



Edición a cargo de  
Fernando Berrojalbiz

LA VITALIDAD DE LAS  
VOCES  
INDIGENAS

ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO  
Y EN SOCIEDADES COLONIALES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



LA VITALIDAD DE LAS VOCES INDÍGENAS:  
ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO Y  
EN SOCIEDADES COLONIALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Director:*

Renato González Mello

*Secretaria Académica:*

Geneviève Lucet

*Coordinador de Publicaciones:*

Jaime Soler Frost



LA VITALIDAD DE LAS VOCES INDÍGENAS:  
ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO Y  
EN SOCIEDADES COLONIALES

.....

Edición a cargo de  
Fernando Berrojalbiz



Univesidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
México 2015

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM

N5310.C65 2010  
LIBRUNAM 1859955

Coloquio Internacional sobre arte rupestre del contacto (1: 2010: Oaxaca, Oaxaca)  
La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedad coloniales /  
edición a cargo de Fernando Berrojalbiz — Primera edición  
474 páginas: ilustraciones

ISBN 978-607-02-7555-5

1. Pintura rupestre — Congresos. 2. Pinturas en roca — Congresos. 3. Petroglifos — Congresos. 4. Arte primitivo — Congresos. I. Título: La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedad coloniales. II. Fernando Berrojalbiz, editor

Primera edición: 16 de octubre de 2015

D.R. © 2015. Universidad Nacional Autónoma de México  
Avenida Universidad 3000  
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Tel.: (55) 5665 2465, ext. 237  
Fax: (55) 5665 4740  
libroest@unam.mx  
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-7555-5

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

Fotos de sitios rupestres y conventos: Conaculta-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (pp. 38, 40-43, 46-49, 54-57, 73-79, 109, 119, 123, 126, 127, 129, 153, 159, 161, 162, 170-172, 174-176, 183, 187, 203, 215, 217, 219-221, 226, 228, 255, 256, 258-269, 280, 281, 283, 286, 289, 332-334, 336, 337, 339, 341-344, 364, 367, 368, 372-374, 376, 377)

Fotos de personas: Se trató de localizarlas para solicitar su autorización, en algunos casos no fue posible. Si esto causa alguna molestia o contratiempo, por favor, comuníquese a este Instituto (pp. 116, 228, 352, 353, 365, 366, 378, 382, 383, 423, 424, 465, 466, 468)

Impreso y hecho en México

## ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	
Fernando Berrojalbiz	11
<i>Introducción</i>	
Fernando Berrojalbiz	13
I. ARTE RUPESTRE Y VERSIONES INDÍGENAS DEL CONTACTO	
<i>Arte rupestre: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales</i>	
Marie-Areti Hers, Alfonso Vite y Vanya Valdovinos	37
<i>La persistencia de una tradición milenaria: el arte rupestre de la época colonial en el semidesierto de Guanajuato y Querétaro</i>	
Carlos Viramontes Anzures	65
<i>Arte rupestre de contacto: la versión indígena de los encuentros interculturales en el noroeste de la Tierra de Arnhem (Australia)</i>	
Sally K. May, Inés Domingo y Paul S.C. Taçon	83
<i>La Cueva de las Monas y el pueblo rarámuri</i>	
Enrique Chacón Soria	107
II. AGENCIA, PODER E HISTORIAS ALTERNATIVAS EN EL ARTE RUPESTRE	
<i>Persistent Places: Hopi and Zuni Rock Art in Colonial Contexts</i>	
Kelley Hays-Gilpin	137
<i>Adopción y apropiación de elementos culturales exógenos: el arte rupestre del contacto en Chihuahua</i>	
Francisco Mendiola Galván	151
<i>Arte rupestre del noreste mexicano en el periodo colonial</i>	
William Breen Murray	167

### III. RECURSOS Y VALORES PLÁSTICOS EN EL ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO

*¿Arte rupestre colonial en la Peña del Águila, Oxaca?*  
Carlos Perezmurphy Mejía 181

*Resignificación y estrategias de conservación integral de patrimonio rupestre: el cañón de La Pintada, Sonora*  
Sandra Cruz Flores 213

### IV. DE LOS MOTIVOS EMBLEMÁTICOS DEL CONTACTO A LA INTERPRETACIÓN DEL DISCURSO

*Arte rupestre e comunicação entre culturas: o abrigo Pedra Grande, Brasil*  
Lizete Dias de Oliveira 237

*Espacios sagrados en el Mezquital: juego de espejos entre arte rupestre y arquitectura en tiempos del contacto*  
Nicté Hernández Ortega, Félix Alejandro Lerma Rodríguez  
y Raúl Manuel López Bajonero 253

*Curiosity, Conflict, and Contact Period Rock Art of the Northern Frontier, Mexico & Texas*  
Solveig A. Turpin and Herbert H. Eling Jr. 275

*Iglesia en la piedra: representación rupestre y evangelización en los Andes del sur*  
José Luis Martínez y Marco Antonio Arenas 299

### V. ENCUENTRO DE SISTEMAS SIMBÓLICOS: ARTE RUPESTRE Y CREACIÓN DE NUEVOS IMAGINARIOS

*La Ba'cuana, Istmo de Tehuantepec: el encuentro de dos tradiciones en un lugar sagrado*  
Fernando Berrojalbiz 329

*El Cristo otomí: arte rupestre, fiesta y sacrificio en el Mezquital*  
Ana Guadalupe Díaz, Rocío Gress, Marie-Areti Hers  
y Francisco Luna Tavera 363

*Arte rupestre colonial en el área del río San Juan del Oro (sureste boliviano). Continuidad y rupturas*  
Françoise Fauconnier 387



VI. ARTE RUPESTRE Y LUGARES SAGRADOS: VINCULACIÓN  
Y CONTINUIDAD DEL PASADO Y EL PRESENTE

<i>Community Custodianship and Conservation of Chinghamapere Rock Art Site in Central Mozambique</i> Albino Jopela	415
<i>El sitio rupestre algonquiano del Rocher à l'Oiseau (la Roca del Pájaro): símbolo del impacto cultural del contacto europeo en el Escudo Canadiense</i> Emily Royer	437
<i>Contactos antes y durante el contacto colonial. Reflexiones sobre el arte rupestre de Chinamwali en África sur-central</i> Leslie F. Zubieta	457



## AGRADECIMIENTOS

Este libro recoge los trabajos presentados en el I coloquio internacional La Vitalidad de las Voces Indígenas: Arte Rupestre del Contacto y en Sociedades Coloniales. Muchas personas e instituciones aportaron su ayuda y cooperación en distinto grado para la celebración del mismo. Quiero mencionar en primer lugar a aquellas personas e instituciones que resultaron vitales para llevar a cabo este encuentro académico: en primer lugar, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que desde el primer momento apoyó este proyecto y auspició su realización. El Gobierno del Estado de Oaxaca tuvo un papel fundamental, a través de las secretarías de Turismo y de Cultura. Es necesario destacar especialmente la invaluable ayuda de Carmina Fuertes Casasnovas, quien desde esta última institución me abrió innumerables puertas y resolvió toda clase de problemas para que este proyecto llegara a buen puerto. De igual forma, la Presidencia Municipal de Oaxaca de Juárez brindó un apoyo inestimable. Un lugar relevante en este apartado lo tiene el diseñador Carlos Franco, quien elaboró un cartel excepcional para este coloquio.

Agradezco también la destacada ayuda proporcionada por las siguientes instituciones y empresas: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México, Teatro Macedonio Alcalá, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Cineclub El Pochote, Cámara Nacional de la Industria de Restaurantes y Alimentos Condimentados (CANIRAC) delegación Oaxaca, Restaurante Fonda Santo Domingo, Envasadora Gugar, Navani Turística Transportadora y Café Blasón.

La preparación de los materiales de este libro no hubiera sido posible sin la paciencia, la dedicación y el entusiasmo de Josely Germaín Cruz Gómez. También ha sido esencial la ayuda otorgada por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM a mi proyecto: El Arte Rupestre en la Reformulación de los Paisajes Simbólicos Indígenas en la Colonia: un Estudio Comparativo de Durango y Oaxaca, clave: IN402714, que resultó muy importante para los trabajos de este volumen.

Fernando Berrojalbiz





## INTRODUCCIÓN

Fernando Berrojalbiz

Durante la historia de la humanidad el contacto entre sociedades ha sido una constante, incluso se puede decir que la historia del hombre ha consistido en el encuentro de culturas bajo circunstancias muy diversas. En particular, a partir del siglo xv se desató un choque de sociedades y de mentalidades, debido al expansionismo europeo, el cual afectó al resto de los continentes en diferentes grados, ritmos y tiempos, y dio origen al despojo territorial, a la dominación colonial y al desmantelamiento de sistemas culturales, pero también al surgimiento de otros, peculiares e interesantes, que han tenido distintos desenvolvimientos y destinos.

Como corolario a ese proceso de colonización y dominación, la historia del mundo, así como la particular de cada una de las sociedades coloniales han sido escritas desde la perspectiva de los estratos dominantes, según la manera en que la cultura occidental entiende el mundo y el universo, ensalzando sus conquistas, logros y avances tecnológicos y culturales. En esta visión preponderante de la historia, las sociedades colonizadas suelen ser tratadas como simples receptoras pasivas de la cultura dominante y no como uno de los protagonistas de esa historia colonial, con su capacidad de respuesta y un desarrollo cultural propio, vigoroso y atrayente (Said, 2004; Bhaba, 2002; Mignolo, 2007).

En las últimas décadas, en buena parte, por los reclamos de las comunidades indígenas, se ha empezado a considerar que un punto fundamental de la historia de las sociedades coloniales no se conocía: se trata de la visión de los indígenas, de los autóctonos, de aquellos que fueron dominados y colonizados, aunque también de muchos grupos de zonas marginales o de frontera, que fueron sometidos a un débil control e incluso de grupos que no tenían un contacto directo pero que fueron afectados o influidos a distancia por los recién llegados (León-Portilla, 2007; Nandy, 1983; Wachtel, 1978 y 2001).

Cada vez son más los investigadores, que coinciden con una tendencia histórica poscolonial o decolonial, que creen que esa visión es vital para contar con un panorama verdadero de la vida y los procesos que ocurrieron en dichas sociedades, con un mejor acercamiento a la realidad que se vivió en aquellos tiempos y su desenvolvimiento hasta la actualidad. Se ha empezado a poner especial atención a sus expresiones, relatos, desarrollos culturales y, en particular, a su versión de los hechos, explicación del pasado y forma de entender la historia (Ruiz Medrano, 2010; Restall *et al.*, eds., 2005; Wilde, 2009; López Caballero, ed., 2003; Adorno, ed., 1982; Schroeder, 2011; De la Cruz, 2008).

Por una diversidad de documentos coloniales, sabemos que muchas de estas comunidades continuaron practicando y desarrollando sus propias tradiciones en diferentes grados y de distintas maneras, en lo que fueron estrategias culturales que pusieron en marcha ante las recientes imposiciones que les afectaban en casi todos los ámbitos de su vida. La persistencia o más bien los nuevos desarrollos de su cultura fueron practicados tanto por personas nativas que vivían o se relacionaban con el

orden colonial como por aquellos que se mantenían en alguna medida separados, e incluso existía comunicación entre indígenas en diversas situaciones (Mirafuentes Galván, 2000, 598). También participaron mestizos, mulatos y otros miembros de estratos no dominantes de la sociedad colonial. Las formas y estrategias para conservar sus ideas y costumbres eran muy variadas. En el caso del contacto con europeos iban desde acciones más o menos disimuladas, como celebraciones y danzas que acompañaban la liturgia cristiana, o pequeñas prácticas devocionales en sus casas o en sus campos, con fuertes raíces en la tradición preeuropea, hasta rituales colectivos de cierta envergadura fuera del conocimiento de los conquistadores, además de distintos modos de acomodar e integrar los elementos de la nueva realidad a sus sistemas de pensamiento (Gruzinski, 2003: 64-70; De Burgoa, 1997: 372v-376v; Buelna Serrano, 2006; Tavárez, 2011; López Austin, 1997).

Esta información muestra que el desenvolvimiento de la cultura de los grupos aborígenes no se detuvo en el momento del primer contacto con los europeos o con otras culturas; no quedó fosilizada, imperturbable. Por el contrario, el choque con la nueva realidad llegada de allende los mares hizo que estas poblaciones tuvieran desarrollos culturales muy interesantes (Kenny, 2007; Lara, 1999), los cuales alcanzaron destinos diferentes (en muchos casos, la extinción del grupo y de su incipiente proceso de contacto).

Esos contactos y los procesos que se desencadenaron fueron de diferente naturaleza dependiendo de los contextos en que ocurrieron. Hay variadas posturas y definiciones —así como intentos de clasificación de los mismos— que han acuñado un término diferente: mestizaje, sincretismo, aculturación, transculturación, inculturación, hibridación, por citar algunos de ellos (Herskovits, 1952: 565-585; Wachtel, 1978; Lara, 1999: 29). Algunas posturas destacan por poner mayor énfasis en el papel de estas poblaciones indígenas en la formación de las culturas coloniales, como las corrientes de estudios subalternos y de los denominados poscoloniales. Coinciden en rescatar y ofrecer otras versiones de la historia tradicional colonial y contemporánea en las que los grupos vencidos, dominados, sometidos o marginales han practicado y desarrollado distintas dinámicas en la construcción de sus culturas coloniales y de la cultura mundial desde entonces hasta la actualidad. Estas dinámicas han sido y son de gran relevancia, pero han pasado desapercibidas o no han querido ser tenidas en cuenta por las narrativas históricas originadas en el mundo académico de tradición occidental. Por ejemplo, Homi Bhabha propone que, a diferencia de las narrativas occidentales, incluida la marxista, a las que acusa de tender a la universalización y el historicismo, por lo que no pueden dar cuenta de la diversidad cultural, hay un tercer espacio que denomina un tiempo-espacio de la diferencia cultural. Propone que el contacto o choque de culturas crea una nueva área de negociación del significado y la representación, el tiempo-espacio de la diferencia cultural, que se convierte en un lugar de resistencia y puede conllevar una inversión estratégica del proceso de dominación. Este autor también lo describe como un *pasado proyectivo*, que puede ser descrito como un relato histórico de la alteridad que explora, entre otros ámbitos, las enunciaciones culturales en el acto de hibridez (Bhabha, 2002: 302).

En relación con estas formas de resistencia, Nandy observa que en las culturas tradicionales se desarrolla una porosidad en los límites de la propia imagen, en la

construcción del yo, se producen ambigüedades, contradicciones y diferentes identidades (un sujeto no tiene una única concepción del yo rígida e inmutable; según las circunstancias y el contexto puede tener diversas identidades y relaciones con aspectos tanto de las culturas que se quieren imponer como de la propia). Esto constituye una estrategia de supervivencia, y puede ayudarnos a comprender las cosmovisiones coloniales y poscoloniales (Nandy, 1983: 107). También habla de diferentes actitudes o modos de acción de los colonizados dentro de la sociedad colonial, entre los cuales se encuentra el *no jugador* (*non-player*), que no tiene una actitud claramente beligerante contra la sociedad colonial y usa los instrumentos del colonizador en beneficio personal (Nandy, 1983: 14). Este *no jugador*, ante la definición rígida, inmutable y lineal del futuro que produce el pensamiento occidental, desde dentro de la sociedad colonial define el futuro en sus propios términos, con sus propias categorías y formas de pensamiento, que a la larga influyen y transforman de alguna manera esa visión occidental y esa sociedad (Nandy, 1983: 112 y 113). Estas ideas también las han compartido algunos autores para el contexto americano (Taylor, 2005: 20).

Dube, por su parte, hace hincapié en la dificultad para estudiar y ofrecer una visión de los procesos coloniales e incluso de las sociedades actuales, más concretamente en la cuestión de las relaciones entre el poder —la hegemonía política y cultural— y la diversidad social y cultural, con la diferencia. Al contrario de narrativas históricas que tratan el poder como terreno totalizado y separado de la diferencia, ella aboga por la construcción de sujetos (coincidiendo con Nandy) dentro de relaciones sociales complejas y acciones contradictorias en mundos inevitablemente heterogéneos moldeados por el pasado y emergentes en el futuro. Propone considerar el papel del poder en la diferencia y la acción de ésta en la construcción del poder, una relación donde siempre están entrelazados (Dube, 2004: 115-116).

Finalmente, cabe remarcar que esos procesos de contacto y desarrollos culturales nuevos, producto del encuentro entre culturas, ya se habían generado en las sociedades que los europeos empezaron a conquistar y colonizar a partir del fenómeno de expansión del siglo xv. Por tanto, esos pueblos ya tenían sus propias experiencias de contacto —desde diversos tipos de intercambio hasta las conquistas más brutales— en las cuales resulta indispensable reparar a la hora de analizar el choque con la cultura occidental (Berrojalbiz y Hers, 2012; Stuart, 2000; Berdan *et al.*, 1993; Carot y Hers, 2011; Conrad y Demarest, 1990).

#### ARTE RUPESTRE Y LA ESCUCHA DE LAS VOCES INDÍGENAS

Siguiendo esa tendencia poscolonial, esta escucha de las voces indígenas, además de la historia, la etnohistoria y la arqueología, requiere abarcar la tradición oral, la mitología, la ritualidad y las más diversas formas de expresión artística. Pero particularmente es necesario considerar el mundo de las imágenes en este choque cultural. La imagen tuvo un papel primordial en los procesos de conquista y colonización; supuso para los europeos una gran empresa de occidentalización en forma de guerra de imágenes, sobre todo en el ámbito religioso (Gruzinski, 1994: 12). Hay que tener en cuenta, asimismo, que en los primeros tiempos la comunicación visual compensaba

las dificultades de la comunicación lingüística. Esta guerra de imágenes conllevaba un intento de imponer un orden visual, sin embargo, las diferentes culturas indígenas desarrollaron sus propias respuestas a estos intentos (Escalante Gonzalbo, 2002: 71-79).

Muchas de estas sociedades, de acuerdo con una tradición que se remontaba muchos siglos antes, realizaron obras de arte rupestre en diversas etapas del contacto y de su historia colonial, incluso en los primeras épocas de los estados independientes, plasmando cuál era su sentir, su explicación de los acontecimientos tan estremecedores que estaban viviendo y con sus propios modos de representar ese otro mundo que llegaba, incorporando algunas de sus novedades plásticas. Empero, esta forma de expresión, aun dentro del campo de estudio del arte rupestre, ha sido relativamente marginada, por considerar que no refleja el carácter autóctono más puro, ya que está mezclada con elementos europeos.

Por el contrario, estas obras rupestres elaboradas en procesos de contacto, conquista y colonización son una fuente de información privilegiada para conocer estos grupos relegados a un papel secundario en la historia tradicional. Realizadas en general dentro de estilos plásticos propios, estas expresiones retoman características de las culturas recién llegadas y las integran de diferentes modos a su propio discurso y a su tradición visual, pero lo hacen por su voluntad, por sus necesidades, debido a sus propios procesos sociales y culturales. No se llevan a cabo por indicación de los grupos invasores o de reciente arribo, ni bajo su supervisión, dirección o control, ni siquiera en un ámbito espacial o cultural privativo de los conquistadores. Más bien, como veremos en varios de los trabajos incluidos en este libro (Martínez y Arenas; Fauconnier), fueron consideradas como idolatrías y se trató de destruirlas de diversas maneras.

Una peculiaridad de estos conjuntos rupestres, y que los reviste de un particular interés, es que están concebidos dentro de un paisaje cultural. Al contrario de otras expresiones como códices o esculturas o pinturas murales en edificios coloniales, éstos se ubican en el sitio para el cual fueron pensados dentro de la cosmovisión indígena; lugares especiales, sagrados, que nos hablan de las muy singulares relaciones de estos pueblos con el entorno que les rodea, de cómo estos espacios participaban de la construcción de sus paisajes culturales (Chippindale y Nash, 2004).

A través de estos paisajes culturales nos podemos acercar a su cosmovisión y conocer cómo los elementos que estaban llegando promovían desarrollos culturales propios, e incluso las situaciones que se estaban produciendo favorecían, en ocasiones, una etnogénesis muy interesante. Las maneras de adopción, modificación, integración, atribución de significado, reinterpretación y reelaboración de las novedades plásticas y de representación pueden ser muy variadas y complejas (Gruzinski, 2003: 172-180). Ahí, especialmente en el arte rupestre, es factible estudiar la originalidad de las diversas formas de desarrollo cultural que estaban emprendiendo estos grupos (Challis, 2009) y las estrategias culturales que estaban adoptando, y que se pueden comparar con sus expresiones y comportamientos en ámbitos controlados por las autoridades coloniales (Reyes-Valerio, 2000).



Al enfrentarme al estudio de una serie de sitios de arte rupestre en México con motivos que mostraban que se habían realizado después de la conquista me fui enterando que este tipo de lugares se habían investigado escasa y superficialmente. Fuera del país la situación era parecida, no se les daba mucha importancia a estas obras aunque empecé a encontrar algunos trabajos y especialistas enfocados en el tema (Querejazu Lewis, 1992; Blundell, 2004). Pero fue una sorpresa darme cuenta de que no había comunicación ni diálogo entre estos especialistas de diversas partes del mundo, no se habían celebrado encuentros académicos internacionales sobre estos sitios tan interesantes para comparar experiencias e investigaciones, profundizar en el tema y avanzar en su estudio. Tampoco había publicaciones que recogieran análisis de estos sitios de arte rupestre colonial o una discusión de expertos de varios países sobre ellos.

Este libro recoge los trabajos que se presentaron en el coloquio La Vitalidad de las Voces Indígenas: Arte Rupestre del Contacto y en Sociedades Coloniales, celebrado en la ciudad de Oaxaca de Juárez en abril de 2010, el cual se convocó con las ideas que se han venido expresando en este texto y con el ánimo de empezar a llenar ese hueco, de cubrir esas necesidades tan imperiosas sobre el estudio de estos sitios. La intención que lo guió se puede resumir en el absoluto interés por escuchar las voces autóctonas reflejadas en el arte rupestre en los diversos encuentros culturales que se han producido en el mundo, máxime si esas voces no se han tenido en cuenta o se han considerado de poca valía.

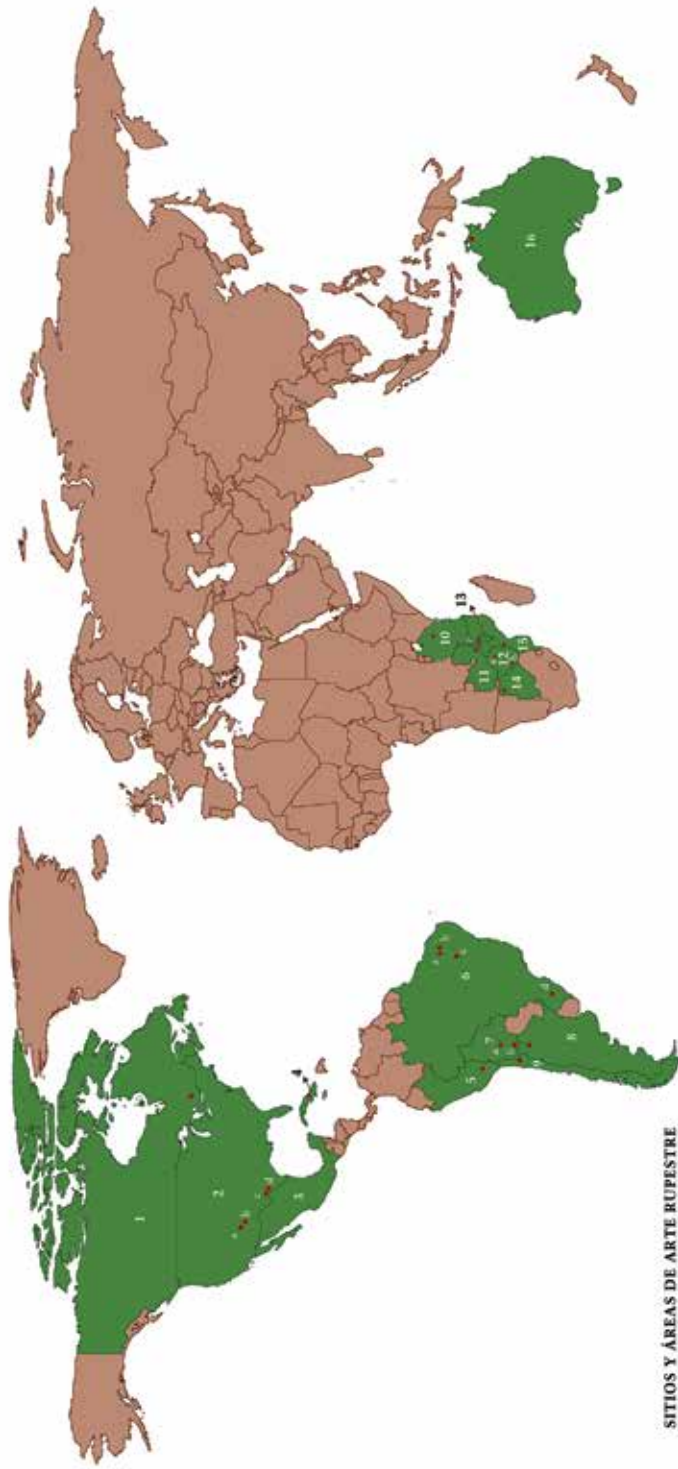
Los trabajos se han ordenado en seis grandes apartados o secciones según diferentes aproximaciones a estos lugares, aunque cada participación es bastante rica y trata varios de los temas que han servido para dividir los apartados. Por lo tanto, éstos constituyen meras orientaciones, no muy estrictas, para guiar al interesado en su lectura, y son:

- I. Arte rupestre y versiones indígenas del contacto.
- II. Agencia, poder e historias alternativas en el arte rupestre.
- III. Recursos y valores plásticos en el arte rupestre del contacto.
- IV. De los motivos emblemáticos del contacto a la interpretación del discurso.
- V. Encuentro de sistemas simbólicos: arte rupestre y la creación de nuevos imaginarios
- VI. Arte rupestre y lugares sagrados: vinculación y continuidad del pasado y el presente.

A continuación realizaré un breve recorrido por los diversos temas y trabajos que el lector puede encontrar en esta obra. En principio seguiré el orden de los apartados, pero se trata de una tarea complicada ya que, como he comentado, en la mayoría de los ensayos se tratan varios asuntos por lo que en ocasiones la reseña atenderá más a los temas y autores que a una rígida síntesis apartado por apartado. Además, se han incluido dos mapas, uno de México y otro del mundo, donde se señalan los sitios y áreas de arte rupestre que se estudian y mencionan en esta obra (figs. 1 y 2).



1. Mapa de la república de México con la localización de los sitios de arte rupestre ubicados en el territorio nacional analizados en este volumen. Diseño de mapa: Dulce María Ríos Rosas y Fernando Berrojalbiz.



**SITIOS Y ÁREAS DE ARTE RUPESTRE ANALIZADOS EN ESTE VOLUMEN**

- |  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| 1. Canadá<br>Sitio Rocher à L'oiseau   | 5. Perú<br>Sitio Huanuco  | 8. Argentina<br>Sitio Casa del Sol                            | 13. Malawi<br>Área de Arte Rupestre de Chimanwali y<br>Área de Arte Rupestre Chongoni |
| 2. Estados Unidos<br>a. Reserva de Indios Hopi<br>b. Reserva de Indios Zuni<br>c. Sitio Viquero Alceve<br>d. Sitio Rattle Snake Canyon | 6. Brasil<br>a. Arte Rupestre de Castelo do Pinel<br>b. Arte Rupestre de Contests<br>c. Arte Rupestre de San Raimundo Noaite<br>d. Sitio Pedra Grande | 9. Chile<br>Sitios del Río Lor                                | 14. Botsuana<br>Sitio Tsodilo Hills   |
| 3. México  | 7. Bolivia<br>a. Sitio de Beranzos<br>b. Valle del Río San Juan de Oro  | 10. Tanzania<br>Sitios de Arte Rupestre de Kondoa             | 15. Mozambique<br>Sitio Chumhupere Hill   |
| 4. Cuba<br>Sitio Cuervo de Marías  |   | 11. Zambia<br>Área de Arte Rupestre de Chimanwali             | 16. Australia<br>Área de Arte Rupestre de Arnhem Land                                 |
|  |   | 12. Zimbabue<br>a. Sitios Domboshava<br>b. Sitio Matobo Hills |   |

2. Mapamundi con la localización de los sitios y áreas de arte rupestre analizados en este volumen. Diseño de mapa: Dulce María Ríos Rosas y Fernando Berrojalbiz.

## ARTE RUPESTRE Y VERSIONES INDÍGENAS DEL CONTACTO

Aunque en todos los trabajos se refleja la idea de que los recién llegados, los invasores, los conquistadores no son los únicos actores ni los más relevantes en los procesos históricos de contacto y colonización, sino que los conquistados y colonizados protagonizaron sus propios procesos sociales y culturales tan importantes como los de los primeros, en algunos de ellos se expresa más directamente esta noción. La aportación de Hers, Vite y Valdovinos explica cómo el arte rupestre nos introduce en el ámbito de las poblaciones indígenas que construyeron los nuevos edificios religiosos y los utilizaron en su vida ritual, no como personas sumisas a un nuevo orden colonial sino como agentes plenos de su historia. De esa manera participaron completamente en una nueva era, ahondando en las confluencias de ideas e imágenes que les permitió como “nuevos cristianos” renovar su vida religiosa y política sin ser despojados de lo que les era esencial de su tradición. En el estudio de Fauconnier se expresa cómo la coexistencia de los grabados prehispánicos y coloniales en las mismas rocas no sólo hizo posible que se conservase parte de la memoria social y colectiva, sino que contribuyó a la emergencia de una nueva tradición popular propia en el caso de las poblaciones andinas.

La excepcionalidad del arte rupestre como fuente de conocimiento de la historia de ciertas poblaciones es tocada en varias de las participaciones en el libro. Chacón Soria apunta en su ensayo que el arte rupestre, además de la dimensión estética, tiene un gran valor como documento histórico. Dias de Oliveira afirma que a través del arte rupestre podemos obtener información sobre las costumbres y la vida cotidiana de sus autores, sobre cómo conceptualizaban el paisaje donde vivían. Hers, Vite y Valdovinos también señalan que estas expresiones rupestres representan una ventana de excepcional valor para asomarnos en el devenir indígena que, sin esta fuente, habría quedado enmudecido; además nos permiten una mejor apreciación de los fundamentos de la riqueza cultural que pervive hasta nuestros días en las comunidades vecinas que reconocen el valor sagrado de dichas expresiones. Viramontes Anzures abunda en esta dirección y comenta que el arte rupestre posibilita echar una mirada a ese mundo sorprendente, de resistencia feroz, en que se convirtieron los recolectores cazadores de la Sierra Gorda.

May, Domingo y Taçon, por otra parte, hacen referencia al trabajo de Ouzman (2003: 253), el cual resalta la mirada alternativa que nos ofrecen estas obras artísticas, desde otras formas de percepción y comprensión, lo cual nos permite también ampliar nuestro entendimiento del mundo occidental y de nosotros mismos. En tanto, Zubieta revela en su estudio contactos entre otro tipo de sociedades, relaciones de retribución e intercambio, más que de antagonismo, entre cazadores-recolectores y agricultores.

### AGENCIA, PODER E HISTORIAS ALTERNATIVAS EN EL ARTE RUPESTRE

En los trabajos de este apartado se resalta la agencia de las poblaciones indígenas en la historia colonial, su relevante papel en los procesos sociales y en la conformación

·  
·  
·

día a día de la cultura de esas sociedades mestizas. Se abordan las estrategias que pusieron en marcha las poblaciones indígenas a través de las imágenes ante las nuevas imposiciones para seguir con sus propios desarrollos culturales. En las aportaciones de Mendiola Galván; Hers, Vite y Valdovinos; Viramontes Anzures, y May, Domingo y Taçon, se analiza cómo el arte rupestre fue un instrumento de resistencia, a veces de negación del poder externo. Lo utilizaron para apropiarse e integrar a su mundo los elementos culturales de reciente llegada, ofreciendo respuestas en forma de nuevas creaciones. En el arte rupestre se observa cómo se concentran las confluencias culturales, al equiparar la antigua y la nueva tradición, para recrear, por ejemplo, la religión cristiana, según su propia visión. Pero en otros casos sirve para marcar las diferencias religiosas, las divergencias en los cultos, o mostrar el rechazo y las amargas experiencias debidas a los intentos del poder por destruir sus sistemas simbólicos. En este sentido, Martínez y Arenas propugnan que la representación de sacerdotes está asociada a la extirpación de idolatrías y a su impacto en las comunidades indígenas que sufrieron la represión.

Algunas veces las expresiones rupestres parecen haber tenido un papel importante para afirmar el control de sus moradores sobre su territorio y conservar su identidad en el naciente contexto. Así, los nuevos elementos fueron impregnados de valores aborígenes con objeto de volver a ganar el control sobre el territorio y los recursos. En el caso de Australia, May, Domingo y Taçon informan cómo las poblaciones indígenas construyeron un paisaje poscontacto mediante la celebración de ceremonias en ciertos lugares y la señalización del territorio a través del arte rupestre. Cruz Flores, por su parte, explica cómo ciertas zonas de refugio y resistencia ante el poder colonial fueron resignificadas por medio del arte rupestre.

En sus trabajos, Hays-Gilpin y Zubieta nos hablan de una resistencia pasiva o de nuevas maneras de resolver dificultades para mantener y desarrollar una tradición propia, pero que son estrategias de mucho éxito al defender los procesos aborígenes a largo plazo. Asimismo, es interesante el caso que presenta Murray sobre grupos del noreste de México con modos de vida de cazadores-recolectores o similares que realizaban obras de arte rupestre como una forma de resistencia a la conquista. Pero la iconografía de estos lugares se trasladó a un soporte diferente con otra técnica y a otro lugar sagrado, como la fachada de una iglesia, en un juego de tácticas entre los grupos indígenas y los misioneros.

Las estrategias de los pueblos conquistados o colonizados eran parte de los ricos desarrollos culturales, activos y dinámicos que se desencadenaron en el seno de los mismos. Berrojalbiz muestra que el arte rupestre ha sido esencial en la conformación de los paisajes simbólicos y cómo en las sucesivas oleadas o encuentros culturales en una región se realiza una nueva reformulación del paisaje simbólico, fundiendo tradiciones. Hays-Gilpin explica el modo en que los hopis de los Estados Unidos van llevando a cabo ese desarrollo propio y dinámico involucrando la tradición con componentes de la cultura occidental de diversa índole. Así se observa que incorporan a los elementos de identidad del clan otros de identidad individual, y a los signos tradicionales añaden escritura alfabética occidental, e incluso en su arte rupestre relatan sucesos de relevancia mundial como la llegada del hombre a la luna. Además, en la realización de las expresiones rupestres incluyen técnicas y recursos

aprendidos de la cultura occidental. Sin embargo, estas imágenes son consideradas poderosas como las de antaño y se ejecutan en los sitios sagrados en su paisaje ritual.

Hernández Ortega, Lerma Rodríguez y López Bajonero tratan el complejo proceso de asimilación del cristianismo y del nuevo orden social colonial, así como la pervivencia de la tradición cultural mesoamericana en México. Por su parte, May, Domingo y Taçon explican que en la costa norte de Australia se continuó con las representaciones de tipo tradicional tras el contacto, de manera que es difícil determinar a qué época corresponden estas expresiones si se encuentran aisladas.

Las obras rupestres analizadas en este libro, además de revelarnos procesos culturales desarrollados en el ámbito de las culturas autóctonas, nos pueden ofrecer una visión alternativa a la historia oficial. May, Domingo y Taçon muestran cómo el arte rupestre puede informarnos de encuentros culturales antes de la llegada de los europeos, de los que se sabía muy poco. Hers, Vite y Valdovinos concluyen que los indígenas otomíes siguieron en el México colonial con las mismas estrategias para preservar su autonomía —que les habían resultado exitosas bajo el imperio mexica—, de modo que la conquista española no fue una ruptura tan profunda. En ésta, como guerreros aliados de la Corona, revirtieron su condición de conquistados en conquistadores.

Una cuestión delicada y problemática respecto a estos conjuntos es la atribución cultural o la autoría de su ejecución. En ocasiones, la primera cuestión a fundamentar es si pertenecen al terreno de las culturas autóctonas o son fruto del quehacer de grupos marginales, ganaderos, pastores, fugitivos provenientes de las nuevas poblaciones que llegan y de las amalgamas que ocurren entre ellas. Así, Fernández Ortega nos descubre a través de las imágenes grupos o partidas del ejército del poder colonial que buscaban esclavos o fugitivos, y discute las varias posibilidades de autoría. Propone que habría que revisar la atribución aborigen asignada a ese conjunto rupestre en Cuba y ofrece otra hipótesis en la que los autores no corresponden a un campo exclusivamente indígena.<sup>1</sup>

Debido a los trastornos culturales, étnicos, poblacionales y territoriales que provocó la conquista y colonización, es difícil fundamentar la atribución de estos conjuntos a una etnia o grupo en concreto, de hecho, pueden haber intervenido varios. A veces estas expresiones son la creación de grupos que se formaron después del contacto mediante una mezcla de integrantes de diversas etnias, e incluso llegan a integrarse personas marginales de entre los recién llegados. Por ello, los conjuntos rupestres son fuentes de información de incalculable valor ya que en ocasiones están reflejando interesantísimos procesos de etnogénesis, de construcción de nuevos desarrollos culturales.

Dias de Oliveira estudia un sitio donde se realizaron grabados durante milenios por culturas muy diversas que configuran un palimpsesto de expresiones y trata el problema de su atribución cultural. Mendiola Galván aborda una cuestión muy común en muchas partes del planeta: definir si la imagen de jinetes con vestidos

<sup>1</sup> El trabajo de Fernández Ortega no se incluye en este libro porque ya fue publicado en *Rupestreweb. Arte rupestre en América Latina*, en línea <[www.rupestreweb.info/cuevamatiass.html](http://www.rupestreweb.info/cuevamatiass.html)>.

y aperos europeos está representando a los conquistadores o se trata de indígenas o de grupos constituidos a partir del contacto y la colonización.

#### RECURSOS Y TÉCNICAS EXPRESIVAS

En estos nuevos desarrollos las culturas en contacto desplegaron una gran riqueza y variedad de recursos expresivos en los que se observa cómo se adueñaron y reelaboraron técnicas y elementos de los recién llegados, sobre todo de los europeos, pero también se puede apreciar cómo continuaron o crearon obras a partir de sus propias tradiciones.

Entonces, existen diferencias en la forma de expresar narraciones entre la tradición europea y otras culturas, así como en la lógica compositiva de las imágenes, el uso del color, etcétera. Por ejemplo, Fauconnier señala que se dejaron de hacer las grandes composiciones complejas y altamente simbólicas prehispánicas para elaborar obras por lo general más sencillas en la época colonial.

Sin embargo, en estas ejecuciones rupestres se pueden encontrar influencias de las imágenes de los libros europeos, de los grabados, de las pinturas, en las proporciones humanas, el uso del color para dar la sensación de volumen, o del contorno o silueta como los bosquejos de los pintores occidentales. En el trabajo de Pérezmurphy Mejía se estudia la apropiación de la perspectiva europea. Según el autor, los indígenas modificaron algunas de sus concepciones plásticas y cambiaron el sistema de proyección ortogonal por otro que introduciría la vista en tres cuartos, relativa a una proyección horizontal oblicua. Ellos estarían asumiendo las estrategias de representación de los nuevos grupos dominantes, replanteando su sentido de identidad. Viramontes Anzures, por su parte, indica que la figura humana es tratada paulatinamente de diferente forma después de la llegada de los europeos; del esquematismo y el delineado se pasa a una gran variedad de diseños, tintas planas y más sentido del movimiento. Por el contrario, May, Domingo y Taçon apuntan cómo los aborígenes usan cánones artísticos tradicionales para representar los nuevos temas, como la combinación de diversos puntos de vista en una sola imagen o la incorporación de elementos invisibles al ojo humano en los diseños. Cruz Flores comenta que el arte rupestre de la colonia también dio cuenta de la vitalidad de las técnicas prehispánicas, del empleo de materias primas, del lenguaje ritual del manejo del color, así como del sentido de la selección de los espacios por utilizar; aspectos que siguieron vigentes durante este periodo y ponen de manifiesto la continuidad cultural que prevaleció en los territorios agrestes que no pudieron ser conquistados, evangelizados ni pacificados.

En los trabajos de Cruz Flores y de Martínez y Arenas se proponen ideas interesantes para conocer cómo fue el proceso de crear la representación de las novedades que estaban llegando a las poblaciones indígenas de América, por ejemplo, el caballo. En efecto, se construyen nuevos significantes a partir de aquellos prehispánicos, de un proceso de resignificación y transformación de significantes preexistentes.

DE LOS MOTIVOS EMBLEMÁTICOS DEL CONTACTO  
A LA INTERPRETACIÓN DEL DISCURSO

Quizá donde resultan más evidentes esas influencias extranjeras es en los motivos de la mayoría de las obras rupestres, elementos representados que son nuevos, ajenos a las culturas autóctonas. Pero, poco a poco, algunos son integrados, asimilados, adaptados, reelaborados. Hernández Ortega, Lerma Rodríguez y López Bajonero tocan estos procesos de adopción y reelaboración, y comentan que la relevancia de las edificaciones religiosas no fue ajena al arte rupestre, donde fueron incorporadas como un símbolo del nuevo tiempo cristiano, ubicándolas en varias ocasiones al lado de las antiguas pinturas que figuraban los imponentes templos prehispánicos. Un ejemplo de esa asimilación de los nuevos espacios al arte rupestre lo encontramos en un abrigo rocoso con expresiones cuya morfología semeja una cúpula. En ella, una procesión de personajes se dirige desde el exterior de la cavidad hacia un gran templo representado, dando una sensación de adentro y afuera. May, Domingo y Taçon apuntan que las poblaciones indígenas fueron selectivas al momento de adquirir las tecnologías y costumbres de los recién llegados, seleccionando aquellas que pudieran beneficiar o enriquecer sus costumbres y prácticas tradicionales. En la actualidad, ellos han podido observar una práctica similar cuando en contextos de economías mixtas las poblaciones indígenas eligen modos de participación que permiten mantener y fortalecer sus costumbres y prácticas originales, y señalan el caso de los programas forestales indígenas en Australia.

Sobre todo en el continente americano, uno de los elementos que más impactó y más cambios produjo en los pueblos indígenas, y a la vez más simbolismos condensó en su figura, fue el caballo. En efecto, las actividades relacionadas con los équidos —caballos, mulas o burros—, tienen un papel especial en las expresiones. Desde las primeras expediciones y contactos, estos animales llamaron poderosamente la atención. Al principio, los grupos nativos vinculaban a los caballos con la capacidad destructiva del invasor y los mataban, incluso, en ocasiones, acababan con ellos y se apropiaban de mulas, ganado, provisiones y armas. Pero rápidamente fueron conociendo mejor esa especie reconociendo las posibilidades para su propia forma de vida. Por ejemplo, para los pueblos indios del norte de México, caracterizados por un modo de vida con mucha movilidad y dispersión, el caballo representaba una irresistible atracción.

Para entender la importancia del caballo hay que tener en cuenta que la conquista y colonización de los españoles estaba alterando profundamente el hábitat, el paisaje cultural y las formas de vida de las sociedades indígenas. Al forzar movimientos de población, refugiarse en áreas inaccesibles, congregarse y reducirse en poblaciones, al ocupar y dislocar los territorios de caza, recolección o cultivo agrícola, los españoles estaban transformando la economía de los pueblos originales y obligando otros modos de vida, como el robo y las razias, en las cuales el caballo era fundamental (Deeds, 2003: 54). La presión de los españoles también cambió la manera en que se hacían las guerras entre grupos indios y la introducción del caballo produjo transformaciones radicales en estas guerras. A esto se añade que muy pronto se constituyó un importante comercio de caballos y ganado robados.



Varios de los ensayos recogidos en el libro tratan el motivo del caballo y señalan cómo no todos los jinetes representados refieren a españoles, muchos de ellos son evidentemente indígenas. Esto pone de manifiesto la relevancia que adquirieron los equinos para cualquiera de los grupos que entraron en contacto con los españoles y las precauciones que hay que tener a la hora de identificar los motivos. Viramontes Anzures y Mendiola Galván comentan que la figura del caballo o del jinete se convierten en uno de los temas principales en las áreas que ellos trabajan. Cruz Flores y Martínez y Arenas llevan a cabo un interesante análisis sobre cómo las poblaciones indígenas de los Andes, en los primeros momentos del contacto, crearon la figura de algo tan novedoso como el caballo a partir de imágenes conocidas, en el caso andino a partir del camélido, transformándolo.

Acerca de la interpretación del discurso llama la atención una de las hipótesis que Fernández Ortega señala en su estudio sobre las expresiones rupestres de un sitio en Cuba, en la cual la ejecución es atribuida a Guerrillas del Rey o Partidas de Rancheadores, acción que les permitía una autodefinición en ese territorio estableciendo a la vez su autoridad y su poder en él.

Un aspecto que amerita reflexión es que en muchas de las obras rupestres se superponen y se añaden motivos y elementos, con formas y recursos distintos a las expresiones de épocas anteriores, incluso se retoman y se complementan estos últimos. Por tanto, se les puede aplicar el concepto de un conjunto figurativo en constante evolución, que se está pintando en diferentes episodios a través del tiempo. Este concepto es poco comprensible desde la mentalidad y las formas de crear de las sociedades coloniales europeas antes del siglo XIX (Bargellini, 2009: 79). En general, las representaciones más antiguas se reemplazaban al deteriorarse físicamente y perder su valor de antaño. Dias de Oliveira compara el palimpsesto que se crea en la obra rupestre de un sitio en Brasil con motivos de diversas culturas y épocas sobrepuestos, al lado o encimándose, con el mosaico cultural y lingüístico que se encuentra hoy en esa región de dicho país. Hernández Ortega, Lerma Rodríguez y López Bajonero afirman que el hecho de que existan motivos de diferentes épocas en los mismos soportes renueva constantemente el significado de estos espacios. Las nuevas intervenciones responden al deseo de intimar con los antepasados; el visitante, al añadir otros elementos resignifica los sitios. En el mismo sentido Berrojalbiz apunta que al decir que se trata de una obra en proceso continuo de creación, durante el cual, y en cada intervención, se revitaliza y se reinterpreta, se recrea el lugar sagrado.

También hay que tener en cuenta que a lo largo de los siglos de la ocupación colonial, las culturas aborígenes produjeron un desarrollo cultural dinámico, que fue evolucionando, no se quedaron estancadas en las soluciones culturales de los primeros tiempos del contacto o conquista. Por tanto, las obras rupestres presentan cambios y diferencias en los recursos expresivos, en las temáticas, en los simbolismos, etcétera. El estudio de Martínez y Arenas es ejemplar en este aspecto. Para el caso del arte rupestre del centro-sur de los Andes construyen una cronología relativa con base en asociaciones de las imágenes con determinados procesos históricos. Además hacen hincapié en la precaución metodológica que es necesario tener sobre esta cronología: sólo se pueden identificar los momentos de emergencia de

nuevas temáticas y sus respectivas imágenes y no su permanencia o transformación. Viramontes Anzures trata los variados estilos que se encuentran en su área y que reflejan los cambios históricos. Resulta también muy interesante el trabajo de Turpin y Eling sobre el sur de los Estados Unidos y el norte de México, donde se puede ver el cambio en los temas tratados, que van desde la curiosidad de lo nuevo hasta ir incrementando las representaciones de conflicto y violencia. Las poblaciones que arriban en los movimientos migratorios traen nuevos estilos, que son reemplazados por iconografía religiosa cuando se va desintegrando la tradición indígena.

ENCUENTRO DE SISTEMAS SIMBÓLICOS:  
ARTE RUPESTRE Y CREACIÓN DE NUEVOS MUNDOS

Otra serie de motivos que destacan en estos conjuntos rupestres son aquellos relacionados con la religión católica o con el cristianismo en general. Su presencia puede ser mínima, marginal, pueden tener cierto protagonismo o constituir los motivos preponderantes. En ocasiones, su ausencia resulta significativa. Cuando están presentes, una de las cuestiones difíciles pero a la vez más apasionantes es indagar cuáles son los simbolismos con que los revistieron los indígenas, cómo entendieron estos signos y qué significados nuevos les otorgaron, qué representaban para ellos o qué estaban tratando de transmitir detrás de estas figuras. Marcos-Marín hace una llamada a la cautela respecto a la identificación rápida y sin un análisis minucioso de las imágenes rupestres. Así, examina las interpretaciones que se le ha conferido a varios motivos religiosos y comenta otras posibilidades que le parecen más adecuadas.<sup>2</sup>

Muchas veces se produce una coexistencia interesante entre imágenes cristianas y las de la religión de las comunidades autóctonas, donde ambos tipos de expresiones tienen una relevancia similar, y donde la amalgama de simbolismos es de una complejidad y una riqueza asombrosas. En el trabajo de Díaz, Gress, Hers y Luna Tavera se ofrece una versión de la compleja inmersión de los otomíes en el mundo cristiano y se abre una reflexión en torno al papel que tuvo la imagen —viva— en la transmisión de la memoria histórica y la función del arte rupestre en la misma. Se señala cómo la pasión de Cristo es reinterpretada desde la mirada indígena, donde cada nueva era inicia con un sacrificio. Hers, Vite y Valdovinos también abundan sobre el complejo proceso por el cual la concepción de Cristo-Sol fue asimilada a la cosmovisión indígena creando una nueva religión.

Fauconnier sigue el mismo tenor en su estudio, en el cual analiza cómo la coexistencia de los grabados prehispánicos y coloniales en las mismas rocas no sólo permitió conservar parte de la memoria social y colectiva, sino que contribuyó al surgimiento de una tradición popular propia de los andinos. Los autóctonos se apropiaron los símbolos de la conquista y de la cristiandad, adaptándolos a sus antiguos conceptos religiosos, los cuales pudieron perpetuarse por ser ocultos tras las nuevas formas de representación. Pero también algunos antiguos motivos fueron

<sup>2</sup> El trabajo de Marcos-Marín no se incluye en este libro porque ya fue publicado en *Semiosfera*, 2a. época, núm. 1, julio de 2013.

reinterpretados a la luz de la nueva religión, como las huellas de pies grabadas de factura prehispánica que fueron incorporadas al discurso evangelizador como prueba de la llegada de san Bartolomé —asimilado a santo Tomás— a evangelizar al Perú. La reinterpretación de la figura de Santiago es otro ejemplo. La aportación de Berrojalbiz versa sobre la relación de los motivos y las simbologías de las diferentes épocas expresadas en un mismo sitio. Además se investiga el paisaje del que formaron parte estas pinturas desde la época prehispánica y cómo se fue reformulando desde la época colonial hasta nuestros días y se expone la manera en que los nuevos seres sagrados, protectores de la comunidad —como san Jerónimo de la comunidad de Ixtepec—, son representados en los lugares más importantes de las zonas, construyendo activamente su espacio sagrado. Cabe destacar el estudio de Martínez y Arenas, quienes dan a conocer la existencia de documentos coloniales, procesos de idolatrías, en los cuales se explica cómo eran utilizados los sitios de arte rupestre en dicha época.

ARTE RUPESTRE Y LUGARES SAGRADOS:  
VINCULACIÓN Y CONTINUIDAD DEL PASADO Y EL PRESENTE

En muchas ocasiones se puede observar cómo se ha producido una continuidad durante siglos en la valoración sagrada y en el uso de los sitios de arte rupestre como lugares de culto, a pesar de lo trastornadores que hayan sido los embates de la historia. La tradición generada en esos espacios, más que continuar o quedar estancada, ha ido evolucionando, creando novedosos elementos pero en una dinámica donde se pueden rastrear y todavía quedan palpables sus orígenes. Esta persistencia de los sitios rupestres como algo especial en la consideración de las comunidades de la región está muy relacionada con la continuidad de los paisajes culturales y simbólicos en la mentalidad de las poblaciones. En la conservación de la memoria, de la identidad y de la cultura, los paisajes culturales son esenciales, y de ahí se comprende la permanencia o vigencia en nuestros días de estos lugares con arte donde se han cristalizado las vicisitudes históricas y culturales que han sufrido, y las contradicciones y amalgamas del actual mundo globalizado. Hers, Vite y Valdovinos hablan del continuo repinte en algunos sitios de varias de las figuras más llamativas, que refleja la intención de que este arte siguiera siendo una marca sobresaliente en el paisaje.

Otro fenómeno interesante que ha ocurrido con los sitios de arte rupestre en el siglo xx y está ocurriendo en los comienzos del xxi es su reapropiación y resignificación por grupos de muy diversa idiosincrasia. Royer aborda el caso de un sitio excepcional de arte rupestre en Canadá cuyo vínculo con las comunidades indígenas se había debilitado enormemente y que está siendo revalorado y reapropiado por dichas comunidades, realizando, entre otras acciones, rituales en el lugar para estimular la memoria ancestral. En esta reapropiación, académicos y ciudadanos no pertenecientes a las comunidades están teniendo un papel trascendental. Pero en su trabajo Royer narra como desde fines del siglo xix hubo un proceso inverso, ya que los colonizadores europeos instauraron costumbres, como canciones o ritos católicos, para este lugar inspiradas en los ritos algonquianos tradicionales. Así, el ritual católico del bautismo

sustituyó a los ritos paganos y se constató un traslado de la entidad espiritual Tsanhohi Arasta hasta santa Ana, la protectora de los viajeros y los indígenas.

Zubieta estudia el nexo en partes de África del Sur entre los ritos de iniciación y los sitios de arte rupestre. La autora comenta que actualmente ha disminuido la actividad ritual en estos lugares y se ha trasladado a las aldeas. Sin embargo, las mujeres siguen pintando tanto en estos rituales como en otros contextos y soportes, además de modelar figuras en barro similares a las del arte rupestre relacionadas con estos ritos. Los sitios de arte rupestre siguen siendo espacios con un valor sagrado y una significación muy fuerte. Hays-Gilpin muestra cómo vinculan algunas comunidades el pasado y el presente, lo tradicional y lo foráneo. Por ejemplo, los acontecimientos actuales importantes que ocurren en el mundo son incorporados junto con los sucesos relevantes para el grupo en los sitios de arte rupestre. Pero, a la vez reflexiona sobre cómo en los sitios de arte rupestre que han acabado bajo el control de los estados nacionales se ha prohibido una práctica de siglos: marcar el paso por el lugar grabando una inscripción, de cara a preservar inscripciones del pasado para el futuro, y las contradicciones que implica la ruptura de tal práctica. Por su parte, May, Domingo y Taçon observan las similitudes y las relaciones entre las pinturas más recientes de algunos conjuntos rupestres y las obras de artistas aborígenes contemporáneos.

En cuanto a los planteamientos oficiales vigentes respecto a la preservación, Marques reflexiona acerca de algunas soluciones para que en los sitios de arte rupestre los actos y voces silenciosas del pasado puedan coexistir con las acciones y palabras de fieles cristianos en el presente, que se han reapropiado de algunos de estos lugares en Brasil. Se pregunta hasta qué punto estas manifestaciones contemporáneas son irremediablemente destructivas y de qué manera podrían ser disminuidas las distancias entre el pasado y el presente al considerarse la convivencia de diferentes expresiones culturales en estos contextos.<sup>3</sup>

Acerca de la vinculación de las comunidades en la preservación y manejo de los sitios rupestres, Jopela explica que estas acciones son parte de la visión cosmológica del mundo de estas sociedades y cumplen un papel cardinal en su vida diaria. Él enfatiza que, debido a sus características y a su orientación filosófica, el sistema de manejo tradicional ofrece elementos de sustentabilidad a la hora de proteger y conservar los valores que hacen significativos los sitios de arte rupestre para las comunidades.

Finalmente, Cruz señala que todas las etapas históricas de la gráfica rupestre en un sitio, de las más antiguas a las más modernas, son igualmente importantes, y que si se llegase a perder o comprometer la conservación de una de ellas resultaría perdida y comprometida la posibilidad de la lectura completa y cabal del texto rupestre. Asimismo, el autor habla sobre la conservación integral basada en estrategias participativas y de corresponsabilidad considerando las perspectivas de los grupos indígenas y de la sociedad urbana. Apunta cómo en esta conservación integral es fundamental fortalecer los lazos entre los actuales pobladores de la región, muchas veces descendientes de los autores de las expresiones, y los sitios de arte

<sup>3</sup> El trabajo de Marques no se incluye en este libro porque ya fue publicado en *Rupestreweb. Arte rupestre en América Latina*, en línea <[www.rupestreweb.info/multivocalidad.html](http://www.rupestreweb.info/multivocalidad.html)>.

rupestre, para que sea posible la reapropiación, la revaloración, la resignificación y el uso de su patrimonio cultural. Además, el fortalecimiento de esos lazos contribuye a sustentar su identidad comunitaria.

Después de este recorrido por las ideas y temas tratados en este volumen se puede concluir que las obras de arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales son la reflexión de los diversos pueblos aborígenes o los grupos surgidos de ese contexto sobre los estremecedores cambios que se estaban produciendo, desarrollando nuevas propuestas artísticas o recreando las antiguas.

Cabe observar cómo todavía en los estudios actuales, con una perspectiva poscolonial o decolonial, que pretenden dar cuenta de los procesos históricos considerando las voces, las obras, las acciones, los pensamientos, la vida de los grupos colonizados, de los sometidos, de los estratos bajos de la sociedad, de los marginados, de los rebeldes, no se pone mucha atención en sus obras artísticas, en concreto, en las obras de arte rupestre fruto de ese contacto, de un proceso de conquista y colonización y de emergencia de desarrollos híbridos.

Los trabajos presentados en este libro demuestran la riqueza, la variedad y el sumo interés que implican estas obras rupestres para rescatar y dar a conocer esas otras historias no consideradas en el relato oficial del devenir del mundo, por lo menos en los últimos cinco siglos. Estas expresiones realizadas en la naturaleza brindan una oportunidad única de oír sus voces, sus pensamientos, sus visiones de lo acontecido.

Tampoco dentro de la disciplina de la historia del arte estas increíbles expresiones artísticas son tenidas en cuenta ni concebidas como dignas de un estudio dentro de este campo. Los artículos de este libro revelan lo fascinante de estas obras, la gran creatividad desplegada en ellas, la originalidad de la fusión de diferentes concepciones visuales y la riqueza de las soluciones plásticas que surgen de estos encuentros. Creo que el presente texto es una llamada de atención para que este tipo de arte encuentre su lugar dentro de la historia del arte mundial, desde que se inició un proceso de mundialización o globalización de la cultura y de las imágenes en el siglo xv.

Este libro nos ofrece, por primera vez, una ventana abierta a un fenómeno cultural y artístico excepcional en todo el planeta: las obras rupestres del contacto y en sociedades coloniales, y refleja la vitalidad de las voces indígenas, que pervivieron en esas expresiones de maneras muy diversas, atravesando toda clase de vicisitudes hasta llegar a nuestros días para ser escuchadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (ed.)  
1982 *From Oral to Written Expressions: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*, Nueva York, Syracuse University.
- Bargellini, C.  
2009 "El arte en las misiones del norte de la Nueva España", en Clara Bargellini (ed.), *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1621*,

catálogo de la exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Antiguo Colegio de San Ildefonso/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, pp. 54–93.

Berdan, Frances F. *et al.*

1993 *Aztec Imperial Strategies*, Washington, Dumbarton Oaks Library and Collection.

Berrojalbiz, Fernando y Hers, Marie-Arieti

2012 “Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango”, en *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Apropiarse del arte: impulsos y pasiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 93–115.

Bhabha, Homi

2002 *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Blundell, Geoffrey

2004 *Nqabayo's Nomansland: San Rock Art and the Somatic Past*, Johannesburg, Uppsala University/University of the Witwatersrand.

Buelna Serrano, María Elvira

2006 *Indígenas en la Inquisición apostólica de fray Juan de Zumárraga*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Burgoa, fray Francisco de

1997 (1674) *Geográfica descripción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/Biblioteca Francisco de Burgoa/Miguel Ángel Porrúa.

Carot, Patricia y Marie-Areti Hers

2011 “De Teotihuacan al cañón de Chaco: nuevas perspectivas sobre las relaciones entre Mesoamérica y el suroeste de los Estados Unidos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (98): 5–53.

Challis, Sam

2009 “Taking the Reins: the Introduction of the Horse in the Nineteenth Century Maloti-Drakensberg and the Protective Medicine of Baboons”, en Peter Mitchell y Benjamín Smith (eds.), *The Eland's People. New Perspectives in the Rock Art of the Maloti-Drakensberg Bushmen. Essays in Memory of Patricia Vinnicombe*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, pp. 104–107.

·  
·  
·

- Chippindale, Christopher y George Nash  
 2004 *The Figured Lands Capes of Rock Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Conrad, Geoffrey W. y Arthur A. Demarest  
 1990 *Religión e imperio: dinámica del expansionismo azteca e inca*, México, Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cruz, Víctor de la  
 2008 *Mapas genealógicos del Istmo oaxaqueño*, Oaxaca, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca.
- Deeds, Susan  
 2003 *Defiance and Deference in Mexico's Colonial North. Indians under Spanish Rule in Nueva Vizcaya*, Austin, University of Texas Press.
- Dube, Saurabh  
 2004 "Espacios encantados y lugares modernos", en Sara Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios de Asia y África, pp. 99-117.
- Escalante Gonzalbo, Pablo  
 2002 "Cristo, su sangre y lo indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI", en Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Fráncfort del Meno/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 71-93.
- Gruzinski, Serge  
 2003 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hassig, Ross  
 1988 *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Herskovits, Melville J.  
 1952 *El hombre y sus obras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Kenny, Robert  
 2007 *The Lamb Enters the Dreaming. Nathanael Pepper and the Ruptured World*, Melbourne, Scribe.

Lara, Jaime

- 1999 "La inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (74/75): 29–49.

León-Portilla, Miguel

- 2006 *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, 2a. ed. corregida y aumentada, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades.

López Austin, Alfredo

- 1997 "Cuando Cristo andaba de milagros: la innovación del mito colonial", en Xavier Noguez y Alfredo López Austin, *De hombres y dioses*, México, El Colegio de Michoacán/El Colegio Mexiquense, pp. 231–254.

López Caballero, Paula (ed.)

- 2003 *Los títulos primordiales del centro de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Mignolo, Walter

- 2007 *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa.

Mirafuentes Galván, José Luis:

- 2000 "Relaciones interétnicas y dominación colonial en Sonora", en Marie Areti Hers et al., *Nómadas y sedentarios en el norte de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Instituto de Investigaciones Antropológicas-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 591–612.

Nandy, Ashis

- 1983 *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Bombay/Calcutta/Madras/Delhi, Oxford University Press.

Ouzman, S.

- 2003 "Indigenous Images of a Colonial Exotic: Imaginings from Bushmen Southern Africa", *Before Farming*, 1 (6): 239–256.

Querejazu Lewis, Roy

- 1992 "Introducción", en Roy Querejazu Lewis (ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos*, La Paz, Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia, pp. 6–12.

Restall, Matthew, Lisa Sousa y Kevin Terraciano (eds.)

- 2005 *Mesoamerican Voices: Native-Language Writings from Colonial Mexico, Yucatan, and Guatemala*, Cambridge, Cambridge University Press.

·  
·  
·



- Reyes-Valerio, Constantino  
 2000 *Arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ruiz Medrano, Ethelia  
 2010 *Mexico's Indigenous Communities. Their Lands and Histories, 1500-2010*, Boulder, University Press of Colorado.
- Said, Edward  
 2004 *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- Schroeder, Susan  
 2011 *The Conquest. All over Again. Nahuas and Zapotecs Thinking, Writing and Painting Spanish Colonialism*, Brighton, Sussex Academic Press.
- Stuart, David  
 2000 "The Arrival of Strangers': Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History", en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions Niwot (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 465–512.
- Tavárez, David  
 2011 *The Invisible War. Indigenous Devotions, Discipline, and Dissent in Colonial Mexico*, Stanford, Stanford University Press.
- Taylor, William B.  
 2005 "Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico", *The American Historical Review*, 110 (4): 945–974.
- Wachtel, Nathan  
 1978 "La aculturación", en Jacques Le Goff y Pierre Nora *et al.*, *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, pp. 135–156.  
 2001 *El regreso de los antepasados. Los indios urus de Bolivia, del siglo xx al siglo xvi*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Wilde, Guillermo  
 2009 *Religión y poder en las misiones guaraníes*, Buenos Aires, Editorial sb.



I. ARTE RUPESTRE  
Y VERSIONES INDÍGENAS  
DEL CONTACTO



## ARTE RUPESTRE: IDENTIDAD Y DOMINIO TERRITORIAL EN TIEMPOS COLONIALES

Marie-Areti Hers

Alfonso Vite

Vanya Valdovinos

Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

El Arte Otomí: Continuidad y Riqueza Viva del Mezquital<sup>1</sup>

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

### RESUMEN

El Mezquital es una región relativamente cercana al valle de México habitada de manera predominante, desde la antigüedad, por otomíes. En tiempos de la Triple Alianza dominada por los mexicas de Tenochtitlan (siglo xv) y, después, al inicio de la colonia española (siglo xvi), sus habitantes siguieron una estrategia para insertarse en estas poderosas formaciones políticas, conservando en gran medida el control sobre su territorio y su organización sociopolítica. El mundo de las imágenes, en particular el arte rupestre, fue fundamental para el éxito de esta inserción, en especial para recrear la religión cristiana según su propia tradición.

### ARTE RUPESTRE DEL MEZQUITAL: VOCES EN TIEMPOS COLONIALES

En el tercer cuarto del siglo xvi, en el Mezquital,<sup>2</sup> como en muchas partes de México, se levantaron imponentes conventos, suntuosos monumentos al reciente mundo que se estaba gestionando. Junto con los frailes agustinos y franciscanos, los pobladores originarios conjugaron esfuerzos supremos para construir edificios nunca vistos en estas tierras, aprender otros oficios para la piedra y la madera, crear imágenes y espacios que tradujeran el nuevo orden de las cosas, al que se suele llamar conquista o colonia, términos que opacan una realidad sumamente compleja, en la cual interactuaban intereses a menudo contradictorios entre los mismos españoles y entre los diversos grupos indígenas. Fueron tiempos de una continua negociación en la que se jugaba, por parte de los indígenas, la sobrevivencia pero también

<sup>1</sup> El seminario cuenta con el apoyo del Proyecto PAPIIT-UNAM IN401209.

<sup>2</sup> El Mezquital es una apelación geográfica relativamente reciente que recubre de manera parcial las antiguas provincias de Jilotepec, Tula y Teotlalpan, en el actual estado de Hidalgo, con una población indígena predominantemente otomí. Hoy en día, la región que nos ocupa en el presente trabajo abarca en esencia los municipios de Ixmiquilpan, Alfajayucan, Huichapan, Tecozautla, Chapantongo, Chilcuautla, Mizquiahuala, Progreso de Obregón y Tezontepec de Aldama.



1. Parroquia de Ixmiquilpan, sotacoro, lado sur, Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

el control de su territorio, de su futuro, de su manera de concebir el universo y dar sentido a su existencia ante las profundas transformaciones que tenían lugar.

Lo que queda de los murales del convento agustino de Ixmiquilpan es la expresión particularmente elocuente de la complejidad de esta negociación, con la singular integración de conceptos e imágenes indígenas y europeas dentro del espacio sagrado por excelencia, en el lugar de la conmemoración del sacrificio de Cristo y de la redención de los fieles. Mucho se ha escrito sobre estos murales, y diversas han sido las interpretaciones propuestas para el programa iconográfico que gira alrededor de la guerra sagrada y el sacrificio, en torno a esta fusión inaudita de elementos renacentistas y mesoamericanos (Pierce, 1981; Estrada de Gerlero, 1976 y 1978; Wright Carr, 1998 y 2005a). En especial, se ha propuesto reconocer en el gran friso inferior la representación del teatro litúrgico que acompañaba la fiesta del arcángel Miguel, en la cual otomíes vestidos a la usanza tradicional de caballeros águila y caballeros jaguar habrían actuado como compañeros de armas del santo patrón, guerrero pero también protector contra las temibles epidemias, en una batalla espiritual contra el mal (Lara, 2004: 86-89) (fig. 1).

No es nuestro propósito ahondar en la discusión alrededor de tan paradigmático ejemplo de la profunda confluencia religiosa que se dio en este periodo crítico de la colonia, sino aportar nuevos elementos para su comprensión. Mientras se pintaban los murales de Ixmiquilpan, la población indígena de la región proseguía con renovado interés su antigua tradición de arte rupestre y expresaba con su pro-

pia voz la manera en que se insertaban en este mundo en gestación. En efecto, cuando estos conventos transformaron definitivamente el paisaje cultural de la comarca, sus habitantes no abandonaron los espacios sagrados de sus antepasados, los innumerables sitios de arte rupestre del siglo anterior a la conquista española. En un acto eminentemente político, afirmándose como dueños de su territorio y de su paisaje, volvieron o siguieron pintando en la roca. Lo que pintaron fue su participación plena en la nueva era, como conquistadores y cristianos pero a su usanza, bajo la égida del Cristo como dios propio, del Cristo hecho otomí.

Tal como se desarrolla en las otras dos participaciones de nuestro grupo de trabajo en la presente obra (Díaz *et al.* y Hernández Ortega *et al.*, en este libro), este arte rupestre expresa la forma en que los habitantes del Mezquital concibieron los nuevos espacios sagrados de la iglesia, y en que asimilaron a su cosmovisión el fundamento mismo de la religión cristiana, el sacrificio de Cristo; asimismo constituye la voz indígena más genuina, nos habla sobre sus ideas acerca del mundo colonial en el cual se insertaron, nos introduce en un ámbito hasta ahora muy poco conocido: el de las poblaciones que construyeron estos conventos y los utilizaron en su vida ritual, no como personas sumisas a un nuevo orden colonial sino como agentes plenos de su historia.

#### EL MEZQUITAL, AMBIGÜEDAD DE UNA REGIÓN FRONTERIZA

Para entender este arte rupestre, se requiere abordar la historia de la región, que ha sido determinada por la ubicación geográfica en donde se desarrolló. Nos encontramos en efecto en una región eminentemente fronteriza, al borde del límite septentrional mesoamericano, frontera que a lo largo de los siglos tuvo un carácter fluctuante entre pueblos sedentarios al sur y nómadas al norte. Desde tiempos remotos la zona fue habitada por poblaciones esencialmente de habla otomí que cohabitaban con grupos de habla náhuatl y pame.

En la época mexica y en los inicios de la colonia, la comarca constituía los confines del mundo de los hombres del maíz, más allá del cual vivían pueblos con un modo de vida basado en la movilidad y con poco o ningún apoyo en la agricultura, como los pames, los más cercanos de los llamados chichimecas, los que no tributaron ni al imperio mexica ni a los españoles. Un norte que siglos antes había sido colonizado por mesoamericanos venidos del sur y, en particular, por los antepasados de los otomíes que durante el primer milenio de la era y hasta la época del apogeo de Tula (siglos XI y XII) ocupaban gran parte de los actuales estados de Querétaro y Guanajuato. Dichos espacios, por cierto, volvieron a ser ocupados a partir del siglo XVI ahora bajo la égida de la cruz (Wright Carr, 1994). Es decir, un antiguo norte otomí del cual muy probablemente conservaban memoria cuando volvieron a poblarlo en el siglo XVI.

Los otomíes fueron grupos fronterizos, colonizadores del norte en diferentes épocas, que comerciaron con los nómadas norteños y conquistaron nuevas tierras. Tanto para los mexicas como para los españoles sirvieron de colchón, de aliados para controlar a los nómadas chichimecas y para, finalmente, conquistar sus tierras. Este carácter fronterizo le daba a su comarca un valor estratégico que fue un



2. Vista del valle de México desde las Emes, Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

arma importante en la continua negociación con los sucesivos conquistadores, mexicas y luego españoles.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, la comarca está relativamente cercana al Valle de México, donde florecieron los dos grandes centros de poder que la dominaron: la gran Tenochtitlan del imperio mexica y después la capital de la Nueva España. Desde las cumbres más altas de la región, como el Cerro de la Muñeca junto a Las Emes, se logra divisar las nieves eternas que coronan el valle de México al este (fig. 2) Es decir que, como veremos, los pobladores de la comarca conocieron de primera mano las sedes de poder político y religioso de los sucesivos conquistadores, mexicas y españoles, y participaron directamente de los eventos políticos y religiosos más destacados.

Sin embargo, a pesar de la relativa cercanía del Mezquital con los espacios urbanos por excelencia de la gran Tenochtitlan y de la ciudad colonial de México, y siglos antes de la gran ciudad de Tula, su patrón de asentamiento ha sido y sigue siendo disperso. Esto es que, a través del tiempo, se ha mantenido vigente una organización del espacio ligada en cierta manera a los linajes, una dispersión del poder político y religioso que se ve reflejada también en los lugares sagrados de arte rupestre

<sup>3</sup> Para una historia más detallada de la región, véase López Aguilar, 2005





3. Coatépétl, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

y, posteriormente, de las capillas u oratorios familiares o de linaje que caracterizan la geografía sagrada otomí.

#### EL PAISAJE SAGRADO DEL MEZQUITAL

El paisaje de la comarca ha estado y sigue estando marcado por una serie de cerros que tuvieron un papel fundamental en su conformación a lo largo del tiempo. El más notable es el famoso Hualtepec, una muy amplia caldera volcánica circular de cuyos flancos bajan innumerables arroyos corriendo en barrancas y casi en cada uno se encuentra algún conjunto rupestre o varios. El arte rupestre atestigua que, para los moradores de la región, el Hualtepec fue reconocido como la fuente de agua y, por tanto, de vida por excelencia.

En la orilla sur del Hualtepec se levanta un volcán mucho más joven, pero de gran relevancia para la historia mítica mexicana: el Coatépétl (fig. 3), lugar donde nació su dios tutelar y en cuya cumbre subsisten los vestigios de dos antiguos santuarios dedicados aparentemente a Huitzilopochtli y Tláloc (Gelo del Toro y López Aguilar, 1998) (figs. 4 y 5), las mismas divinidades que presidieron el Templo Mayor de Tenochtitlan, el cual era precisamente una recreación del mítico Coatépétl



4. Detalle de capilla, Coatépetl, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

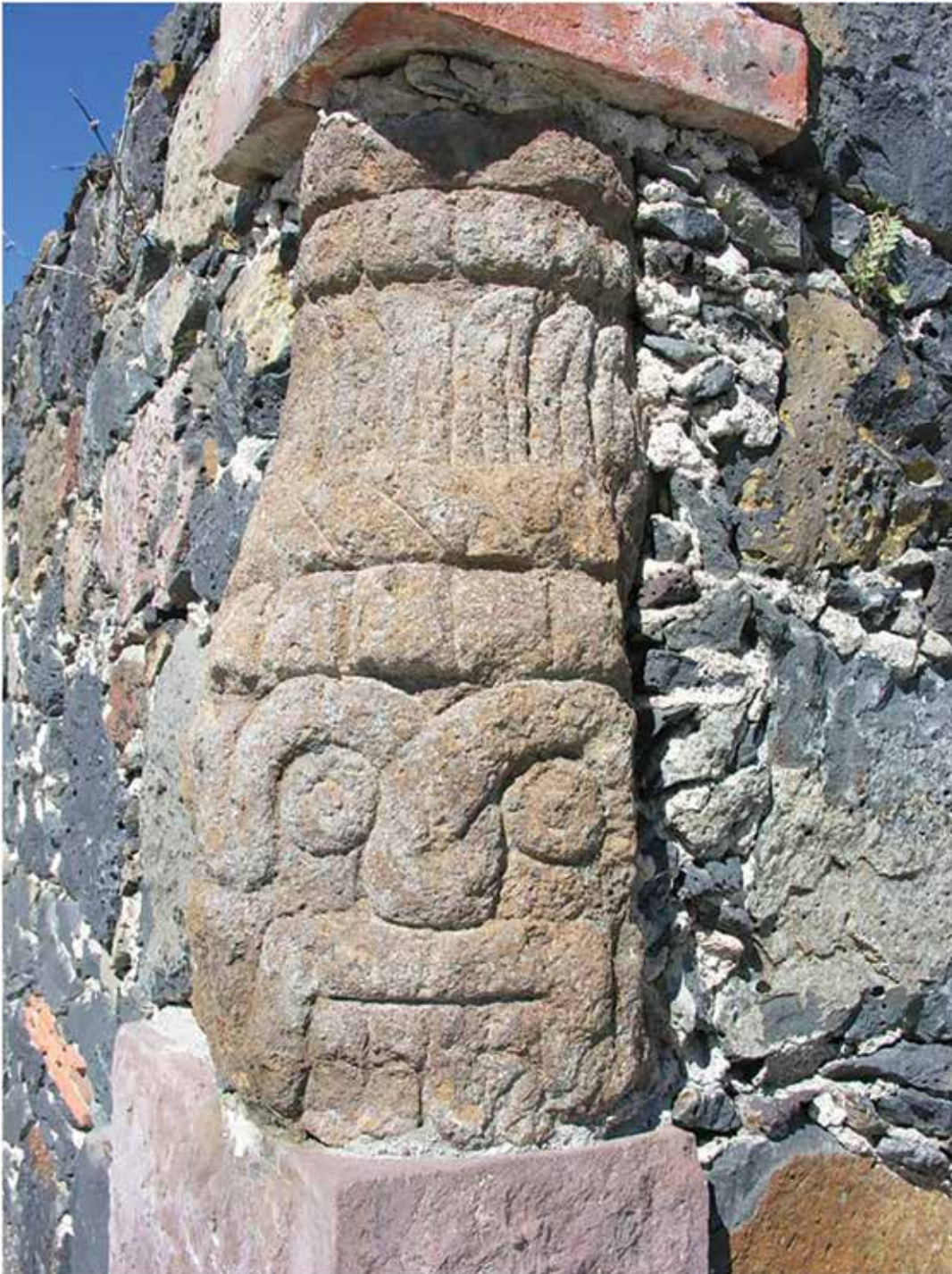
de los orígenes. Cabe recordar que el Coatépetl fue una etapa decisiva en la larga migración de los mexicas, grupo que salió de Aztlan y que estaba destinado a ser prominente en la gran formación política de la Triple Alianza.

Vemos así que, por su ubicación geográfica, los otomíes del Mezquital fueron testigos de los sucesos más significativos, desde los tiempos de apogeo de Tula hasta los siglos xv y xvi, con la consolidación y caída del imperio mexica y el advenimiento del dominio español. No obstante, por su carácter fronterizo, conservaron cierta independencia frente a estos imperios y, en cada caso, el arte rupestre formó parte de su estrategia en defensa de su autonomía. Antes de abordarlo, es necesario caracterizar someramente cada una de estas etapas históricas, la mexica y la española.

#### LA INSERCIÓN EN EL IMPERIO MEXICA

La existencia de una amplia actividad política entre los grupos del centro de México se manifestó en el establecimiento de alianzas —muchas veces matrimoniales—, en la implantación de tributos y en la práctica de la guerra. Esta situación dio lugar a una red de relaciones jerárquicas entre poblaciones de diferente tamaño, ubicadas en varios nichos ecológicos, con una gran diversidad étnica y lingüística,





5. Figura de Tláloc, empotrada en el muro de una casa de Amealco, procedente de la cumbre del Coatépétl, Chapan-tongo, Hidalgo. Foto: Seminario La mazorca y el Niño Dios.

pero todas con un sustrato cultural mesoamericano. Este complejo mundo del altiplano central estaba a su vez vinculado con otras áreas de Mesoamérica y con el gran norte de México.

A la caída de Tula sucedió una pugna por la hegemonía entre distintos señoríos, al tiempo que nuevas olas de mesoamericanos nortños se asentaban entre ellos. Uno de estos grupos fue el de los mexicas, futuros fundadores de la importante urbe que conquistarían los españoles en 1521. Sin embargo, antes del encumbramiento de los mexicas en el sistema de relaciones políticas del altiplano, otros señoríos detentaron la hegemonía en la zona, entre ellos Xaltocan y Azcapotzalco, el primero de ellos una capital otomí y el segundo con una participación significativa de este grupo. Durante estos periodos ya existía el reino otomí de Xilotepec, el cual aglutinaba gran parte de lo que en la actualidad es el occidente del Mezquital, pues su porción oriental recibía el nombre de Teotlepan (Carrasco Pizana, 1979: 257-272).

Del siglo xiv al xvi los otomíes de varias regiones, no sólo los del Mezquital, destacaron por ser extraordinarios guerreros que emprendían campañas para favorecer sus propios señoríos o en alianza con otros. Se sabe que algunos jefes otomíes llegaron a casarse con mujeres nobles de Tlaxcala, mientras que otros fueron designados como Teuctli (Señores) por los servicios prestados en la defensa de este reino (Carrasco Pizana, 1979: 105).

También guerreros otomíes de la Cuauhtlalpan participaron del lado de los mexicas en la desastrosa campaña militar contra los tarascos durante el gobierno de Axáyacatl. En las distintas guerras dirigidas por la Triple Alianza en contra de Coixtlahuacan, Oaxaca, y la región del Soconusco los otomíes fueron indispensables, ya que junto a los cuachic y tequihuaques, en las batallas eran “siempre delanteros” (Alvarado Tezozómoc, 1944: 133, 160 y 371).

Durante el esplendor de México-Tenochtitlan los otomíes de Xilotepec mantuvieron una estrecha relación con los gobernantes mexicas, aportándoles tributos, dando servicios personales y, sobre todo, apoyando en las campañas militares (Alvarado Tezozómoc, 1944: 279-283). El carácter fronterizo de esta provincia le dio una posición estratégica para evitar el avance de los chichimecas, de manera que los mexicas crearon guarniciones en Tecozautla, Huichapan, Atlán y otros lugares que pertenecían a esta región (Wright Carr, 1989: 41-46).

Otro aspecto por resaltar es la participación activa de grupos otomíes en la vida social y ritual de Tenochtitlan. Por ejemplo, se dice que para “acabar de alzar el cerro y el templo” de Huitzilopochtli, se requirió el servicio de otomíes provenientes de Xilotepec (Alvarado Tezozómoc, 1944: 280-281). Además cabe mencionar que la ceremonia del fuego nuevo, ritual importante para los mexicas, estaba dirigida por un sacerdote de Copolco, uno de los barrios otomíes de la ciudad (Ochotoma Paravicino, 1994: 29).

Por otro lado, la presencia mexicana en el Mezquital puede rastrearse por la existencia de “cabeceras duales”, cuya administración dependió de dos gobernadores, donde se detecta que una parte de la población hablaba náhuatl y la otra otomí, como Tepeji-Otlazpa, Actopan-Tenentitlán, Ixmiquilpan-Tlazintla (López Aguilar *et al.*, 1998: 35). Hasta la época colonial, caciques y principales otomíes reivindicaron sus

nexos con la elite de los *hueytlatoani* mexica, muchos de los cuales se remontaban a antiguas uniones matrimoniales. A propósito, se ha descubierto en la región la presencia de la familia noble de Moctezuma desde Tula hasta el norte de Jonacapa por Alfajayucan. Actualmente existen descendientes en Alfajayucan y Nintí (López Aguilar *et al.*, 1998: 35).

De este modo podemos ver que los otomíes del Mezquital fueron aliados, tributarios y guerreros de México-Tenochtitlan, afincados en su propio territorio pero al mismo tiempo imbricados en un ámbito más amplio con la gran metrópoli de la cuenca de México. Como lo subraya Wright Carr (2005b: 29), formaban parte esencial del panorama político, militar, económico y social del centro de México. Este antecedente nos ayudará a entender el papel que tuvieron durante la conquista española y la vida colonial del siglo xvi.

#### EL ARTE RUPESTRE DEL MEZQUITAL EN RESPUESTA AL DOMINIO MEXICA

En esta ambigua relación entre los mexicas y los otomíes del Mezquital, el arte rupestre parece haber cumplido un papel cardinal para afirmar el control de sus moradores sobre su territorio y conservar su identidad propia. Durante este periodo las barrancas del Mezquital se cubrieron de pintura blanca, a menudo encima de pinturas más antiguas de color rojo. La selección de las barrancas para pintar —aparentemente cercanas a los asentamientos dispersos—, la manera recurrente de insertar el soporte rocoso en el discurso pictórico y un mismo repertorio iconográfico subrayan la unidad sociopolítica y religiosa tras la realización de estas imágenes (Gress Carrasco, 2008: 3; Valdovinos, 2009). La función sacra de estos conjuntos rupestres se evidencia por el hecho de que registran esencialmente ceremonias, con sus templos, danzas, procesiones y música, presididas por númenes tan importantes como la Serpiente de Lluvia o Bok'yä. Eran lugares de actividades rituales y de transmisión del saber más sagrado.

El contraste con el arte rupestre de los nuevos amos formales de la región es notable. Un claro ejemplo se encuentra en un grabado elaborado en bajo relieve en el paredón rocoso de la Malinche, frente a la antigua ciudad de Tula. El conjunto corresponde plenamente al arte escultórico del imperio mexica y su compleja iconografía. Es decir, la expresión de un arte imperial y urbano, con las imágenes imponentes de Centéotl-Chalchiuhtlicue, divinidad del maíz, surgiendo del agua, y de la figura mítica de Quetzalcóatl, gobernante de Tula, con su fecha de nacimiento (uno caña) y acompañado de la gran serpiente emplumada (Navarrete y Crespo, 1971: 11-15) (fig. 6).

Este conjunto rupestre es una expresión, entre muchas más, del interés que tuvo el poder mexica en subrayar su ascendencia tolteca como fuente de legitimidad (López Luján y López Austin, 2007) y, hasta bien entrado el periodo colonial, los descendientes de Moctezuma conservaron los títulos nobiliarios como gobernantes de Tula.

Mientras, los pobladores del Mezquital, siguiendo su organización territorial dispersa, propia de una compleja jerarquía sociopolítica y religiosa basada en los



6. Panel de Quetzalcóatl, cerro la Malinche, Tula, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

linajes, realizaron su arte rupestre en un ámbito rural, en la cercanía de sus rancharías, de sus fuentes de agua y de sus tierras de cultivo.

En algunos casos, reconocemos en la ejecución de las pinturas el saber de los tlacuilos, de los sabios en el arte de la pintura/escritura, por ejemplo en el panel de Nmokami, Tezoquipan, municipio de Alfajayucan, por el tamaño reducido de los motivos, su organización en registros delimitados por líneas y el cuidado del trazo (fig. 7). Pero, en general, parece que cada asentamiento rural tuvo su propio conjunto rupestre, sin necesariamente la intervención de un artista que dominara el arte de los tlacuilos. Tal sería el caso del que ejecutó los motivos de mayor tamaño y trazo algo descuidado que se añadieron en un momento dado al conjunto de Nmokami.

El repertorio iconográfico de este arte rupestre nos recalca también dos aspectos relevantes y paradójicos de la relación de los otomíes con los poderosos mexicanos: por una parte, una notable compenetración de estos grupos étnicos en cuanto a la vida ritual y, por otra, una clara voluntad de marcar sus diferencias religiosas. En efecto, entre los temas recurrentes del repertorio de esta pintura blanca destacan dos rituales emblemáticos. El primero es el de la gran pirámide, por lo común doble en el interior del templo, con la realización del sacrificio humano sobre la piedra sacrificial. Tales templos monumentales no existieron en el Mezquital y son





7. Nmokami, Tezoquipan, Alfajayucan. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios

una evidente referencia al Templo Mayor de Tenochtitlan al cual acudía gente del Mezquital para participar tanto en las solemnes ceremonias que se llevaban a cabo como en la continua construcción y remodelación de los imponentes edificios (véanse en este libro, Díaz *et al.*; Hernández Ortega *et al.*).

Asimismo, cabe subrayar la importancia que llegó a tener en el Valle de México la fiesta del *xocol huetzi* en honor a Otontecuhtli, dios de los otomíes, la cual aparece a menudo representada en el arte rupestre del Mezquital según un mismo esquema (para más detalle sobre el ritual, véase en este libro Hernández Ortega *et al.*). Por ejemplo, entre el conjunto de paneles que se pintaron a lo largo del arroyo que separa las poblaciones de El Zapote y San Pablo Oxtotipan, en el municipio de Alfajayucan, reconocemos el alto palo al cual se trepan hileras de personajes. Al pie del poste, otras figuras sumamente simplificadas evocan la danza que rodeaba el poste, y con un tamaño mucho mayor destaca el sacerdote que personificaba la divinidad o quizás la imagen misma del dios (fig. 8).

Por otro lado, más allá de esta evidente compenetración cultural entre los grupos lingüísticos nahua y otomí, el arte rupestre deja ver una notable divergencia en cuanto a cultos a dos númenes del agua y la fertilidad. Así, tanto en su arte monumental como en el arte rupestre, los mexicas enfatizaron la inconfundible imagen



8. Panel con representación del ritual del *xocol huetzi*, San Pablo Oztotipa, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

de Tláloc, mientras que los otomíes del Mezquital multiplicaron en su arte rupestre las referencias a un numen que sigue vigente en la memoria mítica y ritual: la Serpiente de Lluvia, la Bok'yä, el numen que se carga de agua en el cielo para después desparramarla en la tierra (Valdovinos Rojas, 2009). A veces, es claramente identificable y detallada con cabeza, largo cuerpo y cola, en tanto que, a menudo, se simplifica con una banda y una línea quebrada en el interior o sólo con una línea horizontal. Su función de recolectora y dispensadora de lluvia se explicita con la forma de odres alargados más o menos inflados u ollas llenas. En el ejemplo de la figura 9 aparece con una forma muy simplificada pero inconfundible, junto a su templo. El techo de palma a la usanza otomí subraya el interés por recalcar la identidad étnica del grupo que acudía a este santuario rupestre. El motivo de la cruz añadido al pie de la escalinata del templo piramidal atestigua, como en varios otros paneles del sitio de Xindo o Nimacu, cercano a Danzibojay, municipio de Huichapan, que el lugar se siguió utilizando por un largo periodo.

Sólo en un caso —por cierto junto a un panel donde está presente la Bok'yä—, podríamos identificar una imagen que en cierta medida evocaría a Tláloc, por sus distintas anteojeras (fig. 10). Pero la figura deja de lado otros elementos tan característicos de éste como la boca o la nariz formada de dos serpientes enrolladas. La





9. La Serpiente de Lluvia, Bok'yä, acompañada de su templo con techo de palma, sitio de Xindo, cerca de Danzibojay, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.



10. Templo con hipotética figura de Tláloc, Ndebé, Tezoquipan, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

referencia a la lluvia dispensada consiste en un campo de pequeños puntos dentro de la figura circular, convención repetida en varios paneles de la región, directamente asociada a la Bok'yä. Abajo, el templo se asemeja al de la figura anterior, con su techo de palma. En el interior del recinto central se detalla la piedra de sacrificio erguida.

Así, podemos considerar el arte rupestre del Mezquital del tiempo del imperio mexica como una estrategia de sus habitantes para adaptarse a las nuevas circunstancias de dominio y preservar su territorio y su cultura.

Bajo el poderío mexica, los moradores del Mezquital no tuvieron que lidiar con dioses celosos ni excluyentes. Con la llegada de los españoles, la situación fue distinta pero la respuesta otomí parece haber sido en gran medida similar y el arte rupestre siguió cumpliendo una función sustancial. En él podemos discernir cómo los otomíes, al igual que muchos pueblos originarios de México, encontraron la manera de hacer suyos este nuevo dios y a esta nueva religión y conservar lo más posible su dominio territorial.

#### CUANDO EL CRISTO SE HIZO OTOMÍ

Con el arribo de los españoles, los sitios de arte rupestre no fueron abandonados. Se siguieron visitando y pintando, como pilar importante de la memoria de los moradores hasta tiempos relativamente recientes, y es notable que en algunos lugares, como Tezoquipan, todavía haya personas que conservan el significado de las pinturas.

Uno de los ejes fundamentales de esta continuidad es el pensamiento religioso, en particular la creatividad con la cual los otomíes lograron reconocer en la religión de los nuevos conquistadores convergencias con sus propias tradiciones, con la relevancia del sacrificio, y con sus rituales. Por ende, es necesario recorrer de manera breve las principales etapas en que se dio esta cristianización o esta resistencia cristiana otomí a lo largo del primer siglo de la colonización, que es cuando el arte rupestre parece haber tenido especial trascendencia.

En las dos primeras décadas, de 1521 a 1541, frente al despojo y la destrucción que sufrieron por parte de los encomenderos, los otomíes del Mezquital optaron por tres respuestas distintas: migrar al norte, resistir localmente o participar como guerreros aliados de los españoles.

Los que migraron al norte para escapar del control de los españoles, se establecieron en tierras de los pames seminómadas, en los estados actuales de Querétaro y Guanajuato. Provenían tanto de la provincia de Jilotepec como de las de Teotlalpan y Tula y convivieron de forma pacífica con la población, con la cual tenían ya una larga tradición de intercambio comercial (Wright Carr, 1989: 43-44, 163). Entre los dirigentes que encabezaron estas migraciones todavía informales, encontramos al cacique otomí Coni, quien años después, al ser bautizado y aliarse con los españoles, sería conocido como Hernando de Tapia. Se dieron así los primeros asentamientos en lugares que luego llegaron a ser tan importantes como Querétaro o San Miguel.

En el Mezquital, como en muchas otras partes recién conquistadas, la población tuvo que sufrir los abusos de los encomenderos con el despojo de sus tierras y una pesada carga de tributos y trabajos forzados. Aún no se ha podido documentar

satisfactoriamente cómo reaccionó la población. Por ahora, sólo contamos con un juicio de la Inquisición y el famoso relato del Cristo de Acualmeztli.

En 1536, fueron presentados ante el obispo e inquisidor fray Juan de Zumárraga dos eminentes sacerdotes otomíes bautizados en la fe cristiana en Tula (Arias Álvarez, 1997: 323-350).<sup>4</sup> Fueron denunciados por un vecino de la ciudad de México, Lorenzo Suárez, que se presenta como el “dueño” del pueblo de Taluacan adonde fue para instruir a los indios en las cosas de la fe católica. Ahí, se percata de que muchos pobladores se habían ausentado para asistir a las fiestas que se celebraban de veinte en veinte días, a usanza de su calendario ritual tradicional. Como “papas mayores”, Tacatecle y Tanstecele encabezaban ceremonias ante sus dioses “en una quebrada, debajo de una sierra”. En su *cu* (templo, altar), se hallaron vestimenta de ídolos, papeles, púas de maguey, copal, navajas, plumas, hierba *yauhtli* (amaranto), sahumerios, cacao, incensarios, cántaros de pulque y de cacao. Ahí se había derramado mucha sangre en actos de autosacrificio y los denunciantes encontraron a dos jóvenes “sacrificados en sus piernas” que habían sido escogidos para recibir la enseñanza de los sacerdotes. A Tacatecle, “idólatra, papa de sacrificios, y que se hace tigre”, se le imputa que por su causa “está perdida toda aquella provincia, porque se están todos [...] en sus sacrificios y ritos gentílicos”.

Tal sería el escenario de resistencia política y religiosa en el cual se habría iniciado la larga historia del Cristo de Acualmeztli. Por desgracia esta historia nos ha sido transmitida a través de una relación cuya veracidad no se ha podido verificar y que parece, más bien, referirse a una tradición histórica forjada largo tiempo después y en otras partes. Correspondería al interés de los otomíes del Bajío defender sus derechos y méritos y, en un contexto más amplio, a la tradición de los llamados títulos primordiales y los códices de tipo Techialoyan (Wright Carr, 2009). La relación tiene como punto de partida el liderazgo de Acualmeztli, un joven noble formado en la escuela franciscana de Tlatelolco, quien habría encabezado en los años treinta del siglo xvi un movimiento local de rebelión, tomando como égida una imagen de Cristo en la cruz, que a lo largo del siglo habría sufrido un muy azaroso peregrinar hasta transformarse en el famoso Cristo de Xido o Señor del Hospital y permanecer en Salamanca, llegando a ser el centro del culto indígena en esta región (García Rendón, 2006; De Santiago Silva, 2004: 85-104; Díaz *et al.*, 2013). Esta relación, como en otros casos, bien parece incumbir a la intención de las comunidades otomíes de reivindicar una historia conforme a sus intereses. Sin embargo, lo que podemos rescatar de esta tradición es la temprana cristianización de los otomíes o la apropiación de la figura de Cristo en su estrategia para hacerse un lugar en el mundo colonial y también la importancia que tuvieron desde tempranas fechas en la colonización del Bajío.

Sin descartar la posibilidad de una resistencia armada de algunos grupos otomíes, de la cual difícilmente dispondríamos de fuentes escritas fiables, lo que nos indican los documentos es que, al igual que muchos otros grupos indígenas, los otomíes de la provincia de Jilotepec optaron por aliarse con la Corona española y participar como

<sup>4</sup> Agradecemos a David Wright Carr por habernos dado la referencia de tan interesante documento.

sus aliados en la sumamente cruenta guerra del Mixtón, emprendida contra pueblos del occidente del país y desencadenada por las exacciones de los encomenderos (Ruiz Medrano, 1994). Entre los contingentes de aliados indígenas que lucharon del lado de los españoles, además de los otomíes, se encontraban guerreros de muy diversas comunidades de habla náhuatl y purépecha del centro y occidente del país. Cada grupo quedaba bajo el mando de su respectivo cacique, el cual disfrutaba de nuevos privilegios alcanzados gracias a su alianza con el poder español, como ostentar el título de don o doña, llevar espada y capa, montar a caballo, tomar vino, comer tocino. El cacique de Tlalmanalco (sureste del Valle de México) nos dejó un vívido testimonio de estos privilegios pero también de la guerra con toda su fiereza:

los [chichimecas] tiraron con una pieza grande de artillería, que de ellos murieron llevándoles las cabezas, y á otros por mitad del cuerpo, y á otros el un brazo con la cabeza, haciéndose pedazos sus cuerpos que parecía un remolino, y fueron á caer sus manos y sus carnes sobre la gente y de ello se quedó sobre los árboles; y sobre la sierra grande en donde estaban ellos de asiento, ahorcaron diez y siete, y á otros diez y siete asaetearon, y a cinco apedrearon, y á otros seis ahorcaron en el puesto donde estaba el visorey; y encima de la dicha sierra se cortaron todos los árboles, y se desbarataron y asolaron todas sus cercas.

[...] [en fiesta de Navidad] se cantó en él el canto chichimeca: hubo flores y pebetes, comida y bebida de cacao que dio a los señores; y todas las naciones de diversas provincias [de los indios aliados de los españoles] danzaron puestas sus armas, sus rodellas y macanas; todos bailaron, sin que de parte ninguna quedase por bailar (De Sandoval Acaziti, 1971: 317-318).

En muchos aspectos, esa guerra fue indígena, dada la amplia participación de numerosos grupos que reflejaban la notable diversidad lingüística y étnica del mundo mesoamericano; la organización militar de las tropas aliadas encabezadas por sus respectivos caciques que enarbolaban sus divisas tradicionales, y porque para la parte antagónica de los cazcanes y zacatecos se trataba no sólo de resistir a los atropellos de los encomenderos y de los españoles en general, sino de una lucha cósmica entre dos eras o soles, entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl (Román y Olivier, 2008), una guerra tan apocalíptica como la visión que tenían las órdenes mendicantes de su misión en el Nuevo Mundo.

Tanto para los aliados circunstanciales de la Corona española como para los sublevados, el desarrollo y desenlace de la guerra cerró cualquier perspectiva viable de resistencia armada, pero al mismo tiempo dio fuerza a la opción de la alianza con los frailes mendicantes para frenar la insaciable codicia de los encomenderos y otros conquistadores españoles. En esta alianza participó también en cierta medida el poder mismo de la Corona que veía amenazada la sobrevivencia de su poderío en la Nueva España frente al de los conquistadores. Se decretaron las famosas Nuevas Leyes, se pretendió controlar el poder de los encomenderos con el de los corregidores y se instalaron localmente gobiernos indígenas paralelos a los de los españoles (Ruiz Medrano, 1991: 31-92).

A partir del descubrimiento de las ricas vetas de plata de Zacatecas en 1546, se produjo un rápido auge minero y una acelerada expansión al norte. Esta intrusión en el territorio de los pueblos nómadas e indómitos, llamados genéricamente chichimecas, provocó lo que se suele llamar la Guerra Chichimeca, la cual abarca gran parte de la segunda mitad del siglo. Junto con muchos pueblos del centro y occidente del país, los otomíes del Mezquital participaron por completo de esta guerra y de esta colonización como aliados de la Corona. De este modo, se vio considerablemente consolidada la posición de sus dirigentes, de sus caciques, los cuales, como conquistadores, congregadores de chichimecas sometidos, pobladores, fiscales o alguaciles mayores, fueron en este periodo los interlocutores ineludibles tanto para las autoridades civiles como religiosas (Powell, 1980; Carrillo Cázares, 2000; Santa María, 2003).

Entre 1550 y 1570, se dio el apogeo de la alianza, de la negociación de los caciques, de los nobles indígenas con los frailes, lo que permitió la construcción de los imponentes conventos. Así, como se precisa en el código otomí de Huichapan, para la construcción del convento franciscano de esta población, fray Alonso Rengel “mandó construir la iglesia del pueblo: primero congregó gente, midió la tierra, puso un gobierno, lo entregó a don Juan de la Cruz, el otomí quien estableció las jurisdicciones” (Ecker, 2003: 17). La región que nos ocupa aquí fue repartida entre agustinos (Ixmiquilpan) y franciscanos (Alfajayucan, Huichapan, Tecozautla y Chapantongo).

Fue el triunfo pasajero de una utopía compartida, los frailes en espera del regreso de Cristo y el Juicio Final, y los indígenas decididos a participar plenamente en una nueva era, ahondando en las confluencias de ideas e imágenes, lo que les permitió, como cristianos, renovar su vida religiosa y política sin ser despojados de lo que les era esencial de su tradición. No es extraño, por lo tanto, que en su arte rupestre, del mismo modo que en la parroquia de Ixmiquilpan, el tema principal fuera la confluencia, equiparar la antigua y la nueva tradición otomí, en cuestiones tan centrales como la arquitectura sagrada (Hernández Ortega *et al.* en este libro) o el sacrificio (Díaz *et al.* en este libro).

Sin embargo, antes de que finalizara el siglo, se desvaneció la utopía de los frailes. En consonancia con el Concilio de Trento, que formalizó la Contrarreforma para hacer frente al protestantismo, en la Nueva España se frenó el poder de los frailes y se combatió con crecida suspicacia toda posible falta a la ortodoxia, así como las iniciativas indígenas de interpretación religiosa (Lara, 2004: 197). Además, con el establecimiento de la Paz Chichimeca, poco antes de que finalizara el siglo, decreció el papel beligerante de los caciques indígenas. No obstante, éstos siguieron ejerciendo su poder a lo largo de los años beneficiándose en gran medida de la muy confusa y contradictoria organización religiosa, militar y política en la región.

La época de la alianza entre frailes y caciques pudo haber correspondido al apogeo de este arte rupestre, empero, éste no desapareció cuando aquélla perdió fuerza. Se siguió realizando en las barrancas hasta por lo menos finales del siglo XIX y principios del XX. Tenemos algunas fechas pintadas como las de 1675 en Mando (Tezoquipan), las cuales nos indican la perennidad de esta práctica. Mientras que el motivo de las locomotoras humeantes es un claro testimonio del porfiriato, de la intrusión de este símbolo del progreso y del ideal capitalista en la vida cam-



11. Jinete armado, Peña de la Colmena, El Salto, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

pestre de la región. En ciertos lugares, la pervivencia de la práctica del arte rupestre dio lugar al desarrollo de nuevas técnicas como el grabado, primero por picoteado y luego por incisión con instrumento metálico, y de otros colores como el negro.

#### DE LA CASA DEL ÁGUILA AL CONVENTO

El arte rupestre nos permite apreciar aspectos fundamentales sobre cómo los otomíes del Mezquital se insertaron en este mundo colonial en formación. Continuaron con la estrategia que les había resultado exitosa para preservar su autonomía bajo el poder de los mexicas, de modo que la conquista española no fue la ruptura profunda con el pasado como se suele considerar. Como guerreros aliados de la Corona, revirtieron su condición de conquistados en conquistadores e hicieron suyo el centro mismo del cristianismo, el sacrificio de Cristo. El tema del jinete empuñando en lo alto su espada (fig. 11) se repite en varios sitios. A todas luces, no se trata de la figura de un conquistador español sino de una orgullosa referencia a la participación activa indígena bajo las órdenes de sus caciques.

El conjunto rupestre de Ngunxuni, la Casa del Águila, es particularmente representativo de esta inserción al entorno colonial como continuación a su anterior inclusión al imperio mexica.

En primer lugar, la tradición de la pintura blanca se perpetuó y, en este caso, al igual que se había hecho en varios sitios antiguos, se escogió una conformación





12. Vista general de la roca, Ngunxuni, Tezoquipan, Hidalgo: Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

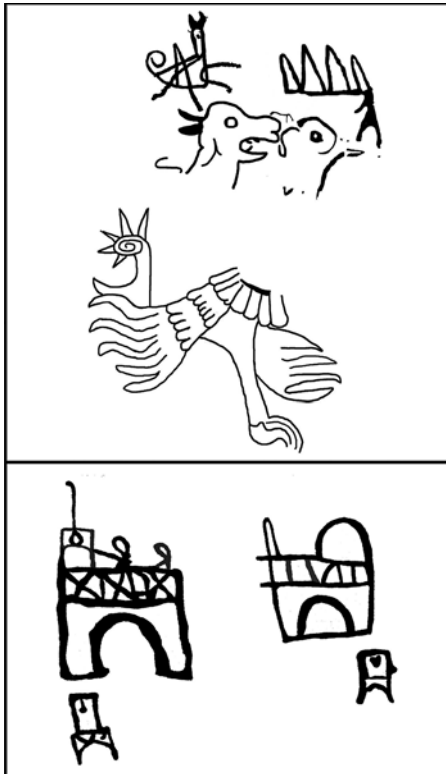
de la roca muy específica que evocara la postura de la serpiente erguida con las fauces abiertas (fig. 12). Al fondo y al centro de la covacha natural, del hocico del animal, vemos un gran panel en el cual reconocemos, como en el sotacoro de la parroquia de Ixmiquilpan, las dos órdenes combatientes de las guerras sagrada y florida para alimentar a los dioses: el águila y el jaguar. Sin embargo, es pertinente detenernos en los avatares de este sitio, para apreciar la complejidad de las transformaciones que se dieron en estos tiempos (figs. 13 y 14).

El sitio se encuentra en el territorio del pueblo de Tezoquipan, municipio de Alfajayucan. En las barrancas que rodean la población hemos registrado hasta ahora no menos de una decena de conjuntos rupestres con pinturas blancas tanto del periodo mexica como del colonial. En el atrio de la iglesia, que remonta al siglo xvi, se conserva una antigua capilla central del tipo *miserere* para recibir a los difuntos al inicio del servicio fúnebre, y en el muro que encierra el atrio se han empotrado restos de esculturas antiguas que atestiguan la presencia de un santuario importante anterior a la conquista. En el pueblo se conserva una rica tradición oral, en particular relativa a los sitios de arte rupestre. Tezoquipan parece por lo tanto haber tenido relevancia en el nivel regional precisamente cuando se fraguó este cristianismo otomí.

Como la mayoría de los otros conjuntos rupestres de Tezoquipan, Ngunxuni tuvo una larga vida, renovando su iconografía y repintando ciertos motivos. Lo



13. Detalle de los tres paneles, Ngunx̄uni, Tezoquipan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.



14. Dos paneles, Ngunx̄uni, Tezoquipan, Hidalgo. Dibujos: Marie-Areti Hers y Alfonso Vite.





15. Águila en techo del ábside, parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios. Reproducción: Francisco Luna Tavera.

primero que se elaboró parece haber sido el águila en la parte inferior —la más accesible— del panel central, en el fondo del “hocico” de la roca-serpiente. Fue realizada por un artista que dominaba el arte de la pintura, pues el trazo es firme y de grosor constante. Desafortunadamente, a pesar de estar protegido por el techo rocoso, el motivo se ha desvanecido y apenas se distingue, aunque todavía se reconoce. Se trata de un águila de perfil, pero al parecer la figura nunca fue completada,<sup>5</sup> debido quizás al abandono temporal del pueblo en los tiempos turbulentos de las epidemias devastadoras.

Sólo se reconocen el cuerpo y las plumas ondulantes de la cola, así como un ala y una garra. De la cabeza, no hay rastro, probablemente nunca fue pintada. Sobre la cola se levanta una especie de espiral con cinco picos. Es posible que la figura date del inicio del periodo colonial, porque no hemos detectado algo similar en conjuntos prehispánicos. Esta águila, aislada y en un lugar tan prominente, nos recuerda el águila solar pintada en el techo del ábside de la parroquia de Ixmiquilpan, encima del altar (fig. 15). Imagen del Cristo triunfal en el amanecer, en el oriente, expresión

<sup>5</sup> Para realizar el dibujo, nos basamos en programas para editar imágenes digitales y en la calca que muy amablemente nos proporcionó Francisco Luna Tavera.

particularmente elocuente de la conjunción de voluntades e intereses de los indígenas y de los agustinos en hacer manifiesto el cristianismo renovado en tierras americanas. Signo cósmico de una nueva edad, como lo califica Jaime Lara (2004: 175). Cabe mencionar que la concepción de Cristo-Sol se constituyó no únicamente por el antiguo culto a la divinidad solar por parte de los indígenas, sino por una relación directa del Sol con Yahvé o Cristo que se manifiesta en los textos religiosos judeo-cristianos, de modo que los frailes aprovecharon esta coincidencia para llamar la atención de los neófitos y facilitar su evangelización. Con el tiempo, los indígenas asimilaron estos elementos a su cosmovisión, creando una religión propia (Lara, 2008: 194-199).

Al respecto de tan plena confluencia, amerindia y cristiana, de metáforas cosmogónicas, es de sumo interés la propuesta de Francisco Luna Tavera en su estudio aún inédito de las pinturas de la parroquia.<sup>6</sup> Acerca de los motivos distribuidos en lo alto el techo, reconoce la concepción cosmogónica mesoamericana del espacio, expresada a través del vuelo del águila: triunfante al este, recorriendo el cielo estrellado al centro y en el sotacoro, bajando hacia el poniente, hacia la diosa-tierra flanqueada de sus dos serpientes encima de la puerta principal.

La relación del conjunto rupestre de Ngunxuni con los murales de Ixmiquilpan parece verse confirmada por la segunda intervención en este mismo panel. En efecto, arriba del águila incompleta, se añadió, con un pincel más grueso, la cabeza de un carnívoro de orejas redondas. Por el hecho de acompañar al águila, se trata probablemente de la cabeza de un jaguar. La conjunción del águila y el jaguar es, recordemos, el tema dominante del muro sur del sotacoro de Ixmiquilpan, donde estas dos figuras flanquean el glifo de la localidad, en clara referencia a las órdenes de los guerreros-águila y guerreros-jaguar de la antigua guerra florida o sagrada (fig. 1).

Antes de una intervención posterior en el panel de Ngunxuni, el motivo de la cabeza de jaguar se completaba con el glifo de un *xihuitzolli*, el tocado de los gobernantes indígenas, tal como aparece también coronando la cabeza de guerreros-jaguar en el largo friso inferior de la nave del convento.

Luego el panel rupestre fue modificado por una nueva intervención en el sitio. No podemos medir la distancia temporal transcurrida pero se conservó la misma idea: la cabeza de un animal emblemático con su glifo correspondiente. Se aplicó con un pigmento menos líquido, algo pastoso que no se llegó a adherir bien al soporte rocoso y se desprendió en gran parte. Lo más notable de esta etapa pictórica es que a la derecha del glifo del *xihuitzolli* se dibujó una corona, esta vez a la usanza española, y se completó esta combinación dual con la figura de otra cabeza de animal, delante de la del jaguar. Queda muy poco de ella, pero parece tratarse de una ave, quizás para retomar y renovar la primera del águila ya mencionada.

Después, el *xihuitzolli* del jaguar fue repintado y transformado con algunos trazos más en un motivo frecuente en este arte rupestre del Mezquital: el venado de cuerpo semicircular, visto de perfil; en este caso, con la cabeza vista de frente. El ve-

<sup>6</sup> “La Casa del Águila Ngunxuni. Cosmovisión otomí en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel Ixmiquilpan”, conferencia impartida por Francisco Luna Tavera el 28 de abril de 2008 en las Jornadas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

nado hace alusión a la primera humanidad y también al ser mítico que se sacrificó para proteger a Cristo perseguido por las fuerzas de la oscuridad, según un mito de creación que pervive en la región (Luna Tavera, inédito; Díaz *et al.* en este libro).

En este contexto, cuando a los otomíes les era indispensable recalcar su identidad a través del poder y la religión, no podía faltar la figura del templo cristiano. En efecto, al lado del panel principal, con trazos menos elaborados y pintura blanca pastosa, se representaron dos iglesias en tamaño mucho más reducido. Frente a cada una, se pintó lo que parece ser un adoratorio o humilladero. En lo alto de cada iglesia, un hombre toca la campana, ese sonido que marcaba el nuevo ritmo del tiempo.

Las dos iglesias atestiguan que el sitio siguió muy presente en la vida de los habitantes de Tezoquipan bien entrado el periodo colonial. En un momento dado, la de la izquierda se volvió a pintar, para reavivar la figura parcialmente desvanecida por un escurrimiento. La otra ostenta una cúpula, un elemento más tardío de la arquitectura colonial, por lo que no se refiere a los grandes conventos del siglo xvi sino a alguna de las bellas iglesias de las comunidades, en las cuales se lleva a cabo hasta nuestros días una compleja vida ritual bajo el mando de las autoridades religiosas tradicionales, donde la intervención del clero se restringe a la sola celebración de la misa.

Finalmente, arriba de las iglesias, la última intervención se distingue por una gran torpeza. El pigmento apenas se marcó en las rugosidades de la roca, el trazo es muy poco firme. Parece tratarse de un motivo también común en el repertorio de la región: el escudo con anchos colgajos, como marcador social. En otros lugares, la presencia de estos escudos ha sido relacionada con barrios o linajes (Vite, 2012).

#### UN ARTE RUPESTRE DESAFIANTE

Vemos así que el arte rupestre no fue una expresión que contradijera la alianza entre los caciques y los frailes. Sin embargo, no dejó de representar, en cierta medida, un desafío al orden colonial, por ser un arte rupestre expuesto a la vista de todos y en el cual las imágenes de la antigua religión no fueron borradas sino, al contrario, respetadas e integradas al nuevo discurso. Los sitios no sólo están en la cercanía de los asentamientos, además se encuentran prácticamente al borde de los caminos y en lugares muy visibles. El continuo repinte de algunas de las figuras más llamativas por su tamaño y su ubicación deja ver que hubo la intención de que este arte siguiera siendo una marca sobresaliente en el paisaje. En este sentido, el arte rupestre, como voz propia de los otomíes cristianizados, atestigua la fuerza que habían conservado las comunidades de la región, el dominio sobre su territorio y sus espacios sagrados, el vigor de su organización social en linajes y la autoridad de sus caciques. Los frailes tuvieron que contar con ello tanto para levantar sus imponentes conventos sino para pensar y planear la riqueza de sus imágenes, por ejemplo las de Ixmiquilpan que, aún en nuestros días, pueden leerse como textos múltiples que se entrecruzan.

Los santuarios de arte rupestre continuaron largo tiempo en función como lugar de enseñanza y como soporte de la memoria. Fueron espacios donde la conciencia histórica indígena podía expresarse con su propia voz, en un relato actual y atemporal, sustentado en sus antiguas concepciones y continuamente renovado a

la luz de la fe cristiana hecha otomí. Un arte rupestre que, al mismo tiempo que tuvo este papel determinante en la conciencia histórica de la población local, nos proporciona en la actualidad una ventana de excepcional valor para asomarnos al devenir indígena que, sin esta fuente, habría quedado enmudecido. Una voz que no solamente nos permite enriquecer nuestra comprensión de las pinturas de Ixmiquilpan en particular y del cristianismo otomí en general, sino también apreciar mejor los fundamentos de la riqueza cultural que pervive en el Mezquital y ayuda a su población a sobrellevar las duras circunstancias del presente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Tezozómoc, Hernando  
1944 *Crónica mexicana*, notas de Manuel Orozco y Berra, México, Leyenda.
- Arias Álvarez, Beatriz  
1997 *El español en México en el siglo xvi. Estudio filológico de quince documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Carrasco Pizana, Pedro  
1979 *Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*, Toluca, Gobierno del Estado de México.
- Carrillo Cázares, Alberto  
2000 *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585*, Zamora, El Colegio de Michoacán/El Colegio de San Luis.
- Díaz, Ana Guadalupe, Rocío Gress, Félix Lerma Rodríguez y Raúl Manuel López Bajonero  
2013 "La ambigüedad del hombre de negro de Tunititlan; Tezcatlipoca, Judas y Cristo", en Erik Velásquez García (ed.), *xxxiii Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del mal: conceptos y representaciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 335–355.
- Ecker, Lawrence, paleografía y traducción  
2003 *Códice de Huichapan*, Yolanda Lastra y Doris Bartholomew (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Estrada de Gerlero, Elena  
1976 "El friso monumental de Ixmiquilpan", en *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas*, París, Société des Américanistes, vol. x, pp. 9–19. Reeditado en: *Muros, sargas y papeles: imagen de lo sagrado y lo profano*,

- México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 503–584.
- 1978 “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo xvi”, *Traza y Baza*, 7: 71–88.
- García Rendón, Monserrat
- 2006 *Orígenes de Salamanca y su parroquia, siglos xvi y xii*, tesis de licenciatura en historia, Guanajuato, Universidad de Guanajuato-Facultad de Filosofía y Letras.
- Gelo del Toro, Eduardo y Fernando López Aguilar
- 1998 “Hualtepec, Nonohualcatepec y Cohuatepec. Lecturas de un cerro mítico”, *Arqueología*, segunda época, 20: 65–78.
- Gress Carrasco, Rocío
- 2008 *Voces de roca: arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.
- Lara, Jaime
- 2004 *City, Temple, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- 2008 *Christian Texts for Aztecs. Art and Liturgy in Colonial Mexico*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- López Aguilar, Fernando
- 2005 *Símbolos del tiempo. Inestabilidad y bifurcaciones en los pueblos de indios del Valle del Mezquital*, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- López Aguilar, Fernando y Laura Solar Valverde *et al.*
- 1998 “El Valle del Mezquital. Encrucijadas en la historia de los asentamientos humanos en un espacio discontinuo”, *Arqueología*, segunda época, 20: 21–40.
- López Luján, Leonardo y Alfredo López Austin
- 2007 “Los mexicas en Tula y Tula en México-Tenochtitlan”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38: 33–84.
- Luna Tavera, Francisco
- En prensa *Ndä Kristo: rä äjuä nehññu. Cristo: el Dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre.*
- Meyer, Enrique
- 1939 “Noticias sobre los petroglifos de Tula, Hidalgo”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, III (2): 122–128.

- Navarrete, Carlos y Ana María Crespo  
 1971 "Un atlante mexicana y algunas consideraciones sobre los relieves del Cerro de la Malinche, Hidalgo", *Estudios de Cultura Náhuatl*, ix: 11-16.
- Ochatoma Paravicino, José Alberto  
 1994 *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*, tesis de maestría en arqueología, México, Escuela Nacional de Arqueología e Historia.
- Pierce, Donna  
 1981 "Identification of the Warriors in Frescoes of Ixmiquilpan", *Research Center for the Arts Review*, 4:1-8.
- Powell, Philip W.  
 1980 *La guerra chichimeca (1550-1600)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Román, José Francisco y Guillhem Olivier  
 2008 "Tezcatlipoca y la guerra del Miztón", en Carlo Bonfiglioli *et al.* (eds.), *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 131-148.
- Ruiz Medrano, Ethelia  
 1991 *Gobierno y sociedad en Nueva España. Segunda Audiencia y Antonio de Mendoza*, Zamora, El Colegio de Michoacán.  
 1994 "Versiones sobre un fenómeno rebelde: la guerra del Mixtón en Nueva Galicia", en Eduardo Williams (ed.), *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 355-378.
- Sandoval Acaziti, Francisco de  
 1971 (1541-1542) *Relación de la jornada que hizo don Francisco de Sandoval Acaziti, cacique y señor natural que fue del pueblo de Tlalmanalco, provincia de Chalco, con el Señor Visorey don Antonio de Mendoza cuando fue a la conquista y pacificación de los indios chichimecas de Xuchipila*, en *Colección de documentos para la historia de México*, publicada por Joaquín García Icazbalceta, México, Porrúa, tomo II, pp. 307-332.
- Santa María, Guillermo de  
 2003 *Guerra de los chichimecas (México, 1575-1580)*, edición crítica y paleografía de Alberto Carrillo Cázares, 2a. ed. corregida y aumentada, Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad de Guadalajara/El Colegio de San Luis.

Santiago Silva, José de

2004 *El templo agustino de San Juan de Sahagún en Salamanca*, Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato.

Valdovinos Rojas, Vanya

2009 *Bok'yä, la Serpiente de Lluvia en la tradición ñahñü del Valle del Mezquital*, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.

Vite, Alfonso

2012 *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad Ñhãñhu del Valle del Mezquital*, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.

Wright Carr, David

1989 *Querétaro en el siglo xvi. Fuentes documentales primarias*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro-Dirección de Patrimonio Cultural.

1994 "La colonización de los estados de Guanajuato y Querétaro por los otomíes según las fuentes etnohistóricas", en Eduardo Williams (ed.), *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 379–411.

1998 "Sangre para el sol: las pinturas murales del siglo xvi en la parroquia de Ixmiquilpan", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid*, 41: 73–103.

2005a "Zidada Hyadi. El venerado padre sol en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo", *Arqueología Mexicana*, xii (73), mayo-junio: 38–45.

2005b "Lengua, cultura e historia de los otomíes", *Arqueología Mexicana*, xii (73), mayo-junio: 26–29.

2009 "Visiones indígenas de la conquista el Bajío", ponencia presentada en The Oaxaca Workshop 2007, the Indigenous Primordial Titles within the Context of Native Social Memory, 1530-1780, Biblioteca Francisco Burgoa, versión actualizada en 2009.





LA PERSISTENCIA DE UNA TRADICIÓN MILENARIA:  
EL ARTE RUPESTRE DE LA ÉPOCA COLONIAL EN EL  
SEMIDESIERTO DE GUANAJUATO Y QUERÉTARO

*Carlos Viramontes Anzures*

Centro INAH Querétaro

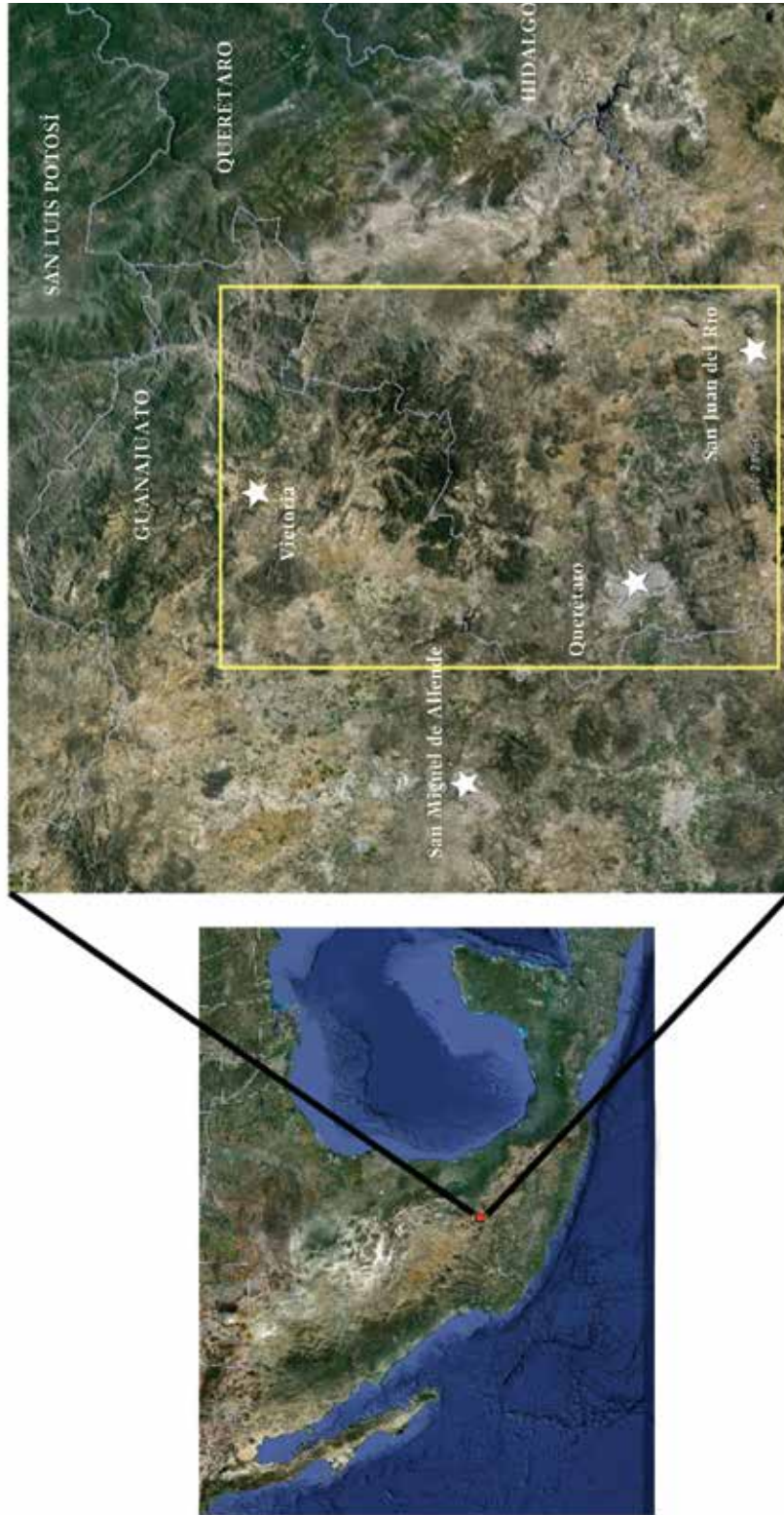
RESUMEN

Uno de los vestigios materiales más sugerentes de las sociedades que moraron en el semidesierto de Querétaro y Guanajuato es el arte rupestre que plasmaron en cuevas, abrigos y frentes rocosos. Sin embargo, y al contrario de lo que generalmente se piensa, no fue una práctica exclusiva de los grupos de recolectores-cazadores que vivieron durante milenios en esa región. Esta actividad era compartida por las sociedades agricultoras mesoamericanas de la época prehispánica que habitaron el centro-norte de México e incluso se prolongó a lo largo del virreinato, el siglo XIX y principios del XX. En este trabajo damos a conocer las características del arte rupestre del semidesierto elaborado durante la época colonial, que incorpora una gran variedad de temas, tanto sagrados como profanos. La iconografía rupestre y su disposición en el paisaje proporcionan una información de primer orden para comprender una parte del dramático proceso de conquista y colonización de la zona oriental de la región centro norte de México.

INTRODUCCIÓN

En la región semidesértica de Querétaro y Guanajuato se conocen a la fecha casi doscientos sitios arqueológicos de arte rupestre. La mayoría corresponde a sociedades de recolectores y cazadores que vivieron durante la época prehispánica en la región. Sin embargo, quizá derivado del lento proceso de conquista y colonización de la Sierra Gorda —iniciado a los pocos años de la caída de Tenochtitlan y culminado hasta mediados del siglo XVIII—, es posible observar que durante mucho tiempo existió una gran persistencia en la práctica del arte rupestre. Esta actividad estaba presente tanto en las sociedades indígenas autóctonas como en aquellas también indígenas que participaron en la colonización del semidesierto guanajuatense y queretano. De hecho, en la Sierra Gorda y sus estribaciones, la práctica del arte rupestre continuó incluso a lo largo del siglo XIX y principios del XX, lo que lo convierte en una de las manifestaciones plásticas más antiguas y persistentes. Es claro que a través del tiempo hubo cambios no sólo en los diseños y contenidos simbólicos, sino además en la concepción de los paisajes en los que se plasmaron las expresiones rupestres y que se corresponden con las distintas formaciones sociales que se asentaron en el semidesierto.

En la época prehispánica, el semidesierto de Querétaro y Guanajuato (fig. 1) estuvo habitado casi exclusivamente por sociedades de recolectores-cazadores designados de forma genérica como chichimecas. Hacia el siglo XVI los cronistas documentaron



1. Límites aproximados de la región de estudio. Mapa: Carlos Viramontes Anzures.

una gran cantidad de grupos diferentes, entre los que destacan pames, jonaces, guachichiles, guamares, etcétera; el largo proceso de conquista y colonización de esta región —iniciado por un contingente mayoritariamente indígena de la etnia otomí—, se constituyó en uno de los más extensos capítulos que tratan sobre la reducción de la población local en el norte de la Nueva España. De acuerdo con Powell:

los indios formaron el grueso de las fuerzas bélicas contra los guerreros chichimecas del norte de la capital virreinal. Como guerreros, como cargadores, como intérpretes, como exploradores, como emisarios, los aborígenes pacificados de la Nueva España desempeñaron papeles importantes, a menudo indispensables, para subyugar y civilizar el país chichimeca (Powell, 1977: 165).

La incorporación del territorio chichimeca a la Corona española no resultó nada sencilla, pues sus ocupantes fueron férreos y aguerridos defensores que mantuvieron a raya a los invasores durante casi toda la segunda mitad del siglo xvi. En la llamada Guerra Chichimeca los nómadas y seminómadas norteños enfrentaron a los conquistadores y colonos —otomíes y españoles por igual— en una lucha sin cuartel (fig. 2).<sup>1</sup>

No obstante que hacia fines del siglo xvi se logró la pacificación de la Gran Chichimeca, hubo quienes no se avinieron a la paz del rey y vieron en la Sierra Gorda un lugar propicio para el refugio y la supervivencia. La inextricable geografía serrana brindó cobijo a múltiples bandas seminómadas, quienes desde sus reductos incursionaban en los asentamientos españoles más expuestos. Esta situación se prolongó hasta muy entrado el siglo xviii, cuando se inició la última campaña de reducción de los chichimecas serranos a cargo del militar de origen español José de Escandón, quien desde Querétaro arrasó y exterminó a la mayor parte de la población chichimeca que aún se resistía. En 1748, las autoridades de Querétaro enviaron una última expedición para reducir a los “apóstatas y rebeldes jonaces”, que estaban organizados en tres diferentes bandas, de las cuales dos ocupaban la frontera desde Cadereyta, San Luis de la Paz, Real de Xichú, Escanela y Jalpan, mientras que la tercera se encontraba en las cercanías de Zimapán (Vargas Rea, ed., 1944; Driver y Driver, 1963).

Los indígenas capturados fueron enviados a Querétaro, los hombres a trabajar en los obrajes y las mujeres a ser recluidas en conventos. Otros, sin embargo, fueron conducidos a las misiones de Guanajuato. Así, la población de origen chichimeca en las misiones del nororiente de Guanajuato se vio reforzada con la migración obligada de la población hablante de chichimeco jonaz, expulsada del interior de la Sierra Gorda tras la campaña genocida de Escandón; muchos de ellos llegaron a las misiones de Arnedo y Chichimecas, Santa Rosa, San Miguel de Palmas y Cruz del Milagro, cerca de las minas de Xichú (Crespo, 1997).

Los pobladores indios, tanto otomíes como chichimecas, a la vez que hacían producir las escasas tierras de destino agrícola, servían para apoyar la labor en las

<sup>1</sup> La guerra chichimeca causó uno de los más importantes debates éticos y jurídicos sobre la justicia de la guerra; para mayor información véase Carrillo Cázares, 2000.



2. Mapa de las villas de San Miguel y San Felipe que presenta un panorama muy realista de la colonización del centro-norte de México. Es probable que este mapa acompañara la *Relación geográfica de San Miguel* (de Allende) cuyo texto se ha perdido. Tomado de Braniff, 2008.

minas y las actividades ganaderas. La importancia del trabajo minero desde el inicio del poblamiento colonial en la zona se advierte por el origen del cacique fundador de Xichú de Indios, quien provenía de la región minera de Temascaltepec, situada al sur del río Lerma. La resistencia a cumplir con el rudo trabajo minero estuvo presente durante toda la colonia y marcó la forma de vida de estas comunidades.

Finalmente, los grupos originales copuces, pames, serranos, etcétera, fueron mermando debido a las difíciles condiciones en las que vivían, de manera que una buena parte de la población de origen nómada y seminómada se fue diluyendo, y dejaron de mencionarse como grupos identificables hacia la primera mitad del siglo xvii (Powell, 1977).

La ganadería dio lugar a la llegada de colonos criollos y mestizos independientes que residían en rancherías dispersas en la sierra, como aún se puede apreciar en diversos enclaves que mantienen este antiguo modo de vida.

#### POBLAMIENTO DEL SEMIDESIERTO DE QUERÉTARO Y GUANAJUATO

Derivado de lo anterior, es posible postular que en el semidesierto queretano y guanajuatense hubo varios procesos socioeconómicos relevantes relacionados con el





3. Copia de un mapa de San Luis de la Paz, Guanajuato, supuestamente elaborado en enero de 1635; esta población, fundada a mediados del siglo xvi, sirvió como base para la incursión de religiosos, militares y colonos al territorio chichimeca de la Sierra Gorda guanajuatense. Foto: Carlos Viramontes Anzures.

poblamiento de la región, algunos de los cuales están vinculados con la producción del arte rupestre. De forma muy general, podemos decir que el primero correspondería a la etapa de sociedades nómadas que habitaron el centro-norte de México, desde tiempos precerámicos hasta los albores del primer milenio de la era. El segundo, cuando los grupos de recolectores-cazadores estuvieron en contacto muy cercano con sociedades agrícolas de tradición mesoamericana, entre el 400 y 1100 d.C. Posteriormente, con el paulatino abandono del centro-norte por parte de las sociedades sedentarias, que culminó en el siglo xii d.C., y hasta el arribo de los españoles, el territorio fue reocupado por grupos que serían identificados con el genérico de chichimecas. Un cuarto periodo atañe a la época colonial, cuando se asentaron los enclaves de comunidades agricultoras otomíes procedentes de la provincia de Jilotepec, las cuales convivieron con grupos de chichimecas reducidos en misiones y con los mestizos y criollos que llegaron atraídos por las actividades mineras y ganaderas (fig. 3). Por último, un poblamiento más inclinado a la forma mestiza, el cual a partir del asentamiento colonial se fue diluyendo a través de las luchas civiles que sucedieron en los siglos xix y xx.

Tanto el largo proceso de conquista y colonización, como la estrecha relación entre los dos grupos subordinados, chichimecas y otomíes, trajeron consecuencias diversas. Sin embargo, lo más importante por destacar fue el continuo contacto entre éstos: otomíes conquistadores y colonizadores por un lado, y chichimecas recolectores cazadores por el otro. Es probable que ese contacto haya contribuido, entre otras cosas, a que la práctica del arte rupestre perdurara por varios siglos.

Aunque en la historia oficial prevaleció la opinión de los conquistadores españoles sobre los chichimecas norteños como bárbaros y salvajes, entre los otomíes, como otro grupo subordinado más, se observa una paradoja. En los textos escritos —como las *Relaciones de méritos* de los caciques que encabezaron la conquista y colonización, elaboradas varias generaciones después de esta gesta—, se comparte de manera general la visión de los españoles sobre las naciones chichimecas. Sin embargo, se mantiene cierta independencia en algunos temas, no sólo en términos del enfrentamiento, sino también de interrelación en diferentes ámbitos. Ejemplo de ello son las danzas tradicionales que han perdurado hasta nuestros días, en las cuales los chichimecas son vistos como guerreros indómitos, vencidos pero vencedores. En estas danzas, el papel del chichimeca es el de mayor prestigio, al representar la resistencia ante los españoles (Crespo, 2002). Al final, varios grupos otomíes del semidesierto llegan a identificar a los chichimecas como sus ancestros (Piña Perruquía, 1996).

Esta particularidad pone de manifiesto la fusión paulatina de las dos sociedades subordinadas: los chichimecas serranos y los otomíes. Es probable que en los sitios de arte rupestre se encuentre reflejada esta amalgama de tradiciones. Si bien durante algún tiempo se conservaron las técnicas y formas de representación propias de los grupos de recolectores-cazadores, también se incorporaron otros elementos, tanto técnicos como iconográficos. Hacia mediados del siglo xviii, se advierte la adopción de nuevas formas de representación rupestre, esta vez totalmente vinculadas con la ideología dominante. Esto coincide con el arribo de los colonos mestizos: rancheros, ganaderos y mineros que poco a poco se internaron en los ancestrales territorios chichimecas, reutilizando y refuncionalizando muchos de los espacios rituales marcados con el arte rupestre de la época prehispánica.

#### ARTE RUPESTRE DEL SEMIDESIERTO

Desde el último tercio del siglo xx se iniciaron, de manera ocasional, las labores de localización y registro de sitios arqueológicos de manifestaciones rupestres en el nororiente de Guanajuato. Los primeros registros fueron realizados por Emilio Bejarano (1978) y Gloria Blancas Tomé (1978) a fines de la década de 1970.<sup>2</sup> A principios de los ochenta, Crespo (1981) continuó con la labor iniciada por Blancas Tomé, documentando una buena cantidad de sitios de arte rupestre en todo el estado de Guanajuato. Entre 1985 y 1988, personal del proyecto Atlas Arqueológico Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, aprovechando el trabajo de Bejarano, Blancas Tomé y Crespo, incorporó una docena de sitios de esta naturaleza en el nororiente guanajuatense (Cárdenas, coord., 1988). Finalmente, en 2005 y en el marco del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria, se comenzó la localización y registro sistemático de los sitios de arte rupestre del nororiente de Guanajuato (Flores y Viramontes Anzures, 2005; Viramontes Anzures y Flores, 2007, 2012 y 2013). Fue hasta 1996 cuando en el estado de Querétaro arrancó un proyec-

<sup>2</sup> En los archivos del Centro del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Guanajuato se encuentra la calca de uno de los paneles pintados del sitio arqueológico de Arroyo Seco, ubicado en el municipio de Victoria, Guanajuato, con la fecha de 1974 en el margen.

to enfocado exclusivamente a la localización y registro de sitios de arte rupestre (Viramontes Anzures, 1996).

Derivado del trabajo de documentación de sitios de arte rupestre en el semidesierto queretano y guanajuatense, efectuado entre 1997 y 2012, fue posible proponer la existencia de varias tradiciones y estilos gráficos, tanto de pintura como de petrograbado. Para la época prehispánica hemos establecido tres estilos elaborados mediante la pintura rupestre, dos de los cuales se ubican en zonas bien delimitadas (el estilo Rojo Lineal Zamorano y el estilo Victoria), mientras que uno más (el estilo Rojo Lineal Cadereyta) se extiende a lo largo y ancho del semidesierto (Viramontes Anzures, 2005a).<sup>3</sup>

El estilo que hemos denominado Rojo Lineal Zamorano, localizado únicamente en las faldas del macizo rocoso del mismo nombre, está compuesto sobre todo por la representación de figuras antropomorfas, delineadas en ocasiones con un alto grado de abstracción, en color rojo y de dimensiones reducidas.

El estilo Victoria también apela a la representación de la figura humana de manera recurrente, pero incorpora en el diseño el empleo de dos y hasta tres colores en una misma composición. La figura humana suele ser plasmada de forma menos esquemática, lo que le otorga un toque relativamente realista y está elaborada con una mayor libertad en el trazo.

Otro de los estilos pictóricos identificados es el llamado Rojo Lineal Cadereyta, en el cual se observa una marcada inclinación por los motivos geométricos y por la representación de la figura humana esquemática, en disposición estática y delineada por lo general en rojo. Al parecer, este estilo pictórico podría ser parte de la tradición pintada México Semiárido, definida por Faugère (1997) a mediados de la década de 1990, y que se extiende por todo el centro norte de México. Para el siglo xvi, época de la llegada de las huestes otomías y españolas, es posible que únicamente perdurara este último estilo, propio de las sociedades chichimecas nortenas y que sería retomado en sus líneas básicas todavía durante algunas décadas.

Como hemos apuntado en trabajos anteriores, una característica del arte rupestre del semidesierto queretano y guanajuatense es la obsesiva representación de la figura humana, que convirtió este motivo en una figura icónica simbólicamente dominante (Viramontes Anzures, 2005b). Durante el periodo virreinal, tal motivo conservará su lugar relevante, aunque la incorporación de otros diseños le otorgará características particulares.

## ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO

Como ya mencionamos, para la época de la colonia es posible proponer al menos dos tradiciones pictóricas. En una se observa una raíz indígena autóctona, que introduce paulatinamente nuevos modos de representación iconográfica y nuevos

<sup>3</sup> Es importante mencionar que aparentemente la técnica del petrograbado fue poco empleada entre los grupos de recolectores-cazadores que habitaron el semidesierto, pues sólo hemos localizado un puñado de sitios arqueológicos de manifestaciones rupestres en donde es posible observar esta técnica.

diseños y que sería heredera directa del estilo Rojo Lineal Cadereyta (fig. 4). Para los productores del arte rupestre de la región, éste pudo funcionar, entre otras cosas:

1. A fin de mantener formas particulares de ritos propios de las sociedades nómadas y seminómadas.
2. Como una manera de identificar y construir una imagen del *otro*, es decir, de aquellos que invadían los ancestrales territorios chichimecas.
3. Para mantener viva la memoria social de estos grupos que sobrevivían en precarias condiciones en sus reductos de la Sierra Gorda.

En la otra tradición pictórica que se apropia de algún modo de antiguos espacios rituales marcados con las expresiones rupestres de los anteriores pobladores, se observa una clara asociación con las prácticas de la ideología dominante: templos, cruces y altares —plasmados casi siempre en tonalidades blancas— caracterizan esta nueva forma de arte rupestre (fig. 5).

Estas expresiones plásticas coinciden con el arribo de los colonizadores mestizos, rancheros y mineros, que gradualmente se internaron en la Sierra Gorda a partir del siglo XVIII.

En este sentido, y a manera de hipótesis de trabajo, hemos propuesto:

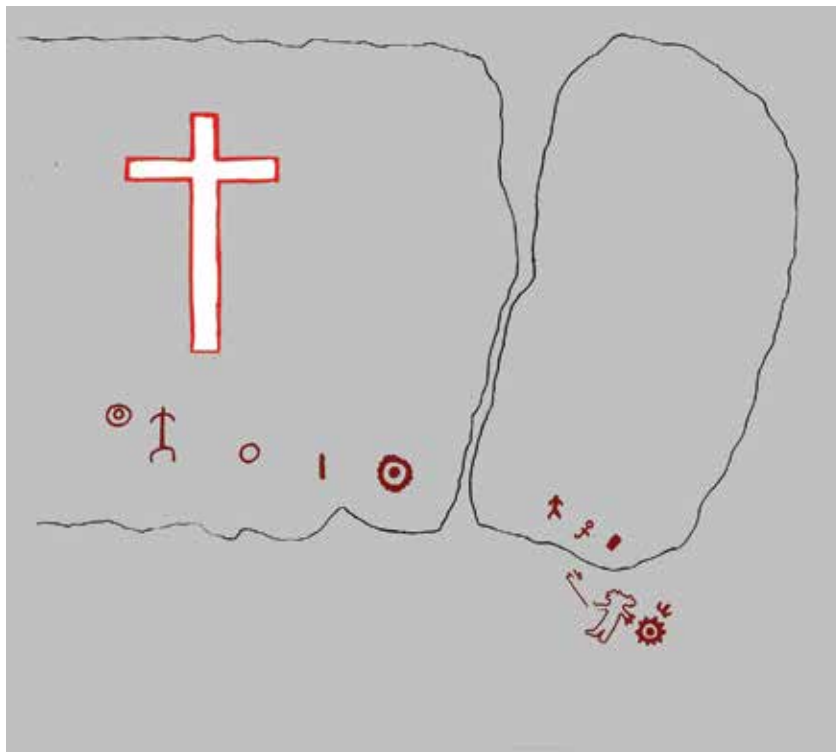
1. Con la llegada de las huestes otomías al semidesierto, la práctica del arte rupestre no desaparece, pero su intensidad disminuye.
2. En tanto que las autoridades eclesiales vinculan esta práctica con supercherías y ritos diabólicos, el arte rupestre deja de realizarse en sitios abiertos y de fácil acceso, y se eligen, por el contrario, lugares en lo alto de los cerros, en cañadas ocultas y aisladas. Es notable la representación de plantas de maíz, quizá plasmadas en algún ritual para solicitar el buen temporal (fig. 6).
3. En un primer momento, las formas básicas de representación se conservan, pero se incorporarán elementos vinculados con la nueva ideología dominante.
4. Algunas de las técnicas y formas de representación empleadas permanecerán todavía durante algún tiempo, sin embargo, los motivos iconográficos originales irán disminuyendo. La figura humana, antes esquemática, delineada de frente y en disposición estática, se transforma y adquiere una gran variedad de diseños, muchos de ellos utilizando la técnica de la tinta plana, el relleno o el delineado de perfil —en lugar de frente, como era lo más común antes de la llegada de los europeos— (fig. 7).<sup>4</sup>
5. Asimismo, se incorpora al acervo rupestre la figura ecuestre, convirtiéndose en una de las formas preferidas para representar e identificar a ese otro que ha ocupado el territorio chichimeca: las huestes de españoles a caballo (fig. 8).
6. Plasmar en la roca imágenes de la figura ecuestre podría tener varias motivaciones: como registro del paso de los españoles o como parte de algún ritual que

<sup>4</sup> Para conocer los sitios de arte rupestre así como los levantamientos completos de los paneles pintados puede consultarse Flores y Viramontes Anzures, 2005; y Viramontes Anzures y Flores, 2007, 2012 y 2013.





4. Panel con representaciones de la figura humana propias de los grupos de recolectores-cazadores de la época prehispánica (izquierda). Panel pictórico que incorpora además de representaciones de la figura humana —semejantes a las anteriores—, otros grafismos vinculados con la iconografía otomí de la colonia, como cruces, flores y varas (derecha). Todo parece indicar que los motivos plasmados en este panel corresponden a un único evento pictórico. Los Huizaches y El Tecolote, Victoria, Guanajuato. Fotos: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.



5. En este panel los motivos de la época colonial, como la cruz, se superponen a diseños de la época prehispánica. Las técnicas de representación gráfica y de producción de los motivos pictóricos son sustancialmente diferentes. Arroyo Seco, Victoria, Guanajuato. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.



6. La figura esquemática y delineada, común a las sociedades recolectoras y cazadoras, se asocia ahora con elementos propios de sociedades agrícolas, como las plantas de maíz. En este frente rocoso es posible que se represente algún tipo de ritual relacionado con el buen temporal. Las Higueras, Victoria, Guanajuato. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.

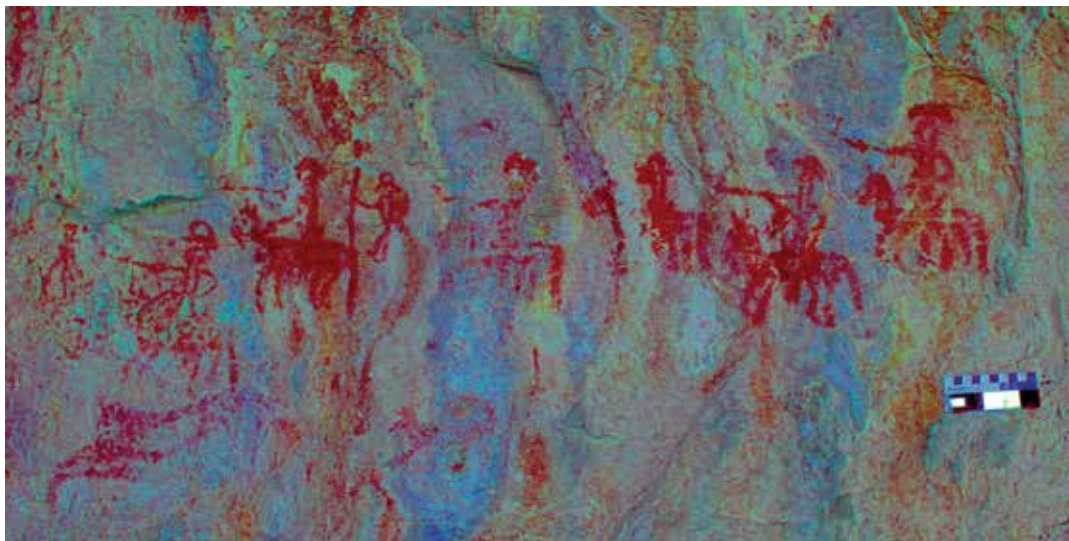


7. La figura humana va adquiriendo paulatinamente nuevos sentidos y nuevas formas de representación, más dinámicas y, si acaso, más realistas. El Derrumbadero II, Victoria, Guanajuato. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.





8. La figura ecuestre será un motivo recurrente en el arte rupestre a partir del siglo xvii, y quizá surgió como una forma de identificar y registrar el paso de los españoles por el territorio chichimeca. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Los Panales (sección central), Cañada del Taguizote, Cañón de la Guayaba y Arroyo Terrero, Querétaro. Fotos: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.



9. La columna de soldados es una clara muestra de las preocupaciones que aquejaban a los habitantes de la Sierra Gorda; ésta podría ser una instantánea de las incursiones realizadas durante el siglo xviii para someter a los indómitos chichimecas. El Potrero, Colón, Querétaro. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.



10. En la parte superior de este panel se observan varios elementos de factura colonial: tres altares con cruces (denominados como *calvaritos*) y una figura antropomorfa, quizá elaborada en el siglo XVIII o principios del XIX, a juzgar por el singular atuendo: sombrero rectangular coronado con una pluma, el pecho cruzado por dos bandas y pantalones bombachos; este personaje porta una especie de ramillete de varas. Arroyo Seco, Victoria, Guanajuato. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.

intentaba alejar o hasta derrotar a los intrusos. En un panel localizado en el municipio de Colón, Querétaro, denominado El Potrero, se observan algunos jinetes en sus cabalgaduras (fig. 9); se podría suponer que estas representaciones fueron plasmadas a mediados del siglo XVIII, en virtud del tipo de armas que presentan los jinetes, pues los mosquetes ostentan una bayoneta en el cañón. La bayoneta fue introducida hacia 1650, pero no se popularizó sino después de 1700, cuando se fijó al extremo del cañón del mosquete (antes era desmontable, lo que implicaba varias desventajas). La bayoneta calada, como el de este panel, fue empleada todavía en el siglo XIX en los combates cuerpo a cuerpo, aunque en realidad por la infantería y no tanto por la caballería.

7. Hasta el siglo XVIII y parte del XIX se advierte aún el uso de tonalidades en rojo (fig. 10). Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII se empieza a observar la intrusión de elementos pictóricos estrechamente vinculados con la religión católica, como templos, cruces y altares, casi siempre utilizando colores de tonalidades blancas o cremas. Esta intrusión coincide con la llegada de los grupos mestizos de rancheros dedicados a la minería, al pastoreo y a la ganadería. Es interesante notar que varios sitios de arte rupestre de la época prehispánica son reutilizados y refuncionalizados, quizá como una supervivencia del culto a los cerros, muy común entre los grupos prehispánicos. La disposición de estos sitios se realizó en lugares de fácil acceso (figs. 11a y 11b).





11a y 11b. Muchos de los sitios de arte rupestre de los recolectores cazadores-chichimecas fueron refuncionalizados y marcados con elementos de la religión católica, revitalizando así los espacios sagrados. Los motivos más comunes son capillas y cruces, entre otros, por lo general plasmados en color blanco. Las Golondrinas I y II, respectivamente, Victoria, Guanajuato. Fotos: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.

8. Para mediados del siglo XIX, el arte rupestre plasmado en tintes rojos se abandona casi por completo, y es sustituido por el plasmado en tintes blancos. Las representaciones tienen que ver en su mayoría con lo sagrado, pero también vemos algunas que podrían estar más ligadas con aspectos profanos de la existencia (fig. 12).
9. Finalmente, son comunes las inscripciones, algunas de las cuales podrían señalar los terrenos de estancias ganaderas, incluir registros de sucesos históricos o bien ser constancia de rituales de exorcismo o purificación de lugares considerados como diabólicos por los pobladores y sus sacerdotes (fig. 13).

#### CONSIDERACIONES FINALES

El auditor de Guerra, marqués de Altamira, en su dictamen del 7 de noviembre de 1748, enviado a las autoridades virreinales, asienta:

Mucho peores sin comparación son los indios Chichimecas Jonases de la Sierra Gorda [...] absolutamente negados protervos y obstinados [...] no había otro modo de librarse de las atrocidades de dichos indios, que extinguiéndolos enteramente [...] por lo que eran dignos todos de la pena de muerte con que pronta y seguramente se extinguiera tan perniciosa semilla... (Vargas Rea, ed., 1944: 26).

Pues bien, los deseos del marqués de Altamira no se cumplieron; por lo menos, no del todo. Los chichimecas jonases, como muchos otros grupos de recolectores y cazadores nómadas y seminómadas, sobrevivieron de diversas maneras a la guerra emprendida contra ellos. Integrados a otros grupos indígenas como los otomíes, se



12. Para el siglo XIX las representaciones incorporan temas más profanos, aunque siguen primando aquellos que tienen que ver con actividades rituales. Cruz del Milagro, Peñamiller, Querétaro. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.





13. Para los últimos años del siglo XVIII y durante el siglo XIX son comunes las inscripciones y fechas en color blanco tanto de carácter profano como sagrado. Sobrepuesto a varios motivos pictóricos en color rojo de la época prehispánica se plasmó, en blanco, la frase “en nel [sic] no[m]bre de las tres dibinas [sic] personas”. De la fecha sólo se puede apreciar el año: 1782. El travesaño de la cruz se borró con el tiempo. Cueva del Copudo, Santa Catarina, Guanajuato. Foto: archivo del proyecto Arte Rupestre en la Cuenca del Río Victoria.

transmutaron conceptualmente en sus ancestros; en las danzas tradicionales, los vencidos chichimecas representaron la feroz resistencia a la dominación española, lo que, de diferentes formas, los convirtió en vencedores en el imaginario indígena. También en el arte rupestre del periodo virreinal quedó la impronta casi indeleble de la visión de los chichimecas de ese mundo que se iba apropiando no sólo de sus bienes, personas y territorios, sino de su historia misma.

Cientos de años después de haber sido plasmados, muchos sitios de arte rupestre eran todavía considerados por diversos grupos indígenas como espacios rituales cargados de un fuerte contenido sagrado. Algunos como Arroyo Seco y El Tecolote, en Guanajuato, o Cruz del Milagro, en Querétaro, representan, en el imaginario popular, lugares habitados por deidades. En este sentido, y refiriéndose a uno de los más significativos sitios de manifestaciones rupestres del nororiente guanajuatense Ana María Crespo apuntó:

Se tiene noticia que hasta hace poco tiempo —dos años escasos— los danzantes que iban en peregrinación hacia Los Remedios [...] paraban en El Tecolote y danzaban durante la noche [...] También se nos informó que en opinión de los habitantes de Misión

de Arnedo es hasta este lugar donde llegan los límites originales de su antigua congregación (Crespo, 1981: 2).

El pasaje anterior puede tener distintas implicaciones; sin embargo, lo que resulta significativo es que, hasta tiempos relativamente recientes, a ciertos sitios de manifestaciones rupestres todavía se les otorgaba un importante papel en la escenografía ritual.

En ese arte rupestre indígena elaborado durante el periodo virreinal quedó constancia de la forma en que estos grupos vieron, imaginaron y representaron al *otro*; asimismo, es testimonio de las nuevas prácticas que se incorporaron, en diferentes ámbitos de la existencia, a la cotidianidad en el semidesierto y las transformaciones sufridas a lo largo de la colonización de la región. Así pues, permite echar una mirada a la persistencia de una práctica milenaria: el arte rupestre de recolectores-cazadores, colonos otomíes, mineros y ganaderos de la zona semidesértica de la Sierra Gorda.

#### BIBLIOGRAFÍA

Bejarano, Emilio

1978 "La prehistoria y el preclásico", conferencia presentada en Historia Regional de Guanajuato, Guanajuato.

Blancas Tomé, Gloria

1978 *Atlas de arte rupestre del estado de Guanajuato*, Guanajuato, Centro INAH Guanajuato-Archivo del Centro Regional.

Braniff, Beatriz

2008 "Guanajuato en la historia", *Arqueología Mexicana*, xvi (92): 29–35.

Cárdenas, Efraín (coord.)

1988 *Atlas arqueológico nacional estado de Guanajuato. Memoria 1985-1988*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Departamento de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas.

Carrillo Cázares, Alberto

2000 *El debate sobre la Guerra Chichimeca, 1531-1585*, México, El Colegio de Michoacán/El Colegio de San Luis.

Crespo, Ana María

1981 "Informe de actividades del proyecto Atlas de Pintura Rupestre en el estado de Guanajuato, rendido al Arq. Jorge Angulo Villaseñor el 27 de junio de 1981", mecanoscrito, Guanajuato, Centro INAH Guanajuato-Archivo del Centro Regional.

.  
. .



- 1997 "La expansión de la población otomí hacia el norte de México durante la Colonia", mecanoscrito, Querétaro, Centro INAH Querétaro-Archivo Técnico del Centro Regional.
- 2002 "La versión otomí sobre los chichimecas en documentos coloniales del Bajío", mecanoscrito, Querétaro, Centro INAH Querétaro-Archivo Técnico del Centro Regional.

Driver, Harold y Wilhelmine Driver

- 1963 *Ethnography and Acculturation of the Chichimeca-Jonaz of Northeast Mexico*, Bloomington, Indiana University-Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics.

Faugère, Brigitte

- 1997 *Las representaciones rupestres del centro norte de Michoacán*, México, Centre Française d'Études Mexicaines et Centraméricaines.

Flores, Luz María y Carlos Viramontes Anzures

- 2005 *Arte rupestre en la cuenca del río Victoria, Primer informe parcial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología.

García Martínez, Bernardo

- 2001 "La guerra chichimeca y la paz comprada", *Arqueología Mexicana*, ix (51): 58-63.

Piña Perruquía, Abel

- 1996 *La práctica religiosa otomí. Procesos culturales de adaptación y cambio en Tolimán, Querétaro*, tesis de maestría, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.

Powell, Philip

- 1977 *La guerra chichimeca (1550-1600)*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública.

Vargas, Rea (ed.)

- 1944 *Pacificación de los chichimecas de la Sierra Gorda y dictamen del auditor de Guerra Marqués de Altamira*, México, Biblioteca Aportación Histórica.

Viramontes Anzures, Carlos

- 1996 *Proyecto Los pames en la arqueología del semidesierto queretano*, Querétaro, Centro INAH Querétaro-Archivo del Consejo de Arqueología.
- 2005a *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores del semidesierto queretano*, México, Centro INAH Querétaro.

- 2005b “Las representaciones de la figura humana en la pintura rupestre del semidesierto de Querétaro y oriente de Guanajuato”, en Lorena Mirambell y Pilar Casado (ed.), *El arte rupestre en México. Antología 1990-2004*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 369–394.

Viramontes Anzures, Carlos y Luz María Flores

- 2007 *Arte rupestre en la cuenca del río Victoria, Segundo informe parcial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología.
- 2012 *Arte rupestre en la cuenca del río Victoria, Informe final, Temporada 2011*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología.
- 2013 *Arte rupestre en la cuenca del río Victoria, Informe final, Temporada 2012*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología.

ARTE RUPESTRE DE CONTACTO: LA VERSIÓN INDÍGENA DE  
LOS ENCUENTROS INTERCULTURALES EN EL NOROESTE  
DE LA TIERRA DE ARNHEM (AUSTRALIA)<sup>1</sup>

Sally K. May

School of Archaeology and Anthropology, Research School  
of Humanities and the Arts, The Australian National University.

Inés Domingo

ICREA Research. Profesor en Universitat de Barcelona/SERP.  
Department de Prehistoria, Historia Antiga y Arqueologia.

Paul S.C. Taçon

School of Humanities, Griffith University, Gold Coast Campus.

RESUMEN

El arte rupestre aborigen de la Tierra de Arnhem constituye un archivo gráfico excepcional de la cultura, las creencias y las tradiciones de los moradores indígenas que habitaron aquellos territorios durante generaciones. En los últimos 350 años el imaginario indígena experimentó algunas modificaciones interesantes, como la incorporación de nuevos temas, los cuales derivan de los encuentros interculturales que se fueron produciendo entre los grupos locales y diversas poblaciones foráneas (inicialmente procedentes del Sudeste Asiático y más tarde de Europa) en la costa norte de Australia. En este trabajo se analizan esos encuentros y las representaciones de contacto visibles en el arte rupestre indígena. Asimismo se define qué entendemos por arte de contacto y qué valor tiene como documento histórico y arqueológico para mejorar nuestra comprensión de tales acercamientos. Por último, se avanzan algunas novedades, como la constatación de la continuidad de las

<sup>1</sup> El presente texto parte de un interés común por definir qué entendemos por arte de contacto y cómo un estudio etnoarqueológico puede ayudarnos a construir un marco de referencia para identificar situaciones de contacto pasadas y presentes. En esta línea de investigación confluyen diversos proyectos. La mayor parte de estos trabajos se realizaron en el marco del proyecto de investigación Picturing Change (Discovery Grant DP0877463), financiado por el gobierno australiano y dirigido por Paul S.C. Taçon, June Ross, Alistair Paterson y Sally K. May. Recientemente, esta línea de investigación ha sido financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad, en el contexto del proyecto HAR2011-25440, dirigido por Inés Domingo. Este trabajo ha sido posible gracias a la aprobación y colaboración de Ronald Lamilami y a su familia, a quienes queremos agradecer su apoyo, sus consejos y su entusiasmo durante las sucesivas campañas de campo realizadas entre 2008 y 2012. También nos gustaría agradecer a Daryl Guse, y a los voluntarios que participaron en las tareas de documentación, especialmente a Melissa Marshall, Janet y Phil Davill, Wayne Brennan, Kirsten Brett, Michelle Langley, Meg Berry y Sarah Jane Murphy. Por último agradecemos a nuestras respectivas instituciones su apoyo a los estudios de arte rupestre: Australian National University (Canberra), la Griffith University (Gold Coast), Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA) y Universitat de Barcelona.

representaciones de tipo tradicional tras el contacto, el predominio de determinados temas en la región de estudio o la datación más antigua documentada hasta el momento en Australia para el arte de contacto.

## INTRODUCCIÓN

La Tierra de Arnhem (Australia) conserva una de las tradiciones rupestres pintadas más longevas de la historia de la humanidad, con una continuidad en la producción de arte rupestre hasta finales del siglo xx y una pervivencia de su significación hasta el siglo xxi (para algunos ejemplos véanse Chaloupka, 1993; May, 2008a; May y Domingo, 2010; Domingo, 2011, entre otros). Sus fases más recientes proporcionan un testimonio visual único de los encuentros que se produjeron en los últimos 350-400 años entre las poblaciones indígenas locales y otros grupos culturales foráneos llegados a la costa norte de Australia en diversos periodos. La cronología de los contactos iniciales es aún objeto de debate, si bien parece aceptarse que los primeros en llegar fueron los pescadores macassan<sup>2</sup> y posteriormente los exploradores europeos primigenios.

Las visitas de los macassan a las costas del norte de Australia parecen constataadas desde hace 350-400 años (para una discusión detallada véase Ganter, 2008). Durante sus estancias, los macassan establecían campamentos temporales para el procesado del pepino de mar. Simultáneamente intercambiaban algunos productos con las poblaciones indígenas (hachas, piraguas, cuchillos, arroz, tabaco, etcétera a cambio de caparazones de tortuga, perlas, maderas, etcétera) (Mundine, 2002: 43). Su presencia en estos territorios ejerció cierto impacto tanto en el arte rupestre como en algunos mitos y ritos e incluso en la lengua (Salazar, 2008: 39-44). Hoy en día esa influencia todavía es evidente en determinadas ceremonias y canciones.

Cabe señalar que las relaciones que mantuvieron las poblaciones aborígenes con los macassan y con los europeos fueron notablemente distintas, tal vez por el carácter estacional de las visitas de los primeros, sin buscar la ocupación permanente de estos territorios, frente al interés de los segundos en asentarse, desposeyendo a las indígenas de sus tierras (Chaloupka, 1993: 193; Morwood, 2002: 36; Salazar, 2008; Macknight, 2011).

Los contactos iniciales con los europeos podrían haberse producido con posterioridad al siglo xvi, y existen abundantes relatos históricos del siglo xix que describen el establecimiento de los primeros puestos militares en la región (Allen, 2008). El contacto se intensificó y regularizó a lo largo del siglo xx cuando empezó

<sup>2</sup> En este artículo utilizamos el término convencional *macassan* para referirnos de forma genérica a las poblaciones del Sudeste Asiático que visitaban el norte de Australia de manera estacional en busca del pepino de mar (especie marina que, una vez desecada, es muy codiciada en los mercados asiáticos) (Paterson, 2012: 66). Somos conscientes de la confusión que genera el uso del término, ya que alude a las poblaciones originarias de la isla de Macassar —actual provincia indonesia de Sulawesi— cuando en realidad la tripulación de aquellas embarcaciones procedía de diversos puntos de Indonesia y parte de Malasia (véase discusión en Macknight, 2011: 128-129). No obstante, mantenemos el término por ser el más generalizado en la bibliografía.



1. Cuchillo enfundado, pintado en el yacimiento de Malarrak. Foto: Sally K. May, Inés Domingo y Paul S.C. Taçon.

a incorporarse a las poblaciones indígenas a las actividades de los cazadores de búfalos y cocodrilos, misioneros, recolectores de perlas, entre otras.

Uno de los objetivos de nuestro trabajo es explorar cómo se reflejan esas sucesivas situaciones de contacto en el arte rupestre aborigen del noroeste de la Tierra de Arnhem (Australia), cuyas representaciones pintadas narran de forma gráfica la otra versión de los encuentros: la experiencia aborigen.

¿Pero qué entendemos por arte de contacto? Siguiendo la propuesta de Frederick (1999: 134), deberíamos englobar con este término todas las manifestaciones rupestres que se han producido en el marco de un proceso de intercambio sociocultural entre diversas poblaciones, ya sea durante y/o tras ese contacto. Por mucho tiempo, los investigadores australianos consideraron como tal las representaciones de objetos *introducidos* por las poblaciones llegadas (pipas, embarcaciones, armas, distintas especies de fauna como los caballos, etcétera) (fig. 1) o de personajes con indumentarias foráneas (sombrreros, pantalones, etcétera) (fig. 2), pero no necesariamente el resto de representaciones *tradicionales* que continuaron realizándose durante el mismo periodo (es decir, aquellas que mantenían los temas, las convenciones gráficas y el simbolismo indígena ancestral). Sin embargo, como apuntan McNiven y Russell (2002), al ignorar las representaciones de tipo tradicional producidas durante y tras los encuentros, estamos dejando de lado la respuesta de los aborígenes a esas incursiones, a pesar de que los motivos originarios se siguieron utilizando como marcadores territoriales frente a la llegada del *otro*. Por tanto, en este trabajo cuando hablamos de arte de contacto nos estamos refiriendo a todas las manifestaciones rupestres aborígenes desarrolladas desde que se produjo el primer encuentro con poblaciones foráneas, independientemente de si representan motivos del imaginario



2. Representación de una figura humana efectuada con cera de abeja. Foto: Sally K. May, Inés Domingo y Paul S.C. Taçon.

tradicional o temas y objetos introducidos. No obstante, somos conscientes de la dificultad que entraña la adscripción de motivos tradicionales al periodo de contacto, cuando no aparecen claramente vinculados a temas introducidos, ya que en los ámbitos formal, técnico y temático son semejantes a los elaborados en las últimas fases anteriores al contacto.

El impacto en las poblaciones indígenas de los encuentros con otros grupos foráneos, ya sean exploradores, antropólogos, comerciantes, colonizadores o misioneros, está bien documentado en el nivel global y se observa una tendencia general hacia la experimentación de acelerados procesos de transformación, o incluso al exterminio masivo de poblaciones enteras (Lee y Heywood, 1999). Esto no significa que podamos definir a las poblaciones aborígenes previas al contacto como sistemas culturales estáticos e invariables, ya que, como menciona Smith (2008: 92), todas las culturas se hallan en un constante estado de cambio y de adaptación, y de convertirse en la manifestación futura de esa misma cultura. Sin embargo, sus acercamientos con culturas foráneas, tecnológica y socioeconómicamente dispares, apresuran sin duda sus procesos de transformación y adaptación.

Si volvemos al ejemplo australiano, y como veremos a la largo de estas líneas, en la actualidad existe una amplia bibliografía sobre la naturaleza de los primeros contactos. Empero, el arte rupestre de contacto, que constituye un documento visual único de esos cambios acelerados en la cultura material, no ha recibido un tratamiento similar. Para compensar ese olvido, en 2008 el equipo liderado por Paul S.C. Taçon, Alistair Paterson, June Ross y Sally K. May inició un proyecto de investigación de escala nacional financiado por el Consejo de Investigación Australiano titulado *Picturing Change: 21st Century Perspectives on Recent Australian Rock Art* (Pintando el Cambio: Perspectivas del Siglo XXI en torno a las Fases Recientes del Arte Rupestre Australiano), el cual abarcaba cuatro regiones geográficas: el Parque Nacional de Wollemi, la región de Pilbara en Australia Occidental, Australia Central y el noroeste de la Tierra de Arnhem. El presente texto se centra en los resultados preliminares del trabajo de campo llevado a cabo en la Tierra de Arnhem y en la importancia de tales hallazgos para esta iniciativa nacional.

## ANTECEDENTES

Las primeras referencias al arte rupestre de contacto (pintado o grabado) las encontramos en trabajos y diarios de campo de diversos exploradores, etnógrafos, antropólogos, arqueólogos y artistas australianos (véase, por ejemplo, Mountford, ed., 1956: 162 y 175). No obstante, habrá que esperar hasta la década de 1990 para que aparezcan los primeros capítulos de síntesis dedicados concretamente a este tipo de manifestaciones rupestres (por ejemplo, Layton, 1992). Junto a las síntesis de carácter general, destacan otros estudios que proporcionan un enfoque más regional o específico (como Frederick, 1997 y 1999; Clarke, 1994; Clarke y Frederick, 2006; Roberts, 2004; Chaloupka, 1993). Pero a pesar de la información que puede aportar esta clase de expresiones rupestres sobre un periodo tan destacado de la historia de Australia, lo cierto es que son pocos los trabajos que se han centrado en ellas hasta fechas recientes.

En líneas generales, los estudios australianos que las abordan se caracterizan por una tendencia a interpretar de forma secular los temas representados, como bien indican McNiven y Russell (2002). Este enfoque tiende a ignorar los temas del imaginario tradicional que se siguieron pintado en este periodo y que son una muestra de la supervivencia de los valores culturales indígenas. Como alternativa a la información del contacto ofrecida por las fuentes históricas, ambos investigadores recurren a las fuentes arqueológicas y al arte rupestre. A partir de sus estudios concluyen que, tanto durante como tras el contacto, las poblaciones indígenas procedieron a la construcción de un paisaje poscontacto, que articulaban mediante la celebración de ceremonias en diversos lugares y la señalización del territorio a través del arte rupestre (McNiven y Russell, 2002: 37; David y Wilson, 2002: 57-58). A su juicio, este modo de marcar el territorio muestra que los grupos indígenas no fueron meros observadores pasivos, sino que tuvieron una respuesta activa a esos contactos, y en el caso de la colonización europea utilizaron el arte rupestre como estrategia de lucha y resistencia cultural.

El interés por las manifestaciones rupestres producidas en estos contextos de contacto y por el tipo de información que puede ofrecer la experiencia aborígena de los distintos encuentros traspasa los límites del continente australiano. Entre los trabajos más recientes podemos mencionar diversos estudios en Sudáfrica (por ejemplo, Campbell, 1986; Yates *et al.*, 1993; Ouzman y Loubser, 2000; Ouzman, 2003; Ouzman y Smith, 2004), en Norte América (por ejemplo Molyneaux, 1989; Klassen, 1998; Keyser y Klassen, 2003; Klassen *et al.*, 2000;) y Sudamérica (como Strecker y Taboada, 2004; Hosting, 2007; Arenas y Martínez, 2009), en los que este tipo de expresiones se engloban bajo el epígrafe de arte rupestre colonial y poscolonial. Todos estos estudios tienen un punto en común: la consideración del arte rupestre como el mecanismo de las poblaciones indígenas para plasmar tanto su visión del mundo, como su experiencia del encuentro con los europeos.

De acuerdo con Smith, durante décadas se asumió que el afán de conquista de varios países provocaría la desaparición de los pueblos indígenas, y se prestó poca atención a las formas de supervivencia de estas culturas frente al violento ataque del colonialismo. Sin embargo, en la actualidad es evidente que han sobrevivido, siendo flexibles y desplegando diversos modos de resistencia para asegurar su subsistencia (Smith, 2008: 92-93). La memoria oral y cultural indígena demuestra que en las situaciones de contacto no actuaron como meros observadores externos, sino que tuvieron y todavía tienen una actitud activa, en la que el arte rupestre cumple un papel importante. En esta línea podríamos incluir las observaciones de Molyneaux (1989: 212) sobre el arte rupestre de contacto micmac del este de Canadá. A su juicio, las representaciones grabadas que reproducen “asentamientos coloniales, villas de cabañas, iglesias, retablos, barcos de vela, y otros aspectos de la vida de los siglos xvii y xix” demuestran que “los Micmac eran observadores y, desde su óptica, participantes de ese mundo en proceso de cambio”. Ouzman (2003: 253) retoma ese argumento y sugiere que la “mirada inversa” (*reverse gaze*), es decir, la de los indígenas, que se materializa en el arte rupestre de contacto, es susceptible de aportar información en torno a un amplio abanico de temas. Es más, según Ouzman, puede incluso ayudarnos a mejorar nuestra comprensión de nosotros mismos. Sostiene



que esa imagería indígena no está condicionada o censurada por las construcciones mentales e iconográficas de los colonizadores, y puede proporcionarnos información tanto sobre los propios artistas, como sobre quiénes somos y quiénes no somos (Ouzman, 2003: 253).

Los ejemplos de Canadá y Sudáfrica son comparables a lo que ocurre con el arte rupestre australiano. En Australia, el arte aborigen de contacto plantea un nuevo desafío para los investigadores, ya que han de tener en cuenta “la mirada inversa” de este continente (o, lo que es lo mismo, la otra versión de los hechos), y el modo en que esa otra versión puede afectar nuestra lectura de la historia de los primeros contactos.

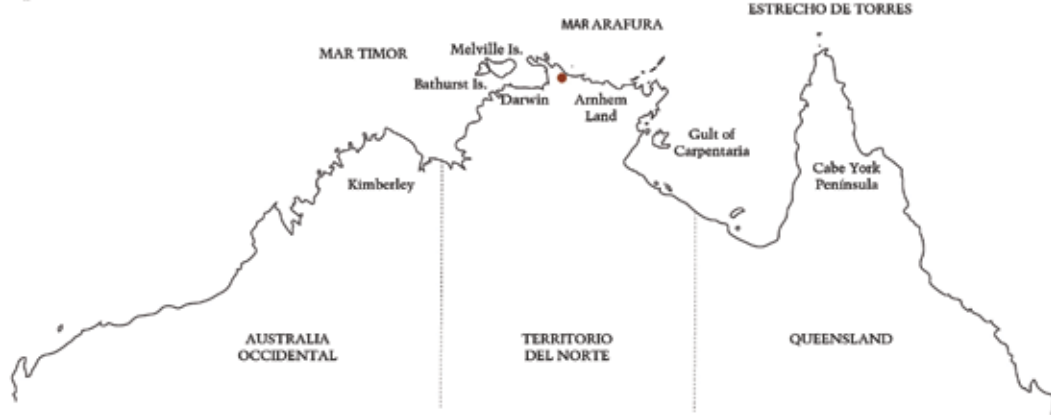
El objetivo de nuestro estudio es aplicar estos enfoques internacionales a la investigación australiana por medio del análisis del arte rupestre aborigen de contacto del noroeste de la Tierra de Arnhem. Para ello analizaremos el arte rupestre en su contexto artístico, arqueológico, histórico y etnográfico. En Australia, este enfoque es posible gracias a la historia oral, a la relación que las poblaciones indígenas mantienen todavía con su patrimonio rupestre. A través de la historia oral, pero también de diversas canciones y ceremonias, los aborígenes han podido conservar datos históricos y culturales vinculados tanto con el arte rupestre, como con los contactos iniciales que sostuvieron con las poblaciones macassan y con los primeros europeos. Una información oral que constituye un documento histórico de gran valor.

Layton (1992: 94) afirma que “el impacto de la colonización europea en el arte rupestre, y en los demás aspectos de la cultura indígena, va más allá de la mera representación gráfica de los objetos introducidos”. Es precisamente en esa línea en la que se enmarca nuestro proyecto, esto es, en examinar no sólo los temas introducidos, sino también la perduración de motivos y esquemas tradicionales, en inventariar qué fue representado y qué fue omitido, y en explorar su posible significado simbólico. Con este proyecto además queremos subrayar que el arte rupestre del periodo de contacto sigue siendo relevante para las poblaciones indígenas australianas del siglo XXI.

#### APROXIMACIÓN AL ÁREA DE ESTUDIO

Los yacimientos analizados en este trabajo se localizan en la Sierra de Wellington, en el noroeste de la Tierra de Arnhem (Australia). Esta región, de enorme riqueza cultural indígena, está delimitada por el Mar de Arafura por el norte, el río King por el este y la península de Coburg por el noroeste. La meseta de la Tierra de Arnhem domina la región por el oeste y el noroeste. Se trata de una formación geológica que ejerce una importante influencia medioambiental en su entorno. La gran diversidad de nichos ecológicos de esta región incluye las zonas y estuarios costeros, las llanuras aluviales, diversos cursos fluviales, llanuras arenosas, colinas y la zona de la meseta propiamente dicha. Desde el punto de vista geológico, el área está dominada por los subgrupos de arenisca Kombolgie, entre los que se encuentra la piedra arenisca Mammadewerre de la Sierra de Wellington. A su vez, la geología de esta región da lugar al desarrollo de determinados microambientes, como los bosques parecidos a los siempreverdes de viña o bosques monzónicos, los juncos, los hume-

### Mapa del Norte de Australia



3. Localización del área de estudio. Mapa: Sally K. May, Inés Domingo y Paul S.C. Taçon.

dales de herbáceas y los bosques de *melaleuca*.<sup>3</sup> Asimismo destaca la presencia de varios manantiales de agua dulce.

La Sierra de Wellington es una de las situadas más al norte de Australia y cubre una superficie de cientos de kilómetros (fig. 3). Los trabajos de prospección de estos territorios han sido escasos hasta la fecha, por lo que seguimos sin conocer la magnitud del arte rupestre existente en la sierra. Algunos de sus yacimientos fueron considerados por Chaloupka (1993) en su propuesta estilística del arte rupestre del oeste de la Tierra de Arnhem, pero la mayoría permanecen inéditos.

En el marco del proyecto *Picturing Change*, dirigido por Taçon, se llevó a cabo una serie de campañas de prospección centradas en un único sector de la Sierra de Wellington, para garantizar la viabilidad de los trabajos. Debido a sus grandes dimensiones, la sierra pertenece a diversos grupos culturales indígenas. Nuestro proyecto se enfocó en el territorio del grupo lingüístico maung, del que Ronald Lamilami es dueño tradicional. Su padre, el reverendo Lázaro Lamilami, fue una figura conocida en la Tierra de Arnhem y describió muchas de sus experiencias, incluyendo su relación con los yacimientos rupestres de la Sierra de Wellington, en su libro *Lamilami habla* (Lamilami, 1974).

#### METODOLOGÍA: DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIO PRELIMINAR DEL ARTE RUPESTRE

El punto de partida de nuestras investigaciones fue la realización de una serie de prospecciones sistemáticas de las cavidades y abrigos localizados en un sector de la Sierra de Wellington de 2008 a 2010. Las prospecciones se efectuaron en colaboración con la investigación doctoral de Guse, centrada en el estudio de los cambios en las estrategias de ocupación del noroeste de la Tierra de Arnhem por la población

<sup>3</sup> Género de plantas de la familia de las *Myrtaceae*, que incluye más de 200 especies de arbustos y árboles siempre verdes. La mayoría son endémicas de Australia.

indígena a raíz de los sucesivos contactos con el mitológico Baijini,<sup>4</sup> las poblaciones macassan y los europeos. La importancia del patrimonio macassan en esta parte de la Tierra de Arnhem es bien conocida gracias a los trabajos de Macknight (1969, 1986 y 2011), si bien éstos prestaron poca atención al abundante arte rupestre de la región.

Durante las prospecciones se pudieron inventariar más de 150 yacimientos, que fueron documentados de forma preliminar aplicando el siguiente protocolo:

- Prospección intensiva de los abrigos y su entorno.
- Inventario de cada yacimiento localizado por medio de fichas de registro básicas, que detallan la localización, las coordenadas GPS (por su sigla en inglés, Global Positioning System) las características del yacimiento, así como secciones específicas para identificar estilos, temas, técnicas, etcétera.
- Documentación fotográfica del yacimiento y de motivos clave dentro del mismo.

La gran cantidad de yacimientos inventariados durante las prospecciones nos obligó a enfocarnos en tres grandes núcleos o complejos rupestres: Malarrak, Djulirri y Bald Rock, cada uno compuesto por diversos abrigos rupestres, que a su vez albergan un extraordinario número de motivos pintados. En el oeste y noroeste de la Tierra de Arnhem, la presencia de grandes conjuntos que albergan centenares de pinturas rupestres es bastante común. No obstante, la singularidad de estos núcleos reside en la abundancia de motivos de contacto que contienen, lo que justifica su elección para este proyecto.

En cada núcleo se seleccionó una serie de abrigos para realizar un estudio más detallado. Malarrak está integrado por cuatro abrigos distintos y todos se tuvieron en cuenta. Por el contrario, Djulirri es de tales dimensiones que, para garantizar la viabilidad del proyecto, únicamente consideramos en detalle 3 de los 55 abrigos contiguos identificados (véase Taçon, May *et al.*, 2010). Por último, en Bald Rock se documentó un sólo yacimiento.

Asimismo, en cada yacimiento se inventariaron exhaustivamente de todos los motivos pintados (descripción, fotografía con y sin escala y medición de cada motivo) y se documentaron todas las evidencias arqueológicas asociadas. De manera simultánea, el equipo de Guse procedió a la excavación de dos de los yacimientos (Malarrak y Bald Rock). Los datos recogidos fueron sistemáticamente incorporados a una base de datos para facilitar su análisis posterior.

En Djulirri y Bald Rock, la existencia de motivos rupestres efectuados con cera de abeja<sup>5</sup> que recubrían pinturas rupestres de contacto, nos permitió proceder a la recogida de muestras para su datación radiocarbónica (Taçon, May *et al.*, 2010).

<sup>4</sup> Término utilizado en la mitología yolngu para referirse a unos “gitanos del mar” o Sama Bajo que se cree visitaron el norte de Australia en fechas no documentadas (Ganter, 2008).

<sup>5</sup> El arte rupestre realizado con cera de abeja (Beeswax Rock Art) es resultado de la aplicación de pequeñas bolitas o, en ocasiones, tiras, láminas o gotas de la cera producida por abejas nativas australianas sobre la superficie pétreo, para diseñar determinados motivos (véase, por ejemplo, fig. 2). Se trata de una técnica muy común en la mitad norte de Australia y su uso se remonta hace cuatro mil años (Nelson, 2000).

El objetivo era obtener una datación mínima y una máxima para algunas de las pinturas rupestres de contacto localizadas y, por tanto, averiguar si el arte rupestre nos podía ayudar a afinar la cronología de los primeros contactos con los macassan.

El trabajo de campo efectuado durante estas campañas se llevó a cabo en colaboración con Ronald Lamilami y su familia, quienes nos acompañaron a cada conjunto y nos dieron permiso para documentar información etnográfica sobre la región, los yacimientos y, siempre que fue posible, algunos motivos individuales.

RESULTADOS PRELIMINARES:  
PRINCIPALES MOTIVOS Y TEMAS DE CONTACTO

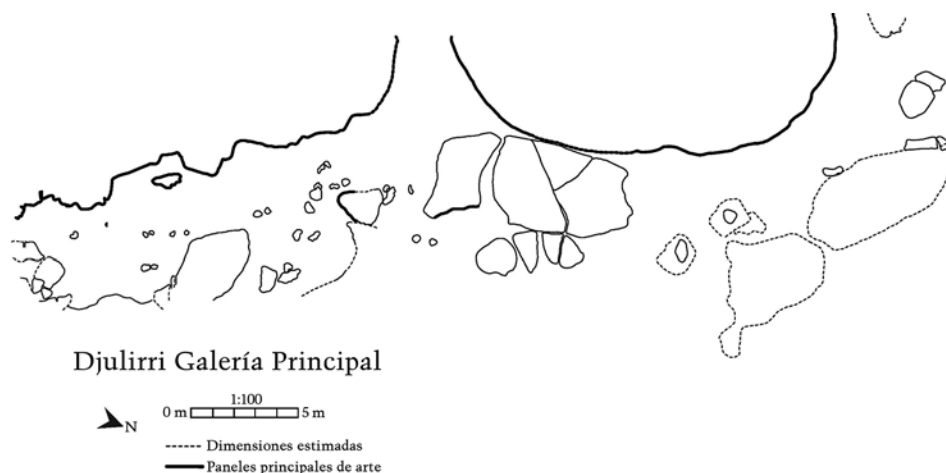
*Djulirri*

Djulirri es el nombre indígena de una serie de abrigos rupestres consecutivos situados en la sierra de Wellington. Los abrigos se abren a un valle, en cuyo lado opuesto se encuentra otra extensa red de abrigos pintados de características similares. La galería principal de este complejo rupestre ha sido visitada y documentada con anterioridad por otros investigadores desde la década de 1950. Algunos de sus motivos de contacto fueron incluidos en la secuencia estilística del arte rupestre de la Tierra de Arnhem propuesta por Chaloupka (1993). Sin embargo su documentación sistemática sólo ha sido posible en el marco de este proyecto.

Para nuestro estudio, documentamos en detalle 55 metros de pared, el techo del abrigo y toda una serie de rocas adyacentes (fig. 4). El número exacto de motivos es todavía incierto, pero podemos avanzar que en algunos puntos hemos identificado un mínimo de veinte capas de pintura (motivos superpuestos o fases de representación) que evidencian el uso reiterado de este conjunto. Durante la campaña de 2008 pudimos inventariar cerca de 1100 motivos pintados, además de 46 figuras realizadas con cera de abeja, 17 motivos silueteados y un motivo impreso en el área definida en la figura 4.

Aunque el objetivo de este trabajo es el estudio del arte rupestre de contacto, consideramos imprescindible documentar todos los motivos y restos pintados en el abrigo, como si se tratara de una excavación en la que se documentan todos los artefactos recuperados para poder interpretar el contexto de realización. De este modo podemos analizar el arte de contacto dentro del entorno general del arte rupestre (véase, por ejemplo, el cuadro 1). Cabe reiterar que en las proximidades de estos abrigos existen otras miles de muestras de arte rupestre, por lo que la comprensión global del arte de este territorio requerirá obtener de una documentación más detallada de los conjuntos pendientes.

Uno de los resultados más destacados de nuestro estudio preliminar del complejo de Djulirri es la constatación, por medio de una datación AMS (Espectrometría por Acerador de Masas) de que los temas introducidos empiezan con anterioridad al año 1664 d.C. y tal vez un poco antes, dado que la datación ofrece un rango entre 1517 y 1664 d.C. y una media de 1577. Esta datación proviene de una serpiente diseñada con cera de abeja, que aparece superpuesta a una embarcación macassan pintada en amarillo (fig. 5), lo que confirma que la embarcación tuvo que ser pinta-



4. Planta del yacimiento de Djulirri que muestra la localización de los principales paneles con arte rupestre.  
Foto: Sally K. May, Inés Domingo y Paul S.C. Taçon.

Cuadro 1. Temas representados en los yacimientos de Bald Rock y Malarrak

Temas	Bald Rock (WR142)		Malarrak (WR011, WR012, WR013, WR014)	
	#	%	#	%
Artefactos	3	0.52	1	0.27
Aves	10	1.73	10	2.67
Seres compuestos	0	0	2	0.53
Peces	27	4.67	52	13.90
Otros animales marinos	4	0.69	3	0.80
Geométricos	64	11.07	75	20.05
Humanos	233	40.31	119	31.82
Mamíferos terrestres	28	4.84	18	4.81
Plantas	0	0	2	0.53
Reptiles	18	3.11	24	6.42
Indefinido	181	31.31	33	8.82
Temas introducidos	10	1.73	35	9.36
<b>Total</b>	<b>578</b>		<b>374</b>	

El porcentaje de pinturas, dibujos, motivos silueteados y grabados (letras) que representan temas introducidos es un dato destacable. Los motivos efectuados con cera de abeja no han sido incluidos en este inventario.

da con anterioridad, proporcionándonos la fecha más antigua hasta el momento para el arte de contacto en Australia (Taçon, May *et al.*, 2010). Tras esa fecha, y hasta hace aproximadamente cincuenta años, el yacimiento de Djulirri fue revisitado y repintado de forma recurrente, lo cual confirma que la tradición de pintar se mantuvo durante todo el periodo de contacto. Empero, una de las principales limitacio-

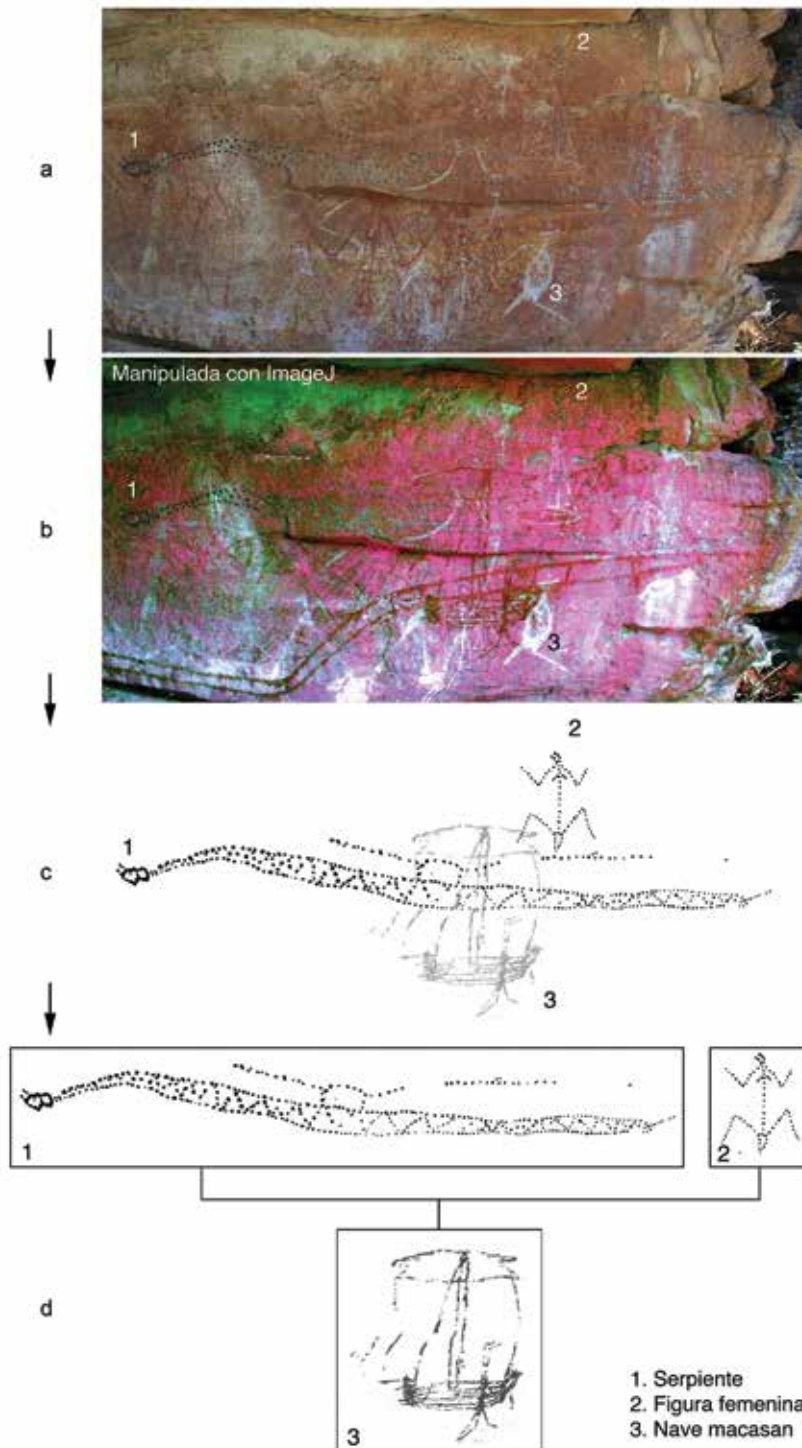
nes a la hora de estudiar este arte es que mientras la identificación de temas introducidos es relativamente sencilla, los motivos de contacto que reproducen un tema de tipo tradicional sólo pueden ser identificados a través de su contexto artístico (por ejemplo, cuando un canguro representado en el estilo rayos x aparece superpuesto a un motivo pintado que representa un velero europeo).

En el inventario de arte rupestre de contacto de Djulirri hemos podido identificar tanto motivos introducidos como tradicionales. Entre ellos sobresalen 28 embarcaciones (véanse, por ejemplo, figs. 5 y 6), una bicicleta, un coche de caballos con cuatro ruedas pero sin caballos, luchadores que parecen llevar guantes o cintas de boxeo, letras del alfabeto inglés, Ngalyod (la Serpiente del Arcoíris), así como canguros y emús representados en estilo rayos x (véase cuadro 2). A partir del análisis de las superposiciones hemos logrado determinar que la pintura más reciente es quizá la de un emú en estilo rayos x, con el fondo en tinta plana blanca y relleno lineal de color rojo. Sus rasgos formales y estilísticos recuerdan a los de las obras del artista indígena Wamud Namok, quien hace poco falleció (fig. 7; véanse también Brody, 1984; West, ed., 1995).

Cuadro 2. Inventario de motivos introducidos en los yacimientos de Bald Rock, Malarra y Djulirri

<i>Temas introducidos</i>	<i>Bald Rock</i> (WR142)	<i>Malarrak</i> (WR011, WR012, WR013, WR014)	<i>Djulirri</i> (WR057)
Aeroplano	2	0	1
Bicicleta	0	0	1
Construcción	0	1	0
Perro	0	0	1
Taza	0	1	0
Arma de fuego	0	3	3
Carro tirado por 4 caballos	0	0	1
Animal con cuernos	0	4	2
Cuchillo	2	1	0
Figura humana (en postura de contacto, con bigote y/o con accesorios introducidos)	0	1	15
Bote de remos con arpón	0	0	3
Barco velero-Europeo	1	18	20
Barco velero-Indonesio	0	1	2
Pipa	0	2	0
Petaca para el tabaco	0	1	0
Lata de taco	3	0	0
Indefinido	0	2	1
Letras (en inglés o números)	2	0	4
<b>Total</b>	<b>10</b>	<b>35</b>	<b>54</b>

El inventario de motivos de Djulirri podría variar al proceder a un análisis más detallado de las imágenes documentadas.



5. a) Panel en el que una serpiente y una figura femenina efectuadas con cera de abeja se superponen a una embarcación macassan pintada en amarillo. b) Imagen manipulada con el programa ImageJ. c) Calco digital que muestra las superposiciones. d) Secuencia de las superposiciones. Fotos y calcos: Inés Domingo.



6. Barco pintado en el yacimiento de Djulirri. Foto: Sally K. May.

### *Malarrak*

Malarrak está ubicado a 10 kilómetros de Djulirri y es el más accesible de los núcleos estudiados. Durante la campaña de 2008 documentamos cuatro abrigos en detalle. En esta ocasión no se trata de yacimientos contiguos, sino dispersos en un radio aproximado de un kilómetro. El mayor de los abrigos contiene 232 motivos pintados, 8 silueteados y 17 capas de pintura o motivos superpuestos (fig. 8). Las pinturas más antiguas conservadas parecen corresponder a una serie de figuras femeninas pintadas en rojo y blanco, así como a un iguana y a un pez gato con cola en forma de horquilla (*Arius leptaspis*) y relleno pintado de gran precisión. Las fases más recientes conciernen a un conjunto de peces barramundi (*Lates calcarifer*) de gran tamaño pintados en rojo, blanco y amarillo. En el abrigo de mayores dimensiones los temas introducidos incluyen objetos tanto de origen macassan como europeo. Entre ellos destaca un cuchillo de metal enfundado, una taza de café y un prao (embarcación malaya de poco calado) (véase cuadro 2).

Los tres abrigos restantes contienen: a) 33 motivos pintados; b) 57 motivos pintados y 1 representación realizada con cera de abeja, y c) 33 motivos pintados y 6 silueteados. El deterioro natural y el uso de los abrigos como refugio por los animales salvajes ha provocado daños significativos en dos de los cuatro. En todos ellos se conservan motivos de contacto, como diversos veleros, una estructura en forma de casa interpretada como una casa macassan para ahumar (Chaloupka, 1993) o una representación más tardía de una iglesia, varios animales incorporados (cabras), armas de fuego y cajetillas de tabaco.





7. Representación de emú en estilo rayos x del yacimiento de Djulirri. Foto: Sally K. May.

### *Bald Rock*

El último de los núcleos estudiados es el conocido como Bald Rock (fig. 9) —si bien el nombre indígena del área es Maliwawa. Al igual que Djulirri y Malarrak, este núcleo abarca diversos abrigos donde abundan los motivos pintados. El yacimiento se encuentra aproximadamente a 8.5 kilómetros de Malarrak. Debido a limitaciones temporales su estudio quedó acotado a la documentación detallada —llevada a cabo en la campaña de 2009— de un solo abrigo de grandes dimensiones, con evidencias del periodo de contacto. En total se pudo inventariar un número mínimo de 545 motivos pintados, 74 figuras realizadas con cera de abeja (algunas integradas por una única bolita de cera) y 31 motivos silueteados.

Por lo que se refiere a los temas introducidos, Bald Rock cuenta con 5 motivos silueteados, 3 pintados, 1 grabado y un dibujo. Entre ellos sobresalen dos palabras en inglés, una pintada con carbón vegetal en letra cursiva, la otra grabada sobre la superficie del abrigo y que podría corresponder al nombre de una persona, Noreman. Además se documentan 3 motivos silueteados de morfología circular, cuyo tamaño recuerda a las típicas cajetillas metálicas de tabaco utilizadas en Australia a principios del siglo xx, y cuchillos silueteados de gran tamaño. Asimismo existe un barco pintado (un crucero), un aeroplano y un posible biplano (también pintado en Djulirri).

### DISCUSIÓN

A partir de los datos presentados en líneas anteriores podemos extraer algunas conclusiones preliminares de interés sobre el arte de contacto del área de estudio. En primer



8. Abrigo principal de Malarrak.  
Foto: Paul S.C. Taçon.

lugar, que el arte rupestre de contacto muestra una clara continuidad en los modos de representación indígenas, aunque manifiesta novedades en cuanto a los temas representados. Por tanto podemos afirmar que hay una continuidad en el papel y la significación del arte entre los grupos indígenas. En segundo lugar, que su análisis, teniendo en cuenta el contexto histórico de la región, nos proporciona una secuencia histórica y una información alternativa a la obtenida hasta ahora a partir de las fuentes históricas.

El análisis detallado de los conjuntos y de las superposiciones confirma que si bien el denominado arte de contacto surge desde los primeros encuentros con las poblaciones macassan, el diseño de objetos introducidos tales como embarcaciones, armas, aviones, etcétera, no reemplaza a los estilos y temas aborígenes, sino que los complementa. De hecho, las pinturas más recientes en todos estos yacimientos reproducen temas clásicos en el imaginario de la Tierra de Arnhem, como peces, macrópodos y emús, en estilos previos al contacto. Es como si los artistas locales estuvieran llamando la atención y comentando algunos de los aspectos incorporados de las culturas visitantes y a continuación retornaran a sus actividades artísticas habituales. Podemos decir con seguridad que el arte rupestre ha continuado desempeñando un papel cultural y educativo en estas sociedades mucho después de que se produjera el primer contacto con grupos no indígenas. Entonces, como señala Frederick (1999), no se trata de simples imágenes seculares del encuentro entre dos culturas, sino que probablemente la representación de objetos, primero macassan y después europeos, siguió cargada del simbolismo propio del arte aborígen.

Otra cuestión interesante de las imágenes de contacto pintadas en estos yacimientos es el recurso de cánones artísticos tradicionales para representar estos nuevos temas. Muestra de ello es la combinación de diversos puntos de vista en una sola imagen o la incorporación en los diseños de elementos invisibles al ojo humano,



9. Abrigo principal de Bald Rock. Foto: Sally K. May.

por ejemplo, la reiterada ejecución de barcos veleros con las velas desplegadas, el ancla echada y el timón, e incluso en ocasiones la tripulación, la carga y otros objetos —aunque sería imposible observar un barco anclado y al mismo tiempo con las velas desplegadas, ver el timón y la quilla cuando el navío está en el agua, o mirar la carga desde fuera de él. Es patente que los artistas eligieron destacar los rasgos principales de las embarcaciones, como solían hacer con las representaciones tradicionales de algunas especies, en las que detallaban los órganos internos (estilo rayos x), a pesar de no ser percibidos a simple vista cuando el animal está vivo. Se trata, por tanto, de una evidencia importante de la continuidad de las convenciones gráficas y de los temas a lo largo del tiempo.

Durante las prospecciones de 2008 y 2009 se documentaron 157 yacimientos, aunque muy pocos contienen figuras adscritas con seguridad al periodo de contacto, al representar objetos introducidos; un dato significativo que podría estar vinculado con las pautas de movilidad de la población por este territorio en esa época.

Otro aspecto que nos cuestionamos en nuestras investigaciones es el posible impacto de los encuentros con poblaciones foráneas en las pautas de ocupación del territorio. Si aceptamos que el arte de contacto que representa objetos introducidos constituye un buen indicador de tal movilidad, entonces nuestro trabajo sugiere que se está produciendo un cambio en este momento. Por ejemplo, durante el periodo de contacto, hay una intensificación de la ocupación en los tres núcleos discutidos en este texto y una tendencia hacia la disminución del uso del resto de los yacimientos de esta parte de la sierra. Sin embargo, este argumento muestra ciertas limitaciones, ya que nuestra investigación ha demostrado que la mayoría del arte de contacto no es detectable, a no ser que reproduzca un objeto o tema introducido o se encuentre directamente relacionado o superpuesto a uno de ellos. Por tanto, si

determinados yacimientos fueron utilizados durante o tras el contacto, pero sólo se reprodujeron temas del imaginario tradicional indígena, resulta difícil poder vincularlos a este periodo. En consecuencia, para establecer con precisión la relevancia de ciertos núcleos a lo largo del contacto y tras él será necesario ampliar nuestro estudio a otras zonas de la sierra, y tener en cuenta los datos que nos proporciona el análisis del contexto arqueológico.

En este sentido, durante 2008 y 2009 se registraron en la región 273 yacimientos arqueológicos indígenas (entre arte rupestre, abrigos de hábitat, dispersiones de artefactos, árboles con marcas, canteras de piedra, concheros y dispersiones de conchas), lo que demuestra una ocupación desde hace aproximadamente  $31.620 \pm 350$  BP (R32137/3) (según una nueva datación radiocarbónica obtenida en uno de los yacimientos excavados) y una continuidad en la ocupación que perdura al menos hasta la década de 1960.

Al margen del arte rupestre, el resto de evidencias arqueológicas apunta también a una tendencia similar en las estrategias de ocupación y movilidad en este territorio hacia la concentración en lugares estratégicos de la Sierra de Wellington. Un cambio que, en nuestra opinión, podría responder a un interés de las poblaciones indígenas por beneficiarse de la nueva economía. Por ejemplo, la participación en la industria macassan del pepino de mar requería una modificación importante en sus práctica cotidianas y una distribución del trabajo por parte de las comunidades indígenas que con anterioridad invertirían en otras actividades tradicionales. Estos cambios quizá se originaron hacia finales del siglo XVII, a juzgar por la datación obtenida sobre el motivo en cera de abeja del yacimiento de Djulirri.

Esa probable contracción de la movilidad residencial podría deberse a diversas razones:

1. Controlar el acceso a los macassan y a los principales corredores utilizados para la movilidad territorial.
2. Ubicarse en lugares más adecuados para organizar encuentros con otros grupos aborígenes con el fin de facilitar el comercio y el intercambio, así como otros compromisos tradicionales, por ejemplo, la celebración de ceremonias.
3. Controlar el flujo o la circulación de materiales en la economía tradicional.

Gracias a la introducción de nuevas tecnologías y materiales (como el vidrio, el metal, etcétera) las poblaciones indígenas vieron mejorada su capacidad para explotar otros recursos de los entornos locales que, a su vez, favorecieron periodos de ocupación de mayor duración y un crecimiento del tamaño del grupo. Estos cambios probablemente se generaron muy rápido, en respuesta al contacto y la consiguiente participación en la industria del pepino de mar.

Quizá el primer contacto con los macassan desembocara en un primer periodo de inestabilidad en el que las comunidades indígenas tuvieron que reorganizarse (tanto a sí mismas como su visión del mundo) para poder aprovechar las oportunidades que aquéllos les aportaban. Además, es probable que se produjera una modificación del orden social y económico, incorporando el nuevo capital social generado por la participación en la industria macassan del pepino de mar y, por tanto, fortaleciendo

·  
·  
·

las formas de vida y las prácticas tradicionales en lugar de debilitarlas. El control indígena de los accesos y la negociación en la industria del pepino de mar fue probablemente una circunstancia única en la historia reciente de Australia.

Las evidencias arqueológicas parecen sugerir que los grupos indígenas fueron selectivos a la hora de adquirir las codiciadas tecnologías y costumbres macassan, eligiendo aquellas que pudieran beneficiar o enriquecer sus costumbres y actividades tradicionales. En la actualidad hemos podido observar una práctica similar cuando en contextos de economías mixtas las poblaciones indígenas eligen modos de participación que les permiten mantener y fortalecer sus costumbres y prácticas (como el programa que potencia la formación e incorporación de indígenas a las tareas de guarda forestal en estas áreas).

En resumen, los núcleos con arte rupestre documentados en esta investigación parecen indicar que se trata de lugares clave para esta nueva movilidad por el territorio, los cuales se ubicaban entre puntos de contacto con macassan, con los primeros misioneros, etcétera. La estación ganadera de Paddy Cahill en Oenpelli (más tarde conocida como Misión Anglicana CMS), la misión metodista de la isla Goulburn, y los sitios de procesamiento del pepino de mar macassan son sólo algunos de los lugares que atraían a los pobladores locales, con frecuencia para ver a alguien, comerciar o simplemente observar. Esther Manakgu recuerda que, cuando era niña (en la década de 1920), su padre se enteró de la existencia de un asentamiento en Oenpelli y decidió viajar hasta allí para “ver lo que estaba pasando”. Más tarde regresó por su familia y los llevó al asentamiento para que pudieran “verlo por sí mismos” (May, 2008b).

Los cambios en los patrones de ocupación y circulación por el territorio durante el periodo de contacto constituyen un área de gran interés en la investigación, que vincula arte rupestre, excavaciones arqueológicas y relatos locales indígenas.

## CONCLUSIONES

Uno de los objetivos de nuestras investigaciones es explorar, por medio del estudio del arte rupestre, la naturaleza de los diversos contactos que se produjeron entre las poblaciones indígenas del noroeste de la Tierra de Arnhem y aquellas que fueron llegando de forma sucesiva a estos territorios en los últimos cuatrocientos años (macassan, colonizadores, exploradores, ganaderos, antropólogos y misioneros).

La selección de tres núcleos con arte rupestre localizados en la Sierra de Wellington (Malarrak, Djulirri y Bald Rock) se hizo teniendo en cuenta que la abundancia de motivos de contacto (tanto de temas introducidos como de tipo tradicional) y, en especial, de superposiciones entre ellos, resultaban prometedoras para evaluar la secuencia de esos contactos y, ayudados por la etnografía, determinar el grado de participación de las poblaciones indígenas en las diversas situaciones de contacto.

Hasta el momento y de manera preliminar, nuestras investigaciones nos permiten destacar tres aspectos clave. En primer lugar, constatar una perduración a largo plazo de los cánones de representación tradicional tras los sucesivos contactos, revelando sin duda la fortaleza de tales tradiciones culturales y el papel activo de las poblaciones indígenas en la preservación de éstas ante la llegada de otros grupos. La combinación de motivos tradicionales e introducidos demuestra que el arte siguió

teniendo un papel simbólico entre las poblaciones indígenas de este territorio, y, probablemente, como apuntaban McNiven y Russell (2002), la representación de temas de tipo europeo no constituía una mera ilustración de las novedades recién llegadas, sino que fueron impregnados de valores aborígenes con objeto de volver a ganar el control sobre el territorio y los recursos (Domingo y May, 2008: 88-89).

En segundo lugar, cuando comparamos el número de motivos que representan temas introducidos en este territorio con otros territorios australianos (como el Parque Nacional de Wollemi, la región de Pilbara y Australia Central) (Taçon *et al.*, 2012) podemos destacar la existencia de una elevada concentración de esos temas en esta área. Empero, no debemos olvidar que junto a esos temas introducidos hemos podido documentar un gran número de motivos que repiten estilos y temas tradicionales, y que son coetáneos o posteriores.

Por último, la investigación de estos tres núcleos nos ha permitido empezar a reflexionar sobre los cambios generados en los patrones de movilidad y asentamiento de los grupos aborígenes como resultado de los contactos. No obstante, se trata de un primer esbozo que deberá ser contrastado en el futuro a partir de la ampliación del área de estudio.

En 2008, Ronald Lamilami, dueño tradicional del área analizada, reconocía la significación que todavía conservan estos yacimientos para los indígenas, describiéndolos como verdaderos libros o enciclopedias ilustradas en los que se narra la historia de su pueblo. Su generosidad a la hora de compartir estos documentos históricos con nosotros sin duda ayudará tanto al resto de la población australiana como a la población mundial a entender diversas fases de la historia de estos territorios desde un punto de vista alternativo: la versión aborígen del encuentro.

#### BIBLIOGRAFÍA

Allen, Jim

2008 *Port Essington: the Historical Archaeology of a North Australian Nineteenth Century Military Outpost*, Sydney, Sydney University Press.

Arenas, Marco Antonio y José Luis Martínez

2009 "Construyendo nuevas imágenes sobre los otros en el arte rupestre andino colonial", *Revista Chilena de Antropología Visual*, 13: 17-36.

Brody, Annemarie

1984 *Kunwinjku Bim: Western Arnhem Land Paintings from the Collection of the Aboriginal Arts Board*, Melbourne, National Gallery of Victoria.

Campbell, Colin

1986 "Images of War: a Problem in San Rock Art Research", *World Archaeology*, 18 (2): 255-267.

·  
·  
·

Chaloupka, George

1993 *Journey in Time: the 50,000-Year Story of the Australian Aboriginal Rock Art of Arnhem Land*, Chatswood, Reed.

Clarke, Anne

1994 *Winds of Change: an Archaeology of Contact in the Groote Eylandt Archipelago, Northern Australia*, tesis de doctorado, Canberra, Australian National University.

Clarke, Anne y Ursula K. Frederick

2006 "Closing the Distance: Interpreting Cross-Cultural Engagements Through Indigenous Rock Art", en Ian Lilley (ed.), *Archaeology of Oceania: Australia and the Pacific Islands*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 116-133.

David, Bruno y Meredith Wilson

2002 "Spaces of Resistance: Graffiti and Indigenous Place Markings in the Early European Contact Period of Northern Australia", en Bruno David y Meredith Wilson (eds.), *Inscribed Landscapes: Marking and Making Place*, Honolulu, University of Hawai'i Press, pp. 42-60.

Domingo, Inés

2006 "La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el Arte Rupes- tre Levantino", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXVI: 161-191.

2011 "The Rock Art Scenes at Injalak Hill: Alternative Visual Records of Indi- genous Social Organization and Cultural Practices", *Australian Archaeo- logy*, 72: 15-22.

Domingo, Inés y Sally K. May

2008 "La pintura y su simbología en las comunidades de cazadores-recolecto- res de la Tierra de Arnhem", en Joan Salazar, Inés Domingo, José María Azkárraga y Helena Bonet (eds.), *Mundos tribales: una visión etnoarqueo- lógica*, Valencia, Diputación de Valencia-Museo de Prehistoria, pp. 78-91.

Frederick, Ursula K.

1997 *Drawing in Differences: Changing Social Contexts of Rock Art Produc- tion in Watarrka (Kings Canyon) National Park, Central Australia*, tesis de doctorado, Camberra, Australian National University.

1999 "At the Centre of it All: Constructing Contact through the Rock Art of Watarrka National Park, Central Australia", *Archaeology in Oceania*, 34 (3): 132-144.

Ganter, Regina

2008 "Muslim Australians: the Deep Histories of Contact", *Journal of Austr- alian Studies*, 32 (4): 481-492.



- Hosting, Rainer  
 2007 "Arte rupestre post-colombino en territorio kana del Cuzco, Perú", *Rupestreweb. Arte Rupestre en América Latina*, en línea <<http://rupestreweb.info.com/postcolom.html>>, consultado: 1 de junio de 2010.
- Keyser, James D. y Michael A. Klassen  
 2003 "Every Detail Counts: More Additions to the Plains Biographic Rock Art Lexicon", *Plains Anthropologist*, 48 (184): 7-20.
- Klassen, Michael A.  
 1998 "Icon and Narrative in Transition: Contact-Period Rock-Art at Writing-On-Stone, Southern Alberta, Canada", en Christopher Chippindale y Paul S.C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 42-72.
- Klassen, Michael A., James D. Keyser y Lawrence Loendorf  
 2000 "Bird Rattle's Petroglyphs at Writing-On-Stone: Continuity in the Biographic Rock Art Tradition", *Plains Anthropologist*, 45 (172): 189-201.
- Lamilami, Lazarus  
 1974 *Lamilami Speaks, the Cry Went Up, a Story of the People of Goulburn Islands, North Australian*, Sydney, Ure Smith.
- Layton, Robert  
 1992 *Australian Rock Art: a New Synthesis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lee, Richard B. y Richard Heywood  
 1999 *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Macknight, Charles Campbell  
 1969 *The Macassans: a Study of the Early Trepan Industry Along the Northern Territory Coast*, tesis de doctorado, Canberra, Australian National University.  
 1986 "Macassans and the Aboriginal Past", *Archaeology in Oceania*, 21: 69-75.  
 2011 "'The View from Marege': Australian Knowledge of Makassar and the Impact of the Trepan Industry Across Two Centuries", *Aboriginal History*, 35: 121-143.
- May, Sally K.  
 2008a "Learning Art, Learning Culture: Art, Education and the Formation of Artistic Identities in Arnhem Land, Australia", en Inés Domingo, Danae Fiore y Sally K. May (eds.), *Archaeologies of Art: Time, Place and Identity*, Walnut Creek, Left Coast Press, pp. 171-194.  
 2008b *Esther Manakgu Oral History*, video, Kunwinjku Language Project.



May, Sally K. e Inés Domingo

2010 "Making Sense of Scenes", *Rock Art Research*, 27 (1): 35-42.

McNiven, Ian J. y Lynette Russell

2002 "Ritual Response: Place Marking and the Colonial Frontier in Australia", en Bruno David y Meredith Wilson (eds.), *Inscribed Landscapes: Marking and Making Place*, Honolulu, University of Hawai'i Press, pp. 27-41.

Molyneaux, Brian

1989 "Post-Contact Micmac Rock Art", en Howard Morphy (ed.), *Animals into Art*, Londres, Unwin Hyman, pp. 193-214.

Morwood, M.J.

2002 *Visions from the Past. The Archaeology of Australian Aboriginal Art*, Sydney, Allen & Unwin.

Mountford, Charles Percy (ed.)

1956 *Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land 1: Art, Myth and Symbolism*, Melbourne, Melbourne University Press.

Mundine, Djon

2002 *Ramingining: arte aborigen australiano de la Tierra de Arnhem*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Nelson, Erle (ed.)

2000 *The Beeswax Art of Northern Australia*, Brunaby, Simon Fraser University.

Ouzman, Sven

2003 "Indigenous Images of a Colonial Exotic: Imaginings from Bushmen Southern Africa", *Before Farming the Archaeology and Anthropology of Hunter-Gatherers*, 1 (6): 239-256.

Ouzman, Sven y Jannie Loubser

2000 "Art of the Apocalypse: Southern Africa's Bushmen Left the Agony of their end Time on Rock Walls", *Discovering Archaeology*, 2 (5): 38-44.

Ouzman, Sven y Ben Smith

2004 "Taking Stock: Identifying Khoekhoen Herder Rock Art in Southern Africa", *Current Anthropology*, 45 (4): 499-526.

Paterson, Alistair

2012 "Rock Art as Historical Sources in Colonial Contexts", en Maxine Oland, Siobhan M. Hart y Liam Frink (eds.), *Decolonizing Indigenous Histories. Exploring Prehistoric/Colonial Transitions in Archaeology*, Tucson, The University of Arizona Press, pp. 66-85.

- Roberts, David Andrew  
 2004 "Nautical Themes in the Aboriginal Rock Paintings of Mount Borradaile, Western Arnhem Land", *The Great Circle*, 26 (1): 19-50.
- Salazar, Juan  
 2008 "Tierra de Arnhem, Bajo Omo y Tierras altas de Papúa. Los primeros contactos", en Juan Salazar, Inés Domingo, José María Azkárraga y Helena Bonet (eds.), *Mundos tribales: una visión etnoarqueológica*, Valencia, Diputación de Valencia-Museo de Prehistoria, pp. 38-55.
- Smith, Clare  
 2008 "La supervivencia de las culturas indígenas", en Juan Salazar, Inés Domingo, José María Azkárraga y Helena Bonet (eds.), *Mundos tribales: una visión etnoarqueológica*, Valencia, Diputación de Valencia-Museo de Prehistoria, pp. 92-107.
- Strecker, M. y F. Taboada  
 2004 "Aymara Rock Art of Lake Titicaca", *Rock Art Research*, 21 (2): 111-125.
- Taçon, Paul S.C., Michelle Langley, Sally K. May, Ronald Lamilami, Wayne Brennan y Daryl Lloyd Guse  
 2010a "Ancient Bird Stencils Discovered in Arnhem Land, Northern Territory, Australia", *Antiquity*, 84 (324): 416-427.
- Taçon, Paul S.C., Sally K. May, Stewart J. Fallon, M. Travers, Daryl Lloyd Guse y Ronald Lamilami  
 2010b "A *Minimum* Age for Early Depictions of 'Macassan' Praus in the Rock Art of Arnhem Land, Northern Territory", *Australian Archaeology*, 71: 1-10.
- Taçon, Paul S.C., June Ross, Alistair Paterson y Sally K. May  
 2012 "Picturing Change and Changing Pictures: Contact Period Rock Art of Australia", en Jo McDonald y Peter Veth (eds.), *Acompanion to Rock Art*, Oxford, Blackwell, pp. 420-436.
- West, Margie (ed.)  
 1995 *Rainbow Sugarbag and Moon, Two Artists of the Stone Country: Bardayal Nadjamerrek and Mick Kubarkku*, Darwin, Museum and Art Gallery of the Northern Territory.
- Yates, Royden, Anthony Manhire y John Parkington  
 1993 "Colonial Era Paintings in the Rock Art of South-Western Cape: Some Preliminary Observations", *Historical Archaeology in Western Cape. Goodwin Series*, 7: 59-70.

·  
·  
·

# LA CUEVA DE LAS MONAS Y EL PUEBLO RARÁMURI<sup>1</sup>

Enrique Chacón Soria  
Centro INAH Chihuahua

## RESUMEN

El sitio arqueológico conocido como Cueva de las Monas, localizado en la porción central de Chihuahua, México, alberga el testimonio de tres etapas pictóricas. En este trabajo nos referimos a la segunda: la rarámuri en el periodo colonial. A partir de la identificación de elementos en la gráfica rupestre, como la ceremonia de la raspa del jícuri, la carrera del palillo, motivos religiosos, etcétera, y su analogía con referentes en fuentes etnográficas, históricas y testimonios actuales de los rarámuris, hemos preparado un discurso con el cual pretendemos otorgarle identidad, antigüedad y significado a un conjunto de figuras que consideramos las más representativas de dicha etapa. La continuidad y persistencia de la cultura rarámuri por mantener vigentes sus expresiones culturales, así como la integración a su cultura de nuevas formas y estrategias que aparecieron en la colonia, nos ha facilitado el camino para reinterpretar la segunda etapa pictórica.

## INTRODUCCIÓN

Hacia finales del siglo xvi y principios del xvii el desierto chihuahuense era testigo de peregrinaciones rarámuris<sup>2</sup> que llegaban de la Sierra Tarahumara en busca de la planta sagrada del jícuri o peyote (*Lophophora williamsii*).<sup>3</sup> Esas peregrinaciones llevaron a los rarámuris a un encuentro que cambiaría en gran medida su concepción del mundo: la llegada de los conquistadores españoles.

No sabemos desde cuándo comenzaron a ocurrir las peregrinaciones rarámuris en busca del jícuri, a pesar de que en la actualidad se practican durante cada invierno y con gran vitalidad por los miembros de algunos pueblos rarámuris. Es probable que en el lapso al cual se circunscribe el presente trabajo la planta sagrada fuera representada en una de las escenas de la gráfica rupestre de la Cueva de las Monas. La escena a la que nos referimos está acompañada por otras representaciones que sugieren la autoría de la gráfica por parte de los rarámuris. Entre ellas, al fondo y

<sup>1</sup> Queremos agradecer enormemente a Francisco Mendiola, Arturo Guevara, Francisco Lara, Víctor González, Martín Chávez, Kiriaki Orpinel, Fernando Berrojalbiz y Gerárd Tournebiz por el apoyo bibliográfico, comentarios, testimonios y material fotográfico, así como a la dirección del Centro INAH Chihuahua.

<sup>2</sup> El término *rarámuri* ("gente de pies ligeros") es el nombre con el que se autodenomina y adscribe el pueblo comúnmente llamado tarahumara. Como una forma de reivindicación a los derechos indígenas, en este trabajo utilizamos el término *rarámuri*.

<sup>3</sup> Para fortalecer la vigencia de lenguas indígenas en México, empleamos el término *jícuri*, sinónimo de la planta usualmente conocida como peyote (*Lophophora williamsii*), ya que es así como se refieren los rarámuris a la planta sagrada.

al centro de la cueva se localizan las representaciones de la ceremonia del jícuri —donde aparece la planta sagrada— y de la carrera del palillo, ambas conformando la misma escena. Hacia la porción oeste de la cueva, en un nicho, que simula una cueva dentro de la cueva, se ubica la imagen del kánoko, o “el gigante”, un ser mítico que habitaba la Sierra Tarahumara y que actualmente vive en la memoria de los rarámuris. En la pared noroeste, casi en la orilla del acceso a la cueva, está la figura de un religioso franciscano. Hacia la pared suroeste se encuentra la representación de un individuo vestido a la usanza española que, junto con la figura del religioso franciscano, señala el comienzo de una nueva época en la región. Finalmente, entre el individuo vestido como español y el kánoko aparece una imagen que alude al mestizaje cultural: un individuo en tinta blanca con detalles de tradición ancestral rarámuri y la incorporación de nuevos elementos, como cruces.

Hemos seleccionado como ejemplo estas cinco escenas de la gráfica de la Cueva de las Monas para documentar el arte rupestre de la época colonial en Chihuahua. Es preciso destacar que la Cueva de las Monas alberga testimonios de al menos tres etapas pictóricas, las cuales corresponden al periodo arcaico, al colonial y a la época en que México se convertía en una nación independiente. También queremos apuntar que las escenas que elegimos no son las únicas que se refieren a dicha época. Nuestra selección se debe al planteamiento que nos hicimos en un inicio para abordar el estudio de las pinturas rupestres de la época colonial, es decir, quién realizó las pinturas rupestres de la Cueva de las Monas, cuándo fueron elaboradas y qué significado tenían.

A lo largo de este trabajo tratamos de responder esas preguntas con la intención de contribuir al conocimiento del arte rupestre y poner en evidencia que desde antes de la colonia los rarámuris realizan prácticas culturales singulares, las cuales hoy en día persisten y son efectuadas con vitalidad, ya sean como *hechos* —por ejemplo la ceremonia del jícuri<sup>4</sup> y la carrera del palillo— o *sucesos*, como la residencia del kánoko en la memoria histórica colectiva.

#### EL SITIO ARQUEOLÓGICO CUEVA DE LAS MONAS

La Cueva de las Monas se localiza a 50 kilómetros al norte de la ciudad capital de Chihuahua. Corresponde a una oquedad ligeramente alargada hacia los lados y de forma irregular en el interior, con afloramientos y escasos sedimentos dentro de la cueva. Mide alrededor de 13 metros de profundidad por 5 metros de altura y 17

<sup>4</sup> Queremos apuntar que si bien la representación de la ceremonia de la raspa del jícuri es la que consideramos más importante en la Cueva de las Monas, también debemos señalar que no hemos tenido oportunidad de participar en una ceremonia. Por lo tanto, al no contar con la experiencia etnográfica que nos brindaría la observación y participación en la ceremonia del jícuri, en este trabajo nos limitamos a identificar y correlacionar los elementos que nos parecieran destacados en las escenas que seleccionamos de la gráfica rupestre, dejando para una segunda oportunidad la cuestión etnográfica que conlleva el conocimiento profundo de la planta sagrada. En ese sentido, la fuente de información de la que nos hemos nutrido para abordar la presente investigación corresponde a referencias históricas y antropológicas, principalmente los estudios etnográficos sobre los rarámuris, así como testimonios que hemos capturado en nuestro andar en la Sierra Tarahumara.



1. Vista general de la Cueva de las Monas con la distribución de las pinturas rupestres que refieren las principales escenas de la segunda etapa pictórica. Foto: Enrique Chacón Soria, 2009.

metros en el área del acceso. La diversidad de formas, colores y sobreposición de elementos es evidente.

Lo que hoy concebimos como el sitio arqueológico Cueva de las Monas fue en el pasado un espacio que en sus paredes albergaba testimonios que difundían ideas y prácticas culturales. Su función era comunicar mediante líneas, formas y colores aquellos eventos que tenían un significado en la vida del grupo que las creó, pudiendo ser acontecimientos culturales o naturales, externos o internos, propios o extraños. ¿Cuáles eran esas ideas y prácticas que quedaron representadas como pinturas en la Cueva de las Monas? ¿Quiénes pintaron la cueva, y en qué momento lo hicieron?

Estas cuestiones son algunas de las inquietudes en el estudio del arte rupestre, por lo que para el presente trabajo no son la excepción. Dichos interrogantes han sido abordados desde diversas posiciones y disciplinas, siempre con la intención de comprender, aprender y dar a conocer el significado del arte rupestre en cuestión. En nuestro caso el problema no es distinto, y con el debido respeto que le tenemos al arte rupestre, al que consideramos material arqueológico, juzgamos necesario exponer nuestros fundamentos antes de interpretar las líneas, formas y colores que han sobrevivido al tiempo en la Cueva de las Monas. Para estudiar las pinturas rupestres de este sitio arqueológico es preciso realizar un breve recorrido por los trabajos que se han efectuado en él.

Prácticamente son tres los especialistas que han estudiado las pinturas rupestres de la Cueva de las Monas por casi treinta años. Los primeros trabajos corresponden al arqueólogo Arturo Guevara (1989, véase también Guevara y Mendiola 2008: 127), quien en la década de 1980 visitó y registró el sitio arqueológico. A Guevara se le atribuyen los primeros registros, descripciones y tareas de protección en el sitio, pero sin duda su labor más destacada recae en sus interpretaciones sobre las pinturas rupestres de la cueva. Desde nuestro punto de vista, es la labor que supone mayor complejidad al tener que formular las primeras interpretaciones y preparar el camino a futuras investigaciones. En los mismos años ochenta, con las aportaciones de Guevara como antecedente, Polly Schaafsma (1997: 6-8) hace su aparición en la historia del sitio arqueológico con el estudio de las pinturas desde una perspectiva regional. Sus contribuciones plantean una propuesta estilística-cronológica y establece tres etapas pictóricas en la Cueva de las Monas: arcaico, colonial y siglos XVIII-XIX. Finalmente, al iniciar la década de 1990 el arqueólogo Francisco Mendiola Galván (1994: 59-62; 2000; 2002: 51-52 y 2006: 70-75) retoma los trabajos de sus antecesores y perfila un programa de monitoreo, protección, conservación e investigación en el sitio. Mendiola amplía las interpretaciones de Guevara y consolida la propuesta de Schaafsma. De acuerdo con los apuntes de Francisco Mendiola Galván:

De entrada, puede decirse que su principal característica son sus vivos pigmentos y sus definidas formas en superposición, que aparentan negar a las figuras que quedan abajo, pero eso sólo es la historia de la gráfica y la historia misma del lugar con distintas visiones del mundo: *graffiti* del pasado, arte rupestre en el presente [...] En principio y bajo la mirada analítica del investigador, es posible hacer referencia a tres etapas pictóricas que se superponen entre sí, sin que esto haga perder la ilación de su desarrollo en el tiempo. La primera contiene figuras abstractas en las que alternan los colores rojo, amarillo y negro, que se han ubicado para el Arcaico tardío dentro del estilo Chihuahua Policromo Abstracto. La segunda, de los siglos XVI a XVIII, posee antropomorfos que son la representación de indígenas vestidos a la usanza española. La tercera, finalmente, la de los apaches de los siglos XVIII y XIX, con figuras humanas de color naranja que portan tocados capitales de plumas y que danzan con ritmo guerrero (Mendiola Galván, 2006: 70-72).

Los autores que han estudiado las pinturas de la Cueva de las Monas han contribuido con sus trabajos a ubicar cronológicamente el sitio, vinculando la segunda etapa pictórica con el grupo indígena concho, que habitaba la región en la época colonial, y la tercera etapa con el grupo apache. De nuestra parte, diferimos en algunos planteamientos que los autores han formulado sobre ciertos elementos de la gráfica, específicamente en la filiación cultural étnica y en la interpretación de la escena principal: la ceremonia de la raspa del jícuri. Más adelante precisaremos nuestro punto de vista y el contenido de nuestras interpretaciones, derivadas de los últimos trabajos de Mendiola (2006: 72) y Guevara y Mendiola Galván (2008: 127), cuando las investigaciones tomaron un nuevo rumbo.

## PLANTEAMIENTO GENERAL

Antes de abordar las preguntas que expusimos al inicio, nos cuestionamos por qué pintaron la Cueva de las Monas. Este interrogante no lo vamos a resolver en este trabajo, pues requiere de una extensa discusión aparte, pero la referimos porque va ligada con las interpretaciones que queremos ofrecer sobre las pinturas de este sitio arqueológico. Partimos del principio de que tales pinturas son representaciones del mundo cultural que rodeaba a los hombres que las hicieron en un momento determinado. Es decir, son expresiones derivadas de experiencias correspondientes a un mundo, hasta cierto punto comprensible y factible de descifrar para nosotros con el apoyo de referentes históricos y etnográficos.

Por ahora nos interesan las representaciones de la gráfica rupestre que pueden ser comprensibles, con base en lo cual concebimos de manera general que la segunda etapa pictórica es una expresión de prácticas culturales específicas y de los elementos que rodeaban a los hombres en el momento en que pintaron la cueva. Una vez asentado lo anterior pasamos a las preguntas que propusimos al principio y para resolverlas hemos seleccionado cinco escenas de la segunda etapa pictórica. El orden en que exponemos dichas escenas no implica de ninguna forma que la lectura de la gráfica rupestre deba ser así, ya que éste obedece exclusivamente a cuestiones metodológicas que nos permiten responder los interrogantes planteados.

## LOS ARTISTAS DE LA CUEVA DE LAS MONAS

Hacia finales del siglo xvi gran parte del territorio central del ahora estado de Chihuahua era ocupado por los conchos: un grupo de agricultores semisedentarios que cultivaban maíz y calabaza, practicaban la pesca y recolectaban frutos del mezquite, nopal, maguey, y solían utilizar pieles de venado para su vestimenta (Griffen, 1979: 37-50; Guevara, 1985: 8-40). Los grupos julimes, mamites y chinarras también se asentaban en la misma área mientras que otros grupos, como los tobosos, habitaban la porción sur de Chihuahua, hasta los estados de Durango y Coahuila (Alessio, 1978). Si partimos del principio de ubicación espacial y territorial, el grupo más cercano a la Cueva de las Monas es el de los conchos, por lo que bajo esa premisa bien podríamos adjudicarle la autoría de la segunda etapa pictórica de la cueva.

Sin embargo, el acercamiento que hemos emprendido en los últimos años en la Sierra Tarahumara nos permite proponer a los rarámuris como los autores de la segunda etapa pictórica, al menos de las cinco escenas que hemos elegido para esta investigación. No obstante que Guevara (1989) planteó inicialmente que los pintores de la Cueva de las Monas fueron los conchos, al igual que los trabajos que le siguieron con Schaafsma (1997: 6-7) y Mendiola Galván (1994: 60-61 y 2002: 51-52), fue este último (Mendiola Galván 2006: 72) quien posteriormente nos dio la pauta para formular nuevas interpretaciones, al momento en que se refiere en particular a una de las escenas de la gráfica de la Cueva de las Monas: la ceremonia de la raspa del jícuri. Si bien es cierto que Mendiola no adscribe dicha escena como autoría del grupo rarámuri, nosotros la retomamos para generar una propuesta interpretativa desde la visión de la cultura rarámuri. Señala Mendiola Galván:



Pero la verdadera realidad de la Cueva de las Monas es la del “discurso peyotero”. Todo gira alrededor del peyote. Al decir de María Teresa Guerrero y David Lauer —socióloga y fotógrafo, respectivamente—, la ceremonia de la raspa de este cactus, del *hícuri*, que aún utilizan los curanderos rarámuri, se observa en una escena de la pared de esta cueva: participan tres antropomorfos dispuestos sobre un fondo blanco. La figura del centro se encuentra hincada y lleva un palo largo en su mano derecha; con su izquierda toma el raspador (palo de madera con ranuras), el cual se utilizó para extraer la pulpa del cactus alucinógeno. Las otras dos figuras la acompañan a ambos lados (Mendiola Galván, 2006: 72-73).

#### EL PUEBLO RARÁMURI

A continuación ofrezco un compendio de rasgos culturales del grupo rarámuri, para conocer quiénes eran los pintores. Podemos decir que, en función de los trabajos de Carl Lumholtz (1986: 135-176), Campbell Pennington (1963: 221-227), John Kennedy (1970: 110-124), Wendell Bennett y Robert M. Zingg (1986: 497-508), Luis González Rodríguez (1982: 95-102, 1987: 413-420), William Merrill (1992: 133-138), Augusto Urteaga (1995: 299-303), Juan Luis Sariago (2002: 77-98), María Guadalupe Fernández (2007: 143-156), entre otros, y desde el punto de vista de la organización social, los rarámuris son un grupo indígena del norte de México que conforman una gran constelación de asentamientos dispersos en el suroeste de Chihuahua, aislados y en aparente desorden. Habitan tanto en la zona templada de la montaña como en la porción caliente de las barrancas, en un espacio que hoy día se conoce como la Sierra Tarahumara.<sup>5</sup> Practican una economía de subsistencia, basada en el cultivo de maíz, y mantienen relaciones sociales a partir de su participación en fiestas, juegos, y la reciprocidad en el trabajo entre los integrantes de los ranchos que constituyen cada una de las rancherías. Ese sistema de organización, ranchos-rancherías, fue alterado hacia los siglos XVI-XVII con el arribo a la zona de los religiosos occidentales, principalmente jesuitas, que trataron de reducir y concentrar a la gente en pueblos. Es decir, asentamientos humanos distribuidos alrededor de iglesias, pero aunque esa categoría se instauró y sigue vigente, el sistema anterior de aislamiento y dispersión no pudo ser erradicado. Regresando a los artistas de la Cueva de las Monas, y considerando que el territorio rarámuri se encuentra en la Sierra Tarahumara al suroeste de Chihuahua, ¿por qué pensar que fueron ellos los autores de las pinturas de la cueva?

Una práctica cultural entre los rarámuris que ha causado interés en su estudio es la movilidad estacional: una tradición ancestral ligada a la recolección mediante el aprovechamiento de diferentes nichos ecológicos. Esta movilidad estacional, que continúan practicando los rarámuris, nos ha permitido combinarla con la recolección del jícuro en el desierto chihuahuense y el trabajo de Pennington sobre la ubicación espa-

<sup>5</sup> Consideramos que la Sierra Tarahumara es una construcción social que se ha fortalecido a lo largo de la historia y debe su nombre al grupo mayoritario (rarámuri-tarahumara) que habitaba en ella a la llegada de los colonizadores occidentales. La ubicación histórica de los rarámuris en zonas de barrancas y montañas se debe a movimientos de población ocurridos principalmente durante la colonial. Antes de esa época, la zona de barrancas era territorio de otros pueblos, como los tubares, chínipas, témoris, aunque se sabe que los rarámuris emigraban y comercializaban con ellos.

cial de este grupo hacia los siglos xvi y xvii. Con base en ello, proponemos que si bien es cierto que el territorio rarámuri se ubica en la Sierra Tarahumara, desde tiempos ancestrales este grupo ha peregrinado por el desierto chihuahuense en busca de la planta sagrada del jícuri, que está representada en la gráfica de la Cueva de las Monas.

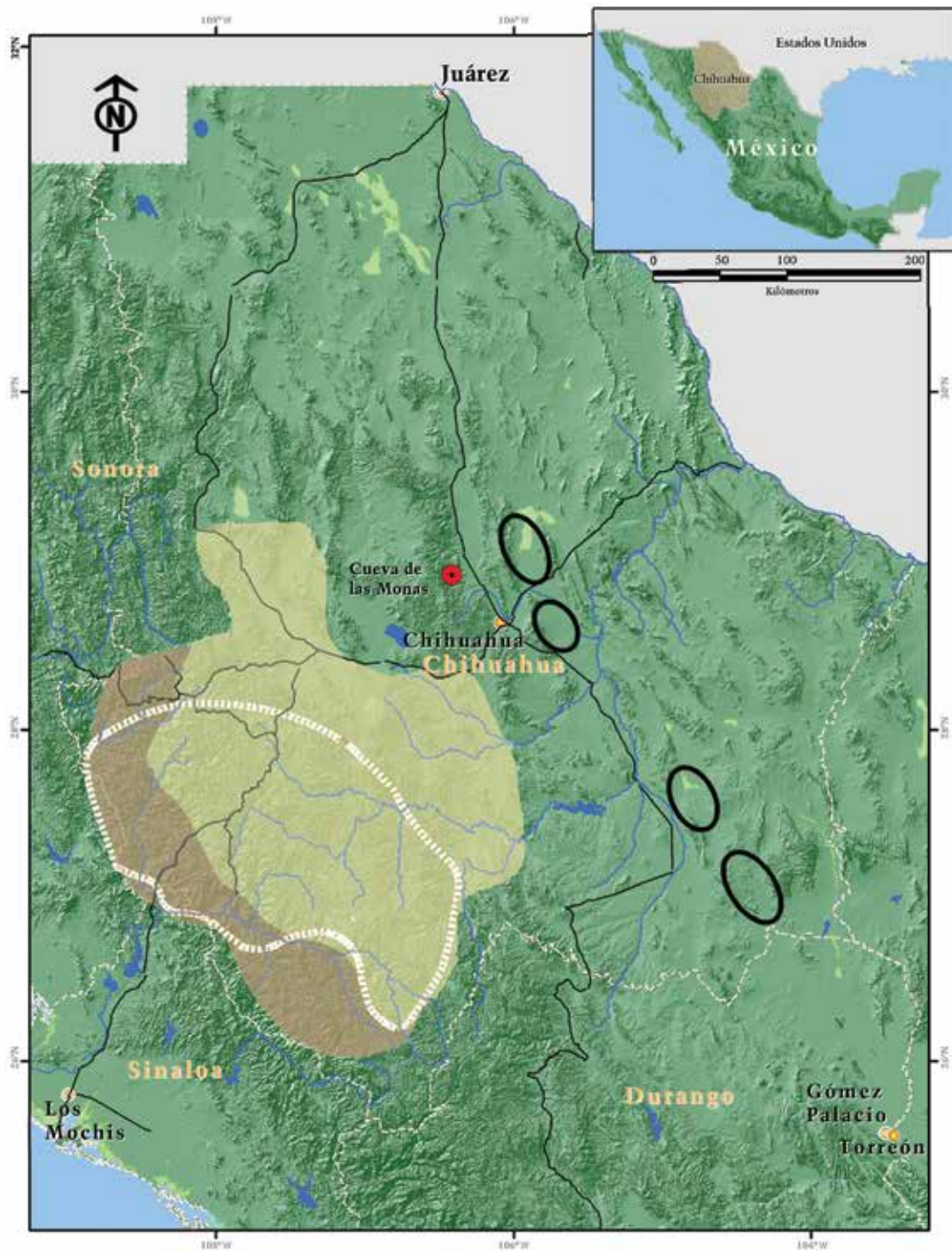
Si observamos las figuras 2a y 2b, la Cueva de las Monas se localiza en la porción central de Chihuahua, al norte de la ciudad capital. Al oeste se encuentra la Sierra Tarahumara y al este el desierto chihuahuense. Nuestro planteamiento es que durante las peregrinaciones que realizaban los rarámuris al desierto solían utilizar espacios como campamentos, lo que nos lleva a señalar que conocían el territorio más allá de las fronteras de la sierra. De esta manera, la Cueva de las Monas era un lugar de tránsito para los rarámuris y fue empleado como medio para comunicar y difundir sus ideas, representando su identidad cultural.

De acuerdo con referencias que hallamos en los trabajos de Lumholtz (1986: 355) y Bennett y Zingg (1986: 449-450), así como con testimonios actuales de los rarámuris de Choréachi y Naráachi, las zonas de recolección del jícuri se ubican al este de la carretera federal número 45, en áreas cercanas a las localidades de Tabalaopa, San Diego de Alcalá, Sierra Amargosa (Camargo) y Sierra de Alcoy (Jiménez). De ellas, Camargo y Jiménez son actualmente el destino de recolección del jícuri para los rarámuris de Choréachi y Naráachi. Hoy en día, las peregrinaciones rarámuris hacia esas zonas son realizadas en autobús, pero hasta hace cincuenta años, cuando las carreteras eran “proyectos”, las peregrinaciones tomaban un mes en “la vuelta”, por lo que los participantes en la recolección aprovechan el viaje para hacer otras actividades comerciales en las ciudades de Chihuahua y Parral.

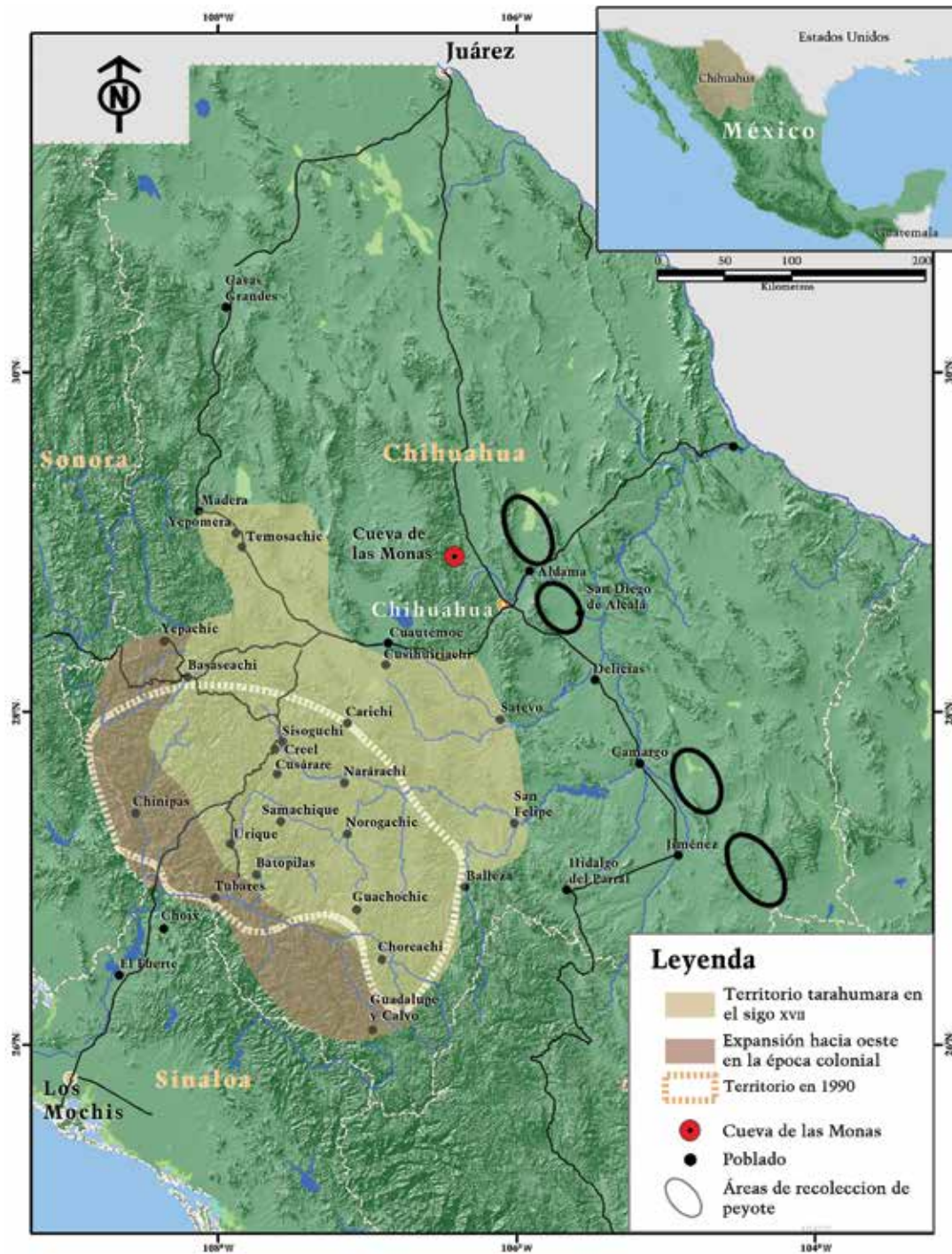
Respecto a Tabalaopa y San Diego de Alcalá, que son las zonas más cercanas a la Cueva de las Monas, no tenemos conocimiento de peregrinaciones rarámuris en busca del jícuri en la actualidad, tal vez porque los asentamientos humanos modernos, la agricultura y la ganadería han llegado a esas áreas. No obstante, es probable que éstas fueran el destino de recolección del jícuri para los pintores de la cueva y en algún momento la ruta se quebró.

#### LA CEREMONIA DE LA RASPA DEL JÍCURI Y LA CARRERA DEL PALILLO

Las referencias más tempranas que conocemos sobre el uso del jícuri entre los rarámuris corresponden a testimonios del padre Ratkay en 1683 y notas del padre Steffel en 1809 (Pennington, 1963: 101; González Rodríguez, 1982: 115-125), que hacen alusión a la raíz del jícuri y su papel en supersticiones. El trabajo de Lumholtz (1986: 349-372) de 1890 y la obra de Bennett y Zingg (1986: 449-456) hacia 1930 constituyen una de las descripciones más completas sobre el uso y consumo del jícuri entre los rarámuris. También son importantes los trabajos de La Barre (1980: 31-49) y Pennington (1963: 159-171), así como las aportaciones de Velasco Rivero (1983: 146-161), Merrill (1992: 142-150) y González Rodríguez (1982: 115-125) en las descripciones que brindan a partir de observaciones directas. Asimismo, los estudios a profundidad y análisis de Carlo Bonfiglioli (2006: 259-262) y de Ángel Acuña (2009) son de lo último que se ha producido sobre el tema.



2a. Acercamiento del mapa de Chihuahua con la ubicación del sitio arqueológico Cueva de las Monas, la Sierra Tarahumara y las zonas de recolección del jicuri en el desierto chihuahuense. Elaboración: Enrique Chacón Soria con base en Pennington, 1963: mapa 1.



2b. Mapa de Chihuahua con la ubicación del sitio arqueológico Cueva de las Monas, la Sierra Tarahumara, las zonas de recolección del jicuri y los poblados en el desierto chihuahuense. Elaboración: Enrique Chacón Soria con base en Pennington, 1963: mapa 1.





3. Ceremonia de la raspa del jícuri en la Sierra Tarahumara. En la imagen se aprecia el círculo sagrado formado por los participantes de la ceremonia. Al centro, se encuentra el sacerdote que conduce la ceremonia. A su izquierda se ubican los hombres y a su derecha las mujeres. Entre él y las mujeres aparece su ayudante, y al centro del círculo el fuego sagrado. Foto: Gerárd Tournebiz, 1990.



4. Sacerdote rarámuri dirigiendo la ceremonia de la raspa del jícuri en la Sierra Tarahumara. En la mano izquierda lleva un instrumento ranurado y en la derecha un palillo. Ambos posan sobre una jícara, la cual protege en su interior la planta sagrada. Foto: Gerárd Tournebiz, 1990.

·  
·  
·

Nuestra meta no es hacer el análisis histórico ni un estudio sobre el uso y consumo del jícuri entre los rarámuris; si el lector lo desea podrá consultar la bibliografía que presentamos, ya que consideramos que un examen apropiado sobre el tema implica necesariamente la participación del interesado en las etapas que conforman la ceremonia del jícuri: preparación, peregrinación, raspa, curación, etcétera. De nuestra parte, no hemos contado con una invitación para participar en la ceremonia, lo cual nos habría permitido experimentar etnográficamente su contenido. Por lo tanto, nuestro objetivo es identificar aquellos elementos que aparecen en la gráfica rupestre de la Cueva de las Monas y que podamos relacionar con dicha ceremonia, según los autores que la han descrito. Cabe mencionar que aunque existe variación en las descripciones de un autor a otro, debido a la distancia temporal y al lugar-ranchería de donde se obtuvo la información, los elementos y la estructura de la ceremonia del jícuri se mantienen.

En ese sentido, aprovechando la ventana que mostró Mendiola Galván (2006: 72-73) sobre esta ceremonia en la gráfica de la Cueva de las Monas, y con la intención de acercarnos a su significado, presentamos a continuación un extracto de la descripción que proporcionó Lumholtz hacia finales del siglo XIX:

Consiste principalmente la fiesta del jículi en bailar, y luego en comer y beber tan pronto como se ha hecho á los dioses la ofrenda de provisiones y tescüino. La ceremonia no tiene lugar en el patio común, frente á la habitación, sino en uno especial que al efecto se escombra y barre cuidadosamente [...]

Entretanto, se va á buscar al monte el combustible necesario para la gran luminaria que ha de encenderse, pues el fuego es una de las condiciones características de la fiesta, como el mismo nombre de ella lo indica: *napítsi nolíruga*, que literalmente significa "moviéndose" (es decir *danzando*) alrededor (nolíruga) *del fuego* (napítshi)." [...] Buen número de troncos se allegan y disponen en filas paralelas, en dirección de oriente á poniente, pero sin encender el fuego antes de que se ponga el sol [...]

El sacerdote (en ocasiones hay dos) se sienta en el suelo como á dos varas al oeste del fuego, frente á la cruz colocada al extremo opuesto. Sus ayudantes, que son dos por lo menos, se sientan á sus lados, y las ayudantas, al norte del fuego. Una vez observé que los hombres se agruparon á un lado del sacerdote, y las mujeres al otro [...]

Luego que el sacerdote se sienta, toma una jícara redonda, la apoya de boca contra el suelo, y haciéndola girar, deja señalado un círculo, en cuyo interior describe dos diámetros cortados en ángulos rectos para producir un símbolo del mundo.

En el centro coloca un jículi, para el que á veces cava un hoyo de cinco ó seis pulgadas de profundidad, y lo cubre con la jícara boca abajo, como si dejara la planta dentro de una esfera hueca. En vez de jícara, puede emplearse cualquier otro utensilio de madera análogo; pero en todos casos, se fija bien en el suelo para que sirva de resonador para el instrumento musical. Es éste un palo con muescas que el sacerdote apoya en la jícara y contra el cual raspa con otro palo para acompañamiento de sus canciones [...]

El palo labrador, lo mismo que el raspador son de brasil que llevan de las cercanías de San Ignacio, en la región del jículi. El sacerdote coge su instrumento con la mano izquierda, y lo apoya en la jícara por uno de sus puntos intermedios, de manera que la

parte que queda entre su mano y el punto de contacto sea un poco mayor que lo que falta hasta la extremidad de la vara [...]

Al punto de amanecer, cuando el fuego se está extinguiendo, anuncia el sacerdote que termina la danza, sirviendo de señal para tan bienhadada nueva tres golpecitos finales contra el palo labrado. Reúnense todos en el lado oriental del patio, junto á la cruz; levántase el augur de su asiento, llevando consigo sus utensilios para raspar, y, seguido de un muchacho cargado de una jícara de agua, procede á dar la bendición á cada uno de los presentes... (Lumholtz, 1986: 356-364).

Con el apoyo de la cita anterior describiremos las pinturas rupestres que conforman la escena central de la Cueva de las Monas, conformada por dos componentes: el primero, a la izquierda, corresponde a la ceremonia de la raspa del jícuri, y la segunda, a la derecha, representa a un corredor. Las interpretaciones iniciales a cargo de Guevara (1989) señalan que las representaciones de las figuras humanas que constituyen esta escena corresponden a “creyentes católicos”, donde la figura principal que aparece arrodillada porta un libro en su mano izquierda (fig. 5).

El primer componente está representado por un fondo blanco sobre el cual aparecen cuatro personajes. El personaje central es un individuo de sexo masculino en tinta blanca y delineado en rojo. Está hincado y da la apariencia de traer pantalones cortos y el torso desnudo. Posiblemente el pantalón corto se trata de la “zapeta” o taparrabos. El torso combina su desnudez con el fondo blanco, pero en el pecho está presente un semicírculo en tinta roja. Este individuo lleva en la mano izquierda un artefacto ranurado o con muescas, de forma semirectangular, y en la derecha un palillo en tinta negra y de dimensiones parecidas al artefacto ranurado. De acuerdo con el contenido de la cita anterior de Lumholtz, proponemos que ambos artefactos corresponden a los implementos que se utilizan para la raspa del jícuri, por lo tanto, el individuo que los sostiene es un sacerdote que dirige la ceremonia. A la izquierda del sacerdote aparece un individuo masculino, de pie, representado en tinta roja, y a la derecha, en escala similar, uno femenino también de pie y en tinta roja. La identificación de este último individuo como femenino se da por la apreciación de la parte baja del cuerpo que termina en forma de gota, lo cual simula la vestimenta de una falda-delantal de mujer. Un individuo más, al parecer de sexo masculino, ocupa un espacio entre el sacerdote y la mujer. Su escala es menor que la del resto de los individuos pero es evidente que se trata de un participante más de la ceremonia, quizá el ayudante del sacerdote, ya que está dentro del fondo blanco que representa tanto la luz del fuego central para la ceremonia del jícuri, como el círculo que protege a quienes están dentro de él. Tres elementos más conforman este componente. El primero es el jícuri, la planta sagrada, que roza de manera sutil la parte superior del círculo protector en fondo blanco y la cabeza del sacerdote. El jícuri, en tinta roja, está representado mediante dos círculos: el exterior, que define su circunferencia, y el interior, del cual emergen pequeños trazos paralelos divergentes que simulan la textura de la planta sagrada. En una posición inmediatamente superior a la figura del jícuri aparece una serie de veinte trazos paralelos, intercalados en tinta amarilla y roja, de los cuales los dos primeros de la izquierda se unen al jícuri. El tercer elemento de este componente corresponde a una serie de cinco

·  
·  
·





5. Escena central de la Cueva de las Monas. A la izquierda el componente de la ceremonia de la raspa del jícuri. A la derecha la representación de la carrera del palillo. Foto: Enrique Chacón Soria, 2009.

líneas en zigzag, en tinta amarilla y roja, que reflejan su posición en la gráfica como si emergieran delicadamente del círculo en fondo blanco para unirse a la figura del corredor, que constituye el segundo componente de esta escena. Quizá las líneas en zigzag representan el sonido o resonancia producida por la raspa de los instrumentos que lleva el sacerdote.

El segundo componente de la escena de la raspa del jícuri se localiza inmediatamente a la derecha, unido por las líneas en zigzag, y se trata de un gran círculo con rayos divergentes cortos, o bien, un sol radiante en tinta roja. Dentro del círculo puede observarse la representación de un individuo masculino en tinta roja con delineado en blanco y negro. El círculo y el individuo están sobrepuestos a un grupo de figuras geométricas que aparecen en la parte inferior de la derecha y al grupo de líneas en zigzag de la izquierda. El individuo se encuentra ligeramente de perfil, con ambos brazos levantados a la altura del torso, y mantiene el pie derecho levantado sutilmente hacia atrás, en una posición que en primera instancia nos refiere que es un corredor. Dos elementos acompañan en el mismo plano a esta figura. El primero consiste en un cuadrúpedo, quizá un caballo, en tinta blanca y delineado en negro. Su posición en la gráfica es frente al pie izquierdo del corredor, en la parte inferior derecha dentro del círculo. El segundo elemento lo constituye un trazo en

tinta roja que simula una línea recta que se desprende de la mano izquierda del corredor hasta la altura de la rodilla. Sobre este último elemento, si sostenemos que el individuo es un corredor, entonces el trazo representa el bastón que éste lleva en el juego del palillo —no se refiere al también juego rarámuri de la carrera de bola—, que practicaban y siguen practicando los rarámuris.

A partir de una descripción del siglo xvii a cargo de Pérez de Ribas (1992: 15), así como de referencias de Ratkay y Neuman del siglo xvii (González Rodríguez, 1982: 182-197) y descripciones de Steffel en el siglo xviii (Pennington, 1970: 18), los juegos comunes que estaban relacionados con “la carrera y la bola” eran la carrera del palillo (*ra'chuela*), la carrera de bola (*rarájipari*), la carrera del aro (*ariweta*) y el juego de pelota de hule (*uláma*). Si consideramos que el segundo componente de la escena de la ceremonia de la raspa del jícuri es la representación de un corredor del juego del palillo, a continuación presentamos una descripción de Pérez de Ribas sobre este juego:

Otro es célebre entre ellos, que llaman correr al palo; muy usado de todas estas Naciones; y que les sirve de ejercitarse para la guerra. A este se junta lo ordinario mucho numero de Indios; cual vez salen ciento; cual doscientos; y para él se desafían pueblos enteros; estos se parten en dos cuadrillas; cada una de ellas trae su palillo, que es rollizo, de madera un poco pesada; no tiene mas de un gema de largo, en medio esta cavado, de fuerte que caído en tierra pueda entrar debajo de él la punta del pie descalzo, como ellos lo traen para botarlo. Cada cuadrilla arroja a un mismo tiempo el palillo en tierra, y desde el puesto de donde sale, lo comienza a botar, y tirar con el pie uno de cada cuadrilla, con tanta destreza, que con el brazo no hiciera mas largo tiro un buen tirador; y es ley del juego, que al palillo no le ha de tocar la mano, sino solo el pie. Aunque pueden ayudarse de una varilla que llevan en la mano, para ponerlo sobre el empeine: y cuando el Indio está cogiéndolo para arrojarlo, ya se han adelantado otros compañeros para proseguir con los botes al termino señalado, y volver botando el palo a el de donde salieron; y la cuadrilla que primero llega, esta gana la apuesta: y es tan largo el espacio en ida, y vuelta, que ordinariamente corren dos, tres, y mas leguas, con que se hacen mas ligeros para la guerra, en que nunca están parados, sino en continuo movimiento: y sudando a arroyos en este juego, se arrojan al río, y quedan muy contentos... (Pérez de Ribas, 1992: 15).

Para el caso de los rarámuris, los datos más tempranos que conocemos sobre el juego de bola los aportan Ratkay en 1683 (González Rodríguez, 1982: 182-189), Neuman en 1681 y Steffel *circa* 1767 (Pennington, 1970: 18). No obstante, las referencias de Ratkay y Neuman no hacen alusión a la carrera del palillo ni a la carrera de bola, sólo al juego de pelota de hule, que también describe Pérez de Ribas en su obra. Según Pennington, que aborda los distintos juegos que hemos mencionado, los primeros datos sobre la carrera de bola aparecen con Steffel a finales del siglo xviii, y propone que esta carrera habría sido difundida a los rarámuris entre los siglos xvii y xviii:

Independientemente de cuándo y dónde se desarrolló con exactitud la carrera de bola, ésta se distribuyó ampliamente en el gran suroeste Americano en los tiempos inmedia-

tamente precolombinos, y no existen buenas evidencias de que los tarahumaras estuvieran familiarizados con el juego hacia el tiempo del Contacto. Parece probable que este deporte se difundió al territorio tarahumara del oeste al noroeste, que era la ruta más oportuna para su transmisión. La evidencia existente sugiere que los tarahumaras adoptaron el juego a finales del siglo xvii o a principios del xviii, y que el juego reemplazó al deporte antes dominante, el juego de pelota de hule (Pennington, 1970: 35).

De acuerdo con la cita anterior, y si los planteamientos de Pennington son correctos, tenemos entonces: a) ausencia de testimonios sobre la carrera de bola entre los rarámuris en la época del contacto; b) inexistencia de la representación de la carrera de bola en la gráfica rupestre de la Cueva de las Monas; c) falta hasta ahora de evidencias sobre la carrera de bola en los depósitos arqueológicos, y d) la presencia del palillo en la mano del corredor permiten reforzar nuestra propuesta de que las pinturas de la Cueva de las Monas fueron efectuadas hacia finales del siglo xvi y principios del xvii, cuando los juegos comunes en la Sierra Tarahumara eran la carrera del palillo y el juego de pelota de hule.

Las descripciones de Pérez de Ribas y los planteamientos de Pennington apuntan a la práctica del juego de palillo para tiempos del contacto. Al respecto, hay dos puntos que queremos precisar. El primero es que los grupos indígenas que Pérez de Ribas llama “naciones” y que practicaban el juego del palillo hacia finales del siglo xvi y comienzos del xvii eran aquellos que se extendían por la región sur de Sonora, norte de Sinaloa y suroeste de Chihuahua, entre ellos los rarámuris. El segundo punto versa sobre la relación del corredor con la ceremonia de la raspa del jícuri. Algunos autores, como el propio Pérez de Ribas (1992), Lumholtz (1986), Bennett y Zingg (1986), Kennedy (1969), Pennington (1970), González Rodríguez (1982), Mares y Burgess (1996) y Acuña (2006), principalmente, refieren la relación de los juegos de la bola de hule, la carrera del palillo y la carrera de bola con el uso de plantas para proteger y curar a los participantes. Pérez de Ribas (1992: 486) menciona que entre los acaxeos de la Sierra de Durango, al sur de la Sierra Tarahumara, el juego de pelota de hule era acompañado de una raíz de jícuri. Lumholtz comenta que para los rarámuris: “El jícuri es poderoso protector del pueblo en cualesquier circunstancia y trae buena suerte [...] Hace afortunados á los que toman parte en las carreras y toda clase de juegos, á los que trepan á los árboles, etc.” (Lumholtz, 1986: 353).

Bennett y Zingg también se refieren al juego de la carrera de bola pero señalan su relación con otra planta, el bakánowa, que suele residir en agujeros de la barranca de la Sierra Tarahumara: “La planta es tan fuerte, que los corredores se untan con ella tres días antes de una carrera importante, para utilizar sus virtudes imaginarias. El *teniente* de Samachique había sido un gran corredor en su juventud, porque esta planta, que llevaba en su faja, lo ayudaba” (Bennett y Zingg, 1986: 231). Una referencia más, a cargo de Mares y Burgess (1996: 17-40), indica la utilización de la planta bakánowa con el juego del palillo.

Por lo anterior, al igual que en las descripciones sobre la ceremonia de la raspa del jícuri, en el juego de la carrera de bola o palillo, o de hule, existen variantes en los detalles del juego pero la estructura general persiste. De tal forma, consideramos que las pinturas rupestres que hemos descrito como escena principal de la

Cueva de las Monas corresponden a la representación de una ceremonia de la raspa del jícuri para proteger al corredor, mismo que refleja esa protección al estar dentro del círculo radiante, por su conexión con las líneas en zigzag que provienen de los instrumentos de la raspa del jícuri; y por simular que emerge del patio sagrado donde se efectúa la ceremonia. Esto nos lleva a proponer que en algún lugar de la Sierra Tarahumara y en algún momento entre los siglos XVI y XVII se celebró una gran carrera entre dos bandos, la cual habría significado algo más que el prestigio y la apuesta que implicaba su realización, motivando a los participantes de uno de los bandos a viajar al desierto chihuahuense en busca de la planta sagrada del jícuri para proteger a sus corredores y dejar al mismo tiempo testimonio de ello en la Cueva de las Monas. Un apunte de Bennett y Zingg nos permite sostener este último planteamiento vinculado con el carácter socializante del juego, aunque se refiere particularmente a la carrera de bola, donde los autores exponen la vitalidad de dicho juego:

Una gran carrera, entre pueblos, es uno de los factores que tiende a unir a las comunidades. La gran carrera va acompañada de una fiesta en la que ambos bandos se juntan. Las apuestas, el incansable estar mirando y alentando a los corredores y el entremezclarse con distintas personas, desempeñan una doble función: primero, ponen en relación a dos comunidades; segundo, unifican a cada comunidad. La competencia definitivamente crea un grupo “nosotros” y un grupo “ellos”. El hecho de que, tanto los corredores como sus respectivos pueblos que los apoyan, apuestan, decididamente unen al bando de los “nuestros”... (Bennett y Zingg, 1986: 503).

Actualmente la carrera del palillo es practicada por los rarámuris de algunas zonas de la Sierra Tarahumara, pero el juego de la pelota de hule ha desaparecido; en tanto, la carrera de bola para los hombres y la carrera de aro para las mujeres se han consolidado. Así, una vez que hemos descrito la escena principal que aparece en las pinturas de la Cueva de las Monas, acercándonos a la identidad de los artistas y proponiendo la fecha posible en que fueron realizadas, veamos ahora la segunda escena de la cueva: el kánoko.

#### LA ESCENA DEL KÁNOKO

Sin duda, la pared oeste de la Cueva de las Monas es el espacio más cargado de líneas, formas y colores. En primera instancia sugiere que se trata de un relieve plano que alberga la sobreposición de elementos, la cual caracteriza a este sitio arqueológico. No obstante, hacia la parte central de dicha pared el relieve no es plano, ya que allí se localiza una concavidad tenue que simula una cueva dentro de la cueva. En el interior de esa concavidad se encuentra lo que parece ser, a primera vista, un escenario simple: un antropomorfo en tinta roja rodeado de más de una docena de antropomorfos, igual en tinta roja, pero de escala menor. En la parte superior del antropomorfo principal, también en el interior de la concavidad, se despliega una gran diversidad de elementos que como muchas otras pinturas, no parecen representar nada. Por ahora, y sobre este espacio de la cueva, nos referimos sólo a los antropomorfos. El antropomorfo central es en escala diez veces más



6. Una cueva dentro de la cueva: representación del kánoko. Foto: Enrique Chacón Soria, 2009.

grande que los que lo rodean. Está colocado de frente, con los brazos extendidos hacia abajo. Lleva un pantalón corto, quizá una “zapeta” (taparrabos). El detalle en los pies indica que está descalzo. La mano izquierda tiene cinco dedos y la derecha seis. No conocemos por ahora el significado en el detalle de la mano con seis dedos, aunque es evidente que ambas manos incitan a considerar que se trata de un individuo de apariencia rígida e imponente. El resto de los antropomorfos ocupan el lado izquierdo y la porción inferior del antropomorfo central, pero junto a él parecen miniaturas. Todos aparecen en tinta roja y entre ellos se observan algunos trazos del mismo color. La representación que guardan es similar entre ellos y varían entre sí únicamente por la posición de los brazos.

Para la interpretación de esta escena recuperamos dos elementos: la escala de los antropomorfos y la concavidad donde se encuentran, lo cual nos ha permitido asociarlos con la leyenda del kánoko (gigante), un ser mítico que habitaba en una cueva de la Sierra Tarahumara. Haciendo un recorrido por las referencias que conocemos sobre este personaje hallamos que, de acuerdo con testimonios del padre Ratkay en 1683 —cuando la memoria viva de los rarámuris fue capturada por la pluma de los religiosos españoles—, existían en la antigüedad seres gigantes: “en sus bosques y montañas había unos faunos de gran estatura, como hombres silvestres, a los que llamaban *tetsani*, los cuales mataban a los transeúntes; a las mujeres

de estos faunos llamaban *uribi*, y éstas mataban a los infantes y a los niños” (González Rodríguez, 1982: 186).

La cita anterior nos indica que para la segunda mitad del siglo xvii ya no había gigantes en la Sierra Tarahumara, en caso de que realmente hubiesen existido, y nos ofrece datos sobre la costumbre que tenían los gigantes de matar gente. A finales del siglo xix Lumholtz registra información similar y amplía los detalles sobre los gigantes:

Antiguamente había gigantes en las cumbres de las montañas, tan grandes como pinos y con unas cabezas como rocas. Enseñaron á los tarahumares á sembrar el maíz, derribando árboles y quemándolos, pero se comían a los niños.

Una mujer dio á luz un gigante en una cueva que estaba muy alta sobre la ladera de un valle. La madre murió por el tamaño de su hijo, el cual quedó á cargo de su abuela, pero ésta, volteándose una noche dormida, lo aplastó.

De Guasivori (cerca de Cuzarare) fueron unos gigantes á Narárachic á pedir limosna. Les gustaba mucho el *tesgüino*. Trabajaban muy de prisa y los tarahumares los pusieron á cavar la tierra y á sembrar, dándoles en cambio comida y *tesgüino*, pero los gigantes eran feroces, violaban á las mujeres cuando estaban bajo la influencia de la Luna, y por lo tanto se irritaron mucho los tarahumares, mezclaron un cocimiento de chilicote con el grano que daban á los gigantes, y éstos murieron (Lumholtz, 1986:293-294).

Un relato más, esta vez de la década de 1930, a cargo de Bennett y Zingg, se refiere al gigante como el *kánoko* y reitera el comportamiento de los gigantes de comer carne humana:

En tiempos pasados existían, entre los tarahumaras, unos gigantes (*gánokos*) grandes como pinos, y que solían devorar a seres humanos, luego de asarlos en un palo (como se hace con la panza o mondongo). Se logró exterminarlos durante un festín, añadiendo al estofado, semillas de *chilicote* —*apusí*, en rarámuri—. Las semillas hincharon los estómagos de los gigantes hasta provocarles la muerte (Bennett y Zingg, 1986: 496).

De acuerdo con el contenido de las citas anteriores —similares entre sí durante trescientos años— sobre gigantes que comían gente, y al correlacionarlo con los elementos de la gráfica rupestre, es decir, la diferencia en escala de los antropomorfos y su posición en una cavidad dentro de la cueva, consideramos que la escena que hemos descrito corresponde a la representación del *kánoko*. O sea, que los rarámuris aprovecharon la concavidad en la pared oeste de la Cueva de las Monas para representar al *kánoko* dentro de su cueva, demostrando su estatura a través de la escala: un grupo de antropomorfos pequeños alrededor de uno gigante. En ese sentido, la lectura que hacemos de esta escena nos permite proponer que se trata de una estrategia rarámuri de persuasión visual, probablemente con el siguiente mensaje: “nosotros somos de la tierra donde vive el gigante”.

Con la interpretación de la escena anterior como correspondiente al *kánoko*, más la ceremonia de la raspa del *jícure* y su relación con la carrera del palillo, creemos que la identidad de los artistas rarámuris se fortalece, y al mismo tiempo nos ayuda

a ampliar el discurso de la gráfica. Cabe mencionar que si bien otros grupos como los conchos y tobosos del desierto chihuahuense usaban el jícuri (Alessio, 1978), no se tienen reportes de que éstos practicaran la carrera del palillo o de bola, ni testimonios que den cuenta de la existencia de gigantes en la zona. De tal suerte, consideramos que durante las peregrinaciones a la tierra del jícuri los rarámuris inevitablemente se encontraban con otros grupos, como los conchos, tobosos, etcétera, y para llegar a la planta sagrada habrían tenido que utilizar métodos de convencimiento, por ejemplo la leyenda del kánoko que representaron en la cueva. Sin embargo, tanto los rarámuris como los grupos indígenas del desierto chihuahuense quedaron impactados por la llegada de otros personajes: los conquistadores españoles, que ilustraremos con las escenas siguientes de la gráfica rupestre.

## EL NUEVO MUNDO

Hemos intentado explicar en párrafos anteriores que las escenas de la raspa del jícuri, la carrera del palillo y el kánoko fueron realizadas en tiempos del contacto occidental. El cuadrúpedo en el interior del sol radiante que envuelve al corredor en la ceremonia del jícuri nos da la aproximación cronológica. Dos escenas más que están representadas en un plano similar a las que hemos descrito nos indican la llegada de un “nuevo mundo”: un individuo con vestimenta española y un religioso franciscano.

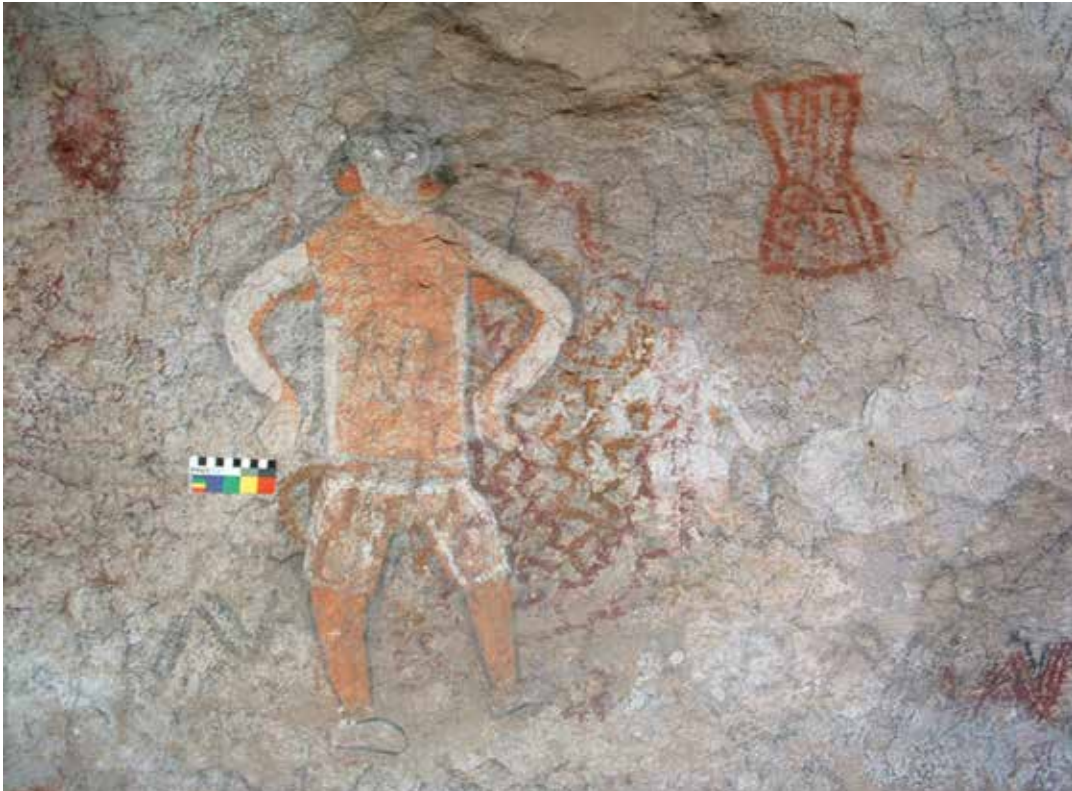
La primera escena, que corresponde a la figura de un individuo con vestimenta española, se localiza en la pared suroeste de la cueva, a la derecha de la raspa del jícuri. A partir del trabajo de Guevara presentamos la siguiente descripción sobre la escena mencionada:

El diseño que destaca mejor en este conjunto es una representación antropomorfa que fue pintada cubriendo parcialmente al grupo del triángulo de color café, y que evidentemente corresponde a la época colonial. Se trata de un personaje del sexo masculino con pelo negro y abultado por atrás de las orejas, en las que trae pendientes de color café. Sabemos que grupos afines como los de la región lagunera, utilizaban pendientes redondos, que de frente debieron verse como los de esta figura.

Éste, personaje central de su grupo, tiene los brazos en jarras a la altura del cinturón, que es de color negro, y viste un chaleco de color café, así como un pantalón bombacho del mismo color pero en tono más oscuro, por tratarse evidentemente de un indígena, consideramos muy posible que se trate de ropa de gamuza. Es muy claramente visible que también trae medias calzas que fueron representadas con el mismo color del chaleco, puede verse que el personaje fue representado con zapatos de color grisáceo, con ambas puntas hacia la izquierda. Aunque muy débilmente, aún puede verse que al personaje se le dibujaron los dedos de las manos (Guevara, 1989: 60).

Trabajos posteriores sobre la Cueva de las Monas (Mendiola Galván, 1994: 59-62, 2002: 51-52 y 2006: 70-75; Guevara y Mendiola, 2008: 127) apuntan que esta figura fue realizada hacia el siglo XVII y que se trata de un indígena del pueblo concho vestido como español. Los autores referidos consideran dos elementos que aparecen





7. El "nuevo mundo". Individuo con vestimenta española. Foto: Enrique Chacón Soria, 2009.

en la figura para proponer la filiación étnica del individuo: las orejeras y el cabello cortado en cerquillo, abultado atrás. Asimismo, los autores fortalecen su planteamiento recurriendo a las fuentes históricas que señalan que en la zona vivían los conchos y por lo tanto los pintores eran conchos. Desde nuestro punto de vista, compartimos la fecha que proponen los autores pero no estamos convencidos de que la figura haya sido elaborada por el pueblo concho. Antes de exponer nuestros argumentos pasamos a la segunda escena.

Ésta se sitúa en el extremo norte de la pared oeste, muy cerca del acceso a la cueva, y es a la figura de un religioso con ornamentación a su alrededor que realza evidentemente la escena. Al igual que en la del individuo vestido como español, Guevara y Mendiola (2008: 127) apuntan a que la figura del religioso corresponde al grupo concho y la ubican hacia el siglo xvii. Siguiendo con las descripciones de Guevara, tenemos lo siguiente sobre dicha escena:

Éste es uno de los conjuntos más llamativos de la cueva, en el que destaca un personaje de grandes dimensiones (1.06 m de altura), de color blanco delimitado con una gruesa línea roja. Porta lo que parece ser una capa larga y presenta el brazo derecho doblado hacia fuera del cuerpo, con la mano izquierda sostiene lo que parece ser una cruz procesional, en una versión muy estilizada de la cruz de Jerusalem, la que fue símbolo de



8. Religioso franciscano, una obsesión llevada a la gráfica. Foto: Enrique Chacón Soria, 2009.

San Francisco, con el pie muy alargado y que en la parte de abajo está flanqueada por dos líneas quebradas. La cruz también es de color blanco y está delimitada por una línea roja. Del brazo derecho de la cruz se desprende una línea de puntos blancos que posiblemente sean la representación de un rosario.

Puede verse que el personaje que porta la cruz trae pantalones bombachos y dos líneas de puntos le cruzan el pecho formando una gran x. Por la forma de los pies, que apuntan además hacia los lados, se supone que debió traer zapatos. Por arriba de la cabeza y el brazo derecho presenta una línea de puntos rojos.

Consideramos que esta debe ser la representación de un personaje sagrado y de gran peso en la psicología de los pintores, de cuya obra se puede inferir una muy clara influencia religiosa europea; posiblemente esta sea representación de un chamán del grupo concho que habitó en el área, que se representó con parte de los atributos que consideró de importancia (Guevara, 1989: 67-68).

La consideración que tenemos respecto a la descripción anterior sobre la figura del religioso es en torno al detalle en los pies, el cual, al estar presente el delineado de los dedos en la figura, implica que el implemento del religioso son huaraches y no zapatos. Ello refuerza el argumento de Guevara, que también compartimos, de que se trata de un franciscano. Sin embargo, no estamos convencidos de que sea un indígena concho, chamán, vestido como religioso.

Hemos tratado de demostrar, a partir de la información que conocemos sobre las peregrinaciones rarámuris a la tierra del jícuri y la reproducción de sus prácticas culturales que aún prevalecen, que si bien el territorio donde se localiza la Cueva de las Monas era ocupado por los conchos, esto no necesariamente significa que los pintores fueron conchos. Nuestra interpretación sobre estas dos últimas escenas es que la llegada de los conquistadores y religiosos españoles cautivó, sin duda, a los habitantes indígenas que transitaban y habitaban la zona. Por lo tanto, las representaciones gráficas en la Cueva de las Monas cambiaron, porque el mundo que rodeaba a los indígenas también se transformó. Sostenemos que los pintores de la cueva eran rarámuris y se obsesionaron tanto con las vestimentas de los españoles y religiosos franciscanos que las llevaron a la gráfica rupestre, es decir, que el individuo vestido como español y el religioso son españoles representados por indígenas. Ahora bien, considerando que el individuo vestido como español sea un indígena concho, de igual forma proponemos que quienes realizaron la pinta fueron los rarámuris, quizá como muestra de que los conchos iban con diligencia en el proceso de aculturación. En cuanto a la figura del religioso creemos que no hay más que decir: se trata de un franciscano, pero no de un indígena vestido como tal. Sobre esta disertación nos quedan dos elementos para reforzar nuestro planteamiento: el primero es una escena que da cuenta del mestizaje cultural; el segundo, las ordenanzas reales. Sabemos que las ordenanzas españolas prohibían, entre muchas otras cosas, que los indígenas utilizaran vestimenta española, aunque en la práctica la respuesta haya sido el eco de “se acata pero no se cumple.”

El segundo elemento al que recurrimos es otra figura de la gráfica de la Cueva de las Monas. Hacia la pared suroeste, entre el individuo vestido como español y el kánoko, se localiza una figura en tinta blanca y delineada en negro, así como otros elementos en sus márgenes que no abordaremos por ahora. Respecto a esa figura, retomamos una vez más los apuntes de Guevara:

La figura que por su tamaño y posición está presidiendo a este conjunto, es de tipo antropomorfo que se pintó de blanco delimitado de negro. Presenta dos cruces, una sobre la cabeza y otra más sobre el hombro izquierdo. Su atavío es muy sencillo, trae un plumaje que le cae sobre los hombros aunque puede ser la representación del pelo de manera muy rígida, dado que parece tratarse de la imagen de un chamán o sacerdote, nos inclinamos por la primera posibilidad. Por lo demás, sólo trae un paño de caderas (1989: 61-62).

Queremos mencionar que los relatos de Guevara nos inspiraron a buscar información que nos permitiera ahondar sobre el significado de la figura que se describe, al igual que hicimos con los apuntes de Mendiola Galván (2006: 72) en torno a la escena de la raspa del jícuri, ya que la figura en sí es interesante. No obstante, nos encontramos con dos referencias distintas a la descripción de Guevara, que proponemos ahora como recurso para generar una interpretación alternativa. Esas referencias, que presentamos a continuación, las hemos vinculado con un elemento que aparece en la figura del antropomorfo representado en la gráfica rupestre y concierne al detalle en la cabeza, que Guevara señala como “plumaje” o “pelo rígido”. Proponemos que ese detalle es la representación de una “cabellera cortada” por lo tanto,

·  
·  
·



9. Un ejemplo del mestizaje cultural. Escena de luto que mezcla dos tradiciones: la rarámuri, con la representación de un individuo con la cabellera cortada, y la cristiana, con las cruces que acompañan al individuo. Foto: Enrique Chacón Soria, 2009.

se trata de una escena de luto, que muestra prácticas ancestrales de los rarámuris —como trasquilarse los cabellos cuando una persona moría— y la incorporación de elementos del nuevo mundo como las cruces. La primera referencia al respecto es de 1611 y corresponde al padre Font:

Aunque he procurado saber si estos gentiles tarahumares tienen ídolos o alguna adoración, no he habido rastro de esto. Verdad es que tienen muchas supersticiones y hay entre ellos muchos hechiceros. Dicen que cuando muere una persona, que su alma no muere sino que se va a los montes donde está una fiera que a los malos traga y a los buenos deja pasar a mejor tierra. Lo cual también han creído los tepehuanes, pero ni los unos ni los otros saben explicar más en esto de lo que está dicho.

Después de haber enterrado al difunto, si fue casado y que ya tenía casa, la derriban por el suelo o le pegan fuego; y si es cueva, la desamparan y la pasan a otra parte. El luto es trasquilarse los cabellos y algunas noches llorar, para lo cual se juntan los más cercanos parientes. Y en esto se señalan las viejas, que más parece llanto de fieras que de personas naturales (González Rodríguez, 1982: 159).

Aproximadamente trescientos años después de la descripción de Font, los antropólogos Bennett y Zingg mencionan un evento similar de luto entre los rarámuris



de Samachique pero ya en un pueblo cristiano: “El hermano del muerto, se arrancó algunos pelos de la cabeza y los dejó caer en la sepultura, como un símbolo de fraternidad. Se llenó la tumba y se le cubrió con piedras” (Bennett y Zingg, 1986: 375). De tal forma, lo que proponemos con las citas anteriores es que el detalle del “cabello rígido” en la figura del antropomorfo corresponde a una “cabellera cortada” que da cuenta de una escena de luto. Respecto a las cruces que acompañan al individuo nos indican que no solamente los indígenas habían quedado cautivados por la llegada de los conquistadores y religiosos españoles, sino que también había comenzado el mestizaje cultural que poco a poco se insertó en la cultura rarámuri. Por lo tanto, es de nuevo en esta cultura donde encontramos la fuente de información para entender la gráfica de la Cueva de las Monas.

En ese sentido, la Cueva de las Monas es ejemplo de un largo proceso de sucesos culturales que fueron llevados con tinta y trazos precisos a sus paredes. Esos eventos apunta a un momento y un significado, y a partir del referente de la cultura rarámuri hemos podido abordar las preguntas que nos hicimos desde nuestra primera visita a la cueva sobre quiénes realizaron las pinturas, cuándo y qué significado le dieron.

La escena de la ceremonia de la raspa del jícuri, el corredor, y la incorporación de un cuadrúpedo, quizá un caballo, nos dan la aproximación cronológica para tiempos del contacto, finales del siglo xvi y principios del xvii. El individuo vestido como español y el religioso franciscano refuerzan esta idea al coincidir la vestimenta con la época, y al ser los franciscanos los primeros que llegaron a la región —antes que los jesuitas. Asimismo, la ausencia de elementos de guerra como jinetes, arqueros, lanzas, armas de fuego, etcétera, sugiere que la cueva fue pintada principalmente antes de las rebeliones indígenas que se generalizaron en la región hacia la segunda mitad del siglo xvii (Mirafuentes Galván, 1975: 45-49; Deeds, 2001: 66-68).

Aun cuando muchos grupos hicieron uso del jícuri, y otros tantos practicaban juegos como la carrera del palillo, la figura del kánoko nos remite a su origen en la Sierra Tarahumara, con los rarámuri como los autores de la segunda etapa pictórica.

Sobre el significado de las figuras —que convertimos en escenas porque cada una de ellas pretende contar una historia—, recurrimos a la asociación entre formas, a la analogía etnográfica, los referentes históricos, la memoria histórica colectiva, y al final encontramos que la gráfica rupestre de la Cueva de las Monas representaba algo más que una obra estética, es decir, que se trata de un “documento” de alto valor histórico. Si bien la ceremonia de la raspa del jícuri, la carrera del palillo y la leyenda del kánoko siguen vigentes entre los rarámuri, también es un hecho que la tradición de pintar en las paredes se perdió. Y así como han desaparecido otras prácticas culturales, la ceremonia de la raspa del jícuri está en peligro de extinguirse, ya que la recolección de la planta es cada vez más difícil debido a su saqueo y tráfico ilegal, a la implantación de nuevos centros de desarrollo, etcétera.

Por último, queremos apuntar que lo que hemos propuesto en este trabajo son contribuciones al conocimiento del arte rupestre, en especial de la Cueva de las Monas, por lo cual no significa que debemos tener la razón. El tiempo, otros estudios y las discusiones al respecto lo dirán.

## BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Ángel

2006 *Etnología de la carrera de bola y ariweta rarámuris*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

2009 "Jícuri y Bacánowa: rituales de vida y muerte en la sierra Tarahumara", *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (1): enero-abril, 54-83, en línea <<http://www.aibr.org>>, consultado: 14 de enero de 2010.

Alessio Robles Vito

1978 *Coahuila y Texas en la época colonial*, México, Porrúa.

Bennett, Wendell y Robert M. Zingg

1986 (1935) *Los tarahumaras, una tribu india del norte de México*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Bonfiglioli, Carlo

2006 "El peyote y sus metáforas curativas: los casos tarahumara, navajo y otras variantes", en Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María E. Olavarría (eds.), *Las vías del noreste I: una macrorregión indígena americana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 257-281.

Deeds, Susan

2001 "Resistencia indígena y vida cotidiana en la Nueva Vizcaya. Trastornos y cambios étnico-culturales en la época colonial", en Claudia Molinari y Eugeni Porras (coords.), *Identidad y Cultura en la Sierra Tarahumara*", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Congreso del Estado de Chihuahua, pp. 55-69.

Fernández, María Guadalupe

2007 *Territorio y cultura rarámuri. La configuración sociocultural de espacios en Nakásorachi, Municipio de Guachochi, Chihuahua*, tesis de licenciatura en antropología social, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Antropología e Historia Unidad Chihuahua.

González Rodríguez, Luis

1982 *Tarahumara. La sierra y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.

1987 *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, México, Secretaría de Educación Pública.

Griffen, William

1979 *Indian Assimilation in the Franciscan Area of Nueva Vizcaya*, Tucson, The University of Arizona Press.

- Guevara, Arturo  
 1985 *Los conchos: apuntes para su monografía*, México, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
 1989 *Algunos sitios arqueológicos en proceso de transculturación del centro del estado de Chihuahua*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Arqueología.

- Guevara Sánchez, Arturo y Francisco Mendiola Galván  
 2008 Chihuahua. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía*, Gustavo Palacios (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares/Instituto Chihuahuense de la Cultura.

- Kennedy, John  
 1969 "La carrera de bola tarahumara y su significación", *America Indígena*, xxix: 1, enero.  
 1970 *Inápuchi: una comunidad tarahumara gentil*, México, Instituto Indigenista Interamericano.

- La Barre, Weston  
 1980 (1938) *El culto del peyote*, México, Premiá Editora.

- Lumholtz, Carl  
 1986 (1902) *El México desconocido*, México, Instituto Nacional Indigenista, tomo I.

- Mares, Albino y Don Burgess  
 1996 *Re'igi Ra'chuela. El juego del palillo*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia Unidad Chihuahua.

- Mendiola Galván, Francisco  
 1994 "Conservación de la Cueva de las Monas", *Arqueología Mexicana*, II (9): 59-62.  
 2000 "La Cueva de las Monas: testigo del paso inexorable del tiempo", *Solar. Revista del Instituto Chihuahuense de Cultura*, 8 (30): 9-11.  
 2002 *El Arte rupestre en Chihuahua. Expresión cultural de nómadas y sedentarios en el norte de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Chihuahuense de la Cultura.  
 2006 *Espejo de piedra memoria de luz. El arte rupestre en Chihuahua*, México, Grupo Cementos de Chihuahua/México Desconocido.

- Merril, William  
 1992 "El catolicismo y la creación de la religión moderna de los rarámuris", en Ysla Campbell (coord. ), *El contacto entre los españoles e indígenas en el norte de la Nueva España*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 133-170.

·  
·  
·



Mirafuentes Galván, José Luis

- 1975 *Movimientos de resistencia y rebeliones indígenas en el norte de México (1680-1821)*, México, Archivo General de la Nación-Archivo Histórico de Hacienda, tomo I.

Pennington, Campbell

- 1963 *The Tarahumar of Mexico: Their Environment and Material Culture*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- 1970 "La carrera de bola entre los tarahumaras de México. Un problema de difusión", *América Indígena*, xxx (1): 15-40.

Pérez de Ribas, Andrés

- 1992 (1645) *Historia de los Triumphos de Nuestra Santa Fee entre gentes las mas barbaras, y fieras del Nuevo Orbe*, México, Siglo XXI Editores.

Sariego, Juan Luis

- 2002 *El indigenismo en la Tarahumara. Identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*, México, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Schaafsma, Polly

- 1997 *Rock Art Sites in Chihuahua Mexico*, informe preliminar, Santa Fe, Museum of New Mexico/Office of Archaeological Studies.

Urteaga, Augusto

- 1995 "Aspectos culturales del sistema político rarámuri", en Esteban Krotz (coord.), *El estudio de la cultura política en México (perspectivas disciplinarias y actores políticos)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, pp. 293-323.

Velasco Rivero, Pedro de, S.J.

- 1983 *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, México, Ediciones CRT.



II. AGENCIA, PODER  
E HISTORIAS ALTERNATIVAS  
EN EL ARTE RUPESTRE



PERSISTENT PLACES: HOPI AND ZUNI ROCK  
ART IN COLONIAL CONTEXTS<sup>1</sup>

Kelley Hays-Gilpin

Northern Arizona University / Museum of Northern Arizona

ABSTRACT

Hopi and Zuni ancestors marked important places in their landscape with petroglyphs and rock paintings for millennia. After colonization by Spain in the 1600s and by the United States in the nineteenth century, the techniques, imagery, and style of rock art changed as contexts for making rock art shifted. Factors that affected image making include: aggregation of separate villages into large, defensible communities; influxes of refugees from Rio Grande Pueblos who fled Spanish colonies; and changing emphasis from clan to individual identities in the last century. I describe four locations where rock art has been made for many generations: Awat'ovi and Tutuveni in Hopiland, El Morro and Village of the Great Kivas in Zuni country. Each of these "persistent places" illustrates that making rock images in important landscape sites played roles in coping with changing contexts for ritual practice, changing ethnic configurations, and expressions of group and individual identity.

Hopi and Zuni ancestors have marked important places in their landscape with petroglyphs and rock paintings for millennia. The practice of making images on stone diminished but did not cease when their land and people were colonized by Spain in the 1600s, or when they were colonized by the United States in the nineteenth century. In each case, an outside power subjugated indigenous residents with military force, intending to exploit natural resources and labor, and to settle immigrants on conquered land. Because Hopi and Zuni communities were remote from centers of European power, and because their natural resources were relatively scarce, they did not become residential colonies of European powers. They have retained a great deal of their native language and culture, and rock art is still important to present day Hopi and Zuni people. Colonialism is still continuing in some ways today in rural northern New Mexico and Arizona, in that Euroamerican administration of current and former Hopi and Zuni land and people still actively shapes cultural assimilation and resistance to assimilation. Some of these interactions can be glimpsed in the rock art of this region.

<sup>1</sup> Many thanks to the Hopi Cultural Preservation Office, the National Park Service, and the Museum of Northern Arizona. Special thanks to James Kendrick, archaeologist for El Morro National Monument, and Kurt and Cindy Dongoske, who read the conference presentation and contributed insights that made this a much better paper. Remaining shortcomings are my own. I am especially grateful to Fernando Berrojalbiz for inviting me to the conference in Oaxaca, and to many UNAM faculty and students who offered me warm hospitality on my first visit to Mexico City several years ago. May our efforts to reconnect the Northwest of Mexico and the Southwest of the United States continue to bear fruit in the years to come.

The techniques, imagery, and styles of Hopi and Zuni rock art have changed as contexts for making rock art have shifted. For example, the frequency of such acts art seems to have decreased. The Hopi explanation for this decrease is that petroglyphs are clan symbols made to mark migrations; once migrations ended sometime in the past 500 years, and everyone meant to gather in their predestined "center place" had arrived, making petroglyphs was no longer necessary. Nonetheless, petroglyphs dating to this early historic period have been recorded. Some of these were done in the context of re-enacting clan migrations, but others were not. In the Pueblos, making petroglyphs and rock paintings usually is an activity reserved for people who have the cultural authority to do so. Most rock art was probably produced by individuals who had been initiated into certain ritual associations (sodalities). Decline in petroglyph production probably is partly due to the cessation of initiations and religious training in some Hopi villages, although most of the villages maintain the *katsina* religion and a few of them maintain some men's and women's sodalities. The decline in traditional religion is largely due to Christianization and secularization of the larger society in which the Hopi are now firmly embedded, even though relatively few Hopis have converted to Christianity. I have no data on whether rock art production has declined at Zuni, and if so, why, but it would be interesting to know, because conversion to Christianity is even lower among the Zuni, and Zuni participation in traditional religion appears to be strong. It is also true that ritual practices and rock art styles changed constantly for millennia *prior* to the colonial period. Change, therefore, has always characterized the Pueblo and rock art record.

From an archaeological point of view, some of the factors that affected image-making in the Spanish colonial period include aggregation of separate villages into large, defensible communities, and an influx of refugees from Rio Grande Pueblos who were hard pressed by Spanish missions and colonies. Changing emphasis from clan to individual identities in the last century is also important.

#### SPANISH *ENTRADAS* AND COLONIZATION

The first significant encounter between Spaniards and Pueblo Indians occurred during the Coronado expedition of 1540. Subsequent conquest and colonization began with the Rio Grande Pueblos of New Mexico. The Western Pueblos of Hopi in Arizona and Zuni in New Mexico had less direct contact with Spanish conquistadors, priests, and colonists than their eastern neighbors. Hopi and Zuni did not host missions until 1629. Even after missions were established in a few villages, Hopi and Zuni adopted fewer Catholic elements into their ritual practice and iconography than did the Rio Grande Pueblos to the east, and they suffered less disruption to their use of surrounding landscape and resources. After the successful Pueblo Revolt of 1680, Hopi and Zuni villages had relatively little contact with Spaniards. Dramatic changes nonetheless occurred.

First, people from many different communities came together for defense. Hopi villages, particularly those on the eastern mesas (First Mesa and Antelope Mesa), absorbed refugees from Rio Grande Pueblos. This movement of eastern Pueblo peo-

·  
·  
·

ple to Hopi undoubtedly started in the mid 1400s, before the Spanish *entrada*, but accelerated afterward. As recently as 1700, after the Pueblo Revolt, refugees from the Spanish Reconquest of the Rio Grande founded new villages on the Hopi Mesas, notably Tewa Village (Hano) on First Mesa, where the Tewa language is still spoken today, and Payupki on Second Mesa, whose inhabitants were lured back to the Rio Grande sometime in the seventeenth century. At Zuni, seven villages consolidated into one after the Pueblo Revolt of 1680. One result of this consolidation was increasing *stylistic diversity* in rock art production in some areas, at the same time that *frequency* of rock art production decreased, at least at Hopi, according to the Hopi point of view about the purpose of making petroglyphs to track migrations.

Second, Hopi and Zuni people rejected the Catholic religion, but they accepted and kept metal tools, livestock, and some crops from the Spanish repertoire. Some rock art from the Spanish colonial period was produced with metal tools but depicts indigenous imagery, such as water serpents. Although Navajo, Ute, and other tribes' rock art began to include depictions of horses and cattle, these images are rare in Pueblo rock art of the period.

Third, Pueblo mobility was curtailed by marauding Ute and Navajo bands who were moving into their territory due to Spanish pressure on the east, and in the case of the Navajo, adoption of livestock herding as a primary means of subsistence. Religious pilgrimages that might have involved rock art production probably became less frequent and more dangerous.

#### AMERICAN COLONIZATION

Beginning in the mid nineteenth century, American military exploration, then subjugation, affected all who lived in the Pueblo region. Land was divided up among Indians, the descendents of Spanish settlers, the Federal government, and American settlers. Some Pueblos endured the missionary efforts of Mormons and Protestants. American entrepreneurs established trading posts, bringing metal tools and new foodways. In turn, they purchased native pottery, baskets, and other portable art forms for sale to museums, and then to tourists.

In the 1880s, the arrival of the railroad within 100 km of these communities increased the pace and scale of trade, tourism, and interference with local family life and religious practices. The American government forced Hopi and Zuni children into boarding schools and local day schools. As a method of forced assimilation, this policy was the most effective means of subjugation implemented by the American colonizers.

In the twentieth century, the United States accelerated assimilation of Native Americans into "mainstream" Euroamerican culture. From the 1940s through the mid-1960s, the Federal Government accelerated these efforts with a policy of termination of special rights and treatment for Native Americans. As early as the 1920s, voluntary military service and forced removal of children to boarding schools separated many Hopi and Zuni youth from their families and ritual responsibilities for long periods of time, and introduced them to new artistic conventions and values. One can easily detect the effects of formal schooling in Western art



conventions in some petroglyphs and rock paintings. Some teachers, notably Dorothy Dunn, encouraged many children to develop skills in painting and drawing, and the "Santa Fe School" of Indian painting of the 1920s to 40s influenced Native artists from all over the Western United States.

In spite of the magnitude of cultural change over the last century, certain places continued to be used for image making, and continue today to be recognized as important connections between ancestors and descendents. In this paper, I will discuss four locations where rock art has been made for many generations and that remain important to Hopi and Zuni people: Awat'ovi and Tutuveni in Hopiland, and El Morro and the Village of the Great Kivas in Zuni country. Examining rock art in each of these "persistent places" in Hopi and Zuni cultural landscapes reveals strategies for coping with changing contexts for ritual practice, changing ethnic configurations, and expressions of group and individual identity.

#### AWAT' OVI

Awat'ovi is a large multistoried, plaza-oriented village on Antelope Mesa, on the eastern edge of the present Hopi Reservation. It was founded in the AD 1200, probably by people who migrated from several different directions, as well as aggregating local groups. It grew to about five thousand rooms (not more than a few thousand in use at any one time), including many famous painted *kivas* that were recorded by the Harvard Peabody Museum in their 1930s excavation project (Smith, 1952). Awat'ovi was probably the first Hopi village encountered by Spaniards (nearby Kawàyka'a is the other candidate). A scouting party led by Pedro de Tovar and Juan Padilla, under the orders of Francisco Vázquez de Coronado, arrived there in 1540 and met a violent reception, but details are unclear. A few other explorers visited in subsequent years, and several Franciscan missions were established on the Hopi Mesas in 1629. The largest was San Bernardo de Aguatubi (Awat'ovi). The Franciscans built their mission over the most important kiva, or religious structure, in the village, and violently suppressed practice of the indigenous katsina religion. Katsinas are ancestral spirit beings who appear in public dances in the plazas. They are depicted in rock art and on painted pottery from about 1300 up to the mission period. If they were depicted after the missions were founded, it would have been done in secret, perhaps in secluded localities in the rugged cliff below the village.

The Hopi took part in the Pueblo Revolt of 1680, and killed the priests at Awat'ovi and the other missions. In 1700, the Franciscans arranged a return to Awat'ovi. To prevent re-missionization, warriors from other Hopi villages destroyed Awat'ovi. It has not been re-inhabited since that time, but was the locus of archaeological research in the late nineteenth century (Fewkes, 1989: 592-631) and in the 1930s (Montgomery et al., 1949).

Hundreds of petroglyphs have been recorded on the cliffs below the village site. By comparing rock art motifs with pre-mission and mission period pottery, and pre-mission period kiva murals, we can determine which motifs are indigenous and which are associated with the mission period. For example, shield figures with eagle tails and claws appear on prehistoric Sikyatki Polychrome pottery, and

·  
·  
·

in the painted kiva that lies below the Spanish mission. A similar figure appears in two petroglyphs on cliff faces below Kawàyka'a, a site located about 1.5 km distant from Awat'ovi (Dongoske and Dongoske, 2002, fig. 8.4). The shield images in these petroglyphs are therefore indigenous, though we cannot assign a specific date to them. Equal-armed crosses (interpreted as stars) and dragonflies appear prehistorically and historically in kiva murals and pottery, but the unequal-armed "Christian" cross does not appear at all on pottery or kiva murals. Its appearance in petroglyphs must date to the mission period or later (and its absence in mission period pottery painting must be due to different contexts of use for rock art and pottery).

I have visited some of the Awat'ovi petroglyph localities, but my permit from the Hopi Tribe did not grant permission for photography, and I do not have access to high quality photographs or drawings of the petroglyphs. The Hopi Cultural Preservation Office is concerned that release of photos would result in commercial exploitation of the images due to the popularity of rock art among non-Hopi people. The Awat'ovi rock art inventory was done by Kurt and Cindy Dongoske, who were at the time employees of the Hopi Cultural Preservation Office. They published an article on the work (Dongoske and Dongoske, 2002), but no other information is available to the public. I will briefly summarize their research results.

Most of the petroglyphs near Awat'ovi are indigenous katsina faces, snakes, animals, water creatures, and rectangular geometric "blanket" designs that Hopi people today interpret as clan symbols (Dongoske and Dongoske, 2002, figs. 8.2, 3, 7, and 8). Some of the petroglyphs, particularly plumed serpents, appear to have been carved with metal tools. These are indigenous religious imagery done in the mission period or after the Pueblo Revolt. Many serpents are rendered in the style of Rio Grande Pueblos, particularly the Tewa "Avanyu" water serpent, suggesting that they were done by immigrants from that area, or by their descendants.

Spanish motifs, and recognizably Spanish period motifs, are very rare. The Dongoskes identified one depiction of a Spanish rider on horseback (Dongoske and Dongoske, 2002, fig. 8.7). One shield form has a cross on it that may be Spanish in style (Dongoske and Dongoske, 2002, fig. 8.5). One panel consists of rectangles with crosses on top, possible representations of churches (Dongoske and Dongoske 2002, fig. 8.6). Out of 300 rock art sites (each with multiple images), this inventory does not add up to many Spanish-influenced images, and suggests indigenous resistance to Spanish conversion efforts.

One panel depicts groups of people carrying long objects over their heads (Dongoske and Dongoske, 2002, fig. 8.8). Hopi consultants interpreted this motif as an illustration of oral traditions that describe how the Franciscans forced Hopi men to carry logs from the mountains, nearly 200 km away, to the village to build the roof of the mission church.

The Dongoskes conclude that "Hopi artists did not have a strong interest in portraying Christian iconographic symbols or chronicling the presence of the Spanish. Rather, they appear to be most interested in continuing to depict traditional Hopi religious symbols, clan histories, and clan identity markers" (Dongoske and Dongoske, 2002: 128). It is possible that the Franciscans prohibited Hopis from depicting Christian symbols in rock art, or that the Hopi resisted adopting Christian



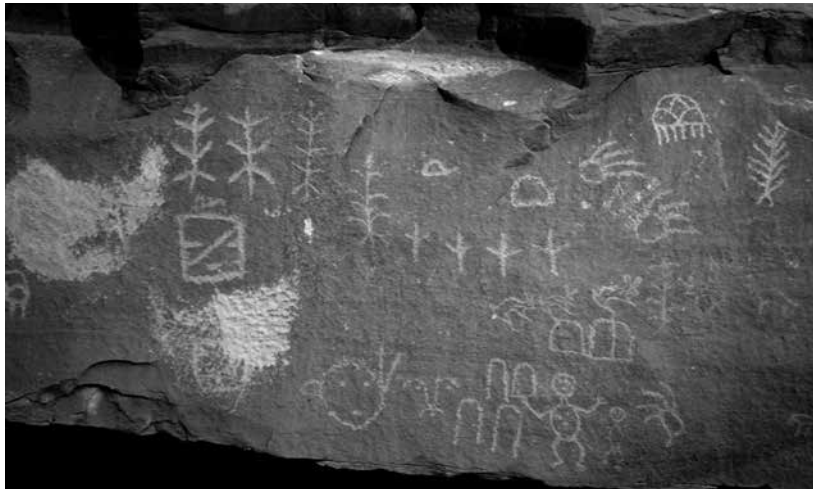
1. San Bernardo Polychrome bowl fragment from Awat'ovi, ca. AD 1629-1680. Harvard Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, catalog number 5443, Trench 1, Room 81, 0-100 cm. Photo: Kelly Hays-Gilpin.

symbols. I favor the latter, and an interpretation of passive resistance to mission efforts, partly on the basis of painted pottery I have examined in the Awat'ovi collections of the Harvard Peabody Museum. Some Hopi potters produced "colonowares," indigenous pottery in Spanish forms such as soup plates and candlesticks. Some used Spanish motifs, but most of the motifs they chose have double meanings, such as crosses/stars/dragonflies, or flowers and birds. Compared with pre-mission Hopi pottery, the colonoware pottery is thick, crudely formed, and poorly painted (fig. 1). After the Pueblo Revolt, Hopi potters stopped making Spanish forms and motifs, and returned to more skillful production of pottery, largely with motifs brought by Rio Grande Pueblo refugees. It looks to me as if the rock art and pottery are showing us that the Hopi successfully resisted Christian conversion, and also absorbed many refugees from the Rio Grande missions.

#### TUTUVENI (WILLOW SPRINGS)

Tutuveni means "footprint marks" and refers to petroglyphs as the "footprints of the ancestors." Hopi people today interpret most petroglyphs as clan symbols left by migrating families in their travels to the "center place" of the Hopi Mesas. This site, called Willow Springs for springs in the cliff a few hundred meters away, is one of the best-documented cases of historic petroglyph production in the Americas (Bernardini, 2009; Colton and Colton, 1931; Michaelis, 1981). It is a shrine on the route from Third Mesa to the Grand Canyon. Until recently, initiated Third Mesa men made a pilgrimage to a particular place in the Canyon to visit shrines and gather salt. The pilgrimage is said to be a re-enactment of Emergence and Migration. The Hopi place of Emergence, *Siiapaapuni*, is in the Grand Canyon, and is near the final destination of the Salt pilgrimage. To return to the place of origin is to return to the time of origin. Because clan ancestors marked their path with petroglyphs in the form of

·  
·  
·



2. Tutuveni site. Clan symbols (katsina, corn, sand, badger, water, greasewood, and fire). At left, note two abraded areas where katsina images were removed. Photo: Kelly Hays-Gilpin.

clan symbols, Salt pilgrims also left their clan mark at this particular shrine as a way of commemorating their accomplishment in making the journey, but also to make a connection in space and time with their clan ancestors who did this before them.

The site has been recorded several times, most recently by Wesley Bernardini of the University of Redlands in California, working in concert with the Hopi Cultural Preservation Office (Bernardini, 2009). Petroglyphs here consist mainly of rows of symbols that represent clans: Butterfly/Badger, Sun and Sun Forehead, Spider, Bear, Tobacco, Corn, Katsina, and many others (fig. 2). Historic accounts indicate that each time a man made the salt journey, he would peck a new symbol next to the one he had made previously, or next to one made by a clan relative. Many symbols are recognized today as representing living clans or clans that died out the last century or two. Some are not recognizable and are interpreted as belonging to clans that died out long ago. Some images are very recent and show that the artist had training in Western art conventions, such as the rabbit with a tobacco plant, representing the Rabbit/Tobacco clan group. Some pilgrims have added their initials to their clan symbols, an indication of American education and literacy. We have a first-hand account from the 1930s, published in the biography called *Sun Chief* (Simmons, ed., 1942; see also Titiev, 1937). Don Talayesva, a Third Mesa Sun Clan man born in 1890, says that when young, he carved his initials next to his Sun symbol when the elders were not watching: "I kept this secret, fearing that my companions would object to it as something modern" (Simmons, ed., 1942, 235).

We do not know when the first clan symbols were placed here, but Bernardini guesses the earliest might be from 1300. Initiations on Third Mesa ceased in the twentieth century. If pilgrims are still using Tutuveni as part of a Salt journey, it is not culturally appropriate for me to know about it. But a few recent images show that the site is still used as a place to commemorate recent journeys or other events. One prominent inscription reads "1969 July – Man Land on Moon" (fig. 3). On another



3. Tutuveni site. Moon Landing inscription. Photo: Kelly Hays-Gilpin.

boulder is a small etching of the World Trade Center towers in New York, with two airplanes approaching them, and the date September 11, 2001. At this site, then, Hopis have augmented an ancient practice by including individual signatures together with symbols of their kin group identities, consistent with American emphasis on individual identities and literacy *and* on continued Hopi emphasis on clans. They have also begun to mark events of world importance—notably a journey to the moon—at the same place where they commemorate individual and kin group journeys.

Recent vandalism to the site can also be interpreted as part of ongoing colonial processes in which land was allocated by agents of the Federal government, who often did not understand differences between communities. The Hopi and Navajo tribal governments long have been embroiled in a dispute over land in this area. The shrine is on land given to the Navajo Nation by the U.S. Government. Navajo resentment of Hopi claims on the land has sometimes been expressed by the deliberate defacement of petroglyphs that depict katsinas, a distinctively Hopi motif. An inscription at the site reads “damn Hopi drawings.” Spray paint has also been used to deface the petroglyphs by covering them with Navajo names and initials.

#### EL MORRO

El Morro National Monument is located in New Mexico, 54 km (33 miles) east of Zuni Pueblo. The monument contains an ancestral Zuni Pueblo site, Atsinna, that dates to the late 1200-1300, and a natural *tinaja* that collects rainwater beneath a tall cliff. Petroglyphs line the cliff faces, as well as historic inscriptions. This permanent water source has long served as an important stopping place for indigenous people and European colonizers. It has been continually recorded, augmented, and commemorated as an important historic place in Zuni, Spanish, and American history (Slater, 1961). Today, it is managed by the National Park Service, which has its own ways of “colonizing” native landscapes, at least in the sense that land previ-

ously used by indigenous peoples has been controlled by a distant power. Agents of the Federal government now control access, use, and modifications to the land within the Monument.

The prehistoric petroglyphs here resemble those at Hopi, but Zuni people today view petroglyphs not only as clan symbols marking migrations—petroglyphs offer other kinds of important messages from ancestors (Young, 1985 and 1988). For some, they convey past prayers into the present, and signal that Zuni ancestors were thinking of their future descendents and will continue to look after them. According to Jane Young's research in the Zuni area, handprints are today regarded as signatures. Carved handprints, apparently prehistoric based on style and weathering, appear at El Morro's Inscription Rock (Slater, 1961: 89), and may be functionally similar to later inscriptions in Spanish and English. Techniques are very different. Most (but not all) prehistoric rock art is pecked, made with a percussive motion with a flaked hammer stone, and most historic rock art is incised, with a metal tool or stone flake.

The most famous Spanish inscription was left by the Oñate expedition of 1605 (Slater, 1961: 98; Western National Parks Association, 2002: 10). It was apparently incised over a prehistoric human figure. That figure was originally pecked, and then incised at a later time for emphasis. The inscription itself has been colored in to make it more visible. A variety of Christian crosses appear here. Most are incised, not pecked, and those without Spanish signatures, particularly the one that is sitting on a cloud terrace symbol could have been made by Spaniards or by Christianized Indians (Slater, 1961: 101; Western National Parks Association, 2002: 8 and 16).

Inscriptions by Simpson and Kern date to an important 1849 American military exploring expedition (Western National Parks Association, 2002: 15). Simpson was an engineer for the U.S. Army, and Kern was an artist. They made a record of Inscription Rock, noting only Spanish inscriptions. Theirs were the first English inscriptions. A U.S. Cavalry flag signals the American conquest of the region (fig. 4). After military exploration, we see records of civilian migrants. At least a few were skilled stone carvers, some with experience carving tombstones.

In 1906, the site became a National Monument. The National Park Service decided it was time that travelers stopped inscribing the rock. A sign was posted in both English and Spanish (English first) to explain that "the engraving of names is strictly prohibited by law" (Slater, 1961: 125). In the 1920s, a park service superintendent judged that recent inscriptions were graffiti, and erased signatures dated after 1906 (Goldman, 1995). Old signatures are "inscriptions" and recent ones are "vandalism." One can still see the scars of the Federal erasure of "misbehavior." I should note that erasing evidence of vandalism is now only done by trained conservators, if it is done at all. Management now focuses on preventing vandalism by means of patrolling and educational outreach; vandals are still at work in the monument, and the park service has to work hard to keep up with documentation, conservation, and prevention efforts (Goldman, 1995). My point is that once the site came under Federal control, a long-standing practice of marking one's passage became forbidden in order to preserve past inscriptions for the future. While the "colonized" view many activities of their "colonizers" as destructive (as in Spanish



4. El Morro National Monument. Incised us cavalry flag. Photo: Kelly Hays-Gilpin.

placement of a church over a kiva, or Navajo defacement of Tutuveni), the Park Service's preservation efforts probably receive mixed reviews. On the one hand, since its founding, the National Park Service has set up political boundaries that often (though not always) restrict Native peoples from using park lands for traditional activities. In some cases, such as Chaco Canyon, resident communities were forced out of park land (and not only Native Americans—people of Scots-Irish descent were relocated from Shenandoah National Park). On the other hand, due to its focused preservation mission, the Park Service has done a better job of preventing vandalism to cultural resources, including rock art, than some other Federal agencies. When asked about their attitude toward vandalism, Jane Young's Zuni consultants expressed dismay at graffiti on petroglyphs. In at least one case, Zuni elders made schoolchildren clean up a petroglyph site they had vandalized with signatures (Young, 1988: 208).

#### CASE STUDY: VILLAGE OF THE GREAT KIVAS

The Village of the Great Kivas is an eleventh-twelfth century village site on the Zuni Reservation that was built in the style of Chaco Canyon Great House communities. Petroglyphs here span from that era to probably the nineteenth century. In 1930, Frank H.H. Roberts of the Smithsonian Institution recorded a few of the petroglyphs, but spent most of the summer excavating the prehistoric room block and a couple of kivas. In his report (Roberts, 1932), Roberts does not mention that his Zuni workmen took their breaks in a rock shelter near the site and made paintings of katsinas and other ceremonial figures there. But he took photos of the paintings. Jane Young made a detailed comparison of the 1930s paintings with what she could see at the site in 1980, and found many additional figures. The photo here is from 1992 (fig. 5).

The Zuni workmen painted important personages from several of their seasonal rituals, especially the winter solstice Shalako ceremony. Many of these figures belong to a group called the "Council of the Gods." The Zuni artists apparently did

·  
·  
·





5. Village of the Great Kivas paintings in 1992. Photo: Kelly Hays-Gilpin.

not paint them for explicitly religious reasons, but the figures do have religious meanings. The men who painted them had the authority and training to paint them, by means of initiation into the men's societies that perform the ceremonies in question. The paint itself is said to be imbued with transformational power. Both images and paint are therefore sacred. Over the decades, others have returned to touch up some figures. Others have faded. New figures have been added. Now, the artists who made them are gone, and are regarded as ancestors.

Notice that the deer figure has bullet scars (fig. 6). This is not necessarily vandalism, but might have been done as a personal ritual for luck in hunting. A mountain sheep figure was visible next to the deer in 1980, but had faded by 1992 because it was made with chalk (pastels) rather than with paint.

The paintings here show the influence of Western art traditions in the use of shading and perspective, and by 1930 we can expect that many of the artists would have attended boarding schools as children, perhaps at the Santa Fe Indian School where teacher Dorothy Dunn encouraged Indian students to paint in this style. But the images themselves are of entirely Zuni subjects, and are still today considered to be powerful images because the masks they depict have the power of transformation of a human into a spirit being. Although they were painted in the context of a Federal archaeology project, they were done by Zuni men for entirely Zuni purposes. Today, tourist visits are sometimes allowed by permission from the Zuni tribe, but tourism is not encouraged here.

## CONCLUSIONS

These cases show that Spanish and American colonialism in the Hopi and Zuni region did not overly disrupt the production of rock art, nor other ritual practices. Pueblo people continued to use some sites, such as Tutuveni and the Village of the Great Kivas. Some important Pueblo places were used by colonizers, as at El Morro.



6. Village of the Great Kivas deer painting with bullet holes, in 1992. Photo: Kelly Hays-Gilpin.

Others were sites of conflict between pro-Spanish and anti-Spanish Pueblo people, as at Awat'ovi, where most rock art shows continuity with traditional religion and suggests rejection of Catholicism. There, few images show Spanish influence beyond use of metal tools. The destruction of the Spanish mission and then of the whole village, at Hopi hands, clearly shows that indigenous forces won that battle.

As is always the case in Colonial situations, identities change for both colonizers and colonized. In the Hopi case, Awat'ovi was the site of aggregation of refugees fleeing Spanish colonization in the east, and these multiple origins are expressed in the rock art imagery, as in the Rio Grande style water serpents carved there with metal tools. American influence is seen at Tutuveni, the Village of the Great Kivas, and many other sites where native artists with training in Western art styles used Western stylistic conventions to depict indigenous subjects. The shift from clan identities to individual, from graphic symbols to writing, is a product of Americanization, but Tutuveni was still used as a place to commemorate important journeys, whether to the Grand Canyon or to the moon.

The complexity of the interactions among Pueblo, Navajo, and Euroamerican people, and the diversity within communities should not be minimized. For rock art studies, this is nowhere clearer than in discussion of what constitutes graffiti and vandalism and what is traditional use. These discussions continue because, in some ways, colonization is still going on in the sense that more powerful people are still trying to direct the activities and identities of subordinate people. For example, the

Navajo have expanded their land base at the expense of the Hopi, and who wins court cases often has a great deal to do with wealth, power, and influence in the larger context of the American state. Hopi, Navajo, Zuni, and Euroamerican disputes over land, water, and mineral rights are not only Federal court cases. They are also played out at the local level—in the form of vandalism to petroglyphs that symbolize the identities of less powerful people, and by hundreds of other seemingly small, individual acts in specific places that embody history and ancestry. Just as important, archaeologists, museums, the National Park Service, and other Federal, state, and tribal agencies continue to influence how these persistent places are recorded, explained, and used.

#### BIBLIOGRAPHY

Bernardini, Wesley

2009 *Hopi History in Stone: the Tutuveni Petroglyph Site*, Tucson, Arizona State Museum, University of Arizona.

Colton, Mary-Russell F., and Harold S. Colton

1931 "Petroglyphs, The Record of a Great Adventure," *American Anthropologist*, new series, 32 (1): 32-37.

Dongoske, Kurt E., and Cindy Dongoske

2002 "History in Stone: Evaluating Spanish Conversion Efforts through Hopi Rock Art," in *Archaeologies of the Pueblo Revolt: Identities, Meaning, and Renewal in the Pueblo World*, edited by Robert W. Preucel, Albuquerque. University of New Mexico Press, pp. 114-131.

Fewkes, Jesse Walter

1989 "Archaeological Expedition to Arizona in 1895," in *Seventeenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1895-1896*, Washington, Smithsonian Institution, part 2, pp. 519-742.

Goldman, Don

1995 "Protecting the Messages on El Morro," *CRM* 18:2, electronic document at: <crm.cr.nps.gov/archive/18-2/18-2-2.pdf>, accessed: June 29, 2010.

Michaelis, Helen

1981 "Willowsprings: a Hopi Petroglyph Site," *Journal of New World Archaeology*, 4 (2): 3-23.

Montgomery, Ross Gordon, Watson Smith, and John Otis Brew

1949 *Franciscan Awatovi: the Excavation and Conjectural Reconstruction of a 17th-century Spanish Mission Establishment at a Hopi Indian Town in Northeastern Arizona*, Cambridge, Harvard University Press.

- Roberts, Frank H.H.  
 1932 *The Village of the Great Kivas on the Zuni Reservation, New Mexico*, Washington, Smithsonian Institution.
- Simmons, Leo W. (ed.)  
 1942 *Sun Chief: The Autobiography of a Hopi Indian*, New Haven, Yale University Press.
- Slater, John M.  
 1961 *El Morro, Inscription Rock, New Mexico: the Rock Itself, the Inscriptions Thereon, and the Travelers Who Made Them*, Los Angeles, Plantin Press.
- Smith, Watson.  
 1952 *Kiva Mural Decorations at Awatovi and Kawaika-a*, Cambridge, Harvard University Press.
- Titiev, Mischa  
 1937 "The Hopi Salt Expedition," *American Anthropologist*, new series, 39: 244-258.
- Western National Parks Association  
 2002 *El Morro Trails: El Morro National Monument New Mexico*, trail guide, Tucson, Western National Parks Association.
- Young, M. Jane  
 1985 "Images of Power and the Power of Images: the Significance of Rock Art for Contemporary Zunis," *Journal of American Folklore*, 98 (387): 3-48.
- 1988 *Signs from the Ancestors: Zuni Cultural Symbolism and Perceptions of Rock Art*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

ADOPCIÓN Y APROPIACIÓN DE ELEMENTOS  
CULTURALES EXÓGENOS: EL ARTE RUPESTRE  
DEL CONTACTO EN CHIHUAHUA

Francisco Mendiola Galván  
Centro INAH Chihuahua

*Si no puedo dibujarlo, es que no lo entiendo.*

Albert Einstein (1879-1955)

RESUMEN

Subyace un encantamiento o asombro en lo que para ellos fue diferente y nuevo: se vistieron como los conquistadores, montaron sus caballos, usaron sus armas y combinaron algunos elementos derivados de su evangelización, pero no dejaron nunca de ser ellos; incluso, esta readaptación se interpreta como la negación del poder que demuestran e imponen los occidentales. Prueba de ello son algunas morfologías rupestres específicas de factura colonial que hacen referencia a la adopción y apropiación de elementos tales como vestimentas, caballos, jinetes, armas y cruces latinas por parte de los indígenas de la época colonial en el actual espacio chihuahuense. Su arte rupestre fue un conjuro contra la imposición y el etnocidio sufrido por conchos, tarahumaras, tobosos y apaches, grupos etnohistóricos, quienes, paradójicamente, ante el rechazo de la cultura externa, se apropiaron de dichos elementos.

INTRODUCCIÓN

Es común afirmar que las sociedades indígenas americanas, durante la conquista y la colonia, tomaron elementos culturales de los europeos. Sin embargo, más allá de lo aparente, preguntar por qué lo hicieron diluye la superficialidad de tal aseveración. Esa adopción-apropiación permite reflexionar sobre la utilidad de los elementos, aquellos que eran diferentes a los de la cultura original indígena. Por tanto, pensar (e imaginar) en la impresión general que les causó a los naturales lo que los otros portaban, vestían y hablaban. Eran extraños debido a que venían de fuera, de muy lejos, en suma, dirían ellos, “extranjeros en nuestro territorio”. También se consideraba el estatus y el prestigio que podrían adquirirse si se usaba alguno de esos elementos, susceptibles de ser intercambiados al poseerlos, consiguiéndose a través de alguna transacción comercial, por asalto o robo subrepticio; así como el poder que podría ejercerse al imitar, usar, transportar y comercializar los bienes de los otros, objetos que tenían en tan alta estima los indígenas. Por otra parte, subyace, entre otras necesidades, la de obtener poder y aniquilar al blanco con sus propias armas, además de utilizar caballos, vestimentas y otros enseres domésticos y de trabajo.

De igual manera, el bagaje material adoptado supuso un redimensionamiento cultural de los conquistados, aunque seguramente también provocó un efecto importante entre los conquistadores, en otras palabras: encantamiento y asombro para los primeros por lo diferente y nuevo; aquello que, por ser material, se reprodujo en imágenes que hablan de la relevancia que tuvo para ellos la cultura material externa. Dibujos sobre las rocas, fotografías de esos tiempos, inventarios de lo observado y qué mejor, de lo conseguido o de lo que les pudo haber pertenecido. En tanto para el conquistador debió ser impactante por un lado, ver a los indígenas hechos jinetes, vestidos a la usanza española, disparando sus propias armas de fuego, y, por el otro, darse cuenta de que su religión ya había dejado huella en la conciencia indígena ante la constante representación de cruces latinas, vestimentas, sacerdotes y rosarios, lo que con certeza generó en él gran satisfacción por el éxito ganado a pulso de cruz, espada y fuego.

No hay duda de que los indígenas vistieron como los conquistadores, militares y evangelizadores españoles, ni de que montaron sus caballos y usaron sus armas; sin embargo, esto no significó que dejaran de ser tobosos, conchos, chisos, tarahumaras y apaches: usaron lo de los otros pero no perdieron su identidad, ésa tan arraigada y fortalecida, a pesar de los embates y el etnocidio perpetrado de forma sistemática entre los siglos XVII, XVIII y XIX (fig. 1). En suma, es la readaptación — como mecanismo de resistencia— de ciertos elementos culturales exógenos la que los indígenas promovieron para sí mismos con el objetivo de negar a su vez el poder del occidental; es el arte rupestre colonial conjuro contra la imposición, prueba de la apropiación selectiva y expresión de la simbiosis histórico-cultural entre indígenas y conquistadores, la que graficada en el universo de la matriz rocosa muestra el extremo de esa resistencia grabada y pintada con el grito de guerra y la pérdida de la cabellera: la danza de los apaches se consigna en ella.

Estas ideas y otras más asentadas aquí de manera introductoria dan sustento general a cada elemento cultural presente en los sitios que contienen arte rupestre histórico o de contacto. Lugares, todos ellos, ubicados en lo que fue el reino de la Nueva Vizcaya<sup>1</sup> durante los siglos mencionados, concretamente en el espacio en el que ahora se encuentra el estado de Chihuahua.<sup>2</sup>

Así, el propósito de este trabajo es mostrar cómo este material publicado por primera vez en su conjunto, y que aún es escaso ante la incipiente investigación del mismo, devela el significado del contacto, de las visiones culturales y del transitar

<sup>1</sup> La Nueva Vizcaya comprendía la zona occidental de norte de la Nueva España. Hacia su lado poniente, de sur a norte, comenzaba con la provincia de Chiametla o Copala (que es parte del estado de Nayarit), y hacia lo que ahora son los estados de Sinaloa y Sonora estaban Ostimuri y la Pimería, que llegaba hasta el sur de Arizona; para su parte oriental, integraba lo que hoy son los estados de Durango y Chihuahua, así como la franja meridional del de Coahuila (Porras Muñoz, 1980: 10).

<sup>2</sup> La mayoría de los sitios con arte rupestre que aquí se muestran fueron consignados en los informes técnicos del proyecto Estudio Arqueológico del Arte Rupestre en Chihuahua, el cual fue desarrollado por nuestra parte entre 1992 y 1997, así como en el "Informe del proyecto El Arte Rupestre de Chihuahua en el contexto de la Gran Chichimeca, Temporada I (2003)". Algunos de estos sitios han sido publicados anteriormente, aunque en forma integrada a la generalidad del arte rupestre del espacio chihuahuense. Otros, los menos, han visto la luz pública por medio de los trabajos de Arturo Guevara Sánchez aquí citados.



1. Cueva de las Monas. Representación de un indígena, posiblemente rarámuri, concho o toboso, vestido a la usanza española (pechera, fajilla, pantalones cortos, medias calzas y zapatos). Tiene el pelo cortado en cerquillo tal como lo siguen usando los tarahumaras o rarámuris, así también, porta un collar.  
Foto: Francisco Mendiola Galván, 2006.

entre colonización, conquista y fascinación por lo diferente, así también el de los caminos tortuosos de la rebelión por lo arrebatado e impuesto. Ciclos que van de la negación del poder a la adopción, adaptación y apropiación de los elementos externo-extraños con los que el indígena se mimetizó al integrarlos selectivamente a su supervivencia-resistencia. Resignificación de componentes culturales exógenos que fortalecieron la identidad de las etnias históricas en Chihuahua.

#### COLONIZACIÓN-CONQUISTA

Respecto a la idea de Edward H. Spicer de que la resistencia fue una reacción universal al contacto con los blancos, cabe señalar que no siempre fue necesariamente así porque muchas de las tribus reaccionaron, en principio, con una curiosidad amigable, incluso de alianza con los conquistadores españoles. En concreto, el autor de *Ciclos de conquista*, quien analiza el impacto de ésta entre los indios del Southwest, afirma que la mayoría de los indios no presentaron, inicialmente, una resistencia ante los españoles. El patrón general se conformó de tres fases: un periodo temprano de relaciones amistosas, durante el cual los españoles establecieron el presidio y la misión, pero en muy corto tiempo los indígenas se rebelaron, lo que provocó, en un segundo periodo, que el control comenzara con una demostración del poder militar de los españoles; y el último periodo fue el de la aceptación y dominación (Spicer, 1992: 16).

Guillermo Porras Muñoz, en su acucioso estudio sobre los indios de Nueva Vizcaya en el siglo xvii, hace referencia a la ocupación de este reino invadido de forma pacífica por los conquistadores españoles, idea que ya se tenía por lo menos desde el siglo mencionado. Porras cita por ello a José García de Salcedo, quien indica



que esta provincia “no se ha ganado por conquista formal”, y remata nuestro autor con lo que José Ignacio Gallegos opina de Francisco de Ibarra: “Por esta causa siempre hemos considerado a Ibarra no como un conquistador, sino como un colonizador” (Porrás Muñoz, 1980: 16). Concluye que

en la Nueva Vizcaya se inició la colonización española en la segunda mitad del siglo xvi. Y en vista de las continuas guerras y sublevaciones en la centuria siguiente, también se puede afirmar que la conquista se iba a intentar en el siglo xvii, aunque no se iba a lograr, pues el enfrentamiento de los indios y los blancos había de prolongarse a través de todo el xviii y buena parte del xix (Porrás Muñoz, 1980: 18-19).

Este proceso de colonización-conquista del norte de México fue inverso al del centro y sur de lo que ahora es el país, lo cual, por una parte, rompe el esquema de la historia nacional y, por otra, permite entrever problemas diferenciados que la investigación histórica ha abordado para el norte de la Nueva España. Al margen de tal condición histórica particular, cabe destacar que la colonización-conquista de la Nueva Vizcaya dio oportunidad para que los indígenas de este espacio hicieran propios, de manera singular, ciertos componentes culturales de origen occidental que quedaron plasmados en el arte rupestre del tiempo de la colonización y conquista del septentrión novohispano.

#### CONJUGAR DOS TRADICIONES: EL ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO

No se puede entender al arte rupestre del contacto sin la conjugación de dos mundos o, mejor dicho, de dos tradiciones. Sara Sánchez del Olmo señala que:

Dentro del proceso de dominación colonial en el que la presencia hispánica intentaba imponer sus pautas de comportamiento político, económico, cultural y religioso a través de las instituciones castellanas, el margen de autonomía indígena era escaso. No obstante, los indios, desde su posición de subordinación, supieron conjugar de forma hábil y flexible dos tradiciones, la prehispánica y la hispánica, haciéndolas coexistir. Pervivencia y apropiación les permitieron dotarse de una nueva identidad, como forma de re-definirse y hacerse presentes en la historia (Sánchez del Olmo, 2003: 184-185).

Si bien esta idea se construye sobre el proceso de conquista-colonia de los indios mesoamericanos, en gran medida refleja la naturaleza de una mezcla de lo que se concibe como tradiciones (lo hispánico y lo prehispánico). Independientemente de la discusión de que haya existido o no subordinación entre los indios bárbaros del septentrión de la Nueva España, o de que el etnocidio no haya dado oportunidad de ello, lo trascendente no sólo es la conjugación de dichas tradiciones, sino también la pervivencia de las raíces culturales indígenas y de la apropiación de los elementos exógenos de los no indígenas por parte de quienes sí lo fueron.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Para el centro de la Nueva España existen maravillosos ejemplos de arte indocristiano, entendido éste como la sobrevivencia de la iconografía prehispánica que destaca en muchos casos en la de-

Así se tiene que el arte rupestre del periodo colonial o hispánico, como lo nombra Polly Schaafsma, muestra importantes expresiones en el suroeste de los Estados Unidos. Esta investigadora menciona que el impacto de los españoles, particularmente del catolicismo, se manifiesta en varias regiones de Nuevo México con cruces cristianas, figuras de sacerdotes y soldados y en general señales grabadas que delatan la presencia de la cultura española (Schaafsma, 1992: 148). De este mismo periodo existe arte rupestre navajo y apache en los estados de Arizona, Nuevo México y Texas, que exhibe imágenes impactantes de jinetes, caballos y danzantes (Schaafsma, 1980: 301-341).

#### LOS ELEMENTOS CULTURALES VISTOS A TRAVÉS DEL ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO. EL CASO DE CHIHUAHUA

Aquí se abordan diferentes formas del arte rupestre de Chihuahua<sup>4</sup> contenidas en varios sitios de su espacio (fig. 2). La agrupación de los elementos culturales tiene la finalidad de mostrar su comportamiento morfológico general, sin dejar de lado, en algunos casos, las relaciones de contexto histórico-cultural (etnohistórico-arqueológico). Se exponen figuras de jinetes y caballos, así como algunas vestimentas de factura hispánica o colonial. Posteriormente, se da a paso a las formas referentes a la evangelización. Para terminar, se describen algunas expresiones gráficas del arte rupestre que se han vinculado con los apaches. Se ha tenido en cuenta que estos grupos mostraron su rebeldía al ser guerreros natos y cuyas estrategias, propias de su beligerancia, fortalecieron su resistencia y su identidad cultural. De esta forma es interpretada la base de cierta información etnohistórica asociada directamente con algunos de sus motivos rupestres.

##### *Jinetes y caballos*

1. El sitio de Sainapuchic I es un pequeño abrigo con figuras de color negro muy deslavadas y que representan a un jinete con su caballo en una evidente escena de ataque con dos flechadores (Mendiola Galván, 1995: 52-54).<sup>5</sup>

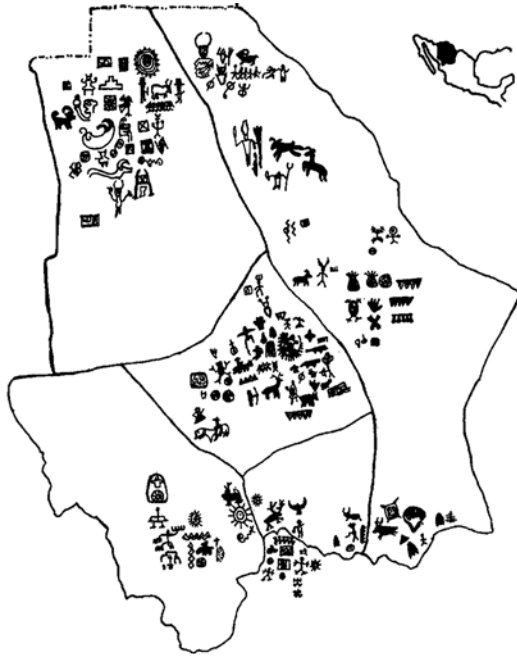
2. El sitio conocido como Los Ojos del Chuvíscar contiene diversas representaciones en pintura rupestre blanca, negra, roja, naranja y amarilla tanto de carácter naturalista como abstracto. En el caso del primer carácter predominan los zoomorfos y le siguen los antropomorfos; para el segundo tenemos los círculos concéntricos y los cuadrados con gráfica interna. De los naturalistas destacan dos pequeñas figuras

---

coración escultórica y pictórica de la arquitectura religiosa colonial. Las manos indígenas, a pesar de la dominación e imposición ideológica de los españoles, se negaron a dejar de manifestar sus raíces culturales a lo largo del siglo xvi, tiempo en el que queda claro que el pasado indígena se resistía a morir del todo. Uno de los primeros análisis del arte indocristiano lo realizó Constantino Reyes-Valerio (1978).

<sup>4</sup> A excepción de los sitios Boquilla de Conchos-Códice de Piedra (desierto o parte oriental de Chihuahua), Río Verde-Tubares III (Sierra Tarahumara) y Las Coloradas-Rancho La Escondida (noroeste), todos los demás aquí consignados, se localizan en el centro de esta entidad federativa.

<sup>5</sup> En este mismo informe aparecen registradas otras dos unidades con arte rupestre del pre-contacto en la misma área de Sainapuchic.



2. Distribución del arte rupestre en Chihuahua, México. Principales elementos gráfico-rupestres de las distintas áreas arqueológicas. Tomado de Mendiola Galván, 2002: 27.

en color negro que se localizan al fondo de la cueva: un caballo con la silla de montar puesta sin jinete y un antropomorfo (el posible jinete) de mayor tamaño que se ubica en la parte superior.<sup>6</sup> Este conjunto es el único en su tipo que aparece en este sitio.<sup>7</sup> Una posible interpretación podría ir en el sentido de otorgar un valor importante a la cabalgadura (caballo y silla de montar), precisamente como un elemento muy apreciado por los indígenas de la colonia. Hasta el momento no se ha observado una representación de este tipo en lo que respecta al arte rupestre de Chihuahua.

3. Quebrada El Mesteño es otro de los sitios que se ubica en el lecho de un pequeño arroyo. Muestra en un frente rocoso dos figuras naturalistas en color negro: un jinete y lo que podría interpretarse como un puma o león americano, ambos asociados a otras figuras, entre las que destacan dos cruces, una de ellas encerrada en un círculo. En cuanto a la primera, es evidente que el jinete porta sombrero, además de que detiene un objeto entre sus manos, aunque cabe la posibilidad de que sólo se esté apoyando con ellas en el cabezal de la silla, o incluso sea la representación de las riendas (fig. 3) (Mendiola Galván, 1996: 250-260).

4. Son cinco figuras en color rojo las que contiene el sitio Arroyo de los Monos-Miñaca. En un frente rocoso del arroyo localizado a considerable altura se observan tres jinetes con sus respectivos caballos, aunque es posible que el de la derecha no sea caballo sino burro o mula. Los otros dos claramente son caballos por el tipo de crin y su porte físico tan propio de este tipo de cuadrúpedos. Los dos jinetes de la parte supe-

<sup>6</sup> Este conjunto lo registré fotográficamente en 2006.

<sup>7</sup> El sitio fue descrito en primer instancia por Arturo Guevara Sánchez (1989b), quien, sin embargo, no registró el conjunto de caballo con silla y antropomorfo yuxtapuesto.



3. Quebrada El Mesteño. Destacan, como elementos culturales hispanos, la silla (montura y cabezal) y las riendas. Tomado de Mendiola Galván, 1996: 260.

rior llevan sombrero. Las riendas de estas dos primeras cabalgaduras aparecen representadas claramente, y la silla de montar en la de la derecha se muestra con estribo. Estos tres jinetes están asociados a otras dos figuras del mismo color: una forma humana con vestido triangular y una estrella (fig. 4) (Mendiola Galván, 1996: 267-276).

5. El sitio registrado como 07-Cañón del Embudo es un abrigo rocoso que presenta pequeñas figuras en color negro, entre las cuales aparece de manera esquemática un jinete y su caballo (con pequeñas orejas). Las otras figuras son antropomorfas con poca definición (Mendiola Galván, 1992: 84-92).

6. El último sitio, Boquilla de Conchos-Códice de Piedra en el desierto de Chihuahua (parte oriental), contiene la representación petrograbada, en un pequeño bloque muy cerca de la orilla del río Conchos, de un caballo junto con una cruz latina invertida. El sitio exhibe una gran cantidad de grabados en forma de puntas de proyectil y lanzaderas (*atlatl*) de periodos anteriores al colonial (Mendiola Galván, 2004: 54 y 56).

### *Vestimenta hispánica y colonial*

1. La Cueva de las Monas da cabida a representaciones de antropomorfos de distintos colores (negro, naranja, blanco, café y rojo), la mayoría con vestidos de origen europeo. Es uno de los sitios más importantes que hasta ahora se ha registrado en esta entidad federativa con este tipo de elementos culturales.<sup>8</sup> Dentro de lo que se ha nombrado como segunda etapa pictórica, la superposición de sus figuras es evidente en la mayoría de los casos (Mendiola Galván, 2002: 52 y 57). Arturo Guevara considera que posiblemente fueron los grupos etnohistóricos de los conchos, tobosos y/o tarahumaras quienes pintaron los espacios rocosos de esta cueva. Las ropas que portan las figuras humanas son de origen español y se componen de prendas como pechera, cha-

<sup>8</sup> Este sitio fue registrado primeramente por Arturo Guevara Sánchez (1987).



4. Arroyo de los Monos-Miñaca. Apología de jinetes y caballos. Tomado de Mendiola Galván, 1996: 276.

leco, cinturón, fajilla, pantalones cortos y bombachos, medias calzas y zapatos. Uno de ellos usa una capa. Respecto a la figura humana del grupo 6, Guevara señala que: “Se trata de un personaje del sexo masculino con pelo negro y abultado por atrás de las orejas, en las que trae pendientes de color café. Sabemos que grupos afines como los de la región lagunera, utilizaban pendientes redondos, que de frente debieron verse como los de esta figura” (Guevara Sánchez, 1989b: 59-60).<sup>9</sup> Si bien la figura humana que porta una capa pareciera que lleva botas, en realidad calza huaraches.

2. Otro sitio que muestra la representación en un frente rocoso de una figura humana con una posible capa es el de la Boquilla de los Leones. Dicho antropomorfo está asociado con cuadrúpedos, entre ellos lo que parece ser un venado (Mendiola Galván, 1993: 22).

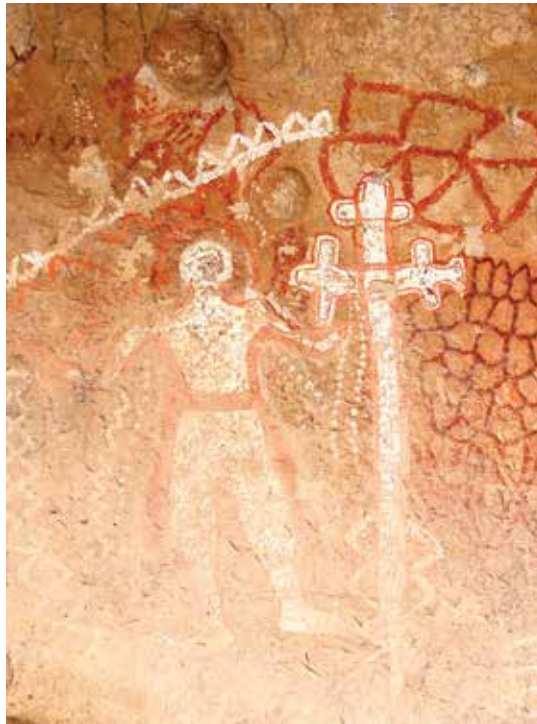
3. Un último sitio, ya mencionado, es el de Arroyo de los Monos-Miñaca, en el cual se encuentra una figura humana con vestido colonial, que parece una falda en color rojo (Mendiola Galván, 1996: 267-276). Muy probablemente sea un antropomorfo femenino.

#### *Cruces latinas y un rosario: expresiones de la evangelización*

1. La Cueva de Aguirre, un sitio bien conservado, contiene cruces pintadas, dos en color negro y una realizada con lodo. Esta última presenta soporte o pedestal. Las figuras están asociadas a un muro de piedra (mampostería). El sitio exhibe otras pinturas de carácter geométrico-abstracto y naturalista (zoomorfos y antropomorfos) claramente más antiguas que estas cruces; también es abundante el material arqueológico de superficie (puntas de proyectil, lascas y cerámica verde vidriada —colonial—) (Mendiola Galván, 1992: 59-71).

2. Otro sitio con cruces es el 06-Cañón del Embudo. Alberga dos cruces pintadas en color negro que están asociadas con dos cuadrúpedos, una figura humana

<sup>9</sup> Este mismo autor afirma en otro trabajo que “es muy probable que los tobosos hayan acostumbrado cortar su cabello en cerquillo y con el resto del pelo muy corto, excepto en el frente, y con pesados mechones en los lados” (Guevara Sánchez, 1989a: 23).



5. Cueva de las Monas. Antropomorfo con una cruz de procesión de Jerusalén utilizada por la Orden de San Francisco. Foto: Francisco Mendiola Galván, 2006.

esquemática y un círculo con cruz interna y que soporta a la cruz (Mendiola Galván, 1992: 84-92).

3. La Cueva de las Monas muestra tres cruces latinas: las dos primeras están clavadas en un antropomorfo, una en su fontanela bregmática (“mollera”) y la otra en su espalda. ¿La cruz como espada? ¿Imagen metafórica de la conquista? La tercera, siguiendo a Arturo Guevara, es la cruz procesional, que, en un versión estilizada de la cruz de Jerusalén, se utilizó como símbolo de la orden de San Francisco. La figura humana que la sostiene con su mano derecha también lo hace con una línea de puntos, los que en conjunto bien podrían estar formando un rosario (fig. 5) (Guevara Sánchez, 1989b: 67).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> “La Cruz de Jerusalén es también conocida como cruz de Tierra Santa o cruz de las Cruzadas o de los cruzados, e icono de la Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén. Dicha cruz es en realidad una composición de un total de cinco cruces, una cruz griega central, es decir, una cruz con los cuatro lados iguales o cuadrada, que en este caso se encuentra potenciada y cantonada de otras cuatro cruces iguales de menor tamaño, una entre cada brazo de la mayor” (Fernández, 2008). Los franciscanos, como orden que recibió la custodia de los lugares sagrados en la Tierra Santa, adoptaron como su emblema la cruz de Jerusalén. Nos dice Dizán Vázquez Loya que: “A fines del siglo xviii entran a Chihuahua también los franciscanos del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe Zacatecas. Al ser expulsados los jesuitas de sus misiones de la Tarahumara en 1767, parte de esas misiones se secularizaron y las que siguieron como tales fueron encomendadas a los mencionados misioneros de Guadalupe [...] Los franciscanos, según lo hemos dicho al hablar de su distribución geográfica, trabajaron prácticamente con todos los grupos indígenas [que habitaron lo que ahora es Chihuahua]” (Vázquez, 2004: 16 y 57).

4. En Quebrada El Mesteño existe el mismo tipo de cruz que en el sitio 06-Cañón del Embudo, es decir, una encerrada en un círculo y la otra soportada por esta misma figura (Mendiola Galván, 1996: 250-260).

5. El sitio Río Verde-Tubares III, ubicado al fondo de la barranca de La Sinforosa, en el corazón de la Sierra Tarahumara, contiene un pequeño bloque rocoso con elementos pintados en rojo, dentro de los cuales destaca una cruz latina. Dicho bloque forma parte de una caja de mampostería que funcionó como espacio funerario, por lo cual el bloque podría ser considerado como una especie de lápida (Mendiola Galván, 2002: 129).

6. Finalmente, el ya citado sitio de Boquilla de Conchos-Códice de Piedra exhibe una cruz latina invertida cuya base aparece curvada (Mendiola Galván, 2004: 56 y 54).

### *El arte rupestre de los apaches*<sup>11</sup>

1. El sitio de la Cueva del Cañón del Rancho Sierra Alta es un abrigo rocoso que contiene, además de abundantes materiales arqueológicos en su piso, pinturas realizadas con lodo en la pared de su fondo. Este lugar forma parte del cerro La Campana, el cual se localiza muy cerca de la Laguna de Encinillas. Su filiación apache se propone a partir de lo que Santa Cruz relata: “eligen generalmente para moradas, las sierras más escarpadas y montuosas, porque sobre facilitarles ocultarlas a sus enemigos y defenderse de ellos cuando los atacan, encuentran agua y leña abundante, y las frutas silvestres necesarias” (Orozco Orozco, 1992: 134).<sup>12</sup> Dentro de los antropomorfos representados, destaca uno que porta en su cabeza dos cuernos. En ese sentido, Nicolás de Lafora señala que los apaches chiricahuas del siglo XVIII llevan en sus cabezas “unos bonetes guarnecidos de plumas de diferentes maneras, a que añaden unos cuernecitos verdaderos y otros figurados, todo con el fin de amedrentar a sus enemigos” (Lafora, 1939: 83-84, cit. en Guevara Sánchez, 1989a: 33). La idea de asignación cultural apache de este sitio se refuerza con la información contenida en unos legajos oficiales que mencionan que unos indios apaches (Rafael, José Antonio y Chinche), a principios del siglo XIX, se fugaron de la Hacienda de Encinillas y fueron apresados de nuevo en la falda de la Sierra de la Campana (Orozco Orozco, 1992: 160). Este sitio fue registrado en 1994 por nuestra parte (figs. 6 y 7) (Mendiola Galván, 1995).

<sup>11</sup> Los apaches pertenecen al tronco atabascano (atapascano), procedentes de Alaska y Canadá. A Chihuahua llegaron alrededor de 1650 a la parte donde se juntan los ríos Conchos y Bravo. Para 1700 ya estaban en el norte de la Sierra Madre Occidental. Desde entonces hasta finales del siglo XIX, protagonizaron el conflicto más crudo, sangriento y prolongado de esos tiempos que se dio entre indígenas, mestizos y europeos. Al principio no fue posible distinguirlos etnohistóricamente, pero conforme se consolidaban como tales se diferenciaron entre apaches orientales (jicariillas, mezcateros, lipanes y chiricahuas) y apaches occidentales (que son propiamente los navajos) (Vázquez Loya, 2004: 56). En 1995 se registró un gran sitio apache con arquitectura conocido como Santa Rosa en el centro de Chihuahua; en él se observa un amplio círculo de piedras (de más de veinte metros de diámetro), el cual, con seguridad, fue utilizado para guardar ganado vacuno y caballo robado. Metates, manos y cerámica doméstica color rojo son los materiales arqueológicos hallados en la superficie del lugar y que permiten reforzar la idea de su afiliación apache (Mendiola Galván, 1996: 219-226).

<sup>12</sup> Santa Cruz, fines del siglo XVIII, publicado por Carlos Bustamante en 1831 y citado en Orozco.





6. Arquitectura apache del sitio Santa Rosa, centro de Chihuahua. Corral utilizado por los apaches para guardar caballos y ganado robados. Tomado de Mendiola Galván, 1996: 219-226.



7. Cueva del Cañón del Rancho Sierra Alta. Figuras que fueron manufacturadas con lodo depositado sobre la matriz rocosa. Se observan dos antropomorfos con tocado capital de cuernos, lo que permite, conforme a las fuentes etnohistóricas, asignarle filiación apache. Foto: Francisco Mendiola Galván, 1994.



8. Cueva de las Monas. De la tercera etapa pictórica o apache de este sitio, destaca el antropomorfo con penacho. Foto: Francisco Mendiola Galván, 2007.



9. Las Coloradas-Rancho La Escondida. Apaches negociando.  
Foto: Francisco Mendiola Galván, 1995.



10. Las Coloradas-Rancho La Escondida. Apache con tocado  
capital de cuernos. Foto: Francisco Mendiola Galván, 1995.

2. La tercera etapa pictórica de la Cueva de las Monas se ha vinculado con el grupo de los apaches, principalmente a partir de un antropomorfo en color naranja que muestra un penacho o tocado capital de cuernos (fig. 8) (Mendiola Galván, 2002: 52 y 57).

3. El sitio La Nopalera, localizado en la parte oriental o desierto de Chihuahua, posee dos abrigos con pinturas en rojo, negro y amarillo. Destacan los antropomorfos en color negro, cuatro de ellos con representaciones de cuernos en la cabeza, lo que permite suponer su filiación apache (Mendiola Galván, 1997: 44-52).

4. Respecto al sitio Las Coloradas-Rancho La Escondida, el cual se ubica en el noroeste de Chihuahua, muy cerca de la zona arqueológica de Paquimé o Casas Grandes, interesa destacar lo que se ha designado como segunda etapa pictórica "con tres elementos naturalistas, dos antropomorfos y un zoomorfo de color negro y naranja. Ambos antropomorfos portan sombrero de 'copa' y 'bombín' en color negro" (Mendiola Galván, 2002: 122, 124 y 126), así como zapatos del mismo color; además, estos "personajes" portan lo que podría ser un "bastón de mando". Entre ambos aparece un cuadrúpedo, quizá sea un toro "robado", tal vez producto de las "correrías" de los apaches. Los antropomorfos, vestidos a la europea, seguramente eran apaches negociando ganado. Cabe apuntar que el sombrero de "copa" era un artículo muy preciado para este grupo, como se puede inferir de las fotografías del indio apache Gerónimo y sus compañeros tomadas en 1893 y 1905 (Magee, 1995: 12-19). Un antropomorfo en color rojo, casi naranja, exhibe un tocado capital, posiblemente sean cuernos o plumas. Con esta figura se consolida la idea de que este sitio fue ocupado y pintado por los apaches (figs. 9 y 10).

·  
·  
·

## COMENTARIOS FINALES

Ante la escasez del material rupestre del contacto que se ha registrado en nuestras investigaciones arqueológicas en Chihuahua, todavía es muy temprano para definir algún estilo (entendido éste como la expresión de pautas de conducta social específicas); no obstante, es claro que los componentes culturales aquí descritos reflejan predilecciones sobre ellos por parte de los indígenas además de la fascinación y el asombro que les debió haber causado verlos, tocarlos y, aún más, poseerlos.

Jinetes y caballos, vestimentas españolas y cruces latinas son elementos diagnósticos que manifiestan la adopción cultural y la misma apropiación. Por otra parte, sus representaciones rupestres llevan a la reflexión sobre la importancia que adquirieron para el mundo indígena en lo económico y en lo social, sin que éste haya perdido su identidad cultural; más aún cuando el mestizaje en la Nueva Vizcaya no fue una constante si se le compara con el del centro y sur de la Nueva España. En su norte, el etnocidio acabó definitivamente con esa posibilidad.

También se está frente a la alternativa de explicación hipotética de que las representaciones del arte rupestre del contacto en Chihuahua hayan sido las evidencias de la *transculturación* de los indígenas, la cual no llegó a cristalizar como *aculturación* plena ante su patente aniquilación. Cabría entonces cuestionarse si los jinetes y los seres humanos con vestidos españoles fueron en su mayoría indígenas que usaron esos elementos. Para el caso de la Cueva de las Monas, no hay duda de ello. Respecto a los apaches, dada su actitud beligerante y sus representaciones de antropomorfos con cuernos, aun con sombreros de “copa” y “bombín”, la resistencia fue innegable. Pero su exterminio sobrevino finalmente con la demostración de una mayor fuerza bruta. La mancha de sangre es imborrable para la historia del norte de México y de los Estados Unidos de América. Así, una pregunta final sería: ¿quiénes fueron en realidad los bárbaros?

## BIBLIOGRAFÍA

Fernández, Claro M.

2008 “La Cruz de Jerusalén, símbolo de la cofradía del Santo Entierro”, en línea <[herencia.net/2008/03/22/1a-cruz-de-jerusalen-simbolo-de-la-cofradia-del-santo-entierro/](http://herencia.net/2008/03/22/1a-cruz-de-jerusalen-simbolo-de-la-cofradia-del-santo-entierro/)>.

Guevara Sánchez, Arturo

1987 “Pinturas rupestres del municipio de Chihuahua”, *Antropología* (12), enero-febrero: 31-32.

1989a *Los Atapascanos en Nueva Vizcaya*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Arqueología.

1989b *Algunos sitios arqueológicos en proceso de transculturación del centro del estado de Chihuahua*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Arqueología.

Lafora, Nicolás de

- 1939 *Relación del viaje que hizo a los presidios internos, situados en la frontera de la América Septentrional, perteneciente al Rey de España*, anotaciones de Vito Alessio Robles, México, Pedro Robredo.

Magee, Sharon S.

- 1995 "The Selling of Geronimo", *Arizona Highways*, 71 (8), agosto: 12-19.

Mendiola Galván, Francisco

- 1992 "Informe del proyecto Estudio Arqueológico del Arte Rupestre en Chihuahua. Temporada I (1992)", manuscrito, México, Centro INAH Chihuahua.
- 1993 "Informe del proyecto Estudio Arqueológico del Arte Rupestre en Chihuahua, Temporada II (1993)", manuscrito, México, Centro INAH Chihuahua.
- 1995 "Informe del proyecto Estudio Arqueológico del Arte Rupestre en Chihuahua. Temporada III (1994)", manuscrito, México, Centro INAH Chihuahua.
- 1996 "Informe del proyecto Estudio Arqueológico del Arte Rupestre en Chihuahua. Temporada IV (1995)", manuscrito, México, Centro INAH Chihuahua.
- 1997 "Informe del proyecto Estudio Arqueológico del Arte Rupestre en Chihuahua. Temporada V (1996)", manuscrito, México, Centro INAH Chihuahua-Escuela Nacional de Antropología e Historia Unidad Chihuahua.
- 2002 *El arte rupestre en Chihuahua. Expresión cultural de nómadas y sedentarios en el norte de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- 2004 "Informe del proyecto El Arte Rupestre de Chihuahua en el contexto de la Gran Chichimeca, Temporada I (2003)", manuscrito, México, Centro INAH Chihuahua.

Orozco Orozco, Víctor

- 1992 *Las guerras indias en la historia de Chihuahua*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Porras Muñoz, Guillermo

- 1980 *La frontera con los indios de Nueva Vizcaya en el siglo XVII*, México, Fomento Cultural Banamex, Asociación Civil.

Reyes-Valerio, Constantino

- 1978 *El arte indiocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Sánchez del Olmo, Sara

- 2003 *Los hospitales de indios en Michoacán: el proyecto de Vasco de Quiroga y su evolución (1536-1639)*, tesis, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid-Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América.

·  
·  
·

Schaafsma, Polly

1980 *Indian Rock Art of the Southwest* Douglas W. Schwartz (ed. gral.), Albuquerque, A School of American Research Book-Santa Fe/University of New Mexico Press.

1992 *Rock Art in New Mexico*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.

Spicer, Edward H.

1992 *Cycles of Conquest. The impact of Spain, Mexico, and the United State on the Indians of Southwest, 1533-1960*, Tucson/Londres, The University Arizona Press.

Vázquez Loya, Dizán

2004 *Las misiones franciscanas en Chihuahua. Pistas y referencias para su investigación*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-Unidad de Estudios Históricos y Sociales Chihuahua.



## ARTE RUPESTRE DEL NORESTE MEXICANO EN EL PERIODO COLONIAL<sup>1</sup>

William Breen Murray

Departamento de Ciencias Sociales,  
Universidad de Monterrey, Garza García, Nuevo León

### RESUMEN

La frontera noreste de la Nueva España fue una zona de guerra sin tregua desde las primeras incursiones de españoles desde finales del siglo xvi hasta finales del xviii. Para las poblaciones amerindias el contacto fue devastador, empezando por la rápida transformación del medio natural, la introducción de la agricultura y ganadería europeas, seguidas del desplazamiento masivo y la sedentarización forzada, la colonización interna por grupos indígenas de la zona central, especialmente los tlaxcaltecos, y culminando con el eventual exterminio de la población local. Hoy en día, la descendencia biológica de las poblaciones amerindias locales no se reconoce y sus rasgos y tradiciones no forman parte de la cultura regional actual.

Ante estas circunstancias históricas, no es de sorprenderse que el arte rupestre colonial sea muy escaso y su contexto cultural casi desconocido. No obstante, en algunos sitios, los petrograbados de símbolos cristianos sobrepuestos señalan lugares que tenían un significado especial para los nativos; sitios que tal vez requerían una especie de exorcismo, o la transferencia de una actividad ritual previamente efectuada en un escenario natural al nuevo entorno del interior de la iglesia.

En un solo rincón, se conserva un tenue indicador de este tipo de continuidad cultural y la integración de la población nativa. En la fachada de la antigua misión de Lampazos, Nuevo León, fundada en 1698, encontramos el único ejemplo de arte indocristiano en la frontera noreste de la Nueva España. Este friso decorativo replica motivos presentes en sitios rupestres cercanos. Uno de estos abrigos, en la Mesa de Catujanes, preserva una inscripción histórica de 1816 que puede representar la última evidencia rupestre de los amerindios nativos en esta región.

Aparte de la épica travesía de Alvar Núñez Cabeza de Vaca en 1530, los primeros contactos entre los españoles y los amerindios nativos de la actual región noreste de México fueron expediciones en busca de esclavos, las cuales penetraron la re-

<sup>1</sup> Debo un agradecimiento muy especial al arquitecto Javier Sánchez, entonces director de la oficina regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien hizo el hallazgo original de la decoración en la fachada; al señor Dan Roe, director, y a todo el personal del proyecto Campo Santa María de Cementos Mexicanos por las facilidades de acceso al sitio rupestre dentro de su propiedad; a Rodrigo Zuazua por su compañía y apoyo fotográfico durante esa visita; a sus ex alumnos Carlos Botello por el acceso a los sitios de El Tule y La Espantosa en la sierra de Lampazos y Carlos Cepeda por su compañía en esa ocasión; a Nahum Solís por las imágenes en DStretch de la inscripción histórica, a su colega Jesús Ramírez por sus valiosos comentarios sobre la interpretación de la misma y a Francisco Juárez por su ayuda en la preparación de las ilustraciones.



gión entre 1560 y 1580, partiendo del puerto de Tampico, con el objetivo de capturar a los habitantes locales en redadas y venderlos en el mercado de trabajo forzado, principalmente en los nuevos emplazamientos mineros del centro de México. Sin embargo, durante estas entradas, los españoles no encontraron yacimientos importantes de oro o plata, por lo que la plena incorporación de la región al dominio español se retrasó hasta principios del siglo xvii.

La fundación de Saltillo (1571) y posteriormente de Monterrey (1598) marcan el inicio de una segunda etapa de contacto más intensivo. Las expediciones furtivas son reemplazadas por la colonización directa de los españoles y sus aliados tlaxcaltecos. Al mismo tiempo, se establece una economía de ganadería y horticultura, basada en especies importadas del Viejo Mundo, que desplazaban la fauna y flora silvestre, alteraban el ecosistema y acaparaban los espacios y los recursos de los grupos de cazadores y recolectores nativos. Esta transformación económica reorienta todo el paisaje hacia la vida sedentaria e incorpora por la fuerza a la población amerindia local como mano de obra en las haciendas españolas bajo el sistema de encomienda (Del Hoyo, 2005).

Desde sus inicios, el hostigamiento y la aculturación forzada, que acompañaban la colonización española, provocaron una férrea resistencia de los nativos (De León, 2005). La incompatibilidad entre la vida sedentaria y la movilidad anterior de los pueblos amerindios locales se agudizó con el paso del tiempo y la gradual expansión colonial. Eran constantes los ataques a las haciendas por parte de los nativos no subyugados, haciendo poco atractiva la migración. La población española creció con lentitud, de manera que aún a mediados del siglo xvii era mucho menor que la nativa (Murray y Ramírez Almaraz, 2009) y su precario control se mantenía fundamentalmente por la fuerza de las armas.

Hacia el norte de Monterrey y Saltillo, los colonos españoles se toparon con un paisaje más árido, en el cual la competencia por el agua era determinante. Es por este rumbo donde nació una frontera de “guerra viva”, tanto cultural como territorial, entre indio y civilizado, sostenida por la constante huida estacional o permanente de los nativos ante las condiciones de servidumbre impuestas en las haciendas. A diferencia de muchas otras partes de México, en la frontera noreste, la colonización española fue una lucha sin cuartel que culminó con el etnocidio y la desaparición total de las identidades indígenas originales para fines del siglo xviii. Según la información con la que cuento hasta el momento, no hay nadie en la población mexicana actual que reclame una etnicidad indígena de los grupos originales que habitaron la región. Aun así, la frontera perdura en otra forma en la época del México independiente. La huella de los nativos locales desapareció casi por completo, pero fueron reemplazados por invasores apaches y comanches que hicieron entradas desde territorios texanos hasta mediados del siglo xix.

Este breve resumen histórico explica, en parte, por qué en una región con más de setecientos sitios rupestres entre los tres estados Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, según las estadísticas oficiales (Viramontes *et al.*, 2012), hay muy pocos ejemplos de arte rupestre colonial. El desarraigo de los pueblos nativos es casi inmediato, sea por esclavitud o trabajo forzado. Las epidemias acabaron con poblaciones enteras de un solo golpe, dejando pocas huellas de su etapa agónica. En efecto, la ruptura entre la prehistoria e historia regional es tan completa que muy pocos

sitios arqueológicos (si es que alguno) pueden ser asociados con la multitud de “naciones” mencionadas en las fuentes coloniales. La relevancia de estas fuentes escritas es aún más cuestionable en relación con los milenios de la prehistoria revelados solamente por la investigación arqueológica.

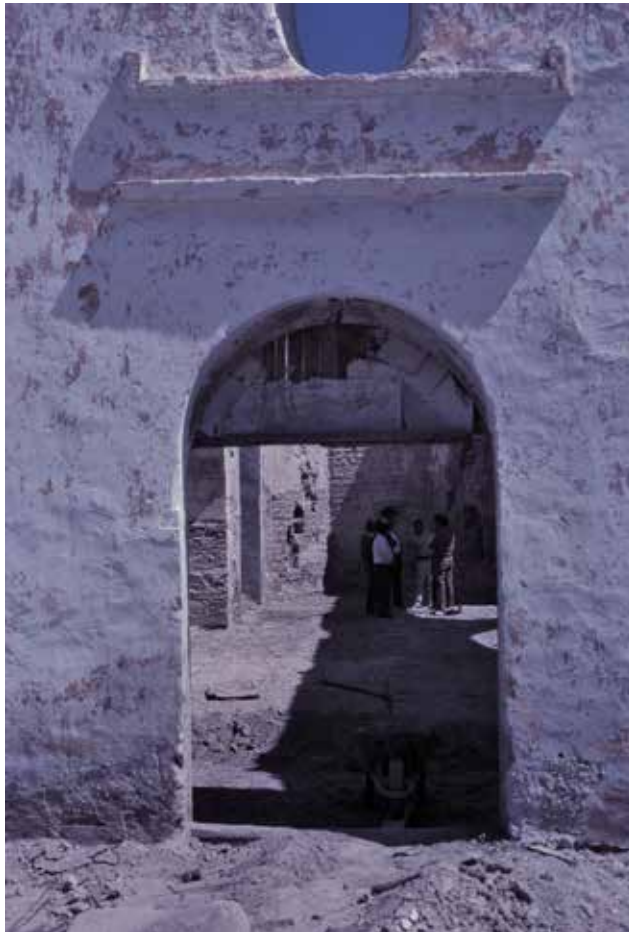
Las fuentes coloniales ofrecen información valiosa sobre algunos aspectos de la cultura nativa, pero sus limitaciones son evidentes. Por ejemplo, ningún cronista colonial hablaba una lengua nativa. Los escasos textos y vocabulario que se preservan hoy en día no permiten una clasificación lingüística definitiva. Por otro lado, sí confirman una gran diversidad lingüística en la región, factor que sugiere una población heterogénea a pesar de compartir una misma adaptación económica y social.

Sobre las creencias y prácticas locales, los nombres dados por los españoles (“rayados”, “borrados”) corroboran el uso de pintura corporal entre algunos grupos nativos pero no detallan los patrones distintivos, así que su relación con los motivos rupestres queda ambigua. Por su parte, las manifestaciones, sea pintura o grabado, reciben poca o nula mención en los textos coloniales (véase Ramírez Almaraz, 2007, sobre una de las pocas excepciones). Por esta razón, tampoco sabemos si había una tradición viva entre los grupos locales en el momento de contacto o si todo el arte rupestre que sobrevive corresponde a tiempos y poblaciones anteriores tal vez muy distintos.

Este trabajo explora una línea de evidencia que apunta hacia la presencia de una tradición viva. Parece que por lo menos en una parte de la región noreste sí existía una tradición rupestre protohistórica que pudo haber perdurado durante cierto tiempo a principios del periodo colonial. Independiente de las imágenes coloniales muy escasas que reflejan temáticas de la nueva vida sedentaria, como los caballos, las cruces y las inscripciones históricas dejadas por los españoles, había otra tradición de pintura rupestre indígena, cuya iconografía parece traslapar la barrera entre la historia escrita y la prehistoria arqueológica.

El enlace clave apareció en la década de 1980 durante la restauración de la fachada de la antigua misión colonial de Santa María de los Dolores de la Punta de Lampazos (Murray, 2002). Esta misión fue fundada en 1698 por el franciscano fray Diego de Salazar, del colegio de la Santa Cruz en Querétaro, cerca de un ojo de agua que todavía brota allí. En el momento de su fundación, la misión de Lampazos tenía la ubicación más al norte de todas las misiones y su importancia como paso hacia el norte fue recalcada por la visita del obispo de Guadalajara para su dedicación. Formaba parte de una obra misionera franciscana que se inició en la década anterior en el pueblo tlaxcalteco de Bustamante, Nuevo León, fundado en 1686 e impulsado por el auge minero en Boca de Leones (ahora Villaldama), Nuevo León, fundado en 1690. Durante la primera mitad del siglo XVIII, la misión de Lampazos sirvió como punto de partida para el avance de los misioneros hacia Texas y el núcleo de un pueblo mixto de indios y colonos españoles y tlaxcaltecos que se formó alrededor.

La estructura original que fue construida entre 1698 y 1699 siguió en uso hasta principios del siglo XX. Aun cuando se edificó otro templo sobre la plaza principal, la misión continuó como iglesia parroquial y convento de monjas. No obstante, durante las acciones militares de la Revolución mexicana, la estructura quedó bastante dañada y en las siguientes décadas fue prácticamente abandonada a la intemperie.



1. Friso decorativo sobre la puerta principal de la misión de Lampazos antes de su restauración.  
Foto: William Breen Murray.

A pesar de su condición ruinoso, la fachada principal sobrevivió más o menos intacta en medio de los escombros. Durante el trabajo de restauración, al quitar una capa de yeso que lo tapaba, quedó al descubierto un friso decorativo empotrado sobre la puerta principal (figs. 1 y 2). Algunos de sus motivos replican otros muy conocidos del arte rupestre indígena local. Hasta la fecha, es el único ejemplo de arte colonial indocristiano del que se sabe en la frontera noreste y ofrece información muy valiosa sobre la etapa inicial de contacto.

Por el lado histórico, su colocación en un lugar prominente de la fachada da testimonio de las circunstancias muy particulares asociadas con su fundación. La misión fue una respuesta concreta a una década de conflictos entre indios y colonos. Su propósito era atraer e incorporar a los nativos errantes pacíficamente a la vida sedentaria al brindarles la protección de la Iglesia y la Corona. A la vez, su iconografía proporciona un puente cultural que conduce hacia sitios aledaños, los cuales registran la probable presencia de una tradición viva de pintura rupestre en la zona en el momento de contacto y el posible traslado simbólico de la misma al recinto de la misión.

·  
·  
·



2. El mismo friso decorativo después de su restauración. Foto: William Breen Murray.

El diseño de la decoración combina varios elementos. El motivo central es una imagen gráfica única, sin antecedentes aparentes en la iconografía rupestre regional, ni en la iconografía franciscana que adorna el resto del edificio. A pesar de cierto aspecto de máscara felina, su diseño es suficientemente ambiguo para prestarse a múltiples interpretaciones. Por lo pronto, su significado y relación con el resto del mural es meramente especulativo. Podemos decir casi lo mismo para los elementos curvos que ocupan la parte superior de la hilera de los bloques laterales en cada lado. Aunque su forma geométrica se asemeja un poco a una luna creciente, su intención parece sólo decorativa.

En cambio, los dos motivos que ocupan la parte baja de los bloques, una cadena de triángulos entrelazados y una secuencia de líneas de rayas sobre el borde superior e inferior, tienen antecedentes claros en el arte rupestre regional. Asimismo, comparten una característica análoga a las imágenes rupestres, al emplear el contraste de color rojo y amarillo. Actualmente, estos colores se han ido perdiendo por los efectos de la luz solar, pero, en su estado original, eran muy evidentes, creando así un efecto visual que se asemeja a la bicromía de la pintura rupestre.

Tanto las rayas como la cadena de triángulos son motivos muy frecuentes en los sitios rupestres cercanos que corresponden aproximadamente al territorio de los antiguos grupos denominados coahuiltecos en las fuentes coloniales. El significado o mensaje y el contexto cultural de estos motivos siguen siendo misteriosos y no son propiamente el objetivo de esta investigación, sin embargo, la comparación de su contexto en otros sitios ofrece algunas pistas sobre su naturaleza semiótica.

En algunos casos, hemos interpretado las series de rayas como cuentas numéricas relacionadas con la medición del tiempo (Murray, 2007). Puede ser que dicha interpretación se aplique igualmente al friso decorativo. Su lado derecho está completo y muestra cierta simetría numérica, pero la falta del último bloque al extremo izquierdo de la hilera (por razones desconocidas) hace incompleta cualquier reconstrucción de un patrón numérico, imposibilitando una prueba definitiva.

La cadena de triángulos es un motivo geométrico común en la gráfica rupestre de todo el mundo. En el nivel regional, constituye un motivo prominente asociado con el llamado estilo Chiquihuitillos de pintura rupestre, una tradición ya identi-



3. Panorama de la Mesa de Catujanes. El sitio rupestre se ubica al borde de la meseta. Foto: William Breen Murray.

ficada hace tiempo por Solveig Turpin y sus colaboradores (Turpin *et al.*, 2007). El sitio de esta tradición, el Cerro de Chiquihuitillos, se ubica en los riscos de una meseta aproximadamente a 50 kilómetros al suroeste de Lampazos. Es la mayor concentración de pinturas rupestres en toda la región, con abundantes ejemplos de cadenas de triángulos, pero el estilo Chiquihuitillos se presenta en una zona más amplia, incluyendo otros sitios próximos al pueblo de Lampazos.

El sitio rupestre más cercano a Lampazos se localiza casi a la vista de la misión en los riscos de la Mesa de Catujanes (fig. 3). Esta meseta, muy singular, domina el paisaje a 20 kilómetros al poniente de Lampazos sobre la frontera estatal entre Nuevo León y Coahuila. Tiene la particularidad toponímica de ser uno de los pocos lugares en toda la frontera noreste que preserva su nombre en lengua indígena local. De hecho, sus antiguos moradores, los catujanes, son identificados en las primeras fuentes escritas sobre la región (Hernández Hernández, 2004: 45-46). Su perímetro escarpado forma una barrera natural que encierra una extensa planicie arriba con una sola ruta de acceso. Esto era el territorio ocupado por el grupo catuján.

Durante la época colonial, la Mesa de Catujanes sirvió por lo menos en dos ocasiones como zona de refugio de los pueblos nativos, ambas en episodios críticos de la historia del contacto entre éstos y los nuevos colonos. El primer episodio ocurrió en 1669 durante un levantamiento general de la población nativa. Según el cronista Juan Bautista Chapa (2005), esta movilización involucró cerca de diez mil indios de toda la región hasta Saltillo. Se juntaron en la Mesa de Catujanes para lanzar un ataque en conjunto contra todas las haciendas españolas, pero, para su mala suerte, los españoles fueron avisados del plan a través de otros indios capturados. Rápidamente,

el gobernador en turno despachó una escuadra de soldados que suprimieron la conjura con una emboscada en las proximidades de la Mesa de Catujanes logrando la captura de los líderes principales. El cronista Chapa comandó una parte de esta fuerza y su narrativa da a entender que ésta era la primera vez que los españoles habían penetrado a la parte de arriba de la mesa. Fue este momento crítico en la “guerra viva” lo que provocó la creación de la primera guarnición militar permanente en Nuevo León y la inserción inicial de los misioneros franciscanos como apaciguadores en el conflicto entre indios y colonos.

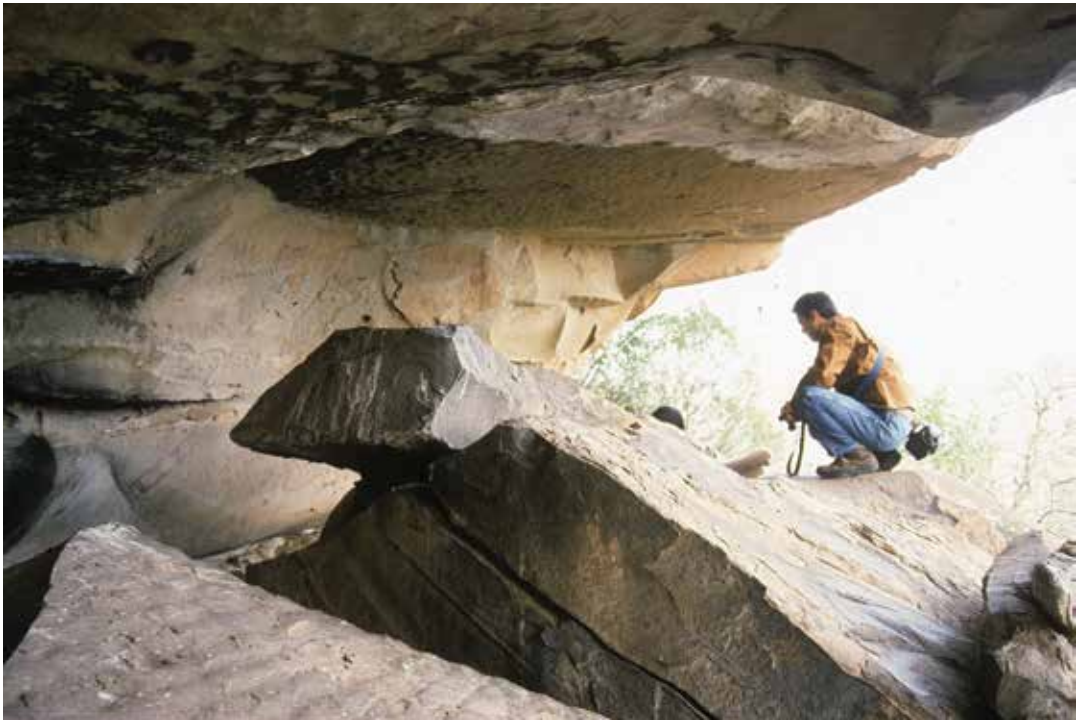
Medio siglo después, en 1744, la Mesa de Catujanes sirvió de nuevo como zona de refugio, esta vez durante una disputa entre los indios residentes y el misionero en turno. La llegada de fuerzas militares, a petición del padre misionero, precipitó la huida de todos los indígenas a la meseta, donde permanecieron durante varios meses mientras negociaban su situación. En esta ocasión, el resultado fue distinto. Los indios se rehusaron a dejar entrar a la comitiva española, insultándola, y el representante del gobernador optó por evitar una confrontación militar. Los sublevados no regresaron hasta que el misionero fue retirado y, poco después, un pueblo de indios fue formalmente constituido con sus propios derechos de agua y tierra en sustitución del sistema de usufructo misional. Este pueblo perduró hasta finales del siglo XVIII y, según el croquis que se resguarda en el actual museo de sitio, se localizaba justamente al lado de la misión.

Ambos episodios históricos destacan la permanencia indígena en la Mesa de Catujanes durante la colonización inicial y explican la preservación toponímica antes mencionada. Esta continuidad plantea la posibilidad de que algunas de las manifestaciones rupestres conservadas en los abrigos y acantilados también sean de fecha protohistórica o colonial y de autoría de los catujanes.

Uno de estos lugares es un abrigo de poca profundidad (fig. 4) justo abajo del borde sur-poniente de la meseta en los terrenos del Campo Santa María, un proyecto de restauración ambiental patrocinado por la empresa Cementos Mexicanos (Cemex). El abrigo se ubica en un punto estratégico que ofrece una vista panorámica del paso natural entre la Mesa de Catujanes y la Sierra de Pájaros Azules al sur. Esta conexión estratégica entre el altiplano interior y la planicie costera fue usada por los grupos humanos durante largos milenios, como atestigua una extensa colección superficial de materia lítica hallada en la zona. Los tipos de puntas de proyectil abarcan desde el periodo Arcaico temprano e incluyen una punta metálica de la época colonial, la única encontrada en el noreste hasta la fecha.

El acceso natural al sitio es desde arriba de la meseta. El abrigo no permite acomodar a más de un pequeño grupo de personas y su relativa inaccesibilidad sugiere un uso eventual. No hay otras evidencias arqueológicas en el lugar aparte del arte rupestre. Las pinturas (más de un centenar) (fig. 5) se extienden, de manera casi continua, a lo largo de la pared del fondo del abrigo con algunas más en el techo adyacente. Aunque hay motivos repetidos, como la cadena de triángulos, no hay dos pinturas realmente iguales. Cada imagen es separada y única y no hay escenas ni asociaciones evidentes entre las figuras. El estilo uniforme y los pocos ejemplos de superposición indican que el conjunto es, probablemente, producto de una misma tradición cultural durante un limitado periodo de uso.





4. Vista general del sitio Campo Santa María. Las pinturas se localizan en la pared al fondo a la izquierda.  
Foto: William Breen Murray.



5. Panel representativo de Campo Santa María. Foto: William Breen Murray.



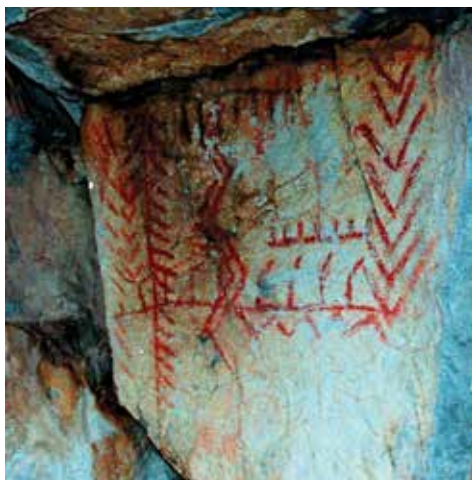


6. Inscripción histórica en DStretch.  
Foto: William Breen Murray.

El repertorio de motivos es variado pero casi exclusivamente geométrico e incluye algunas figuras complejas únicas, tanto lineales como circulares. En la mayoría de las pinturas predomina el monocromo rojo, aunque también hay ejemplos notables de bicromía en rojo y blanco, y otras que emplean áreas sólidas de color, confirmando así que el color es un atributo significativo. Las pinturas son plasmadas en dos técnicas distintas: una línea gruesa que evidentemente corresponde al dedo y una línea muy fina que requiere el empleo de algún tipo de instrumento puntiagudo, sea pluma de ave o punta de cactácea. El motivo de la cadena de triángulos es el más frecuente en todo el sitio y se presenta en ambas técnicas.

Todas estas características son compartidas con otros sitios del estilo Chiquihuitillos e identifican el abrigo del Campo Santa María plenamente dentro de esta tradición. Aunque el estado general de preservación de las pinturas es compatible con una fecha protohistórica o colonial, hasta el momento no hay datos o fechas absolutos que lo confirmen. La misma tradición Chiquihuitillos muestra cierta heterogeneidad en cuanto a motivos y técnicas y tiene, seguramente, una profundidad cronológica mucho más allá de la época colonial. Lo que plantea este sitio es la posibilidad de que la tradición incluye una etapa final que continúa en esta zona de refugio hasta tiempos históricos.

El caso para una fecha histórica se refuerza por la presencia de una inscripción, en español, que ocupa toda la pared izquierda del abrigo (fig. 6). El texto está escrito con el mismo pigmento rojo de las pinturas rupestres y fue hecho en un tipo de letra por la misma persona. Por desgracia, no todo el texto es legible, pero con la ayuda del programa DStretch, desarrollado por Jon Harman, se pueden recuperar detalles actualmente invisibles al ojo. Éstos nos permiten afirmar que la inscripción registra la visita de una partida militar el 18 de agosto de 1816. Abajo se observan los nombres de por lo menos cuatro de sus miembros, entre ellos uno llamado Tomás Coyote. Este nombre aparece al lado del de Tomás de la Garza, así que es posible que se trate de una misma persona con doble identidad. De cualquier manera, el “apellido” refleja la participación de alguien de sangre indígena en la visita, sea cual fuere la razón. Resulta que, en ese tiempo, *coyote* era un término genérico que refería a una persona de mezcla indio/mestizo. Tomás Coyote puede haber sido el autor del mensaje, y una pequeña pintura de un soldado español de la época al lado podría ser su autorretrato.



7. Panel del sitio rupestre en el cañón La Espantosa.  
Foto: William Breen Murray.

Por su parte, los otros nombres y la fecha ubican la inscripción en un contexto histórico más específico. El padrón de 1822 confirma que el apellido De la Garza era el quinto más común en el pueblo de Lampazos. Varios de ellos eran miembros del destacamento militar del presidio establecido allí para enfrentar las incursiones de los apaches y los comanches. Los apaches lipanes aparecen por primera vez en el área de Lampazos en 1736, pero sus ataques se intensificaron en la segunda mitad del siglo XVIII. En efecto, ellos reemplazaron en la frontera de guerra viva del noreste a los indios locales derrotados.

A su vez, el hallazgo de ricas vetas de plata en la mina de La Iguana, al sur del pueblo en la Sierra de Lampazos en 1758 (Treviño Villarreal, 1990), atrajo un influjo migratorio de miles de buscadores. Esta bonanza duró poco tiempo y dejó atrás un pueblo muy reducido y vulnerable al ataque, circunstancia que aprovecharon tanto los apaches como los comanches. Puede haber sido el lugar de origen de Tomás Coyote. Un censo de 1821 (Hernández Hernández, 2004: 124-125) identifica a muchos pobladores de La Iguana como coyotes, ocho de ellos con el apellido De la Garza.

Los documentos también confirman que desde 1815 apaches y comanches empezaron a merodear en mayor número y frecuencia alrededor de Lampazos. La reacción inmediata era una movilización militar. Como atestigua la inscripción, la Mesa de Catujanes fue percibida nuevamente como una potencial zona de refugio para los indios incursores. Tomás Coyote puede haber sido una especie de guía de una partida militar que estaba inspeccionando un lugar de refugio muy conocido.

La Mesa de Catujanes tampoco es el único sitio cercano a Lampazos con pinturas rupestres de cadenas de triángulos. En la Sierra de Lampazos, no muy lejos de la mina de La Iguana, encontramos dos sitios de pintura rupestre que exploramos recientemente en los cañones de El Tule y La Espantosa. Los dos sitios se localizan al lado de arroyos intermitentes que desembocan hacia el poniente y presentan un solo panel de pinturas. En ambos, la cadena de triángulos es un motivo prominente (fig. 7). El uso de los sitios parece haber sido transitorio, y, por su posición relativamente expuesta a la intemperie y el grado de deterioro que presentan, es poco pro-

bable que las pinturas tengan mayor antigüedad. Según la tradición local, esta zona también fue ocupada por los catujanes y desde la salida de ambos cañones la Mesa de Catujanes es plenamente visible en el horizonte al poniente.

Desde luego, las pruebas conclusivas de una tradición rupestre viva entre los catujanes (o cualquier otro grupo coahuilteco de la región) en el momento de contacto esperan una exploración arqueológica más amplia de toda la meseta y su periferia, una documentación más completa de su acervo rupestre y quizá el fechamiento directo de los pigmentos de las pinturas. Siendo formas geométricas elementales, ambos motivos decorativos son conocidos en muchas tradiciones rupestres de todo el mundo. Sin embargo, no estamos proponiendo un significado o contexto comparativamente igual en todas partes. Por lo pronto, en este lugar su presencia sirve más bien como evidencia histórica e iconográfica que apunta hacia una tradición rupestre viva durante la época colonial entre el grupo indígena catuján y una cierta continuidad cultural atestiguada por la decoración original de la iglesia de la misión de Lampazos.

Asimismo, la coyuntura del friso decorativo y los motivos rupestres lleva a una hipótesis sobre la naturaleza de la tradición viva y el contexto y significado de la cadena de triángulo. En el *Códice Florentino* (libro ix, f. 50v), los informantes de Sahagún ilustraron un galán huasteco que seduce a una princesa tolteca. Los huastecos eran conocidos en todo el mundo prehispánico por seductores. Andaban prácticamente desnudos sólo con un taparrabo y sus únicos adornos eran elaboradas pinturas corporales y elegantes peinados que acentuaban su sensualidad. El estilo de peinado era hacia arriba y teñidos de rojo o amarillo, y, en la ilustración, la cadena de triángulos aparece entre otros motivos geométricos como parte de la pintura corporal sobre su costillar.

Como ya mencionamos, la práctica de la pintura corporal entre los grupos del noreste es ampliamente documentada en las fuentes coloniales (De León, 2005, entre ellas). El contexto comparativo proporcionado por Sahagún refuerza la posibilidad de que en los sitios rupestres con pinturas los catujanes se decoraban de una manera semejante, tal vez poniéndose de moda para el cortejo, o bien, como señal de su paso de edad. La transformación se haría muy probablemente en la privacidad de lugares como el abrigo de Santa María para emerger con su nuevo *look* (y/o estatus). Las modas de la pintura corporal pueden diseminarse sin la comunicación verbal, transmitidas por la simple observación de las personas que las portan. En este caso, quizá atestigüe la última moda de una tradición viva de pintura corporal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chapa, Juan Bautista  
2005 (1690) *Historia del Nuevo Reino de León desde 1650 hasta 1690*, 2a. ed., Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.
- Hernández Hernández, Eligio Edelmiro  
2004 *Lampazos: acontecimientos de su historia (1690-1830)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Hoyo, Eugenio del  
2005 (1972) *Historia del Nuevo Reino de León 1577-1723*, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Fondo Editorial de Nuevo León.

León, Alonso de  
2005 (1649) *Historia de Nuevo León*, 2a. ed., Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.

Murray, William Breen  
2002 "Style, Context and Tradition: Analytic Frameworks for Identifying Coahuiltecan Rock Art", en Elisa Villalpando (coord.), *Boundaries and Territories*, Tempe, Arizona State University, pp. 27-36.  
2007 "Petroglifos calendáricos del norte de México", en William Breen Murray (ed.), *Arte rupestre del noreste*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 76-85.

Murray, William Breen y Jesús Gerardo Ramírez Almaraz  
2009 "Tres testimonios de la presencia indígena en el Nuevo Reino de León (siglo xvii)", en Óscar Flores (coord.), *Monterrey histórico*, Monterrey, Universidad de Monterrey/Municipio de Monterrey, 2006-2009, pp. 17-36.

Ramírez Almaraz, Jesús Gerardo  
2007 "El mito Cataara y los petrograbados en forma de huellas de pie", en William Breen Murray (ed.), *Arte rupestre del noreste*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 208-238.

Treviño Villarreal, Mario  
1990 *Mil días de riqueza: San Antonio de la Iguana*, Monterrey, Archivo del Estado.

Turpin, Solveig, Herbert Eling y Moisés Valadez  
2007 "Hacia la definición de un estilo: las pictografías de Chiquihuitillos en el noreste Mexicano", en William Breen Murray (ed.), *Arte rupestre del noreste*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 129-144.

Viramontes, Carlos, María de la Luz Gutiérrez, William Breen Murray y Francisco Mendiola  
2012 "Continuing Progress in Mexican Rock Art Research, 2005-2009", en Paul Bahn, Natalie Franklin y Matthias Strecker (comps.), *Rock Art Studies: News of the World IV*, Oxford, Oxbow Books, pp. 264-287.

III. RECURSOS Y VALORES  
PLÁSTICOS EN EL ARTE  
RUPESTRE DEL CONTACTO



## ¿ARTE RUPESTRE COLONIAL EN LA PEÑA DEL ÁGUILA, OAXACA?

Carlos Perezmurphy Mejía

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

### RESUMEN

En la región de la Mixteca Baja oaxaqueña hay diversos sitios con manifestaciones rupestres, Peña del Águila es uno de ellos. La mayoría de las obras realizadas en éste pertenece a un sistema de proyección ortogonal, prototípico de las obras rupestres mesoamericanas, salvo una, que corresponde a una representación de tres cuartos, modo relativo al sistema de proyección horizontal oblicuo, el cual es extremadamente inusual entre los sistemas mesoamericanos, en particular en los empleados en las manifestaciones rupestres. El empleo de dicho sistema de proyección en ese caso podría explicarse a partir del reconocimiento de criterios semántico-pragmáticos válidos para imágenes pictóricas codificadas como españolas en aquel momento histórico, que hubieran sido aplicados en la misma lógica por los propios mesoamericanos a una obra en particular, incorporando la imagen así resuelta a un panel cuyas imágenes seguirían precisamente esos mismos criterios semántico-pragmáticos, pero que antes habrían sido plasmados con una codificación mesoamericana diferente.

El sitio Peña del Águila, en la Mixteca Baja oaxaqueña, contiene manifestaciones culturales rupestres. Su universo cultural es fundamentalmente prehispánico. Sin embargo, algunas de las obras, aunque las menos, podrían haber sido realizadas durante la colonia. Esta última consideración atañe a algunos de sus rasgos, más bien vinculados a los modos europeos y no a los de las obras efectuadas por los mesoamericanos antes del arribo español. Aquellos mesoamericanos, entonces, habrían modificado algunas de sus concepciones plásticas haciéndolas concordar con las de aquel momento histórico. En particular, habrían cambiado aspectos de su sistema de representación gráfico referentes a las formas de proyección. De las posibles obras rupestres llevadas a cabo en el sitio durante la colonia, una implicaría una transformación de lo más sobresaliente respecto a los modos de representación en el lugar. Se trata de la mudanza de un sistema de proyección ortogonal —el prototípico con el que se ejecutaban las obras rupestres mesoamericanas— a otro que introduciría la vista en tres cuartos, relativa a una proyección horizontal oblicua, que si bien no era del todo ajena a los mesoamericanos como sistema de proyección, resulta extremadamente inusual entre los modos de representación propios de sus obras rupestres.

Es indudable que las culturas mesoamericanas modificaron diversos hábitos a partir de su relación con las europeas, luego de que las naves españolas se toparan con las tierras que llegarían a ser denominadas americanas. En general, a raíz de tal interacción, las culturas mesoamericanas transformaron muchos de sus rasgos de



manera radical y definitiva, y no en pocos sentidos los cambios fueron dramáticos y traumáticos. Finalmente, todos los rasgos fundamentales de aquellas sociedades se vieron alterados, y los pueblos mesoamericanos actuales no podrían entenderse sin aquel constante contacto con muchos de los modos de vida que los europeos fueron imponiendo de forma extensiva. Podemos mencionar algunos de los aspectos más obvios que modificaron las culturas mesoamericanas. Por supuesto, muchas de sus ideas sobre el universo. Correlativamente los sistemas de representación en que se hacían del conocimiento de la comunidad tales concepciones, ya fueren discursivos, sonoros, visuales, o cualquier otro que se considere. En particular, se transformaron los sistemas de representación visuales, lo cual ha venido documentándose a través de distintas fuentes y gracias a la labor materializada en numerosos estudios, con lo que se ha hecho patente dicho proceso.

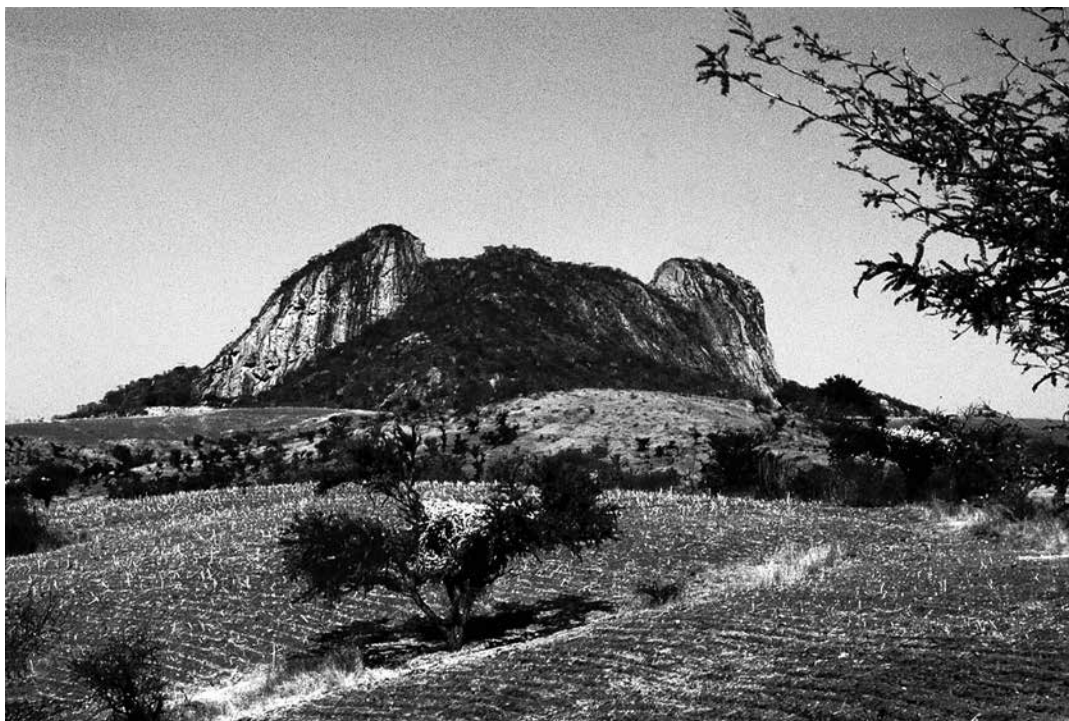
Si comprobamos la tesis presentada en este trabajo, estaríamos documentando un caso que evidencia la transformación de uno de los modos de representación visual mesoamericanos, relativo al género rupestre. Se trataría de una alteración de las anteriores lógicas de concepción y organización de las obras rupestres, específicamente en uno de sus aspectos significantes, de manera paralela a cómo se habrían transformado los modos de representación mesoamericanos propios de otros géneros, como ocurrió con los que se elaboraban los códices o libros pintados por la forzosa relación con las culturas europeas. El caso aquí considerado forma parte del universo rupestre y cultural de la Mixteca Baja, se encuentra en un panel dentro del sitio denominado Peña del Águila (fig. 1) —el nombre español coincide en significado con el nombre que se le da en mixteco: Dodo Yaa o Toto Yaha, según se trate del diálecto de la Mixteca Baja o del de la Alta, respectivamente. La peña se localiza en las cercanías de San José Ayuquila,<sup>1</sup> en el estado mexicano de Oaxaca.

En la región denominada Mixteca Baja se hacen patentes varios momentos culturales. Allí, la cultura transregional del Preclásico, la olmeca,<sup>2</sup> se hizo presente (Martí, 1966). Dada su ubicación, la Mixteca Baja habría sido, desde aquellos tempranos días, ruta de tránsito entre las extensas tierras mesoamericanas que corrían desde las costas del Golfo de México o del mar Caribe al altiplano central, y probablemente más allá. Durante el Clásico se desarrolla en la región la cultura ñuiñe,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> San José Ayuquila es cabecera municipal del municipio del mismo nombre. El territorio de esta demarcación política es pequeño. La iglesia católica del lugar recibe peregrinos de numerosas regiones que visitan el santuario dedicado al Santo Niño de Atocha, cuya fiesta principal es el 6 de enero.

<sup>2</sup> Por lo demás, algunas de las expresiones rupestres más notorias documentadas pertenecen a aquella cultura del Preclásico, como los grabados de Chalcatzingo, en el actual estado de Morelos, o las pinturas que se encuentran en la Cueva de Juxtlahuaca, o las del sitio conocido como Oxtotitlán, ambos en el actual estado de Guerrero, en México.

<sup>3</sup> Entre los elementos culturales que nos han permitido identificar la cultura ñuiñe, John Paddock (1953), quien fue el primero en señalar la especificidad estilística de los elementos glíficos y de ciertas urnas (Moser, 1977: 15), apuntaba las siguientes características distintivas de producción: cerámica anaranjado delgado, un sistema glífico distintivo, un tipo de obra cerámica denominado *cabecitas colosales*, un tipo peculiar de olla pequeña con vertedera y anillo vuelto hacia abajo con el borde cortado en escalones y un tipo de cerámica constituido por grandes urnas con efigie de pasta naranja (Paddock, 1966; Moser, 1977: 15). La cerámica anaranjado delgado era producida en la región —posiblemente en Ixcaquixtla, Puebla, como lo sugería Carmen Cook de



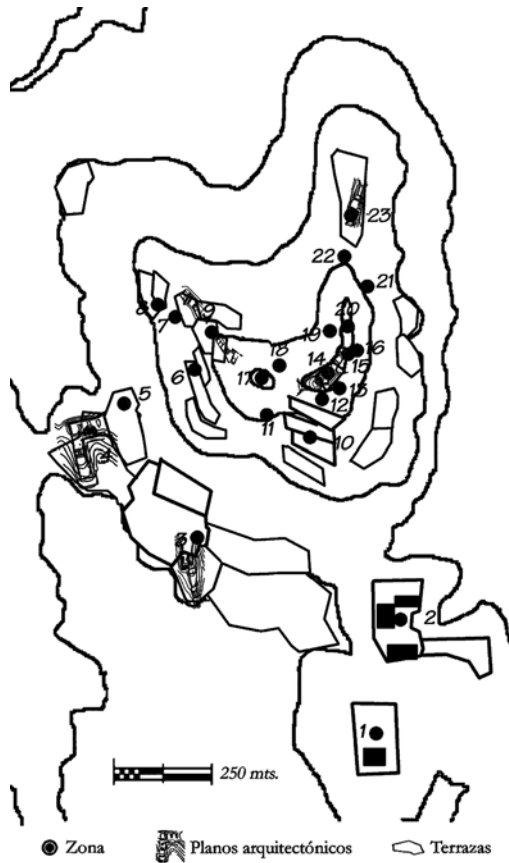
1. La Peña del Águila, Oaxaca, vista desde el sur. Foto: Carlos Perezmurphy Mejía.

con manifestaciones tales que Wigberto Jiménez Moreno encontraría aspectos que habrían llegado hasta las culturas mesoamericanas del Posclásico (Jiménez Moreno, 1976b: 1061). Dicha cultura se desarrolla desde el siglo v de nuestra era, y se prolonga hasta el ix. Hacia el Posclásico la región entraría en la vorágine histórica que impulsaba entonces 8 Venado Garra de Tigre, quien llegó a dominar la región, o una parte considerable de ella. Posteriormente, la misma sería acosada por pueblos nahuas, en particular por el mexica que para entonces se había asentado en el Altiplano Central, donde fincaba su gran ascendente militar, económico, político y cultural. Aquel pueblo llegaría a dominar sobre la Mixteca Baja, ya en el Posclásico, por lo que incorporaba entonces a los pueblos de la zona a sus listados de tributos.

La Peña del Águila forma parte de tal entorno geográfico y cultural. Por lo demás, la obra rupestre del sitio está vinculada con un contexto arqueológico inmediato (fig. 2). Según lo que sabemos hasta el momento, el sitio es un complejo compuesto de al menos 22 zonas de diferente índole. En algunas de ellas identifica-

---

Leonard (1953: 436)— y exportada a todas las partes de Mesoamérica, si bien lo era principalmente a la ciudad de Teotihuacán entre 200 d.C y 700 d.C. El sistema glífico distintivo pertenecía a las tradiciones mesoamericanas, ciertamente. Las cabecitas colosales, o *colossal headlets* —como fueron nombradas por Miguel Covarrubias con referencia a las cabezas colosales de La Venta fueron cabezas cerámicas del tamaño de un fruta pequeña que se producían también sin cuerpos. Las ollas pequeñas con vertedera y anillo volteado, con los bordes cortados en escalones fueron encontradas en la tumba I de Yucuñudahui y en Huajuapán.

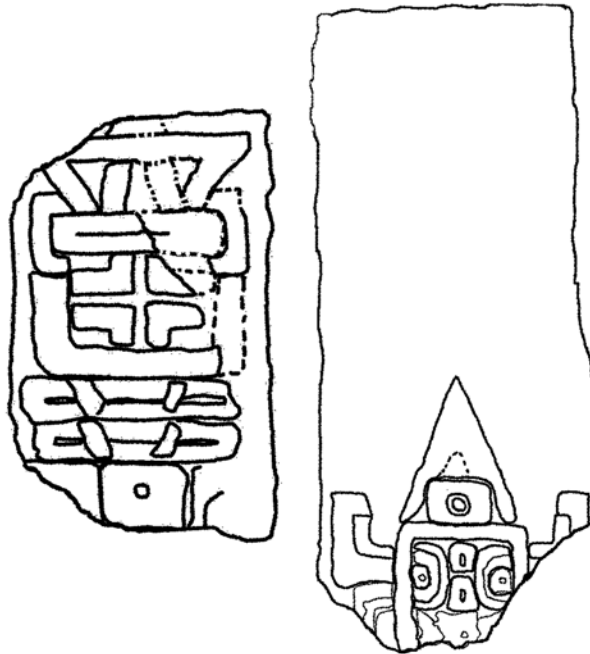


2. Zonas conocidas del sitio Peña del Águila, Oaxaca. Mapa: Carlos Perezmurphy Mejía.

mos plazas, otras corresponden a la presencia de modestas obras rupestres; en unas hallamos varias composiciones pictóricas, y otras poseen algunas de pintura rupestre. Por el reconocimiento de superficie realizado en la Peña del Águila podemos visualizar que fue ocupada a lo largo de todas las etapas mesoamericanas, esto es, desde el horizonte Preclásico hasta el Posclásico. En función de dos estelas grabadas encontradas en la peña (fig. 3), probablemente al estilo de algunas de las pinturas —por ejemplo, en el panel ÁGUILA-15-1—, y por grabados rupestres del sitio, podemos argumentar que hacia el Clásico medio la cultura ñuiñe se enseñoreó en el lugar. De acuerdo con ello, ambas estelas, y algunos de los grabados y pinturas, pertenecerían al grupo de monumentos que Guillermo Dupaix<sup>4</sup> comenzó a documentar y al que después vendrían a incorporarse otras obras, que constituyen hoy el *corpus* del universo epigráfico e iconográfico nombrado ñuiñe.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> En 1806 Guillermo Dupaix reportó grabados que hoy sabemos pertenecen a esa cultura (Moser, 1977: 13).

<sup>5</sup> Varios autores han contribuido a nuestra actual comprensión de este sistema epigráfico e iconográfico. Entre ellos podemos mencionar a Laura Rodríguez Cano (1996) y Ángel Iván Rivera Guzmán (2000).



3. Esquema de las estelas grabadas encontradas en el sitio Peña del Águila, Oaxaca. Dibujo: Carlo Perezmurphy Mejía.

Ha de señalarse que en la región Mixteca diversas manifestaciones rupestres fueron elaboradas siguiendo la iconografía ñuiñe. Por ejemplo, en el sitio llamado Puente Natural Colosal, cercano al poblado de Tepelmeme, dentro de la Mixteca Alta, se encuentran al menos tres composiciones articuladas mediante los rasgos de ese sistema epigráfico e iconográfico (Rincón Mautner, 2005: 131; Urcid-Serrano, 2005).

#### PANEL I DE LA ZONA ÁGU7 DE LA PEÑA DEL ÁGUILA

En la Peña del Águila hay extensiones relativamente grandes de terreno en las que hay afloramientos de piedra que se levantan en paredes, algunas de hasta de más de cien metros. Una de estas zonas de piedra expuesta es la denominada ÁGU7, que muestra una pared de casi tres metros de alto. Se ubica hacia el ala oeste de la peña, a un tercio de la altura de la formación. La zona representa un espacio perfectamente delimitado respecto de su entorno inmediato, con el carácter de un cerramiento en forma de U. Situados dentro de la zona se puede ver, al frente, el Cerro Verde, formación montañosa ubicada también en la misma dirección de la Peña del Águila, que amén de ser la elevación con mayor altura de las inmediaciones, y por ello hito natural, tiene un esquemático aspecto cónico, por demás atractivo. En relación con la zona ÁGU7, el terreno que se encuentra a uno de los lados de la piedra se extiende descendiendo decenas de metros por la ladera de la peña, mostrando cortes abruptos en la roca, con los que se forman escalones naturales, con peraltes mayores a los 60 centímetros de alto. La parte inferior al poniente de la zona, se constituye como una suerte de rampa de piedra con inclinación de más de 30 grados, lo que hace que esta área se convierta en un obstáculo aún más difícil que salvar que la anterior. Se pue-

de considerar para efectos prácticos como una zona con un único acceso: el norteño. Así, la manera más natural y segura de acceder a la zona ÁGU7 es rodearla por la parte norte y descender desde la parte alta de la ladera oeste.

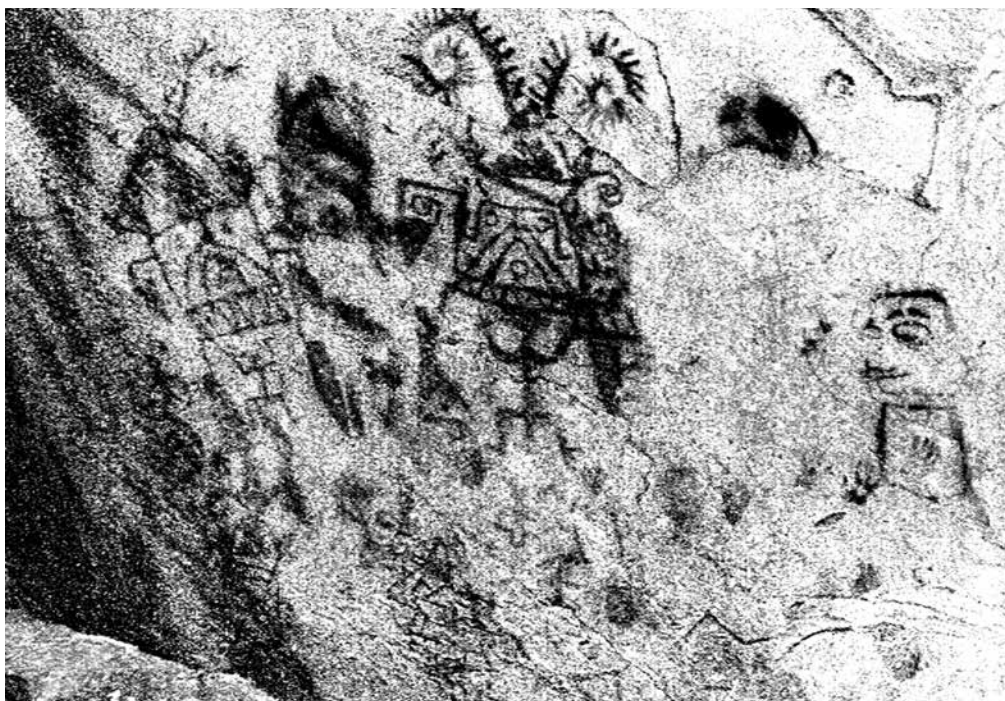
Como he indicado, el espacio de ÁGU7 queda cerrado por paredes rocosas, salvo al oeste. Son notorias un par de ellas: la que da al este, y la sureña, en la que se ubica el único panel de la zona. Ambas paredes se unen en dos ángulos: uno horizontal, de 45 grados, y otro vertical, de 110 grados, de modo que la inclinación de esa pared resalta la impresión de cerramiento del recinto. La pared de piedra que funge como panel pintado es una de las caras inclinadas de un bloque prismático rectangular oblicuo, que parece salir de la montaña y proyectarse hacia el poniente (fig. 4). Al ser el espacio de la zona discontinuo respecto de su entorno inmediato, ahí solamente podía haber un número más o menos restringido de personas —cálculo que no más de treinta— y, por ende, sólo un grupo relativamente pequeño podría estar a la vez ante el único panel de la zona —lo que por supuesto tiene implicaciones de orden cultural si dicho espacio llegó a ser ocupado por grupos para realizar rituales. El panel, ubicado en la cara norte de la señalada piedra sureña de la zona, tiene una dimensión de 250 centímetros de altura y de cerca de tres metros de ancho. La pared norte de esta piedra, como ya señalé, se inclina en su parte alta en un ángulo de entre 100 y 110 grados. La cara de la piedra es suficientemente lisa y llana, como se espera de una pared natural, de manera que puede considerarse que sus pinturas están trazadas en un plano. Una vez que nos hallamos de frente al panel, observamos el conjunto de objetos pintados que constituyen la obra rupestre (figs. 5 y 6).

En el panel, entre otros aspectos, se reconocen diferencias entre los objetos que ahí se presentan. Me referiré específicamente a las de carácter plástico, por cuanto pudieran estar relacionadas con hechos culturales e históricos. Ellas podrían llevarnos a reconocer una inflexión histórica, un cambio en las formas de producción pictórica de tal trascendencia que estaríamos en presencia de una transformación radical de los modos de ver de aquellas culturas y aquellos pueblos.<sup>6</sup> El

<sup>6</sup> Realizó la descripción de los paneles lo más sistemáticamente posible, sin que ello conlleve trastocar demasiado la inteligibilidad, dada la necesidad de efectuar la descripción mediante discurso. Supongo que es posible referir la articulación de la totalidad partiendo de los elementos relacionados, los distintos subgrupos que los componen, así como el orden pertinente. Todo ello dentro de un marco de interpretación que nos refiere incluso a un universo ideológico históricamente configurado y que supone una sustentada contribución de la investigación realizada por el conjunto de profesionales avezados en la historia de la representación de conceptos de dichos grupos mesoamericanos, en particular de los iconografistas y los epigrafistas. Apelo, en lo inmediato, a los contextos históricos de la región en que se ubica la Peña del Águila, la Mixteca Baja, y por supuesto en la medida en que una pertinencia relativa es sustentable. En este punto, atiendo al sentido que Ian Hodder (1994: 154) da a la noción de *contexto*: “el contexto relevante para un objeto x al que queremos dar un significado (de cualquier tipo) son todos aquellos aspectos de los datos que tienen relación con x, y que obedecen a una pauta significativa”. Precisa este investigador que *contexto* se identifica con “la totalidad del medio relevante”, donde especifica que “‘relevante’ se refiere a una relación significativa con el objeto, esto es, una relación necesaria para discernir el significado del objeto”. Hodder no deja de aclarar que aquello que pueda ser contextual en investigaciones dadas depende precisamente del tipo de preguntas que se hagan en ellas. Una de las preguntas fundamentales de investigación de lo rupestre alude a la recurrencia de modos de



4. Vista contextual con dirección al sur, observando la forma peculiar de la piedra en que se encuentra el panel. Sitio Peña del Águila, Oaxaca, zona AGU7, panel 1. Foto: Carlos Perezmurphy Mejía.



5. Imagen filtrada, con lo que se busca resaltar las pinturas presentes. Sitio Peña del Águila, Oaxaca, zona AGU7, panel 1. Foto: Carlos Perezmurphy Mejía.



6. Sitio Peña del Águila, Oaxaca, zona AGU7, panel 1, esquema general.  
Dibujos: Carlos Perezmurphy Mejía.

modo de ver, en primera instancia, atañe a la posibilidad de adjudicar una identidad a las formas visuales, siempre como una manera de comprensión, ya sea en la producción o en el reconocimiento visual propio de atestiguar una imagen. La identidad de la forma visual adjudicada a los objetos se vincula, propia y naturalmente, con una autoría singular, y ésta, en las expresiones gráficas rupestres, se relaciona en general con una autoría cultural, como señala Calabrese.<sup>7</sup> En este aspecto, en el contexto de la investigación mesoamericanista no es adecuado —o no es lo que suele hacerse— explicar las diferencias estilísticas entre los objetos en función de las capacidades de sus creadores, sino más bien debe asumirse que las diferencias estilísticas entre los diversos objetos son, desde un punto de vista cultural e histórico —en el sentido de aquello que concierne al devenir significativo y fundamental de los pueblos—, sustantivas. Es decir, que esas variaciones de forma no se entienden nunca como cuestiones de gusto personal o circunstancial, antes bien, se les considera productos culturales relativos al acuerdo social, como codificaciones plásticas, formas que representan conocimientos o los refieren y son las actualizaciones de acuerdos mantenidos entre los miembros de un grupo o hasta de toda una época. De esta manera, los esquemas visuales formales son significativos e interpretables en cuanto tales, como formas y estilos, y se entiende que tienen repercusiones históricas, independientemente de los signos o grupo de formas que refieren significados estables en un diccionario.

---

producción de los trazos y de los factores del reconocimiento visual, que se engloban mediante el concepto de estilo, que no es menos importante, comenzando por su contribución heurística. Cf. Villafaña y Mínguez (1996), Grupo  $\mu$  (1992: 365).

<sup>7</sup> Calabrese apunta respecto del concepto que “el ‘estilo’ es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un ‘autor’), ya sea colectivo (un grupo, una época)” (2001: 17-18).



Como todas las obras plasmadas en la peña,<sup>8</sup> las de este panel siguen un patrón técnico regular. Las que vemos en las laderas, en paredes o paneles, se realizaron sobre superficies que seguían en general la vertical. La técnica<sup>9</sup> propiamente dicha consiste en la aplicación de pigmento transportado junto con algún tipo de aglutinante —del cual no conozco la composición.<sup>10</sup> El color de la mayoría de los objetos pictóricos corresponde al carmín, escarlata o bermellón,<sup>11</sup> pero los hay también de color café o marrón. En las pinturas del panel ÁGU7-1 encontramos además obras elaboradas con color naranja. Cada composición se articula mediante elementos pictóricos de un solo color. Ello es tan consistente que podemos tener la confianza de que el color es marcador de una intervención singular o realizada en un mismo momento cultural.

He de señalar que en el panel se atestiguan no solamente varias obras, sino que éstas son fruto de distintas intervenciones, es decir, que habrían sido realizadas en diferentes etapas culturales, lo cual se infiere, entre otras razones, de la superposición de pintura, así como de la diversidad de los colores empleados. En cuanto a las sobreposiciones de pintura, quiero hacer la siguiente puntualización respecto del sitio en general.

A pesar de la multitud de obras, de la multiplicidad de elementos que las componen y de la complejidad de las relaciones espaciales que mantienen entre sí las zonas rupestres, podemos constatar que las sobreposiciones pictóricas son más claras en ciertas zonas. De hecho, algunas que identificamos se encuentran precisamente en el panel de la zona ÁGU7. Por las características de éstas, supongo que quienes trabajaron allí tuvieron en cuenta en cada momento de intervención los objetos pictóricos ya presentes en el panel. Si bien con cada intervención creaban una nueva composición, u otra adyacente, de cualquier manera guardaban relación con las ya existentes. De ser así, se confirmaría la continuidad del respeto mantenido a la zona durante las prolongadas ocupaciones mesoamericanas, siendo presumiblemente los habitantes de la peña quienes habrían realizado dichas intervenciones. El cuidado de los elementos ya presentes, y propiamente el que se tuvo al trazar los sucesivos componentes que entraban así en las obras pictóricas, nos da pie para cuestionarnos acerca de los criterios compositivos que se siguieron en las posteriores manifestaciones, por más que fueren en cada ocasión relativamente simples. Más allá de que lo que

<sup>8</sup> En este trabajo dejo de lado los grabados realizados en la peña, para referirme prácticamente con exclusividad a la obra pictórica.

<sup>9</sup> Si hacemos coincidir los apelativos de técnica y arte, sin duda nos encontramos en la Peña del Águila con arte rupestre, donde abordamos en específico aquellas obras producidas con arte pictórico.

<sup>10</sup> Se supone que se empleaba agua, adicionada a algún aglutinante, acaso una sustancia extraída de los vegetales de la región; quizá utilizaron grasa animal.

<sup>11</sup> El color carmesí es producto generalmente de sustancias relativas al óxido de hierro, que suele hallarse en minerales constituyentes de las arcillas, vinculado con el proceso de hidratación. La peña está llena de piedras cuyo contenido de hierro debe ser grande, si nos atenemos a su color rojizo. Actualmente, el color carmesí conseguido por procedimientos tecnológicos de larga prosapia —entre las que se encuentran las tecnologías de obtención de colores mesoamericanas— se relaciona con la obtención de sustancias a partir de insectos. En Mesoamérica, uno de los insectos por excelencia relativos al carmesí es la chochinilla.

vemos ahora como el panel ÁGU7-1 pueda en efecto constituir estrictamente a una gran composición, entendida en sentido estético, semántico y sintáctico —y sigo con este calificativo una tradición explicativa de las composiciones para la que este orden categorial corresponde al reconocimiento de aspectos fundamentales de lo pictórico-gráfico en general (Carrere y Saborit, 2000) y rupestre en particular (Lenssen-Erz, 1994)—, es de subrayarse que el conjunto de objetos pictóricos que alcanzamos a reconocer en el panel parecen mantener entre sí vínculos no desdeñables. Veamos los criterios que nos llevan a realizar esta aseveración.

Actualmente son reconocibles más de doce entidades pictóricas, que en adelante llamaré objetos.<sup>12</sup> Cuales sean en este panel las unidades composicionales presentes, constituye en sí mismo un tema de estudio. A pesar de no exponer nada concluyente en relación con el tema de las composiciones o los criterios con que haya de establecerlas, postulo para su análisis algunas posibilidades. En principio, planteo que podrían considerarse cinco unidades compositivas,<sup>13</sup> cada una com-

<sup>12</sup> Dichos objetos pictóricos son todos complejos, es decir, la identidad que puede adjudicarse supone la puesta en relación de elementos a los que es factible asignar valores o significados por semejanza, y para los cuales —ése suele ser un factor diagnóstico de “similitud” o “identidad” reconocida culturalmente— tenemos una palabra en nuestro diccionario (Fernández Moreno, 2000), por lo que podemos decir, con relativa solvencia, “esto ciertamente lo reconozco”. Por ejemplo, es posible encontrar entre los elementos pictóricos componentes de un cierto objeto pictórico, un conjunto de trazos que designamos como un “cuerpo humano”, una “cabeza”, un “ojo”, una referencia como la de “rayo”; o mediante un ejercicio de transformación visual virtual o imaginaria de algún tipo relacionamos entre sí una entidad pictórica dada y una interpretación visual cualquiera, de manera que entendemos que los grafismos pictóricos aluden a “abstracciones” visuales, del orden de tipos formales como los que identificamos con los nombres de “triángulo”, “cuadrado” o “forma geométrica”, en general. Asimismo, algunos de los trazos integrantes de una entidad gráfica adquieren valor elemental en cuanto componentes de una cierta totalidad gráfica, en términos que nos son interpretables a partir de una codificación iconográfica establecida y desarrollada por la investigación histórico-arqueológica. Esto último puede ocurrir incluso en casos en los que no nos es dado de otra forma asignarles un parecido o valor icónico cualquiera —por supuesto dentro de los términos propios de los acuerdos culturales fruto o establecidos como efectivos por la investigación—, y en función de algún rasgo plástico en particular. A partir de dicha investigación eventualmente nos es posible adjudicarles valores semánticos específicos, es decir, referirlos a entidades como “pluma” o “tocado”, con valores culturales claramente simbólicos, o identificarlos directamente con símbolos concretos, reconocidos con etiquetas fruto de propuestas de investigación, como sucede con la categoría “ojo de reptil” en la investigación mesoamericanista. Así, podemos señalar que el reconocimiento de algunos elementos pictóricos o gráficos se lleva a cabo, a pesar de variaciones estilísticas o específicas de una realización dada, gracias sobre todo a procesos fehacientes de codificación, y menos a que se haya podido determinar cierto “parecido” o valor icónico, o incluso con total ausencia de éste, es decir, independientemente de significados icónicos, naturales o hipotéticamente naturales.

<sup>13</sup> Entiendo que una unidad compositiva visual tiene lugar allí donde, para poder percibirla visualmente de modo consciente, de manera que seamos capaces de captar su presencia y de tener comprensión de la imagen como “objeto dado”, se apela a ciertos rasgos propios de aquello de lo que adquirimos conciencia visual. En última instancia, puede indicarse que el objeto coincide o es conextensivo con dichos vínculos, es decir, que se da visualmente a partir de nuestra afirmación de que tienen lugar tales vínculos entre los objetos visuales. Los vínculos se establecen entre los diferentes elementos de un objeto, de manera que su pertinencia se sostiene por cuanto entendemos que el objeto visual en cuestión es percibido como tal dadas las relaciones que mantienen entre sí los distintos elementos visuales que lo componen, que en este caso son de naturaleza

puesta —y ello sería en sí mismo significativo— por un único objeto.<sup>14</sup> Así, en este panel nos encontraríamos con diferentes objetos pictóricos, cada uno de los cuales valdría como un enunciado plástico completo —esto es, que cada objeto sería una expresión gráfico-semántica autónoma, o sea, con valores pictóricos cabales e internamente coherentes. De cualquier modo, y asumiendo en todo caso que los objetos señalados son en efecto unidades pictóricas íntegras, tendríamos en ese panel varios trazos que quedarían subsumidos como partes pictóricas de objetos, por lo que los considero elementos de objetos pictóricos. Algunos trazos incluso no se estimarían propiamente como elementos pictóricos, sino que formarían parte de elementos, por lo tanto, los reconoceríamos en estricto sentido como subelementos, es decir, partes o componentes de composiciones pictóricas.

Atendamos al mayor objeto del panel catalogado como ÁGU7-I (fig. 7). Al margen de que su tamaño relativo lo hace de inmediato relevante, es la continuidad entre sus trazos lo que ha de considerarse como el criterio fundamental de su carácter unitario. Semejante unidad derivada de la continuidad de los trazos, junto

---

pictórica. Este orden de cosas es tal incluso si se considera los vínculos en general o cualquiera en particular, esto es, los que mantienen con cualquier otro elemento singularmente, o con varios de ellos a la vez, o los que sostienen entre sí una fracción de ellos, o todos los vínculos que mantiene entre sí los elementos como grupo, y hasta con otro u otros grupos de elementos o de objetos en particular, es decir, que se consideren los vínculos que mantiene el objeto con todos ellos. Así la comprensión visual de un objeto pictórico como los que señalamos requiere de manera indispensable otros elementos u objetos visuales con los cuales se conjuga, y, de hecho, la percepción y comprensión visual y semántica del objeto depende del todo visual que lo compone, o sea, del reconocimiento de esas relaciones visuales en su conjunto. En estos términos, una unidad composicional se puede entender también como un campo de relaciones perceptuales, necesariamente sígnicas, en el ejercicio múltiple de percepción, interpretación o comprensión de una realidad visual, de un objeto visual, que adquiere el carácter de una entidad visual con valor sígnico a partir de su inserción en un todo global, capaz entonces de ser incorporado, de formar parte de un conjunto de objetos, en la misma dimensión visual, por lo demás, diferentes entre sí. Ello permite, básica y globalmente, la comprensión de lo que llamamos una “escena” visual; asimismo, ello hace posible apelar a la noción de referencia, esto es referir visualmente, mediante un conjunto complejo de acontecimientos visualizados como una estructura o hecho de relaciones entre partes visuales. Todo ello sin descartar el nivel analítico o perceptual en el que una unidad composicional visual deba entenderse como constituida propiamente por un solo objeto, por una única entidad, que puede ser indistintamente continua o discontinua, pero siempre considerada como una sola y simple totalidad, desde el punto de vista de la continuidad perceptual, lo que llevaría a que la distinción entre objeto y composición se desdibujara. Éste precisamente puede ser el caso de las diferentes entidades pictóricas con que nos encontramos en este panel. La unidad composicional o composición puede ser referida con nociones tales como “enunciado pictórico”, “texto pictórico”, “construcción pictórica”, “ordenación pictórica” (Carrere y Saborit, 2000: 107 y 127), “enunciado plástico” (Grupo  $\mu$ , 1992: 189) o “composición pictórica” (Langley, 1986: 22), según el ámbito de problemas que se asuma como pertinente en distintas situaciones analíticas.

<sup>14</sup> De hecho, probablemente habría que considerar otro elemento más como parte de cada composición, como haré notar después, lo que nos llevaría a comprender que lo que refiera en adelante de este conjunto de rasgos, en los términos de una composición cabal, sería en realidad pertinente sólo en cuanto a uno de los elementos de esa composición, por grande que resultara el tamaño comparativamente respecto de otro elemento composicional. Sobre la relación que mantienen entre sí las entidades diferenciadas y la dimensión o el rasgo de continuidad-discontinuidad que a un mismo tiempo las distingue y correlaciona, ambos hechos no interfieren en nada en los niveles del análisis composicional que desarrollo (cf. Langley, 1986: 22).



7. Sitio Peña del Águila, Oaxaca zona AGU7, panel 1.  
Esquema del objeto central y mayor. Dibujo: Carlos  
Perezmurphy Mejía.

con el tamaño mayúsculo del objeto pictórico, complementado con el hecho de que el panel se conforma de variaciones de un mismo tema, me lleva a verla como una sola composición. Es el hecho de que en el panel se repite una y otra vez la misma composición lo que resalta su valor ritual y concomitantemente el de las obras que lo configuran (fig. 8). La repetición de tal esquema plástico se convierte entonces en indicio y justificación de su significado codificado y esquemático. En otras palabras, estaríamos ante un signo con valor glífico, no ante una representación gráfica simbólica en general (Langley, 1986: 5) ni mucho menos ante una con valor meramente plástico. Es claro, además, que la adyacencia que guardan entre sí las variantes es otro elemento de fuerte significación. Quienes realizaron las obras buscaron que prácticamente ningún otro objeto pictórico se interpusiera entre ellas. Todo el panel debía estar dedicado a un tema, lo cual explicaría que la posición de éste se mantuviese siempre ocupando la parte central de su superficie. La calidad de la pintura de cada obra es diferente, lo cual implica que cada una fue elaborada en un momento distinto. Ello reitera la importancia de dicha representación y confirma que el panel habría sido dedicado a lo que con ella se representara.

Así, a contrapelo de la abundancia de trazos en el panel, encontramos tres objetos pictóricos que repiten un solo tema, un único esquema significativo, con modificaciones. Hay un cuarto objeto que probablemente remita al mismo esquema. El ángulo en que se presentan difiere, al igual que en el tamaño. Como ya indiqué, es notable que estas composiciones sean adyacentes entre sí, agrupadas desde el centro del panel y extendiéndose por su mitad izquierda, cubriendo en conjunto cerca de la mitad de la superficie del panel AGU7-1 (fig. 5). En cuanto a su distribu-



8. Sitio Peña del Águila, Oaxaca, zona AGU7, panel 1, detalle. Esquema de las pinturas que reconocemos como variaciones de un tema común. Tres lo son con claridad; un tema más podría haber sido realizado con base en un conjunto de rasgos que apuntaban a una cuarta variación. Dibujos: Carlos Perezmurphy Mejía.

ción en el panel, la mayor de esas composiciones se ubica en la parte central. Otra, casi del mismo tamaño, está del lado izquierdo y cuyo eje central de simetría se encuentra inclinado 115 grados. La tercera de esas composiciones, la menor de las tres, se halla debajo de la segunda referida, y su tamaño es de aproximadamente un cuarto del volumen de la primera.

El objeto pictórico en su totalidad queda enmarcado por un esquema cuadrángulo rectangular, con su eje mayor vertical. El mismo eje vertical corresponde al de simetría. Verticalmente, esta simetría se articula en tres estratos bien diferenciados, cada uno más o menos de la misma altura. El estrato superior se articula en función de tres elementos, uno de los cuales está formado por dos subelementos aproximadamente simétricos entre sí. Estos subelementos son soportados o parten muy cerca del vértice superior de un elemento triangular, equilátero, con uno de sus lados y dos vértices como base. El vértice superior se ubica hacia el centro geométrico de este primer subgrupo de elementos que constituyen el estrato superior. Las partes del elemento superior del objeto son especialmente notables. Cada subelemento pictórico que lo componen es fruto de la integración plástica de una espiral con varios trazos rectos relativamente cortos que se les conjuntan según se extienden ambas espirales hacia uno y otro lado; conforme se distribuyen los trazos rectos a lo largo de las espirales, se configuran sendos esquemas que sutilmente nos hacen presente su carácter radial. A la franja en espiral izquierda se le unen 35 trazos ra-

diales y a la derecha 30. La base del elemento central y triangular conforma el lado superior de un elemento rectangular, correspondiente al estrato medio del objeto. De los dos vértices de unión de dichos triángulo y cuadrángulo parten, de uno y otro lado, dos subelementos espirales. Ellos repiten el esquema espiral que configura a los subelementos superiores, de mayor tamaño. El tercer elemento de este estrato apenas aparece a la vista en su totalidad, pero ciertos fragmentos sí son perceptibles. Mediante el tratamiento de la imagen con filtros de color es posible constatar que está constituido por un trazo que perfectamente puede ser descrito como la parte visible de un trapecio, cuyo lado mayor se encuentra arriba, de manera que podemos observar, además de fragmentos del lado largo, sus dos ángulos agudos y la mitad superior de ambos trazos laterales.

Respecto del elemento cuadrangular central de la composición, en su interior se encuentran tres subtemas básicos: uno constituido por la mitad de un rectángulo invertido, con “ángulos” redondeados y con terminaciones a manera de serifas o remates hacia fuera. Debajo del subelemento “en U invertida con serifas” se ubican otros dos; uno compuesto por tres círculos dispuestos según lo que serían los vértices virtuales de un triángulo equilátero, con uno de sus lados horizontal en la parte superior, y un vértice en la parte baja; y el otro también configurado de acuerdo con un esquema triangular equilátero, pero ahora con su lado horizontal abajo y uno de los tres vértices arriba, de modo que se ve invertido, a la vez que entreverado, respecto del esquema triangular que “enlaza” los círculos que constituyen el anterior subelemento. Este subelemento inferior se conforma mediante dos líneas paralelas que delinean los lados superiores de tal triángulo. Compositivamente podemos observar que dicho esquema triangular repite al del triángulo subelemental del estrato superior, produciéndose por ello una reverberación, una armonía plástica. La línea inferior del rectángulo central establece el límite inferior del estrato central que describo.

En la parte superior del estrato inferior del objeto pictórico del que hablo se halla, a manera de friso, una línea que ondula que conforma cinco triángulos equiláteros con vértices hacia arriba. La parte baja del friso se alinea con el trazo largo que compone otro subelemento con forma de c abierta hacia abajo, y de nuevo rematado mediante trazos horizontales hacia afuera, con estas terminaciones rellenas por plastas que terminan formando acentos triangulares al final de la forma en c invertida. En contacto con este último subelemento aparece el elemento inferior del objeto-composición pictórica que explico. Se trata de un conjunto de trazos que nos remiten al esquema con el cual se suele representar un ser vivo cordado tal, que muestra cabeza, tronco y extremidades, además de exhibir simetría bilateral, y con un componente en la parte superior que simboliza una “cabeza”, al que se une un trazo vertical que refiere el “tronco” de la entidad en cuestión, al que a su vez se ligan otros cuatro trazos que refieren “extremidades” —dos superiores y dos inferiores—; el trazo que designa al “tronco” se prolonga más allá de su unión con los trazos que representan las “extremidades inferiores”, lo que nos remite a una “cola”.

El esquema que acabo de describir es el que siguen de forma muy similar en cada uno de sus rasgos otros dos objetos del panel. A la izquierda del objeto central y mayor se ubica otro que prácticamente es una réplica de éste, salvo variaciones menores. Tiene casi las mismas dimensiones que el central y es sin duda el segundo

·  
·  
·

objeto más notorio del panel. Es clara una variación en particular: su inclinación, la cual compositivamente sólo pudo haber sido intencional; su eje de simetría bilateral se mantiene coherentemente inclinado, lo que no permite que se le considere como un efecto arbitrario o casual.

El siguiente objeto pictórico que es posible estimar como una repetición del esquema básico es notablemente de menor volumen —la mitad del tamaño que la anterior aproximadamente—, se localiza en la parte inferior del inclinado —el segundo en tamaño e importancia en el panel— y su posición relativa dentro del panel nos lleva a situarla en una jerarquía menor a los dos objetos anteriores. Conserva, sin embargo, prácticamente todos los rasgos que hemos reconocido como componentes significativos del esquema repetido por las entidades pictóricas previas. Este pequeño objeto, a diferencia del segundo, fue elaborado con el eje de simetría en la vertical.

La citada repetición del esquema básico en los objetos señalados nos permite reconocer un *leitmotiv* del panel. De ser así, tal tema y sus significados apuntan al sentido sustantivo de la zona respecto del momento en que fueron realizadas las obras pictóricas. Asimismo, si suponemos que los objetos pintados no se ejecutaron en el mismo momento, esto nos llevaría a proponer como explicación de la repetición del tema pictórico; una reiteración del significado de las obras, mismas que se llevarían a cabo en distintas ocasiones históricas, cada vez en los términos de una confirmación de la comunidad en cuanto a lo referido por las obras, esto es, se trataría de la reposición de un significado que un pueblo haría a través de personas investidas para efectuar esa tarea y teniendo a la pintura rupestre como uno de los elementos rituales necesarios para tal efecto. Esa reproducción del *leitmotiv* pictórico y rupestre en esa zona y en ese panel marcaría la continuación de una hipotética tradición cultural dentro del sitio, en especial si conjeturamos que las obras en cuestión hubieren sido elaboradas durante espacios relativamente distanciados entre sí —lo que nos explicaría en parte los cambios de forma de los objetos, las transformaciones o alteraciones de algunos de los motivos básicos que se dejan sentir entre ellos y, por supuesto, las modificaciones en la pintura empleada para sus respectivas realizaciones.

Pasemos al siguiente motivo que posee mayor notoriedad y claridad en el panel pero se diferencia del esquema planteado hasta ahora. Es de prácticamente la mitad de alto que el central y principal y se localiza en el área derecha del panel. Hay diversos factores que lo distinguen de los otros dos elementos más importantes del panel. Lo primero que se nota es su posición en relación con los otros objetos del panel y a su ubicación en la superficie de éste como totalidad. En cuanto al primer factor señalado, se nos muestra respecto del conjunto con cierta independencia. Por una parte, son varios los objetos que se vinculan por su adyacencia entre los que aparecen a partir del centro y hacia la izquierda del espectador que se encuentre frente al panel. El lado izquierdo se observa pleno de objetos, de manera que parecería una acumulación de ellos —lo que se resalta dada la repetición del patrón analizado. En cambio, el objeto pictórico que ahora refiero está claramente separado, dejando una franja casi vacía entre este objeto y los colocados a la izquierda, muy distintiva. Se ubica pues en el lado derecho. Esto puede interpretarse como que se le pretendió dejar separado de los otros objetos.



El objeto exhibe una figura humana, de la que se representa su “cabeza”, una de sus “extremidades superiores” y un par de trazos que denotan su “tronco”. Al menos en cuanto a las representaciones de “entidades animadas”,<sup>15</sup> los sistemas de denotación empleados por el grupo de las composiciones que repiten el esquema analizado y el del objeto pictórico examinado ahora y que se ubica a la derecha del panel son relativamente distintos. En efecto, hemos de considerar que en ambos se combinan, si bien de modo diferente, dos sistemas de denotación. Los elementos “animados” que se encuentran debajo de los objetos pictóricos agrupados al centro y a la izquierda emplean para referir al “cuerpo” un sistema denotacional<sup>16</sup> en el que una línea está por un volumen o una superficie —una línea está por el volumen completo de un “tronco” o de una “extremidad”—, en cambio para denotar al subelemento “cabeza” y a los subelementos “arêtes” utilizan un sistema en el que las líneas *dibujan*, es decir, refieren la forma de una entidad a partir de establecer sus límites mediante los trazos pictóricos, y así determinan una superficie, que corresponde a un componente “corpóreo” de la entidad denotada. La composición que está a la derecha del panel sigue casi por completo el último sistema, de manera que todos sus elementos y subelementos hacen o realizan su referencia mediante líneas con las que se representan los bordes del cuerpo de la entidad. Así, de acuerdo con esta perspectiva analítica que atañe al objeto ubicado a la derecha del panel de la zona ÁGU7 de la Peña del Águila, todas las líneas delimitan superficies, salvo en lo que concierne al subelemento que refiere a la “ceja”, donde la línea —de hecho la franja que lo expresa—, denota ella misma a la superficie de la “ceja”.

En cuanto a la lógica interna de proyección de los objetos pictóricos que observamos en este panel, vemos que los tres que reproducen el esquema establecido también repiten el sistema proyectivo según el cual se concibe dicho esquema. El objeto central y de mayor tamaño del panel de la zona ÁGU7 —que nos sirvió de base para identificar el esquema que se repite—, se conforma según un sistema proyectivo ortogonal. Como apunta John Willats (1997: 43), en términos de una geometría primaria, la proyección ortogonal es “el sistema en el que los rayos son paralelos e intersecan al plano pictórico en ángulos rectos en ambas direcciones”. Así, de acuerdo con los supuestos de este sistema, lo que estarían refiriendo esas composiciones se encontraría, en una situación imaginaria, exactamente de frente al panel, o, si se prefiere, detrás de él. Señala Willats que, por convención, los ejes principales de los objetos representados en proyección ortogonal están alineados

<sup>15</sup> En este análisis considero en el mismo grupo semántico tanto a la representación “humana” que se encuentra al lado derecho del panel como a cada uno de los elementos ubicados en la parte inferior de los objetos pictóricos analizados en principio en este trabajo, y que he considerado son repetición de un mismo esquema de representación; todos objetos pictóricos vinculados con el rasgo semántico “animado”.

<sup>16</sup> Sigo en este punto a John Willats (1997: 93), y entiendo por sistema denotacional el modo de mapeo de los primitivos visuales que construyen la escena en primitivos pictóricos. La noción de primitivos pictóricos alude a las marcas pictóricas empleadas para referir características visuales que se suponen constituyentes de la imagen, en términos de las unidades mínimas de información de la forma de una entidad visual.

siempre con el plano de la pintura o dibujo (Willats, 1997: 44). Por otra parte, apunta que si la proyección ortogonal se define en términos de la geometría secundaria, entonces se concibe que el sistema proyectivo en cuestión representa el frente, los lados o la caras superiores de los objetos como formas reales (Willats, 1997: 44). Precisamente, la obra en cuestión sigue una proyección ortogonal, en la que los primitivos de la imagen de la escena representada se proyectan como primitivos de la imagen pictórica de tal manera que las líneas de proyección recorren el espacio paralelamente entre sí, y como si intersecaran el plano de representación, en este caso el panel rupestre, en ángulo recto. Hacemos notar que casi siempre los mesoamericanos pintaron “cuerpos de seres animados”, incluidos sus “rostros”, lo hicieron mediante el sistema de proyección ortogonal.

En este objeto pictórico ubicado a la derecha del panel, y que está abocado fundamentalmente a representar un “rostro” y una “cabeza”, y en parte un “brazo en el gesto de levantar un objeto”, y en el que se deja ver un “tronco”, hay una diferencia: la parte donde se hace referencia al “rostro” se configura mediante una proyección horizontal oblicua.<sup>17</sup> Con tal sistema de proyección se nos deja apreciar uno de los “ojos del rostro”, como se vería si se observara de frente la “cara”, al mismo tiempo que podemos advertir una fracción del “ojo” que se encuentra del “otro lado de la cara”. Con ello, a un tiempo vemos el “ojo” que corresponde al “lado izquierdo” de la entidad referida, y el “ojo” que corresponde al “lado derecho” de la entidad. Esta representación se realiza con un conjunto de líneas que no refieren “la forma completa o real del ojo derecho”, sino solamente una “fracción de él”, de modo que no tenemos como representación del “rostro” de una “entidad viva o animada” líneas que en su conjunto se proyectaran ortogonalmente. Podemos decir que la imagen nos muestra al “rostro” en “tres cuartos”. La parte en la que se alude al “tronco” y a “un brazo” se articula de acuerdo con un esquema diferente, ahora, según convenciones de la proyección ortogonal, allí se representa al “tronco” y al “brazo levantado” como si se observara a la figura de frente. Esta variación es, desde mi punto de vista, y quiero remarcarla, una anomalía histórica en los sistemas mesoamericanos de representación.

En efecto, si observamos los modos de proyección mesoamericanos, nos encontramos con que en prácticamente todas las representaciones realizadas se empleó el sistema ortogonal y en ocasiones otro, a saber, la proyección ortogonal horizontal oblicua, pero con una clara restricción: sólo cuando la figura pintada corresponde a un “cuerpo en acción”. Ahora bien, para interpretar recta y cabalmente todas las manifestaciones rupestres mesoamericanas documentadas elaboradas con anterioridad a la interacción con las culturas europeas, basta el sistema proyectivo ortogonal, salvo aquellas que refieran “cuerpos animados en acción”, algunas de las cuales fueron construidas según una proyección oblicua horizontal. En cuanto a los dibujos que denotan “rostros”, incluso aquellos que forman parte de “cuerpos en acción”, los pintores mesoamericanos los realizaron siempre mediante los supuestos y recursos de

<sup>17</sup> Willats define el sistema de proyección horizontal oblicuo como aquel en el que las direcciones horizontales en las imágenes pictóricas representan las diferentes direcciones de la escena lado a lado o frente a frente (1997: 47-48).

la proyección ortogonal. Entonces representaron de esa forma todas las imágenes pictóricas, fuera en murales o en grabados, o incluso en obras escultóricas de bulto, ceñidas siempre al esquema de articulación basado en una vista fija —salvo en obras excepcionales que datan del inicio de la formación de los Estados mesoamericanos. Antes de la llegada de los europeos a sus tierras los mesoamericanos nunca realizaron una expresión gráfica del tipo que llamamos “de tres cuartos”. Sin embargo, ésa es la proyección de la representación de un “rostro” en la composición lateral derecha del panel ÁGU7-1 de la Peña del Águila.

Debe descartarse que las diferencias reconocibles entre los objetos pintados en el panel son atribuibles a las diferencias de los materiales empleados para efectuar las obras o a que distintos individuos intervinieran en el panel y, por ende, se hicieron patentes sus distintas capacidades pictóricas. Tampoco se deben a que se estuvieran empleando diversos estilos pictóricos en el panel al mismo tiempo, en un mismo momento cultural. Entonces, ¿se trata de una obra producida dentro de una tradición mesoamericana? Es decir, ¿Es una obra producida fuera del contexto rupestre mesoamericano, y que corresponde a un momento cultural ajeno? ¿Es acaso un grafiti?

Para responder estas preguntas es necesario reflexionar sobre la totalidad de obras rupestres presentes hoy en día en toda la peña, la mayoría de las cuales pertenecen sin duda al ámbito mesoamericano. Nos cuestionamos pues, si las obras pictóricas que nos encontramos en el panel ÁGU7-1 de la Peña del Águila pudieron haber sido elaboradas fuera del marco de un conjunto de actividades rituales fundacionales de la comunidad que las produjo, esto es, si alguna de ellas —en particular las que analizamos— no estuviera relacionada con las cosmovisiones o ideologías fundadoras de la articulación social en Mesoamérica, específicamente dentro de la Mixteca Baja, en el sitio que estudiamos. En otras palabras, cabe preguntarse, con mayor generalidad, si las obras que observamos van más allá de significados articulados dentro de los esquemas históricos comunes a aquellos en los que se fundaron las iconografías estatales mesoamericanas. El supuesto sobre el que justifico el interrogante es el de que todo el arte rupestre mesoamericano atañe a manifestaciones gráficas que sustentaron a las cosmovisiones y a las ideologías estatales históricas mesoamericanas. En esa lógica, si estas obras las calificamos de rupestres, lo que implica es que sus significados corresponderían necesariamente a la articulación de un universo de significados relativos a la cosmovisión de los grupos productores en el sentido de que atañen a conceptos en los que se fundaría su articulación social.

Tomemos en consideración que, a pesar del tamaño de la peña, de la gran cantidad de piedra que aflora en ella, del tiempo transcurrido desde que empezara a ser habitada y hasta que fuera abandonada —o que sus habitantes fueran obligados a “congregarse” en un asentamiento dictado por los nuevos caciques blancos, lo que probablemente sucedió—, no todas las piedras fueron pintadas, sólo algunas fueron escogidas para contener las obras. ¿Qué criterios llevaron a la gente de la peña a elegir los paneles que pintaron y no otros? Primero señalemos que cualquier selección de un panel se llevaba a cabo en función de una posición relativa al conjunto del sitio.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> El tema de la selección de los espacios en que se ubicaban las obras rupestres fue tratado con toda claridad por André Leroi-Gourhan (1984), en un contexto totalmente ajeno al mesoame-

Ningún panel habría sido elegido partiendo exclusivamente de valores propios o de ciertas peculiaridades, salvo, acaso, de su ubicación respecto de un esquema abstracto de orientación geográfica y, como veremos, cosmogónica. Podemos afirmar que la obra rupestre de la Peña del Águila se localiza en zonas selectas, cuya ubicación es resultado de un conjunto de principios ordenadores del espacio-tiempo propios de la cultura que la ejecutó.<sup>19</sup> Las zonas pictóricas rupestres formaron parte de un sistema espacial complejo, que se extendía más allá de la peña, que interrelacionó los espacios de ésta con el espacio geográfico que la contenía, vinculadas como estaban las zonas pictóricas al sistema de conceptos generales ordenadores de la vida colectiva de la comunidad que las realizó. El universo que ordenó el espacio de la peña estaba fincado en el origen del Estado mesoamericano —que, como se sabe, tuvo sus raíces en el horizonte Preclásico—, y era aquel que había organizado espacialmente en distintos grados a todas las ciudades mesoamericanas. En términos generales, la ubicación de las zonas en la peña estaría dispuesta por los mismos principios, que serían necesariamente acordes con la ordenación urbana que podemos identificar en el sitio (Broda, Carrasco y Matos Moctezuma, 1987; Heyden, 1973; Malmstrom, 1991; Broda, 1991, y Tichy, 1991: 41).

---

ricano, en un tiempo y lugar diferentes, que atañó a las manifestaciones rupestres del Paleolítico europeo. Por lo demás, es un tema que ha sido obligadamente tratado respecto de toda manifestación rupestre. El contexto mesoamericano no es la excepción. Por lo que concierne a la cultura e historia rupestre de los olmecas, por ejemplo, podemos atender los trabajos de Jorge Angulo Villaseñor (1987a y b) y de Alex Apostolides (1987). En el sitio Peña del Águila podemos reconocer una interrelación tal de las obras rupestres entre sí, que el sentido que tuvo cada una requirió del reconocimiento de los valores que se le daban al paraje en que ellas se encontraban, que son en general los propios de la peña, entre otros tocantes al carácter sagrado que asumimos que tenía, que es el valor que le era atribuido a las montañas en general, y con el que eran percibidas, sentidas y entendidas por los mesoamericanos (Heyden, 2005). Montañas que estaban siempre vinculadas no solamente con el concepto de pueblo, sino con el de ciudad. Recordemos que las ciudades se relacionaban con montañas llenas de agua (Bernal-García, 1993: 42). De acuerdo con dicha concepción, el valor iconográfico y epigráfico de cada obra requería del concurso del conocimiento del valor propio de cada uno de los parajes de la peña. En cuanto a nuestra investigación, ello es factible en la medida en que abordemos la totalidad del sitio en los términos de una peña pintada, una peña-códice. Parafraseando a Clara Millon, que caracteriza a Teotihuacan como una “ciudad pintada” (1972: 1), se puede caracterizar a la Peña del Águila como una ciudad pintada, si bien esa pintura se habría plasmado en las paredes de la peña donde se asentaba, independientemente de que los mismos edificios que la constituirían habrían debido estar pintados, de acuerdo con la costumbre de los mesoamericanos. Así, respecto de otras ciudades pintadas, en este sitio identificamos un hecho particular: la obra rupestre realizada en la peña se incorpora sistémicamente con la obra urbana en cuanto concierne a los edificios y obras construidos. De esta forma, en el sitio encontramos una suerte de gran libro pictórico, un gran texto que se extiende sobre esa entidad geomorfológica, y más allá de cualquier obra erigida. Cada obra rupestre que hallamos tiene un papel fundamental en la articulación de un texto rupestre que se extiende al conjunto de la Peña del Águila. Ha de considerarse, además, que la peña formaba parte de una geografía ritual en el orbe cultural de la Mixteca Baja, incorporándose como sitio de referencia de varios pueblos, y acaso centro de confluencia de peregrinaciones rituales cuya influencia se dejaría sentir en un área relativamente amplia (Angulo Villaseñor, 1987a).

<sup>19</sup> Como ha sido sustentado por diversos estudios, los conceptos relativos al espacio y el tiempo en Mesoamérica formaban parte nuclear del orden universal, de un cosmos que se ha entendido como compartido en sus líneas generales por todo el ámbito mesoamericano (López Austin, 1994: 11; Bernal-García, 1993: 27).

Respecto a las obras rupestres, el conjunto de regulaciones de la imaginería mesoamericana abarcaba reglas relativas a todos y cada uno de los rubros posibles, desde el extremo técnico hasta las propias interpretaciones. El espacio físico, en su calidad de contexto geográfico, era parte del propio concepto pictórico o de grabado rupestre —paralelamente a como lo era de otros géneros de objetos culturales no muebles y urbanos en particular, como plazas y templos, o los centros de los asentamientos en general—, de allí que la ubicación de las obras rupestres estuviera regulada. Como todo espacio fundacional, como todo lugar de morada y de actividad social, comunitaria y cultural en Mesoamérica, la peña sería un lugar codificado espacial y temporalmente, de manera que las distintas zonas de su geografía estarían plenas de valores cosmogónicos. Eran de tal forma significativos esos espacios que ninguna persona se hubiera atrevido a intervenir en cualquier zona, ya fuera de forma pictórica o de cualquier otro modo, afectando con ello alguna pared rocosa. De darse una intervención que perjudicara seriamente una zona o un panel rupestre, se estaría dañando uno de los componentes de un espacio sagrado. La Peña del Águila fue sin duda un lugar sagrado y ceremonial, donde se conmemoraban acontecimientos míticos y fundacionales; fue, además, el centro de una ciudad mesoamericana (Broda, Carrasco y Matos Moctezuma, 1987; Bernal-García, 1993: 51).

Las obras allí ejecutadas fueron selectas también desde el punto de vista temático. El número de temas realizados es, o parece ser, sumamente restringido —incluso encontramos que en al menos dos paneles, en sendas zonas, un tema se repite varias veces. De tal forma, inferimos que los tópicos que debían ser tratados en los diferentes lugares estaban claramente establecidos para cada zona y para cada panel.

Los objetos que fueron plasmados en el panel ÁGU7-I debieron seguir reglas bastante restringidas, como debieron serlo las de las otras zonas y paneles de la Peña del Águila. He señalado ya que el número de imágenes que observamos —aun cuando es difícil precisar cuántas son y cuántas fueron, dado el intemperismo, las sobreposiciones de pintura y las eventuales agresiones— nos permite atestiguar un conjunto de intervenciones que es posible entender como sumamente coherente. Las relaciones temáticas entre las obras, si bien no nos son en principio explícitas, podemos esclarecerlas, al menos hipotéticamente. Y así como los valores de las zonas pasarían a formar parte de los de aquellas obras, los concernientes a su ubicación y a las relaciones del espacio con su entorno, los valores de los temas a ser plasmados en las laderas de la formación orográfica, que podían ser parte de un sistema de imágenes relativo al panteón mesoamericano y que referían de diversos modos los principios que regulaban su cosmos, compartían sus valores con los de los parajes que los recibían. De tal suerte, la ubicación de las imágenes, como que éstas representaran valores consecuentes con los del paraje resultaba sustantivo. No era lícito, pues, impregnar las paredes de la peña con pintura o grabados que representaran un tema cualquiera, sino que había necesidad de hacer concordar ambos conjuntos de valores. Las convenciones pictóricas, iconográficas o epigráficas que regulaban estrictamente los diferentes géneros de la imagen, y en específico el rupestre, debieron tener reglas que concernían a los lugares de realización de las obras.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Es claro que estoy asumiendo una versión pragmática de la producción de imágenes, donde las reglas conciernen no sólo a los rasgos de las obras como modelos abstractos de realización,

Entonces, podemos decir que las obras del sitio en su conjunto establecen un gran cuadro relativo a la articulación del cosmos, al tiempo y al espacio, y al papel que los humanos desempeñaron en la conformación del orden general de la sociedad, siempre como un componente más del cosmos. Así, en todos los casos se reconoce que las imágenes están implicadas en la consolidación de un orden institucionalizado, sobre todo respecto del poder y la función de los diferentes actores sociales. Podemos apuntar que los elementos presentes pertenecen a un universo iconográfico y epigráfico que apela tanto al universo sacro mesoamericano, como a su calendario y a las regiones espaciales del cosmos, sosteniendo una cosmovisión que servía de sustento a una estructura social en la que las jerarquías eran imprescindibles, dentro de un orden social rígido y frecuente o consuetudinariamente brutal.

Con el fin de llevar a cabo un recorrido somero de las referencias y de los contenidos de algunas de las zonas más relevantes del sitio, así como de facilitar la ubicación y a la vez permitir una suerte de encuentro con los valores que pueden inferirse del carácter que los mesoamericanos daban a las regiones del espacio, a continuación hago una ilustración de la forma de la peña. A vuelo de pájaro la peña tiene una estructura semejante a una U, que se abre hacia el norte. La parte interna de la U es una gran cuenca, con altísimas paredes de uno y otro lado. La pierna oriental de la U es aquella que presenta las paredes más altas tanto al oriente como al poniente, mientras que la pierna poniente deja verse con paredes muy altas sólo al oriente y al sur. Hacia el poniente la extensión occidental de la peña se eleva progresivamente, a veces de forma muy empinada, por momentos en descansos. Vista desde el sur, y de ahí su nombre, la peña puede evocar a la nombrada ave rapaz en un característico gesto: acomodando sus alas, acaso aprestándose a emprender el vuelo. De cualquier modo, parece que bastara la impresión que dejan las grandes elevaciones que constituyen las "alas" para hacer emerger la evocación, pues no hay algún elemento que valga por la "cabeza". En todo caso, los rasgos largos de la U se elevan más que el centro curvo de la formación rocosa, donde se constituye un puerto geomorfológico.

En el ala este de la peña, en su pared oriental, de más de 100 metros, nos encontramos con un universo pictórico que apela a cosmogramas complementarios, uno solar y otro relativo a la humedad, y se nos presenta con signos relativos a la guerra y a la autoridad. Hay en esta pared varios signos que refieren la humedad que en ciertos momentos sale de la roca, y la recolección del líquido vital, el agua. Se trata, pues, de una pared con valores concentrados en lo "abierto", "luminoso" y "húmedo", consagrada al "Universo Superior", al "Orden Temporal" y al "Agua Celeste".

En el lado occidental del ala oriental, también una pared de más de 100 metros que se ubica en la parte interna de la U, hallamos algunas pinturas con entidades descarnadas, con costillar evidente, y una con la cabeza hacia abajo, en gesto de descender y la cual puede entenderse que se dirige al interior de la Tierra, como vemos en

---

sino que atañen asimismo a las condiciones de su producción, y en última instancia vinculan los comportamientos potenciales de quienes posiblemente llegaron a buscarlas para, ante ellas y con ellas, efectuar actos rituales de distinta especie, relativos a situaciones sociales, con implicaciones diversas, y en ocasiones aparentemente muy ajenas o alejadas de la realización pictórica como un hecho en sí mismo.

algunos códices mesoamericanos, en especial del grupo Borgia. Si nos atenemos a la pintura descarnada y a este personaje cabeza abajo, la peña, o más específicamente, la parte interna de la geomorfología en U de la peña, puede interpretarse como un umbral que comunicaba o conducía al “Inframundo” (García Zambrano, 2006: 129), a un “Cielo Inferior” o a un “Universo Infraterreno”. Se trataría entonces de una zona “interior” y, en muchos sentidos, llanamente “cerrada”, que requeriría para su acceso de una “apertura”. Como rasgos de la zona podemos establecer los propios de la interioridad, además los de lo “oscuro”, “lo que recoge o cubre” y, por supuesto, “lo penetrante”.

La zona ÁGU7 se localiza en el lado occidental del ala poniente. Como ya indiqué, la morfología de la zona nos la presenta como una U de roca que se abre al occidente, y que deja ver la formación montañosa más cercana y más alta de los alrededores, el llamado Cerro Verde, cuya forma cónica lo hace prototípico y muy notorio.<sup>21</sup> En cierto sentido podemos entender a esta zona como la repetición de un rasgo importante de la peña, a saber, la apertura central, su “ombligo”, su “centro”, abierto hacia el interior acuático de la Tierra (García Zambrano, 2006: 135). Asimismo, es posible asumir que la posición en el occidente de la peña también tenía un papel en el valor de la zona y, por ende, en el de las obras que contiene. Esta zona se caracterizaría además por varios de los rasgos del centro de la peña: tendríamos en ella aspectos de “interioridad” y “cerramiento”, y fungiría también como una “apertura”, como un “pasaje”. Cabe agregar que las obras que observamos en ÁGU7, amén de ser específicas temáticamente, estarían organizadas unas respecto de las otras y mantendrían relaciones de significado coherentes entre sí (fig. 9). Podemos atestiguar los recursos retóricos<sup>22</sup> que esas imágenes ponen en movimiento.

Las repeticiones del esquema que he analizado en su momento en tres objetos pictóricos del panel resaltan la importancia de aquél. Por extensión y contigüidad podemos asignar tal relevancia al panel en su conjunto y, desde luego, a la zona en su totalidad. Varios componentes de ese signo repetido nos llevan a vincularlo con tradiciones iconográficas del Clásico mesoamericano. Encontramos un conjunto de elementos que nos conducen a identificar dicha obra pictórica con lo que Langley llamara *signos insignia* (1986: 67). Tal esquema contiene todos sus componentes: un elemento C abierto hacia abajo, tres círculos que crean un esquema triangular,

<sup>21</sup> Heurísticamente cabe suponer una relación entre una formación con género masculino en el Cerro Verde y una con género femenino en la Peña del Águila, dada la forma marcadamente vertical del Cerro Verde, que tendría que ver con un supuesto carácter genital masculino, y dados ciertos caracteres de la Peña del Águila, en especial estar articulada por una gran “apertura” y acaso por dos “piernas”, que lo vincularían a rasgos genéricos femeninos. Para un conjunto de observaciones respecto de la comprensión genérica del paisaje montañoso, véase, por ejemplo, el trabajo de Stanislaw Iwaniszewski de 2001.

<sup>22</sup> Para el efecto apelaré a las propuestas desarrolladas para la imagen en particular por el Grupo  $\mu$  (1992), así como por Carrere y Saborit (2000). Sigo en algunos aspectos del análisis un discurso que toma en cuenta diversos tópicos tratados por Mitchell (1994). Una parte sustantiva del estudio se apoya en el trabajo de Langley, de 1986. Como se ha dejado ver ya en la descripción que desarrollé de las composiciones, los conceptos analíticos de Willats (1997) han sido básicos para la comprensión de los fenómenos puestos en juego.



9. Sitio Peña del Águila, Oaxaca, panel AGU7-1. Los tres objetos de mayor relevancia en tamaño.  
Dibujos: Carlos Perezmurphy Mejía.



10. Sitio Peña del Águila, zona AGU7, panel 1, detalle de tema a la derecha del panel. Imagen tratada. El tema se analiza como posible contraposición a las hipotéticas variaciones de un tema común básico. En tal sentido puede entenderse asimismo como una nueva variación del tema, probablemente correspondiente a una nueva etapa cultural.



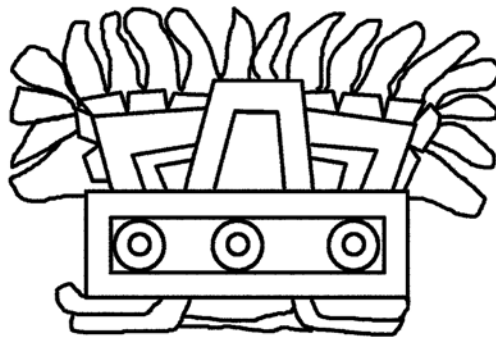


11. Sitio Peña del Águila, Oaxaca. Análisis de los subelementos de la composición central del panel. Dibujo: Carlos Perezmurphy Mejía.

y un par de líneas que forman un triángulo equilátero (fig. 11). El conjunto sónico aparece, por ejemplo, en la tradición zapoteca del Clásico (fig. 12). A partir del Clásico, este signo es insignia del Dios de la Tormenta y del Rayo. El conjunto se encuentra dentro de lo que Langley nombra *signo contextual*, que ha sido denominado *tocado de plumas*.<sup>23</sup> Señala Langley que Alfonso Caso abordó la discusión de signos que aparecían en el marco de un arreglo de plumas que contenía típicamente un arreglo de plumas y penachos (Langley, 1986: 107), pero que fue Clara Millon la primera en referirse a él explícitamente con el nombre que le damos ahora. Paztory remarcaría más tarde la aparición del signo trapecio-rayo en el signo tocado de plumas, mismo que podemos reconocer como uno de los componentes de esta pintura. Esta investigadora subrayaba entonces que las pinturas con tocados de plumas marcaban a personajes de jerarquía superior (Paztory, 1976: 121). Por lo que concierne a valores iconográficos, la relación de deidades con elementos insignia ligados siempre con el tocado de plumas convierte este signo en una referencia de suma importancia respecto del caso analizado, en particular dado que dentro de él se encuentra un grupo insignia que podría aludir a la entidad Dios de la Tormenta y de Rayo, omnipresente deidad en las culturas mesoamericanas.

Langley apunta que el empleo de compuestos de imágenes que no dejan ver en una primera instancia su relación con un contenido que se busca referir, en especial para significar conceptos abstractos, es un recurso intelectual familiar a nuestra propia cultura. Un ejemplo sería el empleo de rostros para simbolizar “autoridad” (Langley, 1986: 50). La observación que conlleva este pasaje puede resultar asimismo muy importante para nuestra interpretación del signo. Nos permite vislumbrar

<sup>23</sup> Langley especifica que el símbolo del tocado con plumas es un contexto frecuente del tipo de entidades que él llama conjuntos semióticos de signos, es decir, que el símbolo del tocado con plumas sirve de marco para ciertas apariciones ordenadas de signos. Langley entiende que el parecido que existe entre este símbolo y el signo trapecio-rayo B debe llevarnos a ver entre ellos vínculos semánticos o conceptuales. En el discurso de Langley el calificativo de semiótico refiere a la calidad significativa de las ordenaciones o articulaciones que tienen lugar entre agrupamientos de signos. Dice Langley: “As used here, ‘semiotic’ refers to the way in which sign clusters are configured” (“En el sentido que lo empleo aquí, ‘semiótico’ se refiere a la manera en que los agrupamientos de signos están configurado”, 1986: 97, la traducción es mía). Otros autores emplearían el calificativo de sintáctico respecto del significado dado por Langley a semiótico.



12. Sitio Peña del Águila, Oaxaca. Esquema del gran signo del año en cerámica a partir de una foto en Paddock, 1966: 133, fig. 11. Dibujo: Carlos Perezmurphy Mejía.

una posibilidad de comprender aspectos de uno de los signos de la composición, el que vemos a la derecha del panel (fig. 10), dado que lo más sobresaliente de esa composición es el “rostro”, al que sus realizadores incorporaron un par de líneas hacia sus límites derecho e izquierdo, que nos refieren el “torso”, de manera muy simplificada, en el que encontramos un “brazo” levantado, que sostiene en su mano un objeto que no nos es dado reconocer. Sin embargo, el gesto sí nos es conocido en otros contextos pictóricos. Aparece en numerosos murales, en específico teotihuacanos, en los que seres relacionados con la sacralidad, y como parte de un complejo ritual, esparcen o riegan alguna sustancia o materia en su entorno. Según esta posibilidad, la imagen referiría una entidad de jerarquía mayor ejecutando un ritual en el que el gesto de esparcir sería significativo.

En su trabajo sobre el sitio Puente Natural Colosal, en la Mixteca Alta, Carlos Rincón Mautner reporta pinturas de estilo ñuñe, entre las que aparece una imagen que, a partir de la máscara bucal portada por el rostro, y por el gesto de brazos extendidos que efectúa, se interpreta como la deidad de la lluvia, en tanto que estos mismos elementos se reconocen en las representaciones zapotecas en cerámica de la deidad de la lluvia y el rayo. Puntualiza que, de otro modo, se podría entender que esa imagen representa a la deidad Xicani, el chamán o sacrificador, “capaz de realizar transformaciones”.<sup>24</sup> El investigador también menciona que volutas que se vinculan con la boca de la figura sugieren que de ella emana sonido, viento o aliento, con las cuales pudiera estar estableciendo una relación con un venado que se encuentra figurativamente frente a ella (Rincón Mautner, 2005: 131). Es notoria la relevancia que en la composición de Puente Natural Colosal se da al rostro, y cómo el torso se su-

<sup>24</sup> Rincón Mautner (2005: 131) nombra a esta entidad sacra de acuerdo con el apelativo dado en lengua zapoteca: Cocijo o Xicani. Urcid-Serrano señala que esta denominación se le da arbitrariamente en tanto que en diccionarios bilingües español-zapoteco se traduce ese término por “hechicero” y “nigromante”, atributos de la deidad según las fuentes (2001: 204). Por otra parte, el autor vincula al glifo s mediante una metonimia en la que la cola está por el todo de las representaciones de humanos-tortugas, imágenes que refieren a la deidad que en mixteco es llamada Yahui, y en nahua Xiuhcoatl (2001: 202-203). Los dos casos conocidos del glifo s han sido documentados dentro del rango temporal y cultural de Monte Albán IIIa tardío o de Monte Albán IIIb temprano, es decir, alrededor de los años 450 y 600 de nuestra era. De acuerdo con Urcid-Serrano, el glifo s ha sido documentado para la Mixteca Baja.

bordina a la cabeza, y a la imagen del rostro en específico. De manera particular, en la imagen del personaje que encontramos en ÁGU7, a la derecha del panel, en la Peña del Águila, se nos muestra básicamente el rostro, y, al igual que la imagen de Puente Natural Colosal, ésta realiza un gesto con el brazo, con el cual se vincula con su entorno mediante algo que porta y con lo que esparce alguna materia. Si la imagen a la derecha del panel ÁGU7-1 se relaciona con las entidades referidas por las imágenes ubicadas al centro y a la izquierda del panel, y con ella se representa a una deidad abocada a llamar el agua y conjurar la sequía, estaríamos ante deidades equivalentes, de suma importancia para todas las culturas mesoamericanas.

En todo caso, atestiguamos un cambio mayúsculo en los sistemas de representación de ambas imágenes. Seríamos testigos asimismo de un enorme cambio en los sistemas de representación rupestre realizada en el mismo panel. En ese sentido, podemos señalar que hay una transformación en los modos de concebir la imagen en general. Si bien reconocemos una variación en la forma de representación, ella se daría, sin embargo, dentro de cierta continuidad respecto de los contenidos o de las referencias de dichas imágenes. El cambio en los modos de representación atestiguaría en última instancia que se trata de algo nuevo, de una nueva propuesta, pero no señala necesariamente que se está representando algo diferente. No se trata, digamos, de una mera variación dialectal pictórica, sino que se nos llama a reconocer que habría ocurrido un cambio que afectaría incluso la inteligibilidad entre los universos plasmados y referidos mediante ambos esquemas. Se trataría entonces de afirmar que se estaba ante una nueva lengua pictórica. La nueva imagen, además, fue dirigida hacia la anterior, por lo cual, a la vez que la afirma, la cuestiona. Esa nueva imagen veía de frente, pero con otra visión, con su “nuevo” frente. Los mesoamericanos se dieron un recurso con el que no contaban dentro de sus sistemas de representación rupestre antes de la llegada de los europeos. Ciertamente, en este panel los mesoamericanos exhiben una apropiación cultural de índole pictórico. Pero no malinterpretemos a quien se dirigía el conocimiento de esa referencia, pues no había posibilidad de confusión para quienes observaban esas imágenes: no se trató nunca de una imagen dirigida a un pueblo de europeos, fue siempre para el pueblo mesoamericano, que hacía valer para sí sus nuevos conocimientos pictóricos. La retórica pictórica mesoamericana se transformó entonces.

Al estudiar las obras se ha apelado a nociones como la de concepción pictórica para procurar conocer el momento cultural al que pertenecen. Si en este panel pintado encontramos obras con diferencias tan claras, y podemos sostener que se trata de obras estrictamente mesoamericanas, realizadas en diferentes momentos culturales, debemos entender que éstas, que son un ejemplo de concepciones pictóricas marcadamente distintas, nos relatan que cambios muy profundos se habrían producido en los modos de entender el mundo de los mesoamericanos que las realizaron a partir del contacto con las culturas que portaban los nuevos caciques europeos.

Entre las imágenes del *Códice Yanhuatlán*, población ubicada en la Mixteca Alta, observamos algunas que nos presentan a diversos personajes, unos mesoamericanos y otros europeos. Los mesoamericanos se nos muestran siempre con los rostros totalmente de frente o totalmente de perfil, nunca en tres cuartos. Los personajes de mayor jerarquía en el código son todos españoles y son representados en todo momen-

·  
·  
·

to con rostros vueltos en tres cuartos, nunca de frente ni de perfil. Podemos entender que quienes elaboraron ese código seguían una regla muy estricta, que establecía que los personajes de alta jerarquía debían representarse con el rostro vuelto en tres cuartos, y que la proyección de frente o de perfil designaba a los de menor jerarquía. ¿Nos encontramos en este código con los mismos códigos pictóricos efectivos para la composición a la derecha del panel ÁGU7-1? ¿Nos dejan ver esas imágenes una clave fundamental para comprender aquella otra imagen, en ese caso, rupestre?

Cabe notar que es probable que no todas las obras que hallamos en la Peña del Águila correspondan al mismo momento cultural. Es posible incluso que algunas hayan sido producidas mediando entre ellas relativamente grandes distancias temporales, acaso de siglos. En el panel ÁGU7-1 quizá veamos alguno de estos fenómenos, y debamos interpretar los diferentes caracteres que observamos entre las obras a partir de una visión según la cual éstas habrían sido elaboradas desde marcos culturales que se habían transformado notablemente entre la producción de una y otra. Sostengo que habría que interpretar que en las obras de ese panel existían aspectos que, no obstante el cambio de lógicas pictóricas, mantendrían cierta coherencia temática y, claro, ritual, al menos por cuanto a la realización de las obras rupestres concierne. Propongo que es sostenible un tipo de continuidad cultural entre las obras, a pesar de las evidentes diferencias que presentan y que esa continuidad atañe a cierta identidad entre las referencias de las distintas obras pictóricas del panel. De ser el caso, podríamos constatar que en el ámbito de la Peña del Águila se dio una refuncionalización del paraje, y que el arte rupestre siguió teniendo fuerte ascendente entre la comunidad en cuanto forma de expresión, manteniéndose como institución, como obra legitimadora de la estructura social de la comunidad, pese al embate que representaba la acción del grupo que se llegaba a imponer a estas tierras antes sólo mesoamericanas. Entonces, ahí, en esa zona de la peña —que denominamos ÁGU7, o *de las abejas*— los mesoamericanos habrían continuado realizando rituales incluso cuando el conocimiento que tenían de sus sistemas de representación había cambiado de manera sustantiva. Quizá esa diferencia habría sido buscada como apropiación de una forma de conocimiento (Russo, 2005: 23) y, tras asumir las estrategias de representación de los nuevos grupos dominantes, replanteaban y reafirmaban su sentido de identidad. En ese panel encontramos obras de grupos culturales diferenciados, pero en las que se manifiesta finalmente una continuidad cultural. Podemos asegurar que hubo un pueblo que realizó en ese sitio y en ese panel obras rupestres probablemente cuando no existía “Europa”, como tal en momentos durante los cuales los que después serían conocidos como europeos pasaban por una época de transformaciones que ya repercutían en todo el mundo, y cuyos efectos perduraron y se acrecentaron varios siglos después. En cierta etapa la gente de la Peña del Águila se expresaba en términos de una iconografía y epigrafía definidamente mesoamericanas y prehispánicas. Más tarde, otro grupo de individuos, también mesoamericanos, cuando ya había trabado conocimiento acerca de diferentes modos de producir imágenes, distintos de los que habían solido emplear las culturas de su orbe por siglos, pintaron obra rupestre en el mismo panel, pero ya de una forma que probablemente no había sido utilizada en Mesoamérica en ese género —y que tal vez nunca más sucedió. Si cabe esa explicación, los mesoamericanos habrían continuado pintando en el mismo sitio, acaso en un

par de zonas, siguiendo una antigua tradición que refería antiguas deidades con su obra rupestre. Sin embargo, lo habrían hecho de acuerdo con nuevos principios, con otras normas que producían nuevas formas gráficas de interpretación de la realidad, y las presentaban a quienes veían esas obras, incorporando en ellas nuevos significados y valores.

#### BIBLIOGRAFÍA

Angulo Villaseñor, Jorge

- 1987a "Los relieves del Grupo 'IA' en la Montaña Sagrada de Chalcatzingo", en Barbro Dahlgren Jordan, Carlos Navarrete, Lorenzo Ochoa, Mari Carmen Serra y Yoko Sugiura (org.), *Homenaje a Román Piña Chán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 192-228.
- 1987b "The Chalcatzingo Reliefs: an Iconographic Analysis", en David C. Grove (ed.), *Ancient Chalcatzingo*, Austin, University of Texas, pp. 132-158.

Apostolides, Alex

- 1987 "Chalcatzingo Painted Art", en David C. Grove (ed.), *Ancient Chalcatzingo*, Austin, University of Texas, pp. 171-199.

Bernal-García, María Elena

- 1993 *Carving Mountains in a Blue/Green Bowl: Mythological Urban Planning in Mesoamerica*, tesis de doctorado, Austin, University of Texas.

Broda, Johana

- 1991 "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 461-500.

Broda, Johanna, David Carrasco y Eduardo Matos Moctezuma

- 1987 *The Great Temple of Tenochtitlan. Center and Periphery in the Aztec World*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.

Calabrese, Omar

- 2001 *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.

Carrere, Alberto y José Saborit

- 2000 *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra.

Caso, Alfonso

- 1936 "Tenían los Teotihuacanos conocimiento del tonalpohualli", *El México Antiguo*, 4: 131-141.

·  
·  
·

Cook de Leonard, Carmen

1953 "Los popolocas de Puebla", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 13: 423-445.

Fernández Moreno, Luis

2000 "La referencia de los términos de género natural: Putnam y la teoría descriptiva de la referencia", *Cuaderno de materiales. Filosofía y ciencias humanas* (12), abril-diciembre: filosofía del lenguaje en línea <[www.filosofia.net/materiales/num/num12/num12a.htm](http://www.filosofia.net/materiales/num/num12/num12a.htm)>.

García Zambrano, Ángel Julián

2006 *Pasaje mítico y paisaje fundacional en las migraciones mesoamericanas*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Grupo  $\mu$

1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París, Éditions du Seuil.

Heyden, Doris

1973 "¿Un Chicomóztoc en Teotihuacán? La cueva bajo la Pirámide del Sol", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (6): 3-18.

2005 "Rites of Passage and other Ceremonies in Caves", en James E. Brady y Keith M. Prufer (eds.), *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave Use*, Austin, University of Texas Press, s.p.

Hodder, Ian

1994 *Interpretaciones en arqueología. Corrientes actuales*, Madrid, Grijalbo/Mondadori.

Iwaniszewski, Stanislaw

2001 "Y las montañas tienen género. Apuntes para el análisis de los sitios rituales de la Iztaccihuatl y el Popocatepetl", en Johana Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 113-147.

Jiménez Moreno, Wigberto

1976a "El enigma de los Olmecas", reedición de *Cuadernos Americanos*, 5 (5), 1942: 113-146.

1976b "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en Carmen Cook de Leonard (ed.), *Esplendor del México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, tomo 1, pp. 1019-1108.

- Langley, James C.  
1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in Mesoamerican Culture of the Classic period*, Oxford, B.A.R.
- Lenssen-Erz, Tilman  
1994 "Facts or Fantasy? The Rock Paintings of the Brandberg, Namibia, and a Concept of Textualization for Purposes of Data Processing", *Semiótica*, 100 (2/4): 169-200.
- Leroi-Gourhan, André  
1984 "La función de los signos en los santuarios paleolíticos", en André Leroi-Gourhan *et al.*, *Símbolos, arte y creencias de la prehistoria*, Madrid, Istmo, pp. 351-372.
- López Austin, Alfredo  
1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Malmstrom, Vincent H.  
1991 "Edzna: Earliest Astronomical Center of the Maya?", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-47.
- Martí, Samuel  
1966 "Diquiyú, centro ceremonial olmeca", *Cuadernos Americanos*, año xxv, CXLVII (4), julio-agosto: 133-141.
- Millon, Clara  
1972 "The History of Mural Art at Teotihuacan", en Sociedad Mexicana de Antropología (ed.), *Teotihuacán. Onceava Mesa redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, tomo II, pp. 1-16.
- Mitchell, W. J. T.  
1994 *Picture Theory*, Chicago/Londres, University of Chicago.
- Moser, Christopher L.  
1977 *Ñuiñe Writing and Iconography of the Mixteca Baja*, Nashville, Vandervilt University.
- Paddock, John  
1953 "The Ñuiñe: a New Regional Style", *American Antiquity* (31): 136-37.  
1966 "Oaxaca in Ancient Mesoamerica", en John Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford, Stanford University, pp. 83-241.

- Paztory, Esther  
1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York, Garland Publishing.
- Rivera Guzmán, Ángel Iván  
2000 "La iconografía del poder durante el Clásico en la Mixteca Baja de Oaxaca. Evidencia iconográfica y arqueológica", *Cuadernos del Sur*, 6 (15): 5-36.
- Rodríguez Cano, Laura  
1996 *El sistema de escritura nuiñe. Análisis del corpus de piedras grabadas de la zona de la "Cañada" en la Mixteca Baja, Oaxaca*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Rincón Mautner, Carlos  
2005 "Sacred Caves and Rituals from the Northern Mixteca of Oaxaca, Mexico: New Revelations", en James E. Brady y Keith M. Prufer (eds.), *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave Use*, Austin, University of Texas Press, pp. 117-152.
- Russo, Alessandra  
2005 *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Tichy, Franz  
1991 *Die geordnete Welt indianischer Völker. Ein Beispiel von Raumordnung und Zeitordnung im vorkolumbischen Mexiko*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Stuttgart.
- Urcid-Serrano, Javier  
2001 *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.  
2005 *Paisajes sagrados y memoria social: las inscripciones nuiñe en el Puente Colosal, Tepelmeme, Oaxaca*, reporte del proyecto Ndaxagua 2004, en línea <<http://www.famsi.org/reports/03068es/03068esUrcid01.pdf>>.
- Villafañe, Justo y Norberto Mínguez  
1996 *Principio de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide.
- Winning, Hasso von  
1979 "Dos estelas en la Mixteca Baja del sur de Puebla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (49): 13-22.
- Willats, John  
1997 *Art and representation: new principles in the analysis of pictures*, Princeton, Princeton Academic.





RESIGNIFICACIÓN Y ESTRATEGIAS  
DE CONSERVACIÓN INTEGRAL DE PATRIMONIO RUPESTRE:  
EL CAÑÓN DE LA PINTADA, SONORA<sup>1</sup>

Sandra Cruz Flores

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural,  
Instituto Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN

En el siguiente trabajo se expone la relación entre la conceptualización del cañón de La Pintada como un paisaje cultural con función social, los procesos de resignificación y la conservación del sitio, en el marco del proyecto de conservación que desarrolla el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), mediante la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y del Centro INAH Sonora. Se presentan aspectos de la interacción del hombre con su entorno, destacando los valores naturales y culturales que ilustran las formas de significación del paisaje rupestre a través del tiempo. Así, se plantea una conservación integral, basada en estrategias participativas y de corresponsabilidad, considerando las perspectivas de los grupos indígenas y de la sociedad urbana, cimentadas en la fuerza social de protección, la puesta en valor y uso del patrimonio rupestre, contribuyendo a su congruente utilización y a su resignificación.

INTRODUCCIÓN

El arte rupestre es una manifestación cultural que se constituye en importante evidencia y fuente de información arqueológica, histórica y etnográfica de sociedades pretéritas y actuales. Sobre todo, su valor destaca en sociedades caracterizadas por gran movilidad y limitada cultura material, como las que prevalecieron en el pasado en el norte de México. En ellas, el arte rupestre fue un elemento constante y su conservación ha dado cuenta de rasgos relevantes de las grandes etapas de su devenir, entre éstas, la del impacto ocasionado por el contacto con los españoles y el desarrollo de las sociedades coloniales. Dicho momento histórico implicó procesos de resistencia a la vez que transformaciones tanto en la identidad étnica de los pueblos nativos, como en su forma de vida y su cosmovisión. Esos cambios y las persistencias en las culturas locales marcaron el posterior desarrollo de los grupos humanos en la región y son componentes fundamentales de sus modos de vida actuales. Por ello, la resignifica-

<sup>1</sup> Este trabajo se ha generado a partir del Proyecto de Conservación del Sitio Rupestre La Pintada, Municipio de Hermosillo, Sonora, a cargo de quien esto suscribe, restauradora perito de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural de Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Este proyecto se realiza en coordinación con el Proyecto Especial Arqueológico a cargo de la arqueóloga Eréndira Contreras Barragán, investigadora del Centro INAH Sonora y a quien agradezco el apoyo que ha brindado desde el inicio de estos trabajos en 2007.

ción de su patrimonio cultural y en específico de su patrimonio rupestre constituye un importante nexo que sustenta su identidad comunitaria.

Desde esta perspectiva se ha emprendido el estudio y conservación integral del sitio rupestre ubicado en el cañón de La Pintada, en el estado de Sonora, México.<sup>2</sup> Este cañón, enclavado en la Sierra Libre, en el municipio de Hermosillo, alberga un discurso rupestre que abarca más de mil diseños ya registrados y varios más en ese proceso, que muestran gran variedad estilística y corresponden a una amplia temporalidad. Estos diseños, distribuidos a lo largo del cañón, consisten en pictografías y petrograbados tanto de la época prehispánica, como del momento de contacto con los españoles y de la instalación del sistema colonial. Principalmente, aunque no de manera exclusiva, han sido atribuidos a grupos asociados con la tradición Costa Central —cuya mayor presencia en la región se ubica del 700 al 1600 d.C.—, así como a los *concaác*<sup>3</sup> o seris históricos.<sup>4</sup>

#### ARTE RUPESTRE Y NATURALEZA: EL CAÑÓN DE LA PINTADA COMO PAISAJE CULTURAL

Para un mejor acercamiento al discurso rupestre contenido en La Pintada, resulta de utilidad abordarlo desde la concepción del cañón en términos de paisaje cultural con rasgos evolutivos, activos y asociativos (fig. 1).

Se le considera evolutivo dado que en la conformación de esta unidad cultural y natural han desempeñado un papel cardinal los elementos de carácter social, económico e ideológico de grupos étnicos, primordialmente los seris, quienes han marcado la dinámica de evolución de este espacio desde la época prehispánica hasta su estado actual, como respuesta de su adaptación tanto a su entorno natural como a las realidades vividas y padecidas en la región a través del tiempo, entre ellas, el impacto de la conquista española.

Es paisaje cultural activo, pues ha conservado un papel social dinámico desde épocas pretéritas hasta la contemporánea, manteniendo relación con actividades tradicionales de los grupos étnicos de la región, así como con procesos identitarios de la actual sociedad sonorenses.

Por último, es asociativo, ya que las distintas sociedades, a través del tiempo, han atribuido a aspectos naturales de este paisaje, como las geoformas del cañón y las

<sup>2</sup> Este sitio rupestre se localiza a 56 kilómetros al sur de la ciudad de Hermosillo, tomando la carretera federal núm. 15 en dirección a Guaymas y después una terracería a la altura del kilómetro 202, adentrándose en el desierto aproximadamente 3 kilómetros hasta llegar al cañón. Hoy en día el acceso al sitio es restringido debido a los trabajos de investigación y conservación que se están realizando y únicamente se llevan a cabo visitas guiadas por parte del personal del INAH.

<sup>3</sup> La autodenominación de los seris como *concaác*, cuyo significado en su lengua es “la gente”, remite a la forma en que, desde su propia idiosincrasia, se conciben ellos, diferenciados de los otros; otredad acentuada durante la época colonial por el enfrentamiento con la cultura occidental representada por los españoles.

<sup>4</sup> El territorio seri, antes de la llegada de los españoles, tenía por límites el río Yaqui hacia el sur, el desierto de Altar al norte, al este Horcasitas y al oeste, además de la costa, islas cercanas como la de Tiburón (Pérez Ruiz, 1995: 370).



1. Vista panorámica, La Pintada, Sonora. Foto: Sandra Cruz Flores.

fuentes de agua, importantes asociaciones espirituales, estéticas y culturales, muchas de ellas derivadas de la cosmovisión indígena que trascendió a la conquista y entre las cuales tienen lugar prominentes rasgos naturales que fueron aprovechados para plasmar la gráfica rupestre.

Así, en cuanto al paisaje cultural, el cañón de La Pintada significó, desde la época prehispánica, una unidad compleja que integraba tanto elementos creados por la actividad humana como elementos naturales. Dichos componentes tangibles e intangibles han experimentado una constante resignificación, cimentada en las diferentes formas en que las sociedades que han habitado y habitan la región se vinculan con el paisaje.

Además, en cuanto componente destacado de este paisaje, el conjunto gráfico-rupestre se constituye como permanencia misma de imágenes prehispánicas y coloniales que tienen referentes en los entornos sociales y culturales de los grupos étnicos (Abercrombie, 2006: 245-268). Con ello, se incorpora a un sistema de lugares dentro del paisaje cultural definido por el cañón, que forman parte de la memoria histórica de los habitantes de la región.

#### VITALIDAD DE LA PINTADA: LOS PROCESOS DE RESIGNIFICACIÓN

La vitalidad del paisaje cultural de La Pintada se fundamenta en su valoración, significación y resignificación verificadas a través del devenir histórico de los grupos humanos de esa región sonorenses. De este modo, dichos procesos en el interior de esos grupos han estado vinculados necesariamente con la resignificación de sus espacios, de sus lugares y de sus paisajes culturales reconocidos.

Así, en los diferentes acercamientos al cañón a lo largo del tiempo sobresale que el componente gráfico-rupestre se erige como la expresión cultural que concentra la actividad social de construcción de referentes simbólicos que manifiestan aspectos de la identidad étnica (Pérez de Cuéllar, 1997: 86; Whitley, 2001: 89). Para el periodo de contacto y colonización, alude al enfrentamiento de los grupos nativos con la otredad occidental.

A la concepción de La Pintada como espacio vital ancestral se suman otros referentes en un proceso dinámico de resignificación que, hasta nuestros días, lo sustentan, además, en cuanto sitio patrimonial y paisaje cultural significativo en el estado de Sonora.

Para entender el arte rupestre colonial en este paisaje cultural, para emprender su conservación, es necesario estudiarlo en su contextualización temporal, como continuidad de un arte iniciado en tiempos prehispánicos y elemento de marcación del desarrollo posterior de ese patrimonio cultural. A continuación se exponen aspectos del devenir del arte rupestre en La Pintada que han sido relevantes para definir las estrategias de conservación integral.

#### ÉPOCA PREHISPÁNICA

Este periodo marca, en La Pintada, el momento de creación de las primeras y más abundantes representaciones gráfico-rupestres que caracterizan a este paisaje cultural.

##### *Contexto histórico-social:*

En la época prehispánica, la región estaba ocupada por grupos de filiación de la Costa Central y seris, además de una menor presencia de pimas y yaquis, integrados como sociedades nómadas, cazadoras-recolectoras y pescadoras, organizadas en núcleos familiares dispersos de estructura matriarcal. Su alta movilidad estacional los hacía transitar desde la costa hasta los macizos montañosos, como en el que se encuentra el cañón de La Pintada, hallando en este lugar —apreciado dentro de sus ciclos de migración dado su microambiente benigno—, los recursos acuíferos suficientes y una biodiversidad más amplia que la prevaleciente en esa región desértica sonoreense (Pérez Ruiz, 1995: 370).

Estos grupos desarrollaron una estrecha vinculación espiritual con la naturaleza, atribuyendo a este paisaje cultural un carácter mágico-religioso y sagrado, remitiendo la gráfica-rupestre, en gran medida, a categorías abstractas o conceptuales relacionadas con su complejo mundo místico-religioso animista y donde los diseños plasmados parecen responder a motivaciones propiciatorias de curanderismo, chamánicas y rituales de paso, entre otros, así como a necesidades de comunicación o testimoniales (Quijada López, 2009: 61).

##### *Características del arte rupestre prehispánico*

El arte rupestre prehispánico sentó el precedente del arte colonial, el cual muestra importantes aspectos de continuidad con relación al primero. Las temáticas en el



2. Diversidad de diseños rupestres y técnicas de ejecución, La Pintada, Sonora. Foto: Sandra Cruz Flores.

periodo prehispánico fueron muy variadas: diseños antropomorfos, principalmente esquemáticos, algunos en actitud de imploración o danza y portando diversos tocados y atavíos, además de improntas de manos; zoomorfos como aves, venados, tortugas, reptiles y animales acuáticos o marinos, como peces; fitomorfos, que fueron escasos, y algunos astronómicas; pero las que destacaron fueron los abstractos y geométricos, en ocasiones de formas complejas (Mirambell Silva, 1990: 263). Entre las técnicas de ejecución están el delineado, la tinta plana y la impresión, y en cuanto a los medios de aplicación se han encontrado huellas del uso de pinceles, fibras diversas, aspersión, aplicación dactilar, entre otros, generando así capas pictóricas de distinto espesor (Magar Meurs, 2001: 102-103) (fig. 2).

La paleta cromática abarca: amarillo, rojo, naranja, gris, negro y blanco, así como diversas tonalidades a partir de éstos. Entre los pigmentos empleados, como resultado del análisis con microsonda y de los estudios petrográficos, se han identificado óxidos e hidróxidos de Fe, esencialmente hematita  $Fe_2O_3$ , goethita  $FeOOH$  y limonita  $Fe_2O_3 \cdot nH_2O$ , además de la presencia de microcristales de cuarzo, minerales opacos y abundante material arcilloso (Cruz Ocampo y Peralta Salazar, 2009: 30-33). El color se aplicó primordialmente en monocromía, aunque también hay bicromía y escasa policromía. En el estudio realizado por Miguel Messmacher (1965: 111-113) ya se había reconocido el empleo mayoritario del color negro, seguido del rojo y después del blanco.

Como soporte se utilizaron paredes, frentes rocosos, rocas exentas, abrigos y otras geoformas del cañón, observándose una selección de los espacios y un aprovechamiento de las texturas brindadas por las variedades pétreas identificadas: sobre todo riolitas (con matriz de textura esferulítica), tobas cristalino-vítreas, en algu-

nos casos desvitrificadas y en otros parcialmente oxidadas (Cruz Ocampo y Peralta Salazar, 2009: 14-29).

#### *Aspectos relevantes y significación*

Los grupos étnicos dieron importancia a la posición y relación de los elementos gráficos entre sí y con respecto a los accidentes naturales del lugar (Messmacher, 1965: 124). Así, se observa una estrecha relación entre los diseños y el significado de los distintos espacios empleados. Además de destacar la elección de los paneles y su uso de manera recurrente, a través de superposiciones, también parece haberse preferido, en algunos casos, cubrir o eliminar diseños previos para seguir utilizando un mismo panel, antes que recurrir a algún otro espacio (Contreras Barragán *et al.*, 2009: 64).

### CONTACTO Y COLONIA

#### *Contexto histórico-social*

Las etnias de la región sonoreense que nos ocupa tenían formas de vida e idiosincrasias muy distintas a los grupos contemporáneos mesoamericanos, lo que dificultó enormemente la conquista. No obstante, el periodo colonial sometió a estas etnias a serias presiones y lentas y tortuosas transformaciones. Si bien la conquista y colonización provocaron, con mucho esfuerzo, procesos de reacomodo territorial, redefinición de patrones de subsistencia, reorganización social y una tendencia a la reformulación étnica en los nuevos espacios que se generaron —como los pueblos de misión, las haciendas y los presidios, por mencionar algunos—, es relevante señalar que en espacios a los que los españoles no tenían acceso —por ejemplo los macizos montañosos y cañones—, donde permaneció la mayor concentración indígena, la dinámica cultural tradicional prevaleció por muchos años, quedando estos sitios más alejados de las influencias culturales externas y donde la población indígena se mantuvo dispersa, nómada y siempre con tendencia a la rebelión (Sariego Rodríguez, 2002: 122).

De tal suerte, en esa época se asiste a una resignificación del agreste cañón de La Pintada por parte de los grupos nativos resguardados en él, para quienes representó una barrera física y simbólica ante los españoles (Rentería Valencia, 2009: 72). Este cañón fue resguardo y punto de resistencia y un espacio que muestra cómo se pudo articular la defensa de la autonomía étnica. La colonización de ese territorio se complicó, ya que el terreno no era fácilmente aprovechable, los grupos nativos no contaban con riquezas acumuladas, además de que no producían lo suficiente para hacer redituable la conquista y no eran sujetos útiles como mano de obra para sembrar o servir (Pérez Ruiz, 1995: 371).

Los registros históricos dan cuenta de que el cañón de La Pintada fue zona de refugio de seris y pimas, quienes permanecieron en resistencia por más de veinte años. En 1751 estalló una revuelta marcada por el alzamiento de los pimas de Tubutama y Caborca y de los seris que habían sido desalojados del Pópulo, en las cercanías de San Miguel de Horcasitas, en 1749, produciéndose eventuales enfrentamientos con



3. Representación de un jinete español, diseño elaborado con técnica de tinta plana, La Pintada, Sonora.  
Foto: Sandra Cruz Flores.

los españoles. Esta oposición logró dificultar la expansión colonialista por cerca de un cuarto de siglo.<sup>5</sup> Así, la resistencia e ingobernabilidad de estos grupos hizo que no fueran formalmente conquistados ni pacificados durante la colonia.

#### CARACTERÍSTICAS DEL ARTE RUPESTRE COLONIAL

El paisaje cultural de La Pintada se mantuvo por varios años como espacio autónomo que permitió continuar plasmando los discursos rupestres. Los paneles fueron enriquecidos con nuevos significantes elocuentes, debido al impacto por el enfrentamiento ante la otredad: los europeos. Los grupos étnicos plasmaron desde su lógica de pensamiento y representación algunas de las primeras configuraciones simbólicas sobre los españoles y sobre las nuevas realidades en la región. De esta manera se generaron discursos interpretativos que integraron los significantes coloniales a los prehispánicos. Entonces, se elaboraron diseños antropomorfos claramente correspondientes a españoles: jinetes (figuras humanas montadas sobre animales) y representaciones humanas con vestimenta española (Mirambell Silva, 2005: 214). En su gran mayoría estos diseños fueron esquemáticos (fig. 3).

<sup>5</sup> En 1771 los seris pidieron la paz y se asentaron al sur del Presidio del Pitic (hoy ciudad de Hermosillo) en lo que se conoció como Villa de Seris, pero siguieron vinculados, con sentido ritual, con el cañón de La Pintada.





4. Representación de cuadrúpedos, posiblemente el diseño fue elaborado en tinta plana, La Pintada Sonora. Foto: Josué Cárdenas Pérez.

También aparecen nuevos diseños zoomorfos: bóvidos, caballos y otros cuadrúpedos que, de acuerdo con investigadores como Messmacher (1965: 132-133), parecen ser mulas y burros, entre otros (fig. 4). Asimismo, se plasmaron escenas, sin embargo, son escasas —por ejemplo, hombres de características españolas tirando de un animal.

#### ASPECTOS RELEVANTES Y SIGNIFICACIÓN

1. *Continuidad técnica y material.* Se observa continuidad en los materiales constitutivos, en las técnicas de ejecución y en la gama cromática, que coinciden con los utilizados en la época prehispánica.

2. *Continuidad del lenguaje ritual basado en el color.* El empleo del color y su lectura podría entenderse también como continuidad del lenguaje ritual desarrollado previamente por los grupos nativos. Por ejemplo, es sabido que entre los seris el color blanco simboliza buena suerte, el azul representa el mar y el rojo la sangre,<sup>6</sup> simbolismo que se ha continuado, hasta la actualidad, en manifestaciones culturales como la pintura facial ritual.

3. *Reutilización de espacios pictóricos.* Se adicionaron en los mismos espacios y paneles pictóricos, utilizados en la época prehispánica, los significantes con referentes europeos sin sustituir a los discursos anteriores ni dañar las formas pre-existentes, de tal forma que los complementaron generándose una coexistencia de significantes de dos épocas en un mismo espacio y soporte.<sup>7</sup> Estos sistemas repre-

<sup>6</sup> Estas asociaciones con la gama cromática las he extrapolado de la pintura facial tradicional seri, cuyo simbolismo de color ha sido ampliamente estudiado por la investigadora Alejandrina Espinoza, quien recupera este lenguaje ritual.

<sup>7</sup> Este hecho ha sido considerado por José Luis Martínez Cereceda (2009: 31) en sus estudios sobre arte rupestre andino como una suerte de coexistencia de tiempos-mundos.



5. Representación de jinete, diseño elaborado con la técnica de delineado, La Pintada, Sonora. Foto: Josué Cárdenas Pérez.



6. Construcción de nuevo significante ecuestre, La Pintada, Sonora. Foto: Josué Cárdenas Pérez.

sentacionales integrados dan cuenta de la continuidad marcada por el uso y significación del cañón de La Pintada como paisaje cultural, a través del tiempo.

4. *Vitalidad en la funcionalidad de los diseños prehispánicos.* Junto con los nuevos diseños, se reconoce la vitalidad y permanencia en la funcionalidad de los motivos prehispánicos, basado, en gran medida, en la persistencia y arraigo de rituales y prácticas curativas y chamánicas de raíz nativa aún dentro del periodo colonial.

5. *Construcción de nuevos significantes a partir de significantes prehispánicos.* Es importante exponer, en cuanto a las representaciones de jinetes españoles en La Pintada, que éstas pueden ser interpretadas como resultado de un proceso semejante a lo que José Luis Martínez Cereceda (2009: 21-23) ha descrito como la *construcción del signifiante ecuestre*. Este autor sugiere que pudo haber un proceso de resignificación y transformación de dos significantes preexistentes: las representaciones humanas que primero fueron superpuestas o montadas sobre cuadrúpedos y la transformación de esos cuadrúpedos en caballos. Dicho proceso derivó en la construcción de cierto consenso respecto del conjunto signifiante que serviría para representar a los españoles en la región (figs. 5 y 6).

6. *Carencia de elementos católicos.* Al no haber sido formalmente evangelizados los grupos nativos en la época colonial, el arte rupestre de ese periodo en La Pintada carece prácticamente de elementos católicos como cruces, iglesias o sacerdotes, que sí fueron plasmados de manera amplia en ese tiempo en muchas otras zonas del país.

7. *Funcionalidad comunicativa.* En La Pintada, el arte rupestre colonial se realizó por iniciativa y mano de los grupos nativos que habían venido desarrollando este arte con anterioridad, respondiendo principalmente a una funcionalidad comunicativa en dos planos. El primero, correspondiente a lo vivencial o humano, en donde el arte rupestre fungió como registro del encuentro entre los nativos y la otredad, como narración y testimonio de hechos. El segundo, el suprahumano, en donde la comunicación se dirigió a las fuerzas superiores con el fin de propiciar aspectos para contrarrestar a los conquistadores. Esto es a lo que autores como Martínez Cereceda (2009: 28-30) han llamado *imágenes de poder o con poder* sobre lo representado.

8. *Manifestación de resistencia.* La gráfica rupestre puede ser vista, además, como una manifestación de resistencia frente a la cruzada espiritual, conquista y expansión españolas, a diferencia de otras regiones en las que fue una modalidad de asimilación.

9. *Resguardo físico ante la destrucción.* Debido a la inaccesibilidad de La Pintada, entre otras cosas, para los europeos, la práctica rupestre pudo seguirse desarrollando durante la colonia e incluso los diseños prehispánicos pudieron conservarse, salvándose de la destrucción que en extensas regiones del país llevaron a cabo los evangelizadores al considerar estas manifestaciones como prácticas idolátricas o demoniacas.

Por último, podemos enfatizar que la incorporación de los diseños y escenas coloniales en La Pintada constituye un “plusvalor” en el discurso rupestre del sitio y es un elemento patrimonial agregado al discurso inicial que enriquece la valora-

ción de este cañón en cuanto paisaje cultural reconocido como parte del patrimonio sonorensé.

#### ÉPOCAS POSTERIORES A LA COLONIA HASTA LA ACTUALIDAD

Como una consecuencia del proceso de contacto, conquista y asimilación, aparejado con la política de exterminio intensificada a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XIX, grupos como los seris queda reducidos a sólo cientos para las épocas independiente y revolucionaria; no obstante, siguieron destacando por su férrea resistencia a perder su identidad, su territorio y su autonomía.

En el periodo independiente se había desarticulado el sistema de organización de los seris y habían sido replegados a puntos costeros e islas, como la de Tiburón, perdiendo casi la totalidad de sus territorios en la tierra continental. Sin embargo, motivados por necesidades mágico-religiosas, continuaron asistiendo al cañón de La Pintada, manteniendo así vigente su carácter como sitio sagrado.

Durante la revolución, además de los seris y pimas que habían seguido vinculados con el cañón, existen registros de que sirvió de refugio temporal a yaquis, levantados en armas contra el gobierno federal y usaban el lugar para resistir los embates del ejército. Finalmente, los yaquis fueron expatriados a la Península de Yucatán.

En las épocas moderna y contemporánea, La Pintada preserva su significación como sitio sagrado. A pesar de que los seris y otros grupos se han reducido en número y se han desplazado a otras regiones en la costa, Punta Chueca, el Desemboque y la isla de Tiburón, conservan un vínculo tradicional hacia este paisaje cultural que consideran un espacio ancestral sagrado. Además, siendo actualmente la pesca una de las principales actividades de estos grupos, siguen vigentes aspectos del discurso rupestre en La Pintada como los marcados por las representaciones de zoomorfos marinos.

También sobresale que, entre las estrategias de sobrevivencia y continuidad cultural actual de grupos como los seris, los adultos y ancianos transmiten conocimientos, costumbres y experiencias acercándose al sitio rupestre, ya que en él reproducen prácticas ceremoniales y ritos para comunicarse con sus antepasados, cuyos espíritus albergan ahí. Esto alude a la persistencia de cierta memoria sobre algunos de los simbolismos y conceptualizaciones plasmados en el arte rupestre de La Pintada y al reconocimiento de los miembros de esta etnia de su vinculación con los grupos que plasmaron las pinturas (Martínez *et al.*, 2005: 3).

De acuerdo con la mención de la investigadora Mayra Lorena Pérez Ruiz (1995: 375-380) de que en la actualidad una de las luchas seris más importantes se da por la conservación de su territorio y sus lugares sagrados, entonces podemos entender la alta significación y valoración que se atribuye al cañón de La Pintada, con su valioso conjunto rupestre. Cabe señalar que, hoy en día, también se desarrollan prácticas simbólicas de forma sincrética e intercultural en el sitio, por parte de diversos individuos y grupos locales, regionales e incluso foráneos. Si bien responden a diferentes motivaciones y se materializan a través de manifesta-

ciones muy disímbolas, en todas ellas, el conjunto rupestre se mantiene como elemento protagonista.

#### PROBLEMÁTICA DE CONSERVACIÓN

En términos de conservación, el cañón de La Pintada porta sobre sí mismo los signos físicos del proceso de alteración, de intensidad variable pero inevitable, que ha sufrido con el paso del tiempo. Desde las primeras manifestaciones del aprovechamiento humano de este cañón —ahora testimoniadas mediante diversos materiales arqueológicos—, así como desde la creación de las pinturas rupestres primigenias en el sitio y hasta la fecha, se han verificado deterioros paulatinos, muchas veces acumulativos, que hoy lo han llevado a estar inmerso en una compleja problemática de conservación.

#### CONSERVACIÓN DEL ARTE RUPESTRE A TRAVÉS DEL DEVENIR HISTÓRICO DE LA PINTADA

Durante la época prehispánica las manifestaciones gráfico-rupestres en La Pintada fueron, en general, conservadas y respetadas por su vitalidad y sus connotaciones mágico-religiosas, y reconocidas como elementos fundamentales del mundo ritual, al ser, entre otras cosas, complemento de danzas asociadas con diversos eventos como ritos de paso, hazañas de guerra o festividades de grupos nativos que siempre mostraron, y aún lo hacen, un respeto y una vinculación profunda hacia la naturaleza. En algunos casos, ciertas pinturas fueron raspadas o borradas de manera parcial, lo cual también se explica en función de procesos de ritualidad.

El conjunto rupestre se logró preservar tanto en la época de contacto como durante la colonia, por una parte, gracias a la continuidad de los grupos que siguieron elaborando y dando uso a las pinturas y, por otra, debido a que los españoles se vieron limitados para acceder a ese territorio agreste, lo que las dejó a salvo de eventuales destrucciones.

En periodos posteriores, la inaccesibilidad del cañón siguió siendo factor de protección y conservación del paisaje cultural, incluyendo la biodiversidad y las distintas manifestaciones culturales que abarca (campamentos estacionales, gráfica rupestre, diversos bienes arqueológicos e históricos), resguardándolo de incursiones de grupos externos que podrían haber ocasionado algún daño. Su conservación también se vio favorecida porque siguió prevaleciendo su significación como un lugar sagrado tanto para los grupos nativos, a través de varias generaciones, como para otros pobladores de la región que se sentían vinculados mística o espiritualmente con él aunque no fueran descendientes directos de quienes elaboraron las pinturas.

Hoy en día, esos nexos continúan en su esencia, adaptados a las condiciones de la vida actual, siendo básicos en el respeto y conservación del sitio. No obstante, su mayor accesibilidad, derivada de modernas obras de infraestructura, así como el aumento de otras motivaciones que marcan diferentes formas de aproximación a este paisaje cultural (caza deportiva, explotación de depósitos de agua y de materia-

·  
·  
·



les geológicos, turismo de aventura, actividades recreativas, entre otras),<sup>8</sup> han influido en el desarrollo de diversas afectaciones en el lugar.

PROBLEMÁTICA ACTUAL Y SITUACIÓN PREVIA AL INICIO  
DE LOS PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN, PROTECCIÓN  
Y CONSERVACIÓN ENCABEZADOS POR EL INAH

A pesar del reconocimiento como legado patrimonial altamente apreciado en la región, y de su significación en cuanto paisaje con diversos valores culturales y naturales, La Pintada no ha estado exenta de sufrir deterioros tanto por la acción de agentes naturales, sobre todo del intemperismo, como por la acción antrópica negativa de individuos o grupos que no han comprendido su relevancia. Ante ello, la conservación de este sitio ha implicado reconocer, desde una perspectiva integral, su problemática en su dimensión más amplia de paisaje cultural y en el nivel específico de su gráfica-rupestre.<sup>9</sup>

En cuanto al paisaje cultural, lo vasto de su extensión y la carencia tanto de un plan para su manejo como de estrategias de aprovechamiento congruente que respondan a las diferentes perspectivas de aproximación actuales colocan a este sitio en un frágil equilibrio, sobre todo ante el embate de presiones derivadas de intereses económicos y políticos. Sus aspectos vulnerables son, entre otros, su condición de espacio no delimitado ni protegido físicamente por completo, ser un sitio abierto *de facto* pero no formalmente a la visita pública y la falta de regularización de la tenencia de la tierra; infraestructura, personal y servicios básicos para la atención de visitantes, e información, difusión y señalética que promuevan una visita organizada y respetuosa. No obstante, se debe reconocer que, frente a ello, sobre todo en la década de los ochenta del siglo xx, el gobierno del estado y otras instancias han realizado diversos esfuerzos para mejorar las condiciones y la protección del cañón, los cuales, por desgracia, no tuvieron continuidad pero se reactivaron en el año 2006, impulsados principalmente por el INAH.

Por otra parte, en lo referente a la problemática específica del conjunto gráfico-rupestre, a partir del diagnóstico del estado de conservación que presentaba en el año 2006, se puso de realce la afectación en algunas secciones pictóricas producto tanto de factores naturales como de la acción antrópica negativa (Cruz Flores y Sortibrán Cárdenas, 2007: 49-53).

Los factores medioambientales que inciden en los paneles con pinturas rupestres lo han hecho esencialmente a través de mecanismos de intemperismo físico y químico sobre las pinturas (Brunet *et al.*, 1990: 10-12; Cruz Flores, 2001: 40-41), generando diversas alteraciones, como exfoliación y desprendimiento de capas pictóricas y superficies pétreas, microfisuramiento, fisuramiento y agrietamiento de

<sup>8</sup> Cabe señalar que es necesario estar atentos al hecho de que los valores atribuibles al patrimonio cultural y natural están sujetos a mutabilidad, que no son estáticos y que varían según las épocas y las diferentes perspectivas de aproximación (González-Varas, 1999: 280-281).

<sup>9</sup> Siendo la gráfica rupestre uno de sus principales valores, se hace énfasis en las estrategias y formas de atención; así, el enfoque integral también valora otras manifestaciones culturales en el sitio por ejemplo otros vestigios arqueológicos e históricos, los campamentos estacionales, etcétera.



7. Deterioros en el principal panel pictórico, La Pintada, Sonora. Foto: Josué Cárdenas Pérez.

los paneles, erosión eólica superficial, acumulación de polvo y suciedad, ennegrecimiento de algunas superficies con pinturas por transformaciones minerales de la roca de soporte,<sup>10</sup> además de intrusión de elementos de sujeción de distintas especies vegetales, aparición de colonias de microorganismos, eflorescencias salinas que se manifiestan como velos delgados y concreciones rugosas, presencia de nidos de aves e insectos, excrementos y deyecciones de insectos, aves y otros animales, etcétera (Cruz Flores, 2006:38-54) (fig. 7).

Si bien los daños por causas naturales son acumulativos y progresan a través del tiempo (Cruz Flores, 2003a: 17-18 y 2003b: 60), la afectación más agresiva que observamos en los paneles pictóricos es la derivada de la acción antrópica negativa, sobre todo del vandalismo, esto es la ocasionada por impactos, golpes o rayaduras sobre las superficies pictóricas, así como una importante presencia de grafitis y pintas. Cabe señalar que estragos de este tipo ya habían sido observados en el sitio desde la década de los años setenta del siglo pasado y que sus efectos han alcanzado varias secciones del cañón.

Todos estos deterioros, en su conjunto, comprometen en distintos grados no sólo la estabilidad material de los diversos paneles con gráfica rupestre, sino la posibilidad de la lectura del discurso plasmado, es decir, comprometen su unidad potencial.

<sup>10</sup> En ello, son importantes los aportes de derivados de ácidos húmicos y de la disolución, arrastre y recombinación de minerales existentes tanto en la roca que integra los soportes pétreos como en el suelo del sitio (Cruz Flores, 2006: 39-40).

## EL PROYECTO DE CONSERVACIÓN DEL CAÑÓN DE LA PINTADA Y LA PERSPECTIVA INTEGRAL

En el cañón de La Pintada se ha reconocido una gran variedad de valores en cuanto patrimonio cultural y natural: paisaje significativo, expresión tangible y elemento de producción de la memoria histórica de los grupos étnicos, como irrepetible evidencia arqueológica, histórica y etnográfica, y como componente de la identidad actual de los grupos indígenas y en general de la identidad sonoreense, entre otros aspectos. Para su conservación, hoy en día se parte de un planteamiento integral basado en estrategias participativas y de corresponsabilidad entre las instituciones, los niveles de gobierno y la sociedad en general. Se han considerado las distintas perspectivas de aproximación que tienen hacia este patrimonio: los diversos actores sociales, entre ellos, los actuales grupos indígenas de la región y los diferentes sectores de la sociedad sonoreense urbana y multicultural, quienes en función de sus propias valoraciones culturales y de la construcción de la significación que le atribuyen al sitio se apropian del mismo. Estas estrategias manifiestan que en la sociedad reside la fuerza más constante de protección, puesta en valor y uso racional del patrimonio, contribuyendo a su aprovechamiento congruente y viable.

Así, en 2007 se dio inicio a una etapa de investigación, protección y conservación integral de La Pintada, encabezada por el INAH a través de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y del Centro INAH Sonora. La perspectiva integral y social del proyecto se ha fundamentado tanto en experiencias previas del INAH, en torno a la promoción de una corresponsabilidad frente al patrimonio, como en los principios y recomendaciones de organismos internacionales como el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos por sus siglas en inglés: International Council on Monuments and Sites), que en la Carta de Burra (Icomos Australia, 1979: 5) ya destacaba que la conservación de un sitio debe considerar la participación de la gente para la cual éste tiene especiales asociaciones y significado, así como de quienes tienen responsabilidades sociales, espirituales o de otra naturaleza para con él.

Así, la conservación trasciende la atención meramente técnica y puntual del patrimonio en su aspecto tangible y se concibe en su dimensión integral como parte cardinal de la gestión de sitios de significación cultural. De esta forma, la conservación integral tiene como eje la articulación de la preservación del legado cultural y natural con la identidad de los grupos sociales y las posibilidades de su evolución hacia una mejor calidad de vida (Cruz Flores, 2009: 29), siendo un principio básico el entendimiento de la relación indisociable entre cultura, sociedad y naturaleza. Ello implica fortalecer los lazos entre los pobladores de la región y La Pintada, acercando a miembros de la sociedad urbana a este sitio, y propiciando el reencuentro de los descendientes seris y de otros grupos nativos con él. Así, la vinculación social y el reforzamiento identitario se estrechan basándose en procesos de reapropiación, revaloración y puesta en uso del patrimonio. Entretanto, los distintos actores sociales participan de forma directa y activa al considerar la conservación de su patrimonio cultural y natural como una necesidad propia y sentida para hacerse más fuertes (Convenio Andrés Bello, 1999: 9-14).





8. Trabajos de conservación en el panel principal, La Pintada, Sonora. Foto: Sandra Cruz Flores.

Todo lo anterior ha servido como cimiento para la generación del Proyecto de Conservación del Sitio Rupestre La Pintada, Municipio de Hermosillo, Sonora, el cual lleva tres años de desarrollo y tiene por objetivo contribuir a la conservación integral de este paisaje cultural considerando todos los aportes, tangibles e intangibles, que sus diversas historicidades han incorporado en éste, a manera de estratigrafía cultural que finalmente integra una unidad indisociable que requiere ser salvaguardada y transmitida a las futuras generaciones.

Para alcanzar su objetivo, el proyecto de conservación, en coordinación con el proyecto arqueológico, considera acciones en diferentes ámbitos, que son complementarios, destacando entre ellos: atención especializada de conservación de los paneles con gráfica rupestre,<sup>11</sup> programa de mantenimiento del sitio en su conjunto; procesos de educación social y de capacitación que consoliden una corresponsabilidad frente a la conservación de este importante legado cultural y natural; generación de espacios y formas de difusión e información para los visitantes y para la sociedad en general en aspectos relacionados con la significación de este paisaje cultural y su conservación; y diseño y desarrollo de un plan de manejo y conservación del cañón de La Pintada, que articule y brinde continuidad a las diversas acciones en favor de su preservación y disfrute, asegurando su salvaguarda a corto, mediano y largo plazo.

<sup>11</sup> En este ámbito, referente a la conservación directa de los paneles con pinturas rupestres, cabe precisar que tanto la fundamentación teórica como las acciones técnicas que se realizan se ajustan a los principios, lineamientos y criterios que en materia de conservación establece y aplica el INAH a través de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural —en cuanto instancia normativa en este campo—, así como a los vigentes en el plano internacional.

Como avances y logros del proyecto de conservación, cabe destacar que hasta la fecha se han realizado tres temporadas de trabajos *in situ*, articuladas con talleres de capacitación básica dirigidos a miembros de la sociedad sonoreense interesados en participar voluntariamente en los proyectos.

Los trabajos de conservación en cada temporada han abarcado actividades como: registro, documentación y diagnóstico de los sectores con manifestaciones gráfico-rupestres a atender; monitoreo medioambiental; limpieza general; eliminación de grafitis y pintas; elaboración de bitácoras y expedientes; difusión y socialización del conocimiento y de las acciones realizadas, entre otras; y han sido encabezados por restauradores profesionales al frente de equipos de trabajo integrados por voluntarios capacitados en labores de apoyo.

En esta primera fase del proyecto las acciones se han encaminado a revertir, principalmente, la afectación por la acción antrópica: grafitis y pintas (Pearson y Swartz, 1991: 74-75). Las fases subsecuentes se dirigirán a revertir los daños por los agentes naturales, en especial por el impacto del intemperismo (fig. 8).

Cabe destacar que en el desarrollo de estos trabajos y respecto a las estrategias basadas en la participación social activa se han generado importantes logros. Los voluntarios se han reapropiado del sitio rupestre, sintiéndose orgullosos y comprometidos con su conservación, al mismo tiempo que han fungido como multiplicadores y son los principales difusores y socializadores de la importancia de sumar esfuerzos para detener y revertir las afectaciones en el lugar contribuyendo a su conservación integral.

Los avances son significativos y, si bien aún faltan muchos pasos por dar, la orientación del proyecto ha sido la adecuada para ir cumpliendo las metas programadas.

## CONSIDERACIONES FINALES

El arte rupestre colonial en el cañón de La Pintada se reconoce como un plusvalor, como un recurso adicional, dentro del discurso general del conjunto rupestre iniciado durante la época prehispánica, al cual llegó a enriquecer y complementar, haciendo que se cargara de significados y de potencialidades crecientes al constituirse como un sistema visual con enorme capacidad comunicativa y contrahegemónica. Esto permitió registrar y hacer circular las vitales voces indígenas, autónomas, al margen del control colonial español; produjo nuevos significantes así como configuraciones simbólicas sobre la otredad; sirvió como medio de resistencia y defensa de la autonomía étnica, e incluso como manifestación propiciatoria para contrarrestar a los otros.

El arte rupestre de la colonia también dio cuenta de la vitalidad de las técnicas prehispánicas, del empleo de materias primas, del lenguaje ritual en el manejo del color, y del sentido de la selección de los espacios a utilizar; aspectos que siguieron vigentes durante este periodo y que ponen de manifiesto la continuidad cultural que prevaleció en los territorios agrestes que no pudieron ser conquistados, evangelizados ni pacificados. De tal suerte que se trata de un arte rupestre colonial generado libremente por los grupos indígenas y, en muchos sentidos, diferente al de

las regiones mesoamericanas en donde la preeminencia de la religión católica marcó fuertemente el discurso rupestre de esa época.

Por otra parte, hemos podido reconocer que la constante resignificación de La Pintada, en su dimensión de paisaje cultural, le ha valido la posibilidad de su trascendencia a través del tiempo, manteniéndose siempre como un patrimonio con estrechos lazos sociales y en el cual la diversidad de los valores culturales y naturales que lo integran ha sido el factor que ha hecho posible que los más disímiles sectores y grupos de la sociedad lo valoren, originando una reafirmación identitaria. Estos vínculos sociales han sido la pauta para abordar su salvaguarda mediante la perspectiva de la conservación integral y dentro de ello, la participación activa social ha tenido un lugar preponderante, según ha podido corroborarse en los tres años que llevan los trabajos del proyecto de conservación encabezado por el INAH.

Asimismo, un plan de manejo y conservación para el cañón de La Pintada asegurará su salvaguarda en cuanto patrimonio cultural y natural. Gracias a la vitalidad de la gráfica rupestre, también será posible continuar con el rescate de la memoria histórica de los grupos étnicos, aproximación que debe hacerse no sólo desde una perspectiva externa utilizando categorías analíticas occidentales, sino más bien desde las elaboraciones conceptuales de los indígenas, para propiciar procesos de autoafirmación o reconstrucción de identidades a partir de este patrimonio.

Finalmente, cabe reflexionar que la gráfica rupestre tiene escrito sobre sí misma el proceso por el cual ha pasado este paisaje cultural y que constituye el intangible sobre el que reposan sus historicidades, por lo tanto, su carácter único e irreplicable como patrimonio. De tal suerte que si se llegase a perder o comprometer la conservación de una etapa histórica de la gráfica rupestre del sitio, resultaría perdida y comprometida la posibilidad de la lectura completa y cabal del texto rupestre. Así, el gran reto de la conservación integral es salvaguardar la vitalidad de las voces indígenas que nos hablan y comparten la historia de sus pueblos a través de los mensajes plasmados, durante generaciones, en las rocas del cañón de La Pintada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abercrombie, Thomas  
2006 *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*, La Paz, Sierpe Comunicaciones.
- Brunet, Jacques *et al.*  
1990 *La conservation de l'art des cavernes et des abris*, París, Dossier d'Etudes de la Section Francaise de L'Institut International de Conservation.
- Contreras Barragán, Blanca Eréndira *et al.*  
2009 "La Pintada, Sonora. Voces en el viento, señales en tierra y roca", *Arqueología Mexicana*, xvii (97): 62-65.

·  
·  
·

Convenio Andrés Bello

- 1999 *Somos patrimonio. 91 experiencias de apropiación social del patrimonio cultural y natural*, Santa Fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Cruz Flores, Sandra

- 2001 "Evidencia de la ocupación humana en cuevas: la formación del contexto arqueológico y su conservación", *Mundos Subterráneos* (11-12): 30-43.
- 2003a *Proyecto de conservación de las pinturas rupestres del sitio arqueológico de Oxtotitlán, municipio de Chilapa, Guerrero, México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- 2003b *Informe de los trabajos de conservación y restauración de las pinturas rupestres del sitio arqueológico de Oxtotitlán, municipio de Chilapa, Guerrero. Primera Temporada de Trabajo. Agosto 2003*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- 2006 *Proyecto de conservación del sitio rupestre La Pintada, Municipio de Hermosillo, Sonora, México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- 2009 "Oxtotitlán, Guerrero: la conservación de un sitio de patrimonio rupestre", en Luis Fernando Guerrero Baca (coord.), *Conservación de bienes culturales: acciones y reflexiones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 23-43.

Cruz Flores, Sandra y Saydé Sortibrán Cárdenas

- 2007 *Proyecto de Conservación del Sitio Rupestre La Pintada, Municipio de Hermosillo, Sonora. Informe de la Primera Temporada de Trabajos de Conservación y Primer Taller de Conservación (27 de octubre-16 de noviembre, 2007)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

Cruz Ocampo, Juan Carlos y Rosario Peralta Salazar

- 2009 *Estudio de petrografía realizado a 25 muestras arqueológicas, mecanoscrito*.

González-Varas, Ignacio

- 1999 *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra.

Icomos Australia

- 1979 *Carta de Burra. Carta para la conservación de lugares de valor cultural*, Australia, Burra.

Magar Meurs, Valerie

2001 "Conservación de arte rupestre", en Renata Schneider (comp.), *Conservación in situ de materiales arqueológicos. Un manual*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 101-108.

Martínez Cereceda, José Luis

2009 "Registros andinos al margen de la escritura: El arte rupestre colonial", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14 (1): 9-35.

Martínez, Júpiter et al.

2005 *Dictamen para la ubicación y colocación de la señalización en el Sitio Arqueológico La Pintada y carretera federal N° 2*, México, Centro INAH Sonora.

Messmacher, Miguel

1965 *Las pinturas rupestres de La Pintada, Sonora. Un enfoque metodológico*, tesis de maestría en arqueología, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Mirambell Silva, Lorena (coord.)

1990 *El arte rupestre en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

2005 *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pearson, Colin y B.K. Swartz, Jr. (eds.)

1991 *Rock Art and Posterity. Conserving, Managing and Recording Rock Art*, Melbourne, Australian Rock Art Research Association.

Pérez de Cuéllar, Javier

1997 *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*, México, Unesco.

Pérez Ruiz, Maya Lorena

1995 "Los seris", en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región noroeste*, México, Secretaría de Desarrollo Social/Instituto Nacional Indigenista, pp. 367-402.

Quijada López, César Armando

2009 "Las manifestaciones gráfico rupestres en Sonora", *Arqueología Mexicana*, xvii (97): 58-61.

Rentería Valencia, Rodrigo F.

2009 "Habitar el desierto, navegar el mar. Procesos de transformación y permanencia entre los seris", *Arqueología Mexicana*, xvii (97): 71-75.

·  
·  
·

Sariago Rodríguez, Juan Luis

2002 "El norte indígena colonial: entre la autonomía y la interculturalidad",  
*Desacatos* (10), otoño-invierno, 118-124.

Whitley, David S.

2001 *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, Altamira Press.



IV. DE LOS MOTIVOS EMBLEMÁTICOS  
DEL CONTACTO A LA INTERPRETACIÓN  
DEL DISCURSO





# ARTE RUPESTRE E COMUNICAÇÃO ENTRE CULTURAS: O ABRIGO PEDRA GRANDE, BRASIL

Lizete Dias de Oliveira

Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação-Departamento de Ciências da  
Informação-Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação,  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## RESUMO

O processo de povoamento do sul do Brasil realizou-se em três ondas migratórias: caçadores-coletores, horticultores-ceramistas e afro-indo-europeus. Os diversos contatos culturais sugerem um processo de continuidade e assimilação cultural mútua, registrado nos estratos arqueológicos e nas gravuras de sítios arqueológicos como o da Pedra Grande, localizado no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Trata-se de um sítio de arte rupestre com quatro datações de  $c14$ : cultura material de caçadores-coletores que gravaram o Estilo Pegadas, uma aldeia guarani com diversas casas, e uma das missões jesuíticas do Tape, destruída no século XVII. O presente artigo mostra como foram relacionadas as datações absolutas de  $c14$ , com fragmentos de petróglifos descolados em momentos diferenciados e a cultura material resgatada em duas intervenções arqueológicas anteriormente realizadas. A sobreposição de motivos gravados forma um palimpsesto de petróglifos classificados em três estilos relacionados à Tradição Meridional, que se prolonga ao longo de 1 220 anos de ocupação do mesmo sítio. O abrigo Pedra Grande serve como parâmetro cronológico e cultural para as pesquisas, ainda incipientes, sobre a arte rupestre no Rio Grande do Sul. O artigo apresenta a permanência dos registros da cultura guarani até os dias de hoje que, mudando de suporte, continua a sua narrativa através de vídeos produzidos pelos próprios Guarani.

Os deuses já sabiam que a gente ia precisar e vender artesanato, de que as matas iam se acabar. Então por isso os deuses nos deram essa habilidade de seduzir os brancos com os bichinhos de madeira. Pra vender e não morrer de fome (Benites, Ortega e Morinico, 2008).

## INTRODUÇÃO

As pequenas esculturas em madeira criadas pelos Guarani (onças, tucanos e outros animais da fauna da Amazônia) são vendidas nas cidades e pontos turísticos do estado do Rio Grande do Sul para garantir a sua sobrevivência. O vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho* (2008) apresenta duas aldeias Mbya-Guarani, uma localizada em Porto Alegre, a capital do estado, e a outra próxima de São Miguel das Missões, sítio declarado como Patrimônio da Humanidade pela Unesco. Realizado por três jovens cineastas guarani que acompanharam o cotidiano desses grupos, o vídeo mostra a visão desses povos sobre o processo de destruição das ma-

tas e do ecossistema de onde tiram seu sustento, seja através da caça, seja pela extração de matéria-prima para a confecção de artesanato de cestarias, colares e pequenas esculturas de animais. No vídeo, os Guarani narram a sua versão, desde o contato com os europeus, até à a difícil convivência nos dias de hoje.

Os Guarani é que estão filmando [...] Estão dizendo por ai que os índios não plantam e estão esquecendo sua cultura. Isso é o que dizem os brancos. Não esquecemos. Temos tv, mas nem por isso estamos como os brancos! Que loucura! (depoimento de mulher guarani no vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008).

Além do vídeo produzido pelos próprios Guarani, existem outros tipos de registro de a sua cultura como o que pode ser encontrado em um grande bloco de arenito (Itaguaçu em guarani, ou Pedra Grande em português). Tanto o vídeo quanto a arte rupestre são registros de um mesmo povo em diferentes suportes: arenito ou silício.

A Pedra Grande está repleta de petróglifos gravados, não apenas pelos Guarani, mas também pelos antigos habitantes do estado, que ocuparam o local antes deles. Itaguaçu é um palimpsesto. São várias gravuras sobrepostas, registrando a presença humana por mais de um milênio, em uma sucessão de ocupações de grupos caçadores-coletores, horticultores-ceramistas —que foram contatados pelos jesuítas no século xvii— e, finalmente, os afro-indo-europeus que ocupam o local atualmente.

No presente trabalho, relacionamos a arte rupestre da Pedra Grande com os trabalhos arqueológicos realizados nas décadas de 60 e 70 do século passado e que evidenciam as diversas ondas migratórias que povoaram o estado do Rio Grande do Sul. Esse sítio apresenta a rara possibilidade de datar os motivos rupestres na sua relação com a cultura material resgatada pelos trabalhos arqueológicos. Entendendo que *o registrar* é uma continuidade cultural, mesclamos as informações do sítio rupestre com o vídeo, a atual narrativa dos Guarani sobre esse mesmo processo registrada em suporte digital e em outra linguagem, considerando ambos como palimpsestos.

#### ABRIGO PEDRA GRANDE OU ITAGUAÇU

Depois dos brancos é que começamos a falar de Brasil. Os nossos avós não chamavam de Paraguai, Argentina, nem Brasil. Só se referiam às terras entre os rios. Essa era a referência (depoimento de Guarani no vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008).

O abrigo da Pedra Grande localiza-se no centro do estado brasileiro Rio Grande do Sul, município de São Pedro do Sul, nas encostas da Serra Geral, junto ao Arroio Ribeirão e ao Rio Toropi, um subafluente do Rio Ibicuí.

A Pedra Grande é um bloco de arenito com 86.5 m de comprimento por 9 m de espessura, 8.5 m de altura e pouca profundidade (figs. 1 e 2), sendo que a maior parte das gravuras está concentrada no centro do painel, em uma altura de até 2 m (fig. 3). Nas duas extremidades existem gravuras em pequeno número e, na parte inferior do painel, encontram-se perfurações circulares ou cilíndricas e sulcos retilíneos, prováveis afiadores. Atualmente o sítio está protegido por uma cerca de



1. Sítio Pedra Grande. Foto: Lizete Dias de Oliveira.

aramé para evitar danos dos moradores do local, que gravam e pintam seus nomes sobre os petroglifos, registrando a sua presença e firmando a sua propriedade. “Nós os Mbya, não falamos: ‘Essa terra é minha.’ Os brancos sim. Cada um tem sua propriedade” (depoimento ao vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008).

O sítio arqueológico Pedra Grande (RS-SM-7), que foi catalogado e descrito por Brochado e Schmitz (1976), serve de referência para o estudo da arte rupestre no Rio Grande do Sul, pois permite relacionar a sua estratigrafia aos motivos rupestres gravados na rocha. O sítio sofreu apenas duas intervenções arqueológicas: em 1969, com coleta de superfície e abertura de três poços-testes e, em 1971, quando foram escavadas onze quadrículas (fig. 4). A estratigrafia evidenciou um sítio cerâmico da Tradição Tupiguarani, com vinte e uma habitações de planta circular de 10 a 50 m de diâmetro. O material arqueológico indica o contato entre diferentes ondas migratórias, de caçadores-coletores, de horticultores-ceramistas e de missionários europeus. A ocupação de caçadores-coletores está representada na área em frente aos petroglifos de onde foram resgatados instrumentos líticos lascados, polidos ou picoteados, sendo que as maiores lascas foram encontradas na parte exterior do abrigo, sugerindo que os retoques fossem feitos somente no interior do abrigo.

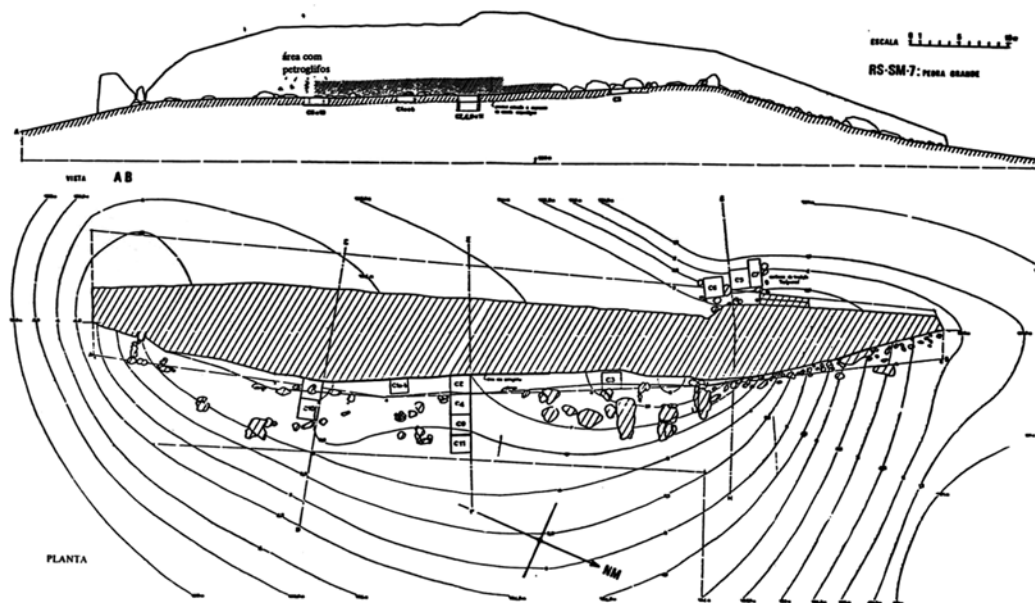
Uma conjunção de fatores, como a presença de fogueiras datadas por  $c14$ , a queda de fragmentos de petroglifos que ficaram depositados na camada estratigráfica e a sobreposição de motivos, permite relacionar cronologicamente as gravuras ali encontradas com outros sítios do estado do Rio Grande do Sul e mesmo da região Platina. Essa possibilidade de datação torna a Pedra Grande um sítio paradigmático pela possibilidade de síntese cronológica e estilística, que foi realizada por Brochado e Schmitz (1976: 122).



2. Bloco de arenito, sítio Pedra Grande.  
Foto: Lizete Dias de Oliveira.



3. Dos grafismos, sítio Pedra Grande. Foto: Lizete Dias de Oliveira.



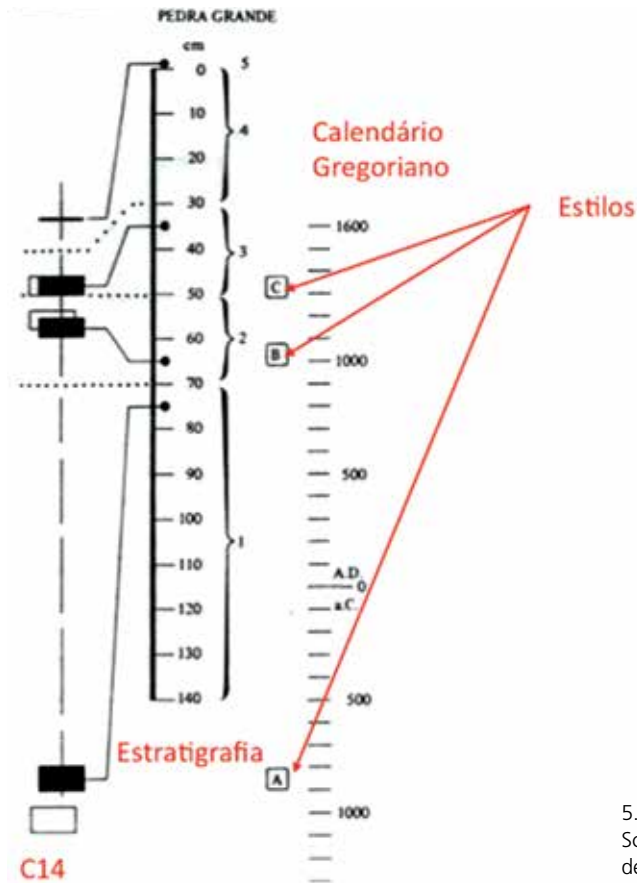
4. José Proenza Brochado e Pedro Ignacio Schmitz, croqui do sítio Pedra Grande indicando os trabalhos arqueológicos realizados. Publicado em Brochado e Schmitz, 1976: 120.

O gráfico apresenta as correlações entre as datações de  $c14$  (retângulos pretos), a estratigrafia do abrigo (na escala de 0 a 140 cm), os cinco momentos distintos de ocupação (de 1 a 5), os estilos artísticos (A, B, C) e a datação do calendário gregoriano na parte mais à direita (fig. 5). A conexão entre a estratigrafia e a arte rupestre foi possível pela presença de fragmentos de petróglifos tombados em camadas arqueológicas da quadrícula (c2). No nível 70-80 cm, foi encontrado, *in situ*, um fragmento de arenito esfoliado da parede do abrigo, parte do petróglifo, o que permite datá-lo como sendo mais antigo que a ocupação de 900-790 a.C. No nível 40-50 cm, outro fragmento esfoliado da parede sobre cuja marca de esfoliação foram feitas perfurações permite afirmar que, após 1200-1300 AD, ainda eram produzidos petróglifos no abrigo.

Dessa maneira fica demonstrada pelo menos a contemporaneidade das camadas arqueológicas com os petróglifos. Pode-se afirmar também que os petróglifos hoje existentes formam um agregado que foi sendo aumentado em vários momentos sucessivos desde antes de *ca.* 900 a.C. e depois de 1300 AD, portanto ao longo de dois mil e duzentos anos ou dois mil e quatrocentos anos (Brochado e Schmitz 1976: 120).

Os autores identificaram três estilos, indicados no gráfico (fig. 5) pelas letras A (entre 1100 a.C. e 800 AD), B (entre 900 e 1200 AD) e C (1200 a 1400 AD), cuja datação relativa foi estabelecida a partir da sobreposição de gravuras. O Estilo A, cuja técnica é o picoteamento e a raspagem, representa pegadas de felinos e pisadas de aves que formam rastros em direção à parte superior do bloco, círculos ou elipses com perfurações e sulcos retilíneos verticais (símbolo fálico) ou ondulantes (serpente). (fig. 6).





5. José Proenza Brochado e Pedro Ignacio Schmitz, escala de relações das datações de  $c14$ , estratigrafia e estilos dos grafismos. Publicado em Brochado e Schmitz, 1976: 120.

O Estilo B apresenta polimento e picoteamento como técnicas de confecção, representando pisadas de aves com três dedos ou em forma de âncora, não formando rastros, espinhas de peixes, perfurações das quais irradiam sulcos (sol) (fig. 7). No Estilo C, a técnica é o polimento e perfurações formando sulcos retilíneos verticais e paralelos cortados por horizontais formando grades (fig. 8) (Brochado e Schmitz 1976).

A comparação entre o material arqueológico, as datações e a estratigrafia permite indicar cinco momentos distintos de ocupação do abrigo:

- duas ocupações pré-cerâmicas que correspondem ao que chamaremos a seguir de a primeira onda de povoamento:
  - sem ponta de projétil (1) —entre 1100 a.C. e 800 AD— Estilo A,
  - com ponta de projétil (2) —entre 950 e 1200 AD— Estilo B;
- duas ocupações cerâmicas da Tradição Tupiguarani que correspondem à segunda onda de povoamento:
  - com ponta de projétil (3) —posterior a 1200 ad até 1400 ad— Estilo C,
  - sem ponta de projétil (4) —entre 1400 e 1627-1641 ad—, E



6. Dos grafismos do Estilo A, Sítio Pedra Grande. Lizete Dias de Oliveira.

- uma ocupação histórica que corresponde à ocupação da terceira onda, esta última já com a presença do ferro e de contas de vidro azuis:
  - (5) —1633-1637 ad.

Os vestígios encontrados indicam que o abrigo foi utilizado por “grupos muito pequenos de caçadores e coletores nômades, possuidores de cultura material relativamente simples. As pontas de projétil do segundo e terceiro momento indicam a utilização de arco, com possível ênfase na caçada” (Brochado e Schmitz, 1976: 130). Posteriormente o abrigo foi utilizado por grupos horticultores da Tradição Tupiguarani, “que usaram esporadicamente estes locais como abrigo, como vêm sendo utilizados ainda atualmente por acampamentos de caçadores” (Brochado e Schmitz, 1976: 130).

#### AS ONDAS MIGRATÓRIAS NO RIO GRANDE DO SUL (ITAGUAÇU, PEDRA GRANDE OU RS-SM-7)

O sítio arqueológico Pedra Grande (RS-SM-7) apresenta em sua estratigrafia mais de mil anos de ocupação por parte de diferentes culturas que chegaram ao território em três ondas migratórias: uma primeira formada por grupos de caçadores-coletores, cujos vestígios mais antigos datam de 12 mil anos AP; uma segunda onda de grupos horticultores e ceramistas chegados ao território por volta do início da Era Cristã; e uma terceira e última, iniciada com os Grandes Descobrimentos e que perdura até hoje.





7. Dos grafismos do Estilo B, sítio Pedra Grande. Foto: Lizete Dias de Oliveira.

#### SÍTIO ARQUEOLÓGICO RS-SM-7 E A PRIMEIRA ONDA MIGRATÓRIA

Os vestígios mais antigos de ocupação humana no território sul-rio-grandense estão associados a grupos cuja subsistência dependia da caça e da coleta, e que não produziam modificações substanciais na matéria-prima de seus objetos. Deles, não conhecemos nem a língua, nem os seus nomes; apenas a sua cultura material, única fonte de informação sobre os grupos dessa primeira onda de povoamento. A classificação da tecnologia desses grupos estabeleceu como fósseis-diretores a presença de dois artefatos: pontas de projétil, ligadas à Tradição Umbu, e machados bifaciais, ligados à Tradição Humaitá (Oliveira, 2005).

A comparação entre o material arqueológico encontrado na Pedra Grande, as datações por  $c14$  e a estratigrafia permite supor duas ocupações pré-cerâmicas, que correspondem a essa primeira onda de povoamento: sem ponta de projétil, entre 1100 a.C. e 800 AD, que corresponde ao período 1; e com ponta de projétil, entre 950 e 1200 AD, indicada pelo número 2. Seriam esses grupos de caçadores que teriam produzido as gravuras relacionadas aos Estilos A e B.



8. Dos grafismos do Estilo c, sítio Pedra Grande. Foto: Lizete Dias de Oliveira.

#### ITAGUAÇU E A SEGUNDA ONDA MIGRATÓRIA

Os Guarani chegaram ao Rio Grande do Sul em uma segunda onda migratória, de horticultores-ceramistas, provenientes da região amazônica, por volta do início da Era Cristã. Seus descendentes mantêm-se há dois mil anos em território gaúcho, atualmente habitando terras indígenas demarcadas, acampados em beiras de estradas ou nas grandes cidades do estado, tirando seu sustento das poucas matas ainda existentes e vendendo seu artesanato nas cidades.

Essa onda populacional era composta por dois grupos que falavam duas línguas distintas: uma do tronco linguístico Tupiguarani e outra do tronco linguístico Jê. Este último grupo, originário do Planalto Brasileiro, ocupou locais de altitudes elevadas, mantendo-se em climas próximos aos do Planalto. Identificados pela Tradição Taquara, são conhecidos hoje como Kaingang. O outro grupo, proveniente da Amazônia e falante da língua guarani, estabeleceu-se em locais semelhantes aos de sua origem amazônica. São identificados pelo conceito de Tradição Tupiguarani. (Oliveira, 2007).

Os Guarani não ficavam num lugar só. Eles ficavam num lugar cinco anos e depois se mudavam. Eles andavam livres. Não imaginavam que um dia os brancos iriam acabar com as matas. Limpavam um pouquinho pra plantar, depois se mudavam. [...] Viam a terra como sendo de todo o mundo. Os brancos é que dividiram em propriedades, em governos. [...] É por isso que agora somos vistos como nômades. Mas só estamos seguindo o jeito dos nosso avós (depoimento no vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008).

O “jeito de nossos avós” chama-se, em guarani, Tekoá, que significa o jeito guarani de viver, o que inclui o território onde vivem, e os animais como os quais se relacionam, e os que permaneceram como fósseis dessa trajetória em pequenas esculturas em madeira, representando animais de origem amazônica. Em seus deslocamentos orientavam-se pelas diversas constelações do céu do Hemisfério Sul, até hoje identificadas pelos Guarani. A constelação da Ema (Guyra Nhandu) remete a um dos animais representados nas esculturas de madeira, assim como às pegadas de aves representadas na Pedra Grande. A Constelação do Homem Velho (*Tuya’i*), que “na segunda quinzena de dezembro, quando o Homem Velho (*Tuya’i*) surge totalmente ao anoitecer, no lado Leste, indica o início do verão para os índios do sul do Brasil e o início da estação chuvosa para os índios do norte do Brasil. A constelação do Homem Velho é formada pelas constelações ocidentais Taurus e Orion” (Afonso, s.d.).

Nas camadas estratigráficas, a presença guarani no sítio Pedra Grande está representada por discos biconvexos de arenito, picoteados ou polidos e um machado cerimonial Guarani chamado Itaiçá encontrados durante os trabalhos arqueológicos.

Quando chegaram no território sul-rio-grandense, por volta do início da Era Cristã, os horticultores-ceramistas Guarani entraram em contato com os descendentes dos primeiros habitantes já estabelecidos na região há dez mil anos. A eles ensinaram a técnica de fazer cerâmica, a domesticação de animais e plantas, mudando radicalmente a tecnologia e modo de vida desses caçadores-nômades.

#### PEDRA GRANDE OU A MISSÃO DE SÃO JOSÉ E A TERCEIRA ONDA MIGRATÓRIA

Mil e quinhentos anos após sua chegada, os descendentes dos Guarani presenciaram a chegada da última onda migratória no Rio Grande do Sul, que iniciou o processo de globalização há cinco séculos, instalando no território americano seus estados europeus. Extremamente burocratizados graças à utilização da escrita, esses grupos registraram simbolicamente sua percepção sobre o mundo que encontravam. A escrita é a mais importante inovação ligada às técnicas de registro de informação, juntamente com a introdução de suportes em papel e, mais recentemente, do silício (Oliveira, 2000). Contudo, gravar informações, independentemente do suporte, já era uma prática dos primeiros habitantes do Rio Grande do Sul, como está registrado no abrigo Pedra Grande.

A conquista e ocupação do território sul-rio-grandense iniciada pela terceira onda migratória, a partir do século XVI, ocorreu em duas direções: a Coroa Espanho-

la penetrou no sentido oeste-leste e a Coroa Portuguesa, do norte em direção ao sul e depois do sul ao norte.

Os jesuítas espanhóis, vindos de Assunção, entraram no território gaúcho pelos rios Piratini e Ibicuí, fundando missões cristianizadoras. Essas missões tiveram duas fases: uma primeira, chamada de Missões do Tape, que foram destruídas pelos bandeirantes paulistas; e uma segunda, conhecida como os Sete Povos das Missões, que faziam parte de Trinta Povos da Província Jesuítica do Paraguai. No século xvii, os missionários jesuítas, que tentavam converter os Guarani à religião cristã, visitaram a Pedra Grande e fundaram, na aldeia Guarani, a Missão de São José, uma das dezesseis que compunham as Missões do Tape. Essa ocupação de cunho cerimonial mantém-se nos últimos quinhentos anos, com a capela católica construída em frente ao bloco de arenito com os petróglifos.

Esse contato entre jesuítas e Guarani está registrado nas camadas estratigráficas pela presença da cunha de ferro, presente preferido pelos Guarani no momento da “conversão à religião cristã”. A lâmina de ferro foi a principal “moeda de troca” usada pelos missionários para a conversão dos infieis (Oliveira, 1997). Outro presente apreciado eram as contas de vidro encontradas no sítio, atestando o contato. No sítio foram resgatados, também, fragmentos de cerâmica da Tradição Tupiguarani. Moradores das proximidades encontraram três urnas funerárias, sendo que uma “possui estranhas alças ou asas colocadas pelo lado interno em vez de externamente e outra continha contas cilíndricas de vidro azul e branco” (Brochado e Schmitz, 1976: 119). A cerâmica indica uma sequência da ocupação da área por grupos horticultores-ceramistas, seguida de um período de contato com a cultura europeia, indicada no gráfico (fig. 5) pelo número 5, por volta de 1633-1637 AD.

Nesse período, vindos do norte, os portugueses destruíram as Missões do Tape, entre elas a Missão de São José. “Depois, os nossos parentes foram levados pelos Bandeirantes [...]. Eles nos levavam, quando não nos matavam, e faziam a gente trabalhar sem comer. Se a gente adoecia, eles matavam, e nem enterravam. Foi isso que eles fizeram com os que sobreviveram” (depoimento no vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008). Uma vez encerrada a União Ibérica, os portugueses foram expulsos da região platina pelos Guarani das missões que receberam armas de fogo para combater os paulistas. Voltam quarenta anos depois, fundando a Colônia de Sacramento, no atual território da República Oriental do Uruguai, para explorar o enorme rebanho de gado conhecido como Vacaria do Mar, que havia sido introduzido pelos jesuítas nas Missões do Tape. Em 1728, penetraram no planalto pertencente às missões jesuíticas, abrindo um novo caminho para a passagem do gado muar até São Paulo, onde seria vendido para Minas Gerais durante a Corrida do Ouro do Brasil. O militar Souza e Faria encontrou, no alto da serra, uma segunda vacaria, a Vacaria dos Pinhais, formada pelos jesuítas no início do século xviii.

Na segunda metade do século xviii, uma guerra dos Guarani contra as duas coroas ibéricas, conhecida como a Guerra Guaránica, marcou o início do fim da experiência jesuítica de missionarização. Referindo-se à Missão de São Miguel, um Guarani (em depoimento ao vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008) conta: “Mas uma pessoa escapou, e eles não conseguiram pegar. Quando já não se ouvia mais nada por aqui, ele voltou para cá. E ficou sentado no pátio com



algumas crianças. Foi ai que apareceu a cobra grande. Ela ficava lá em cima [na torre da igreja]. Naquela época o sino não tinha caído ainda. [...] Era tarde, quase escuro, quando um dos sinos tocou. Então ele pensou que ainda tinha gente lá e entrou. Lá dentro uma das crianças desapareceu. Era a cobra grande que estava tocando o sino com o rabo. Foi ela que comeu a criança. Mas quando nosso Deus Tupã vê algo errado acontecendo, ele se transforma em tempestade. Então um raio explodiu o sino e fez a cobra cair. O sangue e a gordura da cobra mancharam as paredes. A gordura da cobra se misturou com o sangue. [...] Quando o raio bateu, o sino que está no museu caiu. Primeiro ele ficava aqui, antes dos brancos mexerem” (depoimento no vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Duas aldeias, um caminho*, 2008).

No século XIX, a ocupação do território fechou a fronteira agrícola e agrária criada pelo recém-criado Estado Nacional Brasileiro, criando aldeamentos indígenas, onde os Guarani foram colocados junto a outras etnias, como os Kaingang, seus tradicionais inimigos.

No século XX, os Guarani voltaram à região das Missões. Referindo-se às ruínas de São Miguel das Missões, considerada como Patrimônio da Humanidade, e orgulho do Estado Nacional Brasileiro, os Guarani têm uma visão diversa do discurso do patrimônio oficial.

Por aqui andaram os nossos parentes. Mas os brancos tiraram tudo da gente, e se apropriaram dessas ruínas que os nossos parentes fizeram. [...] os nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso. [...] Foi aqui que os nossos parentes trabalharam. Traziam as pedras de muito longe, com a força dos braços. Eles traziam sozinhos o que hoje a gente nem conseguiria levantar. Eles carregavam pedras por 3 km. [...] os nossos parentes trabalharam, enfrentaram sofrimento, pra deixar isso aqui, aqui na terra. Deixaram isso, e trabalharam tanto, para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa disso aqui. Até as crianças eles cortavam os pescoços, foi assim. Os brancos fizeram isso com nossos parentes. Tudo isso é muito doloroso pra nós. Se pensarmos dói até hoje.

Essa é a visão dos Guarani que habitam hoje as cercanias de São Miguel das Missões que homenageia o trabalho de missionarização dos jesuítas, mas que não considera a memória indígena sobre esse sítio, que remete à dor e ao sofrimento.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo a classificação da Arqueologia brasileira, os sítios de arte rupestre do Rio Grande do Sul estariam inseridos na Tradição Meridional. Conforme explica André Prous: “As gravuras da Tradição Meridional foram atribuídas às culturas que deixaram vestígios industriais no sedimento de cada abrigo com decoração (geralmente, há um só componente cultural em cada um destes abrigos mas com variação de sítio para sítio). Portanto, as atribuições beneficiam desde os caçadores da Tradição Umbú (com uma datação de 5.665 BP) até aos horticultores tupis-guara-

nis (605 BP) sem se esquecer dos portadores das tradições Taquara e Humaitá” (Prous, 1992: 531).

No abrigo Pedra Grande podemos observar uma certa homogeneidade nas gravuras que representariam “pegadas de felinos”, “pegadas de aves”, “símbolos sexuais femininos”, etc. Esses motivos foram gravados ou pintados ao longo de dezenas de séculos por várias culturas diferentes, que variam desde povos de Tradições líticas Umbú e Humaitá, correspondendo aos primeiros habitantes do Rio Grande do Sul, até à a Tradição cerâmica Tupiguarani, a segunda onda de ocupação.

Como alternativa ao conceito de tradição, adotamos uma perspectiva semiótica, já desenvolvida em trabalhos anteriores (Oliveira, 1997 e 2007), que entende a arte rupestre como uma forma de conhecer o mundo de seus produtores, suas imagens mentais, o meio ambiente em que viviam, ou seja, seu *Umwelt* (Deely, 1993). O *Umwelt* pode ser definido como o mundo modelo em que toda a espécie animal vive, na sua experiência cotidiana, onde procuramos alimento, nos movimentamos e encontramos o nosso próprio caminho. O *Umwelt* depende de e corresponde a um mapa cognitivo desenvolvido em cada indivíduo. Sugerimos que esse mundo modelo possa estar representado na arte rupestre, por exemplo, indicando caminhos, fontes de água, flora, fauna, etc., ou seja, um mapa concreto dos caminhos trilhados pelas sociedades pretéritas.

O *Umwelt* do sul-rio-grandense atual é resultado da inter-relação de diferentes culturas que chegaram ao território em três ondas migratórias distintas: uma primeira formada por grupos de caçadores-coletores, cujos vestígios mais antigos datam de 12 mil anos AP; uma segunda onda de grupos horticultores e ceramistas chegados ao território por volta do início da Era Cristã; e uma terceira, e última, iniciada com os Grandes Descobrimentos e que perdura até hoje, dentro do processo de globalização. As quatro datações em C14 indicam uma ocupação do abrigo Pedra Grande ao longo de 1 220 anos. A datação mais recente de 1633 e 1637 representa o nível de ocupação da Missões do Tape, quando os jesuítas tentaram cristianizar os Guarani através de batismos e casamentos coletivos, oferecendo-lhes espelhos, contas de colar ou lâminas de ferro em troca da cristianização. Os períodos entre 1305 a 1385 e 1110 a 1190 correspondem à ocupação dos povos ceramistas da segunda onda migratória. A datação mais antiga é entre 900 e 790 a.C. e corresponde ao período em que o território estava ocupado apenas por caçadores-coletores e descendentes dos primeiros habitantes do Rio Grande do Sul, e que teriam produzido as gravuras mais antigas, chamadas de Estilo A.

No presente, tendemos a supervalorizar as inovações introduzidas pela terceira onda migratória, enfatizando a introdução do ferro como matéria-prima, o principal objeto de troca com os índios do Brasil, ou simples espelhos para refletirem as suas imagens. Contudo, insistimos na necessidade de compreender a importância da introdução da cerâmica, da domesticação de plantas e animais, introduzidas pelos grupos da segunda onda, que transformaram substancialmente a vida dos primeiros habitantes do território gaúcho, que antes sobreviviam apenas do que a natureza lhes oferecia. Esses primeiros habitantes também gravaram e pintaram os paredões da encosta da serra, registrando seu *Umwelt*.

Sobre os primeiros registros, foram gravados outros, sobrepostos, ao lado, ou acima, formando um palimpsesto. Da mesma forma, culturalmente, formou-se um

mosaico de diversos grupos que atualmente constituem a paisagem cultural do Rio Grande do Sul; grupos diversos que compartilham o mesmo espaço sem se reconhecerem, que falam línguas diferentes sem se comunicarem. Segundo os Guarani essa desarmonia já estava presente no início do mundo:

Quando o filho de Deus Papa Miri criou o mundo, seu irmã Xiãriã estava lá, mas ele era do mal. Ele andava com Papa Miri. O Papa Miri criou a laranja, e Xiãriã criou a laranja azeda. Então Papa Miri criou o mel da abelha sem ferrão. Ele criou para que a gente achasse o mel fácil. Xiãriã falou: “Não pode ser assim, vamos fazer eles só acharem quando cansarem de procurar.” Depois Papa Miri criou o rio, e fez bem reto. Xiãriã falou: “Não pode ser assim, vamos fazer cheio de curvas.” De novo fez assim. Xiãriã foi embora, ele usava um chapéu enorme. Ele foi indo pelos campos e seu chapéu começou a pegar fogo. Ele foi correndo pelos campos e se queimou inteiro e assim ele não se acabou por completo. Um vento forte assoprou as cinzas de Xiãriã e delas se criaram os insetos, daquele momento em diante os insetos nos incomodam. Ele não queria que a gente ficasse tranquilo. Assim se criaram as aranhas, e os bichos peçonhentos. São fruto do vento que soprou as cinzas de Xiãriã. É por isso que hoje não vivemos em harmonia (Benites, Ortega e Morinico, 2008).

#### BIBLIOGRAFIA

- Afonso, Germano Bruno  
s/d “As constelações indígenas brasileiras”, disponível em <[www.telescopiosnaescola.pro.br/indigenas.pdf](http://www.telescopiosnaescola.pro.br/indigenas.pdf)>, acesso em: julho, 2010.
- Brochado, José Proença e Pedro I. Schmitz  
1976 “Petróglifos do Estilo Pisadas no Rio Grande do Sul”, em *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, EDIPUC.
- Deely, J.  
1990 *Semiótica básica*, São Paulo, Ática.
- Lima, Tais  
1996 *Gravuras rupestres no estado do Rio Grande do Sul*, tese de doutorado em história, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- 2008 *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, um caminho*, produção: Ernesto Ignacio de Carvalho; coordenação: Jorge Campos Morinico, Ariel Duarte Ortega, Germano Beñites, Porto Alegre, Vídeo na Aldeia, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2 DVD, 65 min., son., color.

Oliveira, Lizete Dias de

- 2007 "A arte rupestre no Rio Grande do Sul: semiótica e estereoscopia", in *Simpósio Internacional O Povoamento Das Américas*, São Raimundo Nonato, Piauí, Museu do Homem Americano.
- 2009 "Arte rupestre", in Tau Golin (coord.), *História geral do Rio Grande do Sul: povos indígenas*, v. 5, Passo Fundo, Méritos.
- 2005 "Síntese histórica do povoamento do Rio Grande do Sul", in Lizete Dias de Oliveira y Elaine da Silveira (org.), *Etno-conhecimento e Saúde dos povos indígenas do Rio Grande do Sul*, Canoas, Editora da Universidade Luferana do Brasil.
- 2000 "Os registros visuais dos viajantes europeus na América Meridional durante o século XVI", *Textura: Revista de Educação, Ciências Humanas e Letras* 2 (3).
- 1997 *Les réductions Guarani de la Province Jésuite du Paraguay: étude historique et sémiotique*, tese de doutorado em arqueologia, Lille, Presses Universitaires Septentrion.

Prous, André

- 1992 *A arqueologia brasileira*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília.





ESPACIOS SAGRADOS EN EL MEZQUITAL:  
JUEGO DE ESPEJOS ENTRE ARTE RUPESTRE  
Y ARQUITECTURA EN TIEMPOS DEL CONTACTO

Nicté Hernández Ortega  
Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Raúl Manuel López Bajonero  
Seminario La Mazorca y el Niño Dios.  
El Arte Otomí: Continuidad y Riqueza Viva del Mezquital,  
Instituto de Investigaciones Estética, UNAM<sup>1</sup>

RESUMEN

En el presente trabajo exponemos un conjunto de elementos que nos ayudan a pensar el papel de la arquitectura de evangelización en el Mezquital durante el siglo XVI. Partimos de la profusión de representaciones de iglesias y conventos en mapas, códices e incluso graffiti en el interior de esos mismos edificios. La relevancia de estas edificaciones no fue ajena al arte rupestre, dado que se incorporaron como un símbolo del nuevo tiempo cristiano, ubicándolas en varias ocasiones al lado de las antiguas pinturas que figuraban los imponentes templos prehispánicos. También destacamos el papel de los santuarios rupestres en cuanto espacios que dieron cabida a la ritualidad indígena, la cual se trasladó, posteriormente, hacia otros entornos, por ejemplo las iglesias y capillas de linaje, dando testimonio del complejo proceso de asimilación del cristianismo y de la situación colonial, así como de la pervivencia de la tradición cultural mesoamericana.

INTRODUCCIÓN

La arquitectura tiene un carácter primordial entre las creaciones de la humanidad, pues materializa las concepciones espaciales en estructuras que hacen posible la vida social. Las construcciones, cualesquiera que éstas sean, tienen funciones, formas y significados que dan cuenta de distintos momentos históricos y, por ende, de la convergencia de diferentes tradiciones culturales. Los interiores de los edificios, así como su ubicación en el entorno, nos hablan de variadas escalas en las cuales se manifiestan necesidades espaciales a las que corresponden soluciones y significados culturales diversos (Anaya Duarte, 1996).

El arte rupestre, visto como una manifestación plástica imbricada en contextos paisajísticos específicos, amplía las posibilidades de entender la utilización y la apropiación simbólica del espacio, ya que nos muestra los modos de significación en ámbitos más amplios a los circunscritos por las construcciones humanas. La ejecución de manifestaciones plásticas en determinados lugares del entorno natu-

<sup>1</sup> El seminario cuenta con el apoyo del Proyecto PAPIIT-UNAM IN401209.

ral forma parte de la construcción de un paisaje cultural –con sus problemáticas espaciales y simbólicas propias– que, como veremos en este trabajo, tiene una estrecha relación con el terreno de la arquitectura.

En el mundo mesoamericano, las actividades políticas y religiosas, ambas profundamente vinculadas, se desarrollaron en los centros urbanos, productos de una cuidadosa planeación, y también en determinados espacios naturales dotados de sentido a través del simbolismo expresado en el arte rupestre o por medio de la actividad ritual (Uriarte y Toca Fernández, 2009). Más adelante, las exigencias del nuevo orden colonial —surgido del contacto con los europeos— dieron pie a la construcción de conjuntos conventuales, los cuales tuvieron un gran impacto en la sociedad indígena, al convertirse en los principales centros de la vida religiosa, económica y política durante los primeros tiempos de la colonia (Ballesteros, 2000b).

En el Mezquital, en el centro de México, fueron incorporadas en la pintura rupestre representaciones de edificios prehispánicos y coloniales, plasmadas sobre todo en las barrancas de los ríos que recorren la región. Esto nos abre una puerta para indagar un proceso complejo de asimilación cultural, que pone en relación tres importantes elementos referentes al espacio sagrado y al ritual: la barranca con pintura rupestre, el templo prehispánico y la iglesia cristiana. Estos lugares, sin ser iguales, se identifican recíprocamente, pues comparten significados y funciones que permiten a los usuarios transitarlos y dotarlos de sentido en su contexto cultural, dentro de ámbitos como la actividad ritual. Se genera así un juego de espejos, en el cual dichos espacios se reflejan mutuamente.

En el presente trabajo mostraremos la amplia presencia de iglesias y conventos en las imágenes coloniales, lo cual incluye el arte rupestre, donde la arquitectura occidental tuvo diversas representaciones que se incorporaron como un elemento más al *corpus* ya existente (Acevedo Sandoval, 2004). Señalaremos también algunos aspectos de los santuarios rupestres, donde la acción pictórica sobre la roca creó espacios que involucraron la ritualidad y el simbolismo de las comunidades; una ritualidad que sigue vigente hasta nuestros días y que encontró nuevos espacios de desenvolvimiento en las iglesias y las capillas de linaje (fig. 1).

La tensión que se dio entre la erradicación de la religión antigua y la conformación de un cristianismo mesoamericano quedó manifiesta en la asimilación del templo prehispánico con un pasado que tenía que ser superado y, al mismo tiempo, con la inclusión de la arquitectura cristiana en el arte rupestre (fig. 2). Se trató de un proceso de encuentro, choque y convergencia de conceptos y metáforas culturales, mucho más complejo que un sometimiento unidireccional por parte de los conquistadores (Lara, 2004: 9).

La arquitectura religiosa cristiana contribuyó a formar el imaginario colectivo de los pueblos indígenas. Ya en 1541, fray Toribio de Benavente, Motolinía, hablaba de las fiestas celebradas por los indios en los recintos religiosos y comentaba: “los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha, y no caben en las iglesias, y por eso tienen su capilla fuera en los patios, porque todos oigan misa todos los domingos y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana” (Motolinía, 1988: 112). Por supuesto que Motolinía se refería a las “capillas abiertas”, término que no aparece en la literatura del siglo xvi, pues es una designación moderna. Estos espacios abiertos,

·  
·  
·



1. Capilla y humilladero en el pueblo de Santa María del Pino, Tepetitlán, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

como lugares de adoctrinamiento primero y luego como maneras de desarrollar la vida religiosa de las nuevas comunidades cristianas indígenas, tuvieron su auge cuando los religiosos eran pocos y muchas las comunidades que atender. Este proceso terminó en el siglo XVII, después del desastre demográfico sufrido por la población indígena, cuando el tamaño de las iglesias se volvió monumental y se incrementó el número de religiosos, por lo que los pueblos de indios pudieron contar con su propio templo y ministro (Kubler, 1982: 368). Aunque los padres de la Iglesia aseguraban que estos espacios eran secundarios, complementarios, accesorios, provisionales o auxiliares de las iglesias, hay que resaltar que el despliegue de los motivos que recuerdan al templo prehispánico están presentes en estas capillas abiertas, y la recepción que los espectadores debieron de haber tenido fue diferente para unos y para otros, es decir, para los indios “adoctrinados” y para los religiosos “adoctrinadores” (fig. 2). La capilla abierta en el convento agustino de Actopan, en Hidalgo, es un claro ejemplo de lo que consideramos el juego de espejos: una resignificación que podemos observar en los motivos que se trasladan de la pintura rupestre a la pintura religiosa institucional y a su vez a la pintura religiosa privada y viceversa.

#### IDENTIDAD, TERRITORIO Y ARQUITECTURA EN EL ARTE RUPESTRE DEL MEZQUITAL

La relación entre una comunidad y el espacio que habita genera distintos modos y procesos de significación, se humaniza el entorno para poder transitarlo convir-



2. Pintura mural en la capilla abierta de Actopan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

tiéndolo en un territorio, entendido éste como un espacio culturalmente construido por una sociedad a través del tiempo (Barabas, 2003). Sólo es posible recorrerlo si se le dota de sentido a partir del tiempo y la acción: un tiempo de cosecha, uno de fiesta, uno de iniciación, uno de reconciliación, uno de sacrificio (Sánchez Vázquez, 2007: 476). De esta forma, las andanzas humanas, tanto aquellas que corresponden a la vida cotidiana como las pertenecientes a momentos de especial significación religiosa o ritual, adquieren una relevancia espacial.

La concepción del territorio se estructura por sus caminos, por sus poblados, por sus ciudades, pero también por las actividades que ahí se llevan a cabo, sean políticas, económicas, administrativas o religiosas, fiestas, tradiciones o costumbres. Así, sus comunidades desarrollan sus propios valores y su visión del mundo, en la cual ciertos marcadores espaciales cumplen un papel protagónico: la cañada, el río, la montaña, la iglesia, las capillas o las pinturas rupestres. No hay que olvidar la lengua y sus distintos matices, ni tampoco las historias que se relatan acerca de dichos lugares.

En la tradición oral, punto de unión de la memoria y la resignificación colectiva del pasado a través del tiempo, podemos identificar elementos que nos ayudan a entender los significados y la singularidad que guardan los distintos espacios. En este sentido, la arquitectura y el arte rupestre del Mezquital tienen características que los distinguen como propios de una cultura regional, singular y dinámica, jamás

·  
·  
·

estática, lo cual cabe resaltar porque no es posible encontrar un tipo de expresión “auténtica” u “original”, sino un devenir constante de la cultura y su memoria.

El simbolismo católico europeo empleado en la arquitectura religiosa está imbricado con los motivos propios de la región otomí: flora y fauna se despliegan para formar nuevas significaciones. No faltan motivos prehispánicos en las paredes de muchas iglesias, capillas abiertas y conventos, están ahí en un afán de resignificar lo antiguo. La capilla abierta en el convento agustino de Actopan constituye un ejemplo de virtuosismo por parte de sus creadores, sus grandes dimensiones imbuyen al espectador en la historia que ahí se narra: el tránsito del indio que pasa por la era del templo prehispánico a la era cristiana es, tal vez, el paso obligado para poder reconstituir la cosmogonía del primer siglo en el nuevo orden (fig. 2) (Magaloni, 2003). Esta situación contrasta con el ejemplo de los murales en la nave de la iglesia de Ixmiquilpan, donde el simbolismo prehispánico fue adoptado de manera consciente para dar cuenta de la realidad de los nuevos tiempos coloniales.

Esta característica hace de la arquitectura no una mezcla de valores sino algo nuevo que adquiere estatuto propio, es decir, se vuelve mesoamericana y novohispana. De esta misma forma, las representaciones cristianas eran efectuadas en los antiguos lugares del mundo mesoamericano como las cañadas y los abrigos rocosos. Así, la cultura europea arribó y la otomí la integró.

El atrio, la cruz atrial y las capillas pozas, componentes básicos de los conventos, se reproducen en pequeña escala en la arquitectura familiar, con sus capillas de linaje, los humilladeros y sus pequeños atrios. Las pinturas desplegadas en los muros de estas edificaciones muestran un entorno cultural que se manifiesta también en las fiestas y tradiciones que se realizan alrededor de estos centros religiosos. Su construcción fue un trabajo colectivo que impulsó, en algunos casos, la fundación de nuevos asentamientos y la sobrevivencia de otros. La capacidad de los frailes se veía reforzada u obstaculizada según se establecía una adecuada participación con los caciques indígenas y las autoridades virreinales (López Aguilar, 2005: 155).

Este proceso de asimilación cultural, de establecimiento del dominio colonial, pero asimismo de permanencia de la tradición mesoamericana, quedó plasmado en las figuraciones plásticas que perviven tanto en las paredes de los conventos e iglesias como en las superficies de las rocas. El hecho de que no fueran borradas en ninguno de estos soportes es fiel prueba de su relevancia. Sirven como testimonio de las obras emprendidas por los europeos que llegaron a estas regiones y realizadas con el esfuerzo e ingenio de los pobladores otomíes del Mezquital.

#### LAS REPRESENTACIONES DE LA ARQUITECTURA CONVENTUAL

Los conjuntos conventuales edificados hacia la segunda mitad del siglo XVI en la región del Mezquital fueron resultado del mutuo reconocimiento y negociación entre frailes —franciscanos y agustinos— e indígenas. La aparición de los primeros, en medio de los valles ocupados por grupos otomíes, representó el símbolo de una nueva era. Los poblados en donde se erigieron estos edificios gozaron de gran prestigio, convirtiéndose no sólo en centros de evangelización, sino además en lugares de confluencia de personas, ideas y productos. Hay que apuntar que la sobrevivencia





3. Mapa de Atengo-Mixquiahuala.  
Reproducción: Francisco Luna  
Tavera.

de ciertas poblaciones estuvo asegurada en buena medida por la edificación de alguna construcción religiosa (Castro Gutiérrez, 2006; Carrillo Cázares, 2006).

La importancia de los templos cristianos se manifestó en las múltiples representaciones que de ellos se hicieron. Un ejemplo significativo es el mapa de Atengo-Mixquiahuala que acompañó la relación geográfica de esta región, elaborado hacia 1579 (Acuña, 1985). En él podemos observar algunos lugares señalados por medio de las convenciones pictográficas de la época prehispánica, y al mismo tiempo la incorporación de las iglesias como una manera de indicar los pueblos de mayor relevancia, que en este caso son Mixquiahuala, Tezontepeque y Santa María Atengo (fig. 3).

El impacto de los nuevos edificios se hizo patente incluso en sus propios muros, en donde algunos frailes dibujaron grafitis de enormes iglesias, acompañados de otras imágenes que ilustran distintos aspectos de la vida colonial (Tinoco Quesnel y Rodríguez Vázquez, 2006; Russo, 2006). Algunos de estos diseños los podemos encontrar en los baños del convento de Actopan, la mayoría de los cuales fueron hechos durante la primera mitad del siglo XVII. Todos ellos son testimonio de la fascinación por los edificios conventuales durante la época colonial (fig. 4).

·  
·  
·



4. Grafiti de la primera mitad del siglo XVII en los baños del convento agustino de Actopan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

#### ARQUITECTURA EN EL ARTE RUPESTRE

La representación de la arquitectura no fue ajena al arte rupestre del Mezquital, donde este tema ocupó un lugar fundamental desde tiempos prehispánicos. Una de sus representaciones más difundidas fue la del basamento piramidal coronado por un templo doble, un tipo de construcción de gran difusión en el centro de México en los últimos siglos de la época prehispánica. Síntesis de una cosmovisión basada en la agricultura y la práctica de la guerra sagrada, cuyo ejemplo más significativo fue el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, escenario por antonomasia del sacrificio humano (fig. 5) (Marquina, 1964; Mastache y Cobean, 2003). Estas imágenes nos hablan de una compenetración religiosa y conceptual de la cultura otomí con otros grupos del centro de México, evocan al gran templo de la capital mexicana, pues en la región no existen esta clase de construcciones. Asimismo, la variedad en la representación de los templos puede indicar diferentes convenciones de realización, o la alusión a templos de distinto tipo (Lorenzo Monterrubio, 1992: 147-151).

Los edificios suelen aparecer rodeados de otros elementos, como lo exhibe uno de los paneles de El Tendido, donde la imagen de una gran luna se ubica por encima de un templo con techumbre cónica. También vemos una estructura cuadriculada que recuerda las grandes ofrendas llamadas frontales, las cuales continúan elaborándose en





5. Templo prehispánico en la barranca Nimacú, Huichapan, e iglesia cristiana en el sitio Donguiñó, Alfajayucan, Hidalgo. Fotos: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

algunos pueblos otomíes (Ochatoma Paravicino, 1994: 100-101) (fig. 6). Personajes en procesión, cazadores, venados y aves, nos indican que la arquitectura está inmersa en un complejo discurso que incorpora más elementos. En un panel del sitio Mandodó, en Tezoquipan, municipio de Alfajayucan, se pintó, además del templo, la cancha de un juego de pelota con dos personajes en su interior, y es uno de los ejemplos más significativos de la relevancia de las construcciones prehispánicas en el arte rupestre del Mezquital, pues, al parecer, contenía otros motivos similares, ahora casi desaparecidos, como si se tratara de la representación de un gran centro ceremonial (fig. 7).

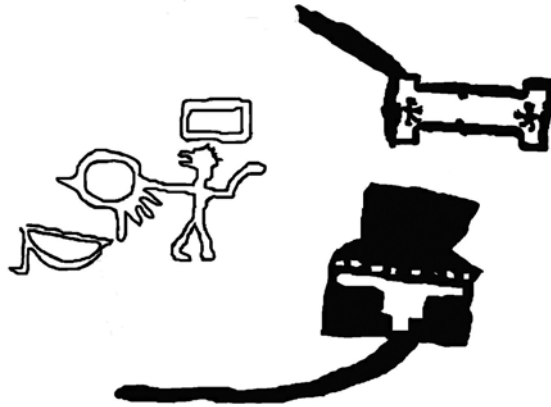
Posteriormente, los conventos e iglesias empezaron a aparecer sobre las rocas (fig. 5), en algunas ocasiones al lado de las representaciones de templos prehispánicos, como en el sitio El Tendido (véase Díaz *et al.* en este libro). Las cruces, símbolos del sacrificio de Cristo, también tuvieron un papel de primer orden y su presencia se puede rastrear en diferentes sitios. Los otomíes de la región hicieron suyas estas imágenes, integrándolas en las mismas pinturas que daban testimonio de su pasado, al tiempo que conformaban su propia manera de ser cristianos.

La imagen del hombre montando a caballo tampoco podía faltar, figura trascendental en las guerras de conquista, y símbolo del poder para los caciques indígenas aliados a los españoles, a quienes se les permitía montar estos animales, otorgándoles prestigio como conquistadores (Wright Carr, 1988). Los jinetes acompañan los motivos cristianos en sitios como El Cajón, El Tendido, Nimacú y Ninthí, por mencionar algunos.

·  
·  
·



6. Panel con representaciones de templos prehispánicos en el sitio El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.



7. Centro ceremonial pintado en un panel del sitio Mandodó, Alfajayucan, Hidalgo. Dibujo: Nicté Hernández.

En sentido inverso, hay ejemplos significativos donde los motivos del arte rupestre tienen presencia en las iglesias cristianas. Uno de estos casos es el de un escudo que suele asociarse con los otomíes, el cual tiene en su interior un triángulo al centro y dos barras inclinadas a los lados (Ochatoma Paravicino, 1994: 101; Ballesteros, 2000a). Aparece en sitios como El Cajón, El Zapote o San Miguel Caltepanitla, y también se encuentra en uno de los muros de la nave de la iglesia de Ixmiquilpan, mostrando cómo en esta última los diseños prehispánicos no son un elemento gratuito o decorativo, por el contrario, guardan antiguos y complejos significados (fig. 8).

#### EL ARTE RUPESTRE COMO METÁFORA DE LA ARQUITECTURA

A través de la pintura rupestre los otomíes dotaron de contenido a las paredes y abrigos rocosos de las barrancas de la región que descienden de las alturas de la extinta caldera del volcán Hualtepec. Estos espacios naturales fueron singularizados y transformados en lugares idóneos para desenvolver la vida ritual. Las características de la roca, la proyección de las cañadas, la oposición de las paredes, el vacío de los desfiladeros y las distintas facetas del entorno a lo largo del año se conjuntaron para generar una metáfora de la arquitectura en este tipo de escenarios.

Un ejemplo lo encontramos en un abrigo rocoso del sitio El Cajón, en una formación cuya morfología semeja una cúpula. Sobresale de entre los diversos motivos, por su tamaño y ubicación, la imagen de un templo doble. Alrededor observamos



8. Escudos en los sitios de San Miguel Caltepanitla y El Cajón, y en la nave de la iglesia de Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

varias representaciones: una espiral, un ave, un sapo, un jinete, dos personajes con escudos y venados, entre otras. Una procesión de personajes se dirige desde el exterior de la cavidad hacia el gran templo, dando una sensación de adentro y afuera (fig. 9).

En el conjunto pudiera haber una alusión a los tres niveles del cosmos: el inframundo, el terrestre y el celeste. El primero simbolizado por el sapo, animal asociado con el mundo subterráneo, relacionado con la humedad y la fertilidad (Alcántara Rojas, 2005: 395). En el nivel terrestre, a través de la figura del basamento piramidal, se plasmó una escena fundamental del ritual religioso prehispánico: el sacrificio humano, el cual se desenvuelve en el interior del templo ubicado en la parte superior de la estructura escalonada. Alrededor de esta representación se ubican los demás motivos, siendo el eje organizador de toda la composición. La finalidad más importante del sacrificio, acción sancionada colectivamente, radicaba en su papel como medio que hacía posible el mantenimiento del orden cósmico; su relevancia queda manifiesta en toda la región, pues suele aparecer en otros sitios con pintura (véase Díaz *et al.*, en este libro). Por último, cabe mencionar un par de manos que parecen sostener el nivel celeste, en el punto más alto del interior de la cúpula.

El hecho de que existan motivos de diferentes épocas en los mismos soportes renueva constantemente el significado de estos espacios y su permanente utiliza-

·  
·  
·





9. Abrigo rocoso del sitio El Cajón, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

ción. Las nuevas intervenciones responden al deseo de intimar con los antepasados; el visitante, al añadir nuevos motivos, resignifica los sitios.

En El Zapote encontramos otro discurso expresado en la entrada de una pequeña cavidad. Entre las imágenes que destacan está una escena de encierro de animales, la cual consiste en la representación de dos grandes personajes con bastones en las manos, que rodean a un grupo de cuadrúpedos. Esta composición nos recuerda la captura de animales silvestres que se hacía en el cercano pueblo de Alfajayucan en razón de la fiesta de Corpus Christi. En la actualidad, los otomíes del sur del estado de Querétaro todavía realizan estas capturas para adornar los altares de los santos con motivo de esta celebración. Sabemos que desde 1538 los otomíes de Tlaxcala eran activos partícipes de la fiesta de Corpus, y que durante la época colonial los grupos indígenas del centro de México tenían a su cargo, entre otras cosas, adornar las calles con grandes arcos triunfales para la procesión que se llevaba a cabo en esa fecha (Álvarez Moctezuma, 2008; Vázquez Martínez, 2008). Al otro lado del abrigo, el encierro de animales se complementa con otras escenas de ritual, como música y danza, mientras que al fondo de la covacha apreciamos otros motivos propios del repertorio de esta tradición rupestre, como los escudos y la serpiente de agua o *bok'ya* (Valdovinos Rojas, 2009: 29).

En el sitio El Boyé una serie de personajes entrelazados por las manos en actitud de danza fue dispuesta en el friso de un abrigo rocoso, el cual forma un medio



10. Danza en el sitio El Boyé, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

círculo debajo de un pequeño techo, evocando así el movimiento circular y envolvente de la danza. Por encima de ellos hay una representación esquemática de la serpiente de agua. Durante la época de lluvias cae sobre esta pintura una pequeña cascada que logra la integración conceptual entre el espacio elegido, la escena representada y el momento específico del año (fig. 10).

En Mandodó fue seleccionada, como soporte, una gran roca que resalta por su forma y ubicación, semeja un gigantesco hongo o acaso las fauces abiertas de una serpiente. Una de sus pinturas sirve para ejemplificar el uso de los techos como una alusión al firmamento, un gran rectángulo con puntos en su interior dividido por medio de una cruz alude al cielo estrellado y a los cuatro rumbos del universo (fig. 11). La representación de los cielos con estrellas en los techos rocosos se puede encontrar en diversos sitios de arte rupestre del Mezquital, como en El Cajón.

En el sitio llamado Nimacú, las pinturas fueron distribuidas haciendo un uso diferenciado de los distintos tipos de espacios contenidos por altos farallones. Algunas pinturas se realizaron en lugares menos visibles, otras se muestran desde la lejanía, en ciertos espacios apenas caben pequeños grupos de personas, mientras que otras escenas están en amplios lugares cercanos a estanques de agua. Un par de paneles superpuestos se miran a la distancia, incluso desde el exterior de la barranca, y un gran piso rocoso se extiende como una plaza natural poco antes del inicio de las grandes profundidades del cañón. Una puesta en relación de las pinturas con su ubicación y los recorridos posibles para acceder a los lugares donde se encuentran,

·  
·  
·



11. Pinturas rupestres en el sitio Mandodó, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

nos permite sugerir la existencia de un orden de distribución que pudiera hablarnos de una especialización de los diversos espacios del sitio. Cada panel se vincula con diferentes actividades rituales efectuadas dentro del mismo santuario, transformándose así el entorno natural en una compleja arquitectura sagrada.

#### DEL ARTE RUPESTRE A LAS CAPILLAS DE LINAJE

Los sitios de arte rupestre siguieron siendo espacios de expresión de la vida ritual y de contacto con lo sagrado. Pero bajo el cristianismo, nuevos lugares fueron tomando preponderancia, entre los cuales destacan las denominadas capillas familiares o de linaje. En ellas, los jefes locales continuaron dirigiendo los principales asuntos religiosos y políticos de las comunidades (Pineda Mendoza, 2005; Chemin Bassler, 1993).

Se trata de construcciones de mampostería con bóveda de cañón corrido o terrados, que reproducen en pequeña escala el espíritu de las iglesias conventuales (López Aguilar, 2005: 167), con sus entradas hechas con sillares de piedra, con pequeños patios a manera de miniatrios, y en asociación con los humilladeros que recuerdan a las cruces atriales (fig. 1). Al mismo tiempo reproducen en su interior temas del arte rupestre.





12. Basamento de capilla en Portezuelo, Tasquillo, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

El venado, tan importante por representar al *hermano ancestral* de todos los otomíes, y que suele aparecer en la pintura rupestre como símbolo del sacrificio, tiene cabida en las capillas por medio de la inclusión de sus astas sobre los muros y en el piso; sugiere quizá la imagen de la capilla como el cuerpo mismo del animal (Luna Tavera, en prensa). En el basamento del muro de una capilla de la comunidad de Portezuelo es posible observar una roca pintada que recuerda a las cruces de los sitios rupestres, de cuya base salen dos protuberancias que pudieran aludir a la cornamenta del venado. Pareciera estar adentro de una construcción abovedada, levantada por encima de una plataforma y sobre una base semiesférica; evoca el altar de una capilla de linaje o la cruz dentro de un humilladero (fig. 12). Puede interpretarse como la representación de una capilla, originalmente pintada sobre la roca y luego incluida en los cimientos.

Las iglesias no podían dejar de aparecer sobre los muros de las capillas de linaje. En una de ellas, localizada en el pueblo de Santa María del Pino, fueron pintados en su interior una silueta de la virgen, un corazón y un cáliz, junto a los cuales hay una araña que descende desde el techo. Estas representaciones de iglesias las hallamos incluso en pueblos otomíes del estado de Querétaro, como San Miguel Tolimán, donde la profusión de colores y personajes destaca por su riqueza (Chemin Bassler, 1993).

En este traslado de imágenes de un espacio a otro, encontramos en el arte rupestre representaciones de los humilladeros, altares exentos ubicados en el exterior de las capillas, que forman parte integral de los conjuntos religiosos domésticos o de linaje y, de acuerdo con las investigaciones realizadas por Heidi Chemin en San Miguel Tolimán, guardan una estrecha relación con la memoria de los antepasados. En El Tendido se pintó uno de ellos, acompañando elementos más antiguos, como el *xonecuilli*, y una figura que podría representar una mujer en posición de parto (fig. 13).

·  
·  
·



13. Panel con humilladero, *xonecuilli* y escena de parto en El Tendido, Huichapan, Hidalgo.  
Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

El arte rupestre ha cumplido un papel trascendental en la memoria. Por un lado, los sitios fueron y siguieron siendo por mucho tiempo lugares de enseñanza de la tradición y, por el otro, sirvieron de enlace entre la antigüedad prehispánica y los tiempos modernos para transmitir, por medio de las imágenes, las ideas centrales de la cosmogonía otomí.

Entre los privilegios que adquirieron los caciques o principales otomíes cuando se insertaron en la sociedad colonial, figura el de poseer una capilla privada, hoy llamadas actualmente adoratorios familiares, capillas de linaje o, más popularmente, bóvedas. Las más antiguas se remontan al siglo xvi pero la mayoría son de los siglos xvii al xix, y en la actualidad algunas siguen en uso. De manera paulatina, como espacio sagrado y sostén de la memoria, tomaron el lugar del arte rupestre cuando los tiempos se volvieron menos propicios para la creatividad indígena en cuestión de iconografía religiosa. Las capillas son parte del paisaje cultural otomí precisamente porque reflejan la organización sociopolítica dispersa que singulariza a este grupo. Se cuentan por decenas en cada comunidad o pueblo. El paso del arte rupestre al de los murales en las capillas familiares se explica no sólo por el papel de los caciques sino también por el continuo diálogo que, durante siglos, se dio en el arte rupestre del Mezquital con la arquitectura religiosa.





14. Ceremonia de *xocolt huetzi* en el sitio Mandodó, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

#### DEL *XOCOLT HUETZI* AL ÁRBOL DE FUEGO

La arquitectura adquiere sentido cuando en ella cobran vida los eventos para los cuales fue pensada. En el caso de las edificaciones religiosas, éstas logran su realización plena cuando se vuelven escenarios de actividades rituales. Se trata de estructuras ligadas a un conjunto de actos efectuados colectivamente, actualizados de forma constante por su periódica puesta en escena. Con base en los ciclos temporales marcados por el calendario mesoamericano, se organizaba una amplia vida ritual que consistía en distintos tipos de celebraciones en determinadas fechas, asociados con acontecimientos y deidades específicos.

La relevancia del ritual religioso y su desenvolvimiento en espacios asignados para ello queda manifiesta en algunos ejemplos pictóricos elaborados sobre distintos soportes. Prueba de ello son las representaciones de las fiestas realizadas en el décimo mes, llamado *xocolt huetzi*, las cuales encontramos en códices y en el arte rupestre. Durante estas celebraciones se llevaban a cabo sacrificios humanos dedicados al dios del fuego, Xiuhtecutli, en los cuales intervenía también el dios Painal. Uno de los elementos más importantes consistía en la erección de un gran tronco que era adornado con papeles y coronado con una figura de amaranto que representaba a Painal. Alrededor de dicho tronco, denominado *xocolt*, se efectuaban danzas antes y después de lanzar a los cautivos a una gran hoguera ubicada en lo alto de un templo. Asimismo hay información referente a la realización de esta ceremonia en honor al dios tutelar de los otomíes, Otontecutli (De Sahagún, 1950; 1985: 128-131). En el *Códice Borbónico* encontramos una de las representaciones más conocidas de este ritual, pero en el sitio Mandodó, como en varios otros, hay también un panel que, en la pintura blanca, característica del Mezquital, nos muestra el mismo acontecimiento, contextualizado en un entorno urbano en el que aparecen los motivos ya mencionados de un templo y un juego de pelota (fig. 14) (Anders, Jansen y Reyes



15. Pintura mural en capilla Los Olvera, Alfajayucan, y grabado en El Alberto, Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

García, 1994). Una escena que nos muestra un caso más de la compenetración cultural nahua-otomí.

El espacio ritual surgido a partir de la cristianización, representado en los conjuntos arquitectónicos de evangelización, también fue plasmado en la pintura rupestre. En uno de los conjuntos de El Zapote se aprecia un arco formado por sillares de piedra, cercado por una línea rectangular que representa un atrio, quizá el de una capilla, y un par de personajes en su interior tocando un tambor.

Las pinturas en el interior de las capillas de linaje llegan a ser tan elocuentes como las plasmadas en la capilla de Los Olvera. En ella podemos observar, junto a la iglesia, una estructura de juegos pirotécnicos, los que en algunos documentos coloniales son nombrados como “árbol de fuego” y que en la actualidad denominamos “castillos”. Aunque desconocemos los detalles acerca de la introducción de la pirotecnia en la Nueva España, se sabe que fue un componente de gran impacto y recurrente utilización en celebraciones civiles y religiosas, por lo menos desde el inicio del siglo XVII (Martínez Marín, 1983) (fig. 15). Se advierte incluso uno de los llamados “toritos”, que suelen ser cargados como una promesa a los santos patronos. Fue durante el periodo del contacto cuando todos estos elementos se integraron a la cultura otomí, llegando a ocupar un papel muy importante. En el sitio El Alberto se ejecutó una representación idéntica, pero no con pintura, sino con un grabado picoteado.

#### ARQUITECTURA COMO SÍMBOLO DEL PASADO

En murales como los de Actopan o Santa María Xoxoteco, hay enormes programas iconográficos, que son algunas de las obras más sobresalientes realizadas por los frailes en su labor evangelizadora (fig. 2) (Ballesteros, 1999; Artigas, 1979; Russo, 2006). En ellos se exhiben los tormentos que en el infierno sufrirán aquellos que no

acepten la nueva doctrina; y como una manera de hacer explícito el necesario renunciamiento a los antiguos dioses, se muestra un templo prehispánico en cuyo interior habita un demonio. Esta actitud de satanización de lo antiguo dictada por los frailes contrasta con el énfasis de los otomíes en revitalizar su propio pasado, y hacerlo presente en la realidad de su cristianismo indígena.

La recreación de la religión mesoamericana durante el periodo del contacto, en particular el siglo xvi, quedó manifiesta en las obras que hemos señalado, en las cuales subyace un tema fundamental que sirvió de punto de enlace entre las dos religiones: el sacrificio humano. Este tema nodal en el pensamiento religioso tanto indígena como europeo posibilitó la creación de puentes entre distintos espacios de confluencia, de integración y de simbolismo religioso, en los que han quedado huellas de la historia del pueblo otomí del Mezquital.

#### BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Sandoval, Otilio Arturo

2004 *Pintura rupestre del estado de Hidalgo (Rupestrian painting from the state of Hidalgo)*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Acuña, René (ed.)

1985 *Relaciones geográficas del siglo xvi: México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, tomo I.

Alcántara Rojas, Berenice

2005 "El dragón y la mazacóatl. Las criaturas del infierno en un *exemplum* en náhuatl de Loan Baptista", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 36: 383-422.

Álvarez Moctezuma, Israel

2008 "*Civitas Templum*. La fundación de la fiesta de *Corpus* en la Ciudad de México (1539-1587)", en Monserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, México, Universidad Nacional Autónoma México/Bene-mérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 41-59.

Anaya Duarte, Juan

1996 *El templo en la teología y la arquitectura*, México, Universidad Iberoamericana.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García

1994 *El libro del Ciuacóatl: homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica.

·  
·  
·

Artigas H., Juan B.

1979 *La piel de la arquitectura: murales de Santa María Xoxoteco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ballesteros G., Víctor Manuel

1999 *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

2000a *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan*, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

2000b *Los conventos del estado de Hidalgo: expresiones religiosas del arte y la cultura del siglo XVI*, Mexico, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Barabas, Alicia M.

2003 *Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 1.

Carrillo Cázares, Alberto

2006 "La congregación de pueblos en la frontera chichimeca: Pénjamos y Tlazalca", *Relaciones*, 27 (108): 125-137.

Castro Gutiérrez, Felipe

2006 "La colonización del pasado: Pénjamo y la memoria del poblamiento de las fronteras novohispanas", *Fronteras de la Historia* (11): 121-151.

Chemin Bassler, Heidi

1993 *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Toliman*, Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro.

Kubler, George

1982 *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lara, Jaime

2004 *City, Temple, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.

López Aguilar, Fernando

2005 *Símbolos del tiempo. Inestabilidad y bifurcaciones en los pueblos de indios del Valle del Mezquital*, México, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Hidalgo.

Lorenzo Monterrubio, Carmen

1992 *Las pinturas rupestres en el estado de Hidalgo. Regiones 4, 6 y 7*, México, Gobierno del Estado de Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, tomo I.

Luna Tavera, Francisco Ramiro

En prensa *Nda Kristo: Rã äjuä nehñu. Cristo: El dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre.*

Magaloni, Diana

2003 "Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo xvi. Una lectura de su contenido simbólico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (82): 5-45.

Marquina Ignacio

1964 *Arquitectura prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública.

Martínez Marín, Carlos

1983 "La pirotecnia. De las bellas y exquisitas invenciones del fuego", *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Mastache, Alba Guadalupe y Robert H. Cobean

2003 "Urbanismo en Tula", en William T. Sanders *et al.*, *El urbanismo en Mesoamérica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 1, pp. 218-255.

Motolinía Benavente, fray Toribio de

1988 *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Alianza.

Ochatoma Paravicino, José Alberto

1994 *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*, tesis de maestría en arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Pineda Mendoza, Raquel

2005 *Arquitectura religiosa doméstica en el estado de Hidalgo*, tesis de doctorado en historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Filosofía y Letras.

Russo, Alessandra

2006 "A Tale of Two Bodies: on Aesthetic Condensation in the Mexican Colonial Graffiti of Actopan, 1629", *Res* (49-50): 59-79.

Sahagún, Bernardino de

1950 *Primeros memoriales de Tepeapulco*, traducción del náhuatl de Porfirio Aguirre, Mexico, Vargas Rea.

1985 *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 6a. ed., México, Porrúa.

·  
·  
·

Sánchez Vázquez, Sergio

2007 "La Santa Cruz: culto en los cerros de la región otomí Actopan-Ixmiquilpan", en Johanna Broda *et al.* (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Tinoco Quesnel, Pascual y Elías Rodríguez Vázquez

2006 *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Uriarte, María Teresa y Antonio Toca Fernández

2009 "La arquitectura y sus mensajes ocultos", en María Teresa Uriarte (ed.), *La arquitectura precolombina en Mesoamérica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Jaca Book, pp. 35-60.

Valdovinos Rojas, Elda Vanya

2009 *Bok'yä, la serpiente de lluvia en la tradición Nāhñü del Valle de Mezquital*, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.

Vázquez Martínez, Ana Laura

2008 " 'Sombras y enramadas'. La participación de los pueblos de indios en la festividad de *Corpus Christi*", en Monserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, México, Universidad Nacional Autónoma México/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 61-76.

Wright Carr, David

1988 *Conquistadores otomíes en la guerra chichimeca*, México, Gobierno del Estado de Querétaro-Secretaría de Cultura y Bienestar Social-Dirección de Patrimonio Cultural.





CURIOSITY, CONFLICT, AND CONTACT PERIOD ROCK ART  
OF THE NORTHERN FRONTIER, MEXICO & TEXAS<sup>1</sup>

Solveig A. Turpin and Herbert H. Eling Jr.  
Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin/  
Centro INAH Nuevo León

ABSTRACT

The ripple effect of Spanish Colonial expansion northward to the Rio Grande was first expressed by the indigenous people in rock art panels displaying curiosity about imported traits, such as domestic animals, clothing, and permanent architecture. Depictions of violence and conflict increased, becoming a unifying theme for artistically disparate pictographs and petroglyphs. Acquisition of the horse and exigencies of warfare are reflected in panels found near water sources and defensible sites. The competence of the artists and their choice of medium varied widely but the core values were personal valor and success in combat. Sometime after A.D. 1700, the characteristic Plains Indian style replaced local forms while retaining the emphasis on individualistic bravery, aggression and conflict. The Spanish military responded with written names and accounts of their victories. After the disruption of native culture, religious iconography became the dominant theme.

For thousands of years the indigenous people along the middle Rio Grande, on the modern frontier between the United States and Mexico (map), left indelible traces of their worldview on cave walls, cliff faces, and freestanding boulders. Although art styles changed over time, the most dramatic disjunction resulted from the invasion of Europeans with their alien religion, weapons, clothing, and domesticated animals. The Spaniards used words—most of them uncomplimentary—to portray the *indios* as savages, barbarians, and *gandules*—enemies that were able to endure in an environment so harsh that it was their best protection against the soldiers. The Indians, lacking a written language, were unable to express their opinion of the intruders in words; instead they left their legacy in pictures that reflect the tenor of their times.

The waterless wastelands and the difficult terrain of northern Coahuila and southwest Texas became a refuge for fierce and hostile people who were a formidable obstacle to the northward expansion of the Spanish Colonial Empire. Therefore, the ethnohistoric record is dominated by military, religious and civil authorities whose major interest was subduing the native people, either by extermination, attrition, conversion or negotiation (see Turpin, 1989a). In the mid-sixteenth century, rich silver strikes incited a mining boom that pushed the frontier northward to Durango where it bifurcated, either advancing into San Antonio and East Texas through the

<sup>1</sup> Newcomb was discussing pictographs along the Rio Grande; in southern Coahuila, crosses and, occasionally, churches are very much a part of more modern roadside art.

gateway community of San Juan Bautista, near modern-day Eagle Pass, or deviating westward to La Junta and Presidio del Norte, and on to El Paso and Santa Fe. The arid lands between the two well-worn trails became known as the *despoblado*, certainly a misnomer since waves of native people retreated into the desert where the Spanish were loath to follow (Alessio, 1978; Berroterán, 1748; Daniel, 1955; Morfi 1935).

The first documented expedition to cross the Rio Grande in the area now known as Amistad was Gaspar Castaño de Sosa's flight from Monclova to the Pecos Pueblos in 1590 (Hammond and Rey, 1966; Schroeder and Matson, 1965). Under the mistaken impression that the Pecos River was a highway to the pueblo country, Castaño de Sosa led his troop through the wilderness, wandering between the meanders of the Pecos River for 26 days, frustrated in their attempts to access the water. Subsequent exploration to find suitable locations for presidios or in retribution for Indian depredations met all manner of hardships, from raging blizzards to lack of water to hostile natives.

#### THE INDIGENOUS PEOPLE

By the time the Spanish Colonial Empire established its dominion over Coahuila y Texas, the native people had been decimated by warfare, famine, disease, and the social unrest resulting from the ripple effect of European expansion. The more aggressive and resistant tribes, most notably the Tobosos and their allies, the Cocoyames, Acoclames, Coahuilas and Laguneros, fought on from their retreats in the harsh and inhospitable terrain of the high sierras or the arid wasteland of the Bolsón de Mapimí until they were extirpated around the end of the eighteenth century. As the indigenous people gave way in front of the advancing tide of Spanish exploitation, their place was taken by Apaches forced south by their virulent enemies, the Comanches, and later by the frontier troops of the U.S. Army. By 1730, the Apaches were in control of the Rio Grande, only to be harried and displaced in turn by the Comanches, Kiowas, and their Spanish allies. By the middle of the nineteenth century, the Kikapos and Seminoles had taken refuge in Mexico where they settled near Santa Rosa (Múzquiz) from whence they protected the local residents from Comanche and Kiowa incursions from Texas. For decades, the border was permeable, allowing hostiles on both sides to raid and retreat with impunity until the end of the American Civil War and the expulsion of the French from Mexico permitted forces from both countries to concentrate on the suppression of the native people. The death of the Apache chief Vittorio at the hands of the Mexican army in Chihuahua in 1880 marks the end of the Indian wars although reports of fugitives secluded in the mountains persisted until the 1950s.

#### THE HISTORIC ROCK ART

One result of war and its attendant hardships is the breakdown of society, which eliminates the organizational unity that is essential to the definition of coherent rock art styles. Therefore, the early historic art is defined solely by the incorpora-

·  
·  
·

tion of European attributes although almost all the scenes express the same concerns and ideas. The exception is the introduction of Plains Biographic art, the most recent pictograph style and one that is clearly distinguished by a number of traits, not the least of which is the focus on the personal valor of the warriors portrayed. The earlier paintings can be roughly assigned to general time periods based on some stylistic attributes such as clothing or weaponry, but the chronological ordering is often more impressionistic, based on intuiting the attitudes expressed by the artists. At first, the recurring themes show the Indians' interest in domestic livestock, clothing, and permanent architecture. As time passes, the narrative element becomes increasingly more important, finally evolving into personal statements from both of the warring sides.

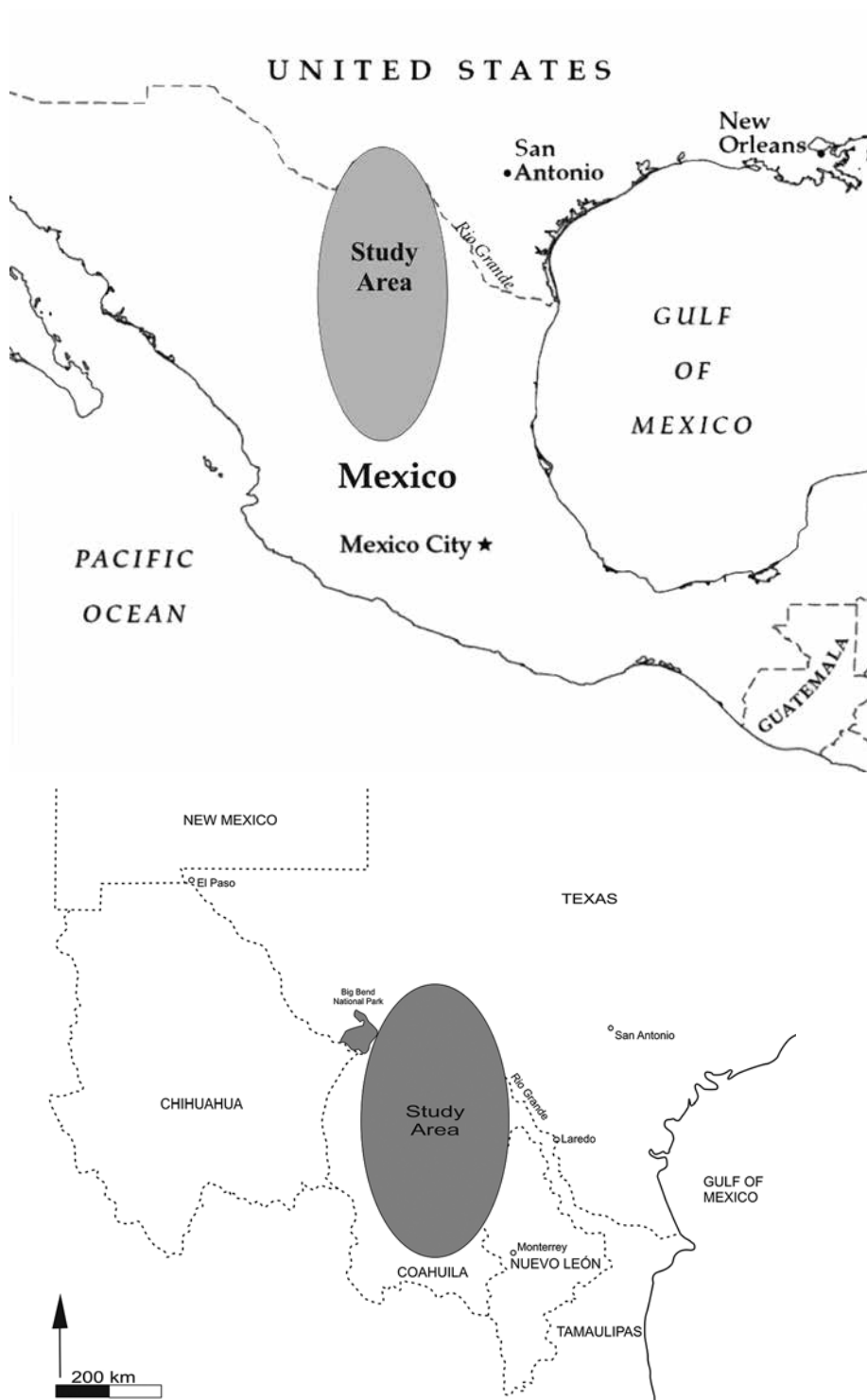
Churches made an indelible impression on nomadic people whose only stationary dwellings were rock shelters that they inhabited for short periods, only to move on as the seasons dictated. In 1967, Newcomb pointed out these paintings most likely belong to the Spanish era:

But whether friendly or hostile to the Spaniards, one of the Indians' most fixed impressions of these missionizing white men concerned their Christianity. This was not the case with the Anglo-Americans, who did not attempt to convert the Indians and who had few ministers or priests among them on the frontiers. It would seem, then, that the rock paintings which portray priests, churches, and crosses<sup>2</sup> probably relate to the Spanish period and are probably earlier than those which lack these subjects (Kirkland and Newcomb, 1967: 108).

Three shallow overhangs overlooking pools of water near the Rio Grande contain paintings that seem to convey interest more than animosity and incorporate other dominant interests, most especially domestic livestock (fig. 2). The cowboys with their longhorn cattle and the grandee on horseback at Vaquero Shelter (41VV77) seem to be illustrating these new sights for the uninitiated. The incorrect orientation of the crosses on the church testifies to the native authorship of the painting (fig. 2a). Strangely, the vaquero's hats, so clearly shown in Forrest Kirkland's 1937 drawing, are now completely gone, as though blown away by the ever-present wind. The clothing on both this grandee and the horseman at Caballero Shelter (41VV343) are clearly Spanish and of an early date (fig. 2b). Meyers Springs can claim no less than four churches, two of which show people or pathways leading into the interior (fig. 2c). All of these images reflect the influx of people from communities where such massive structures were built since no such churches were erected anywhere near these sites.

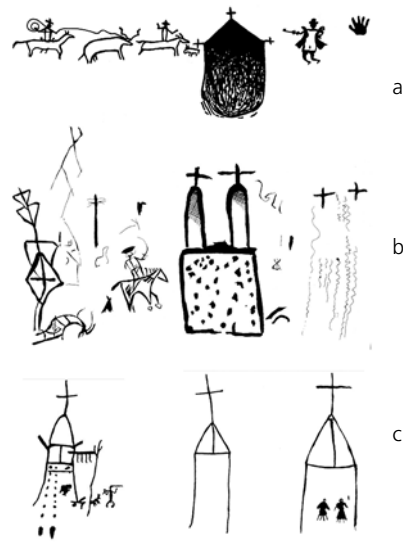
Initial curiosity seems to be giving way to animosity in this human-mission composite at Missionary Shelter (41VV205) as recorded by Forrest Kirkland in 1938 (fig. 3a). Newcomb saw it as an illustration of wishful thinking—portraying what the artist “often wanted to do and occasionally did do to missionaries” (Kirkland and

<sup>2</sup> Omitted here are numerous petroglyphs in southern Coahuila that are much more recent and reflect the powerful influence that Christianity still wields in Mexico.

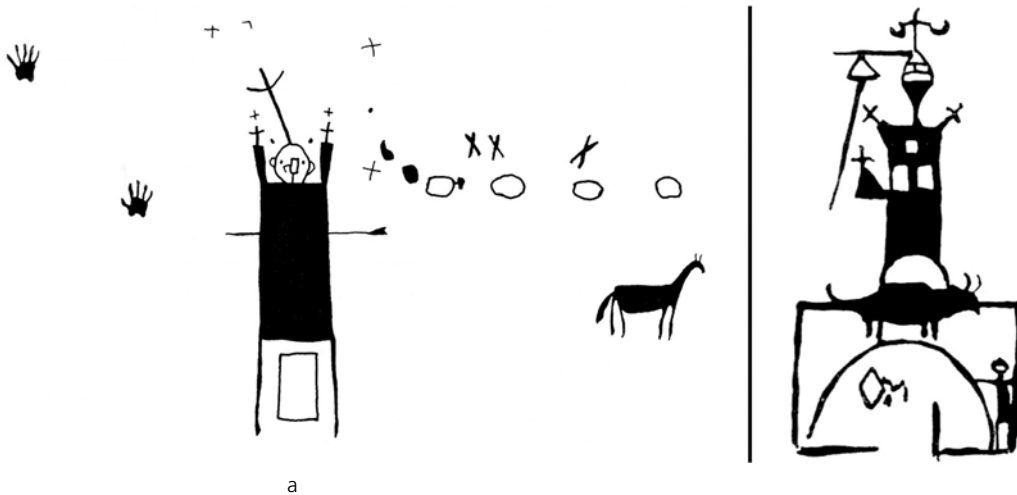


1. Maps of study area. Drawing: Billy Turner.

·  
·  
·

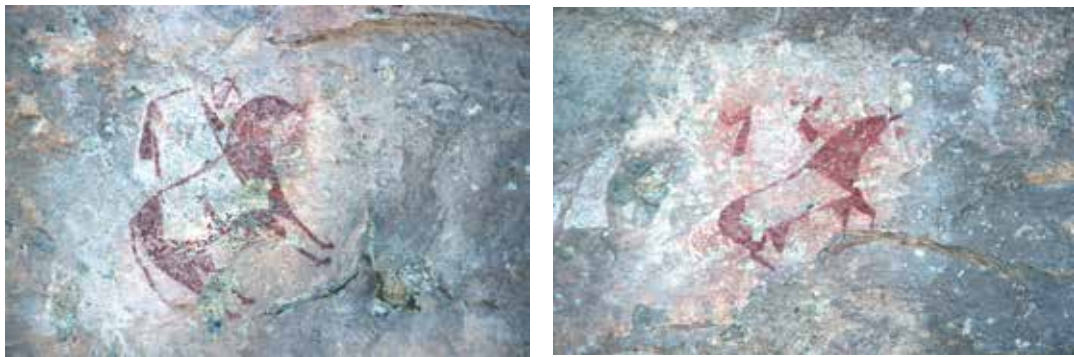


2. Churches along the Rio Grande: a) Vaquero Shelter, 41VV77; b) Caballero Shelter, 41VV343; c) Meyers Springs, 41TE9. Drawings: David G. Robinson.



3. Anthropomorphized churches at a) Missionary Shelter, 41VV205; b) Meyers Springs, 41TE9. In Kirkland and Newcomb, 1967. Redrawings David G. Robinson.

Newcomb, 1967: 108). The early age of this vignette is suggested by the retention of traits characteristic of the prehistoric Red Monochrome style, most specifically the frontal posture, the handprints, the “ears” and the slightly washed monochromatic red paint (Turpin, 1986a). Missionary Shelter is just north of the Rio Grande and has been reduced to bare traces of red paint, probably by the massive floods of 1954 (Turpin, 1987). One of the many churches at Meyers Springs (41TE9), a short distance further west, is also a composite of human and inanimate characteristics although the spear is upright rather than piercing the body of the figure (fig. 3b).



4. Examples of headless horsemen from Acatita la Grande: a) and b) "Jinete sin cabeza".  
Photos: Carlos Cárdenas Villarreal



5. The now-destroyed pictographs at Castle Canyon as copied by Forrest Kirkland in 1938. Photo: courtesy of the Texas Archeological Research Laboratory.

Much to the south, in the Ocampo district, a more graphic example of wishful thinking or sympathetic magic was first mentioned in a report on the state of the presidial line written in 1748. Presidio commander José Berroterán (1748) described a series of paintings on a rock over the waterhole at Acatita la Grande which he thought portrayed the ambush of the Bishop of Durango by an amalgamated group of hostiles in 1715. He identified the coach, coachmen, horses with blinders, and the soldiers from Presidio El Pasaje who rode to the rescue. Acatita la Grande is most likely the ranch now known as San Antonio de los Álamos, a veritable treasure trove of rock art attributable to at least three episodes within the historic period (Turpin, 2002).



6. Horses in battle armor: a) Meyers Springs; and b) Arroyo de los Indios. Drawing: David G. Robinson. Photo: Solveig A. Turpin and Herbert H. Eling)

A solemn procession made up of some 90 miniature horsemen wends its way across a huge boulder above the spring that made this site “one of the fabled haunts of desperados over the centuries.” Cárdenas Villareal (1978) first described them as “jinetes sin cabezas.” All but one has been figuratively decapitated but the horsemen seem unaware that they are headless (fig. 4, a and b). Their ornate clothing and well-outfitted horses befit the retinue of an important churchman or royalty, such as the bishop of Durango ca. 1715. Although it can not be said with certainty that this is the panel described by Berroterán, he makes it clear that indigenous Acoclame, Cocoyome or Coahuila artists were painting combat scenes with more than a touch of imagination in the early 1700s.

Clothing is a key to the early age of another historic painting now completely destroyed. Painted Caves was mentioned in military reports, freighters’ logs, mineral explorer’s journals, and stagecoach accounts between 1849 and 1880 (Turpin, 1987) but the men’s apparel belongs to an earlier era (fig. 5). The church is much smaller, having lost some of its impressionistic value, and the bison is larger, perhaps a tribute to its esteemed role in the native hierarchy of natural resources. The site, later known as Castle Canyon (41VV7), overlooks one of the major fords of the Devils River which has since been flooded by Amistad Reservoir. The record made by Forrest Kirkland in 1938 is all we have of this once well-known site.

Surprising, animal apparel is also a clue to the early age of specific paintings and sites. In these two vignettes—one from Meyers Springs and one from Arroyo de los Indios—the horses are clad in battle armor (fig. 6). Overlapping plates of thick rawhide were introduced by the Spanish and adopted by Plains warriors until rifles capable of piercing the armor became common and speed became the more valued asset (Jones, 2004: 40-41; Weckman, 1992: 90). It is possible that Castaño de Sosa’s 1590 expedition exposed the local people to battle armor since it is known that the Oñate expedition to New Mexico a few years later included war horses with hide armor. The Indians were still using hide armor until the mid-eighteenth century, often more symbolically than practically, suggesting these two sites were painted





7. One of three historic combat petroglyphs at Narigua. Drawing: Cristina Martínez from photograph courtesy of Rufino Rodríguez.

between 1590 and 1750. The hourglass body of the Arroyo de los Indios rider indicates he is European but the Meyers Springs war party is clearly native.

In other respects, the artists at Arroyo de los Indios were more interested in conveying specific information than in conforming to artistic standards (Turpin, 1988). Scenes of combat show mounted Europeans, drawn in profile and distinguished by their hourglass figures, versus Indian warriors afoot who face their audience, thus giving a clear view of their shields and their unique headdresses, which may be a way of identifying their group affiliation. Headgear emerges as one of the key characteristics whether headdress, helmet, hat or hairstyle. Here, the lines are clearly drawn—equestrian Europeans vs. pedestrian Indians. In the lower panel, this inequity is being addressed by a man who is stampeding horses by beating his shield or drum. A rope that extends from the horse's neck is a convention for theft, showing that this is a rustling scene.

Far from Arroyo de los Indios and the Rio Grande, in the boulder fields of southern Coahuila, the same themes are played out in petroglyphs (fig. 7). In a linear scene from Narigua, two elongated warriors appear to have defeated their opponent, his demise shown by his prone position. One of the protagonists holds his bow half raised, but the arrow is pointing directly at a Spaniard, given his flat hat and his rather ungainly mount. Two other isolated nearby figures are also armed with bows and spears so the only indication that the petroglyph is historic is the horse and the clothing of its rider. The clear illustration of indigenous weapons—bows and a spear—may be an indication of the early age of this petroglyph or it may emphasize the traditional warrior ethic espoused by so many Native Americans.

Another combat scene, also from Narigua, reiterates the same basic theme—warriors armed with bows in conflict with riders wielding lance or sword (fig. 6b). The hats and swords identify the equestrians as Europeans; the feather headdresses

·  
·  
·

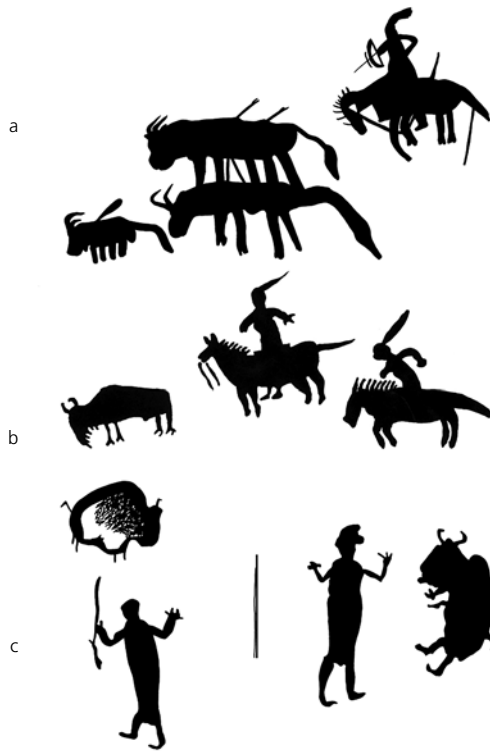


8. San José de los Piedras, after electronic removal of graffiti from photograph. Edition: Terry Burgess.

mark the native combatants. The pedestrian warrior prone beneath the horse's hooves is a convention that indicates he is dead or vanquished. The action is much more animated than that implied by the static linear figures of the earlier scene.

The acquisition of the horse and its effect on settlement patterns are evident in the distribution of historic rock art panels. The locations of the sites reflect the mobility of the painters and the needs of their horses. The important attributes are accessible water, plenty of grazing room, and a view toward an escape or attack route. These same factors determined the layout of roads and the locations of presidios and colonies. Sites such as San José de las Piedras, long known to the Indians, became important nodes on the Spanish trails. The context of the rock art at San José is unique in that the paintings are on the underside of large boulders, in shelters created by the curvature of the rocks and subsequent erosion (fig. 8). Geometric designs in various colors decorate the ceilings and walls of rock overhangs in the extensive boulder field that surrounds the *cerro*. The site of interest here is on the north side, near a well-defined road and modern habitation where it has received much unwanted attention in the form of treasure hunters digging beneath the overhang.

The spring at San José de las Piedras was a natural haven for all travelers who camped in the lee of the massive boulders that litter the slopes at the base of Cerro San José. Evidence of intensive indigenous occupation litters the surface and more modern inhabitants have walled in living space under the largest boulder. One of the earliest attempts to explore the Rio Grande, the 1747 Rábago y Terán expedition,



9. Bison hunts: a) La Lupe, b) Meyers Springs, and c) Dolan Falls. The first two are badly pocked by rifle bullets. Drawings: Cristina Martínez and David G. Robinson.

halted at the nearby spring they named Santa María del Socorro (Alessio, 1978). During his different tenures as military commander of Coahuila, Juan de Ugalde (1783, 220) used San José as a rallying point in his campaigns against hostiles in the Bolsón de Mapimí and Texas. The strategic importance of the site was sustained until at least 1882, when the last Mexican military campaign against insurgent Apaches used it as a base for operations and a rendezvous point (Flores, 2009).

Situated along the well-traveled trail between Santa Rosa (Múzquiz) and El Paso, San José was described in the journal of a young prospector who was part of a caravan headed for the California gold fields in 1849. George Evans wrote

the walls [...] are decorated with figures representing the hunter in chase of the buffalo, the horse and the warrior, and other representations, rudely drawn and colored with dull dyes of various hues. I took up a coal and in large letters printed my name on the wall, and however, humble, I hope the passer-by will see and recognize the hand (Evans, 1945: 61).

Evans' signature was still visible as late as 1966, but his writings have now been erased by wind and rock decay. More recent graffiti are scrawled in black paint, date the defacement of the main panel to 1910, and identify one of the culprits as a vandal named Cisneros. By removing the graffiti with computer editing, the panel emerges more clearly, but some of the elements are still enigmatic (fig. 8).

Although the bison hunting scene described by Evans is no longer visible at San José, the theme is one favored by the prehistoric artists (fig. 9) and one that accurately reflects a short period of benign climate that enabled the expansion of prairie habitat. At La Lupe, in Coahuila, the bison are awkward, immobile and possibly unaware of the hunter who has riddled them with arrows (fig. 9a). Presumably, the word Goya incised into the littlest bison is the name of an itinerant vandal and not the artist who painted this scene. The bison at Meyers Springs is equally oblivious to his fate (fig. 9b). Since in both cases the horsemen are much more animated than their prey, the difference may have been purposeful—to “wish” the bison into placidity and ease of capture. In both sites, the hunters and the hunted are badly pocked by bullet holes. Meyers Springs was an outpost of Fort Clark, a U.S. Army installation built squarely athwart one of the major Comanche trails in 1852. The paintings had been vandalized by 1880 when Burr Duval, passing through on a mining expedition, lamented the damage caused by the troops, probably the Buffalo Soldiers who were assigned there in 1872 (Turpin, 1987; Woolford, 1962).

The most recent bison hunting scenes are much more ritualistic. One of the bison at Dolan Falls (41VV485) has human feet and outstretched tongue, indicating it represents a buffalo dancer who is mimicking its death (fig. 9c). At the other end of the temporal and artistic scale, at Live Oak Hole (41VV169), north of the Rio Grande, a bison with triangular body, horns and hooked hooves and a rectangular-bodied anthropomorph with half-blackened face are identical to images on the northern Plains that were painted prior to ca. 1775, before the Biographic style prevailed (Keyser and Sundstrom, 1984; Kirkland and Newcomb, 1967: 93; Turpin and Bement, 1989). Thus, this site probably predates the advent of the full-blown warrior-horse culture immortalized in the later art.

Other activities thought worthy of recording show something of native ceremony or entertainment. At Bailando Shelter (41VV666) and Meyers Springs, a line of dancers faces the audience, with shields interspersed or to the side (Turpin, 1986b). All but one are wearing similar flaring loincloths and the exception may be an oversight. A priest appears to be watching the Meyers Springs dancers. A much larger, more recent dancer, outlined in profile at the entrance to Acatita la Grande is shaking a rattle. Spanish observers report that native dances were marathon events, accompanied by singing in unison and percussion instruments such as rasps and rattles. Dancers also appear at Acebuches and reach their artistic apogee at El Caído (see below).

Another form of ceremonialism is suggested by the depiction of a mythical raptor or thunderbird, a pan-North American legend that was an integral part of the Northwest Coast iconographic repertoire, the Plains supernatural universe and the Mesoamerican pantheon. Three such birds, two of which are almost identical, are blazoned above the pooled water at Meyers Springs (Kirkland and Newcomb, 1967: 116-117) and a slightly different version is on display at two other sites in Coahuila. The mental template for thunderbird imagery apparently relied on certain conventions—the wings are outswept, the head is in profile to show the beak, and the claws are emphasized. These conformities reflect the widespread and coherent vision of the thunderbird as the source of tempestuous weather and a meta-



10. A raptor, possibly a thunderbird, at Cueva del Águila. Photo: courtesy of Terry Sayther.



11. Acebuches: a woman carrying a child, flanked by a white man and woman. Photo: courtesy of Terry Sayther.

phor for war. Similarities between the cruel hooked beak and arching wings seen at Cueva del Águila and those at the complex site of Acebuches (fig. 10) prompted Sayther (1997, 1998) to suggest that the two sites were related. At Acebuches, the raptor is flanked by a bear and an unidentified animal beneath 27 circles and three dancers. The implications of this totem pole arrangement are imponderable but the astrologically-prone reader might find significance in the 27 dots that approach the length of a lunar moon.

Like many other historic pictograph sites, the paintings at Acebuches are painted on about 15 meters of cliff wall overlooking a tinaja that contains water most of the year (Sayther, 1998). The historic scenes are compartmentalized vignettes that have a narrative quality even though the story cannot necessarily be reconstructed. One enigmatic vignette is found below the large outline of a square-bodied animal whose species is indeterminate. Within its body and beneath its belly are two smaller solid animals, one of which is clearly a horse and rider facing a solid red human wearing a skirt (fig. 11). Painted on top of that person is a white body, banded in red, with two short stubby legs and feet hanging down over the red skirt. The figure is apparently a woman holding a child. To either side are ephemeral white figures, one wearing traditional female clothing and one in more masculine garb. This is one of two scenes at Acebuches that seem to be showing a family.

The other shows a covered wagon drawn by a draft animal of some sort (fig. 12a). Two humans, one a man with a rifle and the other a woman with her hair done up in a typically Pueblan whorl, hold hands above the smaller figure of what may be

·  
·  
·



12. Acebuches: a) a native couple, possibly with a child (note the woman's hair whorl); b) mounted warrior and pedestrian opponent. c) two small armed men in white, superimposed on a larger woman. Drawings: Cristina Martínez.

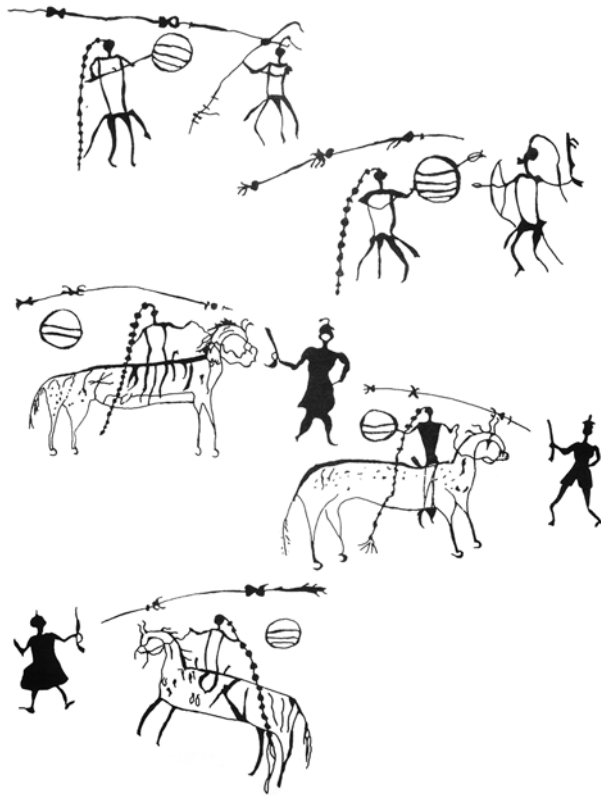
a child. Additional elements are a realistic turkey and two handprints, the common signature of the artists. Very few historic pictographs show women, much less children, but another isolated figure here also wears her hair in two buns over her ears. One of the petroglyphs from Narigua and minor figures at El Caído are exceptions as well.

A vivid red figure facing outward with raised arms seems feminine, but the two smaller people, painted over it with startling white paint, are male (fig. 12c). The lower one wears a single feather headdress or cap, carries a rifle, and is flanked by a shield. A short curved line below his left knee may be the point of a saber. The details on the upper figure are more difficult to discern, although he appears to be wearing a hat and carrying a bottle-shaped object

Not every scene at Acebuches displays familial congeniality or gender equality. No historic site of any size would be complete without a combat scene. Here, a mounted warrior with feathered war bonnet, holding what appears to be a rifle, advances toward an unarmed standing figure (fig. 12b). Neither horse nor rider has the stylized grace of the sites that follow, but that may be due to a lack of artistic talent rather than unfamiliarity with the conventional way of portraying the subjects.

#### THE PLAINS BIOGRAPHIC STYLE IN THE DESPOBLADO

Although the Plains Indians were in control of the *despoblado* by the early eighteenth century, the written accounts of their predilection for painting date to a century later. In 1849, near the Big Bend in the Rio Grande, U.S. military forces attempting to establish the Mexican-American boundary encountered Apaches



13. Five episodes in the combat autobiography of a Plains warrior, Hussie Miers, 41VV327. Drawings: David G. Robinson.

who painted their exploits on trees, depicting a non-existent victory over the army (French, 1850). Tree-painting is also described in lurid detail in an account of an 1854 wagon train massacre and kidnapping carried out by Comanches just north of the Rio Grande, near Fort Clark (Rister, 1955). In 1851, Col. Emilio Langberg, a military commander in the Mexican army in Chihuahua, wrote:

asi como por las pinturas que acostumbran los Comanches, hacer en los arboles, pintando monos, soldados e Yndios a caballo y a pie. Los Comanches tienen gran afición a la pintura, siempre llevan sus chimales pintados, asi como en todas partes dejan muestras de su habilidad rustica en peñascos, cerro y arboles por donde pasan, representando acciones de guerra (Langberg, 2009: 12).

The two finest examples of the Plains Biographic style can be dated to the period following the American Civil War and the ouster of France from Mexico (Turpin, 1989b; Labadie et al., 1997). Five episodes in the combat autobiography of a Plains warrior line the walls of a shallow shelter (41VV327, Hussie Miers) near the Devil's River in Texas (fig. 13). The hero is shown combating two Indians and three soldiers who wear the spiked helmets adopted by the U.S. military after 1870. The body paint and the ornaments suspended from his horse's bridle signify war pony. In keeping with chroniclers of the times, the warrior's hair, his crowning



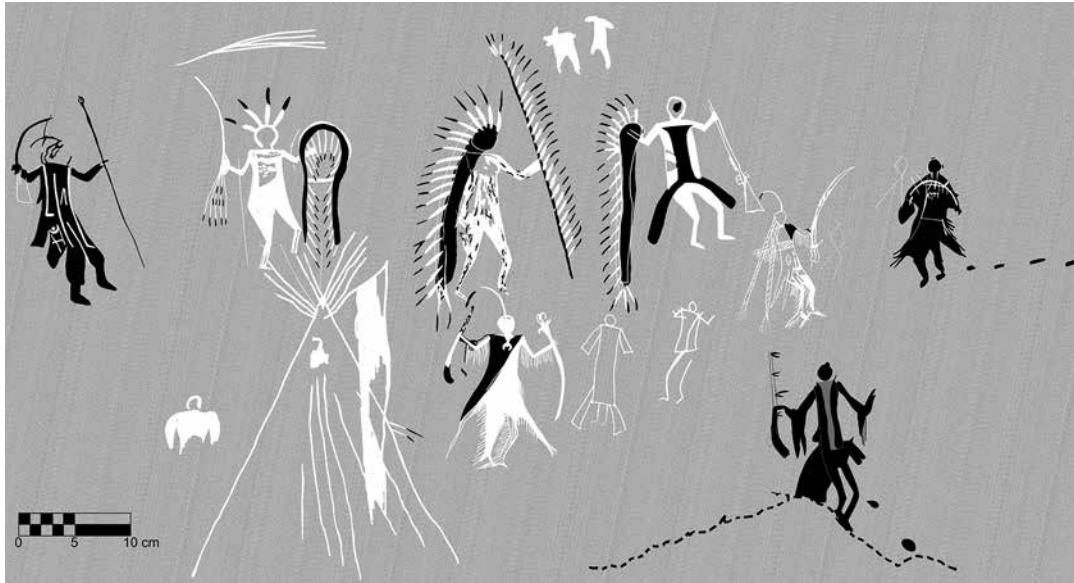


14. El Caído: two bison appear to be looking at three different scenes of warriors. Photo: courtesy of Terry Sayther.

glory, is long enough to sweep the ground. Going up against armed enemies, the warrior carries only a lance to underscore his bravery in counting coup. These vignettes may record actual confrontations that took place between the troops at Fort Clark and Kiowa-Comanche war parties. In 1872, a company of soldiers confronted and lost to a band of Kiowa warriors who had massacred a military supply train at Howard's Well, north of Hussie Miers. A year later, the Army attacked a composite Comanche-Kiowa force whose horse herd had been parked at South Kickapoo Springs, only 20 miles east of the pictographs, awaiting the return of a raiding party from Mexico.

The same warrior is seen at El Caído as part of a much larger panel that includes other figures (Labadie et al., 1997; Sayther, 1998). Two bison appear to be looking at the warrior pairs, one of which is partially obscured by wasps' nests. All of the figures in this panel belong to the classic Plains Biographic style (fig. 14). The similarity between this rider and those of Hussie Miers is so strong that one suspects they were painted by the same artist. Here, both of the combatants appear to be carrying quivers rather than guns. The foot-warrior's bent knees and unbalanced body are a sign of imminent collapse and defeat.

A short distance away, two bright red warriors stand next to a horse whose bridle and reins are decorated with bangles and streamers, again denoting his status as war pony (fig. 14). Both men have fantastic headdresses, one of which is based on a set of horns which is the stereotypic feature of the Comanche. The other holds a shield with streamers that reach the ground. The rifle that floats in the air above the horse's head appears to be an early flintlock dating to the eighteenth or early nineteenth centuries. The painting, however, is probably on the more recent end of the scale and the weapon almost obsolete at the time this pictorial event was recorded.



15. El Caído: dancing Plains warriors armed with post-1865 weapons. Drawing: Cristina Martínez.

The second panel at El Caído is a masterpiece. Eight dancers can be divided into two groups (fig. 15). The five central characters—three above and two below—are white, created by scraping the yellow patina from the bedrock wall, but highlighted with red painted accents. All five are in full regalia, but no two are exactly alike. Three auxiliary figures are red and black with incisions applied on top of the paint.

Facing outward, full frontally with flexed knees, the first figure is almost completely white, with a breastplate of horizontal parallel lines. He wears a four-pronged white headdress tipped in red paint. His right hand holds a long curved staff, possibly a sword, with a white-fringed object also tipped in red attached near his grasp. A red-outlined shield with a long train of white and red chevrons is suspended from his left elbow.

Next to him, the dancer is in partial profile, standing with semi-flexed knees. His body is also white with some red highlights, the most dramatic being his war bonnet that hangs to the ground behind him and the red and white-feathered lance he holds out before him. The third figure grasps a red and white war bonnet in his right hand and a rifle in his left. His body is white, but he wears a red jerkin. The rifle appears to be a trapdoor Springfield model developed in 1868 and issued to the troops after 1873. The war bonnets attached to these two figures indicate their prowess as warriors since the number of feathers is commensurate with the number of great deeds performed on the battlefield.

Centered beneath these three, a white figure stands holding what appears to be a rifle in his right hand and a curved cavalry sword, hilt upward, in his left. The distinctive hilt guard suggests he has captured a Civil War saber. A military observer in nearby San Carlos, Major Blas Flores (2009: 113), described the typical apparel of 1881—leather pants with a fringe that ran from waist to ankle and a large square

of fringed leather, slipped over the head so that it hung front and back and could be tied with a belt or left loose—what is commonly called a poncho today.

Almost completely incised, with only one small patch of red, the fifth dancer also wears heavily fringed pants and shirt as well as a single feather tipped in red. He holds his saber in his left hand, hilt down. His unique characteristic is his hair that is worn in two long queues that reach the ground. According to Flores (2009: 114), the men wore their hair divided in two by a part, with a thin braid atop their head “to which they attach the eagle feather headdress that they are never without.”

This panel at El Caído presents a coherent picture of a ceremonial event, perhaps a dance or victory celebration centering on five men with two women and three men on the periphery, perhaps as observers. The unique combination of incising (scraping) and painting may be a compromise imposed by a shortage of red pigment since the last and smallest of the central figures was left almost bare of the red highlights seen on the other celebrants.

The paintings at El Caído represent the last gasp of a dying tradition. Within a few years, the native resistance was squelched by the combined forces of two countries. A hundred years before, the Spanish and later the Mexican soldiers followed the example of the Indians and began to write their names and accounts of their exploits in a type of propaganda war with their enemies. Alessio (1978) reports at least five different locations where Spanish troops inscribed their names on rocks and canyon walls, including Altares, a spring-fed oasis in the desert near the border between Coahuila and Chihuahua. The earliest handwriting is sketchy, saying only “agosto de” and “...issimo” but Governor Juan de Ugalde’s forces were definitely here on January 8, 1783, when he wrote “hacer penetrar hasta su centro y salir por su boca y paraje de los Altares.” As late as 1851, Col. Emilio Langberg was still able to observe the names of the soldiers of old who were the first to fight the Indians.

The most notable Spanish inscription is at Acatita or San Antonio de los Álamos where a description of the battle of Sierra de la Rinconada was written in ochre next to a cleft in the bedrock whose darkened interior is filled with eerie white negative pictographs:

el Cap.<sup>n</sup> D.<sup>n</sup> Josef Ventura Moreno con los Oficiales, Tne. Menchaca yden Cortes, y Alfs Pacheco, y las tropas de Coahuila: Atacó una numerosa gandulada de Yndios, matando 3, y muchos eridos, en la Sierra de la Rinconada, y quitó toda la Cavallada Mulada, y todo el Pillage, quedando eridos Tne. Cortés, y dos Soldados en 6 de Marzo 1784 (or 1786).

The inscription is so vivid and clear that at first, it seems exceedingly modern, although why a prankster would travel hours across the uninhabited desert to concoct a forgery that few will ever see taxes the imagination. However, several proofs show that this inscription is authentic (Turpin, 2002). The writing material is red ochre, identical to that used in the numerous native pictographs at the site. The orthography and vocabulary are clearly of eighteenth century usage. The word *gandul* or *gandulada* is of Arabic derivation, and originally designated members of a particular military group among the Moors of Africa and Granada. It later came to

mean vagabond or idler, but, in northern Mexico, the term generically referred to roving hostile Indians or *indios bárbaros*. More importantly, the officers, Ventura Moreno, Menchaca, Cortés, and Pacheco, figured in the larger frontier military and political scene. In addition, on the wall immediately adjacent to the inscription, a faded black painting in the form of a shield announces the presence of Colonel D. Manuel Muñoz, who was the commander of the presidio at La Junta in 1784, and later governor of Texas.

Flanking the entrance to the canyon are a series of large paintings that peer out over the plain like massive guardians—a horned head, a sun face, a priest, a skeleton emerging from a rock, an enigmatic group of men climbing a mountain, and an eagle with a snake in its mouth. By the time these were painted, the Mexican army had acclimatized to warfare in the desert and the Indians had become the finest light cavalry in the world. The distinctions between the two were so blurred it is no longer possible to determine which were the authors of these paintings.

The end of the Indian wars did not translate into an end to painting or incising messages in stone. The fascination with arms transited seamlessly into the Mexican era after the eradication or displacement of most of the indigenous peoples. White pigment was blown around an actual weapon to make the negative impression of a rifle in Acatita la Grande. Writhing arms and hands cover the ceiling, giving a most disconcerting impression of severed limbs (Turpin, 2002). The white-on-black technique is the same, suggesting that these negative body parts are also historic. The same alcove holds the image of a Mexican flag with the slogan *VIVAT Guerrero*, presumably by a supporter of Mexico's first "mulato" president, elected in 1829.

Decades later, two Winchester saddle ring carbines were incised into the rock at El Tanque. Detail is sufficient to identify them as models manufactured in the 1890s. Near by, incised in similar style, is the date, Jun 1, 1906. The attention to detail that allows these weapons to be identified is a measure of their importance to the bearer, in this case long after the cessation of Indian hostilities.

With the demise of indigenous art came the resurgence of Christian symbolism, usually in the form of a cross rather than the churches of earlier historic times. Although crosses appear in Mesoamerican art long before Europeans first landed on Mexican shores, the Christian cross can be distinguished from the earlier art by formal and contextual characteristics even though in some cases they have been drawn near or atop the older abstract art. The peaceful assimilation of Christian symbolism stands in direct contrast to the aggressive underpinnings of the more narrative rock art panels.

One of the most spectacular painted crosses was reported by Sayther (2000) who found the pictograph he called La Cruz Eléctrica in a canyon in the northeastern part of the Serranías del Burro. The site is named for a cross whose trunk and beam are surrounded by zigzag lines that convey a sense of electricity or vitality. Although the Electric Cross is more elaborate than most, this familiar motif appears incised into roadside boulders throughout southern Coahuila. Examples range from simple line drawings to elaborate flowered roods; one of the more sophisticated portrays the Hill of Golgotha and the three crosses of the crucifixion.

Yet another value transits into the pantheon of the modern symbolic vocabulary. The magnificent warhorse so prized by the equestrian Indians has given way

to his modern equivalent—a truck. Personal valor has been replaced by personal names, but the desire to leave some mark on the landscape persists.

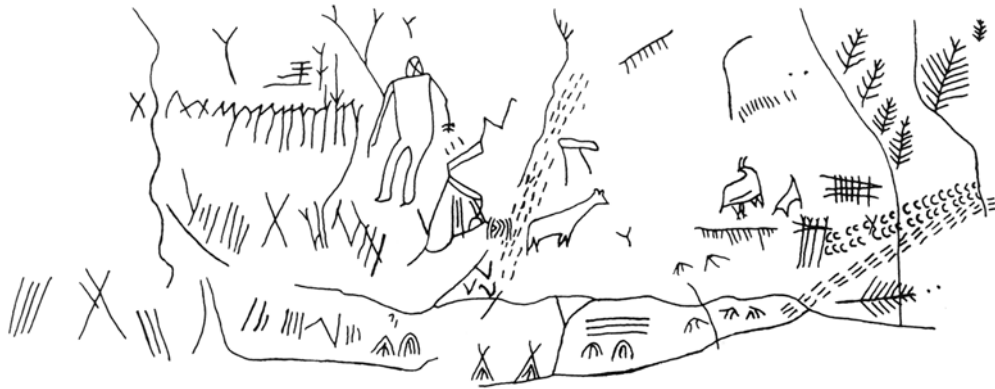
#### CONCLUDING REMARKS

The study area defined here is not geographically isolated nor is it unique. Historic petroglyphs abound in the Texas Panhandle, the cliff face at Paint Rock near San Angelo is covered with paintings attributed to Comanche artists, and west Texas displays its affiliation with the Puebloan people in several sites, most notably the exquisite Apache art at Hueco Tanks, north of El Paso. One of the most famous sites in Chihuahua, Cueva de las Monas, bears the stamp of Colonial Spain (Chacón Soria in this book; Mendiola, 2008). It is worth noting that most of the historic sites recorded in Coahuila were reported in the last two decades so undoubtedly many more await discovery. Nevertheless, the extant inventory seems to reflect the kinetic flow of cultural systems, beginning with initial contact and ending with the decimation of the native people, indigenous and intrusive.

Generally speaking, the historic rock art can be divided into three categories defined by time and space—the Spanish Colonial period, the Plains Biographic style and the recent—but both their temporal and their spatial bounds are fluid. The earliest date that can reasonably be assigned to any specific panel is 1715, the year that the attack on the bishop of Durango was reportedly recorded on the wall above the spring at Acatita (Berroterán 1748). The pivotal point between the Spanish Colonial period and the Plains Biographic style is the relatively simple pictograph at Live Oak Hole, the only example of the Plains Ceremonial style in the study area. The rectangular-bodied man and triangular bison characteristic of this early style suggest this painting predates 1775 when the Plains Biographic style became dominant (Keyser, 2004). The last truly Amerindian paintings at Hussie Miers and El Caído were made after the U.S. Civil War and the ouster of Maximilian, ca. 1870. In southern Coahuila, however, roadside rock art is still being made today.

The Spanish Colonial period is manifested in panels that focus on the novelty of European-introduced traits. Churches and priests are benignly pictured in detailed scenes at Vaquero Shelter, Caballero Shelter and Meyers Springs with smaller representations at La Mano del Indio, Castle Canyon and La Cruz Eléctrica.<sup>3</sup> Another Spanish Colonial painting is Missionary Shelter where the composite church-priest is impaled; the retention of earlier characteristics suggests this pictograph was also made shortly after contact. The artists obviously brought these images into the area in their mind's eye from far away places with settled commu-

<sup>3</sup> We owe a debt of gratitude to Rufino Rodríguez, Carlos Cárdenas Villarreal, Terry Sayther and Debbie Stuart, and Joe Labadie who provided information and/or photographs of Narigua, Acatita la Grande, Acebuches, Cueva del Águilla and El Caído. Other figures were taken from Forrest Kirkland, courtesy of the Texas Archeological Research Laboratory, and A.T. Jackson. The line drawings are the work of Cristina Martínez García or David G. Robinson, the map was made by Billy Turner. Terry Burgess assembled many of the illustrations. Landowners who gave permission to record sites on their property include Coahuilans Rudolfo Villarreal and Javier and Manuel Diego, and Texans Jim Finegan, Mrs. Hussie Miers, and Bryan Hodges.



16. Indian Map, 41TE330: a narrative told in symbols. Reproduced from Jackson, 1938.

nities. All of the more complex compositions are along the Rio Grande and could very well have resulted from the movement of people from the east—San Antonio or San Juan Bautista—or the west—Santa Fe or El Paso. If the impetus came from the south—from Saltillo, Monclova or Chihuahua City—the artists left no traces on the road north. Regardless, Newcomb was correct in assigning the church and missionary depictions to the Spanish Colonial Period, probably prior to A.D. 1750.

One of the most definitive attributes, both temporally and spatially, is the treatment of horses and riders. Always the objects of much artistic effort, horses are portrayed in all but a few of the smaller sites, such as La Cruz Eléctrica, La Mano del Indio and the most ambiguous petroglyph at Narigua. One of the earliest scenes of mounted warfare is Arroyo de los Indios where a horse ridden by a European is clad in battle armor, as is one at Meyers Springs where several episodes of painting span the historic period. Other battle gear effectively establishes the post-1865 age of the saber-wielding dancers at El Caído, the combatants at Hussie Miers, and free-standing rifles at San Antonio, El Tanque and El Caído.

The theme of equestrian versus foot soldier persists until the end of the Indian Wars but a clear dividing line can be drawn with the advent of the classic Plains Biographic steeds with their narrow heads, elongated necks, delicate legs that often end in hooks that represent hoof prints, war paint, and bridles hung with scalps and other ornaments. Although the Plains Indians supposedly ventured as far south as Yucatan (Fehrenbach 1968, 35), in this area their most elegant sites are near the Rio Grande—El Caído, Hussie Miers, one horse and rider at Arroyo de los Indios and a remarkable petroglyph known locally as Indian Map (fig. 16). The latter is incised into a free-standing limestone boulder in a tributary to the Rio Grande west of Langtry and draws upon the Plains vocabulary of hoof prints, foot prints, tipis, wickiups, trees and rivers. Acebuches, with its Puebloan affinities, also belongs in this group although the war-bonneted warrior's horse is more crudely drawn. It is also the most southerly example of the Plains Biographic style in the study area.

Bison, the second favored animal, appear first at Live Oak Hole (Kirkland and Newcomb, 1967, plate 52) and later at Castle Canyon, Meyers Springs, La Lupe, El Caído, and Dolan Falls where they are a reflection of environmental conditions during the historic period. Horned headdresses, often considered a Comanche attribute, are worn by warriors at Meyers Springs, El Caído and Acatita la Grande. Fully feathered Plains war bonnets, a symbol of extreme valor and a magical charm against injury, are held or worn by dancers at El Caído and a horseman at Acebuches. Head gear or hair styles are a key characteristic and distinguish between Europeans and Amerinds, possibly down to the level of ethnic affiliation, as witnessed by the typically Puebloan hairdo at Acebuches, the long tresses of the Plains warriors, and the varied headdresses at Arroyo de los Indios. Clothing is also a key to ethnic affiliations and can be as simple as the hourglass figures of Europeans at Arroyo de los Indios, the priestly habits at Meyers Springs, La Mano del Indio and La Cruz Eléctrica, the sombreros at Vaquero Shelter, the slouch hats at Ringbit Shelter (not illustrated), and the boots worn at Narigua.

Although the historic pictographs and petroglyphs can not be “read” per se, there are a number of ideograms that advance their narrative quality. A rope trailing from a horse’s neck at Arroyo de los Indios tells of successful rustling. Trails and direction of movement are conveyed by hoof or foot prints at Indian Map and Meyers Springs. Prone or falling human figures at Narigua, El Caído, and a small petroglyph at Malone Ranch (41VV570, Patterson, 1983) imply death and/or victory. The more elusive quality of individual valor, the practice of counting coup, is conveyed by the native warriors armed only with lances facing opponents with rifles.

Thus did the native peoples of northern Coahuila and southwestern Texas provide a pictorial history of initial contact with an alien people, increasing disillusionment, and determined resistance, beginning about 1700 and ending ca. 1880. The body of art created in less than two centuries reflects the movement of indigenous people north in front of the inexorable advance of the Spanish Empire, only to be trapped against the southward migration of the Plains Indians. Despite their valor and persistence, the tribal societies were unable to compete against the growing might of the Mexican and American military but their history lives on in these works of art and in their descendants who still live in northern Mexico and the southwestern United States.

#### BIBLIOGRAPHY

- Alessio Robles, Vito  
 1978 *Coahuila y Texas en la época colonial*, Mexico City, Porrúa.
- Berroterán, José  
 1748 “Informe Acerca de los Presidios de la Nueva Vizcaya. México”, typescript, Austin, Dunn Collection/Nettie Benson Collection/The University of Texas at Austin, 17 de abril.



- Cárdenas Villarreal, Carlos  
 1978 *Aspectos culturales del hombre nómada de Coahuila*, Saltillo, Colegio Coahuilense de Investigaciones Históricas.
- Daniel, James M.  
 1955 *The Advance of the Spanish Frontier and the Despoblado*, doctoral dissertation, Austin, University of Texas.
- Evans, George W.B.  
 1945 *Mexican Gold Trail, The Journal of a Forty-Niner*, San Marino, The Huntington Library.
- Fehrenbach, T.R.  
 1968 *Lone Star: A History of Texas and Texans*, New York, McMillan.
- Flores, Blas M.  
 2009 "Reseña de la historia de las campañas contra los salvajes en la Frontera del Norte en los años de 1880 y 1881," in *Dust, Smoke and Tracks*, edited by Solveig A. Turpin and Herbert H. Eling, Jr., Alpine, Center for Big Bend Studies Occasional Paper 11/Sul Ross State University, pp. 68-182.
- French, Capt. S.C.  
 1850 *Reports of the Secretary of War with Reconnaissances of Routes from San Antonio to El Paso*, Washington, 31st Congress, 1st session, exec. doc. 64.
- Hammond, George and Agapito Rey  
 1966 *The Rediscovery of New Mexico, 1580-1594*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Jackson, A.T.  
 1938 *The Picture-Writing of Texas Indians*, Austin, University of Texas.
- Jones, David E.  
 2004 *Native North American Armor, Shields, and Fortifications*, Austin, University of Texas Press.
- Keyser, James D.  
 2004 *Art of the Warriors: Rock Art of the American Plains*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- Keyser, James D. and Linea Sundstrom  
 1984 *Rock Art of Western South Dakota*, South Dakota, The North Cave Hills and the Southern Black Hills South Dakota Archaeological Society, South Dakota Archaeological Society/Sioux Falls.

- Kirkland, Forrest and W.W. Newcomb Jr.  
 1967 *The Rock Art of Texas Indians*, Austin, University of Texas Press.
- Labadie, Joseph H., Kathy Labadie, Terry Sayther and Deborah Stuart  
 1997 "A First Look at the El Caído Site: a Historic Rock Art Site in Far Northern Coahuila, Mexico", *La Tierra*, 24 (1): 14-31.
- Langberg, Emilio  
 2009 "Itinerario de la Expedición San Carlos a Monclova el viejo," in *Dust, Smoke and Tracks*, edited by Solveig A. Turpin and Herbert H. Eling Jr., Alpine, Center for Big Bend Studies Occasional Paper 11/Sul Ross State University.
- Mendiola, Francisco  
 2008 *Espejo de Piedra, Memoria de Luz. El arte rupestre en Chihuahua*, Mexico City, Grupo Cementos de Chihuahua/México Desconocido.
- Morfi, Juan A.  
 1935 *Viaje de indios y diario de Nuevo México*, edited by Vito Alessio Robles, Mexico City, Manuel Porrúa Librería.
- Patterson, L.C.  
 1983 "An Archaeological Survey in Northwest Val Verde County," *La Tierra, Journal of the South Texas Archeological Society*, 10 (2): 32-38.
- Rister, Carl C.  
 1955 *Comanche Bondage*, Glendale, Arthur H. Clark.
- Sayther, Terry T.  
 1997 "Acebuches and Cueva del Águila: Two Pictograph Sites in North-Central Coahuila," *Journal of Big Bend Studies*, 9: 19-32.  
 1998 "The Rock Art of Coahuila: A General Survey," in *Rock Art of the Chihuahuan Desert Borderlands*, edited by Sheron Smith-Savage and Robert J. Mallouf, Alpine, Sul Ross State University, pp. 89-104.  
 2000 "Rock Art of Coahuila II: Twelve New Pecos River Sites and the Electric Cross," *American Indian Rock Art*, 24: 77-84.
- Schroeder, Albert H. and Dan S. Matson  
 1965 *A Colony on the Move. Gaspar Castaño de Sosa's Journal, 1590-1591*, Salt Lake City, School of American Research.
- Turpin, Solveig A.  
 1986a "Pictographs in the Red Monochrome Style in the Lower Pecos River Region," *Bulletin of the Texas Archeological Society*, 55: 123-144 (for 1984).

- 1986b "Bailando Shelter and Meyers Springs: Iconographic Parallels," *La Tierra, Journal of the Southern Texas Archaeological Association*, 13 (1): 5-8.
- 1987 "The Vanishing Rock Art of Texas Indians," *Heritage Magazine*, 5 (1): 36-43.
- 1988 "Arroyo de los indios: a Historic Pictograph Site in Northern Coahuila," *Plains Anthropologist*, 33 (120): 279-284.
- 1989a "The Iconography of Contact: Spanish Influences on the Rock Art of the Middle Rio Grande," in *Columbian Consequences, Volume I: Archaeological and Historical Perspectives on the Spanish Borderlands West*, a contribution from the Society for American Archaeology in Recognition of the Columbian Quincentenary 1492-1992, edited by David Hurst Thomas, Washington, Smithsonian Institution Press.
- 1989b "The End of the Trail: An 1870s Plains Combat Autobiography in Southwest Texas," *Plains Anthropologist*, 34 (124): 105-110.
- 2002 "Rock Art as Propaganda: Spanish and Native Inscriptions in the Bolsón de Mapimí, Northern Mexico," in *Rock Art and Cultural Processes*, San Antonio, Rock Art Foundation Special Publication 3, pp. 91-117.

Turpin, Solveig A. and Leland C. Bement

- 1989 "The Live Oak Hole Complex: Plains Indian Art and Occupation in the Lower Pecos River Region," *Bulletin of the Texas Archeological Society*, 59: 65-82 (for 1988).

Turpin, Solveig A. and Herbert H. Eling Jr.

- 2009 *Dust, Smoke and Tracks: Two Accounts of Nineteenth Century Mexican Military Expeditions to Northern Coahuila and Chihuahua*, Alpine, Center for Big Bend Studies Occasional Papers 11/Sul Ross State University.

Ugalde, Juan D.

- 1783 *Campaña del Coronel Juan de Ugalde. Monclova, 26 de marzo, 1873*, Archivo General de la Nación, Historia, Monumentos para la Historia de Coahuila y Seno Mexicano, vol. 29, ff. 155-188.

Weckman, Louis

- 1992 *The Medieval Heritage of Mexico*, New York, Fordham University Press.

Woolford, Sam

- 1962 "Notes and Documents, The Burr G. Duval Diary," *Southwestern Historical Quarterly*, 65 (4): 487-511.

# IGLESIA EN LA PIEDRA: REPRESENTACIÓN RUPESTRE Y EVANGELIZACIÓN EN LOS ANDES DEL SUR<sup>1</sup>

José Luis Martínez

Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile

Marco Antonio Arenas

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

## RESUMEN

En lo que fue el antiguo Collasuyo, una de las cuatro partes en las que estaba dividido el Estado incaico, se desarrolló de manera importante durante el periodo colonial la práctica del arte rupestre. Ese sistema de comunicación, de larga tradición en los Andes, continuó siendo eficaz para aquellas sociedades andinas que quisieron registrar tanto sus procesos de colonización como sus categorías de pensamiento. Aquí se propone una cronología preliminar que permite entender la emergencia de distintos temas a partir de su correlación con diferentes momentos de la implantación del sistema colonial sobre las sociedades indígenas. Se reconoce en esas expresiones visuales una gran vitalidad y un relevante proceso de apropiación y de construcción de nuevos significantes, por parte de las sociedades andinas, usados para dar cuenta de las realidades coloniales.

En la ladera de uno de los altos cerros que flanquean la entrada sur a la ciudad incaica de Ollantaytambo, en Perú, se puede apreciar hasta el día de hoy una enorme pintura rupestre que, según la tradición colonial,<sup>2</sup> representaba la figura de Manco Inca, el gobernante cuzqueño que se sublevó contra los españoles a partir de 1536. Si lo que señala Guamán Poma de Ayala es correcto, se trataría probablemente del primer registro de arte rupestre hecho ya en el periodo colonial.<sup>3</sup> Han transcurrido más de 470 años desde el inicio de la dominación colonial en los Andes; ahora se conocen más de 150 sitios que poseen registros que podemos adscribir de manera temporal a esa época (fig. 1), además de varios otros con grabados o pinturas claramente republicanos.

Los trabajos que dan cuenta de la presencia de representaciones visuales rupestres coloniales en los Andes del sur son cada vez más frecuentes, en tanto, otros sitios ya identificados esperan para su estudio. Debemos a Hostnig (2004: 40-64; 2007: 189-236) el reporte de más de cincuenta sitios con este tipo de imágenes, todas ellas al sur de Cuzco, mientras que en el occidente boliviano hace más de un par de déca-

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt 1090110.

<sup>2</sup> El cronista andino Felipe Guamán Poma (1980 [1616]: 295, 406) menciona que, estando en Ollantaytambo, “mandó retratarse el dicho Mango Inga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria”.

<sup>3</sup> Para un análisis detenido de esta pintura y de su contexto véanse Cummins, 2004: 184 y ss. y Hostnig, 2008.



1. Ubicación de sitios con representaciones rupestres coloniales en los Andes del sur. Tomado del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 2009 (14): 12.

das que se están dando a conocer esta clase de sitios (Taboada, 1988: 29-36; 1992: 111-167; Querejazu Lewis, 1992: 6-27; Strecker, 1992: 82-94; Strecker y Taboada, 2004: 111-125; entre otros).<sup>4</sup> En el noroeste argentino son también abundantes las representaciones rupestres relacionadas con la figura ecuestre o con algunos motivos religiosos cristianos (Aschero, 1999; Hernández Llosas, 1992 y 2006; Fernández Distel, 1992a, 1992b y 1994; Cruz, 2006). Asimismo para el norte y centro de Chile se ha reportado un número interesante de imágenes rupestres coloniales (Niemeyer, 1961 y 1968; Niemeyer y Schiappacasse, 1981; Núñez y Briones, 1967-1968; Santoro y Dauelsberg, 1985; Chacama *et al.*, 1988-1989; Gallardo *et al.*, 1990; Berenguer, 1999).

Se trata, ya con certeza, de una antigua práctica que, si bien se modificó durante la colonia, persistió en distintos lugares de los Andes y se mantuvo vigente durante ese periodo. Como otros sistemas de soporte y registro indígenas, fue expresión de las luchas por el control de la palabra y la representación que se desarrollaron en esos años (Martínez, 2009).

La pintura de Manco Inca en Ollantaytambo no fue resultado de una acción aislada (fig. 2). Por el contrario, debe ser entendida como parte de una práctica anterior, con la cual los incas estaban familiarizados: la de registrar en los muros de piedra y en las rocas tanto algunas imágenes de memoria como algunos emblemas de poder y autoridad (Hostnig, 2007b y 2008; Vilches y Uribe, 1999; Berenguer, 2004; Sepúlveda, 2004 y 2008). En una conocida cita de Inca Garcilaso de la Vega, el cronista relata la existencia de una peña, en las cercanías del Cuzco, donde estaban pintados dos cóndores, que rememoraban tanto la victoria de los cuzqueños contra sus enemigos, los chankas, como la actitud cobarde que habrían tenido algunos miembros de la elite que abandonaron la ciudad ante el avance de las tropas enemigas (Garcilaso de la Vega, 1991, cap. xxiii: 306). Por otra parte, en la Puna de Jujuy (Argentina), el panel Boman parece representar un momento especial del encuentro entre las tropas cuzqueñas y los habitantes locales (Ruiz y Chorolque, 2007: 143-154). Las imágenes de vestimentas incaicas (los uncus o camisas ajedrezadas) usadas como emblema del poder incaico en las regiones más apartadas del Tahuantinsuyo igualmente han sido descritas como parte de un sistema visual que denotaba la presencia de la administración cuzqueña (Berenguer, 2009).

El uso de las representaciones rupestres tiene, sin embargo, una tradición mucho mayor en la región andina. En este sentido, los incas no fueron sino continuadores de una muy larga cadena de sociedades que construyeron un vasto sistema de registro y comunicación. Las manifestaciones rupestres más antiguas en la región andina se asocian con sitios como Toquepala (Muelle, 1969), Cuchimachay (Bonavia, 1972) y Sumbay (Hostnig, 2009), en Perú, y otros en el Alto Loa, al norte de Chile (Berenguer *et al.*, 1985: 87-108), todos con más de cinco mil años de anti-

<sup>4</sup> En el transcurso de este simposio, se presentó un nuevo conjunto de sitios con representaciones rupestres prehispánicas y coloniales en la zona de Chichas (Bolivia), en la vertiente oriental de la cordillera andina, lo que amplía aún más la extensión geográfica de este tipo de manifestaciones. Agradecemos a la colega Françoise Fauconnier habernos mostrado su material visual sobre estos sitios.



2. Representación que se podría asociar con la descrita por Guamán Poma de Ayala en 1616, sitio Inkapintay, Ollantaytambo, Perú. Foto: Rainer Hostnig.

güedad, abarcando tanto las dimensiones religiosas y cosmológicas como aquellas vinculadas a las cuestiones de orden más terrenal, por ejemplo los símbolos de poder y dominación, o las marcaciones de las rutas del tráfico caravanero (Núñez, 1985; Berenguer, 2004). Berenguer describió estas prácticas como un sistema “para los dioses y para los hombres” (Berenguer, 2004: 5-108).

Se trata de un arte rupestre que ha utilizado lenguajes figurativos y abstractos. Técnicamente ha empleado los grabados así como las pinturas y, para hacerlo, sus creadores usaron las superficies rocosas y las de los suelos de cerros y llanos. Un dato relevante es que, a pesar de la creciente complejidad social de las comunidades andinas hasta la actualidad, el sistema visual rupestre ha mantenido sus dos técnicas básicas de ejecución (pintura y grabado) prácticamente hasta el presente.

Uno de los aspectos más sugerentes de las prácticas andinas respecto de las representaciones parietales es su rasgo conservador, no sólo en lo técnico, sino sobre todo por el uso reiterativo, a través del tiempo, de los mismos espacios y paneles. Si bien es evidente que permanentemente las diversas sociedades andinas fueron agregando nuevos espacios rituales o sacralizados como los contenedores privilegiados de las pinturas y grabados, los arqueólogos han constatado que con frecuencia es posible identificar estilos diferentes de distintas épocas en un mismo sitio e incluso, en los mismos paneles. La yuxtaposición y superposición de motivos es, precisamente, una expresión de este conservadurismo (fig. 3), que hace que algunos sitios den la impresión de atravesar los tiempos, permaneciendo como referentes hasta épocas contemporáneas. Este aspecto será relevante, pensamos, para la comprensión del arte rupestre colonial.



3. Yuxtaposición de motivos prehispánicos y coloniales en un panel en la quebrada de Embudochocho-Suero, provincia Espinar, Cuzco, Perú. Foto: Rainer Hostnig.

Ahora bien, el arte rupestre prehispánico ha atraído la atención, desde hace mucho tiempo, sobre todo de los arqueólogos, quienes han logrado estructurar secuencias bastante completas para los diferentes estilos presentes en una misma región (por ejemplo, Berenguer *et al.*, 1985 y Berenguer, 2004). Nada de esto ocurre, sin embargo, con el arte rupestre colonial, que sólo en las últimas tres décadas ha conseguido captar el interés de los estudiosos.<sup>5</sup> Ciertamente, su temporalidad es demasiado reducida para las escalas de tiempo que se manejan respecto de los casos prehispánicos, pero resulta indispensable por si queremos conocer sus dinámicas internas, así como para entender mejor a las sociedades que lo produjeron y le dieron sentido y vitalidad.

Éste es, entonces, el objetivo del presente trabajo: plantear una cronología tentativa, relativa, que sirva para orientar la discusión en torno al arte rupestre colonial. Pertenecer a un campo de estudio al que se le está aportando información constantemente, hace que la nuestra sea una propuesta en construcción.

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE EL ARTE RUPESTRE COLONIAL ANDINO

¿Cómo proponer una cronología relativa para el arte rupestre colonial de los Andes del sur? Si las representaciones rupestres andinas tienen la larga tradición que mencionamos con anterioridad, es porque fueron altamente eficaces para los propósitos de quienes las produjeron. Desde nuestra perspectiva, siempre se trató de un sistema activo que permitía no sólo comunicar, sino también plasmar el pensa-

<sup>5</sup> Véase los trabajos pioneros de Gallardo *et al.*, 1990; Taboada, 1988 y Querejazu Lewis, 1992.



miento, la reflexión que las distintas sociedades andinas podían hacer respecto de sí mismas, y proponemos que esas características continuaron, por supuesto con cambios, durante el periodo colonial.<sup>6</sup> Los signos visuales y los temas que ellos enuncian podrían ser leídos, pues, como expresión de los procesos que estaban viviendo las sociedades andinas entre los siglos XVI y XVIII y aún posteriores.

Contrario a ciertas explicaciones sobre el arte rupestre colonial que lo entienden básicamente como un acto reflejo (una reacción que intentaba plasmar en la piedra sólo lo que las sociedades andinas veían), queremos enfatizar nuestra convicción de que constituyó un sistema de soporte y de registro activo, en el que sus creadores recogieron elementos propios de la sociedad cristianizada, aunque también mantuvieron y crearon otros, de acuerdo con sus propias lógicas. Un sistema que, como otros en los Andes, fue impactado por los procesos coloniales y, en efecto, por algunas de las propuestas visuales que trajeron los europeos, pero que paralelamente muestra las reacciones y apropiaciones de los significantes y lenguajes hechas desde esas mismas sociedades indígenas.

Como parte de un sistema cultural en conflicto, es evidente que las representaciones visuales parietales sufrieron importantes transformaciones en el periodo de la conquista y colonización europea, las cuales se expresaron en la construcción, asimilación y/o apropiación de nuevos significantes que dan cuenta de la condición colonial. Las cruces o las iglesias, que veremos más adelante, son un buen ejemplo de ello. Otro aspecto que cabe destacar es la “ocupación” de nuevos sitios rupestres o, si se quiere, la creación de nuevos espacios significados. Esto habría ocurrido tanto en el sur peruano (Hostnig, 2004 y 2007b) como en el altiplano boliviano (Strecker y Taboada, 2004) y el norte chileno (Arenas, 2009; Martínez y Arenas, 2009). Nuevos sitios que se asocian, sin duda, a territorios donde el arte rupestre ya venía desarrollando un rol de expresión y comunicación religiosa y política. Es posible que la creación de estos sitios guarde algún tipo de relación con el fuerte movimiento de poblaciones, que ya se hace sentir desde el comienzo de la conquista hispana, pero, más aún, con la reducción a pueblos de las antiguas comunidades andinas impulsada por el virrey Francisco de Toledo a partir de 1570, lo que obligó de una u otra manera a resemantizar los nuevos territorios por parte de las comunidades indígenas.

Además hemos señalado algunas permanencias o continuidades respecto de las prácticas prehispánicas; lo hemos comentado en varios lugares, pero no está de más recordarlo. Por un lado la insistencia en ocupar con este tipo de lenguajes visuales determinados sitios o espacios significados prehispánicamente, espacios que parecen mantener alguna vigencia en el contexto colonial. La importancia en este tipo de permanencias está en el *modo* como los nuevos significantes coloniales entran a dialogar con las antiguas manifestaciones rupestres de estos sitios. Se observa cierta intencionalidad de integración armónica, una suerte de solidaridad diacrónica entre los viejos y los nuevos motivos representados.

<sup>6</sup> Se trata de una condición que probablemente subsiste hasta la actualidad en aquellas comunidades que continúan usando los sitios ceremoniales con representaciones rupestres y que siguen inscribiendo nuevos signos en sus paneles.

La vigencia de las técnicas de ejecución es algo sobre lo que también hemos llamado la atención. Más allá de la integración de instrumentos o herramientas metálicas para grabar, o el cambio de alguna técnica por otra,<sup>7</sup> la permanencia de una tecnología prehispánica altamente conservadora es elocuente. Si bien lo anterior dice tener relación con el tipo de soporte utilizado, lo que parece estimular cierto principio conservador, también es correcto apuntar que este tipo de soporte se ancla en un profundo vínculo del hombre andino con esos espacios.

#### EL ARTE RUPESTRE COLONIAL EN EL ANTIGUO COLLASUYO

La casi totalidad de los sitios hoy conocidos que tienen registros parietales coloniales se ubican, curiosamente, en una de las antiguas y grandes unidades en las que estaba dividido administrativa y simbólicamente el Estado incaico, el Tahuantinsuyo. En efecto, es en el Collasuyo —el cuarto meridional que se extendía desde el Cuzco hacia el sur y sureste, abarcando el actual sur serrano de Perú, el altiplano boliviano, el noroeste argentino y el norte chileno—, donde se encuentra la mayoría de los sitios descritos para nuestra problemática (fig. 1).

A partir de la confección de un inventario nacional de arte rupestre en Perú y sus investigaciones sobre representaciones rupestres coloniales, Hostnig (2003, 2004 y 2007b) advirtió que dichas manifestaciones se concentran del Cuzco hacia el sur del Perú, propuesta que nos atrevimos a extender geográficamente en un trabajo anterior (Martínez y Arenas, 2009), al discutir sobre la dispersión de este tipo de manifestaciones y la circulación de algunos de sus significantes más recurrentes.

Es muy probable que eso se deba fundamentalmente a un sesgo en la investigación y en el registro de este tipo de sitios y no a una ausencia real de representaciones rupestres coloniales en otras partes del antiguo dominio de los incas. Por lo pronto, la circunscripción al Collasuyo tiene una ventaja: crea (aunque sea de manera artificial) cierta unidad de análisis, un espacio relativamente acotado en el que es posible visualizar e identificar algunos procesos sociales y culturales compartidos por las sociedades andinas bajo el dominio europeo y para el cual poseemos importantes antecedentes de relaciones preexistentes entre sus distintas sociedades y grupos humanos.

Nuestra propuesta se basa en los datos que nos aporta ese conjunto de sitios y pretendemos que sea válida para ese espacio. Puede resultar ambicioso hacerlo así, pero creemos estar en presencia de procesos coloniales vastos, que involucraron amplias zonas, por lo cual es posible intentar una mirada más global. Se trata, por cierto, de una perspectiva que ya ha sido desarrollada antes por otros investigadores que nosotros (Hostnig, 2004; Querejazu Lewis, ed., 1992). De hecho, uno de los rasgos sobresalientes de estas representaciones es que, más allá de algunos estilos locales, lo que destaca es la extraordinaria recurrencia de ciertos signos visuales, de

<sup>7</sup> En la provincia Espinar, al sur del Cuzco, por ejemplo, las manifestaciones rupestres coloniales privilegiaron la pintura rupestre, técnica dominante durante el periodo Arcaico, abandonando, en gran parte, la antigua técnica del grabado, vigente en los periodos posteriores al Arcaico (Hostnig, 2004 y 2007b).

algunos arreglos representacionales y de determinadas temáticas que es posible advertir, aquí y allá, en sitios del sur peruanos, en otros del altiplano boliviano, o en algunos del norte de Chile o del noroeste argentino. Sin negar las especificidades locales y la existencia de algunos temas y signos que parecen estar más acotados regionalmente (como las procesiones), esa relación significativa es clara.

EL CONJUNTO SIGNIFICANTE COLONIAL:  
TEMAS VISUALES Y PROCESOS SOCIALES

¿Cuáles fueron los significantes más utilizados en las representaciones rupestres coloniales en los Andes del sur? El conjunto es relativamente acotado, consiste en figuras de jinetes, diversos tipos de cruces cristianas, escenas de enfrentamientos entre indígenas y jinetes armados, iglesias y, en menor medida, sacerdotes o curas. Se han descrito igualmente escenas de rituales, fiestas y procesiones religiosas.<sup>8</sup> En el caso andino son escasas las inscripciones de palabras o letras del alfabeto latino, las que parecen bastante recurrentes en otras áreas como la mesoamericana, a lo sumo, hay algunas fechas inscritas.

En un trabajo anterior (Arenas y Martínez, 2007: 2067-2076) planteamos que uno de los primeros significantes propiamente coloniales fue el del conjunto ecuestre. Para hacerlo, nos basamos en la abundante información que mostraba fragmentos de los procesos intelectuales y representacionales, por intermedio de los cuales se fue construyendo esa nueva figura, la del jinete con caballo, a partir de la unión de dos significantes visuales distintos: los camélidos y los antropomorfos (fig. 4).<sup>9</sup> ¿Qué hacer, en cambio, con aquellos otros significantes visuales, como las cruces, las iglesias o los sacerdotes, para los cuales aparentemente no hay información de que su representación sea el resultado de la unión de signos prehispánicos ya existentes?

Son los procesos sociales desencadenados por la colonización los que nos pueden brindar algunas respuestas, permitiéndonos una primera aproximación a las posibles cronologías relativas del arte rupestre colonial. En efecto, en al menos una de sus dimensiones significantes, las representaciones rupestres coloniales parecieran dar cuenta de las acciones de los europeos, claro que desde un punto de vista indígena.

Hay coincidencia en que varias de las escenas de jinetes montados muestran episodios de violencia contra grupos indígenas (Hernández Llosas, 2006: 9-34). Ahora bien, en los territorios del Collasuyo la mayor violencia tuvo lugar entre la llegada de los europeos al Cuzco en 1533 y las varias “entradas” que se hicieron hacia el sur del altiplano, las que se prolongaron durante prácticamente toda la segunda mitad del siglo XVI. En el caso del actual noroeste argentino, este periodo duró más, puesto que fue “tierra de guerra” hasta bien avanzado el siglo XVII (Lorandi, 1988: 99-122; Sán-

<sup>8</sup> Existe otro conjunto, al parecer más tardío, de representaciones de enfrentamientos militares que, por el uso de armas de fuego y la disposición en fila de los ejércitos, parecen corresponder a escenas del fin del periodo colonial e inicios de la época republicana (al respecto véanse Medinaceli *et al.*, 2003; Strecker y Taboada, 2004).

<sup>9</sup> Para ello seguimos el trabajo precursor de Gallardo *et al.*, 1990.



4. Arreglo estético entre un motivo antropomorfo frontal y un camélido de perfil para configurar el *motivo ecuestre* o *escena de monta*, sitio El Maitén 5, Illapel, Chile. Foto: Andrés Troncoso.

chez y Sica, 1994:165). Los sujetos principales de estas representaciones de violencia fueron, precisamente, sus causantes: los españoles y sus cabalgaduras.

Por otra parte, los españoles se preocuparon de difundir extensamente el signo de la cruz, casi a la par con su llegada a los nuevos territorios. Los dos tipos de cruces más representativos en el arte rupestre de estas regiones, la cruz latina y la cruz de atrio, pueden estar manifestando procesos parcialmente diferenciados. Ya los abordaremos más adelante.

A partir de inicios del siglo xvii, y con mayor fuerza después de 1610, en muchos lugares del antiguo Collasuyo se llevaron a cabo campañas más o menos sistematizadas de extirpación de idolatrías (Castro, 2009: 21-84), la cual sustituyó a las prácticas iconoclastas que caracterizaron los primeros momentos de la lucha contra las religiones andinas. Nuestra propuesta es que uno de los significantes usados por las sociedades andinas para tematizar ese proceso represivo fueron las representaciones de sacerdotes, los más activos agentes de la extirpación.

Los procesos de construcción de nuevas formas de pensamiento religioso, en las que las prácticas católicas se fueron imponiendo o fundiendo, según sea el caso, tienen en común, entre otros aspectos, la apropiación simbólica de algunos de los referentes cristianos, reinsertados en nuevos contextos semánticos. El tema de la



5. Conjunto de jinetes uno de ellos portando una cruz, sitio Casa del Sol 11, Córdoba, Argentina. Tomado de Querejazu Lewis, ed., 1992: 211.

apropiación simbólica de la cruz (Molinié, 1997: 691-708), así como la resemantización de uno de los iconos católicos por excelencia, la iglesia y la plaza (Platt, 1997: 24 -25), pueden ser finalmente otra de las pistas que nos permitan darle un contexto a las representaciones rupestres de iglesias y de algunas cruces e iglesias que, como veremos, parecen *apropiadas*.

Revisemos con más detalle estos distintos procesos y sus representaciones visuales. Queremos insistir en que nuestra propuesta se trata, ante todo, de una exploración metodológica, en la búsqueda de ir construyendo un marco analítico compartido entre los estudiosos del arte rupestre colonial. Está sujeta, por lo tanto, a muchas revisiones y complementos (fig. 5).

#### LOS PRIMEROS SIGNIFICANTES: JINETES Y CRUCES EN EL SIGLO XVI

A partir de 1532, con el arribo de los europeos a la ciudad incaica de Cajamarca, se da inicio al proceso de colonización de manera paralela al de evangelización. En los mismos acontecimientos de Cajamarca que llevan a la captura y ejecución de Atahualpa, el inca gobernante del Tahuantinsuyo, se pusieron en evidencia algunas de las imágenes que posteriormente poblarían los paneles con representaciones rupestres. Es conocida la descripción, de parte de los europeos, del momento en que, montados en sus respectivas cabalgaduras, Hernando de Soto y Hernando Pizarro quisieron impresionar y asustar al inca, haciendo además de arremeter en su contra con sus caballos (Hemming, 2005: 32; Martínez, 2003: 171-205). Al día siguiente, en la emboscada de Cajamarca, uno de los protagonistas sería fray Vicente Valverde, portador de la cruz y de la Biblia.

En los Andes cruces y jinetes están a menudo íntimamente ligados, según lo muestran diversos paneles (fig. 6). Esa asociación se hizo aún más explícita a través



6. Jinetes blandiendo espadas y lanzas, sitio Huachichocana, noroeste de Argentina. Tomado de Fernández Distel, 1992a: 193.

de la figura del apóstol Santiago, que pronto llegó a ser conocido como Santiago Mataindios en los Andes (Domínguez García, 2008). La descripción que hace el cronista andino Guamán Poma de Ayala une en una sola figura los contenidos religiosos y la violencia, en una configuración visual que guarda extraordinaria similitud con las representaciones rupestres.<sup>10</sup> Al relatar una de las batallas del Cuzco entre las tropas incaicas y los defensores europeos y sus aliados indígenas, en 1536, el cronista da una interesante descripción del apóstol:

Señor Santiago Mayor de Galicia, apóstol en Jesucristo, en esta hora estaban cercados los cristianos hizo otro milagro Dios muy grande, en la ciudad del Cuzco; dicen que lo vieron a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inga llamada Sacsaguamán, que es pucara del Inga, arriba de San Cristóbal; y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo, caccha, de los cristianos, favor de cristianos. Y así bajo el señor Santiago a defender a los cristianos. Dicen que vino encima de un caballo blanco, que traía el dicho caballo pluma suri y mucho cascabel enjaezado, y el santo todo armado, con su rodela, y su bandera, y su manta colorada, y su espada desnuda, y que venía con gran destrucción y muerte, muy muchos indios, y desbarató todo el cerco de los indios a los cristianos que había ordenado Mango Inga; y que llevaba el santo mucho ruido y de ello se espantaron los indios... (Guamán Poma de Ayala, 1980: 295, 406).

<sup>10</sup> En un trabajo anterior (Arenas y Martínez, 2007), analizamos minuciosamente la construcción de la figura de los jinetes, que denominamos una configuración ecuestre, por lo que nos excusamos de tratarla aquí con detalle.





7. Escena de enfrentamiento violento entre un indígena y un español, sitio Los Pintados de Sapagua, noroeste de Argentina. Foto: Anahí Re.

Jinete en un caballo blanco, y con atuendos andinizados (con plumas de avestruz –*suri*– manta colorada y semejante a la divinidad andina Illapa, el trueno), destacan en esta reseña los contenidos de destrucción, muerte y violencia asociados con el jinete, portador de una espada desnuda.

Las armas desnudas, ya sean espadas o lanzas, son uno de los rasgos significantes más notorios de las figuras rupestres (fig. 7). También son frecuentes las escenas de violencia y enfrentamiento entre indígenas, representados a pie, y jinetes. Se hallan sobre todo en el noroeste argentino —en el sitio de Sapagua, por ejemplo (Aschero, 1999: 131)— y el norte de Chile, “tierras de guerra” fronterizas, donde hubo un largo historial de encuentros armados desde el último tercio del siglo *xvi* hasta, al menos, mediados del *xvii*.

Señalamos anteriormente que la figura ecuestre se construyó a partir del ensamblaje de dos motivos prehispánicos: los camélidos y las figuras antropomorfas (véase también Gallardo *et al.*, 1990; Arenas y Martínez, 2007). Nuestra proposición se trata de uno de los significantes más tempranos utilizados para representar a los europeos. La información disponible en la actualidad, permite afirmar que la figura de los jinetes es una de las más populares del arte rupestre colonial en el continente y en el área andina.<sup>11</sup> En el antiguo Collasuyo, la imagen de un jinete

<sup>11</sup> Varios de los trabajos presentados en este simposio, para áreas del sur de los Estados Unidos y para México, dan cuenta de la gran dispersión y frecuencia de ese significante.



8. Cruces latinas y motivos geométricos en el sitio Toro Muerto, Chile. La cruz de atrio o calvario en un conjunto significativo del sitio Calera, provincia Espinar, Perú. Fotos: Marco Antonio Arenas (izquierda) y Rainer Hostnig (derecha).

montando un caballo<sup>12</sup> parece constituir uno de los significantes centrales para representar a los europeos y, por extensión, dar cuenta de la situación colonial (Niemeyer, 1968; Gallardo *et al.*, 1990; Fernández Distel, 1992a y 1992b; Hernández Llosas, 1992 y 2006; Hostnig, 2004).

Las cruces, por su parte, se difundieron rápidamente por los espacios que iban siendo conquistados. Refiriéndose al pueblo de Cacha, en lo que hoy es la provincia Espinar (parte del Collasuyo), Cieza de León escribió: “vemos ya del todo profanados sus templos, y por todas partes la Cruz gloriosa puesta” (Cieza de León, 1986-1987, tomo II: 9-10). Con esta cita de uno de los tempranos cronistas españoles queremos ejemplificar la veloz difusión y adopción que, al menos desde la perspectiva de algunos europeos, habría tenido la simbología cristiana en los Andes. Se trata de un significante que tiene una popularidad igual a la de los jinetes en cuanto a la frecuencia con que aparece (fig. 8). Dos son las figuras más representadas: la cruz latina, de líneas simples, y la llamada cruz “de atrio” o “de calvario”, ambas caracterizadas por su pedestal<sup>13</sup> (fig. 9).

Queremos proponer que la imagen de la cruz latina puede constituir uno de los primeros significantes cristianos apropiados por el sistema de representación rupestre colonial, considerando el importante despliegue visual de este símbolo desde los comienzos de la conquista española en los Andes.

<sup>12</sup> La distinción es importante. Las primeras configuraciones de la figura ecuestre se construyeron, en muchos casos, a partir de significantes locales: llamas, en los Andes; guanacos, en la Patagonia (Braicovich, 2007; Martinic, 1987 y 1993-1994), o alces, en Canadá (Molineaux, 1989). Por otro lado, porque en expresiones rupestres más tardías se puede advertir personajes montados en burros, sin que representen a europeos (Ruiz y Albeck, 2008).

<sup>13</sup> Agradecemos a Enrique Chacón Soria, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, habernos sugerido la denominación “cruz de atrio”, usada en México para referirse a este tipo de cruces. Si bien las cruces de calvario suelen componer un conjunto de tres cruces, en muchos lugares de los Andes aparecen solas, impuestas sobre antiguos sitios rituales o sagrados, por lo que optamos por mantener ambas denominaciones.





9. Cruz de atrio, iglesia colonial de Apachaco, provincia Espinar, Cuzco, primera mitad del siglo xvii. Foto: Marco Antonio Arenas.

Las cruces se despliegan, como hemos dicho, por casi todo el espacio de los Andes del sur: en la región del Cuzco y al sur de la misma (Hostnig, 2004), en el altiplano boliviano (Taboada, 1988 y 1992; Querejazu Lewis, ed., 1992; Cruz, 2002), en el noroeste de Argentina (Fernández Distel, 1992a; Hernández Llosas, 2006; Ruiz y Albeck, 2008), y en el norte y centro norte de Chile (Niemeyer y Schiappacasse, 1981; Berenguer, 1999; Troncoso, 2005).

En cuanto a su posible cronología, es factible sugerir, sin embargo, algunas diferencias entre ambos tipos de cruces. En los Andes se distinguen dos momentos de evangelización. El primero, que se extiende aproximadamente entre 1532 y 1565, ha sido denominado como “primera evangelización” (Estenssoro, 2003: 31-34) y estuvo marcado tanto por una relativa heterogeneidad conceptual, una diversidad e inestabilidad en el discurso doctrinal (Estenssoro, 2003: 32), como por la inestabilidad provocada por la sublevación incaica que duró entre 1536 y 1572 y por las guerras civiles entre españoles, de 1538 a 1548. Las ilustraciones de la época sugieren una mayor preponderancia de la cruz latina, asociada con las tareas iniciales de la evangelización, que de la cruz de atrio, la cual aparecería algo más tardíamente, cuando la dominación colonial se iba asentando en los diferentes territorios junto con la construcción de iglesias y capillas (fig. 10).

Fue a partir de los decretos del Segundo Concilio Limense, de 1567 (Duviols, 1977: 127), que se dispuso de manera oficial que sobre los lugares sagrados prehispá-



10. Representación de un templo cristiano con capilla miserere, cruces latinas y significantes abstractos, sitio Toro Muerto, Chile (izquierda). Templo de Copacabana (Bolivia), capilla miserere en el atrio del santuario (derecha). Fotos: Marco Antonio Arenas.

nicos en los Andes se instalaran cruces.<sup>14</sup> Cuando no se construyó directamente sobre esos lugares una iglesia o capilla, las cruces empleadas fueron, en su mayoría, con pedestal. La difusión de estas cruces coincide cronológicamente con el inicio del segundo momento evangelizador, impulsado por Francisco de Toledo y por la orden jesuita que llegó a los Andes con ese virrey. Se trata de una evangelización mucho más activa, conceptualmente más homogénea y con un mando más centralizado, que tenía autorización para destruir sitios y monumentos, rayar o intervenir representaciones en las piedras y que, pensamos, está en la base de lo que Bednarik (1992: 28-35) denominó la actividad iconoclasta en el arte rupestre. Las autorizaciones para la destrucción fueron varias, repetidas a lo largo de los años: “Que se borren los animales que los yndios pintan en qualquier parte”. (Archivo General de Bolivia, 1574: 89v). Asimismo: “Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar, y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xp-tianos en sus casas y edificios” (Francisco de Toledo, 1975: 171).

Si bien es posible encontrar cruces latinas sobrepuestas sobre antiguos paneles rupestres, su frecuencia como signo de imposición cristiana es menor que la de las cruces de atrio o con pedestal, lo que nos permite proponer que esta segunda está más asociada con esa evangelización más tardía y más activa destructivamente.

De modo que, aunque los dos tipos de cruces están vinculados con los procesos evangelizadores desarrollados a partir del siglo xvi, es posible postular un breve desfase cronológico entre ambos.

#### LA IRRUPCIÓN DE LOS EXTIRPADORES EN EL SIGLO XVII

A partir de 1610 la jerarquía eclesiástica en los Andes dio inicio a otra etapa de la evangelización, la llamada extirpación de idolatrías (Duviols, 1977: 85; Estenssoro,

<sup>14</sup> El artículo 99 del concilio señala expresamente que se deben destruir los lugares de adoración en los caminos, las *apachetas*, y colocar sobre ellas una cruz (Duviols, 1977).





11. Posible representación de un sacerdote católico cuyas extremidades han sido reemplazadas por cruces, sitio Toro Muerto, La Higuera, Chile (izquierda). Posible representación de sacerdotes católicos y personaje fantástico, sitio Ichu Anco Loma, Espinar, Perú. Fotos: Rainer Hostnig (derecha).

nos [...] Y prendi a Francisco Tupidiare, ministro principal de la dicha ydolatria, y lo remiti presso con el ydolo de Betere para que su ilustrisima lo castigare (AGI, 1660).<sup>16</sup>

Planteamos que la representación de sacerdotes en algunos sitios está asociada con este proceso y su impacto en las comunidades indígenas que sufrieron la represión. Las imágenes de sacerdotes los muestran a veces engarfiados con cruces que surgen desde diferentes partes del cuerpo, construyendo así una composición visual cargada de tensión y sobrecargada de una significación religiosa católica precisa (fig. 11).

#### LAS IGLESIAS EN LA PIEDRA

La representación de iglesias no parece estar relacionada de forma directa con un proceso específico o acotado temporalmente como los anteriores, sino más bien (y es nuestra propuesta) con la progresiva introducción del catolicismo en los Andes y su posterior consolidación. Sin embargo, creemos que es factible considerar una

<sup>16</sup> Proceso de extirpación de idolatrías en la localidad de San Pedro de Atacama, obispado de Charcas, actual II Región de Chile.

emergencia más tardía de estas imágenes en el contexto colonial que las de jinetes y cruces. La superposición de las iglesias sobre los jinetes, en algunos sitios, sugiere pautas para indicar que su emergencia como tema representativo fue posterior al primer tema que hemos postulado, característico de la primera mitad del siglo xvi. Por otra parte, la instalación de iglesias y capillas, en especial aquellas que se construyeron sobre sitios religiosos prehispánicos, fue posterior al periodo inicial de la invasión europea a los Andes. Todo esto apoya, entonces, la ubicación cronológicamente más tardía de estas manifestaciones.

Es posible que la representación de iglesias tenga que ver con la implantación de los templos cristianos sobre los centros ceremoniales andinos, que en su mayoría se encuentran vinculados con espacios residenciales de elite andinos. No pensamos sólo en el Corikancha y la imposición del templo de Santo Domingo, en el Cuzco. Los ejemplos son múltiples, como la gran capilla colonial construida sobre las ruinas de Pukara, un centro religioso estatal anterior incluso a los incas, que sin duda a la llegada de los conquistadores españoles seguía funcionando como una poderosa divinidad andina o *w'aka*. El notable afloramiento rocoso que distingue el emplazamiento del centro de Pukara en el altiplano peruano fue bautizado como cerro Calvario. Hasta el día de hoy este espacio se actualiza con quemas rituales. Si hacemos referencia a la cita de Cieza de León mencionada con anterioridad, todo parece indicar que el lugar señalado por el cronista corresponde al centro urbano de K'anamarka (en la provincia de Espinar, al sur de Cuzco, Perú), que a la postre constituiría un espacio de reducción indígena, con la implantación en su centro de un gran templo colonial sin intervenir la arquitectura prehispánica del resto del poblado. Algo similar ocurre en el centro arqueológico de Mauk'allacta, en la misma provincia de Espinar. En todos estos pueblos de origen prehispánico se expresa con toda su fuerza la implantación de iglesias o capillas cristianas en antiguos centros ceremoniales que siguieron activos, al menos desde el punto de vista de concentración de población indígena, durante el periodo colonial temprano.

La mayoría de los principales templos coloniales cristianos del sur andino, tal como los conocemos hoy día, data de los siglos xvii y xviii. En el caso de la arquitectura de las iglesias católicas en América, según proponen Gisbert y Mesa (1985: 169), sus características parecen responder a una tradición indígena al orientarse a la necesidad de un culto masivo, la realización de rituales al aire libre y la continuidad de la importancia del culto a los muertos. Es así que en casi todos los primeros templos coloniales católicos andinos se habrían facilitado la identificación de deidades prehispánicas con el nuevo panteón cristiano y la permanencia de la peregrinación como un fenómeno social de masas, convirtiendo el edificio de la iglesia en un referente religioso y visual de primer orden.

Apuntamos que la construcción de la figura ecuestre utilizó significantes figurativos de una larga tradición en el arte rupestre de los Andes, empero, el motivo "iglesia" no cuenta con un antecedente conocido en este campo de representación, condición que se hace extensiva a los motivos arquitectónicos en general. Las iglesias como significantes rupestres parecen dar cuenta de un singular proceso de asimilación de los templos cristianos en cuanto espacios sacralizados, considerando que su representación como fenómeno compositivo plantea una mirada original de las

mismas, es decir, se encuentran funcionando modelos de representación que parecen construirse a partir de una lógica compositiva propia de las sociedades andinas. Presumiblemente, estos motivos exigen ciertas normas de composición en un universo de representaciones que aluden a referentes específicos. En efecto, llama la atención la imagen de muchas iglesias con “corte en sección” o “visión radiográfica” (Taboada, 1992: 122), exhibieron el interior de las mismas, con el detalle de atributos arquitectónicos específicos. Cuando la representación no cumple con esta condición de “transparencia”, el detalle arquitectónico destaca su singularidad. Hasta el momento se han reconocido este tipo de representaciones en el sur de Perú (Hostnig, 2004), el occidente boliviano (Taboada, 1992) y Norte Chico de Chile (Martínez y Arenas, 2009). En algunos casos, las imágenes de iglesias pueden estar acompañadas de otras arquitecturas, insinuando la representación de algún pueblo o la “planta” de otro, como las observadas en Apachaco (Espinar, Perú) de sorprendente complejidad.

## CONCLUSIONES

En el espacio del antiguo Collasuyo de los incas, los más de 150 sitios actualmente conocidos con registros visuales que podemos adscribir con seguridad al periodo colonial, son suficientes para postular la existencia de una práctica comunicacional colonial andina. Esos sitios nos permiten afirmar que la práctica de inscribir imágenes en las paredes rocosas estuvo lejos de terminarse abruptamente con la invasión europea y la posterior instalación de la sociedad colonial. Por el contrario, ella continuó, por supuesto adaptada o modificada por las circunstancias coloniales, entre las cuales se deben considerar tanto la incorporación de nuevos sujetos (españoles, curas) y divinidades (Dios, Jesús, los santos y vírgenes), como las distintas condiciones sociales y religiosas en las que funcionó esta etapa del arte rupestre andino (evangelización, represión, nuevas religiosidades).

En lo que conocemos hasta ahora del arte rupestre colonial, destaca su dinamismo y su contemporaneidad temática. Se trataría de una práctica conectada con los procesos que ocurrían en las comunidades andinas y, por esa vía, de un verdadero sistema de significación que ayudaría a proporcionar sentido y capacidad de comprensión y manejo de las nuevas situaciones que debían enfrentar aquellas comunidades. Ésa es, al menos en principio, una de las conclusiones que pueden extraerse del ordenamiento cronológico que intentamos aquí (fig. 12). Los diferentes momentos de emergencia de las distintas temáticas revelan una práctica activa y reflexiva de sus ejecutores, así como una voluntad consciente de registrar y comunicar esa reflexión.

Por razones de espacio no pudimos abordar la discusión de sus condiciones de realización y funcionamiento. En concreto, no llegamos a profundizar en sus procesos de apropiación y resignificación, pero lo que sabemos hasta ahora nos lleva a plantear la posibilidad de identificar diversos procesos que habrían impactado, o al menos condicionado, al arte rupestre colonial. Si bien la represión parece haber existido, son muchos más los sitios conocidos que, presuntamente, no fueron alcanzados por ella. Al contrario, la incorporación activa de cruces e iglesias en numerosos sitios de datación prehispánica nos conduce a suponer una apropiación y



SIGLOS		PROCESOS	IMÁGENES RUPESTRES
SIGLOS XVII - XVIII		¿CATOLICISMO ANDINO?	FIESTAS RITUALES IGLESIAS
SIGLO XVII		EXTIRPACIÓN DE IDOLATRIAS	CURAS CALVARIOS
COLOMBIA	POS-TOLEDO	REPRESION "ICONOCLASTA" III CONCILIO LIMENSE	SITIOS DESTRUIDOS
	PRE-TOLEDO	PRIMERA EVANGELIZACIÓN SURGIMIENTO PRÁCTICAS CATÓLICAS ANDINAS	APROPIACIÓN DEL SIMBOLO DE LA CRUZ LATINA
SIGLO XVI		CHOQUE - CONQUISTA	JINETES Y ESCENAS DE ENFRENTAMIENTO
TAIWANTINSUYU	HORIZONTE INCA	DOMINIO INCA EN EL COLLASUYO	IMÁGENES DE PODER Y CONTROL SIMBÓLICO

12. Propuesta cronológica relativa al proceso de construcción significativa en el sistema de representación rupestre colonial en los Andes del sur. Esquema: José Luis Martínez y Marco Antonio Arenas.

resignificación activa, que procuró integrar los nuevos significantes aparentemente sin conflicto, junto a otros más antiguos pero quizá vigentes aún en el periodo colonial. Aquí resulta necesario agregar al análisis la constitución de nuevas formas de religiosidad andinas, que incorporaron a la religión católica sin descartar la totalidad de sus propios sistemas de creencias y de sus prácticas. Son temas de investigación que están abiertos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de Bolivia, ANB  
1574 Exp. 1764, núm. 31: f. 89v.

Archivo General de Indias, AGI  
1637 Audiencia de Lima, legajo 232, núm, 5.  
1660 Audiencia de Charcas, legajo 96, núm. 21.

Arenas, Marco Antonio  
2009 "El sitio Toro Muerto (Chile) en la problemática de las representaciones rupestres coloniales en los Andes del sur", ponencia presentada en XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Valparaíso, ms.

·  
·  
·



Arenas, Marco Antonio y José Luis Martínez

2007 "Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignificación en el arte rupestre colonial andino", ponencia presentada en VI Congreso de Antropología Chilena, Valdivia, ms.

Aschero, Carlos

1999 "El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino", en José Berenguer y Francisco Gallardo (eds.), *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 97-135.

Bednarik, Robert

1992 "Acercas de la motivación del re-uso del arte rupestre: un ejemplo del período colonial de Bolivia", en Roy Querejazu Lewis (ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos*, La Paz, Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia, pp. 28-35.

Berenguer, José

1999 "El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños", en José Berenguer y Francisco Gallardo (eds.), *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 9-56.

2004 "Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (9): 75-108.

2009 "La investigación del arte rupestre tardío en Chile y la fundamentación de pictografías inkaicas en el sur del Tawantinsuyu", ponencia presentada en II Taller Internacional de Arqueología del Noroeste argentino y Andes Centro Sur, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador Jujuy, ms.

Berenguer, José, Victoria Castro, Carlos Aldunate, Carole Sinclair y Luis Cornejo

1985 "Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo", en *Estudios en arte rupestre Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 87-108.

Bonavia, Duccio

1972 "El arte rupestre de Cuchimachay", en *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú*, Lima, Cerro de Paseo, pp. 134-139.

Braicovich, Romina

2007 "Observando la relación de los pueblos del Nahuel Huapi con su paisaje acuático a partir del estudio de canoas monóxilas", en VI Congreso de Antropología Chilena, Valdivia, Colegio de Antropólogos Chilenos, ms.

Castro, Victoria

2009 *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*, Santiago, Universidad de Chile-Centro de Investigaciones Barros Arana DIBAM.

Chacama, Juan, Luis Briones y Gustavo Espinosa

1988- "El arte mural de las iglesias coloniales de la Primera Región de Chile",

1989 *Diálogo Andino* (7/8): 102-120.

Cieza de León, Pedro

1986-87 (1550) *Crónica del Perú*, Lima, Universidad Católica del Perú, tomo II.

Cruz, Pablo

2002 "La memoria de los cerros. Algunos comentarios sobre los sitios con arte rupestre de la región de Potosí (Bolivia)", *Rupestreweb. Arte Rupestre en América Latina*, en línea <rupestreweb.info/potosi.html>, consultado: 25 de julio de 2009.

2006 "Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de punkus y qaqaqas en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 35-50.

Cummins, Tom

2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Universidad Mayor de San Andrés/Embajada de los Estados Unidos de América.

Domínguez García, Javier

2008 *De Apóstol matamoros a Yllapa Mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Duviols, Pierre

1977 *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

2003 *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*, Lima, Universidad Católica del Perú.

Estenssoro, Juan Carlos

2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/ Instituto Francés de Estudios Andinos.

Fernández Distel, Alicia A.

1992a "Investigación sobre el arte rupestre hispano-indígena del N.O. de la República Argentina", en Roy Querejazu Lewis (ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos*, La Paz, Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia, pp. 172-198.

·  
·  
·

- 1992b "Pinturas rupestres posteriores a la conquista española en Jujuy, San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina", Roy Querejazu (ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos*, La Paz, Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia, pp. 199-209.
- 1994 "Tres complejos con arte rupestre en la provincia Modesto Omiste, Departamento de Potosí, Bolivia", *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (8): 55-89.

Gallardo, Francisco, Victoria Castro y Pablo Miranda

- 1990 "Jinetes Sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (4): 27-56.

García, Juan Carlos

- 1994 *Ofensas a Dios. Pleitos e injurias. Causas de idolatría y hechicerías, Cajatambo siglos XVII-XIX*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas.

Garcilaso de la Vega, Inca

- 1991 (1609) *Comentarios Reales de los Incas*, edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, México, Fondo de Cultura Económica.

Gisbert, Teresa y José de Mesa

- 1985 *Arquitectura andina: historia y análisis. 1530-1830*, La Paz, Embajada de España en Bolivia.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

- 1980 (1616) *Nueva Corónica y buen gobierno*, edición de Franklin Pease, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Hemming, John

- 2005 *La conquista de los incas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hernández Llosas, María Isabel

- 1992 "Secuencia rupestre humahuaca y arqueología regional (Jujuy, Argentina)", *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (6): 29-40.
- 2006 "Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 11 (2): 9-34.

Hostnig, Rainer

- 2003 *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica/Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 2004 "Arte rupestre postcolombino de la Provincia Espinar, Cuzco, Perú", *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (18): 40-64.
- 2007 "Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cuzco)", en Reiner Hostnig, Matthias Strecker y Jean Guffroy (eds.), *Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 189-236.
- 2007b "Hallazgos recientes en el Valle del Vilcanota, Cuzco, refuerzan la hipótesis sobre existencia de arte rupestre inca", *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (21): 68-75.
- 2008 "Pinturas rupestres de posible afiliación inca en el Departamento del Cuzco, Perú", *Rupestreweb. Arte Rupestre en América Latina*, en línea <rupestreweb.info.com/pinturarupestreinca.html>, consultado: 20 enero de 2010.
- 2009 "Sumbay: a 40 años de su descubrimiento para la ciencia", *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (23): 25-48.

Huertas, Lorenzo

- 1980 "Las confesiones indígenas en el siglo xvii en Canta, Chancay y Cajatambo", *Proceso*, 7: 27-33.

Lorandi, Ana María

- 1988 "La resistencia y rebeliones de los diaguito-calchaqui en los siglos xvi y xvii", *Cuadernos de Historia* (8): 99-122.

Martínez, José Luis

- 2003 "El fracaso de los discursos: el desencuentro de Cajamarca", en Ana María Lorandi, Carmen Salazar-Soler y Nathan Wachtel (comps.), *Los Andes 50 años después (1953-2003): homenaje a John Murra*, Lima, Universidad Católica del Perú, pp. 171-205.
- 2009 "Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14 (1): 9-35.

Martínez, José Luis y Marco Antonio Arenas

- 2009 "Problematizaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas Centro Sur y Meridional Andina", en Marcela Sepúlveda, Luis Briones y Juan Chacama (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas*, Arica, Universidad de Tarapacá, 129-140.

Martinic, Mateo

- 1987 "El Juego de Naipes entre los Aonikenk", *Anales del Instituto de La Patagonia*, 17: 23-30.
- 1993- "Un Nuevo Conjunto de Naipes Aonikenk", *Anales del Instituto de La*  
1994 *Patagonia*, 22: 73-75.

·  
·  
·

- Medinaceli, Ximena, Matthias Strecker y Fredy Taboada  
 2003 "Arte rupestre histórico de la Región del Lago Titicaca", La Paz, *xv Reunión Anual de Etnología (2001)*, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef), tomo 1, pp. 99-118.
- Molineaux, Brian  
 1989 "Concepts of Humans and Animals in Post-Contact Micmac Rock Art", en Howard Morphy (ed.), *Animals into Art*, Londres, One World Archaeology, pp. 193-214.
- Molinié, Antoinette  
 1997 "Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito", en Rafael Varón y Javier Flores (eds.), *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, Lima, Banco central de Reserva del Perú, pp. 691-708.
- Muelle, Jorge C.  
 1969 "Las cuevas y pinturas de Toquepala", *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, Seminario de Antropología, tomo 2, pp. 186-196.
- Niemeyer, Hans  
 1961 "Excursiones a la Sierra de Tarapacá: arqueología, toponimia, botánica", *Apartado de la Revista Universitaria*, año XLVI: 97-122.  
 1968 "Petroglifos del río Salado o Chuschul", *Boletín de Prehistoria de Chile* (1): 85-92.
- Niemeyer, Hans y Virgilio Schiappacasse  
 1981 "Aporte al conocimiento del Periodo Tardío del Extremo Norte de Chile: Análisis del Sector Huancarane del valle de Camarones", *Chungará* (7): 3-103.
- Núñez, Lautaro  
 1985 "Petroglifos y tráfico en el desierto chileno", *Estudios de arte rupestre*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 246-264.
- Núñez, Lautaro y Luis Briones  
 1967- "Petroglifos del sitio Tarapacá-47 (provincia de Tarapacá)", *Estudios Arqueológicos*, 3-4: 43-75.  
 1968
- Platt, Tristan  
 1997 *Los guerreros de Cristo*, Sucre, ASUR/Plural.
- Querejazu Lewis, Roy (ed.)  
 1992 *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos*, La Paz, Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia.

- Ruiz, Martha y Diego Chorolque  
 2007 *Arte rupestre del Pukara de Rinconada: Una larga historia visual*, San Salvador de Jujuy, CREA/Universidad Nacional de Jujuy.
- Ruiz, Martha y Esther Albeck  
 2008 "Tres motivos. Tres miradas. Arte rupestre en la Puna de Jujuy", ponencia presentada al XVIII Congreso de Arqueología chilena, Valparaíso, Sociedad Chilena de Arqueología, ms.
- Sánchez, Sandra y Gabriela Sica  
 1994 "Entre águilas y halcones. Relaciones y representaciones del poder en los Andes Centro-Sur", *Estudios Atacameños*, 11: 165-177.
- Santoro, Calogero y Percy Dauelsberg  
 1985 "Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile", en *Estudios en arte rupestre. Primera Jornada de Arte y Arqueología*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 69-86.
- Sepúlveda, Marcela  
 2004 "Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu?", *Chungara*, 36 (2): 437- 449.  
 2008 "Arte rupestre en tiempos incaicos: nuevos elementos para una vieja discusión", en Paola González y Tamara L. Bray (eds.), *Lenguajes visuales de los incas*, Oxford, Archaeopress, pp. 111-123.
- Strecker, Matthias  
 1992 "Arte rupestre colonial y republicano en Quilima, Depto. de La Paz, Bolivia", en Roy Querejazu Lewis (ed.), *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 3: 82-94.
- Strecker, Matthias y Freddy Taboada  
 2004 "Aymara" Rock Art of Lake Titicaca", *Rock Art Research*, 21 (2): 111-125.
- Taboada T., Freddy  
 1988 "Arte rupestre de Chirapaca", *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (2): 29-36.  
 1992 "El arte rupestre indígena de Chirapaca, Depto. de La Paz, Bolivia", en Roy Querejazu Lewis (ed.), *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 3: 111-117.

Toledo, Francisco de

1975 (1570-1515) *Tasa de la visita general del virrey Francisco de Toledo*, ed. de Nolde David Cook, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Troncoso, Andrés

2005 "Genealogía de un entorno rupestre en Chile Central: un espacio, tres paisajes, tres sentidos", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 10 (1): 35-53.

Vilches, Flora y Mauricio Uribe

1999 "Grabados y pinturas del arte rupestre Tardío de Caspana", *Estudios Atacameños*, 18: 73-87.





V. ENCUENTRO  
DE SISTEMAS SIMBÓLICOS:  
ARTE RUPESTRE Y CREACIÓN  
DE NUEVOS IMAGINARIOS



# LA BA'CUANA, ISTMO DE TEHUANTEPEC: ENCUENTRO DE DOS TRADICIONES EN UN LUGAR SAGRADO

Fernando Berrojalbiz  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

## RESUMEN

En el estado de Oaxaca, el arte rupestre ha sido muy poco estudiado. Con este trabajo se quiere mostrar la importancia y el gran interés que tiene su investigación. El estudio se centra en un sitio ubicado en el Istmo de Tehuantepec. El conjunto rupestre, llamado Ba'cuana destaca porque en él se plasmaron expresiones desde la época prehispánica hasta la colonia, y sigue vigente como sitio de culto. En el presente trabajo se establece cómo este sitio es una obra en continuo proceso de creación. Se aportan argumentos para establecer la cronología y la atribución cultural y estilística de las expresiones prehispánicas. Se estudian también las diversas expresiones coloniales y se propone una hipótesis sobre la relación de los motivos y las simbologías de las diferentes épocas. Al mismo tiempo se investiga el paisaje del que formaron parte estas pinturas desde la época prehispánica, y cómo se fue reformulando en la época colonial, hasta nuestros días.

## INTRODUCCIÓN

En el estado de Oaxaca, México, el estudio del arte rupestre ha tenido poco desarrollo.<sup>1</sup> Todavía menos atención han obtenido aquellas expresiones efectuadas en la época del contacto o durante la colonia. Uno de los más interesantes conjuntos de arte rupestre de Oaxaca con manifestaciones coloniales, de los conocidos hasta ahora, es Ba'cuana, en el Istmo de Tehuantepec. Se trata de un sitio con representaciones realizadas tanto en la época prehispánica como en la del contacto y la colonial. Debido a que constituye un lugar que ha tenido una valoración especial desde el periodo prehispánico hasta nuestros días, en el cual hubo una continuidad en la práctica del arte rupestre del pasado mesoamericano a la colonia española, renovándose, redefiniéndose en el encuentro de dos tradiciones culturales muy diferentes, reviste un interés especial.

En este trabajo se muestran las diversas líneas de investigación que se están explorando y los primeros resultados de un estudio sobre Ba'cuana, que se inscribe dentro de dos proyectos en curso más amplios de la Universidad Nacional Autónoma de México,<sup>2</sup> los cuales se desarrollan en la parte correspondiente a Oaxaca del

<sup>1</sup> Son pocos los trabajos publicados, entre los que destacan Zárate Morán, 2003; Urcid, 2004, y Bustamante Vasconcelos, 1997.

<sup>2</sup> Transculturación y Conquista de los Pueblos Indígenas en Durango y Oaxaca: Un Estudio Comparativo de Arte Rupestre (director: Fernando Berrojalbiz) y Arte y Ciencia: La Pintura Rupestre en Ixtaltepec, Oaxaca (codirectores: Fernando Berrojalbiz y Rolando Jiménez Benitez).

Istmo de Tehuantepec, más concretamente sobre una zona en su porción norte, y que se enfocan en el arte rupestre producto del encuentro entre culturas. En esta oportunidad me centraré en las expresiones de la época colonial presentes en el sitio Ba'cuana.

#### UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL SITIO

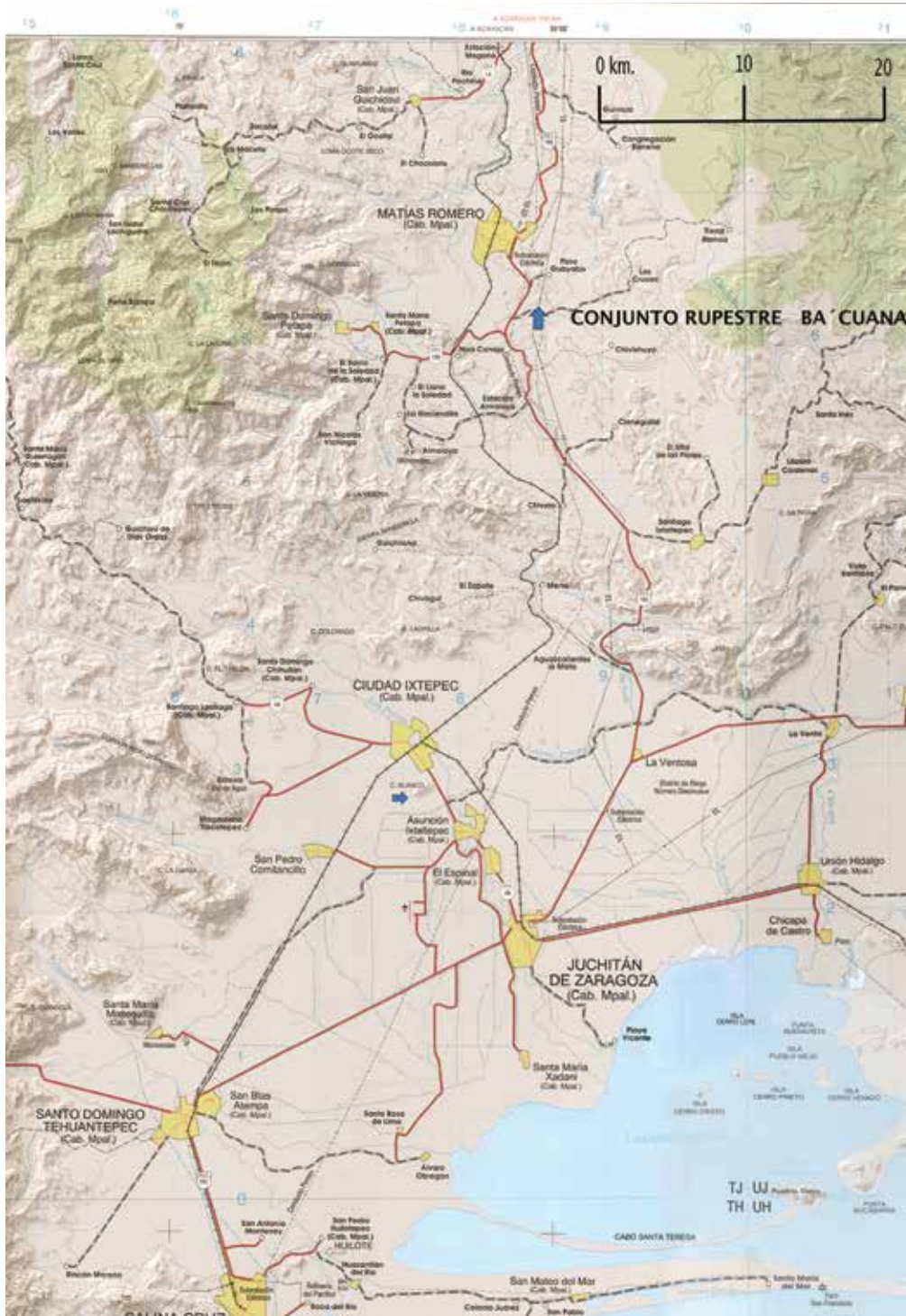
Ba'cuana se localiza en la zona del istmo correspondiente al estado de Oaxaca (fig. 1). En la parte septentrional de esta zona, al norte de Juchitán de Zaragoza, se puede establecer un área rodeada por un medio arco que forma las estribaciones de la sierra, delimitando esta parte norte de la llanura costera. En medio de esta zona se eleva un cerro que destaca en todo el paisaje, el Cerro Blanco, el cual forma parte del límite entre dos poblaciones, Ciudad Ixtepec (San Jerónimo Ixtepec) hacia el norte y Santa María Asunción Ixtaltepec hacia el sur. Esta última se ubica a 10 kilómetros al norte de Juchitán de Zaragoza, y el Cerro Blanco aproximadamente a 15 kilómetros también en esa dirección.

En la falda suroeste del cerro se encuentra una aglomeración de bloques rocosos de granito de gran tamaño, de forma redondeada debido al tipo de erosión denominada exfoliación esferoidal, que los afecta (fig. 2). En mitad de esa aglomeración destacan dos bloques, que son los de mayor tamaño y están próximos entre sí, a una distancia de 14 metros uno del otro. En cada bloque existe un conjunto de expresiones rupestres que se diferencian, en principio, por el lugar que ocupan en la superficie de la roca.

La primera roca con la que uno se topa al llegar al lugar, hacia la izquierda del camino de entrada, que llamaremos Roca 1, tiene una forma que tiende a la de una esfera. Presenta una oquedad en su parte inferior, que configura una especie de túnel, un espacio bajo la roca, que se asemeja a una cueva, la cual tiene cuatro accesos desde el exterior, dos en su lado este, uno en el suroeste y el más grande en el noroeste del bloque. El espacio interior no permite a una persona estar de pie, tiene que estar agachada o tumbada. La altura de este espacio varía, pero en promedio se aproxima a 1 metro o a 1 metro y 20 centímetros. La longitud y la anchura también varían debido a las dimensiones irregulares del lugar, alrededor de 8 metros de suroeste a noreste y 5 metros de noroeste a sureste.

En el techo de este espacio interior se localiza la mayoría de los motivos de este bloque (fig. 3). Además, existen motivos en el exterior, concretamente en la cara o pared oeste de la roca y pocos en uno de sus frentes que miran hacia el sur. En la pared exterior oeste los motivos que se pueden advertir son escasos y lo que se puede observar más son manchas rojizas, color en que están pintadas todas las expresiones, aunque en varias tonalidades, como veremos después. Estas manchas indican que antes habían bastantes motivos en este pared, pero por diversas causas se han ido decolorando y borrando hasta no poder distinguir más allá de borrones de color.

En el conjunto interior de esta roca, la mayor parte de los motivos fueron realizados en la época prehispánica, aunque se pueden hallar algunos elaborados en



1. Mapa de la zona del Istmo de Tehuantepec donde se localiza el sitio Ba'cuana. Basado en carta topográfica INEGI: Salina Cruz E15-10, D15-1, escala 1:250.000. Dibujo y tratamiento digital: Fernando Berrojalbiz.



2. Aglomeración de bloques de granito en las faldas del Cerro Blanco, que conforman el sitio Ba'cuana, donde se encuentran las dos rocas con pinturas rupestres. Se observa el paisaje donde se insertan, en medio de la llanura. Foto: Pedro Ángeles Jiménez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

3. Detalle de un área con pinturas en el techo del espacio interior de la Roca 1 del sitio Ba'cuana. Se observan superposiciones de expresiones prehispánicas y coloniales. Foto: Pedro Ángeles Jiménez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.





4. Foto de los paneles con pinturas de la Roca 2 del sitio Ba'cuana. A la derecha, casi en ángulo de 90 grados con la posición desde la que se tomó la imagen, está el panel con pinturas coloniales. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



5. Detalle de uno de los paneles con pinturas de la Roca 2 del sitio Ba'cuana. Se observan algunas expresiones prehispánicas estilo códice. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

diversos momentos de la colonia. En el exterior los pocos motivos que se distinguen pertenecen a la época prehispánica.

El otro bloque con expresiones rupestres la Roca 2, se encuentra metros hacia el noroeste. Esta roca también tiene apariencia esferoidal. En su parte oriente se aprecia que una porción se desgajó, desde la mitad de la altura hacia el suelo, configurando dos paredes casi en ángulo recto que están como remetidas en la roca protegidas por el techo que forma la parte superior remanente (fig. 4). De estas dos paredes o frentes, el de mayores dimensiones mira hacia el oriente y el otro hacia el sur-sureste. En el panel que mira al oriente se halla una serie de motivos realizados en la época prehispánica (fig. 5). Sin embargo, en el panel que mira hacia el sur, además de unos cuantos motivos prehispánicos, domina un conjunto de motivos correspondientes al periodo colonial (fig. 6). Aunque partes de algún motivo prehispánico se vieron afectadas por las pinturas coloniales, puede advertirse que estas últimas fueron plasmadas cuidando de dañar o tapar lo menos posible las expresiones anteriores. Por tanto, en esta roca destaca la convivencia de pinturas prehispánicas y coloniales.





6. Panel con las pinturas coloniales de la Roca 2 del sitio Ba'cuana. Conjunto con el Cristo crucificado y el personaje arrodillado a sus pies. Foto: Pedro Angeles Jiménez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

#### EXPRESIONES PREHISPÁNICAS

Ba'cuana ha sido un lugar sagrado y de culto desde la época prehispánica hasta nuestros días, es decir, ha habido una continuidad tanto en su valoración a través del tiempo y de las distintas épocas como en la pintura de diferentes expresiones, por lo que se puede considerar una obra en continuo proceso de creación. A lo largo de su historia, habrá habido ocasiones en que, en el paso entre dos épocas, la relación y la persistencia de los simbolismos, de los significados, de los cultos, fueran más intensas, mientras que en otras habrá predominado el cambio, y en algunas más la ruptura. Aunque el presente trabajo se centra en las expresiones coloniales de este sitio, para poder aproximarse a ellas es necesario comentar algunos aspectos de las pinturas prehispánicas, ya que no se entenderían las coloniales si no se les considera dentro de un proceso de continuidad a largo plazo de un lugar sagrado, claro está, teniendo en cuenta cambios, modificaciones, nuevas formas de expresión y simbolismos, desplazamientos de estos últimos, adaptaciones a nuevos contextos, y rupturas.

Son tres las preguntas básicas que pueden ayudar a conocer y caracterizar estas expresiones anteriores a la conquista, y que están estrechamente relacionadas: 1) a qué tradición cultural pertenecen, 2) en qué época fueron realizadas y 3) qué mensajes están transmitiendo. A continuación se ofrecerán algunas respuestas que, si bien no son los resultados finales, muestran el estado de la investigación en este momento.

·  
·  
·

Desde principios del siglo xx varios estudiosos han puesto su atención en este sitio pero fue hasta los años noventa del siglo pasado cuando el arqueólogo Roberto Zárate Morán hizo una investigación más completa del mismo (Seler, 1990; Delgado, 1965; Zárate Morán, 2003). Efectuó labores de excavación de la Roca 1, en el espacio interior, para despejar las pinturas, junto con trabajos de restauración. En dichas excavaciones no apareció material que facilitara una atribución cultural o temporal. Después elaboró un primer registro con el objetivo de abarcar todas las expresiones de las dos rocas y un estudio basado en iconografía general mesoamericana (panmesoamericana) para interpretar las imágenes.

Respecto a las dos primeras cuestiones, Zárate Morán señala que las pictografías de Ba'cuana corresponden esquemáticamente con el *Códice Borgia* y otros del mismo estilo, y que se pueden asignar a pictografías de tipo calendárico (Zárate Morán, 2003: 67). De acuerdo con esta idea se pensaría que pertenecen a la época posclásica. Sin embargo, en otra parte de su misma obra menciona que en las pinturas se observan motivos que corresponden a numerales de barra y punto, propios de la época clásica en la escritura zapoteca, ya que el uso de la barra desaparece en el Posclásico. Además, apunta similitudes entre vasijas cerámicas de la época clásica halladas en las excavaciones del cercano sitio arqueológico de La Loma, en el pueblo de S. Pedro Comitancillo, a 7 kilómetros hacia el oeste (fig. 1), y motivos que parecen representar vasijas y que se observan en las pinturas. Por tanto, opina que estas expresiones fueron hechas en la época clásica por zapotecos venidos de los valles centrales de Oaxaca. Para explicar esta cuestión plantea dos hipótesis: que existió una especie de campamentos comerciales para el intercambio con Monte Albán, y que esos comerciantes plasmaron su pensamiento en la rocas de este sitio; o que se produjo una migración zapoteca hacia el istmo a la caída de Monte Albán, configurándose asentamientos zapotecas, que realizaron estas obras rupestres (Zárate Morán, 2003: 74).

En mi opinión, los argumentos de Zárate Morán no fundamentan la pertenencia a la época clásica. Ese tipo de vasijas también se representan en los códices de la época posclásica y el elemento señalado en forma de barra como barra aparece en esos códices como parte de otras figuras, no como barra referida a numerales. Por el contrario, estas expresiones rupestres tienen muchas semejanzas con el sistema de escritura posclásico que imperó en diversas partes de Oaxaca y con el estilo de la tradición pictórica Mixteca-Puebla, y son las siguientes:

- Mezcla de imagen y texto. En la escritura del Clásico hay más separación, aunque no tajante, entre textos lineales e imágenes.
- No se encuentran secuencias lineales, o más cercanas a la linealidad, como ocurre en el sistema zapoteco del Clásico. Un grupo o unidad de signos está dispuesto de manera aglutinante o irradiante y puede tener varios sentidos de lectura o lecturas simultáneas.
- Abandono de la barra en calidad de numeral, como sucede en los sistemas de escritura del Posclásico.



7. Motivo de un pájaro en un cajete cerámico de las pinturas en el techo del espacio interior de la Roca 1 del sitio Ba'cuana, que se asemeja a estos mismos motivos que aparecen en los códices de la tradición Mixteca-Puebla. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

- Motivos que corresponden con signos de días de códices Mixteca-Puebla. Unión de figuras y numerales que parecen corresponder con nombres calendáricos o fechas.
- Imágenes de cajetes trípodes con pájaros u otras cosas en su interior, que en los códices de la tradición Mixteca-Puebla suelen aparecer como ofrendas (*Códice Laud*, lám. 35; *Códice Fejérváry-Mayer*, lám. 28) (fig. 7).
- No se hallan signos encerrados en cartuchos, como suele presentarse en ocasiones en la escritura clásica.
- Combinación de elementos, signos de carácter ideográfico, alguna escena y posiblemente otros más relacionados con la lengua, con palabras.
- Algunos signos son muy característicos de la tradición Mixteca-Puebla del Posclásico, y no aparecen anteriormente, por ejemplo, el signo posclásico del día movimiento (*Códice Laud*, lám. 9) (fig. 8).

Cabe señalar que la tradición Mixteca-Puebla se ejecutó en distintos soportes o medios, como los códices en pieles de animales, la cerámica o la pintura mural.



8. Motivo del signo del día movimiento que se observa en el techo del espacio interior de la Roca 1 del sitio Ba'cuana, que se asemeja a este mismo motivo que aparece en los códices de la tradición Mixteca-Puebla.  
Foto: Ernesto Peñaloza Méndez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

El arte rupestre hay que considerarlo también como uno de ellos y con la misma importancia. Al evaluar las semejanzas de esta obra de arte rupestre de tradición Mixteca-Puebla con obras de otros soportes es necesario tener en cuenta que, además de los aspectos comunes, cada medio puede tener convenciones pictóricas y habilidades técnicas propias, como apunta Eloise Quiñones Keber (1994: 150), pero ello no significa la pertenencia a tradiciones diferentes. Las similitudes o relaciones que he observado no residen tanto en aspectos técnicos detallados o en rasgos específicos del estilo, sino más bien en elementos de iconografía, en convenciones expresivas y en el tipo de sistema de escritura.

Por otra parte, las investigaciones arqueológicas realizadas hasta el momento indican que los zapotecas llegaron a la zona del istmo en el Posclásico tardío (Zeitlin y Zeitlin, 1990: 432-433; Winter *et al.*, 2008: 231-232). Estudios de códices tanto prehispánicos como coloniales de los siglos *xvi* y *xvii*, y de documentos escritos en alfabeto europeo de esos siglos muestran información que coincide en que los zapotecos conquistaron el istmo en el Posclásico tardío (Oudijk y Jansen, 1998: 63; Oudijk, 2008: 113-114). También algunos estudios lingüísticos apoyan la idea de que la separación entre los dialectos zapotecas de los valles centrales y del istmo ocurrió en

ese mismo periodo (Fernández, Swadesh y Weitlaner, 1960 cit. en Zeitlin y Zeitlin, 1990: 432).

Un aspecto importante de este conjunto de arte rupestre es la relevancia que tiene para conocer la escritura zapoteca del Posclásico. Son muy conocidos los pocos códices de la época prehispánica que se conservan del área mixteca, así como varios códices o lienzos zapotecas coloniales, pero hasta el momento no se tiene noticia de códices zapotecas del Posclásico. Se conservan algunos fragmentos de textos de este periodo en estilo Mixteca-Puebla, como los dinteles de Mitla. Por las características de los códices coloniales y varias referencias documentales del siglo xvi es bastante posible que existieran estos códices zapotecas del Posclásico (Zeitlin, 2003: 265-267). Confirmando esta idea, hace poco, en el pueblo de San Bartolo Yautepec, cerca de Nejapa, se hallaron lo que parecen ser dos páginas o láminas de un códice que todavía está en duda si es prehispánico o de los primeros momentos de la colonia. Sin embargo, apenas se trata de dos páginas. Las pinturas rupestres de Ba'cuana son un amplio texto en el sistema de escritura posclásico con semejanzas con el estilo Mixteca-Puebla,<sup>3</sup> por lo cual constituyen una obra de valor único hasta el momento para conocer la escritura zapoteca en el Posclásico.

#### EXPRESIONES COLONIALES

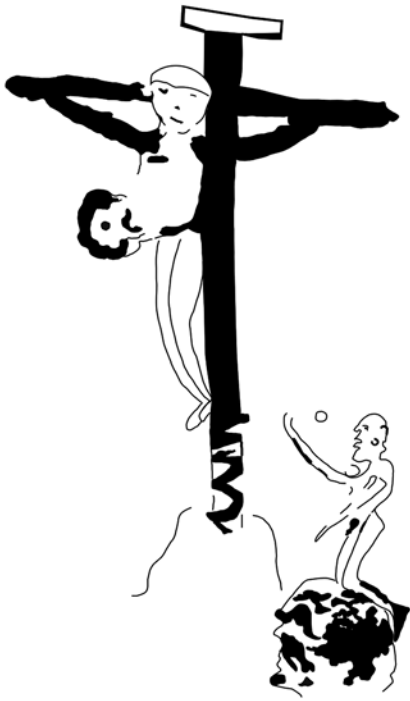
En las dos rocas existen motivos realizados en la época colonial. En la Roca 1 hay varios motivos dispersos en el techo del espacio interior. Empero, en la Roca 2 forman un conjunto uniforme y coherente, localizado en uno de los dos paneles en los que se distribuyen las expresiones rupestres. En este trabajo me centraré en este conjunto de la Roca 2 (fig. 6), el cual consiste en una escena, bajo la cual existen algunas palabras escritas en lengua española en alfabeto latino. La escena muestra a Cristo crucificado en una cruz que se erige sobre una roca; y en la base de la cruz, hacia el lado derecho según el punto de vista del espectador, una persona está arrodillada sobre otra roca en actitud de adoración hacia el Cristo (fig. 9).

Antes de describir este conjunto es menester comentar que hay dos motivos pintados encima de él, que parecen ser anteriores, aunque de la época colonial, seguramente del siglo xvi (fig. 10). El de más arriba se trata de una cabeza humana vista de perfil, tiene el pelo representado, con el ojo abierto, y se le ha pintado parte del cuello. Estas características hacen que se pueda asignar más bien a la época colonial. El otro parecen ser dos manos juntas como en actitud de oración según la tradición europea, de las que sale un cordón hacia el extremo inferior izquierdo. De acuerdo con Zárate Morán, este último motivo representa las manos atadas, por lo que significa un prisionero de guerra. Sin embargo, la postura de las manos no corresponde a la tradición mesoamericana sino a la europea, y simboliza oración o devoción, por lo que se puede deducir que es un motivo de la época colonial.

A continuación iré describiendo varios aspectos del conjunto colonial principal.

<sup>3</sup> El sitio cercano de Zopiloapam también tiene expresiones del Posclásico, pero son menos extensas.





9. Motivos coloniales que aparecen en uno de los paneles de la Roca 2 del sitio Ba'cuana. Dibujo: Fernando Berrojalbiz con la colaboración de Citlali Coronel.



10. Dos motivos coloniales que aparecen encima del Cristo Crucificado en uno de los paneles de la Roca 2 del sitio Ba'cuana. Foto: Fernando Berrojalbiz.

### *Técnica*

Para la realización de estas pinturas se combinaron dos técnicas: se dibujaron los contornos de los motivos, quedando partes de figuras o figuras casi completas nada más en la silueta pintada. Otros motivos o segmentos de ellos se rellenaron en tinta plana (fig. 9). Así, en la mayor parte del cuerpo de Cristo se observa sólo el contorno, pero los brazos están rellenos, así como la mayor parte del motivo en su costado izquierdo en forma de flor. De modo opuesto, casi toda la cruz está en tinta plana, y únicamente en el cartel superior y en la base de la cruz se utilizó la técnica de pintar nada más el contorno. El personaje arrodillado está plasmado con la silueta, y sólo en pequeñas secciones se empleó la tinta plana, al contrario que la roca sobre la que se hinca, en la cual se pintó la silueta con una línea, pero en el interior se representaron manchas rellenas en tinta plana.

Por el tamaño de las imágenes y del trazo, el cuidado en realizar un contorno regular y la ejecución de ciertos detalles, creo que la pintura se aplicó con pincel, quizás con varios de diferentes tamaños, y por la manera en que quedó adherida al soporte, creo que se aplicó una mezcla en estado bastante líquido. El aglutinante no fue muy efectivo, ya que se perdió mucho del pigmento, y hay partes en las cuales casi no queda nada.

Esta escena mide 62 centímetros de altura. Se observa que el conjunto del Cristo crucificado tiene una proporción mayor que el del personaje arrodillado, pintado con un tamaño menor en relación con el Cristo. Por tanto, se puede advertir que hay un juego premeditado con las dimensiones de estas dos figuras.

Respecto al color, estas expresiones son en principio monocromas, aunque parece haber un juego entre las zonas rellenas en tinta plana y aquellas nada más con contorno, en las que se observa en su interior el color de la roca. Actualmente para la pintura se aprecia una tonalidad entre café claro, anaranjado y beige. Sin embargo, es necesario considerar que, por diversas causas (intemperismo, acción del agua, erosiones de diferente naturaleza, etcétera), el pigmento original se ha deteriorado, de manera que lo que hoy vemos no corresponde al color con el que se pintó.

### *Iconografía y composición*

La temática representada en estas pinturas es penitencial o devocional típica de la iconografía cristiana, donde un personaje arrodillado sobre una roca o peña está en actitud de adoración hacia Cristo crucificado, como un devoto orante o un penitente.

De lo que se ha podido rescatar de estas pinturas se observa que se trata de una representación algo esquemática de un Cristo crucificado, en la que se han plasmado pocos detalles. Pero dentro de este esquematismo existen tres elementos que destacan: el motivo que tiene el Cristo junto a la cadera, del lado izquierdo, en forma de moño muy elaborado o una flor; la franja en forma de zigzag o serpenteante que se encuentra en la base de la cruz; y el conjunto de elementos que presenta el personaje arrodillado al pie de la cruz (fig. 9).

Empezaré comentando el motivo en la base de la cruz, que tiene forma de serpiente y recuerda mucho a otras representaciones de serpientes en la base de cruces presentes algunas veces en la iconografía cristiana, que aluden a ideas teológicas católicas sobre el pecado original y la redención traída por Jesucristo a los hombres (Ferguson, 1956: 13). En el libro del Génesis se narra que, al principio de la humanidad, Adán y Eva cometen el pecado original al comer la fruta prohibida del árbol de la ciencia del bien y del mal. Dentro de la teología cristiana católica, una de las razones más importantes por las cuales Jesucristo vino al mundo fue para redimir a la humanidad de ese pecado original. De acuerdo con este razonamiento, se propone que la humanidad se perdió por un árbol, el de la ciencia en el jardín del Edén, pero se salvó por otro árbol, la cruz en la que Jesucristo fue crucificado (Luis de Palma cit. en Schenone, 1998: 300).

Opino que el motivo serpentiforme en la base de la cruz es efectivamente la representación de una serpiente, y que alude a estas ideas sobre la salvación del mundo y de la humanidad que simboliza el Cristo crucificado.

### *La flor junto a la cadera*

Sin duda uno de los componentes más destacados en esta representación algo esquemática de Cristo crucificado es el que se encuentra junto a su cadera, del lado izquierdo (fig. 9). Éste semejante a los elementos muy elaborados típicos del barro-

·  
·  
·





11. Pintura *Ecce Homo y visión de San Ignacio de Loyola*, anónimo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México. Se observa el moño elaborado con abullonamientos en el costado del cendal que porta Cristo, en medio del cual está el nudo en forma en flor. Foto: Museo Nacional del Virreinato.

co que llevaba el paño o cendal que cubría a Cristo como desarrollo del nudo o lazo que amarraba el mismo (fig. 11), el cual empezó a observarse en diversas imágenes escultóricas de bulto redondo de Cristo hacia finales del siglo XVII en la Nueva España. Se comenzó a poner a la imagen este tipo de elementos como parte de una rica vestidura para ciertas celebraciones, y además aparecieron talladas, configurando la imagen misma. Estos elementos se colocaban principalmente a las imágenes de Cristo que eran objeto de mucha devoción (Pablo Amador y Alena Robin, comunicación personal). Estas imágenes escultóricas que producían una devoción ferviente profesada por una gran cantidad de fieles fueron plasmadas mediante la pintura, y a partir de ese periodo se pintaron también estos elementos del cendal tan elaborados (fig. 11).



12. Lámina 42 del *Códice Borgia*. Se observa cómo una persona está siendo sacrificada. De la herida salen chorros de sangre en dos direcciones. En el extremo del chorro que se dirige hacia la derecha se aprecian flores como terminación de la sangre. Foto: con el permiso de la Biblioteca Apostólica Vaticana D.R. ©.

En la pintura adquirieron diversas formas, algunas como en abanico o rombo, pero casi siempre tenían la apariencia de una flor de tres o más pétalos. En el centro de estos elementos se representaba el nudo propiamente dicho como una flor de cuatro o cinco pétalos. Asimismo, tanto el cendal como estos elementos estaban decorados con motivos de flores (Alarcón Cedillo y García de Toxqui, 1994: 58, 75; Galí Boadella, 2008: 73, 104, 105, 108; Sodi Pallares, 1969: 1-17) (fig. 11). Sin embargo, este componente aparece tanto en el lado derecho como en el izquierdo del Cristo, sin que se conozca una razón hasta el momento para explicar el porqué de esta variedad en su plasmación.

Estas partes elaboradas del paño se desarrollaron durante el barroco, en la segunda mitad del siglo xvii y en el siglo xviii (Clara Bargellini, comunicación personal).

Al ser uno de los pocos detalles que destacan en la pintura rupestre del Cristo crucificado, surgen las preguntas de por qué se le dio importancia a su representación, qué simboliza y desde cuándo aparece. Este motivo tiene gran semejanza con una flor y se encuentra en asociación directa con la figura de un personaje o dios sacrificado. Quisiera seguir esta línea de investigación para explorar una posible explicación del motivo.

Durante el siglo xvi en la Nueva España, tanto en los contextos religiosos como en algunos otros, se siguieron utilizando el lenguaje, los recursos y los símbolos de la cosmovisión de las culturas prehispánicas mesoamericanas para los fines de la evangelización. En la plástica se emplearon formulaciones mesoamericanas pero apegándose al discurso de la evangelización. En particular, como Pablo Escalante señala, hay varias evidencias para creer que hubo una vinculación entre las nociones



13. Convento de Actopan, Hidalgo. Emblema de la Pasión en un mural del claustro agustino. En el interior de la corona de espinas se aprecia un motivo en forma de flor. Foto: Fernando Berrojalbiz.

indígenas de sacrificio y sangre sacrificial, y el martirio de Cristo (Escalante, 2002: 71-79) (Díaz *et al.*, en este libro). El líquido precioso que se ofrendaba a los dioses en la época prehispánica es identificado ahora con la sangre de Cristo durante su pasión y muerte en la cruz.

Entre los recursos utilizados en esta analogía se encuentra el motivo de una flor, que en la tradición posclásica mesoamericana es una metáfora de la herida sacrificial. Dicha metáfora se puede hallar tanto en la poética de la tradición nahua (Escalante, 2002: 77) como en la iconografía de los códices de tradición Mixteca-Puebla del Posclásico (*Códice Borgia*, lám. 42) (fig. 12). Un ejemplo de la plasmación de esta analogía lo muestra Pablo Escalante en un disco de cerámica del siglo xvi proveniente de las cercanías de Teotihuacan, donde se representa una cruz de cuya base manan cuatro ríos, quizá de sangre. En el centro del disco, detrás de la cruz, se observa una flor abierta, rodeada de otros motivos, que Escalante interpreta, fundamentándose además en la asociación de los diversos motivos, como una metáfora de la herida sacrificial (Escalante, 2002: 77). El autor comenta que la asociación entre el sacrificio prehispánico y el de Cristo puede tener varias implicaciones. Una de ellas es la revalorización de antiguas prácticas indígenas, al establecer que el sacrificio de Cristo es como el de los antiguos sacerdotes o guerreros, quizás como un guerrero sacrificado (Escalante, 2002: 77).



14. Tezoquiipa, Hidalgo. Cristo en la cruz atrial que se encuentra en la capilla de *miserere*. Se puede observar la flor en el costado que constituye el nudo que ata el cendal que porta Cristo. Foto: Marie-Areti Hers.

De acuerdo con esta línea de interpretación, el motivo que aparece en el costado de Cristo podría ser una flor como metáfora de la sangre sacrificial dentro del lenguaje simbólico de la tradición mesoamericana. Además, en la narración de la Pasión y Muerte de Cristo, después de su crucifixión un soldado le hace una herida en el costado con una lanza. Aunque generalmente se representa más arriba, en el pecho, en la pintura rupestre la flor está en el lado derecho, donde se ubica esa herida de lanza en la doctrina cristiana, el lado bueno, el lado del corazón en sentido metafórico. Quizás la flor podría asociarse con esa herida.

Otro ejemplo de una flor vinculada con el sacrificio de Cristo lo podemos encontrar en las pinturas murales del convento de Actopan, Hidalgo, en el corredor interno de lado oriente en el claustro alto. En un friso de este corredor se repite un escudo o emblema donde se representa una cruz rodeada por los instrumentos de la Pasión de Cristo. En el interior de la corona de espinas se puede observar una flor formada por varios pétalos de diferente tamaño que irradian desde un centro en el cual está dibujado un pequeño círculo (fig. 13). Constantino Reyes-Valerio opina que se trata del glifo que representa la faja celeste o un collar que simboliza la penitencia y el ayuno como puede observarse en algunos personajes del *Códice Matritense* (Reyes-Valerio, 1978: 241-244). En mi opinión, se asemeja más a una flor como aparece en varios códices de la tradición Mixteca-Puebla (*Códice Bodley*, lám. 9) o al pectoral que lleva Quetzalcóatl también en algunos de estos códices



(*Códice Borgia*, lám. 19). Pablo Escalante, en el mismo trabajo sobre la relación entre las ideas prehispánicas de sacrificio y el martirio de Cristo, menciona que en los primeros tiempos de la colonia se asocia a Quetzalcoatl con Cristo (Escalante, 2002: 78-79).

Sin embargo, para sustentar este argumento existen todavía algunas zonas oscuras. Los ejemplos que hemos visto hasta el momento sobre el motivo de la flor en cuanto metáfora de la sangre de Cristo o de su sacrificio son del siglo xvi, muy cercanos a la conquista, y según he señalado y abundaré más adelante, este elemento elaborado como parte del moño del cendal de Cristo aparece en la pintura a finales del siglo xvii y en el siglo xviii.

En este punto quisiera traer a colación otra obra que servirá para enriquecer la discusión y considerar la complejidad del problema. En el pueblo de Tezoquipa, Hidalgo, se encuentra una cruz de piedra muy parecida a las cruces atriales del siglo xvi, pero está dentro de una capilla que se ubica en el centro del atrio. Estas capillas, llamadas de *miserere*, completaban las capillas posas de las esquinas, y son típicas del siglo xvi. Servían para velar a los muertos, como se hacía no hace mucho tiempo en Tezoquipa (Francisco Luna Tavera, comunicación personal). Como en las cruces atriales del siglo xvi, en ésta se hallan representados los instrumentos de la Pasión. Empero, la obra presenta varias particularidades. Una de ellas es que el cuerpo de Cristo está representado en su totalidad (fig. 14), cuando en las cruces atriales del siglo xvi sólo aparecía su rostro. Además se puede advertir que tiene una factura de arte popular, que se aprecia, por ejemplo, en el tamaño grande y desproporcionado de las manos. Según Francisco Luna Tavera (comunicación personal) este mayor tamaño de las manos simboliza a los antepasados en la cosmovisión otomí.

Uno de los elementos que más destaca de la representación de este Cristo es la flor labrada junto a su cadera, como el nudo que ata el cendal (fig. 14). Claramente es una flor, y al estilo del símbolo mesoamericano, y en el mismo lado que la pintura rupestre de la Ba'cuana, el lado derecho, el lado bueno de Cristo. Además, constituye una obra donde se realza la explicitación didáctica de los instrumentos de la Pasión.

Debido a sus particularidades y a su factura popular resulta difícil establecer en que época fue elaborada la cruz. Por cómo está representada la herida en el pecho, la manera en que está tratado el pelo, y la presencia de la flor como desarrollo elaborado del moño del cendal podría apuntarse su ejecución hacia el siglo xvii o principios del xviii (Rogelio Ruiz Gomar, comunicación personal).

Esta obra de realización popular, en el contexto de una comunidad indígena, podría ser el ejemplo de que ciertos simbolismo mesoamericanos, como la flor, metáfora de la herida sacrificial, hayan pervivido hasta el siglo xvii o principios del xviii, y que hayan sido representados en obras de factura popular porque eran mensajes que todavía muchos indígenas entendían y asimilaban.

### *Personaje arrodillado*

Un hombre desnudo se encuentra arrodillado sobre una roca al pie de la cruz, en el lado derecho, en actitud de adoración hacia la cruz (fig. 9). La postura que adopta

el personaje y su posición en la obra son típicas de los devotos o penitentes en la iconografía cristiana. Se observa que hay una diferencia en la escala o proporción con la que está representado el personaje en relación con el cuerpo de Cristo. Este juego de tamaños es propio de las dos tradiciones —la prehispánica y la occidental—, por lo que no es de extrañar su presencia en esta obra donde ambas se cruzan, se utiliza un elemento del lenguaje visual que ambas comparten.

Por un lado, esta obra puede aludir a escenas de penitentes como san Jerónimo, quien realizaba sus mortificaciones sobre una roca delante de una cruz. Este santo suele aparecer de rodillas, casi desnudo, calvo y con barba, aspectos que coinciden con las características del personaje arrodillado. Aquí es interesante apuntar que el santo patrón del pueblo de Ixtepec, y que constituye parte de su nombre, es san Jerónimo. Actualmente, en la iglesia parroquial de Ciudad Ixtepec se encuentran tres imágenes de este santo, dos de ellas como penitente, hincado sobre una roca. En una está realizando la penitencia ante un crucifijo (Zárate Morán y Mena Gallegos, 2010: 64-65). Podría ser que en la Ba'cuana se representó el nuevo ser divino, san Jerónimo, protector de Ixtepec, uno de los dos pueblos que compartían el lugar sagrado.

Por otro lado, quizá esta figura represente a la persona que encomendó la ejecución de la obra o incluso al pintor mismo. No obstante, es necesario considerar el lugar donde fue plasmado, aspecto que ampliaré más adelante al hablar del paisaje en el que se inscribe. Por ahora hay que tener en cuenta que se trata de un lugar sagrado, concebido en la tradición mesoamericana —por lo menos desde el periodo Posclásico—, que ha pervivido hasta nuestros días. No tenemos evidencias que nos indiquen que el sitio fue reconvertido o cristianizado por miembros del clero u otra clase de autoridades coloniales. Todo apunta a que fue una acción o creación de actores indígenas correspondiente a sus intereses, por su propia iniciativa, en un lugar sagrado de su tradición, apartado del control español. En este contexto es difícil pensar que se atuvieran al modelo occidental de pintar un devoto donante. No concuerda con el lugar, ni con el tipo de expresión de tradición indígena, ni con sus valores, a no ser que el personaje en cuestión resulte un cacique o un especialista ritual muy reconocido en el área.

Ahora quisiera tratar algunos aspectos de este personaje pintado que pudieran corresponder a la tradición plástica indígena. En primer lugar, llama la atención que se encuentra completamente desnudo. Aunque todavía existen dudas, debido a que es muy difícil apreciar bien los detalles dada la mala conservación de la pintura, los genitales están dibujados y parecen estar señalados de manera especial, ya que están rellenos en tinta plana a diferencia del resto de la figura (fig. 9). La desnudez total, donde se pueden ver los órganos genitales, es extraña en la tradición pictórica colonial, sobre todo en obras religiosas, pero no así en la tradición mesoamericana. En soportes tallados —como algunos de los llamados danzantes de Monte Albán—, en pintura mural y en otros medios pintados —por ejemplo códices—, se puede observar en distintos contextos personajes desnudos, ya sean en calidad de prisioneros o realizando un acto de autosacrificio. Incluso en códices de la tradición Mixteca-Puebla se pueden advertir algunos personajes masculinos desnudos que

están participando en alguna ceremonia, y en los que se ha pintado parte de su pene en color rojo (*Códice Vindobonensis*, lám. 34 y 37 anverso).

Otro elemento que destaca es la parte del mentón. En los códices de la tradición Mixteca-Puebla, para representar a los personajes ancianos se suele pronunciar el mentón de forma parecida a esta figura arrodillada. Asimismo, en la cabeza del personaje, a la altura de su oreja, se puede apreciar un detalle circular semejante a una orejera (fig. 9). Es conocido que en la tradición mesoamericana este elemento denota que la persona que lo porta es de alto rango. Así pues, aunque no se pueda establecer de manera categórica, creo que se aprecia cierto quehacer indígena, algunas reminiscencias de tradición indígena, en la factura de este personaje.

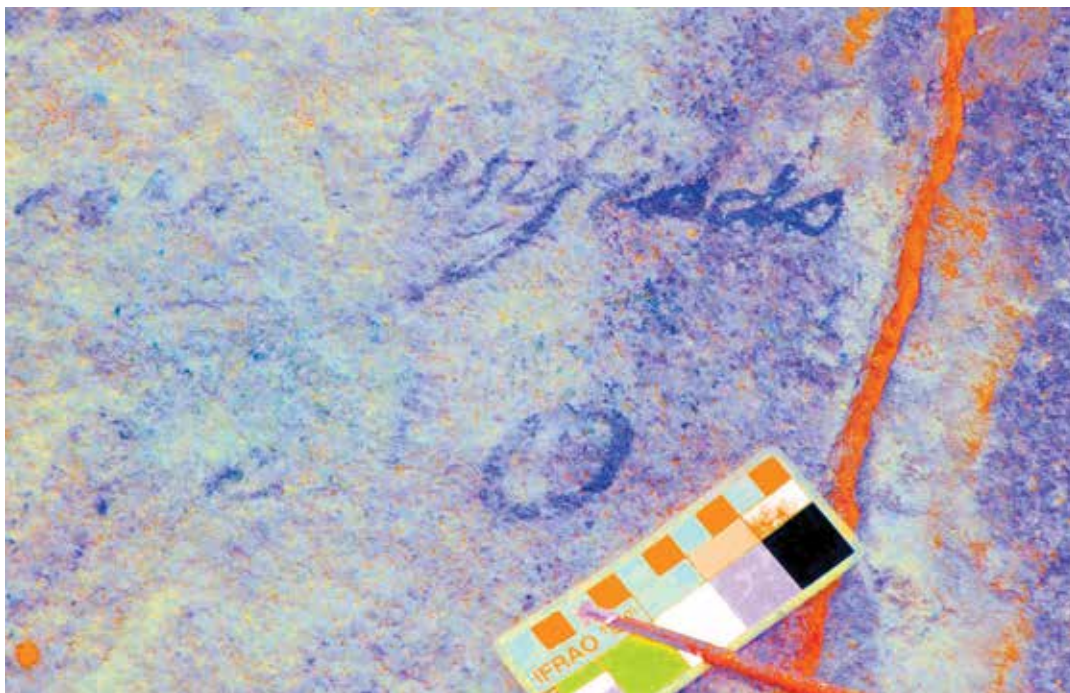
Con base en la información sobre iconografía y composición que se ha tratado hasta el momento, esta obra, en principio, corresponde, en cuanto a su formato, iconografía y composición, a la tradición iconográfica religiosa occidental. Sin embargo, se dejan traslucir algunos elementos de tradición indígena. Estos elementos corresponden a las técnicas de expresión, a los recursos plásticos, pero además a los simbolismos y mensajes encerrados en los motivos. Estos simbolismos pudieron plasmarse como resultado de pervivencias o continuidades que se conservaron, claro está, con ciertos cambios y desplazamientos, desde la época de la conquista. Sin embargo, también es posible que a algunos motivos, en una fase de la colonia, se les asignara cierto simbolismo localmente, es decir, que se produjera una creación o reelaboración de los mismos por parte de una cultura indígena de un determinado lugar de acuerdo con el desarrollo de su tradición en ese momento. A continuación comentaré con más detalle esta idea con el elemento de la flor en la cadera.

Es posible que el motivo de la flor en la cadera se haya representado en la Ba'cuana porque desde que surgió en la imágenes talladas o en la pintura, seguramente en alguno de los focos culturales de la Nueva España, transmitía la vinculación entre la sangre de Cristo y la herida sacrificial en la tradición mesoamericana, y de ese mismo modo lo entendían los indígenas del istmo. Empero, cabe la posibilidad de que los habitantes del istmo plasmaran este Cristo en la Ba'cuana a la manera de las pinturas del siglo XVIII, sin conocer muy bien la razón de la presencia de ese motivo barroco en la cadera de Cristo. Pero ellos vieron y entendieron este motivo desde su tradición y lo destacaron, asignándole el significado que ellos concebían como parte de los simbolismos que conservaban de su herencia mesoamericana, en cuanto metáfora de la herida sacrificial. Lo mismo pudo ocurrir con los demás aspectos que he tratado antes como reminiscencias indígenas. Por tanto, tal vez se trate de un proceso local de asignación de simbolismo, de un desarrollo local de una cultura indígena en la colonia.

### *Letras*

En este momento es preciso hablar de las palabras escritas debajo de estas dos figuras. Son pocas palabras, y dos como especies de rúbricas que se distribuyen en cuatro líneas más abajo del personaje arrodillado, hacia el lado derecho, casi en el borde inferior del panel.





15. Palabras en alfabeto latino que se hallan bajo el personaje arrodillado en uno de los paneles de la Roca 2 del sitio Ba'cuana. Imagen procesada con el programa Dstretch. Foto y procesamiento: Fernando Berrojalbiz.

Estos motivos son de los más borrados del conjunto, en especial los correspondientes a las dos últimas líneas, que no pudimos apreciar en campo en observación directa. A pesar de todo, se distingue que las palabras están escritas en lengua española con grafía latina.

Acerca de la primera línea donde se aprecian dos palabras, no queda muy claro cuáles son debido a su estado de conservación (fig. 15). Roberto Zárate Morán en su estudio sobre este conjunto plantea que éstas dicen “cosa disfrazada” (Zárate Morán, 2003: 47). Consulté a dos especialistas en paleografía, que me transmitieron otras dos transcripciones diferentes.<sup>4</sup> Raquel Pineda refiere que la última palabra sería: “testificado” y que el tipo de letra corresponde a documentos del siglo XVIII. Mina Ramírez Montes cree que las dos palabras son “esta crucificado”. Las dos últimas letras de la primera palabra y las dos primeras de la segunda no se aprecian, pero serían las que completan estas palabras. Según Ramírez Montes la grafía no parece antigua, incluso podría pertenecer al siglo XX, opinión que abre la pregunta de si la escritura se realizó a la vez que las figuras pintadas o se efectuó en otra época. Sin embargo, la tinta utilizada en las letras parece la misma que la de las pinturas. Por ello, me inclino a pensar que la escritura se hizo a la par que las pinturas o en un periodo cercano, en el siglo XVIII.

<sup>4</sup> Para la paleografía de estas palabras agradezco la ayuda de Raquel Pineda y Mina Ramírez Montes del Departamento de Archivos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

## *Cronología*

Para aproximarnos a la época en que quizá se pinta estas figuras dentro del periodo virreinal hay que señalar, en primer lugar, que en los siglos xvii y xviii se desarrolló una creciente devoción hacia la figura de Cristo, tanto en España como en Hispanoamérica (Taylor, 2005: 14). Con base en ello, se pueden considerar varios elementos que aparecen en las mismas para ubicarlas en el tiempo.

Primero, destaca el elemento que tiene el Cristo en el lado izquierdo junto a la cadera. Como se mencionó más arriba, la elaboración más sofisticada de esa parte del paño data de los siglos xvii y xviii.

La manera en que está representada la cabeza con la cara de frente al espectador, y la forma que adopta el cuerpo algo separado de la cruz, con cierto movimiento, con una especie de escorzo (fig. 9), apuntan hacia un periodo al final del siglo xvii y principios del xviii (Clara Bargellini, comunicación personal).

Por último, aunque todavía no pueda argumentarlo sólidamente, creo que la escritura bajo los personajes pintados corresponde al siglo xviii.

## CÓMO RELACIONAR LOS SIMBOLISMOS DE LAS EXPRESIONES PREHISPÁNICAS Y DE LAS COLONIALES

Sobre las expresiones prehispánicas, el único trabajo que ha tratado de profundizar en su significado es el de Zárate Morán. Según este autor, en el conjunto rupestre de Ba'cuana se narra un mito zapoteca (Zárate Morán, 2003: 67-68 y 119). Recordemos que, en la Roca 2, los paneles con pinturas están muy expuestos al exterior, se encuentran sobre una pared de la roca, fácilmente visibles, y reciben directamente la luz del sol. En cambio, en la Roca 1, las expresiones están en un espacio interior en la parte inferior de la misma, que adopta la forma de una cueva, estando los motivos en el techo. Con base en ello, Zárate Morán opina que en estas pinturas se narra el mito de la muerte y resurrección del sol. La Roca 2, expuesta al exterior y al sol, corresponde a la primera parte del día; y la Roca 1, con la cueva, simboliza el descenso del sol al inframundo durante la noche. Por tanto, el conjunto rupestre versa sobre la lucha cósmica entre los dos ámbitos del universo, sobre la guerra sagrada, sobre el sacrificio del sol para que el universo y la humanidad sigan existiendo, se renueven. El tema del renacimiento, de la fertilidad del mundo también parece estar presente ya que, dentro de la cosmovisión mesoamericana, en el interior de un cerro (que podría ser el Cerro Blanco), cuya entrada es una cueva, la Roca 1, se guardan todos los recursos del mundo, todos los mantenimientos.

Además, el significado del nombre del sitio en zapoteco viene a abundar sobre estos sentidos. Ba'cuana, en zapoteco, ha sido traducido al español de varias maneras, pero el significado en el que muchos coinciden es tumba, cueva, de las cosas del sustento muy deleitables y sagradas (Zárate Morán, 2003: 24). Así pues, está en concordancia con los temas del renacer del mundo, de la fertilidad.

Por su parte, el análisis de la iconografía del conjunto colonial que hemos realizado muestra que la simbología gira alrededor de la redención de la humanidad a través del sacrificio de Cristo, el perdón del pecado original y, por tanto, de un

renacimiento. La cruz se convierte en árbol de vida, en el símbolo de la salvación, pero también de fertilidad.

Por lo antes expuesto se puede ver que existía una concordancia de simbolismos, de mensajes; en ambas religiones, dioses se sacrificaban por la salvación de la humanidad. De tal suerte, estas coincidencias facilitaban la asimilación de las nuevas explicaciones. Con la conquista llegaron nuevas formas de entender el universo, pero que convergían en varios aspectos. El hecho de pintar el conjunto colonial junto al prehispánico, sin taparlo o negarlo, antes bien, poniendo en diálogo ambas mentalidades, indica que se quería asimilar las nuevas explicaciones y ponerlas en relación con su tradición milenaria proveniente de la época prehispánica, hacer suyas esas nuevas definiciones del mundo y nuevos dioses en su lugar sagrado de siempre. Un “nuevo sol” se iniciaba y querían integrarse y asumir la era que había surgido tras la conquista (Romero Frizzi, 1996: 75).

#### EL PAISAJE CULTURAL EN LA EXPLICACIÓN DEL CONJUNTO RUPESTRE

El sitio donde se ubican las expresiones rupestres es sagrado. Se encuentra en las faldas de un cerro muy significativo en la zona y se compone de una aglomeración de varios bloques de piedra de gran tamaño que destacan en el paisaje, ya que no hay otro grupo de rocas de este tipo en los alrededores. Además, en la parte inferior de una de esas rocas se formó un espacio interior, que asemeja una cueva, en cuyo techo se pintaron las expresiones.

Las cuevas en la tradición zapoteca son lugares relevantes. Son puntos de contacto con el inframundo. En la época prehispánica eran lugares de emergencia divinos, donde habían nacido los linajes (Romero Frizzi, 1996: 59). Por tanto, eran y son espacios simbólicos de gran importancia.

En los primeros tiempos de la conquista, el miedo a los españoles y a su represión fue desplazando los rituales indígenas de las plazas o patios abiertos a la vista de todos hacia otros lugares apartados de los conquistadores, como las cuevas. De este modo se convirtieron en espacios donde se practicaban los rituales (Romero Frizzi, 1996: 97). En el siglo xvii, en la sierra norte de Oaxaca los zapotecas llamaban *sacrificaderos* a algunos lugares sagrados o de culto —entre ellos las cuevas— en los cuales se colocaban ídolos a los que se rendía culto, y miembros de la comunidad, autoridades municipales o los *maestros* o *letrados* hacían sacrificios a los mismos, como gallos y gallinas de la tierra, es decir, guajolotes (Alcina Franch, 1993: 113).

En la actualidad, en los pueblos vecinos de Ixtaltepec e Ixtepec perviven una serie de historias y leyendas acerca del sitio Ba'cuana, y para numerosos habitantes tiene una simbología heredada de las tradiciones mesoamericanas prehispánicas. Muchos creen que existe un río subterráneo, además de una cueva debajo del sitio, que se tapó. También dicen que se aparece una mujer que los atrae hacia la cueva. Se trata de un lugar encantado y misterioso, y algunos prefieren no acercarse a él. Como se puede apreciar, todas estas ideas coinciden con uno de los dos ámbitos en que se ordenaba el mundo según el pensamiento mesoamericano prehispánico,

el de los seres fríos y húmedos, el de lo femenino, la sexualidad, la reproducción, la fertilidad, y una de las entradas a este ámbito eran la cuevas.

En el presente se siguen haciendo rituales y dejando ofrendas en el sitio, como pudimos comprobar al observar una gran cantidad de veladoras, hierbas, flores y otras plantas.

### *Fiesta de la Santa Cruz*

Hoy en día, en el Cerro Blanco se celebra una festividad religiosa en la cual también están involucradas las pinturas rupestres. Creo que conocer esta fiesta puede aportar mucho para entender más sobre las pinturas y los cambios en el paisaje simbólico en el que se insertan a través del tiempo.

Arriba del cerro, hacia el extremo este, existe una capilla dedicada a la Santa Cruz, en la cual reside una cruz durante todo el año. Al pie del cerro, debajo de la primera capilla, hay otra dedicada a la misma devoción, aunque sólo se utiliza en las festividades dirigidas a dicha cruz. El 1º de mayo se celebra la fiesta católica de la Santa Cruz. Antes del amanecer, vecinos de Ixtaltepec en su mayoría, pero también personas de los pueblos de alrededor, sobre todo de Ixtepec, van a la capilla de arriba, rezan a la cruz y la llevan a la capilla de abajo. En ésta se queda durante todo ese día en el que se realiza una fiesta en sus inmediaciones. Posteriormente se traslada al pueblo, a la casa del mayordomo de la fiesta.<sup>5</sup> Se queda ahí durante un mes en el cual se efectúan diversas festividades, y después se vuelve a llevar arriba del cerro para depositarla en la capilla hasta el año siguiente.

Actualmente la cruz es de color café, pero, según nos refirieron las personas del pueblo, antes era verde; sin embargo, una persona mal de la cabeza le dio varios machetazos, por lo que tuvieron que construir una nueva y la pintaron de color café.

No obstante, el día de la Santa Cruz destaca la costumbre de los habitantes de Ixtaltepec de ir a visitar el sitio de pinturas rupestres. Muchos de las personas que subieron antes del amanecer a la capilla para ser testigos cómo la Santa Cruz es bajada del cerro, en vez de acompañarla hacia abajo, se siguen por toda la crestería del Cerro Blanco para descender por el otro extremo y dirigirse al sitio de Ba'cuana. Es el día por excelencia en que los habitantes de Ixtaltepec visitan el sitio. Sin embargo, las personas no saben explicar por qué visitan las pinturas rupestres ese día. Cabe señalar que el conjunto de arte rupestre colonial, es decir, el Cristo crucificado, está muy borrado, y pocas personas lo llegan a observar. Además, aparte de las familias que realizan la visita, últimamente la mayoría de quienes van al lugar ese día son jóvenes, por lo que se ha convertido en un día de excursión para adolescentes.

Quisiera resaltar dos aspectos de esta fiesta. Aunque su día más importante es el 1º de mayo, su preparación y desarrollo dura varios meses. Un mes y medio antes se realiza la fiesta de la Labrada de Cera, en la que se manufacturan los cirios que se van a utilizar en la celebración. En esta fiesta se sacrifican dos toros. Antes del

<sup>5</sup> Me ha llegado información de que en este último año se construyó una capilla para la Santa Cruz en el pueblo de Ixtaltepec, posiblemente para que se quede ahí durante el mes que reside en el pueblo.



16. Procesión que sale de la casa del capitán de toro hacia la casa del mayordomo antes de sacrificar al toro en la fiesta de la Labrada de Cera en el pueblo de Asunción Ixtaltepec, Istmo de Tehuantepec. Se observan las hojas llamadas palmitas que portan las mujeres. Foto: Fernando Berrojalbiz.

sacrificio de uno de ellos los participantes van en procesión a la casa del capitán de toro. Las mujeres vestidas con el traje tradicional del istmo portan la hoja de una planta parecida a la piñanona que llaman palmitas con la que se cubren la cabeza (fig. 16). Se trata de una hoja muy verde que los encargados de la fiesta han ido a conseguir al pueblo de Mazahua. Este acto se celebra a finales de marzo, en plena época de calor y sequía en la llanura del istmo donde se halla Ixtaltepec, por lo que estas exuberantes hojas destacan mucho.

Como es sabido, por toda el área heredera de la tradición mesoamericana existen fiestas hacia la época de la fiesta católica de la Santa Cruz, que corresponde a la parte final del periodo de sequía, que tienen su origen en fiestas prehispánicas para pedir lluvias y para propiciar el renacimiento de la naturaleza y la consecución de buenas cosechas, festividades relacionadas con la fertilidad (Merlo Juárez, 2009: 64-68; Villela Flores, 2009: 69-72). Quizás en este contexto se pueda entender la presencia de estas plantas verdes y frondosas en la fiesta de la Labrada de Cera. Asimismo, esto habría que vincularlo con el hecho de que originalmente la cruz era de color verde. En la iconografía cristiana estas cruces sugieren fertilidad y vida eterna (Taylor, 2005: 17). Por tanto, creo que se están amalgamando simbolismos coincidentes de las dos tradiciones.

·  
·  
·





17. Toro que va a ser sacrificado en la fiesta de la Labrada de Cera en el pueblo de Asunción Ixtaltepec, Istmo de Tehuantepec. Se puede apreciar la corona de flores de papel que lleva el animal en el cuello. Foto: Fernando Berrojalbiz.

El otro elemento que quisiera destacar se refiere al sacrificio del toro, uno de los puntos culminantes de la fiesta de la Labrada de Cera. Poco antes del momento del sacrificio, el animal es paseado por algunas calles del pueblo coincidiendo con la procesión antes mencionada. Lo que me llamó la atención es que el animal porta en el cuello un collar o guirnalda de flores de papel. La víctima del sacrificio lleva el símbolo de la flor (fig. 17).

### *Linderos*

Ampliando un poco más el paisaje en el cual se hallan las pinturas, y evaluando el elemento de las capillas de la Santa Cruz, cabe comentar otro aspecto que está participando en la construcción del paisaje. La cumbre del Cerro Blanco, en específico la crestería, es el límite entre los pueblos de Asunción Ixtaltepec y Ciudad Ixtepec.

Por tanto, la capilla de la cumbre está sirviendo como mojonera. Asimismo, el sitio Ba'cuana se encuentra en el límite entre las dos poblaciones—incluso hay un pleito entre éstas por atribuirse la propiedad del sitio. Algo similar ocurre en el paraje próximo de Zopiloapam. Se trata de un grupo de cerros de menor tamaño que el Cerro Blanco. En uno de ellos se halla un sitio de arte rupestre, de menor tamaño que Ba'cuana. En ese conjunto de cerros también hay una capilla, que parece datar del siglo XVIII, dedicada a la Santa Cruz. En los alrededores existe un pequeño lugar donde se almacena el agua, al que llaman la laguna encantada. Esta área de Zopiloapam es también una zona limítrofe entre estas dos poblaciones.

Aquí concurren la costumbre occidental de marcar límites o cruceros en el territorio mediante cruces y la manera de la tradición prehispánica de concebir y delimitar los espacios. En esta última tradición, las montañas y los arroyos sagrados, con sus templos y sitios ceremoniales, eran los que enmarcaban el territorio (Romero Frizzi, 1996: 113). Los linajes tenían derecho a esas tierras por su historia y sus mitos de origen; los lugares sagrados, como la Ba'cuana, eran depositarios de esa memoria, donde se reactivaban esa historia y esos mitos, y donde se comunicaban y vinculaban con sus ancestros fundadores. Por eso, eran referencias primordiales en los paisajes simbólicos mesoamericanos y, en este caso, en los zapotecas del istmo.

En relación con el paisaje cultural en el que se inscribe nuestro sitio de arte rupestre, y tomando una perspectiva espacial más amplia, es necesario señalar que esta parte norte del istmo oaxaqueño, al norte de Juchitán, corresponde al contacto entre la sierra y la llanura costera (fig. 1). Las montañas forman un medio arco delimitando una zona más estrecha y encerrada, el inicio de la llanura costera. Desde esta perspectiva se puede apreciar la importancia de este cerro ya que es el único que destaca en esta zona norte de la llanura y se encuentra en la mitad de la misma. Sin lugar a dudas, es un referente especial en el paisaje de esta parte del istmo. Además, se tiene información de que en varios puntos de ese arco montañoso que rodea esta zona hay varios sitios de arte rupestre, que se suman a los que hemos mencionado en la llanura: Ba'cuana y Zopiloapam. Por las pocas referencias que tengo, podrían corresponder también al Posclásico. Aunque por el momento no puedo abundar más en esta cuestión, creo que todos estos sitios estarían relacionados, dialogarían entre ellos, todos juntos estarían construyendo el paisaje simbólico de esta zona que se creó en el Posclásico, y Ba'cuana podría ser el centro del mismo. Éste sería un asunto muy interesante a investigar en el futuro.

#### ASPECTOS HISTÓRICOS PARA ENTENDER EL CONTEXTO DE CREACIÓN DE LAS EXPRESIONES COLONIALES

Como ya se ha indicado, los zapotecos arribaron al istmo en el Posclásico. Dominaron la mayor parte de la llanura y segmentos de la sierra que la rodean, formando entidades políticas que llegaron a ser de las más importantes de Oaxaca en la época de la conquista.

El cacique de Tehuantepec rápidamente hizo una alianza con los conquistadores, sobre todo con el fin de que lo apoyaran en su conflicto con los zapotecas de la actual Jalapa del Marqués, en las estribaciones de la sierra que desciende hacia



el istmo (Zeitlin, 2003: 299). Este comportamiento coincide con la idea de que aquellos pueblos de Oaxaca que tenían una sociedad prehispánica más estratificada fueron los que primero aceptaron o se sometieron al poder español (Romero Frizzi, 1996: 91-92).

Desde los primeros tiempos de la conquista, la zona del istmo fue muy atractiva para los españoles. Entre las principales razones estaban su carácter estratégico, por su condición de paso obligatorio, encrucijada de caminos y frontera entre dos reinos; la variedad de productos y recursos que se podían obtener en la región y que se vendían fuera de ella: sal, grana cochinilla, añil, achiote, pescado, textiles, etcétera, y la posibilidad de establecer un puerto importante y de instalar un astillero por la facilidad de obtener de madera adecuada en las cercanías. Todo ello contribuyó a que en esta región el comercio fuera muy activo y dinámico (Machuca Gallegos, 2007: 45).

Los pueblos de Ixtaltepec e Ixtepec son mencionados en varios documentos del siglo xvi, como en las *Relaciones geográficas del siglo xvi. Antequera* de 1580 (Acuña, 1984). Lo que no podemos saber con certeza es si ya eran comunidades como tales antes de los españoles o su creación responde a la política de congregaciones que tuvo lugar en la década de los cuarenta del siglo xvi, cuando la población dispersa fue reunida en asentamientos más compactos (Machuca Gallegos, 2007: 48).

Otro proceso económico que afectó en gran medida a casi toda la región fue el *boom* ganadero de finales del siglo xvi, de manera que la mayor parte de las tierras de la llanura se habían cedido para ser estancias ganaderas, y en el siglo xvii el ganado ya se había integrado perfectamente en la dinámica económica indígena (Machuca Gallegos, 2007: 57-58).

Por otro lado, también es interesante conocer cómo había sido la composición de la población en el istmo. Cabe subrayar que la población española fue escasa hasta la segunda mitad del siglo xviii. En esto influyó, entre otras razones, que antes de 1580 la entrada de españoles fue restringida por haber constituido la mayoría de estas tierras parte del marquesado del Valle. Además hay que señalar que después de más de un siglo de constantes epidemias, hacia mediados del siglo xvi, la población indígena se encontraba en sus niveles más bajos (Romero Frizzi, 1996: 197).

En la segunda mitad del siglo xviii empezó un ascenso de la población, que se vio reflejado también en el aumento de españoles y de mulatos y negros. En los pueblos de Ixtepec e Ixtaltepec ocurrió ese mismo proceso, por lo cual fue hasta la segunda mitad del siglo xviii cuando se encuentra una población considerable de habitantes no indígenas, sobre todo de mulatos (Machuca Gallegos, 2007: 63).

Un hecho que habría que destacar es la rebelión producida en 1660, que inició en Tehuantepec, el asentamiento principal, y se extendió a comunidades vecinas zapotecas, chontales y mixes. Esta rebelión fue causada por los abusos cometidos por el alcalde mayor y los precios muy bajos que pagaba en el sistema de repartimiento,<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Este sistema consistía, a grandes rasgos, en que los indígenas de la zona tenían que vender una parte importante de su producción a precios más bajos del mercado al alcalde mayor y a la administración colonial y comprar a crédito productos que vendía la administración colonial a precios muy caros (Machuca Gallegos, 2007: 60).

y fue castigada con una represión muy dura (Romero Frizzi, 1996: 196-204). Uno de los aspectos que más sobresale de esta y otras rebeliones es que ocurrieron durante la celebración de fiestas religiosas, en este caso concreto, el Domingo de Ramos y Lunes Santo. Quizás es preciso considerar que en la mentalidad indígena los días sagrados eran especiales y delicados, por lo que podían tolerar los abusos pero no la intromisión en sus espacios y tiempos sagrados. Asimismo, el repartimiento estaba vinculado con el sostenimiento del culto religioso (Romero Frizzi, 1996: 196-197). Esto nos indica que los zapotecos del istmo estaban desarrollando una nueva cultura propia, un nuevo sistema simbólico, a partir de elementos de tradición mesoamericana y europea, en el cual los tiempos sagrados y todo lo relacionado con el mantenimiento del culto eran muy delicados.

Además de los aspectos políticos, económicos y sociales expuestos hasta ahora, creo que es interesante comentar los indicios sobre cómo se fueron dando los cambios en la mentalidad, en las ideas, en los comportamientos cotidianos y en las expresiones a lo largo de la colonia. En general, se observa que la complejidad y la riqueza de la cultura antigua prehispánica se va simplificando. De una situación en la cual las imágenes y el lenguaje visual tenían la misma importancia que la oralidad, se va pasando a una donde la oralidad es dominante y se ha perdido mucho del lenguaje visual. También se van tomando elementos del mundo occidental y perdiendo aspectos y conocimientos autóctonos (Romero Frizzi, 2003: 48). No quiero expresar que se trata de un proceso en que se producen simplemente pérdidas y adopciones. Creo que lo que estaba sucediendo era un proceso de creación de una nueva cultura donde se estaban reelaborando y amalgamando elementos de las dos tradiciones, muchas veces en un desarrollo no ecuaníme de dichas tradiciones; según los contextos, el papel de las dos tradiciones pudo ser asimétrico.

Esos cambios se reflejan bien en el enfoque de la historiografía indígena en el siglo xvi. Tanto en los mapas y lienzos, como en las relaciones o probanzas, se aprecia una transformación ideológica. La tierra en la época prehispánica era concebida como un ser vivo, a quien se le rinde un culto de gratitud, no se le puede poseer. Existe un dios patrón de las tierras de la comunidad, y la dinastía que gobierna en un territorio se legitima por su origen sagrado relacionado con esa divinidad y con la tierra sagrada. De ahí deriva también el tributo que se le tiene que otorgar a esos señores, y esa relación tributaria es la base de su poder. Estas ideas van modificándose hacia una concepción más occidental, donde lo que importa es el dominio territorial, la posesión de la tierra, por lo que es necesario definir en términos occidentales ese territorio y precisar con detalle sus límites (Oudijk y Jansen, 1998: 62-69).

En cuanto al sistema religioso indígena, ocurren cambios que se aprecian a finales del siglo xvi: se incorporan santos católicos y vírgenes, se gastan considerables cantidades en el rito católico, velas, ornamentos y retablos, lo que puede ser una señal, de acuerdo con Romero Frizzi (1996: 116-117), de que la mentalidad europea fue reinterpretada y adaptada a la indígena: se estaba produciendo un desarrollo cultural nuevo.

Esas transformaciones en la sociedad se reflejaban además en los códices y otras expresiones plásticas. Desde los primeros tiempos ocurre una simplificación de la iconografía, en algunos casos se da un equilibrio entre el sistema mesoamericano y el occidental, pero se van notando los cambios. En las genealogías coloniales, en compa-

ración con las prehispánicas, las figuras humanas, sus atributos y sus acciones sufren una simplificación. Los nombres calendáricos se occidentalizan y también se simplifican. La riqueza de la indumentaria de los señores, que transmitía muchos mensajes, es sustituida por la vestimenta europea, por lo que se empobrece el lenguaje. Esto muestra los profundos cambios en la ideología que sostenía al grupo dominante.

La explicación de partes cada vez más importantes se realiza mediante el alfabeto. Va entrando el sistema alfabético y se van sustituyendo los glifos por las letras. En el siglo XVIII, en los mapas, existe un dominio del alfabeto sobre el sistema prehispánico basado en imágenes. Asimismo, se modifica la manera de representar los glifos toponímicos —donde los cerros son primordiales—, que van adoptando aspectos de la pintura romántica de paisajes (Oudijk y Jansen, 1998: 62-69). También los mapas van adquiriendo la orientación europea. Sin embargo, quedan componentes de la tradición prehispánica, aunque resultan menos evidentes, por ejemplo algunos elementos de la indumentaria, algunos atributos de deidades prehispánicas que portan ciertos personajes, algún elemento de escritura antigua, o la forma de pintar como si el autor observara desde la salida del sol en varios mapas, además de algunos esquemas compositivos de las imágenes (Oudijk y Jansen, 1998: 60).

## CONCLUSIONES

Ba'cuana es y ha sido un lugar sagrado desde hace mucho tiempo; su percepción como un espacio de comunicación con lo divino se hunde en el pasado prehispánico. En el Posclásico se comenzó a conformar este sitio sagrado con expresiones rupestres. Desde este periodo se concibió que era una obra que estaba abierta, que no tenía un final en su creación. Así, se puede apreciar que existen superposiciones de motivos, diversos estilos y pigmentos, que muestran que se pintaron expresiones en diferentes momentos del Posclásico y por distintas manos. Las características de estas expresiones las sitúan como pertenecientes al sistema de escritura del Posclásico en el altiplano central y en Oaxaca, con un estilo parecido a la tradición pictórica Mixteca-Puebla. Es posible que, al igual que pasaba con los códices, se realizaran diversas ceremonias delante de estas expresiones. Las diferentes ejecuciones quizás estén relacionadas con la celebración de ciertos rituales en los cuales se pintaban nuevas imágenes. Desde esa época este sitio no era entendido como un lugar aislado, sino como parte de un paisaje simbólico más amplio, que dialogaba con otros sitios de arte rupestre y lugares sagrados de esta región sur del istmo y que servía de referencia en distintos ámbitos simbólicos a los habitantes de la zona.

Con la conquista no ocurre un corte o una ruptura. Sigue siendo un sitio sagrado y se continúan pintando expresiones en diferentes momentos de la colonia. Aunque no contamos con evidencias hasta el momento de expresiones del siglo XIX, es posible que aparezcan, ya que este sitio sigue en estudio. Durante el siglo XX y principios del XXI tenemos constancia de la vigencia de su sacralidad, del culto que se sigue realizando, y otro tipo de pinturas han dominado estos últimos tiempos: el grafiti.

Por todo lo anterior, se puede decir que se trata de una obra en continuo proceso de creación, durante el cual, y en cada intervención, se revitaliza, se reinterpreta, se recrea este lugar sagrado.

La conquista y la colonia representaron épocas de radicales contactos culturales entre las tradiciones mesoamericana y europea. En la historia oficial, el papel de los indígenas es relegado a un segundo lugar, siendo el ámbito de los conquistadores, sus personajes, sus leyes, su economía, su cultura, los que protagonizan los procesos que dominan el devenir histórico. Se habla de pérdidas en las tradiciones indígenas, en su cultura cotidiana, en su religión, y se dice que van adoptando los instrumentos, formas de vida, ideas y creencias europeos.

Sin embargo, los sitios de arte rupestre de la época colonial, como el que nos ocupa, nos descubren una historia alternativa, en la cual los indígenas cobran un papel activo en los acontecimientos y desarrollos que se están produciendo. Son los protagonistas de un nuevo desarrollo cultural, ni mesoamericano ni europeo, algo con una participación asimétrica de ambas tradiciones. Dependiendo de los diversos ámbitos culturales y coyunturas, una pudo tener más peso que la otra en esos nuevos desarrollos. Entonces, no se puede hablar de un simple proceso de pérdida y adopción, sino de una reelaboración en la cual algunos elementos se simplificaron, modificaron o fueron dejados de lado. En cambio, otros se revitalizaron y algunos más se adquirieron, pasando por el filtro de su manera de pensar.

A este nuevo desarrollo le corresponde un nuevo arte, otras expresiones. Éstas fueron resultado de la fusión de elementos mesoamericanos y occidentales. En la Ba'cuana, en cuanto a las formas expresivas, el conjunto colonial parece dominado por la tradición europea, como se puede ver en la iconografía, en la composición y en la utilización del alfabeto. Sin embargo, se pueden observar aspectos que proceden de la tradición mesoamericana prehispánica: el lugar de la obra, el soporte y la técnica para pintar sobre él, algunos símbolos, algún elemento que porta el personaje arrodillado, o la forma de representarlo desnudo.

En la simbología y los mensajes transmitidos también existe una intención de fusión o concordancia de tradiciones. Como se ha señalado, el renacimiento del mundo, la fertilidad, la salvación de la humanidad, la renovación de la vida, son los temas alrededor de los cuales giran los significados de las expresiones de las dos tradiciones. Además, están situadas una frente a la otra, lo que denota la intención de ponerlas a dialogar, de amalgamarlas, de fundir lo antiguo con lo reciente, para desarrollar una nueva explicación del mundo. Si la hipótesis de san Jerónimo es correcta, vemos cómo este nuevo ser sagrado, protector de la comunidad —en este caso de Ixtepec—, es representado en uno de los lugares sagrados más importantes de la zona, construyendo activamente su espacio sagrado.

Podemos observar, entonces, el papel activo de los indígenas al continuar pintando en este sitio, con lo cual están completando la obra del arte y el lugar sagrado, lo están reformulando, siguen contribuyendo al proceso continuo de creación y promueven ese nuevo desarrollo cultural producido en la colonia, pero en el ámbito indígena.

Sin embargo, no sólo se están reelaborando la obra y el lugar sagrado, sino también el paisaje cultural más amplio del que forman parte. El nuevo sistema simbólico que está surgiendo, la nueva explicación del mundo, tienen que ser reflejadas, plasmados en el paisaje sagrado. Así, el sitio Ba'cuana otra vez adquiere un papel relevante en la conformación del paisaje simbólico de la región. En el Posclásico, cuando llegaron los zapotecos al istmo y tomaron posesión del territorio, tu-

vieron que construir un paisaje sagrado en el que desplegaran a sus dioses y su explicación del mundo, que los atara a ese territorio. En la colonia, tuvieron que reformular ese paisaje, adaptarlo a ese otro pensamiento, a esa religión que estaban desarrollando, fundiendo dos tradiciones. En esa reformulación Ba'cuana una vez más es pintada, nuevamente es primordial en la renovación del paisaje.

Ese nuevo desarrollo cultural obedece a la iniciativa de los zapotecos. Como se ha marcado en el trabajo, hasta la segunda mitad del siglo XVIII había muy pocos habitantes no indígenas en estos pueblos, por lo que se pudo dar este desarrollo, mezcla de las dos tradiciones, a su manera y a su ritmo. Hay que señalar asimismo que a finales del siglo XVII se produjeron momentos de crisis por la baja demográfica y la rebelión. Tal vez ésta es la explicación de por qué en esa época se expresó esa nueva reformulación. Por tanto, obedece a sus procesos, a sus intereses, a sus tendencias, a veces a contracorriente con lo que ocurre en los centros o sedes del sistema colonial. Por eso nos habla de la vitalidad de las voces indígenas, que están plasmando con su discurso sus desarrollos culturales, las coyunturas históricas relevantes para ellos, que nos ofrecen una visión alternativa a lo que narra la historia oficial.

Hoy podemos apreciar muchos aspectos de esa reformulación del paisaje simbólico desarrollado en la colonia, y que siguió evolucionando hasta nuestros días. En la fiesta de la Santa Cruz, el Cerro Blanco, las pinturas rupestres y varios elementos de tradición mesoamericana, como las celebraciones de petición de lluvias, están presentes. Todavía estos lugares sagrados están funcionando como referencias territoriales y simbólicas para Ixtaltepec, Ixtepec y los pueblos aledaños, y como importantes elementos de identidad y memoria de estas comunidades.

#### BIBLIOGRAFÍA

Acuña, René (comp.)

1984 *Relaciones geográficas del siglo XVI. Antequera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Alarcón Cedillo, Roberto y María del Rosario García de Toxqui

1994 *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, Tepotzotlán, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato.

Alcina Franch, José

1993 *Calendario y religión entre los zapotecos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.

Bustamante Vasconcelos, Juan I.

1997 "Arte rupestre en Oaxaca", en Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera y Chávez C. (coords.), *Historia del arte de Oaxaca*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Gobierno de Oaxaca, pp. 49-60.

- Delgado, Agustín  
 1965 *Archaeological Reconnaissance in the Region of Tehuantepec, Oaxaca, Mexico*, Provo, New World Archaeological Foundation-Brigham Young University.
- Escalante, Pablo  
 2002 "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte del siglo xvi", en Helga von Kugelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 71-93.
- Ferguson, George Wells  
 1956 *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé.
- Galí Boadella, Monstserrat  
 2008 *La estampa popular novohispana*, México, Museo Biblioteca Palafoxiana Puebla/Secretaría de Cultura de Puebla/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca/Biblioteca Francisco de Burgoa/Fundación Alfredo Harp Helú/Fundación Manuel Toussaint/Museo Nacional de la Estampa.
- Machuca Gallegos, Laura  
 2007 *El comercio de sal y redes de poder en Tehuantepec durante la época colonial*, México, Estudios Superiores en Antropología Social.
- Merlo Juárez, Eduardo  
 2009 "El culto a la lluvia en la Colonia. Los santos lluviosos", *Arqueología Mexicana*, 96: 64-68.
- Oudijk, Michel  
 2008 "Una nueva historia zapoteca. La importancia de regresar a las fuentes primarias", en Sebastián van Doesburg (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Oaxaca, Gobierno de Oaxaca/Instituto Estatal de Educación Pública, pp. 89-116.
- Oudijk, Michel y Maarten Jansen  
 1998 "Tributo y territorio en el Lienzo de Guevea", *Guchachi Reza*, 29: 53 - 114.
- Quiñones Keber, Eloise  
 1994 "The Codex Style: Wich Codex? Wich Style?", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, Culver City, Labyrinthos, pp. 143-152.
- Reyes-Valerio, Constantino  
 1978 *Arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Romero Frizzi, María de los Ángeles

1996 *El sol y la cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista.

2003 “Los zapotecos, la escritura y la historia”, en María de los Ángeles Romero Frizzi (coord.), *Escritura Zapoteca. 2500 años de historia*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Porrúa, pp. 13-69.

Schenone, Héctor H.

1998 *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea.

Seler, Cecilia

1900 *Auf Alten Wegen in Mexiko und Guatemala: Dietrich. Reiseerinnerunge und Eindrücke Ausden Jahren, 1895-1897*, Berlín, Reimer.

Sodi Pallares, Ernesto

1969 *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, México, Populibros La Prensa.

Taylor, William B.

2005 “Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico”, *The American Historical Review*, 110 (4): 1-30 en línea <[www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/Taylor.html](http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/Taylor.html)>, consultado: 18 de mayo de 2010.

Urcid, Javier

2004 “Paisajes sagrados y memoria social: las inscripciones Ñuiñe en el Puente Colosal, Tepelmeme, Oaxaca”, informe presentado a la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, noviembre de 2004, en línea <[www.famsi.org/reports/03068es/index.html](http://www.famsi.org/reports/03068es/index.html)>, consultado: 13 de noviembre de 2006.

Villela Flores, Samuel

2009 “El culto a las deidades de la lluvia en la Montaña de Guerrero”, *Arqueología Mexicana*, 96: 69-72.

Winter, Marcus *et al.*

2008 “La arqueología del Valle de Jalapa del Marqués”, en Eva E. Ramírez Gasca (comp.), *Secretos del mundo zapoteca*, Oaxaca, Universidad del Istmo, Tehuantepec e Ixtepec, pp. 223-266.

Zárate Morán, Roberto

2003 *Un mito de creación zapoteca en las pinturas rupestres de Dani Guíaaati*, México, Casa del Pueblo de Asunción Ixtaltepec/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Zárate Morán, Roberto y Raúl Mena Gallegos

2010 *San Jerónimo. Taniqueza. Arqueología, historia e identidad de un pueblo zapoteco del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro Oaxaca/Fuerza Eólica del Istmo.

Zeitlin, Judith Francis

2003 "Recordando a los reyes. El Lienzo de Guevea y el discurso histórico de la época colonial", en María de los Ángeles Romero Frizzi (coord.), *Escritura zapoteca. 2500 años de historia*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Porrúa, pp. 265-304.

Zeitlin, Judith Francis y Robert N. Zeitlin

1990 "Arqueología y época prehispánica en el sur del istmo de Tehuantepec", en Marcus C. Winter (coord.), *Lecturas históricas del estado de Oaxaca. Época Prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Oaxaca, pp. 393-454.

EL CRISTO OTOMÍ: ARTE RUPESTRE,  
FIESTA Y SACRIFICIO EN EL MEZQUITAL

Ana Guadalupe Díaz

Rocío Gress

Marie-Areti Hers

Francisco Luna Tavera

Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

El Arte Otomí: Continuidad y Riqueza Viva del Mezquital

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM<sup>1</sup>

*Si uno la carga con fe, la cruz de piedra  
no pesa y el cansancio no es tanto*

Don Gorgonio Marmolejo,

Taxhié, Alfajayucan, 2007

RESUMEN

En este trabajo analizaremos cómo a partir de la memoria visual se articuló una práctica artística, el arte rupestre, con el sacrificio, temática central en la vida religiosa del Mezquital. El recorrido inicia en la fiesta de *corpus*, de ahí pasamos a los sitios de arte rupestre, cuyas formas perduran en las capillas de linaje y se encuentran vigentes en las festividades de la región. Finalmente, llegamos a Bají, donde la fiesta de carnaval es el escenario ideal para recrear el sacrificio del Cristo-venado, cuya occisión reúne a la comunidad en torno a la mesa, como el pan y el vino de la eucaristía. Este transitar nos ofrece una versión de la compleja inmersión de los otomíes en el mundo cristiano y abre una reflexión en torno al papel que jugó la imagen –viva– en la transmisión de la memoria histórica.

LA BONDA Y LA MAZORCA: SANGRE Y CUERPO DE CRISTO

Se dedican varios días a los preparativos. En el gran día toda la comunidad otomí de El Espíritu, municipio de Alfajayucan, Hidalgo, madruga. Llegan a la capilla desde temprano: *sirvientes*, mayores y principales, mujeres, niños, rezanderos; algunos llevan canastas con elotes, *bonda* (grandes tunas rojas, fruto del nopal conocido como *bondo*), ejotes, chiles verdes, nopales, aguacates, calabacitas tiernas, pastillas de azúcar coloreadas, flores; otros llegan con mecates, cañas de maíz con elotes y el ánimo de participar en la celebración del Corpus Christi.

Los dos nichos, uno con un cuadro de la Virgen de Guadalupe y otro con una custodia con la paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, son envueltos por las ofrendas que cada familia aporta para la fiesta: largas tiras con los primeros frutos cosechados, el humo del copal, los cantos de don Marcos y los murmullos envuelven las imágenes que se disponen a emprender la procesión (fig. 1).

<sup>1</sup> El seminario cuenta con el apoyo del Proyecto PAPIIT IN401209.



1. Imágenes adornadas con los primeros frutos, fiesta del Corpus Christi, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, junio de 2007.

La salida es precedida por el *ñuts'i*, saludo dirigido a los cuatro rumbos y al centro formando una flor imaginaria de cuatro pétalos, con las banderas ondeantes y el incensario humeante. Todos caminan, llevan sus canastas con frutos y cantan mientras acompañan a las imágenes a la misa en la parroquia de Alfajayucan. Concluida la ceremonia católica, emprenden el regreso y el *ñuts'i* se repite en la cruz atrial de El Espíritu, en la puerta de la capilla y en el altar. Las imágenes vuelven a su lugar para atestiguar la celebración donde participa toda la comunidad.

Sobre un petate extendido frente al altar se colocan los frutos que ahora serán bendecidos por quienes dan vida a los ritos cotidianos en comunidad, inciencian y ondean las banderas alrededor de la aromática y colorida ofrenda.

Al final, la comunión se concreta, se reparten elotes hervidos y bonda; las madres limpian la tuna a los niños que la comen mientras salpican inevitablemente su ropa con el intenso rojo. Al pie del altar las familias comulgan la parte que les ha tocado en la repartición de la ofrenda (fig. 2). A manera de cuerpo y sangre de Cristo, el elote y la bonda se transfiguran en un complejo gesto de ritualidad cristiana otomí (fig. 3).

Esta particular eucaristía exalta la ausencia de autoridades clericales y gesta la comunión precedida por la propia comunidad en clara señal de la autonomía ritual, característica en el devenir histórico de los otomíes del Mezquital.

Ahora bien, ¿en qué consiste tal devenir? ¿Cuáles son las raíces que sostienen esta compleja ritualidad? La ceremonia de El Espíritu, donde la *bonda* y el maíz son el vino y el pan, la sangre y el cuerpo de Cristo, constituye el fruto de la continua



2. Familia en comunión de frutos al pie del altar, fiesta del Corpus Christi, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo.  
Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, junio de 2007.

reformulación de la doctrina cristiana a la luz de la milenaria tradición otomí. Sobre paredes rocosas, muros de capillas, conventos e iglesias, así como en las prácticas rituales de nuestros días, veremos entrelazarse y transformarse continuamente imágenes del sacrificio humano: en lo alto de una pirámide, en el flechamiento del venado-Cristo y en la culminación del combate ritual perpetuado en la fiesta de Bají, municipio de Tecozautla.

Al hablar de sacrificio consideramos que una de sus funciones “es fortalecer lazos de solidaridad y mantener unidos a los grupos; establecer la comunicación e intercambio entre los humanos y fuerzas superiores con las que conviven diario [con el fin de] evitar la catástrofe” (Pastor, 2003: 3). Como lo ha desarrollado ampliamente en su obra Rene Girard (1983), tal catástrofe es originada por la espiral de violencia que al desatarse amenaza la sobrevivencia de la comunidad. Desde esta perspectiva, el sacrificio conlleva una paradoja vital. Constituye una intervención directa con la muerte, el enfrentamiento y la exaltación de la parte cruel de la naturaleza, al tiempo que garantiza lo opuesto: la abundancia, la vida y la fertilidad (Pastor, 2003: 3).

En este sentido, hay que señalar los matices que involucran dos tradiciones: la indígena prehispánica y la católica romana, asimiladas y transfiguradas en el proceso de colonización a partir del cual se gesta un cristianismo indígena con expresiones históricas propias. El acto sacrificial toma distintos rostros, pero en cada



3. Niños comiendo el elote y la *bonda*, fiesta del Corpus Christi, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, junio de 2007.

una de las representaciones se encuentra la unidad discursiva y una continuidad que remite a contenidos que han pasado de generación en generación a lo largo de varios cientos de años. El sacrificio otomí nos refiere a una práctica que implica el ofertorio de una víctima cuyo desenlace la integra a la comunidad a través del alimento, un importante acto de cohesión; de este modo, los guisados de chivo, venado, gallina y el pulque son como el pan y el vino consagrados, como el maíz y la *bonda* que se comparten en las fiestas del Mezquital.

#### IMÁGENES RUPESTRES: REFLEXIONES INDÍGENAS EN TORNO AL SACRIFICIO

Iniciamos el recorrido en el sitio rupestre de El Tendido, Danzibojay, en el municipio de Huichapan, con un panel que gira en torno al tema del sacrificio y nos ofrece una versión de la compleja inmersión de los otomíes en el mundo cristiano (fig. 4). Las figuras fueron hechas con pigmento blanco, siguiendo la tradición pictórica del Mezquital que puede rastrearse desde el siglo xv y se continuó a lo largo del periodo colonial (Hers *et al.*; Hernández Ortega *et al.*, ambos en este libro).

Por la disposición en el espacio, se puede apreciar que la imagen fue concebida desde su origen en dos registros horizontales complementarios. En el espacio superior domina la pirámide, y en el inferior, el conjunto conventual, imágenes emblemáticas de las dos religiones que habrán de enfrentarse y fusionarse para dar lugar al cristianismo otomí. La organización está pensada para poner a dialogar los dos universos. Nos encontramos así ante un documento excepcional: una comunidad indígena que cuenta de propia voz la génesis de su religión.

·  
·  
·

4. Pintura rupestre, panel de El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, septiembre de 2009.



Una de las características de la pintura rupestre radica en que, a diferencia de otros medios, como la pintura de caballete o la mural, las imágenes se colocan sobre paredes naturales en un continuo proceso de creación e interpretación; los diseños sufren diversas intervenciones, repintes, ajustes, que van dando testimonio de la dinámica histórica de la comunidad en un paisaje determinado. En el panel que nos interesa, se reconocen distintas intervenciones, algunas ahora ilegibles por el deterioro, pero lo notable es que todas conservan la coherencia del discurso inicial.

La línea de suelo del registro superior funciona como una frontera espacio temporal. Encima de ella se levanta un centro ceremonial a la usanza prehispánica. En la plaza reconocemos las formas fundamentales de la arquitectura mexicana del Posclásico: edificios piramidales rematados con templo doble y escalinatas vistas de perfil. A la derecha, una procesión de personajes sale de un edificio almenado, portan unos objetos redondos en las manos y se dirigen hacia una pirámide más pequeña que ostenta un techo cónico muy alto. Una figura pintada en otro momento reproduce una escena de sacrificio en medio de la plaza central del conjunto: un hombre de grandes dimensiones tendido sobre el *techcatl* (piedra sacrificial). Posteriormente se añadió, con una pintura más endeble, hoy casi desvanecida, la imagen de un combate. Un jinete y un individuo a pie se enfrentan con sus espadas desenvainadas.

En el registro inferior, justo debajo de la pirámide más grande, se pintó la fachada de una iglesia con campanario y un portal, emulando el conjunto conventual; un hombre toca la campana. El convento que transformó para siempre el paisaje sagrado de la región simboliza la alianza entre los frailes y los caciques otomíes y manifiesta el orgullo de las comunidades indígenas cristianas que lo levantaron. La campana marca las horas y los ritmos de la nueva temporalidad.

A la derecha de esta imagen hay un escudo que se vincula por medio de una línea con el templo de techo cónico. Al centro de la composición y en la vertical de





5. Detalle de cosmograma vinculado al venado en el centro de la composición en el panel de El Tendido, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, septiembre de 2009.

la escena de sacrificio aparece un venado; una línea lo une a una figura rectangular suspendida de la línea divisoria por dos líneas oblicuas convergentes (fig. 5). Al centro de esta imagen se distingue una circunferencia que contiene otro círculo blanco más pequeño, en torno al cual se distribuyen, de manera equidistante, cinco puntos como si fueran los vértices de un pentágono. Del perímetro de esta figura se proyectan seis apéndices triangulares, imitando rayos solares, aunque la pintura está muy desgastada para identificar la forma exacta de estas prolongaciones. Esta figura geométrica nos evoca el cosmograma que veremos activarse en la fiesta de Bají. Este elemento, junto con el venado, ocupa el nivel intermedio de la composición, separando y conectando al mismo tiempo los estratos superior e inferior.

A partir de la división vertical se establece una equiparación entre los distintos componentes que conforman el panel; el templo prehispánico más grande corresponde al conjunto conventual, el gran escudo se vincula con la procesión que se dirige a la segunda pirámide, y el personaje extendido sobre la piedra equivale al venado. Encontramos así varias temporalidades que muestran unidad discursiva a través de la asociación de diferentes elementos: los atributos de poder político y religioso son representados por la pirámide, en relación con el convento; la comunidad que acudía a ese santuario rupestre estaría evocada en su vida ritual por el escudo, la pirámide singularizada por su techo cónico, la procesión, el cosmograma y la escena de batalla; y como el corazón de la composición, el sacrificio que instituye la semejanza entre la víctima humana con el venado.



Así dialogan los dos periodos históricos, el de la “gentilidad” y el del cristianismo. La intención es mostrar escenas lejanas en el tiempo, pero a la vez cercanas por la analogía que se deriva de las imágenes que se reproducen en espejo, asumiéndose mutuamente. El panel puede ser considerado como el fruto de una reflexión en un momento de profundas transformaciones en torno al tiempo de la vida ritual. No sabemos a cuál fiesta prehispánica alude la procesión, aunque sí podemos identificar el combate. A primera vista, el enfrentamiento con caballo y espadas podría asociarse con la conquista española, sin embargo, como revisaremos más adelante, proponemos que se trata de un ritual que pervive en nuestros días: la fiesta de Bají. Este excepcional panel de El Tendido construye una memoria cuyos ejes temáticos son el sacrificio, la procesión, el espacio-tiempo del cronograma y el combate ritual.

#### EL ARTE RUPESTRE COMO SOPORTE DE LA MEMORIA

Para plasmar en imágenes esas reflexiones en torno al tiempo, los que pintaron el panel pudieron recurrir a un amplio repertorio de motivos prehispánicos. En efecto, en El Tendido se suceden numerosos conjuntos en ambos lados del arroyo. Algunos reúnen exclusivamente motivos propios de finales del periodo prehispánico, cuando la región estaba inmersa en el dominio mexica. Otros, como el que vimos, fueron pintados en la época colonial combinando elementos de origen prehispánico y novohispano. Podemos suponer, por lo tanto, que el santuario de arte rupestre de El Tendido, al igual que muchos otros sitios del Mezquital, se remonta por lo menos al siglo xv y se prolongó largo tiempo después de la llegada de los españoles, reactivando continuamente el espacio sagrado de una comunidad. Entre el repertorio de motivos antiguos, el pintor seleccionó los que aluden de manera directa al sacrificio: la pirámide y el venado.

A menudo, el acto sacrificial se detalla en lo alto de la pirámide. Se reconocen en el interior del templo tres personajes: los dos sacrificadores y la víctima tendida sobre la piedra de sacrificio. Muchas veces la escena se complementa con una procesión al pie de la construcción. Es común que el templo piramidal se acompañe con el numen de la serpiente negra de lluvia, Bok'yä, estableciendo el vínculo de reciprocidad entre los dones divinos y la ofrenda sacrificial. Distintas imágenes que vienen a instituir que al centro de la antigua religión está el sacrificio como participación humana en el orden cósmico.

#### CRISTO Y EL VENADO

Con frecuencia, cerca de la pirámide aparece el arquero flechando al venado. Es uno de los motivos sobresalientes en la pintura rupestre de la región, por lo que la imagen tiene un trasfondo que desecha la primera mirada ingenua sobre la escena de caza de grupos incivilizados, para darle otra dimensión más coherente con la tradición y la religiosidad indígenas que equiparan el sacrificio del hombre con el del venado.

En la tradición otomí se identifica al venado-hombre como la víctima sacrificial por excelencia. Se reconoce como el hermano mayor por ser la primera criatura que habitó la tierra, y como aquel que murió tomando el lugar de Cristo. Cuenta

un relato de Alfajayucan que cuando las fuerzas de la noche bajaron a la tierra para matar a Cristo, éste emprendió la huida y, en medio de la persecución, el Hermano Venado, el nombrado Makunda, se hizo pasar por el Cristo para burlar a sus perseguidores. El venado los distrajo, corriendo a gran velocidad hasta que le dieron alcance; entonces lo llevaron al sacrificadero, lo ataron a un árbol y con un cuchillo le rebanaron el cuello, lo degollaron, luego lo desollaron y lo partieron en pedazos que repartieron entre la turba, y de su sangre derramada germinó el maíz:

Entonces el Gran Sacrificador, el llamado Teteña, apresta su cuchillo y de un solo tajo le rebana todo el cuello, de un solo golpe de su cuchillo lo decapita y levanta su cabeza a lo alto y da su grito de triunfo y es que se derrama su sangre, sangre bendita, y se dice que por esta su sangre del Hermano Venado germina el maíz, le dio su fuerza, le dio su poder a la Sagrada Tierra, al Sagrado Grano de Maíz [...] Luego enseguida viene el sacrificador llamado Desollador. Ya le quita su piel y así luego con esta su piel del Hermano Mayor se viste y así va muy vestido, muy elegante, muy galano. Entonces viene otro gran sacrificador, el llamado Cortador de Carne, y lo desbarata, lo hace pedazos, lo desmiembra y ya van las turbas con los pedazos del Hermano Mayor. Uno lleva la cabeza, otro un brazo, uno más lleva su tronco, otro lleva un muslo. Otro lleva otro muslo, uno más una pierna y otro más, otra pierna. En ocho pedazos fue desbaratado, en ocho partes fue desmembrado. Y se dice que todos los *ts'ene* bebieron su sangre. Y así van dando sus gritos de guerra, sus gritos de triunfo. Van con sus trofeos y dicen: Vencimos al Cristo. Así fue como mataron al Hermano Mayor, el Hermano Venado (Luna Tavera, s.f.: 13-17).

Posteriormente, las fuerzas nocturnas alcanzaron a Cristo, y le otorgaron un final similar.

Así se burlan de Nuestro Padre. Ya muy veloces lo llevan al lugar llamado *Ntamats'its'i*, el lugar donde se derrama la Sangre del Dios en sacrificio, éste es su nombre, aquí es el Gran Sacrificadero del Dios. Entonces en llegando aquí, lo amarran a un *Banza*, el Gran Árbol Solar Erguido, así es llamado el poste donde Nuestro Padre es amarrado. Ya bailan su baile de guerra, hacen sus movimientos de guerra. Las dos turbas hacen sus fintas de guerra, muy contentos pegan sus gritos de guerra, muy en alto llevan sus banderas. Así de tanto bailar levantan gran polvareda. Da espanto ver este sacrificio. Ya preparan el sacrificio, ya se arrima el Gran Sacrificador, el que se llama Teteña, va todo pintado de negro, todo su cuerpo lleva pintado de negro [...] De un solo golpe de su cuchillo, de un solo tajo le rebana el cuello a Nuestro Señor, así como se dice de un solo lance, de un solo tajo lo decapita y levanta su cabeza a lo alto y da su grito de triunfo. Entonces la sangre de Nuestro Señor se derrama en la superficie de la tierra en siete corrientes de sangre preciosa, que corren como serpientes y se pierden en la tierra. Nuestra Madre Tierra, Zinana, reclama la preciosa sangre de su divino hijo (Luna Tavera, s.f.: 19).

Varios mitos mesoamericanos abordan el tema del hombre-venado, y, aunque los relatos son diferentes, todos coinciden en algunos puntos. En principio, el vena-

do se concibe como una criatura de naturaleza similar a la humana, con quien mantiene un estrecho vínculo familiar (padre o hermano mayor). Otra característica común a todas las narraciones consiste en el juego de sustituciones generadas entre el venado y un personaje humano, ya sea que el hombre se transforme o se haga pasar por venado, o el venado por hombre; esta confusión conlleva un desenlace violento que culmina con el sacrificio del venado y, en algunos casos, con su ingestión (Dehouve, 2008).

El venado como un animal sagrado y ancestro de prestigio que recibe una muerte violenta y que lo patenta como víctima de sacrificio está presente en la mitología de varias culturas mesoamericanas, por ejemplo en la nahua y la mixteca. Cervantes de Salazar relata un pasaje donde los habitantes del México antiguo vieron aparecer un venado inmenso, lo despedazaron, lo hirvieron, lo cocieron y comieron de él, muriendo al instante (Cervantes Salazar, 1971: 50). En la leyenda de los Soles se cuenta un episodio donde descendieron del cielo un par de venados de dos cabezas; los héroes mimixcoas Xiuhnel y Mimich fueron a cazarlos, sin embargo, aquéllos se convirtieron en mujeres y les ofrecieron de comer y beber su sangre. Sólo Xiuhnel respondió al llamado, bebió de la sangre de una de las mujeres-venado y posteriormente se acostó con ella, pero después de haber estado juntos, ella se le aventó, le arrancó el corazón y lo devoró (Tena, 2002: 189). Un mito mixteco narra el nacimiento del sol y la luna a partir de la aventura de dos hermanos que fueron a cazar al monte y mataron a su padre, quien se había transformado en venado (Dyk, 1959: 10-16). Según un mito purépecha, cuando Quetzalcóatl resucitó a su padre Cupanzueri (equivalente a Mixcoatl, el dios de la caza), éste se asustó con las codornices y se transformó en venado (Miranda, 1988: 293-294). Guilhem Olivier (2010) profundiza en la relación venado/víctima sacrificial generada a partir de las fuentes, así como en las prácticas prehispánicas.

Además de las referencias míticas, Olivier identificó una práctica que permite vincular al venado con el gobernante del *altepetl* a partir de un modelo que establece paralelos entre los venados cazados y los guerreros capturados que serán ofrecidos en sacrificio: "algunos aspectos de los ritos de entronización sugieren que el futuro rey era concebido como una víctima sacrificial, según un modelo que podría remitir al del venado inmolado, tal vez en su aspecto de antepasado" (Olivier, 2008: 191).

Como se mencionó, el venado ocupa el lugar central en el panel de El Tendido, y, por su posición, se relaciona con la víctima que morirá sobre la piedra. El venado pertenece al registro dominado por el convento, símbolo por excelencia de la fe cristiana que gira alrededor de la redención de la humanidad gracias al sacrificio de Cristo. La presencia del venado en El Tendido nos indica que la asociación de Cristo con el venado, tal como se cuenta en el mito de Alfajayucan, remonta al inicio y al centro mismo de la cristianización del mundo indígena.

De este modo, el cuerpo humano, que es con simultaneidad el cuerpo del venado, toma una identidad concreta en la figura mítica del Cristo otomí, pues la carne de ambos es inmolada y consumida ritualmente. La escena del venado y el flechador, emblemática de la tradición rupestre del Mezquital, trasciende la representación mimética de una cacería. El venado ostenta las manchas de la juventud



6. Flechador con venado moteado y astas, barranca Nimacú, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, febrero de 2009.

en la piel, al mismo tiempo que las astas de la edad adulta. Dichos atributos no coexisten en un animal real, pero sí pueden asociarse con el Hermano Mayor, Makunda (fig. 6).

La trascendencia del venado rebasó el ámbito del arte rupestre y se incorporó en los nuevos espacios sagrados: las capillas de linaje propias de la región otomí. En ellas podemos apreciar escenas de venados pintadas en los murales (fig. 7). Además, las astas empotradas en muros y pisos nos revelan que estas capillas son el cuerpo mismo del venado-Cristo-ancestro (véase Hernández Ortega *et al.*, en este libro).

Con la presencia del venado, los recintos familiares devienen relicarios, transfigurando el espacio arquitectónico en el lugar de culto y encuentro con los ancestros y divinidades: Cristo y el venado (fig. 8). Como observa Guilhem Olivier, para muchos pueblos cazadores, los animales renacen a partir de sus huesos, que son como sus semillas (Olivier, 2010: 471); de este modo, muerte y resurrección son dos aspectos de un mismo proceso. Por lo tanto, los huesos y astas de venado integrados a las capillas se vuelven los cimientos del cuerpo comunitario, las semillas de la capilla familiar. Una transformación similar ocurre en el ámbito cristiano, con la incorporación de restos de santos a relicarios.

La relevancia del cuerpo como una manifestación material de lo santo se aprecia en uno de los sacramentos más importantes de la Iglesia católica: la eucaristía, donde el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo para ser consumidos por los participantes de la ceremonia. La transustanciación, punto culminante de la misa, aparece en las fuentes como sinónimo de don, manjar, sacrificio, y condensa la promesa de redención y salvación. Con este bagaje, resulta más clara la relación entre la saga del venado y la liturgia cristiana a partir del componente sacrificial que finaliza en el banquete donde la víctima se comparte para su consumo. Esta resignificación del sacrificio humano indígena en el de Cristo ha

7. Pintura mural con venados en capilla de linaje, capilla de don Diego, Tolimán, Querétaro. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, septiembre de 2008.



sido ampliamente estudiada por autores como Escalante Gonzalbo (2002), Pardo (2007) y Lara (2008).

Nos encontramos, entonces, ante un cristianismo otomí, asimilado desde su propia cosmología. No se trata de una imposición que causa una ruptura abrupta con el pasado, la historia y la identidad del pueblo, sino de un fenómeno que implica una congruencia con la tradición. Cristo ha sido asumido como el venado, pues ambos son las víctimas sacrificiales que transmiten un sentido profundo de la ritualidad regional.

De este modo, el Cristo adoptado por los pueblos indígenas desborda los cánones característicos del personaje evangélico. Su identidad como un numen ancestral originario de la región se sustenta en las imágenes, donde su fisonomía revela su naturaleza de Uema, término con que se designa a los antepasados gigantes de los otomíes que vivieron en eras anteriores, quienes en los relatos se distinguen por obrar actos maravillosos.

Así, la estrecha relación entre el ancestro-Cristo y la comunidad se establece de manera enfática en el acto sacrificial y la ofrenda. El citado mito de Alfajayucan versa:

Entonces el Äjuä Nda Kristo pasó por su pueblo y fue que lo vieron, que le pidieron su cura, así el Äjuä le dio su cura: le mandó hacer su ofrenda, le dijo así: Quema copal, el que se llama *gidri*, que es el estoraque, entrega tu flor, haz tu *Mundri*, haz tu *Dadri*, prende tus ceras, haz tu oración y canta tus cantos, haz fiesta, mata cinco borregos o cinco chivos capostaca. Cuatro que sean para la comida de reliquia y convite y uno para alimento de Nuestra Sagrada Madre La Tierra. Y ofrece pulque, que sean cinco cántaros. Y así fue lo que hicieron, hicieron todo lo que mandó Nuestro Padre Nda Jesukristo y entonces esta mujer sanó luego luego. Así se cuenta (Luna Tavera, en prensa).



8. Astas de venado incrustadas en los muros y piso de capillas de linaje, capilla de los Olvera, Yonthé Chico, Hidalgo. Capilla de don Diego, Tolimán, Queretaro, septiembre de 2009. Capilla Ti'ña, Portezuelo, Tasquillo, Hidalgo. Fotos: Seminario La Mazorca y el Niño Dios.

#### ACTIVANDO EL COSMOGRAMA

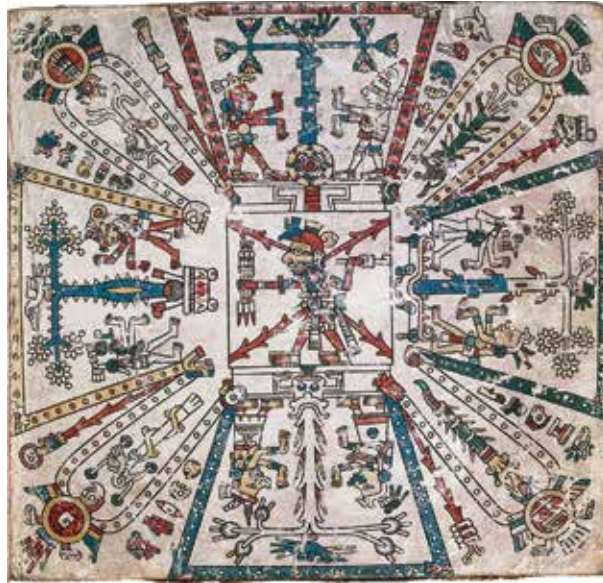
Recordemos que en el panel de El Tendido el sacrificio del venado está directamente ligado por una línea con un cosmograma. Tanto en el arte rupestre del Mezquital como en la vida ritual del presente vemos que el cosmograma, concreción del espacio-tiempo, no corresponde a una imagen mental estática, sino que se genera en el *ñuts'i*, el gesto ritual que se repite en los momentos más solemnes de todas las ceremonias.

El cosmograma constituye una figura esencial en Mesoamérica. Abarca el espacio ordenado y el tiempo que transcurre sobre éste, como el recorrido del sol sobre la tierra. Ésta es la concepción cronotópica que subyace en el calendario mesoamericano (fig. 9). Lo que sucede cuando el tiempo transcurre sobre el territorio comunitario es la historia, por esa razón, el cosmograma resulta la representación más completa de la comunidad, concebida como el centro del mundo. Desde la época prehispánica, la historia indígena toma como base al cosmograma, en cuanto una forma identitaria que le da sentido a su historia, y, según se expondrá a continuación, esta forma se completa, se carga, se inaugura a partir de un acto sacrificial.

El ordenamiento del espacio-tiempo en Mesoamérica se genera por la confrontación de opuestos, la interacción de dos esencias, el choque de ambas entidades antagónicas pero complementarias. Culmina con la muerte del protagonista de uno de los bandos, cuyo cuerpo será ofrecido para recrear el orden del mundo, dando pie a la continuidad cíclica y asegurando el cambio de turnos. En este contexto, el cuerpo sacrificado es mucho más que un simple cadáver, igual que las astas de venado empotradas en los muros de las capillas, pues, por su inmolación, la víctima adquiere una nueva naturaleza. El punto liminal es precisamente el momento de la occisión, ya que a partir de este acto se desencadena la transformación. De este modo, el hom-

·  
·  
·





9. Cosmograma indígena. En el centro, el señor del fuego, en nahua Xiuhtecuhtli. Los cuatro espacios que lo rodean corresponden a los rumbos cardinales y contienen un árbol, una pareja de deidades y una serie de objetos en la base. El trapecio superior corresponde al este y contiene a los dioses Itztli y Piltaintecuhtli, el de la izquierda es el norte y lo habitan Tepellolotl y Tlaloc, el inferior Tlazolteotl y Chalchiuhtlicue y el derecho Cinteotl y Mictlantecuhtli. Frontispicio del *Códice Fejérváry-Mayer*, códice prehispánico de piel de origen desconocido. Foto: Liverpool Merseyside Maritime Museum © 2015. De Agostini Picture Library/Scala, Florencia.

bre se vuelve venado, y el venado hombre, el Cristo se vuelve pan, maíz y sol. Como resultado del acto sacrificial, ocurre un cambio en la sustancia de la víctima, motivando el convite; la comunidad entonces se reúne en torno a la mesa, para compartir el guiso y empezar el festejo. Así, los comensales asumen a la víctima en el sentido más profundo del término, ya que al consumirlo lo integran al cuerpo comunitario, al pueblo, a la Iglesia. Posteriormente la víctima resucitará, y dará comienzo un nuevo ciclo que culminará con la derrota, muerte, sacrificio y transmutación de su oponente, en un patrón de alternancia de turnos. Este modelo aparece en el mito del nacimiento del sol en Teotihuacan, en la epopeya maya del Popol Vuh, en el relato otomí de Alfajuyacan, y también en la Pasión de Jesucristo, reinterpretada desde la mirada indígena. Cada nueva era inicia con un sacrificio.

En este amplio contexto mesoamericano, la expresión propia del Mezquital de este cronograma toma la forma del saludo *ñuts'i*. La antigüedad de tan importante gesto ritual está documentada en la tradición rupestre. Por ejemplo, en un panel del sitio rupestre de la barranca Nimacú se presentan dos personajes armados, pertenecientes a distintos bandos, que se enfrentan en torno a una figura central (fig. 10), la cual recuerda al *quincunce*, una imagen que simboliza a la Tierra a partir de sus atributos esenciales: las marcas de los cuatro rumbos cardinales y el centro. Este diseño condensa la forma del mundo ordenado, aculturado, y, por lo tanto, es la base del cosmograma indígena. Notemos también que en esta escena de Nimacú el cosmograma se asocia con el encuentro de los opuestos en un combate ritual.





10. Combate de dos personajes en torno a un círculo con cinco puntos. Pintura rupestre, Barranca Nimacú, Huichapan, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, febrero de 2010.

En las mencionadas capillas de linaje, el cosmograma no podía faltar. Está el caso de la capilla de don Diego, en el pueblo otomí de Tolimán, Querétaro, donde dos venados flanquean el tragaluz. Gozan claramente de una jerarquía mayor a la del resto de los elementos, como los caballos que jalan las carretas y los mismos personajes humanos (fig. 7). El tragaluz retoma los componentes esenciales del cosmograma tradicional. En este ejemplo se relaciona con la figura del venado y, por ende, con el sacrificio. Cabe señalar que, así como el venado de El Tendido está relacionado con una procesión y un templo, la escena de Tolimán está inscrita en un entorno ritual o festivo, pues los personajes que se encuentran debajo de los venados forman parte de una procesión que abarca los cuatro muros de la capilla y que se dirige a una iglesia, de sus campanarios penden banderas y a sus puertas, arriba, el desfile de la morisma. Muchos de los elementos que aparecen en la imagen pueden identificarse en las fiestas de la región, como en Bají, Tecozautla y El Espíritu. De este modo, las imágenes de la capilla posibilitan dos niveles discursivos complementarios: el ámbito sobrenatural, representado por el venado, y la esfera propiamente humana, materializada en el aparato festivo.

Como vimos, la asociación del cosmograma con el combate ritual y el sacrificio constituye uno de los aspectos fundamentales del discurso plasmado en el panel de El Tendido, precisamente porque es la parte nodular del pensamiento mesoamericano que pervive en el cristianismo indígena, y, en este caso, en el otomí. La fiesta anual de Bají atestigua de modo ejemplar la vigencia de esta cosmovisión indígena cristiana: un combate ritual en el cual los actores activan continuamente la figura del cosmograma y que culmina con el sacrificio.



11. Virgen con Niño Dios atado a la cintura y san Nicolás con el crucifijo, Bají, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, febrero de 2010.

## LA FIESTA DE BAJÍ

*Pensándolo, lo que hacemos en el jueguito  
es el sacrificio de Cristo  
Maestrocampo de infantería, 2010*

Bají es una comunidad otomí del municipio de Tecozautla, en el Mezquital. Una vez al año se lleva a cabo una fiesta en dos tiempos, dos días durante los cuales se enfrentan dos ejércitos, comandados por san Nicolás Tolentino y por la Virgen María, caballería contra infantería respectivamente.<sup>2</sup> Cada día concluye con la muerte por descuartizamiento del representante del campo vencido. Primero gana san Nicolás, pero finalmente la Virgen resulta triunfadora. Subrayando la oposición cíclica de sacrificio y resurrección, se ata al cinto de san Nicolás el Cristo sacrificado en la cruz, mientras a la Virgen la imagen del Niño Jesús<sup>3</sup> (fig. 11).

<sup>2</sup> Una mirada más detallada sobre esta fiesta se presentó durante el coloquio en una primera versión del video titulado *El sacrificio de Bají*, realizado por Hébert Pérez y Citlali Coronel.

<sup>3</sup> Hemos de advertir que tormentas intempestivas al anochecer del segundo día de la fiesta no nos han permitido, hasta ahora, conocer la parte final del ritual que se desarrolla en el ruedo, ya metido el sol.



12. Mujer ofrenda a su gallo frente al *kangandó*, Bají, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, febrero de 2010.

El *jueguito*, como lo denominan los mismos participantes, sigue un ritmo ascendente desde el atrio de la iglesia hasta el ruedo en lo alto de una colina. Todo empieza en el atrio al amanecer del primer día. Acuden habitantes de las comunidades vecinas, llegan con ofrendas y sus imágenes patronas acompañadas de cuetones, música, flautas, tambores, algunas con música de banda.

Las ofrendas son recibidas por los mayordomos de Bají en la entrada de la iglesia: incensarios, banderas, sonidos de campanas y música de banda. Las imágenes visitantes dan el primer saludo con *ñuts'i* de incensarios y ondeo de dos banderas: la roja de san Nicolás y la rosa de la Virgen. La solemne recepción se hace ante la capilla que está en el atrio, erigida para un *kangando* o piedra sagrada, que tiene un gran valor para la comunidad. Se trata de una roca ovalada con una formación natural en forma de cruz en el centro. Cuenta la gente del pueblo que la piedra se volvió tan pesada que lo entendieron como señal de la voluntad de Cristo para quedarse en Bají y protegerlos.

Ante la capilla del *kangando* los visitantes presentan también las ofrendas que llevan para la fiesta: flores, cuetones, toritos, ceras, gallinas, chivos, borregos y guajolotes (fig. 12). Después se dirigen ordenadamente a la puerta de la iglesia donde depositan las imágenes y las ofrendas, cada uno en su lugar: santas y vírgenes en la mesa de la Virgen; santos y Cristos en la mesa de san Nicolás. Las mesas enfrentadas atestiguan el arribo de las comunidades con los *nuts'i* correspondientes. Con ramilletes hechos de flores y el aromático romero, los mayordomos “limpian” a los

devotos hincados frente a la imagen de su preferencia, y les dan de “ejotazos”, leves golpes en la espalda.

Cargados o tomados de la mano de sus padres, llegan los niños con pantalón de mezclilla, camisa, sombrero vaquero y en sus manos un corto tubo de carrizo del que penden listones de colores; mientras que las niñas portan vestidos blancos, algunas con velos y sombrero. De esta manera, los infantes son presentados con sus elegantes ropas y también se dividen en bandos para acompañar a las imágenes en combate. La gente ofrenda a sus hijos como agradecimiento porque fueron salvados de alguna enfermedad. A manera de augurio de la derrota, los integrantes del bando de la Virgen el primer día y los de san Nicolás el segundo llevan atado un listón negro que les cubre, en diagonal, el pecho y la espalda.

Los niños juegan en el atrio con otros jóvenes, sólo varones, que forman parte importante de la fiesta: los *xitás*. Algunas personas de la comunidad recuerdan que antes iban vestidos de rojo y con máscaras hechas a la usanza de la región, con elementos vegetales y gestos de viejos. Los *xitás* son personajes que inyectan vitalidad a las celebraciones que se realizan en toda la región del Mezquital. Se trata de los ancestros, de los viejos, de los antepasados, que conviven en la comunidad en tiempos de fiesta. Hoy en día usan máscaras de luchador o de plástico con rostros de personajes conocidos. De la usanza antigua conservan el *tompeate*, tocado o sombrero elaborado por ellos mismos al que le incorporan flores, espejos y largos listones de colores que les penden por la espalda y son movidos por el viento mientras corren por doquier. Algunos cumplen su promesa de siete años y otros participan esporádicamente cada año. Aunque también se dividen para acompañar a cada una de las imágenes, en realidad los *xitás* no son identificables en bandos.

En el atrio asimismo se preparan los *maestrocampos*, personajes sustanciales en la celebración. Dos de caballería, aunque sólo uno va montado, y dos de infantería; todos con pantalones de mezclilla, botas y sombrero vaquero con una flor roja, camisa y chaleco rojo.

Cerca del mediodía, la salida se dispone con la preparación de los nichos portátiles de la Virgen y de san Nicolás. Éste sale rodeado por las mujeres que atan al marco de su nicho los largos listones de colores, a manera de “promesas”, mientras sujetan el otro extremo caminando en la procesión.

Con cuetones, humo de copal, cantos, música de banda de viento, tambores y flautas, repiques de campanas y campanitas, ambos bandos emprenden la salida hacia el ruedo de una antigua hacienda en ruinas, en lo alto de una colina.<sup>4</sup> La imagen de la Virgen, custodiada por el cerco protector de los miembros de infantería, va adelante, dejando un espacio amplio entre los dos ejércitos. El jinete va cabalgando alrededor de su propio bando, seguido por su compañero de rojo. Algunos *xitás* siguen a sus respectivos *maestrocampos* que rodean a sus ejércitos en el sentido contrario de las agujas del reloj. De pronto, sin parar la marcha de la procesión, en el espacio que separa a los bandos, se enfrentan los dos pares de comandantes. Suenan las espadas. Los *xitás* de cada bando van gritando “¡viva la caballería!” o “¡viva

<sup>4</sup> El marco de entrada de la casa grande ostenta la fecha de 1856. El último propietario de la hacienda se llamaba Manuel Barquera.

la infantería!". En tres puntos previamente señalados la procesión se detiene; los cuatro dirigentes se ubican en el centro y combaten con sus espadas.

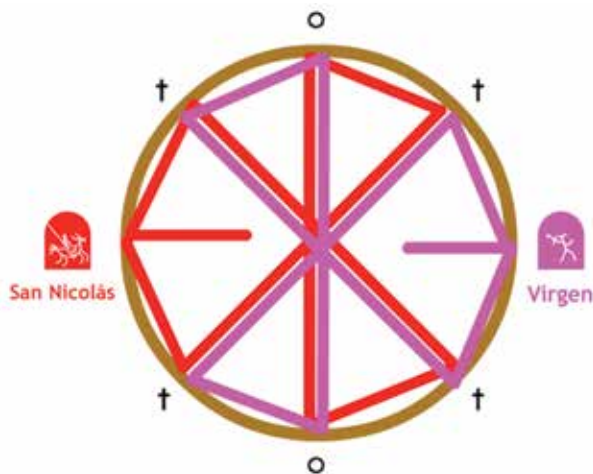
Ya en la colina frente a una capilla, de cara a la hacienda, fuera del ruedo, llegan corriendo los *xitás*, buscan una mesa, papel y tinta para escribir. Todos sueltan ideas para armar una lista de agravios a la comunidad por los que han de incriminar al "futuro muertito". "Se robó cien vacas —gritan algunos— se llevó doscientos chivos, veinte caballos, a la muchacha más bonita." Terminan de escribir al tiempo que arriba el inculpado, el representante de infantería el primer día, y el jinete el segundo. "A ver, ¿de qué se me acusa?", llega diciendo éste en voz alta, quien se niega en un primer momento y luego cede a las denuncias de los *xitás* que le gritan que firme. El acusado acepta su culpa, firma la lista y entra al ruedo con los *xitás*. Después del Floreo de Banderas, que anuncia el combate, frente a la capilla, la procesión entra solemnemente al ruedo, el cual durante los dos días de la fiesta se transforma en el contenedor cósmico de un combate ritual de complejos elementos.

El ruedo está marcado por ocho puntos.<sup>5</sup> Dos templetos, a manera de capillas, se hacen frente, cada uno con su respectivo espacio para la banda musical de cada bando. San Nicolás se instala en la del noroeste y la Virgen en la del sureste, unidos con una línea señalada por un listón floreado tendido entre las dos capillas. Otros tres pares de puntos opuestos fueron ubicados al momento de construir el ruedo, que parece por lo menos tan antiguo como la hacienda. Los dos más obvios son los que forman una perpendicular con el eje de las capillas y están marcados por dos grandes lajas verticales empotradas en la cara interior del grueso muro circular y pintados con un gran círculo blanco. Completando la figura, otros dos ejes fueron fijados por los altos y gruesos postes de piedra que flanquean las entradas; los cuatro puntos que marcan estos ejes están señalados con una cruz blanca.

Con estos dispositivos, el ruedo adquiere otras dimensiones. Desde lo alto del ruedo, el público observa el drama ritual en el cual los movimientos de los contendientes activan continuamente la gran flor del cosmograma mesoamericano, a partir de los puntos marcados en el muro del ruedo, creando una figura viva formada por la oposición en espejo que generan los dos bandos al avanzar (fig. 13). Los desplazamientos de cada bando reflejan al otro como un espejo. En un complejo acto de presentación, ofrenda y/o captura, los grupos de niños son presentados ante las imágenes por sus padres. En grupos de cinco, desde recién nacidos hasta niños de cerca de siete años, realizan su reverencia frente a la capilla. El gesto que hacen los varones con su carrizo con listones reproduce los movimientos de reverencia con las banderas, levantan su pequeño sombrero y son dirigidos por el *maestrocampo* respectivo a una zona, separándolos del resto de ofrendantes; ahí esperan la presentación-captura de todos los niños y niñas. El *maestrocampo*-capturador hace el gesto de clavar la espada en la tierra, sin tocarla, con delicados movimientos ondeando la espada, y dando pequeños brincos sobre un pie en el ir y venir. La espada lleva una flor roja,

<sup>5</sup> Las orientaciones precisas de los ocho puntos marcados en el ruedo y su posible significado astronómico están en proceso de estudio por parte del maestro en Ciencias, Daniel Flores, del Instituto de Astronomía de la Universidad Nacional Autónoma de México. La gente de Bajío pudo darnos la razón de estas orientaciones y del significado de los puntos.





13. Fragmento de animación que recrea los recorridos de los bandos en el ruedo, Bají, Tecozautla, Hidalgo. Animación: Citlali Coronel Sánchez, abril de 2010.

evocando guerra, sangre y sacrificio. Así, los maestrocampos reciben la ofrenda de los niños, las banderas y la música. Las ofrendas son muy emotivas; en la última, el maestrocampo coloca la espada en la tierra marcando el paso que ha de seguir el tamborilero que fue con la procesión desde el principio; un punto marcado por el maestrocampo es un paso dado, acompañado de un “tom tom” del tambor. Cuando terminan de ofrendarse frente a su capilla correspondiente, se reúnen todos enfrentados a los oponentes, y avanzan dirigidos por sus maestrocampos y abanderados. Se escucha el choque de las espadas, los gritos de los *xitás* y en su recorrido se funden los bandos al centro para quedar en la posición contraria. Después se realiza el mismo proceso de ofrenda, pero ahora en la capilla contraria, volviendo a activar el cosmograma. Otro momento destacado del largo juego de movimientos opuestos es cuando el campo ganador del día “captura” a la futura víctima y la deja en una de las marcas circulares del ruedo, que está orientada al noreste. Mientras las ofrendas se presentan, los *xitás* corren por todo el ruedo provocando con burlas y sus bastones de varilla a sus homónimos adversarios; las bandas se suceden en las canciones, los asistentes miran desde el borde del ruedo y aparece un sujeto simulando un ave, un zopilote negro que vuela por el ruedo y ronda al futuro sacrificado<sup>6</sup> (fig. 14).

Las actividades y los personajes son similares el segundo día, salvo que ahora vence la Virgen. Cuando terminan de ofrendar en cada uno de los templetes los niños y los músicos, inicia la ofrenda mayor, la cual consiste en el combate que culmina en el sacrificio. En el ruedo, en sentidos opuestos, cada ejército recorre el espacio formando a su paso, las ocho divisiones del cosmograma, creando una figura similar a la del frontispicio del *Códice Fejérváry-Mayer* (León-Portilla, 2005). La trayectoria se da de manera simétrica, como la imagen que proyecta un espejo, y

<sup>6</sup> Lleva una vestidura negra a manera de capa y un pico de cartón. Se trata de un personaje que formaba parte de la representación, pero a la muerte de quien lo encarnaba dejó de aparecer por años. Hasta el presente, cuando un joven entusiasta y profundamente involucrado con su comunidad y la fiesta decidió revivir al zopilote.



14. Encuentro de los dos bandos en el centro del ruedo, Bají, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, febrero de 2010.

cada que se cruzan los ejércitos en el centro se produce un choque armado. Al finalizar el recorrido, se forma un remolino. Los bandos se enfrentan en una danza-combate en espiral, otorgando así al cosmograma una nueva dimensión, la del sacrificio primigenio detallado en un antiguo mito de origen:

Otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte. Dos dioses, Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, bajaron del cielo a la diosa de la tierra, Tlaltecuhli, [...] los dioses se dijeron el uno al otro: “Es menester hacer la tierra” y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la Diosa por la mano derecha y el pie izquierdo, y la otra por la mano izquierda y el pie derecho, y la estiraron tanto que la hicieron romperse por la mitad. De la mitad de hacia las espaldas hicieron la Tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo [...] todos los dioses ordenaron que de ella saliera todo el fruto necesario para la vida de los hombres [...] Esta diosa lloraba a veces por la noche deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar hasta que se le daban, ni quería producir fruto si no era regada con sangre de hombres (*Histoire du Mechique*, en Tena, 2002: 151-153).

En el centro del ruedo se coloca un jorongo sobre naranjas y cacahuates. Después de dar cuatro vueltas, simulando un combate, el representante de infantería es herido de muerte y se desploma sobre el jorongo (fig. 15). Entonces, el capitán de caballería simula despedazarlo con el machete y reparte la fruta que está debajo del jorongo —que es el mismo cuerpo del sacrificado— entre la comunidad que se agolpa. Este acto recuerda el sacrificio y descuartizamiento del venado referido en el mito de Alfajayucan.

·  
·  
·





15. El vencedor pasa la espada con el gesto de desmembrar al vencido caído en el combate ritual, Bají, Tecozautla, Hidalgo. Foto: Seminario La Mazorca y el Niño Dios, febrero de 2010.

Posteriormente, acompañada por música de banda, la gente sale de nuevo en procesión detrás del “cadáver” que es depositado ante la capilla del juicio inicial. En ella se resucita al muerto por medio de un abrazo que le otorga quien acaba de sacrificarlo. Con este acto finaliza el *jueguito* y comienza el convite.

Como se ha mencionado, al inicio de la celebración, antes del combate, se ofrendaron los animales destinados al convite. Mientras se lleva a cabo el *jueguito* del combate, del que participa todo el pueblo, las mujeres encargadas de cocinar preparan la comida con los animales ofrendados. Es importante apuntar que también ellas se dividen en dos equipos, pues cada una cocina para su “ejército”. Por lo tanto, la fiesta implica un gran festín, del cual todos toman parte, ya sea llevando sus animalitos, elaborando los guisos, actuando en el ruedo o presentando a sus niños ante los santos patronos. Finalmente, todos se integran en un espacio comunal a la hora del banquete.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> La observación de Danièle Dehouve permite enfatizar la relación que opera entre el sacrificio (humano o animal) y el ofertorio de materiales como flores, incienso, papeles e incluso cantos. Para la autora, tanto la ofrenda como el sacrificio corresponden a la misma esfera, pero al ser descritos por los cronistas durante la colonia, fueron considerados como dos categorías diferentes (Dehouve, 2007: 13-22). La dimensión del acto ritual, del ofertorio y la fiesta toman distintos matices bajo esta consideración, pues se ha mencionado que el juego de sustitución generado entre el hombre y el venado es una de las características que comparten todos los mitos y rituales de este género.

## IDEAS FINALES

A lo largo de nuestro recorrido por el Mezquital, que nos llevó desde tiempos previos a la llegada de los españoles hasta nuestros días —del arte rupestre a los rituales del presente, pasando por las capillas de linaje—, hemos documentado una constante en el centro mismo de la vida religiosa indígena: la estrecha relación entre tres conceptos, tres acciones, tres imágenes: el *combate ritual* entre los opuestos complementarios que, al activarse, crean el *cosmograma*, el orden cósmico que requiere del *sacrificio*. La víctima por excelencia es siempre la misma, aunque cambie su forma: el venado, el sol, el maíz, el Nda Cristo o el capitán del ejército que toma el lugar de su santo patrono en Bají. Sacrificio que da pie al convite, a la unión de la comunidad en torno a la mesa, para compartir a la víctima sacrificial. Al final, el que vence en Bají, atado al cinto de la Virgen, es el Niño Jesús, el sol del amanecer, la vida que triunfa sobre las fuerzas de la oscuridad.

La presencia del arte rupestre resulta fundamental para comprender el largo proceso por el cual pasó la población indígena del Mezquital desde la época previa a la conquista hasta la actualidad; una transformación continua pero que conserva la fortaleza y la coherencia de su cosmovisión. El recorrido nos permitió reconocer la voz indígena al inicio mismo del contacto, cuando las comunidades tuvieron que repensar su historia, recrear su religión para seguir fieles a su tradición. Imágenes en roca que fueron el fruto de reflexiones y quizá también de debates en el seno de la comunidad frente a los profundos cambios que implicaron la conquista y la colonia; pero igualmente imágenes que siguieron siendo lugar de referencia, de reunión, sostén de la memoria, a la vez que generadoras de nuevas imágenes y nuevos ritos.

## BIBLIOGRAFÍA

Cervantes de Salazar, Francisco

1971 *Crónica de la Nueva España*, Madrid, Atlas.

Dehouve, Danièle

2007 *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, México, Universidad Autónoma de Guerrero/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Plaza y Valdés.

2008 *El venado, el maíz y el sacrificado*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Dyk, Anne

1959 *Mixteco Texts*, Norman, University of Oklahoma Press-Summer Institute of Linguistics.

Escalante Gonzalbo, Pablo

2002 "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo xvi", en Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas*

·  
·  
·

*nas, tradiciones europeas y la mirada europea*, actas del coloquio de la Asociación Carl Justi y del Instituto Cervantes de Bremen, Bremen/Fránfort, Vervuert/Iberoamericana, pp. 71-93.

Girard, Rene

1983 *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

Lara, Jaime

2008 "Holy Blood. The Rehabilitation of Human Sacrifice", en *Christian texts for Aztecs. Art and liturgy in Colonial Mexico*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, pp. 229-253.

León-Portilla, Miguel

2005 "El tonalámatl de los pochtecas (códice Fejérváry-Mayer)", *Arqueología Mexicana*, edición Especial Códices (18): 18-23.

Luna Tavera, Francisco

En *Nda Kristo: rä äjuä nehñu. Cristo: el dios caminante. La historia otomí de la creación del mundo y el hombre.*

Miranda, Francisco (ed.)

1988 *Relación de Michoacán*, México, Secretaría de Educación Pública.

Olivier, Guilhem

2008 "Le cerf et le roi: modèle sacrificiel et rite d'intronisation dans l'ancien Mexique", *Journal de la Société des Américanistes*, 94 (1): 191-230.

2010 "El simbolismo sacrificial de los mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas", en López Luján y Olivier (coords.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 453-481.

Pardo, Osvaldo

2007 *The Origins of Mexican Catholicism. Nahuatl Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth-Century Mexico*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Pastor, María Alba

2003 "Sacrificio y reproducción", *Revista Universidad de México*, nueva época (624), junio: 1-14.

Tena, Rafael

2002 *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, paleografía y traducción del autor, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.



ARTE RUPESTRE COLONIAL EN EL ÁREA  
DEL RÍO SAN JUAN DEL ORO  
(SURESTE BOLIVIANO).  
CONTINUIDAD Y RUPTURAS

Françoise Fauconnier  
Museos Reales de Arte e Historia

RESUMEN

En el área del río San Juan del Oro, la mayoría de las obras rupestres son atribuibles a los chichas y fueron realizadas entre los siglos IX y XVI. Esta tradición rupestre no se extinguió con la conquista española pero experimentó modificaciones profundas en los planos iconográfico, estilístico y técnico. Regidas por motivaciones vinculadas con las campañas de evangelización y las extirpaciones de idolatrías, su significación y función también se renovaron. Sin embargo, varios sitios siguieron siendo usados y los mismos paneles fueron reutilizados. Los significantes nuevos (cruces, iglesias, caballos y jinetes), insertados entre los grafemas prehispánicos, a menudo fueron reinterpretados a la luz de tradiciones antiguas, y los autóctonos se los apropiaron. De manera paralela, se atribuyó probablemente un nuevo sentido a los diseños antiguos que quedaban visibles y, por lo tanto, presentes.

INTRODUCCIÓN

A pesar de su excepcional riqueza, el patrimonio arqueológico del departamento de Tarija es aún profundamente desconocido por falta de excavaciones. Los sitios rupestres, muy abundantes en esta área, están afectados por procesos de destrucción natural y actos de vandalismo cuya frecuencia no deja de aumentar con el desarrollo de un turismo mal organizado. Alertados por esta situación, hemos iniciado un proyecto de estudio de arte rupestre en la zona correspondiente a la frontera occidental de Tarija, a lo largo del río San Juan del Oro.

El proyecto pudo llevarse a cabo gracias al apoyo financiero de los Servicios de la Política Científica Federal y de los Museos Reales de Arte e Historia en Bélgica. En Bolivia, contamos con el sostén de la familia Methfessel Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) y del ingeniero Freddy Paredes, director del Museo Nacional de Paleontología y Arqueología de Tarija.<sup>1</sup>

Cuatro campañas de prospección (2006-2009) se efectuaron hasta ahora con la colaboración de Philippe Delcourt, arqueólogo francés residente en Tarija. Estas

<sup>1</sup> Carlos y Lilo Methfessel dirigen la sede regional de la SIARB. Han registrado una gran cantidad de sitios rupestres en todo el departamento y disponen de numerosas fotografías de ellos. La información que nos dieron cuando empezamos nuestro estudio fue una ayuda preciosa y les agradezco sinceramente. A Freddy Paredes, quien nos concedió los permisos de prospección e hizo todo lo posible para facilitarnos el trabajo, también quiero expresar mi gratitud.

exploraciones permitieron inventariar más de 800 rocas grabadas y 17 sitios caracterizados por la presencia de pinturas. La mayoría de estas obras parecen haber sido realizadas en el periodo de los Desarrollos Regionales Tardíos (siglos IX-XV) y en el periodo Tardío (1450-1540), pero también registramos varias piedras grabadas de las épocas colonial (1540-1825) y republicana.

Para fechar el arte rupestre del río San Juan del Oro y fijar una secuencia cronológica, nos basamos en los pocos datos arqueológicos de los que disponíamos,<sup>2</sup> en el análisis de las pátinas y de las superposiciones de los grafemas, y en el estudio de las técnicas y del registro iconográfico. A la par, nos apoyamos en las clasificaciones cronológicas establecidas en el noroeste argentino, las cuales utilizamos como punto de comparación (Hernández Llosas, 2001; Podestá y Rolandi, 2001; Podestá *et al.*, 2005).

#### ZONA DE ESTUDIO: LOCALIZACIÓN E HISTORIA

Ubicada en la extremidad oriental de la puna, el área de estudio se caracteriza por estar cortada por profundos valles y su altitud varía de 3900 a 2500 metros. Desde siempre, estos valles fueron los corredores naturales por los cuales transitaban los hombres, los bienes y las ideas. Por los valles longitudinales se desarrollaron relaciones con el noroeste de la actual Argentina. Los valles transversales favorecieron los contactos entre la puna y las yungas.<sup>3</sup>

El río San Juan del Oro, cuyas cabeceras se encuentran en la puna argentina, penetra en Bolivia por el sureste del departamento de Potosí en donde forma una larga curva antes de dirigirse hacia el norte. Su curso inferior marca la frontera occidental de Tarija. Luego atraviesa la provincia de Sur Cinti (Chuquisaca) hasta unirse al río Camblaya-Pilaya, tributario del Pilcomayo. Nuestra zona de estudio, comprendida entre el río Camblaya y la frontera argentina, se sitúa en este eje longitudinal, prolongado hacia el sur por el río Sococha y la quebrada de Yanalpa (figs. 1 y 2). Se trata de una de las vías más directas hacia el noroeste argentino.

Sabemos por la etnohistoria que esta región estaba ocupada por los chichas, una de las entidades sociales más importantes a la llegada de los españoles (Renard-Casevitz *et al.*, 1986: 110; Presta, 1995: 241). En el Intermedio Tardío o periodo de los Desarrollos Regionales Tardíos, el señorío chicha ya abarcaba las tierras cruzadas por los ríos San Juan del Oro y Camblaya, el Valle de Tarija y el noroeste de la Argentina.

<sup>2</sup> Los grabados registrados en los sitios de hábitat nos proporcionaron sólidos argumentos para la datación. Con base en la cerámica encontrada en superficie, estos establecimientos pudieron fecharse en los Desarrollos Regionales Tardíos. Si uno se refiere a las tipologías establecidas en el noroeste argentino, los petroglifos pertenecerían al mismo periodo. Aunque las rocas grabadas localizadas en el perímetro de estos sitios prehispánicos no puedan, con certeza, asociarse cronológicamente con las ruinas, los grabados similares que ornaban los bloques de construcción pueden considerarse contemporáneos o más antiguos. En efecto, algunas composiciones parecen cercenadas y podrían provenir de rocas más grandes, partidas en pedazos y reutilizadas como piedras de construcción. En este caso, tenemos por lo menos un *terminus ante quem*. Excavaciones en estos sitios permitirían precisar esta atribución cronológica.

<sup>3</sup> Bosques subtropicales de altitud.



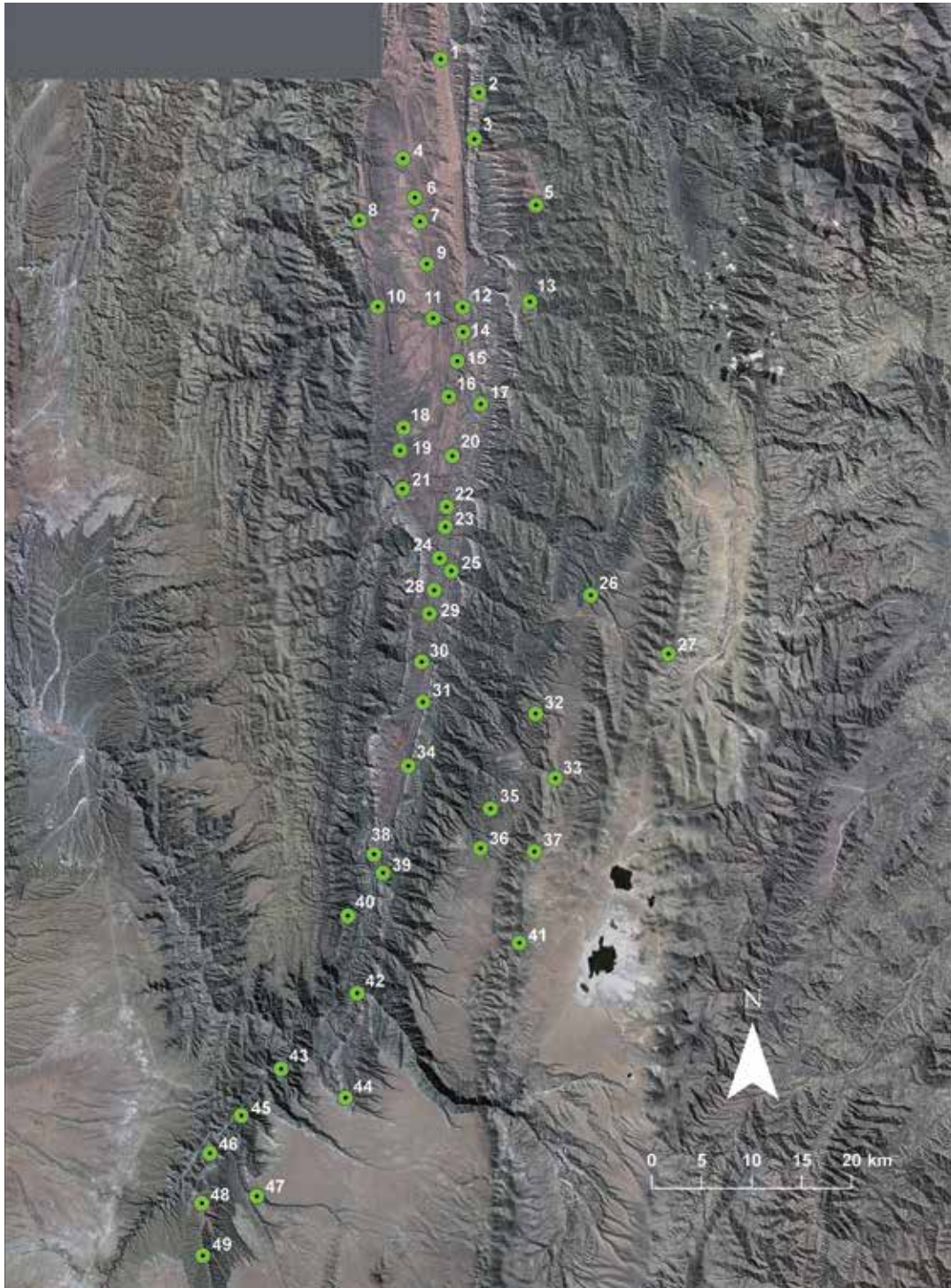
1. Localización de la zona de estudio. Mapa: Françoise Fauconnier.

La mayoría de los asentamientos habitacionales registrados en el marco del proyecto pueden fecharse en este periodo con base en la cerámica hallada en superficie. Los sitios caracterizados por rasgos arquitecturales típicamente incaicos son poco numerosos y muchos de ellos parecen haber conocido una ocupación previa. Excavaciones recientes llevadas a cabo en territorio boliviano permiten situar el origen de la cultura chicha a finales del Horizonte medio (Desarrollos Regionales Tempranos).<sup>4</sup>

La conquista española empezó en los años treinta del siglo XVI y es en esta época cuando se erigieron las ciudades de Tupiza (Potosí) y La Plata o Charcas (la actual Sucre). En los años setenta, los españoles fundaron Cochabamba, San Ber-

<sup>4</sup> Se debió esperar la segunda mitad del siglo XX para que fuera reconocida la existencia de una cultura Chicha anterior a la llegada de los incas (Ibarra Grasso, 1957: 337). En los años sesenta, los trabajos realizados por Krapovickas y su equipo, en el sitio jujueño de Yavi Chico, llevaron a reconocer y definir la cultura Yavi (Krapovickas, 1965), la cual fue vista como la expresión de los chichas más meridionales. Análisis de carbono-14 permitieron fechar esta cultura entre los principios del siglo X y la llegada de los españoles (Krapovickas & Aleksandrowicz, 1986-1987: 86-87). Después de haber considerado, los señores meridionales como el producto de la desintegración del estado de Tiahuanaco (ca. 1100 d.C.), se pudo entonces establecer que estas sociedades habían tenido un desarrollo más autónomo y más largo. Recientemente se excavaron sitios chichas en territorio boliviano. Estas excavaciones, llevadas a cabo en la región de Tupiza, Potosí (Angelo, 2005), en el sitio del Saire, Tarija (Rendón Lizarazu, 2004), y en la cordillera de Sama, Tarija (Michel López *et al.*, 2005), confirmaron la idea de una cultura unitaria yavi-chicha. Los estudios estratigráficos efectuados por Angelo y Carriles (2004: 1030) proporcionaron datos nuevos en cuanto al origen de esta cultura que se sitúa actualmente al final de los Desarrollos Regionales Tempranos.





2. Repartición territorial de los sitios rupestres registrados en el marco del proyecto. Cada cifra corresponde a una zona, la cual comprende a veces varios yacimientos. Sólo se indicó el nombre de las zonas mencionadas en el texto. Mapa: Philippe Delcourt y Françoise Fauconnier.

nardo de Tarija y Tomina para protegerse de los chiriguano, quienes, desde el Paraguay, subían el río Pilcomayo para atacar a sus pueblos.

Como parte del virreinato del Perú, toda la región dependía de la Real Audiencia de Charcas, cuya jurisdicción se extendía hacia el sur, hasta la puna atacameña. Esta situación permaneció hasta la creación, en 1776, del virreinato del Río de la Plata (Argentina) al cual la provincia de Charcas fue incorporada.

En general, la conquista española marcó el inicio de la disolución de las comunidades indígenas. Muchos indios murieron en el enfrentamiento o sucumbieron a las enfermedades importadas por los europeos. Los que sobrevivieron tuvieron que abandonar sus pueblos para residir en las nuevas reducciones. Este sistema, que facilitaba el control por las autoridades religiosas y administrativas, también fue visto como una manera de regular la disminución poblacional consecutiva a la conquista (Duviols, 1977: 310-311). Llegó a ser el eje de la política indígena del virrey Toledo, para quien los problemas religiosos tenían prioridad (Duviols, 1977: 316). Con el trabajo forzado en las minas, el decrecimiento de la población siguió siendo considerable en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, las cosas evolucionaron de forma diferente según las regiones y la actitud de las autoridades que las controlaban.

En 1576, una gran parte del Valle de Tarija fue concedida por la Corona española a don Gutierre Velásquez de Ovando, quien había participado en la fundación de San Bernardo. Gracias a la compra de ricas fincas en Tojo (Tarija), Sococha (Potosí), Yavi (Jujuy) y Santa Victoria (Salta), y a la obtención de encomiendas en Cochino y Casabindo (Jujuy), su hijo, Pablo Bernárdez de Ovando, llegó a ser uno de los terratenientes y encomenderos más ricos de la Audiencia de Charcas. A la muerte de Juana Clemencia de Ovando (1690), nieta de don Gutierre y última heredera del patrimonio familiar, estas posesiones pasaron a su esposo, Juan José Fernández Campero, quien recibió el título de marqués de Tojo en 1708 (Quesada, 2006: 345-346).

Durante el siglo XVIII, la fortuna de la familia Campero aumentó aún más, gracias a una explotación agrícola intensiva y al comercio de grandes manadas de mulas, principalmente destinadas a las explotaciones mineras de Potosí. Se supone que el régimen de encomienda, el trabajo forzado y la exigencia de tributo siguieron practicándose hasta principios del siglo XIX. Empero, la disminución poblacional que caracterizaba a las zonas colindantes de Potosí y Chuquisaca durante los siglos XVII y XVIII no se observó en las tierras del marquesado, tal vez porque los arrendatarios, proveedores de alimentos para las minas, no tuvieron que participar en su explotación extenuante (Fernández Distel, 1994: 56).

#### ARTE RUPESTRE PREHISPÁNICO

En la región del río San Juan del Oro, las obras rupestres prehispánicas representan 80 por ciento del registro, mientras que 20 por ciento restante corresponde a los grabados realizados en las épocas colonial y republicana. Para poder abordar las cuestiones de continuidad y rupturas en los tiempos coloniales, tenemos que evocar brevemente los rasgos principales de la tradición rupestre anterior.



3. Obra rupestre prehispánica localizada en la zona de Taraya, camino Tecle-La Fragua. Entre los petroglifos se observan varios diseños característicos del periodo Tardío, como las hachas con cuatro aletas y los triángulos reunidos por la punta a lo largo de una línea recta. Foto: Françoise Fauconnier.

El repertorio iconográfico prehispánico es amplio y muy diversificado (Fauconnier, 2009: figs. 7, 8 y 9). Cuenta una mayoría de signos abstractos,<sup>5</sup> numerosas figuras zoomorfas<sup>6</sup> y figuras antropomorfas de varios tipos (Fauconnier, 2008). Incluye también algunas representaciones de plantas, pisadas humanas, huellas de ñandúes, partes de cuerpos humanos (cabezas, brazos, manos, etcétera) y objetos manufacturados (escudos, hachas, cuchillos, etcétera).

Del Intermedio Tardío al periodo Tardío, el registro iconográfico permanece bastante similar, aunque enriquecido por nuevos elementos. Las representaciones de hachas con aletas en forma de ancla pueden probablemente considerarse como elementos diagnósticos del periodo Tardío o Incaico (Mayer, 1986: 38-39, fig. 305; González, 2004: 38).

<sup>5</sup> En el arte rupestre prehispánico, los signos más frecuentes son espirales, grecas, triángulos, cruces de brazos iguales, líneas almenadas, escalonadas u onduladas, zigzags, triángulos espiralados, triángulos y círculos concéntricos, cuadrados a veces organizados en dameros. Estos diseños en ocasiones son aislados, aunque con regularidad se asocian de manera compleja. Su lectura puede entonces ser positiva o negativa. Los triángulos reunidos por la punta a lo largo de una línea recta forman parte de los motivos más distintivos en el periodo Tardío.

<sup>6</sup> Entre las figuras zoomorfas se cuentan camélidos, cánidos, roedores, felinos, quirquinchos, ñandúes, zancudos, rapaces, serpientes, etcétera.

La mayoría de las obras prehispánicas son grandes, complejas y se distinguen por la abundancia de los grafemas (fig. 3). En muchas composiciones, la interacción perceptible entre las figuras origina verdaderas escenas que nos informan sobre diversos aspectos de la vida social. Reflejan una manera de percibir y organizar el mundo y documentan prácticas ceremoniales vinculadas con las estrategias de subsistencia. Sin embargo, el estilo poco exhaustivo de las actividades representadas sugiere un proceso selectivo que podría ser indicativo del poder simbólico de las imágenes utilizadas para expresar los valores culturales.<sup>7</sup> Además, si muchas obras rupestres parecen, a primera vista, referirse a la vida cotidiana, un estudio más detenido permite destacar el carácter sobrenatural de numerosas escenas aparentemente profanas que podrían relacionarse con mitos o leyendas (Fauconnier, 2012).

Algunas obras sólo reúnen uno o dos grafemas de gran tamaño, que parecen haber sido elaborados para verse desde lejos. Su posición en lugares despejados permite distinguirlos con claridad. Se trata generalmente de “escudos”<sup>8</sup> u otros signos abstractos que podrían haber tenido una función señalética o haber servido de marcadores territoriales.

La ejecución técnica es minuciosa. Los grabados están realizados por picoteado continuo, a veces raspados, y los bordes de las figuras son bastante regulares. Los impactos, de forma triangular o redondeada, son pequeños y ceñidos.

Los sitios rupestres prehispánicos pertenecen a diferentes categorías, establecidas de acuerdo con la localización, la amplitud, las facilidades de acceso y otros criterios que nos dan indicaciones en cuanto a la función de los grabados o pinturas. El primer grupo corresponde a las vías de tránsito, como las quebradas y los caminos habilitados en ellas. Parte de las rocas grabadas que abalizan estos senderos podrían haber tenido una función indicadora o protectora para el viajante. Como lo señalaron Carlos y Lilo Methfessel (1997), su estrecha relación con el tráfico caravanero se refleja en la iconografía. Sin embargo, si las representaciones de caravanas son en efecto recurrentes, los temas abordados a lo largo de estos caminos son múltiples y se vinculan tanto con la vida cotidiana, como con las mitologías o las leyendas. Las actividades representadas son numerosas y conciernen al tráfico caravanero, el pastoreo, la caza, la guerra y las celebraciones rituales. En esas composiciones, las figuras antropomorfas y zoomorfas se mezclan frecuentemente con símbolos abstractos.

El segundo grupo reúne algunos sitios, relativamente amplios y abiertos, que no están visibles desde los caminos aunque tampoco están alejados de ellos. Tal vez fueron utilizados para celebrar rituales colectivos. La iconografía asociada con estos sitios es bastante similar a la que se encuentra a lo largo de los caminos.

El tercer grupo se relaciona con los sitios habitacionales. Las piedras grabadas, localizadas en el perímetro de estos establecimientos, podrían haber cumplido un papel similar a las *huancas* que se consideraban como piedras guardianas, monoli-

<sup>7</sup> Del mismo modo, el registro zoomorfo, que ofrece un hermoso panorama de la fauna local, a pesar de todo es incompleto. Los animales representados podrían ser los símbolos de los poderes que encarnaban y el proceso selectivo reflejaría su importancia.

<sup>8</sup> Rectángulos ornados con motivos geométricos.

tos protectores.<sup>9</sup> El registro iconográfico se compone principalmente de diseños abstractos, pero también incluye representaciones de camélidos y figuras antropomorfas vistas de frente en una actitud estática. Algunos grabados son muy visibles y accesibles. Otros están en lugares insólitos, frente a un precipicio o dentro de una grieta en el suelo rocoso. El poder de estas imágenes que no se pueden ver fácilmente parece haberse ejercido de manera autónoma, sin necesidad de una mirada ajena.

Los aleros con pinturas constituyen el cuarto grupo. Se ubican por lo general a poca distancia de los caminos y a veces son visibles desde ellos, pero hay que acercarse para distinguir los motivos pintados que se encuentran en la sombra. Su visibilidad, accesibilidad y dimensiones reducidas sugieren un papel aún diferente. En estos aleros, relativamente abundantes en la provincia actual de Sur Cinti, la iconografía se vincula aparentemente con mitos desconocidos en los cuales la serpiente habría cumplido un papel importante. Aunque no tengamos bastantes argumentos para definir la función de estos sitios, se supone que fueron lugares de rituales efectuados por especialistas dentro de un marco íntimo.

#### ARTE RUPESTRE COLONIAL

En la segunda mitad del siglo XVI, los decretos del Primer y Segundo Concilio Lيمense, que prohibían los cultos y ritos indígenas y establecieron la destrucción de los ídolos, marcaron cambios fundamentales en la vida social y religiosa. Muchas *huacas* fueron destruidas. Por su poder y su eficacia simbólica, el acto de gravar o pintar (*quellcatha*) fue incluido en las idolatrías y severamente reprimido (Gallardo *et al.*, 1990: 38-39). Al mismo tiempo, el sistema de las reducciones contribuyó ampliamente a la ruptura de los valores tradicionales y de los sistemas simbólicos.

A pesar de las medidas represivas impuestas por las autoridades españolas, los sitios rupestres escaparon en gran parte a la devastación, lo que se explica tal vez por su carácter monumental. Frente a la dificultad de acabar con ellos, los extirpadores de idolatría tuvieron que encontrar soluciones más apropiadas. De manera general, las *huacas* más grandes, que no se podían quebrar, fueron exorcizadas y purificadas, aplicándoles los símbolos de la cristiandad (Duviols, 2003: 685-686).

Otras razones permiten explicar la preservación de los sitios rupestres, como su dispersión en un territorio muy amplio y su relativo alejamiento de los centros de instalación del poder colonial (Martínez, 2009: 22). Además, las autoridades coloniales y eclesiásticas parecen haber subestimado el poder simbólico asociado con esos lugares sagrados. Como destacó José Luis Martínez (2009: 10):

a pesar de unos casos puntuales, el arte rupestre no fue percibido por los europeos como lo que era: un sistema activo de registro y comunicación. Fue esa ausencia de una mirada colonizadora la que permitió que en diferentes partes de los Andes se si-

<sup>9</sup> Estas piedras, consideradas como la réplica mineral de un ancestro momificado, señalaban los caminos, los límites de los pueblos, de los campos y de los canales de irrigación a los cuales protegían también. En algunos mitos incaicos, su imagen se asocia con la conquista de un territorio, con un acto primordial de ocupación y de fundación.



guieran pintando y grabando imágenes, constituyéndose en un sistema transmisor de significados y pensamientos que funcionó al margen de la escritura, precisamente el medio impuesto por los españoles para los mismos fines.

Al ser considerada sin capacidad de significar, la tradición rupestre no llegó a desaparecer por completo. Se transformó con la aparición de nuevos diseños, discursos y técnicas, dando lugar a imágenes aparentemente desprovistas del carácter sagrado que antes las caracterizaba, aunque, como veremos, muchas de ellas remiten de manera metafórica a conceptos simbólicos profundamente arraigados en las tradiciones autóctonas.

En la región del río San Juan del Oro, muchos sitios fueron abandonados, mientras que otros siguieron siendo utilizados. Se dejaron de hacer las grandes composiciones complejas y altamente simbólicas, tan distintivas de los tiempos precedentes, para realizar obras en general más sencillas. Ya no se elaboraron pinturas de gran tamaño<sup>10</sup> y las técnicas de grabado cambiaron.

La mayoría de las obras coloniales se sitúan a lo largo de vías de tránsito ya utilizadas con anterioridad y lindan con obras más antiguas. Los nuevos significantes se ubican tanto sobre paneles grabados previamente, como sobre rocas desnudas. En las composiciones mixtas, las superposiciones son relativamente escasas, en tanto que las yuxtaposiciones son frecuentes. Más a menudo, hay coexistencia sin que se haya dañado el conjunto preexistente.

En ciertos casos, los grabados coloniales se encuentran en lo alto o en la periferia de composiciones más antiguas, en otros, se insertan entre los grafemas prehipánicos, integrándose en las composiciones como si siempre hubieran formado parte de ellas. El estilo queda bastante similar y sólo el tema representado y las diferencias de ejecución técnica permiten distinguirlos de las figuras prehispánicas. Lo interesante es que se incluyen dentro de un conjunto visual propio de los autóctonos.

Esta coexistencia es un rasgo fundamental de muchas composiciones rupestres. Parece corresponder a una voluntad de reapropiarse la obra prehispánica a la cual quizá se le atribuyeron nuevos significados. Sucede, sin embargo, que grafemas de la época colonial recubren parcialmente los motivos antiguos, alterando los trazos anteriores pero dejándolos visibles y, por lo tanto, presentes.

Por lo general, la ejecución de los grabados es relativamente tosca, con figuras de contornos imprecisos e irregulares. El picoteado ya no se acompaña de un raspado consecutivo y en muchos casos es discontinuo. La forma de los impactos es muy variable: puede ser redondeada, triangular o alargada. No obstante, se notan grandes variaciones en las habilidades artísticas de los autores y algunas imágenes son realizadas con esmero, en un estilo nuevo, más naturalista.

<sup>10</sup> En algunas rocas se descubrieron diseños pintados cuya realización parece posterior a la llegada de los españoles, pero nada permite vincularlos con certeza al periodo colonial. Se trata de representaciones de llamas aisladas, o llamas en caravana, acompañadas de su guía. Estas pinturas son escasas. Por su gran sencillez y la pobreza de los colores utilizados (blanco o rojo) se diferencian totalmente de las amplias composiciones pintadas que se encuentran en los aleros.



4. Obra prehispánica parcialmente “borrada” por cruces cristianas y otros diseños más recientes, región de Chinchilla. Las huellas de pie, asimiladas a las pisadas de san Bartolomé, todavía se distinguen con claridad. Foto: Philippe Delcourt.

En el plano iconográfico se constata una restricción temática y un empobrecimiento del repertorio. Los símbolos abstractos desaparecen casi totalmente, así como la mayoría de las imágenes relacionadas con la vida cotidiana y con los mitos indígenas. Las escenas de guerra se transforman con la intervención de los jinetes. Entre los nuevos significantes se cuentan principalmente cruces, iglesias, caballos y jinetes. Imágenes referentes al tráfico caravanero o al pastoreo siguen siendo elaboradas, a menudo asociadas con estos nuevos diseños. Encontramos, en efecto, figuras de llamas vinculadas con cruces o iglesias, caracterizadas por una misma pátina, relativamente clara, y una misma técnica de ejecución.

Querejazu Lewis (1992: 6-7), uno de los primeros investigadores que se interesó en el arte rupestre colonial de Bolivia, estableció una secuencia de tres episodios correspondientes a momentos de cambios profundos en la vida de los indígenas. El primero, que se refiere a la sorpresa y el impacto causado por la llegada de los españoles, fue denominado *arte rupestre narrativo*, en el cual se ubican las representaciones de caballos, jinetes, cruces e iglesias. Este investigador admite que “si bien la mayor parte de este arte narrativo parece corresponder al siglo XVI, su ejecución se habría prolongado hasta el final de la Colonia” (Querejazu Lewis, 1992: 6). El segundo grupo, vinculado con las campañas de extirpación de las idolatrías, concierne a la actividad *iconoclasta*. Al tercer grupo, donde se mezclan elementos indígenas y españoles, se le llamó *arte rupestre sincrético*. En la región del río San Juan del





5. En esta composición mixta, zona de Santa Cruz, las cruces cristianas dominan una figura antropomorfa prehispánica sin esconderla. El personaje lleva un vestido decorado de motivos geométricos, similar a los escudos ornados, representados en otros paneles. Se diferencia de los grabados coloniales por su pátina más oscura y su ejecución más esmerada. Foto: Françoise Fauconnier.

Oro, como en muchas otras zonas andinas, estas tres categorías se encuentran representadas, pero es a menudo difícil atribuirles una fecha precisa.

Respecto a la actividad iconoclasta, tenemos pocos ejemplos. Sin embargo, en algunos casos, los nuevos significantes recubren grafemas más antiguos, escondiéndolos parcial o totalmente, como las cruces realizadas en la quebrada de Chinchilla (fig. 4). En este panel, los únicos grabados prehispánicos que quedan muy visibles son pisadas humanas. Estas huellas de pie, bastante comunes en el arte rupestre prehispánico andino, fueron en general protegidas por ser incorporadas al discurso evangelizador, como prueba de un conocimiento de Dios anterior a la llegada de los españoles. Se les consideraba las huellas dejadas por san Bartolomé —asimilado a santo Tomás—, quien fue el primero que predicó el Evangelio en el Perú (Duviols, 1977: 63-68, 81). Entre los grabados coloniales del panel de Chinchilla se distingue igualmente una figura humana cuyo vestido, en este contexto, evoca la sotana de un cura. En otras rocas, las cruces que se superponen a motivos antiguos se acompañan de rasguños reflejando claramente una voluntad destructora, pero más bien se trata de actos de vandalismo recientes.

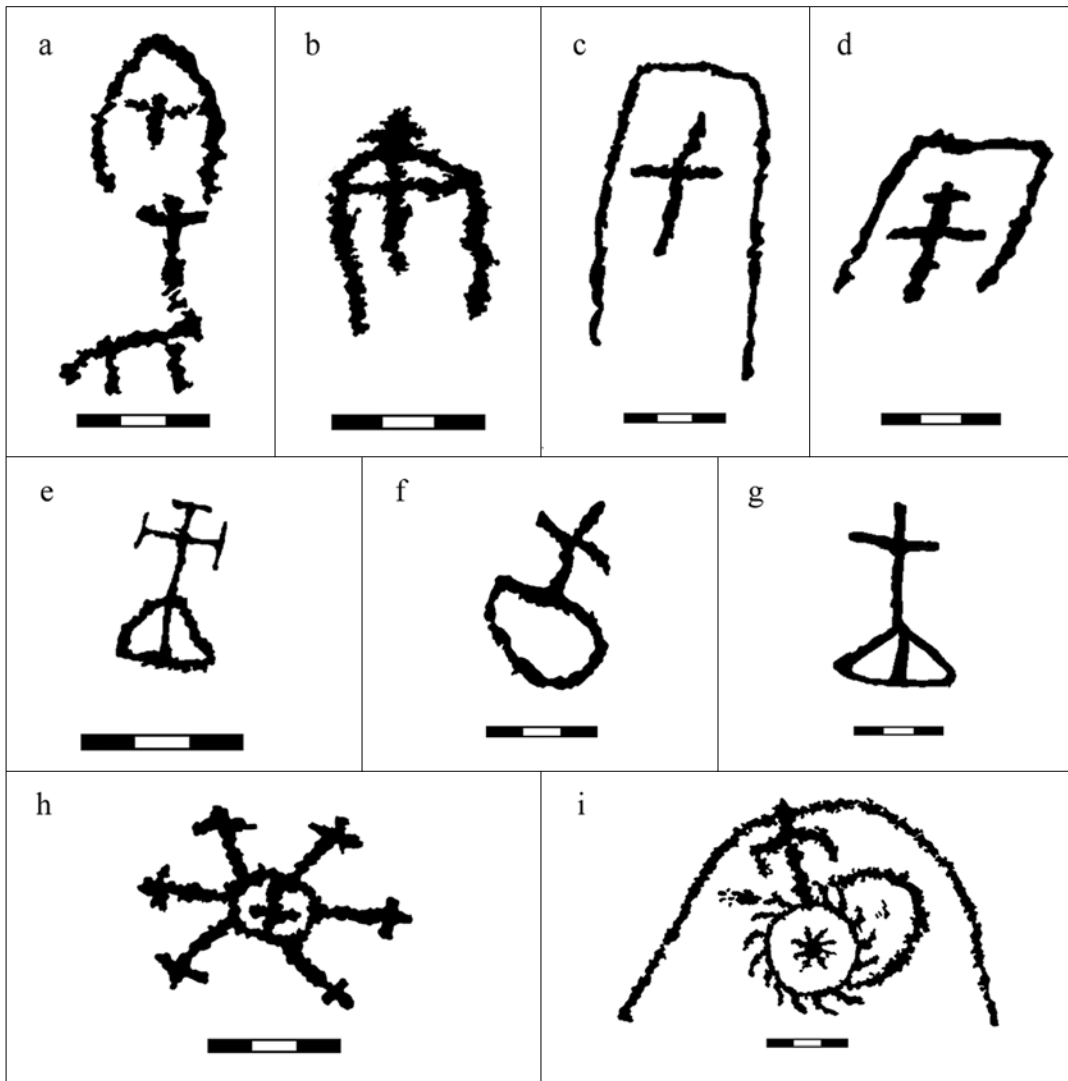
Como símbolo del cristianismo, de la conquista y de la ocupación española, las representaciones de cruces son numerosas en el arte rupestre andino. Desde el siglo XVI, sirvieron para evidenciar la supuesta superioridad de la religión católica y cumplieron un papel de exorcismo. Como vimos, su ejecución sobre rocas grabadas difíciles de destruir corresponde a una medida preconizada por los extirpadores de idolatría para purificar los sitios y esconder las imágenes paganas. Sin embargo, en la región del río San Juan del Oro hemos constatado que las cruces se localizan frecuentemente en lo alto o en el contorno de composiciones más antiguas sin recubrirlas (fig. 5). Más a menudo, se vinculan con tentativas de recuperación y reinterpretación de los motivos antiguos a los cuales se yuxtaponen.

Al asociarse con elementos relevantes de la religión prehispánica, la cruz latina se convirtió en un símbolo de la religión popular andina y, en muchos casos, su realización parece haberse transformado en un acto votivo. La importancia de la cruz andina o cruz de brazos iguales (*chakana*) en la iconografía prehispánica podría haber facilitado su rápida asimilación por las culturas locales.

Los tipos de cruces son múltiples. La cruz puede ser simple, potenciada (fig. 6e) o recruzada (fig. 6d). A veces se erige sobre un pedestal, evocando un calvario. El soporte puede ser circular, semicircular, oval o triangular, en ocasiones atravesado por la barra vertical de la cruz (fig. 6e-g). Las cruces aparecen solas o relacionadas con otros motivos que pueden ser religiosos o profanos, figurativos o abstractos, contemporáneos o más antiguos.

Los grafemas interpretados como representaciones de iglesias o capillas son por lo general muy simples, completamente diferentes de las iglesias complejas que fueron realizadas en Espinar (departamento de Cuzco, Perú) o en Chiripaca (departamento de La Paz, Bolivia), en las cuales se ven representados campanas, escaleras interiores y muchos otros detalles (Hostnig, 2004: fig. 4; Taboada Téllez, 1992: figs. 13-21). En el área del río Sococha, donde se registraron algunas imágenes de iglesias, el edificio está evocado por dos líneas verticales reunidas en la parte de arriba por un trazo recto o curvo (fig. 6a-d). En el interior se encuentra una cruz y otra remata, a veces, la cumbre de la construcción.

Por su aspecto alto y estrecho, muchos de estos diseños parecen referirse más a la torre de la iglesia que, para los nativos, es una figura de mediación entre las distintas partes del universo y se vincula con nociones de fertilidad. Como lo señaló Virginie de Véricourt, el modelo arquitectural hispánico, que comprende una plaza central, una iglesia y una torre, fue en efecto reinterpretado por los indígenas a través de su propio simbolismo. Para ellos, el espacio horizontal (la plaza, *t'alla*, femenina) mantiene con la torre vertical (*mallku*, masculina) una relación de fecundidad. Asociada con el culto de las montañas, la torre representa la masculinidad y la fuerza reproductora. Erigida sobre cementerios antiguos, ésta depende del poder de los muertos con quienes está constantemente relacionada y de los cuales saca su fuerza y su energía regeneradora. Vincula el inframundo con el mundo celeste, reino de la energía solar gracias a la cual la vida terrestre puede nacer y perpetuarse.



6. Representaciones de iglesias (a-d), cruces-calvarios (e-g) y soles (h-i) en el arte rupestre colonial. Todos estos diseños se registraron en la zona de Sococha, salvo las figuras e y f que son de Escapana. Las escalas miden 15 centímetros. Dibujos: Françoise Fauconnier.

Estas nociones estaban ligadas con el culto de las *huanacas* o piedras sagradas. Pueden aplicarse a los calvarios, que también están considerados como ejes de mediación entre el cielo y la tierra (De Véricourt, 2000: 108-112).

La imagen del sol radiante, presente en el repertorio iconográfico prehispánico, se mantuvo en el arte rupestre colonial, mezclándose con elementos cristianos. Tenemos varios ejemplos en los cuales los rayos, provistos de un trazo transversal, toman la apariencia de cruces. Estos grafemas podrían haber simbolizado la luz del Espíritu Santo o el aspecto solar de Cristo, como se le representaba al comienzo de la era cristiana (fig. 6h-i).

En la América hispánica, una de las figuras más representativas del periodo colonial es la del jinete. En el arte rupestre del río San Juan del Oro se observan muchas variaciones, tanto en los diferentes ángulos de perspectiva, como en los atributos que se asocian con el hombre y con el animal. Estas variantes parecen corresponder a distintas épocas, un estudio más detenido quizás ayudaría a adelantar en el establecimiento de las cronologías.

En algunos ejemplos probablemente tempranos,<sup>11</sup> la imagen del caballo se creó a partir de un grabado antiguo de camélido, con simple anexo de la cola y prolongación del hocico. A la figura resultante se le sumó la de un jinete, a veces simplemente parado sobre el lomo del animal (fig. 7a).<sup>12</sup> En otras composiciones del mismo tipo, la ejecución burda del caballo parece reflejar un desconocimiento del animal. El vestido español, indicado por la presencia de mangas y pantalones bombachos cortos, corresponde al principio del periodo colonial (fig. 7b).

Otra forma de representación del jinete, muy corriente en el arte rupestre andino, es la de un personaje sentado y visto de frente, sobre un caballo visto de perfil. El hombre tiene un brazo extendido hacia el cuello del caballo, a veces prolongado por las riendas. El otro brazo, doblado o no, enarbola una lanza o una espada (fig. 7d). Por lo regular, las piernas del jinete no se perciben. A veces, la espada se desprende de la cintura y se representa horizontalmente para quedar bien visible; un hombre de pie, tal vez un autóctono, mantiene el caballo (fig. 7e).

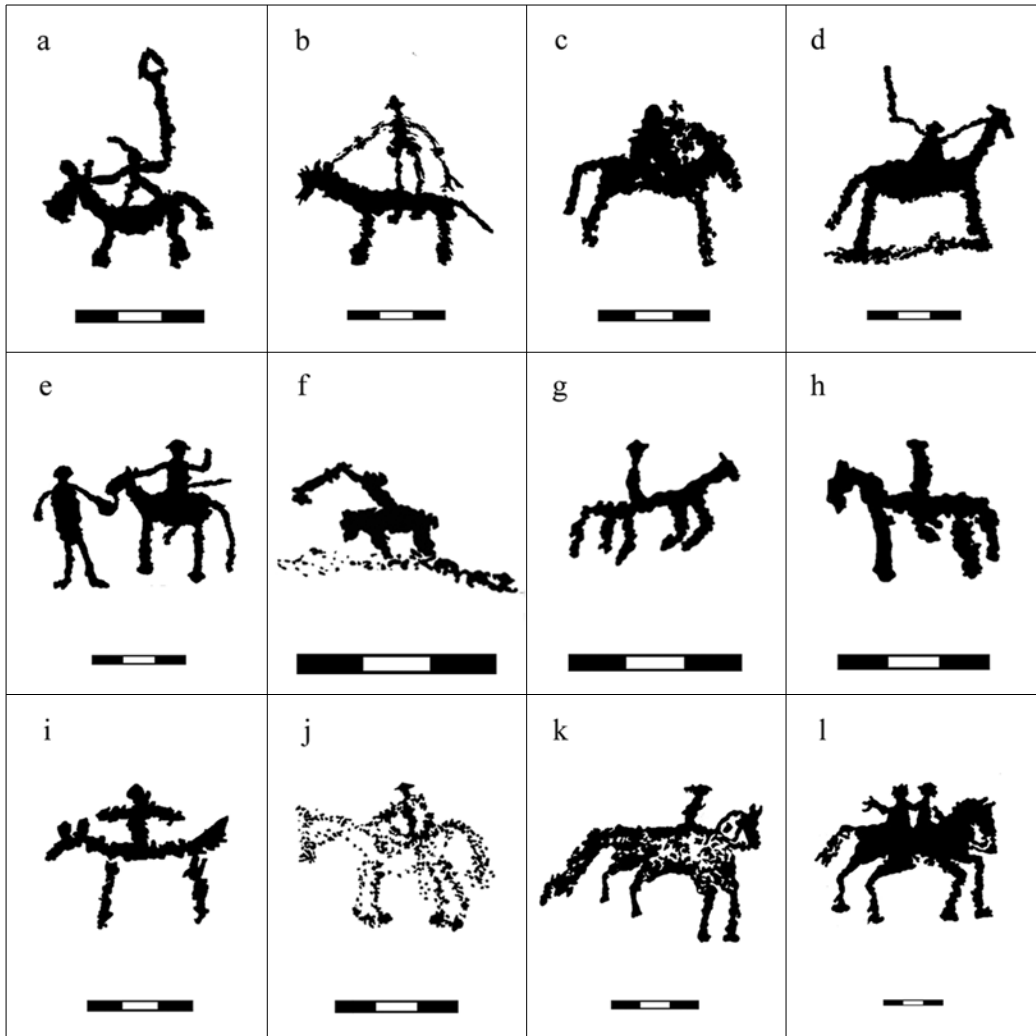
Reducido a su más mínima expresión, el jinete se evoca por un simple trazo,<sup>13</sup> levemente curvo. Estos “hombres-palitos” parecen vistos de perfil y cargados de espalda (fig. 7g-h). También tenemos ejemplos de “hombres-cruces” compuestos de una línea vertical, correspondiente a la cabeza y al torso observados de frente, y una línea horizontal indicando los brazos abiertos (fig. 7i). Pese a la estilización, el sombrero (o casco) del jinete suele ser representado. Por lo general, el caballo se reconoce fácilmente, pero no es siempre el caso. Debajo de sus piernas, se observa a veces una línea que indica el suelo, innovación diagnóstica del periodo colonial (fig. 7d y f).

En algunas imágenes, el estilo se vuelve casi naturalista. El caballo se presenta de perfil o semiperfil. Sus cuatro patas, levemente dobladas, son visibles; las de atrás son muy detalladas, con indicación de los muslos, los corvejones y los cascos (figs. 7k-l y 8). En la cabeza se distinguen la fosa supraorbitaria, el testuz y el ollar. El ángulo de perspectiva, la impresión de movimiento y los detalles anatómicos, que caracterizan a estos caballos de pátina clara, son los elementos en los cuales nos basamos para atribuirles una fecha relativamente tardía. Parecen corresponder a una visión más europea, más alejada de los modos de representación tradicionales.

<sup>11</sup> La supuesta antigüedad de este jinete, parado en la espalda de una llama transformada en caballo, se basa en la pátina uniforme que no permite distinguir las partes retocadas de las partes antiguas.

<sup>12</sup> Personajes parados sobre el lomo de un caballo se encuentran igualmente en la región del río Loa, Chile (Gallardo *et al.*, 1990: fig. 15).

<sup>13</sup> En el desierto de Atacama, estos jinetes muy esquematizados se consideran como realizaciones posteriores al tipo más complejo descrito con anterioridad. Según Gallardo (*et al.*, 1990: 44-45), su ejecución sumaria correspondería a una época en la cual el conocimiento técnico del arte de grabar ya se habría parcialmente perdido.

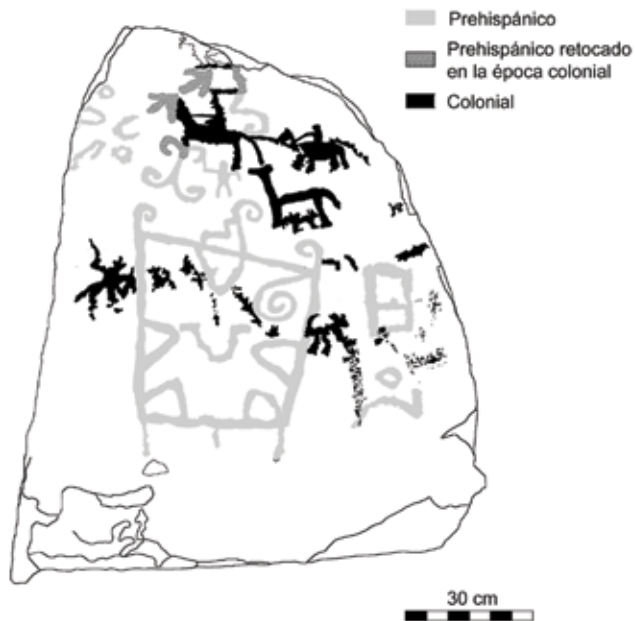


7. Representaciones de jinetes registradas en la región de Santa Cruz (a), Escapana (b), Sococha (c-f, i, k-l), Hornos (g), Tenería (h) y Rupaska (j). Las escalas miden 15 centímetros. Dibujos: Françoise Fauconnier.

La recuperación de camélidos para crear figuras de equinos está atestada en varias partes del mundo andino. Este tipo de construcción se encuentra en el Perú, Chile, Bolivia y la Argentina (Podesá *et al.*, 2005: 46; Arenas y Martínez, 2009: 22). Pero se utilizaron también otros diseños prehispánicos para elaborar las figuras ecuestres. Una de las obras rupestres localizadas en la proximidad de Sococha ilustra este propósito de manera ejemplar. Se trata de una roca grabada, ubicada a orillas de campos de cultivo en la entrada de una pequeña quebrada (figs. 9 y 10). Entre los grafemas prehispánicos, considerablemente borrados por el tiempo, se advierte un gran escudo rectangular decorado de motivos geométricos, asociado algunos símbolos abstractos y con un personaje pequeño. En la parte superior izquierda se localizan dos grafemas parecidos a flechas. A este panel retocado en la época colo-



8. Caballo montado por dos jinetes, quebrada Misca, zona de Sococha. Esta imagen colonial, ejecutada en un estilo casi naturalista, se superpone a una obra prehispanica. Muchos de los antiguos diseños quedan visibles, integrándose en la nueva composición. Foto: Françoise Fauconnier.



9. En esta roca ubicada cerca del pueblo de Sococha, a orillas de campos de cultivo, se utilizaron diseños prehispanicos para construir una figura ecuestre. El jinete barbudo que enarbola una espada y su montura, que parece galopar o encabritarse, evocan la figura del apóstol Santiago, tal como se le representaba en el arte virreinal. Dibujo: Françoise Fauconnier, primera lectura.





10. Detalle de la composición precedente. Foto: Françoise Fauconnier.

nial se le sumaron dos figuras ecuestres y una llama acompañada de su cría. Estos grafemas se distinguen perfectamente gracias a su pátina más clara. Uno de los motivos en forma de flecha fue usada para representar la cabeza del jinete la cual aparece de perfil. La línea central se transformó en una nariz prominente y a la V de la punta se le hizo corresponder una barba y la visera de un casco. La otra flecha fue utilizada para las orejas y el hocico del caballo. Se completó el animal grabándole un cuerpo, una cola y una pata trasera. La delantera que está doblada corresponde a un motivo antiguo parcialmente retrabajado. Del mismo modo, el brazo del jinete, doblado y levantado, y su espada dirigida hacia adelante siguen el trazado de una antigua línea quebrada. El otro brazo prolongado por la rienda fue añadido para acabar la figura. Es así como a partir de grabados antiguos, parcialmente retrabajados y completados, se llegó a crear esta imagen de un jinete y su montura.

Si bien este grafema es interesante desde el punto de vista de su elaboración, el tema también llama la atención. En efecto, el personaje barbudo con su casco y su espada, montado sobre un caballo que parece encabritarse, evoca irresistiblemente la figura de Santiago Apóstol, a la cual los nativos dieron connotaciones particulares que no dejaron de preocupar a los extirpadores de idolatrías (De Arriaga, 1968: 215).

En España, el culto de Santiago de Compostela se remonta a los primeros siglos de la era cristiana. A partir del siglo noveno, la ciudad llegó a ser uno de los centros de peregrinación más concurridos de la Edad Media. Con las Cruzadas, la peregrinación y la lucha contra los infieles se volvieron las expresiones más impor-





11. Esculturas representando el apóstol Santiago, madera policroma, ca. 1700. La primera se encuentra en la capilla de Juntas, cerca de Tarija (a), la segunda en la iglesia de Sococha, Potosí (b). La cruz pintada en el escudo de Santiago (b) es similar a las que se encuentran en el arte rupestre. Fotos: Philippe Delcourt.

tantes de la fe cristiana. La imagen de Santiago, que se ligaba a la vez al peregrino y al guerrero, se difundió a través de Europa a lo largo de las rutas de peregrinación (De Véricourt, 2000: 75). Se le representaba como un jinete barbudo, sentado sobre un caballo blanco y enarbolando una espada. Lleva un sombrero o un casco. Bajo las patas de su montura se encuentra un moro acostado simbolizando su victoria sobre el paganismo.

En la época de la conquista de América, la figura de Santiago Matamoros se trasladó a toda la América hispana con el nombre de Santiago Mataindios (Domínguez García, 2006). Las batallas se libraban bajo la invocación del santo y las victorias militares se asociaban con su aparición milagrosa (Guamán Poma de Ayala cit. en Gallardo *et al.*, 1990: 33). Sus representaciones abundan en el arte virreinal en el cual sigue ilustrando la victoria del bien sobre el mal, del cristianismo sobre la idolatría (fig. 11). Sin embargo, en los Andes, el santo pronto obtuvo una cara anti-española. Para retomar las palabras de Reinhild Margarete von Brunn (2009: 94): “Finalmente Santiago no sólo fue aceptado, sino ascendió de santo católico al rango de un Dios propiciador de ferocidad y fertilidad”.

Su apropiación por las poblaciones autóctonas se vincula a la vez con conceptos religiosos muy arraigados en el mundo andino y con los caracteres particulares que se atribuían al santo en el mundo europeo. Por su temeridad, valor e impetuosidad, se dice que contaba entre los discípulos preferidos de Jesús, quien le otorgó

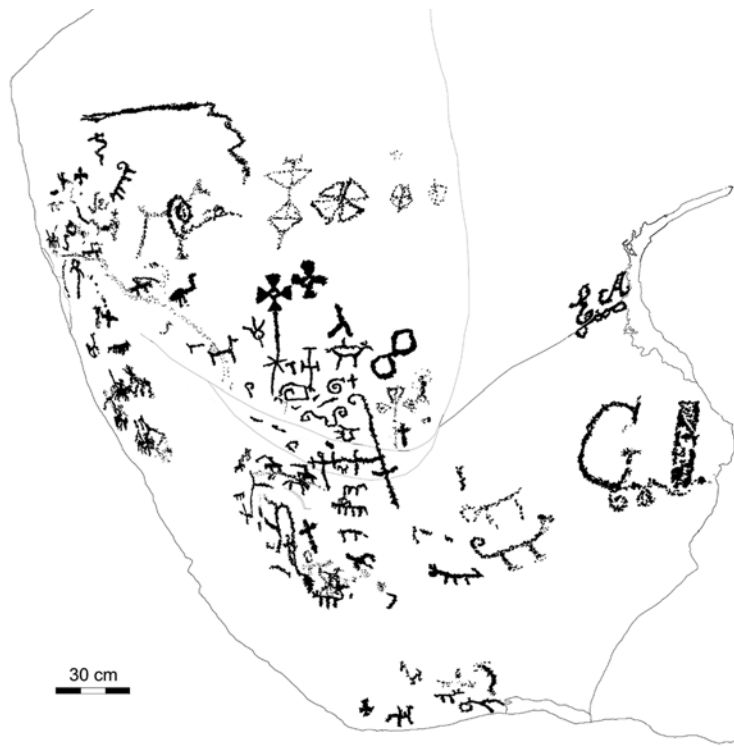
el nombre de Boanergès, que significa Hijo del Trueno (Evangelio de San Marcos: 3, 17). Es quizá lo que explica que los soldados invocaban a Santiago al estremecerse con el trueno, ya en el siglo XVI en España (Rotworowski cit. en De Véricourt, 2000: 76). No es sorprendente, por lo tanto, que en el mundo andino la figura de Santiago haya sido rápidamente asimilada al dios del rayo, una de las deidades mayores del panteón indígena (Guamán Poma de Ayala, 1987: 256).

El dios andino del rayo y del trueno está íntimamente ligado con el principio de la germinación y del crecimiento. De él dependían la fertilidad de los campos y la multiplicación del ganado, pero al mandar granizos, heladas y relámpagos, también podía mostrarse muy peligroso. Como muchas de las divinidades naturales, se caracteriza por su bipolaridad, su carácter dualista. Se vincula a la vez con el cielo y el inframundo. Para algunas etnias es hasta hoy un guerrero, un héroe fundador. (Duviols cit. en Von Brunn, 2009: 101-102). La honda y la porra cuentan entre sus principales atributos. Al lanzar sus proyectiles, el dios engendraba igualmente los metales, concebidos como los frutos de la tierra. Por esta razón, tenía una importancia particular en las regiones mineras. Algunas minas consideradas como sagradas en los tiempos prehispánicos siguen congregando a peregrinos en la actualidad (De Véricourt, 2000: 78-79).

La identificación de Santiago al dios del rayo hizo posible tanto para los españoles como para los indígenas perpetuar su visión del mundo (De Véricourt, 2000: 76). A los primeros, sirvió para legitimar la conquista, y a los otros, para mantener una de las divinidades más poderosas, un dios guerrero, proveedor de fertilidad. Es así como Santiago, quien originalmente fue una figura emblemática del cristianismo y de la conquista, se convirtió poco a poco en un símbolo de resistencia. A principios del siglo XVIII, llegó a ser el emblema de las rebeliones que tuvieron lugar en los Andes. En las descripciones que tenemos de los principales líderes étnicos son numerosos los elementos que permiten relacionarlos con la figura del santo con la cual parecen identificarse (Gallardo *et al.*, 1990: 40-42, 49).

En nuestros días, el apóstol Santiago sigue siendo honrado en varias comunidades de Bolivia. Asimilado al dios de los cerros, se le representa bajo la forma de un jinete barbudo que maneja el rayo, el relámpago y el trueno. Según informadores tarijeños, el 25 de julio, día de su fiesta, se le organizan procesiones, y en las mesas ceremoniales se le hacen ofrendas para pedirle lluvias abundantes. Por su localización en la proximidad de campos de cultivo y por su asociación con una figura de llama, la imagen rupestre del santo descrita con anterioridad (figs. 9 y 10) podría haberse vinculado con conceptos similares de fertilidad y fecundidad, ya en los tiempos coloniales.

En el arte rupestre del río San Juan del Oro no hemos encontrado representaciones de enfrentamiento entre españoles y autóctonos, aunque el tema esté muy difundido en el mundo andino. Empero, hemos hallado un panel grabado sobre el cual hay una escena de conflicto armado entre españoles, evocando las luchas que tuvieron lugar a principios de la colonia por la apropiación de las tierras (figs. 12 y 13). Este panel ubicado cerca de Sococha ilustra de manera elocuente el tema de la violencia, omnipresente durante este periodo, y su integración en la creación de los nuevos discursos. Entre los grabados se distinguen varios jinetes amenazándose



12. Roca localizada en una pequeña quebrada, cerca del pueblo de Sococha. Entre los petroglifos se distinguen varios jinetes amenazándose con sus lanzas o espadas. Estas escenas de combates se insertan en un contexto iconográfico de inspiración prehispánica. Dibujo: Françoise Fauconnier, primera lectura.



13. Detalle de la composición precedente. Foto: Françoise Fauconnier.

con armas representadas por un simple trazo recto. Todos los protagonistas tienen su montura, lo que nos indica que se trata de españoles.

Esta obra constituye un buen ejemplo de este arte sincrético en el cual los símbolos antiguos se mezclan con nuevos significantes (jinetes, cruces, iglesias, etcétera) para reconstruir un discurso propio de los autóctonos. Las escenas de combate se insertan en un contexto iconográfico mixto donde los jinetes, las cruces y las iglesias se combinan con otros diseños de inspiración prehispánica. Pero aquí casi todos los grafemas parecen haber sido realizados en la época colonial. Conviene destacar la recurrencia de la cruz conformada por cuatro triángulos reunidos por la puntas, frecuente en la iconografía incaica. También se distinguen diversos animales, unos pertenecientes a la fauna local, otros importados por los españoles. Uno de los jinetes, separado del grupo de los combatientes, se diferencia de éstos por apuntar su arma en dirección a un ñandú.

#### CONTINUIDAD EN LA UTILIZACIÓN RITUAL DE LOS SITIOS RUPESTRES

Las ofrendas dejadas actualmente cerca de las rocas grabadas, así como los entierros humanos y animales señalados en varios sitios rupestres, son testimonios del carácter sagrado que se atribuía a estos lugares, desde el Perú hasta la Argentina (Podestá *et al.*, 2005: 47; Guffroy, 2007: 123-131). Estos ritos propiciatorios, que parecen vincularse con nociones de fertilidad o renacimiento después de la muerte, demuestran el poder que sigue asociado con estos sitios.

No hemos encontrado muchos testimonios de tales prácticas, empero, podemos mencionar la presencia de tumbas, aparentemente recientes y provistas de cruces cristianas, en un sitio rupestre cerca de la estancia de La Fragua. Su ubicación al pie de rocas grabadas no es fortuita (fig. 14). Por desgracia, no pudimos conseguir más informaciones al respecto, ni determinar con certeza si en realidad se trataba de inhumación actuales o de tumbas antiguas recientemente “purificadas” por cruces de madera. La primera hipótesis parece sin embargo más probable.

Por otra parte, en el camino que une Chinchilla a El Puente, descubrimos una roca cubierta de cruces incisas, realizadas en el marco de funerales. Según un informador local, cuando los habitantes de la región acompañan a sus muertos hasta El Puente, donde está el cementerio, tienen la costumbre de pararse en la mitad del camino para comer y beber. Es en este lugar donde se localiza esta roca sobre la cual añaden cada vez una nueva cruz (fig. 15).

#### CONCLUSIONES

En los tiempos coloniales, varias categorías de sitios rupestres fueron abandonadas, pero la tradición de grabar las rocas siguió vigente a lo largo de las rutas caravaneras y otras vías de tránsito. El abandono de los abrigos naturales pintados y de los sitios rupestres relacionados con la realización de ceremonias colectivas parece confirmar las hipótesis emitidas en cuanto a su función. Con la interdicción de practicar los ritos ancestrales y con las campañas de extirpaciones de idolatrías, los indígenas





14. Tumbas aparentemente recientes, localizadas al pie de rocas con grabados prehispánicos, La Fragua. Foto: Philippe Delcourt.



15. Cruces incisas recientemente en el marco de funerales, entre Chinchilla y El Puente, zona de San Juan. Foto: Philippe Delcourt.

dejaron de frecuentar estos sitios pero siguieron ejecutando grabados en los lugares cuyo uso no era exclusivamente religioso.

Al integrarse en las obras prehispánicas, los nuevos significantes, combinados con los antiguos, fueron reinterpretados y se generaron a composiciones originales en las cuales se manifiesta la fuerza de resistencia de sus autores. El nuevo discurso parece haberse elaborado conforme a dos tradiciones, no tanto rechazando a la primera. Los autóctonos se apropiaron los símbolos de la Conquista y de la cristiandad, adaptándolos a sus antiguos conceptos religiosos, los cuales pudieron perpetuarse por ser escondidos tras las nuevas formas de representación —la reinterpretación de la figura de Santiago es reveladora al respecto. De la misma manera, revisaron sus concepciones y prácticas para ajustarlas a las perspectivas coloniales. Progresivamente, el arte rupestre colonial llegó a vincularse con un discurso propio de los autóctonos, en el cual fusionan dos tradiciones renovadas. Más allá de la impresión de ruptura, debida a la aparición de los nuevos elementos iconográficos, a los cambios técnicos y a la simplificación de las composiciones, la coexistencia de los grabados prehispánicos y coloniales en las mismas rocas no sólo permitió conservar parte de la memoria social y colectiva, sino que contribuyó a la emergencia de una nueva tradición popular propia de los andinos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Angelo Z., Dante

2003 *La cultura chicha. Aproximación al pasado prehispánico de los Valles Sur Andinos*, Tupiza, Gobierno Municipal.

Angelo Z., Dante y José M. Carriles

2004 “La importancia de las plantas psicotrópicas para la economía de intercambio y relaciones de interacción en el Altiplano Surandino”, *Chungará (Arica)*, núm. 36, pp. 1023-1035, en línea <[www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562004000400038&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562004000400038&lng=es&nrm=iso)> ISSN 0717-7356. doi: 10.4067/S0717-73562004000400038, consultado: 11 de junio de 2009.

Arenas, Marco Antonio y José Luis Martínez C.

2009 “Construyendo nuevas imágenes sobre los Otros en el arte rupestre andino colonial”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 13: 17-36.

Arriaga, P. J. de

1968 (1621) *La extirpación de idolatrías del Perú. Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, tomo 209, pp. 191-277.

Brunn, Reinhild Margarete von

2009 *Metamorfosis y desaparición del vencido: desde la subalternidad a la complementariedad en la imagen de Santiago ecuestre en Perú y Bolivia*,

tesis de maestría en artes con mención en teoría e historia del arte, en línea <[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2009/brunn\\_r/sources/brunn\\_r.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2009/brunn_r/sources/brunn_r.pdf)>, consultado: 30 de septiembre de 2010.

Domínguez García, Javier

2006 "Santiago Mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (54): 33-56, en línea <[codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/3R833TA3LU78HREXUG2T3XEIPX74HK.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/3R833TA3LU78HREXUG2T3XEIPX74HK.pdf)>, consultado: 2 de marzo de 2010.

Duviols, Pierre

1977 *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

2003 *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo xvii*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fauconnier, Françoise

2008 "La figura antropomorfa en el arte rupestre del río San Juan del Oro (Sureste boliviano)", *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 79: 357-393.

2009 "Art rupestre du département de Tarija (Bolivia)-The Rock Art of the Department of Tarija (Bolivia)", *International Newsletters on Rock Art*, 53: 17-24.

2012 "El arte rupestre del río San Juan del Oro (Bolivia). Reflexiones sobre el simbolismo y la función de las imágenes", en François Fauconnier y Serge Lemaître (eds.), *Rock Art in the Americas: Mythology, Cosmogony and Rituals*, Oxford, Archaeopress, pp. 123-138.

Fernández Distel, Alicia

1994 "Tres complejos con arte rupestre en la provincia de Modesto Onmiste, Dpto. de Potosí, Bolivia", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, 8: 55-89.

Gallardo I., Francisco, Victoria Castro R. y Pablo Miranda B.

1990 "Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4: 27-56.

González, Luis R.

2004 *Bronces sin nombre: La metalurgia prehispánica en el noroeste argentino*, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

1987 (1615) *Nueva Crónica y buen gobierno*, Madrid, Historia 16.

Guffroy, Jean

2007 "Reflexiones acerca del funcionamiento y de las finalidades de los sitios con piedras grabadas", en Rainer Hostnig, Matthias Strecker y Jean Guffroy

·  
·  
·



(eds.), *Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 117-134.

Hernández-Llosas, María Isabel

2001 "Arte rupestre del noroeste argentino. Orígenes y contexto de producción", en Eduardo Berberían y Axel Nielsen (eds.), *Historia argentina prehispánica*, Córdoba, Editorial Brujas, tomo I, pp. 299-446.

Hostnig, Rainer

2004 "Arte rupestre postcolombino de la provincia Espinar, Cuzco, Peru", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, 18: 40-64.

Ibarra Grasso, Dick Edgar

1957 "Nuevas culturas arqueológicas de los antiguos indígenas de Chuquisaca, Potosí y Tarija", en Carlos Ponce Sanjinés (ed.), *Primera Mesa Redonda de Arqueología Boliviana*, La Paz, Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal, pp. 321-339.

Krapovickas, Pedro

1965 "La cultura de Yavi, una nueva entidad cultural puneña", *Etnia*, 2: 9-10.

Krapovickas, Pedro y Sergio Aleksandrowicz

1986- "Breve visión de la cultura de Yavi", *Anales de Arqueología y Etnología*,  
1987 41/42: 83-127.

Martínez C., José Luis

2009 "Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14: 9-35.

Mayer, Eugen Friedrish

1986 *Vorspanische Metallwaffen und -werkzeuge in Argentinien und Chile. Armas y herramientas de metal prehispánicas en Argentina y Chile, Allgemeine und Vergleichende Archäologie*, Múnich, Verlag C.H. Beck.

Methfessel, Carlos y Lilo Methfessel

1997 "Arte rupestre de la 'Ruta de la Sal' a lo largo del río San Juan de Oro", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, 11: 76-84.

Michel López, Marcos R., Patricia Alayar R., Daniel Gutiérrez O., María Beierlein de G. y Gary Palacios

2005 "Los chichas preincaicos del sur de Bolivia y noroeste de la Argentina", *Pacarina*, 4: 81-96.

Podestá, María Mercedes y Diana S. Rolandi  
2001 "Marcas en el desierto. Arrieros en Ischigualasto (San Juan, Argentina)", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, 15: 63-73.

Podestá, María Mercedes, Diana S. Rolandi y Mario Sánchez Proaño  
2005 *El arte rupestre de Argentina indígena. Noroeste*, Buenos Aires, Union Académique Internationale/Corpus Antiquitatum Americanensum/Academia Nacional de la Historia.

Presta, Ana María  
1995 "La población de los valles de Tarija, siglo XVI. Aportes para la solución de un enigma etnohistórico en una frontera Incaica", en Ana María Presta (ed.), *Espacio, etnías, frontera. Atenuaciones políticas en el sur del Tawantinsuyu, siglos XV-XVIII*, Sucre, Antropólogos del Surandino, pp. 235-247.

Querejazu Lewis, Roy  
1992 "Introducción", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 3: 6-7.  
1995 "El arte rupestre en la colonia", en *News 95-Symposium 15-16d: Rock Art, Ethnography and Christian Manifestations*, en línea <//D/news95/16d/querej/querej.htm>, consultado: 19 de enero de 2005.

Quesada, Juan Isidro  
2006 *Paseo genealógico por la Argentina y Bolivia*, Buenos Aires, Centro de Genealogías de Entre Ríos.

Renard-Casevitz, France Marie, Thierry Saignes y Anne Christine Taylor-Descola  
1986 *L'Inca, l'Espagnol et les Sauvages. Rapports entre les sociétés amazoniennes et andines du XVe au XVIIe siècle*, París, Éditions Recherche sur les Civilisations.

Rendón Lizarazu, Pablo Miguel  
2004 *Proyecto arqueológico Tarija-Saire. Una aproximación a la arqueología de Tarija: el sitio Saire, estudio de las singularidades de su cerámica y la relación de ésta con otros conjuntos*, tesis de grado, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés-Facultad de Ciencias Sociales, Arqueología-Antropología.

Taboada Téllez, Freddy  
1992 "El arte rupestre indígena de Chiripaca, Depto. de La Paz, Bolivia", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 3: 111-167.

Véricourt, Virginie de  
2000 *Rituels et croyances chamaniques dans les Andes boliviennes. Les semences de la foudre*, París, L'Harmattan.

·  
·  
·

VI. ARTE RUPESTRE Y LUGARES SAGRADOS:  
VINCULACIÓN Y CONTINUIDAD  
DEL PASADO Y EL PRESENTE



COMMUNITY CUSTODIANSHIP AND CONSERVATION  
OF CHINHAMAPERE ROCK ART SITE  
IN CENTRAL MOZAMBIQUE

Albino Jopela

School of Geography, Archaeology and Environmental Studies, University  
of the Witwatersrand, Department of Archaeology and Anthropology,  
Eduardo Mondlane University

ABSTRACT

In Mozambique only a few hundred rock art sites are known and documented, and of these even fewer are effectively managed. Despite the efforts of the heritage institutions to manage rock art sites, very few sites have actually benefited from modern heritage management approaches. There is now a growing awareness that many communities in Africa have always had traditional management structures, or custodianship systems, to maintain respect for, and to ensure the survival of, culturally important and sacred places, some of which contain rock art. Commonly these are ritual sites that are used traditionally as rain-making sites or spiritual places where the ancestors are buried in caves and crevices in the mountains. Thus some of the rock art sites in central Mozambique are perceived as powerful places for communication with the ancestors and it is because of this that the local communities traditionally manage them. In this study, the traditional custodianship of rock art sites at Chinhapere Hill in the Manica province of central Mozambique is studied to see whether this is a system that can be used to manage the cultural heritage in Mozambique, and possibly beyond.

INTRODUCTION

The identity of present and past societies is often closely associated with specific locations and structures in the landscape (Fowler, 2002). These landscapes may become cultural or sacred landscapes by virtue of the symbolic interaction between people and their natural environment over space and time (Unesco, 2008). Cultural landscapes are therefore defined as geographic areas that include both cultural and natural resources and are associated with historical developments, events of activities, or exhibit cultural values (Ndoro, 2001b, 72). Rock art sites, as well as their associated cultural landscapes, are prominent features of the cultural heritage of Africa. They provide insight into the cosmology of past societies as well as the way contemporary communities relate to this cosmology and to the place (Lewis-Williams, 2004).

Today rock art and associated landscapes hold cultural and spiritual significance because the communities regard them as part of their cosmological environment, places they respect because of their ability to connect them with their ancestors and the spirit world, spaces “that communicat[es] and entrench[es] traditional, cultural and spiritual values espoused by the community” (Van Rensburg &

Koltze, 2002: 1). In this sense, specific places or entire landscapes, where rock art is sometimes found, might be considered sacred as a result of their spiritual significance. This carries with it a whole range of rules and regulations regarding peoples' behaviour in relation to such spaces, and implies a set of beliefs often in relation to spirits and ancestors (Carmichael et al., 1994: 1). For these reasons it has been argued that effective and sustainable management of this heritage is a vital prerequisite for conserving the history and identity of the people of southern Africa for future generations (Abungu, 2006). However, it continues to beg the question: how can we effectively manage such culturally significant and sacred heritage sites?

#### ROCK ART MANAGEMENT IN SOUTHERN AFRICA

There are at least fifty thousand rock art sites in southern Africa (Deacon, 2002). Of this rich heritage, only a few hundred are known and documented in Mozambique. It is important that they be effectively managed. Heritage management can be defined as "all the processes of looking after a place so as to retain its cultural significance, caring not only for the cultural heritage values of the site but also the surrounding environment" (Pearson & Sullivan, 1995: 9). In southern Africa, like the rest of the world, the main issues that rock art management strategies have tried to address over the past decades have been the protection of sites from natural and human damage, and the promotion of public awareness of them, including tourism (Felgueiras, 1965; Mazel, 1982; Deacon, 1997). To this end the most commonly used management strategies focus primarily on controlling access to the sites (installing fences; allowing access only with official guides); minimising natural weathering (installing drip lines; removal of painted panels from their original setting); minimising graffiti (graffiti removal and reintegration); and controlling visitor behaviour and providing knowledge (notice boards near rock art sites; guidebooks; brochures; information centres) (Loubser, 2001; Deacon, 2007). However, most heritage authorities have fallen short of ensuring the participation of other management systems amongst these strategies. When considering other heritage management systems, it is useful to see heritage management as falling within two different frameworks: the traditional custodianship system (a subset of the wider traditional management systems) and the western or state-based management system (hereafter designated as formal management system) (Mumma, 2005; Jopela, 2011).

In Mozambique, as well as in other parts of Africa, traditional custodianship systems were in place since pre-colonial times. They served to maintain respect for and to ensure the survival of sacred places such as rock art sites (Ndoro, 2001b). Traditionally this system was enforced through cultural, religious, belief systems and community leaders. With colonization, formal management systems were introduced throughout the African continent (Ndoro & Pwiti, 2001). The formal system promoted the identification, documentation and passing of legislation to manage heritage resources. In the post-independence period, state-based heritage organizations inherited these colonial policies, with the continuation of the systems already in place; the importance of traditional ways of protecting heritage places was, once again, overlooked (Maradze, 2003).

·  
·  
·

The role of local communities in the active use of, and engagement with, sacred rock art sites through ritual practice has been observed in southern Africa in places like Matobo Hills in Zimbabwe (Ranger, 1999), Kondoa-Irangi in Tanzania (Loubser, 2006) and Chongoni in Malawi (Smith, 1995). Today there is a recognition that many communities in Africa have always had, and some still have, traditional management structures to ensure the survival of sacred sites (Ndoro, Mumma & Abungu, 2008). In fact, whenever places such as rock shelters are perceived as powerful oracles for communication with the ancestors and are used for ceremonies, these places usually benefit from a remarkable traditional custodianship from local communities (Jopela, 2006, 2011).

#### RESEARCH PROBLEM

The dilemma associated with managing archaeological sites imbued with sacred values has been discussed from different perspectives by a number of scholars over the last decades (Taruvinga, 1995; Pwiti & Mvenge, 1996; Ndoro & Pwiti, 1999). On the one hand, formal heritage managers criticize the damage to sites resulting from their traditional use (Pwiti et al., 2007), for example the practise of splashing beer onto rock paintings in places like *Mongomi wa Kolo* in Kondoa, Tanzania (Bwasiri, 2008). On the other hand, the limited resources and capacities of state-based heritage organizations, and the way they currently operate, based on formal heritage management approaches, has led scholars and heritage practitioners to recognize that these systems on their own are incapable of ensuring the effective and sustainable management of immovable heritage, be it a rock art site or any other place of cultural significance (Mumma, 2003; Ndoro, 2003).

Given the problems with current state-based approaches to heritage management (Macamo, 1996; Ndoro, Mumma & Abungu, 2008; Ndlovu, 2009), the question of how to develop a sustainable framework for the effective management of heritage sites becomes an important one. Following from this is the question of whether a more effective and sustainable method of managing sacred rock art sites might be found by studying traditional custodianship systems. This paper aims at addressing these concerns by looking at the local communities' attitudes towards Chinhamapere rock art site, located in the Manica district, central Mozambique.

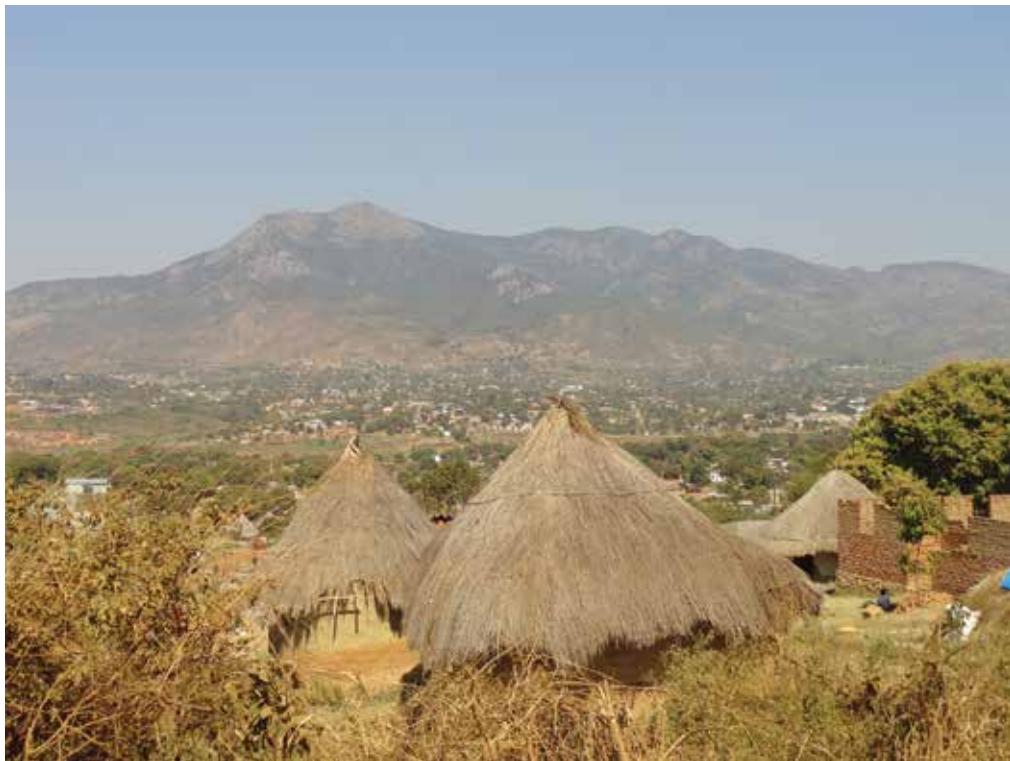
#### SETTING THE SCENE: CHINHAMAPERE HILL

My research area lies within the district of Manica, centred on the castle-kopje of Chinhamapere in the Manica Valley, on the north-western side of Serra Vumba (fig. 1). The Vumba Mountains lie on the border between Mozambique and Zimbabwe covering an area of approximately 200 km<sup>2</sup>. The mountain ranges of the Eastern Zimbabwe Escarpment are divided by the modern border into the present Manica province in west-central Mozambique and the Manicaland Province of Zimbabwe. Lying mostly within Zimbabwe, the only mountain of this range that lies in Mozambican territory is the Serra Vumba (Bannerman, 1993; Nhamo, Sætersdal & Walderhaug, 2007) (fig. 2).





1. Map showing the location of the sites discussed in this paper. Drawing: Albino Jopela.



2. View of Manica Town on the foothills of the Vumba Mountains. Photo: Albino Jopela.



3. The sacred area at Chinhamapere Hill. Photo: Albino Jopela.

The mountainous landscape of this part of the Vumba Mountains region is strewn with granite whaleback hills and with kopjes with broken, castle-like summits. Hidden beneath those large granite boulders, natural caves and dry shelters abound, creating conditions known to be favourable for the production and preservation of rock art (Sætersdal, 2004). Chinhamapere, a very prominent hill on the foothills of the Serra Vumba, is a classic example of this. The site is characterized by steep hillsides covered with larger and smaller granite boulders piled on top of each other. The large trees on the summit and the dense vegetation are considered to be the sacred part of the hill (fig. 3).

The main site of the Chinhamapere Hill, which is of special interest for this study, is Chinhamapere I, a large rock art panel situated just beneath the top of the hill (fig. 4). The site comprises classical San rock art with an emphasis on monochrome images presenting various motifs in red ochre. Images of animals and anthropomorphs are numerous. Similar sites are found in the adjacent Zimbabwe, where kudu is the dominant animal depicted (Nhamo, Sætersdal & Walderhaug, 2007: 54).

At Chinhamapere, in addition to kudu, humans are depicted. They are painted in groups rather than as individual figures. Scenes include individual humans in floating postures and humans with limbs in impossible positions (Sætersdal, 2004: 126) (fig. 5). In South African rock art such scenes have been interpreted as the



4. Chinhamapere I rock art panel showing human, animals and anthropomorphs. Photo: Albino Jopela.

shamanistic expressions of trance and trance experiences (Lewis-Williams, 2004). According to Sætersdal (2004, 75) the multi-layered panels with superimposed images depict a wide range of subject matter and this indicates that the place has held its ritual quality over time and has been re-used on several occasions.

The Chinhamapere Hill and its vicinity are exceptionally rich in archaeological sites. On the hill there is also Chinhamapere II, a rock shelter with five distinct panels of San rock art associated with Later Stone Age and Iron Age archaeological remains. Chinhamapere IV is a rock shelter containing faded rock art and Later Iron Age tools/weapons hidden on a large shelf in the shelter (Sætersdal, 2004: 24). Surrounding all three rock art sites on Chinhamapere Hill is fairly dense savannah woodland. The woodland is seen as an integral part of the rock art sites: together they are perceived as the Chinhamapere sacred landscape, a scarce and valued resource used for traditional ceremonies (Jopela, 2008).

According to Oliveira (1971), the rock art site of Chinhamapere was discovered in 1946 by the engineer Pires de Carvalho. Several studies of the rock art at Chinhamapere were undertaken during the colonial times mostly by amateur archaeologists (Santos Júnior, 1940; Carvalho, 1947; Guereiro, 1965; Felgueiras, 1965). The authorship of the rock art was attributed to the Bosquimanos or San people, the indigenous Southern African people who lived by hunting and gathering. Based on the studies done in Southern Africa the rock art of Chinhamapere was dated to eight thousand years (Oliveira, 1962 & 1971). More recently, in 1997, Tore Sætersdal started a research program at Chinhamapere Hill and other surrounding archaeological





5. Human groups at Chinhamapere I rock art panel. Photo: courtesy South Africa Rock Art Digital Archive-SARADA.

sites in Manica district. The excavation carried out at Chinhamapere II rock shelter in Manica District, revealed a typical Later Stone Age (LSA) assemblage and provided C14 dates of 2630 BP (Sætersdal, 2004: 86). Although these dates do not constitute direct dating of the rock art itself, they provide the probable time period in which the art was executed (Nhamo, Sætersdal & Walderhaug, 2007). Recently, between 2002 and 2005, NORAD (the Norwegian Agency for Development Cooperation) started a rock art research project and cultural heritage management program led by Tore Sætersdal in the provinces of Manica and Tete, in central Mozambique. Within the NORAD project a Management Plan for Chinhamapere rock art site was prepared (DNPC, 2003).

#### CULTURAL ASSOCIATIONS AND COMMUNITY ENGAGEMENT WITH CHINHAMAPERE HILL

In Manica people speak either *Ci-manyika* or *Ci-ndau*, which are Shona dialects. In the Shona world, the community is controlled by a political hierarchy; this living political hierarchy mediates, on behalf of the community, with an ancestral hierarchy which in turn is able to commune with the religious realm as represented by the Shona deity.

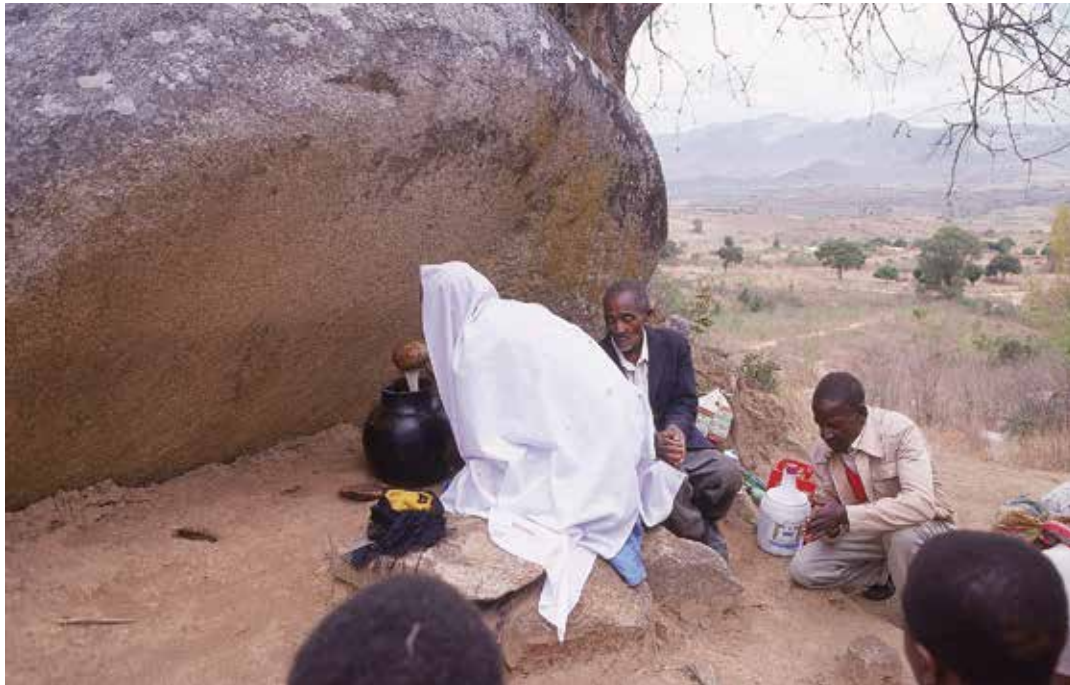
Ordinary community members can talk to their family ancestors without mediation, but in order to access ancestors higher up in the spiritual hierarchy they need to call on members of the living political hierarchy to mediate with these ancestors. While distinctions are made between the living world of humans and the realm of spiritual powers, they exist within a single universe of experience where ancestral spirits remain effectively present in the lives of the living (Bucher, 1980; Bourdillon, 1982).

Like many African societies, the Shona community in Manica believe ancestral spirits reside in special places in the landscape (e.g. water springs, streams, forests, mountains or rock shelters). The belief in ancestral spirits obliges communities to abide by the local customs of access to such places (Sætersdal, 2004; Jopela, 2006). Some trees are used as places to perform traditional ceremonies that consist in most cases in deposits of local tobacco and traditional beer as gifts for the ancestral spirits (Artur, 2003). Similarly it is believed that some sections of forests and rock shelters were used as burial areas for leaders. Therefore these places are considered places of interaction with the ancestral spirits, through a spirit medium (Bannerman, 1993). This belief in ancestral spirits has led the community to live in harmony with local customs and regulations governing these sacred places.

Although there are several places in the Manica district that are considered sacred such as the *Madzimbabwe* (a stone walled structure in the area of Chinhambudzi) where ancient leaders were buried, and the *Pandzai*, a small pool on top of Serra Vumba, Chinhamapere Hill stands out as one of the best-known rock art sites and one of the most sacred places in this area. Chinhamapere Hill is conceived by many living Manica Shona speakers as a place of “kings” or a place of the “spirits.” The name means “The Mountain of Leprosy” and the hill was used in historic times as a leper colony. The sickness is considered among the Shona speaking society as the disease of “kings” and people who succumbed to the disease were looked upon as “special” (Sætersdal, 2004: 86). According to the informants, interviewed between 2002 and 2005, it is believed, by the local community, that Chinhamapere was a healing place for those that suffered from the disease. Some people believe it is the lepers who produced the paintings, while others believe it was their ancestors (Jopela 2006).

The holiness of Chinhamapere is also due to the prominent role of the rock art site in local rain-making ceremonies—*kudhira nvura* (Jopela, 2006). Rain-making ceremonies at rock art sites (sometimes, but not always, involving direct contact with the art) constitute a widespread and continuous practice among the different Bantu-speaking societies in southern Africa (Ndoro 2006).

At Chinhamapere, the ritual takes place in October, immediately before the rainy season begins. All the households under the local chief (*Samutandha*) contribute something, usually food, for the rite. The whole contribution is taken to the chief's house by the *Samutandha*, accompanied by some carefully selected elderly women. The female spirit medium, Mrs Mbuya Gondo, leads the preparation of the rite which involves the brewing of a maize based beer three weeks prior to the rite and the preparation of traditional maize porridge, *sadza*. The rain-making ritual itself starts in the early morning when the elders gather at the ritual rock at the foot of Chinhamapere Hill where they chant to the ancestors and drink the beer that has been made for the ritual (Sætersdal, 2004: 124-26) (fig. 6).



6. Rain-making ritual underway at Chinhamapere Hill. Photo: courtesy South African Rock Art Digital Archive-SARADA.

The elders drink the beer from the ceremonial pot and the spirit medium starts to communicate with the ancestors while the beer is sprayed into the rock surface. The spirit medium stands up and starts to dance, chanting and shouting to summon the spirits. Gradually she works herself into a trance-like state. At one point her chanting reaches a high pitch, her dancing stops, the drumming ceases and she abruptly turns around and runs down to the water hole, three meters away, and spits beer into the water. This will be repeated many times, accompanied by high pitch screaming and chanting, while she spits rapidly into water (Sætersdal, 2004).

Beer is then poured into a small, round, undecorated pot and carried uphill to the rock paintings of Chinhamapere site. The beer is placed in front of the painted panel and the spirit medium kneels in front of it (fig. 7). Starting to pray, she addresses her ancestral spirits. She prays for rain and a good harvest and she will also ask for good health in the local community and may mention families or individuals that are having a particularly difficult time. She will also ask for controlled rain; not too much too soon or too little too late. The elders remain at the site for the period needed for her to get through to the ancestors. They then sit and discuss the ancestor's answers before returning to the chief's homestead for the ritual feast. In the meantime, the villagers will gather at the chief's house and await the return of the elders from the ritual rock, and the subsequent feast (Sætersdal, 2004; Jopela, 2006).

Many people acknowledge the importance of rainmaking ritual in Manica. According to local chiefs the rites are performed for the protection of the community against diseases, droughts, floods and plagues. Such rites are seen as very im-



7. Rain-making ritual in front of the Chinhamapere I rock art panel. Photo: courtesy South African Rock Art Digital Archive-SARADA.

portant for the maintenance of the social order of the community. Without them the society is put at risk (Macamo & Sættersdal, 2004). These rituals are also a way to express, transmit and, to some extent, 'perpetuate' elements of the entire belief systems of the Shona-speaking communities of Manica (Jopela, 2006).

The present Shona inhabitants of the Manica have no relationship to the previous inhabitants and the rock art makers, the Later Stone Age hunter-gatherers (San or Bosquimanos) who once lived in the area (Nhamo, Sættersdal & Walderhaug, 2007). However, the present communities know about the existence of the rock art in the hills. According to the oral tradition, local chiefs were buried in sacred rock shelters (some of them with rock art) in the hills and mountains throughout the Vumba area. Although the authors of the art, the hunter-gatherer groups, no longer exist in the area, it is highly probably that the site has been actively used for hundreds of years by the local Shona-speaking communities (Sættersdal, 2004; Jopela, 2006). However it is difficult to ascertain the historical depth of these traditions.

Although the Shona speakers believe that different ancestors reside at specific locations, and such locations are usually also linked to rain-making rituals, it is important to note that not all places that are culturally significant for the community are used at the same time for the same rituals. For example, pools, trees, boulders and small rock shelters are used to appease water spirits and recent ancestors. Hilltops and graves of former chiefs or spirit mediums are approached as a last



resort when all else has failed (Sætersdal, 2004: 182). Manica is not an isolated case regarding the use of rock art sites for rain-making rituals; current use of archaeological sites for traditional ceremonies or ritual practices, particularly rock art sites, has been observed in southern Africa in places like Domboshava in Zimbabwe, Tsodilo Hills in Botswana and Kondoa-Irangi in Tanzania (Taruvunga & Ndoro, 2003; Thebe, 2006; Pwiti *et al.*, 2007; Bwasiri, 2008).

#### IMPLICATIONS OF COMMUNITY CUSTODIANSHIP FOR ROCK ART CONSERVATION

It is evident that the cosmology of the Shona speaking communities provides appropriate environmental ethics (e.g. humans are part of an interacting set of living things in the landscape) and cultural values (e.g. respect for humans, nature and, above all, for the ancestral spirits) that enhance and promote the conservation of those cultural and natural resources that the Shona value (Berkes, Colding & Folke, 2000; Nyathi & Ndiwini, 2005). Some aspects of the natural and cultural landscape of the Vumba Mountains benefit from traditional custodianship (including traditional conservation practices) as enshrined in the Shona cosmology.

The use and management of natural resources around Chinhamapere Hill is sustained within the framework of religious beliefs that define the codes, roles, obligations and behaviour of the community towards the landscape and its resources. Traditional custodianship of culturally significant sites is embedded in the local belief-practice systems that have contributed to the preservation and sustainable use of both cultural and natural heritage sites. It is within this wider cultural framework for resource management that places with cultural significance, such as the rock art site of Chinhamapere, are traditionally used and managed by local communities.

The community's respect for the site is due to its being seen as an important meeting place between the community and the ancestral world. The rock art is seen as signs of the ancestors (Sætersdal, 2004). In this way, Chinhamapere benefits from local community custodianship, as it is in the whole community's interest that such an important and powerful place is protected and maintained.

For the present discussion, traditional custodianship refers to all the mechanisms and actions that are carried out by local communities, and are guided by their customs and belief systems, to ensure the continued use and preservation of the place, including the preservation of its symbolic and cosmological significance (Jopela, 2010).

Traditional custodianship systems are enforced through cultural, social, religious and ethical belief systems and by community leaders. Local chiefs are responsible for monitoring activities and behaviour at such places, making sure that locals abide by the rules (Maradze, 2003; Jopela, 2011). In the Manica district the traditional structure includes all those individuals who have local traditional political power, such as the supreme traditional chief (*Mambo*), the chiefs of groups of villages (*Sabuko*) and the village chiefs (*Samutandha*) as well as individuals that hold spiritual power such as the spirit mediums (*Swikiru*) and the traditional healers. The traditional political structure is responsible for the management of resources, transmission of customary laws and other aspects of community daily life

(Jopela, 2006). The traditional authority enjoys a great legitimacy among the members of the communities due to its capacity to solve conflicts as well as to interact with the ancestral spirits. There are several examples to show that these sorts of traditional structures have safeguarded the physical integrity of cultural and natural sites within Africa (Joffroy, 2005; Sheridan & Nyamweru, 2008).

Whilst traditional leadership has battled to be recognised formally by the State, it appears that the traditional leaders of Manica have always been acknowledged as the legitimate authority by their local communities. The present traditional structure in Manica, composed of the *Mambo*, *Sabuko*, *Samuthanda*, *Swikiro* and the traditional healers, testifies to the survival of systems that must also be given credit for the survival of cultural and sacred places in the landscape. At Chinhamapere management of the site is assured by its custodian Mrs Mbuya Gondo. Since Mrs Gondo is both a spirit medium (*Swikiro*) and a traditional healer, she benefits from great prestige within the local community. Indeed, she is the one who represents Mambo Chirara in his duty of controlling the behaviour of the local community with respect to their sacred places. All visitors to Chinhamapere are directed to Mbuya Gondo since she can perform the small rituals that are needed to obtain permission from the ancestral spirits, to climb up the mountain and to visit the rock art site. Whenever this 80 year old lady is unavailable to guide the visitors to the site, another member of the community is empowered to do so.

So the custodianship of Chinhamapere is facilitated through the spirit medium who controls all activities related to the site as well as the surrounding landscape. For example, one of the custodian's tasks is to ensure the maintenance of the sacred forest by sensitizing the community to the rule that trees may not be cut down on the hill. Despite tumultuous social and political factors, such as Mozambique's civil war, that have caused population movements and social upheaval that could have negatively affected the integrity of the hill, the traditional structure has been able to ensure the survival of the sacred forest that still stands on top of the hill. In fact, Sætersdal (2004) suggests that, with few exceptions, the absence of human damage to the rock art, such as graffiti, in the area shows that communities have some sort of respect for these archaeological remains.

I therefore argue that the use of the Chinhamapere landscape is sustained by the wider frame of a religious belief system that defines the codes, roles, obligations and behavioural patterns of the community *vis-à-vis* the space and its resources. It is obviously within the wider framework of values and norms that the cultural heritage of Chinhamapere is locally and traditionally used and managed by the local communities. Thus, considering that the preservation of intangible values in sites requires the preservation of the social processes that created them, it appears that the best approach for managing such values at rock art sites will be one that allows local communities to carry on their activities at these sites within a modern management planning framework (Jopela, 2010). In fact, it has been suggested that a holistic heritage approach would mean setting the tangible heritage in its wider context, particularly in the case of sacred sites, and relating it more closely to the communities concerned in order to afford greater weight to its spiritual, political and social values (Ndoro, 2003; Mujenri, 2005).

·  
·  
·

Today it is widely accepted that the primary management responsibility of heritage custodians is to conserve and protect the values that make the place significant (Lennon, 2002). People associated with heritage sites (rock art sites or cultural landscapes) are the primary stakeholders for stewardship (Mitchell, Rössler & Tricaud, 2009). Thus, the best approach for managing such intangible values is one that gives the 'holders' of the heritage direct responsibility over its use since the survival of such values is contingent upon the cultural traditions and the contemporary needs of the stakeholders (Katsamudanga, 2003: 3). In this way, traditional custodianship systems provide an opportunity for the effective management of both cultural and natural heritage sites because, in many ways, they are community-based in terms of their philosophical conservation orientation; they have institutional legitimacy (derived legitimacy from local communities); and embody community values (Mumma, 2003; Ndoro, 2006; Sheridan, 2008).

The best approach for managing rock art sites imbued with sacred values should not involve delegating all the decision-making to the local community, because along with the current trend to advocate for the use of traditional custodianship systems for the effective management of heritage sites, there is much potential for fallacious and erroneous management strategies guided by stereotyped views based on an old fashioned set of assumptions about 'local community', 'tradition' and 'religious belief systems' (Sheridan, 2008: 12-13). Thus it is crucial to understand that traditional custodianship systems are largely dependent on local social mechanisms and institutions that regulate the use of resources. Since social institutions undergo dynamic change, traditional systems are prone to change as well. Social factors and historical developments (e.g. Christianity, state legal systems and police, labour migrations and globalization) incorporate new value systems into the present communities' understanding of spiritual, social and physical environments. Hence the perceived sacredness of rock art sites may change over time (Katsamudanga, 2003; Jopela, 2006). Therefore, although traditional custodianship adheres to a values-based management system, "it follows the shifting social organizations of African societies and the flux of historical changes on the continent as well" (Sheridan, 2008: 20).

I believe that the way forward is not to advocate for the blanket use of traditional custodianship systems. Rather, a conviction about the role of traditional custodianship systems in formal heritage management will derive from a close examination of the assertions of the role and efficacy of traditional custodianship systems and the challenges they present. However, the question remains: how does one design and enforce a heritage management system that can effectively ensure the preservation of heritage sites, by making use of the benefits of traditional custodianship systems, without forgoing the benefits of the formal management approaches? Some scholars (e.g. Smith, 2006; Taruvinga, 2007) have recommended that the best approach for managing sacred rock art sites and landscapes should be achieved through a "participatory management system", defined as a "situation in which two or more social actors concerned about a heritage site negotiate, define and guarantee among themselves a fair sharing of its management functions, entitlements and responsibilities" (Taruvinga, 2007: 41). According to Smith (2006: 329),

this participatory management system can be implemented through a partnership between community members and heritage professionals. The community brings knowledge of the significance and meaning of the site and a wealth of experience as to how the site was protected in the past. The heritage professionals bring broad experience of practices that have worked effectively in other places and complex scientific skills that can help to conserve the significance of the site and that also help to conserve that part of the site's heritage that may not be recognized as valuable by the local community.

In addition, and following Ndoro's (2006: 336) arguments, I believe that those integrating models (traditional systems within a formal management system) of rock art management in Mozambique have to recognize that the definition of rock art as heritage does not always coincide with the concept held by local communities. Very often one has to consider African heritage in its totality, including non-physical elements such as the spiritual and sacred values and the intangible notion of cultural landscapes. Secondly, a management system may already exist and still be in use today, and the system often has an element of sustainability for local people and this must be recognised. Lastly, the aspirations of local communities must be taken into account if management strategies, conceived by modern heritage managers, aspire to succeed. This is certainly a useful theoretical stand for heritage practitioners to adopt in a forward-looking approach to configuring the role of traditional communities in the management of immovable heritage in central Mozambique.

## CONCLUSIONS

This study illustrated that heritage is part of the cosmological worldview of societies and plays an important role in the daily life of local communities. The Chinhampere rock art site sits within a sacred landscape and is perceived by the local communities as a powerful place for communication with the ancestors; it is, therefore, used for ceremonies such as rain making. It is because of its power that the site benefits from a local traditional management system enforced by the local communities themselves.

In terms of the broader debate on the usefulness of traditional custodianship systems, several points emerge from this case study. Firstly, rock art sites are not considered sacred per se but are often protected by virtue of their falling within the broader landscape in which ancestral spirits dwell (for example, within a sacred forest on a hill). Therefore, the protection ethic toward places of cultural significance to local communities (sacred places) only has an indirect conservation benefit for rock art sites.

Secondly, access to, and the use of, places of cultural significance (for example rock art sites) is restricted by various social mechanisms with control vested in specific members of the community, often elders act as the traditional custodians. The use and management of natural and cultural resources is sustained by a wider framework of religious beliefs that define the codes, roles, obligations and behavioural patterns of the community in terms of space and resources. In addition,

·  
·  
·

some elements of the existing traditional custodianship system (e.g. customary rules) are backed by a collective concern for economic, social and cultural survival. In fact, there is a natural link between heritage places and the life-sustenance of the community —e.g. the integration of rock art sites into the socio-economic and religious practices (rain-control ceremonies) within the agricultural cycle.

Although the traditional authority appears as the cornerstone of the custodianship system which is effective in protecting Chinhamapere, changes in the wider economic, social and cultural circumstances under which traditional systems operate raise significant questions concerning the impact of local politics, government policies, local economic needs, as well as globalization and modernity in traditional use and management systems of cultural heritage. These are some of the key issues that must be addressed when considering the role of traditional custodianship in developing an improved framework for effective management of the cultural significance of rock art sites.

#### BIBLIOGRAPHY

Abungu, G.

2006 "Rock Art Management in Eastern and Southern Africa: Whose Responsibility?," in N. Agnew & J. Bridgland (eds.), *Of the Past to the Future: Integrating Archaeology and Conservation. Proceedings of the Conservation Theme of the 5th World Archaeological Congress Washington D.C., Los Angeles, The Getty Conservation Institute*, pp. 331-335.

Artur, D. (coord.)

2003 "Projecto Transfronteiriço de Chimanimani - Papel da Cultura Nativa na Preservação do Meio Ambiente: o caso de Nhakayedo," unpublished report, Chimoio, ARPAC.

Bannerman, J.

1993 "Bvumba-Estado Pré-Colonial Shona em Manica, na Fronteira entre Moçambique e o Zimbabwe," *Arquivo*, 13: 81-98.

Berkes, F., J. Colding & C. Folke

2000 "Rediscovery of Traditional Ecological Knowledge as Adaptive Management," *Ecological Applications*, 10 (5): 1251-1262.

Bourdillon, M.

1982 *The Shona Peoples: an Ethnography of the Contemporary Shona, with Special Reference to Their Religion*, Gwero, Mambo Press.

Bucher, H.

1980 *Spirits and Power: an Analysis of Shona Cosmology*, Cape Town, Oxford University Press.

- Bwasiri, E.  
 2008 *The Management of Indigenous Living Heritage in Archaeological World Heritage Sites: a Case study of Mongomi wa Kolo Rock Painting Site, Central Tanzania*, master dissertation, Johannesburg, University of the Witwatersrand.
- Carmichael, D., Humbert, J., Reeves, B. & Schanche, A.  
 1994 *Sacred sites, sacred places*, New York, Routledge.
- Carvalho, A.  
 1947 "Rock Paintings at Mount Chinghamapere Serra Vumba, Macequece," paper presented at 1st Pan-African Congress on Prehistory. Nairobi.
- Deacon, J.  
 1993 "Management Guidelines for Rock Art Sites in Two Wilderness Areas in the Western Cape," report Submitted to the Department of Environmental Affairs and Tourism.  
 2002 "Southern African Rock-Art Sites," International Council on Monuments and Sites (Icomos), online <[www.icomos.org/studies/sarockart.htm](http://www.icomos.org/studies/sarockart.htm)>, accessed: 23 August 2005.  
 2007 "Management Strategies for African Rock Art," in J. Deacon (ed.), *African Rock Art: the Future of Africa's Past. Proceedings of the 2004 International Rock Art Conference*, Nairobi, TARA: 29-34.
- DNPC  
 2003 *Rock Art Site Management Plan for Chinghamapere Cultural Heritage Site, Manica Province, Mozambique*, Maputo, Direcção do Cultural Heritage.
- Felgueiras, J.  
 1965 "Arqueologia e História – Problemas das Pinturas da Serra Vumba em Manica (Moçambique)," *Cartaz*, 1 (7): 27-44.
- Fowler, P.  
 2002 "World Heritage Cultural Landscapes, 1992-2002: a Review and Prospect," *World Heritage Papers*, 7: 16-32.
- Guerreiro, V.  
 1965 "Pinturas rupestres de Manica," *Geographica*, 1 (2): 82-94.
- Joffroy, T. (ed.)  
 2005 *Traditional Conservation Practices in Africa*, Rome, ICCROM.
- Jopela, A.  
 2006 *Custódia tradicional do património arqueológico na província de Manica: experiência e práticas sobre as pinturas rupestres no Distrito de*

- Manica, 1943-2005*, Bissertation, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane-Facultade de Letras e Ciências Sociais.
- 2008 "Unesco Tentative List for the Nomination of Mozambican Heritage Sites. Maputo: National Directorate for Culture," unpublished text.
- 2010 *Traditional Custodianship of Rock Art Sites in Southern Africa: a Case Study from Central Mozambique*, MA dissertation, Johannesburg, University of the Witwatersrand.
- 2011 "Traditional Custodianship: a Useful Framework for Heritage Management in Southern Africa?," *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 13 (2-3):103-22.

Katsamudanga, S.

- 2003 "The Dilemma of Preserving Intangible Heritage in Zimbabwe," *14<sup>th</sup> General Assembly and Scientific Symposium of Icomos-Place, Memory and Meaning: Presenting Intangible values in Monuments and Sites*, Victoria Falls, Icomos, online <[www.international.icomos.org/victoriafalls2003](http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003)>, accessed: 18th February 2007.

Lennon, J.

- 2002 "Values as the Basis for Management of World Heritage Cultural Landscapes," *World Heritage Papers*, 7: 120-126.

Lewis-Williams, D.

- 2004 *Discovering Southern African Rock Art*, Cape Town, David Phillip.

Loubser, J.

- 2001 "Management Planning for Conservation," in D. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, Altamira.
- 2006 "Conservation of Non-Western Rock Art Sites Using a Holistic Medical Approach," in N. Agnew & J. Bridgland (eds.), *Of the Past, for the Future: Integrating Archaeology and Conservation. Proceedings of the Conservation Theme of the 5th World Archaeological Congress Washington D.C., 22-26 June 2003*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp. 340-345.

Macamo, S.

- 1996 "The Problems of Conservation of Archaeological Sites in Mozambique," in G. Pwiti & R. Soper (eds.), *Aspects of African Archaeology-Papers, from The 10th Congress of Pan African Association for Prehistory and Related Studies*, Harare, University of Zimbabwe Publications, pp. 813-816.

Macamo, S. & Saetersdal, T.

- 2004 "Archaeology and Cultural Heritage Management in Mozambique – Some Experiences Made and Some Future Challenges," in T. Oestigaard et al. (eds.), *BAR International Series*, 1210: 189-200.



- Maradze, J.  
 2003 "Back to the Old School? Revival of Traditional Management Systems in Zimbabwe," in *14th General Assembly and Scientific Symposium of Icomos - Place, Memory and Meaning: Presenting Intangible Values in Monuments and Sites*, Victoria Falls, Icomos, online <[www.international.icomos.org/victoriafalls2003](http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003)>, accessed: 18th February 2007.
- Mazel, A.  
 1982 "Principles for Conserving the Archaeological Resources of the Natal Drakensberg," *South African Archaeological Bulletin*, 37: 7-15.
- Mitchell, N., M. Rössler & P. Tricaud  
 2009 *World Heritage Cultural Landscapes: A Handbook for Conservation and Management*, Paris, Unesco.
- Mumma, A.  
 2003 "Community-Based Legal Systems and the Management of World Heritage Sites," *World Papers*, 13: 43-44.  
 2005 "The Link between Traditional and Formal Legal Systems," in W. Ndoro & G. Pwiti (eds.), *Legal frameworks for the Protection of Immovable Cultural Heritage in Africa*, Rome, ICCROM, pp. 22-24.
- Munjeri, D.  
 2003 "Smart Partnership: Cultural Landscapes in Africa," *World Heritage Papers*, 7: 134-42.
- Ndoro, W.  
 2001a "Heritage Management in Africa," *The Getty Conservation Newsletter*, 16 (3): 20-23.  
 2001b *Your Monument our Shrine: The Preservation of Great Zimbabwe*, Uppsala, Uppsala University.  
 2003 "Traditional and Customary Heritage Systems: Nostalgia or Reality? The Implications of Managing Heritage Sites in Africa," *World Papers*, 13: 81-84.  
 2006 "Building the Capacity to Protect Rock Art Heritage in Rural Communities," in N. Agnew & J. Bridgland (eds.), *Of the Past to the Future: Integrating Archaeology and Conservation. Proceedings of the Conservation Theme of the 5th World Archaeological Congress Washington D.C., 22-26 June 2003*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp. 336-339.
- Ndoro, W. & Pwiti, G.  
 1999 "The Legacy of Colonialism: Perceptions of the Cultural Heritage in Southern Africa with Specific Reference to Zimbabwe," *African Archaeological Review*, 16 (3): 143-153.  
 2001 "Heritage Management in Southern Africa: Local, National and International Discourse," *Public Archaeology*, 2 (1): 21-34.

- Ndoro, W. & G. Pwiti (eds.)  
 2005 *Legal frameworks for the Protection of Immovable Cultural Heritage in Africa*, Rome, ICCROM.
- Ndoro, W., A. Mumma & G. Abungu (eds.)  
 2008 *Cultural Heritage and the Law. Protecting Immovable Heritage in English Speaking Countries of Southern Africa*, Rome, ICCROM.
- Ndlovu, N.  
 2009 "Access to Rock Art Sites: a Right or Qualification?," *South African Archaeological Bulletin*, 64 (189): 61-68.
- Nhamo, A.  
 2005 *Out of the Labyrinth: an Inquiry into the Significance of Kudu in San rock Art of Zimunya, Manyikaland, Eastern Zimbabwe*, MA dissertation, Bergen, University of Bergen.
- Nhamo, A., T. Saetersdal & E. Walderhaug  
 2007 "Ancestral Landscapes: Reporting on Rock Art in the Border Regions of Zimbabwe and Mozambique," *Zimbabwea*, 9: 43-62.
- Nyathi, P. & B. Ndiwini  
 2005 "A Living Religious Shrine under Siege, The Njelelle Shrine/King Mzilikazi's Grave and Conflicting Demands on the Matopo Hills Area of Zimbabwe," in H. Stovel, N. Stanley-Price & R. Killick (eds.), *Conservation of Living Heritage*, Rome, ICCROM, pp. 58-68.
- Oliveira, A. R.  
 1962 "Pinturas rupestres do monte Chinhamapere, contraforte da Serra Vumba, em Manica (Moçambique)," *Caderno de Divulgação Cultural*, 1: 57-63.  
 1971 "A arte rupestre em Moçambique," *Monumenta*, 7: 49-72.
- Pearson, M. & Sullivan, S.  
 1995 *Looking After Heritage: The Basis of Heritage Planning of Managers, Landowners and Administrators*, Victoria, Melbourne University Press.
- Pwiti, G. & Mvenge, G.  
 1996 "Archaeologists, Tourists and Rainmakers: Problems in the Management of Rock Art Sites in Zimbabwe: a Case Study of Domboshava National Monument," in G. Pwiti & R. Soper (eds.) *Aspects of African Archaeology - Papers from the 10th Congress of Pan African Association for Prehistory and Related Studies*, Harare, University of Zimbabwe Publications, pp. 816-822.

- Pwiti, G., A. Nhamo, S. Katsamudanga & A. Segobye  
 2007 "Makasva: Archaeological Heritage, Rainmaking and Healing in Southern Africa with Special Reference to Eastern Zimbabwe," in G. Pwiti & S. Katsamudanga (eds.), *The Ancestral Landscapes of Manyikaland*. Zimbabwea, Harare, NMMZ, vol. 9, pp. 103-111.
- Ranger, T.  
 1999 *Voices from the Rocks*, Bloomington, Indiana University Press.
- Rudner, I.  
 1989 *The Conservation of Rock Art in Southern Africa*, Cape Town, National Monuments Council.
- Sætersdal, T.  
 2004 *Places, People and Ancestors: Archaeology and Society in Manica, Mozambique*. PhD thesis, Bergen, University of Bergen.
- Santos Júnior, J.  
 1940 "A pré-história de Moçambique," *Congresso do Mundo Português*, xiv: 449-457.
- Sheridan, M.  
 2008 "The Dynamics of African Sacred Groves: Ecological, Social and Symbolic Processes," in M. Sheridan & C. Nyamweru (eds.), *African Sacred Groves: Ecological Dynamics and Social Change*, Oxford/Athens/Pretoria, James Currey/Ohio University Press/UNISA Press, pp. 1-41.
- Sheridan, M. & C. Nyamweru (eds.)  
 2008 *African Sacred Groves: Ecological Dynamics and Social Change*, Oxford/Athens/Pretoria, James Currey/Ohio University Press/UNISA Press.
- Smith, B. W.  
 1995 *Rock Art in South-Central Africa. A Study Based on the Pictographs of Dedza District, Malawi and Kasama, Zambia*, PhD thesis, Cambridge, University of Cambridge.  
 2006 "Rock Art Tourism in Southern Africa: Problems, Possibilities and Poverty Relief," in N. Agnew & J. Bridgland (eds.), *Of the Past, the Future: Integrating Archaeology and Conservation. Proceedings of the Conservation Theme the 5th World Archaeological Congress Washington D.C., 22-26 June 2003*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp. 322-330.
- Taruvunga, P.  
 1995 *Cultural or Economic? The Conflicting Values Affecting the Management of Domboshava Rock Art Site*, Harare, Museum of Human Sciences.

2007 "Community Participation and Rock art Management in Zimbabwe," in Deacon, J. (ed.) *African Rock Art: The Future of Africa's Past. Proceedings of the 2004 International Rock Art Conference*, Nairobi, TARA, pp. 39-48.

Taruvinga, P. & Ndoro, W.

2003 "The Vandalism of the Domboshava Rock Painting Site, Zimbabwe, Some Reflections on Approaches to Heritage Management," in N. Stanley-Price (ed.), *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 6 (1): 3-10.

Thebe, P.

2006 "Intangible Heritage Management: Does World Heritage Listing Helps?," in N. Agnew & J. Bridgland (eds.), *Of the Past, for the Future: Integrating Archaeology and Conservation. Proceedings of the Conservation Theme of the 5th World Archaeological Congress Washington D.C., 22-26 June 2003*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp. 312-321.

Unesco

2003 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, Unesco.

2008 *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, Paris, Unesco.

Rensburg, L. van & L. Koltze

2002 "Legislative Protection of Cultural Heritage Resources: a South African Perspective," paper presented at the 8th Annual Qualitative Methods Conference: 'Something or Nothing', 1st May-30th September.



EL SITIO RUPESTRE ALGONQUIANO DEL  
ROCHER À L'OISEAU (LA ROCA DEL PÁJARO):  
SÍMBOLO DEL IMPACTO CULTURAL DEL CONTACTO  
EUROPEO EN EL ESCUDO CANADIENSE

Emily Royer

Maestría en Estudios de las Artes, Universidad de Quebec en Montreal

RESUMEN

El sitio rupestre de Rocher à l'Oiseau (Roca del Pájaro) se localiza en la región geográfica del Escudo Canadiense, y consiste en una pared rocosa ornamentada con pinturas hechas al ocre. Los autores de estas manifestaciones fueron, posiblemente, los antepasados de los grupos algonquinos que hoy viven en el valle del río Ottawa. Desgraciadamente, este monumento del paisaje cultural ancestral se encuentra cubierto de muchos grafitis y en un estado de conservación precario. Este trabajo discute, a partir de un análisis contextual, algunas de las diversas formas de apropiación de la majestuosa roca que tuvieron lugar desde la época del contacto europeo. El destino de este sitio rupestre de gran importancia patrimonial revela el impacto de la llegada de los europeos sobre las culturas indígenas del Escudo Canadiense.

El presente escrito discute algunos de los resultados de mi investigación de maestría en torno a uno de los sitios más elocuentes del Escudo Canadiense, conocido por más de trescientos años con el nombre de Rocher à l'Oiseau o Roca del Pájaro. El precario estado de conservación y el conocimiento reducido del valor patrimonial de este monumento natural y cultural muestran el triste destino de los sitios rupestres del territorio algonquino. El coloquio *La vitalidad de las Voces Indígenas: Arte Rupestre del Contacto* y en *Sociedades Coloniales* ha sido un espacio idóneo para compartir con otros especialistas sensibles al valor cultural del fenómeno rupestre la condición de fragilidad en la que se encuentran las raíces culturales de los indígenas de América del Norte. Empezaré con una breve presentación de la familia lingüística algonquina, en particular del grupo denominado algonquinos o anishinabe y posteriormente expondré los sucesivos contextos culturales asociados con el sitio de Rocher à l'Oiseau. El análisis contextual llevado a cabo retoma el método propuesto por el arqueólogo Daniel Arsenault, profesor de la Universidad de Quebec en Montreal, y el historiador del arte Louis Gagnon (Arsenault y Gagnon, 1998). A través de esta investigación he podido determinar la función original que los ancestros de las comunidades algonquinas actuales del valle del río Ottawa dieron al Rocher à l'Oiseau, la apropiación espiritual del sitio por parte los europeos, el uso turístico de la impresionante pared rocosa, el "redescubrimiento" científico y, finalmente, la preocupación patrimonial.

La familia lingüística algonquina es la más importante de América del Norte (por su extensión). Los algonquinos cubrieron, tradicionalmente, un área geográfica que abarcó desde el océano Atlántico hasta las praderas del oeste, y hacia el sur se extendían hasta el río Ohio (McMillan, 1995: 97; Rajnovich, 2002: 16). La mayor parte de este vasto territorio corresponde al Escudo Canadiense, el cual consiste en una región que cubre 30 por ciento de Canadá y que concierne principalmente a las provincias actuales de Manitoba, Saskatchewan, Ontario y Quebec. Este territorio se distingue por su red hidrográfica, su suelo de rocas cristalinas, y sus bosques de árboles de hojas mixtas y de coníferas (Bastedo, 2010; Resources Naturelles Canada, 2009a y 2009b).

Los algonquinos originalmente eran nómadas, practicaban la caza de caribúes, castores y liebres, y también eran pescadores y recolectores de plantas, frutas y conchas. El clima rudo y contrastado del Escudo Canadiense los forzaba a cambiar continuamente de lugar de campamento al borde de los ríos y lagos de acuerdo con las estaciones frías y calientes que afectaban la disponibilidad de los recursos (Morrisson, 2009: 10; Vastokas y Vastokas, 1973: 21; McGhee, 1991: 14-17). Los abundantes ríos del Escudo Canadiense posibilitaban el intercambio de bienes y de recursos materiales e inmateriales (Hessel, 1987: 1; Morrison, 2009: 10; Rajnovich, 2002: 53). Por desgracia, el suelo ácido de la región no permite la conservación de los objetos materiales y explica la reducida permanencia de los artefactos (McMillan, 1995: 98). Así pues, las imágenes rupestres son documentos arqueológicos de gran relevancia.

Daniel Arsenault sugiere que los sitios rupestres son parte del paisaje sagrado, noción con la que concibe a distintos monumentos naturales —por ejemplo, como montañas, rocas, ríos, lagos, y otros rasgos topográficos— en cuanto elementos constitutivos de la espiritualidad tradicional de los grupos indígenas del Escudo Canadiense (Arsenault, 1998). Esos lugares habrían servido como puntos de referencia para los viajeros y tendrían en las tradiciones orales uno de sus principales soportes discursivos (Arsenault, 1998: 28; Fortin y Paré, 1999: 27, 28). A tal efecto, la toponimia algonquina del Escudo Canadiense alude a muchos *manitous* (espíritus), que habitan en los diferentes lugares antes mencionados (Fortin y Paré, 1999; Poirier, 1969: 288-290). Esos espíritus pueden ser malos o buenos y pueden asistir a los humanos en varias situaciones de la vida “real” o en sueño (Angel, 2002: 27; McMillan, 1995: 108). Dicho de otro modo, la cosmovisión algonquiana se refiere a un mundo perceptible e imperceptible (Angel, 2002: 20). Por ejemplo, los animales son representados por un *manitou* que actúa como el espíritu del animal o su maestro (Rajnovich, 2002: 35). Al respecto, Makinak, el *manitou* de la tortuga, es la traductora o la mensajera entre los humanos y los animales, como sucede durante el ritual de la *tente tremblante*, “tienda temblorosa” (Rajnovich, 2002: 36). También, el Gichi Manidoo o Quiché manitou es el “gran *manitou*”, el gran maestro de la vida porque ha creado la tierra; a veces el Gichi Manidoo está representado como el hijo del cielo (Angel, 2002: 24-25; Rajnovich, 2002: 35). Los Animikiis (en ojibway), o pájaros-trueno (*thunderbirds*), son otros *manitous* importantes. Estos pájaros gigantes



son responsables de los cambios climáticos y responsables del trueno cuando aleatan o de los relámpagos cuando guiñan (Angel, 2002: 23). Según las creencias algonquinas, las vetas de cuarzo resultan de los relámpagos, y la marcas blancas indican los excrementos y la presencia de nidos de los enormes rapaces encima de la montaña (Arsenault, 1998: 29-32; Conway y Conway, 1990: 13; McMillan, 1995: 108; Molyneaux, 1983: 5). Por último, existen otros entes denominados Maymaygweshis, los cuales no son propiamente espíritus. A veces, estas figuras peludas que viven en las rocas juegan con los niños y brincan con los viajeros. Unos informantes autóctonos afirmaron que los Maymaygweshis pintan dibujos en las rocas, aunque los chamanes también habrían creado símbolos por los *manitous* (Rajnovich, 2002: 68).

De esta manera, el territorio está considerado por los algonquinos como una tierra sagrada donde los humanos conviven con las otras entidades no humanas (animales, *manitous*, rocas, plantas, ríos, etcétera) (Angel, 2002: 25; Rajnovich, 2002: 35). El símbolo más significativo del pensamiento algonquino es la rueda de medicina (traducción libre de *medecine wheel*), la cual consiste en un gran círculo hecho de piedras en un área despejada con rayos (normalmente cuatro) y representa el mundo según los algonquinos (Rajnovich, 2002: 35). Las divisiones de la rueda corresponden al cielo, a la tierra, al mundo acuático y al subterráneo (Rajnovich, 2002: 35).

#### LOS ALGONQUINOS O ANISHINABES

Los algonquinos forman una parte de la gran familia algonquina y ocuparon la frontera de las provincias de Ontario y de Quebec (McMillan, 1995: 98; Rajnovich, 2002: 16). La *algonquinia* (el mundo algonquino) incluía también a los grupos de las regiones vecinas de Temagami y de Mégiscane (Audet *et al.*, 2004: 9; Hessel, 1987: 9).

Estudios recientes permiten proponer que los algonquinos actuales son descendientes de los primeros grupos que ocuparon el territorio hace más de ocho mil años (Morrison, 2009: 5; Rajnovich, 2002: 13). En el periodo del contacto con los europeos, los grupos algonquinos dominaron el río Ottawa, como lo reflejan las denominaciones que dieron a esta corriente acuática. El nombre más antiguo de este río, en francés río de los Outaouais, es Kitchi Sipi, que significa río grande, en lengua autóctona (Commissio de Toponyon'e du Québec, 2007; Kennedy, 1970: 9). Al llegar al valle del río Ottawa los europeos lo llamaron de acuerdo con las características naturales que observaron en él y en relación con los grupos algonquinos que vivían en sus alrededores; Grande Rivière, Rivière des Hurons, Rivière des Prairies, Rivière des Outaouacs, des Utawas o des Outaouais (Kennedy, 1970: 9). Cabe mencionar que la comunidad algonquiense de los *odawas* eran comerciantes que utilizaron el curso del río Kitchi Sipi/Outaouais/Ottawa y se convirtieron en los principales usuarios de esta vía desde fines del siglo xvii (Dewdney y Kidd, 1967: 167).

#### INVESTIGACIÓN EN ARTE RUPESTRE ALGONQUIANO

La práctica artística del arte rupestre en el Escudo Canadiense tiene sus antecedentes más remotos hace dos mil años (Rajnovich, 2002: 51). Pocos investigadores se han interesado en el arte rupestre de la región, no obstante, más de setecientos si-

tios han sido registrados (Arsenault, comunicación personal; Rajnovich, 2002: 9). La mayor parte del trabajo científico ha sido llevado a cabo en las provincias de Ontario, Saskatchewan y Manitoba; de hecho, más de cuatrocientos sitios fueron descubiertos en esta región (Arsenault, 1998: 25; Rajnovich, 2002: 9; Steinbring y Lanteigner, 1989: 3-4). En la provincia de Quebec están registrados sólo veinte sitios rupestres, la mayoría de los cuales han sido reportados por el arqueólogo Daniel Arsenault en los últimos dieciocho años (Arsenault, comunicación personal). Uno de ellos es Rocher à l'Oiseau.

#### ROCHER À L'OISEAU

El Rocher à l'Oiseau está localizado en la orilla del río Ottawa, al cual se llega realizando un viaje de dos horas en automóvil desde la ciudad homónima, la capital canadiense. Luego, para arribar al sitio es preciso ir en barco, canoa o kayak, y durante el invierno usar esquís o raquetas para nieve, e incluso escalar rocas para acceder a los motivos (Dewdney y Tassé, 1977: 39). La roca está situada en la sección del río llamada Rivière Creuse, o río hueco, por la profundidad del agua en los alrededores del pueblo de Deep River (Dewdney y Tassé, 1977: 39; Kennedy, 1970: 9 y 30). Al visitar el sitio en septiembre de 2008, el sonar de nuestro barco indicaba más de 170 metros de profundidad en algunas partes.

Esta majestuosa pared rocosa tiene más de 150 metros de altura y 300 de largo (Arsenault, 2003: 1; Bond, 2008; Dewdney y Tassé, 1977: 38-39). Los paneles ornamentados ocupan una sección de la parte inferior, muy cerca del nivel del agua. Es difícil medir con precisión la altura y dimensión de los paneles debido al ascenso y descenso del nivel del río, el cual cambia según las estaciones, y por la capa de vandalismo que no permite localizar todos los motivos. Empero, algunas figuras situadas tanto en la zona inferior como en la superior son visibles desde el agua (fig. 1).

Un antiguo nombre algonquino parece estar asociado con la roca. Pasapikaikanik Sipi significa "donde la roca está cortada", lo que podría aludir a la morfología del Rocher à l'Oiseau (Commission de Toponymie du Québec, 2007). Esta forma rocosa de gran tamaño es una de las únicas encontradas en el río Ottawa. Por su impresionante apariencia, la roca pudo haber sido empleada como punto de referencia durante viajes largos, lo mismo que otros lugares cercanos como las playas de arena, que funcionaban en calidad de paradas en los caminos extensos (Arsenault, 2003).

Debido al impacto de las cualidades físicas sobrecogedoras, los primeros viajeros europeos que llegaron al río Ottawa en la primera parte del siglo xvii anotaron en sus cuadernos el aspecto sagrado del Rocher à l'Oiseau, también comentado por sus compañeros de indígenas viaje (Sagard, 1998: 250-251; Brébeuf, 1972; 108-109; De Troyes, 1918: 36-37).

La más antigua información sobre el sitio es del padre Gabriel Sagard, un recoleto que se estableció por dos años en la región del lago Erie con los *hurons-wendats*.<sup>1</sup> Refiriendo a la información obtenida de sus informantes autóctonos,

<sup>1</sup> "Ont en vénération un rocher Ils croyent aussi qu'il y a de certains esprits qui dominant en un lieu, & d'autres en un autre: les uns aux rivieres, les autres aux voyages, aux traites, aux



1. Vista general del sitio de arte rupestre Rocher à l'Oiseau desde el río Ottawa. Foto: Emily Royer.

Sagard escribió que una gran roca situada en el río Ottawa era considerada un hombre fosilizado (Sagard, 1998: 250-251). Al respecto, Arsenault planteó que la torre de piedra localizada en el bosque cerca de la fachada ornamentada podría corresponder al hombre fosilizado aludido por Sagard (Arsenault, 2003: 3) (fig. 2).

Por otra parte, Sagard indica en el mismo texto que los viajeros indígenas tenían la costumbre de lanzar flechas con tabaco en la punta a la fachada. Un chamán

---

guerres, aux choses, ausquelles ils offrent du petun, & font quelques sortes de prieres & ceremonies, pour obtenir d'eux ce qu'ils desirent. Ils m'ont aussi monstré plusieurs puissants rochers sur le chemin de Kebec, auquel ils croyoient resider & presider un esprit, & entre les autres ils m'en monstrent un à quelque cent cinquante lieuës de là, qui avoit comme une teste, & les deux bras eslevez en l'air, & au ventre ou milieu de ce puissant rocher, il y avoit une profonde caverne de tres difficile accez. Ils me vouloient persuader & faire croire a toute force, avec eux, que ce rocher avoit esté un homme mortel comme nous, & qu'en eslevant les bras & les mains en haut, il s'estoit metamorphosé en cette pierre, & devenu à succession de temps, un si puissant rocher, lequel ils ont en veneration, & luy offrant ce petun, qu'ils jettent dans l'eau contre la roche mesme, ils luy disent : Tien, prend courage & fay que nous fassions bon voyage, avec quelqu'autre parole que je n'entends point: & le Truchement, duquel nous avons parlé au chapitre precedent, nous asseuré d'avoir fait une pareille offrande avec eux (dequoy nous le tançames fort) & que son voyage luy fut plus profitable qu'aucun autre qu'il n'ait jamais fait en ces pays-là. C'est ainsi que le Diable les amuse, les maintient & conserve dans des filets, & en des superstitions estranges, en leur prestans ayde & faveur, selon la croyance qu'ils luy ont en cecy, comme aux autres ceremonies & sorceries que leur Oki observe, & leur fait observer, pour la guerison de leurs maladies, & autres necessitez, n'offrans neatmoins aucune priere ny offrande à leur Yoscaha [créateur], (au moins que nous ayons sceu) ains seulement à ces esprits particuliers que je viens de dire, selon les occasions" (Sagard, 1998).



2. Torre de piedra. Formación natural rocosa en el bosque junto al sitio de arte rupestre Rocher à l'Oiseau. Foto: Emily Royer.

(el *oki*) guiaba las ofrendas que realizaban al espíritu del lugar para pedirle protección y poder continuar el viaje (Sagard, 1998: 250-251).

Otros viajeros europeos, como el jesuita Jean de Brébeuf en el año de 1630<sup>2</sup> y el comerciante de pieles nombrado el Chevalier de Troyes en 1686, observaron rituales de ofrendas similares relacionadas con una gran roca parecida a un pájaro

<sup>2</sup> "Sur les chemins des Hurons à Kébec, il y a des Rochers qu'ils respectent particulièrement, et ausquels ils ne manquent iamais, quand ils descendent pour la traite, d'offrir du Petun. Ils appellent l'un Hihih8ray, c'est à dire vne Roche où le Chahuan fait son nid; mais le plus celebre est celui qu'ils appellent, T sanhohi Arasta, la demeure de T sanhohi, qui est une espèce d'oiseau de proie. Ils disent des merueilles de cette Roche: à les entendre c'estoit autrefois vn homme qui a esté ie ne sçay comment changé en pierre; tant y a qu'ils y distinguent encore la teste, les bras et le corps; mais il falloit qu'ils fust merueilleusement puissant, car cette masse est si vaste et si haute, que leurs fleches n'y peuuent atteindre. Au reste, ils tiennent que dans le creux de ce Rocher il y vn Demon qui est capable de faire reüssir leur voyage; c'est pourquoy ils s'y arrestent en passant, et luy offrent du Petun, qu'ils y mettent simplement dans vne des fentes, en luy adressant cette priere: Oki ca ichikhon condayee aen8aen ondaye d'aonstaanc8as, etc. Demon qui habites en ce lieu, voila du Petun que ie te presente, assiste nous, garde nous de naufrage, défends nous contre nos ennemis, et fais qu'après auoir fait une bonne traite, nous retournions sains et saufs à nostre Village. Je dirois volontiers là dessus, Voluntaria oris eorum beneplacita fac Domine: Mon Dieu, escoutez-les, et vous faites cognoistre à eux, car ils veulent s'adresser à vous" (De Brébeuf, 1972: 108-109).

(De Brébeuf, 1972: 108-109; De Troyes, 1918; 36-37).<sup>3</sup> Precisamente, De Brébeuf menciona el nombre del lugar: Tsanhohi Arasta, la casa de *Tsanhohi*. Este vocablo corresponde a un tipo de rapaces, y podemos proponer también que este nombre estaría asociado con la presencia de los Animikiis, los pájaros-trueno (De Brébeuf, 1972: 108-109). De hecho, el bosque cercano al Rocher à l'Oiseau está considerado como un refugio para los halcones y como un ecosistema excepcional (Arsenault, 2007, comunicación personal; Ministère des Ressources Naturelles et de la Faune du Québec, 2005: 1). Así, por su altura y por las vetas de cuarzo y las marcas blancas, la montaña debió ser interpretada en este sentido por los algonquinos.

Por otro lado, una leyenda algonquina recurrente relata que un bebé cayó de la pared y fue rescatado por un águila (Dewdney y Tassé, 1977: 44; Commission de Toponymie du Québec, 1994). El pintor algonquino Norval Morrisseau añadió que la historia termina en una montaña con una cara plana, lo que hace pensar en la apariencia del Rocher à l'Oiseau (Dewdney y Morrisseau, 1970: 13).<sup>4</sup> Por ello, Dewdney propuso que el lugar referido podría corresponder a la roca ornamentada (Dewdney y Tassé, 1977: 44; Commission de Toponymie du Québec, 1994). Sin embargo, Arsenault discrepa de esta idea ligada a una leyenda, porque no está narrada en las otras fuentes etnográficas descubiertas (Arsenault, 2009, comunicación personal).

En la misma vía, el citado comerciante de pieles, Chevalier de Troyes, fue el primero en mencionar el nombre francés de la roca, Rocher à l'Oiseau (Roca del Pájaro) (De Troyes, 1918: 36-37). Por lo tanto, el sitio tiene actualmente un nombre francés pero de origen autóctono. No obstante, ninguna fuente del siglo xvii indica la presencia de motivos pintados al ocre, como si éstos no hubieran existido o hubieran pasado inadvertidos a los viajeros europeos —esta última posibilidad parece más factible.

#### (RE)APROPIACIÓN EUROPEA DEL ASPECTO ESPIRITUAL DEL ROCHER À L'OISEAU

Documentos históricos de los siglos xviii y xix señalan la realización de rituales de bautismo y de reuniones para entonar cánticos en el pasaje del Rocher à l'Oiseau;

<sup>3</sup> “Le cinquième jour de may, nous partimes apres la messe pour nous rendre au portage du bout de la rivière creuse (58). Cette rivière peut avoir quelques sept lieues de long. On voit du costé nord, suivant la route, une haute montagne dont la roche est droite et fort escarpée, le milieu en paroist noir. Cela provient peut estre de ce que les sauvages y font leurs sacrifices jetant des flèches par dessus, au bout desquelles ils attachent un petit bout de tabac. Nos francois ont coutume de baptiser en cet endroit ceux qui n’y ont point encore passé. Cette roche est nommée l’oiseau par les sauvages et quelques uns de nos gens ne voulant perdre l’ancienne coutume se jettèrent de l’eau, nous fumes campés au bas du portage” (De Troyes, 1918: 36-37).

<sup>4</sup> “The following legend was told to me. Once an Ojibway baby dreamed that a giant bird, a big eagle, grabbed him and flew with him toward a huge, high mountain that had a flat surface. The big eagle left the baby there. Later it would return to devour the child. The child started to cry in his dream and a great thunderbird came out of the skies to help him, and it grabbed the baby with forked lightning and took him on a great plain, or desert. There the thunderbird spoke to the baby and said, ‘I will help you once. So take care, for this will repeat itself in real life.’ From there the baby travelled home, and by the time he reached his own place where he was born he was old. Then the baby woke up” (Dewdney y Morrisseau, 1970: 13).

al parecer, este tipo de celebraciones fueron llevadas a cabo por los europeos al evocar costumbres inspiradas en los ritos algonquinos tradicionales (Garry y Royal Society of Canada, 1900: 99-100; Henry, 1901: 26).<sup>5</sup> Sobre este asunto el cura Ivanhoé Caron dejó una nota al pie de página en la edición de 1918 del viaje de De Troyes. Caron habla del misionero de Bellefeuille, que trabajaba en la región del Témiscamingue al final del siglo XIX. Refiriéndose a la Rivière Creuse, Bellefeuille comenta acerca de la montaña llamada l'Oiseau y de la punta delantera conocida como la "punta del bautismo". En este lugar todos los viajeros que venían por primera vez debían prometer una misa a santa Ana o recibir el bautismo sumergiéndose en el agua.<sup>6</sup>

En este sentido, el ritual católico del bautismo sustituyó los ritos indígenas, transformando de esta manera al monumento natural autóctono en un lugar cristiano. Por tanto, constatamos un traslado de la entidad espiritual Tsanhohi Arasta hacia santa Ana, la protectora de los viajeros y de los indígenas (Gagnon, 1999: 171). El Rocher à l'Oiseau se convirtió en una parada para los viajeros que navegaban en el río Ottawa desde los primeros días del contacto europeo; los aventureros notaron la importancia cultural del sitio para sus compañeros indígenas y también las cualidades naturales impresionantes de la roca.

#### (RE)APROPIACIÓN TURÍSTICA DEL ROCHER À L'OISEAU

Las características naturales de la roca motivaron otro tipo de visitas recurrentes más asociadas con el aspecto pintoresco de Rocher à l'Oiseau. En el siglo XIX, las naves iniciaron la circulación civil en el río Ottawa; eran barcos de recreo o solamente para atravesar de una ribera a la otra y también para el transporte de la madera (Comité Local de Développement du Pontiac, 2005: 60; Kennedy, 1970: 31). Es significativo mencionar que una de las naves fue llamada *Oiseau* en honor de la roca. Asimismo, uno de los barcos utilizados por la industria de madera tenía el hábito de pararse enfrente de la roca y hacer resonar su chiflido en la pared (Kennedy, 1970: 31). Eso da testimonio de las cualidades acústicas del lugar, rasgo que habría

<sup>5</sup> "On this southern side is a remarkable point of sand, stretchng far into the stream, and on which it is customary to baptize novices" (Henry, 1901: 26). "From hence the River spreads wide and is called the Rivière creuse which now narrows for about 36 miles, bounded on the N. with very high Rocks on the S. by low Land covered with Pine. Here the Settlement cease and with the exception of the Trading Posts we shall not find cultivated Ground. Our Voyageurs on approaching a Point where they rest for a few minutes, always sing one of their lively animating Airs, one man leading, the other joining chorus and all padling to Time. One of their songs is the History of three brave Captains going to an Inn where they order White Wine, Champagne, Madeira, &c. This ends in their stopping to drink water the Imagination and spirit giving to it all the Qualities they have been vaunting" (Garry y Royal Society of Canada, 1900: 99-100).

<sup>6</sup> "La rivière creuse est cette partie de l'Ottawa qui s'étend de l'île des Allumettes aux rapides des Joachims 'Elle est bornée au nord,' dit M. de Bellefeuille, dans la relation de la première mission du Temiscamingue en 1836, de hautes montagnes entre lesquelles on remarque l'«Oiseau» à une lieue de l'embouchure, laquelle est coupée 'perpendiculairement et s'élève au-dessus de l'eau à au moins 300 pieds.' A un mille plus haut, du côté sud, est la pointe au «Baptême», ainsi nommé parce que ceux qui n'ont jamais été au delà sont obligés de promettre une messe à l'honneur de sainte Anne pour les voyageurs"; sans quoi il leur faut recevoir le baptême. La loi est sans exception; les missionnaires y sont obligés comme les autres." (De Troyes, 1918: 36-37).

podido referir a la presencia de *manitou* en el contexto de las creencias de los grupos algonquinos ancestrales (Arsenault, 1998).

Como parte de la valoración de las propiedades estéticas del monumento natural, una plataforma fue instalada en la parte de abajo de la fachada rocosa para que los románticos pasaran la velada al claro de luna (Réseau des Rivières du Patrimoine Canadien, 2005). También, varias tarjetas postales de la efigie del Rocher à l'Oiseau fueron distribuidas (véase adelante en "Fuentes gráficas", Anónimo, ca. 1882; ca. 1882b; Anónimo, ca. 1897-1931; O'Gorman, 1906a y 1906b). De igual modo, con la fama progresiva del sitio aparecen los grafitis, amenaza que ha crecido desde fines del siglo XIX (Arsenault, 2003: 3; Dewdney y Tassé, 1977: 40). Según nuestras observaciones, la más antigua marca de vandalismo visible data de 1908.

En la primera parte del siglo XX, los visitantes se hospedaban en el Oiseau Bay, un lugar de veraneo con cabañas. Los turistas fotografiaron asiduamente el Oiseau Rock y la Oiseau Creek (cascada cercana a la roca). El establecimiento estuvo cerrado por decenios y ahora está abierto de nuevo (Oiseau Bay, Eco Landing, en línea <www.oiseaubayresort.com>, consultado: 6 de noviembre de 2009). Finalmente, un grupo *scout* mencionó que pasó al Rocher à l'Oiseau en los años cincuenta (Arsenault, 2003: 4).

#### EL DESCUBRIMIENTO CIENTÍFICO

Las últimas fuentes etnohistóricas encontradas datan de principios del siglo XX. Al mismo tiempo, aparecieron los primeros trabajos científicos interesados en la famosa roca. A pesar de la gradual pérdida del conocimiento asociado con el Rocher à l'Oiseau, algunas creencias autóctonas sobrevivieron. Al respecto, un periodista del *Ottawa Tribune* indicó en 1857 que los indígenas engomaron sus barbas cuando pasaban a la *Pointe-au-Baptême* (Kennedy, 1970: 92), lo que revela otro ritual vinculado con la roca.

En la misma época, el arqueólogo pionero de la provincia de Quebec, William John Wintermberg, fue informado por una persona llamada John Gibson, que en el Rocher à l'Oiseau había artefactos dentro de una caverna (fig. 3), los cuales pudieron ser a puntas de flechas lanzadas por los acompañantes autóctonos de los viajeros de los siglos precedentes. La entrada de dicha caverna tiene símbolos que representan mujeres en una canoa (Martijn, 1978; Wintermberg, ca. 1912).<sup>7</sup> Es la primera vez que se hizo referencia al lugar como un sitio rupestre, porque Gibson habló de un petroglifo.

La última información conocida fue proporcionada por el antropólogo Franck G. Speck. Este científico, quien trabajó en la región vecina de Temagami, indicó en

<sup>7</sup> "Quebec, Pontiac County, Sheenborough, Oiseau Rock [...] On Oiseau rock is a cave in which artifacts are said to have been found. [...] (?) side on [...] (?) the cliff (?) is the entrance[...] John Gibson of Campbell's Bay told me of a cave in the rocks on [...] Oiseau rock [...] (Wendel Island (?) near Pembroke in this cave Indian relics are said to[...] pictograph[...] have been found On their outside there is a petroglyph representing men in [...] canoe W. Wintermberg, May 12, 1912) (?) [...] (?) [...] painting representing a canoe with women on the cliff near the entrance[...]cave in Oiseau Rock (pronounced Weasel Rock) [...] (?) [...] M. Lennox (from?) y Pembroke has written a inscription of this rock and the (?) connected [...] (?) was published [...] (Wintermberg, 1912?)." . . .





3. Vista de una caverna que se abre en la pared rocosa del sitio de arte rupestre Rocher à l'Oiseau al nivel de la superficie del río Ottawa. Foto: Emily Royer.

1915 que un representante indígena le comentó que la figura de la entidad espiritual *Nanabojou* estaba pintada en una fachada del río Ottawa (Speck, 1915: 83) (fig. 4).

En la década de 1970 al rupestrólogo aficionado Selwyn Dewdney le fue comunicada de la existencia de este sitio rupestre y con el arqueólogo de la Universidad de Quebec en Montreal, Gilles Tassé produjo los primeros registros (Dewdney y Tassé, 1977: 38). Ambos autores señalaron entre los dibujos la figura de un oso, puntos, figuras serpentiformes, motivos en forma de I, peces, canoas, un arco circular y una canoa con pasajeros. Dewdney y Tassé insistieron sobre la presencia de figuras situadas en la parte superior que, debido a ello, resultaban inaccesibles (Dewdney y Tassé, 1977: 40). Al mismo tiempo afirmaron que ningún autóctono conocía el sitio (Dewdney y Tassé, 1977: 39).

En los años noventa el arqueólogo Charles Martjin invitó a su colega Daniel Arsenault a estudiar el Rocher à l'Oiseau; hizo varios trabajos para recuperar y analizar los símbolos localizados en la fachada entre 1995 y 2002 (Inventaire des Sites Archéologiques du Québec, 2008). A tal efecto, en 2002, Arsenault convocó al especialista en radiodatación de las obras rupestres Alan Watchman, quien constató que es imposible recoger un muestra de material orgánico de tamaño suficiente para los análisis de carbono-14 porque la pared ornamentada está contaminada con



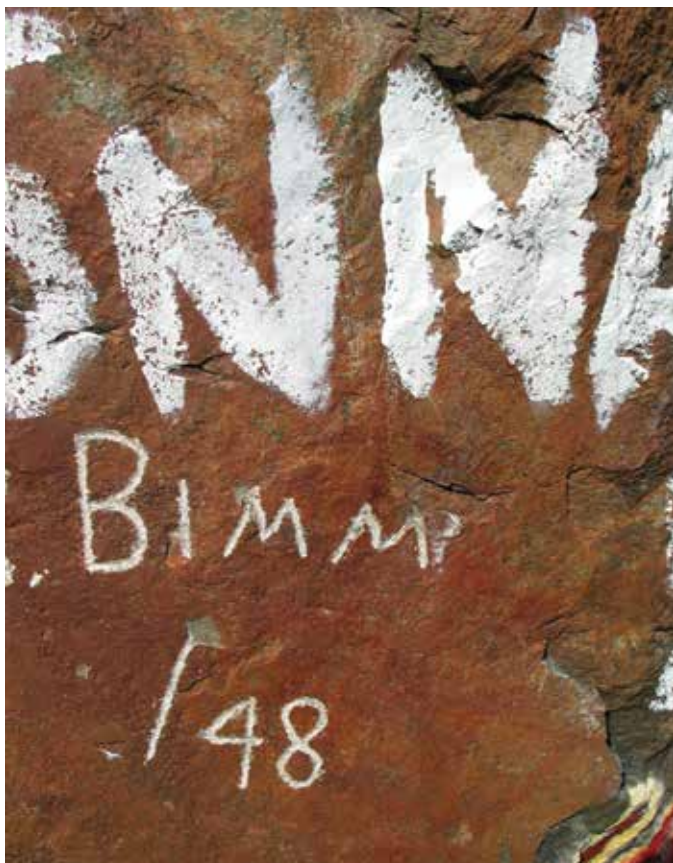
4. Detalle de la representación de una canoa en un panel del sitio de arte rupestre Rocher à l'Oiseau.  
Foto: Emily Royer

grafiti (Arsenault, 2003) (fig. 5). En la misma época, un programa científico de televisión, *Découverte*, se interesó en el sitio y realizó un reportaje en el cual participó Arsenault y se cuenta de su estado (Charron, 2005). Desde 1998, Arsenault ha difundido a través de conferencias y artículos el caso del Rocher à l'Oiseau (Arsenault, 1998, 2003 y 2004; Arsenault y Gagnon, 1998).

#### ROCHER À L'OISEAU COMO PATRIMONIO CULTURAL

Con el tiempo los algonquinos olvidaron la significación de los símbolos hechos al ocre en el Rocher à l'Oiseau. No obstante, en 2001, Arsenault invitó a representantes de los grupos indígenas que viven cerca de la famosa roca en las reservas algonquinas de Pikwàkgan y Kitigan zibi, a ver los motivos ancestrales. El mismo año, el arqueólogo fue convidado a un *pow-wow*, un tipo de reunión festiva ancestral, llevado a cabo en el sitio rupestre (The Friends of Oiseau Rock, 2008). En este sentido, desde hace algunos años, esos grupos algonquinos hacen rituales en este lugar sagrado para estimular la memoria ancestral (Arsenault, 2009, comunicación personal).

En la actualidad, los residentes de la región están preocupados por la conservación del sitio. El grupo conocido como The Friends of Oiseau Rock milita para



5. Detalle de un ejemplo de grafiti en la pared del sitio de arte rupestre Rocher à l'Oiseau. Foto: Emily Royer.

su protección y la valoración patrimonial: formó un grupo en Facebook, creó un sitio en Internet y escribe artículos en los periódicos regionales enfocados a los aspectos espirituales, históricos y culturales de la fachada (The Friends of Oiseau Rock, 2008). Joann McCann, antropóloga y miembro activo del grupo, tiene un *chalet* cerca del sitio y participa en varias actividades de sensibilización, como reportajes televisivos. Además, escribió una tesis de maestría sobre las pinturas del lugar y un artículo en el expediente del río Ottawa en la red de los ríos patrimoniales canadienses (Réseau des Vivrières du Patrimoine Canadien, 2005; The Friends of Oiseau Rock, 2008; McCann, 2005). Gracias al grupo, varios visitantes conocen ahora el valor patrimonial de la roca.

#### ROCHER À L'OISEAU COMO SITIO TURÍSTICO

Finalmente, el Rocher à l'Oiseau espera otra forma de reconocimiento gubernamental. El ministerio quebequense de los recursos naturales y de la fauna debería declararlo sitio turístico (Parker, 2007). Desde hace unos años, la región usa el monumento natural como atracción turística y habilitó en el sitio un sendero para subir encima de la roca, mesas de picnic, etcétera (Comité Local de Développement





6. Detalle de un panel en el sitio de arte rupestre Rocher à l'Oiseau donde se observa la compleja superposición de pinturas rupestres y grafitis. Foto: Emily Royer.

du Pontiac, 2005). Tristemente, la proliferación de los grafitis continúa y crece. Hoy en día constatamos diversos símbolos históricos, entre ellos algunos humorísticos y caricaturescos. Esos vestigios visuales modernos permiten a los visitantes apropiarse del sitio con firmas y fechas y marcar sucesos como el pasaje de los Beatles en Toronto en 1968. En la actualidad se encuentra un enorme palimpsesto visual y sólo un ojo cuidadoso puede admirar los símbolos ancestrales (fig. 6).

## CONCLUSIÓN

El caso del sitio rupestre Rocher à l'Oiseau refleja el destino del paisaje sagrado ancestral de los algonquinos del Escudo Canadiense desde el siglo xvii. El territorio como la cultura tradicional fueron transformados y apoderados por los europeos; con el tiempo, una gran parte de los sitios rupestres cayeron en el olvido. Una sucesión de contextos culturales cambiaron la función de la roca cortada a través el tiempo. Como resultado de la pérdida progresiva de respeto a este lugar ancestralmente sagrado, constatamos su estado de conservación precario. Este monumento patrimonial de gran importancia es sintomático del debilitamiento de la tradición de los grupos que poblaron la región antiguamente y muestra que la sobrevivencia de los sitios patrimoniales indígenas depende de los esfuerzos de los gobiernos canadiense y quebenquense. Sólo con un apoyo oficial se podrá asegurar la valorización y protección de las raíces culturales del continente americano.

## BIBLIOGRAFÍA

Angel, Michael

- 2002 *Historical Perspective on the Ojibwa Midewiwin, Preserving the Sacred*, Winnipeg, The University of Manitoba Press.

Arsenault, Daniel

- 1998 "Esquisse du paysage sacré algonquien. Une étude contextuelle des sites rupestres du Bouclier canadien", *Recherches amérindiennes au Québec*, xxviii (2): 19-39.
- 2003 *14ième Assemblée générale et Symposium Scientifique International - "La mémoire des lieux: préserver le sens et les valeurs immatérielles des monuments et sites"*, Victoria Falls, International Congress of Monuments and Sites (Icomos).
- 2004 "Rock-Art, Landscape, Sacred Places: Attitudes in Archaeological Theory", en Christopher Chippindale y George Nash (comps.), *The Figured Landscapes of Rock-Art. Looking at Pictures in Place*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, pp. 69-84.

Arsenault, Daniel y Louis Gagnon

- 1998 "Pour une approche sémiologique et contextuelle en archéologie rupestre du Bouclier canadien", en Roland Tremblay (comp.), *L'éveilleur et l'ambassadeur, essais archéologiques et ethnohistoriques en hommage à Charles A. Martijn*, Montreal, Recherches Amérindiennes au Québec, pp. 213-241.

Audet, Steve, Serge Bouillé, Roland Chamberland, Jacques Leroux y Mariano Lopez

- 2004 *Terra Incognita des Kokakoutouemis, l'Algonquie orientale au xvii<sup>e</sup> siècle*, Quebec, Hull, Les Presses de l'Université Laval/Le Musée Canadien des Civilisations.

Bastedo, Jamie

- 2010 "Bouclier canadien", Fondation Historica, en *Encyclopédie canadienne*, en línea <[www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0007352](http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0007352)>, consultado: 15 de junio de 2010.

Bond, Elizabeth

- 2008 Oiseau Rock Defaced, *North Renfrew Times*, agosto: 20.

Brébeuf, Jean de

- 1972 (1636) *Relations des Jesuites contenant ce qui s'est passe de plus remarquable dans les missions des peres de la compagnie de Jesus dans la Nouvelle-France*, Montreal, Éditions du Jour.

·  
·  
·

Comité local de Développement du Pontiac

- 2005 "Le Rocher à l'Oiseau", en *Cycloparc PPI*, Québec, Comité Local de Développement du Pontiac, en línea <[www.cycloparcppj.org/oiseau/rocheroiseau.html](http://www.cycloparcppj.org/oiseau/rocheroiseau.html)>, consultado: 28 de enero de 2005.

Commission de Toponymie du Québec

- 1979 *Répertoire toponymique du Québec, 1978*, Québec, Éditeur Officiel du Québec.  
1994 Rocher à l'Oiseau, *Topos sur le Web*, en línea <[www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/topos/carto.asp?Speci=45296&Latitude=46,03333&Longitude=-77,31667&Zoom=1700](http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/topos/carto.asp?Speci=45296&Latitude=46,03333&Longitude=-77,31667&Zoom=1700)>, consultado: 28 de enero de 2008.  
2007 "Rivière des outaouais (Québec)", en *Topos sur le Web*, en <[www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no\\_seq=46338](http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no_seq=46338)>, consultado: 28 de enero de 2008.

Conway, Julie y Thor Conway (eds.)

- 1990 *Spirits on Stone, The Agawa Pictographs*, San Luis Obispo/Echo Bay, Heritage Discoveries.

Dewdney, Selwyn y Kenneth E. Kidd

- 1967 *Indian Paintings of the Great Lakes*, 2a. ed., Toronto, University of Toronto Press.

Dewdney, Selwyn y Norval Morrisseau

- 1970 *Legends of my People, the Great Ojibway Illustrated and Told by Norval Morrisseau*, Toronto, Ryerson Press.

Dewdney, Selwyn y Gilles Tassé

- 1977 *Relevés et travaux récents sur l'art rupestre amérindien*, Montreal, Université du Québec à Montreal-Laboratoire d'Archéologie.

Fortin, Jean-Claude y Pierre Paré

- 1999 "La toponymie des Algonquiens", Secrétariat aux affaires autochtones du Québec, en línea <[www.toponymie.gouv.qc.ca/CT/publications/publications\\_pdf.html](http://www.toponymie.gouv.qc.ca/CT/publications/publications_pdf.html)>, consultado: 5 de abril de 2008.

Friends of Oiseau Rock

- 2008 "The Friends of Oiseau Rock", en *Friends of Oiseau Rock*, en línea <[ca.geocities.com/jpmccann@rogers.com/oiseau/home.htm](http://ca.geocities.com/jpmccann@rogers.com/oiseau/home.htm)>, consultado: 20 de diciembre de 2008.

Gagnon, Denis

- 1999 "Pratiques signifiantes et relations de pouvoir au sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré de 1658 à 1878 (note de recherche)", *Anthropologie et Sociétés*, 23 (1): 163-175.

Garry, Nicholas y Royal Society of Canada  
ca. 1900 (1821) *Diary of Nicholas Garry, Deputy-Governor of the Hudson's Bay Company from 1822-1835 a Detailed Narrative of His Travels in the Northwest Territories of British North America in 1821*, s.l., s.e.

Henry, Alexander  
1901 (1760-1776). *Travels & Adventures in Canada and the Indian Territories Between the Years 1760 and 1776, Edited with Notes, Illustrated Biographical*, by James Bain, Chief Librarian, Toronto, Public Library, Boston, Little, Brown & Company.

Hessel, Peter  
1987 *The Algonkin Tribe: the Algonkins of the Ottawa Valley: an Historical Outline*, Arnprior, Kichesippi Books.

I.S.A.Q., Inventaire des Sites Archéologiques du Québec  
2008 *Rocher à l'Oiseau*, Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine-Inventaire des Sites Archéologiques du Québec.

Kennedy, Clyde C.  
1970 *The Upper Ottawa Valley*, Pembroke, Renfrew County Council.

Martjin, Charles A.  
1978 "Historique de la recherche archéologique au Québec", *Recherches Américaines au Québec*, VII (1-2): 11-18.

Ministère des Ressources Naturelles et de la Faune du Québec  
2005 "Forêt refuge du Rocher-à-l'Oiseau. Chênaie rouge à pin blanc Ministère des ressources naturelles et de la faune du Québec", en *Écosystèmes forestiers exceptionnels classés depuis 2002*, en línea <[www.mrn.gouv.qc.ca/publications/forets/.../ecosystemes-Rocher-Oiseau.pdf](http://www.mrn.gouv.qc.ca/publications/forets/.../ecosystemes-Rocher-Oiseau.pdf)>, consultado: 10 de abril de 2008.

McCann, Joann  
2005 "A Sacred Site: Oiseau Rock", en *Réseau des rivières du patrimoine canadien, Document de mise en candidature de la rivière des Outaouais*, en línea <[www.ottawariver.org/html/news/whatsnew\\_f.html](http://www.ottawariver.org/html/news/whatsnew_f.html)>, consultado: 1 de mayo de 2009, pp. 34-36.

McMillan, Alan D.  
1995 *Native People and Cultures of Canada, second edition-revised and enlarged*, Vancouver, Douglas & McIntyre Ltd.

·  
·  
·



McGhee, Robert

1991 *Ancient Canada*, Ottawa, Musée Canadien des Civilisations.

Molyneaux, Brian

1983 *The Study of Prehistoric Sacred Places: Evidence from Lower Manitou Lake*, Toronto, Royal Ontario Museum.

Morrisson, James

2009 "L'histoire des algonquiens sur la rivière des Outaouais", en *Réseau des rivières du patrimoine canadien. Document de mise en candidature de la rivière des Outaouais*, en línea <[www.ottawariver.org/html/news/whatsnew\\_f.html](http://www.ottawariver.org/html/news/whatsnew_f.html)>, consultado: 1 de mayo de 2009.

Parker, Reid

2007 "Sharing at Oiseau Rock", *Shorelines. The Newsletter of The Old Fort William Cottagers' Association*, julio: 6.

Poirier, Jean

1969 "Les êtres surnaturels de la toponymie amérindienne du Québec", *Revue Internationale d'Onomastique* (4): 287-300.

Rajnovich, Grace

2002 (1994) *Reading Rock Art. Interpreting The Indian Rock Paintings of the Canadian Shield*, Toronto, Natural Heritage, Natural History Inc.

Ressources Naturelles Canada

2009 "Régions physiographiques du Bouclier", en *L'Atlas du Canada*, en línea <[atlas.nrcan.gc.ca/site/francais/maps/environment/land/arm\\_physio\\_shield/1](http://atlas.nrcan.gc.ca/site/francais/maps/environment/land/arm_physio_shield/1)>, consultado: 1 de julio de 2010.

2009b "Les forêts du Canada", *L'Atlas du Canada*, en línea <[atlas.nrcan.gc.ca/site/francais/maps/environment/forest/forestcanada/1](http://atlas.nrcan.gc.ca/site/francais/maps/environment/forest/forestcanada/1)>, consultado: 1 de julio de 2010.

Réseau des rivières du Patrimoine Canadien

2005 "Étude de base pour la mise en candidature de la rivière des Outaouais au Réseau des rivières du patrimoine canadien", en *Réseau des rivières du Patrimoine Canadien, Rivières du Patrimoine Canadien*, en línea <[www.ottawariver.org/html/news/whatsnew\\_f.html](http://www.ottawariver.org/html/news/whatsnew_f.html)>, consultado: 1 de mayo de 2009.

Sagard, Gabriel Théodat

1998 (ca. 1614-ca. 1636) *Le Grand voyage du pays des Hurons suivi du Dictionnaire de la langue huronne*, ed. crítica de Jack Warwick, Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal.

1865 (1632) *Le grand voyage du pays des Hurons situé en l'Amérique vers la mer douce, ès derniers confins de la Nouvelle France dite Canada avec un dictionnaire de la langue huronne*, nueva ed. establecida de M. Emile Chevalier, París, Library Tross.

Speck, Frank

1915 *Myths and Folk-lore of the Timiscaming Algonquin and Timagami Ojibwa*, Ottawa, Government Printing Bureau.

Steinbring, Jack y Maurice P. Lanteigne

1989 "Rock Art in Canada: a Summary and Selected Bibliography", *Rock Art Association of Manitoba Newsletter*, 2 (2): 2-54.

Troyes, Pierre de Chevalier de

1918 (1686) *Journal de l'expédition du Chevalier de Troyes à la Baie d'Hudson, en 1686, édité et annoté par l'Abbé Ivanhoé Caron*, Beauceville, La Compagnie de l'Éclaireur.

Vastokas, Joan M. y Romas K. Vastokas

1973 *Sacred Art of the Algonkian: a Study of the Peterborough Petroglyphs*, Peterborough, Mansard Press.

Winterberg, W. J.

ca. 1912 *Notes archéologiques*, Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine-Centre de Documentation-Interventions-Réseau et Archéologie.

#### FUENTES GRÁFICAS

Anónimo

ca. 1882 "Oiseau Rock", foto, en George Monro Grant (ed.), *Picturesque Canada*, Toronto, Belden, vol. I, p. 208.

ca. 1882b "Oiseau Rock [on the Ottawa River]", foto, en George Monro Grant, *Picturesque Canada*, Toronto, Bibliothèques et Archives Canada, Ottawa, MIKAN 2954038.

ca. 1897- "Oiseau Rock Ottawa River Near Pembroke, Ont. 500 feet high postal", 1931 en *Crowder Postcard Collection, Album no 3, page 6*, Bibliothèques et Archives Canada, Ottawa, MIKAN 3010393.

Charron, Francine

2005 *La sauvegarde du Rocher à l'Oiseau*, 15 min. aprox., serie de televisión *De'couvertes*, Radio-Canadá.

·  
·  
·

O'Gorman, E.

1906a *Oiseau Creek near Oiseau Rock*, foto, Ottawa, Bibliothèques et Archives  
Canada, MIKAN 3258576.

1906b *Oiseau Rock up the Ottawa River*, foto, Ottawa, Bibliothèques et Archives  
Canada, MIKAN 3258574.



CONTACTOS ANTES Y DURANTE EL CONTACTO  
COLONIAL. REFLEXIONES SOBRE EL ARTE RUPESTRE  
DE CHINAMWALI EN ÁFRICA SUR-CENTRAL

Leslie F. Zubieta

Centre for Rock Art Research and Management, The University of Western Australia  
Rock Art Research Institute, University of the Witwatersrand, South Africa

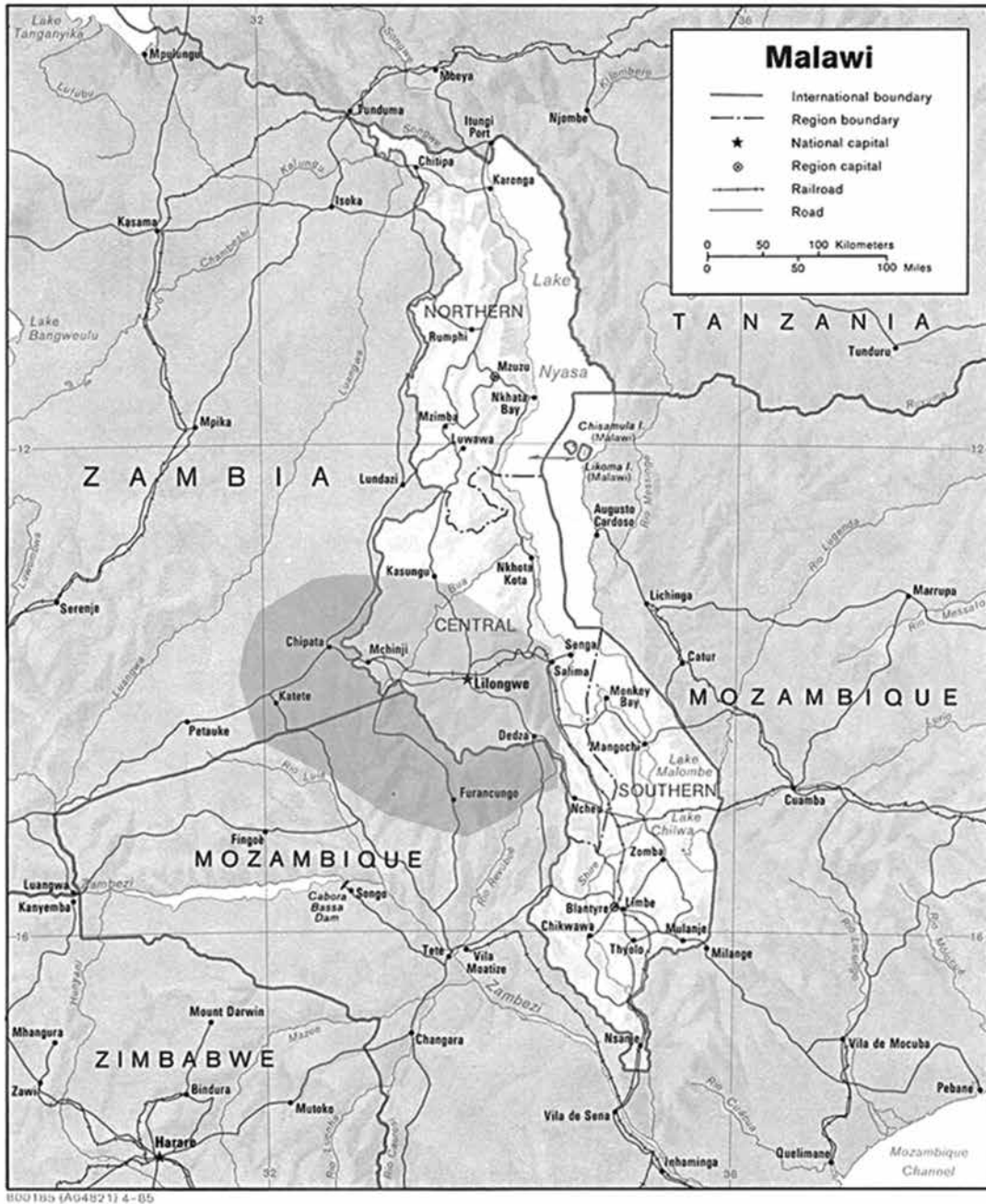
RESUMEN

En este escrito me abocaré a una de las dos tradiciones de arte rupestre de África sur-central localizada en el este de Zambia, centro-norte de Mozambique y región central de Malawi que ha sido vinculada con los cheŵa, un grupo matrilineal con residencia matrilocal, y el rito de iniciación de las mujeres llamado Chinamwali. Los cheŵa ya no practican dicha tradición pictórica pero sí la ceremonia. Asimismo, abordaré el tema de contacto antes del contacto colonial. Me refiero en concreto a contactos suscitados en primera instancia con grupos cazadores-recolectores autóctonos y posteriormente con grupos patrilineales que invadieron la región a principios del siglo XIX. Dichos encuentros impactaron de manera drástica la historia de los cheŵa antes del contacto con la cultura occidental. El contacto colonial se presentó en África sur-central desde el siglo XVII y a partir de entonces contamos con algunas fuentes de origen portugués que hablan de las costumbres de los pueblos indígenas de la región. Sin embargo, no se ha encontrado hasta la fecha evidencias que atestigüen el contacto colonial ni su impacto en el plano ideológico en el arte rupestre al que aquí me refiero. Las implicaciones y problemáticas sobre la ausencia de estos elementos y algunas sugerencias tentativas son parte de este escrito. Cabe recalcar que, a pesar del contacto que los cheŵa tuvieron con diversos grupos, la ceremonia de iniciación chinamwali persiste hasta nuestros días.

En este trabajo proporcionaré un panorama general del tema de investigación que he llevado a cabo en África sur-central y argumentaré por qué considero que la temática del presente coloquio es importante para ello. Discutiré además los avances y las limitaciones que he observado sobre mi propio tema de estudio en relación con la cuestión del contacto. Estos objetivos los iré interrelacionando a lo largo del texto.

En 2003 llevé a cabo mis primeras investigaciones sobre una tradición pictórica que coincide, *grosso modo*, con la actual distribución de la población cheŵa, en el este de Zambia, la porción centro-oeste de Mozambique y el centro de Malawi (fig. 1). Dichas pinturas han sido vinculadas con una de las ceremonias más importantes de los cheŵa llamada Chinamwali, la iniciación de las mujeres.

El interés sobre estas pinturas forma parte de importantes contribuciones de autores como Desmond Clark, David Phillipson, Matthew Schoffeleers, Yusuf Juwayeyi, Mathias Phiri, Benjamin Smith, entre otros. En la década de los noventa, Smith (1997), a partir de investigaciones previas y su propio trabajo de campo, sugirió dos nombres para las tradiciones de arte rupestre relacionadas con los cheŵa: la Tradi-



800113 (A0482) 4-85

1. Mapa que muestra el área de estudio donde se localizan las pinturas rupestres de Chinamwali. Corresponde también a la actual concentración de la población chewa en África sur-central. Mapa: cortesía de University of Texas Libraries, The University of Texas en Austin (área sombreada para recalcar la localización de las pinturas).

2. Panel donde se conjugan los motivos característicos del White Spread-Eagled Tradition, aproximadamente 1.5 metros de largo. En la parte derecha se muestra el diseño *spread-eagled* junto con tres círculos y un motivos serpentiforme del lado izquierdo. Es importante notar que existe otro motivo extendido con puntos negros sobre el cuerpo debajo del círculo inferior. El sitio se localiza en la montaña Mphunzi en Malawi central. Tomado de Zubieta, 2009: fig. 15.



ción de Zoomorfos Blancos (White Zoomorphic Tradition) y la Tradición de Extendidos Blancos (White Spread-Eagled Tradition). Mi trabajo se centra en la segunda tradición, la cual se caracteriza principalmente por una figura que ha sido denominada *spread-eagled design*<sup>1</sup> y que en apariencia se asemeja a una piel de animal vista desde arriba con los brazos y piernas extendidos. El cuerpo central de estos motivos en general se representa de manera vertical, y por lo regular se puede apreciar una cabeza, dos brazos, dos piernas y una cola (Smith, 1995 y 1997; Zubieta, 2006 y 2009). En ocasiones la cabeza cuenta con protuberancias, y el cuerpo con piernas y brazos adicionales. Debido a los rasgos de los motivos, algunos autores han sugerido su semejanza con camaleones, lagartijas, jinetas, tortugas, y otros animales.

Estas “pieles extendidas” están casi siempre acompañadas por motivos serpentiformes y diseños geométricos como círculos, estrellas y líneas hechas de puntos. Aunque el color utilizado predominantemente es el blanco, se observa también el color negro cuando el cuerpo de dichos motivos está cubierto de puntos (fig. 2). Hemos notado que en Malawi central los puntos son en general negros, mientras que en Zambia oriental son puntos blancos los utilizados para rellenar el cuerpo (Smith, 1995; Zubieta, 2006 y 2009). Las pinturas que se relacionan con esta tradición se localizan en abrigos rocosos que por lo regular muestran una gran cantidad

<sup>1</sup> En este escrito me he permitido utilizar el término en inglés ya que el sentido de *spread-eagled* se pierde en su traducción al español.





3. Panel mostrando las superposiciones de pinturas blancas en el sitio conocido como Panga la Ngoni en Malawi central, panel de aproximadamente 1.6 metros de largo. Foto: Leslie F. Zubieta.

de superposiciones, lo cual nos indica un uso recurrente de los espacios a través del tiempo (fig. 3) (Zubieta, 2006).

Los motivos que pertenecen a dicha tradición pictórica son parte de una expresión que ya no se sigue llevando a cabo en el presente. La asociación de dicha tradición a los antepasados de los cheŵa ha sido establecida gracias al estudio de los materiales arqueológicos, de las tradiciones orales, de los documentos históricos, de los análisis lingüísticos y del arte rupestre (Clark, 1959a y 1959b; Chaplin, 1960 y 1962; Phillipson, 1972a, 1972b y 1976; Lindgren y Schoffeleers, 1978; Juwayeyi y Phiri, 1992; Smith, 1995, 1997 y 2001; Zubieta, 2006, 2009, 2012a y 2014).

El grupo cheŵa que conocemos hoy en día es resultado de contactos entre grupos de la región y, por ende, entender el contacto como parte importante del proceso de construcción de identidad merece reflexión. La historia de tales contactos llega hasta nosotros a través de las tradiciones orales, las cuales son poco precisas en cuanto a los tiempos y lugares mencionados, y poco puntuales para nuestra mente occidental. Sin embargo, es de gran valor para obtener información sobre aspectos culturales a los cuales, de otra forma, no tendríamos acceso.

Al reflexionar sobre el subtítulo del coloquio “contacto y voces indígenas” me pregunto cuáles voces podemos escuchar y qué entendemos por indígena en nuestras regiones de estudio. Sabiendo que el coloquio se enfoca principalmente en abordar el contacto colonial, deseo tratar el tema de contacto desde otro ángulo,

·  
·  
·

es decir, el contacto efectuado entre las poblaciones existentes antes y durante la llegada de los conquistadores occidentales en esta región de África sur-central.

Por lo general, la existencia de ciertos elementos como cruces, caballos, artefactos, construcciones (por ejemplo, iglesias), entre otros, atestiguan la presencia de grupos distintos de los autóctonos como resultado de un contacto colonial, sin embargo, ¿de qué manera observamos el contacto precolonial en la pintura rupestre?, es decir, ¿cuáles son los elementos pictóricos que identificamos para saber si existió un contacto entre grupos indígenas y cómo sabemos si estos contactos se ven reflejados en el arte rupestre? Los colegas chilenos, en su presentación, comentaron la facilidad que existe para ver los momentos de emergencia de algunas imágenes en el arte rupestre, refiriéndose a elementos de contacto colonial, pero no los cambios posteriores. Considero que esta importante reflexión se aplica asimismo para el estudio sobre el tema del contacto entre grupos indígenas antes y durante el contacto colonial.

El papel de las tradiciones orales es crucial en mi región de estudio para ahondar sobre los encuentros que se dieron entre grupos antes del contacto colonial. Mediante dichos relatos nos llegan historias de intercambio, alianzas y batallas entre varios pueblos indígenas.

Los grupos de África sur-central, antes del contacto colonial, no fueron pueblos estáticos ni aislados sino que interactuaron para formar una historia multi narrativa que difícilmente podemos comprender a través del mero estudio de materiales arqueológicos. Es vital establecer un estudio interdisciplinario entre arqueología, antropología, lingüística e historia, como el que he llevado a cabo sobre la investigación del arte rupestre de los grupos que me atañen, para poder considerar las posibles influencias y cambios como producto de contacto.

A continuación, resumo brevemente la historia que hemos podido reconstruir de los antepasados de los cheŵa por medio de las tradiciones orales, las excavaciones arqueológicas y las fuentes históricas que tratan sobre grupos que habitaron y que continúan habitando hasta la fecha la región. Principalmente haré énfasis en los aspectos pertinentes para al objetivo de este escrito.

Los ancestros de los cheŵa forman parte del grupo lingüístico bantú occidental: grupos agricultores que llegaron a la región central de Malawi hacia el fin del primer milenio después de Cristo (cerca del siglo ix). Dichas poblaciones trajeron un estilo de vida, ceremonias y expresiones artísticas distintos de las de los grupos de cazadores-recolectores que habitaron originalmente esta región conocidos con el nombre de batwa. Con base en la presencia de la industria microlítica encontrada en sitios como Broken Hill en Zambia central (Phillipson, 2005) sabemos que grupos cazadores-recolectores ocuparon África sur-central desde hace diecinueve mil años.

La evidencia arqueológica indica que los grupos agricultores se asentaron en los valles, donde el suelo era rico para la agricultura, y que los cazadores ocuparon principalmente las montañas (Crader, 1984). En la década de los setenta Desmond Clark y Diane Crader (Clark, 1973; Crader, 1984) plantearon a partir de sus investigaciones arqueológicas, que la relación entre los grupos agricultores y los cazadores-recolectores era, más que antagonista, una de retribución e intercambio no sólo en el ámbito de la cultura material sino también en el ideológico.



4. Panel mostrando la superposición de pinturas blancas sobre pinturas rojas asociadas con los grupos cazadores-recolectores, panel de aproximadamente 2 metros de largo, en específico, con la tradición de Geométricos Rojos (Red Geometric Tradition). Tomado de Zubieta, 2009: fig. 101.

Las pinturas que he descrito con anterioridad se encuentran comúnmente por encima de otras pinturas aún más antiguas que han sido asociadas con estos grupos cazadores-recolectores y se caracterizan por el uso principal de pigmento rojo: la Tradición de Geométricos Rojos (Red Geometric Tradition) y la Tradición de Animales Rojos (Red Animal Tradition) (Smith, 1997: fig. 4). En mi investigación de doctorado propongo que los grupos cazadores tuvieron un gran impacto ideológico sobre los grupos agricultores cheŵa que se ve reflejado en el arte rupestre de estos últimos (Zubieta, en prensa). El uso que las mujeres cheŵa hicieron de los abrigos rocosos con presencia de pinturas rojas fue debido, en gran medida, a las características que los grupos agricultores atribuían a los oriundos de la región (Zubieta, 2009: 325). Por las fuentes históricas sabemos que los cazadores-recolectores eran percibidos como espíritus poderosos (*zinzimu*) y relacionados con importantes santuarios de la lluvia en las zonas montañosas (Schoffeleers, 1973 y 1992). El contacto entre batwa y grupos bantúes duró alrededor de mil años, y aunque la competencia por la tierra instigó un conflicto entre cazadores y agricultores en el siglo xvi (Clark, 1973; Schoffeleers, 1992), también hubo casamientos entre ambos grupos.

Además de los cazadores-recolectores, sabemos a través de las tradiciones orales sobre un grupo bantú patrilineal que inmigró del este y norte de África antes que los antepasados de los cheŵa a esta región. Su llegada se reconoce por la presencia de la tradición cerámica Nkope aproximadamente datada en el siglo III d.C. (Clark, 1973; Phillipson, 2005). Estos grupos también eran agricultores y poseían cabras y ganado, además de elaborar herramientas de hierro (Huffman, 1989a y 1989b). Sin embargo, no existe todavía una investigación detallada sobre la presencia de arte rupestre asociada con estos grupos patrilineales (véase Phillipson, 1972b, para una propuesta alternativa). Con quienes interactuaron los antepasados de los cheŵa. A juzgar por el análisis cerámico, esta interacción duró algunos siglos para finalmente ser absorbidos por los grupos matrilineales, los ancestros de los cheŵa (Huffman, 1989b: 173).

Las tradiciones orales confirman que los ancestros de los cheŵa no eran un grupo homogéneo sino una amalgama de clanes que compartían un lenguaje, costumbres y tradiciones. Estos clanes incluían a los banda, phiri, mwale, mbewe, entre otros, a quienes regía un líder llamado Kalonga. Los reportes portugueses se refieren a este territorio (Malawi central y este de Zambia) como el imperio maravi, donde se asentaba un poderoso reinado desde el siglo xv (Marwick, 1963; Ntara, 1973).

Los clanes más mencionados en las tradiciones orales son los phiri y los banda. Al principio se pensaba que estos clanes habían migrado al mismo tiempo a esta región sur-central desde lo que ahora conocemos como la República Democrática del Congo. Sin embargo, varios autores (Lamba, 1985; Langworthy, 1969; Phiri, 1975; Schoffeleers, 1973) reconocen hoy en día una historia anterior al establecimiento del imperio maravi.

El metódico estudio de Matthew Schoffeleers (1973) indica que los cheŵa tuvieron un origen dual durante el cual los banda llegaron antes que los phiri. El arribo de los primeros, un grupo bantú parlante occidental, a Malawi central, tentativamente sucedió en el siglo ix d.C. mientras que el de los segundos, hacia el siglo xii. Estos grupos matrilineales están relacionados con el complejo cerámico llamado Luangwa, cuyas cerámicas siguen siendo producidas hasta nuestros días por algunos grupos de la región (Huffman, 1989a; Phillipson, 2005).

Schoffeleers propone que el clan phiri reconoció la importancia de los banda, quienes los habían precedido, por ser un grupo también matrilineal y poseer una estructura religiosa y social parecida. Sin embargo, existe otro dato relevante con respecto a las características que distinguían a estos dos clanes: cuentan las tradiciones orales que los banda eran notables, personajes relacionados con la tierra y con las ceremonias de lluvia, mientras que los phiri se encargaban de los cargos políticos. Kings Phiri (1975) apoya esta idea.

Esta alianza contribuyó a darle la fuerza necesaria a la fundación y el establecimiento del imperio maravi que reportan los portugueses. El primer gobernante Kalonga del grupo phiri se casó con Mwali del clan banda para perpetuar la alianza entre ambos grupos, lo cual muestra la manera en cómo estos dos clanes manejaron el poder política y socialmente.

Sabemos además que la ceremonia Chinamwali estaba íntimamente ligada con la de petición de lluvias, pero aún no contamos con información suficiente

para saber cuándo se separaron (Schoffeleers, 1999). La ceremonia de iniciación tiene un gran significado para los cheŵa, ya que es cuando las niñas se transforman en mujeres después de su primera menstruación. Las niñas —o *anamwali* (iniciadas)— son aisladas de su comunidad y reciben instrucciones específicas de una mujer adulta quien lleva el nombre de *namkungwi*. Cada niña tiene una o dos tutoras (*phungu*), las cuales cuidan de que la iniciada aprenda correctamente las instrucciones.

Durante mi investigación he consultado a miembros de la comunidad con el fin de recuperar la información que aún recuerdan en torno a las pinturas y las prácticas que se llevaban en el pasado durante la ceremonia Chinamwali. He tenido la oportunidad de participar en varias ceremonias y de ser iniciada; y como tal, de mantener algunos aspectos secretos y sin publicar. Las conversaciones que he sostenido con las mujeres de la región han enriquecido y orientado las conclusiones a las que he llegado. No ahondaré en los detalles de la ceremonia por no ser el tema de este escrito, pero me centraré en aquellos aspectos fundamentales para mi argumentación.

Chinamwali es una ceremonia exclusiva para las mujeres que se sigue realizando. Los secretos que se imparten se llevan a cabo en dos lugares principalmente: el *mtengo* y el *tsimba* (Van Breugel, 2001). *Mtengo* significa árbol en chicheŵa (la lengua de los cheŵa), el cual se encuentra comúnmente alejado de la aldea y rodeado de vegetación. De no ser así, las mujeres recurren a otros medios, como la creación de barreras, para impedir que los no iniciados escuchen lo que pasa al interior de este espacio. Cualquier persona que no sea iniciada es ahuyentada por las mujeres.

El *tsimba* o casa de iniciación se encuentra dentro de la aldea y es ahí donde las principales reglas se enseñan a través de canciones y bailes secretos. El acto de guardar el conocimiento secreto es de suma importancia ya que, de no ser así, se dice que la persona morirá.

Algunas enseñanzas, sin embargo, pueden y deben ser representadas en público. Durante la ceremonia, las niñas bailan en un espacio comunal en la aldea llamado *bwalo* para demostrar a los demás que han aprendido los bailes propios de la tradición (*mwambo*). Uno de los momentos trascendentales, por ejemplo, es el final de la ceremonia llamado Chingondo,<sup>2</sup> cuando la iniciada usa un tocado hecho de arcilla llamado *chingondo* o *timbwidza* (Van Breugel, 2001), el cual es moldeado de distintas formas que representan varios animales (Zubieta, 2006). El tocado por lo regular es cubierto con una pasta hecha de harina mezclada con agua y después decorado con puntos negros y rojos (fig. 5).

Existen otros objetos de arcilla llamados *vilengo*, hoy aún utilizados en la ceremonia, que cumplen una función mnemotécnica, es decir, que permiten a la iniciada memorizar ciertas enseñanzas (Yoshida, 1992; Zubieta, 2009). Debido a la similitud formal entre las pinturas y algunos de estos objetos (*vilengo*), se ha propuesto que también algunos de los motivos en el arte rupestre tuvieron la misma función mnemotécnica en el pasado en las ceremonias de iniciación de las niñas (Smith, 1995;

<sup>2</sup> Chingondo es el nombre del final de la ceremonia y también del tocado que usan las iniciadas. Para distinguirlos, me refiero al primero como Chingondo y al tocado como *chingondo*.





5. Las dos iniciadas están listas con su respectivo *chingondo* atado fijamente a su cabeza; uno en forma de un animal conocido como *chimboko*, el cual representa a la unidad (Claude Boucher comunicación personal, 2010), y el otro en forma de elefante, el cual simboliza al jefe de la comunidad (Boucher, 2012). Las iniciadas han sido vestidas con nuevas ropas y en actitud de respeto mirando hacia el suelo, esperan el momento de entrar al *bwalo* para danzar frente a la comunidad. Tomado de Zubieta, 2014: fig. 4.4.

Zubieta, 2006 y 2009). Dichos objetos ayudan al proceso de aprendizaje y consisten en estrategias que hace posible memorizar las instrucciones mediante el uso de imágenes y palabras.

En este estudio considero al arte rupestre como un componente más del rito de iniciación de las mujeres (Zubieta, 2009). Por lo tanto, planteo que con el entendimiento de los objetos empleados en Chinamwali podemos acceder a la forma en que el arte rupestre fue utilizado en el pasado y posiblemente conocer el significado de algunos de los motivos. Esta relación no es tan sencilla ni directa como parece. Kenji Yoshida (1992) y Benjamin Smith (1995) han señalado la función mnemotécnica de estos motivos de manera general.

En mi trabajo doctoral he indagado sobre la producción, uso y desecho de estos objetos con el fin de poder entender cómo las pinturas pudieron haber sido empleados en el pasado. Es posible entonces proponer que las pinturas, hechas por mujeres y para mujeres, pudieron haber estado asociadas con temas de género, fertilidad y sexualidad: temas centrales en la iniciación.



6. Las mujeres bamba del norte de Zambia continúan pintando diseños que usan durante la iniciación de las mujeres llamada *chisungu*. En esta fotografía se puede apreciar el momento de creación de uno de los símbolos más importantes, mientras la maestra canta y baila al mismo tiempo. Tomado de Zubieta, 2009: fig. 87.

Otro modo de entender cómo las pinturas pudieron haber sido utilizadas en el pasado es a través de estudios comparativos con otros grupos matrilineales vecinos en la región. Mi interés no sólo consiste en comparar los significados de los símbolos empleados, sino también en saber cómo estos objetos son empleados en sus respectivas ceremonias de iniciación de las mujeres. Durante la ceremonia bamba de iniciación llamada *Chisungu* (Richards, 1956; Rasing, 2001) las mujeres, hoy en día, siguen pintando diseños dentro de las casas utilizadas durante el ritual, los cuales tienen fines mnemotécnicos. Tuve el privilegio de presenciar esta ceremonia en el norte de Zambia y las mujeres me mostraron la creación de estos símbolos antes de ser presentados a la iniciada. Durante este proceso las mujeres bailan y cantan al tiempo que pintan (fig. 6). Este proceso permite sugerir lo que pudo haber sucedido en los abrigos rocosos: cantos, danzas y música seguramente acompañaron la ejecución de las pinturas (Zubieta, 2006).

Los motivos utilizados en el arte rupestre de Chinamwali pueden ser comprendidos únicamente por medio del análisis de las metáforas que los cheŵa usan día a día para hablar de la relación del mundo animal y el mundo humano (Zubieta, 2012a). Los animales forman parte de los mitos de creación, los cuentos populares y los proverbios (Schoffeleers y Roscoe, 1985; Morris, 2000a y 2000b). Muchas ve-

·  
·  
·



ces estas metáforas hablan del comportamiento del hombre a través del uso de la conducta de animales.

En mi investigación (Zubieta, 2006 y 2012a) he propuesto que las metáforas relacionadas con animales son utilizadas para mantener ciertas enseñanzas secretas y contienen mensajes velados que sólo las iniciadas pueden comprender. Planteo que las mujeres emplearon los cuerpos de ciertos animales en el arte rupestre para mostrar el comportamiento correcto que éstas deben seguir dentro de la sociedad.

Aunque el arte rupestre de Chinamwali ya no se lleva a cabo, algunas mujeres en Malawi central me comentaron haber conocido a las autoras de las pinturas y el significado de algunos motivos (Zubieta, 2006). Jim Chaplin, en 1958, al visitar uno de los sitios en el este de Zambia, se percató de que uno de los motivos tenía una capa de pintura reciente, lo cual indicaba que la tradición se seguía practicando a mediados del siglo xx. Desafortunadamente, él no estuvo presente en el momento de esa actividad.

Esta tradición de arte rupestre podría tener sólo mil doscientos años si asumimos que los grupos banda no contaban con una expresión pictórica antes de llegar a la región de estudio. Es probable que la manera de practicar la ceremonia de iniciación Chinamwali haya cambiado en algunos aspectos a lo largo del tiempo, debido al contacto con otros grupos o por procesos internos. Sin embargo, sus fundamentos y principios se han mantenido más o menos constantes dado que las instrucciones se centran en aspectos sobre fertilidad, sexualidad y el rol correcto que las mujeres deben cumplir en la sociedad.

Por desgracia, las tradiciones orales no mencionan las ceremonias de iniciación, lo cual, opino, es por su carácter secreto y por el hecho de que dichas tradiciones orales se enfocan sobre la historia de los clanes en el poder. La presencia de las pinturas rupestres en las montañas atestiguan sin embargo que no todas las instrucciones rituales fueron llevadas a cabo en la aldea y que las maestras, tutoras e iniciadas salían de los confines de ésta hacia los abrigos rocosos en las montañas para no ser molestadas ni observadas por los no iniciados (Zubieta, 2012b; fig. 7).

Chinamwali se lleva a cabo durante la temporada de secas, de agosto a noviembre, antes de la temporada de lluvias. En la actualidad, la ceremonia de iniciación ya no se realiza al mismo tiempo que la ceremonia de petición de lluvias, como ya mencione. No obstante, la temporada del año en la que se efectúa atestigua quizás que las ceremonias de iniciación tuvieron una influencia del clan banda, los cuales se encargaban de la fertilidad y la tierra, ya que las ceremonias de lluvia también se hacían en época de secas. En este escrito le he otorgado énfasis a la historia de los antepasados de los cheŵa, porque sin esta recolección de datos sería muy limitado nuestro entendimiento respecto a las influencias sobre la ceremonia y las pinturas rupestres que, posiblemente, provienen del contacto entre los clanes más poderosos: banda y phiri.

Los motivos serpentiniformes reafirman a la vez una conexión con las ceremonias de petición de lluvias. Algunos mitos sobre la serpiente sagrada Thunga, quien es vista como Dios encarnado en serpiente, narran como ésta tiene relaciones sexuales con la sacerdotisa Makewana con el fin de que la lluvia caiga sobre la tierra (Boucher, 2002). Makewana controla la lluvia y es considerada como la madre de



7. Es posible que en el pasado las mujeres llevaban esteras, comida, y demás parafernalia a los abrigos rocosos donde pasarían la noche enseñando a las iniciadas algunas instrucciones de Chinamwali. Tomado de Zubieta, 2012b: fig. 3.

todos los cheŵa, también se dice que era hermana de Mwali quien, como ya señalé, provenía del clan banda y debía casarse con Kalonga, el líder phiri.

En 1840, la llegada del grupo patrilineal ngoni a esta área forzó a las mujeres a dejar de frecuentar y, por lo tanto, pintar los abrigos rocosos. Este contacto fue de suma importancia ya que truncó la ceremonia debido a las diferencias fundamentales entre sociedades patrilineales y matrilineales, tan evidentes como aquellas entre agricultores y cazadores-recolectores. Además, la llegada de los ngoni produjo un choque casi de la misma magnitud que cuando ocurrió el contacto colonial. Como indica Thomas Huffman (1989a, 1989b y 2007), entre otros investigadores, hay ciertas características muy marcadas en el patrón de asentamiento, lengua y símbolos de riqueza entre estos dos tipos de sociedades. Sin embargo, la principal diferencia es que los grupos matrilineales destacan la importancia del linaje a través de la madre, mientras que los patrilineales enfatizan la descendencia consanguínea desde la figura paterna. Los matrimonios entre grupos patrilineales se establecen mediante un pago, comúnmente de ganado, en tanto que los matrilineales ordenan que el nuevo yerno debe prestar sus servicios en la comunidad de su esposa, donde él residirá. Estas diferencias nos hablan de dos grupos con distintas formas de ver el mundo.



8. Las mujeres cheŵa me comentaron que esta figura tridimensional era la representación de una vaca. Las bolitas de arcilla simbolizan el dinero que los padres del novio deben pagar por la mujer. Tomado de Zubieta, 2009: fig. 56.

Los abrigos durante esta época se volvieron lugares de refugio para esconderse de las avanzadas ngoni (Clark, 1973; Robinson, 1975), y el uso original y los significados de las pinturas sagradas comenzaron a desaparecer entre los agricultores. Probablemente se volvió peligroso para las mujeres visitar a solas los abrigos rocosos en las noches y prefirieron la seguridad de la casa de iniciación en la aldea para exponer sus instrucciones. Los hombres ngoni contrajeron lazos con mujeres cheŵa (Hodgson, 1933) y adoptaron la ceremonia de iniciación. Gracias a la lengua materna, y a la transmisión de madres a hijas, que se establece tan enfáticamente en los grupos matrilineales, la ceremonia tuvo continuidad.

Con seguridad, este contacto también tuvo una repercusión en el nivel material. En una ocasión registré la creación de un objeto de arcilla para la Chinamwali que representaba a una vaca y al pago que se hace por la novia, lo cual indica la influencia de la ideología patrilineal ngoni en una comunidad originalmente matrilineal (fig. 8). Este ejemplo proporciona una base para el tipo de evidencia de contacto que podríamos encontrar entre comunidades indígenas.

Casi al mismo tiempo de la entrada de los ngoni a esta región, la primera expedición de misioneros de la Misión de las Universidades a África Central (nombrada así a partir de la asociación de las siguientes universidades: Cambridge,

Oxford, Dublín y Durham) llegó a Malawi en 1861 (Winspear, 1956: 12). Desde 1870 los misioneros introdujeron el cristianismo y algunas técnicas médicas, y la Iglesia intentó erradicar la ceremonia de iniciación. En 1903, la Iglesia Holandesa Reformada (Dutch Reformed Church Mission) pidió la prohibición de Chinamwali para poder dar el bautismo. En 1929, la Iglesia propuso recrear una versión de Chinamwali, pero cristianizada, con objeto de cambiar algunas “indecencias” de la ceremonia. La Iglesia cuestionó las ideas morales de la ceremonia tradicional y, en su afán por controlarla, le cambió el nombre a chilangizo.

La prohibición de Chinamwali por parte de la Iglesia se dio cuando presumiblemente la tradición era menos frecuente entre las mujeres. Sin embargo, existe la posibilidad de que algunas siguieran pintando de forma muy secreta hasta mediados del siglo xx, como lo atestigua la capa de pintura que Chaplin reportó. Hoy en día las instituciones escolares consideran que Chinamwali, y su versión Chilangizo, sólo se deben llevar a cabo durante los fines de semana para que las niñas no pierdan clases. Cabe mencionar que en el pasado Chinamwali podía durar hasta dos meses.

En los abrigos que he visitado hasta el momento no he encontrado elementos que atestigüen un contacto colonial: me refiero sobre todo a la ausencia de cruces u otros elementos que he mencionado al principio. Propongo que esto se debe en cierta medida a que cuando la Iglesia empezó a tratar de exterminar la ceremonia, los abrigos ya habían dejado de usarse por las intervenciones ngoni. De la misma manera, tampoco he observado que en los objetos hechos de arcilla se representen elementos del contacto colonial, pero esto no quiere decir que algunos elementos del cristianismo no hayan sido apropiados dentro de los símbolos indígenas. Ésta es otra problemática muy compleja y propia del tema de contacto: el hecho de que un objeto pueda significar algo completamente diferente, y que es sólo a través de entendimiento de la cosmología de los grupos que nos atañen y del análisis histórico podemos acceder a su significado. A partir de mis experiencias con las mujeres cheŵa he aprendido que los objetos que utilizan durante la ceremonia de iniciación tienen múltiples significados, lo cual, sugiero, también sucedió con las pinturas.

La ceremonia Chinamwali, a pesar de los cambios y contactos durante su historia, sigue llevándose a cabo gracias al ingenio y creatividad de las mujeres, por lo cual podemos darle vitalidad a las voces de mujeres indígenas de la región de África sur-central a través del estudio de sus pinturas rupestres y cultura.

#### COMENTARIOS FINALES

Esta publicación es resultado de una de las conferencias más dinámicas y multiculturales en las que he participado en los últimos años. El desfile de expositores que llegaron a la ciudad de Oaxaca desde Argentina, pasando por Botswana y terminando en Australia reflejó la gran diversidad de participantes y de enfoques en cuanto al tema del coloquio sobre el arte rupestre como producto del contacto. Esto permitió que el ciclo de conferencias fuera rico no sólo visualmente, sino también para entender las problemáticas que existen en cada país en torno a este tema. Sin embargo, a pesar de las diferencias regionales, hubo puntos convergentes que nos hicieron reflexionar sobre lo que, en cuanto especialistas, podemos aportar en va-

·  
·  
·

rias áreas (investigación, presentación, protección, conservación, entre otras) y cómo podemos organizar eventos futuros que enriquezcan este diálogo. Espero que esta publicación sea la primer de muchas sobre este tema tan poco difundido y profesionalmente abordado.

#### BIBLIOGRAFÍA

Boucher, Claude, Ch.P.

- 2002 *Digging our Roots*, Malawi, Mtakataka, Kungoni Art Craft Centre.  
2012 *When Animal, Sing and Spirit Dance: Gule Wamkulu: the Great Dance of the Chewa People of Malawi*, Mua Parish, Kungoni Centre of Cultura and Arts.

Breugel, Johannes Wilhelmus Maria van

- 2001 (1976) *Chewa Traditional Religion*, Blantyre, Christian Literature Association in Malawi.

Chaplin, J.H.

- 1960 "Some Unpublished Rock-Paintings of Northern Rhodesia", *South African Archaeological Bulletin*, 15: 45-48.  
1962 "Further Unpublished Examples of Rock-Art from Northern Rhodesia", *South African Archaeological Bulletin*, 17: 5-12.

Clark, J. Desmond

- 1959a "The Rock Paintings of Northern Rhodesia and Nyasaland", en Roger Summers (ed.), *Prehistoric Rock Art of the Federation of Rhodesia & Nyasaland*, Glasgow, National Publication Trust, pp. 163-220.  
1959b "The Rock Engravings of Northern Rhodesia and Nyasaland", en Roger Summers (ed.), *Prehistoric Rock Art of the Federation of Rhodesia & Nyasaland*, Glasgow, National Publication Trust, pp. 231-244.  
1973 "Archaeological Investigation of a Painted Rock Shelter at Mwana wa Chencherere, North of Dedza, Central Malaŵi", *The Society of Malaŵi Journal*, 26(1): 28-46.

Crader, Diane Crader

- 1984 *Hunters in Iron Age Malaŵi: The Zooarchaeology of Chencherere Rock-shelter*, Lilongwe, Malaŵi Government Ministry of Education and Culture.

Hodgson, A.G.O.

- 1933 "Notes on the Achewa and Angoni of the Dowa District of the Nyasaland Protectorate", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 63: 123-164.

- Huffman, Thomas N.  
 1989a *Iron Age Migrations*, Johannesburgo, Witwatersrand University Press.  
 1989b "Ceramics, Settlements and Late Iron Age migrations", *The African Archaeological Review*, 7: 155-182.  
 2007 *Handbook to the Iron Age: the Archaeology of Pre-Colonial Farming Societies in Southern Africa*, KwaZulu-Natal, University of KwaZulu-Natal Press.
- Juwayeyi, Yusuf M. y Mathias Z. Phiri  
 1992 "The State of Rock Art Research in Malawi", *Occasional Papers of the Malawi Department of Antiquities*, 1: 53-66.
- Lamba, I.C.  
 1985 "The Missionary and Ethnography in Malaŵi: a Study of the Maravi and the Yao to 1920", *The Society of Malawi Journal*, 38(1): 62-79.
- Langworthy W., Harry  
*A History of the Undi's Kingdom to 1890: Aspects of Chewa History in East Central Africa*, tesis de doctorado en filosofía, Boston, Boston University.
- Lindgren, N.E. y J. Matthew Schoffeleers  
 1978 *Rock Art and Nyau Symbolism in Malawi*, Zomba, Government Press, Ministry of Education & Culture.
- Marwick, Maxwell G.  
 1963 "History and Tradition in East Central Africa through the Eyes of the Northern Rhodesian Cewa", *The Journal of African History*, 4 (3): 375-390.
- Morris, Brian  
 2000a *The Power of Animals: an Ethnography*, Oxford, Berg.  
 2000b *Animals and Ancestors: an Ethnography*, Oxford, Berg.
- Ntara, Samuel J.  
 1973 (1974) *The History of the Chewa (Mbiri Ya Achewa)*, traducción al inglés de W.S. Kamphandira Jere, Wesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH.
- Phillipson, David. W.  
 1972a "Zambian Rock Paintings", *World Archaeology*, 3 (3): 313-327.  
 1972b *Prehistoric Rock Paintings and Engravings of Zambia. Exhibit Catalogue*, Lusaka, Zambia National Monuments Commission.  
 1976 *The Prehistory of Eastern Zambia*, Nairobi, British Institute in Eastern Africa.  
 2005 *African Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press.

Phiri, Kings M.

1975 *Chewa History in Central Malawi and the Use of Oral Tradition, 1600-1920*, tesis de doctorado en filosofía, Madison, University of Wisconsin.

Rasing, Thera

2001 *The Bush Burnt, the Stones Remain: Female Initiation Rites in Urban Zambia*, Leiden, African Studies Centre.

Richards, Audrey I.

1956 *Chisungu: a Girl's Initiation Ceremony in Northern Rhodesia*, Londres, Faber and Faber.

Robinson, Keith R.

1975 *Iron Age Sites in the Dedza District of Malawi*, Zomba, Government Press, Ministry of Education & Culture.

Schoffeleers, J. Matthew

1971 "The Religious Significance of Bush Fires in Malawi", *Cahiers des Religions Africaines*, 5: 271-282.

1973 "Towards the Identification of a Proto-Chewa Culture: a Preliminary Contribution", *Journal of Social Science*, 2: 47-60.

1992 *River of Blood: The Genesis of a Martyr Cult in Southern Malawi, c. A.D. 1600*, Madison, University of Wisconsin Press.

1999 "The Chisumphi and Mbona Cult in Malawi", en J.M. Schoffeleers (ed.), *Guardians of the Land: Essays on Central African Territorial Cults*, Gweru, Mambo Press, pp. 147-207.

Schoffeleers, J. Matthew y Adrian Roscoe

1985 *Land of Fire: Oral Literature from Malawi*, Limbe, Popular Publications.

Smith, Benjamin W.

1995 *Rock Art in South-Central Africa: a Study Based on the Pictographs of Dedza District, Malawi and Kasama District Zambia*, tesis de doctorado en filosofía, Cambridge, University of Cambridge.

1997 *Zambia's Ancient Rock Art: the Paintings of Kasama*, Livingstone, The National Heritage Conservation Commission of Zambia.

2001 "Forbidden Images: Rock Paintings and the Nyau Secret Society of Central Malawi and eastern Zambia", *African Archaeological Review*, 18 (4): 187-211.

Winspear, C.F.

1956 "A Short History of the Universities Mission to Central Africa", *The Nyasaland Journal*, 9 (1): 11-49.



- Yoshida, Kenji  
 1992 *Masks and Transformation Among the Chewa of Eastern Zambia*, Osaka, National Museum of Ethnology.
- Zubieta, Leslie F.  
 2006 *Rock Art of Mwana wa Chentcherere II Rock Shelter, Malawi: a Site-Specific Study of Girls' Initiation Rock Art*, Leiden, African Studies Centre.  
 2009 *The Rock Art of Chinamwali: Material Culture and Girls' Initiation in South-Central Africa*", tesis de doctorado en filosofía, Johannesburgo, University of the Witwatersrand.  
 2012a "Animals and Humans: Metaphors of Representation in South-Central African Rock Art", en Benjamin Smith, David Morris, Knut Arne Helseth (eds.), *Working with Rock Art: Recording, Presenting and Understanding Rock Art Using Indigenous Knowledge*, Johannesburgo, Wits University Press, pp. 169-177.  
 2012b "Peregrinación hacia la iniciación: el arte rupestre de Chinamwali de las mujeres cheŵa en África sur-Central", en Patricia Fournier, Carlos Mondragón, Walburga Wiesheu (eds.), *Peregrinaciones ayer y hoy: arqueología y antropología de las religiones*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios de Asia y África, pp. 283-311.  
 2014 "The Rock Art of Chinamwali and its Sacred Landscape", en Donna Gillette, William Breen Murray, Mavis Greer y Michele Helene Hayward (eds.), *Rock Art and Sacred Landscapes*, Nuevo México, Springer, pp. 49-66.  
 En prensa "Expressions of Fertility: Evidence of Contact in South-Central Africa".

LA VITALIDAD DE LAS VOCES INDÍGENAS:  
ARTE RUPESTRE DEL CONTACTO Y EN SOCIEDAD COLONIALES

Editado por el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM se terminó de imprimir el 16 de noviembre de 2015 en Tipos Futura, S.A. de C.V. (Francisco González Bocanegra 47-B, Peralvillo, 06220, México), en impresión digital, en papel bond de 90 g. La formación y diagramación es de Teresa Peyret y Rosa Trujano. Para su composición se utilizaron tipos Triump Mediaeval 11/13, 10/13, 8.5/10.5, y Frutiger 8/10 y 7/9. La corrección de estilo fue hecha por María de Guadalupe González Aragón. La lectura de planas fue realizada por Itzel Rodríguez González. El cuidado de la edición estuvo a cargo de María Teresa Ravelo. El tiraje consta de 100 ejemplares.



Los procesos de contacto, conquista y colonización en distintas sociedades encontraron su expresión en un arte rupestre que expresa la cosmovisión indígena y trasciende la recepción pasiva de modelos plásticos para desarrollar una iconografía propia.

*La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales* incluye ensayos que recuperan la visión de los vencidos o de pueblos en interacción simbolizada en cuevas, abrigos y frentes rocosos de Oaxaca, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Tamaulipas, Chihuahua, Sonora, Coahuila, Texas, Nuevo México, Arizona, el Escudo Canadiense, los Andes peruanos, el sureste de Bolivia y de Brasil, el área central de Mozambique, África sur-central y el noroeste de Australia.

**Participantes:**

Marco Antonio Arenas  
Fernando Berrojalbiz  
William Breen Murray  
Enrique Chacón Soria  
Sandra Cruz Flores  
Lizete Dias de Oliveira  
Ana Guadalupe Díaz  
Inés Domingo  
Herbert H. Eling Jr.  
Françoise Fauconnier

Rocío Gress  
Marie-Areti Hers  
Kelley Hays-Gilpin  
Nicté Hernández Ortega  
Albino Jopela  
Félix Alejandro Lerma Rodríguez  
Raúl Manuel López Bajonero  
Francisco Luna Tavera  
José Luis Martínez  
Sally K. May

Francisco Mendiola Galván  
Carlos Perezmurphy Mejía  
Emily Royer  
Paul S.C. Taçon  
Solveig A. Turpin  
Vanya Valdovinos  
Carlos Viramontes Anzures  
Alfonso Vite  
Leslie F. Zubieta



978-607-02-7555-5



9 786070 275555