

PRESENCIAS EN LA ROCA

NUEVAS MIRADAS AL ARTE RUPESTRE
DEL ORIENTE SALVADOREÑO

Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Apéndice de
Claudia Abigail Ramírez



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES



PRESENCIAS EN LA ROCA

NUEVAS MIRADAS AL ARTE RUPESTRE
DEL ORIENTE SALVADOREÑO

PRESENCIAS EN LA ROCA

NUEVAS MIRADAS AL ARTE RUPESTRE
DEL ORIENTE SALVADOREÑO

Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Apéndice de
Claudia Abigail Ramírez



ENES
MORELIA

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Morelia, Michoacán, 2021

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Lerma Rodríguez, Felix Alejandro, 1982- , autor. | Ramírez, Claudia Abigaíl.

Título: Presencias en la roca : nuevas miradas al arte rupestre del oriente salvadoreño / Félix Alejandro Lerma Rodríguez ; apéndice de Claudia Abigaíl Ramírez.

Otros títulos: Nuevas miradas al arte rupestre del oriente salvadoreño.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2021.

Identificadores: LIBRUNAM 2088890 | ISBN . 978-607-30-4767-8

Temas: Pinturas en roca -- El Salvador. | Petroglifos -- El Salvador. | Pintura rupestre -- El Salvador. | Cueva del Espíritu Santo (El Salvador) -- Historia.

Clasificación: LCC N5310.5.S2.L47 2020 | DDC 759.011309--dc23

Presencias en la roca: nuevas miradas al arte rupestre del oriente salvadoreño, de Félix Alejandro Lerma Rodríguez y Claudia Abigail Ramírez (apéndice).

La edición electrónica de un ejemplar (188 KB) fue preparada por el Área Editorial de la ENES, Unidad Morelia.

Se utilizó en su composición la familia de fuentes Arial en 8, 9 y 10 puntos y Candela en 12 puntos

La coordinación editorial estuvo a cargo de Cecilia López Ridaura, Abraham Aguilar y Juan Benito Artigas Albarelli

Su diseño y formación fue realizado por F1 Servicios Editoriales S. C.

Primera edición electrónica en formato PDF: 21 de marzo de 2022

D. R. © 2022. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,

C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-30-4767-8

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT <RA401616 “El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, El Salvador”>

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
1. El arte rupestre y su contexto centroamericano.	23
2. El arte rupestre salvadoreño: un panorama	35
3. La Gruta del Espíritu Santo. Estudios previos	79
4. El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo	97
5. Exploraciones iconográficas	143
6. Pervivencia de la tradición	169
7. Reflexiones finales	181
Apéndice I. Estado de conservación de la Gruta del Espíritu Santo, por Claudia Abigail Ramírez.	185
Apéndice II. Conjuntos pictóricos de la Gruta del Espíritu Santo.	213
Índice de figuras.	219
Índice toponímico	227
Obras consultadas	231

Agradecimientos

La presente obra fue posible gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM a través del proyecto PAPIIT 401616 “El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, El Salvador”, el cual se desarrolló durante los años 2016 y 2017. Durante este proyecto fue analizado un conjunto de materiales recopilados con anterioridad a dichos años y, al mismo tiempo, fue recabada nueva información de campo; lo anterior se tradujo en una reformulación de ideas y propuestas relativas a la documentación e interpretación del arte rupestre salvadoreño.

Hugo Iván Chávez, de la Dirección de Registro de Bienes Culturales, y Claudia Abigail Ramírez, del Laboratorio del Departamento de Conservación de Bienes Culturales Muebles (ambas dependencias de la Secretaría de Cultura de El Salvador), se sumaron a este proyecto. El primero mediante la asesoría y apoyo en el trabajo en campo, y la segunda al colaborar con un texto, de su propia autoría, en donde presenta los resultados de sus análisis de material pictórico rupestre y de conservación, los cuales constituyen el Apéndice I del presente libro. También participó Ismael Ernesto Crespín, con quien he establecido una colaboración de trabajo y una entrañable amistad desde hace varios años; su apoyo en el trabajo de campo fue fundamental. De entre los alumnos y egresados de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM Morelia, cabe mencionar a Nataly Rosas, de la Licenciatura en Arte y Diseño, quien colaboró con la edición de las imágenes; Deyani Alejandra Ávila, de la Licenciatura en Geohistoria, quien elaboró los mapas; Montserrat Galindo y Axel García, dibujantes; y Víctor Obed Pérez, de la Licenciatura en Historia del Arte, quien realizó la

revisión técnica de la bibliografía final. Hago patente mi agradecimiento y, sobre todo, mi reconocimiento a estos queridos colegas.

En El Salvador fue fundamental el apoyo de Manuel Cardona, Ahtzhic Amaya, Miguel Amaya, María Antonia Martínez Pérez, Manuel Ortega, Verónica Ortega, Rosaura Elvira Rivera de Crespín, Erick Mauricio Crespín y Deysi Esther Cierra, así como las facilidades brindadas por la mayordomía y los músicos de Cacaopera, principalmente Florencio Ortiz Martínez y Santos Isidro. Muchos fueron los guías en campo (trabajadores de las alcaldías, policías, miembros de las fuerzas armadas, pobladores de las localidades, dueños de predios, guardaparques) sin cuya colaboración y paciencia habría sido imposible coleccionar el material que aquí se presenta: Erick Avelar, Adrián Cruz, Esteban Lazo, Jairo José Flores, Jorge Alberto Ayala, Basilio Rochez, Ronald Santiago Martínez, Ezequiel Hernández, José Wilmer Hernández, Efraín Parada, Ángel Jacobo Pineda, Lucio Contreras, Laura Prudencio, don José de Nueva Esparta, Douglas Cázares Cruz, Santos Sorto, Salvador Cepeda, José Moisés Rivera, Manuel Oscar Joya, Jorge Antonio Mendoza y Jaime Mendoza Levi. En Honduras: Desiderio Reyes, Marlon Ortiz, Sonia León y Bany Pineda; y en Nicaragua: Mario Solano y Juan Bosco.

Especial mención merecen los profesores y colegas que de diversas maneras apoyaron este trabajo, entre ellos Marie-Areti Hers, Martin Künne, Rigoberto Navarro y Lucrecia de Batres. La versión final de este trabajo fue posible gracias al apoyo de Cecilia López, Raúl Casamadrid, Bruno Aceves, Juan Benito Artigas y Emiliano Hernández. A todos, mis más sinceros agradecimientos.

Introducción

La presente obra constituye la exposición de una serie de consideraciones acerca del arte rupestre salvadoreño, particularmente de la región oriental, y busca generar interés, reflexión y debate en torno a sus posibles características culturales, históricas y artísticas. Se trata de un conjunto de opiniones e ideas que fueron gestándose desde el año 2005, cuando por primera vez visité El Salvador, y que han ido tomando forma de manera paulatina hasta verse reflejadas en este libro. A lo largo de estos años se han acumulado lecturas, datos, recorridos, fotografías, vivencias, conversaciones, discusiones académicas y algunas cosas más que me han permitido conocer aspectos sobre esta materia. Asimismo, en este tiempo se ha hecho patente la imposible disociación entre el trabajo académico y el ámbito de la experiencia personal. Por el contrario: ambos se imbricaron de tal manera que sentaron las condiciones mismas de la pesquisa. Bajo esta perspectiva, en la presente Introducción explicaré los distintos momentos de la trayectoria de estudio, al tiempo que puntualizaré ciertos aspectos preliminares; el objetivo es facilitar la comprensión del planteamiento, el desarrollo y el sentido mismo de este trabajo.

Una mirada a la arqueología salvadoreña

En marzo de 2005 visité El Salvador para asistir a la conmemoración de la muerte de monseñor Oscar Arnulfo Romero; no era un viaje de estudio, pero aproveché para conocer los sitios arqueológicos salvadoreños abiertos al público: Joya de Cerén, San Andrés, Tazumal y Cihuatán (Casa Blanca no estu-

vo incluido en aquella ocasión) (Figura I.1). En aquel tiempo aún no concluía siquiera mis estudios de licenciatura, aunque ya tomaba clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestros como Tomás Pérez, Miguel Pastrana, Silvia Limón, Marie Areti-Hers, Maricela Ayala, Alfonso Arellano, Pablo Escalante, José Quintero y Marcelo Ramírez, entre otros, marcaron mi manera de entender Mesoamérica y el mundo indígena americano.

Lo primero que se hizo evidente en este viaje fueron las escasas o nulas referencias que tenía de los sitios que visitaba en ese momento, de manera casi casual; no recordaba ninguna lectura que los mencionara, ni tampoco que hubieran sido comentados en alguna de mis clases. Esta circunstancia sembró en mí una intensa curiosidad por saber más acerca de dichos territorios centroamericanos, tan próximos y, al mismo tiempo, tan desconocidos. Era una ignorancia personal, es cierto, pero no sólo eso, porque

también respondía a lo poco que se miraba hacia la zona sureste de Mesoamérica —por lo menos—, desde mi universidad. En ese momento tuve una impresión que he ido corroborando con el tiempo y de la cual ahora estoy completamente convencido: es clara la mutua exclusión entre medios académicos mexicanos y centroamericanos, cada uno con sus distintos alcances y limitantes, y aunque pueden llegar a dialogar, permanecen, en términos generales, encerrados sobre sí mismos e ignorando al vecino. Una de las razones de esta situación, a mi parecer, es el enorme peso que aún ejercen las fronteras nacionales para el conocimiento integral de Mesoamérica, pues sirven como “contenedores” que generan compartimentos, a veces bastante rígidos. La comunicación avanza, sí, pero de manera lenta.

Algo despertó en mí El Salvador, que regresé en octubre de ese mismo 2005 al 1er Congreso Centroamericano de Arqueología, evento durante el cual pude



I.1. Mapa de El Salvador donde se muestran los principales sitios arqueológicos y la división en dos regiones, occidente y oriente (elaboración: Deyani Alejandra Ávila y Félix Lerma).

escuchar ponencias de especialistas de primer orden en el ámbito de la arqueología centroamericana (entre otros Oswaldo Chinchilla, Carlos Navarrete, Otto Schuman, Karen Olsen y William Fowler); además, hice varios conocidos y, de alguna manera, me relacioné más con la geografía y el país, en general. Quizá el contacto más importante que pude entablar fue con Ismael Ernesto Crespín, quien —a la postre—, se ha convertido en gran amigo, colega y mi principal apoyo en un trabajo de campo que, para entonces, ni siquiera sospeché que realizaría.

Regresé a México motivado por el estudio de la arqueología salvadoreña y centroamericana, con un entusiasmo que no ha desaparecido. Dio inicio así la primera etapa de este proceso de investigación (de 2005 a 2007), en la que básicamente pasé de las primeras impresiones de viaje (incluidos Guatemala y Nicaragua) a la lectura de textos sobre los más diversos temas de la arqueología centroamericana. En esos dos años de trabajo (que básicamente consistieron en la indagación bibliográfica en diversas bibliotecas de la UNAM, en Ciudad Universitaria), “descubrí” generalidades que resultaron básicas y que serán fundamentales para quienes tengan este libro en sus manos. A continuación, algunas de ellas.

El Salvador tiene un territorio de poco más de 21 mil kilómetros cuadrados de superficie (un tamaño cercano a la superficie de estado de Hidalgo y casi una tercera parte del estado de Michoacán); con referentes europeos, El Salvador tiene un tamaño similar al de Eslovenia y es sólo un poco menor a la Comunidad Valenciana en España; se localiza en el istmo centroamericano, siendo el único país del área que no tiene litoral en el Caribe, sino sólo en el Océano Pacífico. En este territorio tuvo lugar el desarrollo de varias culturas arqueológicas, las cuales han sido caracterizadas, en términos generales, como pertenecientes al ámbito cultural mesoamericano, aunque rasgos de tradición sudamericana también están presentes. Esto sitúa e identifica a El Salvador como una región de frontera cultural. La presencia humana está bien documentada, por lo menos, desde el periodo Preclásico, particularmente en la costa occidental, donde se ha encontrado la cerámica más antigua

del país (en el sitio El Carmen, datada hacia 1600 a. C.), posiblemente ligada a otras cerámicas tempranas de la costa de Chiapas (Arroyo, Demarest y Amaroli, 1993: 242). A partir de ese momento y hasta la llegada de los ejércitos españoles e indígenas, comandados por Pedro de Alvarado, en 1524, distintas poblaciones humanas habitaron el actual territorio salvadoreño, dejando tras sus pasos diversos vestigios materiales que constituyen el objeto de estudio del arqueólogo, quien intenta reconstruir los procesos del pasado prehispánico a través de ellos.

Desde el punto de vista arqueológico, el territorio salvadoreño está dividido, básicamente, en dos grandes regiones: a) El Salvador Occidental, que va desde la frontera con Guatemala hasta el río Lempa; y b) El Salvador Oriental: desde dicho río hasta el Golfo de Fonseca. El sector occidental tuvo estrechas relaciones con las principales entidades políticas mesoamericanas durante toda la época prehispánica: varios elementos diagnósticos permiten identificar con claridad rasgos de lo olmeca, lo maya, lo teotihuacano o lo tolteca. La manera en cómo pudieron ser dichas relaciones puede debatirse, pero su existencia es incontrovertible. Regiones como Chalchuapa o el Valle de Zapotitán tuvieron vínculos, en distintos momentos del Preclásico y Clásico, con diversas regiones de la franja costera del Pacífico y de las tierras altas de Guatemala y Chiapas, e incluso también —aunque tal vez de manera indirecta a través de Copán— con los importantes centros mayas-clásicos del Petén, sin olvidar, por supuesto, la presencia de la costa del Golfo de México. Durante el Posclásico la penetración de grupos del norte, que pudieron provenir de diversos puntos del centro de México en distintas oleadas, integraron la región occidental salvadoreña al ámbito de la esfera tolteca.¹

Oriente, mientras tanto, también formó parte del área mesoamericana situándose durante el Clásico Tardío como el punto limítrofe de la expansión suroccidental del complejo escultórico hacha-yugo-palma ca-

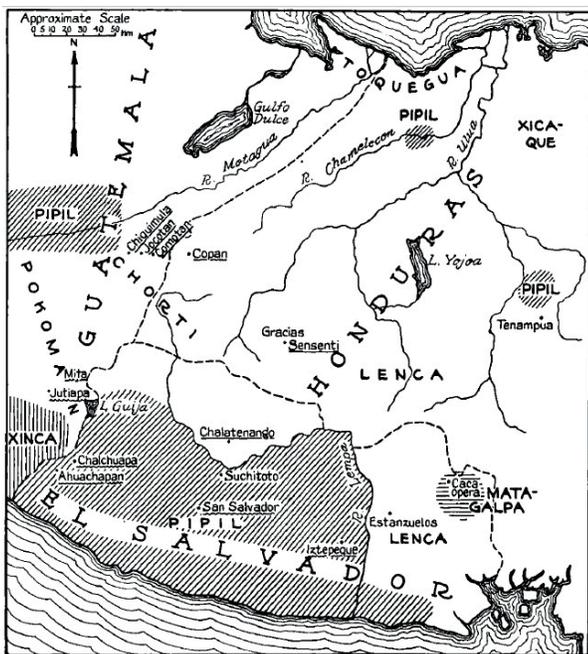
¹ Una de las obras que mejor sintetiza el desenvolvimiento cultural precolombino de El Salvador es el libro de William Fowler (1995).

racterístico de la costa del Golfo de México y —cabe decir ya, dada la cantidad de ejemplos—, también de la costa del Pacífico, con los hallazgos del sitio más importante de toda la región: Quelepa. No obstante, las relaciones del oriente salvadoreño también apuntan hacia las montañas del centro y sur de Honduras; además, las características de sus vestigios muestran variantes regionales más marcadas que las de sus contrapartes de occidente, pues estos últimos parecen seguir, de manera más literal, los cánones de los centros de influencia.

Desde el punto de vista lingüístico, el occidente salvadoreño hacia fines de la época prehispánica era mayoritariamente nahua-pipil, familia uto-nahua, aunque también había presencia de chortíes y pokomames, pertenecientes a las lenguas mayances. Desde 1939 Samuel K. Lothrop (1939) ya había propuesto identificar al occidente salvadoreño como la frontera sureste de los mayas durante el Clásico y de los nahua-pipiles durante el Posclásico (Figura 1.2). En el oriente, las lenguas indígenas predominantes fueron el lenca (en su variante conocida como potón) y el ulva o ulúa. El lenca no ha sido rela-

cionado con otra lengua, aunque hay quienes proponen su posible vínculo con el xinca de Guatemala; la diversificación del lenca se da fundamentalmente en el sur de Honduras, en donde están los familiares lingüísticos de los lenca-potón. Mientras tanto, el ulúa forma parte de las lenguas matagalpas de filiación macro-chibcha, cuya población más notoria en El Salvador actual es la del municipio de Cacaopera, en el norte del departamento de Morazán; algunos de ellos se autodenominan como kakawira-cacaopera.

Por otra parte, las demarcaciones políticas coloniales también inciden en forjar esta caracterización



1.2. Mapa publicado por S. K. Lothrop donde señaló los límites de las culturas nahua-pipil y lenca durante el periodo Posclásico (Lothrop, 1939: 45).



occidente-oriental. Desde tiempos de los primeros conquistadores, en donde destacan las pugnas encabezadas por Pedro de Alvarado y Pedrarias Dávila (así como las de sus respectivos lugartenientes), el río Lempa fue visto como un límite aunque finalmente todo el territorio cayó bajo la jurisdicción de la Gobernación de Guatemala, en detrimento de los intereses de los conquistadores asentados en León, Nicaragua. Posteriormente, el oriente salvadoreño formará la Provincia de San Miguel, con su capital la villa de San Miguel de la Frontera, elevada a ciudad en 1574. El sector occidental, mientras tanto, se dividió en la

Provincia de San Salvador y la Alcaldía Mayor de Sonsonate.

La pertinencia o no, desde el punto de vista del análisis cultural, de esta distinción entre occidente y oriente en El Salvador dependerá, en gran medida, de la mirada del que observa, a partir de si busca similitudes o diferencias. Aunque concuerdo con el calificativo empleado por el historiador salvadoreño Jorge Lardé y Larín, quien denominó al río Lempa como una “frontera geopolítica”, también es preciso aclarar que no se trató de un límite infranqueable: rasgos de uno y otro lado se traslapan en sus contornos (Figura I.3).



I.3. Vista del río Lempa en las inmediaciones de la carretera Panamericana. Al fondo y a la izquierda se aprecia el volcán Tecapa (fotografía: Félix Lerma [FL] y Nataly Rosas).

Volviendo al hilo conductor del relato, cabe señalar que ese primer periodo de estudio concluyó, además, con la identificación de algunas características propias de la investigación del pasado arqueológico salvadoreño. Una de ellas es el hecho de que las regiones del occidente de El Salvador han sido las más estudiadas y, por ende, son las mejor comprendidas. También destaca el que, al igual que en México y otros lugares de tradición arqueológica mesoamericana, los vestigios privilegiados para el estudio han sido la cerámica, la arquitectura monumental o la estatuaria en piedra. Es patente la poca o nula atención dada a una manifestación muy particular que ya entonces había despertado mi atención: el arte rupestre. En otras palabras: comprendí que el arte rupestre, particularmente el del oriente, era de los temas menos estudiados, y que acercarme

a él me permitiría incursionar en un tema poco explorado.

Con el agua hasta las rodillas: caminar el arte rupestre salvadoreño

Llegado el año 2007, concluí mis estudios de licenciatura y comencé los de maestría en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, al cual ingresé con el firme objetivo de realizar una investigación sobre arte rupestre salvadoreño. Después de un año de cursos teóricos logré realizar la primera temporada de campo, en julio de 2008.

A pesar de que, como estudiante, había hecho algunos recorridos y visitas a sitios de arte rupestre en México (particularmente en los estados de Hidalgo y Durango), mi acercamiento al arte rupestre salva-



doreño significó una experiencia totalmente nueva que modificó mi manera de entender la geografía y el grafismo rupestre mesoamericanos. La geografía porque, a diferencia del ámbito templado del centro de México, en el sureste me encontraba frente a un calor sofocante; en lugar de los cauces secos de los arroyos del Valle del Mezquital, con rocas puntiagudas que pueden partir la suela del zapato, acá tenía veredas lodosas, con cantos rodados húmedos y resbalosos, así como ríos que era preciso pasar con el agua hasta las rodillas; en lugar de las grandes barrancas rojizas y cafés de la Sierra Madre Occidental, acá veía colinas verdes y bajas, alternadas entre partes arboladas y otras con claros para el ganado. La convivencia misma con el salvadoreño del campo, con sus tortillas y frijoles tan diferentes a los míos, sus ayotes en lugar de calabacitas, su

agua de horchata de otro color, el vocabulario y el acento, entre otras tantas cosas, hacían patente, a cada momento, la diversidad misma del ámbito de lo mesoamericano y de su herencia actual. Lo rupestre, por su parte, no se parecía a las pinturas blancas del Posclásico del centro de México, ni nada tenía de similar con los estilos chalchihuiteños del lejano noroeste.

Los primeros dos sitios que visité fueron la Poza y la Cueva de los Fierros, en el departamento de Cabañas, verdaderos meandros de petrograbados curvilíneos cuyas formas parecen responder a cualquier lógica, menos a una figurativa (Figuras I.4 y I.5); iconografías conocidas como templos, escudos, venados, personajes antropomorfos o atributos de deidades: nada de esto se hacía patente sobre esas superficies rocosas.

I.4. Los petroglifos de la Poza de los Fierros, en el departamento de Cabañas, comparten con otros sitios de El Salvador central la característica de estar formados por composiciones curvilíneas (fotografía: FL).



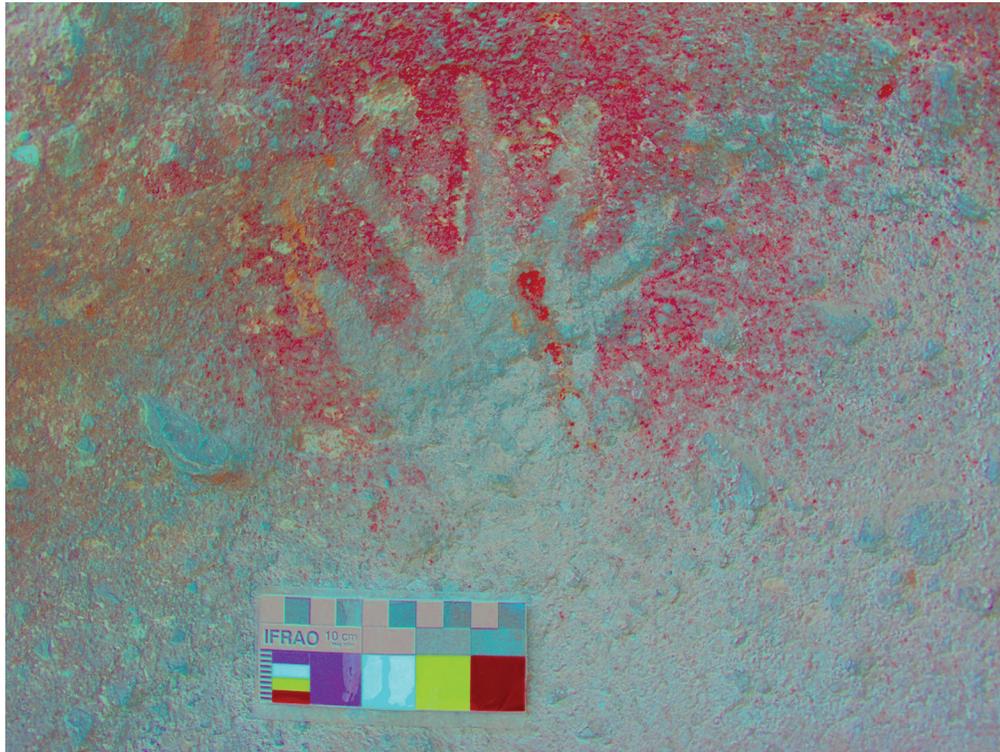


I.5. La Cueva de los Fierros, en el departamento de Cabañas, alberga petroglifos que muestran restos de pintura roja (fotografía: FL).

Así las cosas, entre junio y diciembre de 2008, tuve mis primeros acercamientos al arte rupestre salvadoreño, al visitar más de diez sitios en distintas localidades de los departamentos de Santa Ana, Chalatenango, San Salvador, Cabañas, San Vicente y Morazán. En esos recorridos me fue posible conocer lugares emblemáticos del arte rupestre salvadoreño, tales como la isla Igualtepeque o la Gruta del Espíritu Santo, que son —respectivamente— los sitios que albergan la mayor cantidad de petroglifos y pictografías en El Salvador.

El zumbido de los mosquitos y otros insectos alrededor del cuerpo acalorado y sudoroso fue una experiencia que, aunque poco cómoda, de alguna manera me sedujo. Así dieron inicio las visitas recurrentes a El Salvador con un objetivo, en principio, bien básico: visitar los principales conjuntos de arte rupestre, obtener una referencia propia emanada del reconocimiento presencial de los sitios y levantar mi propio material fotográfico.

En esos primeros recorridos se hizo patente la gran diversidad de manifestaciones rupestres en un territorio relativamente pequeño; además, también fue evidente la escasa información sobre estas manifestaciones culturales ya fuera porque no existía, porque estaba incompleta o —en el mejor de los casos— porque era de difícil acceso. Al definir mi tema de investigación para elaborar el ensayo académico con el cual concluí los estudios de maestría, decidí enfocarme a un pequeño abrigo rocoso denominado la Cueva del Ermitaño, en Chalatenango (Lerma, 2009). La peculiaridad de este lugar radica en ser uno de los pocos ejemplos de pintura rupestre en el sector occidental; contiene, como motivos preponderantes, una serie de improntas de manos rojas al negativo. Las conclusiones no fueron muy lejos, más allá de la documentación gráfica y algunos apuntes respecto al contexto espacial, lateralidad y medidas (Figura I.6). No obstante, este ejercicio en la Cueva del Ermitaño reafirmó mi interés por el arte



I.6. La Cueva del Ermitaño, en el departamento de Chalatenango, es uno de los pocos ejemplos de pintura rupestre en el occidente de El Salvador. La mayoría de sus pictografías consisten en manos al negativo (fotografía modificada con *Dstretch*: FL)

rupestre salvadoreño y me animó a continuar esta línea de investigación.

Durante los estudios de doctorado tuve la oportunidad de desarrollar, por cuatro años más, la investigación documental y de campo; fue entonces cuando decidí que era momento de acercarme a un sitio de gran complejidad, como lo es la Gruta del Espíritu Santo, trabajo que se tradujo en una tesis doctoral (Lerma, 2014). En ella, pese a las dificultades de visualización que ofrecen sus deterioradas pinturas, propuse una documentación y sugerí algunas ideas interpretativas.

Una herramienta fundamental en el proceso de registro fue el empleo de la fotografía digital y su edición por medio de programas computarizados. El objetivo general fue captar la mayor información posible que aún pudiera ser extraída a partir del procesamiento digital de imágenes y plasmarla en registros gráficos con los cuales generar una idea sobre tres aspectos: forma, color y ubicación. Fue-

ron aplicados filtros digitales para la visualización del arte rupestre, en particular el programa *ImageJ Launcher* y su complemento *Dstretch*, desarrollado por Jon Harman, una herramienta que ha revolucionado el estudio del arte rupestre en años recientes (<https://www.dstretch.com/>).

Durante este periodo (2008-2014), el cual puede ser visto como de profundización en estudios sobre arte rupestre, pude acrecentar mi conocimiento empírico por medio del reconocimiento de sitios, algunos de ellos inéditos en el sentido de no haber sido reportados con anterioridad. Además, logré vincularme con otras personas interesadas en el estudio de la cultura indígena del oriente salvadoreño, particularmente, con Miguel Amaya, su familia, y otros pobladores de Cacaopera. Asimismo, y también en la capital salvadoreña, participé en actividades de divulgación, las cuales me permitieron tender un puente entre el trabajo de investigación y su socialización.

Viraje hacia la docencia y divulgación

En el año 2014 comencé a laborar como profesor de la Licenciatura en Historia del Arte en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM Unidad Morelia, donde me ví en la necesidad de sistematizar información procedente de distintas fuentes para compartirla de manera periódica en el salón de clase, con la intención de aportar una serie de ideas, referencias y comentarios sobre distintos tópicos del arte precolombino. Esta ocupación me obligó a reflexionar sobre la importancia de difundir las investigaciones académicas, y sobre las estrategias para hacerlo. En primer lugar pude reconocer que, al tratar a menudo con temáticas especializadas, tal como lo es la del arte rupestre, suele ser necesario explicar una serie de pormenores o referentes pues, de no hacerlo, se corre el riesgo de escribir un texto ininteligible o de poco interés. Me pareció evidente la necesidad de generar textos de carácter introductorio a temáticas como la del arte rupestre, en general, o la del arte rupestre centroamericano, en particular, ya fueran dirigidos a estudiantes universitarios, ya fuera a las comunidades de las localidades salvadoreñas.

Entre 2014 y 2016, regresé a El Salvador para participar en algunas actividades de divulgación en el pueblo de Cacaopera, en charlas relacionadas con la historia de la localidad y su arte rupestre (Figuras 1.7 y 1.8). Además, profundicé en observaciones de las principales danzas que se desarrollan en este lugar: *Los Emplumados* y *Los Negritos*. Asimismo, pude compartir parte de estos resultados de investigación en cursos de difusión dentro del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México y algunos otros foros.

La combinación de investigación, docencia y divulgación me llevó a identificar algunas condiciones que prevalecen en el estudio del arte rupestre salvadoreño: a) la mayor parte de la investigación está dispersa en artículos o informes inéditos; b) no existe una obra actual que ponga, frente a un público amplio, los hallazgos recientes o pasados, ni que explique la importancia de este patrimonio; c) la única obra general y de introducción al arte rupestre centroamericano — me refiero a la compilación editada por Martin Künne

y Matthias Strecker, en 2003— aunque es asequible, requiere actualización de datos, cuenta con pocas ilustraciones y resulta poco conocida incluso para un público universitario; y d) las posibilidades de estudio que entraña este *corpus* de arte rupestre y su resguardo como bien cultural corren el riesgo de continuar sin ser tomadas en cuenta si no hacemos algo al respecto para promover su revaloración.

Luego de explicar esta historia de la investigación, se entenderá mejor el sentido de la propuesta presentada a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico para llevar a cabo el proyecto PAPIIT “El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, El Salvador”, durante 2016 y 2017. El objetivo fue generar una obra que reuniera la doble característica de ser un trabajo de investigación y divulgación que interesara, por igual, a los especialistas y al gran público, y cuyo objetivo principal fuera superar, o intentar hacerlo, algunos de los puntos señalados en el párrafo anterior.

Dado que la información recabada en los últimos años se concentró en el oriente salvadoreño, se decidió acotar el trabajo a dicho ámbito espacial, tomando como punto de partida el sitio de mayor relevancia: la Gruta del Espíritu Santo. Durante una estancia de investigación desarrollada hacia fines de 2016, pude conocer un reporte inédito de análisis del material pictórico rupestre colectado en este sitio, llevado a cabo por iniciativa de la arqueóloga salvadoreña Claudia Abigail Ramírez, con quien —luego de algunas conversaciones—, concluí que era pertinente integrar sus resultados en la presente obra bajo la forma de un apéndice, lo cual facilita su consulta así como una exposición independiente de los resultados.

El libro que el lector tiene en sus manos es, pues, el fruto de un proceso de varios años de estudio. Esto no significa que sea algo terminado, mucho menos infalible, o la última palabra, sino todo lo contrario: durante este tiempo se han generado nuevos datos pero, al mismo tiempo, son pocas las certezas alcanzadas y, mientras, muchas dudas siguen apareciendo.

La obra se estructura en seis capítulos: los primeros dos sitúan al lector en la materia a tratar; en el primer capítulo se da una introducción general al arte

rupestre y a su contexto centroamericano, mientras que, en el capítulo segundo, se muestra un panorama del arte rupestre salvadoreño. En el tercer capítulo se exponen los antecedentes de estudio del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, en tanto que

el cuarto se aboca a la documentación de dicho sitio, particularmente a los rasgos de forma y ubicación de sus pictografías. El capítulo quinto se concentra en los aspectos iconográficos y la interpretación de los principales motivos presentes en la Gruta del Espíritu



I.7. Talleres de difusión sobre cultura indígena y arte rupestre en el pueblo de Cacaopera, departamento de Morazán (fotografías: Jacqueline Martínez).



I.8. Talleres de difusión sobre cultura indígena y arte rupestre en el pueblo de Cacaopera, departamento de Morazán (fotografía: Jacqueline Martínez).

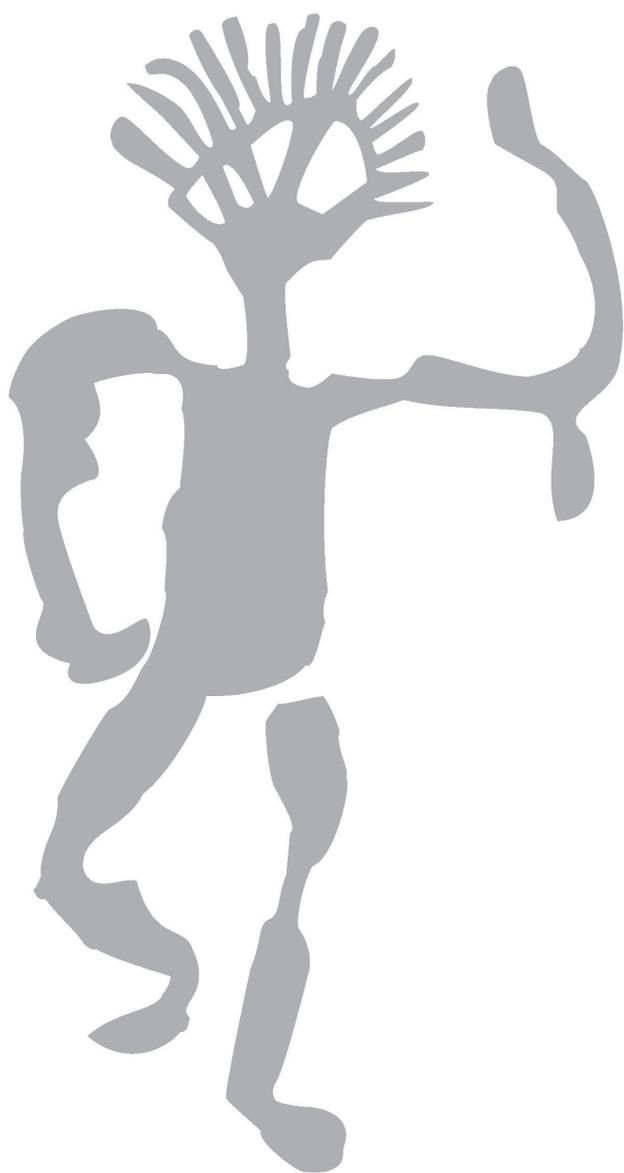
Santo, así como su relación con otras manifestaciones de la región oriental salvadoreña. En el capítulo sexto se explora la pervivencia de la tradición indígena y se sugiere esta vía como un medio para intentar comprender el contexto cultural del grafismo rupestre. Por último, en las consideraciones finales, se plantean una serie de reflexiones a manera de conclusión, particularmente en torno a las tareas pendientes en el ámbito del resguardo y estudio del arte rupestre salvadoreño. Además, se añaden dos apéndices, uno a cargo de la arqueóloga salvadoreña Claudia Abigail Ramírez, sobre las condiciones de conservación y la materialidad de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo. El segundo apéndice consiste en las imágenes de los conjuntos pictóricos sin la numeración de sus respectivos motivos, tiene la intención de ofrecer al lector un versión más

“limpia”, libre de la numeración técnica ofrecida en el capítulo 4.

Este trabajo pretende ser una invitación para todo el mundo, pero especialmente va dirigido a los salvadoreños, para que se acerquen a la historia de una interesante aunque poco atendida región. Además, espero que sirva para despertar la conciencia sobre el cuidado del arte rupestre y coadyuve a la revaloración de las culturas indígenas salvadoreñas.

El libro está dedicado, de manera especial, a estudiantes de historia, de historia del arte y de arqueología; a los habitantes del oriente salvadoreño (particularmente, a los que viven próximos a los sitios de arte rupestre), así como al gremio de estudiosos de las culturas indígenas americanas. Espero que este libro favorezca el descubrimiento de una “nueva” realidad artística y cultural.

El arte rupestre y su contexto centroamericano



Arte rupestre: patrimonio mundial

Rocas ubicadas en los más diversos entornos del planeta, en cuevas y abrigos, en sótanos profundos y afloramientos sobre cimas de montañas, en lechos de ríos y en paisajes áridos, resguardan imágenes elaboradas por seres humanos a través del tiempo. En conjunto, constituyen un amplísimo universo visual de múltiples formas, épocas y culturas. Para tener una idea de la antigüedad que puede llegar a tener la práctica humana de elaborar diseños sobre la roca, baste mencionar que recientes análisis realizados por medio del método del desequilibrio de la serie del uranio en la cueva El Castillo, Puente Viesgo, España, arrojan, para un disco pintado en rojo, una antigüedad de, al menos, 40 800 años, situándolo en un momento muy temprano del Auriñaciense (Pike *et al.*, 2012: 1412). El amplio desarrollo del llamado arte paleolítico, estimado en la actualidad en más de 300 sitios, es un claro y rotundo testimonio de la estrecha relación milenaria que existe entre el hombre y sus imágenes, por un lado, y la roca, por el otro.¹ Digamos, desde este momento, que a estas imágenes las llamaremos: *arte rupestre*.

¹ Dos obras que dan un excelente panorama e introducción al estudio del arte rupestre paleolítico son los trabajos de Marc Groenen (2000) y José Luis Sanchidrián (2001).

Es preciso aclarar que el arte rupestre no es exclusivo de una temporalidad, ya que la práctica de pintar o grabar imágenes sobre superficies rocosas la podemos encontrar en distintas épocas y para los más diversos fines. El arte rupestre constituye una manifestación que da cuenta de cómo la humanidad ha dotado de significados a la geografía que habita, con la cual se relaciona e incorpora para poder vivir, y a la cual incorpora en su propia idea de mundo. El arte rupestre es, sin duda, un elemento de la cultura que puede dar cuenta de la relación dialéctica entre hombre y espacio.

El arte rupestre no ha pasado desapercibido en la actualidad; por el contrario, cada vez es mayor el interés que despierta entre distintos actores sociales. Centros de investigación, museos, ministerios de cultura, universidades, escuelas, organizaciones comunitarias, organismos internacionales y agencias de turismo, entre otros, llevan a cabo iniciativas de distinta índole para conocer, documentar, preservar, difundir y revalorar, en diversos y variados sentidos, este patrimonio.

Aunque resulta una tarea titánica resumir el estado actual de la investigación del arte rupestre a nivel mundial, existen importantes esfuerzos que, de manera periódica, actualizan la información generada en el medio académico y muestran un panorama de los trabajos más recientes. Entre ellos, caben destacar las compilaciones dirigidas por Paul Bahn bajo el título *Rock Art Studies. News of the World* (Bahn y Fossati, 1996; Bahn y Fossati, 2003; Bahn, Franklin y Strecker, 2008; Bahn, Franklin y Strecker, 2012; Bahn, Franklin, Strecker *et al.*, 2016). También caben mencionar algunas publicaciones periódicas, como el boletín INORA (*International Newsletter on Rock Art*) respaldado por el Comité Internacional de Arte Rupestre del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (CAR-ICOMOS) y por la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO).²

La fascinación que despierta el arte rupestre puede obedecer a varios motivos. Quizá el origen de ellos se encuentra en cierta curiosidad —¿innata?— del ser

humano, que nos lleva a formular preguntas básicas y fundamentales: ¿quién lo hizo?, ¿cómo lo hizo?, ¿para qué lo hizo?, ¿cuándo?, ¿son “originales”?, ¿por qué en ese lugar?, ¿qué representan sus formas pintadas o grabadas?

A las posibilidades que entraña el arte rupestre como fuente de conocimiento histórico y arqueológico, cabe sumar la atracción que suscitan sus propias cualidades estéticas y la aventura intelectual que significa su estudio. Además, hay que señalar que las interrogantes formuladas en estos ámbitos pueden ser abordadas desde las más diversas perspectivas, tales como la historia del arte, la semiótica, las ciencias de la comunicación o la arqueología, por mencionar algunas. En este contexto, resulta claro que los estudios sobre arte rupestre apuntan en múltiples direcciones, focalizando distintos problemas desde diferentes puntos de vista.

Dado que la imagen rupestre está asociada a rocas en su ubicación original (*in situ*), su apreciación y puesta en valor nos coloca frente a espacios que, más allá de ser meros continentes o escenarios del grafismo, se unen de tal manera a él que se fusionan en un sólo discurso, en una sola huella. Por lo tanto, intentar entender o preservar el arte rupestre requiere, necesariamente, de una amplia contextualización que tome en consideración lo natural y lo cultural, así como la delgada y compleja línea que, a veces, existe entre los dos ámbitos.

Es pertinente mencionar que no todos los estudiosos están de acuerdo en denominar a estas manifestaciones *arte rupestre*. Parece que tal discrepancia terminológica, en algunas ocasiones crítica, obedece a lo problemático que resulta, en sí mismo, el concepto de *arte* en general y, de manera particular, cuando se aplica a manifestaciones de culturas no occidentales o modernas. Se han propuesto términos opcionales: obras rupestres, manifestaciones gráfico-rupestres (MGR) o PEDS (cuyas siglas en inglés refieren a *petroglyphs, engravings, drawings* y *stencils*), por mencionar algunos (Bustamante, 2005; Pincemin, 1999; Soffer y Conkey, 1997). En ciertos casos, también se ocupa el término *arte parietal* para aludir —particularmente— a obras realizadas sobre las paredes de las

² Desde los sitios web de ICOMOS y de la Fundación Bradshaw es posible acceder a números del *Boletín INORA* que se remontan al año 1992, cuando apareció el primer fascículo.

cuevas. Esta discusión ha tomado tal relevancia que casi no hay estudio, libro o tesis sobre arte rupestre que no dedique unos párrafos al asunto... y este libro no es la excepción.

Si bien esta discusión reviste cierto interés, resulta adecuado reconocer que, difícilmente, encontraremos un término que pueda aludir a la amplia diversidad de motivaciones, técnicas, diseños, significados, lugares y acontecimientos que se esconden detrás de cada caso singular. En el mismo sentido, las concepciones estéticas y funcionales que encierran estas creaciones también apuntan hacia varias direcciones que, con poco éxito, podríamos nombrar de una misma manera. No obstante, el término *arte rupestre*, pese a las discusiones que genera, goza de cabal salud; su aceptación y difusión es muy amplia, lo que hace que su empleo rara vez se preste a ambigüedades. La confusión respecto a concebirlo como una obra de arte occidental moderna escasamente se presenta; para la mayoría resulta casi obvio que sus diferencias con un cuadro exhibido en un museo no son pocas y que, por ende, las estrategias para su estudio no pueden ser las mismas.

Por lo anterior, lejos de querer ahondar en un problema de difícil resolución, se ha preferido utilizar un término vigente y de uso común, aclarando el sentido con el cual será aplicado. En este trabajo se denomina *arte rupestre* a las obras que son resultado de una actividad creativa y consciente, que forman parte de sistemas de expresión determinados social e históricamente, y que fueron materializadas sobre superficies rocosas a través del grafismo. A su vez, el *grafismo* es entendido como un conjunto de diseños y marcas, pintados o grabados, que pueden mostrar distintos grados de complejidad: desde simples trazos, resultado de gestos aislados o repetidos, hasta composiciones iconográficas e incluso, en algunos casos, elementos escriturales. Si se trata de adición de pigmento estaremos frente a *pinturas rupestres* o *pictografías*; si la técnica básica consistió en el desgaste o sustracción de material pétreo para la elaboración de hendiduras u oquedades, se hablará de *petroglifos* o *petrograbados*.

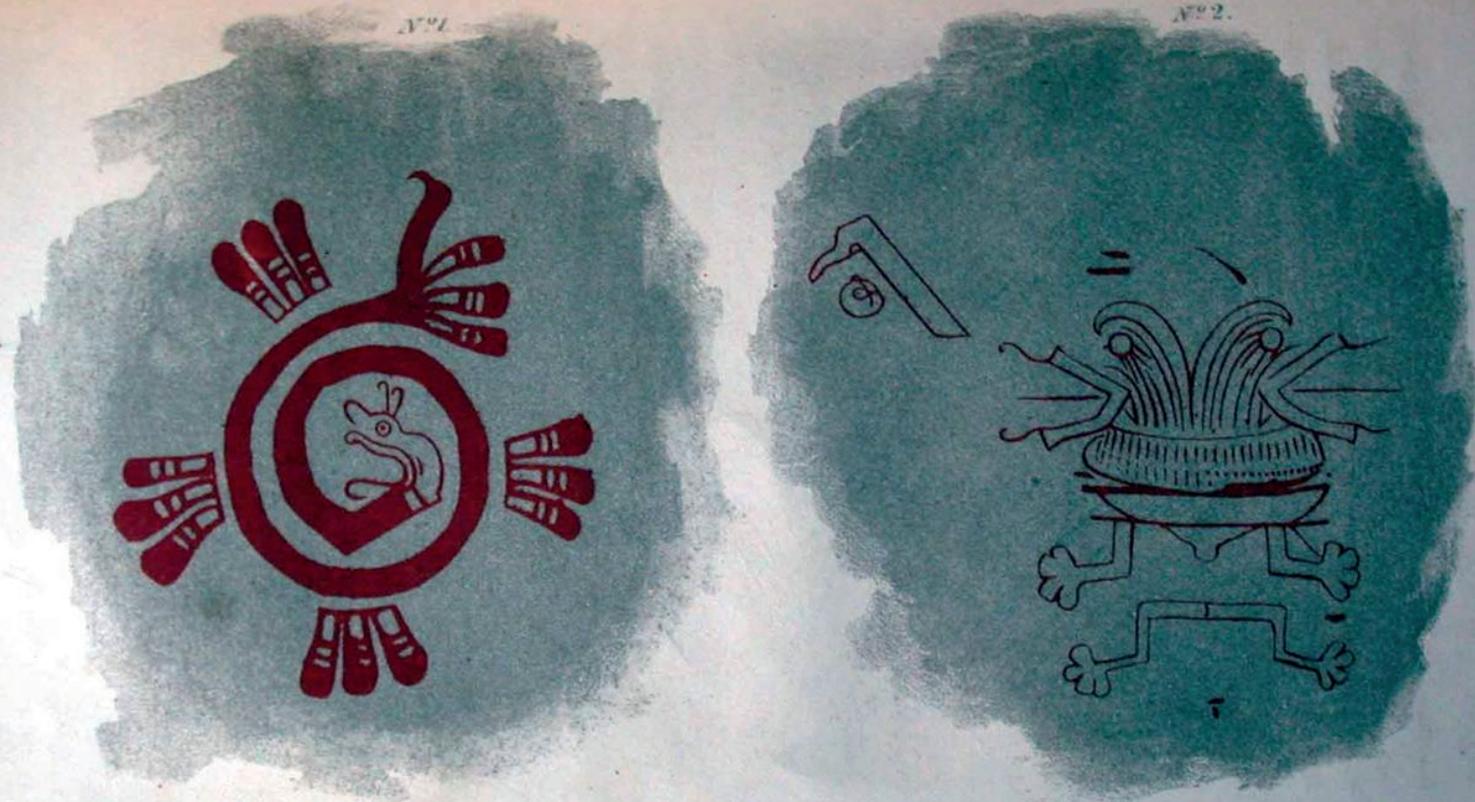
El estudio y preservación del arte rupestre constituye un eje fundamental en el cultivo mismo de la memoria de la humanidad; acercarnos él y fomentar su puesta en valor asegurará que siempre tengamos abierta esta compleja y —al mismo tiempo— fascinante ventana al pasado.

El arte rupestre americano

El arte rupestre americano ha sido motivo de interés, por lo menos, desde el siglo XIX. Baste mencionar, como muestra de ello, los informes realizados por la comisión Corográfica de Colombia, las noticias dadas por Ephraim G. Squier en Nicaragua, los reportes de Carl de Berghes en Zacatecas o las —más tardías— notas publicadas por León Diguét sobre las pictografías de Baja California (Squier, 1972 [1852]: 320, 355-356; Berghes, 1996 [1855]: 21; Diguét, 1895; Muñoz, 2009: 365) (Figura 1.1). Desde dicha centuria algunas rocas pintadas y grabadas de distintas latitudes americanas, estaban siendo reportadas y comentadas. No obstante, fue en el siglo XX cuando su investigación adquirió mayor relevancia.

Los estudios de arte rupestre han sido desarrollados en cada país y región a distintos ritmos, lo cual se explica por varias razones: el estado de conservación y la densidad de los vestigios, la existencia o no de profesionales en la materia, la diferenciada cantidad de recursos destinados a la investigación, el nivel de participación de las comunidades, el mayor o menor papel del elemento indígena y arqueológico en la construcción de las identidades nacionales y locales, así como el marco legal para la protección del patrimonio, entre muchos otros factores. Hoy, algunos países como Estados Unidos, Argentina, Chile, Brasil o México han acumulado diversos estudios dedicados a esta materia; sin embargo, esto no significa que en otros países las investigaciones sean inexistentes. Ejemplos a distintas escalas los podemos encontrar en Colombia, Perú, Canadá, Bolivia o Cuba, así como en los países centroamericanos.³

³ Algunas obras de carácter general para acercarse al arte rupestre americano son el libro de Juan Schobinger (1997) y la compilación titulada *Rock Art of Latin America & The Caribbean. Thematic Study* (2006).



PAINTED ROCKS OF MANAGUA - I.

1.1. Pinturas rupestres de la laguna Asososca registradas por James McDonough durante los viajes de Ephraim George Squier en Nicaragua a mediados del siglo XIX (Squier, 1972 [1852]: 356).

Lo que es un hecho es la existencia de un conocimiento desigual del arte rupestre americano. Mientras en ciertas regiones o sitios se cuenta con documentación y trabajos interpretativos, incluso con una clara asociación a horizontes culturales y temporales, en otras ignoramos sus características formales, su iconografía y las modalidades y temporalidad de su elaboración y uso. Lo anterior, lejos de ser visto como un aspecto negativo, debería tomarse como un impulso para la promoción de nuevas investigaciones que cubran estas lagunas y al mismo tiempo reformulen, a la luz de nuevos hallazgos, las propuestas de trabajos previos.

Mientras tanto, el estado actual de la investigación permite señalar algunos aspectos generales, entre

los cuales destaca que el arte rupestre, en su gran mayoría, ha sido asociado a las poblaciones precolombinas o a sus descendientes y que, en muchas ocasiones, se toma en cuenta como una pieza más para la interpretación de las culturas indígenas, siendo un elemento a menudo analizado en conjunto con otros vestigios arqueológicos e informaciones etnográficas o históricas.

Para algunos autores, el arte rupestre americano puede anclar sus orígenes en prácticas heredadas desde los tiempos de los primeros pobladores del continente, quienes, teniendo diversos elementos culturales en común con las sociedades prehistóricas euroasiáticas del Paleolítico Superior, lo habrían colonizado hacia finales del Pleistoceno. Al

menos así opinó en su momento el prehistoriador catalán Pedro Bosch Gimpera (1964). Sin embargo, es preciso señalar que los fechamientos tempranos de osamentas, de artefactos líticos y de arte rupestre suelen ser controvertidos. Entre las carencias existentes dentro del estudio del arte rupestre se encuentran las pocas dataciones realizadas por medio del análisis científico de los materiales, aunque existen significativas excepciones. Lugares como la Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México (7500 antes del presente); Serra da Capivara, Brasil (más de 20000 a. p.); Coso Range, California (11100 a. p.); y la Patagonia, Argentina (7000 a. p.), arrojan algunas de las fechas más antiguas (Viñas, Rodríguez, Rubio *et al.*, 2010: 245-246; Pessis y Guidon, 2009: 49; Whitley, 2013: 7; Menghin, 1957). Estos sitios muestran, pese a los debates aún vigentes en torno a ellos y sus dataciones, la existencia de tradiciones rupestres de una gran profundidad temporal en las que estuvieron involucrados grupos de cazadores-recolectores. Podemos enunciar, por lo tanto y con amplias posibilidades de estar en lo cierto, que las tradiciones más antiguas de arte rupestre americano se remontan a periodos arcaicos que podrían ubicarse hasta en miles de años antes de la era común.

En épocas posteriores encontramos ejemplos en donde el arte rupestre está relacionado con culturas arqueológicas mejor conocidas. En Mesoamérica y los Andes Centrales existen sitios rupestres que pueden ser identificados como pertenecientes al ámbito de culturas u horizontes específicos (olmeca, chavín, tolteca, tiwanaku o maya, por ejemplo).

Por otra parte, la irrupción europea en el ámbito americano a partir del siglo XVI, si bien significó un cambio drástico en la dinámica cultural del continente, no anuló, de manera tajante, la práctica del grafismo rupestre. Prueba de ello es la existencia de un arte rupestre colonial en donde elementos antiguos conviven con otros innovadores, como jinetes a caballo, cruces cristianas, iglesias o, incluso, inscripciones en caracteres latinos (Berrojalbiz, 2015).

En la actualidad la práctica del arte rupestre ha disminuido en gran medida, casi hasta su desaparición. No obstante, diversos cultos tradicionales, practica-

dos particularmente por poblaciones indígenas y campesinas, mantienen vivas ciertas reminiscencias. Las imágenes y cruces resguardadas en capillas o nichos, ubicadas a menudo en cimas de cerros y en cavidades rocosas, así como las procesiones religiosas desenvueltas a lo largo de distintos entornos topográficos llegan a relacionarse, directa o indirectamente, con antiguos lugares y caminos asociados a los vestigios rupestres.

Por lo antes expuesto, el estudio del arte rupestre americano posibilita, en muchos casos, el establecimiento de relaciones con otros contextos arqueológicos para tratar de esclarecer problemas históricos y culturales. Los debates en torno a las poblaciones más antiguas del continente, la expansión de poderosas entidades políticas precolombinas, las relaciones entre distintos grupos étnicos o el papel transformador de los encuentros entre culturas, entre muchos otros, pueden ser enriquecidos sumando el elemento rupestre.

En el caso particular que compete a esta obra resulta fundamental exponer las particularidades del ámbito centroamericano para contextualizar, de manera adecuada, a los sitios del oriente salvadoreño y, de entre ellos, a la Gruta del Espíritu Santo o del Suncuyo.

El arte rupestre centroamericano

El arte rupestre centroamericano ha sido reportado desde el siglo XIX; sin embargo, son pocos los registros y análisis sistemáticos realizados hasta la actualidad. La mayoría de los estudios se han centrado en la descripción de las generalidades de los sitios, lo cual se suma a la falta de contextos arqueológicos asociados y a la escasez de propuestas interpretativas. Esto da como resultado que la región centroamericana sea una de las menos conocidas del continente en esta materia (Künne y Strecker, 2003: 9 y 17).

Sin embargo, pese al incipiente estado de la investigación, es posible reconocer que el arte rupestre centroamericano presenta una amplia diversidad en cuanto a técnicas, lugares de emplazamiento, cronología (en los casos mejor documentados), iconografía

y posible función social. A pesar de que no se han podido definir a cabalidad rasgos comunes o compartidos en estas manifestaciones, existe la propuesta de que la distribución diferenciada de rasgos culturales mesoamericanos y sudamericanos también se refleja en el arte rupestre. Andrea Stone y Martin Künne señalaron que las manifestaciones rupestres pueden ser vistas como un indicador del cruce y contacto cultural entre diferentes grupos; incluso, plantearon la posibilidad de que algunos de los sitios de arte ru-

pestre hayan funcionado como marcadores geográficos (Stone y Künne, 2003: 197 y 209). En relación con este planteamiento, proponen la existencia de dos patrones de arte rupestre que corresponden a las dos zonas de influencia cultural presentes en el Istmo. En la Baja Centroamérica (porción sur del Istmo centroamericano), con influencia de las culturas sudamericanas, el arte rupestre se caracterizaría por la presencia de motivos curvilíneos y geométricos, así como una preferencia por su ubicación sobre rocas



1.2. La Piedra de Las Victorias en Chalchuapa, El Salvador, el monumento de grandes dimensiones de estilo olmeca más sureño conocido hasta la actualidad (fotografía: autor desconocido, comprada en el sitio arqueológico).

de sitios al aire libre. Mientras tanto, en el norte, la influencia mesoamericana se haría patente por medio de elementos glíficos y serpientes estilizadas a veces con plumas, y con preponderancia de sitios en cuevas o abrigos rocosos (Stone y Künne, 2003: 197). Sin embargo, los mismos autores reconocen que se trata de generalidades en las que es necesario profundizar.

Salvo algunas excepciones que tienen relación con ciertas tradiciones artísticas o culturales mesoamericanas, la adscripción cultural o temporal de la ma-

yoría de los sitios con arte rupestre no se ha podido establecer. Se conocen algunos ejemplos cuya iconografía muestra una clara filiación. Entre ellos, se encuentran los relieves olmecas de la Piedra de Las Victorias, en el occidente del El Salvador, y la pintura del mismo estilo conocida como El Diablo Rojo de Amatitlán, en Guatemala (Figuras 1.2 y 1.3); las pinturas en un estilo maya clásico en la Gruta de Naj Tunich, en el Petén, y la Cueva del Venado, en Jutiapa, Guatemala (Figura 1.4); y pinturas con influencias centro-mexi-



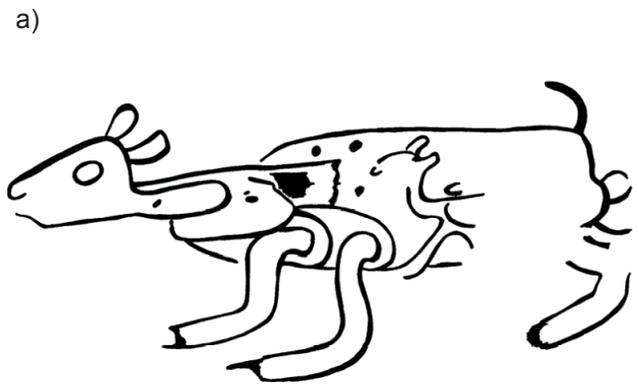
1.3. El Diablo Rojo de Amatitlán, Guatemala, pintura que pese a estar fuertemente erosionada se ha podido ubicar temporalmente en el periodo olmeca (fotografía: Edgar Carpio).

canas en laguna de Ayarza, también en Guatemala y, tal vez, en la Cueva del Ermitaño, en El Salvador (Figuras 1.5 y 1.6) (Bernal, 1968: 236; Stone, 1995; Stone y Ericastilla, 1999: 683 y 685; Navarrete, 1996: 322; Murray y Viramontes, 2006: 3-4; Lerma, 2009). Por otra parte, en el extremo sur de Mesoamérica, en Guanacaste, algunos sitios han sido ubicados tentativamente en los periodos Tempisque y Bagaces (500 a. C.-800 d. C.), durante los cuales se dio un proceso de desarrollo y consolidación de sociedades agrícolas jerarquizadas (jefaturas), por la similitud que guardan sus iconografías con las presentes en la cerámica (Herrera y Ballereau, 2010: 313 y 327-329).

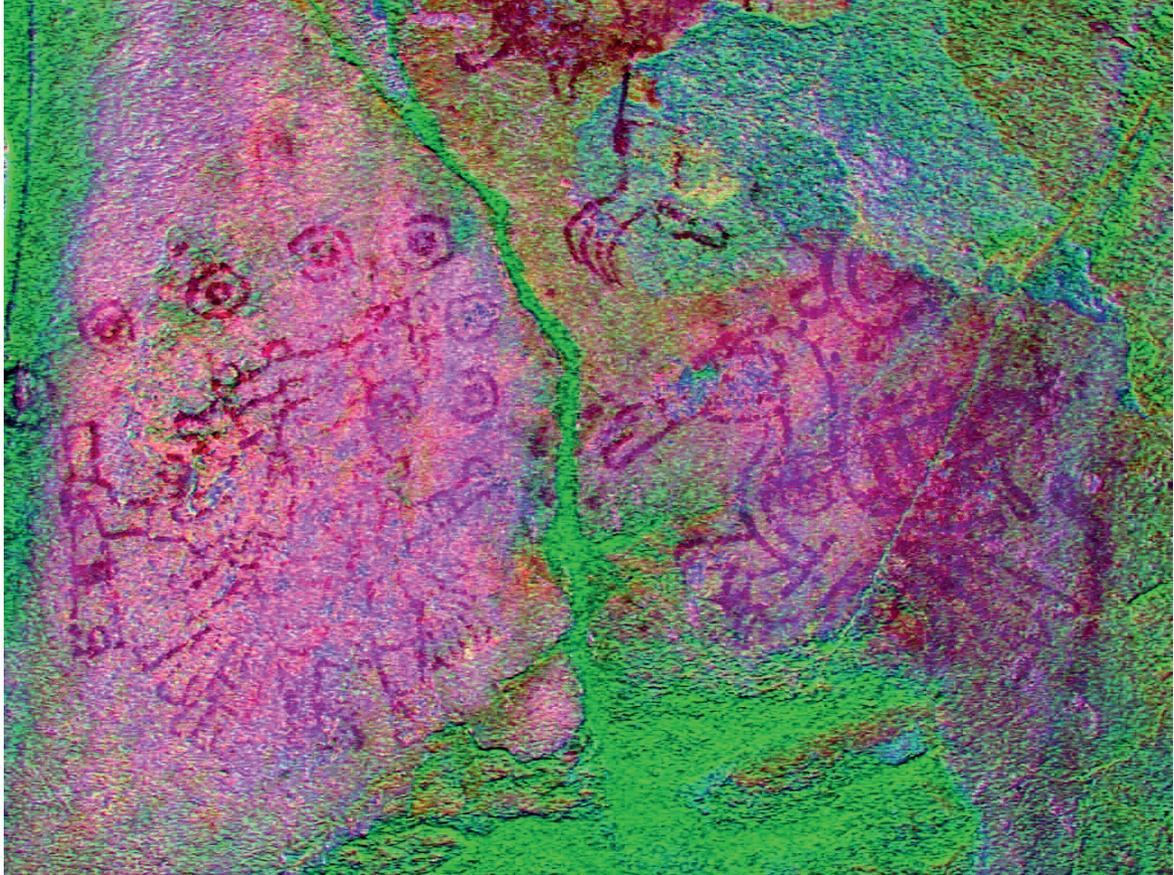
En la mayoría de sitios con arte rupestre ubicados en los países centroamericanos no hay elementos suficientes para establecer su relación con algún grupo étnico, cultura o periodo en particular; esto se debe, en gran medida, al desconocimiento de las características estilísticas o iconográficas del grafismo y a la dificultad para establecer correspondencias entre estas manifestaciones y las tradiciones indígenas locales, las cuales han tenido sus propios procesos históricos de transformación desde la época prehispánica. Esto es particularmente cierto en el oriente salvadoreño, en donde su arte rupestre no ha podido ser asociado a periodos o culturas específicas, más que nada porque no ha sido registrado o reportado siquiera.

La distribución del arte rupestre es otra de las características que es preciso definir, pues son varios los factores que influyen en ella (Figura 1.7). La ausencia de arte rupestre en determinada región o emplazamiento no sólo depende de las intencionalidades de los autores o de la presencia de determinados grupos en el pasado, sino también del estado de la investigación y del nivel de preservación de los sitios. En la actualidad se conocen más sitios con petroglifos que con pinturas rupestres, lo cual puede responder a una mayor fragilidad de las pictografías frente a las condiciones de temperatura y humedad del Istmo centroamericano. Una de las regiones en donde se conservan más vestigios de pintura rupestre es la zona montañosa que se extiende desde Guatemala hasta Nicaragua, es decir, las Tierras Altas del Norte de Centroamérica; uno de los lugares más sureños reportados con pinturas es la Cueva La Conga, un sitio con pictografías en el departamento nicaragüense de Jinotega (Baker y Armitage, 2012). Fuera de estas regiones, son escasas las informaciones sobre pinturas: la mayoría alude sólo a petroglifos.

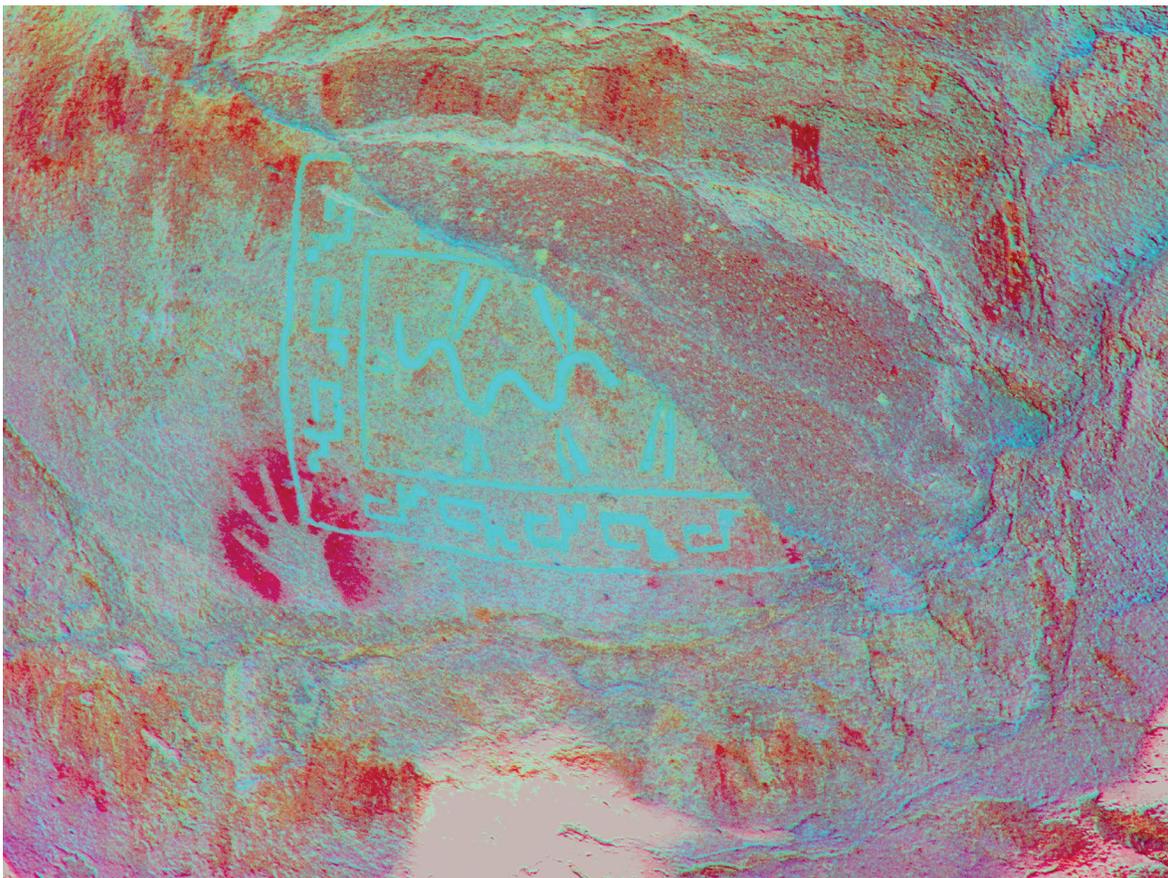
Respecto a la cronología del arte rupestre centroamericano los datos también son difusos, dadas las pocas investigaciones arqueológicas realizadas al respecto. No existe, hasta ahora, un arte rupestre que pueda ser asociado de manera fehaciente.



1.4. Los vestigios de la civilización maya también se hacen presentes en el arte rupestre. a) Cueva del Venado, Jutiapa, Guatemala (Stone y Ericastilla, 1999: 687) y b) Naj Tunich, Guatemala (elaboración: FL a partir de fotografía de Stone, 1995: 189).



1.5. Las pinturas rupestres de la Laguna de Ayarza, en Guatemala, representan una de las manifestaciones más australes del estilo código del centro de México (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



1.6. Esta pintura rupestre en el abrigo superior de la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango, El Salvador, es un caso atípico en un sitio en donde predominan las manos al negativo: podría estar vinculada al periodo de ocupación de grupos procedentes del centro de México (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

ciente con periodos precerámicos o arcaicos; los sitios así considerados no han sido objeto de fechamientos directos, lo que hace que su posible pertenencia a etapas más antiguas sea manejada con suma cautela:

Las representaciones más antiguas de toda América Central tal vez se encuentren en la Cueva Loltún (Yucatán), en la Cueva Santa Marta (Chiapas), en el abrigo El Gigante (Honduras) y en la Cueva del Espíritu Santo (El Salvador). Consisten en impresiones de manos positivas (Cueva Loltún, Cueva Santa Marta, El Gigante) o de simples pinturas antropomorfas no clasificadas (Cueva Santa Marta, Cueva del Espíritu Santo). A pesar de que en todos estos sitios se encontraron artefactos precerámicos no existen dataciones absolutas ni asociaciones directas (Künne y Strecker, 2003: 13).

Como se verá con más detalle en el siguiente capítulo, las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo han sido consideradas como pertenecientes a una etapa precerámica debido a su asociación con un complejo lítico, denominado por Wolfgang Haberland, *complejo Suncuyo*, el cual ha sido motivo de controversias debido a la poca documentación que se tiene de él (Haberland, 1991). Por otra parte, no resulta evidente la existencia de una relación directa entre los materiales excavados por Haberland y las pictografías. Aunque Haberland nunca mencionó de manera explícita una datación para el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, se ha popularizado la creencia de que estas manifestaciones se remontan a miles de años antes de la era común.

Otro sitio que podría pertenecer a periodos tempranos es el Abrigo El Gigante, ubicado en el departamento de La Paz, Honduras, en el que se ha corroborado ocupación humana durante fines del Paleoindio, el Arcaico y el Preclásico; la fecha más temprana se ubica entre 9220 y 8750 a. C. Sin embargo, tampoco se ha establecido de manera clara un vínculo entre los vestigios asociados a esta temporalidad y las escasas pinturas rupestres, las cuales consisten, básicamente, en manos al negativo

(Scheffler, 2005). Las cuevas del río Talgua, en el departamento de Olancho, oriente de Honduras, en las cuales hay restos de osamentas humanas ubicadas en el Preclásico Temprano y Medio (2500-600 a. C.), cuentan con algunas pictografías de rostros esquemáticos con líneas en la cabeza y motivos geométricos que han sido consideradas pertenecientes a dichos periodos, lo que las ubicaría, también, entre los vestigios más antiguos de arte rupestre (Figura 1.8) (Brady, Begley, Fogarty *et al.*, 2000).

El antes mencionado Diablo Rojo de Amatitlán es uno de los pocos sitios que ha sido sometido a métodos de fechamiento directo de materiales. A partir de estos análisis se ha estimado su datación entre 1125-1035 a. C. corroborando, de esta manera, una antigüedad que ya se vislumbraba a partir del análisis iconográfico. También en las Tierras Altas de Guatemala se ha fechado otro sitio conocido como la Casa de las Golondrinas con una datación de entre 1400-1000 a. C.; pese a ser contemporáneo al Diablo Rojo de Amatitlán las representaciones pictóricas son muy diferentes (Robinson, Garnica, Armitage *et al.*, 2007: 1193).

La cueva La Conga también ha arrojado fechamientos a través del análisis de los materiales. Los grafismos más tempranos han sido ubicados en 680 d. C., y consisten en fragmentos de imágenes de carbón. Círculos, antropomorfos e impresiones de manos se distribuyen en un periodo que va desde 1250 d. C. hasta 1640 d. C., lo que muestra un amplio uso del sitio en las postrimerías del periodo prehispánico e, incluso, durante la colonia (Baker y Armitage, 2012). Se asume, por lo tanto, que el arte rupestre centroamericano corresponde, en su mayoría, al largo periodo de existencia de sociedades sedentarias y agrícolas prehispánicas, el cual abarca una secuencia que se extiende por 4000 o 3000 años, hasta las invasiones europeas de los siglos XVI y XVII (Künne, 2006: 14-15).

La diversidad de expresiones rupestres en Centroamérica puede interpretarse como parte de la variabilidad existente entre manifestaciones gráficas hechas por distintos grupos locales. Sin embargo, con el conocimiento que actualmente tenemos del

arte rupestre centroamericano, no resulta sencillo formular relaciones entre sitios, y menos aún sugerir los límites o características de áreas “petrográficas”, es decir, áreas en donde se presenta un arte rupestre con características comunes.⁴ Existe, por tanto, una necesidad de promover estudios sobre sitios y

regiones particulares que permitan la realización de comparaciones cada vez más amplias, sistemáticas y analíticas, con base en un número mayor de elementos significativos.



1.8. Las pinturas rupestres del río Talgua, en el departamento de Olancho, Honduras, constituyen uno de los ejemplos de arte rupestre conocidos en el oriente hondureño, y podrían ser uno de los más antiguos del Istmo centroamericano (fotografía: FL).

⁴ Pablo Martínez del Río, quien formuló el concepto de “área petrográfica”, consideró el estudio de la distribución espacial de los motivos rupestres como una manera de proponer límites entre distintos grupos: “examinados en conjunto y mediante una obra de clasificación, los petroglifos y pinturas pueden sugerirnos los límites de los territorios ocupados por determinados grupos tribales de la antigüedad” (Martínez del Río, 1990 [1940]: 73).

EL ARTE RUPESTRE SALVADOREÑO: UN PANORAMA



El arte rupestre salvadoreño ha sido motivo de diversas investigaciones desde fines del siglo XIX; la mayoría de ellas produjeron pequeños artículos con descripciones generales o preliminares de sitios. Aunque a primera vista los estudios sobre manifestaciones rupestres son escasos, una revisión minuciosa de ellos muestra la existencia de una amplia cantidad de sitios ya reportados. En este sentido, es necesario reconocer el aporte del trabajo realizado por Phillipe Costa sobre la historiografía del estudio del arte rupestre en El Salvador, donde recoge y sistematiza, de manera exhaustiva, la historia de su investigación (Costa, 2010).

En El Salvador, el número de sitios de arte rupestre reportados hasta el momento ha sido estimado entre 77 y 100; sin embargo, son pocos los que han sido reconocidos o asociados a una tradición cultural u horizonte temporal específicos (Coladán y Amaroli, 2003: 143; Costa, 2010: 20-21). Uno de los rasgos que llama la atención en el arte rupestre de El Salvador es su diversidad a nivel regional, la cual presenta variados aspectos de forma, temática, técnica y lugar de emplazamiento; no es posible hablar de homogeneidad o de un estilo preponderante. La mayoría de sitios con arte rupestre están formados por petroglifos o, en algunos casos, petroglifos pintados, aunque en algunas zonas (principalmente en las montañas norteñas de la frontera entre El Salvador y Honduras) se han localizado sitios con pinturas (Figura 2.1) (Coladán y Amaroli, 2003: 145; Costa, 2010: 21). Hay una preponderancia de la técnica del grabado por raspado o por incisión, aunque también hay picoteado; son escasos los ejemplos de alto relieve, como en el caso de la Piedra de las Victorias y el León de Piedra de Tehuacán (Figuras 1.2 y 2.2) (Coladán y Amaroli, 2003: 144-145).



2.1. Principales sitios con arte rupestre en El Salvador (elaboración: Deyani Alejandra Ávila y FL).



2.2. El León de Piedra de Tehuacán, departamento de La Paz, ubicado al sur del volcán San Vicente, es uno de los pocos ejemplos de petroglifos en altorrelieve en territorio salvadoreño (fotografía: FL).

Tres sitios emblemáticos: Igualtepeque, Titihuapa y Gruta del Espíritu Santo

Los sitios de arte rupestre más conocidos son los petroglifos de la isla Igualtepeque, en el lago de Güija, al noroccidente del país; la denominada Pintada de Titihuapa, en el centro; y las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo, en Morazán, dentro de la región oriental. Igualtepeque es el sitio con petroglifos más importante de El Salvador; se calcula que el número de grabados rupestres asciende a más de 200. Se trata de manifestaciones realizadas sobre rocas exentas, algunas de grandes dimensiones (Figura 2.3) (Coladán y Amaroli, 2003: 144; Barraza, Chávez y Herrera, 2008; Chávez, Morán y Ramos, 2013: 697). Entre sus motivos destacan algunos de tipo figurativo que se relacionan con iconografía posclásica, posiblemente vinculada a la presencia de grupos nahua-pipiles (Chávez, 2016: 85). Se ha propuesto que

algunas de estas imágenes corresponden a deidades como Xipe-Totec, Mictlantecuhtli o el “monstruo acuático”; sin embargo, aún hace falta desarrollar estas aproximaciones iconográficas. Lo cierto es que están presentes animales como venados y peces, de los cuales algunos muestran una hibridación con formas de serpientes.

Los personajes humanos aparecen por medio de formas esquemáticas y lineales. Cabe destacar que la isla Igualtepeque cuenta con una arquitectura de plazas, montículos y muros; fue un centro ceremonial visitado por grupos de comarcas lejanas y de distintas lenguas (García de Palacio, 2000 [1576]). Este lugar se convierte en una isla o en una península, según sea el nivel del lago, el cual fluctúa en relación con las épocas de lluvias o secas; en ocasiones, algunas de sus rocas con petroglifos quedan totalmente cubiertas por el agua.

En la década de 1950 el arqueólogo alemán Wolfgang Haberland dio a conocer varios sitios con



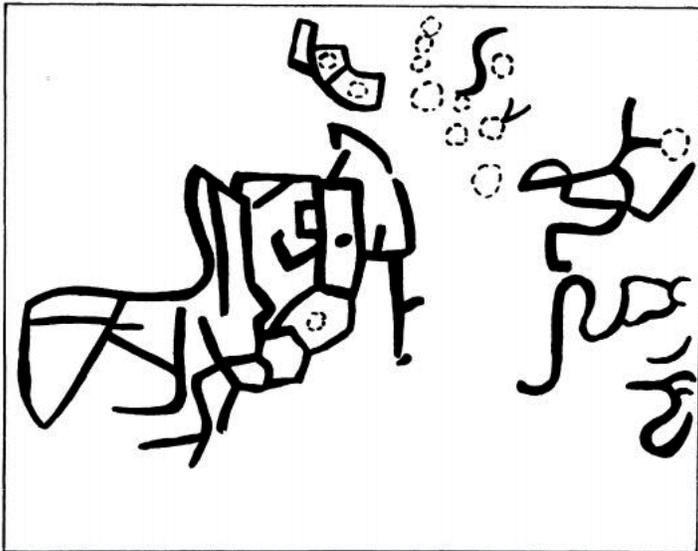
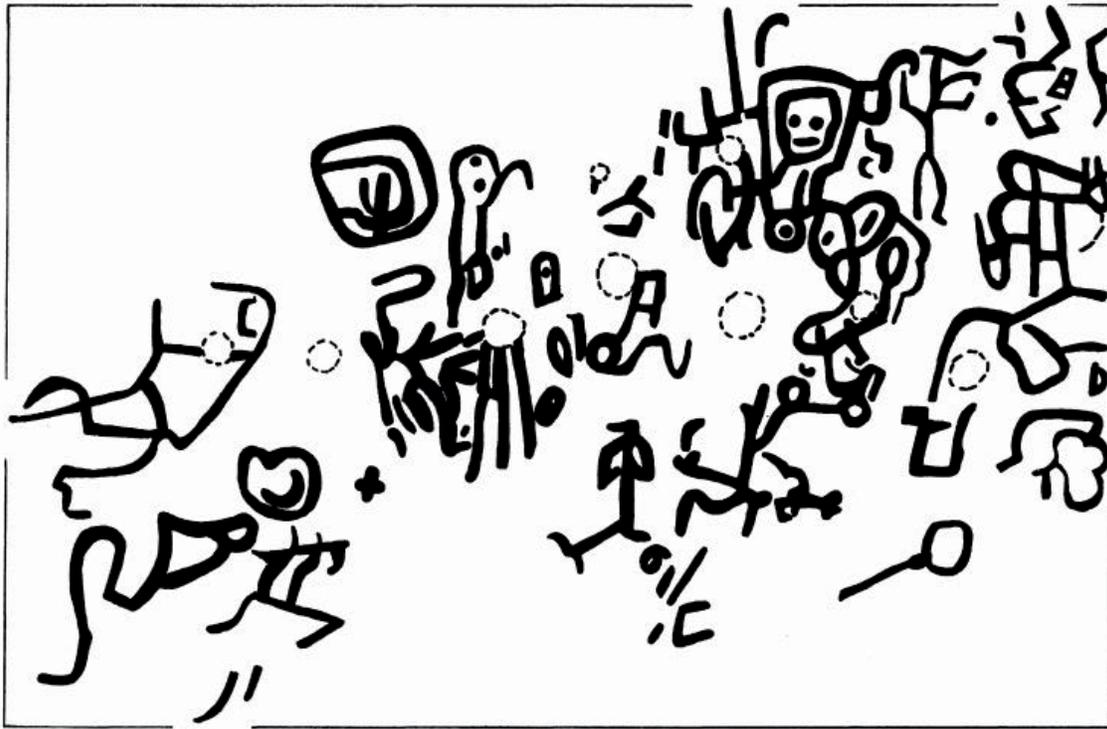
2.3. Una roca de más de dos metros de altura alberga varios petroglifos en la isla Igualtepeque, lago de Güija, departamento de Santa Ana, El Salvador (fotografía: FL).

arte rupestre; sin embargo, sus investigaciones fueron apenas preliminares. Haberland publicó sus “Apuntes sobre petrograbados de El Salvador”, que aparecieron por separado en 1954, 1956 y 1959; en 1975 fueron publicados todos juntos en la revista *Universidad* de la Universidad de El Salvador. En el primer artículo Haberland dio cuenta de los

grabados del río Titihuapa, sitio que también es conocido como “La Pintada de Titihuapa”, uno de los conjuntos más mencionados en los trabajos sobre arte rupestre salvadoreño (Figura 2.4). Haberland publicó tres registros gráficos de la Pintada de Titihuapa, los primeros en ser realizados en El Salvador (Figura 2.5).



2.4. La Pintada de Titihuapa, departamento de Cabañas, es otro ejemplo del estilo de petroglifos curvilíneos de El Salvador central (fotografía: FL).



2.5. Los registros de la Pintada de Titihuapa realizados por Haberland en la década de 1950 fueron los primeros dibujos de arte rupestre salvadoreño en ser publicados (Haberland, 1954).

Los petroglifos de Titihuapa se encuentran en una de las riberas del río del mismo nombre, el cual sirve como límite entre los actuales departamentos de Cabañas y San Vicente, en el centro de El Salvador. Haberland subrayó las características poco figurativas de estos grabados: “Solamente una parte de los grabados forman figuras que se pueden reconocer como dibujos. La mayor parte consiste en líneas irregulares, algunas veces curvas, otras veces rectangulares, o una mezcla de ambos tipos” (Haberland, 1954: 167 y 170). Haberland propuso que este conjunto de petroglifos fue el resultado de intervenciones llevadas a cabo en diferentes épocas. No obstante, las descripciones realizadas por el arqueólogo no son muy precisas y resulta difícil identificar en estos dibujos los elementos a los que refiere; los motivos presentan un carácter no figurativo, esquemático y curvilíneo. Son pocos los casos en donde se pueden reconocer antropomorfos y rostros estilizados.

Una apreciación muy diferente sobre la Pintada de Titihuapa fue realizada por la misión arqueológica franco-salvadoreña que llevó a cabo estudios en la región de Cabañas entre los años 2004 y 2007. El arte rupestre de este sitio fue descrito en los siguientes términos:

El levantamiento fotográfico permitió apreciar de mejor manera los diseños de los petrograbados de “La Pintada”. Observándose, entre ellos, diseños antropomorfos (escenas de cacerías, manos); diseños antropozoomorfos (hombres-pájaro); diseños representativos de la naturaleza (soles, estrellas); diseños abstractos (espirales, líneas) y otros que aún no se han podido identificar (Delson, 2006: 42).

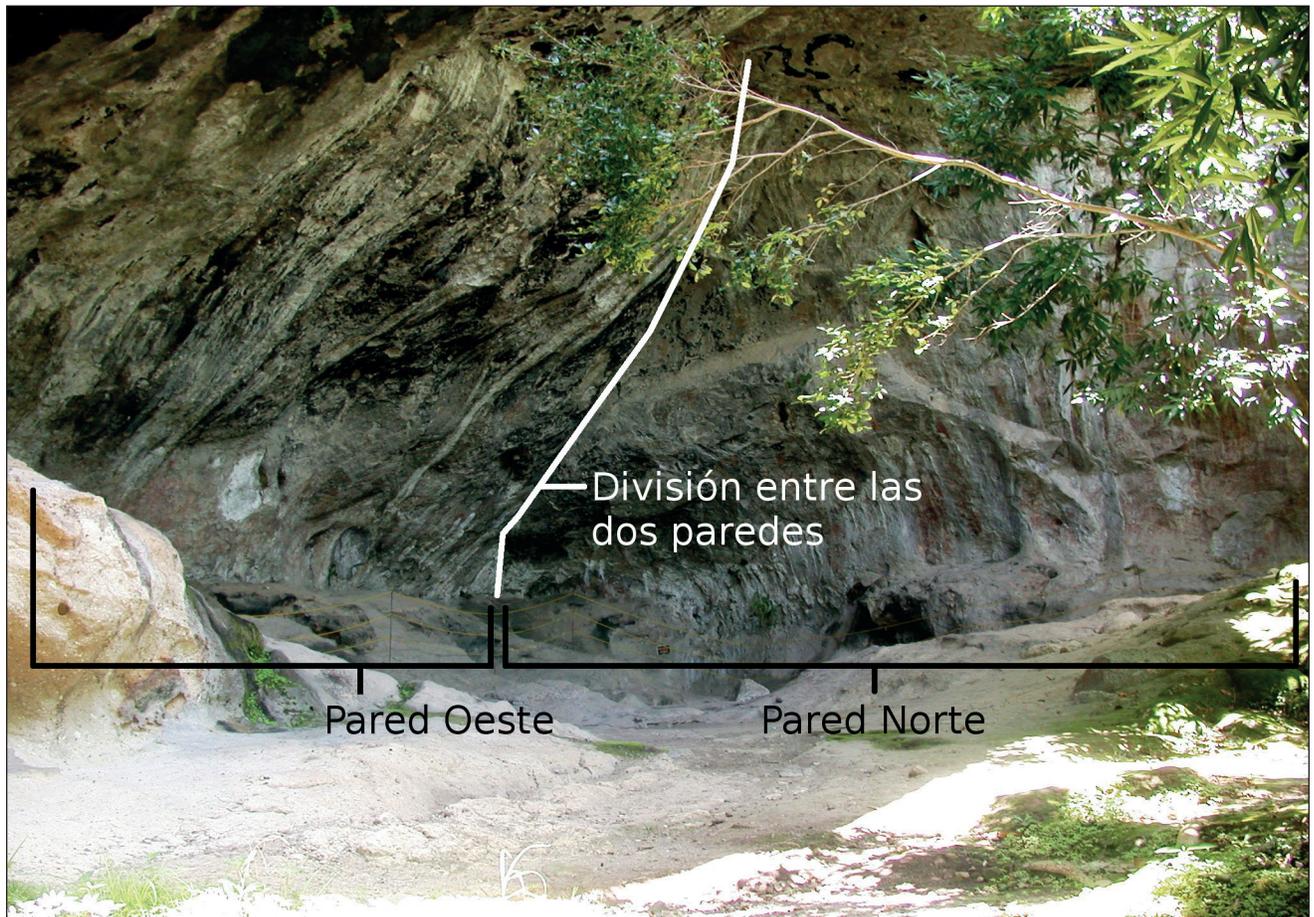
De las temáticas señaladas quizá la más controvertida sea la cacería, escenas que para Nicolas Delson constituyen un elemento común entre Titihuapa y la Gruta del Espíritu Santo. Para nosotros este tipo de escenas en los sitios mencionados no son evidentes en la observación directa *in situ* ni en el dibujo

realizado por Delson y su equipo en Titihuapa. Sin embargo, sí parece existir una procesión de un grupo de zoomorfos indeterminados, lo cual no necesariamente es sinónimo de caza (Figura 2.6). Ya Coladán y Amaroli habían cuestionado la supuesta presencia de escenas de cacería en la Gruta del Espíritu Santo (Coladán y Amaroli, 2003: 145).

Por su parte, la Gruta del Espíritu Santo reúne la concentración más numerosa de pictografías rupestres en territorio salvadoreño con más de 170 motivos individuales, sin considerar el hecho de que algunos sectores, con amplio deterioro y sobreposiciones, aún no han sido documentados a cabalidad (Lerma, 2014: 155). El sitio consiste en un gran abrigo cuyas paredes se curvan para formar una semiesfera rocosa con las siguientes dimensiones: un largo de poco más de 30 m, profundidad máxima de 23 m y altura de 12 m. El piso es irregular y decrece en altura conforme se aleja de las paredes; antes era más alto, fue alterado por perforaciones hechas para su uso como fábrica de jabón a finales del siglo XIX, y también por la acción de agentes naturales como el agua y el viento. El abrigo cuenta con tres paredes: la norte, la oeste y la esquina sur. Las manifestaciones rupestres se distribuyen en las dos paredes principales, la norte y la oeste (Figura 2.7); en la esquina sur ya no se aprecian pictografías. En términos de porcentajes, la mayoría de los motivos son de tipo antropomorfo (42.5%), seguidos por los no figurativos (24.8%), los indeterminados (16%), las manos (11.6%) y los zoomorfos (4.9%) (Lerma, 2014: 155). La amplia paleta cromática es otra de sus características, pues fueron empleados los colores rojo, amarillo, blanco, negro, naranja e, incluso, en una mínima proporción, el verde; además, algunos motivos muestran bicromía rojo-amarillo, blanco-negro, negro-amarillo y verde-rojo. En los siguientes dos capítulos se detallarán los pormenores de la historia de su investigación y sus características iconográficas.



2.6. Detalle de los petroglifos de la Pintada de Titihuapa (fotografía: FL).



2.7. Esquema de distribución de las dos paredes principales de la Gruta del Espíritu Santo, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL).

Estos tres sitios, además, cuentan con algunas noticias que indican cierta pervivencia de la tradición y la ritualidad indígena, aspectos que serán comentados en el capítulo 6. Lo que es preciso señalar en este momento es la gran diferencia que existe entre ellos, tanto en aspectos técnicos como formales. El arte rupestre de Igualtepeque no guarda semejanza con el de la Gruta del Espíritu Santo, pues se trata de otra técnica (el petrograbado), de otro tipo de ubicación (una isla lacustre) y de una iconografía en donde el elemento humano es poco frecuente. Por otra parte, aunque Titihuapa e Igualtepeque coinciden en la técnica del petrograbado, los emplazamientos son muy distintos; el primero consiste sólo en una gran pared rocosa y, el segundo, está constituido por diversas rocas dispersas en la orilla de la isla. Además, el marcado carácter abstracto de Titihuapa contrasta con el arte figurativo de Igualtepeque. Lo anterior nos lleva a proponer que las personas que realizaron el arte rupestre de estos sitios pertenecieron a diferentes grupos o épocas.

Arte rupestre en El Salvador central

Durante los trabajos realizados por la misión franco-salvadoreña en el departamento de Cabañas fueron identificados dos conjuntos de grabados rupestre que no habían sido reportados con anterioridad: la Poza y la Cueva de los Fierros, los cuales se ubican en proximidad a la Pintada de Titihuapa; se trata de los ya mencionados en la introducción de este trabajo (Figuras 1.4 y 1.5) (Perrot-Minnot y Gelliot, 2008: 15). Estos sitios presentan petroglifos con restos de pintura roja y negra que consisten, en su mayoría, en meandros de líneas curvas entrelazadas, círculos con cruces en su interior y diversos motivos con un alto grado de abstracción. Aunque es difícil distinguir motivos figurativos, Perrot-Minnot y Gelliot señalaron la presencia de zoomorfos estilizados (Perrot-Minnot

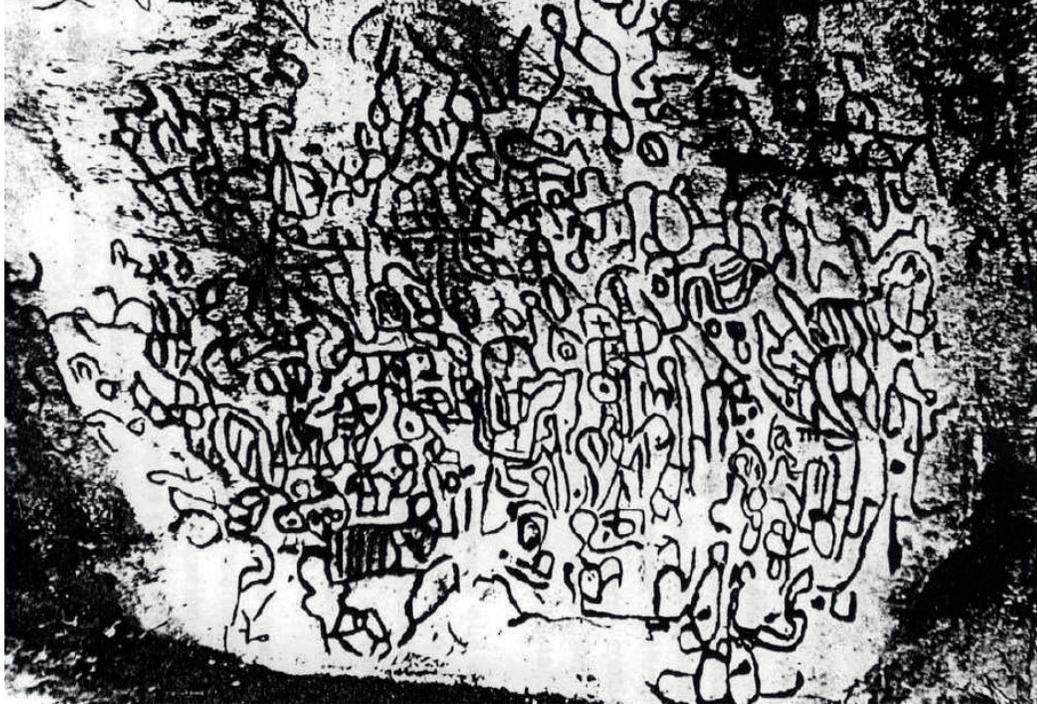
y Gelliot, 2008: 16).¹ De acuerdo con los datos obtenidos en excavaciones arqueológicas realizadas en sitios cercanos, como El Junquillo y en la misma Cueva de los Fierros, estos autores proponen que las manifestaciones rupestres pueden corresponder al periodo Clásico Tardío, es decir, entre 700 y 900 (Perrot-Minnot, 2006: 52; Perrot-Minnot y Gelliot, 2008: 18)

Es posible que sitios como la Pintada de Titihuapa, la Poza de Fierros y la Cueva de Los Fierros, tengan relación con otros conjuntos de petroglifos ubicados en el centro de El Salvador, tales como la Pintada de San José Villanueva y la Cortina de los Fierros de Tonacatepeque (Figuras 2.8 y 2.9). Las características comunes a estos sitios consisten en la presencia de grabados con un alto grado de esquematismo, muchos de ellos entrelazados por medio de composiciones curvilíneas; el uso de pintura queda atestiguado por los restos hallados en algunos petroglifos.² Estos sitios también presentan grandes diferencias en comparación con la Gruta del Espíritu Santo dado que la manifestación preponderante es el grabado y, en el repertorio de motivos, la figura humana está casi ausente. No obstante, cabe destacar el uso de lugares con similitudes morfológicas, puesto que la Cueva de los Fierros es un gran abrigo rocoso, a manera de media bóveda, que recuerda en su forma a la Gruta del Espíritu Santo. Además, el hecho de que algunos de los petroglifos presenten pintura también indica conocimiento y uso compartido de esta técnica.

El departamento de Chalatenango, en la región norcentral de El Salvador y fronterizo con Honduras, cuenta también con varios conjuntos de arte

¹ En julio de 2008 visité la Cueva y la Poza de los Fierros con la guía de Ismael E. Crespín; durante un breve examen de sus petroglifos no nos pareció evidente la existencia de motivos figurativos.

² Es preciso aclarar que la pintura de algunos de estos grabados es moderna, así como el trazo de gis que algunos suelen tener. En el caso de la Cortina de los Fierros de Tonacatepeque, por ejemplo, está comprobado que la pintura azul que presenta es de factura moderna (Chávez, 2008).



2.8. La Pintada de San José Villanueva, departamento de La Libertad, El Salvador. Registro publicado por Rodolfo Barón de Castro en 1942 (Costa, 2010: 29).



2.9. Cortina de los Fierros, Tonacatepeque, departamento de San Salvador. La pintura que muestra sus petroglifos es moderna, aunque eso no descarta que, como en otros sitios similares, hubieran tenido pintura antigua (fotografía: FL).

rupestre, en su mayoría petroglifos. El arte rupestre de Chalatenango es quizá de los menos estudiados del país: es difícil obtener generalizaciones ante la falta de una documentación de sitios y subregiones. Lo que se comenta a continuación es apenas un muestreo, hasta cierto punto, aleatorio.³ Sitios como El Cerro Vivo y el Plan del Barro, ubicados en la subregión conocida como La Montañona, se localizan en las cimas de cerros y presentan grabados

de espirales, puntuaciones, formas geométricas y, de nueva cuenta, pocos casos de antropomorfismo; estos últimos consisten, básicamente, en representaciones esquemáticas de rostros (Figuras 2.10 y 2.11). Los soportes suelen ser rocas exentas y, en el caso de El Cerro Vivo, asociadas a estructuras arquitectónicas como muros de contención y basamentos que, hasta la fecha, no han sido objeto de ninguna excavación arqueológica.



2.10a. El Cerro Vivo, departamento de Chalatenango: petroglifo conocido como “el ombligo del mundo” (fotografía: FL).

³ Las visitas a los sitios de arte rupestre de Chalatenango fueron posibles gracias al apoyo y guía de Ismael E. Crespín, quien colaboró durante los años 2004-2006 para el proyecto de reordenamiento fronterizo Honduras-El Salvador auspiciado por la Unión Europea (*Diagnóstico*, 2005). Durante este proyecto fueron reportados varios sitios arqueológicos y de arte rupestre; sin embargo, al no ser el eje principal el tema arqueológico, no se realizó sobre ellos una investigación a profundidad en dicho sentido.



2.10b. El Cerro Vivo, departamento de Chalatenango: secuencia de horadaciones alineadas. El sitio también cuenta con algunos restos de estructuras constructivas como muros de contención (fotografía: FL).

a)



b)



2.11. Petroglifos en el Plan del Barro, departamento de Chalatenango: a) círculo con punto y líneas radiales; b) roca con horadaciones y otros diseños no figurativos (fotografías: FL).

c)



2.11c. Petroglifos en el Plan del Barro, departamento de Chalatenango: rostros esquemáticos (fotografía: FL).

Se conoce como El Sicahuite a otro sitio ubicado en La Montañona; se trata de un paredón en donde fueron realizados pequeños grabados circulares, así como una composición de mayor tamaño formada por círculos concéntricos (Figura 2.12). Desafortunadamente, el nivel de erosión del grabado no permite

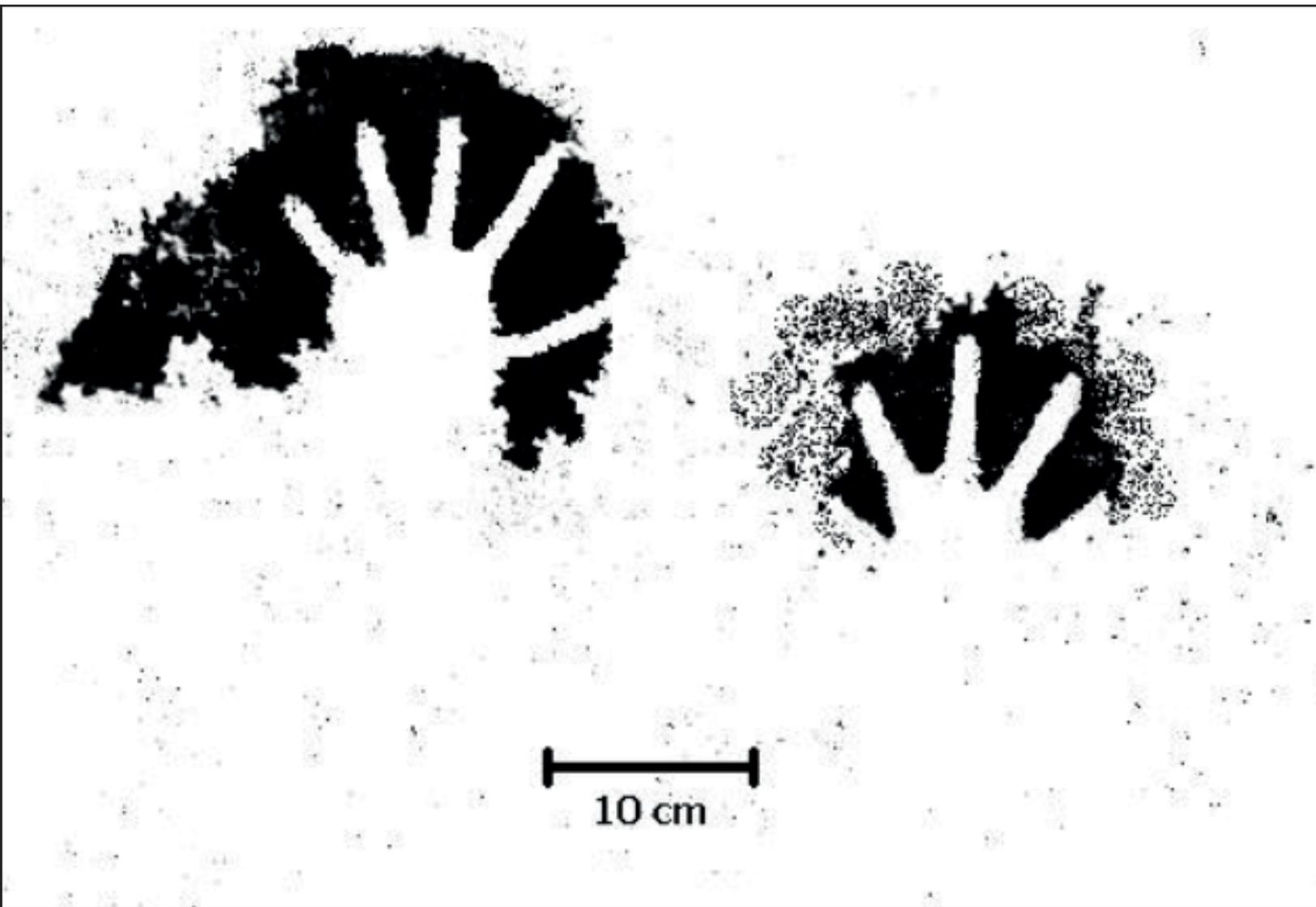
distinguir con claridad estos motivos y, menos aún, determinar si estuvieron acompañados de otros diseños. Por la marca de incisiones anguladas es posible que algunos de estos petroglifos hayan sido retocados recientemente por medio de un instrumento metálico.



2.12. Un paredón en El Sicahuite, departamento de Chalatenango, resguarda petroglifos muy erosionados con diseños de círculos concéntricos (fotografía: FL).

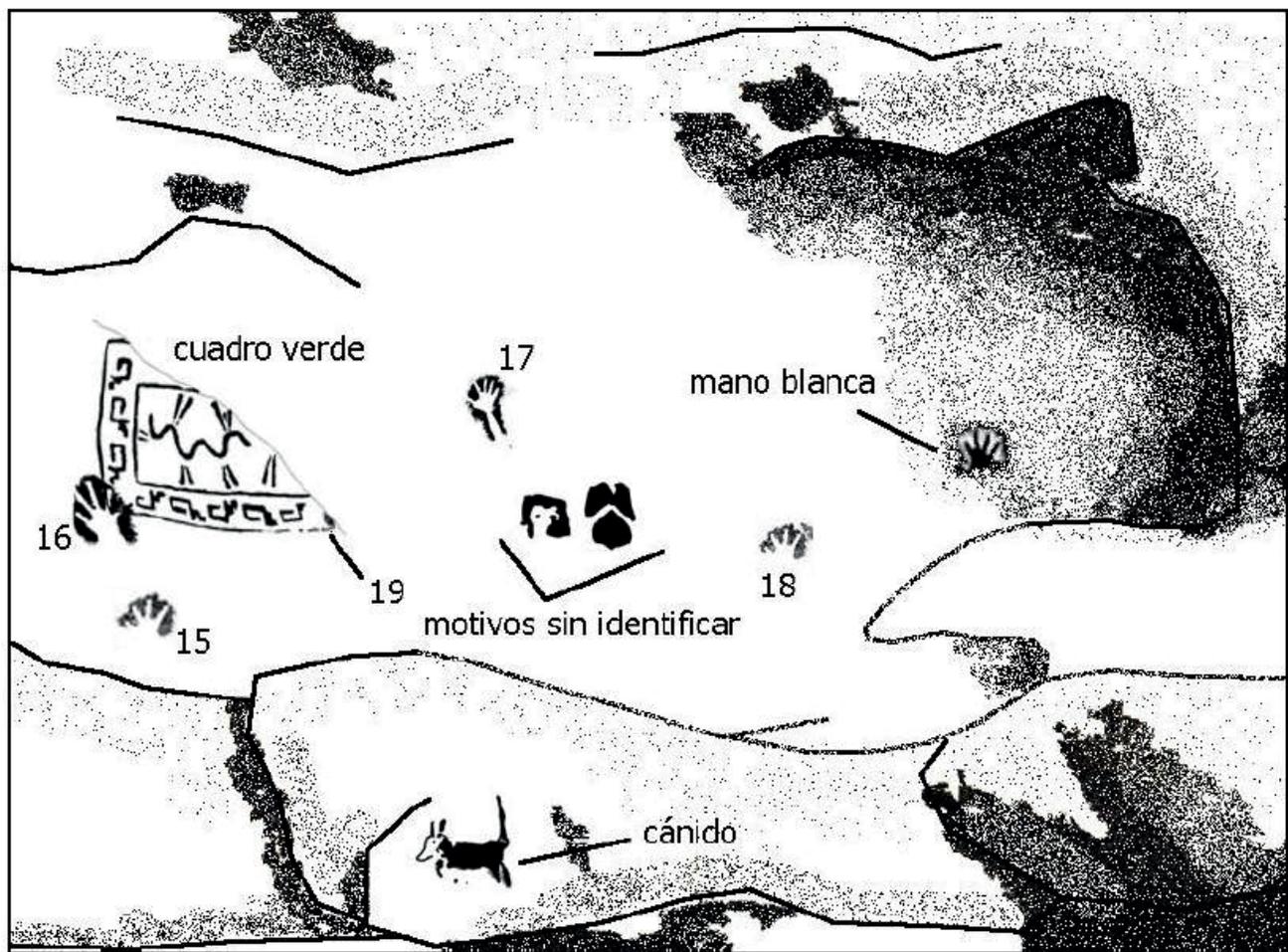
En Chalatenango se ubica la Cueva del Ermitaño. Consiste en un doble abrigo rocoso con pinturas que, en su mayoría, son manos al negativo realizadas en color rojo (Figura 2.13) (Coladán y Amaroli, 2003: 151-152; Lerma, 2009). Se trata de uno de los pocos sitios con pictografías conocidos en el centro-occidente de El Salvador. Además de los motivos de manos, destaca una composición cuadrangular hecha en color verde,

la cual cuenta con un marco de grecas escalonadas y un diseño serpentiforme altamente estilizado en el centro (Figuras 1.6 y 2.14). Es posible que las manos y el motivo cuadrangular correspondan a dos épocas diferentes; este último —a manera de hipótesis— podría vincularse a una iconografía posclásica y corresponder al momento en que arribaron, al centro de El Salvador, grupos nahuablantes provenientes del norte.





2.13. Secuencia de cuatro manos al negativo en el abrigo inferior de la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango (dibujo: FL).



2.14. Abrigo Superior de la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango, en donde encuentra un motivo cuadrangular con grecas escalonadas realizado en color verde (dibujo: FL).

Existe otro sitio con pinturas en Chalatenango, cerca de La Palma, conocido como Las Caleras o el Cristo de las Caleras. Este lugar es poco renombrado y no hay antecedentes de él en ninguna publicación, aunque ha sido mencionado en congresos por los investigadores salvadoreños Marlon Escamilla y Álvaro Sermeño (Escamilla, 2007; Sermeño, 2010). Aunque tuvimos la oportunidad de visitarlo no nos fue posible alcanzar las pinturas dado que se encuentran a más de 10 m de altura sobre el nivel

del cauce del río Lempa, en una de sus márgenes (Figura 2.15). No obstante, en algunas fotografías facilitadas por el arqueólogo Hugo I. Chávez, es posible observar una serie de pinturas rojas de difícil identificación iconográfica que forman un diseño triangular con círculos y puntos en su interior; también hay petroglifos con forma de espirales. Estas manifestaciones han sido contabilizadas, de manera preliminar, en más de 10 petrograbados y 6 pictografías (Escamilla, 2007).



2.15. En un paredón de difícil acceso ubicado en los límites entre los departamentos de Chalatenango y Santa Ana, se encuentra el Cristo de las Caleras, el sitio con pintura rupestre más occidental de El Salvador (fotografía: FL).

Hacia el sur de Chalatenango, cerca del curso del río Lempa, se ubicó en fechas recientes una gran roca, casi en posición horizontal, con grabados de huellas humanas y animales (felinos y aves). También aparece un rostro antropomorfo esquemático y otros motivos de difícil identificación. El lugar es conocido como la Patada del Diablo y se encuentra cerca de la comunidad de Pepeishtenango, en el departamento de Cuscatlán (Figura 2.16).

Otro sitio de pinturas que recientemente fue documentado es Rosas Coloradas, ubicado muy cerca de la intersección de la carretera Panamericana con el río Lempa (Costa y Manzano, 2011: 57-60). Consiste en un conjunto de nueve motivos, algunos círculos concéntricos y otros trapezoidales realizados en color rojo; los primeros recuerdan a los llamados *chalchihuites* o símbolos de líquidos preciosos (agua/sangre); los segundos parecen versiones de *ollin* (glifo



2.16. Detalle de La Patada de El Diablo, una roca con petroglifos en forma de rostros y huellas de animales ubicada en Pepeishtenango, departamento de Cuscatlán (fotografía: FL).

que representa al movimiento) o, incluso, representaciones de braseros de forma de “reloj de arena”, ampliamente extendidos en el mundo posclásico mesoamericano (Figura 2.17). Se trata del sitio de pinturas más sureño identificado hasta ahora. También en

la región central de El Salvador pudimos identificar una roca con petrograbados en forma de huellas de animales, aunque ya muy deterioradas, en la población de Nuevo Edén de San Juan, en el extremo noroeste del departamento de San Miguel (Figura 2.18).



2.17. Rosas Coloradas, departamento de Usulután, ubicado a escasos metros del cauce del río Lempa, es un sitio con pocas pero bien conservadas pinturas en color rojo (fotografía: FL).

a)



b)

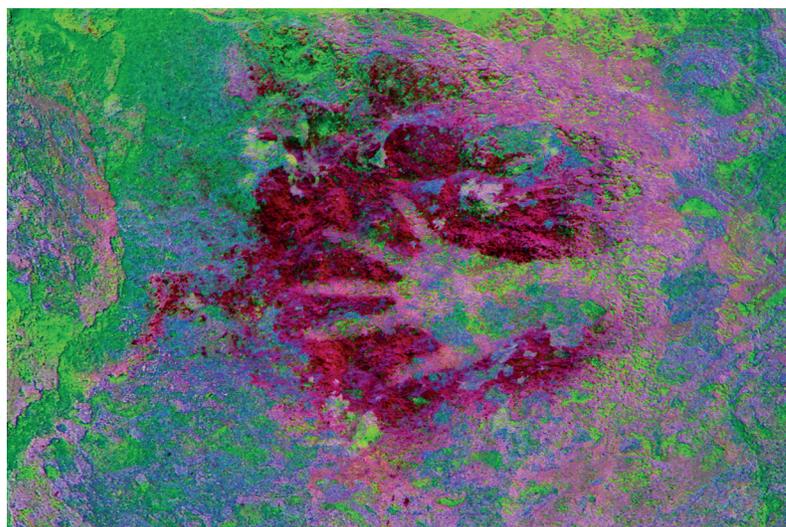


2.18. En Nuevo Edén de San Juan, departamento de San Miguel, se ubica una roca exenta que alberga petroglifos con huellas humanas y de patas de ave en su parte baja (fotografía: FL).

Salvo la Cueva del Ermitaño, Las Caleras y Rosas Coloradas, la mayoría del arte rupestre de la región central de El Salvador está compuesto por petroglifos. La Cueva del Ermitaño muestra relación con la Gruta del Espíritu Santo debido a que en ambos conjuntos está presente el motivo de las manos al negativo. De esta manera, el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, aunque guarda poca correspondencia con los sitios de la región centro-occidente comparte, al menos con uno de ellos, las manos al negativo, motivo con amplia distribución en el sur de México y Centroamérica, que está por igual en Morazán y en Chalatenango.

Las manos al negativo forman parte de una tradición que se extendió por las montañas del norte

de El Salvador y el sur de Honduras, pues también aparecen en el Abrigo El Gigante (como se comentó páginas atrás) y en otros sitios hondureños y salvadoreños. Llama la atención un reciente hallazgo realizado en el caserío El Cañal, departamento de La Unión. Se trata de una serie de pinturas dispersas a lo largo de una gran pared rocosa de alrededor de 20 m de altura; las manifestaciones rupestres se extienden a lo largo de 30 m, aproximadamente, y consisten en una serie de pinturas rojas que muestran manos al negativo acompañadas de otros grafismos no figurativos y, por lo menos uno que parece representar un rostro zoomorfo esquematizado. El lugar recibe los nombres de El Tablón, La Finca o las Manos del Diablo (Figura 2.19).



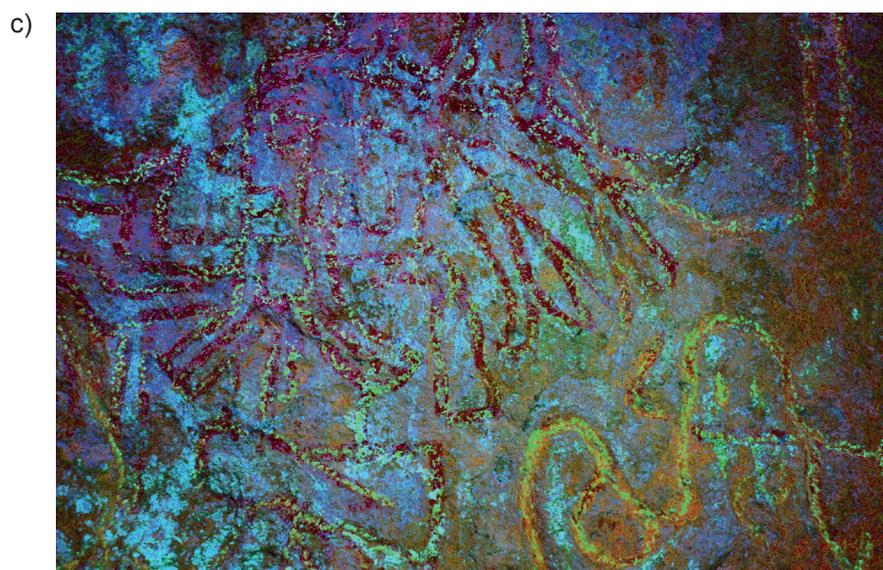
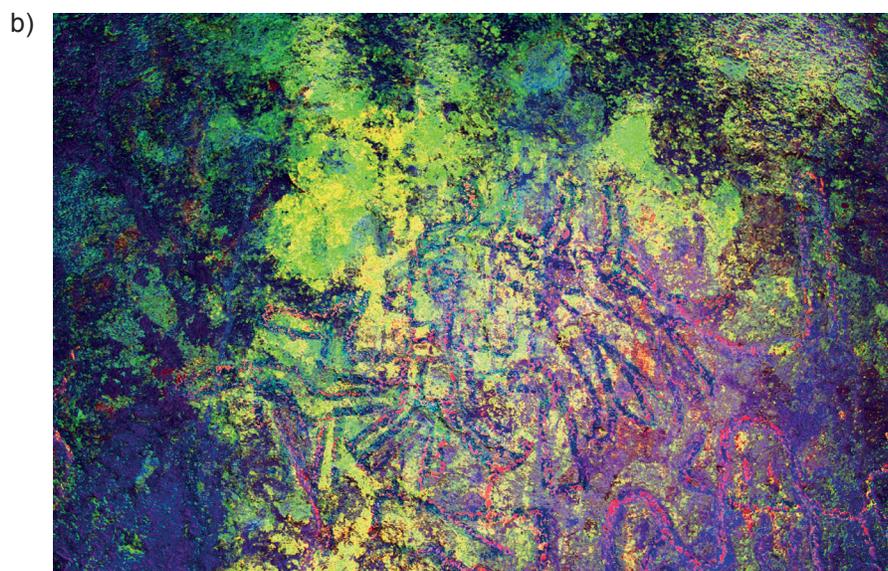
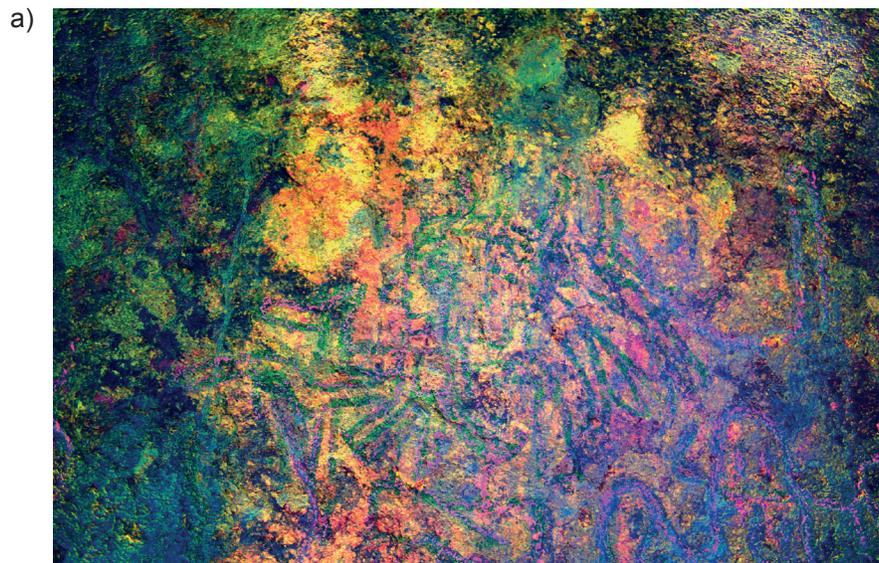
2.19. Mano al negativo en el sitio conocido como El Tablón, La Finca o las Manos del Diablo, departamento de La Unión (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

En la parte central de El Salvador también existen algunos lugares dignos de ser comentados. En el departamento de Usulután se encuentra un sitio llamado Cueva del Toro, el cual no debe ser confundido con el abrigo del mismo nombre adyacente a la Gruta del Espíritu Santo. Esta Cueva del Toro se ubica en la jurisdicción de Estanzuela, Cantón Tecomatal. Haberland, con apoyo de Gunther Zimmermann, creyó haber identificado motivos mayas en ella:

Si las analogías de los petrograbados de la “Cueva del Toro” se comprobaran como ciertas, luego tendrían una importancia considerable porque por primera vez se demostraría la existencia del mundo espiritual de los Mayas, y con eso probablemente de los mismos Mayas, al oriente del río Lempa (Haberland, 1956: 96 citado en Costa, 2010: 123).

La búsqueda de elementos mayas también despertó la curiosidad del estudioso salvadoreño Rodolfo Barón de Castro, quien pensó que tales motivos se encontraban en la Piedra Pintada de San José Villanueva (Figura 2.8) (Barón de Castro, 2002 [1942]: 71). No obstante, dicha presencia no se ha corroborado en este sitio ni en otros conjuntos de arte rupestre en El Salvador. Si bien algunas características “mayoides” pueden aparecer en ciertas cerámicas prehispánicas salvadoreñas, no sucede lo mismo en el arte rupestre (Costa, 2010: 122).

En la región de Morazán se han reportado otros sitios con arte rupestre además de la Gruta del Espíritu Santo; sin embargo, casi no hay análisis o registros gráficos sobre ellos. Uno de los sitios mencionados por varios autores es la Cueva Koquinca o simplemente La Koquinca, que presenta pinturas y grabados (Amaya, 1985: 40). Phillipe Costa dice que koquinca o cuquinca es una denominación común en el departamento de Morazán y que su origen puede estar en la transcripción onomatopéyica del sonido producido por las gotas de agua al chocar con el piso (Costa, 2010: 41). Miguel Amaya, en una conversación que sostuve con él en septiembre de 2010, amablemente compartió algunos de sus conocimientos sobre el arte rupestre de Morazán y en particular de la región de Cacaopera. Amaya comentó que otros nombres con los que se conoce la Cueva Koquinca son Cueva de Unamá, Cueva del León o Cueva La Labranza; en ella hay petroglifos con rastros de color marrón, verde y morado (Figura 2.20). Estos colores forman parte de una gama cromática que se encuentra en varios sitios de las montañas honduro-salvadoreñas. Un motivo no figurativo en morado también aparece en la Cueva del Ermitaño; asimismo, en la Pintada de Azacualpa, ya en territorio hondureño, hay, por lo menos, una mano al negativo y un lagarto en este mismo color (Figura 2.21).



2.20. Apenas visibles en medio de confusas composiciones de petroglifos con formas de meandros, se encuentran algunas pinturas rupestres muy erosionadas en la Cueva Koquinca, departamento de Morazán (fotografía: FL).





Miguel Amaya, tanto en su monografía sobre el pueblo de Cacaoopera como en la comunicación personal que sostuve con él, aportó referencias sobre varios sitios que, prácticamente, no han sido reportados por nadie más. Se trata de la cueva o cerro de Huaysungue o Guaysumba, cerca de Lislique; de Santocho, del cerro El Chumpe, de Huehuecho, Yarrowalaji y de los grabados de La Dibujada, en el cantón Guachipilín. Amaya también mencionó la Cueva El Flor, ubicada a orillas del río Torola, la cual cuenta con rastros de “escritura” (Amaya, 1985: 40). Por otra parte, también comentó sobre la existencia de un

sitio conocido como Solaca, cuyo nombre proviene de la palabra Xualaca, y que consiste en un asentamiento que es considerado como la antigua capital de los kakawira-cacaoopera.⁴ Otro sitio arqueológico en donde, incluso, hay montículos, se conoce como el Sirigual (Figura 2.22). Además, señaló que en el cantón Calavera se han hallado vestigios fósiles.

⁴ El nombre *kakawira-cacaoopera* es un autoetnónimo que en la actualidad utilizan algunos habitantes del pueblo de Cacaoopera quienes reivindican su tradición indígena. En la literatura académica no se emplea, con mucha frecuencia, el término *kakawira*.



2.22. Restos de estructuras que pudieron fungir como basamentos para otras construcciones de materiales perecederos en El Sirigual, a orillas del río Torola, Morazán (fotografía: FL).

Gracias al apoyo de Miguel Amaya pude visitar el sitio de Yarrowalaji, quien interpretaba esta toponimia en lengua ulua/cacaopera como *serpiente emplumada*. Se trata de una covacha alargada que se ubica en la cima del cerro El Chumpe, que cuenta con un grabado que podría interpretarse como dos serpientes entrelazadas; sin embargo, es difícil observarlo debido a que se encuentra cubierto por musgo y plantas (Figura 2.23). También hay otros grabados del todo abstractos, uno de los cuales tiene forma de greca escalonada y unas secuencias de horadaciones. Pude observar la presencia de veladoras en el interior de la pequeña covacha: este lugar continúa

siendo sagrado para algunos de los habitantes de la región. Además, se dice que en Yarrowalaji hay enterrados “compas” guerrilleros de la época del conflicto armado. En la base del mismo cerro se encuentra una cañada estrecha en donde, junto a una poza de agua, se realizaron por lo menos dos grandes petroglifos; el que muestra mejor conservación nuevamente representa dos serpientes entrelazadas, aunque tienen extremidades (lo que las convierte en seres híbridos); en este caso, sí están realizadas de manera clara, sus cabezas muestran fauces abiertas y lengua (Figura 2.24). El lugar es conocido como La Dibujada.



2.23. En la cima del cerro El Chumpe, departamento de Morazán, se encuentra la covacha de Yarrowalaji, en donde podemos apreciar un petroglifo que sugiere la imagen de dos serpientes entrelazadas (fotografía: FL).



2.24. En una cañada ubicada en la parte baja del cerro El Chumpe se localiza La Dibujada, que muestra de manera más decidida la imagen de dos seres serpentiformes entrelazados (fotografía: FL).

Cerca de la Gruta del Espíritu Santo, Coladán y Amaroli dieron a conocer dos sitios con pinturas rupestres: la Cueva de los Fierros y la Cueva de las Figuras, en Hondable y Anamorós respectivamente (Coladán y Amaroli, 2003: 155). Sus representaciones son muy diferentes a las que están en la Gruta del Espíritu Santo. La primera cuenta con ocho personajes antropomorfos realizados por medio del delineado;

algunos portan palos o bastones y, todos están en una actitud dinámica (Figura 2.25). Al centro de la composición se ubica un personaje con la cara cubierta totalmente de color rojo y con las manos alzadas de las cuales parecen salir un par de serpientes; Coladán y Amaroli sugirieron la identificación de esta figura con una deidad lenca mencionada por Diego García de Palacio en el siglo XVI, la cual recibe el





2.25. Dibujo de las pinturas rupestres de la Cueva de las Figuras de El Hondable, departamento de Morazán, en donde predomina la representación de seres humanos en actitudes dinámicas (dibujo: FL).

nombre de Icelaca (Coladán y Amaroli, 2003: 151). Además, hay un motivo bicromo, rojo y blanco, que parece representar un par de serpientes entrelazadas, muy parecido a los petrograbados de Yarrawalaji y La Dibujada (Figura 2.26) (Lerma, 2010); y manos rojas al negativo, una de ellas, al menos, debajo de un personaje delineado.

La Cueva de los Fierros de Anamorós tiene algunos motivos zoomorfos. Uno de los que se observan con mayor claridad podría ser la representación de un mono. Está pintado en verde y delineado con amarillo; también se aprecian un cangrejo y algunas impresiones de manos (Figura 2.27).



2.26. Motivo bicromo en la Cueva de las Figuras de El Hondable, que remite formalmente a los petroglifos del cerro El Chumpe (fotografía: FL).



2.27. Vista general de la Cueva de los Fierros de Anamorós, departamento de La Unión, en donde se resguardan distintos motivos zoomorfos como monos, cangrejos y otros indeterminados (Nataly Rosas y FL).

En la misma zona del departamento de Morazán, Haberland reportó otros sitios en 1959. Mencionó tres localidades con petroglifos en la carretera que va de San Francisco Gotera a Chapeltique, al sur del volcán Cacahuatique: 1) Piedra Luna, alrededor de 2.5 km al noroeste del pueblo de Yamabal (Figura 2.28), es una pequeña roca donde se aprecian círculos con un punto en su interior, manos y huellas de pisadas de ave (el tema de las pisadas de ave es recurrente en

grabados de varios sitios en El Salvador). 2) La cueva del cerro El Carbón, a 4 km al noroeste del pueblo de Guatajiagua, es un abrigo rocoso que, debido a su ubicación en una parte alta, pudo funcionar —según Haberland— como puesto de observación que domina el volcán y el valle de San Miguel. Este tipo de manifestaciones fueron descritas como rocas con horadaciones (conocidas en El Salvador como piedras de tacitas) y conjuntos de cruces que, a la distancia,



2.28. Piedra Luna ubicada en el Cantón del mismo nombre en Yamabal, departamento de Morazán. Muestra algunos petroglifos con motivos de círculos que han sido intervenidos con pintura moderna (fotografía: FL).

forman el cuerpo de un animal. Pese a que Haberland incluyó una fotografía no es posible apreciar el último motivo mencionado (Figura 2.29), y 3) Los Fierros de Guatajiagua, al sur del poblado del mismo nombre. Haberland consideró que el arte rupestre de Los Fierros era posterior al periodo de conquista; Costa sigue la misma línea: “Entre todos los petrograbados conocidos en El Salvador hasta ahora, los Fierros de Guatajiagua deberían reflejar, más que

todos los otros, una influencia europea” (Haberland, 1959: 25 citado en Costa, 2010: 137). Tuve oportunidad de visitar este sitio en 2008 y en 2017: está formado por, al menos, dos grandes rocas con petroglifos en el lecho de un río que cuentan con algunos motivos de vulvas y de antropomorfos esquemáticos. Incluye otros grabados recientes, como cruces e, incluso, algunos fusiles que pueden corresponder a la época del conflicto armado de la década de 1980 (Figura 2.30).



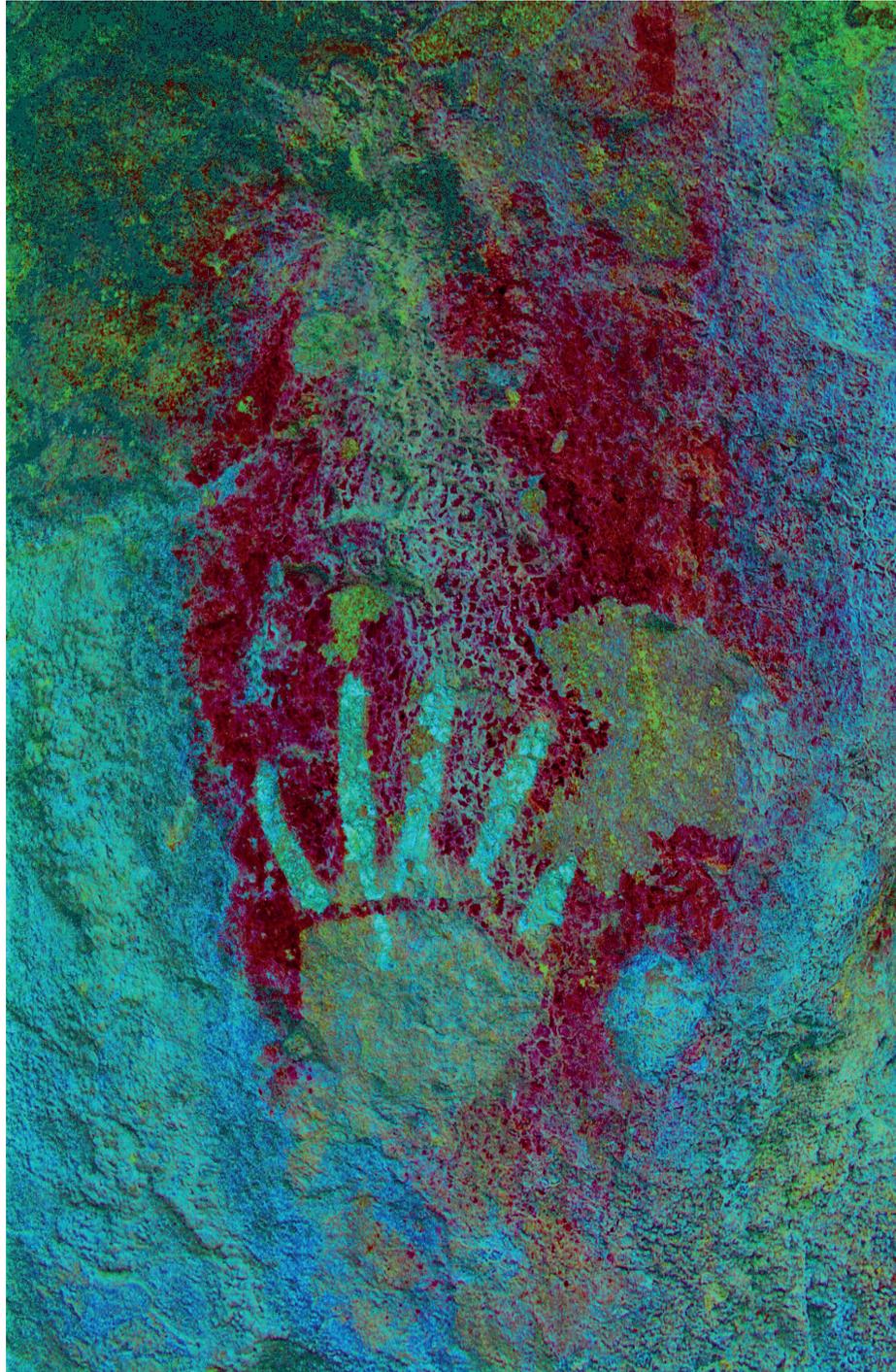
2.29. Vista hacia cerro El Carbón desde la casa de la Cultura de Guatajiagua, departamento de Morazán (fotografía: FL).



2.30. Petroglifos de cruces y vulvas en el lecho de un río en Guatajiagua, departamento de Morazán. Uno de los pocos casos conocidos de motivos que podrían ser de origen posconquista (fotografía: FL).

Al sur de Cacaopera, en la jurisdicción de Lolotiquillo, se encuentra otro sitio conocido como Casitas Blancas, localizado en una ladera cercana a la cima del cerro Corobán (Costa y Manzano, 2011: 61-65). Sobre un pequeño abrigo rocoso, desde donde se tiene una amplia visibilidad del valle de San Miguel,

fueron realizados motivos en su mayoría de color rojo, aunque tiene algunos otros realizados en verde y morado, los cuales —aunque no son abundantes, como se ha visto— aparecen en otros sitios salvadoreños y hondureños (Figura 2.31). También cuenta con algunas oquedades en el piso que podrían interpretar-



2.31. En la cima del cerro Corobán, departamento de Morazán, está el sitio Casitas Blancas, en donde encontramos pictografías rupestres realizadas en colores rojo, verde y morado. Destaca también el motivo de las manos al negativo (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



2.32. En la cima del cerro Corobán se encuentran diversas estructuras a manera de montículos. Desafortunadamente algunas de ellas han sido saqueadas (fotografía: FL).



se, como se ha hecho para casos similares como La Koquinca, como soportes para ofrendas (flores por ejemplo). Cabe mencionar que este sitio es próximo a una serie de montículos ubicados en la cima del cerro Corobán, siendo otro caso de asociación entre arte rupestre y posibles sitios de asentamiento permanente o semipermanente, como queda atestiguado en otros lugares ya mencionados, como Igualtepeque o El Cerro Vivo (Figura 2.32).

El sitio de Peña La Sirica, en Nueva Esparta, municipio del departamento de La Unión, es otro conjunto con pinturas recientemente documentado

(Figura 2.33) (Costa y Manzano, 2011: 101-105). Entre los motivos presentes en este lugar destacan un par de figuras humanas, una encima de otra, aunque de distinto tamaño, que recuerdan al estilo de los antropomorfos con tocado radial presentes en la Gruta del Espíritu Santo. Dada la cercanía geográfica y el parecido estilístico, resulta plausible plantear un vínculo entre ambos lugares. Igual que en cerro Corobán, la visibilidad del entorno parece indicar la importancia de la ubicación de las pinturas, pues se trata de lugares estratégicos de observación (Figura 2.34).

2.33. Pinturas rupestres en la Peña Sirica, departamento de La Unión. Algunos motivos muestran gran similitud con los antropomorfos de la Gruta del Espíritu Santo (fotografía: FL).







2.34. La cima de la Peña Sirica es privilegiada pues permite la visualización de un extenso territorio. Esta característica pudo ser determinante en su elección como sitio para plasmar el arte rupestre (fotografía: FL).

En el extremo oriente de El Salvador, en el departamento de La Unión, también han sido reportados sitios. Jorge Lardé y Larín describió los petroglifos de la hacienda Yologual, 9 km al sur de La Unión, que se ubican sobre el volcán Conchagua, frente al Golfo de Fonseca (Costa, 2010: 100). En este sitio se menciona la presencia de grabados zoomorfos, algunos representando monos, de los cuales uno parece cargar a otro más pequeño en su espalda (Costa, 2010: 101). Otro de los petroglifos más llamativos de la zona de La Unión consiste en la representación de un ser fiero con grandes colmillos que muestra una suerte de tocado con una serpiente bicéfala, conocido como El Farito o El Quetzalcóatl (Figura 2.35) (Costa y Manzano, 2011: 86-90). También hay composiciones abstractas sobre rocas exentas; en particular, dentro del sitio conocido como El Melonal.

Existen otros espacios sobre los cuales, desafortunadamente, se tiene muy pocos datos, descripciones, dibujos e, incluso es incierta su localización. No obstante, es importante tenerlos en cuenta como un indicador de la cantidad de lugares con arte rupestre en El Salvador y reiterar la importancia de seguir incentivando su estudio. Cabe mencionar algunos, como las Ruinas de Puniat, cerca del Puerto de La Libertad, en donde se hallaron piedras de tacitas. Otros más son: la Piedra Herrada, El Peñón, Piedra de Santiago o Chiltiupan, Izcacuyo (La Libertad) y San Isidro (Cabañas). Estos sitios fueron reportados entre 1963 y 1967, por personal del Museo Nacional de Antropología. Otros sitios señalados por Santiago I. Barberena, en 1914, fueron: el Ídolo de Talpa, departamento de La Paz; los petroglifos de Estanzuelas y Sesori; y la Piedra Bruja de Sensuntepeque. En el oriente ha sido mencionada la Poza Bruja, lugar con petroglifos ubicado en la ribera del río Torola.

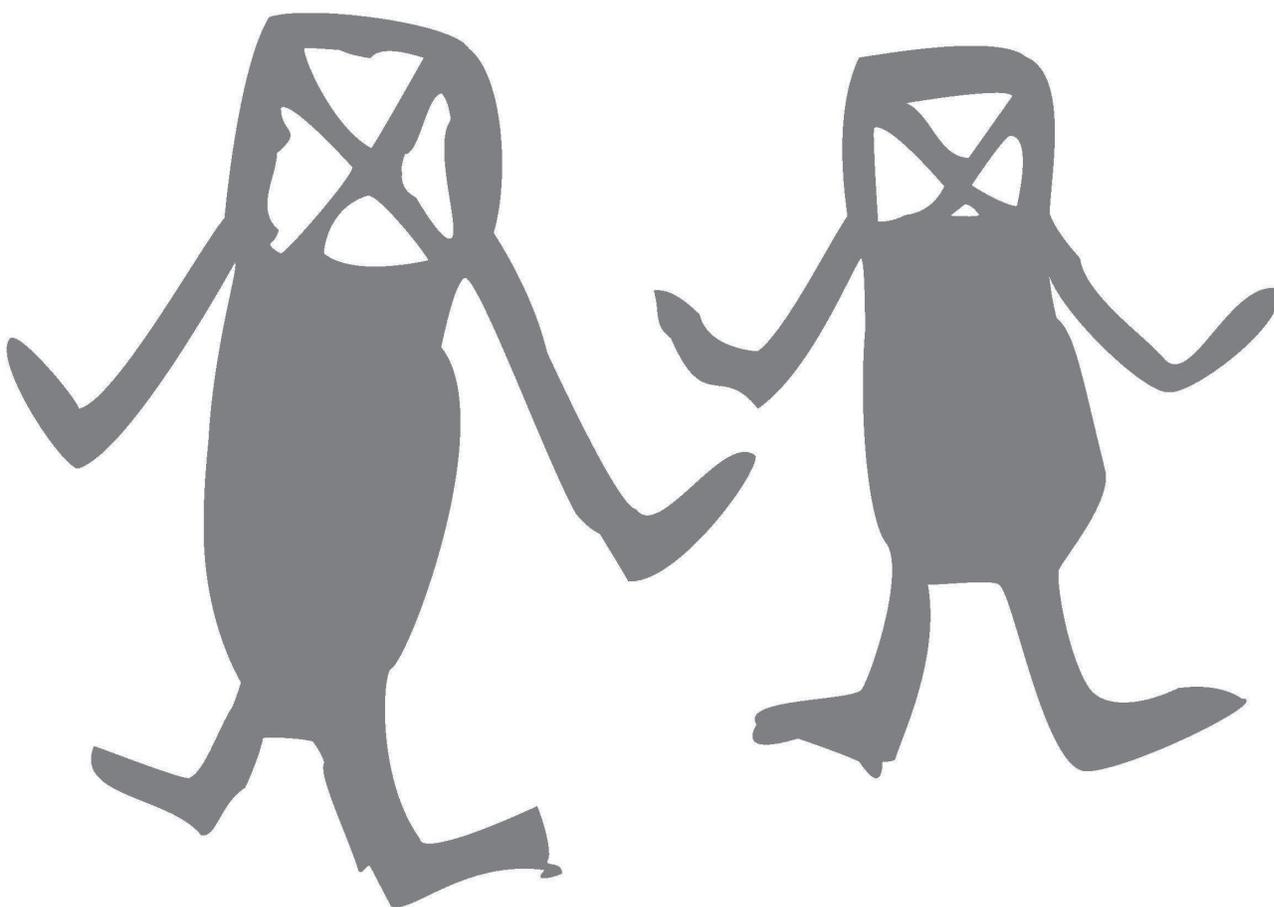


2.35. El Petrograbado de El Farito, también conocido como El Quetzalcóatl, departamento de La Unión, muestra la imagen de un ser con tocado bicéfalo y colmillos (fotografía: FL).

Diversidad en el arte rupestre salvadoreño

El panorama expuesto sobre el arte rupestre en El Salvador ayuda a generar una idea frente a la amplia presencia de este tipo de manifestaciones, su distribución en todo el país, las grandes diferencias que presentan en sus distintos ejemplos y la necesidad de llevar a cabo los estudios y registros correspondientes. En este contexto, queda establecido que la Gruta del Espíritu Santo, pese a ser uno de los sitios más

conocidos, no está aislado, aunque sí presenta varias particularidades. Los otros sitios con pinturas rupestres cuentan con pocos motivos y, en los casos que se han podido documentar, sus representaciones difieren —en gran medida— en cuanto a la temática, puesto que muy pocas hacen énfasis en la figura humana. Esto podría indicar que las similitudes y correspondencias del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo deben buscarse no tanto en territorio salvadoreño sino, más bien, en las montañas del sur de Honduras.



La Gruta del Espíritu Santo

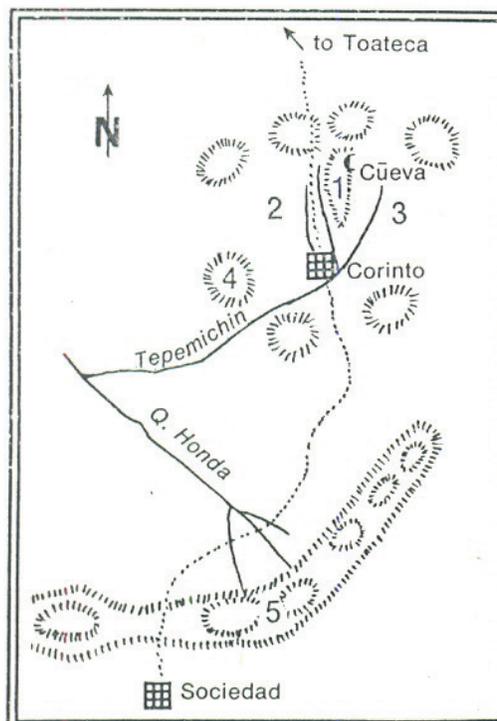
Estudios previos

3



Un lugar en las montañas del noreste salvadoreño

La Gruta del Espíritu Santo también es conocida como Gruta de Corinto o del Suncuyo; con el primer nombre se alude a la población más próxima y al municipio en donde se ubica, localizado en el departamento de Morazán. Mientras tanto, la denominación Suncuyo proviene de la formación rocosa en donde se encuentra el sitio Lomas del Suncuyo y un paraje cercano llamado Llanos del Suncuyo (Figura 3.1 y 3.2). Uno de los sitios de arte rupestre que más han llamado la atención de los estudiosos de la arqueología y las culturas indígenas centroamericanas es la Gruta del Espíritu Santo, cuyas primeras pesquisas y publicaciones se remontan al siglo XIX. En el capítulo anterior se señalaron algunas de sus características generales; a continuación se reseñan —prácticamente todas— las investigaciones e informaciones existentes sobre este sitio.



3.1. Esquema del entorno de la Gruta del Espíritu Santo, publicado por Haberland (1972: 287).
 1) Lomas del Suncuyo, 2) Llano del Suncuyo, 3) Llano Grande, 4) Cerro Ocotepeque y 5) Montañas de Sociedad.



3.2. Vista de las Lomas del Suncuyo desde el oeste. En la parte baja, ocultas por la vegetación, se encuentran las cuevas del Duende y del Toro (fotografía: FL).

Primeras noticias y estudios

En un documento del siglo XVIII, resguardado en el Archivo General de la Nación de El Salvador (AGN El Salvador), se encuentra la referencia más antigua a la Gruta del Espíritu Santo.¹ Se trata de una reclamación que los indígenas cacaooperas hicieron a las autoridades coloniales para hacer válidos sus derechos sobre los terrenos de la “Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva”. El contenido de este escrito no aporta información directamente relacionada con el abrigo rocoso o con las pictografías; sin embargo, es interesante destacar que la “cueva” misma diera nombre a los terrenos en litigio y, además, que los cacaooperas reconocieran esas tierras como suyas. Esto significa que, para los pobladores de aquella época, el sitio y su entorno no pasaron desapercibidos, pues se encontraban en el centro de disputas legales. La denominación misma del lugar, “Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva”, estaba marcada por el nombre del abrigo rocoso.

Cabe destacar que durante el siglo XVIII el aumento poblacional y el crecimiento de los sectores mestizos produjeron una fuerte demanda de tierra que llegó a afectar los intereses territoriales de las poblaciones indígenas incluso en una región como el noreste del El Salvador, que —hasta ese momento— había sido una de las zonas con menor densidad de población (Browning, 1975: 211). En este contexto, es factible pensar que los indígenas cacaooperas se vieran en la necesidad de recurrir a estrategias legales de protección de sus tierras frente a los intereses de otros grupos. No sabemos si los cacaooperas tuvieron en consideración el abrigo rocoso y sus pictografías al momento de hacer su reclamación; es posible que sí, pues como se verá, hay informaciones posteriores que permiten plantear un vínculo entre este grupo y el sitio.

Las primeras noticias sobre las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo fueron dadas a conocer

por Santiago I. Barberena, quien visitó el sitio en el año de 1888; con base en sus exploraciones publicó, por lo menos, tres artículos: “Elevado simbolismo de las manos dibujadas en la Gruta de Corinto en El Salvador”, aparecido en *Los Debates* el 6 de abril de 1889; uno más durante ese mismo año en la revista *La Estrella* de Panamá; y otro, en *La Quincena* el 1 de agosto de 1905. En 1950, con el título de *La Gruta de Corinto* apareció, en los Anales del Museo Nacional, una reedición del trabajo de Barberena (Barberena, 1889 y 1950; Coladán y Amaroli, 2003: 143). Asimismo, Phillipe Costa reseña las observaciones que este estudioso hizo en la publicación panameña (Costa, 2010). Con base en la síntesis de Costa, y en el trabajo publicado en 1950, es posible reunir las principales anotaciones hechas por Barberena.² Este autor destacó varios rasgos del sitio, como la amplia cantidad de pinturas y el deplorable estado de conservación, lo que nos demuestra que desde ese momento ya era poca la visibilidad que presentaban las pictografías. La considerable altura en que se ubican la mayoría de ellas con respecto al piso y la preponderancia del color rojo fueron otras generalidades observadas por Barberena (Costa, 2010: 22-24). Este estudioso también mencionó que el abrigo rocoso fue utilizado como una fábrica artesanal de jabones de olivo, empresa que entre sus actividades incluía la elaboración de grandes fogatas, lo cual provocó la formación de una capa de tizne sobre la superficie rocosa que hasta la actualidad dificulta la observación de las pinturas rupestres en algunos sectores.

Barberena señaló brevemente algunas de las características de las representaciones rupestres. Los motivos de manos fueron los que más llamaron su atención; sin embargo, sus observaciones respecto a ellos fueron poco precisas. Acerca del número de manos y su distribución apuntó lo siguiente:

¹ “Amparo del común de naturales del pueblo de Cacaoopera de las tierras de la Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva, equivalente a 9 caballerías de tierra”. En los documentos del *Catálogo Fondo Tierras* se encuentran otros expedientes que muestran algunos cambios acaecidos en la región de Corinto entre los siglos XVIII y XX —principalmente— respecto a la tenencia y propiedad de la tierra.

² Santiago I. Barberena (1851-1916) fue un estudioso nacido en Guatemala, pero de origen salvadoreño, interesado en las antigüedades precolombinas; en 1888 realizó una visita a Copán, Honduras, y posteriormente llevó a cabo algunas investigaciones en Tazumal, Casa Blanca y Cara Sucia. Entre 1903 y 1911 fungió como director del Museo de Antropología de El Salvador (Costa, 2010).

muchísimas manos aisladas, de tamaño poco mayor del natural, pintadas de varios colores (unas coloradas, otras azules, otras amarillas, etc., etc.) [...] Estas numerosas manos de la Gruta de Corinto constituyen por sí solas un curiosísimo monumento petrográfico de muy alta significación. La mayor parte de ellas están extendidas y con los dedos separados y hacia arriba. Dos o tres de dichas manos me parecieron haciendo higa, bastante exagerada, en cuanto al tamaño exterior del pulgar (Barberena, 1950: 68-69).

Algunas de las observaciones de Barberena no parecen del todo correctas, ya que no se ubicaron manos azules ni manos en actitud de realizar señas; además, algunas manos aparecen en pares, lo que muestra que no todas están completamente aisladas. Es posible que algunos de estos motivos hayan desaparecido o que Barberena no hiciera una adecuada descripción de las pinturas. Ciertos rasgos que ahora resultan fundamentales en el estudio de los motivos de manos pasaron desaparecidos, tales como la lateralidad, la diferencia negativo/positivo o el análisis del tamaño para sugerir la edad de sus artífices. No obstante, sobre este último aspecto Barberena tuvo razón al señalar que algunas manos parecen más grandes al tamaño promedio.

En cuanto a las representaciones humanas, este autor observó la presencia de algunas figuras tomadas de las manos; sin embargo, no especificó el número de estas representaciones ni abundó en su descripción o análisis (Barberena, 1950: 68). En el año de 1891 Désiré Pector, durante el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica, retomó información del sitio con base en el trabajo de Barberena. De acuerdo con la información recabada por Philippe Costa, en esa ocasión Pector mencionó la representación de un hombre con aureola y otro adorándolo, así como otras pinturas que, quizá por su grado de abstracción formal, fueron llamadas “jeroglíficos” (Costa, 2010: 22-24).

Barberena reconoció la importancia de este “curiosísimo monumento petrográfico” y, en consecuencia, desestimó la posibilidad de que fueran el resultado de una “actividad ociosa”. Durante su indagatoria recogió información de las personas del lugar, quienes dijeron

que para sus propios ancestros esas pinturas ya eran antiguas, y que las nombraban los “ídolos de la gruta” (Costa, 2010: 22-24).

Sobre el nombre del sitio Barberena menciona que “Espíritu Santo” fue la denominación dada a una antigua hacienda (lo que concuerda con la información del documento del siglo XVIII antes comentado) y al abrigo rocoso por un religioso conocido como el Padre Cruz. Barberena menciona también que el sitio se ubica en una región indígena preponderantemente lenca y donde también se hablaba el “dialecto chontal de Matagalpa”, con lo cual alude a los indígenas cacaoperas.

De esta primera experiencia en el estudio de la Gruta del Espíritu Santo se concluye que sus pinturas rupestres están integradas, por lo menos, con tres tipos de motivos: las manos, las representaciones humanas y los “jeroglíficos”. Los motivos antropomorfos, a la vez, se dividen en dos grupos: los dispuestos en pares tomados por las manos y aquellos con “aureolas” o en actitud de adoración. Esta última aseveración constituye la primera propuesta de interpretación de las pinturas al sugerir una escena ritual formada por dos personajes, aunque vagamente definida. Es posible que el nombre de “ídolos de la gruta” con el que la gente conocía a las pictografías, y cierta tendencia en el siglo XIX de llamar “ídolos” a los monolitos de origen prehispánico, influyeran en esta apreciación. Algunas menciones posteriores realizadas por Atilio Peccorini (1913) y por Rodolfo Barón de Castro (2002 [1942]: 73) volvieron a retomar los datos aportados por Barberena.

La confusión respecto a la temporalidad y filiación cultural del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo existente en la época queda atestiguada en una aseveración realizada por Barón de Castro al citar el trabajo de Barberena: “El doctor Barberena opina que estas pictografías son ulmecas, es decir mayas” (Barón de Castro, 2002 [1942]: 77 citado en Costa, 2010: 77). Ahora es posible concluir que no hay elementos iconográficos mayas ni olmecas en el sitio, tal como en la actualidad entendemos estos términos.³

³ Barberena también mencionó la existencia de otros sitios con arte rupestre, tales como el Ídolo de Talpa en el departamento de La Paz, los petroglifos de Estanzuela y Sesori, la Piedra Bruja de Sensuntepeque y la Piedra Pintada de Titihuapa.

Posteriormente, en el año de 1913, Jeremías Mendoza publicó un trabajo acerca de la historia de los indígenas lenkas del oriente de El Salvador; sin embargo, pasó desapercibido durante largo tiempo hasta su inclusión en la obra de María de Baratta, en 1952.⁴ Mendoza aporta información de interés acerca del uso de la Gruta del Espíritu Santo pues comenta que los indígenas cacaoperas realizaban una peregrinación hacia ese sitio; desafortunadamente, no brinda más detalles al respecto (Baratta, 1952: 368; Costa, 2010: 25-26). El documento del siglo XVIII, el aporte de Mendoza y el nombre otorgado al sitio por la tradición oral (“Capilla de los cacaoperas”), fortalecen la hipótesis de algún tipo de vínculo entre este grupo y el abrigo rocoso.

¿Sería esta gruta la morada de algún personaje célebre, o un lugar sagrado adonde los indios iban en peregrinación para ofrendar sus tributos a la divinidad? Quizá esto último sea lo más probable: todavía en tiempos posteriores, los cacaoperas hacían todos los años una romería a ese lugar [la Gruta del Espíritu Santo], que hoy la verifican en otro llamado “La Estancia” por haber quedado “La Cueva” en la jurisdicción y dominio de Corinto (Mendoza citado en Costa, 2010: 48).

Mendoza comentó la presencia de figuras humanas en distintas posiciones pero no precisó en qué consistían sus diferencias. Resulta más sugerente su idea de que algunas horadaciones de la pared rocosa servían para colgar hamacas, flores, luces o adornos durante la celebración de “alegres” fiestas (Costa, 2010: 38). Los planteamientos de Barberena y Mendoza perfilan la idea de un sitio cuya función principal consistía en ser un lugar de culto, de peregrinaje y, por ende, de celebración de reuniones entre varias personas y comunidades. Asimismo, también alude a la posible función mágica de las pinturas, reiterando el carácter numinoso del lugar: “También no es de dudar que esa pintura antigua tenga alguna relación con la

magia, pues es sabido que los indios la practicaban, y para ello, buscaban los lugares más solitarios como eran las grutas, los cerros y los barrancos” (Mendoza citado en Costa, 2010: 50).

En cuanto a la interpretación de las figuras antropomorfas, Mendoza sugirió que podrían aludir a la representación de virtudes o imperfecciones humanas; no obstante, esta apreciación no la justifica con ningún tipo de evidencia o argumento, lo que parece indicar que se trata de una observación que está más en consonancia con su perspectiva moderna que con las concepciones indígenas que dieron origen a estas manifestaciones (Costa, 2010: 44). También consideró que el arte rupestre podría ser algún tipo de “escritura”, no profundizó esta hipótesis y se limitó a mencionar que podrían tratarse de “motivos divinos” (Costa, 2010: 45).

Más adelante, en 1926, Rufino Paz escribió un breve artículo sobre la Gruta del Espíritu Santo, el cual fue publicado, de nueva cuenta, en 1950 (Paz, 1950 [1926]). Este autor repite algunas de las observaciones realizadas por Barberena, entre ellas, la presencia de pinturas en rojo, amarillo y azul (color que, como se ha señalado, no permanece hoy en el sitio). Menciona, asimismo, el asunto de las humaredas, producto de la fábrica de jabón, y la casi desaparición total de las pictografías; incluso, comentó que “limpió” con un pañuelo algunas de las figuras para poder observarlas (Paz, 1950 [1926]: 64). Entre los motivos pintados señaló únicamente unas figuras “grotescas” tomadas de las manos, a las cuales comparó con los dibujos hechos por “párvulos” (Costa, 2010: 99). Aunque no los consideró “soberbios dibujos” los concibió como interesantes para realizar “deducciones científicas”.

Fue en términos de la topografía del sitio donde Paz hizo observaciones de mayor relevancia; señaló que el piso tenía un nivel desigual y que en el centro del abrigo había una pileta de agua cristalina. También mencionó que una parte del techo se había colapsado, y la existencia de fracturas en la pared rocosa (Paz, 1950 [1926]: 64). El dato de la presencia de agua al interior del sitio es de capital importancia debido a que dicho rasgo pudo ser determinante en la selección del

⁴ El título completo de la obra fue: *Páginas históricas de la Raza Lenca de la República de El Salvador. Estudio Arqueológico, Etnológico, Filológico y Geográfico*, y apareció en la última parte del primer tomo de la obra de María de Baratta (Baratta, 1952: 368; Costa, 2010: 30).

lugar para plasmar las pinturas, dada la importancia práctica y simbólica de este precioso líquido. Paz también reiteró el hecho de que el sitio se ubica en una zona que fue habitada por indígenas lenkas, así como la posibilidad de que se tratara de un antiguo “templo de los aborígenes”.

Estas informaciones de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, aunque escasas y breves, nos muestran aspectos que serán tomados en cuenta por investigadores subsiguientes, e incluso adelantaron algunas hipótesis que permanecen válidas hasta la actualidad. En cuanto al uso del abrigo destaca su posible función como centro ceremonial de los antepasados de los lenkas y los cacaoperas, lo cual pudo haber implicado la realización de peregrinaciones y la práctica de actividades rituales de distinto tipo. En la iconografía, aunque escasamente descrita y nulamente registrada, queda asentada la presencia de personajes antropomorfos, algunos en parejas y otros con tocados a manera de “aureola”, así como manos. También se hace patente el uso preponderante del color rojo y el amarillo, al igual que la problemática ya mencionada sobre las pinturas azules. Asimismo, por medio de la descripción general de las características del abrigo y su estado de conservación, se dio cuenta de una amplia cantidad de pinturas, aunque con un bajo nivel de visualización.

En la década de 1920 el historiador salvadoreño Jorge Lardé realizó una de las primeras relaciones de sitios arqueológicos de El Salvador, los cuales permanecían, durante aquellos años, sin ningún tipo de investigación científica. Sus informaciones, en general, son breves, algunas repetitivas y no especifican cuáles sitios visitó personalmente. Cabe mencionar que, en este listado, el arte rupestre fue incluido mediante menciones a sitios con petroglifos y pinturas (Lardé, 1950 [1924]; Coladán y Amaroli, 2003: 143). La referencia a la Gruta del Espíritu Santo fue breve: “44. Corinto.- Pueblo del Depto. de Morazán; allí cerca está una cueva con bellos dibujos indianos precolombinos” (Lardé, 1950 [1924]: 46).

Hay que señalar que Jorge Lardé también mencionó el hallazgo de un molar de mastodonte encontrado en la Gruta del Espíritu Santo. Esta información que-

dó registrada en la tradición oral de Corinto como si se tratase del vestigio de un gigante:

9.- CORINTO (GRUTA DE): En el interior de la Gruta de Corinto, en jurisdicción del pueblo de este mismo nombre, departamento de Morazán, don Apolonio Alvarenga encontró un molar de Mastodonte que perteneció a la colección del finado Monseñor Dueñas y Argumedo, primer Obispo de la Diócesis de San Miguel (Lardé, 1950 [1924]: 69).

La lista de sitios con arte rupestre fue incrementada años más tarde por Samuel K. Lothrop, lo que dio un total de 28 sitios con este tipo de manifestaciones reportados para el año de 1926 (Costa, 2010: 71). No obstante, durante esta década y las dos subsiguientes no hubo mayores intentos por realizar registros e interpretaciones sistemáticas del arte rupestre.

La obra de Wolfgang Haberland

En la década de 1950 el arqueólogo alemán Wolfgang Haberland realizó distintas investigaciones en El Salvador con el objetivo de reconocer sitios arqueológicos e indagar en la distribución de antiguas culturas. Entre los lugares que estudió se encuentra la Gruta del Espíritu Santo, la cual visitó durante abril de 1954 y en noviembre de 1958; sin embargo, fue hasta 1972 cuando publicó su trabajo más completo sobre las pinturas rupestres, un breve artículo que el mismo Haberland consideró un “reporte preliminar” (Haberland, 1972: 286).

Haberland señaló que el sitio se ubicaba en la región “menos estudiada”, en términos arqueológicos, de todo El Salvador: las montañas del noreste pertenecientes a la cuenca del río Torola. Desde el inicio de su trabajo mencionó la dificultad de estudiar la Gruta del Espíritu Santo no obstante la importancia del “arte antiguo” que contiene. Identificó el material de la cavidad como un conglomerado de toba volcánica blanca, al tiempo que señaló la acción corrosiva de agentes naturales, principalmente el agua y el viento, como la causa de irregularidades en toda la superficie rocosa,

incluyendo el piso (Haberland, 1972: 286). Entre los principales rasgos de afectación de las pinturas rupestres Haberland señaló la existencia de bandas blancas verticales formadas por una sustancia mineral producto de los escurrimientos de agua, un proceso conocido como lixiviación; no pasó por alto la presencia de líquenes y musgo en algunas secciones de la pared rocosa.

Sobre el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, Haberland realizó una serie de observaciones en particular acerca de la composición de los motivos, su iconografía y los colores empleados. Respecto a la distribución de las pinturas, identificó la pared norte (a la que denominó derecha) y la pared oeste (a la que denominó central) como los lugares que estuvieron cubiertos por el mayor número de motivos rupestres; principalmente en las partes lisas, aunque hubo secciones de este tipo que no fueron empleadas como soportes del grafismo (Haberland, 1976: 94 citado en Costa, 2010: 148). En cuanto a la composición de las pinturas rupestres el investigador alemán formuló algunas preguntas fundamentales: ¿existe una distribución por escenas?, ¿los motivos consisten en figuras aisladas o acaso forman sólo pequeños grupos? La respuesta fue que no existía una agrupación por escenas: "*the absence of scenic arrangement is generally clear*" [la ausencia de una disposición escénica es clara] (Haberland, 1972: 286).

Respecto al tema de la composición de los motivos, es preciso reflexionar sobre lo que entendemos como "escena" o como "motivo aislado". Si entendemos por "escena" a una composición en donde varios elementos entran en relación para formar algún tipo de narrativa, en la cual los distintos componentes juegan un papel específico en un momento determinado, como si se tratara del "retrato" de un pasaje o situación particular, en efecto parecería que las figuras antropomorfas pintadas en el abrigo no cumplen con estas características. Haberland, por tanto, se alejó de la anterior idea, propuesta por Barberena, sobre la representación de escenas de "adoración", y consideró que las figuras no presentaban interacción entre sí y que permanecían aisladas unas de otras, cosa que

—atención— no significa la ausencia de una lógica en la distribución del grafismo.

Por otra parte, Haberland observó la existencia de tres tipos diferentes de pinturas. El primero de ellos, que consideró el más frecuente en el sitio y casi único por no haber reportes de un tipo similar en otros lugares de El Salvador y de Centroamérica, consiste en una pintura de color rojo-oscuro; el segundo lo definió como un tipo amarillo que abarca distintos tonos los cuales van del café hasta el verde oliváceo, y menciona su poca visibilidad con respecto a las pinturas realizadas en rojo-oscuro; el tercero y último tipo que identifica, no consiste precisamente en una pintura sino en la técnica del grabado aplicada para resaltar una figura en contraste con el fondo oscuro de la pared rocosa, dando una impresión blanquecina al motivo plasmado. Haberland consideró que estos tipos de pintura se encuentran mezclados entre sí, pero sin presentar sobreposiciones salvo un caso, en donde una figura roja se sobrepone ligeramente a otra realizada en amarillo.

Respecto a los tres tipos de pintura mencionados por Haberland es preciso señalar que la complejidad del sitio es mayor. En primera instancia la pintura roja, como se mostró en el capítulo anterior, no está circunscrita a la Gruta del Espíritu Santo y es mucho más común de lo que Haberland pensó, pues es posible rastrear su distribución en otros sitios de Honduras, El Salvador y Nicaragua. Por otra parte, aunque es difícil precisar el número de tonalidades de rojo empleadas, es claro que hay más de una y, por lo tanto, no se puede circunscribir toda la pintura del sitio sólo a un "rojo-oscuro". La observación sobre los distintos tonos de amarillo parece más adecuada debido a que contempla la falta de uniformidad que presentan las figuras hechas con este color. En donde más discrepo de lo dicho por Haberland es respecto del tipo de figuras que él consideró grabadas, pues los motivos que ubicó en esta categoría son, todos, pintados en color blanco, y no grabados sobre la roca. La sobreposición del rojo sobre el amarillo tampoco es el único tipo de obliteración entre los motivos: ahora es posible determinar que también existe la sobreposición inversa e, incluso, la combinación de ambos

colores en una misma figura. Estos aspectos serán analizados con detalle en el próximo capítulo.

Sobre los tipos de motivos, Haberland consideró que el repertorio de figuras era limitado. Para este investigador las representaciones humanas ocupan cerca de una tercera parte de las imágenes visibles (Haberland, 1972: 289).

At first glance these human figures look different, but closer inspection reveals that certain details appear quite often regardless of color or technique. For example, all the figures are rendered as solid and lack facial features, with the sole exception of one figure where the mouth is clearly indicated (Haberland, 1972: 289).⁵

Haberland señaló otros rasgos de las figuras humanas: algunas portan en la cabeza una especie de “cuernos”, ya sea con bordes circulares o rectangulares, los cuales interpretó como tocados con astas de venado o máscaras zoomorfas; es posible que —salvo una, que parece portar vestido—, todas las figuras humanas fueran representadas desnudas; algunas figuras portan objetos como arcos, cerbatanas y palos; identificó dos parejas tomadas de las manos, una en rojo y otra en amarillo; otras figuras las consideró como humanos con cabezas y alas de ave. Finalmente, propuso que las figuras humanas podrían tratarse de personajes disfrazados de aves y venados. Haberland también identificó otras representaciones además de las antropomorfas: tres figuras de pájaros, diseños abstractos (chevrone, círculos, cuadrados), un sol radial y cuatro manos (dos positivas y dos negativas).

Respecto a la iconografía del arte rupestre en la Gruta del Espíritu Santo es importante mencionar que Haberland fue un poco más lejos que los investigadores anteriores, al presentar ocho láminas con dibujos de los motivos y destacar algunos detalles de las figuras antropomorfas (Figuras 3.3 a 3.6). La preponderancia de las figuras humanas, ya atesti-

guada en los trabajos anteriores, queda patente en el artículo de Haberland; lo que añade es una importante reflexión al decir que dichos motivos presentan pocas diferencias entre sí, incluso cuando fueron hechos en distintos colores o técnicas. Esto marca ya una pregunta que es preciso explorar: ¿el antropomorfismo de la Gruta del Espíritu Santo obedece en todos sus ejemplos a las mismas convenciones figurativas? La respuesta de Haberland es que sí; él considera que es poca la variabilidad y que uno de los rasgos preponderantes consiste en la inexistencia de detalles para sugerir los rasgos de los rostros, así como en el uso de un color sólido (es decir tinta plana) para la elaboración de las figuras, y no del delineado.

Haberland no señala personajes con tocados de “aureolas”, pero anota la presencia de otros, con peinados o adornos de “cuernos”. Esto ya nos muestra que las figuras, aunque semejantes, tienen, entre los rasgos que las singularizan, distintos elementos que adornan sus cabezas. También las hace diferentes el hecho de que porten distintos objetos en las manos, como cerbatanas, palos y arcos. Por último, destaca la alusión que hace de los “hombres-pájaro”, rasgo que no había sido mencionado anteriormente.

En términos generales, Haberland ofreció una descripción más amplia que la realizada por los anteriores estudiosos; no obstante, tampoco fue exhaustiva y varias de sus observaciones no fueron del todo precisas. Este investigador consideró que las pinturas correspondían a distintos momentos; por la poca visibilidad de las realizadas en color amarillo planteó que éstas podrían ser las más antiguas, en tanto que las hechas por medio de “grabado” serían las más recientes. Sin embargo, Haberland fue cauteloso al adscribir temporalmente al sitio, pues consideró que no había elementos para poder datarlo.

En términos de la interpretación, formuló la hipótesis de que este arte rupestre estaría vinculado a la cacería por causa de la presencia de arcos y palos llevados por los personajes, así como por los supuestos trajes o disfraces de venado y ave. También consideró que el vínculo con la cacería podría explicarse por la situación misma del medio en donde se ubica el abrigo:

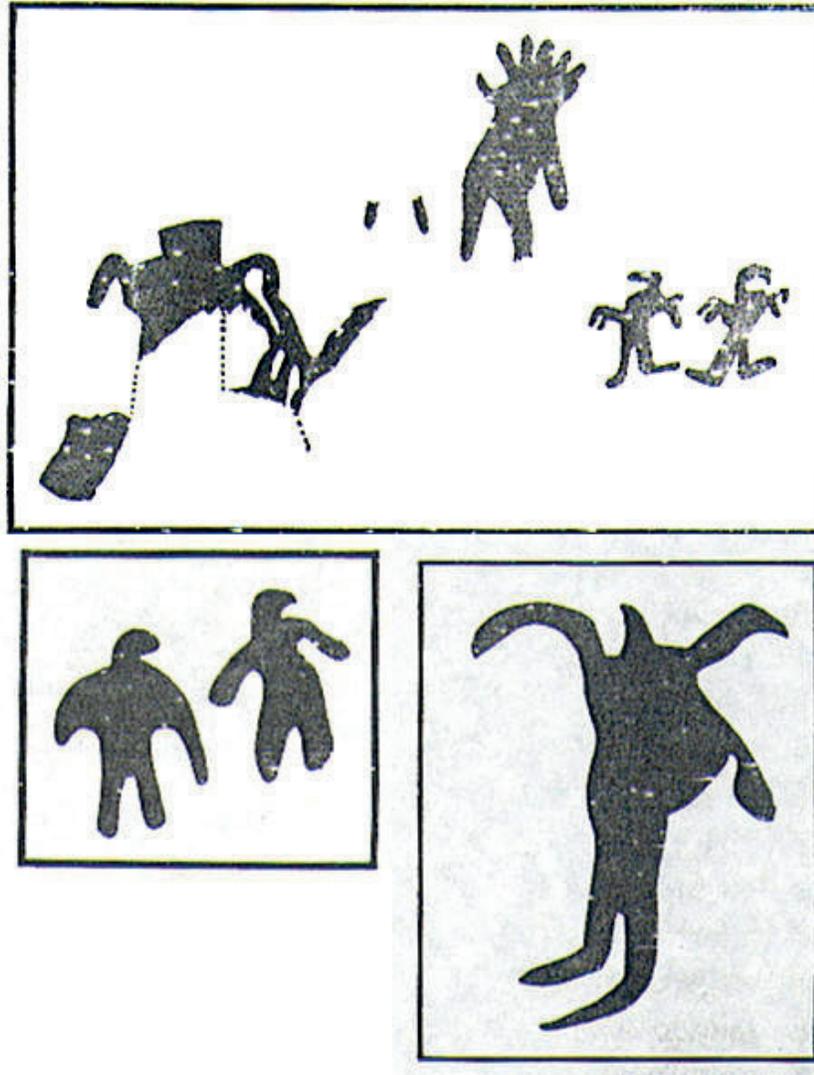
⁵ A simple vista estas figuras humanas se ven diferentes, pero una inspección más cercana revela que ciertos detalles aparecen con mucha frecuencia, independientemente del color o la técnica. Por ejemplo, todas las figuras se representan sólidas y carecen de rasgos faciales, con excepción de una sola figura donde la boca está claramente indicada (Traducción del autor).



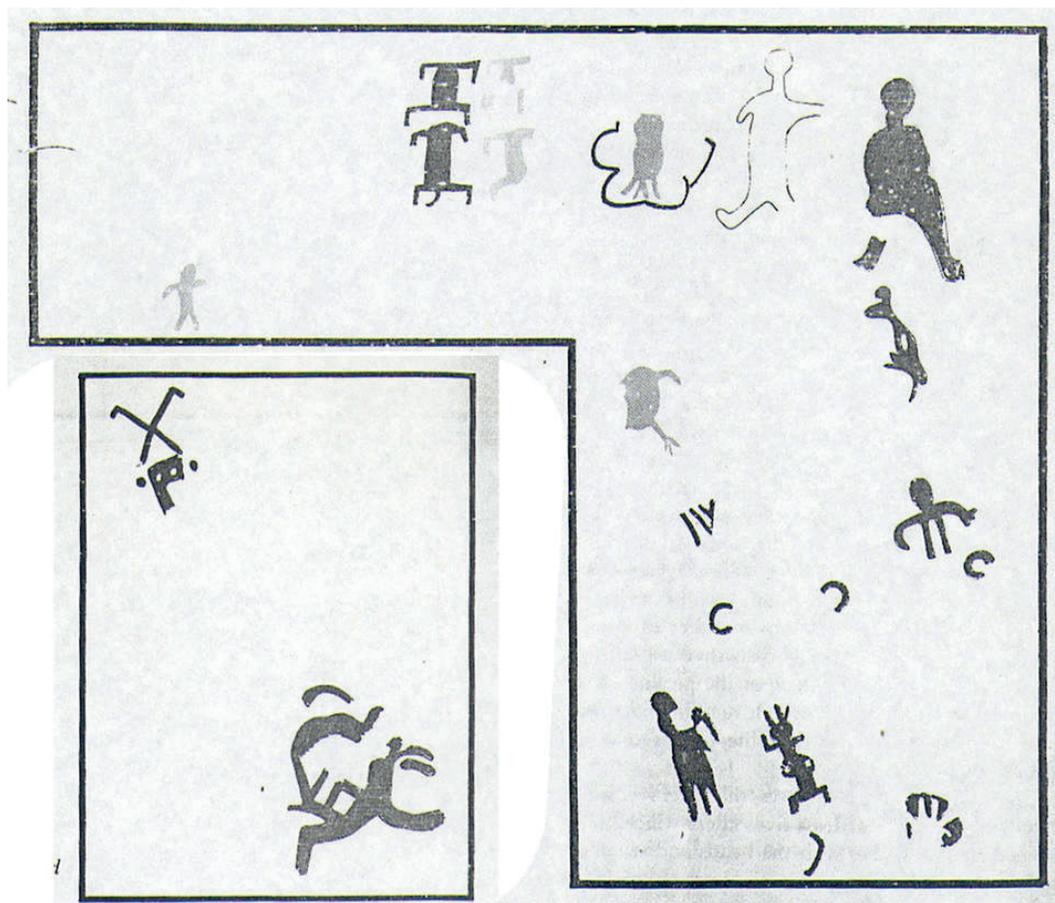
3.3. Registro publicado por Haberland del Conjunto C
(Haberland, 1972: 288).



3.4. Registro publicado por Haberland del Conjunto E
(Haberland, 1972: 289).



3.5. Registro publicado por Haberland del Conjunto F y de otros motivos no identificados (Haberland, 1972: 289).



3.6. Registros publicados por Haberland de manos al negativo del Conjunto D, motivos del conjunto E y otros motivos no identificados del Conjunto F (Haberland, 1972: 290).

In terrain so broken and arid as the Valley of Corinto, hunting would have doubtless been the main means of subsistence and the cave might well have been a place where hunting magic was practiced to ensure provisions for the local group (Haberland, 1972: 291).⁶

En julio de 1972, unos meses antes de que apareciera el artículo de Haberland, la Gruta del Espíritu Santo fue declarada Monumento Nacional de El Salvador, lo que la convierte en uno de los dos sitios de arte rupestre en territorio salvadoreño que tiene, junto con la Piedra Sellada de Ahuachapán, un estatus legal propicio para su salvaguarda y conservación (Künne y Strecker, 2003: 22; Coladán y Amaroli, 2003: 144).

En enero de 1977 Haberland regresó a la Gruta del Espíritu Santo para realizar algunas excavaciones arqueológicas y tratar de establecer una cronología para el sitio. Realizó nueve pozos de sondeo y en todos encontró vestigios arqueológicos, los cuales consistían en restos de cerámica y lascas de obsidiana y pedernal. La mayor parte de la cerámica encontrada correspondía a los tipos Obrajuelo Ordinario Modelado y Policromo Quelepa, definidos por E. Wyllys Andrews en Quelepa, los cuales ubicó en la fase Lepa del Clásico Tardío (625-1000 d. C.) (Haberland, 1991: 97; Andrews, 1986: 193-201); algunas puntas de flecha también fueron consideradas por Haberland como pertenecientes a la misma fase. Además, en tres de sus pozos de sondeo identificó artefactos líticos como raspadores, buriles y perforadores en estratigrafía más profunda, los cuales estaban asociados con lascas que Haberland consideró similares a las que Andrews describió para la fase Uapala en Quelepa (500 a. C.-150 d. C.) (Haberland, 1991: 99). Esta tecnología lítica, que no apareció asociada a cerámica, fue denominada por Haberland como complejo Suncuyo, al cual consideró de una gran antigüedad y pertenecientes a un periodo “pre-proyectil”, aunque

no llegó a especificar su exacta temporalidad (Haberland, 1991: 103).

Haberland aclaró, en todo momento, que su investigación había sido preliminar y que harían falta futuras excavaciones para poder definir, con bases más sólidas, su propuesta del complejo Suncuyo (Haberland, 1991: 104). No obstante, con base en estas investigaciones se difundió la idea de que la Gruta del Espíritu Santo podía ser atribuida al periodo Paleoindio, pese a que Haberland nunca formuló de manera explícita este planteamiento (Costa, 2010: 163). Si bien se llegó a dar más atención a los vestigios de mayor antigüedad, cabe resaltar que los artefactos mejor datados en realidad muestran una ocupación o uso del abrigo durante el Preclásico Tardío, fase Uapala (500 a. C.-150 d. C.) y durante el Clásico Tardío o Terminal, fase Lepa (625-1000 d. C.).

Trabajos recientes

Después del trabajo de investigación desarrollado por Wolfgang Haberland sobrevino el periodo de conflicto social y guerra civil que marcó las décadas de 1970 y 1980 en El Salvador, el cual paralizó, casi de manera total, las pesquisas arqueológicas. Puesto que en el departamento de Morazán se asentaba uno de los bastiones más importantes del movimiento guerrillero salvadoreño, esta zona constituyó un espacio de pugna constante entre las fuerzas beligerantes: fue hasta la década de 1990 cuando, de nueva cuenta, se realizaron algunos acercamientos a la Gruta del Espíritu Santo.

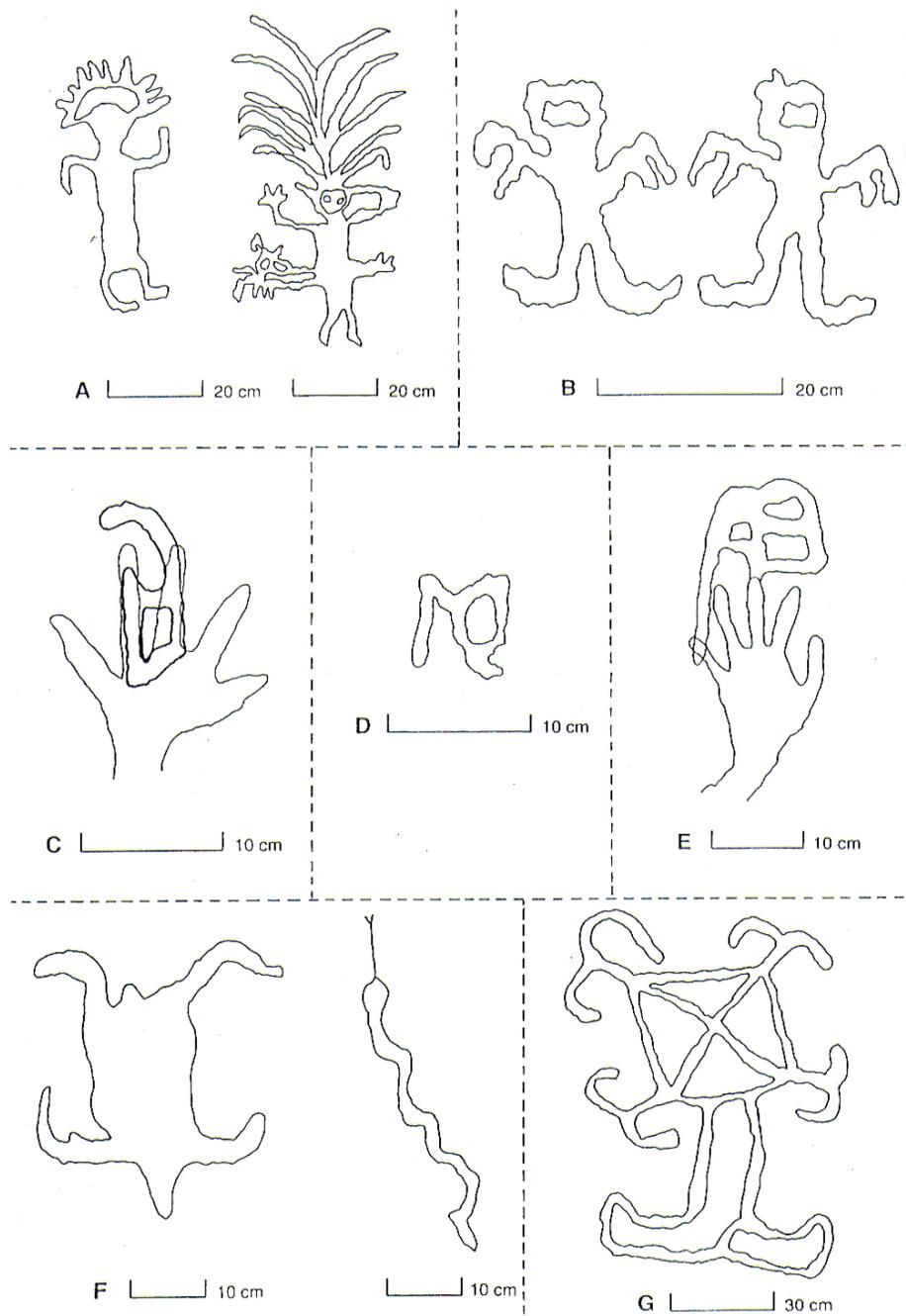
Elisenda Coladán tuvo una actividad importante de investigación durante la década de 1990; a ella puede atribuirse el resurgimiento del interés por el arte rupestre salvadoreño y, en particular, por los sitios con pinturas rupestres en las montañas fronterizas del norte. Plasmó sus observaciones sobre el arte rupestre salvadoreño en diversos informes y artículos (Coladán, 1996; 1998a; 1998b; 1998c; 2000; Coladán y Amaroli, 2003). Los problemas a los que se abocó Coladán fueron muy similares a los formulados por

⁶ En un terreno tan abrupto y árido como el valle de Corinto, la cacería habría sido sin duda el principal medio de subsistencia y la cueva bien podría haber sido un lugar donde fuera practicada la magia de la caza para garantizar provisiones para el grupo local (traducción del autor).

Haberland: las características del grafismo rupestre y la cronología del sitio; además, también se preocupó por indagar en el contexto de la región al identificar otros conjuntos de arte rupestre en las cercanías de la Gruta del Espíritu Santo.

Elisenda Coladán realizó nuevos registros gráficos, descripciones y algunos comentarios críticos en torno al trabajo de Haberland. Entre 1996 y 1997 llevó a cabo un registro del grafismo rupestre de la Gruta del Espíritu Santo por medio de calcos hechos sobre

plástico translúcido; sin embargo, —como ella misma señaló— esta documentación abarcó únicamente el 10% del total de pinturas (Coladán, 1996). Los dibujos que publicó en el año 2000 son el mejor testimonio que queda de su labor de registro (Figura 3.7). A diferencia de Haberland, la presentación de su registro no muestra los conjuntos de motivos sino sólo algunos elementos aislados, lo cual impide identificar las relaciones que guardan los distintos motivos entre sí y su ubicación en el abrigo.



3.7. Registro de diversos motivos de la Gruta del Espíritu Santo realizados por Elisenda Coladán (2000: 17).

Coladán especificó que las pictografías fueron realizadas a una altura que va de 1 m a 8 m en relación con el nivel original del piso, y que sus dimensiones abarcan desde unos pocos centímetros hasta figuras de 1.5 m; igual que Haberland, consideró que la mayoría de los motivos están aislados y que no parecen formar escenas (Coladán, 2000: 15; Coladán y Amaroli, 2003: 146); también observó que los motivos presentan pocas diferencias entre sí y que fueron realizados en el “mismo estilo”, e incluso plantea que podría tratarse de realizaciones hechas por el mismo autor (Coladán, 2000: 15-16).

Sobre los colores empleados, Coladán los clasificó de la siguiente manera: diferentes tonos de ocre, desde el amarillo pálido hasta el rojo/violeta brillante, pasando por varias tonalidades de naranja, además de blanco, negro y verde. Propuso que los tonos ocres pudieron tener su origen en óxidos de hierro que tienden a ser comunes en rocas de ignimbrita como las que forman el abrigo, mientras que el negro pudo ser elaborado por medio de madera carbonizada. Las observaciones de Coladán son más cercanas a los colores que, en efecto, pude observar en el abrigo durante el proceso de registro de las pictografías. Además, Coladán señaló la poca presencia de grabados y omite la observación de Haberland acerca de figuras “blancas” grabadas pero menciona el curioso caso de una figura hecha por medio de la combinación de grabado y pintura amarilla. Coladán señaló que la pintura blanca se sobrepone a las demás, lo que podría indicar que los motivos realizados en este color son más recientes. Comparto esta observación debido a que fue un tipo de obliteración que identifiqué durante mi propio proceso de registro.

Sobre los rasgos de las figuras antropomorfas, como los autores anteriores Coladán observó la presencia de grandes tocados, el poco énfasis dado a los detalles de los rostros y la posibilidad de que algunas figuras estén representadas con vestimenta. También siguió la idea de Haberland respecto a que algunas de las figuras puedan llevar cierto tipo de máscaras (Coladán, 2000: 16; Coladán y Amaroli, 2003: 147). Respecto a las figuras tomadas por las manos, Coladán identificó un número total de cinco

parejas, tres realizadas en rojo, una en amarillo y otra grabada; aunque consideró que este tema es común en el arte rupestre sudamericano, no llegó a mencionar ejemplos o casos específicos en donde lo podamos ubicar; también sugiere la idea de que se trate de una representación mítica cercana al relato de los hermanos gemelos mayas, Hunahpú e Ixbalanqué (Coladán y Amaroli, 2003: 147).

Sobre el motivo de las manos (de las cuales identificó más de 15) Coladán consideró que la mayoría consisten en impresiones positivas realizadas en un color amarillo-naranja, aunque identificó una en negro. También comentó que es común la representación del antebrazo; que algunas de las manos positivas en amarillo fueron obliteradas por medio de signos abstractos, y que algunas, ubicadas en el muro norte, están rodeadas de puntuaciones hechas en color amarillo. Por otra parte, señaló que las manos al negativo están hechas en color rojo (Coladán y Amaroli, 2003: 148).

Coladán identificó algunas figuras zoomorfas: dos aves, dos o tres cangrejos, dos serpientes, una tortuga y quizás un escorpión. En cuanto a los signos geométricos señaló los siguientes: círculos concéntricos, cuadrados con líneas verticales, chevrones (dos líneas que se tocan en su parte superior en forma de compás) y elementos cruciformes. Coladán comentó la existencia de dos elementos que no pudieron ser corroborados en esta investigación: se trata de algunas piedras de tacitas (horadaciones en la roca también conocidas como cúpulas) y el grabado de una serpiente, los cuales se ubican fuera del abrigo rocoso, hacia el sur.

Detrás del abrigo rocoso del Espíritu Santo, en una zona hacia el sur, se encuentra una piedra aislada labrada con un largo surco al final del cual se encuentra una pequeña concavidad. Junto a este surco hay un grabado de serpiente en zigzag, con una cabeza bien representada de la cual sale una lengua bífida (Coladán y Amaroli, 2003: 151).

Coladán realizó nuevas excavaciones arqueológicas con el objetivo de aclarar la cronología del sitio y

corroborar los datos que anteriormente había suministrado Haberland. Con este fin excavó cinco pozos de sondeo en las mismas áreas en las que trabajó el arqueólogo alemán, es decir, en el piso mismo del abrigo y en el área ubicada al este del sitio. Además, identificó una amplia cantidad de material de superficie con un total de 270 piezas líticas. Una vez que analizó la información obtenida llegó a las siguientes conclusiones:

El abrigo rocoso del Espíritu Santo nos parece ser un sitio multicomponente mucho más complejo que lo planteado por Haberland. Tanto en superficie como en excavaciones presenta tipos cerámicos que van desde el Preclásico hasta el Postclásico, además de un material lítico abundante en obsidiana y diferentes categorías de pedernales. Cabe destacar que entre el material de obsidiana encontrado en superficie apareció un material microlítico, ya mencionado por Haberland: “de 1.5 a 2 centímetros de obsidiana” (1991: 103) desconocido por el momento en otras zonas de El Salvador, pero presente en Nicaragua (Coladán y Amaroli, 2003: 149).

Algunas de las conclusiones más importantes realizadas por Coladán respecto al arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo están sintetizadas en el siguiente párrafo:

The style of the Corinto representations seems totally original. It cannot be compared with the ceramic paintings of nearby regions or even with the rock art of other zones of El Salvador or Central America. The whole, while having a relatively homogeneous set of themes (mainly anthropomorphs), could have been painted in several stages by artists of different periods. This is suggested by the archaeological material from the stratigraphic test excavations and from the surface collections (Coladán, 2000: 17-18).⁷

⁷ El estilo de las representaciones de Corinto parece totalmente original. No puede ser comparado con las pinturas en cerámicas de regiones cercanas o incluso con el arte rupestre de otras zonas de El Salvador o Centroamérica. El conjunto, si bien tiene una serie de temas relativamente homogéneo (principalmente antropomorfos) podría haber sido pintado en varias etapas por artistas de diferentes periodos. Esto es sugerido por el material arqueológico procedente de excavaciones estratigráficas y recolectado en superficie (Traducción del autor).

Para Coladán, por tanto, las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo pudieron ser elaboradas durante distintos periodos que podrían ir desde el Preclásico Tardío hasta el Posclásico Terminal, pues esos son los materiales que se identificaron en las excavaciones; no obstante, el tipo de figuras representadas permanecieron con una gran homogeneidad a través del tiempo. Cabe mencionar que en su artículo más reciente (elaborado con Paul Amaroli en 2003) Coladán se distanció de la interpretación de Haberland respecto a la temática de la cacería presente en el arte rupestre:

Para él [Haberland] el temario básico de estas obras era la cacería, por la presencia de personajes que sostienen elementos semejantes a arcos o cerbatanas y la representación de pájaros. Pero tenemos que hacer notar la escasez de representaciones de zoomorfos, frente a una gran abundancia de antropomorfos y la ausencia de claras escenas de caza (Coladán y Amaroli, 2003: 145).

Respecto al contexto del arte rupestre en la región de Morazán, cabe destacar que durante su temporada de campo en mayo de 1996 Coladán visitó dos sitios con pinturas rupestres ubicados al norte y al sur de la Gruta del Espíritu Santo: las cuevas de los Figuras y de los Fierros, comentados en el capítulo anterior. Coladán también señaló la presencia de un pequeño abrigo ubicado a escasos metros de la Gruta del Espíritu Santo, la Cueva del Toro, en el lado occidental de las Lomas del Suncuyo. Este abrigo fue reportado por primera vez en 1976 por Manuel López y la Lic. Hernández, miembros del Departamento de Arqueología del Museo Nacional. En su reporte de 1996 Coladán comentó sobre este sitio:

Es un pequeño abrigo rocoso situado al oeste de la Cueva del Espíritu Santo. Las representaciones no parecen ser más de diez y en su casi totalidad son figuras humanas. Tan sólo una podría ser asociada a una representación de ave, o más exactamente de un ser mitad humano, mitad pájaro. Varios personajes portan penachos. Todas están pintadas con ocres rojos, aunque en diferentes tonalidades. El estilo y el tipo de representa-

ciones son muy similares a varios antropomorfos de la gruta del Espíritu Santo que podrían ser contemporáneos (Coladán y Amaroli, 2003: 150).

Aunque Coladán no presentó un registro pormenorizado de estos sitios, su reporte muestra que en la región hay otros abrigos y paredones rocosos en donde se plasmaron conjuntos de arte rupestre, presentando así a la Gruta del Espíritu Santo como un sitio que no se encuentra aislado (Coladán, 1996: 12). La Cueva del Toro fue visitada durante el desarrollo de esta investigación y, en efecto, se trata de un pequeño abrigo cuyas pinturas casi han desaparecido por completo; no obstante, las pocas que permanecen fueron registradas y serán presentadas en el siguiente capítulo. Comparto la opinión de Coladán respecto a la relación que tienen estas pictografías con las realizadas en la Gruta del Espíritu Santo.

Años más tarde otro grupo de investigación se acercó a la Gruta del Espíritu Santo; se trata de un equipo integrado por arqueólogos franceses que realizó distintas pesquisas sobre el arte rupestre y la arqueología del oriente de El Salvador. Sobre la Gruta del Espíritu Santo destaca el artículo publicado por Sébastien Perrot-Minot en 2007, donde se enfocó principalmente a cuestionar la supuesta cronología paleoindia del sitio. Perrot-Minot consideró que el adjetivo “precerámico” del complejo Suncuyo fue retomado como sinónimo de Paleoindio, a pesar de que Haberland nunca lo ubicó explícitamente en este periodo y pese, también, a que se encontraron en el abrigo materiales de temporalidades más tardías. Apuntó que la asociación entre arte rupestre y periodos antiguos responde más a una idea preconcebida que inmediatamente relaciona este tipo de manifestaciones con épocas remotas en el tiempo. En el caso de la Gruta del Espíritu Santo no se han encontrado las evidencias arqueológicas que permitan sostener una antigüedad de este tipo.

Perrot-Minot, con base en el trabajo que él y sus compañeros Nicolás Delson y Phillipe Costa desarrollaron en la región de Cabañas, consideró más plausible ubicar al sitio en el Clásico Reciente, hacia 700 d. C. Esta conclusión la retoman a partir de la evidencia de

materiales cerámicos de este periodo encontrados en los entornos de sitios con arte rupestre, como la Pintada de Titihuapa y la misma Gruta del Espíritu Santo. No obstante, este autor también señaló la necesidad de realizar un estudio pormenorizado del abrigo que contemple tanto excavaciones arqueológicas como análisis comparativos de su arte rupestre para poder definir con más elementos la cronología de las manifestaciones presentes en el abrigo.

Nicolas Delson, por su parte, propuso que los motivos de caza en la Gruta del Espíritu Santo pueden plantear una relación con sitios como la Pintada de Titihuapa (Delson, 2006: 43). Personalmente, considero que aunque el tema de la cacería en el arte rupestre de El Salvador ha sido mencionado en varias ocasiones, no se han mostrado de manera fehaciente las imágenes que representan esta temática en sitios salvadoreños. De acuerdo con el registro realizado en el presente trabajo, la Gruta del Espíritu Santo no contiene escenas de caza. Si bien los arqueólogos franceses proponen una comparación entre los petroglifos de Titihuapa y las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo, me parece difícil plantear una relación entre ambos sitios debido a las diferencias que presentan en términos de la técnica empleada y la iconografía representada, aunque esto no descarta su posible contemporaneidad.

En el año 2011 fue dado a conocer el informe final del proyecto titulado “Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador”, el cual contó con el financiamiento del Fondo del Embajador de los Estados Unidos de América (Shibata, 2011). En este proyecto participaron especialistas de la Secretaría de Cultura y el Departamento de Arqueología de El Salvador, los cuales se abocaron principalmente a la investigación arqueológica, el diagnóstico de conservación y la etnografía del pueblo de Corinto. A continuación, presento algunas observaciones sobre los resultados de la exploración arqueológica, ya que los correspondientes a la conservación son retomados en el apéndice de la presente obra.

La sección arqueológica del informe, desarrollada por personal del Departamento de Arqueología de El

Salvador, incluye un levantamiento topográfico del abrigo rocoso y sus alrededores, lo cual se refleja en cuatro mapas del sitio y de su entorno (Camacho, Alvarado y Shibata, 2011). Este equipo también presentó un mapa hecho en 1976 por Manuel R. López, el cual fue retomado en el presente trabajo por ser el más adecuado para ubicar las distintas secciones con pinturas (Camacho, Alvarado y Shibata, 2011: 40-47).

Durante las excavaciones arqueológicas se realizaron dos pozos de sondeo en los que se identificaron materiales líticos y cerámicos. Algunos de los artefactos líticos fueron considerados como desechos de la elaboración de herramientas, mientras que otros fueron identificados como restos de navajas prismáticas, percutores y una “mano” de molienda. Los tiestos cerámicos fueron considerados vagamente como de “origen prehispánico”, sin aclarar su datación o tipología. El

informe abunda en detalles técnicos, pero sin llegar a especificar la cronología a la cual pertenecen los materiales. Por otra parte, sugieren que el origen de los materiales de obsidiana encontrados puede estar en fuentes hondureñas como Güinope y La Esperanza. Los autores de este informe consideraron que no hay elementos para relacionar los pocos vestigios excavados con las pinturas rupestres.

Las observaciones realizadas con anterioridad en torno al arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo muestran que ninguno de los aspectos fundamentales (cronología, iconografía, composición, colores, superposiciones, entre otros) ha sido clarificado de manera fehaciente. En el siguiente capítulo se exponen las características del grafismo a la luz del registro realizado durante la investigación doctoral (2010-2014), y se discuten los aspectos fundamentales planteados por los estudios aquí reseñados.



El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo



Generalidades

Las Lomas del Suncuyo son un afloramiento rocoso ubicado en el norte del Valle de Corinto y tienen una altura aproximada de 20 m con respecto a su entorno inmediato; desde su cima se aprecia una excelente vista del pequeño valle intermontano (Figura 4.1). Hacia el oeste de las lomas del Suncuyo se encuentran los llanos del mismo nombre; al sur, la actual población de Corinto, y al este, el Llano Grande (Figura 3.1).

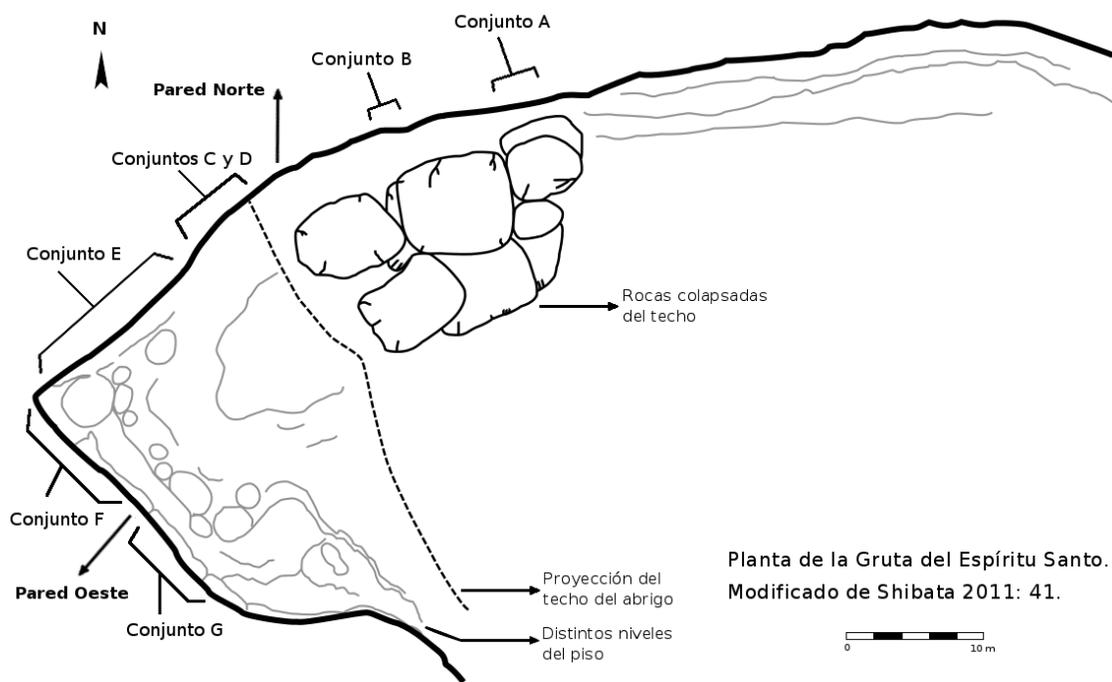
En el lado este de las lomas del Suncuyo se encuentra la Gruta del Espíritu Santo, un gran abrigo cuyas paredes se curvan para formar una semiesfera rocosa, cuyas dimensiones y rasgos generales han sido señalados en el Capítulo 2. En el lado oeste del Suncuyo hay dos abrigos, conocidos respectivamente como la Cueva del Toro y la Cueva del Duende. En esta última no hubo o no se conservaron pictografías; en su interior escurre agua proveniente de la parte alta de las lomas del Suncuyo y es posible que su aspecto húmedo sea similar al que tuvo la Gruta del Espíritu Santo en el pasado; esto explicaría la amplia presencia de marcas de escurrimientos. Con mayor humedad, particularmente con la superficie de la pared mojada, es posible que las pinturas se apreciaran mejor. La Gruta del Espíritu Santo ahora es más seca, lo que ha frenado el surgimiento de nuevas concreciones (Figura 2.7).

El principal reto para el estudio de la Gruta del Espíritu Santo es la poca visibilidad de sus manifestaciones pictóricas, debido a las concreciones calcáreas y al hollín presentes en las paredes; por ello, la documentación y análisis por medio de fotografías digitales ha sido fundamental. Las pinturas están dispersas casi en todo el abrigo rocoso, salvo en la esquina sur; para su registro se propuso la división de la totalidad del grafismo en siete conjun-

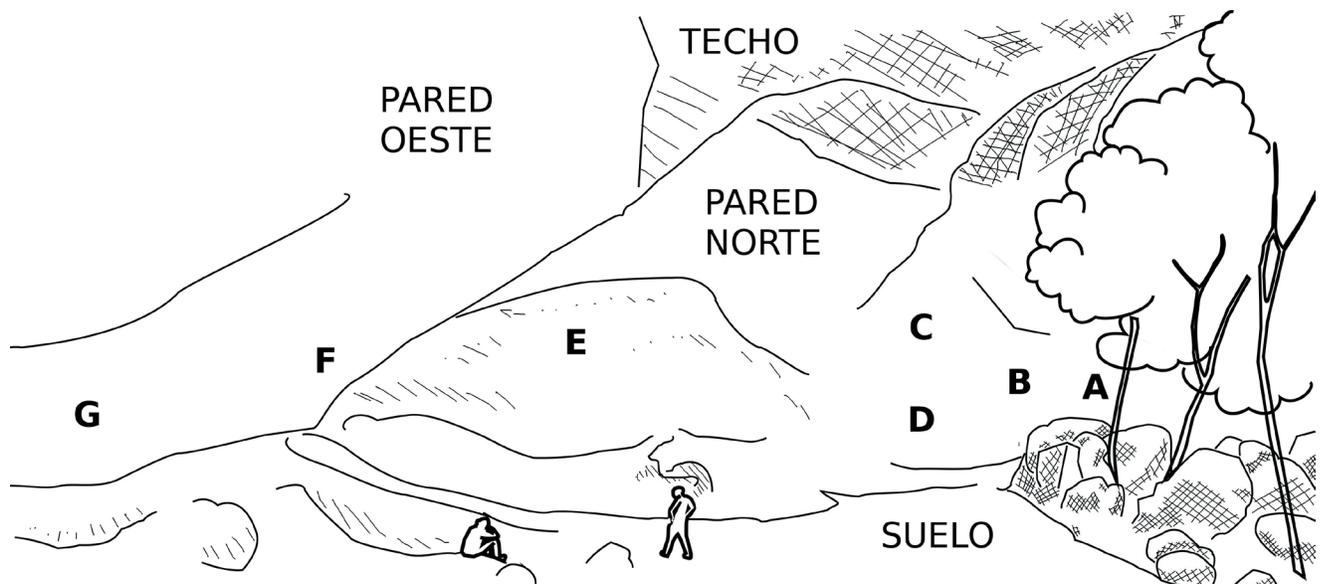
tos: cinco en la pared norte y dos en la pared oeste (Figuras 4.2 y 4.3). Los conjuntos fueron indicados por medio de una letra cuya secuencia inicia en el extremo derecho del muro norte y sigue hacia la izquierda en dirección al muro oeste; posteriormente, la secuencia continúa hasta llegar al extremo en donde el muro oeste se une con la esquina sur. En esta investigación fueron registrados 181 motivos, incluyendo 10 de la Cueva del Toro.



4.1. Vista hacia la población de Corinto desde la cima de las lomas del Suncuyo (fotografía: FL).



4.2. Distribución de conjuntos de pinturas rupestres en la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL a partir de Camacho *et al.*, 2011: 41).



4.3. Dibujo esquemático de la Gruta del Espíritu Santo y sus conjuntos desde la esquina sur (elaboración: FL).

A continuación, se presenta una descripción general de los conjuntos que van del A al F, más el de la Cueva del Toro. En la descripción de los conjuntos y motivos, al hablar de izquierda o derecha se hace, en todo momento, con respecto a la visión del espectador.

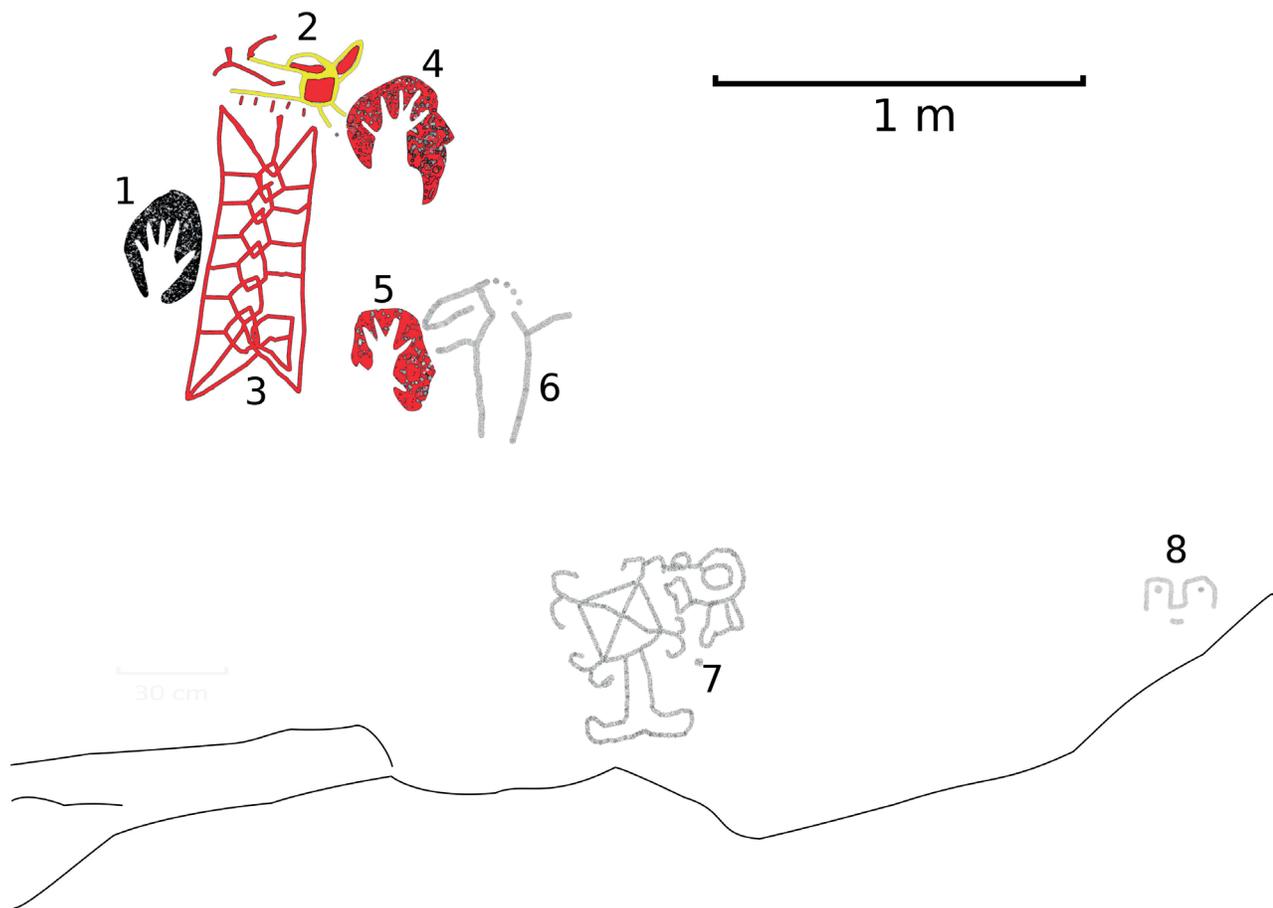
Descripción de los conjuntos

Conjunto A

Ubicado en el extremo derecho del muro norte, el Conjunto A está formado por ocho motivos, cinco pintados y tres grabados (Figura 4.4). Como se ubica enfrente de las rocas colapsadas del techo, cabe la posibilidad de que fuera realizado antes del colapso, y que —por lo tanto— en el pasado estuviera protegido por la saliente superior del abrigo.

Los motivos 1, 4 y 5, manos al negativo, están muy deteriorados y son prácticamente imperceptibles a simple vista. Una de estas manos, la ubicada en el extremo izquierdo del conjunto, está realizada en negro; las otras dos fueron hechas en rojo. Aunque no se aprecian con nitidez sus contornos, al menos en el motivo 1 es posible observar rastros de pulverización de la pintura en las orillas, lo que indica el empleo de la técnica del estarcido por sopleteo. Por las características similares que presentan estos motivos en los otros conjuntos se ha considerado que todas las manos al negativo fueron realizadas mediante este procedimiento.

Los motivos 2 y 3, que consisten respectivamente en un rostro zoomorfo esquematizado y un diseño reticulado en posición vertical, tienen en común el mismo tono de color rojo y el empleo de un trazo del-



4.4. Dibujo del Conjunto A (elaboración: FL).

gado bien definido, lo cual, aunado a su proximidad, permite proponer que fueron hechos en el mismo momento y, tal vez, por la misma persona. En la cabeza zoomorfa se empleó también el color amarillo. Este rostro, pese a su esquematismo, presenta una lengua bífida que sugiere la representación de algún tipo de ofidio, tal vez la cabeza de un *cipactli* o lagarto, una prolongación en la parte trasera del ojo, quizá un cuerno o una pluma, y una línea curva que surge de la parte superior del hocico o nariz (Figura 4.5).

La diferencia entre las tonalidades del rojo de las manos y de los motivos 2 y 3 es difícil de precisar: los resultados de los filtros digitales no muestran una marcada variación entre ambos tonos. No obstante, la pérdida del color en las manos pese a que las condiciones de la superficie rocosa son similares para todos los motivos, así como el uso de distintas

técnicas (delineado y sopleteo), indican que se trata de realizaciones hechas en momentos distintos. Es posible que las manos fueran hechas primero.

Los motivos 6 y 7 son petroglifos: el primero de ellos consiste en un antropomorfo esquemático que muestra una posición de brazos abiertos y un adorno en la cabeza que podría ser una pluma. Su rostro voltea hacia la derecha; los rasgos de la cara han desaparecido, tal vez producto de un golpeteo intencional del grabado. No hay interés por el naturalismo: se elaboró como si se tratase de una presencia humana apenas sugerida y no hay representación de las extremidades inferiores. Por su parte, el motivo 7 es un diseño geométrico cuyo elemento principal es un cuadrado rematado por volutas que tiene una "X" en su interior; hacia la derecha está unido a otros elementos circulares y, en la parte baja, cuenta con



4.5. Motivo 2 del Conjunto A, cabeza zoomorfa bicroma (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

una prolongación que parece servirle de soporte. Por último, el motivo 8, que se encuentra en el extremo derecho del panel, consiste en un rostro esquemático sugerido por algunas líneas que forman la cara, las cejas y la nariz; por medio de dos puntos y una pequeña línea se formaron los ojos y la boca.

Este conjunto, aunque cuenta con pocos motivos, presenta una significativa variabilidad: tres colores, rojo (posiblemente dos tonos diferentes), amarillo y negro, además de los grabados. Asimismo, se identificaron tres elementos claramente figurativos (rostro humano, rostro zoomorfo y antropomorfo de medio cuerpo), tres manos realizadas por el estarcido al sopleteo y dos diseños no figurativos. También es posible identificar tres técnicas: aplicación de pintura por medio de pincel o algún instrumento similar, sopleteo y grabado.

Hay, por lo menos, tres ejecuciones en la elaboración de este conjunto: las manos al negativo, los motivos pintados por delineado y los grabados. No podemos definir cuál de estas ejecuciones fue realizada primero o si son contemporáneas debido a que no hay sobreposiciones; por el contrario, los motivos mantienen entre sí suficiente espacio como para hacer notar la individualidad de cada uno. Los grabados tampoco pueden ser definidos todos como parte de un mismo momento de elaboración. La pluma del antropomorfo grabado es similar en forma a la pluma/oreja del rostro zoomorfo, lo que podría indicar cierta contemporaneidad entre ambos motivos. Pese a la falta de elementos para asignar temporalidades, considero que las manos son anteriores a los motivos 2 y 3, debido a su mayor nivel de erosión y pérdida de visibilidad.

Tanto en los motivos pintados como en los grabados es posible apreciar una destreza técnica. La pintura delineada muestra un trazo firme y cuidado, las manos también requirieron de un sopleteo exacto y controlado, y los grabados implicaron el conocimiento de una técnica adecuada para el desgaste de la roca.

Conjunto B

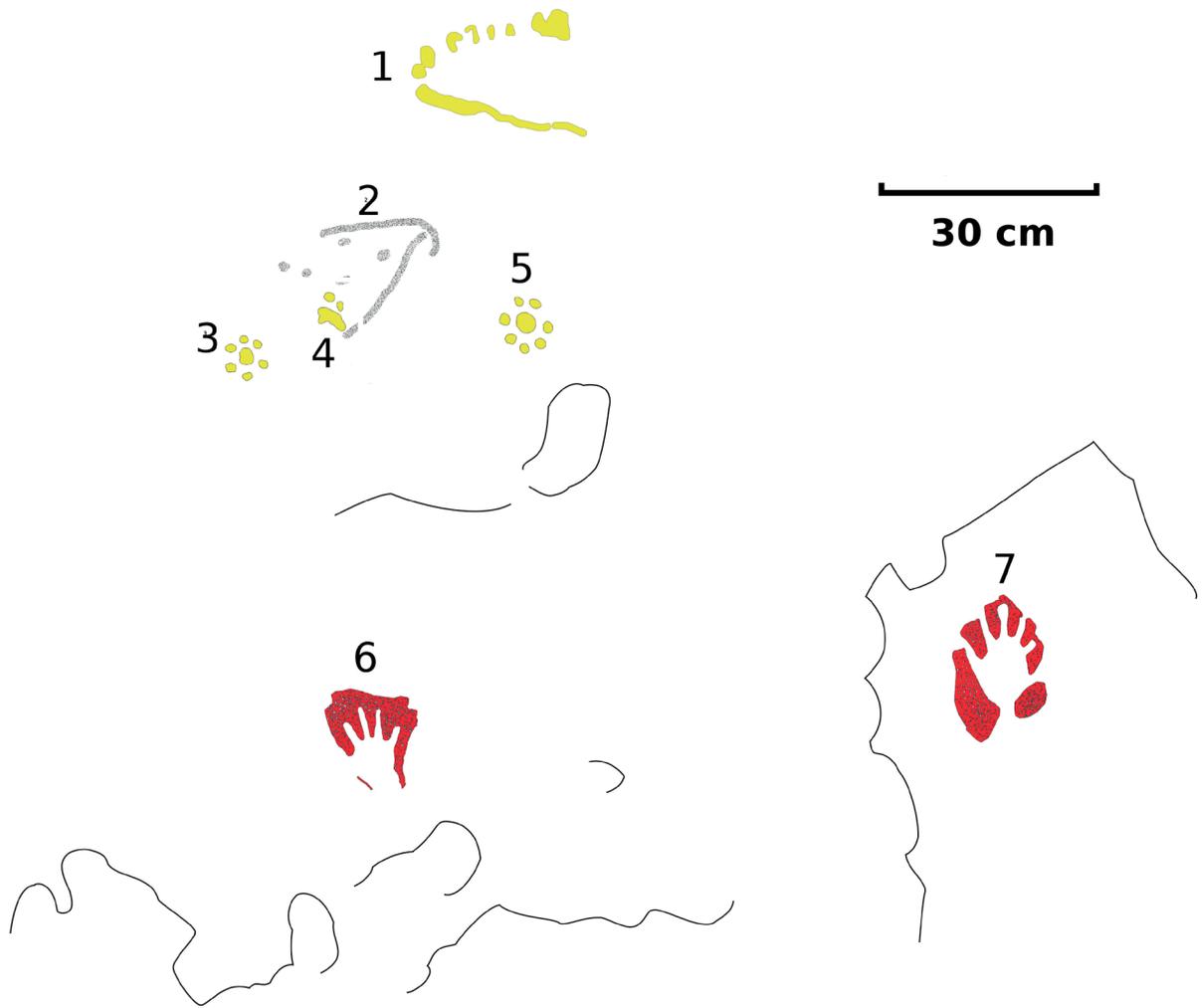
Se ubica a la izquierda del Conjunto A, delante también de las rocas colapsadas del techo del abrigo. Es el conjunto más pequeño y con el menor número de

motivos, siete en total: dos manos al negativo, cuatro grupos de puntuaciones amarillas y un grabado (Figura 4.6).

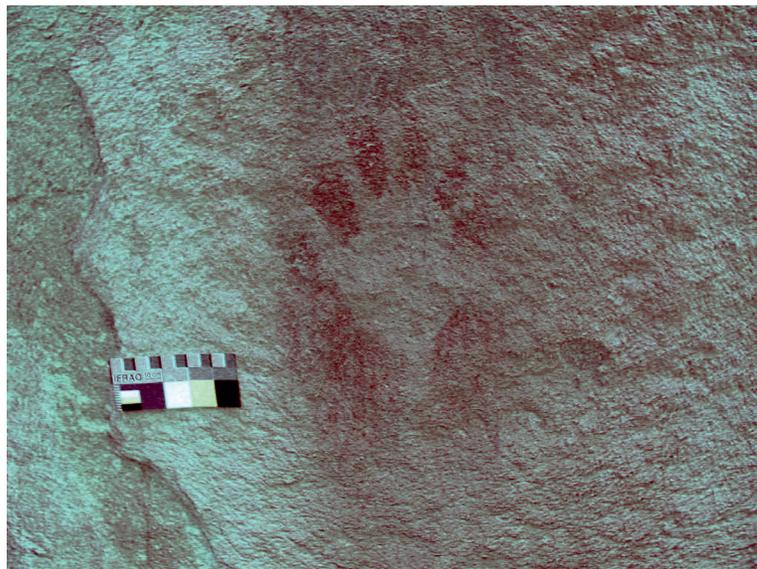
Las puntuaciones consisten en concentraciones de puntos, manchas y líneas de color amarillo que han sido consideradas como motivos debido a la disposición ordenada que las hace ver, en su conjunto, como unidades. En la parte superior se encuentra el motivo 1, que consiste en una serie de puntos y una línea diagonal cuya disposición forma un diseño a manera de ovoide abierto en su lado derecho; muestra menor cuidado en su factura con respecto a las otras puntuaciones. Los motivos 3, 4 y 5, puntos pequeños que rodean a uno mayor, siguen un patrón uniforme. El motivo 4 presenta una forma un poco diferente, tal vez debido a un proceso de degradación del color.

El motivo 2 consiste en un grabado muy erosionado que se asemeja en su forma al motivo 1, pues las dos líneas principales que lo forman también sugieren un diseño ovoidal, aunque en este caso abierto hacia el lado izquierdo. En su interior tiene algunos puntos. Por último, las dos manos se encuentran en la parte baja del conjunto, ambas son derechas y fueron elaboradas en color rojo. Este conjunto es el más esquemático del sitio y hay en él cierto carácter detallista debido al cuidado con que fueron hechos estos motivos pequeños, lo cual muestra la importancia dada al acto de pintar incluso cuando se trató de formas discretas de menor tamaño.

En el Conjunto B se repiten algunas de las características del Conjunto A, como son las manos al negativo, el empleo de colores rojo y amarillo, la ausencia de sobreposiciones y la presencia de grabados. Las ejecuciones en este conjunto fueron tres: las manos al negativo, las puntuaciones y el grabado. Las manos al negativo, que también presentan una escasa visibilidad, pueden corresponder al mismo momento de ejecución o temporalidad que las manos en el Conjunto A (Figura 4.7). Las puntuaciones presentan un tono similar al amarillo del motivo 2 (cabeza zoomorfa) del Conjunto A. Hasta aquí, podemos proponer que en los conjuntos A y B hay, por lo menos, dos momentos: el momento *manos* y el momento *pinturas/grabados*.



4.6. Dibujo del Conjunto B (elaboración: FL).



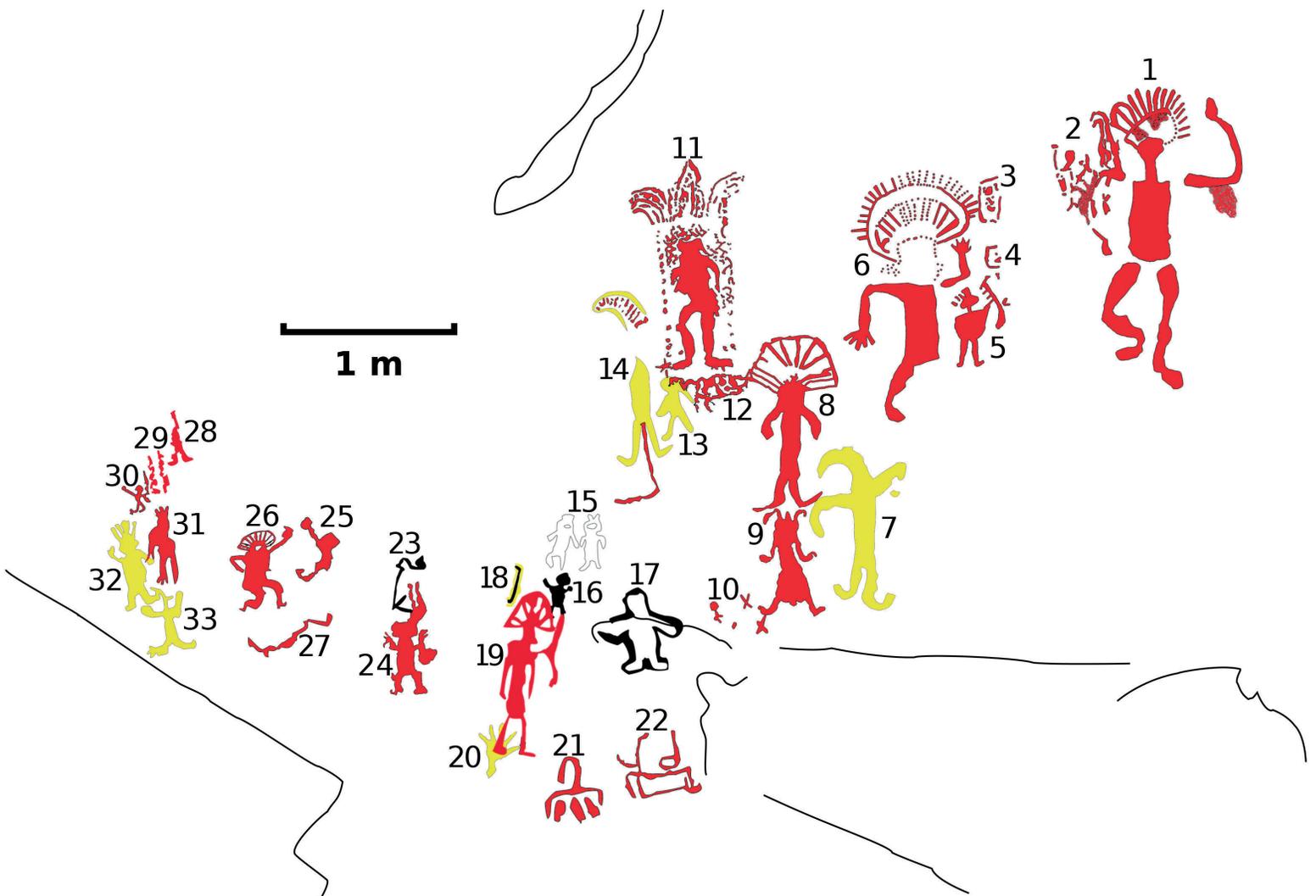
4.7. Motivo 7 del Conjunto B, mano al negativo (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Conjunto C

El Conjunto C cuenta con 33 motivos y se ubica a la izquierda del Conjunto B, en una parte alta, encima del Conjunto D (Figura 4.8). Se halla a una altura aproximada de entre 4 m y 8 m respecto al piso. La elaboración de todas sus pinturas requirió del uso de escaleras o de algún tipo de andamio. Puede considerarse como uno de los sectores más importantes del

abrigo debido a su ubicación en el centro de la pared norte, su emplazamiento a mayor altura en relación con el resto de los conjuntos, la cantidad de sus motivos y el gran tamaño de algunos de ellos.

El tema preponderante es la figura humana; el conjunto contiene, por lo menos, 19 antropomorfos, más de la mitad del total de motivos. Con excepción de una mano, los otros diseños son de tipo no figurativo. Se distinguen dos secciones: la superior derecha, con



4.8. Dibujo del Conjunto C (elaboración: FL).

antropomorfos de grandes dimensiones y complejidad que presentan tocados elaborados e indicaciones de dinamismo; y la parte inferior izquierda, que tiene personajes más pequeños y menos detallados.

En lo alto de la composición se ubican tres personajes antropomorfos realizados en color rojo (motivos 1, 6 y 11) (Figura 4.9); dos de ellos portan un tocado de líneas radiales que interpreto como plumas; sus brazos y piernas están flexionados, característica que sugiere movimiento, tal vez en actitud de danza. El uso del mismo color y técnica, así como su proximidad espacial, puede indicar que fueron elaborados durante un mismo momento, y ser obra de un mismo pintor o grupo de pintores. El tercer personaje principal (motivo 11), tiene un diseño tripartito sobre la

cabeza y puntos que rodean su cuerpo. Considero que estos elementos —aunados a los grandes tocados de plumas, el tamaño y la ubicación privilegiada de estos tres motivos— dotan a estas figuras de una de jerarquía notable (Figura 4.10). Entre estos personajes hay motivos no figurativos que pudieron añadir algún tipo de significado a las representaciones humanas, aunque ahora resulte casi imposible interpretarlos (motivos 2, 3, 4 y 12). En esto último también incide su mal estado de conservación. Cabe preguntar si se trata de las figuras que Santiago I. Barberena interpretó en una “actitud de adoración”; es posible que así sea, pero, dado que no aportó registros gráficos o descripciones más precisas, no lo podremos dilucidar.



4.9. Motivos antropomorfos con grandes tocados y actitud dinámica en la esquina superior derecha del Conjunto C (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Según el tamaño y la posición de las figuras, en un segundo nivel de importancia están otros seis antropomorfos, tres realizados en amarillo y tres en rojo. Todos muestran una aplicación uniforme del color y un delineado cuidadoso de sus contornos. Los amarillos presentan mayor simplicidad en el diseño; uno de ellos porta un tocado cónico curvado hacia la izquierda y tiene los brazos levantados a la altura de los hombros (motivo 7); otro, en cambio, está incompleto:

sus brazos se han borrado totalmente (motivo 14) (Figura 4.11). Este último tiene rasgos de bicromía, en el interior de su tocado hay líneas rojas paralelas y, en medio de sus piernas, cuenta con una línea del mismo color. El tercer personaje amarillo (motivo 13) es más pequeño y se encuentra debajo de la gran figura roja coronada por el elemento tripartito en la cabeza (motivo 11); se trata de la primera superposición identificada en el sitio.



4.10. Motivo 11 del Conjunto C. Se trata de un antropomorfo con un diseño tripartito sobre su cabeza y rodeado de una secuencia de puntos (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

a)



b)

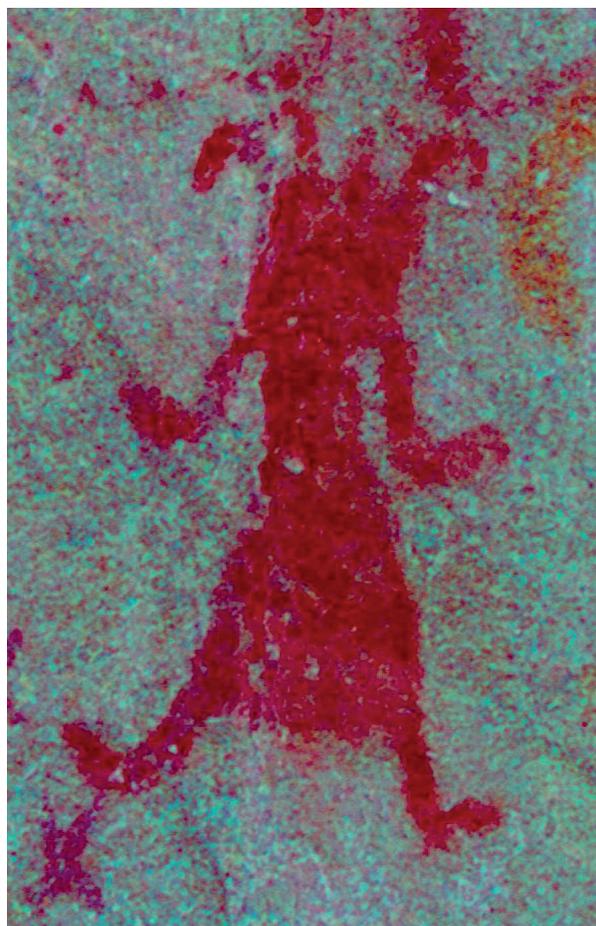


4.11. Motivos 7, 13 y 14 del Conjunto C. Antropomorfos con tocados cónicos (fotografías modificadas con *Dstretch*: FL).

Los motivos rojos llevan distintos tocados: uno tiene pequeñas líneas rectas sobre la cabeza (motivo 5); otro tiene una media circunferencia con líneas radiales en el interior (motivo 8), y el último lleva dos pequeñas protuberancias a manera de cuernos y una línea de menores dimensiones entre ambos (motivo 9) (Figura 4.12). Estas figuras tienen una actitud estática, con los brazos hacia los lados, salvo el motivo 5, cuyos brazos parecen

ocultos debajo del algún tipo de prenda holgada. Respecto a la vestimenta, el motivo 9 parece portar una falda. De nueva cuenta, en este subgrupo encontramos un motivo no figurativo al lado de un antropomorfo (motivo 10).

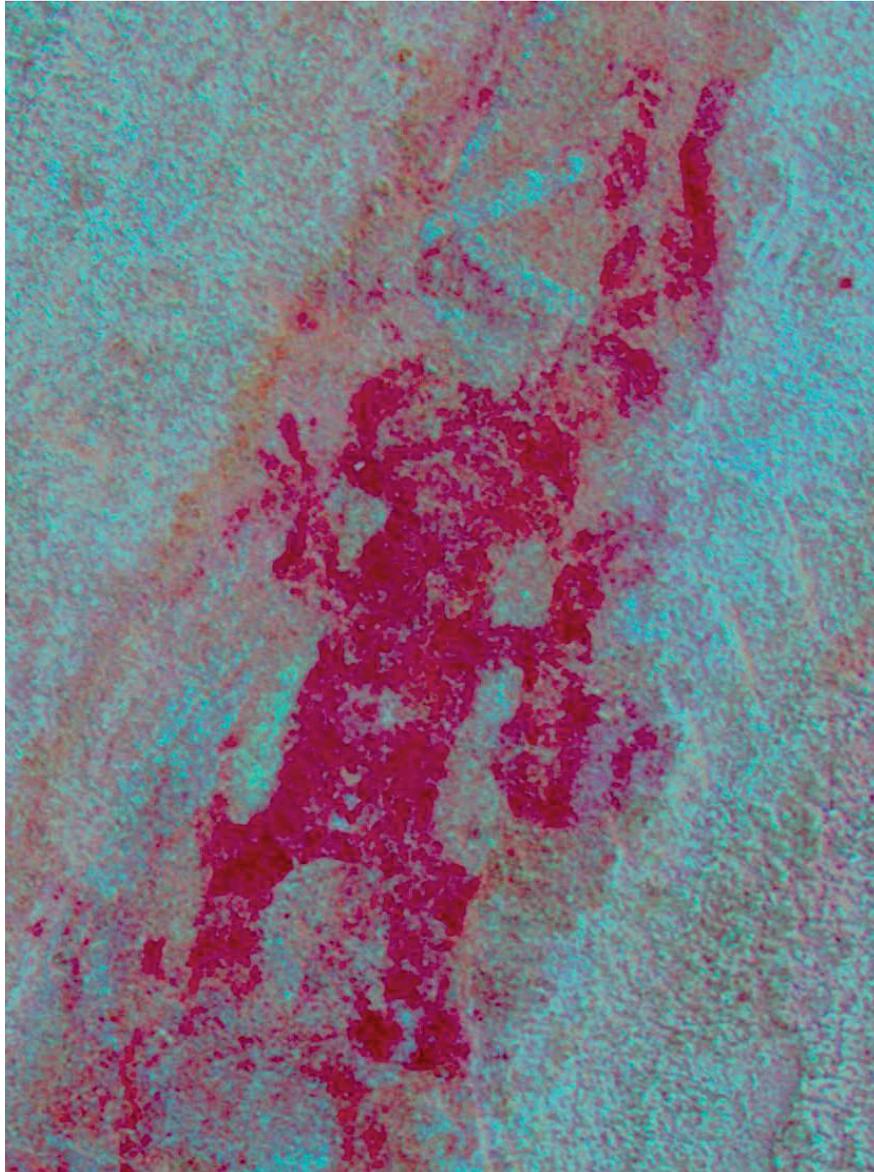
En la sección inferior izquierda las figuras humanas son más pequeñas y están distribuidas en un eje horizontal. Hay, por lo menos, 9 personajes individuales y una pareja de gemelos tomados por



4.12. Motivos 8 y 9 del Conjunto C. Antropomorfos en color rojo que muestran tocados radiales y a manera de cuernos (fotografías modificadas con *Dstretch*: FL).

las manos. Se ocuparon los colores rojo, amarillo, blanco y negro. Dos antropomorfos rojos tienen similitud con el motivo 8 del subgrupo anterior, en lo que se refiere al tocado calado por medio de líneas radiales y al empleo de la tinta plana en el resto de la figura (motivos 19 y 26). De entre los motivos rojos destaca el número 24, el cual fue considerado por Haberland como un antropomorfo con un arco en una de sus manos; a partir del análisis digital de

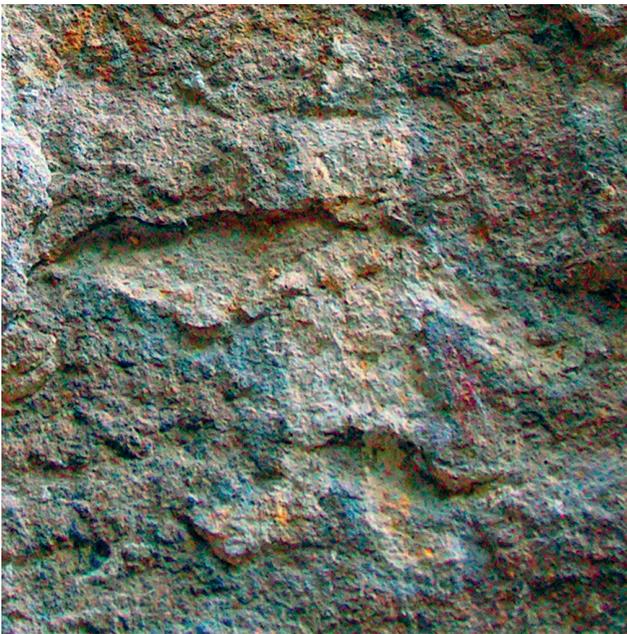
esta imagen he podido determinar que consiste en un antropomorfo con ambos brazos levantados y con un colgante circular debajo del codo derecho, elemento que parece, debido a la sobreposición de las concreciones, una especie de arco (Figura 4.13). La identificación de esta parte del motivo se presta a varias hipótesis, tales como una bolsa de copal, algún tipo de ofrenda o, incluso, una cabeza trofeo.



4.13. Motivo 24 del Conjunto C. Antropomorfo que lleva colgando un elemento circular debajo de uno de sus codos. Por la falta de nitidez, Haberland lo interpretó como portando un arco (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Otros motivos antropomorfos se ubican en el extremo izquierdo del conjunto. Los motivos 30 y 31 fueron realizados en rojo; el primero, por medio de una línea delgada, muestra a un personaje en actitud de dirigirse a la izquierda; del segundo, representado de frente y que lleva un tocado de tres líneas gruesas, sólo se aprecia la mitad del cuerpo. También hay dos personajes amarillos: uno lleva un tocado o peinado de líneas verticales (motivo 32) y el otro repite el tocado cónico y curvo de las figuras amarillas del subconjunto anterior (motivo 33); ambos personajes tienen los brazos alzados.

Los antropomorfos negro y blanco son sencillos; no portan tocados y sus brazos están ligeramente levantados hacia los lados. Cabe destacar que el antropomorfo blanco tiene un delineado negro, lo que hace de él la segunda figura bicroma del conjunto (motivo 17). La pareja de gemelos está tomada de las manos y —al menos en un caso—, se aprecia con claridad un tocado en forma de cuernos (motivo 15). Los motivos hechos en blanco fueron los que Haberland consideró como raspados o grabados; sin embargo, ahora podemos apreciar que son pictografías (Figura 4.14).



4.14. Motivo 17, Conjunto C. Antropomorfo realizado en pintura blanca con delineado en negro (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

También hay algunos motivos no figurativos, pero es difícil interpretarlos porque son poco visibles y están incompletos (motivos 18, 21, 22 y 23); de entre ellos, llama la atención el motivo 18 que consiste en el fragmento de un diseño rectangular que fue hecho en negro y delineado con amarillo. Por último, también hay una mano positiva en amarillo (motivo 20) debajo de un antropomorfo rojo (motivo 19).

Este conjunto muestra homogeneidad en la forma y temática de sus motivos. Los personajes humanos aparecen en pocas posiciones (en apariencia convencionales) básicamente indicadas por la postura diferenciada de brazos y piernas. Algunos antropomorfos están ataviados y en actitud de movimiento, lo que puede sugerir danza. El principal elemento que los distingue es el tocado, el cual puede adquirir cuatro formas distintas: radial, cónico curvado, tripartito y con cuernos. Los motivos más pequeños suelen mostrar pocos detalles en la representación de manos y pies, así como un menor dinamismo. Las sobreposiciones son escasas; sólo en dos ocasiones tenemos rojo sobre amarillo, lo que manifiesta una intención por respetar el espacio correspondiente a cada figura. Destaca la integridad de un discurso pictórico en donde no hay más presencia de petroglifos y el uso de varios colores, aunque sólo contamos con tres ejemplos de figuras bicromas: motivos 14 (amarillo y rojo), 17 (blanco y negro) y 18 (amarillo y negro).

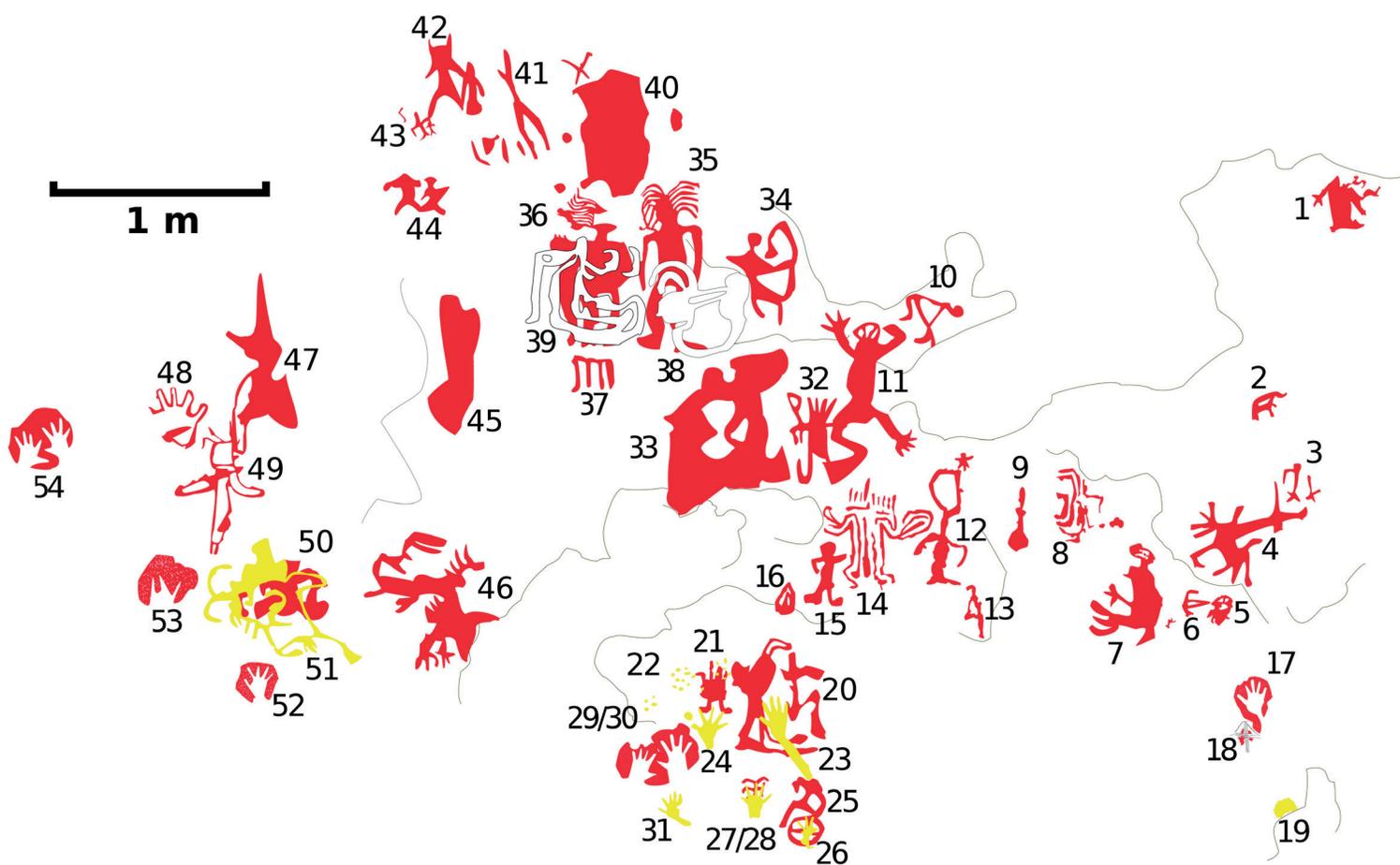
También ubicamos elementos no figurativos que aparecen próximos a las figuras antropomorfas, lo cual podría perfilar su función como algún tipo de marca diacrítica que añadía o precisaba contenidos o connotaciones específicas de significado. Las formas cuadrangulares, aunque algunas se observan sólo parcialmente, constituyen una constante (motivos 2, 3, 4, 18 y 23).

El conjunto, en su totalidad, muestra tal unidad y coherencia que bien pudo ser elaborado en un mismo momento o durante un corto periodo de tiempo. Las sutiles diferencias que se aprecian podrían ser el resultado de la participación de varios autores.

Conjunto D

Se trata de un conjunto deteriorado con escasa visibilidad; no obstante, han sido identificados 54 motivos, muchos de los cuales sólo son manchas de restos de pintura difíciles de distinguir y, por lo tanto, de interpretar (Figura 4.15). Casi todos los motivos fueron

elaborados en color rojo salvo siete (realizados en amarillo), de los cuales cinco son impresiones positivas de manos y dos son motivos blancos. El conjunto puede ser visto en dos sectores, derecho e izquierdo, divididos por una sección en la parte inferior central donde no existen pinturas por causa del desprendimiento de una porción de la corteza de la roca.



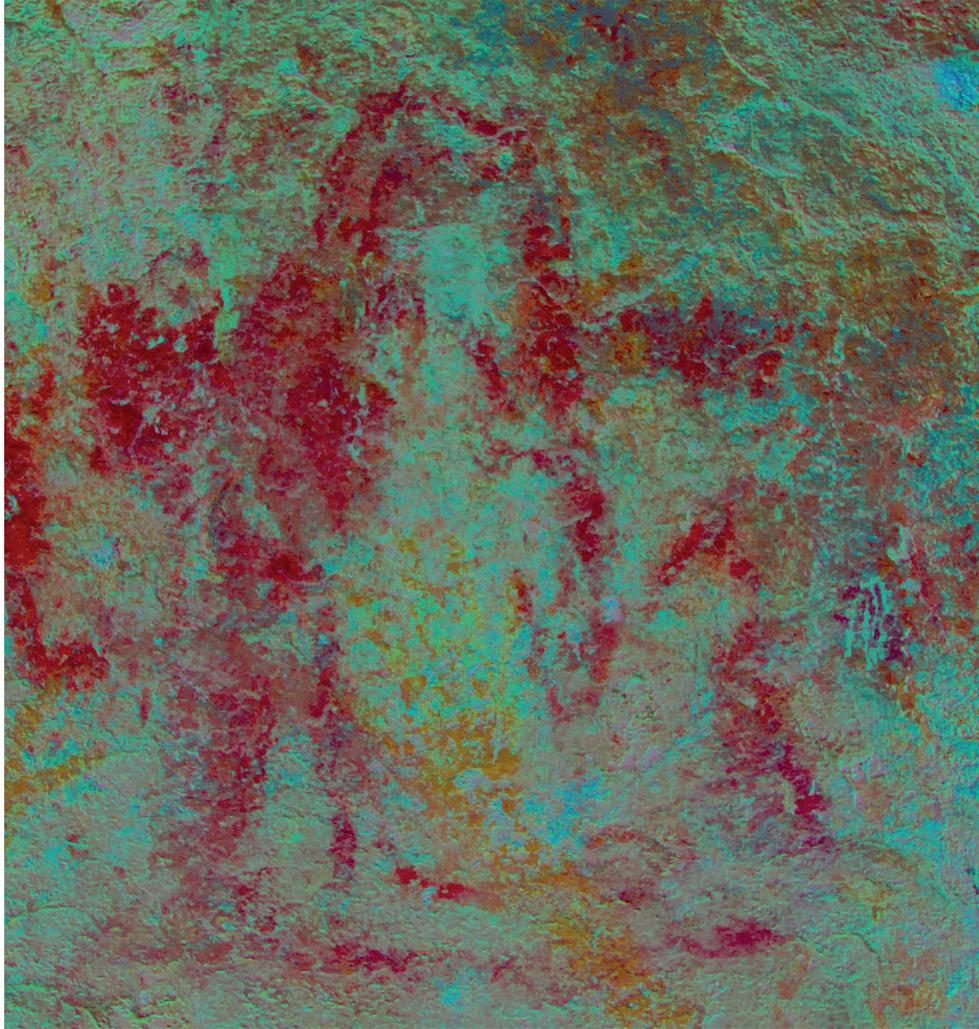
4.15. Dibujo del Conjunto D (elaboración: FL).

En el sector derecho los motivos son más pequeños. El de mayor tamaño alcanza un largo máximo de 52 cm (motivo 4). De los 28 motivos que conforman este sector sólo cinco pueden ser identificados como antropomorfos. El motivo 1 ha perdido la cabeza y las extremidades inferiores; no obstante, se aprecia el tronco y el brazo izquierdo, el cual cuenta con tres dedos; se ubica en el extremo superior derecho del conjunto, aislado del resto de pinturas, posiblemente por la desaparición de otros motivos que lo acompañaban. El motivo 14 es una figura singular debido a que su forma fue sugerida por medio de un delineado fino en el contorno y otras líneas delgadas en el interior; en lugar de cabeza lleva pequeñas líneas verticales a lo largo de los hombros que pueden ser vistas como

la estilización de un peinado o tocado (Figura 4.16). A su izquierda se ubica el motivo 15, que consiste en un antropomorfo esquemático hecho en tinta plana. El motivo 20 se encuentra en la parte baja de este sector y consiste en una de las pocas figuras humanas realizadas de perfil: la posición de sus piernas y cabeza indican que se dirige a la derecha; la cabeza está únicamente contorneada y cuenta con una prolongación a manera de pico, mientras que en la espalda lleva un tipo de bulto. Delante de este personaje hay unas líneas rectas muy borradas que podrían indicar un bastón (Figura 4.17). Por último, el motivo 12, aunque carece de piernas, muestra el tronco, los brazos y una cabeza delineada, lo que permite proponer su identificación como figura humana.



4.16. Motivo 14 del Conjunto D. Una serie de líneas sugieren la figura de un antropomorfo altamente esquematizado (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

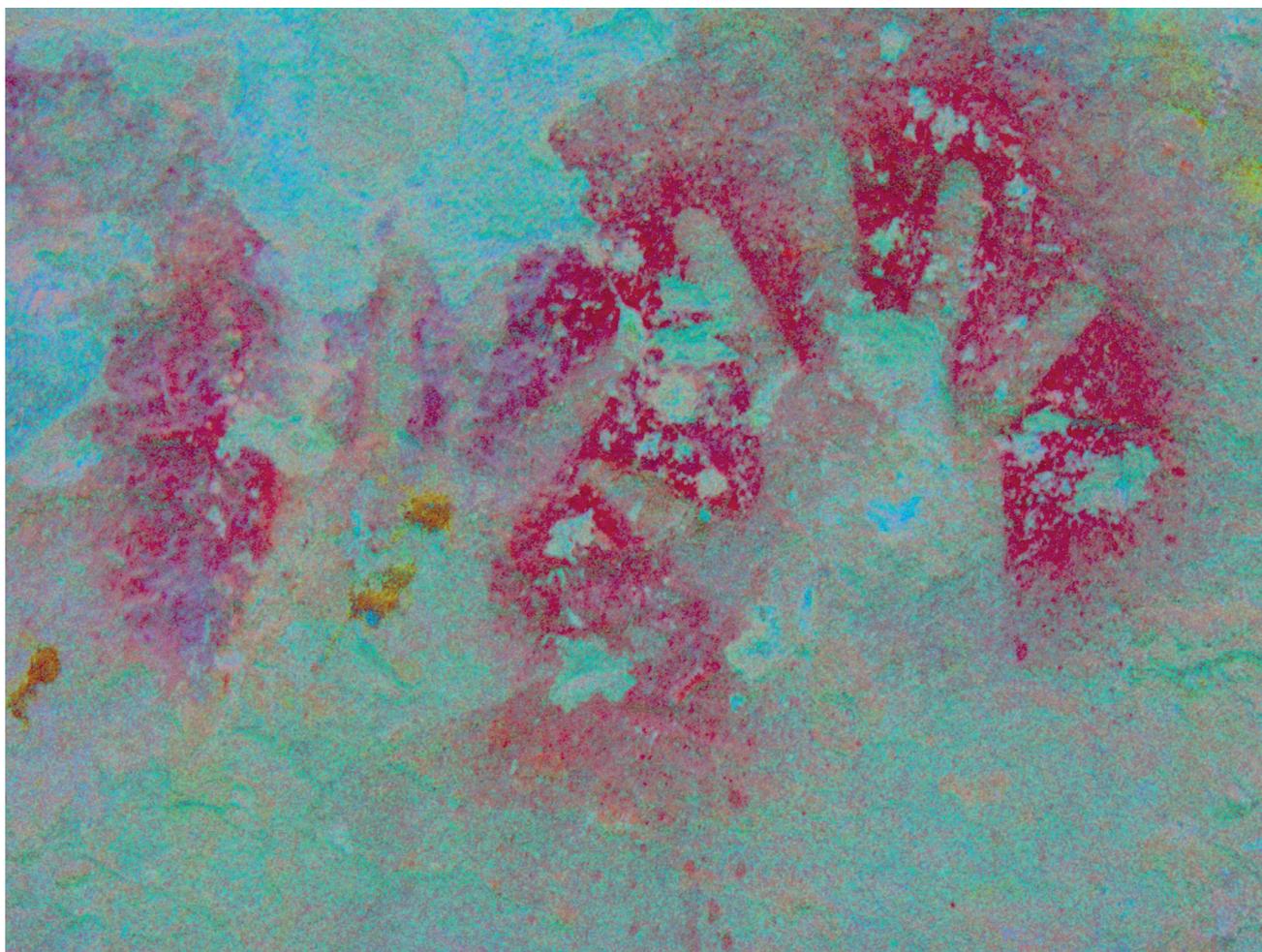


4.17. Motivo 20 del Conjunto D. Se puede apreciar un antropomorfo de perfil con una protuberancia a manera de pico (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Otros motivos, como el 7 y el 21, tienen cierta reminiscencia antropomorfa, aunque su estado de conservación no permite precisar si se trata de este tipo de representación. Otro motivo incompleto es el número 3, del cual se aprecian con claridad dos patas que parecen de ave y una cola; sin embargo, el resto del cuerpo está borrado.

En la parte baja del sector derecho del conjunto hay tres manos al negativo realizadas en rojo por medio del estarcido por sopleteo, y cinco manos amarillas al

positivo; esta sección fue denominada por Elisenda Coladán como el “panel de las manos”. La mano que se ubica en el extremo derecho (motivo 17) aparece próxima a dos puntos rojos (motivos 18 y 19) y se encuentra aislada con respecto del resto. Las otras dos manos negativas (motivos 29 y 30) están juntas en una disposición derecha/izquierda con los pulgares convergentes en el centro; estas dos manos son las que mejor se aprecian de todo el sitio, aunque Haberland las registró sólo de manera parcial (Figura 4.18).



4.18. Motivos 29 y 30 del Conjunto D. Las manos al negativo más visibles y mejor conservadas de todo el sitio (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Las manos al positivo son cinco y están realizadas en amarillo (motivos 23, 24, 26, 28 y 31); todas se ubican en la parte más baja del conjunto y se superponen a motivos realizados en color rojo, algunos de ellos de tipo no figurativo (motivos 25 y 27). Una de las manos presenta, incluso, el antebrazo (motivo 23), mientras otra se conserva de manera incompleta (motivo 26). Estas manos amarillas están asociadas a un grupo de puntuaciones hechas en el mismo color (motivo 22) (Figura 4.19).

Otros motivos del sector derecho son de tipo no figurativo; uno de ellos presenta una forma cuadrangular de doble línea (motivo 8) que lo hace semejante a los diseños de este tipo presentes en el Conjunto C; otro tiene una apariencia vulviforme (motivo 16), y los restantes tienen, cada uno, rasgos singulares difíciles de agrupar dentro de una sola categoría (motivos 2, 5, 6, 9, 21, 25 y 27). Debido a su deficiente estado de conservación, un último conjunto de motivos ha sido denominado como *indeter-*

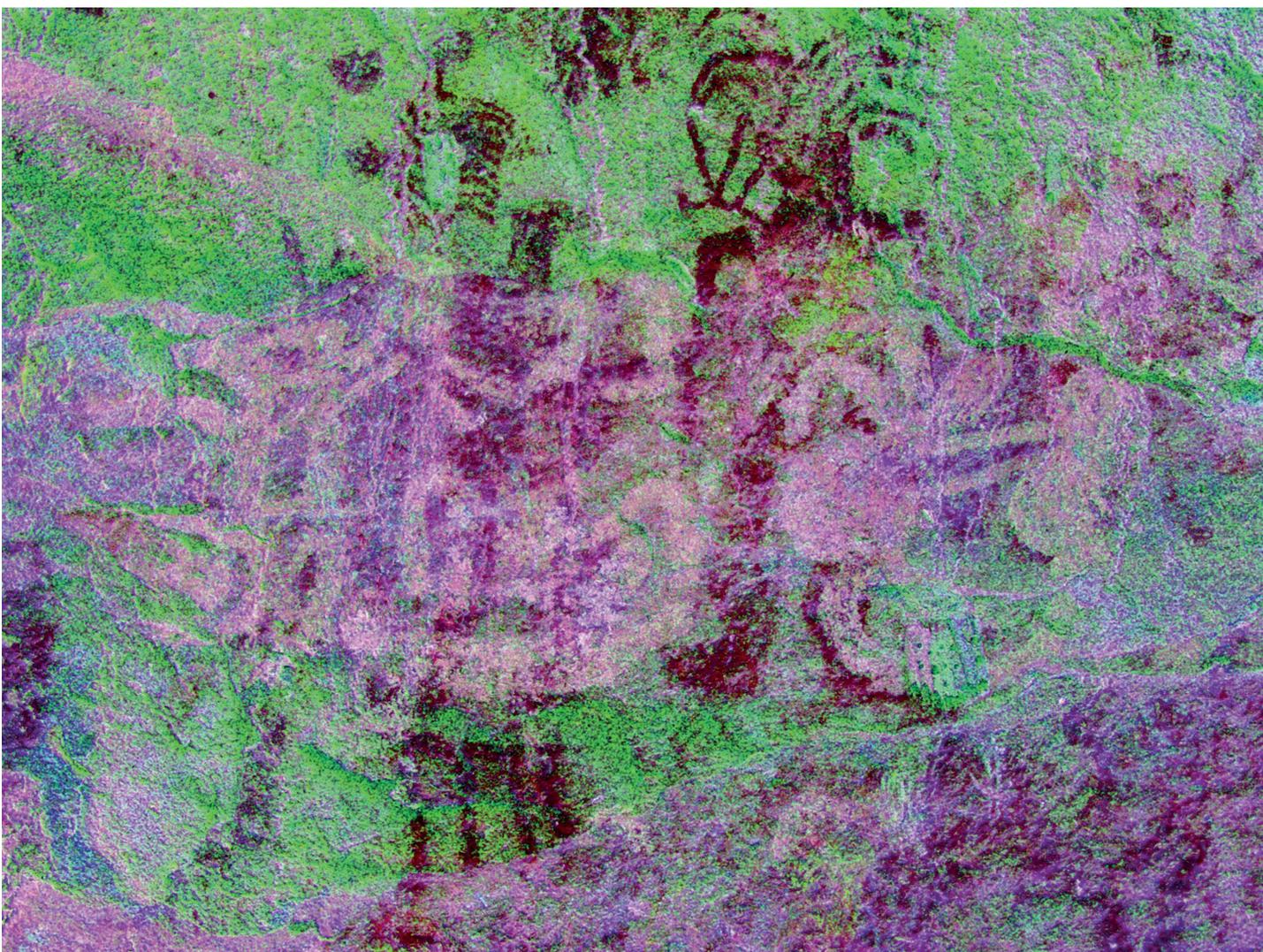


4.19. Panel de Las Manos, Conjunto D, con improntas al positivo y al negativo (fotografía: FL).

minados pues no es posible definir si son de algún tipo particular, los dibujos de ellos son aproximados (motivos 4, 7, 13).

El sector izquierdo cuenta con las mismas categorías de motivos; la diferencia radica en el mayor tamaño de algunos de ellos, siendo el más grande el motivo 36, que alcanza casi los 80 cm de largo. Por lo menos, nueve motivos han sido identificados como antropomorfos; los números 35 y 36, que destacan por ser los más grandes de todo el conjunto, fueron realizados en tinta plana y —representados de frente—, llevan tocado o peinado de líneas que como en los casos de los conjuntos anteriores podrían remitir a plumas o a algún otro tipo de peinado o adorno

(Figura 4.20). La posición de estas dos figuras humanas es estática, con los brazos hacia los lados y sin mostrar flexión en las extremidades inferiores. En contraparte, hay otro antropomorfo (motivo 11) que fue representado con las manos levantadas y las rodillas flexionadas, características que le otorgan un carácter dinámico. Cabe mencionar que los motivos 35 y 36 están obliterados por un par de diseños no figurativos hechos en color blanco (motivos 38 y 39), los cuales rompen con la uniformidad del conjunto en donde predominan tanto el rojo como las escasas sobreposiciones. Considero que estos motivos corresponden a un momento distinto de elaboración con respecto al resto de las pinturas.



4.20. A pesar de la confusa visualización de los motivos 35 y 36 del Conjunto D, es posible identificar dos antropomorfos con peinados de líneas ondulantes (fotografías modificadas con *Dstretch*: FL).

Dos motivos antropomorfos, de menores dimensiones, llevan en una de sus manos un tipo de palo o bastón (motivos 32 y 34); uno de ellos, el motivo 32, está coronado por líneas rectas que, como hemos visto, corresponden a un tipo de tocado recurrente en el sitio. Otro antropomorfo, pequeño, lleva un tocado de dos protuberancias o cuernos (motivo 42), en tanto que otras figuras aún más pequeñas muestran la temática de parejas o gemelos (motivos 43 y 44).

Las manos al negativo también se encuentran en este sector del conjunto con cuatro ejemplos; dos de ellas están en una disposición similar a los motivos 29 y 30 del mismo conjunto (motivos 52, 53 y 54).¹ Un elemento singular, único en todo el sitio, consiste en una mano delineada (motivo 48) (Figura 4.21), que posiblemente fue elaborada junto con un diseño también delineado de un antropomorfo de piernas cortas (motivo 49).

En este sector del conjunto se repite la presencia de motivos no figurativos y de otros indeterminados por causa de su mal estado de conservación. Los motivos 33, 40, 45 y 47 son prácticamente imposibles de definir, pues presentan un avanzado estado de deterioro. El motivo 46 se encuentra casi en la misma situación, sólo que en su parte inferior se aprecia un par de patas que podrían indicar un posible carácter figurativo, tal vez de algún tipo de zoomorfo.

Por último, cabe mencionar la presencia de una sobreposición en dos elementos de difícil identificación: se trata de una figura roja, tal vez antropomorfa, con alto grado de estilización parecida a los restos de una mano al negativo (motivo 50), sobre la cual se encuentra un diseño lineal hecho en amarillo en tono similar a las manos positivas identificadas en el sector derecho (motivo 51).

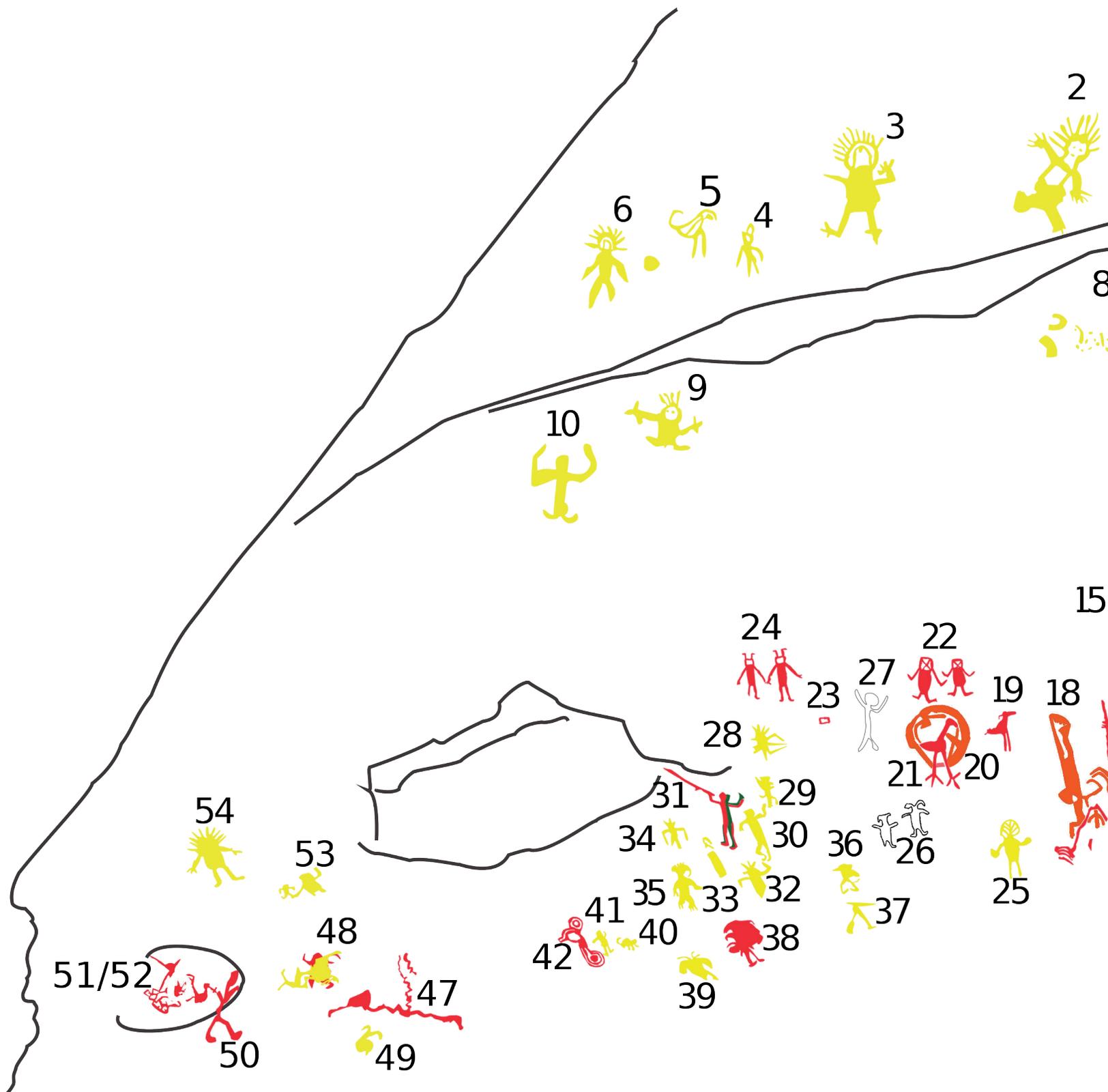
Los motivos acusan la misma característica del conjunto anterior: una gran individualidad; las figuras antropomorfas llevan —de nueva cuenta— tocados de líneas y muestran dinamismo. Las estrategias gráficas de representación incluyen la tinta plana, el calado y el delineado. Con relación al Conjunto B, destaca la ejecución de puntuaciones amarillas, aunque —en este caso—, de menor tamaño.

Resulta plausible que las pinturas correspondan a diferentes momentos y que, por lo menos, habría los siguientes: el de las manos al negativo, el del grueso de motivos rojos, el de las sobreposiciones en amarillo y, por último, el blanco no figurativo sobre los personajes más grandes. Finalmente, cabe mencionar que la identificación de diferentes momentos por medio de la de variaciones tonales resulta difícil debido a la poca visibilidad de las pinturas.



4.21. Motivo 48 del Conjunto D. Mano delineada (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

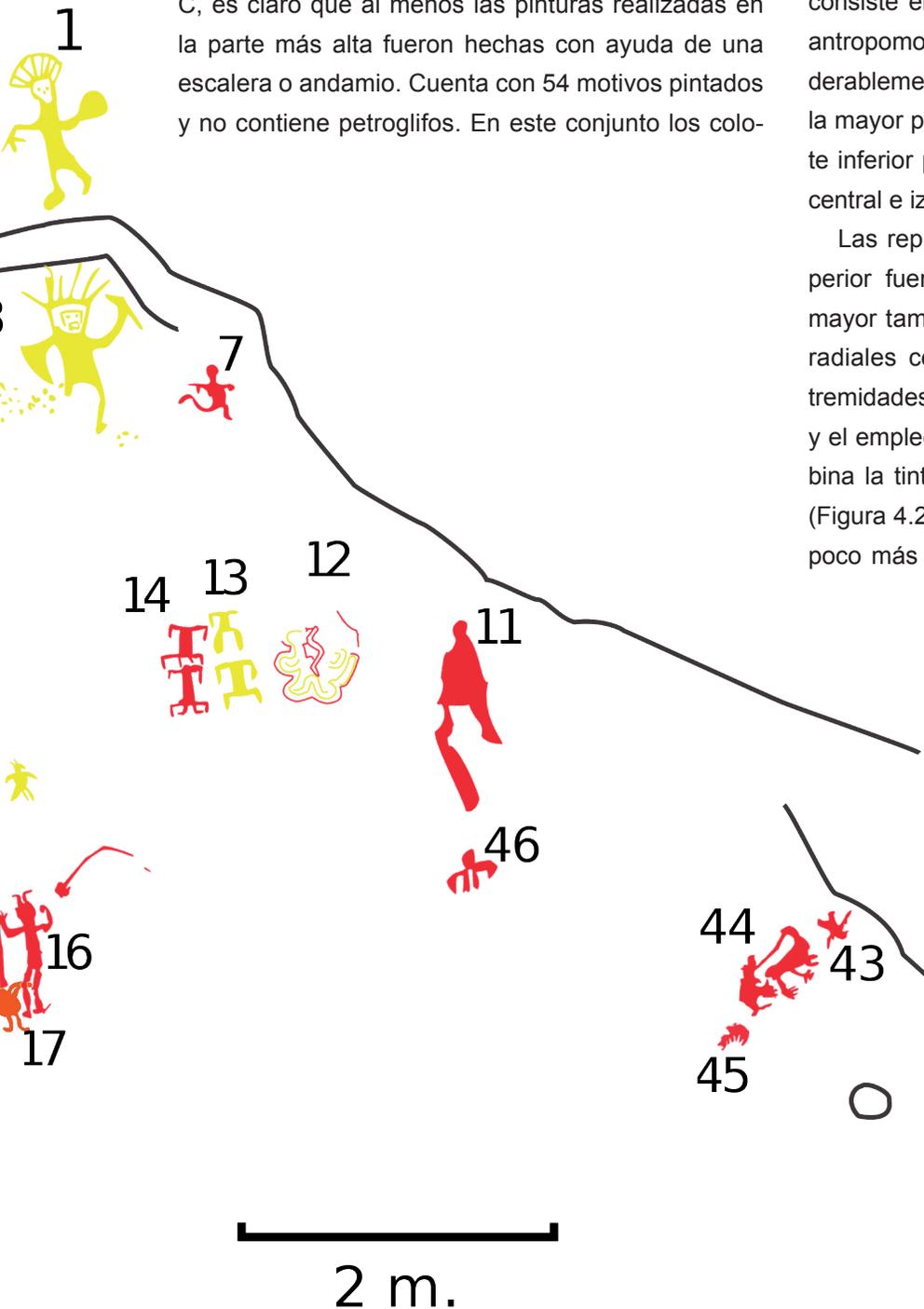
¹ El motivo 54 está integrado por dos manos al negativo; sin embargo, fue catalogado como un solo motivo. Lo mismo sucede con algunos motivos de parejas.



4.22. Dibujo del Conjunto E (elaboración: FL).

Conjunto E

Este conjunto, el último de la pared norte, está ubicado en el extremo izquierdo y sus pinturas se localizan a una altura que va desde 50 cm hasta 9 m con respecto al piso (Figura 4.22). Como en el Conjunto C, es claro que al menos las pinturas realizadas en la parte más alta fueron hechas con ayuda de una escalera o andamio. Cuenta con 54 motivos pintados y no contiene petroglifos. En este conjunto los colo-



res preponderantes son el amarillo (29 motivos) y el rojo (19 motivos); también incluye motivos hechos en blanco y naranja, así como dos casos de bicromía.

El Conjunto está compuesto por dos sectores: uno superior, delimitado por la forma misma de la roca, ubicado en un pequeño remetimiento de la pared, que consiste en un grupo de figuras integrado por cinco antropomorfos y un zoomorfo; y otro inferior, considerablemente más grande, en donde se concentran la mayor parte de las pictografías. A su vez, esta parte inferior puede ser vista en tres sectores: derecho, central e izquierdo.

Las representaciones humanas de la sección superior fueron elaboradas en color amarillo, las de mayor tamaño (motivos 1, 2 y 3) muestran tocados radiales cerrados y abiertos, dinamismo en las extremidades (piernas flexionadas y brazos levantados) y el empleo de la técnica del calado, ya que se combina la tinta plana con el delineado para los rostros (Figura 4.23). Estas figuras alcanzan dimensiones de poco más de 1 m de longitud. En los motivos 1 y 2

los rasgos del rostro como los ojos y la boca fueron señalados por medio de pequeños puntos; el motivo 3 tiene, en la cara, un diseño de medio círculo o de "U" invertida. En algunas de las extremidades de estas figuras fueron representados los dedos de pies y manos. A la izquierda de estos tres motivos hay otros un poco más pequeños; uno, representa la forma de un ave (motivo 5), en tanto que los otros dos son figuras humanas con los brazos hacia los lados. Una

de ellas (motivo 6) cuenta con tocado de líneas radiales y un diseño en el rostro que lo hacen muy parecido al motivo 3.

En la parte alta de la sección inferior hay por lo menos otros tres motivos realizados en amarillo que muestran semejanza con los apenas descritos. En el extremo derecho hay un personaje antropomorfo (motivo 8) con un tocado de líneas rectas y uno de sus brazos levantado, en el cual sostiene



4.23. Personajes antropomorfos en color amarillo realizados en el extremo superior del Conjunto E (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

un tipo de palo; su parte inferior izquierda está algo borrada, aunque, al parecer, se trata de una serie de pequeñas puntuaciones asociadas a esta figura (Figura 4.24). Sobresale el hecho de que este antropomorfo también cuenta con ojos y boca señalados por medio de puntos y de un pequeño rectángulo. Además, se añadió dentro del rostro una diminuta línea de contorno que enmarca los rasgos antes mencionados. Los otros dos motivos antropomorfos se encuentran a la misma altura, pero en el lado izquierdo, y consisten en figuras con piernas cortas y los brazos alzados, en un caso a la altura de los

hombros (motivo 9), y por encima de la cabeza, en el otro (motivo 10). El motivo 9, aunque más pequeño, muestra mayor detalle al presentar dedos en las extremidades superiores e indicaciones de ojos en el rostro, mismo que fue elaborado por medio del calado. En cambio, el motivo 10 fue hecho por medio de la tinta plana, razón por la cual no cuenta con detalles internos.

Los motivos antes mencionados muestran una proximidad espacial, el mismo color, un tamaño similar y características de diseño que los asemejan entre sí, lo cual hace suponer que se trata de una elabora-



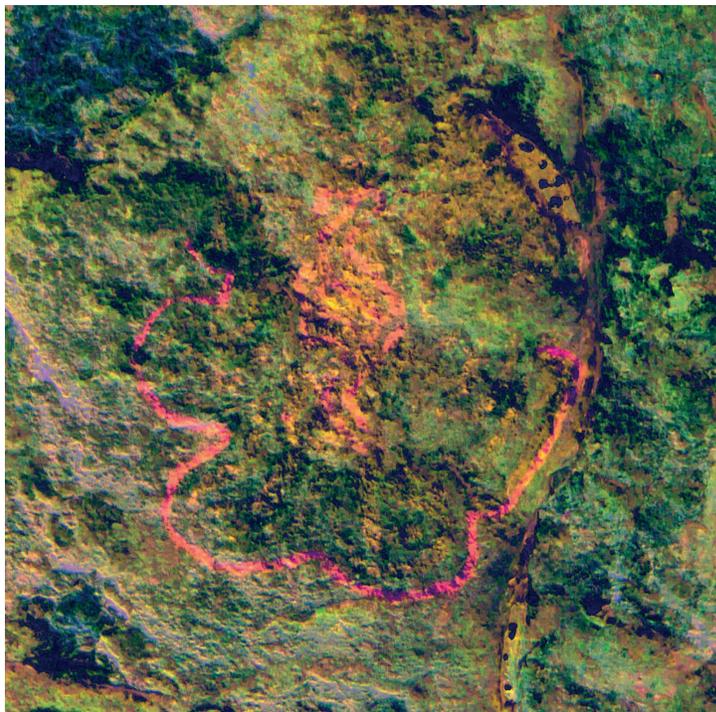
4.24. Motivo 8 del Conjunto E. Antropomorfo con tocado radial portando algún tipo de bastón en una de sus manos (fotografía modificada con *DStretch*: FL).

ción correspondiente a un sólo momento; como se ha mencionado en casos similares de los conjuntos anteriores, posiblemente fueron realizados por un mismo pintor o grupo de pintores. Una excepción consiste en un antropomorfo de pequeñas dimensiones ubicado a la derecha de este grupo de figuras amarillas (motivo 7), que fue realizado en rojo y representado en una actitud dinámica, como si estuviera corriendo hacia la derecha.

Más abajo, se extiende una amplia sección del muro en donde están la mayoría de las pictografías de este conjunto; no obstante, hay secciones perdidas casi por completo y cuya falta de visibilidad dificulta la identificación de los motivos. En el extremo derecho y en la parte inferior cercana al piso, el proceso de lixiviación ha generado el crecimiento de concreciones que sólo permiten apreciar algunos motivos de manera parcial. El motivo 44, un diseño antropomorfo o zoomorfo, ahora es difícil de precisar debido a que sólo se observan algunos restos de las extremidades, las cuales presentan algunos dedos. Hacia la izquierda, se ubican otros dos motivos en donde es posible apreciar una forma que remite va-

gamente a la de un antropomorfo (motivo 11), y otro diseño en donde se aprecia la parte superior de una figura humana con los brazos hacia los lados y carente de piernas (motivo 46).

Un motivo singular, ubicado a la izquierda de los anteriores, consiste en un diseño lobular realizado por medio de un delineado fino en el que fueron empleados el rojo y el amarillo (motivo 12) (Figura 4.25). Se trata de un elemento cuya identificación, por el momento, no es posible llevar a cabo. A su izquierda, siguiendo la tónica del empleo conjunto del rojo y el amarillo, hay dos parejas de antropomorfos (motivos 13 y 14), altamente esquemáticos, que carecen, todos, de cabeza, lo cual puede ser atribuido a la intencionalidad de los realizadores más que a la pérdida de esta parte del cuerpo por causa del deterioro (Figura 4.26). A diferencia de los otros motivos de parejas o “gemelos”, en este caso no se encuentran uno al lado del otro, sino encimados en orden vertical. La pareja roja tiene una sutil diferencia con respecto a la amarilla, debido a que, en el primer caso, las figuras portan un faldellín u otro elemento similar ubicado en la cintura.



4.25. Motivo 12 del Conjunto E. Composición lineal bicroma (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



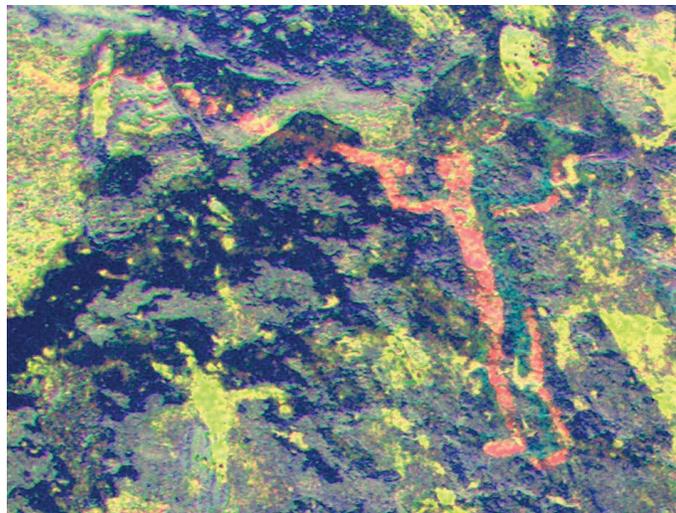
4.26. Motivos 13 y 14 del Conjunto E. Dos parejas de antropomorfos superpuestos realizados en rojo y amarillo (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

En la parte inferior central del conjunto se concentran la mayoría de las pinturas, cuyas características, distintas, hacen de esta sección una de las más diversas de todo el sitio. Uno de los tipos consiste en dos antropomorfos con utensilios en las manos; en un caso, se trata de un personaje con los brazos levantados, con un bastón en una de las manos, tocado de cuernos, piernas ligeramente flexionadas y orientado hacia la izquierda (motivo 16) (Figura 4.27). Este motivo se sobrepone ligeramente a un

diseño naranja de tipo no figurativo que muestra cierta reminiscencia antropomorfa (motivo 17); además, a la derecha de su cabeza hay una pequeña línea curva que remata en un punto. El otro personaje asociado a un objeto parece llevar, más que un bastón, una cerbatana (motivo 31) (Figura 4.28). La singularidad de esta figura recae no sólo en el arma que porta, pues no hay otro motivo parecido en el sitio, sino también en la bicromía que presenta, ya que una mitad del cuerpo está hecha en rojo y la otra en verde.



4.27. Motivo 16 del Conjunto E. Antropomorfo con bastón y tocado a manera de cuernos
(fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



4.28. Motivo 31 del Conjunto E. Antropomorfo bicromo ¿con cerbatana? (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

El otro tipo de antropomorfos, ya visto en anteriores conjuntos, es el de las parejas tomadas de las manos; en este caso fue posible identificar a tres. La primera pareja (motivo 22) fue elaborada en rojo, con manos y pies indicados por medio de pequeñas líneas rectas y el rostro calado en el cual, en lugar de los rasgos faciales, se aprecian un par de líneas cruzadas a manera de "X". No cuentan con ningún tipo de tocado (Figura 4.29). La segunda pareja también fue hecha en rojo (motivo 24); sin embargo, presenta pequeñas diferencias con respecto a la anterior: sus formas son

más delgadas, las manos y los pies están marcados por medio de líneas más pequeñas, el rostro calado está completamente vacío y cuentan, ambas figuras, con tocado de cuernos (Figura 4.30). La tercera y última pareja está hecha en blanco; fue realizada por medio de la tinta plana y también cuenta con tocado de dos prolongaciones o cuernos (motivo 26) (Figura 4.31). A diferencia de las dos anteriores, que llevan los brazos hacia abajo, en este caso las extremidades superiores se levantan a la altura de los hombros. La misma temática fue plasmada con ligeras variantes.



4.29. Motivo 22 del Conjunto E. Pareja de gemelos (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



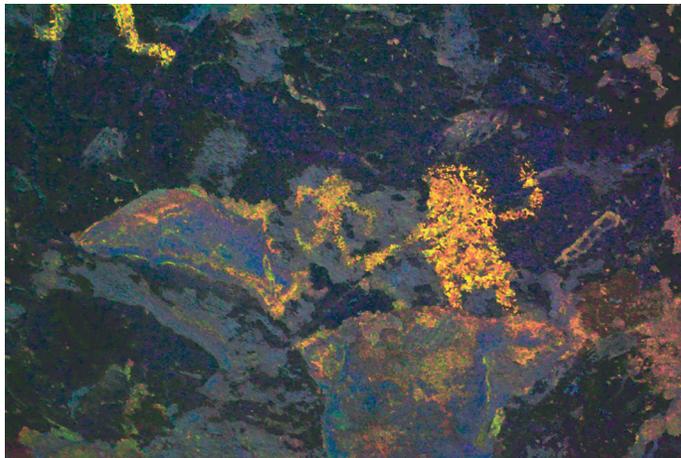
4.30. Motivo 24 del Conjunto E. Pareja de gemelos (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



4.31. Motivo 26 del Conjunto E. Pareja de gemelos (fotografía de FL).

Los restantes motivos antropomorfos se ubican en las partes central e izquierda del sector inferior. Por lo menos siete figuras humanas fueron realizadas en amarillo; sólo una tiene el rostro calado por medio de una serie de líneas rectas distribuidas a partir de un eje central (motivo 25); el resto, son todas hechas por medio de la tinta plana. Cuatro motivos muestran el gesto de un brazo arriba y

otro abajo (motivos 30, 32, 41 y 53); el motivo 32 cuenta con tocado de líneas rectas radiales; el motivo 41 destaca por su pequeño formato de apenas 23 cm de largo y el número 53 tiene la peculiaridad de llevar en una de sus manos otra pequeña figura que semeja la parte inferior de un zoomorfo, tal vez un garrobo (también conocido como iguana) (Figura 4.32).



4.32. Motivo 53 del Conjunto E. Antropomorfo sosteniendo un pequeño ser en su mano (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Los tres antropomorfos restantes, hechos en amarillo, llevan los brazos hacia abajo; uno cuenta con tocado de tres prolongaciones que terminan en punta (motivo 34), mientras que los otros dos llevan tocado radial de líneas rectas (motivos 35 y 54). Fue posible identificar dos figuras humanas más, realizadas por medio de líneas delgadas: ambas llevan los brazos arriba y están en actitud de dirigirse hacia la derecha; una fue hecha en blanco (motivo 27) y la otra en rojo (motivo 50); esta última sale de un pequeño nicho cercano a la intersección de los muros norte y oeste.

Respecto a los motivos zoomorfos, los cuales no son abundantes en el sitio, además de la figura ubicada en el friso superior que semeja un ave (moti-

vo 5), encontramos otra cuyo pico y largas patas no dejan lugar a dudas sobre la representación de un ave zancuda (motivo 21) (Figura 4.33). Esta figura se sobrepone a un círculo que corresponde a una etapa anterior (motivo 20). Ambos motivos fueron hechos en rojo pero el ubicado por debajo del ave muestra un tono pálido, más cercano al naranja, ya casi imperceptible. A la derecha del motivo 21 está el fragmento de otra pintura que también pudo tratarse de un ave; no obstante, ahora se aprecia sólo de manera parcial debido a que ha perdido su parte inferior (motivo 19). El motivo 15, de menores dimensiones y realizado en amarillo, también sugiere la forma de un ave.



4.33. Motivos 20 y 21 del Conjunto E. Círculo y ave (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Otros zoomorfos consisten en una araña (motivo 28) y en un pequeño animal cuadrúpedo con cola, el cual no ha sido identificado (motivo 40); ambos fueron realizados en amarillo. Cabe mencionar que los zoomorfos de este conjunto, pese a estar cerca de las figuras antropomorfas, no forman, en ningún caso, escenas que puedan ser reconocidas como de cacería. Resulta significativo que el personaje con cerbatana (motivo 31) apunte su arma hacia una sección en donde no hay pinturas o, al menos, no se han conservado, lo que —por el momento— descarta que se trate de un cazador, en el sentido estricto del término.

Las manos de este conjunto son escasas y sólo han sido identificadas dos, las cuales se ubican en

los extremos izquierdo y derecho del conjunto, en las partes bajas cercanas al piso. Como hemos visto en los conjuntos anteriores, es común que las manos se encuentren a menor altura que el resto de los motivos. Ambas manos son al negativo, izquierdas, y presentan poca visibilidad; una está realizada en color rojo (motivo 45) y otra en blanco (motivo 52) (Figura 4.34). Esta última mano ha sido considerada a menudo como de color negro; sin embargo, esta consideración es el resultado del efecto de resaltar la superficie oscura de la roca por medio del estarcido de la pintura blanca. Se encuentra dentro del nicho ubicado en el extremo inferior izquierdo.



4.34. Motivo 52 del Conjunto E. Mano al negativo en blanco (fotografía: FL).

Los restantes motivos son de tipo no figurativo o indeterminados por causa de su estado de conservación. Entre los primeros se encuentran formas circulares o semicirculares (motivos 12, 20 y 42), cuadrangulares (motivos 23 y 33) y composiciones lineales de distinto tipo (motivos 18, 47 y 51); los motivos indeterminados remiten, en algunos casos, al antropomorfismo; sin embargo, su deteriorado estado de conservación impide abundar en este aspecto (motivos 11, 17, 29, 36, 37, 38, 39, 43 y 48).

A diferencia del sector superior, en donde se muestra unidad en la elaboración de las pinturas, en el inferior, como se señaló, hay una gran diversidad. El color no constituye un criterio homogeneizador ya que al interior de cada grupo de color vemos diferencias. No obstante, las pocas sobreposiciones, el formato más o menos homogéneo y la unidad temática en torno al antropomorfismo, sugieren que el conjunto fue elaborado en una misma época (tal vez en distintos momentos cercanos entre sí) con la participación de diferentes pintores; de cada color podríamos encontrar varias ejecuciones. Los motivos amarillos pueden agruparse, al menos, en dos subgrupos: 1 (motivos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 y 10), y 2 (motivos 25, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 49, 53 y 54). En tanto, los motivos rojos muestran cierta similitud en el extremo derecho, lo que da pauta para plantear la existencia de un subgrupo 1 (motivos 11, 43, 44 y 46), otro subgrupo 2 en el centro (motivos 19, 21, 22, 23, 24 y 31), y otro —más esquemático y lineal— en el lado izquierdo, el subgrupo 3 (motivos 38, 42, 50 y 51).

Aunque considero que la mayoría de estas manifestaciones corresponde a una misma temporalidad, cabe destacar la presencia de rasgos que nos hablan de elementos más antiguos, como es el caso del círculo ubicado debajo del ave (motivo 20), la sobreposición del motivo 18 que ha sido vista como una composición lineal roja sobre un elemento naranja realizado con anterioridad, y la sobreposición de la mano blanca sobre un conjunto de líneas rojas (motivos 51 y 52). Es posible que estos motivos obliterados y casi imperceptibles sean de una etapa anterior, ahora muy difícil de documentar. La mano al negativo realizada en color rojo no muestra ele-

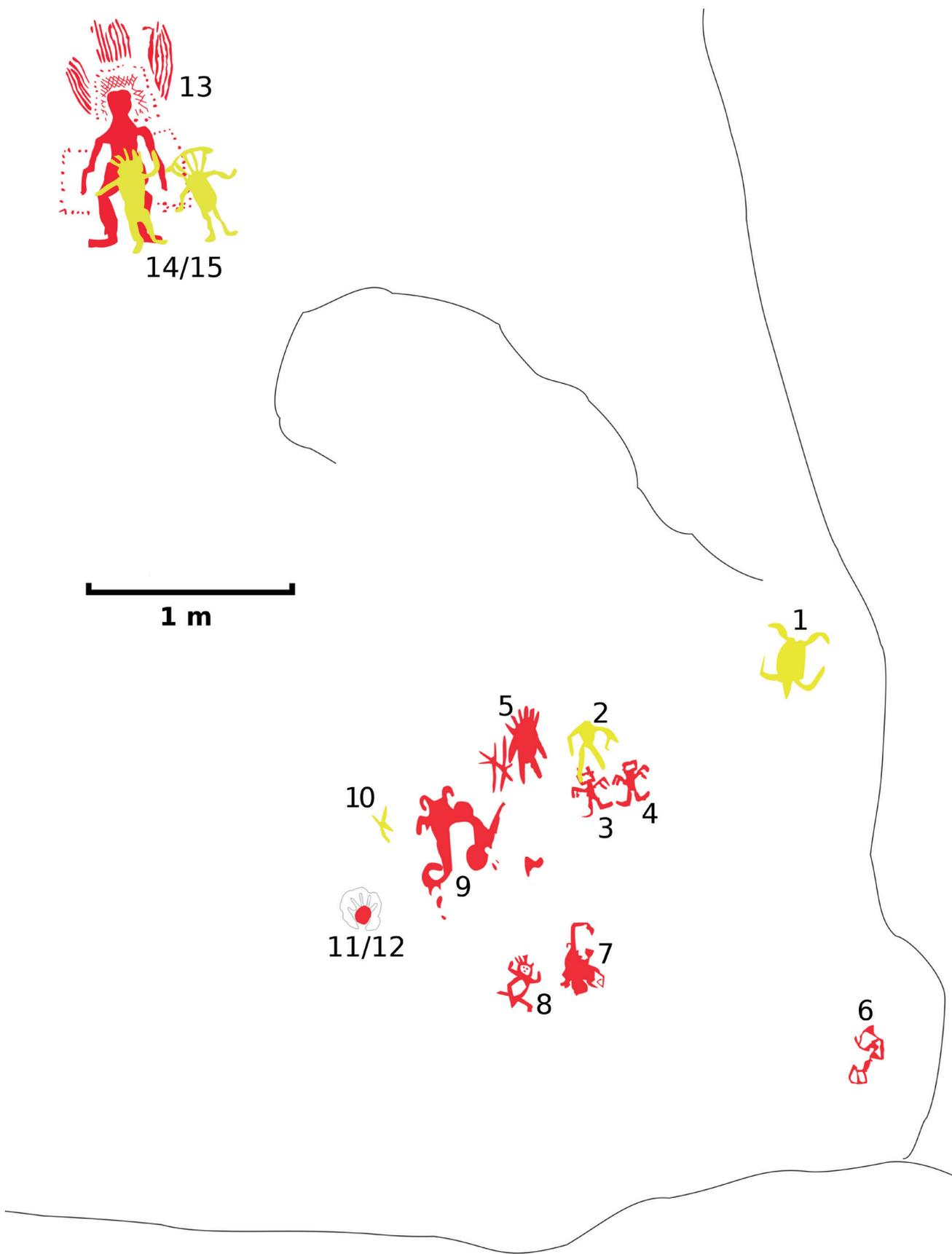
mentos sobrepuestos; es plausible concluir que corresponde al mismo momento de elaboración que sus similares de los otros conjuntos.

En resumen, en este conjunto hay una primera etapa que podría corresponder a los motivos obliterados realizados en naranja, los borrados del extremo derecho, las líneas rojas ubicadas debajo de la mano blanca al negativo y la única mano al negativo realizada en rojo; y una segunda etapa conformada por el resto de los motivos que, no obstante, pudieran haber sido elaborados en varias ejecuciones por distintos pintores.

Conjunto F

Es el primer conjunto de la pared oeste. Se encuentra en una sección del abrigo rocoso con un ángulo de alrededor de 45°, la mayor inclinación respecto a los soportes de los otros conjuntos. Las pinturas se ubican a una altura que va de los 60 cm hasta los 5 m con respecto al piso; la mayoría de ellas se concentran en la parte inferior derecha, aunque también se identificaron tres motivos emplazados en la parte alta (Figura 4.35). Entre estos dos sectores pudo haber otras pictografías, pero no existen indicios que se hayan conservado. Resulta curioso que las humaredas mencionadas por otros autores como causa de la invisibilidad del arte rupestre no sean tan evidentes en el sitio; no obstante, sí es posible observar que esta sección es una de las afectadas por dicha causa.

En la parte alta hay una figura humana realizada en rojo (motivo 13); porta un tocado de líneas rectas organizadas en tres grupos que se articulan a una composición reticulada y punteada para formar un gran adorno que corona la cabeza de este personaje. A la altura del tronco hay otra serie de puntos dispuestos en una composición rectangular que enmarcan al motivo en su parte media (Figura 4.36). Esta representación es similar, en términos de su forma y ubicación, a los personajes principales del Conjunto C. Podría tratarse de un personaje de prestigio que fue representado de una manera poco común y más llamativa, en comparación con el resto de las figuras antropomorfas.



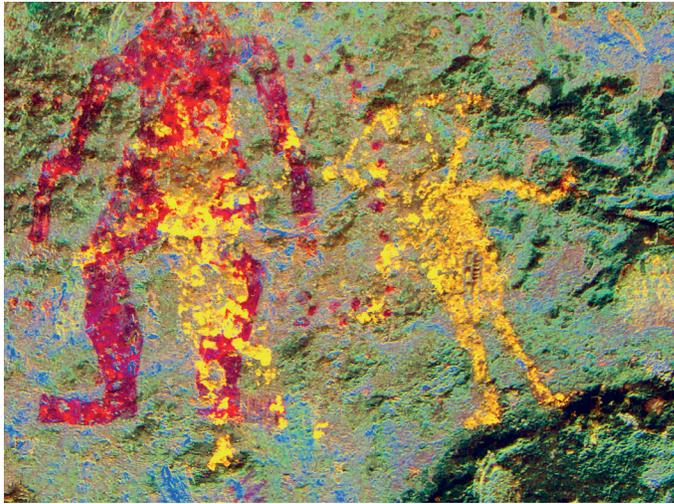
4.35. Dibujo del Conjunto F (elaboración: FL).



4.36. Conjunto de tres antropomorfos ubicados en el extremo superior del Conjunto F (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Al motivo antes descrito se sobrepone una pareja de personajes amarillos (motivos 14 y 15) y es posible que aludan, de nueva cuenta, al tema de los “gemelos”, aunque cabe aclarar que no son idénticos, pues difieren en la forma de los tocados; ambos tienen líneas rectas pero, en un caso están contenidas por una curva y, en el otro no (Figura 4.37). Estos motivos de la parte alta debieron hacerse con la ayuda de una escalera, pues se encuentran a una altura de más de 4 m.

Los motivos de la sección inferior derecha son 12; de ellos, cinco consisten en representaciones humanas. Hay una pareja de gemelos realizada en rojo cuyos brazos parecen alas, pueden tratarse de los motivos que Haberland denominó hombres-pájaro (motivos 3 y 4). Las caras de estos personajes consisten en un pequeño cuadrado calado similar a las cabezas de una de las parejas del Conjunto E (motivo 24) (Figura 4.38).



4.37. Motivos 14 y 15 del Conjunto F. Antropomorfos realizados en amarillo (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



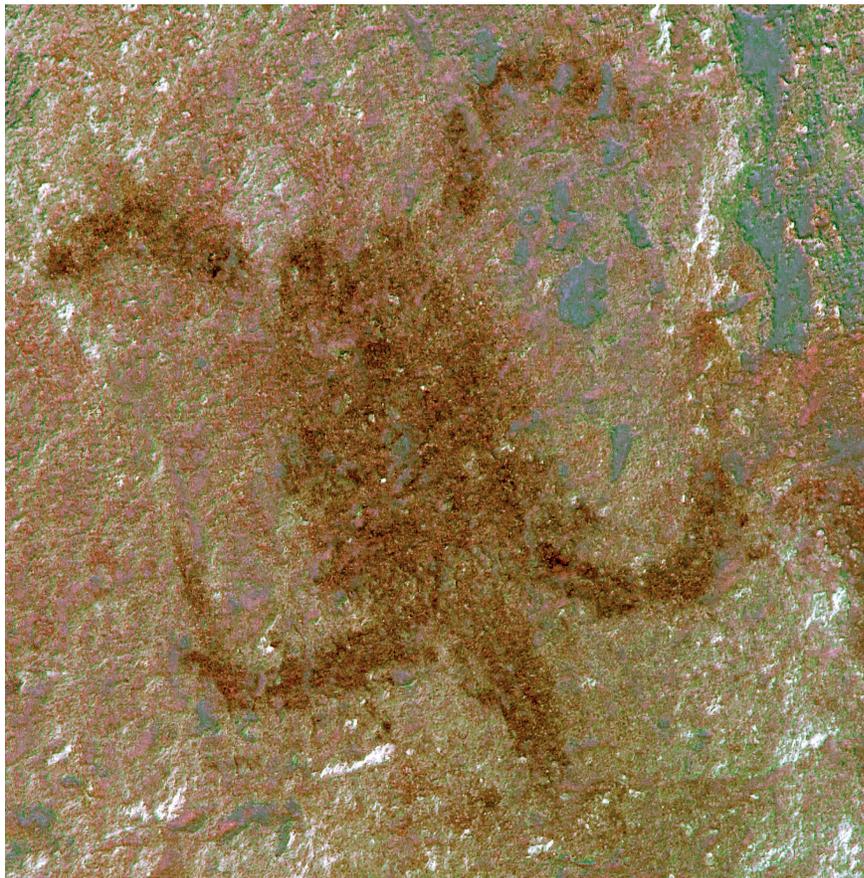
4.38. Motivos 3 y 4 del Conjunto F. Figuras gemelas que podrían corresponder con lo que Haberland denominó “hombres pájaro” (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Otros dos antropomorfos fueron hechos en tinta plana; uno, en amarillo, se sobrepone ligeramente a la pareja de hombres-pájaro (motivo 2), mientras que el otro fue realizado en rojo y cuenta con un tocado de líneas rectas (motivo 5); ambos llevan los brazos hacia abajo y muestran una actitud estática. La última de las figuras humanas fue hecha por medio del calado del rostro y el tronco; tiene cuatro líneas a manera de tocado o peinado e indicación de ojos y boca a través de puntos, los brazos están levantados y tiene una pequeña cola (motivo 8).

Sólo hay un motivo que puede ser identificado como zoomorfo: se trata de una tortuga realizada en color amarillo y ubicada en el extremo derecho del conjunto (motivo 1) (Figura 4.39). Los motivos 7 y 9 sugieren formas de alacranes; sin embargo, su estado de deterioro impide precisar esta identificación. Los motivos 6 y 10, de tipo no figurativo, consisten en trazos lineales elaborados en rojo y amarillo, respectivamente.

Por último, en el extremo izquierdo de la sección inferior hay una mano blanca al negativo que se sobrepone a una puntación roja (motivos 11 y 12); repite, de esta manera, la obliteración de mano blanca al negativo sobre rojo identificada en el nicho del conjunto anterior.

Las características de este conjunto guardan similitudes con las presentes en otras partes del abrigo: empleo de colores rojo, amarillo y blanco; presencia de personajes de mayor tamaño y complejos en la parte alta; mano —negativa en este caso— cercana al piso; presencia de parejas tomadas de las manos e indicios de motivos rojos más antiguos. Es posible que algunos de los elementos de este conjunto, como el personaje rojo principal y la pareja de hombres-pájaro, hayan sido elaborados por algunos de los pintores que trabajaron en los conjuntos de la pared norte. Considero que la mayoría de estos motivos fueron hechos en un mismo periodo, aunque con la participación de diferentes manos.



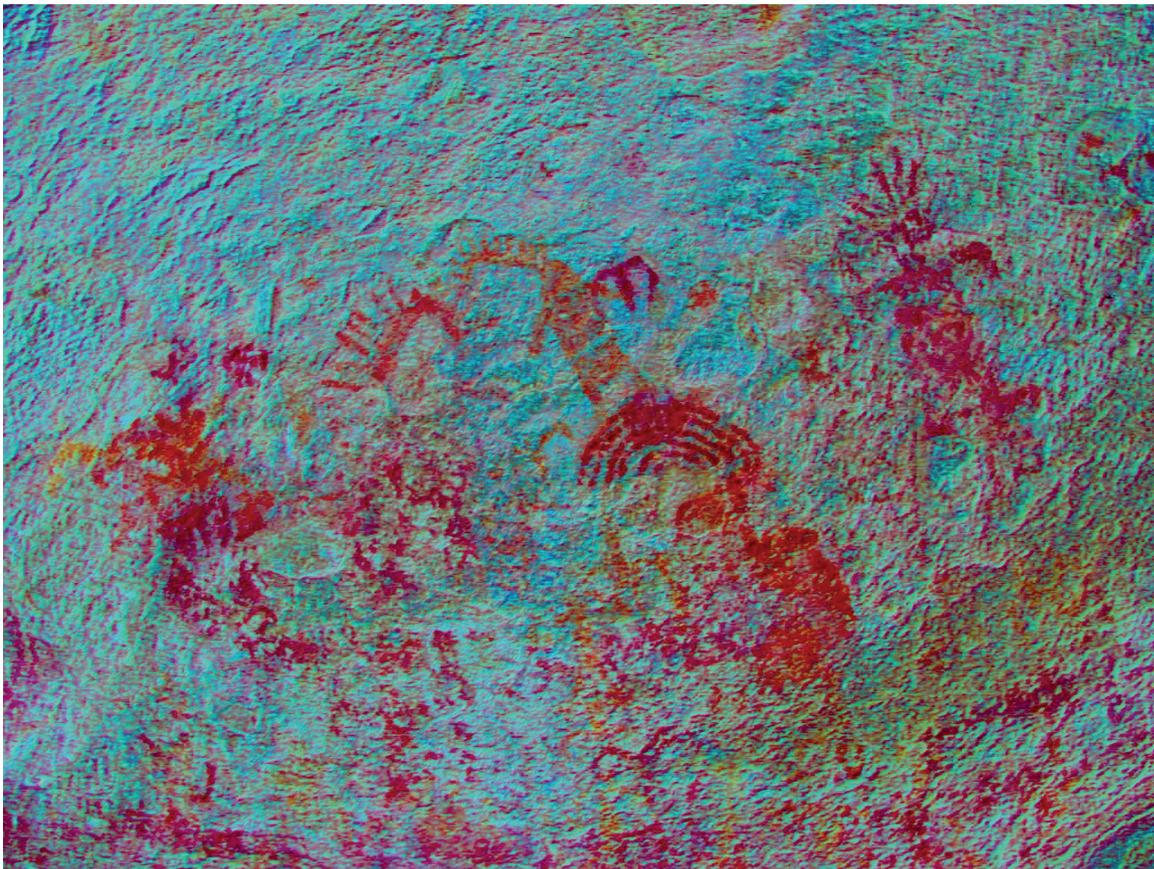
4.39. Motivo 1 del Conjunto F. Tortuga (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Conjunto G

Este conjunto presenta una compleja composición caracterizada por una marcada sobreposición de los motivos, lo que —aunado a los escurrimientos y secciones ahumadas de la superficie rocosa— impide distinguir con claridad el grafismo, por este motivo no se contó con información suficiente para elaborar un dibujo general. A simple vista, la mayoría de los diseños se aprecian sólo como restos o manchones de pintura. Si bien estas condiciones han impedido, por el momento, la documentación de esta sección bajo los mismos criterios utilizados en los conjuntos anteriores, el análisis de algunos detalles permite identificar ciertas características de manera preliminar.

Los colores empleados fueron el rojo, el amarillo, el blanco y el negro. No fue posible identificar los diferentes tonos, pero es probable que del rojo se hayan utilizado, por lo menos, dos distintos (uno de ellos más cercano al naranja).

Entre los motivos que cabe destacar se encuentran figuras antropomorfas de distintos tamaños, diversas composiciones rectilíneas, algunas en forma de chevrones, manos al negativo y círculos concéntricos. En la Figura 4.40 es posible observar un grupo de tres personajes en la parte superior: el primero, a la derecha, tiene los brazos hacia los lados y porta un tocado de líneas rectas; a su izquierda, hay un personaje amarillo con un gran tocado curvilíneo que está adornado por medio de pequeñas líneas rectas, y su brazo derecho está sobrepuesto por un motivo rojo; y el tercero, el más dañado y tal vez el de mayor tamaño, lleva un tocado radial con líneas rectas (su parte baja se aprecia muy poco). Todos fueron realizados por medio de la tinta plana. En el extremo izquierdo se observa una mano al negativo, mientras al centro se aprecia un motivo rojo de círculos concéntricos. Los temas de la parte baja son de difícil identificación por su poca nitidez.



4.40. Detalle del Conjunto G, en donde se aprecian algunos vestigios de figuras antropomorfas (fotografía modificada con *DStretch*: FL).

En la Figura 4.41 se observan un par de antropomorfos de diferente tamaño; el de la izquierda está hecho por medio de trazos lineales, lleva los brazos levantados y un adorno en la cabeza formado por dos largos apéndices; mientras tanto, el de la derecha está realizado por medio de tinta plana y porta un

tocado de líneas radiales. Hacia el centro de la imagen hay una forma no figurativa de tipo geométrico; consiste en una composición rectilínea, a manera de columna, con rombos en su interior. Hacia su parte superior derecha hay otro par de motivos que podrían consistir en una pareja de gemelos.



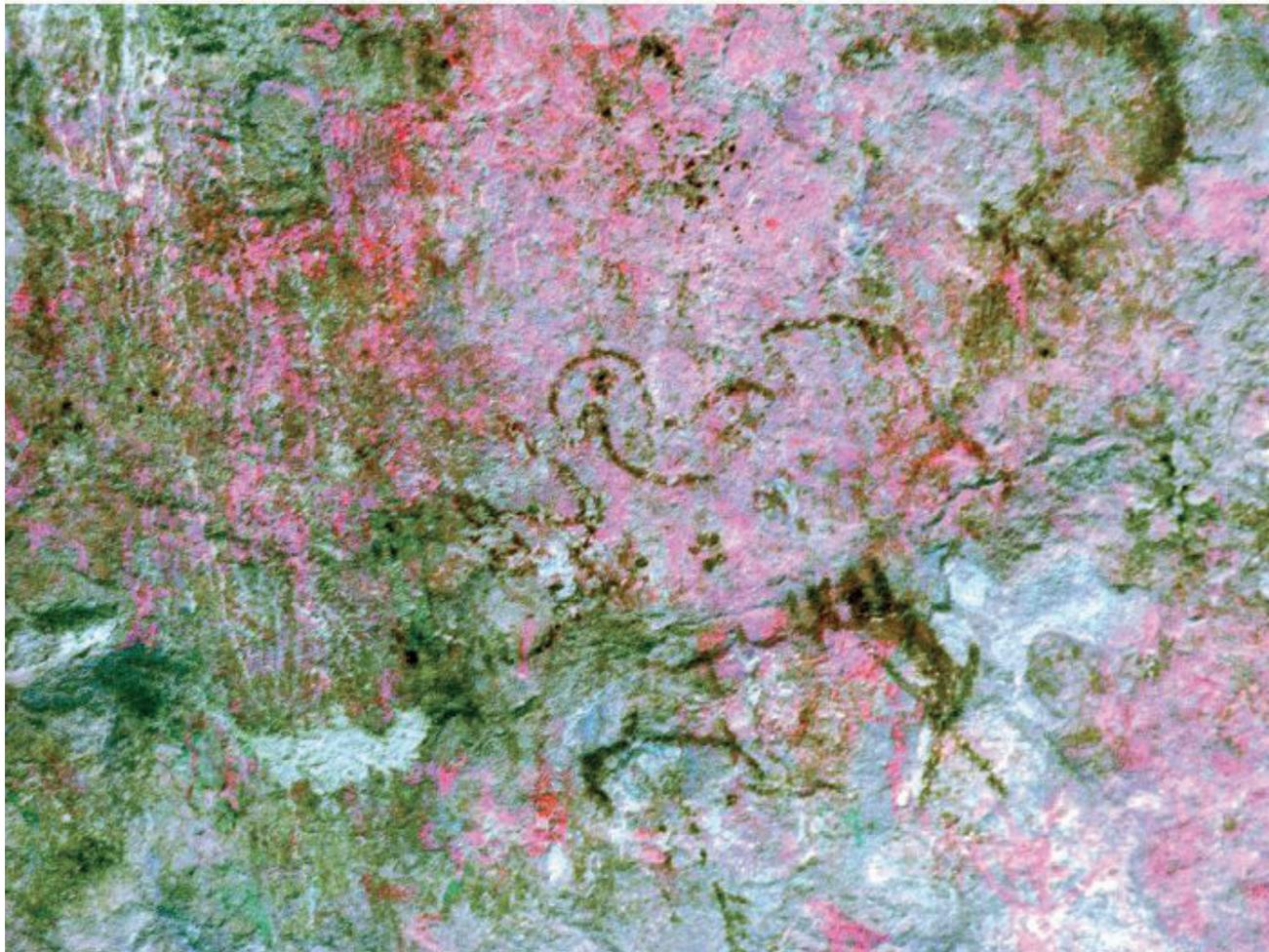
4.41. Detalle del Conjunto G que muestra algunos motivos antropomorfos y otros de difícil identificación (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

En la Figura 4.42 lo más destacado y nítido es un motivo antropomorfo hecho en amarillo; tiene los brazos levantados, un gran tocado de líneas divergentes que parten desde un sólo punto central (forma que recuerda el interior del rostro del motivo 25 del Conjunto E) y un elemento horizontal que porta en su cintura.

Este motivo fue registrado anteriormente por Elisenda Coladán (Figura 3.7 A). Por último, en la Figura 4.43 se aprecia la forma de un ser posiblemente zoomorfo y una concentración de motivos rojos emborronados, en donde no es posible apreciar figuras individuales claramente definidas.



4.42. Personaje antropomorfo con gran tocado ubicado en el Conjunto G (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).



4.43. Algunos sectores del Conjunto G muestran tal estado de conservación y de sobreposición de pinturas que resulta complicado identificar la singularidad de los distintos motivos (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

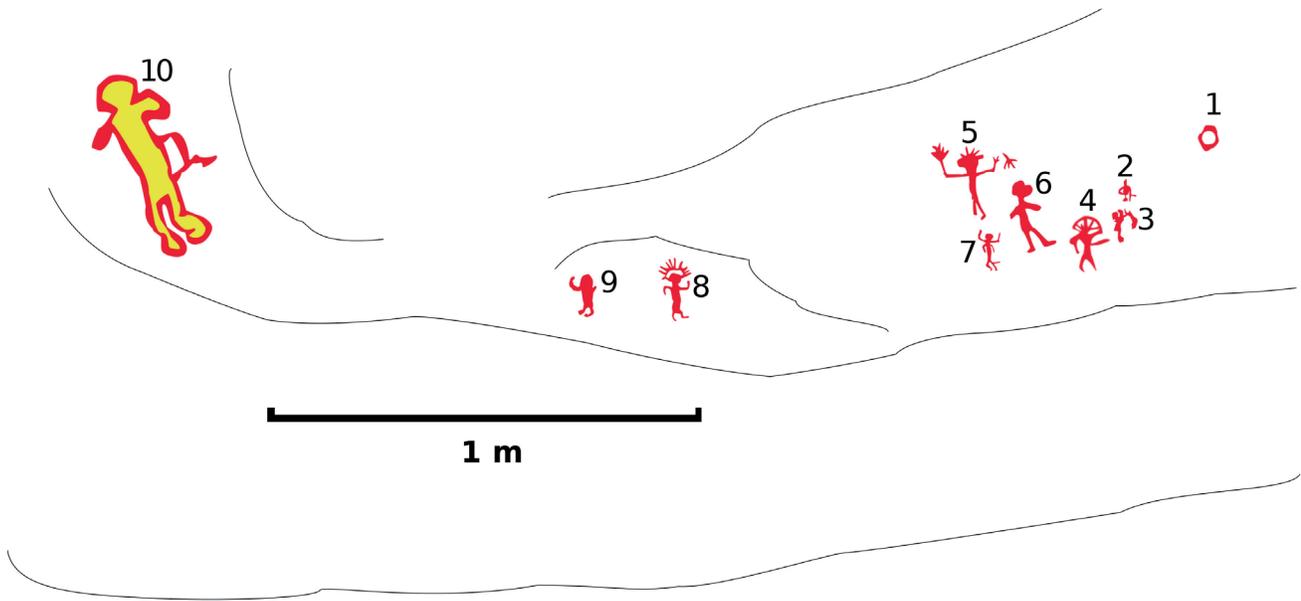
Los motivos que se alcanzan a observar presentan una iconografía semejante a la de los otros conjuntos, lo cual demuestra la unidad discursiva del sitio. Debido a las diversas sobreposiciones resulta plausible que el estudio de esta sección pueda arrojar interesantes datos sobre algunos de los motivos más antiguos; no obstante, es necesario perfeccionar la técnica del registro digital ya que, en este caso, el empleo del *Dstretch* no fue suficiente.

Cueva del Toro

La Cueva del Toro cuenta con pinturas distribuidas en una superficie de poco menos de 3 m de largo y a una

altura promedio de 1 m con respecto al piso (Figura 4.44). El abrigo rocoso que las contiene, que alcanza un largo aproximado de 10 m, pudo albergar un número mayor de pictografías; sin embargo, durante nuestro proceso de registro sólo han sido identificados diez motivos. Siete se concentran en el lado derecho, dos en el centro y uno en el extremo izquierdo del conjunto.

La representación preponderante es la figura humana, con seis antropomorfos realizados en rojo y uno en amarillo con delineado rojo. La similitud que guardan estos motivos con los presentes en los conjuntos de la Gruta del Espíritu Santo indica que se trata de elaboraciones que corresponden al mismo ámbito figurativo e, incluso, que podrían ser obra de



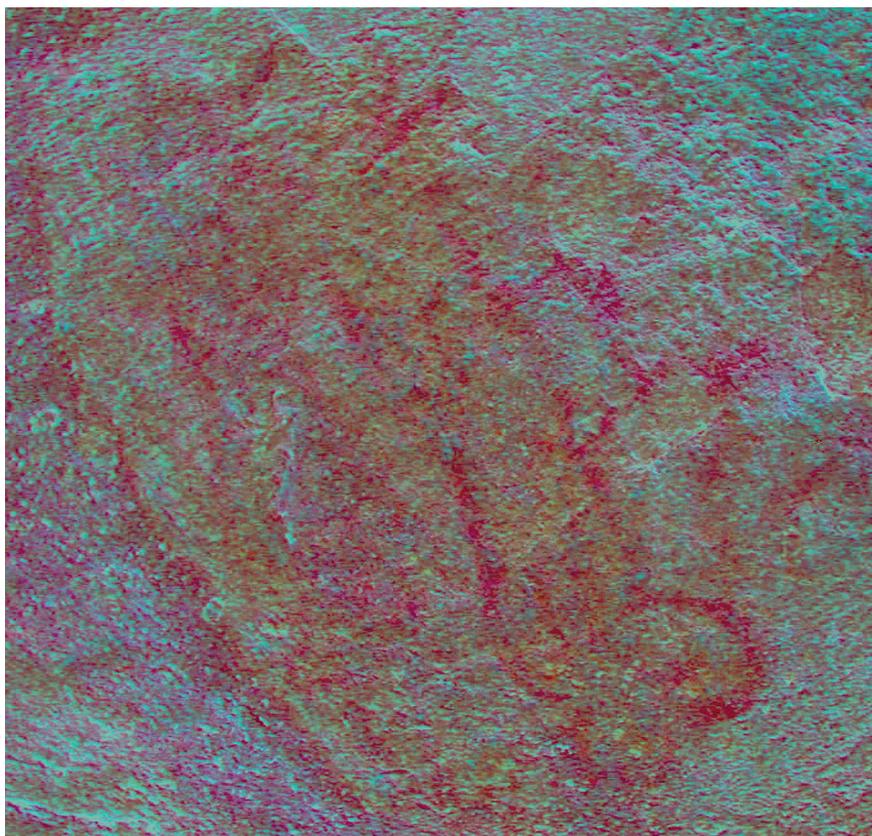
4.44. Dibujo de las pictografías de la Cueva del Toro (elaboración: FL).

algunos de los mismos pintores. Tres motivos presentan tocados radiales; sólo uno de ellos tiene una línea curva que delimita las rectas que lo conforman (motivo 4); en tanto que, los otros dos, carecen de este contorno (motivos 5 y 8). Los restantes cuatro antropomorfos carecen de peinado o adorno en la cabeza. En cuanto a la posición, tres muestran los brazos levantados a la altura de los hombros (motivos 4, 6 y 10); dos tienen ambos brazos alzados por encima de la cabeza (motivos 5 y 7); uno tiene un brazo arriba y otro abajo (motivo 8); y uno muestra sólo un brazo hacia arriba, dado que el otro ha desaparecido (motivo 9).

De los tres motivos restantes sólo el motivo 1 pudo ser identificado como un círculo delineado y

los otros dos (motivos 2 y 3) son de difícil identificación por causa del deterioro que presentan; no obstante, el número 2 tiene cierta reminiscencia antropomorfa.

Salvo el motivo 10, todos los demás muestran unidad en el color y tamaño. Sin embargo, cabe destacar que el grosor de la línea y los detalles que algunos presentan, como las manos del motivo 5 y las líneas que salen del tronco del motivo 7, pueden ser vistos como testimonios de diversas manos partícipes en esta ejecución o de la intención por dotar de rasgos de individualidad a las figuras. Por su parte, el motivo 10 destaca gracias al mayor tamaño que presenta y por ser la única figura bicroma de la Cueva del Toro (Figura 4.45).



4.45. El motivo 10 de Cueva del Toro consiste en un antropomorfo bicromo realizado en rojo y amarillo (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Características generales del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo

Una vez señaladas las características de cada uno de los conjuntos que contienen el arte rupestre identificado en la Gruta del Espíritu Santo, es preciso llevar a cabo una recapitulación que permita tener una visión

general del grafismo presente en el sitio. Con este objetivo serán analizadas las variables en torno al emplazamiento, forma, color, tamaño, técnica y temática, tomando en consideración el número total de motivos registrados, que asciende a 181. Para su mejor comprensión se emplearon algunas tablas que facilitan la exposición de los datos.

Tabla 1. Tipos de motivos por conjunto

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Antropomorfo	2	-	19	14	27	8	7	77
Manos	3	2	1	12	2	1	-	21
Zoomorfo	1	-	-	1	6	1	-	9
No figurativo	2	5	13	17	5	2	1	45
Indeterminado	-	-	-	10	14	3	2	29
Total	8	7	33	54	54	15	10	181

En la Tabla 1 se muestra el tipo y número de motivos de cada conjunto: es posible identificar que los conjuntos C, D y E concentran la mayoría de los motivos, con un total de 141 (77.9%), lo que indica que el sector de la pared norte fue el más utilizado para plasmar el grafismo y, posiblemente, constituyó una de las secciones más importantes del sitio.

El total de antropomorfos asciende a 77 motivos, los cuales constituyen el tipo preponderante, seguido por los no figurativos y los de difícil identificación que, en conjunto, suman 74. Por lo tanto, una parte significativa del grafismo, alrededor del 40%, no corresponde a diseños icónicos o —en su de-

fecto—, no ha sido posible identificarlos en su forma original.

Las diferentes posturas de los antropomorfos también han sido contabilizadas, con lo cual quedó evidenciado que las figuras humanas con los brazos hacia los lados conforman el grupo más numeroso; se trata de la postura más estática de todas. Sin embargo, si sumamos las posturas de brazos levantados a la altura de los hombros, por arriba de la cabeza y de brazos arriba y abajo, tenemos un total de 44 motivos (57.1%), lo que demuestra que la mayoría de los antropomorfos plasmados en la Gruta del Espíritu Santo representan una actitud dinámica.

Tabla 2. Posturas de antropomorfos

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Brazos a la altura de los hombros	1	-	5	7	4	2	1	20
Brazos a los lados	-	-	8	6	12	4	2	32
Brazos levantados por arriba de la cabeza	-	-	-	1	4	1	2	8
Brazo arriba y brazo abajo	-	-	6	-	7	1	2	16
Rostro	1	-	-	-	-	-	-	1
Total	2	0	19	14	27	8	7	77

Tabla 3. Tipos de tocados de los antropomorfos

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
1 apéndice	1	-	3	-	1	-	-	5
2 apéndices/ cuernos	-	-	2	1	3	1	-	7
3 apéndices	-	-	3	1	1	1	-	6
Radial	-	-	7	4	9	4	3	27
Sin tocado	1	-	4	8	13	2	4	32
Total	2	0	19	14	27	8	7	77

Respecto a los tocados sucede algo similar: el grupo más numeroso es el de los personajes que carecen de cualquier tipo de adorno, con un total de 32 motivos (41.5%); sin embargo, si sumamos los distintos tipos de tocados, obtenemos 45 motivos (58.4%): la mayoría de los personajes humanos llevan algún tipo de elemento que corona su cabeza, siendo el diseño de líneas radiales el más común.

Respecto del color, el rojo fue el más utilizado, alcanzando casi el 60% del total de motivos. Le sigue el amarillo, con el 27%; mientras que el restante 13% se divide entre los pocos casos de blanco, negro, naranja, figuras bicromas y petroglifos.

En cuanto al tamaño, la mayoría de los motivos oscila entre 20 cm y 60 cm de largo; sin embargo, son varios los casos en donde las dimensiones de los diseños están fuera de este rango. El motivo más pequeño supera apenas los 5 cm (Conjunto B, motivo 4) y el más grande alcanza los 158 cm (Conjunto C, motivo 1).

La técnica pictórica más utilizada fue la tinta plana, seguida del delineado y el calado. Estas tres técnicas abarcan más del 85% del total de motivos; los restantes, se dividen entre los pocos casos de grabado, sopleteo y puntuaciones.

Las sobreposiciones son escasas; la mayoría de los motivos mantienen entre sí una significativa se-

Tabla 4. Colores empleados por conjunto

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Rojo	3	2	22	44	18	9	9	107
Amarillo	-	4	5	8	27	5	-	49
Blanco	-	-	1	2	3	1	-	7
Negro	1	-	2	-	-	-	-	3
Naranja	-	-	-	-	3	-	-	3
Bicromo*	1	-	3	-	3	-	1	8
Petroglifo	3	1	-	-	-	-	-	4
Total	8	7	33	54	54	15	10	181

* Conjunto A: rojo y amarillo; Conjunto C: rojo y amarillo, blanco y negro, negro y amarillo; Conjunto E: rojo y amarillo, verde y rojo; Cueva del Toro: rojo y amarillo.

Tabla 5. Técnicas empleadas por conjunto

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Tinta plana	-	-	12	27	31	7	4	81
Delineado	1	-	13	16	11	2	4	47
Calado	1	-	8	2	10	4	2	27
Puntuación	-	4	-	3	-	1	-	8
Grabado	3	1	-	-	-	-	-	4
Sopleteo	3	2	-	6	2	1	-	14
Total	8	7	33	54	54	15	10	181

paración, lo cual hace resaltar la individualidad de cada diseño. Fue posible identificar las siguientes obliteraciones: en el Conjunto C, rojo sobre amarillo, y rojo sobre negro; en el Conjunto D, blanco sobre rojo y amarillo sobre rojo; en el Conjunto E, rojo sobre naranja, amarillo sobre rojo, y blanco sobre rojo; y blanco sobre rojo y amarillo sobre rojo en el Conjunto F.

Algunas observaciones respecto al tema de las parejas o "gemelos" y sobre los motivos de manos: se contabilizaron un total de 10 parejas; de ellas, sólo dos están dispuestas en posición vertical (es decir, un personaje arriba de otro), y el resto aparece en disposición horizontal y con las manos próximas, como si estuvieran agarrados por medio de ellas. Estas parejas fueron elaboradas en colores rojo, amarillo y blanco.

Las manos suman un total de 22 motivos: 15 fueron realizados por medio de la técnica del estarcido al negativo, seis consisten en impresiones positivas probablemente retocadas por medio de algún instrumento para definir sus contornos, y una

por medio del delineado. Todas las manos positivas fueron hechas en amarillo. De las manos al negativo destaca el color rojo, utilizado en 13 ocasiones, seguido por dos ejemplos en blanco y uno en negro. La lateralidad preponderante es la derecha, con 11 ejemplares, seguida de seis casos izquierdos y cuatro indeterminados.

Por otro lado, el tamaño de las manos parece indicar que todas las registradas pertenecen a personas adultas, ya que ningún caso presenta, de manera evidente, dimensiones significativamente más pequeñas. En la Gruta del Espíritu Santo las manos más pequeñas tienen 17 cm de longitud máxima, dato que contrasta con algunos de estos motivos identificados en la Cueva del Ermitaño, donde hay varios casos que están por debajo de los 12 cm.

Ahora que hemos expuesto las características del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo exploraremos, en el siguiente capítulo, algunas de sus similitudes con otras manifestaciones artísticas prehispánicas centroamericanas y sus posibles significados simbólicos.

Exploraciones iconográficas

5



En este capítulo se exploran las principales temáticas identificadas en la Gruta del Espíritu Santo y en otros sitios del oriente salvadoreño. También se destaca la presencia de motivos similares en otros soportes o sitios con arte rupestre del Istmo centroamericano, particularmente de regiones adyacentes en Honduras y Nicaragua. Igualmente se formulan algunas propuestas para la interpretación del significado que pudieran tener algunos de los elementos más representados.

La figura humana

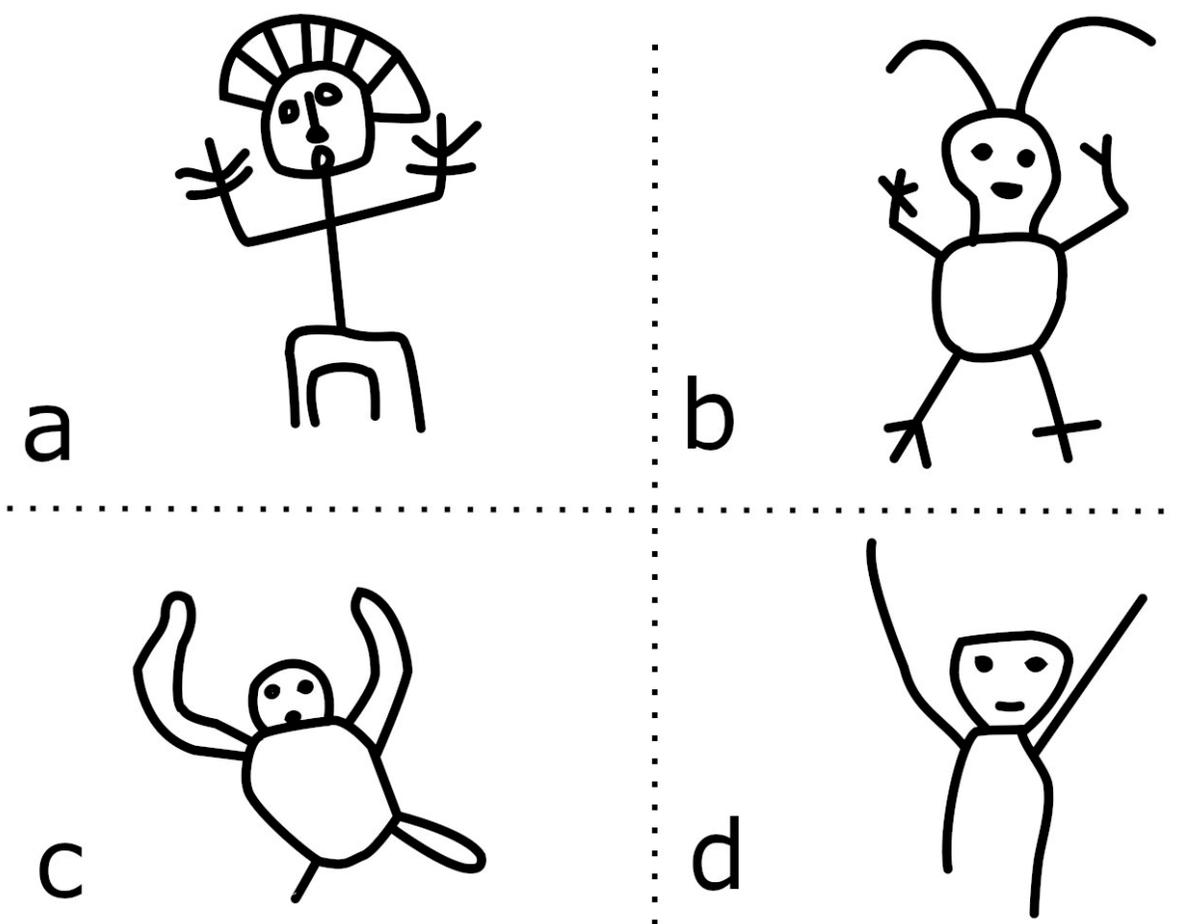
Como se hizo patente en el capítulo anterior, el antropomorfismo es la temática principal de la Gruta del Espíritu Santo. También está ampliamente difundido en sitios con arte rupestre de Honduras y Nicaragua, así como en otros conjuntos de El Salvador oriental. En términos formales, las diferencias en el diseño de la figura humana son muy evidentes, ya que no existen patrones estandarizados para su representación; por el contrario, pareciera que en cada región o sitio fueron empleadas soluciones propias, alejadas de cualquier canon. No obstante, algunos atributos y características, como los tocados y las posiciones corporales, sí suelen mostrar ciertas semejanzas.

Uno de los trabajos que ha centrado su atención en el antropomorfismo del arte rupestre centroame-

ricano es el de Francisco Rodríguez, quien analizó las representaciones del sitio Ayasta, ubicado en el departamento de Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez, 2007). Este autor señaló que aquí la figura humana es más recurrente que los motivos zoomorfos y fitomorfos siendo superada, en número, sólo por los motivos geométricos. De 300 motivos identificados Rodríguez contabilizó por lo menos 90 re-

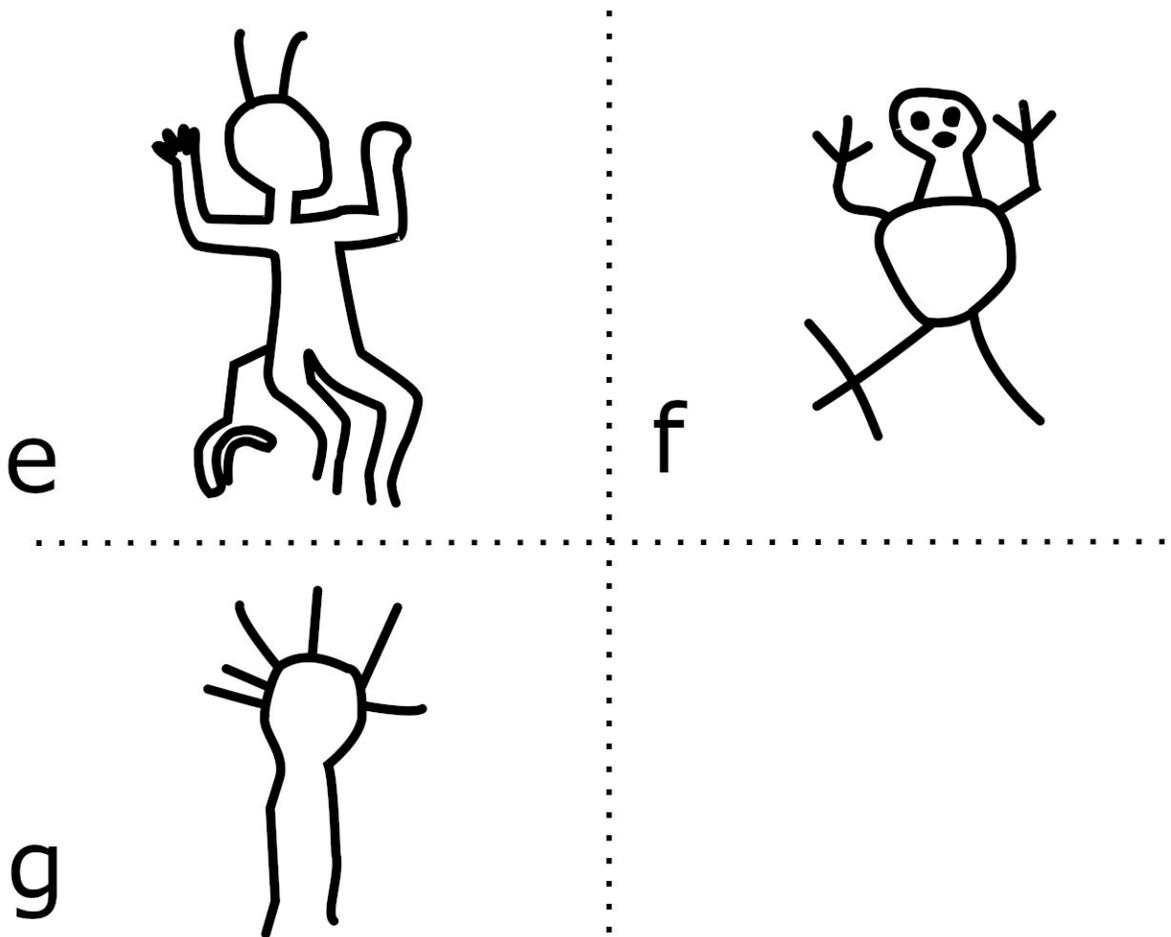
presentaciones antropomorfas, incluyendo cuerpos completos, parciales y manos.

Aunque en Ayasta las manifestaciones rupestres consisten en petroglifos, algunas de las fotografías publicadas por Rodríguez muestran que estos antropomorfos presentan importantes paralelismos con los de la Gruta del Espíritu Santo. Algunos personajes de Ayasta tienen la postura de ambos bra-



5.1. Petroglifos antropomorfos en Ayasta, departamento de Francisco Morazán, Honduras (Elaboración: FL a partir de fotografías de Rodríguez, 2007).

zos levantados por encima de la cabeza, gesto que, aunque no es el más representado en la Gruta del Espíritu Santo, forma parte de los convencionalismos que ahí se emplean para las figuras humanas (Figuras 5.1 a-d). En cuanto a los tocados, en Ayasta aparecen personajes con adornos radiales (Figuras 5.1 a y g) y, también, otros con dos apéndices (Figuras 5.1 b y e).



Por otro lado, cerca de Ayasta, se encuentra Yaguacire, un sitio con pictografías cuyos registros muestran antropomorfos con el gesto de ambos brazos alzados, así como con la posición de un brazo arriba y otro abajo; también, aparecen con el rostro reservado de color (Figura 5.2). Estos ejemplos indican coincidencias en ciertos temas; el énfasis dado a la figura humana y la manera dinámica en que se representa se extendió

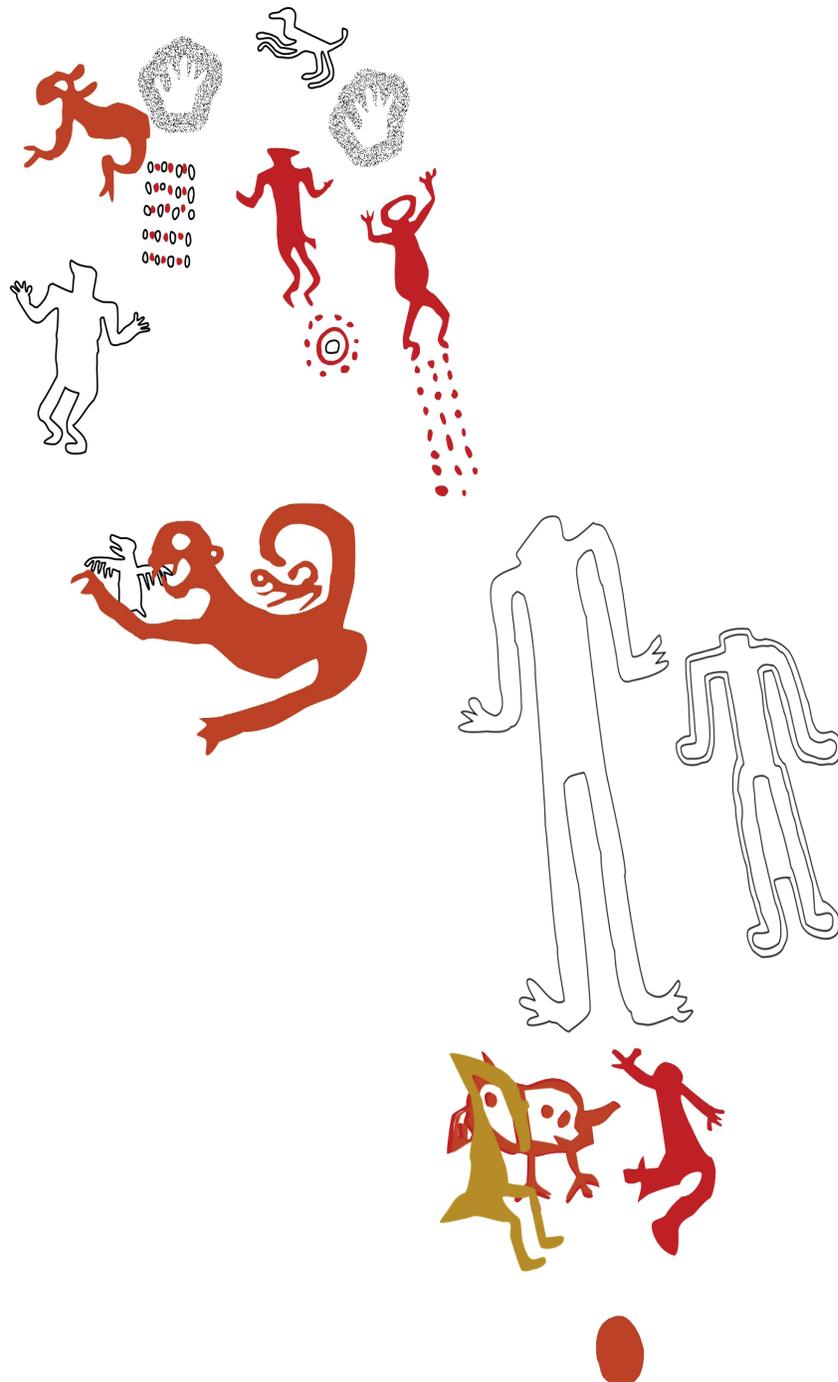
dentro de una amplia área geográfica hacia ambos lados de la actual frontera honduro-salvadoreña.

Otro sitio con una importante cantidad de antropomorfos es la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras. Las posturas que tienen las figuras humanas de este sitio coinciden en varios casos con las presentes en la Gruta del Espíritu Santo; de acuerdo con la nomenclatura de Künne y Na-



5.2. Figuras antropomorfas en actitud dinámica en las pinturas rupestres de Yaguacire, departamento de Francisco Morazán, Honduras (McKittrick, 2003).

varro, en la estructura 1A podemos encontrar algunos ejemplos (Figura 5.3). En este panel es posible identificar los siguientes motivos: una figura realizada en rojo con el rostro calado y los brazos levantados por encima de la cabeza; dos personajes (uno realizado en blanco y otro en rojo) con sus extremidades superiores ligeramente levantadas a la altura de los hombros; dos personajes blancos con brazos hacia



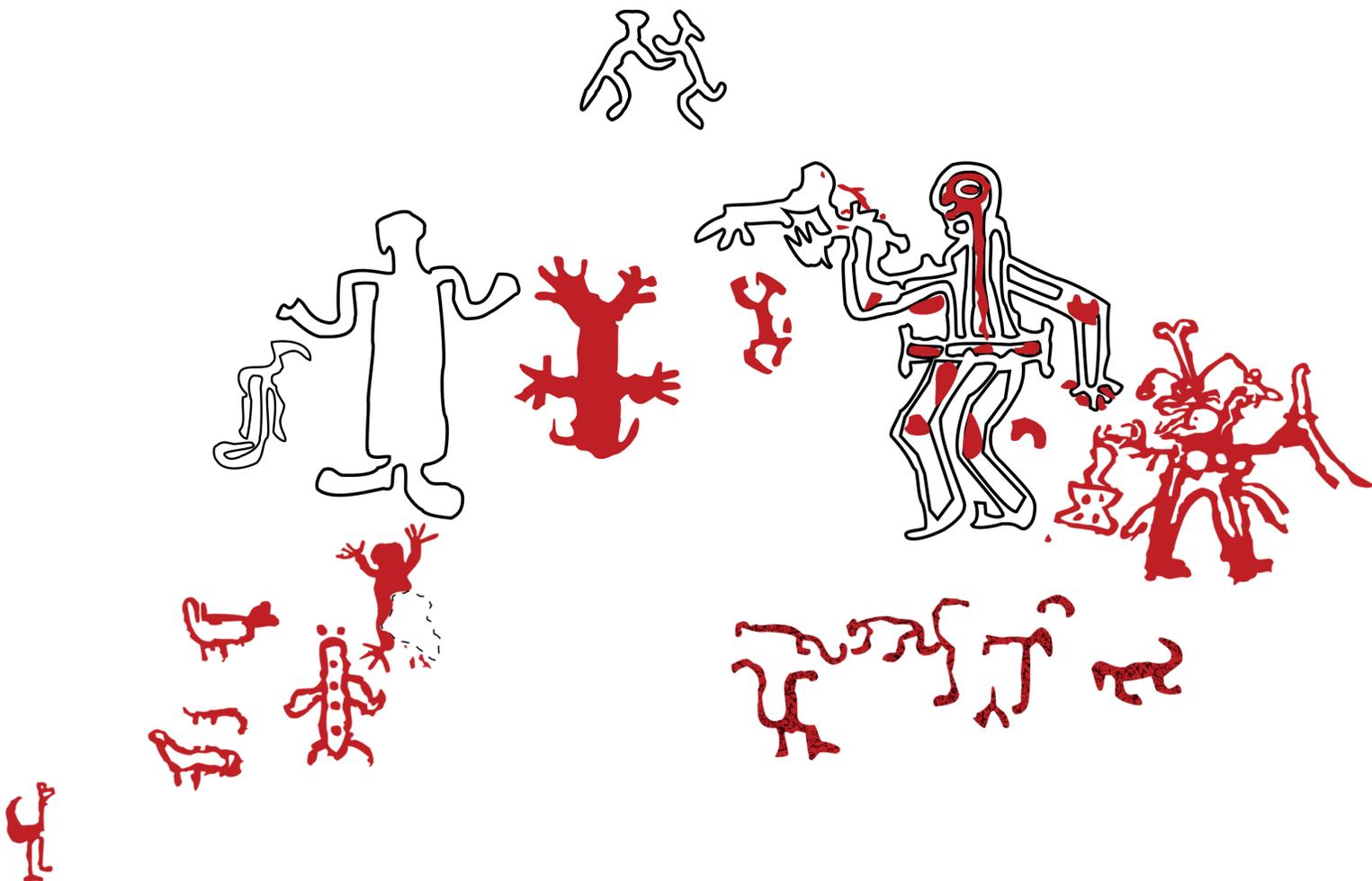
5.3. Dibujo de la Estructura 1A de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).

los lados; y en la parte baja, una figura más pequeña con la posición de un brazo levantado y otro hacia abajo. Al menos dos antropomorfos carecen de cabeza, lo cual llama la atención por tratarse de un rasgo presente también en dos parejas representadas en la Gruta del Espíritu Santo (motivos 13 y 14 del Conjunto E, Figura 4.26). La ausencia de un elemento tan importante y elemental como es la cabeza podría interpretarse como una alusión al sacrificio por decapitación; cabe mencionar que esta práctica tuvo una amplia difusión entre los grupos de Mesoamérica y de la Baja Centroamérica; su iconografía fue abundante a través de la representación de cabezas trofeo o por medio de cuerpos acéfalos. Destaca la fuerte similitud de las imágenes de la Pintada de Azacualpa con la iconografía de cerámicas bicromas nicaragüenses, fechadas entre 300 a. C. y 300 d. C., lo cual aporta un indicio de su posible temporalidad (Figura 5.4).



5.4. La representación de un cuerpo decapitado aparece en la cerámica Bicroma en Zonas (300 a.C.-300 d.C.) de la vertiente del pacífico nicaragüense (Baudez, 1970).

En la estructura 1B de la Pintada de Azacualpa encontramos una composición de varios motivos en donde los elementos antropomorfos vuelven a presentar las posturas de brazos a la altura de los hombros: uno levantado y otro hacia abajo y ambos levantados por encima de la cabeza (Figura 5.5). A diferencia de la Gruta del Espíritu Santo, donde los tocados son un elemento característico de las figuras humanas, en la Pintada de Azacualpa están casi ausentes; destaca que en este panel hay un personaje con dos cuernos o apéndices. Sin embargo, lo singular de esta figura radica en que fue representada boca abajo, en posición descendente.



5.5. Dibujo de la Estructura 1B de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).

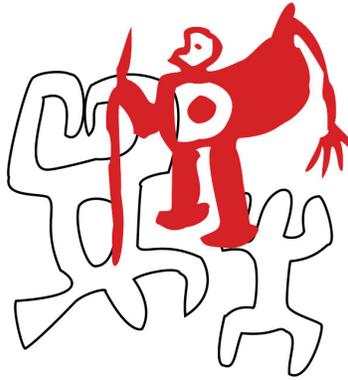
Respecto a los personajes con instrumentos en las manos, como bastones, cerbatanas o flautas, la Pintada de Azacualpa muestra varios ejemplos en la estructura 2A (Figura 5.6). La complejidad de este panel, por la cantidad de motivos, sobreposiciones y por la articulación de elementos figurativos de distinto tipo, muestra que la tarea de comparación nos enfrenta a una amplia variabilidad de formas presentes en cada sitio. Se aprecia, en el lado derecho de la composición, a un personaje pequeño realizado en rojo que parece llevar un bastón; además, porta sobre su es-

palda algún tipo de carga que recuerda, en gran medida, al motivo 20 del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo. No se trata del único caso de personaje con bastón y bulto, pues en la estructura 8 de la Pintada de Azacualpa es posible identificar a un antropomorfo con las mismas características y sobrepuesto a otras figuras realizadas en blanco (Figura 5.7). En la Gruta del Espíritu Santo el motivo 16 del Conjunto E también sostiene un palo en una de sus manos aunque no es posible precisar si se trata de un bastón o algún tipo de arma.



5.6. Dibujo de la Estructura 2A de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).





5.7. Dibujo de un personaje antropomorfo con bastón y carga en su espalda se muestra en la Estructura 8 de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).

Otros personajes de la estructura 2A de la Pintada de Azacualpa llevan objetos alargados en las manos, con la peculiaridad de que los dirigen hacia la boca, como si se tratara de flautas. Estos instrumentos varían en tamaño y dirección con respecto al sostenido por el personaje bicromo del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo (motivo 31, Figura 4.28), el cual ha sido interpretado como portador de una cerbatana. Las figuras humanas con objetos alargados son un rasgo compartido y aunque no se trata siempre del mismo tipo de artefacto, a través de ellos pudieron indicarse acciones como caminar, ejecutar música, danzar o cazar.

Si bien la Cueva Pintada de Azacualpa y la Gruta del Espíritu Santo comparten la pintura rupestre como manifestación mayoritaria, y el empleo en común de varios colores, como el rojo, el amarillo, el blanco, el naranja y el verde, en la primera de ellas las figuras humanas parecen articularse en escenas, es decir, la disposición de los elementos sugiere el empleo de distintos motivos para dar cuenta de acontecimientos o narraciones; además, es amplia la representación de zoomorfos, tanto que la relación hombre-animal ha sido vista como una de las temáticas centrales del sitio (Künne y Navarro, 2009). Más allá de estas significativas diferencias, entre ambos conjuntos existen coincidencias como la recurrencia en la elaboración de puntuaciones y la existencia de manos al negativo.

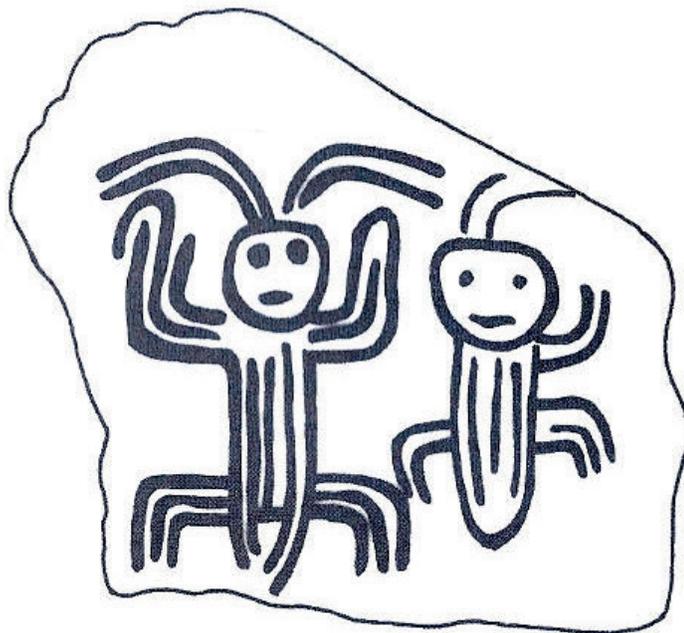
Como se señaló en capítulos anteriores, la figura humana también está presente en otros sitios salva-

doreños. En la Cueva de las Figuras, ubicada al norte de la Gruta del Espíritu Santo, se localiza un panel con pinturas que representan personajes humanos; todas fueron realizadas por medio del delineado del contorno (Figura 2.25). Pese a las diferencias estilísticas y de formato con respecto a la Gruta del Espíritu Santo, pues en la Cueva de las Figuras los antropomorfos tienen un mayor tamaño, vemos que también se repiten las posturas ya conocidas con dinamismo en los brazos e, incluso, algunas tienen líneas curvas que coronan sus cabezas, así como los bastones en las manos.

En otros sitios ubicados varios kilómetros al sur, ya en territorio nicaragüense, tanto en pinturas como en petroglifos también es posible identificar algunas de las características de los antropomorfos de la Gruta del Espíritu Santo. En el departamento de Estelí, Bayardo Gámez reportó el sitio conocido como La Mina, que consiste en un pequeño abrigo rocoso ubicado en la cúspide de un cerro (Gámez, 2004: 91). En este lugar hay un conjunto de petroglifos en donde fueron plasmados tres personajes antropomorfos de los cuales dos llevan tocados con varias líneas en la cabeza y, uno más, presenta sólo dos líneas curvas (Figura 5.8). No se trata de un caso aislado en la región ya que en la Casa de la Cultura de la ciudad de Estelí hay otro petroglifo en donde se observan dos figuras humanas con tocados de dos apéndices (Figura 5.9). Estos personajes muestran la postura de ambos brazos levantados por arriba de la cabeza.



5.8. En los petroglifos del sitio La Mina, departamento de Estelí, Nicaragua, también aparecen personajes con tocados de varias líneas paralelas y otros a manera de cuernos (Gámez, 2004: 91).



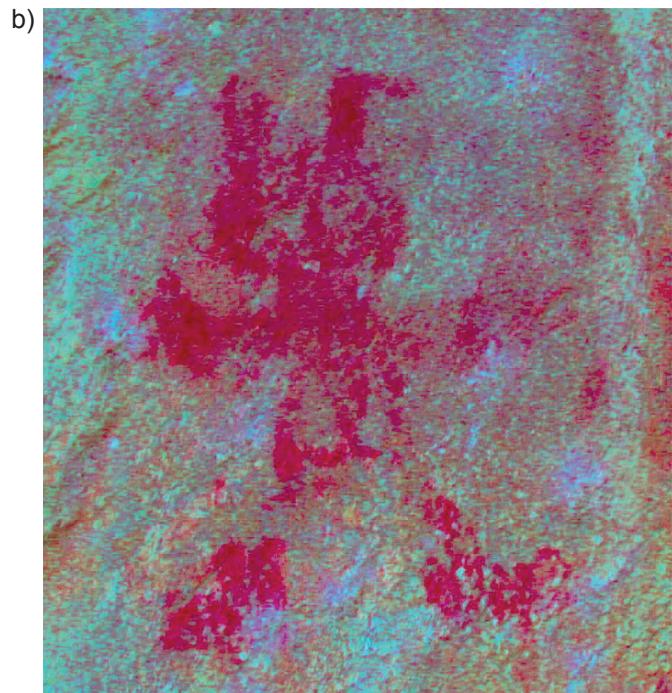
5.9. Petroglifos en Casa de la Cultura de Estelí, Nicaragua, que representan personajes humanos con tocados lineales (Gámez, 2004: 132).

En las pinturas de la laguna Asososca, en Managua, encontramos una figura con tocado de dos apéndices a manera de cuernos o antenas, y dos más que llevan cada una tres triángulos sobre su cabeza, lo que recuerda a los antropomor-

fos de la Gruta del Espíritu Santo que portan elementos tripartitos (Figuras 5.10 y 5.11). El calado de detalles como el rostro, el empleo del color rojo y la postura de ambos brazos hacia arriba son otros rasgos en común.



5.10. Antropomorfos esquemáticos con elementos tripartitos a manera de tocado. Uno de ellos está rodeado de improntas de manos al positivo. Pinturas rupestres de la laguna Asososca, Managua, Nicaragua (fotografías modificadas con *Dstretch*: FL).



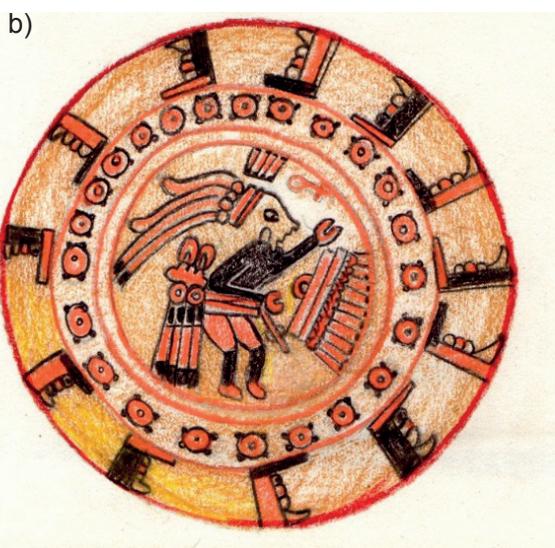
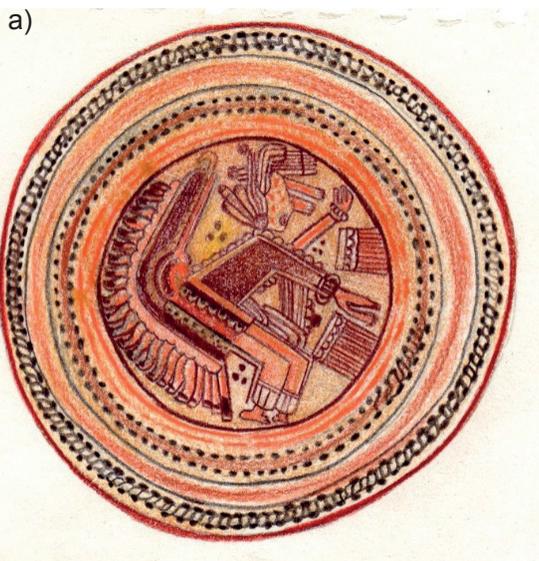
5.11. Antropomorfo en las pinturas rupestres de la laguna Asososca, Managua, Nicaragua. Uno de ellos muestra tocado a manera cuernos (fotografías modificadas con *Dstretch*: FL).

El significado de estas representaciones humanas es difícil de precisar; no obstante, es posible sugerir algunas propuestas. Quizá una clave la podríamos encontrar en uno de los sitios mejor documentados del Istmo centroamericano y cuyo *corpus* rupestre incluye una gran cantidad de antropomorfos: la Gruta de Naj Tunich, en Guatemala. Este sitio, de filiación maya del periodo Clásico, cuenta con diversas figuras humanas en diferentes actividades rituales, tales como ofrendas, juego de pelota, presentación de cautivos, escenas de decapitación, consumo de bebidas especiales, música, danza y posturas en actos sexuales, entre otros (Stone, 1995). Las deidades son escasas, las que fueron representadas se identifican como tales a través de rasgos diagnósticos, como el ojo cuadrangular del dios solar o los tocados característicos de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué cuando están en el inframundo (Stone, 1995: 148-149). El resto de las figuras constituyen seres humanos realizando las acciones antes mencionadas.

La representación de deidades suele estar dada por el empleo de atributos zoomorfos o indicada por medio de signos convencionales (como es el caso del caracol cortado de Quetzalcóatl, el espejo humeante de Tezcatlipoca o la bigotera de Tláloc). Destaca el hecho de que las deidades lencas, tal como fueron descritas por Diego García de Palacio y Antonio de Herrera, no refieran a personajes humanos con adornos en las cabezas. Icelaca, una de las deidades lencas, era un ser con dos caras, adelante y atrás, ambas repletas de ojos, gracias a los cuales podían mirar el pasado y futuro, simbolizando así —según García de Palacio—, su omnipresencia temporal. En tanto, para Herrera las principales deidades de los lencas eran de piedra en forma de tres puntas y con el mismo número de

rostros “deformes”; también tenían formas de animales, especialmente felinos (García de Palacio, 2000 [1576]: 53; Chapman, 2006 [1985]: 78). Me inclino a pensar que —así como sucede en Naj Tunich—, los antropomorfos de la Gruta del Espíritu Santo, y también los de otros sitios del área, deben ser vistos como seres humanos y no como representaciones de entidades sobrenaturales o dioses.

En las cerámicas policromas del periodo Clásico Tardío (600-850 d. C.) de Honduras y El Salvador ligadas a tradiciones culturales mesoamericanas (tales como la ulúa, la salúa o la copador) la figura humana es un tema recurrente; se trata de representaciones de personajes de prestigio o gobernantes que muestran su rango a partir de grandes tocados de plumas y otros aditamentos que les sirven de adorno. En algunos platos con soportes trípodes encontrados en Tazumal, al occidente de El Salvador, es posible observar a individuos con grandes tocados o estructuras que semejan plumas en su espalda; algunos de ellos muestran actitudes dinámicas, como si danzaran (Figura 5.12). Si bien es cierto que estos hallazgos están fuera de la región donde se ubica la Gruta del Espíritu Santo, también hay vasijas provenientes del oriente salvadoreño en donde encontramos el atavío de plumas decorando cabezas humanas. Otro ejemplo significativo lo tenemos en un vaso localizado en Tenampúa, en el valle de Comayagua, Honduras, que está decorado con una procesión de personajes que llevan bastones, flautas y estructuras de plumas en sus espaldas, lo cual nos remite a las temáticas presentes en sitios como la Gruta del Espíritu Santo y la Cueva Pintada de Azacualpa (Figura 5.13).



5.12. Cerámicas del periodo Clásico Tardío con personajes antropomorfos ricamente ataviados, algunos de ellos en actitud dinámica: a) y b) Tazumal; c) oriente de El Salvador (dibujos de Axel García a partir de fotografías del MUNA, El Salvador)



5.13. Vaso policromo de Tenampúa, valle de Comayagua, Honduras, con una procesión de personajes que llevan bastones y flautas (Baudez, 1970).

En términos formales, los antropomorfos presentes en estas cerámicas policromas no guardan parecido con el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo e incluso tampoco con otras manifestaciones rupestres de sitios de la región; no obstante, el contenido temático es semejante. En ambos casos podría tratarse de la figuración de seres humanos, algunos ricamente adornados, tal vez en procesiones, danzas u otras actividades rituales. No es posible plantear una relación

directa; lo que se está sugiriendo es que las formas de exhibición del prestigio propias del mundo precolumbino, a través de fastuosos ceremoniales y rica indumentaria, podrían dar explicación a ciertos diseños que en el arte rupestre hacen destacar a algunas figuras sobre otras.

De acuerdo con los datos recabados por Anne Chapman en su estudio etnohistórico sobre los lencas del siglo XVI, estos pueblos mantenían una organización jerárquica en cuya cúspide se encontraban los caciques, para quienes estaban destinados algunos bienes exclusivos como mantas de algodón y cacao (Chapman, 2006 [1985]: 69 y 76). Aunque no se mencionan de manera explícita, es factible pensar que las plumas también hayan jugado un papel importante en la exhibición de poder, tal como sucedió a lo largo de Mesoamérica e incluso en otras áreas culturales americanas.

Por otra parte, respecto a los tocados radiales de la Gruta del Espíritu Santo, los cuales como se señaló aparecen con idénticas características en la Cueva del Toro, también cabe enfatizar su similitud con una figura de la Peña Sirica, en Nueva Esparta (Figura 2.33). Esto demuestra que, pese a la gran variedad en el diseño y a la poca uniformidad estilística, en regiones más acotadas, como lo es el norte de los departamentos salvadoreños de Morazán y La Unión, algunos pintores pudieron compartir o expandir sus planteamientos formales. El ejemplo de la Peña Sirica es significativo porque evidencia que la Gruta del Espíritu Santo no es un caso aislado y que, por el contrario, su imaginería puede estar presente en sitios aledaños.

Los gemelos o parejas

Los personajes dobles tomados de las manos han sido interpretados como una alusión a creencias mitológicas con base en el caso mejor conocido de los hermanos gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, héroes culturales del mundo maya quiché, cuyas hazañas conocemos gracias al célebre *Popol Vuh* (Coladán y Amaroli, 2003: 147). Sin embargo, las

pocas fuentes que aportan información sobre la religión de los lencas y de otros grupos de la zona de interacción cultural centroamericana no mencionan un elemento similar.

En este trabajo se añade una nueva propuesta de interpretación para dichos motivos. Se plantea que estos antropomorfos pueden aludir a jefes o representantes de comunidades con un sistema de organización dual. El caso mejor documentado es el de los tolupán-jicaques de la Montaña de la Flor, departamento de Francisco Morazán, Honduras, los cuales tenían como máximos líderes a dos caciques. Anne Chapman consideró que este era un rasgo cultural antiguo (Chapman, 2007: 36-37): la mitología tolupán refleja esta división dual por la creencia en dos hermanos llamados *Tomam*, quienes rigen sobre las partes oriental y occidental del cielo, respectivamente.

Asimismo, el *guancasco*, celebración de tradición lenca con una amplia extensión en el sur de Honduras y el oriente de El Salvador, también puede tener relación con la representación de personajes dobles. Los *guancascos*, también conocidos como *huanqueadas*, consisten en celebraciones a partir de las cuales se reafirma la hermandad entre dos pueblos por medio de la realización de danzas y comidas en el contexto de las visitas recíprocas de sus santos patronos; algunos casos conocidos son los de las comunidades de Guatajiagua y Lislique, en El Salvador; e Intibucá y Yamaranguila o Mexicapa y Gracias, en Honduras (Chapman, 2006 [1985]; Rápalo, 2008). Esta práctica es considerada como la reminiscencia de pactos y rituales realizados por caciques en la época prehispánica y sobre los cuales, sin embargo, prácticamente no queda ninguna evidencia. En dicho sentido y a manera de hipótesis, las parejas tomadas por las manos podrían aludir a este tipo de acuerdos y celebraciones entre antiguos líderes lencas o cacaoperas.

En cuanto a los personajes dobles sobrepuestos de manera vertical, también es posible sugerir algunas comparaciones a partir de sus similitudes con otros ejemplos arqueológicos centroamericanos. Algunos casos de personajes sobrepuestos, donde resulta evidente que uno sostiene al otro, los encon-

tramos en la estatuaria de Nicaragua e incluso en el sur del istmo, en Panamá. Las estatuas denominadas *alter-ego*, cuya distribución se circunscribe al ámbito de los grandes lagos de Nicaragua, se caracterizan por la representación de una figura humana sobre la que suele estar otra, principalmente de tipo zoomorfo, aunque existen ejemplos en donde se trata de dos seres humanos superpuestos (Navarro, 2007) (Figura 5.14). Estas imágenes pueden ser vistas como una alusión a la transformación de especialistas rituales en sus co-esencias animales, fenómeno que en Mesoamérica suele denominarse *nahualismo* (Martínez, 2011). Si bien ello no tiene una relación directa con las figuras superpuestas de la Gruta del Espíritu Santo, llama la atención su parecido con las esculturas de estilo Barriles, de Panamá, en las cuales podemos apreciar a un humano cargando a otro, lo cual se ha interpretado como una evidencia de la asimetría social tratándose, posiblemente, de un esclavo cargando a su señor o cacique (Figura 5.15). Ambos casos son problemáticos si intentamos extrapolarlos directamente al arte rupestre; no obstante, dan muestra de que esta concepción formal de dos personajes en vertical tampoco es aislada y, por lo tanto, habría que estar atentos a la presencia de otras manifestaciones análogas.



5.14. Escultura 114 de Punta de las Figuras, isla Zapatera, Nicaragua, que muestra a dos personajes superpuestos (Navarro, 2007: 22).



5.15. Otro ejemplo de personajes superpuestos en donde uno está cargando a otro, lo tenemos en las esculturas estilo Barriles de Panamá (Baudez, 1970: 153).

Los hombres-pájaro

Los motivos que mejor reflejan esta temática consisten en la pareja roja del Conjunto F (motivos 3 y 4, Figura 4.38). No es posible precisar su significado; sin embargo, podría tratarse de un rasgo relacionado con tradiciones iconográficas y simbólicas sudamericanas. Como el mismo Haberland propuso, tal vez se trata de personajes disfrazados durante una celebración. Los hombres-pájaro y las representaciones de aves dobles son un tema presente en la orfebrería colombiana; un caso significativo lo encontramos en la cultura tumaco, cerca de Ecuador, donde un hombre disfrazado de ave extiende los brazos (Figura 5.16). En las famosas "aguillillas", presentes en Costa Rica,

Panamá y Colombia, es posible encontrar casos de parejas de aves sugeridas por la representación de dos cabezas. Es necesario explorar este complejo simbólico para entender, en mejores términos, sus posibles relaciones con el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo.

a)



b)



5.16. a) Pendiente Tumaco en forma de personaje disfrazado de ave, sur de Colombia. b) Ave doble, orfebrería Tairona, norte de Colombia (dibujos de Montserrat Galindo).

Las manos

Las manos son un tema extendido en Mesoamérica e incluso en todo el continente americano; es difícil precisar su contenido simbólico debido a que puede variar de acuerdo con los contextos culturales en que se encuentren. Las manos al negativo son de una am-

plia distribución a nivel mundial; curiosamente, las del Istmo centroamericano son las menos documentadas y poco tomadas en cuenta dentro de las obras generales que abordan este tema.

Las manos de la Gruta del Espíritu Santo se localizan en las partes bajas de las paredes, aparecen espaciadas y, en ocasiones, en pares; esta distribución es similar a la presente en la Cueva del Ermitaño, en Chalatenango. Como se mencionó, son varios los sitios con pinturas rupestres en territorio centroamericano donde es posible apreciar este motivo. En algunos de ellos, como en la Cueva Pintada de Azacualpa, en la Cueva de las Figuras y en la misma Cueva del Ermitaño, las manos al negativo aparecen obliteradas por motivos más tardíos (Figuras 2.14, 2.25 y 5.6). Las manos negativas en blanco de la Gruta del Espíritu Santo son sólo dos, y pudieran ser más tardías; en la Cueva del Ermitaño también quedan rastros de una mano del mismo color, en el abrigo superior. En la Pintada de Azacualpa hay una mano negativa realizada en morado, aunque ubicada a considerable altura. Se han podido corroborar manos al negativo en otros sitios salvadoreños, como la Cueva de las Figuras del cantón Hondable, en La Finca o Manos del Diablo, y en Casitas Blancas. Una antigua tradición de manos al negativo pudo ser recreada en varias ocasiones en diferentes sitios y contextos. El motivo de las manos, tanto positivas como negativas, forma parte del repertorio de motivos rupestres durante distintas épocas (Figura 5.17).



5.17. Manos en Ayasta, departamento de Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez, 2007).

En Ayasta, Rodríguez (2007) identificó algunas manos al positivo realizadas en blanco. Resulta significativo que, igual que en la Gruta del Espíritu Santo, por lo menos una de estas manos esté sobrepuesta a un motivo de tipo no figurativo: parecieran, por tanto, no ser casuales este tipo de sobreposiciones. También cabe mencionar que las manos positivas en amarillo realizadas en la Gruta del Espíritu Santo fueron emplazadas en cercanía con las rojas al negativo, como si se tratara de establecer algún tipo de vínculo con las pinturas anteriores a través de la elaboración del mismo tipo de signos.

Las manos al positivo también alcanzaron una amplia extensión; en Asososca, Nicaragua, encontramos varios ejemplos, sólo que en este caso parecen fungir como un tipo de marco para una figura principal (Figura 5.10). Mientras tanto, manos al negativo fueron reportadas por Rigoberto Navarro en la Cueva de los Negros, también en la vertiente del Pacífico en Nicaragua (Navarro, 1996: 54). Cabe mencionar que tampoco se ha llevado a cabo un conteo ni el estudio de las manos grabadas.

Los motivos de manos remiten a la presencia de individuos en lugares sagrados y pueden ser vistos como una manera de hacer patente su participación en ceremonias públicas; también, como la entrada en contacto con personas de otras comunidades, así como con entidades sobrenaturales.

Los rostros

En la Gruta del Espíritu Santo sólo hay una representación de un rostro humano (motivo 8, Conjunto A, Figura 5.18), caso singular debido a que, en otros sitios, este tipo de motivos es abundante. Un rasgo que es preciso destacar del ejemplo ubicado en la Gruta del Espíritu Santo es su localización en uno de los extremos del grafismo, pues más allá de él, hacia la derecha del muro norte, no hay más rastros de pinturas o petroglifos. El Conjunto A pudo marcar un punto de inicio para acercarse al interior húmedo y semioscuro del abrigo. La ubicación del rostro humano podría haber indicado algún tipo de “entrada”

al abrigo mismo, lo cual tiene relación con otros sitios en donde rostros esquemáticos aparecen en los accesos de algunas cavidades rocosas, como sucede en las cuevas del río Talgua (Honduras), las cuevas de Balam Na (Petén) y la Cueva de los Andasolos (Chiapas) (Brady, Begley, Fogarty *et al.*, 2000: 111; Brady, Cobb, Garza *et al.*, 2003: 160). Este motivo pudo representar a alguna entidad sobrenatural o un espíritu que resguardaba el extremo del abrigo.



5.18. El Motivo 8 del Conjunto A en la Gruta del Espíritu Santo muestra un rostro esquemático (fotografía: FL).

Pese a que los primeros autores que se acercaron al arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo señalaron cierta falta de detalles en los rostros de los personajes, en la actualidad es posible observar que en varias figuras hubo interés por representar, aunque fuera de manera minimalista, algunos rasgos como ojos, nariz y boca. Asimismo, en otros sitios se realizaron rostros un tanto deformes o monstruosos, como es el caso de la serie de personajes de la Cueva de las Figuras, que se caracterizan por unos labios pronunciados, o el petroglifo conocido como el “Quetzalcoatl”, en Conchagua, el cual muestra un fiero rostro zoomorfo con grandes colmillos (Figura 2.35).

Los zoomorfos

Son pocos los casos de zoomorfismo en la Gruta del Espíritu Santo; uno ellos es la tortuga del Conjunto F (Figura 4.39). Este animal está asociado a la superficie de la tierra y, en algunas cuevas, se han encontrado sus restos en contextos arqueológicos; posiblemente

se trate de ofrendas. Fragmentos de caparazón de tortuga se hallaron en la Cueva 1 del río Balam Na, en la cuenca del río Poxté, Petén, y también en el Abrigo El Gigante, donde fueron identificados como de especies de agua dulce (Brady, Cobb, Garza *et al.*, 2003: 147; Scheffler, 2005: 19). Además, las tortugas también fueron empleadas como instrumentos musicales. La presencia de este animal en la Gruta del

Espíritu Santo puede remitir también a su simbolismo como ser acuático, pues recordemos que la presencia de este líquido en el sitio fue un elemento que lo caracterizó en el pasado. En la Cueva de las Figuras de Anamorós, en el departamento de la Unión, El Salvador, se observa la figura de un cangrejo, lo cual muestra que la representación de estos animales no era un caso aislado (Figura 5.19).



5.19. Representación de cangrejo en la Cueva de los Fierros de Anamorós, departamento de La Unión, El Salvador (fotografía modificada con *Dstretch*: FL).

Las aves son otro tema que podemos identificar en el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo. Las representaciones que aparecen con mayor claridad se encuentran en el Conjunto E (motivos 5, 15, 19 y 21); el motivo 21 destaca por su parecido con un ave de patas largas que fue plasmada en la parte inferior izquierda de la estructura 2A de la Pintada de Azacualpa (Figuras 4.33 y 5.5). En este último sitio aparece un ave al lado de un antropomorfo realizado en blanco; recuerda, en gran medida, a las “aguillillas” de orfebrería de Costa

Rica y Panamá, lo cual podría sugerir una datación tentativa para este motivo de entre 850 y 1500 d. C. (Figura 5.20). También en la cerámica policroma Salúa, del periodo Clásico, se encuentran representaciones muy elaboradas de aves (Figura 5.21). Debido a la amplitud que presenta la indagación sobre la iconografía de las aves en el arte prehispánico, es preciso avanzar hacia el reconocimiento de las especies representadas y sus posibles significados en diversos contextos. Por el momento, esto constituye una tarea pendiente.



5.20. Ave y antropomorfo en la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (Künne y Navarro, 2009).



5.21. Cerámica Salúa con representación de ave estilizada (MUNA, El Salvador).

Respecto a la cabeza del ser zoomorfo del Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo (motivo 2, Figura 4.5), es factible identificar otros ejemplos que pudieran remitir al mismo concepto. En el lago de Güija hay varios ejemplos de cabezas de serpientes u otros reptiles que pueden ser vistos como símbolos de *cipactli* o *cipacti* (el lagarto con cuyo cuerpo fue creada la superficie de la tierra), que por ello representa —también— el origen del tiempo y, por ende, del calendario. Para Hugo I. Chávez se trataría de un numen local al que denomina “el monstruo acuático” (Chávez, 2016). Los hallazgos de La Dibujeada y de las Manos del Diablo muestran que estas cabezas de reptiles u ofidios híbridos son habituales en el arte rupestre del oriente

salvadoreño, indicándonos la posible evidencia de un culto o creencia de cierta extensión. Estos motivos de cabezas de reptiles alcanzan, incluso, lugares como los petroglifos de Las Pintadas en Estelí, al norte de Nicaragua, donde ha sido registrado un ejemplo; sin embargo, ha sido interpretado por Bayardo Gámez como el rostro estilizado de serpiente emplumada (Gámez, 2004: 125) (Figura 5.22b). No es sencillo proponer una identificación unívoca para estos motivos; es importante tener en cuenta algunos rasgos que presentan en común, como son las lenguas bífidas, las volutas en las narices, su representación de perfil y, en algunos casos —como el de la Gruta del Espíritu Santo— “barbas” debajo de la mandíbula.



5.22. a) Rostro zoomorfo de perfil, lago de Güija, El Salvador (fotografía: FL). b) Rostro zoomorfo de perfil, Estelí, Nicaragua (Gámez, 2004).

Por último, las serpientes entrelazadas constituyen otro elemento que es necesario resaltar como propio de la región oriental salvadoreña, con al menos tres ejemplos: Yarrowalaji, La Dibujada y la Cueva de las Figuras (Figuras 2.23, 2.24 y 2.26). En los tres casos podemos ver dos figuras serpentinas unidas formando un diseño helicoidal; es en La Dibujada en donde, debido a la representación de las cabezas, resulta más claro su carácter zoomorfo.

Puntuaciones y motivos no figurativos

Las secuencias de puntuaciones o los puntos aislados son un elemento común en el arte rupestre de El Salvador, Honduras y Nicaragua, tanto en petroglifos

como en pinturas (Figuras 2.10b, 5.3 y 5.23). Cuando son repetitivos podrían tratarse de una cuenta; sin embargo, por ahora resulta difícil precisar el tipo de cosas, acciones o eventos que fueron contabilizados de esta manera.

En el caso de la Gruta del Espíritu Santo las puntuaciones no parecen responder a la intención de llevar algún tipo de cómputo, sino al convencionalismo empleado para plasmar diseños específicos. Llama la atención que en la estructura 1A de la Pintada de Azacualpa haya una composición de puntos similar a las vistas en el Conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo (motivos 3 y 4 del Conjunto B; Figuras 4.6 y 5.3). En una vasija Sulaco Policromo (periodo Bagaces 300-800 d. C., Nicaragua) también se encontró esta forma (Figura 5.24).



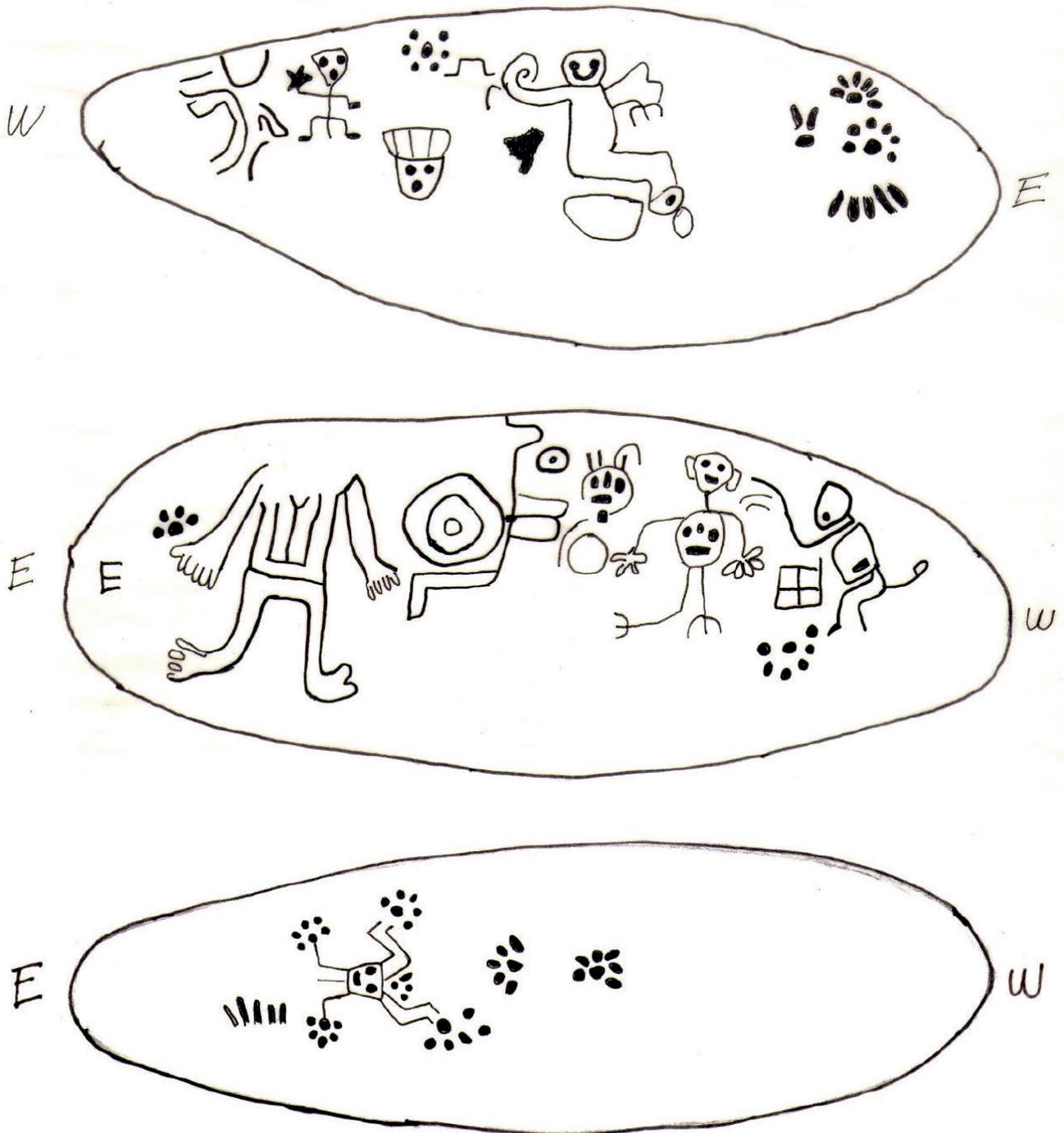
5.23. Roca con horadaciones, Finca El Tule, Granada, Nicaragua (fotografía: FL).



5.24. Cerámica Sulaco Policromo, Nicaragua, decorada con motivo de puntuaciones similares a las presentes en la Gruta del Espíritu Santo (300-800 d.C.).

En el norte de Nicaragua, en el departamento de Jinotega, fue reportada recientemente una roca exenta de casi 4 m de largo que cuenta con grabados en tres de sus lados. Uno de los motivos recurrentes en estos petroglifos es una composición de puntos muy similar a la descrita en el párrafo anterior, interpretada por Rigoberto Navarro como huellas de felinos (Figura 5.25) (Navarro, 2010: 13-16). Como se mencionó en el

Capítulo 2, estas huellas también han sido identificadas en la Patada del Diablo, en el centro de El Salvador (Figura 2.16). Es posible que los motivos con estas características, presentes en la Gruta del Espíritu Santo, formen parte de una convención más extendida que consistiera en representar las pisadas de un gran felino por medio de puntos. No obstante, esto es una hipótesis que resulta necesario desarrollar.



5.25. Rocas de El Arenal. a) Lado sur. b) Lado norte. c) Lado superior (Navarro, 2010: 14).

Los motivos de tipo no figurativo requieren de una catalogación más detallada, que permita determinar los posibles grupos al interior de esta categoría. El diseño reticulado del Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo (motivo 3) es de difícil interpretación; recuerda, vagamente, algunas composiciones de diseños lineales en posición vertical que se encuentran en otros sitios. En la Cueva Pintada de Azacualpa hay un motivo en forma de “escalera” que también consiste en la división de un polígono por medio de líneas horizontales; está realizado en pintura blanca y se superpone a una mano al negativo en rojo (Figura 5.26). En tanto, en la covacha de Yarrowalaji, hay un petroglifo que consiste en una secuencia de diseños ovoidales en una posición similar a los rombos que presenta el motivo 3 en su interior (Figura 5.27a). En territorio nicaragüense un motivo similar se encuentra en la cueva de Montelimar, departamento de Managua; aunque, en este caso, sí se aprecia un ser antropomorfo detrás del meandro de líneas (Navarro, 1996: 72). Este sitio recibe el nombre de La Pintada debido a que, con anterioridad, se apreciaban en sus paredes restos de pictografías (Matilló, 1965: 105).

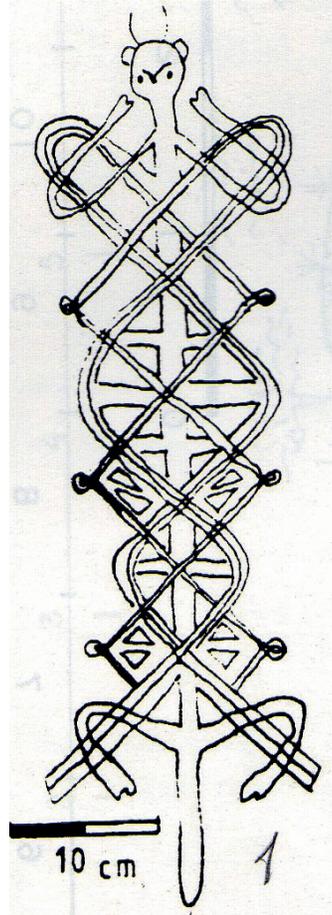
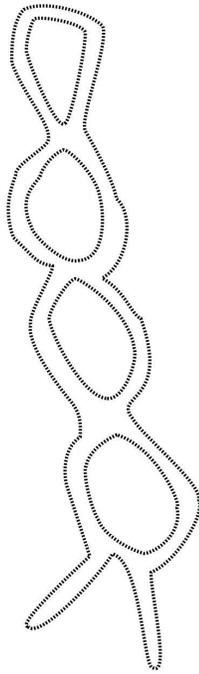
Las observaciones vertidas en el presente capítulo dan muestra de que el grafismo de la Gruta del Espíritu Santo comparte elementos con otros sitios tanto del oriente salvadoreño como del centro-sur de Honduras y Nicaragua. En algunos casos estas coincidencias son más marcadas que en otros, pero en todos muestran la amplia variabilidad en el arte rupestre de esta región que, no obstante, pareciera responder a un sustrato común.

Los elementos hasta aquí expuestos: representaciones humanas, celebraciones rituales y el uso de aditamentos como plumas para exhibir prestigio, pueden tomar mayor sentido si recurrimos a algunos datos suministrados por la etnografía. Dicha información será comentada en el próximo capítulo.

Los elementos hasta aquí expuestos: representaciones humanas, celebraciones rituales y el uso de aditamentos como plumas para exhibir prestigio, pueden tomar mayor sentido si recurrimos a algunos datos suministrados por la etnografía. Dicha información será comentada en el próximo capítulo.



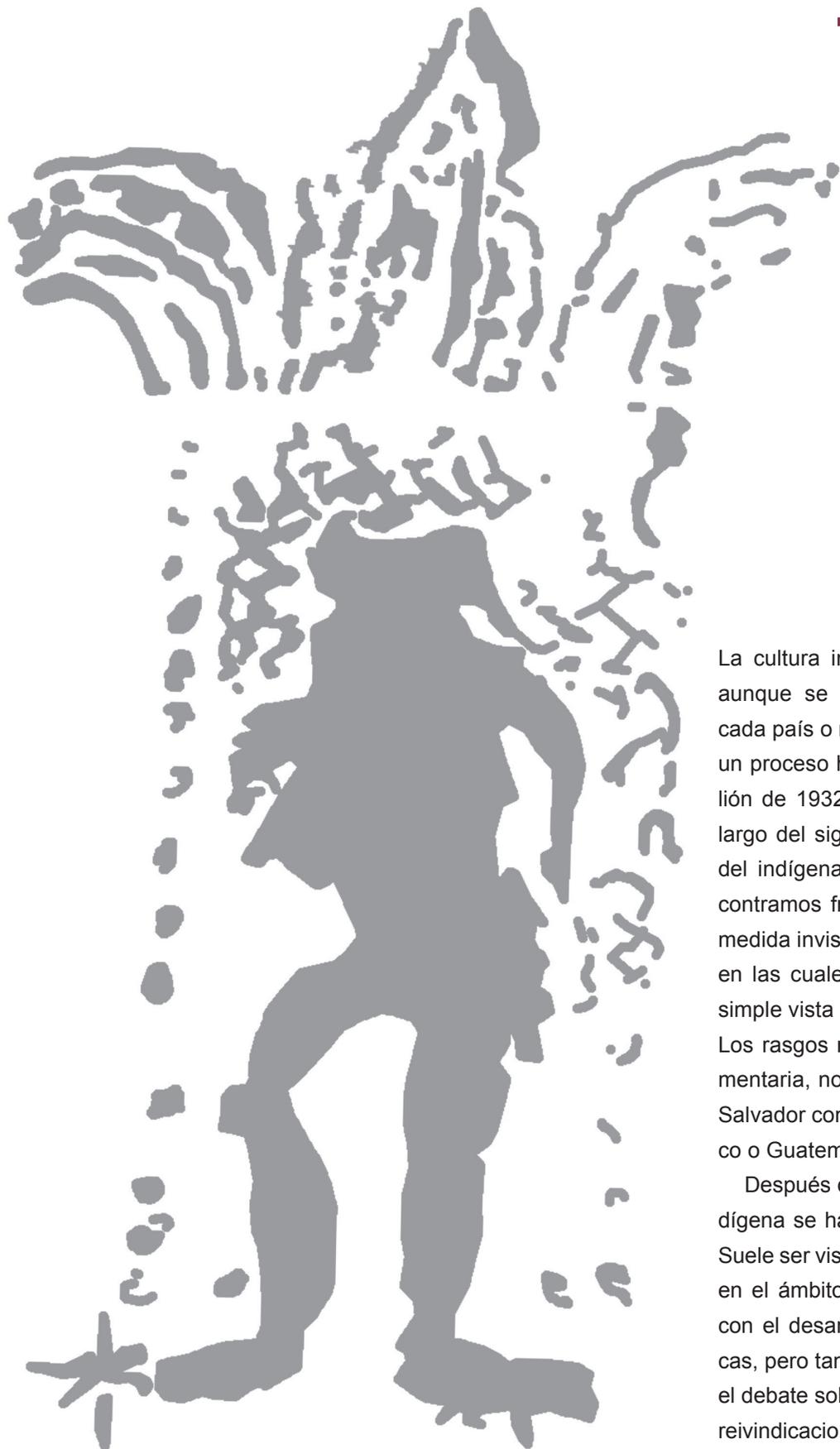
5.26. Dibujo de la Estructura 8 de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).



5.27. a) Dibujo del petroglifo de la Cueva de Yarrowalaji, departamento de Morazán, El Salvador (elaboración: FL). b) Montelimar, Nicaragua (Navarro, 1996; 72).

PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN

6



La cultura indígena está vigente en toda América, aunque se manifiesta de manera diferenciada en cada país o región. En el caso de El Salvador, donde un proceso histórico de gran trascendencia, la rebelión de 1932 y su respectiva represión, influyó a lo largo del siglo XX en la negación y estigmatización del indígena casi hasta su aniquilamiento, nos encontramos frente a una herencia negada y en gran medida invisibilizada, reducida a algunas localidades en las cuales lo “indígena” no es evidente, pues a simple vista se confunde con el mundo mestizo rural. Los rasgos más “típicos”, como la lengua o la indumentaria, no se muestran de manera explícita en El Salvador como sucede en algunas regiones de México o Guatemala.

Después de la guerra civil (1980-1992), el tema indígena se ha reposicionado y ha adquirido vigencia. Suele ser visto como parte de un contexto más amplio en el ámbito de los conflictos sociales relacionados con el desarrollo económico y las estructuras políticas, pero también como un elemento fundamental en el debate sobre la identidad cultural salvadoreña. Las reivindicaciones indígenas han tenido un resurgimiento en las últimas dos décadas, adquiriendo distintas

facetas en cada región o población particular. La raíz indígena está presente y sigue viva; se reproduce en la vida cotidiana en aspectos tan esenciales como la comida, el trabajo en el campo, las prácticas religiosas y las formas de relación comunitaria, entre otras. Aunque el trabajo sociológico y antropológico para documentar las características de la cultura indígena contemporánea en El Salvador tiene aún muchas asignaturas pendientes, en el presente capítulo señalamos algunos ejemplos que muestran la vitalidad de la cultura indígena contemporánea y su convergencia con el arte rupestre.

Prácticas religiosas en sitios con arte rupestre

En la actualidad no hemos podido constatar continuidad de la realización de prácticas religiosas en los sitios con arte rupestre; incluso, desde épocas anteriores, durante el periodo colonial o en los siglos XIX y XX, son escasas las menciones referentes a las actividades que las poblaciones autóctonas realizaron en los sitios con pinturas o petrograbados. Aclarado lo anterior, comentamos algunas informaciones históricas concernientes a la isla Igualtepeque, la Pintada de Titihuapa, la Cueva Koquinca y la Gruta del Espíritu Santo.

Las primeras noticias sobre el sitio Igualtepeque, lago de Güija, se remontan al siglo XVI, pues Diego García de Palacio —sin aludir directamente al arte rupestre— lo mencionó como un santuario indígena:

Hay en la dicha provincia una laguna que se dice de Uxaca [manera como se le denominaba al lago de Güija en el siglo XVI], grande y que de su desagadero se forma y hace el río Lempa, que es uno de los mayores de este distrito; tiene en medio dos peñoles, el uno de los cuales antiguamente los indios de aquel distrito hacían sus sacrificios e idolatrías (García de Palacio, 2000 [1576]: 47).¹

García de Palacio menciona que cerca del lago de Güija se encontraba una ciudad conocida como Mictlán (lugar de la muerte), en los afluentes superiores del río Lempa, donde se realizaban sacrificios y otras ofrendas, y que era visitada por grupos provenientes de distintas comarcas y diferentes lenguas. El cronista también habló de otra isla ubicada en una laguna llamada Coatán, la cual se conoce en la actualidad como el lago de Coatepeque:

Cerca del dicho lugar [Santa Ana] está un lugarejo que se llama Coatán y en sus términos una laguna en la falda del volcán dicho, hondísima y de mala agua y muy llena de caimanes; tiene dos isletas en medio. Los indios pipiles tenían esta laguna por un oráculo de suma autoridad, y que ningún humano podía ver lo que en ella había, y que el que la probase se había de tullir y enfrentar la muerte; derivaban esta devoción de patrañas antiguas. Entendiendo yo el que los indios de la comarca estaban generalmente en este error, mandé que me hiciesen unas balsas para entrar en la dicha isla y desengañarles de tal torpeza; estando hechas y para partirme, parece que ciertos negros y mulatos de una estancia allí vecina entraron en la isla y hallaron un ídolo de piedra, de figura de mujer grande y algunos sacrificios cerca. Hube de lo que se halló unos chalchihuites que son piedras de las que suelen aprovechar para la ijada, orina y materias con lo cual los indios viejos y antiguos se desengañaron de su yerro, y los mozos más cristianos entendieron la burla de aquel santuario ser como las demás de su gentilidad (García de Palacio, 2000 [1576]: 44).

Con estos dos casos, Güija y Coatepeque, podemos constatar, a través de García de Palacio, la existencia de cierto ceremonial efectuado en islas lacustres, el cual congregaba a personas de diversas comarcas. Al menos en el caso de Güija, además de la presencia de monolitos, el arte rupestre jugaría sin duda algún papel en estos eventos. Este planteamiento fue secundado a mediados del siglo XX por Tomás Fidias Jiménez, quien fuera director del Departamento Técnico de Excavaciones Arqueológicas del Museo Nacional de El Salvador. Jiménez publicó su artículo “Reflexiones sobre las inscripciones hundidas en las aguas del lago de Güija” (Jiménez, 1959-1960), en el que da cuenta

¹ Posteriormente, en el siglo XIX, Brasseur de Bourbourg también mencionó el lago de Güija y volvió a comentar sobre la práctica de antiguos rituales en este sitio (Brasseur, 1858: 574 citado en Costa, 2010).

cómo salieron a la luz nuevas rocas con grabados en la isla Igualtepeque, debido al drenado del lago de Güija por motivo de la implementación de un proyecto hidroeléctrico; algunas de esas rocas se conservan en la actualidad en el Museo Nacional de Antropología de El Salvador. Como parte de sus investigaciones, Fidias Jiménez realizó un registro que incluyó 18 fotografías de los petrograbados. Este autor consideró que el sitio era un lugar donde grupos indígenas de diferentes etnias realizaban ceremonias religiosas y, además, observó relaciones entre los petroglifos del lago de Güija con otros de un sitio ubicado a 4 km de Izalco, al noreste de Sonsonate, llamado Uiscoyalate; sin embargo, sobre este último sitio no aportó registros gráficos (Jiménez, 1959-1960: 254 citado en Costa, 2010: 105).

De acuerdo con lo dicho por García de Palacio y Fidias Jiménez, la isla Igualtepeque puede ser vista como un lugar de culto de gran importancia en donde se reunían grupos de distintas filiaciones étnicas y lingüísticas que podrían llegar desde diversos puntos por lo menos de los actuales países de Guatemala, El Salvador y Honduras. El papel del lago de Güija como santuario y centro de reunión puede ayudarnos a entender la función de otros sitios, si —a manera de hipótesis— planteamos una función análoga para otros conjuntos de arte rupestre. Aunque sobre la mayoría de sitios se carece de informes similares, hay notables excepciones que se comentarán más adelante.

Hay algunos informes sobre la Pintada de Titihuapa que, de manera similar a lo señalado para el lago de Güija, dan cuenta de su uso como lugar de culto por parte de la población indígena. Al respecto, Santiago I. Barberena comentó lo siguiente:

Piedra-Pintada, a orillas del Titihuapa, a donde, según el doctor Rodríguez, iban los indios de Apastepeque a celebrar sus sacrificios en honor de sus dioses. “Es un altar de piedra de sacrificios a la vez. En ella están pintados pies y manos, imágenes del Sol y de la Luna e inscripciones jeroglíficas” (J. J. Laínez) (Barberena, 1914 citado en Costa, 2010: 28).²

2 Apastepeque es una población ubicada a 16 km al sur de la Pintada de Titihuapa, en el actual departamento de San Vicente.

Costa consideró difícil precisar la época en que se llevaban a cabo estos rituales, aunque cree posible que fueran posteriores a la época de la Conquista, incluso durante el siglo XIX, debido a que la información no proviene de cronistas (Costa, 2010: 29). Aunque estos datos son escasos, es posible perfilar, con base en ellos, la vinculación entre el arte rupestre y la ritualidad indígena, la cual pudo pervivir durante mucho tiempo después de la conquista europea.

Jeremías Mendoza, por su parte, consideró que La Koquinca, cerca de Cacaopera, pudo haber sido un lugar de “adoración de divinidades” (Costa, 2010: 39), e incluso que algunas de las horadaciones presentes en la pared rocosa pudieron funcionar para colocar flores a manera de ofrenda (Figura 6.1). Remberto Galicia, quién visitó este lugar en la década de 1950, lo concibió como un sitio de actividades diabólicas y brujerías infernales, de mal augurio, al punto de que quienes lo visitaban morían, de acuerdo con la tradición oral que recogió. También mencionó la creencia en un jefe indio que habitó la cueva y que enterró un tesoro; los petroglifos serían la explicación para encontrar dicho tesoro. Galicia participó de la idea de que los “fierros” son una marca del diablo, después de hacer un pacto con él para obtener riquezas. Esta última idea se repite en sitios como la Pintada de Titihuapa y la Pintada de San José Villanueva, y está asociada con el término “fierros”, refiriéndose a los fierros para marcar el ganado, término ampliamente extendido en El Salvador para nombrar a los petrograbados.

Por otra parte, Costa mencionó otro lugar al que se denomina cerro Koquinca y que, al parecer, es distinto a la cueva del mismo nombre. Costa señaló que en este sitio hay pinturas; una de ellas representa un antropomorfo con cuernos, larga cola, con un brazo extendido y otro vuelto hacia atrás (Costa, 2010: 41). Hay algunas creencias acerca de este sitio que fueron comentadas por Jeremías Mendoza, quien mencionó que a este lugar se acudía para obtener riquezas:

Ha sido el punto favorito a donde han acudido los que desean poseer tesoros sin que les cueste trabajo [...] Según cuentan las gentes, el solicitante, no tenía más



6.1. Petroglifos con restos de pinturas y horadaciones en la Cueva Koquinca, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL).

que llegar a la punta del cerro, donde hacía la evocación con varias ceremonias mágicas; luego se le aparecía el dueño del encanto, bajo la apariencia de un elegante caballero y entonces se ajustaba el trato, que constituía en recibir riquezas en cambio del alma. Este negocio se aseguraba primero con una escritura firmada con la sangre del interesado, y el ceremonial terminaba con que el supuesto caballero marcaba con su fierro de herrar al sindicado (citado en Costa, 2010: 43).³

Aunque difieren del significado que pudieron tener los sitios dentro de la cosmovisión indígena precolombina, estas creencias muestran una resignificación de los sitios de arte rupestre en el contexto del pensamiento cristiano-católico de los campesinos salvadoreños. Destaca el hecho de que continúe presente su asociación a la obtención de beneficios y a la entra-

da en contacto con seres sobrenaturales. Jeremías Mendoza consideró también que el cerro Koquinca era el “centro social donde los aborígenes hacían sus ceremonias religiosas, como en otros lugares análogos” (citado en Costa, 2010: 50). Una vez más vemos cómo los sitios de arte rupestre están relacionados con lugares ceremoniales de la población indígena.

Tradición oral en torno a la Gruta del Espíritu Santo

El reporte antropológico realizado por Melissa Campos para el informe del proyecto *Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo*, concluido en 2011, constituye la síntesis más reciente sobre los aspectos culturales en torno a este sitio. Este trabajo se aboca principalmente a la descripción de la población moderna

³ Esta creencia de “los fierros” explica el nombre que reciben distintos sitios de arte rupestre en El Salvador.

de Corinto, haciendo énfasis en procesos recientes, como la guerra entre El Salvador y Honduras (1969), el conflicto armado de la década de 1980 y el fenómeno de la migración hacia los Estados Unidos (Campos, 2011). Campos hizo una reseña del origen de la población de Corinto y comentó algo que habíamos señalado con anterioridad: que las tierras en donde se ubica el sitio pertenecieron a la comunidad de indígenas de Cacaopera. Fue hasta el 15 de febrero de 1852 cuando Corinto adquirió el estatus de pueblo independiente gracias a las gestiones realizadas por parte de un hombre llamado Policarpo Benitez, quien contó con el apoyo del presbítero Norberto Cruz, el mismo padre Cruz que ya había sido mencionado por Santiago I. Barberana. De esta manera queda asentado que el poblado de Corinto se remonta al siglo XIX y que antes de esta fecha los indígenas cacaoperas eran los propietarios de este territorio. Entre las evidencias que Campos presenta sobre la relación entre los cacaoperas y la zona de Corinto está la historia de un árbol de cuapinol cerca del cementerio, en donde —se dice— “fue fundado” el comercio, debido a que en este lugar los cacaoperas acostumbraban realizar intercambios de diversos productos y, al mismo tiempo, celebrar reuniones con música y bailes (Campos, 2011: 114).

Con el paso del tiempo, y al instaurarse el control de la población mestiza en el entorno de Corinto, los vínculos con el arte rupestre se fueron erosionando. La relativa juventud del asentamiento de Corinto, aunada a los procesos históricos de desplazamiento y repoblamiento producto de los conflictos armados durante el siglo XX, hace entendible la carencia de un vínculo estrecho entre este núcleo poblacional y el sitio de arte rupestre. Campos identificó que la mayoría de los habitantes de Corinto mantiene una actitud de desconocimiento o indiferencia con respecto a la Gruta del Espíritu Santo (Campos, 2011: 125). No obstante, en años anteriores el sitio había funcionado como un lugar de reunión y recreo, así como un espacio para la celebración de ceremonias católicas:

Según lo que manifiestan los entrevistados en tiempos pasados la Cueva del Espíritu Santo era un lugar de re-

unión, una especie de espacio público en donde las personas llegaban durante el fin de semana, donde familias enteras acampaban, almorzaban, los niños jugaban [...] Algunos de los entrevistados refieren cómo en tiempos pasados se celebraban en los alrededores de la cueva grandes fiestas, de hecho es ahí donde se reunían el día 3 de mayo y celebraban una eucaristía. [...] Si antes por aquí traían a la Virgen de Dolores y la velaban toda la noche. Estaba el padre José del Rosario Martínez, aquí hacía la misa en las 3 cruces [...] Ah, la gente ahí se divertía, hacían bailes con conjuntos de otras partes, hacían comida, si se ponía bien alegre (Campos, 2011: 126-127).

Respecto al origen de las pinturas, llama la atención la pervivencia de ciertas historias que las explican como resultado de una labor de gigantes, lo cual, como se dijo en anteriormente, se vio reforzado por el hallazgo de restos paleontológicos:

Ahí en el camino que va para Cacaopera, ahí estaba enterrada la pierna de un gigante. También allá por la cueva hallaron una muela... ¡Sí! Esa se la llevaron los gringos, allá la tienen ellos guardada en cajevitrío, y esa no cualquiera la mira, tienen que pedir permiso hasta onde se abran las puertas puede mirarla uno de lejos. [...] Mire, dicen que esa cueva fue vivienda de gigantes, que ellos ahí habitaban, y hicieron los dibujos que están ahí (Campos, 2011: 130-131).

Es posible que la altura en la que se encuentran algunas de las pinturas rupestres, que alcanzan hasta 8 m con respecto al piso, también influyera en asociar estos vestigios con la presencia de gigantes. Los actuales pobladores de Corinto conciben a estos seres como los habitantes de un periodo remoto anterior al diluvio universal (concebido dentro de los cánones judeo-cristianos), los cuales vivían en una época previa a la llegada del cristianismo. Esta idea, que separa un tiempo cristiano de otro no cristiano, pudimos corroborarla en una conversación con el señor Manuel Cardona, originario de Corinto, quien dijo que las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo “las habían hecho los gentiles, personas que vivieron hace mucho tiem-

po, antes de que existiera el bautismo, eran personas que se alimentaban de la corteza de los árboles”. En otra ocasión, Carmona comentó que cerca de la Cueva de las Figuras habitaba un duende que “no estaba bautizado”. Esta forma de concebir el tiempo remoto es resumida en los siguientes términos por Campos:

Antes del diluvio universal se encuentra el tiempo mítico, el tiempo de los gigantes, el tiempo en que las pinturas rupestres fueron realizadas, el tiempo donde se ubica todo aquello que no tiene explicación racional; y que gracias a la ausencia de datos históricos concretos, la persona ha unido el tiempo precolombino con el tiempo mítico antediluviano, permitiendo la convivencia imaginaria de pueblos originarios con seres mitológicos (Campos, 2011: 131).

Otras creencias relacionan a la Gruta del Espíritu Santo con hallazgos de riquezas y espantos; se piensa que en sus inmediaciones hay tesoros enterrados por gigantes, se dice que en las noches se escuchan voces y que de ella salen espíritus a las 12 del día y a las 12 de la noche. Estos fenómenos sobrenaturales reciben el nombre de “encantos”, y en algunos casos se manifiestan como luces o “carbuncos”, así como por la aparición de duendes. El mismo Manuel Cardona, con quien visitamos en 2008 la Cueva de las Figuras del Cantón Hondable, comentó en julio de 2013: “fijese que allá donde fuimos a las pinturas del Hondable me dijo mi amigo de allá que ahí cabal donde están las pinturas vio salir un carbunco, una luz en la noche”. Esta información aparece casi en los mismos términos en el informe de Campos, sólo que en referencia a la Gruta del Espíritu Santo: “Salió un ‘encanto’ que brillaba y enloqueció a uno de ahí, dos se enloquecieron y usted no vaya a llegar ahí usted solita hasta esa cueva” (Campos, 2011: 133). Estas ideas continúan vigentes y demuestran la permanencia en el imaginario colectivo de la asociación entre las entidades sobrenaturales y el arte rupestre; estas creencias también están asociadas a cerros, fuentes de agua y cuevas.

Otros testimonios recogidos por Campos mencionan la aparición de una gran serpiente que cuida el sitio, la presencia de una “jolota”, es decir, un guajo-

lote hembra, y también de un toro negro en la Cueva del Toro (Campos, 2011: 134). Estos animales funcionan como los guardianes del sitio y en la actualidad están asociados a entidades maléficas como el diablo. La serpiente como ente protector de lugares sagrados que en ocasiones albergan manifestaciones rupestres, es una creencia que también he podido recoger con relación a la Cueva Pintada del Cantón Hondable y en la laguna de Masaya, en Nicaragua: a través de Manuel Cardona, quien dijo que en las inmediaciones del paredón que contiene las pictografías vivía una “gran serpiente” en el primer caso; y, en el segundo, por medio de unos niños quienes me afirmaron que en la laguna de Masaya habitaba una serpiente y que, si llegara a morir, la laguna se secaría. Por otra parte, la serpiente enroscada con plumas y un par de cuernos ubicada en la laguna Asososca es otro indicador de la importancia del significado simbólico de este animal (Figura 6.2). En el caso de la jolota se dice que esta criatura atrae a las personas para llevarlas al mundo subterráneo, al que se accede por las cuevas.

Como podemos observar, existe una combinación de creencias indígenas y cristianas en donde aparece una relación entre lo antiguo, lo sobrenatural, lo maléfico y la riqueza. Retomo en este contexto las palabras de Campos: “[Estas creencias] parecen encerrar una dualidad entre el misticismo indígena remanente en la mentalidad campesina y una superposición católica que aboga por su resignificación como sitios donde ‘asustan’ o que se deben evitar por estar relacionados con la adoración ‘pagana’ y los ancestros indígenas” (Campos, 2011: 133).

Danzas y guancascos

El culto a los santos y la realización de danzas tradicionales son dos elementos que muestran la pervivencia y a la vez la recreación constante de la cultura indígena salvadoreña. Miguel Amaya nos habla en su libro sobre Cacaopera de un baile tradicional de este pueblo que lleva por nombre la danza de “los Emplumados” (Figuras 6.3, 6.4 y 6.5). El origen de esta ceremonia se explica en los siguientes



6.2. Representación de serpiente emplumada y cornuda en las pinturas rupestres de la laguna Asososca, Managua, Nicaragua (fotografía: FL).

términos: “Baile ritual, que se remonta a la época colonial. Surgió del encuentro de ocho caciques, cada cual tenía su ejército adornado con plumas” (Amaya, 1985: 55). La referencia a la época colonial indica su antigüedad; sin embargo, es plausible que alguna versión antigua del baile de los emplumados existiera desde la época prehispánica y que fuera resignificada en el contexto de los cambios socio-religiosos suscitados a partir del siglo XVI. Es significativo que esta danza se explique como resultado del encuentro entre caciques y sus ejércitos, lo cual remite, de nueva cuenta, a las reuniones periódicas que los grupos lenca sostenían para acordar la guerra y la paz. Los cacaoperas, aunque de una filiación lingüística diferente a la lenca, pudieron estar imbuidos de un sustrato cultural similar en el que también tenían cabida este tipo de celebraciones entre diversas comunidades.

El nombre con el que se conoce al baile de los Emplumados es *hualaje*. Amaya no especifica cuántas personas participan en este baile pero hemos podido observar que el número es variable. Cada danzante va acompañado de otros pequeños que



6.3. Baile de los Emplumados de Cacaopera (Amaya, 1985: 61).

son sus discípulos. Los protagonistas portan en la cabeza una copa de sombrero con un armazón cónico adornado con plumas de guara (guacamaya). Cabe destacar que la guacamaya es un animal solar en el mundo mesoamericano, lo cual coincide con información recabada en campo, donde un danzante, Ahtzic Amaya, señaló que esta ceremonia se trataba de un saludo al sol. En la actualidad, al

celebrarse a mediados de enero, de alguna manera se ha constituido en una suerte de recibimiento o saludo al año entrante.

Además de los emplumados, también forman parte del ritual otros personajes disfrazados de distintas maneras, llamados los *tapojados* (Figura 6.6.) Estos últimos, entre otras actividades, danzan con un toro de bejuco que en el momento clímax de la celebra-



6.4. Baile de los Emplumados de Cacaoopera (fotografía: FL).



6.5. Músicos y emplumados en la puerta de la iglesia de Cacaopera (fotografía: FL).

ción lo ponen a la venta delante de toda la comunidad para finalmente dividirlo de manera simbólica entre los participantes; podría tratarse de una recreación moderna del sacrificio realizado por la colectividad. Los *tapojados* son seres irreverentes que trastocan el orden social y contrastan, durante la ceremonia, con la solemnidad de los emplumados; pareciera como si ambos grupos señalasen una dicotomía del carácter o del espíritu humano: el orden y lo pautado por un lado, y el desorden y lo imprevisible por el otro.

Un baile más que se realiza en algunos de los *guancascos* celebrados entre los pueblos de tradición lenca de Honduras recibe el nombre de la danza del garrobo. Un personaje llamado el *gracejo*, disfrazado con una máscara y sombrero, baila en medio de la concurrencia con un garrobo (iguana) disecado en la mano. No contamos con suficiente información sobre este interesante ritual aunque se sugiere que pueda tener una gran antigüedad y que el motivo 53 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo sea una representación de él (Figura 4.32).

La propuesta que se formula en este trabajo es que el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, con el énfasis que otorga a la figura humana, alude a la presencia de jefes o caciques que participaron en celebraciones antecesoras de los modernos *guancascos*. La actitud de danza, los adornos en las cabezas, la música que puede estar indicada a través de flautas en sitios como la Pintada de Azacualpa, o incluso los personajes con bastón que pueden aludir al camino recorrido por los peregrinos, se explicarían en el contexto de reuniones entre personas provenientes de diferentes comunidades que habitaron esta región montañosa.

De acuerdo con Doris Stone, la palabra *guancasco* tienen su raíz en el morfema *guan*, que remite a la idea de jefe grande o importante, con lo cual pareciera hacer alusión al papel que cumplían los señores en estas fiestas (Chapman, 1986: 133).

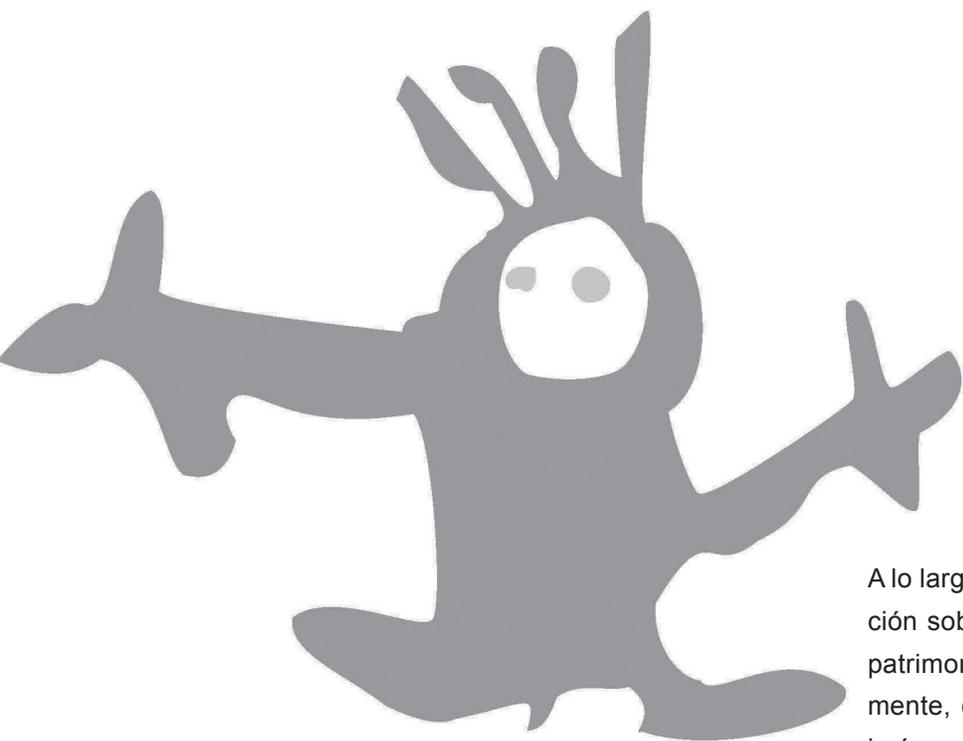
Chapman nos señala, en su etnografía sobre los lenca modernos, cómo en las composturas (rituales que se realizan para varios objetivos, principalmente agrícolas) se marca una diferencia de rango entre los participantes, pese a que en la actualidad los campesinos de tradición lenca viven en una estructura social prácticamente igualitaria. En tiempos prehispánicos, entonces, la jerarquización social fue mayor. Parte de esa distinción entre grupos sociales pudo implicar la exhibición de esfuerzo y tiempo invertido para realizar *guancasos* y pinturas rupestres en abrigos rocosos, preparar los pigmentos, los instrumentos necesarios, realizar el viaje y dejar una huella impresa como señal de su participación en estos eventos. Esto toma mayor sentido si asumimos que en El Salvador y Honduras se vivió un fuerte proceso de jerarquización social desde el Preclásico el cual se observa, en mayor medida, durante el Clásico. El arte rupestre pudo ser la forma en la que se manifestó este proceso en las montañas honduro-salvadoreñas. Un caso que podría ejemplificar esta propuesta es el Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo, cuyos motivos podrían ser la representación de jefes o caciques durante la celebración de ceremonias realizadas en el abrigo; sus distintos tocados pueden aludir a diferentes cargos o funciones dentro de su participación en una actividad ritual (Figura 4.8).

Sin lugar a dudas, el arte rupestre es uno de los pocos vestigios con los que se cuenta para poder indagar sobre el pasado de los indígenas del oriente de El Salvador. Sin embargo, para tener una visión más general de este arte rupestre y de sus posibles implicaciones culturales, es necesario incentivar la documentación sistemática de las manifestaciones indígenas centroamericanas incluso más allá de las propias fronteras salvadoreñas.



6.6. Tapojados y emplumados en Cacaopera (fotografía: FL).

REFLEXIONES FINALES



A lo largo de este libro se ha buscado llamar la atención sobre varios aspectos concernientes al amplio patrimonio rupestre centroamericano y, particularmente, de El Salvador oriental. La información, las imágenes y las ideas presentadas buscan constituir una herramienta de consulta que pueda ser utilizada en otras pesquisas para su comparación con manifestaciones presentes en diversos sitios e, incluso, en otros soportes. La documentación realizada sobre la Gruta del Espíritu Santo es una aportación significativa, pues contiene un registro visual y descriptivo de las características del grafismo rupestre, de sus pinturas y petroglifos. Si bien se ha puesto un esfuerzo detallista en la identificación del mayor número de indicios de actividad gráfica, es preciso aclarar que el registro no puede considerarse como definitivo. Así como el trabajo de investigadores anteriores pudo ser revisado a la luz de las tecnologías actuales, de la misma manera el registro propuesto en esta investigación precisa de ser profundizado en futuros estudios. La dificultad para observar el grafismo de la Gruta del Espíritu Santo constituye una invitación a realizar otros acercamientos que puedan arrojar nuevos hallazgos, y lo mismo sucede en

los otros sitios con menos cantidad de grafismo. El análisis del color y sobre todo la identificación de los diversos tonos es una labor pendiente; dicho análisis, en futuras investigaciones, podría ayudar a definir con mayor precisión las “manos” y los momentos involucrados en la elaboración de estas obras. Respecto a las interpretaciones sobre el arte rupestre, resumo las principales consideraciones a continuación.

La Gruta del Espíritu Santo puede ser vista como un espacio de reunión para miembros y representantes de comunidades campesinas que habitaron las montañas del nororiente de El Salvador en la época prehispánica. No era el único espacio en su tipo, había otros abrigos o paredones rocosos que cumplieron esta función en distintos puntos de las montañas honduro-salvadoreñas, y podemos considerarlos como santuarios o lugares para el desarrollo de actividades ceremoniales. El sitio pudo ser elegido debido al gran tamaño de su abrigo, pues permite la reunión de un grupo numeroso de personas. Es posible que un vínculo simbólico con el agua estuviera presente debido a la existencia de escurrimientos en las paredes y de una pileta que contenía este líquido en el centro del abrigo. Otros sitios, por su parte, pudieron ser elegidos por ubicarse próximos a corrientes de agua (Cueva de las Figuras, Cueva y Poza de los Fierros) o por su ubicación privilegiada para la observación del entorno (Casitas Blancas, Peña Sirica).

La evidencia arqueológica ha mostrado una larga presencia humana en la región, cuya antigüedad podría remontarse hasta el periodo Arcaico (5000 a. C.-2000 a. C.); sin embargo, al menos en la Gruta del Espíritu Santo, los principales artefactos cerámicos y líticos son más evidentes durante el Preclásico Tardío (500 a. C.-150 d. C.) y el Clásico Tardío (650 d. C.-1000 d. C.); en este último periodo pudo desarrollarse la mayor parte de la actividad pictórica. El uso ceremonial de los sitios pudo pervivir durante la época colonial, e incluso durante los siglos XIX y XX; sin embargo, de manera drástica perdieron vigencia como centros de congregación comunitaria.

Una de las tareas pendientes en el estudio del arte rupestre de El Salvador oriental es el fechamiento di-

recto de estas manifestaciones a través de la realización de análisis físico-químicos de sus materiales. Esta labor representa un reto en términos de gestión cultural, ya que requiere de una necesaria coordinación entre distintos actores, como son el académico, la administración cultural salvadoreña, las comunidades locales y los centros de investigación extranjeros que cuentan con la tecnología necesaria para realizar este tipo de análisis. Salvo algunas excepciones, como en Guatemala (Diablo Rojo de Amatitlán y Casa de las Golondrinas) y Nicaragua (La Conga), lo mismo puede decirse de otros países centroamericanos en donde los estudios también son escasos.

Algunas de las pinturas más tempranas ubicadas, *grosso modo*, en un amplio rango temporal que incluye a los periodos Arcaico y Preclásico, pueden ser las manos al negativo realizadas en color rojo, y algunos diseños lineales en naranja y rojo que están sobrepuestos por motivos de carácter figurativo. Esta tradición de manos al negativo, aunque difícil de precisar en la cronología centroamericana, se localiza también en otras partes del continente. Al retomar la opinión de Bosch Gimpera comentada al inicio del trabajo, es plausible aceptar que las manos al negativo son motivos de herencia paleolítica en sus ejemplos más tempranos, aunque algunas otras fueron realizadas con posteridad y en nuevos contextos. En los sitios centroamericanos las vemos obliteradas o con poca visibilidad, lo que hace lícito plantear su relativa antigüedad.

La actividad pictórica rupestre debió alcanzar su máximo esplendor durante el Clásico Tardío. En este periodo se dio un importante desarrollo cultural en el oriente de El Salvador, caracterizado por el crecimiento de la población, la consolidación de sociedades con una marcada estratificación social (jefaturas o cacicazgos) y el surgimiento de centros político-religiosos de importancia a nivel regional y vinculados a redes de intercambio de larga distancia, como es el caso de Quelepa, ubicado 50 km al sur de la Gruta del Espíritu Santo. En los valles de Ulúa y Comayagua, en Honduras, se dio un proceso similar en sitios como Travesía y Cerro Palenque, haciendo de las montañas del norte de El Salvador un lugar de paso obli-

gado para el tránsito de bienes suntuarios, como son plumas, cacao, cerámicas policromas, vasos de alabastro, cuentas de piedra verde, obsidiana y conchas marinas; así como la práctica de distintos ceremoniales relacionados con el prestigio de los caciques o gobernantes.

La Gruta del Espíritu Santo y otros sitios de arte rupestre ubicados en las montañas honduro-salvadoreñas pudieron funcionar como lugares de reunión para distintos caciques locales, quienes periódicamente realizaban encuentros para llegar a acuerdos, intercambiar productos, pactar la guerra y llevar a cabo ceremonias religiosas. Estas personas estaban hermanadas por la lengua y por otros rasgos culturales, y pudieron ser los ancestros de grupos como los lencas o los misumalpas. En términos más acotados, se trataría de los antepasados de lencas potones y de cacaoperas.

Dicho tipo de celebraciones fortalecía las alianzas políticas entre distintas comunidades, lo que daba a estos eventos un carácter político-religioso. No se descarta que la Gruta del Espíritu Santo también funcionara como un lugar de contacto con entidades sagradas y con los antepasados, un espacio en donde se desenvolvían actividades rituales que tenían como objetivo el buen entendimiento con estos seres. La información relativa a la organización social de los lencas en el siglo XVI y la práctica de visitas recíprocas entre distintos pueblos de tradición lenca reportadas etnográficamente en el siglo XX, conocidas como *guancascos* o *huanqueadas*, permiten concebir esta forma de articulación entre comunidades campesinas, quienes —aunque autónomas—, fueron partícipes de redes más amplias de interacción social.

Los sitios de reunión convocaban a personas provenientes de diversos lugares, y en muchas ocasiones ahí realizaban arte rupestre para conmemorar dichas celebraciones. La práctica de elaborar pinturas rupestres fue integrada al ámbito de actividad ritual, en la cual se incluían distintos tipos de liturgia, danza, música, sacrificio, ofrendas y uso de parafernalia visual, como vestimentas especiales y máscaras. El trabajo de elaboración de pinturas incluía la preparación del color y de los instrumentos para pintar, la cons-

trucción de escaleras o andamios, el conocimiento de lo que se tenía que representar y la participación —en un momento específico— de la liturgia para realizar el acto gráfico. La mayoría de las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo (y también las de otros sitios) muestran un gran cuidado en su factura, en particular en la aplicación uniforme y bien definida del color. El conocimiento técnico y la destreza para realizar estas obras era propia de ciertos personajes: los pintores, quienes —seguramente— eran reconocidos como hábiles artistas por los otros participantes en las reuniones.

La temática del arte rupestre elaborado durante estas ceremonias hace énfasis en la figura humana. Se trata de representaciones de personajes ricamente ataviados y coronados con tocados de distinto tipo, los cuales podrían señalar jerarquías o un papel diferenciado dentro de actividades rituales. Algunos de estos personajes muestran actitudes dinámicas que sugieren su representación en actitud de danza. En la Gruta del Espíritu Santo las figuras humanas no forman escenas ni se sobreponen entre sí; no obstante, muestran una disposición y tamaño diferenciados. Aunque presentan una misma técnica (trazo delgado y aplicación uniforme del color) y similares patrones de estilización, no corresponden a la obra de un sólo autor: las diferentes estrategias implementadas para realizar los detalles del cuerpo y de la cara, las proporciones y la propia cantidad de motivos que alberga el sitio, en su conjunto, reafirman esta apreciación. Los grabados, cuya elaboración implica un conocimiento técnico distinto, son otra muestra de la participación de diferentes personas en la ejecución del grafismo. La adición de nuevos motivos no buscó obliterar de manera agresiva a los anteriores; por el contrario, hay un importante “respeto” del espacio pictórico, como si cada pintor hubiera buscado un lugar en donde plasmar sus figuras sin entrar en contradicción con quienes le antecedieron.

Es posible que el complejo mítico y simbólico de los habitantes de las montañas honduro-salvadoreñas se plasmara de manera especializada en diversos sitios. Esto explicaría las diferencias iconográficas entre varios conjuntos de arte rupestre, a pesar de compartir la gama de colores y algunas técnicas de represen-

tación. Los sitios pudieron formar parte de circuitos rituales que implicaban la visita a distintos lugares durante diferentes épocas del año.

En este trabajo, las propuestas de interpretación se han alejado de las hipótesis que consideran a los sitios de arte rupestre como un lugar de adoración a deidades o de culto para propiciar la cacería. Se retoma la importancia de la actividad ritual, mas no necesariamente vinculada a lo religioso sino a las dinámicas de interacción social entre grupos con elementos comunes pero, al mismo tiempo, con gran independencia entre sí. La interpretación del arte rupestre a partir de las exigencias de una sociedad jerarquizada no descarta los aspectos sobrenaturales o religiosos, pero prefiere explicar el grafismo a través de la importancia de exhibir prestigio entre distintos caciques o líderes locales. El arte rupestre, en este contexto, fue una muestra de las capacidades que podían desplegar distintos grupos en torno a la actividad pictórica.

Son varias las tareas pendientes para investigaciones futuras. En primera instancia es preciso aumentar el *corpus* comparativo de imágenes de los sitios ya reportados, explorar nuevas técnicas fotográficas e incentivar la comparación por medio de la documentación de nuevos conjuntos. Asimismo, lo dicho en torno a las vías de interpretación que abren el acercamiento a las tradiciones indígenas y campesinas locales sólo ha sido una muestra de que es necesario profundizar mediante el trabajo de campo antropológico.

En términos de la conservación, nunca está de más insistir en la necesidad de monitorear las con-

diciones de los sitios: mientras mejor se conozca el comportamiento de variables como son la humedad, la luz, la temperatura y los ciclos de vida de los microorganismos, se estará en mejores condiciones de plantear propuestas para la preservación del arte rupestre. En la actualidad, el reconocimiento que tiene la Gruta del Espíritu Santo como monumento histórico ha conllevado a la implementación de medidas como la delimitación y el resguardo del sitio dentro de un perímetro, así como la asignación de vigilantes, quienes a la vez fungen como guías de los visitantes. Lo anterior, aunado a la valoración del sitio como lugar de importancia cultural en la región, ha detenido el avance de las afectaciones antrópicas, logro digno de destacar. Esta estrategia debería hacerse extensiva a otros conjuntos con arte rupestre.

La presente investigación ha querido llamar la atención sobre la importancia de estudiar regiones y *corpus* de arte rupestre poco atendidos por el medio académico, como una forma de ampliar nuestra perspectiva de las sociedades precolombinas y el conocimiento que tenemos de sus manifestaciones artísticas. En este sentido, el arte rupestre del oriente salvadoreño nos muestra fragmentos de un pasado prácticamente desconocido: presencias indicadas a través de figuras humanas, manos y algunos incomprendibles diseños cuyos borrosos indicios, sin embargo, sobreviven en los paredones rocosos que se ocultan bajo la verde y tupida vegetación de las montañas centroamericanas.

APÉNDICE I

Estado de conservación de la Gruta del Espíritu Santo

Claudia Abigail Ramírez

a Dora Alicia Mendoza (Chitiya)



Introducción

El ser humano ha adaptado y transformado muchos materiales, convirtiéndolos en el patrimonio cultural que hoy conocemos. Dichos materiales, producto de la naturaleza, se deterioran lentamente independientemente de su dureza y resistencia; además, son afectados por el clima, el cual puede modificar su estructura y composición. De ahí la importancia de la conservación, pues aborda áreas de estudio que ayudan a comprender los fenómenos que afectan al patrimonio.

Cuando hablamos de *conservación de un sitio arqueológico*, sabemos que se requiere realizar diversos estudios para comprender lo que realmente ocurre en él. Actualmente, es necesario incluir el componente de la conservación dentro de las investigaciones, con el fin de educar al personal sobre los riesgos que corre el patrimonio; también se debe persuadir a todos, encargados, científicos, población en general y gobiernos, de la necesidad de invertir en la protección a largo plazo.

Con el fin de contribuir a la valorización del patrimonio cultural de El Salvador se realizó proyecto “Mapeo, Investigación Arqueológica y Estudio de Conservación en el sitio de arte rupestre Gruta del Espíritu Santo, Municipio de Corinto, Morazán”, el cual ganó el concurso del “Programa Fondo del Embajador para la Pre-

servación Cultural (AFCP)” convocado por el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica en el 2009.

Los objetivos concretos de dicho proyecto fueron los siguientes:

- Contribuir a la conservación y valorización del patrimonio cultural de El Salvador.
- Recolectar información y documentar las pinturas para contribuir a una mejor comprensión del sitio.
- Elaborar un mapeo de forma sistemática y precisa con el fin de comprender el terreno y su relación con la conservación del sitio.
- Diagnosticar las condiciones del abrigo rocoso y las pictografías para comprender el deterioro y eventualmente formular un plan de manejo para el sitio.

La impresión de la Gruta del Espíritu Santo

El ingreso hacia la Gruta del Espíritu Santo se da por medio de una pequeña vereda rodeada de árboles de eucalipto. Nos encontramos con un paredón (a mano izquierda) y a unos pasos se observa la gruta. De aspecto lúgubre, de gran altura, nos remonta a los tiempos en los que el ser humano buscó protegerse de las fuerzas naturales, la lluvia y sol principalmente. Al acercarse a los paredones se pueden observar, poco a poco, cómo resaltan las pictografías, unas más que otras. No son fáciles de ver y mucho menos sencillo es interpretarlas; el tamaño de algunas de ellas resulta sorprendente.

Durante la elaboración del diagnóstico que llevé a cabo en el año 2010, pude constatar la fragilidad de este patrimonio; aunque muchos investigadores mencionaron la durabilidad de la roca, muy pocos sitios han sufrido tanto impacto como la Gruta del Espíritu Santo. Los factores de deterioro que la afectan son variados, pero comenzamos por el hecho de que se trata de toba volcánica,¹ que presenta gran porosidad.

¹ Toba volcánica: estas formaciones son consideradas rocas ígneas extrusivas y se caracterizan por su consistencia porosa y liviana. Son producto de violentas erupciones volcánicas. La composición de estas rocas puede variar de acuerdo a los minerales que intervienen en su formación.

El abrigo rocoso como tal, padece del efecto lento y destructivo del agua pues la absorbe y la filtra; el agua forma escurrimientos, se filtra a través de la toba, crea costras pétreas, eflorescencias, facilita el crecimiento de plantas y es fuente de alimentos para microorganismos y vida animal. En la base de la gruta se forman incipientes espeleotemas, que ahora se yerguen en la base de sus paredes. Todo esto genera un ciclo interminable de factores de deterioro que poco a poco se agudiza.

La Gruta del Espíritu Santo ha padecido duramente el impacto directo de la actividad humana que tanto ha deteriorado sus pinturas desde hace más de 100 años. Según los relatos y los escritos recopilados por investigadores, el abrigo fue utilizado como área para abastecerse de agua por medio de piletas; también fue fábrica de jabón, área de descanso, área para realizar asados y área de tiro.

La presencia de las piletas indica que las filtraciones de agua eran aún más abundantes en el pasado, aunque el peor daño fue provocado por la instalación de la fábrica de jabón. Esta última implicó la excavación, la nivelación y la remoción del suelo original del abrigo. Los datos arqueológicos que podrían haber brindado información sobre todo a nivel estratigráfico, así como de las secuencias de ocupación, debido a esta alteración nunca se conocerán, pues se deformó la vista y la comprensión del suelo del abrigo, se crearon humaredas durante la fabricación del jabón y el hollín oscureció aún más las pictografías. Se podría decir que esto no es nuevo para quienes trabajan en sitios de arte rupestre, pero el el impacto humano en la Gruta del Espíritu Santo ha sido peor que en otros sitios de El Salvador, pues en solo 100 años el abrigo rocoso cambió mucho.

Por otra parte, el agua ha generado el crecimiento de microflora, plantas pequeñas, musgos y agujeros de gran envergadura. Estas plantas alimentan insectos que anidan en pequeños agujeros de la superficie rocosa aumentando incluso el número de panales. Todos estos daños generan confusión en la interpretación del grafismo, por lo cual el visitante pierde de vista las pictografías; asimismo, el desnivel del suelo nos impide caminar, acercarnos y distinguir lo que la

gruta ofrece. Por todo lo anterior, apreciar la Gruta del Espíritu Santo se vuelve difícil: es de suma importancia continuar con la labor de difusión de los avances de investigación en el sitio. En este contexto, al considerar de suma importancia documentar el sitio lo más exhaustivamente posible, se realizó por primera vez un registro de las condiciones de su estado de conservación.

El registro de condiciones de la Gruta del Espíritu Santo

Definir las condiciones de conservación adecuadas implica un análisis previo del bien cultural, sus características e historia materiales, su estado de conservación, su vulnerabilidad respecto a determinados factores ambientales y el uso que de él se hace. Por lo tanto, el registro de condiciones es un análisis detallado y un inventario gráfico de los factores visibles que afectan el bien inmueble.

Para realizar dicho estudio tomé como formato el registro de condiciones que fue realizado en Joya de Cerén durante los años 1999-2001. Con dicha metodología evalué las condiciones que se incluirían en el registro de condiciones.² Durante las dos primeras semanas del mes de enero de 2010 inicié el proceso de observación y registro fotográfico.

Metodología del registro

La identificación y la evaluación de factores de deterioro que amenazan al patrimonio cultural son los principios fundamentales de la conservación. Para identificar y evaluar estos factores se utilizan diversas guías, como en el caso del formato utilizado en Joya de Cerén para el *Plan de manejo del sitio arqueológico Joya de Cerén*. Dicha metodología fue implementada por el Instituto Getty de Conservación. Existen, además, diversas guías a nivel internacional que se

utilizan en el trabajo de conservación, así como las vertidas por el Instituto Canadiense de Conservación (CCI), específicamente respecto a los 10 agentes de deterioro y que concuerdan en los siguientes puntos:

- Fuerzas físicas: terremotos, temblores, tráfico vehicular.
- Fuego: incendios.
- Agua: agua capilar, escurrimientos, estancamientos, tormentas.
- Vandalismo (lo cual implica toda actividad o acción antisocial como son el robo, la destrucción y el grafiti).
- Disociación: ausencia de documentación, negligencia y descuido.
- Humedad relativa inadecuada.
- Temperatura inadecuada.
- Pestes.
- Contaminantes.
- Luz, ultra violeta e infrarroja.

La Gruta del Espíritu Santo es sensible a los factores del medio ambiente y sufre cambios a partir de ciertos niveles de humedad. A través de la observación se localizaron los diferentes tipos de deterioro visibles en el abrigo, así como otras condiciones de menor impacto derivadas directamente de los agentes de deterioro y de sus combinaciones. Por ejemplo, la incidencia de luz combinada con el agua genera el crecimiento de microflora; a su vez la microflora combinada con polvo, sedimentación y contaminación, favorece el crecimiento de macro flora (plantas mayores) que atrae pestes como ratones, murciélagos e insectos (estas combinaciones se explican en una tabla más adelante).

Durante el registro se utilizaron fotografías del abrigo para poder dibujar sobre ellas las áreas y marcar diferentes notas y observaciones. De esta manera se generó el siguiente código de color con el fin de registrar, por medio de fotografías, los daños presentes en el abrigo (Figura A.1).

² "Plan de Manejo: Joya de Cerén, El Salvador," CONCLCULTURA Getty Conservation Institute, último acceso 9 de noviembre de 2019. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/plan_de_manejo.pdf

El proceso del registro de condiciones inició con una toma de fotografías de manera extensiva, abarcando todo el abrigo rocoso, así como el suelo. Se dividió en secciones y se fotografió cada sección.

Las condiciones predominantes

Con fotografías digitales y el uso de transparencias se realizó el registro que se describe a continuación:

- Actividad animal: descripción y ubicación en fotografía de panales, huevos, nidos de insectos, aves o mamíferos.
- Actividad humana: daños causados por actos vandálicos (grafiti/agujeros de bala, etcétera), restos de hollín por la fábrica de jabón y abrasiones, entre otros.
- Mancha de agua: se refiere a todo rasgo causado por el paso del agua, ya sea por escurrimiento, lixiviación, agua capilar o eflorescencia.
- Microflora: rastro de todo tipo de hongo, alga, cianobacterias y líquen.
- Macroflora: evidencia de todo tipo de planta, desde musgo hasta arbóreas.
- Pérdida: faltante de alguna sección del abrigo. Implica área con pictografía y substrato causado por humanos o por la acción de las temperaturas elevadas durante la fabricación de jabón.
- Concreción: cualquier adherencia de gran dureza que obstaculiza la visualización de las fotografías o vista natural del abrigo. En el caso particular del abrigo rocoso se refiere principalmente a la concreción generada por la lixiviación y a los espeleotemas.
- Grieta gruesa: fisura mayor a 1 cm de grosor
- Grieta fina: fisura menor a 1 cm de grosor
- Abrasión: rayones o raspaduras.

Una de las condiciones más interesantes durante la evaluación fue la presencia de una grieta que atraviesa la pared norte, desde la sección superior de la apertura del abrigo hacia el centro y hasta la sección baja de la pared norte. Esta grieta, posiblemente, se

REGISTRO DE CONDICIONES

Gruta del Espíritu Santo

Corinto, Morazán / 2010



A.1. Leyenda del registro de condiciones (elaboración: Claudia Ramírez y Alicia Zaldaña de Benítez).

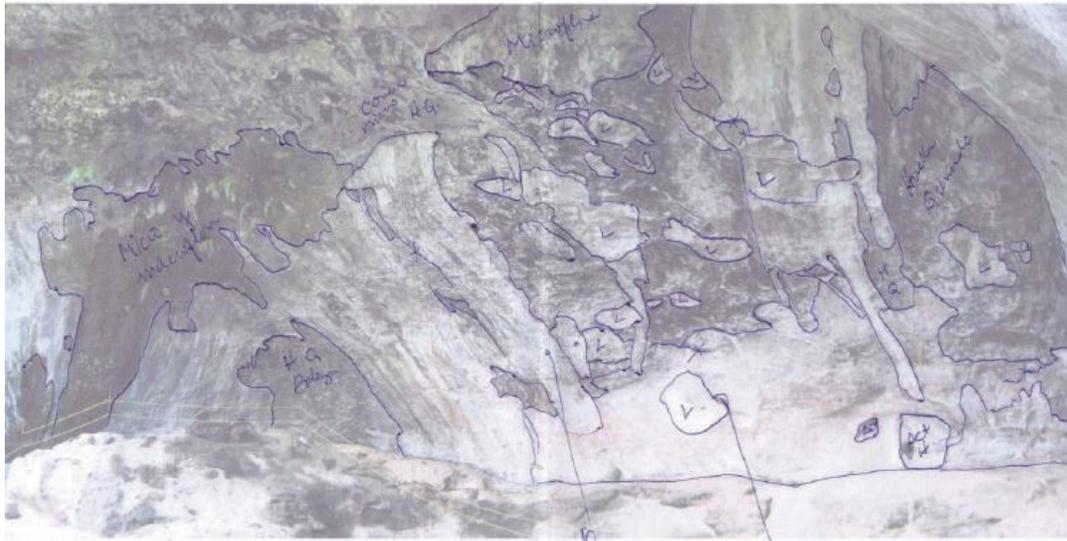
formó cuando la toba frente a la entrada del abrigo cedió; antiguamente, el abrigo era mucho más cerrado y se extendía en el sector norte. Recientes hallazgos bibliográficos indican que el colapso de la sección norte de la Gruta del Espíritu Santo pudo haberse dado en 1909. Anotó el padre Antonio Conté, un Misionero que visitó Morazán entre el 13 al 15 de enero de 1908: “Visitamos la cueva llamada de Corinto, cuya próxima caída anunciamos, al ver la gran rajadura que existía en el centro de la bóveda, cumpliéndose nuestra predicción poco tiempo después”.

Durante la visita ellos pudieron constatar la grieta que llevaría al inevitable colapso de la sección norte de la bóveda. Con el tiempo, esta enorme fisura fue la causante de la costra adicional que recubre a las fotografías de la pared norte. Lo cual indica que la deposición de material producto de lixiviación se dio de forma acelerada, en menos de cien años.

Se debe de comprender que esta toba volcánica es bastante suave, razón por la cual son notablemente visibles las condiciones como derrumbes, filtración severa de agua, formación de sales (eflorescencias), grietas profundas y erosión por agua.

Con este diagnóstico se pudo determinar que la causa principal y más severa de deterioro presente en el abrigo es la acción del agua. El agua forma parte de los diversos factores de intemperismo. Aunada a la degradación natural del material de soporte, el agua —por filtración— ha provocado la deposición de material pétreo en forma de costra, como veladuras, sobre las pinturas. Esta costra o concreción varía en su dimensión, desde muy delgada hasta muy gruesa, provocando deformaciones en la sección inferior de la pared norte, cubriendo las picto-

grafías en ciertas áreas y destruyendo las pictografías de la base del abrigo. En la Gruta del Espíritu Santo este proceso es continuo. En muchos sitios con arte rupestre estas concreciones pueden ser de distinto tipo: de origen orgánico (como es el caso del oxalato de calcio), del mismo material volcánico (como el carbonato de calcio), y otras, que son conocidas como *silcrete skins*. Estas últimas, refieren a Sil: *Silíceo* y Crete: *Concrete* (concreto); es decir, pieles silíceas de dureza similar al concreto. “Poseen la cualidad de ser muchas veces traslúcidas, pero



A.4. Registro de las condiciones de la pared oeste y esquina sur (fotografía y registro: Claudia Ramírez).

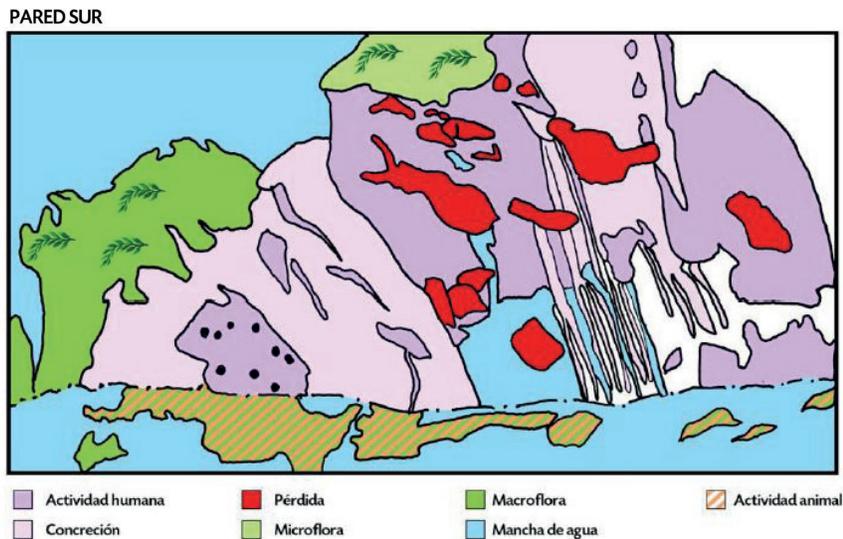


Figura A.5. Registro de condiciones de la pared oeste y sur (Elaboración: Claudia Ramírez y Alicia Saldaña de Benítez).

con la dureza del concreto. Este rasgo y su proceso de formación son capaces de conservar y destruir sitios” (Dolanski, 1976).

En el lado oeste y sur del abrigo el problema tiene que ver, principalmente, con el agua y sus efectos. Aún en temporada seca se mantiene visible la microflora y la macroflora. En la temporada lluviosa, e incluso en la seca, el crecimiento de la microflora y la mancha de agua impiden ver si existen pictografías en la esquina sur del abrigo. Dentro del sector oeste sí se observan pictografías que siguen siendo afectadas por las escorrentías de agua, y muy posiblemente por deposición de minerales (carbonatos y silicatos) sobre la pared.

Previo a la investigación era posible observar anidación de abejas en el sector sur, ya que en esa área se

encuentran numerosos agujeros de bala. Para evitar la anidación continua de insectos en dicho sector y evitar una picadura, los agujeros de bala fueron documentados y resanados con la siguiente mezcla: toba molida de la localidad mezclada con agua y ACRYL 60® (75% agua y 25% de ACRYL 60®), aplicada en cada agujero de bala de la pared norte y esquina sur del abrigo.

La roca se deteriora naturalmente de forma continua debido a procesos físicos, químicos, mecánicos y biológicos que a su vez dependen de componentes en el aire, humedad relativa, velocidad del viento, radiación solar, frecuencia e intensidad de la lluvia, salitre, sales, composición del suelo y organismos vivos. Es por ello por lo que la topografía, el tipo de piedra y el agua son determinantes como factores que inciden en deterioro (Russ *et al.*, 1999).



Figura A.6. Proceso de resanes de los agujeros de bala en el sector sur del abrigo (fotografía y registro: Claudia Ramírez).

Aspectos particulares

Concreciones

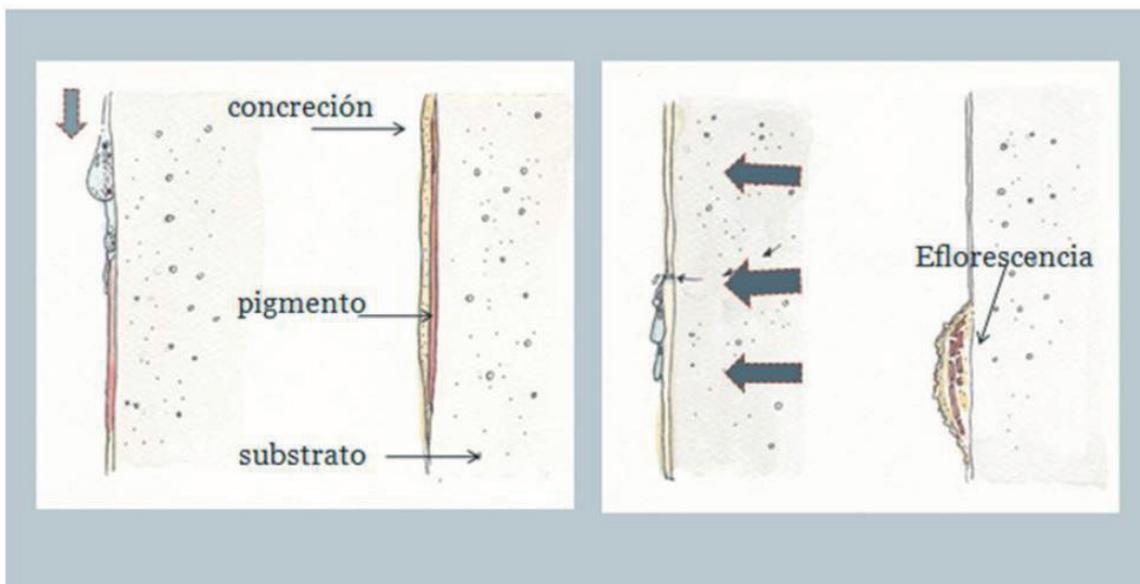
La grieta presente en la pared norte muy probablemente se originó por el colapso de la sección norte de la bóveda; esto incrementó la filtración del agua y el respectivo proceso de lixiviación. Las capas blancas se han estado formando durante mucho tiempo; de hecho, sobre éstas fueron aplicadas algunas pictografías. Pero este proceso continúa ocurriendo y la formación de concreciones sigue activa.

La formación de la concreción ha sido cíclica, dependiendo de las condiciones pluviales. Son dos las causas posibles de formación de las capas: la precipitación de solución saliendo de la roca misma, o la deposición de la solución sobre la superficie de la roca. En el caso de la solución que sale de la roca significa

que la solución va migrando a través de las grietas internas de la roca hacia la superficie.

El desarrollo de esta capa es el resultado de una simple solución y la evaporación de los líquidos que contenían la sílice dados por percolación y fuerzas capilares a la superficie de la roca. El agua se evapora y la sílice concentrada en la solución reacciona con óxidos metálicos para formar una cubierta silíceo sobre la toba (Dolanski, 1976). Este proceso está dado por la lixiviación, en la cual el agua se filtra y deposita restos de sustancias, las cuales se cristalizan al secar.

Estas concreciones aparecen estratificadas en algunos sectores con un color blanquecino y de diferente textura. Algunas se observan translúcidas, otras son de aspecto más sólido y áspero, alcanzando diversos grosores y texturas. El grosor varía desde milímetros hasta más de cinco centímetros de grosor.



A.7. Ilustración del proceso de lixiviación en la superficie de las paredes del abrigo rocoso y su transformación en concreción y eflorescencia (elaboración: Claudia Moisa).



A.8. Vista de una sección de la pared norte, en la cual se observa una concreción antigua (fotografía modificada con *Dstretch*: Claudia Ramírez).

Mancha de Agua

El agua es, mayoritariamente, la causa principal del deterioro de los materiales porosos. El movimiento del agua está relacionado con las características físicas del material, así como con su estructura, porosidad, capilaridad y permeabilidad. Las fuentes principales del agua son la lluvia, la condensación y la capilaridad (Teutonico, 1988: 43).

El agua en el abrigo es visible bajo la forma de manchas, escurrimientos y pequeños charcos de agua de lluvia. La mancha de agua es visible en el abrigo, tanto en temporada seca como en la lluviosa. En temporada seca se observan, en el sector sur del abrigo, los residuos de filtración de agua de lluvia muy posiblemente por nacimientos de agua en el cercano sector oeste del abrigo.

Durante la temporada lluviosa la mancha de agua se incrementa; a nivel capilar, se observa un crecimiento en el suelo del abrigo, manifestándose en la actividad de microorganismos que se activan con el flujo de humedad, perceptible por un cambio de color en la superficie de la toba, visualizándose como un oscurecimiento de la superficie. La mancha de agua en el sector sur también se incrementa al cambiar el tono de la concreción de blanquecino a verde oscuro. Esta mancha de agua generada por la lluvia se extiende

en todo el sector sur hacia el sector oeste, generando más concreciones por lixiviación. Mientras, en la bóveda, la filtración ha generado un crecimiento de líquenes y helechos. En la pared norte existen dos sectores con mancha de agua, producto de percolación de agua de lluvia. La principal se ubica en el centro de la pared al lado izquierdo de la cúpula; la segunda mancha de agua visible en el sector derecho, lugar donde se han erosionado de forma abrasiva las pictografías, que hace mucho fueron registradas por medio de calcos por la arqueóloga Elisenda Coladán. Ahora muchas de ellas solamente son visibles a través de filtros digitales como *Dstretch*.

Microflora (color verde claro)

La microflora, formada por líquenes, hongos y algas, mantiene una relación directa con el agua y la luz. Estos tres microorganismos requieren del agua para sobrevivir; también se incluyen cianobacterias como parte de la colonización biológica de la microflora. Algunos de los líquenes son resistentes y de difícil erradicación, pues se consideran *poiquilohídricos*, es decir, que pueden sobrevivir aun en escasez de agua. Las algas relacionadas con el líquen producen, a través de fotosíntesis, azúcares que alimentan tanto

al hongo como al líquen. La estructura interna de los líquenes produce ácidos que en algunos casos son causantes de *edafogénesis*; los líquenes producen cristales de oxalato de calcio, lo cual puede llegar a oscurecer a través de pátina las superficies de la roca y generar *pitting* (agujeros). La microflora se presenta principalmente en áreas de escurrimiento, en el sector sur y en el suelo del abrigo.

En cuanto a la remoción de microflora, Russ *et al.* (1999) mencionan lo siguiente:

La escala micro se refiere a la dinámica biológica que actúa directamente sobre los paneles y tienen que ser considerados: colonización por líquenes, crecimiento de plantas pequeñas u hongos en las fracturas existentes o encima de los paneles, o la presencia de insectos que colonizan las concavidades de las superficies de las áreas con grabados. En general, la suma de los efectos de la acción de estos factores, conocido como biodegra-

dación, es de hecho manejable. Las consecuencias negativas de sus actividades pueden ser minimizadas en su todo (de ser necesario realizar limpiezas), aun aquellas resultado de la colonización de líquenes. A pesar de esto, solamente un meticuloso análisis de los beneficios y daños de la acción de retirar líquenes podrá determinar si es dañino removerlos o dejarlos estar. También hay otros factores que afectan la preservación de las superficies en la escala micro. Algunas son geológicas, tales como exfoliación, alveolización, laminación o el desarrollo de fisuras o microfisuras. Todas estas dinámicas de intemperismo, aunque resultan de factores que trabajan en escalas mayores, emergen y afectan de forma local y micro la condición de las superficies que las albergan (traducción mía).

La estructura externa de los líquenes llega a formar colonias completas difíciles de remover (según la especie), que además de alterar la visualización de



A.9. Vista de la mancha de agua y microflora en el suelo del abrigo (fotografía: Claudia Ramírez).

las pictografías y propiciar la proliferación de plantas mayores, a través de las hifas penetran hasta a dos centímetros de profundidad causando cambios químicos y *pitting* (agujeros) en el substrato de la roca. Al researse, pueden desprender la roca del substrato.

El musgo es el que termina favoreciendo el depósito y acumulación de polvo, por consiguiente, crecimiento de plantas mayores. Como en el caso del sector superior del abrigo, donde se encuentran helechos.

Debido a la mencionada colonización biológica y las interrogantes que generaban, se decidió realizar una toma de muestras. Esto con el fin de definir el tipo de microorganismos que afectaban el suelo y la pared sur de la gruta.

Actividad eólica

La acción corrosiva de los agentes naturales mencionada por el investigador Wolfgang Haberland indica

que posiblemente desconocía la presencia de la fábrica de jabón y cómo alteró por completo el suelo original del abrigo. Según su teoría, agentes naturales (acción eólica o agua) fueron los causantes de la alteración o erosión del suelo del abrigo. De hecho, sí hay evidencia de que estos factores afectaron al abrigo, visible en la disminución del nivel original del suelo (el cual era evidentemente más alto) que favoreció la entrada de lluvia al abrigo llevando agentes de arrastre corrosivos, como pequeños fragmentos de toba y tierra, y que fueron desgastando el suelo. Asimismo, la entrada de viento aumentó al removerse el nivel original, lo que generó mayor erosión eólica al interior y afectó los sectores sur y noreste del abrigo.

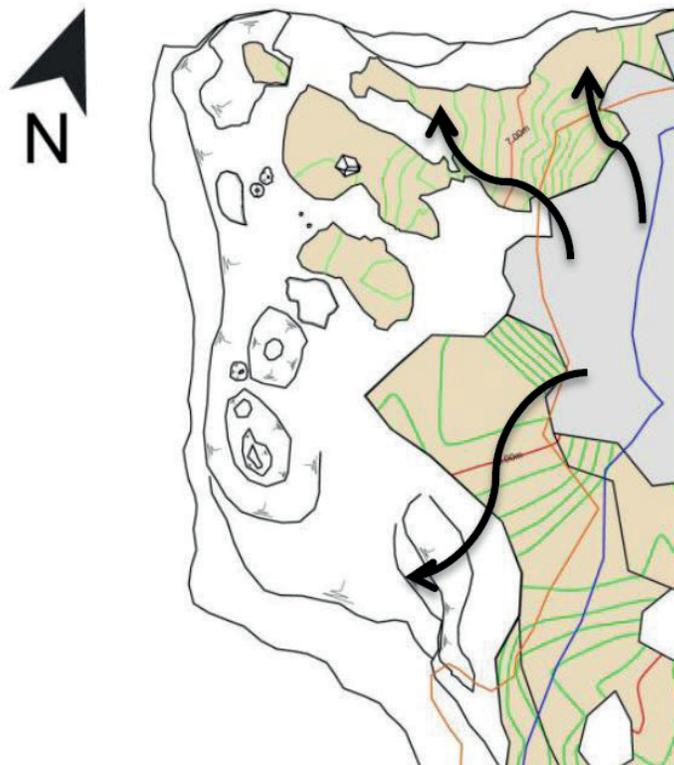
El impacto del viento reseca la pared del sector sur, pero lo más delicado es la erosión, degradación y pulverización de las pictografías en la pared norte, muchas de las cuales ya no se encuentran protegidas por el abrigo mismo.



A.10. El investigador Wolfgang Haberland en la Gruta del Espíritu Santo, nótese el nivel del suelo (Archivo MUNA, 1977).



A.11. Vista del suelo de la Gruta del Espíritu Santo durante temporada seca en 2010 (fotografía: Claudia Ramírez).



A.12. Vista en plano de las zonas que son más impactadas por la erosión eólica (elaboración: Claudia Ramírez).

Actividad humana

Los daños antrópicos son comunes en los sitios con arte rupestre. En el caso particular de la Gruta del Espíritu Santo son visibles en las paredes del abrigo bajo la forma de impactos de bala (Figura A.14) y la huella de quemado (hollín) que se depositó en la superficie de la bóveda durante el tiempo en que funcionó como fábrica de jabón.

Durante las conversaciones sostenidas en el sitio, con los vigilantes, ellos me manifestaron que algunos de los impactos de bala eran producto de las maras, y otros eran remanentes del conflicto arma-

do. Dicha información resultó falsa, pues al comprobar con fotografías históricas de la última expedición de Haberland (que data de 1976) que él mismo fotografió, se pudo constatar que los impactos de bala son previos al conflicto armado de El Salvador, es decir, anteriores al periodo 1979-1992. La arqueóloga Elisenda Coladán también menciona el daño antrópico en el área inferior al abrigo, sin dar mayores detalles.

Además, también existen abrasiones o rayaduras, como el caso que documenta la figura A.13, donde se puede observar una cruz tallada sobre una pictografía de una mano sopleteada.



A.13. Cruz tallada sobre una pictografía de una mano sopleteada (fotografía: Claudia Ramírez).



A.14. Vista de la pared sur en 2010, con serios daños causados por impactos de bala que ahora se encuentran resanados (fotografía: Claudia Ramírez).

Actividad animal

El abrigo es, de hecho, un lugar propicio para el biodeterioro. Gracias a su superficie rugosa se facilita la anidación de abejas y avispas. La ocupación de estos insectos no es reciente; de hecho, existen panales mineralizados que podrían ayudar a fechar la concreción del sitio. En la esquina superior del abrigo rocoso, en la pared norte, es visible un enorme agujero causado por la caída del agua de lluvia. Con el tiempo el diámetro de este agujero se ha visto incrementado por la ocupación de un enorme panal de avispas. También, las oquedades causadas por impactos de bala sirvieron de protección para insectos y murciélagos. En el registro se contaron 93 panales de avispas en el abrigo, muchos de estos ya sin insectos. Las huellas dejadas por los panales y su adherencia a la superficie generan tal impacto visual que la interpretación de las pinturas resulta afectada. Al visitante o turista le suele parecer que las huellas dejadas por los panales son parte de las pinturas.

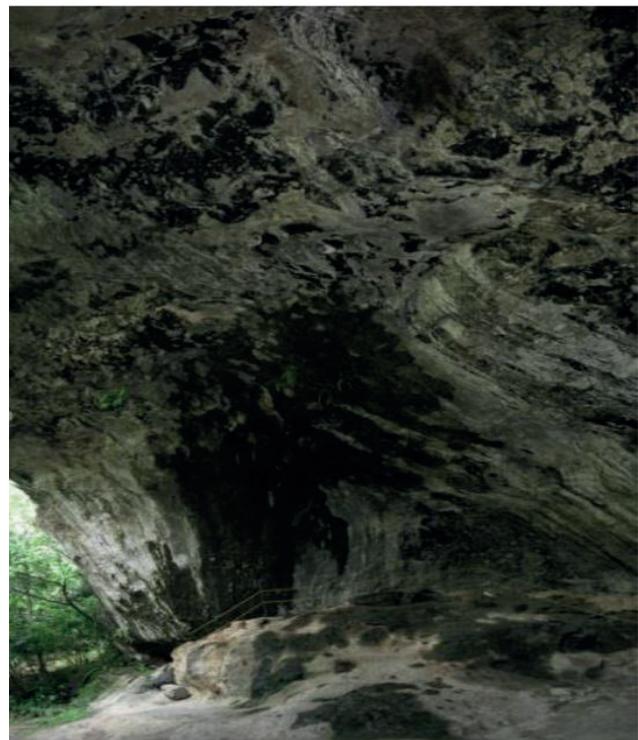
Otra condición grave es la actividad animal, ya que se generan áreas con panales (de abejas o avispas), así como nidos de murciélagos y aves; de estas últimas, registramos tres nidos de zopilote (*Coragyps atratus*). La problemática con las áreas de anidación es que, a medida que las colonias crecen, aumenta el guano y otros desechos que generan detritus del soporte, lo que tiende a degradar la piedra. Existe en estas áreas una combinación perfecta de agua, microflora, macroflora y animales, los cuales crean una relación de mutualismo o simbiosis, condición que a la larga exacerba el problema (Figuras A.3 y A.5).

La ocupación del murciélago es mínima; es posible que esto sea por a la presencia de muchos árboles en los alrededores del abrigo, en los cuales anidan. La presencia de zopilotes en el abrigo con el fin de anidar es preocupante ya que la avifauna, por lo general, tiende a agruparse en ciertas áreas. En el caso de los zopilotes estos tienden a agruparse en árboles, lo cual no solo representa un riesgo debido a los temores que infunden en los visitantes, sino también por salubridad.

Macroflora

En el abrigo existen, principalmente, helechos asociados a áreas con microflora, mientras que en la pared norte se han registrado pequeñas ramas de plantas (no identificadas) creciendo dentro de oquedades. Es necesario considerar la remoción de dichas plantas previo a un daño severo causado por las raíces que penetran en la roca.

La primera colonización del sustrato de un mineral se origina de plantas muy primitivas que tienen la capacidad de extraer los iones minerales de “lugares inaccesibles”, como la superficie de la roca. El musgo se desarrolla lentamente y depende de la acumulación de depósitos de humus. La principal fuente de los depósitos es la acumulación de partículas atmosféricas y microorganismos muertos. Entre estos organismos muertos están los restos —ya disecados— de hongos, algas y líquenes. La relación simbiótica de los hongos, algas



A.15. Vistas de la sección sur del abrigo en temporada lluviosa con microflora y macroflora (fotografía: Claudia Ramírez).

y líquen los convierte en un verdadero cultivo para plantas mayores, ya que el líquen, a través de su proceso de reproducción por medio de esporas, se extiende considerablemente al paso de los años. En caso de continuar con vida, el líquen penetra a través de los “tentáculos” del hongo hasta 2 cm de profundidad, fijándose de forma permanente. La continua producción de ácidos invita a microorganismos y a plantas mayores a permanecer fijándose en las paredes.

Este comportamiento es claramente visible en las oquedades producidas por los agujeros de bala a lo largo y ancho del abrigo. Otro factor que favorece su

crecimiento es la gran altura en que se encuentran, dificultando su remoción y limpieza.

Pérdida/lacunae

Asociadas principalmente a daños antrópicos, este tipo de condición es completamente irreversible; las registradas se ubican, principalmente, en la pared oeste, causadas por saqueo (según conversación con el personal del sitio) y por el desprendimiento de la toba del abrigo debido a la acción de las altas temperaturas durante la época en que se fabricaba el jabón.



A.16. Vista de agujeros de saqueo en el cual se insertaron piochas con el fin de encontrar “tesoros” (fotografía: Claudia Ramírez).

A continuación se presenta una tabla que detalla la frecuencia de dichos agentes de deterioro dentro del abrigo rocoso.

Condición	Agente de deterioro (y combinación)	Eventos raros	Eventos esporádicos	Nota
Mancha de agua	Agua	Colapso	*	Condición y continua en temporada seca o lluviosa, que resulta ser la más destructiva
Grieta en la pared norte	Fuerza física	Colapso de la bóveda (1909)	Temblores	No se registran daños recientes
Actividad humana (hollín)	Fuego	Asados y antigua fábrica de jabón	No se reportan	
Actividad humana (agujeros de bala y grafiti)	Vandalismo	Antes del conflicto armado	Rayones y grafiti común	
Actividad animal	Pestes	Anidación de aves	Anidación de otras aves pequeñas	La anidación de abejas, avispas y murciélagos es continua
Microflora	Agua/luz/HRI	*	*	Condición continua y activa que se intensifica mucho en temporada lluviosa y altera la visualización y erosiona
Macroflora	Agua/luz/HRI	*	*	Condición continua y activa, que altera la visualización y facilita la anidación de especies
Pérdida <i>Ilacunae</i>		Saqueos, fábrica de jabón	Desprendimientos	
Concreción	Agua	*	*	Condición continua, activa y que no se puede remover
Grieta gruesa	Fuerzas físicas	*	*	Por su ubicación y porque anida insectos, permanece activa
Grieta fina	Fuerzas físicas/HRI/VI	*	*	Formación de micro fracturas con cambios bruscos de temperatura en la superficie de la toba
Abrasión	Vandalismo	*	Principalmente a la entrada de la gruta	
*	Luz/UV e IR	*	*	El impacto de la luz en la pared norte es continuo
*	Disociación			

Tabla 1. Listado de condiciones y agentes de deterioro de la Gruta del Espíritu Santo.

Los análisis científicos de la Gruta del Espíritu Santo

Los análisis científicos realizados en la Gruta del Espíritu Santo requirieron del previo registro de sus condiciones, para poder entender mejor los factores de deterioro. Estos análisis son:

- a. Petrografía: análisis de la composición de la toba del abrigo rocoso.
- b. Cortes estratigráficos: estos incluyen pigmentos, concreciones, toba con inclusiones diversas.
- c. Naturaleza del pigmento: determinar si son de origen orgánico o mineral.
- d. Bio deterioro: identificar los agentes de deterioro a nivel de microorganismos.
- e. Sales: identificar sales en las eflorescencias.

En la toma de muestras de los pigmentos se consideró tomarlas de aquellas pictografías más accesibles,

y que se desprendían fácilmente por estar bastante erosionadas. Con los pigmentos el objetivo era verificar qué tipo de pigmento era, su composición química y toda aquella información adicional. La muestra 1 se tomó del motivo número 39 del Conjunto D, con el fin de verificar la composición del pigmento blanco.

La muestra 2 es una muestra de un espeleotema. El objetivo fue verificar si era calcita o silicio.

Las muestras 3, 5, 6 y 7; corresponden a los motivos 4, 5 y 6, del Conjunto D, los cuales presentaban desprendimiento del pigmento naranja y rojo; la muestra número 4 corresponde al pigmento negro del motivo 17 del Conjunto C; la muestra 8 es un fragmento de toba tomada del abrigo rocoso con restos de coloración verde; las muestras 9, 10 y 11 también corresponden al sustrato de toba del abrigo rocoso con algunas inclusiones negras y blancas; la muestra 12 corresponde al pigmento verde del motivo 31 en el Conjunto E; la muestra 13 corresponde al motivo 28 del Conjunto E, de coloración amarilla.



A.17. Ubicación de toma de muestras en el lado norte de la Gruta del Espíritu Santo (fotografía: Claudia Ramírez).

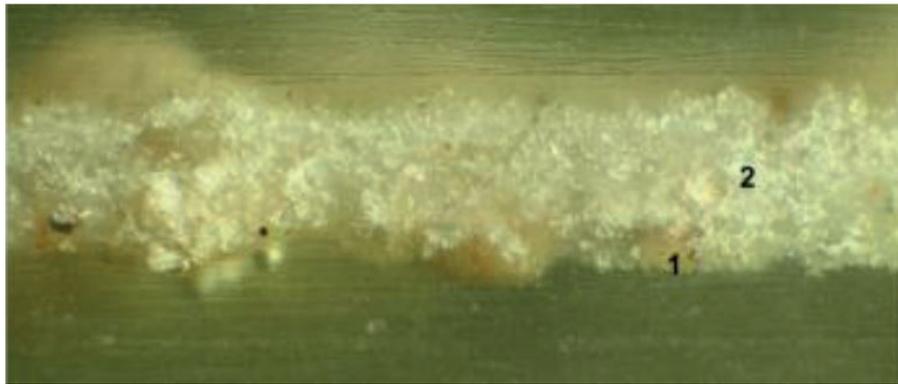
Análisis de pigmentos

Las muestras que se tomaron dentro del abrigo, tanto de los pigmentos como de la toba a nivel del suelo, fueron analizadas en el Laboratorio Ciencias de la Conservación de la Universidad Externado de Colombia, por el doctor en química Mario Omar Fernández. Su análisis —inédito— titulado “Informe de análisis científicos del Abrigo Rocoso. Gruta del Espíritu Santo, Corinto, Morazán, El Salvador (TE-55-2010), diciembre 2010” es retomado en el presente texto.

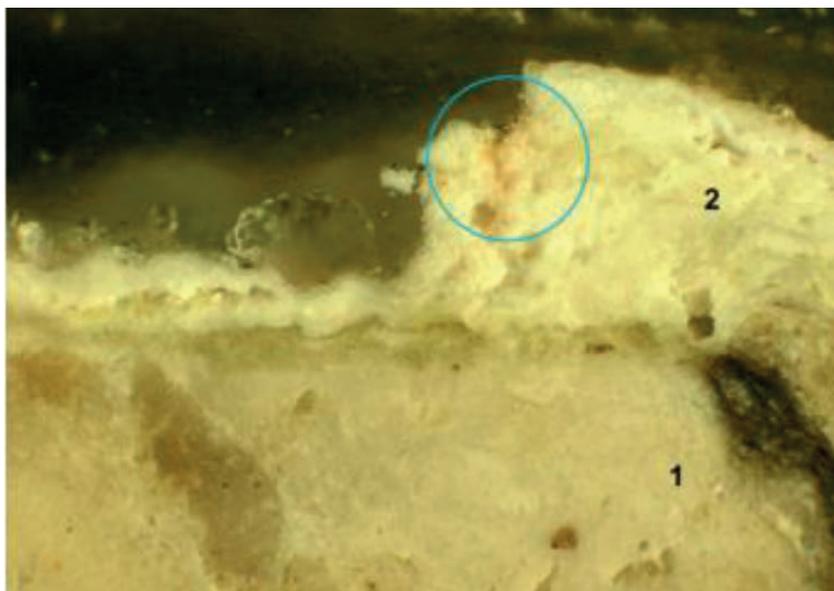
Fernández utilizó diversos métodos como la Microscopía Electrónica de Barrido (MEB) y la Electroscopía de Energía Dispersiva (EDX), los cuales proporcio-

naron información de la composición química de las partículas, logrando la identificación de los elementos presentes. También se realizó la toma de microfotografías estratigráficas, análisis químicos, de microscopio y de cultivos para las muestras de biodeterioro. Además, se incluyeron análisis por difracción de rayos X, realizados por Toshiya Matsui, conservador de la Universidad de Tsukuba, en Japón. El Dr. Matsui utilizó fluorescencia de rayos X para obtener el listado de los elementos presentes en las muestras (Matsui, comunicación personal).

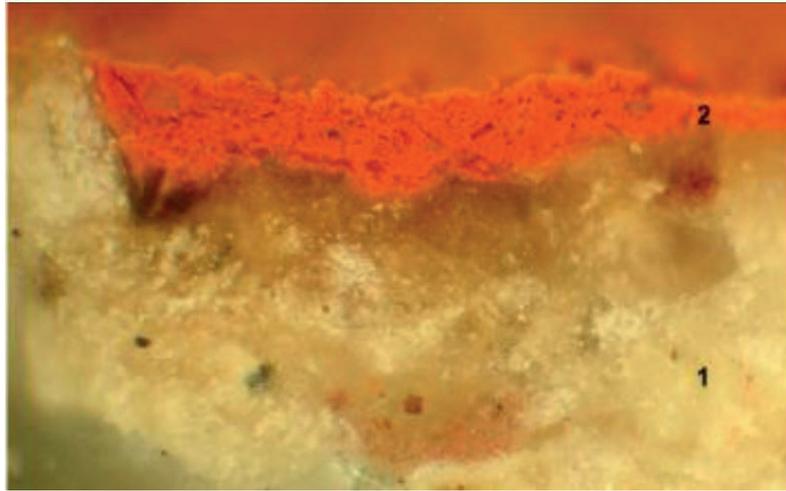
Dichos datos están plasmados a continuación de forma simplificada para una mejor comprensión de su contenido.



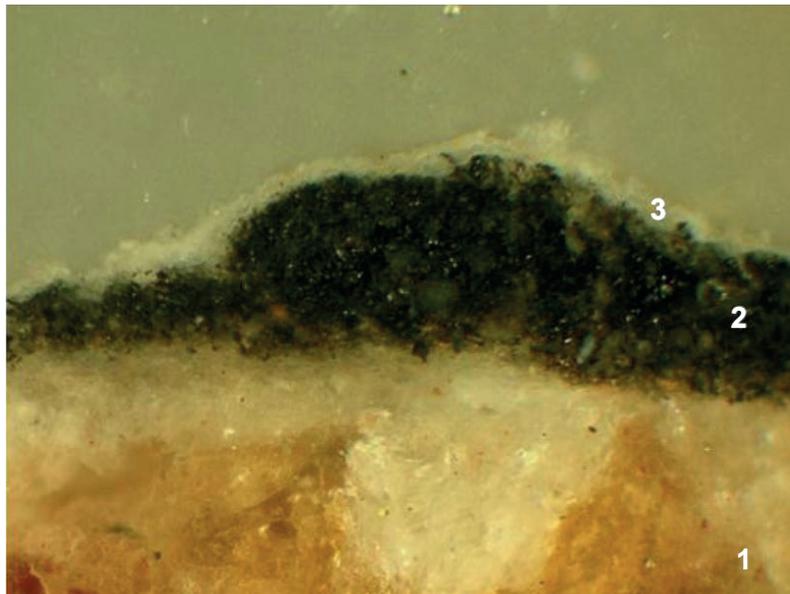
A.18. Muestra 1. Capa de pigmento blanco tomado del motivo número 39 del Conjunto D, Pared norte. Tiene dos capas: la capa 2 es yeso (sulfato de calcio di hidratado) y la capa 1 es el soporte pétreo.



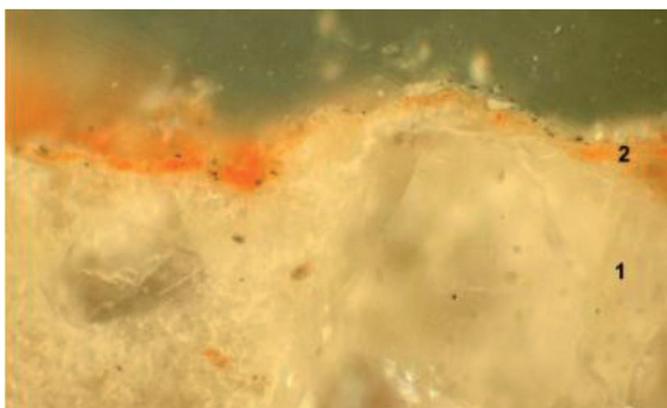
A.19. Muestra 2. Concreción (precisamente un espeleotema). La estratigrafía demuestra que existe pigmento blanco con restos de pigmento rojo. La capa 2, producto directo de lixiviación, es un Silicato, mejor conocido como *Silcrete skin*. La capa 1 es el soporte pétreo.



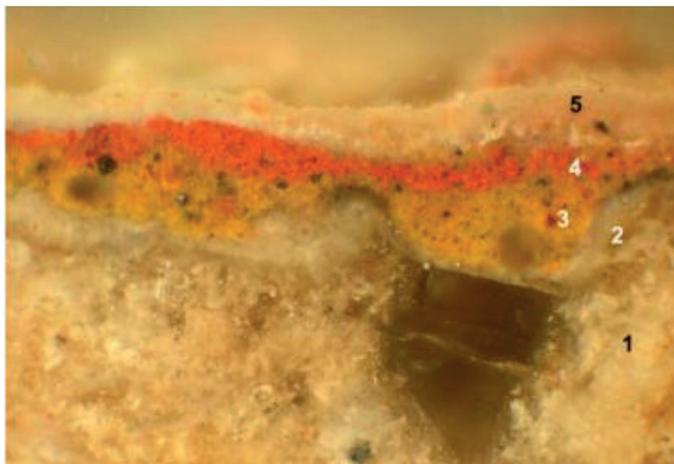
A.20. Muestra 3. Presenta dos capas: la capa 2 es de color rojo anaranjado, según el análisis es Tierra Roja Fe_2O_3 (Hematita), arcillas y carbón; la capa 1 es el soporte pétreo.



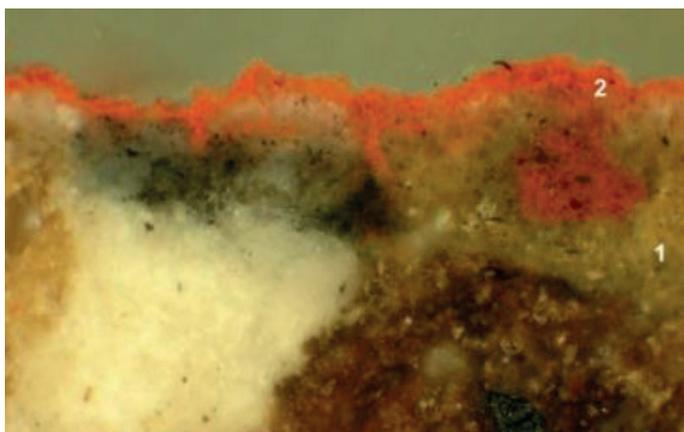
A.21. Muestra 4. Muestra de pigmento negro, del que se observan tres capas: la capa 3 es blanca y está compuesta por yeso (sulfato de calcio dihidratado); la 2 es negra y está compuesto por carbón; y la 1 es el soporte pétreo.



A.22. Muestra 5. Pigmento naranja, con dos capas: la capa 2 está compuesta por tierra roja Fe_2O_3 (Hematita, arcillas y carbón); la capa 1 es el soporte pétreo.



A.23. Muestra 6. Pigmento naranja que presenta 5 capas superpuestas: la capa 5 tiene presencia de silicatos y trazas de cal conocido como Carbonato de calcio o calcita (CaCO_3); la capa 4 está compuesta por tierra roja o Hematita Fe_2O_3 , arcillas y carbón; la capa 3 está compuesta por tierra ocre (Fe_2O_3 , arcillas y carbón) y carbón; la capa 2 tiene silicatos y trazas de cal conocido como Carbonato de calcio o calcita (CaCO_3); y la capa 1 es el soporte pétreo.



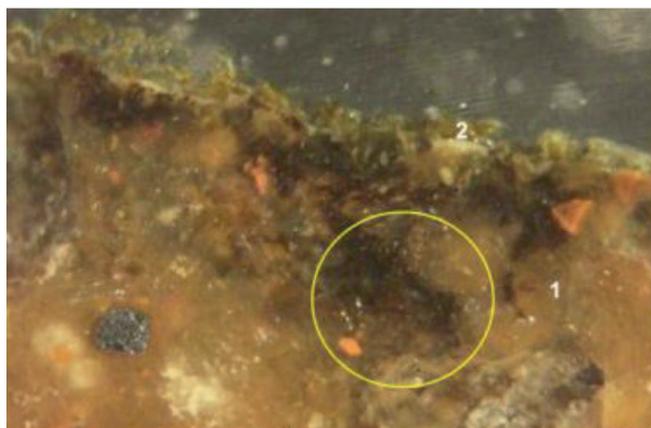
A.24. Muestra 7. Pigmento anaranjado compuesto de Tierra roja o Hematita Fe_2O_3 , arcillas y carbón.



A.25. Muestra 8. Toba con inclusión verde. Según el análisis está compuesto por dos capas: la capa 2 son microalgas y cianobacterias tipo endolíticas y en la capa 1 se observa una raíz herbácea. Estas bacterias son nitrificantes, por lo que causan costras negras.



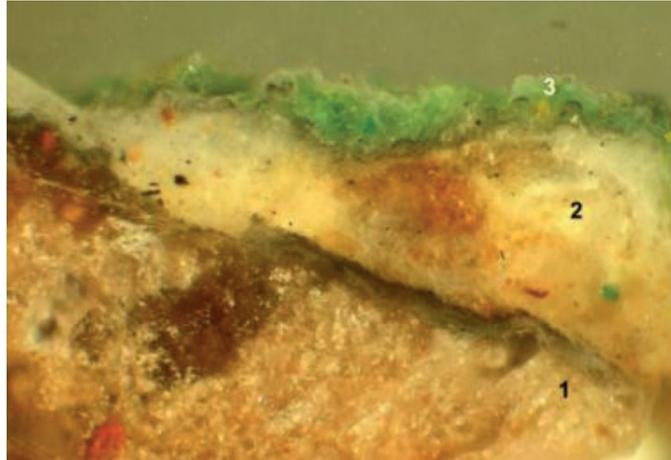
A.26. Muestra 9. Muestra de toba con inclusión verde, compuesta por dos capas: la capa 2 es una colonia de cianobacterias; en la capa 1 se observa *pitting* (agujeros).



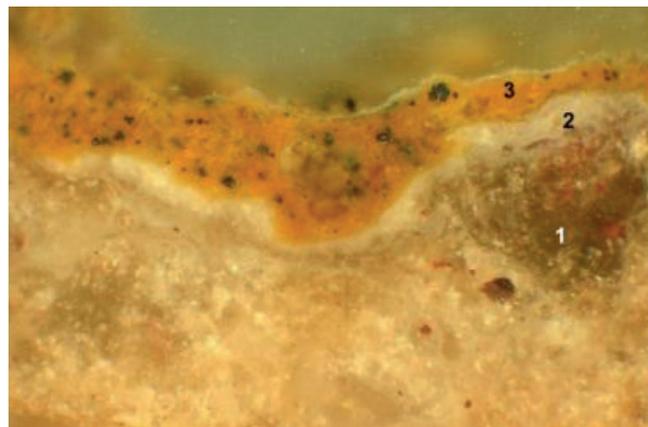
A.27. Muestra 10. Toba con inclusiones negras compuesta por dos capas: la capa 2 es un consorcio microbiano y la capa 1 son colonias bacterianas.



A.28. Muestra 11. Toba con inclusiones blancas y negras compuesta por dos capas: la capa 2 es una biopelícula superficial producida por bacterias y microalgas, mientras que la capa 1 es el soporte pétreo y colonias de cianobacterias endolíticas.



A.29. Muestra 12. Pigmento verde compuesta por 3 capas: la capa 3 es la capa pictórica verde compuesta por tierra verde conocida como Celadonita ($\text{KMgFe}_3(\text{SiO}_3)_6 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$); la capa 2 es una capa blanca con partículas blancas y amarillas y la capa 1 es el soporte pétreo.



A.30. Muestra 13. Pigmento amarillo compuesta de 3 capas: la capa 3 es la capa pictórica amarilla a base de tierra ocre (Fe_2O_3 , arcillas y carbón); la capa 2 es una capa blanca y la 1 es el soporte pétreo.

Análisis de los resultados

Los pigmentos utilizados en la Gruta del Espíritu Santo, abundantes en la zona, son de origen mineral. En especial las tierras roja y ocre, se observan en cortes estratigráficos y en el paisaje. Estos pigmentos son los que más han perdurado, pero también tienden a perder su color con el tiempo, sobre todo a causa de la luz solar, de lo cual se observan ejemplos claros en el abrigo. El carbón es un subproducto de la quema de restos orgánicos y a pesar de que está presente en el abrigo, no es tan abundante. Se hizo el intento de fechar a través de Carbono 14 tomando pigmento negro de una de las pictografías pero no se tuvo éxito. El abrigo no contiene suficiente carbón tampoco para poder realizar un fechamiento por AMS (Ron Hatfield, conversación personal, 2010).

La presencia de *Silcrete skins* antes y después de la aplicación de los pigmentos se confirma en la muestra 2 y en la muestra 6 de los análisis. La muestra 2 es preocupante, pues fue tomada en área de formación de los espeleotemas, los cuales están destruyendo algunas pictografías de la base del abrigo; la muestra 6 demuestra la antigüedad de este proceso.

El pigmento blanco y el amarillo encontrados en la gruta son bastante friables, se desmenuzan con facilidad, siendo el amarillo más susceptible a las sales y a la erosión del viento. De las pictografías amarillas, contabilizadas en número de 49 (Lerma, 2014), la mayoría están a nivel superficial o en los poros de la roca; la mayor parte del pigmento amarillo ya está bastante erosionado.

Los análisis revelaron que existen dos tipos de verde, la tierra verde o Celadonita, así como trazas de Glauconita. Ambas pertenecen al grupo de las micas y son suaves (2 en la escala de Mohs), pero la tierra verde se encuentra en contextos ígneos o en rellenos de basaltos y andesitas, mientras que la Glauconita proviene de un ambiente sedimentario marino. Dada la escasez de dicho color en la Gruta, y que solo un pictograma presenta pigmento verde, pienso que este pigmento fue llevado desde un lugar remoto, o apareció como producto del intercambio en alguna fase de ocupación que tuvo la gruta.

Monitoreo ambiental

La temperatura ambiental y la humedad relativa son cruciales para la conservación de cualquier monumento, sitio o patrimonio cultural. Según el Instituto de Conservación Canadiense (CCI) estos están íntimamente relacionados:

It is sufficient for most purposes here to know that when warm air is cooled, the RH climbs. This leads to problems of damp when warm humid air finds cool spots in a building. The converse is that when cold air is heated, the RH falls. This leads to low indoor RH in winter and drives the need for humidifiers.³

Existe una clara interdependencia entre la temperatura y la humedad relativa, dos factores que suelen dañar al patrimonio. Cuando el volumen del aire caliente es enfriado, la humedad relativa sube; cuando el volumen del aire frío se calienta, la humedad relativa baja. Porque dicha interdependencia debe considerarse siempre, medimos ambas variables, temperatura y humedad, juntas, de manera simultánea. El daño causado por la temperatura y la humedad relativa puede producirse en tres categorías: biológica, química y física.

Los daños o amenazas biológicas están directamente relacionados con la humedad relativa que permite el crecimiento de ciertos mohos. El moho está naturalmente presente en el aire, es imposible eliminarlo, pero requiere de suficiente nutrientes, tiempo y humedad para convertirse en moho destructivo. Para evitar el crecimiento de moho la humedad relativa debe estar por debajo de 65%, pero lastimosamente en la Gruta del Espíritu Santo se eleva a más del 85%.

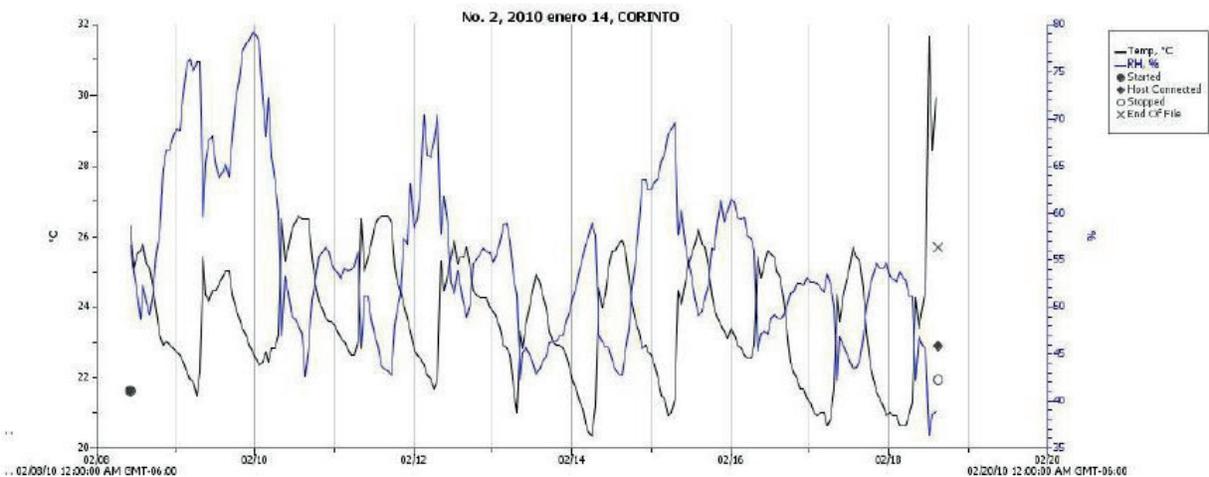
3 Stefan Michalski, "Agent of Deterioration: Incorrect Relative Humidity". Última modificación: 2019-01-03, en <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html#def2%20The%20relation%20between%20RH%20and%20temperature>

"Para los propósitos aquí planteados, es suficiente saber que cuando el aire caliente se enfría, la humedad relativa aumenta. Esto conduce a problemas de humedad cuando el aire cálido y húmedo encuentra lugares fríos en un edificio. Por el contrario, cuando se calienta el aire frío la humedad relativa disminuye. Esto conduce a una baja humedad relativa en interiores durante el invierno, e impulsa la necesidad de humidificadores." (traducción de la autora).

Las rocas sobre las cuales se realizaron pinturas rupestres deben ser vistas como algo que cambia continuamente bajo las fuerzas dinámicas ambientales, estructurales, biológicas y geomorfológicas (Watchman, 1990). Con el fin de comprender cómo el clima afecta el abrigo rocoso y las pictografías, fue necesario colocar *dataloggers*. Los *dataloggers* son pequeños aparatos que graban de forma continua mediciones de las condiciones ambientales, las cuales incluyen temperatura, humedad relativa y punto de rocío, entre otros. En un inicio, se colocaron dos *dataloggers* dentro del abrigo, en el mes de febrero, y fueron numerados como uno y dos, respectivamente. El tercer *datalogger* fue colocado fuera de la bodega de los trabajadores del sitio.

Las lecturas entre los *dataloggers* uno y dos fueron casi idénticas, debido a su ubicación; fue necesario buscar un lugar en el cual se pudieran alcanzar y a la vez no ser tan visibles para el visitante. El problema de colocar equipo científico dentro de un sitio público es que se presta a que cualquier persona pueda dañar o, incluso, robar los aparatos, como ocurrió en el mes de mayo de 2010, cuando uno de los *dataloggers* fue abierto con una cuchilla. Para terminar las mediciones se recabaron los datos del *datalogger* número uno.

Las primeras lecturas muestran que la temperatura dentro del abrigo oscila entre los 21 °C (noche) y 26 °C (mediodía), en verano, mientras que la humedad relativa oscila entre 45 a 80 por ciento, durante el mes de febrero. El clima dentro del espacio del abrigo, entonces, es bastante fresco y cómodo en temporada seca.

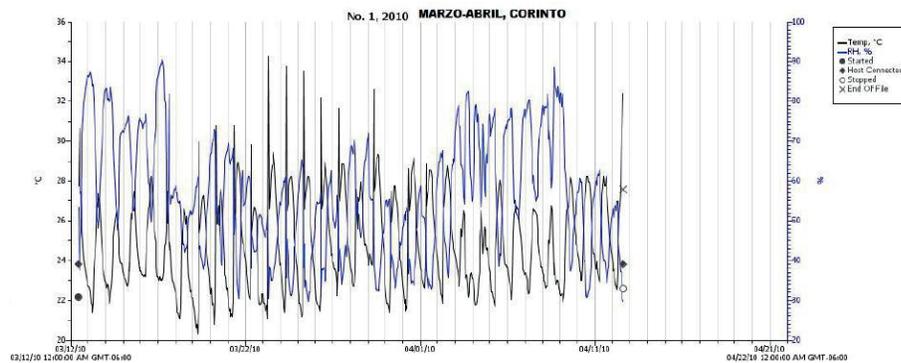


A.31. Mediciones de temperatura y humedad relativa durante el mes de febrero.

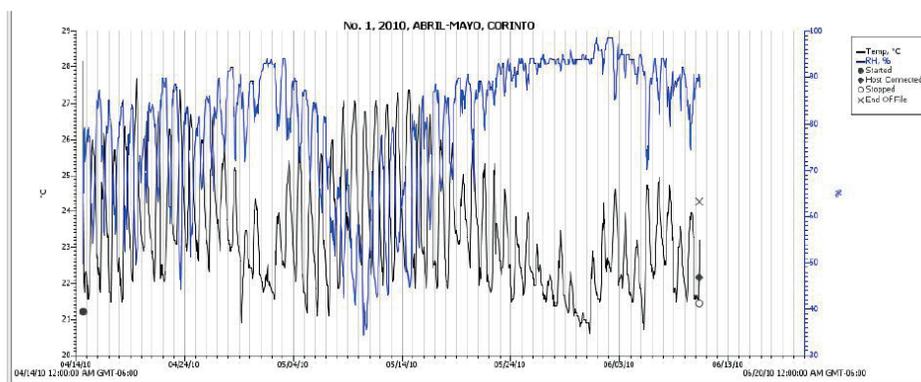
A partir de marzo, cuando se incrementa la temperatura de la temporada seca previo a las primeras lluvias en abril, las temperaturas subieron de 21 °C a 34 °C y la humedad relativa osciló entre 30 y 90 por ciento; en abril las temperaturas bajaron durante el día, hasta llegar a 26 °C y 28 °C, y la humedad relativa osciló de 30 a 90 por ciento cuando empezaron las primeras lluvias.

Durante los siguientes días, a partir de la segunda mitad de abril, la temperatura osciló entre los 21.5 °C y

los 27.5 °C. En mayo el clima cambia, pues hay mayores precipitaciones pluviales. La humedad relativa oscila entre 22 y 80 por ciento. Luego, unos días más secos, alterando el clima, y la humedad relativa oscila entre los 35 y 80 por ciento mientras que la temperatura oscila entre los 21 °C y 27 °C. Luego empiezan las lluvias de nuevo; el 29 de mayo de 2010 llegó la tormenta tropical Ágata, manteniéndose la humedad relativa entre 90 y 100 por ciento y la temperatura bajó a 20.5 °C.



A.32. Mediciones de temperatura y humedad relativa en los meses de marzo y abril de 2010.

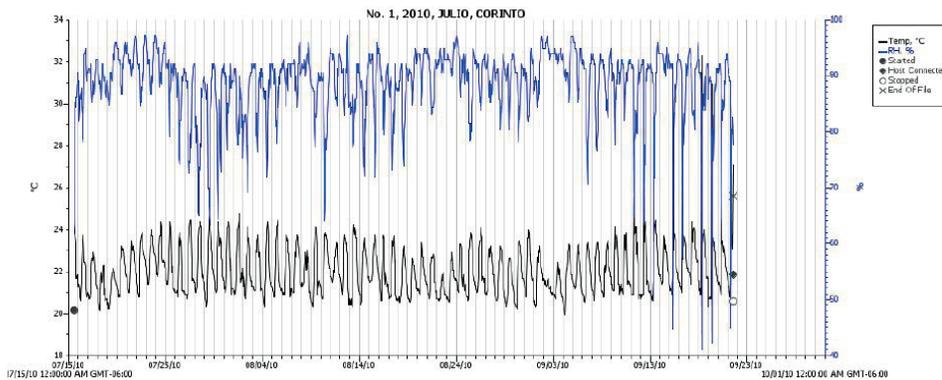


A.33. Mediciones de temperatura y humedad relativa desde el 14 de abril al 10 de junio de 2010.

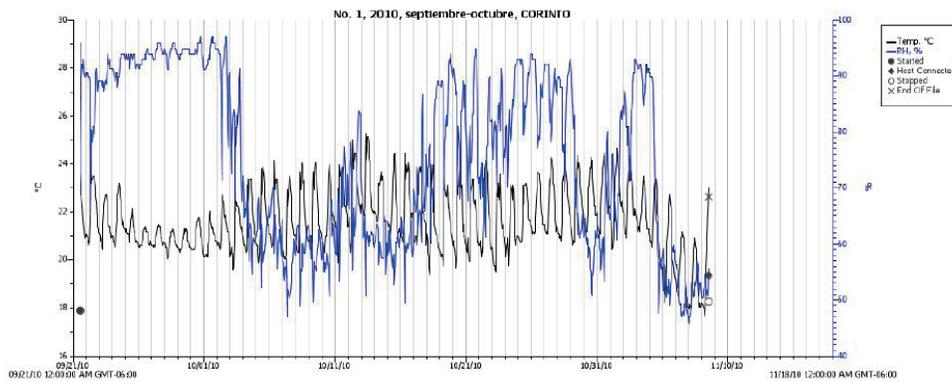
Debido a las intensas precipitaciones pluviales, en julio las temperaturas se muestran bajas, con constantes desde 20 °C a 24 °C, mientras que la humedad relativa oscila entre 40 y 60 por ciento pero puede incrementarse hasta 100 por ciento.

A partir del 21 de septiembre hasta el 2 de octubre de 2010 continuaron las lluvias. Luego entraron los

vientos y se notó un descenso brusco de la humedad relativa de 100 a 60 por ciento, con lluvias intermitentes a partir del 19 de octubre y hasta al 5 de noviembre. Estos vientos repentinos alteran la humedad relativa y el equilibrio alcanzado durante los meses de lluvia. Asimismo, favorecen el resecamiento acelerado de la concreción en el sector sur del abrigo rocoso.



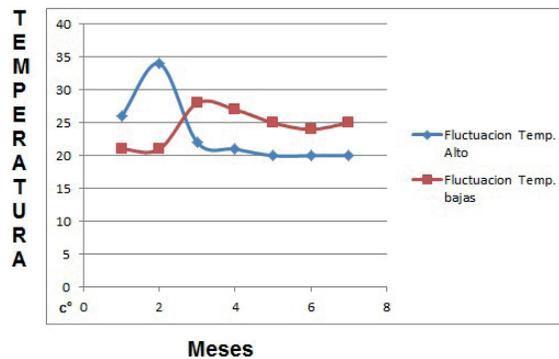
A.34. Mediciones de temperatura y humedad relativa desde el 15 de julio al 21 de septiembre de 2010.



A.35. Mediciones de temperatura y humedad relativa durante septiembre-octubre de 2010.

La temperatura del abrigo rocoso tiene un incremento durante los meses de temporada seca, precisamente cuando las lluvias han cesado, la humedad relativa es baja y la temperatura se encuentra entre los 20°C y los 35°C. Esta es la temporada en la cual el visitante se siente cómodo, la humedad relativa no le afecta, pues no existe mucha evaporación del subsuelo. No hay condensación en el abrigo, no hay escurrimiento visible, y buena parte de la colonización biológica se desvanece.

La humedad relativa se incrementa a partir del mes de abril y es entonces cuando se observan los mayores cambios en las condiciones del abrigo: hay escorrentías, la humedad en proceso de evaporación es palpable y se incrementa la visualización de la colonización biológica, se incrementa el color negro en la piedra (las colonias de cianobacterias) y las visitas al sitio disminuyen.



A.36. Variación de la temperatura en el abrigo.

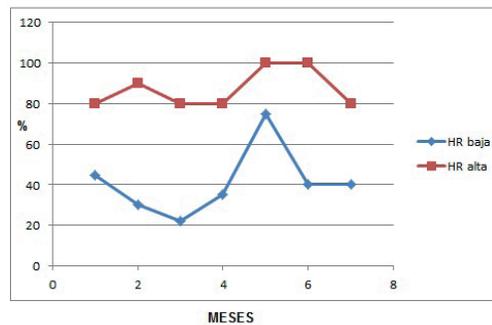


Figura A.37. Variaciones de la humedad relativa en el abrigo.

Los incrementos en la humedad relativa no solamente provocan enfermedades en los humanos, sino que, obviamente dañan también al patrimonio. Cuando la humedad relativa sube arriba de 75 por ciento se considera húmedo. Vinculado a la humedad el patrimonio cultural sufre diversos tipos de deterioro: crecimiento de hongos, corrosión, pérdida de color, desintegración del material orgánico y formación extremas de daños mecánicos. Para el caso de la Gruta del Espíritu Santo, esta forma de humedad relativa afecta mayormente el crecimiento de la biocolonización tanto de musgos como de algas y cianobacterias, las cuales provocan *pitting* (agujeros) en la roca. El exceso de agua de lluvia y la humedad facilita la percolación de agua y la deposición de minerales sobre las pinturas. Dado que tampoco existen drenajes para evacuar el agua de la gruta, la humedad empeora. Con la llegada de la temporada seca, la temperatura se incrementa, el agua se evapora, los minerales se adhieren más a la superficie y se producen microgrietas en la superficie más friable del abrigo.

Consideraciones finales

El estado de deterioro de la Gruta del Espíritu Santo puede considerarse como severo; es poca la visibilidad de sus pictografías y esto viene aunado a los daños antrópicos. Aunque mantiene una temperatura fresca (23 °C), la fluctuante presencia del agua en las paredes del abrigo la hace un hábitat adecuado para el biodeterioro, que ha provocado el crecimiento de microorganismos y plantas en el lado sur del abrigo provocando la nula visibilidad de alguna pictografía. La lixiviación derivada de agua lluvia ha sido la causante de las veladuras, concreciones y formación de

espeleotemas que no pueden ser removidos, ya que al ser retirados se retira también el pigmento de sus paredes. El alto contenido de humedad dentro del abrigo y su brusco desecamiento conlleva a la formación de microfracturas en los paneles, sobre todo en áreas con pigmentos friables, como el amarillo y el blanco. Además, la luz solar continua aclara el pigmento rojo (hematita) en las paredes norte y oeste.

Es necesario cubrir el abrigo desde su tope para evitar más filtraciones de agua. Algunos conservadores proponían colocarle una cubierta, pero una construcción de lámina es de poca utilidad al caer en desuso o dañarse con el tiempo. Una alternativa sería buscar cubrir sectores con una bio-malla o geo-textil en la superficie superior del abrigo y colocar una capa de tierra encima para bloquear o desviar el escurrimiento de agua.

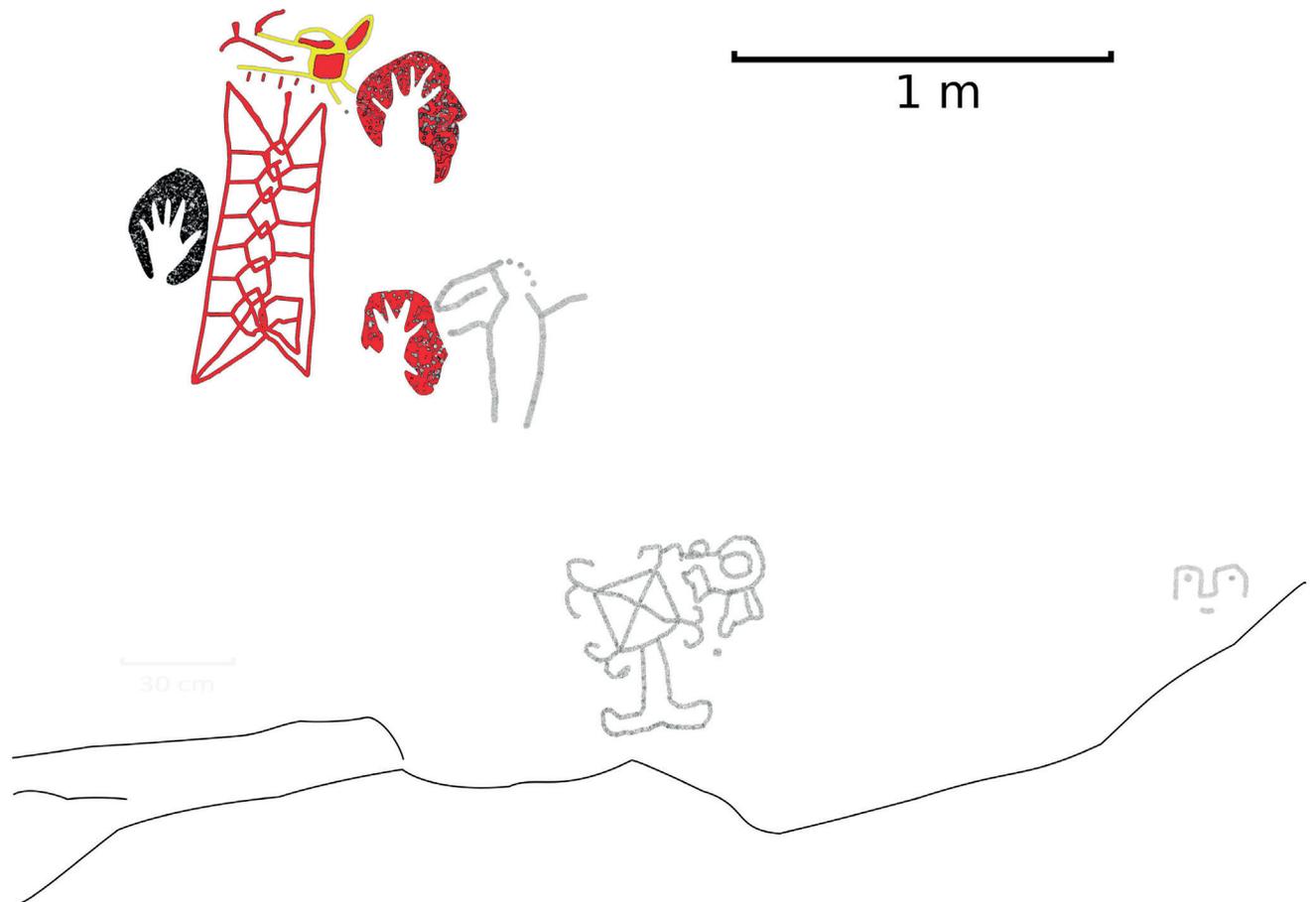
Colocar frente al abrigo una cubierta vegetal de árboles nativos es una buena alternativa para evitar la erosión eólica; si dichos árboles, además tienen raíces absorbentes, se evitaría la acumulación de agua en la base del abrigo, generando una cortina de protección contra el estancamiento de agua, el viento y la luz solar. Es muy importante evitar algún colapso del área norte, en especial al área cercana de los panales que han minado la toba. Estas áreas friables están propensas a sufrir daños al caer, y empeorar el estado de conservación de las pinturas al facilitar una caída mayor de agua.

La Gruta del Espíritu Santo requiere ser siempre monitoreada por su frágil estado de conservación, ya que la preservación de pinturas rupestres es complicada; es necesario conocer siempre su condición climática. Así, de esta manera, se puede ampliar la visión y los conocimientos sobre este sitio único en El Salvador que amerita su urgente protección.

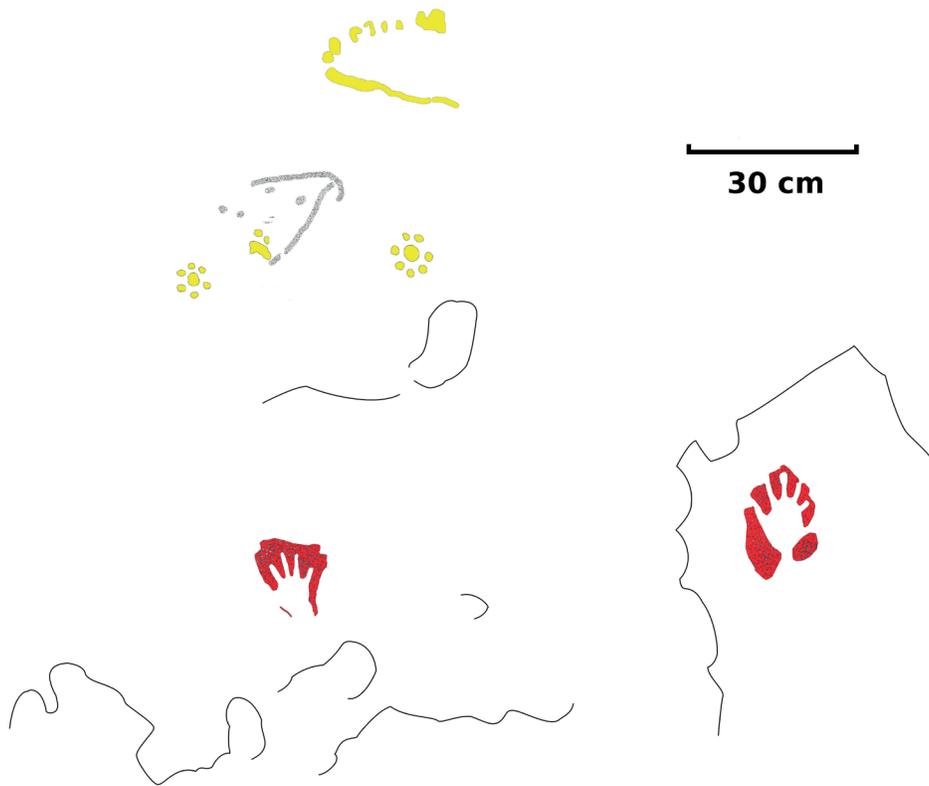
APÉNDICE II

Conjuntos pictóricos de la Gruta del Espíritu Santo y la Cueva del Toro

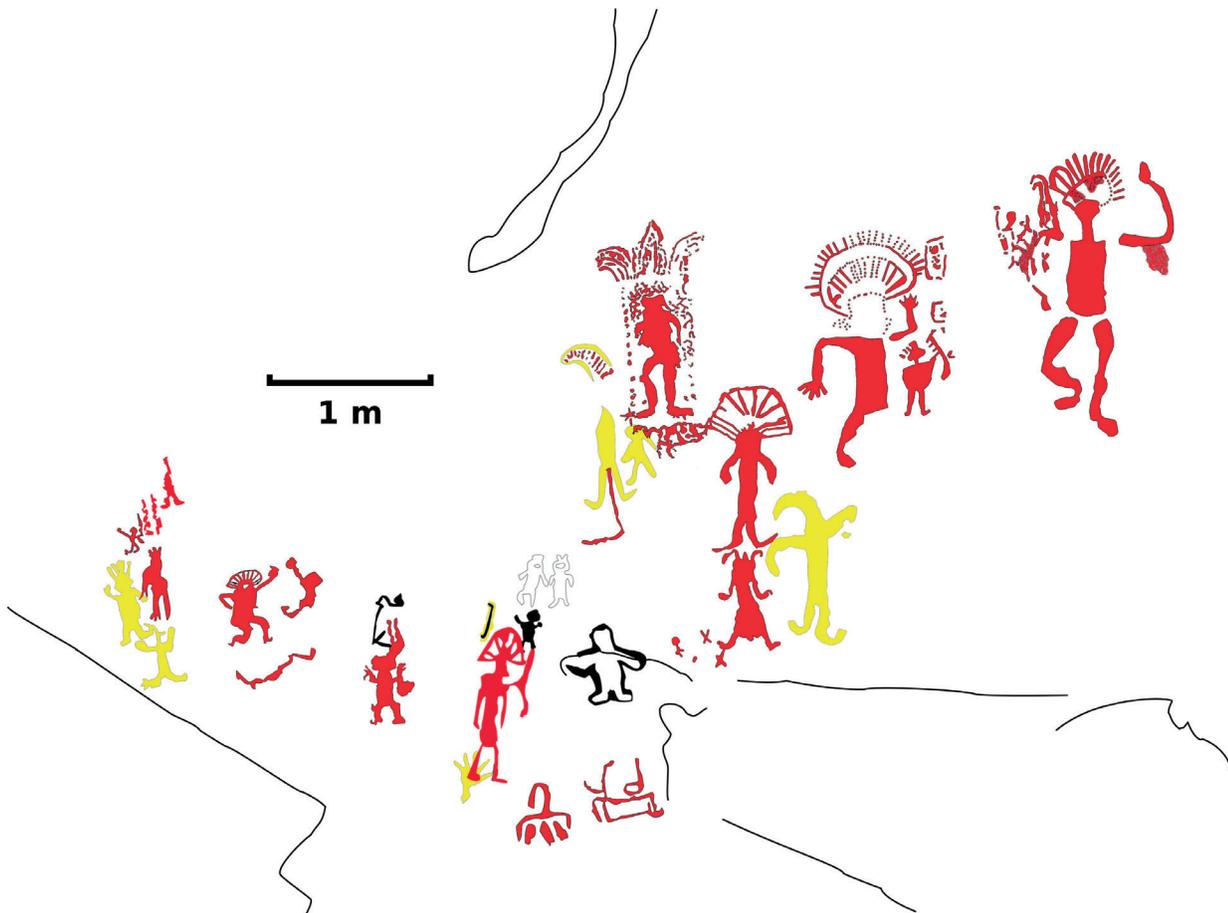
A continuación, se presentan los conjuntos de la Gruta del Espíritu Santo y el panel de pinturas de la Cueva del Toro, ambos en territorio de Corinto, departamento de Morazán, El Salvador.



Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo.



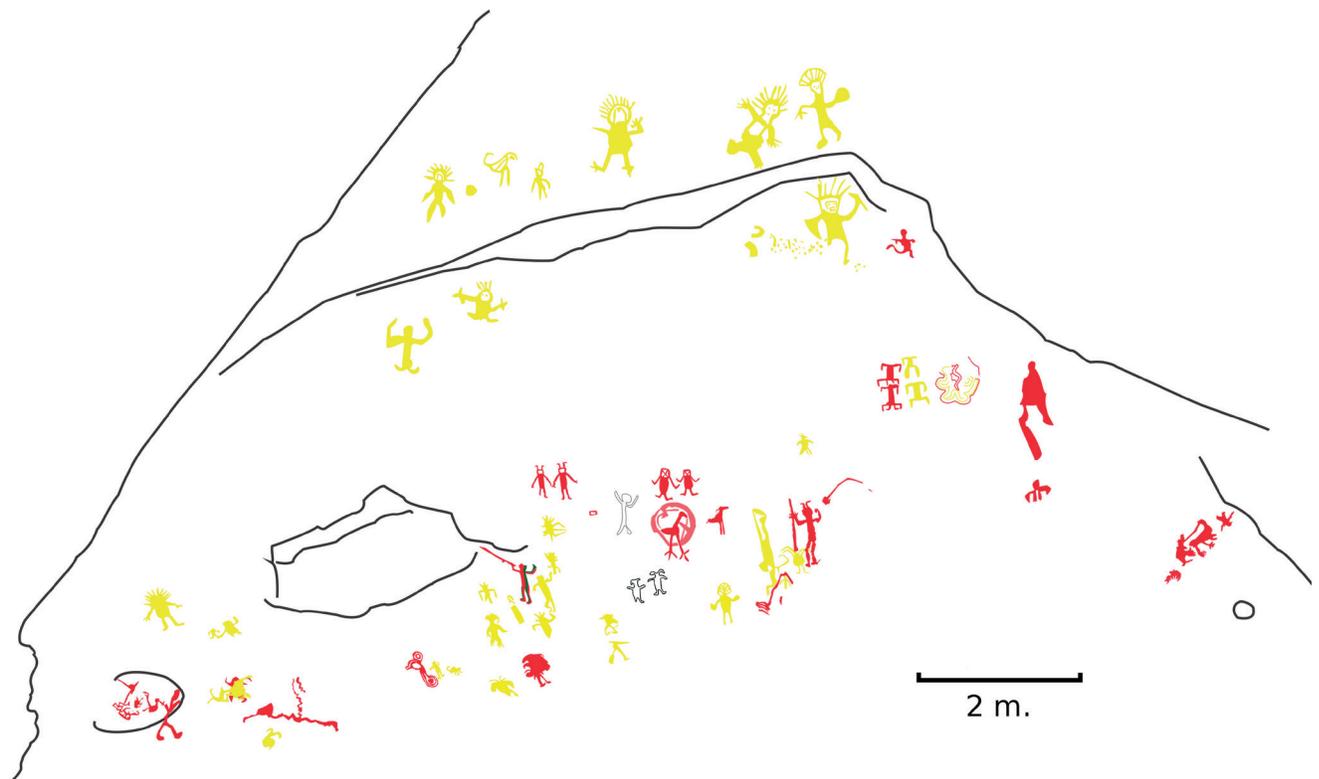
Conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo.



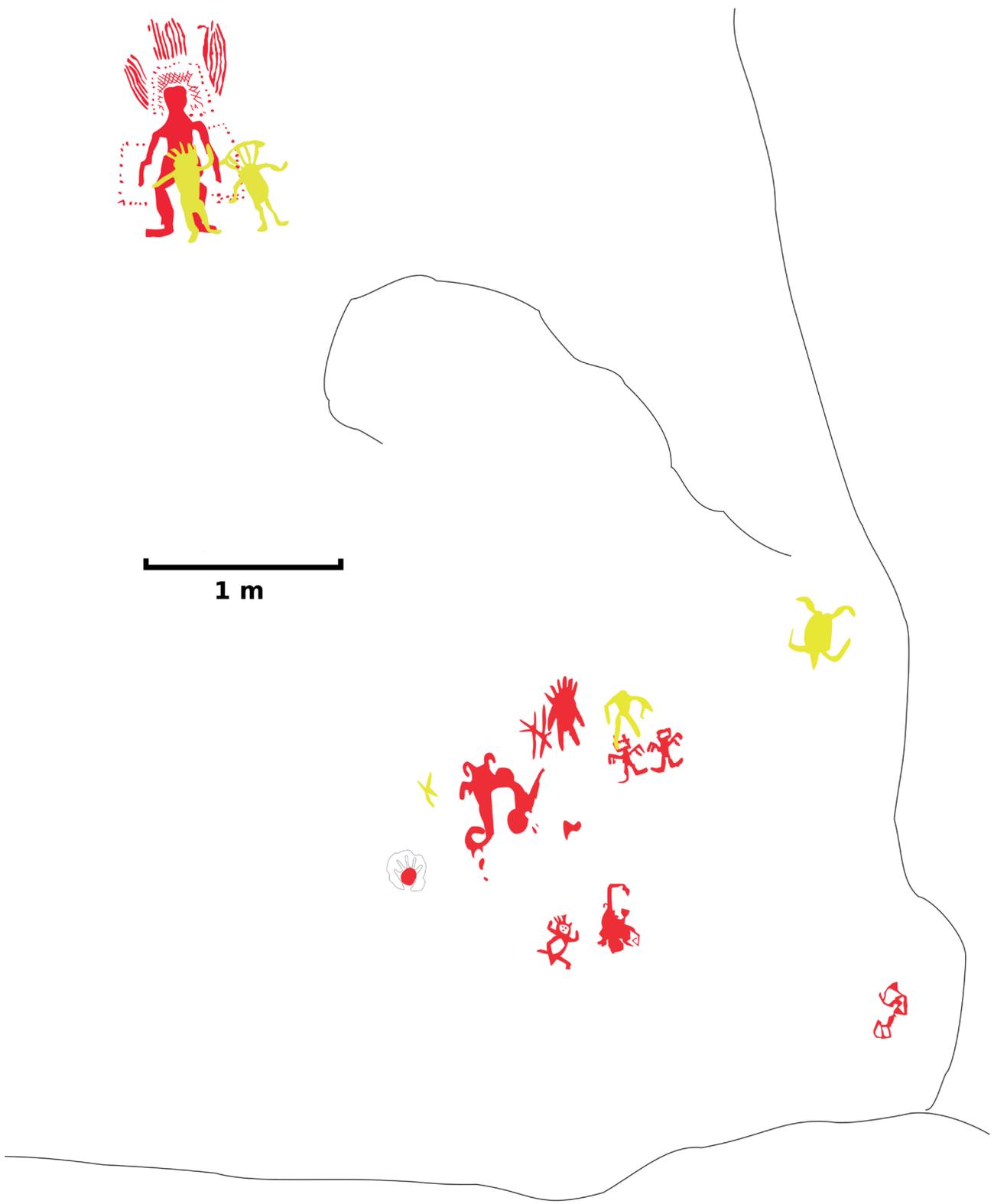
Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo.



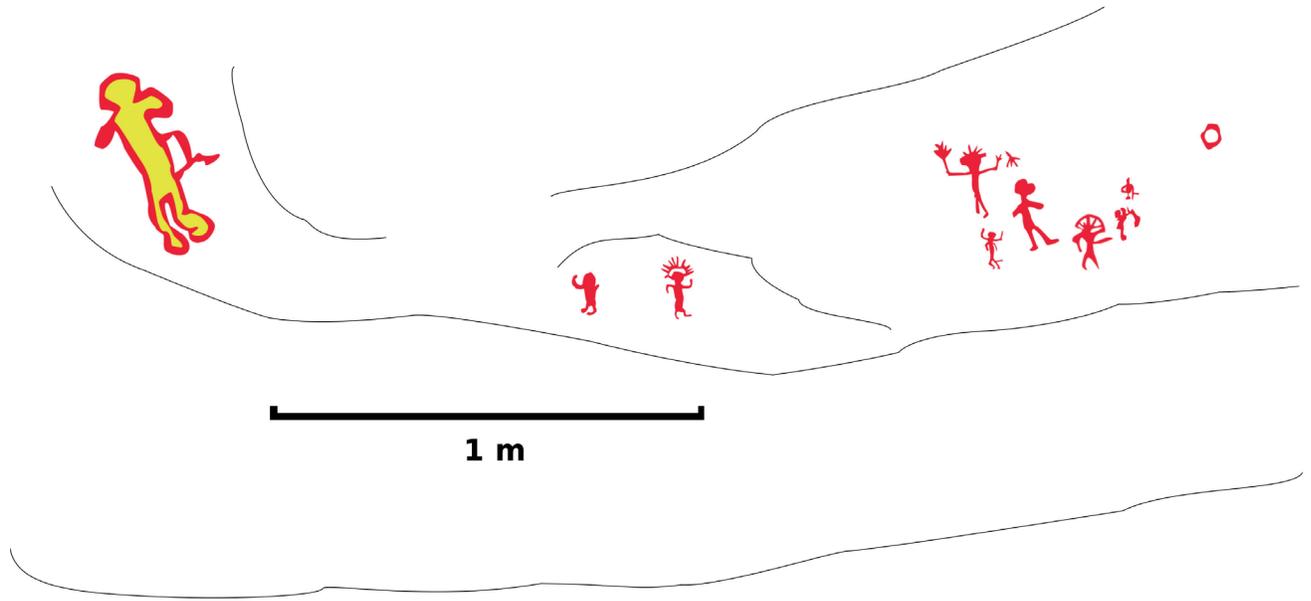
Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo.



Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo.



Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo.



Pinturas rupestres de la Cueva del Toro.

Índice de Figuras

I.1. Mapa de El Salvador donde se muestran los principales sitios arqueológicos y la división en dos regiones (elaboración: Deyani Alejandra Ávila y Félix Lerma)	12
I.2. Mapa de grupos étnicos en El Salvador durante el periodo Posclásico (Lothrop, 1939: 45)	14
I.3. Río Lempa en las inmediaciones de la carretera Panamericana, El Salvador (fotografía: Félix Lerma [FL] y Nataly Rosas)	14-15
I.4. Petroglifos esquemáticos curvilíneos de la Poza de los Fierros, departamento de Cabañas, El Salvador (fotografía: FL)	16-17
I.5. Petroglifos esquemáticos curvilíneos de la Cueva de los Fierros, departamento de Cabañas, El Salvador (fotografía: FL)	18
I.6. Mano al negativo en la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	19
I.7. Talleres de difusión sobre cultura indígena y arte rupestre en el pueblo de Cacaopera, departamento de Morazán, El Salvador, diciembre de 2015 (fotografías: Jacqueline Martínez)	21
I.8. Talleres de difusión sobre cultura indígena y arte rupestre en el pueblo de Cacaopera, departamento de Morazán, El Salvador, diciembre de 2015 (fotografías: Jacqueline Martínez)	22
1.1. Pinturas rupestres de la laguna Asososca, departamento de Managua, Nicaragua. Dibujo de James McDonough (Squier 1972 [1852]: 356)	26
1.2. La Piedra de Las Victorias en Chalchuapa, departamento de Santa Ana, El Salvador, (fotografía: autor desconocido, comprada en el sitio arqueológico)	28
1.3. El Diablo Rojo de Amatitlán, departamento de Guatemala, Guatemala (fotografía: Edgar Carpio)	29
1.4.a. Pintura rupestre en Cueva del Venado, detalle, departamento de Jutiapa, Guatemala (Stone y Ericastilla, 1999: 687)	30
1.4.b. Pintura rupestre en Naj Tunich, detalle, departamento de Petén, Guatemala (elaboración: FL a partir de fotografía de Stone, 1995: 189)	30
1.5. Pintura rupestre en la Laguna de Ayarza, detalle, departamento de Santa Rosa, Guatemala (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	31
1.6. Pintura rupestre en la Cueva del Ermitaño, detalle, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	31
1.7. Mapa de sitios con arte rupestre en el norte de Centroamérica (elaboración: FL)	32
1.8. Pinturas rupestres del río Talgua, departamento de Olancho, Honduras (fotografía: FL)	34
2.1. Mapa de sitios con arte rupestre en El Salvador (elaboración: Deyani Alejandra Ávila y FL)	36
2.2. El León de Piedra de Tehuacán, departamento de La Paz, El Salvador (fotografía: FL)	36
2.3. Petroglifos en la isla Igualtepeque, departamento de Santa Ana, El Salvador (fotografía: FL)	37
2.4. Petroglifos en la Pintada de Titihuapa, departamento de Cabañas, El Salvador (fotografía: FL)	38
2.5. Petroglifos en la Pintada de Titihuapa, departamento de Cabañas, El Salvador, calcos realizados por Haberland (1954)	39
2.6. Petroglifos de la Pintada de Titihuapa, detalle, departamento de Cabañas, El Salvador. (fotografía: FL)	41

2.7. Esquema de distribución de las dos paredes principales de la Gruta del Espíritu Santo, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	41	2.18.a. Roca exenta con petroglifos en Nuevo Edén de San Juan, departamento de San Miguel, El Salvador (fotografía: FL)	54
2.8. La Pintada de San José Villanueva, departamento de La Libertad, El Salvador. Registro hecho por Rodolfo Barón de Castro en 1942 (Costa, 2010: 29)	43	2.18.b. Petroglifos en Nuevo Edén de San Juan, detalle, departamento de San Miguel, El Salvador (fotografía: FL)	54
2.9. Cortina de Los Fierros de Tonacatepeque, detalle, departamento de San Salvador (fotografía: FL)	43	2.19. Mano al negativo en El Tablón, La Finca o las Manos del Diablo, departamento de La Unión, El Salvador (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	55
2.10.a. “El ombligo del mundo”. petroglifo en El Cerro Vivo, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía: FL)	44	2.20. Pinturas rupestres en la Cueva Koquinca, departamento de Morazán, El Salvador (fotografías: FL)	57
2.10.b. Horadaciones alineadas, petroglifo en El Cerro Vivo, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía: FL)	45	2.21. Pinturas rupestres de la Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (dibujo: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009)	58-59
2.11.a. Círculo con punto y líneas radiales, petroglifo en el Plan del Barro, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía: FL)	46	2.22. Restos de estructuras en El Sirigual, río Torola, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	60-61
2.11.b. Roca con horadaciones y otros diseños no figurativos, petroglifo en el Plan del Barro, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía: FL)	46	2.23. Petroglifo en Yarrowalaji, cerro el Chumpe, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	62
2.11.c. Rostros esquemáticos, petroglifos en el Plan del Barro, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía: FL)	47	2.24. Petroglifo de La Dibujeada, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	63
2.12. Petroglifos de El Sicahuite, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía: FL)	47	2.25. Pinturas rupestres de la Cueva de las Figuras de El Hondable, departamento de Morazán, El Salvador (dibujo: FL)	64-65
2.13. Manos al negativo en la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango, El Salvador (dibujo: FL)	49	2.26. Pintura rupestre en la Cueva de las Figuras de El Hondable, detalle, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	66
2.14. Abrigo Superior de la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango, El Salvador (dibujo: FL)	50	2.27. Cueva de los Fierros de Anamorós, departamento de La Unión, El Salvador (fotografía: Nataly Rosas y FL)	67
2.15. Vista general de el Cristo de las Caleras, sitio con pintura rupestre, ubicado en el límite de los departamentos de Chalatenango y Santa Ana, El Salvador (fotografía: FL)	51	2.28. Petroglifo conocido como Piedra Luna, Yamabal, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	68
2.16. Petroglifos de La Patada de El Diablo, detalle, Pepeishtenango, departamento de Cuscatlán, El Salvador (fotografía: FL)	52	2.29. Cerro El Carbón visto desde Guatajiagua, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	69
2.17. Pinturas rupestres de Rosas Coloradas, departamento de Usulután, El Salvador (fotografía: FL)	53	2.30. Petroglifos de Guatajiagua, detalle, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	70
		2.31. Mano al negativo en Casitas Blancas, cerro Corobán, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	71

2.32. Estructuras en la cima del Cerro Corobán, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	72	4.5. Motivo 2 del Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo, cabeza zoomorfa bicroma (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	101
2.33. Pinturas rupestres en la Peña Sirica, departamento de La Unión, El Salvador (fotografía: FL)	72-73	4.6. Dibujo del Conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL)	103
2.34. Vista desde la cima de la Peña Sirica, Nueva Esparta, departamento de La Unión, El Salvador (fotografía: FL)	74-75	4.7. Motivo 7 del Conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo, mano al negativo (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	103
2.35. Petrograbado El Farito o Quetzalcóatl, departamento de La Unión, El Salvador (fotografía: FL)	76	4.8. Dibujo del Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL)	104
3.1. Esquema del entorno de la Gruta del Espíritu Santo, publicado por Haberland (1972: 287)	80	4.9. Motivos en el Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfos con grandes tocados (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	105
3.2. Vista de las Lomas del Suncuyo desde el oeste, Corinto, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	80	4.10. Motivo 11 del Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo con un diseño tripartito sobre su cabeza (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	106
3.3. Registro publicado por Haberland del Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo (Haberland, 1972: 288)	87	4.11. Motivos 7, 13 y 14 del Conjunto C, antropomorfos con tocados cónicos (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	107
3.4. Registro publicado por Haberland del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo (Haberland, 1972: 289)	87	4.12. Motivos 8 y 9 del Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfos con tocados radiales y a manera de cuernos (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	108
3.5. Registro publicado por Haberland del Conjunto F y otros motivos no identificados de la Gruta del Espíritu Santo (Haberland, 1972: 289)	88	4.13. Motivo 24 del Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo con manos levantadas (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	109
3.6. Registros publicados por Haberland de manos al negativo del Conjunto, motivos del conjunto E y otros motivos no identificados del Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo (Haberland, 1972: 290)	89	4.14. Motivo 17, Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo bicromo blanco y negro (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	110
3.7. Registro de diversos motivos de la Gruta del Espíritu Santo realizados por Elisenda Coladán (2000: 17)	91	4.15. Dibujo del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL)	111
4.1. Vista de la población de Corinto desde la cima de las lomas del Suncuyo, Corinto, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL)	98	4.16. Motivo 14 del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo altamente esquematizado (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	112
4.2. Distribución de conjuntos de pinturas rupestres en la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL a partir de Camacho <i>et al.</i> , 2011: 41)	99	4.17. Motivo 20 del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo de perfil (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	113
4.3. Dibujo esquemático de la Gruta del Espíritu Santo y sus conjuntos desde la esquina sur (elaboración: FL)	99	4.18. Motivos 29 y 30 del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo, manos al negativo (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	114
4.4. Dibujo del Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL)	100	4.19. Panel de Las Manos, Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo (fotografía: FL)	115

4.20. Motivos 35 y 36 del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfos obliterados por otros motivos (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	116	4.34. Motivo 52 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, mano al negativo en blanco (fotografía: FL).	128
4.21. Motivo 48 del Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo, mano delineada (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	117	4.35. Dibujo del Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL).	130
4.22. Dibujo del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo (elaboración: FL).	118-119	4.36. Motivos en el Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo, conjunto de tres antropomorfos (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	131
4.23. Motivos superiores del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, personajes antropomorfos en color amarillo (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	120	4.37. Motivos 14 y 15 del Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfos realizados en amarillo (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	132
4.24. Motivo 8 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo con tocado radial portando un bastón (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	121	4.38. Motivos 3 y 4 del Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo, gemelos u “hombres pájaro” (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	132
4.25. Motivo 12 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, composición lineal bicroma (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	122	4.39. Motivo 1 del Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo, tortuga (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	133
4.26. Motivos 13 y 14 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, dos parejas de antropomorfos superpuestos (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	123	4.40. Detalle del Conjunto G de la Gruta del Espíritu Santo, vestigios de figuras antropomorfas (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	134
4.27. Motivo 16 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo con bastón y tocado a manera de cuernos (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	124	4.41. Detalle del Conjunto G de la Gruta del Espíritu Santo, motivos antropomorfos y otros de difícil identificación (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	135
4.28. Motivo 31 del Conjunto 3 de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo bicromo con ¿cerbatana? (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	124	4.42. Detalle del Conjunto G de la Gruta del Espíritu Santo, personaje antropomorfo con gran tocado (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	136
4.29. Motivo 22 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, pareja de gemelos (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	125	4.43. Conjunto G de la Gruta del Espíritu Santo, muestra amplio deterioro y escasa visibilidad (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	137
4.30. Motivo 24 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, pareja de gemelos (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	125	4.44. Dibujo de las pictografías de la Cueva del Toro (elaboración: FL).	138
4.31. Motivo 26 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, pareja de gemelos (fotografía de FL)	126	4.45. Motivo 10 de Cueva del Toro, antropomorfo bicromo en rojo y amarillo (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL)	139
4.32. Motivo 53 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, antropomorfo sosteniendo un pequeño ser en su mano (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	126	5.1. Petroglifos antropomorfos en Ayasta, departamento de Francisco Morazán, Honduras (Elaboración FL a partir de fotografías de Rodríguez, 2007).	144-145
4.33. Motivos 20 y 21 del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo, círculo y ave (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	127	5.2. Antropomorfas en actitud dinámica en las pinturas rupestres de Yagucire, departamento de Francisco Morazán, Honduras (McKittrick, 2003).	146
		5.3. Estructura 1A de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elabo-	

ración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009)	147
5.4. Cerámica Bicroma en Zonas con representación de decapitado (300 a.C.-300 d.C.), procedente de la vertiente del pacífico nicaragüense (Baudez, 1970).	148
5.5. Estructura 1B de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).	149
5.6. Estructura 2A de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).	150-151
5.7. Estructura 8 de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras, personaje antropomorfo con bastón y carga en su espalda (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009)	152
5.8. Petroglifos del sitio La Mina, departamento de Estelí, Nicaragua (Gámez, 2004: 91)	153
5.9. Petroglifos en Casa de la Cultura de Estelí, Nicaragua (Gámez, 2004: 132)	153
5.10.a. Pinturas rupestres de la laguna Asososca, departamento de Managua, Nicaragua, antropomorfo e improntas de manos al positivo (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	154
5.10.b. Pinturas rupestres de la laguna Asososca, departamento de Managua, Nicaragua, antropomorfo con tocado tripartito (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	154
5.11.a. Pinturas rupestres de la laguna Asososca, departamento de Managua, Nicaragua, antropomorfo (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	154
5.11.b. Pinturas rupestres de la laguna Asososca, departamento de Managua, Nicaragua, antropomorfo (fotografías modificadas con <i>Dstretch</i> : FL)	154
5.12. Cerámicas polícromas del periodo Clásico Tardío: a) y b) Tazumal; c) oriente de El Salvador (dibujos de Axel García a partir de fotografías del MUNA, El Salvador)	156
5.13. Vaso policromo de Tenampúa, departamento de Comayagua, Honduras, (Baudez, 1970).	156
5.14. Escultura 114 de Punta de las Figuras, isla Zapatera, Nicaragua (Navarro, 2007: 22)	158
5.15. Personajes superpuestos, escultura estilo Barriales, Panamá (Baudez, 1970: 153).	158
5.16. Orfebrería colombiana: a) Pendiente Tumaco en forma de personaje disfrazado de ave, sur de Colombia. b) Ave doble, Tairona, norte de Colombia (dibujos de Montserrat Galindo)	159
5.17. Pinturas rupestres de Ayasta, departamento de Francisco Morazán, Honduras, manos al positivo (Rodríguez, 2007).	159
5.18. Motivo 8 del Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo, rostro esquemático (fotografía: FL)	160
5.19. Pintura rupestre de la Cueva de los Fierros de Anamorós, departamento de La Unión, El Salvador, cangrejo (fotografía modificada con <i>Dstretch</i> : FL).	161
5.20. Pintura rupestre de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras, ave y antropomorfo (Künne y Navarro, 2009)	162
5.21. Cerámica Salúa con representación de ave estilizada (MUNA, El Salvador)	162
5.22.a. Petroglifo en lago de Güija, El Salvador, rostro zoomorfo de perfil (fotografía: FL).	163
5.22.b. Petroglifo en Estelí, Nicaragua, Rostro zoomorfo de perfil (Gámez, 2004)	163
5.23. Finca El Tule, departamento de Granada, Nicaragua, roca con horadaciones (fotografía: FL)	164
5.24. Cerámica Sulaco Policromo, Nicaragua (300-800 d.C.)	165
5.25. Rocas de El Arenal. a) Lado sur. b) Lado norte. c) Lado superior (Navarro, 2010: 14)	166
5.26. Estructura 8 de la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras (elaboración: FL a partir de fotografías de Künne y Navarro, 2009).	167
5.27.a. Petroglifo de la Cueva de Yarrowalaji, departamento de Morazán, El Salvador (elaboración: FL).	168
5.27.b. Petroglifo de Montelimar, departamento de Managua, Nicaragua (Navarro, 1996; 72).	168
6.1. Petroglifos en la Cueva Koquinca, departamento de Morazán, El Salvador (fotografía: FL).	172

6.2. Pinturas rupestres de la Laguna Asososca, Managua, Nicaragua, representación de serpiente emplumada (fotografía: FL).	175	A.12. Vista en plano de las zonas que son más impactadas por la erosión eólica (elaboración: Claudia Ramírez).	196
6.3. Baile de los Emplumados de Cacaopera (Amaya, 1985: 61).	175	A.13. Cruz tallada sobre una pictografía de una mano sopleteada (fotografía: Claudia Ramírez).	197
6.4. Baile de los Emplumados de Cacaopera, 2017 (fotografía: FL)	176	A.14. Vista de la pared sur en 2010, con serios daños causados por impactos de bala que ahora se encuentran resanados (fotografía: Claudia Ramírez).	197
6.5. Músicos y emplumados en la puerta de la iglesia de Cacaopera, 2017 (fotografía: FL).	177	A.15. Vistas de la sección sur del abrigo en temporada lluviosa con microflora y macroflora (fotografía: Claudia Ramírez).	198
6.6. Tapojados y emplumados en Cacaopera (fotografía: FL).	179	A.16. Vista de agujeros de saqueo en el cual se insertaron piochas con el fin de encontrar “tesoros” (fotografía: Claudia Ramírez).	199
A1. Leyenda del registro de condiciones (elaboración Claudia Ramírez y Alicia Saldaña de Benítez).	188	A.17. Ubicación de toma de muestras en el lado norte de la Gruta del Espíritu Santo (fotografía: Claudia Ramírez).	201
A.2. Registro de condiciones de la pared norte, borrador (fotografía y registro: Claudia Ramírez).	189	A.18. Muestra 1. Capa de pigmento blanco tomado del motivo número 39 del Conjunto D, Pared norte. Tiene dos capas: la capa 2 es yeso (sulfato de calcio dihidratado) y la capa 1 es el soporte pétreo.	202
A.3. Registro de las condiciones de la pared norte a través de colores según agente de deterioro (elaboración: Claudia Ramírez y Alicia Saldaña de Benítez).	189	A.19. Muestra 2. Concreción (precisamente un espeleotema). La estratigrafía demuestra que existe pigmento blanco con restos de pigmento rojo. La capa 2, producto directo de lixiviación, es un Silicato, mejor conocido como <i>Silcrete skin</i> . La capa 1 es el soporte pétreo.	202
A.4. Registro de las condiciones de la pared oeste y esquina sur (fotografía y registro: Claudia Ramírez)	190	A.20. Muestra 3. Presenta dos capas: la capa 2 es de color rojo anaranjado, según el análisis es Tierra Roja Fe ₂ O ₃ (Hematita), arcillas y carbón; la capa 1 es el soporte pétreo.	203
A.5. Registro de condiciones de la pared oeste y sur (Elaboración: Claudia Ramírez y Alicia Saldaña de Benítez).	190	A.21. Muestra 4. Muestra de pigmento negro, del que se observan tres capas: la capa 3 es blanca y está compuesta por yeso (sulfato de calcio dihidratado); la 2 es negra y está compuesto por carbón; y la 1 es el soporte pétreo.	203
A.6. Proceso de resanes de los agujeros de bala en el sector sur del abrigo (fotografía y registro: Claudia Ramírez).	191	A.22. Muestra 5. Pigmento naranja, con dos capas: la capa 2 está compuesta por tierra roja Fe ₂ O ₃ (Hematita, arcillas y carbón); la capa 1 es el soporte pétreo.	203
A.7. Ilustración del proceso de lixiviación en la superficie de las paredes del abrigo rocoso y su transformación en concreción y eflorescencia (elaboración: Claudia Moisa).	192	A.23. Muestra 6. Pigmento naranja que presenta 5 capas superpuestas: la capa 5 tiene presencia de silicatos y trazas de cal conocido como Carbonato de calcio o calcita (CaCo ₃); la capa 4 está com-	

puesta por tierra roja o Hematita Fe_2O_3 , arcillas y carbón; la capa 3 está compuesta por tierra ocre (Fe_2O_3 , arcillas y carbón) y carbón; la capa 2 tiene silicatos y trazas de cal conocido como Carbonato de calcio o calcita ($CaCO_3$); y la capa 1 es el soporte pétreo.....	204
A.24. Muestra 7. Pigmento anaranjado compuesto de Tierra roja o Hematita Fe_2O_3 , arcillas y carbón	204
A.25. Muestra 8. Toba con inclusión verde. Según el análisis está compuesto por dos capas: la capa 2 son micro algas y cianobacterias tipo endolíticas y en la capa 1 se observa una raíz herbácea. Estas bacterias son nitrificantes, por lo que causan costas negras.....	204
A.26. Muestra 9. Muestra de toba con inclusión verde, compuesta por dos capas: la capa 2 es una colonia de cianobacterias; en la capa 1 se observa pitting (agujeros).....	205
A.27. Muestra 10. Toba con inclusiones negras compuesta por dos capas: la capa 2 es un consorcio microbiano y la capa 1 son colonias bacterianas.....	205
A.28. Muestra 11. Toba con inclusiones blancas y negras compuesta por dos capas: la capa 2 es una bio película superficial producida por bacterias y microalgas, mientras que la capa 1 es el soporte pétreo y colonias de cianobacterias endolíticas.	205
A.29. Muestra 12. Pigmento verde compuesta por 3 capas: la capa 3 es la capa pictórica verde compuesta por tierra verde conocida como Celadonita ($KMgFe_3(SiO_3)_6 \cdot 3H_2O$); la capa 2 es una capa blanca con partículas blancas y amarillas y la capa 1 es el soporte pétreo.	206
A.30. Muestra 13. Pigmento amarillo compuesta de 3 capas: la capa 3 es la capa pictórica amarilla a base de tierra ocre (Fe_2O_3 , arcillas y carbón); la capa 2 es una capa blanca y la 1 es el soporte pétreo.....	206
A.31. Mediciones de temperatura y humedad relativa durante el mes de febrero.	208
A.32. Mediciones de temperatura y humedad relativa en los meses de marzo y abril de 2010.	209
A.33. Mediciones de temperatura y humedad relativa desde el 14 de abril al 10 de junio de 2010. . .	209
A.34. Mediciones de temperatura y humedad relativa desde el 15 de julio al 21 de septiembre de 2010.	210
A.35. Mediciones de temperatura y humedad relativa durante septiembre-octubre de 2010.....	210
A.36. Variación de la temperatura en el abrigo. .	211
A.37. Variaciones de la humedad relativa en el abrigo.....	211

Índice toponímico

- Abrigo El Gigante, Honduras 33, 55, 161
Ahuachapán, El Salvador 90
Amatitlán, Guatemala 29, 33, 182
Anamorós, El Salvador 64, 66-67, 161
Argentina 25
Asososca, Nicaragua 26, 154, 160, 174-175
Ayarza, Guatemala 30-31
Ayasta, Honduras 144-146, 159-160
Baja California, México 25
Baja California Sur, México 27
Bolivia 25
Brasil 25
Cabañas, El Salvador 17-18, 38, 40, 42, 76, 94
Cacahuatique, El Salvador 68
Cacaopera, El Salvador 9, 14, 19-22, 56, 60, 71, 81, 171, 173-177, 179
Calavera, El Salvador 60
Canadá 25
Casa Blanca, el Salvador 11
Casa de las Golondrinas, Guatemala 33, 182
Casitas Blancas, El Salvador 71, 159, 182
Cerro Palenque, Honduras 182
Chalatenango, El Salvador 18-19, 31, 42, 44-52, 55, 159
Chalchuapa, El Salvador 13, 28
Chapeltique, El Salvador 68
Chiapas, México 13, 33, 160
Chile 25
Chiltiupan, El Salvador 76
Cihuatán, El Salvador 11
Ciudad de México 25
Coatepeque, El Salvador 170
Colombia 25, 202
Comayagua, Honduras 155-156, 182
Conchagua, El Salvador 76, 160
Copán, Honduras 13, 81
Corinto, El Salvador 79, 81-84, 90, 93-94, 97-98, 173, 185, 188, 202, 213
Corobán, El Salvador 71-73
Cortina de los Fierros de Tonacatepeque, El Salvador 42-43
Coso Range, Estados Unidos 27
Costa Rica 158, 162
Cuba 25
Cueva El Castillo, Puente Viesgo, España 23
Cueva de Unamá, El Salvador 56
Cueva de las Figuras, El Salvador 64-66, 152, 159-161, 164, 174, 182
Cueva de los Andasolos, México 160
Cueva de los Fierros, Cabañas, El Salvador 17-18, 42
Cueva de los Fierros, La Unión, El Salvador 64, 66-67, 93, 161
Cueva de los Negros, Nicaragua 160
Cueva del Duende, El Salvador 80, 97
Cueva del Ermitaño, El Salvador 18-19, 30-31, 48-50, 55-56, 142, 159
Cueva del Espíritu Santo 33, 94, 173
Cueva del León, El Salvador 56
Cueva del Toro, Usulután, El Salvador 56
Cueva del Toro, Morazán, El Salvador 93-94, 97-98, 100, 137-142, 174, 213, 217
Cueva del Venado, Guatemala 29-30
Cueva El Flor, El Salvador 60
Cueva Koquinca, El Salvador 56-57, 73, 170-172
Cueva La Conga, Nicaragua 30, 33, 182
Cueva La Labranza, El Salvador 56

Cueva Loltún, México 33
 Cueva Pintada de Azacualpa, Honduras 56, 58, 146-152, 155, 159, 162, 164, 167, 178
 Cueva Santa Marta, México 33
 Cuscatlán, El Salvador 52
 Durango, México 16
 El Cañal, El Salvador 55
 El Carbón, El Salvador 68-69
 El Carmen, El Salvador 13
 El Cerro Vivo, El Salvador 44-45, 73
 El Chumpe, El Salvador 60, 62
 El Hondable, El Salvador 65-66
 El Junquillo, El Salvador 42
 El Melonal, El Salvador 76
 El Peñón, El Salvador 76
 El Sicahuite, El Salvador 47
 El Tablón, El Salvador 55
 El Tule, Nicaragua 164
 Estados Unidos 25
 Estanzuela, El Salvador 56, 82
 Estelí, Nicaragua 152-153, 163
 Francisco Morazán, Honduras 144, 146, 157, 159
 Golfo de Fonseca 13, 76
 Golfo de México 13-14
 Gracias, Honduras 157
 Granada, Nicaragua 164
 Gruta de Corinto, El Salvador 79, 97, 98, 173, 185, 188, 202, 213
 Gruta de Naj Tunich, Guatemala 29, 30, 155
 Gruta del Espíritu Santo, El Salvador 18-22, 27, 33, 37, 40, 42, 55, 56, 64, 73, 77, 79-184
 Guachipilín, El Salvador 60
 Guatajiagua, El Salvador 68-70, 157
 Guatemala 13-15, 29-31, 33, 81, 155, 169, 171, 182
 Guanacaste, Costa Rica 30
 Guaysumba, El Salvador 60
 Güija, El Salvador 37, 163, 170-171
 Güinope, Honduras 95
 Hidalgo, México 16
 Hondable, El Salvador 64-66, 159, 174
 Honduras 9, 14, 33-35, 42, 44, 55, 58, 77, 81, 85, 143-144, 146-147, 149, 151-152, 155-157, 159-160, 162, 164, 167, 171, 173, 178, 182
 Huaysungue (Guaysumba), El Salvador 60
 Huehuecho, El Salvador 60
 Igualtepeque, El Salvador 18, 37, 42, 73, 170-171
 Intibucá, Honduras 157
 Izalco, El Salvador 171
 Izcacuyo, El Salvador 76
 Jinotega, Nicaragua 30, 166
 Jutiapa, Guatemala 29-30
 Joya de Cerén, El Salvador 11, 187
 La Conga, Nicaragua 30, 33, 182
 La Dibujeada, El Salvador 60, 62-63, 66, 163-164
 La Esperanza, Honduras 95
 La Finca, El Salvador 55, 159
 La Koquinca, El Salvador 56-57, 73, 170-172
 La Libertad, El Salvador 43, 76
 La Mina, Nicaragua 152-153
 La Montañona, El Salvador 44, 47
 La Paz, El Salvador 36, 76, 82,
 La Paz, Honduras 33, 146-147, 149, 151-152, 162, 167
 La Unión, El Salvador 55, 67, 73, 76, 157, 161
 Las Caleras, El Salvador 50-51, 55
 Las Pintadas de Estelí, Nicaragua 163
 Lempa (río) 13, 15, 50, 52-53, 56, 170
 León, Nicaragua 15
 León de Piedra de Tehuacán, El Salvador 35-36
 Lislique, El Salvador 60, 157
 Lolotiquillo, El Salvador 71
 Managua, Nicaragua 154, 167, 175
 Manos del Diablo, El Salvador 55, 159, 163
 Masaya, Nicaragua 174
 Mexicapa, Honduras 157
 México 13, 16-17, 20, 25, 31, 55, 169
 Morazán, El Salvador 14, 18, 21-22, 37, 41, 55-57, 61-62, 65, 68-71, 79, 84, 90, 93-94, 157, 168, 172, 185, 188, 202, 213
 Montaña de la Flor, Honduras 157
 Montelimar, Nicaragua 167-168
 Nicaragua 9, 13, 25-26, 30, 85, 93, 143, 153-154, 158, 160, 163-168, 174-175, 182
 Nueva Esparta, El Salvador 9, 73, 157
 Nuevo Edén de San Juan, El Salvador 53-54
 Océano Pacífico 13
 Olancho, Honduras 33-34
 Panamá 81, 158-159, 162
 Patada del Diablo 52, 166

Patagonia, Argentina 27
 Peña Sirica, El Salvador 73, 75, 157, 182
 Pepeishtenango, El Salvador 52
 Petén, Guatemala 13, 29, 160-161
 Piedra de Santiago, El Salvador 76
 Piedra Herrada, El Salvador 76
 Piedra Luna, El Salvador 68
 Pintada de Azacualpa, Honduras 56, 58, 146-152, 155,
 159, 162, 164, 167, 178
 Pintada de Titihuapa 37-42, 82, 94, 170-171
 Pintada de San José Villanueva, El Salvador 42-43,
 56, 171
 Plan del Barro, El Salvador 44, 46-47
 Poxté (río), Guatemala 161
 Poza Bruja, El Salvador 76
 Poza de los Fierros, El Salvador 17, 42, 182
 Quelepa, El Salvador 14, 90, 182
 Rosas Coloradas, El Salvador 52-53, 55
 Ruinas de Puniat, El Salvador 76
 San Andrés, El Salvador 11
 San Francisco Gotera, El Salvador 68
 San Isidro, El Salvador 76
 San Miguel, El Salvador 15, 53-54, 68, 71, 84
 San Miguel de la Frontera, El Salvador 15
 San Salvador, El Salvador 15, 18, 43
 San Vicente, El Salvador 18, 36, 40, 171
 Santa Ana, El Salvador 18, 37, 51, 170
 Santocho, El Salvador 60
 Sensuntepeque, El Salvador 76, 82
 Serra da Capivara, Brasil 27
 Sessori, El Salvador 76, 82
 Sierra de San Francisco, México 27
 Sierra Madre Occidental, México 17
 Sirigual, El Salvador 60-61
 Solaca, El Salvador 60
 Sonsonate, El Salvador 15, 171
 Suncuyo, El Salvador 27, 79-80, 93, 97-98
 Tairona, Colombia 159
 Talgua (río), Honduras 33-34, 160
 Talpa, El Salvador 76, 82
 Tazumal, El Salvador 11, 81, 155-156
 Tecomatal, El Salvador 56
 Tenampúa, Honduras 155-156
 Torola (río), El Salvador 60-61, 76, 84
 Travesía, Honduras 182
 Uiscoyalate, El Salvador 171
 Ulúa, Honduras 182
 Usulután, El Salvador 53, 56
 Valle de Zapotitán, El Salvador 13
 Valle del Mezquital, México 17
 Volcán Tecapa, El Salvador 15
 Yaguacire, Honduras 146
 Yamabal, El Salvador 68
 Yamaranguila, Honduras 157
 Yarrowalaji, El Salvador 60, 62, 66, 164, 167-168
 Yologual, El Salvador 76
 Zacatecas, México 25

Obras consultadas

- AMAYA, Miguel Ángel (1985). *Historia de Cacaopera*, El Salvador: Ministerio de Educación.
- AMPARO del común de naturales del pueblo de Cacaopera de las tierras de la Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva, equivalente a 9 caballerías de tierra (1737). Catálogo Fondo Tierra 1660-1959, departamento de Morazán, caja Núm. 13-2, exp. 15, Morazán, El Salvador: Archivo General de la Nación.
- ANDREWS, Edward Wyllys (1986). *La arqueología de Quelepa*, El Salvador: Ministerio de Cultura y Telecomunicaciones.
- ARROYO, Bárbaro, Arthur A. DEMAREST y Paul AMAROLI (1993). Descubrimientos recientes en El Carmen, El Salvador: un sitio Preclásico Temprano, en Juan Pedro LAPORTE, Héctor ESCOBEDO y Sandra VILLAGRÁN (eds.), *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 239-246.
- BAHN, Paul G. y Angelo FOSSATI (eds.) (1996) *Rock Art Studies. News of the World. Vol. 1*, Oxford: Oxbow Books.
- BAHN, Paul G. y Angelo FOSSATI (eds.) (2003). *Rock Art Studies. News of the World. Vol. 2*, Oxford: Oxbow Books.
- BAHN, Paul G., Natalie R. FRANKLIN y Matthias STRECKER (eds.) (2008). *Rock Art Studies. News of the World. Vol. 3*, Oxford: Oxbow Books.
- BAHN, Paul G., Natalie R. FRANKLIN, y Matthias STRECKER, eds. (2012). *Rock Art Studies. News of the World. Vol. 4*, Oxford: Oxbow Books.
- BAHN, Paul G., Natalie R. FRANKLIN, Matthias STRECKER y Ekaterina DEVLET (eds.) (2016). *Rock Art Studies. News of the World. Vol. 5*, Oxford: Archaeopress.
- BAKER, Suzanne (2010). *The rock art of Ometepe Island, Nicaragua. Motif classification, quantification and regional comparisons*, Paris/Oxford: Archaeopress - BAR International Series 2084.
- BAKER, Suzanne y Ruth Ann ARMITAGE (2012). *Cueva La Conga: first karts cave archaeology in Nicaragua* (Ponencia presentada en el Congreso Internacional Arqueología y Arte Rupestre. 25 años de la SIARB), La Paz, Bolivia: SIARB.
- BARATTA, María de (1952). *Cuzcatlán típico, ensayo sobre etnofonía de El Salvador. Folklore, folkways y folkway*, El Salvador: Ministerio de Cultura.
- BARBERENA, Santiago I. (1889). Elevado simbolismo de las manos dibujadas en la Gruta de Corinto en El Salvador, *Los debates*, 5 (57), 290-292.
- BARBERENA, Santiago (1950). La Gruta de Corinto, *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, 1 (3), pp. 68-71.
- BARÓN de Castro, Rodolfo (2002 [1942]). *La población de El Salvador*, El Salvador: Consejo para la Cultura y el Arte.
- BARRAZA, Marcelo P., Hugo Iván CHÁVEZ y Marielba HERRERA (2008). Las manifestaciones gráficas rupestres del sitio arqueológico Igualtepeque, Santa Ana, El Salvador. Una breve descripción, *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/igualtepeque.html>
- BAUDEZ, Claude F. (1970). *Amérique Centrale*, Suisse: Nagel.

- BERGHES, Carl de (1996 [1855]). *Descripción de las ruinas de asentamientos aztecas durante su migración al Valle de México a través del actual Estado Libre de Zacatecas*, Traducción, estudio introductorio y notas de Achim Lelgemann, Zacatecas: Centro Bancario del Estado de Zacatecas.
- BERNAL, Ignacio (1968). *El mundo olmeca*, México: Porrúa.
- BERROJALBIZ, Fernando (ed.) (2015). *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- BOSCH-GIMPERA, Pedro (1964). El arte rupestre de América, *Anales de Antropología* 1 (1), pp. 29-45.
- BRADY, James E., Christopher BEGLEY, John FOGARTY, Donald J. STIERMAN, Barbara LUKE y Ann SCOTT (2000). Talgua Archaeological Project: A Preliminary Assessment, *Mexicon*, 21 (5), pp. 111-118.
- BRADY, James, Allan COBB, Sergio GARZA y Robert BURNETT (2003). Balam Na: reporte preliminar de la investigación de una cueva asociada al Río Poxte, en Juan Pedro LAPORTE (ed.), *Atlas Arqueológico de Guatemala*, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes-Dirección de Patrimonio Cultural y Natural/Universidad de San Carlos de Guatemala, pp. 131-157.
- BROWNING, David (1975). *El Salvador: La tierra y el hombre*, Traducido por Paloma Gastesi y Augusto Ramírez, San Salvador: Ministerio de Educación.
- BUSTAMANTE DÍAZ, Patricio (2005). ¿Arte? Rupes- tre. Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso, *Rupestreweb*, <http://rupestreweb.tripod.com/obrasrupestres.html>
- CAMACHO, Oscar, Julio ALVARADO y Shione SHIBATA (2011). Investigación arqueológica, en Shione SHIBATA (ed.), *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto "Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador"*, El Salvador: Secretaría de Cultura de la Presidencia, pp. 38-88.
- CAMPOS, Melissa (2011). Investigación antropológica, en Shione SHIBATA (ed.), *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto "Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador"*, El Salvador: Secretaría de Cultura de la Presidencia, pp. 89-141.
- CHAPMAN, Anne (1986). *Los hijos del copal y la candela. Tradición católica de los lenkas de Honduras, Tomo II*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- CHAPMAN, Anne (2006 [1985]). *Los hijos del copal y la candela. Ritos agrarios y tradición oral de los lenkas de Honduras, Tomo I*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- CHAPMAN, Anne (2007). *Los hijos de la muerte. El universo mítico de los Tolupán-Jicaques (Honduras)*, Honduras: Instituto Hondureño de Antropología e Historia.
- CHÁVEZ, Hugo I. (2008). La Cueva del Morro y la Peña de los Fierros: una aproximación a dos sitios rupestres en el municipio de Tonacatepeque, departamento de San Salvador, El Salvador, C. A. (Ponencia presentada en el IX Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre), Guatemala.
- CHÁVEZ, Hugo I. (2016). Evidencias rupestres del "Monstruo Acuático" en el sitio arqueológico Igualtepeque, *Anales del Museo Nacional de Antropología "David J. Guzmán"*, 56, pp. 74-87.
- CHAVEZ, Hugo I., Carmen M. MORÁN y Luisa M. RAMOS (2013). Análisis de seis rocas con grabados procedentes de la lista de Igualtepeque pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" (MUNA), *Boletín APAR*, 4 (15-16), pp. 695-704.
- COLADÁN, Elisenda (1996). *Pinturas rupestres e industrias líticas lasqueadas del oriente de El Salvador. La Gruta del Espíritu Santo en Corinto y sus alrededores* (Informe Preliminar

- presentado a CONCULTURA), El Salvador: Consejo para la Cultura y el Arte.
- COLADÁN, Elisenda (1998a). *Nuevos datos sobre el arte rupestre de El Salvador* (Informe Preliminar presentado a CONCULTURA), El Salvador: Consejo para la Cultura y el Arte.
- COLADÁN, Elisenda (1998b). *Diario de campo 1996-1998. Corinto. Titihuapa. Piedra Labrada. El Ermitaño*, (Diario de campo), El Salvador: Departamento de Arqueología de El Salvador.
- COLADÁN, Elisenda (1998c). Las pinturas rupestres del oriente de El Salvador, en Juan Pedro LAPORTE y Héctor ESCOBEDO (eds.), *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 660-671.
- COLADÁN, Elisenda (2000). The rock art of 'La Gruta del Espíritu Santo' El Salvador Central America, *International Newsletter on Rock Art*, 27, pp. 13-19.
- COLADÁN, Elisenda y Paul AMAROLI (2003). Las representaciones rupestres de El Salvador, en Martin KÜNNE y Matthias STRECKER (eds.), *Arte rupestre de México oriental y Centro América*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp. 143-161.
- CONTE, Antonio (2008). *1877-978, Treinta años en tierra salvadoreñas. Tomo 1*, San Salvador: Asociación Congregación de la Misión Paulinos.
- COSTA, Phillipe (2010). *Historiographie de l'art rupestre au Salvador* (Tesis Master 2. Arqueología Prehistórica y Protohistórica), Paris: Université de Paris I-Pantheon-Sorbonne-Master 2.
- COSTA, Phillipe y Ligia MANZANO (2011). *Informe final del proyecto arqueológico de reconocimientos y contextualización del arte rupestre salvadoreño* (Informe presentado a la Secretaría de Cultura de la Presidencia de El Salvador), Guatemala: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Universidad de El Salvador.
- DELSON, Nicolas (2006). Arqueología y antropología del patrimonio: el caso de San Isidro, Cabañas, El Salvador, *El Salvador Investiga*, (3), pp. 42-46.
- DI COSIMO, Patrizia (1999). Arte rupestre del sitio H y la Cueva del Murciélago, archipiélago de Solentiname, Nicaragua, *Vínculos*, (24), pp. 27-52.
- DIAGNÓSTICO Cultural de la Mancomunidad la Montañona* (2008), El Salvador: Programa Binacional de Desarrollo Fronterizo Honduras-El Salvador (ACR/IB-2000/2052).
- DIGUET, Leon (1895). Notes sur la pictographie de la Basse-Californie, *L'Anthropologie*, (6), pp. 160-175.
- DOLANSKI, Julius (1976). *Silcrete skins- Their significance in rock art weathering*, Sydney: Institute for the Conservation of Cultural Material.
- ESCAMILLA, Marlon (2007). Las montañas del norte y sus manifestaciones gráfico rupestres. Temporada 2007, proyecto arte rupestre de El Salvador (Ponencia presentada en el *II Congreso Centroamericano de Arqueología en El Salvador*), San Salvador: Museo Nacional "David J. Guzmán".
- FERNÁNDEZ, Mario Omar (2010). *Informe de Análisis científicos del Abrigo Rocoso "Gruta del Espíritu Santo"*, Corinto, Morazán, El Salvador (TE-55-2010), Colombia: Laboratorio Ciencias de la Conservación, Universidad Externado de Colombia.
- FOWLER, William R. (1995). *El Salvador. Antiguas Civilizaciones*, El Salvador: Banco Agrícola Comercial.
- GÁMEZ, Bayardo (2004). *Registro arqueológico de los petroglifos de la cuenca del río Estelí*, Nicaragua: Centro de Investigación y Comunicación Social SINSLALI.
- GARCÍA de Palacio, Diego (2000 [1576]). *Cartas de relación y otros documentos*, 2ª. ed., nota introductoria de Pedro ESCALANTE ARCE. El Salvador: Consejo para la Cultura y el Arte.
- GROENEN, Marc (2000). *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Barcelona: Ariel.
- HABERLAND, Wolfgang (1954). Apuntes sobre petrograbados de El Salvador, *Comunicaciones*, (3) 4, pp. 167-173.
- HABERLAND, Wolfgang (1972). The Cave of the Holy Ghost, *Archaeology*, (25) 4, pp. 286-291.
- HABERLAND, Wolfgang (1991). Informe preliminar de investigaciones arqueológicas en la gruta de Corinto y sus alrededores, *Mesoamérica*, 12 (21), pp. 95-104.

- HERRERA, Anayansi y Dominique BALLEREAU (2010). El Encanto: retorno de un conjunto rupestre (Costa Rica), en *VII Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Arica: Universidad de Tarapacá, pp. 313-330.
- JIMÉNEZ, Tomás Fidias (1959-1960). Reflexiones sobre las inscripciones rupestres hundidas en las aguas del Lago de Güija, *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, 9 (33-34), pp. 11-15.
- KÜNNE, Martin (2006). Zone 1. Central America, *Rock Art of Latin America and the Caribbean*, Paris: ICOMOS, pp. 11-42.
- KÜNNE, Martin y Rigoberto NAVARRO (2009). *Reporte preliminar de un recorrido exploratorio en los sitios arqueológicos Cueva La Pintada, Cueva El Portillo, Cueva Pacha, así como El Potrero, Cerro Volcán y Llano Serpiente*. Berlín: no publicado.
- KÜNNE, Martin y Matthias STRECKER (eds.), (2003). *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Berlin, Geb: Mann Verlag.
- LARDÉ, Jorge (1950 [1924]). Índice provisional de los lugares del territorio salvadoreño en donde se encuentran ruinas u otros objetos de interés arqueológico, *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, 1 (1), pp. 44-55.
- LERMA Rodríguez, Félix A. (2009). *Las manos de la Cueva del Ermitaño, El Salvador. Indagaciones espaciales en arte rupestre* (Ensayo académico de Maestría en Historia del Arte), México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- LERMA Rodríguez, Félix A. (2010). Temas y estilos en las pinturas rupestres de la Cueva de las Figuras, El Salvador (Ponencia presentada en el *I Coloquio Regional de Arte Rupestre*), San Salvador: Universidad de San Carlos de Guatemala/Universidad Tecnológica de El Salvador.
- LERMA Rodríguez, Félix A. (2014). *Presencias en la roca. El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo. El Salvador* (Tesis de doctorado en Historia del Arte), México: Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- LOTHROP, Samuel K. (1939). The Southeastern Frontier of the Maya, *American Anthropologist*, 41, pp. 42-54.
- MARTÍNEZ, Roberto (2011). *El nahualismo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- MARTÍNEZ DEL RÍO, Pablo (1990 [1940]). Petroglifos y pinturas rupestres, en María del Pilar CASADO y Lorena MIRAMBELL (coords.), *El arte rupestre en México*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 63-76.
- MATILLÓ VILA, Joaquín (1965). *Estas piedras hablan. Estudio preliminar del arte rupestre en Nicaragua*, Nicaragua: Editorial Hospicio.
- McKITTRICK, Alison (2003). Arte rupestre en Honduras, en Martin KÜNNE y Matthias STRECKER (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centro América*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp. 163-181.
- MENGHIN, Osvaldo (1957). Los estilos de arte rupestre de Patagonia, *Acta Praehistorica*, 1, pp. 57-87.
- MICHALSKI, Stefan (s/f). Agent of deterioration: incorrect relative humidity, *Conservation Institute, Government of Canada*, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html>
- MUÑOZ, Guillermo (2009). Arte rupestre en Colombia. Historia de la investigación: procesos autónomos y heterónomos, en *Congreso Internacional da IFRAO 2009*, Piauí: 2009.
- MURRAY, William Breen y Carlos VIRAMONTES (2006). Zone 1: Mexico (including Baja California), *Rock Art of Latin America and the Caribbean*, Paris: International Council on Monuments and Site, pp. 3-10.
- NAVARRETE, Carlos (1996). Elementos arqueológicos de la mexicanización en las tierras altas mayas, en Sonia LOMBARDO y Enrique NALDA (coords.), *Temas mesoamericanos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 305-352.
- NAVARRO, Rigoberto (1996). *Arte rupestre del Pacífico de Nicaragua. Las variaciones de las representaciones entre la costa del Pacífico y el lago*

- Cocibolca*, Managua: Fondo Editorial INC-ASDI /Universidad Centroamericana.
- NAVARRO, Rigoberto (2007). *Dioses perdidos y encontrados. ¿Cuáles son y dónde están los ídolos que descubrió Squier en 1849?*, Nicaragua: Imprenta Digital Hermoso y Vigil.
- NAVARRO, Rigoberto (2010). *Informe de evaluación de algunos rasgos arqueológicos en el municipio del Cuá, Jinotega*, Managua: no publicado.
- PAZ, Rufino (1950 [1926]). La Gruta de Corinto, *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, 1 (2), s/p.
- PECCORINI, Atilio (1913). Algunos datos sobre la arqueología de la República de El Salvador, *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 10, pp. 173-180.
- PÉREZ DE BATRES, Lucrecia, Marlen GARNINCA y Ramiro MARTÍNEZ (eds.) (2006). *Recopilación digital del Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre I-VII* (Publicación Digital en CD), Guatemala: Universidad de San Carlos.
- PÉREZ DE BATRES, Lucrecia, Marlen GARNICA y Ramiro MARTÍNEZ, (eds.) (2009). *Recopilación digital del Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre VIII, IX y X* (Publicación Digital en CD), Guatemala: Universidad de San Carlos.
- PERROT-MINNOT, Sébastien (2006). El Junquillo: Un sitio del Clásico Tardío en la zona de Titihuapa, El Salvador, *El Salvador Investiga*, 2 (3), pp. 47-52.
- PERROT-MINNOT, Sébastien (2007). Chronological considerations regarding the rock paintings of Corinto cave (Morazan Department, El Salvador), *International Newsletter on Rock Art INORA*, 49, pp. 13-19.
- PERROT-MINNOT, Sébastien y Eric GELLIOT (2008). El arte rupestre de la Cueva de los Fierros, departamento de Cabañas, El Salvador, *El Salvador Investiga*, 2008, 4 (7), pp. 12-19.
- PESSIS, Anne-Marie y Niède GUIDON (2009). Dating rock art paintings in Serra de Capivara National Park. Combined archaeometric techniques, *Adoranten*, 1, pp. 49-59.
- PIKE, Alistair, Dirk HOFMANN, Marcos GARCÍA DIEZ, Paul PETTITT, José Javier ALCOLEA, Rodrigo DE BALBÍN, César GONZÁLEZ SAINZ, Carmen DE LAS HERAS, José Antonio LASHERAS, Ramón MONTES y João ZILHÃO (2012). U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain, *Science*, 336, pp. 1409-1413.
- PINCEMIN DELIBEROS, Sophia (1999). *De manos y soles. Estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas/Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas.
- RÁPALO Flores, Oscar (2008). El Guancasco entre Mexicapa y Gracias: una interpretación desde la antropología de la religión, *Yaxkin* XXIV, 1, pp. 173-183.
- ROBINSON, Eugenia, Marlen GARNICA, Ruth Ann ARMITAGE y Marvin W. ROWE (2007). Los fechamientos del arte rupestre y la arqueología en la Casa de las Golondrinas, San Miguel Dueñas, Sacatepéquez, en Juan Pedro LAPORTE, Bárbara ARROYO y Héctor MEJÍA (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 1193-1212.
- ROCK ART of Latin America & The Caribbean. Thematic Study* (2006). Paris: ICOMOS.
- RODRÍGUEZ MOTA, Francisco (2007). Análisis de representaciones de petroglifos antropomorfos de la Cueva Pintada de Ayasta, Francisco Morazán, Honduras, *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/ayasta.html>
- RUSS, Jon, Werna D. KALUARACHCHI, Louise DRUMMOND y Howell EDWARDS (1999). The Nature of Whewellite-Rich Rock Crust associated with pictographs in southwestern Texas, *Studies in Conservation*, 44 (2), pp. 91-93.
- SANCHIDRIÁN, José Luis (2001). *Manual de arte prehistórico*, Barcelona: Ariel.
- SCHEFFLER, Timothy E. (2005). El refugio rocoso de El Gigante: Mesoamérica Arcaica y las transiciones hacia la vida en asentamientos, *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies*, <http://www.famsi.org/reports/00071es/>
- SCHOBINGER, Juan (1997). *Arte prehistórico de América*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Jaca Book.

- SERMEÑO, Álvaro (2010). Arte parietal. Un acercamiento al arte rupestre salvadoreño (Ponencia presentada en el *I Coloquio Regional de Arte Rupestre*), San Salvador: Universidad de San Carlos de Guatemala/Universidad Tecnológica de El Salvador.
- SHIBATA, Shione (ed.) (2011). *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto "Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador"*, El Salvador: Secretaría de Cultura de la Presidencia.
- SOFFER, Olga y Margaret W. CONKEY (1997). Studying Ancient Visual Cultures, en Margaret W. CONKEY *et al.* (eds.), *Beyond art. Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco: California Academy of Sciences, pp. 1-16.
- SQUIER, Ephraim George (1972 [1852]). *Nicaragua, sus gentes y paisajes*, traducción de Luciano Cuadra, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- STONE, Andrea (1995). *Images from the underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting*, Austin: University of Texas Press.
- STONE, Andrea y Sergio ERICASTILLA (1999). Registro de arte rupestre en las Tierras Altas de Guatemala: resultados del reconocimiento de 1997, en Juan Pedro LAPORTE y Héctor ESCOBEDO (eds.), *Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1998*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología: 682-695.
- STONE, Andrea y Martin KÜNNE (2003). Rock art of Central America and Maya Mexico, en Paul G. BAHN y Angelo FOSSATI (eds.), *Rock Art Studies. News of the World. 2. Developments in Rock Art Research 1995-1999*, Oxford: Oxbow Books, pp. 196-213.
- TEUTONICO, Jeanne Marie (1988). *A laboratory manual for conservators*, Roma: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.
- WATCHMAN, Alan (1990), The weathering of Australian rock paintings, *Journées Internationales d'études sur la conservation de l'art rupestre*, Périgord: Groupe Art Rupestre de l'ICOM pour la Conservation, pp. 21-28.
- VIÑAS, Ramón, Xosé-Pedro RODRÍGUEZ, Albert RUBIO y Larissa MENDOZA (2010). Los orígenes del Arcaico Gran Mural (Baja California, México): testimonios arqueológicos y propuestas, en José Concepción JIMÉNEZ, Carlos SERRANO, Arturo GONZÁLEZ y Felisa J. AGUILAR (eds.), *III Simposio Internacional El hombre temprano en América*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo del Desierto, pp. 239-249.
- WHITLEY, David S. (2013). Rock Art Dating and the Peopling of the Americas, *Journal of Archaeology*, s/n: pp. 1-15.

Sitios web:

Bradshaw Foundation:

<http://www.bradshawfoundation.com/ishop/inora.php>

http://www.bradshawfoundation.com/el_salvador/index.php

Conservation Institute, Government of Canada:

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>

Dstretch Rock Art Digital Enhancement:

<https://www.dstretch.com/>

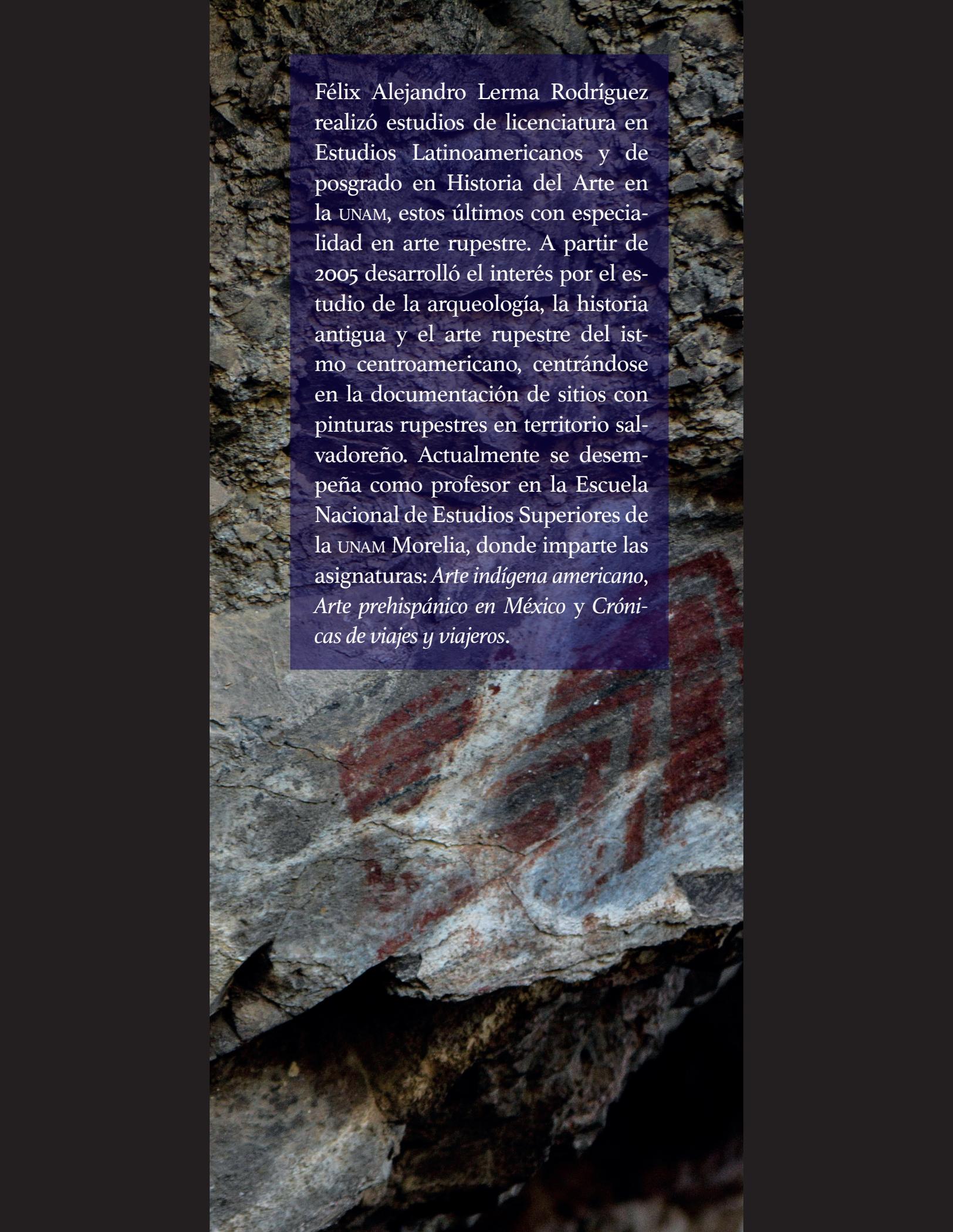
Getty Conservation Institute – Plan de Manejo de Joya de Cerén, El Salvador:

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/plan_de_manejo.pdf

International Council on Monuments and Sites (ICOMOS):

<https://www.icomos.org/en/resources/publication/all/165-articles-en-francais/centre-de-documentation/557-inora-international-newsletter-on-rock-art>

Presencias en la roca: nuevas miradas al arte rupestre del oriente salvadoreño fue editado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se terminó de imprimir en agosto de 2021 en los talleres gráficos de Editorial Morevalladolid, Tlalpujahua 208, Felicitas del Río, Morelia, Mich. Se tiraron 500 ejemplares, en papel couché mate de 130 gr. Se utilizaron en la composición, realizada por F1 Servicios Editoriales S. C., tipos de la familias Arial en 8, 9 y 10 pts. y Candela en 12 pts. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Cecilia López Ridaura, Abraham Aguilar y Juan Benito Artigas Albarelli.

The background of the page is a photograph of a rock wall covered in ancient pictographs. The rock is a mix of grey and brown tones, with several large, irregularly shaped areas of red and white pigment. These pigments form abstract shapes and lines, characteristic of prehistoric art. The lighting is somewhat dim, highlighting the texture of the rock and the colors of the paintings.

Félix Alejandro Lerma Rodríguez realizó estudios de licenciatura en Estudios Latinoamericanos y de posgrado en Historia del Arte en la UNAM, estos últimos con especialidad en arte rupestre. A partir de 2005 desarrolló el interés por el estudio de la arqueología, la historia antigua y el arte rupestre del istmo centroamericano, centrándose en la documentación de sitios con pinturas rupestres en territorio salvadoreño. Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM Morelia, donde imparte las asignaturas: *Arte indígena americano*, *Arte prehispánico en México* y *Crónicas de viajes y viajeros*.



Claudia Abigail Ramírez Mendoza, arqueóloga salvadoreña, es maestra en Estudios del Patrimonio Mundial con especialidad en conservación por la Universidad de Tsukuba, Japón. Se ha interesado en los análisis de pigmentos y materiales arqueológicos, así como en el diagnóstico y registro de los elementos que dañan los bienes culturales. Labora como investigadora y curadora de la Unidad de Investigaciones y Curaduría del Museo Nacional “David J. Guzmán”, en El Salvador, desde donde realiza en la actualidad investigaciones sobre el azul maya.



El oriente salvadoreño resguarda múltiples sitios con pinturas y petroglifos rupestres que han llamado la atención de los estudiosos de la arqueología y las antigüedades, por lo menos desde finales del siglo XIX. Las características formales y espaciales de estas manifestaciones gráficas son en gran medida desconocidas, los pocos trabajos existentes sobre la materia permanecen dispersos o han tenido poca difusión. En *Presencias en la roca. Nuevas miradas al arte rupestre del oriente salvadoreño* se ofrece un contexto general del arte rupestre salvadoreño, una síntesis de los estudios hechos en la región oriente, comprendida entre el río Lempa y el golfo de Fonseca, y una panorámica de algunos de los sitios más representativos. Además, se añade una documentación sobre las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo, el sitio con mayor cantidad de pictografías en territorio salvadoreño. Esta riqueza gráfica se conjunta en un lugar específico del sureste mesoamericano, espacio de encuentro de culturas como la pipil, la lenca y la kakawira-cacaopera. Son muchas las interrogantes en la materia, por ello este libro pretende aportar a la generación de preguntas, más que a ofrecer respuestas.