



01081
6
2y

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**ICONOGRAFIA
Y
RELIGION DE TAJIN**

Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Antropología presenta

Sara Deifilia Ladrón de Guevara González



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS

COMPLETA



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**ICONOGRAFIA
Y
RELIGIÓN DE TAJÍN**

**Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Antropología presenta**

Sara Deifilia Ladrón de Guevara González

Ciudad Universitaria

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

DE LA TESIS:

GRAFIA Y RELIGION DE TAJIN

NOMBRE DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:

EN ANTHROPOLOGIA

EN K. BRUEGGEMANN

ACION DE ADSCRIPCION DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:

UTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA E HISTORIA

DE LA TESIS: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina en 25 renglones a un espacio como máximo, sin salir del de este cuadro.

DE REVISAR EL CONTEXTO FISICO Y CULTURAL DENTRO DEL MARCO DE LAS ESTIGACIONES SOBRE EL SITIO DE TAJIN, SE LLEVA A CABO EN ESTE TRABAJO REVISION DE LOS DOCUMENTOS GRAFICOS DEL MISMO, TANTO ESCULTORICOS -- PICTORICOS. AL DESCRIBIR LA ICONOGRAFIA DEL SITIO SE RECONOCE QUE DISCURSO AHI PLASMADO CORRESPONDE AL AMBITO DE LO RELIGIOSO, DONDE SE BERTAN LAS IDEAS COSMOLOGICAS DE SUS CREADORES. ASI, SE DEDUCEN LAS -- AS QUE LOS HABITANTES DE TAJIN TUVIERON SOBRE EL UNIVERSO QUE LES -- BABA, SOBRE LOS DIOS, LOS HOMBRES Y LOS LAZOS ENTRE AMBOS REPRESENTAS SIMBOLICA Y SIGNIFICAMENTE.

reviewing the physical and cultural context within the state of the research on site of Tajín, this work checks the graphic documents of the site, sculpture as as Mural. When describing the iconography of the site it is recognized that the course corresponds to the domain of religion, in which the ideas of its creators displayed. Thus the ideas of the inhabitants of Tajín about the universe which bounded them, the gods, the men and the links between both are deduced logically and semiotically.

AS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE EN CASO DE CUALQUIER NCIA QUEDARA SUSPENDIDO EL TRAMITE DEL EXAMEN.

SOLICITUD _____


FIRMA DEL ALUMNO

o los siguientes documentos:

ramiento del jurado del examen de grado
bación del trabajo escrito por cada miembro del jurado.
a de la última revisión de estudios

TITULO DE LA TESIS:

ICONOGRAFIA Y RELIGION DE TAJIN

GRADO Y NOMBRE DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:

DOCTOR EN ANTROPOLOGIA

JUERGEN K. BRUEGGEMANN

INSTITUCION DE ADSCRIPCION DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

RESUMEN DE LA TESIS: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina en 25 renglones a un espacio como máximo, sin salir del extensión de este cuadro.

LUEGO DE REVISAR EL CONTEXTO FISICO Y CULTURAL DENTRO DEL MARCO DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE EL SITIO DE TAJIN, SE LLEVA A CABO EN ESTE TRABAJO UNA REVISION DE LOS DOCUMENTOS GRAFICOS DEL MISMO, TANTO ESCULTORICOS -- COMO PICTORICOS. AL DESCRIBIR LA ICONOGRAFIA DEL SITIO SE RECONOCE QUE EL DISCURSO AHI PLASMADO CORRESPONDE AL AMBITO DE LO RELIGIOSO, DONDE SE INSERTAN LAS IDEAS COSMOLOGICAS DE SUS CREADORES. ASI, SE DEDUCEN LAS -- IDEAS QUE LOS HABITANTES DE TAJIN TUVIERON SOBRE EL UNIVERSO QUE LES -- RODEABA, SOBRE LOS DIOSES, LOS HOMBRES Y LOS LAZOS ENTRE AMBOS REPRESENTADOS SIMBOLICA Y SIGNICAMENTE.

After reviewing the physical and cultural context within the state of the research on the site of Tajín, this work checks the graphic documents of the site, sculpture as well as Mural. When describing the iconography of the site it is recognized that the discourse corresponds to the domaine of religion, in which the ideas of its creators are displayed. Thus the ideas of the inhabitants of Tajín about the universe which surrounded them, the gods, the men and the links between both are deduced symbolically and semiotically.

LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA QUEDARA SUSPENDIDO EL TRAMITE DEL EXAMEN.

FECHA DE SOLICITUD _____



FIRMA DEL ALUMNO

Acompaño los siguientes documentos:

- Nombramiento del jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del jurado.
- Copia de la última revisión de estudios

AGRADECIMIENTOS

A partir de junio de 1991 y hasta octubre de 1992, participé en el proyecto Tajín. Mi labor allí consistía en el registro y la clasificación de los restos de pintura mural con el fin de elaborar un catálogo de los mismos. La cercanía cotidiana con el sitio, con sus espacios y su estética me atrajeron de tal modo que decidí emprender estudios doctorales para con mayor rigor ordenar mis ideas con respecto a los documentos hallados en este exquisito sitio.

El reto de llevar a cabo el programa de doctorado significó experiencias enriquecedoras cuando que implicaron el enfrentamiento y revisión de ideas frente a compañeros y a maestros en nuestros semestrales Coloquios. Además el contacto con los investigadores del Instituto de Investigaciones Antropológicas fue siempre cálido y estimulante. En ocasiones llegué entusiasmada por alguna idea que creía innovadora al cubículo de Alfredo López Austin y después de sabrosa plática salí reconociendo que había descubierto “el agua tibia”, había que reformular lo planteado, había que revisar lo conocido, definir lo intuído.

El apoyo de mi tutor y asesores fue decidido y creativo. Agradezco al Dr. Juergen Brueggemann su disposición, su rigor y su amor por Tajín, así mismo agradezco a la Dra. Yólotl González y a la Dra. Mari Carmen Serra Puche. Ambas animaron mi labor, con oportunos comentarios y recomendaciones.

Gracias también a Rafael Ruiz Arroyo quien me auxilió en el formato e ilustraciones de este trabajo con scanner y computadora.



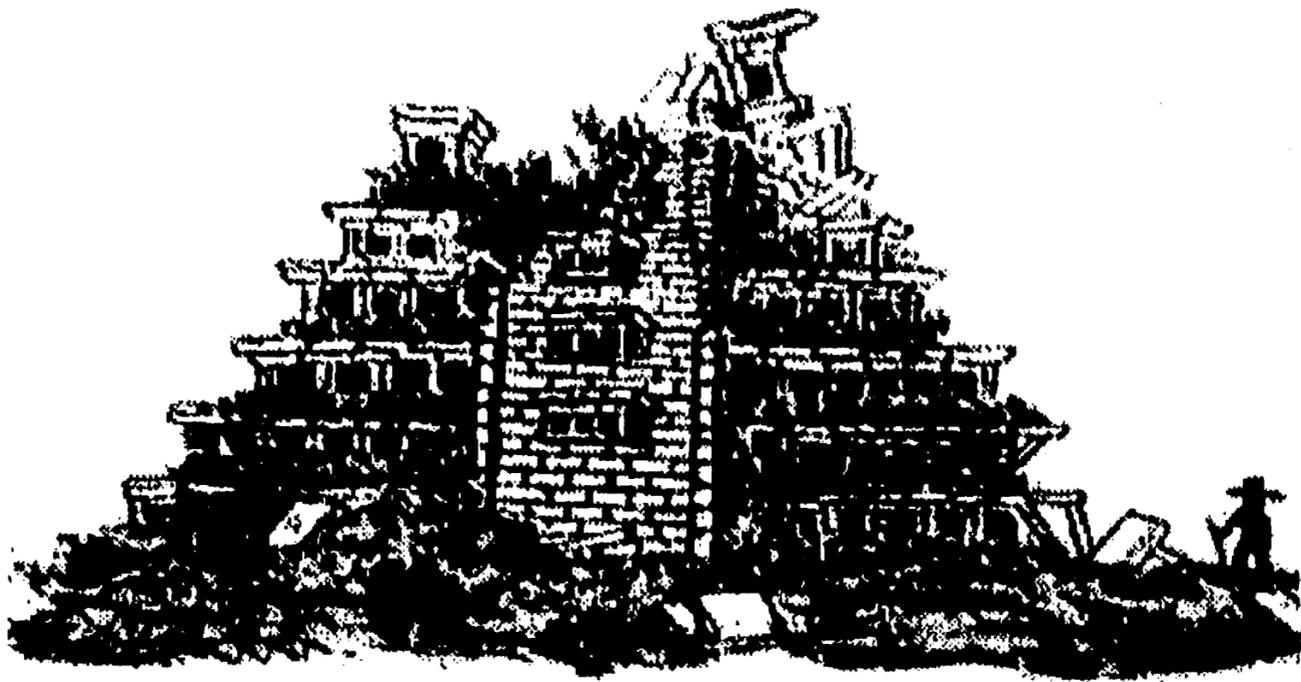
Quiero mencionar que sin el apoyo del Dr. Carlos Serrano no habría concluido este ciclo. Ante cada impedimento burocrático, o dificultad logística él encontraba una feliz solución. El hizo que durante este ciclo fuese más importante que cualquier otro, el plano académico.

Desde luego, agradezco a quienes en la cotidianidad no académica apoyaron mi trabajo, mi familia, en especial mi madre y mi hermana Isabel, a los compañeros de trabajo, a los amigos, y a Guillermo, por supuesto.

Gracias sobre todo a Tajín, que sobrevive, que me rodea, que nos trasciende.



*Sumba del cacique en los manglares
del Estero Gonzales.*



Antiguo llamado Tajin.

Detalle del croquis de los terrenos de Papantla, ca. 1850 (elaborado por Antonio Pascali)



*EL TAJIN**Efraín Huerta*

1963

"...el nombre de El Tajín le fue dado por los indígenas totonacas de la región por la frecuencia con que caían rayos sobre la pirámide..."

1

*Andar así es andar a ciegas,
andar inmóvil en el aire inmóvil,
andar pasos de arena, ardiente césped.
Dar pasos sobre agua, sobre nada
-el agua que no existe, la nada de una astilla-,
dar pasos sobre muertes,
sobre un suelo de cráneos calcinados.*

*Andar así no es andar sino quedarse
sordo, ser ala fatigada o fruto sin aroma;
porque el andar es lento y apagado,
porque nada está vivo
en esta soledad de tibios ataúdes.
Muertos estamos, muertos
en el instante, en la hora canicular,
cuando el ave es vencida
y una dulce serpiente se desploma.*

*Ni un aura fugitiva habita este recinto
despiadado. Nadie aquí, nadie en ninguna sombra.
Nada en la seca estela, nada en lo alto.
Todo se ha detenido, ciegamente,
como un fiero puñal de sacrificio.
Parece un mar de sangre*



*petrificada
a la mitad de su ascensión.
Sangre de mil heridas, sangre turbia,
sangre y cenizas en el aire inmóvil.*

2

*Todo es andar a ciegas, en la
fatiga del silencio, cuando ya nada nace
y nada vive y ya los muertos
dieron vida a sus muertos
y los vivos sepultura a los vivos.
Entonces cae una espada de este cielo metálico
y el paisaje se dora y endurece
o bien se ablanda como la miel
bajo un espeso sol de mariposas.*

*No hay origen. Sólo los anchos y labrados ojos
y las columnas rotas y las plumas agónicas.
Todo aquí tiene rumores de aire prisionero,
algo de asesinato en el ámbito de todo silencio.
Todo aquí tiene la piel
de los silencios, la húmeda soledad
del tiempo disecado; todo es dolor.
No hay un imperio, no hay un reino.
Tan sólo el caminar sobre su propia sombra,*

*sobre el cadáver de uno mismo,
al tiempo que el tiempo se suspende
y una orquesta de fuego y aire herido
irrumpe en esta casa de los muertos
-y un ave solitaria y un puñal resucitan.*



6

3

*Entonces ellos -son mi hijo y mi amigo-
ascienden la colina
como en busca del trueno y el relámpago.
Yo descanso a la orilla del abismo,
al pie de un mar de vértigos, ahogado
en un inmenso río de helechos doloridos.
Puedo cortar el pensamiento con una espiga,
la voz con un sollozo, o una lágrima,
dormir un infinito dolor, pensar
un amor infinito, una tristeza divina;
mientras ellos, en la suave colina,
sólo encuentran
la dormida raíz de una columna rota
y el eco de un relámpago.*

*Oh Tajín, oh naufragio,
tormenta demolida,
piedra bajo la piedra;
cuando nadie sea nada y todo quede
mutilado, cuando ya nada sea
y sólo quedes tú, impuro templo desolado,
cuando el país-serpiente sea la ruina y el polvo,
la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos
para siempre, asfixiada,
muerta en todas las muertes,
ciega en todas las vidas,
bajo todo el silencio universal
y en todos los abismos.*

*Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio.
Y después, nada.*



INTRODUCCION

Si he iniciado con las palabras de un poema es porque personalmente, como Huerta, antes que nada percibí al sitio de Tajín sensiblemente.

Entre columnas y tableros, andando, caracoleando sus calzadas, percibí un espacio utilizado de otra forma, una decoración distinta, un mensaje nuevo de tan viejo y olvidado.

Así que emprendí la tarea de traducir a palabras lo que me causa aún escalofríos. Enamorada del entorno quise intelectualizar su encanto. Acaso porque mi entrenamiento profesional eso me permitía. Acaso hubiese preferido escribir un poemario.

El resultado sin embargo es quizás frío. Se trata de un volumen dividido en capítulos, lleno de notas. Pero mi sensación de Tajín hoy se da con la misma primera calidez de quien se enfrenta a hombres de otro tiempo a través de vestigios en ruinas.

Pasando ya a lo que vendrá a continuación, debo señalar que el presente trabajo sostiene que a partir de los documentos gráficos del sitio de Tajín y teniendo como base los conocimientos sobre el pensamiento mesoamericano en otros sitios del área, es posible inferir las ideas religiosas y cosmogónicas del sitio de Tajín.

Para demostrarlo, lo hemos estructurado en cuatro partes:

En la primera tenemos la ubicación del trabajo, en la cual consideramos por un lado tanto el medio geográfico como el cultural del sitio, y por otro, los trabajos de investigación previos



a éste acerca del mismo sitio con énfasis en aquellos referentes a su iconografía. Es innecesario decir que el edificio de todo lo estudiado es lo que da fundamentos a la propuesta presente.

En la segunda parte describimos los aspectos materiales y formales de los documentos que utilizamos como fuente para inferir la iconografía y religión del sitio. Es en la pintura y la escultura del sitio en las que basamos nuestras hipótesis.

En la tercera parte presentamos documentos tales como los tableros y las columnas que sirven ya para inferir aspectos del pensamiento de sus creadores. A las descripciones siguen interpretaciones basadas en comparación con otras representaciones tanto al interior del sitio como los procedentes de otros sitios mesoamericanos.

En la cuarta y última parte presentamos más conclusiones acerca de animales, dioses y hombres, en fin, de lo que por rodearles conformó la visión del cosmos de los habitantes de Tajín.

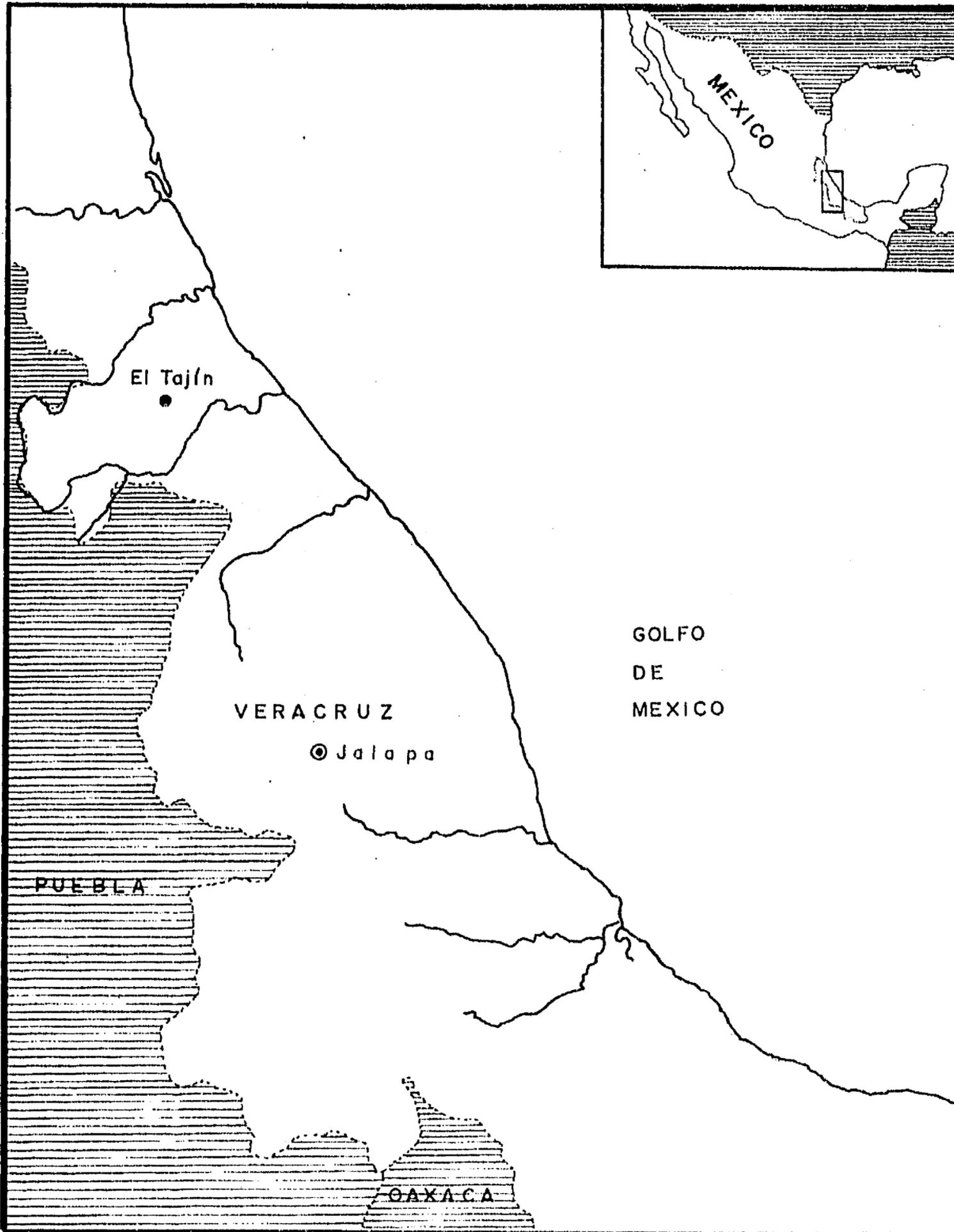
Finalmente se enlista la bibliografía y el índice de este trabajo.

Debo señalar que a menudo durante el texto, se hace mención de deidades pertenecientes al panteón azteca cual si las pudiésemos reconocer en Tajín, no es nuestra intención reconocer a dichas deidades como idénticas en los dos ámbitos, por el contrario, creemos que, si bien reconocemos atributos de ciertas deidades conocidas para el centro de México, las particularidades temporales y espaciales de Tajín dan características propias y únicas a sus dioses. Si les llamamos con nombres ajenos es por algunas similitudes, por el desconocimiento de sus verdaderos nombres y por facilidad para referirnos a éstas.



I.- UBICACION





Ubicación del sitio



EL ENTORNO FISICO

Tajín se localiza en la parte Centro-Norte del Estado de Veracruz. Forma parte del actual municipio de Papantla. Se encuentra a unos 14 kms de la ciudad de Papantla y a unos 16 kms de la de Poza Rica.

El centro de la ciudad ocupa unas 140 hectáreas a una altura que oscila entre los 200 y 140 metros sobre el nivel del mar, en un valle sobre las estribaciones de la Sierra Madre Oriental que en este tramo se denomina Sierra de Papantla. El sitio se ubica en la Subprovincia de las Llanuras y Lomeríos¹. La parte central del sitio está sobre el parteaguas de un lomerío que presenta un declive natural con un desnivel máximo de 62 metros en dirección norte sur. Está delimitada por dos barrancos, uno al este y otro al oeste. Estos barrancos, además de drenar el terreno, limitaban la expansión urbana en el centro de la ciudad, lo cual explica parcialmente la disposición de edificios con poco espacio entre sí al centro de la zona ceremonial.

En los barrancos corren dos arroyos con poca agua. Sólo el arroyo del barranco occidental lleva agua casi durante todo el año. Los arroyos drenan hacia el río Tlahuanapa. Las elevaciones topográficas son resultado del declive de los abanicos aluviales así como de la erosión pluvial. Esto formó la cuenca donde los lomeríos fueron nivelados para construir los edificios. La cuenca se abre hacia el sur. Los arroyos que flanquean el área central del sitio tienen un curso general de dirección norte-sur, en ellos sólo fluye agua en época de lluvias. Drenan hacia el río Tlahuanapa, que es de poca importancia. Tajín se encuentra entre los ríos Cazonas (al norte) y Tecolutla (al sur). Estos dos ríos junto con el Tenixtepec integran principalmente el sistema hidrográfico de la región.

1.- I.N.E.G.I. 1990: 2



Sus coordenadas observadas por el Ingeniero Topógrafo Germán Cervantes sobre el edificio de los Nichos, el 21 de mayo de 1984 son:

20° 28' 35" de Latitud Norte

97° 22' 39" de Longitud Oeste

El clima regional es cálido húmedo de tipo senegalés, AWA, según la clasificación de Koppen Geiger. Ocurren lluvias durante todo el año independientemente de las precipitaciones estacionales que ocurren entre los meses de junio a octubre. La precipitación anual es de 1000 mm.

La temperatura varía entre 7°C y 40°C con una media anual de 25°C.

Los suelos son duros de tipo residual.

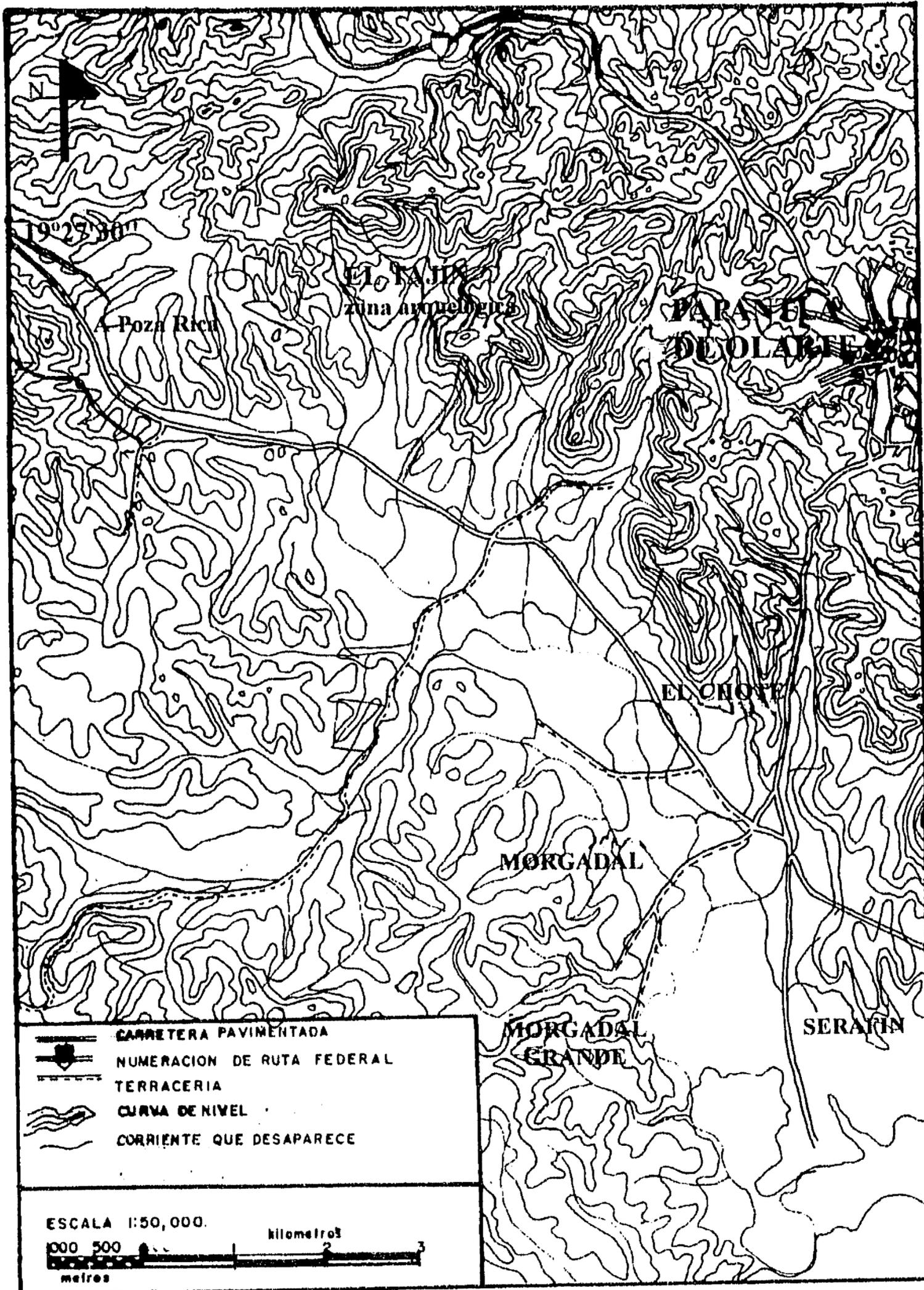
La geología regional corresponde a la parte Sur de la provincia denominada Cuenca Tampico-Misantla, del Noreste de México. Está formada por lutitas y margas de color gris oscuro, con espesor de intemperización entre 8 y 17 metros, que constituyen la Formación Coatzintla del Oligoceno Superior. La región es de las más antiguas en el país en que se efectúa la extracción de hidrocarburos.

Pero además, las buenas condiciones climatológicas han permitido la práctica de la ganadería en toda la región circunvecina. Así, a pesar del largo tiempo que se ha ocupado la región para la extracción de hidrocarburos ², ni PEMEX, ni sus predecesoras Compañía Petrolera Palma Sola-Furber, The Oil Fields of Mexico, Stanford y El Aguila ³, le han dado el carácter de una zona petrolera. Es sólo en Poza Rica donde se concentran las actividades de PEMEX.

2.-Las chapopoterases en el municipio de Coatzintla, vecino al sitio de Tajín, fueron reportadas desde 1868 por el doctor Autrey y empezaron a ser explotadas un año más tarde QUINTAL 1986: 24.

3.-QUINTAL 1986





Plano topográfico del área



El valle es de una vegetación densa tropical que ha cedido terreno al avance de la agricultura y la ganadería principalmente después del colapso en la producción de la vainilla. Debido a la abundante lluvia, el paisaje es de color verde intenso, la vegetación es exuberante durante todo el año, el suelo es poco susceptible a la erosión, debido a los pastizales de los terrenos ganaderos.

La actual vegetación característica de la región está formada por: huertos, milpas, pastizales, acahuales y selva mediana subperennifolia. Esta última debe haber prevalecido en épocas prehispánicas y la constituyen hierbas, lianas, enredaderas, chote, ojite, misanteco, jonote, espino blanco, ceiba y cedro ⁴. Entre los cultivos encontramos milpas, naranjos, platanares, pimienta y otras hierbas de uso alimenticio o medicinal. La base de la alimentación lo constituyen el maíz, el frijol y el chile, cultivos que se realizan para el autoconsumo.

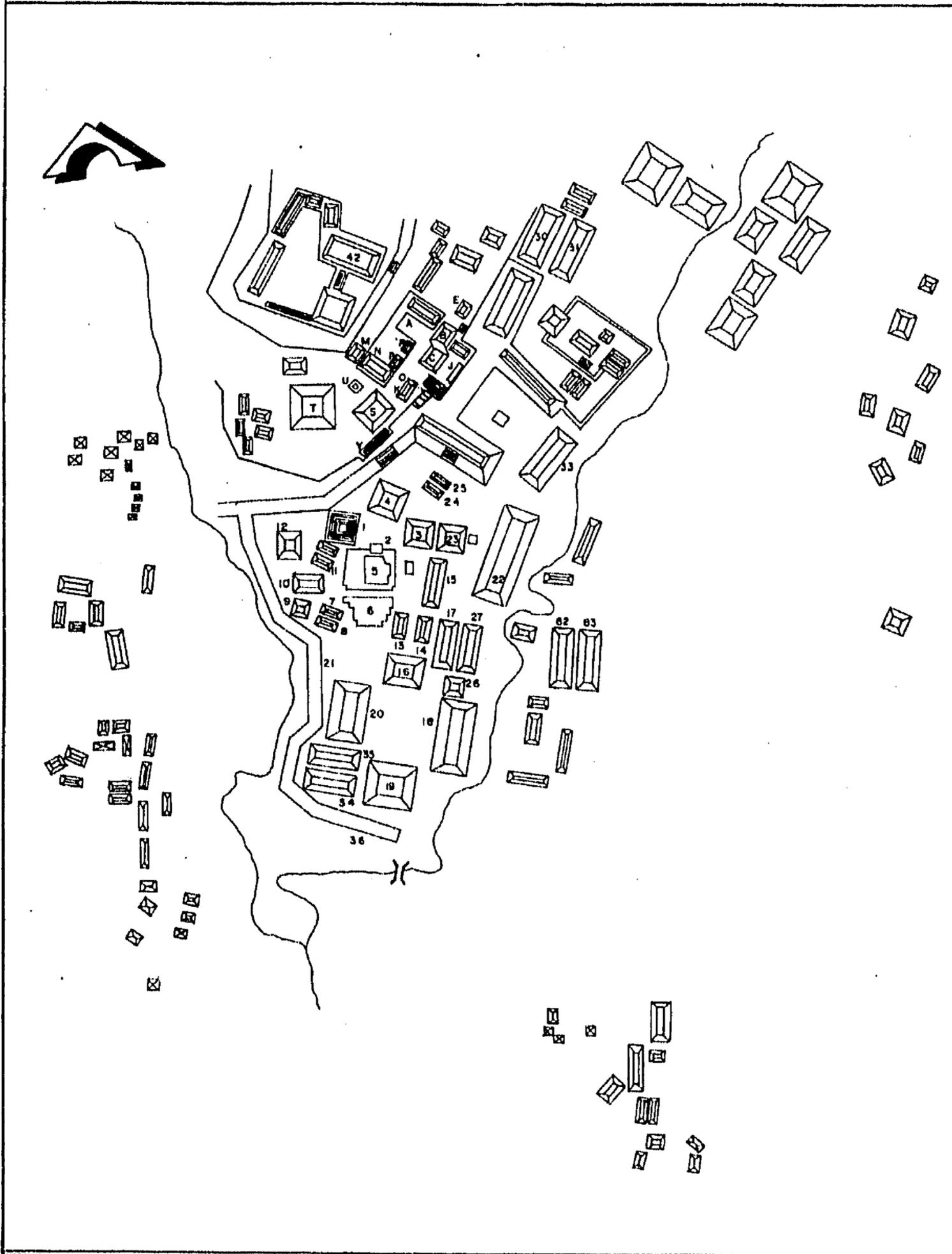
La gran precipitación pluvial, la contaminación que provoca la lluvia ácida que a su vez permite el desarrollo de microorganismos sobre las estructuras piramidales y la densa vegetación afectan enormemente la conservación de los edificios prehispánicos. Estos son encontrados totalmente cubiertos por tierra y plantas antes de ser liberados y consolidados. Después de este proceso parece necesario un constante mantenimiento para evitar que vuelvan a ser cubiertos y destruidos por la vegetación.

El problema de la precipitación y consecuente inundación observada regularmente en diversas partes del sitio ha sido parcialmente resuelto. La causa es que el subsuelo está formado por sedimentos clásticos semipermeables e impermeables, con un nivel freático alto y de gran amplitud en su fluctuación. Durante el Proyecto Tajín se colocaron geodrenes para bajar el nivel freático. Además, los geodrenes reducen la contracción y expansión de los



materiales elásticos en el subsuelo y el núcleo de los edificios, lo cual tiene un efecto positivo sobre la conservación y el mantenimiento de los edificios.





Plano de las estructuras arquitectónicas en el sitio



EL MEDIO CULTURAL

Tajín es una notable expresión urbanística en el noreste de Mesoamerica prehispánica en el Estado de Veracruz. Esta ciudad se desarrolló entre los siglos IX y XII d.C.

Este sitio es de especial interés para comprender la arqueología de la Costa Veracruzana en particular, y de Mesoamérica en general, pues representa la síntesis de un proceso social y cultural que parte del establecimiento de un centro ceremonial hasta convertirse en un asentamiento de tipo urbano.

El desarrollo de Tajín entre los siglos IX y XII de nuestra era, según se desprende esencialmente del estudio de la cerámica, y de algunos fechamientos de C14, le ubica temporalmente en el Clásico Tardío - Postclásico Temprano, según la tradicional y discutida periodización mesoamericana.

Dada la dinámica del proceso en que Tajín se desarrolla, podemos ubicarle en el periodo llamado Epiclásico. En efecto, después de la caída de los grandes centros rectores del Clásico (tanto Teotihuacan como los centros mayas, aunque en momentos diferentes) florecen nuevos centros como estados en vías de expansión. Se trata de un fenómeno de ruralización que ocurre en la fase Coyotlatelco, que permite la articulación posterior en focos de poder, en ciudades como Xochicalco, Tula, Tajín, Chichen Itzá y Uxmal. Este proceso lleva a una etapa de inestabilidad por los conflictos dados entre los recién formados centros. Además, se ha sugerido que durante este periodo se da también un proceso de secularización política.

A partir del lapso temporal señalado, y ubicando a Tajín en el proceso de nuevo centro en expansión durante el Epiclásico, Brueggemann ha reconocido las fases siguientes:



-Fase pre-urbana. En ésta, se construye la Plaza del Arroyo (al sur del sitio), para actividades ceremoniales.

-Fase de consolidación. Se basa en el consenso de la población rural que se convierte en tributaria de la ciudad. Se construyen edificios al norte con respecto a la primera plaza.

-Fase de expansión urbana. Corresponde al máximo florecimiento y logro arquitectónico, manifestación patente del poder absolutista al que sobrevendrá el ocaso de la ciudad.

-Fase de destrucción. La población se segmenta y ocurre el abandono paulatino de la ciudad ⁵.

-Fase posterior a la caída del sitio. En esta fase, habiendo sido deshabitada la ciudad, pero aún en épocas prehispánicas, los pobladores vecinos solían visitar el sitio para llevar a cabo ceremonias, ofrendas y particularmente entierros, que han sido explorados en la Plaza del Arroyo.

En cuanto al desarrollo urbanístico del sitio, Juergen Brueggemann ha estudiado los procesos que tuvieron lugar en el sitio, a continuación resumimos sus ideas.

En Tajín se aprovechó el declive natural en dirección norte-sur como estructuración urbana. En la parte sur encontramos grandes edificios en espacios amplios. En el área central se reducen los espacios. Estas dos partes parecen haber estado dedicadas a actividades rituales o cívicas.

Separado por un muro de contención, que parece haber funcionado como barrera,

5.- Las fases propuestas por Brueggemann, en BRUEGGEMANN et.al. 1992:54-59 son: pre-urbana, urbana y de desintegración.



encontramos el área llamada Tajín Chico, donde se erigieron edificios que servirían para la gestión cívica y como residencias de una población élite.

Finalmente, en la cúspide se encuentra el Complejo de las Columnas, lugar de residencia seguramente de los gobernantes.

Reconocemos así, espacios con funciones diferentes divididos aprovechando las condiciones naturales del terreno y mediante la construcción de barreras arquitectónicas.

Tenemos así una planeación urbanística diferencial de las fases del sitio. En la primera fase, la pre-urbana, notamos una preferencia por las típicas plazas grandes, delimitadas por cuatro edificios, como se hacía en la tradición Teotihuacana, aunque sin la estructura central que se solía construir en dicha tradición. La orientación de los edificios es de 20° al nordeste.

En la fase de consolidación, tenemos la construcción de edificios bajo la misma orientación, ya sin tanto espacio para las grandes plazas, debido a la conformación topográfica del sitio.

En la tercera fase, la de expansión urbana, cambia la orientación de los edificios, que se construyen a 45° al nordeste y cambia también el concepto urbanístico. Se opta por el emplazamiento de edificios en niveles diferentes de terreno, con funciones diferentes. Se trata de la ciudad tipo acrópolis, que tiene ejemplos claros en la tradición maya, en ciudades como Toniná.

Es precisamente la arquitectura del sitio, la que primero permitió identificar un estilo



propio de Tajín. Marquina y Gendrop⁶, describieron a estos sitios por su arquitectura, y sin duda es a partir de estas descripciones que se reconoce a este centro urbano como una tradición particular. Por esta razón, aunque brevemente describo a continuación algunas características arquitectónicas.

El patrón constructivo de Tajín consta de edificios de base cuadrada o rectangular con uno o varios cuerpos superpuestos. La concepción básica de templos y altares no difiere del patrón mesoamericano. Se trata generalmente de estructuras piramidales truncadas con un frente identificable por la existencia de una escalera limitada por alfardas.

El sistema constructivo es a base de núcleos compactos, hechos de distintos materiales plásticos algo cimentados y revestidos de muros de piedra en forma de talud, aplanados de tierra arcillosa en ocasiones con acabado de una capa delgada de argamasa. Posteriormente se le añadían nichos en la base y en la escalinata. Sobre el último cuerpo se levantaba el templo o las habitaciones; construcciones hechas en ocasiones de materiales perecederos y en otras de piedra y argamasa con techos nuevamente de materiales perecederos o en el caso de Tajín Chico, de un conglomerado de argamasa mezclada con material vegetal y piedra pómez.

Los nichos en los tableros y escalinatas caracterizan el estilo arquitectónico, sin repetirse nunca idénticamente en los edificios. Además, otros elementos arquitectónicos están presentes en la arquitectura en el sitio tales como la cornisa, las columnas, las techumbres mencionadas y los contrafuertes.

En los edificios residenciales de Tajín Chico, las techumbres semejan lozas coladas sin utilización de ningún elemento que funcione como la varilla en las lozas de construcción actual

6.- MARQUINA 1951 y GENDROP 1979



Existe un muro de planta poco común, pues describe a una enorme *xicalcolihqui* o greca escalonada construido con la típica forma de talud, tablero con nichos y cornisa.

En por lo menos dos estructuras piramidales (ambas conformando parte de la Plaza del Arroyo) se nota la existencia de tres templos en la cima de los basamentos.

Entre los monumentos arquitectónicos se destaca la Pirámide de los Nichos, de siete cuerpos formados por 365 nichos y una escalinata (delimitada por alfardas decoradas con grecas) que estuvo a su vez adornada por 18 nichos más.

Un dato importante en la arquitectura de Tajín es el gran número de juegos de pelota. Se han localizado 17, y es de estas construcciones de donde provienen la mayor parte de los bajorrelieves.

Esta somera descripción nos permite percibir una arquitectura con características particulares que distinguieron al sitio. Junto con las piezas escultóricas conocidas del lugar, se identificó a Tajín como un estilo, pero en cuanto a la cultura que le habría construido, simplemente se le calificó como Totonaca por dos razones:

1.- Tajín se encuentra dentro del área conocida como Totonacapan, cuyos límites fueron señalados por Medellín Zenil para la fase Tardía del Horizonte Clásico:

“por el Norte el río Cazonas; por el Sur el río Papaloapan, excluyendo Cosamaloapan; por el Occidente abarcó Acatlán de Pérez Figueroa, Oax; parte oriental del Estado de Puebla, desde las cercanías de Tehuacán pasando por Chalchicomula, ensanchándose



por toda la sierra hasta Zacatlán y posiblemente hasta cerca de Metlaloyuca, lindando así como la Huasteca Meridional ''7

2.- La población indígena actual pertenece a la etnia Totonaca.

Actualmente, en efecto, la población es predominantemente indígena, del grupo étnico totonaco. El nombre de Tajín significa en lengua totonaca "trueno". Las comunidades totonacas actuales conservan su idioma, costumbres, danzas, ritos y costumbres. Hallamos en los alrededores del sitio, las congregaciones asentadas siguientes:

-al noreste San Antonio Ojital

-al oeste Ojital Viejo

-al sur Tajín

-al sureste Tlahuanapa.

Estos dos argumentos son sin embargo discutibles:

En cuanto al primero, basta con reconocer la diversidad étnica actual en el Estado de Veracruz, para suponer que en épocas prehispánicas hubiese habido una sola etnia extendida a todo lo largo de la vasta región delimitada por Medellín. Además, basándonos tan solo en los restos materiales, descubrimos que al interior del llamado Totonacapan se reconocen varios complejos cerámicos y escultóricos que bien pueden corresponder a grupos étnicos diversos.

Al respecto, Brueggemann afirma:



“El término ‘Totonacapan’ sugiere una unidad cultural que en este sentido nunca ha existido, al menos no en el Clásico y Postclásico, e incluye a poblaciones que según los datos históricos, con seguridad no pertenecieron al grupo étnico Totonaco ⁸”

Lamentablemente, los arqueólogos no desenterramos nombres. Reconocemos similitudes y diferencias; proponemos influencias y divergencias; pero no tenemos manera de saber cómo se autodenominaron los grupos que estudiamos. Es por ello que durante el Proyecto Tajín se optó por hablar de una Cultura de Tajín, pues carecemos de pruebas positivas para una identificación étnica incuestionable ⁹.

El segundo argumento basado en la ocupación actual por el grupo Totonaco es refutable. Al respecto, han hablado los lingüistas, y se ha propuesto que el Totonaco penetra en la Costa del Golfo más tardíamente que la ocupación de Tajín. Manrique ha propuesto que los constructores de Tajín deben haber sido hablantes del cotoque ¹⁰, el cual es una lengua muerta perteneciente a la Familia lingüística maya según la clasificación de McQuown.¹¹

8.- BRUEGGEMANN s.f: 1

9.-Op.cit: 23

10.-MANRIQUE 1993-1994: 11

11.- MANRIQUE (Coord.) 1988: 56



MARCO TEORICO

El presente trabajo se inserta dentro del ámbito de los estudios mesoamericanistas y en el quehacer de tres disciplinas principalmente: -los estudios iconográficos, -la historia de las religiones y -la arqueología de Mesoamérica prehispánica

En el ámbito de los primeros, reconocemos que la iconografía forma parte del más amplio ámbito de la historia del arte. Vemos a esta última en cuanto disciplina humanística, pues el estudio de objetos puede y debe hacerse como el estudio de obras producto de la actividad humana. En este sentido, se trata de ampliar las perspectivas en la percepción de nuestro objeto de estudio.

El sitio de Tajín nos ha provisto desde sus primeras exploraciones arqueológicas de un vasto corpus iconográfico plasmado principalmente en esculturas en bajo relieve, el cual se ve enriquecido por los documentos pictóricos de reciente descubrimiento.

Así, en este sitio tenemos la ventaja de contar con un material rico para el análisis iconográfico enriquecido por la información arqueológica que le da un contexto.

Como explica Panofsky:

“La verdadera respuesta radica en el hecho de que la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están de tal forma relacionadas entre sí, que de nuevo constituyen lo que hemos llamado una ‘situación orgánica’. No es verdad que el historiador del arte primero constituya su objeto mediante una síntesis recreadora y después inicie su indagación arqueológica, como se adquiere primero el billete y luego se sube al tren. En realidad, estos dos procesos no son sucesivos, sino interactuantes; no sólo sirve de base la síntesis recreadora



a la investigación arqueológica, también la investigación arqueológica cumple idéntica función respecto al proceso recreador, y los dos trámites se cualifican y rectifican recíprocamente.’’¹

El interés por la iconografía de este sitio nos llevó a sistematizaciones tales como la propuesta por Panofsky, en la cual se proponen tres principales niveles de estudio de los íconos: la significación primaria, la secundaria y la intrínseca.

“1. Significación primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva. Esta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casa, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.’’²

El estilo de representación en Tajín en la escultura como en la pintura consistente en formas delimitadas por líneas simples o dobles nos permite identificar los referentes con facilidad. Así, podemos reconocer seres humanos, animales, plantas, etc. Este nivel de estudio se reconoce cuando hacemos descripciones escuetas de lo observable en una pieza.

“2. Significación secundaria o convencional. (...) establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos.

1.- PANOFSKY 1979: 30-31

2.- Op. cit.: 47-49



Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comunmente denominamos 'iconografía'. En realidad, cuando solemos hablar del 'asunto' en contraposición a la 'forma', aludimos principalmente a la esfera del 'asunto' secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del 'asunto' primario o natural, expresado en motivos artísticos. (...) Es cosa obvia que un análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos.'³

En este nivel reconocemos convenciones que nos permiten identificar por ejemplo, si una escena ocurre en una cancha de juego de pelota, si los atavíos son los de un jugador, si un objeto es una bolsa de copal, etc., es decir, reconocemos convenciones de motivos extendidos en otras áreas mesoamericanas, de tal modo que la representación es comprendida en su totalidad en la medida en que somos capaces de identificar los elementos particulares, de observar las interrelaciones de los motivos, su composición que es, al igual que los motivos, convencional.

“3. Significación intrínseca o contenido. Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. (...) Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período o artista son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. (...) El descubrimiento

3.-Ibid.



y la interpretación de estos valores 'simbólicos' (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar 'iconología' en contraposición a 'iconografía'.
(...)''⁴

Es en este nivel de estudio en el que, dada la información de los niveles anteriores y por la obtenida comparativamente con otros datos de procedencia también mesoamericana, podemos dilucidar aspectos que tienen que ver con el pensamiento de sus creadores. Un ordenamiento gráfico nos revela una estructuración mental, la disposición espacial corresponde a la disposición ideal del universo, del medio, de los seres que en él se desenvuelven.

Es evidente que el tema principal de los documentos de Tajín era el relativo a sus ideas cosmogónicas siempre ligadas a conceptos propios de su religión. Es así como decidimos que el tema de la tesis no era sólo la iconografía, sino que a través de ésta descubríamos más y más datos sobre la religión de quienes habían elaborado estos documentos. El estudio de la religión de un grupo nos permite además comprender mejor la situación del grupo que la practique.

La religión como sistema de creencias es un hecho cognoscitivo que, al igual que la Filosofía, pretende explicar el mundo, aunque ésta última lo hace a partir de conceptos y la religión a partir de la representación y del sentimiento.⁵

La religión como práctica intenta ejercer el control sobre la naturaleza y en este sentido está en estrecha relación con la magia, si bien, de acuerdo con Frazer, la magia procura controlar directamente los hechos naturales, mientras que la religión procura controlar a esos mismos hechos propiciando a las potencias superiores que los rigen.⁶ Por otro lado, la religión

4.-Ibid.

5.-ABBAGNANO 1974: 986

6.-Op.cit.: 987



ejerce un control sobre el pueblo, pues impone una tradición, una moral, y justifica la estructura social.

Al estudiar a un pueblo vivo, podemos observar las prácticas religiosas e indagar el sistema de creencias que las sostienen. En cambio, cuando estudiamos una sociedad desaparecida, sólo contamos con los restos materiales que perviven para a partir de ellos tratar de dilucidar las ideas que los produjeron.

Al tratar de describir relieves y pinturas de Tajín, se hace evidente la alusión, en esta obra plástica, a conceptos que forman parte del sistema de creencias de sus creadores. Se trata a menudo de representaciones de sus prácticas religiosas.

Desde un primer acercamiento a la escultura y la pintura de Tajín, apreciamos la imposibilidad de comprender las escenas descritas, sin referirnos a mitos, ritos, símbolos, componentes esenciales de la religión que dio lugar a estas manifestaciones.

La religión no vista sólo dentro de sí misma como un discurso filosófico, sino también desde fuera, con un enfoque antropológico, como discurso que rige relaciones políticas y económicas, tiene mucho que decir acerca de un pueblo, explica conflictos y soluciones como opciones permisibles por el mismo discurso religioso.

Estos documentos gráficos son las únicas fuentes con que contamos para dilucidar sobre la religión de este pueblo, que no fue documentada por cronistas, como sí lo fueron las de otros pueblos de tradición mesoamericana, como la de aztecas o mayas, recordemos que la temporalidad del sitio ubica su caída mucho antes de la llegada de los españoles. Por fortuna, los datos de estos últimos pueden servirnos como elementos comparativos, pues la validez de



hacer comparaciones con los datos de otros pueblos prehispánicos se basa primeramente en nuestro convencimiento de la unidad del área que se observa de manera manifiesta en la religión. Debido a dicha unidad, nos es posible hallar similitudes en mitos y representaciones de diversas culturas. Por otro lado, el estudio de las religiones, requiere de dichas comparaciones para hallar similitudes tanto como diferencias. Desde luego, cada dato utilizado debe ser tratado con rigor ubicándolo claramente en su espacio y temporalidad. Después de todo, un dato religioso está condicionado precisamente por las coordenadas en que se ubica. Reconocemos pues, que dentro de dicha unidad mesoamericana existe una gran variedad coherente con las particularidades estilísticas de cada región, correspondientes a su vez al momento histórico en que se insertan.

“La principal justificación del valor de la historia de las religiones reside en su esfuerzo por descifrar en un ‘dato’, condicionado por el momento histórico y el estilo cultural de la época, la situación existencial que lo hizo posible.”

Entonces éstos son los únicos datos con que contamos para dilucidar creencias, prácticas, mitos, ritos, deidades: sólo aquellos que fueron escogidos para ser representados, sólo dentro de un estilo plástico condicionado por su momento histórico, por el estilo cultural evidenciado aquí como estilo plástico en voga y, apoyándonos por otro lado, en lo conocido de otras tradiciones dentro de la Mesoamérica prehispánica.

Al estudiar la religión en Tajín, como en cualquier otro lugar, estamos conscientes de que tenemos por un lado las relaciones humanas al interior del grupo, generadas por las necesidades creadas a partir del discurso religioso y, por otro, las relaciones que este discurso provoca entre los seres humanos y el cosmos, a partir de las explicaciones que de él da.



“Es posible que de entrada existan dos puntos de partida claros y específicos: la explicación comparativa de la lucha del hombre por dominar a la naturaleza y la explicación comparativa de la lucha del hombre por dominar a la humanidad.”⁸

El discurso religioso tiene que ver con representaciones mentales que el hombre por naturaleza es capaz de producir, las representaciones gráficas de dicho discurso tienen que ver con avances tecnológicos y con estilos étnicos que inciden también en sus prácticas.

Aunque intentamos dilucidar a la religión misma, estamos conscientes de que lo que analizaremos son las manifestaciones externas, son las representaciones gráficas y convencionales de algunas de las prácticas religiosas y de las bases conceptuales en que dichas prácticas se basaron.

De manera que ante un corpus plástico tenemos que reconocer dos niveles de análisis:

- el estilo plástico que impone la forma del relato
- el discurso mítico o histórico que relatan

Esta dicotomía es como la de significado-significante en la lingüística. El significado es una representación mental que puede ser pronunciada o escrita con distintos sonidos y diseños. Los significantes (en el caso de Tajín, nuestro corpus escultórico y pictórico) se rigen por un sistema independiente de los significados (el sistema de creencias). En este trabajo abordaremos estos dos niveles revisando formalmente las manifestaciones plásticas para posteriormente intentar dilucidar los contenidos del discurso que representan.



Teniendo entonces interés por lo que fue la religión profesada por los habitantes de Tajín, fue necesario revisar lo conocido con respecto a la religión de distintos periodos y culturas desarrollados en Mesoamérica.

Así, al revisar conceptos cosmogónicos, mitos y deidades, notamos la coincidencia de signos, de referentes, de atributos con la religión conocida de los aztecas, o de los mayas.

En este sentido, reconocemos que existen una serie de elementos comunes que nos permiten reconocer una tradición mesoamericana. Si bien es cierto que un sitio como Tajín presenta un estilo propio acorde a su momento histórico y a sus condiciones particulares, vemos también como existen elementos compartidos.

En efecto, podemos reconocer en Mesoamérica a una unidad conformada por una diversidad étnica, de tal modo que también en la religión reconoceremos particularidades correspondientes a tiempo y espacio, pero también tenemos los elementos que evidencian una unidad:

Mitología y religión de los pueblos mesoamericanos son un producto de esa historia común a la que se ha hecho referencia. No pueden negarse las diferencias regionales y temporales; pero dado que los vínculos de muy distinto orden -económicos y políticos principalmente- eran manejados bajo tintes de interés religioso o en aras de un orden establecido por los dioses, mitología y religión hicieron las veces de denominadores comunes que permitían el desarrollo normal de las relaciones de muy diversos tipos entre los pueblos mesoamericanos.⁹

9.-LOPEZ AUSTIN 1990: 35



La coherencia de los documentos del sitio con lo conocido de la religión mesoamericana prehispánica nos permite hablar de una unidad en la tradición.

Además, creemos que la información sobre el momento particular en que el sitio tuvo ocupación nos permite ampliar la información de dicho periodo en el devenir del área mesoamericana, lo cual es muy importante dentro del estudio de la historia de las religiones mesoamericanas, pues si bien podemos reconocer precisamente una tradición común en el área, todavía hacen falta muchos más estudios de sitios y momentos particulares para que conociendo el conjunto, un día podamos comprender con claridad cómo se desarrolló esta tradición, cómo se difundieron las ideas, cuándo aparecieron deidades, conceptos, mitos y cuáles se establecieron y cuáles otros desaparecieron.

Una de las pruebas que pueden reconocerse de la tradición milenaria del sistema de creencias en Mesoamérica la constituye el hecho de que encontramos mitos extendidos a enormes distancias geográficas.

Un ejemplo de esto lo encontramos directamente entre los mitos recopilados actualmente entre los totonacas de la región de Tajín, según uno de estos mitos, la madre de los hombres y mujeres que poblaron el mundo es una perrita.¹⁰

El mismo mito ha sido recopilado en etnias tan alejadas geográficamente como lo son los huicholes.¹¹

El hecho de que un mito o un símbolo sea compartido por grupos lejanos, revela por un lado la antigüedad del mito y por otro evidencia que el conocimiento de un mito no es

10.-OROPEZA 1994: tomo I,

11.-LUMHOLTZ 1904: tomo II, 191



necesariamente prueba de la pertenencia a una etnia. Cada grupo, cada persona que relata un mito lo hace suyo y lo adecúa a sus particularidades lingüísticas, ideosincrásicas, etc. De esta manera, queremos subrayar que el reconocimiento de un mito en un documento prehispánico no señala inequívocamente la pertenencia a una etnia determinada.

Finalmente, además del marco que nos aporta la teoría iconográfica, la historia de las religiones y los informes etnográficos, es muy importante reconocer que estos documentos fueron hallados en un contexto arqueológico que enriquece nuestra información. Así, un relieve o un mural tiene un valor particular dependiente de si se encuentra en un contexto de Juego de Pelota, o de un conjunto residencial, por ejemplo.

“Uno es el significado en tanto que objetos físicos, implicados en los intercambios de materia, energía e información (...). El otro es el significado de los objetos en relación con los contenidos estructurados de las tradiciones históricas.”¹²

Estos dos niveles de significados pueden ser leídos mediante los métodos arqueológicos. Reconocemos las cualidades físicas de los objetos en sí, y somos capaces de comprenderlos dentro de la tradición mesoamericana en que se insertan. Así, un objeto puede “leerse” como un “texto” en su contexto físico y cultural, siempre y cuando seamos capaces de comprender el sistema en que se inserta, lo que equivaldría a conocer el “lenguaje” de este particular “texto”. La arqueología, como la historia, se hace con documentos. Los documentos arqueológicos requieren de un tratamiento especial para poder ser “leídos”.

Gracias a la realización del Proyecto Tajín, contamos con datos arqueológicos que nos permiten corregir ideas erróneas que se tenían sobre el sitio. Así, ha sido corregida la

temporalidad del sitio, lo que nos ubica mejor en el momento histórico del área así como en los movimientos religiosos correspondientes.

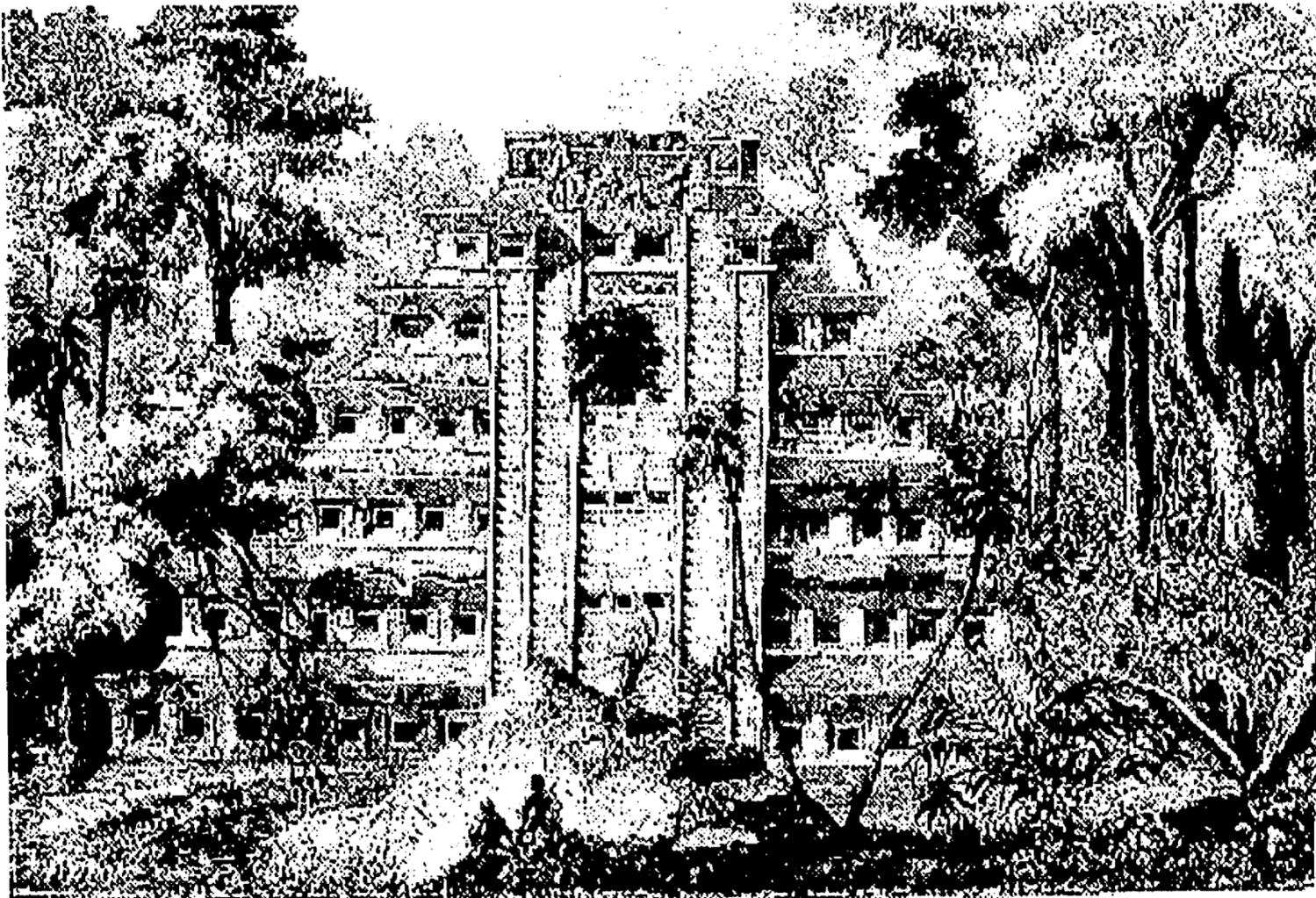
Se han comprendido mejor procesos tales como el sistema constructivo de los edificios, lo cual nos permite comprender inclusive la ubicación de piezas escultóricas o pictóricas no sólo en su contexto espacial sino también temporal pues se les halla en las diversas etapas constructivas.

Con todo esto, es evidente y muy importante la mejor contextualización que tenemos cuando se trata de elementos recuperados a partir de la excavación arqueológica, y no de la simple imagen provista por un coleccionista, así como la comprensión de la dinámica del sitio dentro de una dinámica más amplia correspondiente a la tradición del área mesoamericana.



**SINTESIS DE LAS INVESTIGACIONES
MAS RELEVANTES.**





Noticias y viajeros

Pirámide de los Nichos, según un dibujo de Karl Nebel



Noticias y Viajeros

1785

La primera noticia que se tuvo de “El Tajín” apareció en la Gaceta de México, no. 42, del 12 de julio de 1785. Fue el cabo de ronda Diego Ruiz, quien en su búsqueda de siembras de tabaco clandestinas, halló la Pirámide de los Nichos.

1812

Alejandro V. Humboldt escribe su *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne* en el que da la noticia de que Guillermo Dupaix visitó y dibujó la Pirámide de los Nichos.

1836

Karl Nebel publicó un dibujo de la misma en su *Voyage pittoresque*, siendo éste el primer viajero en reconocer que el sitio era más que la Pirámide de los Nichos.

1853-56

La noticia de la Gaceta sirve al Padre Pedro José Márquez para describirlo en su *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana* publicado en Roma en 1804. Su relato apareció también en el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1853-56).

1891-92

Francisco del Paso y Troncoso encabezó en una expedición de la Comisión Científica Exploratoria de la Junta Colombina. Entre sus miembros estaban el capitán P.P. Romero y el teniente F. del Castillo. El propósito de la expedición era presentar hallazgos del México Antiguo para las festividades del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América que se



llevaban a cabo en Madrid.

1907

Entre las fotos antiguas existentes, están las de la Pirámide de los Nichos tomadas por Mahler y Fewkes publicadas en *Certain Antiquities of Eastern Mexico*.

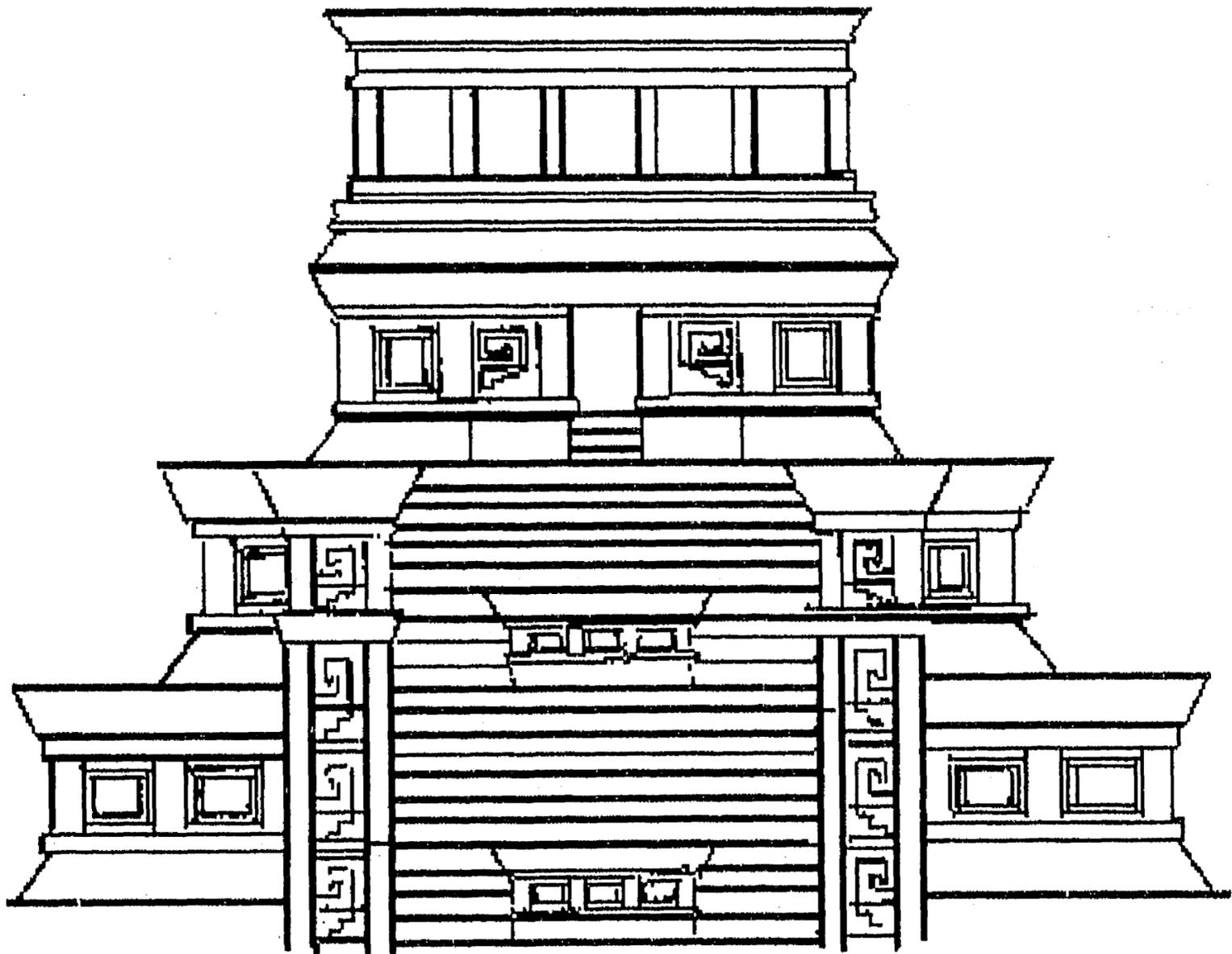
Se publicaron los planos del sitio elaborados por la mencionada Comisión Científica Exploratoria de la Junta Colombina.

Jesse Walter Fewkes visitó el sitio y publicó una fotografía de la Pirámide de los Nichos en *Certain antiquities of Eastern Mexico*.

1908

Eduard Seler, a su vez, publica *Eine Steinfigur Aus der Sierra von Zacatlan* en un volumen de homenaje a Boas, en el cual se encuentran ilustraciones de esculturas del sitio.





Los arqueólogos

Hipótesis reconstructiva de la Pirámide de los Nichos según Garcia Payón



Los arqueólogos

Todo lo anterior nos permite reconocer el interés que el sitio suscitó desde el siglo XVIII. Sin embargo, es hasta nuestro siglo que comienzan las investigaciones propiamente arqueológicas.

1924

Gabriel García Velázquez, ayudante técnico de la Secretaría de Agricultura y Fomento, organizó una temporada dedicada a intervenir, consolidar y conservar la Pirámide de los Nichos.

1926

Se difunde un estudio petrográfico de la cerámica del sitio de Edward Schuriter.

1929

El topógrafo Agustín García Vega es comisionado por la Dirección de Monumentos Prehispánicos para elaborar un presupuesto para trabajos arqueológicos en el sitio. Estos trabajos comenzaron a realizarse cinco años después.

1929-1931

Ellen Spinden realizó investigaciones arqueológicas en las que obtuvo algunos moldes de los relieves del Juego de Pelota Sur.

1932

Palacios y Meyer visitan el sitio y publican *La ciudad arqueológica del Tajín*.



Louis André, inspector honorario de la Dirección de Monumentos Prehispánicos, informó al arquitecto Marquina del descubrimiento del Edificio de las Columnas.

1934

En 1934 comienzan los trabajos de Agustín García Vega con la aprobación de un presupuesto regular de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Este año se trabajan tres meses, y es entonces que podemos considerar el inicio de las exploraciones sistemáticas y de la consolidación y restauración de los edificios principales.

1936

Además de los trabajos de exploración y conservación, y levantamiento arquitectónico, que incluían la Pirámide de los Nichos, el muro del Juego de Pelota Sur y los edificios A, B y C de Tajín Chico, Mateo Saldaña del Museo Nacional, realiza dibujos de relieves y Wilfrido du Solier estudia la estratigrafía del sitio.

1937-39

Agustín Villagra era el dibujante en el sitio.

En 1938 Erasmo Rodríguez Jaac presenta un "Informe de localización de nuevos núcleos considerados como unidades de la zona arqueológica del Tajín denominados Estero de Tumilco, Cueva del Zopilote de Oro y Chumatlan".

En 1938 José García Payón "Inspector de la Zona Oriental" realizó una visita de inspección a la zona y a los trabajos de García Vega. La Dirección de Monumentos Prehispánicos comisionó en 1939 a García Payón la continuación de los trabajos en el sitio. El excavó, y restauró edificios, además de hacer un análisis de los bajorrelieves y presentar algunas consideraciones sobre la arquitectura tales como el estudio del sistema constructivo



y subestructuras a partir de la excavación de un tunel en el lado occidental de la Pirámide de los Nichos.

1958-59

Se continuaron los trabajos en el Edificio de los Nichos.

1960

Román Piña Chan, director de Monumentos Prehispánicos, inicia la construcción del museo de sitio provisional, donde se depositaron los relieves y piezas encontradas durante las excavaciones.

Los trabajos de García Payón se continuaron en temporadas llevadas a cabo durante años, hasta 1963. Después de esta fecha, los trabajos realizados eran esporádicos y con fines de mantenimiento.

1964

Ignacio Marquina en *Arquitectura Prehispánica*, publicada en 1964, habla de la arquitectura y otras expresiones artísticas en el Tajín.

1973

La Dirección de Monumentos Prehispánicos en colaboración con el Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, dirigido por Alfonso Medellín Zenil, realiza la delimitación de la zona arqueológica. Con el patrocinio de la fundación Wenner-Green, Paula Krotser y el ingeniero G.R. Krotser realizan el plano topográfico. Paula Krotser se dedica al estudio de la cerámica que le permite establecer una secuencia.



1975

Paul Gendrop publica su *Arquitectura Mesoamericana*, obra en la que dedica espacio a la arquitectura y la escultura en el sitio.

1978-79

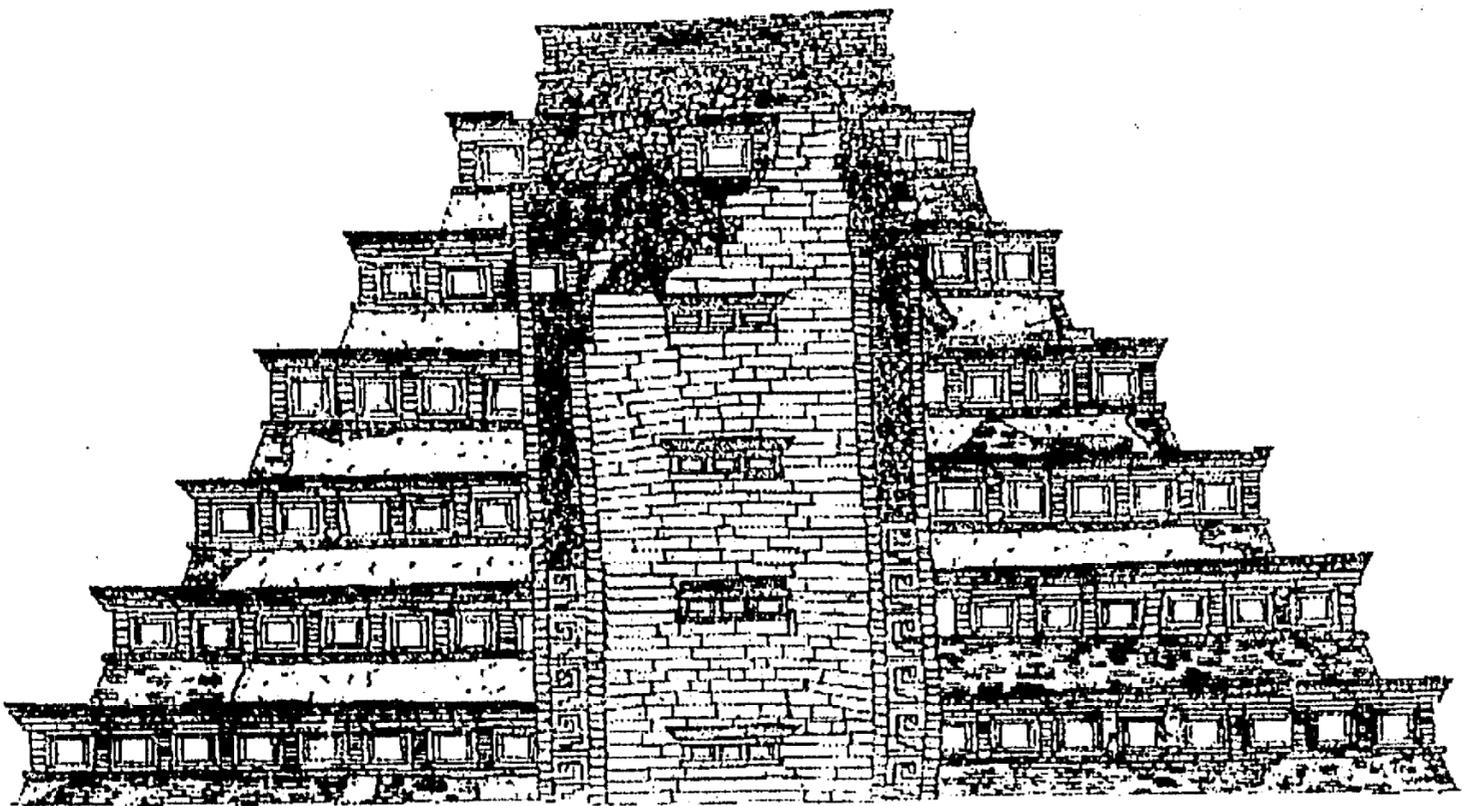
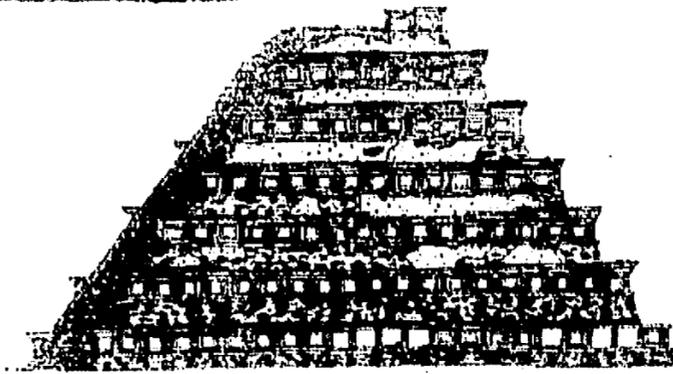
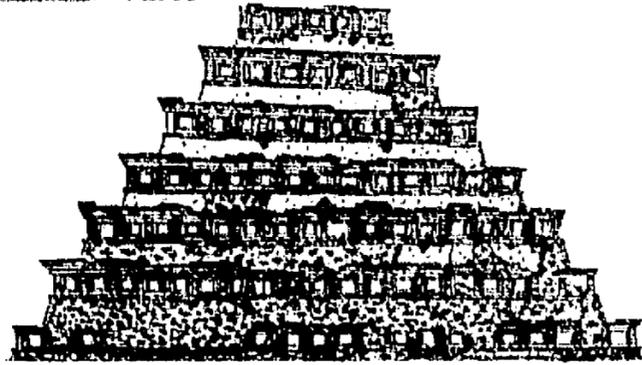
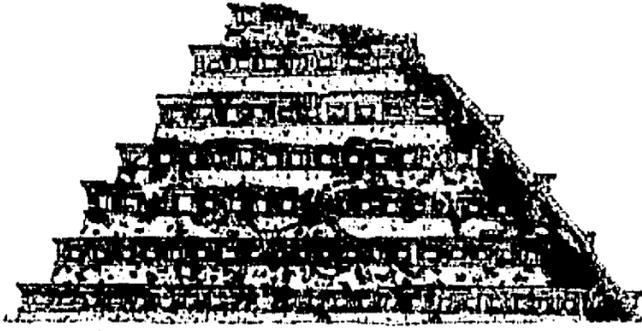
El Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana comisionó a un equipo de técnicos en restauración para intervenir los relieves del Juego de Pelota Sur.

1981-83

Ariel Valencia auspiciado por la Dirección de Monumentos Prehispánicos realizó algunos trabajos de mantenimiento general del sitio.

En 1983 se firmó un convenio entre el Gobierno del Estado de Veracruz y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en el cual se programa el Proyecto Tajín.





El Proyecto Tajín

Levantamiento de fachada y demás costados de la Pirámide de los Nichos, realizados por el proyecto Tajín .



1984-1992

El Proyecto Tajín.

En 1984 se inicia el Proyecto Tajín, que funciona hasta finales de 1992, bajo la dirección de Juergen K. Brueggemann con un equipo de antropólogos de diferentes especialidades y arquitectos. Es en 1984 cuando, siendo Gobernador Constitucional el C. Lic. Agustín Acosta Lagunes, por iniciativa del Gobierno del Estado de Veracruz y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (I.N.A.H.), se firma un convenio en que se contempla la participación de dicho instituto, así como de la Universidad Veracruzana (U.V.).

En ese año se trabajó básicamente en la restauración del primer cuerpo de la Pirámide de los Nichos, en el Juego de Pelota Sur, y, sobre todo, en un estudio del subsuelo que permitió construir una red de geodrenes que absorbe el agua de la capa semipermeable y lo drena hacia el barranco occidental del sitio, pues era necesario bajar el nivel freático, evitando así las inundaciones provocadas por las fuertes precipitaciones, para lograr la conservación y el mantenimiento de edificios consolidados.

Ya en 1987, el Gobernador Constitucional del Estado, el C. Lic. Fernando Gutiérrez Barrios, comisionó a través de la Secretaría de Educación y Cultura al Profesor José Luis Melgarejo Vivanco para integrar a un grupo de especialistas en restauración y arqueología y efectuar una temporada de campo en Tajín, continuación del proyecto ya iniciado, y siempre bajo la dirección del Dr. Brueggemann.

Entre los propósitos de este proyecto destacan:

- el descubrimiento de nuevos edificios y levantamiento de todos los edificios de la zona,



- la definición del problema cronológico sobre una base empírica amplia,
- el estudio de la organización social en base al patrón urbanístico por un lado y a las manifestaciones pictóricas y escultóricas sistematizadas por otro,
- el estudio de los restos óseos humanos hallados en el sitio
- el estudio del uso del suelo en base a un estudio palinológico,
- el estudio tanto físico como etnológico e histórico de la población actual en el área.

En 1988, al suceder como Gobernador Constitucional del Estado el C. Lic. Dante Delgado Rannauro, se continúa el apoyo al proyecto, lo que permitió la restauración y consolidación de unas 35 estructuras en la zona central del sitio.

Si bien el personal varió durante los años de su duración, se contaba regularmente con una decena de arqueólogos, además de arquitectos, restauradores, ingenieros, dibujantes, un antropólogo físico, un etnólogo, investigadores tanto del I.N.A.H. como de la U.V., en un intento por comprender integralmente los diversos aspectos de la Cultura del Tajín. Más de 300 obreros, bajo la supervisión de estos investigadores, realizaban los trabajos de consolidación y restauración de los edificios.

Este Proyecto, además de dejar a la vista la calidad arquitectónica de sus edificios, ha permitido comprender en mayor medida al sitio de Tajín, efectuando no sólo los trabajos de restauración y consolidación, sino paralelamente, trabajos de investigación propiamente arqueológica, como la excavación de unidades habitacionales y de sitios periféricos, el establecimiento de cronologías en base al análisis de la cerámica, la clasificación y catalogación de artefactos. Esta tesis es producto que se desprende del trabajo realizado en



dicho proyecto, que continúa la reflexión iniciada a partir del cotidiano enfrentamiento con la obra plástica del sitio.



**TRABAJOS SOBRE LA ICONOGRAFIA, PROPUESTAS SO-
BRE LA RELIGION.**



ENRIQUE JUAN PALACIOS Y ENRIQUE E. MEYER¹

Una visita de dos días al Tajín, en la temporada de lluvias de 1931, permitió a Enrique Juan Palacios y Enrique E. Meyer, reconocer la calidad de los hoy ya famosos relieves de Tajín. Si bien no era la primera noticia de estos bloques entonces disfrazados y dispersos, sí dieron a conocer la primera descripción de sus motivos.

Era entonces Palacios el jefe de arqueólogos de la Secretaría de Educación Pública, él, junto con Meyer, encabezaron la Biblioteca de Estudios Históricos y Arqueológicos Mexicanos y firmaron conjuntamente el primer volumen que nos ocupa: *La Ciudad Arqueológica del Tajín. Sus Revelaciones*. No tenemos noticia de que esta colección haya presentado más títulos.

A pesar de sus falsas hipótesis sobre la pertenencia cultural del Tajín (los consideran olmecas y afirman que los relieves son obra tolteca) su recorrido les permitió ver elementos que hoy nos parecen correctos:

-reconocen a Quetzalcóatl como deidad principalmente representada, identificación con la que coincidimos, a pesar de que más tarde, García Payón le nominara como Huracán, deidad más bien correspondiente a otra área cultural: el Caribe;

-señalan que las volutas son el motivo emblema dominante, básico en los relieves del sitio, éstas son en efecto una característica del “estilo Tajín”, apreciable en arquitectura, escultura, pintura y cerámica;

1.- PALACIOS Y MEYER 1932



-ven en los entrelaces típicos, los cuerpos entrelazados de las serpientes,

-interpretan el lazo enmarcado como una alusión al glifo ollin,

-reconocen que se trata de un sitio con un centenar de edificios, a diferencia de otros visitantes que les precedieron y que creyeron que la Pirámide de los Nichos era un monumento aislado.

El énfasis de su trabajo está dado en los relieves, a partir del análisis de los rasgos entonces visibles, propusieron las siguientes hipótesis:

a) los bancos con volutas entrecruzadas y rizos, de los relieves del Tajín, entrañan simbolismo de 'serpiente preciosa', quiere decir son emblemas de Quetzalcóatl. (...)

b) este motivo predomina de modo absoluto en la ciudad de la Pirámide de los Siete Cuerpos, a grado de hallársele dondequiera y formando marco a las realistas o míticas escenas, figuradas en muchos de los restantes relieves, de lo que se infiere que aludiendo a Quetzalcóatl el cuerpo serpentiforme, resulta que el culto del dios gemelo o estrella Venus culminaba en la comarca;

c) el motivo en cuestión constituye el ornato peculiar o característico de la mayoría de los nombrados 'yugos' y de algunas 'palmas'; en consecuencia, el sentido de tan notables piezas arqueológicas guarda relación con el famoso dios, sean las que fueren otras aplicaciones o usos que hayan tenido, ora en conexión con la muerte, el monstruo de la tierra, el cinturón de algunos personajes en celebración de tales o cuales ritos, etc. Fundamentalmente, la alegoría de las verdes preciosísimas obras de arte, antes consideradas totonacas, concéntranse



en la deidad de la Vida y el Tiempo, el autor de la civilización, las artes y la sabiduría. De ahí, que la mayoría sean verdes y finísimas;(...)'’²

La observación del estilo de los mismos relieves, les permite relacionarles con el complejo de Yugos, Hachas y Palmas.

Elaboran a partir del análisis de las esculturas, un enlistado de elementos, en relación con otros sitios mesoamericanos, reconocen así, la unidad del área.

En cuanto a la arquitectura, llámales la atención la magnífica Pirámide de los Nichos, proponiendo ya un significado calendárico al número de nichos.

En su corto viaje, sabedores de la importancia de la información oral, recogen una etimología más del nombre del Tajín que significa según ésta, “donde hay muchas humaredas”, y consideran que esto se debe a las ofrendas de copal que los indios acostumbraban hacer en los nichos de la Pirámide.

Nos ofrecen además, entre las fotografías, una de un par de bloques de columnas, todavía en el edificio del que García Payón más tarde removiese. Este libro, no es tan sólo una curiosidad de viajeros olvidados, sino, dadas las propuestas del significado de motivos representados, significa un valioso antecedente en el arduo camino de la interpretación iconográfica del sitio.



MICHAEL EDWIN KAMPEN ³

El trabajo de Michael Edwin Kampen en el sitio de Tajín se llevó a cabo en tres viajes realizados entre 1965 y 1968. De éste se desprenden una serie de fotografías de los relieves hasta entonces descubiertos y que son utilizadas para a partir de éstas elaborar dibujos de línea de los mismos.

Su obra trata de manera general las piezas escultóricas del Tajín, tanto descriptiva como interpretativamente. Ofrece además un catálogo de dibujos de las piezas hasta entonces conocidas, incluyendo las que ya para entonces habían salido del sitio para formar parte del acervo del Museo de Antropología de Xalapa, Ver. De manera que se trata por un lado de una herramienta para estudiar las piezas al mismo tiempo que ofrece una serie de propuestas para la interpretación de las mismas.

La clasificación de las piezas considera tres categorías: Paneles, Frisos y Esculturas. Paneles llama a los Tableros, y en cuanto a la categoría de esculturas, ésta agrupa a las columnas, así como los tableros con un solo personaje, el relieve triangular y otros fragmentos de relieves. Reconoce que hay cuatro focos de procedencia, siendo éstos: 1) La Pirámide de los Nichos, 2) El Juego de Pelota Sur, 3) El Juego de Pelota Norte y 4) El Edificio de las Columnas.

Propone que los diversos tratamientos dados a los distintos grupos de relieves, se deban a “talleres”, definiéndolos como una organización de un grupo de escultores que trabajan juntos y que transmiten las tradiciones del labrado de la piedra de los artesanos viejos a los jóvenes.



Además de describir las técnicas escultóricas, los diseños utilizados, la composición plástica, es decir, los aspectos formales, intenta dar una explicación acerca de aspectos iconográficos y simbólicos.

Para tratar el aspecto formal, define el estilo de las piezas con las siguientes características:

- el relieve está trabajado en dos planos sobrepuestos,
- el recurso artístico descriptivo está enfatizado en las líneas, a menudo dobles,
- se utilizan formas simples y con variaciones limitadas, siendo la voluta la forma decorativa básica,
- se mezclan formas humanas con volutas,
- se utilizan patrones de encuadre geométricos,
- se presenta una profundidad muy angosta en el espacio tridimensional,

Reconoce los motivos más representados y el patrón de su representación, explica también el sistema de representación de los formatos y reconoce que estos relieves constituyen un elemento arquitectónico que define dicho formato.

Así mismo, discute en su obra los posibles desarrollos cronológicos de la escultura del sitio, revisando tres hipótesis factibles:

a) La escultura del Tajín se desarrolló de un estilo simple formativo, a uno más complejo, técnicamente más avanzado.

b) Las esculturas de Tajín comenzaron como obras complejas y cambiaron en dirección



de una mayor simplicidad.

c) Las diferencias en estilo corresponden a los varios grupos de trabajadores entrenados en técnicas escultóricas disímiles y en ese sentido, todas las esculturas podrían ser contemporáneas.

De estas propuestas, y sólo basándose en el estudio estilístico, considera la primera como la más factible, sin negar la posibilidad de la existencia de varios talleres contemporáneos.

En cuanto a los aspectos de contenido de los relieves, recuerda la distancia espacial y temporal de Tajín con respecto a los grupos azteca y maya, para criticar a quienes han utilizado datos de estas culturas al intentar comprender los relieves del sitio. El por su parte, intenta dar una interpretación de los relieves basándose tan solo en el corpus escultórico del sitio en sí. Sin embargo, a lo largo del trabajo, a pesar de la objetividad defendida, reconocemos que es gracias a los datos de grupos mesoamericanos más conocidos tales como los aztecas y los mayas, que es capaz de reconocer elementos tales como un juego de pelota, un sacrificio o un numeral indicando una fecha o un nombre.

Concluye que la idea central expresada en las esculturas del Tajín es el sacrificio, aunque no todas las piezas se relacionen directamente con él.



H. DAVID TUGGLE ⁴

David Tuggle realizó los dibujos de las Columnas del Tajín a partir de un trabajo de campo realizado junto con Kampen de finales de octubre a finales de noviembre de 1964. Así mismo, su hermano Gerald Tuggle realizó en esa temporada fotografías de las esculturas en el sitio. De regreso a Tucson, Arizona, David Tuggle trabajó sus dibujos y fotografías para intentar armar las escenas de las columnas. En efecto, logró dar a conocer más escenas de columnas que nadie antes, (sus reconstrucciones fueron utilizadas por Kampen) y con esto y sus interpretaciones, realizó su tesis para obtener el grado de Maestría en la Universidad de Arizona en 1966. El título de este trabajo es: *Cultural Inferences from the Art of El Tajin, Mexico*.

Su trabajo parte de la perspectiva de la Historia del Arte, discute sobre la relación del Arte del Tajín con el de la escultura de estilo Veracruz Central Clásico, tal y como lo definió Proskouriakoff, así como la relación del mismo sitio con el resto de Mesoamérica.

Su discusión sobre la escultura del Tajín en sí está dividida en dos partes: Las Columnas y los Paneles de los Juegos de Pelota.

Presenta en la primera de estas partes, diez escenas de las columnas, con el mérito de darlas a conocer, algunas de ellas parcialmente, y con algunos errores de apreciación, tales como la omisión de personajes, debido seguramente a la mala definición de trazos en las fotografías, trazos que sí se aprecian en las piezas. Kampen, al utilizar sus reconstrucciones, presentó los mismos errores, aunque con dibujos de mayor refinamiento.

4.-TUGGLE 1966, 68, 70 y 72



Da una interpretación de los relieves del juego de pelota, estos sí eran ampliamente conocidos antes de su trabajo. Además, presenta resumidamente las interpretaciones de otros autores hasta su momento.

Sus conclusiones con respecto a la religión del Tajín, subrayan la importancia del juego de pelota, el sacrificio, el pulque, la fertilidad y el concepto de dualidad.

En desacuerdo con los datos de García Payón, Tuggle propone en su trabajo de tesis que se trata sólo de tres columnas, y no de seis, como el primero sostuvo. Los datos arrojados por el Proyecto Tajín confirman la hipótesis de Tuggle, sin embargo, posteriormente él mismo cambió de opinión y en 1968, en la revista *Ethnos*, publicó un artículo precisamente sobre las escenas de las columnas reconstruidas y descritas en su tesis y en éste afirma que originalmente debieron tratarse de seis columnas cada una de entre seis y ocho pies de altura. En este artículo, Tuggle presenta una descripción de las escenas conocidas de las columnas, con algunas propuestas interpretativas, este intento es valioso, pues generalmente se ha dado atención a los relieves del Juego de Pelota Sur y no a los demás grupos escultóricos del sitio.

En 1970, Tuggle publicó un artículo en el Boletín del I.N.A.H. (no. 42) titulado “El significado del sangrado en Mesoamérica: la evidencia de El Tajín”. Aquí, discute el panel central sur del Juego de Pelota Sur, e identifica el acto que realiza el personaje como autosacrificio mediante el sangrado de su pene, refutando así la propuesta de García Payón, quien había interpretado al flujo surgiendo del sacrificio como un acocote. Esta interpretación de Tuggle es tomada actualmente como cierta. Luego, en este artículo Tuggle presenta las asociaciones del sacrificio, el pulque, la fertilidad y la dualidad, como ideas a las que hace alusión este mismo relieve.



En 1972, en *Anthropos*, Tuggle publicó un artículo sobre la estructura de la visión del mundo de Tajín. En este artículo propone que la escultura de Tajín no muestra solamente eventos históricos o ceremonias anuales, sino que también presentaban relatos míticos con el propósito de reforzar las relaciones entre los hombres y de éstos con el mundo natural. Reconoce en el sitio el énfasis dado al signo *ollin*, pero, sugiere que no es tanto por su expresión del movimiento, sino sobre todo, de la dualidad, pues es una expresión del balance que hace al movimiento posible. El juego de pelota es otra expresión de este movimiento, de la dualidad.

La dualidad significa también la oposición de la muerte y la vida, pero, según Tuggle, el énfasis en Tajín está dado en el “culto a la muerte” con mucho mayor preponderancia que el apenas señalado “culto a la vida”.

La representación de ceremonias propiciatorias, son así las representaciones de la dualidad universal, que intentan mantener el balance del mundo mediante prácticas imitativas y repetitivas. Este balance o armonía en conflicto es sobre la que depende la existencia del universo.



ARTURO PASCUAL SOTO ⁵

Arturo Pascual Soto realizó su tesis de licenciatura en la Escuela Nacional de Antropología e Historia con el título: *La iconografía arqueológica de El Tajín, Veracruz; regularidades de un sistema signico en 1986.*

A partir de este trabajo, publica en 1990 un libro: *Iconografía Arqueológica de El Tajín.* Su propuesta es:

“(...)es éste un estudio que intenta descubrir la estructura del sistema signico que subyace en los procesos icónicos que ocurrieron de antiguo, en El Tajín”(...) “(...) perseguimos las regularidades del sistema signico que subyace en los procesos icónicos que en el pasado se sucedieron en El Tajín, con el propósito de recuperar la estructura morfo-sintáctica de la comunicación cifrada en los signos icónicos, para luego bosquejar el programa semántico de dichos signos, armando las ‘entrañas’ de sus contenidos conceptuales, cuando sea posible, a través de la estructura léxico-semántica de alguna protolengua y, cuando ello no sea posible, mediante la forma que ésta presenta en la actualidad.”⁶

Su planteamiento es novedoso en estudios mesoamericanistas. Son lingüistas anglosajones como Charles Morris, quienes desarrollaron esta propuesta de estudiar obras plásticas con base en la teoría de los signos.⁷

Creemos que no es posible reducir el estudio del arte a los medios de expresión lingüística.⁸ Si bien el arte es una forma de comunicación, su discurso no se transmite mediante

5.- PASCUAL 1990

6.- Op. cit.:31

7.- DORFLES 1977: 36

8.- Ibid.



las estructuras del discurso lógico, el científico, ni el común.

Encontramos también que los siguientes puntos son discutibles:

- el nombrar a los signos con palabras en Totonaco dentro de su obra, aparte de restar fluidez a la lectura, considero resulta desatinado, puesto que él mismo reconoce la improbabilidad de que los constructores de Tajín hablasen Totonaco.

- Mesoamérica es un área con un desarrollo que apreciamos como pasado histórico. Es evidente la influencia, la coherencia de sistemas iconográficos lejanos, pertenecientes al área. Considero un error el buscar los inicios de un sistema de representación en los pueblos establecidos en las afluentes de Tecolutla desde años anteriores incluso al 1200 a.C., sólo por su cercanía espacial, aunque no existan restos de representaciones icónicas. Creo más pertinente la búsqueda de los orígenes de una tradición iconográfica en pueblos que sí dejaron muestras de la utilización de un sistema iconográfico, aunque dichos pueblos se hallen más lejanos espacialmente, pues es reconocida la movilidad del área mesoamericana y es evidente su comunicación interna.

La cronología del asentamiento de Tajín es más tardía. Tenemos como fechas de ocupación las de 850 a 1150 d.C. En todo caso, no se tienen restos materiales más tempranos. La cerámica calificada por García Payón como del formativo es del tipo “negra pulida”, la cual resultó en los estudios efectuados por Yamile Lira, ubicarse en el Clásico Tardío. Si bien existe un tipo olmeca del mismo nombre, lo que podría ahondar la confusión, el tipo “negra pulida” que se encuentra en Tajín es similar tanto en pasta como en acabado a las cerámicas



del Clásico del centro de la Costa del Golfo, tales como el rojo sobre naranja laca esgrafiado y raspado. Además, esta cerámica se ha encontrado asociada a restos recientes, fechados con las pruebas de C 14, que se han realizado en el sitio. Sí se han hallado cerámicas del preclásico en sitios aledaños al Tajín, pero, insisto, no en los límites de la ciudad, donde se erigieron los relieves con tanta maestría.

- Al hablar de los relieves hallados en la Pirámide de los Nichos, intenta darles temporalidades por las etapas constructivas del edificio, sin embargo, la Pirámide de los Nichos fue construida en una sola etapa, según los estudios recientes realizados durante el Proyecto Tajín. Nuevamente, basándose en estudio de García Payón, nos topamos con algunas confusiones que dan lugar a otras.

De cualquier manera, su obra presenta aciertos que me parece importante subrayar:

Reconoce los “talleres”, concepto que ya había sido utilizado por Kampen. Pascual Soto define a un taller como “establecimiento eventual donde fue trabajada una obra por manos entrenadas en una enseñanza común”.⁹ Menciona que el concepto de talleres se origina en los “grupos escultóricos”¹⁰ (arreglos arquitectónico-escultóricos) de Kampen. Sin embargo, es evidente que al interior de un grupo escultórico pueden haber participado varios talleres, me refiero aquí específicamente al grupo de columnas, donde el tratamiento de las figuras y el acabado presenta diferencias dignas de tomarse en cuenta como para separar talleres. Agrega que “cada taller revela una modalidad de estilo que les era común, así como las transformaciones del propio canon y, en ocasiones, un claro cambio estilístico (...)”¹¹ por lo que no considera pertinente encontrar una cronología por las diferencias estilísticas.

9.- PASCUAL 1990: 59

10.- Op.cit: 57

11.- Op.cit: 61



Surgen algunas preguntas a partir de la obra de Pascual: ¿Es pertinente buscar estructuras léxico semánticas en un sistema sígnico que no es una escritura? ¿Es válido utilizar palabras en totonaco cuando que no sabemos con certeza la lengua de los que crearon estos relieves y cuando no reconocemos una representación fonética gráfica? Creo que la propuesta metodológica es en todo caso interesante y que valdría la pena ponerlo a prueba utilizándolo con sistemas iconográficos de los que poseemos mayor información. Es decir, si probásemos su eficacia en un sistema iconográfico como el azteca, podríamos comprobar o disprobar sus conclusiones y así conoceríamos su validez metodológica para aplicarlo a sistemas de los que poseemos menor información documental como es el caso del de Tajín.



PATRICIA CASTILLO ¹²

Patricia Castillo colaboró en el Proyecto Tajín elaborando el *Catálogo de Escultura del Sitio*, a partir del cual realizó también su tesis de licenciatura titulada: *Aspectos Iconográficos de Tajín*.

El Catálogo consta de dos tomos, uno de dibujos y fotografías y otro de descripciones. Varios dibujantes trabajaron bajo su guía, realizando una excelente herramienta de trabajo. Se trata sin duda del catálogo más completo del corpus escultórico del sitio, indispensable su utilización para nuestros fines.

Sin embargo, varios aspectos son mejorables en su catálogo:

-Divide su catálogo en cuatro partes: Columnas, Tableros, Frisos, con anexos, y una parte a la que llama Escultura, en la que agrupa las piezas no factibles de ser catalogadas en las tres primeras categorías. Si bien su división es pertinente, utilizó una numeración progresiva en el conjunto y no una numeración para cada categoría, lo que dificultó la inserción de piezas de hallazgo posterior a la elaboración de su catálogo, durante los trabajos del Proyecto Tajín mismo.

- Omitió las piezas de Tajín que se hallan fuera del sitio. Entre ellas, las que resguarda el Museo de Antropología de Xalapa las cuales considero imprescindibles en un Catálogo de otra manera tan meticuloso.

Hizo un magnífico trabajo en el armado de los tableros incompletos, lo cual da a conocer



piezas antes no reconocibles. Lamentablemente, no hizo lo mismo con las columnas, para cuya sección se limitó a redibujar a partir de Kampen las escenas. Esperamos que el presente trabajo contribuya a dicho catálogo, pues contamos ahora con más piezas de columnas armadas.

El tomo de descripción de las piezas utiliza acertadamente la ficha propuesta por Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, sin embargo, considero que las descripciones son mejorables, y, a sabiendas de la intención de publicar este trabajo, espero que sean corregidas para su mayor claridad. Existe confusión en el uso de algunos conceptos, tales como imagen, por poner un ejemplo, que se utiliza a menudo como sinónimo de personaje.

Su tesis de licenciatura presenta primero una contextualización del corpus escultórico geográfica, pero no cultural. Presenta también una síntesis de la historia de las investigaciones realizadas en el sitio.

Su hipótesis es que la cronología de Tajín le ubica en el momento de un movimiento religioso en Mesoamérica ligado con el culto a Quetzalcóatl, y que las representaciones iconográficas en el sitio comunican ideas histórico-religiosas coherentes con este movimiento. Para probar esta interesante hipótesis, se limita lamentablemente a presentar parcialmente su más amplio Catálogo de Escultura, ya mencionado, sin ahondar en la discusión



URSULA BERTELS¹³

Ursula Bertels participó en el Proyecto Tajín en 1987, en una colaboración de la Universidad de Münster con dicho proyecto. A partir de esto, presentó como informe un trabajo titulado "La iconografía de El Tajín, especialmente las representaciones de los dioses"

En su corto estudio reconoce tres divinidades a las que denominó mediante letras. Propuesta atractiva, pues, después de todo, no conocemos la lengua que se hablaba en El Tajín ni mucho menos los nombres que dieron a sus dioses. Si a veces utilizamos nombres de conceptos o dioses del Altiplano, lo hacemos por su eficacia para una rápida identificación, dada la correspondencia en los atributos, pero con plena conciencia de estar usando un nombre ajeno.

El Dios A es el de la muerte. Contamos con representaciones suyas surgiendo de una vasija en los relieves del Juego de Pelota Sur. Se trata de un personaje descarnado, excepto en sus manos. Podemos pues, ver su cráneo, sus costillas, su columna vertebral. Su ojo lo constituye un ojo de volutas y porta un tocado de cuentas y plumas.

Otros seres descarnados en los relieves de El Tajín podrían estar relacionados con este dios.

El Dios B aparece en los relieves del Juego de Pelota Norte y Sur. Es un personaje con el rostro de frente, que parece una máscara, desproporcionadamente grande con respecto a su cuerpo, pues se trata del desdoblamiento de dos perfiles. Tiene ojos de volutas, nariz ancha



y una especie de barba o pico. Porta orejeras.

Tenemos representaciones suyas con dos cuerpos (en el Juego de Pelota Sur), con uno solo o incluso sin cuerpo (en el Juego de Pelota Norte). Su cuerpo aparece acostado decúbito ventral con piernas y brazos flexionados portando pulseras y ajorcas. Cuando son dos cuerpos, uno está a cada lado del rostro.

Hay un glifo que aparece en numerosos frisos y que semeja su pico o barba. Podría tratarse de la representación abstracta de este ser.

Spinden le llamó “monstruo grotesco” y García Payón lo nominó “Dios Tajín” o “Huracán”.¹⁴

El Dios C tiene cuerpo humano y cara zoomorfa. Se le ha reconocido en relieves del Juego de Pelota Sur y en un tablero del Edificio 1 (Pirámide de los Nichos). En éste último está representado sobre la estructura de un Juego de Pelota.

Este ser podría estar relacionado con Xólotl, el perro gemelo de Quetzalcóatl en la cosmogonía náhuatl.

No cabe duda que estas tres representaciones son divinidades, en todo caso, falta en el trabajo de Bertels, la identificación de otras deidades.

14.- Ibid.



JOSÉ LUIS MELGAREJO VIVANCO¹⁵

El Profesor Melgarejo fue un gran impulsor de la antropología en el Estado de Veracruz en sus inicios. Sin haber tenido él mismo una formación en la antropología, su interés por la misma, le hizo apoyar la creación de instituciones de educación e investigación antropológica en el estado, además de escribir una vasta obra con temática relativa a la época prehispánica en el territorio veracruzano, sin embargo, en ella es evidente la carencia de un rigor científico adecuado.

Sobre Tajín escribió en varias ocasiones. Hizo así en 1974 una descripción de los relieves del Juego de Pelota Sur que apareció publicado en la revista *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana.

En 1994 publicó también en la editorial de la Universidad Veracruzana una obra titulada *Las Revelaciones del Tajín*, donde resume sus propuestas acerca del sitio, afirmando basarse en las investigaciones del Proyecto Tajín (que concibe como de la Universidad Veracruzana, sin tomar en cuenta su pertenencia al I.N.A.H., P.17), pero llegando a conclusiones que no le ligan en absoluto con las aportaciones de dicho proyecto.

Para ubicar a Tajín dentro de la arqueología del Golfo, hace declaraciones inauditas, afirmando la presencia de un grupo semita (sic) en Remojadas durante el Preclásico Medio (p.13). Afirma también que hubo en el territorio veracruzano durante épocas prehispánicas negros africanos que se cruzaron (sic) con las mujeres totonacas, procreando al “jarocho prehispánico”(sic) (p.15). Estas aseveraciones carecen de bases dada la ausencia de datos arqueológicas o de otra índole.



Concibe al edificio 19, de la Plaza del Arroyo como “Templo de la Luna”, el 16 como “Templo al Sol”. Percibe a los juegos de pelota como oráculos, llamando al 17-27 como “oráculo de Quetzalcóatl”, el 13-14 como “el de Tezcatlipoca” y el 11-11bis como “el del arcoiris”. Al Edificio 12 llama “Templo a Xólotl”. Al edificio 5 lo consigna como “Templo a Huracán”, en este caso debido a la escultura del llamado “Dios Tajín”. Al edificio 1 le considera “Palacio del Arte”. A la pirámide de los Nichos le llama “mausoleo” y afirma que fue mandada construir por Xatontan entre el 739-791 d.C., a quien ubica como “segundo emperador de la Dinastía de Mizquihuacan”, para sepultar sus restos mortales (p. 117-18). Esta afirmación y nombre de mandatario nos parecen carentes de solidez pues no están apoyadas en crónica o documento fidedigno. No existe tal información para el sitio. En cuanto a la estructura explorada detrás de la Pirámide de los Nichos, donde se halló una tumba, le llama “Tumba del Mensajero al Sol”.

Finalmente revisa tres relieves: dos de ellos son tableros, el del árbol y uno de la Pirámide de los Nichos y el otro es el altar. En sus descripciones pretende ver fechas y cuentas, y procura vincular hechos indistintamente con crónicas españolas, escritos bíblicos o mitos africanos.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, quien esto escribe no acepta esta obra como una fuente documental válida dada su falta de rigor y la osadía en sus afirmaciones que al no provenir de una metodología científica presentan ínfimas probabilidades de acierto.



PATRICIA JOAN SARRO¹⁶

En 1995, después de varios años de trabajo que incluyeron estancias en el sitio llevadas a cabo durante los trabajos del Proyecto Tajín, Patricia Sarro obtuvo el grado de Doctor en Filosofía en la Universidad Columbia, con la tesis "*The Architectural Meaning of Tajin Chico, The Acropolis at El Tajin, Mexico*"

En dicho trabajo, Sarro confronta dos propuestas cronológicas para Tajín: la de Wilkerson y la de Brueggemann, inclinándose por la primera, a pesar de que este arqueólogo nunca ha excavado en el sitio.

Ante los discursos narrativos de ritos representados en la escultura, reconoce que este complejo ritual era controlado por la elite dirigente con el propósito de asegurar el favor de los dioses del inframundo. En la tesis, Sarro propone que la zona más elevada y privada, conocida como Tajín Chico, la cual está físicamente separada del área donde se llevaban a cabo rituales públicos, narra este mismo drama mediante la forma arquitectónica.

A través de su estudio busca interpretar un mensaje en las formas arquitectónicas, sin pretender descubrir una historia de eventos. Para ello toma en cuenta no sólo el espacio y la estructura, sino también los motivos geométricos utilizados como ornamentación arquitectónica. Propone que el ornamento no es elegido arbitrariamente, sino que comunica un significado. Ya Kubler (1973) había propuesto que el perfil de talud/tablero teotihuacano puede ser interpretado como elemento iconográfico.

La propuesta de Sarro implica que las decoraciones de los edificios de Tajín Chico no



proceden de una influencia externa sino de la variación estilística de significados existentes en el sitio.

Los motivos ornamentales que revisa son cinco: la greca escalonada, la cruz, los romboides entrelazados y la forma de T, cada uno con variaciones y combinaciones.

De estos cinco motivos, señala, el nicho y la greca escalonada son los más comunes en el sitio, mientras que la cruz y la forma de T están más restringidos. Los romboides entrelazados han sido detectados hasta el momento sólo en Tajín Chico.

Así, observa que algunas formas de la parte baja del sitio son redefinidas y recombinadas para presentarse en Tajín Chico, mientras que otras son exclusivas de esta parte alta.

Revisa los significados que se le han dado a estas formas por los diversos investigadores, siendo así que los significados son también diversos.

Finalmente concluye que en Tajín el ornamento geométrico en forma, colocación y asociación refleja y refuerza el mensaje de las imágenes narrativas esculpidas.

-la dirección de la greca escalonada guía al ojo a través de la estructura y a veces a través del espacio

- el nicho y la cruz indican los ámbitos que se extienden más allá de lo visible en la estructura y en la tierra misma

-la forma de T indica la hendidura en la tierra que guía a los alcances del inframundo;



la hendidura que es la cancha del juego de pelota misma, el local del juego que se une al mundo de los hombres con el de los dioses.

-los romboides entrelazados así como la forma de doble T sugiere al *axis mundi*.

Concluye que se trata del mismo mensaje de poder real enraizado en el complejo del ritual del juego de pelota el que está señalado en las imágenes narrativas de los relieves esculpidos y repetido en la forma y emplazamiento arquitectónico.

Las asociaciones y reflexiones formales sirven para unir las dos áreas de la ciudad, la pública y la privada, la ritual y la de elite. Así, también asocian al poder de la elite de Tajín Chico con los poderes celebrados en los rituales de la parte baja de Tajín.

De hecho, no creo que nadie haya propuesto o pueda pensar en una disociación del área central de Tajín con la de Tajín Chico, sino en todo caso, se ha reconocido una diferenciación de funciones. No podemos concebir tampoco que el mensaje haya sido diverso de un área a otra, ni que se hubiese buscado elementos decorativos disociados de los ya utilizados y codificados en el resto de expresiones plásticas en el sitio.



II.-FORMA Y MATERIAL



EL ESTILO TAJIN

El arte, fenómeno universal, por un lado tiene un aspecto estético (en el que reconocemos características formales, estilísticas y de habilidad) y por otro un aspecto que le da significado (en el que reconocemos las asociaciones simbólicas de los sujetos creadores).¹

Las características formales del arte son acordes a un patrón estético que depende de la sociedad que lo genera, comparte y cambia. Este patrón corresponde al estilo y es lo que nos permite reconocer la procedencia temporal y espacial de los objetos, pues el estilo es característico y distintivo,² es un sistema que define el modo de hacer. En las artes gráficas, Kroeber reconoce tres ingredientes estilísticos: el asunto tratado, la concepción del asunto y la forma técnica específica.³

Para reconocer un estilo tenemos en cuenta varios aspectos. Están los componentes formales (diseños), el modo de hacer (técnicas), la ordenación espacial (secuencia, ritmo, armonía, composición) y las cualidades expresivas y emotivas en la obra.⁴ Estos elementos nos permiten reconocer la unidad del pensamiento y sentimientos colectivos.⁵ El estilo enmarca y condiciona la creación de un artista.

En Tajín reconocemos una recurrencia en los diseños, en la composición, en el ritmo, es decir, en los aspectos formales además de las cualidades expresivas, que nos permiten hablar de Estilo Tajín, de la coherencia en el diseño formal de la arquitectura, escultura y pintura. Este estilo consiste, en términos generales, en la repetición rítmica de motivos, entrelaces, grecas, en la simetría y en la ocupación de todo el espacio sin dejar huecos.

1.-SIEBER en ALCINA 1982: 15

2.- KROEBER 1969: 12

3.- Op.cit.: 36-37

4.-ALCINA 1982: 109-111

5.- op.cit.:112



El trabajo de Proskouriakoff,⁶ expresa cómo el “Estilo Tajín”, que había sido llamado “Estilo Totonaco”, es predominantemente del Clásico y tiene ejemplos espectaculares en los yugos, hachas y palmas no hallados precisamente en el Tajín. Es por ello, que Proskouriakoff prefiere la utilización de la expresión “Estilo de Veracruz Clásico” para designar al trabajo escultórico en bajorrelieve, que muestra elementos constantes.⁷ Proskouriakoff define como el rasgo más característico del estilo, al uso frecuente de volutas entrelazadas en patrones intrincados intercalados con elementos sueltos abstraídos de formas zoomorfas grotescas. Agrega la riqueza del ornamento y la exquisita calidad de los relieves, como características del estilo.

Para esta autora, el Estilo de Veracruz Clásico es similar al de las Tierras Bajas Mayas, pues -ambos estilos son primariamente gráficos -el desarrollo de ambos conlleva a la elaboración de diseños de volutas y figuras grotescas, contrastando con -la representación de la figura humana de un fuerte naturalismo.

Es claro que ambos estilos muestran preocupación por la belleza y regularidad de formas y gusto por el ornamento.⁸

En efecto, en el complejo de yugos, hachas y palmas, encontramos elementos estilísticos acordes a los de los relieves de Tajín. Sin embargo, es en Tajín, donde estos elementos se expresan, tanto en la arquitectura (donde observamos las rítmicas repeticiones de cuerpos, nichos y grecas) como en la pintura (en la que observamos la preferencia por utilizar todos los espacios que el encuadre permite).

6.-PROSKOURIAKOFF 1971

7.-Op.cit.:558

8.-Op.cit. 558-559



En la obra de Kampen⁹ están señaladas algunas características específicas del Estilo Tajín en cuanto a la escultura se refiere, que ya han sido mencionadas aquí, al revisar las investigaciones realizadas en el sitio. Brevemente, recordemos que este autor menciona: el relieve está trabajado en dos planos sobrepuestos; el recurso artístico descriptivo está enfatizado en las líneas, a menudo dobles; se utilizan formas simples y con variaciones limitadas, siendo la voluta la forma decorativa básica; se mezclan formas humanas con volutas; se utilizan patrones de encuadre geométricos; se presenta una profundidad muy angosta en el espacio tridimensional. Algunos de estos son recursos escultóricos, estéticos, pero como veremos poco a poco, éstos pueden tener que ver con el universo simbólico de sus creadores.

El estilo escultórico tuvo aparentemente un desarrollo que podemos reconocer cuando observamos las diferencias formales entre las esculturas de las diversas épocas de expansión de la ciudad. Así, los relieves de los juegos de pelota 17-27, 13-14, cercanos a la Plaza del Arroyo, muestran una sola entidad por bloque, de rostro de frente y en ocasiones dentro de las fauces de un ente serpentiforme. Ya encontramos, sin embargo, las volutas o entrelaces que caracterizan al Estilo Tajín, aunque en menor número y complejidad. En Juegos de Pelota de épocas seguramente posteriores, como los Sur y Norte, las escenas se complican con varios personajes relacionados espacialmente en un estilo en el que se ocupa todo el espacio por esculpir.

Esta hipótesis de cronología se ve confirmada por el hallazgo hecho por García Payón, de una pieza escultórica en el Juego de Pelota Sur del tipo de las de los Juegos de Pelota 17-27, 13-14,¹⁰ y que permanece en la bodega del sitio. Así, es posible que el Juego de Pelota Sur,

9.-KAMPEN 1972

10.-GARCIA PAYON 1973 fotos 17 y 18



antes de ser ornado por los bajorrelieves, presentara las piezas de bloque similares a las de los Juegos de Pelota más tempranos, cercanos a la Plaza del Arroyo.



LA PINTURA

Las ciudades mesoamericanas en su época de apogeo debieron parecer muy distintas a como las podemos percibir hoy. Si bien la exploración y consolidación de un centro urbano precolombino nos permite el privilegio de percibir una utilización espacial, urbanización y arquitectura particulares, esta imagen será siempre parcial. La pintura mural, por ejemplo, es un elemento plástico sujeto a la destrucción desde épocas prehispánicas por remodelación o vandalismo y posteriormente, por agentes de erosión, por intemperismo, o por saqueo.

Pocos ejemplos sobreviven hasta nuestros días de la pintura que recubrió los cuerpos de las estructuras piramidales, así como los interiores y exteriores de templos y cámaras.

Esa pintura es de tradición propia, ajena a los lineamientos de las escuelas pictóricas del Viejo Mundo. Sin embargo, nuestro concepto de pintura evoca inevitablemente a la tradición occidental del arte pictórico y al hablar de pintura mesoamericana, se le define negativamente: siempre se mencionan sus carencias comparativamente con la pintura europea, en lugar de reconocer sus elementos: “No se entrecruzan ni las siluetas ni los colores. No hay escorzos, no se matiza con luces y sombras ni por medio de la corporeidad de la masa. (...) Los objetos representados no se destacan plásticamente sobre el fondo. No hay tercera dimensión, no hay profundidad espacial en esa decoración que parece tapiz.”¹

Tal parece que fuese imposible partir de la tradición mesoamericana en sí, para estudiar la historia de su arte. Sin embargo, la pintura mesoamericana presenta características que hacen posible una definición por sí misma. Esta tomaría en cuenta la utilización de colores planos por forma, el delineado de las figuras, la preferencia de combinación de ciertos colores,

1. WESTHEIM 1972: 105, 110



la utilización de convenciones signílicas o simbólicas.

En todo caso, es clara la pertenencia de la pintura de Tajín a la tradición mesoamericana. Sabemos que Tajín, al igual que otros centros ceremoniales mesoamericanos, lució en la época de su ocupación un aspecto colorido. Los edificios eran pintados en vivos colores hoy perdidos en su gran mayoría. Contamos sin embargo con algunos restos que atestiguan esta decoración. Imaginamos a través de éstos un carácter muy distinto al que hoy percibimos a partir de la sobriedad del color de la piedra que conforma los edificios.

La pintura se utilizó en Tajín como decorado de edificios sobre los acabados de los muros, tanto en exteriores como en interiores. Hemos observado distintas calidades en el tratamiento de las pinturas. Algunos edificios eran pintados de un solo color, y en este caso, la pintura era aplicada con brochazos burdos. Así, el Edificio 3 muestra aún restos de color azul, y el 5, de rojo. Los avances en la catalogación de la pintura mural, dentro del Proyecto Tajín, demuestran que los colores predominantes en el sitio eran precisamente el rojo y el azul. Este dato es importante, pues los colores en Mesoamérica no tienen tan sólo un fin estético, sino también un mensaje simbólico.

Las primeras noticias de pintura mural en Tajín aparecen a finales de los años 30 debido a hallazgos de ésta en excavaciones realizadas en Tajín Chico (de los que hasta la fecha se conservan algunos fragmentos) por García Vega y García Payón. Los murales que no fueron trasladados de su sitio original² son hoy apenas perceptibles dado su mal estado de conservación, como ejemplo de este caso está el Edificio A, de Tajín Chico. Los datos eran, pues, escasos para darnos una idea clara de la pintura mural en el sitio.

2.- GARCÍA VEGA 1938 y GARCÍA PAYÓN 1939



Durante los trabajos del Proyecto Tajín, se han encontrado numerosos fragmentos monocromos y policromos procedentes de varios edificios. El hallazgo más importante lo conforman los murales policromos completos *in situ* en las subestructuras de los edificios 11 e I.

Durante el trabajo de catalogación, en el marco de dicho proyecto, se tomaron en cuenta todos los fragmentos almacenados en la bodega así como los que permanecían en su sitio, desde los hallados por García Payón en los años 30s, hasta los traídos día a día procedentes de excavaciones recientes.

Contamos con ejemplos tanto de monocromía como de policromía en pintura de exteriores de los edificios.

La aplicación de pintura monocroma fue hecha con instrumentos más burdos que los empleados en la policroma, donde se cuidaba más, como es lógico, la calidad del detalle. Dentro de la pintura policroma, observamos también tratamientos de calidad diversa. Pareciera que hay murales hechos para apreciarse de lejos, con trazos y diseños grandes, como es el caso de los murales en los edificios 10 y 11; y otros que fueron tratados con sumo cuidado en el detalle, apreciable a corta distancia, como es el caso en el edificio I, donde en ocasiones, incluso, descubrimos elementos con la ayuda de la lente de aumento, pues el trazo lineal es de menos de un milímetro de grueso. Esto es coherente con la función del edificio en el que se hallan dichos murales. Así, los edificios 10 y 11 se encuentran dentro del área ceremonial, donde tendría acceso un mayor número de personas, mientras que el edificio I pertenece al área residencial, donde el acceso sería restringido. Esto significa que la idea de dividir el sitio por áreas de actividad, sugeridas por el tratamiento arquitectónico y urbanístico diferencial, se confirma por el distinto tratamiento de los murales.



Tenemos también ejemplos de edificios policromos, aunque sin murales pictóricos. Los colores siguen los elementos de las molduras de argamasa sobre fachadas, haciendo resaltar aún más los distintos niveles del muro mediante la diferenciación del color. Así, por ejemplo, el edificio A, donde las grecas realzadas eran pintadas de un color y el fondo de otro.

Hemos notado que los murales policromos han aparecido siempre en subestructuras, lo cual no quiere decir necesariamente que en la última etapa constructiva no se hayan realizado, pues bien podría ser que, simplemente, los murales superficiales se hayan perdido. Sin embargo, cabe hacer notar la existencia de restos de pigmentos sobre la última etapa constructiva. Ejemplos de esto lo constituyen el Edificio 3, que fue azul, o el 5, que fue rojo.

La pintura mural se realizó sobre la capa de argamasa que recubría los muros de los edificios. Reconocemos así en los fragmentos, tres capas: la de argamasa, la del enlucido, que es el revoque de la primera, y la de los pigmentos que es la de la pintura en sí. En ocasiones, la capa de pigmentos penetró al interior de la capa del enlucido.

La argamasa es la mezcla con que se recubría la piedra en los edificios, para dar un acabado liso. Se constituía de cal, arena y agua. El grueso de la capa es variable, así como el número de revestimientos. En algunos sitios mesoamericanos, esta mezcla contenía grandes proporciones de concha molida. En ocasiones este revestimiento ha sido mal llamado estuco, material compuesto de cal apagada, mármol pulverizado, yeso y creta, que no se usó en Mesoamerica. Esta nominación se le dio por la calidad, la fineza que se alcanza en la argamasa, especialmente, en la capa del enlucido, que definimos en seguida, la apariencia es tal que semeja al estuco.

Enlucido llamamos a una capa delgada, superficial, que se forma al revocar la argamasa



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

para lograr una calidad tersa sobre la que se pinta. Esta capa se hacía con el mismo material que la argamasa, pero con mayor limpieza y fineza de grano. En el análisis químico realizado de las muestras de pintura de Tajín,³ se señala que la composición del enlucido es la siguiente: carbonato de calcio, cristales de sílice, cuarzo, dolomita y sulfato de calcio hidratado.

En cuanto a los pigmentos empleados, estos eran de origen mineral y seguramente eran mezclados con un aglutinante de origen vegetal. Algunos tintes eran rebajados para obtener varios matices (como el rojo y el azul), pero los colores se aplicaban puros, no se hacían mezclas al interior de los diseños para dar efectos de profundidad.

Hemos reconocido los colores que presento a continuación, junto con sus lecturas realizadas en tabla Münsell: Rojo *Hue 5 R 4/6 red 5 R 3/6 dark red 7.5 R 5/8 red*, Rojo Pálido *7.5 R 6/4 pale red 7.5 R 6/6 pale red*, Rojo rosáceo *Hue 5 R 5/6 red 5 R 5/8 red*, Rojo cafetoso *Hue 10 R 4/6 red 10R 4/8 red*, Naranja *Hue 7.5 R 5/4 weak red*, Rosa *Hue 5 YR 8/2 pinkish white 5 YR 8/3 pink*, Ocre *Hue 7.5 YR 7/6 reddish yellow Hue 7.5 YR 6/6 reddish yellow*, Café *Hue 7.5 YR 5/2 brown 7.5 YR 5/4 brown*, Café rojizo *2.5 YR 4/6 red 2.5 YR 3/6 dark red*, Verde *5 GY 6/1 greenish gray 5 GY 7/1 greenish gray*, Verde olivo *Hue 5 Y 5/4 olive 5 Y 6/4 pale olive*, Verde oscuro *5 G 5/2 grayish green 5 G 4/2 grayish green*, Verde pálido *5 G 7/2 pale green 5 G 6/2 pale green*, Gris verduzco oscuro *5 GY 4/1 dark greenish gray*, Negro *Hue 10 R 2.5/2 very dusky red Hue 2.5 Y N2/0 black*.

Se han registrado además varios tonos de azul y algunos más de verde, que no aparecen en la tabla Münsell. El azul en Tajín es similar al llamado "Azul Maya", bien conocido en sitios como Bonampak o Cacaxtla.

3.- MARTINEZ 1992 Ibid



Al igual que en todo Mesoamérica, los pigmentos fueron de origen mineral y debieron haber sido compuestos con un aglutinante vegetal hoy perdido para su análisis, que bien pudo tratarse, según varios investigadores, de baba de nopal. Presentamos a continuación los resultados de los análisis realizados a petición nuestra por el químico Gustavo Martínez Cornejo de la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del I.N.A.H.⁴

Composiciones químicas de los pigmentos sobre el enlucido:

verde: Oxido de hierro II ($\text{FeO.XH}_2\text{O}$); Oxido de cromo III ($\text{Cr}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

rosa: mezcla de óxidos de cobre y de cinc ($\text{CuO.XH}_2\text{O} + \text{ZnO.XH}_2\text{O}$); óxido de antimonio ($\text{Sb}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

naranja: mezcla de óxidos de plomo y cinc ($\text{PbO.XH}_2\text{O} + \text{ZnO.XH}_2\text{O}$)

azul: mezclas de óxidos de molibdeno, níquel y hierro ($\text{Mo}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$, $\text{Ni}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$, $\text{Fe}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

verde olivo: mezcla de óxidos de hierro y molibdeno ($\text{Fe}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O} + \text{Mo}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

ocre: oxido de hierro III ($\text{Fe}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

café claro y oscuro: mezclas de óxidos de plomo, cobre y arsénico ($\text{CuO.XH}_2\text{O}$, $\text{Cu}_2\text{O.XH}_2\text{O}$, $\text{PbO.XH}_2\text{O}$, $\text{As}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

rojo oscuro: óxido de mercurio o cinabrio (HgO_2) ; oxido de hierro III o hematita (Fe_2O_3)

blanco: óxido de cinc con trazas de hierro y cobre ($\text{ZnO.XH}_2\text{O}$, $\text{FeO.XH}_2\text{O}$, $\text{CuO.XH}_2\text{O}$)

negro: óxido de arsénico ($\text{As}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

rosa: mezclas de óxidos de arsénico y antimonio ($\text{As}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$, $\text{Sb}_2\text{O}_3.\text{XH}_2\text{O}$)

Sobre unas lajas en el Edificio I, también se halló pigmento rojo, su composición química fue en el análisis de óxido de Hierro III o hematita (Fe_2O_3).

⁴.A.-Ibid



En cuanto a las técnicas de realización de la pintura, según el mismo análisis, se notó que se pintaba tanto al fresco como al temple, de hecho, en una misma muestra se pueden encontrar las dos técnicas, correspondiendo al color del fondo ser el pigmento que se aplicó al fresco.

A menudo encontramos en la pintura huellas de los instrumentos utilizados para aplicar la pintura. Deben haber contado con pinceles y brochas de pelo o pluma. Hay huellas de instrumentos burdos, como de brochas y otras fueron hechas con finos útiles, seguramente pinceles de pelo o de pluma que llegan hasta trazos de líneas finísimas de menos de un milímetro de grueso.

En cuanto a los receptáculos, contamos con dos posibles ejemplos procedentes de excavación: el primero procede del edificio 11, se trata de un recipiente en piedra labrada, en forma cóncava, pudiendo tratarse de un mortero para los pigmentos; el segundo procede del edificio 6 y es una piedra no trabajada que muestra restos de pigmentos en una mezcla amorfa similar a la que ocurre en las paletas de los pintores. Seguramente utilizaron también recipientes de cerámica.

En todo caso, reconocemos pintores de gran maestría con dominio de sus materiales y con un estilo propio, coherente con el de los relieves escultóricos y la arquitectura del sitio.

Este estilo consiste en la utilización de todo el espacio por pintar, en las repeticiones de los diseños, en la simetría axial de los murales. Se trata de formas delineadas por una o dos líneas por lo general negras y en ocasiones rojas o verdes, a cuyo interior hallamos un color aplicado de forma plana, es decir, sin hacer matices que den ilusiones de redondez ni efectos de luz y sombra. Tampoco hallamos efectos de perspectiva ni escorzos. Esta forma de



utilización del color es coherente con toda el área mesoamericana.

Los murales se sometían a la forma arquitectónica de la pared a ser pintada y eran coherentes con la función del edificio en que se realizaba. Esto es similar a lo ocurrido con la escultura del sitio que por lo general se trataba de bajorrelieves que se constreñían a las formas arquitectónicas y cuya temática correspondía a la función del edificio. Así, como veremos, las bandas de pinturas diferenciadas en el Edificio I, corresponden a la cornisa, los listeles, el tablero y el talud.

En cuanto a la temática desarrollada, reconocemos:

- motivos decorativos, entre los que hallamos bandas, grecas, volutas, entrelaces;
- representaciones míticas, entre los que contamos con sacerdotes portando máscaras, divinidades, seres zoomorfos, glifos, etc;
- representaciones realistas de personajes humanos en escenas aparentemente rituales tales como procesiones.

Todos estos murales están de una u otra manera ligados a aspectos religiosos. El arte en Tajín parece estar dedicado a la reproducción del discurso religioso que es también durante este periodo en Mesoamérica, el discurso del poder.

Las pinturas policromas fueron hechas con un mejor acabado. Hasta ahora los ejemplos más notables por su complejidad, calidad y grado de conservación que hemos registrado se encuentran en los edificios II e I. En ellos encontramos motivos repetidos rítmicamente: volutas, entrelaces, personajes humanos y no humanos, y signos de divinidades. Estos elementos comparten símbolos con los bajorrelieves. Su contenido es solamente religioso; al menos no hemos hallado hasta hoy representaciones de hechos históricos, no hemos



reconocido en la pintura glifos que indiquen nombres de personajes, como sí los hay esculpidos en relieve sobre las columnas. Los diseños son principalmente abstracciones y a veces son figurativos. Las repeticiones de éstos otorgan un ritmo que se observa en elementos arquitectónicos como los nichos o en los entrelaces de los relieves. Estos ritmos son básicos en el Estilo Tajín. Kubler⁵ propuso que estas repeticiones en la pintura mural mesoamericana debieron haber funcionado como una letanía. De cualquier modo, se trata de una solución plástica que obedece a preferencias estéticas determinadas.

Estas repeticiones son utilizadas en la decoración arquitectónica. Los nichos, las grecas, son también repetidos como letanías al recorrer el sitio. En cuanto a la escultura, notamos que tal fue la solución de los frisos: en ellos se repetían los diseños preferentemente de entrelaces.

El ritmo y los diseños revelan una coherencia: se comparten los códigos en pintura y escultura. Nuestra información se ve enriquecida por el color de los motivos pictóricos, dada la fuerte carga simbólica de los colores en Mesoamérica.

De la misma manera que ocurrió en Teotihuacan⁶ encontramos que los colores en zonas residenciales (como el Edificio I) son más variados que en el centro ceremonial (como el Edificio 11). En Tajín notamos, además, que la realización de las pinturas fue diferente según la función del espacio en que se hallaba el mural. Reconocemos que en el área residencial, los murales son para observarse de cerca, mientras que en el área central, que era utilizada para ritos, ceremonias y culto religioso, los murales están hechos para ser vistos desde lejos. En efecto, los murales del Edificio I, como veremos más adelante, muestran detalles finísimos, trazos perceptibles con lupa, miniaturas y diseños ocultos en los complicados entrelaces, mientras que el Edificio 11 presenta una greca escalonada doble, que si vemos de cerca no

5.-KUBLER 1967: 50

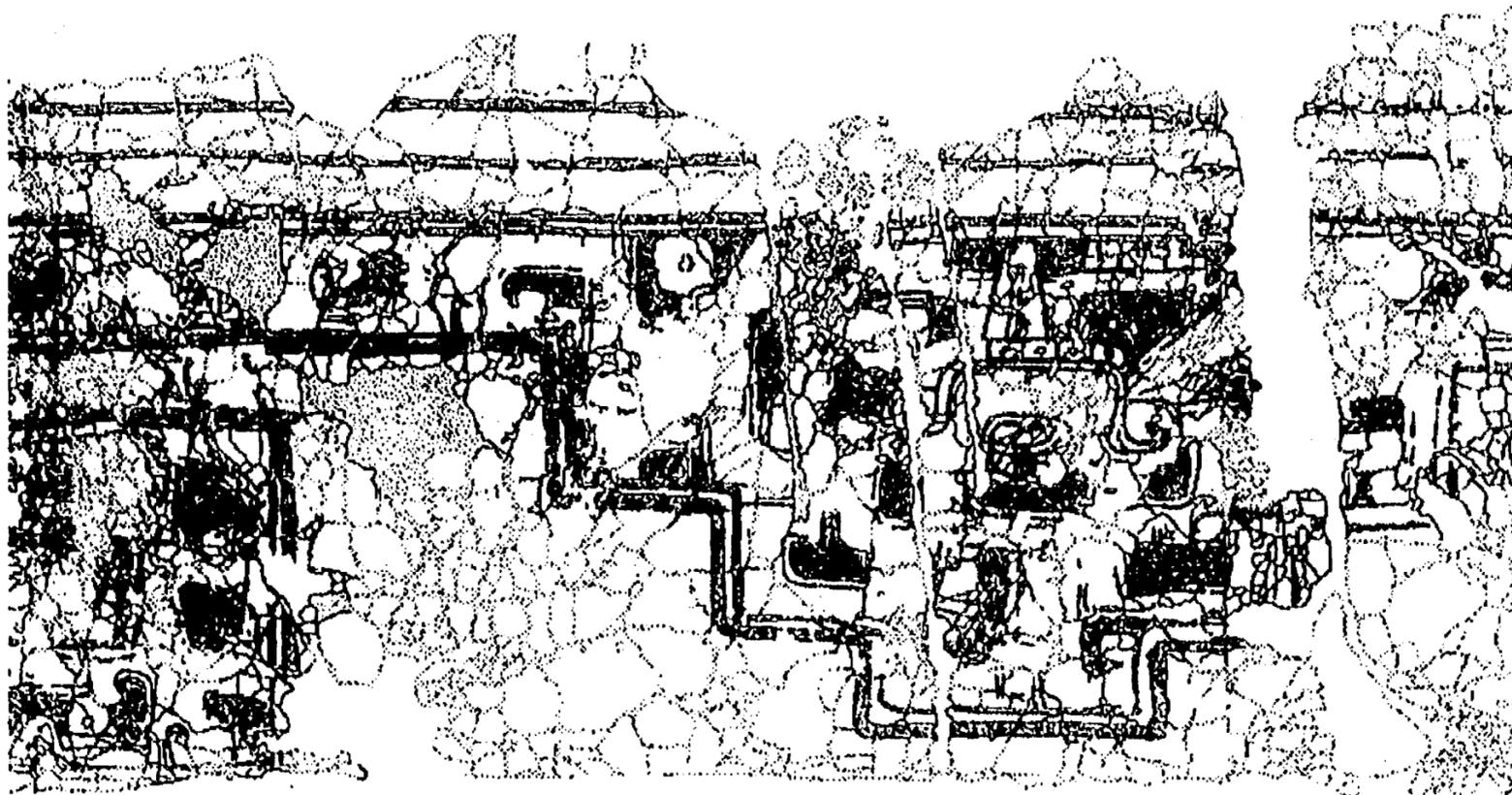
6.- GENDROP 1979: 10



reconocemos. Su magnitud exige del espectador la toma de distancia.

El Edificio 11. Un mural para verse a distancia.

Los edificios 11 y 11 bis conforman las estructuras de un Juego de Pelota. Se encuentran en la parte central de Tajín, del lado Sur del Edificio 1 (Pirámide de los Nichos).



Sobre un talud de la subestructura del edificio 11, encontramos un mural notable en colores azul, rojo, rosa y ocre. Este talud rodeaba todo el perímetro del edificio. Se han consolidado y dejado a la vista las paredes oeste y parte de la norte y de la sur. Las medidas de éstas són de: 0.80 m. de alto y pared norte 12.70 m., oeste 6.40 m. y sur 14.20 de largo, recordando que sólo la pared oeste está completa. Se trata de un muro en talud formado de lajas sobre las que se encuentra un revoque de argamasa, el enlucido (capa delgada preparada para constituir la base de la pintura) y, finalmente, sobre la superficie, la finísima capa que forman



los pigmentos.

Los motivos en este mural son grandes *xicalcolihquis*, de unos 0.80 m. de alto por 1.60 m. de ancho cada uno, que se unen encontrados, todos enroscados hacia abajo. Al interior de sus cuerpos se observan volutas, entrelaces y algunos glifos compartidos con otras iconografías mesoamericanas, como el del *chalchihuitl*, muy expandido, y otros similares a algunos mayas, como el de *kin* (sol o día) y uno parecido al de la barra celeste. En la unión de cada dos *xicalcolihquis*, está representado el rostro estirado de perfil de un personaje, con el diseño característico del ojo de volutas y un par de dientes.

Estos motivos fueron hechos en rojo sobre rosa (combinación muy utilizada en Teotihuacan). El trazo es bastante cuidadoso, firme. Al exterior de éstos, el fondo fue pintado en color azul con un instrumento más burdo. Se pueden apreciar las huellas de los brochazos.

En la parte superior del talud se encuentran unas franjas horizontales: tres líneas rojas dividen una franja ocre en dos de unos 5 cms. cada una. El ángulo superior del talud muestra una franja rosa también delimitada por las líneas rojas.

En la pared Sur del edificio, los colores se ven alterados, posiblemente quemados y oxidados. Quedan ahí muy pocos testigos del color azul. En la parte central de esta misma pared sí se reconoce el rojo sobre rosa del *xicalcolihqui*.

Pasemos a la descripción de cada pared:

Pared Norte: Esta pared, incompleta, muestra faltantes, pero es, sin embargo, la que está mejor conservada. Sobre fondo azul vemos grandes grecas escalonadas que se suceden, compartiendo la parte escalonada, de dos en dos. En la unión observamos la forma de una pirámide



escalonada invertida. Estas grecas están llenas de diseños realizados en rojo sobre rosa. En la parte que describe la pirámide invertida, observamos el ojo de volutas, adornado con diseños de jades, de plumas, en cada una de las pirámides invertidas, observamos que el ojo de volutas es diferente, es decir, se le representa con variantes, de las que observamos tres en esta pared. En uno de ellos reconocemos el glifo de *kin* (sol o día en la escritura maya). En la voluta que rodea al ojo mismo, observamos un diseño de dientes (que denotan un locativo en la iconografía de tradición náhuatl). Los cuerpos de las grecas están también llenos de signos: observamos volutas que de dos en dos encierran un jade, también vemos el glifo de *kin* y otro glifo similar al de la banda celeste maya. Sobre estos diseños observamos bandas en ocre delineadas en rojo y en la parte superior, donde termina el talud, vemos que el piso fue pintado de color rosa.

Pared Oeste: Esta es la pared con más faltantes. Podemos apreciar que en ella hubo también grecas escalonadas llenas de glifos, en rojo sobre rosa, sobre fondo azul.

Pared Sur: Esta pared muestra también grecas escalonadas unidas en sucesión. Los colores son diversos de los de las otras dos paredes. El fondo es en general del color natural del enlucido. Sólo en algunas partes observamos también el color azul. En la unión de las grecas observamos nuevamente las volutas, los jades y en las pirámides invertidas están variantes del mismo ser de ojo de volutas, sólo apreciamos uno, aunque hay restos de tres pirámides invertidas, las otras dos están muy deterioradas.

En el Edificio 10 (al Sur del 11) se han encontrado restos de un mural muy similar sobre las paredes norte y este de un talud en la subestructura que debió haber rodeado todo el perímetro del edificio. El fondo del mural es azul, pero esta vez los motivos al interior de los xicalcolihquis son en colores ocre y café.



Sus dimensiones son: Pared Norte: longitud 8.75 m., altura 0.75 m.; Pared Este: longitud 0.25 m., altura 0.24 m.

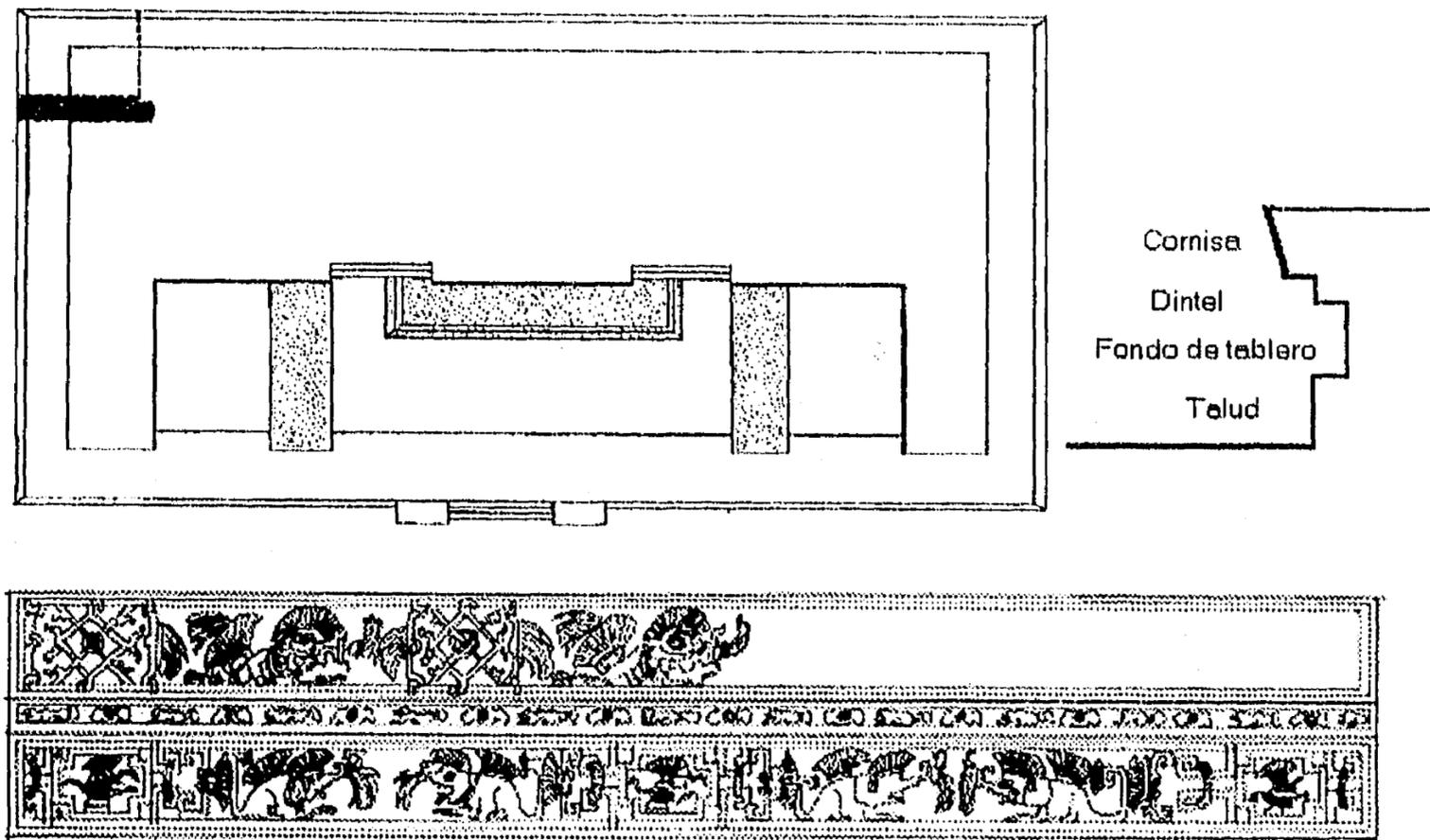
En este mural se observan grecas escalonadas unidas en continuidad, formando por su parte escalonada pirámides invertidas. Dentro de la greca hallamos diseños en negro sobre ocre, entre los que reconocemos sobre una greca un ojo de volutas, un glifo kin, volutas, jades y otros signos. El fondo del mural es azul.

Volviendo al edificio 11, también debemos mencionar el hallazgo en este edificio de 28 fragmentos que eran parte de un mural con diseños figurativos. Según información personal de Juan Sánchez Bonilla, quien tuvo a su cargo la exploración y consolidación de esta estructura, pertenecen a la cuarta y última etapa constructiva del edificio. Dos fragmentos, que fueron pegados, muestran la parte inferior de un personaje de grandes dimensiones (escala aproximada de 1/2 de la natural). Se observan las piernas de un personaje de pie, los pies de perfil, abiertos. Porta máxtlatl blanco del que pende una tela roja casi hasta el suelo. Lleva rodilleras también con un elemento de tela roja a cada lado. Porta también ajorcas sencillas, como una banda, y sandalias apenas perceptibles en línea negra. El fondo es del color natural del enlucido en la parte superior, pero a la altura de las pantorrillas se observan líneas onduladas como oleaje, en color naranja tenue.

El resto de los fragmentos muestran motivos grandes, parciales, en colores y tratamiento similares, se observan huellas de pinceles gruesos. El estilo de este mural se observa en fragmentos de un mural del Edificio de las Columnas, del que hablaremos posteriormente, pero, señalemos de una vez que, tratándose este mural de la última etapa constructiva y siendo el Edificio de las Columnas de la última fase de Tajín, comprendemos la unidad estilística, incluso de dimensiones y utilización de colores, de los personajes pintados.



El Edificio I. Una muestra de la pintura para apreciar de cerca.



El Edificio I se encuentra en la parte denominada Tajín Chico, área habitacional para la elite de Tajín. Contamos aquí con la muestra de mayor calidad y fineza en el trazo y de mayor variedad en los colores.

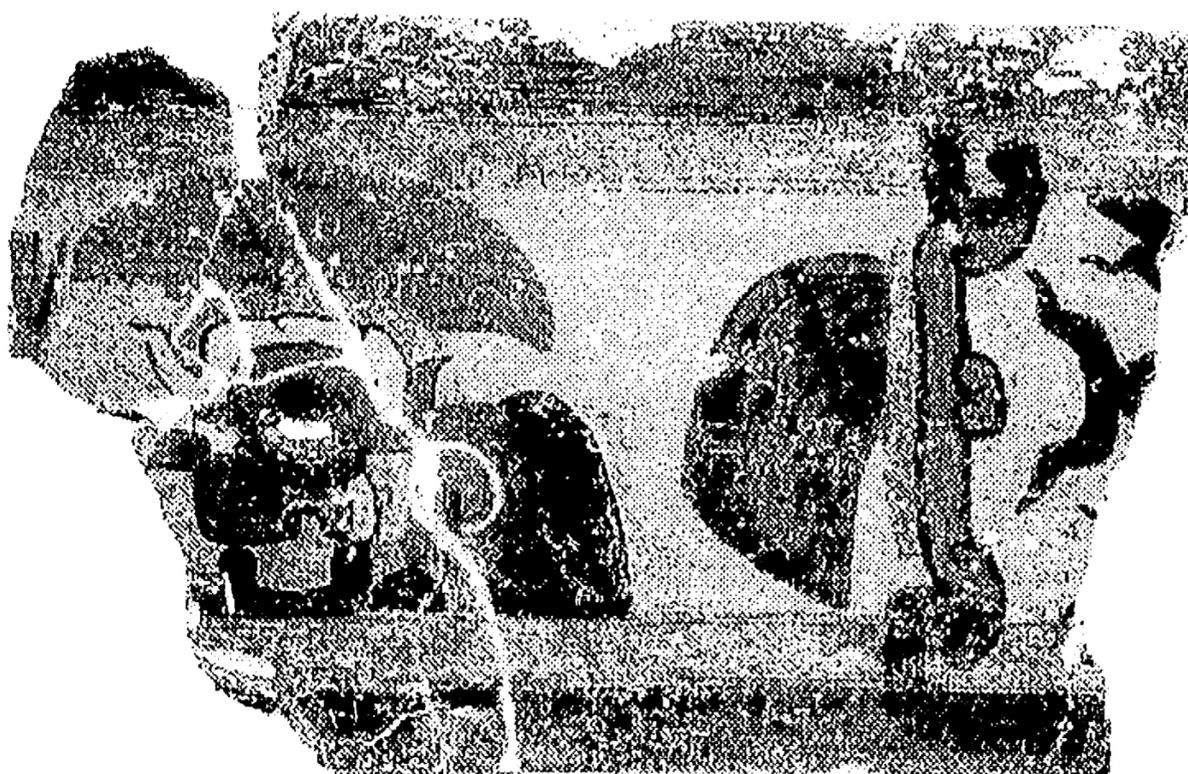
El cuarto que muestra policromía está en la subestructura del edificio y tiene la entrada del lado norte. La pintura fue realizada afuera y dentro de éste, sobre el talud a la entrada, y en tableros con nichos y cornisas dentro del cuarto.

Los motivos están diseñados en forma independiente sobre cada elemento arquitectónico. Así, tenemos frisos de las medidas que dan los encuadres de la cornisa biselada, los listeles, el fondo, el muro en talud, los sillares, etc. de tal modo que los murales están regidos por las formas y magnitudes arquitectónicas. Al igual que la escultura, la pintura se integra a la arquitectura y es regida por sus necesidades espaciales y formales.



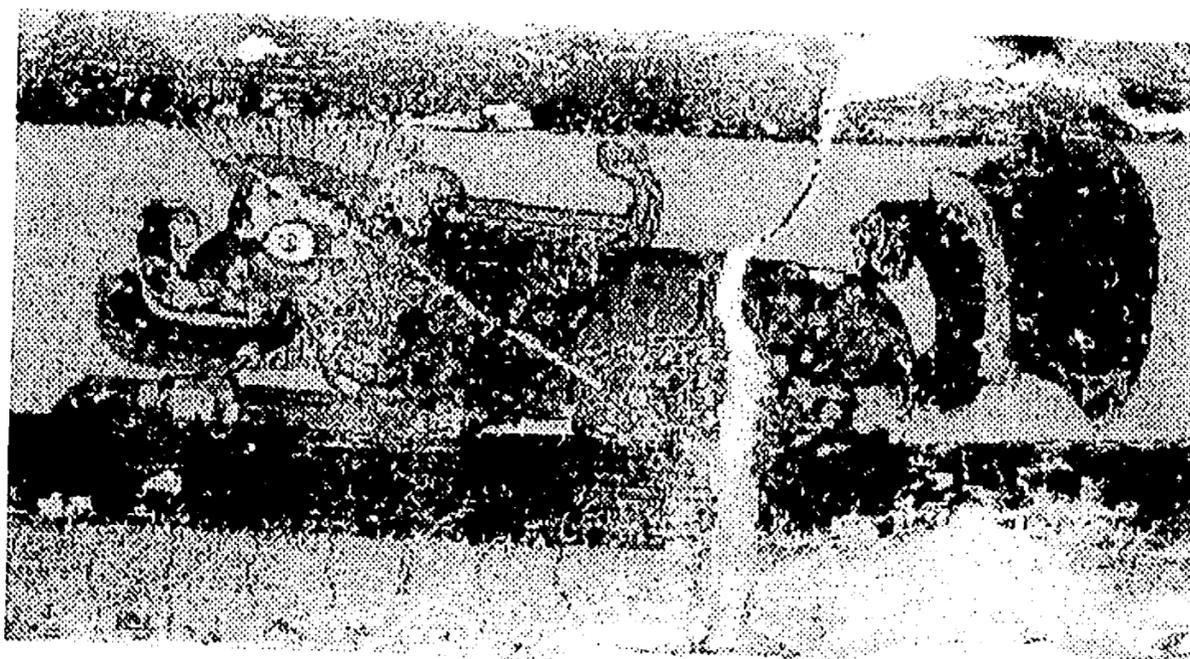
Los colores utilizados son: tres tonos de azul, verde, ocre, rojo, rosa, blanco y negro.

La franja superior, sobre la cornisa, está realizada sobre fondo verde, entre franjas azules y ocre que enmarcan signos de "x" dentro de un círculo y un rombo de unos 20 x 15 cms.



cada uno. Este signo aparece en ocasiones formado por dos “v” opuestas y entrelazadas denotando claramente el signo de movimiento (ollin). A su lado en esta misma franja hay restos de personajes de piel roja que muestran rasgos humanos, tales como la mano y el tórax. El rostro que se observa de perfil, no es humano, muestra anteojeras y gran nariz. Llevan *máxtlatl* blanco y complicados ornamentos con plumas.

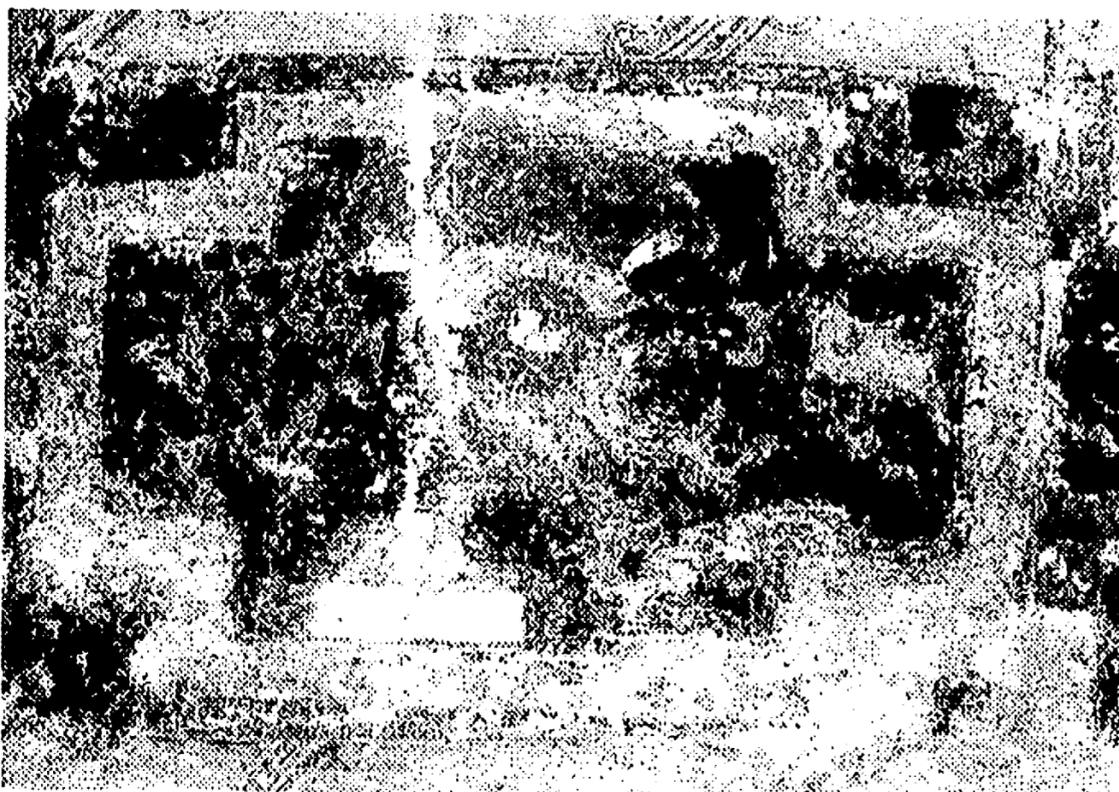
La franja inferior a la cornisa, el listel superior, está sobre fondo rosa, entre líneas azules y una ocre. Sobre el fondo rosa encontramos otra vez el signo de una “x” dentro de un círculo, esta vez de unos 10 x 3 cms. cada uno, y unos seres zoomorfos, de unos 12 x 3 cms. cada uno, recostados decúbito ventral, de perfil. Están vestidos con una especie de capa y un *máxtlatl* y muestran muchos ornamentos.



La parte inmediata inferior corresponde al fondo del tablero. Sobre la pared oeste vemos una franja roja enmarcada entre líneas azul marino y azul, observamos allí los diseños de sacerdotes dentro de unos marcos cruciformes y unos seres zoomorfos con rostros similares a los de las máscaras de los personajes en la cornisa superior. Los sacerdotes son vistos hasta la altura de las caderas. Tienen el torso de frente y el rostro de perfil viendo hacia el lado norte,



a su izquierda. Sus brazos están extendidos a los lados tocando los bordes del marco. Portan una prenda blanca como taparrabos, una capa verde y azul, pulseras y una máscara unida a un gran tocado con plumas verdes y una blanca con la punta negra. La máscara forma anteojeras sobre su rostro y de su boca surge una lengua viperina.



Los personajes de cuerpo zoomorfo se encuentran por parejas enfrentadas. Se trata de cuadrúpedos con cola larga, patas con garras y rostro que muestra elementos serpentiformes, fauces dentadas, ojos en forma de volutas tan recurrentes en Tajín y nariz larga como trompa. Están ornamentados con un gran penacho de plumas verdes y llevan también plumas sobre el lomo, en la punta de la cola y en la nariz. Portan collares, orejeras, pulseras y ajorcas.

Otras franjas sobre el muro en talud en este mismo cuarto muestran motivos de entrelaces en azul sobre verde, lo mismo que las franjas del talud a la entrada.

Esta descripción corresponde a la pared oeste del cuarto, pero estos motivos se



continuaban sobre las paredes sur y este del mismo, de los que se han hallado testigos bajo la estructura de la etapa constructiva posterior, en la que la decoración optó por molduras de argamasa sin muestras de policromía.

Por el lado sur de este mismo edificio, y también en la subestructura, ha aparecido la decoración sobre taludes y contrataludes que atestiguan la policromía integral del edificio. Se ven allí complicados diseños de entrelaces y signos de cruz dentro de un círculo, ojos de



volutas, plumas, etc., ocupando todos los espacios. Los colores aquí son verde olivo, dos tonos de azul, ocre, rojo, blanco y negro. El descubrir en este tramo del edificio algunos diseños concretos de rostros y glifos en medio de tortuosos diseños de volutas nos hace preguntarnos si estos eran hechos expreso en un intento por ocultar presencias entre las vírgulas, a la manera como en esculturas aztecas se esculpió la base, pues si bien ésta permanecía desapercibida, la divinidad tenía así presencia; o si más bien, volviendo a estos murales de Tajín, se trata de un caprichoso pintor que esconde lúdicamente diseños que no serían percibidos por quienes decidieron la realización de los murales. Esta segunda posibilidad es sugerida por la dificultad para hallar, entre las volutas, a estos diseños imperceptibles a una distancia normal de espectador. Se trata de diseños de menos de una decena de centímetros, sin color diferencial del resto de las formas de volutas, que fueron descubiertos al momento de observar con detenimiento los murales para su registro durante el proyecto Tajín.

Así mismo, apareció en el lado sur un mural de fondo ocre con una serie de personajes en dos tonos de azul que aparentemente se alternaban en secuencia. Hemos podido observar con claridad a varios ejemplares de cada uno. Uno es el que hemos identificado en el apartado sobre deidades, con el dios B en su advocación relacionada con el viento, y es de color azul marino sobre fondo azul. Tiene cuerpo humano y rostro no humano que incluye el ojo de volutas. El otro es azul claro sobre fondo ocre. Tiene también el cuerpo humano y el rostro no humano, su mandíbula parece descarnada y tiene frente al rostro el diseño de un caracol cortado similar al que llevan los sacerdotes dentro de las cruces al interior del recinto, de manera que notamos en él una posible asociación de la deidad de la muerte y el caracol, como ocurre en el mito de Quetzalcóatl en el inframundo, cuando el caracol es un instrumento que Mictlantecuhtli utiliza para probar a Quetzalcóatl.



El Edificio 42 o de las Columnas. Los hombres se pintan a sí mismos.

Hasta el momento no se ha hallado un mural completo, ni siquiera un fragmento grande de pintura en el Edificio de las Columnas, sin embargo, los fragmentos recuperados durante su liberación nos dan una idea de los murales que allí se ejecutaron, diferentes a los dos casos referidos anteriormente.

Nos referiremos aquí específicamente a dos murales distintos. Ambos, a diferencia de los de los Edificios 11 e I, fueron pintados sobre el color natural del enlucido; además, reconocemos en éstos personajes humanos seguramente tomando parte de algún ritual, y no representan como era el caso en los murales anteriores, las repeticiones rítmicas de personajes fantásticos y convencionales que pudieran ser representaciones de deidades.

La diferencia de ambos murales son, antes que nada, las dimensiones de los personajes representados. Mientras que en uno, los personajes son pequeños, de unos doce centímetros de altura, en el otro, encontramos personajes con una proporción de 1:2 de la talla humana.

El mural de los pequeños personajes, está representado por el hallazgo de 293 fragmentos de dimensiones variables entre 9.5 x 7 y 1.5 x 1.5 cms. que hacen un área total aproximada de 2396 cms² hasta finales de 1992. En la temporada 1994 - 95 se hallaron más fragmentos con características similares.

En este caso, sobre color natural del enlucido, en trazo muy fino, observamos partes de pequeños personajes, en variados colores: rojo, café, blanco, negro, azul y naranja. Algunos pies en sucesión señalan que se encontraban en procesión. Se observan algunas prendas: taparrabos, un quechquémetl, un penacho, una banda de tela que pende detrás del cuerpo.



Reconocemos en un fragmento lo que puede tratarse de un atado de cañas. Hay también plantas, posiblemente se trate de bejucos. En otros fragmentos observamos un diseño compuesto por lo que parece tratarse de una piel de jaguar ornamentada por chalchihuites realizado sobre fondo rojo.

Del otro mural, el de personajes grandes, conocemos 108 fragmentos de variadas dimensiones, desde fragmentos pequeños de 2 x 1 cms. hasta fragmentos de 20 x 15 cms. En total, los fragmentos significan un área aproximada de 4 mts² con 216 cms². Esto, igualmente hasta finales de 1992. Recientemente se han recuperado más fragmentos con características similares.

Los colores son muy variados: verde, verde olivo, verde claro, azul verdoso, rojo, rojo pálido, rosa, naranja, ocre, negro, gris, blanco.

Sobre el fondo del color natural del enlucido, hallamos personajes humanos muy fragmentados en una escala aproximada de 1:2, su piel color verde olivo y con prendas rojas tales como rodilleras y una prenda sobre los hombros. Tenemos un par de piernas, parte de un brazo, parte de un rostro y lo que parece ser un pie descalzo. Hay restos de posibles atados de telas. Hay partes en verde olivo, pero pintadas con puntos en blanco. ¿Se trata quizás de pintura corporal? En algunas partes observamos pintura roja como en chorros que se derraman. ¿Se trata quizás de sangre y tendríamos entonces la representación de un sacrificio? Los fragmentos son muy parciales para asegurarlo, sin embargo nos parece factible, dado el carácter de los relieves esculpidos en este mismo complejo de las Columnas y dados los motivos iconográficos perceptibles en los fragmentos. Notamos también unas bandas perpendiculares, atadas, que nos recuerdan el asiento sobre el que se encuentra el personaje con los pies sobre una cabeza decapitada en relieve sobre una columna.



Es evidente que en estos murales, no se trata de representar conceptos de deidades, como era el caso en los murales de los edificios 11 e I, sino de mostrar rituales: procesiones, fuego nuevo (sugerido por el atado de cañas), y acaso un sacrificio, donde se representa de manera realista la sangre en color rojo, y la piel color verde olivo, mismo color utilizado en la escultura de argamasa (de la que hablamos en el apartado pertinente), para recubrir la piel, tanto en los pies halladas en este mismo Edificio de las Columnas, como en el primer recubrimiento de la cabeza hallada en el Edificio Y.



LA ESCULTURA

La escultura en El Tajín ha llamado la atención por su calidad y su riqueza iconográfica desde que se descubrieron los primeros relieves durante los años 30s.

Si bien Tajín se distingue por sus magníficos bajorrelieves, debemos reconocer en el sitio varias tradiciones escultóricas:

elaborada en material pétreo tenemos: - las esculturas monolíticas en tres dimensiones
- los altorelieves - los bajorrelieves

elaborada en argamasa tenemos - la escultura en tres dimensiones - los relieves realizados con molduras

Curiosamente, cada una de estas tradiciones presenta una temática particular, por lo que podemos hablar de ellas separadamente.

Es claro dentro del corpus escultórico del sitio, que podemos agrupar las piezas en conjuntos con uniformidad estilística y temática, que corresponden además a grupos localizados espacialmente en una área específica. Tenemos así: Los tableros -Los tableros del Juego de Pelota Sur (6) -Los tableros del Juego de Pelota Norte (6) -Los tableros de la Pirámide de los Nichos (11) -Los tableros con un solo personaje, de frente (2) -El tablero del árbol y su símil. (2) -El tablero triangular (1) Los frisos -Los frisos del Juego de Pelota norte -Los frisos de la Pirámide de los Nichos -El friso del edificio 11 Las columnas (3 con 4 escenas cada una) El altar (1) Las esculturas en tres dimensiones -Los bloques de los juegos de pelota 13-14, 17-27, 34-35 -El llamado "Dios Tajín" -La escultura zoomorfa y fitomorfa.



El catálogo elaborado dentro del Proyecto Tajín por Patricia Castillo¹ enlista 190 elementos, sin embargo, muchos de estos son fragmentos.

Comencemos por revisar los aspectos materiales y formales particulares de la escultura.

Las piedras utilizadas para esculpir son en general areniscas (sedimentarias). Unas cuantas piezas fueron esculpidas en rocas más duras, la del “Dios Tajín” fue tallada en roca basáltica (ígnea) y los yugos fueron hechos en anfibolita (roca metamórfica).

Las herramientas que se utilizaron para realizar estas esculturas fueron sin duda también de piedra.

La procedencia de las rocas utilizadas es el campo petrolero de Furbero y el poblado de Francisco Sarabia, a unos 17 kms. al suroeste del sitio según estudios realizados por PEMEX en 1992.

EL BAJORRELIEVE

El bajorrelieve se realizaba en formatos de tableros, columnas y un altar. En términos generales, el trabajo presenta dos planos superpuestos, el del fondo que se presenta totalmente plano, y el de relieve, a unos tres centímetros sobre el nivel del fondo, que se trabajaba en tres profundidades distintas: la más profunda es la que sirve de fondo a la escena y hasta ésta llegan las formas más sobresalientes como son los personajes; la mediana divide las formas en partes, las ribetea, define las partes de los cuerpos, sus vestimentas; y la menos profunda se hizo en forma de ranuras muy finas y define detalles tales como el diseño del vestuario o el

1.- CASTILLO 1990



pelo de los personajes.

En cuanto al tratamiento del relieve, es evidente que las figuras se trabajan planas, casi no se modela la superficie. Los rasgos más modelados son los que corresponden a los rostros humanos.

Los formatos son generalmente cuadrangulares, incluso al observar los relieves sobre las columnas, sólo podemos percibir un formato cuadrangular, si bien la escena se prolonga alrededor de la columna, el observador sólo percibe a la vez una escena con límites cuadrangulares. La composición es clara, bidimensional, sin efectos de profundidad ni de perspectiva y casi no deja espacios vacíos.

Los trabajos escultóricos estaban definidos por los espacios arquitectónicos de los que formaban parte. A menudo, estos espacios presentan marcos de franjas llenas de formas de volutas y entrelaces. La línea horizontal inferior del bloque a esculpir se toma como el piso dado a la escena por representarse.

Así, la escultura en Tajín constituyó de manera general, un elemento arquitectónico y, por lo mismo, las formas se limitaban a los encuadres rectilíneos de las elevaciones arquitectónicas en que se integraban. Los encuadres que permiten las estructuras arquitectónicas a los tableros y relieves en Tajín, se ven ocupados por complicadas escenas en que intervienen varios personajes, pues al optar por un encuadre a menudo cuadrangular, el artista estructura su obra con perspectivas, planos, niveles y proporciones acordes no sólo con patrones estéticos sino incluso con la estructura del universo, como veremos al hablar de piezas tales como el altar, o el tablero del árbol.



Tenemos varias posibles clasificaciones para los bajorrelieves. Los podemos agrupar por forma y función, por su constitución o por su procedencia.

Al clasificarlos por forma y función tenemos las categorías de Tableros, Frisos, Columnas y un posible Altar.

Por su constitución, podemos hablar de esculturas monolíticas y de esculturas armadas a partir de varios bloques. En efecto, los tableros de la Pirámide de los Nichos, por ejemplo, fueron trabajados sobre un solo bloque de piedra, mientras que los tableros del Juego de Pelota Sur o las columnas, se hicieron sobre la superficie de varios bloques, unidos por las líneas del relieve. Es evidente, en este último caso, que primero se armaban los bloques y después se trabajaba el relieve, para lograr así la coincidencia perfecta de las líneas.

La otra posible clasificación se puede hacer por su ubicación, pues es claro que existe una coherencia en los grupos de relieves con la misma procedencia. Esta correspondencia se observa tanto en las variables estilísticas como en el tratamiento de la pieza, su forma y función. En este caso tenemos que los relieves proceden de:

- la Pirámide de los Nichos
- el Juego de Pelota Sur
- el Juego de Pelota Norte
- el Edificio de las Columnas

Escenas representadas.

La escultura en bajorrelieve de Tajín presenta personajes humanos, animales, y con atributos de ambos; además, figuras de plantas, objetos rituales, estructuras arquitectónicas,



motivos geométricos y algunos glifos. Estos elementos se agrupan en escenas, algunas míticas, otras rituales y otras más, históricas.

Entre las escenas míticas podemos agrupar:

- tableros que presentan divinidades u otros seres
- frisos en que se observan seres o sus máscaras en medio de entrelaces y volutas
- tableros en que se encuentran sacerdotes que portan máscaras, acompañados por personajes serpentiformes o con forma de otros animales, como el murciélago, o bien sacerdotes enmarcados por cuerpos de serpientes o entrelazados con los mismos.

Entre las escenas rituales tenemos:

- representaciones del Juego de Pelota, donde reconocemos jugadores, otros personajes humanos, seres con cabezas zoomorfas, y divinidades como la de la muerte, los edificios y la pelota misma
- rituales de sacrificios donde reconocemos al sacrificado, músicos, seres con características humanas y zoomorfas, y divinidades tomando parte del ritual
- sacrificio de un jugador de pelota
- autosacrificio
- otros ritos.

Las escenas históricas se encuentran en las columnas, procedentes del edificio 42. En estas podemos leer los nombres de unos cuantos personajes que tomaron parte en hechos tales como tomas de cautivos y posible toma de poder, sacrificios, ofrendas y otros. Se trata de numerales escritos con el sistema de puntos y barras junto a, o coronados por, un glifo. Estas inscripciones nos permiten confirmar el conocimiento y manejo del sistema calendárico



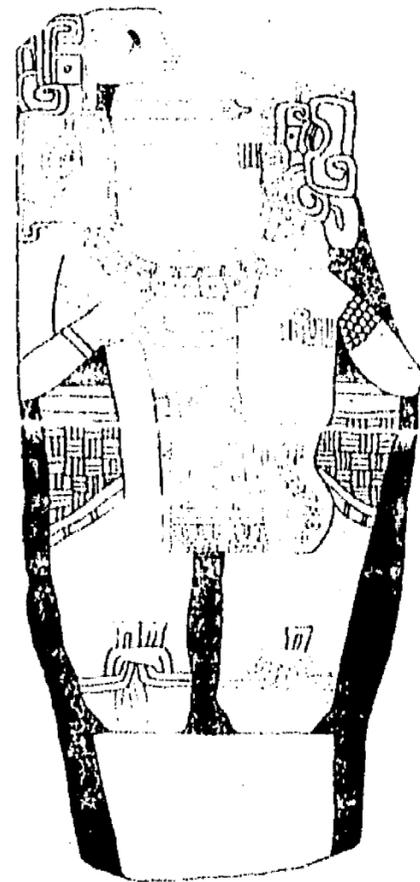
mesoamericano así como su tradicional utilización en la nomenclatura de los hombres.

Debemos reconocer, sin embargo, que a pesar de que estas escenas nos proveen incluso de nombres de personajes, no son totalmente realistas: en ellas participan aves, mamíferos y reptiles; seres antropomorfos con algunos atributos no humanos, con máscaras o rostros animales o divinos. Aparecen también divinidades, y elementos simbólico-religiosos. Los dioses parecen tomar parte de los acontecimientos que ocurren en la vida cotidiana. Todo esto nos hace pensar en un relato de carácter épico. Entre los personajes de los que se puede leer el glifo de nombre calendárico que los acompaña se encuentran: “Cinco Venado”, “Trece Lagartija” y “Trece Conejo”. Este último sobresale por la recurrencia de su aparición, lo que nos hace pensar que se trató de un gobernante importante.

LOS ALTORRELIEVES

En las bodegas de Tajín, contamos con una pieza trabajada en altorrelieve. Su temática es la de un personaje humano de pie, de frente. Aunque erosionada, está completa. Tiene dimensiones de 1.86 de altura, 61 cms. de ancho y 30 cms. de espesor.

Al respecto, ya Kampen había reconocido su similitud con piezas mayas, tanto por la forma básica como por la técnica de tallado.² Miller a su vez, menciona el parecido que estas piezas guardan con ciertas estelas mayas, particularmente las de Copán.³ En efecto, su postura, su com-



2.-KAMPEN 1972: 8-9

3.- MILLER 1986: 94



posición, su tratamiento, evocan inevitablemente las esculturas de gobernantes mayas. Sin embargo, los elementos iconográficos en su atuendo son propios de Tajín. Su tocado está formado por dos ojos de volutas, sujetos por una banda sobre la frente con el diseño utilizado en Tajín para representar las vértebras de la columna del Dios de la Muerte en el Juego de Pelota Sur. Sobre su pecho porta un medallón con forma de hebilla, que hemos observado en la deidad ave, de la que hablaremos posteriormente, y que se encuentra representada en los relieves de los Juegos de Pelota Norte y Sur. En cuanto a su faldellín, el tejido mostrado en forma de petatillo, es portado por varios de los personajes en los Tableros de la Pirámide de los Nichos. Los objetos que porta son una bolsa de copal y lo que podría tratarse de un bastón de mando o bien una banda de tela. La bolsa de copal, así como la banda, son objetos portados por los personajes del Altar, del que hablamos al referirnos a la cosmología de los habitantes de Tajín. Quiero simplemente hacer notar, que los elementos del tocado, el pectoral y el faldellín, son elementos del atuendo de dioses en el sitio.

Las esculturas mayas, retratos de gobernantes de las ciudades, se hallaban también al frente de pirámides tales como la que se encontró frente a la escalera de los jeroglifos en Copán. Acaso también nuestras piezas de Tajín hayan representado gobernantes de la ciudad. Y, si es así, tenemos a gobernantes investidos con elementos que forman parte del atuendo de los dioses.

ESCULTURA EN TRES DIMENSIONES

Empecemos por hablar de las esculturas monolíticas halladas en varios Juegos de Pelota, en la parte sur del sitio. Estas se encuentran empotradas de dos en dos en las paredes que delimitan las canchas, a cada extremo, haciendo un total de ocho esculturas de esquina en cada cancha. En el juego de pelota 17-27, hay además dos esculturas, una en el centro de cada pared,



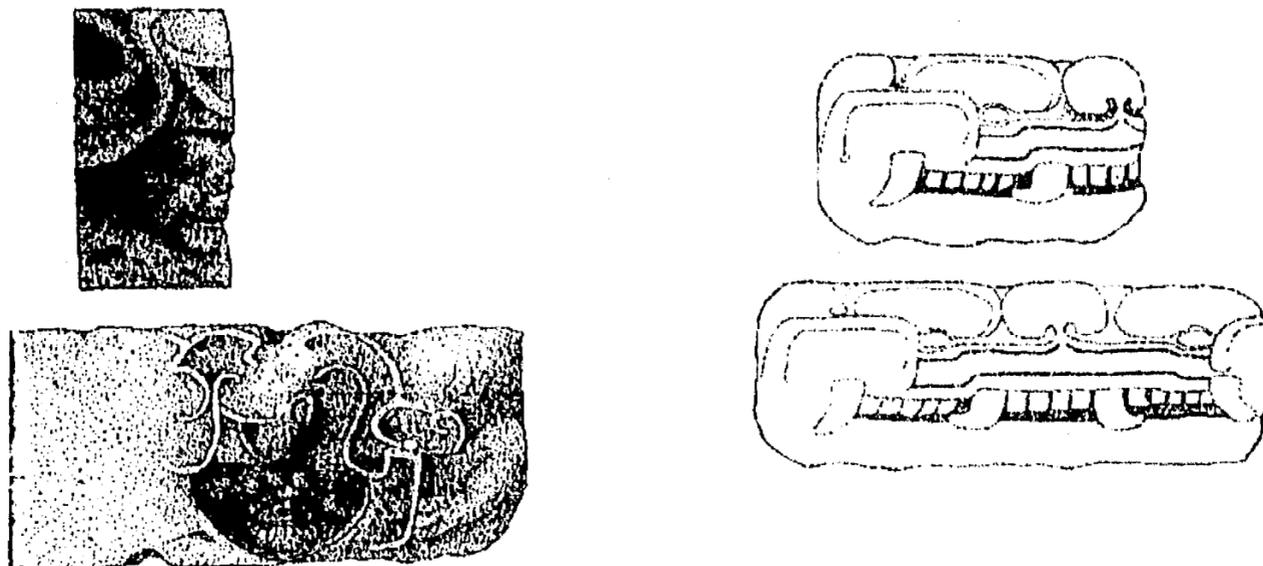
haciendo un total de diez esculturas, y en el juego de pelota 13-14, se halló la escultura central del lado oeste, y las otras estaban muy erosionadas en los extremos.

Estas piezas están actualmente a la vista en los Juegos de Pelota mencionados, y presentan distintos grados de erosión. Estas canchas son vecinas y presentan una orientación similar, N-S, con una desviación al noreste de 11 y 15 grados del norte magnético respectivamente.⁴

Se trata de piezas monolíticas, trabajadas en piedra arenisca. Se ha sugerido que estas piezas, por presentar el mismo patrón de ubicación que los relieves en los juegos de pelota Norte y Sur, hayan servido de marcadores, pues, recordemos, en Tajín no se ha hallado evidencia de anillos en las canchas. En el Juego de Pelota 34-35, cercano a la Plaza del Arroyo, también se hallaron evidencias de esculturas en las esquinas, con una iconografía asociada en una exploración llevada a cabo en 1987. Sin embargo, estos edificios no han sido liberados.

En cuanto a lo representado, hay un claro patrón en las dos canchas:

Las piezas de las esquinas son dos, una sobre la otra. La inferior presenta la imagen de



4. BRUEGGEMANN 1991 análisis urbano ...:108



una cabeza aparentemente de un reptil, dentada en la mandíbula superior, y con un par de colmillos a cada lado, haciendo un total de cuatro. Sobre esta cabeza, se halla la representación de un rostro descarnado, con ceja característica de las deidades. Este rostro se halla dentro de las fauces de una cabeza también de reptil estilizado.

Las piezas centrales, presentan un rostro humano que se halla dentro de las fauces de un ser zoomorfo que parece formarse por dos perfiles de rostro serpentiforme, sin embargo, estas



piezas fueron trabajadas en relieve.

Tal parece que es nuevamente la arquitectura la que rige el tipo de escultura requerido; así, las piezas centrales, por corresponder a una pared plana, se trabajan en relieve, y si las de las esquinas son de bulto, esto se debe al ángulo de 90° descrito por la pared, que es seguido por el bloque de la escultura. En cuanto a la temporalidad de estas esculturas, creemos que son anteriores a las de los relieves de los Juegos de Pelota Norte y Sur. Primero, estilísticamente, los relieves parecen más complicados y desarrollados que las de estas canchas, pero, sobre todo, ante la evidencia arqueológica, pues García Payón encontró en la exploración del Juego de Pelota Sur, piezas escultóricas similares que hoy se hallan en la bodega del sitio. Entonces, creo que estas piezas ocuparon los lugares de los relieves en una época anterior, en el Juego de Pelota Sur.⁵

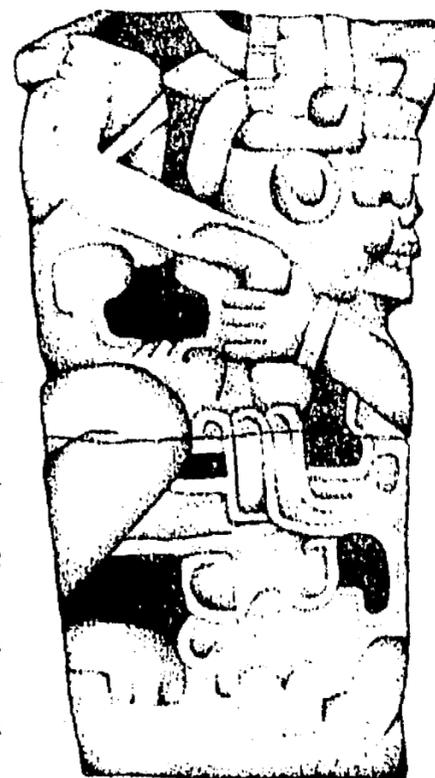
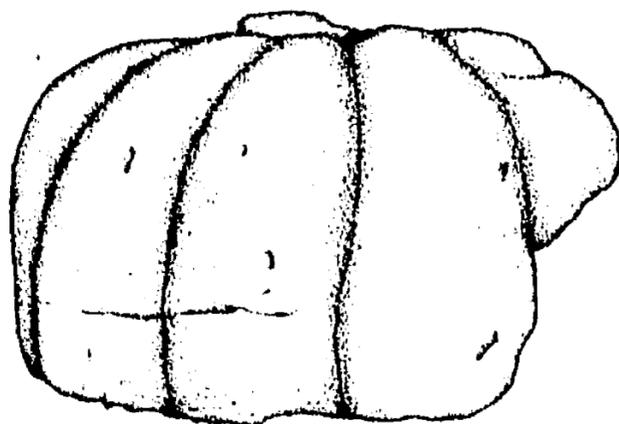
5.- GARCÍA PAYÓN 1973: 46-47



Dentro de las esculturas monolíticas, encontramos también algunas que son en realidad piezas esculpidas también en bajo relieve, pero por todas sus caras como ejemplo está la escultura del llamado “Dios Tajín” (que describimos al hablar de las divinidades) y las de los yugos.

En el catálogo de Castillo⁶ se toma en cuenta en la categoría de escultura una escultura con forma de calabaza.⁷ Hemos hallado en el Catálogo de Escultura de Castillo de Teayo, de Felipe Solís,⁸ que aparece como monumento 17 una escultura⁹ muy similar. Acaso esta signifique relaciones entre Tajín y los huastecos, como ocurre con los tiestos de cerámica

de tipo huasteca hallados en Tajín.



En cuanto a las esculturas, ambas son de piedra arenisca, la de Castillo de Teayo presenta ocho gajos, la de Tajín 10. Si bien podría pensarse en un traslado de una escultura de Castillo de Teayo a Tajín, en tiempos modernos, considero a esta

improbable, dado el peso y la magnitud de la pieza, aunado a las difíciles condiciones de transportación en tiempos pasados. Esto sí ocurrió en cambio con fragmentos de pintura de Zempoala, que fueron hallados en las bodegas de Tajín, durante la catalogación de la pintura, y que deben haber sido trasladados por el propio García Payón, perdiéndose con el tiempo su etiquetación, si es que alguna vez la tuvieron, lo que provocó una catalogación incorrecta, que ya ha sido corregida. También quizá sea el caso de otras esculturas antropomorfas¹⁰ de tipo

6.- CASTILLO 1990

7.- op.cit. Escultura no. 176

8.- SOLÍS 1981

9.- op.cit. 43-44, lámina 19

10.- CASTILLO 1990, piezas no. 169-171, 179-180



claramente huasteca, pero su poco peso y tamaño explican su fácil transportación a diferencia de la calabaza, que tiene 45 cms de altura y un diámetro de 75 cms. Castillo¹¹ consignó como procedencia de todas estas piezas (tanto escultóricas como pictóricas) al sitio de Tajín, lo cual creo que debe ser revisado ante el caso de la evidencia material y bibliográfica que permitió identificar los fragmentos de murales mencionados del sitio de Zempoala.

Considero en el caso de la calabaza, que la hipótesis de las relaciones entre estos sitios es más plausible que la de una transportación moderna.

Durante los trabajos de construcción del Museo de Sitio, se halló una escultura pétreo que representa a un animal, probablemente una ardilla, de cerca de un metro de altura. Es naturalista, esculpida en tres dimensiones, y no parece corresponder al resto de la escultura del sitio. Pensamos que en todo caso, se trata de una escultura manufacturada en tiempos posteriores a la ocupación del sitio. Lamentablemente, no fue hallada en una excavación arqueológica, sino durante la construcción de un edificio que, como en otras zonas arqueológicas, se planeó indebidamente dentro de los límites del sitio mismo.

Pasando a otros materiales, recientemente, se hallaron durante el Proyecto Tajín, algunos ejemplos de escultura de argamasa en tres dimensiones, que tienen por tema la forma humana, por estilo el naturalista y por dimensiones la escala natural. Estas obras nos muestran la existencia de una tradición muy diferente a la de la más conocida de escultura sobre piedra, realizada en relieve, tan característica en el sitio. Es cierto que teníamos en Tajín, restos de decorados de molduras de argamasa, como es el caso del Edificio I, decorados con medias columnitas, triángulos, grecas, y las llamadas “calabacitas”, pero estas esculturas representan una elaboración mucho más compleja que la de las molduras hasta entonces conocidas.

11.- *op. cit.*



Es en efecto el trabajo de modelar una escultura en argamasa muy diferente que el de dar forma a un bloque de piedra. El proceso es inverso: en la primera opción, se agrega material, se puede agregar y quitar tantas veces como se requiera, mientras que en la segunda opción, sobre un bloque dado, al quitar un trozo, no se puede dar paso atrás, no se puede reponer, de modo que el plan debe ser claro, y el trabajo cuidadoso.

Hasta el momento, se encontraron cuatro pares de pies en el Edificio de las Columnas y un par de cabezas en el Edificio Y. Se trata pues, de esculturas modeladas en argamasa y pintadas.

Los pies se hallaban *in situ*, bajo un recubrimiento de estuco, de manera que en su última época estaban cubiertos. Sin embargo, en una fotografía de García Payón publicada por Marquina¹² se aprecia que en el decorado de molduras de estuco de la pared junto a la que se hallaban estos pies, está nada menos que la parte de la escultura correspondiente a una pierna humana. Esto evidencia que los personajes estuvieron a la vista incluso después de la desocupación de Tajín.



Se trataba de cuatro personajes alineados dando la espalda a la pared, y el frente hacia el centro del patio en el patio interior que se halla en la cima del Edificio de las Columnas. Esto significa que miraban hacia el oeste. Su piel estaba pintada de color verde olivo, y los restos de las sandalias nos hacen pensar que deben haber tenido su vestimenta completa elaborada en argamasa.

En cuanto a las cabezas, estas no fueron halladas *in situ*. Son también de tamaño natural, modeladas en argamasa y pintadas, y presentan la base del cuello aplanada, lo que hace pensar que se hallaban colocadas sobre una base plana. Acaso se trate de una reutilización de la cabeza de una escultura decapitada. Presentan además un recubrimiento también de argamasa y pintado, como prueba de una restauración prehispánica. Este recubrimiento es también observable en algunas piezas escultóricas de argamasa pertenecientes a la cultura maya. Son precisamente los mayas quienes desarrollaron magistralmente la escultura en argamasa. Baste con recordar los mascarones de Palenque, o los relieves de Toniná.



**III.- LOS DOCUMENTOS
PRINCIPALES.
CONTENIDO Y PRIMERAS
CONCLUSIONES**



EL JUEGO DE PELOTA Y SUS TABLEROS

Es indudable la importancia del ritual del juego de pelota en Tajín, reconocible tanto en número como en calidad. Por un lado cuantitativamente reconocemos 17 canchas dedicadas a tal fin y por otro, cualitativamente reconocemos que es en los juegos de pelota donde preferentemente hallamos decoraciones escultóricas en las estructuras, que van desde los bloques monolíticos de las canchas en el sur del sitio, a los que ya hemos hecho referencia, hasta los fabulosos tableros en bajorrelieve que fueron hechos sobre varios bloques de piedra superpuestos, bloques que conforman las paredes laterales de los Juegos de Pelota conocidos como Norte y Sur, pues en tiempos de García Payón eran los únicos explorados y su nominación correspondió a su ubicación. Mantenemos aquí esa nomenclatura, aunque hoy sabemos que hay canchas más al norte y más al sur de dichos juegos. Tenemos en el sitio canchas orientadas tanto este-oeste, como norte-sur.

En general, las canchas del Juego de Pelota en Tajín son de planta en forma de I, las estructuras que los delimitan son gemelas, paralelas, de planta rectangular y perfil de paredes rectas sobre las que se halla un talud de suave pendiente que servía seguramente durante el juego para que la pelota regresara al centro de la cancha.

La excepción a esta característica arquitectónica y funcional la constituye el Juego de Pelota Sur, que no presenta el talud. Además sus dimensiones son mucho más grandes que en el resto de las canchas, y finalmente sus estructuras arquitectónicas no son gemelas ni presentan una planta rectangular como es el caso del resto de los juegos, sino que, conformándose por los edificios 5 y 6, podemos observar las plantas de los edificios bastante irregulares. El edificio 5 presenta una forma en planta de un cuadrángulo trapezoide y el 6 tiene forma en planta de una pirámide escalonada.



Estas características diferenciales nos han hecho pensar que en este lugar no se llevaban a cabo juegos de pelota, sino que, acaso, se tratase de un sitio propio para otro tipo de rituales, y que por tener en el centro un espacio similar al de una cancha típica, representase al Teotlachtli: la cancha donde juegan los dioses. De cualquier modo, ésta es una hipótesis difícil de probar, y no intento aquí decir que éste no sea un juego de pelota, acaso por el contrario, se trate de uno muy especial, distinto y tratado con mayor riqueza, en magnitud y decoración que el resto de las canchas.

Los relieves del Juego de Pelota Sur han sido muy estudiados. Se han propuesto varias interpretaciones de su significado y se ha reconocido un orden de relato en los cuatro relieves de las esquinas. En éstos se observan cuatro momentos del ritual del juego de pelota, mientras que los dos relieves centrales presentan escenas en que se reconocen ideas religiosas y cosmogónicas. En cambio poco ha sido dicho de los relieves en el Juego de Pelota Norte.

Quiero aquí, además de presentar una descripción de cada relieve, reconocer que hay un patrón de representación en los relieves tanto del Juego de Pelota Norte como del Sur. Para ello, confrontaremos los relieves de ambas canchas, y lo podemos hacer con certeza pues ambas canchas presentan una orientación este-oeste, de manera que tenemos relieves correspondientes en ubicación relativa. Debemos reconocer, además, que estos seis puntos marcan lugares importantes en la cancha. Señalan las esquinas y el centro. Si trazamos líneas imaginarias de uno a otro relieve, obtenemos puntos de convergencia que están señalados en códices así como en algunas canchas de otros sitios.

García Payón encontró en la cancha del Juego de Pelota Sur unos artefactos líticos ahuecados como cuencos que bien pudieron servir de base a pelotas. Artefactos similares están representados en las escenas de las Columnas. Lamentablemente no señaló su ubicación



exacta en la cancha, pues acaso marcaban esos puntos de convergencia de las líneas imaginarias trazadas. Debemos tomar en cuenta que en Tajín no se han hallado anillos marcadores, por lo que se ha propuesto que los relieves y, en otras canchas las esculturas monolíticas, emplazados en las esquinas y al centro de cada muro, servían de marcadores.

Tableros de las Esquinas.

Los Tableros de las cuatro esquinas del Juego de Pelota Sur, tienen una estructura gráfica similar:

Tenemos una escena principal rectangular. En todos los casos presentan un friso en el nivel superior y otro en el nivel inferior. Así mismo, en todos los casos la escena principal está junto a otro cuadro rectangular vertical dentro del cual se halla la representación del Dios de la Muerte emergiendo de una olla que está a su vez dentro de una representación acuática. Este cuadro está siempre del lado que da al centro de la cancha y mira siempre hacia la escena principal.

Los motivos del friso superior son similares en los cuatro casos: Vemos el ojo de volutas ornado de plumas y enlazado a un cuadro con el glifo de *ollin* al interior. En este mismo friso, sobre la representación del dios de la muerte, hay otro glifo de deidad. Del lado Oeste, en ambos casos es un ojo de volutas y del lado este, en ambos casos, es el glifo identificado como el de la deidad B.¹

En el Juego de Pelota Norte, Los cuatro relieves de las esquinas presentan también una estructura gráfica similar. En los cuatro observamos una escena principal dentro de un marco

1.-Véase el apartado sobre deidades.



rectangular. En cada caso observamos que esta escena está marginada por frisos laterales ornados con volutas y entrelaces y, en la parte superior, vemos en el friso a una representación del Dios B, con un solo cuerpo, excepto en el tablero noroeste, en el que está sin cuerpo. A diferencia de los relieves del Juego Sur, no existe friso en la parte inferior.

Tableros Centrales.

Los Tableros Centrales del Juego de Pelota Sur presentan un encuadre similar: Ambos presentan una escena rodeada por varios márgenes de frisos. Se trata de cuatro niveles de frisos similares a cada lado de la escena, Los frisos están decorados con los mismos diseños a cada lado, de acuerdo a su cercanía con la escena principal, y son iguales tanto en el tablero norte como en el sur. Ambos presentan también un friso inferior con volutas, aunque de diseño distinto, y en el friso superior el Dios B, con sus dos cuerpos y un glifo a cada lado.

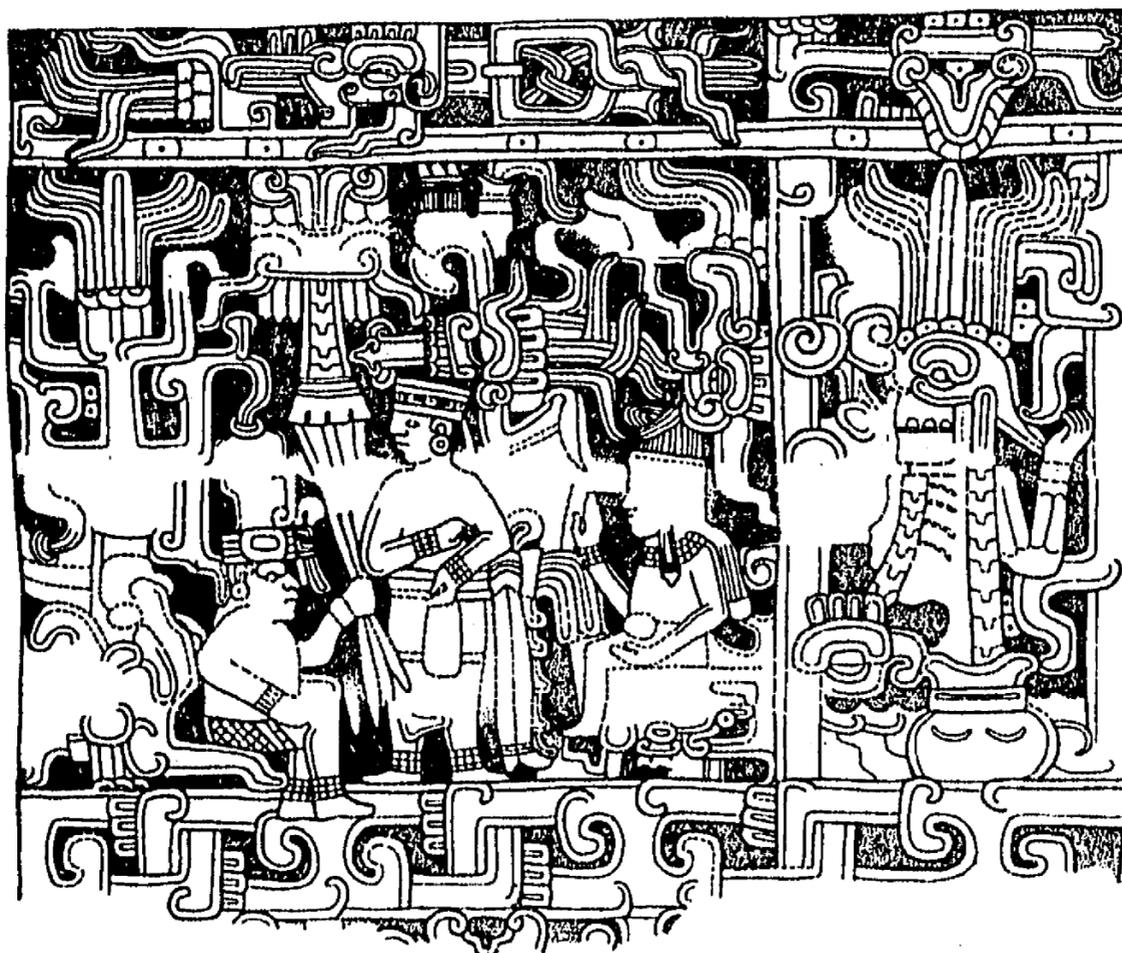
En cuanto a los tableros centrales del Juego de Pelota Norte, su estructura es similar a la de los tableros de las esquinas, sólo que en el caso del Tablero norte, la representación es la de un ojo de volutas ornado con plumas y en el del Sur aunque está lamentablemente perdido el friso superior, podemos suponer que se hallase un diseño similar.

Utilizaremos para esta descripción el orden de lectura que ha sido propuesto por Brueggemann y retomado por otros autores como el orden original, es decir: sureste, noroeste, suroeste, noreste. Finalmente describiremos los relieves centrales que no hacen alusión directa a la práctica del Juego de Pelota.



SURESTE

Tablero sureste Juego de Pelota Sur



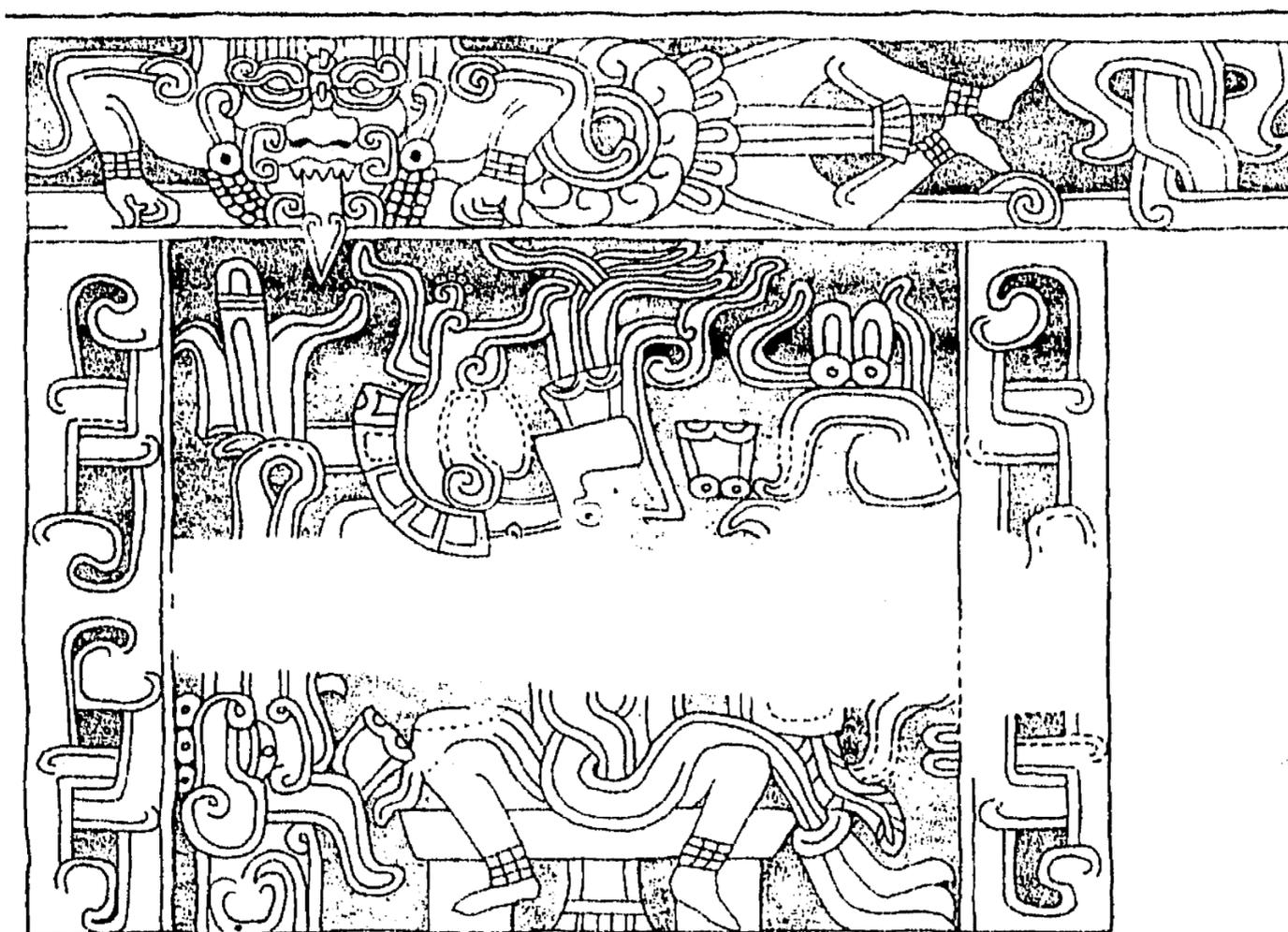
El primer tablero en el relato es el tablero este de la pared sur.

Reconocemos aquí a tres personajes masculinos. El del extremo izquierdo está sentado en la raíz de una planta y tiene los pies en el nivel inferior de volutas, es decir, por abajo del nivel del suelo de los otros dos personajes. Tiene flechas en las manos y un glifo sobre la cabeza que ya hemos reconocido en el pecho de la deidad con cabeza de águila asociada al sol. Tiene además las cejas utilizadas para representar deidades en Tajín. Creo que se trata de la deidad solar naciente por el oriente, como al oriente está también este tablero. Tiene los pies abajo, porque está apenas surgiendo al mundo de los hombres. Trae un manajo de flechas que



nos recuerdan el carácter guerrero del sol, Volviendo al tablero sureste del Juego de Pelota Sur, vemos que los otros dos personajes voltean hacia el este, hacia la planta y el personaje antes descrito. El central tiene una bolsa de copal, un enorme tocado con el ojo de volutas emplumado. El otro personaje sedente tiene orejeras y collar similares a los del dios B, representado con doble cuerpo en los Tableros Centrales del mismo Juego. Está sentado sobre un diseño que incluye al ojo de volutas con jades y plumas. Porta además tocado con ojo de volutas. Hay otros glifos que evocan a deidades en la parte superior de la escena, dentro del mismo cuadro: Un par de volutas forman una especie de U, identificada con el Dios B, pero, de este diseño pende una banda con signos de vértebras, observadas en el Dios de la Muerte, representado junto a esta misma escena. Hay también a la derecha una representación de una olla con una faltante, como mordida, de la que emerge un diseño de pluma.

Tablero Sureste Juego de Pelota Norte



En el relieve correspondiente del Juego de Pelota Norte, el personaje está sedente sobre un taburete, dos cuerpos de serpiente se enroscan frente a él y lleva una bolsa de copal. En su tocado lleva además de un ojo de volutas, aunque erosionado, una encía con dientes de la que emergen plumas. Frente a él hay también una representación de dientes con jades y plumas.

Similitudes.

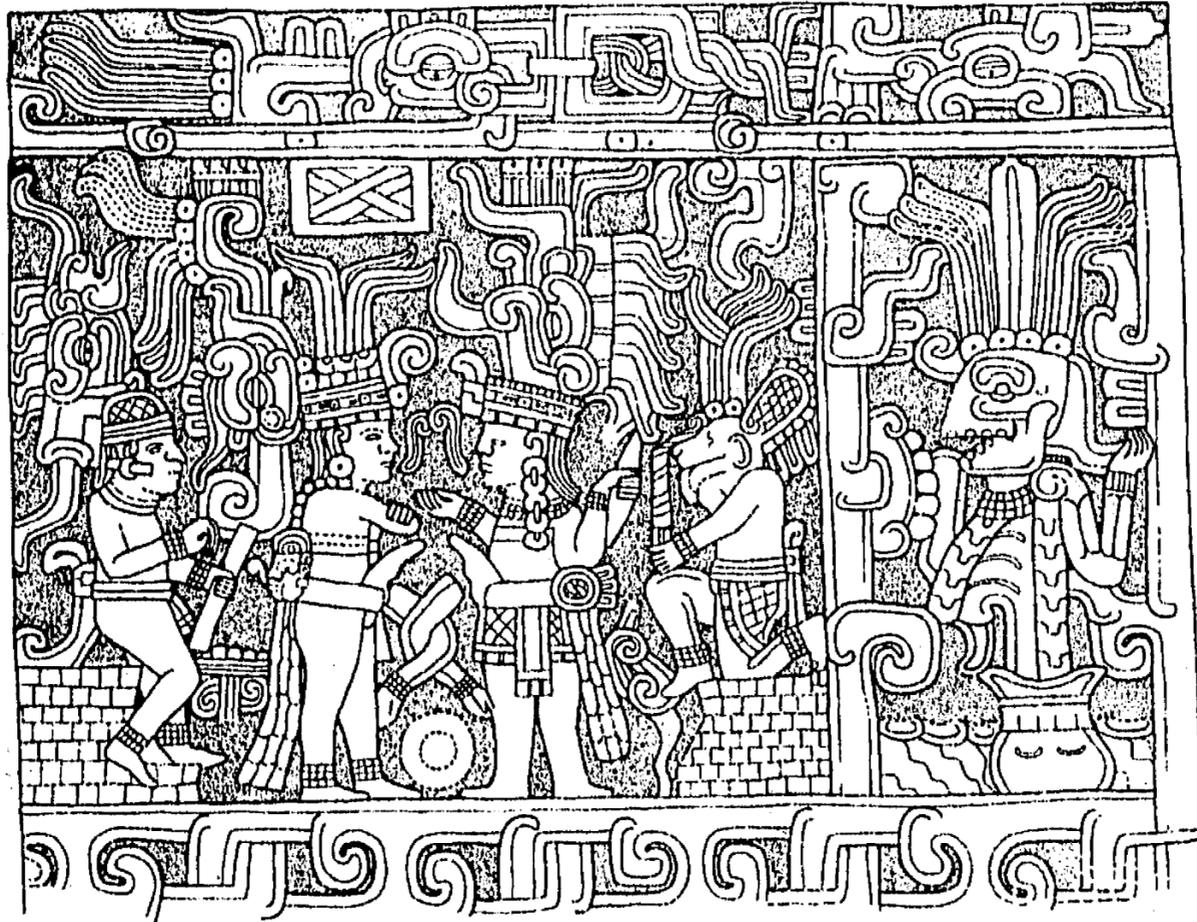
Creo que es muy importante la representación de la planta o árbol estilizado, pues tenemos que en el tablero correspondiente del Juego de Pelota Norte encontraremos también del lado izquierdo, es decir, en el extremo este, una planta estilizada. En ambas plantas reconocemos al ojo de volutas como su base. En el del Juego de Pelota Sur hinca los dientes en la tierra; el del norte, también presenta dientes pero no en la tierra. Ambas representaciones de planta tienen en la copa un signo similar emplumado, mismo que sirve de penacho a la Deidad de la Muerte representado junto a cada una de las escenas de las esquinas del Juego de Pelota Sur, en su propio cuadro. Creo que la planta evoca la idea del árbol-eje y que en Tajín se ubicaba en el este. Veremos cómo en ambos tableros centrales del Juego de Pelota Sur, las plantas están del lado este.

En ambos casos, fuera de la escena, en un encuadre aparte, el friso muestra representaciones de deidades. En el del Juego de Pelota Sur, vemos el ojo de volutas con dientes y plumas, enlazado a un glifo de olin. Junto está un glifo que identificamos como el del Dios B, el cual es el dios en el friso superior de los tableros centrales del Juego de Pelota Sur. Este glifo presenta su pico o mandíbula. Sobre el del Norte, está esta misma deidad representada con un solo cuerpo y con un rodil sobre el cuerpo.



NOROESTE

Tablero Noroeste Juego de Pelota Sur



En la escena principal de este tablero participan cuatro personajes. Dos de ellos, los centrales están frente a frente ataviados como jugadores de pelota con yugo y palma. Tienen caudas, elaborados tocados y joyas. De sus bocas surge el glifo de la palabra señalando su importancia y su acuerdo. El de la izquierda porta un tocado con encías descarnadas, plumas y ojo de volutas. Lleva en la espalda una pequeña cabeza de cuya boca surge el glifo de la palabra. El de la derecha lleva en su mano izquierda el cuchillo de sacrificio. Su tocado tiene el ojo de volutas y su yugo se cierra con un rodel con el glifo de *ollin*. Entre estos dos personajes centrales vemos a sus pies la representación de una pelota y sobre ésta el glifo de *ollin* que, si bien se ha dicho que está formado por un par de serpientes, me parece que se trata más bien de un par de brazos humanos mutilados. Podemos observar la doble línea con que a menudo se representan los miembros humanos y llevan pulseras de cuentas. Los dedos están erosionados.



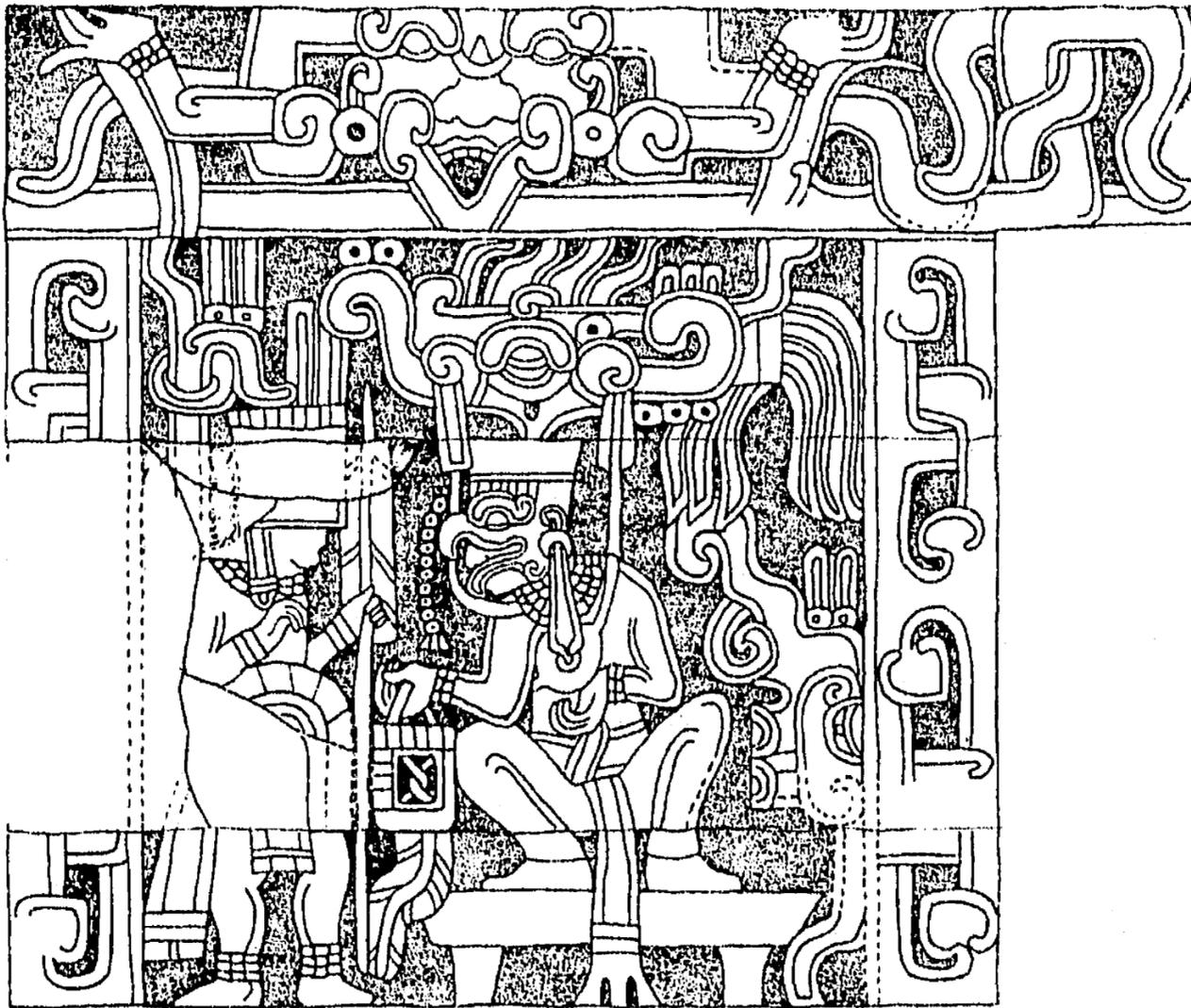
Estos dos personajes se encuentran al interior de una cancha de juego de pelota, de manera que observamos a cada lado la construcción de un edificio en el que se observan las hiladas de las piedras. Esto llama la atención, pues normalmente, en época prehispánica los edificios estaban revocados con una capa de argamasa, no se veían las piedras como ahora se observan, a la manera como están representadas en este relieve. Sobre cada uno de los edificios se encuentra un personaje. A la izquierda se trata de un hombre que no está ataviado como jugador. Lleva tocado con ojo de volutas y en la mano izquierda una barra. El personaje de la derecha aunque con cuerpo humano tiene cara de animal lo que ha hecho sugerir a varios investigadores su identificación como Xólotl, el perro gemelo y acompañante de Quetzalcóatl en el Centro de México. Ambas deidades están relacionadas con el Juego de Pelota. Al centro y arriba de la escena observamos en un cuadro un glifo de bandas cruzadas.

La escena está enmarcada por los frisos recurrentes: en el superior hay un ojo de volutas emplumado y con jades atado a un cuadro con el glifo de olin y un segundo glifo de ojo de volutas corona el friso lateral que contiene la imagen del dios de la muerte surgiendo de una olla colocada dentro de las aguas. En la parte inferior observamos el friso de volutas y signos de *ollin* en sucesión

Tablero Noroeste Juego de Pelota Norte

Este tablero muestra una escena principal con dos personajes. El de la derecha se encuentra acucillado sobre un altar. Lleva máscara de águila y pectoral de hebilla que lo identifican con la deidad solar descendente y porta las orejeras y collar similares a las del Dios Central de Doble Cuerpo en el Juego de Pelota Sur. En la mano derecha lleva la bolsa de copal con glifo de olin. Su taparrabo se prolonga hasta el suelo. Frente a su rostro pende un sartal de cuentas.





A la izquierda se encuentra un personaje humano muy erosionado. Está de pie y lleva una lanza en la mano izquierda. A la derecha de la escena hay también un ojo de volutas con dientes de descarnadas encías.

Hay dos frisos con volutas y glifos de olin, uno a cada lado de la escena y en el friso superior se observa el rostro del dios de doble cuerpo y sus brazos, pero no se ve ninguno de sus cuerpos.

Similitudes

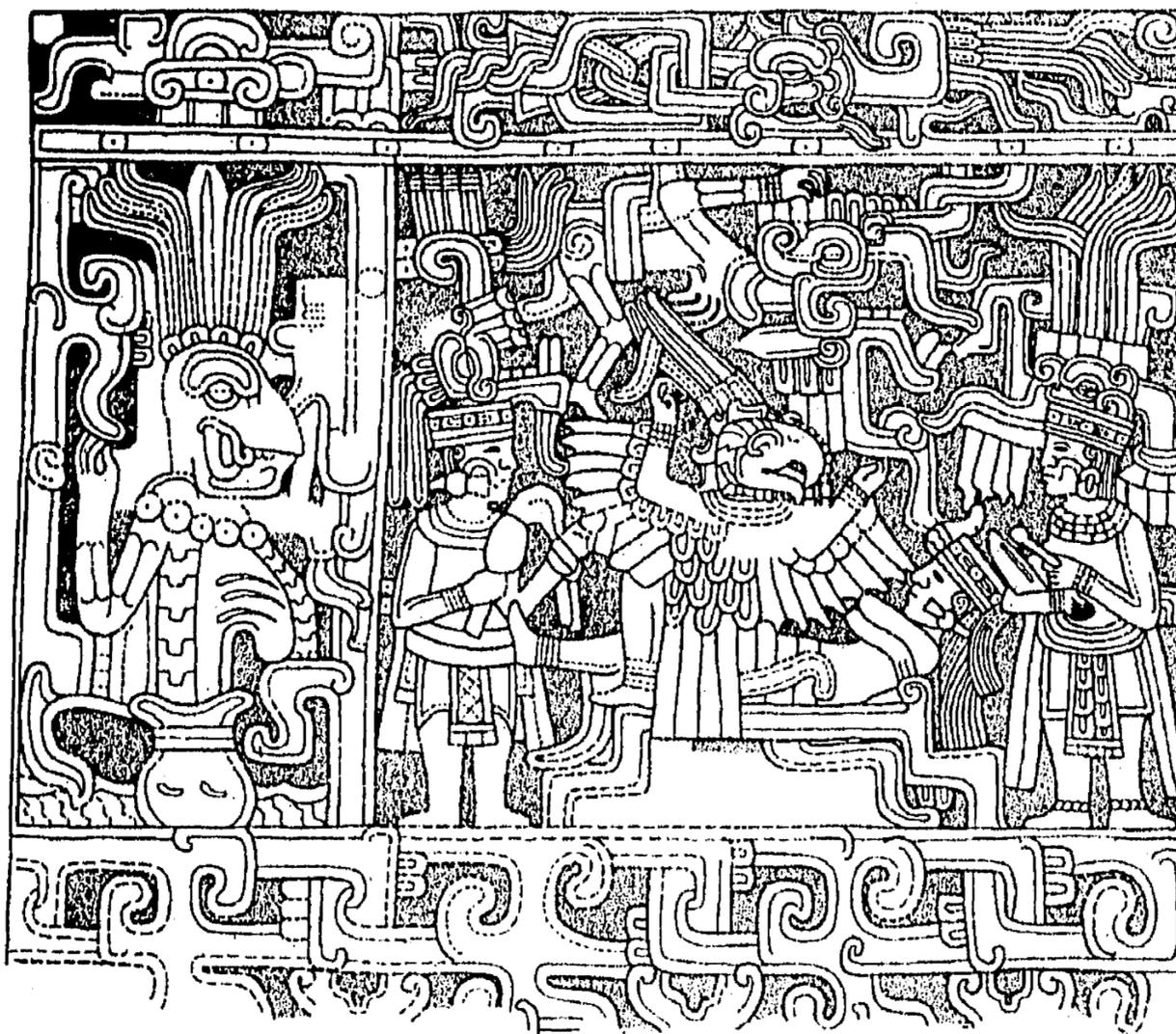
En ambos tableros observamos en el centro el glifo de olin. El personaje del lado



izquierdo lleva en ambos casos un objeto y presenta las manos en similar postura.

SUROESTE

Tablero Suroeste Juego de Pelota Sur



En la escena principal de este tablero observamos a cuatro personajes. Al centro se encuentra un personaje en postura de sacrificado. Tiene la pierna izquierda flexionada y la otra estirada y está atado a la altura del vientre, tiene los brazos abrazando su propio pecho. Sobre él se observa un personaje con rostro de águila y brazos humanos de los que penden plumas formando alas. Tiene el cuerpo también emplumado y de su pico penden cuentas. No se observa la parte baja de su cuerpo que se hallaría tras el cuerpo del personaje recostado. Encima de éste hay un personaje que parece estar volando sobre la escena. Está descarnado,

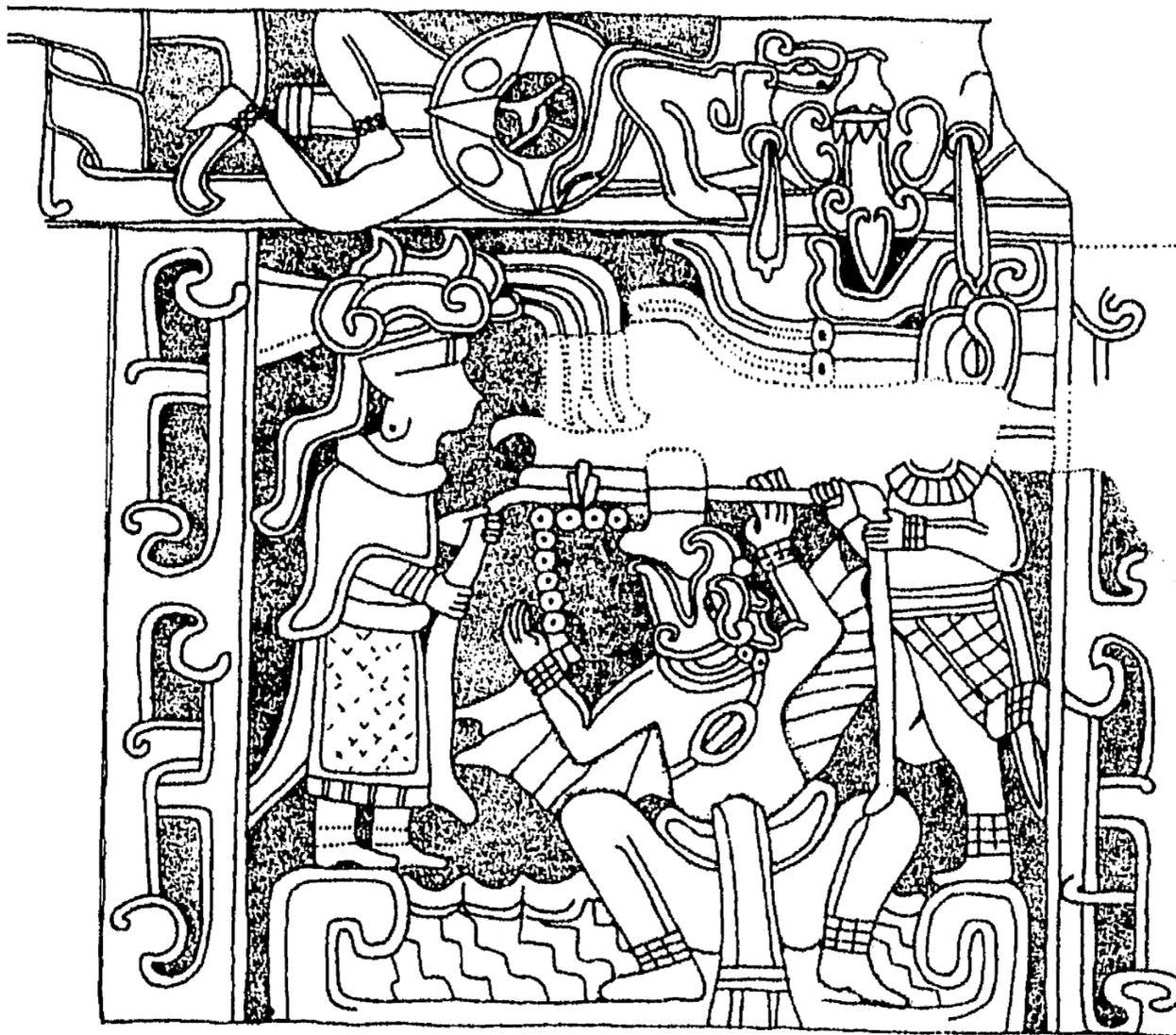


se observan sus coyunturas y sus costillas, pero tiene mano humana y brazalete y su rostro está formado por el ojo de volutas.

A cada lado de esta escena hay un músico. Ambos están ricamente ataviados, tienen tocado con ojo de volutas y un diseño sobre el rostro como una U invertida. El de la derecha sostiene una especie de tamborcillo y con la mano izquierda una baqueta para percutirlo. El de la izquierda trae una especie de maraca o sonaja.

Este tablero también tiene friso con volutas y glifos de *ollin* inferior, friso con ojo de volutas atado a glifo de *ollin* superior y un cuadrete lateral que contiene a la deidad de la muerte surgiendo de una olla contenida en el agua.

Tablero Suroeste Juego de Pelota Norte



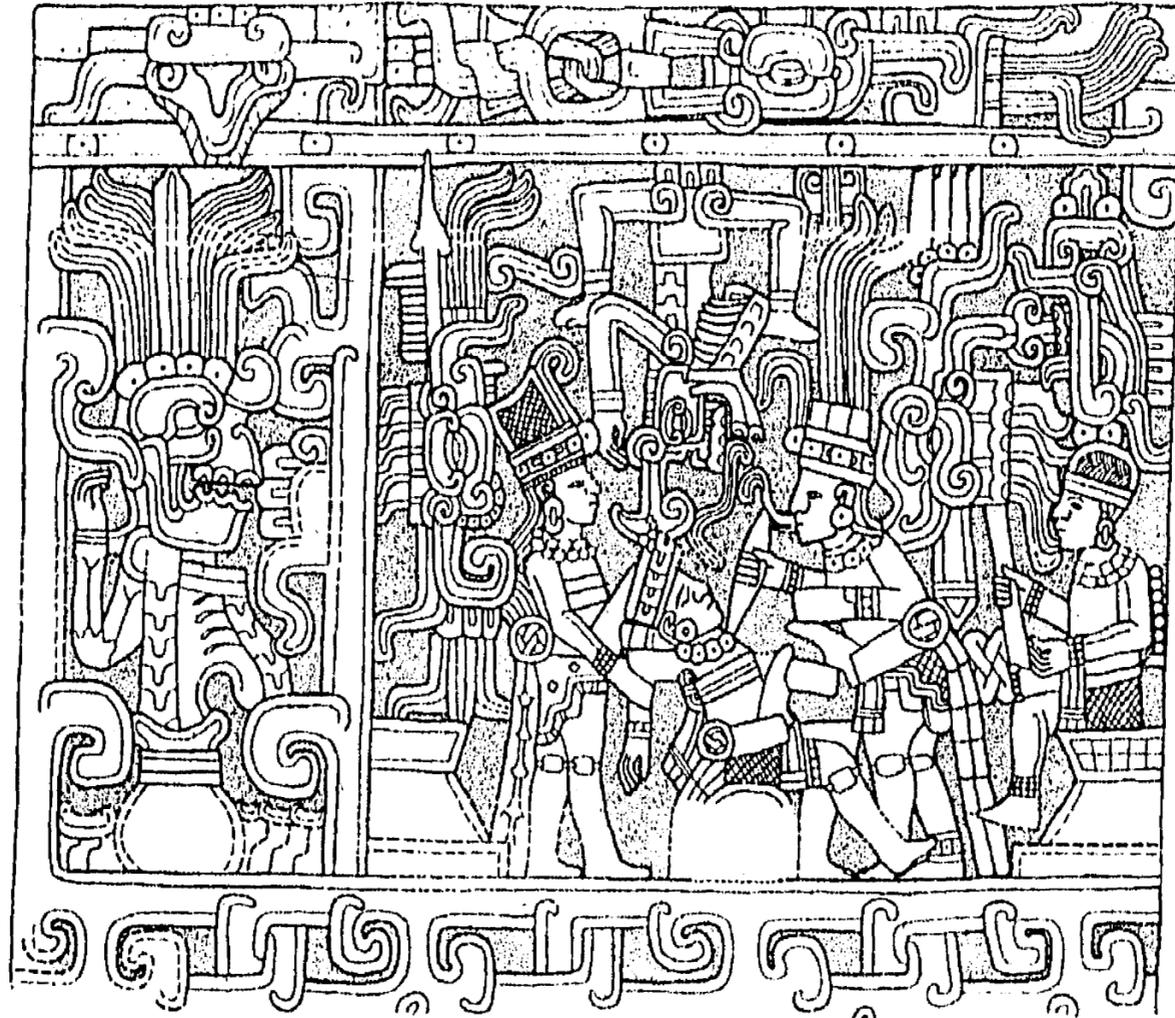
En la escena principal de este tablero se observan tres personajes. El central tiene cuerpo humano y cabeza de águila. Frente a su rostro se encuentra el característico sartal de cuentas. Está acuclillado dentro de una representación de agua y su taparrabos llega hasta el suelo. Trae el pectoral en forma de hebilla ovalada y de sus brazos surgen diseños que forman alas. Sobre el cuadro que contiene el agua se hallan dos personajes, uno a cada lado. Del lado izquierdo puede tratarse de una mujer, pues porta quechquémetl y falda. Ella y el hombre frente a ella sostienen una cuerda de la que pende un diseño mordido por el personaje águila. El personaje masculino tiene una pierna flexionada y el pie está apoyado sobre la línea que delimita a la escena con el friso de volutas. Esta escena me hace pensar en el camino del sol, representado por el águila, pues bien sabemos que los dioses usan cuerdas como caminos, e insisto, el sol hace su camino desde que nace entre los guerreros muertos hasta que se oculta recibido por las mujeres muertas de parto y, tanto al este como al oeste de Mesoamérica se encuentra el agua.

Esta escena está flanqueada por frisos de volutas y glifo de olin y sobre ella tenemos al dios de doble cuerpo del que observamos el rostro y uno solo de sus cuerpos que, en esta ocasión tiene el claro signo del sol como rodel. Se trata de un círculo con un signo similar al de la rosa de los vientos y círculos. Aunque el diseño está parcialmente oculto por una pluma, podemos considerar que se trata de cuatro puntas intercaladas con cuatro círculos que enmarcan en el círculo interior el glifo de olin, y ese es el nombre del quinto sol: cuatro movimiento.

Similitudes

En ambos tableros la figura central es el personaje águila. Se trata del sol descendente en el oeste.



NORESTE**Tablero Noreste Juego de Pelota Sur**

En este tablero se observa la ejecución del sacrificio asociada al juego de pelota.

En la escena central se observan cinco personajes. Tres de ellos, los centrales, están ataviados como jugadores de pelota con yugo, palma, rodilleras, rodel con glifo de olin a la espalda, del cual pende la cauda y por lo menos dos de ellos llevan una manopla. El personaje central está sentado, es sostenido del brazo por el personaje de la izquierda y el de la derecha sostiene un cuchillo con el que lo sacrifica. De la boca de este último surge la virgula de la palabra. Sobre estos personajes descende la deidad de la muerte, personaje descarnado en postura simétrica con los miembros flexionados. Entre esta deidad y el sacrificado hay una



virgula que ha sido interpretada como el alma o la energía del sacrificado que es absorbida por la deidad de la muerte.

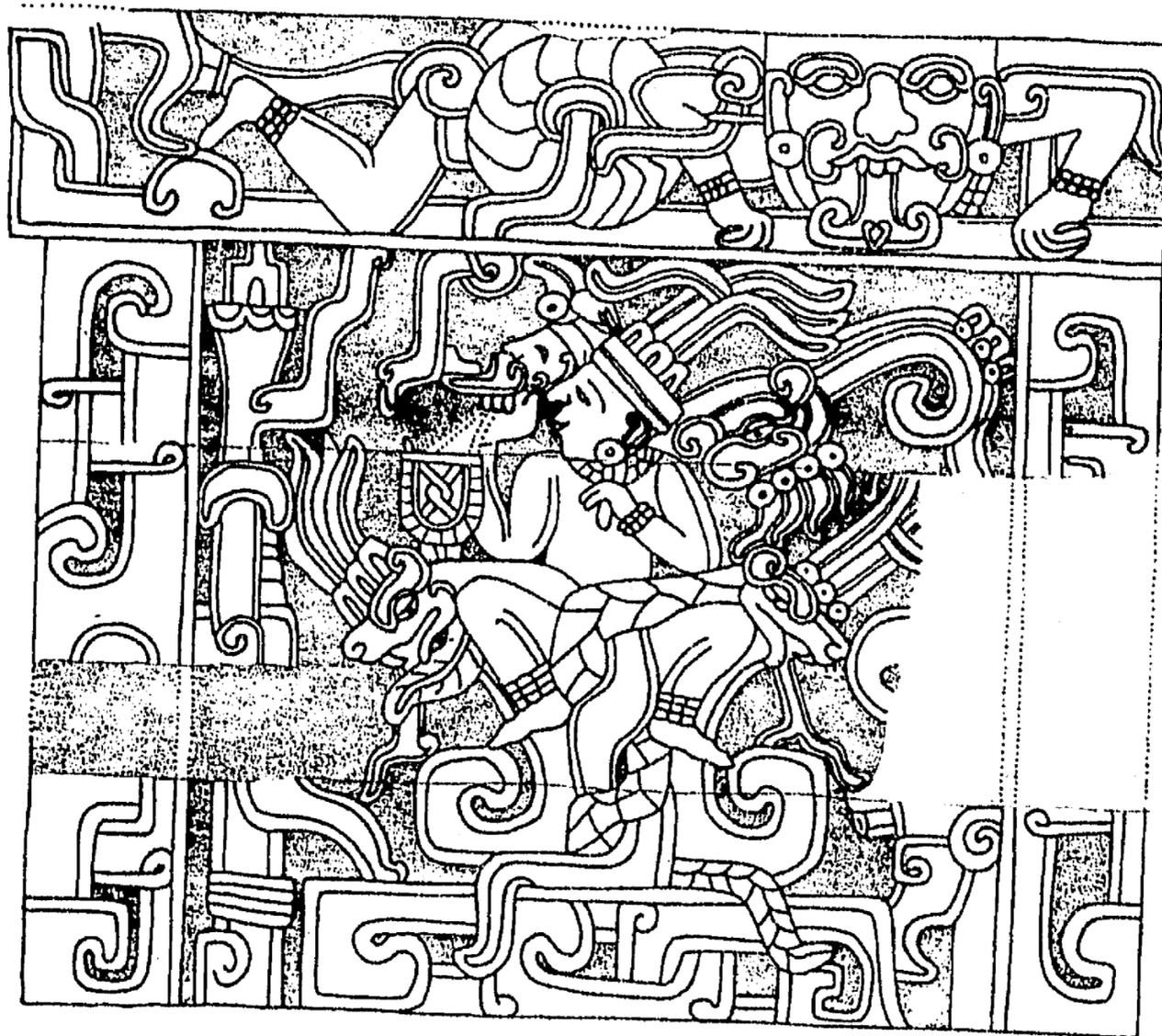
Esto se desarrolla, como era el caso del tablero noroeste en medio de la cancha de un juego de pelota. Se observan las estructuras piramidales laterales formadas de tablero, talud y cornisa. En esta ocasión se representaron con su revoque que oculta las hiladas de piedras. Sobre el edificio de la derecha se observa un personaje que es el mismo o por lo menos tiene la misma función que el personaje de la izquierda en el tablero noroeste. Aquí se le observa con un casco similar, y sosteniendo una barra con la mano derecha. Este personaje, así como los dos jugadores sacrificadores llevan como parte de su tocado el ojo de volutas.

Este tablero presenta también como escena secundaria el cuadro con la deidad de la muerte surgiendo de una olla que se observa en el agua. Como friso inferior se ve una sucesión de volutas y glifos de olin y en el friso superior se ven emblemas de deidad, como son el glifo del dios de doble cuerpo, y el ojo de volutas atado al glifo de olin.

Tablero Noreste Juego de Pelota Norte

En este tablero observamos como figura central a un personaje sedente que porta dos objetos en su mano derecha: una bolsa de copal con el glifo de *ollin* y una máscara con la parte superior humana y la parte inferior en forma de pico, de tal modo que aunque está de perfil, reconocemos su asociación con la deidad de doble cuerpo que tiene un rostro humano en su parte superior y de pico en lugar de boca y barbilla. Es posible que en la mano izquierda también porte un objeto delgado como un punzón, sin embargo esta identificación no es segura, pues podría tratarse también de la prolongación de su orejera.





El personaje está sentado sobre un complicado entrelace de volutas y la parte baja de su cuerpo está cubierta por dos cuerpos de serpientes que forman enroscados el glifo de olin tres veces. Las dos serpientes son diferentes. Una tiene escamas y la otra es lisa pero con doble delineado. En cuanto a su rostro observamos su ojo de volutas y sobre sus cabezas observamos penachos de plumas y cuentas en la cabeza de la serpiente que tiene escamas. Sus lenguas son largas y se bifurcan llegando a tocar las volutas que forman parte del asiento del personaje.

El personaje tiene también un tocado que incluye al ojo de volutas así como plumas y cuentas.

Del lado izquierdo del personaje hay un diseño como un poste con amarres y formas de



volutas en cuya cima observamos el diseño de encías descarnadas. Es posible que haga alusión a una planta aunque en este caso el diseño sería más convencional que figurativo.

En los frisos laterales se observan las volutas intercaladas con glifos de olin y en el superior observamos a la deidad de doble cuerpo que en esta ocasión presenta uno sólo cubierto por un rodel circular del que pende una tiara cuyo diseño acaso se prolongue sobre la escena principal hasta tocar la máscara que porta el personaje, si bien se ve interrumpida por el margen del friso. Además, el rostro de la deidad presenta una variante en la cual tiene ojos de volutas, labio superior humano del que asoman tres dientes y bajo éstos un diseño similar al de las pinzas de metal prehispánicas. En la parte inferior observamos un pequeño diseño acorazonado, como pequeña alusión a un pico.

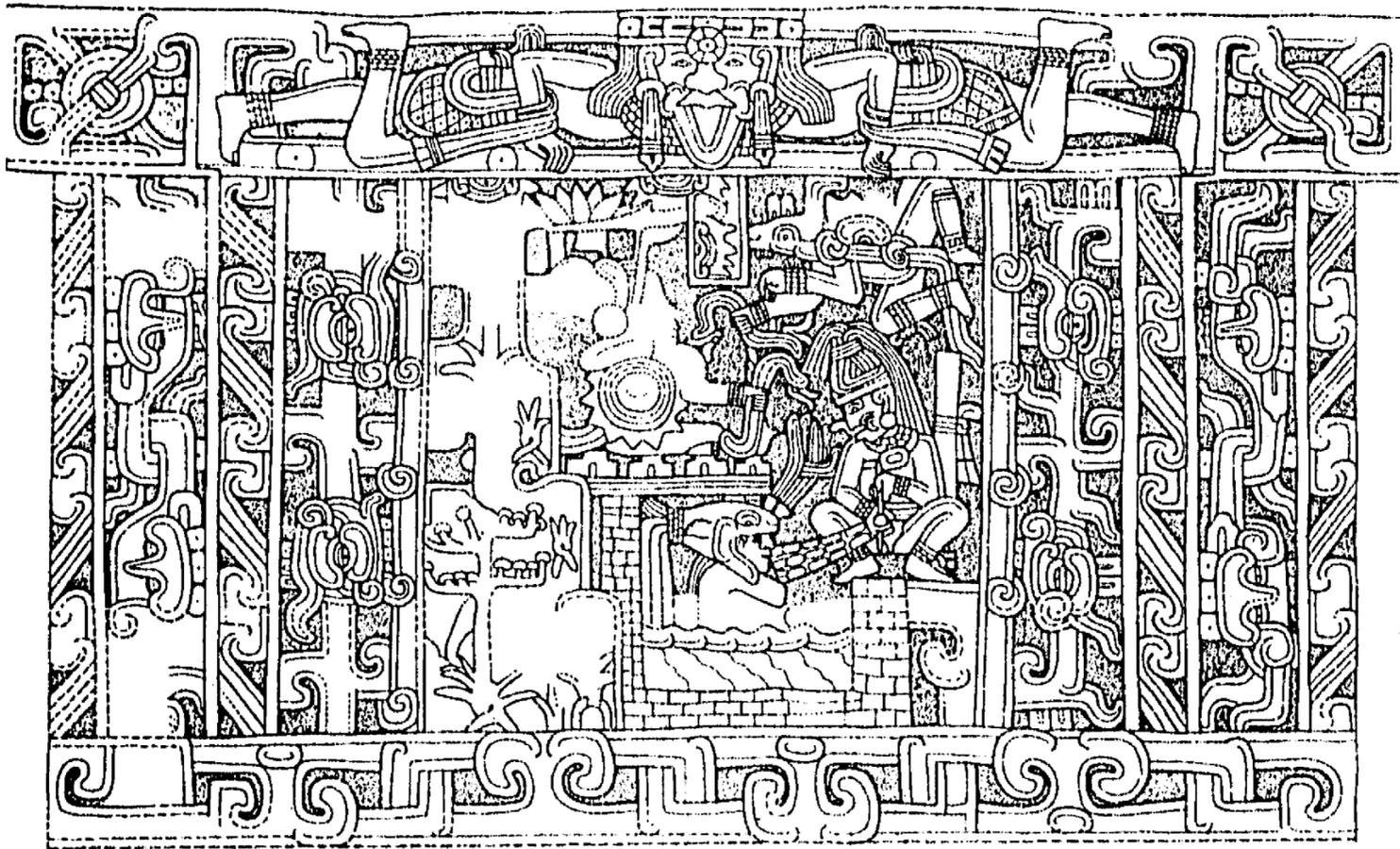
Similitudes

El único elemento que reconozco común a estos dos tableros es el diseño vertical como poste que aparece del lado izquierdo. En todo caso, reconocería una mayor relación del tablero del Juego de Pelota Norte con el que está al frente suyo, el tablero sureste de la misma cancha.



CENTRAL SUR

Tablero Central Sur Juego de Pelota Sur.



El Tablero Central Sur del Juego de Pelota Sur está enmarcado por varios niveles de frisos con elementos de volutas y glifos en el clásico estilo Tajín. Está coronado por la representación de una deidad desdoblada en el friso superior, presentando dos cuerpos y un solo rostro formado por la unión de dos perfiles. Se trata de una deidad creadora, a cada lado de la cual se observa un glifo que inicia la trama de un trabajo de cestería haciendo alusión así al inicio de la creación.

En la escena principal, central, se observa la participación de varios personajes y otros elementos. Observamos la representación de una estructura arquitectónica en corte que presenta una construcción en piedras encerrando la representación de agua. Está techada y ornamentada con almenas. Del agua contenida en la estructura surge un personaje humano que



ornamentada con almenas. Del agua contenida en la estructura surge un personaje humano que porta un casco de pez. Sólo vemos su torso y su cabeza, la parte inferior del cuerpo no está representada pues se encontraría bajo el agua. Frente a él, más arriba, vemos a un personaje acuclillado que porta una nariguera, orejeras y un pectoral que lo asocia a una deidad solar identificada en otros relieves del mismo sitio, tanto en el Juego de Pelota Norte (tablero suroeste y noroeste) como en las columnas. Está sosteniendo con la mano derecha su miembro viril y con su izquierda lo está punzando con un afilado instrumento. Es la representación del autosacrificio de dicho personaje. De su miembro surge un diseño que debe representar la sangre que emana, y que baña al personaje con casco de pez, lo alimenta. Por tratarse del miembro viril, acaso el líquido haga alusión más bien el semen. Detrás de la estructura arquitectónica observamos la representación de varias plantas de maguey, una de las cuales está en floración. Esto evoca el consumo del pulque, bebida que en Mesoamérica presentaba un carácter ritual, y que no era accesible a toda la población.

En la parte superior de la misma escena central del tablero, otros elementos nos hacen pensar en elementos cósmicos, celestes. Sentado sobre el techo de la estructura un personaje sentado ostenta un glifo solar sobre el cuerpo y porta en la mano un signo que bien puede hacer alusión al relámpago. En la esquina superior derecha un conejo, con un glifo de ojo de volutas que le identifica como divino, hace alusión a la luna según la relación simbólica mesoamericana muy expandida del conejo en la cara de la luna. Este conejo en el tablero también lleva en la mano un signo del trueno. Frente a él, una banda está decorada con glifos de estrella partida que representan a Venus. Vemos así cómo las deidades del Sol y la Luna son quienes poseen el trueno.

Con todo esto y resumiendo, tenemos por un lado la representación de los astros: Sol, Luna y Venus que se encuentran en el nivel superior mientras que en el nivel inferior, tenemos



imágenes del cosmos, del universo que se intenta preservar mediante sacrificios y autosacrificios para que se renueve, para que permanezca.

El pez es sin duda un símbolo del líquido vital, es así que aparece como elemento simbólico central en el Tablero. Se le asoció simbólicamente con la bebida ritual del pulque, como hemos observado en imágenes tales como en el Códice Vaticano, en el que se observa a una planta de maguey en cuya raíz se encuentra un pez; o como en el Códice Borgia, en que se observa a la diosa Mayahuel, la del pulque, amamantando a un pez. Si bien estas dos imágenes no pertenecen al área de la Costa del Golfo, nos permiten reconocer el contexto simbólico que en Mesoamérica da sentido a la iconografía que nos ocupa.

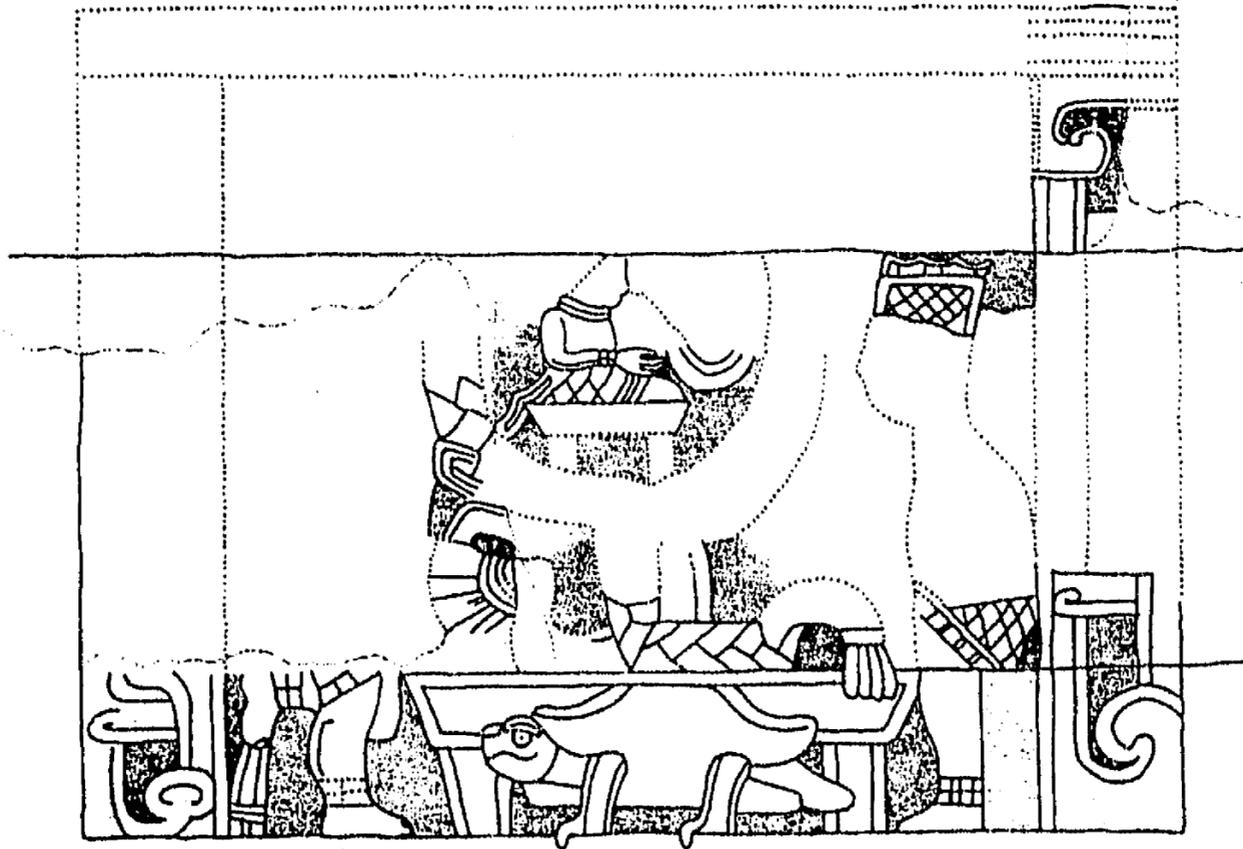
En el caso de nuestro relieve de Tajín, no es una mujer quien alimenta al pez, como ocurre en el Códice Borgia, sino un hombre, haciendo así alusión a su capacidad viril germinadora con mayor hincapié que a la de la fertilidad femenina.

En el tablero de Tajín vemos con claridad un complejo simbólico: los líquidos vitales, que se hallan en los niveles inferiores, bajo las fuerzas celestes astrales y meteorológicas, como lo son el Sol, la Luna, Venus y los Rayos. Estos, si bien tienen lugar en los niveles superiores, ejercen influencia directa sobre los niveles inferiores, donde vive el hombre, donde convive con animales y con plantas, en un medio de tierra y agua fértiles que para reproducirse requieren del sacrificio humano, de sus líquidos.

En el caso de este relieve se observa además que el líquido está contenido en una obra hecha por el hombre, indicando así el control del mismo.



Tablero Central Sur Juego de Pelota Norte



Este tablero está lamentablemente incompleto, pero podemos observar aún algunos elementos.

Como en el altar hallado en el edificio 4, observamos también la representación de un altar de perfil cornisado y soportes que está sobre una tortuga que simboliza a la tierra. Al igual que en dicha pieza, observamos un par de serpientes sobre la representación del altar que se enroscan para formar el glifo de *ollin* y un círculo que en esta ocasión no contiene el círculo rodeado de plumones sino un personaje sentado sobre un banquillo de diseño similar al del altar.

A cada lado de esta composición hay un personaje de pie. El de la izquierda tiene una pierna flexionada en la postura que le hace parecer recargado de un muro.



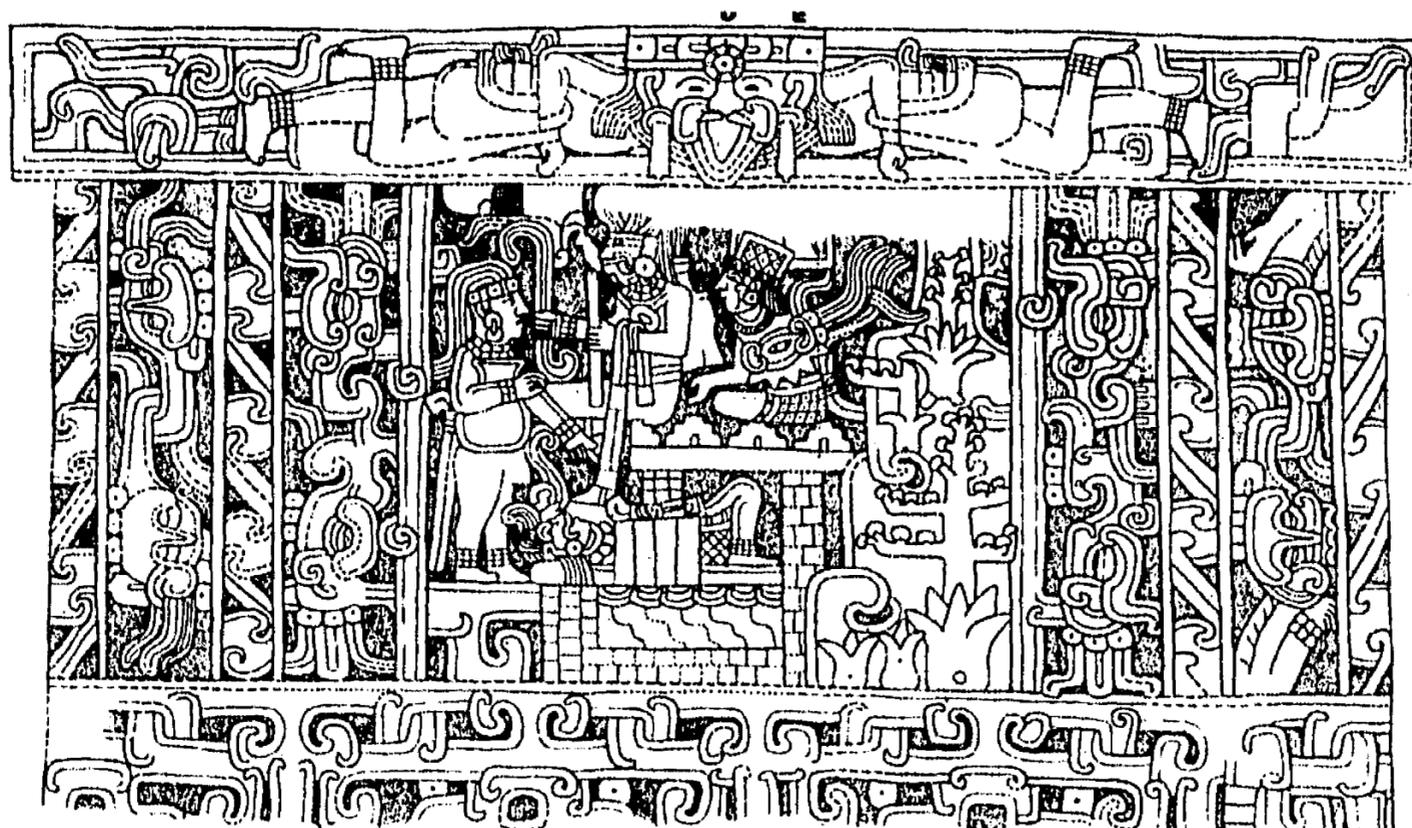
Quedan algunos restos de los frisos laterales que ostentaban volutas y glifos de olin.

Similitudes

Me parece que las similitudes del tablero del Juego de Pelota Norte con el altar del edificio cuatro permiten pensar que la figura central es alusiva al sol. De la misma manera, en su altar homólogo del Juego de Pelota Sur hallamos a un personaje de perfil, aunque erosionado reconocemos la misma posición corporal y, además, el del Juego de Pelota Sur tiene un diseño sobre el cuerpo que nos permite identificarlo con el sol por lo que considero que en estos dos altares se representa centralmente al sol.

CENTRAL NORTE

Tablero Central Norte Juego de Pelota Sur



Al igual que el tablero Central Sur del Juego de Pelota Sur, este tablero está enmarcado por varios niveles de frisos con elementos de volutas y glifos en el clásico estilo Tajín. Está coronado por la representación de la misma deidad desdoblada en el friso superior, presentando dos cuerpos y un solo rostro formado por la unión de dos perfiles, si bien aquí los diseños a su lado son más vagos: sólo reconocemos entrelaces de doble delineado.

El friso inferior presenta complicadas volutas y entrelaces formando el glifo de olin.

En la escena central participan cuatro personajes. Al centro observamos una estructura arquitectónica abierta hacia el oeste. Es similar a la que está en el tablero frente a éste, sobre la pared sur. También en este caso está llena de agua, pero los diseños acuáticos son diferentes, son continuos en escalera, en lugar de presentarse como escamas como es el caso en el tablero opuesto. Sobre el agua descansa recostado boca arriba un personaje en postura de sacrificado. Está atado. Presenta una voluta sobre el ojo y hay una vírgula frente a su rostro que debe tratarse de la vírgula de la palabra.

Sobre las almenas del techo de la estructura arquitectónica se encuentran dos personajes sentados uno tras otro mirando ambos hacia el oeste. El de la izquierda lleva un símbolo del trueno en su mano derecha y una barra en la izquierda. Trae una especie de nariguera que se prolonga frente a su rostro. Una banda cuelga de su antebrazo izquierdo y lleva, además de sus orejeras y su collar, un pectoral con forma de hebilla típico de la deidad con cabeza de águila asociada al sol. El personaje tras él lleva sobre el pecho un ojo de volutas del que surgen plumas. Tiene pintura facial formando un gancho y porta orejera y collar.

Enfrentando a estos dos personajes se observa un personaje masculino en el extremo izquierdo. Está de pie. Con la mano izquierda señala en dirección al sacrificado y en la derecha

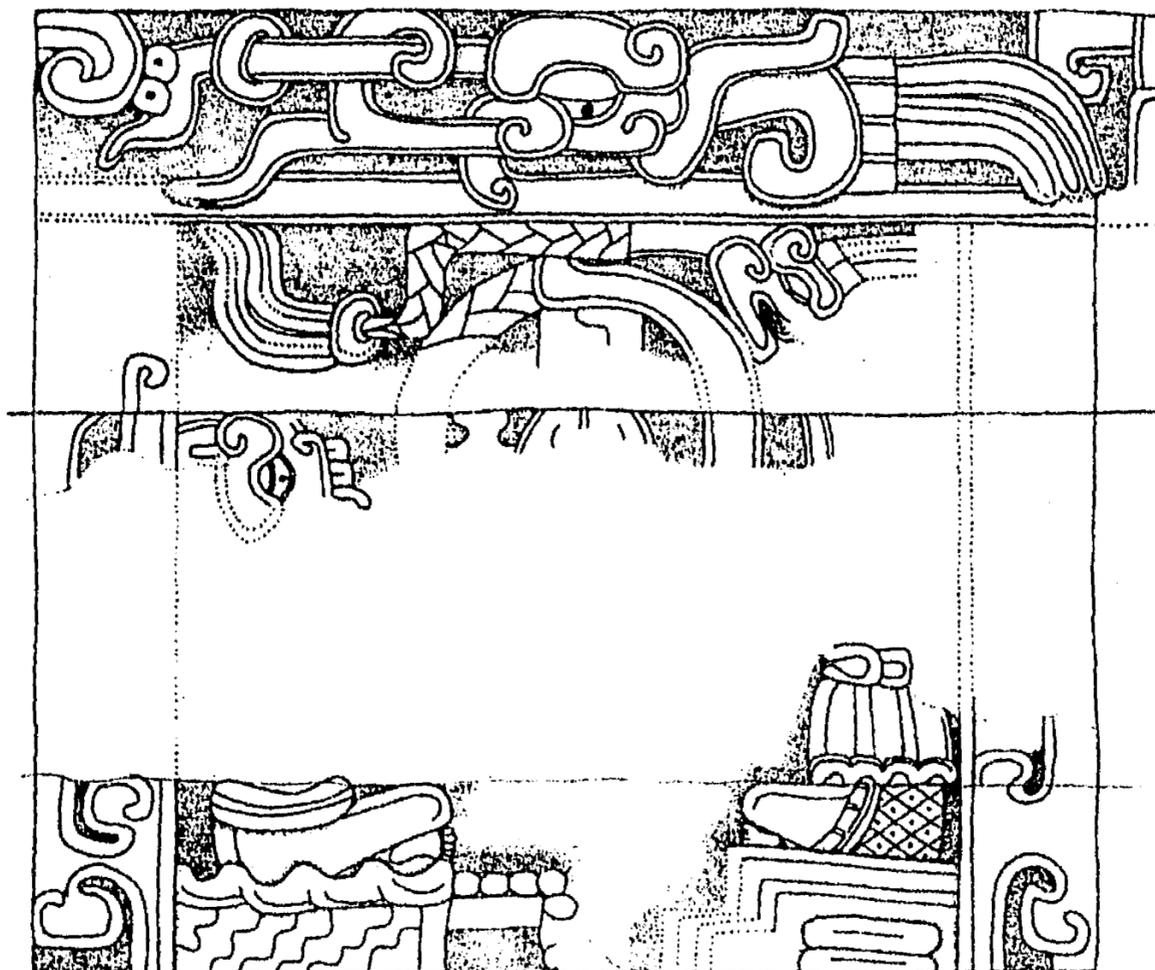


porta una olla.

En el otro extremo, del lado derecho correspondiente al este, se observan nuevamente las plantas de maguey en floración en diversos tamaños.

Esta escena ha sido leída por varios investigadores como la representación de un mito totonaca recogido hace unas décadas por el maestro Roberto Williams, según la cual El Trueno Viejo, personaje huérfano errante identificado con San Juan, permanece encadenado en el fondo del mar como castigo por robar a los doce viejitos señores del trueno, habitantes de la pirámide de los Nichos el atavío del huracán.¹ Cabe mencionar que en la imagen representada en el tablero, el personaje atado no está en el fondo sino sobre las aguas.

Tablero Central Sur Juego de Pelota Norte



En este tablero hay una gran parte erosionada, sin embargo, podemos aún observar los elementos siguientes: De cada lado hay una figura humana sedente. La de la derecha lleva quechquémetl y una prenda con rombos, puntos y cenefa. Está sobre un diseño piramidal de dos niveles en cuyo interior se observan dos barras. Del lado izquierdo la figura sólo porta un cinturón con taparrabos y está sentado sobre un diseño acuático junto a la cual observamos una barra y por lo menos cinco puntos. Todavía quedan restos de su tocado con diseño de ojo de volutas en la parte superior. Al centro, en medio de las dos figuras, podemos observar en la parte alta el entrelace de dos cuerpos de serpientes. Una tiene escamas y observamos parte de su cuerpo y su cola emplumada. La otra es lisa, con el cuerpo doblemente delineado y vemos su cabeza emplumada. Es decir que a diferencia del relieve frente a éste y del altar del edificio 4, las serpientes no tienen ambas las cabezas en la parte superior, sino que una la tiene hacia abajo.

Observamos restos de los frisos laterales con volutas y en el friso superior está el diseño de un ojo de volutas.

Similitudes

Me parece que hay una equivalencia en la representación de la estructura arquitectónica con el círculo formado por los cuerpos serpentinos, que ya se había dado en los tableros centrales que se encuentran frente a éstos.

Además, los personajes sedentes en el relieve del Juego de Pelota Sur están vestidos de manera similar al menos en su parte inferior a los dos personajes sedentes de su símil del juego de pelota norte.



En ambos relieves reconocemos la representación del agua.

Conclusiones

En cuanto a los relieves de los juegos de pelota, podemos reconocer algunas temáticas importantes representadas como son la representación de plantas en el este, la aparición de un personaje hombre-águila asociado con el sol poniente, la simbolización del juego como oposición de dos serpientes y la aparición de la muerte en cada esquina.

En cinco de los doce relieves aquí descritos aparece una o varias plantas. En el caso de los relieves centrales del Juego de Pelota Sur, se trata de una serie de plantas de maguey y en ambos casos se ubican en el este. De la misma manera, en los dos relieves ubicados en el sureste reconocemos un diseño estilizado que bien puede tratarse de una planta. En ambos casos, la planta está en el extremo este de la escena. Finalmente, en el relieve noreste del Juego de Pelota Norte, hay un diseño que parece un poste estilizado. No podemos asegurar que se trate de una planta, y en este caso lo hallamos, a diferencia de los anteriores, en el lado oeste.

Así, tenemos en total cuatro casos en los que se ubica con seguridad a una planta en el extremo este con lo que reconocemos así una constante.

Hemos reconocido en tres de estos relieves a un personaje con cuerpo humano y cabeza de águila. En los tres casos se trata del relieve ubicado en el oeste: tablero suroeste de ambos juegos y tablero noroeste del Juego de Pelota Norte. En distintas regiones mesoamericanas se ha reconocido la asociación simbólica de esta ave con el sol, y en este caso, por estar del lado oeste, creo que se le identifica como el sol descendente. Reconocemos en dos casos que porta un curioso pectoral en forma de hebilla ovalada sujeto por una banda que cruza diagonalmente



su pecho y en otros casos en que aparece en las columnas este personaje porta la misma insignia, lo que nos permite suponer que los personajes que la portan aunque no tengan cabeza de águila están relacionados con el culto a esta deidad. Además, hemos observado a este personaje en escenas sobre las columnas y se halla con el mismo pectoral y como entidad descendente, lo cual apoyaría su identificación con el sol poniente.

En el Juego de Pelota Norte se insiste en cuatro relieves en la presencia de dos serpientes cuyos cuerpos se enroscan formando un círculo o cubriendo el cuerpo de un personaje. En todos los casos el cruzamiento de sus cuerpos forma el glifo de *ollin*.

Creo que esta es una clara referencia a la concepción del juego de pelota como oposición de dos partes que encuentra la solución en el movimiento constante. Este movimiento es dado en el universo cíclicamente y son estos ciclos de retorno en el tiempo que fundamentan el pensamiento mesoamericano representados en el círculo formado por las serpientes.

Es notable la alusión a la muerte en las cuatro esquinas del Juego de Pelota Sur. Es evidente que el énfasis señala la asociación simbólica del Juego de Pelota, representado en distintos momentos en las escenas principales, con la muerte del sacrificio, necesaria para la reproducción de la vida.

En el Juego de Pelota Norte notamos clara relación entre cada pareja de relieves opuestos:

En ambos relieves ubicados en el oeste se presenta la deidad con cabeza de águila como figura central.



En los dos centrales se reconoce el círculo formado por los cuerpos de serpientes en medio de dos personajes humanos. Y me atrevo a sugerir que este círculo es simbólicamente equivalente a la construcción arquitectónica central en los relieves centrales del Juego de Pelota Sur.

En los dos relieves del lado este se reconoce a un personaje mirando al este cuyo cuerpo está cubierto por el enroscamiento de dos cuerpos de serpientes.

Además de estos tableros rectangulares relativos al Juego de Pelota, contamos con un ejemplar cuyo formato es triangular y que describe una escena que nos es familiar en otras canchas de juegos de pelota mesoamericanas. Si bien está fragmentado, reconocemos en él elementos tales como: las estructuras piramidales características de una cancha de juego de pelota, sobre cada una de las cuales hay un personaje. El de la derecha es similar al reconocido como juez en tableros del Juego de Pelota Sur, y el de la izquierda tiene cabeza de animal y cuerpo humano, por lo que es asociable a Xólotl. Al centro se observa la pelota que muestra un cráneo en su interior, lo que nos recuerda el sacrificio por decapitación que como veremos está también descrito en la escena. A la derecha, pero al interior de la cancha, se observa a un personaje ataviado con yugo y palma, porta un técpatl y el de la izquierda, también al interior, está incompleto. Si bien hay una gran faltante en la parte



central, vemos una estructura que debió ser asiento de otro personaje. La evidencia de tres cabezas de serpiente en la parte superior nos permite deducir que al centro se hallaba un personaje en cuya decapitación surgirían de su cuello siete serpientes, metáfora de la sangre emanando, de la misma manera que se le representó en conocidos relieves de juegos de pelota tales como Chichén Itzá, Vega de Aparicio o las Higueras, Ver.

Quiero concluir con la descripción de un friso que resume de manera magistral la concepción del ritual del juego de pelota. Se trata del friso hallado en el edificio 11, el cual también forma parte de una cancha de juego de pelota.



Observamos aquí la oposición de dos perfiles humanos que hacen alusión a la enfrentamiento de los dos equipos de jugadores. Ambos portan penachos que incluyen serpientes, corresponden dos serpientes a cada personaje, quedando una delante y otra detrás de cada rostro. Las serpientes delanteras se enfrentan al centro del relieve y sus lenguas se unen formando al enroscarse el glifo de *ollin*.

Tenemos aquí en la oposición de los contrarios que se da en el ritual del juego y que se soluciona al lograrse el movimiento



LOS TABLEROS DE LA PIRÁMIDE DE LOS NICHOS

Los Tableros de la Pirámide de los Nichos presentan un estilo, calidad del trabajo, proporciones y friso marginal similares, que han permitido a algunos reconocer estas piezas como resultantes del trabajo de un “taller”¹. En todo caso reconocemos la unidad procurada para las piezas de un mismo recinto, del mismo modo que los tableros del Juego de Pelota Sur son coherentes entre sí, lo mismo que los del Juego de Pelota Norte.

El marco en todas estas figuras consiste en la sucesión de una especie de eslabón en cuyo centro se encuentra un cuadro con un círculo en el centro.

Tenemos restos de once tableros. En cada uno de ellos se observa a un personaje masculino, en ocasiones con máscara o anteojeras y que puede estar solo, o bien, acompañado o enfrentado por uno o dos seres de características más bien animales.

Algunas imágenes son recurrentes, ya las hemos visto representadas en otros tableros, por ejemplo, la representación de un personaje sedente dentro de un círculo rodeado de serpientes, o la representación de agua a ambos lados de la base del tablero.

Creo que vale la pena recordar aquí la leyenda de Tajín, recogida por el maestro Roberto Williams,² en la cual se menciona la existencia de doce viejos, los truenos, quienes habitaban la pirámide de los Nichos. Creo que independientemente de que la leyenda haya sido o no conocida por los habitantes de Tajín, es posible que quienes hayan visto estos tableros en su lugar original hayan hablado de los habitantes de la Pirámide, con lo cual sería posible que se haya tratado originalmente de doce, de los cuales llegan hasta nosotros once fragmentados.

1.- PASCUAL 1990

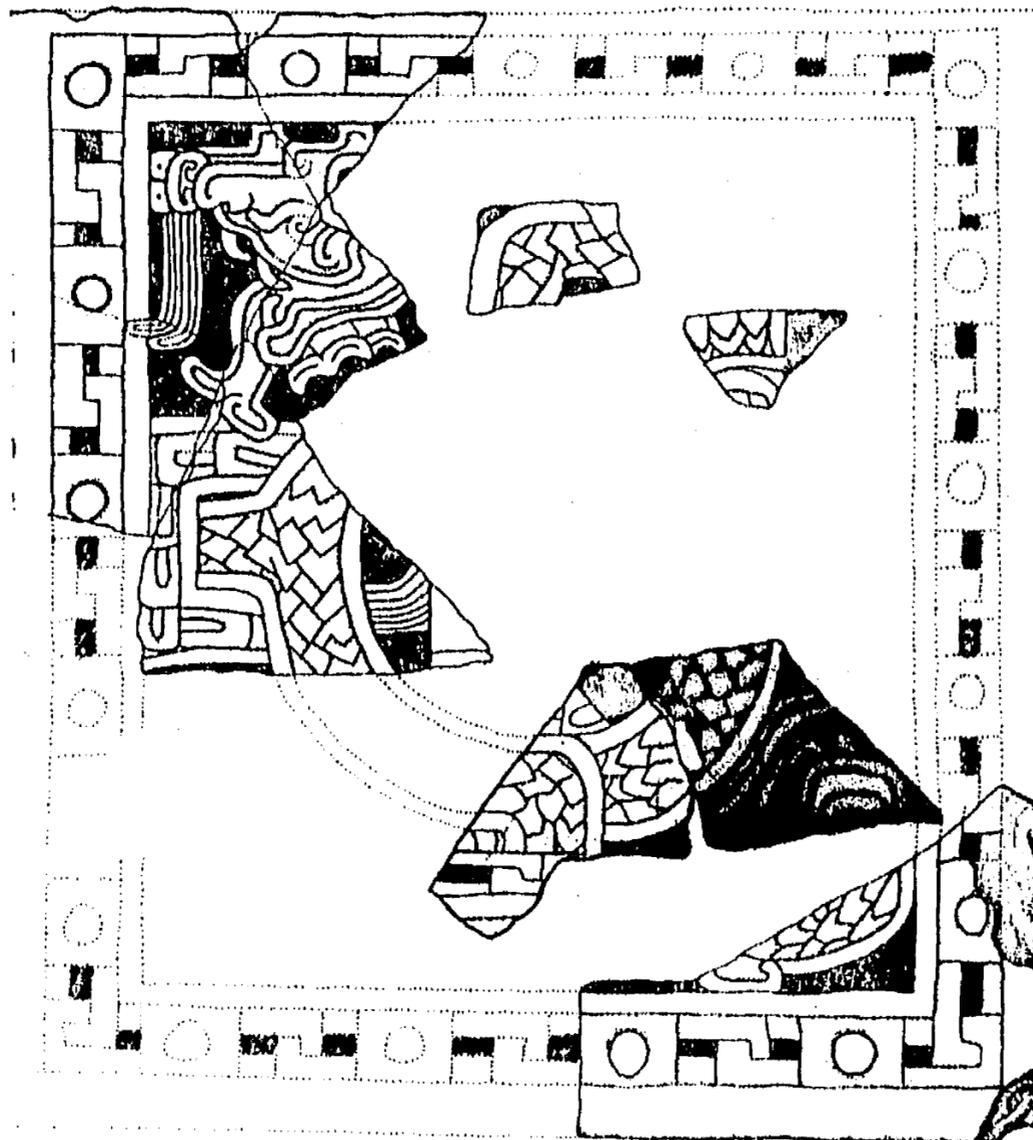
2.- WILLIAMS 1954

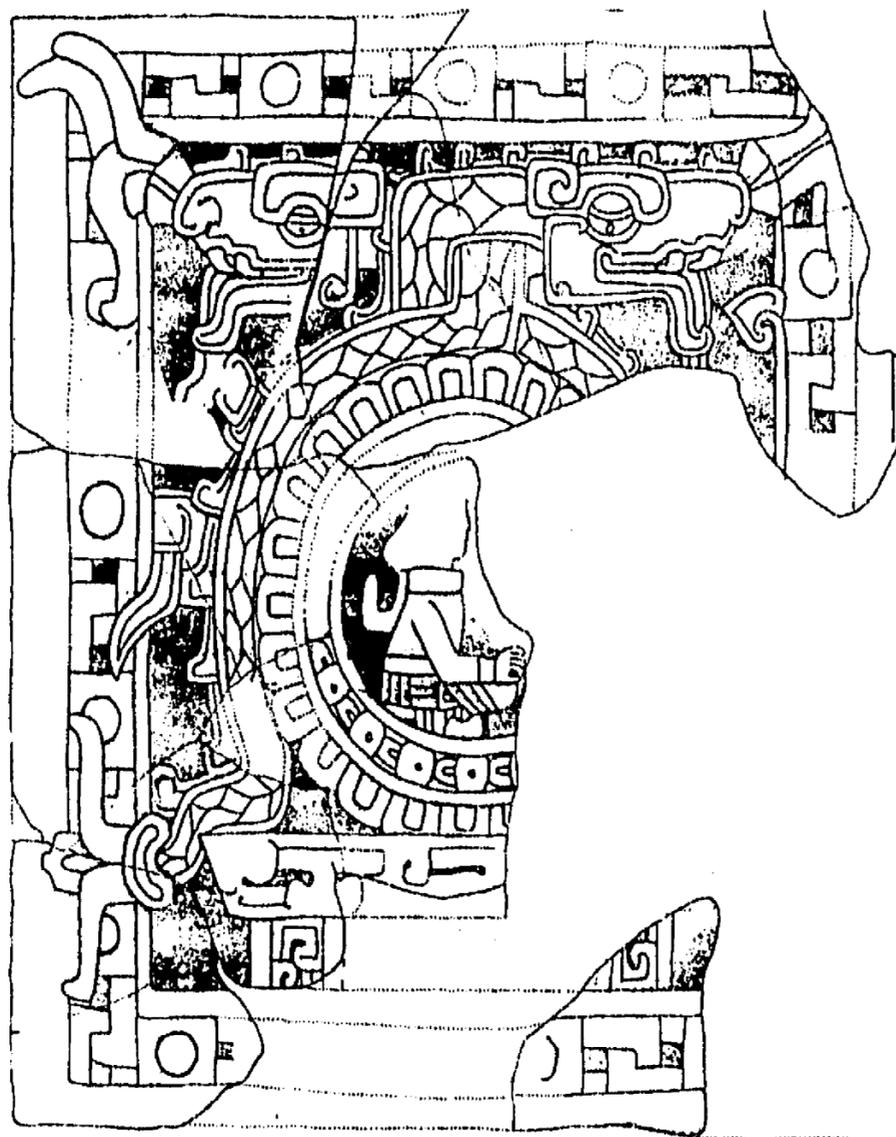


De manera que, si la leyenda es anterior o contemporánea de la construcción de la ciudad, estos tableros representarían a estos señores, pero si es posterior bien pudo originarse en la observación de los personajes esculpidos en relieve.

En cuanto a las imágenes que tenemos representadas, hallamos algunas recurrentes en Tajín y otras novedosas, descubrimos también que hay elementos que recuerdan algunos mitos mesoamericanos.

Empecemos por los tableros en que se observa a un personaje sedente dentro de un círculo formado por cuerpos de serpientes. Se trata de dos tableros con estas características.





En ambos el personaje miraba hacia el lado derecho del tablero, a diferencia del resto de los tableros, en los que el personaje principal enfrenta el lado izquierdo o bien está de frente.

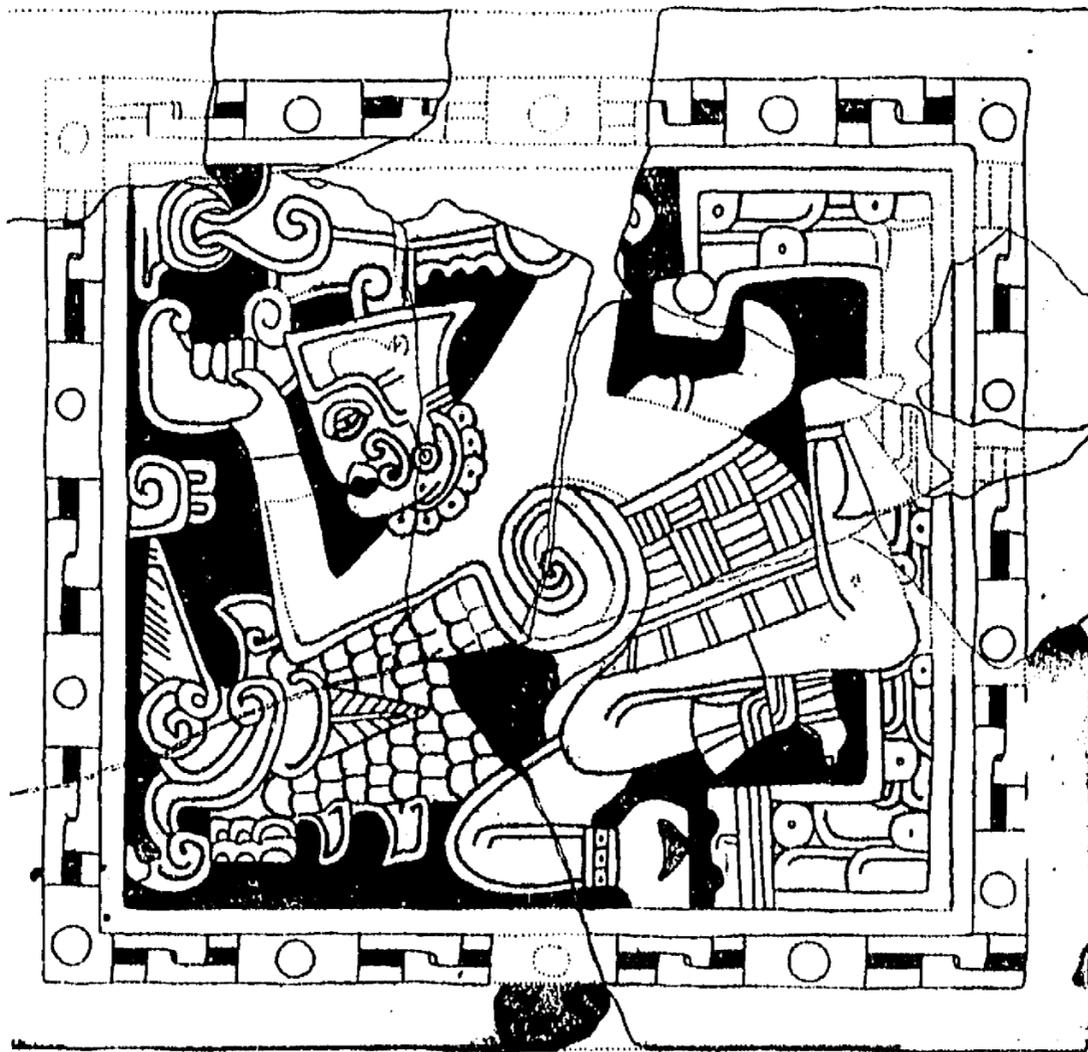
Uno de estos dos tableros muestra muchos faltantes. En el más completo observamos un personaje sentado sobre sus propias piernas flexionadas, visto de perfil. Está dentro de un diseño similar al central de la pieza conocida como el altar, en el que se observa un par de serpientes cuyos cuerpos con escamas rodean a un círculo formado por plumas y en este caso también a otro círculo interior formado por diseños de jades y plumas. Al igual que en el altar este círculo está posado sobre el diseño de un altar visto de perfil, en este caso adornado de volutas. Las cabezas y colas de las serpientes están ornadas de plumas que se prolongan sobre

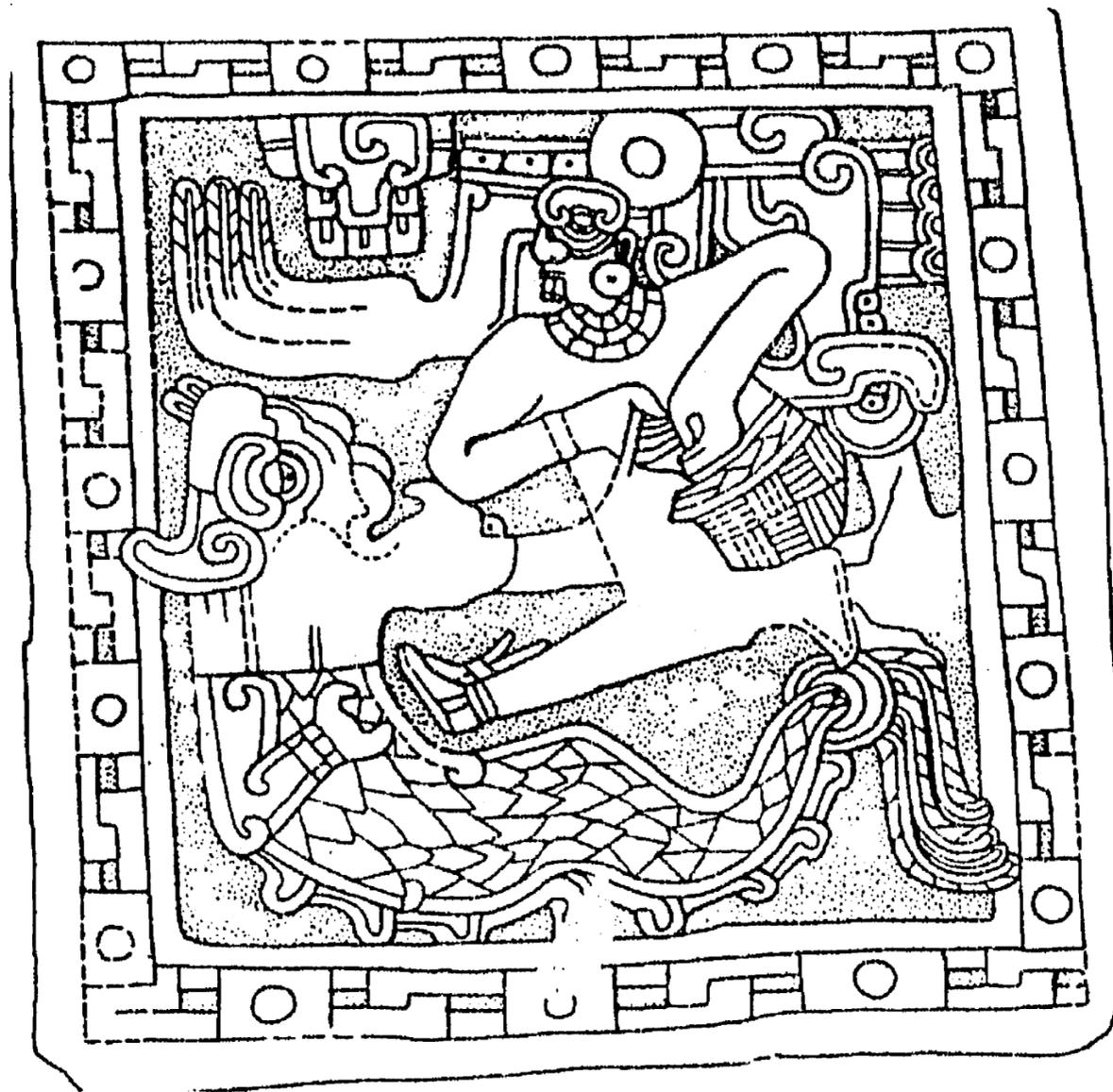


el diseño del marco de eslabones.

Debemos señalar que el personaje sedente dentro del círculo de serpientes aparece también en los tableros centrales del Juego de Pelota Norte, y se hace evidente que el par de serpientes está asociado simbólicamente al ritual del juego de pelota.

Sigamos por los tableros con personajes en posiciones atípicas. En dos tableros observamos personajes en posturas que no encontramos en el resto del sitio. En los dos casos su cuerpo es claramente humano pero en el rostro llevan o bien una máscara u ornamentos que les dan un carácter de personajes no humanos. En los dos casos hay un ser zoomorfo muy estilizado, con un monstruo al que parecen enfrentar. Se trata de un cuerpo serpentiforme con escamas que en ambos casos muestra un miembro con una especie de garra. En uno el rostro

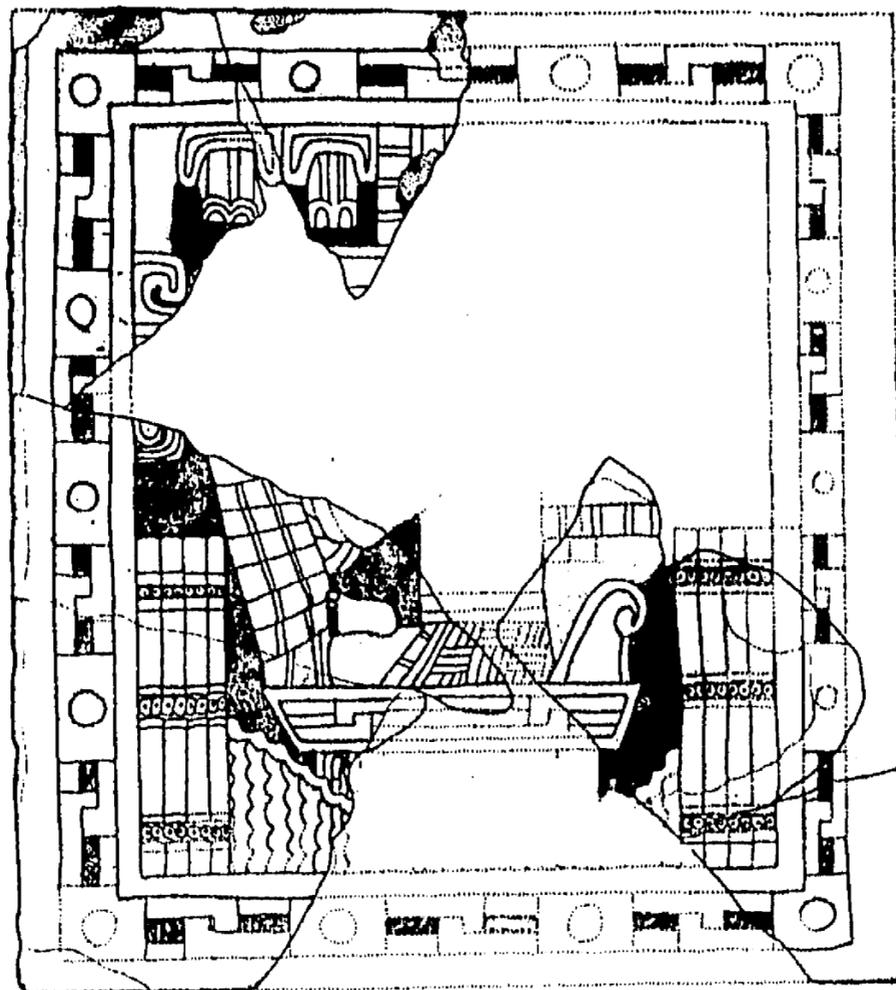
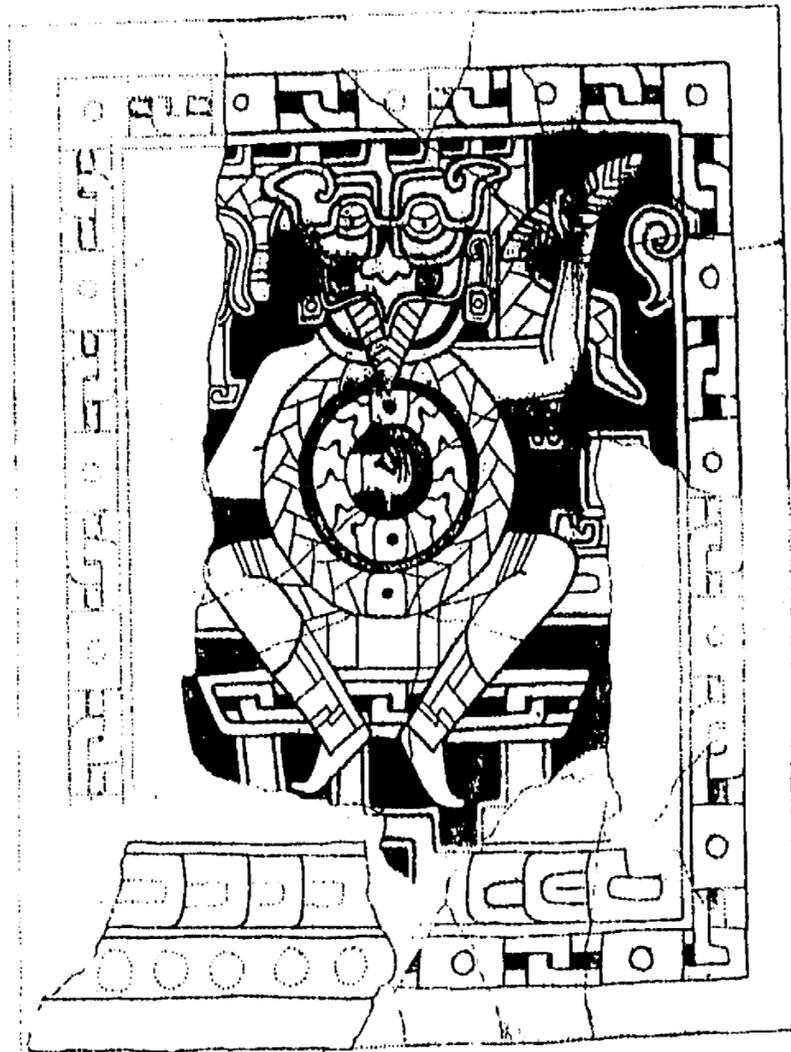




con ojo de volutas es más claro, en ambos se observan colmillos. En ambos se observa, cerca del margen, el diseño de un caracol cortado, y en uno de los dos casos el personaje porta sobre el pecho el diseño del caracol cortado. Ese mismo personaje lleva en su mano derecha un utensilio como arma.

Pasemos a los dos personajes sedentes sobre altares. En dos casos observamos que los personajes están sentados sobre el diseño de un altar cornizado. Por lo demás los personajes muestran actitudes diferentes entre sí. Uno es un personaje sentado de frente. Se trata de un cuerpo claramente humano con un rostro o máscara no humanos, en que se observan los ojos de volutas con un diseño que forma las orejas de manera muy similar a como se trata el diseño de las orejas de un murciélago en otro tablero de este mismo grupo y del que hablaremos más



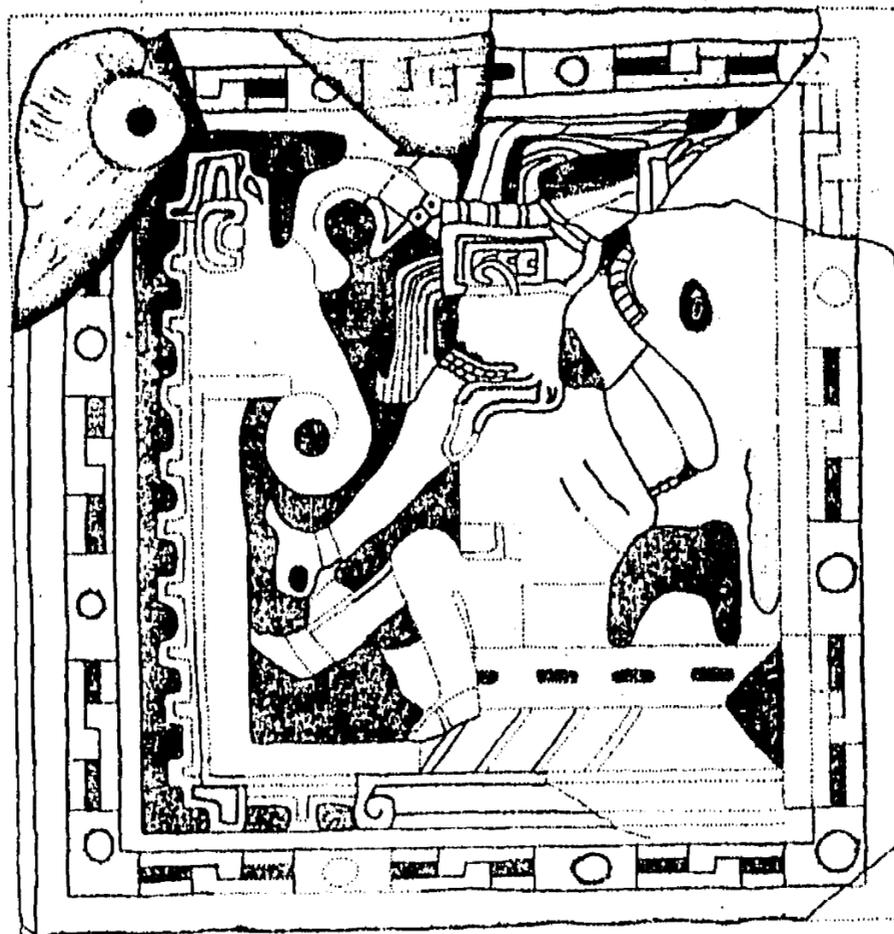
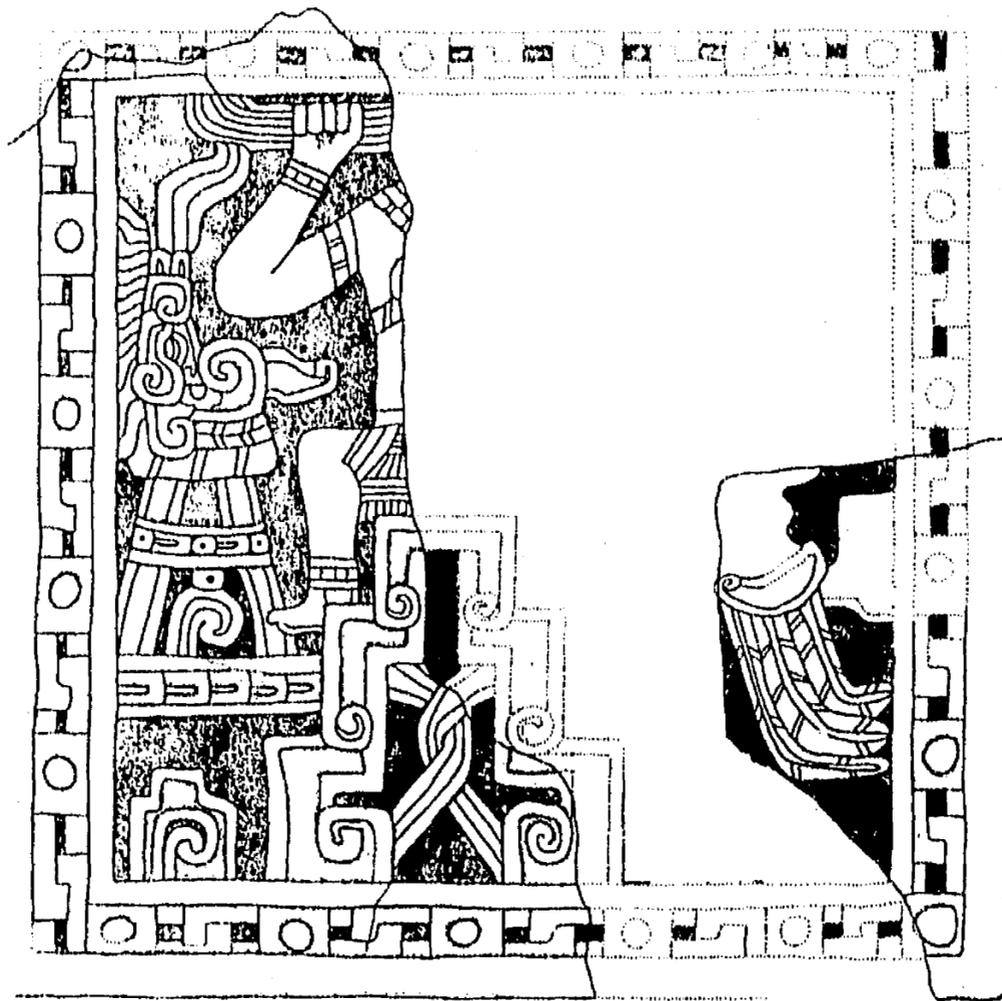


adelante. Trae orejeras y sobre la boca un diseño con jades del que surge un triángulo a manera de lengua adornada con ángulos paralelos. Tras de su rostro se extiende el cuerpo de una serpiente con escamas, del que lamentablemente falta el rostro. En el margen derecho observamos una vírgula con el diseño del caracol cortado interior. Trae una rodela en su mano derecha que se observa dentro del rodel formado por dos círculos concéntricos. El exterior muestra un diseño de escamas que ya hemos observado en cuerpos de serpientes y está cerrado por un glifo de jade. El interior está formado por el diseño utilizado en Tajín para señalar las vértebras de la columna vertebral en el Dios de la Muerte representado en el Juego de Pelota Sur. Está cerrado arriba y abajo por un glifo de jade. En la mano izquierda levantada, lleva un cuchillo de sacrificio adornado con el mismo diseño de ángulos paralelos que muestra en su lengua. El rostro de este personaje nos recuerda el de la deidad de doble cuerpo en los tableros centrales del Juego de pelota Sur, por su proporción ancha debida a la unión de dos perfiles, así como por su máscara y la prolongación triangular o pico que surge de su boca.

El otro tablero con personaje sedente en posición de flor de loto sobre altar se observa de perfil viendo hacia el lado izquierdo del tablero y deja ver la planta de su pie derecho sobre su rodilla izquierda. Lamentablemente falta la parte superior donde estaría su rostro. El altar está posado sobre diseños de agua y a cada lado hay un diseño posiblemente de un gran atado de cañas amarrado con jades. En el margen izquierdo superior se observa el diseño de dientes en encías descarnadas, que hemos observado a menudo en la pintura mural y en la escultura llamada Tajín.

Sigamos con los dos tableros de personajes sedentes sobre estructuras piramidales. En uno el personaje se observa sentado de frente, aunque falta una gran parte del tablero, y no podemos ni siquiera estar seguros de hacia dónde veía su rostro. Lleva un manojito en la mano derecha levantada y sobre el pecho se observa parte de lo que pudiera tratarse del pectoral



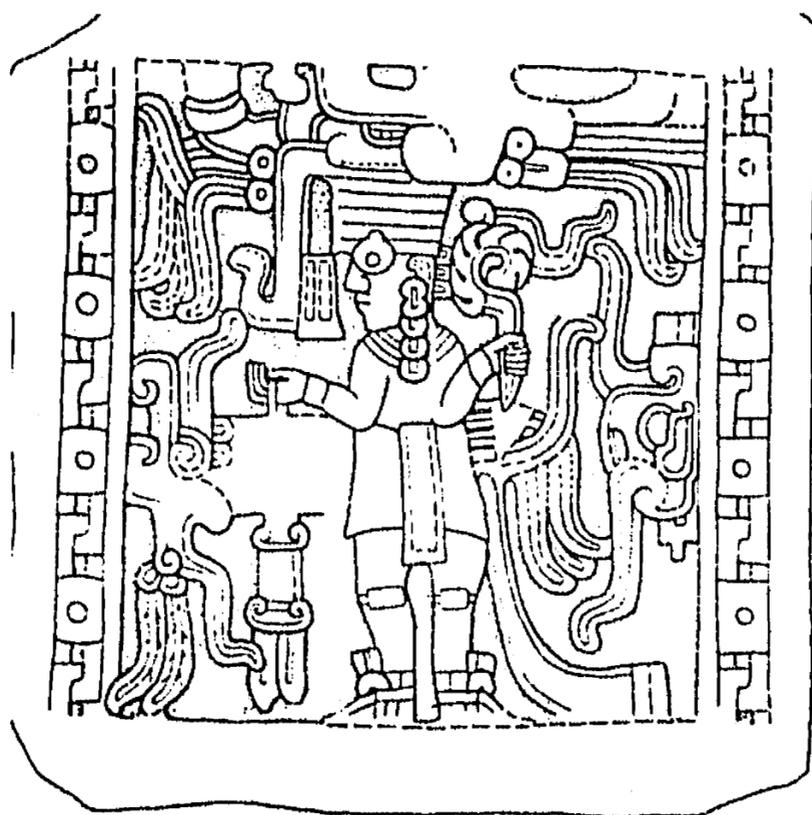


con forma de hebilla del dios con cabeza de águila. Los cuerpos de la pirámide se rematan en vírgulas y al interior está dibujado un amarre que forma el glifo de *ollin*. Al lado izquierdo observamos abajo un diseño almenado en cuyo interior se observa una vírgula que recuerda el diseño de un caracol cortado. Más arriba se encuentra una especie de taburete que ya hemos observado en las columnas sosteniendo cabezas de animales seguramente como ofrendas, y en este caso, la cabeza es la de un ser con ojo de volutas.

El otro tablero con estructura piramidal muestra una estructura con tablero adornado con vírgula, talud con paneles y cornisa con nichos. El diseño evoca arquitectónicamente al muro de la xicalcolihqui, y de él surge un ser serpentiforme erguido a lo largo del margen izquierdo. El personaje está sentado sobre la estructura, mirando hacia el ser serpentiforme. Lleva un elaborado tocado y ornamentos, pero lamentablemente no tenemos gran detalle del personaje debido a la erosión. Frente a él se observa un círculo que ha sugerido a algunos se trate del marcador de un Juego de Pelota.

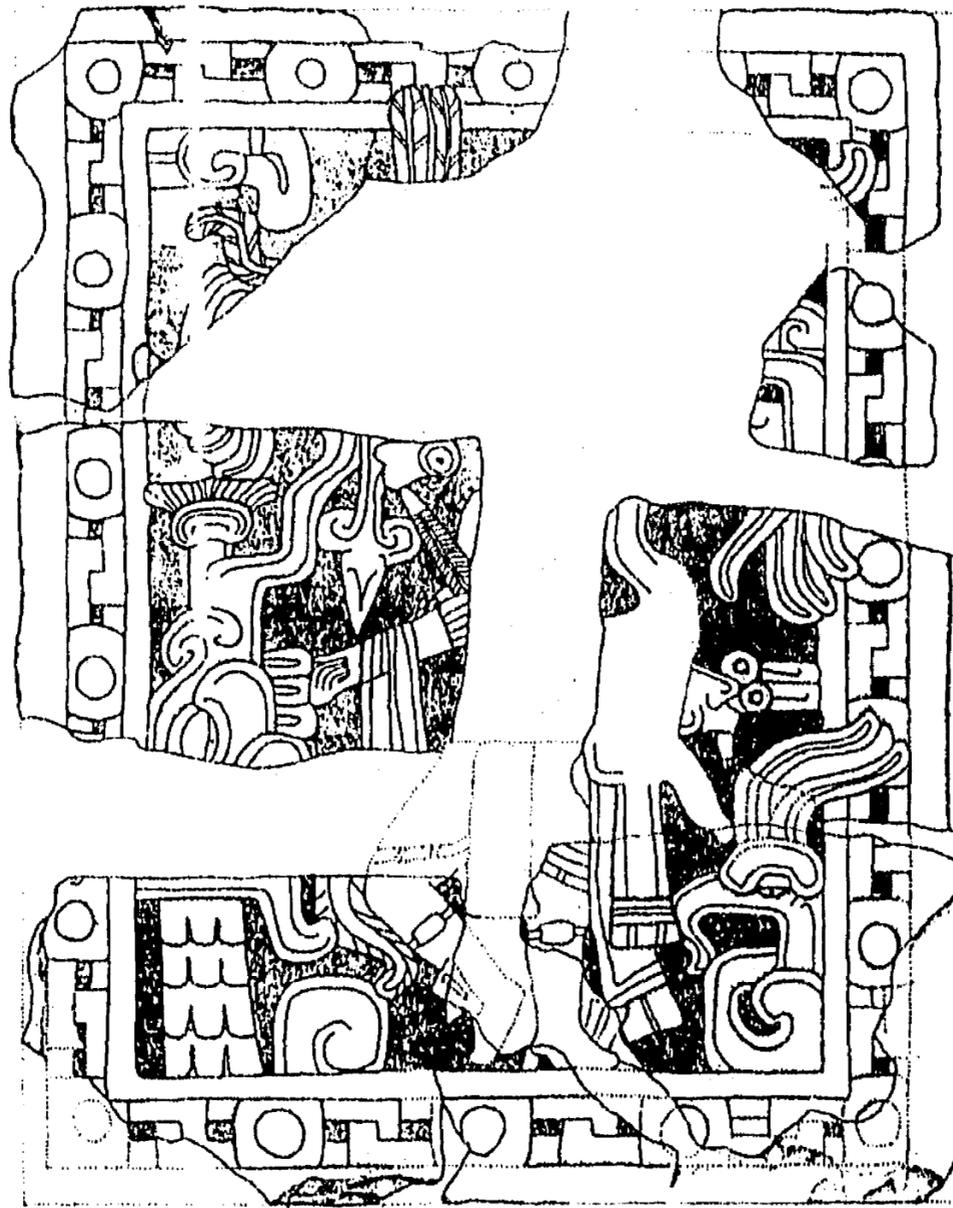
Tenemos también dos tableros en que se observa como elemento central en cada uno un personaje con rodilleras. Además, los dos llevan en la mano derecha una bolsa de copal y en la izquierda un utensilio, probablemente un arma. Ambos miran hacia el lado izquierdo, si bien uno de ellos tiene el cuerpo de frente y el otro francamente hacia la izquierda. El que tiene el cuerpo de frente lleva, como mencionamos, una bolsa de copal y en la izquierda un utensilio, acaso un arma, que forma una vírgula en su parte superior, y que recuerda por su forma el utensilio que porta Quetzalcóatl en el Códice Matritense. El personaje está muy ataviado con enorme tocado con plumas, jade y ojo de volutas. Lleva orejera larga, pulseras y collares, así como sandalias elaboradas. Sobre su ojo lleva una anteojera redonda con una saliente en la parte superior.





En el otro tablero el personaje muestra muchas faltantes, pero podemos aún observar además de sus rodilleras, parte de su faldellín, su cauda y sus sandalias. Lleva en el antebrazo derecho una banda que sostenía una bolsa de copal, y que reconocemos por la pluma que se observa en la parte inferior. En la mano izquierda lleva un cuchillo de sacrificio acanalado y con líneas paralelas que nos recuerda el del personaje con pico, sentado sobre altar, en este mismo grupo de tableros. Llama la atención en la parte posterior de este personaje parte de un trofeo de cabeza, adornado con jades y plumas, del que observamos la nariz, el labio superior del que surge una prolongada encía terminada en un diente. Vale la pena recordar aquí que el otro caso en el sitio en que hemos observado una cabeza trofeo en la espalda de un personaje es en el tablero noroeste del Juego de Pelota Sur. Hay también cráneos a las espaldas de dos personajes representados en las columnas, que son en todo caso, cabezas descarnadas. En este último caso, por lo menos uno de los dos personajes con cráneo en la espalda lleva rodilleras. Con todos estos ejemplos, es posible pensar que se trata en los cuatro casos de jugadores de pelota. En el del Tablero en el Juego de Pelota Sur no cabe duda, y en cuanto a los otros tres, por lo menos dos portan rodilleras. Estando el sacrificio por decapitación asociado al ritual del juego de pelota, es posible que el trofeo de cabeza fuese portado por



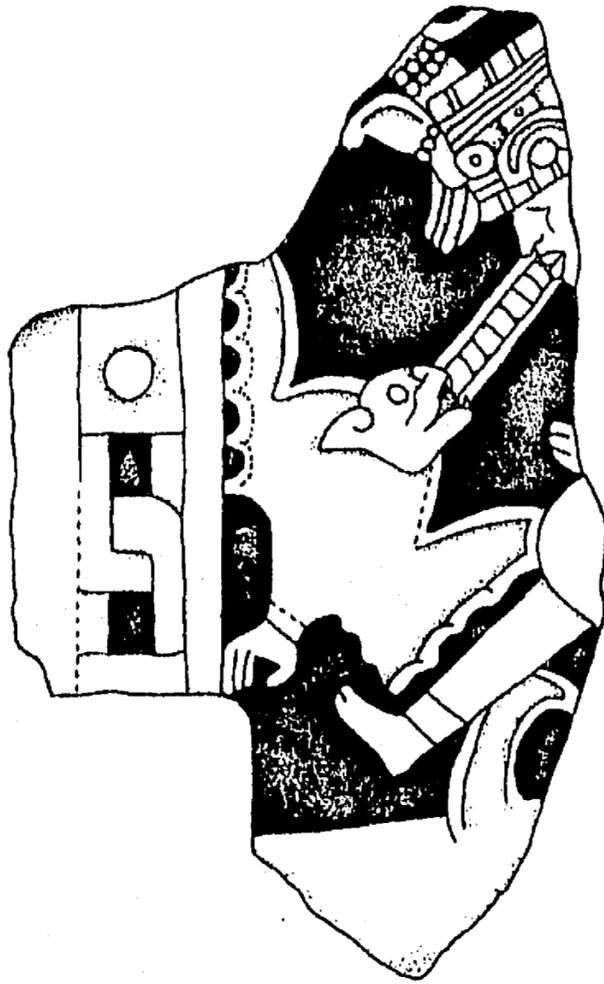


jugadores de cierta jerarquía. Volviendo a nuestro tablero, notamos que en la esquina inferior derecha hay un diseño que muestra vírgulas con un ojo de volutas emplumado. Del lado izquierdo vemos parte del cuerpo de un ser serpentiforme con ojo de volutas. A su lado está nuevamente el diseño de una vírgula.

Finalmente, y como ejemplar sin par, tenemos un tablero de un personaje humano con un murciélago.

Sólo tenemos una parte de este tablero, y nos basta para distinguir parte del rostro de un





hombre con ornamentado tocado con jades, cuentas y ojo de volutas. De su boca surge una banda ornada con cuadretes, que se extiende hasta la boca de un murciélago cuya garra parece una mano humana. Este tablero nos recuerda el mito según el cual Quetzalcóatl formó al murciélago con su semen,¹ y tendríamos aquí a la saliva en lugar del semen.

Es evidente que en estos doce tableros se recurre a la alusión de elementos asociados a Quetzalcóatl. Insistimos en que estas asociaciones con Quetzalcóatl no tienen características idénticas a las de dicha deidad en el centro de México, sí se reconocen, además de las serpientes emplumadas, en varias ocasiones, el caracol cortado, y hemos sugerido ya la posible asociación con el mito relacionado con el murciélago. En cuanto a los personajes aparentemente luchando con seres fantásticos, nos hacen pensar acaso en las pruebas que la deidad debió enfrentar durante su viaje al inframundo necesario para la creación del hombre.

1.- GONZALEZ 1991: 145



Es pues, importante reconocer que aunque hablamos de Quetzalcóatl, reconocemos que se trata en realidad de una variante de dicha deidad, con particularidades únicas en Tajín. Así, la deidad se inserta en el complejo de divinidades asociadas con Quetzalcóatl, pero insistimos, presenta características particulares y no es por lo tanto idéntica al Quetzalcóatl más conocido del Centro de México.



LAS COLUMNAS.

El complejo arquitectónico de las columnas está constituido por dos edificios piramidales, el 42 o de las columnas y el 40 o anexo a las columnas, así como patios cerrados, una gran plaza en el lado oeste y estructuras no exploradas en las terrazas de sus laderas.

Este complejo se halla en la parte más alta del sitio. Desde ahí se domina visualmente la totalidad del sitio.

Su construcción se llevó a cabo en la última fase de la ciudad, con orientación distinta al del resto de la ciudad, y la concepción urbanística es también diversa a la del principio de dicha ciudad, pues, si primero se optó por tener grandes plazas abiertas como lo es la Plaza del Arroyo, al construir este complejo, se dio a la sección un aspecto más bien de acrópolis, donde los distintos niveles topográficos corresponden al mismo tiempo a distintos niveles de función y seguramente, jerárquicos, como lo ha explicado Brueggemann en varios trabajos sobre urbanismo ¹.

Tanto al complejo, como al edificio principal del mismo se le llamó de las Columnas, por los bloques cilíndricos trabajados en relieve que se hallaban desperdigados en el lado este del Edificio. Estos fueron removidos por García Payón a la parte exterior del entonces museo de sitio, construcción hoy utilizada como bodega. Así, se perdió la evidencia de ubicación de los bloques, que si bien ya se encontraban fuera de su lugar original, caídos y a menudo rotos, habrían dicho mucho sobre su factible lugar original correspondiente, por simple deducción de correlación. Fueron descritos por su forma como tambores, como quesos, y también como columnas al deducir su sobreposición original. No es éste el único edificio donde se utilizaron



columnas cilíndricas. Hasta el momento, reconocemos la utilización de columnitas como elemento decorativo y de soporte de nichos en el edificio 12 y como verdaderas columnas de sostén del techo en la primera etapa constructiva del edificio Q de Tajín Chico, aunque mucho más ligeras por su delgado grosor que las de este edificio 42. El sistema consiste en la superposición de piedras trabajadas con forma de cilindros anchos y bajos en altura, que presentan a largo plazo poca estabilidad pues no tienen ningún sistema de ensamblaje, como pudiera ser una espiga o eje interno. La mayor parte de los bloques de estas columnas se encuentra en el sitio, pero faltan muchos fragmentos de éstas, sobre todo las correspondientes a los rostros de los personajes. Acaso fueron robadas, apreciando su particular buen trabajo de esculpido, o bien fueron destruidas por representar claramente a personajes de alto rango que se deseaba hacer desaparecer. Hay también algunos fragmentos en museos: uno se encuentra en el Museo de Antropología de Xalapa y dos en el Museo de Philadelphia en Estados Unidos. No hemos logrado ubicar en las escenas los bloques que se hallan en museos, pero creemos que esto es factible de hacerse.

Las columnas del edificio 42 se distinguen además de las del resto del sitio por presentar relieves en los que se observan escenas de personajes humanos, animales, plantas y otros motivos en interrelación. Debemos señalar sin embargo que sí se han encontrado bloques de columnas de diámetro menor que presentan trabajo de bajo relieve, lamentablemente, estos fragmentos han sido hallados descontextuados y, hasta ahora, no sabemos a qué edificio corresponden, además los fragmentos son escasos y ni siquiera podemos reconocer los motivos. No tenemos evidencia que nos permita afirmar si en ellas se incluía algún personaje humano.

En el Edificio 42 se hallaban entonces las columnas sosteniendo el pórtico del lado este en número de tres. Tienen un diámetro promedio de un metro y debieron presentar entonces



una altura total de unos cuatro metros.

Durante mucho tiempo se sostuvo la hipótesis de que habían sido seis columnas, pero al llevar a cabo la exploración del edificio durante el Proyecto Tajín, se hallaron tres bloques lisos, que corresponden a las bases, y tenemos también reconocidos tres bloques que muestran la mitad inferior lisa y la mitad superior con relieve, los cuales corresponderían a la parte inferior del relieve. Además se hallaron los indicios de la ubicación original de tres columnas. Estos se hallan en los cuadros de excavación siguientes:

- a) entre los cuadros 67 T'' y 67 U''
- b) en el cuadro 69 U''
- c) en el cuadro 71 V''

La ubicación está entonces en perfecta alineación con el lado este del edificio, en su parte alta.

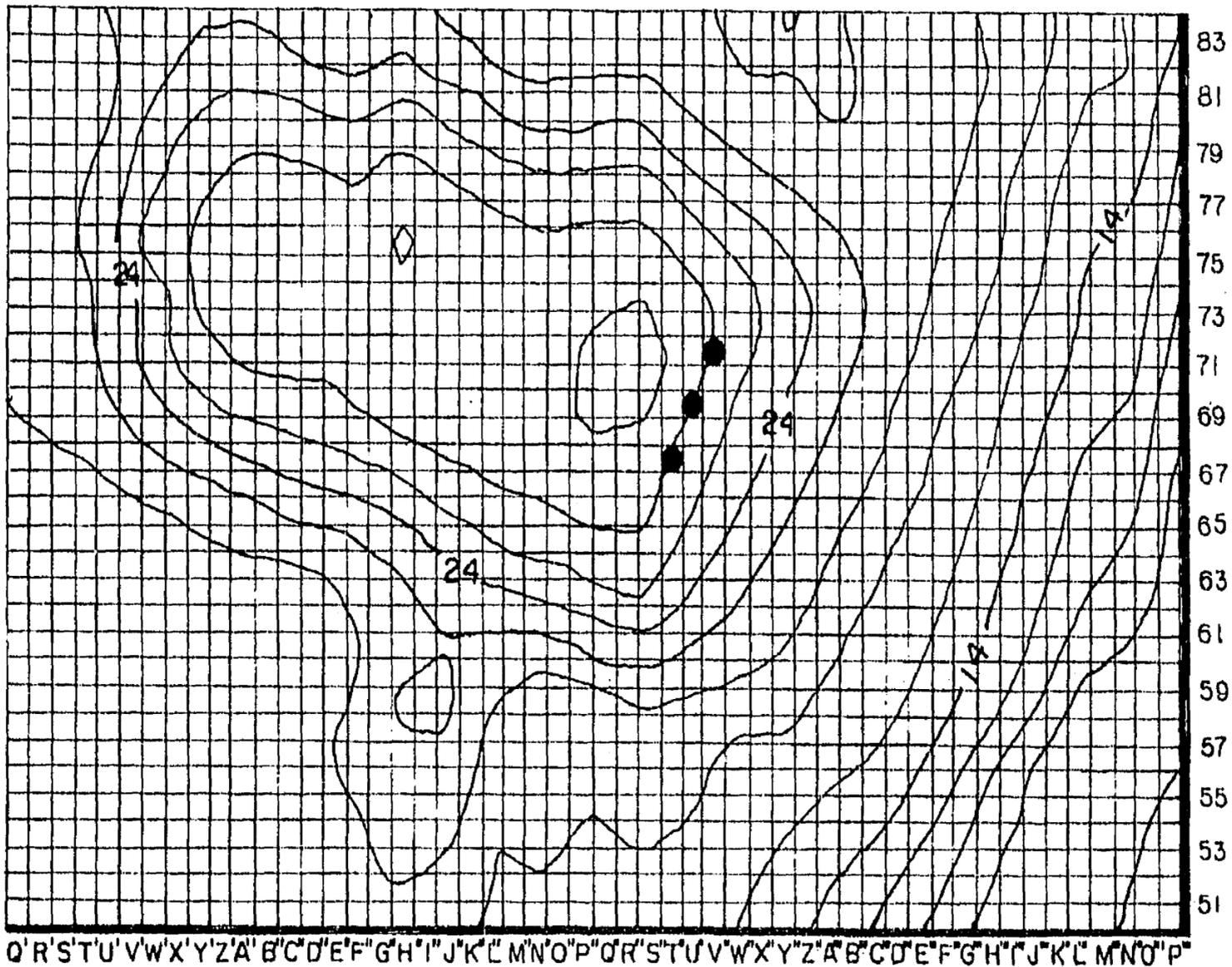
Estas son las esculturas en bajorrelieve del sitio que menos se han descrito.

Trabajando con los bloques en el sitio, hemos completado algunas escenas, armado otras y hemos además obtenido datos de la exploración del edificio. Todo esto nos permite hoy proponer hipotéticamente la ubicación original de las columnas, por escenas.

Tenemos evidencia de doce escenas que conformaban las tres columnas; se trataba entonces de la superposición de cuatro escenas por columna. Hemos puesto letras a cada escena para poder hacer referencia a ellas con facilidad.

Las tres columnas debieron presentar como base, como ya se señaló, un cilindro liso y sobre éste un cilindro con la mitad inferior lisa y la mitad superior trabajada en relieve.





● LOCALIZACION DE LA BASE DE LAS COLUMNAS

RETICULA DEL EDIFICIO DE LAS COLUMNAS
ANTES DE SU LIBERACION



Además, entre escena y escena, se encontraba un bloque con un friso en el que se hallaban en relieve una serie de entrelaces enmarcando rostros o glifos de deidades. Sin embargo, este friso no se halla en la parte inferior de las columnas, es decir que se halla más bien coronando cada escena, como si se tratase del nivel superior, donde habitan estos seres no humanos.

Exceptuando a las escenas B y F, que presentan un foco de atención al que acuden todos los personajes, en el resto de las escenas parece tratarse de varios encuadres más o menos independientes, aunque temáticamente asociados.

La única superposición de escenas que conocíamos armadas, corresponden a la famosa columna de Trece Conejo. En este fragmento de columna observamos que la temática en las dos escenas superpuestas (B y C) es similar: en ambas hay personajes guerreros que llevan atados a personajes cautivos; en ambas escenas también podemos percibir que hay nombres de personajes del tipo de numeral y glifo, sistema muy expandido en Mesoamérica.

A partir de esta evidencia, y después de haber armado varias escenas que se hallaban fragmentadas, notamos que teníamos otras dos escenas en que se incluían nombres de personajes. En una de estas escenas hay también un pequeño personaje desnudo y atado, como los cautivos de las dos escenas ya armadas (A), pero curiosamente, el dibujo de este cautivo había pasado desapercibido a todas las ilustraciones de las columnas hechas hasta hoy. Además, sabemos por evidencias fotográficas, que, cuando se encontraban los cilindros todavía en la ladera este del Edificio de las Columnas, en tiempos de García Payón, dos cilindros de esta escena (A) se hallaban superpuestos con un cilindro de la escena B. Así que es muy factible que, aunque fuera de su lugar, los cilindros encimados hayan correspondido a una misma columna. Así, la evidencia fotográfica de la manera como cayeron los bloques,



nos revela información que debido a la remoción de los mismos se había perdido.

La otra escena (D) fue considerada en esta columna porque logramos armarla hasta obtener el nombre de un personaje, del mismo tipo de numeral y glifo. Además hay en la escena un personaje atado y con la postura característica del cautivo que lleva los brazos alzados. Se observa en esta escena el sacrificio de personajes, que bien pueden tratarse precisamente de los cautivos tomados. Esta escena (D) tiene como bloque inferior uno de los tres bloques mitad lisos, mitad trabajados, por lo que correspondería sin duda a la base de la columna. Las dos escenas conocidas pueden ser las centrales y la otra con nombres de personajes sería la superior, con lo cual tendríamos una columna completa, con escenas de temática correspondiente.

En cuanto a su ubicación, por fotografías viejas, podemos observar que la superposición de bloques a la que hemos hecho alusión, se hallaban del lado norte de la ladera este. Así, tendríamos la columna completa, en el lado norte y nos quedarían ocho escenas para las otras dos columnas.

Nos quedan dos bloques de los que son mitad lisos y mitad trabajados. Corresponden a las escenas L y H, que son entonces las bases de las otras dos columnas.

La escena H, muestra personajes de tamaño grande, junto a otros seres de menor tamaño que parecen esperar las dádivas de los primeros. A partir de este tema, encontramos que las escenas E, F y G, muestran escenas de tema similar, hay una clara diferencia de talla entre seres humanos ataviados y pequeños seres animales o antro-po-zoomorfos. Este tamaño diferencial no se da con tal énfasis en las otras ocho escenas.



Si unimos estas cuatro escenas, tendríamos una segunda columna, que a partir de evidencias fotográficas y de evidencias arqueológicas se trataría de la columna central. En efecto, parte de la escena F fue hallada en el cuadro de excavación 66 X''; parte de la escena H fue hallada entre los cuadros 69 S'' y 69 T''. En cuanto a la evidencia fotográfica, observamos en una vieja fotografía que parte de la escena G se hallaba inmediatamente al sur de la columna llamada de Trece Conejo que fue la primera que describimos.

Finalmente, nos quedan cuatro escenas. Lógicamente conforman la columna sur. Por fortuna, podemos confirmar esta ubicación, pues en este caso, tenemos fragmentos recuperados en excavación. Una parte del cilindro base de la escena H fue hallada en el cuadro de excavación 54 T'', lo cual significa que se hallaba en la ladera sur del edificio.

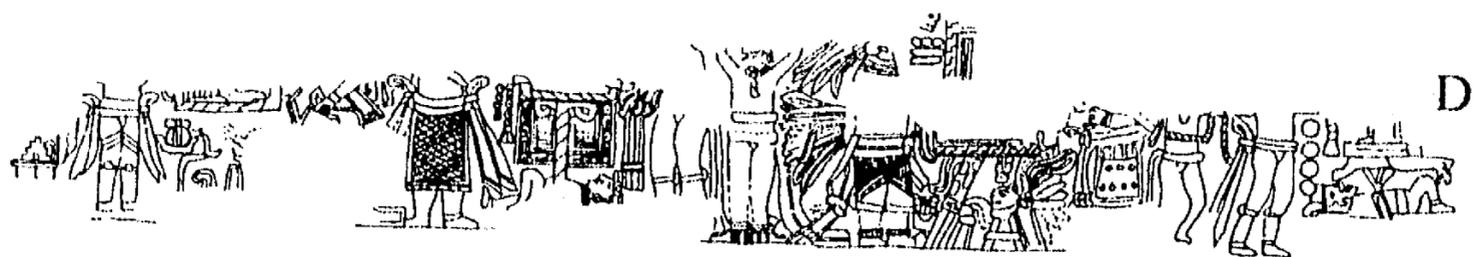
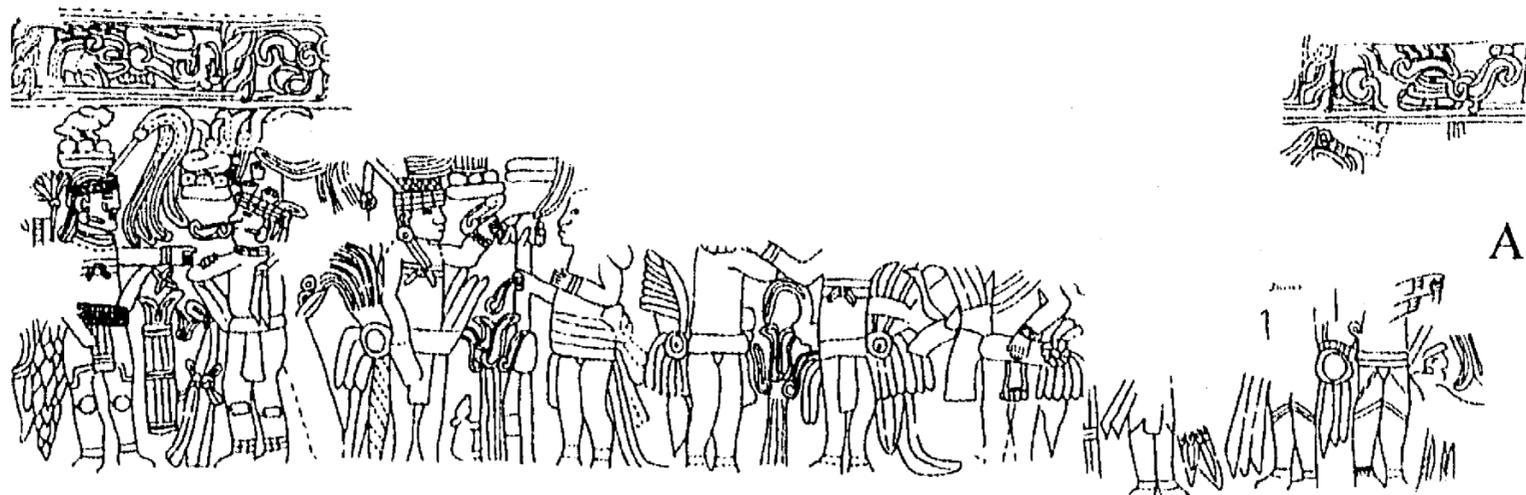
En este caso, la temática recurrente parece ser el sacrificio.

Cuando David Tuggle visitó el sitio en 1964, muchos de los bloques cilíndricos de las columnas se hallaban todavía sobre la pirámide del mismo nombre, él menciona unos 68, mientras que unos 40 fragmentos ya habían sido desplazados al entonces museo de sitio. Corresponde a Tuggle el mérito de presentar por primera vez algunas escenas armadas.

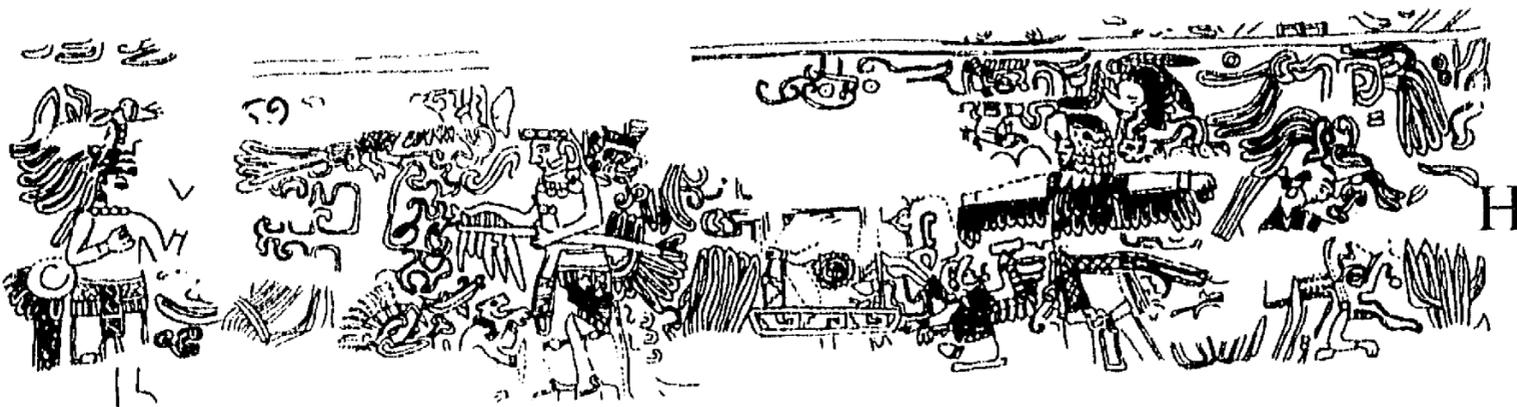
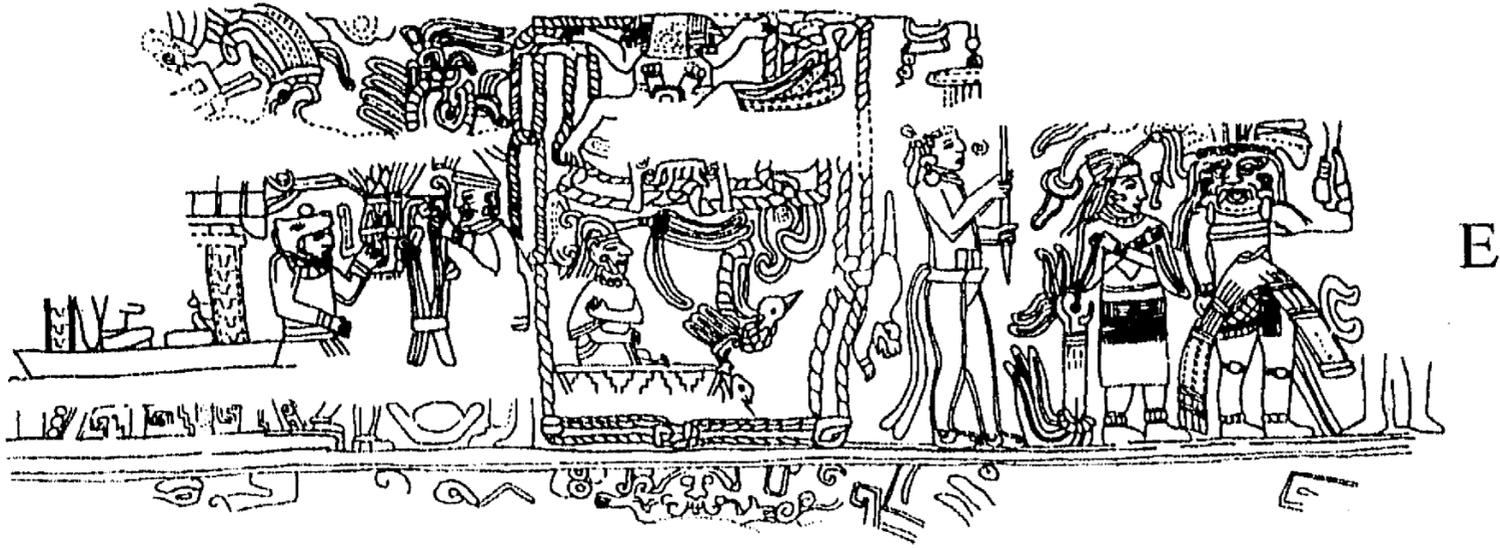
Pasemos ahora a la descripción de las doce escenas.



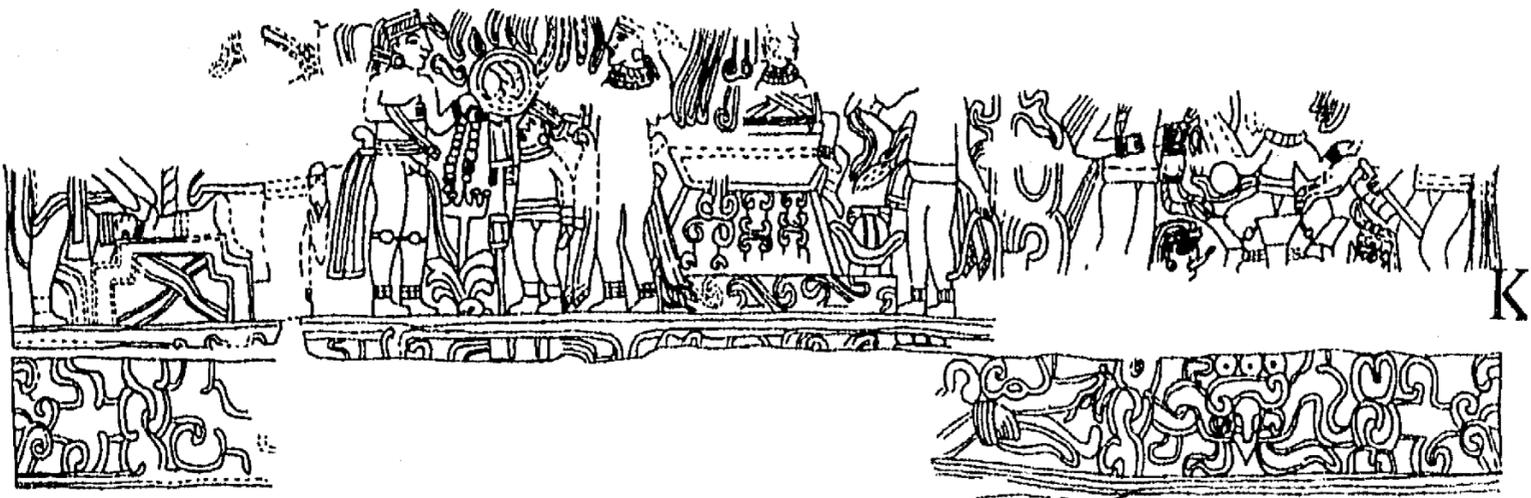
COLUMNA NORTE



COLUMNA CENTRAL



COLUMNA SUR



Columna Norte y el problema de Trece Conejo.

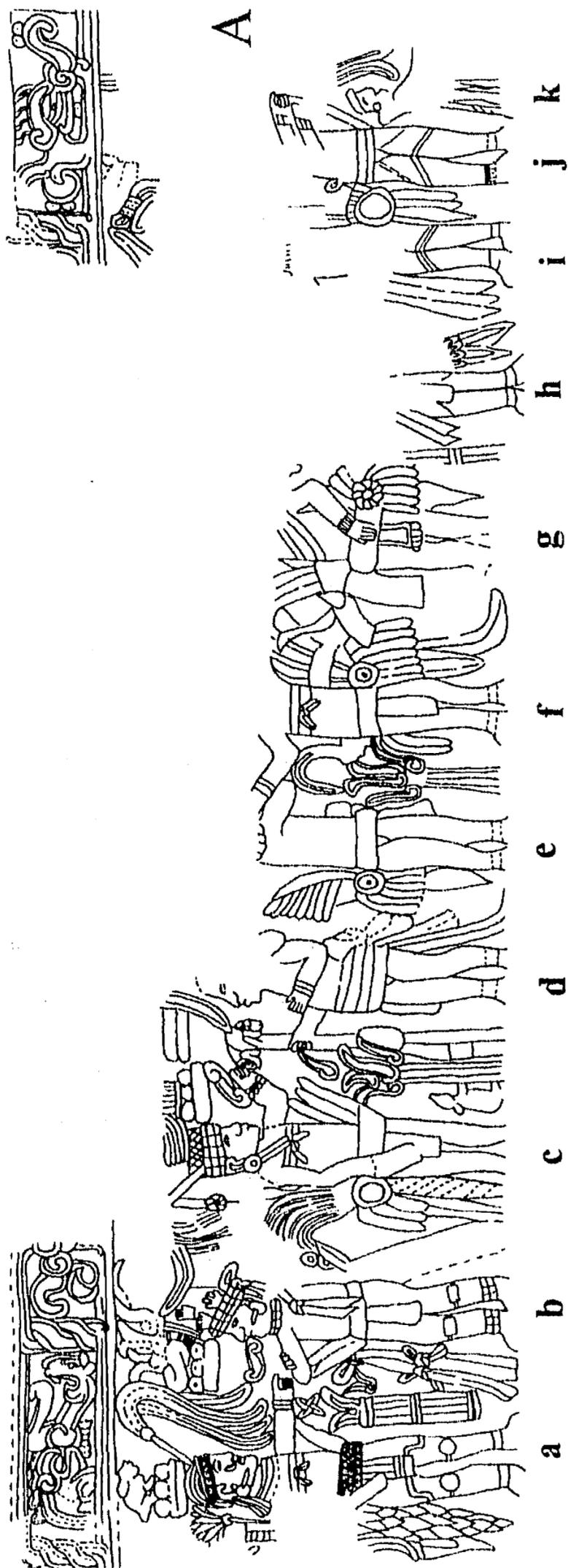
Esta columna tiene como temática la toma de cautivos por guerreros, explica la muerte como fuente de fertilidad, hace alusión a la conmemoración de un fuego nuevo y a la celebración del juego de pelota.

Esta es la columna en que se encuentran glifos de nombres de personajes (consistentes en un numeral formado de barras y puntos y un glifo de día) por lo que se le ha adjudicado un carácter de relato histórico. Sin embargo, aún considerando que se trate de hechos históricos, reconocemos el carácter épico del relato, pues, como veremos, las divinidades participan en los sucesos representados.

Se ha llamado a dos escenas de esta columna (B y C) que habían sido armadas por Tuggle, como la "Columna Trece Conejo", dado que dicho nombre aparece en estas dos escenas tres veces. Considerando en esta misma columna a la mención de dicho personaje en la escena A, tenemos que el nombre de trece conejo está representado en esta columna por lo menos 4 veces.

Es necesario señalar además, que en fragmentos de cerámica de Tajín del tipo sellado, se ha hallado este nombre o fecha de trece conejo, y estos proceden precisamente del edificio 42.²





Escena A

En esta columna hallamos una serie de enfrentamientos de personajes, de dos en dos. En las dos parejas de las que contamos con el cuerpo entero (*a-b*, *c-d*), reconocemos que uno de cada pareja, tiene el glifo de la palabra frente a su boca (*b*, *c*), y en ambos casos, notamos también que uno de los personajes tiene la mano en posición de señalamiento (*a*, *c*) que es sin duda un signo gestual. Entre estas dos parejas, así como entre la pareja formada por *e-f*, y *g-h*, reconocemos un atado de caña con signos de flamas en la parte superior, lo cual evoca una ceremonia de Fuego Nuevo, celebración común en Mesoamérica, que se llevaba a cabo al finalizar cada ciclo de 52 años. Hay encima del atado de cañas entre Trece Conejo y Ocho Caña, una cruz con forma de x, formada de dos óvalos entrelazados, acaso significando el glifo de *ollin*.



Entonces, reconocemos un registro de comunicación entre personajes de alto rango con motivo de la celebración de un Fuego Nuevo.

Los personajes que vemos completos muestran estar ataviados como jugadores de pelota: portan yugo y palma (a, b, c y quizás f), rodilleras (a y b), manopla (a y c). Coincidentemente, quienes portan manopla, señalan con el índice de la mano izquierda. Podemos leer los nombres de a y b con toda claridad: Trece Conejo y Ocho Caña. En c reconocemos el numeral 13, sin glifo, y en d vemos dos barras, no sabemos si 10 es el numeral completo.

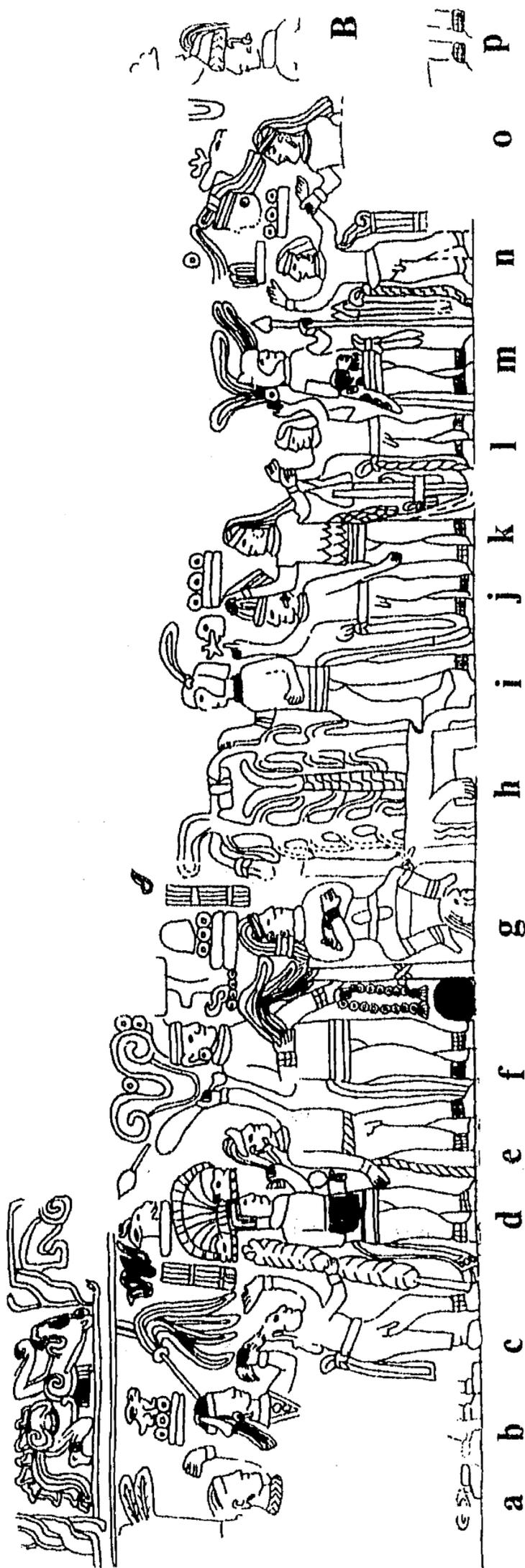
Cada personaje tiene un atavío particular, reconocemos penacho, vestido y ornamentos así como rasgos y actitudes diferentes. En Trece Conejo es de notarse un penacho consistente en una diadema y una especie de bastón que termina en un círculo del que penden plumas, que, como veremos en las escenas siguientes, sirve de elemento distintivo de identificación.

A espaldas de Trece Conejo, y frente al personaje j se observa a un personaje de tamaño pequeño, (k) que denota menor importancia, está incompleto, pero podemos observar con claridad una cuerda que pende junto a su pierna, lo cual lo identifica como cautivo. Es aparentemente llevado (aunque esta parte está erosionada) por el personaje j . Es acaso un cautivo ofrecido por Trece Conejo para ser sacrificado en la ceremonia del Fuego Nuevo.

Entre los personajes c y d hay un pequeño cuadrúpedo que se yergue frente al atado de cañas.

Es de notarse también el báculo que porta el personaje d , termina en una figura zoomorfa bicéfala en la parte superior.





Debemos señalar que durante el trabajo con las Columnas en el Proyecto Tajín, notamos la ausencia del bloque superior de esta columna, donde se encontraría el friso superior y los nombres de los personajes. Los incluimos pues fueron registrados en trabajos anteriores, tales como el de Tuggle, pero no conocemos su ubicación actual.

Escena B

En esta escena, observamos personajes guerreros que sujetan a cautivos por los cabellos, o las muñecas. Son en total 8 guerreros y 5 cautivos. Hay además un personaje sedente y uno recostado y decapitado. La cabeza de éste último se halla bajo los pies del personaje sedente.

Los personajes sedente y decapitado son el centro de la escena. Todos los personajes miran hacia allí. Tener un solo foco de atención en toda la escena. Esto sólo ocurre en ésta y en la escena F, pues en el resto de las escenas, reconocemos varias escenas separables, focos de atención sucesivos, aunque



temáticamente relacionados.

Los cautivos en la escena que nos ocupa, se reconocen por estar desnudos, por estar atados casi todos por la cintura, de la que pende el cabo de la cuerda y por llevar una o ambas manos levantadas por encima de la altura de sus cabezas. Trece Conejo se observa en quinta posición tras del personaje sedente. Reconocemos el glifo de su nombre sobre su cabeza, así como el tocado igual al que portaba en la escena anterior. Sujeta a un cautivo por los cabellos quien porta a su vez un báculo ornado. Bajo el brazo derecho de este cautivo se observa un pequeño animal, como una rana que, a diferencia de la mayoría de los animales representados en las columnas que se observan de perfil, esta ranita es en perspectiva vista desde arriba. Sobre el brazo izquierdo levantado del personaje, se observa un atado de cañas con glifos que indican que está encendido.

Vemos varios nombres del tipo numeral-glifo sobre las cabezas de los personajes. Parecen corresponder a los guerreros 13 conejo, 5 venado, 13 lagartija, venado sin numeral legible, y 13 y 8 sin glifo legible.

Los ataviós de los guerreros son diferenciales, así como su peinado que puede incluir una diadema, un tocado o un casco. Todos los guerreros portan máxtlatl, mientras que los cautivos revelan su desnudez precisamente en el dibujo de sus genitales. Algunos guerreros llevan una camisa que en el personaje *m*, se trata claramente de la piel de un jaguar, con manchas e incluso con cola. Los personajes *d* y *m* portan una especie de protección en el antebrazo. El tocado del personaje *d*, que tiene como nombre 5 venado, tiene un penacho único en las representaciones de Tajín que se abre como abanico y tiene dos cabezas aparentemente también de venados, una en cada extremo. Tras de él se observa un atado de cañas encendido.



Así también, observamos un atado de caña con una sola vírgula indicando humo sobre el personaje sedente.

Se ha hablado de que esta escena³ describe una toma de poder, en la cual el personaje sedente derrota al viejo, que es el decapitado, cuya cabeza con arrugas yace bajo los pies del sedente. Me parece ser ésta una interpretación adecuada, pues el posar los pies denota el sometimiento sobre el personaje que es pisado. El personaje decapitado es un sacrificado que puede o no ser el gobernante anterior. De cualquier modo simbolizaría al régimen derrotado. Sin embargo, creo aventurado afirmar que el personaje sedente sea Trece Conejo sólo por la legibilidad del número 13, pues el glifo del nombre está borrado, y estaba borrado desde que Tuggle conoció, describió y dibujó esta columna en 1964.⁴ Debemos considerar, que si bien el peinado del personaje es similar al de Trece Conejo, este mismo peinado es recurrente en otros personajes de esta misma escena, en cambio, el tocado de bastón con plumas largas que aparece en otras tres ocasiones sobre la cabeza de Trece Conejo, no aparece en este personaje. Creo que estamos aquí frente a otro personaje, sentado sobre la cabeza del sacrificado. No olvidemos que hay otros personajes en esta misma columna cuyo nombre contiene también al numeral trece: Trece Lagartija en esta misma escena y Trece Muerte en la escena D.

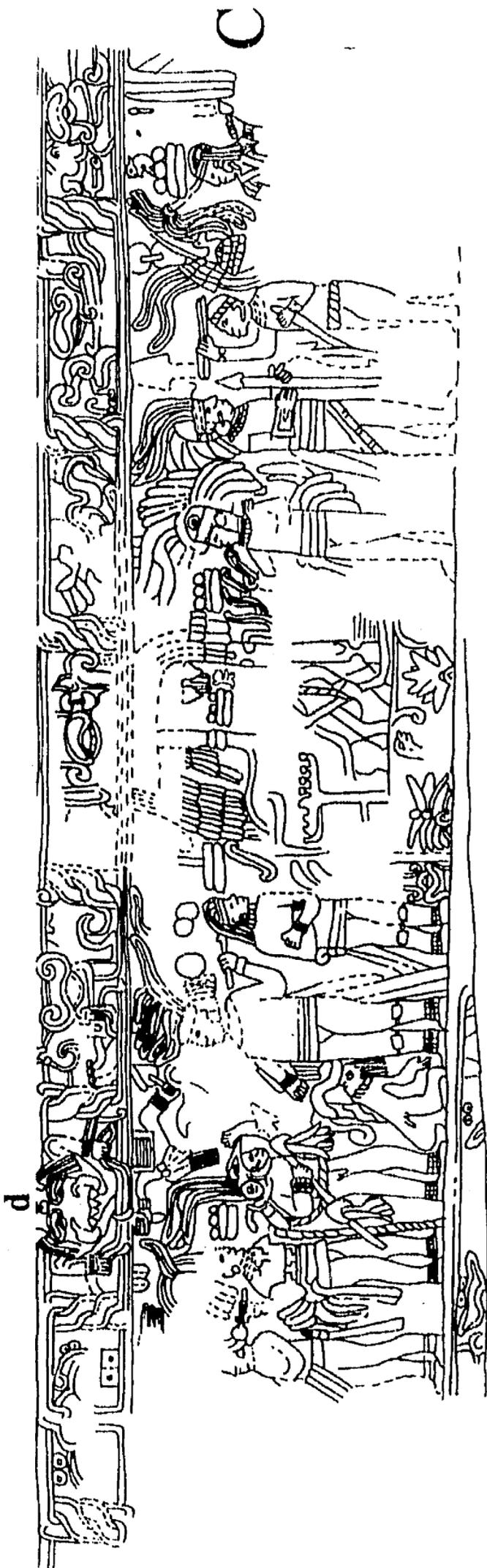
En cuanto al sacrificio por decapitación, cabe mencionar que del cuerpo inerte del decapitado, además del cordón que en este caso se bifurca, surgen dos plantas de maíz que están atadas en su parte superior haciendo alusión a esa imagen reiterada en la iconografía mesoamericana en la que del vientre de un personaje muerto sacrificado surge un árbol que indica el renacer de la vida que produce el sacrificio.

El personaje *f*, tras el sedente, parece ofrecerle plumas y un sartal de cuentas y tiene

3.- CASTILLO 1989: 247 y WILKERSON 1990: 178-181

4.- Esta identificación es sostenida tanto por CASTILLO *ibid.* como por WILKERSON *ibid.*





frente a su boca el glifo de la palabra ornado de jades, lo que significa que canta o recita. Entre estos dos personajes hay en el suelo un círculo cubierto de un diseño que semeja una red.

Tras la cabeza del personaje *f*, es importante mencionar un glifo como U con los extremos enroscados, ornado de jades, creemos que es el glifo que identifica a la deidad de dos cuerpos, central en el Juego de Pelota Sur, cuyo pico se transforma en este glifo señalando la presencia divina entre estos altos personajes, en este importante rito.

Escena C

En esta escena observamos nuevamente guerreros con glifos de nombres y cautivos desnudos, atados. Excepto en una ocasión,⁵ siempre se había presentado con una faltante en el centro que permitió volar la imaginación de los estudiosos, pues sobre la faltante aparece la tan aludida fecha Trece Conejo, junto a otro glifo no identificado que presenta la forma de un moño con flecos.



Presentamos ahora esta faltante completada por el relieve de un cautivo atado, de tamaño pequeño frente a los guerreros. Las plantas de maguey que se hallan bajo sus pies se acompletan por su floración. Hay además junto a él el diseño de una olla boca abajo. Y todo esto evoca la escena central de la pared norte del Juego de Pelota Sur, donde hay diseños de personajes, plantas de maguey en floración y un personaje que porta una olla. El personaje en ese relieve del Juego de Pelota muestra por cierto el mismo tipo de peinado que el personaje *g* de esta escena C y el sedente en la escena B.

Inmediatamente a la izquierda está *g*, personaje ya mencionado y que presenta una actitud similar a la del personaje sedente de la escena B: aunque de pie, presenta los brazos cruzados en actitud idéntica que hemos reconocido como significativa del rango de nobleza.⁶ Se observa con claridad que porta máxtlatl, a diferencia de los cautivos de esta columna. Cabe señalar que su peinado y sus orejeras son similares también a las del personaje sedente de la escena B, y que se encuentra en la misma posición relativa al sacrificado. Hay una vírgula de la palabra frente a su boca que también revela su importancia.

El personaje a la derecha del pequeño cautivo tiene como parte de su nombre también el número 13, pero no contamos con el glifo. Lleva un casco ornado de plumas y de su boca surgen varias vírgulas de la palabra en sucesión.

El resto de los personajes en la escena forma grupos de guerreros y cautivos: Los guerreros *b* y *f* rodean a los cautivos *c* y *e*. Este último yace muerto, arrodillado, su muerte está indicada por el convencional cordón surgiendo de su vientre, además, su postura es excepcional en las columnas: está arrodillado e inclinado hacia atrás.

6.- Véase capítulo sobre lenguaje gestual



Los guerreros *j* y *l* rodean también al cautivo *k*. El guerrero *l* es nuevamente Trece Conejo. Son evidentes tanto el glifo de su nombre como su tocado de bastón y plumas característico. Frente a él se encuentra un ave sobre un medio círculo cuadrículado.

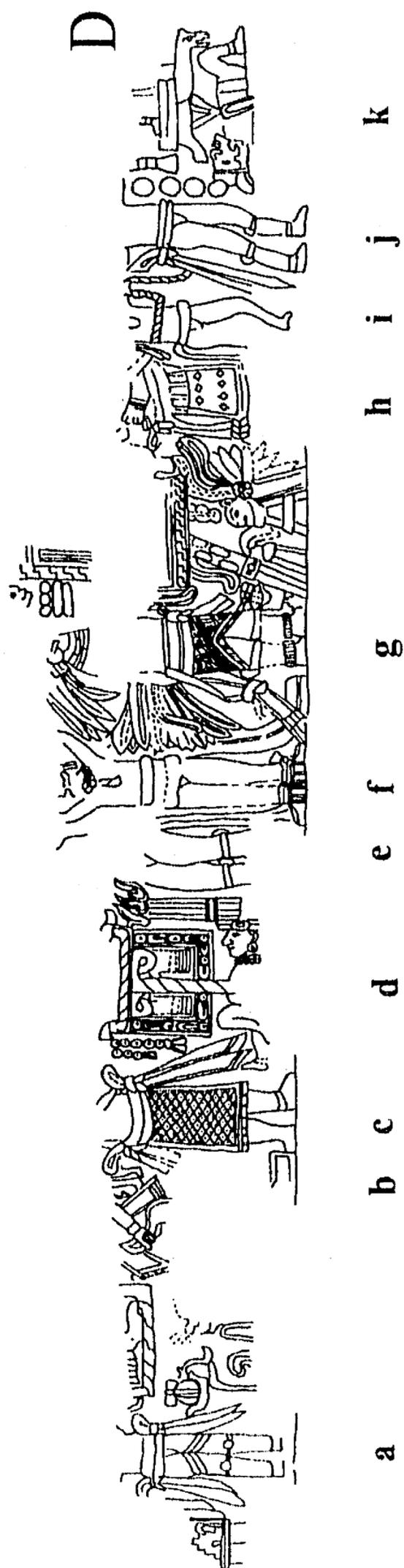
Nuevamente reconocemos la presencia divina en esta escena por el personaje *d*, que está encima de *c*, como deidad descendente, portadora de armas, del que observamos solo medio cuerpo. Varios personajes portan armas, no sólo los guerreros *b*, *f*, *i* y *j*, sino también los cautivos *c* y *k*, así como la deidad *d*.

De manera que esta escena refuerza la idea de la toma y muerte de cautivos, pero nos topamos aquí con el glifo de nombre de Trece Conejo, a quien habíamos visto ataviado como jugador de pelota y como guerrero, que aparece aquí como cautivo. Acaso fue sacrificado, o bien este glifo corresponde al guerrero que ofrendó este cautivo o a la fecha de ejecución del sacrificio.

Escena D

De esta escena conocíamos solo la parte inferior. Los personajes de pie podían verse solo hasta la cintura y observábamos también el sacrificio de algunos personajes recostados. Con el completamiento de un fragmento de bloque lamentablemente pequeño, pudimos reconocer que se trataba nuevamente de la inclusión de guerreros y cautivos. Los guerreros se distinguen por su glifo de nombre, en este caso *g* lleva el nombre de Trece Muerte, y los cautivos, como *f*, por llevar los brazos por encima de la cabeza y por estar atados, como en las escenas B y C. Si bien en este caso, el personaje no muestra desnudez. También los personajes *i* ó *j* deben ser, o al menos uno, cautivos. Los personajes se agrupan alrededor de un sacrificado o bien de una ofrenda. Hay dos sacrificados: *d* y *k*, que se hallan en la postura recurrente. Del





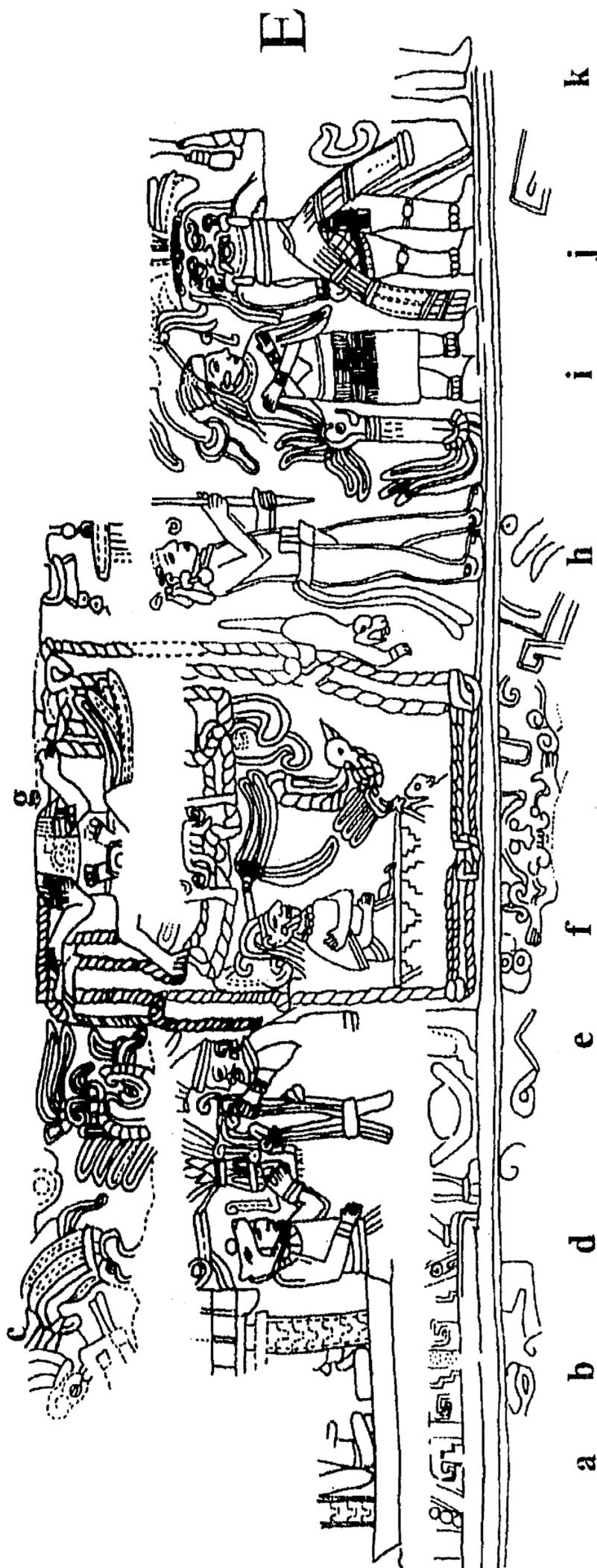
personaje *d* surge el característico cordón, que se une a un encuadre ornado. Junto a éste, hay también un atado de cañas encendido conmemorando un fin de ciclo. Sobre el sacrificado *k* se observa una serpiente y otros diseños incompletos. Lamentablemente no tenemos ningún encuadre de cuerdas completo.

Entre los personajes *g* y *h* se observa la ofrenda de una cabeza de jaguar sobre un taburete, y una banda con círculos, que se observa también junto al cautivo de la escena C. Hay también una pelota anudada sobre una especie de vasija con soportes almenados. Sobre esta ofrenda había un encuadre con margen de diseño de cuerda, que enmarcaba muy posiblemente a un atado de caña, por lo que puede observarse junto al glifo del personaje Trece Muerte.

También junto al personaje *b* se observa una pelota anudada dentro de una vasija.

Los personajes *c* y *h* llevan falda, sin que con esto podamos afirmar con certeza que se trate de mujeres.





Columna Central

Hombres, dioses, plantas y animales cohabitan, se relacionan en mitos, en ritos.

La vida cotidiana adquiere un carácter sagrado al reconocer la participación de las deidades entre los hombres.

Escena E

Esta escena está subdividida en tres escenas.

En esta escena se hace patente la convivencia de dioses y hombres.

Primero tenemos una construcción arquitectónica, se trata de un basamento piramidal sobre el que se levanta un aposento con columnas. Las columnas tienen como diseño repetido el de vértebras como las que se observan en la columna vertebral del Dios de la Muerte representado en el Juego de Pelota Sur. Y, cabe mencionar que en el pórtico este del Edificio de las Columnas se halla un ornamento con este



motivo. Al interior del aposento se observan dos personajes de pequeño tamaño. Se trata de un hombre y una mujer vistos de perfil, están sentados frente a frente. Reconocemos con claridad el pecho de la mujer que hace de ésta una de las pocas representaciones femeninas inequívocas. Encima del templo queda un resto del diseño de una deidad descendente lamentablemente incompleta.

Inmediatamente a la derecha de esta representación arquitectónica vemos a dos personajes frente a frente. El personaje *d* trae puesto un casco de cabeza de animal y tiene frente a la boca el glifo de la palabra. Está sentado sobre el basamento piramidal y lleva en la mano un objeto no reconocido. El personaje frente a él está de pie. Posiblemente también surge de su boca el glifo de la palabra, aunque no es muy claro. Su pecho presenta un abultamiento que no describe sin embargo a un pecho femenino con claridad como el que se observa en el personaje *b*. Entre estos personajes, *d* y *e*, se halla una pelota en una base como vasija.

A la derecha observamos un encuadre perfectamente delimitado por cuerdas anudadas. Al interior observamos un elemento cornisado ornado con diseños piramidales escalonados sobre el cual está sentado un personaje. Por su vestimenta que incluye un quechquémitl, podría tratarse de una mujer. Este personaje presenta un tocado con bastón y plumas similar al que portaba Trece Conejo.

A la derecha del basamento un pequeño roedor se yergue y sobre él un ave emprende el vuelo. En la parte superior, todavía dentro del margen de las cuerdas, vemos una deidad descendente en la que se reconoce la boca de Tláloc. Esta escena podría evocar el mito muy extendido en Mesoamérica de la hilandera que se embaraza de una deidad por la intervención de un ave o las plumas de un ave, este mito se adjudica al nacimiento de distintos personajes



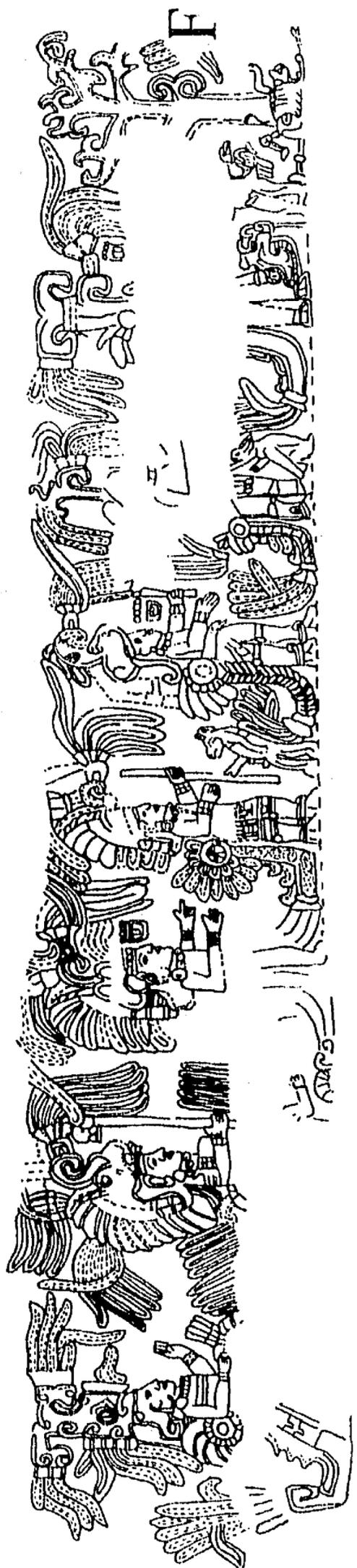
o deidades⁷. Es acaso posible que éste fuese el relato del nacimiento de Trece Conejo por la identificación del tocado similar haciendo de éste un personaje de nacimiento mítico como lo fueron en Mesoamérica Ce Acatl Quetzalcóatl o Huitzilopochtli.

Del lado derecho del encuadre de cuerdas descende un animal cuadrúpedo de larga cola.

A la derecha tenemos una escena en la que intervienen cuatro personajes. Lamentablemente el personaje *k* está perdido, sólo vemos su mano y sus pies. El personaje *h* porta un bastón, lleva un máxtlatl con cauda. El personaje *i* podría tratarse de una mujer por su vestimenta que incluye quechquémitl y falda. LLeva los brazos cruzados, como los personajes que recibían a sacrificados en la columna norte y que hemos identificado como signo de nobleza. Tiene como tocado el mismo del personaje *f*, que en la columna norte portaba Trece Conejo. Es entonces la misma mujer del relato que involucra al ave. Aquí mira al personaje *j*, quien tiene cuerpo humano y cara o máscara de una deidad con colmillos, y vírgulas sobre las cejas. Acaso sea la personificación de la personalidad nacida de dios y mujer o bien es el dios mismo que descendía sobre ella mediante cuerdas.

Tenemos así en esta escena un relato que involucra a un hombre y una mujer. Por otro lado, acaso se relata la fecundación de una mujer por una deidad, que se ve investida de nobleza frente a la representación de la deidad. Acaso su tocado tenga que ver con el personaje 13 conejo. Acaso se trate precisamente del relato de la procreación de dicho personaje.





Escena F

h

so

f

e

d

c

b

a

En esta escena vemos un solo acto. Se trata de una procesión. Siete personajes humanos se dirigen hacia la misma dirección. Están ricamente ataviados. Por lo menos tres de ellos, *b* y *d* portan un bastón. Falta la parte inferior de *a* y *b*, pero de los personajes restantes podemos ver que frente a *d*, *f* y *g* hay un ser zoomorfo enfrentándolos. Aparentemente frente a *b* también había un animalito. Se observa su pata delantera. El animal frente al personaje *d* está parado sobre sus dos patas posteriores. Con su pata anterior derecha toca el bastón que *d* porta. Se observan sus genitales masculinos. El animal frente a *f* está sentado, es también cuadrúpedo. Frente al personaje *g* hay una serpiente estilizada y otro animal que lo enfrenta. Lamentablemente falta su parte superior, así como en el personaje *g*, pero podemos observar que se trata también de un animal pues tiene cola. Se observan también sus genitales masculinos. Trae en las espaldas un ave, y tras él se observa un árbol que surge de un pequeño esqueleto humano en postura de sacrificado. Así, tenemos una procesión que se dirige a un árbol que surge de la muerte de un humano sacrificado.





En tres ocasiones, frente a *c*, *e* y *g*, observamos un glifo que incluye un numeral. Se trata de Nueve Ehecatl, glifo que hemos identificado y del cual hablamos en la parte correspondiente al calendario.

Escena G

Esta escena tiene personajes de distintos tamaños interrelacionados. Seguramente el tamaño tiene un significado de jerarquía que se sugiere también por las actitudes de los personajes. Los personajes grandes tienen en su tocado el ojo de volutas de la deidad. Podemos dividir la escena en tres acciones.

Primero vemos tres personajes grandes relacionados con varios pequeños; *b* está ricamente ataviado. Tiene un tocado con pico y en la frente un caracol del que surge un elemento similar al del tocado de Trece Conejo. Así, vemos una asociación simbólica del caracol, aquí con el tocado portado en otras ocasiones por el personaje Trece Conejo. Frente a su boca surge la vírgula de la palabra. Trae en la mano izquierda un bastón. Y carga en las



espaldas un pequeño personaje del que lamentablemente no vemos la cabeza, pues en otras ocasiones, en piezas de Tajín hemos observado a personajes que cargan así a un pequeño esqueleto. Como es el caso del Tablero del árbol.

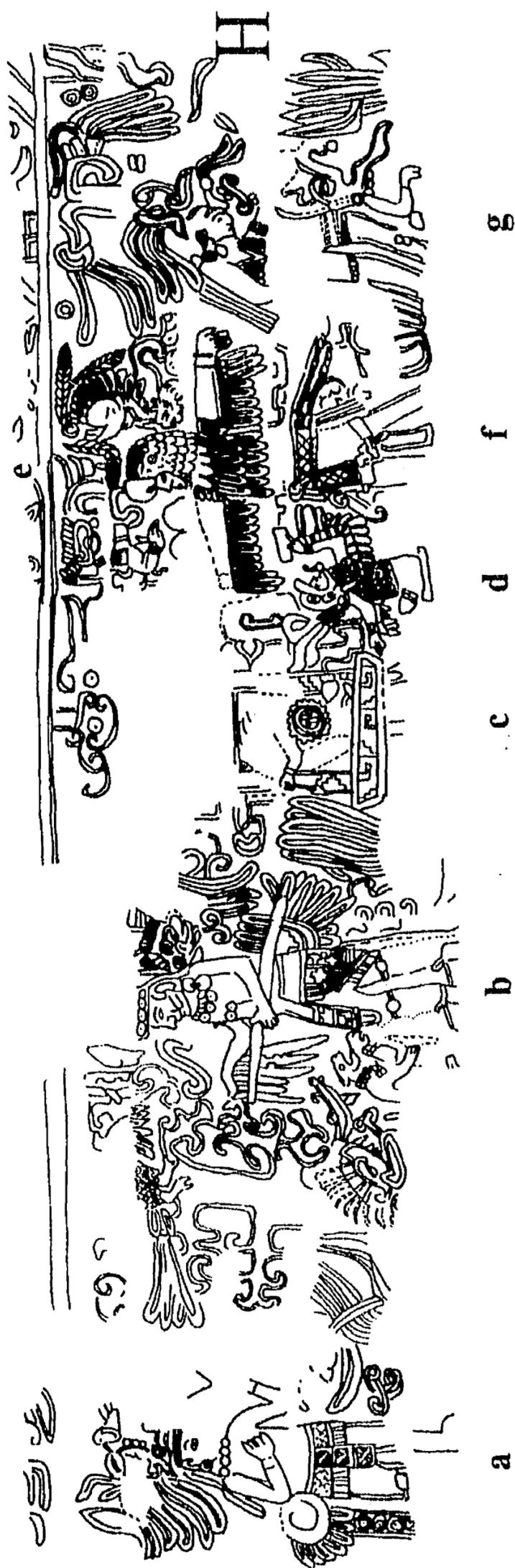
Delante de él hay un animal que parece un perro, que le acompaña. El personaje *c* precede a *b*. Porta máxtlatl con gran cauda y gran tocado. Frente a él hay un pequeño animal humanizado. Tiene oreja de animal. Está desnudo: podemos ver sus genitales masculinos, pero lleva en su mano derecha un bastón, y en la izquierda una bolsa de la que pende un ave. A sus espaldas hay otro pequeño personaje que alza sus brazos. Se trata de un personaje humano, con cabello largo, falda y pecho abultado que se identifica por ello con una mujer. De estos personajes pequeños surge un complicado diseño con vírgulas, ojo de volutas y plumas. Los dos personajes miran hacia arriba, como esperando dádivas de los personajes grandes u ofrendándose las.

Frente a la pequeña mujer se encuentra *e*, ricamente ataviado. Al igual que *b* tiene rodilleras, cauda y un caracol sobre la frente. Lleva en la mano derecha un objeto no identificado. El rodel en su espalda tiene el glifo de *ollin*.

Tenemos después una escena con faltantes, en la que reconocemos a dos personajes grandes *f* y *h*, ataviados con caudas y rodilleras, entre los cuales está representada una pirámide. La base es de talud y cornisa, con escalinata central y alfardas. En la cima hay unas columnas que sostienen una techumbre. Al interior del aposento hay un personaje, quizás se trata de una mujer, por su quechquémitl. Está sentada y parece ofrendar un objeto no reconocido. Tras ella hay una especie de red sobre la cual se posa un ave.

Finalmente, observamos una casa. Hay una techumbre de paja sostenida por dos palos.





En su interior hay tres personajes: *i* está sentado y sostiene en las manos a *j* que es pequeño, seguramente un niño; *k* está sentado sobre un pequeño taburete y aunque su cuerpo está al interior de la habitación, su cabeza está representada fuera del palo que sostiene la techumbre. Del techo cuelga un palo del que a su vez cuelga una bolsa con un ave pendiente. Es una bolsa igual a la que lleva el personaje *e* de esta misma escena. Lamentablemente falta la parte superior, pues podemos ver unos restos de plumas y acaso una mano humana sobre el techo de esta construcción.

Escena H

Esta escena está a su vez dividida en por lo menos dos acciones.

Primero observamos al personaje *b* que está ricamente ataviado. Lleva un bastón del que parece fluir agua. Lleva rodilleras y cauda. Orejeras dobles, aretes y tocado con una cabeza animal. De su cara surge la vírgula de la palabra. Se dirige hacia un árbol sobre el cual está posada un ave y en cuya base se



observan dos animales. Uno es la cabeza estilizada de un animal serpentiforme con colmillos. El otro parece un pequeño jaguar humanizado que porta collar, pulseras y ajorcas. Esta es una representación del árbol como eje en que reconocemos la ubicación de tres niveles: la tierra está representada por la serpiente y el jaguar, el árbol recorre el espacio de los hombres y el ave en la copa representa a los seres de los niveles superiores. Del otro lado del árbol se encuentra el personaje *a*, ricamente ataviado, con cauda y rodilleras y tras éste, el personaje *g* está agachado y tiene los ojos cerrados lo que ha hecho pensar que esté muerto. Su postura es atípica, es el único personaje agachado que reconocemos en Tajín hasta el momento. Porta tocado con ojo de volutas. Junto a su rodilla izquierda hay un personaje con ojo de volutas gran boca y brazo y mano humanos.

Tenemos después una construcción con base de talud y cornisa adornada con grecas en cuya parte superior hay un aposento sostenido por columnas ornadas de grecas. En su interior se observa un personaje sedente en cuyo pecho hay un rodel con el glifo de *ollin*. Su cara está erosionada lamentablemente. A la derecha de esta construcción hay un pequeño personaje sedente, vestido de águila, con plumas, alas y casco de animal. Señala con una mano hacia la construcción y con la otra, hacia arriba, sostiene una barra. De su boca surge la vírgula de la palabra y su cabeza está volteada hacia arriba, observando al personaje *f*. El personaje *f* es grande, humano vestido de águila. Trae alas emplumadas colgando de sus brazos, casco de águila y de sus brazos salen varias cabezas de águila. Hay sobre él un ojo de volutas con brazo y mano como personaje divino independiente. De este personaje se ha dicho que se trata de un Caballero Aguila, relacionándolo así con la orden militar azteca; se ha dicho también que se trata de un personaje ataviado para el juego del volador, que se practica hasta hoy en día en la región por los totonacas aunque no vestidos de aves, pero del cual se tiene noticia que en tiempos prehispánicos se llevaba a cabo con atuendo de aves. En todo caso, hemos reconocido la alusión que el águila hace del sol en Tajín, evidente en los relieves de los Juegos de Pelota.⁸

8.- Véase capítulo al respecto



Columna Sur

En esta columna reconocemos varias alusiones al sacrificio.



d

Escena I

De esta escena sólo tenemos el testigo de un bloque que hace alusión al juego de pelota. Vemos solo la parte inferior de cuatro personajes; *c* y *d* guardan posturas similares, simétricas: de frente con las rodillas dobladas. Entre los dos, la cabeza del monstruo tectónico, un *cipactli* con colmillos y ojo de volutas con las mandíbulas abiertas a 180 grados, se traga un símbolo de un círculo con el glifo de *ollin* al interior y con dos lenguetas opuestas al exterior. Es la representación del monstruo de la tierra tragando al sol cuyo signo es de movimiento.

c

b

a

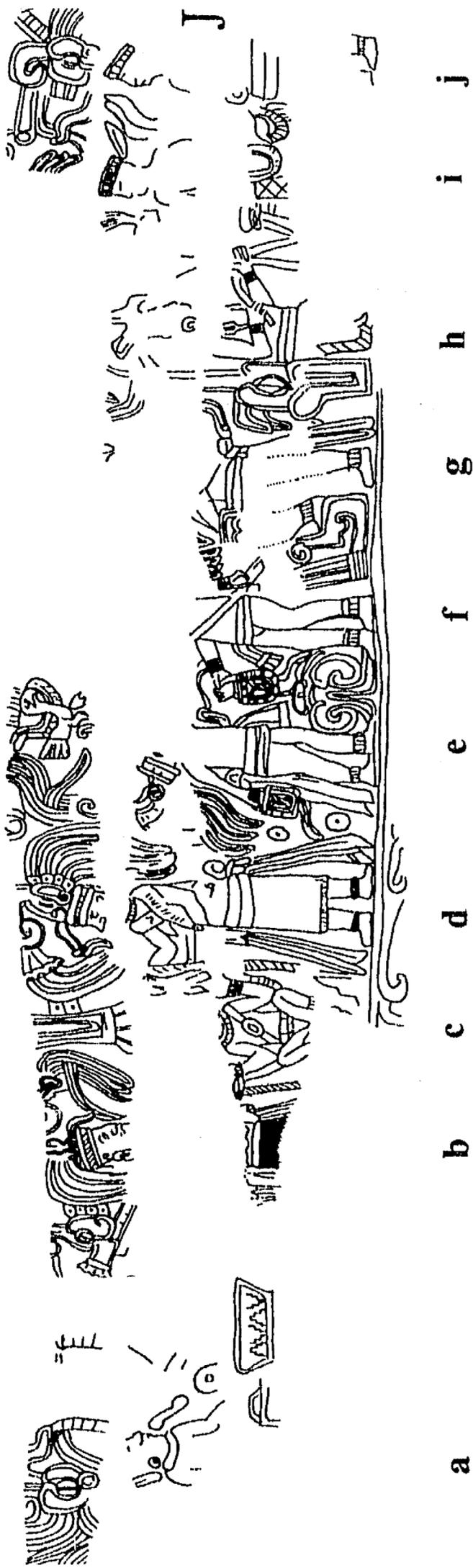
Por otra parte observamos a *b*, con la pelota bajo su rodilla y frente a él, sedente se encuentra *a*, que es un esqueleto.

Tenemos así la relación juego de pelota- movimiento-muerte-tierra-sol, pues identificamos la asociación del sol con la pelota y la muerte del sol en las mandíbulas del monstruo de la tierra.

Escena J

Esta escena no había sido armada en absoluto anteriormente. Podemos ver en ella a por lo menos tres acciones.





Empecemos por describir al personaje *c* que es un cuerpo humano acucullado. Aunque falta la parte de su cabeza, sabemos, por el glifo que lleva en el pecho, que se trata de la deidad con cuerpo humano y cabeza de ave relacionada con el sol que ya hemos identificado en los relieves de los Juegos de Pelota. Tiene cuerdas que, como hemos visto sirven de caminos de comunicación entre dioses y hombres. Está sobre un diseño de agua. Lo rodean dos personajes *b* y *d*, que por su falda y por el pecho descubierto de *d*, podemos afirmar que son mujeres. Me atrevo a sugerir que se trata de una alusión a la idea de las mujeres que reciben al sol en el oeste, idea conocida en el Centro de México y compartida en la Costa del Golfo como se halló en el sitio de El Zapotal, Ver., donde se encontraron numerosas representaciones escultóricas de *Cihuateteotl*.

Tras el personaje *b*, hay una construcción arquitectónica de la que sólo vemos la cornisa decorada con diseños de pirámides escalonadas, y junto a ésta un personaje de cuya boca surge la virgula de la palabra.



Luego tenemos a tres personajes más; *e* y *f* están frente a frente. ambos llevan una bolsa con el glifo de *ollin*; *e* mira hacia arriba donde se observa un ave. Entre los dos hay un diseño de volutas que parece formar una especie de hocico animal.

Tras ellos *g* sube un pie sobre un escalón formado también por un diseño de vírgula.

Finalmente hay tres personajes, *h* sedente, *i* y *j* de pie, sosteniendo aparentemente cuerdas, pero con muchas faltantes que nos impiden describir su acción. Por lo menos *a*, *b*, *d* y *j* llevan en su tocado el ojo de volutas.

Escena K

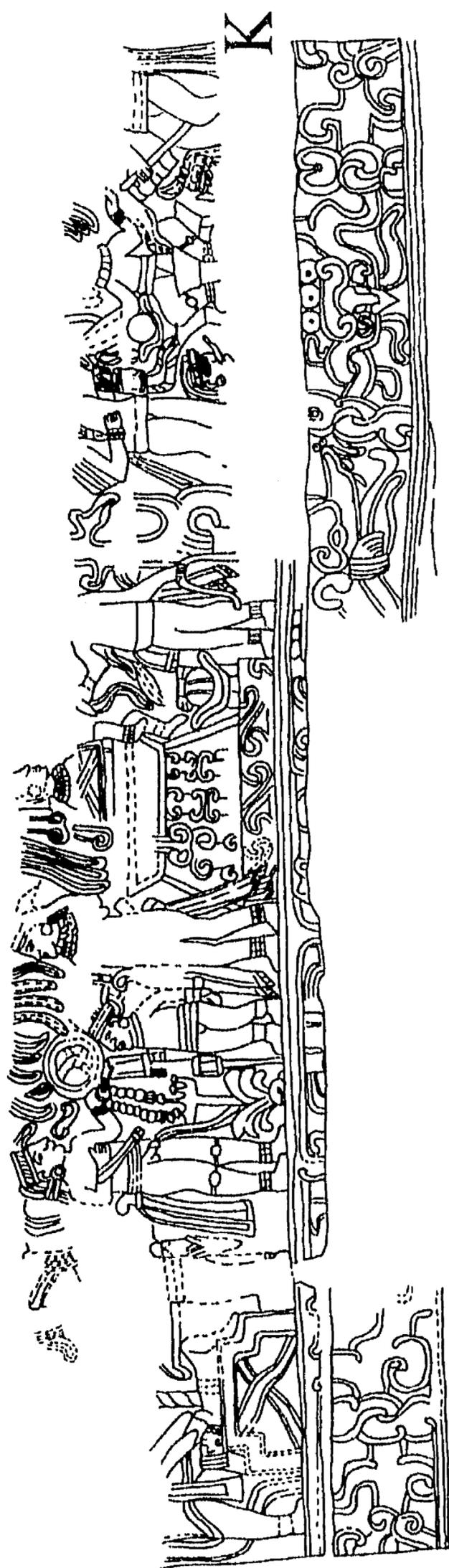
Tengo dudas con respecto a la colocación del bloque superior de esta escena que fue armada desde un tiempo suficiente para haber sido publicada así en varias ocasiones. Sin embargo creo que el bloque no corresponde. Esto se observa principalmente en el personaje *g* que queda desarticulado.

Esta escena está dividida en cuatro acciones.

En la primera acción se ve a tres personajes involucrados; *a* y *c* rodean a *b*, quien está recostado en la clásica posición de sacrificado sobre una estructura piramidal con un símbolo de bandas cruzadas al interior. Del vientre de *b* surge el cordón característico también de los sacrificados.

Después tenemos una acción en la que se involucran también tres personajes: *d* está de pie, porta un cinturón con cauda, rodilleras, ajorcas, un lienzo cuelga de su antebrazo derecho, orejera, en la mano izquierda trae un sartal de cuentas, pero lo que más llama la atención en





k
j
i
h
g
f
e
d
c
b
a

él es la desnudez de su genitales; de su pene surge un líquido que cae sobre una planta de maguey en floración. De su boca surge el glifo de la palabra; *e* y *f* están frente a él, lo observan; *e* lleva los brazos atrás. Si el bloque superior de esta columna es de aquí, entonces reconocemos que el báculo portado por *e* termina en un rodel con el glifo de *ollin*. Reconocemos aquí nuevamente la alusión a la capacidad germinadora del hombre. En este caso su desnudez no evoca su rendimiento o despojo como en el caso de los cautivos, sino su posibilidad de manar vida. Es una alusión similar a la que se hace en el Tablero Central Sur del Juego de Pelota Sur.

En la siguiente acción tenemos a dos personajes. Sobre una pirámide de forma de tablero, talud y cornisa, en orden ascendente, ornada por vírgulas, cuelgan las piernas de un personaje y vemos encima un signo de bandas cruzadas, sin embargo, como he mencionado ya, creo que la cabeza encima no corresponde al personaje. Al pie del talud de la pirámide, sobre el tablero, hay una pelota dentro de la característica vasija con soportes.



Finalmente hay tres personajes más dos cabezas; *j* está sentado sobre un taburete cornisado. Junto a él nuevamente observamos la pelota en vasija. Lo rodean dos personajes que le observan: *i* y *k*, de los que falta la parte superior correspondiente al rostro; *i* porta una bolsa de copal, aparentemente *k* también, además de llevar un bastón ornado. A los pies del taburete hay una cabeza a cada lado. De la cabeza de la izquierda surge una larga lengua. Esta escena recuerda el personaje sentado en la escena *b* sobre la cabeza de un decapitado.

La escena en conjunto señala el sacrificio por decapitación asociado al Juego de Pelota, como se observa en los relieves del Juego de Pelota Sur y en el relieve triangular, así como la capacidad viril germinadora, a la que se da énfasis también precisamente en el tablero central sur del Juego de Pelota Sur.

Escena L

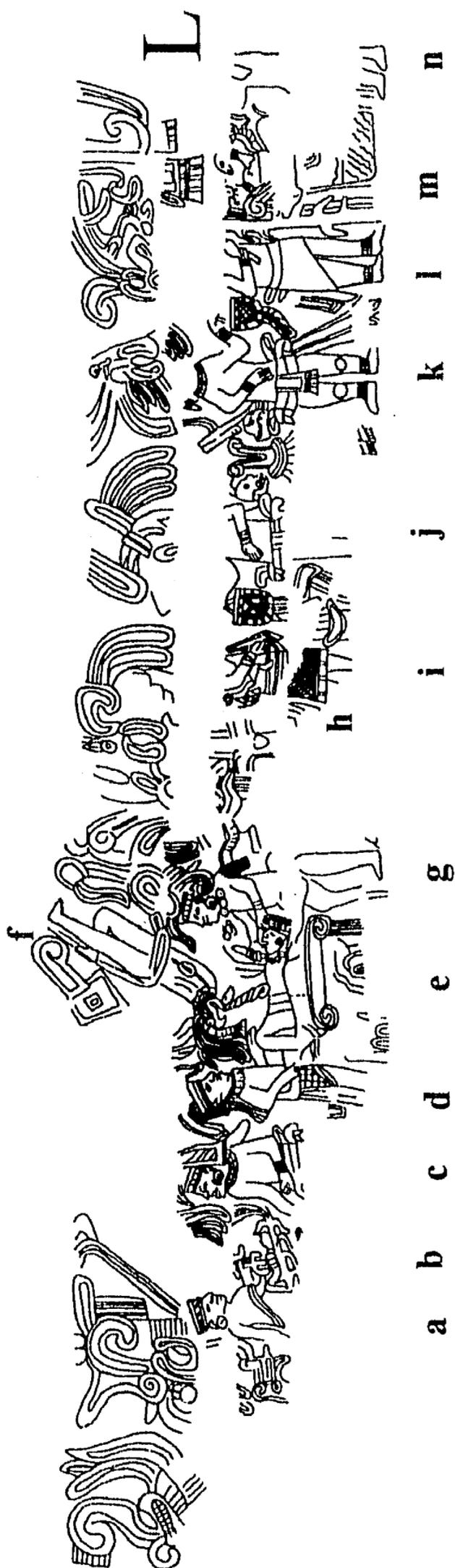
Esta es una de las escenas completadas recientemente.

En esta escena observamos cuatro acciones.

Tenemos primero a una mujer, *a*, quien porta un quechquémitl corto que deja ver su pecho femenino. Frente a ella *b* es un pequeño personaje, seguramente un niño recostado en la posición del sacrificado.⁹ Está recostado sobre una planta de maíz. La mujer, *a*, también lleva una planta de maíz en la mano izquierda. El personaje *c* está en actitud de recibir a la criatura. Por la posición del pequeño y por el tema de las siguientes acciones de esta escena creo que el niño está siendo ofrecido para el sacrificio. Hace además alusión al nacimiento del maíz a partir del sacrificio.

9.- Véase apartado sobre posturas corporales





En la siguiente acción *d* y *f* se encargan de sacrificar a *e*; *d* sostiene la pierna de *e* quien está recostado en la posición característica del sacrificado. De su vientre surge un cordón enroscado que es recibido por la deidad descendente con cuerpo humano y cara de águila, con su característico pectoral; *g* es quien degüella a *e*. Aunque el relieve está erosionado, están sugeridos sus genitales en erección, pero no podemos asegurar esta identificación. Entre esta acción y la que sigue hay restos del diseño de una planta.

La acción siguiente involucra nuevamente a tres individuos; *i* lleva falda y trae a sus espaldas a *h*, un pequeño personaje que, aunque falta la parte de la cabeza, creemos que se tratase de un esqueleto por la marca de coyunturas en su pierna y de símbolos de amputación en su hombro, además de ser ésta una imagen recurrente en el sitio; *j* lleva una bolsa de copal con el glifo de *ollin*. En su espalda lleva un cráneo que se enfrenta al cráneo que lleva en su espalda el personaje *k* que está entre esta acción y la siguiente, vestido con un máxtlatl con cauda, rodilleras y ajorcas y lleva una bolsa de copal.



Finalmente observamos otra acción de sacrificio; *l* lleva un instrumento de percusión similar al que aparece en el relieve oeste de la pared sur del Juego de Pelota Sur. Y también aquí tenemos a un sacrificado con un ave encima y un personaje del otro lado del sacrificado. Pero aquí, a diferencia de el relieve del Juego de Pelota, observamos una planta de maíz del lado de la cabeza del sacrificado y agua contenida bajo su lecho.

En esta columna me parece factible sugerir la posible representación de gemelos, por la inclusión de dos personajes muy similares entre sí en cada escena. Acaso se trate de un relato en que participa un par de gemelos como en el mito del *Popol Vuh*. En la escena I, los personajes *c* y *d* se observan en acción idéntica. En la escena J, *e* y *f* portan una bolsa y un atavío similares. En la escena K, *i* y *k* pudieran ser símiles, aunque presentan faltantes para asegurarlo. Las cabezas decapitadas en esta escena son otra alusión al binomio. Finalmente, en la escena L, *j* y *k* presentan actitudes, ropa, bolsa de copal y cráneo en la espalda similares, como desdoblamiento de un dibujo en franca simetría.



IV.- MAS CONCLUSIONES Y COMENTARIOS



COSMOLOGIA

La cosmología explica el universo, lo ordena comprensiblemente y da un lugar al hombre dentro de este universo.

Al interior del área mesoamericana parecen haberse compartido las ideas sobre la estructura del cosmos. Por ello, al observar piezas de distintos sitios o al conocer mitos de diversas tradiciones dentro del área, reconocemos la coherencia en el sistema ideológico en que se insertaron.

Al no contar con fuentes documentales directamente provenientes de Tajín, utilizamos fuentes y estudios sobre la religión y la cosmogonía de otras tradiciones igualmente prehispánicas mesoamericanas, aunque alejadas en tiempo y espacio del sitio que nos ocupa. Creemos en la unidad en la religión mesoamericana, aunque con algunas características particulares a cada tradición que les darían un estilo propio. Esta unidad, nos permite hablar de Mesoamérica. Conocemos sobre todo las tradiciones nahua y maya, dadas las fuentes documentales sobre las mismas, que dan cierta coherencia al discurso gráfico conocido de Tajín. Tales son las fuentes utilizadas aquí, no sin dejar de consignar a cada mención su procedencia.

Dentro de las creencias y las prácticas que conforman el ámbito religioso, podemos mencionar que en Mesoamérica las divinidades rigen el cosmos y su orden y las prácticas religiosas tienen como fin mantener el orden del universo, su ciclo, mediante el congraciamiento con las divinidades que lo habitan y que son capaces de la creación como de la destrucción.

Dos son las dimensiones en las que el hombre vive: el espacio y el tiempo.



En cuanto al espacio, tenemos una ordenación en Mesoamérica que consiste en niveles divididos en tres categorías: los inferiores, los superiores y los medios. Este ordenamiento coincide con concepciones en todo el mundo. En Mesoamérica, los dos primeros están habitados por seres sobrenaturales, divinidades, y seres humanos muertos o no nacidos. El hombre vive sólo en los niveles medios, donde también pueden cohabitar divinidades y seres no humanos.

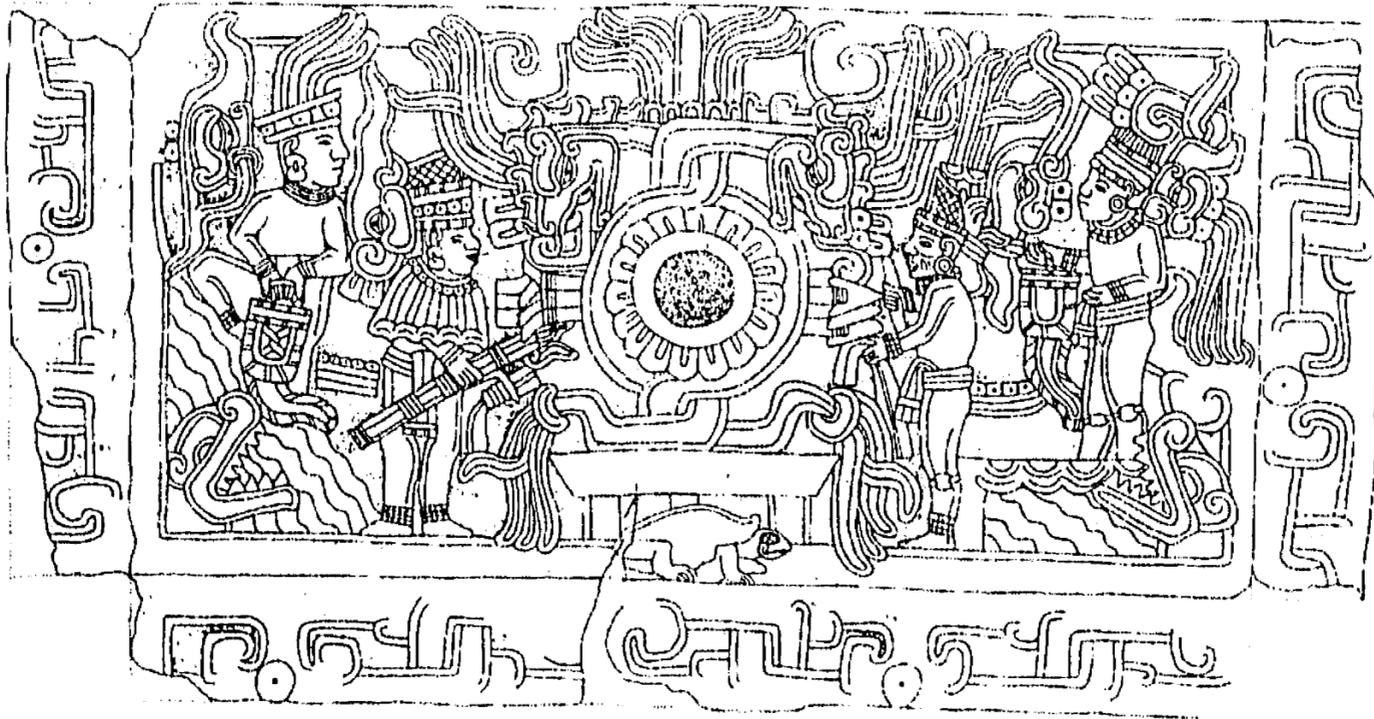
Los niveles donde vive el hombre se dividen a su vez en cinco direcciones. Cuatro direcciones se dan en el plano horizontal. La quinta dirección es vertical, atraviesa por el punto de intersección de las cuatro direcciones.

En estos planos, niveles y direcciones, se mueve una importante coordenada que da orden al cosmos: el tiempo. El tiempo es cíclico y rige los destinos. Es medible por los ciclos de los astros y está en riesgo si no es por los ritos de los hombres que le permiten reproducirse.

Dentro del corpus iconográfico de Tajín, hemos encontrado evidencias de este sistema cosmológico, así como también de los ritos llevados a cabo para el mantenimiento del orden cósmico.

Describiremos aquí dos piezas que claramente evidencian esta ordenación del universo: un altar y un tablero.



EL ALTAR.

Esta pieza llama la atención pues además de describir una ceremonia, muestra un encuadre gráfico en dos dimensiones en las que se organizan elementos simbólicos reproduciendo la idea del cosmos de sus creadores, el orden de los elementos que conforman el mundo. Esta representación formal, por ser similar a imágenes creadas dentro de otras culturas mesoamericanas, revela, insisto, la similitud en la representación ideal del cosmos para los habitantes de Tajín con el resto de pueblos del área, si bien, aquí las imágenes estuvieron ceñidas a las convenciones estilísticas en voga.

Creo además, que la imagen del Cosmos debe haber regido también en cierta forma el plano de la ciudad de Tajín, como veremos al mismo tiempo que revisamos la descripción de esta pieza. Esto no es particular del sitio. Muchos otros centros mesoamericanos buscaron reproducir una geografía sagrada, haciendo hincapié en los conceptos que consideraban primordiales.



Comencemos, pues, con la pieza que se ha llamado “altar”, hallazgo de Don José García Payón. Es un bloque paralelepípedo de piedra arenisca fragmentado en dos partes. Está trabajado en bajorrelieve sobre cuatro de sus caras: la superior, la anterior y las laterales. Estaba seguramente empotrado dejando las caras posterior e inferior, no trabajadas, ocultas. Está horadado al centro con un agujero de planta circular que lo atraviesa. Es la única pieza con estas características conocida hasta el momento en Tajín, donde el resto de la escultura de relieve puede catalogarse en Tableros, Frisos y Columnas.

El rectángulo es en Mesoamérica iconográficamente equiparable al plano terrestre. Del mismo modo, la cara superior esculpida de esta pieza es rectangular y corresponde a la superficie de la tierra que también es simbolizada al interior del relieve por una tortuga en la parte central inferior, sobre la cual se erige un altar o trono.

Este altar o asiento representado sobre la tortuga es similar al que utilizan para sentarse los personajes de importancia, como se les observa en otras varias representaciones escultóricas en el sitio. En este caso, sobre el altar al centro de la pieza, se representa al sol como eje del cosmos, ombligo del mundo. Es un orificio alrededor del cual los plumones del sol forman una especie de flor de dieciseis pétalos. Y si la concepción del cosmos es heliocéntrica, también la ciudad refleja este patrón, al haberse construido al centro de Tajín, la Pirámide de los Nichos. Esta última, por presentar 365 nichos, revela una clara evocación de nuestro astro.

El sol, casa del fuego, se ve rodeado aquí por dos serpientes emplumadas, cuyos cuerpos forman dos veces el símbolo de ollin, de movimiento, obsesión en la iconografía de Tajín, en los innumerables entrelaces y concepto reproducido también mediante el ritual del juego de pelota, que fue de primera importancia en el sitio. Tomando en cuenta los diecisiete juegos de pelota hallados hasta el momento en el sitio, vemos también cómo la ciudad se vio rodeada



de lugares dedicados al rito que reproduce el concepto de movimiento a semejanza de este sol en la piedra, rodeado por la solución de contrarios.

Así pues, en esta pieza el movimiento se permite a través de los cuerpos de las serpientes erguidas sobre el eje central, vertical y hacia las cuatro direcciones, como si fuesen vías en que puede transcurrir el tiempo, el cambio, la oposición y la solución de dos corrientes. Tenemos así señaladas con claridad el plano horizontal, con sus cuatro direcciones, el vertical, y la coordenada del tiempo, que transcurre en estas cinco direcciones, cíclicamente.

Las serpientes emplumadas hacen clara alusión a Quetzalcóatl deidad que vemos representada innumerablemente en el sitio, mediante su emblema de greca escalonada, que además de ornamento repetido tomó arquitectónicamente forma en un monumental muro: la llamada Gran Xicalcolihqui. Y si los cálculos del arq. Ezequiel Jaimes Santos (quien participaba en la consolidación de este muro dentro del Proyecto Tajín) son correctos, cuando se termine de liberar esta Xicalcolihqui, tendremos la cantidad de 260 nichos, constituyendo así una clara alusión al calendario ritual Mesoamericano.

Pero una idea más que surge al observar esas serpientes, es la imagen del cosmos como entrelaces de cuerdas, como nudos, idea que ya ha sido reconocida por investigadores como Klein, Rodhe y González Torres, quienes hallaron referencias a estos caminos de cuerdas tanto en crónicas (Mendieta, Chilam Balam), como en códices (Vindobonensis). En Tajín, la imagen de los amarres del Cosmos aparece a menudo:

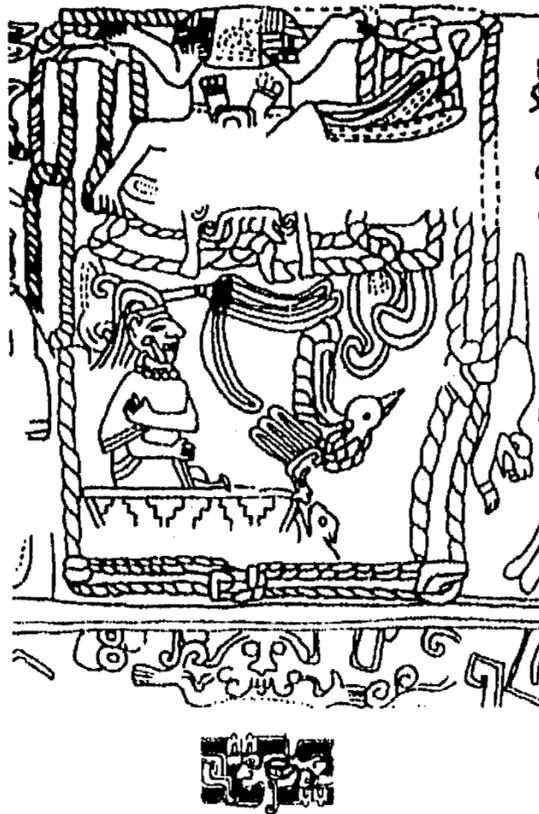
1.- Encontramos en Tajín, la representación de una cuerda que sale del vientre de los sacrificados en el momento mismo del sacrificio. Cabe señalar, que no se trata de un elemento que surja de la herida del sacrificado, éste es más bien decapitado, pero surge de su región



abdominal un lazo torcido que evoca un cordón umbilical. Acaso de la misma forma que al nacer se cortó un cordón, haciendo pasar a la persona de un ámbito a otro, se considera el paso del mundo de los vivos al de los muertos, como el desatamiento de un cordón equiparable. Esta idea concuerda con el concepto náhuatl de *malinalli* que además de ser un día en el calendario, y de significar una fibra para hacer cuerdas, posee un significado de transitorio.



2.- Reconocemos en Tajín el posible encadenamiento de divinidades al nivel de los seres humanos a través de cuerdas como se observa en la escena de una columna, aludiendo a esta idea de comunicación posible entre los niveles del cosmos, a través de cuerdas entrelazadas como red que constituyen vías factibles entre ámbitos diversos.

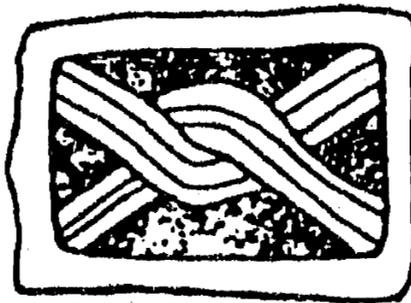


3.- En el tablero central sur del Juego de Pelota Sur, a cada lado de un ser de dos cuerpos, encontramos el comienzo de un trabajo de cestería, que es también una técnica que implica el tejido de fibras. Estos rodean a un dios creador, y siendo el inicio de una labor, evocan así, acaso, el inicio del tejido cósmico: la creación.



4.- Un entrelace simple forma el glifo de olin que es sin duda el motivo más representado en el sitio, he dicho incluso que se le representa obsesivamente. Los juegos de pelota tan numerosos en el sitio (diecisiete), son la manera arquitectónica monumental de esta evocación. Pero otra manera de forzar estas torceduras, lo constituye acaso el trazo de la ciudad de Tajín. Aquí no es posible caminar en líneas rectas, como se hacía generalmente de acuerdo con los trazos urbanísticos en sitios del Clásico, de los que sobresale por su magnitud la Calzada de los Muertos de Teotihuacan. En Tajín por el contrario, el visitante se ve obligado a caracolear entre los edificios. No hay caminos rectos entre un edificio y otro, entre un área y otra. Para desplazarse, es necesario describir estos entrelaces, como lo hacen las serpientes que rodean aquí al sol-centro del cosmos.

Hasta aquí en cuanto a los entrelaces y nudos de Tajín, volvamos a la lectura de nuestra pieza.



Las flechas que atraviesan el motivo central evocan el carácter guerrero, la necesidad de muerte que permite la supervivencia del sol. En muchas otras referencias, sabemos que al sol se le atribuye la posesión de escudo y flechas. De hecho se le representaba a menudo en las rodela.

Cuatro son los personajes descritos en la escena. Se trata de sacerdotes, acaso equiparables con los que sostienen el cielo en las cuatro esquinas del mundo. Los cuatro portan tocados con un ojo de volutas, rostro insignia de un dios omnipresente en Tajín, que nuevamente identificamos como Quetzalcóatl, si bien, como hemos insistido se trata de una deidad con características particulares que son propias de este sitio.

Los dos personajes centrales parecen ser los principales. Se trata de un viejo y un joven frente a frente quizás en algún tipo de sucesión de poder. El viejo trae un cuchillo, símbolo de sacrificio, de muerte. En su tocado se ve una mano humana, símbolo que sintetiza numerosos significados, y aquí, por estar desmembrada del cuerpo señala la muerte. El joven lleva un atado de cañas, conocido elemento de la ceremonia del Fuego Nuevo que se prendería en la hoguera para renovar un ciclo de vida de 52 años.

Los personajes tras los centrales están sobre las aguas, portan bolsas de copal, la de la derecha tiene también el glifo de *ollin*. Las aguas surgen de rostros zoomorfos, estilizadas serpientes. Siendo estas serpientes dos y teniendo dos más entrelazadas alrededor del sol, evocan acaso las cuatro serpientes que de acuerdo con el *Ritual de los Bacabs* formaron al mundo.

Y he mencionado ya que así como las aguas se encuentran a los dos lados de este relieve, así también rodeaban el mundo mesoamericano, que tenía como límites a dos océanos. Del



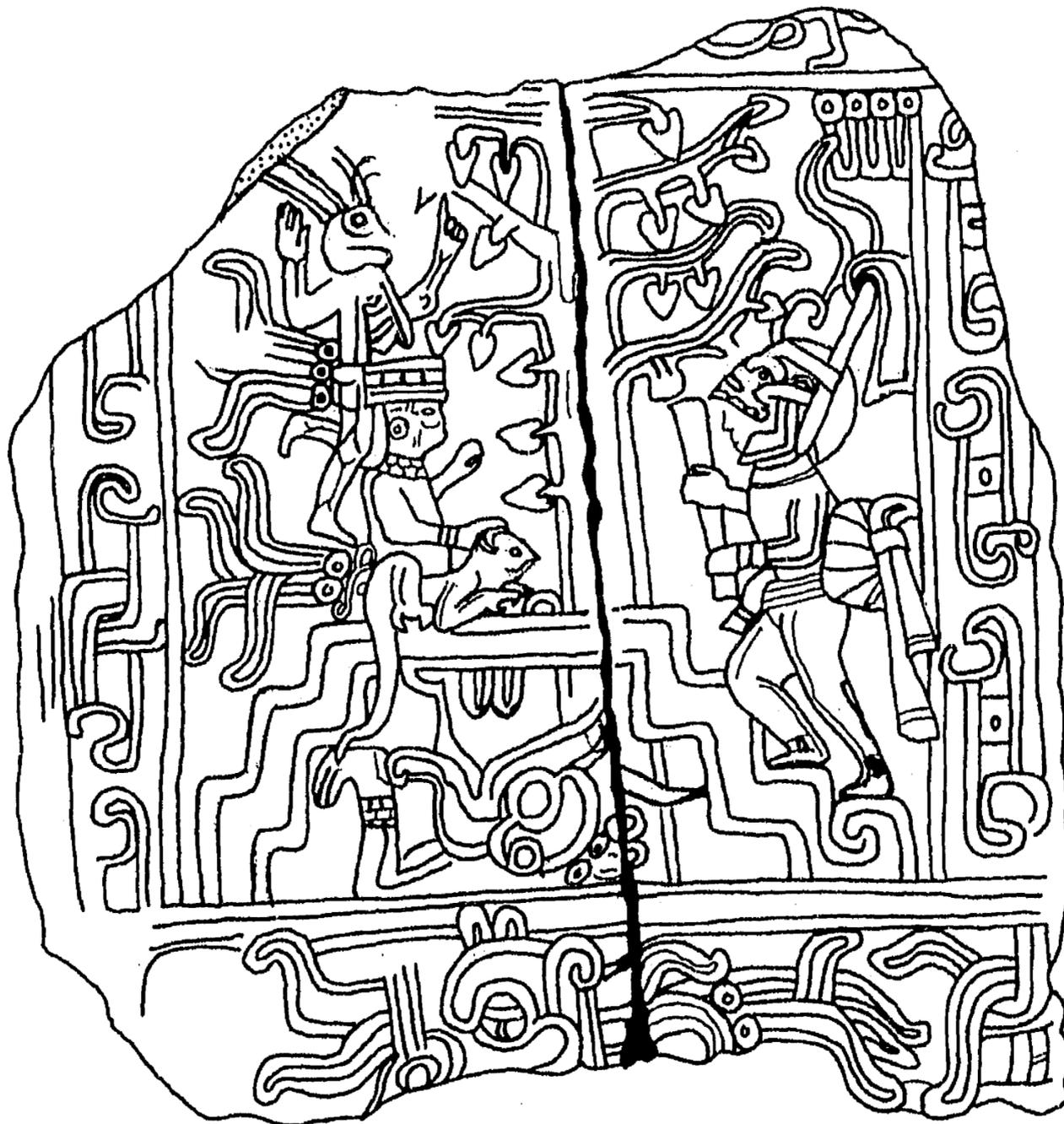
mismo modo, el área ceremonial del Tajín, se construyó dentro de los límites que bordean dos arroyos. El agua, así pues, fluye a ambos lados de este microcosmos.

Vemos aquí entonces un medio de tierra, agua, aire, fuego donde transcurre el tiempo, el movimiento, por caminos que se entrelazan. Es en este medio en el que viven los hombres, en el que realizan ceremonias para controlar y reproducir el universo, es aquí donde se comunican con los dioses por entrelazadas vías. Es esta imagen la que se reprodujo, así en la piedra del altar como en el plano urbanístico de la Ciudad de Tajín, en coherencia con el cosmos dentro de su pequeño ámbito espacial.

Tenemos así la representación del cosmos en un microcosmos constituido por la ciudad, y su representación gráfica en un altar pétreo.



EL TABLERO DEL ARBOL.



La segunda pieza que observaremos como indicio de las ideas cosmológicas es el llamado por Kampen, Tablero ¹ de la Pirámide de los Nichos de Tajín, el cual forma parte del acervo del Museo de Antropología de Xalapa, de la Universidad Veracruzana.

Se trata de un tablero trabajado en relieve sobre un bloque de piedra arenisca, con dimensiones máximas de 1.30 x 1.24 m. El tratamiento dado a las figuras, el encuadre, los

1.-KAMPEN 1972: 91-92. Este tablero no aparece en el catálogo de CASTILLO 1990



elementos representados, así como el material, corresponden perfectamente al estilo del sitio.

La noticia del hallazgo de esta pieza se debe a Palacios y Meyer. Apareció en los periódicos “El Nacional” y “El Universal” en julio de 1931.² A ellos también se debe el primer registro fotográfico y en dibujo de esta pieza publicado en 1932.³ Más tarde, una fotografía aparece en el artículo de Ellen Spinden, publicado en *American Anthropologist*, en 1933. Por su parte, José García Payón publica su dibujo hacia 1951. De manera que no se trata de un hallazgo reciente, desde entonces, ha sido descrito en múltiples ocasiones.⁴

Lo primero factible de discusión, es precisamente la procedencia de este monolito. Si bien tradicionalmente se le ha reconocido como formando parte de los tableros de la Pirámide de los Nichos, tenemos algunas evidencias que demostrarían lo contrario:

Por un lado, el tipo de volutas que enmarcan la escena tanto en el margen derecho como en el izquierdo, relaciona a este tablero con los relieves de los Juegos de Pelota Sur y Norte, más claramente que con los demás tableros de la Pirámide de los Nichos. Estos últimos, a diferencia del tablero que nos ocupa, están enmarcados por bandas en que los diseños se presentan como una especie de cadena de eslabones cuadrados y círculos en su centro.

Además, Palacios y Meyer, quienes dieron noticia de este monumento en 1931, consignan que éste se hallaba cerca del que llaman sistema Norte, el cual corresponde al Edificio de las Columnas, en Tajín Chico.⁵ Sólo dicen que se encontraba al SE de dicho edificio, sin señalar la distancia. De manera que, aunque desconocemos su exacta procedencia, consideramos que ésta no era la Pirámide de los Nichos.

2.-PALACIOS Y MEYER 1932: 29

3.-op.cit: fotografía 10, dibujo 12

4.-SPINDEN 1933, GARCIA PAYON 1951, MARQUINA 1964, KAMPEN 5.-1972, WILKERSON 1990, PASCUAL 1990, etc.

5.-PALACIOS Y MEYER 1932: 29



La descripción de la pieza nos servirá como pretexto para reconocer algunas ideas cosmogónicas compartidas por los pobladores de Tajín con el resto de Mesoamérica.

Enmarcada por franjas de volutas a derecha e izquierda y por un emblema de deidad con ojo de volutas emplumado en la parte inferior, observamos una escena en la que participan varias figuras.

Al centro, un árbol se yergue, surgiendo de una forma de pirámide escalonada en cuyo interior se observa el rostro y la mano de un personaje no humano. Al lado izquierdo, sobre la forma piramidal, un personaje sedente posa su mano sobre un animal cuadrúpedo echado a su lado. Encima, atrás del personaje, se observa un pequeño personaje descarnado. Del lado derecho, un personaje asciende los peldaños del cuerpo piramidal. Porta un bastón y usa un casco. El tablero se halla dañado por una fisura vertical que lo parte transversalmente pasando justamente por el centro del tronco en la parte superior, y siguiendo su eje hasta la parte inferior del tablero.

El relieve está trabajado en gran parte con doble delineado, tratamiento usual en el sitio.

El árbol, figura central en la escena, por lo general ha sido identificado como un árbol de cacao, desde la propuesta de García Payón, aunque Kampen lo identificó curiosamente como planta de maguey gigante.⁶

No sólo en Mesoamérica, sino en diversas tradiciones,⁷ el árbol aparece como centro del mundo, como eje del mismo. El árbol sirve de vía factible entre el inframundo, donde entierra sus raíces, pasa su tronco por los niveles donde habitan los hombres, y penetra en los niveles

6.- KAMPEN 1972: 92

7.- Con esto no queremos señalar una difusión del símbolo, sino más bien reconocer la colectividad del inconsciente que sostiene la psicología analítica.



superiores, con sus ramas. En efecto, el árbol de este tablero, *axis mundi*, penetra la pirámide hasta la parte más profunda, atraviesa el espacio donde se observan los personajes y toca con sus ramas de la copa el nivel más alto del encuadre.

En El Tajín, tenemos varias representaciones de plantas, tanto en tableros como en columnas. Llama la atención el surgimiento de un árbol a partir de un esqueleto, y la planta de maguey que brota a partir del líquido vertido del miembro viril de un personaje, aludiendo ambas imágenes al surgimiento de la vida a partir de la ofrenda, que bien puede tratarse de un



sacrificado.

La estructura piramidal escalonada, de donde surge el árbol, representa a la tierra, en su interior vemos al llamado Cipactli en la tradición náhuatl, monstruo tectónico, que aquí, con las fauces abiertas parece esperar las ofrendas que los seres en los niveles superiores deben proveerle. O bien, si tomamos la mitología maya, específicamente el *Popol Vuh*, podemos identificarlo como Zipacná, cuyo mito le relaciona con un gran árbol y con un cerro que lo cubre, que en este caso correspondería a la pirámide:⁸

Zipacná se bañaba en un río cuando pasaron cuatrocientos muchachos (las estrellas)

8.- BARBA 1990: 26-27



cargando un tronco enorme para montar sobre éste el techo de su casa. Zipacná los ayudó cargando él solo el tronco. Asustados de la fuerza de Zipacná, los muchachos cavan un hoyo, le piden que continúe y, estando él bajo la tierra, arrojan el árbol para aplastarle. Zipacná se protege a un lado y se salva, así que estando más tarde los muchachos borrachos, los mata dejando caer sobre ellos el techo construido con el árbol. Hunahpú e Ixbalanqué (gemelos héroes del Popol Vuh) decidieron por este hecho, matar a Zipacná. Los gemelos lo logran pues lo engañan diciendo que hay un gran cangrejo en el fondo del barranco. A Zipacná le gusta comer cangrejos, así que trata de alcanzar al del barranco que había sido fabricado por los propios gemelos. Entonces, se derrumba un gran cerro sobre él que lo entierra. Con el tiempo, se convertiría en piedra, “aquél que según la antigua tradición, hacía las montañas”.⁹

La cosmología mesoamericana, reconocía que el universo estaba formado por niveles. Los niveles inferiores eran nueve, y los superiores trece. En cuatro de estos últimos, habitaban los seres humanos.¹⁰ Si en el relieve que nos ocupa, la pirámide está formada por tres cuerpos, y el árbol tiene diez ramas, acaso juntos representen los trece niveles superiores.

En otra representación de un árbol en El Tajín, se observa en la parte superior un ser con



9.- Popol Vuh: 39-45

10.-LOPEZ AUSTIN 1990: 90



estilizada cabeza serpentiforme, y en la copa del mismo árbol se posa un ave que lamentablemente está ahora incompleta. Esto hace alusión a los seres de los distintos niveles: los seres de la tierra, los del aire, que pueden estar unidos en este eje del mundo que representa el árbol.

En el caso de nuestro tablero, es significativa la fisura realizada dividiendo al árbol verticalmente en su eje. El Tamoanchan equivale en la mitología náhuatl a la casa del nacimiento, el lugar de origen de los dioses, el paraíso mítico; y es representado en los Códices Borgia, Aubin y Borbónico por un árbol roto.¹¹ La ruptura, el sacrificio, le hace fértil.

Pasemos ahora a la descripción de los personajes que rodean a esta hierofanía.

Al lado izquierdo, observamos a un personaje sedente, acariciando a un animal aparentemente felino. Tradicionalmente, en Mesoamérica el jaguar representa a la tierra.

A espaldas del señor sedente, se observa a un pequeño personaje descarnado. En el corpus escultórico del Tajín, hemos observado a personajes portando en las espaldas a otro pequeño personaje descarnado, en otras dos ocasiones. A pesar de estar descarnado, el esqueleto no está muerto se le observa en una actitud de vida, participando de la escena.

Estos tres personajes aparecen unidos, representados superpuestos: sobre el jaguar, el hombre, y sobre éste el ser descarnado y vivo. Acaso esta triada sea una nueva alusión a los niveles del Cosmos: la tierra y sus niveles inferiores, los niveles donde se mueven los hombres, y los niveles



11.- op.cit: 23



superiores, donde habitan seres divinos. Los ornamentos que surgen de este grupo son plumas y jades, sin que sepamos bien a bien, a cual de los tres pertenecen, tan cerca están sus representaciones.

Al lado derecho del relieve, un personaje asciende los niveles de la forma piramidal. Son visibles sus ornamentos, su casco, un ornamento complicado en la parte posterior, con cauda. Lleva un bastón, signo de mando en Mesoamérica, se dirige a la figura sedente acaso en actitud de ofrenda. Su casco se encuentra erosionado, lo que hace difícil su identificación, sin embargo, parece tratarse de un cráneo descarnado. De cualquier modo, no es raro el uso de cascos por personajes en el sitio, los tenemos de pescado, de ave o de jaguar en otras escenas esculpidas. Tratándose de un cráneo, como hemos sugerido, sería una nueva alusión a esta muerte deificada, sin la cual no es posible su contrario: la vida.

En la esquina superior derecha del encuadre observamos una hilera de cuatro círculos horadados que representan jades, del cual penden tres representaciones de plumas. Este grupo ha sido identificado como fecha por algunos autores. Sin embargo, no corresponde al estilo de las representaciones de fechas que sí hemos encontrado en las Columnas, para designar nombres de personajes. En todo caso, tanto jades como plumas son calificativos de “precioso”.

Fuera del encuadre de la escena descrita, en la parte inferior, se observa un ojo de volutas adornado con plumas y jades. Se trata de la deidad omnipresente. Es el ojo de serpiente, que aquí con plumas alude a Quetzalcóatl, y le da carácter de inequívoca sacralidad a nuestro tablero.

Personajes, deidades, árbol, animal, pirámide y volutas están realizadas en doble línea,



y ya se ha sugerido que el doble delineado en Tajín se utiliza para representar el carácter divino de lo representado.¹² Independientemente de esta propuesta, es evidente, después de haber revisado la simbología de sus elementos, que este tablero presenta ideas cosmológicas pertenecientes al ámbito de lo sagrado. Reconocemos aquí la estructura del universo, dividido en niveles, compartidos por hombres con plantas, animales y dioses.



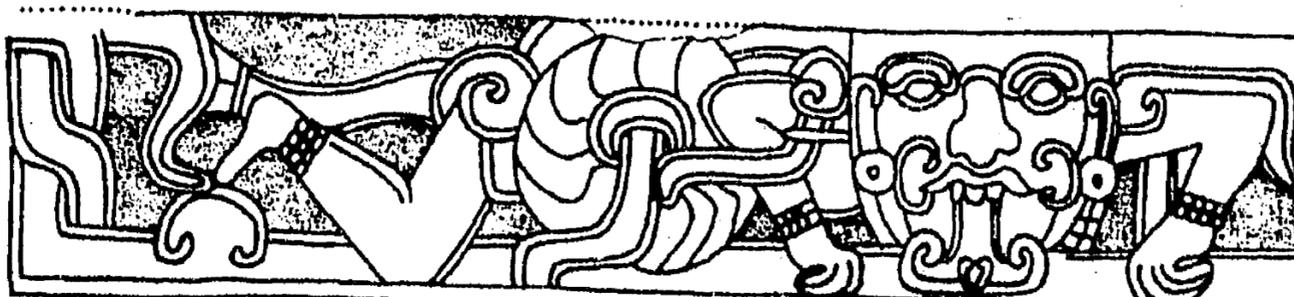
EL PANTEON DE TAJIN

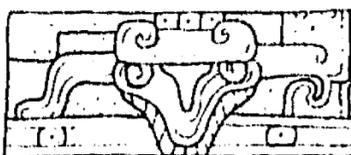
Como se señaló anteriormente, en el estudio realizado por Ursula Bertels¹ dentro del Proyecto Tajín, se reconocieron tres divinidades a las que se denominó mediante letras. Retomaremos aquí su nomenclatura, dilucidando algunos otros elementos en cada deidad, para luego mencionar otros dioses no identificados por Bertels.

Empezaremos por el Dios B, pues considero que se trata de la deidad principal de Tajín. Este dios aparece en los relieves del Juego de Pelota Norte y Sur. Es un personaje con el rostro de frente, que parece una máscara, desproporcionadamente grande con respecto a su cuerpo, pues, en el caso de los relieves del Juego de Pelota Sur, se trata del desdoblamiento de dos perfiles. Tiene ojos de volutas, nariz ancha y una especie de barba o pico. Porta orejeras y collar.



Tenemos, además de las representaciones suyas con dos cuerpos (en el Juego de Pelota Sur), otras en las que aparece con uno solo o incluso sin cuerpo (en el Juego de Pelota Norte). Su cuerpo aparece acostado decúbito ventral con piernas y brazos flexionados portando pulseras y ajorcas. Cuando son dos cuerpos, uno está a cada lado del rostro.





Hay un glifo que aparece en numerosos frisos, en tableros y en columnas y que semeja su pico o barba. Podría tratarse de la representación abstracta de este ser.

Spinden le llamó “monstruo grotesco” y García Payón lo nominó “Dios Tajín” o “Huracán”.² Con esta última denominación se estableció una idea que ha sido difícil de erradicar y que introduce a una entidad: Huracan, que nosotros no reconocemos en Tajín.

Creemos que esta representación de doble cuerpo sobre los tableros centrales del Juego de Pelota Sur, que aparece también en otros relieves, corresponde a Quetzalcóatl en sus varias advocaciones. Tiene un pico como Ehécatl, tiene cuatro pies, como Nácxítl. Estos son también nombres de Quetzalcóatl.³ Pues era Quetzalcóatl, sea cual fuere su nombre, la deidad principal de Tajín. Lo prueban el gran número de juegos de pelota (ritual en que era deidad primordial) y los innumerables símbolos relacionados con él: las serpientes emplumadas (su nombre), el glifo de venus (su planeta), la greca (su emblema). Estos son representados siguiendo el estilo del sitio y revelando los atributos de esta deidad típica de la temporalidad y del área de la que Tajín forma parte: Mesoamérica.

Este personaje porta sobre la frente una flor de siete pétalos, con lo cual se identifica o relaciona con alguna deidad asociada a la vegetación. En el Centro de México tenemos varias, entre ellas Chicomexóchitl: “siete flor”, divinidad masculina, dios de las flores, de pintores y tejedores, junto con Xochiquetzal, que es su equivalente femenino.⁴

En la pared sur del Edificio I, apareció en un mural pictórico un personaje realizado en azul marino sobre azul celeste. Se trata de un personaje sedente, de cuerpo humano, y máscara

2.- ibid.

3.-LOPEZ AUSTIN 1989: 9; PIÑA CHAN 1977: 33

4.-GONZALEZ TORRES 1991: 63; SANTIAGUN 1982: 94



que presenta el ojo de volutas, nariguera y tocado con plumas y gran mandíbula abierta. El estilo del dibujo, por la fineza del trazo y la suavidad y gracilidad de la postura corporal, nos recuerda los dioses pintados en Códices mayas. Sostengo que se trata de la misma deidad que aparece con dos cuerpos en el Juego de Pelota Sur.



Sus orejeras, su collar y su máxtlatl son muy similares al del dios de dos cuerpos.

Porta un sombrero con un par de círculos concéntricos bajo un corchete hacia abajo, con las puntas levantadas hacia arriba. Este es un elemento que se observa a menudo en la representación de divinidades teotihuacanas, considero que es la abstracción del diseño del rostro de Tláloc, donde su boca encierra a sus ojos, cada uno de los cuales es un círculo concéntrico, como el que se usa para referirse al día *muluc* de los mayas, que corresponde al de *atl* de los nahuas, es decir, agua.

Lleva pintados sobre el pecho y los brazos un glifo que entre los mayas se utilizó para representar al día *ik* que significa aliento, vida, y corresponde al día *ehécatl* para los nahuas.



Con todo esto, quiero proponer que esta deidad, la principal en Tajín se identifica con Quetzalcóatl, aunque con sus características propias, y tiene fusionados elementos de deidades del viento, del agua y de la vegetación, así, es Ehécatl, Tláloc, y Chicomexóchitl, utilizando los nombres aztecas. Esto no es raro, sabemos que en Mesoamérica se intercambian atavíos y atributos de dioses, llegando a concebir a un conjunto de dioses como una divinidad singular, unitaria.⁵ Y, en cuanto a la relación de esta deidad con Tláloc, así como con Xicomexóchitl, recordemos que las deidades del agua y las de la vegetación están asociadas,⁶ aunque no son las mismas, de hecho la combinación de atributos hace de ésta una deidad singular.

Desde que vemos a este dios con un rostro y dos cuerpos, reconocemos el desdoblamiento de que es capaz conceptualmente, observamos su multiplicidad tratándose de un solo individuo.

Esta deidad es, a mi juicio, representada también en los relieves de la Pirámide de los Nichos, en diversas acciones:

- sedente, con técpatl y cuchillo
- con un ser serpentiforme
- con caracol cortado en el pecho
- con murciélago

Y todas estas escenas le relacionan simbólicamente con Quetzalcóatl, como se revisó al hablar de dichos relieves.

Las grecas escalonadas tan repetidas en el sitio, son a mi modo de ver, la recurrente

5.-LOPEZ AUSTIN 1983: 75

6.-HEYDIEN 1983: 129-145



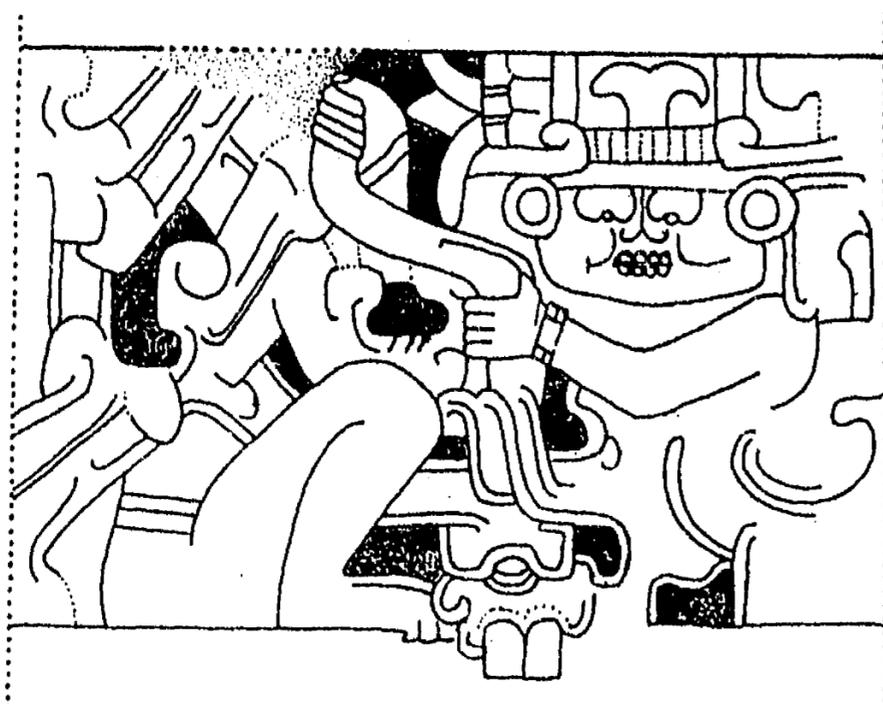
alusión a esta deidad, que conjunta símbolos de agua, viento y vegetación, deidad creadora, capaz de la destrucción.

Creo entonces que en este particular momento histórico y en esta área concretamente, las deidades de Quetzalcóatl y Tláloc podían aglutinarse en una sola entidad.



El Dios A es el de la muerte. Contamos con representaciones suyas surgiendo de una vasija en los relieves del Juego de Pelota Sur. Se trata de un personaje descarnado, excepto en sus manos. Podemos pues, ver su cráneo, sus costillas, su columna vertebral. Su ojo lo constituye un ojo de volutas y porta un tocado de cuentas y plumas.

En otras representaciones de cráneos en relieves de Tajín, vemos una voluta adornada con jades salir de su boca. Tal parece que en Tajín, la muerte tiene la palabra, la palabra preciosa.



En cuanto a la escultura llamada "Dios Tajín", presenta el rostro descarnado, lo cual le relaciona con esta deidad A, pero en esta escultura, presenta además, un símbolo quizás del trueno en las manos, atributo de Tláloc, y símbolos de vegetación en el tocado, así como un glifo de ojo de



tado que hunde sus dientes en el nivel inferior. Tal parece que hace alusión aquí a la muerte necesaria para el surgimiento de la vida, del retoño de la vegetación, y muestra, nuevamente, una fusión posible de entidades divinas. Sabemos que si bien el agua es un elemento positivo y deseable, cuando se da en abundancia provoca la muerte y la destrucción y acaso en esta pieza se haga alusión a ello.

Volviendo al mural del Edificio I, donde se halló la representación pictórica probable del Dios B, creemos que el personaje que en sucesión aparece en ese mismo mural está asociado a la deidad de la muerte por la claridad con que se observa la mandíbula descarnada. En este caso está pintado de azul claro sobre fondo ocre. Los ejemplos hallados hasta hoy están muy erosionados. Su cuerpo es humano, aunque su rostro no, y frente a él, unido a su rostro se halla el diseño de un caracol cortado, que si bien es en Mesoamérica alusión a Quetzalcóatl, creemos que en este caso está asociado a la deidad de la muerte, como también lo está en el mito según el cual Quetzalcóatl bajó al inframundo y se enfrentó a las pruebas de Mictlantecuhtli que incluían la de hacer sonar un caracol.

Con esto creo que en este mural sur del Edificio I se halla una sucesión alternada de los dioses A y B.

El Dios C tiene cuerpo humano y cara zoomorfa. Se le ha reconocido en relieves del Juego de Pelota Sur y en un tablero del Edificio 1 (Pirámide de los Nichos). En éste último está representado sobre la estructura de un Juego de Pelota.

Este ser podría estar relacionado con Xólotl, el perro gemelo de Quetzalcóatl en la cosmogonía náhuatl. Su presencia, así, no hace sino confirmar a la de Quetzalcóatl, por ser su compañero.



Existen otros seres con atributos antropozoomorfos que deben corresponder a divinidades, tales como el conejo, el coyote o chacal, el pez y otros. A menudo, en la pintura mural del Edificio I, vemos personajes con rasgos humanos (poseen brazos con manos humanas, por ejemplo), pero con un rostro o máscara más bien animal. En efecto, ya Westheim había señalado esta opción de los mesoamericanos de recurrir a los fenómenos naturales para representar sensiblemente su concepto de deidad, siendo estos, preferentemente, los animales.⁷

Un elemento que nos permite reconocer a las divinidades en Tajín lo constituye el ojo característico que aparece recurrentemente como elemento aislado en frisos, en tocados de personajes en pinturas.

Algunos otros elementos evocan divinidades del panteón mesoamericano:

Primero que nadie, Quetzalcóatl, a quien ya hemos mencionado, pues encontramos representaciones de serpientes emplumadas con el cuerpo ribeteado y ojos que indican su carácter divino, personajes con el caracol cortado sobre el pecho, el glifo de Venus (*lamat* para los mayas) y xicalcolihquis como motivo omnipresente en arquitectura, escultura y pintura de Tajín.

Otros elementos nos recuerdan a Tláloc, tales como su máscara con boca dentada, sus anteojeras, relacionados además con signos acuáticos, de corrientes de agua o volutas que forman oleajes.

Hay también algunos animales que se representan con el cuerpo ribeteado y con carácter

7.- WESTHEIM 1972:35



divino. Tal es el caso de la tortuga en dos ocasiones, (simbolizando a la Tierra) de un conejo con un ojo de volutas sobre el cuerpo (acaso representando a la luna) y de un murciélago en cuya cola tiene una mano humana (del que hemos hablado en el apartado de los relieves de la Pirámide de los Nichos).



Otra deidad identificada por nosotros tiene cuerpo humano, rostro y alas de ave. A menudo porta un pectoral en forma de banda transversal con un óvalo al centro del pecho.

Esta deidad está representada tanto en el Juego de Pelota Sur como en el Norte. En ambas canchas ocupa el tablero Oeste de la Pared Sur. Y en el Juego de Pelota Norte ocupa también el tablero Oeste. Por esta ubicación es posible que tenga una relación con el sol descendente en el oeste, pues el águila, bien sabido es, representa al sol en varias tradiciones mesoamericanas.

Además esta deidad aparece en contextos de sacrificio, tomando con el pico el cordón que surge de los sacrificados, recordando a las *yolotótl* de la tradición náhuatl, y señalando como deidad solar, su necesidad de sacrificio.





Creo pertinente señalar el hallazgo en El Zapotal, Ver. de una pieza cerámica que muestra cuerpo humano y cabeza de ave y que trae un pectoral sobre el pecho. Podemos así reconocer que esta deidad era conocida en otros sitios pertenecientes a la Costa del Golfo. Este hallazgo forma parte de una ofrenda de Cihuateteotl.

El personaje que se autosacrifica en el tablero central de la pared sur del juego del Pelota sur, así como un personaje del tablero central de la pared norte de ese mismo juego, portan un pectoral similar al de esta deidad, por lo que pienso que se trata de sacerdotes dedicados a su culto, acaso también lo porta uno de los personajes del Tablero Este de la pared Sur del Juego de Pelota Sur, sólo que esta vez, como parte de su tocado.

Entonces, sin pretender que la correspondencia sea absoluta, pero utilizando los nombres nahuas por economía, hemos reconocido las siguientes divinidades en Tajín:

Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl o de Nacxitl, Dios B según Bertels, con atributos de Tláloc y de Chicomexóchitl.

Mictlantecuhtli o dios A, en ocasiones asociado con atributos de Tláloc y de una deidad de la vegetación.

Xólotl, asociado al ritual del juego de pelota.

Tláloc, a menudo fundido con la deidad principal.



El Dios Ave, asociado al sol del oeste.

Ninguna divinidad reconocida en Tajín es de sexo femenino, a diferencia de lo que ocurre en otros panteones mesoamericanos. Incluso, el culto a las flores, pintores y tejedores, que era otorgado preferentemente a una deidad femenina: Xochiquétzal, aquí le es otorgado a su análogo masculino: Chicomexóchitl. Acaso la inexistencia de anillos en los Juegos de Pelota de Tajín tengan que ver con la negación del principio femenino incluso en este ritual.



LENGUAJE CORPORAL

Ante el corpus escultórico enriquecido por las imágenes descubiertas de murales policromos, observamos en este ya conocido estilo del Tajín que existen una serie de convenciones utilizadas para señalar información precisa al que observase las escenas representadas.

Quiero señalar algunas convenciones que consisten en posturas corporales cuyo significado es deducible por el contexto en que se encuentran. Ya Kampen¹ había reconocido un patron que funcionaba en el Tajín para presentar los cuerpos humanos. Se trataba según el mismo, de posturas básicas cercanamente relacionadas. En su estudio, sin embargo, esto parece obedecer simplemente a una opción estilística.

En esta propuesta, sostengo que los cuerpos humanos se representan en el Tajín de acuerdo a una serie de posturas corporales que revelan un significado preciso de acción o función del personaje.

Esta premisa no es nueva, corresponde a una tradición de lenguaje corporal del que surgiría un lenguaje gráfico que ya ha sido reconocido en otras partes de Mesoamérica. Así, en relieves escultóricos mayas, Benson² reconoció el valor de dos poses significantes: la de auto sacrificio y la de recepción de ofrendas.

Puedo reconocer hasta el momento las posturas siguientes en los bajorrelieves del Tajín:

- de sacrificado
- de cautivo
- de nobleza
- de divinidad

1.-KAMPEN 1973

2.-BENSON 1974



EL SACRIFICADO.

Varios elementos sirven para reconocer a los sacrificados en el Tajín. De hecho este es un tema recurrente que hallamos representado tanto en Tableros procedentes del Juego de Pelota Sur, como en los relieves de las columnas y posiblemente también en un mural policromo procedente del Edificio de las Columnas, demasiado fragmentado para asegurarlo.



En primer lugar, al sacrificado se le reconoce inequívocamente porque un personaje a su lado se encarga de herirlo con un cuchillo. A menudo se le halla recostado decúbito dorsal con una o ambas piernas flexionadas. Al momento del sacrificio, un cordón surge de su vientre y

es recogido por un ave. Cordón metáfora: se desata con la muerte, une a los humanos con entes divinos. Lo importante de este señalamiento es que en ocasiones hallamos tanto en tableros como en columnas, personajes que no se hallan en el acto preciso del sacrificio pero sí presentan la postura que revelaría el inevitable destino del personaje. En dos ocasiones



la hallamos en personajes representados en los tableros del Juego de Pelota Sur. Uno se halla atado sobre una estructura piramidal y se ve rodeado de músicos y de un ave humanizada. El otro se halla dentro de una estructura arquitectónica presentada con muros y piso de piedras,



techo y almenas que está llena de agua donde reposa este personaje sobre cuyo rostro observamos una ceja de volutas y otros rasgos que nos hacen pensar en una máscara. Estos dos personajes ya han sido considerados como posibles sacrificados.

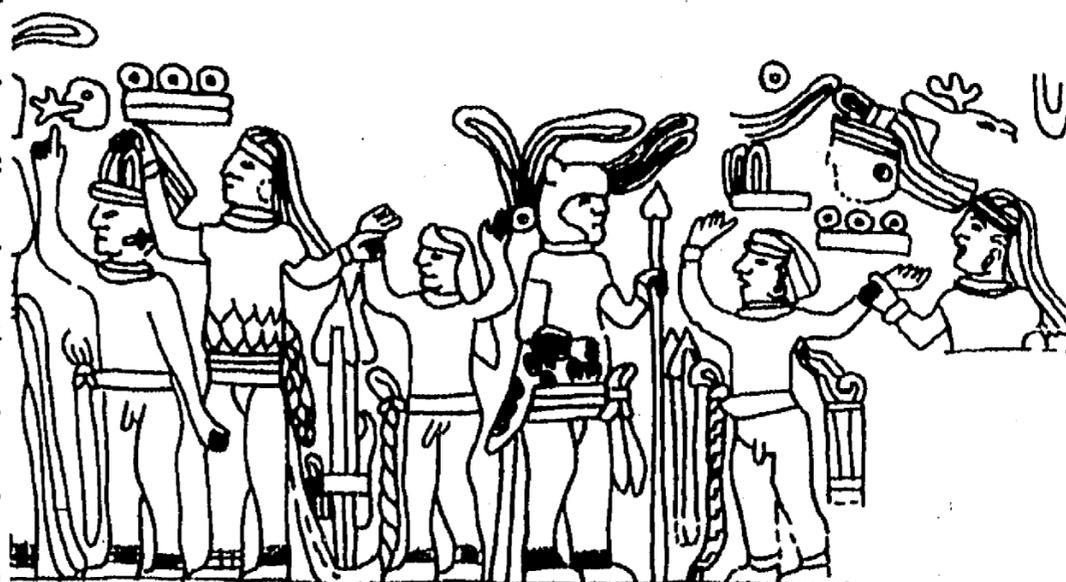




El dato de la postura señalada me permite sugerir la factibilidad de que un personaje más, representado en las columnas, se trate así mismo de un próximo a sacrificar. Se trata de un personaje de talla pequeña recostado decúbito dorsal con las piernas flexionadas y posiblemente atado de la cintura, que reposa sobre lo que parece ser una planta de maíz. Se halla entre dos personajes. A la izquierda una mujer de clara identificación, pues observamos su pecho bajo el quechquémetl, parece ofrecerlo al personaje masculino a la derecha. La mujer sostiene en la mano izquierda lo que parece ser también una planta sobre el cuerpo de el que es posiblemente un niño. Tendríamos entonces aquí la representación de un infante destinado al sacrificio, rito que, sabemos, ocurrió en otras partes del área mesoamericana.

EL CAUTIVO.

Los cautivos aparecen en escenas representadas sobre los bloques de las columnas. Hasta el momento, se les registra en cuatro escenas, acaso todas procedentes de la misma columna. Su identi-



cación es clara porque están atados con cuerdas sujetas por otros personajes. Los personajes que los sostienen muestran el glifo de su nombre calendárico, señalando así su importancia al lado de los cautivos anónimos que generalmente aparecen desnudos pero ornamentados con joyas. El indicador que me parece claro en las posturas de los cautivos consiste en el tener uno o ambos brazos por encima de su cabeza como señal de rendición. La llamada "señal de



vencido” conocida en Mesoamérica en piezas olmecas tales como el “Hacha de Humboldt” o en altares, así como en obras mayas como los llamados cautivos en Palenque, no ha sido en cambio registrada en la amplia serie de personajes que conocemos en El Tajín.

LA NOBLEZA.

El personaje más aludido en las escenas referidas en las columnas es sin duda 13 conejo.



Es seguramente un dignatario del Tajín, cuyas hazañas tanto rituales (del fuego nuevo identificable por el atado de cañas) como guerreras (en toma de prisioneros) e inclusive toma de poder, fueron registradas. La escena reconocida como su toma de poder, lo muestra con los pies sobre la cabeza de un decapitado que ha sido generalmente identificado como el poder derrocado.³ Aquí, el noble personaje es el único sedente entre el resto que se halla de pie. Muestra sus brazos cruzados sobre el pecho, con las manos hacia arriba. En este contexto, en el que se le observa como figura central de la escena, parece clara su identificación como mandatario. Esta peculiar posición de los brazos aparece en dos perso-

najes más en las escenas de las columnas. Uno se halla en otra escena que muestra tomas de cautivos y aparece también al centro de la escena. El glifo de su nombre es poco claro. El otro personaje que muestra esta postura de los brazos es posiblemente femenino, pues porta falda y quechquémetl. En éste no se observa su glifo nominal. Se halla al lado de un personaje que porta la máscara de una deidad con atributos conocidos



3.-ver WILKERSON 1990, CASTILLO 1989, KAMPEN 1973



como los de Tláloc (las anteojeras, los colmillos). Un elemento que señalaría la importancia del personaje de brazos cruzados, además de la cercanía de aquel investido como deidad, lo constituye la vírgula de la palabra frente a su boca.

LA DIVINIDAD.

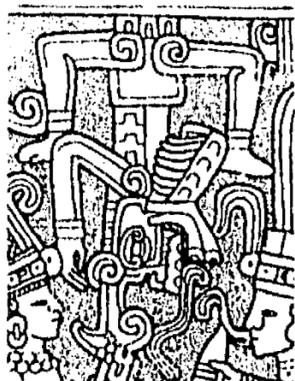
Si los hombres tienen posturas convencionales. Los dioses, de igual manera, se ven atenidos a ciertas convenciones para su representación. Sin pretender agotarlas, un par de posturas, o quizás dos variantes de una sola, señalan sin duda el carácter divino del personaje que la muestra.

Me referiré en primer lugar, al personaje indudablemente divino que se halla sobre los dos tableros centrales del Juego de Pelota Sur. Este bien conocido ser, muestra dos cuerpos recostados decúbiteo ventral. Los perfiles de sus rostros se unen formando uno solo. Las manos se apoyan al lado de la cara, el brazo está flexionado. A cada lado, una pierna se halla flexionada apoyando abajo la rodilla, con el pie hacia arriba, la otra, detrás de la primera, se halla estirada apoyando el pie. Hemos hallado posturas similares en algunos frisos, que nos hacen pensar en el carácter divino de los personajes que la adoptan, si bien, la deidad referida puede aparecer mostrando variantes de esta postura.

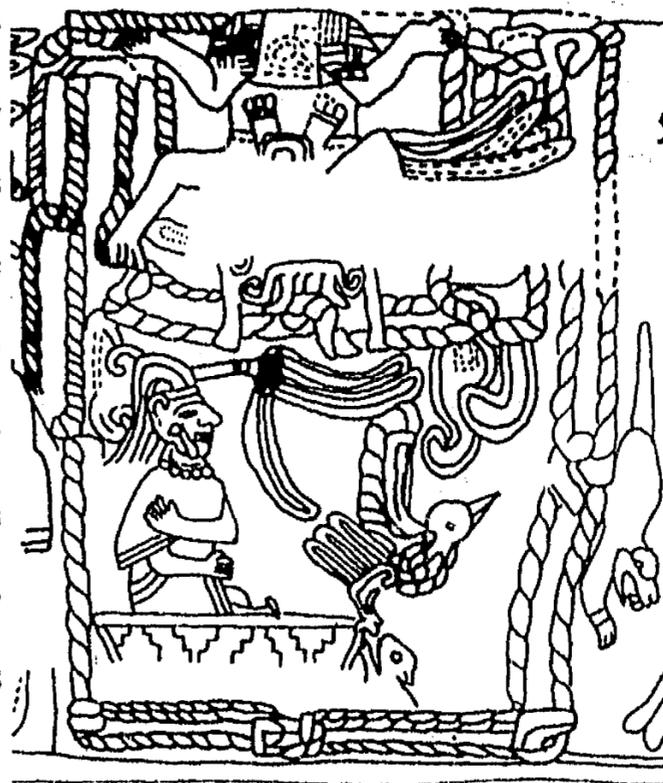


Una postura más que señala el carácter divino, lo constituye la de los personajes descendentes. Estos aparecen tanto en tableros como en las columnas. En un tablero del Juego





de Pelota Sur, la observamos en una deidad de rostro descarnado que se aproxima a un sacrificado obteniendo la vrgula que de éste se desprende al momento de la muerte. En una escena de una columna, observamos una deidad descendente que aunque con una faltante en el rostro, nos permite observar los dientes característicos de la máscara de Tláloc. En esta ocasión, la deidad se observa en un encuadre formado por entrelaces de cuerdas, encuadre que le une con personajes más terrenos: un humano, posiblemente una mujer por su atuendo, sentada sobre una estructura en forma de cornisa decorada con grecas. Frente a ella observamos un ave, y un pequeño animal, quizás un roedor. Nuevamente observamos los amarres que parecen unir ámbitos humanos y divinos. Volviendo a la postura de la deidad descendente, ésta es conocida en otras tradiciones mesoamericanas. Subraya el carácter supraterreno de las deidades que proceden de niveles superiores y se acercan a los niveles donde los hombres habitan.

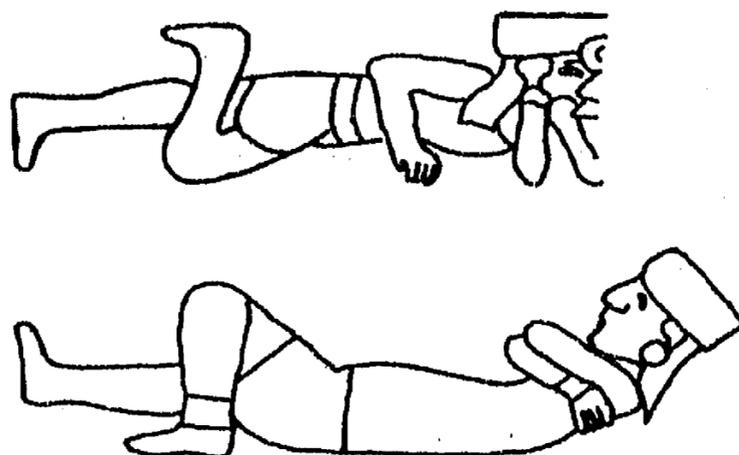


Las cuatro posturas señaladas: de sacrificado, de cautivo, de nobleza, de deidad, muestran la existencia de un código en la representación humana en el Tajín, ligada sin duda a un código gestual. El registro de posturas y variantes definiendo acciones de acuerdo al contexto permite, como hemos visto, reconocer identidades o intenciones en seres que se hallan en contextos poco claros.

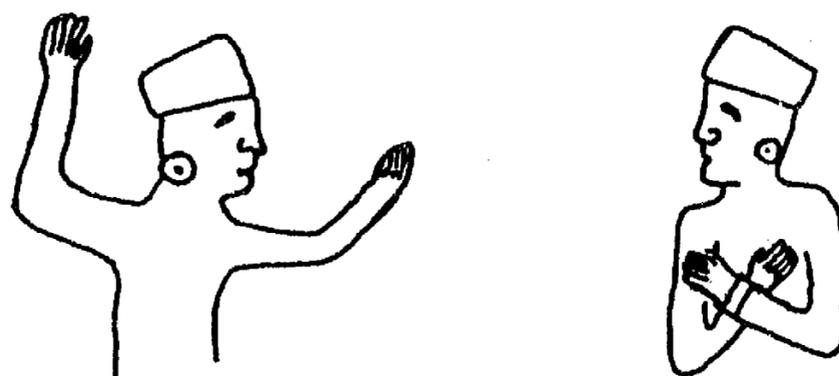
Reconozco un par de oposiciones que se perciben en estas posturas:



La postura del sacrificado es simétricamente opuesta a la de la deidad creadora en los tableros centrales del Juego de Pelota Sur. Acaso se trata de un hecho involuntario, inconsciente en los artistas del Tajín. En todo caso, sabemos que un sacrificado tiene una muerte que lo une a las deidades, les representa, les alimenta.



Del mismo modo, considero que existe una oposición de los brazos extendidos elevados de los cautivos y los brazos cruzados recogidos de los nobles. Nuevamente no aseguro que este hecho sea voluntario, pero sí es sugerente pensar que la oposición entre estas dos personalidades haya provocado la oposición en su representación gestual, haya o no sido consciente.



Propongo con todo esto, que no se trata tan sólo de opciones estilísticas las que definieron las representaciones gráficas en El Tajín, sino que se obedeció a un código nacido del lenguaje gestual, coherente con las correspondencias y oposiciones de roles sociales o



divinos. Sus elementos poco a poco descifrados nos proveen de más claros significados a los bellos significantes tallados en piedra o pintados con maestría sobre los muros.



EL TIEMPO Y SU MEDICION

Una de las características del pensamiento mesoamericano por excelencia es la importancia del tiempo y la cuenta de su devenir que se llevaba a cabo mediante la utilización de dos calendarios simultáneamente. Este es, de hecho, uno de los elementos que utiliza Kirchhoff en su definición de Mesoamérica, como exclusiva o al menos típicamente mesoamericanos.¹ Un calendario se constituía por 365 días, era el solar y regía el ciclo agrícola, el segundo tenía 260 días, era ritual, adivinatorio y regía el destino.

En Tajín, tenemos dos evidencias de la utilización de los calendarios mesoamericanos:

Primero, tenemos como evidencia de la importancia del calendario en Tajín expresada de manera monumental, se trata del número de los nichos en dos construcciones, que corresponderían al número de días de los dos calendarios utilizados en Mesoamérica: la Pirámide de los Nichos, que presenta 365 nichos, y el muro de la Xicalcolihqui, que aunque no ha sido totalmente liberado, según los cálculos del arquitecto Ezequiel Jaimes Santos (quien participaba en la intervención de esta estructura durante el Proyecto Tajín), debe formarse de 260 nichos.

Segundo, reconocemos la utilización de fechas formadas por un numeral y un nombre de día, las cuales aparecen junto a personajes en los relieves de las columnas. Se trata sin duda de los nombres de los personajes a los que acompaña, como es el caso en muchos otros documentos epigráficos o en códices a lo largo del territorio y la historia mesoamericanos. Esta evidencia en Tajín significa la utilización del calendario ritual de 260 días, el cual se usaba como calendario adivinatorio en Mesoamérica, y al regir el nombre de una persona de acuerdo

1.-KIRCHHOFF 1960: 9



al día de su nacimiento, establecía también su destino. Los numerales en Tajín aparecen escritos con el conocido sistema de puntos y barras, en el cual un punto tiene un valor de 1 y una barra equivale a 5. Entre los nombres de días, hemos reconocido hasta el momento seis. Cinco de ellos son muy claramente identificables con los nombres de días conocidos para el altiplano, éstos son:

- cuetzpallin (lagartija)
- miquiztli (muerte)
- mazatl (venado)
- tochtli (conejo)
- malinalli (yerba torcida)

El sexto, es un glifo no identificable con las representaciones de los días en el altiplano. Se trata de una greca escalonada enmarcada dentro de un cartucho. Al observar los glifos de los días mayas, observamos su similitud con el glifo Ik, si bien en dicho sistema, este glifo aparece más esquematizado. Se trata del segundo día en la serie de 20, que significa aliento o vida, y corresponde para los días nahuas al día ehécatl (viento).



Al hacer esta identificación reiteramos por un lado el origen común de los nombres de los días en estas dos tradiciones mesoamericanas. De hecho, estamos proponiendo aquí una explicación al diseño ya muy esquemático del glifo maya y, por otro lado, reconoceríamos en la greca escalonada el símbolo de Ehécatl, advocación de Quetzalcóatl, viento, aliento, vida.

Con esto, hemos reconocido seis de los veinte nombres de días que combinados con numerales del 1 al 13 conformaban la rueda calendárica de 260 días o tonalpohualli.



En cuanto a los numerales, el más reiterativo es el 13. Aparece junto al glifo de conejo, al de lagartija, al de muerte, y a otro o acaso otros glifos no identificados. Sabemos que el número 13 tenía una carga simbólica en Mesoamérica, pues era el número de los niveles superiores del cosmos y tenía una carga propicia en el tonalpohualli.



LA MUERTE Y EL SACRIFICIO

La muerte es un tema importante en la iconografía de toda el área mesoamericana. Tajín no es la excepción. Encontramos que en este sitio la muerte tiene un papel preponderante en escenas de los tableros de juegos de pelota, en columnas y frisos.

En las numerosas representaciones de personajes descarnados, vemos su estructura ósea, excepto en las manos y pies, como si hubiesen sido desollados a partir de muñecas y tobillos.

En los tableros de juegos de pelota tenemos claramente señalada la presencia de esqueletos como deidades presentes en el rito.

En cada uno de los tableros de las esquinas del Juego de Pelota Sur encontramos en un cuadro al lado de cada tablero al esqueleto surgiendo de una olla que se halla a su vez dentro de una representación de agua. Este ser subraya la presencia de la muerte como parte del ritual del juego de pelota.

También como deidad descendente encontramos en el Juego de Pelota Sur a un esqueleto descendente que toma la vórgula surgente del sacrificado en el tablero.

En los juegos de pelota cercanos a la Plaza del Arroyo, donde las esculturas son monolíticas, ya hemos mencionado que también en las esquinas, y sobre el monolito de cabeza de serpiente, hallamos una escultura monolítica que representa una calavera al interior de las fauces de una cabeza serpentiforme.



En por lo menos dos ocasiones, una de ellas en el Tablero del Arbol, encontramos un esqueleto que se halla como personaje secundario, cargado por un hombre adulto sobre las espaldas, cual si el esqueleto se tratase de un infante.

En las columnas tenemos la representación de un esqueleto de cuyo vientre surge un árbol, haciendo alusión a la muerte como origen de la vida.

Una representación notable de la calavera en Tajín, recurrente en dos ejemplos hasta el momento le muestra con la vírgula de la palabra adornada de cuentas surgiendo de su boca. Así, vemos representada la metáfora de la muerte que tiene palabra preciosa.

Sin duda, la forma de muerte más representada en Tajín es producto de un sacrificio. Este es un tema a menudo representado en la plástica de Tajín. Encontramos situaciones diferentes:

- el autosacrificio (que no conlleva a la muerte)
- el sacrificio de un jugador de pelota
- el sacrificio de cautivos

El autosacrificio se encuentra representado en un tablero. Se trata del Tablero Central Sur del Juego de Pelota Sur.

Allí, se observa a un personaje acuclillado que se punza el miembro viril. De la herida fluye un líquido que es recuperado por otro personaje que emerge del agua y que porta un casco de pez.

El autosacrificio está documentado para otros pueblos mesoamericanos prehispánicos



tales como los aztecas y los mayas. Era acto de nobleza y de sacerdocio el herirse. Su sangre ofrecida a los dioses les alimentaría, para obtener a cambio sus dádivas y mantener el orden cósmico.



A menudo, el miembro viril era órgano preferido para el sacrificio. Simbólicamente, está sin duda asociado a la capacidad germinadora de este órgano. Y no es ésta la única alusión a esta asociación simbólica en Tajín. En una escena de una columna, también en relieve, encontramos a un personaje de cuyo miembro viril fluye un líquido que cae en la tierra de donde brota una planta.

Aparte de estas dos claras representaciones del miembro viril, están representados, también en las columnas en otras ocasiones:

-los cautivos son representados con los genitales descubiertos, en este caso parece ser un clara alusión a su desnudez, a su despojo.

-algunos animales representados en las columnas al pie de personajes humanos en actitud acaso de súplica, muestran el miembro erecto.

En cuanto al sacrificio de un jugador de pelota, podemos señalar que éste se llevaba a cabo como parte del ritual. Tanto sacrificado como sacrificadores portaban indumentaria de jugador de pelota.

El sacrificio aquí se llevaba a cabo por decapitación. Esto tiene una relación simbólica de la cabeza con la pelota, que podemos observar en algunos casos en que a la pelota se le representa con un cráneo descarnado en su interior.



Finalmente, la representación de sacrificio de cautivos aparece en la Columna llamada de 13 Conejo y que aquí hemos reconocido como Columna Norte. Se trata también de sacrificio por decapitación. Podemos observar la cabeza del decapitado bajo los pies de un noble y si bien aquí no hay ave representada sobre el sacrificado, sí observamos el cordón surgiendo de su vientre, en este caso representado como si se tratase de una planta.

Las ideas sobre la muerte que encontramos en los relieves de Tajín han sido explicadas al hablar del Dios de la Muerte. Hemos señalado que se representa un cordón surgiendo de los muertos, como cuerda rota que vincula al mundo de los vivos. Hemos dicho también que surgen plantas de los vientres de esqueletos, lo que nos hace pensar en el resurgimiento de la vida a partir de la muerte y hemos notado, finalmente, las representaciones de cráneos de cuya boca surge una vírgula adornada, haciendo alusión a que la muerte tiene palabra, la palabra preciosa.



LOS ANIMALES

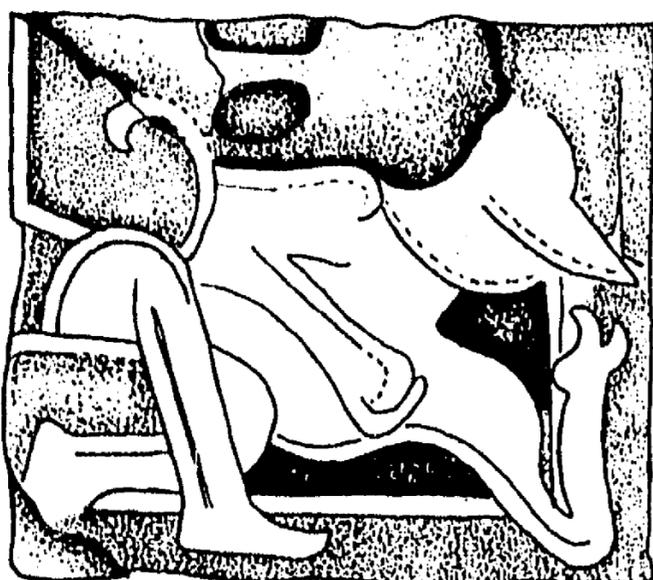
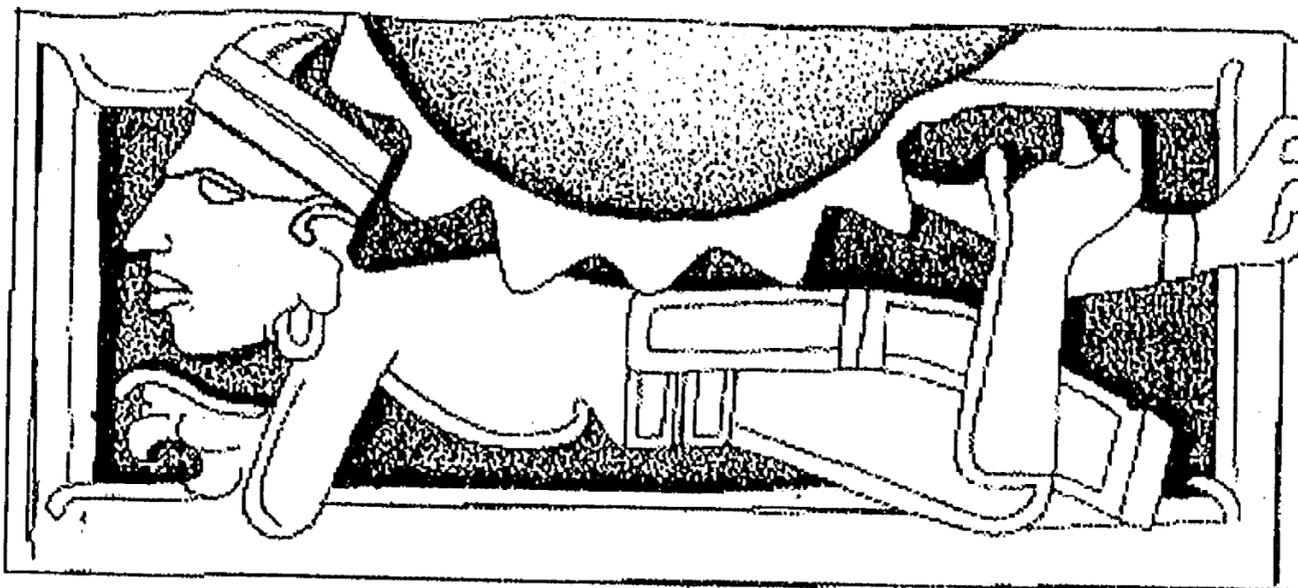
A lo largo del espacio y tiempo mesoamericanos los animales tuvieron un lugar preponderante en las representaciones gráficas, las cuales significan imágenes del pensamiento de sus creadores. Si pensamos en la variada fauna del área, reconoceremos que sólo algunas especies fueron elegidas para ser representadas en la gráfica: el águila, el jaguar y la serpiente, parafraseando a Covarrubias, son algunas de estas especies privilegiadas en el pensamiento prehispánico, a quienes se reconoció una personalidad particular, de rico significado simbólico. De hecho, una calidad que permite reconocer a los dioses en la iconografía mesoamericana es que además de ser personajes humanos, muestran elementos y capacidades animales lo que los hace seres superiores, al contrario de lo que el pensamiento occidental nos dictaría.

Un hallazgo llevado a cabo durante el Proyecto Tajín en el lado sur de la Pirámide de los Nichos, nos muestra la conjunción de elementos humanos y animales, que en Mesoamérica suele divinizar a un personaje.

Se trata de un bloque cuadrangular de 75 x 40 x 38 cms aprox, esculpido en dos de sus lados.

La representación principal es la de un hombre recostado sobre su vientre con una postura asociada a la del dios B, cuyas manos y pies son unas garras como de ave. Sobre su espalda se encuentra una hoquedad posiblemente para depositar ofrendas, cuyo perfil de medio círculo está ornado en el relieve con un diseño ondulado.





En uno de sus lados menores, se encuentra un personaje con cuerpo humano y rostro erosionado. Se aprecia que en lugar de manos tiene garras. Posiblemente se trate del personaje humano con rostro de cuadrúpedo, ya que la postura es similar a la de dicho personaje repetido en múltiples ocasiones en frisos de la misma pirámide de los Nichos.



Personajes humanos con garras animales aparecen en otras regiones dentro de Mesoamérica. Es notable, por ejemplo el personaje humano alado y con garras de ave que se halló en uno de los murales del sitio de Cacaxtla. De hecho, la reunión de atributos animal-humano es característica de las representaciones de deidades desde los inicios de lo que llamamos Mesoamérica.



En Tajín hallamos en varias ocasiones a estos seres humano-animales, tanto con cabeza de ave como otro con cabeza de cuadrúpedo y por otro lado, hallamos personajes claramente humanos que portan cascos de animales, un pez, un jaguar, un águila, y así, a diferencia de los dioses que poseen atributos de animales, los hombres se disfrazan con ellos.

Pero seguramente el animal más representado en Tajín es la serpiente. La serpiente como símbolo aglutina una serie de significados complementarios unos, contradictorios otros, que se revelan dependiendo de sus atributos y del contexto de su representación. Quizás su asociación más conocida, por recurrente es la de estar emplumada, con lo cual se le identificó con una deidad clave en el sistema de creencias mesoamericano: Quetzalcóatl. Dicha deidad, durante el Epiclásico recibe un culto especial que se aprecia en varios sitios dentro del territorio mesoamericano.

La temporalidad de Tajín le convierte en uno de estos sitios, y allí los símbolos de Quetzalcóatl ocupan repetidamente los espacios arquitectónicos, los planos pintados y esculpidos, así como los tiestos cerámicos y seguramente también lo fueron los códices y textiles. Las serpientes emplumadas hacen clara alusión a Quetzalcóatl deidad que vemos representada innumerablemente en el sitio, mediante su emblema de greca escalonada, que además de ornamento repetido, tomó arquitectónicamente forma en un monumental muro: la llamada Gran Xicalcolihqui. Además de las plumas, en Tajín las representaciones de serpientes tienen un ojo particular formado por volutas. Este diseño ha sido llamado “ojo divino” y en efecto se trata de un elemento que permite reconocer a deidades en seres no serpentinos. Como glifo independiente, el ojo de volutas aparece en incontables ocasiones en series de entrelaces típicos del llamado “estilo Tajín”.



Y no sólo encontramos serpientes emplumadas. Acaso con mayor insistencia, se representó a la serpiente de flexible cuerpo, enfatizando así su capacidad de enroscarse sobre sí y con otra serpiente, logrando en el amarre oponerse y solucionar la oposición en la forma de un glifo también muy conocido en la iconografía mesoamericana: *ollin*, que representa al movimiento vital.

En el *corpus* escultórico de Tajín hemos observado los cuerpos enroscados de dos serpientes cubriendo los cuerpos de personajes humanos; en otras ocasiones los rodean formando un círculo. Así las observamos en tableros esculpidos en relieve tanto en el Juego de Pelota Norte como en la Pirámide de los Nichos. La representación de las dos serpientes enlazadas formando un nudo dibujan el conocido glifo de *ollin* que significa movimiento. Cuando los cuerpos forman un círculo evocan la concepción filosófica del eterno retorno, pues sabemos que el tiempo es cíclico y las serpientes sirven como elemento idóneo para significar ideas de regreso al mismo punto. Así, conceptos tan abstractos de movimiento que es vida o de tiempo que regresa, aparecen inmejorablemente aludidos en las serpientes divinizadas con plumas y ojo particulares.

En la pieza conocida como el altar, es el sol, casa del fuego, quien se ve rodeado por dos serpientes emplumadas. Sus cuerpos forman dos veces el símbolo de *ollin*, de movimiento, obsesión en la iconografía de Tajín, en los innumerables entrelaces y concepto reproducido también mediante el ritual del juego de pelota, que fue de primera importancia en el sitio. Tomando en cuenta los diecisiete juegos de pelota hallados hasta el momento en el sitio, vemos también cómo la ciudad se vio rodeada de lugares dedicados al rito que reproduce el concepto de movimiento a semejanza de este sol en la piedra, rodeado por la solución de contrarios.

En esta pieza el movimiento se permite a través de los cuerpos de las serpientes erguidas



sobre el eje central, vertical y hacia las cuatro direcciones, como si fuesen vías en que puede transcurrir el tiempo, el cambio, la oposición y la solución de dos corrientes. Tenemos así señaladas en la pieza con claridad primero los planos horizontal, con sus cuatro direcciones y el vertical, pero además, observamos en los cuerpos de las serpientes una representación de otra coordenada, la del tiempo, que transcurre cíclicamente en estas cinco direcciones.

Por otro lado, las aguas en las esquinas inferiores de esta misma pieza surgen de rostros zoomorfos, estilizadas serpientes. Siendo estas serpientes dos y teniendo dos mas entrelazadas alrededor del sol, evocan acaso las cuatro serpientes que de acuerdo con el *Ritual de los Bacabs* formaron al mundo.

No cabe duda de que el ritual más importante que se celebraba en Tajín era el juego de pelota, y en varias asociaciones simbólicas aparece la serpiente.

Primero, vale la pena recordar que en las canchas más tempranas en el sitio, hallamos las esculturas monolíticas de cabezas de serpientes en las esquinas. Por no haberse encontrado anillos en las canchas del sitio, se ha propuesto que son las esculturas las que servían como marcadores.

Esta pertinencia de la serpiente como ilustrativa del juego de pelota se revela en una pieza que sintetiza en pocos elementos los conceptos que daban sentido al juego: la oposición de contrarios solucionada en el movimiento. Me refiero al friso hallado en el edificio 11, el cual forma parte de una cancha de juego de pelota. Este muestra la oposición de dos perfiles humanos que hacen alusión a la enfrentamiento de los dos equipos de jugadores. Ambos portan penachos que incluyen serpientes, corresponden dos serpientes a cada personaje, quedando una delante y otra detras de cada rostro. Las serpientes delanteras se enfrentan al



centro del relieve y sus lenguas se unen formando al enroscarse el glifo de olin. Tenemos aquí en la oposición de los contrarios que se da en el ritual del juego y que se soluciona al lograrse el movimiento.

También asociado al juego de pelota está un sacrificio por decapitación y nuevamente en él la serpiente es utilizada para representar la sangre metafóricamente. Así, piezas de Chichen Itzá o de Aparicio, representan a la sangre como siete serpientes que salen como los chorros de vida que se desprende del cuello del decapitado. En Tajín, un tablero triangular lamentablemente incompleto, muestra un sacrificio en medio de una cancha, donde observamos los edificios laterales y la pelota con un cráneo que recuerda el sacrificio asociado al juego y, en la parte superior restante observamos tres cabezas de serpiente que seguramente se completaban con otras cuatro para significar la sangre del sacrificado.

Una idea más que surge al observar las serpientes en Tajín, es la imagen del cosmos como entrelaces de cuerdas, como nudos, idea que ya ha sido reconocida por investigadores como Klein, Rodhe, González Torres y Miller quienes hallaron referencias a estos caminos de cuerdas tanto en crónicas (Mendieta, Chilam Balam), como en códices (Vindobonensis, París). En Tajín, la imagen de los amarres del Cosmos aparece a menudo, y son muchas veces los cuerpos de serpiente los que forman ese nudo representado obsesivamente en los frisos decorando edificios asegurando así su omnipresencia en el sitio.



LA DUALIDAD

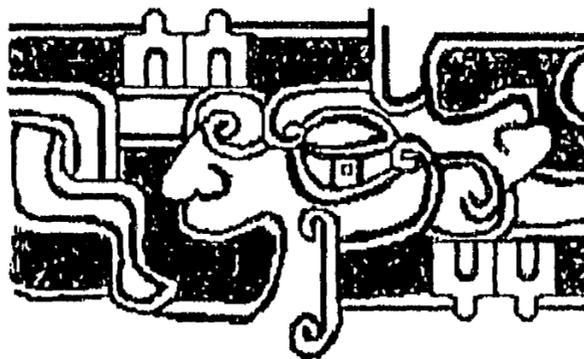
En Tajín, al igual que en el resto de Mesoamérica el concepto de la dualidad se halla presente.

Hemos hablado ya abundantemente de la oposición que se lleva a cabo en el Juego de Pelota y que encuentra solución en el movimiento.

Sabemos que los opuestos dan equilibrio al universo, no hay luz sin oscuridad, ni vida sin muerte. En el caso de lo masculino-femenino hemos reconocido un énfasis en lo masculino en el sitio, que, sin embargo no niega su complementariedad.

La deidad que se encuentra en la parte superior de los relieves centrales del Juego de Pelota Sur por conformarse por la unión de dos cuerpos, revela nuevamente este concepto.

Finalmente, debemos señalar que en los frisos procedentes de la Pirámide de los Nichos y que constituyen un buen número de metros lineales, encontramos la representación de rostros dobles, unidos por compartir un solo ojo. Tal es el caso del icono que ha servido de viñeta a cada una de las páginas de este trabajo, en el cual magistralmente se representa con un claro estilo Tajín el doble rostro, hacia abajo, hacia arriba, es uno sólo.



BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola 1974 (1963)[1961] *Diccionario de Filosofía*, México, F.C.E.
- AKOUN, Andréy Jean Louis FERRER (Coord.) 1977 *Las artes*, (Trad. Juan José Ferrer), Bilbao, Ed. Mensajero.
- ALCINA FRANCH, José 1982 *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma: 28)
- BARBA DE PIÑA CHAN, Beatriz 1990 "Buscando raíces de mitos mayas en Izapa" en DAHLGREN 1990: 9-57
- BERNAL, Ignacio 1963 *Pinturas precolombinas de México*, México, Ed. Hermes-UNESCO
- BENSON, Elizabeth P. 1974 "Gestures and Offerings", in GREENE ROBINSON, Merle (Ed.) 1974 pp. 109-120
- BERTELS, Ursula 1987 "La iconografía de El Tajín, especialmente las representaciones de los dioses", Proyecto Tajín. Temporada 1987, Ms., El Tajín, I.N.A.H. - Universidad Munster, Vol. I
- BOAS, Franz 1955 (1927) *Primitive Art*, New York, Dover Publications
- BRIZUELA ABSALON, Alvaro 1992 "Marco geográfico y cultural" en BRUEGGEMAN et.al. 1992, pp. 21-45
- BRUEGGEMANN, Juergen K. 1984-90 *Informes del Proyecto Tajín*, Ms., México, I.N.A.H. - Archivo de Monumentos Prehispánicos
- _____ (Coord.) 1991a *Proyecto Tajín*, Tres Tomos, México, I.N.A.H., (Cuaderno de Trabajo: 8-10)
- _____ 1991b "El marco geográfico ambiental" en BRUEGGEMAN (Coord.) 1991, Tomo I, pp. 13-16
- _____ 1991c "Seriación del material cerámico procedente de pozos estratigráficos" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo I, pp. 237-275
- _____ 1991d "El manejo del material cerámico de superficie dentro y fuera del asentamiento arqueológico del Tajín" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo II, pp. 65-79
- _____ 1991e "Análisis urbano del sitio arqueológico del Tajín" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo II, pp. 81-125
- _____ 1992a "El medio geográfico-cultural" en BRUEGGEMANN, 1992 pp. 15-38
- _____ 1992b "La concepción plástica en el arte mesoamericano" en BRUEGGEMANN, 1992 pp. 41-52



- _____ 1992c "Arquitectura y urbanismo" en BRUEGGEMANN, 1992 pp. 55-83
- _____ 1992d "El juego de pelota" en BRUEGGEMANN, 1992 pp. 85-97
- _____ 1992e "Introducción" en BRUEGGEMAN et.al. 1992, pp. 3-19
- _____ 1992f "La ciudad y la sociedad", en BRUEGGEMANN et.al. 1992, pp. 47-77
- _____ 1992g "El juego de pelota" en BRUEGGEMANN et.al. 1992, pp. 113-131
- _____ 1992h *Guía Oficial*. Tajín, México, Gob. del Edo. Ver./I.N.A.H.-SALVAT
- _____ s.f. "El Horizonte Clásico en el Centro-Norte del Estado de Veracruz" mecanoescrito, 27 pp.
- _____ et.al. 1991 *Zempoala*: El estudio de una ciudad prehispánica, México, I.N.A.H., (Colección Científica: 232)
- _____, Sara LADRON DE GUEVARA y Juan SANCHEZ BONILLA 1992 *Tajín*, México, Citibank ed.
- _____ et.al. 1992 *Tajín*, México, Gobierno del Estado de Veracruz
- CAILLOIS, Roger 1984 (1942)[1939] *El Hombre y lo Sagrado*, (Trad. Juan José Domenchina) México, F.C.E. (Sección de obras de Sociología, Manuales Introdutorios)
- CASO, Alfonso 1953 "Calendarios de los Totonacos y Huastecos", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XIII, pp.337-50
- CASTILLO PEÑA, Patricia 1989 *Aspectos iconográficos de Tajín*, Tesis de licenciatura, Xalapa, Universidad Veracruzana, Ms.
- _____ 1990 "Catálogo de Escultura del Tajín", Proyecto Tajín. Informe Técnico, Temporada 1989-1990, Ms., Tajín, Ver., dos tomos
- CIRLOT, Juan-Eduardo 1978 *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Ed. Labor (Nueva Colección Labor)
- CORTES HERNANDEZ, Jaime 1991a "La historia arqueológica" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo I, pp. 17-25
- _____ 1991b "Cerámicas de tradición costera en Tajín Veracruz" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo III, pp. 221-313
- DAHLGREN, Barbro (Ed.) 1987 *Historia de la Religión en Mesoamérica y Areas Afines*. I Coloquio, México, U.N.A.M.- I.I.A. (Serie Antropológica:78)
- _____ (Ed.) 1990 *Historia de la Religión en Mesoamérica y Areas Afines*. II Coloquio, México, U.N.A.M.- I.I.A.
- DE AVILA B., Alejandro 1996 "La hilandera y los gemelos" en *Arqueología Mexicana*, Vol II, No. 17, p.72



DORFLES, Gillo 1977 (1963) [1959] *El devenir de las artes*, México, F.C.E., (Breviarios: 170)

DU SOLIER, Wilfrido 1939 "Principales conclusiones obtenidas del estudio de la cerámica arqueológica del Tajín" *Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, II, México, I.N.A.H., pp. 25-38

_____ 1945 "La cerámica arqueológica del Tajín" *Anales del Museo Nacional de México*

ELIADE, Mircea 1986 "Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso" en ELIADE y KITAGAWA (Comp.) 1986, pp. 116-139

_____ y Joseph M. KITAGAWA (Comp.) 1986 [1965] *Metodología de la Historia de las Religiones* (Trad. Saad Chedid y Eduardo Masullo), Barcelona, Ed. Paidós (Paidós Orientalia)

FIERRO BARDAJI, Alfredo 1985 *El hecho religioso*, Madrid, Salvat ed., (Colección Salvat Temas Clave)

FONCERRADA DE MOLINA, Marta 1986 (1982) "Rasgos Fundamentales de la Pintura Prehispánica", *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 3, México, S.E.P.- SALVAT, pp. 429-435

GARCIA GARCIA, Alfonso 1988 "Restauración del Edificio D, Tajín Chico, Zona Arqueológica de El Tajín. Informe Temporada 1987-1988, mecanoescrito, Tajín, Ver.

GARCIA PAYON, José 1939a "Exploraciones en el Totonacapan septentrional y meridional", Ms.

_____ 1939b "Conclusiones de mis exploraciones en el Totonacapan Meridional, Temporada de 1939", *Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, II, pp. 89-94

_____ 1946 "Cultura del Tajín", *México Prehispánico*, México, pp. 194-202

_____ 1949a "Arqueología del Tajín", *Universidad Veracruzana*, I, no. 5, Jalapa, pp. 299-305

_____ 1949b "Arqueología del Tajín II: un palacio Totonaca", *Uni-Ver*, I, no. 11, Jalapa, pp. 581-95

_____ 1951 "La Pirámide del Tajín", *Cuadernos Americanos*, Yr. 10, No. 6, pp. 153-77

_____ 1952 "El Tajín, descripción y comentarios", *Universidad Veracruzana*, III, no 4, Jalapa, pp. 18-43

_____ 1953 "El Tajín, trabajos de conservación realizados en 1951", *Anales*, I.N.A.H., V, pp. 75-80

_____ 1955 "Exploraciones en El Tajín: Temporada 1953 y 1954", *Anales*, I.N.A.H., no.46-47



- _____ 1957 *El Tajín Official Guide*, (Trans. Pablo Mtz. del Río), México, I.N.A.H.
- _____ 1959 "Ensayo de interpretación de los bajorelieves de los cuatro tableros del juego de pelota sur del Tajín, Veracruz", *El México Antiguo*, IX, pp. 445-60
- _____ 1963 "Quiénes construyeron El Tajín y resultados de las últimas exploraciones de la temporada 1961-62", *La Palabra y el Hombre*, VII, Jalapa, pp. 243-52
- _____ 1953-62 *Informes del Proyecto Tajín*, ms.
- _____ 1973a *Los enigmas de El Tajín*, México, S.E.P.-I.N.A.H., (Colección Científica, arqueología: 3)
- _____ 1973b "El tablero del montículo IV de El Tajín", *Boletín*, México, I.N.A.H., no. 7, Época II, oct.-dic. 1973, pp.31-34
- _____ 1979 "Quetzalcoatl", *Cuadernos Antropológicos*, no. 2, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp.222-233
- _____ 1991 "Zempoala. Compendio de su estudio arqueológico" en BRUGGEMANN et.al. 1991, pp.27-49
- GARCIA VEGA, Agustín 1938 "Informe de los trabajos ejecutados en la zona del Tajín", Ms.
- _____ 1939 "Exploraciones en El Tajín 1934-1938" *Cuadernos Americanos*, XXVII, no. 2, pp. 78-87
- GASCO CONTELL, Emilio 1962 *La Historia del arte México*, M. Vázquez Editor
- GENDROP, Paul 1971 "Murales Prehispánicos", *Artes de México*, Año XVIII, No. 144
- _____ 1979 *Arquitectura mesoamericana*, Madrid, Ed. Aguilar
- GEOTEC 1991 "Estudio del subsuelo" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, pp. 179-206
- GONCALVES DE LIMA, Oswaldo 1978 (1956) *El maguey y el pulque en los códices mexicanos*, México, F.C.E. (Sección de obras de Antropología)
- GONZALEZ TORRES, Yólotl 1979 *El culto a los astros entre los mexicas*, México, S.E.P.-Diana (Sep-Setentas Diana: 217)
- _____ 1982 "Método comparativo en el estudio de las religiones", *Anales de Antropología*, Vol. XIX (II), pp. 107-121
- _____ 1987 "Taxonomía religiosa mesoamericana", en DAHLGREN 1987: 45-57
- _____ 1990 "Las deidades Dema y los ritos de despedazamiento en Mesoamérica" en DAHLGREN 1990: 105-112
- _____ 1991 *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, México, Ed. Larousse, (Col. Referencias)



- GREENE ROBINSON, Merle (Ed.) 1974 *Primera Mesa Redonda de Palenque Part I. A Conference on the Art, Iconography and Dynastic History of Palenque*, Palenque, Chiapas., México, December 14-22, 1973, Pebble Beach, Calif., The Robert Louis Stevenson School, 173 pp.
- GUTIERREZ SOLANA, Nelly 1982 "Escultura en la costa del Golfo. Período clásico en la región central" en *Historia del Arte Mexicano*. Tomo 3, México, S.E.P.- SALVAT, pp.316-331
- HANGERT, Waltraud 1978 "Introducción al estudio de las religiones", *Anuario Antropológico* no.4, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp.621-645
- HARRIS, Marvin 1981 (1979) [1968] *El desarrollo de la teoría antropológica*. Historia de las teorías de la cultura, (Trad. Ramón Valdés del Toro), España, Siglo XXI editores, 690 pp.
- HASLER, Juan A. 1993 "La formación de los grupos totonacos", en *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, no. 86, abril-junio 1993, pp. 5-21
- HEYDEN, Doris 1983 "Las diosas del agua y la vegetación", *Anales de Antropología*, Volumen XX, Tomo II. Etnología y Linguística, México, U.N.A.M.-I.I.A., pp.129-145
- HODDER, Ian 1988 [1986] *Interpretación en Arqueología*. Corrientes actuales, (Trad. Ma. José Aubet), Barcelona, Editorial Crítica
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA GEOGRAFIA E INFORMATICA 1990 (1989) *Papantla*. Cuaderno de información básica para la planeación municipal, Aguascalientes, Ags., Gobierno del Estado de Veracruz
- JIMENEZ LARA, Pedro 1991 "Reconocimiento de superficie dentro y fuera de la zona arqueológica del Tajín" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991 Tomo II, pp. 5-63
- _____, Concepción LAGUNES G. y Yamile LIRA LOPEZ 1991 "Catálogo cerámico del Tajín" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo II, pp. 239-275
- KAMPEN, Michael Edwin 1972 *The sculptures of El Tajín*, Veracruz, México, Gainesville, University of Florida Press
- KELLY, David H. 1953 "Historia prehispánica del Totonacapan", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, XII, nos. 2,3, pp. 303-10
- KELLY, Isabel 1943 "In the shadow of El Tajín", *Mexican Life*, XXVIII, pp. 22-24
- _____, and Angel PALERM 1950 *The Tajin Totonac*, Washington, Smithsonian Institution, (Pub:13, pt.1)
- KIRCHHOFF, Paul 1960 Mesoamérica. *Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, México, E.N.A.H., (Suplemento de la revista Tlatoani: 3)
- KITAGAWA, Joseph M. 1986 "La historia de las religiones en los Estados Unidos de Norteamérica" en ELIADE y KITAGAWA (Comp.) 1986, pp. 19-52



- KLEIN F., Cecilia 1982 "Woven Heaven, Tangled Earth. A weaver's paradigm of the Mesoamerican Cosmos", *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*, Series of Annals of the New York Academy of Science, v.385: 1-35, New York
- KOCYBA, Henryk Karol 1993 "El 'axis mundi' maya: visión diacrónica de un concepto cosmológico", ms., ponencia presentada en el 13 *Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas*
- KRICKEBERG, Walter 1933 *Los Totonaca*, México, S.E.P.
- _____ 1966 *El juego de pelota mesoamericano y su simbolismo religioso*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, (Traducciones mesoamericanistas: Tomo I)
- KROTSEY, Román y Paula KROTSEY 1973 "Topografía y cerámica en el Tajín, Ver.", *Anales*, 1970-71, pp. 177-221
- KUBLER, George 1967 "Pintura Mural Precolombina", *Estudios de Cultura Maya*, VI, México, U.N.A.M., pp. 45-65
- KUBLER, George 1973 Iconographic aspects of architectural profiles at Teotihuacan and in Mesoamerica, in the iconograph of Middle American Sculpture, pp.24-39 The metropolitan Museum of Art New York.
- LADRON DE GUEVARA, Sara 1992 "Pintura y Escultura" en BRUEGGEMANN,
- LADRON DE GUEVARA y SANCHEZ BONILLA 1992 pp. 99-130
- _____ 1993 "Los hombres del Tajín" en *Literal*, no.14, Xalapa, I.S.S.S.T.E., pp.27-29
- _____ "Lenguaje corporal en el Tajín" en prensa en *Actas del Congreso Internacional de Antropología e Historia*
- _____ y Patricia CASTILLO 1992 "Arte y Religión", en BRUEGGEMANN et.al., pp.79-111
- LEVI-STRAUSS, Claude 1965 (1958) *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon
- LIRA LOPEZ, Yamile 1991 "La estratificación en el área urbana del Tajín, en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo I, pp. 157-236
- LITVAK KING, Jaime y Noemí CASTILLO TEJERO (ed.) 1972 *Religión en Mesoamérica*. XII Mesa Redonda, México, Sociedad Mexicana de Antropología
- LOMBARDO, Sonia 1986 "Las pinturas de Cacaxtla", *Historias*, No. 12, México, I.N.A.H., pp. 3-21
- LOPEZ AUSTIN, Alfredo 1983 "Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica", *Anales de Antropología*, Vol XX, Tomo II, México, I.I.A.-U.N.A.M., pp.75- 87
- _____ 1984 *Cuerpo Humano e ideología*. Las concepciones de los antiguos nahuas, México, U.N.A.M., 2 tomos (Serie Antropológica: 39)



- _____ 1989 *Hombre-Dios*. Religión y política en el mundo náhuatl, México, U.N.A.M., (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías: 15)
- _____ 1990 *Los mitos del tlacuache*. Caminos de la mitología mesoamericana, México, Alianza Editorial Mexicana, (Alianza Estudios. Antropología)
- LUMHOLTZ, Carl 1904 *El México Desconocido*. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic Jalisco y entre los Taráscos de Michoacán, (Trad. Balbino Dávalos), 2 Tomos, Nueva York, Charles Scribner's Sons
- MANRIQUE, Leonardo (Coord.) 1988 *Linguística*, México, I.N.A.H.-S.E.P.- Ed. Planeta, (Atlas Cultural de México)
- _____ 1993-94 "Las lenguas prehispánicas en el México actual" en *Arqueología mexicana*, Vol. 1, No.5, diciembre 1993-enero 1994, pp. 6-13
- MANZANILLA, Linda Rosa y Leonardo LOPEZ LUJAN (Coord.) 1989 *Atlas Histórico de Mesoamérica*, México, Ed. Larousse, (Col. Referencias)
- MARQUEZ, Pietro 1804 "Due antichi monumenti di architettura messicana", Roma
- MARQUEZ RODRIGUEZ, Gabriel y Raúl GARCIA FLORES (Comp.) 1993 *Totonacapan: Mitos y Leyendas*, Xalapa, U. V. (Col. Rescate: 37)
- MARQUINA, Ignacio 1951 *Arquitectura Prehispánica*, México, I.N.A.H. (Memorias)
- MEDELLIN ZENIL, Alfonso 1960 *Cerámicas del Totonacapan*. Exploraciones Arqueológicas en el Centro de Veracruz, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Antropología
- MELGAREJO VIVANCO, José Luis 1974 "Los relieves del Juego de Pelota Sur, en el Tajín", *La Palabra y el Hombre*, Nueva época, Número extraordinario, septiembre 1974, pp. 147-169
- _____ 1994 *Las revelaciones del Tajín*, Xalapa, Ver. Universidad Veracruzana
- MILLER, Mary Ellen 1986 *The art of Mesoamerica*. From Olmec to Aztec, London, Thames and Hudson, (World of Art)
- _____ 1993 "Las imágenes del ser humano y la naturaleza en el arte y la arquitectura mayas del período Clásico" en TOWNSEND (Ed.) 1993, pp. 159-169
- MORLEY, Sylvanus Griswold 1956 (1946) *The Ancient Maya*, Stanford California, Stanford University Press
- MUNSELL 1975 *Munsell soil color charts*, Baltimore, Maryland, Macbeth A Division of Kollmorgen Corporation
- NAVARRETE HERNANDEZ, Mario y René ORTEGA GUEVARA 1992 "Arquitectura" en BRUEGGEMANN et.al. 1992, pp. 133-172



- OROPEZA ESCOBAR, Minerva 1994 *Aproximación interpretativa al mito totonaca "Juan Aktzin y el Diluvio"*. 2 Tomos, Tesis para obtener el grado de Maestro en Antropología Social, mecanoscrito, Xalapa, C.I.E.S.A.S.- Golfo
- ORTEGA GUEVARA, Rene y Alfonso GARCIA Y GARCIA 1991a "Informe de los trabajos de conservación y restauración de la pirámide de los Nichos en el Tajín, Ver. Temporada 1985" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo III, pp. 137-154
- _____ 1991b "Catálogo arquitectónico del Tajín" en BRUEGGEMANN (Coord.) 1991, Tomo III, pp. 315-339
- PAEZ, Rubén 1991 "La cestería como técnica textil", *Anuario* 1989. Laboratorio de Antropología, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, pp. 54-76
- PALACIOS, Juan Enrique y Enrique E. MEYER 1932 *La Ciudad Arqueológica del Tajín. Sus revelaciones*, México, La Impresora, 74 pp. + 16 fotografías (Biblioteca de Estudios Históricos y Arqueológicos Mexicanos: Vol. 1)
- PANOFSKY, Erwin 1979 [1955] *El significado en las artes visuales*, (Trad. Nicanor Ancochea), Madrid, Alianza Ed., (Alianza Forma:4)
- PASCUAL SOTO, Arturo 1990 *Iconografía arqueológica de El Tajín*, México, U.N.A.M.-I.I.E.-F.C.E.
- PASO Y TRONCOSO, F. del y J. GALINDO y VILLA 1912 "Las ruinas de Cempoala y del Templo del Tajín", *Anales*, III, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, pp. 95-161
- PIÑA CHAN, Román 1977 *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*, México, F.C.E.
- PETROLEOS MEXICANOS, 1992 "Reporte geológico zona arqueológica El Tajín, Municipio de Papantla, Ver." m.s. Poza Rica. Coordinación de desarrollo Regional zona Centro.
- POPOL VUH. *Las antiguas historias del Quiché*, Costa Rica, Educa Editorial, (Col. Aula)
- PROSKOURIAKOFF, Tatiana 1954 "Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture", *Contributions to American Anthropology and History*: 58
- _____ 1971 "Classic Art of Central Veracruz", *Handbook of Middle American Indians*, Vol. II, Part II, Austin, University of Texas Press, pp. 558-572
- QUINTAL AVILES, Ella Fanny 1986 "Petróleo y sociedad. La urbanización de Poza Rica, Veracruz", *Cuicuilco* 17, México, E.N.A.H., año 5, no. 17, abr.-jun. 1986, pp. 24-26
- RHODE, Theresa E. 1982 "Metodología para el estudio del simbolismo religioso" *Anales de Antropología*, Vol. XIX (II), pp.139-145
- _____ 1987 "Los nudos: apuntes para una investigación iconográfica" en DAHLGREN 1987: 87-93
- _____ 1990 "El tejido del cosmos: residuos de un mito perdido" en DAHLGREN 1990: 279-282



- RODRIGUEZ, Antonio 1969 (1967) *A History of Mexican Mural Painting*, London, Thames and Hudson
- SANCHEZ BONILLA, Juan 1992 "Informe de Liberación del Edificio 11 y la Conservación y Rehabilitación General de Aplanados y Pinturas. Proyecto Tajín, Temporada 90-91, Tajín, mecanoescrito
- SARRO, Patricia 1995 *The architectural meaning of Tajin Chico, the acropolis at El Tajin, México*, II vols, Doctor of Philosophy degree thesis, Columbia University.
- SCHWIMMER, Erik 1982 [1980] *Religión y cultura*, (Trad. Alberto Cardín), Barcelona, Ed. Anagrama
- SOLIS, Felipe 1981 *Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz, México*. Catálogo, México, U.N.A.M.-I.I.E. (Cuadernos de historia del arte: 16)
- SPINDEN, Ellen 1933 "The place of Tajín in Totonac Archaeology", *American Anthropologist*, XXXV, no. 2, pp. 225-70
- SUGIURA, Yoko 1989 "La caída del clásico y el epiclásico" en MANZANILLA y LOPEZ LUJAN (Coord.) 1989, pp.113-117
- THOMPSON, J. Eric S. 1971 (1960) *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*, Norman, University of Oklahoma Press, (Civilization of the American Indian Series: 56)
- TOSCANO, Salvador 1954 "Los Murales Prehispánicos", *Artes de México*, no. 3
- TOWNSEND, Richard F. (Ed.) 1993 *La Antigua América. El Arte de los Parajes Sagrados*, Chicago, The Art Institute of Chicago- Grupo Azabache
- TUGGLE, David H. 1966 *Cultural inferences from the Art of El Tajin, Mexico*, M.A. thesis, Tucson, University of Arizona
- _____ 1968 "The columns of El Tajín, Veracruz, Mexico", *Ethnos*, no. 33, pp.40-70
- _____ 1970 "El significado del sangrado en Mesoamérica: la evidencia de El Tajín", *Boletín*, no. 42, I.N.A.H., México, pp. 33-38
- _____ 1972 "The structure of Tajín world-view", *Anthropos*, no.67, pp.435-448
- URIARTE, María Teresa 1986 (1982) "Pintura mural en el Altiplano", *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 3, México, S.E.P.- SALVAT, pp. 436-456
- VALDES, Juan Antonio 1993 "Los comienzos del arte y la arquitectura maya preclásicos" en TOWNSEND (Ed.) 1993, pp. 147-157
- VILLAGRA, Agustín 1954 "Las Pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixpantongo" en TOSCANO 1954, pp.39-43
- WESTHEIM, Paul 1972 (1957) *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, (Trad. Marina Frenk), México, Alianda Editorial Era



WICKE, Charles R. 1954 "Los murales de Tepantitla y el arte campesino", *Anales*, México, I.N.A.H., Tomo VIII, No. 37, pp. 117-122

WILKERSON, S. Jeffrey K. 1970 "Un yugo 'in situ' de la región del Tajín", *Boletín*, no.41, I.N.A.H., México, pp. 41-45

_____ 1987 *El Tajín*. A guide for visitors, 1987

_____ 1990 "El Tajín: Great Center of the Northeast", *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 155-181

WILLIAMS GARCIA, Roberto 1954 "Trueno Viejo: Huracan: Chac Mool", *Tlatoani*, No. 8-9, Nov. 54, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Sociedad de Alumnos, pp. 77

_____ 1993 "Diversos nombres de la deidad Tajín" en *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, no. 87, julio-septiembre 1993, pp.5-12



INDICE



ICONOGRAFIA Y RELIGION DE TAJIN

AGRADECIMIENTOS-----	1
EL TAJIN (poema de Efraín Huerta)-----	4
INTRODUCCION-----	7
 Parte I: UBICACION-----	 9
EL ENTORNO FISICO-----	11
EL MEDIO CULTURAL-----	17
EL MARCO TEORICO-----	24
SINTESIS DE LAS INVESTIGACIONES	
MAS RELEVANTES-----	35
Noticias y viajeros-----	37
Los arqueólogos-----	40
El Proyecto Tajín-----	45
Trabajos sobre la iconografía,	
propuestas sobre la religión.-----	48
Enrique Juan Palacios y Enrique E. Meyer-----	49
Michael Edwin Kampen-----	52
H. David Tuggle-----	55
Arturo Pascual Soto-----	58
Patricia Castillo-----	62
Ursula Bertels-----	64
José Luis Melgarejo V.-----	66
Patricia J. Sarro-----	68



PARTE II: FORMA Y MATERIAL-----	71
EL ESTILO TAJIN-----	72
LA PINTURA-----	76
El edificio 11. Un mural para verse a distancia-----	85
El edificio I. Una muestra de la pintura para apreciar de cerca-----	89
El edificio 42 o de las columnas. Los hombres se pintan así mismos.-----	95
LA ESCULTURA-----	98
El bajorrelieve-----	99
Los altorrelieves-----	103
Escultura en tres dimensiones-----	104
 PARTE III: LOS DOCUMENTOS PRINCIPALES,	
CONTENIDO Y PRIMERAS CONCLUSIONES-----	111
EL JUEGO DE PELOTA Y SUS TABLEROS-----	112
LOS TABLEROS DE LA PIRAMIDE DE LOS NICHOS-----	141
LAS COLUMNAS-----	154
 PARTE IV: MAS CONCLUSIONES Y COMENTARIOS-----	189
COSMOLOGIA-----	190
El altar-----	192
El tablero del árbol-----	199
EL PANTEON DE TAJIN-----	207
LENGUAJE CORPORAL -----	217
EL TIEMPO Y SU MEDICION-----	225



LA MUERTE Y EL SACRFICIO-----	228
ANIMALES-----	232
LA DUALIDAD-----	238
BIBLIOGRAFIA -----	239
INDICE-----	250

