marco.

## **Capítulo 8. El Mundo Acuático**

Entrando al Cuarto 18, en sus murales -igualmente pintados de matices rojos- podemos observar un cuerpo de agua constituido por una hilera de grandes olas oblicuas que rodean un motivo central circular (Figuras 106-107). Los examinaremos tomando el Mural 1 como ejemplo. Las olas tienen forma piramidal, aunque en disposición traslapada no se aprecia su mitad izquierda. En base a esta imagen, podemos interpretar con seguridad como olas el motivo acuático de los murales del muro occidental y oriental del Cuarto 13 (Figuras 69), así como también a motivos parecidos de otros murales en diferentes partes de Teotihuacan. En nuestro mural se registran dos tipos de olas alternadas, pero ambos presentan el mismo borde, compuesto por una franja doble estrecha con pequeñas entradas hacia el interior de la ola.

En el caso del primer tipo de ola, el borde está seguido por una franja delgada y ondulante, y una hilera de caracoles y conchas marinas, y en ocasiones, anillos. En el caso del segundo tipo de ola, después del borde sigue un motivo aserrado que, en base al contexto acuático en que se repite con frecuencia en los murales teotihuacanos, probablemente signifique el brillo en la superficie del agua. Después del motivo aserrado sigue una hilera de conchas y caracoles marinos, de los cuales -frente a las conchas y caracoles del otro tipo de ola- surgen pequeños bustos con una cabeza y dos patas. Las cabezas tienen orejas y se parecen a las de los cánidos. En una ocasión se pintó también una estrella de mar, con cabeza y cuatro patas. Asimismo, se aprecia un pájaro acuático de largo pico, al cual ya habíamos visto en la parte inferior de los murales que representan al Dios Mariposa Pájaro en descenso, como señal de un ambiente acuático. El ave acuática aparece junto a una tortuga -con cabeza, cuatro patas y cola-, y un pez. Los tres sostienen un lirio de agua en la boca o en el pico, al igual que la boca del Dios de la Lluvia en muchas de sus representaciones. Finalmente, en una ocasión se puede observar una flor de cuatro pétalos que no es la flor del Dios Mariposa Pájaro, sino la de la flor de cuatro pétalos acuática de los murales del Jaguar Reticulado. El marco del mural se compone de elementos de los dos tipos de olas, además en su borde exterior se ve una secuencia de olas estilizadas.



Por su parte, el motivo central se compone esencialmente de motivos circulares concéntricos. En su núcleo vemos la parte superior de un disco oval, cuya parte inferior está cubierta por una enorme ostra. De la ostra surge una cabeza con dientes y oreja, y dos patas. En la mitad superior del disco oval se ve parcialmente un entrelace, en forma de tres cintas interrumpidas, cuya continuación se esconde debajo de la ostra. Si lo comparamos con los discos solares reticulados del Pórtico 18 y del Pórtico 19, pero sobre todo con el disco solar del conjunto habitacional de Techinantitla que está cubierto por un entrelace simple (véase Figura 19), llegamos a la conclusión que las tres cintas del centro del disco del Cuarto 18 probablemente son parte de un entrelace simple, y que de esta manera encontramos un disco solar reticulado más. En cuanto a la ostra, su superposición sobre el disco solar alude a que el sol se encuentra en el inframundo. Uno podría preguntarse si la forma oval de este disco es compatible con el sol que es circular. No obstante, los artistas teotihuacanos no se interesaban verdaderamente en dibujar el sol como un círculo perfecto: todos los discos solares revisados hasta aquí son ovales, o corresponden a círculos irregulares.

El disco solar que estamos analizando aquí, se encuentra rodeado por una ola circular del segundo tipo, pero sin animales, pudiéndose observar la franja de contorno de la ola y en su interior el motivo aserrado. El artista opera aparentemente con la ambivalencia visual, ya que el motivo aserrado que rodea el disco es parecido a los rayos solares. Más afuera se ve la línea ondulante del primer tipo de ola -pero sin estar encerrado en el borde de ola acostumbrado- en forma circular, rodeando lo descrito. De la primera ola circular que rodea inmediatamente el disco, salen hacia abajo dos manos, adornadas por pulseras constituidas por cuatro círculos cada una. Por medio de la representación de estas manos aquí surge un ser -cuyo núcleo es el disco solar- comparable con el Personaje Simbólico cuyo significado es el sol en descenso.

¿De qué ser se trata? Considero que nos encontramos frente a una nueva representación del sol como personaje acuático, basado en un conjunto de motivos ubicados sobre el disco solar y alrededor de éste. Si existe realmente en la imagen la ambivalencia visual intencional de parte del artista con el fin de representar los rayos solares alrededor del disco, estaríamos de nuevo frente a la representación del sol en descenso. ¿De dónde proviene la forma de esta construcción? Existe un grupo de imágenes simbólicas que probablemente representen la tierra como ser vivo; presentan dos manos o dos garras,

anexadas a un motivo rectangular o subrectangular que rodea una boca antropomorfa (Paulinyi 2007). En otras ocasiones vemos la boca en un cuerpo de agua o en contextos de agua (Figura 108). Es posible que la forma del ser de nuestro mural esté relacionada con estas imágenes. También es probable que las manos con pulsera representen algún ser acuático; ya vimos que los brazos del Personaje Simbólico son del Jaguar Reticulado, y que portan la muñequera flecada del Dios de la Lluvia. En cuanto a la pulsera de cuentas, el Dios de la Lluvia no acostumbra portarla, en cambio la Diosa del Agua teotihuacana lleva una pulsera parecida, aunque de dos hileras (véase Figura 72). Su aparición no sería sorprendente, ya que hemos visto que los tocados anchos de los murales de los pórticos 19 y 18 son parecidos al tocado de la Diosa, por lo cual estas manos podrían ser suyas.

#### *Una imagen del sol del inframundo*

Aquí analizaremos la imagen de un mural que no proviene del Palacio del Sol, sino de la Zona IVA, al norte del recinto de la Pirámide del Sol (Figura 109). En el centro se aprecia un disco solar, que recuerda a los de los murales del Palacio del Sol. En el mural se puede observar el torso del Dios de la Lluvia con un pectoral ancho, superpuesto al disco solar con un ojo en el centro y cubierto por una retícula laxa. El pectoral incluye una franja de triángulos de luz/calor. El ojo difiere del ojo que ya hemos visto en el caso del Personaje Simbólico, correspondiendo a otro tipo de ojo del Dios de la Lluvia. Un ejemplo de este tipo de ojo ya fue analizado en el disco solar de la Figura 96. En el borde del disco hay una hilera de lirios de agua y otras plantas con flores y hojas, estrellas de mar y un semicírculo de franja de olas. Es probable que se trate de la representación del sol entre las aguas del inframundo, lo cual es expresado especialmente por la superposición del Dios de la Lluvia sobre el disco solar. La imagen es parecida al disco solar semicubierto por la gran ostra del mural del Cuarto 18. Es interesante destacar, que en tres códices aztecas -en el Borbónico, Telleriano-Remensis y el Tonalamatl Aubin- se encuentran representaciones del sol poniente análogas (Tlalchitonatiuh) con nuestra imagen, ya que el disco solar que se hunde en el inframundo lleva la máscara de Tláloc, Dios de la Lluvia azteca (véase López Austin 1987).

Volviendo a la Figura 109, se distingue además parte de la dentadura del Dios de la Lluvia y una mano con su muñequera flecada. La mano sostiene un objeto enigmático, llamado tradicionalmente “rociador” o “aspergillum” en la literatura especializada (véase von Winning 1987, II: 21-22, fig. 21, Langley 1986: 230-231). El aspergillum lleva símbolos de fuego en forma de dos tipos de asterisco; en el borde del aspergillum se observan lirios acuáticos. Los asteriscos acostumbran aparecer con los nudos que aluden a los atados del Fuego Nuevo teotihuacano, representados en los elementos laterales de los incensarios, pero también aparecen en representaciones de atados, mostrando pequeños triángulos negros y dispersos, junto con el emblema del Dios de la Lluvia (Evans 2010: 27-29). En una ocasión, un señor con Gran Tocado de Borlas porta un aspergillum, del cual sale una llama de fuego (Evans 2010: 34-36) y en Escuintla aparece en una escena de juego de pelota en el cual participan el Dios Mariposa Pájaro y la Serpiente Rayo del Dios de la Lluvia o sus representantes mortales. En otra vasija de Escuintla vemos al Dios Mariposa Pájaro o a su representante mortal con atado de madera y aspergillum (Hellmuth 1975). Está claro que el aspergillum es un atributo del Dios de la Lluvia y contiene fuego, probablemente el fuego proveniente de su rayo. De esta manera, en el mural que tratamos, dicho Dios de la Lluvia aparece como portador del fuego; por el contrario, el sol presenta solamente atributos acuáticos.

En el marco del mural -lleno de hileras de símbolos “punto-rama” con connotación de agua y tierra- se puede apreciar el rostro frontal del Dios de la Lluvia; ésta última aparece dentro de una franja ovalada de triángulos, semejante a un disco solar, de la cual nace hacia arriba una hilera de hojas de obsidiana. De manera excepcional, del lado derecho del rostro surge claramente una antena estilizada de mariposa (la del lado opuesto no se conservó); acerca de ésta, tomando en cuenta el contexto, debemos pensar que se trata de una alusión al Dios Mariposa Pájaro. De esta manera, contamos con una imagen, donde nuevamente concurren las dos deidades.

**A. 2. LOS MURALES SITUADOS AL OCCIDENTE DEL CONJUNTO PATIO 3**

## **Capítulo 9. Los felinos en óvalos enmarcados**

Al occidente del grupo de cuartos y pórticos ordenados alrededor del Patio 3, se ubican el Cuarto 5 y el Cuarto 1. Del Cuarto 5 proviene un mural que fue considerado tardío dentro de la fase Metepec (ca. 550-650 d. C.), al igual que los murales vecinos del Cuarto 1, los cuales representan serpientes (Millon 1992). Sin embargo, ya vimos que la revisión del material cerámico y su fechado parecen indicar que dichos murales son más tempranos, de tiempos anteriores a la fase Metepec. El mural del Cuarto 5 representa felinos dispuestos en óvalos enmarcados, constituidos por una franja de olas estilizadas (Figura 110). Desgraciadamente, sólo sobrevivió la mitad inferior de las dos figuras. Cada felino se encuentra en posición sedente y sostiene entre sus garras anteriores un pequeño animal. Uno de estos, en base a la evidencia de los fragmentos que sobrevivieron, podría corresponder a una tortuga y el otro a un perro (Miller 1973). En los óvalos se observan espirales de voz, pero no está claro de donde parten: a pesar de su nombre, éstos no siempre surgen de la boca, sino también de otras partes del cuerpo. Según su posición, es posible que salgan de las garras de los felinos, las cuales sostienen a los animales mencionados. Es probable que estos espirales de voz -ya vistos en relación con otros murales- representen nubes.

El marco de los óvalos vincula a estos felinos -no reticulados- con el agua, al igual que las volutas de voz en forma de nube. La misma connotación acuática se observa en el caso del Jaguar Reticulado que vimos más arriba. Como los dos pequeños animales se encuentran entre las garras de los felinos, podemos suponer que van a ser devorados. Puesto que este mural tardío es mucho más pobre iconográficamente que los murales del Conjunto Patio 3, no es posible descifrar más sobre su significado.

## **Capítulo 10. La serpiente con grecas escalonadas**

Los murales del Cuarto 1 exhiben la misma serpiente de cuerpo enrollado en forma de greca o más bien, como veremos, de greca escalonada, cruzado por zigzags escalonados y portando una hilera de grecas escalonadas en el dorso (Figuras 111 y 112). El Mural 1 en Millon (1973: fig. 20b) aparece horizontalmente, pero se ve verticalmente en Miller (1973: figs. 102, 103); en este último caso también se publica la parte central del Mural 2. Millon (1992: 425) llama la atención sobre esta contradicción, asegurando que la posición *in situ* del mural era horizontal, y así fue catalogado por el Teotihuacan Mapping Project. A pesar de esto, en Beatriz de la Fuente (2006 [1995] a) el mural de nuevo aparece en forma vertical. En el primer caso la cabeza de la serpiente mira hacia arriba, de manera que su cola mira hacia abajo. Por el contrario, en el caso de la publicación de Miller la cabeza es horizontal y la cola mira hacia arriba. El ancho de 80 centímetros del mural corresponde bien a la altura de los murales inferiores de los muros teotihuacanos, lo cual indica que el mural originalmente realmente se encontraba en posición horizontal. Por otro lado, en las representaciones de la greca escalonada teotihuacana -entre las cuales, la más notable se encuentra en un mural del Palacio Quetzalpapalotl (Miller 1973: figs. 8-9)- la parte escalonada del motivo se encuentra abajo, apoyándose en la línea base. Si seguimos este esquema, tomando en cuenta que el cuerpo imita la forma de la greca escalonada, entonces la cola de la serpiente, que corresponde a la parte escalonada de la greca, debería estar en la misma posición y no arriba. En suma, tenemos que ajustarnos a la observación de Millon, y ubicar horizontalmente a la serpiente.

Los dos murales fueron pintados en rojo, amarillo y azul (véase Figura 112). La cabeza de la serpiente presenta rasgos particulares. La nariz se encorva fuertemente hacia arriba, y como contraparte, en la parte posterior de la cabeza surge algo que parece ser su oreja. Los ojos son círculos concéntricos, de los cuales crece hacia atrás un apéndice. La boca se encuentra semiabierta, pudiéndose apreciar la hilera superior de dientes puntiagudos, parecida al filo de un serrucho. El cuerpo está limitado en los bordes por dos franjas azules estrechas y se divide en segmentos rojos y amarillos, alternados. Los segmentos se encuentran separados con líneas escalonadas o zigzagueantes, idénticas a la parte escalonada de la greca. En la hilera de grecas escalonadas sobre el dorso, también se

alternan rojas y amarillas. El cuerpo termina en cola de cascabel, con tres crótalos. En el caso del Mural 1, como ya hemos mencionado, sólo se conservó parte del marco; éste no sólo se hallaba constituido por una hilera de grecas escalonadas, sino además por dos franjas estrechas de triángulos, con significado de luz/ calor, las cuales formaban el contorno de dicha hilera.

### *La Serpiente Rayo*

Hace mucho tiempo que sostuve que en el panteón de Teotihuacan existió una serpiente sobrenatural perteneciente al rayo (Paulinyi 1997: 27-30). Ahora vuelvo al tema de la Serpiente Rayo, ampliando mi acercamiento con evidencias nuevas. Voy a tratar el tema detalladamente, porque -como ya veremos- la Serpiente Rayo juega un papel importante en el mito del Dios Mariposa Pájaro. Una serpiente parecida a la del Palacio del Sol se puede apreciar en una cerámica maya teotihuacanoide (Figura 113). La serpiente que levanta hacia arriba sus crótalos, imitando la forma de la greca escalonada (nótese que debajo de la serpiente también aparece una hilera de grecas escalonadas). En el cuerpo enseña llamas de fuego al estilo teotihuacano, lo cual es un señal evidente de su carácter ígneo; dichas llamas son comparables con los colores ígneos de la serpiente del Palacio del Sol. Su cabeza no es idéntica a la de la serpiente del Palacio, pero coincide con ella su hocico corto y su nariz prominente. El maxilar escalonado hacia arriba también se repite en otras imágenes de la Serpiente Rayo.

El carácter ígneo de la serpiente del Palacio está claro y se puede comprender mejor su naturaleza, si observamos algunos exponentes de la iconografía teotihuacana en el oriente de Mesoamérica. En la Estela 3 de Cerro Bernal en la costa de Chiapas, México, el Dios de la Lluvia teotihuacano aparece con una serpiente, que con su hocico corto, nariz respingada y carencia de plumas es parecida a la de la serpiente del Palacio; y una vez más presenta el maxilar escalonado (Figura 114). De su lengua emergen llamas de fuego, demostrando con ello que se trata de una serpiente ígnea que pertenece al Dios de la Lluvia. Claudia García-des Lauriers (2005: 2) plantea que esta serpiente y otras, igualmente con llamas y acompañantes del Dios de la Lluvia teotihuacano, en una estela de La Morelia, Guatemala, pudieran ser metáforas del rayo. A mi juicio son más que metáfora: es la

serpiente sobrenatural del rayo -en adelante, Serpiente Rayo- del Dios de la Lluvia, su manifestación más poderosa. En la estela de Morelia podemos observar que a ambos lados del mismo dios aparece una serpiente dispuesta verticalmente, enseñando una cabeza parecida a la de la serpiente del Cerro Bernal (Figura 115). El dios luce un gran tocado de serpiente de nariz fuertemente encorvada hacia arriba, rasgo común de las dos serpientes mencionadas. Si el dios aparece asociado a dos serpientes de rayo, en lugar de su acostumbrada vasija contenedora de lluvias y un símbolo del rayo, entonces lo vemos manifestarse con plena fuerza ígnea -el rayo- y su tocado de serpiente también debe tener la forma de la cabeza de la Serpiente Rayo. Existe una representación parecida en una vasija de Teotihuacan: el Dios de la Lluvia sostiene en cada mano un símbolo -esta vez casi recto- del rayo, del cual emerge luz/calor, lo cual se corresponde en términos visuales con las dos serpientes en llamas de la estela de Morelia (Figura 116). En la cabeza es posible reconocer un tocado parecido al de Morelia, compuesto de ojos emplumados y nariz encorvada hacia arriba en forma triangular; en esta última, se distinguen las líneas horizontales ondulantes del paladar y los colmillos, en base a lo cual planteo que se trata de una representación más de la cabeza de la Serpiente Rayo. El mismo tipo de tocado de serpiente se observa con mayor claridad en una figurilla teotihuacana del Dios de la Lluvia (Figura 117).

Todo esto es suficiente para que podamos proponer que la serpiente del Palacio del Sol corresponde a la Serpiente Rayo del Dios de la lluvia. ¿Pero qué dice la imagen misma al respecto? Hay otra evidencia que apoya esta propuesta; una vasija efigie del Dios de la Lluvia teotihuacano luce a ambos costados del torso globular el mismo tipo de zigzag escalonado que exhibe la serpiente del Palacio (Figura 118), en el lugar de los símbolos serpentiformes que representan al rayo (por ejemplo Séjourné 1959; Hellmuth 1975:lám. 40, este último en Tiquisate, Guatemala). Todo indica que la línea zigzag y la línea serpentiforme poseen un mismo significado: el rayo. El zigzag es un motivo importante que vamos a ver en diferentes formas en todas las imágenes de la Serpiente Rayo. Como el zigzag escalonado también forma parte de la greca escalonada, esta debe poseer un significado idéntico o cercano al primero. El hecho de que nuestra serpiente presente forma de greca escalonada es un apoyo fuerte para nuestra interpretación. La vinculación de la greca escalonada con el Dios de la Lluvia teotihuacano queda patente en una vasija maya clásica tardía que representa un edificio, en cuyo interior se observa la cabeza del Dios de



la Lluvia sobre un trono, y una greca monumental inmediatamente al lado del edificio, la cual porta quinternos, símbolo clave de la iconografía del Dios de la Lluvia. Finalmente, los colores de la serpiente del Palacio del Sol también apuntan hacia el rayo, ya que el símbolo serpentiforme del rayo, sostenido por el Dios de la Lluvia, se compone en varias ocasiones de franjas de estos mismos tres colores, a veces con una leve variación (verde en lugar de azul) (véase Cabrera Castro 2006[1995] c: láms. 1-2; Juárez Osnaya y Ávila Rivera 2006 [1955]: láms 13-15).

### *Cabezas y púas*

¿Existen otras representaciones de nuestra serpiente en el arte de Teotihuacan? Sí las hay, aunque no han recibido mucha atención. La Serpiente Emplumada ha despertado interés porque visualmente es parecida al Quetzalcóatl azteca, mientras tanto las imágenes de la Serpiente Rayo no tienen analogías evidentes en el Postclásico. Siguiendo en la búsqueda de sus imágenes, tenemos en primer lugar una serpiente bicéfala con púas triangulares que aparece en la parte superior de un grupo de cuatro murales, en cuya parte inferior se repite un personaje de elite con un tocado zoomorfo realizando una ofrenda, rodeado por un marco que enseña el motivo llamado chevrón (Figura 119). La serpiente ubicada por sobre este marco, presenta un hocico con los mismos rasgos particulares de la Serpiente Rayo del Palacio del Sol, es decir, nariz enroscada, hilera de dientes puntiagudos como serrucho y ojo circular con apéndice y orejas. Entre las ondulaciones del cuerpo de la serpiente se repite un pájaro de dos cabezas. Dicho pájaro, en otras ocasiones, es acompañado por grecas escalonadas, lo cual refuerza la hermandad de la serpiente bicéfala con la del Palacio del Sol.

En cuanto a la serpiente bicéfala, su condición de Serpiente Rayo también se expresa por medio de otros atributos que hablan de su naturaleza ígnea y al mismo tiempo de su pertenencia al Dios de la Lluvia, en una palabra, sobre la esencia del rayo. Su cuerpo se encuentra cubierto por una línea de círculos, y por una hilera de púas triangulares en todo su contorno (véase Figura 119). Ya hemos visto a propósito del Personaje Simbólico del Palacio del Sol, que las hileras de círculos son características de la iconografía del Dios de la Lluvia. Como una analogía más concreta para nuestro caso, podemos citar una vasija

temprana en forma del Dios de la Lluvia (una “vasija Tláloc”), quien sostiene un simbolo de rayo ondulante que está cubierto por una fila de círculos; su tocado también porta filas semejantes.<sup>14</sup>

Las púas tienen dos tonos, uno rojo claro y el otro oscuro, alternados; una alternación de dos colores semejante se observa en los segmentos del cuerpo y en las grecas escalonadas de la Serpiente Rayo del Palacio del Sol, en este caso de rojo y de amarillo. Por otra parte, el Dios de la Lluvia en una de sus representaciones más notables aparece con un rayo que tiene la forma de un dardo, con la punta de obsidiana correspondiente, objeto cortante como una púa (Figura 120). También es importante señalar que en el período Postclásico Tardío, Tláloc, descendiente del Dios de la Lluvia teotihuacano, representado en el Códice Borgia, lanza rayos de los cuales nacen púas (Figura 121).<sup>15</sup>

Cabe agregar que en el caso de la serpiente bicéfala el zigzag tampoco está ausente (véase Figura 119); no sólo sus púas constituyen una línea zigzag, sino además, delante y detrás de la serpiente, en forma de franjas verticales, aparece una versión múltiple y esquemática del cuerpo de aquella, y dentro de estas franjas múltiples se aprecia un zigzag vertical como motivo independiente. Dicha representación esquemática de la serpiente se puede ver en el escudo de un personaje vestido como jaguar emplumado en un mural del conjunto habitacional de Zacuala, Teotihuacan (Figura 122).<sup>16</sup> Finalmente, debo destacar el motivo chevrón del marco; aunque su significado es desconocido, representa el elemento básico de una línea zig-zag. Diferentes tipos de zigzag han aparecido en los dos murales que hemos visto, y veremos otros más: todo refuerza la sospecha de que es el rayo el que se esconde como denominador común detrás de estas variaciones. El chevrón es importante, porque se repite en varias representaciones de la Serpiente Rayo.

---

<sup>14</sup> La vasija es del Período Preclásico y proviene de La Laguna, Tlaxcala (Carballo y Aveni 2012:52).

<sup>15</sup> Aquí hay que mencionar el caso de una vasija teotihuacana, en la cual se da una combinación entre quinternos y entrelaces - con clara connotación de agua /tierra/Dios de la Lluvia - , las franjas del entrelace se hallan cubiertos por hileras de púas, de manera parecida a la serpiente bicéfala (Séjourné 1966a: fig. 115); asimismo, triángulos negros esparcidos, semejantes a las púas de la serpiente bicéfala y posiblemente de obsidiana, también aparecen en un rociador teotihuacano asociado al Dios de la Lluvia.

<sup>16</sup> En un “yugo” de Veracruz Clásico también aparece la Serpiente Rayo teotihuacana, según mis observaciones. Dicha serpiente del “yugo” (Proskouriakoff 1954: Fig. 2: N° 16) porta transversalmente en el cuerpo una franja aserrada y una hilera de pequeños círculos en el centro. El cuerpo de la Serpiente de Rayo bicéfala del Mural del Sacerdote Maguey es idéntico a la franja mencionada.

Por otra parte, en ambos costados de la serpiente (véase Figura 119) apenas se perciben dos motivos pequeños, compuestos por un círculo y un óvalo alargado. Estos muestran semejanza con el extremo distal emplumado de los dardos arrojados, aunque les falta el círculo final. Por otra parte, también es parecido a la forma de la gota de lluvia, que en la iconografía de Teotihuacan hasta el momento no ha aparecido. Sin embargo, ésta se conoce tanto para tiempos anteriores, como posteriores a Teotihuacan, encontrándose ya presente en los relieves de roca olmecas de Chalcatzingo, en el Valle de. Aun cuando no es posible establecer con seguridad el significado de los cuatro motivos ubicados en el contorno de la serpiente bicéfala, el número cuatro puede ser importante, porque ya vimos que el Dios de la Lluvia teotihuacano tiene una división cuatripartita y que cuatro dioses de la lluvia se ubican en las cuatro esquinas del mundo, lo cual puede significar también la cuatripartición de la Serpiente Rayo.

El mural que hemos tratado no es la única representación de la Serpiente Rayo bicéfala. La misma aparece en un trípode teotihuacano, con cabeza maciza y angular, presentando rasgos semejantes a los de la serpiente del Palacio y la serpiente bicéfala: el mismo tipo de ojo, apéndice de ojo, dentadura y orejas, exhibiendo además una hilera de púas triangulares (Figura 123). Una vez más, la serpiente fue enmarcada arriba y abajo por una secuencia de franjas de zigzag. ¿No es una contradicción que la Serpiente Rayo aparezca tanto en forma monocéfala, como bicéfala? No lo es, porque el símbolo del rayo puede aparecer sostenido tanto por una mano, como por las dos manos del Dios de la Lluvia, y además hemos visto que la Serpiente Rayo puede figurar flanqueando al Dios de la Lluvia (véanse Figuras 26 y 115). Los dos símbolos de rayo sostenidos por las manos y las dos serpientes de rayo corresponden a la Serpiente Rayo bicéfala, ya que en conjunto significan la plenitud de las fuerzas ígneas de dicho dios. En una imagen de una vasija teotihuacana, el busto frontal del Dios de la Lluvia es flanqueado por una serpiente de cabeza maciza y de maxilar escalonado que debe corresponder a la Serpiente Rayo bicéfala (Figura 124). La misma tríada se repite en las figurillas mayas de Jaina, en el techo de un edificio ocupado por un personaje que luce un tocado de la misma serpiente. La deidad en este caso aparece en el interior de una montaña (Figura 125), al igual que la imagen central del Dios de la Lluvia en la Figura 26, quien sostiene en ambas manos un símbolo de rayo en una cerámica de Escuintla, ya vista en un capítulo anterior. Más tarde, durante el Período

Postclásico, el Dios de la Lluvia suele aparecer acompañado por una serpiente bicéfala, luciendo un pectoral en forma de dicho ofidio.

### *El zigzag escalonado*

Junto con la Serpiente Rayo del Palacio del Sol existen otras imágenes de serpientes que se caracterizan, de una u otra forma, por la presencia del zigzag escalonado, el cual hace referencia a la esencia de la Serpiente, al rayo. Por ejemplo, en un trípode teotihuacano encontramos una serpiente de este tipo, en cuyo dorso se observa una cresta de plumas (Figura 126).<sup>17</sup> Veremos más adelante, que la ceja encorvada hacia arriba de esta imagen, a veces aparece como atributo de otros ejemplares de dicha Serpiente, aunque en otros casos se encuentra ausente.

Es importante destacar que la forma misma de la serpiente de la Figura 126 es el zigzag escalonado, es decir, el rayo. También se aprecian zigzag escalonados paralelos y levemente curvilíneos cruzando el cuerpo del animal. La forma de greca escalonada y los zigzag cruzados de la serpiente del Palacio del Sol son análogos con estos rasgos. En el borde inferior del cuerpo de la serpiente que estamos analizando arranca hacia abajo una fila de motivos puntiagudos que evocan las púas de la Serpiente Rayo, que ya han sido vistas más arriba (véase Figura 119). En el marco de la imagen se alternan círculos y crótalos. En Teotihuacan y fuera de ella, incluyendo en Guatemala el lejano Kaminaljuyú - el centro más importante del altiplano en el período teotihuacano-, existieron esculturas en forma de crótalo de serpiente. Nuestra imagen plantea la posibilidad de que aquellas esculturas hayan sido representaciones de la Serpiente Rayo. Otro ejemplo de serpiente proviene de una vasija maya clásica, de iconografía teotihuacanoide (Figura 127). El cuerpo de ésta es un zigzag escalonado, al igual que en el caso de la serpiente anterior, y su maxilar también sigue la forma escalonada; en base a esto, podemos suponer que con ello imita la forma del rayo. Al parecer, de su cuerpo -con plumas sólo en ciertos sectores- salen llamas o humo, y en el borde inferior nuevamente aparece el motivo chevrón. Por sobre la

---

<sup>17</sup> Más adelante, analizaremos otras representaciones de la Serpiente Rayo, en las cuales las plumas no cubren totalmente el cuerpo de las serpientes, sino sólo ciertos tramos presentan plumas, al contrario de lo que ocurre con los haces de plumas que cubren por completo el cuerpo de la Serpiente Emplumada.

serpiente, se aprecian personajes extraños de cuerpo romboidal, enmarcados por un motivo escalonado doble.

Un tercer caso de la aparición del zigzag escalonado ocurre en un relieve procedente de Soyoltepec, Veracruz, en el cual un ofrendante exhibe un tocado con la forma de la cabeza de la Serpiente Rayo (Figura 128). El tocado se encuentra cruzado por zigzag escalonados paralelos y levemente curvilíneos. A su vez, la cabeza de la serpiente también lleva su propio tocado, igualmente con zigzag, mientras que por detrás de la cabeza cuelga el cuerpo simbólico de la serpiente, terminado en crótalos. Tanto el tocado de serpiente, como el personaje llevan dos antorchas de madera ardiente (von Winning 1977) con la representación horizontal de un nudo. El cuerpo de la serpiente porta un nudo parecido, como si se tratase de otra antorcha, lo cual podría estar señalando el carácter ígneo de la serpiente. El motivo central del tocado es la representación del techo de un edificio, bajo el cual aparecen dos manos sosteniendo las antorchas mencionadas, en un ángulo de 90°, lo que indica que los brazos estarían cruzados. Tal como veremos en su momento, franjas similarmente dispuestas en ángulo recto, caracterizan al complejo simbólico de la fiesta teotihuacana del Fuego Nuevo. Las antorchas ardientes indican que el señor representado dirige dicho rito, y que este último se celebraba en un templo donde se desarrollaba el culto a la Serpiente Rayo. El personaje exhibe el anillo ocular del Dios de la Lluvia -al igual que sus muñequeras y tobilleras flecadas- lo cual estaría indicando que tanto el personaje como la serpiente pertenecían a dicho dios.

### *Las hojas de obsidiana*

Volvamos ahora al tema de las púas de la Serpiente Rayo. El Patio 2 del conjunto habitacional Atetelco tiene un adoratorio central y está rodeado por cuatro plataformas. El adoratorio estuvo cubierto por murales con imágenes entrelazadas de la Serpiente Emplumada y del Dios de la Lluvia, mientras los tableros de las cuatro plataformas portaban murales que representaban una serpiente sobrenatural diferente a la serpiente emplumada (Figura 129; Cabrera Castro 2006 [1995]a: 216-234). La serpiente en cuestión presenta cuerpo recto, cabeza maciza rectangular, una hilera de hojas de obsidiana sobre el dorso y un emblema de grandes hojas de obsidiana en el centro del cuerpo. Es interesante

destacar, que en otra escena un personaje que porta los anillos oculares del Dios de la Lluvia y un tocado parecido al de los ofrendantes del mural de la Serpiente Rayo bicéfala, aparece delante del mismo emblema de obsidiana (véase Conides 2001). Además, el talud debajo del tablero contenía un mural con una hilera de grandes hojas de obsidiana. Finalmente, en el marco de estos murales reaparece el motivo chevrón. Las hojas de obsidiana de estas serpientes y las púas de la serpiente de rayo bicéfala (compárese la Figura 129 con la Figura 119) parecen ser análogas, y el motivo chevrón también aparece asociado a ambas serpientes. En Mesoamérica, en general, se vincula la obsidiana con el rayo (Staller y Stross 2013: 173-175). Por otra parte, el número cuatro de las serpientes del Patio 2 de Atetelco y los cuatro motivos alrededor del cuerpo de la Serpiente Rayo bicéfala de la Figura 119 podrían corresponder a la cuatripartición del Dios de la Lluvia. Más adelante, tendremos oportunidad de ver el tocado de un grupo de ofrendantes de la Serpiente Rayo, que también luce hileras de hojas de obsidiana. Es posible que la Serpiente Rayo haya sido una serpiente de obsidiana, tal como ocurre más tarde en el período Postclásico (véase Taube 1992: Nota 7). Finalmente, es necesario mencionar que existe otra posible representación de la Serpiente Rayo, en un fragmento cerámico que muestra la cabeza de una serpiente sin plumas, delante de la cual se encuentra un emblema de tres hojas de obsidiana; en el borde superior del fragmento nuevamente encontramos el motivo chevrón (Figura 130).

### *Los Señores de la Serpiente Rayo*

Volvamos a los murales cuyos ofrendantes se ubican debajo de las serpientes bicéfalas (Figura 119). Ya hemos visto en los murales del Palacio del Sol que, como en general en los murales teotihuacanos, el significado de la imagen y su marco respectivo se encuentran interconectados, al igual que el significado de las imágenes ubicadas en el mural superior e inferior de cada pared; de acuerdo con esta interrelación de significados, podemos plantear que en este caso, el ofrendante estaba vinculado de alguna manera con dicha serpiente. El tocado del ofrendante representa una cabeza zoomorfa, que a su vez porta un tocado de plumas. Aunque éste último no es idéntico a la cabeza de la serpiente, eso no significa un obstáculo, porque un tocado no es igual necesariamente a la imagen

pintada del ser sobrenatural que representa, sino que puede ser una reinterpretación de ella. Ya hemos observado una situación parecida, por ejemplo, en el caso de las serpientes rayos y el tocado del Dios de la Lluvia en la estela de Morelia. Lo mismo ocurre con las imágenes de la Serpiente Rayo asimilada por los mayas, la Serpiente de Guerra de Karl Taube (1992a). Esta versión maya de la Serpiente Rayo teotihuacano -la Serpiente de Guerra- también muestra diferencias considerables entre la cabeza de la Serpiente y el tocado que la representa.

No obstante, sí hay características esenciales compartidas entre el tocado de los señores mencionados, y la serpiente bicéfala. Por ejemplo, la nariz se encorva hacia arriba y el ojo no tiene la ceja en forma de espiral. Hay que destacar, que la cabeza del animal del tocado parece tener dos orejas de plumas, tal como la serpiente bicéfala; Latsanopoulos sostiene que se trata de coyote o lobo (Latsanopoulos Ms.). Quizás las orejas y la aparición de una dentadura de mamífero depredador en el tocado, pudiendo tratarse de coyote, lobo o jaguar, se correspondan entre sí. Puesto que la oreja de la serpiente bicéfala es puntiaguda, podríamos pensar en algún cánido. En suma, el tocado del ofrendante de la Figura 119 puede representar a la Serpiente Rayo.

Por otra parte, del conjunto habitacional de Tepantitla se conservaron varios murales representando a los mismos señores de la Figura 119, y con un tocado parecido; en este tocado aparecen -a diferencia del anterior- hileras de hojas de obsidiana, de las cuales caen gotas (Figura 131). Estas hojas de obsidiana son comparables con la hilera de hojas de obsidiana de la Serpiente Rayo de Atetelco (véase Figura 129), y también con las púas de la serpiente bicéfala de la Figura 119, mientras que las gotas evocan lluvia. Finalmente, es necesario agregar que el tocado que tratamos aquí, no sólo es esencialmente semejante al del Dios de la Lluvia en las Figuras 115, 116 y 117, sino también, y de manera consistente, a aquellos tocados que representan a la Serpiente de Guerra maya, los cuales más adelante serán abordados.

El ofrendante de la Serpiente Rayo bicéfala aparece delante de un gran atado de maderas, en el que se encuentran clavadas cuatro o cinco pencas de maguey (véase Figura 119). El atado indica que la ofrenda probablemente ocurre durante la fiesta del Fuego Nuevo teotihuacano; ésta idea se ve reforzada por un fragmento de cerámica que representa el atado en llamas acompañado por las pencas de maguey. En el rostro del ofrendante

observamos un círculo, pintura facial bien conocida, portada por los sacrificadores y ofrendantes que saludan al sol que baja al inframundo. En otras palabras, esta es la segunda imagen que nos entrega información acerca de que los señores que pertenecían a la Serpiente Rayo realizaban ritos dentro del marco de la fiesta del Fuego Nuevo, o tal vez ellos mismos dirigían el festejo. Según la imagen ya analizada de la Figura 128, este importante rito se festejaba en el templo de la Serpiente Rayo, vinculada al Dios de la Lluvia.

¿Dónde pudo haber estado situado dicho templo? En la búsqueda de pistas, tenemos que volver a los señores ofrendantes de la Serpiente Rayo. En el mural de Tepantitla donde estos señores aparecen, el marco es ocupado por la Serpiente Emplumada, la cual exhibe en el cuerpo varios tocados del mismo tipo (véase Figura 131). Una representación menor de uno de estos señores con dos serpientes emplumadas se encuentra en un espejo de Copán (Figura 132). El tocado tiene una parte inferior que, entre dos franjas horizontales, contiene dos ojos emplumados, aparentemente reemplazando una cabeza entera, y una parte superior, constituida por un trapecio y un rectángulo alargado sobrepuesto. Los ojos son idénticos a los ojos del tocado del ofrendante del mural de la Serpiente Rayo bicéfala (véase Figura 119). El tocado portado por la serpiente emplumada lleva hileras de círculos que caracterizan imágenes y contextos del Dios de la Lluvia, los que igualmente aparecen en el cuerpo de la Serpiente Rayo bicéfala.

Los señores del mural de Tepantitla claramente no son señores de la Serpiente Emplumada, ya que el ser representado en sus tocados no representa dicha serpiente. En cambio, sí existe un estrecho vínculo entre los primeros y el tocado que lleva la Serpiente Emplumada en el dorso. Se puede apreciar en este mismo mural, que los señores exhiben un pectoral representando una versión invertida en miniatura del tocado del dorso de la Serpiente Emplumada. Dicho pectoral muestra cada una de las partes mencionadas del tocado ubicado en el dorso de la serpiente, aunque solamente con un ojo; en consecuencia, los señores del mural de Tepantitla se identifican con este tocado. En un mural del conjunto habitacional de Zacuala se aprecia que el tocado que aparece sobre el dorso de la Serpiente Emplumada tiene la misma estructura que ya hemos analizado (Figura 133). Arriba vemos - esta vez en lugar del trapecio - un rectángulo ancho con un elemento rectangular vertical sobrepuesto, abajo un panel horizontal enmarcado, y un motivo circular emplumado en el



centro. La mayor parte de estos elementos están cubiertos, nuevamente, por círculos en hilera. Este tocado posee un rasgo que crea un vínculo especial entre él y los señores del mural de Tepantitla; se trata de una característica particular de la vestimenta, consistente en franjas verticales de pequeños discos semitraslapados, las que se repiten en el elemento rectangular vertical puesto sobre el rectángulo del tocado, y en las dos franjas verticales menores que se ubican a ambos costados del trapecio. La misma franja de discos aparece en el cuerpo de la Serpiente Rayo de la Figura 127.

En fragmentos de murales ubicados en las cercanías del mural de la Figura 131, se conservó el mismo pequeño tocado miniatura, que en dicho mural forma el pectoral de sus ofrendantes (Figura 134). Este aparece dispuesto sobre una planta, esta vez con un ojo emplumado. En base a lo que sobrevivió de estos murales, podemos suponer que éstos igualmente representaban a los ofrendantes mencionados. En el marco se observan tocados con la misma estructura básica que tienen los dos tocados anteriores portados por la Serpiente Emplumada: arriba el trapecio con el elemento vertical y la parte inferior entre dos franjas horizontales. Sin embargo, lo que se aprecia en la parte inferior constituye novedad y es de suma importancia, ya que muestra una serpiente de dos cabezas macizas, con un apéndice de ojo encorvado hacia arriba; se trata de una nueva representación de la Serpiente Rayo, esta vez de dos cabezas. Y hay algo más; esta serpiente se compone de un mosaico de muchos pequeños elementos. Su color es verde, podría ser de jade u otra piedra verde, pero si no se trata del color verdadero del material usado, podríamos pensar en concha marina cortada, técnica con la cual se fabricaban tocados en Teotihuacan. Este mosaico especial nos dirige hacia el tocado mosaico por excelencia del arte teotihuacano, el que es portado por la Serpiente Emplumada de los relieves del Templo de la Serpiente Emplumada.

#### *La Serpiente Rayo y el tocado de la Pirámide de la Serpiente Emplumada*

El significado de la iconografía de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, sobre todo de su ícono principal, es una de las grandes preguntas de la investigación de Teotihuacan y de Mesoamérica en general. Hace más de veinte años se formularon paralelamente las dos propuestas de su estudio. Alfredo López Austin y colegas (1991)

partieron del axioma que la Serpiente Emplumada teotihuacana y el Quetzalcóatl azteca son idénticos, que este último habría formado parte del núcleo duro de la religión mesoamericana, el cual no cambiaría con el paso del tiempo. Identificaron la cabeza zoomorfa que porta la serpiente en el cuerpo, como un tocado -Karl Taube, autor de la segunda propuesta, hizo paralelamente esta misma observación-, interpretándola como Cipactli, el caimán primordial del mito de creación azteca). En base a estos dos puntos de apoyo, López Austin y colaboradores llegan a la conclusión de que el significado del templo de la Serpiente Emplumada es el tiempo calendarizado. Taube, a su vez, identificó una serpiente sobrenatural y ciertos tocados que la representan en numerosas imágenes del arte maya clásico, y opinó que tanto dicha serpiente, como el tocado tendrían origen teotihuacano, representado precisamente por el tocado que porta en el dorso la Serpiente Emplumada en los relieves de la pirámide (Taube 1992). Observando el carácter ígneo de dicha serpiente en el arte maya, derivó en considerarla como antepasado de la postclásica serpiente del fuego, el *xiuhcōatl*, y tomando en cuenta su perfil marcial, le dio el nombre de “Serpiente de Guerra”.

En cuanto a la propuesta de López Austin y colegas, hasta ahora no han sido presentados argumentos contundentes en favor de que la Serpiente Emplumada teotihuacana haya sido idéntica a Quetzalcóatl; los autores mencionados tampoco lo hacen.. En cuanto al tocado que la serpiente porta en el dorso, si lo observamos en detalle, veremos que se trata de una serpiente con tocado y no de un caimán, y que esta serpiente es precisamente la del rayo. Vimos que la estructura de los tres tocados anteriores (véanse Figuras 131, 133 y 134), vinculados con los Señores de la Serpiente Rayo y portados dos veces por la Serpiente Emplumada, es semejante; arriba, tienen el motivo de trapecio, más el rectángulo alargado, y abajo, la representación de las cabezas de la Serpiente Rayo con uno o dos ojos emplumados que sustituyen a la serpiente. La parte superior del tocado se repite en el tocado que la Serpiente Emplumada lleva en el dorso en el caso de la Pirámide (Figura 135). En este último tocado se puede observar nuevamente el trapecio, y sobre él el motivo rectangular vertical, más un símbolo nuevo, un gran nudo horizontal. Además, por debajo asoma una cabeza zoomorfa, que debido a las características del tocado debe corresponder a la cabeza de la Serpiente Rayo.

Y ocurre lo esperado: varias de las características formales de dicha cabeza zoomorfa corresponden a la Serpiente Rayo, ya que la cabeza es maciza y angular, su hocico es corto y la nariz se encorva hacia arriba (véase Figura 135). La textura de la superficie de la cabeza y de su tocado -compuesta por muchos elementos pequeños, en su mayoría rectangulares- es idéntica a la de las cabezas de Serpiente Rayo bicéfala del tocado de la Figura 134, y comparten el mismo color verde. Esto apoya la idea de Taube, según la cual el tocado es de tipo de mosaico, y refuta la idea de López Austin y colegas, de que se trataría de la textura del cuero de Cipactli. La cabeza presenta la ceja encorvada en espiral, lo que es un rasgo característico de las representaciones de las serpientes teotihuacanas - aunque, como hemos visto, no de todas- y de seres que surgen de la combinación de serpiente con otro animal. Por otro lado, en el perfil de la nariz que emerge del tocado vemos un pequeño medio círculo emplumado, que suele asociarse a las representaciones de serpientes.

Frente a esto, sólo contamos con una representación de caimán en un mural del Templo de la Agricultura, no muy posterior a la realización de los relieves de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Figura 136). Siguiendo la propuesta de López Austin y colegas, un caimán semejante habría podido ser el modelo de representación de un cipactli, pero el caimán del Templo de la Agricultura no posee ni la ceja, ni el medio círculo emplumado del tocado exhibido en el dorso de la Serpiente Emplumada. Finalmente, frente a la opinión de López Austin y colaboradores, considero que el hecho de que la cabeza del tocado no tenga mandíbula, no sirve como argumento a favor de un cipactli, ya que los tocados zoomorfos teotihuacanos, entre ellos el tocado que tiene la forma de cabeza de jaguar, con frecuencia carecen de mandíbula.

Vale la pena también echar un vistazo al bastón de mando serpentiforme, encontrado en el interior de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Figura 137a). Dicho bastón en general es considerado como la representación de la Serpiente Emplumada, sin embargo su nariz fuertemente encorvada hacia arriba y su maxilar escalonado más bien son -tal como ya se ha señalado- características de la Serpiente Rayo. Es verdad que tiene una cresta de plumas y plumas detrás de la ceja, pero las plumas no cubren totalmente su cuerpo, situación que se da en otras representaciones de esta serpiente. Este bastón fue comparado acertadamente con los bastones de serpiente de los reyes de Piedras Negras, de

la zona maya; no obstante, los tocados de los reyes mencionados representan precisamente a la Serpiente Rayo teotihuacana, o usando el término de Taube, a la Serpiente de Guerra (Figura 137b). A fin de cuentas, tampoco se puede excluir que el bastón de la Pirámide de la Serpiente Emplumada represente una fusión de las dos serpientes.

En suma, el tocado de la Pirámide de la Serpiente Emplumada representaría la cabeza de la Serpiente Rayo, la cual porta su propio tocado. ¿Qué significado puede tener este tocado? El trapecio/rectángulo, el rectángulo alargado y el gran nudo horizontal son elementos del Conjunto Manta mencionado más arriba, el que corresponde, como será analizado más adelante, a la Fiesta del Fuego Nuevo en Teotihuacan. Incluso, una versión del Conjunto Manta, la C3, es bien cercana al conjunto de los tres elementos, tal como aparece en el tocado de la Pirámide de la Serpiente Emplumada<sup>18</sup> (véase Figura 102). En la Figura 128 vimos a un señor vestido con los atuendos de la Serpiente Rayo, mientras sostiene atados de madera llameantes, y en los murales de la Serpiente Rayo bicéfala también observamos a sus señores con un atado de madera grande (véase Figura 119). En mi opinión las dos representaciones mencionadas hablan de la misma fiesta. Finalmente, hay que destacar, que en las dos esquinas occidentales de la Pirámide de la Serpiente Emplumada se descubrieron representaciones de dos máscaras peculiares (Baudez 2012) (Figura 138); más adelante, veremos que las mismas máscaras aparecen dentro del marco de la fiesta del Fuego Nuevo teotihuacano. Todo esto podría significar que el tocado representaba a la Serpiente Rayo en la fiesta del Fuego Nuevo, y que el festejo habría sido realizado en la Pirámide de la Serpiente Emplumada. También podremos ver que hubo por lo menos un espacio sagrado más, dedicado a esta fiesta: la Pirámide del Sol.

¿Cuál fue la deidad “dueña” de la Pirámide de la Serpiente Emplumada? Frente a las dos serpientes sobrenaturales mencionadas, el santuario profanado de dicha Pirámide portaba motivos de la iconografía del Dios de la Lluvia, y entre los hallazgos del edificio habitacional que se encuentra al norte de la Pirámide -posiblemente de sacerdotes de alto rango- las imágenes de dicho dios son muy frecuentes. La probable solución de esta contradicción es que la Serpiente Emplumada y la Serpiente Rayo habrían representado dos aspectos particulares del Dios de la Lluvia. ¿Quién es la Serpiente Emplumada? Aceptamos la opinión de Taube, según la cual fue una serpiente de viento que portaba la lluvia. Se trata

---

<sup>18</sup> La única diferencia es que en la parte inferior del C3 aparece sobrepuesto un pequeño elemento piramidal.

entonces del rayo y de la lluvia, los dos elementos de la tormenta y del poder de control del clima que ostentaba el Dios de la Lluvia. Mientras la Serpiente Rayo posee carácter marcial, la otra no. ¿Gozaban del mismo rango? Probablemente no: la Serpiente Emplumada porta en el dorso el tocado que representa la cabeza de la serpiente contraria, por ello es plausible suponer que el rango de la Serpiente de Rayo fue mayor. Esta jerarquía es una característica general registrada entre las etnias actuales del territorio mesoamericano, y seguramente lo era también en el pasado prehispánico: el rayo domina a las fuerzas pluviales (López Austin y López Luján 2009: 162).

Es probable que los dos anillos que la serpiente luce en el tocado portado en el torso se vinculen con los anillos oculares del Dios de la Lluvia. La aparición de dos anillos semejantes en la misma posición, se puede observar en la frente de imágenes de guerreros de rango (Figura 139), y de la ciudad maya de Copán se conoce la tumba de un guerrero noble, quien lucía indumentaria teotihuacana y en la frente anillos semejantes (Bell *et al.* 2004: 142-144). Por otra parte, en Teotihuacan aparecen personajes retratados en vasijas y figurillas de cerámica – a veces armados - que portan tocados semejantes a los tocados de los murales mencionados (Figura 140a-b; Scott 2001: Plates 86a 140, y probablemente Sugiyama 2005: 20d, 21a, c; Séjourné 1959: fig. 131a). El hecho de que gran parte de los sacrificados del rito fundacional realizado en la Pirámide de la Serpiente Emplumada, fueran enterrados como guerreros, refuerza la idea del carácter militar de la Serpiente Rayo

Por debajo del tocado de la Serpiente Emplumada se ubica una nariguera con colmillos (véase la imagen frontal de la Figura 135); el tocado y la nariguera en conjunto parecen haber sido insignias del máximo representante mortal de la Serpiente Rayo, tal vez no uno, sino varios, si tomamos en cuenta que los señores teotihuacanos de alto rango acostumbran aparecer en grupo y vistiéndose de igual manera. La nariguera imita la dentadura del Dios de la Lluvia. Es usada por la Diosa del Agua y por sus ofrendantes, y también por los señores que se encuentran bajo la tutela del Dios de la Lluvia, entre ellos los probables gobernantes de Teotihuacan, los Señores con Tocado de Borlas (Paulinyi 2007). La aparición de esta nariguera no es casual; la Serpiente Rayo pertenece al Dios de la Lluvia. En varias ocasiones el Dios de la Lluvia utiliza como dardo su rayo, de modo que el poder destructivo de este es la raíz del carácter militar de la Serpiente Rayo. Ella es la manifestación más poderosa del Dios de la Lluvia -y no solamente en el sentido marcial-,

ya que en las representaciones del Dios de la Lluvia, el símbolo del rayo es fuente tanto de llamas de fuego, como de nubes de lluvia.

*El duelo entre el Dios Mariposa Pájaro y la Serpiente Rayo*

En un momento dado de su mito, la historia del Dios Mariposa Pájaro se entrelaza con la de la Serpiente Rayo. Para empezar, tenemos que establecer que, aunque en Teotihuacan no abundan las informaciones sobre el juego de pelota, hay razones suficientes para creer que el Dios Mariposa Pájaro se encontraba asociado a tal juego. Antes que nada, conviene destacar que el disco que corona el marcador de juego de pelota de La Ventilla (Aveleyra Arroyo de Anda 1963) imita los discos de los incensarios teotihuacanos -posibles símbolos solares- y el motivo central del disco de dicho marcador suele aparecer en las placas laterales de los incensarios (Figura 141a). Tal como ya ha sido mencionado, los incensarios figuran entre las manifestaciones más importantes de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. En relación con el vínculo existente entre el juego de pelota y esta deidad, las imágenes de estilo teotihuacano provincial de Escuintla hablan con más elocuencia sobre el tema, en contraposición con el carácter lacónico del arte teotihuacano. En ciertas vasijas de Escuintla se puede observar un jugador con los atributos del Dios Mariposa Pájaro, enfrentándose a un rival que porta un tocado de serpiente (véase Figura 142a; Hellmuth 1987: figs. 1-10; von Winning 1987, II: cap. II: fig. 18d; Paulinyi 1995: 95-102). Aunque en un primer acercamiento al tema, he buscado indicios acerca de que ambos jugadores, probablemente mortales, pudiesen haber resultado triunfantes (Paulinyi 1995: 95-96), posteriormente he debido constatar que en realidad sólo el jugador con los atributos del Dios Mariposa Pájaro aparece explícitamente como ganador en dos de estas escenas, decapitando a su contrincante (Figura 142b-c; Hellmuth 1978: fig. 11; 1987: 38-49, figs. 1-10).

¿A quién aluden los atributos del jugador contrincante? Tanto la vestimenta como el tocado de la figura representada en la Figura 142a, constituidos por cabezas de serpientes, son semejantes al atuendo en forma de serpiente policefálica de las imágenes de gobernantes de las Estelas 1 y 7 de Itzimte, Campeche. Por delante de la cara del primer gobernante aparece una máscara del Dios de la Lluvia (von Euw 1977: 9, 19). Según esto, y de acuerdo con el ambiente acuático en donde se desarrolla el juego (conchas marinas en

los bordes), el contrincante debería aludir a una serpiente relacionada con el Dios de la Lluvia, o al Dios de la Lluvia mismo que se manifiesta de esta forma. Por ausencia de plumas en su cuerpo no puede tratarse de una serpiente emplumada, sino de una diferente. Ahora bien, el atuendo de nuestro jugador junto con el de Itzimte corresponde a la Serpiente de Guerra de Taube (1992a: 63-65; Nota 6), tal como mencionáramos más arriba. No obstante, en mi opinión este ser corresponde a un ente sobrenatural teotihuacano diferente, más precisamente a la Serpiente Rayo del Dios de la Lluvia que acabamos de tratar en detalle.

Habla a favor de esta propuesta, el hecho de que entre la Serpiente de Guerra y el Dios de la Lluvia teotihuacano se observa una relación estrecha en varias representaciones destacadas de dicha Serpiente, sólo por mencionar las imágenes más importantes (Paulinyi 1995, 1997). Hay que destacar que en la boca abierta de la Serpiente de Guerra aparece varias veces la cabeza del Dios de la Lluvia teotihuacano en la estela 6 de Copán (Baudez 1994: figs. 63-64), en el dintel 25 de Yaxchilán, y en un panel tallado de la zona de Palenque (Miller y Martin 2004: Lám. 36). En tales ocasiones, la Serpiente funciona como el cuerpo o el portador del dios. Por otra parte, es acompañada tanto por símbolos de fuego (por ejemplo, el “doble peine” teotihuacano en el tercer caso), como de agua (por ejemplo, la retícula teotihuacana en el primer caso), o un símbolo identificado por Taube (2005b: 11e-f) como nube de lluvia, lo que corresponde muy bien a la naturaleza dual agua-fuego del Dios de la Lluvia.

Ahora bien, al parecer el juego de pelota que vemos en estas escenas, alude al mito que estamos descifrando, con un contrincante que representa al propio Dios de la Lluvia, habitante de las profundidades de la tierra; por lo tanto, el lugar del juego debe corresponder simbólicamente al inframundo acuático. De esta manera, arribamos al mismo lugar mítico, adonde el Dios Mariposa Pájaro desciende y desde donde posteriormente renacerá. Por esto me parece probable que el episodio del juego de pelota sea parte del mito sobre nuestro dios. En cuanto al inframundo acuático, por lo menos en una ocasión el Dios de la Lluvia aparece junto con el triple cerro en la misma escena (Figura 143), de manera semejante a lo que ocurre en los relieves ya analizados de El Tajín, en donde, junto al cerro de maguey florido, aparece el templo con sus dioses (véase Figura 86). En base a estas evidencias es plausible suponer que el escenario de los eventos de este mito -el inframundo

acuático y fértil con su montaña equivalente al triple cerro- correspondería al país subterráneo gobernado por el Dios de la Lluvia, similar o idéntico al Tlalocan del período Postclásico.

¿Pero, cómo se insertaría el juego de pelota en la historia del dios que se devela ante nuestros ojos? Puesto que en dicho juego el jugador con atributos del Dios Mariposa Pájaro consigue la victoria sobre el representante del inframundo acuático, es razonable plantear que esto debería ocurrir en forma posterior al renacimiento del dios desde una calabaza. En estas canchas de juego representadas aparecen marcadores parecidos al de La Ventilla; el disco sostenido en lo alto por un pilar suele encontrarse rodeado por llamas de fuego (Figuras 141b-c; Hellmuth 1978: fig. 12; 1987: figs. 15-18). En el caso de estos marcadores, es probable que se trate del Sol que sale del inframundo, de acuerdo con el contexto que analizamos más arriba. Una escena de Escuintla que representa la decapitación del vencido en el juego que estamos tratando, ofrece considerable apoyo a esta idea (Figura 142b). Detrás del jugador decapitado se observa un disco con un rostro, sobre una hilera de olas, del cual surgen grandes llamas de fuego y monumentales espirales de humo; todo indica que se trata del sol emergiendo del inframundo. En la Figura 143, un disco solar que aparece sobre el triple cerro, también con rostro y llamas de fuego, y además con elementos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, parece igualmente emerger del inframundo.



**A. 3. LOS MURALES DEL PATIO 1**

Al examinar el grupo de murales del Palacio del Sol, ubicado alrededor del Patio 1, podemos observar los mismos dos complejos iconográficos interrelacionados, que se dan en el caso del Conjunto Patio 3: el del Dios Mariposa Pájaro y del Jaguar Reticulado como cara visible del Dios de la Lluvia; estos aparecen como siempre en el contexto del inframundo, pero de una manera nueva. Las diferencias que se perciben, en el perfil del Dios Mariposa Pájaro en los dos grupos de murales, son notables; si en los murales del Conjunto Patio 3 nos encontramos en varias versiones con la representación del sol que baja al inframundo, ahora podemos observar su contrapunto, el sol renacido, vigorosamente ígneo, que sale del inframundo, acompañado por sus animales, posiblemente sus manifestaciones zoomorfas. Los murales del Grupo Patio 1 están integrados por los murales del Cuarto 23 en el oriente, del Cuarto 17 y del Pórtico 17 en el occidente, y del Pórtico 22 en el sur.

## **Capítulo 11. La salida del Dios Mariposa Pájaro desde el inframundo**

En las paredes del Cuarto 23 se descubrieron tres murales parecidos entre sí, pintados en diferentes matices de rojo. Nosotros analizaremos el mural 2, llamado tradicionalmente "Los Glifos", el único, cuyos detalles -ya desaparecidos- fueron salvados para la posteridad, gracias a las fotos de René Millon y al dibujo realizado en base a dichas fotos por James Langley (Figura 144). El mural exhibe dos imágenes idénticas del Dios Mariposa Pájaro, rodeadas por un cúmulo de símbolos.

El rostro de esta deidad enseña los atributos sintomáticos del Dios Mariposa Pájaro, ya vistos en el caso de la deidad en descenso de los murales del Conjunto Patio 3, a saber, ojos rectangulares, pintura facial escalonada de varias franjas paralelas y orejeras circulares con anillo colgante. En una de estas dos representaciones, luce además un collar de cuentas, debajo del cual aparece una franja cuya identidad no está clara. Su cabellera es larga y esta vez no se encuentra vestido de pájaro, y porta un tocado ancho diferente al tocado ancho de la Diosa del Agua de Tepantitla que vimos más arriba (véase Figura 27), sino que es una versión compleja del tocado que representa a una cabeza o un cuerpo entero de mariposa, elemento fundamental de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. De ambos costados del tocado cuelga una cinta con signos de fuego -llamados "doble peine"- terminando en una borla de pluma; en suma, la cinta simboliza las antenas estilizadas de mariposa que acostumbran formar parte de esta clase de tocado.

En la parte inferior del tocado se observan dos franjas horizontales, una con cuatro signos de fuego "doble peine" separados con círculos (Figura 145); podemos suponer que dicho símbolo sea la imagen estilizada de un atado de maderas en llamas (véase von Winning 1977: 15-17). La otra franja exhibe ojos de agua simplificados, los cuales aparecen pegados al borde inferior y superior. En el centro de estas dos franjas se observa una flor de cuatro pétalos del Dios Mariposa Pájaro. Nótese que el dibujo interior de sus pétalos repite el motivo de llamas que emerge del atado en el signo doble peine. De detrás de la flor parte hacia arriba un trapecio sobrepuesto por un rectángulo alargado, que de nuevo porta el signo de fuego arriba mencionado. Hasta aquí, hemos visto una

combinación parecida de estos dos elementos en varios tocados de la Serpiente Rayo (véanse Figuras 131 y 135).

En ambos lados de estos elementos centrales del tocado surge un conjunto rectangular de símbolos con un gran nudo horizontal. A propósito del Personaje Simbólico ya vimos que dicho conjunto de símbolos que suele aparecer en las mantas, adornos rectangulares de cerámica, de los incensarios (véase Figura 128) y en cerámicas de planorelieve se llaman Conjunto Manta. Los elementos del Conjunto Manta, especialmente el nudo, el lazo, el enlace y la cuerda retorcida poseen connotación calendárica en varios culturas mesoamericanas y su vinculación es especialmente estrecha con la fiesta del Fuego Nuevo azteca (véase Langley 1986: 166). Los Conjuntos Manta del tocado pertenecen al tipo “tablilla” y al subtipo B1 (Langley 1986: fig. 46-49) (véase Figura 102). El tocado lleva arriba dos grandes penachos de plumas largas que salen de la parte superior de los dos conjuntos de símbolos.

El Dios Mariposa Pájaro exhibe un cuerpo simbólico, ya que en lugar de torso presenta un glifo “Ojo de Reptil” (Reptils’ Eye, en adelante versión OR). Según la clasificación de Kubler este es un glifo diferente, “Boca de Reptil” (Reptils' Mouth, en adelante versión BR), frente al cual existiría el glifo RE, el “Ojo de Reptil” propiamente tal (Kubler 1967: 6, fig. 30) (Figura 146). En mi opinión, compartida por mi con otros investigadores, no se trata de dos glifos separados, sino de dos formas de un mismo glifo, cuyos significados deben ser idénticos o levemente diferentes. Podemos observar los componentes del glifo, en su centro la “U” invertida, sobre ella la hilera de puntos, y más arriba dos elementos rectangulares. El glifo se encuentra enmarcado por una franja circular emplumada que nuevamente porta signos “doble peine”, separados por círculos. En el centro del glifo, pero sin formar parte de él, aparece un símbolo llamado por Langley “trébol E” (“treefoil E”; Langley 1986: 296; en adelante “trébol”), el cual es símbolo importante del Dios Mariposa Pájaro (perteneció al “conjunto medular” más arriba mencionado). En la gran nube de símbolos que rodea a las dos imágenes de esta deidad, dicho símbolo aparece en gran número. Dos franjas oblicuas -con los mismos signos de “doble peine” con círculos- nacen desde dicha franja. En general, la gran cantidad de símbolos de fuego de este tipo cubriendo la figura de la deidad, le otorgan un carácter enfáticamente ígneo, marcando una diferencia esencial frente al Dios Mariposa Pájaro en

descenso, de los murales del Conjunto Patio 3, en donde lo vemos con atributos acuáticos (véase Figura 64).

El Dios Mariposa Pájaro de la Figura 144 se encuentra en el interior de un motivo formado por dos grandes espirales emplumados, que surgen del interior del glifo “Ojo de Reptil” y del “trébol” que ocupa su centro. Los espirales muestran filas de huellas de pie. Con ello se percibe una ambivalencia visual, ya que la forma de este motivo es semejante al recipiente que simboliza al inframundo. En los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso, esta deidad baja a un motivo horizontal compuesto por hojas de maguey, el cual también se asemeja a la forma de la vasija del inframundo. En otras ocasiones, como ya hemos visto, el Dios Mariposa Pájaro acostumbra salir de dicha vasija (véanse Figuras 48, 95). De acuerdo con esto, en el capítulo sobre los murales del Dios Mariposa Pájaro en descenso del Patio 3, hemos presentado argumentos en favor de que la deidad del mural Los Glifos surgía del inframundo. Las hileras de huellas de pie que exhiben los espirales tienen importancia en este respecto, puesto que ya vimos en los murales de los pórticos 18 y 19 del Patio 3 que las huellas de pie significan movimiento -en ese caso, descenso- del dios solar. Es razonable pensar lo mismo para el caso del Dios Mariposa Pájaro de Los Glifos, con la diferencia de que aquí por el contexto probablemente significa la salida del dios desde el inframundo. En cuanto a las huellas, se observa una diferencia entre las dos imágenes del mural: en el caso de la imagen de la izquierda, las huellas salen del centro, mientras que en el otro caso, se dirigen al centro (véase Figura 144). ¿Significa algo esta diferencia? Desgraciadamente, la respuesta está fuera de nuestro alcance.

Alrededor de la figura del dios hay cuatro objetos, dos de ellos dispuestos diagonalmente en sus costados. Cada uno de dichos objetos corresponde a un Grupo Panel (“panel cluster” en la terminología de Langley), es decir, la combinación de un Conjunto Manta con otros signos, lo cual ocurre con mayor frecuencia en relación con las mantas de los incensarios. En este caso se trata del Conjunto Manta de subtipo B1 según la clasificación de Langley (véase Figura 102), acompañado por el glifo “Ojo de Reptil” (versión BR). Arriba y abajo se ubican símbolos de “doble peine” levemente diferentes a los vistos previamente, y más arriba aparecen tres objetos de difícil identificación. Los

cuatro objetos tocan el borde emplumado de los grandes espirales.<sup>19</sup> La presencia de los conjuntos “manta”de tipo “tablilla”, del glifo “Ojo de Reptil” (versión BR), y de la combinación de estos en forma de Grupo Panel confiere un matiz nuevo a la imagen, comparada con los murales del Conjunto Patio 3, aunque no hay que olvidar que ya pudimos observar la presencia de conjuntos “manta”de este tipo en el Pórtico 18. Por otro lado, las imágenes de la deidad y los objetos dispuestos a los costados se encuentran rodeados por una multitud de pequeños símbolos. Tal como observó Langley (1986: 104-107), numéricamente la mayor parte -más del 80 %- de los símbolos pertenece al "conjunto medular", lo que apoya mi afirmación, según la cual este conjunto de símbolos pertenece al Dios Mariposa Pájaro. Aparte del "conjunto medular", aparecen también otros símbolos importantes de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, tales como la triple montaña, la calabaza partida y la mariposa. En general, esta aparición exuberante de los símbolos característicos de nuestra deidad es otra diferencia frente a los murales del Conjunto Patio 3.

Desgraciadamente, sólo se han conservado fragmentos del marco de la Figura 144. El fragmento más grande representa una franja reticulada con la cabeza y dos patas del Jaguar Reticulado. La franja luce arriba una hilera de triángulos de luz/calor, y más arriba una hilera de plumas cortas. De la boca del jaguar sale un espiral de voz fragmentada, en cuyo borde hay una franja de olas o de nube. De las garras caen franjas amplias, conteniendo pequeños círculos, posiblemente semillas. La estructura del marco de estos murales enseña semejanza con la del marco de los murales del Pórtico 19 (véase Figura 89). En otro fragmento del marco que pertenece al lado izquierdo del mural, se puede observar en el final del jaguar-franja, lo que podría ser su cola, aunque su articulación con el cuerpo-franja no es clara. Estos motivos derivados del cuerpo del Jaguar Reticulado deben representar el inframundo -al igual que en el caso de los murales del Grupo Pórtico 3-, como aquel lugar donde renace y de donde surge el Dios Mariposa Pájaro.

Debido a las diferencias marcadas entre el dios en descenso del Conjunto Patio 3, y el dios del mural Los Glifos, uno podría preguntarse si no se trata de dos deidades diferentes, en lugar de dos imágenes diferentes del mismo dios. Sin embargo, si

---

<sup>19</sup> En el caso de dos de los ocho objetos que rodean a las figuras del Dios Mariposa Pájaro este contacto no se aprecia, debido al deterioro del mural.

observamos el dios en descenso de la vasija de la Figura 64, vemos que en este caso las diferencias ya no son tan marcadas, porque también aparecen características de la deidad del mural de Los Glifos. La deidad de la Figura 64 se sumerge en una vasija ancha y aparece sobre un pájaro en descenso, como en los murales del Dios Mariposa Pájaro del Conjunto Patio 3, pero porta un tocado de mariposa y es acompañada por sus símbolos característicos, entre ellos algunos del “conjunto medular” y glifos “Ojo de Reptil” (versión BR); además, en el interior de la vasija fueron pintados símbolos de fuego “doble peine” con ojos romboidales, otro signo ígneo importante. ¿Por qué aparece entonces el dios en los dos grupos de murales del Palacio del Sol con atributos tan diferentes? De acuerdo a lo que ya he propuesto, la deidad se encontraría en dos momentos opuestos de su desenvolvimiento en el mito; es posible que los pintores del Palacio del Sol quisiesen representar de esta manera el cambio radical que ocurrió entre los dos estados vividos.

#### *El nombre del Dios Mariposa Pájaro*

El glifo Ojo de Reptil que forma el cuerpo del dios en el mural, es un tema de debate de hace más de un siglo en los estudios teotihuacanos<sup>20</sup>. Ha dominado la interpretación de Beyer, según la cual el glifo representa el ojo de un reptil con su ceja característica. Por nuestra parte, elegiremos un nuevo camino para la interpretación de dicho glifo, indagando su función a través del análisis de los distintos contextos iconográficos, en los cuales aparece. Langley (1986: 99) constató en su momento, que la versión BR del glifo de “Ojo de Reptil” se asocia al simbolismo de mariposa. Tal como vengo proponiendo en esta tesis, este simbolismo en realidad corresponde a la iconografía del Dios Mariposa Pájaro.

Di el nombre de Dios Mariposa Pájaro a esta deidad, pero su nombre verdadero es desconocido. Sin embargo, creo que se puede avanzar en este punto. En su momento, Sejourné (1962a: 164-153) advirtió que el “Ojo de Reptil” solía aparecer con nuestra deidad, pero su observación cayó en el olvido. En la mayoría de sus imágenes este dios enseña en el pecho el glifo Ojo de Réptil, o en otros casos, el glifo mismo es su torso

---

<sup>20</sup> Podemos nombrar aquí los trabajos de Seler (1915), Beyer (1922), von Winning (1961), Séjourné (1962a), Caso (1967:158-165), Kubler (1967), Langley (1986), López Austin (2009) y Taube (2011).

(Véase por ejemplo las Figuras 44, 46, 48b). Así aparece en dos de los tres murales que lo representan, así como en una serie de vasijas pintadas. Acompañado por este glifo, el dios baja al inframundo, con este glifo en su cuerpo renace de la calabaza rota, y enseñándolo surge del inframundo. En una imagen de importancia clave para la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, ya vista más arriba, el dios sale por el portal del inframundo y más abajo observamos la calabaza rota, entre cuyas mitades surge el glifo “Ojo de Reptil” (véase Figura 49a). Se trata de una representación del nacimiento del dios, donde el glifo sustituye a la figura naciente del dios mismo. Especialmente este último caso, junto con aquellas ocasiones en que el glifo reemplaza al busto del dios, además de la aparición insistente del glifo como su acompañante en general, son todas evidencias de que el glifo se identifica con el Dios Mariposa Pájaro, es decir, probablemente corresponda a su nombre. Los glifos “Ojo de Reptil” de los incensarios del estilo teotihuacano provincial de Escuintla también apoyan esta idea, ya que son inseparables de la deidad, funcionando varias veces como su pectoral y torso, además de adornar su tocado (Figura 147). Hay que destacar que, a pesar de que no son la versión BR -como los glifos que acompañan a las figuras del Dios Mariposa Pájaro en las representaciones de Teotihuacan- sino la versión OR, funcionan de manera idéntica. No obstante, ¿de qué clase de nombre se trataría? Sabemos muy poco acerca de la escritura y del calendario teotihuacano. ¿Podría ser un nombre calendárico? En este caso, el glifo sería uno de los veinte nombres de día del calendario adivinatorio de 260 días, y tendría que ser acompañado por un número entre 1 y 13. Sin embargo, el “Ojo de Reptil” cuando aparece como nombre de la deidad, no tiene número. A pesar de esto, por lo menos se dan dos casos, en los que el glifo figura con un número, 3 y 4 respectivamente, es decir realmente se trata de un glifo calendárico (Taube 2011: 81-82, fig. 5.3a, d)

Afortunadamente, contamos con una imagen de tiempos post-teotihuacanos que refuerza nuestra propuesta, según la cual se trata del nombre del Dios Mariposa Pájaro, y corrobora su condición de nombre calendárico. Se trata de la Placa de Ixtapaluca, uno de los íconos emblemáticos del período Epiclásico (600-900 d. C.) (Figura 148). Esta representa a una deidad con tocado de serpiente, llamada tradicionalmente “Diosa 7 Ojo de Reptil”, porque exhibe en el pecho el nombre calendárico mencionado. Como veremos, en realidad no se trata de una diosa, sino del Dios Mariposa Pájaro, quien sobrevive el derrumbe de Teotihuacan, surgiendo en los centros del Epiclásico. Un ejemplo de ello, es la



Estela 1 de Xochicalco, en la cual aparece este dios, con el mismo nombre calendárico y el mismo tocado que en la Placa de Ixtapaluca (Figura 149). En Cacaxtla, en dos vasijas escultóricas es posible reconocer al dios vestido como pájaro y como mariposa, acompañado por plantas de cacao y dos personajes con problemas físicos, probablemente idénticos a los pequeños cerbataneros de uno de los murales del Conjunto Patio 3, que representan al Dios Mariposa Pájaro en descenso (véase la Figura 65). Igualmente en Cacaxtla, fueron encontradas varias esculturas de arcilla que a mi juicio representan al Dios Mariposa Pájaro o a su representante mortal (véase Brittenham y Nagao 2014). Además, en los murales de Cacaxtla nos encontramos dos veces con el nombre del dios, 7 “Ojo de Reptil”.

El consenso entre los que han estudiado la Placa de Ixtapaluca, Beyer, Caso, Pasztory y von Winning, es que representaría a una diosa de la fertilidad y del maíz. Frente a esto, podemos establecer que el personaje enseña características diagnósticas del Dios Mariposa Pájaro, tales como la pintura facial escalonada, la nariguera en forma de mariposa geometrizada y el glifo “Ojo de Reptil” como pectoral (en su versión OR), esta vez acompañado por el número 7 (véase Figura 148). Aunque la prenda de vestir que se observa en la imagen, parecería indicar a primera vista su género femenino, en realidad no se trata de una falda, sino de la vestimenta masculina característica con que el Dios Mariposa Pájaro suele ser representado (véase un ejemplo claro en la Figura 45a). En el centro se observa el taparrabo, y a ambos lados un textil con borde flecado; es probable que este último sea un prenda de cadera, prenda de la vestimenta masculina, conocida para tiempos posteriores a Teotihuacan. Tal como se ve en la Placa y en representaciones del Dios Mariposa Pájaro de Teotihuacan (véase Figuras 44 y 45), lo representado probablemente corresponde al caso en que los extremos del taparrabo se disponen sobre la prenda de cadera; en tal disposición aparece en imágenes del Postclásico (véase Anawalt 1981).

Frente a estas características de la deidad de la Placa, el Dios Mariposa Pájaro en Teotihuacan, no se asocia al tocado de serpiente, tampoco se le conoce el gesto de los dedos índices mostrando hacia arriba. Sin embargo, en una cerámica del estilo teotihuacano provincial de Escuintla, Guatemala, el Dios Mariposa Pájaro sí hace el gesto mencionado (Hellmuth Ms.1). En párrafos anteriores, hemos visto imágenes del juego de pelota, en los

cuales el Dios Mariposa Pájaro vence a la Serpiente Rayo; el tocado de serpiente de la placa de Ixtapaluca con su hocico encorvado hacia arriba probablemente representa la misma serpiente. De hecho, Taube identificó este tocado como representación de su Serpiente de Guerra, la cual es idéntica a mi Serpiente Rayo (Taube 1992). El Dios Mariposa Pájaro que emerge desde el inframundo puede enseñar motivos que aludan a ese lugar y a sus habitantes. Ejemplo de ello se encuentra en algunos incensarios de estilo teotihuacano y del estilo provincial de Escuintla, en los que el dios Mariposa Pájaro porta en el tocado la dentadura del Dios de la Lluvia (véase Figura 121; Boos 1966: fig. 125; Hellmuth 1975: Plates 26-27, 30, 31, 33), y a la vez, surge de la vasija de las aguas del inframundo con las alas abiertas. De la misma manera, podría aparecer en su tocado la Serpiente Rayo, ya que este tocado aludiría a su victoria sobre dicha serpiente. En cuanto a los dedos vueltos hacia arriba, podrían estar indicando la subida del dios desde el inframundo. Finalmente, hay que mencionar que en el marco de la deidad de la Placa se observan exteriormente pequeños haces que fueron interpretados como barbas del maíz. La aparición de la barba del maíz asociada al Dios Mariposa Pájaro no sería sorprendente, ya que éste se relacionaba con las plantas domésticas y los alimentos, pudiéndose citar varias imágenes suyas con representaciones del maíz (véase Figura 105).

Si la placa de Ixtapaluca representa al Dios Mariposa Pájaro, portando el glifo “7 Ojo de Reptil” como su nombre en el pecho, y el mismo dios en Teotihuacan enseña idéntico glifo dispuesto de la misma manera, entonces la propuesta anterior según la cual este glifo habría sido el nombre teotihuacano del Dios Mariposa Pájaro, logra corroboración. En cuanto al número 7, y aunque no lo podamos demostrar, lo más probable es que ya en Teotihuacan haya tenido el nombre completo “7 Ojo de Reptil”, pero por alguna razón desconocida no se indicaba el número siete en sus representaciones. Tal vez el contexto del glifo, en este caso la figura del dios y su iconografía, sirvió para identificar el número. Surge la pregunta respecto de si hay contradicción en el hecho de que las imágenes teotihuacanas del Dios Mariposa Pájaro arriba mencionadas exhiban la versión BR del glifo “Ojo de Reptil”, mientras que el personaje de la placa de Ixtapaluca exhibe la versión OR del mismo. La respuesta es no. Considero que en ambos casos se trata del mismo glifo; tal

como hemos visto, el glifo RM en el arte teotihuacano, y el glifo RE en el arte de Escuintla funcionan de la misma manera, nombrando al Dios Mariposa Pájaro.<sup>21</sup>

Los incensarios teotihuacanos, cuyo elemento central es la máscara del Dios Mariposa Pájaro, están cubiertos por motivos y símbolos de la iconografía de dicho dios, y acostumbran portar además una hilera de las mantas ya mencionadas, frecuentemente en número de cuatro, dispuestas debajo de la máscara. En la mayoría de los casos, las mantas portan un Grupo Panel que suele contener el glifo “Ojo de Reptil”, tanto la versión OR, como la versión BR. Por el contexto iconográfico, es muy probable que estos glifos aquí también funcionen denominando al dios, pero al mismo tiempo formando parte de un Grupo Panel. Por otro lado, frente a esta relación indirecta entre la deidad y dicho glifo, los incensarios del estilo teotihuacano provincial de Escuintla -en el que no hay mantas- muestran lo mismo que observamos en los murales y las vasijas teotihuacanas pintadas, es decir, el glifo, en general en su versión OR, está en contacto físico con la deidad, ubicado en su tocado o cuerpo, funcionando claramente como su denominación (Figura 147). Ahora bien, si también en los incensarios de Escuintla el glifo “Ojo de Reptil” es el nombre del Dios Mariposa Pájaro, este mismo glifo presente en los incensarios teotihuacanos no puede tener un significado diferente. Aquí surge la siguiente pregunta: ¿todas las apariciones del glifo “Ojo de Reptil” significan el nombre de nuestro dios? Seguramente no, porque es un glifo calendárico y debió tener también otros usos, aunque apenas existan ejemplos conocidos al respecto. En general, a pesar de que entre los glifos teotihuacanos éste es el más frecuente, el número de sus apariciones es limitado. Si dentro de este marco tomamos en cuenta el contexto iconográfico y simbólico en que el glifo acostumbra aparecer, éstos en general se asocian al Dios Mariposa Pájaro, por lo que es probable que el glifo “Ojo de Reptil” -al menos en la mayoría de sus apariciones- signifique el nombre del Dios Mariposa Pájaro.

---

<sup>21</sup> Llama la atención que tanto en Xochicalco como en Cacaxtla aparece la fecha “9 Ojo de Reptil” asociada a atributos ígneos. Entre las ondulaciones de las serpientes emplumadas que adornan la Pirámide de la Serpiente Emplumada de Xochicalco, se encuentra dicha fecha junto a llamas de fuego y humo. En el mural de la pared norte del Pórtico A del palacio de Cacaxtla, la misma fecha se encuentra coronada por llamas. Es posible que se tratase de la fecha de la fiesta del Fuego Nuevo durante el Epiclásico.

*La fiesta del Dios Mariposa Pájaro*

Según las evidencias presentadas, en el mural de la Figura 144 vemos a la deidad Mariposa Pájaro mientras emerge del inframundo. Porta en el tocado y rodean su cuerpo diversos símbolos que hablan de la relevancia calendárica de este momento crucial del mito. Ya mencioné que los componentes del Conjunto Manta, que es el elemento principal de su tocado, son análogos con los símbolos del Fuego Nuevo azteca. Ha surgido en la literatura especializada la pregunta de si ya en Teotihuacan se celebraba esta fiesta, o por el contrario, se trataría de una fiesta del cierre de otro ciclo calendárico, la cual podría haber sido festejada de manera semejante. La marcada presencia de los símbolos de fuego “doble peine” en la figura del dios, también puede aludir a dicha fiesta, porque según la convincente propuesta de von Winning (1987, II: 19), dicho símbolo habría representado un atado de madera en llamas, pudiendo corresponder así al fin y al inicio del ciclo de 52 años o de otro ciclo desconocido (von Winning 1987, II: 19). De hecho, como sufijos del Conjunto Manta, el glifo “Ojo de Reptil” y el símbolo “doble peine”, pueden aparecer juntos (von Winning 1987, II, cap. II: figs. 16e, 17a, b, c).

El hecho de que estos símbolos calendáricos aparezcan como atributos de la figura del dios renacido que emerge del inframundo, indica que precisamente su renacimiento y salida es el trasfondo mítico de esta fiesta teotihuacana. Por lo tanto, la esencia simbólica de la figura del dios es dual; por una parte, el “Ojo de Reptil” que reemplaza su busto lo denomina como dios festejado, por otra parte, los diferentes símbolos mencionados, antes que nada el Conjunto Manta, deben referirse a la fiesta misma. En su totalidad, el dios del mural Los Glifos funciona como un gran Grupo Panel figurativo - como hemos visto, un Grupo Panel significa un Conjunto Manta vinculado con otros signos -, entre los cuales el “Ojo de Reptil” es el más frecuente. En cuanto a los cuatro objetos que rodean al Dios Mariposa Pájaro, ya vimos que cada uno lleva un Grupo Panel que incluye un Conjunto Manta y un “Ojo de Reptil” como sufijo (véase Figura 144). Este Conjunto Manta es entonces idéntico al del tocado de la propia deidad, quien además exhibe símbolos de fuego “doble peine”, tanto en el tocado como en otras partes de su imagen. El significado de la figura del dios se resume en este Grupo Panel, ya que su salida del inframundo es lo que se festeja en la fiesta mencionada más arriba. Estas apreciaciones

sobre la figura de la deidad y los cuatro objetos que lo rodean son importantes, porque descifran el significado del Grupo Panel no solamente en nuestro mural, sino también en un sentido general. El Grupo Panel es un conjunto simbólico de importancia crucial en Teotihuacan, cuyos ejemplares aparecen reiteradamente en las mantas de los incensarios y en la cerámica de sobrerrelieve. Por otra parte, de esta manera se logra entender por qué el Grupo Panel se asocia tan fuertemente con el simbolismo de mariposa, tal como fue advertido por Langley (1986: 170). Puesto que el gran momento del mito del Dios Mariposa Pájaro está cifrado en Grupo Panel de las mantas de los incensarios, no es sorprendente que el género del incensario teotihuano esté dominado por la máscara del Dios Mariposa Pájaro (o de su representante mortal) y su iconografía; de la misma forma, tampoco debe sorprender que el Grupo Panel aparezca en las cerámicas en sobrerrelieve, rodeado por motivos de mariposa y por la flor de cuatro pétalos del Dios Mariposa Pájaro.

En términos generales, Alfredo López Austin interpreta al glifo “Ojo de Reptil” como representación de la montaña sagrada y su cueva. Considera que nuestro dios de Los Glifos representaría al *axis mundi*, bajo la forma de cueva de la montaña sagrada, repleta de riquezas, cuyo proceso de multiplicación hacia las cuatro direcciones durante la Creación estaría reflejado en la posición inclinada de los cuatro objetos que rodean a la deidad. Aunque no adhiero a su propuesta, opino que los cuatro objetos podrían ser irradiación y multiplicación del Dios Mariposa Pájaro que nace del inframundo, y destaco que tales objetos son portados por los dos espirales que parten del glifo “Ojo de Reptil”, es decir, del nombre mismo de la deidad. De acuerdo con el número y posición de los cuatro objetos, éstos podrían corresponder simbólicamente a las cuatro esquinas del mundo. Si se trata del proceso de esta multiplicación o de un esquema fijo cuatripartito, me parece difícil determinar. Como con el inicio de un hipotético ciclo de 52 años se repite ritualmente la Creación, la proyección del Dios Mariposa Pájaro hacia las cuatro orientaciones cardinales del mundo tendría sentido.

¿A qué corresponden los cuatro objetos enigmáticos que rodean al dios en la Figura 144? Tal como ya lo hemos descrito, su parte inferior es un trapecio, sobre el cual se ve un trapecio más grande que porta el “Ojo de Reptil” y el Conjunto Manta, es decir, se trata de un Grupo Panel. El trapecio inferior podría corresponder a la base troncocónica de un incensario; en conjunto, se sugiere una forma de clepsidra, y la parte inferior de los

incensarios posee dicha forma. Entre los incensarios conocidos encontramos una base que porta representaciones de símbolos grandes de fuego “doble peine”, de manera idéntica a la parte inferior de los objetos enigmáticos (Séjourné 1966a: fig. 10). Símbolos parecidos suelen aparecer también en las placas laterales de los incensarios (Séjourné 1959: figs. 47, 99). En cuanto al número cuatro de los objetos, podemos destacar que la hilera de mantas de los incensarios frecuentemente tiene cuatro piezas. De esta manera, la figura central de la deidad y los cuatro objetos que la rodean, hacen recordar la máscara central del incensario y sus mantas. Por otra parte, también puede ser una referencia a un grupo de cuatro incensarios, de hecho, existe el hallazgo de una ofrenda de cuatro incensarios (Linné 1942: 172-173). En suma, es posible que los objetos tengan que ver con los incensarios, tal vez sean representaciones abreviadas de cuatro incensarios o cuatro incensarios envueltos en algo; veremos más adelante, que los teotihuacanos usaban papel nativo con objetivos ceremoniales.

#### *El Fuego Nuevo teotihuacano*

Hemos logrado identificar la fiesta del Dios Mariposa Pájaro que - según los Conjuntos Manta y Grupos Panel que acompañan a esta deidad en el mural de Los Glifos - habría sido celebrada cada fin y inicio de ciclo calendárico. La pregunta es: ¿de qué ciclo se trataba? ¿Esta fiesta habría sido idéntica a la fiesta del Fuego Nuevo del ciclo de 52 años celebrada por los aztecas? Por otro lado, vimos que la esencia de la fiesta del Dios Mariposa Pájaro es su salida del inframundo. Aunque conocemos los ritos de la fiesta del Fuego Nuevo azteca, no conocemos ningún mito subyacente a dichos ritos. No obstante, la creencia azteca de que el sol podía no salir del inframundo, dando comienzo con ello a una noche eterna, podría estar vinculada con la idea de la muerte y el renacimiento del sol teotihuacano. Ya fue mencionado que los elementos del Conjunto Manta que aluden a la fiesta del Dios Mariposa Pájaro, son afines con los del Fuego Nuevo azteca; sin embargo, tal como opinan von Winning (1979) y Langley (1998), este hecho no ofrece garantías para sostener que en Teotihuacan hubieran festejado el mismo fin del ciclo de cincuenta y dos años de los aztecas, y no de otro ciclo cualquiera. A pesar de lo dicho, es posible identificar un grupo de elementos iconográficos muy concretos que van más allá de los símbolos

generales alusivos a esta fiesta teotihuacana y que demuestran que dicha fiesta, por cuyo perfil más exacto indagamos aquí, fue una versión temprana de la fiesta del Fuego Nuevo azteca.

En una ocasión, el Dios de la Lluvia con tocado de borlas aparece acompañado por una serpiente de dos cabezas de forma rectangular, lo cual la identifica como la Serpiente Rayo (Figura 124). Hay que consignar, que un conjunto ya visto, semejante y compuesto por el Dios de la Lluvia y la Serpiente Rayo bicéfala aparece en algunas figurillas de Jaina (véase Figura 125) y también en el tocado de un señor maya, representado en un relieve de Xcalumkin, Campeche (Ruz Lhuilier 1945: fig. XXV). Retomando el análisis de la serpiente de dos cabezas de la Figura 124, ésta también parece presentar plumas, pero ya hemos visto varias imágenes de la Serpiente Rayo, portando igualmente plumas. Para interpretar correctamente la imagen, en primer lugar hay que tomar en cuenta el glifo maya *Wi'te'naah* que con seguridad tiene afiliación teotihuacana, y aparece en las inscripciones de diferentes ciudades mayas desde el siglo V d.C. Dicho glifo significa “Casa de Raíz de Árbol” (en un sentido general sería “Casa de Origen”), que en el caso de la fundación de la dinastía de Copán -uno de los centros mayas más importantes- correspondería a un edificio ubicado en un lugar lejano de Copán, donde, según el texto del Altar Q, el fundador de la dinastía de la ciudad, K'inich Yax K'uk' Mo, recibió su cargo real definitivo en el año 426 d.C. (Stuart 2000: 490-494; 2004: 232-240). Según David Stuart (2004: 239), el *Wi'te'naah* de K'inich Yax K'uk' Mo podría haber estado situado tanto en Teotihuacan como en Tikal, aunque más tarde pudieron haber existido varios edificios semejantes en el mundo maya, tal vez incluso en el mismo Copán (véase Stuart 2004: 238-239; Taube 2004: 273-275); recientemente, se ha intentado identificarlo con la Plataforma Adosada de la Pirámide del Sol (Nielsen 2006a; Fash *et al.* 2009). Una versión del glifo *Wi'te'naah* exhibe un componente de dos atados de madera cruzados, coronados por una cara/máscara, la cual a veces es sustituida por los ojos del Dios de la Lluvia teotihuacano con su anillo ocular característico (Figura 150). Para diferentes autores, los dos atados cruzados evocan la fiesta del Fuego Nuevo de los aztecas, o a otra derivación de ritos de fuego teotihuacanos no definidos (Thompson 1970[1962]: 224-225; Stuart 2004: 236, nota; Taube 2004: 273).

Ahora bien, en la imagen teotihuacana de la Figura 124 aparecen de alguna manera todos los elementos mencionados del glifo o sus reemplazantes cercanos: los atados de madera cruzados, la cara/máscara y el Dios de la Lluvia. En el centro vemos al Dios de la Lluvia, a sus lados aparece un rostro enmascarado<sup>22</sup>, cuya máscara es igual a la cara/máscara del glifo. En otro contexto iconográfico Miller y Taube (1993: 163) identificaron una máscara idéntica, hecha de maguey, como el rostro de la deidad del maguey y/o del pulque. Aunque faltan los dos atados de madera cruzados, cada cabeza enmascarada se ubica en el centro de una cruz de Malta, formando así un motivo parecido a la máscara con los dos atados cruzados del glifo maya. Por otra parte, hemos visto que en el relieve de Soyoltepec (véase Figura 128), un señor que tiene tanto los anillos oculares del Dios de la Lluvia como un tocado de la Serpiente Rayo, luce dos atados llameantes en el tocado y sostiene en diagonal otros dos en las manos, formando nuevamente un conjunto en el que participan el Dios de la Lluvia -a través de sus anillos oculares-, la Serpiente Rayo, y los atados de madera que esta vez evocan la posición diagonal, faltando solamente la máscara.

¿Pero qué tiene que ver todo esto con el problema de establecer si el Fuego Nuevo teotihuacano era idéntico o no al Fuego Nuevo azteca? En realidad, mucho, porque la imagen más representativa de este último, dibujada en el Códice Borbónico (Figura 151) (Anders *et al.* 1991: 34) presenta una semejanza sorprendente con el glifo maya y con la representación teotihuacana. El templo, donde arde el fuego nuevo, lleva motivos en forma de cruces de Malta, al igual que la pintura facial y el atuendo de sus cuatro sacerdotes. Cada sacerdote enciende el extremo de un atado de madera en la hoguera de tal manera, que los cuatro atados de nuevo evocan la forma de una cruz de Malta, al igual que los dos atados cruzados del glifo maya, tal como fuera advertido por Fash y colegas (2009: 206). ¿Y las máscaras de maguey? A la derecha de la imagen del Códice Borbónico vemos a la gente común delante de sus casas, en la espera angustiante de que surja el fuego nuevo, mientras -tal como ya observó Rivas Castro (2001) - sobre los rostros portan máscaras de maguey idénticas a las de Teotihuacan, mencionadas por Sahagún (2002 [1988]).

---

<sup>22</sup> El personaje enmascarado fue llamado tradicionalmente Xipe Totec, el dios azteca con máscara de piel humana desollada, identificación posteriormente cuestionada por von Winning (1987) y por otros autores, según los cuales serían jugadores de pelota.



Resumiendo lo expuesto, considero que tanto la Figura 124, como el glifo maya hacen referencia al Fuego Nuevo teotihuacano, a la fiesta del Dios Mariposa. La identificación de los atados ardientes cruzados, la cruz de Malta y las máscaras de maguey en su conjunto, tanto en la fiesta teotihuacana como en la azteca, indican *-mutatis mutandis-* que la fiesta teotihuacana es la antecesora de la fiesta del Fuego Nuevo azteca. Seguramente hubo diferencias importantes entre una y otra; de antemano, el Dios Mariposa Pájaro ya no existía para tiempo azteca, y el dios teotihuacano del pulque/maguey tampoco. Por otro lado, en lugar de las simples máscaras de la gente común azteca, en las figurillas teotihuacanas vemos la máscara como parte de una vestimenta ceremonial elaborada (Figura 152). En estas figurillas observamos la cruz de Malta y rosetas de papel, al igual que en el caso de los cuatro sacerdotes del Fuego Nuevo del Códice Borbónico (véase Figura 151); dichas figurillas podrían ser representaciones de los celebrantes de la fiesta teotihuacana, aunque tampoco se puede excluir totalmente la posibilidad de que se traten de representaciones del propio dios del pulque/maguey. Finalmente, todavía resta un argumento contundente para identificar la fiesta del Dios Mariposa Pájaro como antepasada del Fuego Nuevo azteca; tal como veremos más adelante, las Pléyades -que jugaban un papel fundamental en el Fuego Nuevo azteca- también aparecen vinculadas a la fiesta de esta deidad.

### *La nube de pequeños símbolos*

Tal como ya fue visto en la imagen de la Figura 144, el dios Mariposa Pájaro se encuentra rodeado por una nube de pequeños símbolos. La mayor parte de éstos corresponde al “conjunto medular” de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, el cual se divide en dos subgrupos. El primero, se constituye por aquellos elementos con claro significado propio, aunque poco entendido, tales como la flor frontal (“tipo q” según la tipología de Langley 1986); la flor de perfil; el “trébol”; las bandas entrelazadas; el disco atravesado por franjas, así como un símbolo llamado “nariguera” por Langley (1986). En el segundo grupo se reúnen otros símbolos -motivo rectangular; círculo; punto; anillo y “vaina”- que según Langley parecen no haber tenido significado propio y habrían funcionado como separadores dentro del grupo (Figura 153) (Langley 1986:103-104). Los

símbolos del “conjunto medular” no acostumbran aparecer en forma linear, sino en forma aglomerada, tal como aparecen en este mural. Tampoco aparecen siempre todos, y el cúmulo que forman no tiene ninguna estructura definida. Aparte del mural Los Glifos existe otro mural en el Templo de la Agricultura, cuyo fondo está cubierto con los símbolos del “conjunto medular” (Langley 1986:fig. 28). Los símbolos de Los Glifos causan la impresión levitar, cada tipo parece estar girado, tomando diferentes posiciones, lo que nos invita a pensar en la fuerza centrífuga de la creación de réplicas en las cuatro direcciones cardinales, propuesta por López Austin. Por otra parte, tal vez tenga importancia que esta turbulencia de símbolos en alguna medida es parecida al grupo de pájaros y mariposas que revolotean alrededor del Jaguar Reticulado de los murales del Conjunto Patio 3, vinculado hipotéticamente por mí al renacimiento del Dios Mariposa Pájaro. No sólo los signos del “conjunto medular” aparecen en el fondo, sino que vemos también mezclados con ellos, triple cerros, flores de cuatro pétalos (de un nuevo tipo), mariposas, pájaros, calabazas rotas y un ser sobrenatural extraño; todos, salvo este último, elementos claves de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. Aunque representan menos del 20% de los signos del mural completo, varios de ellos son de importancia crucial para reforzar y precisar el significado arriba bosquejado de este mural.

En cuanto a los signos del “conjunto medular” de la Figura 144, domina claramente el signo de bandas entrelazadas (25 casos), seguido muy detrás por el “trébol” (14); de los cuatro signos que quedan, en total son menos que número global de bandas entrelazadas. En cuanto al significado de las bandas entrelazadas, hay diferentes opiniones. Visualmente es parecido al glifo olin azteca, cuyo significado es “movimiento” (Figura 154a). Caso (1967: 155-158) y von Winning (1987) vincularon las bandas entrelazadas con la retícula del Jaguar Reticulado, aunque Caso todavía no distinguió entre jaguar y el Jaguar Reticulado. Langley ha opinado que la retícula del jaguar es demasiado suelta como para formar el símbolo de bandas entrelazadas (Langley 1986:233). Sin embargo, se observa que en las partes estrechas del cuerpo del jaguar el entrelace es tenso, siendo en todo semejante al símbolo de las bandas entrelazadas (véase Figura 76). En mi opinión, las bandas entrelazadas como el segmento mínimo de dicha retícula, poseen una connotación que las vincula con el inframundo. La dominancia de las bandas entrelazadas al interior de los símbolos del “conjunto medular” en el mural Los Glifos, corresponde bien con el marco

formado por motivos del Jaguar Reticulado y refuerza el mensaje esencial del mural: la salida del Dios Mariposa Pájaro desde el inframundo. Así, podemos suponer que la proporción interna de los diferentes símbolos, se ajusta precisamente al tema del mural. Por lo mismo, no parece casual que en el segundo lugar de frecuencia se encuentre el símbolo “trébol”: su importancia se manifiesta por el gran tamaño y la ubicación en el centro del “Ojo de Reptil” del Dios Mariposa Pájaro que reemplaza su torso, así como también por el hecho de que en varias ocasiones aparece con íconos relevantes de la iconografía de este dios, como son la triple montaña y el portal del inframundo, tal vez indicando un vínculo especial entre el “trébol” y el inframundo.

En cuanto a los símbolos del mural que no pertenecen al “conjunto medular”, ocupa el primer lugar -según su número- el triple cerro, y después la mariposa (véase Figura 144). El primero significaría el sitio donde renace el Dios Mariposa Pájaro, y la mariposa sería la manifestación zoomorfa del mismo. Respecto a las dos mitades de calabaza partida, son sus únicas manifestaciones en el mural, al igual que el ser mítico, cuya identidad vamos a comentar más adelante. La calabaza partida, tal como hemos visto, indicaría el nacimiento del Dios Mariposa Pájaro, por lo tanto, la calabaza y los símbolos de triple cerro se estarían reforzando mutuamente en significado.

### *El mono de las Pléyades*

La imagen del ser sobrenatural mencionado anteriormente aparece en el extremo izquierdo de la mural (Figura 155). Vemos un zoomorfo de cuerpo macizo y cabeza con la bigotera y la dentadura del Dios de la Lluvia, que sobre la cabeza exhibe tres círculos. Este ser aparece varias veces en el arte teotihuacano en diferentes géneros, y también se lo ha registrado fuera de Teotihuacan, lo cual habla de su importancia. Así es como lo vemos pintado sobre los pisos de dos conjuntos habitacionales (Tetitla y La Ventilla) (Figuras 156 y 157; Miller 1973: figs. 255-257; Beatriz de la Fuente 2006[1995] a: 283-284, Cabrera Castro 2003, 2005). En ambos conjuntos habitacionales se lo observa conformando grupos compuestos por varios de estos animales, cada uno en diferente orientación (véase Figura 156). Tenemos la suerte de contar con una representación detallada de este animal, en la forma de una cerámica escultórica (Sue 2001: Figs. 38-40) (Figura 158). De acuerdo con

esta, el ser en cuestión es un mono con una dentadura, si es que realmente se trata de dientes, exageradamente sobresaliente. Lleva capa, orejera y el collar que luce en el pecho se compone de 18 esferas, lo cual parece referir al calendario, si tenemos en mente que el año mesoamericano tenía 18 meses de veinte días. El mono posee piernas cortas y flectadas, y enseña las plantas de los pies. Tanto en la cabeza, como en la espalda exhibe hileras compuestas por tres esferas. Por su parte, las imágenes pintadas muestran en el contorno de la cabeza y la espalda hileras de círculos (La Ventilla y Tetitla), los cuales corresponden formalmente a las esferas mencionadas (véase Figura 157).

En ciertas ocasiones, el mono porta rasgos del Dios de la Lluvia, tal como ocurre en el mural de la Figura 155, donde establecimos que exhibe la bigotera y la dentadura característica de la deidad. Contamos asimismo con una pequeña escultura que lo representa, por una parte, con el cuerpo, la posición arriba descrita y las esferas en la cabeza, y por otra parte, portando la misma bigotera y dentadura que el mono del mural mencionado (compárense las Figuras 155 y 159). El mural del Pórtico 24 de Tetitla refuerza la afinidad establecida entre el mono y el Dios de la Lluvia; en su piso se pintaron figuras de este mono sobrenatural, en cercanía a un mural con imágenes de semiestrellas, importante símbolo de agua. Aparte de estos ejemplos, también encontramos este mono mítico entre las figurillas teotihuacanas (Scott 2001: fig. 41 a-b; Sejourné 1966b: fig. 190) (Figura 160). Más allá de las fronteras de Teotihuacan, el mono sobrenatural surge en un hacha de estilo Veracruz Clásico, en la cual se aprecia la frente saliente, la cabeza abultada y con tres esferas sobrepuestas, mientras que el anillo ocular y el labio superior saliente evocan al Dios de la Lluvia teotihuacano (Figura 161).

Jorge Angulo Villaseñor (1991) propuso que este mono -no identificado por este autor como tal- podría haber correspondido a la constelación de las Pléyades; su propuesta se basó exclusivamente en las imágenes pintadas del conjunto habitacional de Tetitla. De esta manera, supuso que el conjunto de las imágenes dispuestas en distintas orientaciones eran representaciones de una constelación en diferentes fechas, y como en aquel entonces ya se había propuesto un papel determinante para las Pléyades en Teotihuacan, de acuerdo a la orientación de esta ciudad, plantea que se trata de las imágenes de esta constelación. Advierte asimismo la conexión de este grupo de imágenes con el mural contiguo, en el cual se observa una de las representaciones emblemáticas del Dios de la Lluvia portando su

característico rayo-dardo ondulante (Figura 120). El autor mencionado también vincula a dicho mural con el papel de las Pléyades como indicador de la pronta llegada de las lluvias, actuando de esta forma como Dios de la Lluvia.

A mi juicio, es posible presentar argumentos de mayor peso en favor de la idea de que el pequeño mono-Dios de la Lluvia de nuestro mural simboliza a las Pléyades. Primero, la hilera de círculos que porta el mono, es similar a las de pequeños anillos que representaban a las constelaciones aztecas en los Primeros Memoriales de Sahagún (Figura 162a) (véase también Taube 1993:13 y fig. 16). Tales estrellas aparecen en el arte de Teotihuacan, en los relieves del Palacio de Quetzalpapalotl y en otras ocasiones formando hileras (Acosta 1964: figs. 105-114; láms. 4-6; Kidder *et al.* 1946: fig. 102a; Pasztory 1992a: fig. 15; Séjourné 1959: figs. 125 arriba, 145). En general, la estrella teotihuacana se representa como un ojo -al igual que la azteca- y se encuentra rodeada por un anillo (Figura 162b). Es posible que los anillos que presenta el mono sean representaciones simplificadas de estrellas. Segundo, si comparamos el contorno oval y el cuerpo macizo con piernas cortas del animal con la forma de la constelación misma, llama la atención la semejanza que presentan (Figura 163). El cúmulo principal de estrellas de las Pléyades, conformado por cuatro estrellas grandes y por varias menores, parece corresponder al torso, mientras tanto una estrella grande y una menor ubicadas más lejos, ocuparían el lugar de la cabeza. Tercero, de acuerdo con la evidencia que presentan diferentes imágenes del mono luciendo rasgos faciales del Dios de la Lluvia, el vínculo entre este simio mítico y el Dios de la Lluvia es indudable, y corresponde bien al rol de heraldo del inicio de las lluvias supuesto para las Pléyades.

Al nivel de lo ritual, el mural alude a la fiesta teotihuacana del Fuego Nuevo. La identificación del mono mítico como constelación dentro de dicha fiesta, significa otro apoyo para esta propuesta. Durante la Fiesta del Fuego Nuevo de los aztecas, las Pléyades jugaban un papel clave, ya que la fiesta culminaba aquella noche de noviembre, cuando Las Pléyades pasaban por el zenit. Y cuando dicho momento fue superado, sólo entonces daban por seguro que no había llegado el fin del mundo, de lo cual tenían pavor cada fin de ciclo de 52 años, y con el yesquero producían la chispa del fuego nuevo para el siguiente ciclo de 52 años. En el mural de Los Glifos, el simio mítico y las dos mitades de calabaza - símbolos únicos de este mural fragmentado- se encuentran cercanos, ambos en el borde

extremo izquierdo de la representación (Figura 164). Parece difícil considerar esta yuxtaposición fruto de la casualidad: el renacimiento del Dios Mariposa Pájaro, representado por las calabazas rotas, y su salida desde el inframundo, indicado por el mono de las Pléyades del Fuego Nuevo, son realmente inseparables.

## **Capítulo 12. Los animales con emblemas de guerra**

Miller identificó en el mural policromado 2 del Cuarto 17 del Palacio del Sol, desgraciadamente fuertemente fragmentado, una cabeza frontal de ave y debajo de ella una semiestrella, dentro de un marco semicircular emplumado (Figura 165; Miller 1973: figs. 135-136). De la Fuente (2006[1995] a: 77) planteó por su parte, la posibilidad de que dicho marco corresponda a un escudo (Figura 166) El planteamiento es correcto, sin embargo, el examen cuidadoso del mural permite reconstruir también otros detalles del mismo. El pájaro en realidad lleva en el torso una insignia militar, o mejor dicho, su torso es una insignia militar (Figura 166). Encontramos dos dardos arrojadizos cruzados detrás del escudo: arriba se observan sus extremos distales emplumados, y abajo a la derecha la punta de uno de ellos. Debajo de la semiestrella se halla una franja horizontal dentada, de la cual salen hacia abajo tres cintas paralelas y flecadas de color azul, las cuales presentan dos ondulaciones. Se trata de un ejemplar del motivo llamado “objeto F” por Langley (1986: 313). En cuanto al escudo de la insignia militar adornada con semiestrella, en una ocasión figuran semiestrellas en la rodela de una insignia militar que también incluye un “objeto F” (Figura 167).

Las alas del pájaro se encuentran abiertas, tal como se puede apreciar en la Figura 166; en el caso del ala derecha, se observa una fila de semicírculos que delatan que se trata de un ala de mariposa. En otras palabras, nuevamente se trata de la mariposa-pájaro de nuestra deidad. Más abajo son reconocibles los ganchos característicos del ala posterior de la mariposa, en el lado opuesto podemos observar un fragmento de su otra ala (véase Figura 165). Debajo del pico del ave se aprecia un labio de extremos encorvados, el cual corresponde a la bigotera del Dios de la Lluvia. Del fondo de la mariposa-pájaro apenas sobrevivió algo, pero se puede establecer que ella se encontraba delante de un entrelace particular de franjas anchas, cubiertas por círculos en fila.

Los atributos marciales de esta mariposa pájaro son semejantes a los de la mariposa ubicada en el mural 1 del pórtico del mismo cuarto (Pórtico 17), la cual es una manifestación más del Dios Mariposa Pájaro (Figura 168). Este mural también se encuentra fragmentado. Arriba podemos observar sus grandes ojos circulares y emplumados, la

lengua en espiral e igualmente emplumada, así como las antenas curvadas hacia abajo. Las alas superiores desaparecieron, pero por la posición del cuerpo está claro que se encontraban extendidas. El extremo de las dos alas inferiores con contorno subrectangular se observa en la parte inferior del mural. En este caso también es posible observar los dos dardos cruzados, arriba parte de los dos extremos distales emplumados, abajo las dos puntas, tal como lo advirtiera von Winning (von Winning 1987, I, Cap. IX: fig. 4), la franja dentada y las cintas onduladas. La mariposa se encuentra sobrepuesta a un entrelace de franjas anchas con hileras de pequeños círculos en su interior, símbolo de connotación acuática, ya que pertenecen a la iconografía del Dios de la Lluvia.

Existe un entrelace parecido en el conjunto habitacional de Tetitla, en el marco de la entrada del Cuarto 12 (de la Fuente 2006[1995] b: fig. 19.39), que también presenta atributos acuáticos, tales como estrella de mar, olas con motivo aserrado, una secuencia de olas estilizadas y anillos (Figura 169). En el borde del mural de la mariposa, el triple cerro, lugar del nacimiento del Dios Mariposa Pájaro, aparece tres veces en forma fragmentada, delante de dos franjas que enseñan ojos de agua en posición alternada. La imagen de triple cerro más intacta exhibe el símbolo de fuego “doble peine” y posiblemente una planta.

Tal como se puede apreciar en las Figuras 165 y 166, la mariposa-pájaro porta la bigotera del Dios de la Lluvia y también la insignia militar con “objeto F”; ésta última pertenecía a los Señores con Gran Tocado de Borlas, probables gobernantes de Teotihuacan, quienes se encontraban bajo la tutela del Dios de la Lluvia. El “objeto F” en realidad es una versión abreviada de las cintas colgantes de varios tocados del Dios de la Lluvia, las cuales pueden ser paralelas, ondulantes o zigzagueantes, y se encuentran cruzadas por franjas, estas últimas bordeadas con muescas. Por su forma y por los contextos en los cuales aparece, es posible que dicho objeto sea representación del rayo. Los dos animales (mariposa-pájaro y pájaro) son seres marciales y representan un aspecto nuevo del Dios Mariposa Pájaro que no habíamos visto en los murales del Conjunto Patio 3; no obstante, es posible que esté apareciendo en los incensarios del Dios Mariposa Pájaro en forma de extremos distales de dardos en forma de rombo. Es plausible que nos encontremos frente a una nueva paráfrasis de la salida del Dios Mariposa Pájaro desde el inframundo, ya que los animales mencionados se encuentran volando con las alas abiertas, y ya hemos visto que el Dios Mariposa Pájaro surge de esta forma desde el inframundo,



tanto en vasijas teotihuacanas como en incensarios de Escuintla. El marco de estos dos murales significa un contexto acuático para las dos manifestaciones zoomorfas del Dios Mariposa Pájaro.

Por otro lado, si el triple cerro muestra el símbolo de fuego “doble peine”, es probable que no sólo se refiera al lugar donde renace la deidad ígnea, sino que a la vez enfatiza el renacimiento mismo. Por una parte, ya vimos que el Dios Mariposa Pájaro renacido en el mural Los Glifos lleva consigo un conjunto de símbolos de “doble peine”. Por otra parte, en una vasija ya citada, el mismo dios con alas extendidas de mariposa se encuentra emergiendo del inframundo, donde se observa el triple cerro; de este último, sale humo, probablemente como señal de su nacimiento (véase Figura 48b). Es probable que el triple cerro humeante y el triple cerro con símbolo de fuego tengan idéntico significado. El dios renacido con nuevo poderío ígneo y sus dos manifestaciones zoomorfas renacidas con poderío militar, parecen ser analogías paralelas. Podemos formularlo así: ¿es posible que la victoria sobre la Serpiente Rayo tenga que ver con la insignia militar de los dos animales, la cual al parecer incluye un símbolo del rayo? ¿Es posible que se trate de un poder que el Dios Mariposa Pájaro le arrebató a aquella? Más adelante volveremos sobre la respuesta a estas preguntas.

Una imagen en un fragmento de cerámica que presenta analogías con estos dos murales, apoya nuestra interpretación de la mariposa-pájaro y de la mariposa del Pórtico 17 (Figura 170). Fue von Winning quien primero describió esta imagen y se dió cuenta de su relación con la mariposa con insignias de guerra del mural 1 del Pórtico 17 (von Winning 1948: 131; 1987, I: 116). Se trata de la representación de un ser compuesto, con cabeza de jaguar y rasgos de mariposa; su torso es un escudo cruzado por un dardo y una mano en el interior, el cual se apoya en un “objeto E” (compárese con Langley 1986: 313), pariente cercano del “objeto F”, o igual a él. El torso posee un ala superior y una inferior de mariposa. Aunque la semiestrella no aparece en el centro del escudo, sí la encontramos sobre el ala superior de la mariposa. En el borde inferior de la imagen corre una fila de olas estilizadas, y a la derecha parece encontrarse el borde de un triple cerro. En suma, esta imagen se construye esencialmente con los mismos elementos que los murales del Pórtico 17, fusionando los elementos de la iconografía de las deidades acuáticas con la del Dios Mariposa Pájaro en un conjunto simbólico marcial.

*Las semiestrellas del Patio 1*

En el lado sur del Patio 1, en el Pórtico 22 se descubrió el fragmento de un mural que representaba dos filas de semiestrellas alternadas arriba y abajo, rodeadas por bordes ondulantes semejantes a olas y discos verdes (Figura 171). Tomando en cuenta que esta es ya la tercera ocasión que nos encontramos con este símbolo en los murales del Palacio, nos detendremos aquí para examinar su significado particular, más allá de su evidente carácter acuático.

Diferentes autores lo han interpretado de diversas maneras, considerándolo indistintamente como ojo estelar u ojo radiante (Seler 1915), caracol marino cortado (Miller 1973: fig. 137) y semiestrella de mar (von Winning 1987, II: 9-10). A propósito de las investigaciones dedicadas a los murales epiclásicos (600-900 d.C.) provenientes de Cacaxtla, surgió la hipótesis de que tanto en Teotihuacan, como en Cacaxtla podría haber sido el símbolo del planeta Venus (Baus de Czitrom 1986, 1990; Baird 1989; Carlson 1991). En Cacaxtla, se trata principalmente de los motivos del borde de dos murales que representan a deidades luciendo en el bajo vientre un monumental símbolo de Venus (Figura 172). Sin embargo, este motivo de Cacaxtla presenta un ojo en el centro, mientras tanto la semiestrella teotihuacana no, lo cual constituye una diferencia esencial. De esta manera, la estrella que tenemos en Teotihuacan es un motivo que parece ser sencillamente un corte de caracol marino, tal como fue propuesto anteriormente por Kubler. Para su interpretación, debemos profundizar acerca de qué significado tuvo el caracol marino en el arte teotihuacano.

En este punto, ya he llamado la atención sobre este objeto, definiéndolo como perteneciente al Dios de la Lluvia (Paulinyi 2007). Por otra parte, en un mural del conjunto habitacional de Tepantitla, cuatro trompetas de caracol marino, con boquilla e incrustaciones circulares, se ubican por debajo de un emblema del Dios de la Lluvia (véase Figura 72). Las olas parten de las cuatro trompetas de caracol y las primeras dos olas de cada lado surgen del interior de las trompetas, y sólo estas cuatro olas exhiben en sus contornos tres pequeños cuadrados, los cuales caracterizan a los espirales de voz. De esta manera, estas olas parecen ser de agua y de sonido al mismo tiempo, según lo cual el

soplido y la voz serían las fuentes del agua. Considero que estas cuatro trompetas de caracol podrían estar aludiendo a las cuatro direcciones del mundo y a sus respectivos dioses de la lluvia. Por otra parte, en los murales del Palacio de los Jaguares, ubicado detrás del palacio de Quetzalpapalotl, se pueden observar representaciones de jaguares haciendo sonar trompetas de caracol, de las cuales emergen espirales de sonido y caen gotas de agua, mientras que en el marco del mural se aprecian rostros del Dios de la Lluvia (Figura 173). (Compárese con la interpretación de Miller 1973: 26). Finalmente, en el conjunto habitacional de Tetitla se aprecia el Dios de la Lluvia entre dos trompetas de caracol, de las cuales emergen espirales de sonido, y a su vez, de estos últimos fluyen chorros de agua en dirección a la deidad (Figura 174).

En suma, las trompetas de caracol se vinculan con el Dios de la Lluvia, dando agua con el acto de soplarlas y hacerlas sonar. Soplar la trompeta aparentemente fue como crear el viento y, por extensión, traer la lluvia. Volviendo a la semiestrella de la Figura 171, aunque no es un caracol marino entero, sino sólo el corte transversal de una sección de éste, es posible plantear que también habría podido tener connotación de viento. Un significado así lo acercaría probablemente al *ehcacózcatl* postclásico, mencionado como “la joya de viento” que también correspondía a un corte de caracol marino.

#### *Los discos solares de la Plataforma 4*

Cuando analizamos los murales de Los Sacrificadores, se mencionaron los discos solares sin retícula que adornaban el tablero de la Plataforma 4. Esta plataforma está adosada a la parte posterior de la Pirámide que se ubica en el borde sur del Palacio, mirando hacia este con su escalera (Miller 1973: 139-141; de la Fuente (2006[1995]a: 79, Lam. 22). Según René Millon, dichos discos solares son murales tempranos, de la fase Tlamimilolpa Tardía, ca. 250-350 d. C. (Millon 1992). Cada uno de estos discos fueron pintados de azul, verde, rojo y amarillo, sobre fondo rojo. Puesto que esta plataforma está adosada al lado posterior norte de la pirámide que ocupa el lado norte de la Plaza del Sol, sus discos solares sirven como vínculo entre esta pirámide y el Palacio de iconografía solar, apoyando nuestra idea ya planteada acerca de que esta pirámide y el Palacio del Sol formaban una unidad.

## Reflexiones acerca del Palacio del Sol

### *Un mito teotihuacano*

En los murales del Palacio del Sol -habiéndolos analizado tanto en el contexto del arte teotihuacano como en el mesoamericano- creo haber descubierto el primer mito teotihuacano, el que a su vez se materializa en dos ritos de extrema importancia. Los episodios identificados del mito sobre el Dios Mariposa Pájaro presentan similitudes considerables con el Popol Vuh, lo cual apoya la idea de un mito de creación teotihuacano. Así es como el Dios Mariposa Pájaro aparece ocasionalmente como cazador cerbatanero, desciende al inframundo a renacer, estando allí juega a la pelota y después de vencer a las fuerzas de las profundidades subterráneas, surge del inframundo.

Los episodios mencionados evocan la historia de los cerbataneros gemelos divinos y el padre de éstos en el Popol Vuh. Además, el renacimiento en forma de planta o vegetal comestible ocurre en ambos mitos: nuestro dios surge de una calabaza, mientras tanto el padre de los gemelos renace como Dios del Maíz. Se plantea también la posibilidad de que los dos hombrecitos con cerbatanas que acompañan al Dios Mariposa Pájaro, jueguen un rol parecido a los gemelos mencionados: según ello, serían los hijos de nuestro dios. Asimismo, la montaña fértil teotihuacana es comparable con la montaña primordial del Popol Vuh. Por su parte, aunque el guacamayo teotihuacano de múltiples cabezas no es idéntico a la Principal Deidad Pájaro maya, es posible que dentro del contexto del mito teotihuacano haya cumplido un papel semejante al de aquel. Al mismo tiempo, entre el Popol Vuh y el mito teotihuacano hay también diferencias marcadas. El dios solar teotihuacano con sus atributos de mariposa y de pájaro es un fenómeno *sui generis* del Altiplano Central mexicano, al igual que el papel mítico de la calabaza que se remonta por lo menos hasta las imágenes de esta talladas en roca de Chalcatzingo del Preclásico (Angulo Villaseñor 1987: figs. 104, 106 ). Su contrincante en el juego de pelota no son los dioses malignos de la muerte, como en el Popol Vuh, sino la Serpiente Rayo del Dios de la Lluvia, uno de los dioses más antiguos e importantes del área mencionada. Además, en el mito teotihuacano recibe gran énfasis el renacimiento del dios solar; con ello parece darse

inicio a una larga tradición en el Altiplano Central, que siglos más tarde alcanza la forma del mito de creación del Quinto Sol azteca.

De esta manera, el mito del Dios Mariposa Pájaro propuesto aquí puede corresponder a un mito de creación en Teotihuacan. Las coincidencias y diferencias observadas en el análisis de ambos mitos hablan tanto a favor del parentesco básico, como de la autonomía de cada uno de estos mitos provenientes respectivamente del oriente y del occidente de Mesoamérica. Hay además indicios acerca de que pudieron existir más mitos parecidos. Hemos visto que en El Tajín el personaje vestido como guacamayo de muchas cabezas, la posible escena de caza con cerbatana y la montaña de los magueyes floridos del inframundo, en conjunto dan pistas de la existencia de un tercer mito emparentado con los dos anteriores, este último tal vez más cercano al mito teotihuacano que al Popol Vuh.

El mito protagonizado por el Dios Mariposa Pájaro debió constituir uno de los pilares de la cosmovisión teotihuacana. Contemplando al héroe de este mito, nos damos cuenta de que se trata de una deidad de gran peso, cuya naturaleza ígnea, solar y celestial es opuesta a la del Dios de la Lluvia y a la de otros seres acuáticos, pero con los cuales es complementaria y vinculante -entre otros factores- precisamente a través de su renacimiento en el inframundo acuático. Otorgándole así a nuestro dios el rol y el lugar que le corresponde, se podrá quizás alcanzar una comprensión más equilibrada y dinámica del cosmos teotihuacano.

#### *Las imágenes y el culto de la deidad solar*

El tema central de los murales del Palacio que se han conservado es el mito del Dios Mariposa Pájaro, junto con dos ritos asociados. Dominan con gran ventaja las representaciones del Dios Mariposa Pájaro, ya sea en forma antropomorfa, ya sea en forma de disco solar; en una ocasión aparecen también sus manifestaciones zoomorfas. En los murales del Palacio, dicho dios o su disco solar aparecen en seis íconos, mientras tanto el Jaguar Reticulado sólo en uno, al igual que la Serpiente Rayo. No se puede evitar pensar que los habitantes del Palacio se encontraban vinculados al Dios Mariposa Pájaro. Más aun, de acuerdo con el mural, Los Sacrificadores tenían que ver con los ritos del Dios Mariposa

Pájaro. Si tomamos en cuenta el papel destacado dentro del plano del recinto de la Pirámide del Sol, el alto estatus del Palacio y su íntima relación más arriba descrita con la Pirámide del Sol, tenemos que suponer sacerdotes de alto rango del Dios Mariposa Pájaro participando en la vida cültica de la Pirámide. Y si así fue, podemos dar un paso más y pensar que en la cima de la Pirámide existió un santuario para este dios. En cuanto a la función del Palacio, ya fue mencionado que René Millon (1973: Fig. 19a) señaló en su momento, que de acuerdo con la ubicación y calidad de la construcción del Palacio del Sol, así como de sus murales, éste habría podido ser el lugar de residencia del sumo sacerdote de la Pirámide del Sol. Podría ser que no haya estado lejos de la verdad.

En cuanto a los ritos, como hemos visto, es probable que se trate del rito del sacrificio humano presentado al Dios Mariposa Pájaro mientras baja al inframundo, y también del rito correspondiente a la fiesta del Fuego Nuevo; esta pudo haber sido celebrada en el momento mítico de la salida de esta deidad desde el inframundo (véanse Figuras 110 y 174). Los dos ritos se encuentran claramente interrelacionados, el primero debió ocurrir antes del segundo. Mientras que sólo contamos con información indirecta sobre dicha fiesta por medio de su simbología en el mural de Los Glifos, por el contrario, en el caso de Los Sacrificadores vemos el rito mismo con la presentación de corazones humanos. Por su aparición en el mural del Palacio del Sol es razonable suponer, que este rito pudo haber sido realizado en el recinto de la Pirámide del Sol. Como se verá más adelante, un disco de piedra encontrado en la Plaza del Sol habría podido estar relacionado con el culto al sol, y tal vez con el mismo rito mencionado. En realidad, ya vimos que las imágenes de discos solares no se restringen al Palacio del Sol, sino que también aparecen cerca de la Plaza del Sol, en la Plataforma 4 de la pequeña pirámide del norte de la Plaza. Por otra parte, veremos también que un grupo notable de las esculturas de la Plataforma Adosada de la Pirámide -las esculturas Batres- indican que la fiesta del Fuego Nuevo, que podemos considerar como la fiesta de máxima importancia del calendario de Teotihuacan, igualmente pudo haber sido celebrada en dicho recinto. Las referencias del mural Los Glifos a la fiesta del Fuego Nuevo, y como veremos, las representaciones del Fuego Nuevo en las esculturas Batres significan una relación esencial entre el Palacio del Sol y la Plataforma Adosada.

Todo esto sugiere que el lugar de culto del Dios Mariposa Pájaro fue la Pirámide del Sol. Sin embargo, prácticamente no conocemos la cima de la pirámide y su santuario o santuarios. Lo único que podemos hacer es buscar representaciones del santuario de nuestro dios y compararlas con la iconografía del Palacio del Sol. Primero, entre las imágenes del Palacio del Sol es especialmente importante el dios vestido de guacamayo multicefálico en descenso, siendo esta imagen lejos la más numerosa de todas las conservadas. En un modelo de templo del Dios Mariposa Pájaro proveniente de la región de Escuintla, Guatemala, en el centro del techo aparece de nuevo nuestro dios vestido de guacamayo de muchas cabezas en descenso, como si fuera emblema del templo (Figura 175). Entre los fragmentos de incensarios de Escuintla se encuentran otras imágenes del Dios Mariposa Pájaro semejantes. No sabemos si el templo representado se encontraba en Escuintla o en Teotihuacan, pero tampoco tiene mucha importancia: los templos del Dios Mariposa Pájaro aquí y allí seguramente poseían una iconografía parecida. El icono mencionado de nuestro dios debe haber tenido suma importancia, además es sumamente escaso: aparte de los incensarios mencionados de Escuintla, existe sólo uno más, precisamente el que aparece en el Palacio del Sol. Puede haber sido un icono exclusivo con la función de emblema del templo. Si en el Palacio residían sacerdotes de alto rango del Dios Mariposa Pájaro, el ícono del Palacio podría hacer referencia a que este edificio pertenecía al templo del Dios Mariposa Pájaro, en la cima de la Pirámide del Sol.

Segundo, veremos más adelante en detalle que algunas figurillas de mortales de alto rango portan el tocado de nuestro dios. A veces, en los tocados exhiben pequeños modelos de templos, que de acuerdo con sus atributos corresponden a representaciones del templo Dios Mariposa Pájaro. Ocurre en un par de ocasiones, que debajo del techo de estos pequeños templos aparece un disco emplumado -idéntico al disco solar de los incensarios- portando una nariguera con colmillos, lo cual ya sabemos es una referencia al mundo acuático, y su significado conjunto es el sol en contacto con el inframundo. Este entrelazamiento entre el dios solar y el inframundo es idéntico a la esencia de lo que conocemos sobre la iconografía del Palacio del Sol. Por esta analogía nos enfrentamos a la misma incógnita que en el caso del ícono del Dios Mariposa Pájaro vestido como guacamayo de muchas cabezas: ¿el Palacio perteneció al templo del Dios Mariposa Pájaro?

*El Palacio del Sol y la iconografía de los Señores con Gran Tocado de Borlas*

Es posible observar una relación entre la iconografía del Palacio y la de los Señores con Gran Tocado de Borlas, quienes probablemente fueron los gobernantes de Teotihuacan. Estos gobernantes se encontraban bajo la tutela del Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar, y portaban una versión del tocado de este último. Ahora describimos las analogías registradas y más tarde volveremos a su posible significado. La primera analogía es puntual e importante, y ya fue mencionada en otra parte de esta tesis; se trata de dos manifestaciones zoomorfas del Dios Mariposa Pájaro en los murales del Patio 2 del Palacio del Sol (véanse Figuras 165 y 168), que portan el mismo emblema de guerra de estos señores. Dicho emblema militar en estos casos aparece fuera del contexto habitual, que es acompañar a las representaciones de los Señores con Tocado de Borlas y a sus edificios. No obstante, existe otro caso de una aleación iconográfica similar, donde sí aparece uno de estos señores. Se trata de la imagen fragmentada de un Señor con Gran Tocado de Borlas en una vasija proveniente de Kaminaljuyú (Figura 176), que muestra parte de un emblema militar con un ala de mariposa, aunque no está claro si es el mismo tipo de emblema que vemos en el Patio 2. De esta manera, la relación de dichos señores con los murales mencionados del Patio 2 ya no resulta tan lejana, siendo posible suponer que el poder militar de aquellos podría estar involucrado de cierta manera en los murales mencionados.

La segunda analogía es más general; se trata del entrecruzamiento de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro con la del Dios de la Lluvia, lo cual es una característica presente tanto en la iconografía de los Señores con Gran Tocado de Borlas y otros seres sobrenaturales acuáticos, como en la de los murales del Palacio del Sol, ya analizada en detalle. Más específicamente, aunque los Señores son representantes del Dios de la Lluvia, a veces portan, junto con sus atributos acostumbrados, motivos y símbolos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. En diversas representaciones, los Señores pueden lucir la nariguera de mariposa geometrizada del Dios Mariposa Pájaro (von Winning 1987, II, Cap. X: fig. 2c); portar los símbolos del “conjunto medular” de dicho dios en el tocado de los señores (Figura 177) (compárese con Langley 1986: 103-107); llevar en las manos dardos con extremo distal en forma de rombo, semejantes a los de los incensarios del Dios Mariposa Pájaro (Séjourné 1966b: Fig. 15); exhibir en el torso -tal como se ve en el caso



de la estela 11 de Yaxha- Conjuntos de Mantas (Figura 178); así como el caso anteriormente mencionado del ala de mariposa junto al emblema de guerra de un Señor con Gran Tocado de Borlas de Kaminaljuyú.

Aquí hay que mencionar que los jaguares, animal estrechamente ligado tanto al Dios de la Lluvia como a los Señores, del Cuarto Norte del Conjunto Jaguares, Sector 2, La Ventilla, Teotihuacan, también exhiben símbolos del “conjunto medular” en su espiral de voz, como el “trébol”, el disco cruzado y la vaina (observaciones personales *in situ* 2005; véase también Padilla Rodríguez y Ruíz Zúñiga 2006: Lámina 8).

La tercera analogía es el jaguar como punto común de las dos iconografías. Por un lado, en ocasiones los Señores aparecen acompañados de jaguares (Figura 179), tal como corresponde al perfil felínico del Dios de la Lluvia con Tocado de Borlas, quien ocasionalmente muestra nariz o garra de jaguar (Figura 180). Por otro lado, en los murales del Palacio del Sol el Jaguar Reticulado aparece como una manifestación del Dios de la Lluvia, siendo probable que en ambos casos se trate de lo mismo. Y finalmente, la última analogía; ya hemos señalado que tanto nuestros sacrificadores, como los Señores con Gran Tocado de Borlas son representados mientras realizan respectivamente el sacrificio u ofrenda para el sol en descenso (véase Figura 19).

#### **A. 4. LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL**

Una de las novedades importantes derivadas de la revisión de la escultura del recinto de la Pirámide del Sol, es que deja en evidencia la presencia del culto de la expresión felínica del Dios de la Lluvia. De acuerdo con ello, en la Pirámide moraban dos deidades, el Dios de la Lluvia y el Dios Mariposa Pájaro. En realidad, este culto dual no es muy sorprendente: ya hemos visto los rasgos arquitectónicos duales de la Pirámide y su recinto, y, por otro lado, el entrelazamiento mítico y ritual del Dios Mariposa Pájaro y el Dios de la Lluvia, principalmente a través de sus manifestaciones zoomorfas, el Jaguar Reticulado y la Serpiente Rayo.

De la escultura monumental del recinto de la Pirámide del Sol sólo sobrevivió una pequeña parte, en su mayoría en forma de piezas mutiladas o fragmentos. Incluso así, nuestro análisis demostrará que la escultura es iconográficamente coherente con los murales del Palacio del Sol, lo que nos permite identificar algo del programa iconográfico de la Pirámide del Sol. Nos ayudará el carácter modular de la escultura arquitectónica, lo que se observa en los murales también. Si podemos reconstruir el módulo, podemos imaginar lo esencial de la escultura que cubriría una plataforma o pirámide. Un buen ejemplo de esto es la escultura de de la Pirámide de la Serpiente Emplumada.

Parece probable que la mayoría de la escultura conservada, originalmente perteneciera a la Plataforma Adosada (Figura 181); la que, como ya mencionáramos, fue en varias ocasiones re-edificada, siendo desconocida la secuencia de sus fases constructivas. Con la excepción de algunas piezas importantes, las esculturas fueron encontradas sobre y delante la Plataforma Adosada y de las dos pequeñas plataformas que se ubican al sur y al norte de ella. Dichas esculturas fueron excavadas por Batres (1906) al principio del siglo XX, y un poco más tarde por el proyecto multidisciplinario encabezado por Manuel Gamio (1922), seguido por la excavación bajo la dirección Jorge Acosta durante los años 60 (Millon 1973: fig. 21a), y por las excavaciones de 1993-94 de Eduardo Matos y posteriormente por las de Alejandro Sarabia, en ocasiones con la compañía de Saburo Sugiyama y Nawa Sugiyama. Buena parte de los resultados de estas excavaciones no han sido publicados. De esta manera, este capítulo se va a concentrar en las piezas principales ya publicadas, y en cuanto a otras obras inéditas, se apoyará en comunicaciones personales de otros investigadores, así como en mis propias observaciones en terreno.

### **Capítulo 13. La escultura de la Plataforma Adosada**

#### *Las esculturas de jaguar*

Parece que la escultura arquitectónica de la Plataforma Adosada estaba constituida esencialmente por imágenes de jaguares, de lo cual se da un importante denominador común con los murales del Palacio del Sol, en donde sus pares son las imágenes del Jaguar Reticulado. Delante de la fachada de la Pirámide fueron encontradas esculturas monumentales en forma de cabezas y patas de jaguar (Figura 182; Batres 1906: 23-24; Seler 1915: figs. 12 -13, lám. XIII/ 1; Sarabia 2008: 23). Batres encontró cabezas talladas de una pieza y cabezas armadas de dos partes unidas. En el caso de las cabezas monolíticas, Batres observó pintura amarilla en el hocico con manchas negras, lo que interpretó como representación de la piel del jaguar, idea que parece plausible. Hay cabezas de jaguar de diferentes tamaños y de diferentes formas, lo cual sugiere que pertenecieron a diferentes fases de la construcción de la Plataforma Adosada. Sarabia descubrió fragmentos de esculturas monumentales de un marco en forma de “U” invertida, que en conjunto con las esculturas de jaguar mencionadas dejan en evidencia que la fachada fue adornada con esculturas parecidas a las excavadas en la fachada del templo oriental de la plaza central del Conjunto Xalla (Estructura 2) (comunicación verbal de Alejandro Sarabia, 2005). La escultura arquitectónica de la Estructura 2 representa a un jaguar sobrenatural alado saliendo del portal del inframundo (Manzanilla y López Luján 2001: 60), lo que en el arte teotihuacano se representa como la boca de una cueva en forma de “U” invertida (Figura 183). Los fragmentos del portal del inframundo de la Plataforma Adosada portan, al igual que los de Xalla, estrellas de mar y borde emplumado (observación personal 2005).

Siguiendo con la Plataforma Adosada, no todas las esculturas del portal del inframundo tenían el mismo tamaño, tampoco eran del mismo tipo. Si tomamos en cuenta que lo mismo se aprecia en relación con las cabezas de jaguar, entonces es de suponer que la imagen tipo del Jaguar que emerge de la boca del inframundo, pudo haber adornado la fachada en diferentes fases de construcción de la Plataforma. El hecho de que los fragmentos de marcos de los tableros también muestren diferentes tamaños, apoya esta idea. Es muy probable que este conjunto modular, el Jaguar saliendo del portal del

inframundo, se haya repetido en la fachada, al igual que en la pirámide de la Serpiente Emplumada; como ya se ha dicho, en el caso de esta última, parece probable que portase un tocado en forma de la cabeza de la Serpiente Rayo, en los cuatro costados de la Pirámide de la Serpiente Emplumada. De esta manera se trata de la representación múltiple de un Jaguar sobrenatural. Entre las esculturas monumentales se han descubierto jaguares de piedra sendentes, nuevamente de varios tipos, reforzando el dominio de los felinos en la imaginería de la Plataforma; aunque no conocemos el lugar de su ubicación original, es posible pensar en la cima de la Plataforma (observación personal 2007) (Figura 184). En la Plataforma o en alguna de las dos plataformas vecinas menores, Batres encontró un relieve fragmentado que representa el emblema del Dios de la Lluvia (Figura 185). En el museo de sitio de Teotihuacan se conservan dos ejemplares de este emblema (observación personal 2005), lo cual indicaría que podría haber funcionado como elemento modular de la escultura de la fachada.

¿Quién es el Jaguar que sale del portal del inframundo en la Plataforma Adosada? Para responder, tenemos que recurrir a la Estructura 2 de Xalla que enseña en su totalidad una semejanza sorprendente con la Plataforma, lo cual ayuda en la interpretación de esta última. Los mismos jaguares alados que aparecen en Xalla en el portal del inframundo, en el caso de representaciones en cerámica portan explícitamente el emblema del Dios de la Lluvia (Figura 186; Latsanopoulos 2005: Plate 6a, e). Además, sobre la plataforma de Xalla se encontró una pequeña estela con el emblema del Dios de la Lluvia, idéntico al emblema encontrado por Batres arriba mencionado. Adicionalmente, allí mismo surgieron también fragmentos de incensarios con las imágenes del Dios de la Lluvia (Figura 187). Según estas evidencias, en la Estructura 2 se practicaba el culto del Dios de la Lluvia (véase Manzanilla 2008: 122,126), y en base a lo que hemos visto hasta ahora, propongo lo mismo para la Plataforma Adosada. De esta manera, y con una argumentación independiente, reconocemos la presencia de la manifestación del Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar, tanto en el caso del Jaguar de la Plataforma que sale del inframundo, como en el caso del Jaguar Reticulado del Palacio del Sol, situándose ambos en el contexto del inframundo. Puesto que la presencia del Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar, alcanza gran peso en estos dos puntos claves del recinto de la Pirámide, uno de los cuales forma parte de la Pirámide misma, es posible suponer que ésta contara con la presencia de dicha

deidad. Por lo mismo, tampoco debe sorprender la aparición indirecta de los Señores con Gran Tocado de Borlas en los murales a través de diferentes nexos iconográficos.

### *Las esculturas Batres*

El tema de un grupo de relieves conocidos como las esculturas Batres, llamadas así por su descubridor, Leopoldo Batres, gira alrededor de la fiesta del Fuego Nuevo, el cual aparece, aunque de manera indirecta, en los murales de Los Glifos, formando así un denominador común entre el Palacio y la Plataforma. Las esculturas mencionadas son las más complejas en términos iconográficos de todas las que conocemos del recinto de la Pirámide. Han sido las piezas claves del debate acerca de la existencia y la forma de la fiesta del Fuego Nuevo en Teotihuacan; se trata de dos placas de piedra con relieves, una escultura prismática tallada en relieve y un brasero (Batres 1906: 25; Figura 188a, b, c, d). Tanto las imágenes del brasero, como las de los relieves exhiben como motivo central una cuerda torcida. El brasero fue encontrado sobre la Plataforma, el lugar de origen exacto de la demás no está indicado por Batres, pero por lo menos está claro que provienen de alguna de las tres plataformas de la fachada de la Pirámide, ya sea de la Adosada como de las dos menores que la acompañan al sur y al norte. En las placas de piedra y la escultura prismática se repite una representación que según su excavador (Batres 1906: 25) representaría la fiesta azteca del Fuego Nuevo, porque identificó en ellas la cuerda torcida y las llamas de fuego (Figura 188a y b), símbolos del Fuego Nuevo en tiempos post-teotihuacanos.

Medio siglo más tarde, esta idea fue desarrollada por Hasso von Winning (1977 y especialmente 1979: 19-24), quien propuso que se habría dado inicio a la fiesta azteca con la preparación de un atado, cuyas maderas simbolizaban los años del ciclo terminado (*xiuhmolpilli*), y con su quema. Posteriormente, después de apagar todos los fuegos, en la segunda parte de la fiesta siguió el rito de hacer fuego nuevo para empezar un nuevo ciclo. Alfonso Caso (1967: 129-140) descubrió en el Códice Borbónico la representación del ciclo de 52 años en forma de un atado de madera -o caña, dice-, adornado con símbolos de la muerte. Su reconstrucción tiene sustento en la arqueología, ya que se encontraron plataformas con calaveras y fémures, algunas de las cuales presentaban

réplicas en piedra del atado de madera del ciclo pasado de 52 años. Sin embargo, en favor de la propuesta de von Winning -vale decir la quema de dicho atado- no hay evidencias, ni arqueológicas, ni documentales.

Von Winning interpretó la representación que se repite en las esculturas Batres como el atado envuelto ritualmente y en llamas, cubierto por un cordel torcido. Tal como mencionáramos más arriba, ambos -atado y cordel- son conocidos en tiempos post-teotihuacanos como símbolos de la fiesta del Fuego Nuevo, siendo el cordel torcido una representación abreviada del atado mismo, por el cordel que unía las maderas. Según von Winning, dichas esculturas demostrarían que el rito de cerrar el ciclo antiguo, consistente según él, en preparar atados de madera y quemarlos, habría tenido sus orígenes en Teotihuacan, pero según él no se puede saber, si el ciclo de 52 años u otro ciclo más breve, finalizaba con dicho rito en Teotihuacan.

Von Winning separa el rito -propuesto por él mismo- de la preparación del atado del ciclo anterior y su quema, y el rito de encender el fuego nuevo, para el cual en Teotihuacan no encontró información. Sí encuentra muchas imágenes de atados en llamas, opinando que todas corresponderían al primer rito; sin embargo, contradiciendo su propuesta, parece más plausible decir que estos atados habrían sido encendidos con el fuego del rito del Fuego Nuevo. Después de la publicación del trabajo de von Winning, los autores de un estudio posterior sobre el Códice Borbónico que contiene la única representación detallada de la fiesta del Fuego Nuevo, interpretan los atados de madera como antorchas para repartir el fuego nuevo (Anders *et al.* 1991). Al lado del grupo mencionado del Códice Borbónico vemos otro sacerdote con un atado de madera en las manos, esperando que pueda encenderlo para repartirlo. Jasper Nielsen (2006a) retomando esta idea, propone que los atados de madera teotihuacanos serían antorchas, aunque su propuesta, según la cual fuera de Teotihuacan serían símbolos de conquista teotihuacana, es especulativa. Aunque surge también la pregunta de si todos los atados de madera eran antorchas o no, permanece siendo plausible la idea de que los atados en llamas hubiesen sido encendidos con el fuego nuevo y hayan significado símbolos de este último.

Posteriormente, James C. Langley presentó una nueva interpretación para las esculturas Batres (1986: 152-153; 1997), según la cual, éstas representarían precisamente un yesquero entre papeles doblados con franjas oblicuas que sugerirían cintas de papel

(véanse Figuras 188 a y b). Al parecer, la imagen del yesquero del Fuego Nuevo en el séptimo libro del Códice Florentino apoya esta idea: en lugar de mostrar el acostumbrado simple bloque de madera, tiene cinco extremos, de los cuales tres sobran y pueden ser cintas de papel (Florentine Codex 1953: Figura 16). Según el planteamiento de Langley, lo que vemos en las esculturas Batres es el bloque de madera en que gira el palo vertical para sacar chispas, sobrepuesto a este último un cordel torcido, como símbolo del atado de madera, y finalmente llamas de fuego. El rectángulo vertical parecería ser demasiado grueso para el rol propuesto por Langley, pero en un relieve de origen desconocido que se encuentra en el museo de sitio en Teotihuacan, representando esencialmente lo mismo que las esculturas Batres, el rectángulo vertical que tratamos es mucho más delgado y bastante cercano a la forma de los palos de sacar fuego de las imágenes posteriores a Teotihuacan (Figuras 189a y b). Como la imagen del yesquero y los otros motivos mencionados en tiempos post-teotihuacanos se relacionaban con la fiesta del cambio de ciclo de 52 años, Langley llega a la conclusión que en las esculturas “Batres” se mezclan tanto los elementos de lo que von Winning llamó “atadura de los años” (preparación del atado de madera), como del “fuego nuevo”, y que en consecuencia algunos elementos de los dos ritos habrían tenido sus orígenes en Teotihuacan.

A mi juicio, la interpretación de la imagen de las esculturas Batres por parte de Langley es convincente, exceptuando que no hay evidencias claras en favor de la existencia del rito de quemar atados de madera como cierre del ciclo, tal como von Winning propone. En cuanto a la imagen mencionada, ¿tenemos que descartar completamente la idea de von Winning, según la cual en la imagen también aparecería el atado de madera? Si consideramos que el rectángulo macizo debajo del palo vertical correspondería al yesquero, ¿el rectángulo horizontal inferior no podría ser un atado de madera? Las llamas de fuego en sus dos extremos parecen indicar que sí, y aunque en el arte teotihuacano no hay ninguna representación de atado de madera igual a dicho rectángulo, podemos citar una parecida (Figura 189c). En cuanto a las preguntas acerca de si se trataría del cierre del ciclo con su fiesta del Fuego Nuevo, o de otro ciclo desconocido, o más bien de sólo algunos elementos de los dos ritos mencionados, la cautela de von Winning y Langley fue justificada porque no contaban con más evidencias al respecto. Más tarde, otros autores han afirmado que la fiesta del Fuego Nuevo, tal como fue celebrada por



los aztecas, ya habría existido en Teotihuacan, pero sin presentar nuevos argumentos para reforzar la idea (Nielsen 2006a; Fash *et al.* 2009). Por mi parte, en esta tesis he presentado argumentos en favor de que un conjunto de características particulares del rito de la fiesta del Fuego Nuevo azteca, tales como el símbolo de la cruz de Malta, la posición diagonal de los atados de madera, el uso ritual de mascararas de maguey en el Códice Borbónico, y por sobre todo, la vinculación de la fiesta con las Pléyades, también están presentes en el rito del Fuego Nuevo teotihuacano, mostrando una versión temprana del rito azteca. De esta manera, opino que las esculturas Batres reflejan el rito teotihuacano celebrado en el momento del cambio de ciclo de 52 años.

La última de las esculturas Batres es el brasero encontrado sobre la Plataforma Adosada. Como mencionáramos, en su superficie también aparece el cordel torcido (Figura 188c) y un triángulo dividido verticalmente en dos (este triángulo también se aprecia en atados de madera), uno de los componentes del Conjunto Manta, el cual probablemente se refiere a la fiesta del Fuego Nuevo. El brasero exhibe además un doble nudo, cuyos paralelos visuales se encuentran en los atados de madera y la vestimenta de los sacerdotes que los manipulan en la representación del Fuego Nuevo en el Códice Borbónico, lo cual podría ser otro elemento formal común entre las dos fiestas, azteca y teotihuacana, del Fuego Nuevo (véase Figura 151). Los tres símbolos mencionados (cordel torcido, nudo y triángulo) se encuentran en la superficie de un motivo en relieve de este brasero, que según su forma podría corresponder a un atado de madera (en la parte posterior del brasero se repite el mismo conjunto de motivos).

Batres, quien reconoció el cordel torcido en dicho brasero, propuso que en él habrían encendido la llama del Fuego Nuevo. Sin duda, los tres símbolos en conjunto indican que el brasero fue dedicado a dicho fuego (el cordel torcido, el nudo y el triángulo), lo cual es un argumento serio a favor de que la Plataforma Adosada tuviera que ver con el Fuego Nuevo. Y si esto es efectivo, es probable que las otras esculturas Batres también se ubicaran en la Plataforma. Así, podemos suponer que la Plataforma estaba dedicada a la fiesta del Fuego Nuevo, pero no podemos saber si el fuego fue hecho en la cima de la Plataforma misma, o en otra parte. Varios autores propusieron ya en base a las esculturas Batres, que el fuego nuevo teotihuacano habría sido hecho en la cima de la Plataforma Adosada, pero sin presentar evidencias convincentes (Nielsen 2006a; Fash *et al.* 2009);

incluso se ha propuesto que el glifo maya *Wi'te' naah* (“la casa del origen) habría sido el nombre maya de la Plataforma (Fash *et al.* 2009) y lugar de investidura de gobernantes mayas, en base a la lectura equivocada del envoltorio del yesquero de la imagen de las esculturas Batres como “casa”. Finalmente, mencionemos que la discutida imagen del yesquero de las esculturas Batres ha sido registrada en una ocasión después del período teotihuacano; se trata de una lápida de estilo azteca, procedente del Cerro de la Chinola, Veracruz, con una diosa que surge de la boca del inframundo. Esta última lleva en el tocado una representación sorprendentemente parecida a la imagen del Fuego Nuevo de las esculturas Batres, con la diferencia importante que no tiene el envoltorio de papel de la teotihuacana (Figura 190).

*Las dos deidades del Fuego Nuevo y el significado de la Plataforma Adosada*

El tipo más frecuente de las mantas de los incensarios fue denominado “manta tablilla” por Langley (1986: 152-166; 1991; 1998), y el otro tipo que abarca solamente la tercera parte de las mantas conocidas, “manta V” (o “Dedo”) (Figura 191). Tal como ya hemos visto, el Conjunto Manta del tipo “tablilla” aparece en los murales del Personaje Simbólico y Los Glifos” que representan al Dios Mariposa Pájaro, pero la “manta V” no. Este tipo de manta según la interpretación de Langley (1997) enseña semejanzas estructurales con la imagen del yesquero que se repite en las esculturas Batres. Dicho autor propone, correctamente a mi juicio, que ambos son expresiones visuales del acto de hacer el Fuego Nuevo. Llama la atención que versiones de la “manta V” se observen no sólo en los incensarios del Dios Mariposa Pájaro, sino igualmente aparecen en la vestimenta del Dios de la Lluvia, principalmente en su tocado. Por otra parte, el quintero, símbolo acuático, aparece en las franjas oblicuas de una versión de la “manta V” (Langley 1986: 153, 308, 314; 1997). De esta manera, la “manta V” significa un nexo más -de lo que ya hemos encontrado examinando los murales del Palacio del Sol- entre el Dios Mariposa Pájaro y el Dios de la Lluvia, esta vez en relación con la fiesta del Fuego Nuevo. Sin embargo, entre el uso que se da a cada una de las dos mantas hay diferencias importantes. El Conjunto Manta, en su mayoría con el glifo “Ojo de Reptil”, o sea con el nombre del Dios Mariposa Pájaro como sufijo, aparece casi siempre con esta deidad y en el contexto de su iconografía,

y no con el Dios de la Lluvia. Sin embargo, también hay excepciones, como el señor con Gran Tocado de Borlas en tierras mayas que aparece en la estela 16 de Yaxhá, quien porta una hilera de Conjunto Manta en el vientre (véase Figura 178). Frente a esto, el otro tipo de “manta” es común para las representaciones de los dos dioses, pero nunca porta el nombre del Dios Mariposa Pájaro, el glifo “Ojo de Reptil”. Parece que el Conjunto Manta de las mantas “tablilla” habla de dicha deidad y de su fiesta en general, mientras tanto la “manta V”, aludiría al rito de hacer el fuego nuevo. Si el Dios Mariposa Pájaro se asocia a los dos tipos de mantas, y por el contrario, el Dios de la Lluvia solamente a la “manta V”, esto parecería indicar que el Dios de la Lluvia tenía una relación especial con el acto de hacer el fuego mencionado.

Esta observación coincide con otra anterior nuestra. Vimos que la Serpiente Rayo y/o sus señores aparecen en dos ocasiones en el contexto de la fiesta del Fuego Nuevo, vinculado con el acto de encender el fuego: una vez con dos teas de atado de madera llameante, y otra vez con un atado de madera voluminoso con pencas de maguey, que en otra imagen vemos en llamas (véanse Figuras 149 y 158). Posteriormente, analizando la Serpiente Rayo de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, llegamos a la conclusión que esta última y la Pirámide estaban vinculadas con la fiesta del Fuego Nuevo. La greca escalonada de la Serpiente Rayo aparece también con el atado de madera o directamente pintada sobre un atado al cual se ofrenda (probablemente se trata del atado de madera del Fuego Nuevo) (Figura 192; von Winning 1977: fig. 17; Miller 1973: figs. 238-239). Esto es especialmente interesante, ya que parece decir que el rayo y el fuego del atado de madera se encontraban vinculados.

Sin embargo, la Serpiente Rayo es solamente una manifestación particular del Dios de la Lluvia, quien - al igual que sus Señores con Tocado de Borlas - son observados en varias ocasiones con atados de madera ardiente (Figura 193a; Cabrera 2006[1995] e: fig. 31) (Cabrera *et al.* 2006[1995]: 466-467; Glanz und Untergang 1986, II: fig. 116; von Winning 1977: fig. 22b). Por otra parte, en una imagen de Kaminaljuyú observamos a un Señor con Gran Tocado de Borlas surgiendo de la vasija del inframundo sosteniendo en las manos dos antorchas en llamas (Kidder *et al.* 1946). El atado de madera y el “rociador” del Dios de la Lluvia que ya hemos visto antes, aparecen juntos, una vez acompañados por el emblema del Dios de la Lluvia (Linné 1934: fig. 24; von Winning

1977: fig. 22c; Lothrop *et al.* 1957: N° 44). Pero el atado de madera está también presente en las imágenes del Dios Mariposa Pájaro, subrayando una vez más que el Fuego Nuevo perteneció a ambas deidades, aunque no de igual manera. Ejemplo de ello es un incensario excepcional, en el que el Dios Mariposa Pájaro porta un atado de madera humeante en el tocado (Figura 194; Manzanilla y Carreón 1991: figs. 4-5). En general, el atado de madera simple, en llamas, o humeante, suele aparecer en los incensarios teotihuacanos como símbolo agregado a las mantas (Parsons 1980: fig. 128; Mexique 1998: fig. 143; Langley 1986: fig. 45b; von Winning 1977: fig. 2e, f). Adicionalmente, en Escuintla nos encontramos con el Dios Mariposa Pájaro, acompañado por un atado de madera y un “rociador” (Hellmuth 1975: lám. 7).

¿Cuál fue el significado de hacer el fuego nuevo? Aunque en Mesoamérica el acto de hacer fuego nuevo tuvo el significado más amplio de dar comienzo a algo o de tomar posesión de algo, en mi opinión, aquí se trata claramente del inicio del ciclo de 52 años. Tomando en cuenta el mito del Dios Mariposa Pájaro, el fuego nuevo que sale del yesquero parece representar el renacimiento del Dios Mariposa Pájaro en el inframundo y su salida desde allí. ¿Por qué poseen todos ellos -el Dios de la Lluvia, la Serpiente Rayo y sus representantes mortales- una relación especial con el acto de hacer el fuego nuevo? Primero, he propuesto que el Dios Mariposa Pájaro renace en el país subterráneo de dicho dios y triunfa sobre la Serpiente Rayo en un juego de pelota, o en un conflicto representado por un juego de pelota, el cual ya hemos tratado en el capítulo sobre la Serpiente Rayo. En segundo lugar, la relación mencionada entre el atado de madera y el rayo parece decir que la fuente del fuego del sol renacido -en el contexto ritual la chispa del yesquero- era el fuego del rayo. El primer tipo de estos atados se muestra cubierto por cordeles paralelos en forma de “S”. Vimos uno similar debajo de la Serpiente Rayo bicéfala, con las hojas de maguey (véase Figura 119); así es la mayor parte de los atados arriba citados como pertenecientes al Dios de la Lluvia y a dicha serpiente. Ya mencionamos que no parece ser casualidad que la forma “S” de los cordeles repitan la forma del zigzag escalonado del rayo, en una versión curvilínea, lo que podría ser otro argumento a favor de la vinculación del fuego nuevo con el rayo. ¿Tal vez el Dios Mariposa Pájaro habría conseguido este fuego por medio de su victoria sobre la Serpiente Rayo?

Finalmente, ¿cuál sería el significado de la Plataforma Adosada? En cuanto al templo de Xalla (Estructura 2) y la Plataforma Adosada, es muy probable que ambas fueran dedicadas al Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar. Es posible también la presencia de la ceremonia del Fuego Nuevo, esta última, presidida por el Dios de la Lluvia. También parece plausible suponer que la plataforma hubiese estado dedicada especialmente a los ritos de dicha ceremonia. Un relieve inédito, encontrado cerca de la Estructura 2 de Xalla (cortesía de Linda Manzanilla, Ms.), representa un atado de madera con un doble nudo horizontal, el cual caracteriza la iconografía del Dios de la Lluvia y refuerza con claridad la unión del Dios de la Lluvia con el Fuego Nuevo en dicho templo. Como ya vimos, esto ocurre en la presencia del Dios de la Lluvia en forma de su emblema y sus incensarios y el Jaguar que se repite en la Plataforma. Planteamos más arriba que el Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar exhibe el Gran Tocado de Borlas, y que su vínculo con el Fuego Nuevo queda claro porque se observa a la deidad luciendo dicho tocado en el centro de una representación clave que precisamente se refiere al Fuego Nuevo (véase Figura 124). Jaguar y Fuego Nuevo probablemente aparecen juntos en un relieve de estilo teotihuacanoide en la ciudad maya Dzibanché, representando un personaje vestido de jaguar que porta dos atados de madera llameantes, puestos en la posición diagonal ya conocida por nosotros en representaciones vinculadas con el Fuego Nuevo; es probable que aquí también se trate de lo mismo. Llama la atención que en la parte inferior de la imagen, a la izquierda, se ve un motivo de entrelace (Figura 195b; Nalda y Balanzario 2005: 46).

Por otra parte, en este punto hay que mencionar dos murales que podrían aludir a la presencia del Dios de la Lluvia en la Plataforma Adosada. Durante sus excavaciones, Eduardo Matos descubrió un mural aun no publicado, con un motivo de tablero de ajedrez, el cual es muy excepcional en el arte teotihuacano (comunicación personal de George Cowgill). A su vez, en el Complejo de la Calzada de Muertos, Conjunto Plaza Este, han sido descubiertos murales con el mismo motivo acompañado por una fila de olas estilizadas (Figura 196). Llama la atención que en una vasija maya clásico tardío podamos apreciar al Dios de la Lluvia teotihuacano junto con el mismo motivo de tablero de ajedrez (Hellmuth 1975). Por otra parte, en el muro de una de las dos plataformas adosadas menores (edificio 1C) que acompañan la Plataforma Adosada también fue encontrado otro mural que

representa círculos verdes (Sarabia y García 2006); en diversos murales teotihuacanos dichos círculos se asocian con lo acuático.

*La cueva ceremonial y las ofrendas al Dios de la Lluvia*

El túnel de la cueva ubicada debajo de la Pirámide parte desde la Plataforma Adosada, por lo cual, las esculturas de jaguar que salían de los marcos simbolizando el portal del inframundo, pudieron estar relacionadas con dicha cueva. Asimismo, hay que señalar que de esta misma cueva apareció un fragmento de espejo (Figura 195a) con la imagen de un personaje portando tocado de jaguar. La cueva y las ofrendas fundacionales de la Pirámide recientemente encontradas, ofrecen evidencias en favor de la presencia del culto del Dios de la Lluvia que propongo para la Plataforma Adosada y por extensión para la Pirámide.

Ya mencionamos que inicialmente se pensó que se trataba de una cueva de origen natural, aunque artificialmente modificada (Heyden 1975), pero investigaciones posteriores han demostrado que es completamente artificial (Manzanilla 2002: 98). También vimos que se han presentado argumentos a favor de que tanto la cueva como la Pirámide estuvieran dedicadas al culto del Dios de la Lluvia. Excavaciones recientes que han sacado a la luz entierros fundacionales de niños y ofrendas debajo de la Pirámide (Nawa Sugiyama *et al.* 2013; Saburo Sugiyama *et al.* 2014), refuerzan esta propuesta, ya que el sacrificio de niños correspondió al Dios de la Lluvia, al igual que a Tláloc en el período Postclásico. Es importante que el muro del recinto anterior de la Pirámide también ha sido vinculado con un entierro fundacional de infante anterior a su construcción y en el relleno de la Pirámide varios niños fueron enterrados como sacrificios fundacionales, rito que vincula tangiblemente el culto de la Pirámide con el del recinto cívico/ritual (Nawa Sugiyama *et al.* 2013). En otras palabras, parece que tanto dicho recinto, como la Pirámide fue vinculado con el culto del Dios de la Lluvia.

La Ofrenda fundacional N°2 -la más rica de las dos descubiertas-, entre otros artefactos contenía 11 vasijas con representaciones del Dios de la Lluvia (las llamadas vasijas “Tláloc”), piezas de piedra verde (una máscara y dos figuras) y un gran caracol marino trabajado, lo cual en conjunto indica que posiblemente fue depositada para dicho

dios. La misma fue encontrada sobre la cámara cuadrilobulada de la cueva, ubicación que no puede ser fruto del azar, y apoya la idea de que la cueva misma fue un lugar de culto al Dios de la Lluvia. Del mismo modo, es posible que una vasija-efigie de la fase Tzacualli, representando a esta deidad y encontrada en la juntura de la Plataforma Adosada y de la Pirámide (Millon *et al.* 1965: fig. 95), también haya sido una ofrenda al Dios de la Lluvia. Es importante destacar, que tanto en la Ofrenda 1 como en la Ofrenda 2 se encontraron restos orgánicos -todavía no publicados- y en el caso de esta última, se mencionan haces de delgadas maderas dispuestas en cruz, siguiendo aparentemente las cuatro direcciones cardinales, con la desviación teotihuacana de 15,5 grados, que podría ser una alusión a la cuatripartición de la tierra y del Dios de la Lluvia. Por otra parte, ya hemos visto que la cruz es un símbolo importante de la fiesta del Fuego Nuevo, así que también podría ser que estas ofrendas se refieran a ello. Además, también se ha mencionado que los atados de madera son objetos emblemáticos de dicha fiesta y que en las imágenes vinculadas con esta ceremonia aparecen dispuestas en cruz. Sin embargo, para opinar al respecto, es necesario esperar la publicación de estos hallazgos.

Tal como ya fue mencionado, frente a las primeras suposiciones, en la cueva nunca existió ninguna fuente de agua, aunque sí se encontraron canales de piedra, lo cual indica que allí se hizo correr agua ritualmente; por otra parte, gran cantidad de restos de carbón indican ofrendas de quema ritual, en las cuales se incineraban conchas de mar y peces (Millon 1981: 231-233). Posteriormente, la cueva fue sellada probablemente en el siglo III d. C. Si intentamos la interpretación de esta cueva ceremonial, en un primer acercamiento llegamos a las siguientes observaciones. De acuerdo con las imágenes del arte de Teotihuacan, de Escuintla y del arte maya clásico, el Dios de la Lluvia teotihuacano moraba en la cueva ubicada de un cerro mítico (véanse Figuras 26 y 125) (Paulinyi 1995: 94-95). La cámara de cuatro lóbulos es análoga a las cuatro esquinas de la tierra, donde se ubican los cuatro dioses de la lluvia (Figura 26). La cueva de la Pirámide debe haber representado este mundo subterráneo acuático, los canales para hacer discurrir el agua y los seres acuáticos quemados, ilustran esta idea. La pirámide con su cueva parece corresponder al cerro de los dioses de la lluvia. No obstante, no podemos olvidar que en el mito del Dios Mariposa Pájaro también encontramos una montaña notable, la Montaña Fértil o en su

forma simple, la Triple Cerro. Si tiene relación con el cerro de los dioses de la lluvia o la Pirámide misma, es un enigma.

Para apoyar esta interpretación, citaremos casos análogos de lugares sagrados aproximadamente coetáneos. Por ejemplo, recientemente delante de la Pirámide de la Serpiente Emplumada se ha descubierto la entrada a un túnel semejante al de la Pirámide del Sol, que se extiende por debajo de la primera. Surge la seria posibilidad de que haya sido dedicado al Dios de la Lluvia, quien dominaba las abundantes ofrendas presentadas en el túnel. Otros hallazgos, realizados fuera de Teotihuacan, ofrecen evidencias parecidas. Una construcción que presenta rasgos emparentados con la Pirámide del Sol y su cueva, es la pirámide norteña (Tepalcayo 1) de Totimehuacan, Puebla, construida en el período Preclásico Tardío. En el interior de esta pirámide se descubrió un túnel que, bifurcándose, desembocaba en dos cámaras. En el punto de la bifurcación, se encontró una "tina" monumental de basalto con desagüe, adornada con los relieves de cuatro sapos (Spranz 1967: 19-22). Por lo tanto, de nuevo nos encontramos frente a un conjunto de cueva artificial, ritual acuático y túnel. Del Preclásico Tardío provienen también los dos contenedores de piedra monumentales de la Pirámide de las Flores de Xochitécatl, Tlaxcala, uno de los cuales igualmente contenía la escultura de una rana (Serra Puche y Beutelspacher Baights 1994:68; Manzanilla 2002: 92-95). La presencia de grandes contenedores de agua en estos dos sitios arqueológicos parece ser análoga con los canales de piedra de la cueva de la Pirámide del Sol. Por otro lado, ya vimos que en el arte teotihuacano una vasija de boca ancha, llena de agua, es símbolo del mundo subterráneo. Además, se puede apreciar una posible representación de rana como símbolo acuático en el lago de un mural de Tepantitla (Paszatory 1976). Finalmente, aquí también cabe mencionar la gran pirámide de Cholula que fue construida sobre una fuente, y sobre la cual además se ha reportado el descubrimiento de una cámara ubicada profundamente en su interior, cuya fecha de construcción es desconocida (McCafferty 1996:5). Sin embargo, en la cueva de la Pirámide del Sol no todo es agua, ya que también está presente la quema ritual de animales del mundo acuático, aun cuando todo parece indicar que en la cueva se rendía culto al Dios de la Lluvia. Si tomamos en cuenta, que el tema principal del Palacio es el tránsito del Dios Mariposa Pájaro ígneo por el inframundo, a través de su muerte y su renacimiento, con el



Fuego Nuevo como rito principal correspondiente, surge la pregunta de si la quema ritual en la cueva no podría ser huella de ritos vinculados con dicho tránsito.

Si buscamos más evidencias del culto del Dios de la Lluvia, tenemos que mencionar varias obras que no han sido publicadas. En la Plaza del Sol se descubrió una estela lisa de piedra verde que actualmente se encuentra depositada en el museo arqueológico de Teotihuacan, y sobre la cima de la Pirámide del Sol recientemente fueron excavadas otras dos estelas del mismo color (Figura 201). Precisamente por el color verde, que corresponde al agua y a las plantas, estas estelas probablemente hablan de la presencia del Dios de la Lluvia en el recinto, y más que esto, en la propia cima de la Pirámide. Igualmente en la cima de la Pirámide, Sarabia y Sugiyama recientemente descubrieron una escultura fragmentada del Dios del Fuego, la más grande y mejor elaborada que se conoce hasta el momento para Teotihuacan, constituyendo una nueva versión de sus habituales braseros (Figura 202). Aun no está claro, si esta pieza pudo vincularse a algún culto que se practicaba en la cima.

## **Capítulo 14. Las esculturas de la Plaza del Sol**

### *El disco monumental con calavera*

En la Plaza del Sol, se encontraron tres esculturas, cuyo motivo central es un cráneo. La primera es un monumental disco tallado en piedra y pintado de rojo, en cuyo centro aparece una calavera con la lengua expuesta y rodeada por un círculo radiante (Figura 197). Está fuertemente dañada, su altura actual es 125 cm. Fue encontrada allí en 1963 por Robert Chadwick (Millon 1973: fig. 21b). Von Winning (1987, I: 164-65) planteó que dicho disco no era de la época de Teotihuacan, sino azteca. Según él, el motivo circular que rodea la calavera representa papel plegado -lo que resulta plausible- y representa un *cuexcohtechimalli* (rodete de nuca) azteca, es decir, un adorno de nuca de papel plegado de forma de roseta, de cuyo centro sale un cono. En base a las imágenes del arte teotihuacano está claro que los habitantes de Teotihuacan, al igual que los aztecas, usaban papeles en sus ritos. Von Winning (1987, I: 165-166) describe una pequeña estela teotihuacana que en dos de sus lados porta calaveras, en los otros dos en cambio -entre otros motivos tallados en la piedra- rosetas de papel plegado. Sin embargo, aunque el círculo que rodea nuestra calavera parece ser de papel plegado, no es un *cuexcohtechimalli*, ya que no posee las características formales de aquel. Ni dicho círculo, ni el ícono en su totalidad presenta analogías en el arte azteca, así que tenemos que aceptar que la obra es del período teotihuacano; por otro lado, veremos que existen imágenes similares para este período. Aparte del acercamiento de von Winning, dicho disco fue considerado tangencialmente por otros autores como una imagen del sol muerto (Matos 1990: lám. 71; Solis 1991: No. 68), pero sin presentar argumentos que apoyaran esta idea.

Contamos con dos imágenes claves para interpretar el disco en cuestión. La primera, aparece en una vasija de estilo teotihuacano provincial de Escuintla y representa el juego de pelota que, como ya hemos visto, corresponde a un momento del mito del Dios Mariposa Pájaro (véase Figura 141a). En él se aprecia una calavera frontal en un disco que forma la parte superior de un marcador de cancha de pelota, ubicado entre el jugador Dios Mariposa Pájaro y el jugador Serpiente Rayo. Sobre el disco yace un atado de madera con nudo. El atado con sus cordeles en forma de “S” es del tipo que acostumbra aparecer con el

Dios de la Lluvia y con la Serpiente Rayo en las imágenes analizadas hasta aquí. El disco del marcador en otra representación del juego de pelota de una vasija de Escuintla irradia llamas de fuego (véase Figura 141b), siendo la posible representación del renacimiento del sol en el inframundo y de su salida desde allí, lo cual a nivel ritual correspondería a la celebración del Fuego Nuevo. El hecho de que los discos de los marcadores se ubiquen sobre una columna, como en el caso del marcador del conjunto habitacional de La Ventilla, éstos parecen corresponder al nuevo sol brillando en el cielo. El disco con calavera de la escena del juego de pelota posiblemente signifique en sí mismo el sol muerto en el inframundo, y el atado de madera representa su futuro renacimiento y su salida desde allí durante la ceremonia del Fuego Nuevo. Como el disco parece ser en términos generales análogo con el de la Plaza del Sol, en un primer acercamiento es plausible suponer que este último también podría representar al sol muerto del mundo subterráneo.

La segunda imagen corresponde a una vasija teotihuacanoide que proviene de Tikal, zona maya. Fue Clemency Coggins quien advirtió la semejanza entre ella y el disco con calavera de la Pirámide del Sol. La vasija formaba parte del ajuar de la tumba N° 43 del siglo V d. C., perteneciente al gobernante Siyah Chan K'awiil, cuyo padre fundó una dinastía nueva en Tikal, probablemente con ayuda teotihuacana (Stuart 2004: 472-490). En la pintura de la vasija mencionada se repite una calavera frontal rodeada por la franja circular de triángulos de aquellos discos solares que fueron analizados más arriba por nosotros, y además por otra franja circular de plumas (Figura 198). La calavera tiene ojos vivos y de su boca salen múltiples gotas de sangre, o sea está devorando el sacrificio humano. Sin duda, es un sol vivo que de alguna manera se asocia al inframundo. Entre las calaveras hay motivos en forma de estrellas de seis puntas. En el centro de la tapa de la vasija, aparecen olas estilizadas en un círculo, y alrededor de ellas se repiten elementos del cuerpo de mariposa: la lengua encorvada, el ala, y motivos semi-sobrepuestos que según Coggins (1979: 229; 1993: 147) serían crisálidas. Las olas mencionadas subrayan la relación del disco solar con el inframundo, y los motivos de mariposa identifican el disco solar con el Dios Mariposa Pájaro. Coggins no identificó la imagen de la vasija como disco solar, sino interpretó el significado de sus imágenes en un sentido general de muerte/resurrección. Por otra parte, la misma autora llama la atención sobre el hecho de que representaciones de calaveras que aparecen con múltiples gotas de sangre también se

encuentran en una cerámica de la tumba de uno de los señores de Kaminaljuyú, Guatemala, afiliados con Teotihuacan. Lo que tenemos que agregar por nuestra parte, es que delante de estas calaveras (Kidder *et al.* 1946: fig.177a) aparece un motivo que parece ser idéntico al “rociador” del Dios de la Lluvia teotihuacano (Paulinyi 1991: 57-58); dichas calaveras también muestran ojos, y cada una está rodeada por un círculo radiado, aunque diferente al del disco del Palacio del Sol y de la vasija de Tikal. Sea como sea, no está claro si estas calaveras corresponden a discos solares.

A propósito de los murales del Palacio del Sol, hemos podido identificar una serie de imágenes de discos solares del Dios Mariposa Pájaro en descenso al inframundo, los cuales se caracterizan por las oposiciones fuego/agua, vida/muerte; varios de estos discos muestran rayos solares, pero al mismo tiempo también portan retícula, y en una ocasión, una estrella de mar. Otra característica de estos discos solares es que reciben sacrificio y ofrendas. En base a esto, el disco solar de Tikal con su dualidad rayos solares/calavera y con el sacrificio de sangre que consume, pertenece al mismo grupo. No se puede excluir, que igualmente el disco con calavera de la Pirámide del Sol pertenezca a este grupo, ya que aunque no tiene rayos solares explícitos, la franja circular radiante es parecida a los rayos solares y el color rojo podría significar fuego. En suma, en base a estas dos imágenes paralelas y con la debida cautela, podemos establecer que nuestro disco representa de alguna manera al Dios Mariposa Pájaro durante su paso por el inframundo. Hay que subrayar que el disco con calavera constituye una nueva manifestación de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, proveniente de más allá de los límites del Palacio del Sol, al igual que los discos solares de la Plataforma 4.

Pero, ¿qué función cumplía esta escultura? El disco en su estado original tenía un diámetro de alrededor de 140 cm; su grosor es 17 cm (véase Figura 197). En el anverso y el reverso presenta tallada la misma imagen, por lo que es de suponer que fue hecho para ser visto por ambos lados. En las imágenes que hemos revisado en esta tesis, hay dos tipos opuestos de discos solares escultóricos comparables con el nuestro. El primer tipo, se conforma por aquellos discos de la parte superior de los marcadores del juego de pelota, de tipo teotihuacano, que también hemos observado en las vasijas de Escuintla. Los marcadores de Teotihuacan se componen verticalmente por varias piezas de piedra con la ayuda de vástagos; así es el marcador de La Ventilla, único marcador completo que

conocemos para Teotihuacan (véase Figura 141)<sup>23</sup>. El segundo tipo de escultura se observa en dos imágenes de la ofrenda al sol que desciende al inframundo, ya analizadas en otro momento; corresponden a discos del sol radiante y reticulado, dispuestos en plataformas bajas (véanse Figuras 122 y 123).

¿Es posible identificar nuestro disco con alguno de estos dos tipos? Antes que nada, es necesario tomar en cuenta varios factores. El disco del marcador de La Ventilla tiene un diámetro de 77cm, mucho menos que el diámetro original de 140 cm de nuestro disco, y su volumen es aproximadamente sólo la cuarta parte de nuestro disco. Esta diferencia de tamaño contradice la idea del marcador; aunque no se puede excluir que existieran marcadores mucho más grandes, es poco probable, ya que el tamaño de los elementos sueltos de marcadores registrados, corresponden aproximadamente a las dimensiones del marcador de La Ventilla. Por otra parte, un disco que forma la parte superior de un marcador, tiene que poseer un vástago abajo para ser ensamblado. Como en la parte inferior del disco con calavera dicho vástago no aparece, es improbable que haya sido un marcador. De esta manera, el disco en cuestión difícilmente podría pertenecer a estos discos. ¿Podría corresponder entonces al segundo tipo de escultura? En un mural del Palacio del Sol ya identificamos la presentación de un sacrificio al sol que desciende al inframundo, y partiendo de aquí hemos encontrado, entre otros, las dos imágenes ya mencionadas que muestran imágenes del rito, probablemente esculturas en forma de disco, del sol del ocaso (Figuras 97 y 98). Por otra parte, en el Palacio vimos tres o cuatro tipos de discos solares, los cuales forman un conjunto con el disco con calavera, ya que todos son discos solares. Resulta atractiva la idea de que nuestro disco con calavera hubiese podido ser una imagen del culto al sol vinculado con el inframundo, pero hay que reconocer que en realidad no sabemos si realmente fue un objeto de culto o no.

---

<sup>23</sup> El marcador de La Ventilla exhibe un disco solar en la parte superior; no tiene calavera en el centro, sino un gran nudo que parece referirse al atado de madera del Fuego Nuevo, y está bordeado por una hilera de plumas cortas, que probablemente reemplazan a los rayos solares. Este disco, al igual que el disco solar del Personaje Simbólico, que también exhibe el borde emplumado, es parecido a los pequeños discos solares de los incensarios.

*Las calaveras*

Finalmente, analizaremos las otras dos esculturas encontradas en la Plaza del Sol. Son dos grandes volúmenes en forma de calavera - cada uno tiene un largo de casi un metro - con nudo y llamas de fuego saliendo por detrás de la nuca, publicados en el primer tomo de *La población del valle de Teotihuacan* (Gamio 1922) (Figura 199). En opinión de Cowgill (2000:273), estas dos esculturas y el disco anteriormente analizado (véase Figura 197), habrían pertenecido a la plataforma central de la Plaza del Sol. Von Winning (1987) en cambio, cree que se habrían hallado dispuestas en el templo del Mictlantecuhtli, dios de la muerte azteca, que según la Relación Geográfica de 1580 se habría ubicado frente a la Pirámide. Ambos autores tratan las tres esculturas como un grupo, lo que me parece una idea atractiva, ya que el motivo principal de las tres es una calavera pintada de rojo. ¿Es posible que las dos calaveras monumentales también hayan estado relacionadas con el sol en el inframundo? Según von Winning (1987, I: 163-164) el significado de éstas sería el sacrificio humano celebrado probablemente al cierre de algún ciclo calendárico (vimos que von Winning por cautela no habla del Fuego Nuevo del ciclo de 52 años). De acuerdo con este autor, la lengua expuesta significaría autosacrificio, la calavera el sacrificio propiamente tal, el nudo sería la muerte, y las llamas significarían el fin del ciclo. No obstante, los detalles de su interpretación no me resultan convincentes: la calavera no significa necesariamente sacrificio, y lo mismo se puede decir de las llamas como fin del ciclo. Pensando en el disco solar con calavera, tal vez las calaveras monumentales sean una alusión al sol que está en el inframundo, y el nudo y las llamas de fuego agregadas a sus nuca hablarían del Fuego Nuevo. Pero hay que reconocer que no hay evidencias palpables en favor de una interpretación semejante.

Otras imágenes provenientes de murales de Cholula del período teotihuacano, muestran igualmente calaveras con nudos (Figura 200). La gran pirámide de Cholula se orientaba hacia la puesta del sol del solsticio de verano, 24° al norte del occidente (en lugar del 15,5 grado de la Pirámide del Sol) (Sprajc 2001). En varios murales de los tableros de una versión temprana de esta gran pirámide<sup>24</sup> aparecen dos versiones de

---

<sup>24</sup> Estos murales fueron asignados a la Fase 1B de la pirámide por Marquina (1970); la pirámide de esta fase fue denominada posteriormente "Edificio de los Chapulines" (Estructura 2) por Uruñuela y colegas (2009).

un mismo tipo de insecto sobrenatural. Sobre estos se propuso que se podría tratar de mariposas en estado de transformación (Marquína 1970: 9, lám. 1). La primera versión es cuando el insecto presenta calavera humana como cabeza, con un nudo horizontal en la parte superior: esta variante con nudo es semejante a las dos calaveras monumentales de la Plaza del Sol. En el otro tipo de representación, el insecto presenta un cuerpo más delgado y en lugar de llevar un nudo horizontal, luce un nudo a ambos lados de la calavera, semejante al que llevan las dos calaveras mencionadas de Teotihuacan. Si tomamos en cuenta la orientación de la pirámide de Cholula, es probable que el significado del mural se asocie al momento del solsticio de verano. A su vez, si estos insectos realmente fueran mariposas, entonces deberíamos pensar en asociarlos al Dios Mariposa Pájaro. Quizás, tanto en el caso de las calaveras de la Plaza del Sol, como lo insectos solares de Cholula, se esté aludiendo de alguna manera al tránsito de dicha deidad por el inframundo.

## La Pirámide del Sol como cueva y templo

### *Los murales del Templo de la Agricultura*

En la búsqueda del sentido de las huellas de rito realizado con agua y fuego en la cueva de la Pirámide, vamos a examinar un grupo de tres murales del Templo de la Agricultura, ubicado en la cercanía de la Plaza de la Luna en Teotihuacan (Figuras 203 a, b, c). Estos murales son tempranos, se realizaron probablemente en la fase de Tlamimilolpa (Millon 1992). Temáticamente, los tres son variaciones del mundo acuático; en ellos se observan franjas horizontales de olas, animales marinos entre las olas, filas de lirios acuáticos y una hilera de anillos verdes, igualmente vinculada con lo acuático, cabiendo pocas dudas acerca de que se trata del mundo del Dios de la Lluvia. Sin embargo, en la mitad inferior de los murales, entre las olas aparecen montículos (uno, dos o tres, dependiendo del mural) (véanse Figuras 203 b y c). Estos montículos están constituidos principalmente por trompetas de caracol marino<sup>25</sup>, además de conchas marinas y objetos de difícil identificación, que en conjunto se encuentran ardiendo, entre volutas amarillas (fuego) y negras (humo). (Tal como se ha señalado, la trompeta de caracol marino era un objeto ritual importante del culto al Dios de la Lluvia.) Cabe también destacar, que en uno de estos murales la escena acuática está dividida horizontalmente por una hilera de llamas de fuego (véase Figura 203a).

En el eje central de la parte superior de los murales, entre las olas se halla un marco constituido por un sartal de cuentas, una franja de triángulos de luz/calor y una corona de plumas; este marco se ubica en dos ocasiones sobre la bigotera del Dios de la Lluvia, y en una ocasión, sobre un glifo “Ojo de Réptil” (versión BR) (véase Figura 203a y c). La bigotera es el símbolo del Dios de la Lluvia y el glifo mencionado corresponde al nombre del Dios Mariposa Pájaro. Dicho marco a primera vista se asimilaría a tocado, pero de acuerdo con su forma, más bien es una cueva. En dos ocasiones grupos de tres mantas de tipo “tablilla” aparecen en fila junto con esta imagen central; primero tres grupos ubicados debajo del glifo “Ojo de Reptil”, y luego, tres grupos debajo del emblema del Dios de la Lluvia, así como nueve mantas monumentales sobre este último (véanse Figuras 203a, b y

---

<sup>25</sup> Estas se distinguen de los caracoles simples por tener boquilla e incrustaciones circulares.



c). Las agrupaciones de mantas en número de tres parece raro, pero los incensarios a veces exhiben tres mantas. Cada “manta” muestra en la parte superior el triángulo acostumbrado, como parte del Conjunto Manta y cada grupo de tres mantas remata en un gran triángulo; éstos últimos portan tres flores de cuatro pétalos, signo esencial de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. Incluso en el mural que no enseña mantas, delante de la bigotera del Dios de la Lluvia aparece la punta de un triángulo que porta una flor de cuatro pétalos, insinuando la presencia de mantas. En el caso del mural de la Figura 203c, el motivo central encierra al glifo “Ojo de Reptil”, alrededor de los grupos de “manta” aparecen agrupaciones de símbolos del “conjunto medular” cubriendo el fondo de la escena (Langley 1986: 104, fig. 28), así como un conjunto de extremos distales de dardos en forma de rombo, adorno destacado de los incensarios del Dios Mariposa Pájaro. Todo esto se asemeja a la nube de símbolos del mural Los Glifos del Palacio del Sol, acerca de la cual planteo que representa la salida del Dios Mariposa Pájaro desde el inframundo.

Aunque estos murales denotan que estamos en el mundo del Dios de la Lluvia, en ellos también aparece fuertemente la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, la cual se da acompañada por la presencia de la mencionada quema de objetos rituales. La aparición de los símbolos del Dios Mariposa Pájaro en los dominios del agua y de la tierra, parece estar en correspondencia con la idea propuesta por mí acerca del renacimiento de dicha deidad en el mundo del Dios de la Lluvia, y su posterior salida de allí, así como con mi proposición de que el Fuego Nuevo habría sido la manifestación ritual de dicha salida. En suma, en los tres murales las mantas son la referencia a la fiesta del Fuego Nuevo. Finalmente, la quema ritual de objetos propios del ambiente acuático es un elemento novedoso e importante de estos murales. Parece plausible la idea de que las ofrendas de estos murales y la quema de animales acuáticos en la cueva de la Pirámide del Sol sean análogas. La iconografía del Palacio del Sol, de los tres murales del Templo de la Agricultura, y los hallazgos de la cueva de la Pirámide se complementan y se apoyan mutuamente

*El templo del Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar: imagen y realidad*

Hasta aquí hemos identificado un modelo del templo del Dios Mariposa Pájaro, ya sea uno de Escuintla, ya sea uno de Teotihuacan. Ahora vamos tratar otra imagen de templo

que se encuentra plasmada en un grupo de murales del conjunto habitacional de Tetitla, de la fase Metepec, que en mi opinión corresponde al sitio de culto del Dios de la Lluvia con rasgos de Jaguar (Figura 204). Estos murales, a pesar de que no aparecen en ellos ni el Dios de la Lluvia, ni los Señores con Gran Tocado de Borlas, ofrecen valiosa información para nuestro análisis. En la imagen se puede observar un templo que en el techo luce una hilera de borlas, y a un personaje vestido de Jaguar Reticulado, quien se aproxima al templo realizando algún rito. Se encuentra en una posición semiarrodillada, sosteniendo maraca y escudo. Taube (2003: 298-303) registró analogías de personajes semiarrodillados con maraca fuera de Teotihuacan. La representación se repite varias veces en los muros de los corredores y piezas que rodean el Cuarto 11, y además se aprecian jaguares reticulados en los muros del pórtico de dicho cuarto (véase Figura 79), todo lo cual, en conjunto constituye una unidad arquitectónica e iconográfica dentro de Tetitla (Miller 1973: figs. 317- 321; de la Fuente (2006[1995] b: láms. 57-74; cf. Taube 2003: 299).

En el Cuarto 11 propiamente tal, que da al patio principal de Tetitla, vemos murales con la imagen de un personaje simbólico sin cara, con tocado de borlas de mediana complejidad, y con un motivo de entrelace o retícula en el marco (Figura 205; Miller 1973: 315-316; de la Fuente 2006[1995]b: láms. 75-79). En un estudio sobre la escritura teotihuacana Taube ha propuesto que el personaje del personaje del Cuarto 11 sería equivalente a un Jaguar Reticulado (Taube 2000: 28). Esto parece significar que los Señores con Tocado de Borlas y los felinos reticulados en algún sentido poseían una esencia común. Ya hemos visto que los jaguares juegan un papel destacado en la iconografía de los Señores con Tocado de Borlas. El personaje simbólico, que debe representar un rango específico dentro del grupo de dichos señores, con seguridad se encuentra relacionado con la imagen mencionada del templo borlado de los murales vecinos, y posiblemente también con la figura vestida de Jaguar Reticulado que se acerca al templo. Frente al Cuarto 11, al otro lado del patio, los muros del Pórtico 13 -ubicado en la plataforma más importante de Tetitla-, fueron cubiertos por murales durante la fase Xolalpan, representando a Señores con Gran Tocado de Borlas y a jaguares por debajo de ellos (Séjourné 1966b: fig. 15; Miller 1973: figs. 288-299; Teotihuacan 2010: 388).

Volviendo al templo representado en los murales de Tetitla (Figura 204), hay que destacar que se trata de la representación de templo más compleja del arte teotihuacano. Su santuario se ubica sobre una plataforma de talud-tablero, lo cual es la manera convencional de representar un templo en este arte. En sus muros muestra manchas de piel de jaguar e hileras de anillos, y en el techo una fila de borlas, almenas con manchas de piel de jaguar, franjas de petate, y otras hileras de anillos. En el marco del mural se repiten las borlas, el petate y los anillos. El petate es un importante símbolo mesoamericano de poder, lo que podría estar indicando el alto estatus del templo y de su dios. El templo se encuentra ubicado en un ambiente acuático, entre olas grandes y pequeñas, y con agua en ambos lados del camino que conduce a la puerta del santuario; incluso delante de la puerta vemos agua u olas. Este ambiente probablemente sea más simbólico que real, aludiendo a una deidad de naturaleza acuática, a la que se rendía culto en el templo. Pero, ¿de qué deidad se trata?

Las borlas, lo acuático y las manchas de piel de jaguar del templo dirigen nuestra atención hacia el Dios de la Lluvia. Ya hemos visto que esta deidad puede lucir el Gran Tocado de Borlas; en cuanto a las manchas de piel de jaguar y al personaje vestido de Jaguar Reticulado que se acerca al templo, sabemos que el Dios de la Lluvia se encuentra vinculado con diferentes tipos de jaguares, y que el Jaguar Reticulado probablemente es una manifestación suya. De hecho, ya vimos que cuando el Dios de la Lluvia enseña el Gran Tocado de Borlas, lo acompaña con rasgos de jaguar, es decir, tocado de borlas y felino están vinculados. Siguiendo la veta de lo felínico y del tocado de borlas, arribamos a un descubrimiento inesperado. En una imagen pintada sobre una tapa de vasija de estilo teotihuacano, pero proveniente del valle de Puebla-Tlaxcala, se ha representado una cabeza frontal de jaguar, sobre la cual se observa un techo de edificio con sus almenas, mientras que por debajo de ellas vemos una fila de borlas idénticas a las del templo de Tetitla (Figura 206). Tomando en cuenta el jaguar y las borlas, es razonable suponer que en los murales de Tetitla y en esta tapa de vasija aparece el mismo templo. Pero más interesante aun, es que la cabeza de jaguar de la tapa ofrece rasgos del Dios de la Lluvia, tales como su bigotera, lengua bífida y dentadura de colmillos idénticos, de manera semejante al renombrado relieve “Cruz de Tláloc” (Berrin y Pasztory 1993: N° 5).

Muchas representaciones del Dios de la Lluvia muestran estos rasgos y buena parte de ellas portan el Gran Tocado de Borlas. Pero es gracias a esta analogía entre el jaguar de la tapa y las representaciones del Dios de la Lluvia, y por los argumentos arriba mencionados, que podemos plantear con mayor seguridad que el templo que aparece en los murales de Tetitla realmente corresponde al Dios de la Lluvia, bajo su aspecto felínico y vinculado con borlas. Nuestra proposición no es completamente nueva: Villagra Caletí (1951[1997]: 560-562), creyendo que las franjas oblicuas que constituyen el fondo de dichos murales habrían representado lluvia, y utilizando pasajes de fuentes escritas del siglo XVI, ya propuso que el personaje vestido de jaguar reticulado habría sido “sacerdote de Tláloc” u otro personaje relacionado con él (véase Figura 204). Con esto, Villagra Caletí afirma implícitamente que el templo de los murales corresponde a Tláloc.

¿Pero dónde habría estado este templo? Villagra Caletí (1951[1997]: 557-560) encontró en Tetitla un fragmento de cornisa con anillos (semejante a la cornisa del templo de los murales) y un fragmento de almena correspondiente. Más recientemente, Taube (2003: 303) planteó la posibilidad de que el templo retratado en los murales representase al templo de Tetitla, ubicado frente al Cuarto 11. En mi opinión, puesto que la tapa no proviene de Tetitla, sino de un lugar distante de Teotihuacan, es de suponer que se trata de la representación de un templo importante de esta ciudad, y no del humilde templo de un conjunto habitacional como Tetitla. No obstante, es probable que los atributos, o algunos de ellos, pertenecientes al templo principal del Dios de la Lluvia fueran replicados en templos de menor rango, dedicados igualmente a esta deidad.

Estas conclusiones se ven apoyadas por las características análogas que presenta la única imagen conocida, en la cual el Dios de la Lluvia aparece junto a su templo (Figura 207); en ella, la deidad porta el Gran Tocado de Borlas, y enseña los mismos rasgos faciales que observamos en la tapa ya analizada: bigotera, la misma dentadura y lengua bífida, además de nariz de jaguar. Las borlas del tocado de esta deidad son semejantes, aunque no idénticas a las borlas del templo de los murales de Tetitla; asimismo, otras imágenes del Dios de la Lluvia con Gran Tocado de Borlas también muestran nariz de jaguar (von Winning 1987, I, cap. VIIb: fig. 11d), o grandes garras (Teotihuacan 2010: No. 132). Debajo del templo surge una franja estilizada de olas, evocando el ambiente acuático del templo de Tetitla. Por otro lado, vimos que el personaje en el Cuarto 11 -quien representa al grupo de

Señores con Tocado de Borlas- también se vincula con la imagen del templo de Tetitla, aunque las borlas de su tocado tampoco son idénticas a las del templo. La presencia de Señores con Gran Tocado de Borlas en los murales del Pórtico 13, aunque son más tempranos, refuerzan esta observación.

En suma, todo parece indicar que las tres imágenes analizadas (Figuras 204, 206, 207) representan el templo del Dios de la Lluvia con rasgos de jaguar, donde los Señores con Gran Tocado de Borlas habrían rendido culto a este dios. Encuentro esta misma versión del Dios de la Lluvia en el caso del recinto de la Pirámide del Sol, más exactamente en la Plataforma Adosada. Advierto además que los Señores con Gran Tocado de Borlas iconográficamente se vinculan al Palacio del Sol. Esto es suficiente para proponer que el templo de Tetitla es la representación de la Pirámide del Sol. La analogía entre este templo y su correspondiente representación alcanza un detalle importante; de acuerdo con Batres, las esculturas del Jaguar de la Plataforma mostraban en ocasiones pintura amarilla con manchas negras, imitando así la piel del jaguar; a su vez, el templo de Tetitla exhibe igualmente manchas de piel de jaguar en sus muros amarillos. De esta manera, la imagen del templo de Tetitla es la última evidencia en favor de que la Pirámide del Sol fue el templo del Dios de la Lluvia, y que este espacio de culto habría sido compartido con el Dios Mariposa Pájaro.

**PARTE III**

**LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL  
SOL**

Como uno de los resultados esenciales de la investigación basada en la Pirámide del Sol, podemos establecer que esta última, a pesar de ser devastada por el hombre desde hace siglos, todavía evidencia la presencia del culto del Dios de la Lluvia y del Dios Mariposa Pájaro. Todo indica que los habitantes del Palacio del Sol fueron sacerdotes de alto rango del Dios Mariposa Pájaro, pero con el Dios de la Lluvia no es posible vincular ningún edificio habitacional en el recinto de la Pirámide. Podríamos pensar en la Casa de los Sacerdotes, pero sobre sus habitantes no sabemos casi nada. Detrás de cada uno de estos dos dioses se atisba un grupo de señores, tutelados por los primeros; de esta manera, con claridad se perfila el grupo de los Señores con Tocado de Borlas, el cual ya ha sido objeto de diversos estudios. Menos nítido es el retrato de los Señores con Tocado de Mariposa del Dios Mariposa Pájaro, el cual será presentado más adelante, en base a un conjunto más limitado de imágenes. Esta diferencia probablemente signifique que dentro de su dualidad los primeros señores eran más poderosos que los segundos, lo cual permite suponer la misma jerarquía entre sus respectivos dioses. Pero antes de seguir con los Señores del Dios Mariposa Pájaro, vamos a intentar la reconstrucción del núcleo del centro de Teotihuacan: ya tenemos el templo principal en forma de la Pirámide del Sol y encontraremos el segundo elemento en la forma de la sede política de los Señores con Gran Tocado de Borlas, llegando hasta las puertas del complejo arquitectónico de la Plaza de las Columnas.

En el arte teotihuacano estos dos grupos de señores aparecen como independientes, aunque existen señales de lo contrario; ya hemos visto que en ocasiones los Señores con Gran Tocado de Borlas portan elementos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, y que su emblema militar aparece en el torso de los animales de dicho dios. Paradójicamente, la relación dual entre estos dos grupos será clarificada por las imágenes de las tumbas elite del lejano Kaminaljuyú, lo que probablemente dice relación con el trasplante del modelo sagrado-político desde la metropoli de Teotihuacan a un Kaminaljuyú que debió estar bajo su dominio.

## **Capítulo 15. En la búsqueda del palacio de los Señores con Gran Tocado de Borlas**

La búsqueda del palacio, sede del Estado hegemónico de Mesoamérica en el período Clásico Temprano, comenzó hace más de medio siglo. El primer candidato para ser considerado palacio o sede del poder político, fue la Ciudadela (Armillas 1964: 307; Millon 1976: 236-238); posteriormente, se planteó que después de un tiempo el centro del poder se habría trasladado de la Ciudadela al Complejo de la Calle de los Muertos, dejando a la Ciudadela como palacio simbólico (Cowgill 1983). Más recientemente, ha sido presentado como nuevo candidato el Complejo Xalla (Manzanilla y López Luján 2001; Manzanilla *et al.* 2005). También se ha cuestionado la validez de todas las propuestas mencionadas (Sugiyama 1993: 110,123; 2004: 99), mientras que otros, a su vez, creen que todas son válidas en el orden cronológico Xalla - Ciudadela - Complejo de la Calle de los Muertos (Sanders y Evans 2006). Por mi parte, propongo un nuevo acercamiento al tema y un nuevo candidato. Mi hilo conductor es la iconografía; partiré buscando las imágenes del palacio, para encontrar con su ayuda el palacio físico en el mapa arqueológico de Teotihuacan. Este acercamiento significa dejarse guiar por la brújula de la iconografía, optando por un camino que todavía no ha sido explotado. Considero que si las imágenes son analizadas con debida cautela, ellas, aunque parezcan etéreas, pueden ofrecer argumentos de peso para la identificación del palacio.

### *Investigación iconográfica previa*

Buscar el palacio y buscar el gobernante, son las dos caras de una misma moneda. Si las imágenes de los gobernantes ya están identificadas, pueden servir como punto de partida para encontrar el palacio que los albergó. Ahora bien, junto con los Señores con Gran Tocado de Borlas se encuentran varias veces imágenes de edificios en representaciones simbólicas. Clara Millon (1988: 124) fue la primera en advertir en una vasija ampliamente conocida, que un Señor con Gran Tocado de Borlas e insignia militar se encontraba rodeada por tres templos (Figura 208). Posteriormente, yo propuse en un primer acercamiento sobre esta misma imagen (Paulinyi 2001: 21-22), que la tríada de templos que acompaña al señor habría sido dedicada al culto del Dios de la Lluvia, siendo este último el



protector de dichos señores. Por su parte, Cynthia Conides (Conides 2001; Conides y Barbour 2002: 416-422) publicó dos nuevas imágenes representando edificios y Señores con Gran Tocado de Borlas, o solamente con el tocado de estos señores (Figuras 209 y 210), y llamó la atención sobre el hecho de que las imágenes con señores y edificios se repiten. Identificó además a los edificios de la Figura 208 como una tríada de templos, conocido representante del complejo arquitectónico monumental de los primeros siglos de Teotihuacan. Aunque Conides y Barbour (Conides 2001; Conides y Barbour 2002: 419) no proponen que los Señores con Tocado de Borlas hubiesen sido gobernantes, sí suponen que estos señores y alguna institución representada por ellos, habrían estado vinculados con las tríadas de templos. En este punto, Conides y Barbour se apoyan en la opinión de Millon (1981) y Pasztory (1988), según la cual las tríadas de templos, de los que hay más de veinte en la ciudad, pudieron haber funcionado como centros de administración, o haber representado unidades sociales importantes de la ciudad. Recientemente, Froese y colegas (2014) presentaron una nueva propuesta, según la cual las tríadas constituyeron sedes de un co-gobierno amplio. Para apoyar su propuesta, Conides y Barbour citan una conocida vasija de Tikal (véase Figura 139), en la cual se observan Señores con Tocado de Borlas entre tres edificios, los cuales serían una tríada de templos (Conides y Barbour 2002: 421).

La contribución más reciente a la investigación del tema es de Claudia García-Des Lauriers (2008), quien sostiene que los edificios de las Figuras 208 y 209 son una versión teotihuacana del *tlacochoalco* azteca, o “casa de los dardos”, que funcionaba como arsenal y lugar de ritos importantes. Sin embargo, los glifos que representan al *tlacochoalco* difieren considerablemente de los edificios de las figuras mencionadas. Cuando los glifos aztecas se refieren a *tlacochoalco*, se representa simplemente un edificio con dardos o extremos distales de dardos, y a veces solamente un dardo o extremo distal de dardo. Por el contrario, en el caso de Teotihuacan, lo que apreciamos en las Figuras 208 y 209 es una versión compleja del emblema de guerra teotihuacano: la versión simple de este emblema se compone de un escudo y una mano en el escudo que sostiene uno o dos dardos. Si buscamos una analogía para el emblema militar teotihuacano entre los aztecas, lo encontraremos en la representación de un atado de dardos arrojados y de un escudo - en algunas ocasiones con motivos agregados como una bandera o una estófica -, el cual

significaba guerra y conquista para los aztecas (véase por ejemplo, Pasztory 1983: Plates 66, 133; Berdan and Anawalt 1992, vol. 3: folios 2-16).

*El Palacio a través de las imágenes*

Para analizar las imágenes de edificios que aparecen junto a los Señores con Gran Tocado de Borlas disponemos de cinco vasijas o fragmentos de vasijas: todas provienen de la fase Xolalpan (350-550 d. C.) (Séjourné 1966a:figs. 87, V.13, Conides 2001: Items 57, 108; Conides y Barbour 2002: figs. 6 y 7). La representación más importante es la de la Figura 208; no se trata de una pieza única, ya que existe una segunda vasija que no ha sido publicada, y cuya foto poco nítida muestra una representación casi idéntica a la que aparece en la Figura 208 (foto cortesía de James Langley; Langley 1986: 65, Table 11, Ref. 208). En ella observamos la cabeza frontal de un Señor con Gran Tocado de Borlas apoyada sobre una versión especial del emblema militar teotihuacano, ambos enmarcados por una tríada de templos con techos almenados. Inmediatamente debajo del emblema militar se observa el techo del templo central cabeza abajo; este último es más grande que los templos laterales y por eso representa el componente principal de la tríada. Es decir, el señor con su emblema se ubica debajo del techo, apareciendo como amo del edificio.

De manera excepcional, el escudo del emblema militar tiene la forma de un quintero (von Winning 1987, II: 65-66); adicionalmente, el emblema cuenta con otra particularidad: en ambos lados del escudo se agregaron “objetos F” (Langley 1986: 65, 313). Puesto que el “objeto F” y el “objeto E” parecen ser variaciones de lo mismo, en adelante los nombraré “banda(s) con cintas flecadas”. En el caso de la Figura 208 las dos bandas con cintas flecadas del escudo se ubican horizontalmente, y cada una consta de dos bandas. En el marco superior e inferior de nuestra imagen se ven representaciones abreviadas del templo. Sólo se observa un templo, como representación de la tríada de la escena principal. Lo acompaña un “objeto F” que claramente corresponde a la “banda con cintas flecadas” del Señor con Gran Tocado de Borlas que vimos anteriormente; de esta manera, la “banda con cintas flecadas” aparece como atributo específico del templo. Es el Dios de la Lluvia quien aparece con la “banda con cintas flecadas”, la cual suele formar parte de su tocado (Miller 1973:fig. 360; Juárez Osnaya y Ávila Rivera 2006[1995]: láms.

13-17; Millon 1988: fig. IV. 21a-b). Parece probable que las cintas representen al rayo, y que la banda sea símbolo de nube; por su parte, ya vimos que el rayo suele aparecer en forma ondulante y a veces zigzagueante (compárese con Paulinyi 1997; 2001: 21-22).

Aunque las imágenes de las otras vasijas son menos elocuentes, esencialmente repiten lo mismo. Una (véase Figura 209) sólo muestra el tocado de los Señores con Gran Tocado de Borlas junto con un templo. El templo se representa con el techo alto almenado y con puerta, todo ello dispuesto sobre un emblema militar, con una versión esquemática de la “banda con cintas flecadas”. Llama la atención que el techo lleve una hilera de círculos. La representación de dicha vasija debe corresponder a la abreviación del complejo de tres templos de la Figura 208. En otra vasija, de la cual sólo ha sido publicado el dibujo de una cara de la representación, no vemos más que el techo del edificio, debajo del cual se ubica directamente el emblema de guerra más arriba visto, con su “banda con cintas flecadas” claramente representada (Figura 210); en consecuencia, se trata del mismo templo que hemos analizado en relación con las vasijas anteriores. Para terminar el análisis de las representaciones de la tríada de templos de los Señores con Gran Tocado de Borlas, hay que destacar que este emblema que estamos tratando, también aparece solo, como un símbolo aparte, al parecer representando en sí mismo el poder militar de los Señores con Gran Tocado de Borlas (véase Figura 167). El escudo en este caso lleva en su borde los símbolos acuáticos llamados “semiestrellas”, otro símbolo acuático importante que evoca al quintero del escudo de la Figura 208.

¿Cómo se puede interpretar esta tríada de templos? Vimos en la Figura 208 que el Señor con Gran Tocado de Borlas y su emblema de guerra se encuentran en relación inmediata con los tres templos. En consecuencia, es posible plantear que la tríada pudo haber sido la sede del poder militar de los Señores con Gran Tocado de Borlas, y por extensión, su sede de poder en general, o en otras palabras, su palacio. Esta imagen nos habla de gobernantes guerreros sagrados, quienes portaban el tocado de una versión del Dios de la Lluvia, y que al mismo tiempo, realizaban campañas militares para someter territorios cercanos y lejanos. No olvidemos que esta vasija y las demás que ya hemos revisado, provienen de la fase Xolalpan (*ca.* 350-550 d. C.), la cual corresponde a la época de la máxima expansión del Estado teotihuacano. Conocemos imágenes de Señores con Gran Tocado de Borlas vinculados de diferentes maneras con la guerra, que han aparecido

de las tierras mayas de Mesoamérica: Tikal, Yaxha, Kaminaljuyú y Escuintla (Jones y Satterthwaite 1982: figs. 51-52; (Langley 1986: fig. 27a; Kidder *et al.* 1946: fig. 206 d; Hellmuth 1978: fig. 5).

### *La plataforma ceremonial*

Existe una imagen que amplía nuestro panorama sobre los edificios pertenecientes a los Señores con Gran Tocado de Borlas. Frente a los templos que hemos visto hasta aquí, en el fragmento de vasija de la Figura 211 es posible observar una estructura diferente, ubicada debajo del busto de un Señor con Gran Tocado de Borlas, formando parte de la franja inferior de la imagen. En dicha franja vemos la representación esquemática de una estructura rectangular, con tableros y escaleras en los cuatro costados; la imagen de la estructura y un “objeto E” se alternaban cubriéndola. Ya hemos visto que el “objeto E” y el “objeto F” son tan semejantes, que es posible que sean dos versiones del mismo símbolo que estamos llamando “banda con cintas flecadas”. Algunos autores han propuesto que la estructura representada podría ser un templo de cuatro escaleras o una plataforma ceremonial, tal como resultaron ser las dos plataformas monumentales con cuatro escaleras excavadas en la Ciudadela y en la Plaza de la Luna, respectivamente (Conides 2001 y Conides y Barbour 2002: 416-417). La primera opción es improbable, ya que en Teotihuacan no se conocen templos con cuatro escaleras de acceso; además, los templos siempre son representados de frente o de perfil, nunca desde arriba. En cambio, la segunda alternativa es plausible, podría tratarse de una plataforma ceremonial.

La plataforma representada exhibe en el centro un par de anillos, los cuales parecen ser su atributo iconográfico, aunque tampoco se puede excluir que hayan sido parte de la estructura real. El par de anillos aparece en varias ocasiones en imágenes de los Señores con Tocado de Borlas, aunque también se han detectado en otros contextos. Antes que nada, en el mural de Tepantitla un Señor con Gran Tocado de Borlas, portando armas y esparciendo llamas, luce el par de anillos en el cuerpo (véase Figura 21; Miller 1973: fig. 194-194). A su vez, en la vasija de Tikal ya mencionada (véase Figura 139), señores portadores de un tocado de borlas de mediana complejidad aparecen acompañados por guerreros de alto rango, en cuya frente se puede apreciar el atributo anillo doble, y en una

vasija de estilo teotihuacano provincial de Escuintla, aparece igualmente un Señor con Gran Tocado de Borlas y un guerrero con anillo en la frente (Hellmuth Ms.1).

El par de anillos ha sido comparado frecuentemente con los anillos oculares del Dios de la Lluvia; la comparación puede ser certera, porque en una ocasión, los anillos portados sobre la frente de un personaje exhiben en el interior ojos (Taube 2003: fig. 11.6a). De acuerdo con la imagen del Señor con Gran Tocado de Borlas de Tepantitla de la Figura 21, es posible que los dos anillos de la plataforma de la Figura 211 sean alusiones al carácter marcial de los Señores con Gran Tocado de Borlas. El hecho de que en la representación del templo de estos señores de la Figura 208 aparezca igualmente la “banda con cintas flecadas” como único atributo (véanse las franjas superior e inferior), establece la existencia de un fuerte vínculo entre las imágenes del templo y las de la plataforma. Asimismo, cuando la plataforma es representada sola junto con el Señor con Gran Tocado de Borlas en la Figura 211, ello sugiere que dicha plataforma era de extrema importancia para estos señores, quienes pudieron realizar en ella actividades ceremoniales vinculadas con la guerra. Puesto que las estructuras que vemos tanto en el caso de la Figura 208 como en la 211 con atributos marciales y la “cinta con franjas flecadas”, se asocian a un Señor con Gran Tocado de Borlas, es probable que la plataforma, junto con la tríada de templos, haya formado parte de la sede del poder de los Señores con Gran Tocado de Borlas.

¿Cuáles serían entonces las características identificadas a partir del análisis de las imágenes, acerca de la sede del Estado de Teotihuacan? Siguiendo las pistas que ofrece la iconografía, vamos a buscar un complejo arquitectónico de tres templos que posea a la vez una plataforma monumental con escaleras en los cuatro costados. Podemos además suponer que dicha tríada exhibía elementos de la iconografía de los Señores con Gran Tocado de Borlas y temas vinculados. Tomando en cuenta la importancia capital de este complejo arquitectónico, la tríada debe estar ubicada en el centro cívico-ceremonial de la ciudad de Teotihuacan y poseer dimensiones monumentales. ¿Y las otras tríadas? Podrían haber sido sedes de poder de menor importancia, de gobernantes de menor rango o de dignatarios de alto rango.

*El Complejo de la Plaza de las Columnas como candidato a ser el palacio de Teotihuacan*

A continuación, revisaremos los conjuntos arquitectónicos mayores del centro I de la ciudad, ubicados a ambos costados de la Calzada de los Muertos, desde la Pirámide de la Luna hasta la Ciudadela (véase Figura 10 Como primer paso, tenemos que excluir dos candidatos a palacio propuestos anteriormente, la Ciudadela y Xalla: ninguno de ellos está compuesto por tres templos. De esta manera, quedan cuatro conjuntos arquitectónicos importantes que son tríadas de templos, o están constituidos por varias tríadas de templos: el Complejo de la Calle de los Muertos, la Pirámide de la Luna, la Plaza de las Columnas y la Pirámide del Sol.

Sin embargo, de los cuatro conjuntos arquitectónicos con tríadas, sólo dos se vinculan con plataformas ceremoniales monumentales; estos son la Pirámide de la Luna y la Plaza de las Columnas<sup>26</sup>. La Pirámide del Sol, a su vez, posee un pequeño santuario sobre una plataforma en medio de la plaza, y no la plataforma de grandes dimensiones que buscamos. Por otra parte, más arriba esgrimimos una serie de argumentos a favor de que aunque la iconografía de los Señores con Gran Tocado de Borlas se halla relacionada claramente con la del Palacio del Sol, este último no habría constituido el palacio de dichos señores en el recinto de la Pirámide del Sol, debiendo encontrarse en otra parte de la ciudad.

La tríada de la Pirámide de la Luna se constituye por el monumental cuerpo de esta última, así como por dos pirámides pequeñas. Esta tríada no ha sido considerada por ningún investigador como candidato para el palacio de Teotihuacan. Entre las tres pirámides se ubica un edificio excepcional constituido por nueve altares, y más allá, en el centro de la Plaza de la Luna se encuentra la plataforma monumental de cuatro escaleras. Plataformas de semejante tamaño hay solamente tres en el mapa de la ciudad; como ya mencionáramos, aparte de la Plaza de las Columnas, existe una en la Ciudadela. Sin embargo, queda claro que lo que realmente pertenece a dicha tríada es el edificio de nueve altares; la plataforma de cuatro escaleras no está integrada a la tríada, tampoco tiene especial nexo con ella, sino que probablemente pertenecía a la plaza en general y a la totalidad de los templos menores

---

<sup>26</sup> Sobre decir que plataformas parecidas tampoco existen en las tríadas menores de la ciudad, razón por la cual no las consideraremos en este análisis.

que la rodean. Por otra parte, las evidencias arqueológicas e iconográficas que disponemos contradicen la idea de encontrar aquí, el templo y palacio de los Señores con Gran Tocado de Borlas que estamos buscando. Las ricas ofrendas-entierros realizadas a propósito de las ampliaciones de la Pirámide, aunque contienen las vasijas acostumbradas que representan al Dios de la Lluvia, claramente no están dedicadas al Dios de la Lluvia con rasgos de Jaguar y tampoco se refieren a los Señores con Gran Tocado de Borlas (véase Sugiyama y López Luján 2006, 2007). Por otra parte, ya fue mencionado que dos esculturas femeninas gigantescas fueron encontradas en la zona, la de la Diosa del Maíz, llamada tradicionalmente “Diosa del Agua” (Paulinyi 2007: 263-268; 2013), y otra fuertemente mutilada en la Plaza de la Luna, junto a la plataforma mencionada. Además, se descubrió una o tal vez dos pequeñas esculturas femeninas en las ofrendas-entierros de la Pirámide de la Luna (Sugiyama y López Luján 2007: fig. 3). Todo parece indicar que aquí reinaba una o varias diosas, así como posiblemente el grupo de elite vinculado con ellas. En suma, es improbable que la tríada de la Pirámide de la Luna hubiese cumplido el rol de sede del Estado de Teotihuacan.

El Complejo de la Plaza de las Columnas (Figuras 212 y 213) es el único entre los complejos arquitectónicos monumentales del centro de la ciudad, que prácticamente no ha sido objeto de excavaciones por parte de los arqueólogos. A pesar de esto, y paradójicamente, es él que surge como posible candidato, ya que cuenta con una tríada de templos/pirámides de tamaño considerable, de entre los cuales surge una plataforma ceremonial de dimensiones excepcionales. Antes del inicio de las excavaciones en Teotihuacan, en la segunda mitad del siglo XIX, la Plaza de las Columnas llamó la atención de varios autores, para quienes ella habría sido uno de los componentes más importantes de la ciudad (Mendoza 1997[1877]; Chavero 1997[1987]), pero posteriormente el interés de los arqueólogos se dirigió hacia otros complejos arquitectónicos monumentales. Debido a la ausencia de excavaciones, no conocemos la iconografía del Complejo de la Plaza de las Columnas, pero contamos con su plano detallado, elaborado por el Teotihuacan Mapping Project (Millon *et al.* 1973:30). De esta manera, podemos estudiar el plano, para ver en qué medida el Complejo podría corresponder a una función palaciega.

El Complejo se ubica al occidente de la Calzada de los Muertos y aunque en el mapa en varias partes no es posible precisar sus límites con total exactitud, no cabe duda de su tamaño monumental; según el conteo que hizo Román Piña Chan (1963) el Complejo habría contado con 24 unidades arquitectónicas. Este Complejo pudo ser más grande que el complejo Xalla, y se encuentra entre los seis complejos arquitectónicos más grandes de Teotihuacan, junto con la Ciudadela, los recintos de las Pirámides del Sol y de la Luna, el Complejo de la Calzada de los Muertos y el Conjunto Xalla mencionado. Sin contar al complejo arquitectónico de las dos pirámides gigantescas (del Sol y de la Luna), se trata del mayor complejo de tríadas de templos existentes en Teotihuacan. Su monumentalidad es apta para ser el palacio de un Estado poderoso. Según el mapa, la plataforma ceremonial del Complejo de la Plaza de las Columnas es, de las tres existentes, la más grande en toda la ciudad; sin embargo, no se trata solamente del tamaño, sino también de su composición. Las tríadas de templos en general no cuentan con plataforma, y si la tienen, esta no es significativa, salvo la gran tríada llamada Grupo 5, al oriente de la Pirámide de la Luna, en cuya plaza se yergue una plataforma de tamaño considerable. La plataforma de nuestra tríada le confiere la misma jerarquía que poseen los conjuntos arquitectónicos que rodean a sus pares en la Plaza de la Luna y la Ciudadela. En otras palabras, se trata de la jerarquía máxima que un conjunto arquitectónico podía llegar a tener en Teotihuacan, por lo mismo, sostengo que esta alta jerarquía apoya sus condiciones para ser candidato al palacio de la ciudad. De acuerdo con el plano (véase Figura 213), la plataforma ceremonial poseía cuatro escaleras, es decir correspondería a los detalles de la imagen de la plataforma que acompaña a la figura del Señor con Gran Tocado de Borlas en el fragmento de cerámica que tratamos más arriba. Aunque la plataforma no ha sido excavada y la existencia de las cuatro escaleras no está confirmada, las otras dos plataformas monumentales de la misma clase poseen cuatro escaleras, por ello se trata de una reconstrucción razonable por parte de los autores del mapa. No obstante, futuras excavaciones tienen que avalarla, al igual que los otros detalles del plano del Complejo.

De acuerdo con el mapa, las tres pirámides son iguales entre sí. Si la información recabada en el mapa es precisa, cada una dispondría de tres taludes, y el templo principal se distinguiría por una plataforma adosada. La plaza de la tríada (N°37 en la Figura 213) se amplía y se ensancha avanzando hacia la Calzada de los Muertos, donde es cerrada por una



plataforma alargada. Dicha plataforma se compone de cuatro basamentos menores, y entre los dos centrales se encuentra la escalera amplia de la entrada. (La única parte excavada y restaurada del Complejo es la fachada de esta plataforma y de sus basamentos, la cual mira a la Calzada de los Muertos). Dónde se ensancha la plaza, a ambos lados se ubica una pirámide menor; de esta manera, surge un complejo de cinco pirámides. La plaza es monumental: después de la plaza interior de la Ciudadela y la respectiva de la Pirámide de la Luna, es la tercera plaza más grande de Teotihuacan, incluso más grande que la plaza de la Pirámide del Sol. La monumental plataforma y la gran plaza del Complejo se corresponden entre sí, ya que sólo las tres plazas más grandes de Teotihuacan cuentan con plataforma monumental de cuatro escaleras. Es de suponer, que las actividades en la plataforma fueron realizadas con la presencia multitudinaria de personas en la plaza. Si el Complejo realmente corresponde al palacio de los Señores con Gran Tocado de Borlas, entonces la plataforma de éste habría sido un lugar importante para la realización de sus actividades ceremoniales; si he interpretado correctamente los dos anillos en la representación de la plataforma de cuatro escaleras en la Figura 211, ellos podrían referir al aspecto marcial de las ceremonias realizadas allí por dichos señores.

La parte oriental del Complejo descrita hasta aquí, muestra claramente carácter público. Por otra parte, detrás de las tres pirámides se observa en el mapa un amplio conjunto de patios y plataformas bajas. En la mitad occidental del Complejo se identifican muros gruesos que la limitan parcialmente: dos largos muros forman la esquina suroeste, indicando tanto su límite occidental, como la altura aproximada de su límite sur. No obstante, en el mapa, más al sur del patio de los cuatro pequeños templos, corre una larga muralla este-oeste, planteando la pregunta si no fue esta el límite sur del Complejo. En el norte, dos muros casi continuos en dirección occidente-oriente parecen indicar el límite de ese lado.

En suma, hemos identificado el Complejo de la Plaza de las Columnas como el palacio de Teotihuacan, es decir de los Señores con Gran Tocado de Bolas. Es importante señalar que el Complejo pudo tener una relación especial con el recinto de la Pirámide del Sol, y habla a favor de esto las semejanzas formales de la pirámide principal del Complejo con la Pirámide del Sol, los taludes y la Plataforma Adosada, así como la ubicación de nuestro Complejo frente a lo que pudo ser el ala norte del recinto de la Pirámide del Sol. En

la práctica, la escalera de entrada a nuestro Complejo en la Calzada de los Muertos, y detrás de ella, la plataforma y la pirámide principal, en conjunto tienen un eje común con una pequeña pirámide en el otro lado de la Calzada; dicha pirámide menor pudo ser el elemento arquitectónico central de la fachada de la posible ala norte del recinto de la Pirámide del Sol. En este caso, el palacio de los gobernantes con Gran Tocado de Borlas y la Pirámide, donde se habría rendido culto al Dios de la Lluvia en su aspecto felínico, tutor de dichos gobernantes, habrían formado el núcleo del centro cívico-ceremonial de Teotihuacan.

## **Capítulo 16. Los Señores del Dios Mariposa Pájaro**

Ya vimos que los estudios iconográficos han sido capaces de identificar y analizar al grupo más importante del estrato dominante (C. Millon 1973, 1988; Paulinyi 2001), cuyos dirigentes -portadores del tocado de borlas del Dios de la Lluvia- fueron probablemente gobernantes de Teotihuacan (Paulinyi 2001). Otro paso en la búsqueda iconográfica de la elite teotihuacana es intentar identificar los grupos de menor rango, cuyos dirigentes suelen aparecer conformando grupos, mientras visten siempre un mismo atuendo. Sobre estos señores existen mucho menos testimonios visuales que para los Señores con Tocado de Borlas. Hasta aquí sólo se ha propuesto, en forma preliminar y en base a un número menor de imágenes, la existencia de un grupo de señores con atributos de coyote, quienes igualmente se habrían asociado al Dios de la Lluvia (Paulinyi 2009). En este capítulo - que es la continuación de los trabajos anteriormente mencionados, aunque con variaciones significativas - analizaremos imágenes de personajes que se encontraban bajo la protección del Dios Mariposa Pájaro, focalizando nuestra atención principalmente en objetos de arte de pequeñas dimensiones, básicamente figurillas cerámicas, las cuales rara vez han sido objeto de estudios iconográficos. La elección de este no es casual, sino que significa la ampliación de la principal línea de investigación de esta tesis, a saber, la iconografía del Dios Mariposa Pájaro.

### *La identificación de los Señores del Dios Mariposa Pájaro*

Entre las numerosas figurillas teotihuacanas moldeadas en cerámica, es posible distinguir un grupo menor que representan a personajes de alto rango con el tocado de mariposa del Dios Mariposa Pájaro. En adelante, los llamaremos Señores con Tocado de Mariposa. Una parte de estas figurillas pertenece a un grupo más amplio denominado “torsos sedentes” por Sue Scott (2001: 44-46), y la gran mayoría de ellas corresponden a fragmentos, siendo las piezas intactas muy escasas (Figura 214-215; Teotihuacan 2009: No. 31a; Berrin y Pasztory 1993: N° 61, 97; Séjourné 1959: fig. 70e, 71; 1966b: fig. 103). Se caracterizan por poseer forma cónica, sobresaliendo en ocasiones los dos pies por delante (Scott 2001: 44-45, Plate 120a-d, Séjourné 1962b: lám. 41, arriba). Hemos logrado detectar

estos mismos pies sobresalientes en una figurilla con tocado de mariposa (Kerr: A Precolumbian Portfolio: N° 7242). Al parecer, la técnica de la fabricación cerámica en molde fue utilizada aproximadamente a partir del siglo III d. C., sin embargo la falta de elaboración de una cronología para ellas hace imposible un fechamiento más preciso (Scott 2001: 22-24). Lo que podemos establecer es que aproximadamente datan del lapso comprendido entre el siglo III y el fin de Teotihuacan (650 d. C.).

Los tocados de las figurillas del grupo mencionado representan diferentes variantes de una cabeza de mariposa, con ojos, antenas y lengua (Séjourné 1966b: figs. 124-126; Scott 2001: Plates 136-137). En ocasiones, también se incluyen las alas posteriores, lo cual parecería querer representar el cuerpo completo de la mariposa. Con frecuencia, los ojos poseen la característica ceja emplumada propia de las representaciones de aves, haciendo de esta manera referencia al pájaro, el cual es otra manifestación zoomorfa del Dios Mariposa Pájaro. Puesto que este tipo de figurillas siempre lucen el tocado propio del Dios Mariposa Pájaro, es plausible suponer que los Señores con Tocado de Mariposa se encontraban vinculados de alguna manera a dicho dios; también lucen en ocasiones las características orejeras con anillos de dicho dios, así como su pintura facial rectangular.

Durante las dos últimas décadas ha alcanzado popularidad la idea de que este tipo de figurilla teotihuacana sería la representación de un bulto mortuorio (Taube 2002 [2000]b: 306-307; Headrick 2007: 57), tomando como base esencialmente para la argumentación en favor de esta interpretación la semejanza visual entre la forma de las figurillas y las representaciones de bultos mortuorios de tiempos posteriores a Teotihuacan. La semejanza es realmente notable, pero a nuestro juicio no se puede excluir completamente que estas figurillas representen a señores envueltos en capas u otra vestimenta. Los pies sobresalientes de algunas de las figurillas mencionadas previamente parecen contradecir la tesis del bulto mortuorio, no obstante, en el Postclásico también encontramos representaciones de fardos funerarios con pies (véase Headrick 2007: figs. 3.15, 318).

En un segundo grupo de figurillas que representan Señores con Tocado de Mariposa, estas aparecen en un asiento, llamado tradicionalmente trono, aunque Scott ha planteado dudas respecto a la validez del término, proponiendo el de “figuras empotradas” (véase Figura 215; cf. Scott 2001: 46). Dichos Señores tienen forma parecida a las

figurillas del primer grupo, y sus tocados también son similares. Existen dos modelos arqueológicos de piedra de estos asientos, que - de manera coincidente con los asientos de las figurillas - poseen respaldo y brazos inclinados (véase Teotihuacan 2009: N° 28a, 28b). En el universo general de las figurillas sobre asientos, el tipo de personaje con tocado de mariposa es sólo una posible variante, ya que existen estatuillas que lucen otros tocados, tales como el Gran Tocado de Borlas, el tocado de jaguar, el tocado en forma de casco -el tocado real se componía de placas talladas de concha-, el tocado hecho con la misma técnica pero con dos orejas grandes las cuales, tal vez, representen a un coyote, y el tocado en forma de globo (Berrin y Pasztory 1993: Nos. 98, 99, Teotihuacan 2009: N° 31b, 32, 34). Puesto que los Señores con Tocado Borlas conformaban el grupo más poderoso de la elite teotihuacana, es probable que otros personajes en asiento, entre ellos nuestros Señores con Tocado de Mariposa, también hayan pertenecido a la esfera superior del Estado teotihuacano.

Cuando se plantea que las figurillas “torsos sedentes” representan bultos mortuorios, Taube propone a la vez que las figurillas entronadas habrían sido lo mismo, y que el asiento en realidad correspondería a un marco de madera, junto con el cual se habría quemado el bulto, de manera parecida a lo que ocurre en representaciones del Postclásico (Taube 2002[2000] b: 306-307). Headrick (2007: 57), por su parte, habla de figurillas entronadas. Yo comparto la última idea, por varias razones; la imagen de un incensario de Escuintla respalda fuertemente la idea de que realmente se pudiese tratar de un trono: en ella se aprecia un personaje, probablemente el Dios Mariposa Pájaro, sentado con los pies colgando sobre un asiento idéntico al de las figurillas teotihuacanas (Hellmuth 1978: fig. 2; Hellmuth Ms.1). En otro incensario de la misma zona, el mismo dios (o su representante mortal), esta vez sin cuerpo antropomorfo, aparece en el mismo tipo de asiento (véase Taube 2002[2000]: fig.10.22b; 309). Finalmente, hay que mencionar que es probable que la escultura de la Diosa del Maíz de Xochicalco, del período Epiclásico (Nicholson 1971: fig. 22), probablemente se encuentre sentada sobre un asiento; aunque a primera vista parece un nicho, el marco vertical inclinado en ambos costados de la figura de la deidad y el remate horizontal en la parte superior, junto con la parte inferior rectangular parecen corresponder a la representación del objeto teotihuacano, cuyo identidad estamos discutiendo. Si las figurillas representasen bultos mortuorios, éstas se dispondrían sobre tronos y no en una

estructura de madera para su quema; por su parte, un bulto mortuorio, que de acuerdo con su diadema, corresponde a un gobernante o un señor de alto rango, aparece puesto en trono durante el Postclásico (Codex Magliabechiano 1903: 55).

No obstante, el trono no es el único elemento que indicaría que los Señores con Tocado de Mariposa eran personajes de muy alto rango. En una vasija teotihuacana encontrada en la tumba B-I del Montículo B de Kaminaljuyú (Guatemala), se puede observar imagen de estos señores portando otros atributos de poder (Figura 217). En la cabeza lleva el mismo tocado de mariposa que hemos visto en el caso de las figurillas, compuesto por lengua, ojo y antena de mariposa; sostiene además en las manos un escudo y un atado, ambos emplumados. Es preciso destacar, que estos dos últimos objetos en conjunto son insignias de poder, su uso es tan restringido en el arte Teotihuacano como el del trono. Aparte de nuestros Señores con Tocado de Mariposa -tanto los representados en las figurillas como en la vasija arriba mencionada-, por lo menos los Señores con Tocado de Borlas, los con tocado de casco y los con tocado de jaguar suelen ser retratados igualmente con trono, atado y escudo (véase: Pre-Columbian 1980: N° 188; Berrin y Pasztory 1993: N° 139, 140; Teotihuacan 2009: N° 53a; Paulinyi 2001: fig.19). La vasija de Kaminaljuyú revela un estrecho vínculo iconográfico entre el señor representado y el Dios Mariposa Pájaro, con rasgos específicos en la representación del señor, tales como: a) la pintura facial escalonada de la deidad; b) el glifo “Ojo de Reptil” en el lugar de su torso, el cual juega un papel crucial en la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, probablemente significando su nombre. Vemos la figura de estos señores alternadas con motivos compuestos por un disco emplumado y por una nariguera (con la forma de una mariposa geometrizada), ambos elementos propios de la iconografía de dicha deidad, tal como ya ha sido señalado en otro lugar de esta tesis.

En suma, estas figurillas representan a señores vivos o a sus bultos mortuorios. En ocasiones aparecen sobre un objeto que debió corresponder a un trono. Si dichos señores se encontraban vivos o muertos, no influye en nuestro análisis, porque en ambos casos los tocados serían iguales, sirviendo para identificar grupos y cargos de la elite: por ejemplo, las figurillas cónicas (“sedentes”) y entronadas de los Señores con Gran Tocado de Borlas, ya sean representaciones de señores vivos o muertos, lucen el mismo tocado que sus

imágenes en los murales donde aparecen idudablemente vivos, ejerciendo actividades rituales y de connotación marcial.

### *La ofrenda de Tlajinga*

Poca duda cabe acerca de que las figurillas de Señores con Tocado de Mariposa parecen representar a una dignidad. La cuestión es dilucidar si se trata de un dignatario o de varios personajes de la misma dignidad, luciendo una misma vestimenta. Como ya es sabido, en el arte Teotihuacano es posible observar a señores con igual vestimenta. ¿Las figurillas con tocado de mariposa eran dirigentes de algún grupo de elite? Existen indicios que apoyan esta idea. En el conjunto habitacional Tlajinga de Teotihuacan se descubrió un importante hallazgo de trece figurillas asignables cronológicamente a fines de la fase Metepec (*ca.* 650 d. C.) (Figura 218), junto con un gran “host figure” (figura mayor de arcilla conteniendo figurillas menores en el interior del cuerpo hueco).

Entre las once figurillas que hasta el momento han sido publicadas del conjunto de trece encontradas, figuran dos Señores con Tocado de Mariposa, en forma de figurillas cónicas; estas dos representaciones son claramente las más importantes del grupo, debido a su mayor tamaño respecto de las demás y porque exhiben el tocado del Dios Mariposa Pájaro (véase Figura 214). Aquí hay que destacar, que la mayor parte de las figurillas de la ofrenda de Tlajinga presentan igualmente vínculos con la iconografía del Dios Mariposa Pájaro; tres de ellas, nuevamente figurillas cónicas, portan un tocado, de cuya parte superior emergen dos elementos voluminosos, uno hacia la derecha y el otro hacia la izquierda, siendo uno de ellos más largo que el otro (Figura 218a). Figurillas semejantes han sido incluidas en diferentes publicaciones, entre las cuales podemos citar las siguientes: Séjourné 1959: fig. 57; Scott 2001: Plates 82g, h; 26b; Teotihuacan 2009: N° 199h. Adicionalmente, hay que dar cuenta de otra figurilla que porta este mismo tipo de tocado (México 1990: 95), exhibiendo una orejera de la que cuelga un anillo, atributo del Dios Mariposa Pájaro. Tanto las figurillas de la Figura 214, como una figurilla que representa a un Señor con Tocado de Mariposa luce el mismo tipo de orejera (Munera y Sugiyama 2005: Foto 75). Finalmente, las figurillas que estamos analizando aquí (Figura 218a), llevan en el tocado un gran nudo horizontal, el cual aparece en la iconografía del Dios Mariposa

Pájaro y de su fiesta del Fuego Nuevo, tal como ya hemos visto en el mural Los Glifos (véase Figura 144).

Dentro del grupo compuesto por las once figurillas anteriormente mencionadas, contamos con otro caso, en el que es posible identificar la existencia de un vínculo, aunque de manera indirecta, entre las figurillas y la iconografía del Dios Mariposa Pájaro; me refiero a dos figurillas cónicas que portan un tocado en forma de casco, con un realce semicircular que remata en un penacho en la parte superior (véase Figura 218a). Como analogía para este tipo de tocado cabe mencionar un incensario teotihuacano excepcional, en el cual se repiten seis figurillas portando un tocado semejante (Hellmuth 1975: fig. 2). Este incensario, como la mayor parte de este tipo de ceramios, porta la máscara del Dios Mariposa Pájaro (o de su representante mortal) y un conjunto de motivos de su iconografía.

Finalmente, es posible que un fragmento de figurilla publicado por Scott con el tocado en forma de casco con realce que hemos analizado en relación con dos de las figurillas de Tlajinga (véase Figura 218b), además de la orejera con anillo más arriba descrita (Scott 2001: 125a), represente el mismo rango que las dos figurillas de la ofrenda. Por otra parte, entre las figurillas del grupo de Tlajinga hay una que porta en el tocado una flor de cuatro pétalos, la cual, tal como ya vimos en reiteradas ocasiones, es otro motivo destacado de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro (Figura 218c). En cuanto a las otras tres figurillas del grupo, no está claro si muestran alguna conexión con dicha iconografía (Figura 218c). Las últimas cuatro figurillas mencionadas no son cónicas, sino de cuerpo humano entero.

Aunque no se pueda saber con certeza a quiénes representan las diferentes figurillas del hallazgo de Tlajinga, por el hecho de que éstas fueron depositadas como grupo junto al “host figure”, es probable que los personajes representados tuvieran algo que ver entre sí. Puesto que el denominador común entre la mayor parte de las figurillas es la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, es razonable plantear que éstas simbolizan a un grupo social vinculado con esta deidad. Por otra parte, considerando la variedad que evidencian las figurillas, es probable que hayan representado a individuos de diferentes estatus dentro de un mismo grupo, a la cabeza del cual se pueden haber encontrado varios - dos o más - Señores con Tocado de Mariposa. Un grupo con dichas características, tal como el que aquí propongo, no sería una sorpresa. La identificación previa de otro grupo de la elite



teotihuacana, que presenta características semejantes, aunque de innegable mayor importancia, conformado por los Señores con Tocado de Borlas (Paulinyi 2001), respalda la propuesta expuesta anteriormente.

Adicionalmente, dentro y fuera de Teotihuacan encontramos algunas representaciones de personajes, cuyos atributos aunque no coinciden o no corresponden exactamente a los de las figurillas del grupo del conjunto habitacional de Tlajinga, también pueden ser incluidas dentro del grupo de Señores con Tocado de Mariposa. En primer lugar, cabe mencionar una vasija teotihuacana de la fase Xolalpan Tardía (450-550 d. C.), en la cual se aprecia el busto de perfil de un señor que exhibe en el rostro la pintura facial del Dios Mariposa Pájaro y un tocado especial (Berrin y Pasztory 1993: N° 141). Sostiene el atado emplumado y el escudo que ya hemos visto en las manos de los Señores con Tocado de Mariposa de la Figura 217, mientras se encuentra inserta en un paisaje típico de las representaciones del Dios Mariposa Pájaro, compuesto por amplias franjas oblicuas de agua y un triple cerro con vegetación. Es posible que se trate de un Señor con Tocado de Mariposa, luciendo en esta ocasión un tipo de tocado diferente.

En segundo lugar, hay que destacar que Scott (2001: 48, Plate 137e-f) identificó fragmentos de figurillas con un nuevo tipo de tocado con rasgos de jaguar (“Butterfly-Jaguar”); se trata de una versión del tocado de mariposa que ya hemos mencionado como Tocado de Mariposa Jaguar. Fuera del círculo de las figurillas, en otros soportes, podemos mencionar dos imágenes que enseñan este tipo de tocado. La primera imagen corresponde a una vasija teotihuacana ya analizada que muestra un personaje con Tocado de Mariposa Jaguar (véase Figura 99), en su calidad de ofrendante del Dios Mariposa Pájaro realizando el rito en honor al sol en descenso. La otra imagen con Tocado de Mariposa Jaguar proviene de la ciudad maya Xelhá (Quintana Roo), donde se han descubierto dos murales teotihuacanoides del Clásico Temprano (300-600 d. C.) (Lombardo de Ruíz 2001: 106-109; Ruíz Gallut 2001: 289-291). Ya vimos que en uno de estos murales se aprecian montañas compuestas por muchos cerros y gran número de pájaros, lo cual en mi interpretación sería una versión elaborada del triple cerro del Dios Mariposa Pájaro (véase Figura 68). En el segundo mural aparece, en cambio, el busto frontal de un señor con Tocado de Mariposa Jaguar, portando una insignia y tal vez un lanzadardo (Figura 219). En el tocado se

observan una lengua de la mariposa, orejas emplumadas y dentadura de jaguar, de manera semejante a la Figura 99, aunque sin la dentadura de jaguar.

*El templo del Dios Mariposa Pájaro*

Existen figurillas, que en su tocado de mariposa (diferente al tocado que hemos visto hasta aquí en la cabeza de los Señores con Tocado de Mariposa) llevan una fila de templos o techos de templos en miniatura (Séjourné 1966b: fig. 44; 1966a: fig. 48; von Winning 1947: fig. 6). El Dios Mariposa Pájaro suele exhibir los dos tipos de tocados. En el tocado de mariposa perteneciente a un fragmento de figurilla publicado por Hasso von Winning (1947: fig. 8), aparece tres veces la representación simbólica de un techo de templo en miniatura (Figura 220). Debajo del techo del templo aparece el disco emplumado ya mencionado en el caso de la Figura 217, el cual es formalmente idéntico al disco solar de los incensarios (compárese con Figura 105). A su vez, la parte inferior del disco en cuestión exhibe una nariguera con colmillos. El tocado de mariposa de una figurilla entronada - aunque ésta fue publicada en un dibujo realizado con poca precisión - permite reconocer la representación del mismo templo (Séjourné 1959: fig. 70e), al igual que en otro fragmento publicado por Seler (1915: Tafel XXXIV/2). Por otra parte, una figurilla excepcional que exhibe la pintura facial escalonada, las flores características de cuatro pétalos y los símbolos de fuego, todos atributos con los que el Dios Mariposa Pájaro acostumbra aparecer, sostiene además una insignia rectangular y emplumada en ambas manos, la cual representa al disco solar emplumado enmarcado arriba y abajo por el techo de un templo (Figura 221). No cabe duda acerca de que nos encontramos frente a un personaje vinculado con el templo, cuya insignia exhibe en las manos<sup>27</sup>. Tomando en cuenta lo anterior, es probable que el edificio representado en estas figurillas corresponda al templo del Dios Mariposa Pájaro, y que los Señores con Tocado de Mariposa se hayan encontrado asociados a dicho templo.

---

<sup>27</sup> Existen más fragmentos de insignias semejantes (von Winning 1947: figs. 9-10; Seler 1915: Tafel XXXIV/2).

En cuanto a la nariguera con colmillos de la Figura 220, podemos citar como analogías para este atributo las representaciones del Dios Mariposa Pájaro en dos incensarios, que en lugar de la nariguera acostumbrada en forma de mariposa geometrizada, portan la citada nariguera con colmillos (Berrin y Pasztory 1993: 72; Langley 2008: 37). Esta nariguera, que en mi interpretación corresponde a la imitación de la dentadura del Dios de la Lluvia, la exhibe igualmente la Diosa del Agua de Tepantitla, y los mortales vinculados con estas dos deidades (Paulinyi 2007: 250-252). Su aplicación sobre el disco solar alude al sol, al Dios Mariposa Pájaro en contacto con el inframundo acuático.

Por otra parte, una figurilla del Dios Mariposa Pájaro (con cuerpo de mariposa y cabeza antropomorfa), que ocupa el centro del interior de un “host figure”, porta igualmente un tocado adornado con tres templos en miniatura (Berrin y Pasztory 1993: N° 62). Debajo del techo de estos últimos aparece un disco, seguramente un disco solar, en cuyo centro se encuentra la nariguera del Dios Mariposa Pájaro en forma de mariposa geometrizada. La nariguera constituye la plataforma talud-tablero de estos pequeños templos. Pareciera ser que la representación de este mismo tipo de templo, a su vez, puede adornar el tocado de algunos mortales (Scott 2001: Plate 144g). En otros casos, la nariguera se encuentra sobrepuesta a un disco emplumado (von Winning 1947: fig. 6; Múnera y Sugiyama 2005: Foto 133). En otro ejemplo, se aprecian de igual modo los tres templos en miniatura formando parte de un tocado de mariposa; debajo de sus techos podemos observar la nariguera del dios sin disco (Séjourné 1966b: fig. 44).

Tomando en cuenta todas las pequeñas imágenes de templos revisados en este subcapítulo (en ocasiones, algunas se asocian a narigueras con colmillos), considero altamente probable que dichas imágenes hagan referencia al templo del Dios Mariposa Pájaro. Un modelo del templo del Dios Mariposa Pájaro de Escuintla que forma parte de un incensario, exhibe en las paredes cuatro narigueras del dios, cada una sobrepuesta a un disco emplumado (Figura 222). Puesto que algunos de los templos en miniatura presentan igualmente narigueras y discos, el modelo mencionado anteriormente da un respaldo rotundo a mi propuesta, según la cual los templos en miniatura representan al templo del Dios Mariposa Pájaro, ya sea en Teotihuacan o en Escuintla. Por otra parte, es de suponer que los Señores con Tocado de Mariposa se encontraban asociados a dicho templo. ¿Dónde

estuvo el templo del Dios Mariposa Pájaro en Teotihuacan? En mi opinión, la Pirámide del Sol parece ser un candidato plausible.

## **Capítulo 17. Teotihuacan en Kaminaljuyú**

El descubrimiento de las tumbas de personajes de alto rango en los Montículos A y B de Kaminaljuyú -el centro más importante del altiplano guatemalteco del Período Clásico- que datan de la fase Esperanza del período Clásico Temprano<sup>28</sup>, ha sido uno de los eventos más trascendentales de la historia de la arqueología mesoamericana (Figura 223). La aparición de objetos teotihuacanos y de estilo teotihuacanoide en estas tumbas permitieron vincular por primera vez - y de este modo precisar - la cronología del Altiplano Central de México con la cronología maya previamente establecida. Kidder y colaboradores propusieron la idea de que un grupo de forasteros habrían conquistado la ciudad (Kidder *et al.* 1946), dando con ello inicio a un largo debate acerca del rol que jugó Teotihuacan en la zona maya, un debate que - habiendo producido a veces hipótesis muy disímiles - todavía no ha llegado a su fin (véase Braswell 2003a, 2003b). Aun cuando la mayor parte de los investigadores está de acuerdo en que hubo presencia teotihuacana en Kaminaljuyú, no se ha logrado establecer la forma de dicha presencia más allá de la formulación de la hipótesis. Mi investigación se ha planteado avanzar en este punto.

Una limitación severa frente a cualquier intento por entender la relación de Teotihuacan con Kaminaljuyú, y por extensión con la zona maya en general, es el hecho de que la iconografía teotihuacana de las tumbas de Kaminaljuyú hasta hoy no ha sido investigada de manera con la profundidad necesaria. Después de descubrir las tumbas, Kidder y colaboradores, ayudados por Alfonso Caso, realizaron un excelente análisis de esta iconografía a nivel de los conocimientos de la época, ya que en aquel entonces los estudios sobre iconografía teotihuacana todavía estaban en pañales. Desde entonces, aunque ya ha pasado más de medio siglo desde la publicación de los resultados de las excavaciones de Kaminaljuyú, y a pesar de que mientras tanto los estudios iconográficos de Teotihuacan llegaron a ser un valioso instrumento para conocer el pasado de la gran urbe, ningún experto se ha dedicado a estudiar sistemáticamente la iconografía teotihuacana de las tumbas de Kaminaljuyú. Hasta el momento, sólo un par de piezas destacadas han sido interpretadas dentro del marco de varios trabajos sobre arte Teotihuacano. Desde la publicación de Kidder y colaboradores, la única revisión de cada una de las piezas con

---

<sup>28</sup> Para la cronología de Kaminaljuyú véase Braswell 2003a.

iconografía teotihuacana provenientes de las tumbas mencionadas, es la realizada por Jesper Nielsen, quien dentro del marco de su tesis doctoral sobre el arte Teotihuacano en el mundo maya hace interesantes observaciones respecto del tema de Kaminaljuyú (Nielsen 2003).

De esta manera, la iconografía teotihuacana de las tumbas de Kaminaljuyú, a pesar de su importancia, no ha alcanzado ningún papel en el desarrollo del debate sobre el papel de Teotihuacan en la zona maya, dentro del cual la epigrafía maya ha conseguido una importancia considerable, llevando el centro de gravitación de la discusión hacia las tierras bajas mayas. Por mi parte, intentaré responder a este desafío con mi propio análisis. Hemos de ver que la iconografía de estas tumbas esconde un tesoro sorprendente; observándola como un todo, abre un nuevo camino para comprender la estructura política de Kaminaljuyú, el vínculo de éste con Teotihuacan, y el nexo de Teotihuacan con el mundo maya en general, y -lo que es especialmente interesante desde el punto de vista de esta tesis- permite reconstruir características esenciales de la cosmovisión y del Estado de Teotihuacan, vinculadas con la Pirámide del Sol.

#### *Las tumbas del Montículo A*

Los Montículos A y B se encontraban a una distancia de cien metros entre sí, separados por una plaza, en posición enfrentada: uno en el lado occidental, el otro en el lado oriental (Figura 224). Los dos montículos eran originalmente plataformas que con el tiempo derivaron en pirámides pequeñas con santuarios en la cima. Cada uno de los montículos ha evidenciado arqueológicamente una secuencia de entierros de personajes de alto rango, cada tumba corresponde a una ampliación realizada en el montículo en diferentes momentos. Las secuencias de tumbas en cada montículo no son completamente contemporáneas; la del Montículo A empieza y termina más tempranamente, pero hay un traslape temporal de dos o tres entierros (las tumbas A-V, A-VI con B-I, B-II, y tal vez B-X con A-IV). El traslape de las fases de ampliaciones de los dos montículos es más amplio, son cinco (Kidder *et al.* 1946: 94-96).

Podemos constatar que la diferencia específica de la iconografía de las tumbas del Montículo A, es la presencia de la iconografía del Dios de la Lluvia teotihuacano y de los señores que portan sus atributos, junto con otras representaciones vinculadas a todos ellos. También nos encontramos con la presencia de objetos y animales que refuerzan o matizan la interpretación iconográfica que presentaré aquí. Los hallazgos que nos interesan se concentran antes que nada en las tumbas A-III, A-IV y A-VI. El Dios de la Lluvia aparece en un trípode teotihuacano estucado, cuya pintura se dañó gravemente (A-IV) (Figura 225); la deidad exhibe un Gran Tocado de Borlas, compuesto por tres borlas y por una franja con muescas inferior. Ya hemos visto que el Dios de la Lluvia con Gran Tocado de Borlas posee un perfil de jaguar. No obstante, el Dios de la Lluvia aparece en las tumbas principalmente en forma de representaciones escultóricas de vasijas fabricadas localmente (dos en la tumba A-II, dos en A-VI y una en forma de “florero” en A-IV [Kidder *et al.* 1946: figs. 200 q, r; 83; 199 l), las que en su mayoría son versiones locales de las vasijas “Tlálloc” de Teotihuacan. En general, estas vasijas son bastante rudimentarias, pero también podemos citar la elegante imagen del “florero” mencionado (Figura 226). La presencia en las tumbas de vasijas “Tlálloc” implica una relación ritual entre los señores enterrados en el Montículo A y el Dios de la Lluvia. Adicionalmente, hay que mencionar un incensario encontrado en el santuario de la estructura A-4, correspondiente a la tumba A-III (Kidder *et al.* 1946: fig. 201g). El incensario muestra un rostro, el cual es similar a varias de las representaciones del Dios de la Lluvia en las vasijas “Tlálloc” arriba mencionadas, por lo tanto, es probable que nuevamente se trate de su representación. Este incensario también podría estar representando ritos realizados en honor al Dios de la Lluvia.

En cuanto a los motivos que es posible asociar al Dios de la Lluvia, en la tumba A-I se encontró un par de finos discos de concha, cubiertos con tres hileras concéntricas del motivo “punto-rama” de connotación acuática, tal como ya hemos visto (Figura 227b). Provenientes de la misma tumba, otro par de discos (Figura 227a) enseña en el borde una hilera de conchas marinas de estilo teotihuacano, con un disco con triángulos radiantes en el centro, el cual corresponde a un disco solar teotihuacano (véase el disco solar de la Figura 93); entre el disco solar y las conchas se encuentra una franja de borde escalonado. Es posible que el disco solar y las conchas marinas en conjunto sean una representación del

sol entrando en contacto con el inframundo, tal como vimos discos semejantes en el Palacio del Sol.

En la tumba A-IV se encontró en una vasija - cuya forma es ajena al estilo teotihuacano - una representación que ha sido identificada como la serpiente emplumada (Kidder *et al.* 1946: fig. 68; Nielsen 2003). Su cabeza es característicamente teotihuacana, no obstante presenta escamas en lugar de las plumas de la serpiente emplumada de Teotihuacan. Por su parte, el contorno del cuerpo remata en una hilera de Ojos de agua alternados; como ya se ha visto, en el arte Teotihuacano esta contraposición de Ojos de agua es usual en franjas de agua. Si éstas aparecen aplicadas en el cuerpo de la serpiente, entonces se trata de la expresión de su carácter acuático y por extensión de su vínculo con el Dios de la Lluvia. Finalmente, en la misma tumba se encontró una vasija, ajena al estilo teotihuacano, cubierta con imágenes de tortugas, un animal asociado al Dios de la Lluvia.

En la misma tumba A-IV del Montículo A donde vimos al Dios de la Lluvia con Gran Tocado de Borlas, encontramos una imagen muy deteriorada de un Señor con el Gran Tocado de Borlas en una jarra teotihuacana en par (Figura 228a). En el borde superior e inferior de dichos jarros se pueden apreciar franjas estilizadas de olas, como corresponde a la representación de un señor del Dios de la Lluvia (Figura 228b). De la imagen pintada en el cuerpo de los jarros, sólo se conservó el borde derecho del personaje, en cuya parte superior se advierten los componentes característicos del Gran Tocado de Borlas, vale decir, un extremo del penacho de plumas superior, fragmentos de hileras de borlas y de discos (véase Figura 228a); también se conservó uno de los característicos penachos de plumas laterales del tocado (en la Figura 19 es posible observar los detalles de un gran tocado de borlas). No se conservó la cara, pero sí parte de su pelo largo, junto con la orejera derecha.

El carácter marcial de este Señor queda en evidencia cuando observamos en la imagen lo que queda más abajo de un emblema militar teotihuacano, el cual indica que sostenía un escudo con una mano en el centro y con borde de triángulos de luz/calor (véase Figura 228a). También se pueden ver los dos círculos de un dardo arrojado de extremo distal emplumado. Sorprende también que aparezca un ala de mariposa, junta o anexada al emblema militar, la que según sus prolongaciones, correspondería a un ala posterior. Tratando los emblemas militares con cintas flecadas de los animales asociados al Dios



Mariposa Pájaro en el Palacio del Sol, citamos precisamente esta imagen como ejemplo de que los Señores con Gran Tocado de Borlas acostumbran portar motivos de la iconografía de dicha deidad.

En ocasiones, piezas pertenecientes al complejo iconográfico de las tumbas de un montículo aparecen en las tumbas del otro. Una pieza del complejo iconográfico que caracteriza las tumbas del Montículo A fue encontrada en la tumba V del Montículo B, en forma de espejo (Figura 229). En su lado posterior vemos nuevamente a un Señor con Gran Tocado de Borlas, pintado en estilo teotihuacano. Este gobernante exhibe una nariguera con colmillos que imita la dentadura del Dios de la Lluvia (véase Paulinyi 2007), y su busto surge precisamente de una vasija ancha que representa el inframundo, mientras sostiene con ambas manos atados de madera ardientes, de los cuales caen cuatro gotas de agua de diferentes tipos. Más arriba citamos esta misma imagen como ejemplo de las representaciones de la fiesta del Fuego Nuevo: según esto, nuestro gobernante traería el fuego nuevo desde el inframundo. Los ojos en el borde de la imagen son semejantes a los motivos presentados más arriba por mí como estrellas en la interpretación del Mono Mítico como las Pléyades.

En la tumba A-III, en la pintura teotihuacanoide de otra vasija aparecen nuevamente Señores con Tocado de Borlas, aunque esta vez, muestran menor jerarquía. Son ofrendantes con un tocado simple constituido por una hilera de tres borlas (Figura 230). Estas figuras, cuyas proporciones no corresponden al canon teotihuacano del cuerpo humano, presentan un lunar en el rostro, y portan una capa aparentemente anudada en el pecho y una falda corta. Estos ofrendantes participan de una procesión, vemos espirales de voz delante de su boca, y presentan como ofrenda carne de venado, pescado, tamales y tortillas en vasijas con pedestal (Taube 1989); posiblemente se trata de una ofrenda para el Dios de la Lluvia. Ya hemos visto que vasijas semejantes llenas de tamales aparecen igualmente en un mural de Atetelco (véase Figura 88).

Dejando de lado las imágenes del Dios de la lluvia y sus señores, veamos aquellos objetos que pueden pertenecer a esta deidad, y que por lo mismo, reforzarían su presencia en estas tumbas del Montículo A. En cuatro de las seis tumbas del Montículo A se encuentran mandíbulas de jaguar, de tal forma que aparecen completas, mandíbulas superior e inferior juntas. Kidder y colaboradores (1946: 134, 155) mencionan que en

varias ocasiones (tumbas A-III y posiblemente A- IV y A-V, además del caso de B-I) junto a ellas o más alejados, encontraron ojos tallados en pirita, en base a lo cual argumentan a favor de que mandíbulas y ojos habrían conformado máscaras o tocados. Los tocados de jaguar que conocemos en el arte Teotihuacano, en general muestran solamente la mandíbula superior por sobre la cara del portador, pero en ocasiones, aparece otro tipo de tocado, que sí incluye la mandíbula inferior (p. e. Scott 2001: fig. 139e) También vemos vestimentas de jaguar emplumado, en aquellos casos en que la cara del portador se esconde detrás del hocico construido con ambas mandíbulas.

La aparición de mandíbulas en estas tumbas no es sorprendente, ya que el jaguar es un animal vinculado con la versión del Dios de la Lluvia que luce el Gran Tocado de Borlas, así como con sus Señores con Gran Tocado de Borlas, y son precisamente a quienes hemos visto aparecer en las vasijas del Montículo A, e incluso más allá, en el Montículo B. En Tikal, zona maya, en las estelas de Yax Nuun Ayiin y su hijo, Siyah Chan K'awiil (Nº 4, 18, 31), se advierte claramente la relación entre tocados de jaguar e imágenes del Gran Tocado de Borlas (Figura 231). ¿Pero, cómo interpretar el hecho de que una mandíbula de jaguar también aparezca en la tumba B-I del otro montículo? Veremos más adelante, que el dios teotihuacano del Montículo B es el Dios Mariposa Pájaro, y - por otra parte - ya sabemos en base a los murales del Palacio del Sol, que la iconografía del Dios Mariposa Pájaro y la del Dios de la Lluvia se encuentran estrechamente entrelazadas. Por ejemplo, el tocado de jaguar-mariposa (véase Figura 219) es una prueba de que existe la posibilidad de que el jaguar también aparezca en la parafernalia de los señores del Dios Mariposa Pájaro.

Otros objetos interesantes provenientes de la tumba A-IV son un par de anillos de spondylus, ubicados junto a la cabeza de uno de los acompañantes del señor enterrado en la tumba; en las tumbas B-I y B-II también aparecen varios pares de estos objetos ubicados igualmente junto a la cabeza de acompañantes (Kidder *et al.* 1946: 108 - 110; figs. 163b; 68, 69). ¿Cuál pudo ser la función de estos objetos, cuyo diámetro bordea los 10 cm? Kidder y colaboradores los interpretaron como orejeras, mientras que Nielsen propone que serían réplicas del anillo ocular del Dios de la Lluvia; esta última posibilidad a mi juicio está excluida, debido al gran tamaño de los objetos. En cambio, la iconografía teotihuacana puede aportar información, ya que en la frente o en la cabeza de diferentes clases de personajes, entre ellos guerreros de rango, se advierten anillos semejantes. Anteriormente

establecimos que los Señores con Gran Tocado de Borlas se asocian de diferentes formas a estos anillos (véase Figura 211).

Un hallazgo óseo que aparece en la mayor parte de las tumbas del Montículo A y que, por el contrario, no ha sido registrado en las tumbas del Montículo B, son las caparazones de tortuga. La proposición de Kidder y colaboradores, según la cual habrían funcionado como maracas y tambores, resulta convincente (Kidder *et al.* 1946: 156). Sin embargo, si buscamos la causa de su aparición restringida sólo a las tumbas del Montículo A, debemos tener en mente que las tortugas forman parte de los dominios acuáticos del Dios de la Lluvia, y que estos instrumentos tal vez habrían sido usados dentro del marco de ritos vinculados con esta deidad.

Finalmente, mencionemos aquí la impresionante ofrenda encontrada debajo de la escalera de la Estructura 7 del Montículo A, constituida por una escultura de rana y un enorme bloque de jade; la superficie de este último se encuentra cubierta por surcos en forma de chevrón (Kidder *et al.* 1946: 41, figs. 121b, 154c, d). Parece probable que esta ofrenda hubiese sido dedicada al Dios de la Lluvia teotihuacano, ya que -por una parte- la rana es un animal asociado a esta deidad, y por otra parte, la materia verde del jade corresponde al agua y la vegetación, las cuales son de dominio del Dios de la Lluvia. Además, la forma de las ranuras evoca igualmente al Dios de la Lluvia, puesto que un tipo de orejera usado con frecuencia por dicho dios muestra una secuencia de surcos en forma de chevrón (compárese con Miller 1973: fig. 203; Millon 1988: IV.21c; IV. 21a; Kidder *et al.* 1946: fig. 202e). Aquí hay que mencionar, que en el recinto de la Pirámide del Sol, donde hay buenas razones para suponer la presencia del culto al Dios de la Lluvia, también fueron encontradas estelas lisas de piedra verde.

### *Las tumbas del Montículo B*

Frente a las tumbas del Montículo A, este conjunto de entierros es caracterizado por el complejo iconográfico del Dios Mariposa Pájaro y de sus señores asociados. Aquí también analizaremos - por razones de orden - varias piezas encontradas en la tumba A-VI del Montículo A, cuyas imágenes corresponden al complejo iconográfico del Montículo B, lo cual deja en evidencia el traslape que presentan los respectivos complejos iconográficos

de cada montículo. Las representaciones de interés para el análisis de la cerámica con iconografía teotihuacana se concentran principalmente en las tumbas B-I y B-II; estas parecen haber sido contemporáneas con las últimas tumbas del Montículo A (tumbas A-V y A-VI).

Una deidad con atributos de mariposa aparece en la pintura teotihuacanoide de una vasija de la tumba B-II (Figura 232); su figura está representada frontalmente y de pie, en una posición ajena a la pintura teotihuacana, y sus proporciones tampoco corresponden al canon teotihuacano. Luce el tocado de mariposa característico del Dios Mariposa Pájaro - se advierten ojos, lengua y antenas -, y su nariguera corresponde a la de la deidad, en forma de mariposa geométrica. El rostro es dividido horizontalmente en una mitad superior roja y una inferior amarilla, el pelo largo es amarillo y los pies son rojos. El Dios Mariposa Pájaro suele tener el rostro dividido de manera parecida con los dos colores mencionados, y el rojo es el color corporal acostumbrado de esta deidad. El personaje se encuentra vestido con una prenda aparentemente larga. ¿Se trata de una deidad masculina o femenina? El tema de esta vestimenta no es de fácil solución: por una parte, el segmento inferior de la figura es desproporcionadamente pequeño, por lo cual es difícil establecer si la vestimenta era realmente larga o no. Por otra parte, ya vimos en una cerámica teotihuacanoide del Montículo A, que personajes masculinos -Señores con Tocados de Borlas- también pueden vestir una prenda parecida a una falda (véase Figura 230). Asimismo, ya fue mencionado que el Dios Mariposa Pájaro se viste con prenda de cadera, lo que en el caso de la placa de Ixtapaluca fue interpretado equivocadamente por varios autores como falda, y el dios como diosa (véase Figura 148).

En cuanto al pelo, el Dios Mariposa Pájaro, junto con otros seres igualmente masculinos, acostumbra mostrarlo largo en diferentes imágenes del arte Teotihuacano (véase Figura 144). Una gran mariposa de alas abiertas cubre el torso de la Figura 232; en el arte de Teotihuacan también aparece en una oportunidad el Dios Mariposa Pájaro con una mariposa semejante, aparentemente dándole de beber. La mariposa de la vasija de Kaminaljuyú posee antenas, dentadura humana y mandíbula, es decir, presenta cabeza de calavera, lo cual ha sido observado formando parte de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro en Teotihuacan, y posiblemente aluda al inframundo (este tema ya fue abordado a propósito de la Figuras 47 y 51). De las alas penden apéndices en forma de extremos

distales de dardos, con rombos divididos en cuatro, que en Teotihuacan y Escuintla son un adorno característico de los incensarios que enseñan la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. Puesto que el personaje manifiesta rasgos esenciales y detalles menores del Dios Mariposa Pájaro y de su iconografía, opino que la interpretación plausible es que la imagen de Kaminaljuyú corresponda a la representación del Dios Mariposa Pájaro.

En un incensario excepcional, descubierto en la tumba A-VI, nos encontramos de nuevo con el Dios Mariposa Pájaro, aunque en una configuración bastante alejada del arquetipo teotihuacano. En base a dicho incensario, se podría pensar que constituiría un nuevo ejemplo de la aparición del complejo iconográfico propio de un montículo en las tumbas del montículo contrario (Figura 233). Sin embargo, aunque en Teotihuacan los incensarios efectivamente muestran la iconografía relacionada con el Dios Mariposa Pájaro, también es cierto que los incensarios eran de uso común, y no sólo del uso exclusivo de los señores vinculados a dicha deidad. En otras palabras, la presencia del incensario no significa necesariamente la existencia de vínculo con el Dios Mariposa Pájaro<sup>29</sup>. El incensario en cuestión se conforma de una base en forma de reloj de arena y de una tapa troncocónica, siguiendo el modelo de los incensarios teotihuacanos. Sobre la tapa, se encuentra la deidad de cuerpo rojo sentada en posición de loto, mientras sostiene un tambor horizontal (Kidder *et al.* 1946: 210-212, fig. 87), posteriormente llamado *teponaztli* por los aztecas.

La figura sedente puede ser identificada como el Dios Mariposa Pájaro en base al tocado y a su cuerpo. El tocado es claramente una versión local del tocado de mariposa conocido en el arte de Teotihuacan para el Dios Mariposa Pájaro; arriba se puede distinguir la lengua de mariposa, en este caso en forma de un espiral ancho, dividida en tres franjas paralelas. Los manojos de plumas horizontales que aparecen saliendo de ambos costados del tocado corresponden a las antenas de mariposa. En el frente del tocado se ubican tres discos, aparentemente de borde emplumado; discos semejantes aparecen en ocasiones en el tocado del Dios Mariposa Pájaro, y puesto que habrían significado discos solares, se encuentran entre los motivos más importantes de los incensarios teotihuacanos. La vinculación de esta deidad de Kaminaljuyú con la música es llamativa, porque vimos más

---

<sup>29</sup> Otro incensario fragmentado y más simple fue hallado en la tumba A-II (Kidder *et al.* 1946: 212, fig. 89); representa al viejo Dios del Fuego teotihuacano con una palangana en la cabeza.

arriba que en una ocasión el Dios Mariposa Pájaro en Teotihuacan probablemente sostenga maracas (véase Figura 64).

De la tumba B-I salió a la luz un par de vasijas teotihuacanas, exhibiendo un tipo de conjunto simbólico ya bien conocido por nosotros (Figura 234). Este se conforma de la combinación alternada de una flor de cuatro pétalos (los cuales tienen en el interior una franja de luz/calor) y de un ala de mariposa, dos motivos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, más un Grupo Panel de borde emplumado que contiene un glifo “Ojo de Reptil” (tipo OR), es decir, el nombre mismo del Dios Mariposa Pájaro. En el borde inferior, mientras tanto, se ubica una secuencia de símbolos “doble peine”. En la misma tumba, pero en el caso de otra vasija teotihuacana con una imagen muy deteriorada, se aprecia una escena de caza con cerbatana, tema mayor de la pintura de vasijas teotihuacanas que ya fue tratado (Figura 235). Junto al cazador semi arrodillado aparece una planta, la cual resulta ser un árbol de cacao estilizado. En este tipo de escena, el cazador acostumbra lucir pintura facial y otros atributos del Dios Mariposa Pájaro, tal como ya fuera mencionado.

En una vasija de la tumba B-I se puede observar una versión estilizada de la flor de cuatro pétalos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. En ocasiones, dicha flor exhibe cuatro líneas curvas en los pétalos, de forma parecida a un remolino; en la Figura 236 se ubica dentro de un motivo circular con rayos triangulares que corresponden - tal como ya hemos visto - al símbolo de luz/calor, tratándose probablemente de un disco solar. Este último motivo es alternado por grandes gotas de agua; la dualidad de esta composición (sol-agua), hace recordar al segundo par de discos de concha de la tumba A-I (véase Figura 227a). Tal como ahí ocurre, aquí también podría tratarse del sol del inframundo.

Existen varias representaciones, en cuyos casos es difícil decidir si lo que vemos es el Dios Mariposa Pájaro mismo, o un mortal portando sus atributos. Una posible representación de esta deidad aparece en el reverso de un espejo proveniente de la tumba B-I (Kidder *et al.* 1946: figs. 101, 175b). Desgraciadamente, la imagen se encuentra casi completamente destruida, sólo se pudo reconstruir el rostro y el tocado de mariposa, además de un borde inferior horizontal del personaje, o de su vestimenta. Se advierte en el

tocado el ojo, la lengua y la antena de mariposa, así como la pintura facial rectangular en el rostro del personaje.<sup>30</sup>

Una cerámica teotihuacanoide de la tumba A-VI pareciera crear un puente directo entre los dos complejos iconográficos de las dos pirámides (Figura 237). En ella se representan los bustos de dos personajes de perfil orientados hacia la izquierda. Podría tratarse de bultos mortuorios (Nielsen 2003), pero también es posible que sean dos personajes sentados y envueltos en capas. Las dos figuras presentan grandes volutas de voz, cargadas de flores; alrededor de las figuras levitan gotas múltiples, posiblemente de agua. La primera figura, que es de mayor tamaño, luce un tocado de mariposa - se aprecian la lengua y el ojo de la mariposa, este último entre pequeñas olas de agua - y un glifo "Ojo de Reptil" simplificado en el pecho. Según estos atributos, se trataría del propio Dios Mariposa Pájaro o de uno de sus representantes mortales.

La identidad del segundo personaje es un tema difícil, porque su rostro y la mayor parte del tocado no se conservaron. Sin embargo, contamos con algunos puntos de partida para reconstruir, por lo menos, su carácter general. Está claro que los atributos de este segundo personaje se diferencian de los del primero, y aparte de ello, el segundo personaje se encuentra dentro de una vasija de boca ancha, la cual también aparece en el caso del señor con Gran Tocado de Borlas del espejo teotihuacano de la tumba B-V (véase Figura 229). Ya sabemos que la vasija mencionada es símbolo del inframundo en el arte Teotihuacano y que el Dios de la Lluvia y la Diosa de Agua de Tepantitla aparecen en el interior de ella, al igual que mortales relacionados con ambas deidades. Además, ya vimos que, de manera coherente, cuando el Dios Mariposa Pájaro baja al inframundo o sale desde allí, también puede aparecer en dicha vasija.

Por otra parte, el segundo personaje de esta vasija de Kaminaljuyú, lleva en el pecho un disco cruzado por franjas paralelas, el cual es un atributo exhibido por diferentes señores y animales vinculados con el Dios de la Lluvia en el arte Teotihuacano, tales como: los Señores con Tocado de Borlas (Miller 1973; Conides y Barbour 2002); coyotes relacionados con los Señores Guerreros Coyote (Miller 1973); un sacrificador (Conides 2001), y un señor con los anillos oculares del Dios de la Lluvia, símbolo también exhibido

---

<sup>30</sup> Kidder y colaboradores presentaron como analogía una representación del Dios Mariposa Pájaro (Kidder et al. 1946: fig.101). Nielsen, por su parte, planteó la idea de que podría tratarse de un bulto mortuario (Nielsen 2003).

en su escudo (Paulinyi 2001). Todo esto indica que la segunda figura es el Dios de la Lluvia, o algún personaje que se encuentra bajo su protección, es decir, una entidad que se diferencia del primer personaje de la vasija. Se podría pensar en los Señores con Tocado de Borlas, pero lo poco que sobrevivió del tocado, no permite apoyar esta idea. Sea como sea, la aparición conjunta de los dos personajes en la misma vasija tiene un valor excepcional; es probable que esté expresando la dualidad del Dios Mariposa Pájaro-Dios de la Lluvia, así como de sus respectivos grupos de señores, cuyos dirigentes máximos fueron enterrados en los montículos de Kaminaljuyú.

Después de haber analizado las imágenes que nos dejan en la incertidumbre de si lo que vemos es el Dios Mariposa Pájaro mismo o su representante mortal, proseguiremos con aquellas imágenes que claramente representan a mortales vinculados con esta deidad. Primer caso: en una vasija pintada de estilo teotihuacano y encontrada en la tumba B-I, se aprecia el busto de perfil de un señor teotihuacano de alto rango (véase Figura 217). Más arriba ya examinamos esta imagen, llegando a la conclusión de que se trataba de un Señor con Tocado de Mariposa, es decir, el líder -o uno de varios líderes- del grupo de la elite teotihuacana que se encontraba bajo la protección de dicho dios.

Segundo caso: en una vasija que proviene de la tumba B-II, aparecen dos señores acompañados por algunos elementos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro (Figura 238a). En la tapa del trípode se encuentran dos grandes glifos “Ojo de Reptil”, conectados por dos franjas de las que salen gotas de agua, aparentemente nubes (Figura 238b). Por otra parte, en la voluta teotihuacanoide de voz de estos señores se repite el símbolo “trébol”, varias veces ya visto en diferentes contextos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro. Los “tréboles” se alternan con flores, de las cuales caen gotas de agua. La representación de los dos señores muestra diferencias menores desde su tocado hasta su asiento, por lo que es probable que en realidad se trate de dos señores diferentes y no de la repetición del mismo; éstos se encuentran de perfil, sentados en un asiento bajo, lo que es completamente ajeno del arte Teotihuacano. Su color corporal es rojo, al igual que el cuerpo del Dios Mariposa Pájaro, y sostienen un lanzadardo y talega de estilo teotihuacanoide. En la cabeza llevan un tocado emplumado, fabricado con la técnica teotihuacana de pequeñas placas, posiblemente de concha marina, tal como vimos en relación con la tumba A-III. Este tocado es parecido al tocado teotihuacano en forma de casco. En el mismo montículo, en la tumba B-I, fueron



encontrados restos de un tocado hecho con la misma técnica de concha marina, ubicado junto al señor enterrado allí. Los dos señores visten capa corta, taparrabo y sandalias, además de rodilleras de tipo teotihuacano (véase Figura 238a). Atrás en la espalda llevan un espejo de cadera teotihuacano (según su nombre náhuatl *tezcacuitlapilli*), con su característico atado de plumas. Por detrás del cinturón cuelgan objetos que podrían ser colas de coyote (C. Millon 1988a). En suma, vemos a dos señores vestidos con indumentaria teotihuacana provincial, y es atractivo pensar que quizás los retratados fueron los mismos que terminaron sus vidas enterrados en las tumbas del Montículo B.

Para terminar el análisis de la iconografía de la Pirámide B, debemos tratar un espejo proveniente de la tumba A-VI (Figura 239) (Kidder *et al.* 1946: fig. 205b). La imagen central no se conservó, sólo sobrevivió una hilera de gotas de agua y un espiral de voz, el que con sus gotas y flores es semejante al espiral de voz de los señores de la Figura 238, tal como ya fue advertido por Kidder y colaboradores (1946). En el borde de la imagen, al menos en un caso, se puede identificar la flor característica de cuatro pétalos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, dispuesta dentro de una franja verde y roja, dividida por bandas diagonales ondulantes. Dicha franja aparentemente está bordeada por motivos vegetales. Vimos que en el arte Teotihuacano existen imágenes de atados de madera con cuerdas ondulantes paralelas semejantes a la franja mencionada.<sup>31</sup>

### *Dioses y Señores teotihuacanos en las tumbas de Kaminaljuyú*

De acuerdo con la información entregada por la iconografía teotihuacana de los diferentes artefactos provenientes de las tumbas de Kaminaljuyú, cada una de las dos secuencias de entierros de señores llevados a cabo en los Montículos A y B, se vinculaba con una deidad teotihuacana diferente: con el Dios de la Lluvia que porta el Gran Tocado

---

<sup>31</sup> En una vasija teotihuacana (Conides 2001: figs. 72a-b; 565) el marco superior e inferior es semejante al de la vasija de Kaminaljuyú, y en el centro se repite un rostro con máscara de maguey, de cuya boca sale una gota múltiple de líquido, en medio de un círculo dividido en cuatro. Ya nos encontramos con esta cara que probablemente sea de una deidad del maguey/pulque, y el círculo puede ser sustituto de la cruz de Malta, en cuyo centro la cara enmascarada se ubica en varias ocasiones. Entre las caras mencionadas vuelan seres que parecen ser mezclas de mariposas y pájaros (Conides 2001: 565), que en el contexto de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro sería la Mariposa Pájaro. En varios capítulos de esta tesis tratamos la fiesta del Fuego Nuevo, y el atado y la máscara de maguey resultaron ser motivos emblemáticos de ella. Tal vez la imagen de este espejo de Kaminaljuyú también haya tenido que ver con dicha fiesta.

de Borlas y el Dios Mariposa Pájaro, respectivamente. Aparentemente cada grupo de señores practicaba el culto a su propia deidad; las vasijas “Tlálloc” descubiertas en las tumbas del Montículo A indicando ritos realizados en honor al Dios de la Lluvia, apoyan esta idea. Estos señores - probables dirigentes de dos grupos de la elite - parecen haberse encontrado bajo la protección de estas dos deidades. Al mismo tiempo, ha sido posible observar que entre la iconografía de los dos montículos existen vínculos, y que a veces objetos con iconografía de las tumbas de un montículo pueden aparecer en las tumbas del otro montículo. Los señores enterrados en cada conjunto de tumbas se encontraban separados, pero a la vez vinculados.

En cuanto a la dualidad existente entre estas dos divinidades, ellos son los actores antagónicos del mito teotihuacano que descubrimos en el Palacio del Sol, donde se relata el descenso del Dios Mariposa Pájaro al inframundo. Las dos deidades forman una oposición, porque claramente representan respectivamente las mitades superior e inferior del cosmos teotihuacano. La dualidad de los señores enterrados en Kaminaljuyú es la réplica de la relación existente entre las dos deidades en el mito, en sus dos cultos presentes en la Pirámide del Sol, y a nivel de la estructura del poder político de Teotihuacan. No obstante, los señores de Kaminaljuyú no se encuentran acompañados solamente por las imágenes de sus deidades, sino además por las imágenes de los dirigentes del Estado teotihuacano, amparados por el Dios de la Lluvia y el Dios Mariposa Pájaro. En cuanto a los señores enterrados en el Montículo A, en la iconografía de los objetos que conforman sus ajuares, las representaciones de Señores con Tocados de Borlas se repiten dos veces (más un caso encontrado en la tumba B-V), apareciendo entre ellos en dos ocasiones Señores con Gran Tocado de Borlas. En cuanto a la iconografía de las tumbas del Montículo B, destaca en ella la presencia del tocado de mariposa; en dos oportunidades se trata de la representación de la deidad misma (si incluimos los hallazgos de la tumba VI del Montículo A), por lo menos una vez se representa a un Señor con Tocado de Mariposa, y dos veces no se puede decidir si se trata de la deidad o de sus señores.

De esta manera, no sólo los dos dioses y los dos grupos de señores de Kaminaljuyú, sino que también los Señores con el Gran Tocado de Borlas y los señores del Dios Mariposa Pájaro formaban una dualidad en Teotihuacan, como representantes de sus deidades respectivas. Tomando en cuenta que esta dualidad es parte de la cosmovisión

teotihuacana y que Teotihuacan tuvo el mayor poderío de Mesoamérica - cuya iconografía política y militar en el siglo IV-V d. C. aparece hasta el área maya, donde se ubica Kaminaljuyú - es razonable suponer que la dualidad política que observamos en este último sitio, corresponde a la copia local del orden político del gran centro, y por medio de ello, es la réplica de la oposición de las dos divinidades mencionadas de Teotihuacan. El hecho de que imágenes de los Señores con Tocado de Borlas y de los Señores con Tocado de Mariposa aparezcan en los montículos contiguos de Kaminaljuyú, podría significar que en la realidad política los primeros gobernaban juntos con los segundos el Estado teotihuacano, o conformaban la cúpula del poder. Sin embargo, en Teotihuacan el número de las apariciones de los Señores con Tocado de Mariposa es muy poco frecuente respecto a la de los Señores con Gran Tocado de Borlas, lo cual sugiere una relación desigual a favor de éstos últimos.

De esta manera, los señores del Montículo A se encuentran asociados de cierto modo a los Señores con Gran Tocado de Borlas, y los señores del Montículo B a los Señores con Tocado de mariposa. Es razonable suponer entonces, que se trataba de una relación de dependencia de parte de los dos grupos de señores de Kaminaljuyú frente a los dos poderosos grupos de la elite teotihuacana, ya haya sido en términos reales, o en forma simbólica. ¿Qué podemos decir sobre la relación de los señores enterrados en los montículos, respecto de Teotihuacan y Kaminaljuyú? La respuesta es de suma importancia, ya que nos ayuda aclarar la relación de Teotihuacan con el área maya en los siglos IV-V d. C. Hasta aquí, existen dos posiciones para explicar la aparición de la iconografía y los objetos teotihuacanos en dicha zona: algunos autores creen que se trata de una supremacía política o directamente de una conquista teotihuacana, mientras tanto, según otros investigadores habría que pensar en una emulación de parte de la elite maya de la iconografía de la prestigiosa metrópoli. En mi opinión, el caso de Kaminaljuyú apoya la existencia de un dominio de parte de Teotihuacan en este lugar. Los señores de Kaminaljuyú reverenciaban a sus dioses teotihuacanos, y en la dualidad observada entre ellos se refleja la dualidad mítica y política que parece haber tenido Teotihuacan. Se trata de elementos esenciales de la identidad cultural de Teotihuacan, los cuales difícilmente pudieron ser logrados mediante emulación. Tenemos que pensar que los fundadores de los

dos grupos de Kaminaljuyú fueron miembros de la elite teotihuacana, posteriormente mayanizados.

¿A quiénes corresponden los señores enterrados durante varias generaciones en los dos montículos? ¿A nobles, dignatarios o gobernantes? La complejidad y riqueza de varias de sus tumbas es comparable con las tumbas reales mayas aproximadamente contemporáneas de Tikal y Copán, lo que habla a favor de que en las tumbas de Kaminaljuyú debieron yacer los gobernantes de esta ciudad. Observando el contenido de dichas tumbas reales mayas, así como las representaciones de sus dueños - Yax Nuun Ayiin y su hijo, Siyah Chan K'awiil, de Tikal, y K'inich Yax K'uk' Mo de Copán -, contamos con evidencias aún más concretas que apoyan la idea de que los señores enterrados corresponden a gobernantes de Kaminaljuyú. En dos tumbas de Kaminaljuyú (A-III y B-I) aparecen placas de conchas marinas, que constituían partes de tocados, cuya forma original desconocemos. En la tumba A-III se encontró un conjunto de alrededor de cien de estas placas perforadas (Figura 239). Nielsen (2003) ha planteado que pudieron ser restos de un tocado de Serpiente de Guerra, o según el término usado por mí, tocado de la Serpiente Rayo. En realidad, podría corresponder a cualquier tipo de los tocados que fueron fabricados en Teotihuacan en base a la misma técnica; dentro de esto, lo más frecuentemente representado es el tocado en forma de casco, que aparece varias veces en representaciones mayas, e incluso, como vimos, dos señores pintados en una vasija de la tumba B-II del Montículo B, portan una versión local del mismo.

Otros tipos de tocados fabricados con dichas placas, son el tocado de jaguar, un tocado de grandes orejas (¿coyote?), y el tocado ya mencionado de la Serpiente Rayo. De manera semejante, en la tumba 10 de Yax Nuun Ayiin también aparece un tocado con esta técnica, al igual que en la cabeza de sus dos imágenes que vemos en la estela 31 (Figuras 240a y b). El tocado de la primera figura corresponde a un tocado de jaguar teotihuacano, aunque ha sido considerado por muchos mayistas como una representación de su Serpiente de Guerra. En la estela 40, Kan Chitam -hijo de Siyah Chan K'awiil- sostiene alzado un tocado teotihuacano fabricado con la misma técnica, acción que repite su padre con otro tocado en la estela 31. En Copán, en la tumba de K'inich Yax K'uk' Mo' se encontró un tocado hecho de placas de conchas marinas y los personajes de Tres Islas representados en las estelas 1 y 3 (Tomasic y Fahsen 2005), igualmente lucen en las cabezas un tocado con

placas, esta vez en forma de casco. Al parecer, los diferentes tipos de tocados de placas perforadas de estilo teotihuacano descubiertos en las tumbas y detectados en las imágenes maya de los gobernantes más arriba nombrados, habrían funcionado como insignia real; ésto apoya la idea de que los señores de los montículos de Kaminaljuyú también habrían sido gobernantes. Es difícil establecer el rango que estos tocados pudieron poseer en su lugar de origen, Teotihuacan, pero sin lugar a dudas corresponden a la esfera alta del poder.

### *Imágenes con poder*

Las representaciones de dirigentes del Estado teotihuacano encontradas en las tumbas de Kaminaljuyú y en otras partes del mundo maya son especialmente interesantes, porque permiten identificar emblemas de poder, en los cuales se materializa la dependencia política de los gobernantes mayas frente a los señores del Estado teotihuacano. Son buenos ejemplos los gobernantes más arriba citados, Yax Nuun Ayiin y K'inich Yax K'uk' Mo'. En la estela de Tikal, Yax Nuun Ayiin sostiene en dos ocasiones objetos con el Gran Tocado de Borlas, y no el tocado mismo (véanse Figuras 240b y 241); en una ocasión, este mismo personaje mantiene entre los brazos una versión pequeña del tocado en la estela 18, pero debido al gran deterioro de la estela, no está claro el contexto en que se encuentra dicho tocado (Figura 241). En otra ocasión, él mismo vestido como guerrero teotihuacano, muestra en su escudo la imagen frontal de un Señor con el Gran Tocado de Borlas, quien según el texto de la estela podría ser el padre de Yax Nuun Ayiin (véase Figura 240b). Aunque esta imagen frontal del escudo fue interpretada reiteradamente por mayistas como el Dios de la Lluvia teotihuacano, definitivamente no lo es, sino se trata de un mortal; los argumentos para apoyar esta afirmación son que el Dios de la Lluvia nunca presenta nariguera, y su boca o dentadura no es humana, sino corresponde a una boca con colmillos (véase Figura 229).

Puesto que la imagen del señor se encuentra cubriendo el escudo, opino que éste habría funcionado como emblema de poder y de guerra; en principio, el portador del escudo habría luchado y conquistado territorios en nombre y bajo la tutela del señor que adornaba su escudo. Portando la imagen del poderoso gobernante de Teotihuacan, Yax Nuun Ayiin resulta ser un gobernante local subordinado -realmente o simbólicamente- a Teotihuacan,

pero al mismo tiempo protegido y legitimado por el primero. En base a esto, propongo una interpretación similar para las vasijas teotihuacanas de Kaminaljuyù que representan a los dirigentes del Estado teotihuacano: en ellas están implicadas dependencia, protección y legitimación de parte de los Señores con Tocado de Borlas y de los Señores con Tocado de Mariposa. El perfil marcial que observamos en el caso de la imagen del señor que Yaax Nuun Ayiin porta en el escudo, aparece de igual modo en relación con el Señor con Gran Tocado de Borlas de la Figura 228 del par de jarras teotihuacanas encontradas en Kaminaljuyú (tumba A-IV), quien adicionalmente posee un emblema militar. Una situación similar puede ser la que observamos en el caso del gran señor teotihuacano con Tocado de Mariposa de la Figura 217 (tumba B-I), quien igualmente porta un escudo y un atado según el testimonio de la imagen pintada en dos vasijas idénticas.

De manera semejante, de la tumba de K'inich Yax K'uk' Mo', en Copán, proviene una jarra teotihuacana con la imagen frontal del busto de un señor teotihuacano de alto rango, portando tocado en forma de casco, escudo, dardos arrojados y estófica, siendo acompañado por olas estilizadas y una semiestrella (Figura 243). Aunque la imagen está muy desleída, se nota que el señor representado lucía los anillos oculares del Dios de la Lluvia. En otra vasija de esta misma tumba, esta vez de estilo teotihuacanoide, se aprecia el emblema del Dios de la Lluvia. Existe una correspondencia entre estas imágenes y las representaciones escultóricas realizadas posteriormente a la muerte de K'inich Yax K'uk' Mo', en cuanto a que en estas últimas es retratado con los atributos del Dios de la Lluvia.

El significado de esta jarra con la imagen del gran señor teotihuacano parece ser lo mismo que lo expresado por la imagen del escudo de la estela 31 de Tikal (véase Figura 240b) y las vasijas mencionadas de Kaminaljuyú, en una palabra, la dependencia frente a Teotihuacan. De acuerdo con ello, el caso de K'inich Yax K'uk' Mo' es especial; según los textos de Copán, recibió el título real en un lugar lejano, llamado la "Casa del Origen" (*Wi'te'naah*); este lugar ya ha sido mencionado más arriba. Entre otras posibilidades, se ha propuesto que Teotihuacan habría correspondido a dicho importante lugar (Stuart 2004). Es interesante destacar, que los textos provenientes de diferentes centros mayas mencionan a varios gobernantes, quienes habrían ido hasta la "Casa del Origen". En la tumba de K'inich Yax K'uk' Mo' se encontró un objeto oval de concha marina, cuyo texto parece aludir a su acceso al poder celebrado en la "Casa del Origen"; la inscripción dice literalmente: "joya de

raíz del árbol de él” (Figura 223a). Por su parte, la “Casa del Origen” significa literalmente “Casa de la Raíz del Árbol” (Stuart 2004:232). Es notable también que el mismo objeto (Figura 223b), pero sin texto, aparezca en dos tumbas de Kaminaljuyú (A-I y A-IV) (Kidder *et al.* 1946: fig. 162e, h).

A la luz de los argumentos que he presentado acerca de la dependencia de los diferentes centros mayas frente a Teotihuacan, esta propuesta resulta plausible. Para que las vasijas de Kaminaljuyu y de Copán funcionaran de la manera que hemos visto, tuvieron que llegar desde Teotihuacan mismo, ya fuera como objetos de insignia enviados por los dirigentes del Estado teotihuacano, o tal vez de parte de los mismos señores representados en las vasijas. Si K'inich Yax K'uk' Mo' y otros gobernantes hubieran ido a Teotihuacan para sus respectivas entronizaciones, ellos mismos habrían podido traer las vasijas. Ceramios de arcilla pueden parecer objetos insignificantes para cumplir la función mencionada, sin embargo, lo que probablemente prevalece aquí, es la imagen. Por otro lado, las vasijas pudieron contener objetos relacionados con su función de emblema de poder. En la varias veces citada vasija de Tikal probablemente veamos la llegada de un grupo de teotihuacanos de alto rango a un centro maya, tal vez a Tikal mismo, el cual es recibida por un señor, posiblemente un gobernante maya (véase Figura 139). Se observa asimismo, que en el grupo de los teotihuacanos dos señores que portan un Tocado de Borlas de menor complejidad que el Gran Tocado, mientras son escoltados por guerreros de rango hacen presentación de dos cerámicas trípodas con tapa. Estos ceramios claramente revisten gran importancia, al parecer la embajada tiene como objetivo llevarlas al señor del centro maya. No es posible saber si se trata o no de vasijas con la función de emblema de poder, pero el contexto sugiere que la entrega de prestigiosas vasijas fabricadas en Teotihuacan, y posiblemente de su contenido, pudo jugar un papel instrumental importante en la mantención de dicha relación asimétrica entre los gobernantes de Teotihuacan y los reyes mayas.

## Conclusiones

Existen en Teotihuacan pocos edificios monumentales del centro cívico-ceremonial tan importantes como la Pirámide del Sol, y a la vez, tan poco investigados como ella. Esto significa que en base a fragmentos y a la contextualización múltiple de éstos, tuvimos que intentar reconstruir un panorama general de los dioses y los mortales que la habitaban. La empresa resultaba ambiciosa, pero espero haber podido evitar saltos arbitrarios en la argumentación y haber concluido el trabajo con propuestas razonables. La Pirámide soportó el peso de la empresa; a pesar de la fragmentación del material estudiado, hemos arribado a conclusiones novedosas.

Tal como lo sospechábamos, la Pirámide del Sol y especialmente el Palacio del Sol ofrecían un acceso privilegiado al núcleo del universo de Teotihuacan. Analizando su iconografía y buscando apoyo también en la investigación arqueológica, ha sido posible develar la identidad de las dos deidades principales de Teotihuacan, identificar el mito del Dios Mariposa Pájaro compartido por estas deidades, y los ritos, en los cuales se encontraban éstas a través de sus ofrendantes y sacrificadores. El núcleo del mundo Teotihuacano se arma como un conjunto de oposiciones con dimensiones míticas, cúltricas y políticas. Su componente crucial es el mito teotihuacano que descubrimos en los murales del Palacio del Sol. Sus analogías con el Popol Vuh indican que posiblemente fue el mito de creación de Teotihuacan. El hecho de que este mito nos haya llegado -rompiendo la barrera del carácter no narrativo del arte Teotihuacano-, y que hasta ahora no haya aparecido ningún otro, en sí mismo subraya el peso extraordinario del mito develado. Creo que el análisis de la iconografía del Palacio del Sol, con el mito del Dios Mariposa Pájaro y los ritos vinculados, constituye el pilar más sólido de mi propuesta.

El escenario principal del mito es el inframundo húmedo y oscuro; sus actores son el Dios Mariposa Pájaro y sus contricantes del inframundo, las manifestaciones zoomorfas del Dios de la Lluvia: el Jaguar Reticulado y la Serpiente Rayo. Se narra el descenso del Dios Mariposa Pájaro, cargado de atributos acuáticos, al inframundo, desde un árbol de cacao mítico, de uno de cuyos frutos nació. En su descenso, en una ocasión es acompañado por dos pequeños cerbataneros, tal vez sus hijos. El descenso es el tema más importante en los murales del Palacio del Sol, donde se representa muchas veces y en diferentes formas,



varias veces reemplazado por su disco solar. Dentro de ese tema es especialmente frecuente el descenso del dios vestido como guacamayo de muchas cabezas, el cual resultó ser la pieza clave para la comprensión de la iconografía del Palacio. El inframundo es testigo del renacimiento del Dios Mariposa Pájaro desde el interior de otra planta, del fruto de una calabaza en la Montaña Fértil, cuya forma a su vez imita una planta de maguey. Somos testigos de su triunfo frente a la Serpiente Rayo, seguido por su vigoroso resurgimiento ígneo desde el inframundo. En los murales conservados del Palacio no aparece ni el renacimiento de la calabaza, ni el triunfo sobre la Serpiente Rayo, dos momentos míticos que sí se aprecian en otras imágenes de Teotihuacan o Escuintla. En cuanto a la relación entre el Dios Mariposa Pájaro y el Jaguar Reticulado, según el testimonio de los murales del Palacio, este último sería oponente del primero en el mundo de la tierra y de las aguas, aunque hasta aquí no han aparecido imágenes que ilustren un conflicto entre ellos.

El Dios Mariposa Pájaro y el Dios de la Lluvia fueron probablemente las dos deidades de la Pirámide del Sol; en consecuencia, estos dos cultos debieron ser los más importantes de Teotihuacan. Las evidencias en favor de estos cultos en la Pirámide son dispares. Hay que recalcar que no existe información arqueológica sobre el templo o templos que existían en la cima de la Pirámide, con la posible excepción del gran talud descubierto por R. Millon. La idea de la presencia del culto del Dios Mariposa Pájaro se apoya en las imágenes del Palacio del Sol, entre ellos el mural Los Sacrificadores que representa un rito solar. En cambio, los argumentos primarios en favor de la existencia del culto de la otra deidad son principalmente arqueológicos, pero con el aporte de las analogías de Xalla, las esculturas de la Plataforma Adosada también se transforman en una evidencia potente. Los dos dioses formaban una oposición: eran respectivamente los representantes por excelencia de la mitad superior luminosa y la inferior oscura y húmeda del cosmos teotihuacano. Se trataría de una dualidad asimétrica: en Teotihuacan ninguna deidad parece haber podido competir con el Dios de la Lluvia, de acuerdo con el elevado número las imágenes que lo representan. No obstante, esta observación no es necesariamente válida, ya que en el período azteca existieron muchas más representaciones de Tláloc que de Huitzilopochtli, a pesar de haber sido este último el dios tutelar de los mexica. En el caso de Teotihuacan, el contexto es definitorio: es probable que el Dios de la Lluvia de dicha pirámide, en su versión felínica, fuese el dios tutelar de Teotihuacan, porque los

gobernantes -los Señores Gran Tocado de Borlas- portaban el tocado de borlas característico de dicho dios.

En relación con el descubrimiento que hemos realizado sobre el culto del Dios Mariposa Pájaro en el recinto de la Pirámide, es necesario reconsiderar la tradición azteca. A pesar de los siglos transcurridos, esta tradición que vinculaba a la gran pirámide de Teotihuacan con el sol, resulta ser fidedigna: su raíz sería el culto solar teotihuacano que se llevaba a cabo en dicho edificio. Por otra parte, la escultura monumental sobre la Pirámide del Sol, probablemente proveniente del período teotihuacano, también merece mención. En la época azteca llevaba el nombre del dios Tonacatecuhtli. Tonacatecuhtli es una de las deidades aztecas que presenta afinidad con el Dios Mariposa Pájaro. ¿Sería posible que tras las descripciones coloniales se encontrara una escultura del Dios Mariposa Pájaro? La pregunta es sólo retórica, nunca obtendremos respuesta, ya que la escultura fue destruida en el siglo XVI.

Hemos sido afortunados de poder indagar acerca del culto a estas dos deidades a través de las imágenes de tres ritos, los cuales reviven diferentes momentos del mito. El rito de la ofrenda o sacrificio al sol conmemorando el descenso del Dios Mariposa Pájaro al inframundo ha sido identificado en el mural Los Sacrificadores del Palacio del Sol, y posteriormente hemos encontrado un número sorprendentemente grande de imágenes de dicho rito en el arte Teotihuacano. En el siguiente rito, un juego de pelota narra el enfrentamiento entre el Dios Mariposa Pájaro y la Serpiente Rayo; nos enteramos de dicho juego exclusivamente a través de las representaciones de las vasijas de Escuintla, aunque las características del único marcador de pelota de Teotihuacan, proveniente de La Ventilla, podría estar indicando que en Teotihuacan también habría existido un tipo de juego con el mismo contenido sagrado. El análisis mismo de la Serpiente Rayo se transformó en una ramificación importante de esta tesis; tomando como base el mural de la Serpiente Rayo pude describir sus características, recabar un corpus de sus imágenes, identificar a los señores tutelados por ella, y terminar poniendo en tela de juicio la interpretación tradicionalmente aceptada sobre la fachada del Templo de la Serpiente Emplumada, al proponer que lo que aparece allí no es Cipactli, sino la Serpiente Rayo del Dios de la Lluvia.

El tercer rito es la fiesta del Fuego Nuevo que celebra el resurgimiento del sol desde el inframundo. Esta fue sin lugar a dudas la fiesta más importante de Teotihuacan, con amplia presencia en su arte. El tema de la Fiesta del Fuego Nuevo surgió a propósito del mural Los Glifos del Palacio del Sol, en el cual se representó al Dios Mariposa Pájaro saliendo del inframundo. El análisis de este mural ha resultado fructífero, moviéndonos en gran medida en el mundo de los símbolos y del calendario poco conocido. En primer lugar, se ha logrado establecer que en el mural se representó una fiesta celebrada en el marco del culto al Dios Mariposa Pájaro; en su segundo lugar, con la ayuda de una combinación de imágenes mayas y aztecas, más la identificación de las Pléyades entre los signos acompañantes del Dios Mariposa Pájaro en Los Glifos, hemos llegado a proponer que dicho evento correspondía a la fiesta del Fuego Nuevo en Teotihuacan. De acuerdo con lo que hemos podido develar sobre las características de dicha fiesta teotihuacana, es que se trataba de una versión ancestral del Fuego Nuevo azteca, aunque con rasgos propios. Finalmente, al analizar la iconografía del Fuego Nuevo en conexión con el Dios Mariposa Pájaro, descubrimos también su verdadero nombre: 7 (?) Ojo de Reptil, aunque el significado de este glifo sigue siendo un enigma.

Las esculturas encontradas en la Plataforma Adosada a la Pirámide del Sol muestran afinidad temática con los ritos descubiertos en los murales del Palacio, ya que las esculturas Batres narran con gran probabilidad aspectos de la fiesta del Fuego Nuevo; y el gran disco de piedra con calavera -descubierto en la Plaza del Sol- evoca los discos solares de los murales mencionados. Otro aporte de la Plataforma es que el análisis de sus esculturas ha permitido detectar una forma del culto al Dios de la Lluvia en la Plataforma misma. En este marco, hemos identificado en lo que pudo ser la fachada de la Plataforma al jaguar surgiendo del inframundo como manifestación zoomorfa del Dios de la Lluvia. En este punto, la Plataforma Adosada muestra concordancia con el Jaguar Reticulado del Palacio.

Si mi interpretación es correcta, los Señores con Gran Tocado de Borlas residían en la proximidad de su dios y del templo donde se desarrollaba su culto. De acuerdo con las evidencias iconográficas analizadas, el palacio de estos señores se ubicaba probablemente en el Complejo de la Plaza de las Columnas, la mayor tríada de templos de la ciudad, junto

al recinto de la Pirámide del Sol. (Considerando que en la ciudad existen una serie de tríadas menores, éstas también podrían haber correspondido a palacios menores). El palacio y el templo principal en conjunto hubieron de formar el núcleo del centro cívico-ceremonial de Teotihuacan. Por otro lado, los Señores con Gran Tocado de Borlas también se encontraban vinculados al Dios Mariposa Pájaro y a sus respectivos señores, ya que el emblema militar característico de los Señores con Gran Tocado de Borlas aparece en los murales del Palacio del Sol, y en ocasiones portan los símbolos del dios Mariposa Pájaro. Ahora bien, la estructura dual del cosmos y el mito descubierto parecen definir a su vez el carácter de la organización del Estado teotihuacano, puesto que su cúpula podría haber estado compuesta por los señores de las dos deidades rivales y protagonistas del mito, los Señores con Gran Tocado de Borlas y los Señores con Tocado de Mariposa. No se trata de un fenómeno único, ya que más tarde, los dos gobernantes supremos de Cholula fueron representantes de lo de arriba y de lo de abajo, del cielo y del inframundo, respectivamente. De nuevo nos enfrentamos a la misma asimetría que ya observáramos en el caso de las dos deidades: los Señores con Gran Tocado de Borlas son los gobernantes de la ciudad, siendo representados muchas veces en el arte, mientras tanto, encontramos pocas huellas de los Señores con Tocado de Mariposa. No obstante, aquí hay que recordar la connotada vasija de Calpulalpan, cuyo Señor con Gran Tocado de Borlas no es retratado junto a los Señores con Tocado de Mariposa, sino con otros tres personajes que también parecen haber pertenecido al Dios de la Lluvia. ¿Cómo solucionar la aparente contradicción entre los dos tipos de acompañantes de los Señores con Gran Tocado de Borlas? Por un lado, en la vasija mencionada el Señor con Gran Tocado de Borlas lidera un grupo que tal vez reproduzca el orden horizontal de la tierra, o sea a los cuatro dioses de la lluvia ubicados en las esquinas del mundo. Por otro lado, los Señores con Gran Tocado de Borlas, habrían mantenido una relación dual y de oposición con los menos poderosos Señores con Tocado de Mariposa, encarnando así la oposición de la mitad superior y la mitad inferior del cosmos. Esta relación dual habría encarnado un nivel superior, la cima misma del Estado teotihuacano.

En Teotihuacan existen señales de que los dos grupos de señores, los del Dios de la Lluvia y los del Dios Mariposa Pájaro, formaban un par, pero, paradójicamente, es

Kaminaljuyú de donde surgen mayores evidencias al respecto, ya que las tumbas de los dos grupos de señores con sus respectivas imágenes representaban la dualidad de dichos dioses y sus señores en Teotihuacan. El caso de Kaminaljuyú es importante porque ofrece un ejemplo concreto del resultado de la expansión teotihuacana. Allí, y en otros centros mayas hemos encontrado evidencias a favor de que la posesión de imágenes de gobernantes teotihuacanos por parte de los señores mayas parece haber servido como instrumento de legitimación, demostrando que entre Teotihuacan y dichos centros existió una relación de vasallaje.

## Bibliografía

Acosta, Jorge R.

1964 *El Palacio del Quetzalpapalotl*. INAH, México.

*Altamerikanische Kunst: Mexiko-Peru.*

1977 Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde, München.

Anawalt, Patricia Rieff

1981 *Before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices*. University of Oklahoma Press, Norman.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García

1991 *El libro de Cihuacóatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo: libro explicativo del llamado Códice Borbónico*. Sociedad Estatal Quinto Centenario – Akademische Druck und Verlagsanstalt – Fondo de Cultura Económica.

Ángulo Villaseñor, Jorge V.

1987 The Chalcatzingo Reliefs - An Iconographic Analysis. En *Ancient Chalcatzingo*, ed. David C. Grove, pp. 132-158. University of Texas Press, Austin.

1991 Identificación de una constelación en la pintura teotihuacana. En *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, eds. Johanna Broda, Stanislaw Ivaniszewsky y Lucrecia Maupomé, pp. 329-342. UNAM, México.

Armillas, Pedro

1964 Northern Mesoamérica. En *Prehistoric Men in the New World*, eds. Jesse D. Jennings – Edward Norbeck, pp. 291-329. University of Chicago Press, Chicago.

Aveleyra Arroyo de Anda, Luis

1963 *La estela teotihuacana de La Ventilla*. INAH, México.

1964 *Obras selectas del arte prehispánico*. Museo Nacional de Antropología, México.

Aveni, Anthony F.

2005 *Observadores del cielo en el México antiguo*. Fondo de Cultura Económica, México.

Baird, Ellen T.

1989 Stars and War at Cacaxtla. En *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan A. D. 700-900*, eds. Diehl, Robert A. y Janet C. Berlo, pp. 105-122. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Batres, Leopoldo

1906 *Teotihuacan: memoria que presenta Leopoldo Batres*. Fidencio S. Soria, México.

Baudez, Claude-Francois

1994 *Maya Sculpture at Copan. The Iconography*. University of Oklahoma Press, Norman.

2012 Las batallas rituales en Mesoamérica. Parte 2. *Arqueología Mesoamericana* (XIX) 113: 18-29

Baus de Czitrom, Carolyn

1986 La escritura y el calendario en las pinturas. En *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, eds. Sonia Lombardo de Ruiz *et al.*, pp. 509 - 526. SEP - INAH, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México.

1990 El culto a Venus en Cacaxtla. En *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, coord. Amalia Cardos de Mendez, pp. 351-369. INAH, México.

Bell E. Ellen, Robert J. Sharer, Loa P. Traxler, David W. Sedat, Christine W. Carrelli y Lynn A. Grant

2004 Tombs and Burials in the Early Classic Acropolis at Copan. En *Understanding Early Classic Copan*, eds. Ellen E. Bell, Marcelo A. Canuto y Robert J. Sharer, pp. 131-157. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

Berlo, Janet C.

1983 The warrior and the butterfly: Central Mexican Ideologies of Sacred Warfare and Teotihuacan Iconography. En *Text and Image in Pre-Columbian Art*, ed. Janet C. Berlo, pp. 79-117. BAR International Series 180, Oxford.

1984 *Teotihuacan art abroad: A study of metropolitan style and provincial transformation in incensario workshops*. BAR International Series 199. British Archaeological Reports, Oxford.

1992 Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered. En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, ed. J. C. Berlo, pp. 129-168. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Bernal, Ignacio

1963 *Teotihuacan*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Berrin, Kathleen (Ed.)

1988 *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. Fine Arts Museums of San Francisco.

Berrin, Kathleen y Esther Pasztory (eds.)

1993 *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*. Thames & Hudson - The Fine Arts Museums of San Francisco.

Beyer, Hermann

1965 Sobre una plaqueta con una deidad teotihuacana. *El México Antiguo*, vol. X: 413-418.



Boos, Frank H.

1966 *The Ceramic Sculptures of Ancient Oaxaca*. Barnes and Co., New York.

Braswell, Geoffrey E.

2003a Dating Early Classic Interaction between Kaminaljuyu and Central Mexico. En *The Maya and Teotihuacan: Reinterpreting Early Classic Interaction*, ed. Geoffrey E. Braswell, pp. 81-104. University of Texas Press.

2003b Understanding Early Classic Interaction between Kaminaljuyu and Central Mexico. En *The Maya and Teotihuacan: Reinterpreting Early Classic Interaction*, ed. Geoffrey E. Braswell, pp. 105-142. University of Texas Press.

Brittenham, Claudia y Debra Nagao

2014 Cacaxtla Figural Ceramics. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXVI* (104): 55-96

*Calendario Astronómico.*

2009 Observatorio Europeo Austral, Chile.

Cabrera Castro, Ruben, Ignacio Rodriguez G. y Noel Morelos G. (Eds.)

1982 *Memoria del Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82*. INAH, México.

1993 Human Sacrifice at the Temple of the Feathered Serpent: Recent Discoveries at Teotihuacan. En *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, eds. Kathleen Berrin y Esther Pasztory, pp. 100-107. Thames & Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco.

2002 Un barrio teotihuacano detectado en las exploraciones de La Ventilla, Teotihuacan. En *Pasado, presente y futuro de la arqueología en el estado de México: Homenaje a Román Piña Chan*, eds. Argelia Montes y Beatriz Zúñiga, pp. 63 – 89. INAH, México.

2003 Nuevos diseños iconográficos pintados sobre un piso en La Ventilla, Teotihuacan. *La pintura mural prehispánica de México: boletín informativo* 18: 22-29

2005 Recientes hallazgos de figuras pintadas sobre pisos en el conjunto de los glifos de La Ventilla, Teotihuacan. *La Pintura Mural Prehispánica de México: boletín informativo* 23: 7 – 17

2006[1995]a Atetelco. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 203-258. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]b Teopancaxco. Casa Barrios o del Alfarero. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo I: Catálogo*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 157-162. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]c Amanalco. Barrio de las pinturas saqueadas: Techinantitla y Tlacuilapaxco. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo I: Catálogo*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 131-137. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]d Conjunto Plaza Este. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 53-56. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]e Caracteres glíficos teotihuacanos en un piso de La Ventilla. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 401-427. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Cabrera Castro, Rubén, María Elena Ruiz Gallut y Miguel Ángel Trinidad

2006[1995] Murales del acervo de la zona arqueológica de Teotihuacan: Devolución reciente. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*,

coord. Beatriz de la Fuente, pp. 465-477. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Cabrera Castro, Rubén, Sergio Gómez y Julie Gazzola

2007 Nuevos hallazgos de la pintura mural teotihuacana. En *Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente*, pp.127-147. INAH – UNAM, México.

Carballo, David M. y Anthony F. Aveni:

2012 Los vecinos del Preclásico en Xochitécatl y la institucionalización de la religión. *Arqueología Mexicana* 117: 52-57

Carlson, John B.

1991 *Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla “Star-Wars” Connection*. Center for Archaeoastronomy Technical Publication No. 7, College Park, Maryland.

Caso, Alfonso

1966 Dioses y signos teotihuacanos. En *Teotihuacan. Onceava Mesa Redonda*, pp. 249-279. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

1967 *Los calendarios prehispánicos*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.

*Códice Tudela.*

1980 Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

*Códice Vindobonensis*

1992 Origen e historia de los reyes mixtecos: libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis, introducción y explicación por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez. Sociedad Estatal Quinto Centenario – Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Fondo de Cultura Económica.

*Codex Magliabechiano*

1903 *The Book of the life of the Ancient Mexicans*, ed. Zelia Nuttal. University of California Press, Berkeley.

## Coggins, Clemency

1979 Teotihuacan at Tikal in the Early Classic Period. En *Actes du XLL Congres International des Amaricanistes* 8: 252-269, París.

1993 The Age of Teotihuacan and its Mission Abroad. En *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, eds. Cathleen Berrin y Esther Pasztory, pp. 141-155. Fine Arts Museums of San Francisco.

## Conides, Cynthia

2001 *The Stuccoed and Painted Ceramics from Teotihuacan, Mexico: A Study of Autorship and Function of Works of Art from an Ancient Mesoamerican City*. Tesis doctoral, Columbia University. Ann Arbor, University Microfilms.

## Conides, Cynthia, y Warren Barbour

2002 Tocados dentro del paisaje arquitectónico y social en Teotihuacán. En *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, ed. María Elena Ruíz Gallut, pp. 411-430. UNAM-INAH, México.

## Covarrubias, Miguel

1957 *Indian Art of Mexico and Central America*. Alfred A. Knopf, New York.

## Cowgill, George L.

1974 Quantitative Studies of Urbanization at Teotihuacan. En *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, ed. Norman Hamond, pp. 363-96. Duckworth, London.

1983 Rulership and the Ciudadela: Political Inferences from Teotihuacan Architecture. En *Civilization in the Ancient Americas. Essays in Honor of Gordon R. Willey*, eds. Richard M. Leventhal y Alan L. Kolata, pp. 313-343. University of New Mexico Press and Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1997 State and Society at Teotihuacan, Mexico. *Annual Review of Anthropology* 26: 129-61

2000 The Central Mexican Highlands from the Rise of Teotihuacan to the Decline of Tula. En *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas, Volume II: Mesoamerica, Part 1*, eds. Richard E. W. Adams y Murdo J. MacLeod, pp. 250-317, Cambridge University Press, Cambridge.

2015 *Ancient Teotihuacan: Early Urbanism in Central Mexico*. Cambridge University Press.

Culbert, Patrick T.

1993 *The Ceramics of Tikal: Vessels from the Burials, Caches and Problematical Deposits*. Tikal Report 25, Part A, University Museum Monograph 81. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Chavero, Alfredo

1997[1987] Notas sobre Teotihuacan. En *Antología de documentos para la historia del la arqueología de Teotihuacan*, coord. Roberto Gallegos Ruíz, compiladores José roberto Gallegos Tellez Rojo y Miguel Gabriel Pastrana Flores, pp. 156-170. INAH, México.

de la Fuente, Beatriz

2006[1995]a Zona 5A: Conjunto del Sol. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo I: Catálogo*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 58-79. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]b Zona 2: Templo de la Agricultura. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo I: Catálogo*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 102-107. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]c Tetitla. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 259-311. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995]d Museo de Antropología e Historia del Instituto mexicano de Cultura, Toluca, Estado de Mexico. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 441-443. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

de la Fuente, Beatriz (coord.)

1999 *The Pre-Columbian Painting Murals of the Mesoamerica*. CONACULTA y Editoriale Jaca Book Spa, Milán.

Dow, James W.

1967 Astronomical Orientations at Teotihuacan, a Case Study in Astro-Archaeology. *American Antiquity* 32: 326-334

*El imperio azteca.*

2004 INAH – The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

Evans, Susan Toby

2004 *Ancient Mexico and Central America: Archaeology and Culture History*. Thames and Hudson.

2010 Teotihuacan: art from the city where time began. En *Ancient Mexican Art at Dumbarton Oaks: Central Highlands, Southwestern Highlands, Gulf Lowlands*, ed. Susan Toby Evans, pp. 11-55. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Fash, William L. y Barbara W. Fash

1996 Building of World-View: Visual Communication in Classic Maya Architecture. *RES: Anthropology and Aesthetics* 29/30: 127-147

Fash, William L., Barbara W. Fash, y Karla Davis-Salazar

2004 Setting the Stage: Origins of the Hieroglyphic Stairway Plaza on the Great Period Ending. En *Understanding Early Classic Copán*, eds. Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto, y Robert Sharer, pp. 65-83. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

Fash, William L., Alexandre Tokovinine y Barbara W. Fash

2009 The House of New Fire and its Legacy in Mesoamerica. En *The Art of Urbanism: How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Iconography*, eds. William L. Fash y Leonardo López Luján, pp.201-229. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Fields, Virginia y Dorie Reents-Budet

2005 *Lords of the Creation: the Origin of the Sacred Maya Kingship*. Los Ángeles County Museum of Art and Scala Publishers Ltd.

*Florentine Codex, Part VIII, Book 7: The Sun, Moon, and Stars, and the binding of the*

1953 *Years*. Translation and edition by Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble. The School of American Research and The University of Utah, Monographs of The School of American Research, Santa Fe, New Mexico.

Froese, Tom, Carlos Gershenson y Linda Manzanilla

2014 Can government be Self-Organized? A Mathematical Model of the Colective Social Organization of Ancient Teotihuacan, Central Mexico. *PloS ONE* 9(10):e109966.doi:10.1371/journal.pone.0109966.

Gamio, Manuel

1922 *La poblacion del valle de Teotihuacan*. Secretaria de Agricultura y Fomento, México.

García Cisneros, Florencia

1969 *Surrealism in Pre-Columbian Art*. Cisneros, New York.

García Des-Lauriers, Claudia

2005 La Iconografía y Simbolismo de la Escultura de Cerro Bernal, Chiapas. En *Iconografía y escritura teotihuacana en Costa Sur de Guatemala y Chiapas. U tz'ib Serie Reports*, eds. Oswaldo Chinchilla Mazariegos y Bárbara Arroyo, 1 (5): 1-16. Asociación Tikal, Guatemala.

2008 The "House of Darts": The Classic Period Origins of Tlacochealco. *Mesoamerican Voices* 3: 35-52

Giral Sancho, Nadia

2002 Algunas consideraciones finales sobre la cotidianidad de los teotihuacanos de Atetelco a través de su pintura mural. *La Pintura Mural Prehispánica: boletín informativo* IX (19): 21-27

2004 Intentos para trazar una analogía entre las pinturas del mural oeste de la Sección Sudeste de Atetelco y las del Tlalocan de Tepantitla. *La Pintura Mural Prehispánica: boletín informativo* X (20): 51-56

*Glanz und Untergang des Alten Mexico*.

1986 Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

Gonzalez Torres, Yólotl

1975 *El culto a los astros entre los mexicas*. Secretaría de Educación Pública, México.



Grube, Nicolai (Ed.)

2006 *Mayas: una civilización millenaria*. Könemann.

Headrick, Annabeth

2003 Butterfly War at Teotihuacan. En *Ancient Mesoamerican Warfare*, eds. M. Kathryn Brown and Travis W. Stanton, pp. 149-170. Altamira Press, Walnut Creek, California.

2007 *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*. University of Texas Press, Austin.

Hellmuth, Nicholas

1975 *The Escuintla Hoards: Teotihuacan Art in Guatemala. Progress Reports 1(2)*.  
Foundation for Latin American Anthropological Research.

1978 Teotihuacan Art in the Escuintla, Guatemala Region. En *Middle Classic Mesoamerica: A. D. 400 - 700*, ed. Esther Pasztory, pp. 71-85. Columbia University Press, New York.

1987 *Human Sacrifice in Ballgame Scenes on Early Classic Cylindrical Tripods from the Tiquisate Region, Guatemala*. Foundation for Latin American Anthropological Research, Culver City.

Ms.1 Middle Classic Pottery from the Tiquisate area, Escuintla, Guatemala.

Ms. 2 Yaxha Stela 11. An Iconography of the Peten Adaptation of Teotihuacan Features.

Helmke, Cristophe, Jesper Nielsen, Cecilia Leni y Amisadai Navarrete Campos

2013 The Carved Monuments of Cerro Xoconoch, Teotihuacan Valley, Mexico.  
*Mexicon* 2013 (XXXV) 4: 90-95

Heyden, Doris

1975 An Interpretation of the Cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico. *American Antiquity* 40: 131-147

1977 The Year Sign in Ancient Mexico: A Hypotesis as to Its Origin and Meaning. En *Pre-Columbian Art History*, eds. Alana Cordy-Collins y Jan Stern, pp. 213-237. Peek Publications, Palo Alto.

*Important Pre-Columbian Art*

1981 Saturday, December 5, Sotheby Park Bernet Inc., New York.

Iwaniszewski, Stanislaw

1991 La arqueología y la astronomía en Teotihuacan. En *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamerica*, eds. Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Malpoumé, pp. 269-294. UNAM, México.

Ixtlilxóchitl, Fernando de Alva

1975-77 *Obras históricas*, ed. E. O'Gorman, 2 tomos. Serie de Historiadores y Cronistas de Indias 4. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.

Jiménez Moreno, Wigberto

1972 Estatigrafía y tipología religiosas. En *Religión en Mesoamérica: XII Mesa Redonda*, eds. Jaime Litvak King y Noemi Castillo Tejero, pp. 31-36. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

Jones, Christopher y Linton Satterthwaite

1982 *The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments*. University Museum Monograph 44, Tikal Report N° 33, Part A. The University Museum, University of Pennsylvania.

Juarez Osnaya, Alberto y Elizabeth Carmen Ávila Rivera

2006[1995] Totómetla. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo I: Catálogo*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 346-360. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Kampen, Michael Edwin

1972 *The Sculptures of El Tajín, Veracruz, Mexico*. University of Florida Press, Gainesville.

Kerr, Justin

1989 *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 1. Kerr Associates, New York.

1990 *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 2. Kerr Associates, New York.

1992 *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 3. Kerr Associates, New York.

1994 *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 4. Kerr Associates, New York.

*A Pre-Columbian Portfolio. An Archive of Photographs.*

<http://research.mayavase.com/kerrportfolio.html>

Kidder, Alfred V., Jesse D. Jennings, y Edwin M. Shook

1946 *Excavations at Kaminaljuyú, Guatemala*. Publication N° 561. Carnegie Institution of Washington, Washington, D. C.

Kirchhoff, Paul

1960[1943] Mesoamérica. Sus límites geográficos, Composición Étnica y Caracteres Culturales. Suplemento de la revista *Tlatoani*.

Koontz, Rex

2009 Social Identity and Cosmology at El Tajín. En *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, eds. William L. Fash y Leonardo López Luján, pp. 260-289. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Kubler, George

1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, N° 4. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

LaGamma, Alisa

1991 A Visual Sonata at Teotihuacan. *Ancient Mesoamerica 2*: 275-284

Langley, James C.

1986 *Symbolic notation of Teotihuacan: Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*. BAR International Series 313, Oxford.

1991 The forms and usage of notation at Teotihuacan. *Ancient Mesoamerica 2*: 285-298

1992 Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation? En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, ed. Janet C. Berlo, pp. 247-280. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1993 Symbols, Signs, and Writing Systems. En *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, eds. Kathleen Berrin y Esther Pasztory, pp. 129-139. Thames & Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco.

1998 Teotihuacan incensarios: the 'V'manta and its message. *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography* I-3. <http://archaeology.la.asu.edu/teo/notes>.

2008 Incensarios rituales. *Cerámica de Teotihuacan, Artes de México* 88: 30-41

Latsanopoulos, Nicolas

2005 Standing Stones, Knives-Holders and Flying Felines: an Overview of Ritual Paraphernalia and Actors of Cardectomy at Teotihuacan, Mexico. En *De l'Altiplano Mexicain à la Patagonie: Travaux et recherches à l' Université de Paris I*, ed. Cyril Giorgi, pp.175-188. Oxford, BAR International Series 1389 y Paris, Paris Monographs in American Archaeology 16.

Ms. De lobos y coyotes, notas sobre los grandes cánidos en Teotihuacan.

Linné, Sigvald

1934 *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico*. Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm.

1942 *Mexican Highland Cultures. Archaeological Reseraches at Teotihuacan, Calpulalpan, and Chalchicomula in 1934-35*. The Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm.

Lombardo de Ruíz, Sonia

2001 Los estilos en la pintura mural maya. En *La Pintura Mural Prehispánica en México, II, Área Maya, tomo III: Estudios*, coord. Leticia Staines Cicero, pp. 85-154. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

López Austin, Alfredo

1973 *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

1987 The Masked God of Fire. En *The Aztec Templo Mayor*, ed. Elizabeth Hill Boone, pp. 257-292. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

1990 *Los mitos del tlacuache*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica, México.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

2009 *Monte Sagrado – Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM - INAH, México.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

2010[1996] *El pasado indígena*. Fideicomiso Historia de las Américas, México.

López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama

1991 El Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 62: 35-52

López Luján, Leonardo, Hector Neff y Saburo Sugiyama

2002[2000] The 9-Xi Vase: A Classic Thin Orange Vessel Found at Tenochtitlan. En *Mesoamerica's Classic Heritage. En From Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, pp. 219-248. University Press of Colorado, Boulder, Colorado.

Lothrop, Samuel Kirkland, William F. Foshag y Joy Mahler

1957 *Robert Wood Bliss Collection: Pre-Columbian Art*. Phaidon Publishers, New York.

Luna, Albino S.

2006 La flora representada en iconografía pictórica. En *La Pintura Mural Prehispánica en México. I. Teotihuacan, tomo I: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 369 - 389. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Malmström, Vincent H.

1878 A reconstruction of the chronology of Mesoamerican calendrical systems. *Journal for the History of Astronomy* 9: 105-116

Manzanilla, Linda

1999 The Emergence of Complex Urban Societies in Central Mexico: the Case of Teotihuacan. En *Archaeology in Latin America*, eds. Gustavo G. Politis y Benjamin Alberti, pp. 93-129. Routledge, London y New York.

2001 Gobierno corporativo en Teotihuacan: una revisión del concepto “palacio” aplicado a la gran urbe prehispánica. *Anales de Antropología* 35: 157-190

2002 [2000] The Construction of the Underworld in Central México. En *Transformation from the Classic to the Postclassic: Mesoamerica's classic heritage from Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, pp. 87-116. University Press of Colorado, Boulder, Colorado.

2003 Teopanazgo: un conjunto residencial teotihuacano. *Arqueología Mexicana* XI (64): 50-53

2006 Estados corporativos arcaicos. Organizaciones de excepción en escenarios excluyentes. *Cuicuilco* 13(36):1405-7778

2008 La iconografía del poder en Teotihuacan. En *Símbolos de poder en Mesoamérica*, coord. Guilhem Olivier, pp. 111-131. UNAM, México.

2009 Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central México: Craft Specialization, hierarchy, and Ethnicity. En *Domestic Life in Prehispanic Capitals: A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity*, eds. Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelaine, pp. 21-42. *Memoirs of the Museum of Anthropology*, University of Michigan, Number 46, Ann Arbor.

2012 Teopanazco, un centro de barrio multiétnico de Teotihuacan. En *Estudios arqueométricos del centro de Teopanazco en Teotihuacan*, ed. Linda Manzanilla, pp. 17-66. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

Ms. Proyecto “Teotihuacan: elite y gobierno” (excavaciones en Xalla y Teopanazco). Informe técnico de la séptima temporada de excavaciones en Xalla. Octubre – Diciembre de 2005. Instituto de Investigaciones Antropológicas – Universidad Nacional de México, 2012.

Manzanilla, Linda y Emilie Carreón

1991 A Teotihuacan Censer in a Residential Context: An Interpretation. *Ancient Mesoamerica* 2: 299-307

Manzanilla, Linda y Carlos Serrano (Eds.)

1999 *Prácticas funerarias en la Ciudad de los Dioses: Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján

2001 Exploraciones de un posible palacio de Teotihuacan: El Proyecto Xalla (2000-2001). *Mexicon* XXII (3): 58-61

Manzanilla, Linda, Leonardo López Luján y William Fash

2005 Cómo definir un palacio en Teotihuacan. En *III Mesa Redonda de Teotihuacan: Arquitectura e Urbanismo: Pasado y Presente de los espacios en Teotihuacan*, eds. María Elena Ruíz Gallut y Jesús Torres Peralta, pp. 185-209. CONACULTA – INAH, México.



Marquina, Ignacio

1951 *Arquitectura prehispánica*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia I. INAH, Secretaría de Educación Pública, México.

1970 Pirámide de Cholula. En *Proyecto Cholula*, ed. Ignacio Marquina, pp. 31-46. Serie Investigaciones N° 19. INAH, México.

Matos Moctezuma, Eduardo

1990 *Teotihuacan. La metrópoli de los dioses*. Lunwerg Editores, Barcelona - Madrid.

1995 Excavaciones recientes en la Pirámide del Sol, 1993-1994. En *La Pirámide del Sol, Teotihuacan. Antología*, ed. Eduardo Matos Moctezuma, pp. 312-331. Artes de México – Instituto Cultural Domecq, México.

2002 [2000] From Teotihuacan to Tenochtitlan: Their Great Temples. En *Mesoamerica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, pp. 185-194. University Press of Colorado, Boulder.

McCafferty, Geoffrey G.

1996 Reinterpreting the Great Pyramid of Cholula, Mexico. *Ancient Mesoamerica* 7: 1-17.

Mendoza, Gumecindo

1997 [1877] Las pirámides de Teotihuacan. En *Antología de documentos para la historia del la arqueología de Teotihuacan*, coord. Roberto Gallegos Ruíz, compiladores José Roberto Gallegos Tellez Rojo y Miguel Gabriel Pastrana Flores, pp. 235-251. INAH, México.

*Mexico: Splendors of Thirty Centuries.*

1987 The Metropolitan Museum of Art, New York.

Miller, Arthur G.

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

Miller, Mary y Simon Martin

2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*. Fine Arts Museum of San Francisco.

Miller, Mary y Karl Taube

1993 *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Thames and Hudson, London.

Millon, Clara

1972 The history of mural art at Teotihuacan. En *Teotihuacan: XI Mesa Redonda*, pp.1-16.

1973 Painting, Writing and Polity in Teotihuacan, Mexico. *American Antiquity* 38 (3): 294-314.

1988a A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia. En *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin, pp. 114-134. Fine Arts Museums of San Francisco.

1988b Maguey Bloodletting Ritual. En *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin, pp. 195-205. Fine Arts Museums of San Francisco.

Millon, René

1976 Social Relations in Ancient Teotihuacan. En *The Valley of Mexico: Studies in Pre-Hispanic Ecology and Society*, ed. Eric R. Wolf, pp. 205-248. A School of American Research Book, University of New Mexico Press, Albuquerque.

1981 City, State and Civilization. En *Handbook of Middle American Indians. Supp.I*, eds. Victoria R. Bricker y Jeremy A. Sabloff, pp. 198-243. University of Texas Press, Austin.

1988 Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan. En *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin, pp. 78- 113. The Fine Arts Museums of San Francisco.

1992 Teotihuacan Studies: From 1950 to 1990 and Beyond. En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, ed. Janet C. Berlo, pp. 339-430. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1993 The Place Where Time Began. An Archaeologist's Interpretation of What Happened in Teotihuacan History. En *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, eds. Kathleen Berrin y Esther Pasztory, pp. 17-43. Thames & Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco.

Millon, Rene, Bruce Drewitt y James A. Bennyhoff

1965 *The Pyramid of the Sun at Teotihuacan: 1959 Investigations*. Transactions of the American Philosophical Society 55 (part 6). Philadelphia.

Millon, René, Bruce Drewitt y George L. Cowgill

1973 *The Teotihuacan Map. Part Two: Maps*. University of Texas Press, Austin.

Múnera Bermudez, L. Carlos y Saburo Sugiyama

2005 *El Símbolismo de los Incensarios y la Organización Estatal en Teotihuacán. Cerámica Ritual de un Taller en la Ciudadela, Teotihuacan: Catálogo*. <http://www.famsi.org/reports/>.

Nalda, Enrique y Sandra Balanzario

2006 Kohunlich y Dzibanché: los últimos años de investigación. *Arqueología Mexicana* XIII (76): 42-47.

Navarijo Ornelas, María de Lourdes

2001 Las aves en el mundo maya prehispánico. En *La Pintura Mural Prehispánica en México, II, Área Maya, tomo III: Estudios*, coord. Leticia Staines Cicero, pp. 221-253. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

2006[1995] La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I. Teotihuacan, tomo II: Estudios*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 325-341. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Navarrete, Carlos

1986 The Sculptural Complex at Cerro Bernal on the Coast of Chiapas. *Notes of the New World Archaeological Foundation*, number 1. Brigham Young University, Provo, Utah.

Nicholson, Henry B.

1971 Mayor Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico. En *Handbook of Middle American Indians, vol. 10: Archaeology of Northern Mesoamérica, Part One*, ed. general Robert Wauchope, editores del volumen Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal, pp. 92-134. University of Texas Press, Austin.

Nielsen, Jesper

2003 *Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A.D. 380-500)*, tesis doctoral. The Department of American Indian Languages and Cultures, Institute of History of Religions, University of Copenhagen.

2006a The Coming of the Torch: Observations on Teotihuacan Iconography in Early Classic Tikal. *Acta Americana*, vol. 19: 19-30.

2006b The Queen's Mirrors: Interpreting the Iconography of Two Teotihuacan Style Mirrors from the Early Classic Margarita Tomb at Copán. *The PARI Journal* 6(49): 1-8.

Nielsen, Jesper y Cristophe Helmke

Ms. La caída de la gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central. Manuscrito en prensa en *Teotihuacan: medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*.

Noguera, Eduardo

1925 Las representaciones del buho en la cultura teotihuacana. *Anales del Museo Nacional de México*, Época 4 (3): 444-448.

Padilla Rodriguez, Román y Julio Ruíz Zúñiga

2006[1995] La Ventilla 1992. Sectores 1-4: Sector 2. En *La Pintura Mural Prehispánica en México I: Teotihuacán, Tomo I, Catálogo*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 173-194. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Paredes Cetino, Néstor

2002 Dos contextos acuáticos en un conjunto de La Ventilla, Teotihuacan. En *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, ed. María Elena Ruíz Gallut, pp. 431-458. UNAM- INAH, México.

Parsons, Lee Allen

1980 *Pre-Columbian Art: The Morton D. May and the Sain Louis Art Museum Collections*. Harper & Row, New York.

1986 The Origins of Maya Art. Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast. *Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology* N° 28. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Pasztory, Esther

1973 The gods of Teotihuacan: A synthetic approach in Teotihuacan iconography. En *Atti de XL Congresso Internazionale degli Americanisti*, vol. 1, pp. 147-159, Genova.

1974 The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 15. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Garland Publishing, New York.

1983 *Aztec Art*. Abrams, New York.

1988a A Reinterpretation of Teotihuacan and Its Mural Painting Tradition. En *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin, pp. 114-134. Fine Arts Museums of San Francisco.

1988b Feathered Feline and Bird Border. En *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin, pp. 185-193. Fine Arts Museums of San Francisco.

1992a The Natural World as a Civic Metaphor at Teotihuacan. En *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*, ed. Richard F. Townsend, pp. 135-146. The Art Institute of Chicago, Chicago.

1992b Abstraction and the Rise of a Utopian State at Teotihuacan. En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, ed. Janet C. Berlo, pp. 281-320. Dumbarton Oaks, Washington D.C.

1997 *Teotihuacan. An Experiment in Living*. University of Oklahoma Press, Norman and London.

Paulinyi, Zoltán

1981 Capitals in Pre-Aztec Central Mexico. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung. Tomus XXXV* (2-3), 315-350.

1991 Una imagen del Dios de la Lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 53-66.

1995 El pájaro del Dios Mariposa-Pájaro de Teotihuacan: Análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 71-110.

1997 El Rayo del Dios de la Lluvia: Imágenes de serpientes ígneas en el arte Teotihuacano. *Mexicon* XIX (2): 27- 33.

2001 Los señores con tocado de borlas: Un estudio sobre el Estado teotihuacano. *Ancient Mesoamerica* 12 (1): 1-30.

2006a The “Great Goddess” of Teotihuacan: fiction or reality? *Ancient Mesoamerica* 17 (1): 1-15.

2006b El Dios Mariposa-Pájaro y sus acompañantes zoomorfos en los murales del Patio 1 del Palacio del Sol, Teotihuacan. *La Pintura Mural Prehispánica en México: Boletín Informativo*, XII (24-25): 47-54.

2007 La diosa de Tepantitla en Teotihuacan: una nueva interpretación. *Cuicuilco* 41 (41): 243-277.

2009 A mountain god in Teotihuacan art. En *The Art of Urbanism: How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture*, eds. William L. Fash y Leonardo López Luján, pp. 172-200. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

2011 El universo del Dios Mariposa Pájaro en la pintura mural de Atetelco. En *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan*, coord. Rubén Cabrera Castro y Verónica Ortega Cabrera. INAH – CONACULTA, edición digital.

2013 The Maize Goddess in the Teotihuacan pantheon. *Mexicon*, XXXV (4): 86-90.

2014 The Butterfly Bird God and his myth at Teotihuacan. *Ancient Mesoamerica*, 25: 29-48.

Peeler, Damon E. y Marcus Winter

2011 *Sol arriba, sol abajo. Astronomía, calendario y arquitectura en Monte Alban y Teotihuacan*. CONACULTA – INAH, México.

Piña Chan, Román

1963 Reconstrucciones arqueológicas en Teotihuacan. En *Antología de documentos para la historia de la arqueología de Teotihuacan*, coord. Roberto Gallegos Ruíz, compiladores José Roberto Gallegos Tellez Rojo y Miguel Gabriel Pastrana Flores, pp. 580-582. INAH, México.

Plunket, Patricia y Gabriela Uruñuela

1998 Preclassic Household Patterns Preserved under Volcanic Ash at Tetimpa, Puebla; Mexico. *Latin American Antiquity* 9(4): 287-309.

Proskouriakoff, Tatiana

1954 Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture. *Contributions to American Anthropology and History* 58.

Rattray, Evelyn Childs

2001 *Teotihuacan. Cerámica, cronología y tendencias culturales*. Serie Arqueología de Mexico. INAH - University of Pittsburg, México.

1997 *Entierros y ofrendas en Teotihuacan: excavaciones, inventario, patrones mortuorios*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.



Reents-Budet, Dorie, Joseph Ball, Ronald L. Bishop, Virginia M. Fields y Barbara MacLeod

1994 Painting Styles, Workshop Locations and Pottery Production. En *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, eds. Dorie Reents- Budet, Ronald L. Bishop y Barbara MacLeod, pp. 164-233. Duke University Press, Durham & London.

Relación de Tecciztlan y su partido

1979[1580] Relaciones geográficas de México, ed. Francisco del Paso y Troncoso, pp. 209-262. Re-edición de la versión original de 1890 por el Editorial Cosmos, México.

Rivas Castro, Francisco

2000 El maguey y el pulque en Teotihuacan: representación y simbolismo. *Arqueología*, 25: 47-62.

Robertson, Ian G.

2015 Investigating Teotihuacan through *TMP* Surface Collections and Observations. *Ancient Mesoamérica*, 26: 163-181.

Ruíz Gallut, María Elena

2001 Entre formas, astros y colores: aspectos de la astronomía y la pintura mural en sitios del Área Maya. En *La Pintura Mural Prehispánica en México, II, Área Maya, Tomo III: Estudios*, directora del proyecto Beatriz de la Fuente, coord. Leticia Staines Cicero, pp. 283-293. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Ruz Lhuillier, Alberto

1945 Campeche en la arqueología maya. *Acta Antropológica* I: 2-3.

Sahagún, Fray Bernardino de

2002 [1988] *Historia general de las cosas de Nueva España*, editado por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. 3 tomos. CONACULTA, México.

1993 *Primeros Memoriales*. Facsimile edition photographed by Ferdinand Anders. University of Oklahoma Press, Oklahoma.

Sánchez Montañés, Emma

1988 *La cerámica precolombina: el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana. Ediciones Anaya, Madrid.

Sanders, Willian T. y Susan Toby Evans

2002 Rulership and Palaces at Teotihuacan. En *Palaces and Power in the Americas*, eds. Jessica Joyce Christie y Patricia Joan Sarro, pp. 256-284. University of Texas Press, Austin.

Sarabia, Alejandro

2008 Más de cien años de exploraciones en la Pirámide del Sol. *Arqueología Mexicana* XVI (92): 18-23.

Sarabia, Alejandro y Edgar García Fragoso

2006 Pintura Mural en la plataforma adosada a la Pirámide del Sol en Teotihuacan. *La Pintura Mural Prehispánica de México: boletín informativo* 24-25:63-71.

Sarabia, Alejandro y Saburo Sugiyama

2011 Se localiza una máscara y diversas ofrendas en la Pirámide del Sol. *Arqueología Mexicana* XVIII (107): 10.

Saturno, William A.

2009 Centering the Kingdom, Centering the King. En *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, eds. William L. Fash y Leonardo López Luján, pp.111-134. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Schavelson, David

2004 *Treinta siglos de imágenes: maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central prehispánica*. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas.

Scott, Sue

2001 *The Corpus of Terracotta Figurines from Sigvald Linné's Excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 and 1934-35) and Comparative Material*. Monograph Series 18, The National Museum of Ethnography, Stockholm.

Séjourné, Laurette

1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses: Exploraciones en Teotihuacan, 1955-1958*. INAH, México.

1962a Interpretación de un jeroglífico teotihuacano. *Cuadernos Americanos* 124 (5): 137-158.

1962b *El universo de Quetzalcóatl*. Fondo de Cultura Económica, México.

1966a *Arqueología de Teotihuacan: la cerámica*. Fondo de Cultura Económica, México.

1966b *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*. Mancero, México.

1966c *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*. Siglo XXI Editores, México.

Seler, Eduard

1915 Die Teotihuacan-kultur des Hochlands von Mexico. En *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, vol. V, pp. 405-485. Bechrend & Co., Berlin.

Sempowski, Martha L.

1992 Economic and Social Implications of Variations in Mortuary Practices at Teotihuacan. En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, ed. Janet C. Berlo, pp. 27-58. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Sempowski, Martha L., y Michael W. Spence

1994 *Mortuary Practices and Skeletal Remains at Teotihuacan*. University of Utah Press, Salt Lake City.

Serra Puche, Mari Carmen y Ludwig Beutelspacher

1994 *Xochitecatl*. Salvat Mexicana Ediciones, México.

Sload, Rebecca

2015 When was the Sun Pyramid built? Mantaining the Status Quo at Teotihuacan, Mexico. *Latin American Antiquity* vol. 26 (2): 221-241.

Solis, Felipe

1991 *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*. Aguilar, México.

Sprajc, Ivan

2001 *Orientaciones astronómicas en la arquitectura prehispánica del centro de México*. Serie Arqueología, INAH, México.

Spranz, Bodo

1967 Descubrimiento en Totimehuacan, Puebla. *Boletín INAH* 28. 19-22.

Staller, John E. y Brian Stross

2013 *Lightning in the Andes and Mesoamerica. Pre-Columbian, Colonial, and Contemporary Perspectives*. Oxford University Press.

Storey, Rebecca

1991 *Life and Death in the Ancient City of Teotihuacan*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama.

Stuart, David S.

2000 "The Arrival of Strangers": Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History. En *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, pp. 465-513. University Press of Colorado, Boulder.

2004 The Beginnings of the Copan Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and the Historical Evidence. En *Understanding of Early Classic Copan*, eds. Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto, y Robert J. Sharer, pp. 215-248. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

Sugiyama, Nawa, Saburo Sugiyama y Alejandro Sarabia G.

2013 Inside the Sun Pyramid at Teotihuacan, Mexico: 2008-2011. Excavations and Preliminary Results. *Latin American Antiquity* 24 (4): 403-432.

Sugiyama, Saburo

1993 Worldview materialized in Teotihuacan, Mexico. *Latin American Antiquity*, 4 (2): 103-129.

1998 Archaeology and Iconography of Teotihuacan Censors: Official Military Emblems Originated from the Ciudadela. *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography* I-2, <http://archaeology.la.asu.edu/teo/>.

2004 Governance and Polity at Classic Teotihuacan. En *Mesoamerican Archaeology: Theory and Practice*, eds. Julia A. Hendon y Rosemary A. Joyce, pp. 97-122. Blackwell Studies in Global Archaeology, Blackwell Publishing.

2005 *Human Sacrifice, Militarism, and Rulership. Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan.* Cambridge University Press, Cambridge.

2010 Teotihuacan city layout as a cosmogram: preliminary results of the 2007 Measurement Unit Study. En *The Archaeology of measurement: comprehending heaven, earth and time in ancient societies*, eds. Morley, Ian y Colin Renfrew, pp. 130-149. Cambridge University Press.

2011 Sacrificios humanos dedicados a los monumentos principales de Teotihuacan. En *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, coords. López Luján, Leonardo y Guilhem Olivier, pp. 79-114. INAH-UNAM, México.

2013 Inside the Sun Pyramid at Teotihuacan, Mexico: 2008-2011. Excavations and Preliminary Results. *Latin American Antiquity* 24 (4): 403-432.

Sugiyama, Saburo y Rubén Cabrera Castro

2002 Hallazgos recientes en la Pirámide de la Luna. *Arqueología Mexicana* XI (64): 42-49.

Sugiyama, Saburo, Rubén Cabrera C. y Leonardo López Luján

2004 The Moom Pyramid Burials. En *Voyage to the Center of the Moon Pyramid. Recent Discoveries in Teotihuacan*, México, CONACULTA - INAH - Arizona State University, pp. 20-30.

Sugiyama, Saburo y Leonardo López Luján (eds.)

2006 *Sacrificios de consagración en la Pirámide de la Luna, México.* INAH, México.

Sugiyama, Saburo y Leonardo López Luján

2007 Dedicatory Burial/Offering Complexes at the Moon Pyramid, Teotihuacan: A Preliminary Report of 1998-2004 Explorations. *Ancient Mesoamerica* 18 (1): 127-146.

Sugiyama, Saburo, Nawa Sugiyama y Alejandro Sarabia G.

2013 En el interior de la Pirámide del Sol en Teotihuacan. *Arqueología Mexicana* XXI (125): 24-29.

Tomasic, John y Federico Fahsen

2005 Exploraciones y excavaciones preliminares en Tres Islas, Petén. [www.asociaciontikal.com](http://www.asociaciontikal.com)

Sahagún, Fray Bernardino de

2002 [1988] *Historia general de las cosas de Nueva España*, editado por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. 3 tomos. CONACULTA, México.

Taube, Karl

1989 The Maize Tamale in Classic Maya Diet, Epigraphy and Art. *American Antiquity* 54: 31-51.

1992a The Temple of Quetzalcoatl and the cult of sacred war at Teotihuacan. *RES: Anthropology and Aesthetics* 21: 53-87.

1992b *The Mayor Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 32, Dumbarton Oaks, Washington, DC.

1993 The Bilimek pulque vessel. Starlore, calendrics, and cosmology of Late Postclassic central Mexico. *Ancient Mesoamérica*, 4: 1-15.

2000 *The Writing System of Ancient Teotihuacan*. Ancient America I. Center for Ancient American Studies, Barnardsville, N. C.

2002a La Serpiente Emplumada en Teotihuacan. *Arqueología Mexicana* 9(53): 36-61.

2002[2000]b The Turquoise Hearth: Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War. En *Mesoamerica's Classic Heritage: from Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David

Carrasco, Lindsay Jones and Scott Sessions, pp. 269 - 340. University Press of Colorado, Boulder, Colorado.

2003 Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan. En *The Maya and Teotihuacan. Rinterpreting Early Classic Maya Interaction*, ed. Geoffrey E. Braswell, pp. 273-314. University of Texas Press, Austin.

2004 Structure 10L-16 and its Early Classic antecedents: fire and the evocation and resurrection of K'inich Yax K'uk' Mo'. En *Understanding Early Classic Copan*, eds. Ellen E. Bell, Marcelo A. Canuto y Robert J. Sharer, pp. 265-295. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

2005a Representaciones del Paraíso en el Arte cerámico del Clásico Temprano de Escuintla, Guatemala. En *Iconografía y escritura teotihuacana en Costa Sur de Guatemala y Chiapas. U tz'ib Serie Reports*, eds. Oswaldo Chinchilla Mazariégos y Bárbara Arroyo, 1 (5): 35-56. Asociación Tikal, Guatemala.

2005b The symbolism of jade in classic Maya religion. *Ancient Mesoamerica* 16: 23-50.

2006 Climbing Flower Mountain: Concepts of Resurrection and the Afterlife at Teotihuacan. En *Arqueología e historia del Centro de México: homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, eds. Leonardo López Luján, David Carrasco, y Lourdes Cué, pp. 153-170. INAH, México.

2011 Teotihuacan and the Development of Writing in Early Classic Central Mexico. En *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Eds. Elizabeth Hill Boone y Gary Urton, pp. 77-109. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

*Teotihuacan: Cité des Dieux*

2009 Musée du quai Branly, París.



Thompson, J. Eric S.

1962 *A Catalogue of Maya Hieroglyphs*. Norman, Oklahoma.

*The Codex Mendoza*

1992 Eds. Frances F. Berdan. y Patricia R. Anawalt, vols. 4. University of California Press, Berkeley.

*Trésors du Nouveau Monde*

1993 Musees Royaux d'Art et d' Histoire, Bruxelles.

Uriarte, María Teresa

1999 The Paintings of Cacaxtla. En *The Precolumbian Painting: Murals of the Mesoamerica*, coord. Beatriz de la Fuente, pp. 71-134. Jaca Book, Milan.

Uruñuela y Ladrón de Guevara, Gabriela, Patricia Plunket Nagoda y Amparo Robles Salmerón

2009 Cholula: Art and Architecture of an Archetipal City. En *Art of Urbanism*, eds. William L. Fash and Leonardo López Luján, pp. 135-171. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Villagra Caleti, Agustin

1951[1997] Las pinturas de Atetelco en Teotihuacan. En *Antología de documentos para la historia de la arqueología de Teotihuacan*, coord. Roberto Gallegos Ruiz, pp. 553-653. INAH, México.

1954 Trabajos realizados en Teotihuacan: 1952. *Anales* 4, parte I (34): 69-78. INAH, México.

1971 Mural Painting in Central Mexico. En *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, part 1, ed. general Robert Wauchope, eds. vol. Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal, pp. 135-156. University of Texas Press, Austin.

Von Euw, Eric

1977 *Itzimte, Pixoy, Tzum*. Corpus of Maya hieroglyphic inscriptions, vol. 4, part I. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Cambridge, Mass.

Von Winning, Hasso

1947 Representations of Temple Buildings as Decorative Patterns on Teotihuacan Pottery and Figurines. *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* 83:170-177. Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research.

1948 The Teotihuacan Owl and Weapon Symbol and Its Association with “Serpent Head X” at Kaminaljuyú. *American Antiquity* 14 (2): 129-132.

1961 Teotihuacan symbols: the Reptil’s Eye glyph. *Ethnos* 26 (3): 121-166.

1968 Der Netzjaguar in Teotihuacan, Mexico. Eine ikonographische Untersuchung. *Baessler-Archiv* XVI (1): 31-46.

1977 The Old Fire God and His Symbolism at Teotihuacan. *Indiana* 4: 7-61.

1979 The “Binding of the Years” and the “New Fire” in Teotihuacan. *Indiana* 5: 15-32.

1987 *La iconografía de Teotihuacan: los dioses y los signos*. 1-2 tomo. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Wilkerson, S. Jeffrey K.

1984 In search of the mountain foam, human sacrifice in eastern Mesoamerica. En *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*, ed. Elizabeth H. Boone, pp. 101-132. Dumbarton Oaks, Washington, DC.

*Works of Art from the Pre-Columbian Mexico and Guatemala*.

1971 Edward H. Merrin Gallery, New York.

**Lista de imágenes**

Figura 1. Mesoamérica en la época de Teotihuacan (Pasztor1988).

Figura 2. Las áreas de Mesoamérica (López Austin y López Luján 1996).

Figura 3. El Altiplano Central (López Austin y López Luján 1996).

Figura 4. Vista de Teotihuacan desde el norte (años 1960) (Millon 1973).

Figura 5. Mapa de Teotihuacan (Millon 1973). La línea roja indica el núcleo de la ciudad.

Figura 6. La Plaza de la Luna y la Calzada de los Muertos. En el fondo se observa la Pirámide del Sol.

Figura 7. El Templo Mayor de Tenochtitlan (Evans 2004).

Figura 8. El valle de México (Millon 1973). (A) Teotihuacan.

Figura 9. El mapa de Teotihuacan en la Fase Patlachique (100-1 a. C.) (Cowgill 1974). Las manchas oscuras indican alta densidad de fragmentos cerámicos.

Figura 10. El centro cívico-ceremonial de Teotihuacan (Millon 1973). En el mapa se indican los edificios importantes.

Figura 11. Fachada de la Pirámide del Sol (Millon 1973).

Figura 12. Vista de la Pirámide de la Luna desde la Calzada de los Muertos, con el Cerro Gordo al fondo.

Figura 13. Foto aérea de La Ciudadela y la Pirámide de la Serpiente Emplumada.

Figura 14. Plano de la Ciudadela y de la Pirámide de la Serpiente Emplumada. Se observa la Plataforma Adosada, agregada posteriormente a la Pirámide, y una estructura a ambos costados, probablemente habitaciones de sacerdotes (Cabrera Castro 1993).

Figura 15. El perfil arquitectónico tablero y talud (A y B, respectivamente).

Figura 16. La Pirámide de la Serpiente Emplumada (Evans 2004). (A) Fachada cubierta con relieves de serpientes emplumadas que portan un tocado en el dorso. (B) Reconstrucción de la Pirámide, indicando entierros fundacionales de personas sacrificadas.

Figura 17. Plano del Complejo de la Calzada de los Muertos (Pasztor 1988a).

Figura 18. Plano del conjunto habitacional de Tetitla, Teotihuacan (Miller 1973).

Figura 19. Dos Señores con Gran Tocado de Borlas, posibles gobernantes de Teotihuacan (C. Millon 1988a). Su tocado (A) pertenece al Dios de la Lluvia; se encuentran ofrendando, sostienen con una mano la talega ritual (B) y esparcen con la otra (C); de su boca surge un espiral de voz (D); y delante de ellos en el nivel del suelo aparece su glifo de nombre, de significado desconocido. En la base y en el marco superior vemos filas de huellas de pie (E) y discos solares cubiertos por retícula (F).

Figura 20. La imagen desplegada de la vasija de Calpulalpan (C. Millon 1988a). Alrededor de la figura del Dios de la Lluvia (A) cuatro personajes de elite ofrendan, liderados por un señor con el Gran Tocado de Borlas (B) y acompañados por sus emblemas (C).

Figura 21. Señor con Gran Tocado de Borlas portando dardos (A) y lanzadardo (B), despidiendo llamas de fuego (C) (Miller 1973).

Figura 22. Mapa de Teotihuacan en la fase Xolalpan (350-550 d. C.) (Cowgill 1974). Se observan seis grandes núcleos de fragmentería cerámica dentro de la ciudad.

Figura 23. El mural de Las ofrendas, descubierto en el Templo de la Agricultura (de la Fuente 2006[1995]c). Sobre una franja de agua (A), un grupo de elite ofrenda frente a dos monumentales imágenes de culto idénticas (B), posiblemente de la Diosa del Maíz.

Figura 24. El Dios de la Lluvia aparece como dador del maíz: sostiene una planta de maíz en la mano y mazorcas en el capacho (Miller 1973).

Figura 25. Tláloc, dios azteca de la lluvia con una planta de maíz, en el mismo papel que su antepasado teotihuacano de la Figura 24 (Codex Magliabechiano 1903).

Figura 26. El Dios de la Lluvia teotihuacano en la cueva (A) de su cerro (B), sosteniendo dos símbolos de rayo (C). Alrededor se observan cuatro dioses de la lluvia menores (D) con los mismos símbolos, quienes probablemente corresponden a las cuatro direcciones. Vasija de Escuintla, Guatemala (Hellmuth 1975).

Figura 27. La Diosa del Agua en un mural del conjunto habitacional Tetitla (Séjourne 1966c). Surge del contenedor de boca ancha que representa el inframundo (A), portando su ancho tocado (B). De sus ambas manos surge un chorro abundante de agua con pequeños objetos de piedra verdes (C).

Figura 28. El módulo escultórico que se repite en el cuerpo de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Coggins 1993). La Serpiente (A) porta un tocado en el dorso que representa una cabeza zoomorfa (B), la que a su vez también porta tocado.

Figura 29. Escultura monumental de la Diosa del Maíz teotihuacana.

Figura 30. El Dios Mariposa Pájaro con su nariguera en forma de mariposa (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 31. La Pirámide del Sol y su recinto (Millon 1973).

Figura 32. El plano del recinto de la Pirámide del Sol (Millon 1973). La plataforma adosada (A), la Plaza del Sol (B), el Palacio del Sol (39), la Plataforma 4 (C), la Casa de los Sacerdotes (41) la gran plataforma en forma de U (D), el patio interior de la Pirámide (E). El límite del recinto en el sur y en el norte no está definido. (F) Pirámide. Las líneas rojas indican la parte excavada.

Figura 33. La Plataforma Adosada y la fachada de la Pirámide del Sol (Fash *et al.* 2009).

Figura 34. El Palacio del Sol, en primer plano, y la Pirámide del Sol (Millon 1973).

Figura 35. La Pirámide vista por detrás (Millon 1973). En su primer y segundo cuerpo se ven restos de una ampliación tardía (A). Arriba a la derecha se ve el Palacio del Sol (B).

Figura 36. Corte oeste-este de la Pirámide del Sol que muestra la Plataforma Adosada (A), la cueva ceremonial (B) y los túneles excavados por diferentes proyectos arqueológicos (C). En el túnel superior encontró Millon el talud monumental (Millon 1992).

Figura 37. La cueva ceremonial de la Pirámide del Sol: entrada (A) y la cámara cuatrilobulada (B) (Millon 1992).

Figura 38. La Casa de los Sacerdotes: vista desde la Pirámide del Sol en la época de las excavaciones de Leopoldo Batres (A) y plano (B) (Batres 1906).

Figura 39. Vista del Palacio del Sol desde la Pirámide del Sol: el Patio 2 (A) que sirvió como recepción, el Patio 1 (B), probable patio principal y sus plataformas de tablero-talud, y el Patio 3 (C) (Millon 1973).

Figura 40. El Palacio del Sol y su contexto arquitectónico (Nielsen y Helmke Ms.).

Figura 41. Plano del Palacio del Sol y la ubicación de sus murales (los últimos en rojo) (Miller 1973).

Figura 42. Niños sacrificados en las esquinas de los taludes de la Pirámide del Sol según Batres (1906).

Figura 43. Ubicación de los murales analizados en Atetelco, Teotihuacan, con la numeración de estos últimos (Cabrera Castro *et al.* 2007).

Figura 44a y b. El Dios Mariposa Pájaro y la montaña fértil. Mural 3, Atetelco. (1): Olas de agua; (2) la montaña. Detalles de la figura del dios: (A) pico de pájaro de su tocado desaparecido; (B) espiral de voz; (C) alas de mariposa; (D) chorros esparcidos por el dios; (E) glifo “Ojo de Reptil”. Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez.

Figura 45a y b. Imágenes análogas al Dios Mariposa Pájaro del Mural 3 de Atetelco. El dios de la primera imagen porta la nariguera característica en forma de mariposa geometrizada (A) y un tocado de mariposa con un ojo grande y la lengua en espiral de este animal (B) (a: Séjourné 1966a; b: Conides 2001).

Figura 46. Busto del Dios Mariposa Pájaro portando tres glifos “Ojo de Reptil” en el tocado (A) (López Luján *et al.* 2002[2000]).

Figura 47. La montaña fértil del inframundo, Mural 4, Atetelco. Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez. (A) plantas de calabaza; (B) “parches” en los cerros; (C) mariposas dentadas en descenso.

Figura 48. El Dios Mariposa Pájaro y la montaña fértil.

a: el dios de cuerpo de mariposa acostado con alas abiertas (A) al lado de la montaña fértil floreciente (B) (Séjourné 1966a). b: el dios surge del inframundo. (A): la cara del dios; (B): su tocado de mariposa-pájaro; (C) sus alas de mariposa abiertas; (D) la vasija de boca

ancha, símbolo del inframundo; (E) la montaña fértil (Conides 2001); c: cerros múltiples de la montaña fértil (Múnera y Sugiyama 2005).

Figura 49. El Dios Mariposa Pájaro y la calabaza.

a: el dios vestido como mariposa-pájaro (A) sale por el portal del inframundo (B) y en la franja inferior el glifo “Ojo de Reptil” (C) surge de la calabaza rota (D) (Evans 2010).

b: el dios con tocado de mariposa-pájaro (A) surgiendo de la calabaza (B). (Important Pre-Columbian Art 1981, dibujo del autor de esta tesis).

c: pequeña figura antropomorfa (A) surge de la calabaza rota (B) (Séjourné 1966a).

Figura 50. El pájaro con múltiples cabezas. Mural 1, Atetelco. Cabezas ornitomorfos (A); brazo sangriento (B); glifo “Ojo de Reptil” (C). Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez.

Figura 51. Parte posterior del pájaro con múltiples cabezas. Mural 2, Atetelco. Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez.

Figura 52. La unidad arquitectónica del Patio 3, Palacio del Sol (Nielsen y Helmke Ms., modificado por el autor de esta tesis).

Figura 53. El Dios Mariposa Pájaro representado como pájaro en descenso en un mural policromo del Palacio del Sol. Cuarto 13, Mural 3 (Miller 1973).

Figura 54. Dibujo del Dios Mariposa Pájaro representado como pájaro en descenso de la Figura 53: (A) la cara del dios; (B) la cabeza de pájaro de la vestimenta; (C) alas; (D) la cola; (E) piernas; (F) el árbol; (G) frutos del árbol; (H): motivo horizontal de hojas de maguey (de la Fuente 2006[1995]a).

Figura 55. El Dios Mariposa Pájaro en descenso, detalle del mural de la Figura 54 (de la Fuente 2006[1995]a). (A): la pintura facial escalonada del dios (B): orejeras con anillo colgante; (C): cabezas de aves menores; (D): franjas de agua con estrellas de mar; (E): el



disco con franja de agua; (F): prenda de cadera de piel de jaguar; (G): sandalias; (H) hojas con “parches” del motivo horizontal vegetal.

Figura 56. Detalle del mural de la Figura 53. Hombrecitos (A) y objetos (B) en los frutos abiertos del árbol (Miller 1973).

Figura 57. Dos imágenes del Dios Mariposa Pájaro en descenso (Mural 1, Cuarto 13). (A): fondo con pájaros y mariposas en vuelo, portando flores; (B) marco (Nielsen y Helmke Ms.).

Figura 58. La mitad derecha del mural de la Figura 57. El dios esparce gotas de agua (A); su motivo horizontal vegetal con “parches” (B); el marco: hileras de flores de perfil (C) y franjas de agua (D) (Nielsen y Helmke Ms.).

Figura 59. Dos imágenes del Dios Mariposa Pájaro (murales 4 - a la izquierda - y 5, Cuarto 13). (Nielsen y Helmke Ms.)

Figura 60. La imagen fragmentada del Dios Mariposa Pájaro y los cerbataneros del mural de la Figura 59. Ala del dios (A), prenda de cadera y pierna (B); cerbatanero (C), cabeza con cerbatana (D) (Nielsen y Helmke Ms.).

Figura 61. Extremo derecho del mural de la Figura 59. Motivo horizontal vegetal con “parches” (A); gotas de agua (B); objetos en los frutos abiertos del árbol (C); pájaro acuático (D) (Nielsen y Helmke Ms.).

Figura 62. Árbol de cacao y su fruto.

Figura 63. El pájaro en descenso del Templo de la Agricultura. Posibles conchas marinas (A); franjas de agua (B); penacho de plumas (C) (de la Fuente 2006 [1995]c).

Figura 64. El Dios Mariposa Pájaro en descenso al interior de la vasija del inframundo (Séjourné 1966b). El tocado emplumado del dios con lengua de mariposa en espiral (A); pájaro en descenso (B); la vasija del inframundo (C); los símbolos del dios, esparcidos por él (D); su cabeza de pájaro (F), con lengua y antenas de mariposa (G); alas de mariposa (H); glifos Ojo de Réptil (I); flores de perfil (J).

Figura 65. El Dios Mariposa Pájaro vestido de pájaro y dos acompañantes en una vasija policromada de Cacaxtla (Btittenham y Nagao 2014).

Figura 66. Guacamayo sobrenatural de estuco de la cancha de juego de pelota en Copán (Fash *et al.* 2004, dibujo de Barbara Fash). Cabeza principal (A); cabezas secundarias (B); cabeza de serpiente emplumada (C).

Figura 67a. El Dios Mariposa Pájaro con el cuerpo cubierto por cabezas de guacamayo, cerámica escultórica, Escuintla. 67b. El personaje guacamayo con muchas cabezas pequeñas de guacamayo en sus alas, El Tajín, Edificio de las Columnas (Taube 2005).

Figura 68. Los pájaros de Xelhá: montaña (A); guacamayos rojos (B); loros (C) (Navarajo Ornelas 2001).

Figura 69. Motivos acuáticos. Mural 3 del Cuarto 13 del Palacio del Sol (según Miller1973).

Figura 70. Mariposa en un fragmento de mural, Cuarto 12 del Palacio del Sol. Ojos (A) y alas (B) de la mariposa; mano (C) y gotas de agua (D) (de la Fuente 2006 [1995]a).

Figura 71. Representaciones de la combinación de mano con gotas de agua (a y b: Langley 1986; c: Teotihuacan 2009).

Figura 72. La Diosa del Agua, mural en el conjunto habitacional de Tepantitla (Kubler 1967). Cara de la diosa (A), su tocado ancho con cabeza de pájaro en el centro (B), sus

manos que esparcen gotas de agua (C); emblema del Dios de la Lluvia (D); olas de agua (E), cuatro trompetas de caracol marino (F).

Figura 73. Jaguar Reticulado abrazando una planta de maguey, Mural 2, Pórtico 13, Palacio del Sol (Miller 1973). Jaguar y la planta de maguey (A); mariposas y pájaros en vuelo (B); flores de cuatro pétalos (C); marco de flores con conchas y caracoles marinos (D); enano (E).

Figura 74. Reconstrucción policromada del detalle del Jaguar Reticulado de la Figura 75 (Miller 1953). El Jaguar: cabeza frontal (A); “lengua” bífida (B); tocado de plumas (C); retícula (D); garra que abraza el maguey (E) y esparce agua (F). El maguey: tronco (G); flores (H); chorros de agua (I). Finalmente: franja de agua con estrellas de mar (J).

Figura 75. Jaguar entre olas de agua (A) y llamas de fuego (B), de su boca emerge un doble espiral de voz (C) (Séjourné 1966a).

Figura 76. Jaguar Reticulado abrazando una planta de maguey, Palacio del Sol, Teotihuacan (Miller 1973). Cabeza de jaguar en perfil (A); garras anteriores (B); “parches” (C); tocado de plumas (D); tronco de maguey (E); flores de maguey (F); chorros de agua (G); gotas de agua (H); marco (I).

Figura 77. Fragmento de mural que representaba un Jaguar Reticulado (Miller 1973). Pata trasera (A); codo (B); paneles de agua con objetos pequeños (C); doble espiral de voz (D); franja de agua con estrellas de mar (E); olas (F); raíces (G); marco (H); garra (?) (I).

Figura 78. Fragmento de mural que representaba un Jaguar Reticulado (de la Fuente 2006 [1995]a). Parte posterior con “parches” del Jaguar Reticulado (A); chorro de agua en forma de secuencia de olas estilizadas (B); hojas de maguey (C); chorro de agua con ojos de agua (D); borde de la flor de maguey (E); marco (F).

Figura 79. Jaguar Reticulado en dos patas esparciendo pequeños objetos con sus garras, en un mural del conjunto habitacional de Tetitla (Villagra Caletí 1954).

Figura 80. El Jaguar Reticulado (A) en medio de un entrelace acuático, lleno de conchas y caracoles marinos (B) (von Winning 1949).

Figura 81. Dios de la Lluvia del Patio Pintado del conjunto habitacional de Atetelco, luce motivos de entrelace (bandas entrelazadas) en el pelo o tocado (A) (Miller 1973).

Figura 82. Señor con Gran Tocado de Borlas rodeado por retícula. Fragmento de cerámica, conjunto habitacional Zacuala (Séjourné 1959).

Figura 83. Jaguar Reticulado entre llamas (A) de fuego (von Winning 1987).

Figura 84. Jaguar Reticulado alado. (A): ala de pájaro (von Winning 1987).

Figura 85. Jaguares reticulados subiendo al cielo. Hilera de huellas de pie: camino/movimiento (A); gota de agua (B); pata de jaguar reticulado (C) (von Winning 1987).

Figura 86. La montaña de maguey florecido de El Tajín, South Ballcourt (Kampen 1972). (A): montaña; (B): plantas de maguey; (C): Dios de la Lluvia de El Tajín; (D): templo con estanque de agua.

Figura 87. Probable representación de una taza de pulque, fragmento de cerámica, Teotihuacan (Múnera y Sugiyama 2005).

Figura 88. Representación de un festín, probablemente con consumo de pulque, en el mural 7 de Atetelco. (A) posibles vasijas de pulque (Cabrera Castro *et al.* 2007).

Figura 89. Los Sacrificadores. Reconstrucción del Mural 1 del Pórtico 19 del Palacio del Sol (según Séjourné 1966a). Los sacrificadores: (A): cuchillo de sacrificio con corazón sangrante; (B): tocado de cabeza de pájaro; (C): ala de pájaro; (D): tocado ancho; (E): cintas flecadas; (G): rodilleras flecadas. El marco: (A): cabeza y ala de pájaro; (B): disco solar reticulado; (C): crótalo de serpiente; (D): huellas de pie; (E): semiestrellas.

Figura 90. Los Sacrificadores (detalle del mural anterior).

Figura 91. El Dios Mariposa Pájaro porta un disco solar (A) en el pecho. Incensario de Escuintla, Guatemala (Hellmuth Ms.1).

Figura 92. Disco solar en el Códice Vindobonensis.

Figura 93. Disco solar. Reconstrucción del Mural 1 de la Plataforma 4 (según Miller 1973).

Figura 94. El Dios de la Lluvia. Mural, posiblemente del conjunto habitacional de Techinantitla. (A): tocado de cintas flecadas; (B): símbolo de rayo; (C) vasija de la lluvia con el rostro del dios; (D): rodilleras borladas (Pasztory 1988b).

Figura 95. El Dios Mariposa Pájaro surgiendo con alas desplegadas de la vasija del inframundo, mientras un disco solar constituye su cuerpo. En el tocado de mariposa lleva la dentadura y el labio superior del Dios de la Lluvia (A) (Hellmuth 1975).

Figura 96. Sacrificador. (A): anillos oculares; (B): cuchillo de sacrificio; (C) corazón sangrante; (D) pectoral reticulado (García Cisneros 1969).

Figura 97. La ofrenda al sol del ocaso en un mural del conjunto habitacional de Teopancazco. (A): disco solar reticulado sobre una plataforma; (B) tocado de jaguar con estrellas de mar y semiestrellas; (C) espiral de voz; (D): ofrenda; (E): cintas flecadas; (F): rodilleras flecadas. Copia de Adela Bretón del Mural 1 del Cuarto 1 de Teopancazco, Teotihuacan (Cabrera Castro 2006[1995]b).

Figura 98. La ofrenda al sol del ocaso en una vasija incisa. (A) Disco solar reticulado sobre plataforma; (B) nube; (C) rodillera flecada (Altamerikanische Kunst 1977).

Figura 99. Personaje con tocado de mariposa pájaro ofrendando al sol. (A) Tocado de mariposa pájaro; (B) probable paño de cadera; (C) espiral de voz; (D) disco solar en llamas; (E) lirio de agua (von Winning 1987).

Figura 100. El Personaje Simbólico. a. Dibujo del Mural 2 del Pórtico 18 del Palacio del Sol. b. Detalle. (A) disco reticulado; (B) tocado ancho; (C) variante del emblema del Dios de la Lluvia; (D) brazos reticulados; (E) garras con muñequeras flecadas; (F) ofrenda; (G) “conjuntos manta” (Miller 1973).

Figura 101. Emblema del Dios de la Lluvia.

Figura 102. Diferentes tipos del Conjunto Manta (Langley 1986).

Figura 103. La característica hilera de mantas (A) en un incensario teotihuacano, debajo de la máscara del Dios Mariposa Pájaro (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 104. Discos reticulados con olas (A), con ojo (B) y con semiestrellas (C) (von Winning 1987).

Figura 105. Probables discos solares (A) en un incensario (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 106. El Mundo Acuático. Dibujo del Mural 1 del Cuarto 18 del Palacio del Sol (según Miller 1973). (A) Concha marina; (B) oval cubierto por entrelace; (C) manos con brazaletes; (D) conjunto central concéntrico; (E) y (F) dos diferentes tipos de olas (Miller 1973).

Figura 107. Detalle del Mundo Acuático: el conjunto central (Miller 1973).

Figura. 108. Imagen acuática. (A) Ojos de agua; (B) dentadura descarnada; (B) olas estilizadas (Séjourné 1959).

Figura 109. Busto del Dios de la Lluvia sobrepuesto a un disco reticulado (Miller 1973). (A) Dios de la Lluvia; (B) disco reticulado con ojo; (C) plantas acuáticas y estrellas de mar; (D) aspergillum; (E) cabeza del Dios de la Lluvia; (F) el motivo “punto y raya”.

Figura 110. Felino en óvalo (Miller 1973). (A) Felino sentado; (B) espirales de nube; (C) posible perro; (D) posible tortuga.

Figura 111. Serpiente enrollada en forma de greca escalonada. Mural 1 del Cuarto 1 del Palacio del Sol (Miller 1973). (A) Ojo con apéndice; (B) nariz encorvada; (C) crótalos; (D) zigzags escalonados; (E) hilera de grecas escalonadas; (F) marco compuesto de grecas escalonadas y de franjas luz/calor.

Figura 112. Serpiente enrollada en forma de greca escalonada. Mural 2, Cuarto 1, Palacio del Sol (de la Fuente 2006 [1995]a).

Figura 113. Serpiente con cola levantada en una vasija maya teotihuacanoide (Kerr 1992). (A) Nariz prominente; (B) maxilar escalonado; (C) llamas de fuego; (D) hilera de grecas escalonadas.

Figura 114a. El Dios de la Lluvia teotihuacano con la Serpiente Rayo en la Estela 3 de Cerro Bernal, Los Horcones (Navarrete 1986); Figura 114b. Detalle (García Des-Lauriers 2005): (A) cabeza de la Serpiente Rayo con nariz encorvada y maxilar escalonado; (B) lengua bífida con llamas de fuego; (C) llamas de fuego.

Figura 115. Imagen del Dios de la Lluvia teotihuacano de La Morelia. El rostro del dios (A); su tocado de Serpiente Rayo (B); dos serpientes rayo (C) (Taube 1992).

Figura 116. El Dios de la Lluvia con tocado de Serpiente Rayo (Séjourné 1959). (A) Ojos de la serpiente; (B) nariz levantada y paladar; (C) los símbolos de rayo sostenidos por el dios; (D) pelo en zigzag.

Figura 117. El Dios de la Lluvia con tocado de Serpiente Rayo (Scott 2001). Maxilar enroscado de la Serpiente (A); su paladar (B); sus ojos (C).

Figura 118. Vasija Dios de la lluvia (Aveleyra Arroyo y Anda 1964). (A) Ojos del dios; (B) nariz y dentadura; (C) dos símbolos de rayo en forma de zigzag escalonado.

Figura 119. Serpiente Rayo bicéfala y ofrendante. Mural proveniente probablemente del conjunto habitacional de Tlacuilapaxco (C. Millon 1988b). La Serpiente: (A) cabezas de la Serpiente; (B) hilera de púas en zigzag; (C) hilera de círculos; (D) motivos de púas y de círculos; (E) pájaros bicéfalos; (F) chevrón. El ofrendante: (G) atado de madera; (H) pencas de maguey; (I) tocado zoomorfo; (J) espiral de voz; (L) ofrenda; (M) talega ritual.

Figura 120. El Dios de la Lluvia con rayo-dardo (A) (Séjourné 1966c).

Figura 121. El rayo con púas en el Códice Borgia (dibujado por el autor de esta tesis). Tláloc (A) con un rayo con púas (B) destruye una planta de maíz (C).

Figura 122. Imagen abreviada de la Serpiente Rayo (A) en el escudo (B) de un personaje vestido como jaguar emplumado (Miller 1973).

Figura 123. Serpiente Rayo Bicéfala. (A) Púas; (B) zigzags (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 124. El Dios de la Lluvia con el Gran Tocado de Borlas (A) flanqueado por serpientes bicéfalas (B), y por dos rostros enmascarados (C) (Séjourné 1959).



Figura 125. En el techo de una estructura maya aparece el Dios de la Lluvia teotihuacano (A), en la cueva de un cerro coronado por nube (B). El dios es flanqueado por la Serpiente Rayo bicéfala (C). El personaje que ocupa el interior de la estructura – probablemente un gobernante – porta un tocado de Serpiente Rayo (D) (Schávelson 2004).

Figura 126. Imagen de la Serpiente Rayo en forma de zigzag escalonado. (A) cuerpo cruzado por zigzags escalonados; (B) cresta de plumas; (C) posibles púas; (D) crócalos de serpiente (dibujo del autor de esta tesis en base a Sánchez Montañés 1988).

Figura 127. Serpiente Rayo en forma de zigzag escalonado (A); (B) maxilar escalonado; (C) hilera de placas ovales semisobrepuestas; (D) chevrón (Kerr 1994).

Figura 128. Personaje vestido como Serpiente Rayo (von Winning 1977). (A) Cara con anillos oculares del Dios de la Lluvia; (B) tocado de Serpiente Rayo cruzado por zigzags escalonados; (C) dos manos con antorchas bajo un techo; (D) el cuerpo de la serpiente; (E) antorchas en las manos del personaje.

Figura 129. La Serpiente Rayo en los murales del conjunto habitacional de Atetelco. (A) Cabeza; (B) púas de obsidiana; (C) chevrón (Cabrera Castro 2006 [1995]a).

Figura 130. Fragmento de imagen de serpiente con chevrón y hojas de obsidiana. (Sugiyama 2005).

Figura 131. Procesoión de ofrendantes (Miller 1973). (A) Serpiente Emplumada de dos cuerpos; (B) los tocados sobre el cuerpo de la Serpiente emplumada; (C) rectángulo sobre trapecio; (D) tocado zoomorfo; (E) hojas de obsidiana con gotas de agua; (F) pectoral; (G) hileras de placas ovales semitraslapadas.

Figura 132. Ofrendante con tocado zoomorfo, rodeado por dos serpientes emplumadas. Espejo teotihuacano de la tumba Margarita de Copán (Nielsen 2006b).

Figura 133. El cuerpo de la Serpiente Emplumada con tocado en el dorso. (A) El tocado; (B) hileras de placas ovales semitraslapadas; (C) rectángulo sobre rectángulo. Mural del conjunto habitacional de Zacuala (Séjourné 1959).

Figura 134. Tocados en el Mural 2 del Corredor 2, conjunto habitacional de Tepantitla: a) Tocado abreviado (A) con ojo emplumado (B); b. tocado con serpiente bicéfala (C) (Miller 1973).

Figura 135. El tocado zoomorfo portado por la Serpiente Emplumada de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Taube 1992): (A) cabeza de la Serpiente Rayo; (B) su tocado. En el tocado: (C) trapecio con dos anillos; (D) motivo rectangular vertical; (E) nudo horizontal; (F) la cabeza de perfil.

Figura 136. Caimán en el mural de “Los Animales Mitológicos” (Zona 4; Plataforma 2, Mural 1, detalle) (de la Fuente 2006 [1995]c).

Figura 137. Bastones en forma de serpientes (Sugiyama 2005). (A) Ejemplar proveniente del interior de la Pirámide de la Serpiente Emplumada; (B) de una estela de Piedras Negras.

Figura 138. Representaciones de máscaras de maguey de las esquinas de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Baudez 2012).

Figura 139. Guerreros teotihuacanos de alto rango portando tocado de dos anillos en una vasija de Tikal (Conides y Barbour 2002).

Figura 140. Personajes de alto rango armados, portando tocado de Serpiente Rayo (Sugiyama 2005).

Figura 141a-c. a: Marcador de juego de pelota portando un disco solar (A) (conjunto habitacional de La Ventilla. b: Escena de juego de pelota: jugador (B) semiarrodillado con marcador/disco solar en llamas. c: Escena de juego de pelota: entre dos jugadores (C) un

marcador cuyo disco enseña una calavera (D) y porta un atado de madera (E) (von Winning 1987).

Figura 142. Escenas de juego de pelota de Escuintla.

- a. El jugador con atributos del Dios Mariposa Pájaro (D) y su contrincante con tocado de serpiente (B); en el centro el marcador/ sol en llamas (C) (Hellmuth 1978). b y c. Jugador de pelota con tocado de mariposa (D) decapita su contrincante (E), de cuyo cuello surgen serpientes de sangre (Hellmuth 1975); a la derecha posible surgimiento del sol del inframundo (F).

Figura 143. Escena del surgimiento del Dios Mariposa Pájaro del triple cerro (Hellmuth 1975). (A) disco solar con cara en llamas; (B) ala de mariposa y “trébol; (C) humo. En el centro el Dios de la Lluvia recibe un corazón sangrante (D).

Figura 144. Imágenes frontales del Dios Mariposa Pájaro, rodeadas por símbolos. Dibujo de los Murales 1-3 del Cuarto 23 del Palacio del Sol (Langley 1993). (A) Pintura facial y la orejera con anillo del dios; (B) el “Ojo de Reptil” como cuerpo del dios; los dos espirales con huellas de pie; (C) “trébol”. El tocado: antenas de mariposa; (D) Conjuntos Manta; (E) flor de cuatro pétalos; (F) símbolos de “doble peine”; (G) ojos de agua. (H) Cuatro objetos cubiertos por Grupo Panel; en el marco reticulado una cabeza (I) y una garra (J) de jaguar reticulado. (K) espirales on huellas de pie.

Figura 145. Variantes del símbolo “doble peine”.

Figura 146. Los dos variantes (RE y RM) del glifo “Ojo de Reptil” (Langley 1991).

Figura 147. Incensario de Escuintla con la representación del Dios Mariposa Pájaro. El dios en su tocado lleva una hilera de glifos “Ojo de Reptil” (versión OR) (Grube 2006).

Figura 148. El Dios Mariposa Pájaro en la Placa de Ixtapaluca. (A) Pintura facial escalonada y nariguera mariposa; (B) glifo “Ojo de Reptil”; (C) número 7; (D) taparrabo y prenda de cadera; (E) tocado de Serpiente Rayo.

Figura 149. El Dios Mariposa Pájaro en la estela 1 de Xochicalco. Glifo “Ojo de Reptil”, numero 7; tocado de Serpiente Rayo.

Figura 150. Dos glifos maya *Wi'te' naah* (Fash *et al.* 2009).

Figura 151. La fiesta del Fuego Nuevo azteca en el Códice Borbónico. Los sacerdotes (A), quienes encienden sus atados de madera y el marco de la puerta de su templo (B) exhiben cruces de Malta. A la derecha (C) se observa la gente común con los rostros cubiertos por máscaras de maguey (Anders *et al.* 1991)

Figura 152. Figurillas teotihuacanas con mascararas de maguey (A) y cruz de Malta (B) (Scott 2001; Teotihuacan 2009).

Figura 153. Símbolos del grupo nuclear en una placa lateral de incensario (Langley 1993).

Figura 154. La banda entrelazada (e-f) y el glifo Ollin (A-H) (von Winning 1987 y González Torres 1975).

Figura 155. El ser zoomorfo de Los Glifos (Langley 1993, detalle)

Figura 156. El ser zoomorfo en grupo en el conjunto habitacional de Tetitla (Miller 1973).

Figura 157. El ser zoomorfo en grupo en el conjunto habitacional de La Ventilla (Cabrera Castro 2005).

Figura 158. El ser zoomorfo con rasgos de simio en una vasija escultórica teotihuacana (réplica) (Scott 2001).

Figura 159. El ser zoomorfo con la bigotera, la dentadura y los anillos oculares del Dios de la Lluvia (Teotihuacan 2009).

Figura 160. Figurillas del ser zoomorfo (a-b). b. con la bigotera y los colmillos del Dios de la Lluvia (Séjourné 1966b).

Figura 161. El ser zoomorfo en una “hacha” de Veracruz Clásico (Trésors 1993).

Figura 162. a. Calavera e hileras de estrellas (A) en una cerámica azteca (El imperio azteca 2004).b. Hilera de estrellas en un pilar del Palacio de Quetzalpapalotl. c. Imagen de las Pléyades en los Primeros Memoriales de Sahagún (Sahagún 1983).

Figura 163. Comparación entre las Pléyades y el ser zoomorfo (Calendario Astronómico 2009 y Miller 1973).

Figura 164. El ser zoomorfo (A) y las calabazas rotas (B y C) en Los Glifos (detalle de la Figura 144).

Figura 165. Ave con insignia militar. Mural 2 del Cuarto 17 del Palacio del Sol (según Miller 1973).

Figura 166. Reconstrucción del mismo mural (dibujo del autor de esta tesis basado en Miller 1973). (A) Pico con la bigotera del Dios de la Lluvia; (B) escudo con semiestrellas en el centro; (C) franjas ondulantes del “objeto F”; (D) extremos distales de dardos; (E) punta de dardo; (F) ala de mariposa.

Figura 167. El emblema militar de los Señores con Gran Tocado de Borlas. (A) Escudo; (B) mano; (C) semiestrellas; (D) punta de dardo; (E) extremo distal de dardo; (F) “objeto F” (Séjourné 1966a).

Figura 168. a - b. Mariposa con insignia militar. Mural 1 del Pórtico 17 del Palacio del Sol (según Miller 1973: fig. 134). (A) Lengua y ojos de la mariposa; (B) antenas de la mariposa; (C) extremo distal de dardo; (D) punta de dardo; (E) ala posterior de mariposa; (F) “objeto F”; (G) entrelace con hileras de círculos; (H) franjas de agua con ojos de agua; (I) triple cerro (Miller 1973).

Figura 169. Entrelace en el marco de una puerta del conjunto habitacional de Tetitla (de la Fuente 2006 [1995]b).

Figura 170. Ser compuesto de insignia militar con “objeto F”: (A) cabeza de jaguar, (B) alas de mariposa, (C) “objeto F” (Winning 1987).

Figura 171. Semiestrella con círculos. Detalle del Mural 1 del Pórtico 22 (según Miller 1973).

Figura 172. Personaje sobrenatural con rasgos venusianos de Cacaxtla (Uriarte 1999).

Figura 173. Jaguar adornado con tocado de plumas (A) y conchas marinas (B) sopla una trompeta de caracol marino (C), del cual sale un espiral de voz (D) y gotas de agua (E). El rostro del Dios de la Lluvia (F) aparece en el marco. Pintura mural del Palacio de los Jaguares, Teotihuacan (Miller 1973).

Figura 174. El Dios de la Lluvia con trompetas de caracol en un mural de Tetitla (según Séjourné, 1966c).

Figura 175. La representación del templo del Dios Mariposa Pájaro en un incensario de Escuintla. (A) la figura del dios o de su representante mortal; (B) su nariguera; (C) fila de brazos cortados; (D) conchas marinas; (E) el dios vestido como pájaro policefálico en descenso (foto cortesía de Oswaldo Chinchilla Mazariegos).

Figura 176. La imagen fragmentada de un Señor con Gran Tocado de Borlas (A) con insignia militar (B) y ala de mariposa (C) (Kidder *et al.* 1946).

Figura 177. Gran Tocado de Borlas que porta un cerro (?) (A), cubierto con símbolos del grupo nuclear (Manzanilla 2012)

Figura 178. Un Señor con Gran Tocado de Borlas armado con dardo (A) y escudo (B), luce conjuntos mantas en el cuerpo (C). Estela 16 de Yaxhá, detalle (Hellmuth Ms. 2)

Figura 179. Jaguar con tocado de plumas (A) devorando un corazón (?) (B) (Miller 1973).

Figura 180. El busto del Dios de la Lluvia con garras de jaguares (A) (Covarrubias 1957, detalle).

Figura 181. La Plataforma Adosada (A), las dos plataformas laterales (B), y la plataforma central (C) de la Plaza del Sol.

Figura 182. Diferentes tipos de cabezas de jaguares procedentes de la Plataforma Adosada.

Figura 183. Jaguar alado saliendo del portal (A) del inframundo. Garras (B) y alas (C). Xalla (El imperio azteca 2004; Latsanopoulos 2005)

Figura 184. Fragmentos de esculturas de jaguar de la Plataforma Adosada. a. jaguar sentado; b-c. garras y patas de jaguar.

Figura 185. Relieve con el símbolo del Dios de la Lluvia, encontrado en el lado occidental de la Pirámide del Sol (Batres 1906).

Figura 186. Jaguar alado. Su torso es el emblema del Dios de la Lluvia (A) enmarcado por el portal del inframundo (B). Se observan su lengua (C), garras (D), alas (E), tocado de plumas (F), y corazones de sacrificio humano (G). (Latsanopoulos 2005).

Figura 187. Evidencias del culto al Dios de la Lluvia en la Estructura 2 de Xalla. a. Pequeña estela con el emblema del Dios de la Lluvia. b. tapa de un incensario que representa al cerro (A) de los dioses de la lluvia (B) con lirios de agua (C) y gotas de agua (D) (cortesía de Linda Manzanilla).

Figura 188. Las esculturas Batres. a, c y d: Relieves con motivos de cordel retorcido, posible taladro de fuego, posible cintas de papel y llamas de fuego. b. Brasero de piedra con motivos de cordel retorcido (A), triángulo (B) y nudos (C) (Fash *et al.* 2009; von Winning 1979).

Figura 189. Representaciones del Fuego Nuevo. a. posible almena que muestra una imagen análoga a las esculturas Batres; b. taladro de fuego en llamas de la fiesta del Fuego Nuevo en Xochicalco, período Epiclásico; c. atado de madera en llamas (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 190. Diosa surgiendo de las fauces del monstruo de la tierra (A), porta en su tocado una representación del Fuego Nuevo análoga con la imagen de las esculturas Batres (B) (El imperio azteca 2004).

Figura 191. “Manta V” y “manta tablilla” (Langley 1991).

Figura 192. Atado de madera cubierto por greca escalonada (Miller 1973).

Figura 193. El atado de madera con cordeles ondulantes junto con la cabeza del Dios de la Lluvia (A) y con el atado de madera con triángulo (B) (Cabrera Castro 2006 [1995]e; von Winning 1987).

Figura 194. El Dios Mariposa Pájaro porta un atado de madera humeante (A) en el tocado. Tapa de incensario (Berrin y Pasztory 1988).

Figura 195. Personajes con atributos de jaguar.

a. Personaje con tocado de jaguar en un fragmento de espejo de la cueva ceremonial de la Pirámide del Sol (Heyden 1975).

b. Personaje vestido como jaguar al estilo teotihuacano sostiene atados de madera ardientes (Nalda y Balanzario 2005).

Figura 196. Motivos de tablero de ajedrez (A) sobre una hilera de olas estilizadas (B) (Cabrera Castro 2006[1995]d)

Figura 197. Disco de piedra monumental con calavera en el centro. Plaza del Sol.

Figura 198. Discos solares con rostro de calavera, devorando sangre (Culbert 1993).



Figura 199. Calavera con nudo (A) y llamas de fuego (B). Plaza del Sol (según Berrin y Pasztory 1993).

Figura 200. Insectos (A) con cabeza de calavera (B) y nudos horizontales (C). Mural de la gran pirámide de Cholula (Marquina 1951).

Figura 201. Estelas lisas de piedra verde del recinto de la Pirámide del Sol. a. Estela del Museo Sitio de Teotihuacan; b y c. Estelas recientemente encontradas en la cima de la Pirámide.

Figura 202. Fragmento de brasero recientemente encontrado en la cima de la Pirámide del Sol.

Figura 203. Tres murales análogos del Templo de la Agricultura (a, b: de la Fuente 2006 [1995]c; c: Villagra 1971).

Figura 204. Representación de templo y acólito vestido del Jaguar Reticulado en un mural de Tetitla (Evans 2010). El templo: (A) manchas de piel de jaguar; (B) borlas; (C) anillos; (D) almenas; (E) estera. Trasfondo: (F) huellas de pie; (G) olas con motivo aserrado.

Figura 205. En el centro un busto abstracto que porta un tocado de borlas de mediana complejidad (A), mientras en el marco aparece un entrelace con una mano que esparce pequeños círculos (B) (Villagra 1971).

Figura 206. Jaguar sobrenatural en su templo: (A) techo de templo con borlas; (B) bigotera, dentadura y lengua bífida; (C) tocado de plumas. Tapa de vasija (Taube 2011).

Figura 207. El Dios de la Lluvia junto a su templo, portando el Gran Tocado de Borlas (von Winning 1947).

Figura 208. Señor con Gran Tocado de Borlas con emblema de guerra en un complejo de tres templos (Séjourné 1966a).

Figura 209. Gran Tocado de Borlas (A) y templo (B) con un emblema de guerra (C), el cual lleva banda con cintas flecadas estilizadas (D) (Conides y Warren Barbour 2002).

Figura 210. Templo con un emblema de guerra que porta banda con cintas flecadas (Séjourné 1966c).

Figura 211. Imagen de un Señor con Gran Tocado de Borlas. Ojo (A), borlas (B), pectoral (C) con una plataforma de cuatro escaleras (D), acompañado por un “objeto E” (E) en un fragmento de cerámica (Conides y Barbour 2002).

Figura 212. El Complejo de la Plaza de las Columnas (A) en el centro cívico-ceremonial (Millon 1973).

Figura 213. El Complejo de la Plaza de las Columnas (Millon 1973).

Figura 214. Figurillas de dos Señores con Tocado de Mariposa (Tlajinga, Teotihuacan). (A) Tocado de mariposa; (B) pintura facial rectangular; (C) orejeras con anillo (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 215. Figurilla de un Señor con Tocado de Mariposa sentado sobre trono (Teotihuacan 2009).

Figura 216. Gobernante mexicana sentado envuelto en su manta (Códice Mendoza). (A) su glifo de nombre Itzcóatl (Serpiente de Obsidiana) (Berdan y Anawalt 1992).

Figura 217. Señor con Tocado de Mariposa (A) sosteniendo atado (B) y escudo (C). (D) glifo “Ojo de Reptil”; (E) disco emplumado con la nariguera del Dios Mariposa Pájaro. Vasija teotihuacana de Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 218. Figurillas de Tlajinga (Teotihuacan). Los dos tipos de tocados de la fila superior y el tocado con una flor de cuatro pétalos (A) muestran vínculos con la iconografía del Dios Mariposa Pájaro (Berrin y Pasztory 1993).

Figura 219. Busto de un personaje con tocado de Jaguar-Mariposa en Xelhá. (A) Lengua de mariposa; (B) colmillos de jaguar; (C) en el busto símbolos de agua: ojos de agua, olas, múltiples gotas (dibujo de Karl Taube) (Berlo 1992).

Figura 220. Un Señor con Tocado de Mariposa portando tres representaciones de templo en su tocado. (A) Discos emplumados; (B) nariguera con los colmillos del Dios de la Lluvia; (C) techo de edificio (von Winning 1947).

Figura 221. Personaje con motivos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, portando en sus manos emblemas de representaciones arquitectónicas (A) que muestran un disco emplumado (B) y dos techos de edificios (C) (Teotihuacan 2009).

Figura 222. Templo del Dios Mariposa Pájaro en un incensario de Escuintla, Guatemala. (A) Personaje central; (B) acólito; (C) motivos de disco emplumado con nariguera del Dios Mariposa Pájaro; (D) vasija de boca ancha del inframundo; (E) triple cerros (Museum of Fine Arts, Boston. N° 1988.1229b).

Figura 223. Mapa de Kaminaljuyú. (A) Montículos A y B (Braswell 2003).

Figura 224. Fases de construcción del Montículo A de Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 225. Imagen del Dios de la Lluvia con Gran Tocado de Borlas pintada en una vasija trípode teotihuacana. Tumba A-IV, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 226. Florero en forma del Dios de la Lluvia. (A) Ojo; (B) colmillos; (C) manos. Tumba A-IV, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 227. a-b. Discos de concha decorados. Tumba A-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946). (A) Disco solar; (B) conchas marinas; (C) motivo punto y raya.

Figura 228. Señor con Gran Tocado de Borlas acompañado por emblema de guerra y ala de mariposa en una jarra teotihuacana de la Tumba A-IV, Kaminaljuyú. Véase también la Figura 176 (Kidder *et al.* 1946).

Figura 229. Señor con Gran Tocado de Borlas (A) sosteniendo antorchas (B). (C) vasija de boca ancha del inframundo; (D) probables ojos estelares. Representación de la parte posterior de un espejo proveniente de la Tumba B-V, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 230. Señor con tocado de borlas sencillo presentando ofrenda. Vasija de la tumba A-III, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 231. Deidad mariposa. (A) cara con nariguera y pelo largo; (B) tocado de mariposa con lengua de mariposa, ojos y antenas; (C) vestimenta larga; (D) mariposa dentada con alas abiertas; (E) antenas; (F) extremos distales de dardos en forma de rombos. Vasija de la Tumba B-II, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 232. El Dios Mariposa Pájaro teotihuacano sentado en un incensario de la Tumba A- VI, Kaminaljuyú. (A) Lengua de mariposa; (B) antenas de mariposa; (C) tambor (Kidder *et al.* 1946).

Figura 233. Grupo Panel (A) alternado con una combinación de ala de mariposa y de flor de cuatro pétalos (B). Vasija trípode teotihuacana de la Tumba B-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 234. Cazador con cerbatana (A) y planta de cacao (B). Vasija trípode teotihuacana de la Tumba B-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 235. Disco solar (A) con gotas de agua. Vasija de la Tumba B-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 236. Dos personajes de perfil. (A) Tocado de mariposa; (B) lengua encorvada y (C) ojo. (D) glifo “Ojo de Reptil”. El otro personaje: (E) vasija de boca ancha del inframundo; (F) pectoral; (G) espiral de voz. Vasija de la Tumba A-VI, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 237. Dos señores sentados. (A) Tocado “casco”; (B) talega ritual; (C) lanzadardo; (D) taparrabo; (E) espejo de cadera; (F) posibles colas de coyote. Vasija trípode de la Tumba B-II, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 238. Fragmentos de pintura de la parte posterior de un espejo. (A) flor de cuatro pétalos del Dios Mariposa Pájaro; (B) atado (?) (Kidder *et al.* 1946).

Figura 239. Láminas perforadas de concha marina que constituyeron un tocado (Kidder *et al.* 1946).

Figura 240. Estela 31 de Tikal. La imagen del gobernante Siyah Chan K’awiil, flanqueada por dos representaciones de su padre, Yax Nuun Ayiin. Este último porta (A) un tocado de jaguar hecho con láminas de concha marina y (B) un tocado con cubrecara en la misma técnica. En su escudo (C) lleva la imagen de un Señor con Gran Tocado de Borlas, posiblemente representación de su padre (Jones y Satterthwaite 1982).

Figura 241. Estela 18 de Tikal. En esta estela mutilada se ve (A) el brazo y (B) el muslo del gobernante Yax Nuun Ayiin sentado. En su regazo aparece (C) un Gran Tocado de Borlas en miniatura (Jones y Satterthwaite 1982).

Figura 242a. La “joya de raíz del árbol” del gobernante K’inich Yax K’uk’ Mo’ de Copán.  
Figura 242b. Joya de concha marina semejante procedente de la Tumba A-IV de Kaminaljuyú (Bell, Canuto y Sharer 2004; Kidder *et al.* 1946).

Figura 243. Jarra teotihuacana de la tumba de K'inich Yax K'uk' Mo' portando la figura fragmentada de un personaje de alto rango (Fields y Reents-Budet 2005).

**UNIVERSIDAD DE CHILE**



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

**LA ICONOGRAFÍA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL.**

**MITO, CULTO Y ESTRUCTURA POLÍTICA EN TEOTIHUACAN**

**TOMO II: FIGURAS**

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

ZOLTÁN PAULINYI

Profesor guía: José Luis Martínez Cereceda

Figura 1. Mesoamérica en la época de Teotihuacan (Pasztory1988a).

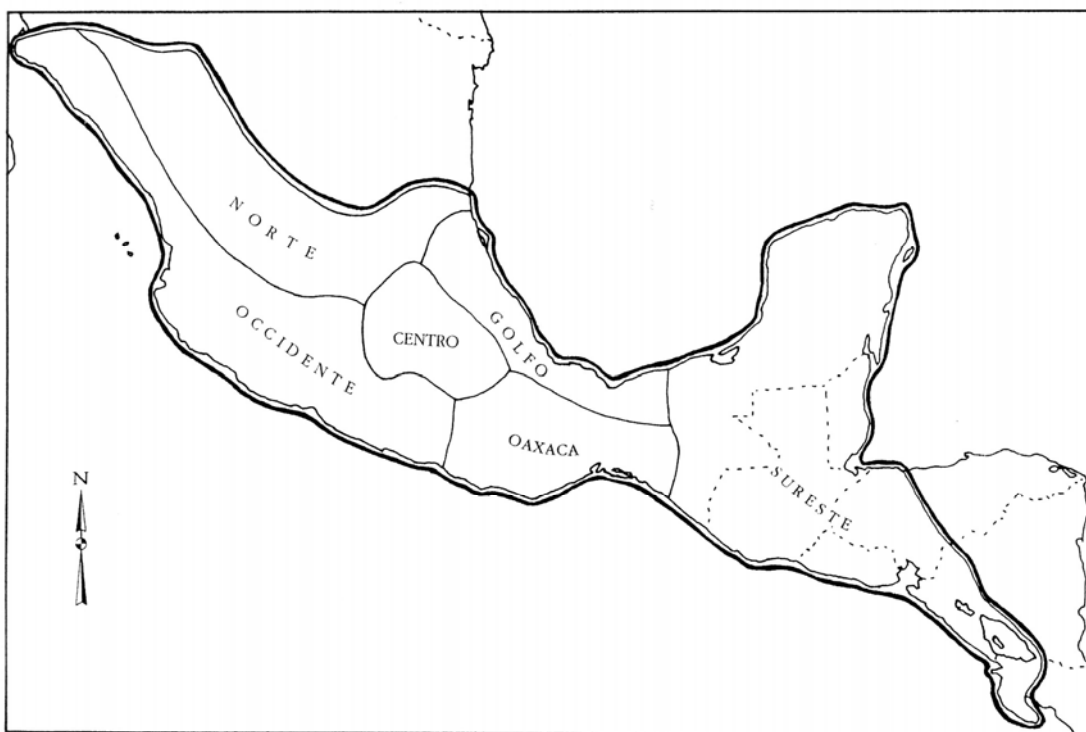


Figura 2. Las áreas de Mesoamérica (López Austin y López Luján 1996).





Figura 3. El Altiplano Central (López Austin y López Luján 1996).



Figura 4. Vista de Teotihuacan desde el norte (años 1960) (Millon 1973).

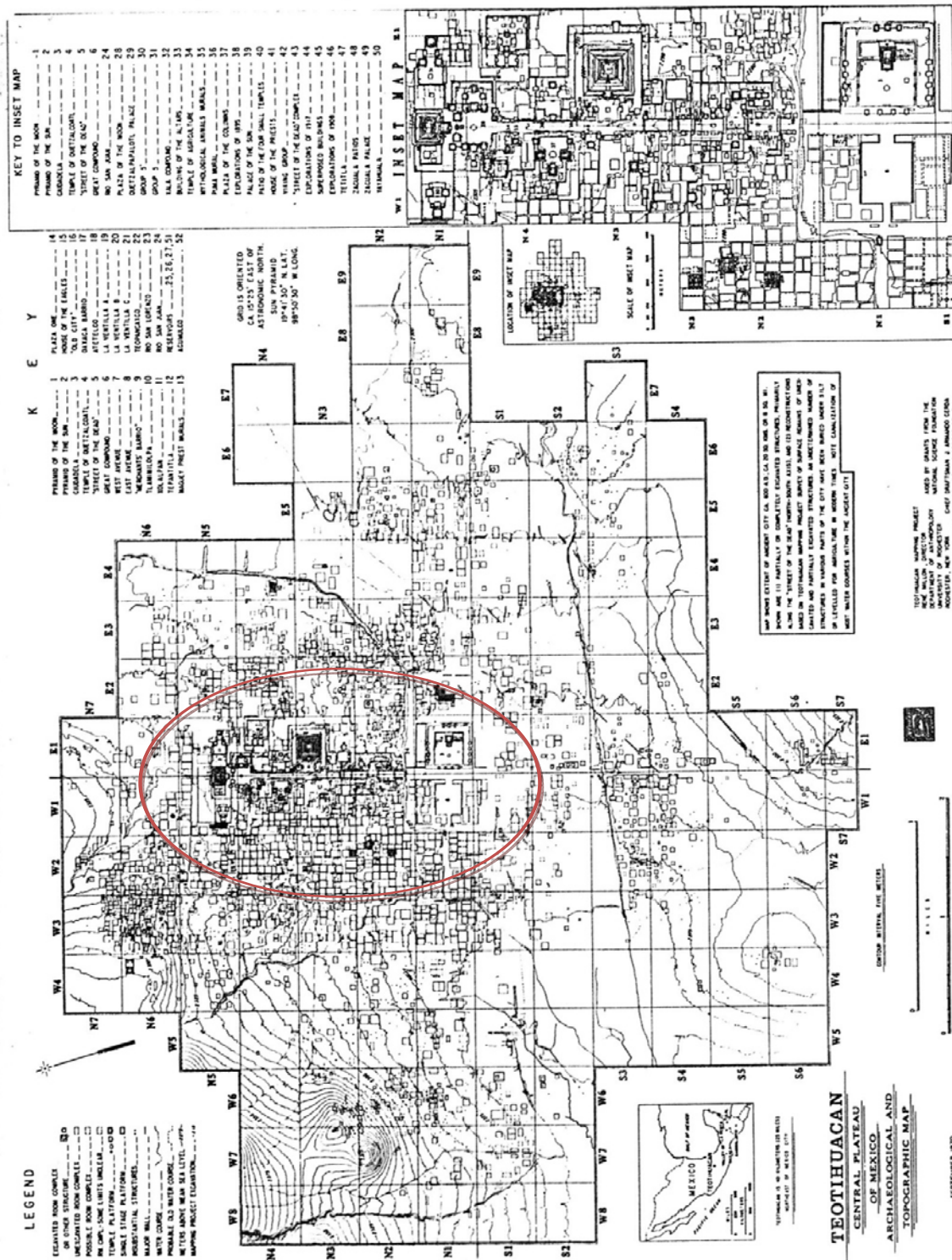


Figura 5. Mapa de Teotihuacan (Millon 1973). La línea roja indica el núcleo de la ciudad.

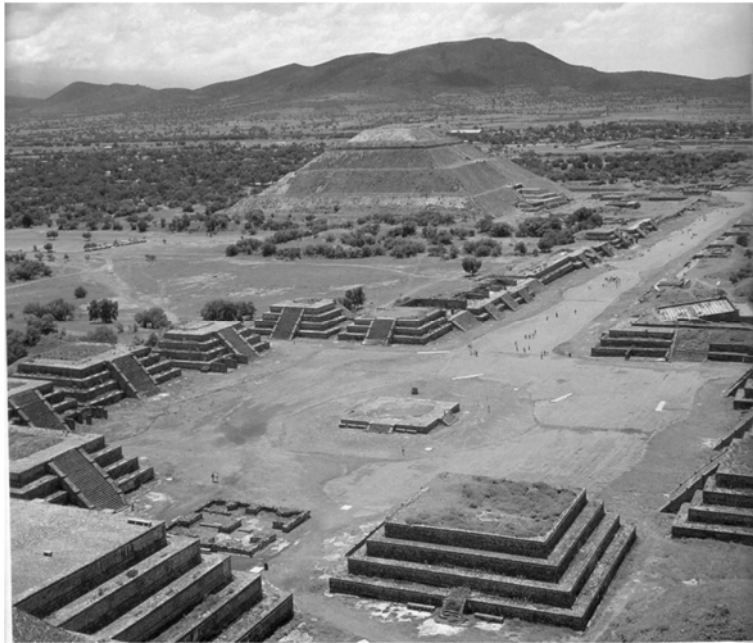


Figura 6. La Plaza de la Luna y la Calzada de los Muertos. En el fondo se observa la Pirámide del Sol.

ory feast during which their  
ms were put to death.  
Tenochtitlan in 1521, the  
wn, and cut stone on the  
ld the Early Colonial-  
: part of the interior  
s of valuable goods.  
omed over the  
dral, which  
st of the  
al  
oded to

the foundation, but it was not  
until 1978, when utility  
workers digging in this

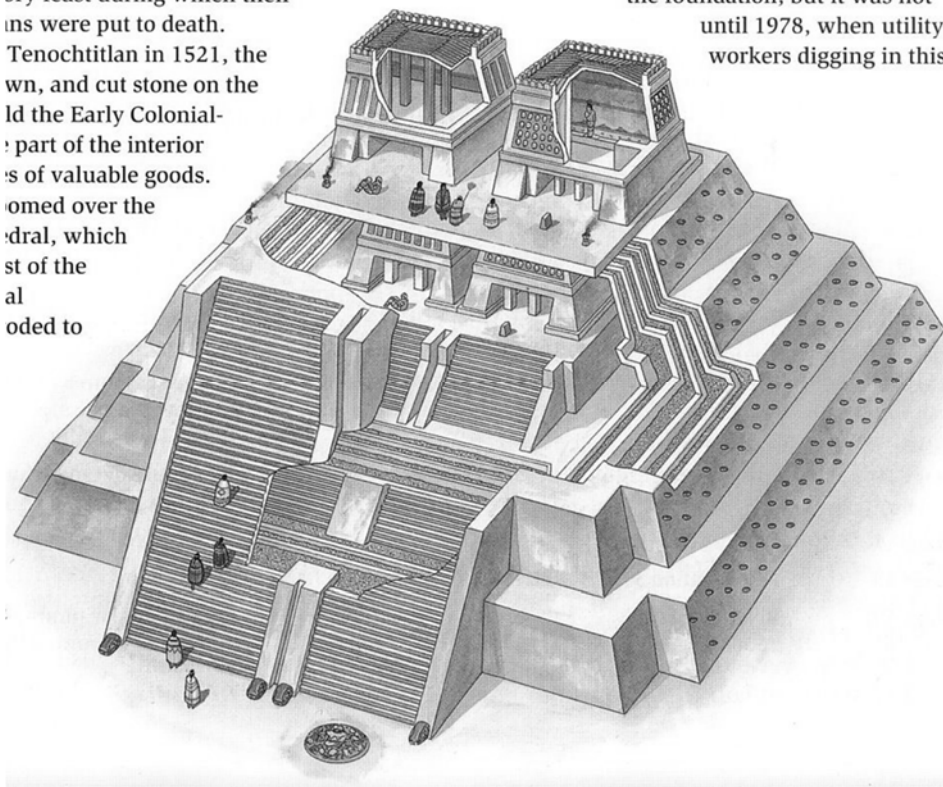


Figura 7. El Templo Mayor de Tenochtitlan (Evans 2004).

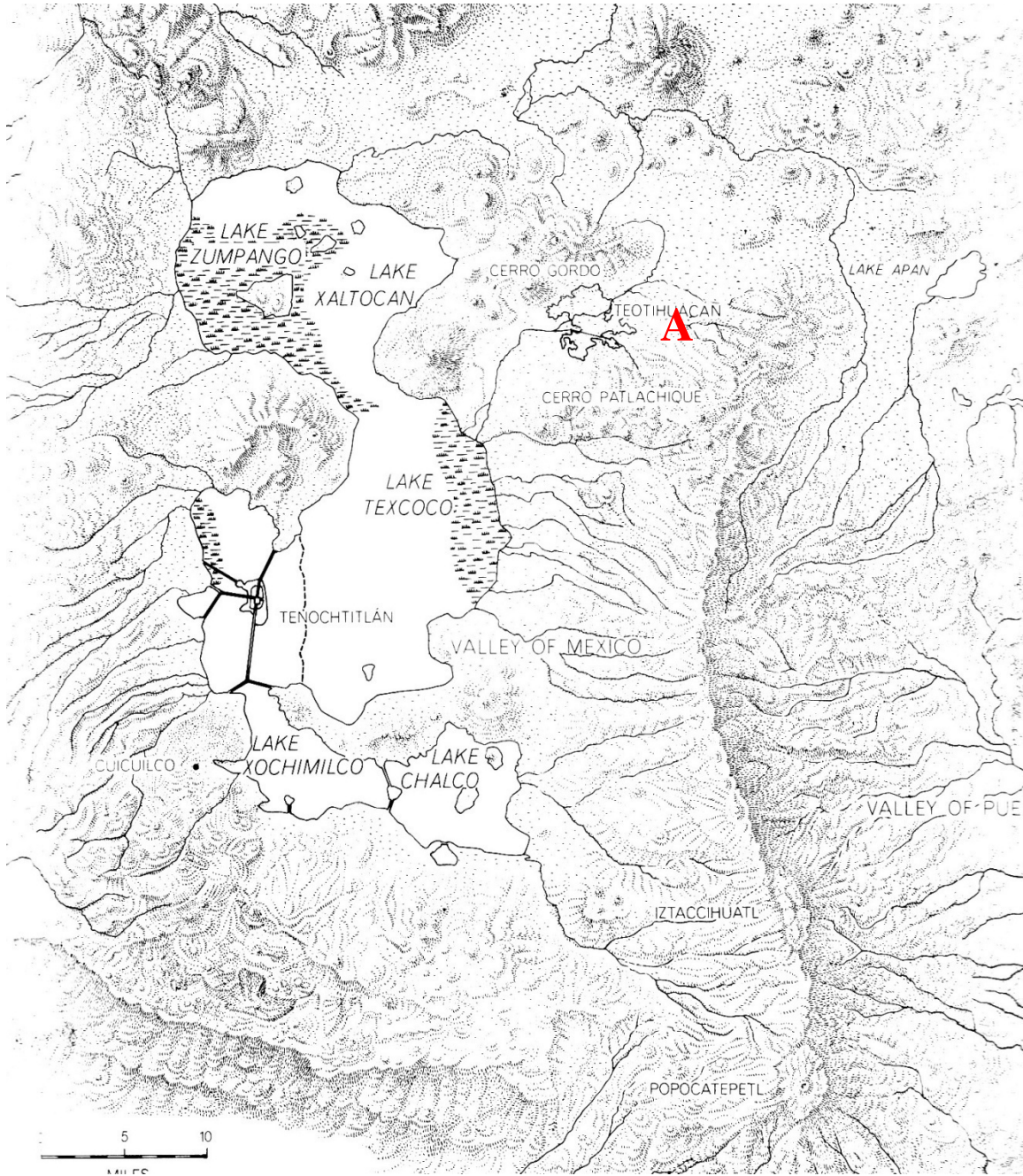


Figura 8. El valle de México (Millon 1973). (A) Teotihuacan.

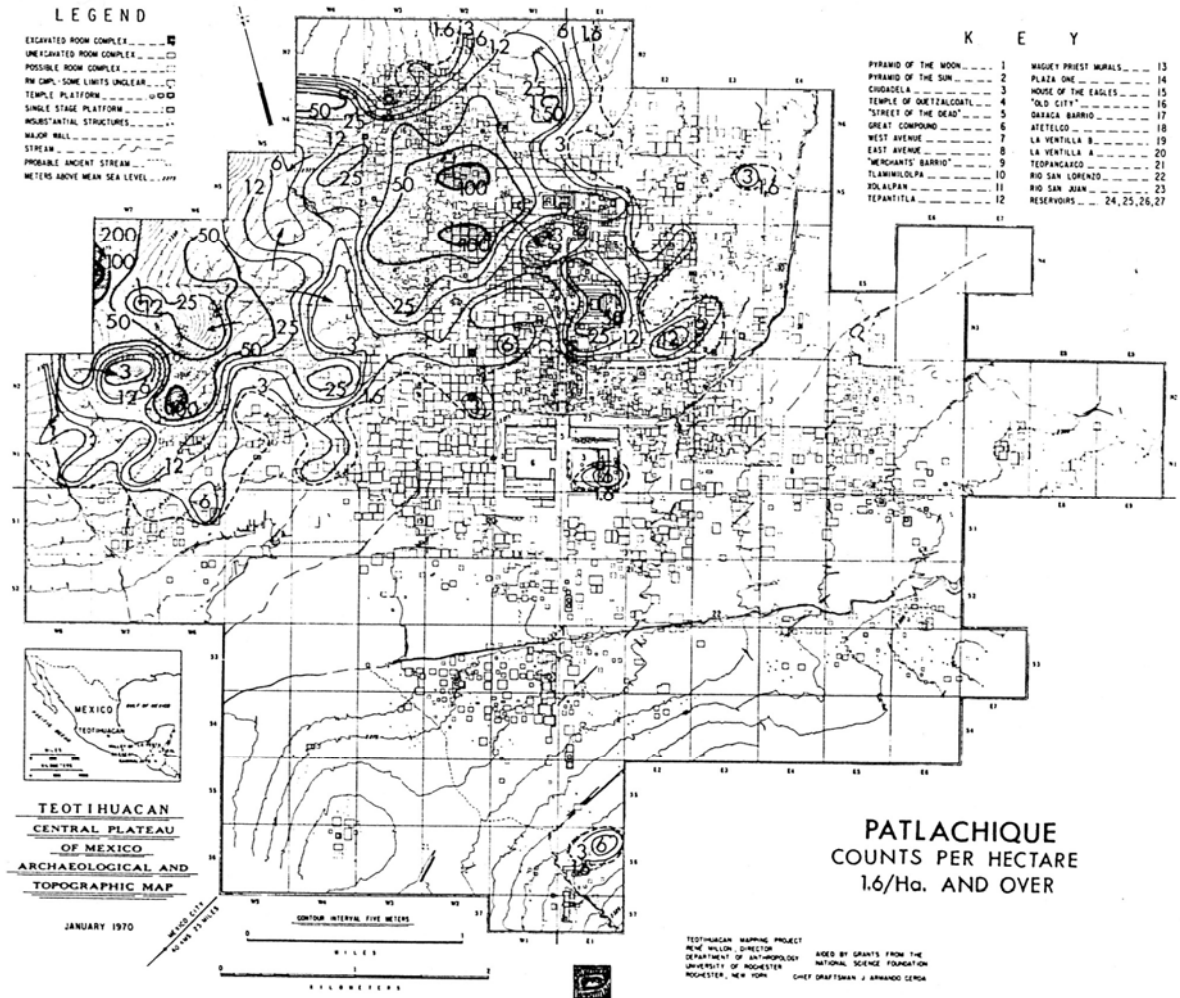


Figura 9. El mapa de Teotihuacan en la Fase Patlachique (100-1 a. C.) (Cowgill 1974). Las manchas oscuras indican alta densidad de fragmentos cerámicos.

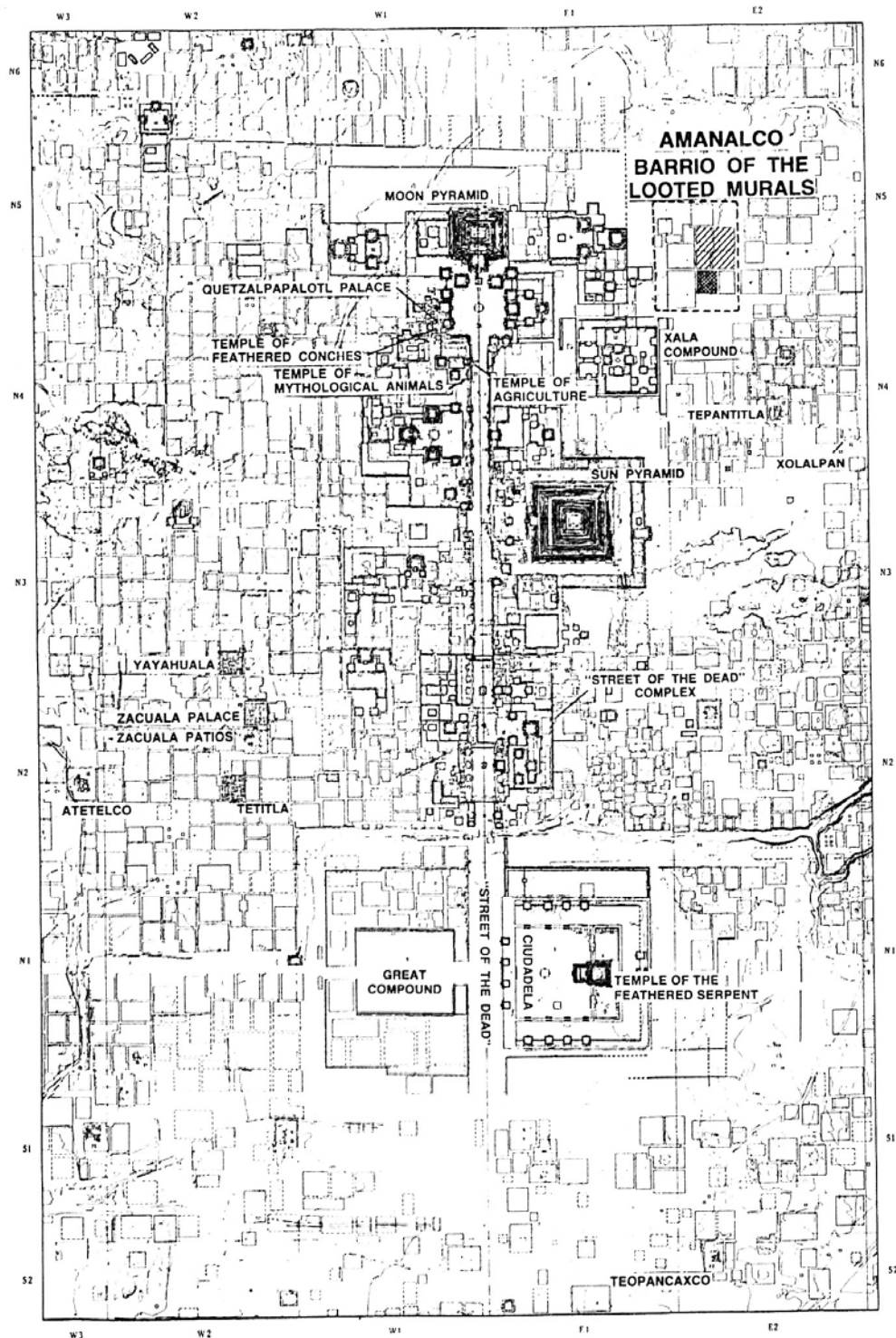


Figura 10. El centro cívico-ceremonial de Teotihuacan (Millon 1973). En el mapa se indican los edificios importantes.

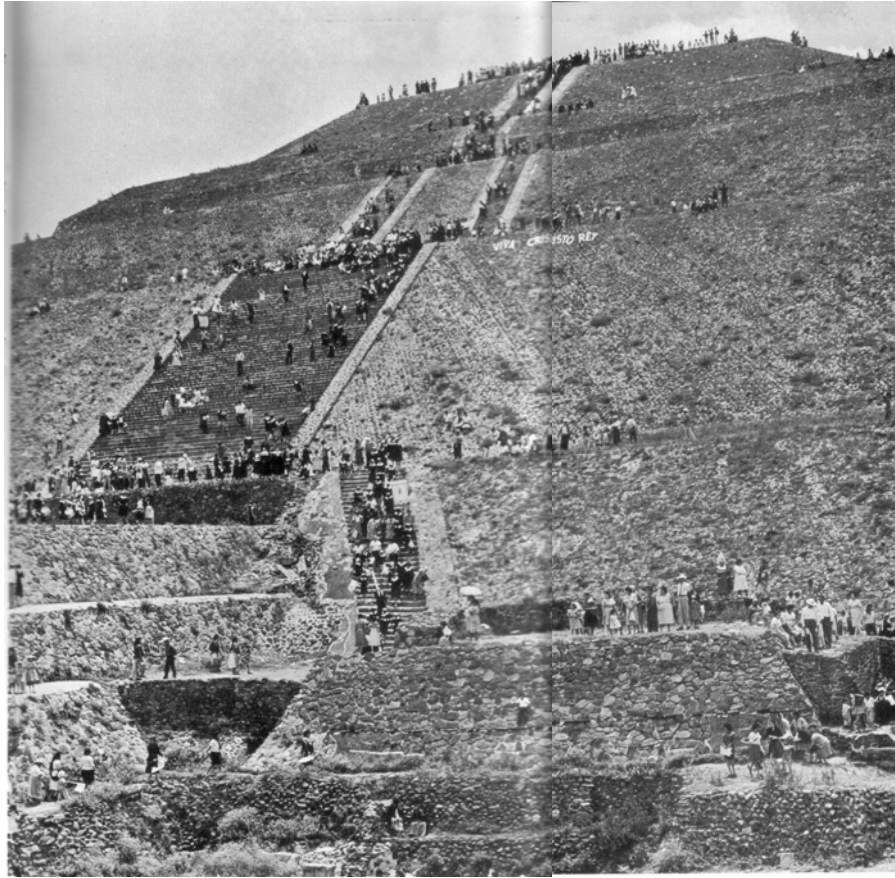


Figura 11. Fachada de la Pirámide del Sol (Millon 1973).

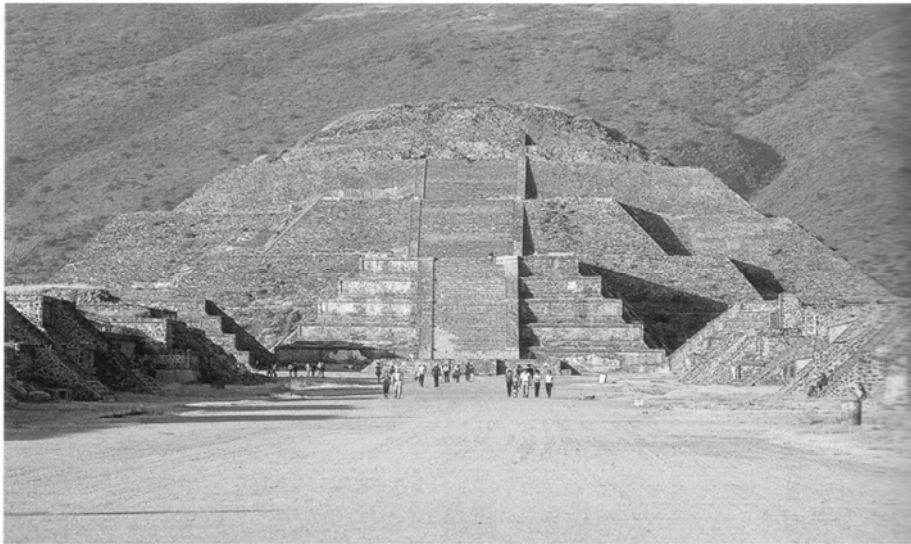


Figura 12. Vista de la Pirámide de la Luna desde la Calzada de los Muertos, con el Cerro Gordo al fondo.



Figura 13. Foto aérea de La Ciudadela y la Pirámide de la Serpiente Emplumada.

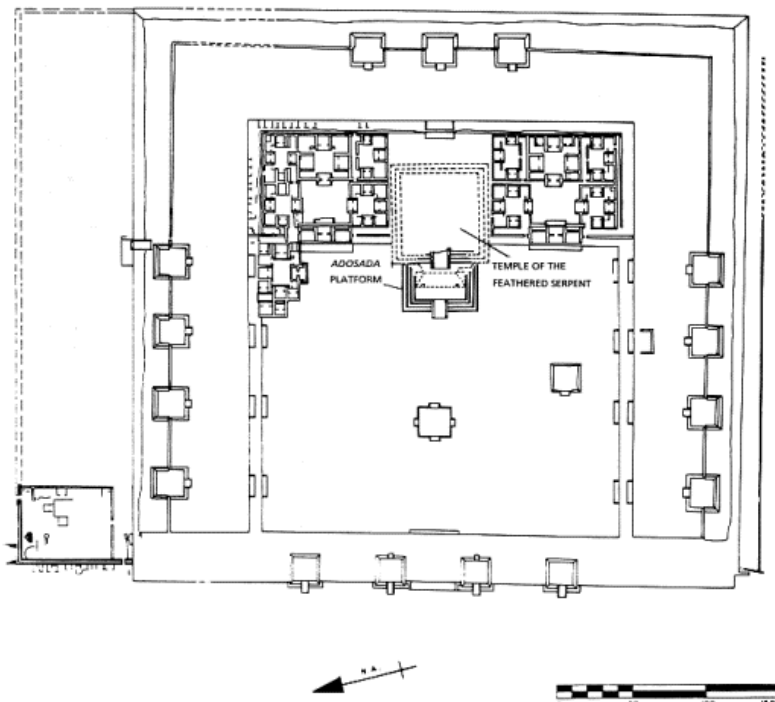


Figura 14. Plano de la Ciudadela y de la Pirámide de la Serpiente Emplumada. Se observa la Plataforma Adosada, agregada posteriormente a la Pirámide, y una estructura a ambos costados, probablemente habitaciones de sacerdotes (Cabrera Castro 1993).





Figura 15. El perfil arquitectónico tablero y talud (A y B, respectivamente).

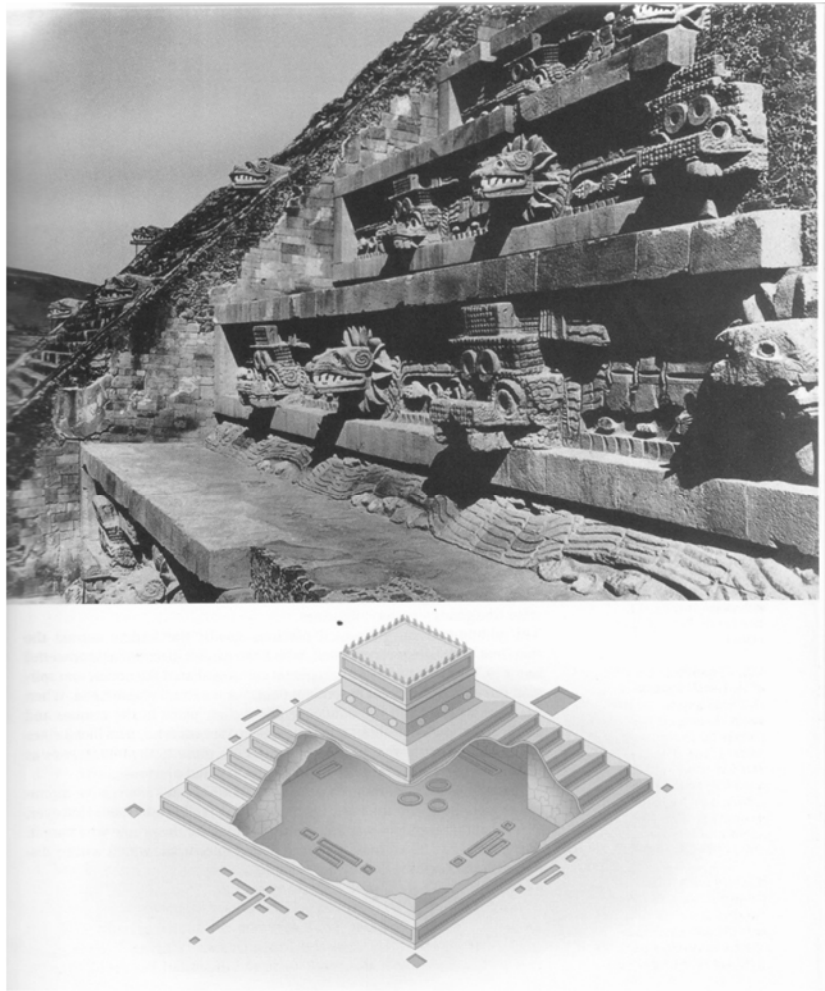


Figura 16. La Pirámide de la Serpiente Emplumada (Evans 2004). (A) Fachada cubierta con relieves de serpientes emplumadas que portan un tocado en el dorso. (B) Reconstrucción de la Pirámide, indicando entierros fundacionales de personas sacrificadas.

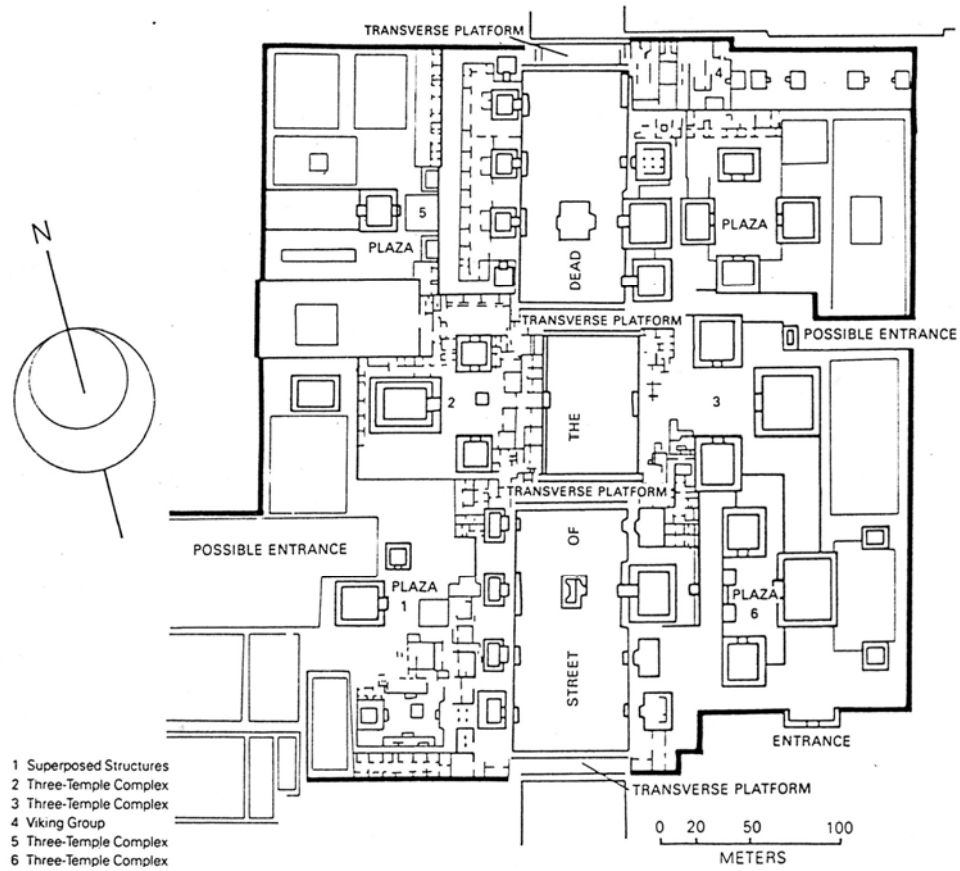


Figura 17. Plano del Complejo de la Calzada de los Muertos (Pasztory 1988a).

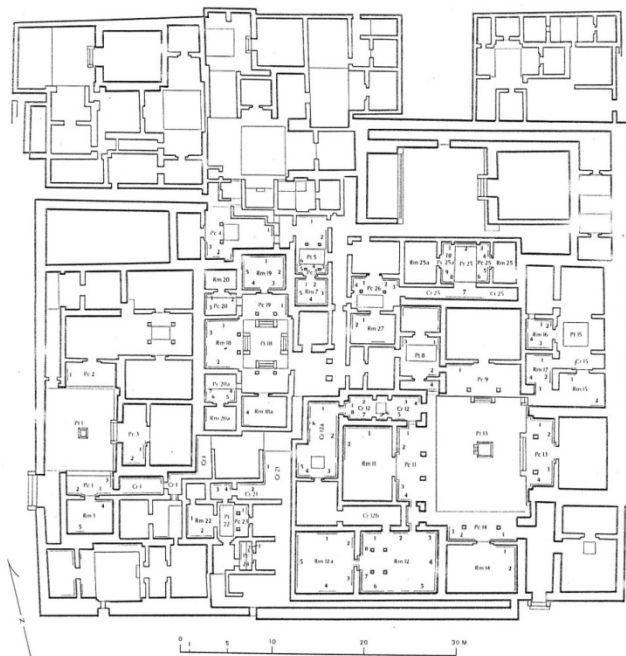


Figura 18. Plano del conjunto habitacional de Tetitla, Teotihuacan (Miller 1973).

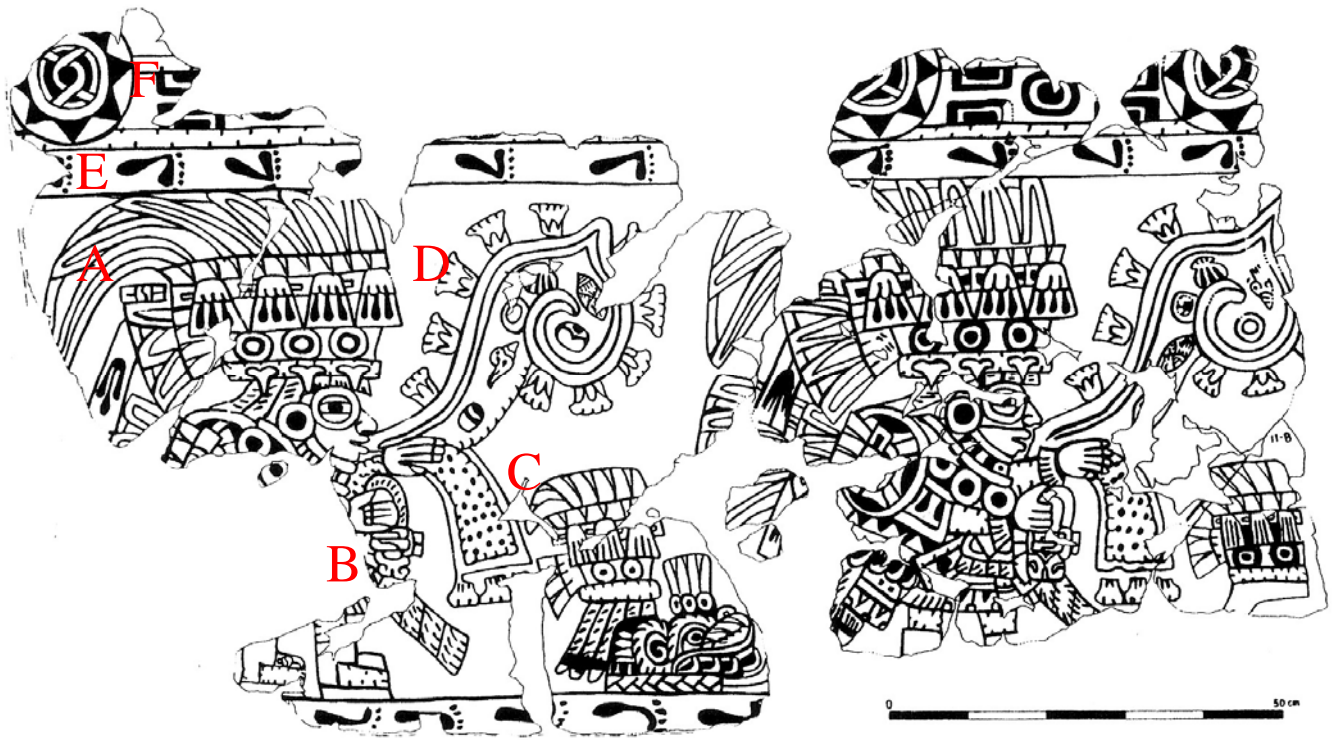


Figura 19. Dos Señores con Gran Tocado de Borlas, posibles gobernantes de Teotihuacan (C. Millon 1988). Su tocado (A) pertenece al Dios de la Lluvia; se encuentran ofrendando, sostienen con una mano la talega ritual (B) y esparcen con la otra (C); de su boca surge un espiral de voz (D); y delante de ellos en el nivel del suelo aparece su glifo de nombre, de significado desconocido. En la base y en el marco superior vemos filas de huellas de pie (E) y discos solares cubiertos por retícula (F).

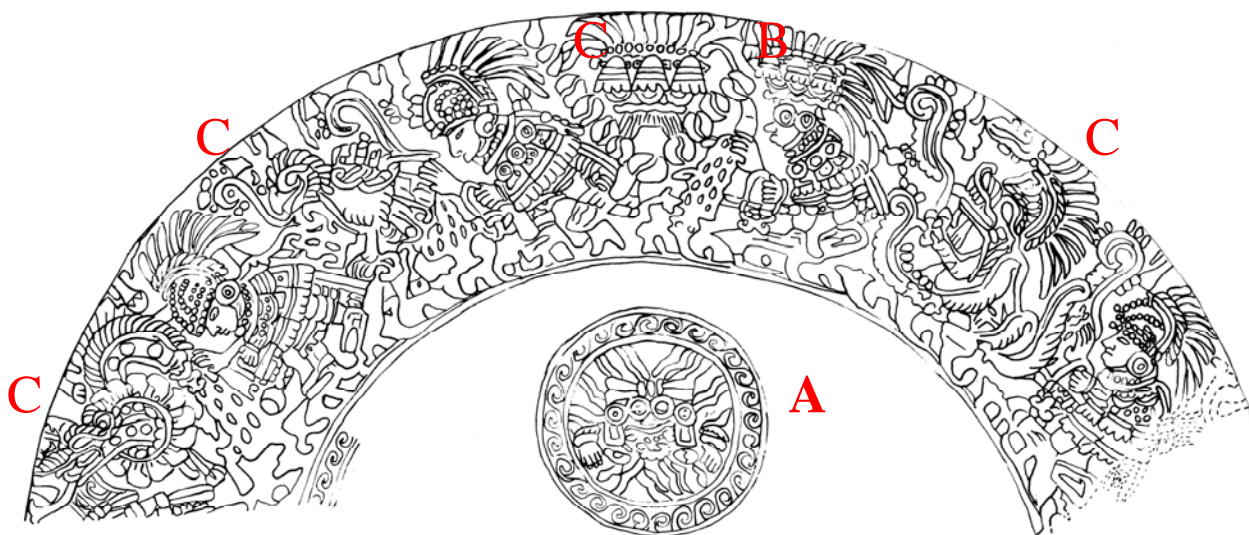


Figura 20. La imagen desplegada de la vasija de Calpulalpan (C. Millon 1988). Alrededor de la figura del Dios de la Lluvia (A) cuatro personajes de elite ofrendan, liderados por un señor con el Gran Tocado de Borlas (B) y acompañados por sus emblemas (C).

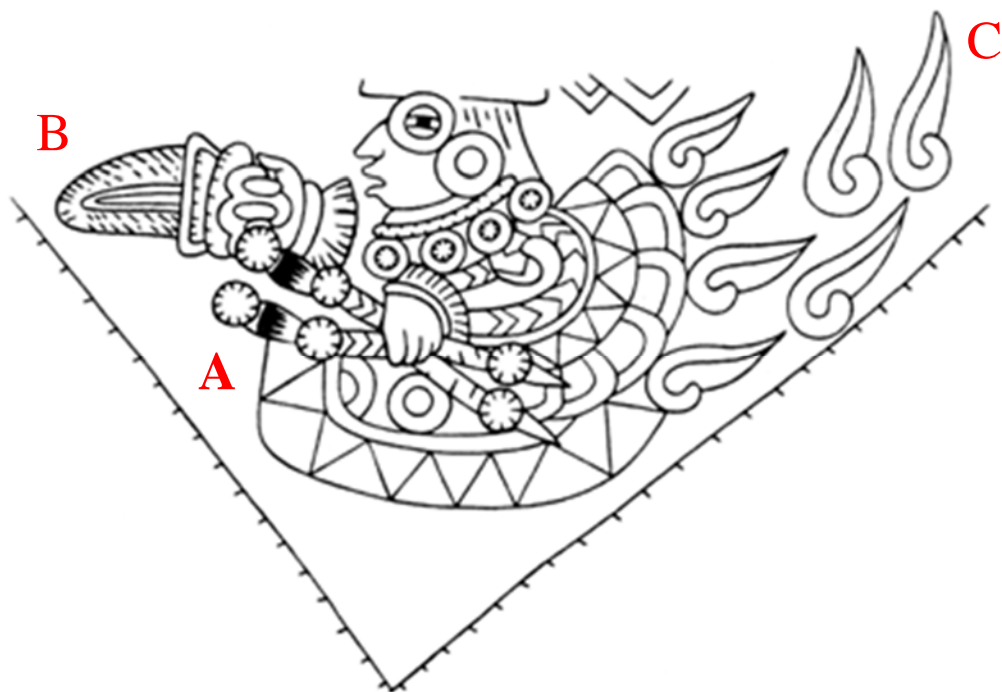


Figura 21. Señor con Gran Tocado de Borlas portando dardos (A) y lanzadardo (B), despidiendo llamas de fuego (C) (Miller 1973).

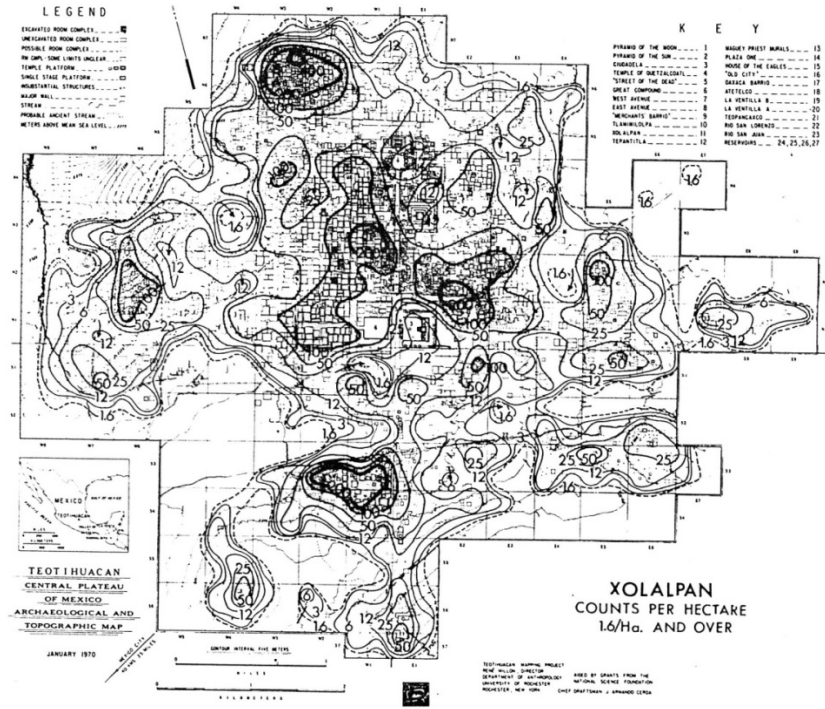


Figura 22. Mapa de Teotihuacan en la fase Xolalpan (350-550 d. C.) (Cowgill 1974). Se observan seis grandes núcleos de fragmentería cerámica dentro de la ciudad.



Figura 23. El mural de Las ofrendas, descubierto en el Templo de la Agricultura (de la Fuente 2006 [1995]c). Sobre una franja de agua (A), un grupo de elite ofrenda frente a dos monumentales imágenes de culto idénticas (B), posiblemente de la Diosa del Maíz.

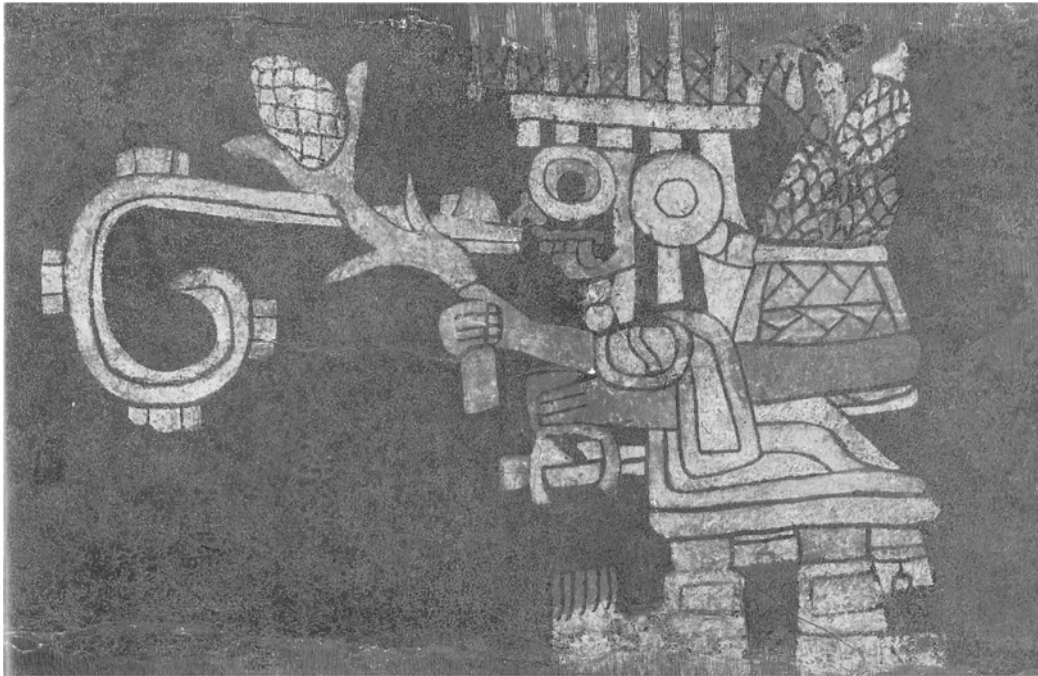


Figura 24. El Dios de la Lluvia aparece como dador del maíz: sostiene una planta de maíz en la mano y mazorcas en el capacho (Miller 1973).

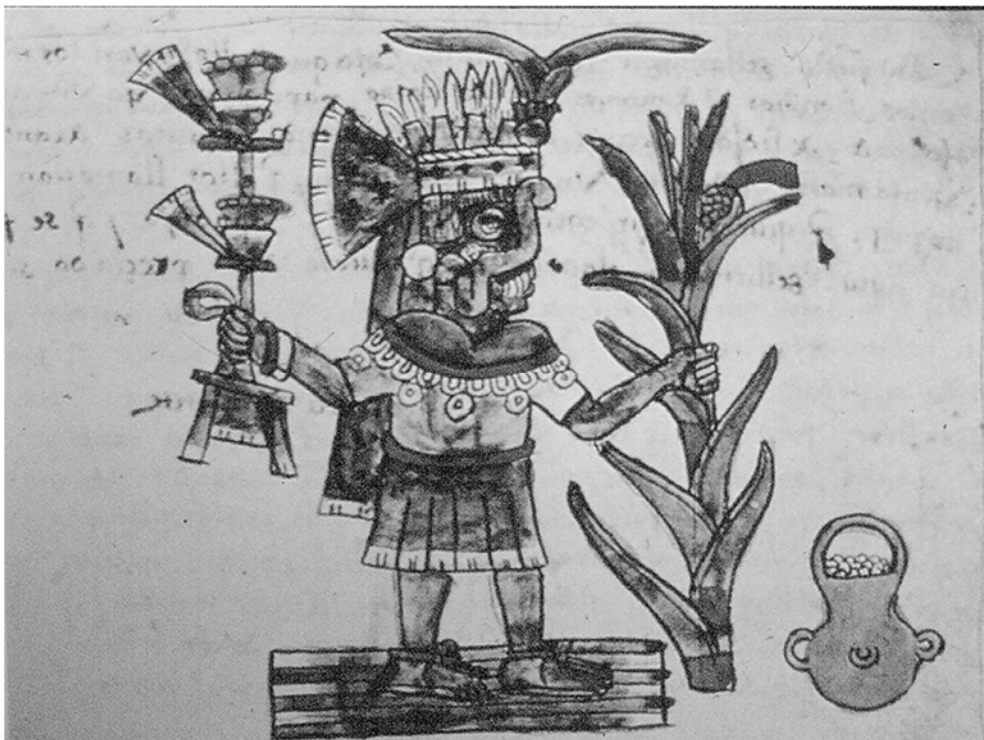


Figura 25. Tláloc, dios azteca de la lluvia con una planta de maíz, en el mismo papel que su antepasado teotihuacano de la Figura 24 (Codex Magliabechiano 1983).

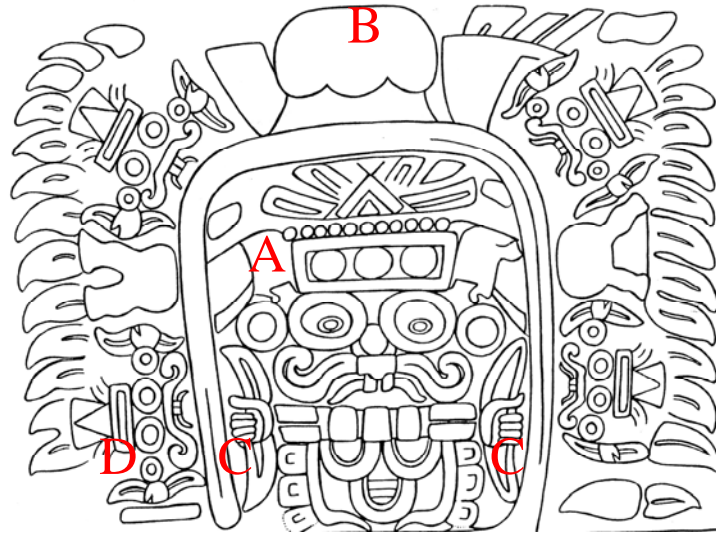


Figura 26. El Dios de la Lluvia teotihuacano en la cueva (A) de su cerro (B), sosteniendo dos símbolos de rayo (C). Alrededor se observan cuatro dioses de la lluvia menores (D) con los mismos símbolos, quienes probablemente corresponden a las cuatro direcciones. Vasija de Escuintla, Guatemala (Hellmuth 1975).

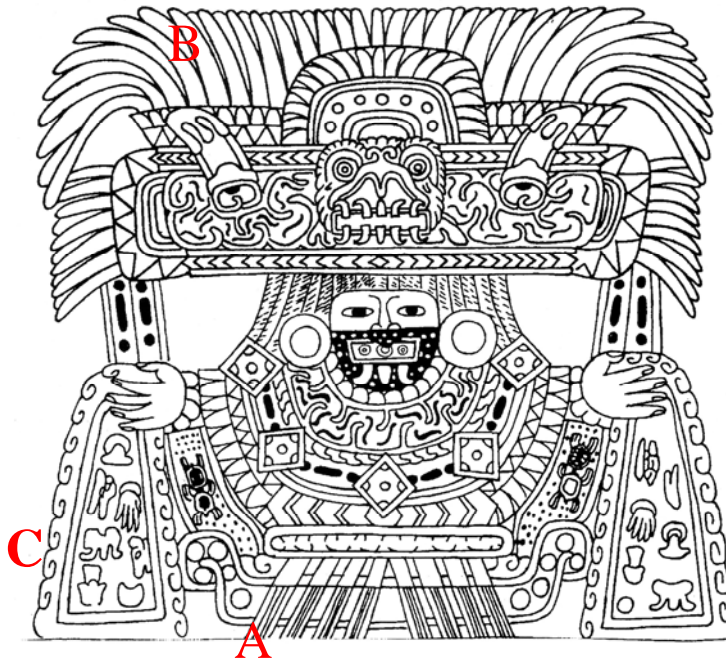


Figura 27. La Diosa del Agua en un mural del conjunto habitacional Tetitla (Séjourne 1966c). Surge del contenedor de boca ancha que representa el inframundo (A), portando su ancho tocado (B). De sus ambas manos surge un chorro abundante de agua con pequeños objetos de piedra verdes (C).



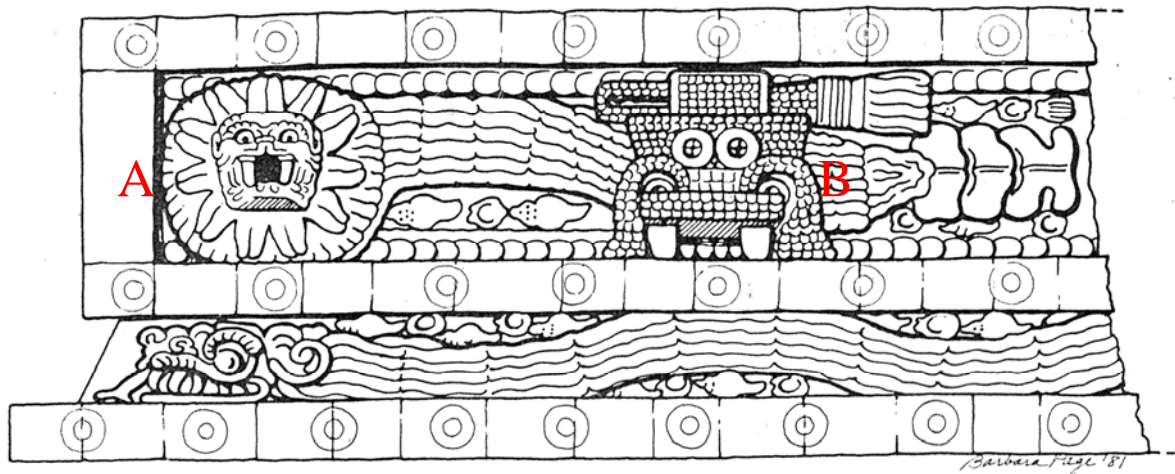


Figura 28. El módulo escultórico que se repite en el cuerpo de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Coggins 1993). La Serpiente (A) porta un tocado en el dorso que representa una cabeza zoomorfa (B), la que a su vez también porta tocado.



Figura 29. Escultura monumental de la Diosa del Maíz teotihuacana.



Figura 30. El Dios Mariposa Pájaro con su nariguera en forma de mariposa (Berrin y Pasztory 1993).

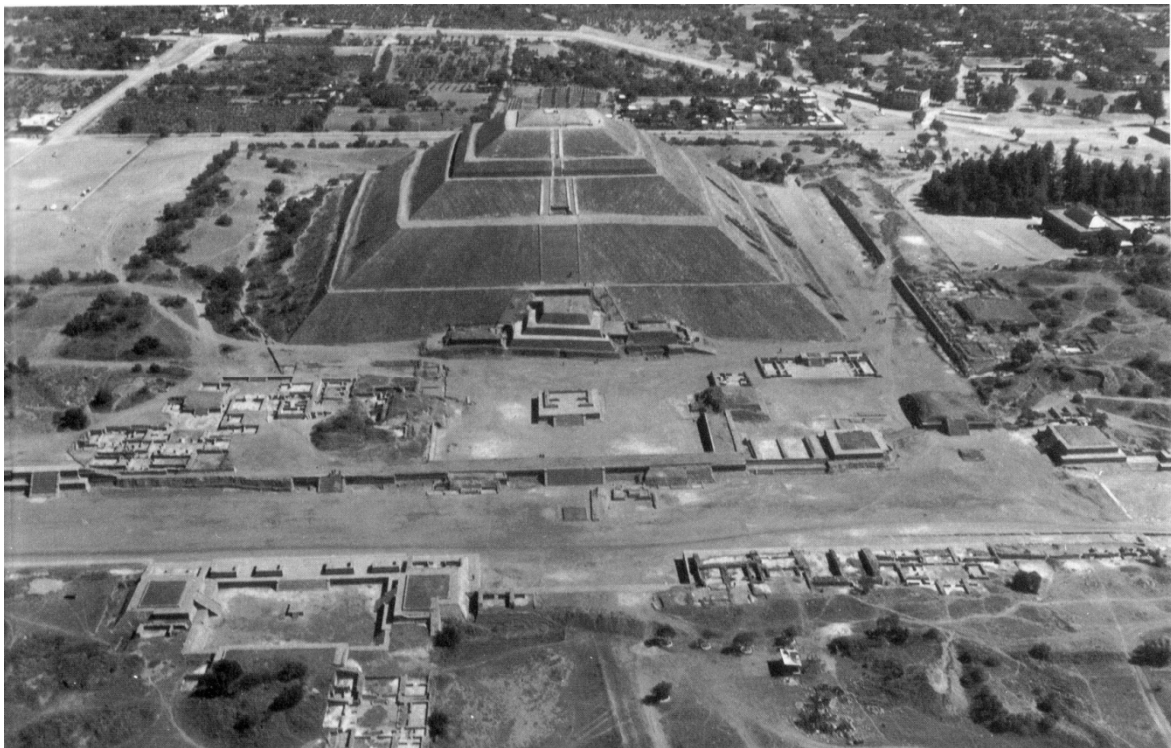


Figura 31. La Pirámide del Sol y su recinto (Millon 1973).

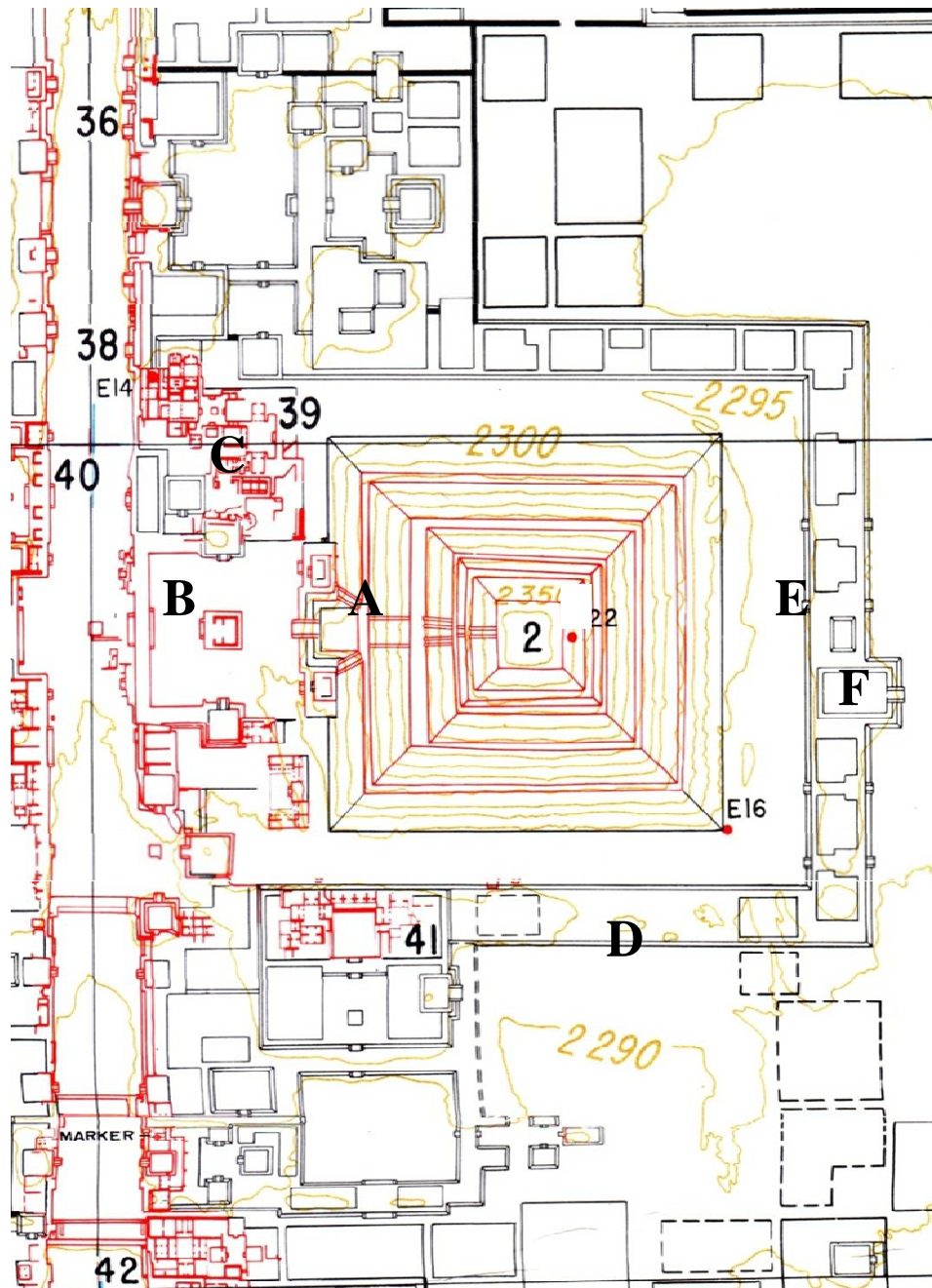


Figura 32. El plano del recinto de la Pirámide del Sol (Millon 1973). La plataforma adosada (A), la Plaza del Sol (B), el Palacio del Sol (39), la Plataforma 4 (C), la Casa de los Sacerdotes (41) la gran plataforma en forma de U (D), el patio interior de la

Pirámide (E). El límite del recinto en el sur y en el norte no está definido. (F)  
Pirámide. Las líneas rojas indican la parte excavada.

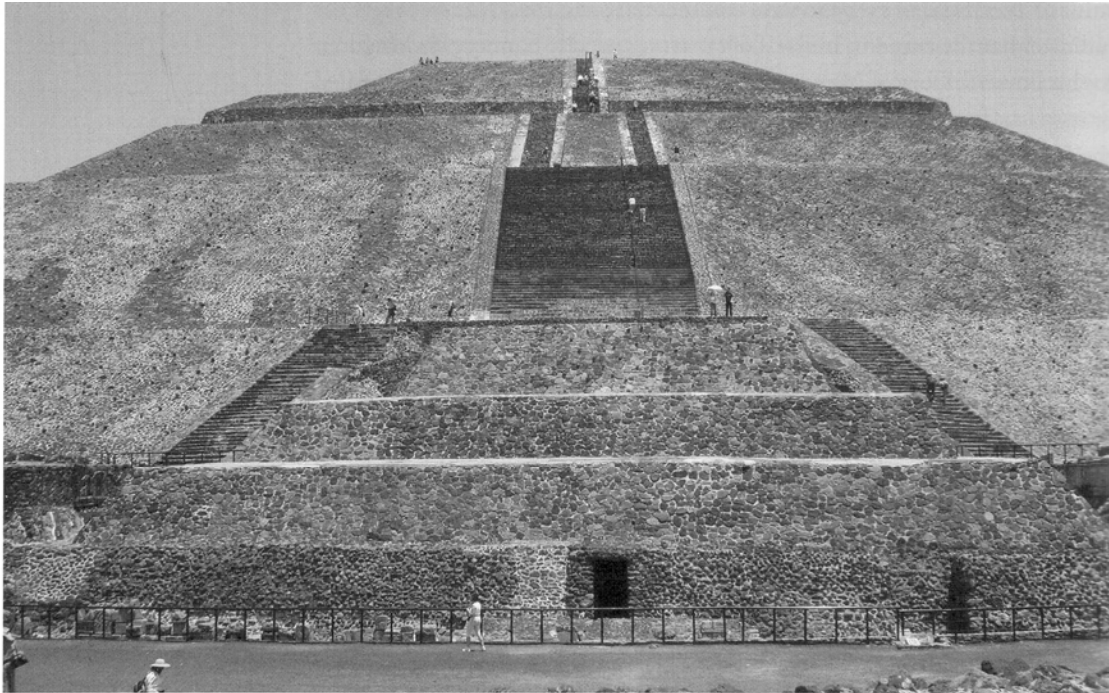


Figura 33. La Plataforma Adosada y la fachada de la Pirámide del Sol (Fash et al. 2009).

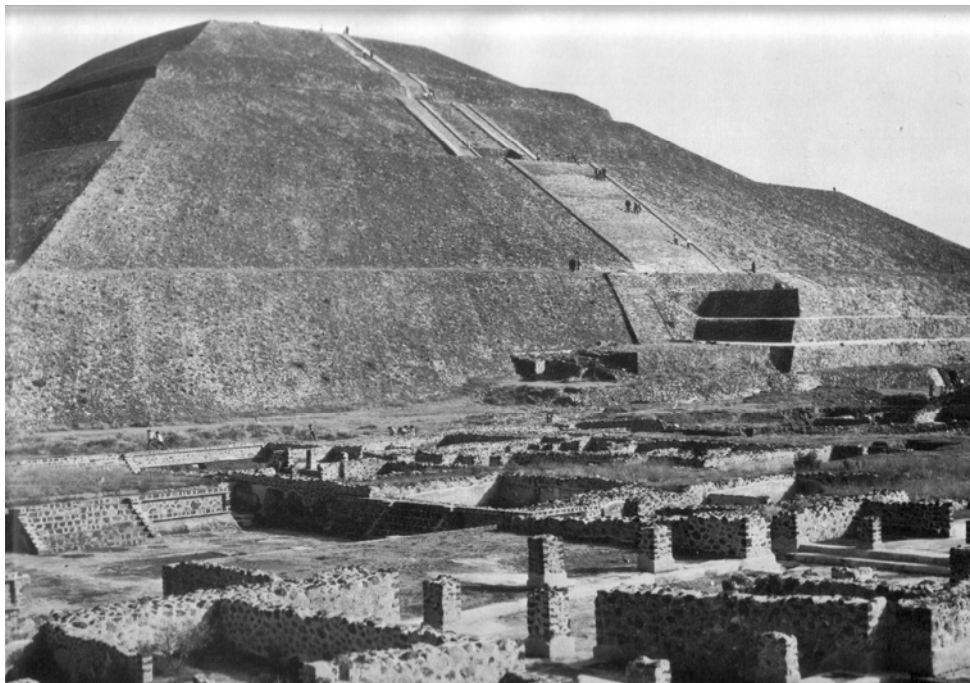


Figura 34. El Palacio del Sol, en primer plano, y la Pirámide del Sol (Millon 1973).

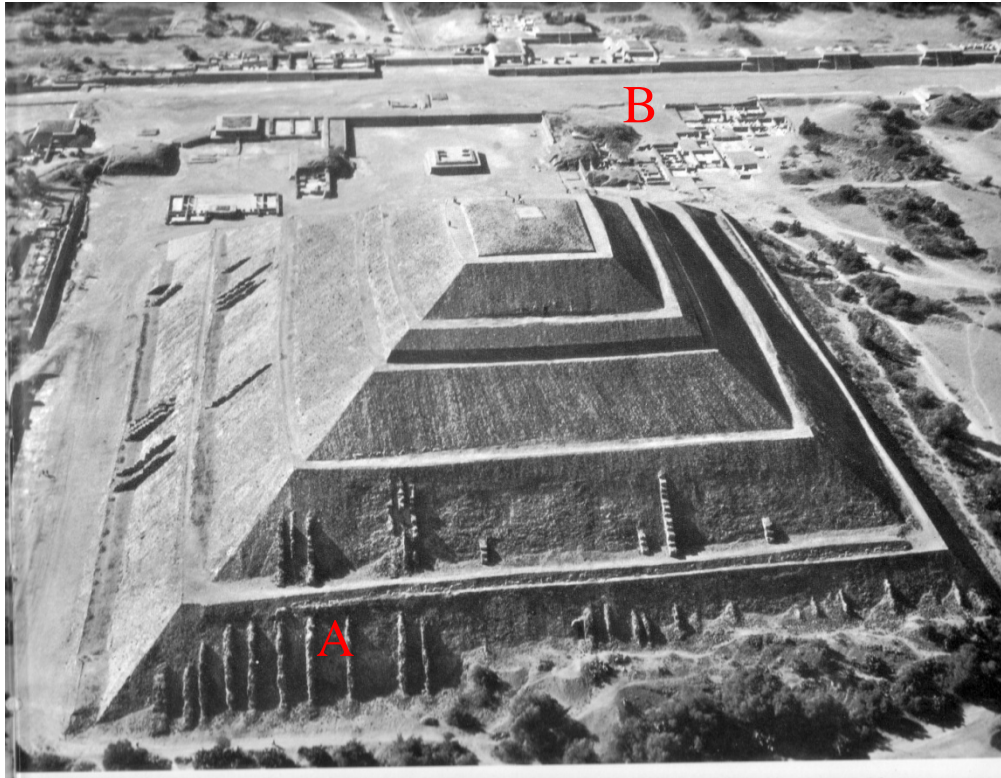


Figura 35. La Pirámide vista por detrás (Millon 1973). En su primer y segundo cuerpo se ven restos de una ampliación tardía (A). Arriba a la derecha se ve el Palacio del Sol (B).

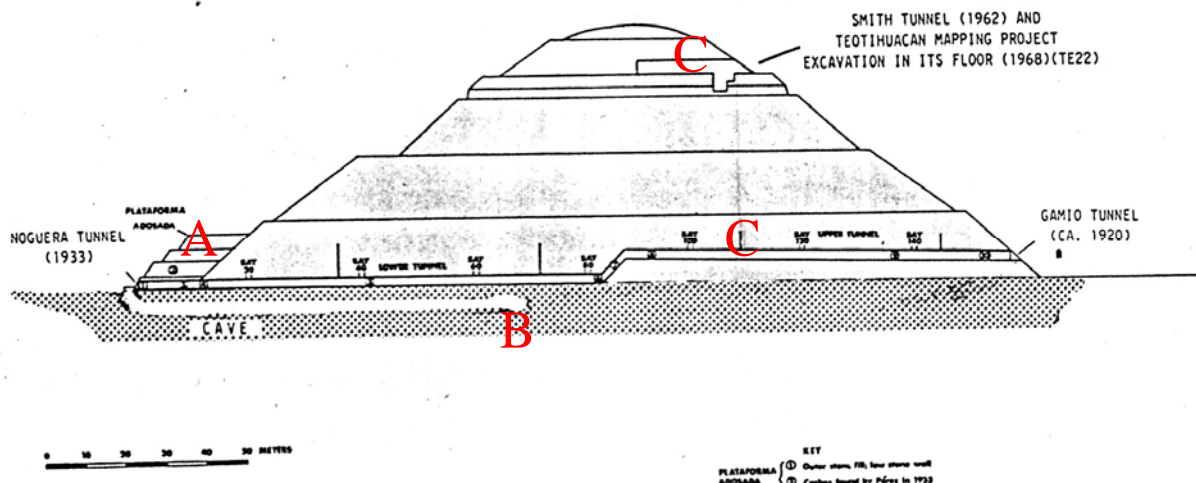


Figura 36. Corte oeste-este de la Pirámide del Sol que muestra la Plataforma Adosada (A), la cueva ceremonial (B) y los túneles excavados por diferentes proyectos arqueológicos (C). En el túnel superior encontró Millon el talud monumental (Millon 1992).

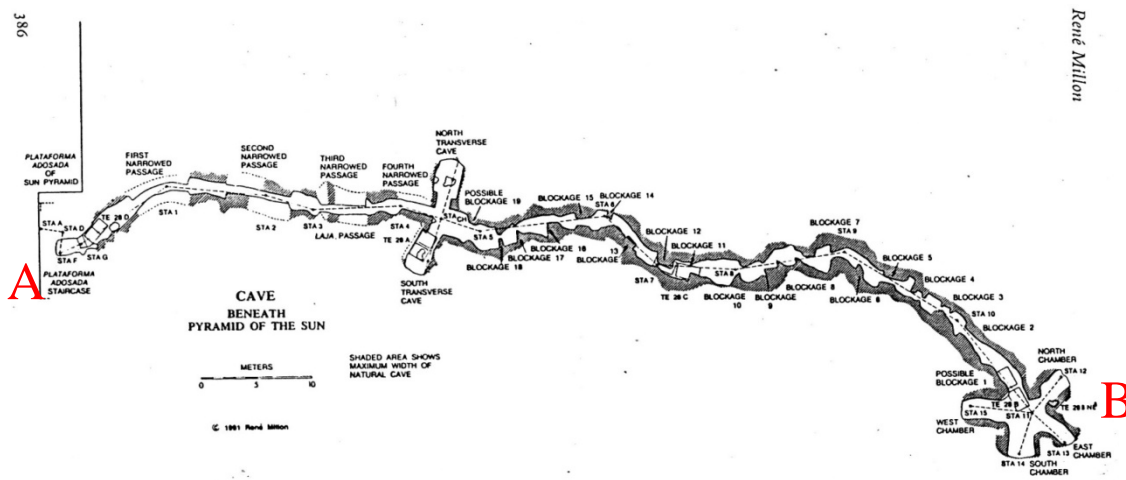
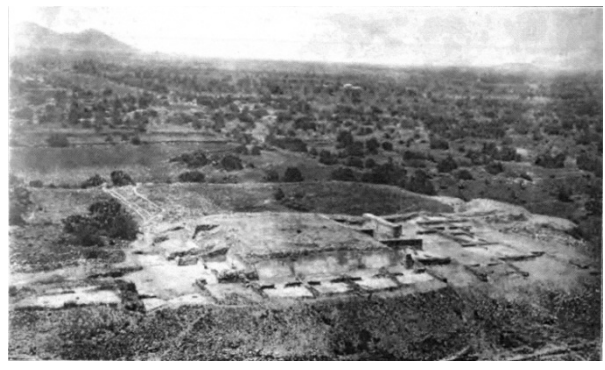
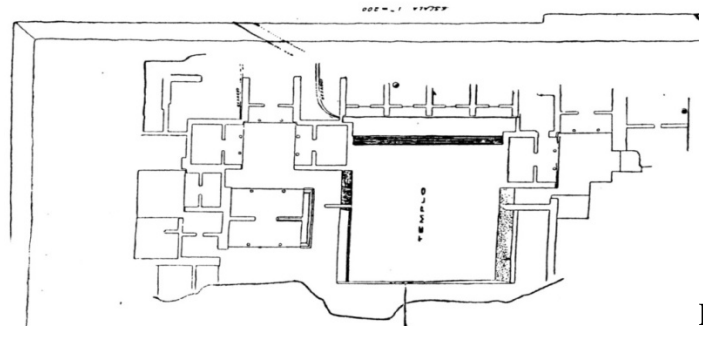


Figura 37. La cueva ceremonial de la Pirámide del Sol: entrada (A) y la cámara cuatrilobulada (B) (Millon 1992).



A



B

Figura 38. La Casa de los Sacerdotes: vista desde la Pirámide del Sol en la época de las excavaciones de Leopoldo Batres (A) y plano (B) (Batres 1906).

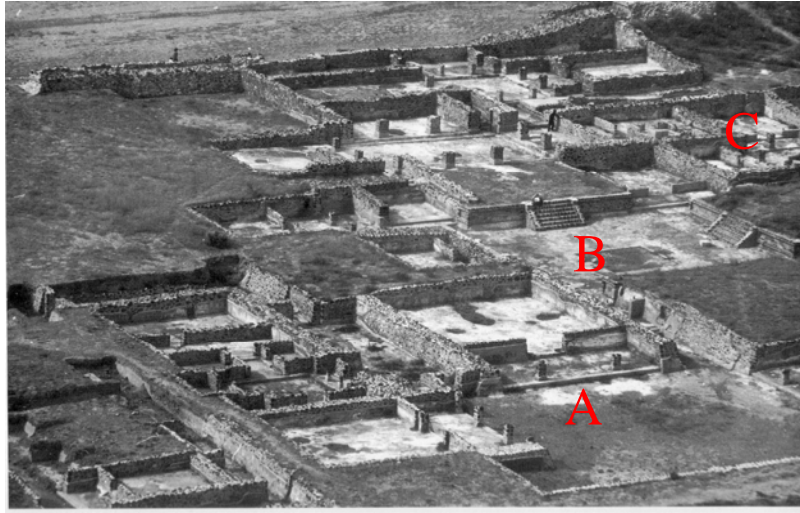


Figura 39. Vista del Palacio del Sol desde la Pirámide del Sol: el Patio 2 (A) que sirvió como recepción, el Patio 1 (B), probable patio principal y sus plataformas de tablero-talud, y el Patio 3 (C) (Millon 1973).

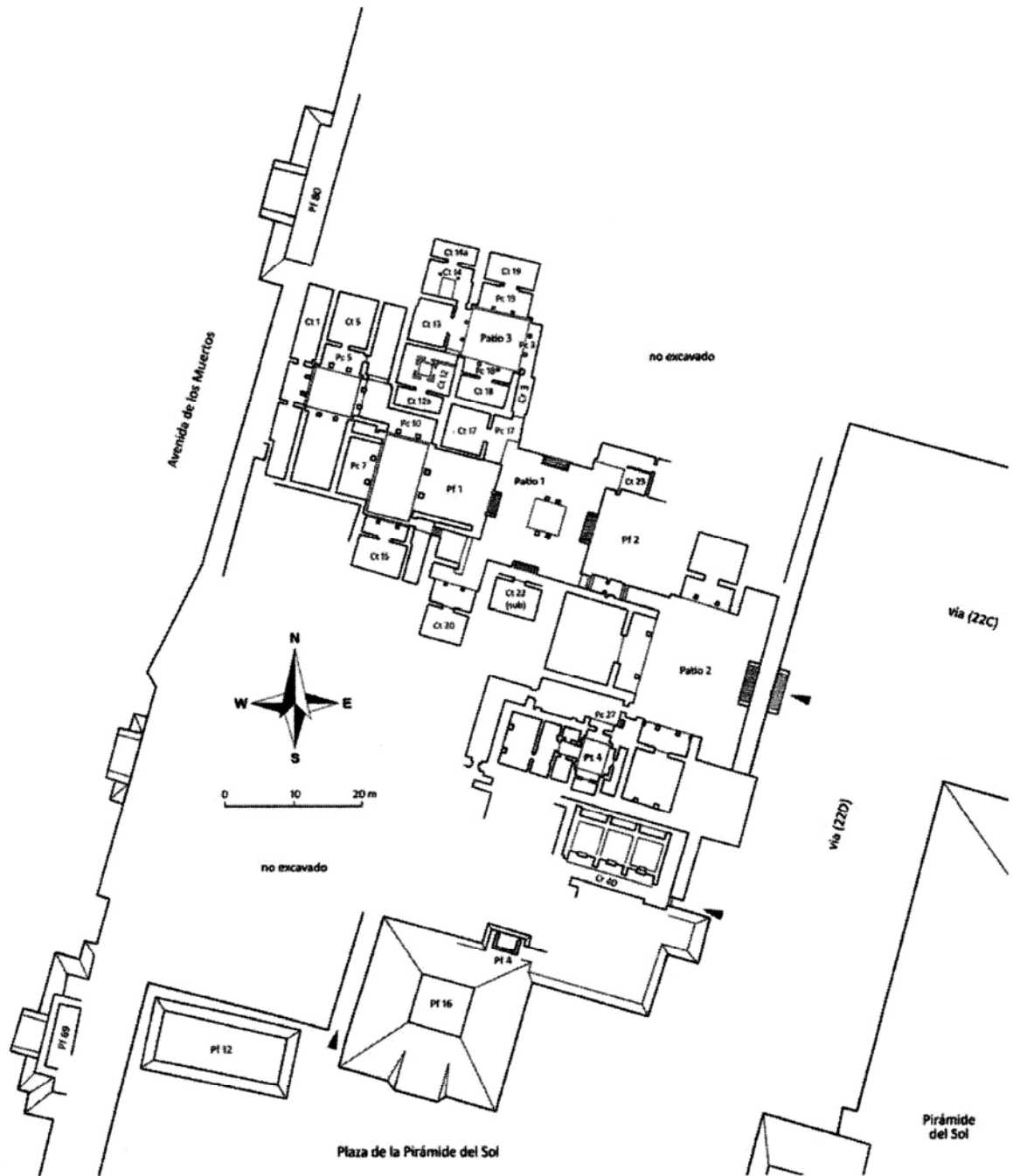


Figura 40. El Palacio del Sol y su contexto arquitectónico (Nielsen y Helmke Ms.)



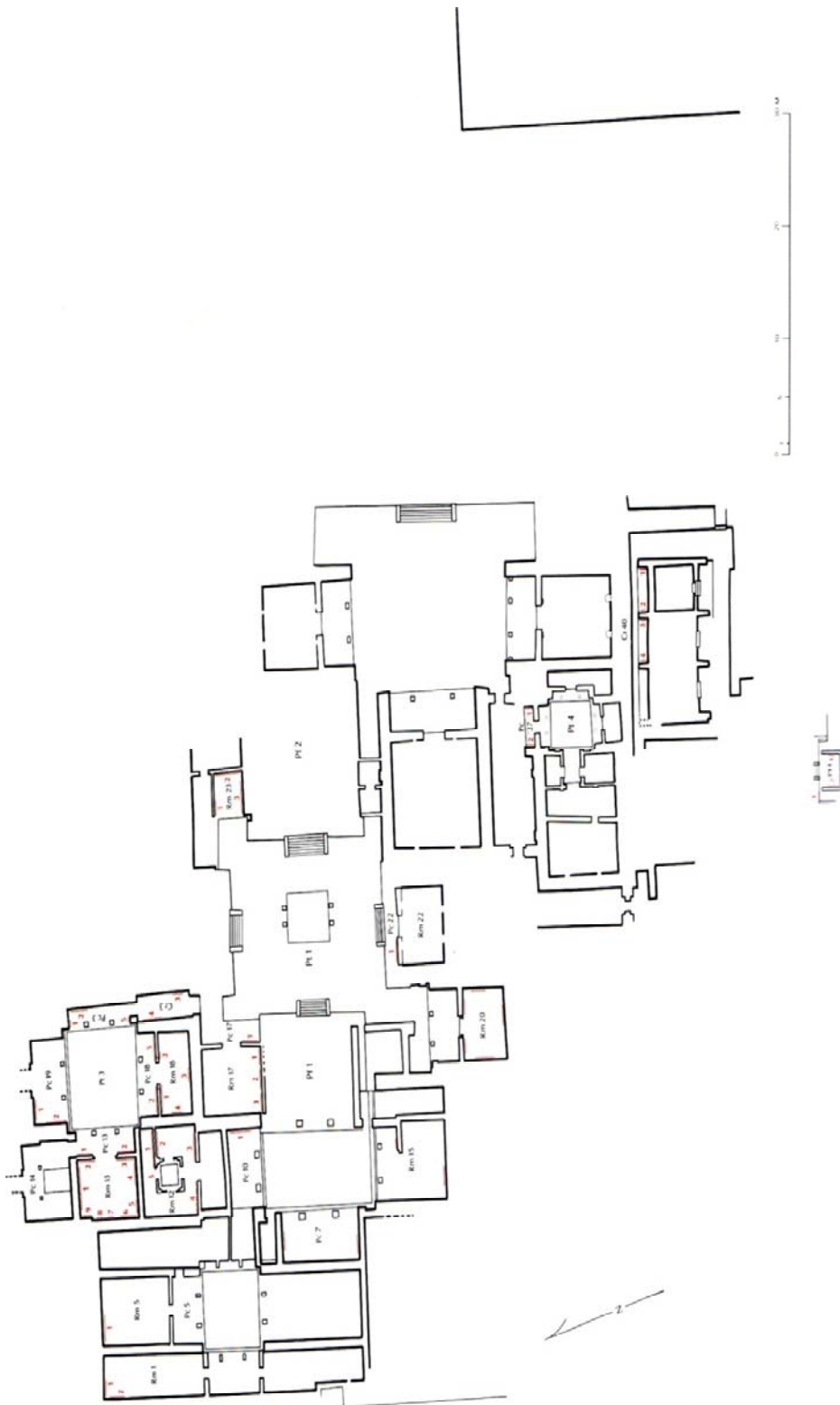


Figura 41. Plano del Palacio del Sol y la ubicación de sus murales (los últimos en rojo) (Miller 1973).

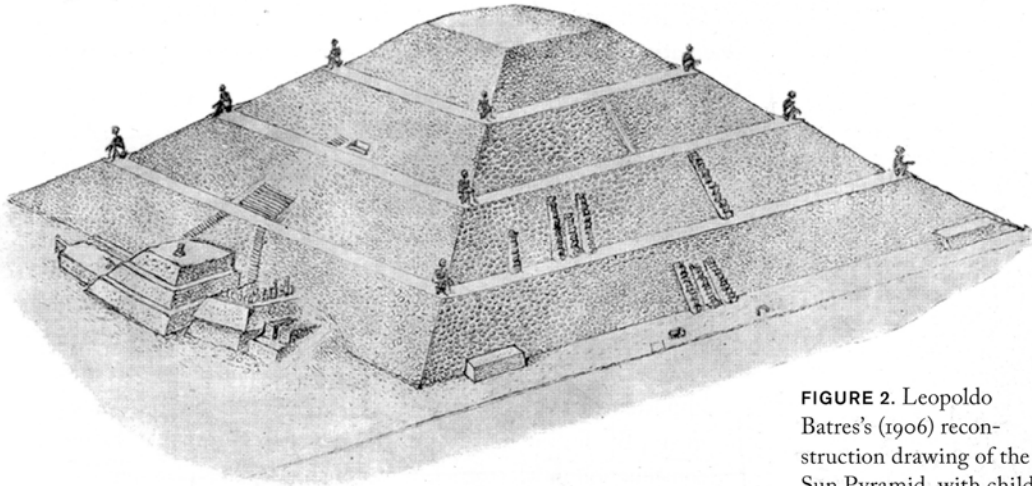


FIGURE 2. Leopoldo Batres's (1906) reconstruction drawing of the Sun Pyramid, with child

Figura 42. Niños sacrificados en las esquinas de los taludes de la Pirámide del Sol según Batres (1906).

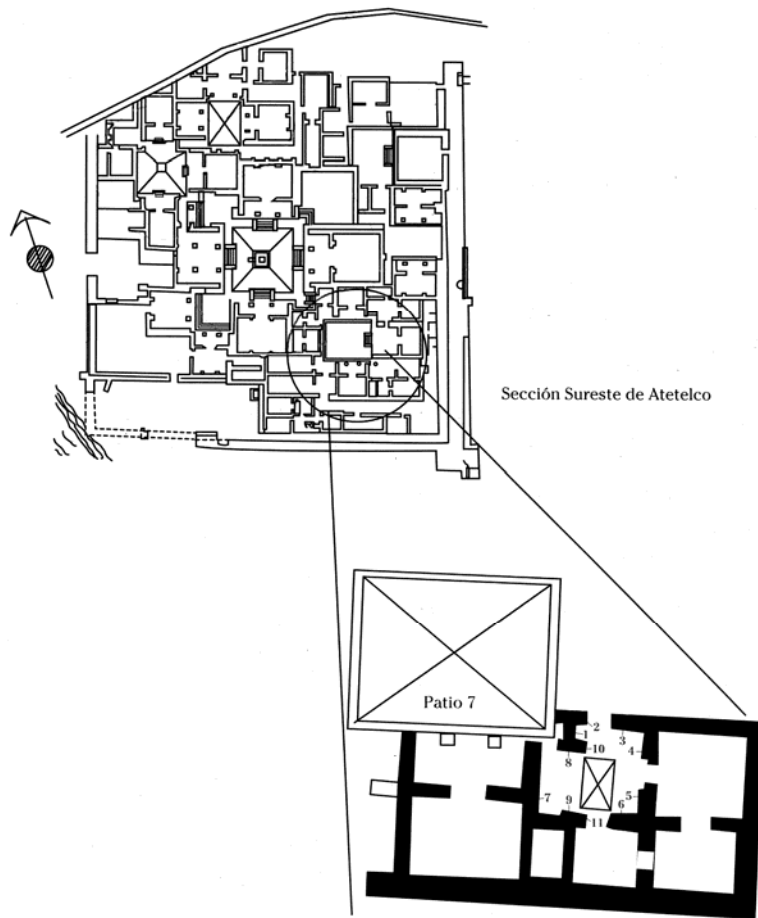


Figura 43. Ubicación de los murales analizados en Atetelco, Teotihuacan, con la numeración de estos últimos (Cabrera Castro et al. 2007).

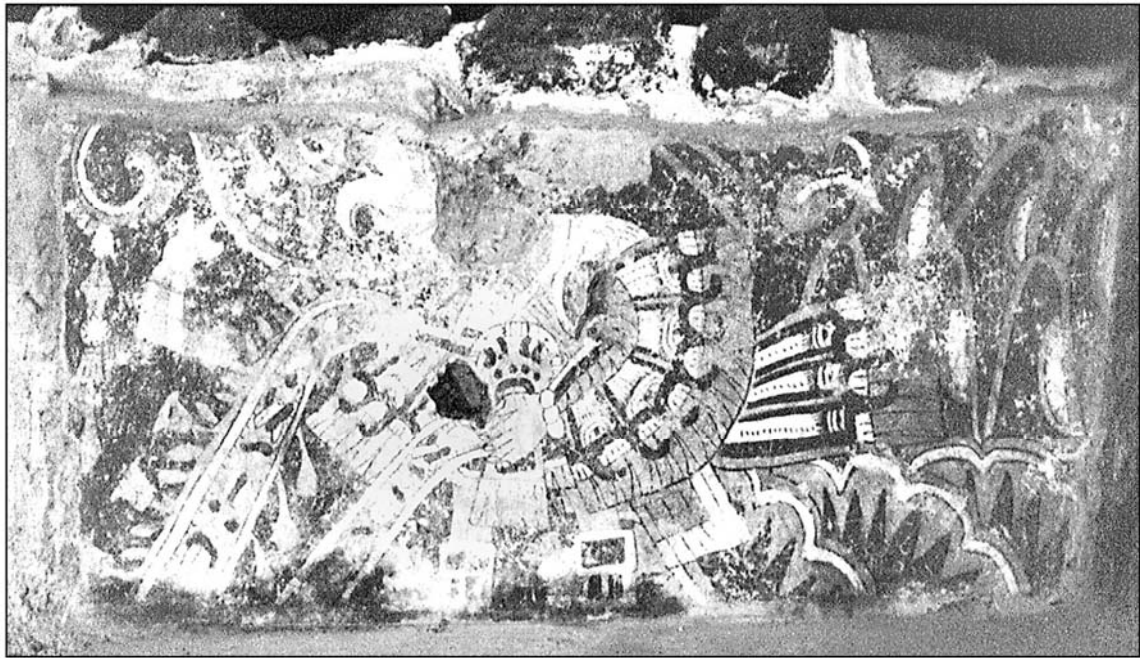
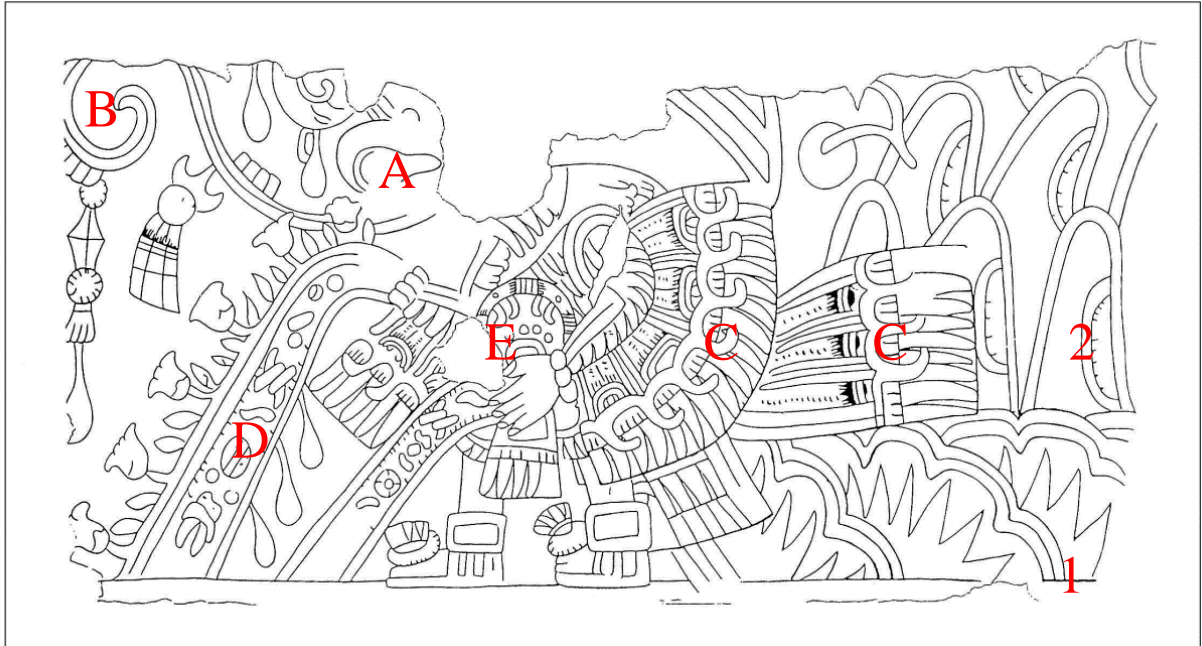
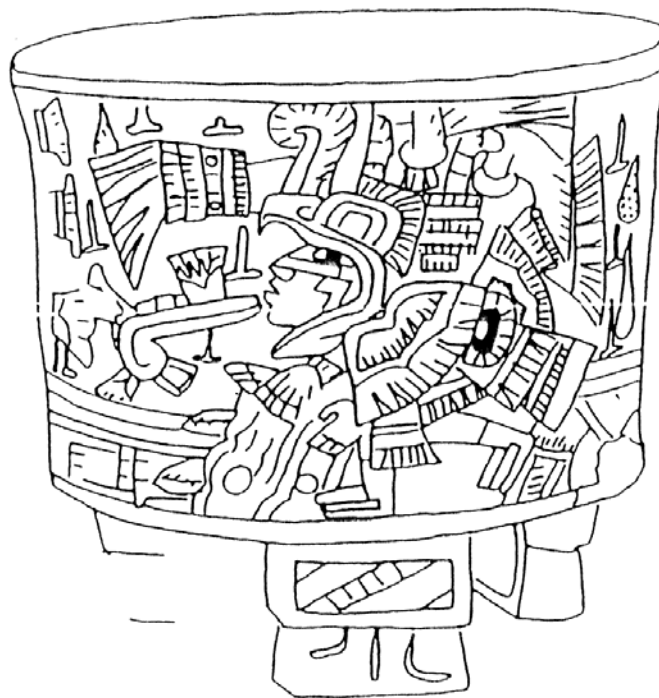


Figura 44a y 44b. El Dios Mariposa Pájaro y la montaña fértil. Mural 3, Atetelco. (1): Olas de agua; (2) la montaña. Detalles de la figura del dios: (A) pico de pájaro de su tocado desaparecido; (B) espiral de voz; (C) alas de mariposa; (D) chorros esparcidos por el dios; (E) glifo Ojo de Reptil. Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez.

a



b

Figura 45a y 45b. Imágenes análogas al Dios Mariposa Pájaro del Mural 3 de Atetelco. El dios de la primera imagen porta la nariguera característica en forma de mariposa geometrizada (A) y un tocado de mariposa con un ojo grande y la lengua en espiral de este animal (B) (a: Séjourné 1966a; b: Conides 2001).



Figura 46. Busto del Dios Mariposa Pájaro portando tres glifos Ojo de Reptil en el tocado (A) (López Luján et al. 2002).

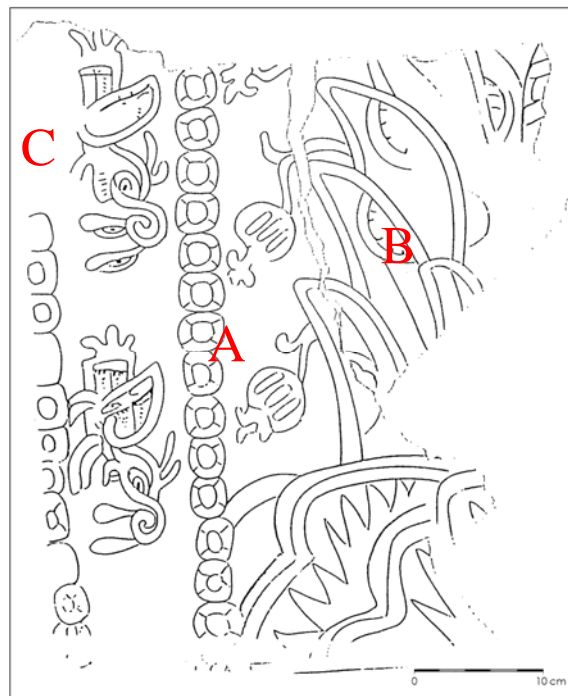
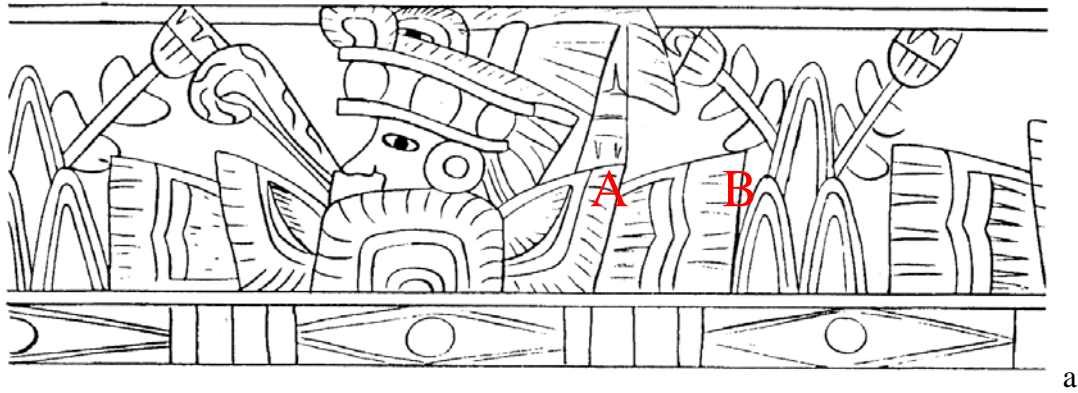
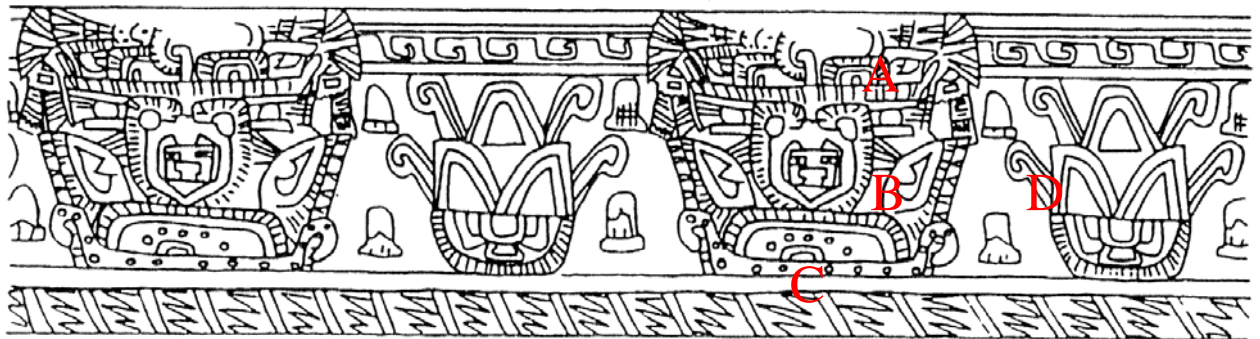


Figura 47. La montaña fértil del inframundo, Mural 4, Atetelco. Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez. (A) plantas de calabaza; (B) “parches” en los cerros; C) mariposas dentadas en descenso.



a



b



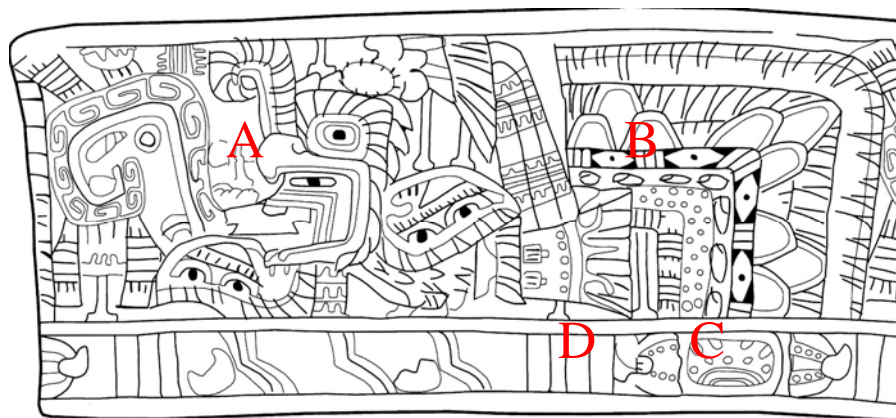
c

Figura 48. El Dios Mariposa Pájaro y la montaña fértil.

a: el dios de cuerpo de mariposa acostado con alas abiertas (A) al lado de la montaña fértil floreciente (B) (Séjourné 1966a).

b: el dios surge del inframundo. (A): la cara del dios; (B): su tocado de mariposa-pájaro; (C) sus alas de mariposa abiertas; (D) la vasija de boca ancha, símbolo del inframundo; (E) la montaña fértil (Conides 2001).

c: cerros múltiples de la montaña fértil (Sugiyama 1996).



a

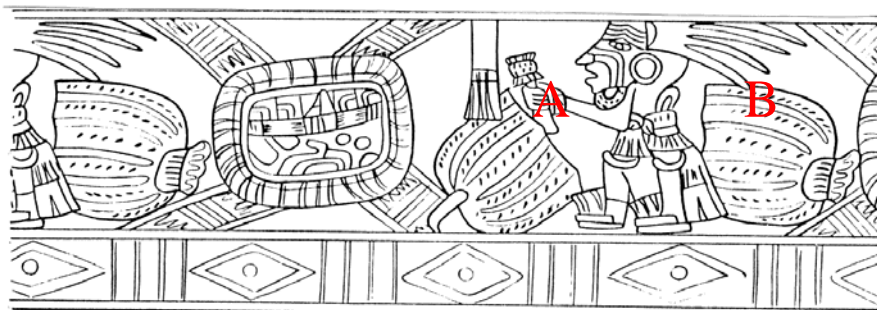
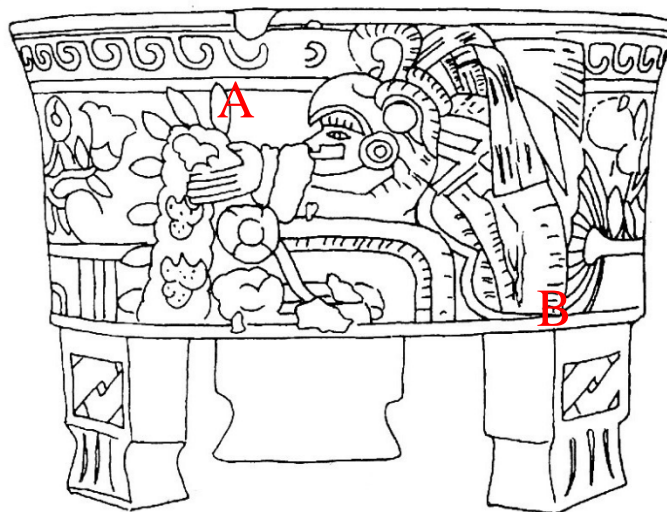


Figura 49. El Dios Mariposa Pájaro y la calabaza.

a: el dios vestido como mariposa-pájaro (A) sale por el portal del inframundo (B) y en la franja inferior el glifo Ojo de Reptil (C) surge de la calabaza rota (D) (Evans 2010).

b: el dios con tocado de mariposa-pájaro (A) surgiendo de la calabaza (B). (Important Pre-Columbian Art 1981, dibujo del autor de esta tesis).

c: pequeña figura antropomorfa (A) surge de la calabaza rota (B) (Séjourné 1966a).

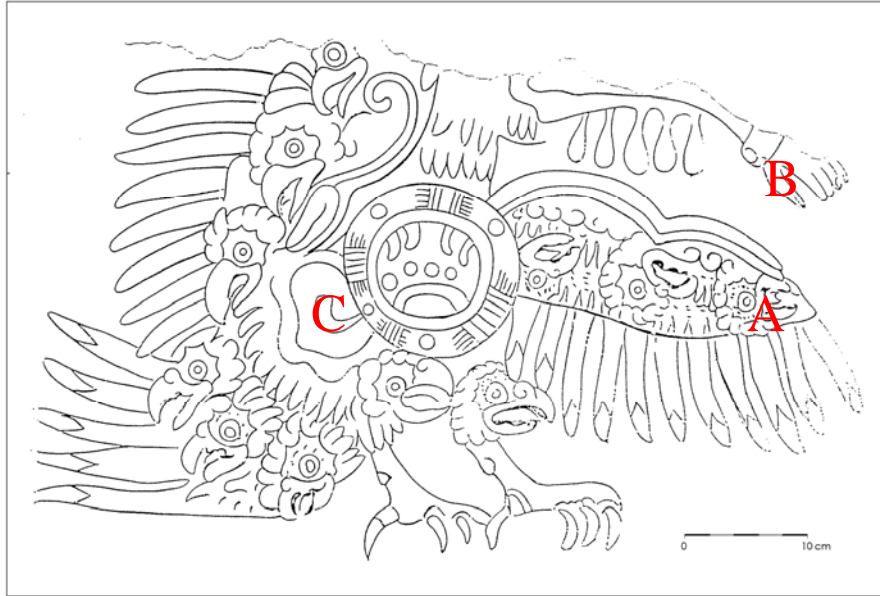


Figura 50. El pájaro con múltiples cabezas. Mural 1, Atetelco. Cabezas ornitomorfas (A); brazo sangriento (B); glifo Ojo de Reptil (C). Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez.

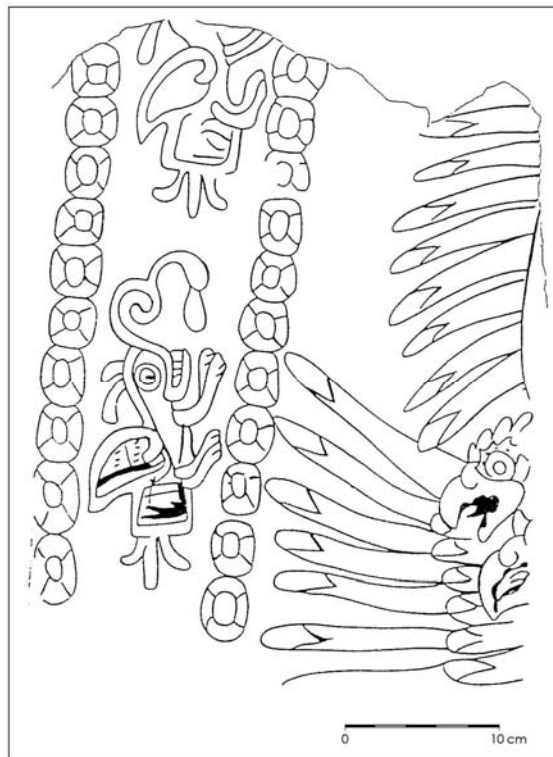


Figura 51. Parte posterior del pájaro con múltiples cabezas. Mural 2, Atetelco. Cortesía de Rubén Cabrera Castro, dibujado por Víctor Álvarez.



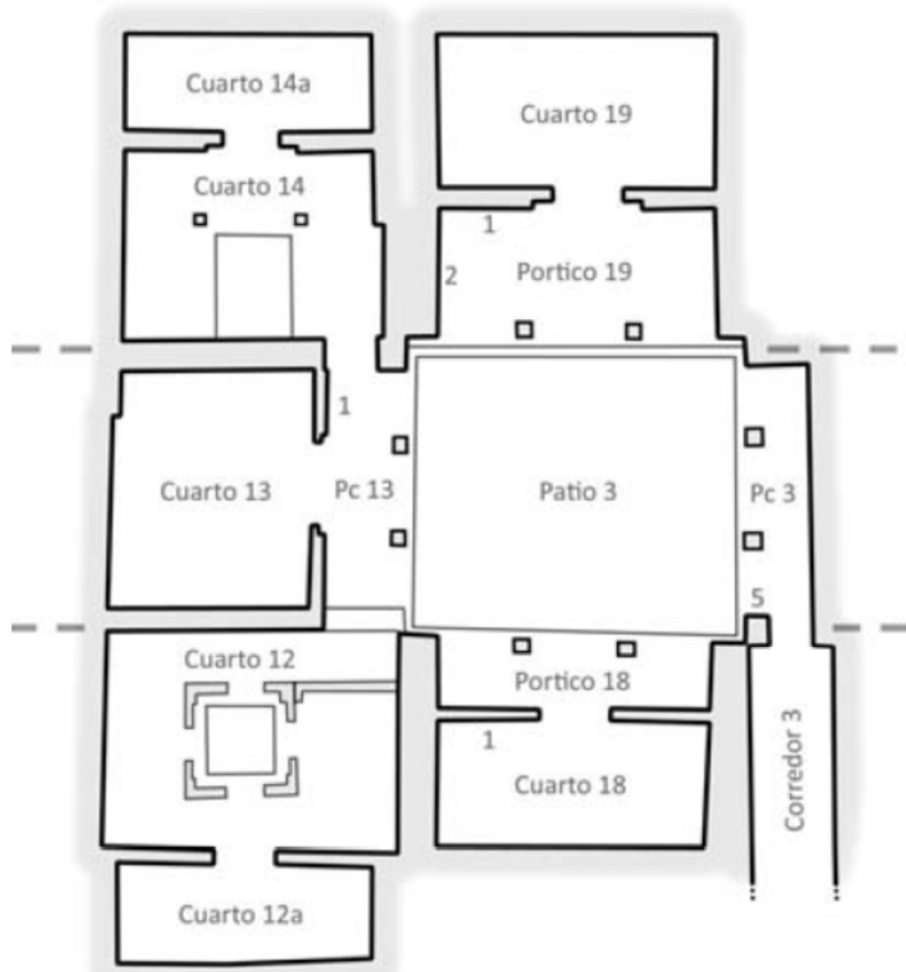


Figura 52. La unidad arquitectónica del Patio 3, Palacio del Sol (Nielsen y Helmke Ms., modificado por el autor de esta tesis).

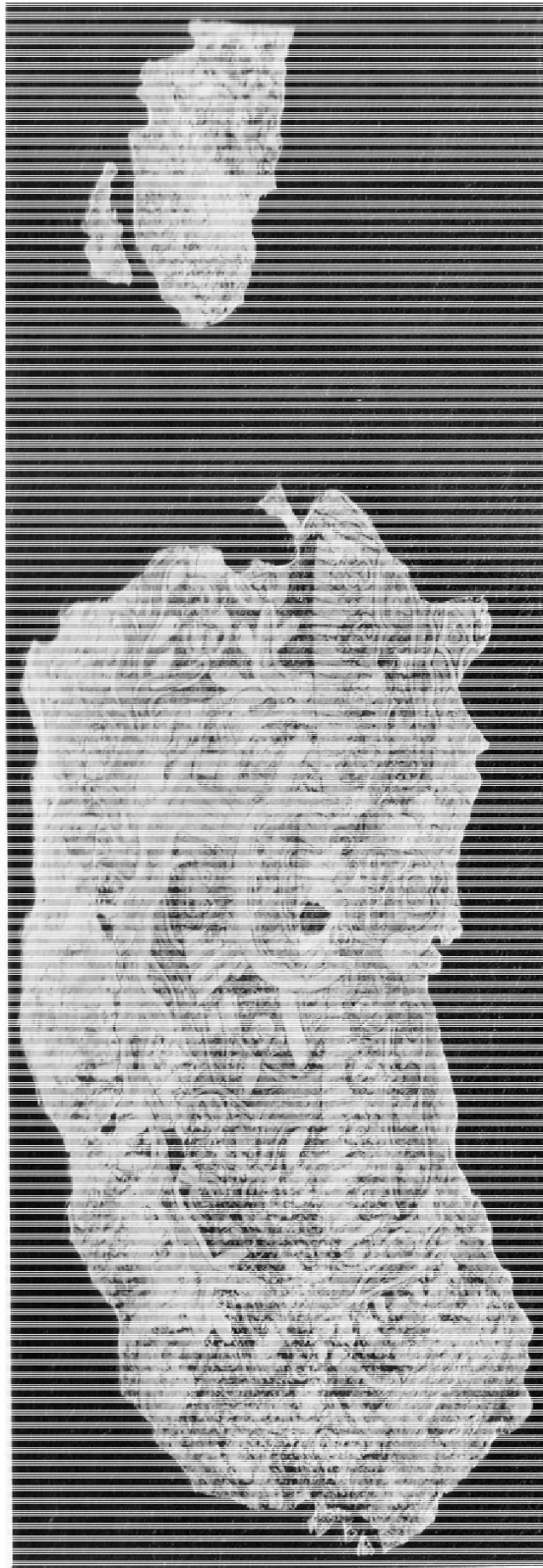


Figura 53. El Dios Mariposa Pájaro representado como pájaro en descenso en un mural polícromo del Palacio del Sol. Cuarto 13, Mural 3 (Miller 1973).

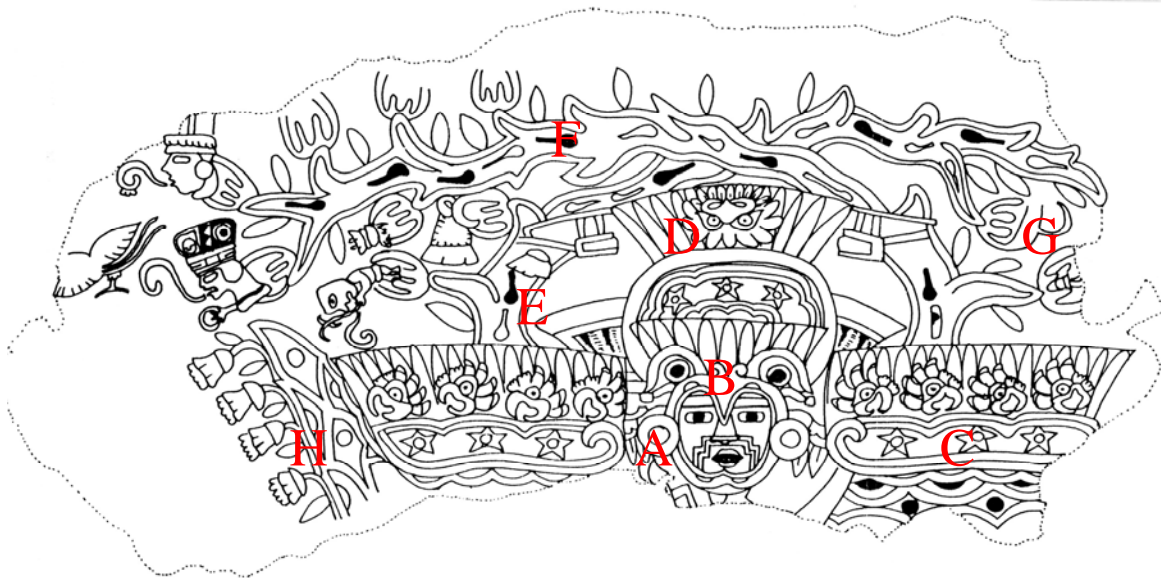


Figura 54. Dibujo del Dios Mariposa Pájaro representado como pájaro en descenso de la Figura 53: (A) la cara del dios; (B) la cabeza de pájaro de la vestimenta; (C) alas; (D) la cola; (E) piernas; (F) el árbol; (G) frutos del árbol; (H): motivo horizontal de hojas de maguey (de la Fuente 2006 [1995]a).



Figura 55. El Dios Mariposa Pájaro en descenso, detalle del mural de la Figura 54 (de la Fuente 2006 [1995]a). (A): la pintura facial escalonada del dios (B): orejeras con anillo colgante; (C): cabezas de aves menores; (D): franjas de agua con estrellas de mar; (E): el disco con franja de agua; (F): falda de piel de jaguar; (G): sandalias; (H) hojas con “parches” del motivo horizontal vegetal.

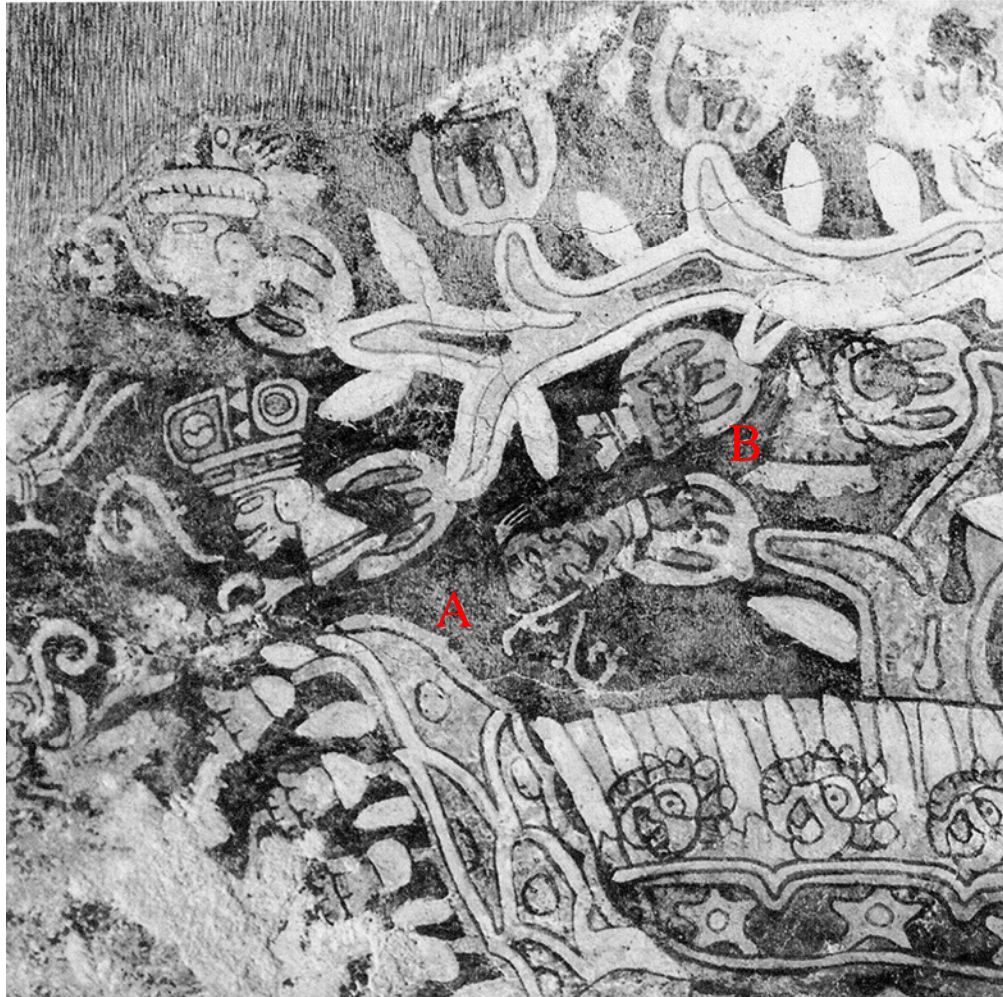


Figura 56. Detalle del mural de la Figura 53. Hombrecitos (A) y objetos (B) en los frutos abiertos del árbol (Miller 1973).



Figura 57. Dos imágenes del Dios Mariposa Pájaro en descenso (Mural 1, Cuarto 13). (A): fondo con pájaros y mariposas en vuelo, portando flores; (B) marco (Nielsen y Helmke Ms.)

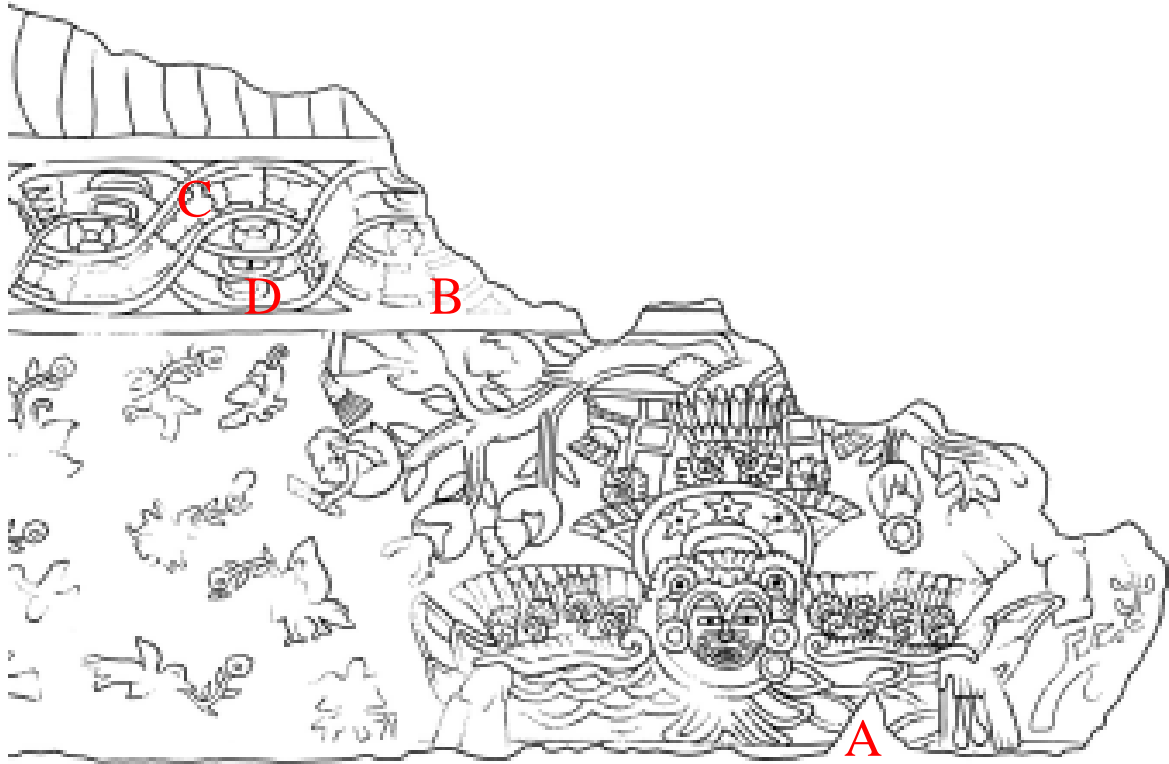


Figura 58. La mitad derecha del mural de la Figura 57. El dios esparce gotas de agua (A); su motivo horizontal vegetal con “parches” (B); el marco: hileras de flores de perfil (C) y franjas de agua (D) (Nielsen y Helmke Ms.)



Figura 59. Dos imágenes del Dios Mariposa Pájaro (murales 4 - a la izquierda - y 5, Cuarto 13). (Nielsen y Helmke Ms.)

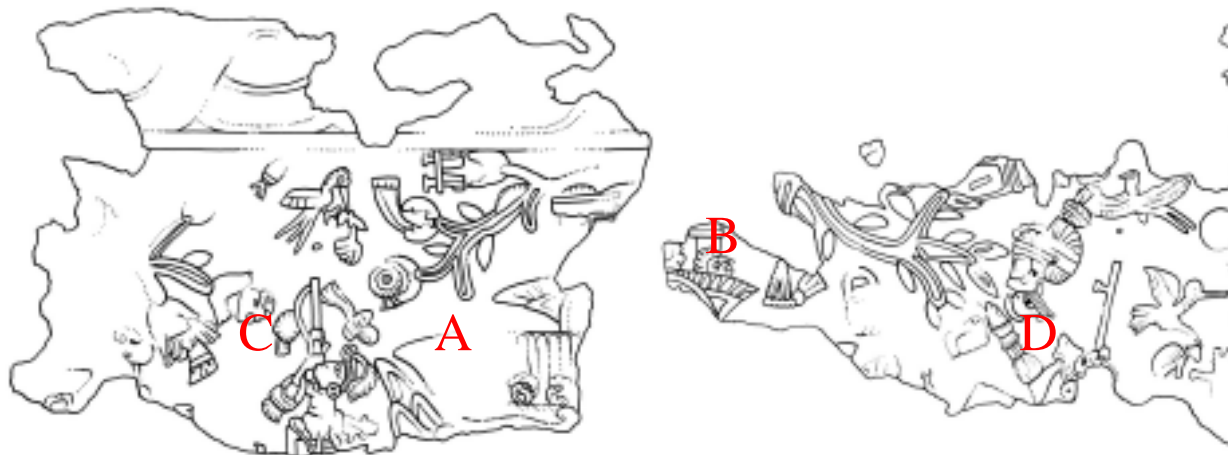


Figura 60. La imagen fragmentada del Dios Mariposa Pájaro y los cerbataneros del mural de la Figura 59. Ala del dios (A), falda y pierna (B); cerbatanero (C), cabeza con cerbatana (D) (Nielsen y Helmke Ms.)



Figura 61. Extremo derecho del mural de la Figura 59. Motivo horizontal vegetal con “parches” (A); gotas de agua (B); objetos en los frutos abiertos del árbol (C); pájaro acuático (D) (Nielsen y Helmke Ms.)



Figura 62. Árbol de cacao y su fruto.

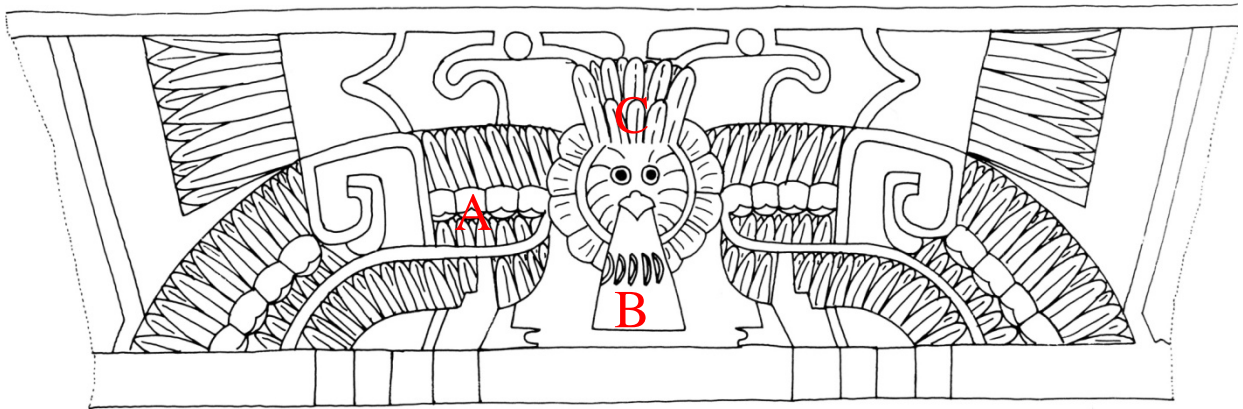


Figura 63. El pájaro en descenso del Templo de la Agricultura. Posibles conchas marinas (A); franjas de agua (B); penacho de plumas (C) (2006 [1995]c).

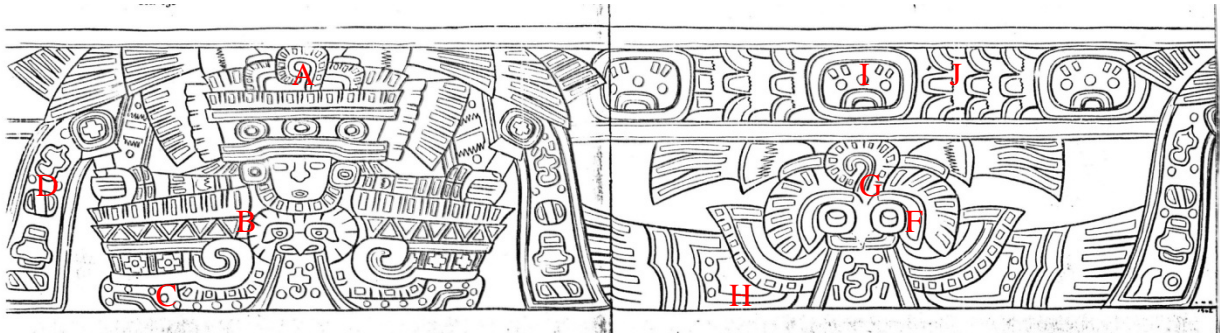


Figura 64. El Dios Mariposa Pájaro en descenso al interior de la vasija del inframundo (Séjourné 1966b). El tocado emplumado del dios con lengua de mariposa en espiral (A); pájaro en descenso (B); la vasija del inframundo (C); los símbolos del dios, esparcidos por él (D); su mariposa-pájaro (F), con lengua y antenas de mariposa (G); alas de mariposa (H); glifos Ojo de Rápid (I); flores de perfil (J).



Figura 65. El Dios Mariposa Pájaro vestido de pájaro y dos acompañantes en una vasija policromada de Cacaxtla (Btittenham y Nagao 2014).



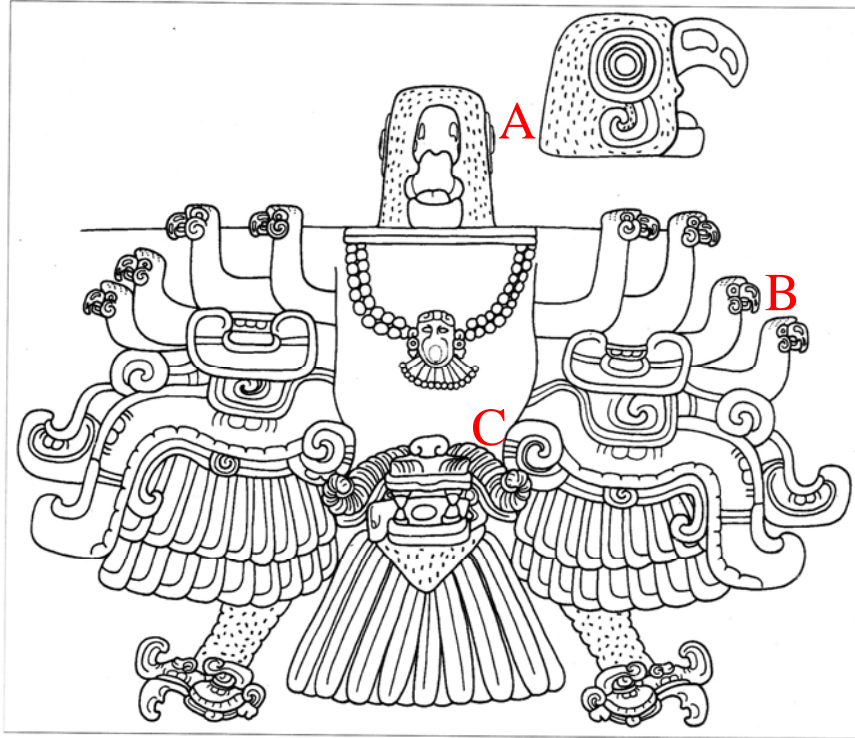


Figura 66. Guacamayo sobrenatural de estuco de la cancha de juego de pelota en Copán (Fash et al. 2004, dibujo de Barbara Fash). Cabeza principal (A); cabezas secundarias (B); cabeza de serpiente emplumada (C).



a



b

Figura 67a. El Dios Mariposa Pájaro con el cuerpo cubierto por cabezas de guacamayo, cerámica escultórica, Escuintla; b. El personaje guacamayo con muchas cabezas pequeñas de guacamayo en sus alas, El Tajín, Edificio de las Columnas (Taube 2005).

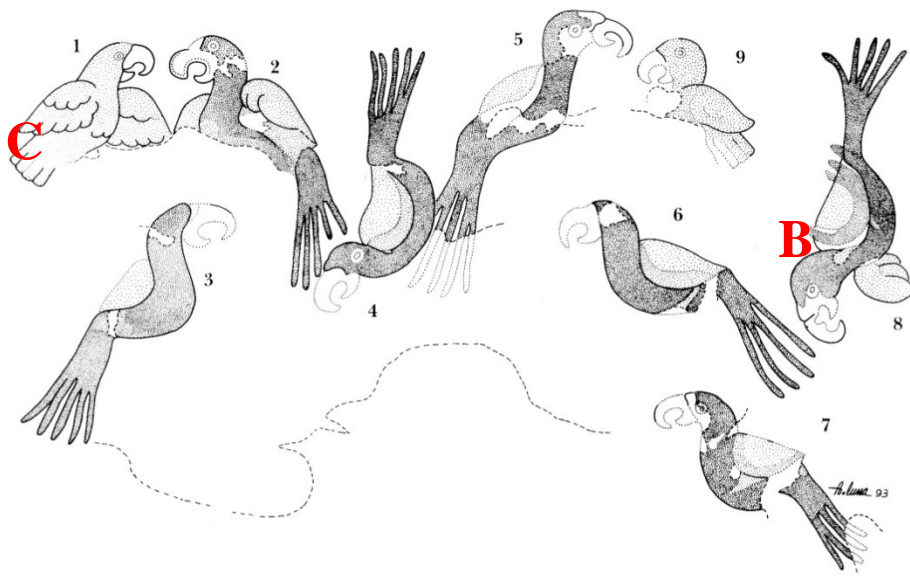
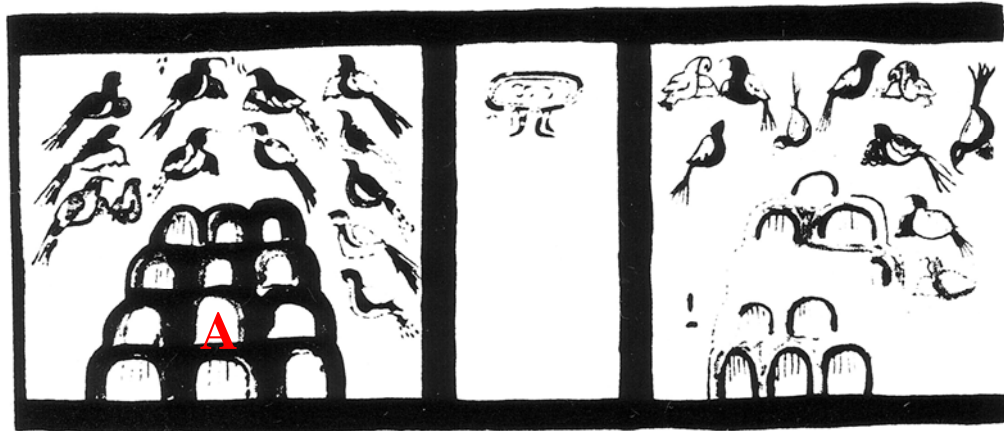


Figura 68. Los pájaros de Xelhá: montaña (A); guacamayos rojos (B); loros (C) (Navarijo Ornelas 2001).



Figura 69. Motivos acuáticos. Mural 3 del Cuarto 13 del Palacio del Sol (según Miller1973)

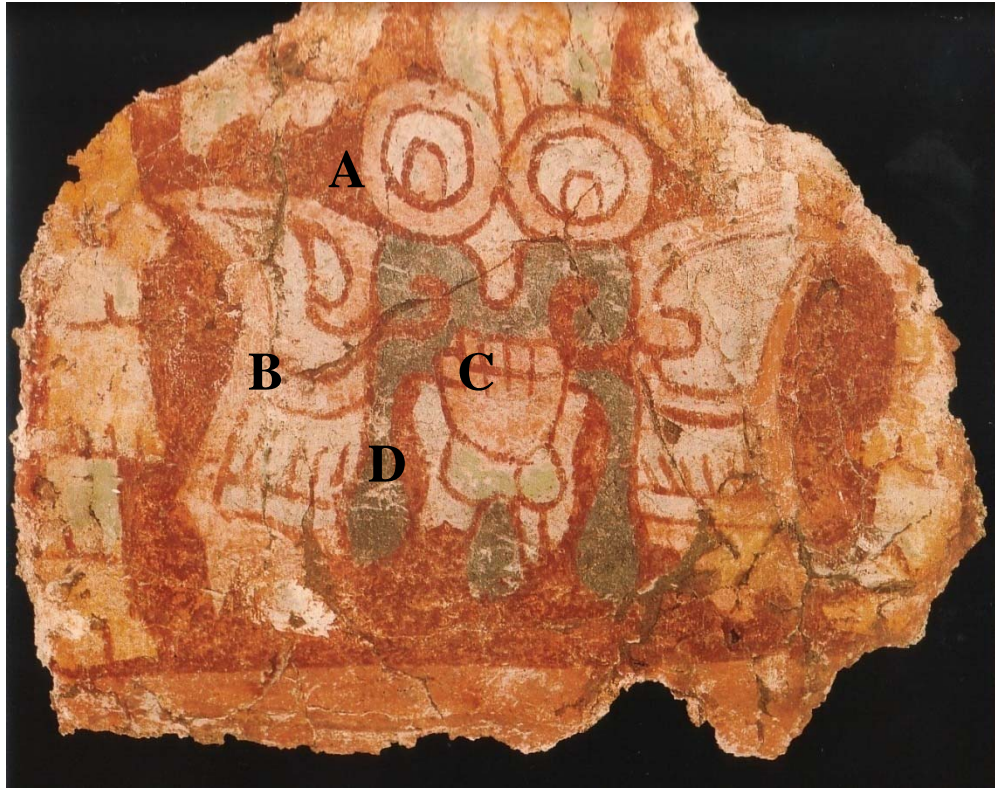


Figura 70. Mariposa en un fragmento de mural, Cuarto 12 del Palacio del Sol. Ojos (A) y alas (B) de la mariposa; mano (C) y gotas de agua (D) (de la Fuente 2006 [1995]a).

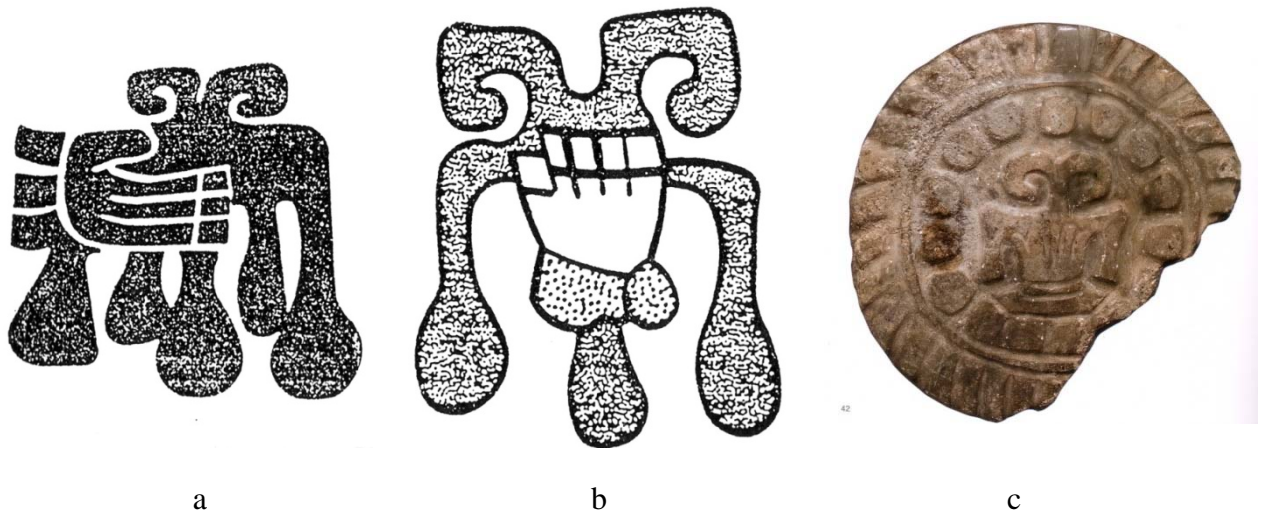


Figura 71. Representaciones de la combinación de mano con gotas de agua (a y b: Langley 1986; c: Teotihuacan 2009).

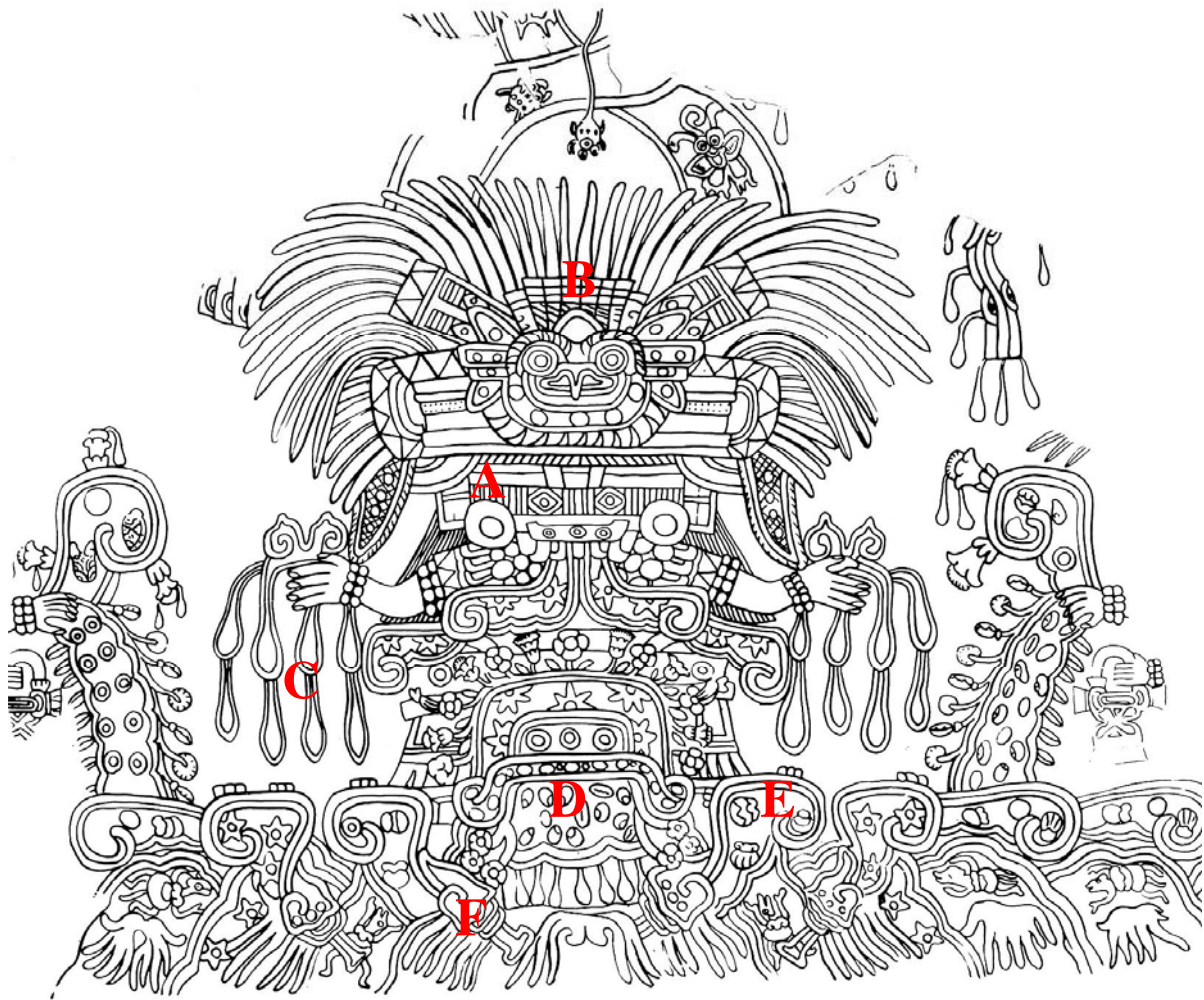


Figura 72. La Diosa del Agua, mural en el conjunto habitacional de Tepantitla (Kubler 1967). Cara de la diosa (A), su tocado ancho con cabeza de pájaro en el centro (B), sus manos que esparcen gotas de agua (C); emblema del Dios de la Lluvia (D); olas de agua (E), cuatro trompetas de caracol marino (F).

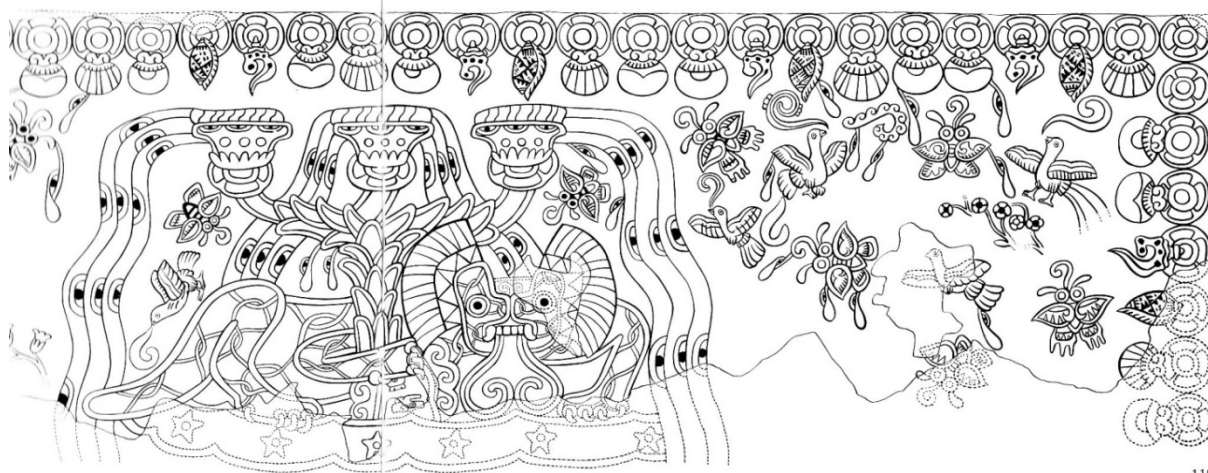
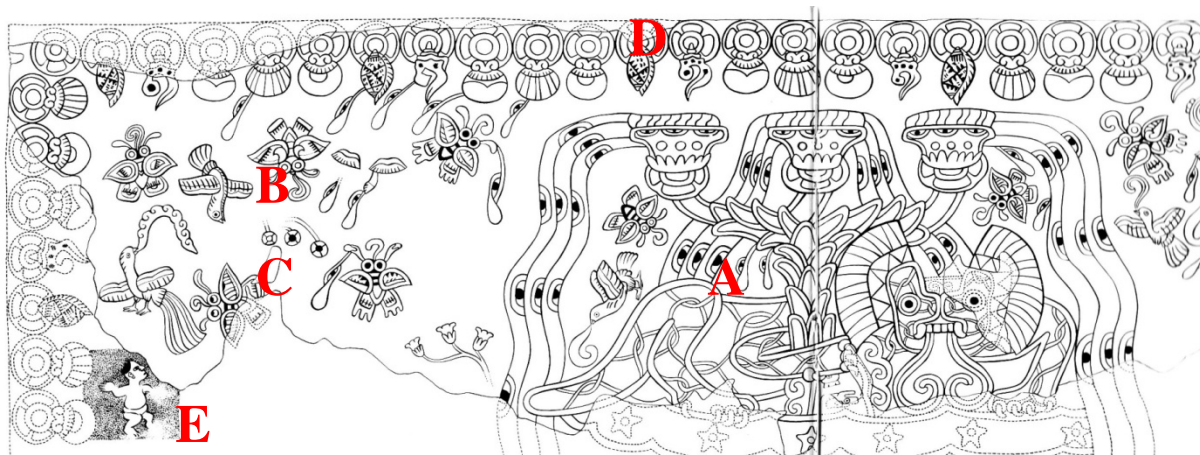


Figura 73. Jaguar Reticulado abrazando una planta de maguey, Mural 2, Pórtico 13, Palacio del Sol (Miller 1973). Jaguar y la planta de maguey (A); mariposas y pájaros en vuelo (B); flores de cuatro pétalos (C); marco de flores con conchas y caracoles marinos (D); enano (E).

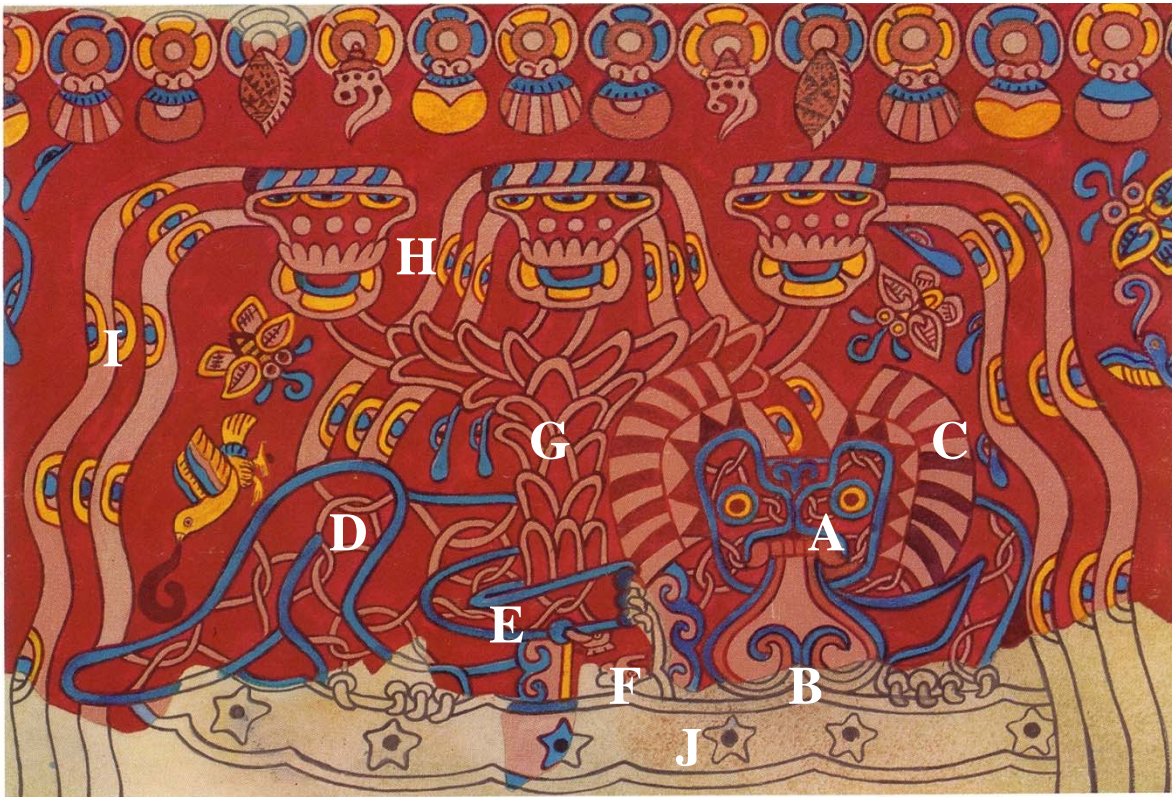


Figura 74. Reconstrucción policromada del detalle del Jaguar Reticulado de la Figura 75 (Miller 1953). El jaguar: cabeza frontal (A); “lengua” bífida (B); tocado de plumas (C); retícula (D); garra que abraza el maguey (E) y esparce agua (F). El maguey: tronco (G); flores (H); chorros de agua (I). Finalmente: franja de agua con estrellas de mar (J).

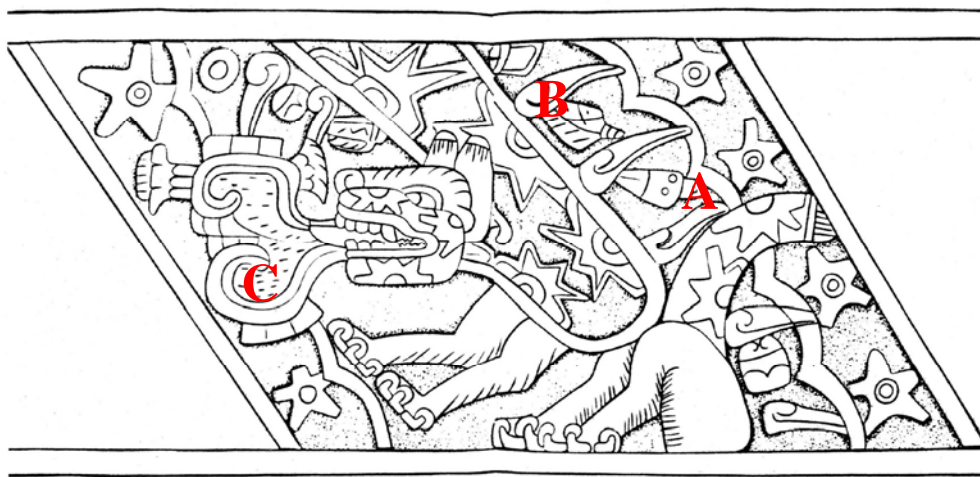


Figura 75. Jaguar entre olas de agua (A) y llamas de fuego (B), de su boca emerge un doble espiral de voz (C) (Séjourné 1966a).



Figura 76. Jaguar Reticulado abrazando una planta de maguey, Palacio del Sol, Teotihuacan (Miller 1973). Cabeza de jaguar en perfil (A); garras anteriores (B); "parches" (C); tocado de plumas (D); tronco de maguey (E); flores de maguey (F); chorros de agua (G); gotas de agua (H); marco (I).

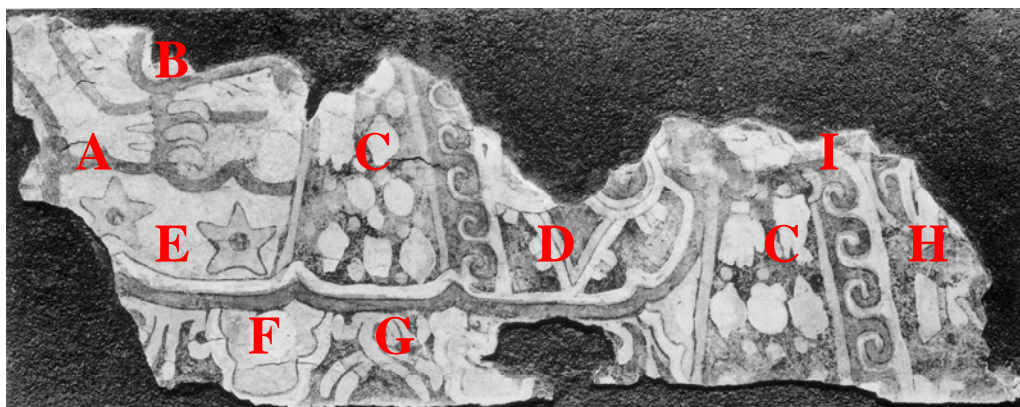


Figura 77. Fragmento de mural que representaba un Jaguar Reticulado (Miller 1973). Pata trasera (A); codo (B); paneles de agua con objetos pequeños (C); doble espiral de voz (D); franja de agua con estrellas de mar (E); olas (F); raíces (G); marco (H); garra? (I).

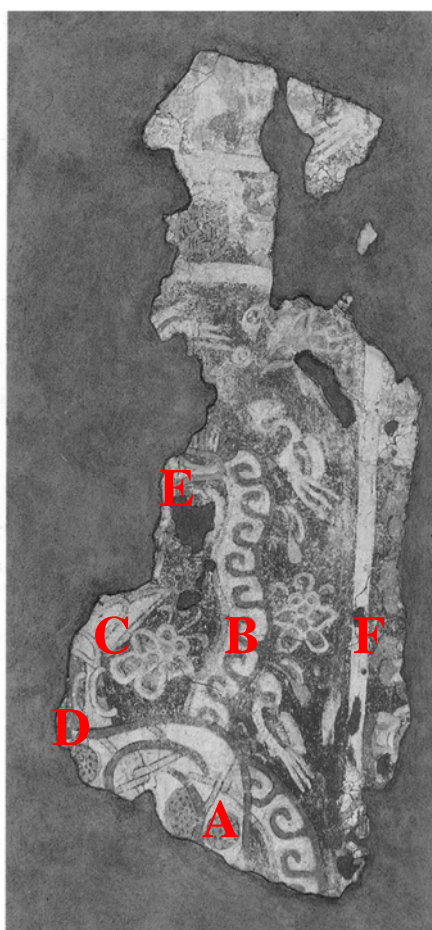


Figura 78. Fragmento de mural que representaba un Jaguar Reticulado (de la Fuente 2006 [1995]a). Parte posterior con parches del Jaguar Reticulado (A); chorro de agua en forma de secuencia de olas estilizadas (B); hojas de maguey (C); chorro de agua con ojos de agua (D); borde de la flor de maguey (E); marco (F).





Figura 79. Jaguar Reticulado en dos patas esparciendo pequeños objetos con sus garras, en un mural del conjunto habitacional de Tetitla (Villagra Caleti 1954)

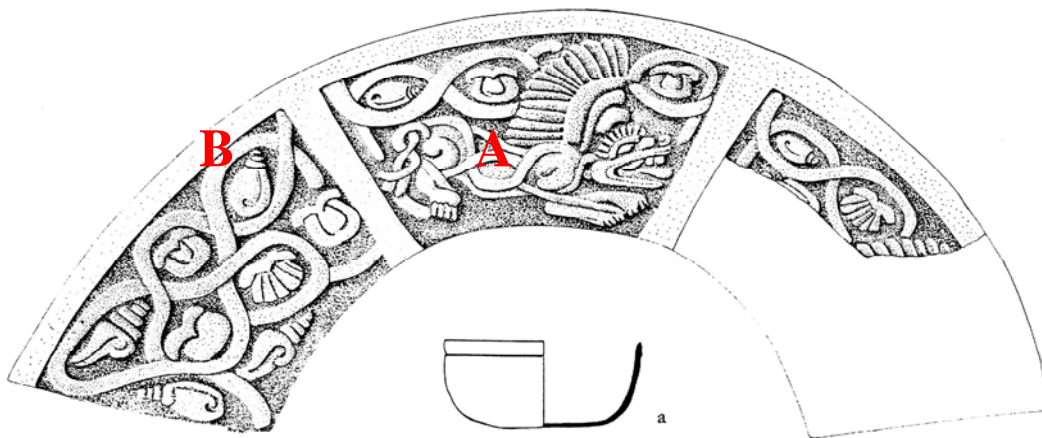


Figura 80. El Jaguar Reticulado (A) en medio de un entrelace acuático, lleno de conchas y caracoles marinos (B) (von Winning 1949).



Figura 81. Dios de la Lluvia del Patio Pintado del conjunto habitacional de Atetelco, luce motivos de entrelace (bandas entrelazadas) en el pelo o tocado (A) (Miller 1973).

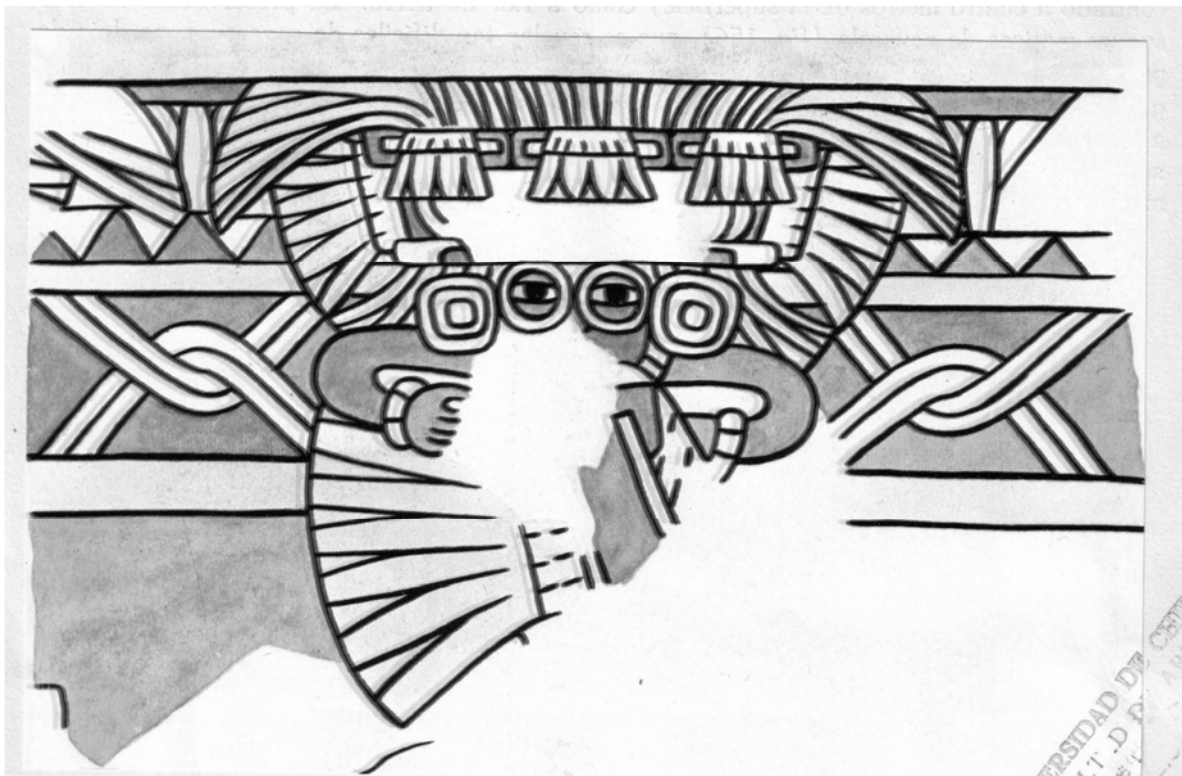


Figura 82. Señor con Gran Tocado de Borlas rodeado por retícula. Fragmento de cerámica, conjunto habitacional Zacuala (Séjourné 1959)



Figura 83. Jaguar Reticulado entre llamas (A) de fuego (von Winning 1987).



Figura 84. Jaguar Reticulado alado. (A): ala de pájaro (von Winning 1987).

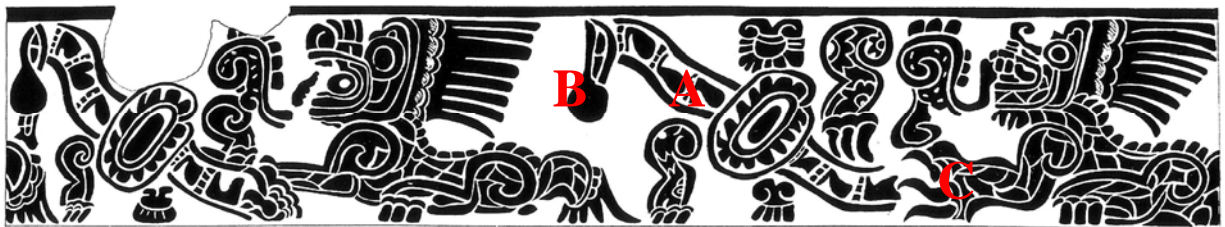


Figura 85. Jaguares reticulados subiendo al cielo. Hilera de huellas de pie: camino/movimiento (A); gota de agua (B); pata de jaguar reticulado (C) (von Winning 1987).

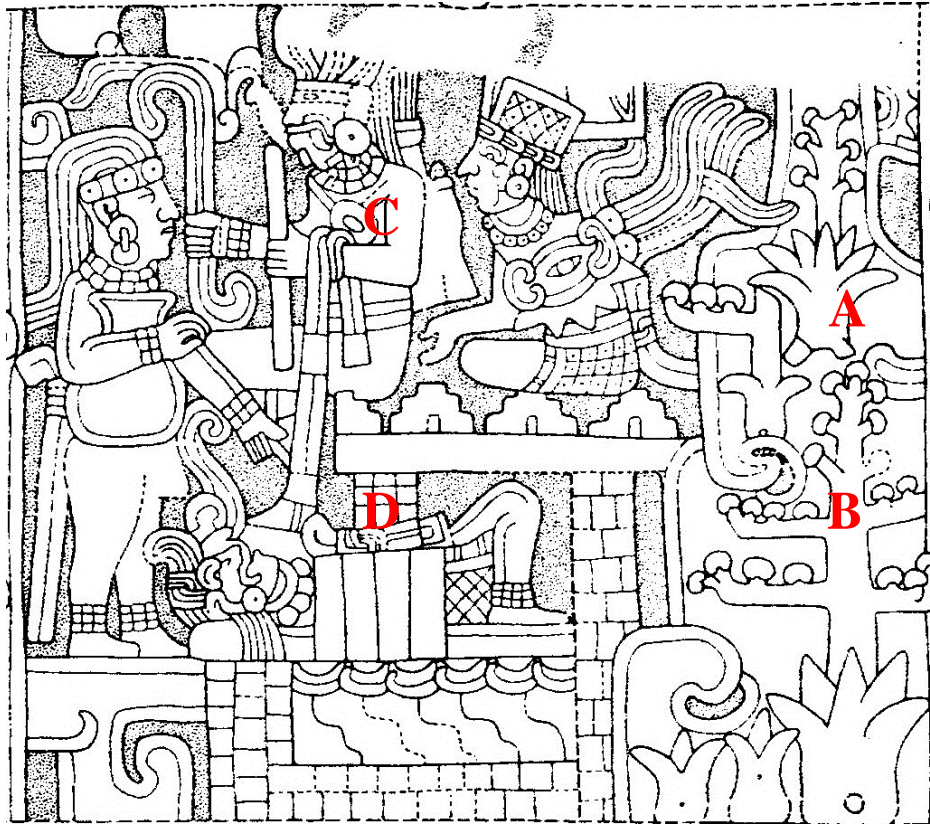


Figura 86. La montaña de maguey florecido de El Tajín, South Ballcourt (Kampen 1972). (A): montaña; (B): plantas de maguey; (C): Dios de la Lluvia de El Tajín; (D): templo con estanque de agua.

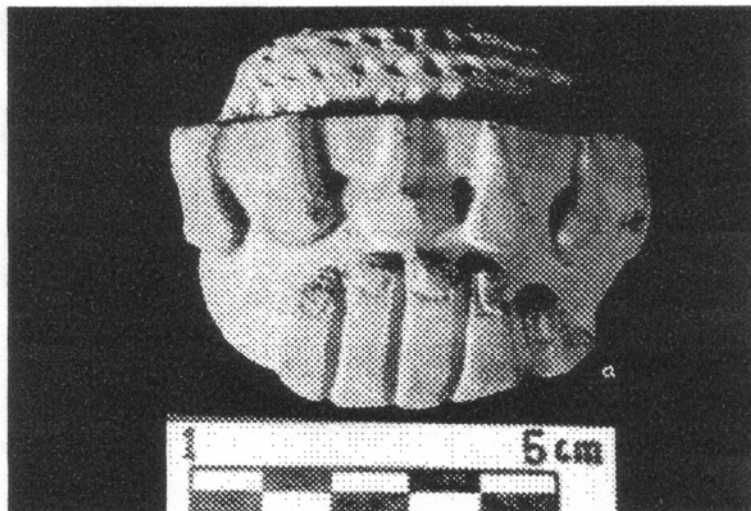


Foto 126

Figura 87. Probable representación de una taza de pulque, fragmento de cerámica, Teotihuacan (Múnera y Sugiyama 2005).

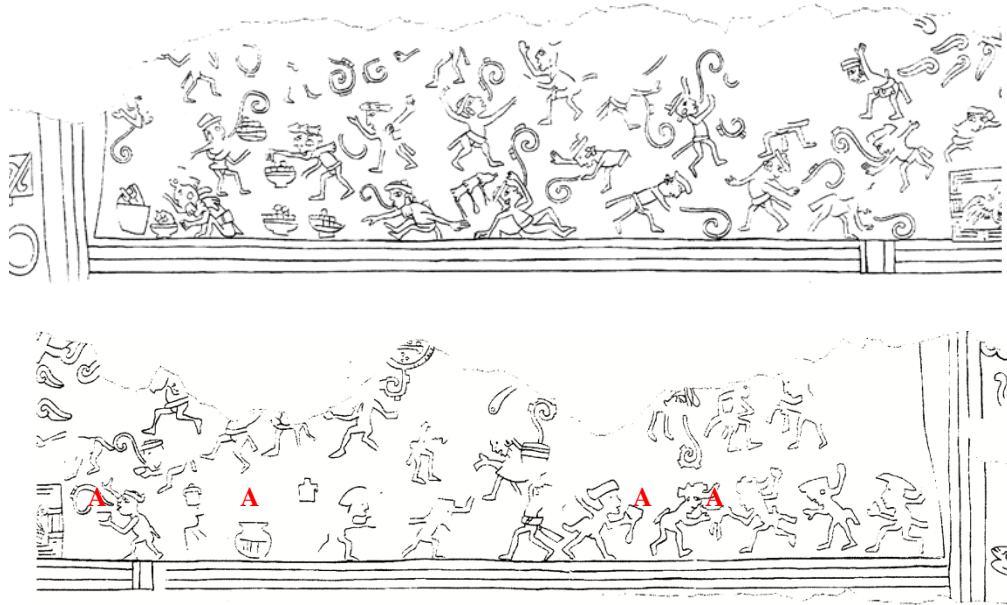


Figura 88. Representación de un festín, probablemente con consumo de pulque, en el mural 7 de Atetelco. (A) posibles vasijas de pulque (Cabrera Castro et al. 2007).

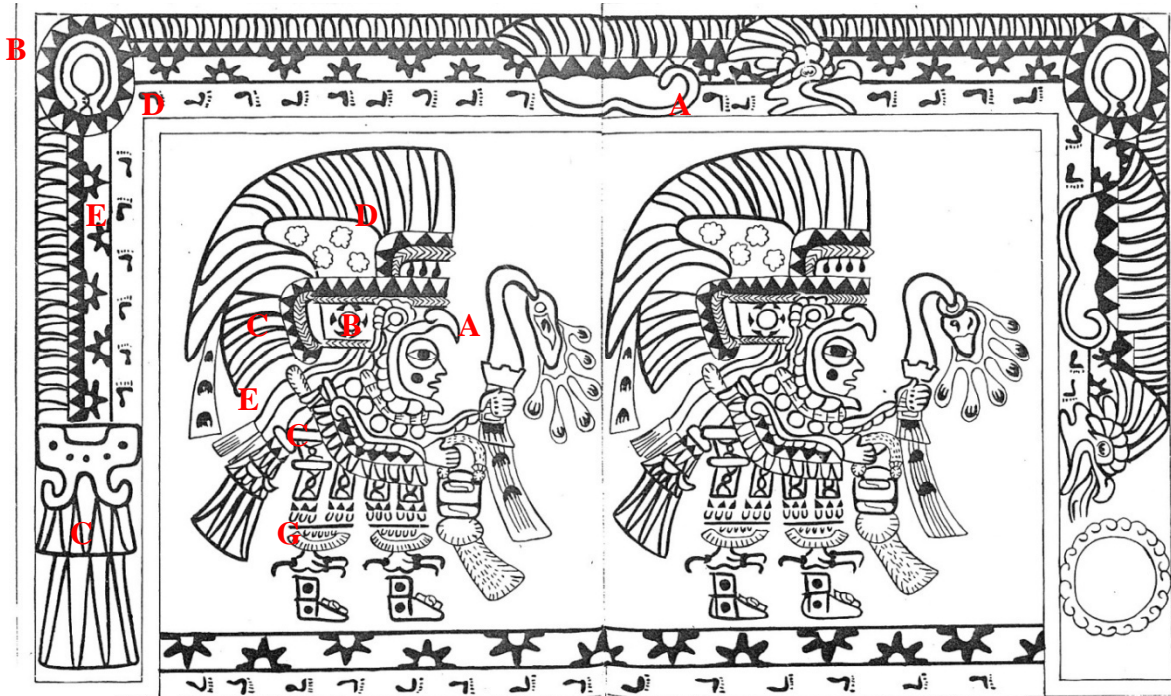


Figura 89. Los Sacrificadores. Reconstrucción del Mural 1 del Pórtico 19 del Palacio del Sol (según Séjourné 1966c). Los sacrificadores: (A): cuchillo de sacrificio con corazón sangrante; (B): tocado de cabeza de pájaro; (C): ala de pájaro; (D): tocado ancho; (E): cintas flecadas; (G): rodilleras flecadas. El marco: (A): cabeza y ala de pájaro; (B): disco solar reticulado; (C): crótalo de serpiente; (D): huellas de pie; (E): semiestrellas.

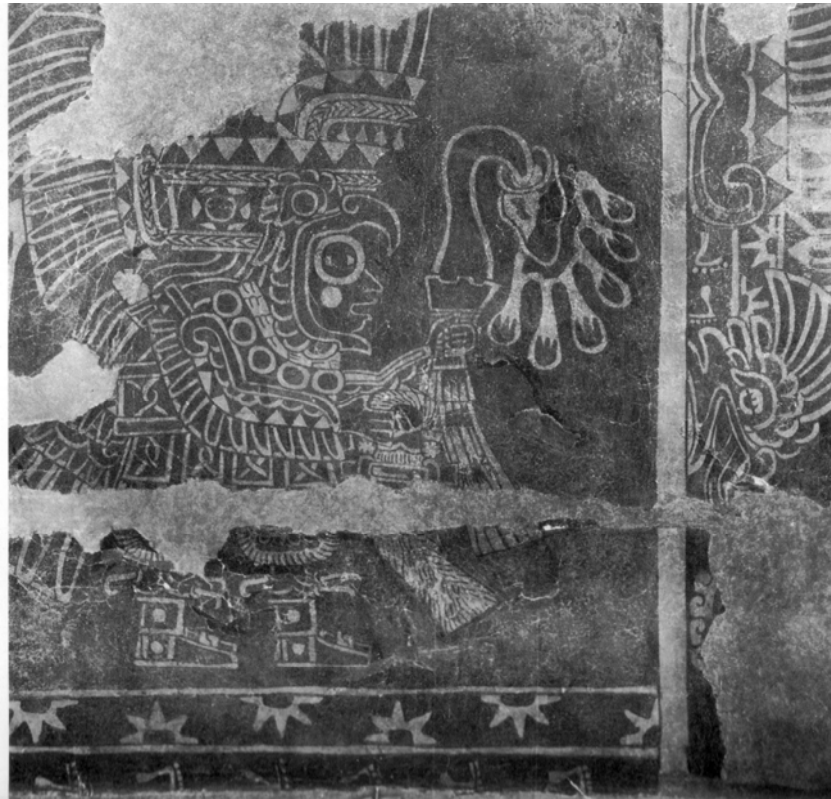


Figura 90. Los Sacrificadores (detalle del mural anterior).



Figura 91. El Dios Mariposa Pájaro porta un disco solar (A) en el pecho. Incensario de Escuintla, Guatemala (Hellmuth Ms.)

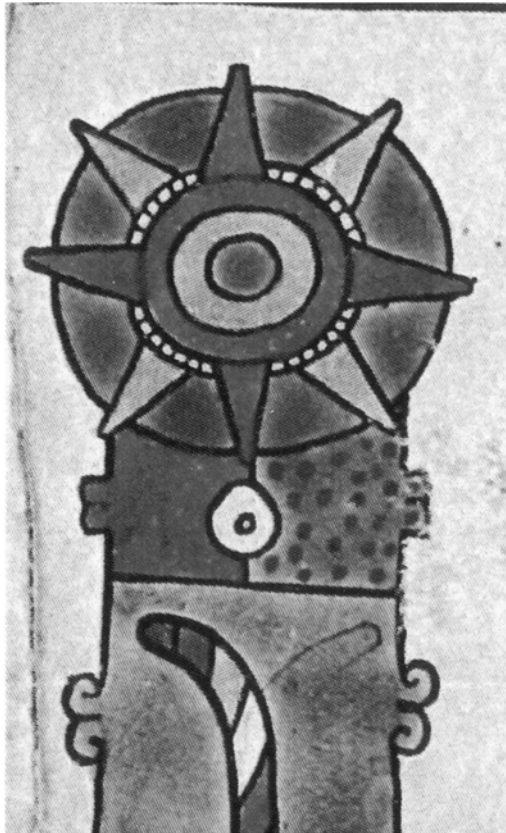


Figura 92. Disco solar en el Códice Vindobonensis.

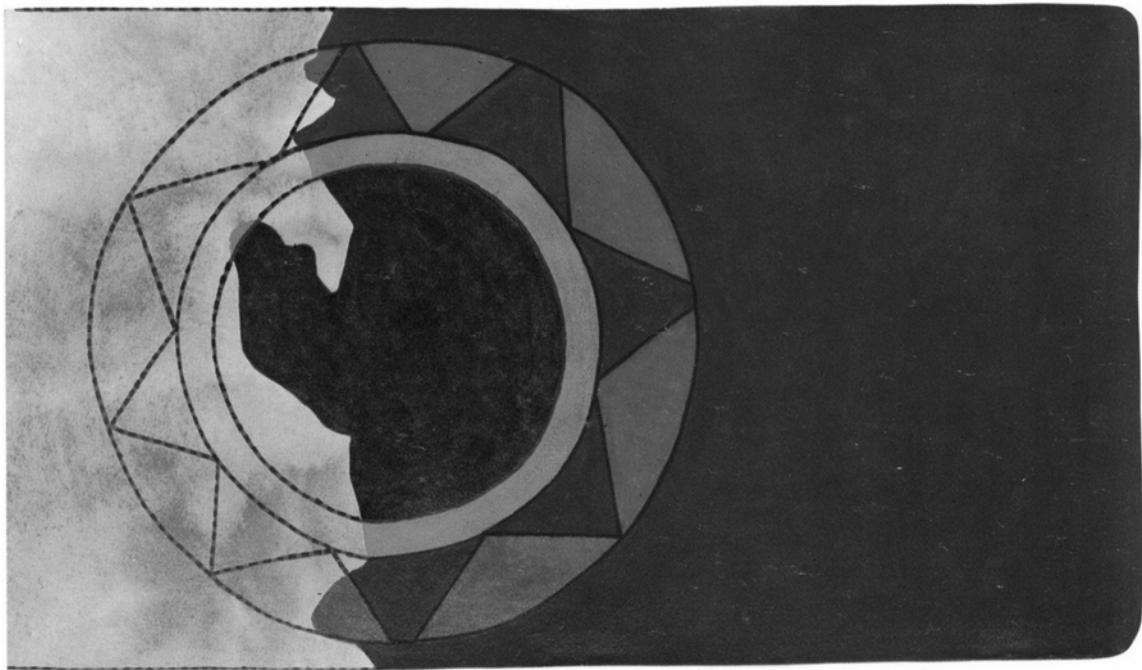


Figura 93. Disco solar. Reconstrucción del Mural 1 de la Plataforma 4 (según Miller 1973)

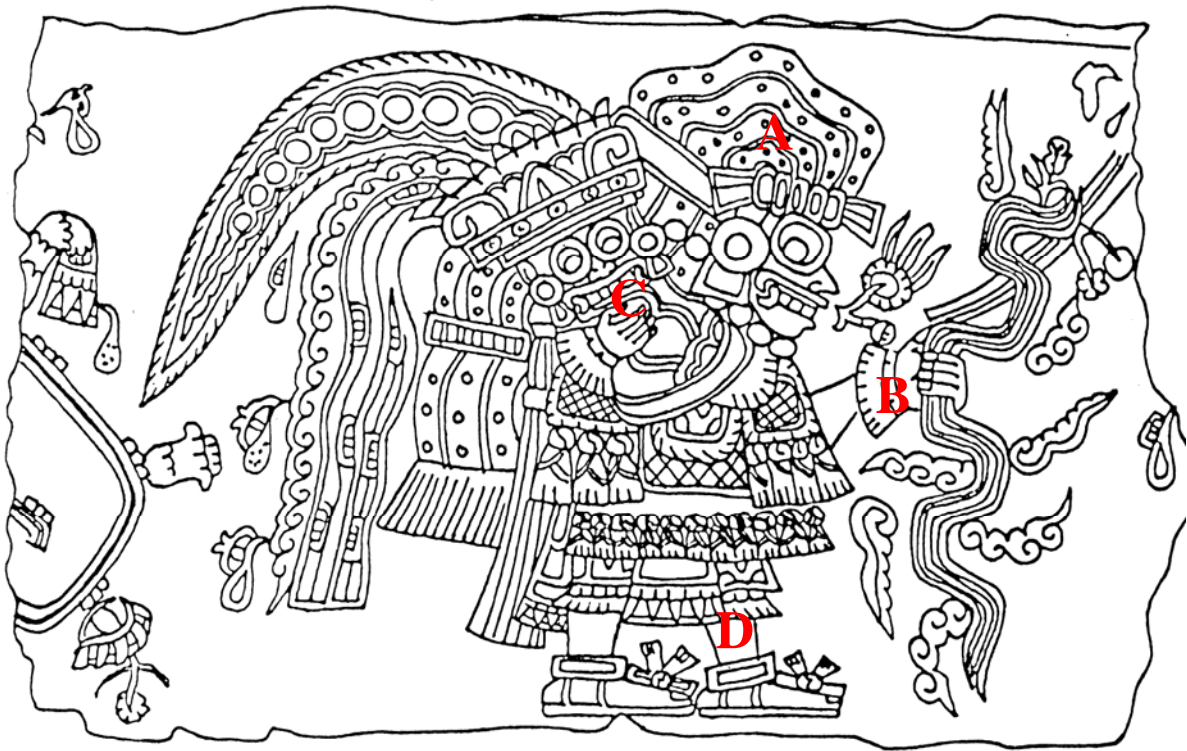


Figura 94. El Dios de la Lluvia. Mural, posiblemente del conjunto habitacional de Techinantla. (A): tocado de cintas flecadas; (B): símbolo de rayo; (C) vasija de la lluvia con el rostro del dios; (D): rodilleras borladas (Pasztory 1988b).

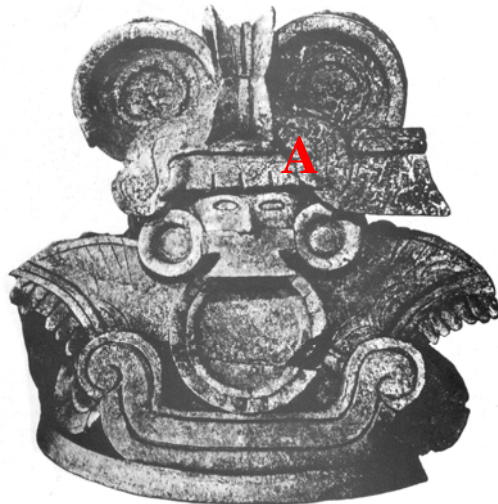


Figura 95. El Dios Mariposa Pájaro surgiendo con alas desplegadas de la vasija del inframundo, mientras un disco solar constituye su cuerpo. En el tocado de mariposa lleva la dentadura y el labio superior del Dios de la Lluvia (A) (Hellmuth 1975).



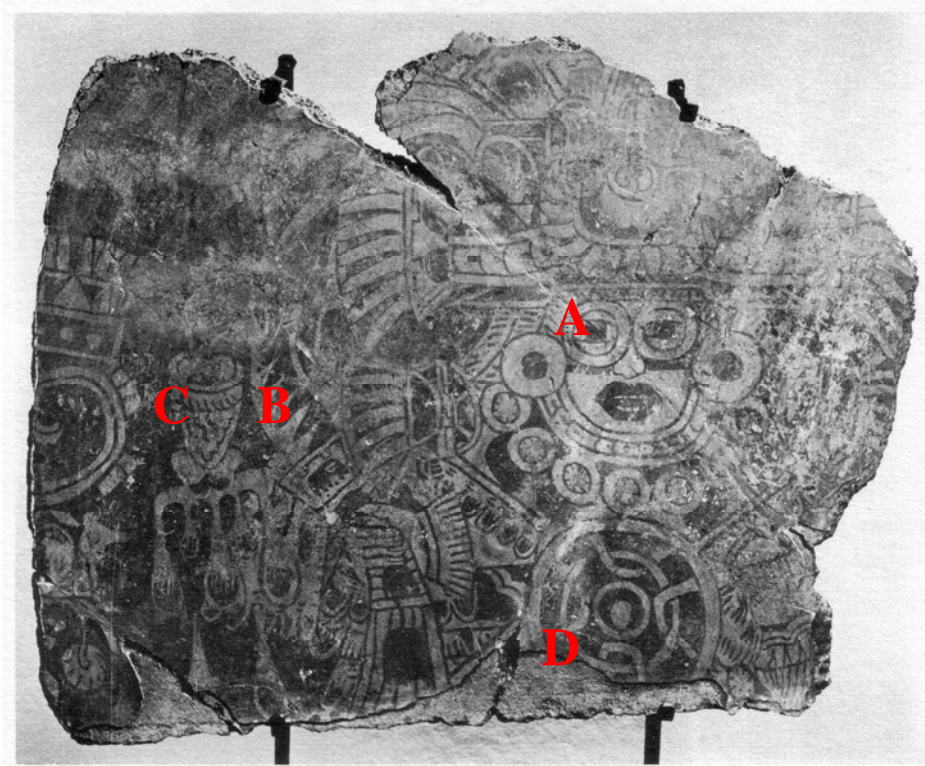


Figura 96. Sacrificador. (A): anillos oculares; (B): cuchillo de sacrificio; (C) corazón sangrante; (D) pectoral reticulado (García Cisneros 1969).

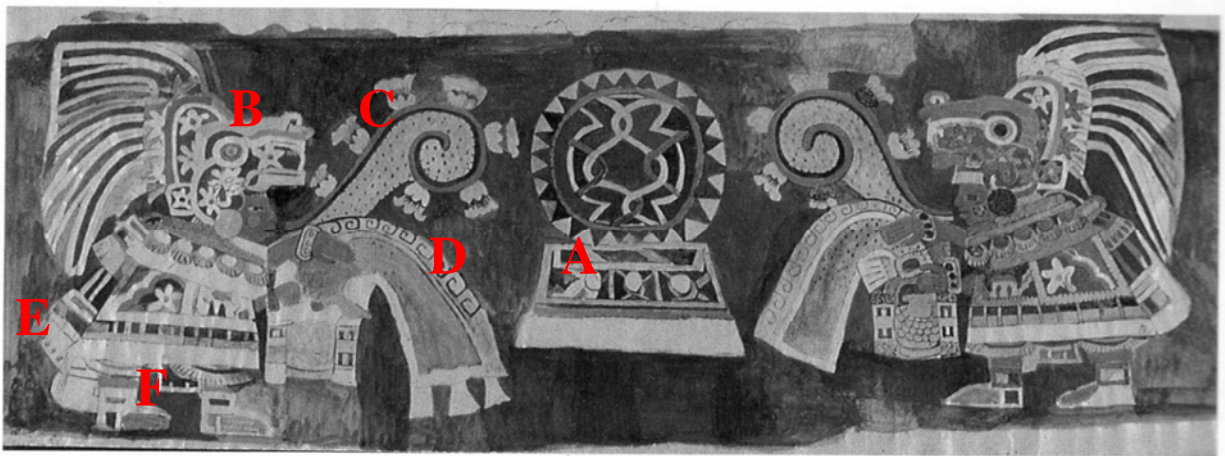


Figura 97. La ofrenda al sol del ocaso en un mural del conjunto habitacional de Teopancazco. (A): disco solar reticulado sobre una plataforma; (B) tocado de jaguar con estrellas de mar y semiestrellas; (C) espiral de voz; (D): ofrenda; (E): cintas flecadas; (F): rodilleras flecadas. Copia de Adela Bretón del Mural 1 del Cuarto 1 de Teopancazco, Teotihuacan (Cabrera Castro 2006 [1995]b).



Figura 98. La ofrenda al sol del ocaso en una vasija incisa. (A) Disco solar reticulado sobre plataforma; (B) nube; (C) rodillera flecada (Altamerikanische Kunst 1977).

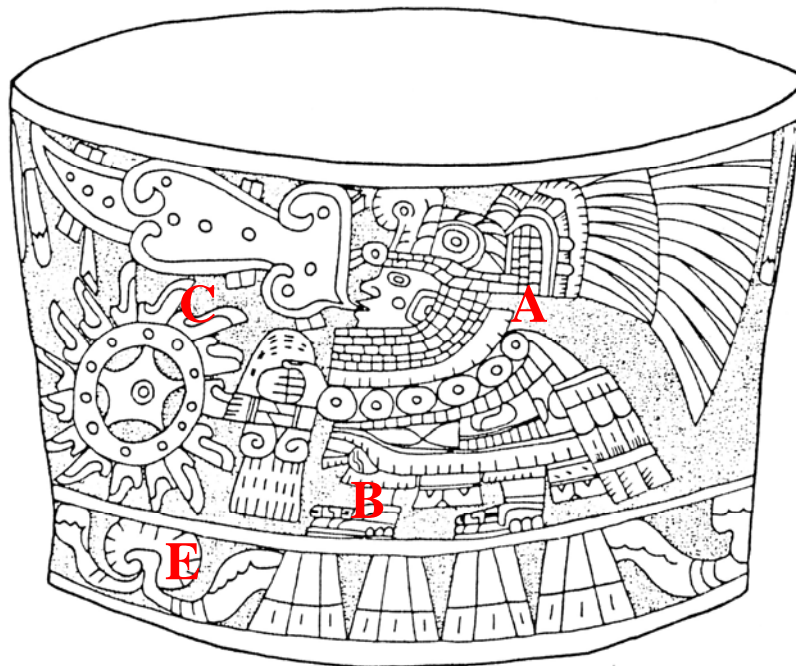
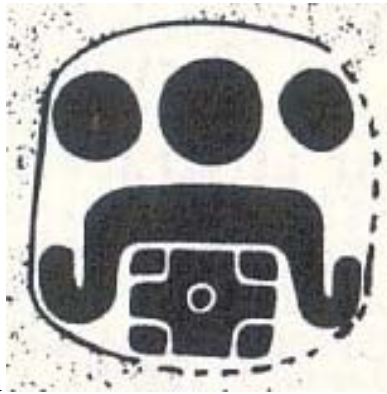


Figura 99. Personaje con tocado de mariposa pájaro ofrendando al sol. (A) Tocado de mariposa pájaro; (B) probable paño de cadera; (C) espiral de voz; (D) disco solar en llamas; (E) lirio de agua (von Winning 1987).



Figura 100. El Personaje Simbólico. a. Dibujo del Mural 2 del Pórtico 18 del Palacio del Sol. b. Detalle. (A) disco reticulado; (B) tocado ancho; (C) variante del emblema del Dios de la Lluvia; (D) brazos reticulados; (E) garras con muñequeras flecadas; (F) ofrenda; (G) “conjuntos manta” (Miller 1973).





d

Figura 101. Emblema del Dios de la Lluvia.

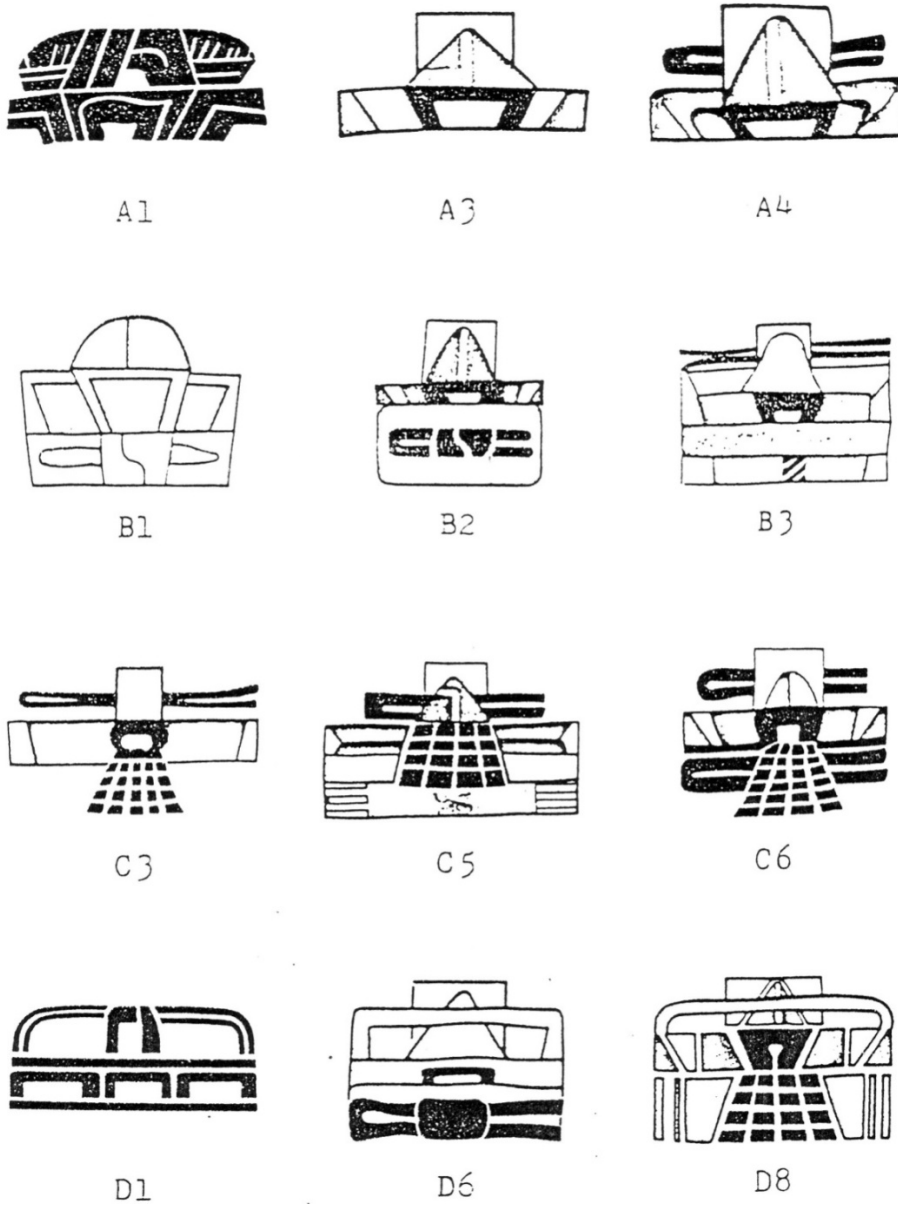


Figura 102. Diferentes tipos del Conjunto Manta (Langley 1986).

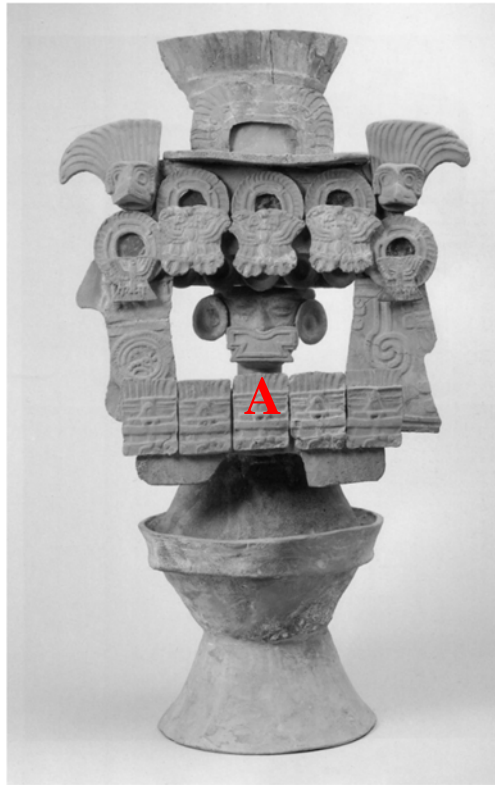


Figura 103. La característica hilera de mantas (A) en un incensario teotihuacano, debajo de la máscara del Dios Mariposa Pájaro (Berrin y Pasztory 1993).



Figura 104. Discos reticulados con olas (A), con ojo (B) y con semiestrellas (C) (von Winning 1987).



Figura 105. Probables discos solares (A) en un incensario (Berrin y Pasztory 1993).

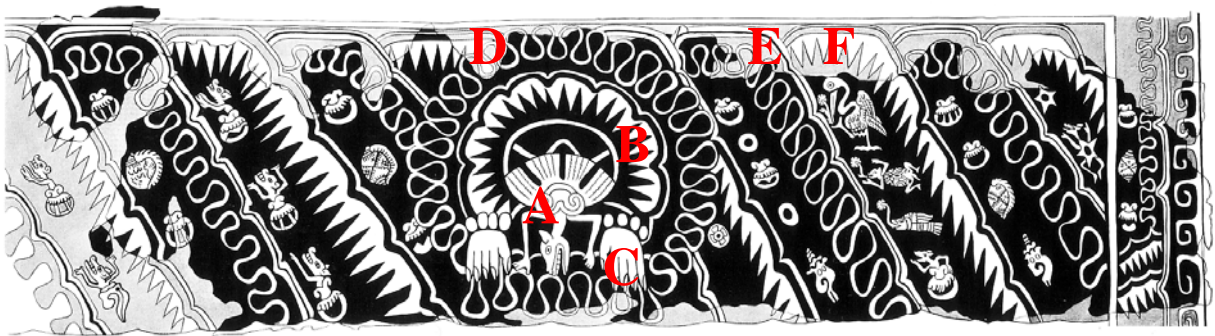


Figura 106. El Mundo Acuático. Dibujo del Mural 1 del Cuarto 18 del Palacio del Sol (según Miller 1973: fig. 128). (A) Concha marina; (B) oval cubierto por entrelace; (C) manos con brazalete; (D) conjunto central concéntrico; (E) y (F) dos diferentes tipos de olas (Miller 1973).



Figura 107. Detalle del Mundo Acuático: el conjunto central (Miller 1973).

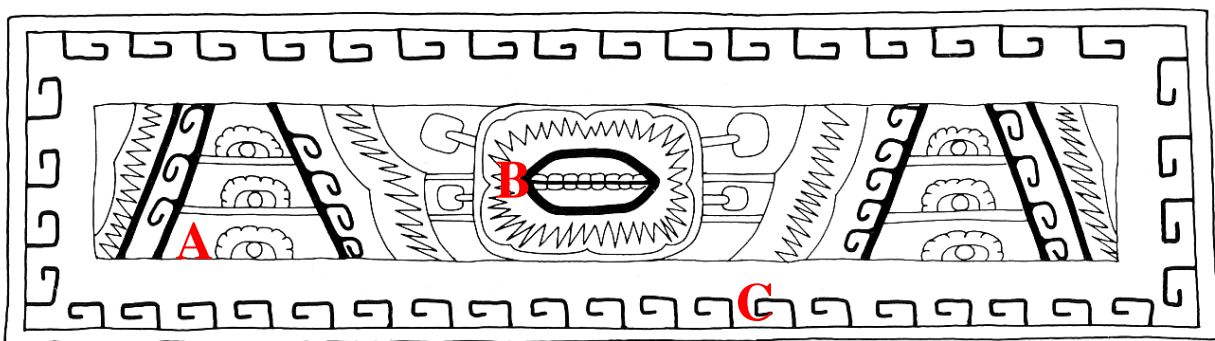


Figura. 108. Imagen acuática. (A) Ojos de agua; (B) dentadura descarnada; (C) olas estilizadas (Séjourné 1959).



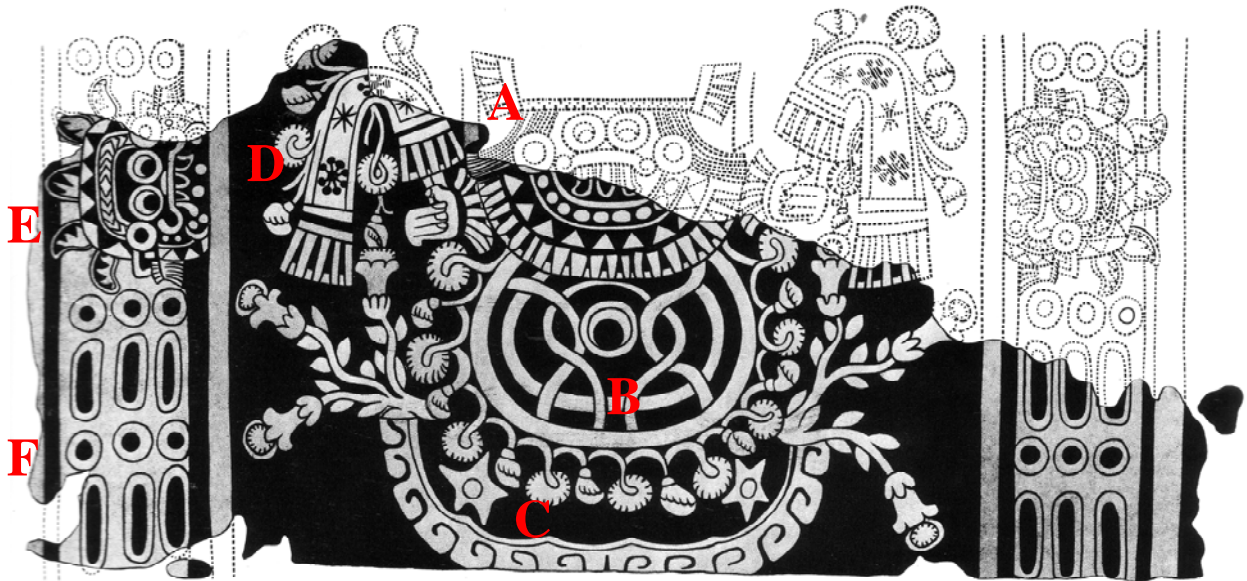


Figura 109. Busto del Dios de la Lluvia sobrepuesto a un disco reticulado (Miller 1973). (A) Dios de la Lluvia; (B) disco reticulado con ojo; (C) plantas acuáticas y estrellas de mar; (D) aspergillum; (E) cabeza del Dios de la Lluvia; (F) el motivo “punto y raya”.

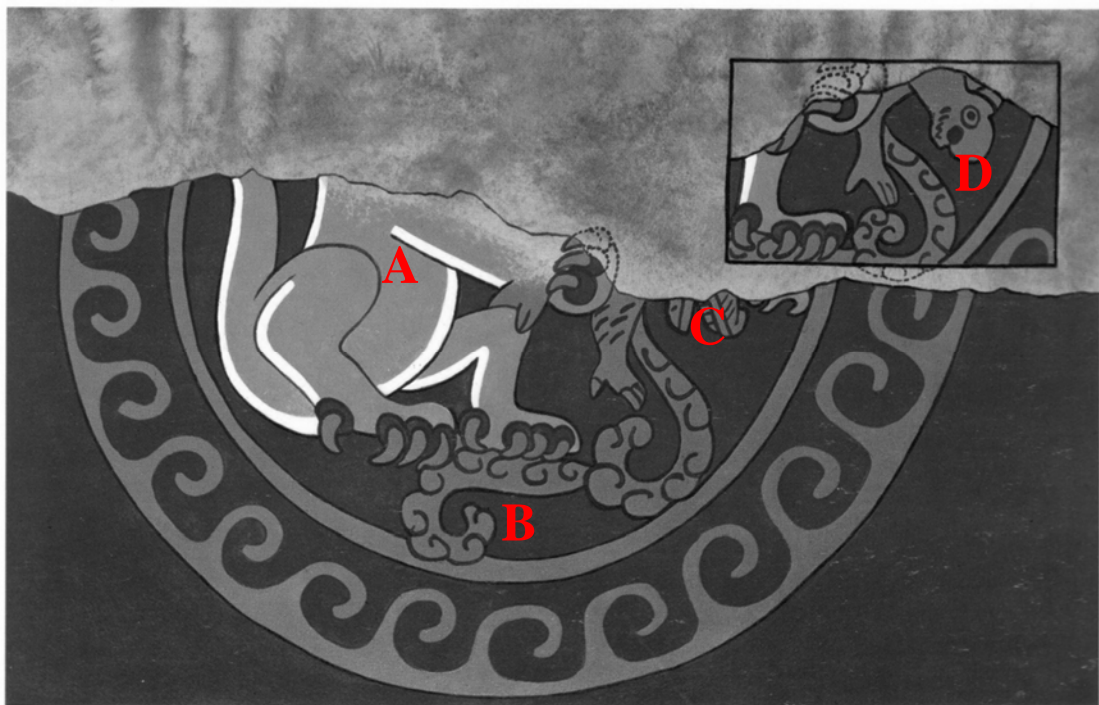


Figura 110. Felino en óvalo (Miller 1973). (A) Felino sentado; (B) espirales de nube; (C) posible perro; (D) posible tortuga.

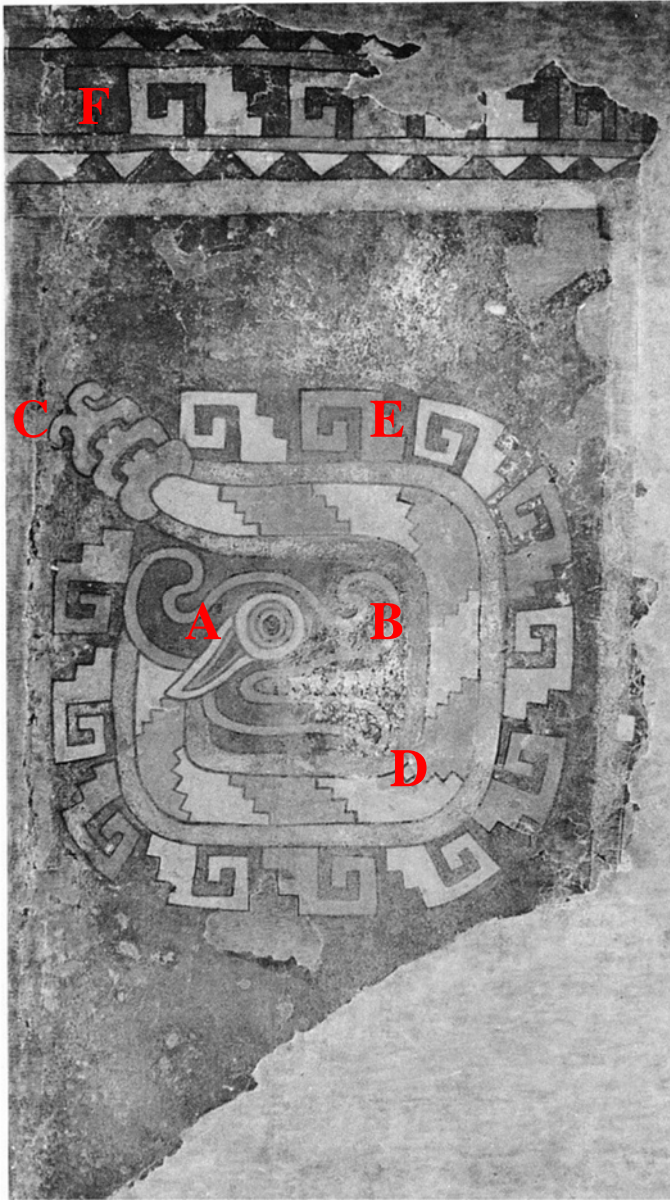


Figura 111. Serpiente enrollada en forma de greca escalonada. Mural 1 del Cuarto 1 del Palacio del Sol (Miller 1973). (A) Ojo con apéndice; (B) nariz encorvada; (C) crótalos; (D) zigzags escalonados; (E) hilera de grecas escalonadas; (F) marco compuesto de grecas escalonadas y de franjas luz/calor.

Figura 112. Serpiente enrollada en forma de greca escalonada. Mural 2, Cuarto 1, Palacio del Sol (de la Fuente 2006 [1995]a).

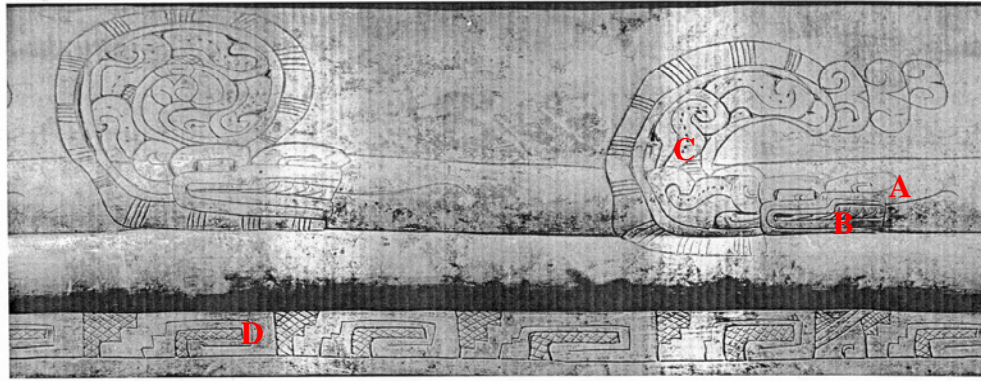


Figura 113. Serpiente con cola levantada en una vasija maya teotihuacanoide (Kerr 1992). (A) Nariz prominente; (B) maxilar escalonado; (C) llamas de fuego; (D) hilera de grecas escalonadas.

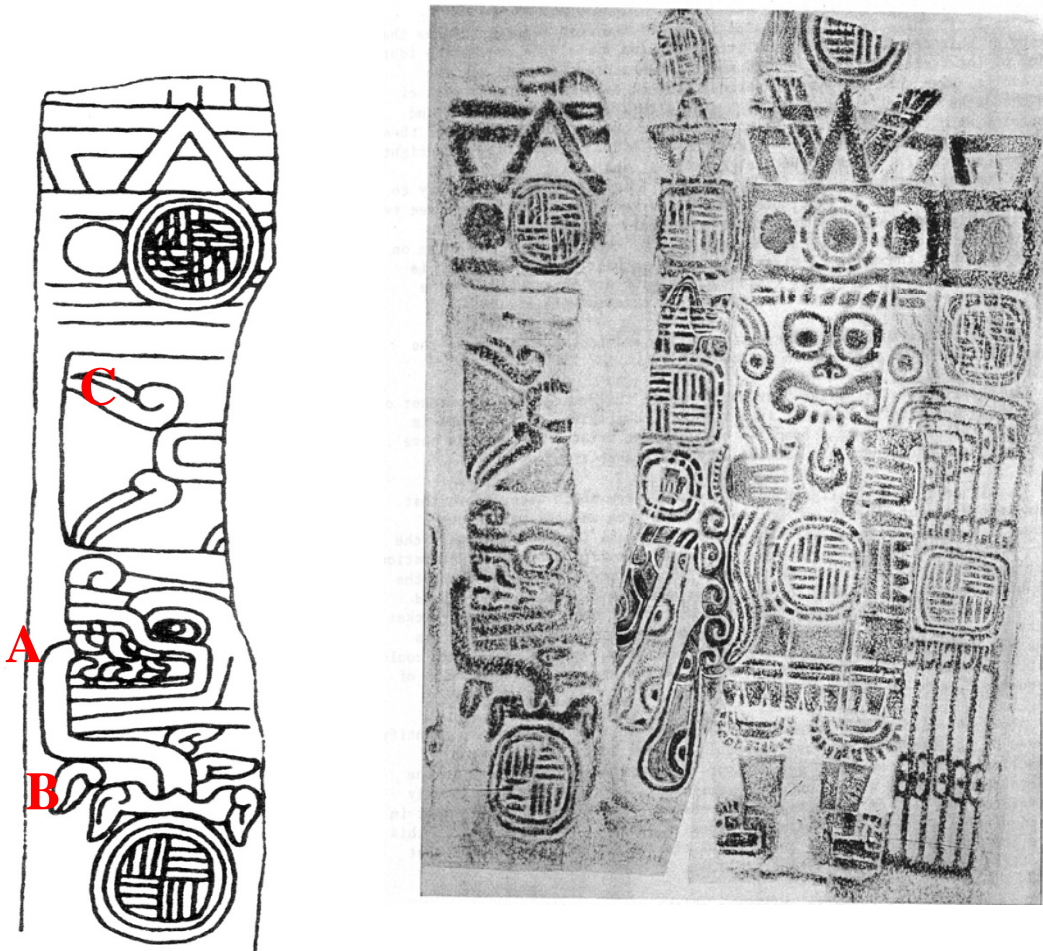


Figura 114a. El Dios de la Lluvia teotihuacano con la Serpiente Rayo en la Estela 3 de Cerro Bernal, Los Horcones (Navarrete 1986); Figura 114b. Detalle (García Des-Lauriers 2005): (A) cabeza de la Serpiente Rayo con nariz encorvada y maxilar escalonado; (B) lengua bífida con llamas de fuego; (C) llamas de fuego.

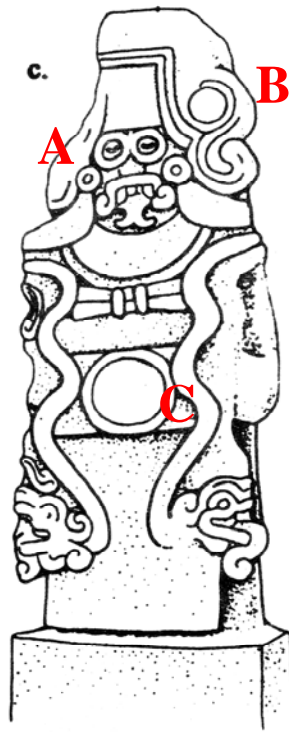


Figura 115. Imagen del Dios de la Lluvia teotihuacano de La Morelia. El rostro del dios (A); su tocado de Serpiente Rayo (B); dos serpientes rayo (C) (Taube 1992).

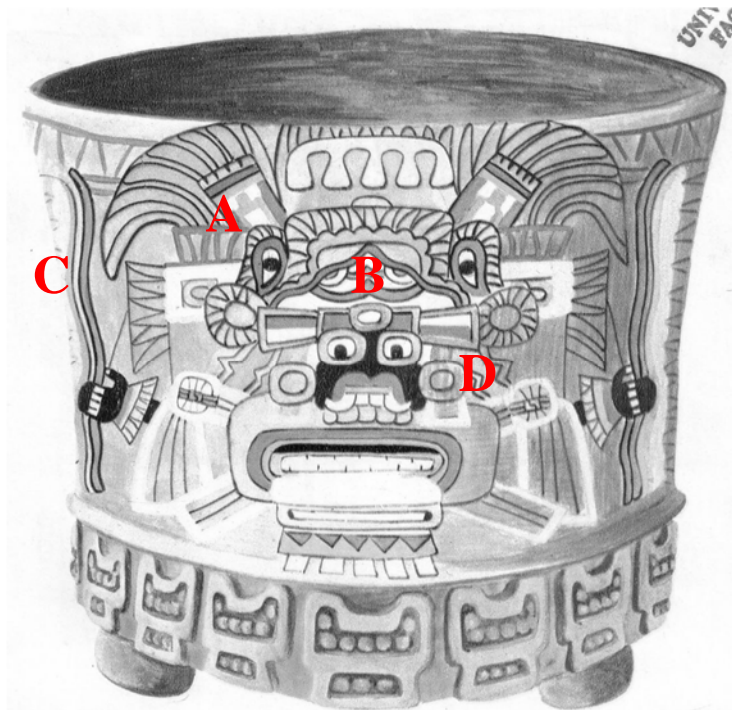


Figura 116. El Dios de la Lluvia con tocado de Serpiente Rayo (Séjourné 1959). (A) Ojos de la serpiente; (B) nariz levantada y paladar; (C) los símbolos de rayo sostenidos por el dios; (D) pelo en zigzag.

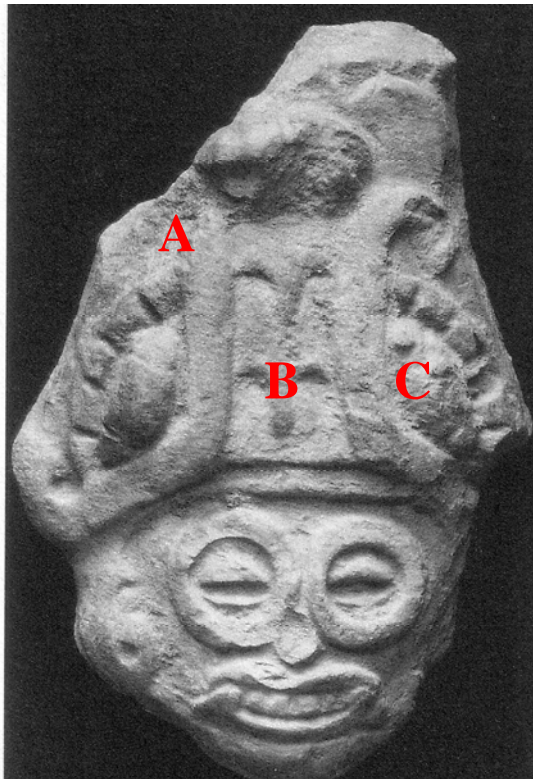


Figura 117. El Dios de la Lluvia con tocado de Serpiente Rayo (Scott 2001). Maxilar enroscado de la Serpiente (A); su paladar (B); sus ojos (C).



Figura 118. Vasija Dios de la lluvia (Aveleyra Arroyo y Anda 1964). (A) Ojos del dios; (B) nariz y dentadura; (C) dos símbolos de rayo en forma de zigzag escalonado.

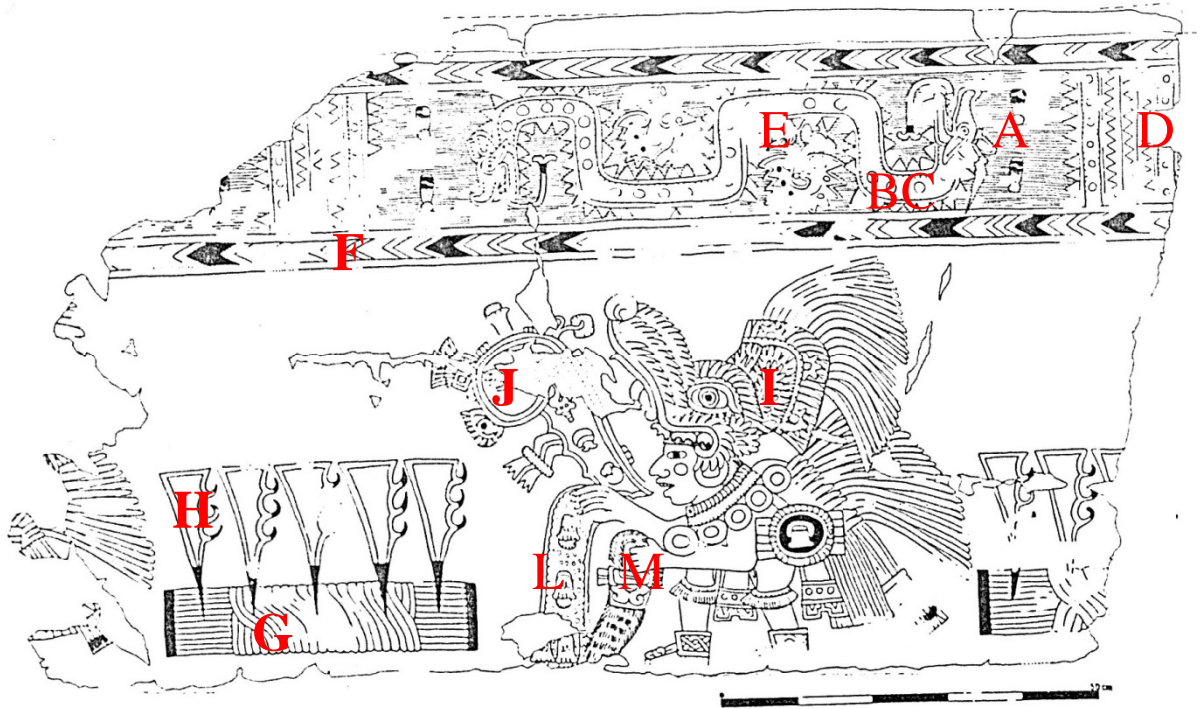


Figura 119. Serpiente Rayo bicéfala y ofrendante. Mural proveniente probablemente del conjunto habitacional de Tlacuilapazco (C. Millon 1988). La Serpiente: (A) cabezas de la Serpiente; (B) hilera de púas en zigzag; (C) hilera de círculos; (D) motivos de púas y de círculos; (E) pájaros bicéfalos; (F) chevrón. El ofrendante: (G) atado de madera; (H) pencas de maguey; (I) tocado zoomorfo; (J) espiral de voz; (L) ofrenda; (M) talega ritual.

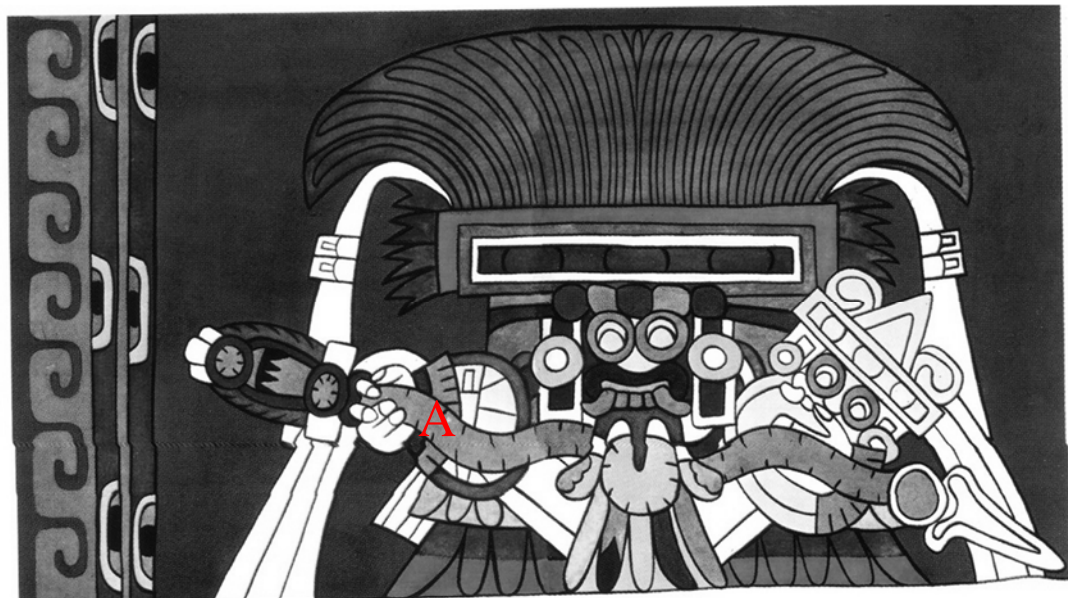


Figura 120. El Dios de la Lluvia con rayo-dardo (A) (Séjourné 1966a).

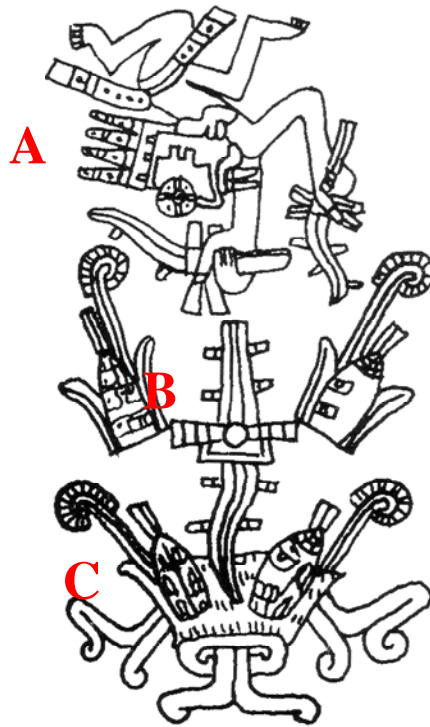


Figura 121. El rayo con púas en el Códice Borgia (dibujado por el autor de esta tesis).  
Tláloc (A) con un rayo con púas (B) destruye una planta de maíz (C).

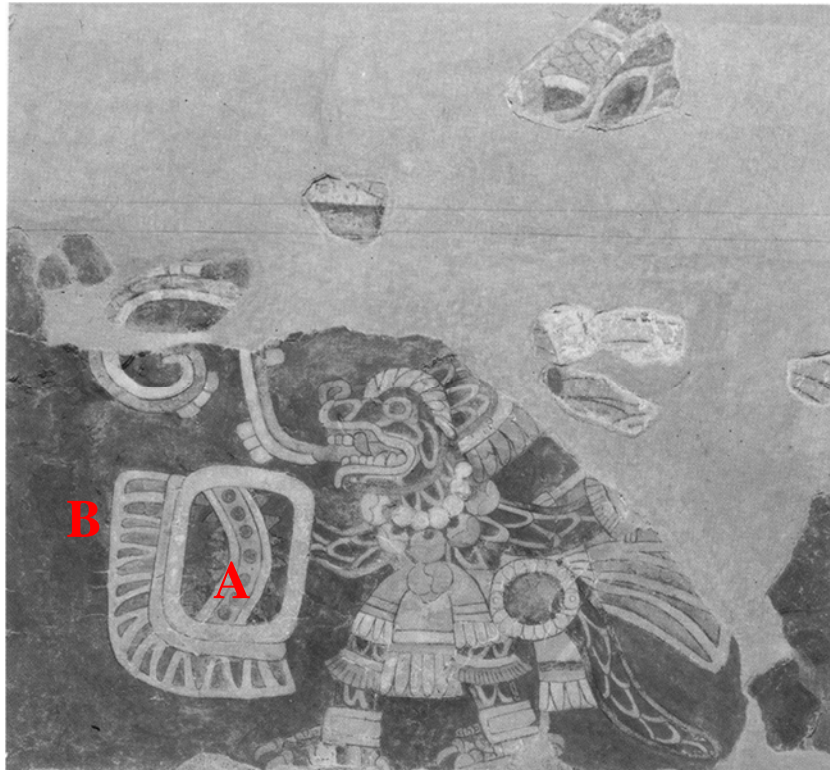


Figura 122. Imagen abreviada de la Serpiente Rayo (A) en el escudo (B) de un personaje vestido como jaguar emplumado (Miller 1973).



Figura 123. Serpiente Rayo Bicéfala. (A) Púas; (B) zigzags. Vasija pintada (Berrin y Pasztory 1993).

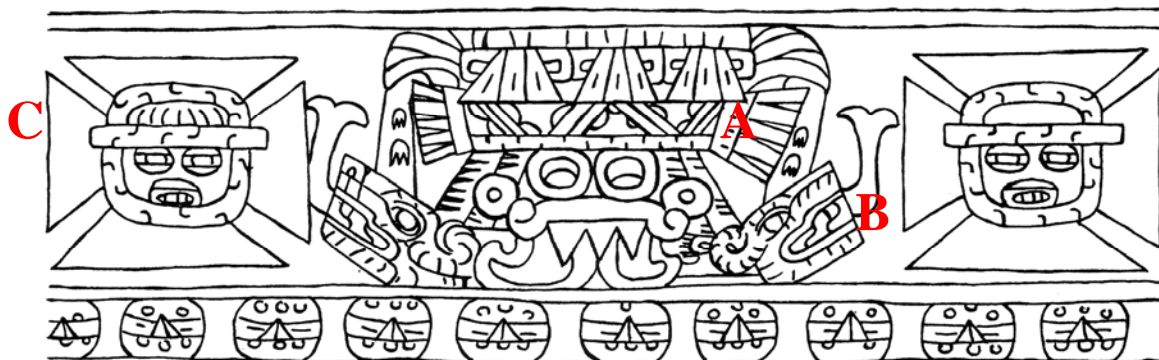


Figura 124. El Dios de la Lluvia con el Gran Tocado de Borlas (A) flanqueado por serpientes bicéfalas (B), y por dos rostros enmascarados (C) (Séjourné 1959).



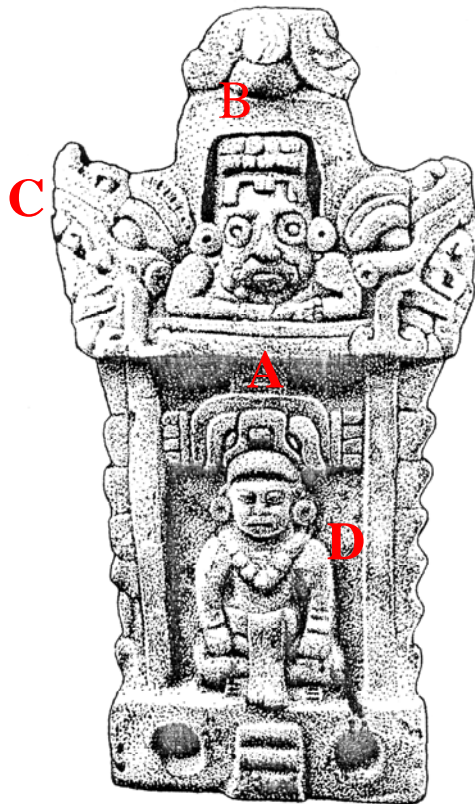


Figura 125. En el techo de una estructura maya aparece el Dios de la Lluvia teotihuacano (A), en la cueva de un cerro coronado por nube (B). El dios es flanqueado por la Serpiente Rayo bicéfala (C). El personaje que ocupa el interior de la estructura – probablemente un gobernante – porta un tocado de Serpiente Rayo (D) (Schávelson 2004).

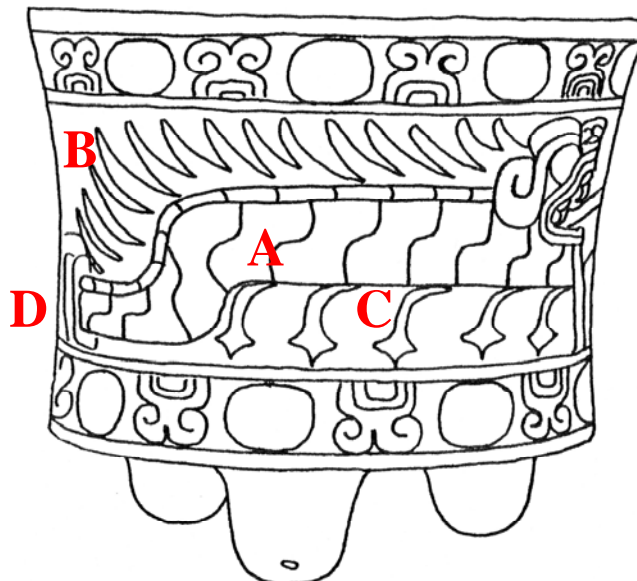


Figura 126. Imagen de la Serpiente Rayo en forma de zigzag escalonado. (A) cuerpo cruzado por zigzags escalonados; (B) cresta de plumas; (C) posibles púas; (D) crótalos de serpiente (dibujo del autor de esta tesis en base a Sánchez Montañés 1988).

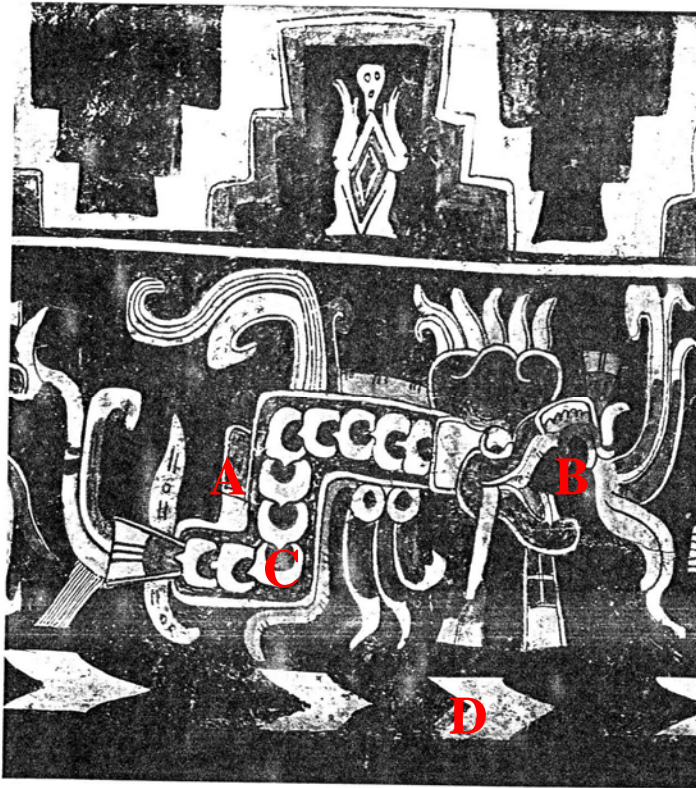


Figura 127. Serpiente Rayo en forma de zigzag escalonado (A); (B) maxilar escalonado; (C) hilera de placas ovales semisobrepuestas; (D) chevrón (Kerr 1994).

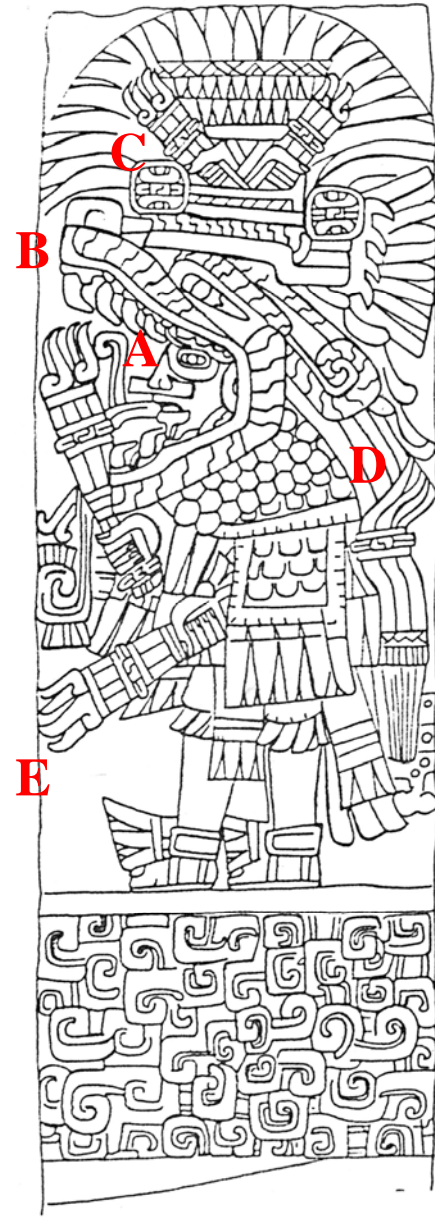


Figura 128. Personaje vestido como Serpiente Rayo (von Winning 1977). (A) Cara con anillos oculares del Dios de la Lluvia; (B) tocado de Serpiente Rayo cruzado por zigzags escalonados; (C) dos manos con antorchas bajo un techo; (D) el cuerpo de la serpiente; (E) antorchas en las manos del personaje.

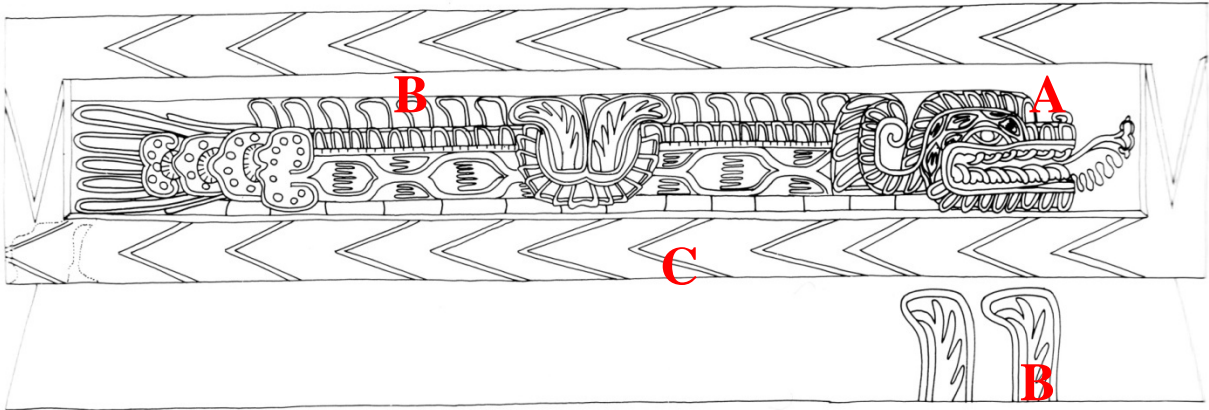


Figura 129. La Serpiente Rayo en los murales del conjunto habitacional de Atetelco. (A) cabeza; (B) púas de obsidiana; (C) chevrón (Cabrera Castro 2006a).

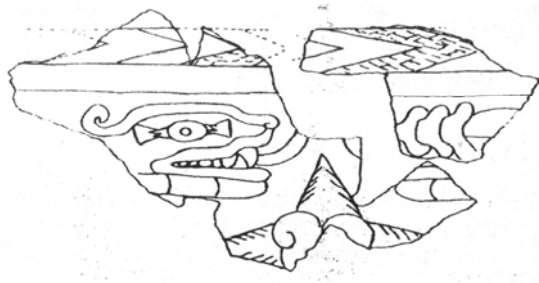


Figura 130. Fragmento de imagen de serpiente con chevrón y hojas de obsidiana. (Sugiyama 2005).

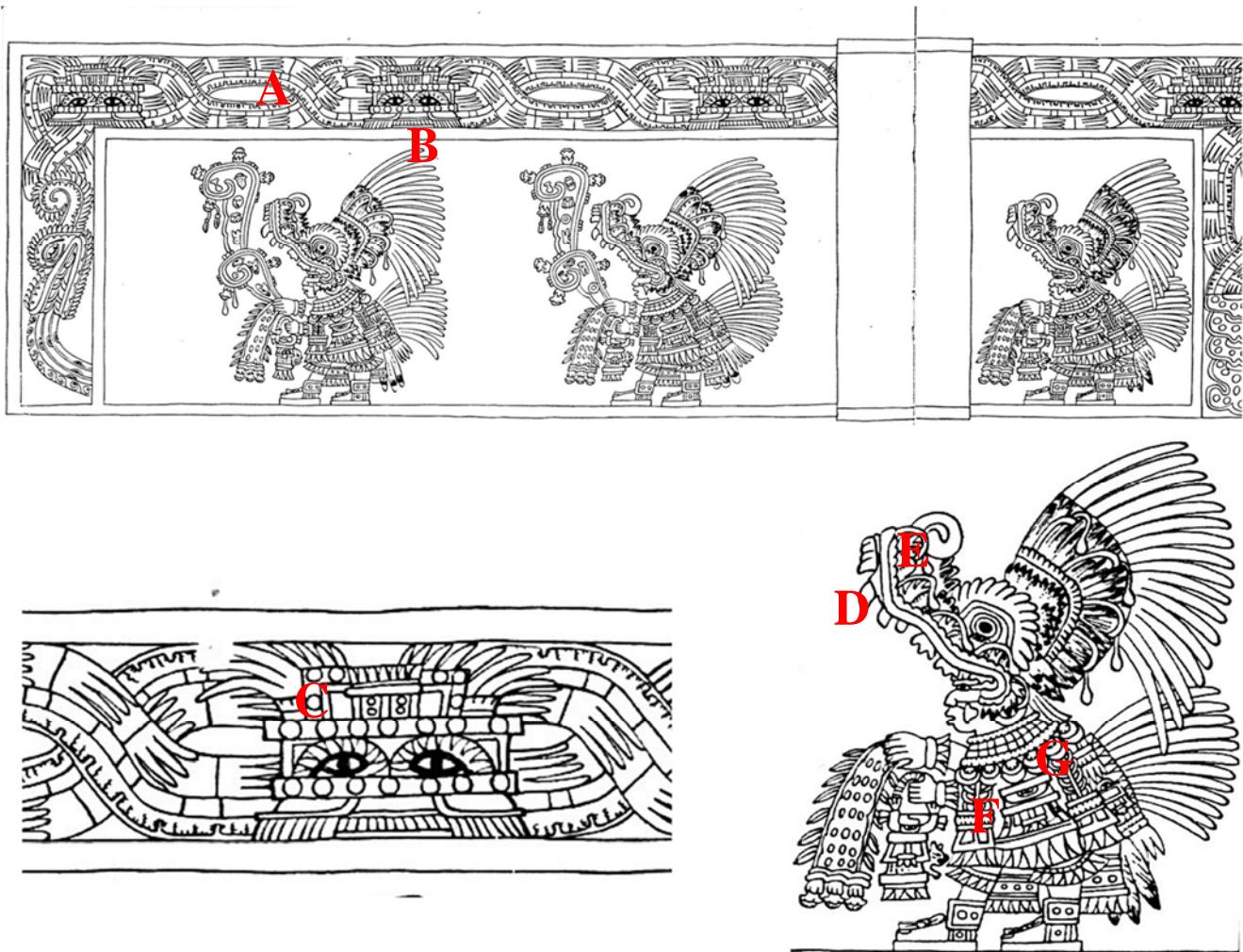


Figura 131. Procesión de ofrendantes (Miller 1973). (A) Serpiente Emplumada de dos cuerpos; (B) los tocados sobre el cuerpo de la Serpiente emplumada; (C) rectángulo sobre trapecio; (D) tocado zoomorfo; (E) hojas de obsidiana con gotas de agua; (F) pectoral; (G) hileras de placas ovales semitraslapadas.



Figura 132. Ofrendante con tocado zoomorfo, rodeado por dos serpientes emplumadas. Espejo teotihuacano de la tumba Margarita de Copán (Nielsen 2006).

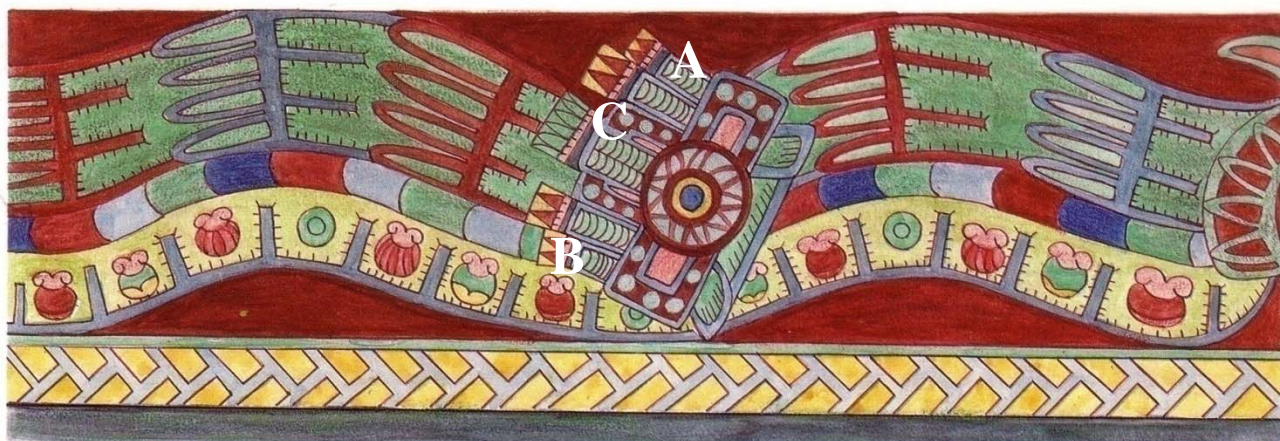


Figura 133. El cuerpo de la Serpiente Emplumada con tocado en el dorso. (A) El tocado; (B) hileras de placas ovales semitraslapadas; (C) rectángulo sobre rectángulo. Mural del conjunto habitacional de Zacuala (Séjourné 1959).

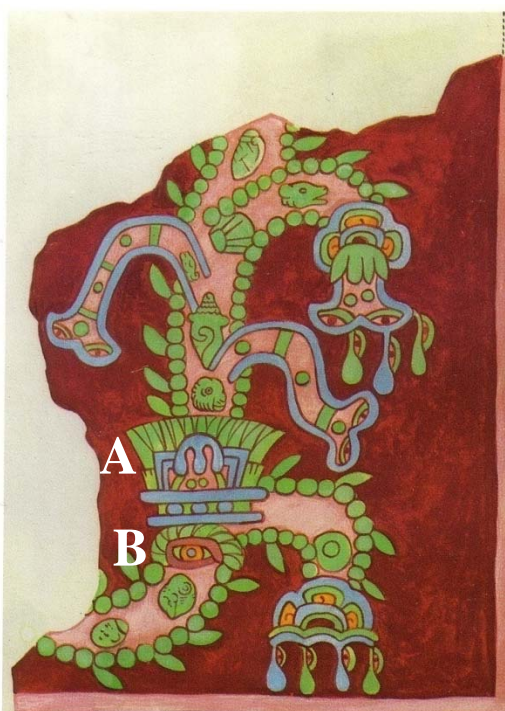


Figura 134. Tocados en el Mural 2 del Corredor 2, conjunto habitacional de Tepantitla: a) Tocado abreviado (A) con ojo emplumado (B); b. tocado con serpiente bicéfala (C) (Miller 1973).

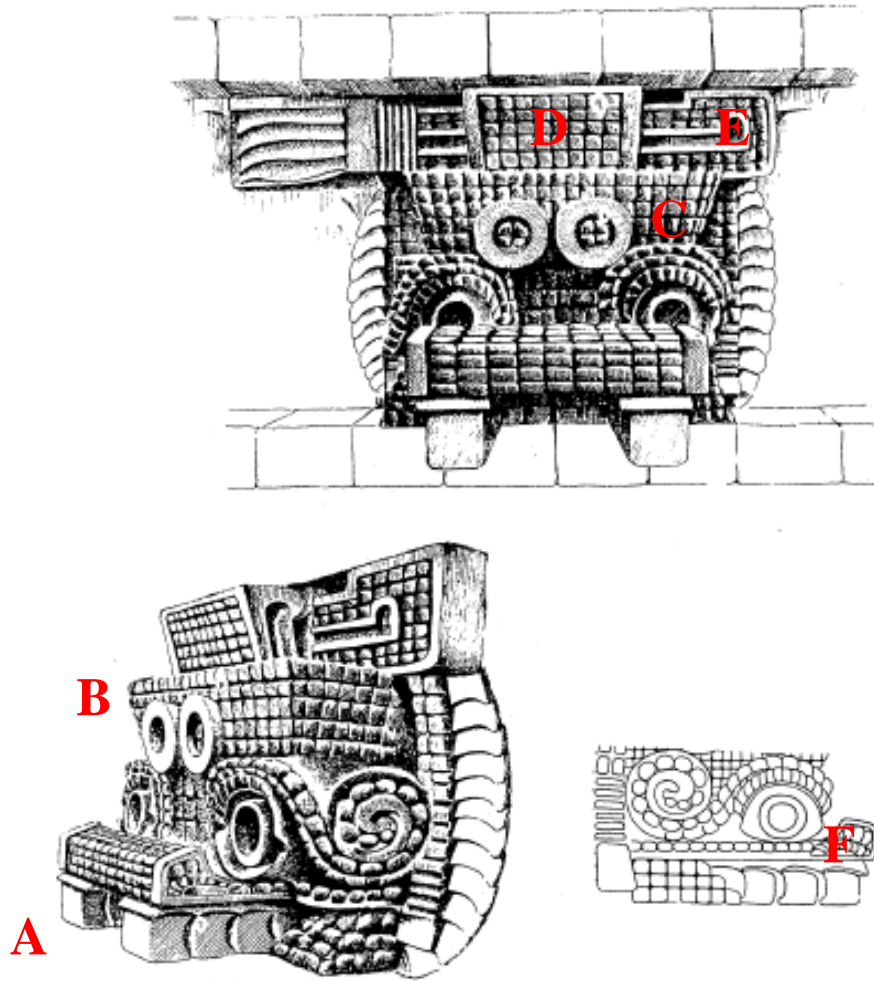


Figura 135. El tocado zoomorfo portado por la Serpiente Emplumada de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Taube 1992): (A) cabeza de la Serpiente Rayo; (B) su tocado. En el tocado: (C) trapecio con dos anillos; (D) motivo rectangular vertical; (E) nudo horizontal; (F) la cabeza de perfil.

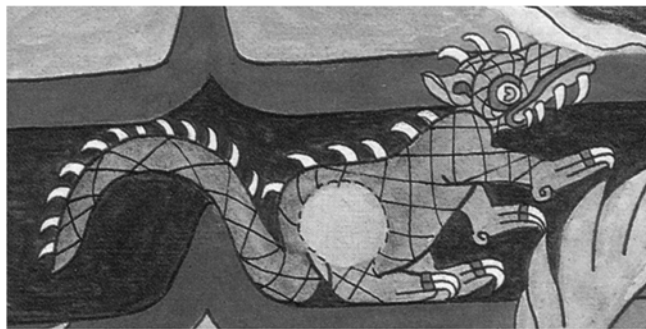


Figura 136. Caimán en el mural de “Los Animales Mitológicos” (Zona 4; Plataforma 2, Mural 1, detalle) (de la Fuente 2006 [1995]c).

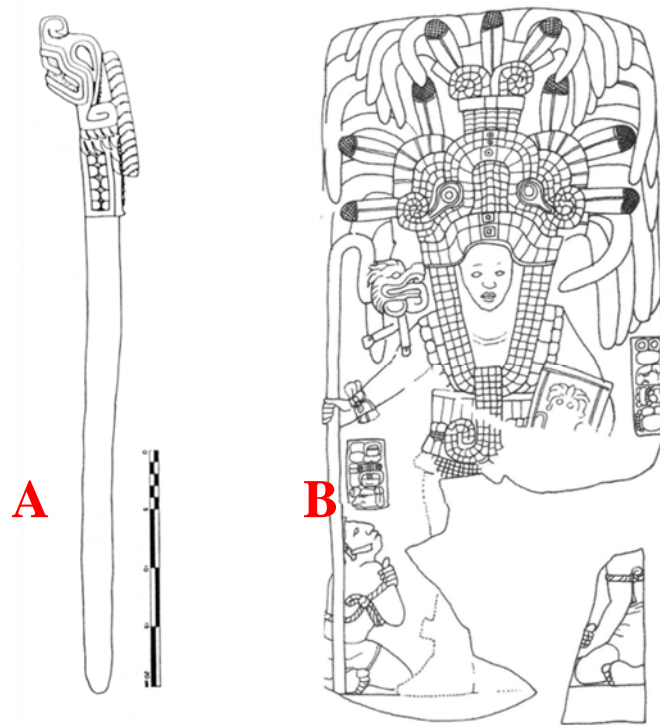


Figura 137. Bastones en forma de serpientes (Sugiyama 2005). (A) Ejemplar proveniente del interior de la Pirámide de la Serpiente Emplumada; (B) de una estela de Piedras Negras.

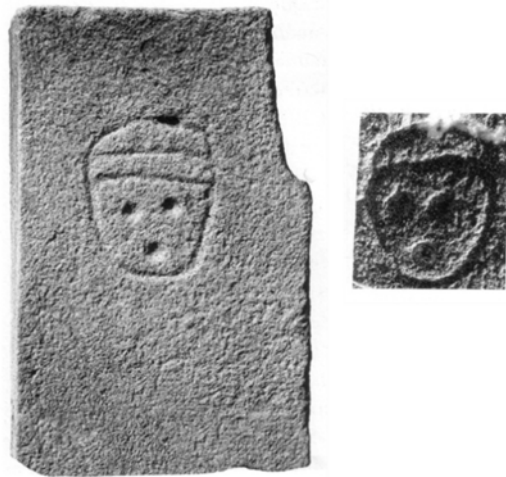
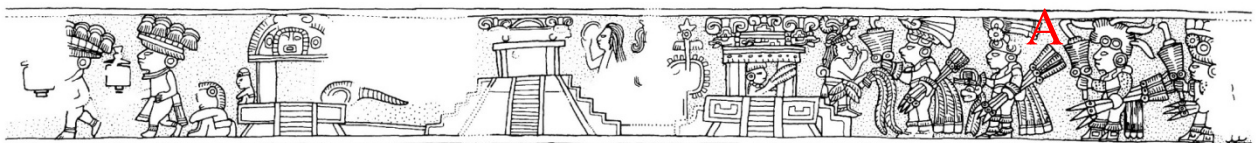


Figura 138. Representaciones de máscaras de maguey de las esquinas de la Pirámide de la Serpiente Emplumada (Baudez 2012).



139. Guerreros teotihuacanos de alto rango en una vasija de Tikal (Conides y Barbour 2002).

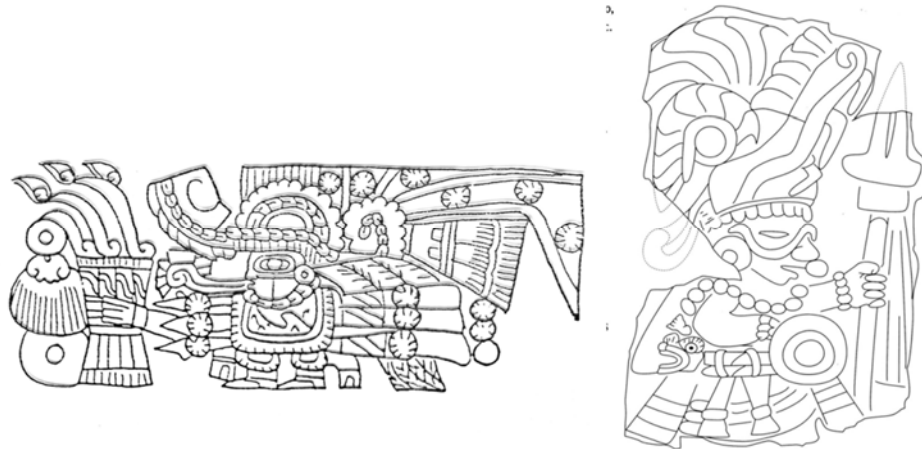


Figura 140. Personajes de alto rango armados, portando tocado de Serpiente Rayo (Sugiyama 2005).



Figura 141. a. Marcador de juego de pelota portando un disco solar (A) (conjunto habitacional de La Ventilla. Figura 141b. Escena de juego de pelota: jugador (B) semiarrodillado con marcador/disco solar en llamas. Figura 141c. Escena de juego de pelota: entre dos jugadores (C) un marcador cuyo disco enseña una calavera (D) y porta un atado de madera (E) (von Winning 1987).



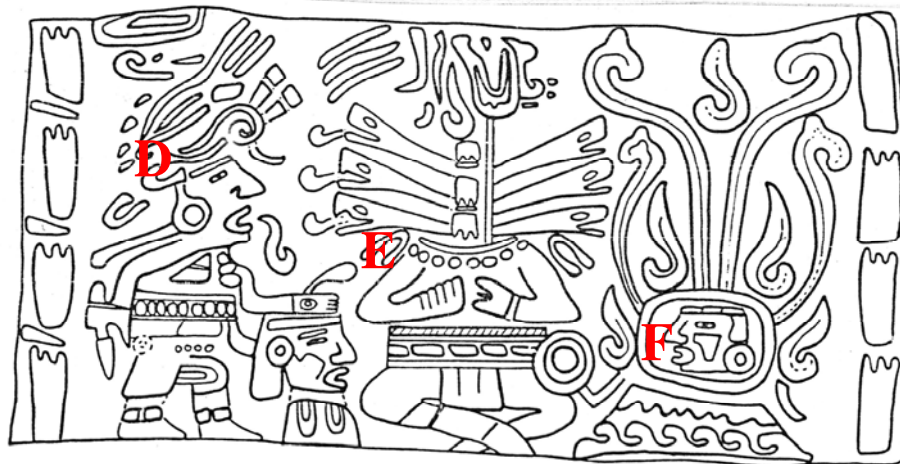
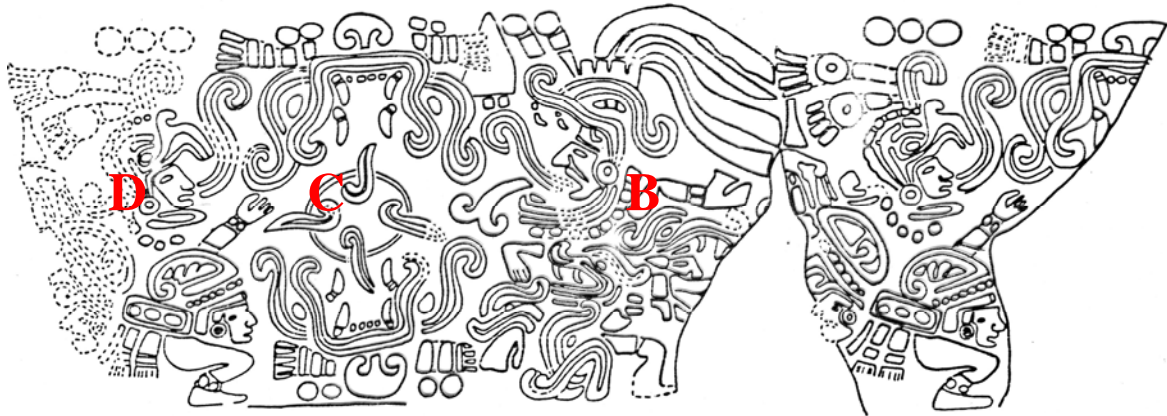


Figura 142. Escenas de juego de pelota de Escuintla.

- a. El jugador con atributos del Dios Mariposa Pájaro (D) y su contrincante con tocado de serpiente (B); en el centro el marcador/ sol en llamas (C) (Hellmuth 1978). B y C. Jugador de pelota con tocado de mariposa (D) decapita su contrincante (E), de cuyo cuello surgen serpientes de sangre (Hellmuth 1975). A la derecha posible surgimiento del sol del inframundo (F).

b.

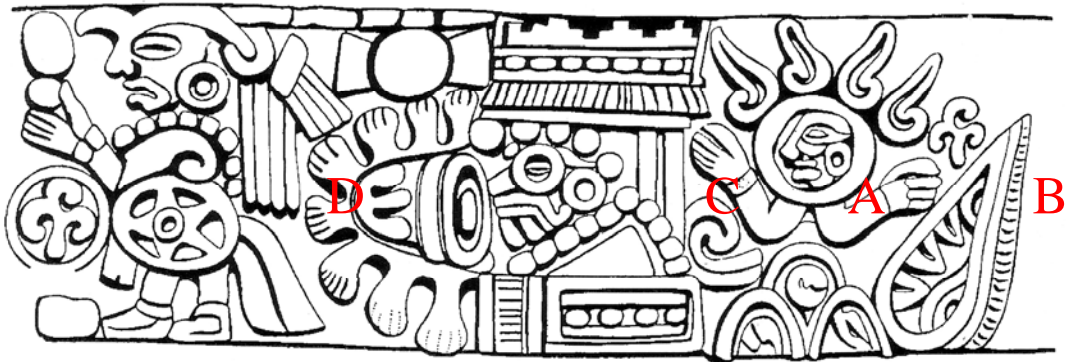


Figura 143. Escena del surgimiento del Dios Mariposa Pájaro del triple cerro (Hellmuth 1975). (A) disco solar con cara en llamas; (B) ala de mariposa y “trébol; (C) humo. En el centro el Dios de la Lluvia recibe un corazón sangrante (D).

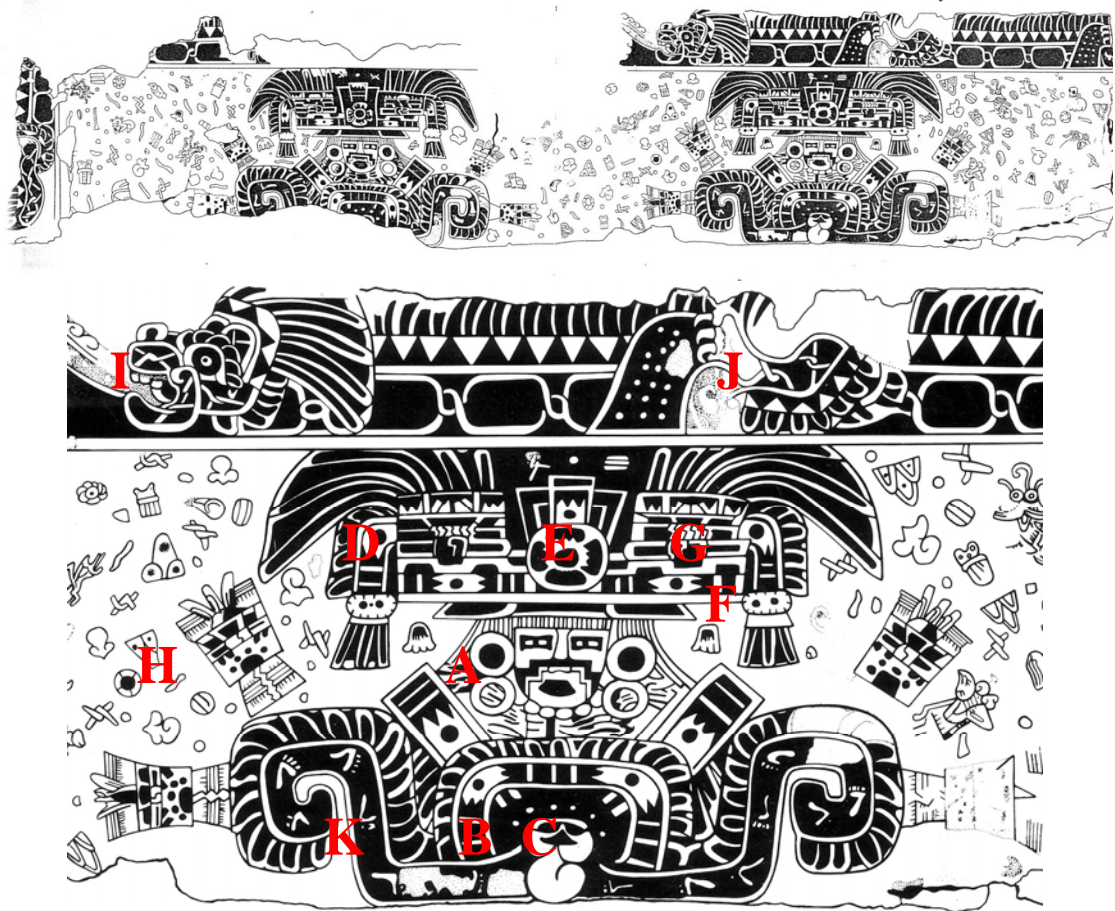


Figura 144. Imágenes frontales del Dios Mariposa Pájaro, rodeadas por símbolos. Dibujo de los Murales 1-3 del Cuarto 23 del Palacio del Sol (Langley 1993). (A) Pintura facial y la orejera con anillo del dios; (B) el Ojo de Reptil como cuerpo del dios; los dos espirales con huellas de pie; (C) “trébol”. El tocado: antenas de mariposa; (D) Conjuntos Manta; (E) flor de cuatro pétalos; (F) símbolos de doble peine; (G) ojos de agua. (H) Cuatro objetos

cubiertos por Grupo Panel; en el marco reticulado una cabeza (I) y una garra (J) de jaguar reticulado. (K) espirales con huellas de pie.

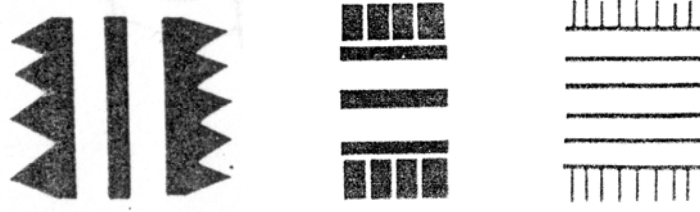


Figura 145. Variantes del símbolo doble peine.



Figura 146. Los dos variantes (OR y BM) del glifo Ojo de Reptil.



Figura 147. Incensario de Escuintla con la representación del Dios Mariposa Pájaro. El dios en su tocado lleva una hilera de glifos Ojo de Reptil (versión OR) (Grube *et al.* 2006).

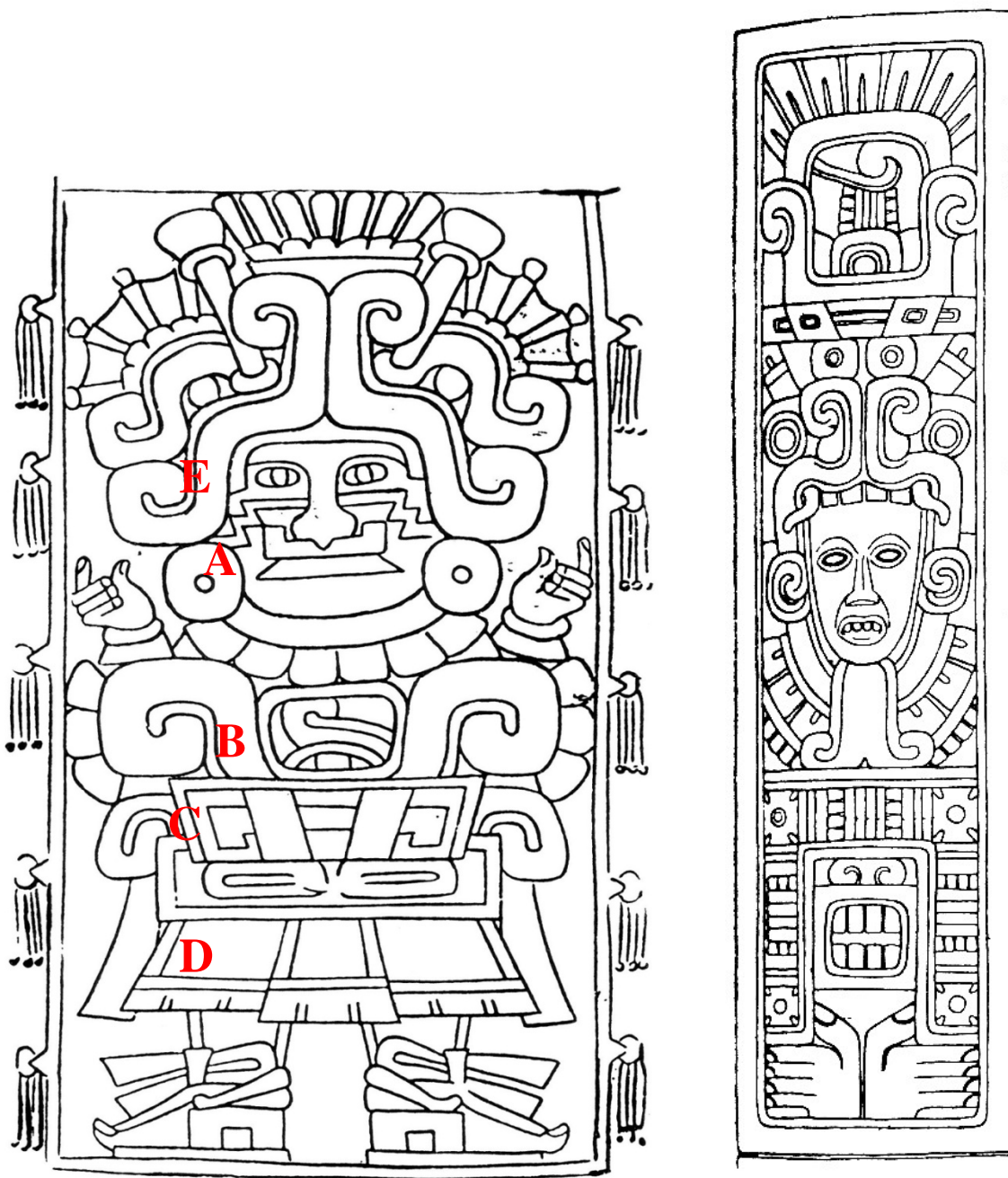


Figura 148. El Dios Mariposa Pájaro en la Placa de Ixtapaluca. (A) Pintura facial escalonada y nariguera mariposa; (B) glifo Ojo de Reptil; (C) número 7; (D) taparrabo y prenda de cadera; (E) tocado de Serpiente Rayo.

Figura 149. El Dios Mariposa Pájaro en la estela 1 de Xochicalco. Glifo Ojo de reptil, numero 7; tocado de Serpiente Rayo.

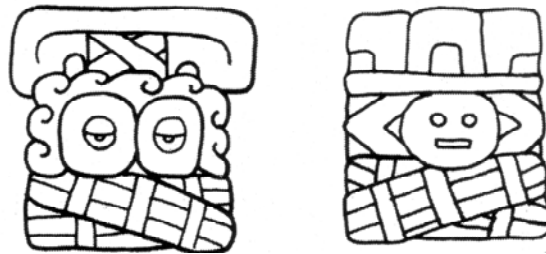


Figura 150. Dos glifos maya Wi'te' naah (Fash *et al.* 2009)

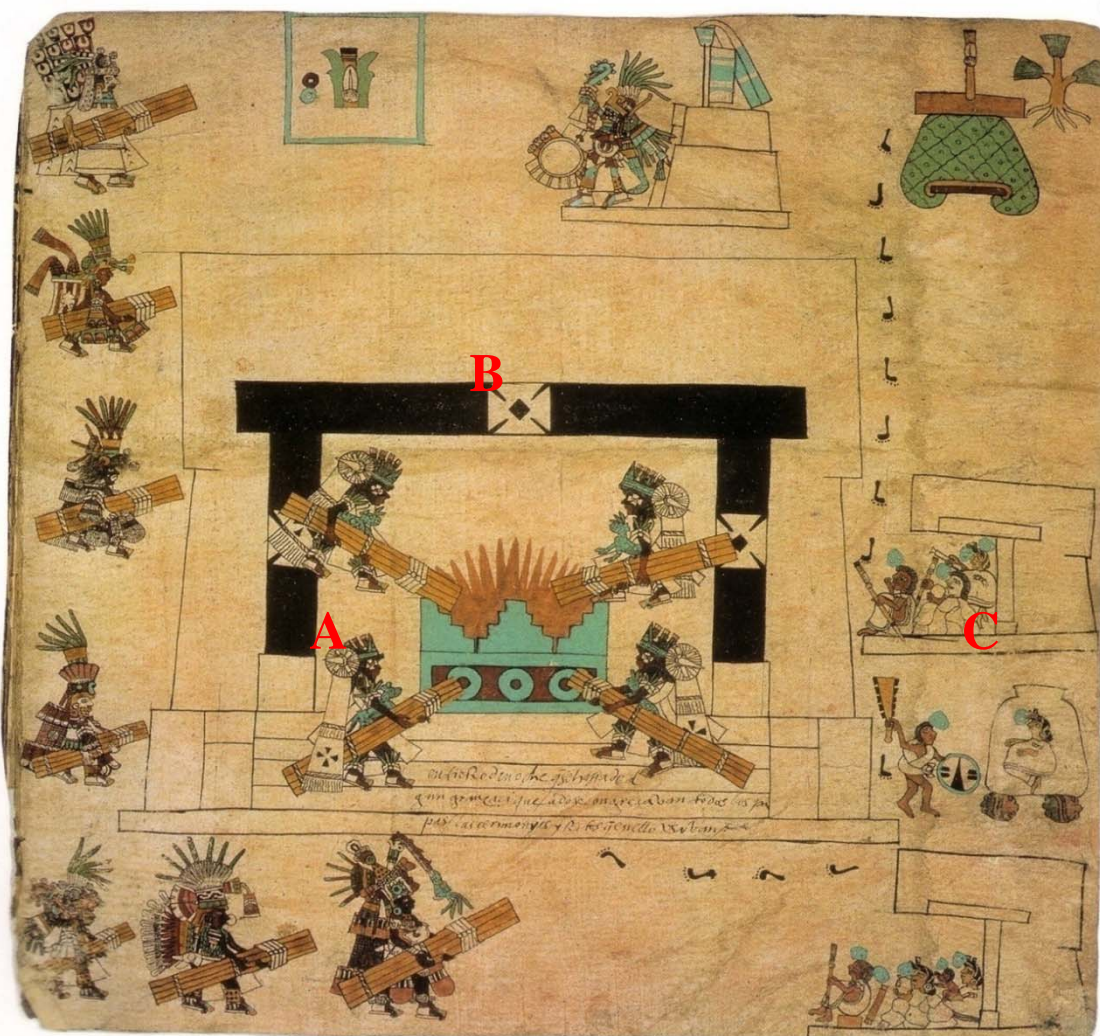


Figura 151. La fiesta del Fuego Nuevo azteca en el Códice Borbónico. Los sacerdotes (A), quienes encienden sus atados de madera y el marco de la puerta de su templo (B) exhiben

cruces de Malta. A la derecha (C) se observa la gente común con los rostros cubiertos por máscaras de maguey (Anders *et al.* 1991)



Figura 152. Figurillas teotihuacanas con mascararas de maguey (A) y cruz de Malta (B) (Scott 2001; Teotihuacan 2009).

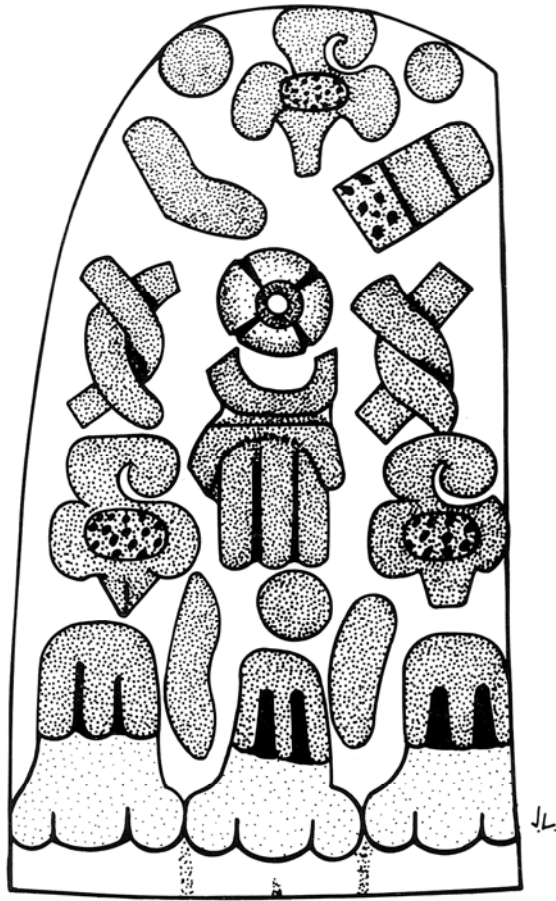


Figura 153. Símbolos del grupo nuclear en una placa lateral de incensario (Langley 1993).

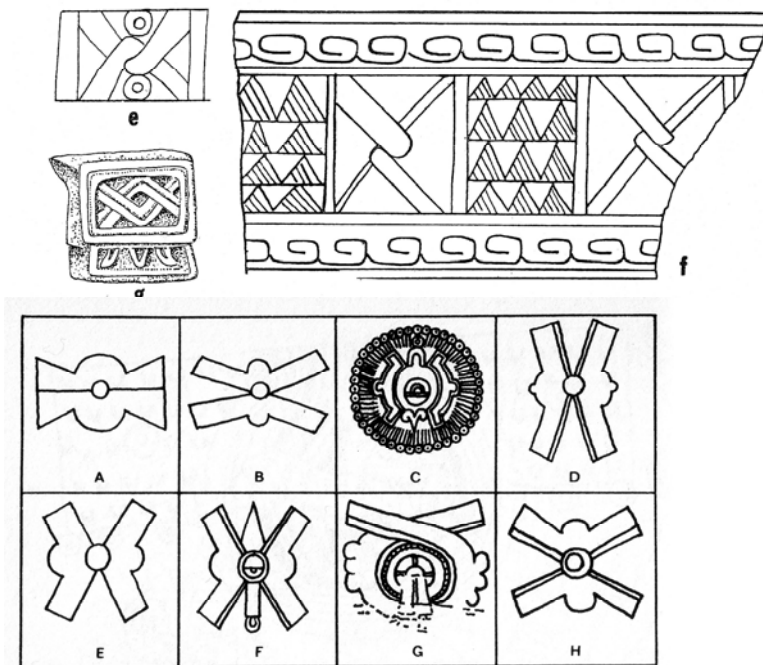


Figura 154. La banda entrelazada (e-f) y el glifo Ollin (A-H) (von Winning 1987 y González Torres 1975).

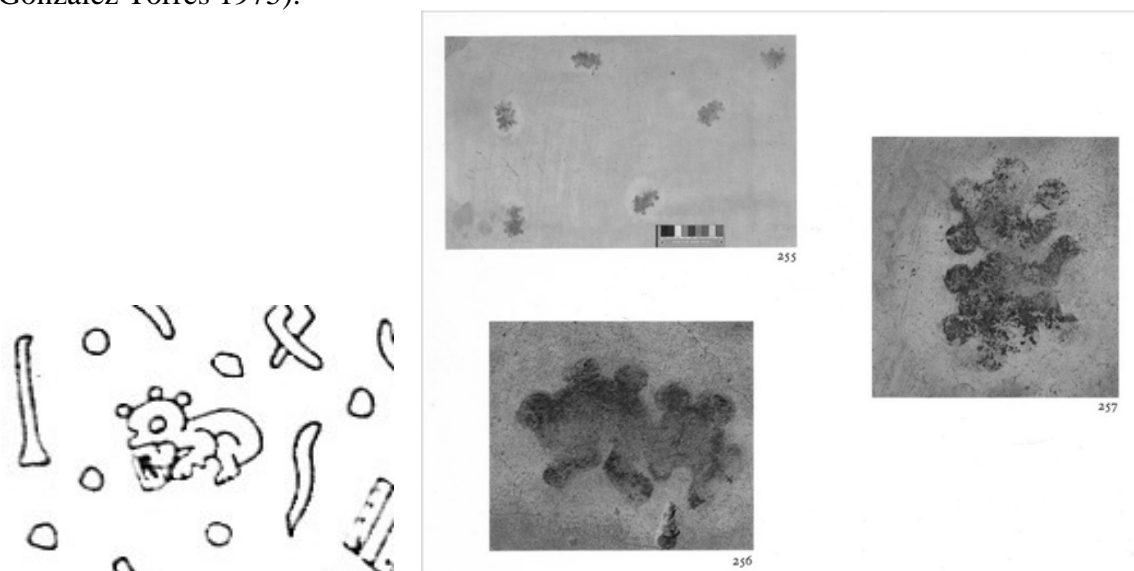


Figura 155. El ser zoomorfo de Los Glifos (Langley 1993, detalle)

Figura 156. El ser zoomorfo en grupo en el conjunto habitacional de Tetitla (Miller 1973).





Figura 157. El ser zoomorfo en grupo en el conjunto habitacional de La Ventilla (Cabrera Castro 2005).

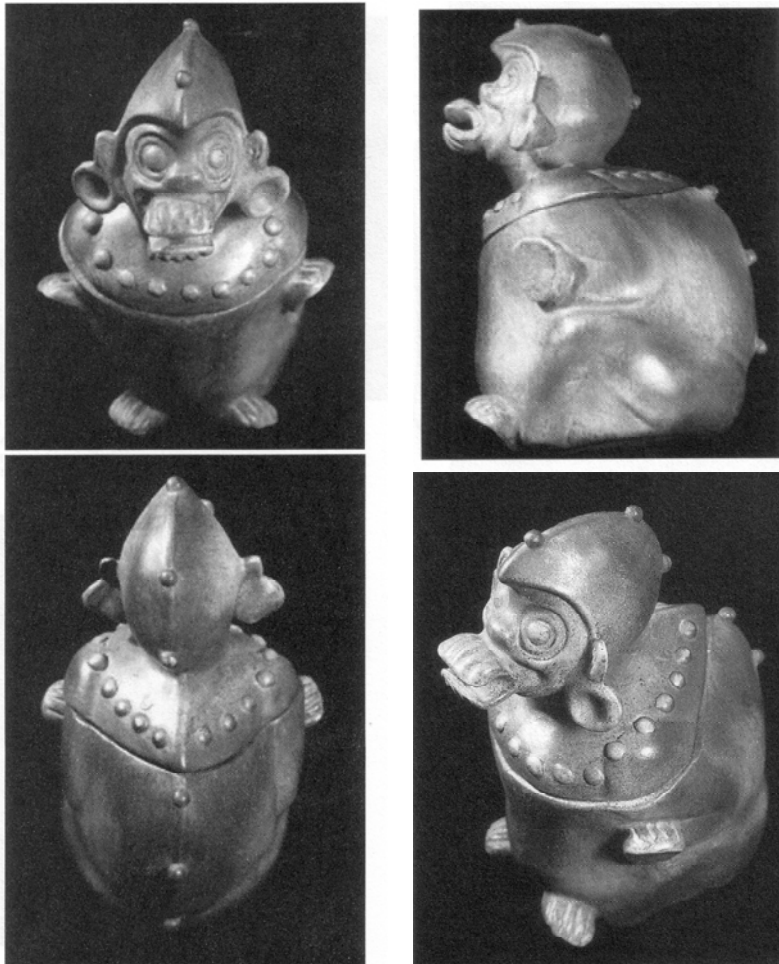


Figura 158. El ser zoomorfo con rasgos de simio en una vasija escultórica teotihuacana (réplica) (Scott 2001).



Figura 159. El ser zoomorfo con la bigotera, la dentadura y los anillos oculares del Dios de la Lluvia (Teotihuacan 2009).



Figura 160. Figurillas del ser zoomorfo (a-b). b. con la bigotera y los colmillos del Dios de la Lluvia (Séjourné 1966b).

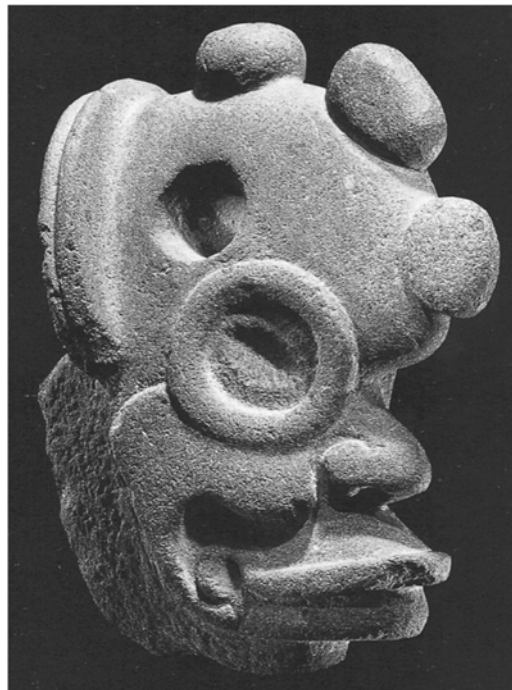


Figura 161. El ser zoomorfo en una “hacha” de Veracruz Clásico (Tresors 1993).

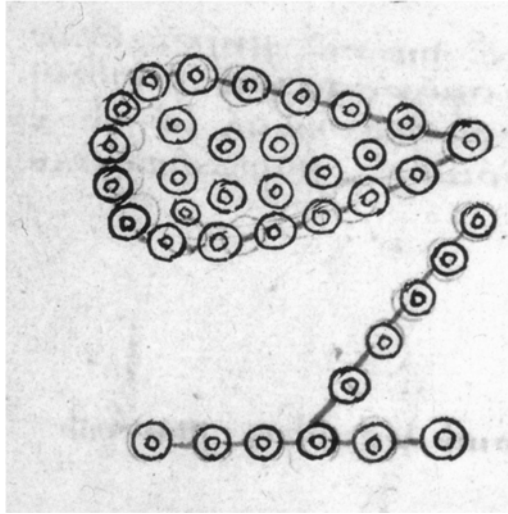


Figura 162. a. Calavera e hileras de estrellas (A) en una cerámica azteca (El imperio azteca 2004). b. Hilera de estrellas en un pilar del Palacio de Quetzalpapalotl. c. Imagen de las Pléyades en los Primeros Memoriales de Sahagún 1993.

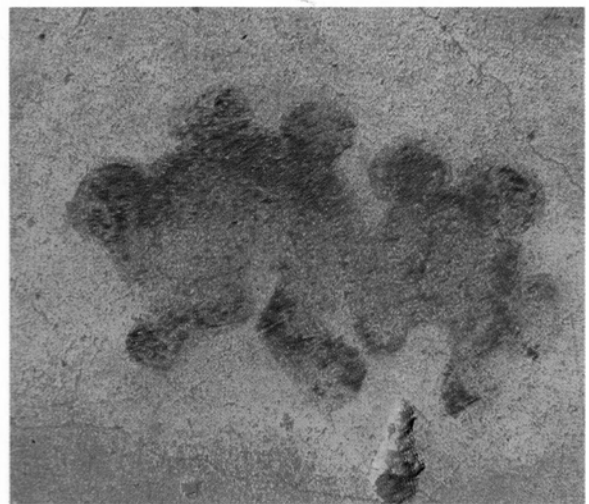


Figura 163. Comparación entre las Pléyades y el ser zoomorfo (Calendario Astronómico 2009 y Miller 1973).

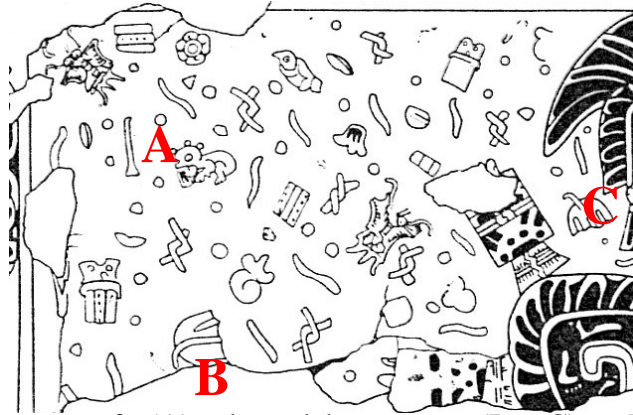


Figura 164. El ser zoomorfo (A) y las calabazas rotas (B y C) en Los Glifos (detalle de la Figura 144).

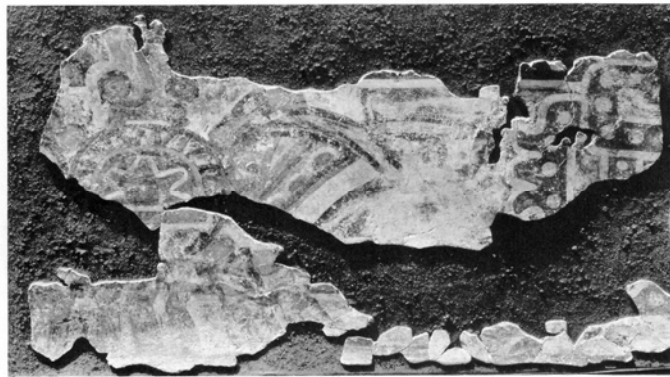


Figura 165. Ave con insignia militar. Mural 2 del Cuarto 17 del Palacio del Sol (según Miller 1973).

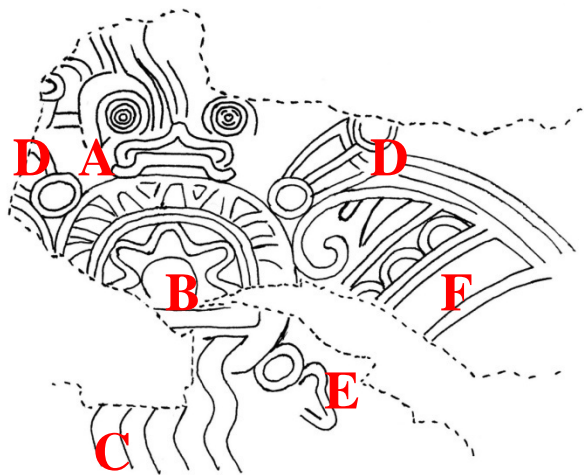


Figura 166. Reconstrucción del mismo mural (dibujo del autor de esta tesis basado en Miller 1973). (A) Pico con la bigotera del Dios de la Lluvia; (B) escudo con semiestrellas en el centro; (C) franjas ondulantes del “objeto F”; (D) extremos distales de dardos; (E) punta de dardo; (F) ala de mariposa.

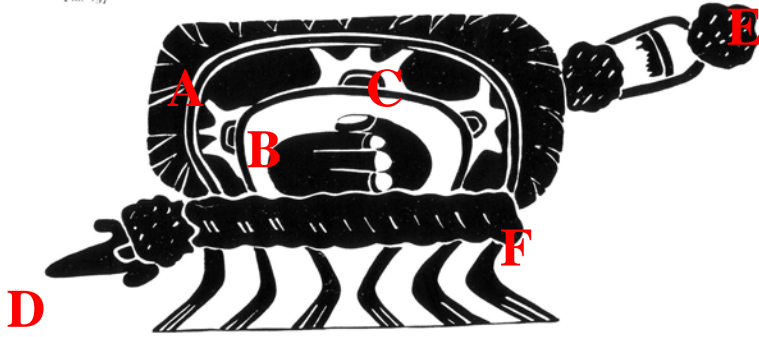


Figura 167. El emblema militar de los Señores con Gran Tocado de Borlas. (A) Escudo; (B) mano; (C) semiestrellas; (D) punta de dardo; (E) extremo distal de dardo; (F) “objeto F” (Séjourné 1966a).

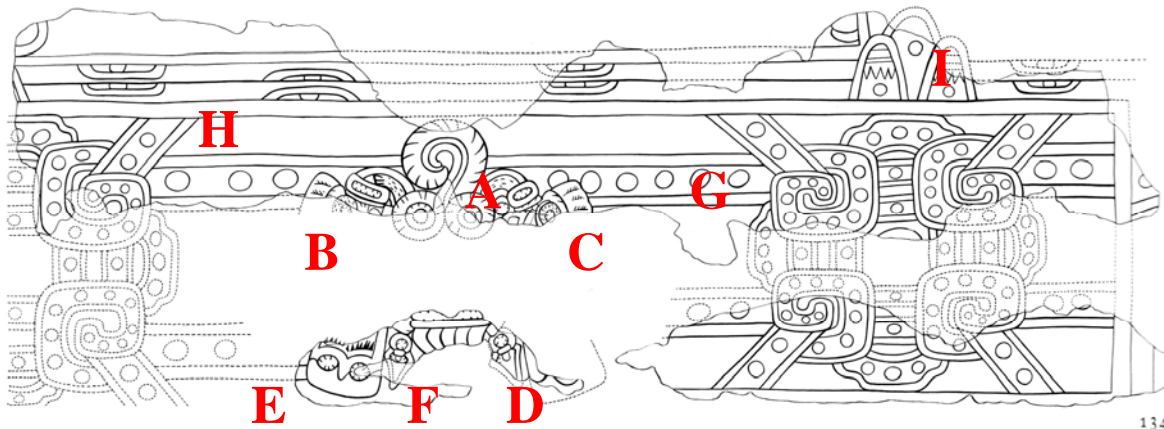
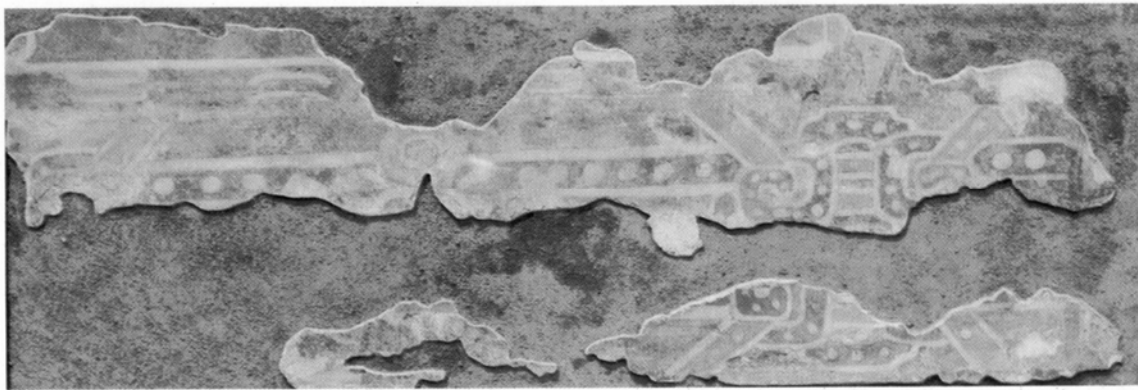


Figura 168. a - b. Mariposa con insignia militar. Mural 1 del Pórtico 17 del Palacio del Sol (según Miller 1973: fig. 134). (A) Lengua y ojos de la mariposa; (B) antenas de la mariposa; (C) extremo distal de dardo; (D) punta de dardo; (E) ala posterior de mariposa; (F) “objeto F”; (G) entrelace con hileras de círculos; (H) franjas de agua con ojos de agua; (I) triple cerro (Miller 1973).

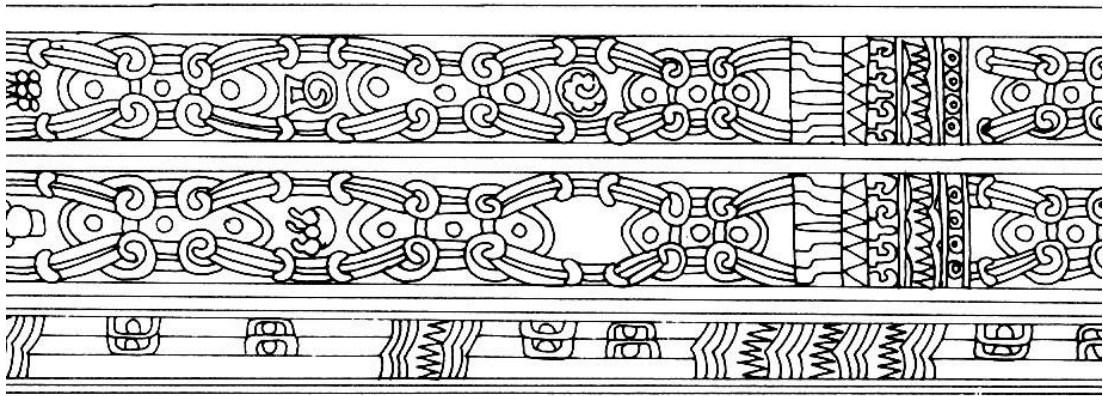


Figura 169. Entrelace en el marco de una puerta del conjunto habitacional de Tetitla (de la Fuente 2006 [1995]b).

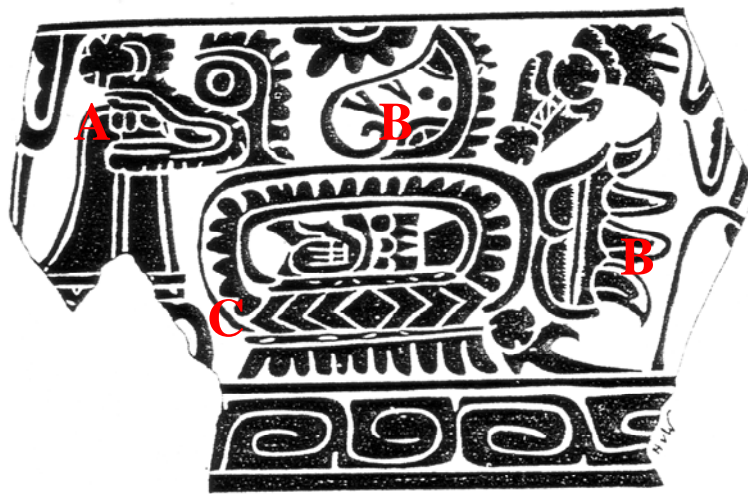


Figura 170. Ser compuesto de insignia militar con “objeto F”: (A) cabeza de jaguar, (B) alas de mariposa, (C) “objeto F”(según von Winning 1987).

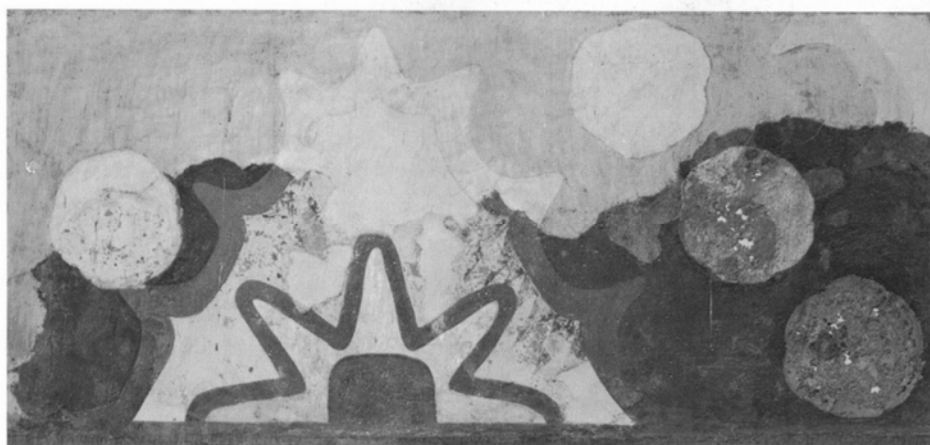


Figura 171. Semi estrella con círculos. Detalle del Mural 1 del Pórtico 22 (según Miller 1973).

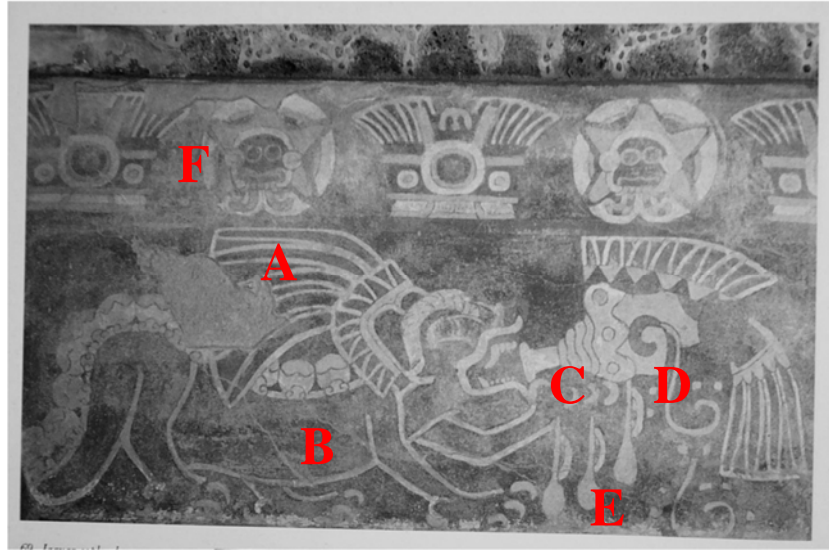
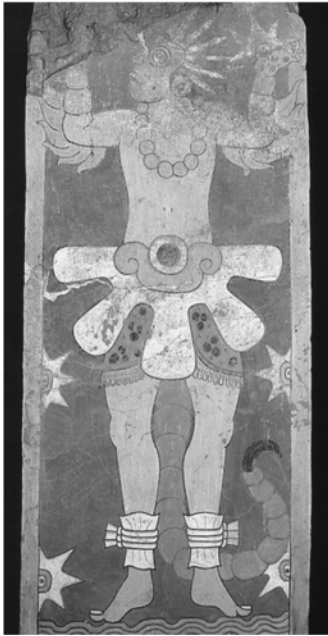


Figura 172. Personaje sobrenatural con rasgos venusianos de Cacaxtla (Uriarte 1999).

Figura 173. Jaguar adornado con tocado de plumas (A) y conchas marinas (B) sopla una trompeta de caracol marino (C), del cual sale un espiral de voz (D) y gotas de agua (E). El rostro del Dios de la Lluvia (F) aparece en el marco. Pintura mural del Palacio de los Jaguares, Teotihuacan (Miller 1973).

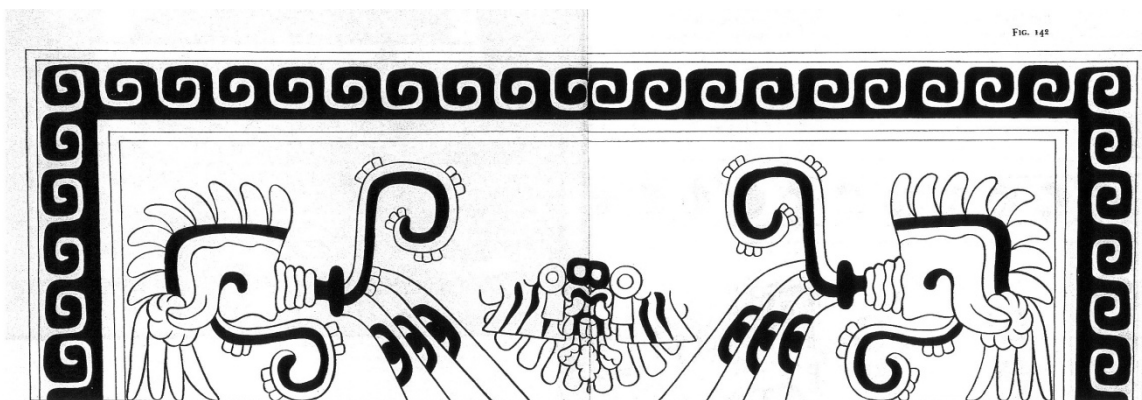


Figura 174. El Dios de la Lluvia con trompetas de caracol en un mural de Tetitla (según Séjourné 1966c).

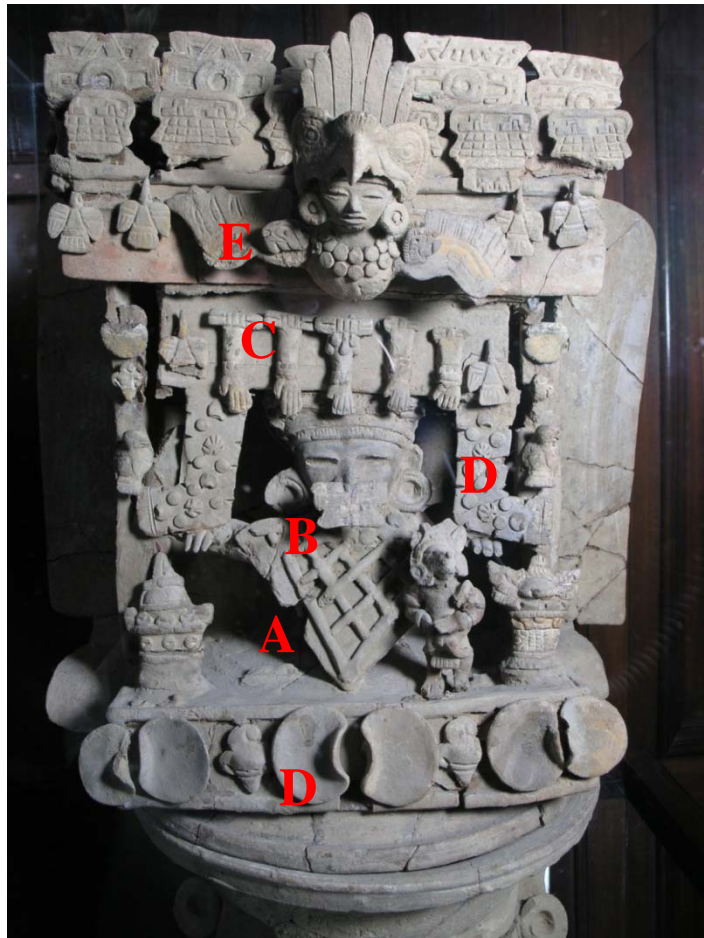


Figura 175. La representación del templo del Dios Mariposa Pájaro en un incensario de Escuintla. (A) la figura del dios o de su representante mortal; (B) su nariguera; (C) fila de brazos cortados; (D) conchas marinas; (E) el dios vestido como pájaro policefálico en descenso (foto cortesía de Oswaldo Chinchilla Mazariegos).

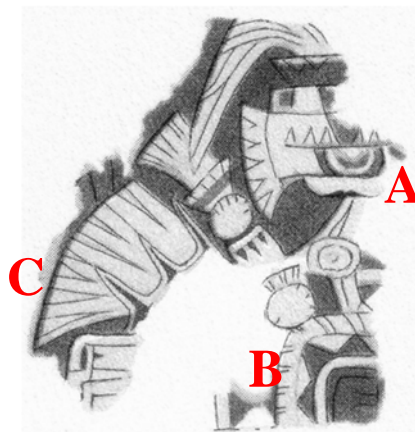


Figura 176. La imagen fragmentada de un Señor con Gran Tocado de Borlas (A) con insignia militar (B) y ala de mariposa (C) (Kidder *et al.* 1946).



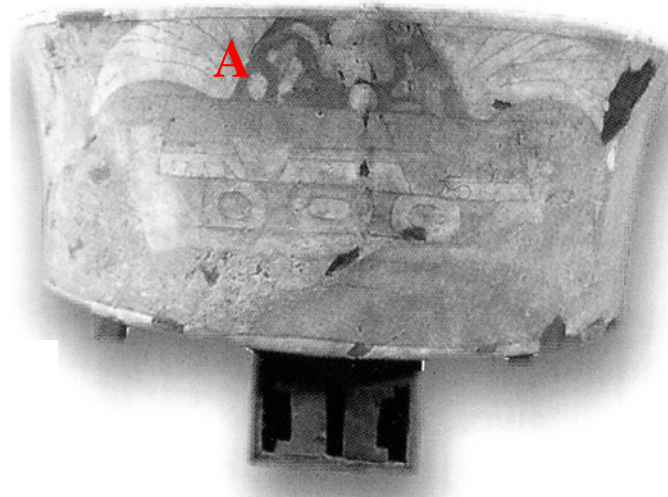


Figura 177. Gran Tocado de Borlas que porta un cerro (?) (A), cubierto con símbolos del grupo nuclear (Manzanilla 2012)

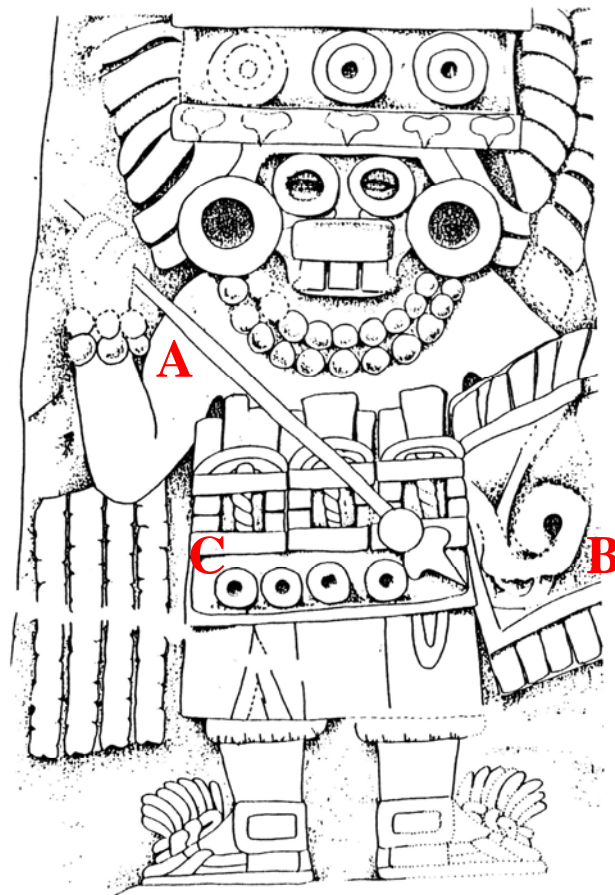


Figura 178. Un Señor con Gran Tocado de Borlas armado con dardo (A) y escudo (B), luce conjuntos mantas en el cuerpo (C). Estela 16 de Yaxhá, detalle (Hellmuth Ms. 2)



Figura 179. Jaguar con tocado de plumas (A) devorando un corazón (?) (B) (Miller 1973).

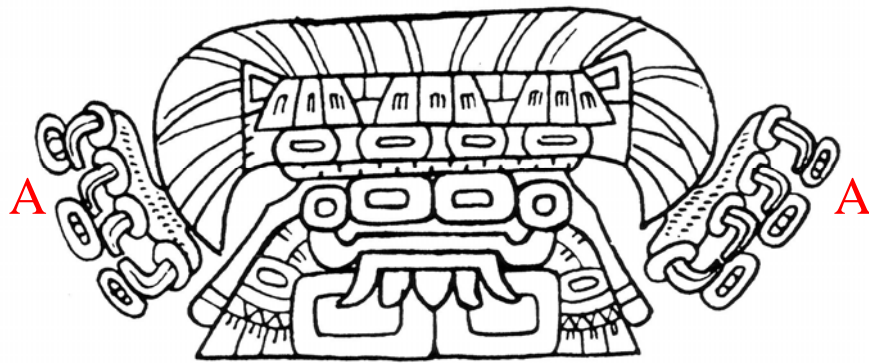


Figura 180. El busto del Dios de la Lluvia con garras de jaguares (A) (Covarrubias 1957, detalle).

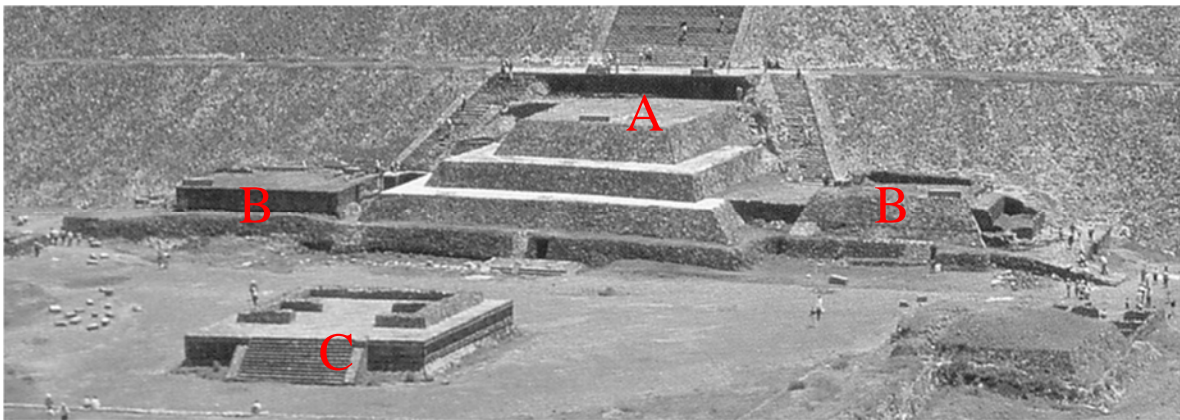


Figura 181. La Plataforma Adosada (A), las dos plataformas laterales (B), y la plataforma central (C) de la Plaza del Sol.

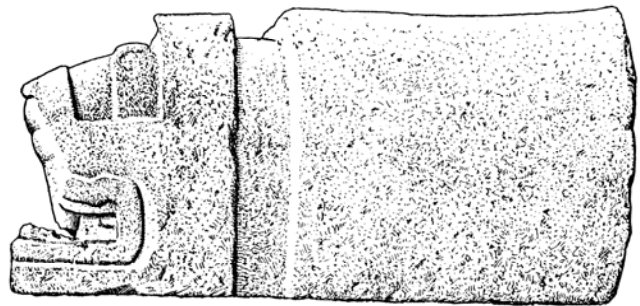


Figura 182. Diferentes tipos de cabezas de jaguares procedentes de la Plataforma Adosada.

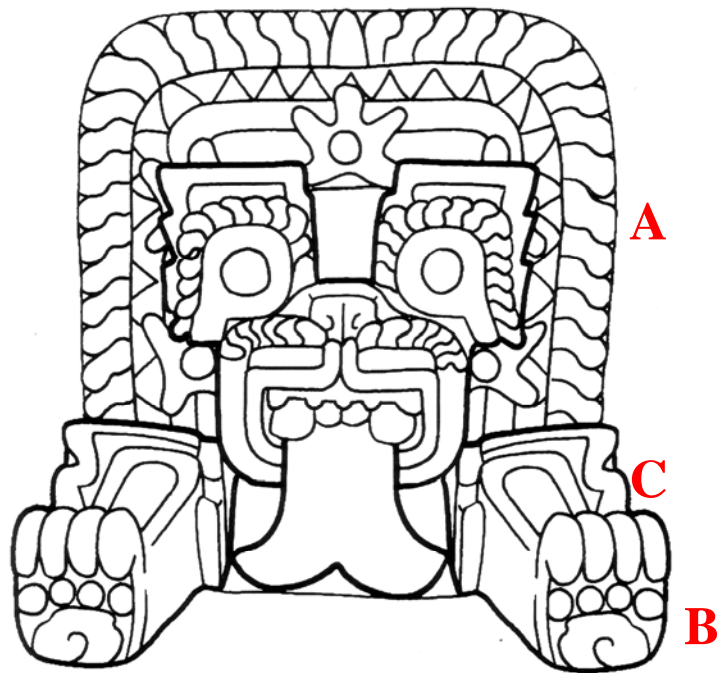


Figura 183. Jaguar alado saliendo del portal (A) del inframundo. Garras (B) y alas (C). Xalla (Imperio azteca 2004; Latsanopoulos 2005)

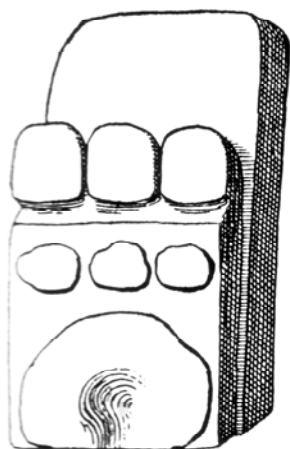


Figura 184. Fragmentos de esculturas de jaguar de la Plataforma Adosada. a. jaguar sentado; b-c. garras y patas de jaguar.



Figura 185. Relieve con el símbolo del Dios de la Lluvia, encontrado en el lado occidental de la Pirámide del Sol (Batres 1906).

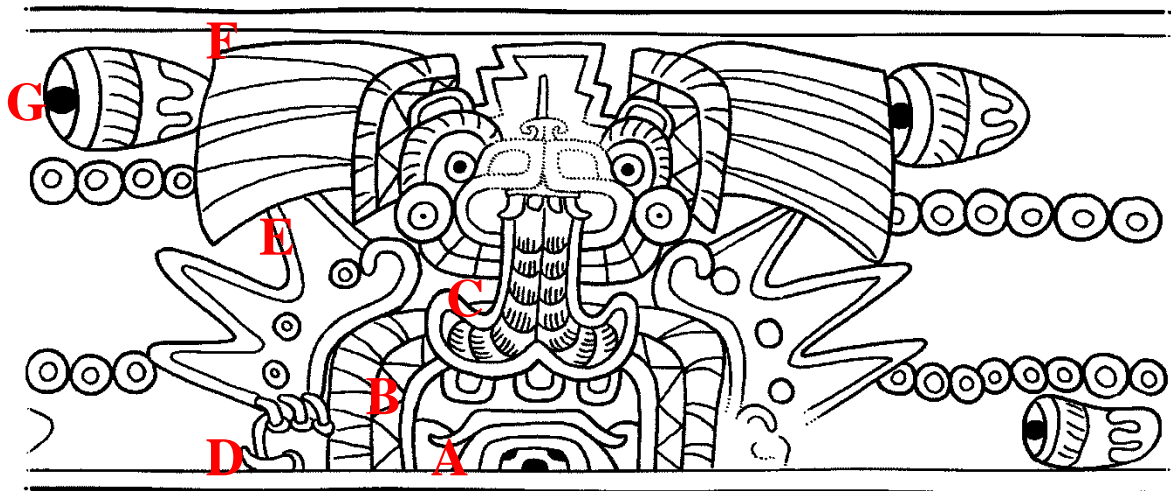


Figura 186. Jaguar alado. Su torso es el emblema del Dios de la Lluvia (A) enmarcado por el portal del inframundo (B). Se observan su lengua (C), garras (D), alas (E), tocado de plumas (F), y corazones de sacrificio humano (G). (Latsanopoulos 2005).

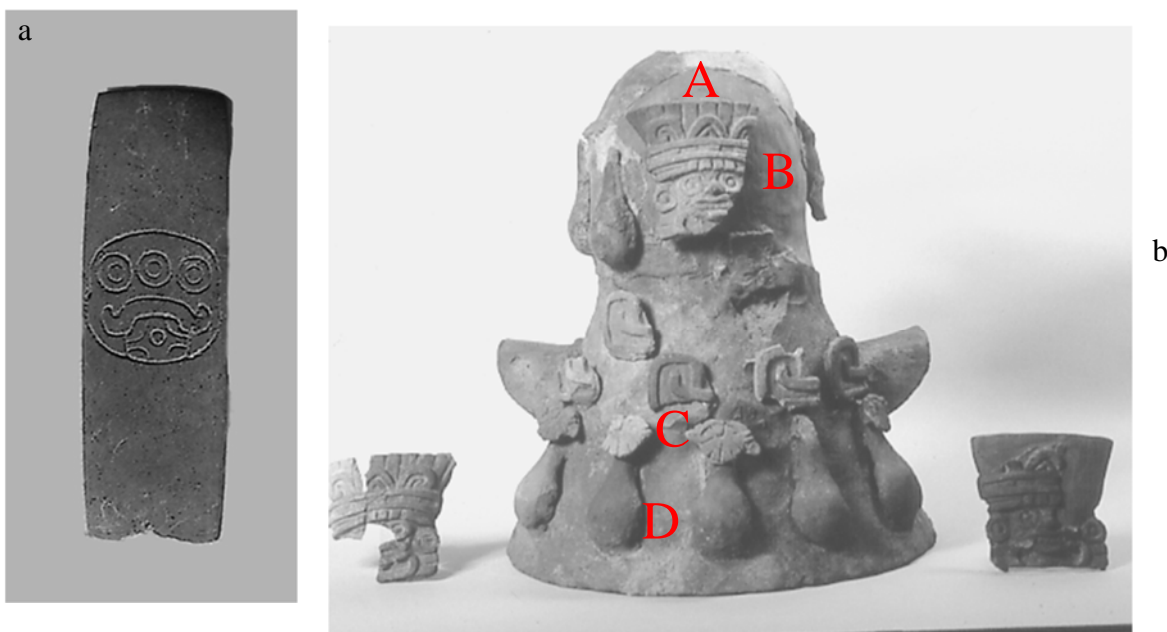
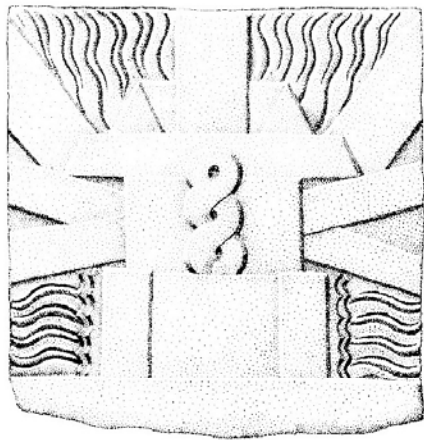
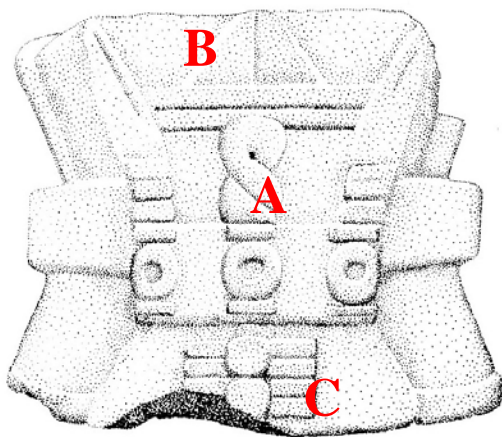


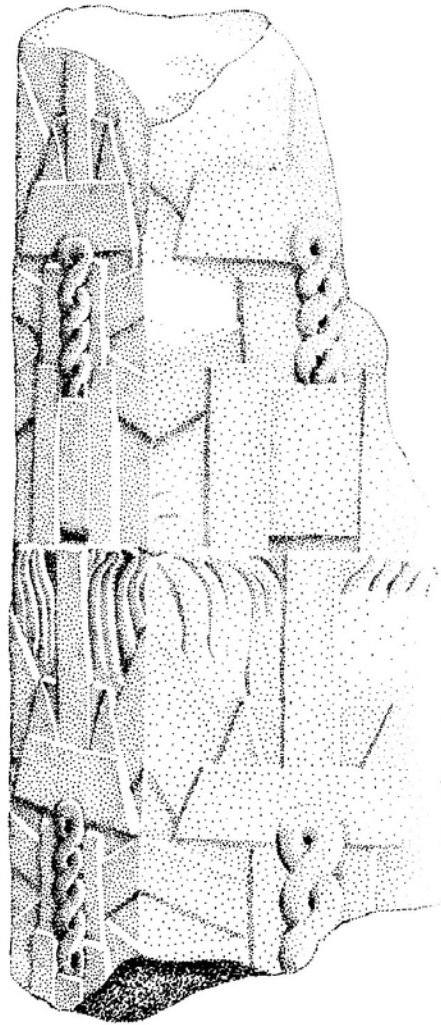
Figura 187. Evidencias del culto al Dios de la Lluvia en la Estructura 2 de Xalla. a. Pequeña estela con el emblema del Dios de la Lluvia. b. tapa de un incensario que representa al cerro (A) de los dioses de la lluvia (B) con lirios de agua (C) y gotas de agua (D) (cortesía de Linda Manzanilla).



a



b



c

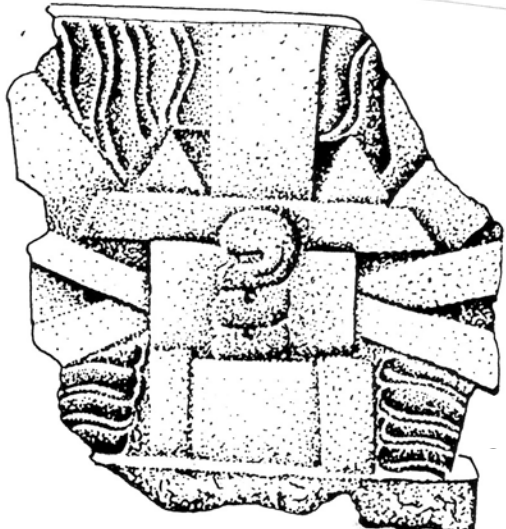


Figura 188. Las esculturas Batres. a, c y d: Relieves con motivos de cordel retorcido, posible taladro de fuego, posible cintas de papel y llamas de fuego. b. Brasero de piedra con motivos de cordel retorcido (A), triángulo (B) y nudos (C) (Fash *et al.* 2009; von Winning 1979).

D

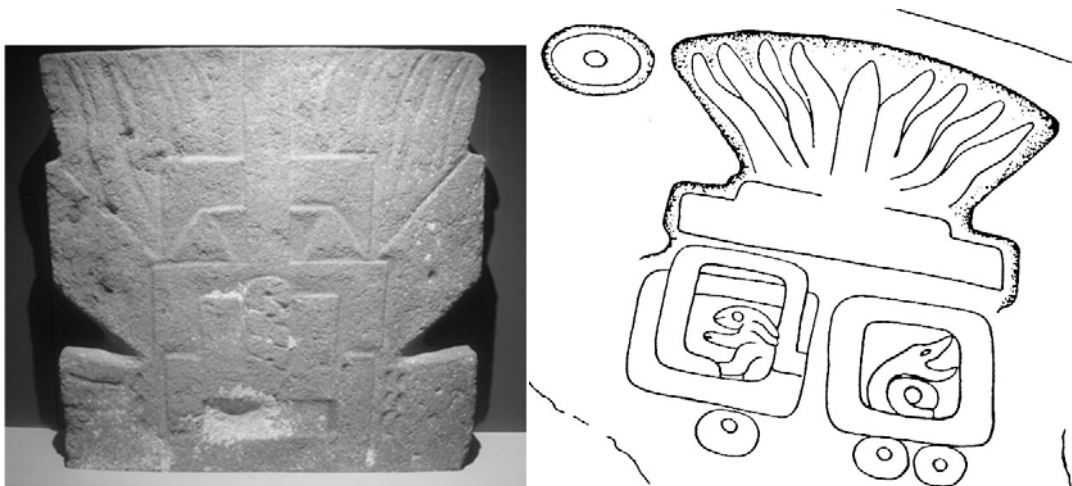


Figura 189. Representaciones del Fuego Nuevo. a. posible almena que muestra una imagen análoga a las esculturas Batres; b. taladro de fuego en llamas de la fiesta del Fuego Nuevo en Xochicalco, período Epiclásico; c. atado de madera en llamas (Berrin – Pasztory 1993).

Figura 190. Diosa surgiendo de las fauces del monstruo de la tierra (A), porta en su tocado una representación del Fuego Nuevo análoga con la imagen de las esculturas Batres (B) (Imperio azteca 2004).



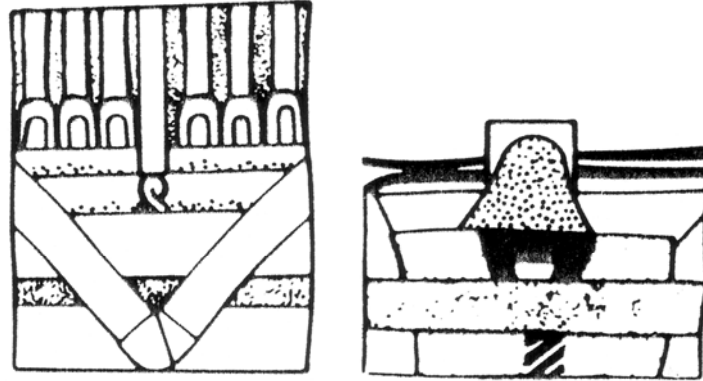


Figura 191. Manta V y Manta Tablilla (Langley 1991)

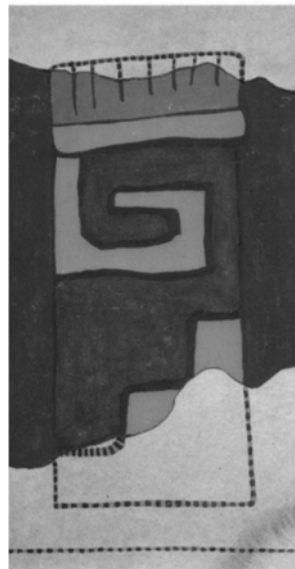


Figura 192. Atado de madera cubierto por greca escalonada (Miller 1973)

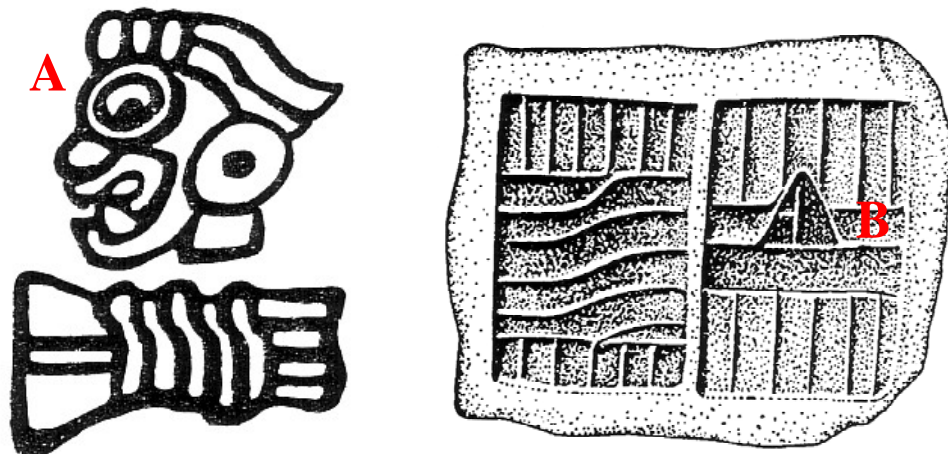


Figura 193. El atado de madera con cordeles ondulantes junto con la cabeza del Dios de la Lluvia (A) y con el atado de madera con triángulo (B) (Cabrera Castro 2006 [1995]d; von Winning 1987).



Figura 194. El Dios Mariposa Pájaro porta un atado de madera humeante (A) en el tocado. Tapa de incensario (Berrin y Pasztory 1988).

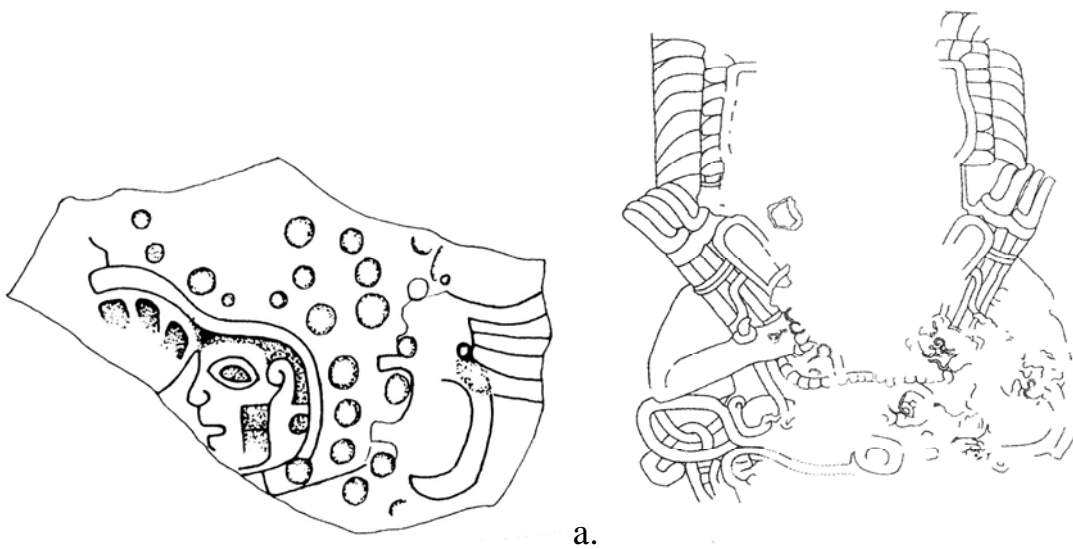


Figura 195. Personajes con atributos de jaguar.

- a. Personaje con tocado de jaguar en un fragmento de espejo de la cueva ceremonial de la Pirámide del Sol (Heyden 1975).
- b. Personaje vestido como jaguar al estilo teotihuacano sostiene atados de madera ardientes (Nalda y Balanzario 2005).

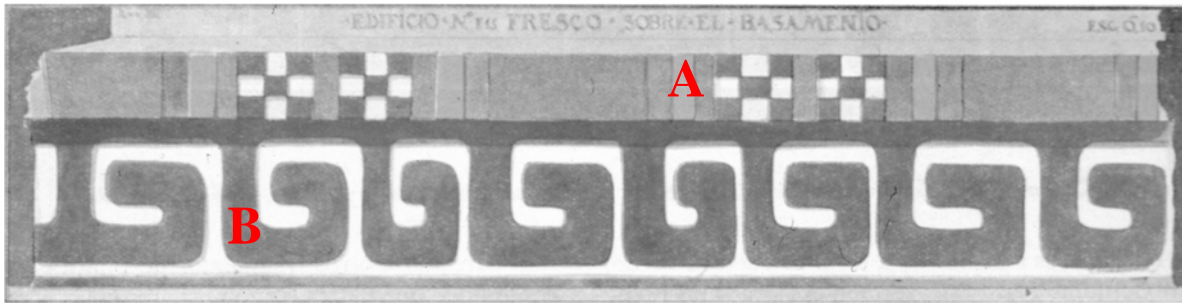


Figura 196. Motivos de tablero de ajedrez (A) sobre una hilera de olas estilizadas (B) (Cabrera Castro 2006 [1995]d).



Figura 197. Disco de piedra monumental con calavera en el centro. Plaza del Sol.

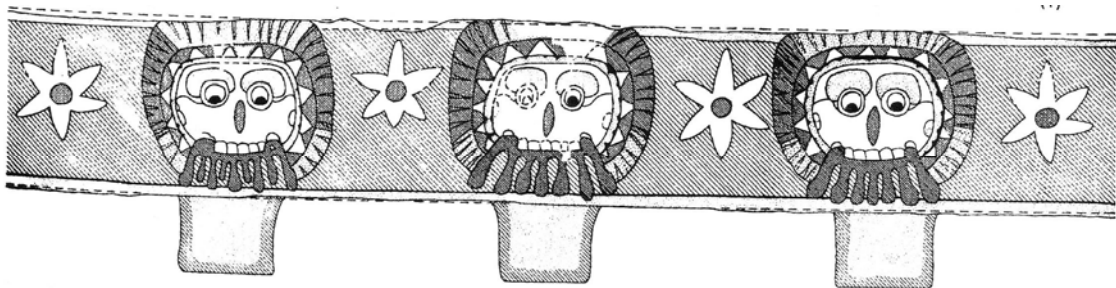


Figura 198. Discos solares con rostro de calavera, devorando sangre (Culbert 1993).

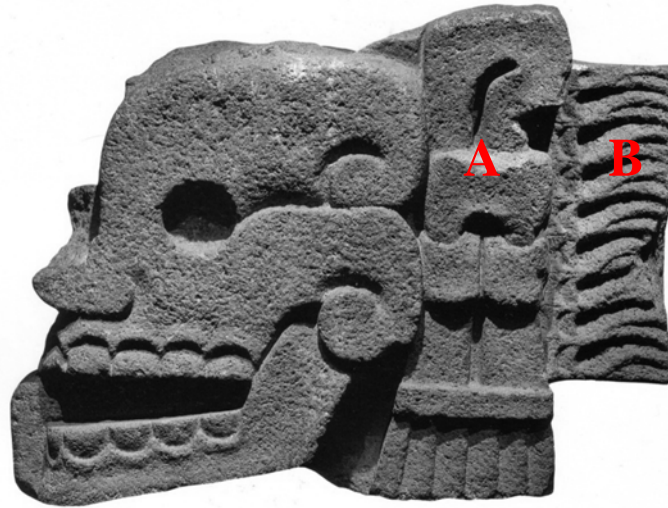


Figura 199. Calavera con nudo (A) y llamas de fuego (B). Plaza del Sol (Berrin y Pasztory 1993).

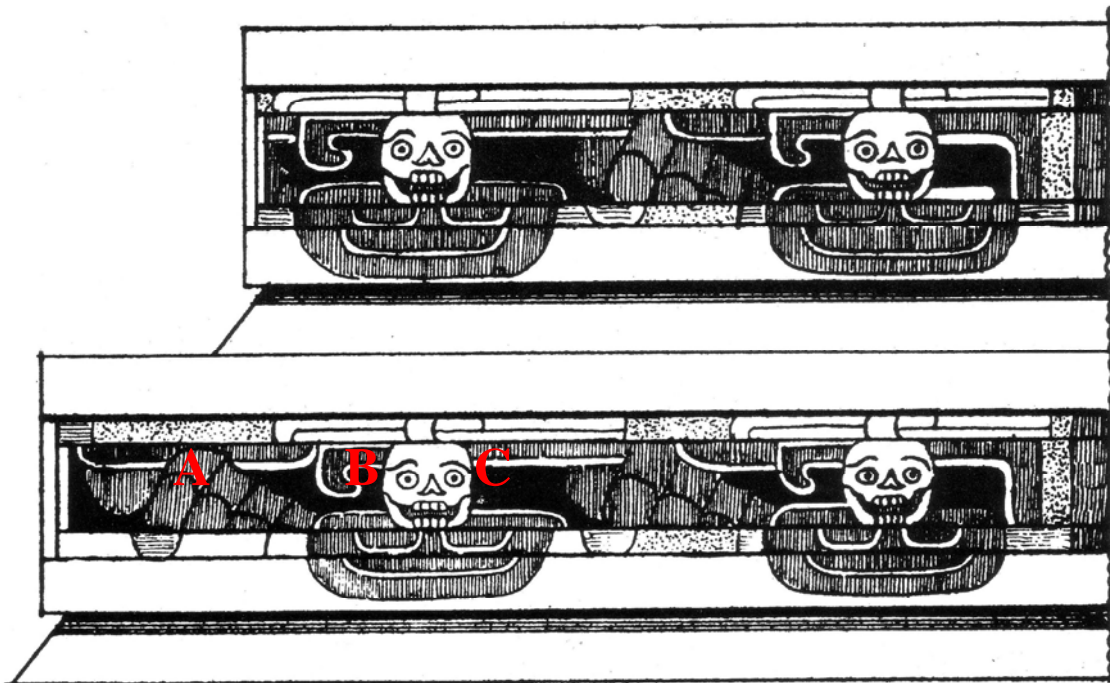


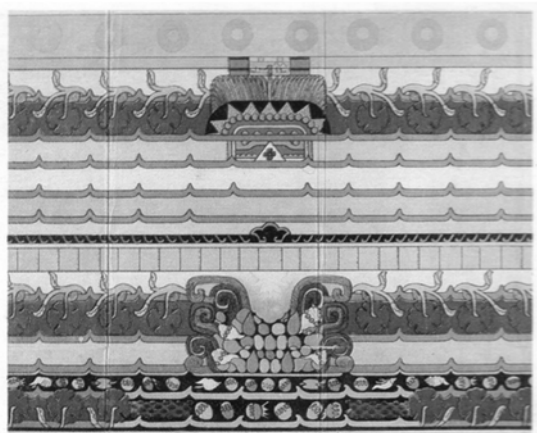
Figura 200. Insectos (A) con cabeza de calavera (B) y nudos horizontales (C). Mural de la gran pirámide de Cholula, “Edificio de los chapulines” (Marquina 1951).



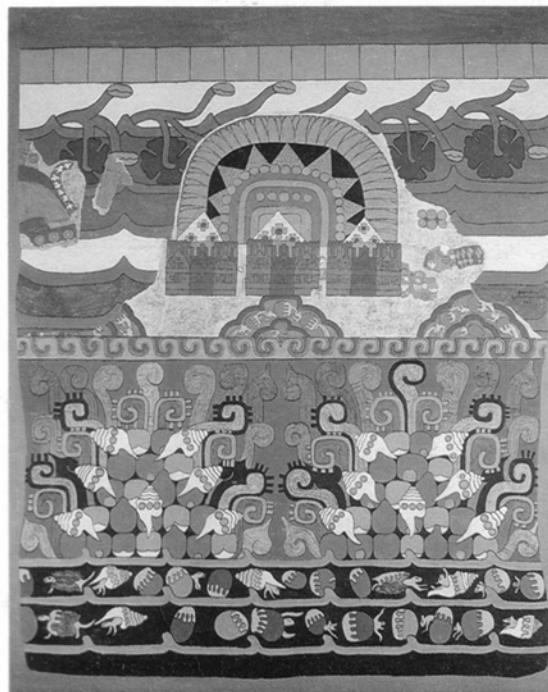
Figura 201. Estelas lisas de piedra verde del recinto de la Pirámide del Sol. a. Estela del Museo Sitio de Teotihuacan; b y c. Estelas recientemente encontradas en la cima de la Pirámide.



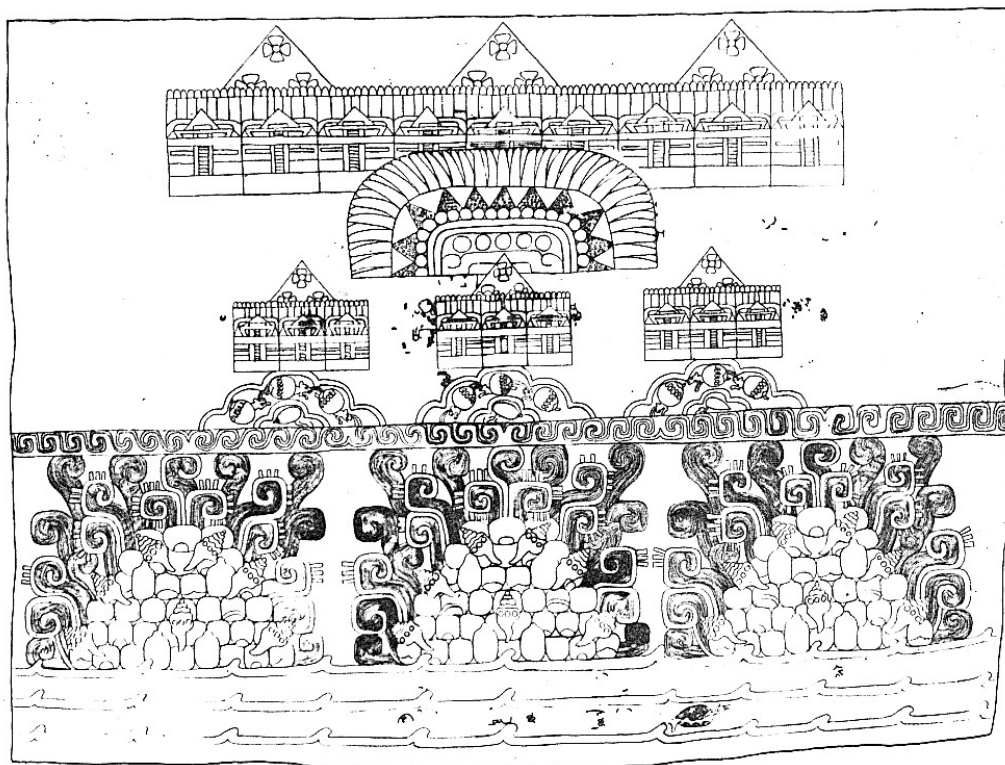
Figura 202. Fragmento de brasero recientemente encontrado en la cima de la Pirámide del Sol.



a.



b.



c.

Figura 203. Tres murales análogos del Templo de la Agricultura (a, b: de la Fuente 2006 [1995]c; c: Villagra 1971).

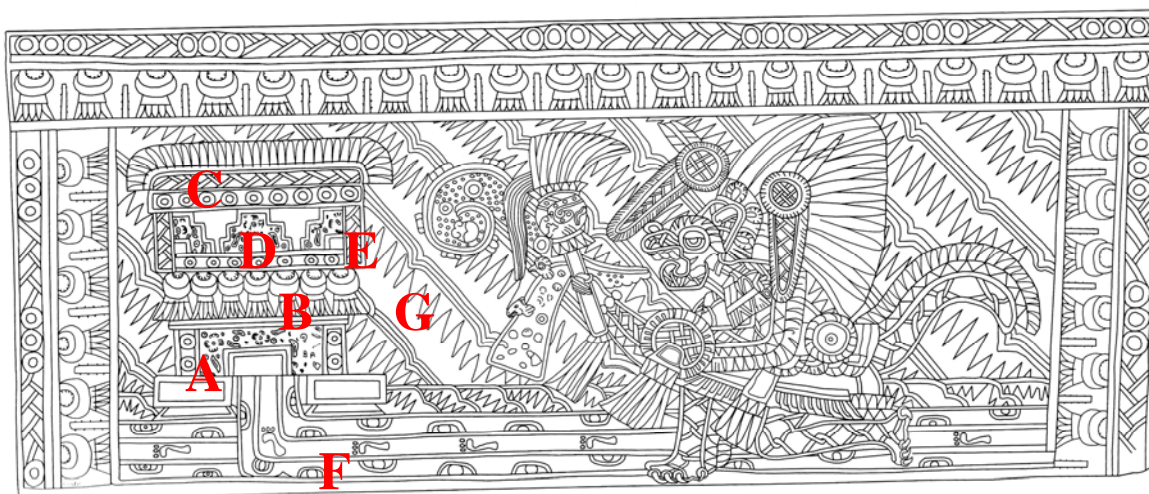


Figura 204. Representación de templo y acólito vestido de jaguar reticulado en un mural de Tetitla (Evans 2010). El templo: (A) manchas de piel de jaguar; (B) borlas; (C) anillos; (D) almenas; (E) estera. Trasfondo: (F) huellas de pie; (G) olas con motivo aserrado.

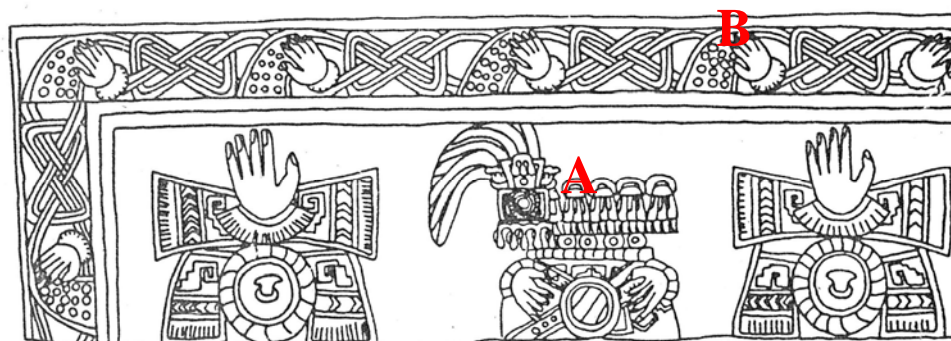


Figura 205. En el centro un busto abstracto que porta un tocado de borlas de mediana complejidad (A), mientras en el marco aparece un entrelace con una mano que esparce pequeños círculos (B) (Villagra 1971).

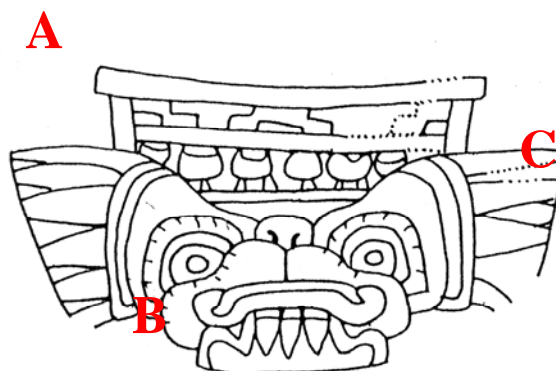


Figura 206. Jaguar sobrenatural en su templo: (A) techo de templo con borlas; (B) bigotera, dentadura y lengua bífida; (C) tocado de plumas. Tapa de vasija (Taube 2011).

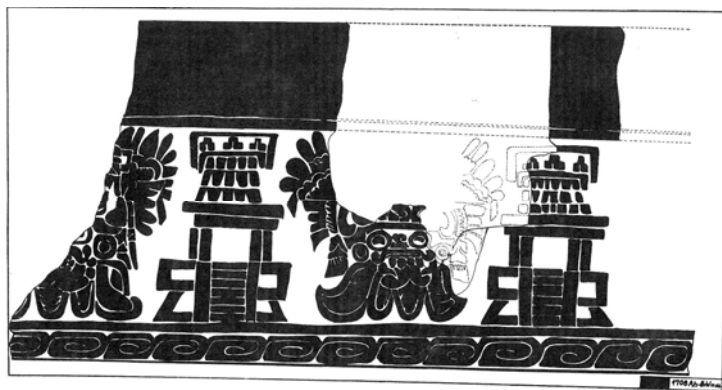


Figura 207. El Dios de la Lluvia junto a su templo, portando el Gran Tocado de Borlas (von Winning 1947).

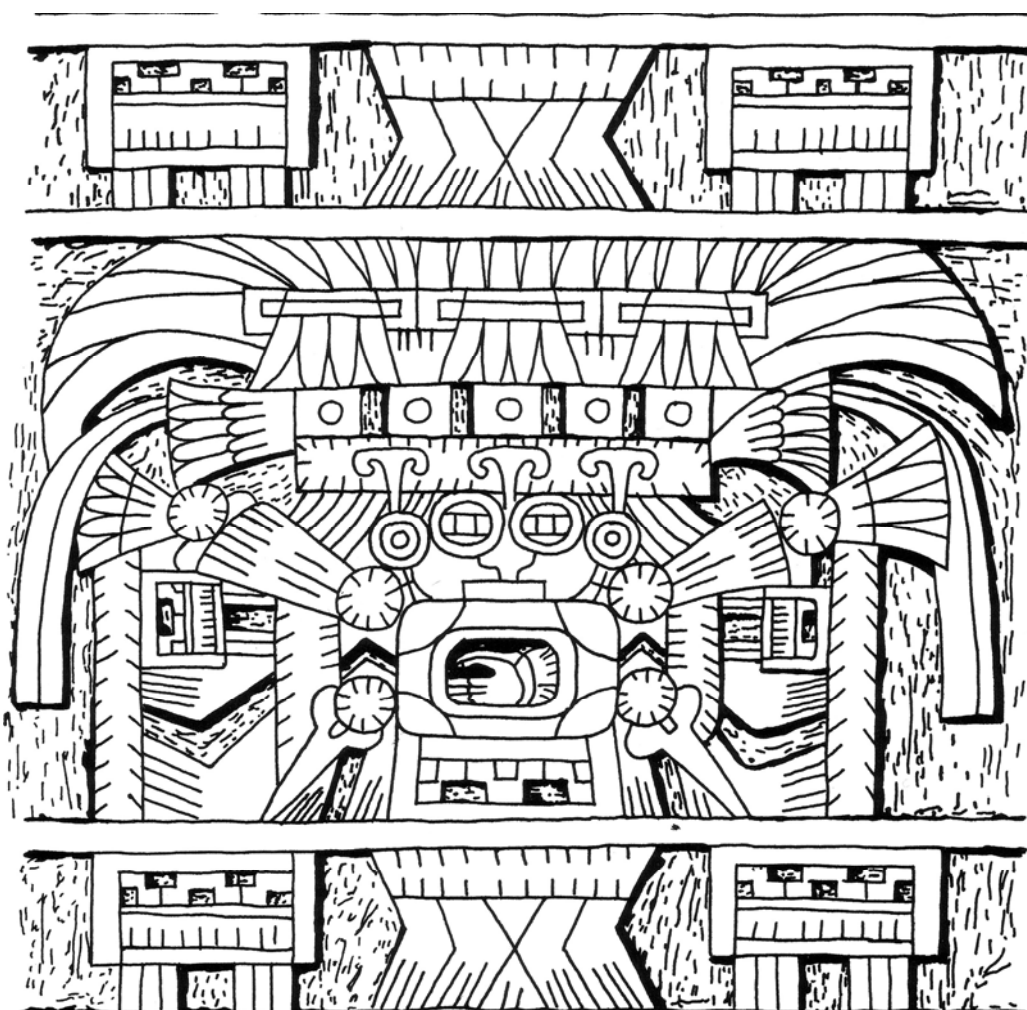


Figura 208. Señor con Gran Tocado de Borlas con emblema de guerra en un complejo de tres templos (Séjourné 1966a).



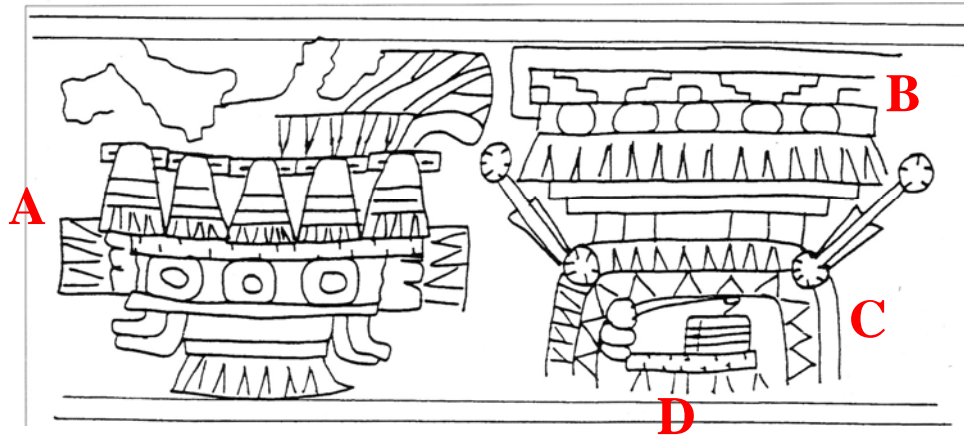


Figura 209. Gran Tocado de Borlas (A) y templo (B) con un emblema de guerra (C), el cual lleva banda con cintas flecadas estilizadas (D) (Conides y Warren Barbour 2002).

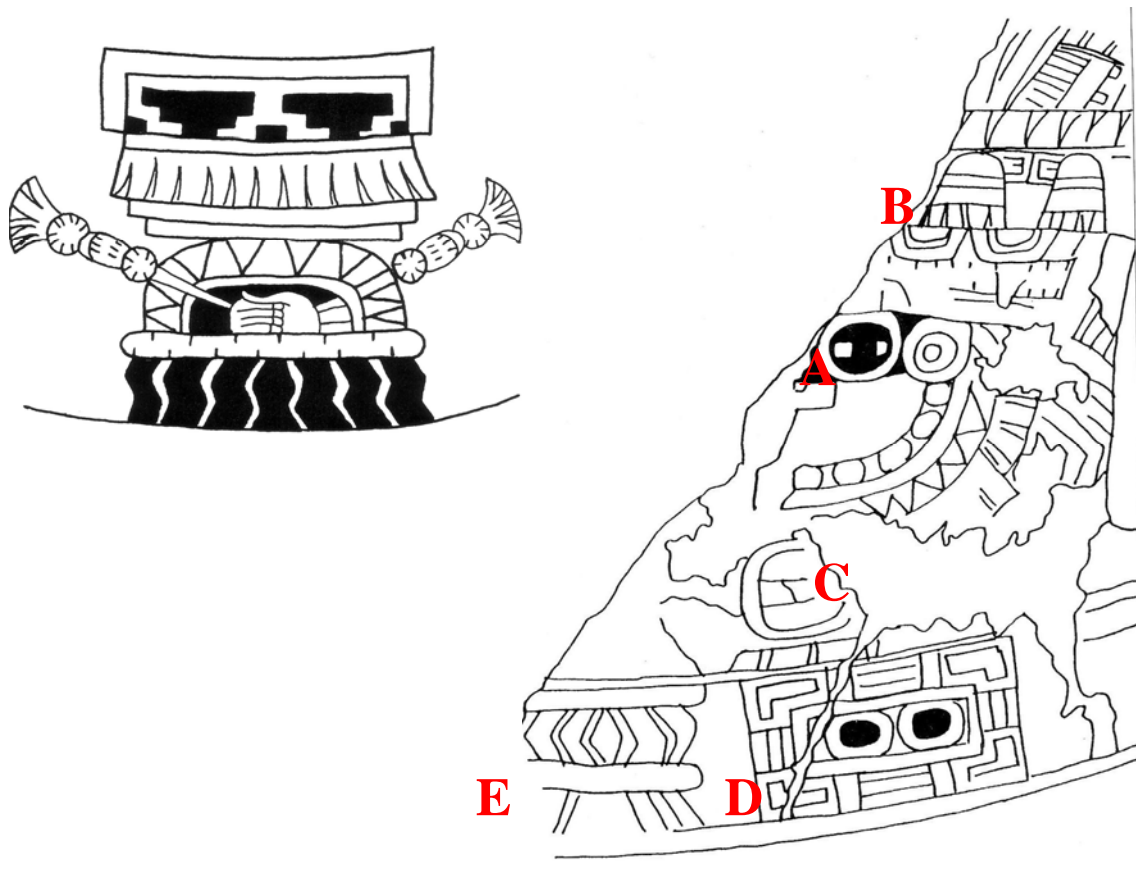


Figura 210. Templo con un emblema de guerra que porta banda con cintas flecadas (Séjourné 1966c).

Figura 211. Imagen de un Señor con Gran Tocado de Borlas. Ojo (A), borlas (B), pectoral (C) con una plataforma de cuatro escaleras (D), acompañado por un “objeto E” (E) en un fragmento de cerámica (Conides y Barbour 2002).

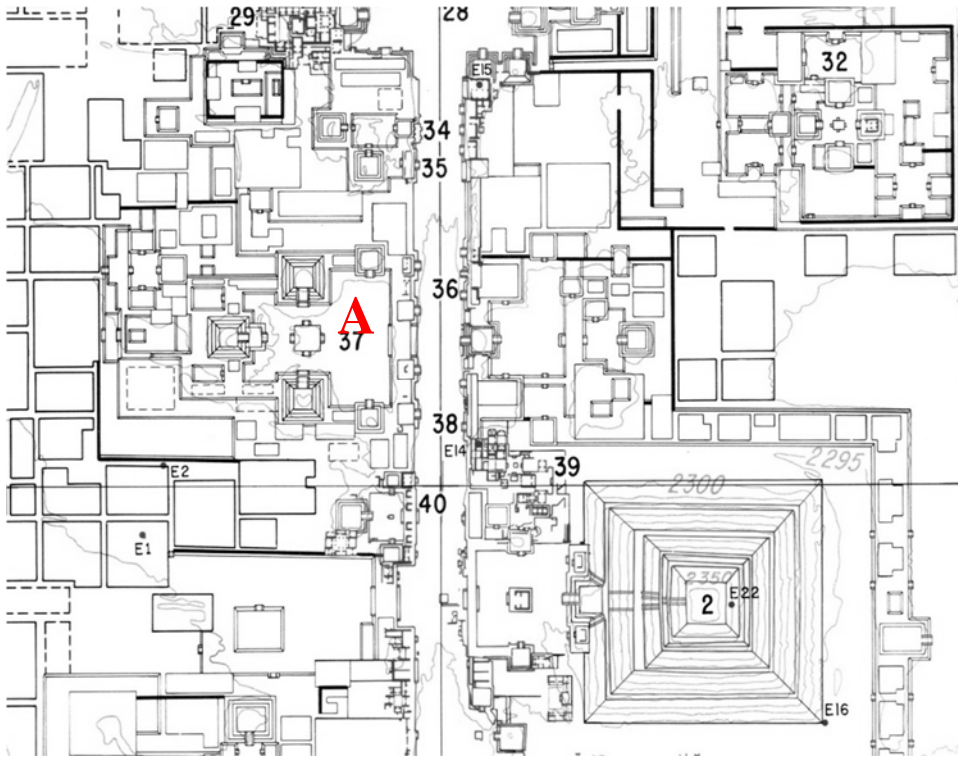


Figura 212. El Complejo de la Plaza de las Columnas (A) en el centro cívico-ceremonial.

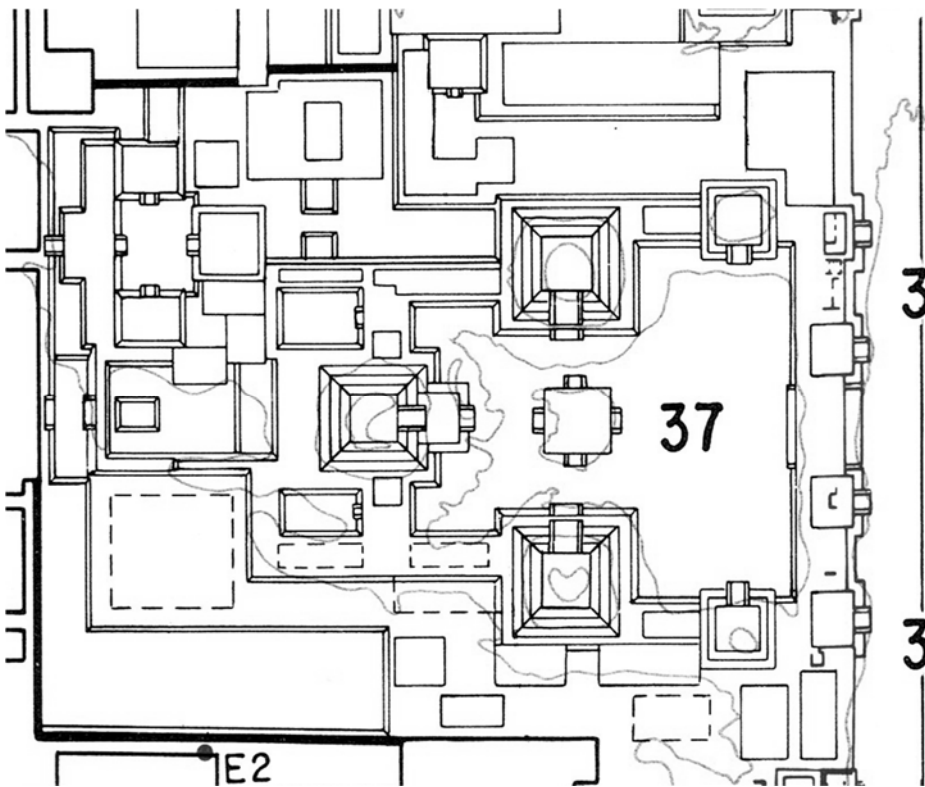


Figura 213. El Complejo de la Plaza de las Columnas.



Figura 214. Figurillas de dos Señores con Tocado de Mariposa (Tlajinga, Teotihuacan). (A) Tocado de mariposa; (B) pintura facial rectangular; (C) orejeras con anillo (Berrin y Pasztory 1993).



Figura 215. Figurilla de un Señor con Tocado de Mariposa sentado sobre trono (Teotihuacan 2009).

Figura 216 (arriba a la derecha). Gobernante mexicana sentado envuelto en su manta (Códice Mendoza). (A) su glifo de nombre Itzcóatl (Serpiente de Obsidiana) (Berdan y Anawalt 1992).



Figura 217. Señor con Tocado de Mariposa (A) sosteniendo atado (B) y escudo (C). (D) glifo Ojo de Reptil; (E) disco emplumado con la nariguera del Dios Mariposa Pájaro. Vasija teotihuacana de Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).



Figura 218. Figurillas de Tlajinga (Teotihuacan). Los dos tipos de tocados de la fila superior y el tocado con una flor de cuatro pétalos (A) muestran vínculos con la iconografía del Dios Mariposa Pájaro (Berrin y Pasztory 1993).

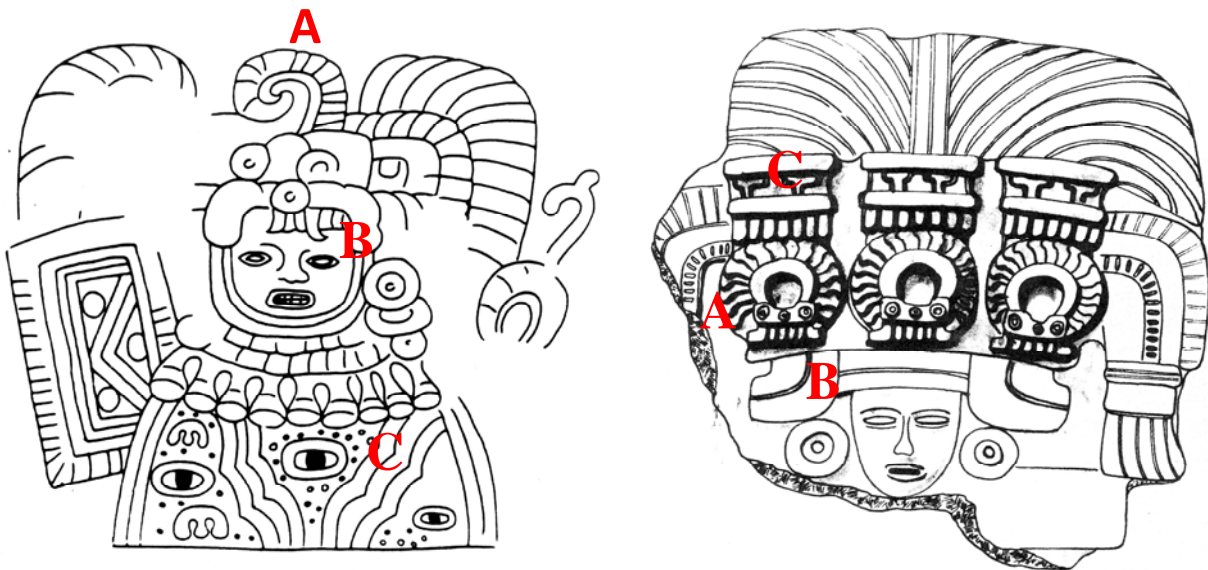


Figura 219. Busto de un personaje con tocado de Jaguar-Mariposa en Xelhá. (A) Lengua de mariposa; (B) colmillos de jaguar; (C) en el busto símbolos de agua: ojos de agua, olas, múltiples gotas (dibujo de Karl Taube) (Berlo 1992).

Figura 220. Un Señor con Tocado de Mariposa portando tres representaciones de templo en su tocado. (A) Discos emplumados; (B) nariguera con los colmillos del Dios de la Lluvia; (C) techo de edificio (von Winning 1947).



Figura 221. Personaje con motivos de la iconografía del Dios Mariposa Pájaro, portando en sus manos emblemas de representaciones arquitectónicas (A) que muestran un disco emplumado (B) y dos techos de edificios (C) (Teotihuacan 2009).



Figura 222. Templo del Dios Mariposa Pájaro en un incensario de Escuintla, Guatemala. (A) Personaje central; (B) acólito; (C) motivos de disco emplumado con nariguera del Dios Mariposa Pájaro; (D) vasija de boca ancha del inframundo; (E) triple cerros (Museum of Fine Arts, Boston. N° 1988.1229b).

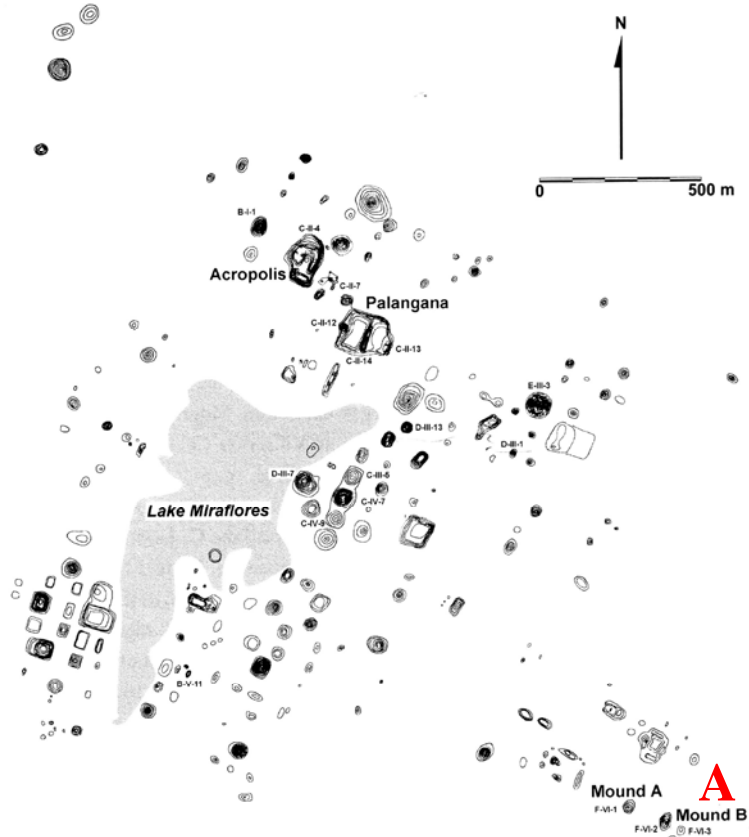


Figura 223. Mapa de Kaminaljuyú. (A) Montículos A y B (Braswell 2003).

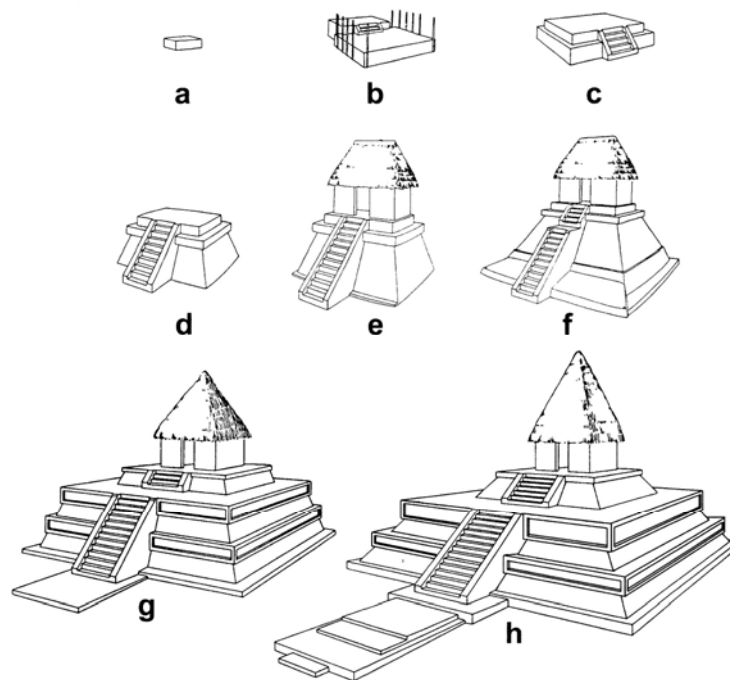


Figura 224. Fases de construcción del Montículo A de Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).



Figura 225. Imagen del Dios de la Lluvia con Gran Tocado de Borlas pintada en una vasija trípode teotihuacana. Tumba A-IV, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

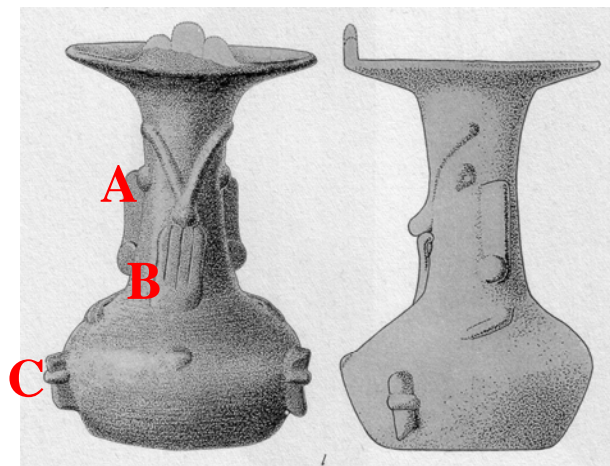


Figura 226. Florero en forma del Dios de la Lluvia. (A) Ojo; (B) colmillos; (C) manos. Tumba A-IV, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

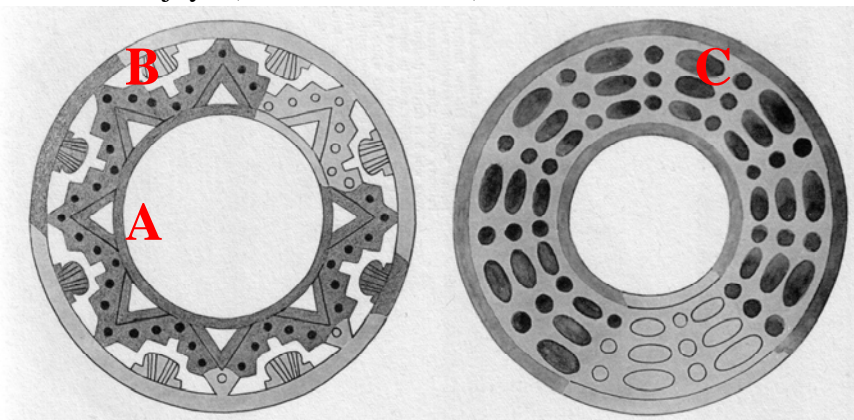


Figura 227. a-b. Discos de concha decorados. Tumba A-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946). (A) Disco solar; (B) conchas marinas; (C) motivo punto y raya.

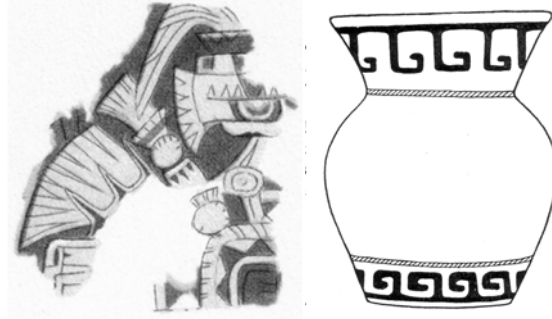


Figura 228. Señor con Gran Tocado de Borlas acompañado por emblema de guerra y ala de mariposa en una jarra teotihuacana de la Tumba A-IV, Kaminaljuyú. Véase también la Figura 176 (Kidder *et al.* 1946).

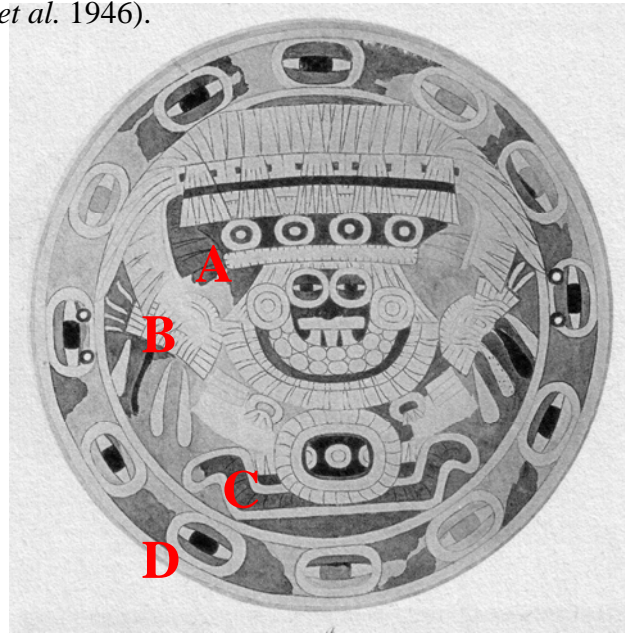


Figura 229. Señor con Gran Tocado de Borlas (A) sosteniendo antorchas (B). (C) vasija de boca ancha del inframundo; (D) probables ojos estelares. Representación de la parte posterior de un espejo proveniente de la Tumba B-V, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

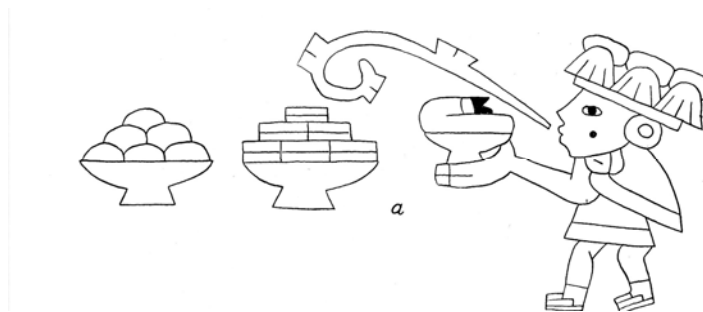


Figura 230. Señor con tocado de borlas sencillo presentando ofrenda. Vasija de la tumba A-III, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).



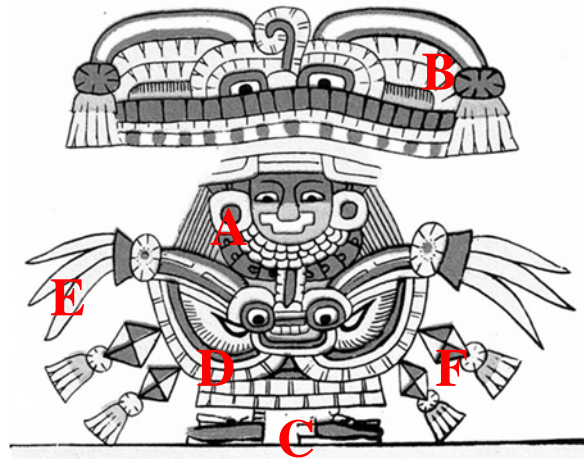


Figura 231. Deidad mariposa. (A) cara con nariguera y pelo largo; (B) tocado de mariposa con lengua de mariposa, ojos y antenas; (C) vestimenta larga; (D) mariposa dentada con alas abiertas; (E) antenas; (F) extremos distales de dardos en forma de rombos. Vasija de la Tumba B-II, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).



Figura 232. El Dios Mariposa Pájaro teotihuacano sentado en un incensario de la Tumba A-VI, Kaminaljuyú. (A) Lengua de mariposa; (B) antenas de mariposa; (C) tambor (Kidder *et al.* 1946).

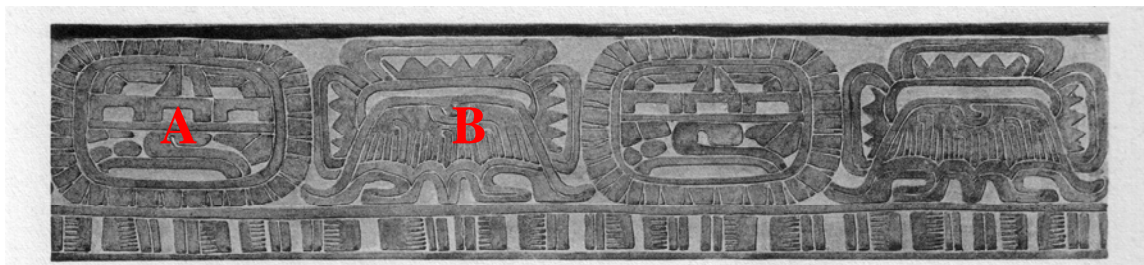


Figura 233. Grupo Panel (A) alternado con una combinación de ala de mariposa y de flor de cuatro pétalos (B). Vasija trípode teotihuacana de la Tumba B-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

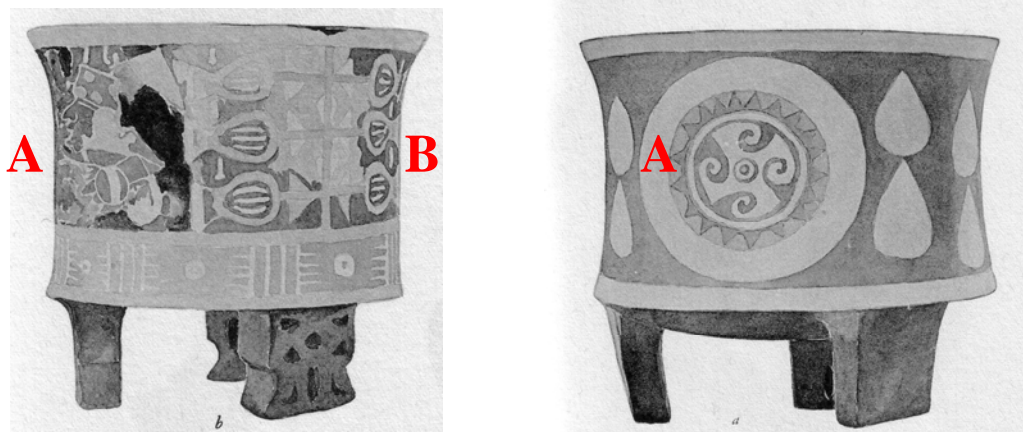


Figura 234. Cazador con cerbatana (A) y planta de cacao (B). Vasija trípode teotihuacana de la Tumba B-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

Figura 235. Disco solar (A) con gotas de agua. Vasija de la Tumba B-I, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

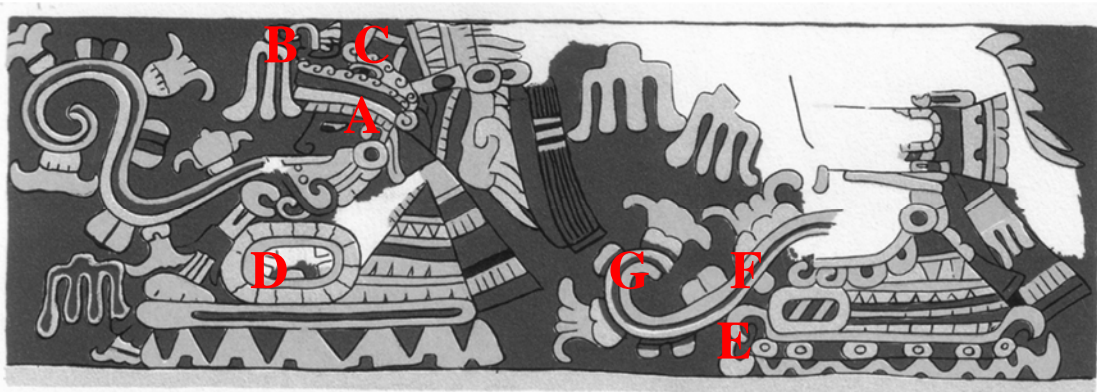


Figura 236. Dos personajes de perfil. (A) Tocado de mariposa; (B) lengua encorvada y (C) ojo. (D) glifo Ojo de Reptil. El otro personaje: (E) vasija de boca ancha del inframundo; (F) pectoral; (G) espiral de voz. Vasija de la Tumba A-VI, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

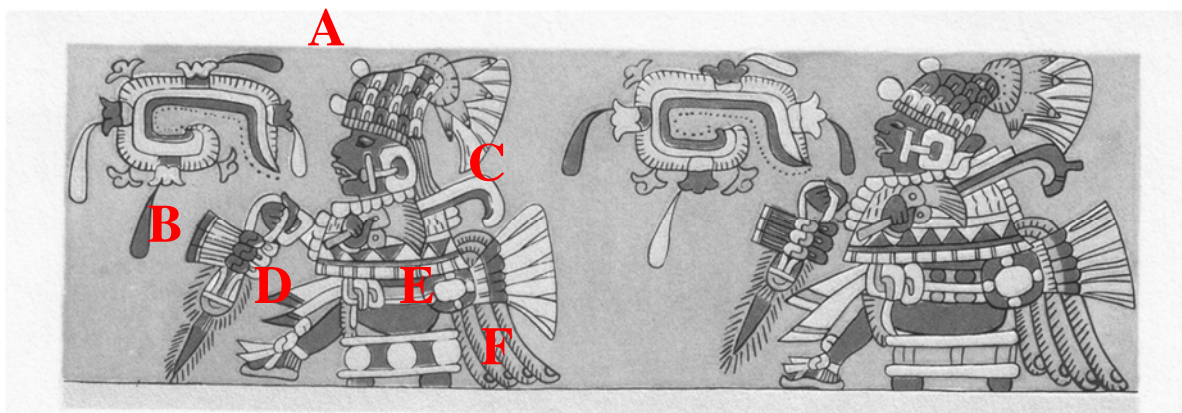


Figura 237. Dos señores sentados. (A) Tocado “casco”; (B) talega ritual; (C) lanzadardo; (D) taparrabo; (E) espejo de cadera; (F) posibles colas de coyote. Vasija trípode de la Tumba B-II, Kaminaljuyú (Kidder *et al.* 1946).

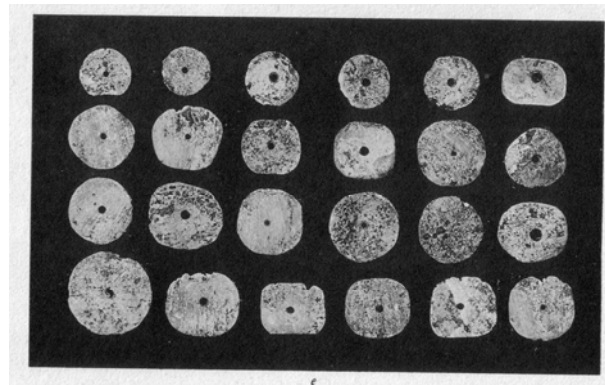
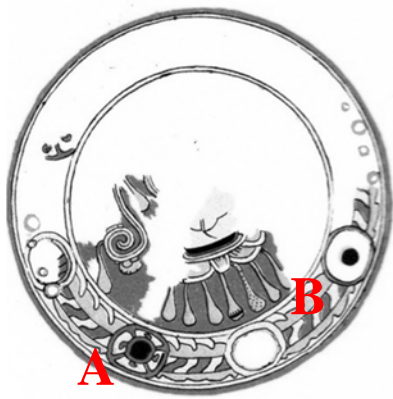


Figura 238. Fragmentos de pintura de la parte posterior de un espejo. (A) flor de cuatro pétalos del Dios Mariposa Pájaro; (B) atado (?) (Kidder *et al.* 1946).

Figura 239. Láminas perforadas de concha marina que constituyeron un tocado (Kidder *et al.* 1946).

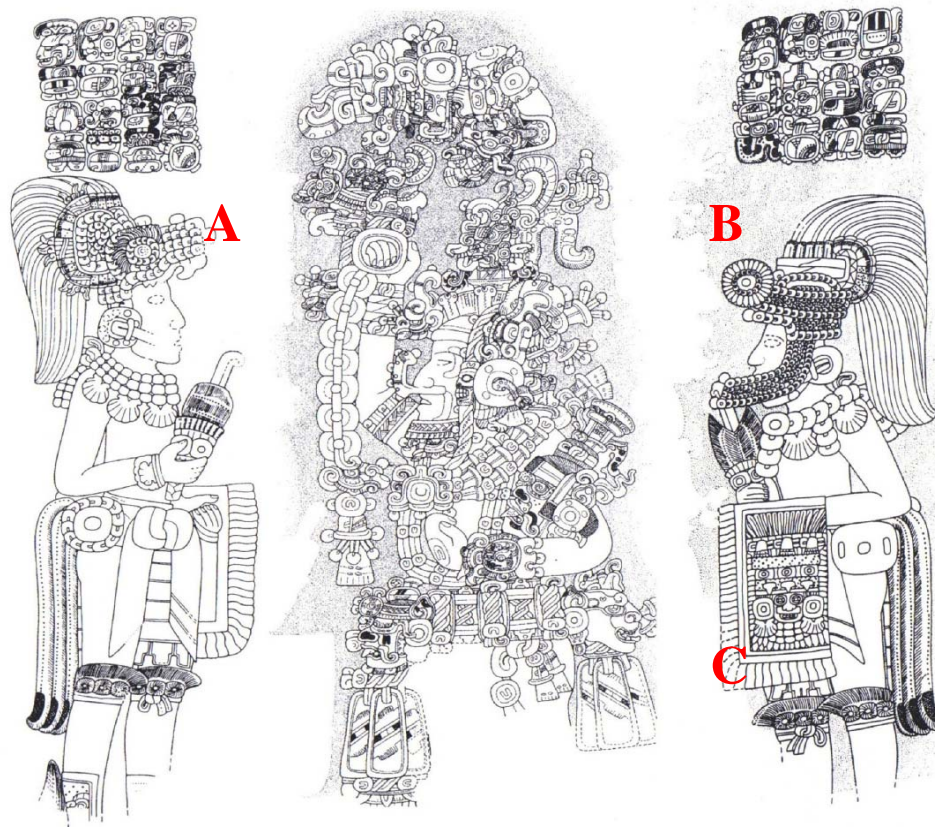


Figura 240. Estela 31 de Tikal. La imagen del gobernante Siyah Chan K'awiil, flanqueada por dos representaciones de su padre, Yax Nuun Ayiin. Este último porta (A) un tocado de jaguar hecho con láminas de concha marina y (B) un tocado con cubrecara en la misma técnica. En su escudo (C) lleva la imagen de un Señor con Gran Tocado de Borlas, posiblemente representación de su padre (Jones y Satterthwaite 1982).

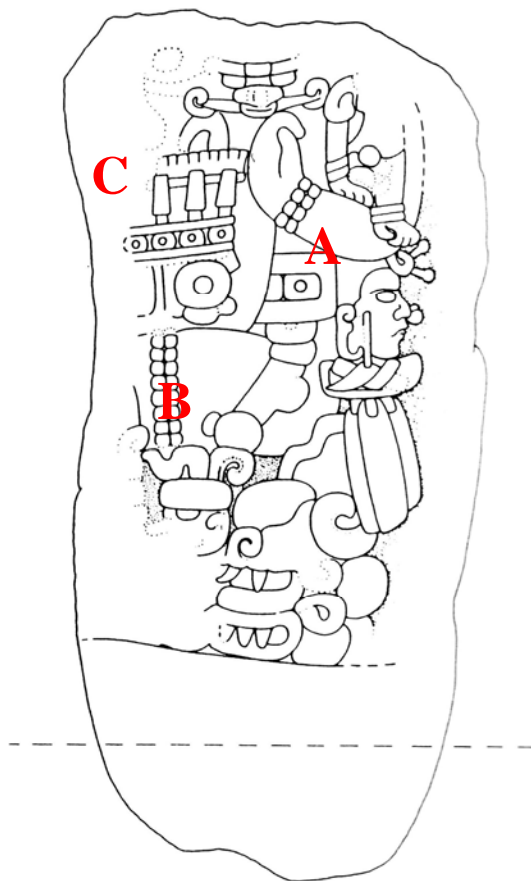


Figura 241. Estela 18 de Tikal. En esta estela mutilada se ve (A) el brazo y (B) el muslo del gobernante Yax Nuun Ayiin sentado. En su regazo aparece (C) un Gran Tocado de Borlas en miniatura (Jones y Satterthwaite 1982).

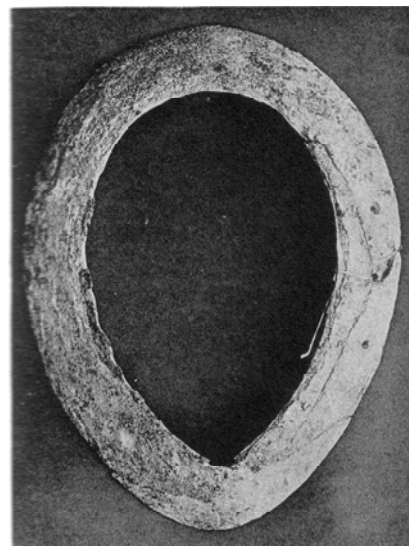
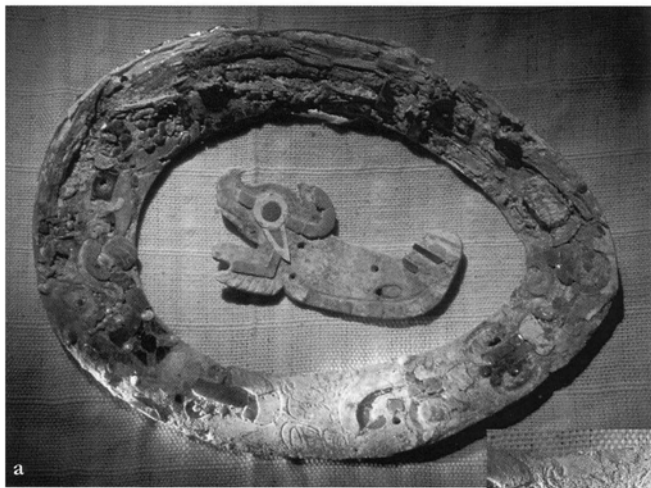


Figura 242a. La “joya de raíz del árbol” del gobernante K'inich Yax K'uk' Mo' de Copán. Figura 242b. Joya de concha marina semejante procedente de la Tumba A-IV de Kaminaljuyú (Bell, Canuto y Sharer 2004; Kidder *et al.* 1946)



Figura 243. Jarra teotihuacana de la tumba de K'inich Yax K'uk' Mo' portando la figura fragmentada de un personaje de alto rango (Fields y Reents-Budet 2005).