

Escultura olmeca y maya sobre canto en Abaj Takalik

Su desarrollo e importancia

John A. Graham y Larry Benson

El gran sitio arqueológico de Abaj Takalik —ubicado al pie de las laderas de la sierra que corre a lo largo de la Costa del Pacífico en Guatemala— es famoso por su preeminencia como centro de arte escultórico en la historia temprana de la civilización mesoamericana. Las exploraciones en dichas ruinas han producido las esculturas e inscripciones jeroglíficas mayas más antiguas encontradas hasta ahora y el cuerpo más importante de esculturas olmecas fuera de la zona del Golfo de México, además de un extenso conjunto de obras convenientemente agrupadas bajo la denominación de "escultura sobre canto".¹

Este trabajo analiza algunos ejemplos de escultura sobre canto de estilo olmeca y maya, concebido éste a partir de sus características formales. Al delimitar los elementos de la estructura visual que abarcan estas obras, las concepciones formales profundamente opuestas se ejemplifican en forma dramática. Este análisis auxiliará a los estudiosos a visualizar con más facilidad los considerables contrastes entre el arte glífico maya y el olmeca, cuyo análisis formal contribuye a cuestiones de iconografía —preocupación común entre investigadores—. Asimismo, las esculturas que aquí se discuten presentan implicaciones importantes, para la divergente historia temprana de estas dos tradiciones estilísticas. Puesto que algunos autores han manifestado su escepticismo respecto a la antigüedad de las esculturas sobre canto de Abaj Takalik y en la Costa del Pacífico en general, se ofrecen algunos comentarios acerca de aquéllas.

¹ El término "escultura sobre canto" se refiere al uso de piedras grandes, en las cuales los contornos naturales se mantienen sustancialmente reconocibles. Para una consideración detallada sobre esto ver Graham, 1980, 1981 ó 1989.

La antigüedad de las esculturas sobre canto en Abaj Takalik

Aún no estamos seguros de la antigüedad de la actividad escultórica en Abaj Takalik. Una fecha de radiocarbono (UCLA 2134A) de $3\,175 \pm 60$ años a.p., proveniente de una probable escultura de madera incrustada en un piso de piedras en la Estructura 7, no es más que una sugerencia tentadora, al igual que la fecha (UCLA 2134B) de $4\,130 \pm 80$ a.p., obtenida de un nivel temprano en la construcción de la misma enorme plataforma. De cualquier forma, las numerosas y estilísticamente diversas esculturas sobre cantos del sitio —que muestran una gran variedad de técnicas— son testimonio elocuente de una larga historia de desarrollo. El principio fundamental de la interpretación aquí presentada es la famosa máxima de Wöflflin: "es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich", descrito por Sir Ernst Gombrich (1961:4; *cfr.* Alpers, 1987), como básica para la historia del arte.²

Aunque la historia formal, evidente en el análisis del gran *corpus* de la escultura sobre canto en Abaj

² "No todo es posible en todo periodo" (*cfr.* Gombrich, 1961:4; Alpers, 1987:139). Esta invocación de los principios Wöflflinianos, incluyendo los cinco pares de polaridades, no debe ser interpretado como un intento de aplicar su famoso esquema del desarrollo del arte occidental europeo del clásico al barroco, al arte de Mesoamérica. En efecto, fue el malogrado intento de forzar el desarrollo en tres distintas culturas contemporáneas mesoamericanas dentro de este esquema lineal del Viejo Mundo, que ha confundido y engañado mesoamericanistas por muchos años. Los conceptos analíticos de Wöflflin son esenciales para el análisis sofisticado del arte, pero la historia del arte mesoamericano en su totalidad, no duplica los desarrollos occidentales, como Wöflflin observó.

Takalik, es impresionante por sí sola, existen también contextos arqueológicos y otros datos que lo confirman. A este respecto, el Monumento 6 es un caso de particular interés. Debemos su preservación y la información sobre su contexto a S. W. Miles (1965), quien fue la primera en llamar la atención sobre la antigüedad e importancia de la escultura sobre canto en Abaj Takalik. Con la notable excepción de Tatiana Proskouriakoff, el trabajo fundamental de Miles sobre la escultura del altiplano-tierras bajas, ha sido completamente ignorado, y sus primeras interpretaciones criticadas por algunas debilidades específicas, sin reconocer sus logros en conjunto.

El Monumento 6 (fotografía, Miles, 1965: fig. 10b; dibujo, Cassier e Ichon, 1978: fig. 4) fue descubierto por Miles en 1958. La parte superior de esta escultura de dos toneladas, que representa una cabeza zoomorfa por medio de la simple modificación de gruesas líneas acanaladas, fue expuesta al rebajar una parte del camino entre El Asintal y Colomba. La ruta de este viejo camino colonial ha cortado profundos depósitos arqueológicos en la margen oriental del sitio. La escultura estaba a 4.5 m debajo de la superficie actual del banco del camino adyacente. Miles reconoció la cerámica encontrada alrededor y encima de esta escultura como temprana (Preclásico Temprano a Medio). Si bien esta evidencia arqueológica no es suficiente por sí sola para el fechamiento preciso del momento de elaboración de la escultura, el planteamiento de Miles sobre la gran antigüedad del Monumento 6 es indudablemente correcto. El lugar de su descubrimiento, que proporciona el límite *ad quem* de la última colocación de la escultura, se encuentra antes o en las fases tempranas de la construcción de la Terraza 5, ubicada en el lado sur de la actual finca San Isidro Piedra Parada. La Estela 2, con su inscripción del Ciclo 7 de la Serie Inicial, se encuentra, todavía, inmediatamente al suroeste y al pie de la última ampliación de esta terraza. Las excavaciones de la Universidad de California-Berkeley (UCB), detectaron un depósito cultural de poca profundidad debajo del altar, que estaba profundamente enterrado, y del piso frente a la Estela 2, que fechan, probablemente, el piso y la colocación de la estela. Una medición de radiocarbono (UCLA 1996) de fragmentos de carbón de este depósito proporcionó una fecha de 2100 a.p. \pm 170 años, que coincide, en forma impresionante, con la inscripción del Ciclo 7. Las investigaciones realizadas detrás de la Estela 2, mostraron varias fases de construcción más tempranas, pero no fue posible realizar una excavación que alcanzara las fases de construcción más antiguas de la terraza, asociadas temporalmente con la colocación final del Monumento 6. Se obtuvo, sin embargo, un fechamiento radiométrico (UCLA 2192A) de 2900 a. p. \pm 60 años de una de las fases de construcción más tardías, de la terraza anterior a la colocación de la Estela 2. Esta fecha del Ciclo 5, proporciona otro límite *ad quem* para el Monumento 6, además sugiere que la colocación de éste fue aún más temprana, interpretación que está en completa concordancia con las muy tempranas propiedades formales del monumento, tal como Miles observó.

El gran sistema de terrazas de las laderas del pie de la sierra en Abaj Takalik, parece corresponder a una fecha

muy temprana de la historia del sitio. Las excavaciones de UCB, dentro de la Terraza 4 sugieren (con base en fechamiento de radiocarbono de niveles estratigráficos) una antigüedad que abarca el segundo milenio antes de Cristo. Así también, en las profundas excavaciones realizadas recientemente dentro de la Terraza 3 por el Proyecto Nacional Abaj Takalik, se obtuvo una larga secuencia de cerámica preclásica, que abarcó hasta el Preclásico Temprano.

Es claro que ninguno de los datos aquí presentados establecen, por sí solos, la edad precisa de la colocación del Monumento 6. Sin embargo, la combinación de la evidencia arquitectónica, epigráfica, cerámica y de radiocarbono es notablemente consistente y concuerda estrechamente con la evaluación de Miles en cuanto a la antigüedad de su colocación. Una revisión crítica de la literatura arqueológica muestra que las esculturas están fechadas, generalmente, con base en fundamentos mucho más ambiguos y son aceptadas rutinariamente, a menos que entren en conflicto con los venerables modelos tradicionales.

Escultura olmeca sobre canto en Abaj Takalik

Entre las muchas esculturas sobre cantos encontradas a lo largo del Pacífico de Guatemala, dos temas iconográficos sobresalen por su frecuencia y porque son fácilmente reconocibles. Se trata de figuras "panzudas" *potbellies* y de efigies de sapos o ranas. Las figuras "panzudas" son en general humanas, aunque existen otras formas; el rasgo que las define es, frecuentemente, un vientre muy hinchado, sostenido por ambas manos de la figura. Este tema aparece en una gama completa de desarrollo: desde las excesivamente primitivas, hasta los ejemplos típicos olmecas, sofisticadamente naturalistas. Entre las confusiones al tratar estas esculturas existe la idea de un "estilo panzudo", que varios autores aseguran haber fechado. Claro está que la existencia de un "estilo panzudo" no es más real que un "estilo sapo", o empleando el mismo razonamiento, un "estilo Buddha" o "estilo de crucifijo". Debe entenderse, simplemente, que una figura "panzuda", al igual que un sapo, es un tema, un tópic, que ocurre en todas las fases del desarrollo estilístico. Ambos iconos están bien representados en Abaj Takalik en sus diversas expresiones estilísticas.

La importante presencia olmeca en Abaj Takalik está representada por una gran variedad de arte escultórico, que se extiende, desde obras en bajo y alto relieve a esculturas de bulto, forma que se mantiene depuradamente olmeca a través de la historia del estilo e incluye categorías, tan familiarmente olmecas en temas y función, como son las cabezas humanas, desde tamaños heroicos a colosales.³ De las esculturas olmecas sobre

³ El Monumento 23, una cabeza colosal de tamaño comparable a las clásicas de la Costa del Golfo, se discute en Graham, 1989, con fotografías en Graham, 1980 y 1981.

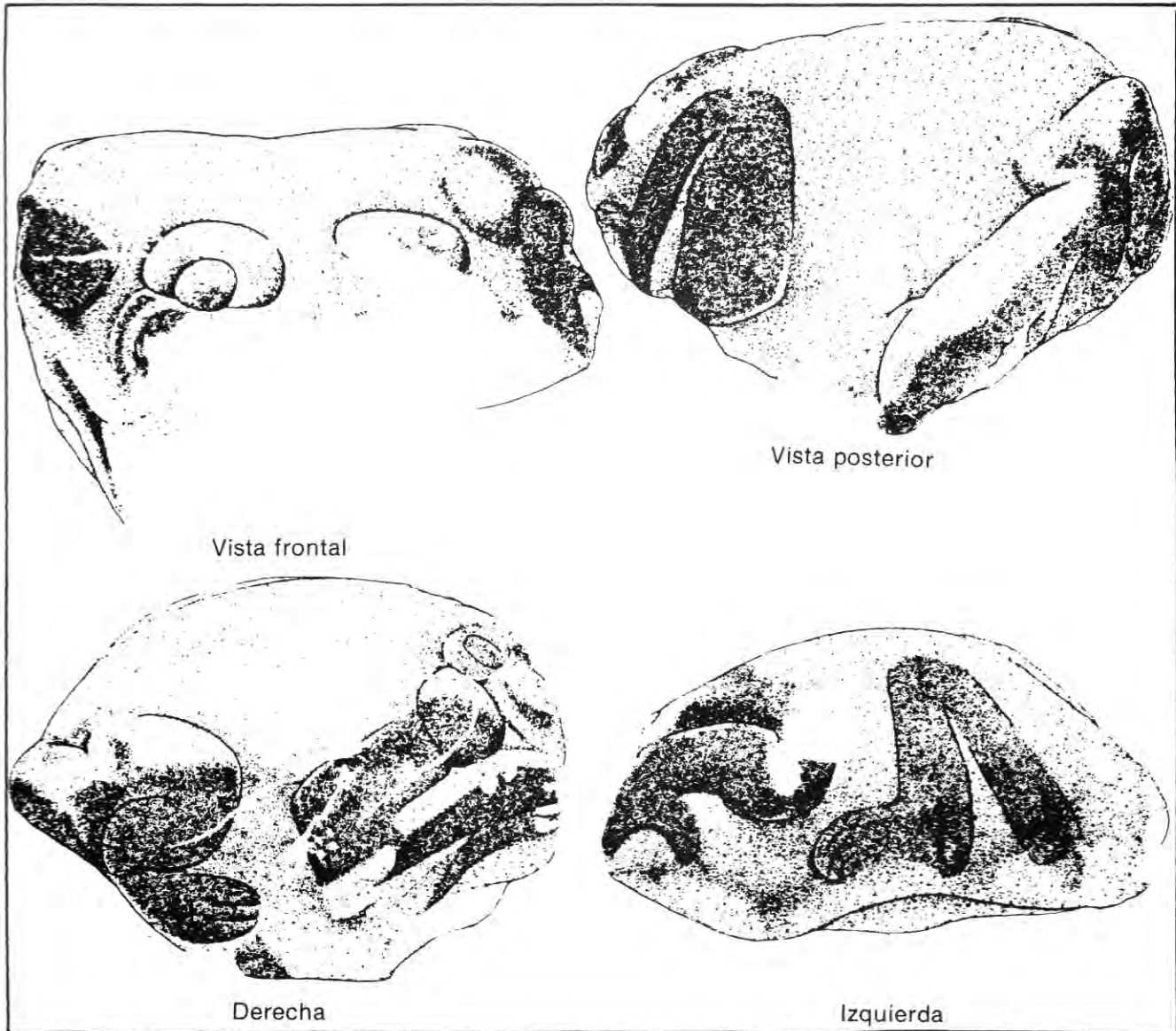


Figura 1. Abaj Takalik, Monumento 47.

canto el Monumento 47 (ver figura 1) es de gran interés, pues es típico entre los más antiguos, incluyendo el Monumento 6, previamente citado. Esta efigie, un tanto dañada, pero fácilmente reconocible, representa un enorme sapo. La economía de trabajo en ella es muy instructiva. La enorme piedra en la cual fue labrada fue cuidadosamente buscada y seleccionada por sus cualidades naturales: su volumen pesado, esparcido y pandeante que en forma natural insinúan las cualidades de un sapo. Habiendo escogido la forma básica, el escultor sólo tuvo que modificarla mínimamente mediante algunas líneas incisas y un leve modelado; así la transformó en un tosco, pero muy convincente, sapo.

El Monumento 47 está lejos de ser único; más bien define el acercamiento a una variedad de temas tem-

pranos y es de los primeros de una larga sucesión de esculturas, cada vez más sofisticadas, que puede decirse, culminan en obras maestras, como el Altar 5 de Kaminaljuyú.⁴

En contraste con el sapo del Monumento 47; el concepto del 15, de Abaj Takalik es mucho más complejo y avanzado, pero comparte con él las características del volumen de la piedra y su incorporación al diseño. El Monumento 15 es un ejemplo fascinante de arte olmeca; desafortunadamente, las vicisitudes del

⁴ Es interesante notar la identificación, errónea, de muchas esculturas de sapos con jaguares agazapados. Además del obvio parecido de estas esculturas con sapos, éstas no poseen cola, pero casi invariablemente, muestran las marcas deladoras de dos grandes y protuberantes glándulas, justo encima de las extremidades frontales.

tiempo lo han golpeado y erosionado; su extremo superior está perdido y hecho, probablemente, añicos.

El Monumento 15 (fig. 2; fotografía, Graham, Heizer y Shook, 1978; lámina 7), es un canto cuya superficie ha sido labrada para representar una cabeza, hombros y brazos de una figura humana maciza, o por lo menos antropomorfa, que emerge de un nicho de poca profundidad. El nicho está definido por un motivo de cueva/boca, por medio de un diente grande en forma de colmillo en cada una de sus comisuras. El labrado, en su mayor parte, está en alto relieve con los contornos principales externos redondeados y los volúmenes de la figura claramente marcados mediante líneas pronunciadas. Desde el volumen en bulto de la cabeza, sólo ligeramente marcado, la profundidad del labrado disminuye hasta la parte superior de los hombros, debajo de la cual el tórax desciende al plano posterior, o sea al hueco del

nicho o boca. Los brazos están doblados a la altura de los codos, con los antebrazos recargados sobre su pecho y la mandíbula del jaguar. Las manos están representadas esquemáticamente, como es común en el arte olmeca; aunque el mal estado de conservación no permite definir si las manos están dobladas en forma de puño. Las orejas grandes y circulares, se distinguen claramente en la vista frontal contra el fondo de los hombros, los cuales están cubiertos, con una especie de capa que continúa alrededor del cuello por debajo del mentón.

La parte posterior del canto tiene labrado un relieve modelado, que representa sus bien redondeadas ancas y la larga cola de un animal; se trata, muy probablemente, de un jaguar, en todo caso de un felino. Debajo de la figura, gran parte de la superficie de la piedra no está trabajada —ya sea porque se mantuvo la superficie original de la piedra o porque fue toscamente labrado— y fue, probablemente, enterrada en el suelo como sostén de la escultura. El cuerpo del animal continuaba, obviamente, sobre la parte superior, que ahora está rota, conectándolo a la cara de la pieza. Las ancas representan el cuerpo de un animal de cuya enorme boca emerge la figura humana, lo que sugiere que ésta es un prototipo más "naturalista" de las famosas formas en nichos de los altares/tronos olmecas. En éstos, la cueva/boca del nicho está coronada, algunas veces, por una máscara convencional, correspondiendo en ubicación a la parte superior del Monumento 15, justamente arriba de la boca, mientras que la parte superior del altar está labrada con una área frecuentemente levantada, interpretada como una piel de jaguar; los paralelos con el Monumento 15 de Abaj Takalik son claros.

Lo anterior ilustra un fascinante aspecto del *corpus* escultórico de Abaj Takalik: la frecuencia con que aparecen las formas son, claramente, prototipos del arte mesoamericano posterior. Un ejemplo notable, proveniente del pueblo maya, es la Estela 5, en la cual una serpiente, concebida en forma naturalista, adopta la posición típica en que las figuras humanas sostienen la tradicional barra ceremonial en forma de serpiente.

Escultura maya sobre canto en Abaj Takalik

La presencia de esculturas correspondientes al Ciclo 7 en Abaj Takalik fue reconocida explícitamente por Walter Lehmann (1926), quien estudió las estelas 1 y 2. Anteriormente el gran geólogo Karl Sapper sugirió su afiliación con Santa Lucía Cotzumalhuapa. La gran percepción de Lehmann es evidente cuando se señala que entendió correctamente la relación, antigüedad y filiación maya que las esculturas del Ciclo 7 compartían con el relieve del Chocoma (Monumento 1), la Estela Herrera de El Baúl (Estela 1) y las esculturas de la Finca Miraflores en Kaminaljuyú. La agudeza de las extraordinarias observaciones de Lehmann, no sólo fue rechazada, sino que además fue objeto de burla de arqueólogos contemporáneos y posteriores. Eric Thompson (1942, 1943, 1948), asoció, posteriormente,

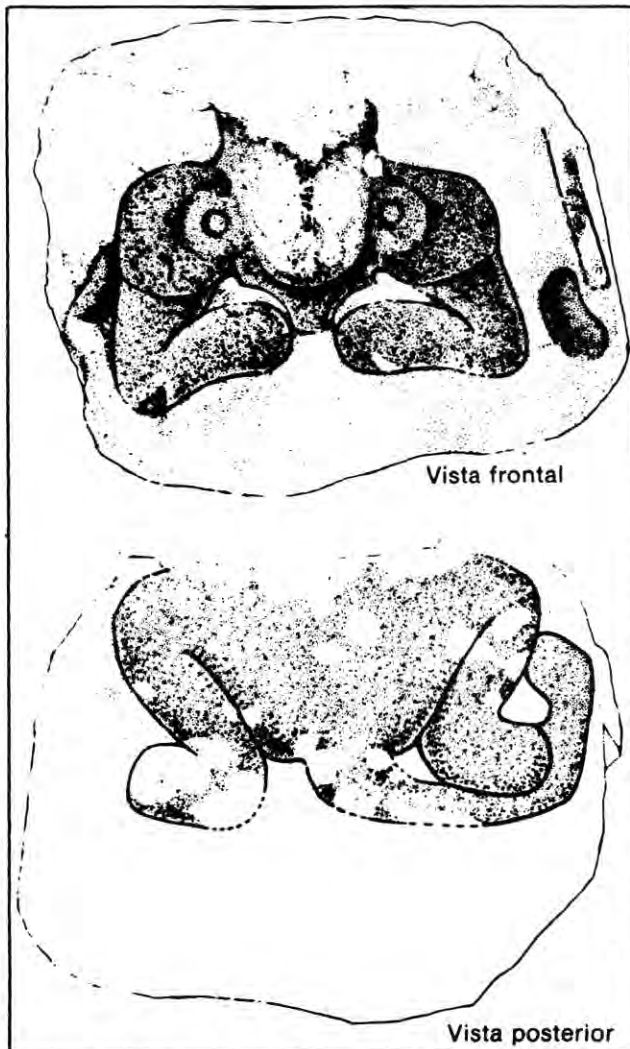


Figura 2. Abaj Takalik, Monumento 15. Altura del fragmento: 84 centímetros.

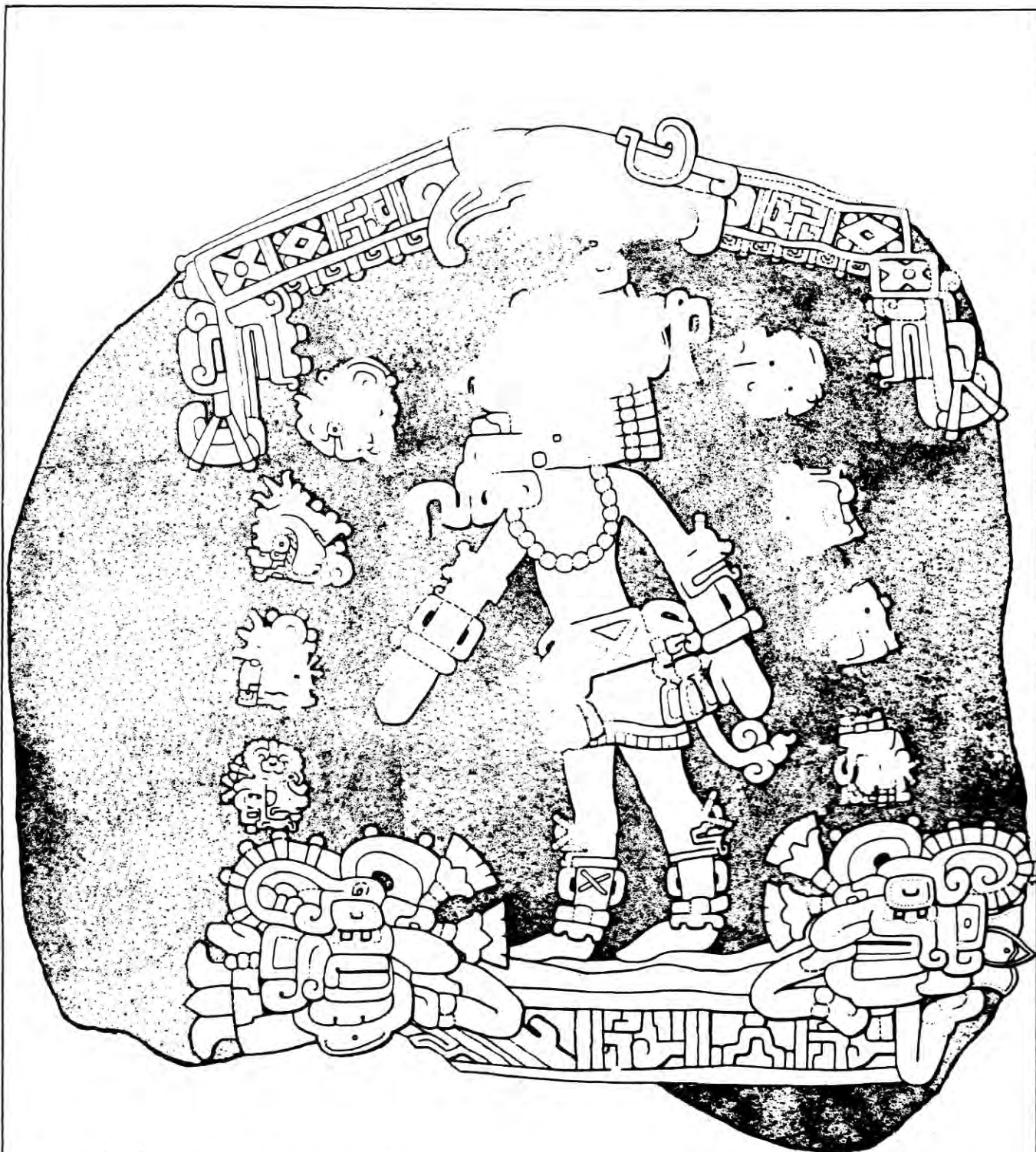


Figura 3. Abaj Takalik, Altar 12. (Fase I). Altura: 2.7 centímetros.

Nota: Con el fin de hacer más claro el diseño, se dibujó como si fuera plano, sin tomar en cuenta las irregularidades de la piedra.

las estelas 1 y 2 a Izapa (identificación incorrecta que se extendió al monumento Herrera). Este asombroso error continúa siendo repetido por algunos arqueólogos, quienes, hoy en día, plantean una gran civilización para Izapa, la cual abarca desde los olmecas de Tres Zapotes, Veracruz, hasta la Costa del Pacífico de Guatemala. Uno de los primeros logros del proyecto de UCB en Abaj Takalik (Graham, 1977, 1979; *cf.* Quirarte, 1979) es haber demostrado que esa identificación —como "Izapa"— es falsa.

Dentro del *corpus* escultórico del sitio que ha sido excavado hasta la fecha, la presencia maya está documentada en 11 monumentos. Ocho de ellos poseen textos jeroglíficos mayas; otros dos, sólo conocidos en estado fragmentario o extremadamente erosionados, tenían también, muy probablemente, inscripciones glíficas. El último monumento maya o el más tardío de la serie maya (Estela 5), se fecha en la parte temprana del Ciclo 8 y refleja un descenso del clímax cultural alcanzado durante el Ciclo 7. Además de los monumentos labrados con sus altares sencillos asociados, hay una gran cantidad de estelas lisas con altares asociados, que se asignan a la tradición maya, con base en la evidencia que hasta ahora se tiene. Sin contar los más antiguos monumentos conocidos en la actualidad, el *corpus* escultórico maya en Abaj Takalik, asume la forma tradicional maya de estelas y altares.

La presencia, indudablemente maya, más antigua en el sitio, se manifiesta en el Monumento 11 y en el Altar 12, los cuales son esculturas sobre canto. El Monumento 11 es un canto único, con forma de pera, que proporciona el medio de un petroglifo; su única modificación es el labrado en bajorrelieve de un texto jeroglífico, que he sugerido (Graham y Porter, 1989), representa una Serie Inicial prototípica y fecha, probablemente, el Ciclo 6. En contraste, el Altar 12 (fig. 3; fotografía Graham, Heizer y Shook 1978; lámina, 4), es una enorme lápida de piedra que tal vez, originalmente, no estuviera destinada para altar. El monumento es una lápida no-modificada, redondeada irregularmente por tres de sus lados, cuya cara está labrada en bajorrelieve, con una figura retrato maya y con glifos similares en concepto al formato más tardío de estelas. Un estudio detallado del monumento indica tres fases de labrado. La primera representa una figura humana a gran escala, flanqueada por cuatro grandes glifos en forma "excéntrica" o irregular; está de pie bajo una banda celestial y sobre una banda basal, y el agua corre entre los grotescos que lo flanquean. El tema de la base es una expresión más compleja de un motivo común en la escultura más simple y de menor escala de la cercana Izapa, —donde parece haber sido frecuente el préstamo e inspiración de la tradición maya, que es evidente en Abaj Takalik.

La forma de lápida del canto del Altar 12 muestra pocas modificaciones; la superficie de la piedra, presenta aún depresiones profundas e irregularidades sobre las cuales el labrado continúa. De gran interés, es la manera en que el bajorrelieve fue labrado sobre la piedra. Es claro que la composición fue diseñada sin tomar en consideración las irregularidades de la silueta del canto, sobre el cual fue, eventualmente, labrada. Ambas bandas, la superior e inferior, que funcionan como en-

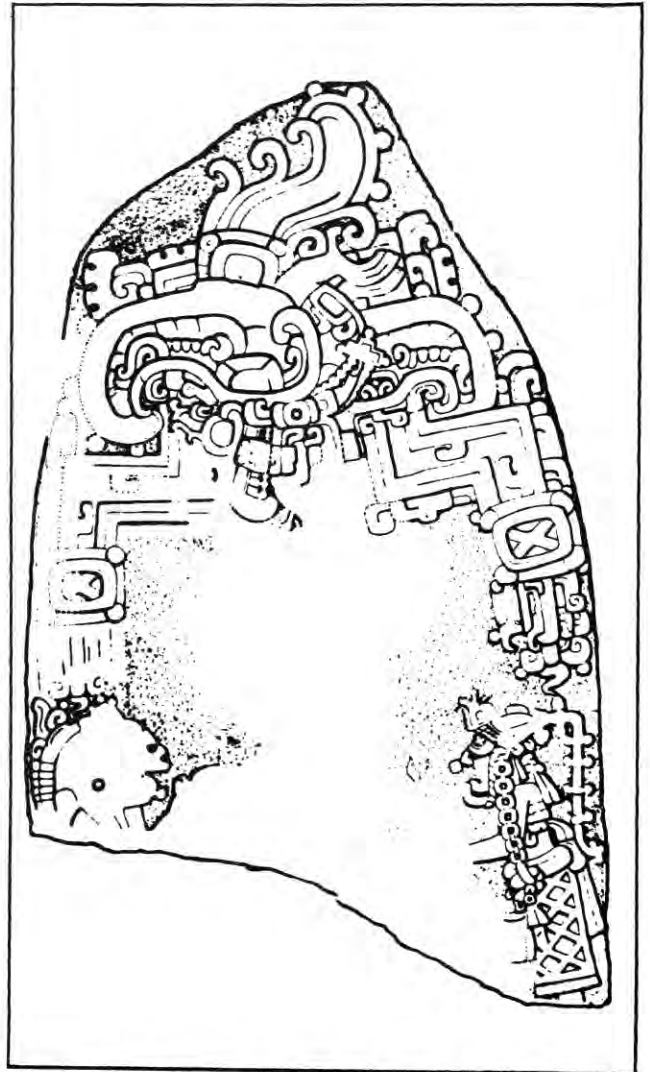


Figura 4. Abaj Takalik, Altar 13. Altura 2.9 metros.

marcadores, se extienden, en parte, más allá de la cara de la piedra, traslapándose hacia los lados. Además, la banda celestial fue desviada hacia abajo, en el lado derecho, para prevenir su completa desaparición, alrededor del lado del monumento. Pareciera que el diseño rectangular primero fue dibujado sobre un fragmento grande de tela, el cual fue puesto sobre la piedra, y que se jaló de un lado a otro para acomodar lo trazado de la mejor forma posible sobre la superficie de la piedra, pero sin cuidar que algunos elementos menores "desaparecieran" a los lados. De la misma manera, una prominencia considerable en el lado izquierdo de la lápida, que era innecesaria al diseño del labrado fue tomada por superflua. Tiempo después fue utilizada para añadir una pequeña figura, que se diferencia de la figura-retrato en técnica de labrado y en estilo.

La indiferencia en cuanto al volumen (y aún a la forma), de la piedra escogida refleja una actitud fundamental y consistentemente maya, que contrasta en forma dramática con el enfoque, profundamente opuesto, que

caracteriza a la escultura olmeca y a sus antecedentes. Para el artista maya del Altar 12 (ver figura 3), el canto es una superficie —al igual que un lienzo o una pared— en la cual puede hacer su composición; la considera como un área plana sobre la que impone un diseño. Se ignora el grosor o el volumen de la masa detrás de la cara y, en estas piezas tempranas, al componer el diseño, tampoco se toma en cuenta la cara de la roca. Después, como en el caso del Altar 13 (ver figura 4; Graham, Heizer y Shook, 1978, lámina 5), la composición se ajusta cuidadosamente a la superficie de la lápida. El volumen ya no importa, a la vez se introduce el *horror vacui* del Clásico maya; ahora la tendencia es esculpir, mediante un patrón, toda la superficie disponible. Este principio de "aplanamiento" dominó la mayor parte del arte maya. Hacia el final del auge maya, este principio empieza a ser cuestionado en grandes centros escultóricos, como Piedras Negras y Yaxchilán, donde espacio y volumen empiezan a ser explorados, respectivamente.

Más tarde, en Abaj Takalik la cara de la Estela 2 del Ciclo 7 (ver figura 5; Graham, Heizer y Shook 1978; láminas 1 y 2), está completamente enmarcada por una moldura ancha y bien definida; así se logra, finalmente, el formato básico y el concepto visual maya de la estela, el cual persiste por mil años o más.

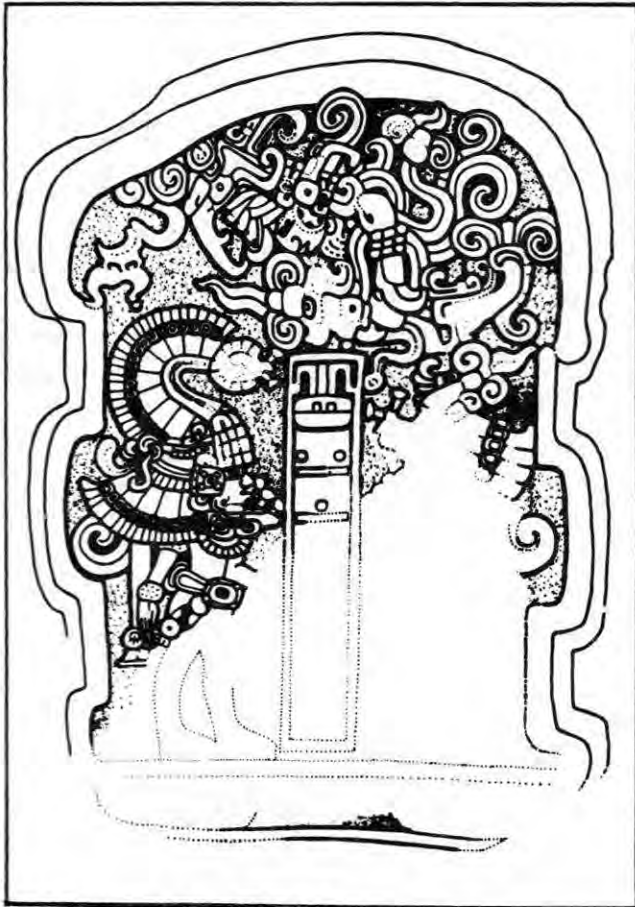


Figura 5. Abaj Takalik, Estela 2.

Comentarios finales

De las empresas artísticas realizadas por antiguas culturas, más espectaculares, costosas y que requieren de más tiempo, la escultura monumental en piedra es una de las más raras. En el Nuevo Mundo, sólo Mesoamérica fue testigo de una larga, sofisticada y extremadamente desarrollada tradición de arte glífico en escala monumental. La más larga y duradera de estas tradiciones fue la desarrollada por los mayas del sur de México y los de Guatemala, aunque su antigüedad no ha sido completamente reconocida y es, de hecho, negada obstinadamente por algunos. Al no entender su estructura formal y la necesidad de ciertos tipos de antecedentes, algunos investigadores han recurrido a fuentes foráneas y han buscado los orígenes de la escultura maya temprana en la escultura volumétrica olmeca, un arte cuya concepción básica es opuesta a la de los mayas. Los descubrimientos de Abaj Takalik de un gran corpus único de obras escultóricas tempranas en estilo olmeca y maya principalmente, en el contexto de un gran centro metropolitano, iniciaron un nuevo capítulo de suma importancia en el estudio de las relaciones entre el arte escultórico olmeca y maya. Entre los logros derivados del estudio de estos documentos de arte está el reconocimiento del intercambio entre olmecas y mayas tempranos (ver Graham, 1981 y 1989 para comentarios sobre obras mayas y olmecas "combinadas").

Algunas veces se han planteado aseveraciones casuales, aunque sin proponer un esquema de desarrollo técnico, en el sentido de que el inicio de la escultura olmeca y maya fue el labrado en madera. Este punto de vista ignora las técnicas —fundamentalmente diferentes— para cortar madera y las del labrado de piedra, al igual que las propiedades físicas diferentes de cada uno de estos materiales. Los orígenes del arte escultórico maya y olmeca se encuentran, indudablemente, en el trabajo de cantos. Este artículo intentó aclarar las profundas diferencias entre la escultura temprana maya y la olmeca con énfasis en el labrado de cantos en Abaj Takalik. Con notables excepciones, el estudio arqueológico de la escultura mesoamericana se ha enfocado en los motivos iconográficos o, citando el valioso análisis del estilo olmeca de De la Fuente (1981), "rasgos externos". Esos enfoques no pueden guiarnos a un entendimiento de las concepciones formales que definen la estructura visual en el arte o los requisitos técnicos de sus antecedentes.

El arte glífico olmeca fue concebido fundamentalmente como un arte de tres dimensiones, en el cual las cualidades volumétricas eran esenciales. Esta expresión escultórica brota naturalmente del uso de cantos, cuyas masas sugieren los volúmenes de la forma escultórica y se manifiesta en las obras de Abaj Takalik. Estas contrastan impresionantemente con la visión de los mayas tempranos, la cual requería de una superficie plana y en forma de lápida, ya que su forma de expresión estaba orientada pictóricamente en dos dimensiones y decorativamente adornada en sus superficies.

El planteamiento básico y fundamental es la representación de los temas clásicos en ambos estilos —olmeca y maya— están firmemente arraigados antes

de que, primero los olmecas y después los mayas se desvanecan en la niebla que envuelve las laderas de los grandes volcanes del sur de Guatemala.

Alpers, Svetlana

- 1987 "Style is What You Make it: The Visual Arts Once Again". *The Concept of Style* (B. Lang, editor), edición revisada y aumentada. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.

Cassiers, Jacques y Alain Ichon

- 1978 "Les Sculptures d'Abaj Takalik". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 67, pp. 7-40. Paris.

De la Fuente, Beatriz

- 1981 "Toward a Conception of Monumental Olmec Art". *The Olmec and Their Neighbors* (E. Benson, editor), pp. 83-94. Dumbarton Oaks Research Library and Collections. Washington.

Gombrich, Ernst

- 1961 *Art and Illusion*. (Segunda Edición). Bollinger Series. Princeton University Press. Princeton.

Graham, John A.

- 1977 "Discoveries at Abaj Takalik, Guatemala". *Archaeology*, vol. 30, no. 3, pp. 196-197. Archaeological Institute of America. Nueva York.
- 1979 "Maya Olmecs and Izapans at Abaj Takalik". *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, vol. 8, pp. 179-188. Paris.
- 1981 "Abaj Takalik: The Olmec Style and its Antecedents in Pacific Guatemala". *Ancient Mesoamerica: Selected Readings* (J. Graham, editor), pp. 163-179, segunda edición. Peek Publications. Palo Alto.
- 1982 "Antecedentes of Olmec Sculpture at Abaj Takalik" *Pre-Columbian Art History* (A. Cordy-Collins, editor). Peek Publications. Palo Alto.
- 1988 *Final Edition of UCB Project Site Map of Abaj Takalik, Guatemala*. Archaeological Research Facility of the University of California. Berkeley.

- 1989 "Olmec Diffusion: A Sculptural View from Pacific Guatemala". *Regional Perspective on the Olmec* (R. Sharer y D. Grove, editores), pp. 227-246. Cambridge University Press. Cambridge.

Graham, John A., Robert F. Heizer y Edwin Shook

- 1978 "Abaj Takalik 1976: Exploratory Investigations". *Studies in Ancient Mesoamerica, III*. (J. Graham, editor), pp. 85-114. (Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, no. 36). University of California. Berkeley.

Graham, John A. y James B. Porter

- 1989 "A Cycle 6 Initial Series: A Maya Boulder Inscription of the First Millennium B.C. from Abaj Takalik" *Mexicon*, vol. XI, no. 3, pp. 46-49. Berlin

Lehmann, Walter

- 1926 "Reisebrief". *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 58, pp. 171-177. Julius Springer Press. Berlin.

Miles, Susan W.

- 1965 "Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands Pacific Slopes and Associated Hieroglyphs". *Handbook of Middle American Indians* (R. Wauchope y G. Willey, editores), vol. 2, pp. 237-275. University of Texas Press. Austin.

Quirarte, Jacinto

- 1979 "Sculptural Documents on the Origins of Maya Civilization". *Actes du XLII Congrès International des Américanistes, 1976*. Vol. 8, pp. 188-196. Paris.

Thompson, J. Eric S.

- 1942 "Guatemala: Pacific Coast". *Yearbook*, no. 41, pp. 267-269. Carnegie Institution of Washington. Washington.
- 1943 *Some Sculpture from Southeastern Quetzaltenango, Guatemala*. (Notes on Middle American Archaeology, no. 17). Carnegie Institution of Washington. Cambridge.
- 1948 *An Archaeological Reconnaissance in the Cotzumalhuapa Region, Escuintla, Guatemala*. (Contributions to American Anthropology and History vol. 9, no. 44). Carnegie Institution of Washington. Washington.