



73.

FRENTE AL PAISAJE: LA ICONOGRAFÍA DEL MUNDO NATURAL EN EL ARTE PRECLÁSICO

Lucia R. Henderson

XXXI SIMPOSIO DE INVESTIGACIONES
ARQUEOLÓGICAS EN GUATEMALA

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA
17 AL 21 DE JULIO DE 2017

EDITORES
BÁRBARA ARROYO
LUIS MÉNDEZ SALINAS
GLORIA AJÚ ÁLVAREZ

REFERENCIA:

Henderson, Lucia R.

2018 Frente al paisaje: la iconografía del mundo natural en el arte Preclásico. En *XXXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2017* (editado por B. Arroyo, L. Méndez Salinas y G. Ajú Álvarez), pp. 917-932. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

FRENTE AL PAISAJE: LA ICONOGRAFÍA DEL MUNDO NATURAL EN EL ARTE PRECLÁSICO

Lucia R. Henderson

PALABRAS CLAVE

Tierras Altas, Kaminaljuyu, arte, escultura, paisaje, Preclásico.

ABSTRACT

Newly discovered sculptures from Kaminaljuyu provide new insight into the ways in which the environment was envisioned and expressed in early Maya art. Considered alongside the sculptures of neighboring sites, one encounters a clear visual emphasis on depicting an animated landscape, as capable of bestowing riches upon the population as it was capable of inflicting terrible harm. Because so many deities take on anthropomorphic forms, it can be easy to forget that these beings were not simply symbolic entities. Instead, they represented real, physical embodiments of the surrounding topography and climate. This article examines this complex iconography in order to gain a better understanding of the ways in which the inhabitants of Kaminaljuyu envisioned the living landscape that surrounded them.

INTRODUCCIÓN

El año pasado, una escultura impresionante fue redescubierta en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA), en California (Figura 1). Al sospechar una fecha preclásica para el tallado de la escultura, la Dra. Megan O'Neil, Curadora Asociada de las Antiguas Américas, se contactó con la autora y con Dra. Bárbara Arroyo, Directora del Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu. El formato de silueta y el estilo del tallado de la escultura la identifican como originalmente tallada en Kaminaljuyu. De hecho, el estilo es tan parecido a algunos fragmentos conocidos de Kaminaljuyu que el mayor estudio posiblemente puede revelar que el artista que produjo esta obra también produjo otras esculturas actualmente conocidas del sitio. La escultura, ahora numerada 238, es probablemente del Preclásico Terminal (ca. 100 AC - 150 DC), coincidiendo con otras esculturas de Kaminaljuyu producidas durante este tiempo, considerado por algunos como el momento álgido del arte, un tiempo marcado por la maestría de la iconografía del estilo maya, tratamientos de superficie exquisitos, y un sentido del trazo casi barroco.

Este artículo usa esta extraordinaria obra de arte como el foco de estudio y también como una plataforma para comprender mejor la representación de los fenómenos naturales y los paisajes en Kaminaljuyu. La

escultura representa una tormenta emergiendo de una cueva sobre una montaña, la primera vez que una escena tan explícita se ha encontrado en el arte de Kaminaljuyu. Esta iconografía no sólo nos ayuda a entender la naturaleza interrelacionada de las creencias alrededor de las tormentas y los paisajes naturales, sino también nos aclara mejor otras esculturas de Kaminaljuyu que han, hasta ahora, permanecido enigmáticas. Como tantas veces es el caso cuando nuevas evidencias son introducidas a un corpus de entendimiento, esta escultura trae nuevas preguntas, como también resuelve otras.

ANTECEDENTES

Durante su apogeo, el sitio de Kaminaljuyu dominaba el Valle de Guatemala, un corredor clave de comercio y migración que atravesaba la cadena montañosa de la Sierra Madre, conectando la Costa Pacífica con las tierras bajas. Hoy, la mayor parte de Kaminaljuyu está ahora destruida, reducida a colapso debajo de la creciente Ciudad de Guatemala.

Hasta la fecha, ni una sola escultura de Kaminaljuyu ha sido encontrado en su contexto original –esto es por una combinación de factores: desde el saqueo ilegal, hasta las excavaciones arqueológicas tempranas sin notas apropiadas, pero sobre todo, por la práctica antigua, en que las esculturas fueron movidas a lo largo del sitio

durante el curso de los siglos, si no es que de milenios (see summaries in Henderson 2013; y Henderson En Prensa). Por lo tanto, cuando una escultura es encontrada in situ en Kaminaljuyu, su contexto es terminal, removido de su uso y ubicación original quizás por tanto como mil años. Junto con estos temas de contexto, la mayoría de las esculturas de Kaminaljuyu fueron quebradas en la antigüedad. Los antiguos habitantes del sitio fragmentaron algunas esculturas; tiraron algunos fragmentos, pusieron otros en depósitos de reverencia y tumbas, y re-erigieron o re-tallaron otros (*Ibid.*).

Las esculturas de silueta, como la Escultura 238, fueron el foco particular de estos comportamientos en Kaminaljuyu, quizás porque eran tan delgadas y frágiles, y por lo tanto fácil de romper. El formato de silueta es casi exclusivamente asociado con Kaminaljuyu. Estas esculturas, cortes delgados de piedra, son lisas en un lado y talladas en el otro lado con iconografía elaborada en bajo relieve. Las esculturas de siluetas son una de las grandes obras maestras del arte maya temprano, particularmente por el hecho que estas rocas volcánicas eran inmensamente duras, que los cortes de piedra son extremadamente quebradizos, y que los antiguos artistas mayas no tenían herramientas de metal o mecanizadas para asistirlos en su trabajo.

El descubrimiento (más precisamente “re-descubrimiento”) de una escultura de silueta completa de Kaminaljuyu es, por lo tanto, un evento notable, incluso más cuando la superficie de la escultura y su iconografía está tan bellamente preservada. Más allá de esto, la iconografía de esta escultura en particular, es en muchos sentidos nueva para la academia, una inusual, sino es que única representación de símbolos conocidos como también de símbolos poco conocidos. Esta iconografía da nueva luz a como los artistas de Kaminaljuyu representaron el mundo sobrenatural, proporcionando una rara vista a las concepciones entrelazadas de paisaje y fenómenos naturales en este sitio antiguo.

Encontrar una escena como ésta es una experiencia de humildad, ya que enfatiza cuanto más tenemos que aprender sobre los sistemas de creencias de los antiguos habitantes de Kaminaljuyu. En cuanto al enriquecimiento del registro visual de este importante sitio temprano, esta escultura destaca la necesidad de un nuevo análisis sistemático de las iconografías tempranas relacionadas con fenómenos naturales y el paisaje sagrado—particularmente la imagería de lluvia y cuevas (see, e.g. Taube 1986). Parece que ambas pueden haber sido expresadas en modos específicos en cada sitio y que pueden haber variado en modos importantes a través

del tiempo. Simultáneamente, este juego de símbolos demuestra una cohesión notable a través de la geografía como también una longevidad extraordinaria. Eventualmente, el entender las sutilezas de estas iconografías puede ayudar al proceso de seriación escultural (tan importante para las esculturas como las de Kaminaljuyu que carecen de contexto) y pueden traer un mayor conocimiento a los diferentes modos en que los simbolismos fueron usados tanto a nivel del sitio, como a nivel intercultural en el mundo maya preclásico.

UN CUERPO TORMENTOSO

La Escultura 238 de Kaminaljuyu tiene dos partes básicas. Una cara grande con boca abierta está tallada en la parte inferior de la composición y tiene una criatura de cuerpo completo parada sobre ella. Comenzaremos con la última. La figura de cuerpo completo no tiene comparación en el mundo natural; también es desconocida en Kaminaljuyu y otros sitios contemporáneos. Tiene cuerpo de animal con cola larga, una cara extraña con un hocico encorvado hacia arriba y una frente con una forma de aleta que se extiende hacia atrás. Se argumenta que esta criatura es una forma compuesta que combina tres rasgos sobrenaturales diferentes: tempestad, lluvia, y viento.

La referencia más explícita a rayos y tempestad es el hocico largo que se encorva dramáticamente hacia arriba, revelando una fila de dientes esqueletizados. David Stuart (comunicación personal 2009) ha recientemente identificado este particular grupo de rasgos—específicamente los dientes esqueletizados y un hocico largo encorvado hacia arriba y atrás—como rasgos diagnósticos de las serpientes de relámpago (Henderson 2013:387, 399-400; En Prensa). Ejemplos de serpientes de rayo abundan en el arte maya preclásico, donde más frecuentemente salen de las bandas celestiales, rodeadas de volutas y signos de humedad (Figura 2). Sus variaciones son comunes, como lo son frecuentemente en el arte maya temprano, pero en general estas formas serpentinadas comparten la misma ceja, un hocico alargado o curvado, y dientes esqueletizados. También son consistentemente asociadas con bandas celestes o imagería de tormenta. Con cercana similitud a imágenes contemporáneas, la boca de la criatura en la Escultura 238 puede seguramente ser identificada como la de una serpiente de relámpago.

Aparte de su hocico, el resto de esta cara y cuerpo sobrenatural está más cercanamente asociada con el Chahk ancestral, o más ampliamente, a iconografía

de lluvia. Como ha discutido la autora en otras partes, Kaminaljuyu tenía una gran cantidad de deidades relacionadas a la lluvia y agua (Henderson 2013:281-332; En Prensa). Aunque las distinciones entre ellos son frecuentemente borrosas, algunos rasgos parecen estar asociados específicamente con deidades de lluvia en este tiempo. Primero, con la excepción de su hocico, la cara de este personaje sobrenatural lo identifica como una deidad de lluvia. Cuando se compara con otras imágenes de deidades de la lluvia en Kaminaljuyu las similitudes están claras (Figura 3). La orejera de concha que usa también está cercanamente asociada con deidades del agua durante el Preclásico y es frecuentemente usada para identificar a los dioses de lluvia (Figura 3c) (Coe 1978; García Barrios 2008; Saturno, et al. 2005:75; Taube 1992:17-27). Durante el periodo Clásico, esta orejera de concha se convierte en un rasgo diagnóstico del dios de la lluvia, Chahk.

Segundo, los dioses preclásicos frecuentemente son representados con una aleta de pez que se encorva hacia atrás encima de su cabeza (Figuras 3c y 4) (Finamore y Houston 2010:cat. 77; Saturno, et al. 2005:75-78). Algunas veces éstas son reducidas a un pequeño bulto (Figuras 3c y 4a), mientras que en otros casos son alargados (Figuras 4b y c), curvados hacia atrás como si la aleta ha sido transformada en una nube de lluvia ondulante. La aleta de pez sobre la figura de la Escultura 238, por lo tanto, la marca como relacionada con lluvia.

El cuerpo de la criatura es felino con una cola larga de jaguar. Las manos y pies carecen de uñas y sólo tienen cuatro dedos, con el cuarto doblado sobre los demás. No tenemos tantas representaciones de cuerpos completos de animales en Kaminaljuyu, pero los que muestran estas manos y pies son generalmente asociados con personajes sobrenaturales que están conectados con el agua. Los ejemplos más claros son las Esculturas 19 y 4 (Figura 4c); ambas muestran a deidades de lluvia danzando en medio de volutas tormentosas.

Como ha demostrado Covarrubias (1946, 1957), Bernal (1969) y Taube (1995), los dioses de lluvia del Clásico Maya aparecen como transformaciones reptilianas o pisciformes de las deidades jaguarezcas de lluvia encontradas en la iconografía olmeca (ver Guernsey Kappelman y Reilly 2001; Pohorilenko 2008). Estas conexiones entre felinos (particularmente jaguares) e invocación de la lluvia tiene una longevidad notable (e.g., Gutiérrez y Pye 2010:51; Joyce 2008; Saunders 2005). Hoy día en partes de México, por ejemplo, uno encuentra rituales de boxeo que involucran participantes vestidos como jaguares que pelean para que el san-

gre traerá la lluvia (Orr 1997, 2001, 2003; Pohorilenko 2008; Taube y Zender 2009). Este traslape puede explicar porqué las manos y pies en la Escultura 238 no sólo coincide con las Esculturas 19 y 4, sino también muestra un parecido fuerte con las garras del jaguar en la Escultura 28 (Figura 9).

Cuando se compara la Escultura 238 con estatuillas de figura completa del dios de la lluvia maya temprano (Figuras 3 y 4) las similitudes están claras. Aunque la mayoría de éstas carezcan de cola curvada, comparten la misma posición encorvada del personaje, manos o garras hacia abajo, la aleta de pez o protuberancia sobre la cabeza, y, frecuentemente, una orejera de concha. Uno puede, por lo tanto, identificar con seguridad la criatura de la Escultura 238 como una deidad de la lluvia.

No es sorprendente encontrar iconografía de lluvia junto a la de tempestad (Lacadena 2004:87; Spero 1987; Taube 1992:22; Vogt 1969:298). Una fachada del Clásico Temprano en Copán, Honduras, puede ser una de las expresiones más bellas de esta iconografía interrelacionada (Bell et al. 2004:Pl.2b). En ella, una serpiente de rayo aparece a media tempestad. El dios maya de la lluvia del periodo Clásico, cabalga en su espalda, blandiendo un hacha centellante de rayo (David Stuart comunicación personal 2009; Henderson 2013:387, 399-400; En Prensa). En Kaminaljuyu, la Escultura 227 del Preclásico Terminal muestra una serpiente de rayo con una aleta de pez sobre su cabeza enrollándose con la humedad y el viento (Figura 5a). En la Escultura 25, una figura humana es exhalada en medio de las volutas de la boca de una serpiente de rayo similar (Figura 5b). Es probable, entonces, que la aleta de pez fue usada como un símbolo de agua general durante el Preclásico, marcando a los seres sobrenaturales con características de tormenta o acuáticas, en vez de actuar como un rasgo diagnóstico específico o exclusivo de deidades de la lluvia.

Un rasgo inusual de la figura de Kaminaljuyu, uno que todavía no es entendido, pero que sin embargo merece ser notado, es el patrón de luz tallado en su espalda y las marcas en las articulaciones de su cadera, las cuales juntas parecen indicar que estuviera usando algo alrededor de su torso. Es posible que esto aluda a una concha de tortuga u otra caparazón de algún tipo. En la Mesoamérica antigua, se veía a la tierra como una gran tortuga que flotaba en un mar primordial (e.g., Bassie-Sweet 2008:63-64; Taube 1985, 1988). Por lo tanto, es posible que este sutil elemento de diseño se refiera a los centros de los mundos y modelos cósmicos.

Fue mencionada anteriormente que la criatura en la Escultura 238 exhibía tres diferentes rasgos sobrenaturales, incluyendo el relámpago, la lluvia, y el viento. El último de éstos es el más sutil. Su identificación se centra en el vapor que ondula hacia afuera de la boca de la criatura. El final de esta voluta está decorada con dos dientes pequeños. Ésta es la única voluta que termina en dientes en Kaminaljuyu. La conexión más fuerte parece ser con la deidad del viento de Kaminaljuyu, quien es representada con un diente o dientes salientes similares (Figura 5c) y que parece ser una de las deidades más importantes y más frecuentemente representadas en Kaminaljuyu (Henderson 2013, 2014, 2016, En Prensa). Enfatizando la naturaleza de viento de la escena, una segunda voluta emerge debajo del pie de la deidad de tormenta de la Escultura 238.

La aparición de imagería de viento en una escultura que presenta una criatura de lluvia y relámpago es una práctica común en Kaminaljuyu, donde las esculturas frecuentemente combinan la iconografía de lluvia, tormentas y viento. La Escultura 227 (Figura 5a) puede ser uno de los ejemplos más explícitos de esta imagería entrelazada. En ella, el Dios del Viento con su diente saliente sostiene una retorciente serpiente de tempestad en su mano. La aleta sobre su cabeza lo marca como un ser acuoso y de lluvia. La Escultura 238 exhibe rasgos similares, aunque allí, en vez de representar imagería de tormenta como separada del dios del viento, la tormenta está incorporada en una sola figura. En resumen, el ser sobrenatural de cuerpo completo de la Escultura 238 representa una tormenta, con rayos, lluvia, y viento integrado en una sola deidad.

UNA BOCA DE CUEVA

La deidad de tormenta sube una gran cara con su boca ampliamente abierta (Figura 1). Su ojo redondo y abierto tiene una ceja en volutas y su nariz está sobre el labio superior que se dobla pronunciadamente hacia abajo. Dentro de las mandíbulas hay filas de grandes dientes, emergiendo de hueso y encías expuestas. Estos dientes, indicadores de una naturaleza esqueletizada o descarnada, son generalmente asociados con los muertos y seres del Inframundo. Dentro de la boca abierta está el jeroglífico “*ak’ab*”, el signo de la oscuridad y la noche. En Kaminaljuyu encontramos bocas y dientes similares en representaciones de jaguares y serpientes. Ambas criaturas están cercanamente asociadas con temas de oscuridad, la noche, el Inframundo y espacios cavernosos. El signo *ak’ab* dentro de las mandíbulas de la

criatura profundiza estas asociaciones, sugiriendo que, al ver dentro de estas fauces, estamos viendo dentro de un espacio oscuro. En el mundo maya y a lo largo de Mesoamérica, las fauces abiertas de un animal eran equivalentes a entradas hacia la tierra, particularmente de cuevas en montañas. Estas fauces abiertas eran tan frecuentemente serpentinadas como felinas, entonces no hay sorpresa que la cara de Kaminaljuyu rete a una identificación específica zoológica.

La conexión entre la arqueología, iconografía, sistemas de creencias y las cuevas en el mundo maya ha sido estudiado a profundidad por numerosos académicos (ver, por ejemplo, Bassie-Sweet 1996, 2008; Brady 1989; Brady y Prufer 2005; Graham 1997; Grove 1973; Guernsey 2010; Heyden 1975; MacLeod y Puleston 1978; Moyes y Brady 2012; Nielsen y Brady 2006; Palka 2014; Prufer y Brady 2005; Saturno, et al. 2005; Stone 1995; Taube 1986, 1995; Vogt y Stuart 2005; Woodfill y Henderson 2016). Las asociaciones son amplias, con muchas capas y extremadamente complejas. Los temas predominantes y recurrentes incluyen las cuevas como lugares de aliento, viento, y lluvia, como el hogar del dios de la lluvia, y como los lugares de origen de las tormentas. No sólo son los hogares de los dioses creadores, sino también están estrechamente asociados con el nacimiento y emergencia de deidades también. Repetidamente ocurren en la iconografía el mito, y prácticas religiosas contemporáneas como lugares sagrados y generativos.

Podemos ver a los contemporáneos de Kaminaljuyu para determinar como se representaban las cuevas a lo largo del mundo maya durante el periodo Preclásico. Quizás la imagen más explícita de este tiempo es la representada en el Muro Norte de San Bartolo (ca. 100 AC – 100 AC) (Figura 6) (Saturno *et al.* 2005). Esta cueva toma una forma relativamente naturalista. Su exterior petroso está marcado con signos de *ak’ab* y su ojo combina los glifos *k’an* y *ak’ab*, presumiblemente identificando este espacio oscuro como un centro del mundo (*Ibid*). Su boca está ampliamente abierta, revelando un colmillo en forma de una estalactita curvada. La cueva está cubierta con flores, árboles, y plantas; varias criaturas salvajes, incluyendo serpientes, un jaguar, y aves, interactúan sobre su superficie, muchos con volutas de sangre emergiendo de sus bocas. En general, la escena es de una naturaleza silvestre primordial (Saturno *et al.* 2005; Taube 2004). Una mujer, sus pechos descubiertos identificándola como un ser mítico o diosa (Stone 2011), se arrodilla dentro de la entrada de la cueva, ofreciendo una vasija llena de tamales al Dios

del Maíz (Saturno *et al.* 2005; Taube 1989). La escena completa está subrayada por una serpiente emplumada (Figura 6a), que actúa como conducto, transportando a las deidades como también al maíz y agua que llevan (Saturno *et al.* 2005; Taube 2001). De la boca de la serpiente salen volutas de aliento y viento. La escena parece representar la primera aparición de agua y comida desde las profundidades de una montaña sagrada (Saturno *et al.* 2005). Además de los temas de emergentes míticos y sustento mundano, la escena también representa a la cueva como la fuente de aliento y viento ondulante (*Ibid*).

En Takalik Abaj se encuentra una versión más estilizada y abstracta de temas similares (Figura 7). Karl Taube ha descrito esta imagen como una escena elaborada de *och b'ih* ("entrando en el camino") que muestra la muerte y posible apoteosis de un ancestro o deidad (Houston y Taube 2011; Saturno *et al.* 2005:18, Fig.15; Taube 2005:42, Fig.18). Una orejera se encuentra en el centro de un cuerpo de agua flanqueada por dos cuevas de montaña, aparentemente marcadas como Montañas Floridas. De la orejera sale una serpiente ondulante, su cuerpo de jade marcado por picos de la Deidad del Ave Principal (Henderson 2013:363; En Prensa). Un signo solar de *k'in* aparece en sus espirales, y carga la cara de un ancestro o dios en su boca. Aunque algunas de las sutilezas de esta escena permanecen intrigantes, una vez más se presenta una escena de cueva preclásica que involucra el emerger sobrenatural, esta vez en un contexto acuoso, a la par de incorporaciones serpentina de exhalación y viento (Houston y Taube 2011; Saturno *et al.* 2005:18, Fig.15; Taube 2005:42, Fig.18).

En Izapa de nuevo se encuentra caras de cuevas con asociaciones similares (Figura 8). En la Estela 5, dos caras de cuevas flanquean una densa escena que rodea un árbol central (Clark 1999). Lo que tal vez es más notable sobre ellas es que cada una parece estar marcada como un tipo de cueva específico. La cueva de la izquierda, por ejemplo, usa la orejera de concha asociada con las deidades acuosas de lluvia. De hecho, la orejera de concha está representada como una exhalación de una deidad de lluvia a la cual se le ven su mandíbula superior, nariz, ojo, y frente con volutas justo sobre ella (ver Henderson 2013:281-332; En Prensa). Más volutas acuosas son visibles por debajo. Continuando con las asociaciones acuosas de esta cueva vemos dos peces mordisqueando una voluta vegetal que sale de la frente de la cueva. Estos temas acuosos son reiterados por la figura mostrada emergiendo y caminando lejos de la entrada a la cueva. Algunos autores han identi-

ficado ésta como una deidad con máscara bucal, un ente sobrenatural con pico de pato asociado al dios del viento del periodo Clásico maya, y luego, con el azteca Ehecatl (Clark 1999; ver también Taube *et al.* 2010). Él también usa una orejera de concha cortada. Dos peces mordisquean un brazo mientras que el otro se muestra con una aleta curvada de pez.

La cueva de la derecha parece estar más asociada a la superficie de la tierra, en vez de sus profundidades acuosas. La voluta vegetal sobre su cabeza, por ejemplo, se muestra con un ave de cuello largo sobre ella, mientras que un cocodrilo de tierra o árbol cocodrilo de la tierra está posicionado en contraste directo a la deidad de la lluvia y orejera de concha de la cueva izquierda. Esta escena parece demostrar que diferentes cuevas pueden haber tenido diferentes asociaciones en el mundo maya temprano. Es posible que estas dos cuevas representen espacios específicos del paisaje alrededor de Izapa o una yuxtaposición más genérica de cueva de "agua" y cueva de "tierra". A pesar de estas especificaciones, tales distinciones demuestran que las sutilezas del paisaje, particularmente la variación entre diferentes rasgos de paisaje, encontraron su expresión en el arte preclásico (ver Vogt y Stuart 2005:160-163).

En general, estas imágenes nos ayudan a identificar la cara inferior en la escena de la Escultura 238 como una gran boca de cueva oscura. Que un dios de la tormenta sea representado sobre una cueva de montaña no sorprende. En las creencias antiguas mayas, las montañas y cuevas no sólo eran vistas como los puntos de origen de la lluvia y nubes, sino también como los hogares de los dioses de lluvia (Andrews 1970; Orr 2001; Taube 1995; Vogt 1969; Vogt y Stuart 2005:163). Si uno traduce esto a las escenas encontradas en el mundo natural, serían aquellas de nubes de tormentas, llenas de rayos, encontradas sobre alguna montaña o volcanes que rodean Kaminaljuyu. Uno puede imaginarse la cara inferior como una cueva oscura en una montaña, con nubes de tormenta sobre ella, un ente como jaguar rugiente, lleno de lluvia, brillando y crujiendo con rayos, expeliendo los vientos de una gran tormenta.

ICONOGRAFÍA DE CUEVAS EN KAMINALJUYU

Imágenes de cuevas son raras en Kaminaljuyu. Éstas incluyen la Escultura 28 (Figura 9) que utiliza el cuatrifolio, un símbolo para cueva partida en cuatro que es uno de los símbolos más complejos y multivalentes del repertorio de la iconografía maya del Preclásico. El cuatrifolio es multivocal, versátil, y complejo, combi-

nando las asociaciones entre cuevas, portales, bocas, humedad, aromas, emergentes, y hacedores de lluvia (Guernsey 2010; Love y Guernsey 2007; Love *et al.* 2006; Stone 1995; Taube *et al.* 2010:71-75).

En la Escultura 28 emerge un jaguar de una cueva cuatrifoliar, rodeada por volutas. Como la autora he discutido en otras partes que dentro de la boca del jaguar hay una segunda boca con un diente saliente: la cara del Dios del Viento de Kaminaljuyu (comparar con Figuras 5a y 5c) (Henderson 2013, 2014, 2016, En Prensa). Otro detalle sutil puede también traer los rayos y relámpagos a la mezcla: la parte superior del brazo del jaguar está animada con una ceja, nariz, y brote trifoliar con una voluta. Esta cara abstracta puede ser la de una serpiente de rayo (comparar con Figura 2). Aunque algunos aspectos de esta escena permanecen enigmáticos, parece representar una tormenta de tempestad emergiendo de una cueva.

Temáticamente, esta escena es bastante similar a la representada en la Escultura 238. En cuanto a su disposición, formato, y en algunos detalles, sin embargo, difieren. Las similitudes son importantes, ambas muestran formas jagarezcas dentro o sobre espacios cavernosos asociados con la imaginería de volutas de exhalaciones y tormentas. Las diferencias, sin embargo, son igualmente notables. La Escultura 28 muestra un jaguar relativamente naturalista, aunque su segunda boca sobrenatural enfatiza la naturaleza del otro mundo de la escena. La Escultura 28 también usa un símbolo más conceptual para representar un espacio de caverna. La Escultura 238, por otro lado, se desplaza del naturalismo hacia el animismo, combinando el cuerpo del jaguar con una cabeza de deidad de lluvia y un hocico de serpiente de rayo. La cueva ya no es un espacio cuatrifoliar, sino un ser animado que tiene una boca abierta etiquetada con el signo jeroglífico maya de oscuridad. Esta escultura también está más explícitamente centrada en representar a una tormenta en todo su esplendor, con rayos, relámpagos, lluvia, y ráfagas de viento emergiendo de la cueva.

Es posible que estas esculturas nos presentan diferentes representaciones de cuevas asociadas con diferentes periodos de tiempo. La Escultura 28 parece ser temprana. Abraza los contornos naturales de la piedra con una escena en relieve impresa en ella con sólo un borde parcial. El estilo de tallado redondeado grueso también coincide con aquel de otras esculturas tempranas (see, e.g., Henderson En Prensa; Inomata y Henderson 2016). La Escultura 238, por el otro lado, se aleja completamente de los contornos naturales de la piedra.

El formato de silueta es una forma terminada completamente, con cada lado modificado. La calidad del trazo de línea es más refinado y la iconografía toma una cualidad más barroca, sugiriendo que fue tallado algún tiempo después de la Escultura 28 (*Ibid.*).

Estas imágenes ayudan a dar más claridad a otra escultura de Kaminaljuyu que ha recientemente llamado mi atención. La Escultura 237 (Figura 10) fue originalmente publicada en una fotografía borrosa en blanco y negro en Parsons (1986:Fig.155). Recientemente la autora la re-descubrió en el Denver Art Museum, donde el estudio e ilustración cuidadosa reveló detalles que eran imposibles de ver en la fotografía de Parsons. La escultura, la cual puede ser una muy temprana versión del formato en silueta, muestra una figura sentada dentro de un borde con cuatro sutiles particiones: un cuatrifolio. Usa un tocado extraño o sombrero con una cinta que corre bajo su nariz, atada en un nudo al final. En su boca hay un objeto desconocido que puede ser un silbato. Lleva una forma de hoja no identificada en una mano y parece agarrar el borde con la otra. No se parece a ninguna otra figura representada en Kaminaljuyu.

Lo que llama la atención es el elemento mostrado bajo la figura. Buscando guía en la Escultura 238, los rasgos de una cara con boca abierta parecen tomar forma. Esta cara está vuelta hacia la izquierda. Una nariz se encuentra sobre un simple labio superior a la par de un ojo con ceja con volutas. Una orejera grande está representada detrás. Bajo la mandíbula superior hay dos grandes volutas. Una tercera voluta aparece arriba a la derecha de la escena. El detalle mas importante es que la mandíbula inferior es tallado cómo si fuera parte del borde cuatrifoliar, es decir, esta imagen nos presenta con una nueva versión de una cueva, representando el cuatrifolio cómo la boca de una cueva animado y respirando.

Esta forma parcial en silueta, en la cual el espacio interior de la escultura está puntualizado pero la silueta exterior sin seguir el contorno de la escena tallada, y la representación de una boca cuatrifoliar animada es similar al Monumento 9 de Chalcatzingo (Grove 1989, 1999; Guernsey 2010). La animación de una boca cuatrifoliar también es vista en el Monumento 1 de Chalcatzingo (*Ibid.*). Combinado con la total separación de la iconografía de la Escultura 237 del simbolismo conocido del estilo maya, esto sugiere una fecha más temprana para esta escultura, quizás para el periodo Preclásico Tardío (ca. 350 – 100 AC).

Aunque tales sugerencias deben permanecer tentativas dado la completa carencia de contexto arqueológico.

lógico para estas esculturas, la posibilidad que la iconografía de cueva pueda haber cambiado a través del tiempo en Kaminaljuyu es un punto que vale la pena considerar. Los paisajes son cosas vivientes que respiran. Ellos mismos son cambiantes y seres animados, entonces la idea que la gente, al paso de los siglos, los hubieran visto y representado en diferentes formas no es sorprendente. Dicho esto, la evidencia de Izapa, donde dos cuevas con dos series diferentes de características son representadas en una sola imagen, sugiere que estas diferencias no son necesariamente o claramente asociadas con el paso del tiempo.

CONCLUSIÓN

Para los antiguos mayas, el mundo estaba vivo. Los rasgos geográficos y fenómenos naturales eran vistos como seres animados y vivos. Los dioses de tormenta y de cuevas de la montaña tomaban formas físicas y corporales. La escultura de silueta de Kaminaljuyu provee una visión particularmente elaborada de este mundo completamente animado. Una criatura jaguarizada subiendo una boca cavernosa es, en esencia, una espectacular tormenta saliendo de una cueva de montaña.

La Escultura 238 trae una narrativa vital explícita a la creencia que las cuevas eran los hogares de las deidades de la lluvia y los lugares de origen de las tormentas. En su complejidad, en la cual un dios de lluvia con hocico de serpiente de rayo escupe una voluta de viento marcada con los dientes salientes del dios del viento de Kaminaljuyu, ilustra la naturaleza multivalente de la iconografía del Preclásico. La Escultura 238 también agrega capas de significado a la Escultura 28, la cual puede ahora ser vista, también, como una tormenta saliendo ondulantemente de una cueva, y ayuda a comprender mejor la Escultura 237, otra escena de volutas de una cueva. La deidad de tormenta de cuerpo completo representada en la Escultura 238 también agrega profundidad comparativa a la imaginería relacionada con la tempestad, viento, y lluvia en Kaminaljuyu, llevando más allá el argumento que en Kaminaljuyu los rasgos del paisaje y los fenómenos relacionados al agua en todas sus diversas formas ocupaban un lugar crucialmente importante en las creencias religiosas e ideología.

La Escultura 238 también destaca las diferencias en las representaciones de cuevas durante el Preclásico. ¿Qué gobernaba, por ejemplo, el uso de un símbolo de cueva simple, abstracto como un cuatrifolio en vez de una cara de cueva completamente animada? Estas

diferencias enfatizan la necesidad de un dedicado estudio sobre la imaginería de cuevas en el mundo maya temprano para determinar lo que estas variaciones nos dicen sobre todo, desde las creencias específicas para cada sitio, hasta las iconografías específicas para cada época. A la par de estas distinciones y variaciones, sin embargo, continuamos encontrando una extraordinaria longevidad en los temas y narrativas asociadas con cuevas a través del tiempo y espacio.

En general, la Escultura 238 enfatiza la fuerte intersección que existía entre el arte escultural, los sistemas iconográficos, y la realidad. Incluso con una imagen que parece tan fuera de este mundo como la Escultura 238, uno encuentra un paisaje real, atado al mundo natural circundante. Dentro de su abstracción, estas esculturas traen claridad y forma al paisaje del altiplano: lo que era entonces, y es todavía, una topografía viviente y poderosa, llena de tormentas de montaña, cuevas con bocas abiertas, temblores, y erupciones volcánicas. Las esculturas de Kaminaljuyu proveen una visión desde el interior, esencial a este mundo, ofreciéndonos una imagen en tiempo real de como este paisaje animado era visto, capturado, expresado, y comprendido a través del arte. Es críticamente importante el conservar este registro excepcional de las creencias antiguas. Por lo tanto, este artículo se termina elogiando a aquellos que continúan enfrentando retos arqueológicos en este sitio, específicamente el Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu, dirigido por la Dra. Bárbara Arroyo, como también con una incitación para que hacer lo posible para conservar lo que queda de este extraordinario sitio. Todavía hay historias en estas piedras, y debemos hacer lo que podamos para darles una voz.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todas las personas y instituciones que me han ofrecido ayuda y asistencia, incluyendo Dra. Megan O'Neil, Dra. Margaret Young-Sanchez, Dra. Barbara Arroyo, Dra. Melanie Kingsley, Varinia Matute, MA, y el Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu. También a los museos que me han dado acceso a sus objetos, incluyendo The L.A. County Museum of Art, the Denver Art Museum, el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, el Museo Popol Vuh, y el Museo Miraflores.

REFERENCIAS

- ANDREWS, E. Wyllys IV
1970 *Balankanche, Throne of the Tiger Priest*. Middle American Research Institute Publication 32. Tulane University, New Orleans.
- BASSIE-SWEET, Karen
1996 *At the Edge of the World: Caves and Late Classic Maya World View*. University of Oklahoma Press, Norman.
2008 *Maya sacred geography and the creator deities*. Civilization of the American Indian Series. University of Oklahoma Press, Norman.
- BELL, Ellen E.; Marcello A. Canuto y Robert Sharer (editors)
2004 *Understanding Early Classic Copán*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology, Philadelphia.
- BERNAL, Ignacio
1969 *The Olmec World*. University of California Press, Berkeley.
- BRADY, James E.
1989 *An investigation of Maya ritual cave use with special reference to Naj Tunich, Petén, Guatemala*. Tesis de doctorado, Area de Arqueología, Departamento de Arqueología, UCLA.
- BRADY, James E. y Keith M. Prufer (eds)
2005 *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use*. University of Texas Press, Austin.
- CLARK, John E.
1999 A New Artistic Rendering of Izapa Stea 5: A Step toward Improved Interpretation. *Journal of Book of Mormon Studies* 8(1):22-33, 77.
- COE, Michael D.
1978 *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton University Press, Princeton.
- COVARRUBIAS, Miguel
1946 El Arte 'Olmeca' o de La Venta. *Cuadernos Americanos* 28:153-179.
1957 *Indian Art of Mexico and Central America*. Knopf, New York.
- 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.
- GARCIA BARRIOS, Ana
2008 *Chaahk, el dios de la lluvia en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos*. Tesis de doctorado, Department of Anthropology of America. Universidad Computense de Madrid.
- GRAHAM, Ian
1997 Discovery of a Maya Ritual Cave in Petén, Guatemala. *Symbols* (Spring):28-31.
- GROVE, David C.
1973 Olmec Altars and Myths. *Archaeology* 26(3):94-100.
1989 Chalcatzingo and its Olmec Connection. En *Regional Perspectives on the Olmec* (editado por R. Sharer y D. C. Grove), pp.122-147. Cambridge University Press, Cambridge.
1999 Public Monuments and Sacred Mountains: Observations on Three Formative Period Sacred Landscapes. En *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica* (editado por D. C. Grove y R. A. Joyce), pp. 255-299. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- GUERNSEY, Julia
2010 A consideration of the quatrefoil motif in Pre-classic Mesoamerica. *Res* 57/58:75-96.
- GUERNSEY KAPPELMAN, Julia y F. Kent Reilly
2001 Paths to Heaven, Ropes to Earth: Birds, Jaguars, and Cosmic Cords in Formative Period Mesoamerica. *Ancient America* 3:33-52.
- GUTIÉRREZ, Gerardo y Mary E. Pye
2010 Iconography of the Nahual: Human-Animal Transformations in Preclassic Guerrero and Morelos. 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.27-54. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- HENDERSON, Lucia R.
2013 *Bodies Politic, Bodies in Stone: Imagery of the Human and the Divine in the Sculpture of Late Preclas-*

sic Kaminaljuyu, Guatemala. Tesis de doctorado, Department of Art and Art History, University of Texas at Austin.

2014 Ilustrando los Reyes y los Dioses de Kaminaljuyú: Un Sumario Breve de un Nuevo Catálogo de Escultura del Preclásico Tardío. En *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2013 (editado por B. Arroyo, L. Méndez Salinas y A. Rojas), pp.417-433. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

2016 Monumentos Nuevos (y Re-Descubiertos) de Kaminaljuyu, Guatemala. En *XXIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2015 (editado por B. Arroyo, L. Méndez Salinas y A. Rojas). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

e.p. *Bodies in Stone: the Sculpture of Preclassic Kaminaljuyu, Guatemala*. Peabody Museum Press, Cambridge, MA.

HEYDEN, Doris

1975 An Interpretation of the Cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico. *American Antiquity* 40(2):131-147.

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 y Lucia R. Henderson

2016 Time tested: re-thinking chronology and sculptural traditions in Preclassic southern Mesoamerica. *Antiquity* 90(350):456-471.

Joyce, Arthur A.

2008 Los orígenes del sacrificio humano en el periodo Formativo en Mesoamérica. En *Ideología política y sociedad en el periodo formativo: ensayos en homenaje al doctor David C. Grove* (editado por A. Cyphers y K. G. Hirth), pp. 393-424. Universidad Autónoma de México, México.

LACADENA, Alfonso

2004 On the Reading of Two Glyphic Appellatives [sic] of the Rain God. En *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective* (editado por D. Grana-Behrens, et al.), pp. 87-98. Acta Mesoamericana, V.14. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

LOVE, Michael y Julia Guernsey

2007 Monument 3 from La Blanca, Guatemala: a Middle Preclassic earthen sculpture and its ritual associations. *Antiquity* 81(314):920-932.

LOVE, Michael; Julia Guernsey, Sheryl Carcuz y Molly Morgan

2006 El Monumento 3 de La Blanca, San Marcos: Una nueva escultura del Preclásico Medio. En *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2005 (editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía), pp.56-69. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

MACLEOD, Barbara y Dennis E. Puleston

1978 Pathways into Darkness: The Search for the Road to Xibalbá. En *Tercera Mesa Redonda de Palenque, Vol. IV* (editado por M. G. Robertson), pp.71-77.. Pre-Columbian Art-Herald Printers, Monterey.

MOYES, Holly y James E. Brady

2012 Caves as Sacred Space in Mesoamerica. En *Sacred Darkness: a Global Perspective on the Ritual Use of Caves* (editado por H. Moyes), pp.151-170. University Press of Colorado, Boulder.

NIELSEN, Jesper y James E. Brady

2006 The couple in the cave: Origin Iconography on a Ceramic Vessel from Los Naranjos, Honduras. *Ancient Mesoamerica* 17:203-217.

ORR, Heather S.

1997 *Power games in the Late Formative Valley of Oaxaca: The ballplayer carvings at Dainzu*. Tesis de doctorado, Department of Art and Art History, University of Texas at Austin.

2001 Procession Rituals and Shrine Sites: The Politics of Sacred Space In the Late Formative Valley of Oaxaca. En *Landscape and Power in Ancient Mesoamerica* (editado por R. Koontz, K. Reese-Taylor y A. Headrick), pp.55-79. Westview Press, Boulder.

2003 Stone Balls and Masked Men: Ballgame as Combat Ritual, Dainzú, Oaxaca. *Ancient America* 5:73-104.

PALKA, Joel

2014 *Maya Pilgrimage to Ritual Landscapes: Insights from Archaeology, History, and Ethnography*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

PARSONS, Lee Allen

1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

POHORILENKO, Anatole

2008 La iconografía olmeca: jaguares gruñidores, deidades y seres humanos con el labio superior ensanchado. En *Ideología política y sociedad en el periodo formativo: ensayos en homenaje al doctor David C. Grove* (editado por A. Cyphers y K. G. Hirth). Universidad Autónoma de México, México.

PRUFER, Keith M. y James E. Brady (eds)

2005 *Stone Houses and Earth Lords: Maya Religion in the Cave Context*. University Press of Colorado, Boulder.

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.

SAUNDERS, Nicholas J.

2005 El Icono Felino En México: Fauces, Garras Y Uñas. *Arqueología Mexicana* 12(72):20-27.

SPERO, Joanne M.

1987 *Lightning Men and Water Serpents: a Comparison of Mayan and Mixe-Zoquean Beliefs*. Tesis de Maestría, Department of Art and Art History, University of Texas at Austin.

STONE, Andrea J.

1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin.

2011 Keeping Abreast of the Maya: a Study of the Female Body in Maya Art. *Ancient Mesoamerica* 22(1):167-183.

TAUBE, Karl A.

1985 The Classic Maya Maize God: a Reappraisal. En *Fifth Palenque Round Table, 1983* (editado por V. M. Fields), pp.171-181. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

1986 The Teotihuacan cave of origin: the iconography and architecture of emergence mythology in Mesoamerica and the American Southwest. *Res* 12:51-82.

1988 A Prehispanic Maya Katun Wheel. *Journal of Anthropological Research* 44(2):183-203.

1989 The Maize Tamale in Classic Maya Diet, Epigraphy and Art. *American Antiquity* 54(1):31-51.

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 Olmec World: Ritual and Rulership*, 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.

2004 Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya. *Res* 45:69-98.

2005 The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion. *Ancient Mesoamerica* 16:23-50.

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.

TAUBE, Karl A. y Marc Zender

2009 American Gladiators: Ritual Boxing in Mesoamerica. En *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America* (editado por H. S. Orr y R. Koontz), pp.161-220. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles.

VOGT, Evon Z.

1969 *Zinacantan: a Maya community in the Highlands of Chiapas*. Harvard University Press, Cambridge.

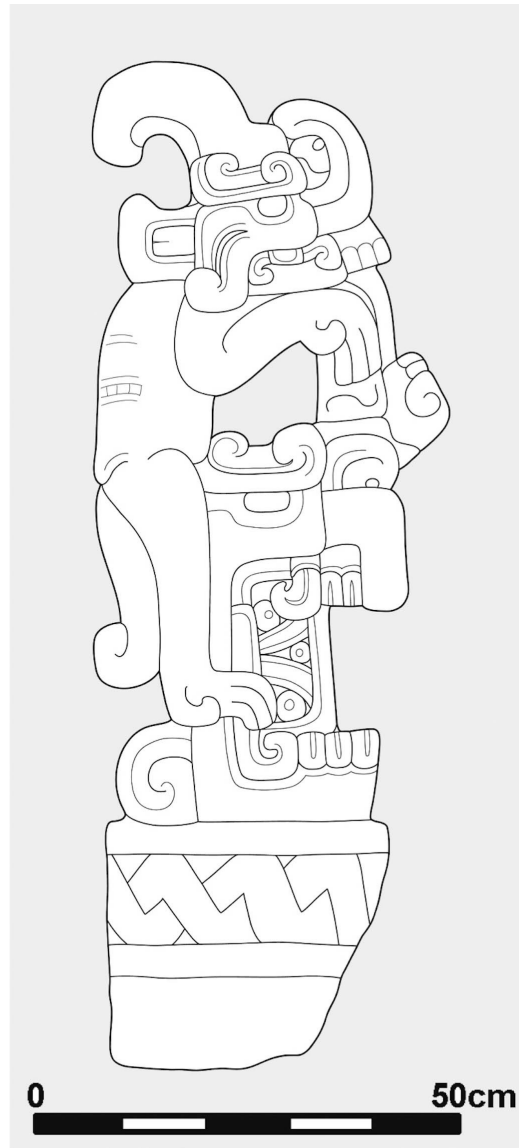
VOGT, Evon Z. y David Stuart

2005 Some Notes on Ritual Caves among the Ancient and Modern Maya. En *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use* (editado por J. E. Brady y K. M. Prufer), pp.155-185. University of Texas Press, Austin.

WOODFILL, Brent K. y Lucia R. Henderson
2016 The Classic-period pictographs at Juliq' Cave,
Alta Verapaz, Guatemala: an interdisciplinary approach
to cave art as organizing principle. *Journal of Field Ar-
chaeology*:1-16.



A



B

Figura 1. Escultura 238 de Kaminaljuyu (foto y dibujo por la autora, cortesía del L.A. County Museum of Art).

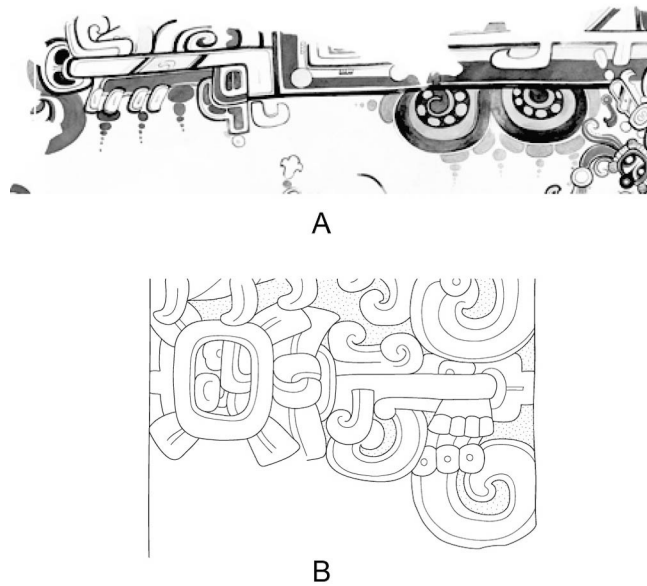


Figura 2. Serpientes de rayo en el arte Preclásico. a) En el Muro Oeste de San Bartolo (dibujo por H. Hurst); b) En la Escultura 109 de Kaminaljuyu (dibujo por la autora).

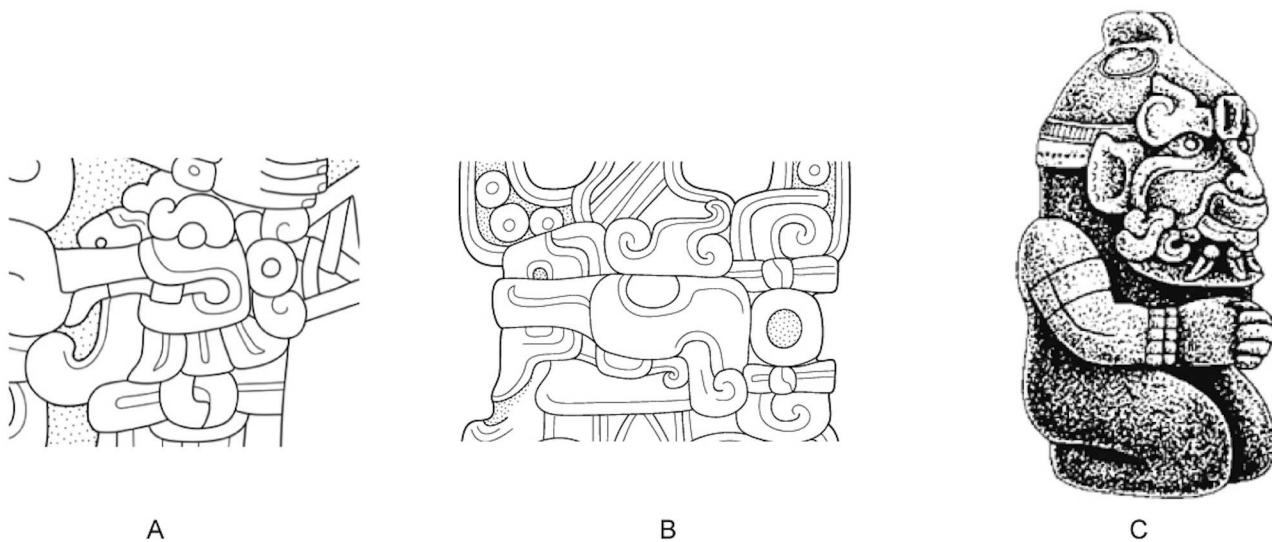


Figura 3. Imágenes tempranas de Chahk. a) en la Escultura 226 de Kaminaljuyu (dibujo por la autora); b) en una escultura encontrada en Santa Cruz de Quiché (dibujo por la autora); c) una figurilla de una colección privada (dibujo por Karl A. Taube).

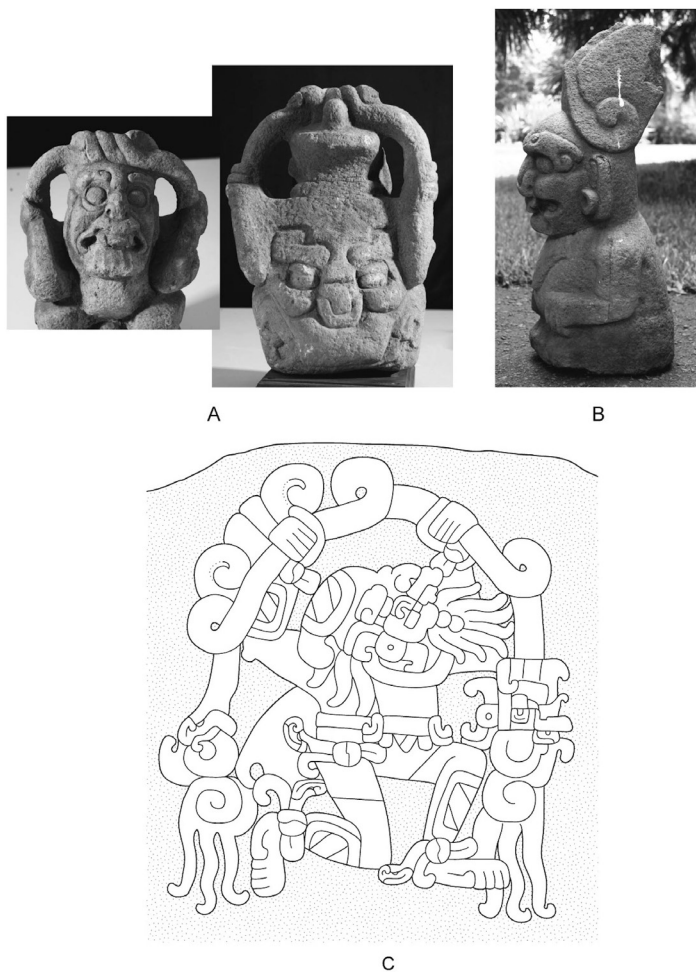
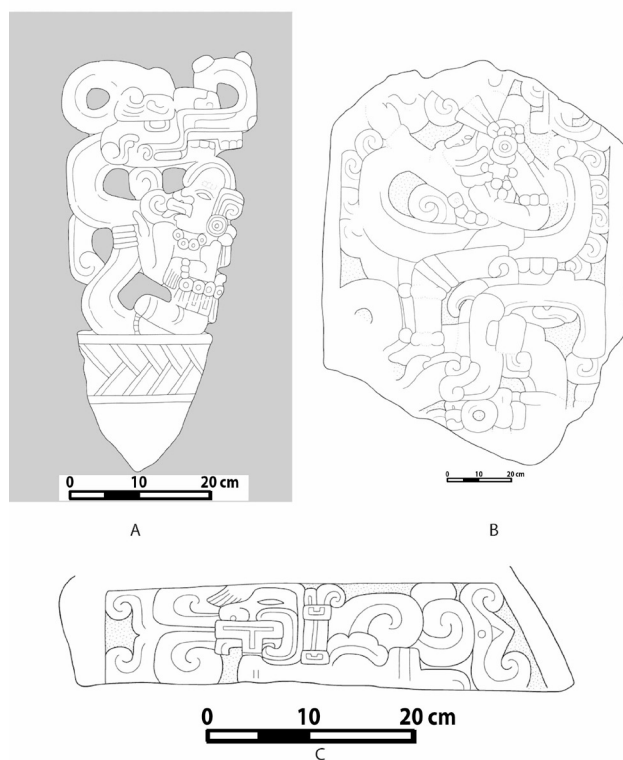


Figura 4. El Dios de la Lluvia de Kaminaljuyu con aleta de pez encima de la cabeza.
a) Escultura 81 (foto por la autora, cortesía del Museo Popol Vuh);
b) Escultura 72 (foto por la autora); c) Escultura 19 (dibujo por la autora).

Figura 5. Serpientes de rayo y el Dios del Viento en Kaminaljuyu. a) Escultura 227;
b) Escultura 25; C) lado B de Escultura 14 (dibujos por la autora).



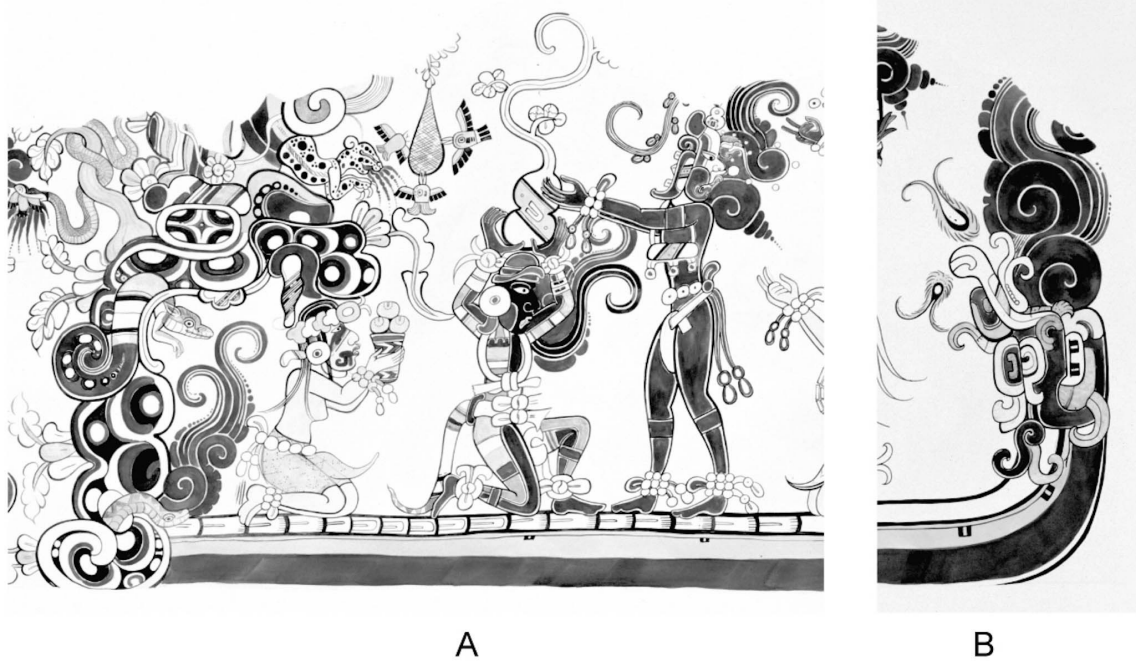


Figura 6. Escena con cueva en el Muro Norte de San Bartolo (dibujo por H. Hurst).

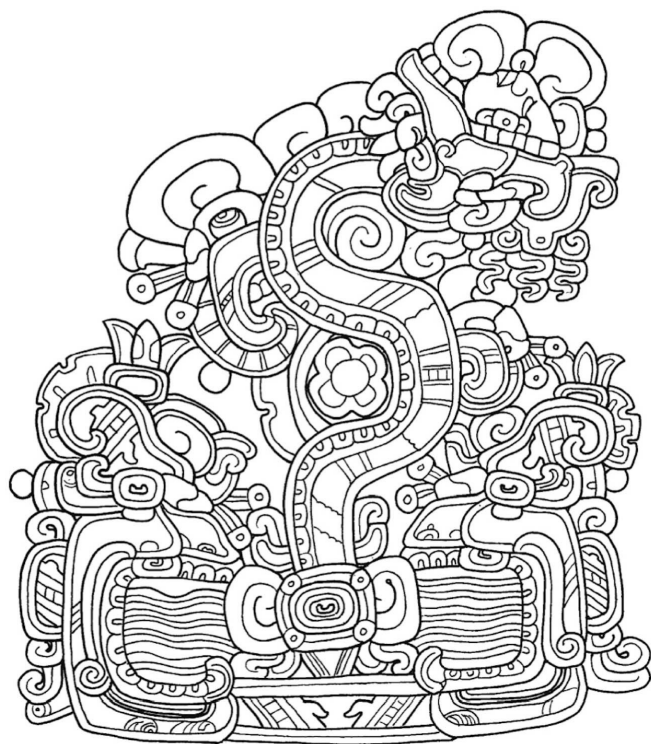


Figura 7. Estela 4 de Takalik Abaj (dibujo por K. A. Taube).

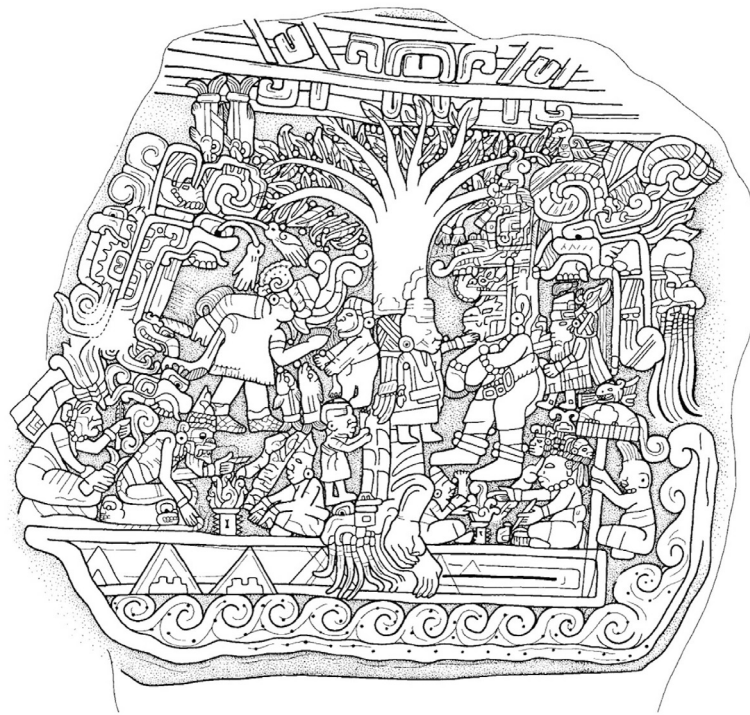


Figura 8. Estela 5 de Izapa (dibujo por A. Moreno, desde Clark 1999).



Figura 9. Escultura 28 de Kaminaljuyu (foto y dibujo por la autora, cortesía del Museo Popol Vuh).



Figura 10. Escultura 237 de Kaminaljuyu (foto y dibujo por la autora, cortesía del Denver Art Museum).