

**LAS MANOS DE LA CUEVA DEL ERMITAÑO, EL SALVADOR. INDAGACIONES ESPACIALES EN ARTE
RUPESTRE.**

Félix Alejandro Lerma Rodríguez



Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Directora: Dra. Marie-Areti Hers Stutz

octubre 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A los excombatientes de El Manzano,
porque la guerra terminó
pero la lucha continúa...*

Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias a la ayuda y cooperación de distintas personas, quienes en diferentes momentos apoyaron el desarrollo de esta investigación. A todos ellos, queridos profesores y amigos, extendiendo mis sinceros agradecimientos.

A la Dra. Marie-Areti Hers por la confianza y asesoría que me brindó desde el inicio del proyecto. También a los miembros del jurado de tesis, Dr. Fernando Berrojalbiz, Mtra. Emilie Carreón, Dra. Patricia Carot y Dr. Roberto Martínez, todos ellos fueron muy atentos al leer mi trabajo, y aportaron observaciones críticas que dieron mejor forma a la versión final.

En El Salvador agradezco la ayuda fundamental de Ismael Ernesto Crespín, un gran amigo y el mejor guía con quien recorrer los caminos salvadoreños en busca de arte rupestre. Al personal del Departamento de Arqueología, de manera particular a los arqueólogos Shione Shibata, Hugo Chávez y Julio Alvarado; por la calidez y amabilidad con que me recibieron, y el haber puesto a mi alcance todo el material que requerí. Al Museo Nacional David J. Guzmán, a su director arqueólogo Gregorio Bello Suazo, y de manera especial a Claudia Alfaro del área de investigación. A Carlos Mejía del Museo de la Ciudad de Santa Tecla, a Deysi Esther Cierra de la Ciudad de Chalatenango y a la familia Ortega de San Marcos.

A las personas que en diferentes espacios académicos enriquecieron con ideas y sugerencias los planteamientos de este trabajo. A los miembros del *Seminario El arte rupestre de México Oriental y Centroamérica* de la Universidad Centroamericana de Nicaragua, en especial al Dr. Martin Künne, y a los participantes del *X Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre* celebrado en la Universidad de San Carlos de Guatemala.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por la beca de maestría y el financiamiento para el trabajo de campo brindados a través de la Dirección General de Estudios de Posgrado. A la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte.

Índice

Resumen.....	8
1. Imagen, gesto y técnica en un motivo universal: las manos al negativo.....	10
2. La Cueva del Ermitaño y sus pinturas.....	14
El sitio: su ubicación y visibilidad.....	14
El doble abrigo rocoso y las pinturas.....	18
3. Las manos en América Central y el contexto de la Cueva del Ermitaño.....	27
Las manos al negativo en América Central y el contexto rupestre.....	27
El contexto arqueológico.....	32
Conclusiones.....	34
Figuras.....	38
Obras consultadas.....	59

Resumen

La Cueva del Ermitaño, un sitio con pinturas rupestres ubicado en el norte de El Salvador, resguarda diferentes huellas del pasado en colores que el tiempo no ha podido borrar. Los motivos más numerosos consisten en manos rojas al negativo, llamadas así por ser realizadas a través de la técnica de soplar la pintura sobre una mano que toca la roca, la cual al quitarse deja su silueta bordeada por un color salpicado en sus extremos. Un gesto pictórico que debió tener connotaciones simbólicas, en donde soplar pudo ser concebido como un aliento creador, que hacía posible el surgimiento de una imagen perpetua. Son varios los enigmas que guardan: no sabemos la época, el grupo que las elaboró, ni tampoco su significado. Sin embargo, partiendo de la observación de otros aspectos, como su ubicación espacial en distintas escalas, su relación con otros motivos y la asociación entre ellas, se pretende aportar elementos para proponer una interpretación. El objetivo es reflexionar sobre lo que estas manos, cuya distribución se ubica en muchas partes del mundo, pueden decirnos de este lugar en particular, de sus creadores y su posible antigüedad.

Abstract

The *Cueva del Ermitaño* (Hermit's Cave), a rock art site located in northern El Salvador, preserves traces of the past in different colors that the time could not have erased yet. The majority paintings consist on red hands negative stencils, so called because they were made by the technique of blowing the paint on a hand which was in contact with the rock, then when it was removed, it leaved it's surrounded silhouette of color splashed. That pictorial gesture must had symbolic connotations, where blowing could be conceived as a creator breath, that made possible the emergence of a perpetual image. There are several enigmas to solve, for instance: we do not know the time they were made or the group that painted them, neither their meaning. However, if we considerer other aspects such as their spatial location at different scales, or their relation with other drawings and the association between them, we can provide elements to propose an interpretation. The aim is to reflect on what these hands, whose distribution is located in many parts of the world, can tell us about this particular place, its creators and its possible age.

1. Imagen, gesto y técnica en un motivo universal: las manos al negativo

Las manos son uno de los motivos más extendidos en el arte rupestre a nivel mundial, y aunque sus significados varían de acuerdo a los distintos contextos culturales, las podemos reconocer de manera inmediata, como si no hubiese ninguna convención de por medio. Y de hecho así sucede en muchos casos, cuando son resultado no sólo de una acción pictórica encaminada a realizar una imagen, sino también del gesto de tocar la roca con la intención de dejar una huella. Esto concierne de manera particular a las llamadas manos positivas y negativas, las primeras estampadas directamente con el pigmento sobre la palma de la mano, en tanto las segundas mediante la aplicación del color en su contorno.

Las manos al negativo llaman la atención por haber sido hechas, como apunta Joaquín Vaquero Turcios, por medio de una técnica sofisticada, uno de los grandes descubrimientos del arte paleolítico: el estarcido.¹ Las hipótesis basadas en pruebas experimentales, como las realizadas por dicho autor, por Rafael S. Paunero, o, más recientemente, por Norbert Aujoulat, indican que en este procedimiento la aplicación del color se hacía soplando un pigmento líquido directamente con la boca o a través de un aerógrafo realizado con dos pequeños tubos cilíndricos.² Esto hace que también se conozca como sopleteo o pulverización.

¹ Joaquín Vaquero Turcios, *Maestros subterráneos. Las técnicas del arte paleolítico*, España, Celeste, 1995, p. 100-102.

² *Idem*; Rafael S. Paunero, "Manos pintadas en negativo: un ensayo de experimentación", en *Rupestre/web*: <http://rupestreweb.tripod.com/manos.html>, 1992. Consultado en noviembre de 2008; Norbert Aujoulat, *Lascaux: le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 2004, p. 201-203.

El dominio técnico del estarcido consiste en la adecuada preparación de la pintura y en la correcta ejecución del soplo pictórico, para lograr la aplicación del color sobre la superficie elegida evitando escurrimientos no planeados. El pleno manejo de esta manera de pintar está atestiguado en lugares como la cueva de Lascaux, en donde este procedimiento fue utilizado junto con plantillas de pieles para crear figuras de hasta siete metros de largo.³ En América son las manos negativas en donde encontramos más ejemplos de su utilización.

Hacer la imagen de una mano en la pared a través del soplo debió ser un acto especial y significativo para sus realizadores, aquel que dominaba el modo de su elaboración hacia surgir de su aliento una huella que quedaba para siempre, señal de una presencia en un lugar y una circunstancia determinada. Se trata de un acto muy distinto al de realizar un diseño con un pincel u otro instrumento, en donde suele prevalecer una intención por figurar algo a través de distintos sistemas de representación, cualesquiera que ellos sean. En las manos estarcidas hay un gesto de tocar la roca, por una parte, y de soplar por otro; ambos actos comprometidos en dejar una marca en un lugar determinado. Muy probablemente con la participación de dos personas, el que esparce el color y el que coloca la extremidad.

Las manos al negativo son una manifestación presente en el arte rupestre de los cinco continentes, una imagen y un gesto con una amplia distribución, pero realizados en diferentes épocas y escenarios. Al carecer de elementos que demuestren un origen común para este tipo de motivos, es lícito pensar que hayan surgido en diversos lugares y tomado posteriormente diferentes vías de difusión. En términos temporales se han asociado, en algunos casos, a etapas antiguas, como en las grutas paleolíticas europeas, en el Sahara Oriental o en los aleros del río

³ Joaquín Vaquero, *Maestros subterráneos*, p. 178.

Pinturas en Argentina.⁴ Sin embargo, el motivo en cuestión también aparece en grupos contemporáneos, como ha sido documentado en Australia.⁵ En otros lugares se carece de certezas respecto a su temporalidad, como sucede en los sitios centroamericanos.⁶ Lo anterior nos advierte sobre las dificultades de dar por sentado la pertenencia de estos motivos a épocas remotas.

Estas imágenes pudieron estar relacionadas con una actividad ritual, entendida como una acción vinculada con la formación de una memoria colectiva y la significación del paisaje, producto de la formulación de un simbolismo articulador de la vida social.⁷ En ella los participantes, el escenario natural, el momento de ejecución y los lugares seleccionados para dejar las improntas, habrían entrado en relación para generar un significado más amplio.

⁴ Las datación más antigua propuesta para las manos al negativo en grutas paleolíticas de Europa se estima en 27 000 a. p. en Cosquer, Francia; Marc Groenen, *Sombra y luz en el arte paleolítico*, p. 133. Por su parte, El Cañadón de los Toldos y otros lugares de la región del Río Pinturas en Argentina se han estimado en 9 000 a. p.; Osvaldo Menghin, "Las pinturas rupestres de la Patagonia", en *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*, Vol. V, Buenos Aires, 1952, p. 11 y 12 y "Estilos de arte rupestre en Patagonia", en *Acta Prehistórica*, Vol. I, Buenos Aires, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, p. 58-63. En el Sahara Oriental se les ha ubicado en una etapa neolítica anterior al desarrollo de la civilización egipcia: Jean-Loïc Le Quellec, Pauline et Philippe de Flers, *Peintures et gravures d'avant les pharaons. Du Sahara au Nil, s/l*, Fayard-Soleb, 2005, p. 240.

⁵ Las manos negativas en Australia tienen una gran continuidad en el tiempo, pudiendo algunas de ellas remontarse a 20 000 a. p., otras son posteriores a la colonización europea y algunas incluso son hechas recientemente: Jean Clottes y Jean Courtin, *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverna engloutie*, Paris, Seuil, 1994, p. 64. Algunas de las realizadas en épocas más recientes se encuentran en Yengo National Park, New South Wales, Australia; R. G. Gunn, "Hand sizes in rock art: interpreting the measurement of hands stencils and prints", en *Rock Art Research*, mayo 2006. Consultado en enero de 2009 en: http://findarticles.com/p/articles/mi_6922/is_1_23/ai_n28429500/?tag=content;col1.

⁶ Esto queda patente en los distintos artículos compilados en: Martin Künne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003.

⁷ Nuria Sanz Gallego, "La arquitectura como ritual social: el caso de las nuragas sardas", en W. H. Waldren etl. al. (eds.), *Ritual, rites and religión in Prehistory. IIIrd Deya International Conference of Prehistory*, Vol. II, England, BAR International Series 611, 1995, p. 92.

Las consideraciones anteriores nos advierten sobre el tipo de preguntas que surgen cuando nos encontramos frente a este tipo de motivos. Sin embargo, es preciso estudiar cada caso en su contexto para poder acercarnos a una mejor comprensión de los distintos pasados que guardan. En las montañas del norte de Centroamérica la Cueva del Ermitaño nos plantea un ejemplo específico.⁸

⁸ El presente trabajo incluyó la investigación documental y el trabajo de campo. Se realizaron dos temporadas durante los meses de julio y diciembre de 2008.

2. La Cueva del Ermitaño y sus pinturas

El sitio: su ubicación y visibilidad

En términos orográficos, la Cueva del Ermitaño se ubica en las Tierras Altas del Norte de América Central, de manera particular en las estribaciones que dan paso a las Tierras Bajas Centrales de El Salvador, a una altitud aproximada de 1000 msnm.¹ Esta región también es conocida como las Tierras Altas del Norte de El Salvador.² Se encuentra en el actual departamento salvadoreño de Chalatenango, aproximadamente a 5 km al norte del pueblo de Dulce Nombre de María y a 4 km al sur del río Sumpul, cuyo cauce marca en esta región la frontera con Honduras (Fig. 1).³

La Cueva del Ermitaño se encuentra en una zona de pliegues montañosos que se elevan 600 metros con respecto a Dulce Nombre de María, mientras que en relación con el cauce del río Sumpul están a una altura de 400 metros. Hacia el noroeste las formaciones montañosas se extienden alrededor de 50 kilómetros hasta llegar a Esquipulas en Guatemala, mientras que al este encontramos una depresión que interrumpe el continuo de elevaciones para luego dar paso a la

¹ George Hasemann, "Primera Parte. El ambiente y las culturas precolombinas", en George Hasemann *et. al.*, *Los indios de Centroamérica*, España, Mapfre, 1996, p. 20 y pp. 29-33.

² David Browning, *El Salvador. La tierra y el hombre*, El Salvador, Ministerio de Educación, 1975, p. 26 y 27; Elisenda Coladán y Paul Amaroli se refieren a esta zona como la Cordillera Norte de El Salvador y Marlon Escamilla como las Montañas del Norte. Creo que lo importante es tener presente que si bien estas montañas están al norte de El Salvador en realidad forman una unidad con el macizo montañoso hondureño. Elisenda Coladán y Paul Amaroli, "Las representaciones rupestres de El Salvador", en Martin Künne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, pp. 143-161; y Marlon Escamilla, "Las montañas del norte y sus manifestaciones gráfico-rupestres. Temporada 2007. Proyecto Arte Rupestre de El Salvador", ponencia presentada en el *II Congreso Centroamericano de Arqueología en El Salvador*, Museo Nacional "David J. Guzmán", San Salvador, octubre 2007, 14 p.

³ Todas las figuras, salvo los casos en que se indique lo contrario, fueron elaboradas por el autor.

región conocida como la Montañona. Las observaciones anteriores muestran que el sitio se ubica en una posición estratégica, en un lugar de transición entre las Tierras Bajas Centrales de El Salvador y las Montañas Hondureñas, muy cerca de un paso intermontano hacia el río Sumpul.

El sitio se ubica en un vértice formado por las laderas de los cerros Candelero al oeste, Aserradero al norte y por la parte baja de una loma ubicada al sur, sobre la que actualmente pasa un camino de terracería que comunica Dulce Nombre de María con la población de San Fernando, denominada en el presente trabajo como Loma Sur (Fig. 2). Hacia el noroeste encontramos el Cerro de la Tortilla y el caserío El Manzano. Al este se ubica un declive que se dirige hacia la depresión ya señalada en dirección a la Montañona y al noreste se ubica el Cantón El Ocotal.

En cuanto a la hidrografía, Elisenda Coladán comentó la existencia de nacimientos de agua en los alrededores, sin embargo esto no pude corroborarlo en mis recorridos.⁴ Lo que identifiqué fue la presencia del río Ereguán que corre entre el caserío El Manzano y el cerro de la Tortilla para desembocar más al norte en el Sumpul. Por la topografía del lugar es claro que durante la época de lluvias el agua del cerro Aserradero y la Loma Sur escurren justo delante de la Cueva del Ermitaño, formando cursos de agua que se juntan hasta desembocar también en el Sumpul. Este último, a su vez, alimenta el caudal del Lempa, que es el principal río de El Salvador y uno de los más importantes en todo el Pacífico centroamericano, de gran importancia para el desarrollo de las culturas prehispánicas.

El sitio es accesible para el visitante moderno gracias a los caminos que comunican las poblaciones actuales, además de encontrarse en la proximidad de dichos asentamientos. Sin embargo no sabemos cómo fue esta accesibilidad en tiempos pretéritos, pues no tenemos noticias

⁴ Coladán, *Diario de campo 1996-1998. Corinto. Titihuapa. Piedra Labrada. El Ermitaño*, El Salvador, [fotocopia de manuscrito], Departamento de Arqueología de El Salvador, 1998, s/p.

de los caminos y poblados del pasado, ni tampoco una idea de los lugares donde habitaban las personas que elaboraron las pinturas. La región aún no cuenta con una investigación arqueológica pormenorizada, es de esperar que una prospección detallada pueda arrojar nueva información al respecto.⁵ Algunos restos de metates y manos de moler son los únicos vestigios encontrados por los pobladores actuales, sin embargo no pude identificar el lugar preciso en donde fueron hallados.

De los rasgos relacionados con la ubicación el tema de la visibilidad me parece relevante, en lo referente a los lugares desde los cuales es posible observar la Cueva del Ermitaño y el panorama que se percibe desde ella, así como otros puntos de visión relacionados con la geografía del lugar; estas características pudieron ser tomadas en cuenta por quienes realizaron las pinturas. Si consideramos la visibilidad que se tiene del sitio a partir de los accidentes y formaciones del terreno no podríamos considerarlo oculto, por el contrario, permanece visible desde varios puntos. Sólo desde el cerro Candelero ubicado al oeste resulta imposible observarlo (Fig. 3). Sin embargo es en el declive ubicado al este desde donde se aprecia mejor la formación rocosa del doble abrigo que contiene las pinturas (Fig. 4).

Respecto a la visión que se tiene desde el sitio, lo más relevante es que la orientación dirige la mirada hacia el este hasta llegar a la región hoy conocida como la Montañona, que consiste en una zona de elevaciones coronadas por un picacho denominado El Volcancillo (Fig. 5). La relación visual entre la Cueva del Ermitaño y la Montañona pudo vincularse con la salida del sol, pues en ciertos días el amanecer se observa desde el sitio, como lo pude atestiguar el 26 de

⁵ Durante el trabajo de campo recorrí de manera aleatoria el costado norte del Cerro el Candelero, el costado este del cerro de la Tortilla, el área ubicada entre el río Ereguán y el caserío el Manzano, y los alrededores de la Cueva del Ermitaño en un radio promedio de 200 metros sin encontrar rastros de materiales líticos o cerámicos. Marlon Escamilla también comentó la poca evidencia de vestigios durante su visita al sitio: "Las Montañas del Norte y sus manifestaciones gráfico-rupestres", p. 11.

diciembre de 2008, poco días después del solsticio de invierno, época en la que el sol alcanza su máxima inclinación sur (Fig. 6). Es de prever que, conforme se acerca el equinoccio de primavera y el sol continúa su recorrido hacia el norte, llega un momento en que no es posible la observación del amanecer desde las pinturas. El estudio de las implicaciones arqueoastronómicas es un motivo de interés para futuros trabajos, pues no debemos descartar este tipo de observaciones como elementos que influyeron en la selección del lugar.

Por otro lado, la orientación sureste del sitio también lo relaciona con la depresión ubicada hacia la Montañona, la cual se presenta como un paso natural entre la cuenca del río Lempa en la zona hoy conocida como Embalse Cerrón Grande, ubicada en las Tierras Bajas Centrales de El Salvador, y la del río Sumpul ya en la zona montañosa del norte. La importancia de esta ubicación geográfica no debió pasar desapercibida por los creadores de las pinturas, y pudo estar relacionada con caminos y recorridos ahora desconocidos.

Si bien desde la Cueva del Ermitaño la única vista panorámica es hacia la Montañona, en las cumbres de los cerros cercanos, como el Aserradero, la Tortilla y el Candelero, es posible dominar un vasto territorio de las Tierras Bajas Centrales de El Salvador y algunos de sus volcanes. Desde el cerro Candelero, por ejemplo, se observa el Embalse Cerrón Grande sobre el Río Lempa, región con una gran ocupación en la época prehispánica, así como los volcanes de San Vicente, San Salvador y Guazapa (Fig. 7). Asimismo, desde los mismos puntos pero viendo hacia el norte se muestran al espectador las montañas del sur de Honduras (Fig. 8). Esto nos permite pensar que si bien La Cueva del Ermitaño pudo tener una posición privilegiada para la observación de la Montañona y del sol durante la mañana, otros lugares aledaños entre los que destacan las cumbres de los cerros, ofrecían vistas que los usuarios de la Cueva del Ermitaño pudieron tener en consideración.

El doble abrigo rocoso y las pinturas

La Cueva del Ermitaño es parte de un conjunto de formaciones rocosas de origen volcánico, Coladán dice que se trata de toba blanca, mientras Marlon Escamilla precisa que se trata de ignimbrita.⁶ Como han mencionado otros autores, no se trata de una cueva como el nombre del sitio lo indica, sino de un doble abrigo rocoso formado por dos abrigos superpuestos orientados en dirección sureste.⁷ El de la parte alta tiene una forma irregular, que lo coloca en un punto intermedio entre abrigo y paredón (Fig. 9). Hay otros paredones y abrigos en los alrededores, pero en ellos no hay vestigios de manifestaciones rupestres.

El aspecto general del Abrigo Inferior consiste en una planta semejante a un medio círculo de aproximadamente 10 metros de largo con una profundidad máxima de 2.80 metros a partir de la línea de goteo, en tanto que la altura no es mayor a los 3 metros (Fig. 11). Su piso se ve interrumpido por una gran roca colisionada y por una pequeña formación natural que se eleva a 1 metro de altura, la cual forma una especie de banca o pequeño muro (Fig. 10). Estos elementos dividen el abrigo en dos partes de diferente tamaño, siendo la sección ubicada al sur la más pequeña. El acceso actual se realiza por el extremo sur, teniendo que escalar una altura aproximada de 2 metros, pues el piso del abrigo se encuentra a una altura mayor en relación con

⁶ Elisenda Coladán, *Diario de campo 1996-1998*, s/p.; Marlon Escamilla, "Las Montañas del Norte y sus manifestaciones gráfico-rupestres", p. 10. Para mayor información respecto a las formaciones geológicas de El Salvador remito a la página de internet del Sistema Nacional de Estudios Territoriales de El Salvador, SNET: <http://www.snet.gob.sv/>.

⁷ Jorge Lardé Larín, "Índice de provisional de lugares del territorio salvadoreño en donde se encuentran ruinas u otros objetos arqueológicos", en *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, Tomo I, No. 1, 1950 [1926], p. 49; John M. Longyear, *Archaeological Investigations in El Salvador*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology-Harvard University, 1944, p. 9; Matthias Strecker, *Rock Art of East Mexico and Central America: An Annotated Bibliography*, 2a. Ed., Los Ángeles, Institute of Archaeology-University of California, 1982 [1979], p. 50; Elisenda Coladán, *Nuevos datos sobre el arte rupestre de El Salvador. Informe presentado a Concultura*, El Salvador, mayo de 1998, 28 p.

el terreno ubicado delante de él. Es posible entrar por otros lugares, pero se necesita limpiar el terreno y contar con una escalera u otro accesorio similar. Las pinturas se distribuyen prácticamente en toda la pared del abrigo, excepto en la parte norte en donde encontramos un conjunto de oquedades naturales, algunas de las cuales presentan una coloración negra; Coladán y Amaroli sugieren un posible origen antrópico producto de fogatas, sin embargo no se ha precisado esta observación para determinar si es reciente o no.⁸

En el Abrigo Inferior se conservan 14 manos en color rojo, y un motivo más que parece corresponder a otra que se elaboró parcialmente (Cuadro I). Estas catorce manos fueron medidas y los resultados muestran una diversidad significativa en sus dimensiones, lo cual parece indicar, más allá de las variaciones que pudo haber en la elaboración específica de cada una de ellas, que se trata de diferentes individuos.

Las longitud del largo de la mano oscila entre 11 cm en la más pequeña (mano 4) y 17 cm en la más grande (mano 10). Una propuesta para la interpretación es considerarlas en dos grupos: a) las menores a 13 cm y b) las mayores a 14 cm; entre las primeras podemos incluir aquellas que presentan dedos medios menores a 6 cm. La organización de las manos en dos grupos a partir de su tamaño es de interés si consideramos que otros estudios sobre este tipo de motivos en América han planteado que aquellas menores a 13 cm pertenecen a niños.⁹ La relación entre la altura de una persona con la longitud de su mano, que se ha estimado en una proporción 10/1, si bien

⁸ Elisenda Coladán, *Diario de campo 1996-1998*, s/p.; podría tratarse de fogatas para extraer miel como señala Marlon Escamilla, "Las Montañas del Norte y sus manifestaciones gráfico-rupestres", p. 11.

⁹ Matthias Strecker, "Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán", en *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán* 9(52), Mérida, 1982, p. 49. Otros autores han sugerido como manos de niño aquellas de 6 pulgadas o menos, lo que es equivalente a 15 cm., esta medida me parece que se presta a mayor debate. Forrest Kirkland y W. Jr. Newcomb, *The rock art of Texas Indians*, Austin, The University of Texas Press, 1967; citado en Juan Schobinger, *Arte prehistórico de América*, México, CONACULTA-Jaca Book, 1997, p. 33.

puede no ser exacta, es un indicador que nos permite imaginar incluso la altura de los diferentes individuos.¹⁰ Es plausible pensar que las manos pequeñas corresponden a niños o individuos en crecimiento, y las grandes a personas adultas o, al menos, con una edad más avanzada; de este modo tendríamos por lo menos cinco manos de niño (manos 1 a 5). Si a esto sumamos su distribución veremos que ellas se organizan en la roca, entre otras cosas, por conjuntos a partir del tamaño.

La ubicación de las pinturas, que oscila entre 80 cm y 60 m con respecto al piso, nos indica que los realizadores pudieron elaborarlas de pie o ligeramente inclinados. Asimismo, la amplitud del piso parece haber otorgado una superficie suficiente para permitir la presencia de varios individuos, aunque es difícil proponer un número.

Las manos aparecen aisladas (mano 1 y 14), en pares (manos 2 a 5) y en grupos de 4 (manos 6 a 13) (Figs. 11 y 12). El caso de las aisladas puede responder al estado de conservación de las pinturas, pues al lado de cada una de ellas hay muestras de procesos de lixiviación de la roca. Las organizadas en pares forman dos conjuntos (Par A: manos 2 y 3; Par B: manos 4 y 5), entre sus rasgos característicos está la proximidad entre ambos, su ubicación en pequeñas secciones a manera de nichos, su localización en la parte sur del Abrigo Inferior y que presentan manos pequeñas, igual que la número 1 (Figs. 13 y 14).

Las manos organizadas en grupos de 4 también forman dos conjuntos, el primero está integrado por las manos 6, 7, 8, y 9 (Conjunto A), las cuales se ubican encima del pequeño muro; todas en una altura similar formando una línea horizontal (Fig. 15). Con una disposición similar, pero más a la derecha, en la sección norte del abrigo, se encuentra el grupo formado por las manos 10, 11, 12 y 13 (Conjunto B), a una altura ligeramente menor (Fig. 16). Estas ocho manos

¹⁰ H. Mierzecki, "Las formas y líneas de la manos", *Actas Ciba*, No. 6, junio 1941, p. 155.

son todas de un tamaño considerablemente mayor en relación con las manos 1 a la 5, siendo la más pequeña la número 6 con un largo de 14.5 cm, al menos 2 cm más grande que la mayor de las pequeñas ubicadas en la sección sur del Abrigo Inferior.

Las observaciones anteriores nos muestran lo siguiente: a) las manos pequeñas se distribuyen en la parte izquierda del abrigo, en tanto las grandes lo están a la derecha, en otras palabras, las manos de distinto tamaño se encuentran en diferentes secciones sin combinarse entre ellas, esta distinción coincide espacialmente con la división señalada por el pequeño muro natural, b) las pequeñas están en pares, en tanto que las grandes en grupos de cuatro, de las manos aisladas una es pequeña (mano 1) y otra es grande (mano 14).

Si ahora consideramos la distribución tomando en cuenta la lateralidad también veremos resultados interesantes. Primero cabe señalar que en la mayoría de los casos es posible identificar si son derechas o izquierdas, a excepción de la mano 5, que fue la única del Abrigo Inferior a la que no se le pudo distinguir este atributo. Ninguna de las 6 manos derechas aparece en la sección norte del abrigo, en tanto las 7 izquierdas tienen una distribución más amplia, pues se hallan en ambos lados (Fig. 12). En términos generales podríamos considerar un área preponderante de izquierdas, la sección norte, y otra de derechas, la sección sur, pero esto sólo sería el inicio para describir una realidad más compleja.

Empezando por las manos pequeñas, podemos observar que el Par A está conformado por dos manos de distinta lateralidad, las cuales se muestran en una secuencia derecha/izquierda, como si estuvieran “cruzadas”, esto aunado a las diferencias de tamaño, pues la 2 es ligeramente mayor, genera una impresión de que se trata de diferentes personas, como en efecto creo que es el caso (Fig. 13). Por otra parte, en el par B, las manos 4 y 5 tienen una secuencia derecha/indeterminada, lo cual impide generalizar una misma disposición para ambos pares (Fig. 14).

Las manos agrupadas en los conjuntos de cuatro muestran también características singulares. El Conjunto A (manos 6, 7, 8 y 9) está conformado por tres derechas y una izquierda, por sus dimensiones es posible sugerir que pertenecen a diferentes individuos. (Fig. 15). En tanto, el Conjunto B (manos 10, 11, 12 y 13) está compuesto sólo por izquierdas, las cuales tienen dimensiones muy similares. Tres de las manos del Conjunto B muestran únicamente los dedos, lo cual parece responder más a una intencionalidad que al estado de conservación (Fig. 16). En medio de los conjuntos A y B se haya la mano incompleta.

Las observaciones anteriores muestran un conjunto de características de las pinturas del Abrigo Inferior, y aunque es difícil extraer de ellas aseveraciones acerca de lo que estas diferencias y relaciones significan, considero posible señalar algunas conclusiones a raíz de lo expuesto.

De las diferencias de tamaño la conclusión que más llama la atención es la presencia de manos de adultos y de niños, lo cual reafirma la idea de una actividad realizada en grupo, no sería de extrañar que hubiera contado con la participación de hombres y mujeres por igual, aunque eso es algo que no es posible definir en este trabajo.¹¹ Este tema se presta a varias interpretaciones, me gustaría llamar la atención sobre un aspecto implícito en el momento de elaboración, en el cual podemos imaginar a una persona hábil en el manejo del estarcido sosteniendo la mano de un niño sobre la pared y aplicando el color, en una acción que lleva implícita una enseñanza y la transmisión de una práctica plástica y cultural, además de implicaciones simbólicas y rituales ahora muy difíciles de reconstruir.

Hubo ciertas elecciones al momento de elaborar las pinturas, de las cuales la que parece más significativa fue la de escoger un área para las manos de adultos y otra para la de niños, y el

¹¹ Un estudio acerca de la identificación de género en manos al negativo es: Jean Michel Chazine y Arnaud Nory, "Sexual Determinations of hand stencils on the main panel of the Gua Masri II Cave (East-Kalimantan/Borneo-Indonesia)" en *International Newsletter On Rock Art*, No. 44, 2006, pp. 21-25. Consultado en: <http://www.bradshawfoundation.com/inora/index.html>, diciembre de 2008.

hecho de que las primeras se organizaran en grupos de cuatro y las segundas en pares. Esto es un indicador de un orden y planificación, hubo cuidado en no intercalar las improntas de distintas edades, se agruparon sin sobreponerse, se escogieron lugares adecuados sobre la roca como los nichos donde están los pares y se ocupó de manera uniforme el largo del abrigo.

El tema de la lateralidad es variado y presenta dificultades para proponer conclusiones que vayan más allá de los datos, lo más destacable es que no hay una preponderancia ni de izquierdas ni de derechas, aunque al menos en el Conjunto B hay una clara decisión por el uso de izquierdas. Es necesario el estudio comparativo con otros sitios para poder profundizar en estas relaciones.

Por su parte, el Abrigo Superior tiene características que complican su registro y descripción, pues es difícil acceder a él debido a la altura en que se encuentra, lo cual dificulta llevar a cabo una medición de sus proporciones y fotografiar las pictografías (Fig. 18). En relación con el Abrigo Inferior es menos largo, en tanto que su altura parece mayor a los tres metros. Hacia el lado sur es más plano, mientras que en el otro extremo presenta una cavidad de alrededor de un metro y medio de profundidad. Cabe destacar que esta cavidad también tiene coloración oscura, planteando el mismo problema identificado en el Abrigo Inferior acerca del origen de estos rastros de combustión.

Una de las características más importantes del Abrigo Superior es su mayor visibilidad, se observa mejor a la distancia por encontrarse en un lugar alto. Esta característica pudo influir en su selección como soporte de las pinturas, las cuales incluyen cinco manos al negativo en color rojo, siendo una de ellas apenas un fragmento, una probable mano blanca también al negativo, dos motivos más de difícil identificación iconográfica y un diseño rectangular verde (Cuadros 2 y 3).

A diferencia del Abrigo Inferior, en donde todas las pictografías son rojas, en el Abrigo Superior encontramos nuevos y singulares motivos realizados en diferentes colores. El color pudo ser un atributo de significado, un elemento fundamental del mensaje escondido en cada motivo, y

al mismo tiempo es un indicador del conocimiento en la obtención y preparación de distintos materiales. Los colores utilizados en la Cueva del Ermitaño coinciden con la paleta cromática de otros sitios centroamericanos, como comento más adelante.

Las cinco manos rojas están separadas entre sí, lo que no permite sugerir agrupaciones como sucede con las ubicadas en el Abrigo Inferior. Parece más adecuado proponer una jerarquía entre ellas considerando su altura, las manos 16, 17 y el fragmento de la mano 19 estarían ubicadas en el nivel más alto formando una línea horizontal, en tanto que las número 15 y 18 en otro más bajo (Fig. 19).

Las manos 16 y 17 se perciben con mayor nitidez y ambas son derechas, de entre ellas la que más sobresale es la 17, que muestra el antebrazo y conserva su color muy vivo. Si bien no es fácil proponer un significado diferenciado entre las manos de ambos abrigo, por ejemplo si las personas que plasmaron sus improntas en el Abrigo Superior pudieron ser personajes de “mayor jerarquía”, lo que sí parece válido resaltar es que aquellos que hicieron uso de los lugares más altos tenían mayor habilidad y destreza para escalar en la roca y un gran dominio de la técnica pictórica del estarcido, cuyo mejor ejemplo está en la ejecución de la mano 17.

En la parte de la oquedad del lado derecho se encuentra un resto de color blanco que a la distancia semeja una mano negativa más en color blanco, sin embargo es preciso mejorar el registro para poder corroborar su existencia (Cuadro 2). Se trataría de un ejemplo relevante por estar hecha en un color diferente y en un lugar más reservado, sin embargo quedaría la incógnita sobre su contemporaneidad con las demás.

Abajo y a la derecha de la mano 17 se encuentran un par de motivos de pequeñas dimensiones cuya forma no he podido relacionar con algún objeto o diseño iconográfico. El primero consiste en una forma semicircular de color blanco y el segundo en un diseño tripartito color guinda realizado a partir de formas triangulares, este último muestra mayor precisión y

cuidado en la elaboración de sus contornos y una aplicación uniforme del color (Cuadro 3). Por último, en un punto intermedio entre los dos abrigos, hay un motivo zoomorfo en color rojo, que podría representar un cánido (Fig. 17).¹²

Si bien las manos de ambos abrigos parecen corresponder a una misma época, aunque no todas se hayan hecho en una misma sesión, cabe preguntar si los otros motivos son también contemporáneos. Este cuestionamiento no es fácil de responder, sin embargo es posible plantear dos posibilidades. En caso de que los motivos distintos a las manos fueran contemporáneos a éstas, estarían atestiguando el uso de diferentes signos por el mismo grupo, lo cual habría implicado la delimitación de un área específica, el Abrigo Superior, para plasmar motivos de distinta forma, color y, como se puede inferir, significado, siempre respetando las manos al negativo sin alterarlas y prácticamente sin sobreponerse a ellas. En el caso de que se trate de signos elaborados en un tiempo distinto sobresale la reutilización del sitio para hacer de nueva cuenta ejercicios pictóricos relacionados con ciertos aspectos del pensamiento de sus creadores, quienes no debieron pasar por alto la presencia de las pinturas anteriores. Me parece esta última situación como la más probable, al menos para el rectángulo verde.

El rectángulo verde es uno de los motivos más llamativos, debido a su tamaño y ubicación. Está formado por una banda perimetral con una secuencia de grecas escalonadas, y en su interior cuenta con un diseño serpentino acompañado de pares de líneas rectas (Fig. 20). El extremo derecho del motivo desapareció debido al resquebrajamiento de una sección de la roca,

¹² en la Cueva de la Chepa, ubicada en Chiapas, se ha notificado la existencia de un cánido acompañando manos negativas, lo cual abre una veta de análisis para indagar en la posible asociación entre ambos motivos. Sophia Pincemín Deliberos, *De manos y soles. El estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas y Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 1999, p. 103.

impidiendo conocer su largo original. Para generar una idea del tamaño, de acuerdo a los datos proporcionados por Coladán, el ancho del cuadro es de 44 cm por un largo actual de 68 cm.¹³

La superposición del cuadro sobre una mano al negativo nos permite saber que es posterior, aunque no es sencillo precisar la distancia temporal existente entre ambos, la cual pudo ser cuestión de días o de cientos de años. Esta situación es un problema común a las superposiciones de pinturas en un mismo sitio, siendo difícil avanzar en la interpretación cuando no se cuenta con una iconografía claramente ubicada en el tiempo, o se carece de una datación directa a través de los materiales.

El diseño de la greca escalonada aparece en diferentes regiones de Mesoamérica e, incluso, también en otras áreas culturales. En Centroamérica aparece en distintas cerámicas, como en la Salúa del periodo Clásico Tardío y en la Nicoya del Posclásico Temprano (Fig. 21).¹⁴ Estas cerámicas fueron bienes prestigio e intercambio entre las culturas prehispánicas de dichos periodos. Desde las cumbres de los cerros cercanos a la Cueva del Ermitaño una persona pudo observar todo el esplendor de Cuenca del Paraíso alcanzado durante la segunda mitad del primer milenio, con sus edificaciones y cultivos irrigados por las crecidas del río Lempa (Fig. 7). ¿Pudo el rectángulo verde, cuya greca aparece en vasijas de estos periodos, ser la obra de un artista que subió a la montaña a plasmar esta imagen, en un acto cargado de un simbolismo ahora desconocido, al tiempo que observaba manos antiguas y miraba desde lo alto su mundo?

¹³ Elisenda Coladán, *Nuevos datos sobre el arte rupestre de El Salvador. Informe presentado a Concultura*, El Salvador, mayo de 1998, p. 30.

¹⁴ William Fowler Jr., *El Salvador. Antiguas civilizaciones*, El Salvador, Banco Agrícola Comercial de El Salvador, p. 131 y 159.

3. Las manos en América Central y el contexto del Ermitaño

Las manos al negativo en América Central y el contexto rupestre

Las manos al negativo son un motivo presente en otros sitios del istmo centroamericano (Fig. 22). De los lugares cercanos a la Cueva del Ermitaño destaca la Cueva del Espíritu Santo, ubicada en el oriente de El Salvador, lugar que cuenta con gran cantidad de pinturas y sobreposiciones en diferentes colores—blanco, negro, rojo, amarillo, distintos ocre—, entre las que se incluyen manos negativas (Fig. 23).¹ Pocos kilómetros al norte se encuentra la Cueva de las Figuras del Cantón Hondable, en donde se aprecian unas descoloridas manos negativas en la parte baja de un farallón (Fig. 24). Estos sitios también se ubican en las estribaciones de la actual frontera entre Honduras y El Salvador.

Sobre los sitios de pinturas ubicados en el actual territorio hondureño, Alison McKittrick ha dicho que todos ellos cuentan con manos negativas y positivas, lo cual nos habla de la amplia difusión del motivo en el istmo centroamericano.² Destaca el hecho de que en la Cueva Pintada de Azacualpa las manos al negativo también aparezcan por debajo de otros motivos, lo cual indica su relativa antigüedad en el universo pictórico de la región (Fig. 25). Asimismo, en este lugar llama la atención una mano negativa realizada con un color muy parecido al del motivo guinda de la Cueva del Ermitaño, indicando la posibilidad de un conocimiento similar en cuanto la preparación de un

¹ Elisenda Coladán, "The rock art of 'La Gruta del Espíritu Santo' El Salvador Central America", en *International Newsletter on Rock Art*, No. 27, 2000, p. 13-19; Wolfgang Haberland, "The Cave of the Holy Ghost", en *Archaeology*, Vol. 25, No. 4, October, 1972, pp. 286-291.

² Alison McKittrick, "Arte rupestre en Honduras", en Martin Künne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, p. 163.

pigmento, o incluso que el motivo guinda pudiera estar relacionado temporalmente con las manos al negativo (Fig. 26).³

Hacia el sur, en Nicaragua, las manos negativas se han documentado en la Cuevas de los Negros y en la Konga.⁴ En la primera de ellas Rigoberto Navarro señaló la existencia de por los menos dos pares, uno de manos adultas y otro de niños.⁵ Para encontrar otro sitio en donde se haya reportado la existencia de manos pequeñas tendríamos que emprender un largo viaje hasta un cenote en el norte de la Península de Yucatán, conocido como Cueva Manitas. Aquí las pinturas suman más de 140 motivos, entre las que destacan manos negativas y positivas, existiendo entre las primeras algunas de pequeñas dimensiones.⁶

Ubicados también en la Península de Yucatán, nos encontramos con las cuevas del municipio de Oxkutzkab, entre las que destacan las de Loltún, X'kukican, Acum y Caa Actum. En ellas Matthias Strecker reportó decenas de manos negativas realizadas en color negro, algunas formando imágenes de animales.⁷ En la Cueva de Caa Actum hay motivos iconográficos del

³ Recientemente recibí noticias de la existencia de rocas al oeste de la Cueva del Ermitaño de las cuales pudiera haberse obtenido el color guinda, pues presentan una coloración similar. Cerca de la Cueva del Espíritu Santo, en Guatajiagua, hay otros yacimientos de color rojo. Marielba Herrera y Ismael E. Crespín comunicación personal.

⁴ Suzanne Baker, "Arte rupestre de Nicaragua", en Martin Küne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, p. 189.

⁵ Rigoberto Navarro, *Arte rupestre del Pacífico de Nicaragua. Las variaciones de las representaciones entre la costa del Pacífico y el lago Cocibolca*, Managua, Fondo Editorial INC-ASDI y Universidad Centroamericana, 1996, p. 52-54.

⁶ K. J. Sognnes *et. al.*, "Painted Hands in Cueva Manitas, Yucatán, México, ponencia presentada en el *Symposium Internacional de Arte Rupestre*, realizado en La Habana, Cuba, noviembre 2008.

⁷ Matthias Strecker, "Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán", pp. 47-57.

periodo Clásico maya sobrepuestos a algunas de las manos, lo cual nos indica su anterioridad a este periodo.⁸

Con menos información respecto a otros sitios, cabe mencionar la presencia del motivo en Guatemala (Cueva del Diablo, Chatún de la Rebalsa, El Encanto),⁹ Belice (Stela Cave),¹⁰ Chiapas (isla Lacan Tun, Cañón del Sumidero, Gruta la Chepa, río la Concordia),¹¹ Oaxaca (Cueva de la Ba'cuana, Peña Matías, Puente Colosal),¹² e incluso Hidalgo (Agua Blanca de Iturbide, Huapalcalco) o Morelos (San José de los Laureles).¹³ Lo anterior nos habla de la amplia difusión de una tradición pictórica, compartida por grupos que se desarrollaron en diferentes territorios, con unas prácticas culturales y simbólicas parecidas, aunque, así como sus pinturas, también pudieron tener variantes regionales.

Se ha mencionado que las manos negativas suelen aparecer debajo de otros motivos, siendo esto un indicador de su relativa antigüedad, pero este mismo hecho implica que en la mayoría de los sitios fueron las primeras imágenes en ser plasmadas; la Cueva del Ermitaño no es

⁸ Schobinger, *Arte prehistórico de América*, p. 35.

⁹ Marlen Garnica *et. al.*, "El Arte rupestre de Guatemala. Entre las frontera este y oeste", ponencia presentada en el *III Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Arte Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, mayo 2009.

¹⁰ Christophe G. B. Helmke *et.al.*, "El Arte rupestre de Belice", en Martin Künne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, p. 103.

¹¹ Sophia Pincemín Deliberos, *De manos y soles. El estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*, Capítulo 2.

¹² Javier Urcid, "Paisajes sagrados y memoria social. Las inscripciones Ñuiñe en el Puente Colosal, Tepelmeme, Oaxaca", Informe presentado a FAMSI, 2005. Consultado el 15 de junio de 2009 en: <http://www.famsi.org/reports/03068es/index.html>. Gilda Becerra, "La pintura rupestre de la Ba'cuana. El color sagrado de los Binnizá", ponencia presentada en el *III Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Arte Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, mayo 2009.

¹³ Domingo España Soto, "Las pinturas rupestres de Agua Blanca de Iturbide, Hidalgo", ponencia presentada en el *III Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Arte Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, mayo 2009.

la excepción si recordamos el rectángulo verde. A ellas posteriormente se les añadieron las imágenes más variadas, como se puede observar en la pequeña pero significativa muestra de las figuras 23, 24 y 25. Esto indica la valoración y resignificación de los lugares con pintura realizada a través del tiempo por otros grupos, los cuales contaban con prácticas pictóricas muy diferentes, en lo que respecta a formas, colores e iconografía. Los hacedores de manos señalaron lugares que fueron considerados significativos por la posteridad, y no sólo por sus descendientes más directos.

En la Cueva de Loltún, lugar en donde aparecen más de 80 manos al negativo, hay rastros de ocupación desde el periodo precerámico de acuerdo con Strecker, sin embargo esto no asegura una relación directa entre esa época y las pinturas.¹⁴ Lo mismo acontece con un sitio estudiado recientemente en el sur de Honduras conocido como abrigo El Gigante, en donde se encuentran manos al negativo y al mismo tiempo indicios culturales en un periodo que va del 9000 a.C. al inicio de la Era.¹⁵

Pese a la falta de dataciones a partir de los materiales pictóricos y la problemática asociación entre restos arqueológicos y pinturas rupestres, no deja de ser sugerente la existencia de vestigios antiguos en lugares en donde hay manos negativas. Considero pertinente, sin embargo, mantener la duda respecto a la temporalidad de estos motivos, pues los elementos no son suficientes para dar por sentado que todos ellos pertenecen a grupos remotos en el tiempo, considerados quizá como arcaicos o paleoindios.

Por otro lado, hay sitios con petrograbados cerca de la Cueva del Ermitaño, siendo quizá la incierta cronología el único rasgo que tienen en común (Fig. 27). Estos lugares muestran un

¹⁴ Strecker, "Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán", p. 49-52.

¹⁵ Timothy E. Scheffler, "El refugio rocoso de El Gigante: Mesoamérica Arcaica y las transiciones hacia la vida en asentamientos", Informe presentado a FAMSI, 2005. Consultado el 15 de junio de 2009 en: <http://www.famsi.org/reports/00071es/>.

conocimiento técnico distinto, pues el acto de esculpir y grabar es muy diferente al de pintar y estarcir. Asimismo, presentan una iconografía y disposición espacial diversas, lo que nos advierte sobre distintos sistemas de figuración plástica.

Hacia el este existen varios sitios en la Montañona, justo la región hacia donde está orientada la Cueva del Ermitaño, como se comentó. Se trata de grabados, la mayoría de las veces ubicados en rocas dispersas, cuyas formas más recurrentes son espirales, círculos, figuras antropomorfas o secuencias de puntos. En algunos lugares, como el Cerro Vivo, están asociados a terrazas, muros de contención y plazas, sin embargo todavía hace falta un mejor conocimiento de la zona y su arte rupestre.¹⁶

Más al oriente, en el actual departamento de Cabañas, existen petrograbados de líneas curvas y círculos, situados en abrigos en orillas de ríos, como los denominados Cueva y Poza de los Fierros, y los petroglifos de Titihuapa. Según los estudios de Sébastien Perrot-Minot y Phillippe Costa podrían estar asociados a sitios del Clásico Tardío de la misma región, como el Junquillo.¹⁷ De acuerdo a mis propias observaciones, las formas que estos lugares presentan permiten sugerir una relación con la Peña de los Fierros cerca de Tonacatepeque, un lugar al sur de la Cueva del Ermitaño.

Hacia el oeste se encuentra la isla Iguatepeque en el lago de Güija, uno de los sitios más conocidos del territorio salvadoreño, que cuenta con piedras grabadas, principalmente en su rívera oriental. Este lugar presenta estructuras arquitectónicas en su parte alta y al parecer tiene

¹⁶ *Diagnóstico Cultural de la Mancomunidad la Montañona*, Programa Binacional de Desarrollo Fronterizo Honduras-El Salvador (ACR/IB-2000/2052), 2005.

¹⁷ Sébastien Perrot-Minot, "El Junquillo: Un sitio del Clásico Tardío en la zona de Titihuapa, El Salvador", en *El Salvador Investiga*, El Salvador, CONCULTURA, Año 2, No. 3, 2006, pp. 47-52; y Phillippe Costa y Sébastien Perrot-Minot, "Los Petrograbados de San José Villanueva (Departamento de La Libertad, El Salvador)", ponencia presentada en el *II Congreso Centroamericano de Arqueología en El Salvador*, Museo Nacional "David J. Guzmán", San Salvador, octubre 2007, 5 p.

distintas ocupaciones, lo cual puede explicar la diversidad de estilos presente en los petroglifos, cuya ubicación temporal tampoco se ha precisado.¹⁸ Se sabe, por noticias del siglo XVI, que la isla era visitada por distintos grupos indígenas, en particular los pipiles, para llevar a cabo actividades rituales.¹⁹ Igualtepeque fue un lugar de culto para las sociedades más tardías de la época prehispánica, pero también pudo haber sido de importancia desde periodos más tempranos.

Con base en lo anterior, podemos notar que los sitios más cercanos a la Cueva del Ermitaño no son de pinturas, sino de petroglifos, los cuales son tan distintos que parecen indicar que se trata de etapas muy diferentes en regiones próximas, muestra de cómo en el paisaje centroamericano han quedado plasmadas imágenes que pertenecen a diversas sociedades, con sistemas simbólicos muy particulares.

El contexto arqueológico

La Cueva del Ermitaño se encuentra en una zona localizada entre dos regiones con gran desarrollo durante todas las etapas de la época prehispánica, por un lado los valles intermontanos hondureños y por otro las regiones volcánicas del centro de El Salvador. En estos espacios se desarrollaron sociedades agrícolas que, además de edificar centros ceremoniales, fomentaron el intercambio de bienes suntuarios.²⁰

¹⁸ Marcelo P. Barraza *et. al*, "Las manifestaciones gráfico rupestres del sitio arqueológico Igualtepeque, Santa Ana, El Salvador. Una breve descripción", en *Rupestreweb*, consultado en julio de 2008. <http://www.rupestreweb.info/igualtepeque.html>.

¹⁹ Tomás Fidas Jiménez, "Reflexiones sobre las inscripciones rupestres hundidas en las aguas del Lago de Güija", en *Proceedings of the International Congress of Americanists (33 session, San Jose, 1958)*. Vol. 2, 1959, pp. 250-254.

²⁰ Claude Baudez, *América Central*, Barcelona, Editorial Juventud, 1976 [1970], 264 p.; Doris Stone, *Pre-Columbian man finds Central America. The archaeological bridge*, USA, Peabody Museum Press-Harvard

Es en el periodo Clásico Tardío cuando se observa con mayor claridad el intercambio entre las dos regiones, pues cerámicas de prestigio como la Salúa, la Gualpopa o la Copador se encuentran por igual en sitios salvadoreños y hondureños.²¹ La comunicación entre ambas regiones tuvo que contemplar rutas de tránsito, algunas de las cuales pudieron estar cerca de la Cueva del Ermitaño, por ello es que el paso natural señalado hacia el este toma relevancia no sólo por su fisonomía topográfica, sino por ubicarse en un punto intermedio entre dos zonas con una amplia ocupación.

Cabe destacar que de los desarrollos prehispánicos de la región hubo uno en particular con una cercanía geográfica a la Cueva del Ermitaño, se trata del poblamiento de la Cuenca del Paraíso durante el Clásico Tardío, el cual consistió en la construcción de centros nucleados con montículos ceremoniales, juegos de pelota y residencias.²² Este florecimiento se prolongó durante el Posclásico Temprano, con lo que se ha interpretado como el arribo de grupos de cultura centro-mexicana, tal vez nahua hablantes, quienes edificaron sitios con marcados rasgos toltecas como Cihuatán y Santa María.²³

University, 1972; y Edward Schortman y Patricia Urban, "Southeast Mesoamerica", en Susan Toby Evans y David L. Webster, *Archaeology of Ancient Mexico and Central America. An Encyclopedia*, Nueva York-Londres, Garland publishing Inc., 2001, pp.675-684.

²¹ William Fowler Jr., *El Salvador Antiguas Civilizaciones*, p. 124-125.

²² *Idem*, p. 128. Se trata de sitios como El Tanque, La Ciénaga y El Remolino.

²³ *Idem*, p. 147; William R. Fowler Jr., "Problemas del periodo Postclásico en El Salvador Central", *Yaxkin*, vol. II, No. 4, diciembre 1978, pp. 271-296.

Conclusiones

Después de este recorrido por la Cueva del Ermitaño, sus alrededores y pinturas, de hacer un esfuerzo por destacar sus particularidades y situarla en un contexto muy diverso y fragmentado, ¿qué podemos decir con cierto grado de certeza acerca de los creadores de estas manifestaciones y la historia que ellas encierran?, ¿qué otras cosas quedan pendientes para seguir indagando en estas imágenes del pasado?

Las manos de la Cueva del Ermitaño son el resultado de una acción pictórica planificada, basada en el conocimiento de una técnica ligada plausiblemente a una actividad ritual. Fueron realizadas por un especialista plástico, quien pudo ser el articulador de una ceremonia en la que personas de distintas edades dejaban marcadas sus manos en la roca, en un acto en el que convergen lo personal y lo colectivo al mismo tiempo, pues por un lado se estampa la mano de *una* persona, y por otro se le hace aparecer al lado de las hechas por otros individuos. Se trata tal vez de una actividad de integración social, en la que se reconocía la pertenencia a un grupo, a sus valores, prácticas y creencias; la elaboración de manos negativas, siendo sólo una parte de este espectro cultural, es lo único que ha quedado.

La colocación de manos adultas y de menores en distintas partes del Abrigo Inferior, su organización en grupos y su disposición uniforme en la pared, así como la utilización del Abrigo Superior, parecen indicarnos que la complejidad del gesto plástico estaba más allá de la elaboración de la figura de la mano. La distribución de las pinturas pudo ser el resultado de un simbolismo más elaborado, en el cual se asignaban distintos significados a valores como el número de manos, el tamaño y la ubicación.

La elaboración de las pinturas en un determinado abrigo rocoso nos habla del común acuerdo en la selección del lugar, el cual pudo ser elegido por varias razones. En primera instancia,

su ubicación en una zona de transición entre las Montañas Hondureñas y las Tierras Bajas de El Salvador, nos hace pensar en la posibilidad de que los creadores de estas pinturas estuvieran dotando de significado a un espacio ubicado en una frontera natural. Por otro lado, el sitio no debió estar desligado de rutas que comunicaban ambas regiones, cuyos indicios de intercambio pueden ser rastreados en distintas etapas de la época prehispánica, aunque falta desarrollar la investigación arqueológica y precisar la datación para profundizar en esta hipótesis. El declive topográfico entre la Cueva del Ermitaño y la Montañona pudo haber sido uno de estos caminos, y haber influido en la selección del abrigo.

Otro elemento es la orientación sureste del sitio, que lo relaciona con la salida del sol en determinadas épocas del año y con las primeras horas del día. Por otro lado, la visibilidad que presenta hacia la Montañona es otro elemento a tomar en consideración, pues las laderas cercanas y la orientación dirigen la mirada hacia esa elevación que resalta en el entorno, muy prolífica en petroglifos pero sin vestigios de pintura conocidos hasta el momento. La Montañona pudo ser considerada una entidad importante en el paisaje simbólico, cuya observación privilegiada se hacía desde la Cueva del Ermitaño.

Los hacedores de manos de la Cueva del Ermitaño eran partícipes de una práctica cultural extendida en las regiones más diversas y lejanas, muchas de las cuales fueron desconocidas para ellos. En un momento de la historia prehispánica de la región mesoamericana, una época que se nos presenta con una incierta antigüedad, seres humanos comenzaron a dejar marcadas sus manos en cuevas, cenotes y montañas. El conocimiento técnico y su significado ritual pudieron sufrir variaciones en distintas partes y a lo largo del tiempo, pero muchas de sus connotaciones pudieron permanecer y ser compartidas por diferentes grupos; sólo el estudio de esta imagen en otros sitios podría ampliar el panorama. Cabe destacar, con base en la documentación actual, que la Cueva del Ermitaño parece ser hasta el momento la mayor concentración de manos negativas

en los actuales países de América Central, aunque está por debajo de la gran cantidad de manos encontradas en las cuevas de Yucatán.

Lo que está presente es tan relevante como lo ausente. En este caso, la Cueva del Ermitaño destaca por tener pocas imágenes diferentes a manos, en relación inversa a los principales sitios con pinturas de El Salvador y Honduras, donde complejas iconografías se sobreponen a pocos negativos de manos. Estas manos son quizá el indicio de una cierta unidad de pensamiento compartida por antiguos habitantes de las montañas centroamericanas, que posteriormente fue substituida por una mayor diversidad en los sistemas de creencias y de representación gráfica, razón por la cual observamos los más variados diseños en sobreposiciones posteriores.

El rectángulo verde es la pista más relevante para sugerir una cronología relativa del sitio, pues es el único motivo sobrepuesto a una mano, y presenta un elemento como la greca escalonada que arroja una hipótesis sobre su temporalidad. Sabemos de su presencia en cerámicas del Clásico Tardío y el Posclásico Temprano, lo cual aunado a la cercanía de una zona con gran ocupación durante dichos periodos nos señala un camino de interpretación al respecto. El rectángulo verde pudo pertenecer a un periodo posterior a la elaboración de las manos que, aunque difícil de precisar, pudo corresponder al desarrollo de la Cuenca del Paraíso a partir del Clásico Tardío.

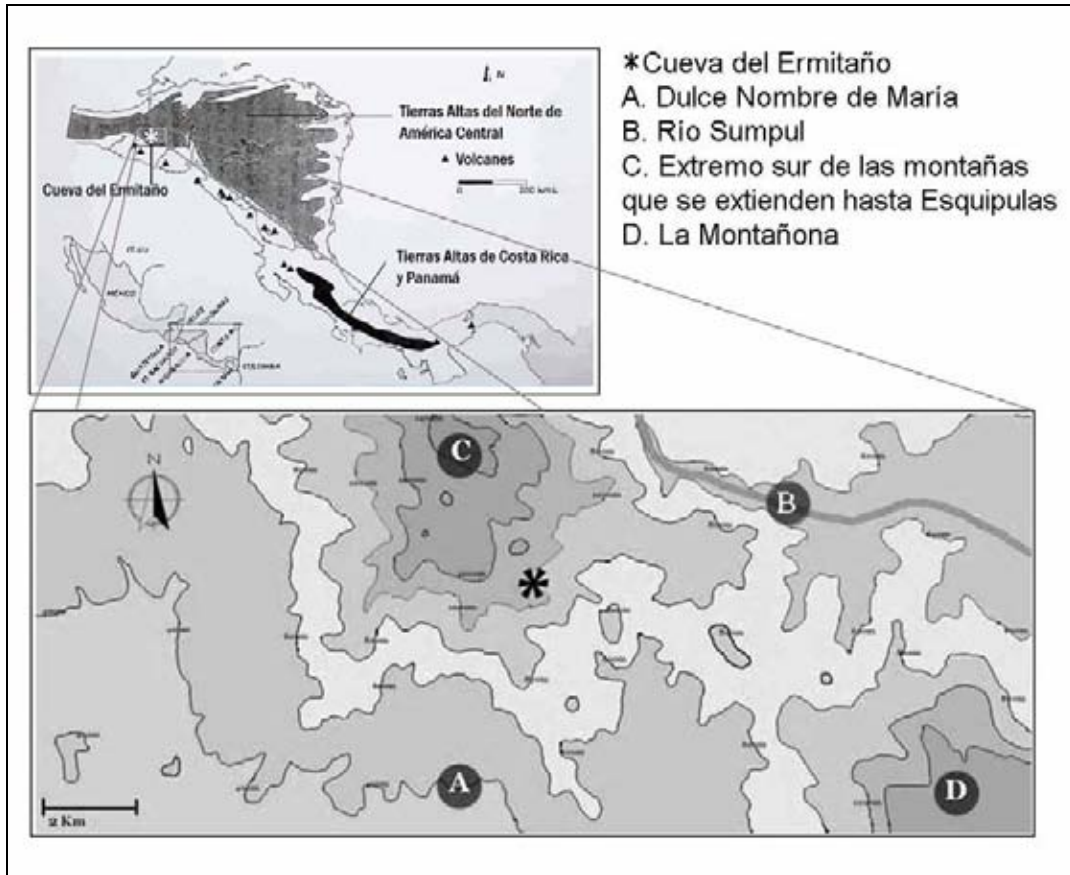
Ante la incertidumbre temporal, considerar las manos al negativo de la región sur de Mesoamérica como necesariamente antiguas tiene sus aristas. Se puede formular la hipótesis de que ellas pertenezcan a una época anterior, por lo menos, al desarrollo del periodo Clásico, con base en hallazgos como la obliteración de la Cueva del Ermitaño o la sobreposición de motivos con iconografía maya como en la Cueva de Caa Actum. Esto podría ser un indicador de un periodo anterior a una diversificación más compleja de las sociedades prehispánicas. La plausible

antigüedad de las manos al negativo ha hecho que sean consideradas por algunos autores, como Schobinger y Strecker, como manifestaciones culturales de tradición paleolítica, pertenecientes a grupos humanos de un periodo precerámico. Si bien esto es sugerente en la medida que nos abre una ventana hacia periodos remotos y poco conocidos, la información arqueológica sobre dichos momentos es tan escasa que dificulta su formulación; además de la falta de dataciones directas de las pinturas.

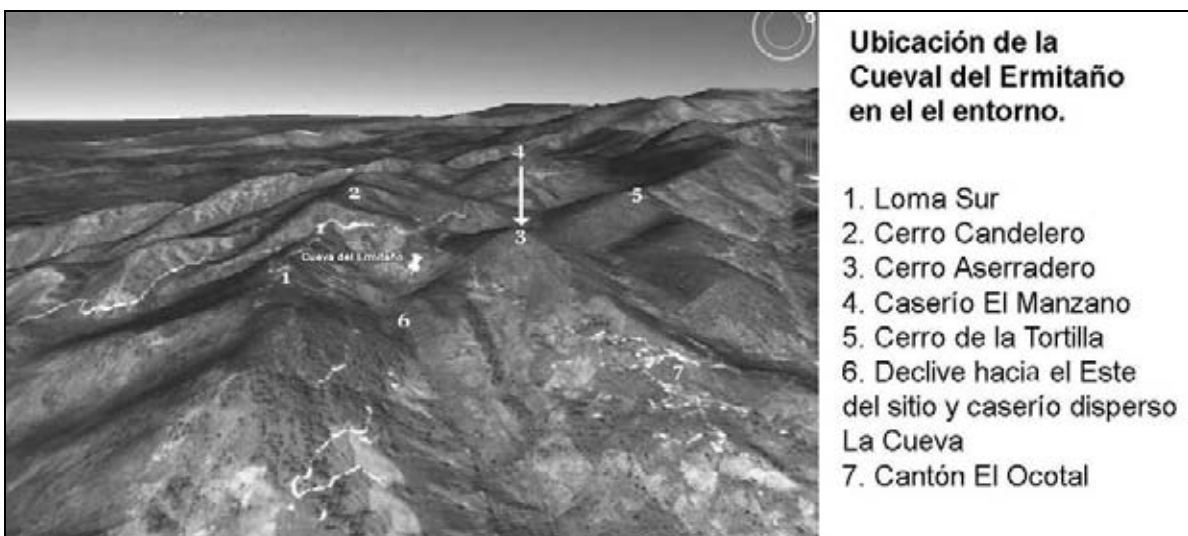
Al mantener la duda sobre la temporalidad de estos motivos se deja abierta una puerta para seguir indagando acerca de su ubicación en el tiempo, sin aceptar *a priori* su obligada pertenencia a un determinado periodo, por lo demás casi desconocido en Centroamérica. Pueden corresponder a un momento anterior al florecimiento del Clásico, pero no necesariamente una etapa previa al desarrollo de la agricultura. Si bien, una de las dudas más importantes es hasta qué punto esta práctica cultural pudo ser el resultado de un desarrollo local o, en efecto, se trata de una práctica cuyo origen común puede ser el mismo, por lo menos, para los sitios con imágenes similares en América.

La historia permanece hecha pintura, y aunque nítida a la vista se muestra difusa en su significado. La expresión de la persona que se esconde detrás del gesto es quizá lo más fascinante y lo más difícil de reconstruir: ¿cuál pudo ser el rostro del niño que veía surgir de la roca la imagen de su mano gracias al soplo de un pigmento rojo? Las manos de Cueva del Ermitaño parecen, de acuerdo a nuestros cánones actuales, como lacónicos saludos del pasado que nos impresionan y nos retan a descifrarlos.

Imágenes



1. Mapa de ubicación de la Cueva del Ermitaño (basado en Hasemann *et al.*, 1996).



2. Topografía en los alrededores de la Cueva del Ermitaño.



3. Vista desde el Cerro Candellero ubicado al oeste del sitio, no es posible observar la Cueva del Ermitaño.



4. Vista de la Cueva del Ermitaño desde el declive ubicado al este del sitio, al fondo se aprecia el Cerro Candellero.



5. Vista desde la Cueva del Ermitaño hacia la Montaña.



6. Amanecer en la Montaña visto desde las inmediaciones de la Cueva del Ermitaño, 26 de diciembre de 2008



7. Vista hacia el sur desde el Cerro Candelerero, se observa el Embalse Cerrón Grande (Cuenca del Paraíso), el volcán de Guazapa y al fondo a la derecha el volcán de San Salvador.



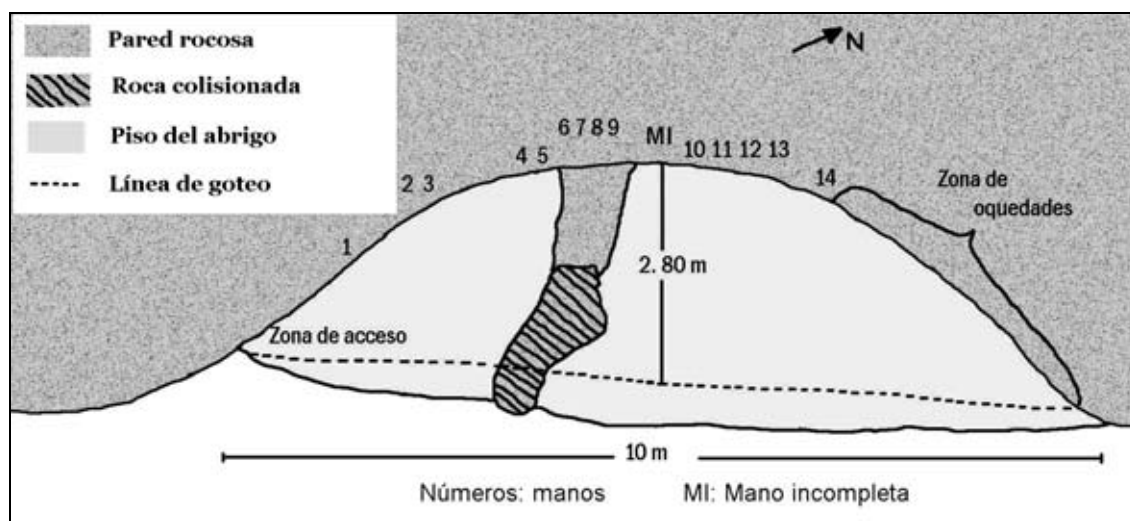
8. Vista al norte del Cerro de la Tortilla, hacia las montañas hondureñas.



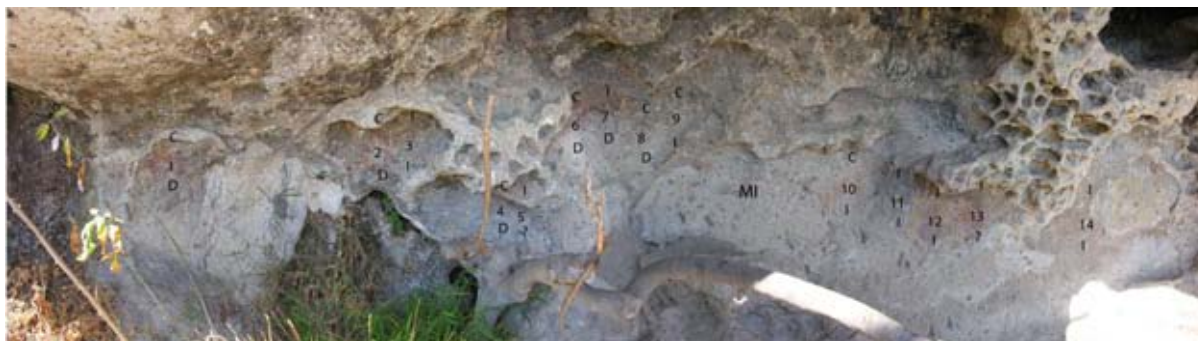
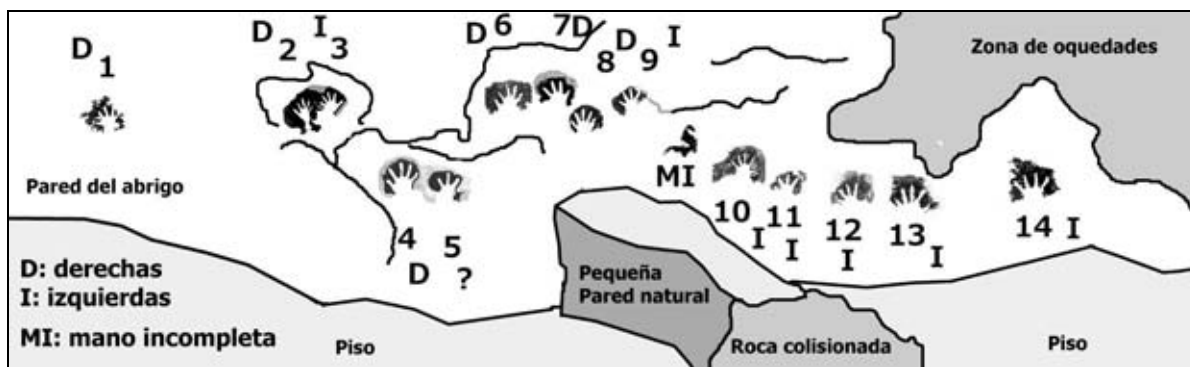
9. Vista general de la Cueva del Ermitaño. 1) Abrigo Inferior. 2) Abrigo Superior.



10. Vista del Abrigo Inferior desde el extremo norte. 1) Roca colisionada. 2) Formación natural a manera de banca o pequeño muro.

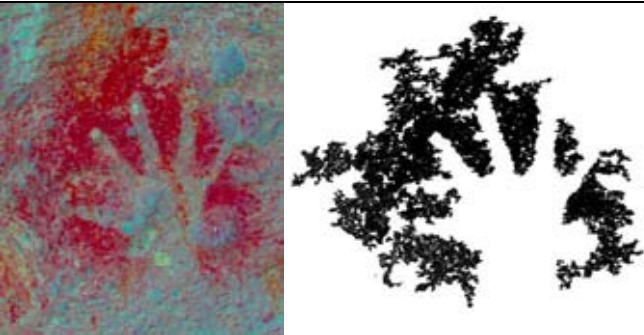
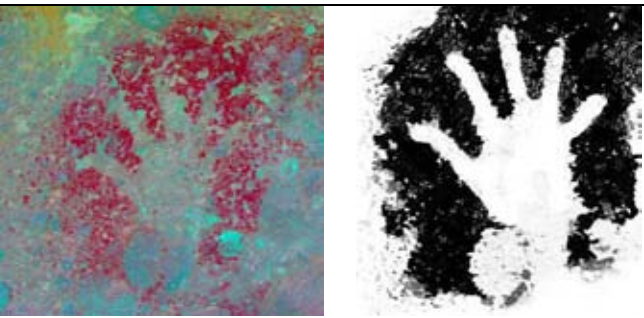
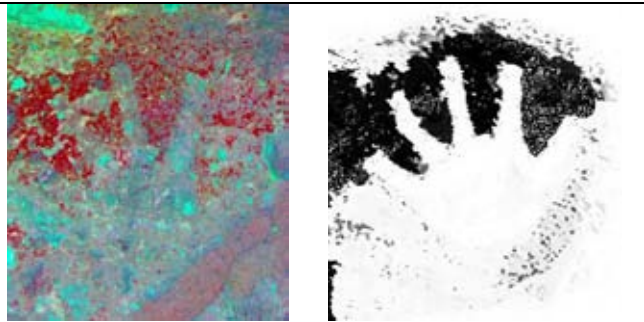


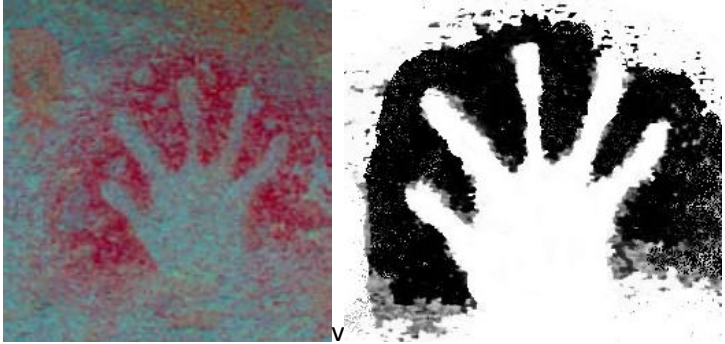
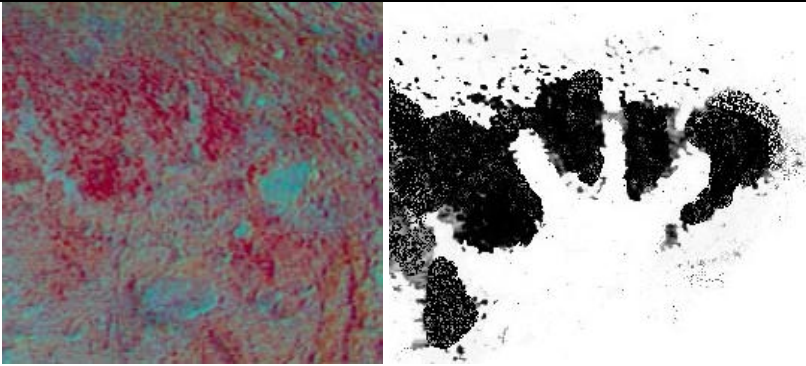
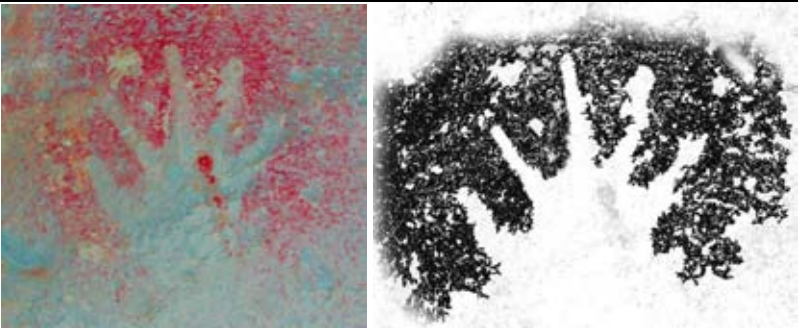
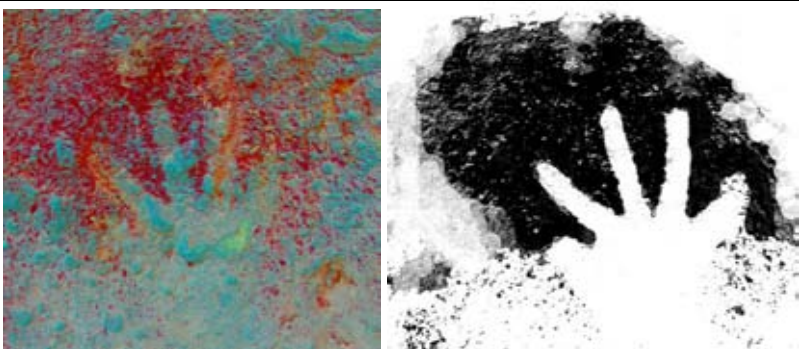
11. Planta del Abrigo Inferior de la Cueva del Ermitaño.

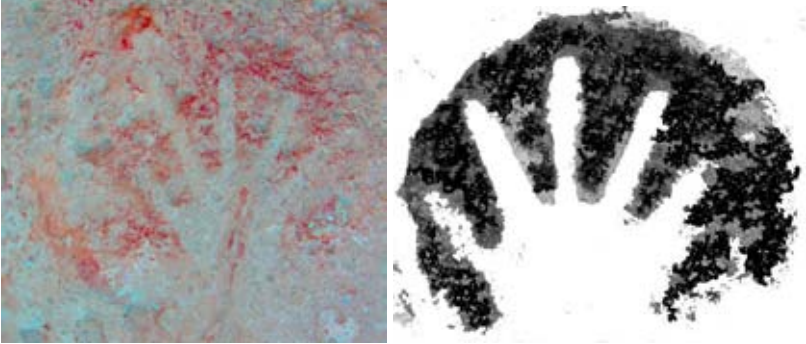
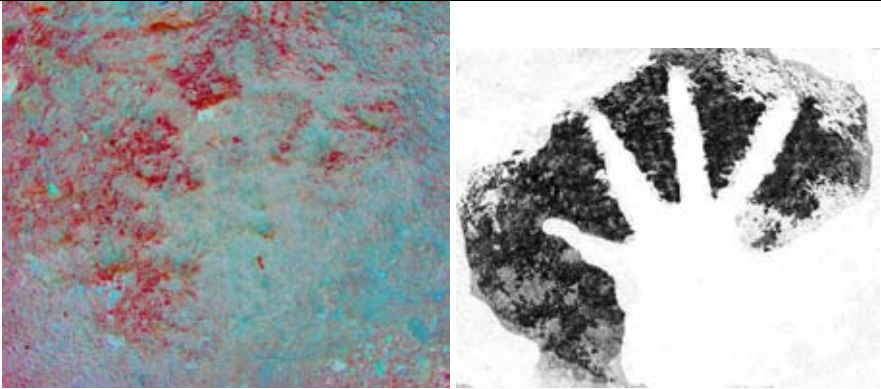
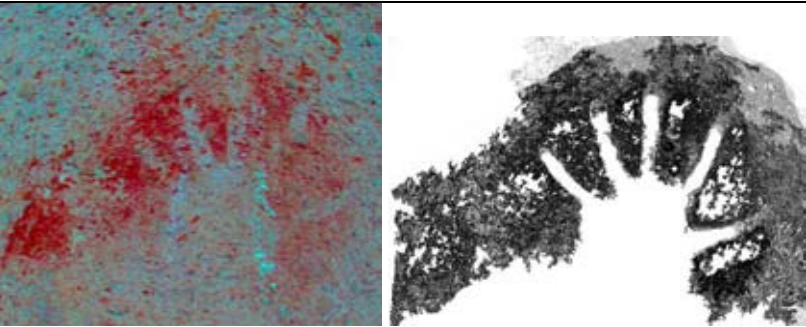
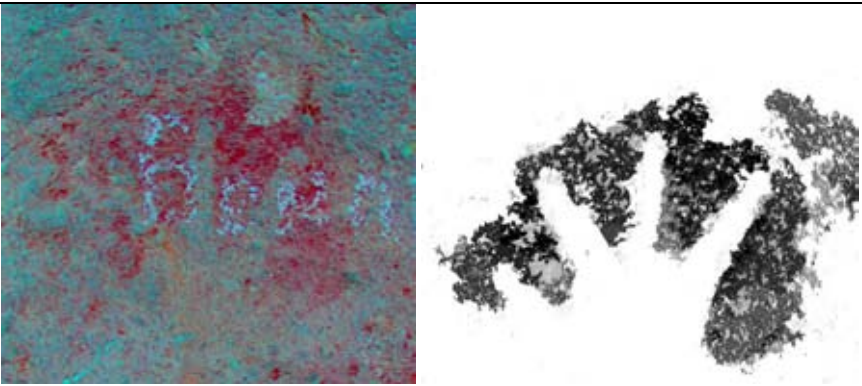


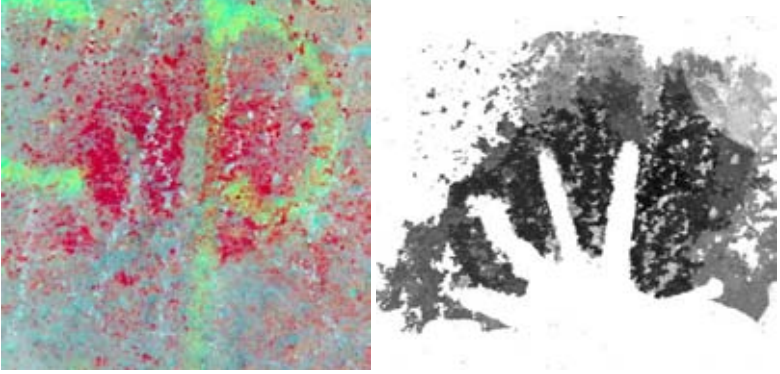
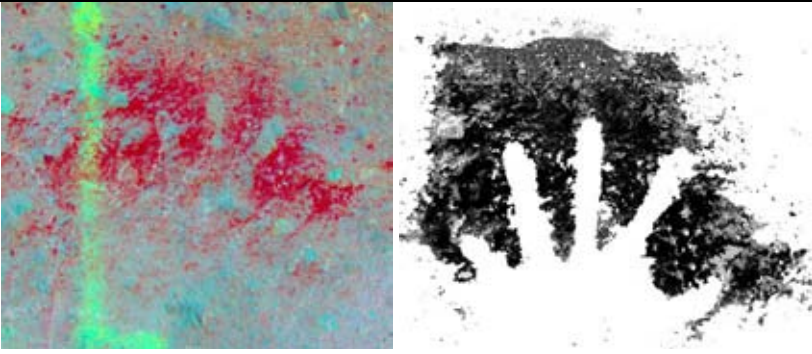
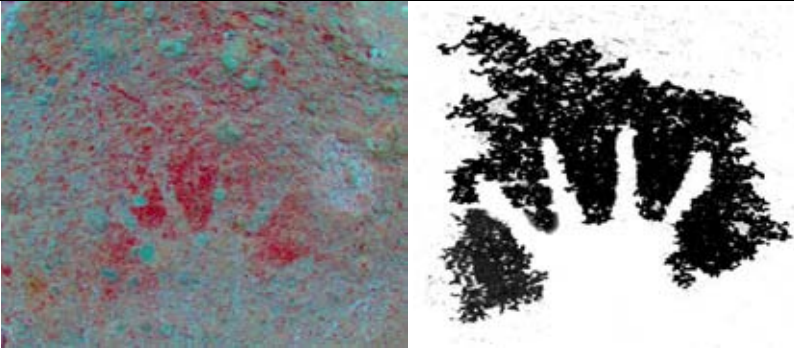
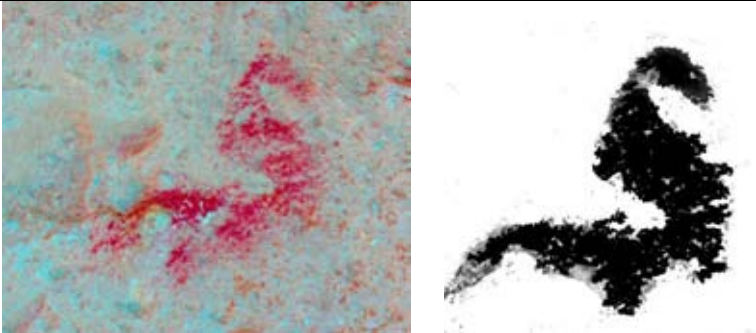
12. Vista planimétrica del Abrigo Inferior y sus pinturas

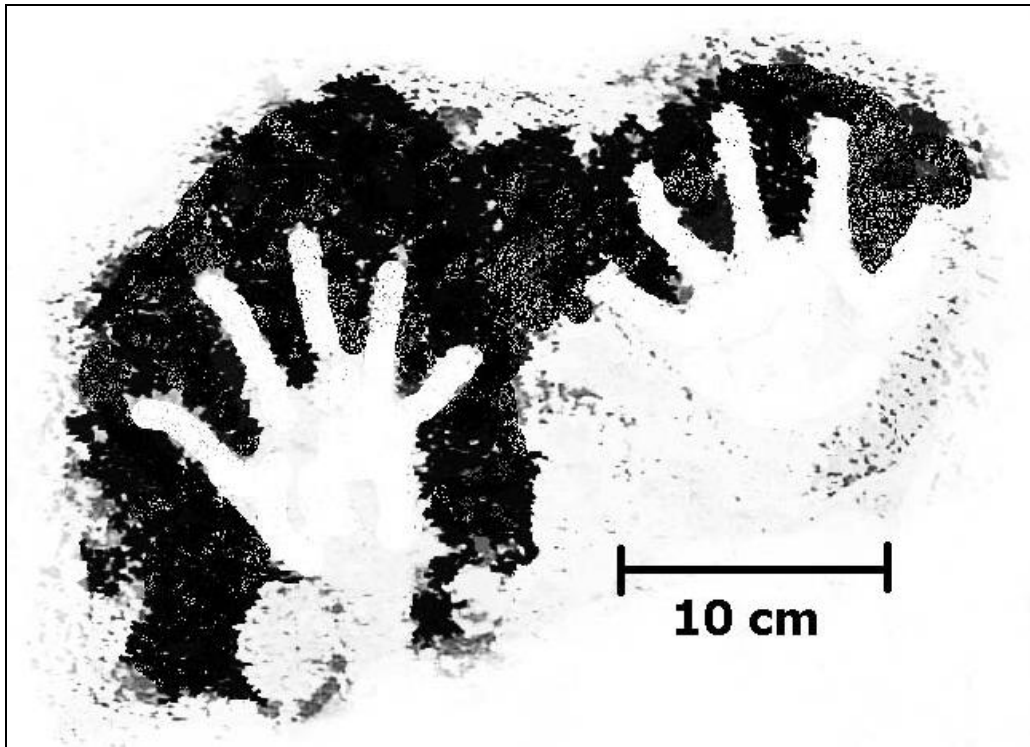
Cuadro 1. Manos al negativo en la Cueva del Ermitaño. Abrigo Inferior

<p>Número: 1 Lateralidad: Derecha Largo: 12. 5 cm Longitud dedo medio: 6.5 cm Completa</p>	
<p>Número: 2 Lateralidad: Derecha Largo: 12. 5 cm Longitud dedo medio: 6 cm Completa</p>	
<p>Número: 3 Lateralidad: Izquierda Largo: ¿? Longitud dedo medio: 5.6 cm Sólo dedos</p>	

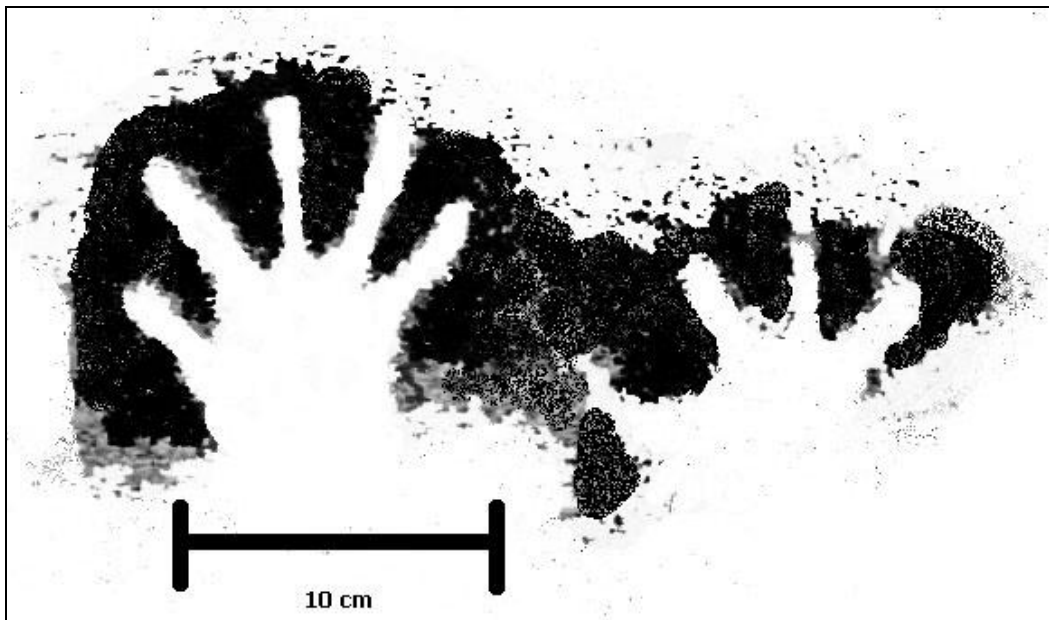
<p>Número: 4</p> <p>Lateralidad: Derecha</p> <p>Largo: 11 cm</p> <p>Longitud dedo medio: 5 cm</p> <p>Completa</p>	
<p>Número: 5</p> <p>Lateralidad: ¿?</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 4.5 cm</p> <p>Sólo dedos</p>	
<p>Número: 6</p> <p>Lateralidad: Derecha</p> <p>Largo: 14.5 cm</p> <p>Longitud dedo medio: 6.7 cm</p> <p>Completa</p>	
<p>Número: 7</p> <p>Lateralidad: Derecha</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 7.2 cm</p> <p>Sólo dedos</p>	

<p>Número: 8</p> <p>Lateralidad: Derecha</p> <p>Largo: 14. 6 cm</p> <p>Longitud dedo medio: 7 cm</p> <p>Completa</p>	
<p>Número: 9</p> <p>Lateralidad: Izquierda</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 8 cm</p> <p>Completa</p>	
<p>Número: 10</p> <p>Lateralidad: Izquierda</p> <p>Largo: 17 cm</p> <p>Longitud dedo medio: 8 cm</p> <p>Completa</p>	
<p>Número: 11</p> <p>Lateralidad: Izquierda</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 7. 5 cm</p> <p>Sólo dedos</p>	

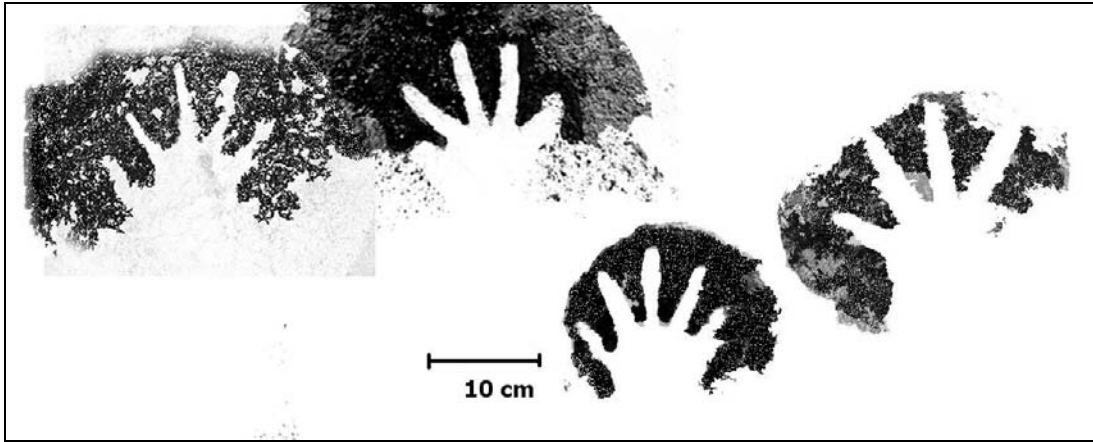
<p>Número: 12</p> <p>Lateralidad: Izquierda</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 8 cm</p> <p>Sólo dedos</p>	
<p>Número: 13</p> <p>Lateralidad: Izquierda</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 7 cm</p> <p>Sólo dedos</p>	
<p>Número: 14</p> <p>Lateralidad: Izquierda</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Longitud dedo medio: 6.5 cm</p> <p>Sólo dedos</p>	
<p>Mano incompleta</p>	



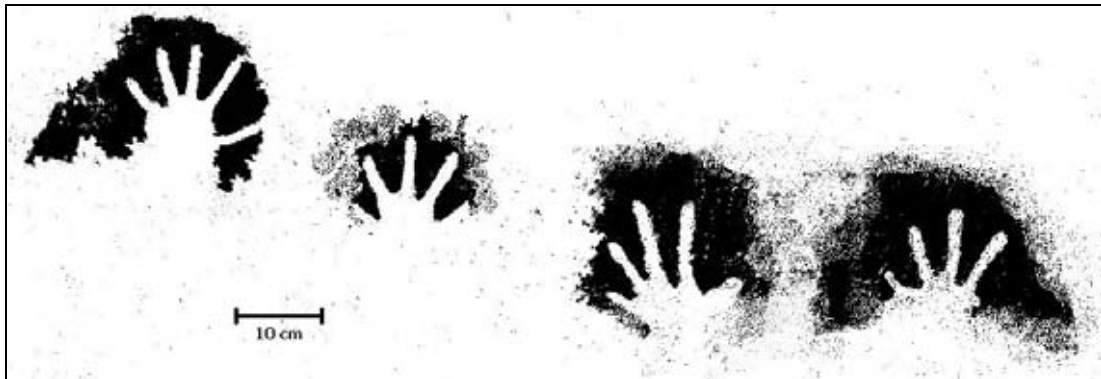
13. Par A: manos 2 y 3.



14. Par B: manos 4 y 5.



15. Conjunto A: manos 6, 7, 8 y 9.



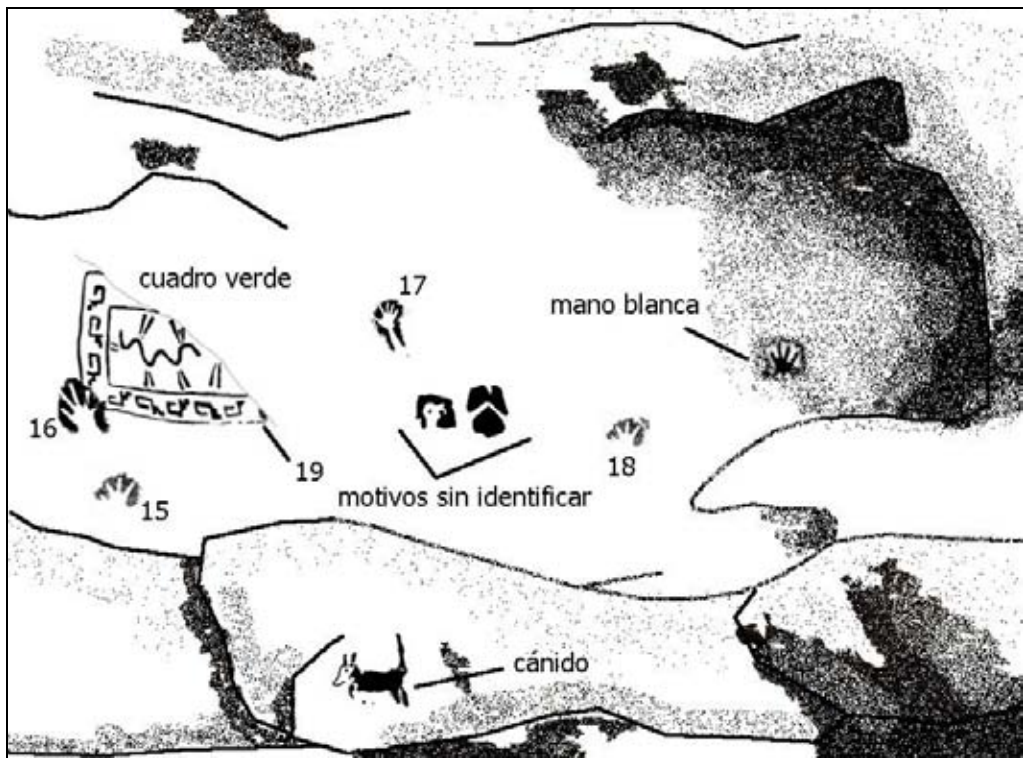
16. Conjunto B: manos 10, 11, 12 y 13.



17. Figura zoomorfa, probablemente un cánido, en medio de los dos abrigos.

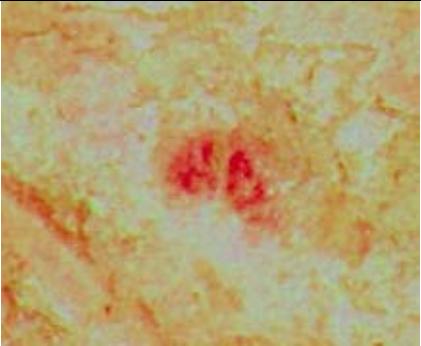
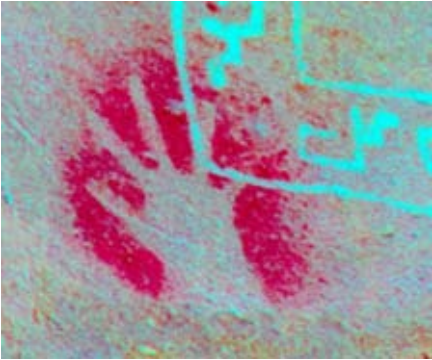





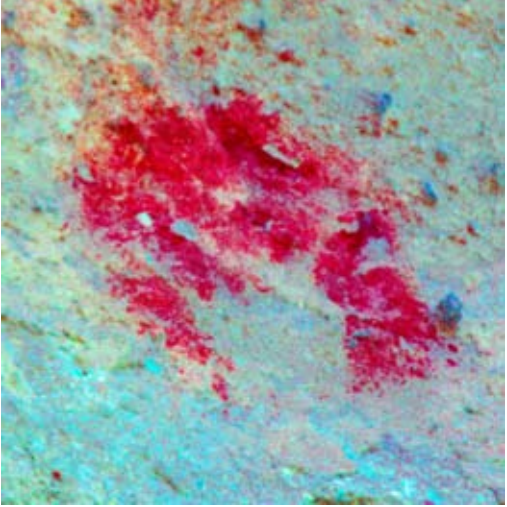
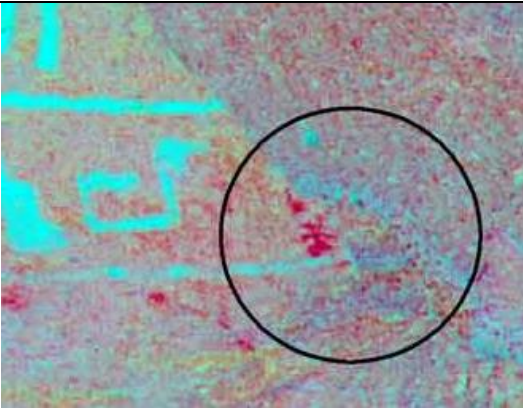


18. Vista frontal del Abrigo Superior.



19. Pinturas en el Abrigo Superior.

Cuadro 2. Manos al negativo en la Cueva del Ermitaño. Abrigo Superior

<p>Número: 15</p> <p>Lateralidad: ¿?</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Sólo dedos (por verificar)</p>		<p>Sin dibujo</p>
<p>Número: 16</p> <p>Lateralidad: Derecha</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Completa</p>		
<p>Número: 17</p> <p>Lateralidad: Derecha</p> <p>Largo: ¿?</p> <p>Completa con antebrazo</p>		

<p>Número: 18</p> <p>Lateralidad: ¿?</p> <p>Largo:</p> <p>Completa</p>		<p>Sin dibujo</p>
<p>Número: 19</p> <p>Fragmento</p>		<p>Sin dibujo</p>
<p>Mano blanca (MB)</p>		

Cuadro 3. Otros motivos en la Cueva del Ermitaño. Abrigo Superior

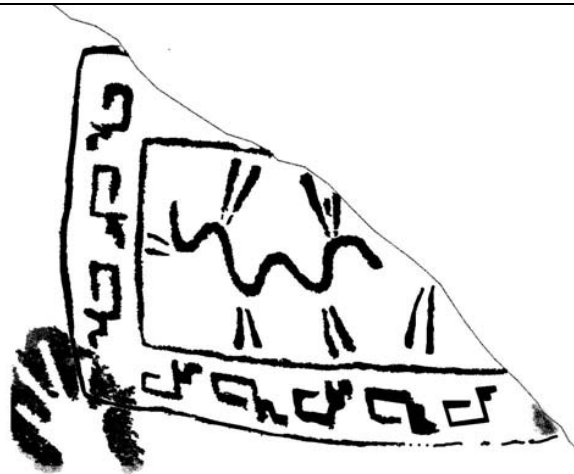
Semicírculo blanco

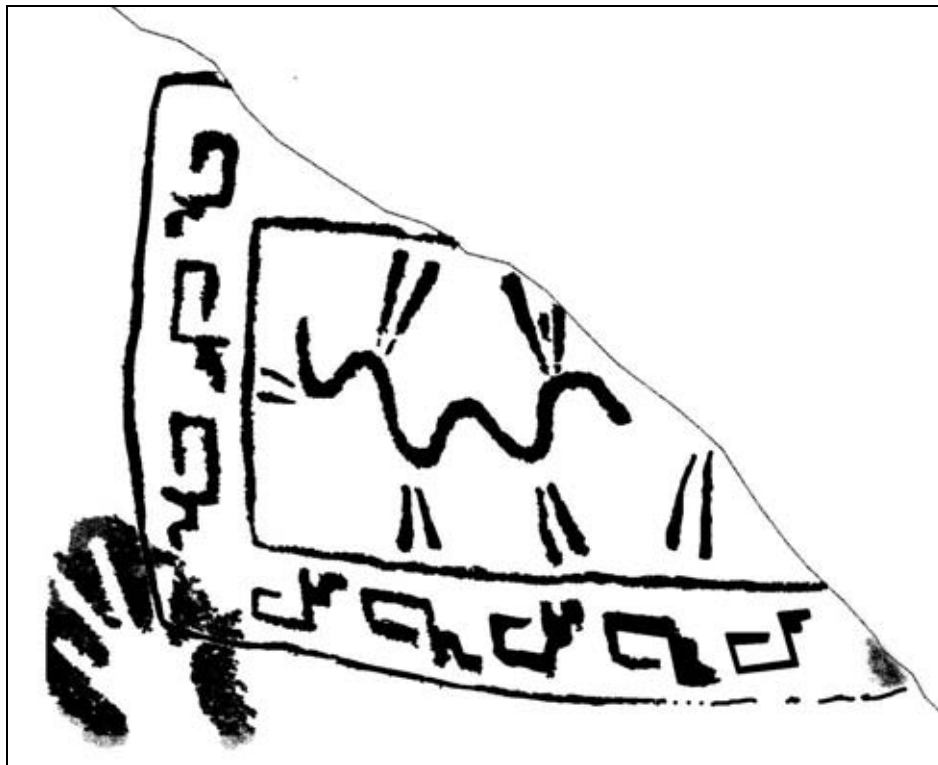


Motivo Guinda

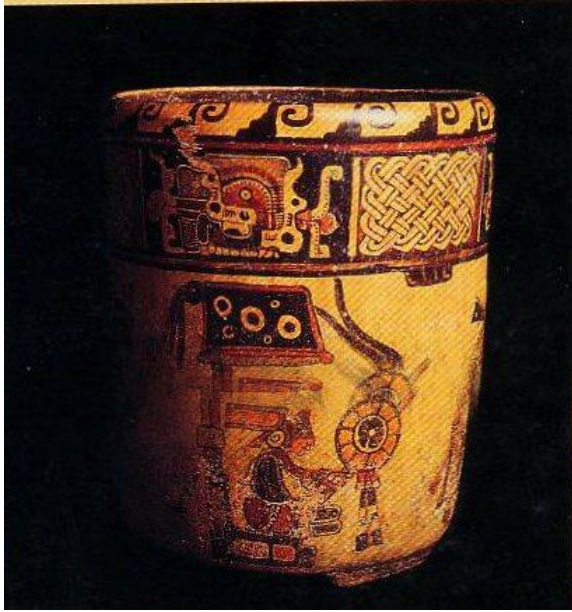


Rectángulo verde

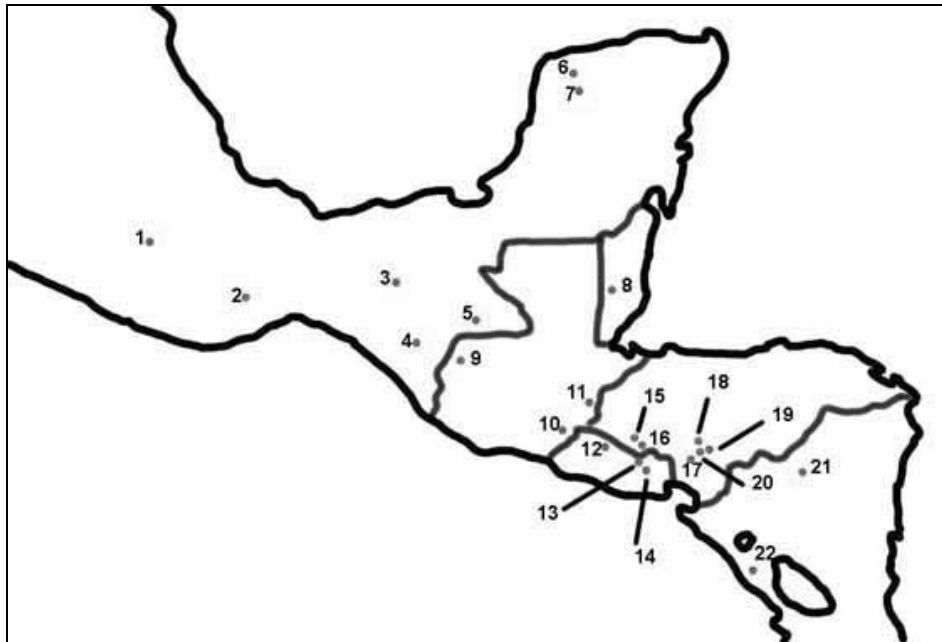




20. Cuadro verde y manos en al Abrigo Superior, en el círculo se aprecia el fragmento de la mano 19.



21. Dos cerámicas salvadoreñas con diseño de greca escalonada en el borde. A la izquierda una tipo Salúa del Clásico Tardío y a la derecha una Nicoya del Posclásico Temprano (Tomadas de Fowler, 1995).



22. Mapa con algunos sitios y regiones con manos al negativo: 1) Puente Colosal, 2) Cueva de la Ba'cuana, 3) Cañón del Sumidero, 4) La Concordia, 5) Isla Lacan Tun, 6) Cueva Manitas, 7) Cuevas de Oxkutzcab, 8) Stela cave, 9) El Encanto, 10) Cueva del Diablo, 11) Chatún de la Rebalsa, 12) Cueva del Ermitaño, 13) Cueva de las Figuras del Hondable, 14) Cueva del Espíritu Santo, 15) Abrigo El Gigante, 16) Cueva Pintada de Azacualpa, 17) Ayasta, 18) Nevada, 19) Morocelí, 20) Yaguacire, 21) Cueva La Konga, 22) Cueva de los Negros.



23. Manos al negativo acompañadas de otras pinturas en la Cueva del Espíritu Santo.



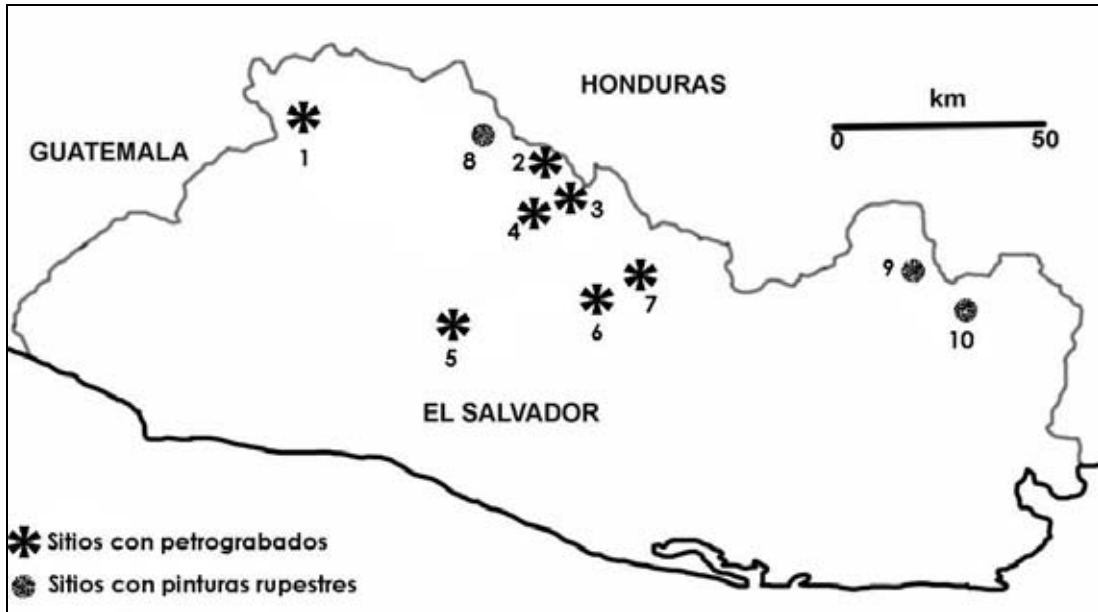
24. Cueva de las Figuras del Hondable. En la parte inferior derecha se aprecian los restos de dos manos al negativo.



25. Manos al negativo obliteradas por otras pinturas en la Cueva Pintada de Azacualpa, Honduras (Fotos de Rigoberto Navarro y Marin Künne).



26. Mano al negativo color guinda en la Cueva Pintada de Azacualpa, Honduras (Fotos de Rigoberto Navarro y Martin Künne).



27. Mapa con algunos sitios de arte rupestre en El Salvador: 1) Isla Igualtepeque, 2) Cerro Vivo, 3) Plan del Barro, 4) El Sicahuite, 5) Peña de los Fierros, 6) Cueva de los Fierros, 7) Poza de los Fierros, 8) Cueva del Ermitaño, 9) Cueva de las Figuras del Hondable, 10) Cueva del Espíritu Santo.

Obras consultadas.

- AUJOULAT, Norbert, *Lascaux: le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 2004, 274 p.
- BAKER, Suzanne, "Arte rupestre de Nicaragua", en Martin Künne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003, p. 183-200.
- BARRAZA, Marcelo P., Hugo Ivan CHÁVEZ y Marielba HERRERA, "Las manifestaciones gráfico rupestres del sitio arqueológico Igualtepeque, Santa Ana, El Salvador. Una breve descripción", en *Rupestreweb*, 2008, consultado en julio de 2008. <http://www.rupestreweb.info/igualtepeque.html>.
- BAUDEZ, Claude, *América Central*, traducción de Dolores Sánchez, Barcelona, Editorial Juventud, 1976 [1970], 264 p.
- BECERRA, Gilda, "La pintura rupestre de la *Ba'cuana*. El color sagrado de los Binnizá", ponencia presentada en el *III Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Arte Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, mayo 2009.
- BROWNING, David, *El Salvador. La tierra y el hombre*, trad. de Gastesi, Paloma y Augusto Ramírez, San Salvador, Ministerio de Educación, 1975, 525 p.
- COLADÁN, Elisenda, *Nuevos datos sobre el arte rupestre de El Salvador. Informe Preliminar presentado a CONCULTURA*, El Salvador, mayo 1998.
- -----, *Diario de campo 1996-1998. Corinto. Titihuapa. Piedra Labrada. El Ermitaño*, El Salvador, [fotocopia de manuscrito], Departamento de Arqueología de El Salvador, 1998, s/p.
- -----, "The rock art of 'La Gruta del Espíritu Santo' El Salvador Central America", en *International Newsletter on Rock Art*, No. 27, 2000, p. 13-19.
- ----- y Paul AMAROLI, "Las representaciones rupestres de El Salvador", en Künne, Martin y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México oriental y Centro América*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003, pp. 143-161
- CHAZINE, Jean Michel y Arnaud NORRY, "Sexual Determinations of hand stencils on the main panel of the Gua Masri II Cave (East-Kalimantan/Borneo-Indonesia)" en *International Newsletter On Rock Art*, No. 44, 2006, pp. 21-25. Consultado en: <http://www.bradshawfoundation.com/inora/index.html>, octubre de 2008.
- CLOTTE, Jean y Jean COURTIN, *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverna engloutie*, Paris, Seuil, 1994, 197 p., ils.

- COSTA, Phillipe y Sébastien PERROT-MINOT, “Los Petrograbados de San José Villanueva (Departamento de La Libertad, El Salvador)”, ponencia presentada en el *II Congreso Centroamericano de Arqueología en El Salvador*, Museo Nacional “David J. Guzmán”, San Salvador, octubre 2007, 5 p.
- *DIAGNÓSTICO Cultural de la Mancomunidad la Montañona*, Programa Binacional de Desarrollo Fronterizo Honduras-El Salvador (ACR/IB-2000/2052), 2005.
- ESCAMILLA, Marlon, “Las montañas del norte y sus manifestaciones gráfico-rupestres. Temporada 2007. Proyecto Arte Rupestre de El Salvador”, ponencia presentada en el *II Congreso Centroamericano de Arqueología en El Salvador*, Museo Nacional “David J. Guzmán”, San Salvador, octubre 2007, 14 p.
- ESPAÑA Soto, Domingo, “Las pinturas rupestres de Agua Blanca de Iturbide, Hidalgo”, ponencia presentada en el *III Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Arte Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, mayo 2009.
- FOWLER, William R. Jr., *El Salvador. Antiguas Civilizaciones*, El Salvador, Banco Agrícola Comercian, 1995, 180 p., ils.
- -----, “Problemas del periodo Postclásico en El Salvador Central”, *Yaxkin*, vol. II, No. 4, diciembre 1978, pp. 271-296.
- GARNICA, Marlen *et. al.*, “El Arte rupestre de Guatemala. Entre las frontera este y oeste”, ponencia presentada en el *III Ciclo de Conferencias de Estudiantes de Arte Rupestre y Petrograbados. Homenaje a William Breen Murray*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, mayo 2009.
- GROENEN, Marc, *Sombra y luz en arte paleolítico*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 135 p., ils.
- GUNN, R. G., “Hand sizes in rock art: interpreting the measurement of hands stencils and prints”, en *Rock Art Research*, mayo 2006. Consultado en enero de 2009 en: http://findarticles.com/p/articles/mi_6922/is_1_23/ai_n28429500/?tag=content;col1.
- HABERLAND, Wolfgang, "The Cave of the Holy Ghost", en *Archaeology*, Vol. 25, No. 4, October, 1972, pp. 286-291.
- HASEMANN, George, Gloria Lara Pinto y Fernando Cruz Sandoval, *Los indios de Centroamérica*, España, Mapfre, 1996, 422 p., ils. (Indios de América).
- HELMKE, Christophe G. B., Jaime J. AWE y Cameron S. GRIFFITH, “El Arte rupestre de Belice”, en Martin Künne y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003, pp. 97-117.

- JIMÉNEZ, Tomás Fidas, "Reflexiones sobre las inscripciones rupestres hundidas en las aguas del Lago de Güija", en *Proceedings of the International Congress of Americanists (33 session, San Jose, 1958)*. Vol. 2, 1959, pp. 250-254
- KÜNNE, Martin y Matthias STRECKER (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003.
- LARDÉ Larín, Jorge, "Índice provisional de los lugares del territorio salvadoreño en donde se encuentran ruinas u otros objetos de interés arqueológico", en *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, Tomo 1, No. 1, noviembre 1950 [1926], pp. 44-55.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc, Pauline et Philippe DE FLERS, *Peintures et gravures d'avant les pharaons. Du Sahara au Nil, s/l*, Fayard-Soleb, 2005, 382 p., ils. (Études d'egyptologie: 7).
- LONGYEAR, John M., *Archaeological Investigations in El Salvador*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology-Harvard University, 1944, 90 p.
- MCKITTRICK, Alison, "Arte rupestre en Honduras", en Künnne, Martin y Matthias Strecker (eds.), *Arte rupestre de México oriental y Centro América*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003, pp. 163-181.
- MENGHIN, Osvaldo F. A., "Las pinturas rupestres de la Patagonia", en *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*, Volumen V, Buenos Aires, 1952, pp. 5-22.
- -----, "Estilos del Arte Rupestre de Patagonia", en *Acta Prehistórica. I.*, Buenos Aires, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, 1957, pp. 57-82, ils.
- MIERZECKI, H., "Las formas y líneas de la manos", *Actas Ciba*, No. 6, junio 1941, pp. 154-164.
- NAVARRO, Rigoberto, *Arte rupestre del Pacífico de Nicaragua. Las variaciones de las representaciones entre la costa del Pacífico y el lago Cocibolca*, Managua, Fondo Editorial INC-ASDI y Universidad Centroamericana, 1996, 152 p.
- PAUNERO, Rafael S., "Manos pintadas en negativo: un ensayo de experimentación", en *Rupestreweb*, 1992, consultado en noviembre de 2008. <http://rupestreweb.tripod.com/manos.html>.
- PERROT-MINOT, Sébastien, "El Junquillo: Un sitio del Clásico Tardío en la zona de Titihuapa, El Salvador", en *El Salvador Investiga*, El Salvador, CONCULTURA, Año 2, No. 3, 2006, pp. 47-52.
- PINCEMIN Deliberos, Sophia, *De manos y soles. Estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*, Tuxtla Gutierrez, Gobierno del Estado de Chiapas y Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 1999, 218 p., ils.

- SANZ Gallego, Nuria, “La arquitectura como ritual social: el caso de las nuragas sardas”, en W. H. Waldren *etl. al.* (eds.), *Ritual, rites and religión in Prehistory. IIIrd Deya International Conference of Prehistory*, Vol. II, England, BAR International Series 611, 1995, p. 92-109.
- SCHEFFLER, Timothy E., “El refugio rocoso de El Gigante: Mesoamérica Arcaica y las transiciones hacia la vida en asentamientos”, Informe presentado a FAMSI, 2005. Consultado el 15 de junio de 2009 en: <http://www.famsi.org/reports/00071es/>.
- SCHOBINGER, Juan, *Arte prehistórico de América*, México, CONACULTA-Jaca Book, 1997, 279 p., ils.
- SCHORTMAN, Edward y Patricia URBAN, “Southeast Mesoamerica”, en Susan Toby Evans y David L. Webster, *Archaeology of Ancient Mexico and Central America. An Encyclopedia*, Nueva York-Londres, Garland publishing Inc., 2001, pp.675-684.
- SOGNNES, K. J., Guillermo de ANDA Alanis, y Marek E. JASINKI, “Painted Hands in Cueva Manitas, Yucatán, México, ponencia presentada en el *Simposium Internacional de Arte Rupestre*, realizado en La Habana, Cuba, noviembre 2008.
- STONE, Doris, *Pre-Columbian man finds Central America. The archaeological bridge*, USA, Peabody Museum Press-Harvard University, 1972
- STRECKER, Matthias, *Rock Art of East Mexico and Central America: An Annotated Bibliography*, 2a. Ed., Los Ángeles, Institute of Archaeology-University of California, 1982 [1979], 81 p. (Monograph: 10).
- -----, “Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán”, en *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán* 9(52), Mérida, 1982, pp. 47-57.
- URCID, Javier, “Paisajes sagrados y memoria social. Las inscripciones Ñuiñe en el Puente Colosal, Tepelmeme, Oaxaca”, Informe presentado a FAMSI, 2005. Consultado el 15 de junio de 2009 en: <http://www.famsi.org/reports/03068es/index.html>.
- VAQUERO Turcios, Joaquín, *Maestros subterráneos. Las técnicas del arte paleolítico*, España, Celeste, 1995, 227 p., ils.

Páginas de Internet

- Google Earth: <http://earth.google.es/>.
- Sistema Nacional de Estudios Territoriales de El Salvador, SNET: <http://www.snet.gob.sv/>.
- Web Site for the DStretch plugin to ImageJ: <http://www.dstretch.com/>.