



38.
MONUMENTOS NUEVOS (Y REDESCUBIERTOS)
DE KAMINALJUYU, GUATEMALA

Lucia R. Henderson

XXIX SIMPOSIO DE INVESTIGACIONES
ARQUEOLÓGICAS EN GUATEMALA

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA
20 AL 24 DE JULIO DE 2015

EDITORES
BÁRBARA ARROYO
LUIS MÉNDEZ SALINAS
GLORIA AJÚ ÁLVAREZ

REFERENCIA:

Henderson, Lucia R.

2016 Monumentos nuevos (y redescubiertos) de Kaminaljuyu, Guatemala. En *XXIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2015* (editado por B. Arroyo, L. Méndez Salinas y G. Ajú Álvarez), pp. 473-489. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

MONUMENTOS NUEVOS (Y REDESCUBIERTOS) DE KAMINALJUYU, GUATEMALA

Lucia R. Henderson

PALABRAS CLAVE

Kaminaljuyu, Preclásico Tardío, Preclásico Terminal, Guatemala, escultura, bajo relieve, iconografía, Tierras Altas, reyes, dioses

ABSTRACT

Over the last century, scientific excavations and urban construction projects have uncovered hundreds of monuments from the site of Kaminaljuyu, the majority of which were broken in antiquity. The author's doctoral thesis, completed in 2013, provided an illustrated catalog of Kaminaljuyu's bas-relief sculptures, which numbered approximately 70 monuments. Since then, a number of "new" bas-relief sculptures have been discovered, in archaeological excavations and in private collections. In this article, the author presents these new sculptures, providing illustrations and descriptions of their iconography. That so many fine sculptures have been discovered in such a short time should be seen as exciting proof that our work at Kaminaljuyu is only beginning and tells us that conserving what we can of this extraordinary site is of the utmost importance.

INTRODUCCIÓN

La autora entregó su tesis doctoral en 2013, la que incluyó un catálogo ilustrado de las esculturas en bajo relieve de Kaminaljuyu. En el corto tiempo entre entonces y este artículo, cinco esculturas importantes en bajo relieve han sido agregadas al corpus de Kaminaljuyu. Una fue encontrada por el Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu en el centro del sitio (Figs.1, 2 y 3a). Las otras cuatro han sido descubiertas (o re-descubiertas) en colecciones privadas (Figs.4a, 7a, 8 y 9). La afirmación que estas cuatro esculturas fueron encontradas originalmente en Kaminaljuyu es corroborada tanto por el estilo de su esculpido, como por los temas que representan.

Este artículo sirve para introducir estas cinco "nuevas" esculturas a la comunidad académica para integrarlas a futuros estudios y discusiones sobre Kaminaljuyu. No existe un sólo tema o argumento dominante que unifique las siguientes páginas a excepción de éste: estas esculturas nos dicen que Kaminaljuyu aún tiene muchas historias que contar. El hecho que todavía emerjan sorpresas de las ruinas bajo nuestros pies, a pesar de que la mayor parte de Kaminaljuyu ha sido casi

borrada por la expansión de la Ciudad de Guatemala, nos dice que conservar lo que se pueda de este extraordinario sitio es de suma importancia. Que tantas finas esculturas hayan sido descubiertas en tan poco tiempo debe ser visto como una emocionante prueba que nuestro trabajo en Kaminaljuyu está solo comenzando.

LA ESCULTURA 224

La Escultura 224 fue descubierta por el Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu en 2013 (Arroyo *et al.* 2014). Fue encontrada *in situ* en el eje central del base oeste del Montículo C-II-13 en la Plaza Superior de La Palangana en un contexto Clásico Tardío (Arroyo *et al.* 2014:699). Las fotografías tomadas por los arqueólogos cuando la escultura fue excavada muestran similitud a una gran cabeza de serpiente emergiendo de la tierra (Fig.1).

La Escultura 224 nos cuenta una complicada historia de uso, re-uso, recolocación, y re-esculpido, terminando con la colocación final durante el Clásico Tardío, la tercera etapa de una larga y compleja vida

(ver Henderson 2013:129-133, para una discusión detallada sobre el reuso de monumentos en Kaminaljuyu). En su primera versión, el monumento parece no haber sido esculpido a excepción de profundas marcas hechas en forma de lo que los arqueólogos llaman “cúpulas” (Fig.2a). Este es el único monumento con cúpulas que ha sido descubierto en Kaminaljuyu hasta el momento. Los monumentos con cúpulas se encuentran en los sitios de la costa sur, como Takalik Abaj e Izapa (ver por ejemplo Norman 1973: pls. 9, 19, 23, 43 y Schieber de Lavarreda y Orrego Corzo 2002:2, 83). También se encuentran en el altiplano en Naranjo (B. Arroyo, comunicación personal 2015), Los Mangales y La Lagunita (ver Fahsen 2010: Fig.10.9; 245-247 y Sharer and Sedat 1987: 365-366, 371-373, Figs.18.10-18.15, 18.26-18.29). En su mayoría, las cúpulas de estas esculturas son más pequeñas, menos profundos, y más dispersos en las superficies de los monumentos. La Escultura 224 de Kaminaljuyu es notable por la cualidad casi extravagante de sus cúpulas, las cuales son muy profundas y densamente arregladas. Este patrón es muy similar a lo que está encontrado en la Estela 14 de Takalik Abaj (Schieber de Lavarreda y Orrego Corzo 2002:2, 83).

La práctica de hacer cúpulas se remonta hasta la temprana parte del Preclásico Medio, al sitio Olmeca San Lorenzo de la Costa del Golfo, donde las esculturas fueron frecuentemente marcadas por cúpulas (ver por ejemplo Clewlow, *et al.* 1967: 80-83, pls.19, 22, 27; Diehl 2004:Fig.18; y Grove 1981). Aunque son bastante difíciles de fechar con precisión, las cúpulas en la región Maya del sur son generalmente vistas como rasgos tempranos, posiblemente asociadas con el Preclásico Medio. Ya que Kaminaljuyu no parece haber sido ocupada con una gran densidad hasta c. 500 AC (ver cronología revisada presentada por Inomata, *et al.* 2014), es posible que la Escultura 224 comenzó su vida en otro sitio y luego fue llevada a Kaminaljuyu. Alternativamente, el monumento pudo haber comenzado su vida en Kaminaljuyu durante la primera parte de la historia del sitio. En cualquier caso la piedra misma debe haber sido considerada extremadamente importante por los habitantes de Kaminaljuyu: un símbolo poderoso del pasado profundo y la permanencia, y una encarnación del tiempo geológico lejano, y de los orígenes ancestrales (Stuart 1996 y 2010; también ver citas y discusión en Henderson 2013:104-108).

En su segunda vida, probablemente alrededor de 100 AC, la Escultura 224 fue esculpida con una escena en bajo relieve (Figs.2 y 3a). Una sección de la superficie original marcada con cúpulas fue conservada e in-

tegrada en esta escena. El resto de la piedra fue pulida para proporcionar una mejor superficie para esculpir, aunque los remanentes de algunas cúpulas todavía son observables. Notablemente, en vez de crear una superficie plana para la iconografía, el escultor conservó la forma irregular de la piedra, dejando caer su iconografía sobre los contornos como una segunda piel.

Cuando es aplanada a dos dimensiones (Fig.3a), la escena en bajo relieve se hace más clara. Hacia el extremo derecho, las fauces abiertas de una serpiente gigante se posan detrás de la cabeza del gobernante. La sección de las cúpulas que fueron dejadas intactas parecen hacer referencia a las escamas de esta criatura (Fig.2e). Las fauces de la serpiente pueden representar un portal sobrenatural o podría representar parte del atuendo del rey. Al centro de la escena se ubica la imagen de un gobernante que camina. Con una mano alcanza al hombre de la figura sentada en frente de él. Con la otra, agarra el cabello de esta figura en un gesto de conquista (ver por ejemplo Schele y Miller 1986: 212-213, Fig. V.3). La escena completa toma lugar sobre una banda basal compuesta de un motivo de petate tejido, un símbolo de reinado y autoridad (ver por ejemplo Robicsek 1975).

La figura sentada tiene las piernas cruzadas con una mano en su rodilla y la otra reposando en el suelo a su lado viendo hacia atrás. En Kaminaljuyu esta posición es vista en la Escultura 63 y 65 (Figs.3b y 3c). Como la Escultura 224, la Escultura 63 (Fig.3b) parece mostrar una escena de captura donde una figura en esta posición de piernas cruzadas está siendo agarrado por otro individuo con un gran disco de sol en su espalda. En la Estela 18 de Izapa, estos roles están revertidos, con la figura sentada con piernas cruzadas agarrando el brazo de otro individuo. En la Escultura 65 (Fig.3c), un rey sentado en un trono en esta posición de piernas cruzadas apunta a un cautivo amarrado y arrodillado. La misma posición se encuentra dos veces en los murales de San Bartolo (Taube, *et al.* 2010: Figs. 17a y 46). En una de estas escenas, un dios del agua apunta al dios de maíz, quien baila delante de él. En la Estela 27 de Izapa, dos figuras en la misma posición sentada hablan uno a otro y aparece que la figura a la izquierda está dando algo a la figura a la derecha. Generalmente, estas escenas conectan esta particular posición corporal con actos de comunicación, el intercambio de ofrendas, y en algunos casos, la captura y el sacrificio humano (para más sobre el gesto apuntador en escenas de intercambios comunicativos, ver Doering y Collins 2010: citando a Guernsey, comunicación personal 2009; Taube 2003b:283, Fig.11.6; y Taube, *et al.* 2010:75).

Los motivos enrollados que caen del tocado de la figura sentada, combinados con el perfil narigudo, sugieren que es un dios asociado al agua o un humano vestido como una deidad del agua (para discusión detallada sobre dioses de agua en Kaminaljuyu, ver Henderson 2013:Capítulo 7). El gesto de agarrar el cabello fue utilizado a lo largo del mundo mesoamericano como una señal de combate y conquista (ver Morley y Morley 1938:13 para una de las referencias más tempranas a esta convención). La Escultura 224, entonces, parece mostrar al rey como conquistador— y entonces controlador— del agua. Esta idea hubiera resonado entre los habitantes de Kaminaljuyu, para los cuales el agua era una preocupación primaria. Las investigaciones en proceso (Arroyo *et al.* 2015; Arroyo y Henderson 2014; y Henderson 2013:Capítulo 7) demuestran que muchos de los aspectos de la vida de la ciudad y el sistema de creencias circulaba alrededor del agua —incluyendo la construcción de sistemas sofisticados de agricultura, la manipulación del agua a través y alrededor del sitio con propósitos rituales, la asociación con ritos de sacrificio humano con rasgos de agua en el centro del sitio, etc. De hecho, muchas de las imágenes de reyes de Kaminaljuyu claramente referencian al agua (ver por ejemplo, Esculturas 5, 11, 68, 133, y 202), y los motivos relacionados con agua son el tema más representados en el corpus de esculturas del sitio.

Es importante notar que el traslado de la extremadamente contorneada y tridimensional superficie de la Escultura 224 a una ilustración en dos dimensiones requiere un grado de distorsión. La autora curvó la línea base de la ilustración para lidiar con algo de esta distorsión, pero el resultado es comparable a aplanar el globo terráqueo a un mapa de dos dimensiones.

Lo que el proceso de la ilustración oscurece es la manera en que la composición de la escena implica e involucra al observador. En general, la Escultura 224 le pide al observador que se mueva alrededor de ella, jugando con la visibilidad e invisibilidad, mientras aspectos de la escena son revelados y escondidos (Fig.2). No se sabe si los observadores antiguos Mayas se habrían movido hacia la izquierda o hacia la derecha alrededor del monumento. Aquí la escena es discutida de derecha a izquierda, sin sugerir que esto era necesariamente la manera en que los antiguos observadores interactuaron con la escultura.

La sección con cúpulas crea una sensación de fondo plano para la escultura. También crea la connotación de un cuerpo profundamente escamoso para la cara de la serpiente. Cuando se mira esta serpiente, el resto de

la escena está escondida, dándole peso e importancia aislada. Moviéndose hacia la izquierda alrededor de la escultura, el observador encuentra el cuerpo del gobernante, que atraviesa un ángulo agudo de la superficie de la roca. Desde aquí, el observador puede ver esbozos de la compleja imaginería completa de la escultura —la espalda de la figura sentada a la izquierda, y las volutas de la cara de la serpiente a la derecha. Este es el único punto de vista desde el cual los tres componentes de la escena (la cara de la serpiente, el gobernante, y la figura sentada) son visibles. En otras palabras, el rey está posicionado para dominar visualmente y corpóreamente la escena. Vale la pena mencionar que para poder ver la cara del rey, el observador tiene que acercarse a la escultura y mirar la parte superior desde arriba, impartiendo una sensación de intimidad y exclusividad a este acto de revelación.

Cuando el observador se mueve más a la izquierda, el cuerpo del gobernante parece estirarse y curvarse sobre la espalda de la figura sentada enfrente de él en un dramático juego de perspectiva. El cuerpo del gobernante y la espalda del individuo sentado ocupan un plano relativamente liso de la piedra. El frente de la figura sentada, sin embargo, incluyendo su cara, tocado, y rodilla, se dobla a lo largo de un ángulo relativamente agudo de la piedra. Entonces, es casi imposible ver la figura sentada completa de una sola vez.

En resumen, diferentes aspectos de la Escultura 224 habrían sido revelados y escondidos dependiendo de los movimientos del observador alrededor de y su proximidad a la escultura (para tratados relativamente recientes sobre visibilidad e invisibilidad en el mundo Maya, ver Guernsey y Reilly 2006; Hendon 2000; Joyce 2003; y O’Neil 2012). Su diseño entonces demanda un observador activo (ver Clancy 1999:24). Esta es la única escultura de Kaminaljuyu que actúa de esta particular manera. Sugiere que el artista era un maestro de la composición, jugando con las facetas naturales de la piedra para dar animación y narrativa a esta escena esculpida. El descubrimiento de la Escultura 224 entonces profundiza nuestro entendimiento del rol de la escultura en el paisaje de Kaminaljuyu. Demuestra que las esculturas en Kaminaljuyu eran “presencias afectivas” (Armstrong 1971, traducido por la autora) e interactuaban con las personas y el espacio que las rodeaba en maneras complejas y activas (ver especialmente Guernsey 2006; O’Neil 2012; y Stuart 1996, como también resúmenes adicionales y referencias en Henderson 2013: Capítulo 4).

LA ESCULTURA 227

En noviembre de 2014, el Hotel Santo Domingo en Antigua, Guatemala, exhibió una serie de obras de la colección de la Ruta Maya que incluyó una escultura silueta finamente esculpida de Kaminaljuyu (Fig.4a). Es importante anotar que la ilustración está hecha solo a base de fotografías tomadas a través de un encajonado de vidrio con poca luz, así que algunos detalles pueden haber sido omitidos. La obra, Escultura 227, es claramente la gemela de la Escultura 13 de Kaminaljuyu (Fig.4b) y sugiere que la anterior identificación de la Escultura 13 como un gobernante sentado (Henderson 2013:416-417) es probablemente incorrecta, aunque ciertamente es posible que esta pareja de monumentos representen dos figuras diferentes –una un rey y la otra un dios.

La Escultura 227 muestra al dios del viento de Kaminaljuyu sentado en un petate. El rasgo más diagnóstico de este dios es un diente frontal prominente que se proyecta de su boca (Henderson 2013:396-412). En muchos casos es representado como un diente partido, o como dos dientes salientes (Figs.5a y 6a). En general, el término “dios del viento” debe ser visto como una frase extremadamente sobresimplificada que abarca múltiples asociaciones complejas. Esta deidad de Kaminaljuyu es asociada estrechamente con el habla, el canto, la respiración, y la música. Era el dios de las ráfagas húmedas que traían lluvias y tormentas y es entonces cercanamente asociado con los sonidos de truenos, rayos, lluvia y el intenso aroma que llevan los vientos de una tormenta. Cuando se considera este dios, hay que recordar que las tormentas en esta región no solo son conectadas a fertilidad y crecimiento, sino también con derrumbes, inundaciones, y destrucción.

Esto es bellamente expresado en un altar de Kaminaljuyu (Fig.5a). En el perfil de este altar, una cara con diente frontal exhala volutas de viento y humedad. Su boca está infija con un símbolo *ik'* en forma de T, significando “aliento” o “viento” (Guernsey 2010:77, 80; Houston *et al.* 2006:145; Houston y Taube 2000:267, 270; y Taube 2003a:420, Fig.9a). En el arte del periodo Clásico, el símbolo *IK'* está asociado con el aliento de vida, la imagería floral, y el aroma (Houston, *et al.* 2006:143, 147-148, Fig.4.8; Houston y Taube 2000:267, 270, 273; y Taube 2004:72). Frecuentemente también marca instrumentos musicales, haciendo similitud entre el sonido y una exhalación aromática (Guernsey 2010:80-82; Houston *et al.* 2006:145-152; Houston y Taube 2000:267, 270-273; y Taube 2001).

La parte superior de este altar está tallada con una imagen fragmentaria de una banda celeste con nubes oscuras en volutas. La cara esquelética de una serpiente se muestra saliendo a través de una orejera (Taube *et al.* 2010:46-47). David Stuart ha identificado este tipo de serpiente como “serpiente de rayo”, o el rayo animado (comunicación personal, 2009; ver también Taube *et al.* 2010:41). Imágenes contemporáneas de bandas celestes (ver por ejemplo Orrego Corzo y Schieber de Lavareda 2001:Figs.8 y 11b; y Taube *et al.* 2010:Figs. 30-31) muestran escenas similares y más completas. Importanamente, la iconografía de los lados y el parte superior del altar de Kaminaljuyu está orientada para que el dios del viento parezca cargar físicamente la banda celeste en su espalda, con su brazo y mano estirándose hacia atrás para soportar el peso de la tormenta (Fig.5a).

Generalmente, el viento es concebido como fuente y portador de lluvia, lo que explica la conexión extendida y, en muchas instancias, la superposición entre dioses del viento y lluvia por toda Mesoamérica (ver, por ejemplo Bassie-Sweet 1991:119; Houston y Taube 2011; Redfield y Villa Rojas 1934:164; Taube 2001:2, 4, 6-7; 2004:78; y Thompson 1970:270). Que el viento fue conceptualizado como cargador de lluvia en Kaminaljuyu, es explícitamente demostrado en una pequeña escultura en silueta (Fig.5b) que representa el dios del viento cargando en mecapan un cántaro de agua. El dios del viento representado en la Escultura 227 (Fig.4a) también está cercanamente asociado a la imagería de tormenta. Su mano derecha sostiene una serpiente de rayo con la nariz enjorada, su cuerpo enrollándose con humedad, aliento, y sonido. El dios del viento también exhala una voluta de su boca, otro símbolo de sonido, humedad, aroma, y respiración.

De muchas maneras, la Escultura 227 sirve como una versión expandida de la iconografía compactada de la fragmentada Escultura 22 de Kaminaljuyu (Fig.6a). Aquí, el dios del viento es mostrado con una “cuenta de aliento” enfrente de su nariz y una voluta de exhalación emergiendo de su boca. Su mandíbula ha sido transformada en la cara de una serpiente de rayo con nariz enjorada, y lleva un gran collar pectoral con forma de cuatrifolio. El motivo cuatrifoliar, que se traslapa de muchas maneras tanto con el símbolo *IK'* como con las orejeras en forma de T, estaba asociado con cuevas, portales sobrenaturales, y la exhalación húmeda que emergía de ellos (ver Guernsey 2010; Taube 2001; 2004:72-73; 2005:32-34, 37-38). En el arte del periodo Clásico, las serpientes con nariz cuadrada son frecuentemente exhaladas de orejeras (ver por ejemplo Stuart 2005:10 y

Taube 2005: Figs. 13e y 14f). La Escultura 22 juega con estas ideas, sugiriendo que la cara del viento con mandíbula de serpiente está siendo exhalada del pectoral cuatrefoliar del pecho (ver Henderson 2013:402-406). Ideas similares se encuentran en la iconografía más tardía donde el Dios H, el dios del viento del Clásico, es frecuentemente representado como si estuviera siendo exhalado de una orejera gigante con forma de IK' (Fig.6b) (Saturno *et al.* 2005:Fig.29c,d; Taube 1992:56-64; 2001:8-9; 2004:73-78; 2005:32).

De hecho, el dios del viento de Kaminaljuyu muestra claros vínculos con el Dios H, una deidad que aparece en el arte maya alrededor de 300 DC, a quien Karl Taube (1992:56-64; 2004:73-78) ha identificado y descrito en detalle como el dios del viento. Esta deidad del periodo Clásico, la encarnación de aliento, viento, sonido, y exhalación, también es representado con un prominente diente frontal y es frecuentemente asociado con el símbolo IK'. La imaginería vista en Kaminaljuyu cambia el origen de esta deidad a cuatrocientos años más temprano, cerca del 300 DC a 100 AC.

Es importante notar, sin embargo, que el Dios H se distingue en maneras importantes del dios del viento de Kaminaljuyu, indicando que las asociaciones de esta deidad cambiaron a través del tiempo. Mientras que el dios del viento de Kaminaljuyu se entrelaza con imaginería de lluvia y tormentas, el Dios H del periodo Clásico carece de referencias directas a temas acuáticos o pluviales. Él es floral, musical, y aromático, pero nunca es mostrado en compañía de serpientes de rayo o tormentas. Estas características tormentosas parecen, en cambio, haber sido tomadas por el dios Chahk del periodo Clásico, quien empuña una piedra de trueno y hacha de rayo en el arte del periodo Clásico.

En general, las esculturas de Kaminaljuyu nos cuentan que el dios del viento, hasta ahora encontrado esporádicamente en la imaginería del periodo Clásico, comenzó su vida como uno de los dioses más importantes de uno de los centros más tempranos y significativos de Mesoamérica. Interesantemente, sin embargo, este dios del viento no ha sido encontrado en el arte de los vecinos contemporáneos de Kaminaljuyu, enfatizando la diversidad localizada en representaciones esculturales durante este tiempo.

LA ESCULTURA 226

Una fotografía de la Escultura 226 fue publicada en 1995 (Anónimo 1995), y Sonia Medrano publicó un esbozo de ella en 1996 (Medrano 1996). Desafortunada-

mente la autora no supo de estas publicaciones ni de la escultura misma hasta 2014, cuando fue dado acceso al monumento para fotografiar y dibujarlo.

La Escultura 226 (Fig.7a) muestra un dios llevando un gran tocado de ave y un cinturón con la cara del dios de la tormenta Chahk. Está parado sobre la cara abstracta de una serpiente de rayo en un marco cuadrado. Similares caras de serpientes son comúnmente vistas en bandas celestes del periodo Clásico (ver por ejemplo Carlson y Landis 1985:91-94; Earley y Guernsey 2013:323-326; y Taube 1995). Al mostrar a la deidad parada sobre rayos, el artista la localiza firmemente en la esfera celestial.

Tanto el dios y la máscara de Chahk se muestran con barbas de plumas, y las volutas enfrente de la cara del dios también están bordeadas por plumas. El tocado de ave de largo pico puede representar la cara de un pájaro cormorán u otra ave acuática. En el arte Maya, sin embargo, las aves acuáticas son generalmente representadas con largos cuellos curvos. Esto es cierto en la imaginería de Kaminaljuyu (ver por ejemplo Fig.3c, Fig.8, y Kidder *et al.* 1946:Fig. 148l) como también para el arte Maya más tardío (ver Finamore y Houston 2010:Pls.28-29; Hellmuth 1987:106-107, 174-179; y el Metropolitan Museum of Art 1984.614a, b y 1978.412.103).

Por lo general, los rasgos del tocado del ave parecen identificarlo como El Pájaro Principal, aunque el pico alargado del pájaro es inusual. Cuando se compara con otras representaciones del Pájaro Principal en Kaminaljuyu, sin embargo, las similitudes son claras (Fig.7b) (ver también las Esculturas 11, 109, y 100 de Kaminaljuyu). Tiene el ojo con forma de L asociado con deidades solares brillantes y luminosas en el arte Maya (ver Houston y Taube 2000:283-285 y Saturno *et al.* 2005:41). En Kaminaljuyu, El Pájaro Principal es el único ser sobrenatural que se muestra con este ojo. Su ceja infija en forma de "U" y el elemento que se enrosca atrás de la boca también son frecuentemente vistos en las representaciones del Pájaro Principal, mientras que la voluta atrás de su cabeza puede imitar la cabeza rizada o cresta que es vista en imágenes como en la Escultura 110 de Kaminaljuyu. Plumas enjoyadas con cuentas de jade caen detrás de su cabeza y una cuenta de aliento de jade es puesta en frente de su nariz, un rasgo reservado para dioses y reyes en el arte de Kaminaljuyu.

Al identificar esta figura como una imagen del Pájaro Principal también podría explicar el objeto cuadrado infijo en forma de "U", representado detrás de la pierna derecha del dios. A primera vista, parece como si el dios está cargando este objeto. Sin embargo, el hecho

de que las uñas del dios son visibles indica que su mano está abierta. Es posible, entonces, que este motivo puede representar una alusión abreviada de la elaborada cola del Pájaro Principal, la parte superior de la cual se representa frecuentemente como un motivo similar infijo en forma de “U” (Fig.7c) (ver también Hellmuth 1987:234-235).

Hay dos interpretaciones potenciales de la figura que lleva este tocado del Pájaro Principal. Karl Taube (comunicación personal, 2015) lo ha identificado como el dios de maíz debido a la forma del diente y el pómulo bien definido. Como argumenta Taube, los dioses del maíz encontrados en el muro oeste de San Bartolo tienen caras similares (ver Taube *et al.* 2010:Fig. 8). El dios del maíz frecuentemente aparece con los atributos de aves y es estrechamente asociado con El Pájaro Principal, mientras que El Pájaro Principal está cercanamente conectado con la imaginería del maíz (Taube 2009; Taube y Saturno 2008:299, 311, Figs.5,10e,11; y Taube *et al.* 2010:34-39).

Otra interpretación posible es que la escultura representa otra imagen del dios del viento de Kaminaljuyu. Algunos detalles conectan esta escultura a otras imágenes del dios del viento de Kaminaljuyu. Los motivos enrollados que representan respiración, sonido, aroma, y humedad, sugieren que esta figura esté asociado con el viento y las brisas. La figura lleva la cara del dios Chahk como un cinturón –físicamente cargando una tormenta– y camina sobre una serpiente de rayo. Este la conecta con la iconografía de la Escultura 227 (Fig.4a) y también la Escultura 73 (Fig.5b), que muestra el dios del viento sentado sobre una serpiente de rayo y cargando un cántaro de lluvia. Estos detalles sugieren que este es un dios cercanamente entrelazado con el viento y las tormentas, incluyendo la lluvia, sonidos, y el aroma de las tempestades.

LA ESCULTURA 228

La Escultura 228 (Fig.8) era desconocida para los estudiosos hasta hace unos meses, cuando la autora la encontró en una colección privada. Muestra a un individuo arrodillado usando un gran tocado que termina con un ave acuática de cuello alargado.

La figura de la Escultura 228 sostiene un objeto no identificable detrás de él en su mano izquierda. Este objeto puede ser similar al bastón curvo llevado por el gobernante en la Escultura 11 de Kaminaljuyu, aunque es difícil de decir. Trae su mano derecha a su boca y sopla lo que parece ser un pito u otro instrumento de

viento con una larga tela o papel de pancarta colgando de éste. Las representaciones de instrumentos y sonidos musicales son comunes en Kaminaljuyu, donde la figuras frecuentemente soplan trompetas, cantan, hablan, y tocan conchas de tortuga (ver Henderson 2013:408-410).

Dos detalles sugieren que el individuo de la Escultura 228 de Kaminaljuyu pueda ser sobrenatural. Primero, es mostrado con un ojo bastante inusual –localizado bien atrás de su cara, cerca de su oreja, y retratado en una torcedura caligráfica. Segundo, sus labios toman la sutil forma de un cara de serpiente. En general, los ojos y bocas no humanas parecen haber sido utilizados en Kaminaljuyu para señalar lo sobrenatural o estatus divino para la figura retratada (ver Henderson 2013:244-246).

Dos otras imágenes de aves con cuello alargado son conocidas en el arte de Kaminaljuyu, ambas similarmente localizadas sobre la cabeza de un individuo. Una es vista en la Escultura 65 (Fig.3c) y la otra en un jade tallado encontrado en la Tumba A-VI (Kidder *et al.* 1946:Fig. 1481).

Aunque esto puede representar parte de un elaborado tocado, la evidencia sugiere en vez que el ave actúa como un glifo de nombre (ver Grube 2001; Houston y Stuart 1998; Kelley 1982; y Stuart 1987 para argumentos sobre glifos de nombre usado como tocados). Esto se ve más claramente en la Escultura 65 (Fig.3c), donde el ave de cuello largo claramente reemplaza los elementos que parecen glifos puestos sobre otros tocados en la escena. La imagen más temprana conocida de un tocado con ave acuática de la región cercana a Kaminaljuyu se encuentra en un tiesto cerámico del Preclásico Medio de Naranjo (Arroyo 2010:45, Fig.4.11). En el arte Maya posterior, del periodo Clásico, este tocado es más frecuentemente asociado con el dios de la tormenta, Chahk (para imágenes comparativas, ver Hellmuth 1987:174-179).

En la Escultura 65 el individuo usando el tocado glífico del ave es mostrado en la misma posición arrodillada como la figura en la Escultura 228 (Fig.8) –con una rodilla en el suelo y la otra doblada en un ángulo recto. En la Escultura 65, el individuo es representado sólo con un taparrabos, y sus manos están amarradas en frente suyo, indicando que es un cautivo. Aparentemente, esta posición arrodillada particular fue usado para señalar contextos de ofrendas, incluyendo el sacrificio humano (Taube 2003b:301-302, Fig.11.16; ver también citas y discusión en Henderson 2013:213, 215). La figura de la Escultura 228 es mostrada con una soga alrededor

de su cuello y se arrodilla encima de una banda basal representada como una sogá enroscada. Estos pueden representar referencias sutiles a temas de captura y sacrificio. A pesar de todo, la figura puede ser entendida como participando en un acto de ofrenda, arrodillándose y tocando un instrumento de viento en un acto de oración musical.

LA ESCULTURA 229

La Escultura 229 (Fig.9), encontrada en una colección privada en abril de 2015, también representa una nueva adición al corpus escultural de Kaminaljuyu. Retrata a un individuo que camina cargando dos varas dobles. Es posible que representen palos para plantar o sembrar, pero son únicos en el arte de Kaminaljuyu. La figura usa una gorra redonda terminada con un pez gordo. Una cascada de lo que más probablemente sea agua emerge de la boca del pez. La cara del pez es inusual. Tiene una nariz rizada, un gran ojo redondo, y un diente canino o colmillo. Este rostro es similar a la cara del cántaro de agua retratado en la Escultura 73 (Fig.5b) como también el rostro del venado en el tocado del gobernante de Kaminaljuyu en la Escultura 1. Entonces no está claro si simplemente es la imagen de un pez o una forma compuesta que mezcla el cuerpo de un pez con la cara de un animal diferente.

La figura en la Escultura 229 es claramente sobrenatural, exhibiendo un pico largo de ave sobre dientes esqueléticos. La única otra cara en Kaminaljuyu que combina un pico y dientes de esqueleto es la máscara retratada en frente de la cabeza flotante en la Escultura 10. Desafortunadamente, no sabemos mucho del significado de esta cabeza, por lo que no nos ayuda identificar la figura del monumento nuevo.

Quizás más importantemente, la Escultura 229 nos permite identificar, por primera vez, un artista de Kaminaljuyu quien era responsable de los tallados de un grupo de esculturas en silueta. En general, la obra de este escultor se caracterizaba por superficies rugosas, líneas dentadas, y un sentido de abultamiento sólido de sus formas. Dos de sus esculturas también comparten un ojo específico en forma de lágrima (Fig.9 y 10a). Basado en la calidad de sus líneas de tallado y la similitud estilística entre los motivos que son representados (incluyendo volutas, cuentas, bocas, pies, etc.), la autora sugiere que uno puede identificar a las Esculturas 229, 75, 79, 180, y 182 (Fig.10) como haber sido probablemente talladas por el mismo individuo. Desde lo técnico, estas esculturas parecen rústicas, y un poco

mal talladas. No obstante, son esculturas poderosas, con carácter y personalidad. Por eso, a la autora le gusta describir al artista de estas obras como el “Picasso de Kaminaljuyu”.

En resumen, a pesar de que su imaginería permanece enigmática, el descubrimiento de la Escultura 229 ilumina nuevos aspectos del corpus, trayendo luz a uno de los antiguos artistas de Kaminaljuyu y trayéndolo a la vida.

CONCLUSIÓN

Viéndolas juntas, estas cinco esculturas muestran gran diversidad, tanto en el contenido, como en estilo. Comparten el hecho de que cada escultura de Kaminaljuyu recientemente descubierta o redescubierta, tiene el potencial de mejorar nuestro conocimiento del sitio y las creencias de sus habitantes. Cada nueva escultura también hace surgir nuevas preguntas, dando peso a cuanto falta aún por descubrir y por ser comprendido. Al pasar los años, Kaminaljuyu ha sido casi borrado de la faz de la tierra, pero estos encuentros con reyes, dioses, y otras figuras enigmáticas nos hablan de que falta mucho por aprender todavía, y que salvar y conservar todo lo que quede de este sitio es de gran importancia si esperamos obtener un verdadero entendimiento de Kaminaljuyu y su lugar en el mundo temprano Mesoamericano.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera decir gracias a las instituciones que me han dado tanto apoyo y acceso a las esculturas de Kaminaljuyu: el Metropolitan Museum of Art, el Sylvan C. y Pamela Coleman Fellowship, el Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu, el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, y el Museo Popol Vuh. Gracias también a los individuos que me han ayudado tanto en mis investigaciones, incluyendo, entre otros, Dra. Bárbara Arroyo, Dr. Guillermo Mata, Dra. Joanne Pillsbury, Dr. James Doyle, Dr. David Stuart, Varinia Matute, y todos los miembros del Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu. Finalmente, gracias a la gente involucrada en organizar este Simposio, particularmente Dra. Arroyo y su equipo y la gente del Museo Nacional, por su trabajo duro y por darme la oportunidad de compartir mis investigaciones sobre el maravilloso sitio de Kaminaljuyu.

REFERENCIAS

ANÓNIMO

1995 News and Notes: a recently discovered stela from Kaminaljuyu. *Mexicon* 17(5):84. Möckmühl.

ARMSTRONG, Robert P.

1971 *The Affecting Presence: an Essay in Humanistic Anthropology*. University of Illinois Press, Urbana.

ARROYO, Bárbara (ed)

2010 *Entre cerros, cafetales y urbanismo en el Valle de Guatemala: Proyecto de Rescate Naranja*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala.

ARROYO, Bárbara; Gloria Ajú Alvarez, Andrea Rojas, Patricia Máh, Javier Estrada, Emanuel Serech, Jorge Méndez, Maria Reneé Jerez y Daniel Juárez

2014 Kaminaljuyu: nuevas perspectivas sobre el uso de los espacios. En *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2013* (editado por B. Arroyo, L. Mendez Salinas y A. Rojas), pp. 695-706. Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Guatemala.

ARROYO, Bárbara; Gloria Ajú y Javier Estrada

2015 *Kaminaljuyu y las investigaciones cinco años después: Síntesis e interpretaciones*. Ponencia presentada en XXIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2015, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

ARROYO, Bárbara y Lucia R. Henderson

2014 *Walking the Earth, Walking on Water: an Integrative Approach to Procession, Iconography, Archaeology, and the Hydraulic Landscape of Kaminaljuyu, Guatemala*. Ponencia presentada en el Dumbarton Oaks Pre-Columbian Studies Symposium, 2014 (Processions in the Ancient Americas: Approaches and Perspectives), Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

BASSIE-SWEET, Karen

1991 *From the Mouth of the Dark Cave: Commemorative Sculpture of the Late Classic Maya*. University of Oklahoma Press, Norman.

CARLSON, John B. y Linda C. Landis

1985 Bands, Bicephalic Dragons, and Other Beasts: The Skyband in Maya Art and Iconography. En *Fourth Palenque Round Table, 1980* (editado por M. G. Robert-

son), pp. 115-140. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

CLANCY, Flora S.

1999 *Sculpture in the ancient Maya plaza: the early classic period*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

CLEWLOW, C. William; Richard A. Cowan, James F. O'Connell y Carlos Benemann

1967 *Colossal Heads of the Olmec Culture*. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No.4. University of California Archaeological Research Facility, Department of Anthropology, Berkeley.

DIEHL, Richard A.

2004 *The Olmecs: America's First Civilization*. Thames & Hudson, London.

DOERING, Travis F. y Lori D. Collins

2010 Revisiting Kaminaljuyu Monument 65 in Three-Dimensional High Definition. En *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (editado por J. Guernsey, J. E. Clark y B. Arroyo), pp. 259-282. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

EARLEY, Caitlin y Julia Guernsey

2013 Framed: The Textile Associations of Preclassic Geometric Bands. En *Wearing Culture: Dress and Regalia in Early Mesoamerica and Central America*, (editado por H. S. Orr y M. G. Cooper), pp. 323-349. University Press of Colorado, Boulder.

FAHSEN, Federico

2010 Preclassic Stone Sculpture in the Guatemalan Highlands. En *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (editado por J. Guernsey, J. E. Clark y B. Arroyo), pp. 231-258. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

FINAMORE, Daniel y Stephen D. Houston (eds)

2010 *Fiery Pool: the Maya and the Mythic Sea*. Peabody Essex Museum y Yale University Press, Salem y New Haven.

GROVE, David C.

1981 Olmec Monuments: Mutilation as a Clue to Meaning. En *The Olmec and their Neighbors: Essays in Memory of Matthew W. Stirling* (editado por E. P. Benson), pp. 48-68. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

GRUBE, Nikolai

2001 Los nombres de los gobernantes mayas. *Arqueología Mexicana* 50:72-77. México.

GUERNSEY, Julia

2006 *Ritual and Power in Stone: the Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. University of Texas Press, Austin.

2010 A consideration of the quatrefoil motif in Preclassic Mesoamerica. *Res* 57/58:75-96. Cambridge.

GUERNSEY, Julia y F. Kent Reilly (eds)

2006 *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*. Boundary End Archaeological Research Center, Barnardsville.

HELLMUTH, Nicholas M.

1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst: eine Ikonographie der alten Religionen Mexikos und Guatemalas*. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.

HENDERSON, Lucia R.

2013 *Bodies Politic, Bodies in Stone: Imagery of the Human and the Divine in the Sculpture of Late Preclassic Kaminaljuyu, Guatemala*. Tesis de Doctorado, Department of Art and Art History, University of Texas at Austin, Austin.

HENDON, Julia A.

2000 Having and Holding: Storage, Memory, Knowledge, and Social Relations. *American Anthropologist* 102(1):42-53. Arlington.

HOUSTON, Stephen D. y David Stuart

1998 The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period. *Res* 33:73-101. Cambridge.

HOUSTON, Stephen D.; David Stuart y Karl A. Taube

2006 *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience Among the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.

HOUSTON, Stephen D. y Karl Taube

2000 An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. *Cambridge Archaeological Journal* 10(2):261-294. Cambridge.

HOUSTON, Stephen D. y Karl A. Taube

2011 The Fiery Pool: Fluid Concepts of Water and Sea among the Classic Maya. En *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes* (editado por C. Isendahl y B. Liljefors Persson), pp. 11-37. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

INOMATA, Takeshi; Raúl Ortiz, Bárbara Arroyo y Eugenia J. Robinson

2014 Chronological Revision of Preclassic Kaminaljuyu, Guatemala: Implications for Social Processes in the Southern Maya Area. *Latin American Antiquity* 25(4):377-408. Washington, D.C.

JOYCE, Rosemary A.

2003 Concrete Memories: Fragments of the Past in the Classic Maya Present (500-1000 AD). En *Archaeologies of Memory* (editado por R. M. Van Dyke y S. E. Alcock), pp. 104-125. Blackwell, Malden.

KELLEY, David H.

1982 Costume and Name in Mesoamerica. *Visible Language* 16(1):39-48. Cincinnati.

KIDDER, Alfred V.; Jesse Jennings y Edwin M. Shook

1946 *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington Publication 561. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

MEDRANO, Sonia

1996 Notas y Noticias: Monumento de Kaminaljuyu. *Utz'ib* 1(10):26. Guatemala.

MORLEY, Frances R. y Sylvanus G. Morley

1938 *The Age and Provenance of the Leyden Plate*. Contributions to American Anthropology and History Vol. 5, No.24. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

NORMAN, V. Garth

1973 *Izapa Sculpture, Part I: Album*. Papers of the New World Archaeological Foundation, No. 30. Brigham Young University, Provo, Utah.

- O'NEIL, Megan E.
2012 *Engaging Ancient Maya Sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. University of Oklahoma Press, Norman.
- ORREGO, Miguel y Christa Schieber de Lavarreda
2001 Compendio de monumentos expuestos en Abaj Takalik. En *XIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2000* (editado por J. P. Laporte, A. C. Monzón de Suasnávar y B. Arroyo), pp. 786-806. Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.
- REDFIELD, Robert y Alfonso Villa Rojas
1934 *Chan Kom, a Maya Village*. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- ROBICSEK, Francis
1975 *A Study in Maya Art and History: the Mat Symbol*. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.
- SATURNO, William A.; Karl A. Taube, David Stuart y Heather Hurst
2005 *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1, The North Wall*. Ancient America, No. 7. Center for Ancient American Studies, Barnardsville.
- SCHELE, Linda y Mary Ellen Miller
1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. G. Braziller y el Kimbell Art Museum, New York y Fort Worth.
- SCHIEBER, Christa y Miguel Orrego Corzo
2002 *Abaj Takalik*. Proyecto Nacional Abaj Takalik, Tipografía Moderna, Guatemala.
- SHARER, Robert J. y David W. Sedat
1987 *Archaeological Investigations in the Northern Maya Highlands, Guatemala: Interaction and the Development of Maya Civilization*. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- STUART, David
1987 *A New Variant of the Chak Sign*. Research Reports on Ancient Maya Writing, No. 10. Center for Maya Research, Washington, D.C.
1996 Kings of stone: A consideration of stelae in ancient Maya ritual and representation. *Res* 29-30:148-171. Cambridge.
- 2005 The Inscriptions from Temple XIX Palenque. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
2010 Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya Stelae. En *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (editado por J. Guernsey, J. E. Clark y B. Arroyo), pp. 283-297. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- TAUBE, Karl A.
1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 32. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
1995 The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual. En *The World: Ritual and Rulership* (editado por M. Coe), pp. 83-103. Harry N. Abrams, New York.
2001 The Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest. En *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland* (editado por V. M. Fields), pp. 102-123. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
2003a Maws of heaven and hell: the symbolism of the centipede and serpent in Classic Maya religion. En *Antropología de la Eternidad: la Muerte en la Cultura Maya* (editado por A. Ciudad Ruiz, M. H. Ruz y M. J. Iglesias Ponce de León), pp. 405-442. Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.
2003b Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan. En *The Maya and Teotihuacan: Reinterpreting Early Classic Interaction* (editado por G. E. Braswell), pp. 273-314. University of Texas Press, Austin.
2004 Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya. *Res* 45:69-98. Cambridge.
2005 The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion. *Ancient Mesoamerica* 16:23-50. Cambridge.
2009 The Maya Maize God and the Mythic Origins of Dance. En *The Maya and Their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies* (editado por G. Le Fort, R. Gardiol, S. Matteo y C. Helmke), pp. 41-52. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.
- TAUBE, Karl A. y William Saturno
2008 Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica. En *Olmeca: Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda* (editado por M. T. Uriarte y R. B. González Lauck), pp. 287-318. Uni-

versidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

TAUBE, Karl A.; William A. Saturno, David Stuart y Heather Hurst

2010 *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala; Part 2: The West Wall*. Ancient America, No. 10.

Boundary End Archaeological Research Center, Barnardsville.

THOMPSON, J. Eric S.

1970 *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman.



Fig.1: La Escultura 224 *in situ*, cuando fue encontrada por el Proyecto Zona Arqueológica Kaminaljuyu (Fotografía de Bárbara Arroyo, Proyecto Zona Arqueológica Kaminaljuyu).

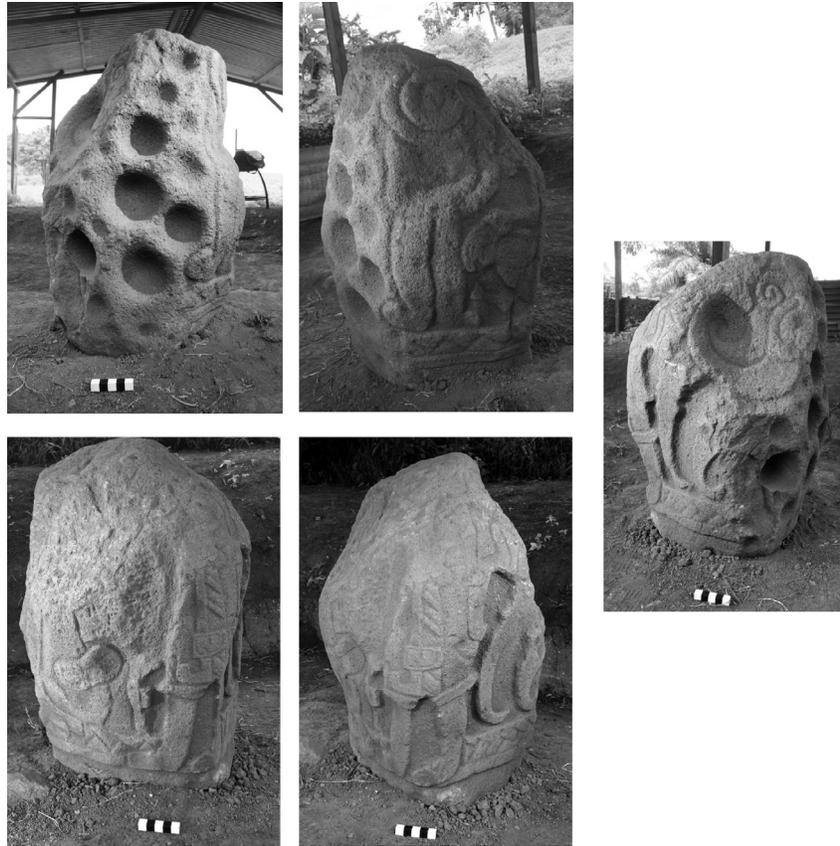


Fig.2: (a-e): Fotografías de la Escultura 224 para enfatizar su tridimensionalidad (Fotografía de Lucía Henderson).



Fig.3: a) Dibujo de la escena en bajo relieve de la Escultura 224 (Dibujo de Lucía Henderson).
 b) Detalle de la Escultura 63 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).
 c) Detalle de la Escultura 65 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).

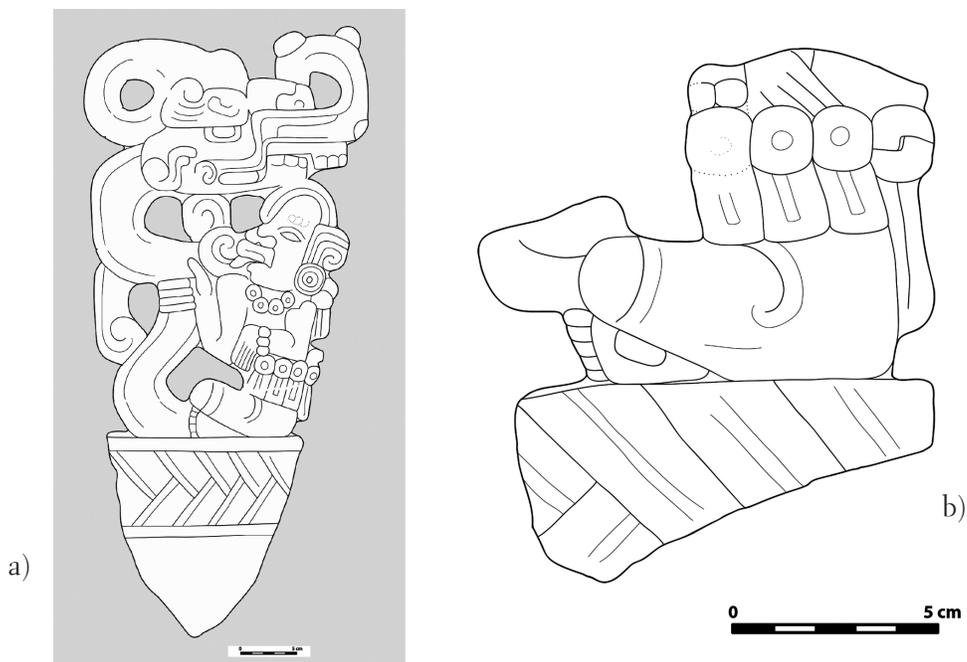


Fig.4: a) La Escultura 227 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).
b) La Escultura 13 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).

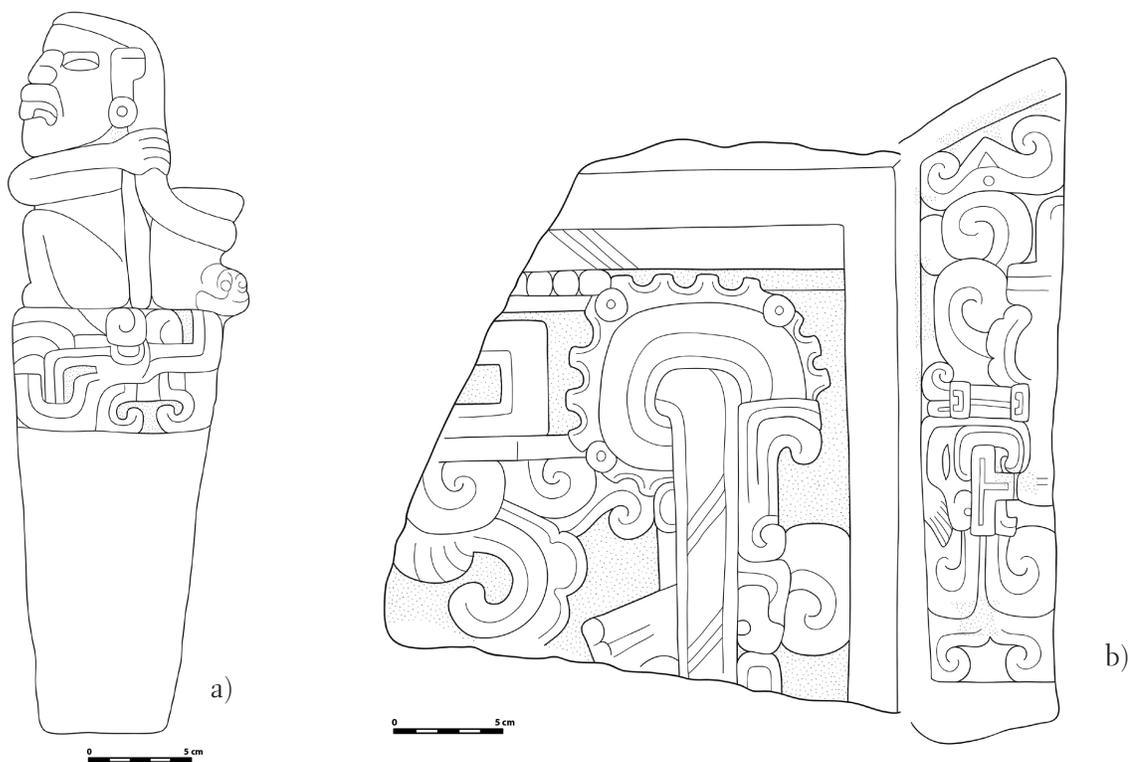


Fig.5: a) Parte superior y lado de La Escultura 14 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).
b) La Escultura 73 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).

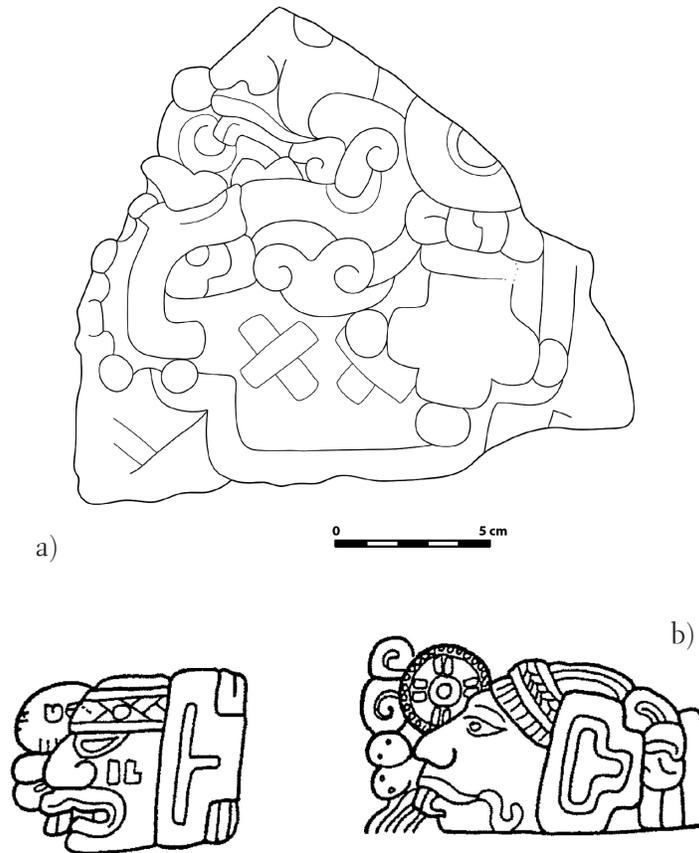


Fig.6: a) La Escultura 22 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson). b) Imágenes del Dios H, el dios del viento del Periodo Clásico (Tomado de Taube 2004: Figs. 2a y 2b).

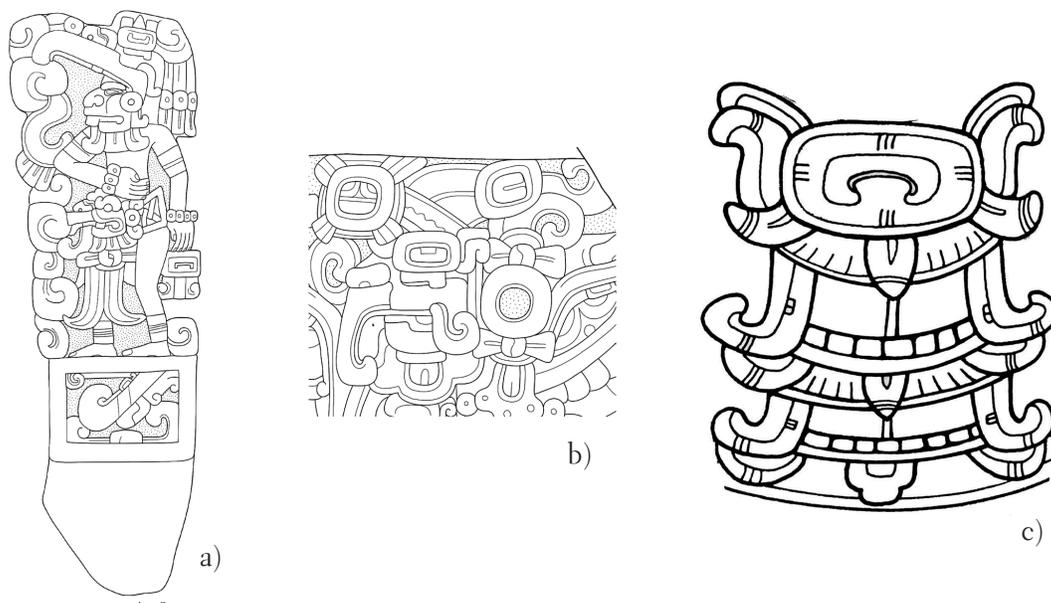


Fig.7: a) La Escultura 226 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).
 b) Detalle del Pájaro Principal de la Escultura 110 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).
 c) La cola del Pájaro Principal (Tomado de Hellmuth 1987: Fig.494).

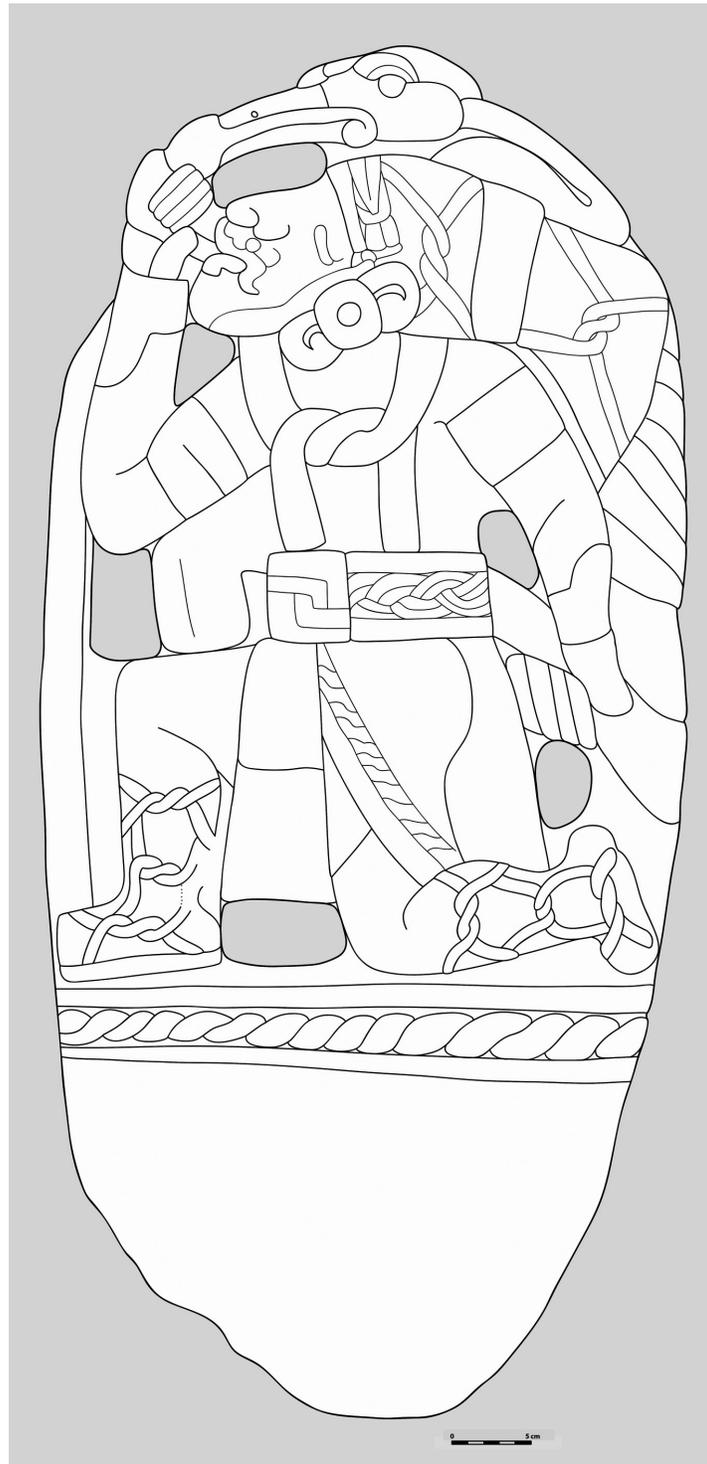


Fig.8: La Escultura 228 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).



Fig.9: La Escultura 229 de Kaminaljuyu (Dibujo de Lucía Henderson).

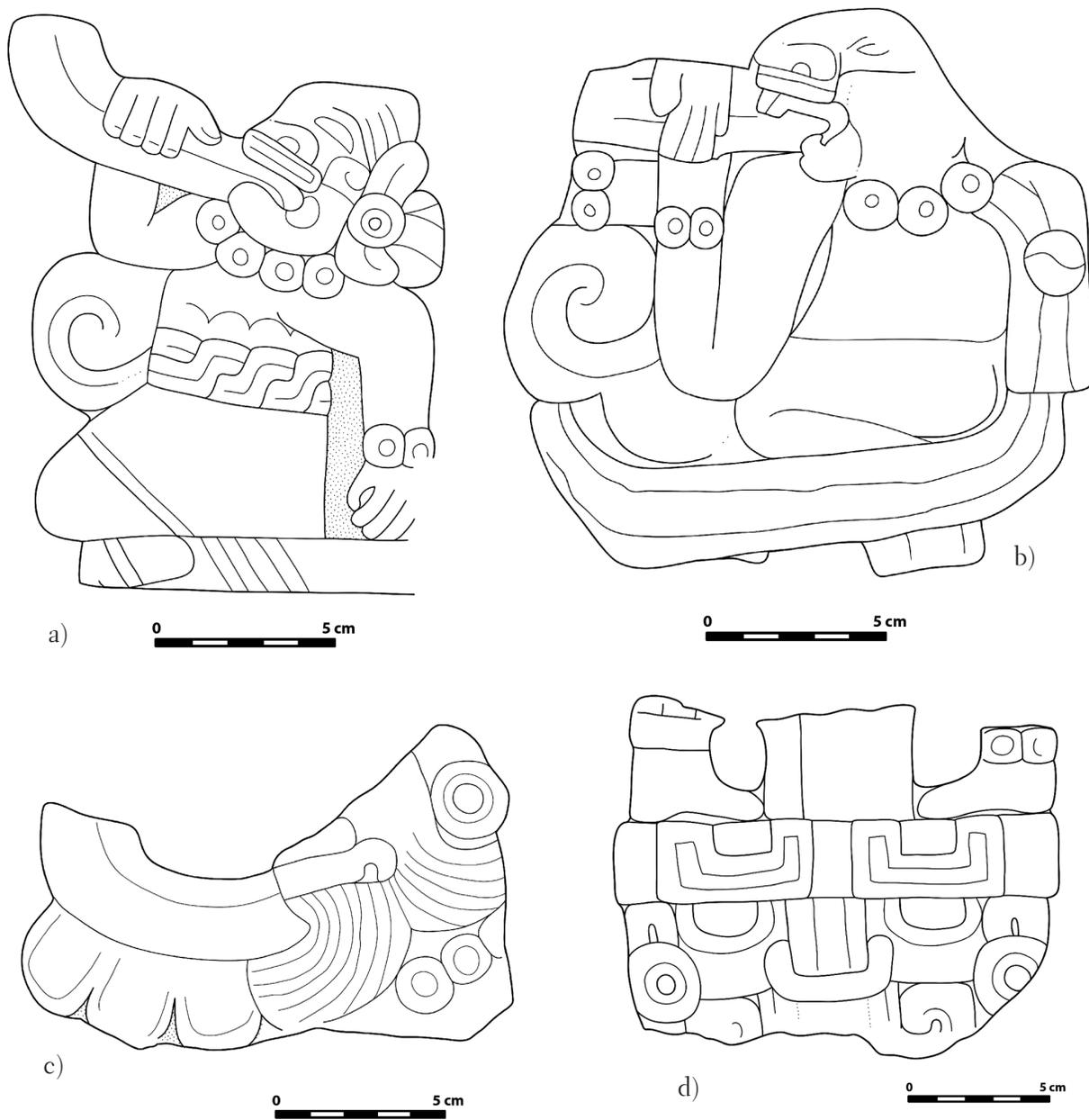


Fig.10: a) La Escultura 75 de Kaminaljuyu. b) La Escultura 182 de Kaminaljuyu. c) La Escultura 79 de Kaminaljuyu. d) La Escultura 180 de Kaminaljuyu (Dibujos de Lucía Henderson).