



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PRESENCIAS EN LA ROCA: EL ARTE RUPESTRE
DE LA GRUTA DEL ESPÍRITU SANTO, EL SALVADOR

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
FÉLIX ALEJANDRO LERMA RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. MARIE-ARETI HERS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DR. FERNANDO BERROJALBIZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. EMILIE CARREÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. MARTIN KÜNNE
DR. RIGOBERTO NAVARRO

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PRESENCIAS EN LA ROCA:
EL ARTE RUPESTRE DE LA GRUTA
DEL ESPÍRITU SANTO, EL SALVADOR

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Tutor principal: Dra. Marie-Areti Hers

Tutores: Dr. Fernando Berrojalbiz

Dra. Emilie Carreón

Dr. Martin Künne

Dr. Rigoberto Navarro

México, D. F., marzo de 2014



ÍNDICE

Agradecimientos.....	9
Resumen.....	13
I. Introducción.....	15
I.I. Origen de la investigación.....	15
I.II. Propuesta de investigación.....	20
I.III. Partes de la tesis.....	22
1. Conceptos generales y objetivos de la investigación.....	25
1.1. Características del arte rupestre y su estudio desde la historia del arte.....	25
1.1.1. El arte rupestre.....	25
1.1.2. El enfoque desde la historia del arte.....	27
1.2. Terminología utilizada.....	32
1.2.1. El grafismo.....	32
1.2.2. Motivo y conjunto.....	33
1.3. Documentación.....	35
1.3.1. Criterios de catalogación de motivos.....	35
1.3.2. Proceso de registro gráfico.....	38
1.3.3. Fichas de catalogación.....	42
1.4. Análisis e interpretación.....	43
2. Contexto natural y cultural de la Gruta del Espíritu Santo....	45
2.1 El ámbito natural.....	45
2.2 La Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana.....	47
2.3 Contexto arqueológico.....	53
2.4 Interacción étnica y cultural.....	66
3. Arte rupestre en la Zona Central de Interacción Cultural....	71
3.1. Generalidades del arte rupestre en Centroamérica.....	71
3.2. El arte rupestre El Salvador.....	77
3.3. Ejemplos de arte rupestre en el centro-sur de Honduras y en el norte de Nicaragua.....	91
3.4. Cuevas y abrigos: lugares de convergencia.....	101

4. Antecedentes de estudio en la Gruta del Espíritu Santo	105
4.1 Primeras noticias y estudios	105
4.2 Los primeros acercamientos desde la arqueología.	112
4.3 Trabajos recientes	118
5. Características del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo	133
5.1. El emplazamiento y el soporte topográfico	133
5.2. Descripción de los conjuntos.	135
5.2.1. Conjunto A	135
5.2.2. Conjunto B	137
5.2.3. Conjunto C	138
5.2.4. Conjunto D	141
5.2.5. Conjunto E	144
5.2.6. Conjunto F	150
5.2.7. Conjunto G	152
5.2.8. Cueva del Toro	153
5.3. Características generales del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo	154
6. Similitudes con otras manifestaciones y posibles significados del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo	161
6.1. La figura humana	161
6.2. Danzas y guancascos	167
6.3. Los gemelos o parejas.	168
6.4. Los hombres-pájaros	169
6.5. Las manos	170
6.6. Los rostros	171
6.7. Los zoomorfos	171
6.8. Puntuaciones y motivos no figurativos	173
Conclusiones.	175
Fichas de la gruta Del Espíritu Santo	181
Figuras	393
Obras consultadas	459

*Todo es Historia, aunque la historia escrita
no tenga más que tres milenios*

Eduardo Ripoll 1986

*El arte es como un momento en donde
el tiempo se detuvo y se hizo forma*

George Kubler 1962

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la colaboración de muchas personas que me brindaron su apoyo a lo largo de las distintas etapas de la investigación, con todas ellas quedo profundamente agradecido y les extiendo mi reconocimiento. De manera especial a la Dra. Marie-Areti Hers, de quien he recibido diversas enseñanzas que han guiado mi formación y desempeño profesional como historiador del arte, destaco su ejemplo de calidez humana que hace fructificar el trabajo constante y en equipo. A los doctores Martin Künne y Rigoberto Navarro por la lectura atenta, crítica y propositiva que hicieron de los avances de investigación, y por compartir conmigo sus amplios conocimientos en el campo de la arqueología centroamericana. Al Dr. Fernando Berrojalbiz y la Dra. Emilie Carreón por haberme dado valiosas orientaciones en los ámbitos de la arqueología y de la historia del arte, las cuales me han acompañado desde mis estudios de maestría.

En El Salvador agradezco al arqueólogo Gregorio Bello Suazo y al arquitecto Gustavo Milán, quienes en sus funciones como Director del Museo Nacional Antropología “David J. Guzmán” y Director Nacional de Patrimonio Cultural de la Secretaría de la Presidencia respectivamente, apoyaron en diferentes momentos las gestiones para el desarrollo de la investigación. Lo anterior aplica también para el arqueólogo Shione Shibata, responsable al frente del Departamento de Arqueología. A los arqueólogos Claudia Alfaro Moisa y Hugo I. Chávez por su amistad y asesoría, su soporte fue fundamental durante mis pesquisas en el Museo Nacional y en el Departamento de Arqueología; siempre me han hecho sentir como en casa. A Miguel Amaya y Manuel Cardona por el apoyo dado durante los recorridos de campo en Morazán, lo que incluyó su hospitalidad y la posibilidad de aprender de los hombres que habitan y conocen la región de estudio. A la familia Ortega por brindarme un hogar durante mis estancias en San Salvador. Mención especial merece Ismael E. Crespín, sin su amistad y ayuda incondicionales, sin las charlas y las caminatas en las montañas salvadoreñas, esta investigación nunca se habría llevado a cabo.

Agradezco a toda una generación de jóvenes estudiosos de arte rupestre con quienes he coincidido en el aula, en congresos o en el campo, a través de sus consejos y de la lectura de sus investigaciones he tenido una interlocución que me ha permitido situar mejor mi propio estudio. En el campo del registro y el dibujo digital ha sido fundamental la asesoría de Daniel Herrera, Citlali Coronel, Nicté Loi-Hernández y Elena Mateos; en el levantamiento fotográfico conté con el apoyo de Hébert Pérez y Carlos Hugo Pérez-Murphy, específicamente durante la última temporada de 2013.

Agradezco a Rocío Gress quien estuvo cerca de esta investigación en todas sus etapas, particularmente en la lectura detallada de la versión final. Otros compañeros han contribuido de muy diversas maneras, directa o indirectamente, a todos ellos extiendo mis agradecimientos. A los miembros del proyecto Arte Rupestre en Hidalgo: Alfonso Vite, Francisco Luna, Vanya Valdovinos, Ana Díaz, Daniela Peña, Domingo España y Manuel López, con quienes he compartido diversas experiencias en el estudio del arte rupestre y de la ritualidad indígena que han enriquecido mi visión de la historia del arte.

De otras latitudes, agradezco también a Guillermo Muñoz, Judith Trujillo, Yaneth González, Oscar Hernández, Gori Tumi, Racso Fernández, Emily Royer, Joshué Lozada, Edgar Adrián Moreno, Gilda Becerra, Juan Bosco Moroney, Mario Solano y Bayardo Gámez; gracias a ellos he podido ampliar mis horizontes en el estudio del arte rupestre americano.

Mi reconocimiento al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, a sus coordinadores, personal administrativo y comité académico, quienes siempre tuvieron para conmigo un trato cordial y un desempeño impecable para la solución de todos los aspectos relacionados con el desarrollo de mis estudios. Agradezco especialmente a Brígida Pliego, Héctor Ferrer y Teresita Rojas.

A mi familia, cuyos integrantes me motivaron en todo momento a llevar adelante este trabajo; a mi papá y a mis hermanas Enriqueta y Rosario, principalmente. Por último, no podría olvidar a mi amigo y editor Sergio Emiliano Hernández por el armado final del texto y las imágenes.

A todas estas personas no sólo les reitero mis agradecimientos, sino que les dedico este trabajo, de manera especial a los colegas “rupestrólogos” que poco a poco nos vamos encontrando en nuestros caminos y cuevas.

El desarrollo de esta tesis contó con el apoyo de una beca para estudios de doctorado otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México y con una beca de terminación de estudios de posgrado de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM a través del programa PAPIIT RE402113 titulado *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria*.

No obstante la colaboración de todas las personas e instituciones mencionadas, la responsabilidad del contenido de esta memoria es solo mía.

RESUMEN

La Gruta del Espíritu Santo, ubicada en las montañas del noreste de El Salvador, resguarda uno de los conjuntos más numerosos de pinturas rupestres del istmo centroamericano. Sus manifestaciones constituyen una fuente de principal interés para indagar en diversos aspectos de las culturas prehispánicas de esta región, la cual, aunque poco conocida en términos arqueológicos, es considerada como un espacio de interacción entre grupos de diferentes filiaciones culturales. Los objetivos generales de este trabajo son la documentación, descripción y caracterización del grafismo rupestre, así como la elaboración de una propuesta para su interpretación histórica y cultural.

El problema central consiste en esclarecer las peculiaridades artísticas y culturales del sitio: ¿qué características tiene este arte rupestre?, ¿pertenecen todas sus manifestaciones a un mismo ámbito histórico y cultural?, ¿es posible proponer análisis interpretativos en torno a su significado? El desarrollo de estas preguntas y la búsqueda de sus respuestas se lleva a cabo por medio de un análisis formal y temático del grafismo, así como de su contextualización a partir de fuentes históricas, arqueológicas y etnográficas. La hipótesis central plantea que este conjunto está relacionado con otros sitios de arte rupestre de la Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana, elaborados por sociedades culturalmente afines que, sin embargo, no llegaron a consolidar lenguajes visuales estandarizados. Estas tradiciones rupestres en las que es posible ubicar a la Gruta del Espíritu Santo se alimentaron de elementos simbólicos mesoamericanos y sudamericanos.

I. INTRODUCCIÓN

I.I. Origen de la investigación

La primera noticia que tuve de la Gruta del Espíritu Santo fue a través de una breve mención que Pedro Bosch-Gimpera hizo en un artículo publicado en 1964. Fue una de las primeras lecturas que realicé sobre temas de arte rupestre. En aquel entonces llamó mi atención el hecho de que hubiera sitios con este tipo de manifestaciones en todo el continente y que en algunos de ellos se presentaran motivos similares, como las manos al negativo, los cuales para el prehistoriador de origen catalán eran un elemento que indicaba la herencia paleolítica de los primeros pobladores americanos (Bosch-Gimpera 1990 [1964]).¹ En aquel trabajo mencionó la presencia de motivos de manos en la “gruta de Corinto”, en la República de El Salvador, curiosamente el único sitio centroamericano mencionado en todo el texto. Era el año 2005, no imaginé que tres años después visitaría este lugar y que su arte rupestre, abundante pero al mismo tiempo difícil de apreciar con nitidez, me invitaría a realizar una investigación. Sólo quedó en mi memoria la existencia de un sitio ubicado en algún lugar del istmo centroamericano con pinturas rupestres que podrían ser de una gran antigüedad.

Entre 2005 y 2008 continué mis estudios universitarios con un interés preponderante en el arte y la historia de las culturas precolombinas, los cuales fueron complementados por medio de visitas a museos y sitios arqueológicos de México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Este acercamiento al pasado prehispánico del extremo sur

¹ Para sostener esta postura, Bosch-Gimpera presentó distintos ejemplos de arte rupestre de América y del oriente de Asia, se basó en gran medida en la cronología propuesta por Osvaldo F. A. Menghin para sitios en el sur de Argentina, como el Cañadón de las Cuevas, en Santa Cruz, en donde las manos al negativo fueron consideradas como las pinturas más antiguas y ubicadas entre 9000 y 8000 años a.C. (Bosch-Gimpera 1990 [1964]: 31; Menghin 1952).

de Mesoamérica me permitió reconocer esta región como un espacio de gran diversidad cultural, marcado por la presencia de rasgos de tradición mesoamericana y sudamericana. Sin embargo, también percibí que se trataba de un área poco conocida y cuya investigación se encontraba fragmentada, tanto por los distintos campos del conocimiento como por límites espaciales definidos arbitrariamente, ya sea por los criterios de áreas culturales o por las fronteras de los estados nacionales modernos.

Al tiempo que me iniciaba en el estudio de la arqueología centroamericana, tuve la oportunidad de visitar en México algunos sitios y regiones con arte rupestre, tales como la gruta de Juxtlahuaca en Guerrero, los relieves de Chalcatzingo en Morelos, el Valle del Mezquital en el Estado de Hidalgo y la zona cultural chalchihuiteña en el norte de Jalisco y Durango. La consulta de estudios interpretativos, registros, catálogos y dibujos me permitió valorar en mejores términos la importancia de este tipo de manifestaciones para el conocimiento de culturas que, en gran medida, permanecen desconocidas a través del registro arqueológico o de los documentos escritos. Comprendí la dificultad de su registro e interpretación, pero al mismo tiempo la invaluable oportunidad que representan para acercarse al pasado de las culturas indígenas americanas. En particular, mi participación en el proyecto de investigación sobre *Arte rupestre del Valle del Mezquital* me permitió adquirir mayor experiencia y herramientas de estudio para acercarme a esta materia.² La combinación del interés por el sureste de Mesoamérica y por el arte rupestre dio como resultado que durante mis estudios de maestría en historia del arte llevara a cabo un acercamiento en campo a diversos sitios con pinturas rupestres y petroglifos en El Salvador.

Fue durante el mes de julio de 2008 cuando realicé mis primeros recorridos en sitios con arte rupestre en territorio salvadoreño, los cuales no hubieran sido posibles sin el apoyo de mis colegas y amigos Ismael E. Crespín y Hugo I. Chávez, sin dejar de mencionar la asesoría de Claudia Alfaro Moisa y Gregorio Bello Suazo del Museo Nacional de Antropología “Dr. David J. Guzmán”. Durante aquel mes visité 9 sitios

² El proyecto *Arte rupestre del Valle del Mezquital* inició en el año de 2005 y hasta la actualidad continúa en proceso. Este espacio, coordinado por la Dra. Marie-Areti Hers y auspiciado por el IIE-UNAM, ha sido un lugar de confluencia entre estudiosos de distintos grados académicos y disciplinas que han realizado investigaciones sobre arte rupestre en el Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo.

en distintos lugares de El Salvador con el objetivo de observar de manera directa estas manifestaciones, tomar fotografías y realizar algunas anotaciones sobre sus características generales. Los sitios fueron: 1) Isla Igualtepeque, Santa Ana 2) Cortina de los Fierros, Tonacatepeque, 3) Poza y 4) Cueva de los Fierros, Cabañas, 4) Cerro Vivo, 5) el Sica-huite, 6) Plan del Barro y 7) Cueva del Ermitaño, Chalatenango, 8) Guatajiagua y 9) la Gruta del Espíritu Santo, Morazán. Cada uno de estos recorridos me permitió reconocer distintos lugares de la geografía salvadoreña e identificar significativas diferencias en sus manifestaciones rupestres.

Sobre la Gruta del Espíritu Santo, aprendí en primer lugar que este sitio se encontraba en una de las regiones más alejadas de la capital salvadoreña, en el norteño y oriental departamento de Morazán. Para llegar al sitio fue necesario emprender un viaje de tres horas en autobús hasta la ciudad de San Miguel, durante este trayecto cruzamos el río Lempa, el cual históricamente se ha constituido como una importante división geográfica, cultural y política entre el occidente y el oriente de El Salvador. En términos arqueológicos el occidente es mejor conocido, pues ha sido objeto de un mayor número de investigaciones, las cuales han dado a conocer importantes asentamientos prehispánicos con claras muestras de elementos culturales mesoamericanos. En contraparte, el oriente es visto como una región en donde la influencia mesoamericana es menor y en donde rasgos de culturas del sur de Centroamérica se hacen presentes. En términos generales, el oriente de El Salvador fue habitado por grupos de filiación lingüística lenca y matagalpa durante las postrimerías de la época prehispánica y durante la época colonial, en tanto que el occidente fue un lugar de asentamiento de grupos nahuas y mayas como los pipiles, los pokoman y los chortíes.³

Una vez en San Miguel, la ciudad más importante del oriente salvadoreño, tomamos un autobús que durante dos horas más nos llevó hasta el pueblo de Corinto, en un camino que sube hacia las montañas del norte de El Salvador, ya fronterizas con Honduras. Una vez en el poblado nos dirigimos a pie durante veinte minutos hasta la entrada del parque arqueológico, ubicado al noreste de Corinto, en donde nos recibió Don Argelio Álvarez, quien durante más de 20 años ha sido el vigilante de la

³ En el capítulo 2 se reseña con mayor detalle el contexto cultural del área de estudio y se señalan las referencias correspondientes.

gruta. Una pileta de piedra llena de agua cristalina estaba en la entrada a la derecha, saciamos nuestra sed, intercambiamos algunas palabras con Don Argelio y después seguimos un sendero cubierto por el follaje de los árboles. A nuestra izquierda y al fondo del camino ya podíamos ver los afloramientos rocosos que indicaban la llegada al sitio.

Cuando alcanzamos el fin de la vereda vimos frente a nosotros un enorme abrigo rocoso que se levantaba desde el piso como una media bóveda de más de 12 metros de alto y 30 metros de largo, sus paredes presentaban coloraciones diversas producto de escurrimientos de agua, musgo y otros procesos de deterioro. Me acerqué a las paredes y poco a poco pude ver pinturas hechas en color rojo, pero en una condición tal de conservación que resultaba difícil distinguir sus formas y contornos. Las manos al negativo estaban ahí, en las partes bajas a poca distancia del piso, pude identificar apenas cuatro o cinco, casi todas muy borradas y hechas en color rojo. Algunas manos en positivo y ciertas figuras humanas se adivinaban en color amarillo. Los motivos que podía distinguir eran apenas unos cuantos, secciones enteras de la pared me parecían sólo una adición indescifrable de formas y colores en donde la distinción entre la pintura y el color de la roca era confusa. Más que pensar en términos continentales, como lo hizo Bosch-Gimpera, me pregunté sobre lo que la Gruta del Espíritu Santo podría decirnos sobre esta región en particular, cuya historia prehispánica es casi desconocida. No obstante, consideré que emprender una investigación sobre este sitio era prematuro, requería de un mayor conocimiento de los estudios previos de arqueología y arte rupestre, la indagación en la historia y la cultura indígenas de la región y, sobre todo, llevar a cabo un trabajo sistemático de documentación de las manifestaciones rupestres.

En ese mismo viaje de 2008 visité la Cueva del Ermitaño, en el departamento de Chalatenango, otro sitio con pinturas rupestres aunque de menores proporciones que la Gruta del Espíritu Santo y también con un número menor de pictografías. Consideré que la Cueva del Ermitaño podría ser un sitio más accesible para llevar a cabo un estudio, tomando en consideración la experiencia y los recursos con que contaba. Esto dio como resultado la elaboración de un ensayo académico sobre este sitio que fue presentado como trabajo de investigación final de maestría (Lerma 2010a).

El estudio en la Cueva del Ermitaño me permitió revisar una amplia bibliografía sobre arte rupestre salvadoreño y centroamericano, lo cual

me hizo reconocer la existencia de una gran cantidad de sitios que en su mayoría no cuentan con una documentación adecuada ni tampoco han sido objeto de análisis interpretativos acerca de sus implicaciones históricas y culturales. También pude adquirir un mejor conocimiento y manejo de las técnicas digitales de registro de la pintura rupestre, las cuales son fundamentales en una región donde los sitios suelen presentar manifestaciones con una escasa visibilidad.

La investigación en la Cueva del Ermitaño mostró que este sitio cuenta con un predominio de motivos de manos al negativo, por lo menos 17, todos hechos en color rojo, a excepción de una mano ejecutada en blanco, y con tal variedad de tamaños que hace lícito concluir la participación de diferentes personas en su elaboración. Algunas manos pequeñas, incluso, de menos de 13 centímetros de largo, indican que también algunos niños pudieron ser partícipes de esta actividad pictórica. Tras la pista de las manos al negativo comencé una búsqueda de sitios con motivos de este tipo en México y Centroamérica, gracias a lo cual pude identificar su presencia en lugares que van desde el Estado de Hidalgo, en el centro de México, hasta la vertiente del Pacífico de Nicaragua, incluyendo por supuesto a la Península de Yucatán donde las concentraciones de manos en un sólo sitio llegan a más de 50 motivos en algunos casos (Strecker 1982; Stone 1995). En este contexto, las manos al negativo también son un motivo recurrente en sitios con pinturas rupestres de las montañas del sur de Honduras y del norte de El Salvador, pero no son el único.

La Cueva del Ermitaño presenta sólo cuatro motivos más, de escaso aspecto figurativo, pero realizados en otros colores como el morado, el blanco y el verde. En este último color se realizó un diseño rectangular con grecas escalonadas en el borde y con una imagen que podría ser interpretada como la de una serpiente estilizada en el centro (fig. 11b). Su sobreposición a una mano negativa indica una elaboración posterior, aunque difícil de precisar en el tiempo, no obstante sus características formales hacen lícito pensar en una posible adscripción al periodo Clásico Tardío o Posclásico, época en la que el centro de El Salvador fue receptáculo de diversas migraciones provenientes del centro y sur de México. De esta manera empezó a perfilarse un problema de investigación: ¿serían las manos al negativo uno de los motivos más antiguos en el arte rupestre de las montañas honduro-salvadoreñas tal como lo había sugerido Bosh-Gimpera?, ¿los motivos posteriores, por lo tanto, indica-

rían la presencia de grupos que en épocas más tardías reutilizaron los mismos soportes rocosos para plasmar otro tipo de diseños e iconografías? Cualquier indagación en este sentido implicaba necesariamente el estudio de otros sitios, la identificación del tipo de motivos y las sobreposiciones que presentan, así como su análisis comparativo.

Fue así como, al iniciar estudios de doctorado en historia del arte en el año de 2010, decidí emprender una investigación sobre el sitio que un primer momento llamó mi atención: la Gruta del Espíritu Santo. Además de la visita que realicé en julio de 2008, regresé al sitio en diciembre del mismo año, en septiembre de 2010 y julio de 2013. Durante estas temporadas tuve oportunidad de tomar nuevas fotografías, cotejar el registro gráfico digital y visitar otros sitios aledaños que también cuentan con pinturas.

I. II. Propuesta de investigación

La Gruta del Espíritu Santo consiste en un abrigo rocoso más que en una gruta en sentido estricto.⁴ Se ubica en la región de las montañas del norte de El Salvador y sur de Honduras, en donde se encuentran otros sitios con pictografías y grabados rupestres, presumiblemente de origen prehispánico la mayor parte de ellos, los cuales son muestra de una intensa actividad gráfica realizada en el pasado. Nos encontramos frente al arte rupestre de una región que ha recibido poca atención por parte de

⁴ En este trabajo se utilizará *Gruta del Espíritu Santo* como nombre propio, pues esta denominación se ha popularizado tanto en el lenguaje común como en la literatura académica, no obstante es preciso aclarar que no se trata de una “gruta”. La diferencia entre gruta y abrigo la podemos retomar de las definiciones de Ismael A. Montero citadas por Sophia Pincemin: “[el abrigo rocoso es una cavidad] de ancha entrada, constituida por el saliente de un techo rocoso [...] [la gruta] se trata de un salón subterráneo... cavidad natural abierta en una masa rocosa de origen sedimentario; se caracteriza por sus estalactitas, estalagmitas y estalagmatos [...]” (Pincemin 1999: 17 y 22). Elisenda Coladán y Paul Amaroli también señalaron la constante en el habla salvadoreña de llamar “cueva” a paredes verticales o abrigos rocosos (Coladán y Amaroli 2003: 144). El sitio también es conocido como cueva o gruta de Corinto, por ubicarse a cerca de 1.5 km al noreste de este pueblo, y también como cueva del Suncuyo (Haberland 1972: 286).

los estudiosos de la historia, la arqueología, la historia del arte o los temas mesoamericanistas. Esta situación es más evidente cuando se compara con otras regiones, manifestaciones o culturas bien documentadas. Al hablar de arte olmeca, maya o mexica, por ejemplo, se hace referencia a conjuntos de obras bien conocidas y sobre las cuales existe una cuantiosa literatura a través de la cual se han explicado algunas de sus características y formulado propuestas interpretativas de distinta índole. Esta situación no es la misma para el arte rupestre centroamericano, el cual permanece ignorado en gran medida y cuya bibliografía científica es menos amplia y más dispersa.

Por otra parte, el conocimiento del pasado arqueológico y del arte rupestre en Centroamérica no es el mismo para todos los periodos y regiones, pues existen marcadas diferencias entre horizontes temporales y ámbitos geográficos bien documentados, y otros sobre los cuales, por el contrario, sabemos muy poco. Por lo anterior, las visiones de conjunto para la comprensión de la historia antigua centroamericana son escasas, y las que han sido formuladas necesitan ser analizadas a la luz de nuevos hallazgos y nuevos enfoques de estudio. Como parte de estos “nuevos hallazgos” que pueden renovar la interpretación de la historia indígena centroamericana se encuentran las manifestaciones rupestres, la mayoría de las cuales han sido señaladas sólo de manera preliminar, a través de descripciones o registros generales.

La Gruta del Espíritu Santo es uno de los sitios con mayor número de pinturas rupestres reportados hasta el momento en Centroamérica, sin embargo, sus características formales, iconográficas, cronológicas y culturales aún son escasamente conocidas. ¿Cómo son las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo?, ¿de qué colores?, ¿qué formas tienen?, ¿qué representan?, ¿cuántas son?, ¿cómo se distribuyen en la pared rocosa?, ¿se organizan en escenas? Estas preguntas, tan esenciales para poder hablar de un determinado *corpus* de arte rupestre, no habían sido respondidas a cabalidad en los estudios precedentes, por ello la documentación del grafismo rupestre constituyó el primer objetivo de esta investigación.

El segundo propósito fue formular una propuesta interpretativa del significado histórico y cultural de este arte rupestre, la cual partió no sólo del estudio de las manifestaciones gráficas en sí mismas, sino también de la búsqueda y análisis de informaciones significativas provenientes de otras fuentes, como las arqueológicas, históricas o etnográficas. El objetivo ha sido captar el momento histórico contenido en estas obras a través

de las implicaciones de significado que pudieron tener las pinturas rupestres y el sitio en su conjunto en un contexto más amplio de las sociedades prehispánicas que interactuaron en el centro del istmo centroamericano.⁵ El acercamiento histórico a este arte rupestre se enfrenta a problemas fundamentales como explicar el tiempo y las tradiciones culturales a las que pertenece, y su relación con otras creaciones artísticas de los pueblos prehispánicos de Centroamérica, particularmente de El Salvador y Honduras. Esta tarea no ha sido sencilla, pues existen dificultades como la falta de referentes escritos u orales que permitan realizar una exégesis “informada” de este arte rupestre (Chippindale y Nash 2004: 15).

Considero que los estudios de arte rupestre deben partir de los aspectos perceptibles y medibles del objeto estudiado para llevar a cabo propuestas interpretativas que vayan más allá de la descripción de sus rasgos. Aunque no existen caminos definidos por los cuales no errar las interpretaciones, es posible proponer hipótesis que a través de la reunión de distintos tipos de evidencias lleguen a adquirir un mayor sustento. La documentación y la interpretación son dos ámbitos que se encuentran vinculados y determinados recíprocamente, no constituyen campos independientes y mucho menos ajenos. El registro es un proceso de interpretación desde el momento mismo en que se captan y nombran los motivos, y la interpretación a su vez parte del registro realizado y tiene en él su principal fundamento.

Las propuestas de interpretación realizadas en este trabajo no buscan ser definitivas, sino indicar algunas vías válidas y sugerentes que puedan ser tomadas en consideración para el análisis.

I.III. Partes de la tesis

En el capítulo 1 se exponen los objetivos y la metodología de la investigación. En primer lugar se explica la perspectiva de estudio del arte

⁵ Las causas históricas están implícitas en cualquier grafismo, incluso en aquel que no es figurativo: “ya que esos puntos aparentemente inconexos están ahí y su propia presencia encierra una ‘causa histórica’”. (Sanchidrián 2001: 34).

rupestre propuesta en este trabajo y se discuten los conceptos principales. A continuación se expone el método seguido para el registro gráfico y el catálogo del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, particularmente el procesamiento digital de las imágenes fotográficas y la organización del material en fichas. Por último, se comentan las premisas e hipótesis que guiaron la interpretación histórica y cultural de las manifestaciones estudiadas.

En el capítulo 2 se expone el contexto natural y cultural del área de estudio. Se incluye un apartado acerca del tema de las áreas culturales y la interacción entre grupos de distintas filiaciones en el centro del istmo centroamericano. También se reúnen y comentan las informaciones arqueológicas existentes sobre la Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana y los grupos indígenas que en ella habitaron, destacando los elementos que puedan tener relación con las pinturas rupestres estudiadas. Se ha partido de una amplia revisión del material arqueológico y etnohistórico publicado para proponer un cuadro de la dinámica cultural.

En el capítulo 3 se presenta un panorama del arte rupestre centroamericano, en particular de sitios ubicados en El Salvador y Honduras, con el objetivo de contextualizar en un ámbito regional a la Gruta del Espíritu Santo. Esta labor ha implicado una búsqueda documental para reunir las principales noticias acerca del arte rupestre de esta región y poner en relación algunas de las similitudes que guardan ciertas representaciones entre sí, con base en los dibujos y registros previos.

En el capítulo 4 se presenta un recuento de las investigaciones realizadas en la Gruta del Espíritu Santo, se analizan los principales aspectos señalados y las interpretaciones formuladas.

En el capítulo 5 se describen las particularidades del sitio de la Gruta del Espíritu Santo: las generalidades de su emplazamiento, los distintos tipos de motivos y los conjuntos en que se organizan. La descripción realizada es un primer momento de la interpretación, puesto que se identifican las características formales y temáticas del grafismo, así como la manera en que se distribuyen y relacionan los elementos gráficos entre sí.

En el capítulo 6 se exponen las similitudes que la Gruta del Espíritu Santo guarda con otras manifestaciones iconográficas de la Zona de Interacción Cultural Centroamericana. Esto permitirá situar al objeto de estudio en un entorno más amplio, mostrando de esta manera que el grafismo estudiado no está aislado de otras creaciones artísticas que

tuvieron lugar en el istmo centroamericano. En este capítulo también se exponen algunas propuestas para la interpretación simbólica del arte rupestre. Se exploran los significados de algunos de los temas presentes en el grafismo, con apoyo en el conocimiento más general sobre el simbolismo y la cosmovisión de los pueblos precolombinos, tanto mesoamericanos como sudamericanos. También se recurre a las informaciones suministradas por la etnografía y los documentos escritos.

Por último, en las conclusiones se realiza una síntesis en donde se describen las características del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, tanto formales como temáticas, así como una propuesta para la interpretación de sus implicaciones históricas y culturales. Por último, se señalan algunos caminos a explorar en investigaciones futuras.

1. CONCEPTOS GENERALES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Características del arte rupestre y su estudio desde la historia del arte

1.1.1. El arte rupestre

Como *arte rupestre* se denomina a las manifestaciones gráficas hechas sobre superficies rocosas en su entorno natural, las cuales pueden ser el resultado de la adición de pigmentos, como en el caso de las pinturas rupestres o pictografías, o de la sustracción de material pétreo mediante la elaboración de hendiduras y oquedades, como sucede con los grabados o petroglifos; además de las combinaciones entre ambos (Schobinger 1997: 12; Sanchidrián 2001: 56; Künne y Strecker 2003: 19). Existe un tercer tipo conocido como geoglifos, el cual consiste en el reacomodo de rocas en enormes superficies; no existen noticias de estos últimos en Centroamérica.

No todos los estudiosos del fenómeno rupestre están de acuerdo en llamarlo *arte*, algunos prefieren términos como *manifestaciones gráfico-rupestres* u *obras rupestres*, entre otros (Conkey 1987; Pincemin 1999: 11 y 12; Bustamante 2013 [2005]). En este trabajo se nombra a las manifestaciones estudiadas *arte rupestre*, bajo este término se asume que las obras en cuestión son producto de una actividad creativa y consciente, que constituyen sistemas de expresión determinados social e históricamente, y que fueron materializados en las superficies rocosas a través del grafismo.

En décadas recientes se ha consolidado el papel del arte rupestre como un vestigio de importante valor cultural, de ello da prueba la mayor atención mostrada hacia estas manifestaciones por parte de diversos centros de investigación e instituciones culturales de distintas

regiones del mundo.⁶ Debido a sus cualidades estéticas, su relevancia como fuente para el conocimiento histórico y su valor como patrimonio cultural, el arte rupestre reviste tal complejidad que se hace necesaria la labor de distintas disciplinas para generar las herramientas que permitan su comprensión histórica y cultural, así como su salvaguarda y conservación.

En relación con el conocimiento de las culturas indígenas americanas —arqueológicas, etnohistóricas o contemporáneas—, el arte rupestre constituye un componente fundamental para la aproximación a los distintos universos simbólicos que ellas crearon y a la manera en cómo significaron los diferentes entornos naturales en los que se desarrollaron. A nivel latinoamericano y centroamericano, aunque existe un desarrollo previo de investigaciones sobre arte rupestre, todavía son muchos los sitios y regiones que carecen de proyectos encaminados a su conocimiento, protección y divulgación.⁷ En los países de tradición arqueológica mesoamericana, como es el caso de México, Guatemala, Honduras y El Salvador, ha prevalecido durante muchos años una tendencia a dar mayor interés a creaciones como la arquitectura de

⁶ Aunque resulta una ardua tarea resumir el estado actual de la investigación del arte rupestre a nivel mundial, existen importantes esfuerzos que de manera periódica actualizan la información y muestran un panorama de los trabajos más recientes, entre ellos cabe destacar las compilaciones dirigidas por Paul Bahn bajo el título *Rock Art Studies. News of the World*: Bahn y Fossati (eds.) 1996; Bahn y Fossati (eds.) 2003; Bahn, Franklin y Strecker (eds.) 2008; Bahn, Franklin y Strecker (eds.) 2012. También cabe mencionar algunas publicaciones como el boletín INORA (International Newsletter on Rock Art) respaldado por instituciones como el Comité Internacional de Arte Rupestre del Consejo Internacional de Sitios y Monumentos (CAR-ICOMOS) y por la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO): http://www.bradshawfoundation.com/inora/newsletter_index.html

⁷ En el ámbito latinoamericano existen algunas obras que dan cuenta de las principales investigaciones, referencias bibliográficas y estilos de arte rupestre, entre ellas cabe mencionar a Juan Schobinger (1997) y *Rock Art of Latin America e³ The Caribbean* (2006). En Centroamérica los trabajos recopilatorios más importantes son la bibliografía comentada de Strecker (1982) y la compilación de artículos editada por Künne y Strecker (2003). También podemos considerar como otro conjunto documental de relevancia a las ponencias que durante más de 10 años se han presentado en los coloquios de arte rupestre celebrados en Guatemala (Pérez de Batres *et al.* 2006; Pérez de Batres *et al.* 2010).

piedra, las grandes esculturas del mismo material o la pintura mural. Afortunadamente, en fechas recientes ha crecido la atención hacia manifestaciones que antes eran consideradas menores, como es el caso del arte rupestre.

1.1.2. El enfoque desde la historia del arte

La presente investigación se realiza desde el ámbito de la historia del arte, vista como una disciplina que estudia el devenir de aquellas creaciones culturales resultado de conocimientos técnicos puestos en ejecución, a través de los cuales se expresaron contenidos simbólicos y estéticos, la mayoría de las veces mediante la transformación de la materia y la objetivación de dichos contenidos en las llamadas *obras de arte*. En los estudios de arte rupestre suele haber alusiones constantes a la importancia de realizar acercamientos interdisciplinarios y, en consonancia, se habla de la labor del arqueólogo, del especialista de conservación e incluso del historiador del arte. No obstante, si bien podemos esperar que un arqueólogo aporte elementos para el conocimiento de la materialidad cultural asociada al arte rupestre, o que el conservador, además de realizar diagnósticos para la preservación, nos revele algunos secretos sobre técnicas y materiales, por citar algunos ejemplos, ¿qué debemos esperar de un estudio desde la historia del arte? Considero que un estudio realizado desde esta disciplina debe aportar elementos para esclarecer los dos problemas señalados en la introducción: el desconocimiento del grafismo y la ausencia de consideraciones de tipo histórico-cultural en torno a las obras. Esta investigación se dirige hacia estos dos aspectos.

Se ha querido ver en los acercamientos realizados al arte rupestre desde una perspectiva de historia del arte una tendencia *esteticista* que no sitúa a los objetos estudiados en un entorno cultural y de significado más amplio.⁸ Me parece que esto es un equívoco que se relaciona con el concepto mismo de *arte* que se toma como premisa. En primera instancia

⁸ “Although most of us would agree that many of these images are indeed aesthetically pleasing, to call “art” is both misleading and limiting [...] many of the traditional approaches of art history are not appropriate to the interpretation of prehistoric remains because we cannot assume that their primary function was aesthetic.” (Soffer y Conkey 1997: 2).

cabe aclarar que el término *arte* no ha tenido un sentido unívoco a lo largo de la historia, por el contrario, la variabilidad de sus significados en distintos contextos es algo que lo caracteriza (Gombrich 1990: 3). Los conceptos se definen de manera constante porque obedecen a los cambios suscitados en el mundo de las ideas, sin embargo, muchos de estos cambios no devienen en la formulación de nuevas palabras, sino que añaden o transforman el sentido de las ya existentes (Bloch 1984 [1949]: 21). En el caso de la historia del arte esta situación ha desembocado en un vacío semántico del concepto *arte* que hace que la disciplina no tenga bien determinado su propio objeto de estudio, y que, en consecuencia, tenga que redefinirlo constantemente (Thuillier 2012 [2003]: 23).

Quien considere que al aplicar el término *arte* a las manifestaciones rupestres se está supeditando el análisis a fenómenos estéticos, lo que está denotando es una preocupación porque prevalezca una visión muy particular de *arte*, la cual corresponde con la propia del mundo moderno. Es decir, la visión del arte como un fenómeno exclusivamente estético sólo es aplicable a un periodo histórico ubicado *grasso modo* entre los siglos XVIII y XIX, el cual corresponde a la consolidación del arte moderno occidental (Shiner 2004: 23-25). Sólo hasta este periodo empezaron a tener mayor relevancia aspectos como “el gusto” del espectador y “el valor estético” de las obras, los cuales eran definidos por criterios que determinaban lo que sí podía ser arte y lo que no. Esto conllevó a la formación de lo que podríamos llamar una estética normativa del arte moderno, que debido al énfasis dado al aspecto estético de la obra de arte llegó a plantear su separación y autonomía con respecto a cualquier otro ámbito, lo que algunos han dado en llamar el *arte por el arte*.⁹ Ni antes ni después el arte ha sido visto necesariamente bajo estos conceptos.

Por otro parte, cabría añadir las reflexiones del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez respecto a las relaciones entre estética y arte, las cuales podrían resumirse en los siguientes términos: no todos los fenómenos estéticos

⁹ Eduardo Ripoll (1986: 94 y 95) comenta cómo desde el descubrimiento moderno del arte paleolítico, en la segunda mitad del siglo XIX, algunos autores como John Lubbock, E. Lartet y H. Christy, y más tarde Mortillet y Piette, consideraron al arte paleolítico como producto del gusto por la belleza y el ocio, algunos de ellos no concebían la posibilidad de que hubiera pensamiento religioso en tiempos tan tempranos. Sobre el tema del *arte por el arte* ver el resumen que presentan Ucko y Rosenfeld 1967: 117-123.

competen exclusivamente al arte, ni el arte está definido únicamente por aspectos estéticos (Sánchez Vázquez 1992: 53). Si asumimos como *estética* el nombre que se le da a la relación sensible que se establece con los objetos del mundo, la cual toma forma como una cognición sensorial de la realidad más que racional, podríamos concluir que es posible tener una percepción estética de elementos de la naturaleza, como un río o una montaña, los cuales no son obras de arte (Heyd 2008: 1; Sánchez Vázquez 1992: 13).

Asimismo, el estudio de la obra de arte no puede limitarse únicamente a lo estético, pues es innegable su relación con otros ámbitos que influyen en su creación. Aspectos como los políticos, los religiosos o los económicos, por mencionar algunos, forman parte del contexto de las obras de arte. De este modo, el estudio del arte no está supeditado a la perspectiva estética cuando somos capaces de entenderlo en un devenir histórico y cultural más amplio. Las experiencias estéticas también tienen su propia historicidad, por lo cual hacer abstracción de la obra de arte como un fenómeno “puramente” estético es un planteamiento sesgado que no ha sido la constante en los historiadores del arte. La idea de que una investigación de arte rupestre desde la historia del arte consistirá en un estudio sólo de lo estético resulta más de un prejuicio hacia la disciplina que de una literatura existente con estas características.

Otra crítica constante cuestiona la pertinencia de llamar *arte* a creaciones culturales no occidentales. Se trata de una discusión que se enmarca en una tendencia más amplia que pone en tela de juicio muchos de los conceptos empleados por las ciencias sociales y las humanidades, por la misma razón de tener un origen distinto al de las sociedades o culturas en cuyos análisis son empleados: ¿existe una *filosofía* prehispánica?, ¿existe una *literatura*?, ¿existe un *arte*? Y algunas de estas preguntas alcanzan otros conceptos como *estado*, *comercio*, *medicina*, *arquitectura* o *ciencia*, entre otros. Algunos autores han tomado la decisión de marcar una diferencia sumando el prefijo “etno”, bajo el cual pareciera más pertinente hablar de *etno-matemáticas*, *etno-astronomía* o *etno-botánica*. Esta discusión rebasa los límites de este trabajo, y en mi perspectiva es una situación que debe ser definida en cada caso particular, pues cada uno de estos conceptos cuestionados tiene sus propias problemáticas.¹⁰

¹⁰ El establecimiento de paralelismos o equivalencias entre conceptos pertenecientes a distintos contextos culturales es un proceso complejo en el que intervienen diversos

El concepto arte ha sobrepasado el ámbito de la llamada cultura occidental en la medida en que ha sido aplicado de manera constante, por parte de estudiosos de las más diversas disciplinas, para referir a creaciones culturales de cualquier grupo o sociedad humana (Boas 1947). La noción de arte como sinónimo de un *status* cultural exclusivo de pueblos “civilizados” ha perdido toda vigencia, por el contrario, ahora se asume que todas las culturas son artífices de expresiones estéticas y simbólicas que juegan un papel fundamental en su conformación social. Al negar la existencia de algo llamado *arte* en las culturas precolombinas, con la intención de reivindicarlas como propias y ajenas a esas categorías occidentales, se rechaza implícitamente que las poblaciones amerindias pudieran desarrollar prácticas culturales similares a las de otras partes del mundo, lo que puede llevar a una nueva minusvaloración (Price 1993 [1989]: 123-124).

Una aparente solución ha sido buscar los términos con los cuales las propias culturas indígenas nombraban al conjunto de creaciones que podríamos considerar arte. Sin embargo, el uso de las llamadas etnocategorías no soluciona el conflicto y, por el contrario, puede generar mayor confusión. En primer lugar resulta imposible conocer los vocablos originales que fueron empleados para nombrar a las obras de culturas sólo conocidas por la arqueología. Por otra parte, la búsqueda de dichos vocablos conlleva una indagación lingüística en cada caso particular, la cual implica una discusión dentro de los propios campos semánticos de cada lengua para determinar la pertinencia o no del uso de determinado vocablo. Por último, aun reconociendo la existencia de vocablos propios y adecuados, ¿sería válido emplear los términos de una lengua para ser aplicados de manera indistinta a creaciones de grupos con otra lengua?, en otras palabras, ¿sería válido usar un término del náhuatl o quéchua, por ejemplo, para ser empleado en toda Mesoamérica o a lo largo de la región centroandina? Una vez más usaríamos la terminología de una cultura para aplicarla a otra diferente.

Los conceptos cambian y se discuten de manera constante porque sirven para explicar una realidad en un contexto particular. El presente estudio es realizado desde un *ahora*, y tiene la intención de explicar *hoy*

factores como la existencia de relaciones asimétricas entre distintas culturas, la negación o la idealización de los saberes indígenas, así como su asimilación por parte de la ciencia moderna occidental. Para una discusión más amplia ver Carrillo 2006.

algo del pasado. Al usar un término como arte rupestre no se pervierte el sentido original de esa manifestación, sino que se propone un concepto que permita explicarla en el presente, por tanto dicho concepto debe ser una herramienta que permita acercarnos a ese sentido original y propio de las obras estudiadas. Considero que el término arte rupestre cumple con esta característica.

Al hablar de arte rupestre se repara en diversos aspectos, algunos ya señalados – técnica, intencionalidad, simbolismo, estética, funcionalidad, transformación de la materia, objetivación de ideas, creatividad, historicidad—, en el contexto de una expresión particular que tiene como una de sus características definitorias su necesaria ubicación en contextos rocosos de entornos naturales. Este último aspecto evidencia que el arte rupestre no puede ser desligado de aspectos tales como la morfología de la roca, la topografía y el paisaje en general.¹¹

Desde la historia del arte es posible partir de la evidencia suministrada por el arte rupestre para plantear problemas e hipótesis en torno a sus propias cualidades formales –color, forma, tamaño, textura, emplazamiento— y sus posibles implicaciones histórico-culturales. En el caso de las culturas precolombinas, para las cuales son escasos los documentos escritos y las tradiciones orales que apoyen la interpretación de sus vestigios materiales, la historia del arte ha jugado un papel fundamental en la formulación de propuestas de análisis en torno a las obras en sí mismas y a los contextos culturales en que fueron concebidas. En este sentido, el enfoque de historia del arte que aquí se propone se aboca al análisis de la forma y la iconografía de las manifestaciones rupestres, sin

¹¹ A continuación se incluyen dos definiciones que dan muestra de que, aunque con pequeñas variantes, existe entre los estudiosos un consenso acerca de las generalidades del denominado *arte rupestre*: “El término de arte rupestre designa a toda grafía, señal, figura, etc., ejecutada sobre una superficie mineral no movible por una persona de compleción media y a las obras sobre paredes rocosas de las formaciones subterráneas se las denomina arte parietal. Pero, en la práctica, la mayoría de los autores consideran las dos acepciones (rupestre y parietal) como sinónimos, pues igual de parietal es una pared rocosa al aire libre.” (Sanchidrián, 2001: 51). “Los editores del libro entienden como arte rupestre representaciones iconográficas que se encuentran en piedras naturales, en rocas, farallones o en estalactitas, estalagmitas, columnas, paredes y techos rocos. Pueden ser el resultado de la ejecución de una sola técnica (pinturas rupestres o grabados rupestres) o de la combinación de diferentes modos de manufactura (grabados pintados).” Künne y Strecker, 2003: 19).

dejar de lado la indagación en torno a su contexto cultural, su uso, los realizadores y la función social del sitio.

Una de las labores más importantes de la historia del arte ha sido definida como la identificación de “las propiedades del sistema visual válido para una cultura en un determinado periodo histórico” (Díaz 2011:26). Para poder acercarnos a dicho sistema visual es preciso conocer los cánones a través de los cuales se estructuran sus diversos componentes, por lo tanto, una tarea fundamental de la historia del arte consiste en indagar en la *estructura* de las imágenes, tratando de destacar rasgos recurrentes que puedan ayudarnos a comprender su *funcionamiento*. A este respecto resulta pertinente considerar lo dicho por un autor como Jacinto Quirarte, quien ya retomaba a historiadores del arte como Erwin Panofsky y George Kubler para el caso del arte mesoamericano:

se debe conocer la estructura de las imágenes, es decir, de las formas iconográficas y el contexto en que son significativas, antes de poder establecer su desarrollo, su historia y las modificaciones que han sufrido. A causa de que no contamos con textos explicativos en relación con nuestro material de estudio, gran parte del significado de las imágenes debe inferirse estudiando las evidencias figurativas. (Quirarte 1973: 22).

En este sentido, el presente trabajo parte de la documentación de los motivos rupestres, cuyo conjunto es denominado *grafismo*, como un primer paso hacia la búsqueda de otras implicaciones presentes en estas obras.

1.2. Terminología utilizada

1.2.1. El grafismo

En este trabajo se denomina grafismo rupestre al conjunto de diseños y marcas, pintados o grabados, hechos de manera intencional por los seres humanos sobre superficies rocosas, los cuales pueden presentar distintos grados de complejidad, desde simples trazos resultado de gestos aislados o repetidos, hasta composiciones iconográficas e incluso elementos escriturales. Independientemente de la forma que adquiera, el grafismo es una

manifestación de índole cultural; para su mejor comprensión es necesario tomar en cuenta algunas de sus principales características.

El grafismo, de acuerdo con André Leroi-Gourhan (1971 [1965]: 185-189), es técnica simbolizante puesta en ejecución, cuyo origen no está en la representación o reproducción de objetos reales, sino en la expresión de un pensamiento abstracto y reflexivo; por lo tanto, se trata de una transposición simbólica y no de una copia de la realidad. Este aspecto a menudo es pasado por alto cuando se juzga la “habilidad” o el “realismo” con el que fueron realizadas algunas representaciones, lo cual deja entrever lo arraigado que puede estar la valoración de los alcances miméticos del arte en ciertos criterios de análisis. El mayor o menor naturalismo de un determinado corpus de arte rupestre responde a una intención de forma, es decir, a la búsqueda de una configuración adecuada de los elementos gráfico-visuales para responder a las necesidades que la obra debe cumplir en términos de las exigencias de su propio contexto socio cultural.

Al responder a un pensamiento simbólico, el grafismo está vinculado al lenguaje oral y a otros medios expresivos que en la mayoría de los casos se encuentra perdidos, tales como la música, el baile u otras actividades performativas. Del contexto en que fue elaborado, lo cual tuvo lugar en un momento específico y fugaz, sólo el grafismo suele permanecer como testimonio; se trata de una expresión que trasciende el momento de su ejecución y se proyecta en el tiempo. Por ello el conocimiento del grafismo es visto como punto de partida, pues en él se objetivan las intencionalidades resultado del pensamiento y de la técnica de un artífice perteneciente a una sociedad específica en un momento determinado.

El grafismo rupestre es una construcción formal y temática que se establece a través de relaciones entre componentes visuales, cuyas unidades básicas serán llamadas motivos, los cuales a su vez estarán agrupados por conjuntos.

1.2.2. Motivo y conjunto

El estudio del grafismo propuesto en esta investigación contempla dos escalas básicas de registro y análisis. La primera de ellas es la del motivo, en la cual se captan las principales características intrínsecas de las marcas o signos individuales: color, forma, tamaño y contenido temático

(Herrera 2012: 48). Además de un necesario análisis de tipo cuantitativo y tipológico, se destacan una serie de cualidades significativas de los motivos a partir de sus principales atributos y se ofrece una propuesta de registro e interpretación gráfica, pues muchos de los motivos tratados en este trabajo presentan poca visibilidad.

Los distintos motivos que forman el grafismo son entendidos como *signos*, concepto empleado en este caso en su acepción más general como *cosas que están en lugar de otras*; esas otras cosas que son las que representan son los llamados significados (Beuchot 2004: 7). Por tanto, el estudio del grafismo, visto como conjunto de signos, involucra la búsqueda de significados. Cabe mencionar, además, que los signos consisten en convenciones aceptadas y definidas culturalmente que funcionan como mediadoras entre formas de contenido y formas de expresión; en otras palabras, los signos son el vehículo a través del cual se transmiten significados abstractos por medio de expresiones concretas.¹²

La segunda escala corresponde a los aspectos sintácticos de los motivos, es decir, al estudio de las relaciones que guardan los motivos entre sí; estas relaciones pueden incidir de manera directa en el significado de cada figura y del conjunto. En el arte rupestre la distribución de motivos en una superficie contigua delimitada por la forma misma de la roca ayuda a identificar o proponer ciertas unidades de organización de los elementos visuales denominadas paneles. No obstante, en la Gruta del Espíritu Santo los conjuntos no están claramente indicados por la morfología del soporte rocoso, por ello su agrupación y delimitación obedece más al estado de conservación y al proceso mismo de documentación, pues fue preciso establecer un orden y una segmentación para llevar a cabo el registro, que a la certidumbre de que los grupos de motivos hubieran sido concebidos de esa manera. Esta división del conjunto del grafismo es en cierta medida arbitraria y no definitiva, sin embargo, a través de ella se realiza una exposición sistemática de los distintos componentes que incluso permite formular otras propuestas de distribución y agrupamiento. En el análisis de los conjuntos se destacan aspectos

¹² Un trabajo que expone a cabalidad y de manera sintética la discusión conceptual sobre signo y otros vocablos relacionados es la tesis de Tatiana Valdez Bubnova sobre imagen gráfica y escritura en Teotihuacan, la cual ha constituido una obra de referencia para la presente investigación (Valdez 2007).

como las sobreposiciones entre los motivos, su proximidad, la diferencia o similitud en tamaño y color, y su ubicación en la superficie rocosa.

A las dos escalas anteriores se suman algunas observaciones acerca de las relaciones internas de los distintos conjuntos dentro del sitio y el papel del mismo con respecto a los principales accidentes topográficos y naturales de su entorno. La selección de los soportes rocosos empleados para contener el grafismo se relaciona con la significación dada al medio, la cual consiste en una asignación diferencial de contenidos culturales a espacios distintos pero articulados. En este contexto, sitios ceremoniales de diferente índole, conjuntos de arte rupestre, lugares de asentamiento, espacios de producción económica, accidentes naturales, entre otros componentes, se articulan dando como resultado la construcción de un paisaje cultural y, por ende, simbólico.¹³ Sobre estos aspectos se darán algunas referencias en esta investigación, no obstante, debido al poco conocimiento de los contextos arqueológicos y de una detallada documentación de la región en su conjunto, no se profundizará en este tema.

El empleo de estas escalas ayudará a constituir una descripción general del sitio con base en el trabajo de campo realizado y en las descripciones que han realizado otros autores. Esta documentación permitirá comprender las especificidades de la Gruta del Espíritu Santo y constituirá la base para el análisis de sus manifestaciones.

1.3. Propuesta de documentación

1.3.1. Criterios de catalogación de motivos

El grafismo rupestre suele estar integrado por motivos muy distintos, por ello la identificación y descripción de sus diferencias es un paso fundamental para su comprensión. Algunos de los motivos que lo forman pueden ser identificados con relativa facilidad gracias a que su configuración formal guarda una relación icónica con el objeto que representan; tal es el caso de los motivos denominados antropomorfos o zoomorfos. Lo icónico o figurativo remite a una intención de reproductibilidad del

¹³ Para una discusión más amplia sobre el concepto de paisaje cultural, paisaje simbólico y arqueología del paisaje ver: Berrojalbiz 2005.

objeto representado a través de la imitación de algunas de sus características formales. Sigo a una autora como Tatiana Valdez quien al discutir esta definición concibe lo figurativo de la siguiente manera:

El término figurativo en la plástica se entiende, en este caso, como relativo a los procedimientos que detonarían los mecanismos ‘ilusionistas’ [...] son aquellas características del objeto que son seleccionadas y codificadas mediante recursos formales, para conformar una composición organizada de manera icónica. (Valdez 2007: s/p).

Es precisamente la intención ‘ilusionista’, rasgo que Valdez retoma de la discusión hecha por Ernst Gombrich sobre el arte naturalista, lo que permite la casi inmediata interpretación de muchos de los motivos figurativos. Sin embargo, es importante aclarar que algunas identificaciones iconográficas son problemáticas, debido a la forma que presentan o a su estado de conservación; por esta razón, algunos motivos nombrados como antropomorfos o zoomorfos, los cuales en algunos casos llegan a confundirse, pueden prestarse a debate y a diversas interpretaciones.

Otros diseños se alejan de un convencionalismo figurativo y, por el contrario, están constituidos por formas altamente estilizadas o abstractas que corresponden a signos que podríamos denominar simbólicos.¹⁴ Es poco común que un *corpus* de arte rupestre sea exclusivamente icónico o simbólico, la mayoría de las veces suele haber un uso de ambos tipos, como es el caso de la Gruta del Espíritu Santo.

El estudio, por tanto, busca explicar las características de una iconografía, que es el conjunto de las representaciones icónicas de distintos objetos reconocibles, y de un simbolismo, visto como el grafismo expresado por medio de signos abstractos convencionales. La iconografía, aunque presenta una relación de similitud con distintos objetos, no deja de ser parte de una convención, por lo tanto el grafismo puede entenderse como la suma de signos icónicos y simbólicos que en conjunto forman un sistema de convenciones gráficas a través de los cuales fueron vehiculados distintos significados. En la medida que los motivos icónicos también constituyen un tipo de abstracción, se ha preferido marcar una

¹⁴ En este caso se usa *simbólico* para referir a un tipo de signo que guarda con el objeto que representa una relación totalmente convencional en donde no hay interés por figurar una imagen o un ícono (Beuchot 2004: 138).

diferenciación más general entre elementos figurativos y no figurativos.¹⁵ No obstante, cabe aclarar que algunos los motivos presentan tal deterioro que no es posible determinar si tenían una forma icónica o no icónica en particular, debido a esto se constituyen como indicios que sólo muestran la presencia de antiguos rastros de pintura.

La identificación de los distintos motivos propuesta en este trabajo, además de considerar la diferencia entre lo figurativo o icónico y lo no figurativo, también destaca otras características que confieren singularidad a los motivos para llevar a cabo una descripción más amplia. El análisis de estas variables ha llevado a señalarlas y asentarlas en fichas individuales para cada uno de los motivos. Por las características propias del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo las categorías empleadas para catalogar los motivos toman en consideración los siguientes aspectos:

- Medio: pintura o grabado
- Técnica: grabado: abrasión, incisión
pintura: delineado, tinta plana, calado, puntuación, sopleteo
- Carácter: figurativo o no figurativo
- Forma: figurativo: antropomorfo, zoomorfo, mano
no figurativo: puntuación, figura geométrica, composición lineal
- Color: rojo, naranja, amarillo, negro, blanco, verde
- Visibilidad: baja, media, alta
- Trazo: delgado, medio, grueso
- Perspectiva: frontal, lateral
- Sentido: izquierda, derecha

La diferencia entre medio y técnica la he propuesto para aludir en el primer caso a un nivel más general que distingue entre dos cadenas operatorias diferentes, la pintura y el grabado de la roca, y en el segundo a modos específicos de usar cada una de estas modalidades de expresión gráfica mediante variantes particulares.

¹⁵ Todo arte es una abstracción e implica algún tipo de estilización: “Cualquier arte es ‘estilizado’ por definición y cualquier declaración sobre realismo, etc., debe ir comprendida dentro del contexto de estilización. Los artistas paleolíticos adoptaron en realidad una variedad enorme de estilos y de técnicas para representar animales en las paredes de las cuevas. Las generalizaciones sobre el realismo y la vitalidad tienden a paliar estas distinciones.” (Ucko y Ronsfeld 1967: 48).

Otras de las características señaladas no pueden ser definidas en todos los motivos de manera determinante por varias razones. Una de ellas, quizá la que más influye, es el estado diferenciado de conservación, el cual impide que algunos rasgos puedan ser identificados a cabalidad en varias ocasiones: tales como el color o el trazo. Por otra parte, la características formales de ciertos motivos puede ser ambigua en cuanto al carácter o la perspectiva. Por estas circunstancias, la descripciones de los motivos propuestas pueden ser enriquecidas o prestarse a otras interpretaciones.

Debido a que la mayoría de motivos son de tipo antropomorfo fue necesario desarrollar una clasificación que tomara en cuenta las diferencias que tienen este tipo de representaciones, por ello han sido propuestas las siguientes variantes:

Actitud: dinámica o estática

Posición: manos abajo, manos arriba, mano arriba/mano abajo

Tocado: sin tocado, tocado de 1 un apéndice, tocado con 2 dos apéndices, tocado con 3 apéndices, tocado radial

Complementos: con o sin objetos asociados.

Con base en estas características se ha realizado la ficha de catalogación para cada uno de los motivos. Además se incluye una descripción, su posición en el conjunto, las medidas y las imágenes correspondientes, tanto en fotografía como en dibujo.

1.3.2. Proceso de registro gráfico

El registro puede ser entendido como el procedimiento por el cual se reconoce y transcribe información perceptible en el grafismo y su entorno. La transcripción consiste en trasladar la información intrínseca al vestigio material y su contexto hacia un lenguaje o una exposición convencional y sistemática que permita a otros individuos reconocer las características generales de las manifestaciones registradas.¹⁶ El registro

¹⁶ La labor de documentación del arte rupestre es señalada por otros autores en términos muy similares: “Una de las tareas principales del investigador de arte rupestre es elaborar registros y documentaciones sistemáticos que formen la base para la clasificación de los sitios y sus elementos, su interpretación y la planificación de

de la pintura rupestre, que es la manifestación preponderante en la Gruta del Espíritu Santo, implicó en primera instancia la identificación de su materialidad, la cual es percibida a través de dos aspectos ligados e identificables a partir de su visualidad: forma y materia. Cuando hablamos de un registro formal nos referimos al rescate de su aspecto visual primario, es decir sus contornos, colores y textura, lo cual implica básicamente un aspecto descriptivo y otro gráfico de la captación de los motivos.

Cuando el estado de conservación es óptimo y conocemos las convenciones de representación podemos pasar inmediatamente a una identificación de las temáticas presentes en los motivos; en otros casos el estado de conservación puede ser tan insatisfactorio que sólo permite saber que en un lugar hubo pintura. En la Gruta del Espíritu Santo, debido a la desaparición completa o parcial de una parte significativa de sus motivos, nos encontramos de manera irremediable frente a un discurso incompleto.

Aunque existen propuestas para estandarizar los procesos de registro, en la práctica los investigadores suelen utilizar métodos diversos. No existe *un* tipo de registro, sino distintos tipos de registro que varían de acuerdo a los enfoques de investigación. Sin embargo, aunque cada sitio tiene sus propias necesidades de registro, existen algunas expectativas básicas que necesitan ser cubiertas (ARARA 2007: 2). La importancia de elaborar descripciones, dibujos, fotografías y planos, así como la recuperación de datos tales como el tamaño, el color o la iconografía, constituyen una base común que es llevada a cabo de distintas maneras. En esta documentación se priorizó el registro formal y espacial del grafismo rupestre, el cual sirvió de base para el conocimiento de aspectos como: sobreposiciones, temas representados, asociación de motivos, formato y colores.

Una herramienta fundamental en el proceso de registro llevado a cabo en esta investigación fue el empleo de la fotografía digital y su edición por medio de programas computarizados. El objetivo general fue captar la mayor información posible que aún pudiera ser extraída a partir del procesamiento digital de imágenes y plasmarla en registros gráficos con

medidas de preservación [...] Debido a las características del sitio y sus manifestaciones, además según los objetivos del proyecto específico, pueden variar las técnicas de registro utilizadas.” (Künne y Strecker, 2003: 18).

los cuales generar una idea sobre tres aspectos: forma, color y ubicación. A ello se sumaron las respectivas descripciones. Gracias al trabajo de edición digital para mejorar la visualización de las pictografías se han podido identificar diversos motivos, algunos de los cuales no se podían apreciar a simple vista. También se confirmó que algunos de los registros hechos con anterioridad por otros investigadores necesitan ser revisados (Haberland 1972; Coladán 2000).

La complejidad de algunos sitios originada por la poca visibilidad de las pinturas hace necesaria una experimentación constante en las técnicas de registro.¹⁷ Algunos autores como Phil Clogg exponen de manera clara las ventajas del registro a partir del procesamiento digital de imágenes, conocido como DIP (*Digital Image Process*) por sus siglas en inglés (Clogg *et al.* 2000: 837). La fotografía digital es una técnica menos intrusiva porque evita todo contacto con la superficie rocosa, y por medio del mejoramiento de la visualización con técnicas digitales es posible optimizar el registro de las áreas pobremente definidas de la imagen y extraer mayor información contenida en los motivos. El registro digital del grafismo rupestre puede ser visto en 2 etapas: 1) pre-procesamiento, y 2) procesamiento; en el primero intervienen básicamente las condiciones en las que se toman las fotografías y en el segundo es donde propiamente se lleva a cabo la edición digital (Clogg *et al.* 2000). Para la plena apreciación del grafismo rupestre es necesario enfrentar algunos aspectos que pueden llegar a generar “ruido”: variaciones en el color y textura de los motivos o el color mismo de la roca. Cada imagen constituye un problema singular al momento de ser registrada.¹⁸ A continuación se menciona el procedimiento a través del cual se realizó el registro del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo.

Como se mencionó, fueron realizadas 4 temporadas de campo en la Gruta del Espíritu Santo durante las cuales se formó un archivo fotográfico a partir de la realización de tomas de todos los motivos aún visibles e incluso de las secciones que presentan motivos muy erosionados. Estos

¹⁷ “Los métodos de documentación e interpretación cambian continuamente llegando a registros más sofisticados. Sin embargo, el objetivo principal de la investigación debe ser la preservación de los objetos de estudio.” (Künne y Strecker, 2003: 21).

¹⁸ “the nature of rock art is such that each image is unique and has its unique problems.” (Clogg *et al.*, 2000: 839).

recorridos al sitio estudiado tuvieron lugar en julio y diciembre de 2008, septiembre de 2010 y julio de 2013.

La amplia cantidad de material fotográfico conllevó un segundo momento que implicó su organización en carpetas de acuerdo a un criterio de agrupación por conjuntos de los distintos motivos. Al tiempo que se llevó a cabo la organización del material también fueron aplicados filtros digitales para la visualización del arte rupestre, en particular el programa *ImageJ Launcher* y su complemento *Dstretch*. Esta herramienta, debido a su facilidad de uso y accesibilidad, ha revolucionado el estudio del arte rupestre en años recientes debido a las posibilidades que ofrece para apreciar obras que durante décadas anteriores habían pasado desapercibidas para otros investigadores que no contaron con esta tecnología.¹⁹ En la figura 1 se ejemplifican los resultados de distintos filtros empleados para optimizar la visualización del grafismo rupestre.

La parte más dilatada del proceso de registro consistió en la elaboración de calcos digitales por medio de vectores en programas como *Photoshop* y *Gimp*. Esto permitió una primer interpretación del grafismo visualizado y un mejor reconocimiento de los motivos. La realización del registro gráfico implicó el trazado de contornos y posteriormente la elaboración en sentido estricto de los dibujos digitales. De esta manera, como parte del registro final, no sólo se presenta la foto original y la foto con filtro de visualización, sino también una propuesta de dibujo interpretativo (fig. 2).

Desde un punto de vista crítico, los calcos digitales han sido considerados por autores como el mismo Phill Clogg, como poco fieles, debido a que en el proceso de reconstrucción la subjetividad del investigador puede llegar a tener una incidencia significativa (Clogg et al. 2000). Si

¹⁹ “The most remarkable advances, however, are being made through the digital manipulation and computer enhancement of painted images, which can be detected and bring out images which are now so faint that they are almost invisible to the naked eye—for example, in northern Australia, at a site called Kabadul Kula, sixteen painted scenes were known, but the use of color intensifying techniques on digital photographs led to the discovery of twenty-eight more (David et al. 2003). One of these new techniques for detecting faint pictographs has been called *Dstretch*: the ‘D’ stands for decorrelation, and the ‘stretch’ refers to the stretching of colour contrast, whereby subtle differences in colour can be increased by computer, so that not only faint or invisible figures may be recorded, but also clues to the order of a superimposition can be obtained.” (Bahn 2010: 23 y 24).

bien esto es cierto, considero que la presentación de los dibujos acompañados de las fotografías otorga al lector la posibilidad de discernir el grado de interpretación que hay en el registro. Por otra parte, las fotografías son tomadas desde un sólo ángulo y por tanto, al reconstruir el dibujo con base en ellas, pueden perderse valores que sólo adquieren su mayor significación en una dimensión tridimensional. Otros factores como la iluminación, la configuración de los aparatos fotográficos y su nivel de resolución afectan la comprensión del color e incluso de la forma. Por lo anterior, la fotografía y los dibujos digitales son herramientas de gran alcance, pero al mismo tiempo con sus propias limitantes.

Con base en una mejor visualización del grafismo y una organización preliminar del material fue posible llevar a cabo un análisis que permitió definir de manera más adecuada los conjuntos de motivos y acrecentar el conocimiento cuantitativo y cualitativo del grafismo. Por último, una vez organizado y analizado el material, fue posible complementar el registro gráfico por medio de una descripción verbal de los motivos. Toda esta información se sistematizó para su exposición en dos fichas de registro que serán descritas a continuación.

1.3.3. Fichas de catalogación

La documentación del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo presentada en este trabajo retomó modelos de registro implementados en tesis recientes, particularmente la realizada por Daniel Herrera en su investigación sobre el arte rupestre del sitio La Cantera, en Durango, México (Herrera 2012).²⁰ Fueron realizadas dos fichas, una para conjuntos y otra para motivos, con la intención de hacer manejable la información sobre estas unidades de registro y análisis.

La ficha de conjuntos toma en cuenta los siguientes aspectos: posición del conjunto en el sitio con su ubicación en un plano de la planta del abrigo, tamaño, orientación, tipo y número de motivos, sobreposiciones, fotografías y dibujos. Mientras tanto, la ficha de motivos contempla la información acerca del conjunto en el que se localizan, la ubicación, ta-

²⁰ Agradezco la asesoría de Daniel Herrera en el uso del programa manejador de bases de datos *FileMaker*, lo cual me permitió realizar las adaptaciones pertinentes al modelo de ficha para adecuarlo a las necesidades propias del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo y de mi propia propuesta de registro.

maño, tipo de motivo, tipo de medio y de técnica, descripción, fotografías y dibujo. Las fotografías de motivos y conjuntos incluyen vistas con filtros *Dstretch*. Los dibujos de conjuntos aparecen en dos versiones, una de ellas con la indicación del número de cada motivo.

1.4. Análisis e interpretación

El análisis del arte rupestre consistió en identificar los rasgos principales que presenta el grafismo con base en la información recabada durante el proceso de registro. Se han identificado los temas, las técnicas, los colores y las formas predominantes, con la intención de distinguir distintos momentos de ejecución a partir del análisis de las similitudes y diferencias; en función de estos elementos es posible identificar las características particulares de estas manifestaciones. En este trabajo se describe un arte rupestre que muestra, a través de sus diseños, disposición, formatos, color e iconografía, que estas obras son sistemas de expresión resultado de una labor artística e intelectual de culturas asentadas en una región de frontera cultural.

La hipótesis central plantea que estas manifestaciones rupestres, si bien se nutrieron de tradiciones iconográficas y simbólicas de Mesoamérica y el Área Intermedia, llegaron a constituir sistemas de expresión gráfica con características propias, los cuales pudieron estar vinculados con los antepasados de grupos indígenas asentados en la región, como es el caso de los lencas y los cacaoperas. No se trata de señalar si este arte rupestre es de una u otra filiación cultural, sino de mostrar sus peculiaridades y caracterizarlo como una expresión con identidad propia que retomó elementos de diverso origen. La búsqueda de las singularidades de la Gruta del Espíritu Santo y los elementos en común que tiene con otros sitios, permitirá identificar algunos rasgos característicos del arte rupestre de esta región montañosa de Centroamérica y proponer, con base en una amplia contextualización, algunas vías para su interpretación histórica.

2. CONTEXTO NATURAL Y CULTURAL DE LA GRUTA DEL ESPÍRITU SANTO

2.1. El ámbito natural

El istmo centroamericano está formado, en términos generales, por las tierras bajas de las costas del Pacífico y el Atlántico y por las tierras altas centrales, estas últimas forman una barrera entre ambos litorales debido a su distribución este-oeste. Las montañas centroamericanas se dividen a su vez en las Tierras Altas del Norte de Centroamérica y las Tierras Altas de Costa Rica y Panamá. Además, a lo largo de la costa del Pacífico se extiende la cadena volcánica centroamericana (Hasemann 1996: 21). La Gruta del Espíritu Santo se encuentra en el departamento de Morazán, al noreste de El Salvador, el cual se ubica en la parte oriental de las Tierras Altas del Norte, las cuales abarcan desde Chiapas hasta el norte de Nicaragua, recibiendo distintos nombres a lo largo de toda su extensión (Fig. 3). Las montañas del norte de El Salvador forman parte de esta cadena montañosa y constituyen un continuo geográfico con las montañas del centro y sur de Honduras. En términos geológicos estas montañas tienen su origen en el periodo Cretácico de la era Mesozoica, son una de las formaciones orográficas más antiguas del istmo centroamericano (Costa 2010: 20 y 21). Hacia el sur se encuentran los valles intermontanos del actual territorio salvadoreño que forman un punto intermedio entre estas montañas del norte y la cadena volcánica que se formó durante los periodos Terciario y Cuaternario de la era Cenozoica, la cual cuenta con cerca de 23 volcanes activos (Maldonado-Koerdell 1964: 13 y 14; Coladán y Amaroli 2003: 143; Costa 2010: 20).

En términos hidrográficos la Gruta del Espíritu Santo pertenece a la cuenca del río Torola, afluente del río Lempa, uno de los principales cursos de agua de la vertiente del Pacífico centroamericano. Cabe mencionar que las corrientes que drenan hacia el océano Pacífico son menos abundantes que las del Atlántico, y están sujetas a un régimen

de lluvias que varía de acuerdo a dos épocas principales a lo largo del año: la época de lluvias y la época de secas. Por esta razón los ríos del Pacífico tienden a ser más intermitentes en términos de la cantidad de agua que transportan. El río Lempa fue de gran importancia para el desarrollo de las sociedades prehispánicas que habitaron en el actual territorio salvadoreño, los principales centros de ocupación se ubicaron en sus inmediaciones lo cual también se explica por la riqueza de los suelos de origen volcánico que influyó positivamente en el desenvolvimiento de culturas agrícolas; incluso en la actualidad las principales ciudades y otros centros de población también se ubican en los valles centrales. En contraparte, las montañas del norte de El Salvador constituyen una región con una menor densidad de población y, en términos arqueológicos, también se han identificado menos vestigios de antiguos habitantes.

La zona aledaña a la Gruta del Espíritu Santo cuenta con varios ríos y quebradas, siendo el más próximo al sitio el río Tepemechín o Corinto, el cual corre de noreste a suroeste alimentando el cauce del río Torola y sirviendo como límite entre los actuales municipios de Corinto, donde se ubica el sitio, y Cacaopera. Las elevaciones más importantes son los cerros Ocotepeque, Nubes, Gavilán y Partido, los cuales delimitan al actual pueblo de Corinto de poblaciones vecinas como Anamorós, Sociedad y Cacaopera. El cerro Ocotepeque constituye la máxima altura de la zona con 1179 msnm (Campos 2011: 91). El sitio se ubica en una zona de afloramientos rocosos de toba volcánica (acumulación de cenizas volcánicas compactadas de tipo ignimbrita) que forman una elevación topográfica conocida como Lomas del Suncuyo, el abrigo rocoso se ubica en el costado este, orientado hacia el denominado Llano Grande. Wolfgang Haberland publicó un esquema del pueblo de Corinto en donde se muestran algunos de estos rasgos geográficos y la ubicación de la Gruta del Espíritu Santo (Haberland 1972: 287) (Fig. 4).

La zona de la frontera honduro-salvadoreña en donde se localiza la Gruta del Espíritu Santo se encuentra en un punto intermedio entre la división continental de las aguas del istmo centroamericano, pues apenas unos kilómetros al norte las montañas drenan hacia el Atlántico a través del río Ulúa y sus afluentes como el Higuito, el Humuya, el Grande de Otoro y el Comayagua, ya en territorio hondureño. Asimismo, destaca el hecho de que esta zona se ubica próxima a la depresión de Comayagua, que junto con la depresión de los lagos de Nicaragua, constituyen las dos vías naturales que comunican ambas costas del istmo. (Fig. 3). Este rasgo

geográfico tiene interés para la comprensión del sitio estudiado pues es posible que su ubicación esté relacionada con un paso natural para el tránsito y el intercambio entre grupos asentados hacia ambos lados del macizo montañoso.

La vegetación de esta zona corresponde al bosque húmedo subtropical, el cual está formado por especies como el morro, madre cacao, roble, nance, cedro, ceiba, copinol, laurel, conacaste, quebracho, almendro de río, guayabo, mango, marañon y maquilishuat (Campos 2011: 91). No obstante, en la actualidad es posible notar un proceso de deforestación que ha cambiado la fisonomía de la zona, además de la introducción de nuevas especies que se han propagado gracias a su importancia como cultivos comerciales, así como el pastoreo de ganado vacuno. La altitud promedio oscila alrededor de los 1000 msnm lo que favorece un clima templado (con un promedio de entre 15 y 20 °C); la Gruta del Espíritu Santo se ubica a una altitud de 870 msnm. Esta zona contrasta con el clima caluroso y la vegetación de bosque tropical de las zonas bajas, como es el caso de los manglares de la costa.

La fauna estuvo conformada por distintas especies como venado, jaguar, conejo, coyote, armadillo y tacuazín, entre otros. Algunos de estos animales hoy están extintos en la región, no obstante en el pasado ocuparon un lugar importante en el simbolismo de las culturas prehispánicas.

2.2. La Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana

Definir la región de estudio en donde se encuentra la Gruta del Espíritu Santo nos plantea un problema en sí mismo. *América Central* o *Centroamérica* remiten a una entidad geográfica definida a grandes rasgos por su situación de istmo que sirve de puente entre dos subcontinentes llamados Norteamérica y Sudamérica; en términos geográficos y culturales no constituye, ni constituyó durante la época precolombina, una entidad homogénea. Por razones histórico-políticas se denomina Centroamérica al territorio formado por los actuales países de Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. En este sentido, el término *Centroamérica* sólo permite ubicar de manera muy general a la Gruta del Espíritu Santo y por lo tanto no

resulta el más adecuado para identificar los problemas de tipo histórico-cultural que plantea el sitio.

En el análisis arqueológico y cultural se ha utilizado, por lo menos desde la década de 1940, el concepto de *área cultural* para referir a entidades geográfico-culturales en todo el continente (Steward 1948; Kirchhoff 1960 [1943]; Willey 1959). El concepto de área cultural relaciona distintos rasgos históricos-culturales con su distribución en un espacio geográfico continuo, aunque no necesariamente con una integridad fisiográfica, y otorga especial atención a los elementos compartidos por distintos grupos humanos, vistos en ocasiones como parte de un sustrato común originado por procesos de intercambio establecidos a través del tiempo (Litvak 1975). Dos interrogantes presentes en la perspectiva de las áreas culturales fueron planteadas por Paul Kirchhoff como fundamentales: ¿desde cuándo existen estas áreas y cuáles fueron sus límites geográficos a lo largo del tiempo? (1960 [1943]: 6).

Las áreas culturales han sido definidas a partir de fuentes etnohistóricas y arqueológicas, la mayoría de las veces con relación a un momento histórico particular, como es el caso de Mesoamérica, cuyos límites fueron señalados por Kirchhoff para el siglo XVI. Mediante estudios arqueológicos ha sido posible determinar la profundidad temporal de algunas de estas áreas culturales, en el caso de Mesoamérica podría remontarse hasta los inicios del Preclásico Temprano (ca 2000-1500 a. C.), asumiendo al fenómeno cultural olmeca como una de las primeras manifestaciones culturales mesoamericanas.

El istmo centroamericano ha sido caracterizado, con base en evidencias arqueológicas y lingüísticas principalmente, como un espacio en donde confluyeron sociedades de dos áreas culturales: Mesoamérica y el Área Intermedia (Baudez 1970: 19-23; Stone 1972) (Fig. 5).²¹ Por

²¹ La discusión teórica sobre estos conceptos es amplia y está caracterizada por la diversidad de perspectivas entre los especialistas. Algunas obras que muestran los principales debates y puntos de vista son *La validez teórica del concepto de Mesoamérica* (Guzmán y Martínez 1990), libro que reúne las ponencias presentadas durante la XIX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, y la compilación de artículos publicada con el título *Una definición de Mesoamérica* (Vivo et al. 1992) por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Para el caso del Área Intermedia es importante el número 6 de la *Revista de Arqueología del Área Intermedia* (2004) dedicado a los trabajos presentados en el Simposio sobre el Área Intermedia organizado por la Sociedad de Arqueología Americana en Milwaukee, Estados

este motivo los debates teóricos sobre el concepto mismo de área cultural y la forma de concebir las relaciones entre distintas áreas tienen una influencia directa en la comprensión del pasado arqueológico centroamericano.

Una de las principales críticas hechas al concepto de área cultural fue formulada por L. Antonio Curet en los siguientes términos:

Mientras que las definiciones de áreas culturales tienden a ser útiles para organizar algunos de nuestros conocimientos sobre poblaciones pasadas y presentes tienden a generalizar y a homogenizar, de una manera crasa, variadas y diversas culturas, sociedades e historias (Curet 2004: 87).

Esta tendencia hacia la homogenización resulta poco propicia para el análisis de áreas con una amplia diversidad cultural, como es el caso del istmo centroamericano. Además, es importante considerar que dentro de cada área cultural existe una relación recíproca entre la unidad en torno a una tradición común y la multiplicidad de formas que ésta adquiere en distintos casos particulares.²²

Las áreas culturales, sus límites y modos de interacción, han llevado a plantear la existencia de zonas fronterizas, marginales o periféricas, conceptos que en ocasiones han sido interpretados desde una perspectiva del evolucionismo social, lo que ha traído como consecuencia una visión peyorativa de las regiones marginales (Sheets 1992b: 16-18). En este tenor, el énfasis dado a los grandes centros de civilización ha repercutido en un menosprecio u olvido hacia las poblaciones alejadas de ellos, lo que se ha convertido en una tendencia que continúa hasta la actualidad con una fuerte influencia en el estudio de las culturas centroamericanas (Curet 2004).²³

Unidos, durante 2003 y el Simposio de Dumbarton Oaks *Wealth and Hierarchy in the Intermediate Area* editado por Frederick Lange (1992).

²² Alfredo López Austin llama a esta tradición o sustrato cultural “núcleo duro”: “En Mesoamérica la similitud profunda radicaba en un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que actuaban como estructurantes del acervo tradicional y permitían que los nuevos elementos se incorporaran a dicho acervo con un sentido congruente en el contexto cultural. Este complejo era el núcleo duro” (López Austin 2001: 59).

²³ En esta discusión se usa el término “civilización” con el significado que de manera más recurrente se le ha dado dentro de la arqueología americana: como una forma

Mientras Mesoamérica ha sido considerada, junto con el área centroandina, como uno de los lugares de amplio desarrollo cultural precolombino, la llamada Área Intermedia ha sido vista en ocasiones como un lugar “inferior”, donde hubo culturas menos “desarrolladas”. Para Gordon Willey, quien es la figura que más popularizó el término Área Intermedia, éste basaba su significado en una característica meramente geográfica: el estar entre Mesoamérica y los Andes. “El Área Intermedia comparte muchos rasgos con Mesoamérica y con Perú. Sin embargo, se diferencia de esas en su relativo bajo perfil de desarrollo cultural.” (Willey 1990, citado en Lange 2004: 30). En este contexto, el estudio de las culturas indígenas centroamericanas ha estado marcado por una mayor atención hacia la región norte, en particular a los vestigios de la cultura maya, en detrimento de las culturas del centro y sur de Centroamérica (Lara Pinto 2006).

Uno de los ejemplos más representativos del énfasis dado a la cultura maya lo encontramos en la mayoría de los mapas sobre la división interna de Mesoamérica, tanto especializados como de difusión, en donde suele etiquetarse el extremo sur con el título de “área maya”. Bajo el término “área maya” se incluyen distintos entornos geográficos en donde habitaron culturas que no pertenecían todas a la gran familia lingüística maya, lo que en principio reduce la complejidad cultural de la región aludida. Desde el trabajo de Samuel K. Lothrop (1939) sobre la frontera sureste de la cultura maya quedó establecido que su extensión sólo abarcaba algunos lugares en el occidente de El Salvador y Honduras, lo que no justifica que el término “maya” continúe aplicándose a todo el sureste de Mesoamérica o, en su defecto, que se olvide la presencia de rasgos mesoamericanos más al sur (Fig. 6).²⁴

de referir a las sociedades de Mesoamérica y los Andes Centrales que desarrollaron amplios núcleos poblacionales, sofisticados sistemas de organización social jerárquicos, grandes obras materiales y extensas redes de intercambio. Un buen ejemplo de esta perspectiva que considera a lo civilizado como sinónimo de “cultura avanzada” lo tenemos en la siguiente expresión de Ignacio Bernal, una postura que aún prevalece aunque de manera menos explícita: “En Tlatilco no hay aún una religión organizada, ni un sacerdocio profesional. En La Venta pudo haber verdaderos sacerdotes, mientras en Tlatilco sólo eran shamanes justamente porque los olmecas ya dieron el paso hacia el urbanismo civilizado mientras Tlatilco, por muy brillantes que sean sus obras, aún no ha llegado a ese estadio.” Bernal 1968: 178.

²⁴ La poca atención dada a las culturas del extremo sur de Mesoamérica es una característica ya mencionada por autores como Ann Chapman (1990: 21) y Frederick

El Área Intermedia es un área cultural donde las formaciones políticas no llegaron a consolidar estructuras panregionales; el nivel de organización social se manifestó en cacicazgos, pero no en formaciones de tipo estatal; no existen horizontes estilísticos-temporales como en Mesoamérica y los Andes Centrales: lo olmeca, lo maya, lo chavín, lo huari o lo inca, por mencionar algunos ejemplos (Lange 2004: 32). El Área Intermedia, y por ende la parte centro y sur de Centroamérica, se caracterizan por una amplia variedad de culturas a nivel regional, las cuales están menos documentadas en comparación con sus vecinas del norte y del sur, tanto en las fuentes históricas escritas como en el registro arqueológico.

La forma de concebir la presencia de grupos de distintas filiaciones culturales en Centroamérica dio como resultado la formulación de varias terminologías. Para referir al extremo sur de Mesoamérica se han empleado algunas expresiones como Periferia de Mesoamérica, Frontera Sureste de Mesoamérica, Sureste de Mesoamérica o Mesoamérica Marginal (Newson, 1992: 39-42). Quienes parten del estudio de la región desde el sur del istmo han preferido marcar una distinción entre Baja y Alta Centroamérica, como es el caso de Doris Stone (1972). Claude Baudez, por su parte, consideró más adecuado hablar de zonas de influencia mesoamericana y sudamericana, en tanto que George Hasemann y Gloria Lara Pinto formularon la propuesta de una Zona Central de Interacción (Hasemann y Pinto 1993: 139). Los tres planteamientos concuerdan en rechazar la existencia de límites fijos entre grupos con filiaciones culturales diferentes. Recordemos que las fronteras no sólo son límite, sino también lugar de intercambio y traslape de rasgos, en donde incluso llegan a formarse nuevas realidades culturales (Barth 1976; Demarest 1988: 359).

La intensidad del intercambio en el mundo precolombino implicó la comunicación entre grupos muy diversos pertenecientes a distintos entornos naturales y culturales. La presencia en Centroamérica de rasgos culturales provenientes del norte y del sur no debe interpretarse como si se tratase de dos grandes grupos bien diferenciados y ajenos

W. Lange (2004: 34). Este “olvido” se refleja en las pocas investigaciones dedicadas al área, la escasa atención que recibe en los programas universitarios y en la aparente nula importancia que se le otorga como parte del desenvolvimiento de las culturas indígenas centroamericanas.

entre sí, por un lado los mesoamericanos y por otro los sudamericanos. Se trata, mejor dicho, de diferentes grupos interactuando en el istmo centroamericano, pero algunos de ellos con rasgos más propios de culturas mesoamericanas y otros más relacionados con la Baja Centroamérica o Sudamérica. Las áreas culturales que confluyeron en Centroamérica, Mesoamérica y el Área Intermedia, tuvieron etapas de expansión y de contracción, cambiaron sus límites de acuerdo a procesos históricos y culturales acaecidos en distintas épocas.

Las relaciones existentes entre las áreas culturales de Centroamérica son un punto medular en la comprensión de su pasado arqueológico. Claude Baudez señaló que unas de “las cuestiones que tendremos que plantearnos tendrán que ser principalmente con las relaciones de estas dos zonas [la mesoamericana y la sudamericana] tienen entre sí y con las relaciones que existieron entre las regiones marginales y los centros de civilización”. (Baudez, 1976: 23).

Respecto a las relaciones entre las dos áreas culturales, en este trabajo se retoma la propuesta de Hasemann y Pinto (1993: 139) sobre la existencia de una Zona Central de Interacción Cultural Centroamérica en donde se ha documentado un intenso contacto cultural y traslape de rasgos entre Mesoamérica y el Área Intermedia. Esta zona abarca el centro y este de Honduras, el oriente de El Salvador, la costa del Pacífico y las montañas del norte de Nicaragua y la Península de Nicoya (Fig. 7). La Gruta del Espíritu Santo se ubica dentro de esta zona de interacción cultural, por lo cual es fundamental tomar en cuenta esta característica para entender el contexto en donde se ubica el sitio estudiado.

En este trabajo se concibe a la Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana como un área en donde es posible reconocer elementos provenientes de Mesoamérica y del Área Intermedia, pero sin que eso signifique la negación de desarrollos culturales con características propias que reformularon y adaptaron, de acuerdo a sus propias necesidades, rasgos provenientes del norte y del sur. Por lo anterior, en la presente investigación se considera que el estudio de esta zona de interacción no debe centrarse en distinguir entre elementos de una u otra filiación cultural, o en rastrear la influencia de los “centros de civilización” en estas regiones “marginales”, sino en documentar y explicar, en términos históricos y culturales, las particularidades de manifestaciones concretas que muestran la diversidad cultural que se gestó en esta región del istmo centroamericano. En esta tesis la manifestación elegida es el arte rupestre.

2.3. Contexto arqueológico

La Gruta del Espíritu Santo se encuentra en la Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana (Fig. 7). En la costa del Pacífico que se extiende desde Guatemala hasta la Península de Nicoya, así como en los valles de los principales ríos que drenan la montaña hondureña hacia el Atlántico, como el Ulúa y el Chamalecón, se ha documentado la presencia de sociedades agrícolas con rasgos marcadamente mesoamericanos (Fowler 1995; Luke y Henderson 2009: 26). En cambio, la costa oriental de Honduras y Nicaragua, la llamada Mosquitia, y los actuales territorios de Costa Rica y Panamá, fueron escenario de grupos con una filiación cultural sudamericana.²⁵ El oriente de El Salvador es una región en donde se ubican desarrollos culturales con presencia mesoamericana, aunque, como se mencionó, en menor medida que en el lado occidental. La presencia mesoamericana en El Salvador se ha registrado principalmente en las tierras bajas centrales y la costa, sin que se tenga un conocimiento de características similares en las montañas del norte.

Las montañas del norte de Centroamérica albergaron culturas muy diversas a lo largo de la historia prehispánica, y algunas de sus regiones son mejor conocidas que otras. La región de las Tierras Altas de Guatemala se conoce mejor arqueológicamente, en gran medida por el interés que ha despertado la arqueología maya. En contraparte, las montañas del norte de El Salvador y el sur de Honduras han pasado casi desapercibidas para las investigaciones arqueológicas. Por las características geográficas mencionadas en párrafos precedentes, las montañas de la frontera hondureño-salvadoreña funcionaron como una barrera natural entre grupos asentados en las tierras centrales de El Salvador, los cuales estuvieron vinculados a otros grupos mesoamericanos a través de un corredor costero, y aquellos ubicados en los fértiles valles hondureños, que se vinculaban con sus vecinos del norte a través de las Tierras Bajas del norte de Guatemala y Belice.

²⁵ El noroeste de Costa Rica, sin embargo, tuvo mayor relación con la costa del Pacífico de Nicaragua, particularmente con el istmo de Rivas y las islas del lago Cocibolca; la región en su conjunto ha sido denominada Gran Nicoya, la cual presenta importantes vínculos con Mesoamérica.

Baudez consideró que las tierras altas de Honduras y norte de Nicaragua eran lugares poco propicios para la agricultura y el establecimiento de grupos sedentarios, a diferencia de los valles de los principales ríos hondureños y las tierras bajas centrales de El Salvador (Baudez, 1970: 14). La región de estudio se encontraría en el rango de tierras con menos posibilidades de desarrollo agrícola según esta perspectiva, sin embargo es necesario matizar esta aseveración. En esta región montañosa pudo haberse desarrollado una agricultura de pequeña escala dirigida al autoconsumo de poblaciones de modestas dimensiones, como se sigue dando hasta la fecha en algunos lugares, pero no una ausencia total de la agricultura.

El papel de los vestigios ubicados en las montañas honduro-salvadoreñas, como es el caso del arte rupestre, debe enmarcarse en los aspectos antes mencionados. En términos este-oeste la zona de estudio se encuentra en un espacio de confluencia entre grupos meosoamericanos y sudamericanos, y en términos norte-sur se haya en un punto por donde debió transitar el intercambio entre grupos mesoamericanizados de Honduras y El Salvador. Para Alison McKittrick, investigadora del arte rupestre hondureño, las montañas del sur de Honduras funcionaron como un lugar de fusión de tradiciones mesoamericanas y sudamericanas (McKittrick 2003: 166).

Pese a la escasez de la documentación arqueológica es posible esbozar un cuadro del desenvolvimiento cronológico y cultural con base en los hallazgos existentes. Las fuentes materiales son las que aportan mayores elementos para acercarnos al pasado prehispánico de Centroamérica, no obstante la información suministrada por estudios lingüísticos y etnográficos, o por fuentes históricas escritas, también enriquece el conocimiento arqueológico.

El periodo Paleoindio es casi desconocido en Centroamérica. Algunos de los vestigios a los que se ha asignado esta temporalidad no han sido recuperados en excavaciones arqueológicas, como es el caso de puntas acanaladas de proyectil que, por sus características formales, son similares a las del Paleindio de otras partes del continente, tanto de Norteamérica (puntas Clovis) como de Sudamérica (puntas colas de pescado). Algunos de estos artefactos líticos se hallaron en las Tierras Altas de Guatemala, Guanacaste y río Reventazón (Costa Rica) y en el Lago Alhajuela, conocido en inglés como Madden Lake (Panamá) (Gruhn y Bryan 1977; Brown 1980; Cooke 1984; Valerio 2004; Herrera y Ballereau

2010: 314). Por otra parte, autores como Gordon Willey han propuesto la existencia de poblaciones pre-agrícolas en Belice anteriores a 9000 a. C. (Willey 1982: 260).

Con base en los fechamientos antiguos para norte y Sudamérica, así como en los hallazgos antes mencionados, se ha concluido que una presencia del hombre en Centroamérica es posible desde el Paleoindio, aunque no hay un consenso sobre su precisa antigüedad: “Irving Rouse (1985) propuso que los seres humanos pudieron haber cruzado el istmo de Panamá hace 30 000 años, mientras que los discípulos de la teoría de ‘primero Clovis’ prefieren pensar en términos de una colonización alrededor de hace unos 11 000 años.” (Lippi y Gudiño, 2004: 19).

Cerca de nuestra zona de estudio, al norte de la Gruta del Espíritu Santo, se encuentra uno de los yacimientos más importantes de obsidiana en Honduras: La Esperanza (fig. 8).²⁶ Algunos autores plantearon que ciertos lugares de sus inmediaciones fueron asentamientos paleoindios, sin embargo esta idea no ha sido aceptada por todos, puesto que otros estudiosos consideran que se trata de talleres líticos más tardíos, sin cerámica pero no necesariamente de épocas tempranas (Bullen y Plowden 1963; Sorensen y Hirth 1984).

La misma Gruta del Espíritu Santo forma parte de los sitios que han sido motivo de polémica por su supuesta antigüedad. De acuerdo a los hallazgos arqueológicos de Wolfgang Haberland, existe en el sitio un nivel estratigráfico, el más profundo de los que excavó, que contenía únicamente artefactos líticos posiblemente pertenecientes a un periodo pre-cerámico (Haberland 1991). Este complejo lítico fue denominado como complejo Suncuyo sin embargo no se precisó su antigüedad, ni mucho menos su relación con las pinturas rupestres.²⁷

Aunque en la actualidad no existe certeza sobre los primeros pobladores del istmo centroamericano, es lícito pensar que grupos humanos transitaron a través de él desde el denominado periodo Paleoindio. Algunos de los elementos rupestres que podrían tener una relativa antigüedad, aunque difícil de precisar, son las manos al negativo, las cuales se distribuyen en diversas partes del mundo, como es el caso de las culturas

²⁶ Los principales sitios mencionados en este capítulo están indicados en el mapa de la figura 8.

²⁷ La discusión sobre la antigüedad del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo será ampliada en los siguientes capítulos.

paleolíticas europeas, y también en el continente americano desde Estados Unidos hasta la Patagonia (Schobinger 1997). En México y Centroamérica estos motivos están presentes en diversos sitios, la mayoría de las veces obliterados por otros más tardíos, siendo las montañas honduro-salvadoreñas una de las regiones en donde podemos encontrarlos (Lerma 2010a). Hasta hace poco no se tenían fechamientos de manos en territorio centroamericano, sin embargo, investigaciones recientes llevadas a cabo por Suzanne Baker y Ruth Armitage realizadas en Cueva la Conga, al norte de Nicaragua, han arrojado por pruebas de radiocarbono una datación de alrededor de 1450 d.C. para uno de estos motivos, una fecha sorprendentemente tardía (Baker y Armitage 2012). Sin embargo, estas autoras parecen aludir a una impresión positiva, (hand print) ya que reservan el término *negative hand prints* para referir a unos motivos que están en la misma sección de donde fueron obtenidas las fechas más tempranas, aunque estas últimas determinadas a partir de restos de figuras de carbón y no de las manos al negativo (680 d.C.). Este ejemplo confirma la dificultad de datar y de asignar a un sólo periodo estos elementos gráficos que pudieron ser recreados en diferentes contextos a través del tiempo.

El periodo Arcaico, considerado como el momento de transición hacia el sedentarismo y la agricultura, tampoco está bien documentado. Incluso, hay quienes plantean que estos dos procesos no necesariamente aparecieron de manera simultánea. Para el caso del norte de Sudamérica y el sur de Centroamérica la evidencia muestra que hubo sedentarismo, basado en economías de aprovechamiento de recursos costeros, antes de que la agricultura tuviera una relevancia como medio de subsistencia (Staller 2004: 70).

Uno de los lugares mejor documentados en Centroamérica es Cerro Mangote, un asentamiento en el actual Panamá fechado alrededor de 5 000 a. p., durante el Preclerámico Tardío. En él se hallaron materiales líticos de distinto tipo, enterramientos y montículos de conchas. Al parecer se trató de una sociedad sedentaria que basó su subsistencia en el aprovechamiento de productos marinos como crustáceos y moluscos (McGimsey 1956).

El Abrigo El Gigante, 50 km al norte de la Gruta del Espíritu Santo, muestra una ocupación durante el final del Paleoindio y el periodo Arcaico (10 000- 4000 a. C.) según los estudios de Timothy E. Schffler (2005). En este lugar la presencia del maíz es tardía, alrededor

de 500 a.C., y además no parece ser un desarrollo local, sino una innovación externa, por lo tanto se considera que se trata de una importación; no obstante, las mazorcas de maíz encontradas presentan una gran variabilidad, lo que muestra una manipulación sofisticada de esta planta (Scheffler, 2005: 17). También se encontraron restos de animales, principalmente venado, que fueron parte fundamental en la dieta de estos pobladores del arcaico, junto con la recolección de productos vegetales. El sitio contiene pictografías rupestres que no han sido estudiadas, ellas consisten en manos y un tipo de figuras que Scheffler denominó "cisnes", aunque desde mi punto de vista parecen corresponder al estarcido de dos dedos pulgares similares a un motivo ubicado en el abrigo inferior de la Cueva del Ermitaño, en Chalatenango (McKittrick 2003: 164; Scheffler 2005; Lerma 2010a). Nuevamente es difícil precisar la cronología de estas pictografías, pero queda sugerida la posibilidad de que correspondan al mismo periodo que los vestigios excavados y por lo tanto correspondan al Arcaico.

Hallazgos del Arcaico como los del Abrigo El Gigante en Honduras y Cerro Mangote en Panamá nos permiten vislumbrar la existencia de grupos humanos con mayor claridad que en el Paleoindio. Estas sociedades tuvieron una subsistencia basada en la combinación de la caza, la recolección y la agricultura; también tuvieron prácticas mortuorias con enterramientos secundarios que dan muestra del tratamiento ritual de los difuntos, como es el caso de Cerro Mangote.

A partir del surgimiento de la alfarería los vestigios son más abundantes y mejor documentados. Las cerámicas más antiguas del continente han sido localizadas en Sudamérica, en Brasil (cerámicas Taperinha 5500 a.C y Paituna 5000 a.C), Colombia (fase Turbana del sitio Monsú, 4000 a.C., y Puerto Hormiga, 3100 a.C.) y Ecuador (Valdivia, 3500 a.C) (Baumann 1985; Reichel-Dolmatoff 1997; Lowe 1998: 43; Roosevelt 1999: 316). Estos datos han fortalecido la hipótesis de un origen austral para la cerámica americana. Cabe mencionar al respecto, que la cerámica más antigua de Centroamérica, la cerámica Monagrillo encontrada en Panamá y fechada en 2100 a.C., presenta algunos rasgos en común con Valdivia, como las formas de cuencos y la decoración incisa.

El desarrollo de la cultura Monagrillo se dio entre 2500-1200 a. C. en la Bahía de Parita, península de Azuero. Algunas de las características de la cerámica Monagrillo son: formas de cuencos, jarras sin cuello, pasta simple, a veces cruda y pobremente cocida al fuego. Hay montí-

culos de conchas del periodo Monagrillo cerca de la desembocadura del río Parita, un tipo de vestigio de amplia difusión en los litorales marítimos y fluviales de centro y Sudamérica.

En la costa del atlántico nicaragüense también se han documentado sitios de concheros que muestran ocupaciones que llegan incluso hasta los 5000 a.C., en lugares como Angi, en Monkey Point, al sur de Blufields. Alrededor de esta población han sido identificados otros concheros en que muestran una importante a partir de 1500 a .C. y hasta 1000 d.C. (Gassiot y Palomar 2006). Es necesario profundizar más en las relaciones entre las cerámicas tempranas, las sociedades con economías basadas en el consumo de productos marinos y los concheros a lo largo de centro y sudamerica, lo cual podría aportar significativas informaciones respecto a la relación entre las primeras sociedades alfareras y sedentarias.

La cerámica más temprana en El Salvador se encuentra en el sitio de El Carmen, en la costa occidental, fechada hacia 1500-1300 a.C., la cual presenta relaciones con otros desarrollos cerámicos tempranos de las costas de Chiapas y Guatemala como los de las fases Barra, Ocós y Locona (Clark 1991; Arroyo *et al.* 1993: 243-145). Desde el Formativo o Preclásico (2500 a.C-250 d.C) se aprecia una diversidad cultural en distintas partes de Centroamérica, entre ellas las Tierras Altas de Guatemala donde hay cerámica documentada que presenta una amplia variación regional desde este periodo (Rands y Smith, c1967). En el occidente de Honduras también es posible ubicar desarrollos cerámicos desde el Preclásico, algunos de ellos pertenecientes a los primeros pobladores del valle de Copán muestran vínculos con los de las poblaciones Barra y Ocós de la costa pacífica de Guatemala y Chiapas, lo que podría indicar una ocupación resultado de migraciones realizadas por agricultores provenientes de estas regiones durante la fase Rayo (1400-1200 a.C). (Fash y Davis-Salazar 2008: 129; 144-145).

En opinión de Viel, la cerámica más temprana [de Copán] muestra fuertes lazos con la de las poblaciones guatemaltecas de la costa del Pacífico. De hecho, la cerámica más antigua que Viel y Hall recuperaron en sus investigaciones, muestra similitudes generales con la cerámica de la fase Barra de la costa del Pacífico de Guatemala [...] los orígenes de la vida sedentaria en el valle de Copán probablemente se remontan a 1600 a. C. (Fash y Davis-Salazar 2008: 131).

Las poblaciones preclásicas de la costa de Chiapas, Guatemala y El Salvador no estuvieron aisladas de sus vecinas de las tierras altas de Guatemala y del occidente de Honduras, lo que permite vislumbrar la comunicación entre distintos grupos en el norte centroamericano. Las relaciones entre el centro de Honduras y el occidente de El Salvador se acrecentaron durante el Preclásico Medio, algunos autores han considerado que los grupos étnicos mayoritarios en este proceso de interacción pudieron ser los antepasados de los lenca y los xinca, con presencia también de grupos cholano, los cuales continuaron con una amplia actividad hasta el Protoclásico (Fash y Davis-Salazar 2008: 129). Desde este periodo se ha considerado que el valle de Copán funcionó como una comunidad de entrada (*gateway community*) que constituyó un punto de intercambio entre grupos mayas del occidente, Tierras Bajas de Guatemala y Belice, y grupos no mayas del oriente y el sur de Honduras (Fash y Davis-Salazar 2008: 130).

Copán no fue el único lugar en Honduras donde los habitantes del Preclásico Medio desarrollaron asentamientos aldeanos y practicaron la agricultura. En otros sitios como Playa de los Muertos, Puerto Escondido y Río Pelo, localizados en el curso bajo del Ulúa, procesos socioculturales análogos tuvieron cabida, en ellos incluso es posible ubicar elementos de arquitectura monumental y de escultura en piedra (Joyce *et al.* 2008: 284). Playa de los Muertos, en el valle de Ulúa, es un sitio cuyo florecimiento tuvo lugar en el Preclásico Medio; aunque hubo asentamiento, lo que más se ha registrado son enterramientos con ofrendas cerámicas. Desde 1600 a.C. se registra presencia de vida aldeana, pero es hasta 1100-900 a. C. que parece más clara su participación en redes de intercambio a larga distancia, lo cual se aprecia a través de las similitudes de la cerámica de Playa de los Muertos con la de sitios tan alejados como Tlatilco, en el centro de México, o bien por el hallazgo de una vasija efigie con asa estribo que muestra también los vínculos hacia Sudamérica (Porter 1953: 65 y 66). Estos elementos que indican contactos con otros desarrollos contemporáneos tuvieron difusión a lo largo de la cuenca de los ríos Ulúa y Comayagua, no se limitan a Playa de los Muertos.

Otros sitios como Yarumela y Los Naranjos también corresponden a este periodo. Yarumela tuvo su máximo desarrollo durante en el Preclásico Medio y Tardío, se ubica a un costado del río Humuya, afluente del Ulúa, al sur de Comayagua. Del lado este se encuentra

protegido por dicho río, y al oeste está delimitado por un gran foso, lo que ha dado pauta para considerar que se trata de un elemento arquitectónico de tipo defensivo. Se cree que fue un importante lugar de intercambio donde confluieron personas provenientes de distintas regiones; hay obsidiana de Guatemala, y conchas marinas de los dos océanos. El montículo más grande tiene 19 metros de altura y una superficie de 165 m x 100 m, recibe el nombre de El Cerrito, el cual cuenta con acceso a su parte superior por medio de una rampa. También se encontraron fragmentos de estelas y algunas reminiscencias estilísticas del fenómeno olmeca (Joessenik-Mandenville 1987). Sus características lo acercan formalmente a sitios como La Venta, La Blanca, Takalik Abaj y Chalchuapa.

Por otra parte, Los Naranjos, al norte del Lago de Yojoa, también tuvo su desarrollo durante el Preclásico Medio. Tiene tres estructuras monumentales de más de 10 metros de altura y dos fosos defensivos. Está fechado entre 1200 a.C-300 d.C. Los fosos defensivos son una característica del Formativo Medio en los valles hondureños. Otros sitios con plataformas ovaladas o circulares también fueron reportados en Honduras, como es caso del sitio llamado La Barranca (Baudez 1970).

La ocupación de Honduras durante el Preclásico Medio no se limitó a la región occidental, también en el oriente hay algunos vestigios que han sido ubicados en esta temporalidad, uno de ellos destaca por presentar algunos grafismos rupestres: se trata de las Cuevas del río Talgua (Brady *et al.* 2000). Estas formaciones rocosas de tipo calcáreo fueron utilizadas para enterramientos entre los años 1030-600 a.C., forman parte de un patrón de utilización de cuevas para fines funerarios; otros ejemplos los encontramos en las cuevas de Cuyamel, en el valle del río Aguán, y también en las cuevas del valle de Copán. “Los entierros en cuevas, típicos del Formativo medio de Honduras, formaron parte de un complejo conjunto de costumbre funerarias de esa época” (Joyce *et al.*, 2008: 285). En las cuevas de Talgua, además de los huesos humanos que atestiguan su uso como osarios, existen algunos rostros esquemáticos elaborados posiblemente con carbón que muestran peinados o tocados de líneas rectas. Cabe mencionar que en las cuevas de Balam Na, en la cuenca del río Poxte, Petén, también se encontraron huesos y rostros en grabados rupestres, algunos de ellos pudieron estar pintados de colores amarillo y café rojizo; estas cuevas tuvieron un auge ocupacional en el Preclásico Tardío (Brady *et al.* 2003).

Como parte de las características del periodo Preclásico, destaca el empleo de la obsidiana de La Esperanza, fuente ya comentada en párrafos anteriores y reportada por primera vez en 1948 por Federico Lunardi. Cabe mencionar que la obsidiana fue un bien de intercambio en todo Honduras por lo menos desde 900-700 a.C. (Sorensen y Hirt 1984). La obsidiana de la Esperanza se encuentra en Los Naranjos desde la fase Jaral, ubicada entre 800 y 400 a.C. Esto significa que hubo rutas de comercio interregionales desde el Formativo Medio, rutas que implicaban distancias de más de 100 km. Los artefactos de obsidiana en Centroamérica datan por lo menos desde el Formativo Temprano y Medio, es decir desde 1500-600 a.C., pues se han encontrado en Copán, Playa de los Muertos, Los Naranjos y Yarumela. Una pregunta importante respecto del yacimiento de obsidiana de la Esperanza es si hubo un control centralizado de esta fuente, lo cual hasta la fecha no se ha podido determinar.

Las anteriores observaciones plantean un florecimiento cultural temprano en Honduras y nos muestra que no fue una región aislada o “atrásada” con respecto a procesos acaecidos en otros lugares, en los cuales se empezaba a conformar un cuadro de desenvolvimiento cultural mesoamericano.

En territorio salvadoreño también podemos encontrar desarrollos culturales contemporáneos a los mencionados para el caso hondureño. Como parte de la participación de las poblaciones del antiguo territorio salvadoreño en redes tempranas de intercambio desde el Preclásico, están los vestigios olmecas en Chalchuapa, de los cuales el más conocido y significativo es la Piedra de Las Victorias. Este monumento, de aproximadamente 3 m de altura presenta tres personajes en distintas posiciones ocupando diferentes caras de la roca (fig. 9). Otro sitio preclásico de la región de Chalchuapa fue El Trapiche, en el cual se encontraron fragmentos de estelas. En el Preclásico Tardío del occidente de El Salvador encontramos sitios como Santa Leticia, en donde se localiza una zona ceremonial con esculturas de “gordinflones” y vestigios de un asentamiento humano.

Uno de los elementos diagnósticos del Preclásico Tardío de El Salvador está conformado por la cerámica Usulután, que tuvo un largo proceso de desarrollo en la región occidental del país, de donde es originaria, aunque presenta una continuidad importante durante el Clásico Temprano. También aparece en las Tierras Altas de Guatemala, en el valle de Ulúa, en Yarumela y en el oriente de El Salvador, lo que indica la existencia de

relaciones entre estas regiones (Andrews 1986 [1976]; Luke y Henderson, 2009: 29). Durante el Preclásico Tardío (500 a.C-200 d.C.) en el sureste de Mesoamérica se desarrolló un intenso intercambio entre distintas poblaciones que sería fundamental en el surgimiento de la civilización maya del periodo Clásico (Demarest y Sharer 1982: 810). La presencia de cerámica Usulután en las Tierras Bajas durante el Preclásico Terminal es una de las evidencias.

En El Salvador, debido a que las investigaciones del Preclásico se han concentrado en el lado occidental, continúan siendo desconocidos en gran medida los procesos que durante este periodo se dieron en el oriente y en las montañas del norte. No obstante, tomando en consideración algunos de los datos de ocupación temprana en Quelepa, el sitio más importante del oriente salvadoreño, se han propuesto algunas hipótesis para el desenvolvimiento de esta región durante el Preclásico. Fowler formuló, con base en estudios de distribución cerámica, la relación entre los lencas y el complejo cerámico Uapala, del periodo Preclásico en el oriente de El Salvador y con extensión hacia el centro de Honduras (Fowler 1995: 65). Aunque puede ser difícil sustentar esta asociación étnica, lo interesante es que el oriente de El Salvador estaba vinculado desde este periodo al centro y sur de Honduras.

En el Clásico encontramos una intensificación del intercambio entre los centros mayas de las Tierras Bajas del norte de Guatemala y otros del centro-oriente de Honduras y del occidente de El Salvador. Los sitios con un mayor número de elementos de influencia maya en territorio salvadoreño son Chalchuapa y el valle del río Sucio, en este último se desarrollaron sitios como San Andrés y la pequeña aldea con excelente estado de conservación conocida como Joya de Cerén.

En el oriente de El Salvador, al sur y al este de la Gruta del Espíritu Santo, encontramos sitios como Quelepa y Asanyamba. En el primero de ellos es posible identificar dos juegos de pelota y esculturas del complejo hacha-palma-yugo que muestran relaciones con grupos mesoamericanos de las costas de Chiapas, Guatemala y Veracruz. Quelepa constituyó el sitio más importante del oriente salvadoreño durante el Clásico Tardío y, como se verá en el siguiente capítulo, algunos de sus tipos cerámicos están presentes en la Gruta del Espíritu Santo (Andrews 1986 [1976]). Por su parte, Asanyamba es un sitio con presencia de montículos de dos tipos: de conchas y de piedras; también tuvo su auge durante el Clásico Tardío/ Terminal. Otros de los materiales encontrados incluyen flautas realizadas

en cerámica y en hueso y vasijas escultóricas. Se cree que Asanyamba funcionó como un sitio de producción de sal y puerto de intercambio (Valdivieso 2007).

Las redes de intercambio durante el Clásico en el norte de Centroamérica pusieron en relación lugares y grupos humanos ubicados a gran distancia entre sí. Joyce (1986) señaló la existencia de contactos entre importantes capitales mayas, como Seibal y Copán, y el valle del Sula y Quelepa; el comercio maya incluso alcanzaba lugares distantes como la Gran Nicoya (Herrera y Ballereau 2010: 318). Durante el periodo Clásico Tardío las cerámicas Ulúa y Copador fueron importantes bienes de intercambio entre grupos de los actuales territorios de Honduras y El Salvador. En Honduras la cerámica del valle de Ulúa presenta una relación con complejos cerámicos de Belice y Petén, principalmente Altun Ha. Tanto el Ulúa Policromo como los distintos policromos de las Tierras Bajas de Guatemala y Belice presentan la forma cilíndrica. En cambio, en la cerámica Copador de Copán y Chalchuapa hay una ausencia de las formas cilíndricas, puesto que predominan los tazones y jarrones. Tanto Copador como Ulúa de Honduras central tienen representaciones de personajes sedentes, en contraste con la cerámica del valle de Ulúa donde la iconografía es más variada y parecida a las de Altun Ha. En otras palabras, los tipos cerámicos copador y ulúa elaborados más cerca de las Tierras Bajas muestran más rasgos de influencia de la cultura maya.

Durante el Clásico Tardío en el valle de Ulúa (500-850 d.C.) se desarrollaron varios centros, pero al parecer sin que uno tuviera mayor preminencia sobre los otros. Travesía fue uno de los más importantes de este periodo, incluía plazas y una cancha de juego de pelota, así como estructuras con recubrimiento de piedra (Luke y Henderson 2009: 29). Fue el periodo de producción de los famosos vasos de mármol y las bellas cerámicas policromas, así como el intercambio de bienes como conchas, obsidiana y jade. En esta época las relaciones se extendían con las Tierras Bajas mayas y la Baja Centroamérica; incluso, en Costa Rica se han hallado bienes de prestigio como tabletas con inscripciones mayas.²⁸

²⁸ Las relaciones entre los centros mayas del clásico y las culturas del norte de Costa Rica, las cuales se corroboran en mayor medida por medio del paralelismo existente en el trabajo de las piedras verdes, han sido ubicadas temporalmente entre 300 a.C. y 700 d.C.; para una discusión más amplia sobre este tema ver Lange y Bishop (1988).

Joyce planteó dos esferas de interacción, una que se dio a lo largo de la costa norte de Honduras, que conectó al valle de Ulúa con las Tierras Bajas de Belice y el norte de Guatemala, y otro que se dio entre las Tierras Altas de Honduras y el oriente de El Salvador. Estas dos esferas fueron haciéndose cada vez más independientes a lo largo del periodo Clásico, de tal modo que en el Clásico Terminal (750-900) y Posclásico Temprano se dio una marcada división entre ambas. Para Joyce el centro de Honduras funcionó como una conexión entre las dos esferas mencionadas, sin embargo al iniciar el periodo Posclásico el centro de Honduras se orientó más hacia al sur y hacia el este (Joyce 1986: 321). En contraposición, el valle de Ulúa se relacionó más con las Tierras Bajas del norte de Guatemala, un rasgo de esto lo encontramos en la presencia de vasos de mármol de Ulúa en el Clásico Terminal en Uaxactún.

Los efectos del colapso maya durante el Clásico Terminal tuvieron repercusiones en el valle de Ulúa, puesto esta región dejó de interactuar con Copán; mientras tanto, otras áreas de Honduras central permanecieron estables e hicieron una transición hacia el Posclásico Temprano con un patrón comparable al de las Tierras Altas de Guatemala (Joyce 1986: 326).

Hay otros sitios en el valle de Sula, algunos de los cuales fueron estudiados por Joyce (1986), sobre todo en la confluencia de los ríos Blanco y Comayagua con el Ulúa. Uno de ellos es Cerro Palenque, el cual cuenta con más de 500 estructuras del Clásico Tardío que incluyen una plaza de 150 x 300 m y un juego de pelota de 67 x 11 m. Sin embargo no se encontró material posclásico como Plomizo Tohil o Policromo Las Vegas. Cerro Palenque alcanzó su máximo apogeo en el Clásico Terminal y Posclásico Temprano, es decir hacia 850-1100 d.C. Se trata de un gran asentamiento en el bajo Ulúa. Cerro Palenque ocupó un papel destacado entre otros centros del valle de Ulúa (Luke y Henderson, 2009: 31; Joyce, 1991).

En esta descripción sucinta del Periodo Clásico nuestra zona de estudio vuelve a quedar poco documentada, son escasos los sitios registrados en estas montañas. No obstante, surge una pregunta: si aceptamos el intenso intercambio entre lugares del centro de Honduras y centro-oriente de El Salvador, ¿no habría sido esta montaña, tan desconocida e ignorada, un lugar de paso entre personas pertenecientes a estas culturas?

Durante el Posclásico se intensificó la presencia de nuevos grupos provenientes del norte, cuyas migraciones pudieron iniciar incluso desde el Clásico Tardío, y también tuvo lugar la introducción de nuevas

tecnologías, como la metalurgia. Los hallazgos más tempranos de metales en el sureste de Mesoamérica los encontramos en el Soconusco durante el Clásico Tardío, y se extienden al sureste, en Tazumal, durante el Posclásico Temprano. El valle de Ulúa durante el Posclásico muestra poca ocupación, no obstante se localizan vínculos con la península de Yucatán (Luke y Henderson 2009: 31). Por otra parte, hacia 800-1300 d.C. tiene lugar la migración de grupos mangues provenientes de Chiapas, los cuales se asentaron en lugares como el golfo de Fonseca y algunas regiones de la vertiente pacífica de Nicaragua.

En el Posclásico, el arribo de grupos nahuas hacia lugares de El Salvador y Honduras se manifestó en sitios como Cihuatán y Naco. Para autores como Miguel Armas Molina desde los siglos VII y VIII comenzaron las migraciones de grupos del centro de México hacia Centroamérica (Armas 1974: 13); en tanto que otros investigadores como Jorge A. Vivó plantearon una antigüedad mayor para estos desplazamientos humanos, incluso desde el 400 d. C. (Vivó 1973). No hay un acuerdo sobre la presencia de grupos nahuas desde el Clásico, algunos consideran que desde Teotihuacan pudieron darse las primeras migraciones o que culturas como la Cotzumalguapa de la costa del pacífico guatemalteco corresponden también a esta influencia; no obstante, parece más claro el arribo de nahuablantes a Centroamérica a partir del Posclásico Temprano, con migraciones provenientes desde Tula Xicocotitlan, la capital tolteca (Armas 1974: 18). La migración de grupos nahuas devino en la fundación de importantes señoríos en territorio salvadoreño como el de Cuzcatán, entre otros (Itzalco, Teopan, Ahuachapan, Apanhecat, Apaxtepec, Itztepec, Guacotecti) (Vivó 1973).

La presencia de grupos nahuahablantes en Centroamérica en siglo XVI puede ubicarse en la costa del Pacífico de Guatemala, El Salvador y Nicaragua, así como en algunos lugares de la costa norte de Honduras. Se considera que la presencia pipil en Guatemala fue mayor antes de la llegada de los españoles, puesto que dichos grupos fueron desplazados, junto con sus aliados tzutuhiles, por los quichés y los cakchiqueles (Armas 1974: 19). En El Salvador dicha presencia se da principalmente en el lado occidental, lo que deja fuera a nuestra región de estudio, la cual fue preponderantemente lenca, al menos para los periodos más tardíos de la época prehispánica.

Los lenca ocupaban la mayor parte del territorio hondureño durante el siglo XVI, aunque también extendían su presencia hacia el oriente

de El Salvador y algunas regiones de Nicaragua (Newson 1992: 42-46). Los lencas tuvieron una cultura marcadamente mesoamericana, aunque con estructuras políticas menos ostentosas y con un menor impacto demográfico en contraste como sus vecinos mayas y nahuas, no obstante sí establecieron diversos tipos de contactos con estos grupos. Asimismo, también está documentada la presencia de grupos emparentados, al menos lingüísticamente, con la Baja Centroamérica, como es el caso de los cacaoperas, cuyos descendientes todavía habitan en el pueblo del mismo nombre a escasos kilómetros al oeste de la Gruta del Espíritu Santo, pertenecientes a la familia misumalpa integrada también por los misquitos, los sumos y los matagalpa, quienes habitan en Honduras y Nicaragua.²⁹

2.4. Interacción étnica y cultural

Es importante considerar la interacción entre grupos de diferentes filiaciones lingüísticas, étnicas y culturales en las montañas de la zona de estudio. La presencia de diversos grupos en Centroamérica debió implicar la existencia de distintos tipos de relaciones entre ellos, en las cuales se hacía necesario reafirmar sus respectivas identidades étnicas (Gerstle 1988). El sentido de pertenencia a un grupo conllevó a la puesta en juego de símbolos de identidad, entre los cuales pudo estar el arte rupestre. En este trabajo se describe un arte rupestre que muestra, a través de la complejidad de sus diseños, disposición, formatos, color e iconografía, que estas obras son sistemas de expresión resultado de una labor artística e intelectual de grupos humanos asentados en una región de frontera cultural.

Dada la amplia variedad étnica de Centroamérica, es preciso acotar los posibles grupos que podrían estar involucrados en la creación del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, la cual se ubica en una zona tradicionalmente lenca. La presencia de los lencas está bien do-

²⁹ El término cacaopera se utiliza para referir al pueblo, a la lengua y al grupo étnico. Aún está en debate si la familia misumalpa pertenece o no a la gran familia chibcha (Künne, comunicación personal).

cumentada en regiones del centro-sur de Honduras y del oriente de El Salvador por lo menos desde el siglo XVI (Newson 1992: 42-46, Chapman 2006 [1985]: 39-86). Debido a la diversidad lingüística de los dialectos lenca, sus hablantes recibieron distintos nombres durante el periodo colonial, lo que posteriormente generó dudas y discusiones para determinar los grupos que debían ser considerados como tales. No obstante, es claro que en las jurisdicciones coloniales de San Miguel, Gracias a Dios y Tegucigalpa, que son las más cercanas al sitio de estudio, fueron habitadas por grupos potones, cares y guaquí, todos los cuales forman parte del grupo lenca (Newson 1992: 42-46). A los lenca también se les llamó chontales, vocablo que significa extranjero en las lenguas nahuas. Es posible que los lenca habitaran el oriente de El Salvador y el centro-sur de Honduras por lo menos desde el periodo Posclásico. Mantuvieron relaciones con los grupos mayas y nahuas del Sureste de Mesoamérica, principalmente con los chortíes y pokomanes, y también con los pipiles de El Salvador. También cabe destacar el contacto que los lenca tuvieron con grupos vecinos ubicados en el oriente de Honduras y en el norte de Nicaragua, como los sumos y tawahkas, relacionados lingüística y culturalmente entre sí, y los jicaques, cuya adscripción es debatida por los especialistas entre quienes los consideran el ejemplo más austral de la familia hokana y los que plantean su relación con el matagalpa y el cacaopera, ambos idiomas misumalpa. Otros vecinos más, aunque de filiación mesoamericana, fueron los chorotegas, el grupo más sureño de la familia otomangue, quienes se asentaron en las inmediaciones del Golfo de Fonseca y en la costa del Pacífico de Nicaragua (Newson, 1992: 46-50, 54-62).

Los lenca tuvieron una presencia preponderante en el centro y sur de Honduras, y en el oriente de El Salvador, no obstante en estas mismas regiones existieron otros grupos. Cabe mencionar a los nahuas, algunos de los cuales llegaron a Centroamérica por lo menos desde el 900 d.C., y otros cuyo arribo posterior estuvo vinculado con expediciones del centro de México durante la expansión de los mexica-tenochca (Vivó 1970; Newson 1992: 50-53). También se dio la presencia del grupo más occidental de la familia misumalpa: los cacaoperas (Campbell 1980).

Cabe mencionar que los lenca, igual que algunos de sus vecinos como los mayas, los chorotegas y los pipiles, mantenían una organización

social estratificada. Los gobernantes lencas eran caciques que tenían injerencia sobre las decisiones de varios pueblos o comunidades. Las poblaciones del centro de Honduras al parecer no eran muy grandes, aunque sí numerosas, y algunas de ellas constituían centros políticos y religiosos de gran importancia a nivel regional. Al momento de la conquista el centro y occidente de Honduras estaban densamente poblados, como al parecer fue el caso de las regiones de Gracias a Dios, Comayagua y Tegucigalpa (Newson 1992: 73-76). Las casas de estos pobladores eran de adobes y paja, e incluso se llega a mencionar la existencia de algunas de “cal y piedra”.

En cuanto a los lugares de culto, los lencas solían tener templos y altares en los campos de cultivo. Al respecto cabe señalar la siguiente observación de Antonio de Herrera: “Tenían en los campos unas casillas largas y angostas altas del suelo a donde estaban sus dioses de piedra, barro y madera con caras de tigres y de otros animales.” (citado en Newson 1992: 76).

Aunque en las fuentes coloniales no hay muchas alusiones directas a la existencia de cultos celebrados en cuevas o en la cima de cerros, sí se menciona la existencia de fortificaciones ubicadas en lo alto de los peñascos de las montañas; en ellas había, además de abastecimientos para resistir sitios prolongados, lugares de culto. Entre las fortificaciones más importantes de las que se tiene noticia se encuentran Tenampúa, Cerquín, Calamuya, Quelepa y Jamala (Newson 1992: 77).³⁰ Por otra parte, la carencia de información en las fuentes coloniales sobre el papel de cuevas y abrigos rocosos en el ámbito ritual y sagrado de las poblaciones indígenas no significa que no continuaran las prácticas rituales en este tipo de espacios, como se verá a través de algunas informaciones presentadas en el siguiente capítulo.

La Gruta del Espíritu Santo posiblemente fue un lugar de reunión y peregrinación para los antepasados de los lencas y los cacaoperas, quienes tuvieron contacto con grupos del norte de Nicaragua y del Occidente de El Salvador y Honduras. Alison Mckittrick realizó una observación similar respecto a los sitios de arte rupestre ubicados en las montañas hondureñas: “Los indígenas hablantes de los idiomas Lencas, Pech y Misumalpan han habitado el país por miles de años antes de la conquis-

³⁰ Este Quelepa es diferente del sitio arqueológico del oriente salvadoreño mencionado en párrafos precedentes.

ta europea. Sus ancestros pueden ser los antiguos artistas quienes crearon estas obras impresionantes sobre rocas” (Mckittrick 2003: 176).

Este cuadro cronológico de los desarrollos arqueológicos en Honduras y El Salvador muestran la intensa actividad de los grupos prehispánicos, los cuales levantaron importantes centros de población y ceremoniales que dieron cabida a la confluencia de personas, objetos e ideas provenientes de distintos lugares. La Gruta del Espíritu Santo y otros sitios de arte rupestre ubicados en las montañas honduro-salvadoreñas difícilmente pudieron permanecer aislados en este proceso, aunque hace falta precisar el lugar que ocupan en la cronología prehispánica, es necesario tomar en cuenta su ubicación en una zona que fungió como barrera y lugar de paso al mismo tiempo. Considero que algunos de estos sitios de arte rupestre fueron centros de reunión para individuos y comunidades pertenecientes a sociedades agrícolas que vivieron un proceso marcado de complejidad social, estratificación y surgimiento de estructuras de jefaturas y cacicazgos, como parte del contacto con sociedades jerarquizadas ubicadas al norte y al sur.

3. ARTE RUPESTRE EN LA ZONA CENTRAL DE INTERACCIÓN CULTURAL

3.1. Generalidades del arte rupestre centroamericano

El arte rupestre centroamericano ha sido reportado en distintas publicaciones, por lo menos desde el siglo XIX, sin embargo son pocos los registros y análisis sistemáticos realizados hasta la actualidad (Squier 1972 [1852]: 320, 355-356, Barberena 1889). La mayoría de los estudios sobre arte rupestre en Centroamérica se han centrado en la descripción de las generalidades de los sitios, son pocos los que muestran una documentación y análisis exhaustivos (Künne y Strecker 2003: 9, 17).³¹ La falta de contextos arqueológicos asociados y la escasez de propuestas interpretativas son otros rasgos que caracterizan a la investigación sobre arte rupestre en el istmo centroamericano.

El arte rupestre centroamericano presenta una amplia diversidad en cuanto a técnicas, lugares de emplazamiento, cronología, iconografía y posible función social, por ello no es posible definir rasgos comunes o compartidos en estas manifestaciones. No obstante, existe la propuesta de que la distribución diferenciada de rasgos culturales mesoamericanos y sudamericanos también se refleja en el arte rupestre. Andrea Stone y Martin Künne señalaron que las manifestaciones rupestres pueden ser vistas como un indicador del cruce y contacto cultural entre diferentes grupos; incluso plantearon la posibilidad de que algunos de los sitios de arte rupestre hayan funcionado como marcadores geográficos, tanto en ámbitos reales como míticos (Stone y Künne 2003: 197 y 209). En relación con este planteamiento, estos autores proponen la existencia de dos patrones de arte rupestre que corresponden a las dos zonas de influencia

³¹ Algunos de los trabajos que constituyen excepciones debido a que consisten en estudios pormenorizados de sitios específicos o de regiones son: Stone 1995; Künne 2002; Navarro 1996; di Cosimo 1999; Laurencich y di Cosimo 2000; Gámez 2004; y Baker 2010.

cultural presentes en el istmo. En la Baja Centroamérica, con una influencia de las culturas sudamericanas, el arte rupestre se caracteriza por la presencia de motivos curvilíneos y geométricos, así como una preferencia por su ubicación en rocas de sitios al aire libre. Mientras tanto, en el norte, la influencia mesoamericana se hace patente por medio de elementos glíficos y serpientes estilizadas, a veces con plumas, y con sitios en cuevas o abrigos rocosos (Stone y Künne 2003: 197). Sin embargo, Stone y Künne reconocen que se trata de generalidades en las que es necesario profundizar.

La adscripción cultural o temporal de la mayoría de sitios con arte rupestre no se ha podido establecer, salvo algunas excepciones que tienen relación con ciertas tradiciones artísticas o culturales mesoamericanas. Se conocen algunos sitios en Guatemala cuya iconografía muestra una clara filiación olmeca, maya y del centro de México (Murray y Viramontes 2006: 3-4). Sin embargo, en la mayoría de sitios con arte rupestre ubicados en los países centroamericanos no hay elementos suficientes para establecer su relación con algún grupo étnico, cultura o periodo en particular, esto se debe en gran medida al desconocimiento de las características estilísticas o iconográficas del grafismo y a la dificultad de establecer correspondencias entre estas manifestaciones y las tradiciones indígenas locales, las cuales han tenido sus propios procesos históricos de transformación durante la época prehispánica y hasta la actualidad. Al enfocar nuestro análisis al aspecto específico del grafismo, es preciso mencionar que no existen los elementos suficientes para llevar a cabo una comparación pormenorizada del arte rupestre centroamericano con base en sus características estilísticas o iconográficas:

Aunque en México y América Central se conocen diferentes estilos iconográficos de la cerámica, de murales y de códices, la clasificación de regiones y secuencias estilísticas de su arte rupestre todavía se encuentra al comienzo de la investigación [...] A pesar de las variedades considerables de las representaciones conocidas, faltan documentaciones sistemáticas y estudios analíticos que desarrollen una perspectiva comparativa (Künne y Strecker 2003: 12 y 17).

Existen algunos sitios en donde han podido identificarse rasgos estilísticos o culturales, entre ellos se encuentran los relieves olmecas de la Piedra de Las Victorias, en el occidente del El Salvador, mencionados

en el capítulo anterior, y la pintura del mismo estilo conocida como El Diablo Rojo de Amatitlán, en Guatemala (fig. 9); pinturas en un estilo maya clásico en la Gruta de Naj Tunich, en el Petén, y la Cueva del Venado, en Jutiapa, Guatemala (fig. 10); y pinturas con influencias centro-mexicanas en laguna de Ayarza, también en Guatemala, y tal vez en la Cueva del Ermitaño, en El Salvador (fig. 11) (Bernal 1968: 236; Stone 1995; Stone y Ericastilla 1999: 683 y 685; Navarrete 1996: 322).³² En Guanacaste algunos sitios han sido ubicados tentativamente en los periodos Tempisque y Bagaces (500 a. C. - 800 d. C.) por la similitud que guardan sus iconografías con las presentes en la cerámica; cabe mencionar que durante estos periodos se dio un proceso de desarrollo y consolidación de sociedades agrícolas jerarquizadas (jefaturas) en esta región (Herrera y Ballereau 2010: 313, 327-329) (fig. 12).

La distribución del arte rupestre es otra de las características que es preciso definir pues son varios los factores que influyen en ella. La ausencia de arte rupestre en determinada región o emplazamiento no sólo depende de las intencionalidades de los autores o de la presencia de determinados grupos en el pasado, sino también del estado de la investigación y del nivel de preservación de los sitios (Künne y Strecker 2003: 11). En la actualidad se conocen más sitios con petroglifos que con pinturas rupestres, es plausible que esta situación responda a una mayor fragilidad de las pictografías frente a las condiciones de calor y humedad del istmo centroamericano. Curiosamente, una de las regiones en donde se conservan más vestigios de pintura rupestre es la zona montañosa que se extiende desde Guatemala hasta Nicaragua. Fuera de estas regiones son escasas las informaciones sobre pinturas, la mayoría aluden sólo a petroglifos (Costa 2010: 21). Un caso excepcional lo constituye la Cueva Conga, que constituye el único sitio con pictografías conocido hasta ahora en la vertiente del atlántico nicaragüense (fig. 37).

Respecto a la cronología del arte rupestre centroamericano los datos también son precarios, pues los trabajos arqueológicos han sido escasos. No existe hasta ahora un arte rupestre que pueda ser asociado con certeza al Paleoindio y la mayoría de los sitios que son considerados de este periodo no han sido objeto de fechamientos directos, lo que hace que su posible pertenencia a las etapas más antiguas sea manejada con suma cautela:

³² Los principales sitios de arte rupestre mencionados en este capítulo están indicados en el mapa de la figura 77.

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

Como se verá con más detalle en el siguiente capítulo, las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo han sido consideradas como pertenecientes a una etapa precerámica debido a su asociación con un complejo lítico denominado por Wolfgang Haberland complejo Suncuyo, el cual ha sido motivo de controversias debido a la poca documentación que se tiene de él. Además, la dificultad de establecer una relación entre los materiales excavados por Haberland y las pictografías también genera dudas sobre la correspondencia de estas últimas a una etapa temprana, ya sea el periodo Paleoindio o el Arcaico. Aunque Haberland nunca mencionó de manera explícita que el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo fuera de tal antigüedad, se ha popularizado la creencia de que estas manifestaciones se remontan a miles de años antes de la era común.

Otro sitio que podría remontarse a periodos tempranos es el Abrigo El Gigante, ubicado en el departamento de La Paz, Honduras, en el que se ha corroborado ocupación humana durante fines del Paleoindio, el Arcaico y el Preclásico; sin embargo, no se ha establecido de manera fehaciente un vínculo entre los vestigios asociados a esta temporalidad y las escasas pinturas rupestres que presenta, que consisten básicamente en manos al negativo (Scheffler 2005). Las cuevas del río Talgua, en el departamento de Olancho, oriente de Honduras, en las cuales hay osarios del Preclásico Temprano y Medio, cuentan con algunas pictografías de rostros esquemáticos con líneas en la cabeza y motivos geométricos que han sido consideradas como pertenecientes a dichos periodos, lo que las ubicaría también entre los vestigios más antiguos de arte rupestre (Brady *et al* 2000).

Cabe mencionar que cierta idea preconcebida que considera al arte rupestre como producto de sociedades cazadoras-recolectoras, ha hecho

pensar que varios de los sitios fueron utilizados por grupos humanos con este tipo de patrón de subsistencia. No obstante, Künne y Strecker aclaran esta situación para el caso centroamericano:

En muchas partes del mundo se entienden las representaciones rupestres como testimonios de cazadores y recolectores, pero en América Central no se encontraron asociaciones directas entre imágenes rupestres y contextos precerámicos. Se supone por eso que el arte rupestre centroamericano no tiene más de 4000 años de edad y es principalmente producto de agricultores de vida sedentaria. (Künne y Strecker, 2003: 11 y 12).

Las manifestaciones rupestres más tempranas que pueden ser asignadas con seguridad a una temporalidad son las de estilo olmeca presentes en Guatemala y El Salvador (fig. 9). El Diablo Rojo de Amatitlán es uno de los pocos sitios que ha sido sometido a métodos de fechamiento directo de materiales, a partir de estos análisis se ha estimado su datación entre 1125-1035 a.C., corroborando de esta manera una antigüedad que ya se vislumbraba a partir del análisis iconográfico. También en las Tierras Altas de Guatemala se ha fechado otro sitio conocido como la Casa de las Golondrinas, el cual arrojó una datación de entre 1400-1000 a.C.; pese a ser contemporáneo al Diablo Rojo de Amatitlán las representaciones pictóricas son muy diferentes (Robinson *et al.* 2007: 1193). Se asume, por lo tanto, que el arte rupestre centroamericano corresponde en su mayoría al largo periodo de existencia de sociedades sedentarias y agrícolas prehispánicas, el cual abarca una secuencia que se extiende por 4000 o 3000 años hasta la conquista europea del siglo XVI (Künne 2006: 14-15).

Cueva La Conga, mencionada anteriormente, también ha arrojado fechamientos a través del análisis químico de los materiales. Los grafismos más tempranos han sido ubicados en 680 d.C., consisten en fragmentos de imágenes de carbón. Círculos, antropomorfos e impresiones de manos se distribuyen en un periodo que va desde 1250 d.C. hasta 1640 d.C., lo que muestra un amplio uso del sitio en las postrimerías del periodo prehispánico e incluso durante la colonia (Baker y Armitage 2012).

La información etnográfica para el estudio del arte rupestre centroamericano se ha empleado en el área maya principalmente, aunque hay otros casos en Costa Rica y Nicaragua (Stone y Künne 2003: 208). En relación con la presente investigación, cabe mencionar que no ha habido

intentos por explicar sitios con arte rupestre a través de su relación con grupos lencas, salvo algunas anotaciones hechas por Alison McKittrick (2003: 173). En cuanto a los cacaoperas, Miguel Amaya mencionó algunos sitios con manifestaciones rupestres en las inmediaciones del poblado del mismo nombre, los cuales serán comentados más adelante (Amaya 1985).

La diversidad de expresiones rupestres en Centroamérica puede interpretarse como parte de la variabilidad existente entre manifestaciones gráficas hechas por distintos grupos locales. Sin embargo, con el conocimiento que actualmente tenemos del arte rupestre centroamericano, no es posible hacer comparaciones que permitan formular relaciones entre sitios, y menos aún sugerir los límites o características de áreas “petrográficas”, es decir de áreas en donde se presenta un arte rupestre con características comunes.³³ Existe, por tanto, una necesidad de promover el estudio de sitios y regiones particulares que permita la realización de comparaciones cada vez más amplias y sistemáticas, con base en un número mayor de elementos significativos.³⁴

En los siguientes apartados se ofrece una exposición de informaciones y registros hechos sobre los principales sitios con pinturas y grabados ubicados en las cercanías de la Gruta del Espíritu Santo.

³³ Pablo Martínez del Río, quien formuló el concepto de “área petrográfica”, consideró el estudio de la distribución espacial de los motivos rupestres como una manera de proponer límites entre distintos grupos: “examinados en conjunto y mediante una obra de clasificación, los petroglifos y pinturas pueden sugerirnos los límites de los territorios ocupados por determinados grupos tribales de la antigüedad.” Martínez del Río 1990 [1940]: 73.

³⁴ La identificación de particularidades es una de las vías más importantes para discernir lo que tiene de propio el arte rupestre en cada región y sus posibles vínculos con otros rasgos culturales y prácticas sociales que dan muestra de la dinámica de grupos locales. “Aunque parece que muchas formas iconográficas existen a través de toda América, siempre hay que buscar su valor simbólico en relación a la práctica social de grupos locales o a redes de interacción regional.” (Künne y Strecker 2003: 16).

3.2. El arte rupestre de El Salvador

El arte rupestre salvadoreño ha sido motivo de diversas investigaciones desde fines del siglo XIX, la mayoría de ellas produjeron pequeños artículos con descripciones generales o preliminares de sitios (Perrot-Minnot 2010: 28-30). Aunque a primera vista los estudios sobre manifestaciones rupestres son escasos, una revisión minuciosa de ellos muestra la existencia de una amplia y diversa cantidad de sitios ya reportados. En este sentido, es necesario reconocer el aporte de la investigación realizada por Phillipe Costa sobre la historiografía del estudio del arte rupestre en El Salvador, en donde recoge y sistematiza de manera exhaustiva distintas noticias publicadas desde el siglo XIX hasta la actualidad (Costa 2010).³⁵ La elaboración de este capítulo y del siguiente se apoyó tanto en la consulta del trabajo de Costa como en una indagación bibliográfica y hemerográfica propia llevada a cabo en diversas bibliotecas de México y El Salvador, así como en sitios y bases de datos asequibles por internet. Algunos de los datos también fueron recogidos directamente en trabajo de campo.

El número de sitios de arte rupestre reportados hasta el momento en El Salvador ha sido estimado entre 77 y 100, sin embargo son pocos los que han sido reconocidos o asociados a una tradición cultural u horizonte temporal específicos (Coladán y Amaroli 2003: 143, Costa 2010: 20 y 21). Uno de los rasgos que llama la atención en el arte rupestre de El Salvador es su diversidad a nivel regional, la cual presenta variedad en aspectos de forma, temática, técnica y lugares de emplazamiento; no es posible hablar de homogeneidad o de un estilo preponderante.

En El Salvador la mayoría de sitios con arte rupestre están formados por petroglifos o, en algunos casos, petroglifos pintados; sólo en las montañas de la frontera entre El Salvador y Honduras se han localizado sitios con pinturas (Coladán y Amaroli 2003: 145; Costa 2010: 21). Hay una preponderancia de la técnica del grabado por raspado o por incisión, aunque también hay picoteado; son escasos los ejemplos de

³⁵ Phillipe Costa divide el estudio del arte rupestre salvadoreño en tres periodos: 1889-1914; 1926-1959; y 1960-actualidad. En este capítulo retomamos algunas informaciones pertinentes para la comprensión del grafismo de la Gruta del Espíritu Santo, pero no se problematiza en torno al estudio historiográfico en sí mismo.

alto relieve, como lo son la Piedra de las Victorias y el León de Piedra de Tehuacán (figs. 9a y 13) (Coladán y Amaroli 2003: 144-145).

En décadas recientes, Elisenda Coladán y Paul Amaroli documentaron parcialmente diversos sitios y publicaron una síntesis sobre el arte rupestre salvadoreño (Coladán y Amaroli 2003). Los sitios de arte rupestre más conocidos son los petroglifos de la isla Igualtepeque, en el lago de Güija al noroccidente del país, y las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo, en Morazán (Coladán y Amaroli 2003: 143 y 144).³⁶

La isla Igualtepeque es el sitio con petroglifos más importante de El Salvador, se calcula que el número de grabados rupestres asciende a más 225, se trata de manifestaciones realizadas sobre rocas exentas (fig. 14) (Coladán y Amaroli 2003: 144; Barraza *et al.* 2008). Las primeras noticias sobre este sitio se remontan al siglo XVI, pues Diego García de Palacio lo mencionó como un santuario indígena, aunque sin aludir al arte rupestre:

Hay en la dicha provincia una laguna que se dice de Uxaca [manera como se le denominaba al lago de Güija en el siglo XVI], grande y que de su desaguadero se forma y hace el río Lempa, que es uno de los mayores de este distrito; tiene en medio dos peñoles, el uno de los cuales antiguamente los indios de aquel distrito hacían sus sacrificios e idolatrías. (García de Palacio 2000 [1576]: 47)³⁷

García de Palacio también comentó que cerca del lago de Güija se encontraba una ciudad pipil conocida como Mictlan, en los afluentes

³⁶ Künne y Strecker se refieren en los siguientes términos al trabajo de Coladán y Amaroli: "Su texto da a conocer por primera vez en forma coherente el arte rupestre salvadoreño después de más de 30 años de silencio. Incluye muchos sitios con representaciones de origen no maya que fueron documentados por la primera vez. Los autores indican las relaciones entre representaciones rupestres, situaciones topográficas y contextos arqueológicos concentrándose en la reinvestigación sistemática de la Cueva del Espíritu Santo. Subrayan la necesidad de encontrar asociaciones directas entre representaciones rupestres y contextos arqueológicos para determinar la antigüedad de estas manifestaciones." (Künne y Strecker 2003: 24 y 25).

³⁷ Posteriormente, en el siglo XIX, Brasseur de Bourbourg también mencionó el lago de Güija y volvió a comentar sobre la práctica de antiguos rituales en este sitio (Brasseur 1858: 574, citado en Costa 2010).

superiores del río Lempa, en donde se realizaban sacrificios y otras ofrendas. Este lugar era visitado por grupos indígenas provenientes de distintas comarcas y con diferentes lenguas. Este cronista también habló de otra isla ubicada en una laguna conocida como Coatán, la cual se conoce en la actualidad como el lago de Coatepeque. De esta manera, queda evidenciada la realización de ceremonias religiosas en islas lacustres:

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

A fines de la década de 1950, Tomás Fidias Jiménez, quien fuera director del Departamento Técnico de Excavaciones Arqueológicas del Museo Nacional de El Salvador, publicó sus “Reflexiones sobre las inscripciones hundidas en las aguas del lago de Güija” (Fidias 1959-1960). En este artículo da cuenta de cómo, debido al drenado del lago de Güija por motivo de la implementación de un proyecto hidroeléctrico, salieron a la luz nuevas rocas con grabados en la isla Igualtepeque; algunas de ellas se conservan en la actualidad en el Museo Nacional de Antropología de El Salvador. Como parte de sus investigaciones, Fidias realizó un registro que incluyó 18 fotografías de los petrograbados. Este autor consideró que el sitio era un lugar donde grupos indígenas de diferentes etnias realizaban ceremonias religiosas y, además, observó similitudes entre los petroglifos del lago de Güija con otro sitio ubicado a 4 km de

Izalco, al noreste de Sonsonate, llamado Uiscoyalate; sin embargo sobre este último sitio no aportó registros gráficos (Fidias 1959: 254, citado en Costa 2010: 105).

De acuerdo a lo dicho por García de Palacio y Fidias Jiménez, la isla Igualtepeque fue un lugar de culto de gran importancia en donde se reunían grupos de distintas filiaciones étnicas y lingüísticas. El papel del lago de Güija como santuario y centro de reunión puede ayudarnos a entender la función de otros sitios, si es que extendemos a manera de hipótesis una función análoga a otros conjuntos de arte rupestre, desafortunadamente sobre la mayoría de sitios se carecen de informes similares. Asimismo, cabe mencionar que el arte rupestre de Igualtepeque no guarda semejanza con las manifestaciones de la Gruta del Espíritu Santo, pues se trata de otra técnica (el grabado), de otro tipo de ubicación (una isla lacustre) y de una iconografía en donde el elemento humano es poco frecuente. Esto nos lleva a formular que las personas que realizaron el arte rupestre presente en estos dos sitios pertenecieron a diferentes grupos o épocas.

En la década de 1950 el arqueólogo alemán Wolfgang Haberland dio a conocer varios sitios con arte rupestre, sin embargo sus investigaciones fueron apenas preliminares. Haberland publicó “Apuntes sobre petrograbados de El Salvador”, los cuales aparecieron por separado en 1954, 1956 y 1959; en 1975 fueron publicados todos juntos en la revista *Universidad* de la Universidad de El Salvador. En el primer artículo Haberland dio cuenta de los grabados del río Titihuapa, sitio que también es conocido como “La Pintada de Titihuapa” y que, junto con Igualtepeque y la Gruta del Espíritu Santo, constituye uno de los conjuntos más mencionados en los trabajos sobre arte rupestre salvadoreño. Haberland publicó 3 registros gráficos de la Pintada de Titihuapa, los cuales fueron los primeros en ser realizados en El Salvador.

Los petroglifos de Titihuapa se encuentran en una de las riberas del río del mismo nombre, el cual sirve como límite entre los actuales departamentos de Cabañas y San Vicente, en el centro de El Salvador. Haberland subrayó las características poco figurativas de estos grabados: “Solamente una parte de los grabados forma figuras que se pueden reconocer como dibujos. La mayor parte consiste de líneas irregulares, algunas veces curvas, otras veces rectangulares, o una mezcla de ambos tipos” (Haberland 1954: 167 y 170). Haberland propuso que este conjunto de petroglifos fue el resultado de intervenciones llevadas a cabo en diferentes épocas. Las descripciones realizadas por Haberland no

son muy precisas y resulta difícil identificar en sus dibujos los elementos a los que se refiere, no obstante los motivos presentan un carácter no figurativo, esquemático y curvilíneo. Son pocos los casos en donde se pueden identificar antropomorfos y rostros estilizados.

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

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

Desafortunadamente, no fue posible localizar los registros gráficos realizados por la misión franco-salvadoreña, lo cual permitiría corroborar la descripción realizada mediante el análisis de las imágenes y comprobar su similitud o diferencia con relación a la Gruta del Espíritu Santo. Nicolas Delson considera que el tema de la cacería es un elemento común entre Titihuapa y la Gruta del Espíritu Santo, no obstante, como se verá en los siguientes capítulos, la presencia de esta temática no está totalmente corroborada en éste último sitio (Coladán y Amaroli 2003: 145).

Durante los trabajos realizados por la misión franco-salvadoreña en el departamento de Cabañas fueron identificados dos conjuntos de grabados rupestre que no habían sido reportados con anterioridad: la Poza y la Cueva de los Fierros, los cuales se ubican en proximidad a la Pintada de Titihuapa (fig. 15 y 16) (Perrot-Minnot y Gelliot 2008: 15). Estos sitios presentan petroglifos con restos de pintura roja y negra, consisten en su mayoría en meandros de líneas curvas entrelazadas, círculos con cruces en su interior y diversos motivos con un alto grado de abstracción. Aunque es difícil distinguir motivos figurativos, Perrot-Minnot y Gelliot señalaron la presencia de zoomorfos estilizados (Perrot-Minnot y Gelliot 2008: 16).³⁸ De acuerdo a los datos obtenidos durante excava-

³⁸ En julio de 2008 visité la Cueva y la Poza de los Fierros con la guía de Ismael E. Crespín, durante un breve examen de sus petroglifos no me fue posible identificar elementos figurativos.

ciones arqueológicas realizadas en sitios cercanos como El Junquillo y en la misma Cueva de los Fierros, estos autores proponen que las manifestaciones rupestres pueden corresponder al periodo Clásico Tardío (Perrot-Minnot 2006: 52; Perrot-Minnot y Gelliot 2008: 18).

Es posible que sitios como la Pintada de Titihuapa, la Poza de Fierros y la Cueva de Los Fierros, tengan relación con otros conjuntos de petroglifos ubicados en el centro de El Salvador, tales como la Pintada de San José Villanueva y la Cortina de los Fierros de Tonacatepeque (fig. 17 y 18). Las características comunes a estos sitios consisten en la presencia de grabados con un alto grado de esquematismo, muchos de los cuales están entrelazados por medio de composiciones curvilíneas, el uso de pintura que queda atestiguado por los restos hallados en algunos petroglifos y su ubicación preponderante en abrigos o paredones cercanos a ríos y quebradas.³⁹ Estos sitios presentan grandes diferencias en comparación con la Gruta del Espíritu Santo, la manifestación preponderante es el grabado y en el repertorio de motivos la figura humana está casi ausente. No obstante, cabe destacar el uso de lugares con similitudes morfológicas, puesto que la Cueva de los Fierros es un gran abrigo rocoso que recuerda en su forma a la Gruta del Espíritu Santo. Además, el hecho de que algunos de los petroglifos presenten pintura también indica el conocimiento y uso esta misma técnica.

Hay algunos informes sobre la Pintada de Titihuapa que dan cuenta de su uso como lugar de culto por parte de la población indígena. Al respecto Santiago I. Barberena comentó lo siguiente:

Piedra-Pintada, a orillas del Titihuapa, a donde, según el doctor Rodríguez, iban los indios de Apastepeque a celebrar sus sacrificios en honor de sus dioses. 'Es un altar de piedra de sacrificios a la vez. En ella están pintados pies y manos, imágenes del Sol y de la Luna e inscripciones jeroglíficas.' (J. J. Laínez). (Barberana 1914, citado en Costa 2010: 28).⁴⁰

³⁹ Es preciso aclarar que la pintura de algunos de estos grabados es moderna, así como el trazo de gis que algunos suelen tener. En el caso de la Cortina de los Fierros de Tonacatepeque está comprobado que la pintura azul que presenta es de factura moderna.

⁴⁰ Apastepeque es una población ubicada a 12 km al sur de la Pintada de Titihuapa, en el actual departamento de San Vicente.

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

El departamento de Chalatenango, en la región norcentral de El Salvador y fronterizo con Honduras, cuenta también con varios conjuntos de arte rupestre, en su mayoría de petroglifos. Los datos sobre algunos de los sitios de esta región fueron obtenidos durante recorridos de campo realizados en julio de 2008. El arte rupestre de Chalatenango es quizá de los menos estudiados del país, por ello es difícil obtener generalizaciones ante la falta de una documentación sistemática de sitios y subregiones, lo que se comenta a continuación es apenas un muestreo hasta cierto punto aleatorio.⁴¹

Sitios como el Cerro Vivo y el Plan del Barro, ubicados en la subregión conocida como La Montañona, se localizan en las cimas de cerros y presentan grabados de espirales, puntuaciones, formas geométricas y, de nueva cuenta, pocos casos de antropomorfismo; estos últimos consisten básicamente en representaciones esquemáticas de rostros (figs. 19, 20 y 21). Los soportes suelen ser rocas exentas y, en el caso del Cerro Vivo, asociadas a estructuras arquitectónicas como muros de contención y basamentos que hasta la fecha no han sido objeto de ninguna excavación arqueológica.

Otro sitio ubicado en la Montañona es conocido como El Sicahuite, se trata de un paredón en donde fueron realizados pequeños grabados circulares y una composición de mayor tamaño formada por círculos concéntricos. El nivel de erosión del grabado no permite distinguir con claridad estos motivos y menos aún determinar si estuvieron acompaña-

⁴¹ Las visitas a los sitios de arte rupestre de Chalatenango fueron posibles gracias al apoyo y guía de Ismael E. Crespín, quien colaboró durante los años 2004-2006 para el proyecto de reordenamiento fronterizo Honduras-El Salvador auspiciado por la Unión Europea (Diagnóstico 2005). Durante este proyecto fueron reportados varios sitios arqueológicos y de arte rupestre, sin embargo, al no ser el eje principal el tema arqueológico no se realizó una investigación sistemática en este sentido. Por otra parte, con Ismael E. Crespín sólo visité algunos sitios significativos y no todos los que él ha podido reconocer.

dos de otros diseños (fig. 22). Por la marca de incisiones anguladas es posible que algunos de estos petroglifos hayan sido retocados recientemente por medio de un instrumento metálico.

En Chalatenango se ubica la Cueva del Ermitaño, comentada en la introducción. Consiste en un doble abrigo rocoso con pinturas que en su mayoría son manos al negativo realizadas en color rojo (fig. 11b, 23 y 24) (Coladán y Amaroli 2003: 151-152; Lerma 2010). Se trata de uno de los pocos sitios con pictografías conocidos fuera del departamento de Morazán. Además de los motivos de manos, destaca una composición cuadrangular hecha en color verde, la cual cuenta con un marco de grecas escalonadas y un diseño serpentiforme altamente estilizado en el centro. Es posible que las manos y el motivo cuadrangular correspondan a dos épocas diferentes, este último podría vincularse a una iconografía posclásica y corresponder al arribo al centro de El Salvador de grupos nahuablantes provenientes del norte.

Existe otro sitio con pinturas en Chalatenango, cerca de La Palma, conocido como Los Horcones o Las Caleras. Este lugar es poco conocido y no hay antecedentes de él en ninguna publicación, aunque ha sido mencionado en congresos recientes por los investigadores salvadoreños Marlon Escamilla y Álvaro Sermeño (Escamilla 2007; Sermeño 2010). Pude conseguir, gracias al apoyo del arqueólogo Hugo I. Chávez, algunas fotografías que muestran una pared rocosa en donde se observan pinturas rojas de difícil identificación iconográfica que en un caso forman una composición triangular con círculos y puntos en su interior. También hay petroglifos con forma de espirales (fig. 25). Las manifestaciones han sido contabilizadas de manera preliminar en más de 10 petrograbados y 6 pictografías (Escamilla 2007).

Hacia el sur de Chalatenango, cerca del curso del río Lempa, se ubicó en fechas recientes una gran roca con grabados de huellas humanas y animales, estas últimas de felinos y aves. También aparece un rostro antropomorfo esquemático y otros motivos de difícil identificación. Este lugar es conocido como la Patada del Diablo y se encuentra cerca de la comunidad de Pepeishtenango, ya en el departamento de Cuscatlán (fig. 26).⁴²

⁴² Actualmente esta roca es motivo de una tesis de arqueología realizada por Ismael E. Crespín.

Salvo la Cueva del Ermitaño y el sitio las Caleras, la mayoría del arte rupestre de la región norcentral de El Salvador está compuesto por petroglifos. La Cueva del Ermitaño muestra relación con la Gruta del Espíritu Santo debido a que en ambos conjuntos está presente el motivo de las manos al negativo. Vemos por tanto, que el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo guarda pocas correspondencias con los sitios de esta región, aunque es de destacar que un motivo con amplia distribución en el sur de México y Centroamérica, como son las manos al negativo, está por igual en Morazán y en Chalatenango. Las manos al negativo forman parte de una tradición que se extendió por las montañas del norte de El Salvador y el sur de Honduras pues este motivo también aparece en el abrigo El Gigante, como se comentó páginas atrás, y en otros sitios hondureños.

En el departamento de Usulután existe un sitio llamado Cueva del Toro, el cual no debe ser confundido con el abrigo del mismo nombre adyacente a la Gruta del Espíritu Santo. Esta Cueva del Toro se ubica en la jurisdicción de Estanzuela, Cantón Tecomatal. Haberland, con apoyo de Gunther Zimmermann, creyó haber identificado motivos mayas en ella:

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

La búsqueda de elementos mayas también despertó la curiosidad del estudioso salvadoreño Rodolfo Barón de Castro, quien pensó que tales motivos se encontraban en la Piedra Pintada de San José Villanueva (2002 [1942]: 71)). No obstante esta presencia no se ha corroborado en este sitio ni en otros conjuntos de arte rupestre en El Salvador (Costa 2010: 122).

En la región de Morazán se han reportado otros sitios con arte rupestre además de la Gruta del Espíritu Santo, sin embargo, casi no hay análisis o registros gráficos sobre ellos. Uno de los sitios mencionados por varios autores es la Cueva Koquinca o simplemente “La Koquinca”, la cual presenta pinturas y grabados (Amaya 1985: 40). Phillipe Costa dice que *koquinca* o *cuquinca* (no existe una convención para la escritura

de este nombre) es una denominación común en el departamento de Morazán y que su origen puede estar en la transcripción onomatopéyica del sonido producido por las gotas de agua al chocar con el piso (Costa 2010: 41). Miguel Amaya, en una conversación que tuve con él en septiembre de 2010, amablemente compartió algunos de sus conocimientos sobre el arte rupestre de Morazán, y en particular de la región de Caacoopera. Amaya comentó que otro nombre con el que se conoce la cueva Koquinca es como Cueva de Unamá o Cueva del León, en ella hay petroglifos con rastros de color marrón, verde y morado. Estos colores forman parte de una gama cromática que se encuentra en varios sitios de las montañas honduro-salvadoreñas, pues un motivo no figurativo en morado también aparece en la Cueva del Ermitaño, asimismo en la Pintada de Azacualpa, ya en territorio hondureño, hay por lo menos una mano al negativo y un lagarto en este mismo color.

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

Ha sido el punto favorito a donde han acudido los que desean poseer tesoros sin que les cueste trabajo [...] Según cuentan las gentes, el solicitante, no tenía más que llegar a la punta del cerro, donde hacía la evocación con varias ceremonias mágicas; luego se le aparecía el dueño del encanto, bajo la apariencia de un elegante caballero y entonces se ajustaba el trato, que constituía en recibir riquezas en cambio del alma. Este negocio se aseguraba primero con una escritura firmada con la sangre del interesado, y el ceremonial terminaba con que el supuesto caballero marcaba con su fierro de herrar al sindicado (citado en Costa 2010: 43).⁴³

Estas creencias muestran una resignificación de los sitios de arte rupestre en el contexto del pensamiento cristiano-católico de los campesinos salvadoreños, aunque difieren del significado que pudieron tener

⁴³ Esta creencia de “los fierros” explica el nombre que reciben distintos sitios de arte rupestre en El Salvador.

los sitios dentro de la cosmovisión indígena, destaca el hecho de que continúe presente su asociación a la obtención de beneficios y a la entrada en contacto con seres sobrenaturales. Jeremías Mendoza consideró también que el cerro Koquinca era el “centro social donde los aborígenes hacían sus ceremonias religiosas, como en otros lugares análogos”. (citado en Costa 2010: 50). Una vez más vemos cómo los sitios de arte rupestre están relacionados con reuniones de la población indígena.

Otro sitio de la jurisdicción territorial de Cacaoopera, al noroeste de este pueblo, se conoce como La Labranza, cerca del río Torola. Mendoza consideró que algunas de las horadaciones que presenta pudieron funcionar para colocar flores y que pudo ser usada para “adorar divinidades” (Costa 2010: 39). Remberto Galicia, quién visitó la cueva de la Labranza en la década de 1950, concibió a este sitio como un lugar de actividades diabólicas y brujerías infernales, de mal augurio al punto de que quienes lo visitaban morían, de acuerdo a la tradición oral que recogió. También mencionó la creencia en un jefe indio que habitó la cueva y que enterró un tesoro; los petroglifos serían la explicación para encontrar dicho tesoro. Galicia repitió la idea de que los “fierros” son una marca del diablo después de hacer un pacto con él para obtener riquezas. Se dice que a sólo 4 km de la cueva había un antiguo asentamiento de Cacaoopera (Costa 2010: 100). Galicia también menciona rastros de color en los grabados de La Labranza.⁴⁴

Miguel Amaya, tanto en su monografía sobre el pueblo de Cacaoopera como en la comunicación personal que tuve con él, aporta información sobre varios sitios que prácticamente no han sido reportados por nadie más. Se trata de la Cueva o cerro de Huaysungue o Guaysumba cerca de Lislique, Santocho, cerro el Chumpe, Huehuecho y Yarrowalaji en el cantón Guachipilín, y los grabados de la Dibujeada. Amaya también mencionó la Cueva El Flor ubicada a orillas del río Torola, la cual cuenta con rastros de “escritura” (Amaya 1985: 40). Por otra parte, Amaya comentó sobre la existencia de un sitio conocido como Solaca, que viene de la palabra Xualaca, que consiste en un antiguo asentamiento que fue

⁴⁴ Costa considera que La Labranza y la Cueva Koquinca son el mismo sitio, no tengo elementos para concluir si es así o no.

la capital de los kakawira-cacaopera;⁴⁵ otro sitio arqueológico en donde incluso hay montículos se conoce como el Sirigual. También señaló que en el cantón Calavera se han hallado vestigios fósiles.

Gracias al apoyo de Miguel Amaya pude visitar el sitio de Yarrowalaji, cuyo nombre significa “serpiente emplumada” de acuerdo con este estudioso; cuenta con un grabado que podría interpretarse como dos serpientes entrelazadas, sin embargo, es difícil observarlo debido a que se encuentra cubierto por musgo y plantas (fig. 27). También hay otros grabados sumamente abstractos, uno de ellos en forma de greca escalonada y una secuencia de horadaciones. Este lugar continúa siendo sagrado para algunos de los habitantes de la región, pude observar la presencia de veladoras en el interior de la pequeña covacha. Además, se dice que en Yarrowalaji hay enterrados “compas” guerrilleros de la época del conflicto armado.

Cerca de la Gruta del Espíritu Santo, Coladán y Amaroli dieron a conocer dos sitios con pinturas rupestres: la Cueva de los Fierros y la Cueva de las Figuras, en Hondable y Anamorós respectivamente (Coladán y Amaroli 2003: 155). Sus representaciones son muy diferentes a las que están en la Gruta del Espíritu Santo. La primera cuenta con ocho personajes antropomorfos realizados por medio del delineado, algunos portan palos o bastones, todos muestran una actitud dinámica. Al centro de la composición se ubica un personaje con la cara cubierta totalmente de color rojo y con las manos alzadas, de las cuales parecen salir un par de serpientes; Coladán y Amaroli sugirieron la identificación de esta figura con una deidad lenca mencionada por Diego García de Palacio en el siglo XVI, la cual recibe el nombre de Icelaca (Coladán y Amaroli 2003: 151). Además, fue realizado un motivo bicromo, rojo y blanco, que parece representar un par de serpientes entrelazadas, el cual es muy parecido al grabado de Yarrowalaji (Lerma 2010b) (fig. 28). Hay manos rojas al negativo, una al menos debajo de uno de los personajes delineados. Mientras tanto, la Cueva de los Fierros de Anamorós tiene algunos motivos zoomorfos, uno de los que pueden observarse con mayor claridad muestra una forma que podría ser la representación de un mono, está pintado en

⁴⁵ El nombre *kakawira-cacaopera* es una autoetnónimo que en la actualidad utilizan los habitantes del pueblo de Cacaopera que reivindican su tradición indígena. En la literatura académica no se emplea con mucha frecuencia el término *kakawira*.

verde y delineado con amarillo; también se aprecia un cangrejo y algunas impresiones de manos (fig. 29).

En la misma zona del departamento de Morazán, Haberland reportó algunos sitios en el año de 1959. Mencionó tres sitios con petroglifos en la carretera de San Francisco Gotera a Chapeltique, al sur del volcán Cacahuatique, uno de ellos es conocido como Piedra de la Luna, alrededor de 2.5 km al noroeste del pueblo de Yamabal. Este sitio cuenta con círculos con un punto en su interior, manos y huellas de pisadas de ave; como podemos apreciar, el tema de las pisadas de ave es recurrente en varios sitios con grabados en El Salvador.

Haberland también mencionó los petrograbados de la cueva del Cerro El Carbón a 4 km al noroeste del pueblo de Guatajiagua, Morazán. Este lugar es un abrigo rocoso y debido a su ubicación en una parte alta, Haberland consideró que pudo funcionar como puesto de observación; desde ahí se tiene una excelente vista del volcán y del valle de San Miguel. El tipo de manifestaciones fue descrito como rocas con horadaciones, conocidas en El Salvador como piedras de tacitas, y conjuntos de cruces que a la distancia forman el cuerpo de un animal; pese a que Haberland incluyó una fotografía no es posible apreciar el último motivo mencionado.

Otro sitio más en Morazán se conoce como los Fierros de Guatajiagua, está al sur del poblado del mismo nombre, Haberland consideró que su arte rupestre era posterior al periodo de conquista. Costa sigue esta idea: “Entre todos los petrograbados conocidos en El Salvador hasta ahora, los Fierros de Guatajiagua deberían reflejar, más que todos los otros, una influencia europea.” (Haberland 1959: 25, citado en Costa 2010: 137). Este sitio lo pude visitar en 2008, son por lo menos dos grandes rocas con petroglifos, cuentan con algunos motivos de vulvas y de antropomorfos esquemáticos, incluye otros grabados recientes como cruces e incluso algunos fusiles que pueden corresponder a la época del conflicto armado de la década de 1980 (fig. 30).

Existen otros sitios sobre los cuales desafortunadamente se tienen muy pocos datos, descripciones, dibujos o incluso su exacta localización. No obstante es importante tenerlos en cuenta como un indicador de la cantidad de sitios de arte rupestre en el oriente de El Salvador y la importancia de seguir incentivando su estudio. Uno de estos lugares se conoce como la Poza Bruja, se encuentra en la ribera del río Torola, cuenta con petroglifos. Al sur de Cacaopera, en la jurisdicción

de Lolotiquillo, se encuentra otro sitio conocido como Cerro Korobán, este último con pocos “jeroglíficos” hechos en color rojo y oquedades; podrían tratarse de petroglifos pintados. Se piensa que este último sitio funcionó como un altar para sacrificios. El sitio de la Peñona en Nueva Esparta, municipio del departamento de la Unión, es otro que presenta pinturas pero sobre él no se tiene mayor información.

En el extremo oriente de El Salvador, en el departamento de La Unión, también han sido reportados sitios. Jorge Lardé y Larín describió los petroglifos de la hacienda Yologual, a 9 km al sur de La Unión, se ubican sobre el volcán Conchagua frente al Golfo de Fonseca (Costa 2010: 100). En este sitio se menciona la presencia de grabados zoomorfos, algunos son representaciones de monos, uno de ellos parece cargar a otro más pequeño en su espalda (Costa 2010: 101).

Sólo para indicar la presencia de otros sitios, cabe mencionar algunos como las Ruinas de Puniat, cerca del Puerto de La Libertad, en donde se hallaron piedras de tacitas. Otros más son la Piedra Herrada, El Peñón, Piedra de Santiago o Chiltiupan, Izcacuyo (La Libertad) y San Isidro (Cabañas). Estos sitios fueron reportados entre 1963 y 1967 por personal del Museo Nacional de Antropología. Otros sitios señalados por Santiago I. Barberena en 1914 fueron el Ídolo de Talpa, Departamento de La Paz; los petroglifos de Estanzuelas y Sesorí; y la Piedra Bruja de Sensuntepeque.

El panorama expuesto sobre el arte rupestre en El Salvador ayuda a generar una idea de la preponderancia de este tipo de manifestaciones, su distribución en todo el país, las grandes diferencias que presenta en sus distintos ejemplos y la importancia de llevar a cabo los estudios y registros correspondientes. En este contexto, queda establecido que la Gruta del Espíritu Santo, pese a ser uno de los sitios más conocidos, no es el único, aunque sí presenta varias particularidades. Los otros sitios con pinturas rupestres cuentan con pocos motivos y, en los casos que se han podido documentar, sus representaciones difieren en gran medida en cuanto a la temática, puesto que muy pocos hacen énfasis en la figura humana, como es el caso de la Gruta del Espíritu Santo. Esto nos puede indicar que las similitudes y correspondencias del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo deben buscarse no tanto en territorio salvadoreño, sino en las montañas del sur de Honduras.

Es importante mencionar también que son varios los sitios sobre los que se tiene información respecto a la relación que guardan con las prác-

ticas y celebraciones de las comunidades indígenas, como se vio con los ejemplos de la isla Igualtepeque, la Pintada de Titihuapa y varios sitios en los alrededores del pueblo de Cacaopera. El papel del arte rupestre como un medio para acercarnos a la historia y la cultura de las poblaciones indígenas de El Salvador es un aspecto que ha sido comentado con anterioridad por otros autores, entre ellos cabe retomar las palabras del historiador Jorge Lardé y Larín:

Esa profusión de grabados y pinturas en piedra, con figuras zoomorfas, acusa, en la poca conocida pero muy importante civilización lencástica del oriente salvadoreño, dos cosas, primero, la propensión de los artífices aborígenes por la escultura y la pintura, y, segundo, el carácter eminentemente totémico de la religión de ese pueblo. [...] Interesante sería que el Ministerio de Cultura Popular en unión con el Museo Nacional, nombrara una comisión de técnicos para que estudiara en todo el país los petrograbados y pinturas en piedra, a efecto de desentrañar algo del misterio que envuelve a las antiguas civilizaciones y culturas de los lencas del Oriente de El Salvador. (Lardé y Larín 1951: 65 y 66, citado en Costa 2010: 101 y 102).

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

3.3. Ejemplos de arte rupestre en el centro-sur de Honduras y en el norte de Nicaragua

El arte rupestre en Honduras, igual que en El Salvador, ha sido motivo de diversos acercamientos y estudios, no obstante la mayoría de las publicaciones permanecen dispersas en gran medida. Gracias a los trabajos de Alison McKittrick, Francisco Rodríguez y Alejandro Figueroa es posible tener un panorama del tipo de sitios y manifestaciones presentes en territorio hondureño (McKittirck 2003; Rodríguez y Figueroa 2007).

McKittrick presentó un recuento de las investigaciones de arte rupestre en Honduras, algunas de ellas se remontan al siglo XIX, como las realizadas por William Farrington en la desembocadura del río Plátano, en la Mosquitia; otras más tuvieron lugar en distintos momentos del siglo XX (McKittrick 2003: 165). Fue hasta la década de 1990, entre 1993 y 1995, cuando por primera vez se llevó a cabo un proyecto para sistematizar la información existente sobre arte rupestre hondureño a través de un proyecto dirigido por George Hasemann y Carmen Julia Fajardo. En 2003 el número total de sitios registrados ascendía a 49, 37 de grabados y 12 de pinturas, sin considerar el número exacto de sitios que presentan ambos tipos de manifestaciones. Rodríguez y Figueroa estimaron cerca de 100 sitios (Rodríguez y Figueroa 2007: 2). La mayoría de los sitios con arte rupestre han sido reportados en los departamentos de Francisco Morazán y Comayagua; por el contrario, Ocotepeque es el único departamento en donde no existen noticias sobre arte rupestre hasta la actualidad (McKittrick 2003: 164 y 166).

La información recabada por McKittrick muestra que la mayor parte de sitios de arte rupestre hondureños consisten en petroglifos, que van desde motivos aislados en rocas exentas hasta composiciones complejas de varios motivos en abrigos rocosos. La preponderancia de petrograbados identificada en El Salvador se repite en Honduras.

En los sitios con pinturas se ha documentado una amplia policromía, algunos de los colores identificados son: ocre, blanco, amarillo, anaranjado, azul, negro y violeta. También destaca el dato aportado por McKittrick respecto a que todos los sitios con pinturas conocidos en Honduras cuentan con motivos de manos al negativo y al positivo (McKittrick 2003: 163). Algunos de los sitios con pinturas fueron descritos brevemente por McKittrick, aunque presentó pocos registros gráficos sus datos permiten generar una idea del tipo de manifestaciones pictóricas e identificar algunos rasgos que tienen correspondencia con el grafismo de la Gruta del Espíritu Santo.

Varios de los sitios de arte rupestre hondureños se ubican en las cercanías de las principales ciudades, como Tegucigalpa y Comayagua. A pocos kilómetros del aeropuerto de la capital hondureña se encuentra el sitio con pictografías conocido como Yaguacire. Este sitio consiste en tres abrigos rocosos en donde se plasmaron motivos antropomorfos y zoomorfos (jaguares, ardillas, monos, escorpiones) realizados principalmente en blanco, aunque también se empleó rojo, negro y anaranjado

(McKittrick 2003: 166). Algunas de las figuras humanas presentan piernas abiertas y brazos levantados, en ciertos casos se indican detalles como los dedos y los genitales (fig. 31). Otros personajes parecen llevar escudos y tocados de plumas. Aunque carecemos de un amplio registro gráfico, cabe mencionar que la ubicación en abrigo rocoso, la técnica pictórica y las características de los motivos antropomorfos indican correspondencias con la Gruta del Espíritu Santo.

Ayasta, a 22 kilómetros al sur de Tegucigalpa, es un sitio en donde el arte rupestre está distribuido en 4 abrigos rocosos. La mayoría de sus manifestaciones son petroglifos, aunque también se incluye algunas pictografías. Los temas representados incluyen la figura humana, en distintas posiciones y actitudes, manos, motivos zoomorfos, elementos geométricos y horadaciones o tacitas (Rodríguez 2007). En el estudio realizado por Francisco Rodríguez queda evidenciada la diversidad de estilos y estrategias gráficas empleadas para representar los motivos antropomorfos. El énfasis en esta temática y la variabilidad en cuanto a la forma, no obstante que se trata de petroglifos, resulta un interesante paralelismo con la Gruta del Espíritu Santo (fig. 32).

De los sitios con pinturas rupestres en territorio hondureño el más importante por la cantidad de pinturas y la complejidad de las escenas representadas es la Cueva Pintada de Azacualpa, que se encuentra en el departamento de La Paz, cerca del pueblo de Santa Elena. Cuenta con diversos paneles en donde fue plasmada una iconografía compuesta fundamentalmente por motivos antropomorfos y zoomorfos realizados en varios colores; cuenta también con varios petroglifos pintados (fig. 33). Cabe destacar que este sitio se encuentra a alrededor de 50 km al norte de la Gruta del Espíritu Santo.

Una de las primeras publicaciones sobre la Pintada de Azacualpa fue hecha por Vicent Murphy en un corto artículo aparecido en la revista *Yaxkin*, en donde señaló la ubicación del sitio y una breve descripción de los principales conjuntos. Murphy incluyó pocas fotografías y ningún dibujo, aunque presentó un mapa de localización; describió el lugar como un “farallón de dos niveles protegido por un saliente de roca” (Murphy 1988: 184). No da un número preciso de figuras, pero al referirse a ellas habla de “decenas”.

Murphy describió sólo los motivos que más llamaron su atención, se trata de los siguientes: a) figura antropomorfa pintada en tres colores (blanco, rojo y azul), el color azul es exclusivo de esta figura; b) animal

de larga cola, probablemente un tacuazín o tlacuache, devorando un ave; c) figura antropomorfa roja con cabeza de ave y lanza; d) figuras humanas sin cabeza. Además de las anteriores, Murphy comentó una escena que le pareció “la composición de mayor dramatismo” del sitio:

la constituyen tres figuras humanas en color blanco alineadas en actitud de esperar el ataque de un animal que se asemeja a un perro; el movimiento brusco del retroceso de los tres cuerpos, los brazos al aire y la boca abierta en un grito último, ponen de manifiesto el temor ante el animal (Murphy, 1988: 185).

Para Murphy la cantidad de motivos y sus sobreposiciones, así como su interpretación de la composición como un aparente desorden, indican la participación de diferentes artistas en la creación de las pinturas. Comenta la existencia del motivo de las manos al negativo, en particular uno realizado en color morado. También destaca la gran altura en la que se encuentran varios conjuntos de pictografías, razón por la cual se le conoce también como “Cueva de los Gigantes”, pues la gente de la zona considera que sólo unos seres de esta naturaleza podrían haber realizado las pinturas. No debe confundirse con el abrigo El Gigante estudiado por Scheffler, sin embargo llama la atención que se les denomine de la misma manera.

Alison McKittrick también realizó una descripción general de la Cueva Pintada de Azacualpa, ella consideró que el total de manifestaciones rupestres estaba organizado en 9 grupos diferentes. Los colores empleados que señaló esta autora son: blanco-ocre, anaranjado-rojo, púrpura-negro y azul. Las representaciones antropomorfas son uno de los elementos que mayor presencia tienen, McKittrick describe varias de estas figuras. Algunas aparecen con los brazos colgando hacia los lados y manos y pies extendidos en ángulo recto, otras figuras no tienen cabeza, lo que sugiere escenas de decapitación o sacrificio humano, un motivo antropomorfo aparece de cabeza, otros personajes llevan palos o bastones en las manos y otros más muestran diversas posiciones en brazos y piernas, lo que sugiere movimiento y dinamismo en estas representaciones. En términos formales, algunos motivos fueron realizados mediante el delineado y otros por medio de la tinta plana. Es de mencionar que, en algunos casos, se emplearon varios colores en una misma figura.

En la Pintada de Azacualpa también hay motivos zoomorfos, McKittrick propone que algunos pueden ser perros en tanto que otras figuras

las identifica como representaciones de serpientes. Otro conjunto está conformado fundamentalmente por elementos geométricos, uno de ellos parece una escalera y otros son círculos con un diseño a manera de estrella en su interior.

Una de las conclusiones a la que llega McKittrick es que el sitio pudo ser pintado en varios momentos: “La superposición de muchas figuras y la variedad de sus formas y estilo sugieren que el sitio fue pintado en diferentes periodos, por diferentes culturas o con diferentes finalidades” (McKittrick 2003: 173). Sobre los antropomorfos concluye:

A lo largo de todo este sitio, las representaciones humanas aparecen en varias perspectivas. Muestran diferentes grados de movimiento, lo que no es usual en otros lugares documentados. Muchas de estas figuras parecen estar ocupadas en algún rito, como demuestran su vestimenta, postura y accesorios. (McKittrick 2003: 173)

Esta autora sugiere una posible relación de este arte rupestre con grupos lenca, debido a que se ubica en una región que fue habitada por este grupo.

Uno de los trabajos más recientes sobre la Pintada de Azacualpa es el reporte inédito elaborado por Martin Künne y Rigoberto Navarro (2009). Estos últimos proponen una organización de las manifestaciones rupestres en 11 paneles principales y una descripción preliminar de las iconografías, plantean que la diversidad de las pictografías puede responder a su elaboración por parte de diferentes personas durante un corto periodo de tiempo, más que el resultado de visitas recurrentes en distintas épocas.

El tipo de roca de la zona en donde se ubica la Cueva Pintada consiste en una variedad de arenisca, no se trata de rocas volcánicas (Künne y Navarro 2009). Aunque toda la región es rica en abrigos rocosos en muchos de ellos no hay pinturas o grabados rupestres. No obstante, Künne y Navarro recibieron información de los habitantes locales, quienes dijeron que existen otros abrigos rocosos con pictografías fuera del ámbito inmediato de la comunidad El Potrero, la más cercana a la Cueva de Azacualpa; les mencionaron de la presencia de “solamente” nueve abrigos decorados. Se dice que los dos lugares más “espectaculares” son la Cueva La Pintada y la Cueva Nazario. Otras cuevas son la Cueva El Portillo y la Cueva Pacha (Künne y Navarro 2009).

Vale la pena citar una descripción donde mencionan otros elementos asociados a la Pintada y su entorno:

Además, hay por lo menos una cueva con hallazgos de cerámica pero sin decoraciones rupestres. Sacamos fotos de un cuenco con capa crema y pinturas policromas y de un tiesto de arcilla con capa anaranjada decorada por una banda roja. Estructuras arqueológicas (“muros”) se encuentran en El Portillo (montículo de asentamiento) y en el sitio Cerro Volcán (cuatro montículos de asentamiento). En la planicie “Llano de la Sierpe” observamos estructuras redondas, al parecer formaciones naturales, con la ayuda de unos anteojos prismáticos. Se dice que servían para un asentamiento antiguo” (Künne y Navarro s/f).

Sobre la cronología de la Pintada de Azacualpa, Künne planteó lo siguiente:

As for the site’s iconographies their chronological position is difficult to determine. Shared motifs and topics such as multiple colour sequences suggest intentionally painted-over sectors and a relatively short phase of image production. Monochrome and polychrome ceramics together with obsidian chips found at the rockshelter itself indicate its utilisations since around AD 800. On the other hand, the site’s iconographic conventions and the motifs’ well-preserved state may also imply a more recent date for the entire rock art corpus (Künne *et al.* 2012: 296).

Aunque la iconografía de este sitio no ha sido motivo de un estudio y descripción pormenorizados, en el capítulo 6 se llevan a cabo algunas comparaciones con la Gruta del Espíritu Santo. Esta comparación será posible gracias a los materiales fotográficos que me fueron facilitados por Martin Künne y Rigoberto Navarro, a partir de los cuales elaboré dibujos de algunos de los conjuntos. La relativa cercanía, la preponderancia de pintura, la policromía, la ubicación en abrigo rocoso y su tendencia figurativa son características que hacen pertinente la comparación entre ambos sitios.⁴⁶

46 El trabajo de Francisco Rodríguez y Alejandro Figueroa concerniente al estudio del arte rupestre de Azacualpa, en el marco de un proyecto más amplio de investigación de arte rupestre hondureño denominado PARUP, no ha podido ser localizado, es

Mencionado en varias ocasiones con anterioridad, el Abrigo El Gigante también es uno de los ejemplos con pictografías en territorio hondureño, como se dijo, sus principales motivos son de manos al negativo. A continuación una descripción de este sitio:

The Gruta el Gigante (Municipio de Marcala) is one of the country's most important rock art sites. It served as pre-Columbian habitational zone and is decorated by red hand prints and stencils as well as by avian-like representations which are scattered on various sectors of the cave's walls. The site also possesses archaeological layers of the Paleoindian (12, 000-8000 BC) and the Archaic (8000-1600 BC) periods, documented by systematic excavations in 1994 and 2000 (Scheffler 2000; 2004). Its published AMS samples indicate human activities as early as 9480 BC. Although this date would classify the Gruta El Gigante among the oldest archaeological sites of Lower Central America, no direct association between the cave's pictographs and the analysed organic material can be reported. (Künne *et al.* 2012: 294).

El sitio de Nevada, también el departamento de Francisco Morazán, es otro lugar que cuenta con pictografías, sólo que en este caso se trata de motivos preponderantemente geométricos que consisten en círculos con estrellas o cruces en su interior. Los colores empleados fueron el ocre en varios tonos, el amarillo, el violeta e incluso se menciona el rosado (McKittrick 2003: 169).

Otros sitios con arte rupestre en territorio hondureño son Oropolí y Orealí en la cuenca del río Choluteca, departamento de El Paraíso, Honduras. Consisten en dos concentraciones de petroglifos, algunas de cuyos motivos consisten en caras, manos y pies (Sosa 1989: 126). El sitio de Oropolí cuenta con antropomorfos que portan cuernos y "antenas", los motivos presentan una gran densidad y se encuentran unidos entre ellos por medio de diversas líneas (fig. 34). También en el departamento de El Paraíso, se encuentra otro sitio llamado Morocelí. En este lugar la manifestación preponderante es el grabado aunque algunos de ellos están pintados, presenta varias improntas de manos al positivo.

En Santa Elena, cerca de Tegucigalpa, departamento de Francisco Morazán, se ha reportado un par de abrigos rocosos que muestran dos tipos de arte rupestre muy distintos entre sí. El abrigo norte presenta

posible que se encuentre a manera de informe en el Instituto Hondureño Antropología e Historia.

grabados de motivos antropomorfos y zoomorfos bien definidos, de entre ellos destacan dos serpientes de clara filiación mesoamericana, una de ellas mide cerca de 3 metros de largo; Doris Stone sugirió que podrían tratarse de una influencia chorotega (fig. 35). Representaciones semejantes de serpientes también han sido identificadas en el sitio de Santa Rosa de Tenampúa, en el valle de Comayagua (McKittrick 2003: 168). Por su parte, el abrigo sur tiene “casi exclusivamente motivos geométricos, mayormente espirales que están interrelacionadas entre sí”, lo que hace pensar en una mayor similitud con el arte rupestre del departamento salvadoreño de Cabañas (McKittrick 2003: 168).

Zelaya y Reyes Mazzoni (1976) también dieron a conocer varios sitios, entre ellos mencionaron lugares con petroglifos ubicados en las cañadas al este de Comayagua. En ellos pudieron constatar la presencia de representación de deidades mesoamericanas; uno de estos petroglifos se ubica en el Campo III del sitio Quebrada de Santa Rosa. Según Zelaya y Reyes Mazzoni estas deidades mesoamericanas corresponden al Clásico Tardío y sugieren un origen centro-mexicano a los petroglifos: “Los petroglifos corresponden a la presencia o influencia de grupos migratorios procedentes del centro y sur de México, en busca de un nuevo sitio de asentamiento.” (Zelaya y Reyes 1976: 215). Una de sus fotografías muestra una serpiente emplumada. Otros sitios son Tenampúa y Quebrada de los Frailes. Agurcia en 1976 señaló la presencia de petroglifos en el sureste del valle de Comayagua, en las inmediaciones del sitio de Tenampúa.

Por último, para completar este panorama, vale la pena mencionar algunos de los sitios reportados en territorio nicaragüense. Un sitio recientemente dado a conocer con pinturas rupestres en el norte de Nicaragua, departamento de Madriz, conocido como Icalupe, consiste en un abrigo rocoso de aproximadamente 35 metros de altura que cuenta con pictografías, petroglifos y petroglifos pintados (fig. 36). El total de sus manifestaciones rupestre se puede agrupar por lo menos en diez paneles diferentes. Se incluyen manos, tanto positivas como negativas, antropomorfos con brazos levantados, rostros y motivos zoomorfos. Los colores empleados fueron el rojo oscuro, ocre, naranja, crema y turquesa (Künne *et al.*, 2012: 298-299). Este lugar ha mostrado que los grandes conjuntos pictóricos también están presentes en territorio nicaragüense.

Otro sitio estudiado recientemente es la cueva La Conga, en el departamento de Jinotega. Consiste en una formación rocosa de tipo calcáreo,

hay 14 paneles en donde se reconocen motivos de manos negativas y positivas, dibujos hechos con carbón y algunos espeleotemas modificados (Baker y Armitage 2012: 1) (fig. 37).

Otra región explorada en años recientes es la cuenca del Río Estelí, departamento del mismo nombre. En este lugar se han ubicado distintos sitios con petrograbados, los cuales fueron estudiados por Bayardo Gámez; se calcula un total de 55 conjuntos con 209 figuras en total (Gámez 2004: 14). Estos grabados muestran motivos antropomorfos, círculos concéntricos o con un punto en su interior, rostros esquemáticos y zoomorfos (como aves, serpientes, monos o animales fantásticos). Algunas historias acerca de un sitio en particular, El Chorro, relatan que los indígenas (aunque no se precisa de qué grupo) realizaban frente a los petroglifos actos de casamiento y ofrendas de frutas dedicadas a deidades, cuyo nombres tampoco se mencionan (Gámez 2004: 208).

Un lugar interesante, por la cantidad de pinturas que presenta es la laguna Asososca, ubicada al oeste de Managua. Consiste en diversos conjuntos, todos realizados en color rojo, distribuidos en distintos puntos de los farallones que rodean a esta laguna de origen volcánico. Aunque fue reportado desde mediados del siglo XIX, hasta la fecha no se ha hecho un estudio sistemático de su arte rupestre. Durante una visita realizada en 2009 pudimos constatar la existencia de más pinturas que las registradas por Squier a mediados del siglo XIX, algunas de ellas consisten en antropomorfos, serpientes y figuras geométricas (fig.38).⁴⁷ Es posible que se trate de representaciones hechas por nicaraos, debido a la presencia de la serpiente emplumada, una deidad ampliamente extendida durante los periodos Clásico Tardío y Posclásico (Ringle *et al.* 1998: 183-185).

Más al sur existen importantes concentraciones de petroglifos en la isla Ometepe, el archipiélago de Solentiname, la isla Zapatera, en las inmediaciones de Granada y Masaya, como Finca el Tule en la falda este del volcán Mombacho y Cailagua hacia el este de la laguna de Masaya, entre otros (Squier 1972 [1852]; Navarro 1996, 2006; Baker 2010) (fig. 39).⁴⁸

⁴⁷ Este recorrido exploratorio se realizó de manera conjunta con el arqueólogo nicaragüense Mario Solano y contó con el apoyo de los buzos de la compañía de agua ENACAL.

⁴⁸ Para una exploración sobre el arte rupestre del Pacífico de Nicaragua remito a la obra de Rigoberto Navarro (1996).

Respecto a la utilización de cuevas y abrigos rocosos con fines rituales por parte de la población indígena, resulta de sumo interés una información recabada por Rigoberto Navarro que da cuenta de este tipo de prácticas durante el periodo colonial. La siguiente narración corresponde a una cueva en Sébaco:

En février 1703 le frère Antonio Margil de Jesús fut informé de l'existence qu'un grand nombre de sorciers et d'idolâtres que résidaient dans la région de *Sébaco* et de *Matagalpa*. En compagnie de quelques Indiens et du *Corregidor* de Sébaco, il a sillonné pendant des jours entiers les montagnes afin de trouver des idoles et des objets superstitieux. Ils en ramassèrent en grand quantité et les brûlèrent sur la place publique. (Margil de Jesús in Arellano 1980e). Le témoignage de Margil de Jesús est publié en détails par Vaderbrooken (2002: 220-227). Dans ce document sont narrées certaines superstitions des indiens de Sébaco au XVII^{ème} siècle. Les rituels se faisaient fréquemment dans des grottes ornées, dans lesquelles, d'après le religieux, les Indiens priaient, dansaient, mangeaient et se livraient à des actes sexuels. Les motifs observés dans les grottes sont décrits comme des serpents, des félins, des singes, des démons et d'autres animaux immondes (Ibid 221). Un Indien offrit donner une idole <<... *como de media vara o tres cuartas de alto de piedra blanquiza/echura de mujer las manos puestas y las cara rosada...*>> (Ibid 222) ; mais la représentation n'arriva jamais aux mains des missionnaires. (Navarro 2006: 82).

Este recuento del contexto del arte rupestre de la zona de estudio permite hacer algunas conclusiones. La pintura fue una práctica extendida, aunque al parecer no tanto como la de los petroglifos. La gama de colores empleados incluye: blanco, amarillo, diversos tonos de rojo, negro, verde, morado e incluso el azul. Esta práctica pictórica se concentra en las montañas del norte de El Salvador, del sur de Honduras y del norte de Nicaragua, aunque no se restringe a ellas. En estas mismas regiones hay una mayor presencia del antropomorfismo, temática poco presente en el occidente de El Salvador y Honduras. Otro de los temas recurrentes son los motivos de manos, al positivo y al negativo, los zoomorfos y las composiciones geométricas no figurativas.

Asimismo, el empleo de los sitios de arte rupestre como lugares de culto por parte de la población indígena, aunque no está ampliamente documentado, es sugerido por varias fuentes y autores. Veamos por último,

algunas de las connotaciones de significado que pudieron tener los soportes rocosos, en este caso los abrigos.

3.4. Cuevas y abrigos: lugares de convergencia

Como se ha visto, en la región del norte de El Salvador y sur de Honduras no existen grutas en sentido estricto, por lo tanto los sitios que aquí se ubican no consisten en ambientes subterráneos como los de otros lugares de Mesoamérica, tales como Juxtlahuaca, Naj Tunich o Loltún, por citar algunos ejemplos. Los soportes elegidos para plasmar el arte rupestre fueron abrigos y paredones rocosos, los cuales llegaron a constituir *santuarios topográficos* de otra naturaleza, pero imbuidos también de las concepciones cosmológicas asociadas a las cuevas en el ámbito del pensamiento mesoamericano (Manzanilla 1994; Stone 1995: 12).⁴⁹

Las cavidades rocosas son vistas en Mesoamérica como un espacio de contacto entre los distintos niveles del cosmos, particularmente entre el plano terrestre y el inframundo. Debido a que se ubican la mayoría de las veces en entornos montañosos, también relacionan al plano terrestre con el cielo. La asociación cueva-montaña forma lo que se ha dado en llamar un *axis mundi*, es decir, un eje a través del cual se vinculan todos los niveles del universo. Por lo anterior, las cuevas y abrigos son un lugar por excelencia para el encuentro entre los seres humanos y las entidades sobrenaturales, las cuales suelen transitar de un plano a otro por medio de estos espacios. Los especialistas rituales usaron estos lugares para llevar a cabo ceremonias que permitieran el buen entendimiento con diversos númenes, tales como las deidades de la lluvia, del inframundo y los dueños de los animales. Las cuevas estuvieron vinculadas a la obtención de los mantenimientos y, por lo tanto, a la riqueza, lo que explica la creencia actual, ampliamente distribuida en comunidades rurales de México y Centroamérica, de que en ellas están resguardados tesoros enterrados o constituyen “puertas” hacia a lugares con abundancia de ganado y de cultivos.

⁴⁹ El concepto de “santuario topográfico” es retomado de la investigación realizada por Andrea Stone (1995: 13).

La cueva en el pensamiento mesoamericano también es vista como lugar de origen y espacio en donde los gobernantes adquirirían la legitimación de su poder por medio del contacto que establecían con los ancestros y las divinidades. En este sentido, la cueva es un espacio en donde se entabla relación con lo sobrenatural y al mismo tiempo se fundamentan las jerarquías que rigen la vida social.⁵⁰ La ritualidad desarrollada en la cueva permite articular el pasado con el presente, lo humano con lo sobrenatural y el ámbito mismo de las relaciones entre los seres humanos.

En el caso de los abrigos rocosos de las montañas honduro-sañvado-reñas, su situación al aire libre y el hecho de que muchos de ellos no consistan en “entradas” propiamente dichas hacia espacios subterráneos, me lleva a plantear que su simbolismo no tuvo una relación tan estrecha con el ámbito inframundano. Considero, por la proximidad de algunos paredones y abrigos a corrientes de agua, que su relación simbólica es más cercana a este elemento. Por otra parte, mientras las grutas subterráneas fueron lugares privados, sólo accesibles a unos cuantos iniciados, es posible que los abrigos rocosos tuvieran un carácter menos exclusivo, aunque esto no descarta que en ellos se hayan realizado ceremonias que involucraran en algunas ocasiones a pocas personas. Las cuevas, en efecto, cumplieron funciones análogas a los templos, como lugares de culto y de ritual (Stone 1995: 35).

Aunque muchos de los sitios mencionados en este capítulo pudieron tener distintas connotaciones y usos, es factible plantear que funcionaron como espacios religiosos y ceremoniales de diferentes comunidades. En algunos casos, la importancia de estos santuarios pudo trascender el ámbito local, siendo motivo de visitas y peregrinaciones desde zonas distantes. Los centros de peregrinación existieron durante la época prehispánica, algunos de ellos incluso pervivieron durante el periodo colonial y continúan hasta el presente.

La peregrinación es la realización de un viaje hacia un sitio considerado sagrado, el trayecto mismo y los esfuerzos que implica llevarlo a cabo forman parte de la ofrenda que realizan los participantes (Kubler

⁵⁰ La montaña, la cueva, la gruta y la barranca son espacios naturales que llegaron tener connotaciones similares. Sobre la montaña, Andrea Stone planteó una caracterización que resume lo que considero uno de los aspectos medulares “symbolically encode social order by structuring space, time and social relations.” (Stone 1995: 31).

1985: 313). Las peregrinaciones y visitas a los sitios de arte rupestre estaban acompañadas de otras actividades, tales como el baile, la música y diversas formas de sacrificio. Los sacerdotes que llevaban a cabo el ceremonial iban ricamente ataviados con plumas, conchas y cascabeles. Toda la parafernalia puesta en escena, incluyendo la elaboración del arte rupestre, formaba parte del ritual.

Por otra parte, las peregrinaciones también son un momento para el encuentro de distintos pueblos y personas, actualizan los vínculos entre diversas comunidades y propician el intercambio de bienes e ideas. Los lencas modernos practican un tipo de reunión periódica entre dos comunidades con motivo de la visita recíproca de sus santos patronos; estos eventos reciben el nombre de guancascos o huanqueadas, que significa “casa de reuniones”. Es posible que estas celebraciones sean la versión actual de guancascos precolombinos, los cuales consistían en reuniones para acordar la paz y realizar grandes comidas comunales. Al respecto, el siguiente resumen de Ann Chapman:

Sobresalen igualmente las ceremonias que son verdaderas fiestas, conocidas como guancascos, que se organizan en turnos de visitas recíprocas de imágenes entre pueblos vecinos y amigos, el día del santo patrón del pueblo anfitrión. Participa en el Guancasco un conjunto llamado el ‘juego’ que se compone de uno o dos músicos, dos pendoleros y un supuesto payaso enmascarado que juega con los pendoleros tirando un bastón. Este ‘juego’, que en realidad ha revelado tener un simbolismo cósmico, proviene también de la lejana Época Prehispánica y le fueron añadidos ciertos atributos católicos (Chapman 1986: 12).

La función de la Gruta del Espíritu Santo es vista bajo la perspectiva de los aspectos antes señalados, es decir, como un lugar vinculado al ritual político-religioso, de contacto con entidades sobrenaturales y como punto de reunión de diversas comunidades. Veamos a continuación los principales acercamientos y propuestas que se han hecho sobre este sitio para dar paso a su descripción y análisis.

4. ANTECEDENTES DE ESTUDIO EN LA GRUTA DEL ESPÍRITU SANTO

La Gruta del Espíritu Santo es uno de los sitios de arte rupestre en El Salvador que más han llamado la atención de los estudiosos de la arqueología y de las culturas indígenas centroamericanas, algunas de las primeras pesquisas y publicaciones sobre este sitio se remontan al siglo XIX. No obstante este interés, hasta la fecha no se ha realizado un estudio sistemático del conjunto de su arte rupestre, ni en términos formales ni de su significado histórico-cultural. Como parte del presente estudio analizaremos las informaciones y comentarios hechos con anterioridad por diversos autores, lo que permitirá identificar algunas de las características principales del sitio y también los rasgos más importantes de sus manifestaciones.

4.1. Primeras noticias y estudios

En un documento del siglo XVIII resguardado en el Archivo General de la Nación de El Salvador se encuentra la referencia más antigua a la Gruta del Espíritu Santo conocida hasta ahora.⁵¹ Se trata de una recla-

⁵¹ “Amparo del común de naturales del pueblo de Cacaopera de las tierras de la Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva, equivalente a 9 caballerías de tierra.” 16 folios, Catálogo Fondo Tierra 1660-1959, Departamento de Morazán, caja No. 13-2, exp. 15, año 1737, Morazán, AGN El Salvador. En los documentos del Catálogo Fondo Tierras se encuentran otros expedientes que muestran algunos cambios

mación que los indígenas cacaoperas hicieron a las autoridades coloniales para hacer válidos sus derechos sobre los terrenos de la “Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva”. El contenido de este escrito no aporta información directamente relacionada con el abrigo rocoso o con las pictografías, sin embargo, es interesante destacar que la “cueva” misma diera nombre a los terrenos en litigio y además que los cacaoperas reconocieran esas tierras como suyas. Esto significa que para los pobladores de aquella época el sitio y su entorno no pasaron desapercibidos, pues se encontraban en el centro de disputas legales; incluso, la toponimia misma del lugar estaba marcada por el nombre del abrigo rocoso. Cabe destacar que durante el siglo XVIII el aumento poblacional y el crecimiento de los sectores mestizos produjo una fuerte demanda de tierra que llegó a afectar los intereses territoriales de las poblaciones indígenas, incluso en una región como el noreste del El Salvador que hasta ese momento había sido una de las zonas con menor densidad de población (Browning 1975). En este contexto, es factible pensar que los indígenas cacaoperas se vieran en la necesidad de recurrir a estrategias legales de protección de sus tierras frente a los intereses de otros grupos. No sabemos si los cacaoperas tuvieron en consideración al abrigo rocoso y a sus pictografías al momento de hacer su reclamación, es posible que sí, pues como se verá más adelante, hay informaciones posteriores que permiten plantear un vínculo entre este grupo y el sitio.

Las primeras noticias sobre las pinturas rupestres de la Gruta del Espíritu Santo fueron dadas a conocer por Santiago I. Barberena, quien realizó visitó el sitio en el año de 1888; con base en sus exploraciones publicó por lo menos tres artículos: “Elevado simbolismo de las manos dibujadas en la Gruta de Corinto en El Salvador”, aparecido en *Los Debates* el 6 de abril de 1889; otro más en el mismo año en la revista *La Estrella* de Panamá; y uno en *La Quincena* el 1 de agosto de 1905. En 1950 con el título “La Gruta de Corinto” apareció en los Anales del Museo Nacional una reedición del trabajo de Barberena (Barberena 1950; Coladán y Amaroli 2003: 143). Asimismo, Phillipe Costa en su tesis sobre la historiografía del arte rupestre de El Salvador reseña las observaciones que este estudioso hizo en la publicación panameña (Costa 2010). Con base en la síntesis de Costa y en el tra-

acaecidos en la región de Corinto entre los siglos XVIII y XX, principalmente respecto a la tenencia y propiedad de la tierra.

bajo publicado en 1950 es posible reunir las principales anotaciones hechas por Barberena.⁵²

Este autor destacó varios rasgos del sitio que hasta la actualidad es necesario tener en consideración, de entre ellos destacan la amplia cantidad de pinturas y el deplorable estado de conservación, lo que nos demuestra que desde ese momento ya era poca la visibilidad que presentaban las pictografías. La considerable altura en que se ubican la mayoría de ellas con respecto al piso y la preponderancia del color rojo fueron otras generalidades observadas por Barberena (Costa 2010: 22-24). Este estudioso también mencionó que el abrigo rocoso fue utilizado como una fábrica artesanal de jabones de olivo, empresa que entre sus actividades incluía la elaboración de grandes fogatas, lo cual provocó la formación de una capa de tizne sobre la superficie rocosa que hasta la actualidad dificulta la observación de las pinturas rupestres en algunos sectores.

Barberena dio algunas medidas del abrigo rocoso: altura de 25 metros y una “base”, con lo que parece aludir a la entrada del abrigo, de 50 metros. Estas medidas, como se verá más adelante, no coinciden con las suministradas por los autores subsiguientes; Barberena aumentó demasiado las dimensiones lo que parece indicar que no midió con exactitud, se guio por un cálculo subjetivo o intentó acrecentar el tamaño del sitio con la intención de hacerlo ver mayor de lo que es.

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

muchísimas manos aisladas, de tamaño poco mayor del natural, pintadas de varios colores (unas coloradas, otras azules, otras amarillas, etc, etc) [...] Estas numerosas manos de la Gruta de Corinto constituyen por sí solas un curiosísimo monumento petrográfico de muy alta significación. La mayor parte de ellas están extendidas y con los dedos separados y

⁵² Santiago I. Barberana (1851-1916) fue un estudioso nacido en Guatemala pero de origen salvadoreño interesado en las antigüedades precolombinas, en 1888 realizó una visita a Copán, Honduras, y posteriormente llevó a cabo algunas investigaciones en Tazumal, Casa Blanca y Cara Sucia. Entre 1903 y 1911 fungió como director del Museo de Antropología de El Salvador (Costa 2010).

hacia arriba. Dos o tres de dichas manos me parecieron haciendo higa, bastante exagerada, en cuanto al tamaño exterior del pulgar. (Barberena 1950: 68 y 69).

De las observaciones de Barberena sobre los motivos de manos es posible resumir los siguientes aspectos: a) las manos son un motivo con amplia presencia en el sitio, b) las manos no están organizadas en conjuntos, por el contrario, hay un aparente aislamiento entre ellas, c) los colores empleados en estos motivos fueron, por los menos, el rojo, el azul y el amarillo, d) el tamaño de las manos parece mayor al natural, e) aunque la mayoría las manos muestran la palma extendida y hacia arriba, algunos ejemplares forman algún tipo de seña. Algunas de estas conclusiones no pudieron ser corroboradas en el registro elaborado en esta investigación, no se ubicaron manos azules ni manos en actitud de realizar señas; además algunas manos aparecen en pares, lo que muestra que no todas están completamente aisladas. Es posible que algunos de estos motivos hayan desaparecido o que Barberena no hiciera una correcta descripción de estas pinturas. Cabe mencionar que ciertos rasgos que ahora resultan fundamentales en el estudio de los motivos de manos en el arte rupestre pasaron desaparecidos para Barberena, tales como la lateralidad, la diferencia negativo/positivo o el análisis del tamaño para sugerir la edad de sus artífices. No obstante, sobre este último aspecto Barberena tuvo razón al señalar que algunas manos parecen más grandes al tamaño promedio.

En cuanto a las representaciones humanas, Barberena observó la presencia de algunas figuras tomadas de las manos, sin embargo no especificó el número de estas representaciones ni abundó en su descripción o análisis (Barberena 1950: 68). En el año de 1891 Pector Désiré, en el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica, presentó información del sitio con base en el trabajo de Barberena publicado en 1889 en Panamá. De acuerdo a la información recabada por Philippe Costa, en esa ocasión se mencionó la representación de un hombre con aureola y otro adorándolo, así como otras pinturas que, quizá por su grado de abstracción formal, fueron llamadas “jeroglíficos” (Costa 2010: 22-24).

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

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

Sobre el nombre del sitio, Barberena menciona que “Espíritu Santo” fue una denominación dada a una antigua hacienda y puesta al abrigo rocoso por un religioso conocido como el Padre Cruz. Esta afirmación está en concordancia con el documento del siglo XVIII comentado en párrafos anteriores en donde se menciona la existencia de la “Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva”. Barberena menciona también que el sitio se ubica en una región indígena preponderantemente lenca y donde también se hablaba el “dialecto chontal de Matagalpa” con lo cual parece aludir a los indígenas cacaoperas.

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

La confusión respecto a la temporalidad y filiación cultural del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo queda atestiguada en una aseveración realizada por Barón de Castro al citar el trabajo de Barberena: “El doctor Barberena opina que estas pictografías son olmecas, es decir mayas.” (Barón de Castro 1942: 77, citado en Costa 2010: 77). En aquella época apenas se estaban definiendo los horizontes temporales de estas culturas, lo que hace más problemático interpretar esta afirmación. Ahora es posible concluir que no hay elementos iconográficos mayas ni olmecas en el sitio, tal como en la actualidad entendemos estos términos.⁵³

⁵³ Barberena también mencionó la existencia de otros sitios con arte rupestres tales como el Ídolo de Talpa en el departamento de La Paz, los petroglifos de Estanzuela y Sessori, la Piedra Bruja de Sensuntepeque y la Piedra Pintada de Titihuapa. Algunas

En el año de 1913 Jeremías Mendoza publicó un trabajo acerca de la historia de los indígenas lenca del oriente de El Salvador, sin embargo pasó largo tiempo desapercibido hasta su inclusión en la obra de María de Baratta de 1952.⁵⁴ Mendoza aporta una información de interés acerca del uso de la Gruta del Espíritu Santo, pues comenta que los indígenas cacaoperas realizaban una peregrinación hacia el sitio; desafortunadamente no da más detalles al respecto (De Baratta 1952: 368; Costa 2010: 25 y 26). El documento del siglo XVIII, el aporte de Mendoza y el nombre dado al sitio por la tradición oral como “capilla de los cacaoperas” fortalecen la hipótesis de algún tipo de vínculo entre este grupo y el abrigo rocoso.

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

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

de sus observaciones sobre estos sitios, en particular la Pintada de Titihuapa, han sido comentados en el capítulo anterior.

⁵⁴ El título completo de la obra fue: “Páginas históricas de la Raza Lenca de la República de El Salvador. Estudio Arqueológico, Etnológico, Filológico y Geográfico”, apareció en la última parte del 1er tomo de la obra de María de Baratta (Baratta 1952: 368; Costa 2010: 30).

para ello, buscaban los lugares más solitarios como eran las grutas, los cerros y los barrancos”. (Mendoza, citado en Costa 2010: 50).

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

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

Es en términos de la topografía del sitio donde Paz hizo observaciones de mayor relevancia, señaló que el piso tenía un nivel desigual y que en el centro del abrigo había una pileta de agua cristalina. También mencionó que una parte del techo se había colapsado y la existencia de fracturas en la pared rocosa (Paz 1950 [1926]: 64). El dato de la presencia de agua al interior del sitio es de capital importancia debido a que este rasgo sin lugar a dudas fue una característica que no pudo ser pasada por alto por quienes lo eligieron como un lugar para plasmar las pinturas. Paz aportó otras medidas para el abrigo: 39 metros de largo, 6 metros de anchura máxima y 15 o 16 metros de alto, las cuales presentan una visión más aproximada al tamaño real del sitio si se le compara con los datos suministrados por Barberena. Como se verá más adelante, prácticamente ningún autor coincide con otro en las medidas exactas del sitio, no obstante todos muestran un abrigo de grandes dimensiones

en relación con la escala humana. Por último, Paz también reitera el hecho de que el sitio se ubica en una zona que fue habitada por indígenas lencas, así como la posibilidad de que se trate de un antiguo “templo de los aborígenes.”

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

4.2. Los primeros acercamientos desde la arqueología

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

Cabe mencionar que Jorge Lardé también mencionó el hallazgo de un molar de mastodonte encontrado en la Gruta del Espíritu Santo. Esta

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

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

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

En la década de 1950 el arqueólogo alemán Wolfgang Haberland realizó distintas investigaciones en El Salvador con el objetivo de reconocer sitios arqueológicos e indagar en la distribución de antiguas culturas. Entre los sitios que estudió se encuentra la Gruta del Espíritu Santo, la cual visitó en abril de 1954 y en noviembre de 1958, sin embargo, fue hasta el año de 1972 cuando publicó su trabajo más completo sobre las pinturas rupestres. No obstante, es preciso aclarar que se trata de un breve artículo y que el mismo Haberland lo consideró como un “reporte preliminar” (Haberland 1972: 286).

Haberland señaló que el sitio se ubicaba en la región “menos estudiada” en términos arqueológicos de todo El Salvador: las montañas del noreste pertenecientes a la cuenca del río Torola. Desde el inicio de su trabajo mencionó la dificultad de estudiar la Gruta del Espíritu Santo no obstante la importancia del “arte antiguo” que contiene. Describió el abrigo como un cuarto de esfera con 12 metros de altura, entrada de 26.5 metros y un ancho máximo de 15 metros; de nueva cuenta sus medidas presentan divergencias con las de los autores anteriores. Sobre el tipo de roca dijo que el techo, las paredes y el piso estaban conformados por el mismo material, el cual consiste en un conglomerado de toba volcánica blanca (*trass breccia*). Mencionó que la acción corrosiva de agentes naturales, como el agua y el viento, había causado irregularidades en toda la superficie rocosa, incluyendo el piso (Haberland 1972: 286). Entre los principales rasgos de afectación de las pinturas rupestres

Haberland señaló la existencia de bandas blancas verticales formadas por una sustancia mineral producto de los escurrimientos de agua, se trata de un proceso conocido como lixiviación, del cual se hablará con mayor detalle más adelante. No pasó por alto la presencia de líquenes y musgo en algunas secciones de la pared rocosa.

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

Respecto el tema de la composición de los motivos es preciso reflexionar sobre lo que entendemos como “escena” o como “motivo aislado”. Si entendemos “escena” como una composición en donde varios elementos entran en relación para formar algún tipo de narrativa, en la cual los distintos componentes juegan un papel específico en un momento determinado, como si se tratara del “retrato” de un pasaje o situación particular, en efecto parece que las figuras antropomorfas pintadas en el abrigo no cumplen estas características. Haberland, por tanto, se alejó de la idea anterior propuesta por Barberena sobre la representación de escenas de “adoración”; por el contrario, él consideró que las figuras no presentaban interacción entre sí y que permanecían aisladas unas de otras. En el siguiente capítulo se amplía la discusión sobre el tipo de composición que guardan los motivos en la Gruta del Espíritu Santo, no obstante concuerdo con el planteamiento de Haberland acerca de la inexistencia de escenas narrativas, lo que no significa que no haya una lógica en la distribución del grafismo.

Por otra parte, Haberland observó la existencia de tres tipos diferentes de pinturas. El primero de ellos lo consideró el más frecuente en el

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

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

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

At first glance these human figures look different, but closer inspection reveals that certain details appear quite often regardless of color or tech-

nique. For example, all the figures are rendered as solid and lack facial features, with the sole exception of one figure where the mouth is clearly indicated. (Haberland 1972: 289).

Haberland señaló otros rasgos de las figuras humanas como los siguientes: algunas portan en la cabeza una especie de “cuernos”, ya sea con bordes circulares o rectangulares, los cuales interpretó como tocados con astas de venado o máscaras zoomorfas; es posible que todas las figuras humanas fueran representadas desnudas, salvo una que parece portar un vestido; algunas figuras portan objetos como arcos, cerbatanas y palos; identificó dos parejas tomadas de las manos, una en rojo y otra en amarillo; otras figuras las consideró como humanos con cabezas y alas de ave. Finalmente, propuso que las figuras humanas podrían tratarse de personajes disfrazados de aves y venados. Haberland también identificó otras representaciones además de las antropomorfas: tres figuras de pájaros, diseños abstractos (chevrones, círculos, cuadrados), 1 sol radial y 4 manos (dos positivas y dos negativas).

Respecto a la iconografía del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo es importante mencionar que Haberland fue un poco más lejos que los investigadores anteriores al presentar ocho láminas con dibujos de los motivos y destacar algunos detalles de las figuras antropomorfas (Figs. 40-44). La preponderancia de las figuras humanas, ya atestiguada en los trabajos anteriores, queda patente en el artículo de Haberland; lo que añade es una importante reflexión al decir que dichos motivos presentan pocas diferencias entre sí, incluso cuando fueron hechos en distintos colores o técnicas. Esto marca ya una pregunta que es preciso explorar: ¿el antropomorfismo de la Gruta del Espíritu Santo obedece en todos sus ejemplos a las mismas convenciones figurativas?, la respuesta de Haberland es que sí, él considera que es poca la variabilidad y que uno de los rasgos preponderantes está en la inexistencia de detalles para sugerir los rostros así como en el uso de un color sólido, es decir tinta plana, para la elaboración de las figuras y no del delineado.

Además de los personajes con tocados de “aureolas”, los que curiosamente no son señalados por Haberland, añade la presencia de otros con peinados o adornos de “cuernos”. Esto ya nos muestra que las figuras, aunque semejantes, tienen entre los rasgos que las singularizan distintos elementos que adornan sus cabezas. También las hace diferentes el hecho de que porten distintos objetos en las manos, como las cerbatanas, palos

y arcos. Por último, destaca la alusión que hace de los “hombres-pájaro”, un rasgo que no había sido mencionado anteriormente. Estas características y otras más que han sido identificadas durante el proceso de registro de las pinturas llevado a cabo en esta investigación serán tomadas en cuenta y discutidas en el siguiente capítulo.

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

En términos de la interpretación, formuló la hipótesis de que este arte rupestre estuviera vinculado a la cacería, debido a la presencia de arcos y palos llevados por los personajes, así como por los supuestos trajes o disfraces de venado y ave. También consideró que el vínculo con la cacería podría explicarse por la situación misma del medio en donde se ubica el abrigo: “ In terrain so broken and arid as the Valley of Corinto, hunting would have doubtless been the main means of subsistence and the cave might well have been a place where hunting magic was practiced to ensure provisions for the local group”. (Haberland 1972: 291).

En el mismo año que apareció el artículo de Haberland, unos meses antes en julio de 1972, la Gruta del Espíritu Santo fue declarada Monumento Nacional de El Salvador, lo que la convierte junto con la Piedra Sellada de Auachapán en los dos únicos sitios de arte rupestre en territorio salvadoreño que tienen un *status* legal propicio para su salvaguarda y conservación (Künn y Strecker 2003: 22; Coladán y Amaroli 2003: 144).

En enero de 1977 Haberland regresó a la Gruta del Espíritu Santo para realizar algunas excavaciones arqueológicas y tratar de establecer una cronología para el sitio. Realizó 9 pozos de sondeo y en todos encontró vestigios arqueológicos, los cuales consistían en restos de cerámica y lascas de obsidiana y pedernal. La mayor parte de la cerámica encontrada correspondía a los tipos Obrajuelo Ordinario Modelado y Policromo Quelepa, definidos por E. Wyllys Andrews en Quelepa, los cuales ubicó en la fase Lepa del Clásico Tardío (625-1000 d.C.) (Haberland 1991: 97;

Andrews 1976: 193-201). Algunas puntas de flecha también fueron consideradas por Haberland como pertenecientes a la misma fase. Además, en 3 de sus pozos de sondeo identificó artefactos líticos como raspadores, buriles y perforadores en estratigrafía más profunda, los cuales estaban asociados con lascas que Haberland consideró similares a las que Andrews describió para la fase Uapala en Quelepa (500 a.C-150 d.C) (Haberland 1991: 99). Esta tecnología lítica, que no apareció asociada a cerámica, fue denominada por Haberland como complejo Suncuyo, al cual consideró de una gran antigüedad y pertenecientes a un periodo “preproyectil”, aunque no llegó a especificar su precisa temporalidad (Haberland 1991: 103).

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

4.3. Trabajos recientes

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

Elisenda Coladán tuvo una actividad importante de investigación durante la década de los noventa, a ella puede atribuirse el resurgimiento del interés por el arte rupestre salvadoreño y, en particular, de los sitios con pinturas rupestres en las montañas fronterizas del norte. Plasó sus observaciones sobre el arte rupestre salvadoreño en diversos informes y artículos (Coladán 1996, 1998a, 1998b, 1998c, 2000; Coladán y Amaroli 2003). Los problemas a los que se abocó Coladán fueron muy similares a los formulados por Haberland: las características del grafismo rupestre y la cronología del sitio; además, también se preocupó por indagar en el contexto de la región al identificar otros conjuntos de arte rupestre en las cercanías de la Gruta del Espíritu Santo.

Elisenda Coladán realizó nuevos registros gráficos, descripciones y algunos comentarios críticos en torno al trabajo de Haberland. Entre 1996 y 1997 llevó a cabo un registro del grafismo rupestre de la Gruta del Espíritu Santo por medio de calcos hechos sobre plástico translúcido, sin embargo esta documentación, como ella misma señaló, abarcó únicamente el 10% del total de pinturas (Coladán 1996). Estos registros en la actualidad parecen extraviados, pues no los he podido consultar en el Departamento de Arqueología de El Salvador ni en el Museo Nacional de Antropología, en donde deberían estar. Los dibujos que publicó en el año 2000 son el mejor testimonio que queda de su labor de registro, los cuales se reproducen en las figura 45. A diferencia de Haberland, la presentación de su registro no muestra los conjuntos de motivos sino sólo algunos elementos aislados, lo que impide identificar las relaciones que guardan los distintos motivos entre sí y su ubicación en el abrigo.

Coladán mencionó algunos rasgos que los autores anteriores habían comentado: secciones de la roca ennegrecidas por humaredas u hongos, nivel desigual del piso del abrigo, las dimensiones del sitio (12 metros de altura, 30 metros de entrada, 23 metros de ancho), colapso de una sección del techo y preponderancia de figuras antropomorfas. Lo que destacaré a continuación son algunas de sus observaciones originales que enriquecen el panorama que se ha dado en este capítulo.

La arqueóloga Coladán mencionó que las pictografías fueron realizadas a una altura que va de 1 m a 8 m en relación al nivel original del piso, y que sus dimensiones abarcan desde unos pocos centímetros hasta figuras de 1.5 m. Estos datos están en concordancia con el registro realizado en esta investigación. Igual que Haberland, consideró que la mayoría de

los motivos están aislados y que no parecen formar escenas (Coladán 2000: 15; Coladán y Amaroli 2003: 146). Asimismo, también observó que los motivos presentan pocas diferencias entre sí, que fueron realizados en el “mismo estilo”, incluso llegó a plantear que podrían tratarse de realizaciones hechas por el mismo autor (Coladán 2000: 15 y 16).

Sobre los colores empleados, Coladán los clasificó de la siguiente manera: diferentes tonos de ocre desde el amarillo pálido hasta el rojo/violeta brillante, pasando por diferentes tonalidades de naranja, además de blanco, negro y verde. Propuso que los tonos ocres pudieron tener su origen en óxidos de hierro que tienden a ser comunes en rocas de ignimbrita como las que forman el abrigo, mientras que el negro pudo ser elaborado por medio de madera carbonizada. Considero que estas observaciones de Coladán son más cercanas a los colores que en efecto pude observar en el abrigo durante el proceso de registro de las pictografías. Además, Coladán señaló la poca presencia de grabados, como es el caso de la figura 45 G, y omitió la observación de Haberland acerca de figuras “blancas” grabadas. Sólo menciona el curioso caso de una figura hecha por medio de la combinación de grabado y pintura amarilla.

Coladán señaló que la pintura blanca se sobrepone a las demás, lo que podría indicar que los motivos realizados en este color son más recientes. Esta observación también la comparto con esta investigadora debido a que fue un tipo de obliteración que identifiqué durante el proceso de registro.

Sobre los rasgos de las figuras antropomorfas, Coladán observó la presencia de grandes tocados, el poco énfasis dado a los detalles de los rostros y la posibilidad de que algunas figuras estén representadas con vestimenta. También siguió la idea de Haberland respecto a que algunas de las figuras puedan llevar cierto tipo de máscaras (Coladán 2000: 16; Coladán y Amaroli 2003: 147). Respecto a las figuras tomadas por las manos, Coladán identificó un número total de 5 parejas, tres realizadas en rojo, una en amarillo y otra grabada. Considero que este tema es común en el arte rupestre sudamericano, no obstante no llegó a mencionar ejemplos o casos específicos en donde lo podamos ubicar; también sugiere la idea de que se trate de una representación mítica cercana al relato de los hermanos gemelos mayas, Hunahpú e Ixbalanqué (Coladán y Amaroli 2003: 147).

Sobre el motivo de las manos, Coladán consideró que la mayoría consisten en impresiones positivas realizadas en un color amarillo-

naranja, aunque identificó una en negro. No dio un número preciso de estos motivos, aunque dijo que superan la cantidad de 15. También comentó que es común la representación del antebrazo, que algunas de las manos positivas en amarillo fueron obliteradas por medio de signos abstractos y que algunas ubicadas en el muro norte están rodeadas de puntuaciones hechas en color amarillo. Por otra parte, señaló que las manos al negativo están hechas en color rojo (Coladán y Amaroli 2003: 148).

Coladán también identificó algunas figuras zoomorfas: dos aves, dos o tres cangrejos, dos serpientes, una tortuga y quizá un escorpión. En cuanto a los signos geométricos señaló los siguientes: círculos concéntricos, cuadrados con líneas verticales, chevrones y elementos cruciformes. Coladán comentó la existencia de dos elementos que no pudieron ser corroborados en esta investigación, se trata de algunas piedras de tacitas y el grabado de una serpiente, los cuales se ubican fuera del abrigo rocoso, hacia el sur. Es posible que el motivo serpentino corresponda al dibujo de la figura 45 F:

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

Coladán realizó nuevas excavaciones arqueológicas con el objetivo de aclarar la cronología del sitio y corroborar los datos que anteriormente habían sido dados por Haberland. Con este fin excavó 5 pozos de sondeo en las mismas áreas en las que trabajó el arqueólogo alemán, es decir, en el piso mismo del abrigo y en el área ubicada al este del sitio. Además, identificó una amplia cantidad de material de superficie con un total de 270 piezas líticas. Una vez que analizó la información obtenida llegó a las siguientes conclusiones:

El abrigo rocoso del Espíritu Santo nos parece ser un sitio multicomponente mucho más complejo que lo planteado por Haberland. Tanto en superficie como en excavaciones presenta tipos cerámicos que van desde el Preclásico hasta el Postclásico, además de un material lítico abundante en obsidiana y diferentes categorías de pedernales. Cabe destacar que entre el material de

obsidiana encontrado en superficie apareció un material microlítico, ya mencionado por Haberland: “de 1.5 a 2 centímetros de obsidiana” (1991: 103) desconocido por el momento en otras zonas de El Salvador, pero presente en Nicaragua (Coladán y Amaroli 2003: 149).

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

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

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

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

Respecto al contexto del arte rupestre en la región de Morazán, cabe destacar que durante su temporada de mayo de 1996 Coladán visitó dos sitios con pinturas rupestres ubicados al norte y al sur de la

Gruta del Espíritu Santo: las cuevas de los Figuras y de los Fierros, los cuales fueron comentados en el capítulo anterior. Coladán también señaló la presencia de un pequeño abrigo ubicado a escasos metros de la Gruta del Espíritu Santo, la Cueva del Toro, en el lado occidental de las Lomas del Suncuyo. Este abrigo fue reportado por primera vez en 1976 por Manuel López y la Lic. Hernández, miembros del departamento de Arqueología del Museo Nacional. En su reporte de 1996 Coladán comentó sobre este sitio:

Es un pequeño abrigo rocoso situado al oeste de la Cueva del Espíritu Santo. Las representaciones no parecen ser más de diez y en su casi totalidad son figuras humanas. Tan sólo una podría ser asociada a una representación de ave, o más exactamente de un ser mitad humano, mitad pájaro. Varios personajes portan penachos. Todas están pintadas con ocres rojos, aunque en diferentes tonalidades. El estilo y el tipo de representaciones son muy similares a varios antropomorfos de la gruta del Espíritu Santo que podrían ser contemporáneos. (Coladán y Amaroli 2003: 150).

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

Apenas unos años después de los trabajos de Coladán, tuvo lugar otra iniciativa de investigación en la Gruta del Espíritu Santo. En el año de 2002 Peter Robinson, de la Fundación Bradshaw, y el Dr. Roberto Ticas hicieron una visita al sitio con el objetivo de definir un plan de manejo y de conservación. Esta exploración, desafortunadamente, sólo produjo un breve reporte publicado en internet (Bradshaw Foundation 2002). Entre los aspectos señalados destaca la identificación de algunos motivos, entre los que se encuentran algunos descritos como motivos “lineares”, vulvas, una tortuga y una mano negra. Estos investigadores contabilizaron

un aproximado de 200 motivos y, a diferencia de lo señalado por Haberland, consideraron la presencia de distintos estilos, aunque no realizaron una descripción de sus diferencias o características.

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

Perrot-Minot, con base en el trabajo que él y sus compañeros Nicolás Delson y Phillipe Costa desarrollaron en la región de Cabañas, consideró más plausible ubicar al sitio en el Clásico Reciente, hacia 700 d.C. Esta conclusión la retoman a partir de la evidencia de materiales cerámicos de este periodo encontrados en los entornos de sitios con arte rupestre como la Pintada de Titihupa y la misma Gruta del Espíritu Santo. No obstante, este autor también señaló la necesidad de realizar un estudio pormenorizado del abrigo que contemple tanto excavaciones arqueológicas como análisis comparativos de su arte rupestre para poder definir con más elementos la cronología de las manifestaciones presentes en el abrigo.

Nicolas Delson, por su parte, propuso que los motivos de caza en la Gruta del Espíritu Santo pueden plantear una relación con sitios como la Pintada de Titihuapa (Delson 2006: 43). Sin embargo, considero que, aunque el tema de la cacería en el arte rupestre de El Salvador ha sido mencionado en varias ocasiones, no se han mostrado de manera fehaciente las imágenes que representan esta temática en sitios salvadoreños. De acuerdo al registro realizado en el presente trabajo, la Gruta del Espíritu Santo no contiene escenas de caza. Si bien los arqueólogos

franceses proponen una comparación entre los petroglifos de Titihuapa y las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo, me parece difícil plantear una relación entre ambos sitios debido a las diferencias que presentan en términos de la técnica empleada y la iconografía representada, aunque esto no descarta su posible contemporaneidad.

En el año 2011 fue dado a conocer el informe final del proyecto titulado “Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador”, el cual contó con el financiamiento del Fondo del Embajador de los Estados Unidos de América (Shibata 2011). En este proyecto participaron especialistas de la Secretaría de Cultura y el Departamento de Arqueología de El Salvador, los cuales se abocaron principalmente a la investigación arqueológica, el diagnóstico de conservación y la etnografía del pueblo de Corinto. Cabe mencionar que esta iniciativa no contempló el estudio del grafismo rupestre, lo que hace que la presente investigación sirva como complemento de lo presentado en este informe ya que añade datos y análisis que no fueron incluidos en él.⁵⁵ A continuación presento algunos de los aspectos más relevantes, sobre todo aquellos que añaden nueva información a lo dicho por otros autores.

Sobre el tema de la conservación de la Gruta del Espíritu Santo, Claudia Ramírez realizó un diagnóstico y una síntesis de los principales problemas que presenta el sitio, tomando en consideración las afectaciones antrópicas y las naturales (Ramírez 2011). Los problemas ocasionados por la actividad humana incluyen el *graffiti*, agujeros de bala, restos de hollín y abrasiones:

Durante las conversaciones sostenidas en el sitio con los vigilantes, ellos me manifestaron que los impactos de bala eran producto de las maras, y algunas también remanentes del conflicto armado. A través de las fotografías históricas se ha podido constatar que dichos impactos de bala de hecho son previos al conflicto armado. Durante la última expedición de Haberland se fotografió el abrigo, pudiéndose constatar los impactos de bala (Ramírez 2011: 17).

⁵⁵ El arqueólogo Shione Shibata, editor de la memoria del informe y quien actualmente se encuentra al frente del Departamento de Arqueología de El Salvador, consideró positiva la iniciativa de la presente investigación debido a que cubriría aspectos que no habían sido tomados en cuenta en el proyecto del Fondo del Embajador (Shibata, comunicación personal, julio de 2012).

Ramírez retomó la información referente a la fábrica artesanal de jabón, actividad que consideró como uno de los principales deterioros ocasionados por la acción humana. Determinó que esta labor implicó la realización de hoyos en la toba volcánica del suelo del abrigo rocoso para quemar leña, lo cual modificó su morfología de manera definitiva. También retomó la información sobre la existencia de la pileta de agua en el centro del abrigo, incluso menciona que antes la gente “iba a lavar” a la cueva; esto la lleva a concluir que antes existía mayor filtración de agua que en la actualidad.

Ramírez explicó que la filtración de agua es una de las principales causas del deterioro de las pinturas rupestres, ya que este fenómeno incide en el surgimiento de micro y macro flora, y también coadyuva a la aceleración de la lixiviación de la roca. Este último proceso lo define en los siguientes términos: “La lixiviación es el proceso en el cual el agua se filtra y deposita restos de sustancias las cuales se cristalizan al secar (...) Arrastre de las sustancias solubles o coloidales de un suelo por aguas de infiltración” (Ramírez 2011: 7). Las capas blancas producto de la lixiviación reciben el nombre de “pieles silíceas”, son las mismas que ya Haberland había señalado. Ramírez menciona que estas pieles silíceas tienen distintos grosores, algunas son translúcidas y permiten observar las pictografías que están debajo de ellas, otras en cambio son demasiado gruesas. También comenta que algunas de estas pieles silíceas pudieron ser anteriores a la elaboración de algunas pinturas.

Ramírez observó que la pared norte tiene una grieta que la atraviesa desde la parte superior derecha hasta la parte inferior izquierda (Ramírez 2011: 12). La misma autora consideró que esta fisura pudo ser el resultado del movimiento provocado por el colapso de una sección del techo del abrigo rocoso. Esta fisura ha permitido mayor infiltración de agua y, por lo mismo, el surgimiento de un mayor número de pieles silíceas. Las manchas de agua producto de la infiltración se incrementan durante la época de lluvia, algunas incluso llegan a cambiar el tono de las concreciones silíceas de blanco hacia verde oscuro. Estas filtraciones de agua producen en la bóveda y las paredes del abrigo el crecimiento de líquenes y helechos, además activan a los microorganismos como el musgo y los hongos, así como a algunas plantas cuyas raíces llegan a producir desprendimientos de la superficie rocosa.

Sobre el biodeterioro, Ramírez destacó la presencia de actividad animal por medio de la anidación de insectos, aves y mamíferos:

El abrigo es de hecho un propicio lugar para el biodeterioro. Gracias a su superficie rugosa se facilita anidación de abejas y avispas. La ocupación de estos insectos no es reciente, de hecho existen panales mineralizados que podrían ayudar a fechar la concreción. En la esquina superior del abrigo rocoso en la sección norte, es visible un enorme agujero causado por la caída del agua de lluvia. Con el tiempo este agujero se ha visto incrementado por la ocupación de un enorme panal de avispas. Asimismo la presencia de oquedades causadas por impactos de bala ha servido de protección para insectos y murciélagos. En base al registro se contabilizaron 93 panales de avispas en el abrigo. Muchos de estos ya sin insectos, pero debido al impacto visual es necesario considerar que la huella dejada por el panal, y su efecto de adherencia a la superficie ha alterado la interpretación misma de las pinturas. (...) La ocupación por murciélagos es mínima, es posible que esto se debe a la presencia de muchos árboles en los alrededores del abrigo. Asimismo la presencia de zopes [zopilote] en el abrigo con el fin de anidar es preocupante. Ya que la avifauna por lo general tiende a agruparse en ciertas áreas. En el caso de los zopes, estos tienden a agruparse en árboles, lo cual no sólo representa un riesgo por los temores que infunden a los visitantes, pero más bien por salubridad. (Ramírez 2011: 16 y 17).

Por último, es interesante la información que Ramírez dio respecto al uso reciente del abrigo, ya que recogió testimonios, como los del guardián del sitio, señor Argelio Álvarez, quien dijo que antes la Gruta del Espíritu Santo era un lugar de recreo donde la gente se reunía para asar carne y convivir (Ramírez 2011: 5).

La sección arqueológica del informe, desafortunadamente, añade poca información a las investigaciones precedentes (Camacho, Alvarado y Shibata 2011). En primera instancia, los arqueólogos del Departamento de Arqueología de El Salvador realizaron un levantamiento topográfico del abrigo rocoso y sus alrededores, con lo cual elaboraron cuatro mapas del sitio y de su entorno. También presentaron un mapa hecho en 1976 por Manuel R. López, el cual fue retomado en esta investigación por ser el más adecuado para ubicar las distintas secciones con pinturas (Camacho, Alvarado y Shibata 2011: 40-47).

Durante las excavaciones arqueológicas se realizaron dos pozos de sondeo en los que se identificaron materiales líticos y cerámicos. Algunos de los artefactos líticos fueron considerados como desechos de la elaboración

herramientas, mientras que otros fueron identificados como restos de navajas prismáticas, percutores y una “mano” de molienda. Los tiestos cerámicos fueron considerados vagamente como de “origen prehispánico” sin especificar su datación o tipología. El informe abunda en detalles técnicos pero sin llegar a especificar la cronología a la cual pertenecen los materiales. Tampoco se formuló una discusión con respecto a los debates generados por los arqueólogos anteriores. Sugieren que el origen de los materiales de obsidiana encontrados pueden estar en fuentes hondureñas como Güinope y La Esperanza. Los autores de este informe consideraron que no hay elementos para relacionar los pocos vestigios excavados con las pinturas rupestres.

Por último, la sección etnográfica se aboca principalmente a la descripción de la población moderna de Corinto, haciendo énfasis en procesos recientes como la guerra entre El Salvador y Honduras (1969), el conflicto armado de la década de 1980 y la migración hacia los Estados Unidos (Campos 2011). Melissa Campos hizo una reseña del origen de la población de Corinto y comentó cómo anteriormente las tierras en donde se ubica pertenecían a la Comunidad de Indígenas de Cacaopera. Fue hasta el 15 de febrero de 1852 cuando Corinto adquirió el *status* de pueblo independiente, gracias a las gestiones realizadas por parte de un hombre llamado Policarpo Benitez, quien contó con el apoyo del presbítero Norberto Cruz, el mismo padre Cruz que ya había sido mencionado por Santiago I. Barberana. De esta manera queda asentado que la población de Corinto se remonta al siglo XIX y que antes de esta fecha los indígenas cacaoperas eran los propietarios de este territorio.

Entre las evidencias que Campos presenta sobre la relación entre los indígenas cacaoperas y la zona de Corinto está la historia de un árbol de cuapinol cerca del cementerio en donde se dice “fue fundado” el comercio, debido a que en este lugar los cacaoperas acostumbraban realizar intercambios de diversos productos y al mismo tiempo celebrar reuniones con música y bailes (Campos 2011: 114).

Campos identificó que la mayoría de la población de Corinto mantiene una actitud de ignorancia o indiferencia con respecto a la Gruta del Espíritu Santo (Campos 2011: 125). No obstante, en años anteriores el sitio funcionó como un lugar de reunión y recreo, corroborando lo apuntado por Claudia Ramírez, así como un espacio para la celebración de ceremonias católicas:

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

Algunos de los pobladores consideran que las pinturas rupestres fueron elaboradas por gigantes, lo cual, como se dijo en apartados anteriores, se vio reforzado por el hallazgo de restos paleontológicos:

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

Es posible que la altura en la que se encuentran algunas de las pinturas rupestres, que alcanzan hasta 8 metros con respecto al piso, también influyera en asociar estos vestigios con la presencia de gigantes. Los actuales pobladores de Corinto conciben a estos seres como los habitantes de un periodo remoto anterior al diluvio universal (concebido dentro de los cánones judeo-cristianos), los cuales vivían en una época anterior a la llegada del cristianismo. Esta idea que separa un tiempo cristiano de otro no cristiano la pude corroborar en una conversación con el señor Manuel Cardona, originario de Corinto, quien me dijo que las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo “las habían hecho los gentiles, personas que vivieron hace mucho tiempo, antes de que existiera el bautismo, eran personas que se alimentaban de la corteza de los árboles.” En otra ocasión, Cardona comentó que cerca de la Cueva de las Figuras habitaba un duende que “no estaba bautizado”. Esta forma de concebir el tiempo remoto es resumida en los siguientes términos por Campos:

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

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

Otros testimonios recogidos por Campos mencionan la aparición de una gran serpiente que cuida el sitio, la presencia de una “jolota”, es decir un guajolote hembra, y también de un toro negro en la Cueva del Toro (Campos 2011: 134). Estos animales fungen como los guardianes del sitio y en la actualidad están asociados a entidades malélicas como el diablo. La serpiente como ente protector de lugares sagrados, en ocasiones con manifestaciones rupestres, es una creencia que también he podido recoger en relación con la Cueva Pintada del Cantón Hondable y en la laguna de Masaya en Nicaragua. En el primer caso a través del señor Manuel Cardona, quien dijo que en las inmediaciones del paredón que contiene las pictografías vivía una “gran

serpiente”, y en el segundo por medio de unos niños quienes me afirmaron que en la laguna de Masaya habitaba una serpiente, que si esta llegara a morir la laguna se secaría. Por otra parte, la serpiente enroscada con plumas y un par de cuernos ubicada en la laguna Asososca y el nombre antiguo del lago de Güija (Coatán, “lugar de la serpiente”) son otros indicadores de la importancia del significado simbólico de este animal. En el caso de la jolota se dice que este animal atrae a las personas para llevarlas al mundo subterráneo, al que se accede por las cuevas.

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

La población de Corinto es mayoritariamente mestiza y su asentamiento en la zona se remonta al siglo XIX, lo que aunado a los procesos históricos de desplazamiento y repoblamiento producto de los conflictos armados, hace entendible la carencia de un vínculo estrecho entre este núcleo poblacional y el sitio de arte rupestre.

Por último, para finalizar este capítulo se presentan brevemente algunas de las observaciones realizadas sobre la Gruta del Espíritu Santo en las compilaciones más recientes sobre arte rupestre centroamericano. Estos planteamientos resumen los principales conocimientos que se tienen sobre el sitio y muestran la manera en que ha sido presentado en trabajos más generales.

Desde la bibliografía comentada de Matthias Strecker de 1982 fue señalada la existencia del sitio, aunque sin describir sus características (Strecker 1982: 16). En la compilación más reciente sobre arte rupestre centroamericano realizada por Martin Künne, Lucrecia de Batres y Phillipe Costa (2012) se incluyó la siguiente descripción de la Gruta del Espíritu Santo, la cual constituye una síntesis de los principales planteamientos formulados por diversos autores:

Around 200 pictographs, petroglyphs (abrasions or incisions) and painted petroglyphs are reported from the famous Gruta del Espíritu Santo in the Morazan department alone (Perrot-Minot 2007c, 13-19). They include

anthropomorphic, zoomorphic, anthropozoomorphic and geometric representations as well as positive hand prints and negative stencils which were executed in different hues of red, orange, ochre, brown, yellow, white, black and green. Haberland (1972, 286-91) feels that a majority of the site's images is grouped as hunting scenes which include anthropomorphic figures bearing sticks, lances or head dresses. In contrast, Coladan laments the absence of well-defined scenic representations and the rarity of zoomorphic motifs (Coladan and Amaroli 2003: 145-49). Although the rock-shelter's initial use is associated with artifacts from preceramic layers (Haberland 1991: 95-104), Perrot-Minot argues that most of the documented archaeological materials as well as the pictographs' outstanding polychromy and style indicated a Late Classic (AD 600-800) tradition also known from the Peña de la Sirica, the Cueva de los Fierros and the Rosas Coloradas sites (Perrot-Minot 2007c, 13-19)." Künne *et al.* 2013: 293

Las observaciones realizadas con anterioridad en torno al arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo merecen una revisión minuciosa, pues ninguno de los aspectos fundamentales (cronología, iconografía, composición, colores, sobreposiciones, entre otros) ha sido clarificado de manera fehaciente. En el siguiente capítulo se exponen las características del grafismo a la luz del nuevo registro realizado en esta investigación, y se discutirán los aspectos fundamentales planteados por los estudios aquí reseñados.

5. CARACTERÍSTICAS DEL ARTE RUPESTRE DE LA GRUTA DEL ESPÍRITU SANTO

5.1. El emplazamiento y el soporte topográfico

Las Lomas del Suncuyo son un afloramiento rocoso ubicado en el norte del valle de Corinto, tienen una altura aproximada de 20 metros con respecto a su entorno inmediato (fig. 46). Desde su cima, formada por una meseta de piedra, se tiene una excelente vista del pequeño valle intermontano (fig. 47). Hacia el oeste de las Lomas del Suncuyo se encuentran los llanos del mismo nombre, al sur la actual población de Corinto y al este se ubica el llano Grande (fig. 4).

Hacia el lado este de las Lomas del Suncuyo, como se mencionó, se encuentra la Gruta del Espíritu Santo, en tanto que en el lado oeste hay dos abrigos rocosos conocidos como Cueva del Toro y la Cueva del Duende, en esta última no hubo o no se conservaron pictografías. En el interior de la cueva del Duende escurre agua proveniente de la parte alta de las Lomas del Suncuyo. Es posible que el aspecto húmedo que ahora tienen lugares como la Cueva del Duende o la covacha de Yarrawalaji fuera similar al que tuvo la Gruta del Espíritu Santo en el pasado, esto explicaría la amplia presencia de marcas de escurrimientos. Con mayor humedad, con la superficie de la pared mojada, es posible que las pinturas se apreciaran mejor. La Gruta del Espíritu Santo ahora es más seca, lo que ha frenado el surgimiento de nuevas concreciones.

La Gruta del Espíritu Santo consiste en un gran abrigo cuyas paredes se curvan para formar una semiesfera rocosa con las siguientes dimensiones: un largo de poco más de 30 metros, profundidad máxima de 23 metros

y altura de 12 metros.⁵⁶ El piso es irregular y decrece en altura conforme se aleja de las paredes, antes era más alto debido a que, cómo se señaló en el capítulo anterior, ha sido alterado por las perforaciones hechas con motivo de la fábrica de jabón y también por la acción de agentes naturales como el agua y el viento. El abrigo cuenta con tres paredes: la norte, la oeste y la esquina sur. Las manifestaciones rupestres se distribuyen en las dos paredes principales, la norte y la oeste (fig. 48). En la esquina sur ya no se aprecian pictografías.

Las pinturas están dispersas casi en todo el abrigo rocoso, para su registro se ha propuesto la división de la totalidad del grafismo en siete conjuntos, cinco están en la pared norte y dos en la pared oeste (figs. 49 y 50). Los conjuntos fueron indicados por medio de una letra cuya secuencia inicia en el extremo derecho del muro norte y sigue hacia la izquierda en dirección al muro oeste, posteriormente la secuencia continúa hasta llegar al extremo en donde el muro oeste se une con la esquina sur.

El principal reto para el estudio de la Gruta del Espíritu Santo es la poca visibilidad de sus manifestaciones pictóricas, por ello la labor de análisis de fotografías digitales ha sido fundamental. En este trabajo fueron registrados 181 motivos, incluyendo 10 de la Cueva del Toro. No obstante, es preciso aclarar que una sección del muro oeste, el conjunto G, no ha sido incluida en el registro llevado a cabo en este trabajo debido a la compleja visibilidad y gran deterioro de sus pictografías, así como a la necesidad de obtener materiales fotográficos más precisos. No obstante, se presentan algunas fotografías y dibujos preliminares. El número total de motivos pintados pudo ser mayor si se consideran la sección no contabilizada y la desaparición de algunas pictografías.

A continuación se presenta una descripción general de los conjuntos A a F y de la Cueva del Toro, al final de la tesis se incluyen las fichas por conjuntos y motivos en donde se pueden encontrar las imágenes correspondientes y la síntesis de los datos principales. En la descripción de los conjuntos y motivos al hablar de izquierda o derecha se hará en todo momento con respecto a la visión del espectador.

⁵⁶ Como se dijo, los datos suministrados en los estudios anteriores divergen entre sí. Los mencionados en este párrafo fueron tomados *in situ* y cotejados con el mapa realizado por Manuel R. López; coinciden con los presentados por Elisenda Coladán.

5.2. Descripción de los conjuntos

5.2.1. Conjunto A

Este conjunto se ubica en el extremo derecho del muro norte, está formado por ocho motivos, cinco pintados y tres grabados. Se ubica enfrente de las rocas colapsadas del techo, tal vez el conjunto fue realizado antes de que esto ocurriera, lo que significaría que en el pasado todavía estaba protegido por la saliente superior del abrigo.

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

Los motivos 2 y 3, que consisten respectivamente en un rostro zoomorfo esquematizado y un diseño reticulado en posición vertical, tienen en común el mismo tono de color rojo y el empleo de un trazo delgado bien definido lo cual, aunado a su proximidad, permite proponer que fueron hechos en el mismo momento y tal vez por la misma persona. En la cabeza zoomorfa se empleó también el color amarillo. Este rostro, pese a su esquematismo, presenta una lengua bífida que sugiere la representación de algún tipo de ofidio, tal vez la cabeza de un *cipacti* o lagarto, una prolongación en la parte trasera del ojo, quizá un cuerno o una pluma, y una línea curva que surge de la parte superior del hocico o nariz.

La diferencia entre las tonalidades del rojo de las manos y de los motivos 2 y 3 es difícil de precisar, los resultados de los filtros digitales no muestran una marcada variación entre ambos tonos. No obstante, la pérdida del color en las manos, pese a que las condiciones de la superficie rocosa son similares para todos los motivos, así como el uso de distintas técnicas —delineado y sopleteo—, indican que se trata de realizaciones hechas en momentos distintos. Es posible que las manos fueran hechas primero.

Los motivos 6 y 7 son petroglifos, el primero de ellos consiste en un antropomorfo esquemático que muestra una posición de brazos abiertos y un adorno en la cabeza que podría ser una pluma, su rostro voltea

hacia la derecha. Los rasgos de la cara han desaparecido, tal vez producto de un golpeo intencional del grabado. No hay interés por el naturalismo, se elaboró como si se tratase de una presencia humana apenas sugerida, no hay representación de las extremidades inferiores. Por su parte, el motivo 7 es un diseño geométrico cuyo elemento principal es un cuadrado rematado por volutas que tiene una "X" en su interior, hacia la derecha está unido a otros elementos circulares y en la parte baja cuenta con una prolongación que parece servirle de soporte.

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

Este conjunto, aunque cuenta con pocos motivos, presenta una significativa variabilidad: 3 colores: rojo (posiblemente dos tonos diferentes), amarillo y negro, además de los grabados. Asimismo, se identificaron 3 elementos claramente figurativos (rostro humano, rostro zoomorfo y antropomorfo de medio cuerpo), tres manos realizadas por el estarcido al sopleteo y dos diseños no figurativos. También es posible identificar tres técnicas: aplicación de pintura por medio de pincel o algún instrumento similar, sopleteo y grabado.

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

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

5.2.2. Conjunto B

Se ubica a la izquierda del conjunto A, también se encuentra delante de las rocas colapsadas del techo del abrigo. Es el conjunto más pequeño y con el menor número de motivos, sólo cuenta con siete: dos manos al negativo, cuatro grupos de puntuaciones amarillas y un grabado.

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

El motivo 2 consiste en un grabado muy erosionado que semeja en su forma al motivo 1, pues las dos líneas principales que lo forman también sugieren un diseño ovoidal, aunque en este caso abierto hacia el lado izquierdo. En su interior tiene algunos puntos. Por último, las dos manos se encuentran en la parte baja del conjunto, ambas son derechas y fueron elaboradas en color rojo.

Este conjunto es el más esquemático del sitio, hay en él cierto carácter detallista debido al cuidado con que fueron hechos estos motivos pequeños; esto muestra la importancia dada al acto de pintar, incluso cuando se trató de formas discretas de menor tamaño.

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

5.2.3. Conjunto C

El conjunto C cuenta con 33 motivos, se ubica a la izquierda del conjunto B, en una parte alta, encima del conjunto D. Se ubica a una altura de entre 4 m y 8 m con respecto al piso, aproximadamente. La elaboración de todas sus pinturas requirió del uso de escaleras o de algún tipo de andamio. Puede considerarse como uno de los sectores más importantes del abrigo debido a su ubicación al centro de la pared norte, su emplazamiento a mayor altura con respecto al resto de los conjuntos, la cantidad de motivos y el gran tamaño de algunos de ellos.

El tema preponderante es la figura humana, el conjunto contiene por lo menos 19 antropomorfos, más de la mitad del total de motivos. Los otros diseños son de tipo no figurativo, con excepción de una mano. Se distinguen dos secciones, la superior derecha cuenta con antropomorfos de grandes dimensiones y complejidad, pues presentan tocados elaborados e indicaciones de dinamismo; mientras tanto, en la parte inferior izquierda encontramos personajes más pequeños y menos detallados.

En lo alto de la composición se ubican tres personajes antropomorfos realizados en color rojo (motivos 1, 6 y 11), dos de ellos portan un tocado de líneas radiales que han sido interpretadas como plumas; sus brazos y piernas están flexionados, característica que sugiere movimiento, tal vez se quiso representarlos en actitud de danza. El uso del mismo color y técnica, así como su proximidad espacial, pueden indicar que fueron elaborados durante un mismo momento y ser obra de un mismo pintor o grupo de pintores. El tercer personaje principal, motivo 11, tiene un diseño tripartito sobre de la cabeza y puntos que rodean su cuerpo; considero que estos elementos, aunados a los grandes tocados de plumas, el tamaño y la ubicación privilegiada de estos tres motivos, dotan de mayor jerarquía a estas figuras. Entre estos personajes hay motivos no figurativos que pudieron añadir algún tipo de significado a estas representaciones humanas, aunque ahora resulta casi imposible interpretarlos (motivos 2, 3, 4 y 12). En esto último también incide su mal estado de conservación.

En un segundo nivel de importancia, si es que nos guiamos por el tamaño y la posición de las figuras, están otros seis antropomorfos: tres de ellos realizados en amarillo y tres en rojo. Todos muestran una aplicación uniforme del color y un delineado cuidadoso de sus contornos.

Los amarillos presentan mayor simplicidad en el diseño, uno de ellos porta un tocado cónico curvado hacia la izquierda y tiene los brazos levantados a la altura de los hombros (motivo 7), el otro en cambio está incompleto, sus brazos se han borrado totalmente (motivo 14). Este último tiene rasgos de bicromía, en el interior de su tocado hay líneas rojas paralelas y en medio de sus piernas cuenta con una línea del mismo color. El tercer personaje amarillo (motivo 13) es más pequeño y se encuentra debajo de la gran figura roja coronada por el elemento tripartito en la cabeza (motivo 11); se trata de la primer sobreposición identificada en el sitio.

Los motivos rojos llevan distintos tocados, uno tiene pequeñas líneas rectas sobre la cabeza (motivo 5), otro tiene una media circunferencia con líneas radiales en el interior (motivo 8) y el último lleva dos pequeñas protuberancias a manera de cuernos y una línea de menores dimensiones entre ambos (motivo 9). Estas figuras tienen una actitud estática con los brazos hacia los lados, salvo el motivo 5 cuyos brazos parecen ocultos debajo del algún tipo de prenda holgada. Respecto a la vestimenta, el motivo 9 parece portar una falda. De nueva cuenta en este subgrupo encontramos un motivo no figurativo al lado de un antropomorfo (motivo 10).

En la sección inferior izquierda las figuras humanas son más pequeñas y están distribuidas en un eje horizontal. Hay por lo menos 9 personajes individuales y una pareja de gemelos tomados por las manos. Se ocuparon los colores rojo, amarillo, blanco y negro. Dos antropomorfos rojos tienen similitud con el motivo 8 del subgrupo anterior en lo que se refiere al tocado calado por medio de líneas radiales y el empleo de la tinta plana en el resto de la figura (motivos 19 y 26). De entre los motivos rojos destaca el número 24, el cual fue considerado por Haberland como un antropomorfo con un arco en una de sus manos; a partir del análisis digital de esta imagen he podido determinar que consiste en un antropomorfo con ambos brazos levantados y con un colgante circular debajo del codo derecho, elemento que debido a la sobreposición de las concreciones parece, en efecto, una especie de arco. La identificación de esta parte del motivo se presta a varias hipótesis, tales como una bolsa de copal, algún tipo de ofrenda o incluso una cabeza trofeo.

Otros motivos de antropomorfos se ubican en el extremo izquierdo del conjunto. Los motivos 30 y 31 fueron realizados en rojo, el primero

fue hecho por medio de una línea delgada y muestra a un personaje en actitud de dirigirse a la izquierda; mientras tanto, el segundo fue representado de frente, sólo se aprecia la mitad de su cuerpo, lleva tocado de tres líneas gruesas. También hay dos personajes amarillos, uno lleva un tocado o peinado de líneas verticales (motivo 32) y el otro repite el tocado cónico y curvo de las figuras amarillas del subconjunto anterior (motivo 33); ambos personajes tienen los brazos alzados.

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

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

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

También ubicamos elementos no figurativos, estos motivos suelen aparecer en relación con figuras antropomorfas, lo que podría perfilar

su función como algún tipo de marca diacrítica que añadía o precisaba contenidos o connotaciones específicas de significado. Las formas cuadrangulares, aunque algunas se observan sólo parcialmente, constituyen una constante (motivos 2, 3, 4, 18 y 23).

Considero que el conjunto en su totalidad muestra tal unidad y coherencia que pudo ser elaborado en un mismo momento o durante un corto periodo de tiempo. Las sutiles diferencias podrían ser el resultado de la participación de varios autores. Siguiendo la tónica argumentativa de los capítulos anteriores, mi propuesta es que se trata de la representación de jefes o caciques durante la celebración de ceremonias realizadas en el abrigo; sus distintos tocados pueden aludir a diferentes cargos o funciones dentro de una actividad ritual.

5.2.4. Conjunto D

Se trata de un conjunto deteriorado con escasa visibilidad, no obstante, han sido identificados 54 motivos, muchos de ellos sólo son manchas de restos de pintura difíciles de distinguir y, por lo tanto, de interpretar. Casi todos los motivos fueron elaborados en color rojo, salvo siete motivos en amarillo, de los cuales cinco son impresiones positivas de manos, y dos motivos blancos. El conjunto puede ser visto en dos sectores, derecho e izquierdo, los cuales están divididos por una sección en la parte inferior central donde no existen pinturas por causa del desprendimiento de una porción de la corteza de la roca.

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

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

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

En la parte baja del sector derecho del conjunto hay tres manos al negativo realizadas en rojo por medio del estarcido por sopleteo y cinco manos amarillas al positivo; esta sección fue denominada por Elisenda Coladán como el “panel de las manos”. La mano que se ubica en el extremo derecho (motivo 17) se ubica a proximidad de dos puntos rojos (motivos 18 y 19) y se encuentra aislada con respecto al resto. En tanto, las otras dos manos negativas (motivos 29 y 30) están juntas en una disposición derecha/izquierda, con los pulgares convergentes en el centro; estas dos manos son las que mejor se aprecian en todo el sitio, aunque el mismo Haberland las registró sólo de manera parcial (figura 43).

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

Otros motivos del sector derecho son de tipo no figurativo, uno de ellos presenta una forma cuadrangular de doble línea (motivo 8) que lo hace semejante a los diseños de este tipo presentes en el conjunto C, otro tiene una apariencia vulviforme (motivo 16) y los restantes tienen cada

uno rasgos singulares difíciles de agrupar dentro de una sola categoría (motivos 2, 5, 6, 9, 21, 25 y 27). Debido al estado de conservación, un último conjunto de motivos ha sido denominado como *indeterminados* debido a que no es posible definir si son de algún tipo particular, los dibujos de ellos son aproximados (motivos 4, 7, 13).

El sector izquierdo cuenta con las mismas categorías de motivos, la diferencia radica en el mayor tamaño de algunos de ellos, siendo el más grande el motivo 36 que alcanza casi los 80 cm de largo. Por lo menos nueve motivos han sido identificados como antropomorfos, los números 35 y 36 destacan por ser los más grandes de todo el conjunto, fueron realizados en tinta plana y representados de frente, ambos llevan tocado o peinado de líneas que, igual que en los casos de los conjuntos anteriores, podrían remitir a plumas o algún otro tipo de adorno con connotación de prestigio. La posición de estas dos figuras humanas es estática, con los brazos hacia los lados y, aparentemente, sin mostrar flexión en las extremidades inferiores. En contraparte, hay otro antropomorfo (motivo 11) que fue representado con las manos levantadas y las rodillas flexionadas, características que le otorgan un carácter dinámico. Cabe mencionar que los motivos 35 y 36 están obliterados por un par de diseños no figurativos hechos en color blanco (motivos 38 y 39), los cuales rompen con la uniformidad del conjunto en donde predomina el rojo y las escasas sobreposiciones. Considero que estos motivos corresponden a un momento distinto de elaboración con respecto al resto de las pinturas.

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

Las manos al negativo también se encuentran en este sector del conjunto con cuatro ejemplos, dos de ellas están en una disposición similar a los motivos 29 y 30 del mismo conjunto (motivos 52, 53 y 54).⁵⁷ Un

⁵⁷ El motivo 54 está integrado por dos manos al negativo, sin embargo, por cuestiones técnicas relacionadas con el registro fotográfico fueron catalogadas como un sólo motivo. Lo mismo sucede con algunos motivos de parejas.

elemento singular consiste en una mano delineada, la única de todo el sitio (motivo 48), la cual posiblemente fue elaborada junto con un diseño también delineado de un antropomorfo de piernas cortas (motivo 49).

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

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

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

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

5.2.5. Conjunto E

Este conjunto es el último de la pared norte, se ubica en su extremo izquierdo y sus pinturas se localizan a una altura que va desde medio metro hasta 9 metros con respecto al piso. Como en el conjunto C, al menos las pinturas realizadas en la parte más alta fueron hechas con ayuda de una escalera o andamio. Cuenta con 54 motivos pintados, no

contiene petroglifos. En este conjunto los colores preponderantes son el amarillo, con 29 motivos, y el rojo, con 19; también incluye motivos hechos en blanco y naranja, así como 2 casos de bicromía.

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

Las representaciones humanas de la sección superior fueron elaboradas en color amarillo, las de mayor tamaño (motivos 1, 2 y 3) muestran tocados radiales cerrados y abiertos, dinamismo en las extremidades indicado a través de piernas flexionadas y brazos levantados, y el empleo de la técnica del calado, ya que se combina la tinta plana con el delineado para los rostros. Estas figuras alcanzan dimensiones de poco más de 1m de longitud. En los motivos 1 y 2 los rasgos del rostro, como los ojos y la boca fueron señalados por medio de pequeños puntos, en tanto que el motivo 3 tiene en la cara un diseño de medio círculo o de "U" invertida. En algunas de las extremidades de estas figuras fueron representados los dedos de pies y manos. A la izquierda de estos tres motivos hay otros un poco más pequeños, uno representa la forma de un ave (motivo 5), en tanto que los otros dos son figuras humanas con los brazos hacia los lados, una de ellas (motivo 6) cuenta con tocado de líneas radiales y un diseño en el rostro que lo hacen muy parecido al motivo 3.

En la parte alta de la sección inferior, hay por lo menos otros tres motivos realizados en amarillo que muestran semejanza con los antes descritos. En el extremo derecho hay un personaje antropomorfo (motivo 8) con un tocado de líneas rectas y uno de sus brazos levantados, con el que sostiene un tipo de palo; su parte inferior izquierda está algo borrada, aunque al parecer se trata de una serie de pequeñas puntuaciones que se encuentran asociadas a esta figura. Sobresale el hecho de que este antropomorfo también cuenta con la indicación de ojos y boca, los cuales fueron señalados por medio de puntos y de un pequeño rectángulo. Además, se añadió dentro del rostro una pequeña línea de contorno que enmarca los rasgos antes mencionados. Los otros dos motivos antropomorfos se encuentran a la misma altura pero en el lado izquierdo, consisten en figuras con piernas cortas y los brazos

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

Los motivos antes mencionados muestran una proximidad espacial, el mismo color, un tamaño similar y características de diseño que los asemejan entre sí, lo que hace suponer que se trata de una elaboración correspondiente a un sólo momento; como se ha mencionado en casos similares de los conjuntos anteriores, posiblemente fueron realizados por un mismo pintor o grupo de pintores. Una excepción consiste en un antropomorfo de pequeñas dimensiones ubicado a la derecha de este grupo de figuras amarillas (motivo 7), fue realizado en rojo y representado en una actitud dinámica, como si estuviera corriendo hacia la derecha.

Más abajo se extiende una amplia sección del muro en donde están la mayoría de las pictografías de este conjunto, no obstante, hay secciones que se han perdido casi por completo y cuya falta de visibilidad dificulta la identificación de los motivos. En el extremo derecho y en la parte inferior cercana al piso, el proceso de lixiviación ha generado el crecimiento de concreciones que sólo permiten apreciar algunos motivos de manera parcial. El motivo 44 consistió en un diseño antropomorfo o zoomorfo ahora difícil de precisar, debido a que sólo se observan algunos restos de las extremidades, las cuales presentan algunos dedos. Hacia la izquierda se ubican otros dos motivos en donde es posible apreciar una forma que remita vagamente a un antropomorfo (motivo 11) y otro diseño en donde se aprecia la parte superior de una figura humana con los brazos hacia los lados y carente de piernas (motivo 46).

Un motivo singular, ubicado a la izquierda de los anteriores, consiste en un diseño lobular realizado por medio de un delineado fino en el que fueron empleados el rojo y amarillo (motivo 12). Se trata de un elemento cuya identificación, por el momento, no es posible llevar a cabo. A su izquierda, siguiendo la tónica del empleo conjunto del rojo y el amarillo, hay dos parejas de antropomorfos realizados en estos colores (motivos 13 y 14). Ambas parejas son altamente esquemáticas y carecen todas de cabeza, lo cual puede ser atribuido a la intencionalidad de los realizadores más que a la pérdida de esta parte del cuerpo por causa del deterioro. A diferencia de las otros motivos de parejas o “gemelos”, en este caso

no se encuentran uno al lado del otro, sino encimados en orden vertical. La pareja roja tiene una sutil diferencia con respecto a la amarilla, debido a que en el primer caso las figuras portan un faldellín u otro elemento similar ubicado en la cintura.

En la parte inferior central del conjunto se concentran la mayoría de las pinturas, las cuales muestran en sus características varias diferencias, lo que hace de esta sección una de las más diversas de todo el sitio. Uno de los tipos consiste en dos antropomorfos con utensilios en las manos, en un caso se trata de un personaje con los brazos levantados, bastón en una de las manos, tocado de cuernos, piernas ligeramente flexionadas y orientado hacia la izquierda (motivo 16). Este motivo se sobrepone ligeramente a un diseño naranja de tipo no figurativo que, no obstante, muestra cierta reminiscencia antropomorfa (motivo 17); además, a la derecha de su cabeza hay una pequeña línea curva rematada en un punto. El otro personaje asociado a un objeto parece llevar, más que un bastón, una cerbatana (motivo 31). La singularidad de esta figura recae no sólo en el arma que porta, pues no hay otro motivo parecido en el sitio, sino también en la bicromía que presenta, ya que la mitad del cuerpo está hecha en rojo y la otra en verde.

El otro tipo de antropomorfos, ya visto en anteriores conjuntos, es el de las parejas tomadas de las manos, en este caso fue posible identificar tres. La primer pareja (motivo 22) fue elaborada en rojo, con manos y pies indicados por medio de pequeñas líneas rectas y el rostro calado, en el cual en lugar de los rasgos faciales se aprecia un par de líneas cruzadas a manera de "X". No cuentan con ningún tipo de tocado. La segunda pareja también fue hecha en rojo (motivo 24), sin embargo, presente pequeñas diferencias con respecto a la anterior: sus formas son más delgadas, las manos y los pies están marcados por medio de líneas más pequeñas, el rostro calado está completamente vacío y cuentan ambas figuras con tocado de cuernos. La tercera y última pareja está hecha en blanco, fue realizada por medio de la tinta plana y también cuenta con tocado de dos prolongaciones o cuernos (motivo 26). A diferencia de las dos anteriores que llevan los brazos hacia abajo, en este caso las extremidades superiores se levantan a la altura de los hombros. La misma temática fue plasmada con ligeras variantes.

Los restantes motivos antropomorfos se ubican en las partes central e izquierda del sector inferior. Por lo menos siete figuras humanas fueron realizadas en amarillo, sólo una tiene el rostro calado por medio de una

serie de líneas rectas distribuidas a partir de un eje central (motivo 25), el resto son todas hechas por medio de la tinta plana. Cuatro motivos muestran el gesto de un brazo arriba y otro abajo (motivos 30, 32, 41 y 53), el motivo 32 cuenta con tocado de líneas rectas radiales, el número 41 destaca por su pequeño formato de apenas 23 cm de largo y el número 53 tiene la peculiaridad de llevar en una de sus manos otra pequeña figura que semeja la parte inferior de un zoomorfo, como se propondrá en el siguiente capítulo, de un garrobo (iguana).

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

Respecto a los motivos zoomorfos, los cuales no son abundantes en el sitio, además de la figura ubicada en el friso superior que semeja un ave (motivo 5), encontramos otra cuyo pico y largas patas no dejan lugar a dudas sobre la representación de un ave zancuda (motivo 21). Esta figura se sobrepone a un círculo que corresponde a una etapa anterior (motivo 20), ambos motivos fueron hechos en rojo, sin embargo el ubicado por debajo del ave muestra un tono pálido, más cercano al naranja, ya casi imperceptible. A la derecha del motivo 21 está el fragmento de otra pintura que también pudo tratarse de un ave, sin embargo, ahora se aprecia sólo de manera parcial debido a que ha perdido su parte inferior (motivo 19). Otro motivo de menores dimensiones realizado en amarillo también sugiere la forma de un ave (motivo 15).

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

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

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

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

Aunque considero que el grueso de estas manifestaciones corresponden a una misma temporalidad, cabe destacar la presencia de rasgos que nos hablan de elementos más antiguos, como es el caso del círculo

ubicado debajo del ave (motivo 20), la sobreposición del motivo 18 que ha sido vista como una composición lineal roja sobre un elemento naranja realizado con anterioridad y la sobreposición de la mano blanco sobre un conjunto de líneas rojas (motivos 51 y 52). Es posible que estos motivos obliterados y casi imperceptibles sean de una etapa anterior ahora muy difícil de documentar. La mano al negativo realizada en color rojo no muestra elementos sobrepuestos, es plausible concluir que corresponde al mismo momento de elaboración que sus similares ubicadas en los otros conjuntos.

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

5.2.6. Conjunto F

Es el primer conjunto de la pared oeste, se encuentra en una sección del abrigo rocoso con un ángulo mayor de inclinación respecto a los soportes de los otros conjuntos, alrededor de 45° . Se ubica a una altura que va de 60 cm a 5 m con respecto al piso. La mayoría de las pinturas se ubican en la parte inferior derecha, aunque también se identificaron tres motivos emplazados en la parte alta. Entre estos dos sectores pudo haber otras pictografías, sin embargo éstas no se han conservado. Resulta curioso que las humaredas mencionadas por otros autores como causa de la invisibilidad del arte rupestre no sean tan evidentes en el sitio, no obstante, esta sección es una de las partes afectadas por este motivo.

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

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

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

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

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

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

Las características de este conjunto guardan similitudes con las presentes en otras partes del abrigo: empleo de colores rojo, amarillo y blanco; presencia de personajes de mayor tamaño y complejos en la parte alta; mano, en este caso negativa, cercana al piso; presencia de parejas tomadas de las manos; e indicios de motivos rojos más antiguos. Es posible que algunos de los elementos de este conjunto, como el personaje rojo principal y la pareja de hombres-pájaro, hayan sido elabo-

rados por algunos de los pintores que trabajaron en los conjuntos de la pared norte. Considero plausible proponer que la mayoría de estos motivos fueron hechos en un mismo periodo de tiempo aunque con la participación de diferentes manos.

5.2.7. Conjunto G

Este conjunto presenta una compleja composición marcada por una marcada olibetaración de los motivos, lo que aunado a los escurrimientos y secciones humeadas de la superficie rocosa impiden distinguir con claridad el grafismo. A simple vista, la mayoría de diseños se aprecian sólo como restos o manchones de pintura. Si bien estas condiciones han impedido, por el momento, la documentación de esta sección bajo los mismos criterios utilizados en los conjuntos anteriores, el análisis de algunos detalles permite identificar algunas características de manera preliminar.

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

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

En el detalle B se observan un par de antropomorfos de diferente tamaño, el de la izquierda está hecho por medio de trazos lineales, lleva los brazos levantados y un adorno en la cabeza formado por dos largos

apéndices; mientras tanto, el de la derecha fue realizado por medio de la tinta plana y portaba un tocado de líneas radiales. Hacia el centro de la imagen hay una forma no figurativa de tipo geométrico, consiste en una composición rectilínea a manera de columna con rombos en su interior. Hacia su parte superior derecha hay otro par de motivos que podrían consistir en una pareja de gemelos.

En el detalle C lo más destacado y nítido es una figura antropomorfa hecha en amarillo, tiene los brazos levantados, un gran tocado de líneas divergentes que parten desde un sólo punto central (forma que recuerda el interior del rostro del motivo 25 del conjunto E) y un elemento horizontal que porta en su cintura. Este motivo fue registrado anteriormente por Elisenda Coladán (fig. 45a).

En el detalle D se aprecia la forma de un ser posiblemente zoomorfo, y una concentración de motivos rojos emborronados en donde no es posible apreciar figuras individuales claramente definidas.

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

5.2.8. Cueva del Toro

La Cueva del Toro cuenta con pinturas distribuidas en una superficie de poco menos de 3 metros de largo y a una altura promedio de 1 metro con respecto al piso. El abrigo rocoso que las contiene, que alcanza un largo aproximado de 10 metros, pudo albergar un número mayor de pictografías, sin embargo, durante este proceso de registro sólo han sido identificados diez motivos. Siete se concentran en el lado derecho, dos en el centro y uno en el extremo izquierdo del conjunto.

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

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

De los tres motivos restantes, sólo el motivo 1 pudo ser identificado como un círculo delineado, los otros dos (motivos 2 y 3) son de difícil identificación por causa del deterioro que presentan, no obstante, el número 2 tiene cierta reminiscencia antropomorfa.

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

5.3. Características generales del arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo

Una vez señaladas las características de cada uno de los conjuntos que contienen el arte rupestre identificado en la Gruta del Espíritu Santo, es preciso llevar a cabo una recapitulación que permita tener una visión general del grafismo presente en el sitio. Con este objetivo serán analizadas las variables en torno al emplazamiento, forma, color, tamaño, técnica y temática, tomando en consideración el número total de motivos registrados, el cual asciende a 181. Para su mejor comprensión se emplearon algunas tablas que facilitan la exposición de los datos.

En la tabla 1 se muestra el tipo y número de motivos de cada conjunto, de esta información es posible identificar que los conjuntos C, D y E concentran la mayoría de los motivos, con un total de 141 (77.9%). Estos datos indican que este sector de la pared norte fue el más utilizado para plasmar el grafismo y, posiblemente, constituyó una de las secciones más importante del sitio.

Cabe mencionar que el total de antropomorfos asciende a 77 motivos, los cuales constituyen el tipo preponderante, seguido por los no figurativos y los de difícil identificación, que en conjunto suman 74. Por lo tanto, una parte significativa del grafismo, alrededor del 40%, no corresponde a diseños icónicos o, en su defecto, no ha sido posible identificar su forma original.

TABLA 1
 Tipos de motivos por conjunto

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Antropomorfo	2	-	19	14	27	8	7	77 (42.5%)
Manos	3	2	1	12	2	1	-	21 (11.6%)
Zoomorfo	1	-	-	1	6	1	-	9 (4.9%)
No figurativo	2	5	13	17	5	2	1	45 (24.8%)
Indeterminado	-	-	-	10	14	3	2	29 (16%)
Total	8 (4.4%)	7 (3.9%)	33 (18.2%)	54 (29.8%)	54 (29.8%)	15 (8.3%)	10 (5.5%)	181

Las diferentes posturas de los antropomorfos también han sido contabilizadas (tabla 2), con lo cual quedó evidenciado que las figuras humanas con los brazos hacia los lados conforman el grupo más numeroso; se trata de la postura más estática de todas. Sin embargo, si sumamos las posturas de brazos levantados a la altura de los hombros, por arriba de la cabeza y de brazos arriba y abajo, tenemos un total de 44 motivos (57.1%), lo que demuestra que la mayoría de los antropomorfos plasmados en la Gruta del Espíritu Santo presentan una actitud dinámica.

TABLA 2
Posturas de antropomorfos

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Brazos a la altura de los hombros	1	-	5	7	4	2	1	20 (25.6%)
Brazos a los lados	-	-	8	6	12	4	2	32 (41.5%)
Brazos levantados por arriba de la cabeza	-	-	-	1	4	1	2	8 (10.4%)
Brazo arriba y brazo abajo	-	-	6	-	7	1	2	16 (20.7%)
Rostro	1	-	-	-	-	-	-	1 (1.3%)
Total	2 (2.6%)	0 (0%)	19 (24.6%)	14 (18.2%)	27 (35%)	8 (10.4%)	7 (9%)	77

Con respecto a los tocados sucede algo similar (tabla 3), el grupo más numeroso es el de los personajes que carecen de cualquier tipo de adorno con un total de 32 motivos (41.5%), sin embargo, si sumamos los distintos tipos de tocados obtenemos 45 motivos (58.4%). Es decir, la mayoría de personajes humanos llevan algún tipo de elemento que corona su cabeza, siendo el diseño de líneas radiales el más común.

TABLA 3
Tipos de tocados de los antropomorfos

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
1 apéndice	1	-	3	-	1	-	-	5 (6.5%)
2 apéndices/ cuernos	-	-	2	1	3	1	-	7 (9%)
3 apéndices	-	-	3	1	1	1	-	6 (7.8%)
Radial	-	-	7	4	9	4	3	27 (35%)
Sin tocado	1	-	4	8	13	2	4	32 (41.5%)
Total	2 (2.6%)	0 (0%)	19 (24.6%)	14 (18.2%)	27 (35%)	8 (10.4%)	7 (9%)	77

Respecto al color (tabla 4), el rojo fue el más utilizado, alcanzando casi el 60 % del total de motivos. Le sigue el amarillo con el 27 %, mientras que el restante 13% se divide entre los pocos casos de blanco, negro, naranja, figuras bicromas y petroglifos.

TABLA 4
Colores empleados por conjunto

	Conjunto A	Conjunto B	Conjunto C	Conjunto D	Conjunto E	Conjunto F	Cueva del Toro	Total
Rojo	3	2	22	44	18	9	9	107 (59.1%)
Amarillo	-	4	5	8	27	5	-	49 (27%)
Blanco	-	-	1	2	3	1	-	7 (3.9%)
Negro	1	-	2	-	-	-	-	3 (1.6%)
Naranja	-	-	-	-	3	-	-	3 (1.6%)
Bicromo*	1	-	3	-	3	-	1	8 (4.4%)
Petroglifo	3	1	-	-	-	-	-	4 (2.2%)
Total	8 (4.4%)	7 (3.9%)	33 (18.2%)	54 (29.8%)	54 (29.8%)	15 (8.3%)	10 (5.5%)	181

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

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

La técnica pictórica más utilizada fue la tinta plana, seguida del delineado y el calado (tabla 5). Estas tres técnicas abarcan más del 85% del total de motivos, los restantes se dividen entre los pocos casos de grabado, sopleteo y puntuaciones.

TABLA 5
Técnicas empleadas por conjunto

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

Las sobreposiciones son escasas, la mayoría de los motivos mantienen entre sí una significativa separación entre sí, lo que hace resaltar la individualidad de cada diseño. Fue posible identificar las siguientes obliteraciones: rojo sobre amarillo, y rojo sobre negro, en el conjunto C; blanco sobre rojo y amarillo sobre rojo, en el conjunto D; rojo sobre naranja, amarillo sobre rojo, y blanco sobre rojo, en el conjunto E; y blanco sobre rojo y amarillo sobre rojo en el conjunto F.

Por último, quisiera hacer algunas observaciones respecto al tema de las parejas o “gemelos” y sobre los motivos de manos. Se contabilizaron un total de 10 parejas, de ellas sólo 2 están dispuestas en posición vertical, es decir, un personaje arriba de otro, el resto aparecen en disposición horizontal y con las manos próximas como si estuvieran agarrados por medio de ellas. Estas parejas fueron elaboradas en colores rojo, amarillo y blanco.

Las manos suman un total de 22 motivos, de ellos 15 fueron realizados por medio de la técnica del estarcido al negativo, 6 consisten en impresiones positivas, probablemente retocadas por medio de algún instrumento para definir sus contornos, y 1 por medio del delineado. Todas las manos positivas fueron hechas en amarillo, en tanto que el rojo fue usado con mayor frecuencia en las manos al negativo, en 13 ocasiones, seguido por 2 ejemplos en blanco y 1 en negro. La lateralidad preponderante es la derecha con 11 ejemplares, seguido de 6 casos izquierdos y 4 indeterminados.

Por otra parte, el tamaño de las manos parece indicar que todas las registradas pertenecen a personas adultas, ya que no hubo ningún caso que de manera evidente presentara dimensiones significativamente más pequeñas. En la Gruta del Espíritu Santo las manos más pequeñas tienen 17 cm de longitud máxima, en contraste con algunos de estos motivos identificados en la Cueva del Ermitaño donde hay varios casos que están por debajo de los 12 cm.

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

6. SIMILITUDES CON OTRAS MANIFESTACIONES Y POSIBLES SIGNIFICADOS DEL ARTE RUPESTRE DE LA GRUTA DEL ESPÍRITU SANTO

En este capítulo se exploran las principales temáticas identificadas en la Gruta del Espíritu Santo, poniendo de relieve su presencia en otros soportes o sitios con arte rupestre de la Zona Central de Interacción Cultural Centroamericana. También se formulan algunas propuestas para la interpretación del significado que pudieron tener algunos de los elementos más representados.

6.1. La figura humana

El antropomorfismo, como se hizo patente en el capítulo anterior, es la temática principal en la Gruta del Espíritu Santo. Asimismo, como se mostró en el capítulo 3, las representaciones humanas se encuentran con mayor frecuencia en sitios con arte rupestre de Honduras y Nicaragua, siendo pocos los casos donde han sido identificadas en territorio salvadoreño. Veamos algunas de las similitudes que son posibles observar en algunos sitios.

Uno de los trabajos que ha puesto atención en este tema dentro del arte rupestre de la región estudiada es el de Francisco Rodríguez, quien analizó las representaciones antropomorfas del sitio Ayasta, ubicado en el departamento de Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez 2007). Este autor señaló que en este sitio la figura humana es más recurrente que los motivos zoomorfos y fitomorfos, sólo es superada en número por los motivos geométricos. De 300 motivos identificados, Rodríguez contabilizó por lo menos 90 representaciones antropomorfas, incluyendo cuerpos completos, parciales y manos.

Recordemos que en Ayasta las manifestaciones rupestres consisten en petroglifos, no obstante, algunas de las fotografías publicadas por Rodríguez muestran que los antropomorfos elaborados en este medio presentan importantes paralelismos con la Gruta del Espíritu Santo. Algunos personajes de Ayasta tienen la postura de ambos brazos levantados por encima de la cabeza, un gesto que, aunque no es el más representado en la Gruta del Espíritu Santo, forma parte de los convencionalismos empleados para las figuras humanas (figs. 32 y 51). En cuanto a los tocados, en Ayasta aparecen personajes con adornos radiales (figs. 32a y 52) y también con dos apéndices (32b y 51d).

Cerca de Ayasta se encuentra Yaguacire, un sitio con pictografías cuyos escasos registros publicados muestran antropomorfos con el gesto de ambos brazos alzados y también con la posición de un brazo arriba y otro abajo, así como el rostro reservado de color (fig. 31). Estos ejemplos son indicadores de las posibilidades del estudio comparativo entre ambos sitios y la Gruta del Espíritu Santo, sin embargo, por ahora no se puede avanzar más en este sentido debido a los escasos registros que han sido publicados comparados con la cantidad de manifestaciones que contienen.

Otro sitio con una importante cantidad de antropomorfos es la Cueva Pintada de Azacualpa, departamento de La Paz, Honduras. Si bien este sitio y la Gruta del Espíritu Santo comparten la pintura rupestre como manifestación mayoritaria y el empleo en común de varios colores, como el rojo, el amarillo, el blanco, el naranja y el verde, en la Pintada de Azacualpa las figuras humanas parecen articularse en escenas. Además, es amplia la representación de zoomorfos, de hecho, la relación hombre-animal ha sido vista como una de las temáticas centrales del sitio (Künne y Navarro 2009). No obstante estas significativas diferencias, existen otras coincidencias entre ambos conjuntos, como la realización de puntuaciones y manos al negativo.

Las posturas que tienen las figuras humanas en la Pintada de Azacualpa coinciden en varios casos con las presentes en la Gruta del Espíritu Santo; en la estructura 1A, de acuerdo a la nomenclatura de Künne y Navarro, podemos encontrar algunos ejemplos (fig. 53). En este panel es posible identificar un motivo realizado en rojo con el rostro calado y los brazos levantados por encima de la cabeza, dos personajes realizados en blanco y rojo con sus extremidades superiores ligeramente levantadas a la altura de los hombros, dos personajes blancos con brazos hacia los

lados y en la parte bajo una figura más pequeña con la posición de un brazo levantado y otro hacia abajo. Por lo menos dos antropomorfos carecen de cabeza. Como se señaló en el capítulo anterior, en la Gruta del Espíritu Santo aparecen dos parejas que tampoco tienen representado este elemento del cuerpo, podría tratarse de una alusión al sacrificio por decapitación (motivos 13 y 14 del conjunto E). Esta práctica tuvo una amplia difusión entre los grupos de Mesoamérica y de la Baja Centroamérica, sus representaciones iconográficas fueron abundantes, a través de las cabezas trofeo o por medio de cuerpos acéfalos. Destaca la fuerte similitud de las imágenes de la Pintada de Azacualpa con la iconografía de cerámicas bicromas nicaragüenses, fechadas entre 300 a.C y 300 d.C (fig. 54).

En la estructura 1B de la Pintada de Azacualpa encontramos una composición de varios motivos en donde los elementos antropomorfos vuelven a presentar las posturas de brazos a la altura de los hombros, uno levantado y otro hacia abajo y ambos levantados por encima de la cabeza (fig. 55). A diferencia de la Gruta del Espíritu Santo donde los tocados son un elemento característico de las figuras humanas, en la Pintada de Azacualpa están casi ausentes, destaca que en este panel hay un personaje con dos cuernos o apéndices, sin embargo, lo singular de esta figura radica en que fue representada boca abajo, en posición descendente.

Respecto a los personajes con instrumentos en las manos, como bastones, cerbatanas o flautas, la Pintada de Azacualpa muestra varios ejemplos en la estructura 2A (fig. 56). La complejidad de este panel por la cantidad de motivos, sobreposiciones y articulación de elementos figurativos de distinto tipo, muestra que la tarea de comparación debe enfrentar una amplia variabilidad entre los sitios. En el lado derecho de la composición hay un personaje pequeño realizado en rojo que parece llevar un bastón, además porta sobre su espalda algún tipo de carga; recuerda en gran medida al motivo 20 del conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo. No se trata del único caso de personaje con bastón y bulto, pues en la estructura 8 de la Pintada de Azacualpa es posible identificar un antropomorfo con las mismas características sobrepuesto a otras figuras realizadas en blanco (fig. 57). En la Gruta del Espíritu Santo el motivo 16 del Conjunto E también sostiene un palo en una de sus manos, aunque no es posible precisar si se trata de un bastón o algún tipo de arma.

Otros personajes de la estructura 2A de la Pintada de Azacualpa llevan objetos alargados en las manos, pero en estos casos los dirigen hacia

la boca, como si se tratara de flautas. Estos instrumentos varían en tamaño y dirección con respecto al sostenido por el personaje bicromo del Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo (motivo 31), el cual ha sido interpretado como portador de una cerbatana. Las figuras humanas con objetos alargados son un rasgo compartido, pero no se trata siempre del mismo tipo de artefacto; no obstante, a través de ellos pudieron indicarse acciones como caminar, ejecutar música, danzar o cazar.

En El Salvador, en la Cueva de las Figuras ubicada al norte de la Gruta del Espíritu Santo, se localiza un panel con pinturas que representan personajes humanos, todas fueron realizadas por medio del delinado del contorno (fig. 28). Pese a la diferencia estilística y de formato con respecto a la Gruta del Espíritu Santo, pues en la Cueva de las Figuras los antropomorfos tienen un mayor tamaño, vemos que también repiten las posturas ya conocidas con dinamismo en los brazos e incluso algunas tienen líneas curvas que coronan sus cabezas, así como los bastones en las manos.

En otros sitios ubicados varios kilómetros al sur, ya en territorio nicaragüense, tanto en pinturas como en petroglifos, también es posible identificar algunas de las características de los antropomorfos de la Gruta del Espíritu Santo. En el departamento de Estelí, Bayardo Gámez reportó el sitio conocido como La Mina, que consiste en un pequeño abrigo rocoso ubicado en la cúspide de un cerro (Gámez 2004: 91). En este lugar hay un conjunto de petroglifos en donde fueron plasmados tres personajes antropomorfos, dos de los cuales llevan tocados con líneas en la cabeza y uno más con dos prolongaciones (fig. 58a). No se trata de un caso aislado en la región, ya que en la Casa de la Cultura de la ciudad de Estelí hay otro petroglifo en donde se observan dos figuras humanas con tocados de dos apéndices (fig. 58b). Estos personajes muestran la postura de ambos brazos levantados por arriba de la cabeza.

En las pinturas de la laguna Asososca, en Managua, encontramos una figura con tocado de dos apéndices a manera de cuernos o antenas, y dos más que llevan cada uno tres triángulos sobre su cabeza, lo que recuerda a los antropomorfos de la Gruta del Espíritu Santo que portan elementos tripartitos (fig. 59a y b). El calado de detalles como el rostro, el empleo del color rojo y la postura de ambos brazos hacia arriba son otros rasgos en común (60b).

El significado de estas representaciones humanas es difícil de precisar, no obstante es posible sugerir algunas interpretaciones. Quizá una clave

la podríamos encontrar en uno de los sitios mejor documentados del istmo centroamericano cuyo *corpus* rupestre incluye una gran cantidad de antropomorfos: la Gruta de Naj Tunich. Este sitio de filiación maya del periodo Clásico cuenta con diversas figuras humanas en diferentes actividades rituales, tales como ofrendas, juego de pelota, presentación de cautivos, escenas de decapitación, consumo de bebidas especiales, música, danza, e incluso actos sexuales, entre otros (Stone 1995). Las deidades son escasas, las que fueron representadas se identifican como tales a través de rasgos diagnósticos, como el ojo cuadrangular del dios solar o los tocados característicos de los gemelos Hunahpú y Xbalanqué cuando están en el inframundo (Stone 1995: 148-149). El resto de figuras constituyen seres humanos realizando las acciones antes mencionadas en el interior de la gruta.

Es posible que el antropomorfismo de la Gruta del Espíritu Santo pueda indicar la presencia de seres humanos en actividades análogas de carácter ritual y no de seres sobrenaturales, los cuales la mayoría de las veces suelen aparecer con atributos zoomorfos o indicados por medio de signos convencionales (como es el caso del caracol cortado de Quetzalcóatl, el espejo humeante de Tezcatlipoca o la bigotera de Tláloc). Destaca el hecho de que las deidades lencas, tal como fueron descritas por Diego García de Palacio o Antonio de Herrera, no refieran a personajes humanos con adornos en las cabezas. Icelaca, una de las deidades lencas, era un ser con dos caras, adelante y atrás, ambas repletas de ojos, gracias a los cuales podía mirar el pasado y futuro, símbolo de su omnipresencia temporal, según García de Palacio. En tanto, para Herrera las principales deidades de los lencas eran de piedra, en forma de tres puntas y con el mismo número de rostros “deformes”; también tenían formas de animales, especialmente felinos (García de Palacio 2000 [1576]: 53; Chapman 2006 [1985]: 78). Me inclino a pensar que así como sucede en Naj Tunich, los antropomorfos de la Gruta del Espíritu Santo, y también los de otros sitios de la Zona de Interacción Cultural Centroamericana, deben ser vistos como seres humanos y no como representaciones de entidades sobrenaturales o dioses.

En las cerámicas policromas del periodo Clásico Tardío (600-850 d.C) de Honduras y El Salvador, ligada a tradiciones culturales mesoamericanas, tales como la Ulúa, la Salúa o la Copador, la figura humana es un tema recurrente, se trata de representaciones de personajes de prestigio o gobernantes que muestran su rango a partir de grandes to-

cados de plumas y otros aditamentos que les sirven de adorno. En algunos platos con soportes cilíndricos encontrados en Tazumal, al occidente de El Salvador, es posible observar a individuos con grandes tocados o estructuras que semejan plumas en su espalda, algunos de ellos muestran actitudes dinámicas, como si danzaran (fig. 61). Si bien es cierto que estos hallazgos no son tan próximos geográficamente a la región donde se ubica la Gruta del Espíritu Santo, también hay vasijas provenientes del oriente salvadoreño en donde encontramos el atavío de plumas decorando cabezas humanas (fig. 62). Otro ejemplo significativo lo tenemos en un vaso localizado en Tenampúa, en el valle de Comayagua, el cual está decorado con una procesión de personajes que llevan bastones, flautas y estructuras de plumas en sus espaldas, lo cual nos remite a las temáticas presentes en sitios como la Gruta del Espíritu Santo y la Cueva Pintada de Azacualpa (fig. 63).

En términos formales, los antropomorfos presentes en estas cerámicas policromas no guardan parecido con el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, e incluso tampoco con otras manifestaciones rupestres de sitios de la región, no obstante, el contenido temático es semejante. En ambos casos se trata de la figuración de seres humanos, algunos ricamente adornados, posiblemente en escenas como procesiones, danzas u otras actividades rituales. No es posible plantear una relación directa, lo que se está sugiriendo es que las formas de exhibición del prestigio propias del mundo precolombino, a través de fastuosos ceremoniales, podrían dar explicación a ciertos diseños que en el arte rupestre hacen destacar a algunas figuras sobre otras.

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

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

6.2. Danzas y *guanascos*

Miguel Amaya en su libro sobre Cacaopera nos habla de un baile tradicional de este pueblo que lleva por nombre la danza de “los emplumados” (fig. 64). El origen de esta ceremonia se explica en los siguientes términos: “Baile ritual, que se remonta a la época colonial. Surgió del encuentro de ocho caciques, cada cual tenía su ejército adornado con plumas” (Amaya 1985: 55).

La referencia a la época colonial indica su antigüedad con respecto a la actualidad, sin embargo, es plausible que alguna versión antigua del baile de los emplumados existiera desde la época prehispánica y que fuera resignificada en el contexto de los cambios socio-religiosos suscitados a partir del siglo XVI. Es significativo que esta danza se explique como resultado del encuentro de caciques y de sus ejércitos, lo que remite de nueva cuenta a las reuniones periódicas que los grupos lenca sostenían ocasionalmente para acordar la guerra y la paz, los antiguos *guanascos* mencionados en el capítulo 3. Los cacaoperas, aunque de una filiación lingüística diferente, pudieron estar imbuidos de un sustrato cultural similar en el que también tenían cabida este tipo de celebraciones entre diversas comunidades. El nombre con el que se conoce a este baile de los emplumados es *hualaje*.

Amaya no especifica cuantas personas participan en este baile, sin embargo, indica que los protagonistas llevan una copa de sombrero con un armazón cónico adornado con plumas de guara (guacamaya), y que cada danzante va acompañado de otros pequeños que son sus discípulos. Además de estos participantes, también forman parte del ritual otros personajes disfrazados de distintas maneras llamados los *tapojados*. Estos últimos, entre otras actividades, elaboran un toro de bejuco que en un momento clímax de la celebración lo ponen a la venta delante de toda la comunidad para finalmente dividirlo de manera simbólica entre los participantes. Aunque no hay una descripción pormenorizada de este ritual, la información suministrada por Amaya muestra que se trata, entre otros aspectos, de una recreación moderna del sacrificio.

Otro baile que se realiza en algunos de los *guanascos* celebrados entre los pueblos de tradición lenca de Honduras recibe el nombre de la danza del garrobo. Un personaje llamado el gracejo, disfrazado con una máscara y sombrero, baila en medio de la concurrencia con un garrobo

(iguana) disecado en la mano. No hay mucha información sobre este interesante ritual, se sugiere que puede tener una gran antigüedad y que el motivo 53 del Conjunto E sea una representación de él.

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

De acuerdo a Doris Stone, la palabra *guanacasco* tienen su raíz en el morfema *guan* que remite a la idea de jefe, grande o importante, con lo cual pareciera hacer alusión al papel que tenían los señores en estas fiestas (Chapman 1986: 133). La misma Chapman en su etnografía sobre los lenca modernos, señala que en las composturas, ritual que se realiza para varios objetivos, se marca una diferencia de rango entre los participantes, pese a que en la actualidad los campesinos de tradición lenca viven en una estructura social prácticamente igualitaria. Es decir, en tiempos prehispánicos la jerarquización social fue mayor. Parte de esa distinción entre grupos sociales pudo implicar la exhibición de esfuerzo y tiempo invertido para realizar *guanacascos* y pinturas rupestres en abrigos rocosos, preparar los pigmentos, los instrumentos necesarios, realizar el viaje y dejar una huella impresa como señal de la participación en estos eventos. Esto toma mayor sentido si asumimos que en El Salvador y Honduras se vivió un fuerte proceso de jerarquización social desde el Preclásico, pero que se observa en mayor medida durante el Clásico. El arte rupestre pudo ser la forma en la que se manifestó este proceso en las montañas honduro-salvadoreñas.

6.3. Los gemelos o parejas

Los personajes dobles, ya sea tomados de las manos o sobrepuestos uno a otro, han sido interpretados por otros autores como una alusión a

creencias mitológicas, con base en el caso mejor conocido de los hermanos gemelos Hunahpú y Xbalanqué en el mundo maya (Coladan y Amaroli 2003: 147). Sin embargo, las pocas fuentes que aportan información sobre la religión de los lenca y otros grupos de la zona de interacción cultural centroamericana no mencionan un elemento similar.

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

Por otra parte, los *guancascos* de los cuales da cuenta la etnografía también involucran a dos comunidades principales, como sucede entre Guatajiagua y Lislique en El Salvador, e Intibucá y Yamaranguila en Honduras.

6.4. Los hombres-pájaros

Los motivos que mejor reflejan esta temática consisten en la pareja roja del conjunto E (motivos 3 y 4). No es posible precisar su significado, sin embargo, podría tratarse de un rasgo relacionado con tradiciones iconográficas y simbólicas sudamericanas. Como el mismo Haberland había sugerido, tal vez se trata de personajes disfrazados en una celebración. Los hombres-pájaro y las representaciones de aves dobles son un tema presente en la orfebrería colombiana, un caso significativo lo encontramos en la cultura Tumaco, cerca de Ecuador, donde un hombre disfrazado de ave extiende los brazos (fig.65). En las famosas “aguilillas”, presentes en Costa Rica, Panamá y Colombia, es posible encontrar casos de parejas de aves sugeridas por la representación de dos cabezas (fig. 66). Es necesario explorar este complejo simbólico para entender en mejores términos sus posibles implicaciones en el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo.

6.5. Las manos

Las manos son un tema extendido en Mesoamérica e incluso en todo el continente, es difícil precisar su contenido simbólico debido a que puede variar de acuerdo a los contextos culturales en que se encuentren. Las manos al negativo son de una amplia distribución a nivel mundial, curiosamente, las del istmo centroamericano son las menos documentadas y poco tomadas en cuenta en las obras generales que abordan este tema.

Las manos de la Gruta del Espíritu Santo se localizan en las partes bajas de las paredes, aparecen espaciadas y en ocasiones en pares; esta distribución es similar a la vista en la Cueva del Ermitaño. Como se mencionó en el capítulo tres, son varios los sitios con pinturas rupestres en la zona de interacción cultural centroamericana en donde es posible apreciar este motivo. En algunos de ellos, como en la Cueva Pintada de Azacualpa, en la Cueva de las Figuras y en la misma Cueva del Ermitaño, las manos al negativo aparecen obliteradas por motivos más tardíos (figs. 24, 28, 56 y 67).

Las manos negativas en blanco de la Gruta del Espíritu Santo sólo son dos y pudieran ser más tardías; en la Cueva del Ermitaño también quedan rastros de una mano del mismo color en el abrigo superior. Mientras tanto, en la Pintada de Azacualpa hay una mano negativa realizada en morado, aunque ubicada a considerable altura. Una antigua tradición de manos al negativo pudo ser recreada en varias ocasiones en diferentes sitios y contextos. El motivo de las manos, tanto positivas como negativas, formó parte del repertorio de motivos rupestres durante distintas épocas.

En Ayasta Rodríguez (2007) identificó algunas manos al positivo realizadas en blanco. Resulta significativo que, igual que sucede en la Gruta del Espíritu Santo, por lo menos una de estas manos se sobreponga a un motivo de tipo no figurativo. Pareciera, por tanto, que no son casuales este tipo de sobreposiciones (fig. 68). También cabe mencionar que las manos positivas en amarillo realizadas en la Gruta del Espíritu Santo fueron emplazadas en cercanía con las rojas al negativo, como si se tratara de establecer algún tipo de vínculo con las pinturas anteriores a través de la elaboración del mismo tipo de signos.

Las manos al positivo también alcanzaron una amplia extensión, en Asososca encontramos varios ejemplos, sólo que en este caso parecie-

ran fungir como un tipo de marco para una figura principal (fig. 59a). Otras manos al negativo fueron reportadas por Rigoberto Navarro en la Cueva de los Negros, también en la vertiente del Pacífico en Nicaragua (Navarro 1996: 54). Cabe mencionar que tampoco se ha llevado a cabo un conteo ni estudio de las manos grabadas, las cuales también forman parte del repertorio de motivos en el arte rupestre centroamericano.

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

6.6. Los rostros

En la Gruta del Espíritu Santo sólo hay una representación de rostro humano (motivo 8, Conjunto A), lo que es un caso singular debido a que en otros sitios este tipo de motivos son abundantes. Un rasgo que es preciso destacar del ejemplo ubicado en la Gruta del Espíritu Santo, es su localización en uno de los extremos del grafismo, pues más allá de él, hacia la derecha del muro norte, no hay más rastros de pinturas o petroglifos.

El Conjunto A de pinturas pudo marcar un punto de inicio para acercarse al interior húmedo y semi-oscuro del abrigo. La ubicación del rostro humano pudo indicar algún tipo de “entrada” al abrigo mismo, lo cual tiene relación con otros sitios en donde rostros esquemáticos aparecen en los acceso de algunas cavidades rocosas, como sucede en las cuevas del río Talgua (Honduras), las cuevas de Balam Na (Petén) y la Cueva de los Andasolos (Chiapas) (Brady et al. 2000: 111; Brady et al. 2003: 160). Este motivo pudo representar alguna entidad sobrenatural o espíritu que resguardaba el extremo del abrigo.

6.7. Los zoomorfos

Son pocos los casos de zoomorfismo en la Gruta del Espíritu Santo, uno ellos es la tortuga del conjunto F. Este animal está asociado a la superficie de la tierra y en algunas cuevas se han encontrado sus restos en contextos

arqueológicos, posiblemente se trate de ofrendas. Fragmentos de caparazón de tortuga se hallaron en la cueva 1 del río Balam Na, en la cuenca del río Poxté, Petén y también en el Abrigo El Gigante, donde fueron identificados como de especies de agua dulce (Brady *et al.* 2003: 147; Scheffler 2005: 19). Además, las tortugas también fueron empleadas como instrumentos musicales. La presencia de este animal en la Gruta del Espíritu Santo puede remitir también a su simbolismo como animal acuático, pues recordemos que la presencia de este líquido en el sitio fue un elemento que lo caracterizó en el pasado. En la Cueva de las Figuras de Anamorós, en el departamento de la Unión, El Salvador, se observa la figura de un cangrejo, lo que muestra que la representación de estos animales no era un caso extraño.

Las aves son otro tema que podemos identificar en el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo. Las representaciones que aparecen con mayor claridad se encuentran en el Conjunto E (motivos 5, 15, 19 y 21), la número 21 destaca por su parecido con un ave de patas largas que fue plasmada en la parte inferior izquierda de la estructura 2A de la Pintada de Azacualpa (fig. 55).

En este último sitio, fue plasmada un ave al lado de un antropomorfo realizado en blanco, recuerda en gran medida a las “aguillillas” de orfebrería de Costa Rica y Panamá, lo que podría sugerir una datación tentativa para este motivo entre 850 y 1500 d.C. (fig. 69). También en la cerámica policroma Salúa del periodo Clásico se encuentran representaciones muy elaboradas de aves (fig. 70).

Debido a la amplitud que presenta la indagación sobre la iconografía de las aves en el arte prehispánico, es preciso avanzar hacia el reconocimiento de las especies representadas y sus posibles significados en diversos contextos. Por el momento, esto es una tarea pendiente.

Por último, respecto a la cabeza del ser zoomorfo del Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo (motivo 2), es factible identificar otros ejemplos que pudieran remitir al mismo concepto. En el lago de Güija hay varios ejemplos de cabezas de serpientes u otros reptiles, los cuales pueden ser vistos como símbolos de *cipactli* o *cipacti*, lagarto con cuyo cuerpo fue creada la superficie de la tierra, y que por ello representa también el origen del tiempo y, por ende, del calendario. Estos motivos de cabezas de reptiles alcanzan incluso lugares como los petroglifos de Las Pintadas en Estelí, norte de Nicaragua, donde ha sido registrado un ejemplo; sin embargo, éste ha sido interpretado por Bayardo Gámez

como un rostro estilizado de serpiente emplumada (Gámez 2004: 125) (fig. 70b). No es sencillo proponer una identificación unívoca para estos motivos, sin embargo, es importante tener en cuenta algunos rasgos que presentan en común como lenguas bífidas, volutas en las narices, su representación de perfil y en algunos casos, como el de la Gruta del Espíritu Santo, “barbas” debajo de la mandíbula.

6.8. Puntuaciones y motivos no figurativos

Las secuencias de puntuaciones o los puntos aislados son un elemento común en el arte rupestre de El Salvador, Honduras y Nicaragua, tanto en petroglifos como en pinturas (fig. 20b, 39a y 51c). Cuando son repetitivos podrían tratarse de una cuenta, sin embargo, por ahora resulta difícil precisar el tipo de cosas, acciones o eventos que fueron contabilizados de esta manera.

En el caso de la Gruta del Espíritu Santo las puntuaciones no parecen responder a la intención de llevar algún tipo de cómputo, sino al convencionalismo empleado para plasmar diseños específicos. Llama la atención que en la estructura 1A de la Pintada de Azacualpa haya una composición de puntos similar a las vistas en el conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo, que consiste en un círculo central rodeado por otros más pequeños (fig. 53, y motivos 3 y 4 del conjunto B). En una vasija Sulaco Policromo (periodo Bagaces 300-800 d.C., Nicaragua) también se encontró esta forma (fig. 72).

En el norte de Nicaragua, en el departamento de Jinotega, fue reportada recientemente una roca exenta de casi cuatro metros de largo que cuenta con grabados en tres de sus lados. Uno de los motivos recurrentes en estos petroglifos es una composición de puntos muy similar a la descrita en el párrafo anterior, la cual ha sido interpretada por Rigoberto Navarro como huellas de felinos (Navarro 2010: 13-16) (fig. 73). Como se mencionó en el capítulo 3, estas huellas también han sido identificadas en la Patada del Diablo, en el centro de El Salvador (fig. 26). Es posible que los motivos con estas características presentes en el la Gruta del Espíritu Santo formen parte de una convención más extendida que consistiera en representar las pisadas de un gran felino

por medio de puntos. No obstante, esto es una hipótesis que es necesario desarrollar.

Los motivos de tipo no figurativo requieren de una catalogación más detallada que permita determinar los posibles grupos al interior de esta categoría. El diseño reticulado del conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo (motivo 3) es de difícil interpretación, recuerda vagamente algunas composiciones de diseños lineales en posición vertical que se encuentran en otros sitios. En la Cueva Pintada de Azacualpa hay un motivo en forma de “escalera” que también consiste en la división de un polígono por medio de líneas horizontales, está realizado en pintura blanca y se sobrepone a una mano al negativo en rojo (fig. 74). En tanto, en la covacha de Yarrajalaji hay un petroglifo que consiste en una secuencia de diseños ovoidales en una posición similar a los rombos que presenta el motivo 3 en su interior (fig. 75). En territorio nicaragüense un motivo similar se encuentra en la cueva de Montelimar, departamento de Managua, aunque en este caso sí se aprecia un ser antropomorfo detrás del meandro de líneas (Navarro 1996: 72) (fig. 76). Este sitio recibe el nombre de La Pintada, debido a que con anterioridad se apreciaban en sus paredes restos de pictografías (Matilló 1965: 105).

Las observaciones vertidas en el presente capítulo dan muestra de que el grafismo de la Gruta del Espíritu Santo comparte elementos con otros sitios de la zona de interacción cultural centroamericana. En algunos casos estas coincidencias son más marcadas que en otros, pero en todos muestran la amplia variabilidad en el arte rupestre de esta región que, no obstante, pareciera responder a un sustrato común. En las conclusiones expondremos una síntesis que busca dar una interpretación general de los distintos elementos expuestos a lo largo de todos los capítulos.

CONCLUSIONES

Esta tesis intenta superar una tendencia que existe hasta la actualidad en los estudios de arte rupestre en Centroamérica, y en menor parte en México, que consiste en reportar sitios sin realizar propuestas de documentación sistemáticas y de interpretación de sus manifestaciones. El registro presentado en este trabajo busca constituir una herramienta de consulta que pueda ser utilizada en otras pesquisas para su comparación con manifestaciones presentes en diversos sitios y soportes. La documentación realizada es una aportación significativa al conocimiento del sitio, pues contiene un registro visual y descriptivo de las características del grafismo rupestre, pinturas y petroglifos. Si bien se ha puesto un esfuerzo detallista en la identificación del mayor número de indicios de actividad gráfica, es preciso aclarar que el registro no puede considerarse como definitivo. Así como el trabajo de Wolfgang Haberland pudo ser revisado a la luz de las tecnologías actuales, de la misma manera el registro propuesto en esta investigación precisa ser profundizado en futuros estudios. La dificultad para observar el grafismo de la Gruta del Espíritu Santo constituye una invitación a realizar distintos acercamientos que pueden arrojar nuevos hallazgos. El análisis del color, sobre todo la identificación de los diversos tonos, es una labor que en este trabajo apenas fue esbozada. Una de las tareas fundamentales para investigaciones futuras consiste en el análisis de estas cualidades que podrían ayudar a definir con mayor precisión los momentos y “manos” involucrados en la elaboración de estas obras.

Respecto a las interpretaciones sobre el sitio, las principales consideraciones se resumen a continuación.

La Gruta del Espíritu Santo fue un espacio de reunión para miembros y representantes de comunidades campesinas que habitaron las montañas del nororiente de El Salvador en la época prehispánica. No fue el único en su tipo, hubo otros abrigos o paredones rocosos que cumplían esta función en distintos puntos de las montañas honduro-salvadoreñas, podemos considerarlos como santuarios o lugares para el desarrollo de actividades ceremoniales. El sitio pudo ser elegido debido al gran tamaño del abrigo, pues permite la reunión de un grupo numeroso de personas. Es posible que un vínculo simbólico con el agua estuviera presente debido a la existencia de escurrimientos en las paredes y de una pileta que contenía este líquido en el centro del abrigo.

La evidencia arqueológica ha mostrado una larga presencia humana en el sitio, cuya antigüedad podría remontarse hasta el periodo Arcaico (5000 a.C.- 2000 a.C.), sin embargo, los principales artefactos cerámicos y líticos son más evidentes durante el Preclásico Tardío (500 a.C.-150 d.C.) y el Clásico Tardío (650-1000 d.C.); a este último periodo pueden pertenecer la mayoría de las pictografías. El uso ceremonial de la Gruta del Espíritu Santo se extendió incluso durante la época Colonial y hasta los siglos XIX y XX.

Una de las tareas pendientes en el estudio de la Gruta del Espíritu es el fechamiento directo de algunos de sus motivos a través de la realización de análisis físico-químicos de los materiales. Esta labor representa un reto en términos de la gestión cultural, ya que requiere de la necesaria coordinación entre distintos actores como el académico, la administración cultural salvadoreña y los centros de investigación extranjeros que cuentan con la tecnología necesaria para llevar a cabo este tipo de análisis. Lo mismo puede decirse para los otros países centroamericanos, en donde estos estudios también son escasos, salvo algunas excepciones en Guatemala (Diablo Rojo de Amatitlán y Casa de las Golondrinas) y Nicaragua (La Conga).

Algunas de las pinturas más tempranas, ubicadas *grosso modo* en un amplio rango temporal que incluye al Arcaico y al Preclásico, pueden ser las manos al negativo realizadas en rojo y algunos diseños lineales en naranja y rojo que están sobrepuestos por motivos de carácter figurativo. Esta tradición de manos al negativo, aunque difícil de precisar en la cronología centroamericana, se localiza también en otras partes del continente. Al retomar la opinión de Bosch Gimpera comentada al inicio del trabajo, es plausible aceptar que las manos al negativo son motivos de

herencia paleolítica en sus ejemplos más tempranos, pero algunas otras fueron realizadas con posteridad y en nuevos contextos. En los sitios centroamericanos las vemos obliteradas o con poca visibilidad, lo que hace lícito plantear su relativa antigüedad.

La actividad pictórica rupestre debió alcanzar su máximo esplendor durante el Clásico Tardío. Durante este periodo se dio un importante desarrollo cultural en el oriente de El Salvador, caracterizado por un crecimiento de la población, la consolidación de sociedades con una marcada estratificación social (jefaturas o cacicazgos) y el surgimiento de centros político-religiosos de importancia a nivel regional vinculados a redes de intercambio de larga distancia, como es el caso de Quelepa, ubicado 50 km al sur de la Gruta del Espíritu Santo. En los valles de Ulúa y Comayagua, en Honduras, se dio un proceso similar en sitios como Travesía y Cerro Palenque, haciendo de las montañas del norte de El Salvador un lugar de paso obligado para el tránsito de bienes suntuarios como plumas, cacao, cerámicas policromas, vasos de alabastro, cuentas de piedra verde, obsidiana y conchas marinas, así como la práctica de distintos ceremoniales relacionados con el prestigio de los caciques o gobernantes.

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

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

comunidades campesinas que, aunque autónomas, fueron partícipes de redes más amplias de interacción social.

Estos sitios de reunión convocaban a personas provenientes de diversos lugares, y en muchos de estos sitios se realizaba arte rupestre para conmemorar estas celebraciones. La práctica de elaborar pinturas rupestres fue integrada a este ámbito de actividad ritual, en la cual se incluían distintos tipos de liturgia, danza, música, sacrificio, ofrendas y uso de parafernalia visual como vestimentas especiales y máscaras. El trabajo de elaboración de pinturas incluía la preparación del color y de los instrumentos para pintar, la construcción de escaleras o andamios, el conocimiento de lo que se tenía que representar y la participación en un momento específico de la liturgia para realizar el acto gráfico. La mayoría de las pinturas de la Gruta del Espíritu Santo muestran un gran cuidado en su factura, en particular la aplicación uniforme y bien definida del color. El conocimiento técnico y la destreza para realizar estas obras era propia de ciertos personajes: los pintores, quienes seguramente eran reconocidos como habilidosos en este sentido por los otros participantes de las reuniones.

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

Es posible que el complejo mítico y simbólico de los habitantes de las montañas honduro-salvadoreñas se plasmara de manera especializada en diversos sitios. Esto explicaría las diferencias iconográficas entre varios conjuntos de arte rupestre a pesar de compartir la gama de colores y algunas técnicas de representación. Los sitios pudieron formar parte de circuitos rituales que implicaban la visita a distintos lugares en diferentes épocas del año.

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

Son varias las tareas pendientes para investigaciones futuras. En primera instancia es preciso aumentar el *corpus* comparativo de imágenes por medio del registro de las secciones de la pared oeste que no fueron cubiertos a cabalidad, explorar nuevas técnicas fotográficas e incentivar la comparación por medio de la documentación de nuevos sitios. Asimismo, lo dicho en torno a las vías de interpretación que abre el acercamiento a las tradiciones indígenas y campesinas locales, sólo ha sido una muestra que es necesario profundizar mediante el trabajo de campo antropológico.

En términos de la conservación, si bien este aspecto no es central en la investigación, nunca es demasiado insistir en la necesidad de monitorear las condiciones del sitio; mientras mejor se conozca el comportamiento de variables como la humedad, la luz, la temperatura y los ciclos de vida de los microorganismos, se estará en mejores condiciones de plantear propuestas para la preservación del arte rupestre. En la actualidad, el reconocimiento que tiene la Gruta del Espíritu Santo como monumento histórico ha conllevado a la implementación de medidas como la delimitación y resguardo del sitio dentro de un perímetro, así como la asignación de vigilantes que a su vez fungen como guías de los

visitantes. Lo anterior, aunado a la valoración del sitio como lugar de importancia cultural en la región, ha detenido el avance de las afectaciones antrópicas, lo cual es algo digno de destacar.

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

**FICHAS DE LA GRUTA
DEL ESPÍRITU SANTO**

Conjunto A

Pared

No. de Motivos

Características del soporte

Consiste una sección plana de la pared, se encuentra a una altura comprendida entre 1.60 m y 3.40 m. Forma un ángulo de aproximadamente 90 grados con respecto al piso. Presenta escurrimientos de agua que han provocado pequeñas concreciones blancas en el lado izquierdo y el surgimiento de musgo en el lado derecho. Cuenta con pequeñas horadaciones, pero ninguna se encuentra sobre los motivos.

Orientación

Dimensiones

Manifestación

Colores

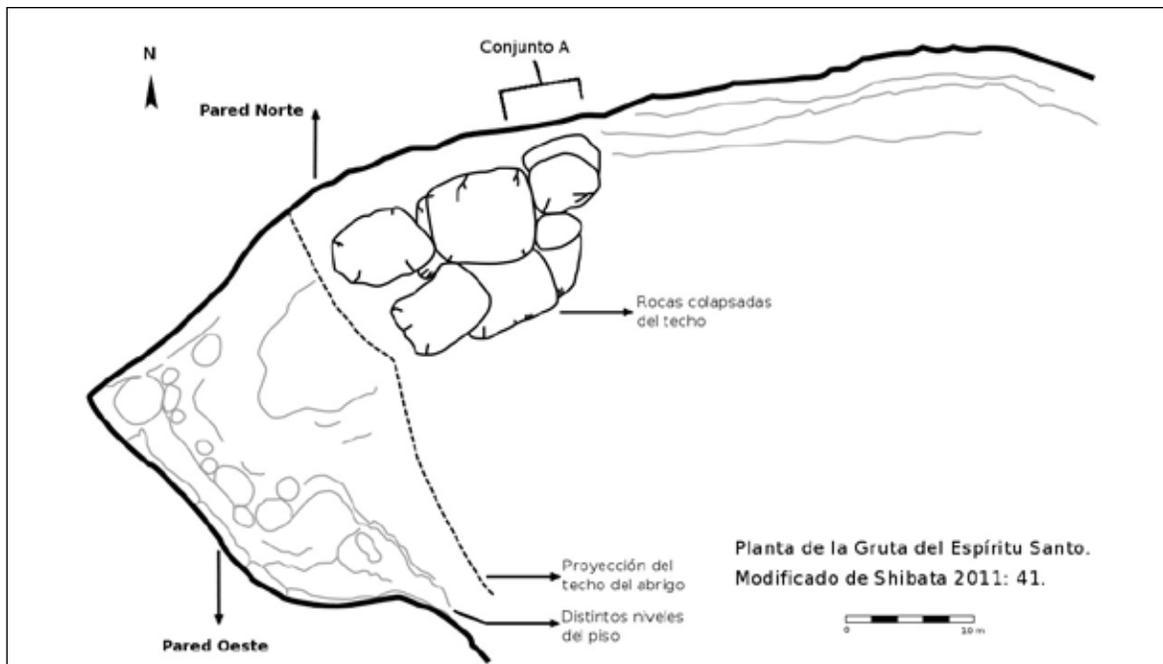
Sobreposiciones

Descripción del grafismo

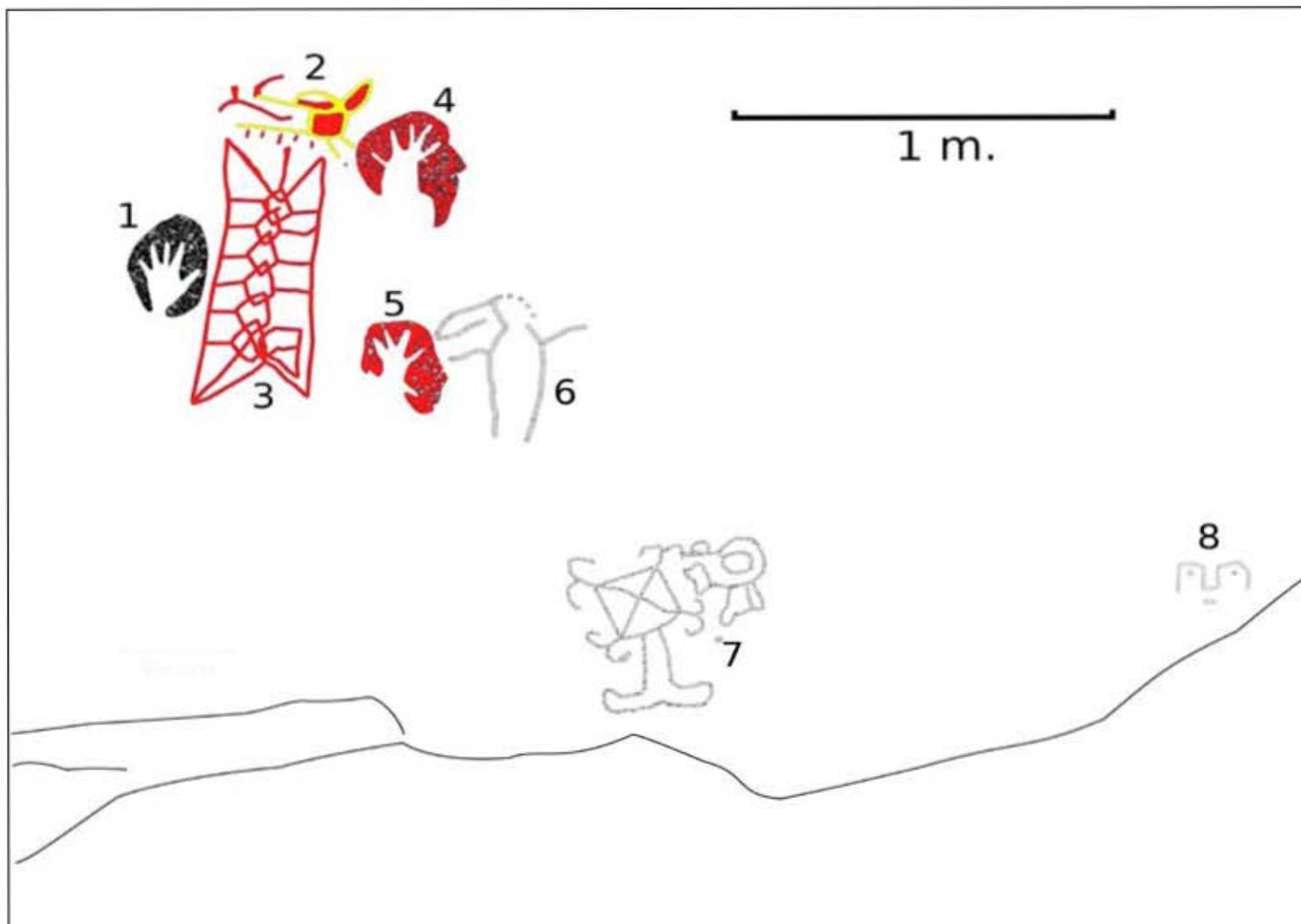
Pinturas con poca visibilidad: 3 motivos de manos al negativo y 2 motivos realizados por medio del delineado y la tinta plana (uno en forma de cabeza zoomorfa bicroma y un diseño reticulado).

Petroglifos: 1 antropomorfo, 1 geométrico y 1 rostro esquemático.

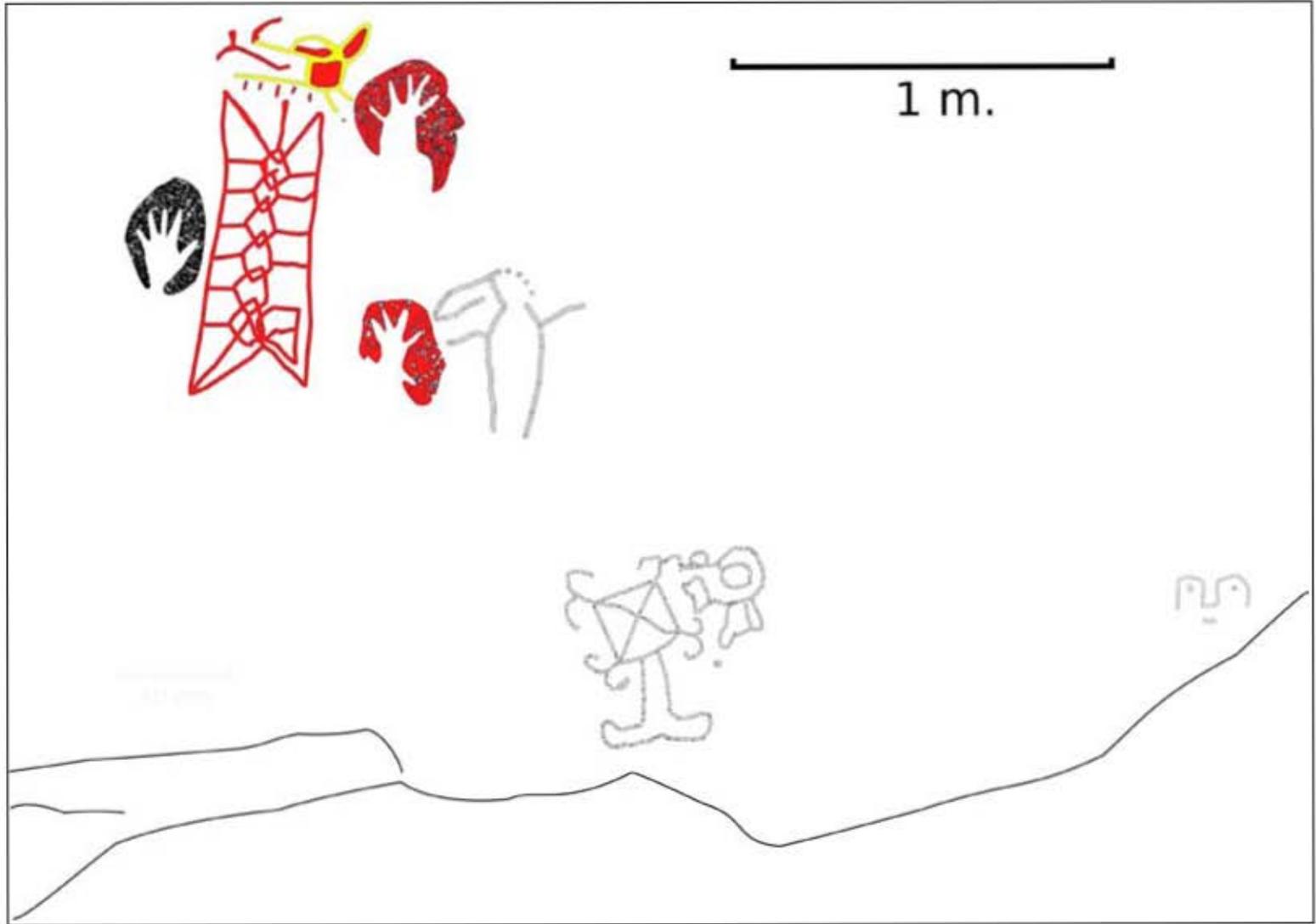
Croquis de ubicación



Dibujo del conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo

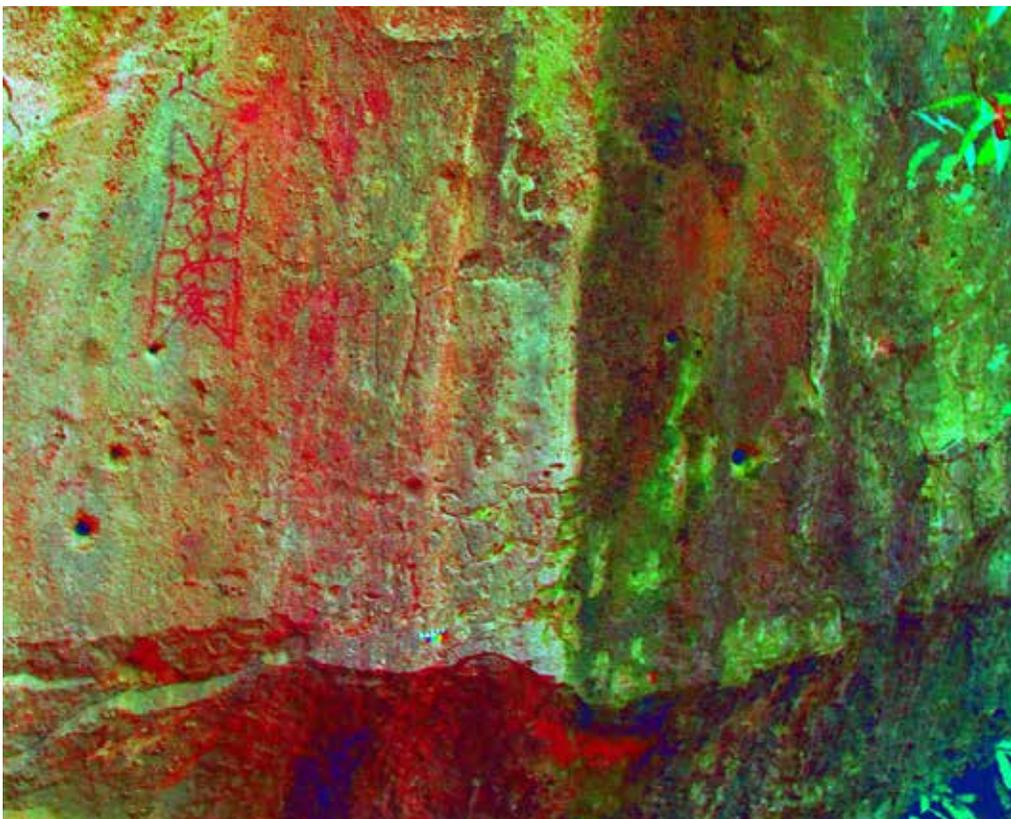


Dibujo del conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo





Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo. Foto general.



Conjunto A de la Gruta del Espíritu Santo. Foto *Dstretch*.

Pared	Norte			Conjunto A	
Posición	En la parte superior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 3.			No. Motivo 1	
Largo	21 cm	Ancho	11 cm	Visibilidad	Baja
Forma	Mano				
Medio	Pintura			Técnica	Estarcido por sopleteo
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Negro	Carácter	Figurativo	Actitud	-----
Trazo	-----	Perspectiva	Frontal	Sentido	Izquierda

Descripción Mano izquierda al negativo con poca visibilidad, se observan cinco dedos enteros. De las identificadas en este conjunto es la que mejor se observa en las fotografías analizadas con Dstretch.

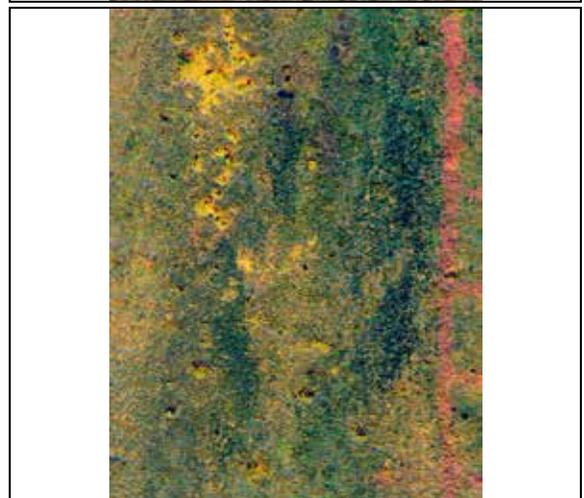


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte		Conjunto A				
Posición	En la parte superior izquierda del conjunto. Arriba del motivo 3.		No. Motivo 2				
Largo	39 cm	Ancho	27 cm	Visibilidad	Media	Forma	Cabeza zoomorfa
Medio	Pintura		Técnica			Delineado y tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo y amarillo	Carácter	Figurativo esquemático		Actitud	Dinámica	
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral		Sentido	Izquierda	

Descripción Cabeza esquemática de un zoomorfo de perfil realizada con dos colores. Por medio de un trazo amarillo se formó el contorno de la cabeza, la cual presenta un ojo, fauces, parte del cuello, mandíbula alargada y un elemento en la parte superior derecha que podría ser una oreja, una pluma o un cuerno. En color rojo se pintaron parte del rostro, la sección inferior del ojo, una lengua bífida y una pequeña prolongación curvilínea que sale de la nariz, así como la "oreja". Debajo de la mandíbula hay cinco pequeñas líneas paralelas en posición vertical, como si fueran barbas. El motivo está formado por líneas rectas y curvas realizadas con un trazo de contorno bien definido. El movimiento que sugiere la lengua otorga cierto dinamismo a esta figura.

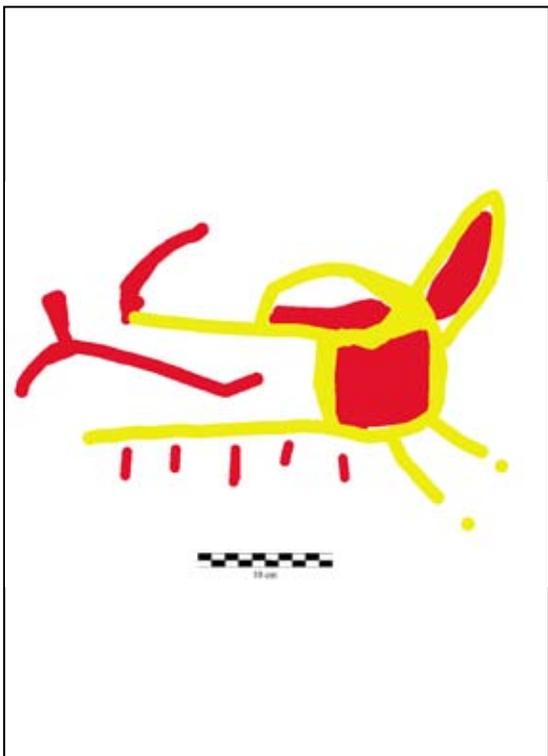


Foto Dstretch
LDS

Pared Norte

Posición En la parte superior izquierda. Abajo del motivo 2, entre los motivos 1, 4 y 5.

Conjunto A
No. Motivo 3

Largo 80 cm **Ancho** 30 cm **Visibilidad** Media **Forma** Composición reticular

Medio Pintura **Técnica** Delineado

Sobreposiciones/ Infraposiciones Ninguna

Color Rojo **Carácter** Indeterminado **Actitud** -----

Trazo Delgado **Perspectiva** ----- **Sentido** -----

Descripción Conjunto de trazos de líneas rectas que forman un diseño reticulado dispuesto en posición vertical. En el centro tiene un eje formado por 6 rombos superpuestos a cuyos lados se disponen dos sectores divididos en su interior por líneas horizontales paralelas. No tiene una disposición enteramente simétrica. Se utilizó el color rojo, en el mismo tono que el motivo 2. Por el trazado rectilíneo, el color y la proximidad de ambos motivos, es claro que los motivos 2 y 3 corresponden a un mismo momento de elaboración.

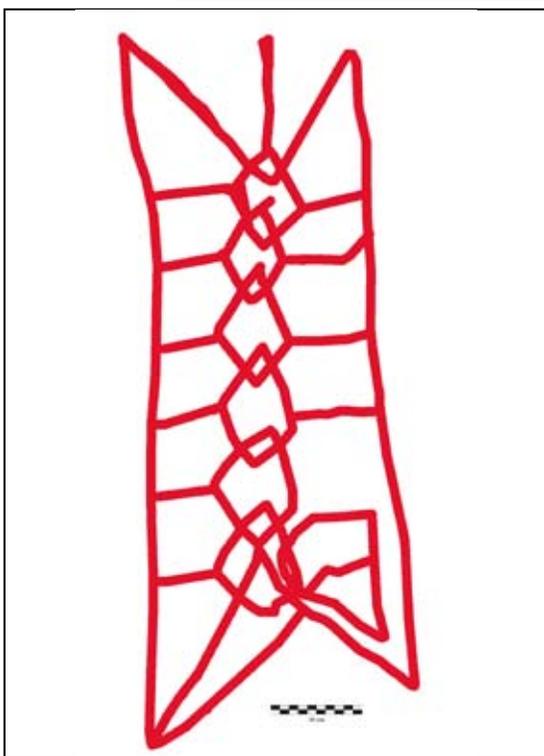


Foto Dstretch
YBR

Pared	Norte			Conjunto A	
Posición	En la parte superior izquierda del conjunto. A la derecha del motivo 2.			No. Motivo 4	
Largo	23 cm	Ancho	9 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Mano		
Medio	Pintura			Técnica	Estarcido por sopleteo
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----
Trazo	-----	Perspectiva	Frontal	Sentido	Indeterminado

Descripción Mano al negativo con poca visibilidad realizada en rojo. No es posible definir la lateralidad del motivo por el mal estado de conservación. Es posible que la mano haya sido movida mientras se realizaba la aplicación de la pintura, por esta razón la forma de los dedos y de la palma muestran una forma irregular. En otros ejemplos se puede apreciar este acto de movimiento, lo que hace que algunas manos se muestren poco claras o con un tamaño mayor al natural.

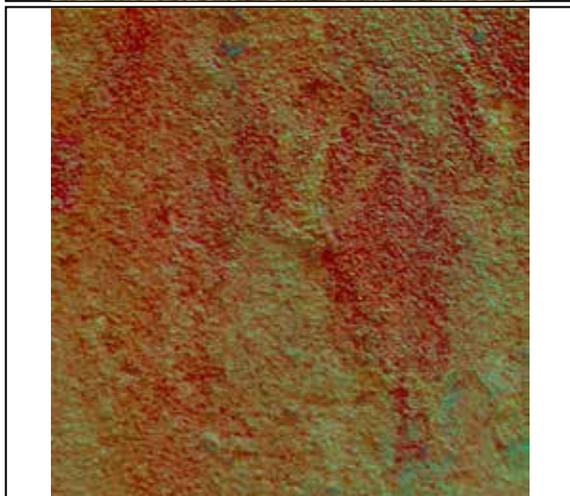


Foto Dstretch

LRE

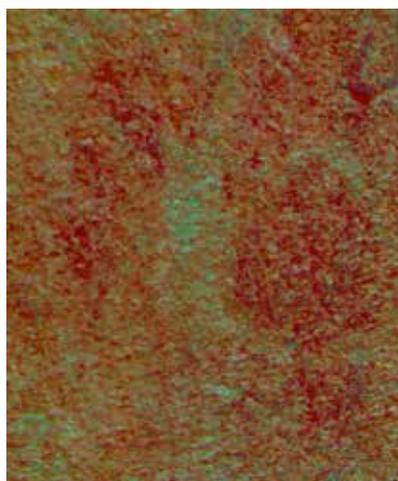
Pared	Norte			Conjunto A	
Posición	En la parte central del conjunto. Entre los motivos 3 y 4.			No. Motivo 5	
Largo	18 cm	Ancho	9 cm	Visibilidad	Baja
				Forma	Mano
Medio	Pintura			Técnica	Estarcido por sopleteo
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----
Trazo	-----	Perspectiva	Frontal	Sentido	Izquierda

Descripción Mano al negativo realizada en rojo. Pese a su poca visibilidad, propongo una lateralidad izquierda para este motivo. Posiblemente a su derecha había otro mano que la acompañaba, desafortunadamente esta segunda no ha podido ser reconstruida. Igual que el motivo 4, es posible que haya sido movida mientras se realizaba la aplicación de la pintura, por esa razón la mano no se muestra completamente abierta.



Foto Dstretch

LRE



Pared

Conjunto A

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Antropomorfo sugerido por el delineado de algunas partes del cuerpo. Fueron representados el tronco, los brazos y la cabeza, esta última tiene una prolongación que podría aludir a un tipo de peinado o un tocado, podría tratarse de una pluma. El cuerpo se muestra de frente, en tanto que la cabeza está de perfil mirando hacia la derecha. El rostro no se aprecia con claridad, pudo ser golpeado premeditadamente.

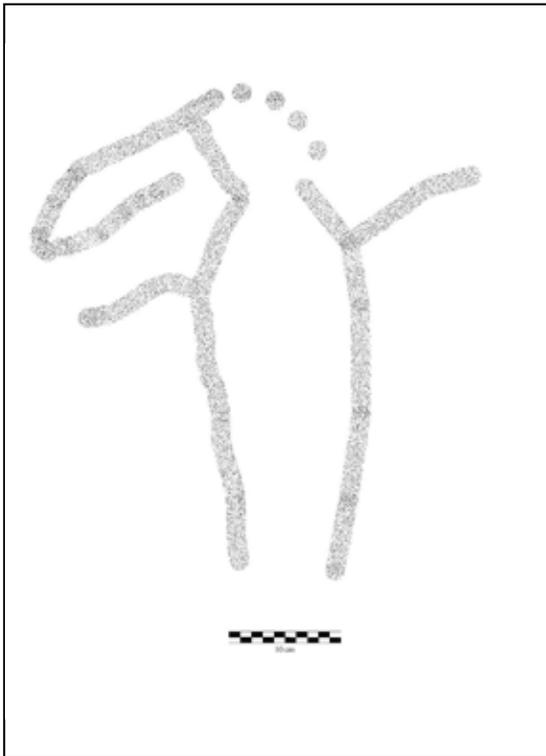
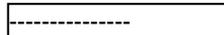


Foto Dstretch



Pared	Norte			Conjunto A		
Posición	En la parte inferior central del conjunto.			No. Motivo 7		
Largo	66 cm	Ancho	65 cm	Visibilidad	Media	
		Forma	Cuadrángulo seccionado			
Medio	Grabado		Técnica	Incisión		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Ninguno	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Medio	Perspectiva	Frontal		Sentido	-----
Descripción	Composición cuadrangular con una "X" y pares de volutas que salen de sus esquinas. De la parte baja del cuadrado surgen dos líneas que forman una protuberancia a manera de pedestal o soporte. En el lado derecho hay una serie de líneas curvas que completan el motivo por medio de un par de círculos concéntricos de los que caen dos prolongaciones semi rectangulares.					

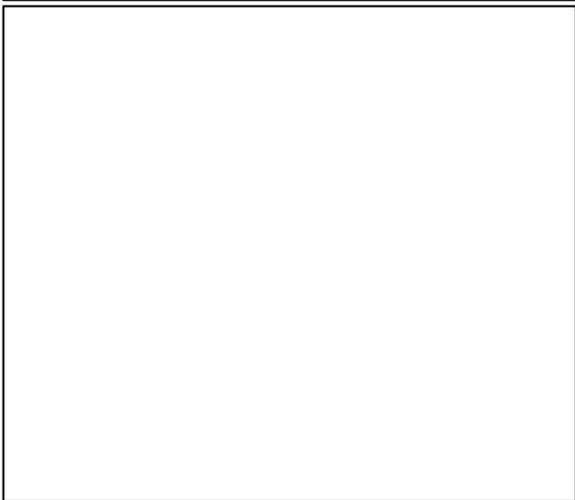
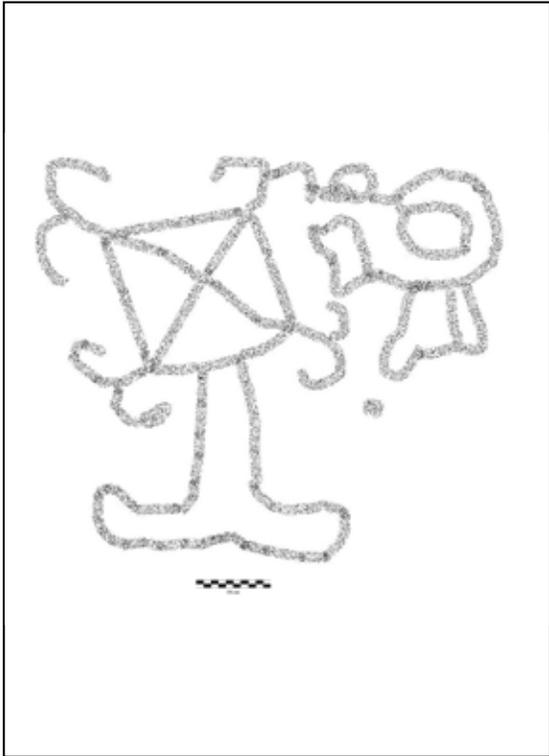


Foto Dstretch

Pared

Conjunto A

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción



Foto Dstretch

Conjunto B

Pared

No. de Motivos

Características del soporte

El sector de la pared que acoge este conjunto no es uniforme debido al desprendimiento de algunos fragmentos de su superficie rocosa. Se encuentra a una altura comprendida entre 1.40 y 2.60 m. Los escurrimientos de agua han generado un proceso de lixiviación, por lo cual encontramos concreciones blancas en la parte central. En los extremos derecho e izquierdo hay crecimiento de musgo. Además, hay marcas de cintas adhesivas.

Orientación

Dimensiones

Manifestación

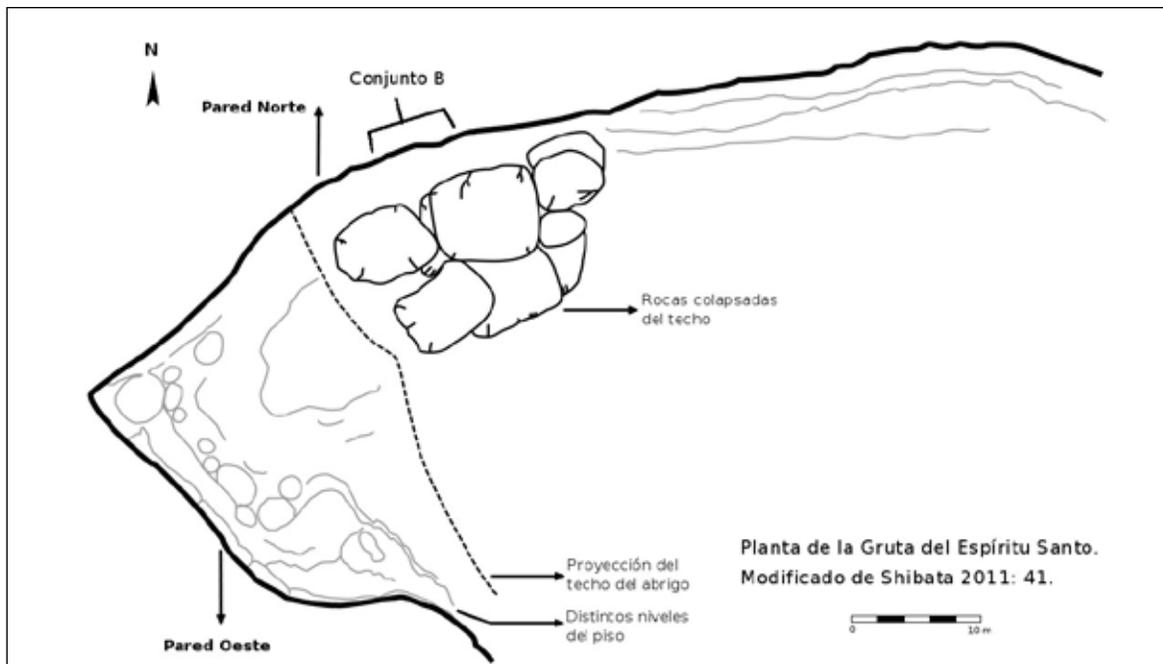
Colores

Sobreposiciones

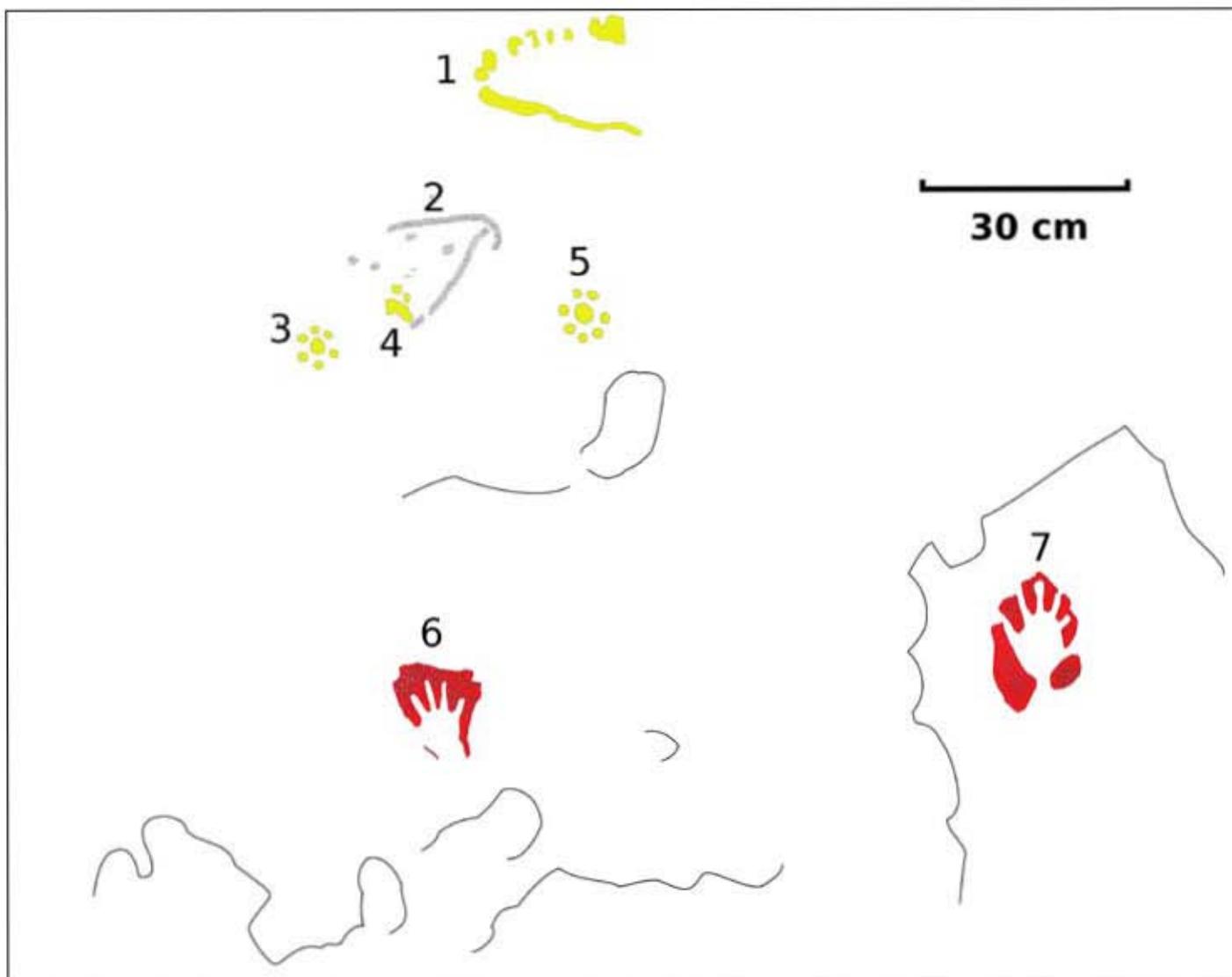
Descripción del grafismo

Pinturas con poca visibilidad: 4 conjuntos de puntuaciones, 2 motivos de manos al negativo. Petroglifos: 1 grabado formado por líneas y puntos.

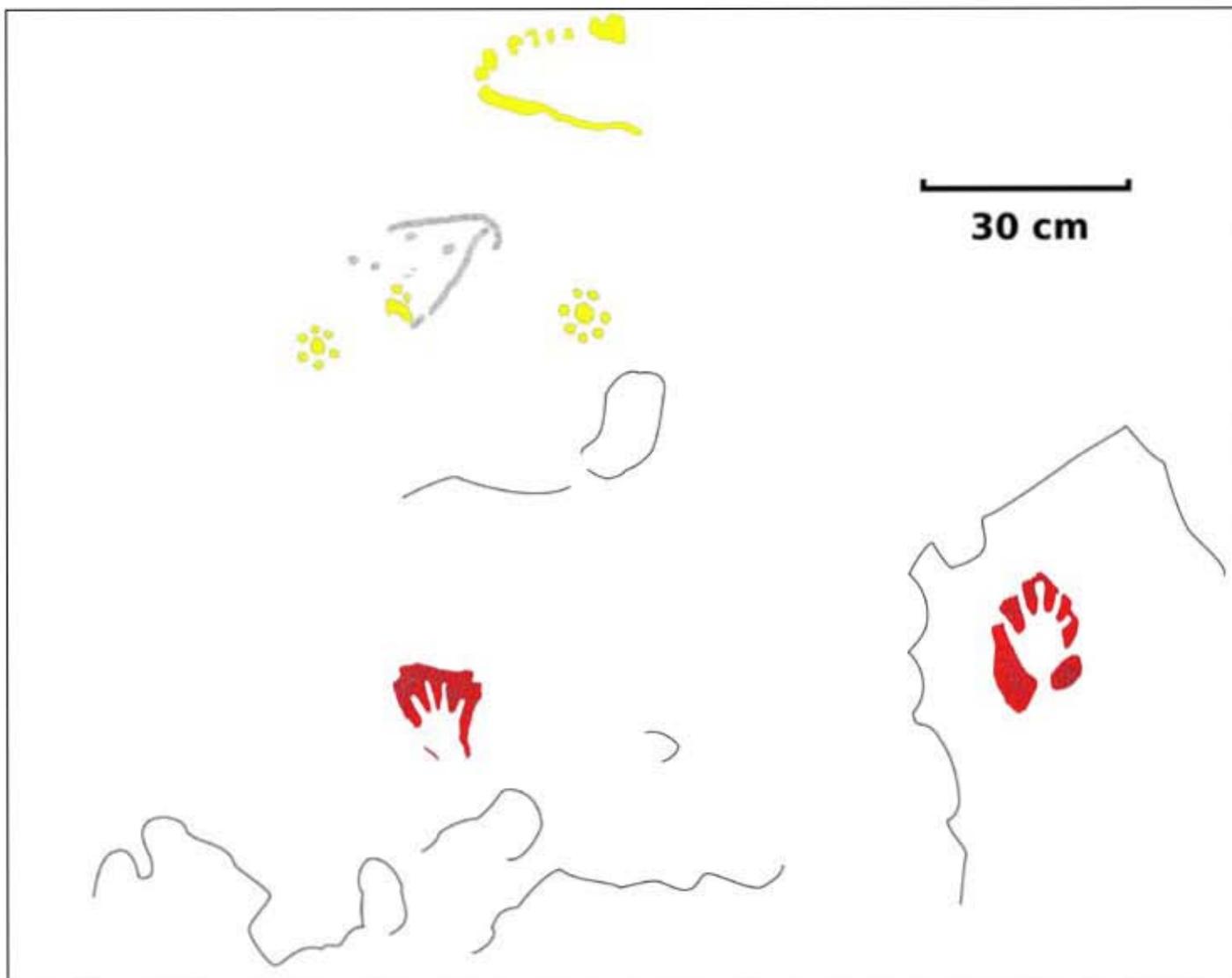
Croquis de ubicación



Dibujo del conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo



Dibujo del conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo





Conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo. Foto general.



Conjunto B de la Gruta del Espíritu Santo. Foto *Dstretch*.

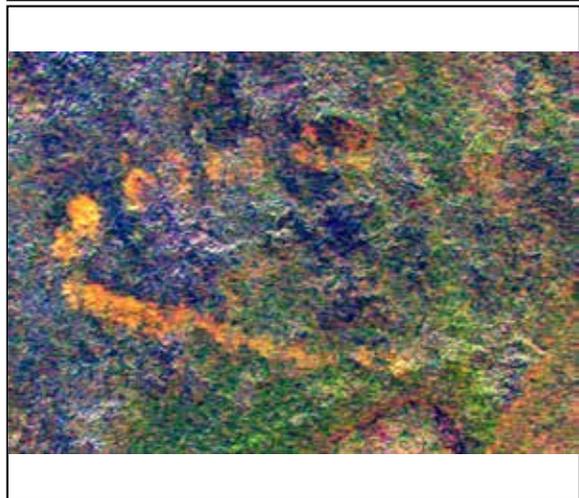
Pared	Norte			Conjunto B		
Posición	En la parte superior del conjunto.			No. Motivo 1		
Largo	20 cm	Ancho	16 cm	Visibilidad	Baja	
		Forma	Conjunto de puntos y trazo lineal			
Medio	Pintura		Técnica	Puntuación		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	No hay sobreposición					
Color	Amarillo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Grueso y burdo		Perspectiva	-----		
		Sentido	-----			

Descripción Conjunto de trazos en disposición semi-elíptica integrado por 7 puntuaciones en la parte superior y una línea en la parte inferior. Este motivo pudo estar formado por más líneas y puntos, pero la pérdida de visibilidad de la pintura hacia la derecha por causa del crecimiento de musgo impide distinguir la forma original en su totalidad.



Foto Dstretch

YBK



Conjunto B

Pared

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

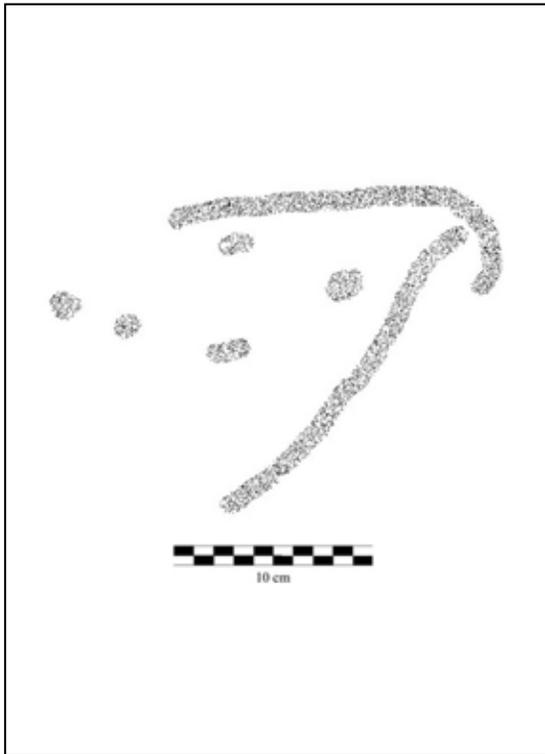


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto B		
Posición	Parte superior izquierda del conjunto, a la izquierda de los motivos 2 y 4.			No. Motivo 3		
Largo	5.5 cm	Ancho	5.4 cm	Visibilidad	Baja	
		Forma	Conjunto de puntos			
Medio	Pintura		Técnica	Puntuación de color		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Amarillo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----
Descripción	Punto central de mayor tamaño rodeado por seis puntos más pequeños.					

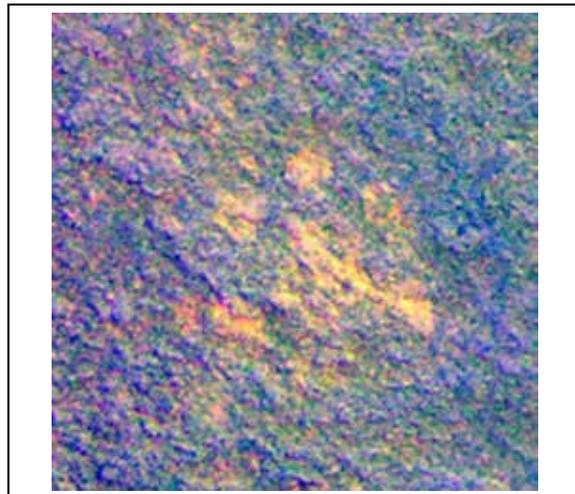
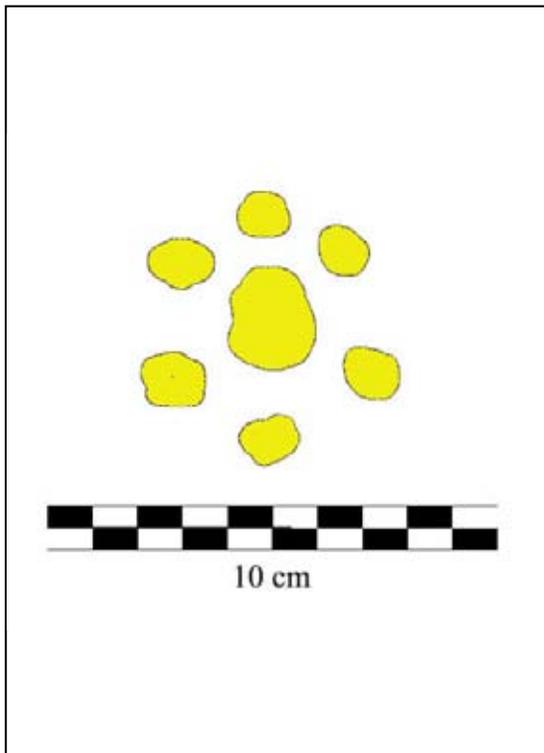


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto B

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

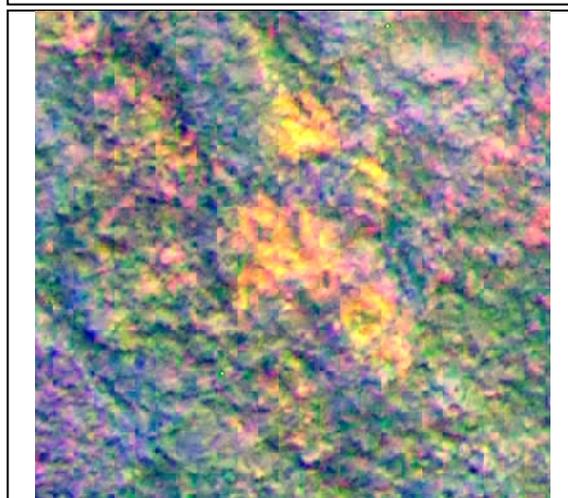
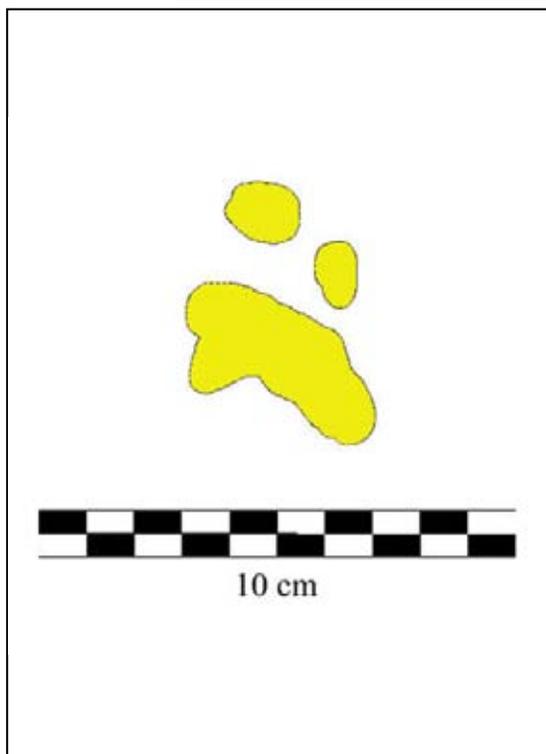


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto B		
Posición	En la parte central. Abajo del motivo 1 y a la derecha de los motivos 2, 3 y 4.			No. Motivo 5		
Largo	9 cm	Ancho	8 cm	Visibilidad	Baja	
		Forma	Conjunto de puntos			
Medio	Pintura		Técnica	Puntuación		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Amarillo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Punto central de mayor tamaño rodeado por siete puntos más pequeños.

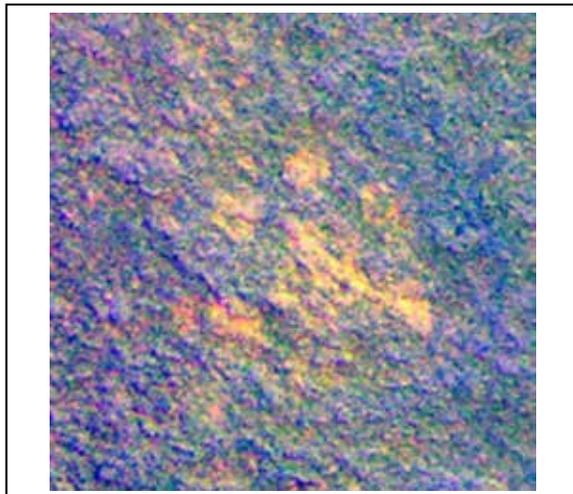
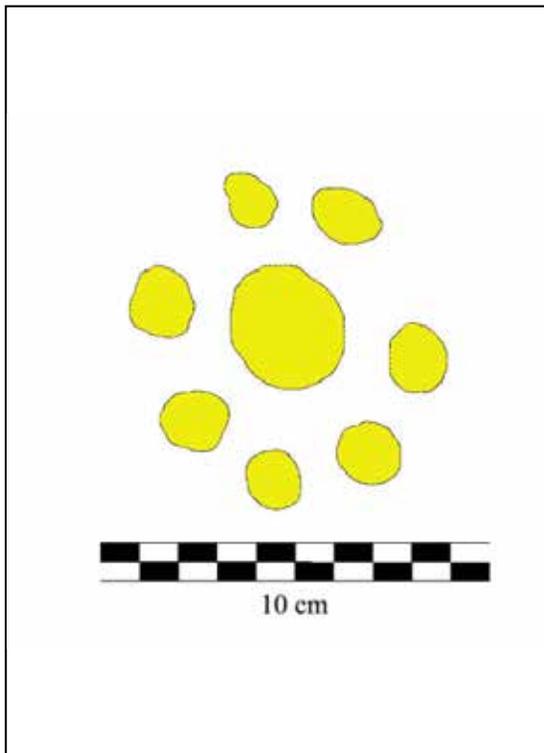


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto B

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

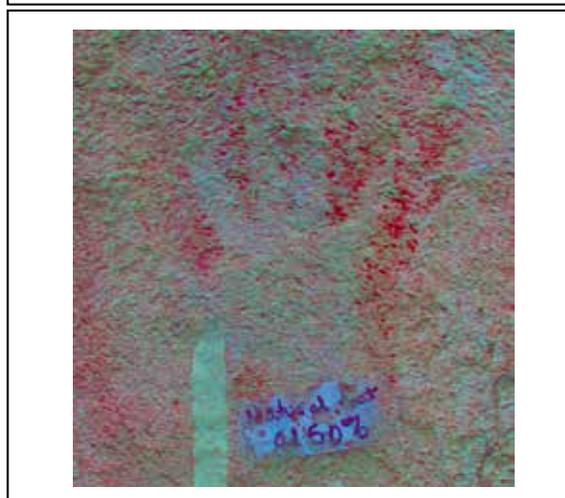


Foto Dstretch

Pared

Conjunto B

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción



Foto Dstretch

Conjunto C

Pared Norte

No. de Motivos

Características del soporte

Presenta una considerable cantidad de concreciones blancas, producto de escurrimientos de agua. Estas capas de calcita se muestran como enormes manchas blancas que cubren gran parte de las pinturas. También, en su parte superior, se muestra una fractura en la roca que afecta la parte izquierda de la pared norte. Esta fractura provoca escurrimientos de agua y también crecimiento de pequeñas plantas. Este conjunto está arriba del conjunto D a una altura de entre 4 m y 8 m.

Orientación

Sur

Dimensiones

4.2 m alto x 6.5 m largo

Manifestación

Pinturas

Colores Rojo, amarillo, blanco, negro

Sobreposiciones Rojo sobre amarillo; bicromía (rojo y amarillo, negro y blanco, negro y amarillo)

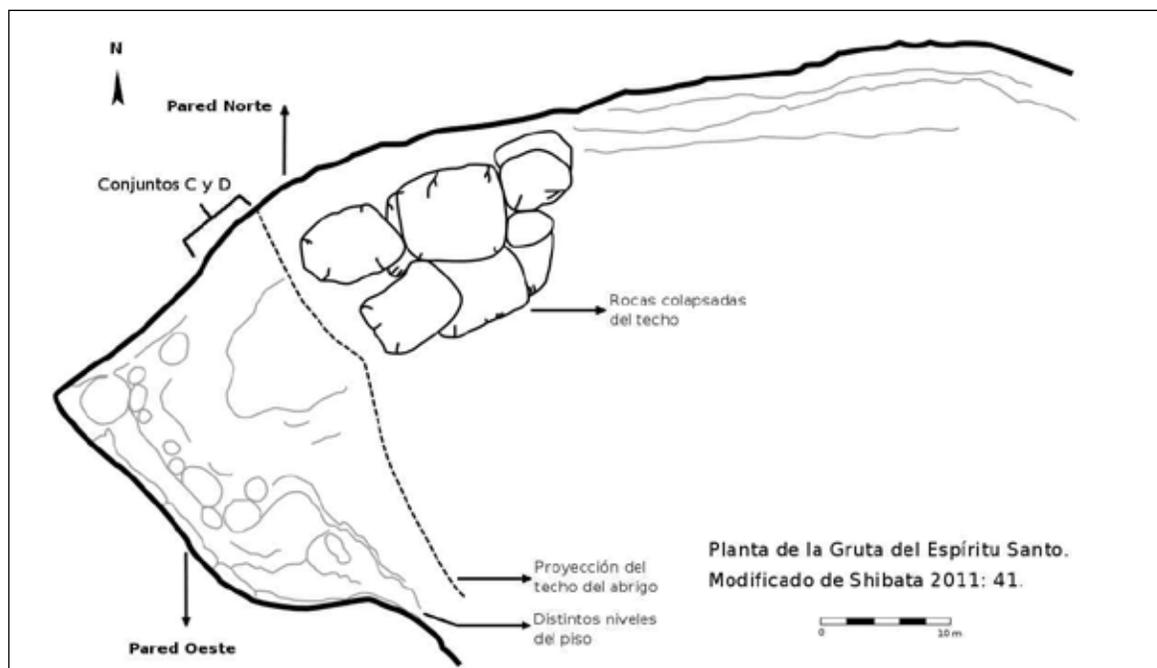
Descripción del grafismo

Pinturas:

19 antropomorfos (11 rojos, 5 amarillos, 3 blancos, 1 negro), 1 mano (amarilla positiva), 13 motivos no figurativos (11 rojos, 1 negro, 1 negro con amarillo).

Empleo de tinta plana (13 motivos), calado (8 motivos) y delineado (12 motivos).

Croquis de ubicación



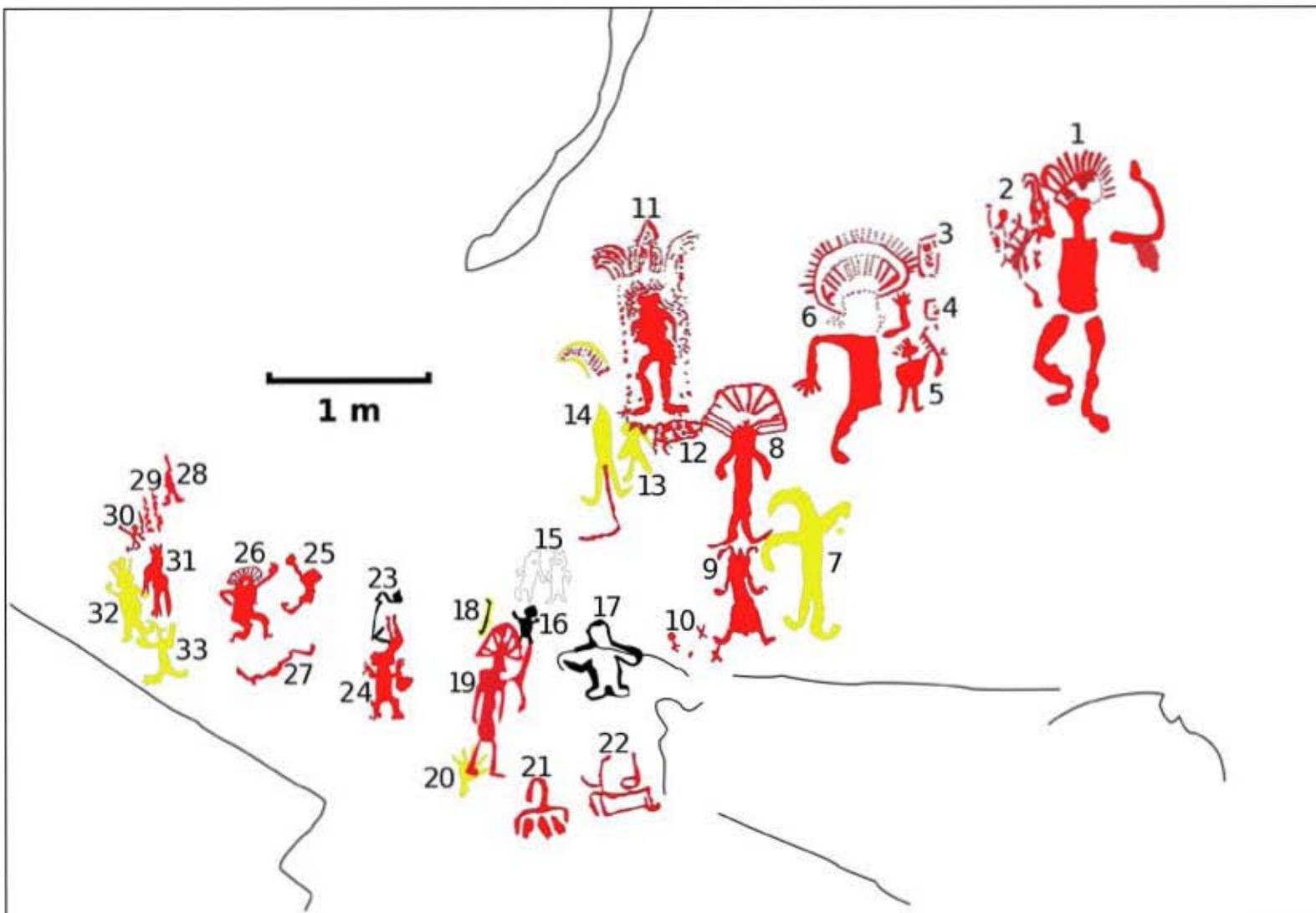


Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo. Foto general.

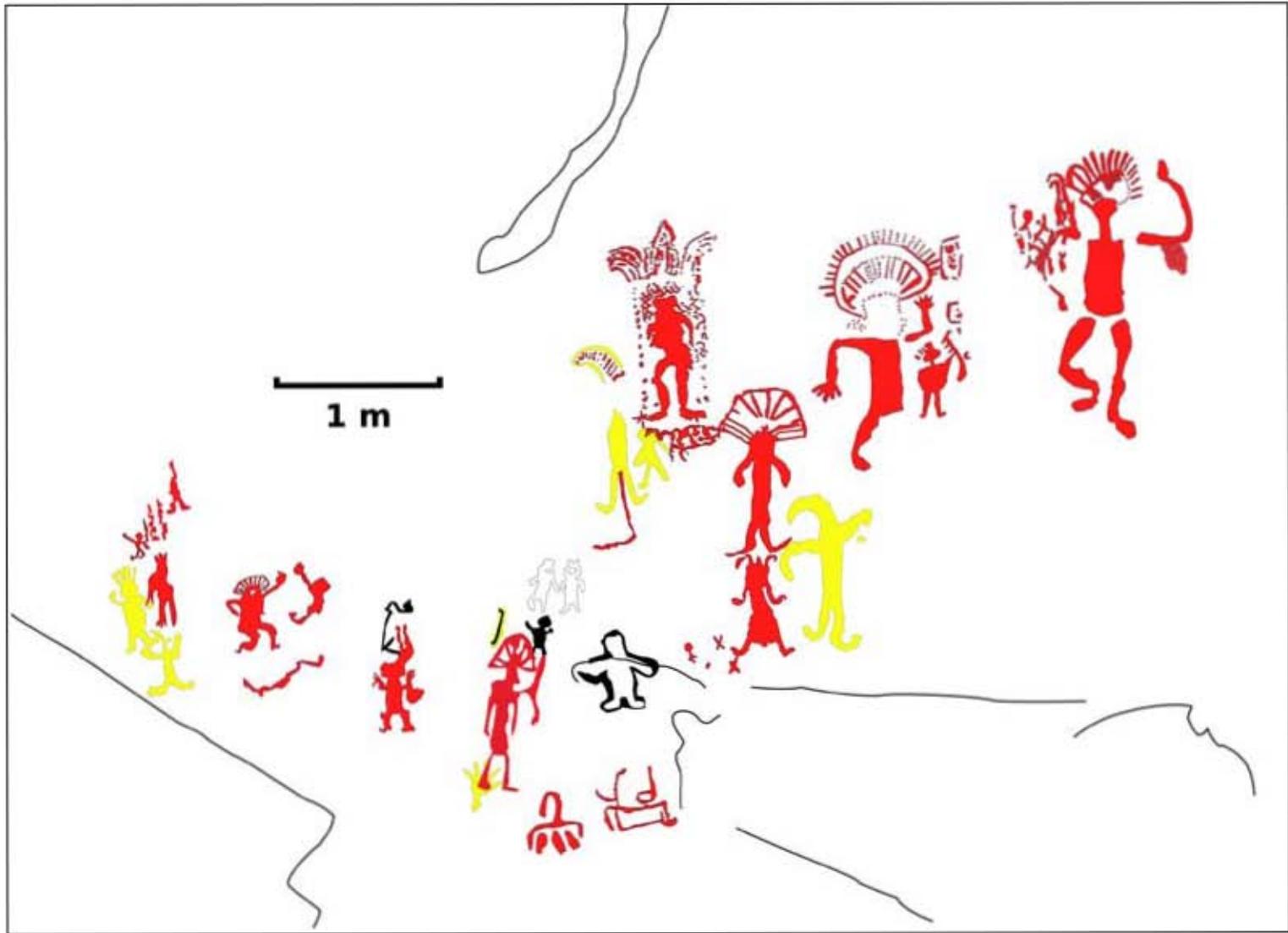


Conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo. Foto *Dstretch*.

Dibujo del conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo



Dibujo del conjunto C de la Gruta del Espíritu Santo



Pared	Norte			Conjunto C		
Posición	En la parte superior derecha del conjunto			No. Motivo 1		
Largo	158 cm	Ancho	85 cm	Visibilidad	Media	
				Forma	Antropomorfo	
Medio	Pintura			Técnica	Calado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Rojo	Carácter	Figurativo naturalista		Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal		Sentido	-----

Descripción Antropomorfo realizado en rojo con la técnica de la tinta plana y una sección reservada en el tocado. Muestra una actitud dinámica, pues es posible apreciar flexión en las extremidades. El brazo derecho está levantado y la pierna izquierda muestra una flexión en la rodilla. El otro brazo no se aprecia con claridad, pues la figura está cubierta por una concreción que impide distinguir el motivo de manera completa. Cabe destacar la presencia de un gran tocado con líneas rectas que pueden representar algún tipo de plumas.

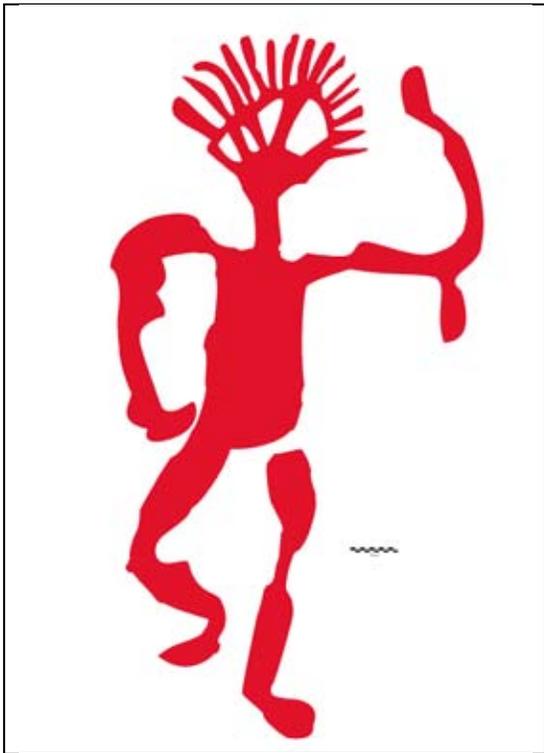


Foto Dstretch
LRE

Pared	Norte			Conjunto C			
Posición	En la parte superior derecha del conjunto. A la izquierda del motivo 1				No. Motivo	2	
Largo	58 cm	Ancho	38 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica	Delineado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----	
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----	

Descripción Tres conjuntos de líneas que posiblemente correspondían a distintos motivos, ahora ya casi no se aprecian por estar bajo una concreción. Es posible que el conjunto de trazos de la derecha estuviera unido al brazo izquierdo del personaje antropomorfo (motivo 1). El diseño central tiene una forma romboidal mientras que el del extremo izquierdo es el fragmento de un cuadrado.

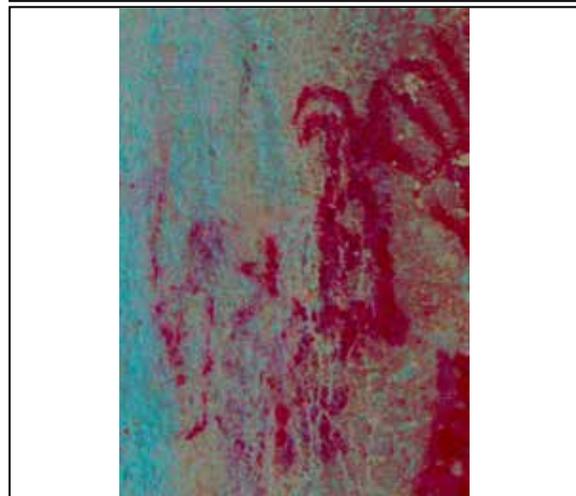
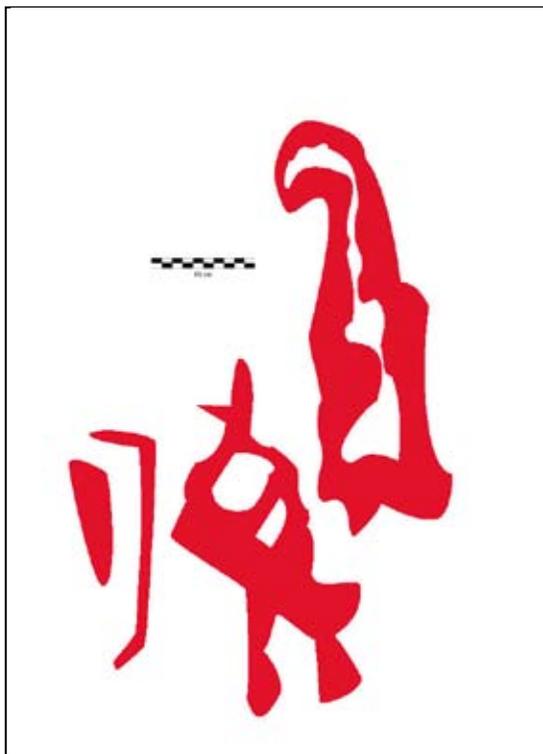


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

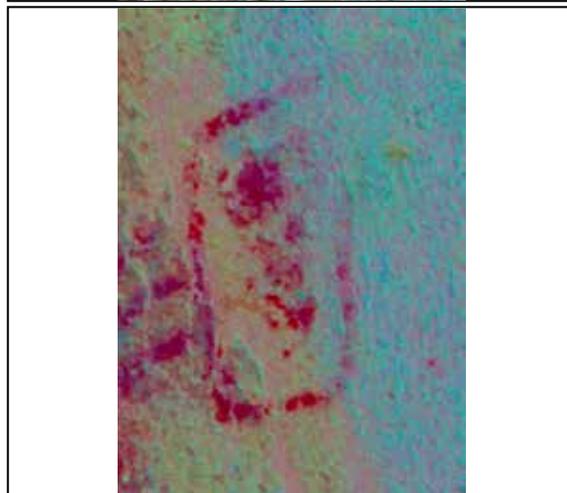


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C		
Posición	En la parte superior derecha del conjunto. Abajo del motivo 3.			No. Motivo 4		
Largo	13 cm	Ancho	12 cm	Visibilidad	Baja	
		Forma	Cuadrangular			
Medio	Pintura		Técnica	Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Consiste en un pequeño diseño cuadrangular con restos de trazos punteados en su interior. Es posible que se tratara de un rostro esquemático.

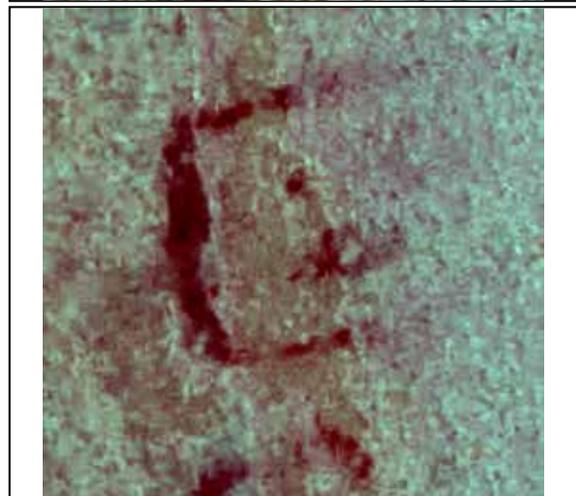
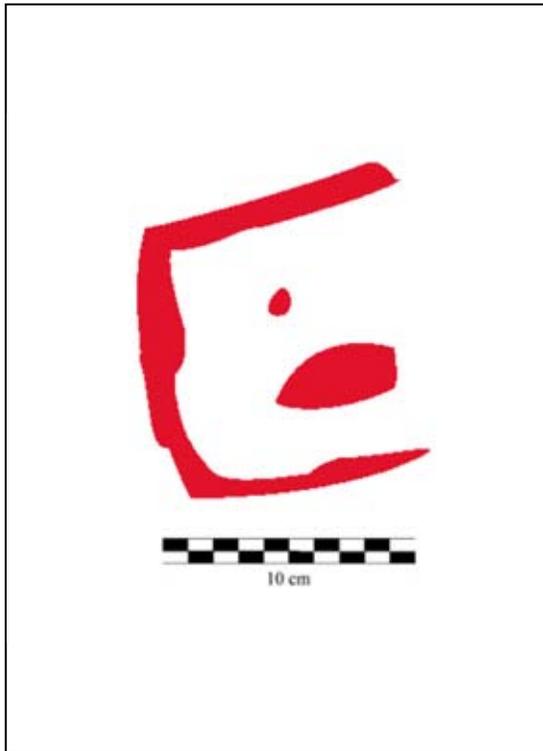


Foto Dstretch

BTN

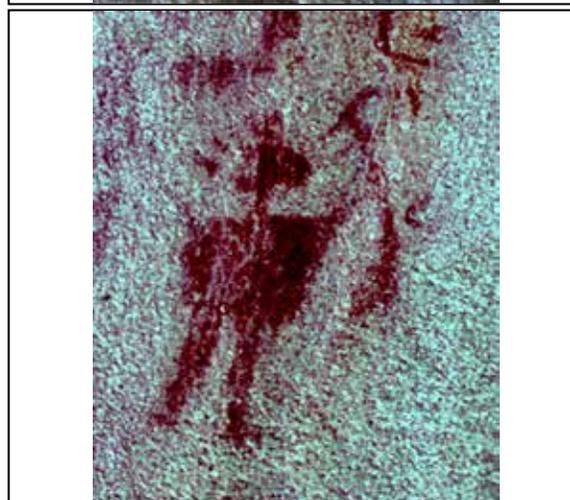
Pared	Norte			Conjunto C	
Posición	En la parte superior derecha del conjunto. Abajo del motivo 4.			No. Motivo 5	
Largo	53 cm	Ancho	36 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo Esquemático	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Mixta, cuerpo de frente	Sentido	Derecha

Descripción Antropomorfo realizado en tinta plana, su cuerpo se representa de frente, aunque la cabeza parece de perfil. La cabeza está coronada por pequeñas líneas rectas que se proyectan hacia arriba de manera vertical, tal vez indicando el uso de un tocado de plumas cortas por parte del personaje. El cuerpo está formado por una forma semi trapezoidal de la que salen sus piernas en la parte inferior, tal vez viste una prenda holgada. El personaje lleva un bastón en el lado derecho, aunque no es clara la forma de su brazo.



Foto Dstretch

BTN



Pared	Norte		Conjunto C		
Posición	En la parte superior derecha del conjunto, a la izquierda de los motivos 3, 4 y 5,			No. Motivo 6	
Largo	139 cm	Ancho	95 cm	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Calado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo naturalista	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo realizado por medio de la tinta plana y con el rostro calado. No se aprecian los detalles de la cara debido a las concreciones que cubren todo el centro de la figura. Tiene, el brazo derecho hacia arriba y el izquierdo hacia abajo; ambos presentan flexión en los codos. Se puede apreciar la representación de los dedos de las manos. Sólo se observa la pierna izquierda, la derecha ha desaparecido. Lo más notable de esta figura es el enorme tocado que cubre su cabeza, similar al del motivo 1 de este conjunto, sin embargo, en este caso presenta una doble fila de líneas radiales, las cuales pueden ser plumas. La primera fila está "cerrada" por una línea curva en la parte superior, en tanto que en la segunda fila las líneas se proyectan hacia el exterior.



Foto Dstretch

BTN



Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

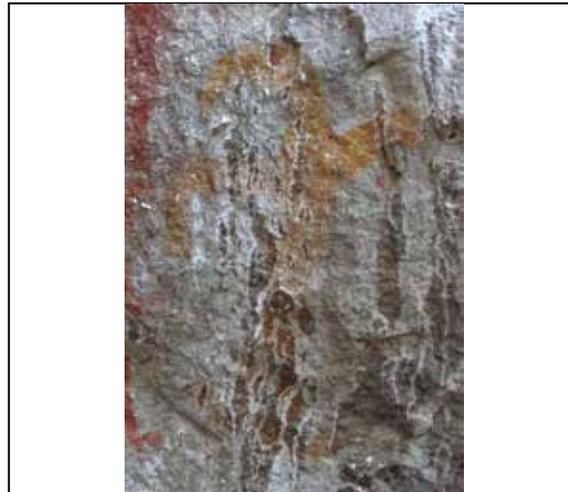
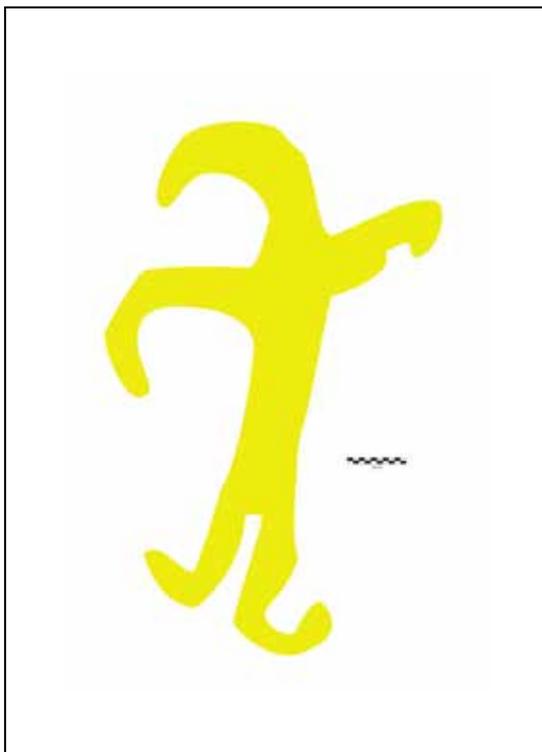


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C	
Posición	En la parte central del conjunto. Arriba del motivo 9.			No. Motivo 8	
Largo	100 cm	Ancho	63 cm	Visibilidad	Media
				Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Calado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo esquemático	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con actitud estática. Tiene los brazos hacia abajo ligeramente despegados del cuerpo. Porta un tocado radial integrado por líneas rectas que están delimitadas por una curva que forma un semicírculo. El tocado es la única parte calada de la figura, no hay detalles en rostro ni manos. Los pies destacan por su gran tamaño.



Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Antropomorfo con tocado o peinado de dos protuberancias a manera de cuernos que se curvan hacia afuera y un elemento más pequeño en el centro. Los brazos están despegados del cuerpo y extendidos hacia abajo, las manos están sugeridas por pequeños trazos que se proyectan hacia el exterior de la figura. Porta una vestimenta tipo falda. Las piernas están abiertas y los pies fueron sugeridos por pequeños trazos.

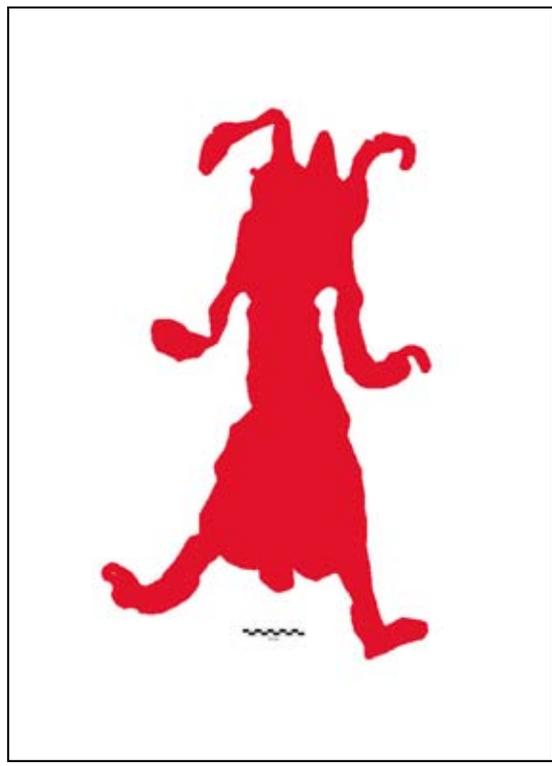


Foto Dstretch

Pared **Conjunto C**
 Posición **No. Motivo**

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

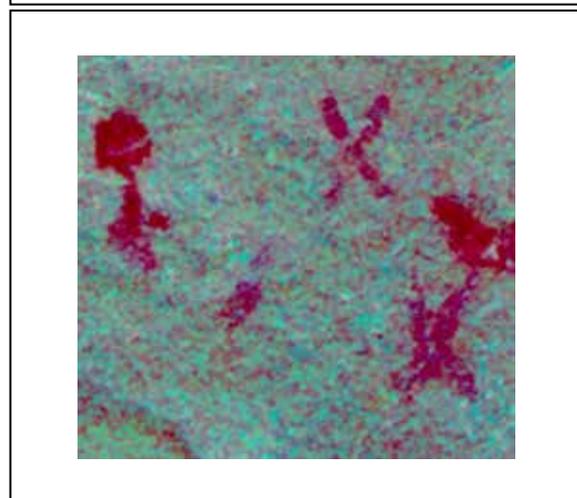
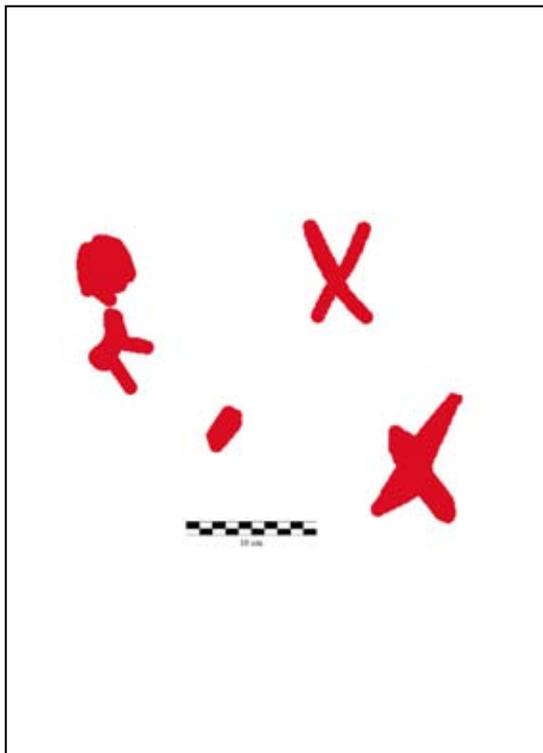


Foto Dstretch

Conjunto C

Pared

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Antropomorfo cuyos brazos casi no se aprecian, sus piernas, en cambio, están claramente indicadas incluyendo los pies. Tiene un conjunto de líneas por encima de su cabeza que forman un diseño tripartito. El personaje está delimitado por una serie de puntos en sus costados que se prolongan en disposición vertical desde la cabeza hasta los pies. Cabe destacar que la parte superior y lateral izquierda de la cabeza está adornada por un conjunto de líneas pequeñas y finas que se entrelazan. La posición de su pierna izquierda sugiere una direccionalidad de la figura hacia este lado.



Foto Dstretch



Pared	Norte			Conjunto C		
Posición	En la parte central de conjunto. Abajo del motivo 11.			No. Motivo 12		
Largo	35 cm	Ancho	16 cm	Visibilidad	Buena	
		Forma	Diseño lineal			
Medio	Pintura		Técnica	Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Se sobrepone al motivo 13 realizado en color amarillo					
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Conjunto de pequeñas líneas curvas que forman una base sobre la que se encuentra el motivo 11.

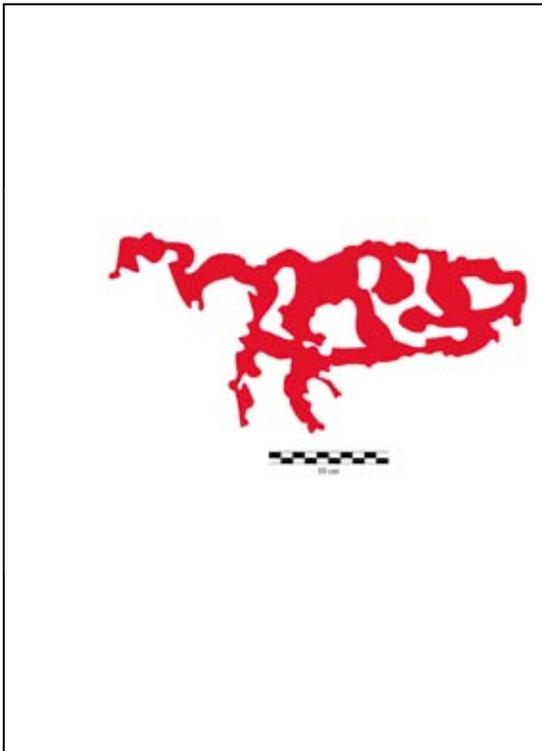


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

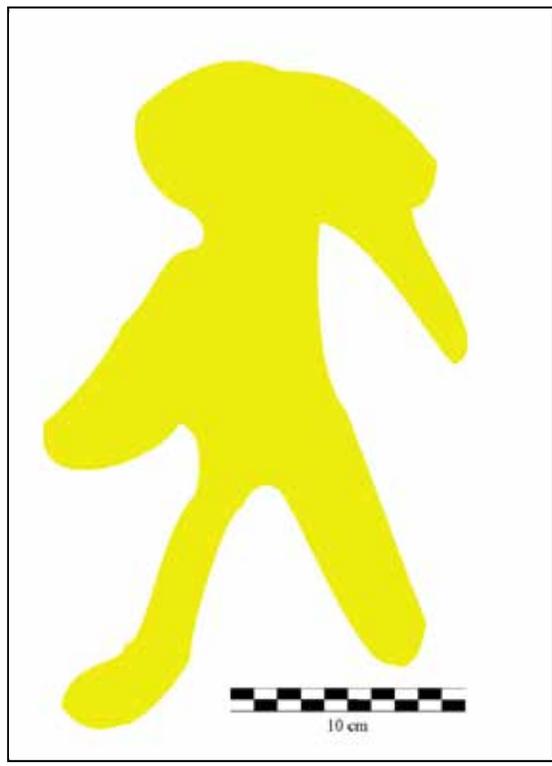


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto C	
Posición	En la parte central del conjunto. A la izquierda de los motivos 11 y 13			No. Motivo 14
Largo	108 cm	Ancho	33 cm	Visibilidad Baja
		Forma	Antropomorfo	
Medio	Pintura		Técnica	Calado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna			
Color	Rojo y amarillo	Carácter	Figurativo esquemático	Actitud Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido -----

Descripción Aunque se trata de una figura con poca visibilidad e incompleta, es posible distinguirla como un motivo antropomorfo. Fue identificado un gran tocado cónico con curvatura hacia la izquierda delimitado por una línea amarilla y con pequeños trazos rojos en su interior. Se conservan el cuerpo y las piernas en tinta plana amarilla. Se señalan los pies. De entre las piernas surge una línea roja vertical que en la parte inferior da vuelta hacia la izquierda.

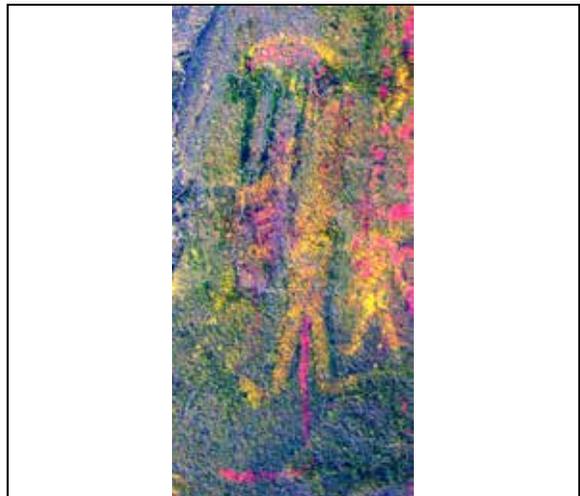
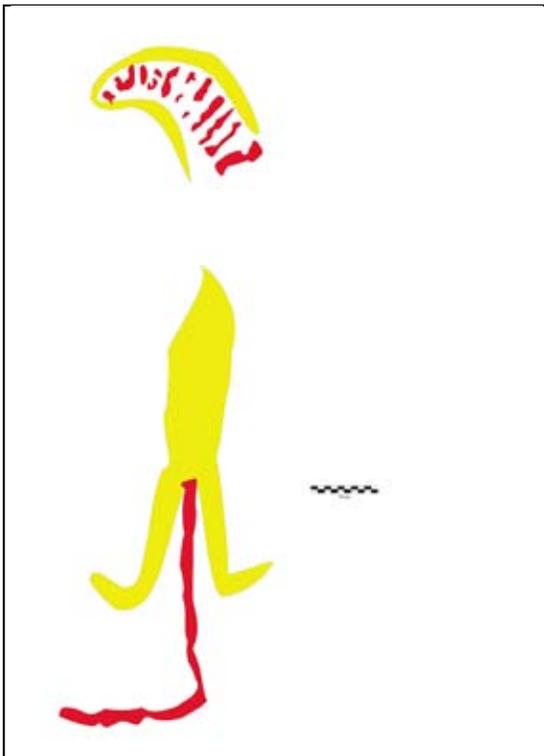


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

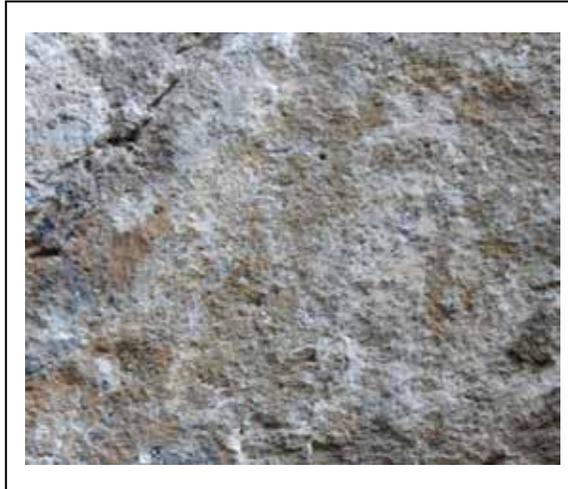


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C		
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto, Abajo del motivo 15.			No. Motivo 16		
Largo	32 cm	Ancho	23 cm	Visibilidad	Media	
		Forma	Antropomorfo			
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Negro	Carácter	Figurativo esquemático		Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral		Sentido	Derecha

Descripción Antropomorfo con los brazos levantados. Sin detalles de dedos en manos, aunque una de ellas termina en una forma circular. El pie izquierdo sugiere una direccionalidad hacia la derecha.



Foto Dstretch

LAB

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

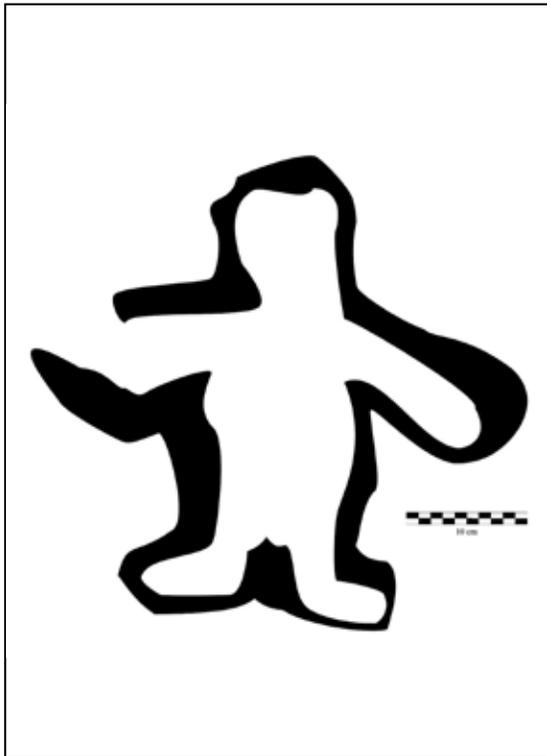


Foto Dstretch

Conjunto C

Pared	Norte			No. Motivo	18		
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 16.						
Largo	33 cm	Ancho	10 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Cuadrangular
Medio	Pintura		Técnica	Delineado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Negro y amarillo		Carácter	No figurativo geométrico		Actitud	-----
Trazo	Delgado		Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Fragmento derecho de un diseño cuadrangular bicromo en negro y amarillo.

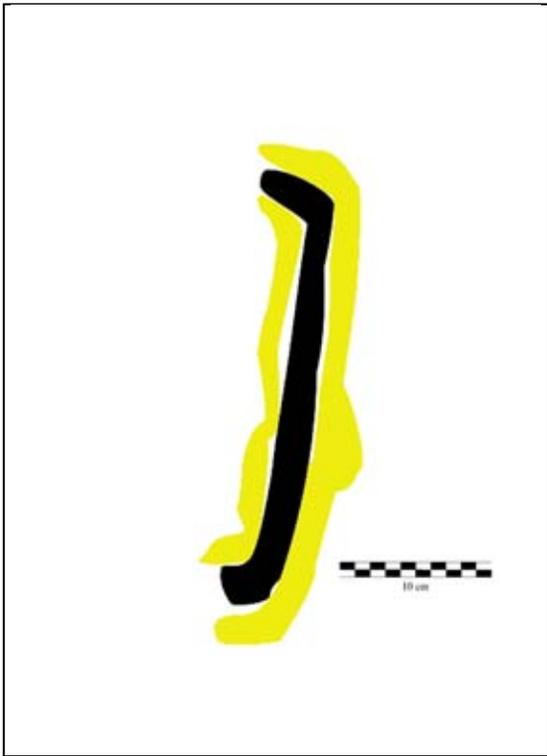


Foto Dstretch
YBK

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva

Sentido

Descripción

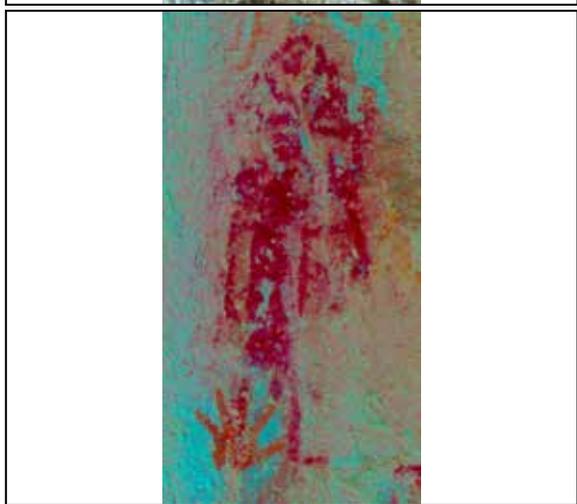
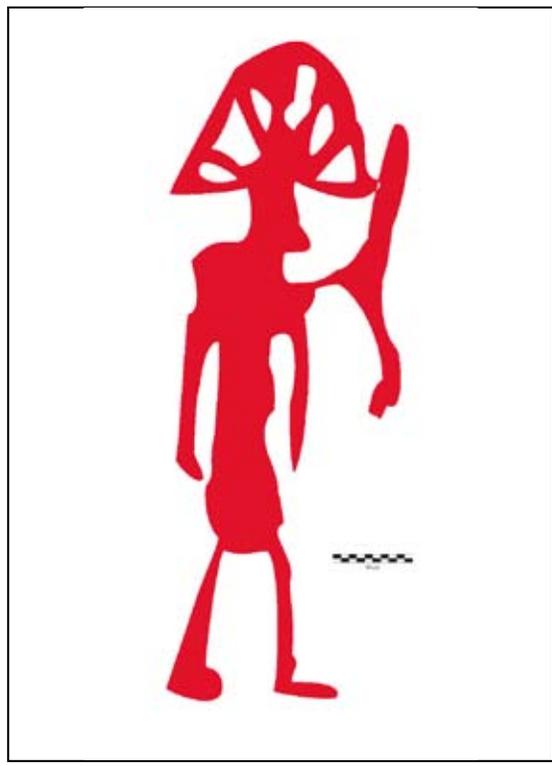


Foto Dstretch

Conjunto C

Pared	Norte	No. Motivo	20
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. Abajo del motivo 19.		
Largo	29 cm	Ancho	20 cm
Visibilidad	Media	Forma	Mano
Medio	Pintura	Técnica	Impresión y tinta plana
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Obliterado por el motivo 19 realizado en color rojo		
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----
		Sentido	Izquierda

Descripción Mano izquierda realizada en amarillo. Pudo ser una impresión que después fue retocada, pues sus contornos están bien definidos.

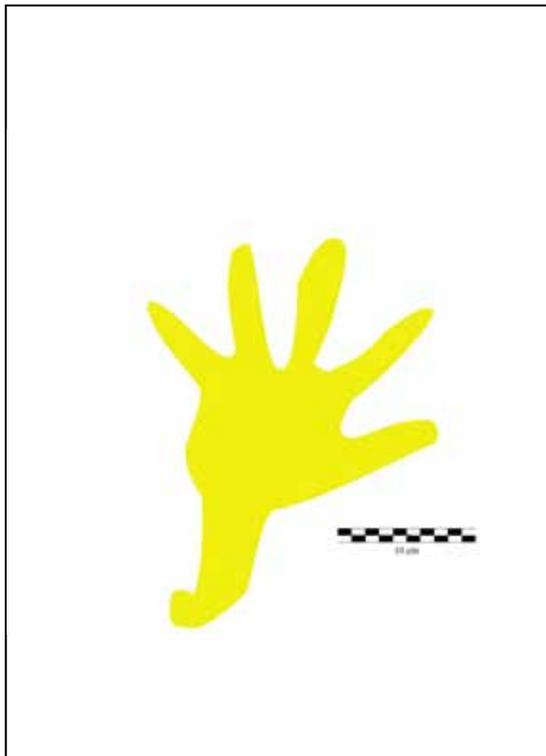


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

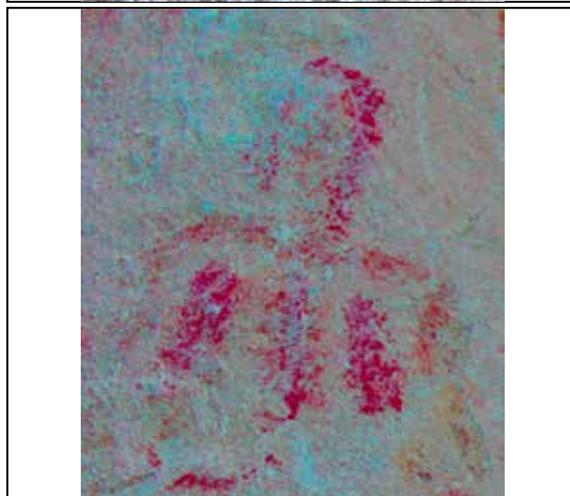
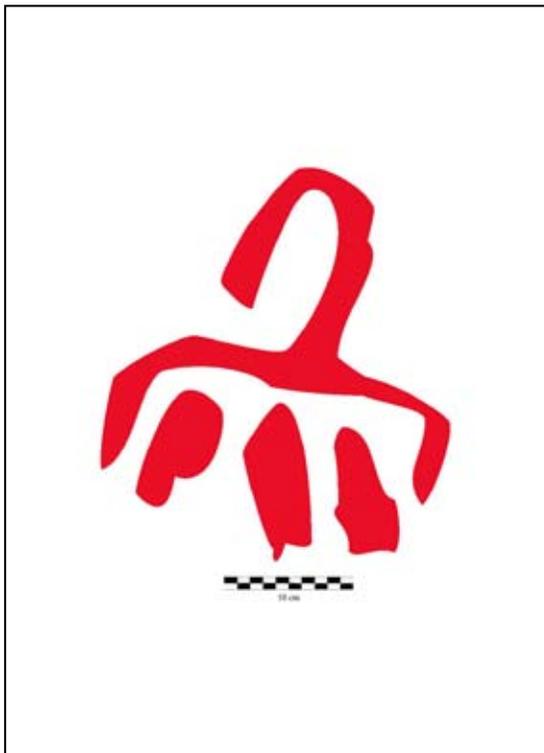


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C		
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la derecha del motivo 21.			No. Motivo 22		
Largo	35 cm	Ancho	34 cm	Visibilidad	Media	
				Forma	Diseño lineal	
Medio	Pintura			Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Grueso	Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Conjunto de trazos irregulares de líneas rectas que forman una composición parcialmente cuadrangular.

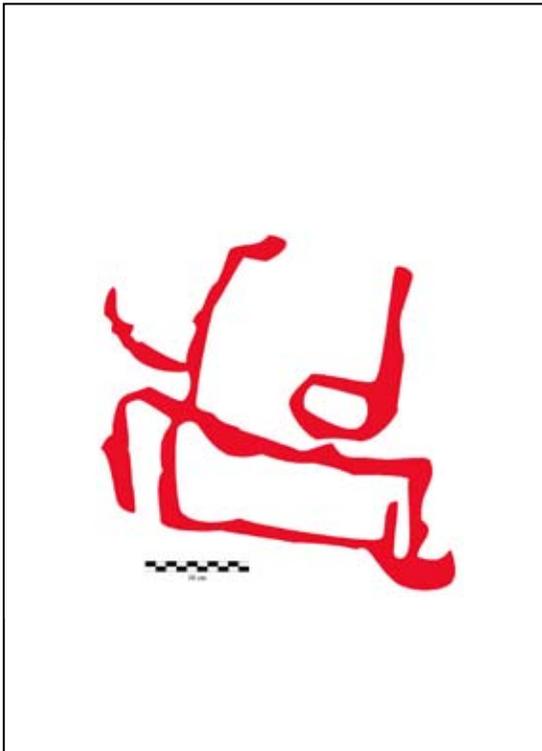


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

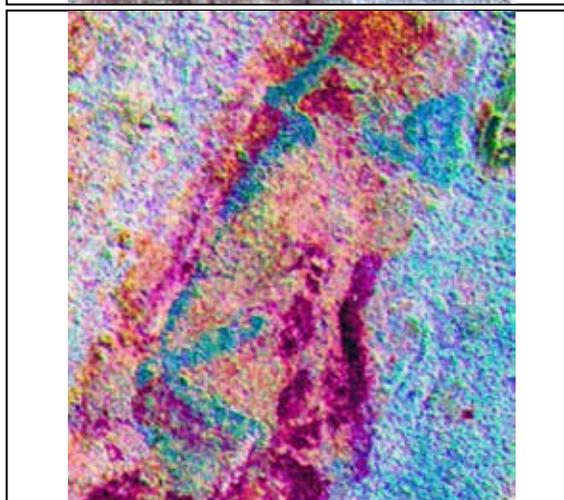
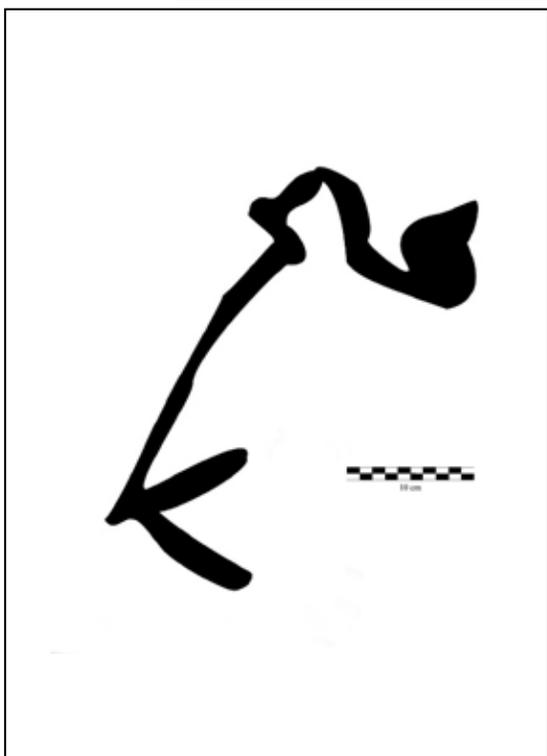


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C	
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. Abajo del motivo 23.			No. Motivo 24	
Largo	72 cm	Ancho	35 cm	Visibilidad	Media
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Se sobrepone al motivo 23 realizado en negro.				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con las piernas abiertas y los brazos levantados. De su codo derecho pende una forma circular que fue interpretada por Haberland como un arco. Aunque se descarta esta interpretación, no hay elementos para proponer otra con certeza. Puede tratarse de una bolsa o una cabeza trofeo. De su cabeza salen dos prolongaciones que podrían ser plumas largas. Se sobrepone al motivo 23. Ambas manos tienen indicados los dedos.

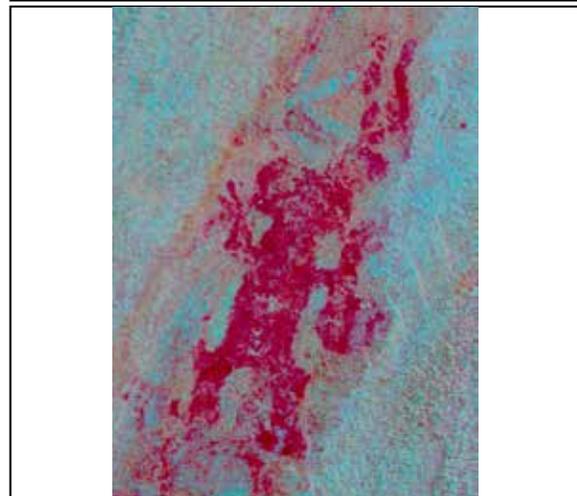
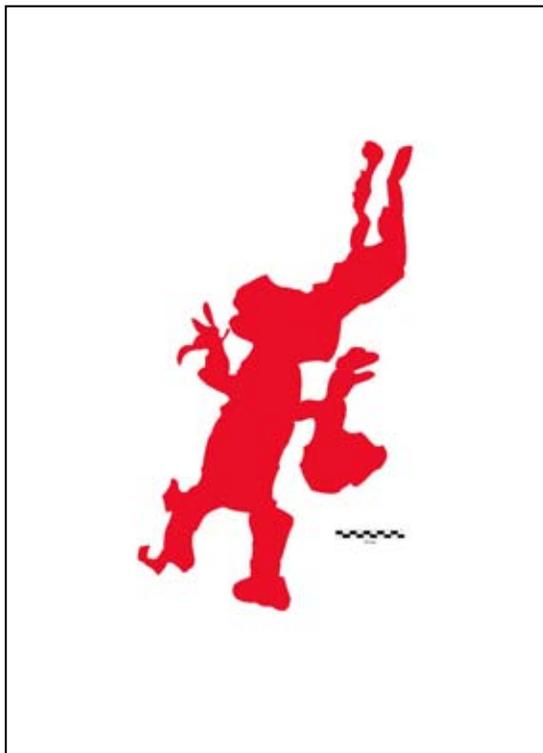


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

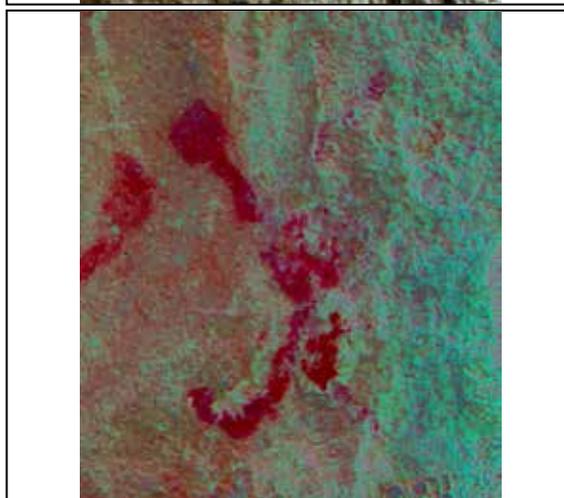


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C	
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 25.			No. Motivo 26	
Largo	47 cm	Ancho	33 cm	Visibilidad	Media
				Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Calado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Derecha

Descripción Antromorfo con tocado radial calado y el rostro reservado, tiene una posición dinámica con el brazo derecho levantado y el izquierdo hacia abajo; ambas piernas muestran flexión. Su posición sugiere un actitud de movimiento hacia la derecha.



Foto Dstretch

LRE



Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

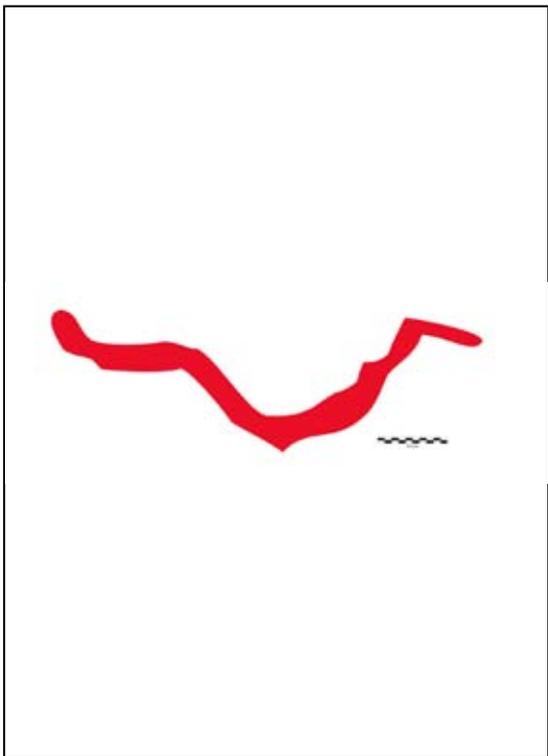


Foto Dstretch

Conjunto C

Pared

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

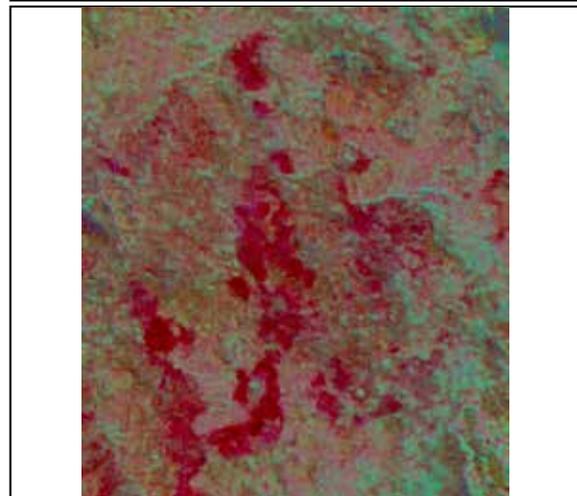
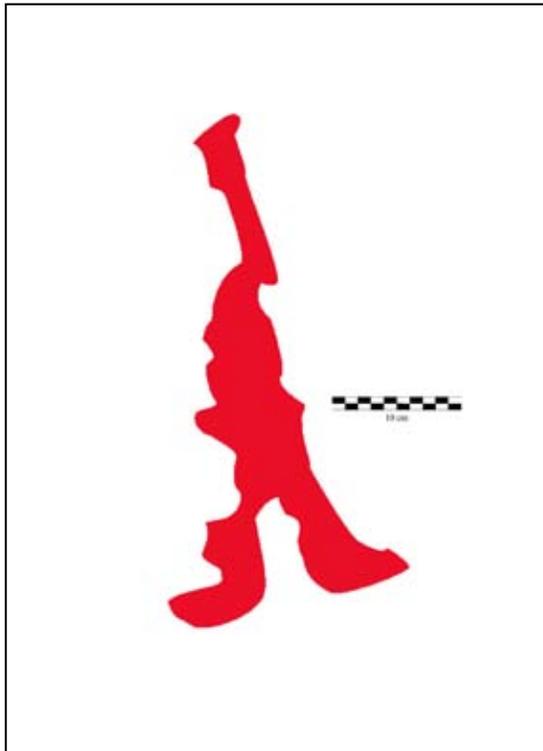


Foto Dstretch

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

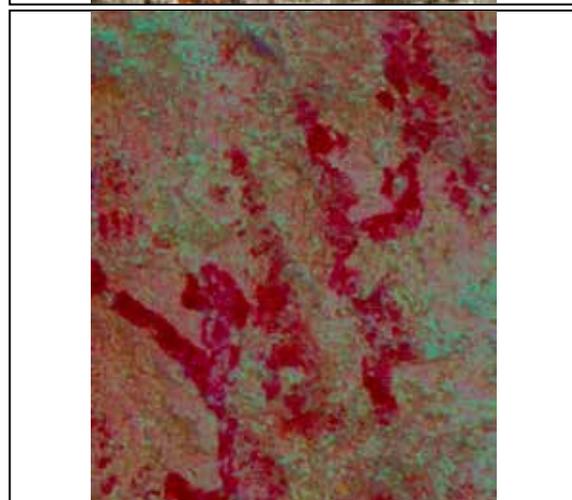
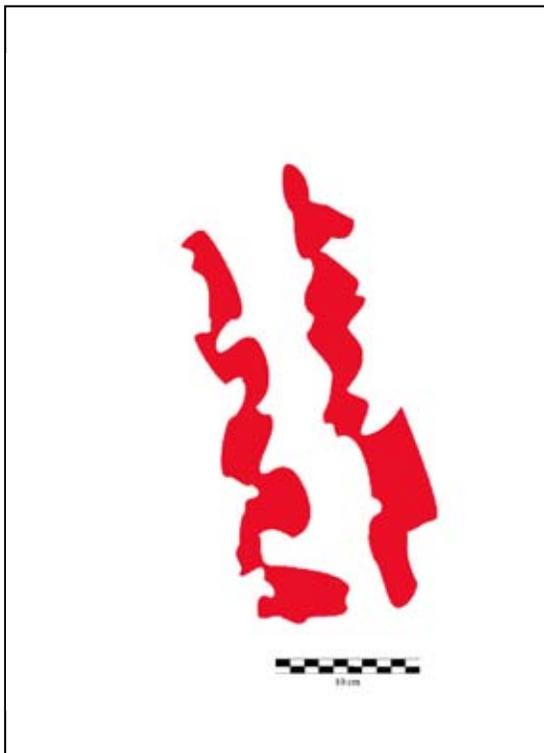


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C			
Posición	En la parte inferior izquierda. Arriba de los motivos 31 y 32.					No. Motivo	30
Largo	26 cm	Ancho	22 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Delineado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Izquierda		

Descripción Antropomorfo realizado por medio de líneas delgadas. Tiene un brazo levantado, el otro no se observa. Sus piernas presentan flexión e indicación de dedos en uno de los pies. Muestra direccionalidad hacia la izquierda,

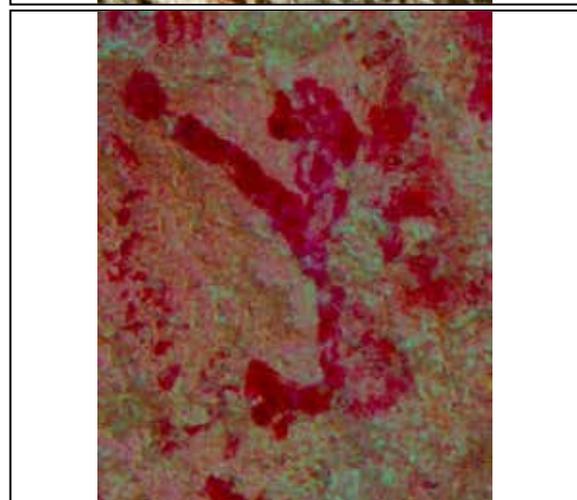


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto C

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

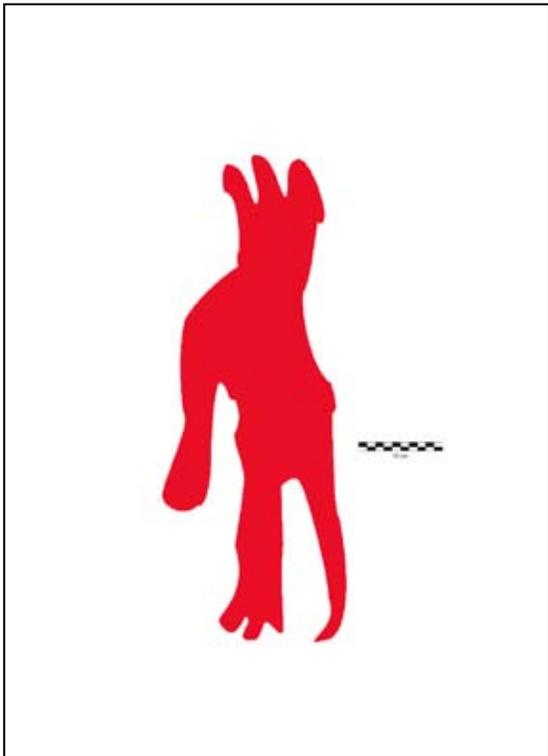


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto C	
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 31.			No. Motivo 32	
Largo	62 cm	Ancho	36 cm	Visibilidad	Media
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Ninguno

Descripción Antropomorfo realizado en tinta plana. Presenta la posición de brazo izquierdo arriba y brazo derecho abajo, cuenta con prolongaciones de líneas en la cabeza a manera de tocado. Tiene indicados los pies.

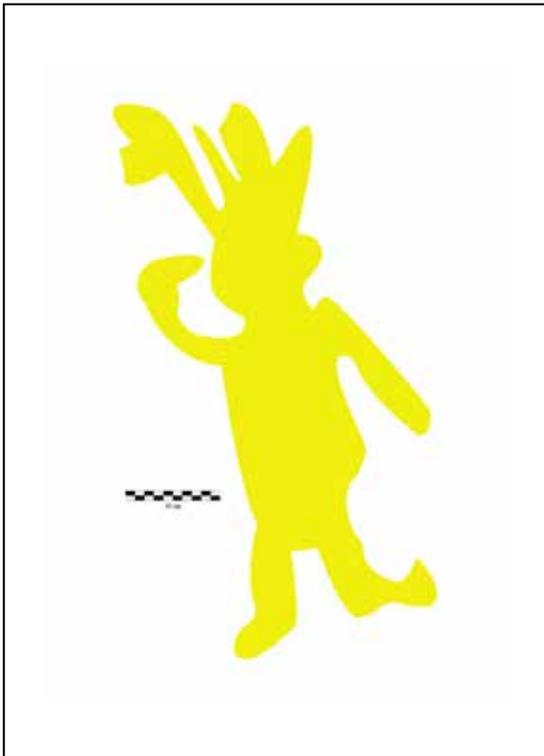


Foto Dstretch

YBK



Pared	Norte		Conjunto C				
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. Abajo de los motivos 31 y 32.			No. Motivo 33			
Largo	44 cm	Ancho	34 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Derecha		

Descripción Antropomorfo realizado en tinta plana. Presenta posición de brazo derecho arriba y brazo izquierdo levantado a la altura del hombro. La cabeza cuenta con un tipo de prolongación en forma de pico que hace ver al personaje en actitud de voltear a la derecha y una línea curvada a la izquierda a manera de tocado. En el pie izquierdo se observan detalles de dedos.



Foto Dstretch
YBK

Conjunto D

Pared Norte

No. de Motivos

Características del soporte

Es una de las secciones de la pared rocosa donde más dañadas se encuentran las pinturas, presenta pocos rastros de escurrimientos, sin embargo, a causa de otros procesos no identificados se ha dado una pérdida del color de los motivos. Además, hay secciones de la roca que se han desprendido. Se ubica a una altura de entre 30 cm y 4 m.

Orientación

Sur

Dimensiones

3.7 m alto x 6.5 m largo

Manifestación

Pintura

Colores

Rojo, amarillo y blanco.

Sobreposiciones

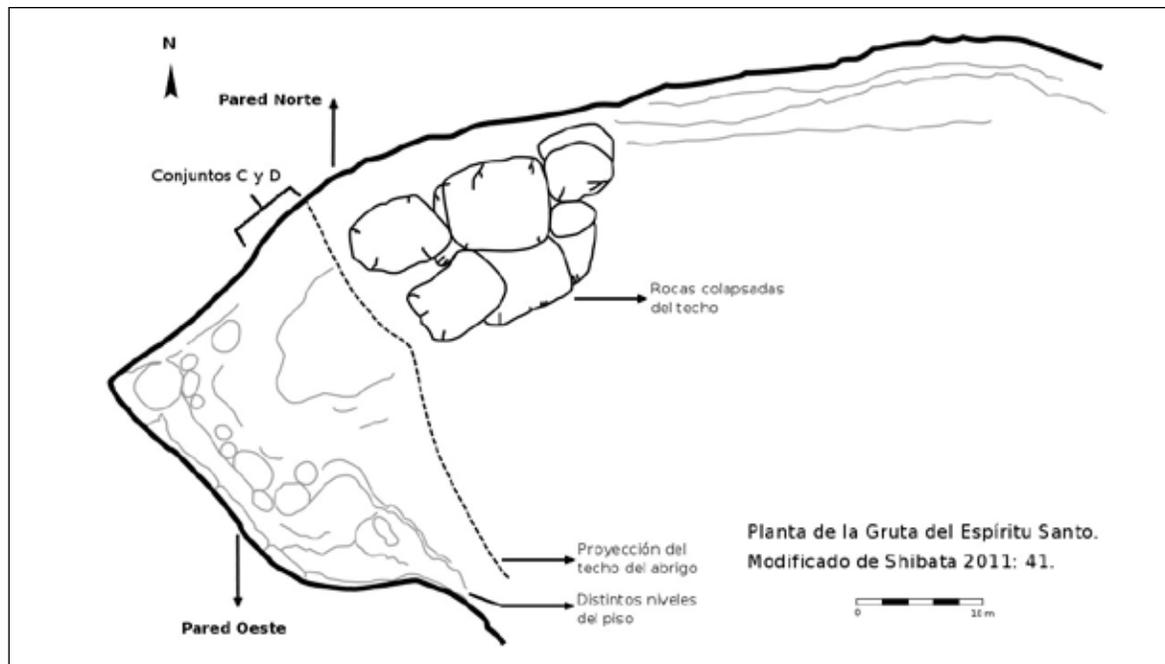
Amarillo sobre rojo y blanco sobre rojo.

Descripción del grafismo

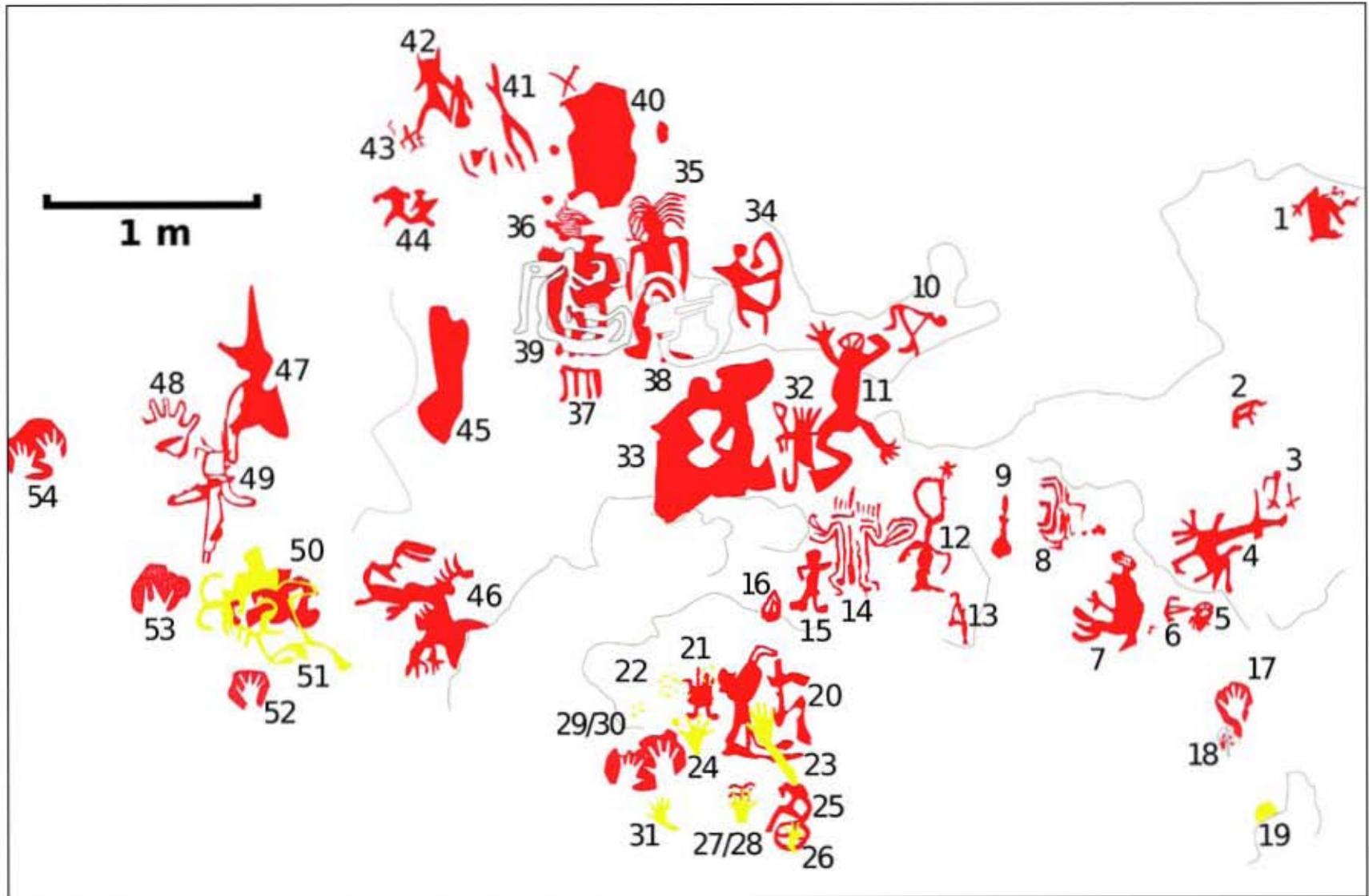
Pinturas con poca visibilidad:

14 antropomorfos (todos rojos), 13 manos (7 rojas al negativo, 5 amarillas al positivo, 1 roja delineada), 1 zoomorfo (rojo), 17 no figurativos (todos rojos, excepto 1 amarillo) y 10 indeterminados (todos rojos). Empleo de tinta plana (14 motivos), calado (3 motivos), delineado (9 motivos), sopleteo al negativo (6 motivos) y puntuaciones (dos motivos). La técnica de factura del resto de motivos es indeterminada.

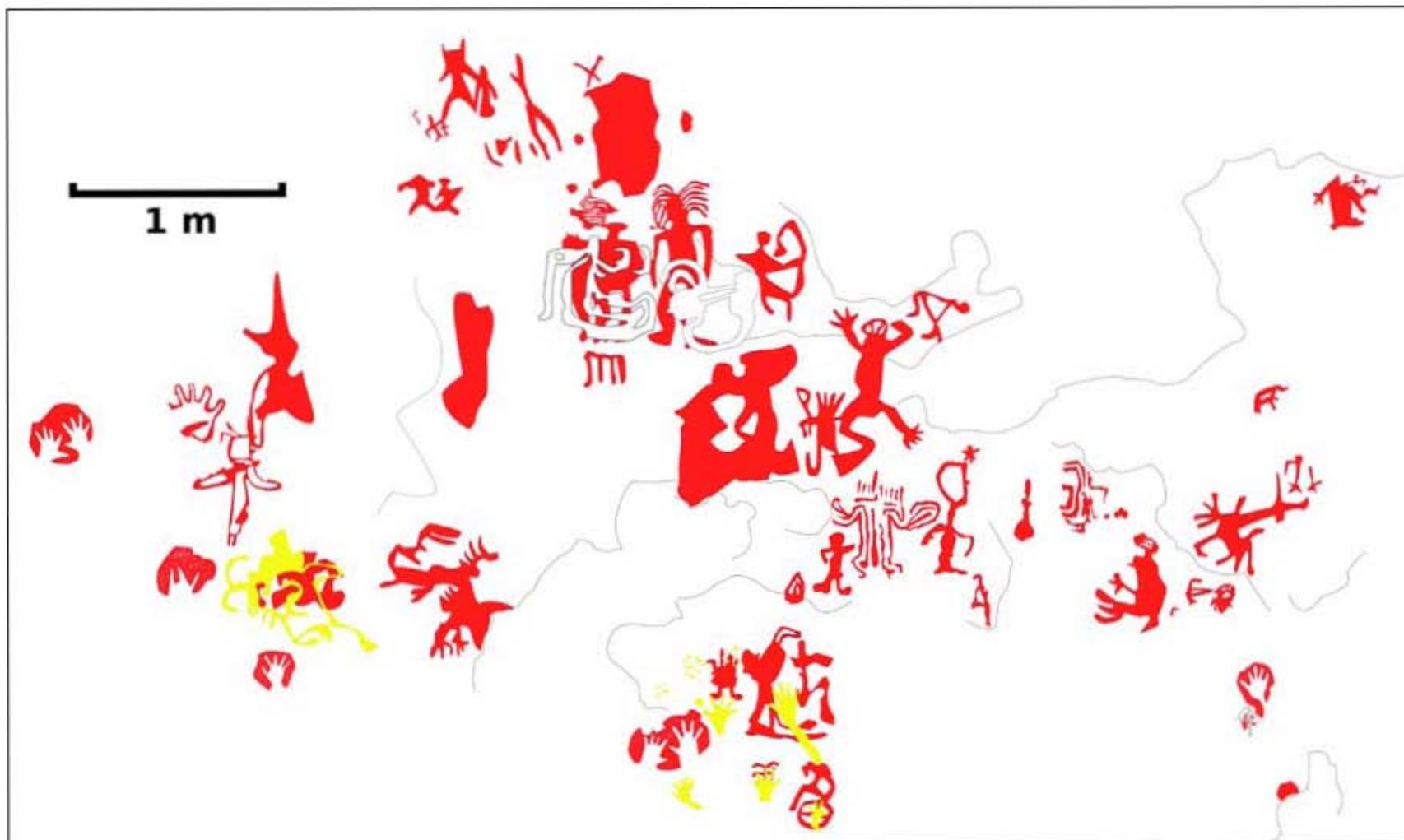
Croquis de ubicación



Dibujo del conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo

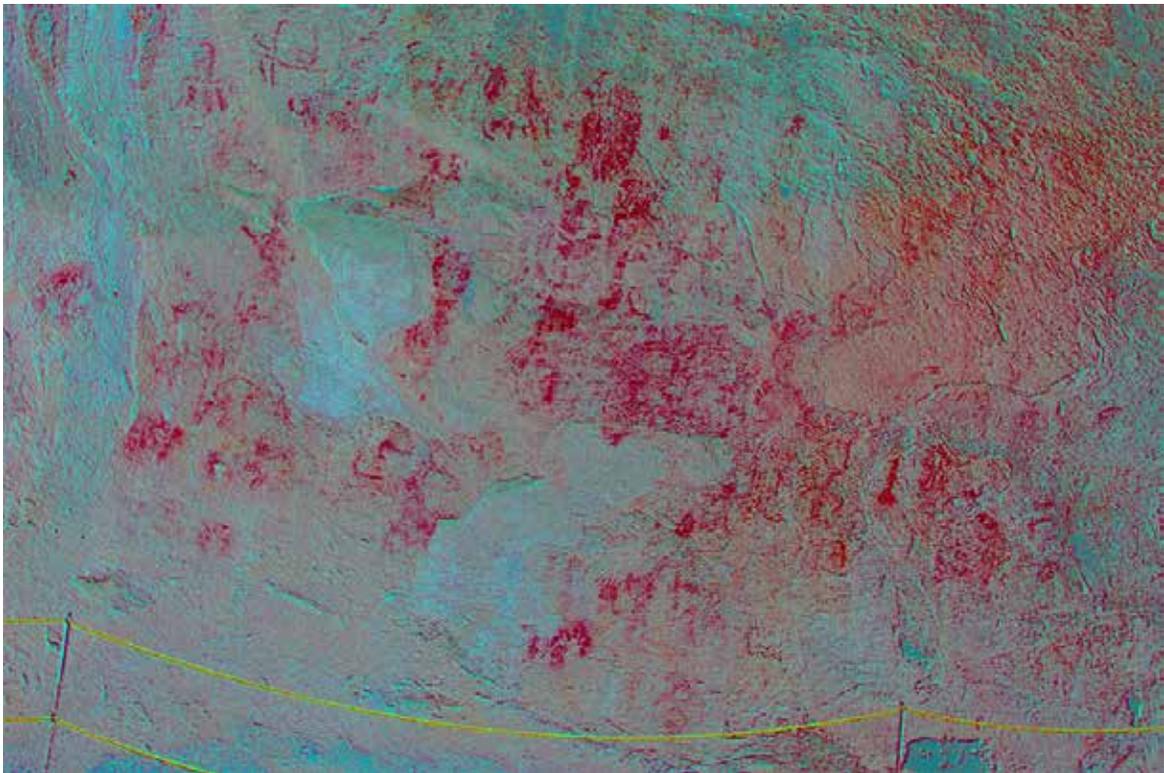


Dibujo del conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo





Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo. Foto general.



Conjunto D de la Gruta del Espíritu Santo. Foto *Dstretch*.

Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En la parte superior derecha del conjunto. Aislado del resto de motivos.			No. Motivo 1	
Largo	32 cm	Ancho	26 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo identificable por su brazo izquierdo que muestra la indicación de tres dedos. Han desaparecido por completo la cabeza y las piernas.

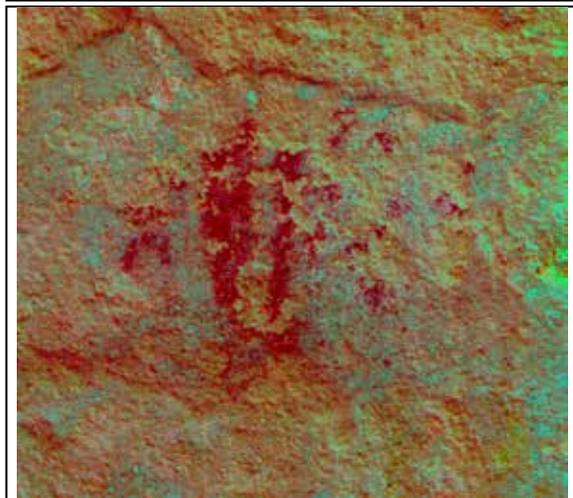


Foto Dstretch

LRE

Pared **Conjunto D**

Posición **No. Motivo**

Largo **Ancho** **Visibilidad** **Forma**

Medio **Técnica**

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color **Carácter** **Actitud**

Trazo **Perspectiva** **Sentido**

Descripción

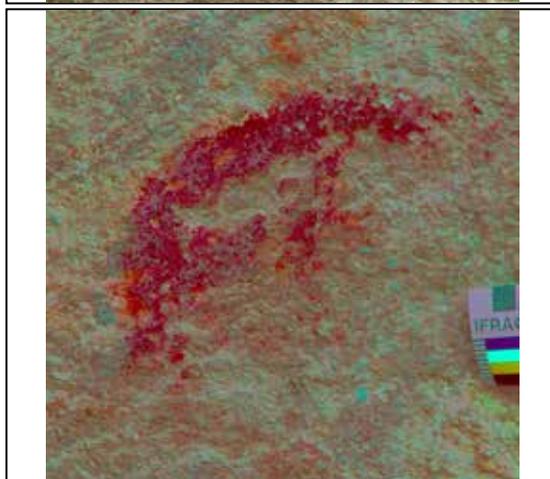
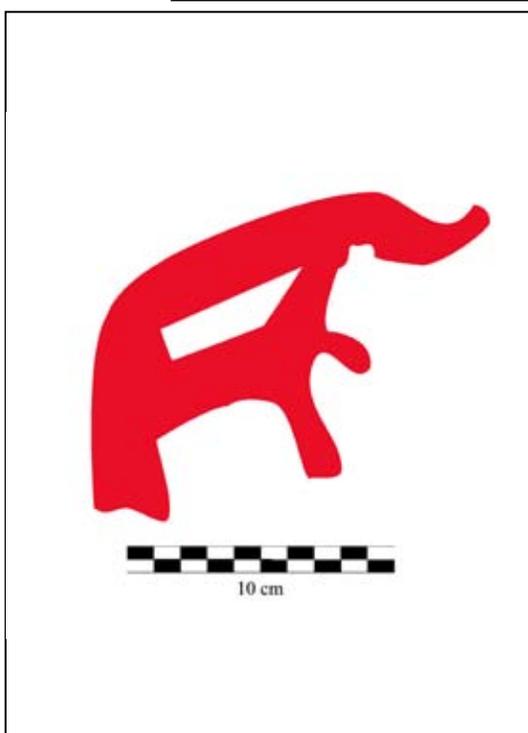


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En el extremo de la derecha del conjunto. Entre los motivos 2 y 4.			No. Motivo 3	
Largo	17 cm	Ancho	16 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Zoomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha

Descripción Se identifican dos patas, plausiblemente de ave, lo que lleva a proponerla como un zoomorfo. A su izquierda hay una cola que podría indicar que el animal estaba orientado hacia la derecha. Se trataría de un motivo similar al número 21 del conjunto E.

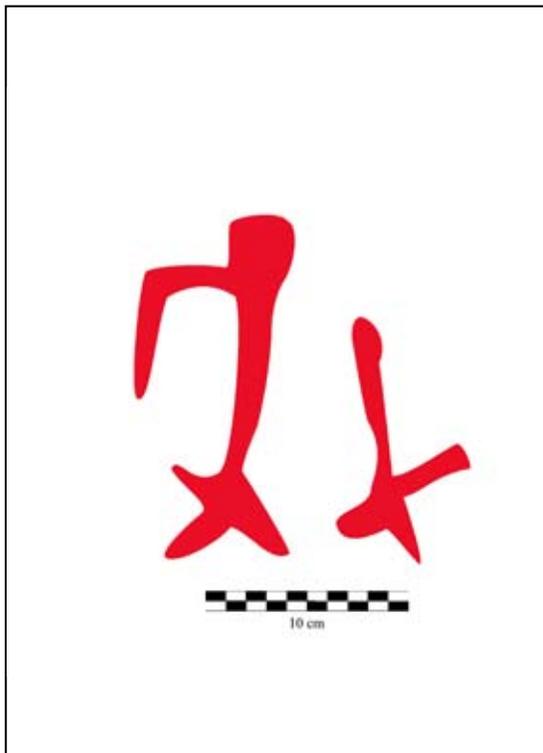
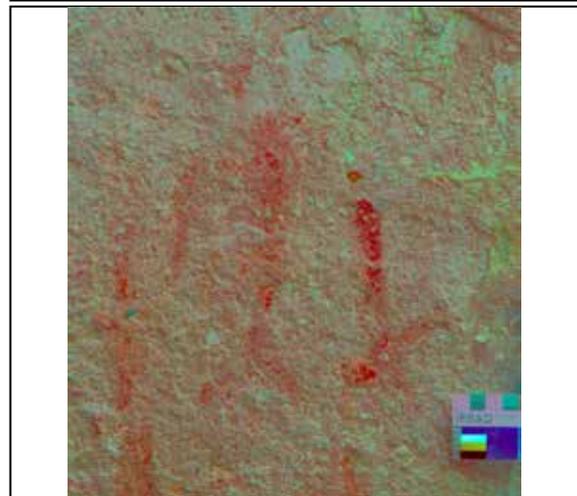


Foto Dstretch

LRE



Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

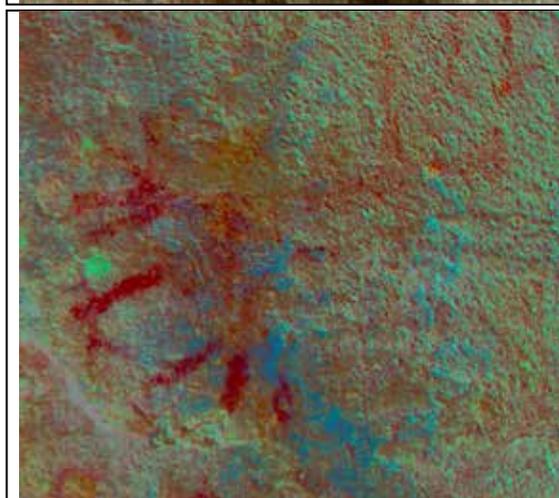
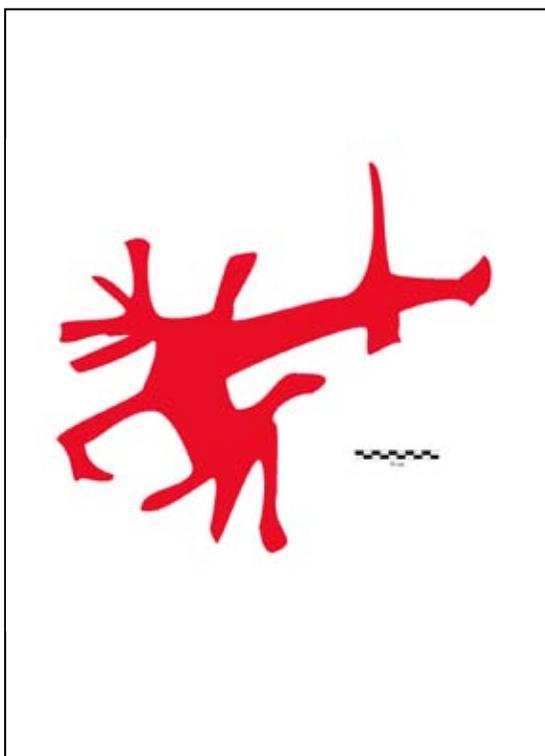


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

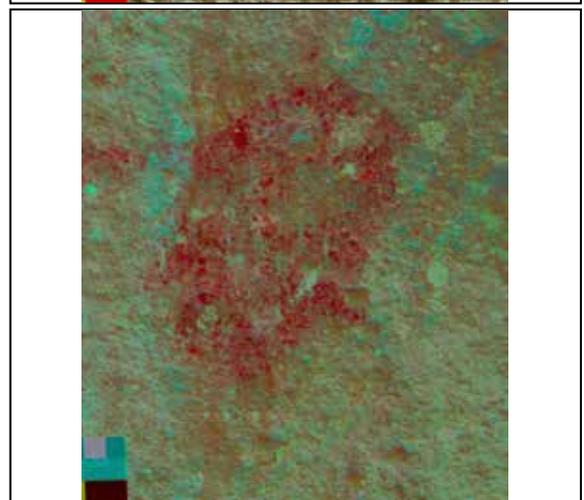
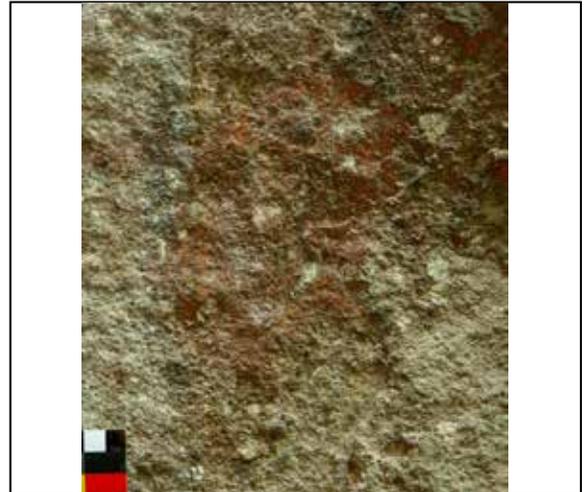
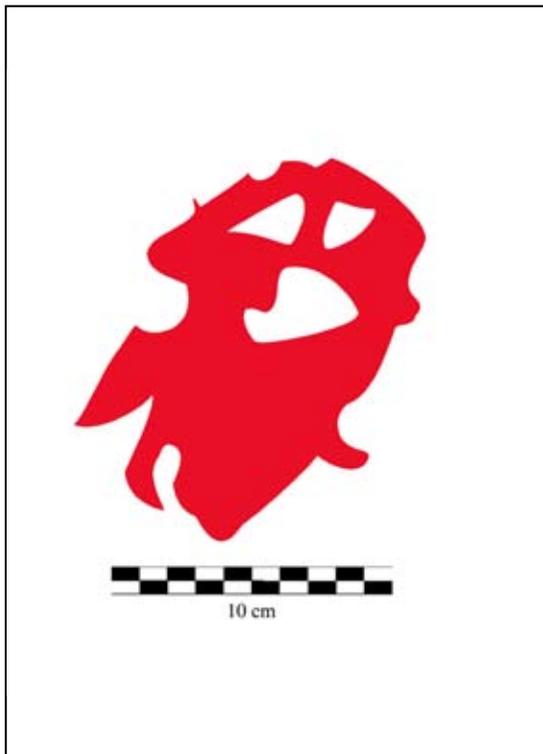


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

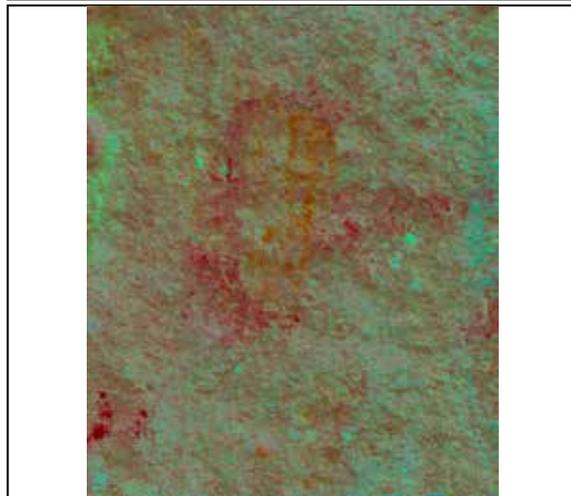
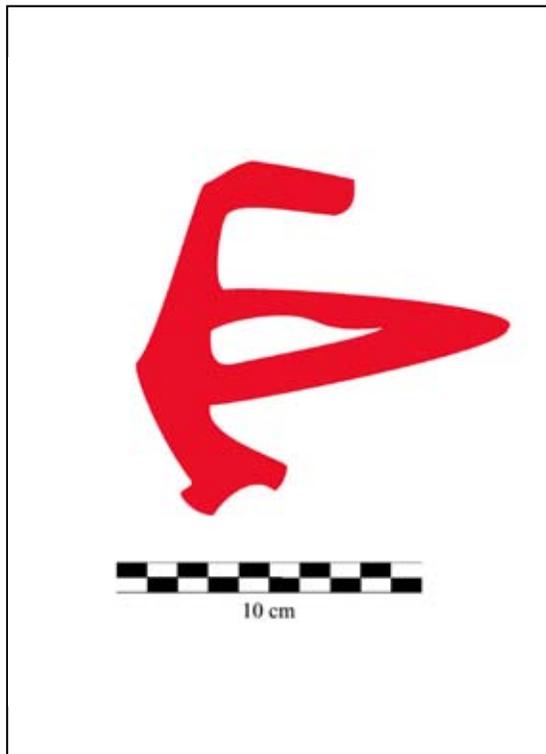


Foto Dstretch

Conjunto D

No. Motivo 7

Pared	Norte				
Posición	En el extremo derecho del conjunto. A la izquierda del motivo 6.				
Largo	53 cm	Ancho	44 cm		
Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada		
Medio	Pintura		Técnica	Indeterminada	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Presenta un deplorable estado de conservación, el diseño original se ha perdido de tal manera que sólo se aprecian fragmentos de manchas de pintura. La parte más visible sugiere una mano con tres dedos, lo que podría indicar la representación de un atropomorfo o zoomorfo.

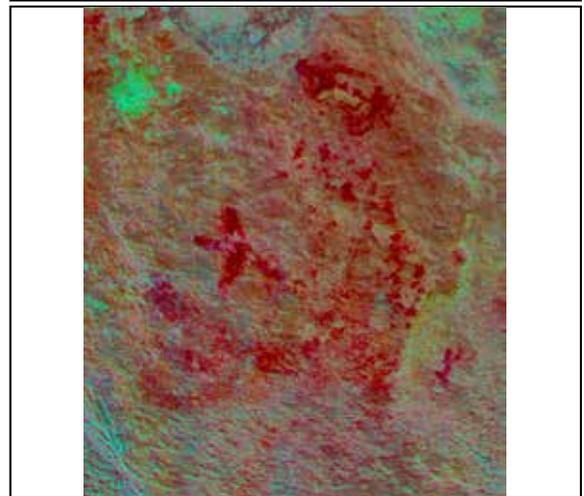
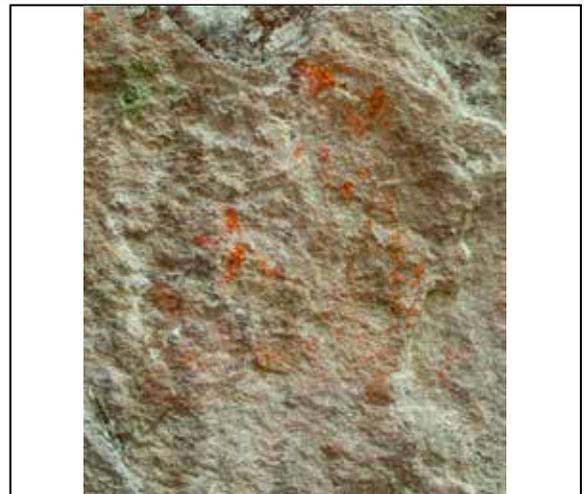
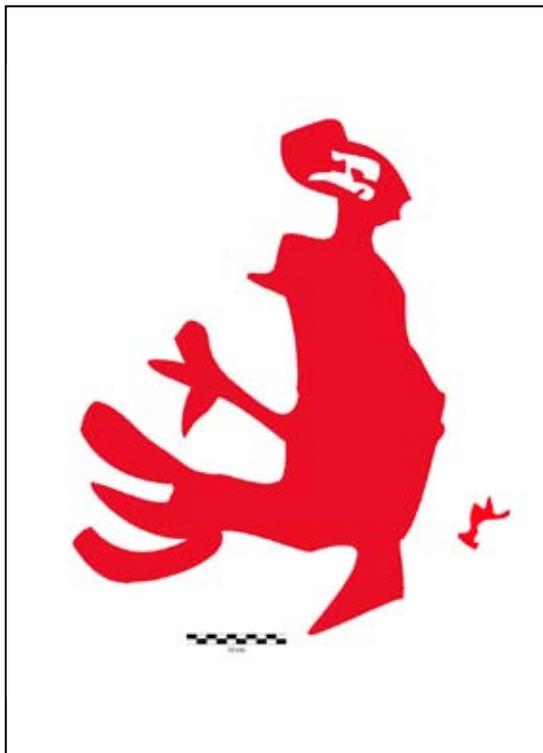


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

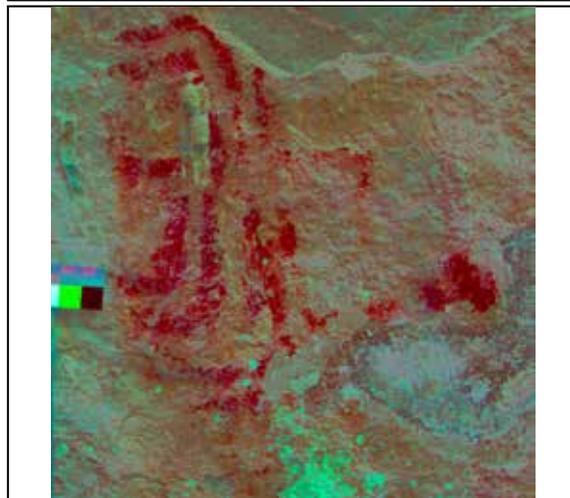
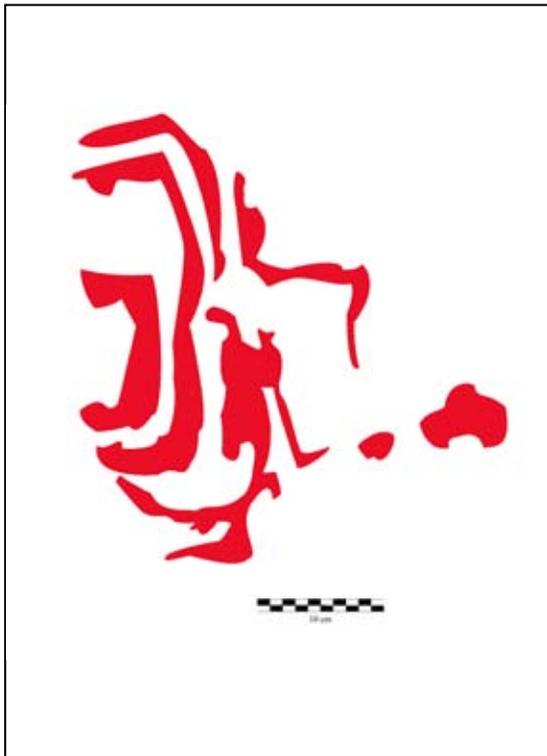


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D		
Posición	A la derecha de conjunto, Entre los motivos 8 y 12.			No. Motivo 9		
Largo	29 cm	Ancho	9 cm	Visibilidad	Media	
				Forma	Diseño llineal	
Medio	Pintura			Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Consiste en un círculo o punto de cuya parte superior sale una línea recta dispuesta en forma vertical. Sus contornos se muestran de manera definida. Su esquematismo, simplicidad y enigmática forma no responde a un mal estado de conservación, sino a la intención de realizar un diseño con estas características.

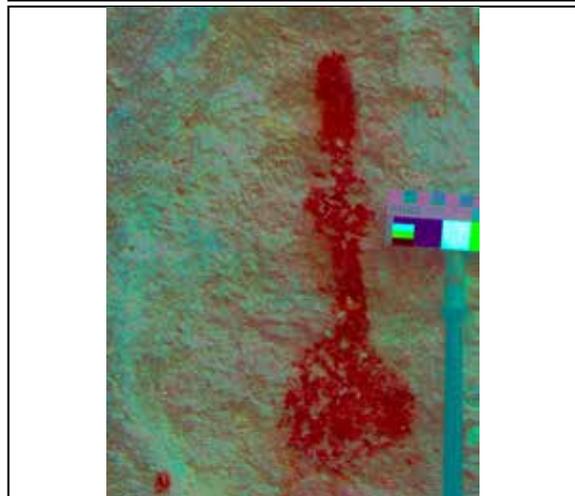
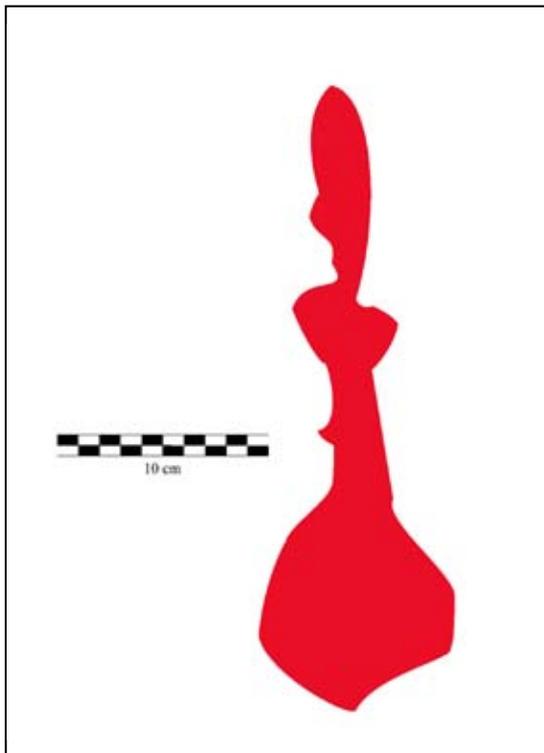


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

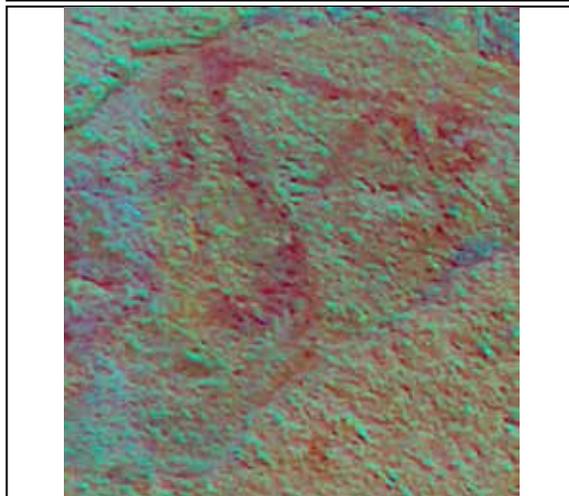
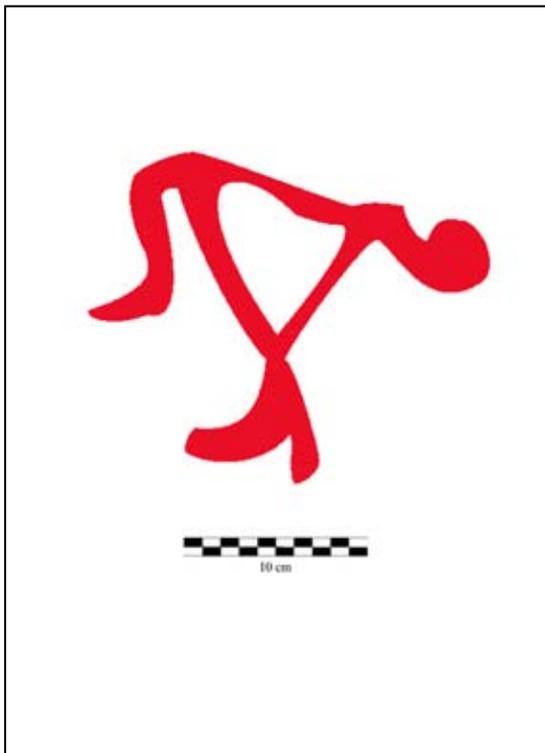


Foto Dstretch

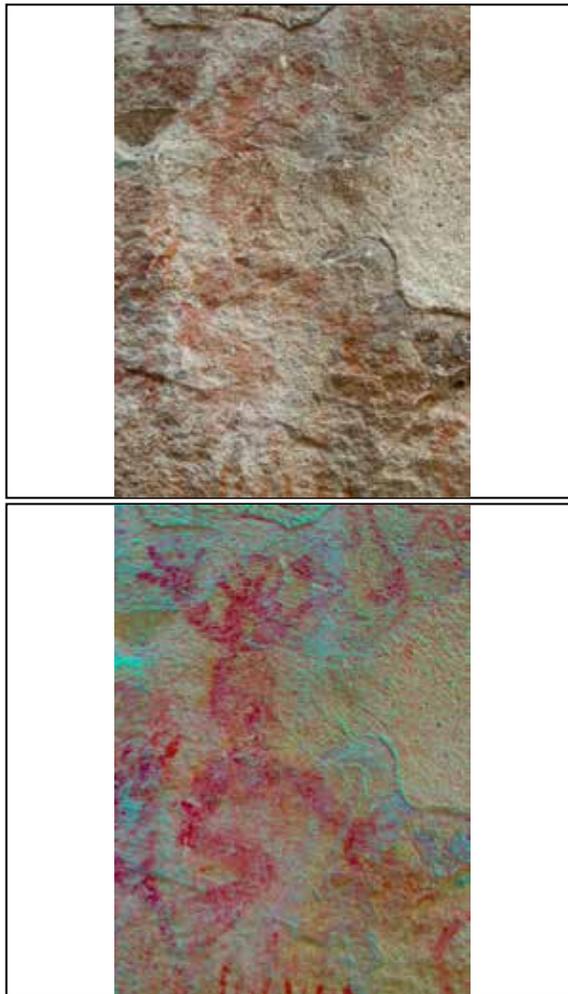
Pared	Norte			Conjunto D			
Posición	En la parte central del conjunto. Entre los motivos 10 y 32.						
No. Motivo	11						
Largo	65 cm	Ancho	40 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Calado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Ninguno		

Descripción Antropomorfo en tinta plana con el rostro calado, los brazos en alto y las piernas flexionadas, sugiere una actitud de danza. Tiene detalles de dedos en brazo izquierdo y pierna derecha.



Foto Dstretch

LRE



Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

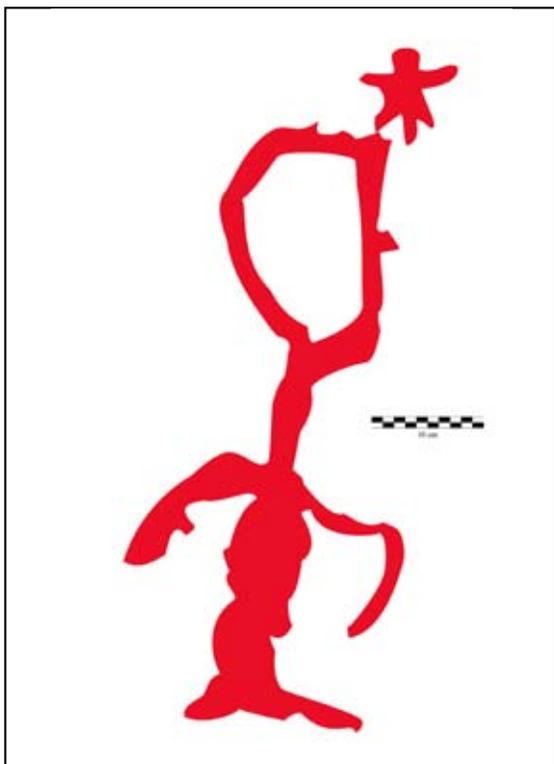


Foto Dstretch



Pared	Norte			Conjunto D			
Posición	En la parte central de conjunto. Abajo del motivo 12.					No. Motivo	13
Largo	27 cm	Ancho	9 cm	Visibilidad	Media	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica		Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado		Actitud	-----	
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----	

Descripción Línea recta en posición vertical que forma un pequeño triángulo con dos líneas de menor tamaño.

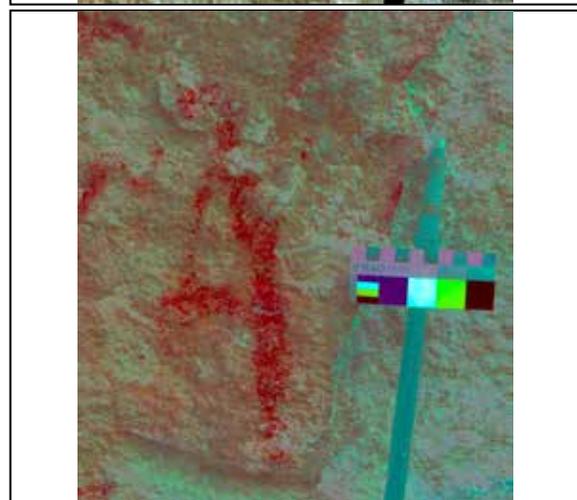
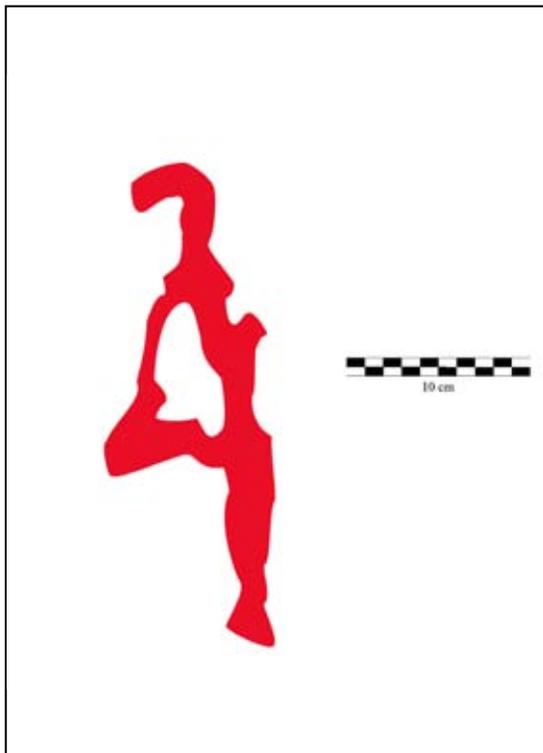


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

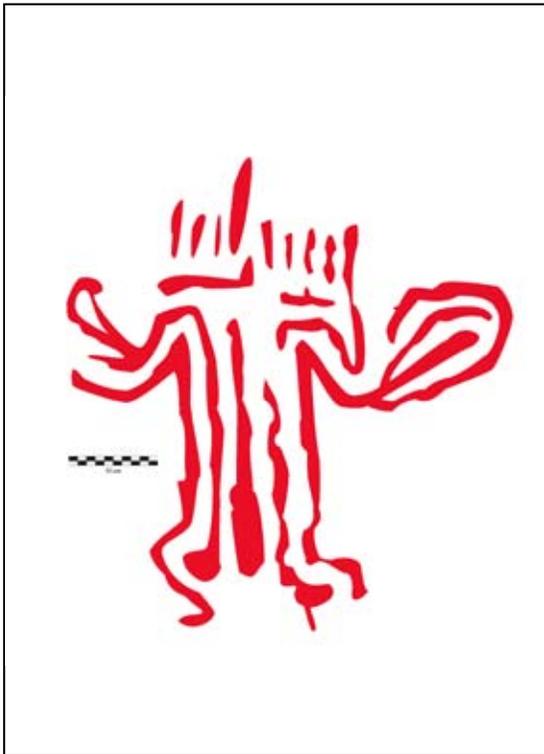


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D			
Posición	En la parte central del conjunto. Entre los motivos 14 y 16.					No. Motivo	15
Largo	33 cm	Ancho	20 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Antropomorfa
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Ninguno		

Descripción Antropomorfo realizado en la tinta plana, tiene los brazos extendidos a la altura de los hombros y las piernas ligeramente separadas; el brazo izquierda muestra flexión en el codo. Tiene indicados los pies.

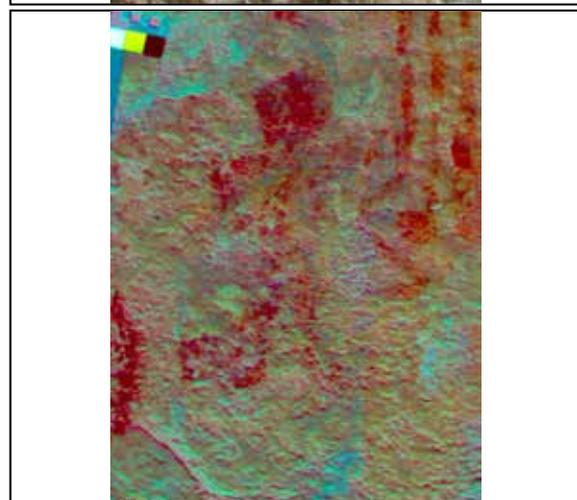
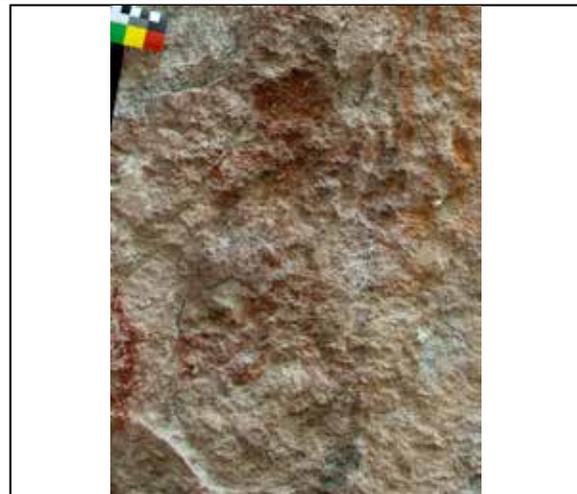
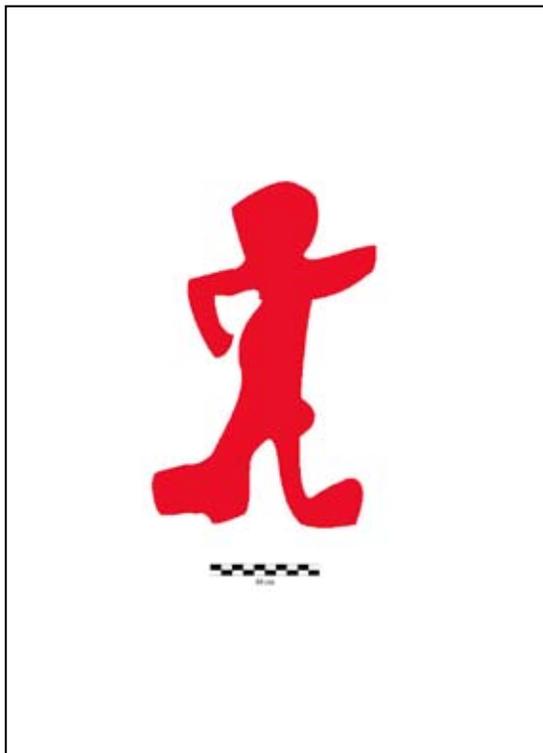


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 16

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

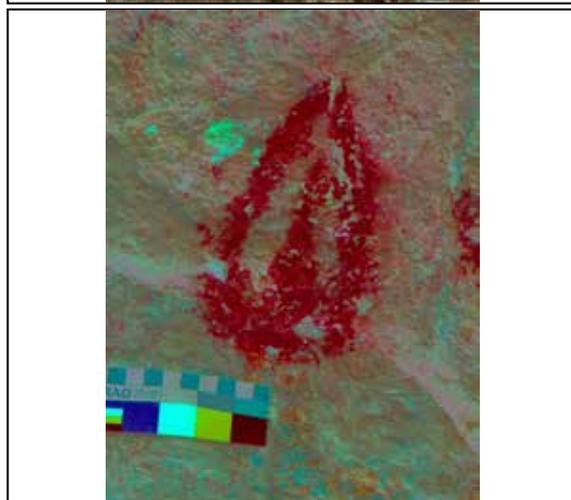
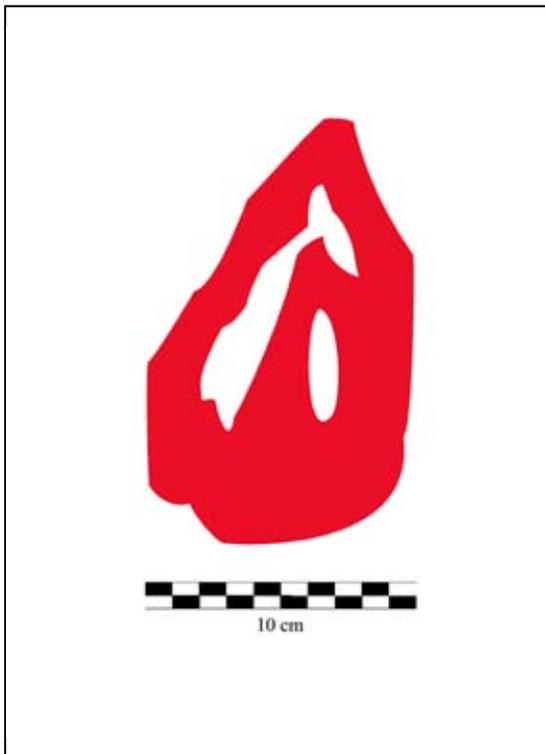


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En la parte inferior derecha del conjunto. Arriba del motivo 18.			No. Motivo 17	
Largo	28 cm	Ancho	19 cm	Visibilidad	Baja
Forma	Mano				
Medio	Pintura		Técnica	Estarcido por sopleteo	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido	Derecha

Descripción Mano derecha al negativo, se aprecian los cinco dedos y la muñeca.

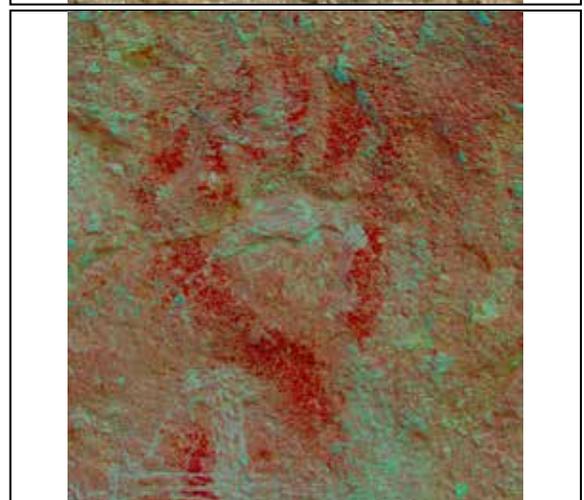


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

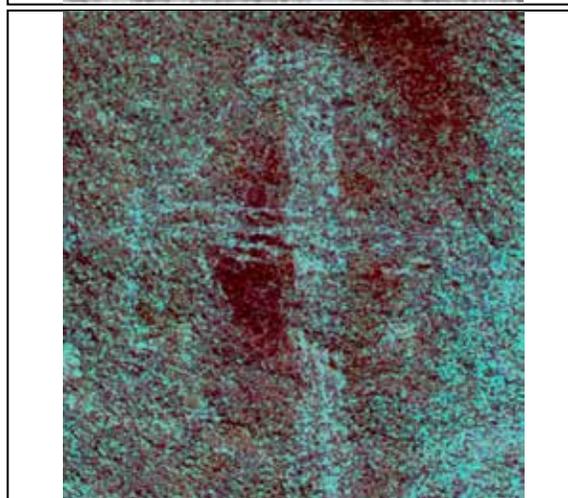
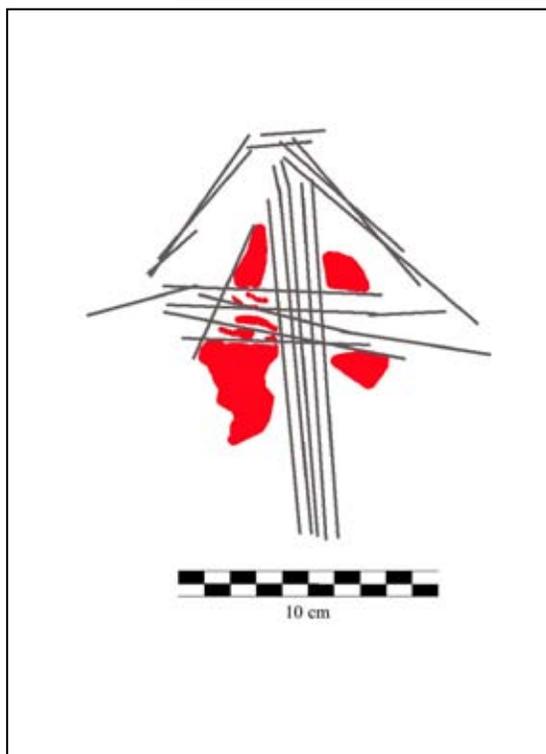


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D			
Posición	En la parte inferior derecha del conjunto. Abajo de los motivos 17 y 18.					No. Motivo	19
Largo	13 cm	Ancho	11 cm	Visibilidad	Media	Forma	Puntuación
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----	
Trazo	Grueso	Perspectiva	-----		Sentido	-----	

Descripción Círculo rojo cuya parte inferior desapareció por causa del desprendimiento de una parte de la superficie rocosa.

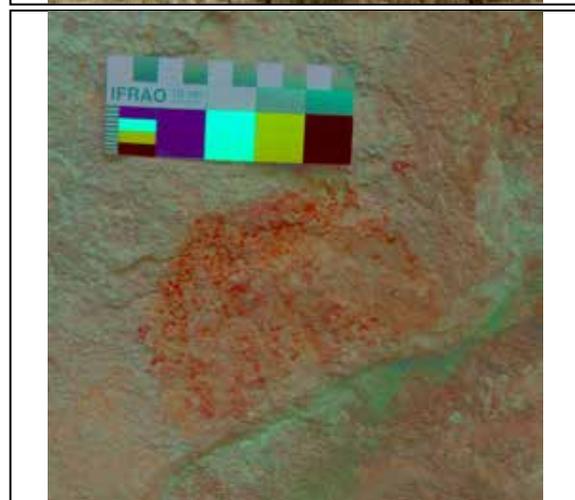
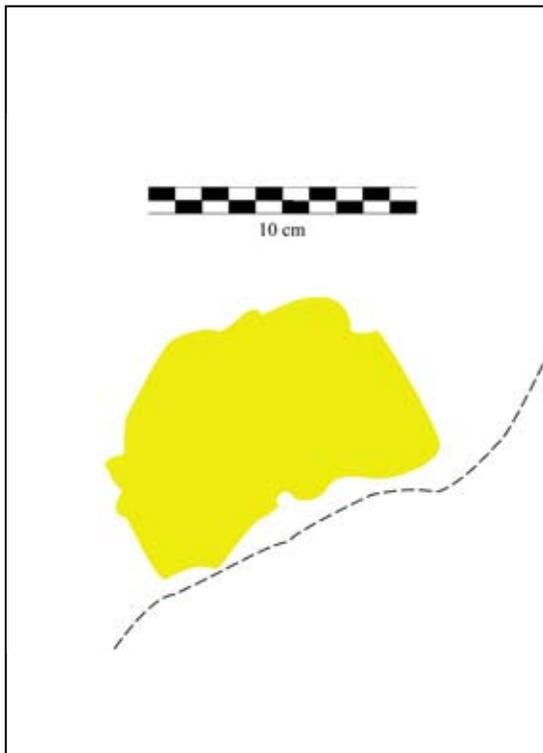


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

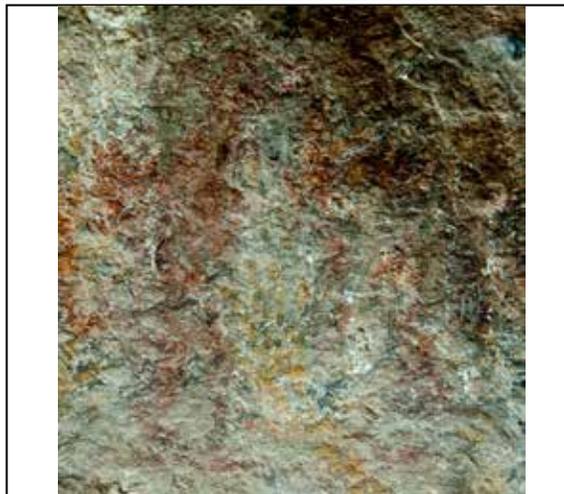


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 21

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Forma cuadrangular de la cual salen dos prolongaciones hacia abajo a manera de piernas y pies. En su lado superior tiene cuatro pequeñas líneas verticales que se proyectan hacia arriba, dos salen de las esquinas del cuadrado y una un poco más larga del centro. Tiene cierta reminiscencia antropomorfa.

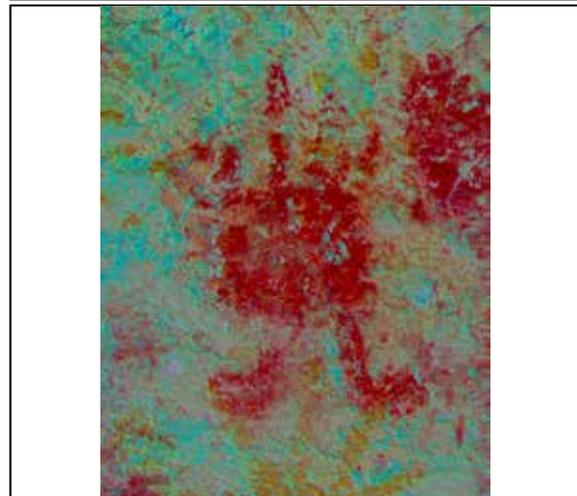
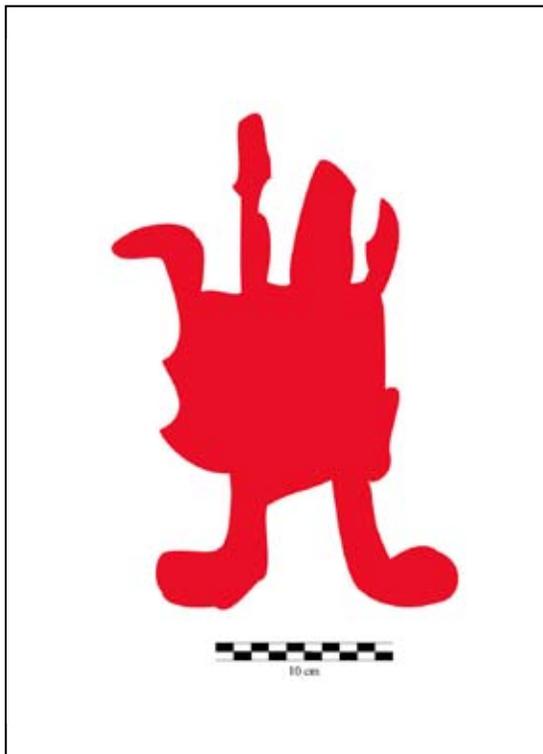


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 22

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

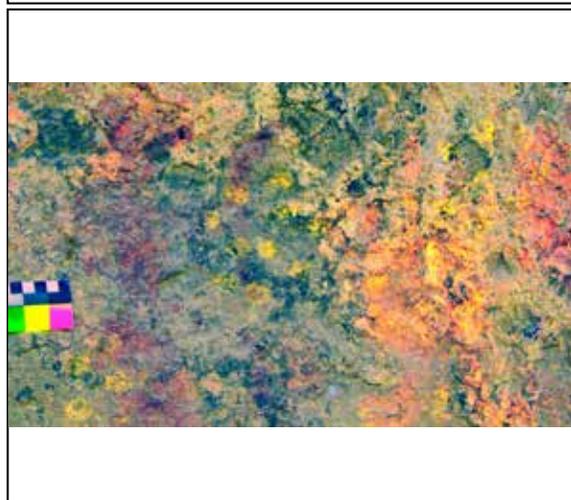
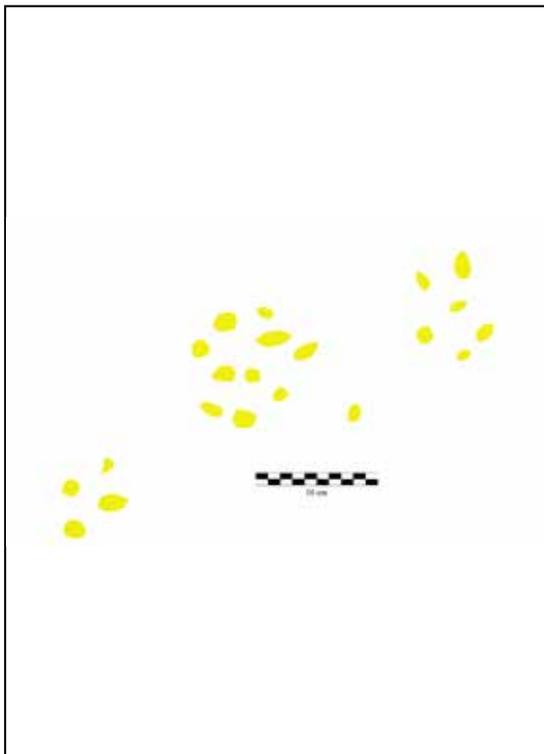


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 23

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

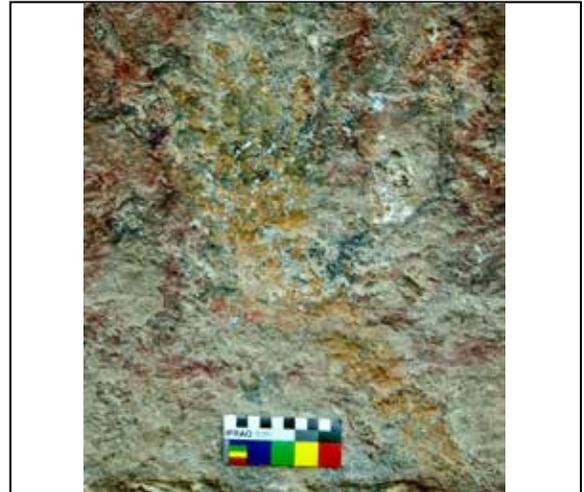
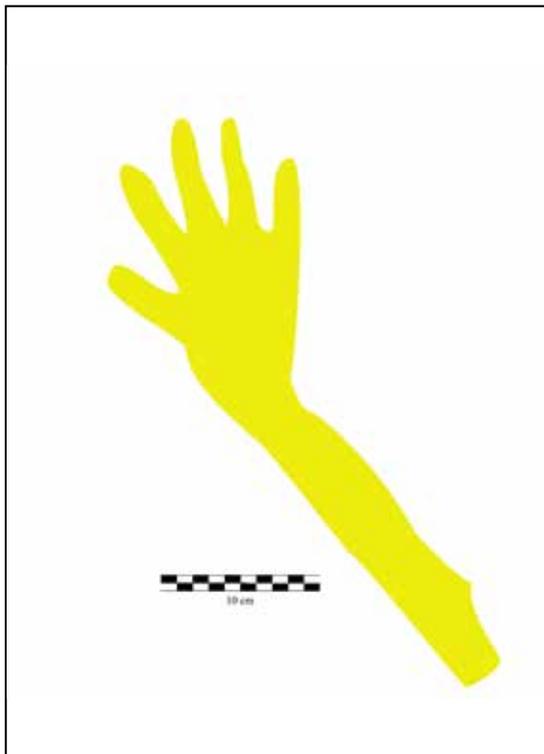


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

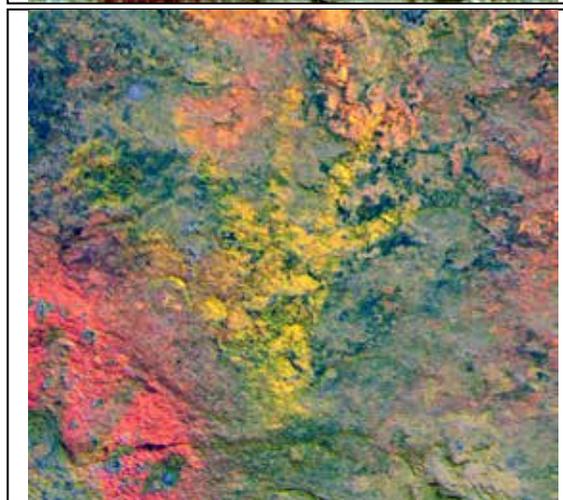
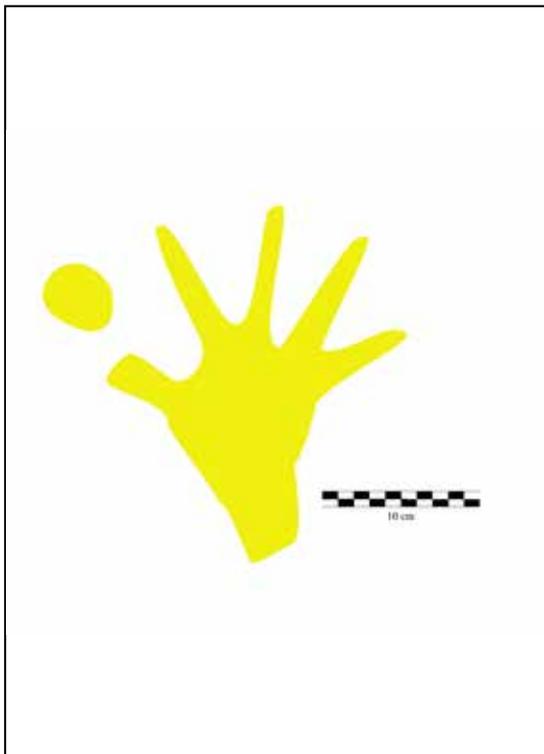


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 25

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infrapositiones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Consiste en dos círculos superpuestos, el superior es de menor tamaño y cuenta con pequeñas líneas curvas en el lado exterior izquierdo, el círculo inferior tiene una una cruz en su interior que lo secciona en cuatro partes.

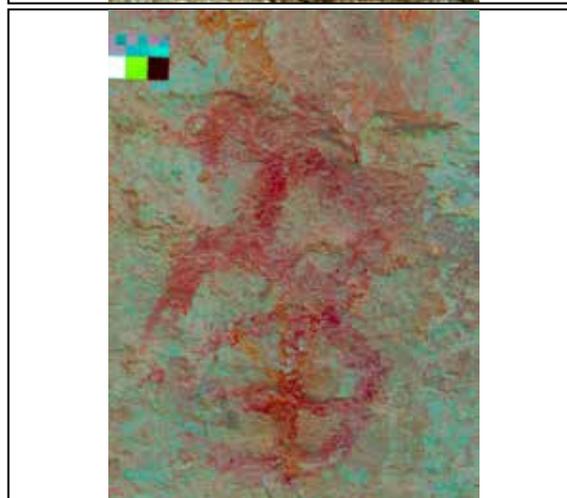
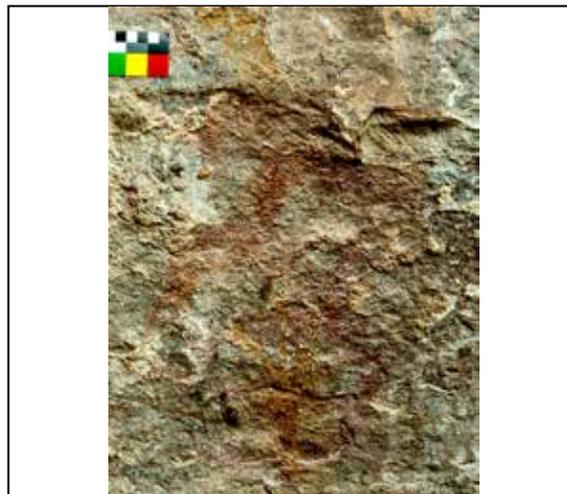
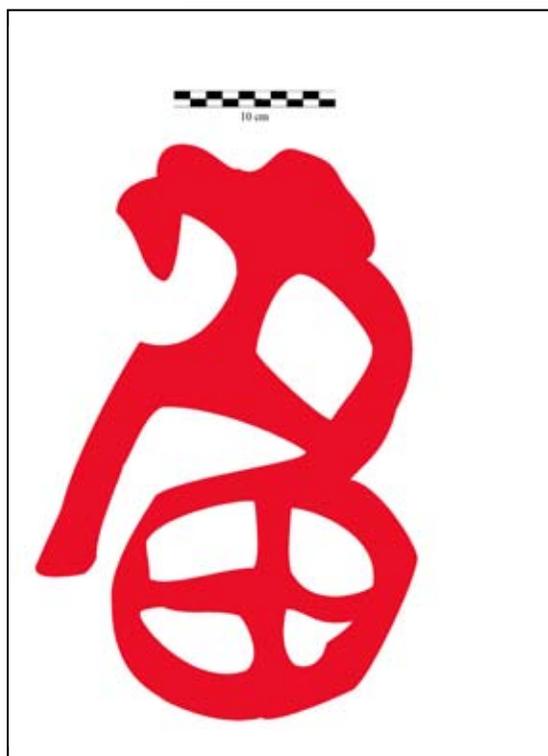


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 26

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

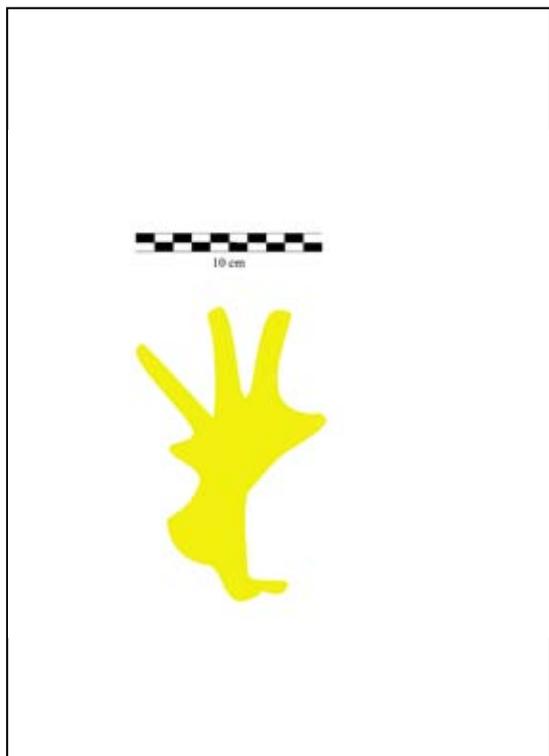


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la izquierda de los motivos 25 y 26.			No. Motivo 27	
Largo	14 cm	Ancho	13 cm	Visibilidad	Media
		Forma	Indeterminada		
Medio	Pintura		Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Obliterado por el motivo 28 realizado en amarillo.				
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Diseño de líneas curvas y rectas, a partir de un eje vertical se distribuyen pequeños trazos hacia la derecha y la izquierda. Puede tratarse de un antropomorfo.

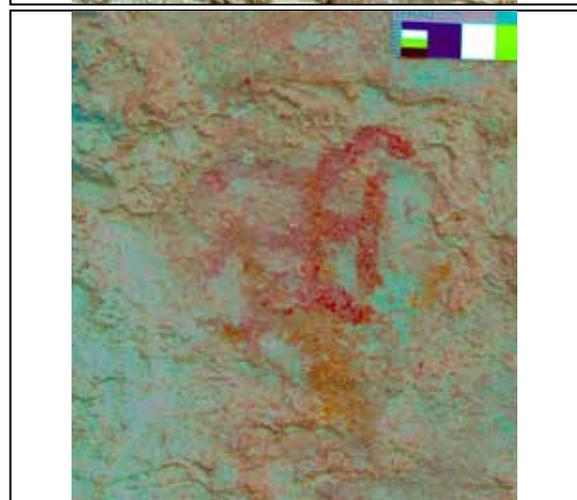
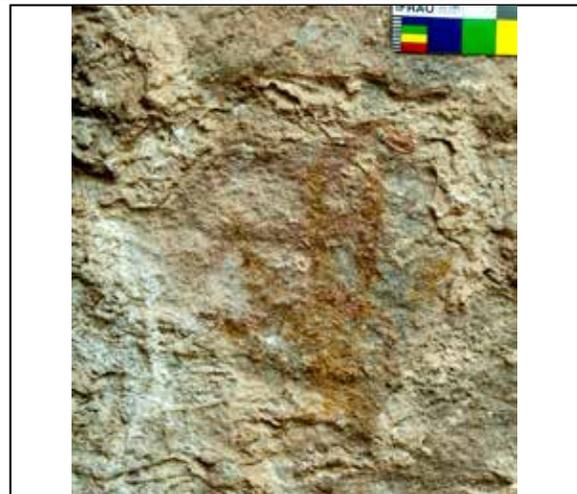
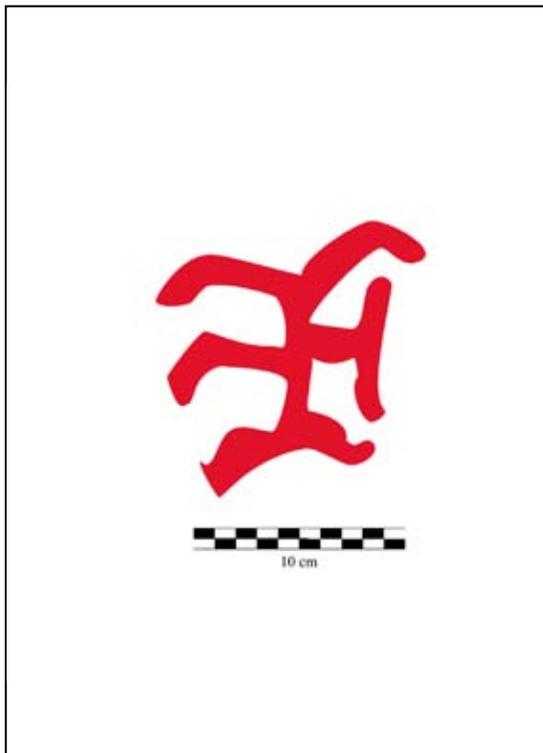


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

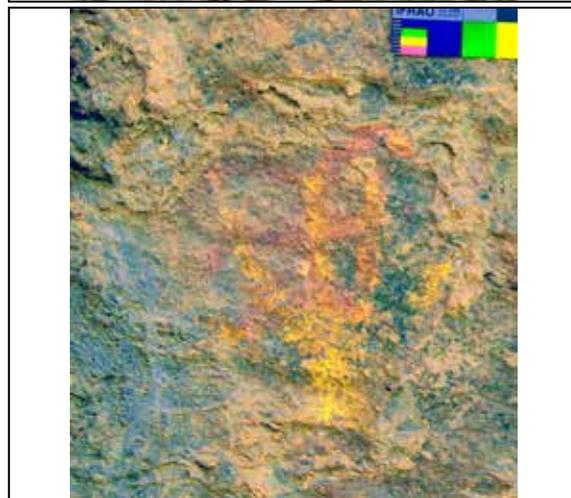
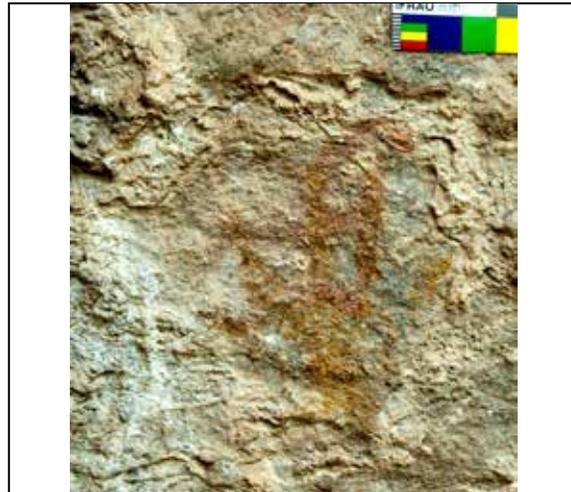
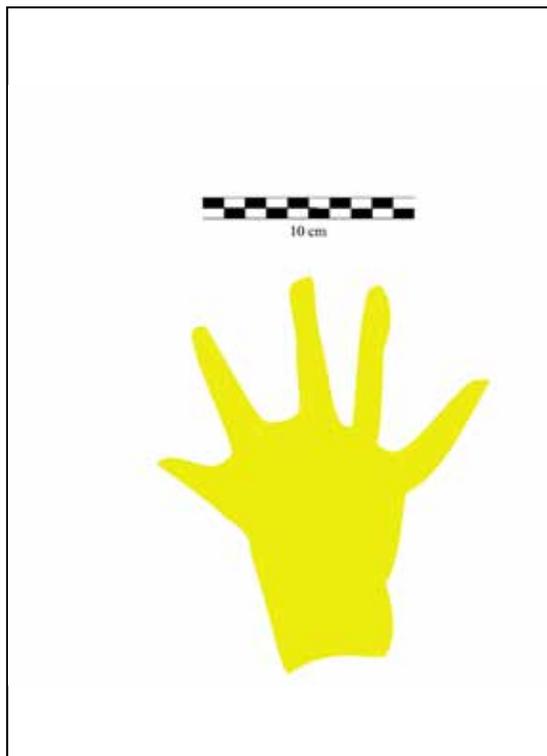


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto D	
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la derecha del motivo 30.			
Largo	27 cm	Ancho	22 cm	Visibilidad Buena
Medio	Pintura		Forma	Mano
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna			
Técnica	Estarcido por sopleteo			
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud -----
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido Derecha

Descripción Mano derecha al negativo realizada en rojo, está asociada a otro motivo del mismo tipo (motivo 30). Se observan cinco dedos completos.

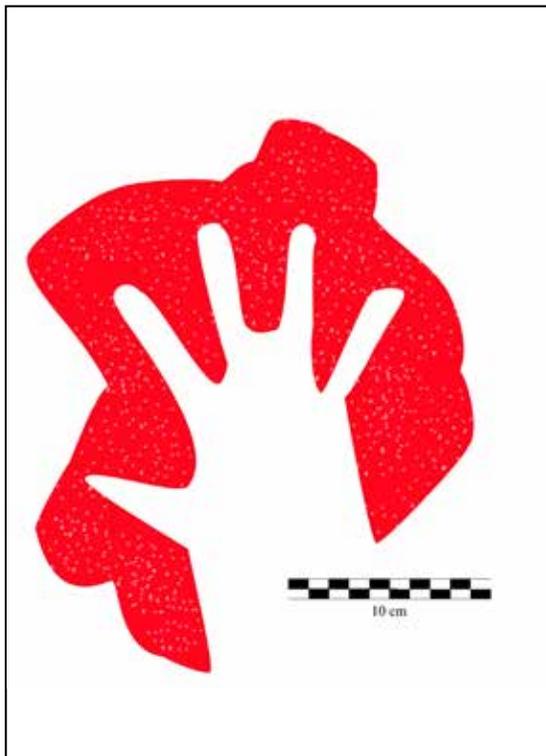


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

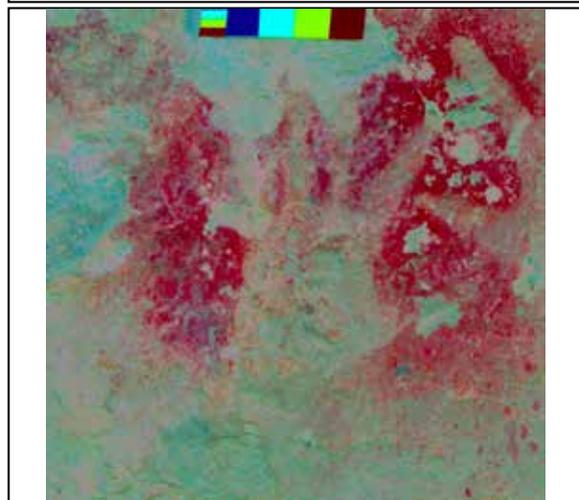
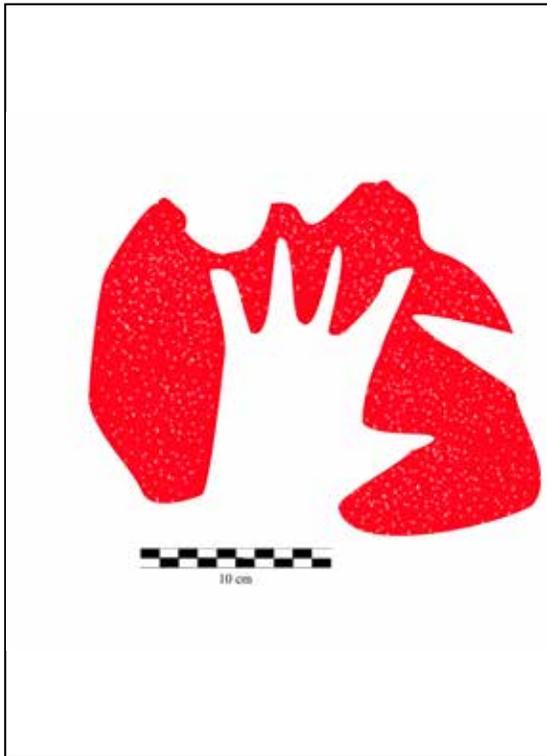


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

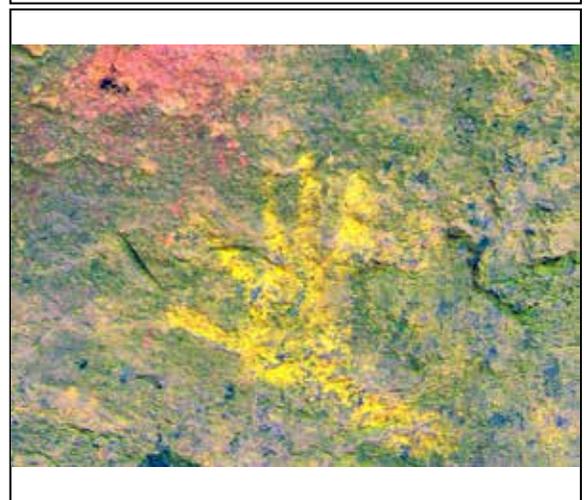
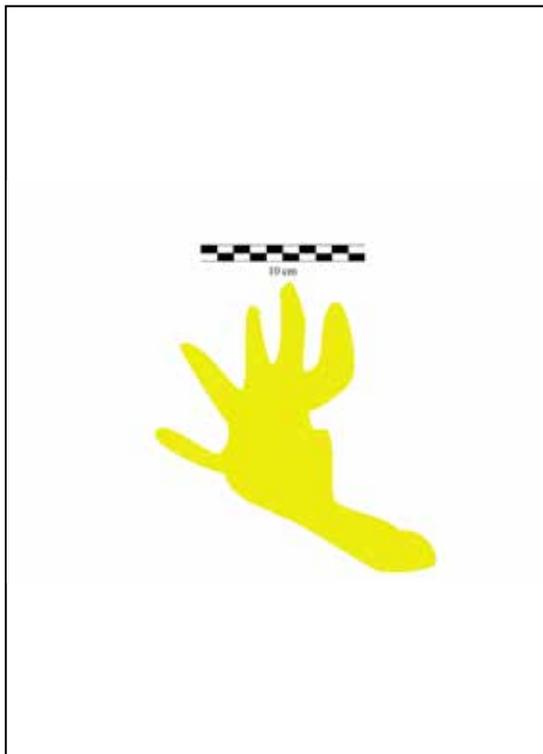


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Antropomorfo visto de frente, lleva un tocado o peinado formado por cuatro líneas verticales. Los brazos los tiene extendidos a la altura de los hombros, en el izquierdo lleva un pequeño bastón rematado por un círculo en la parte superior. Sus pies fueron señalados por medio de líneas rectas y curvas.

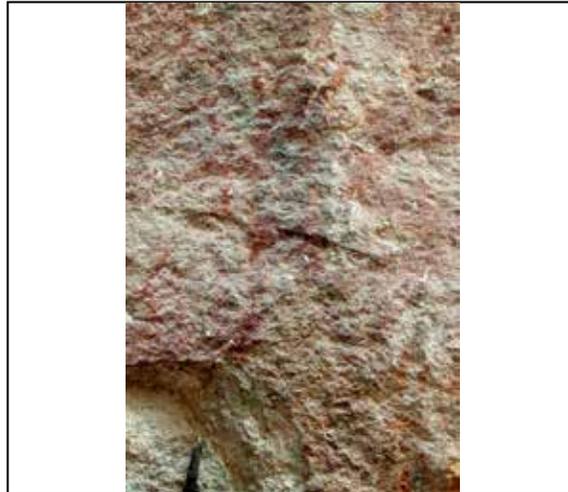
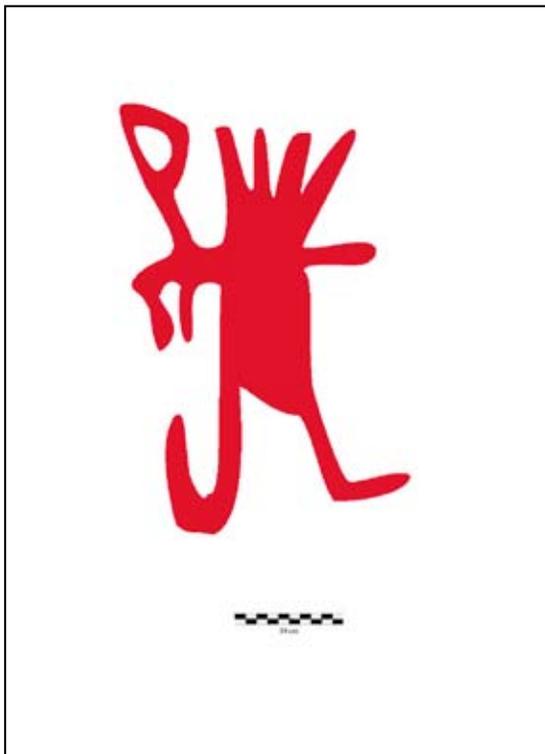


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

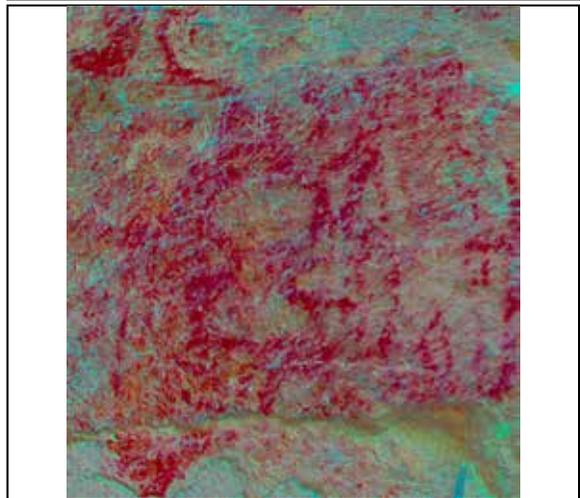
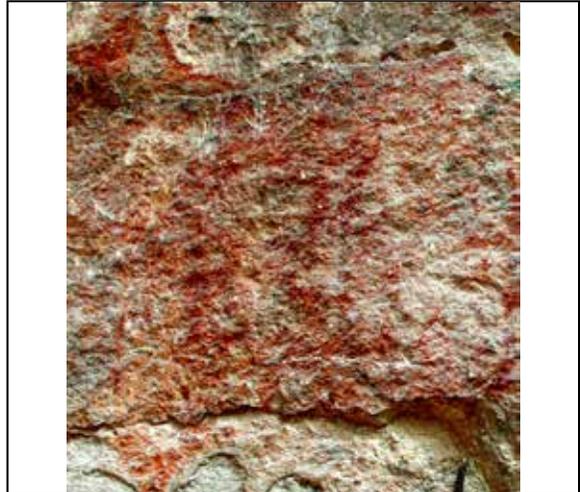


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 34

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

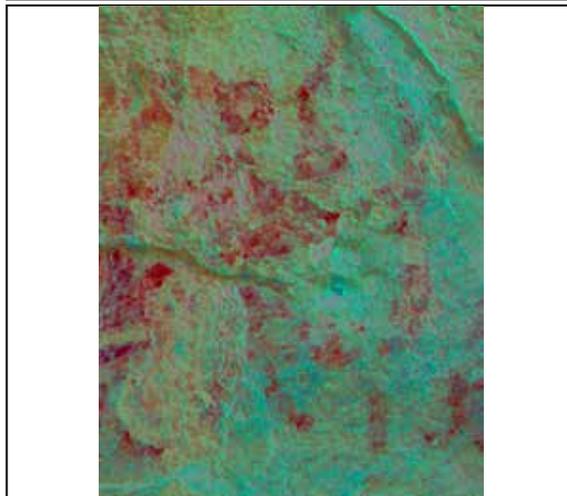
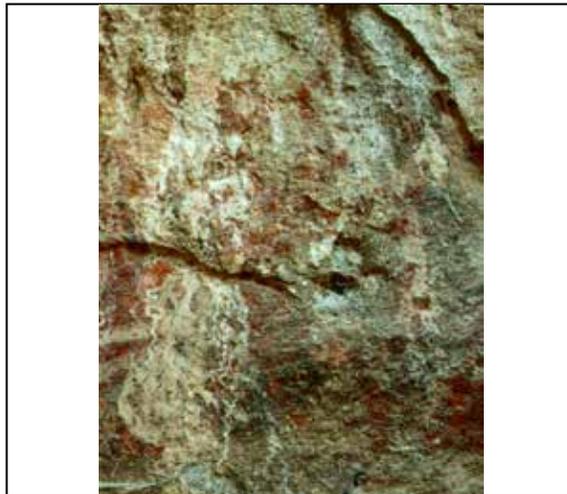


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

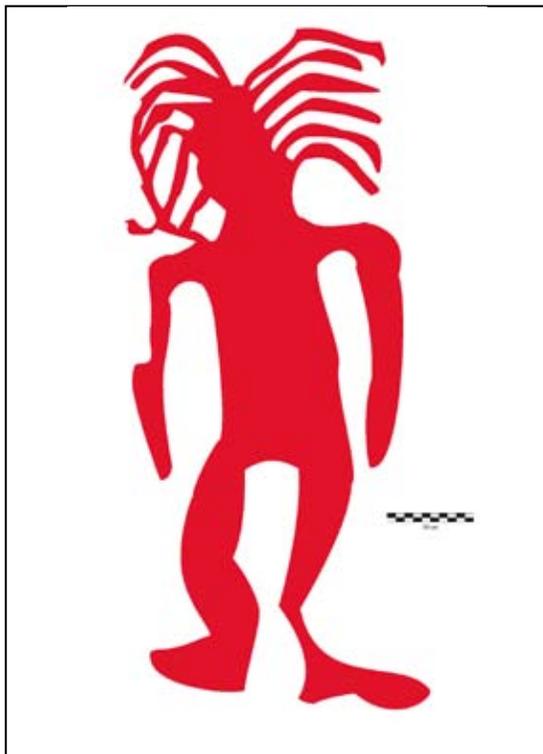


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

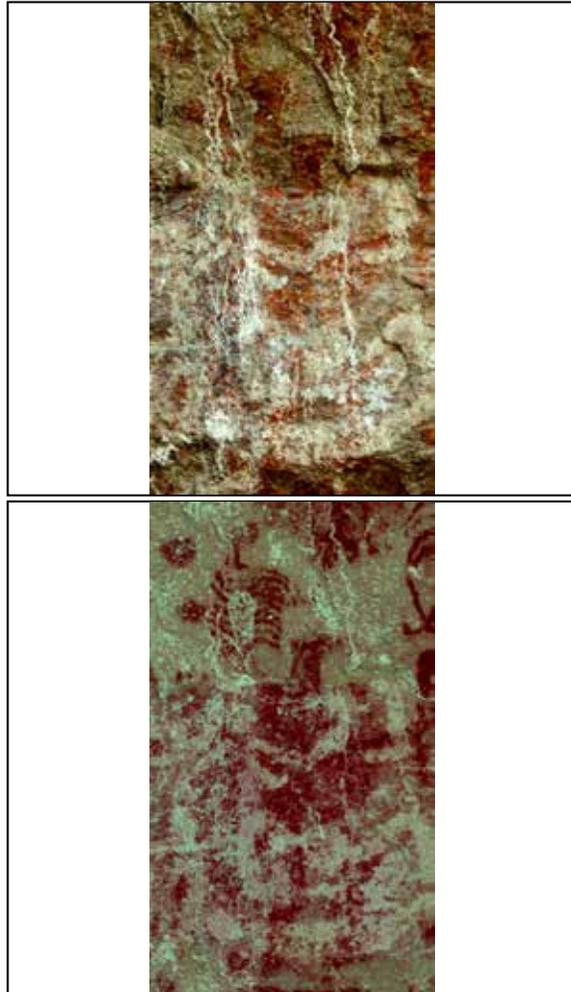
Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción



Foto Dstretch



Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En la parte superior central del conjunto. Abajo del motivo 36.			No. Motivo 37	
Largo	24 cm	Ancho	19 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Diseño lineal		
Medio	Pintura		Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	No figurativo	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Elemento en forma de "peine" con cuatro dientes hacia abajo.

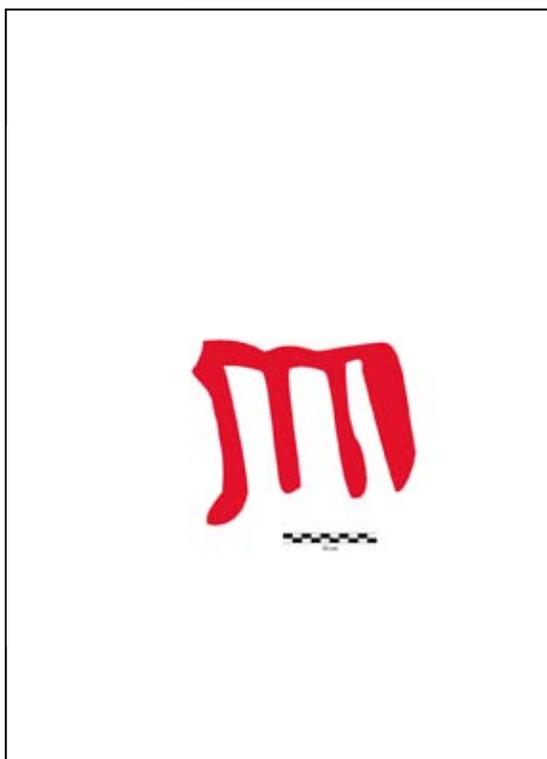


Foto Dstretch

BTN

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 38

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

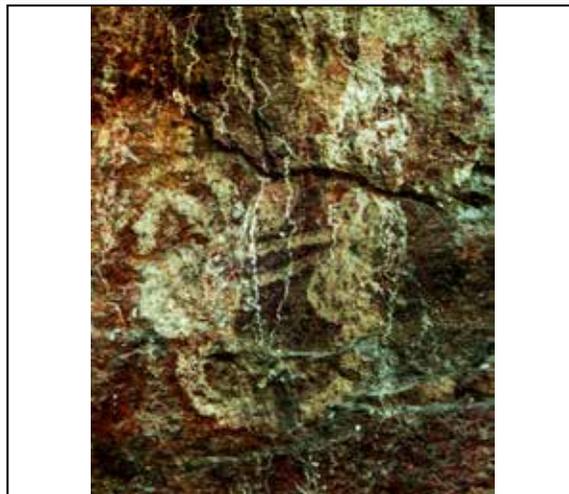
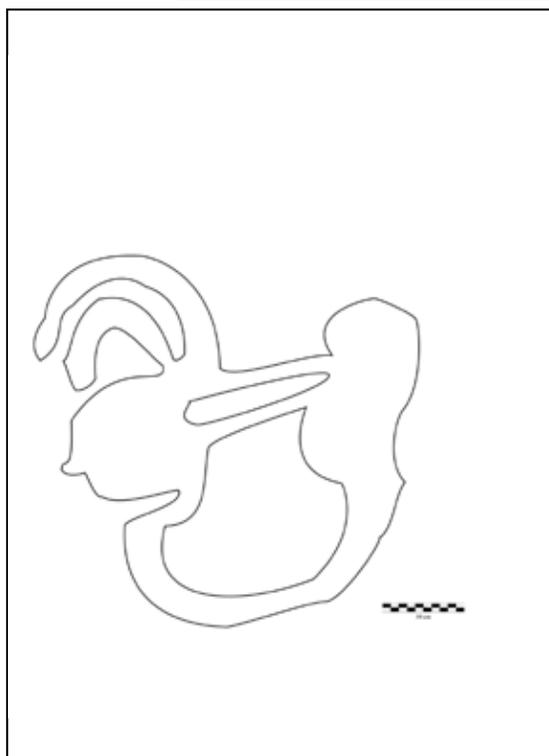


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 39

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

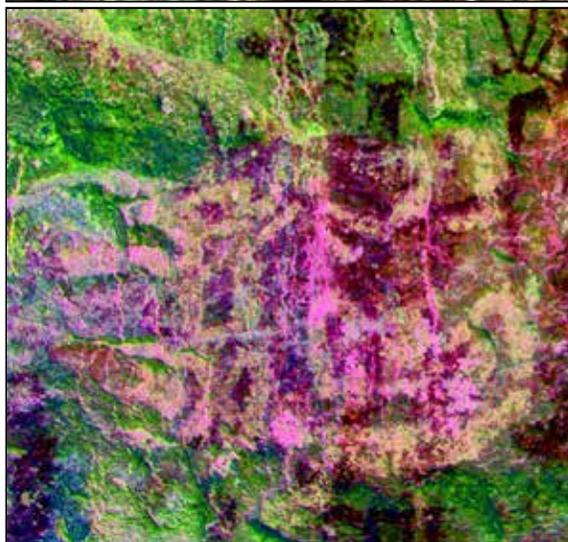
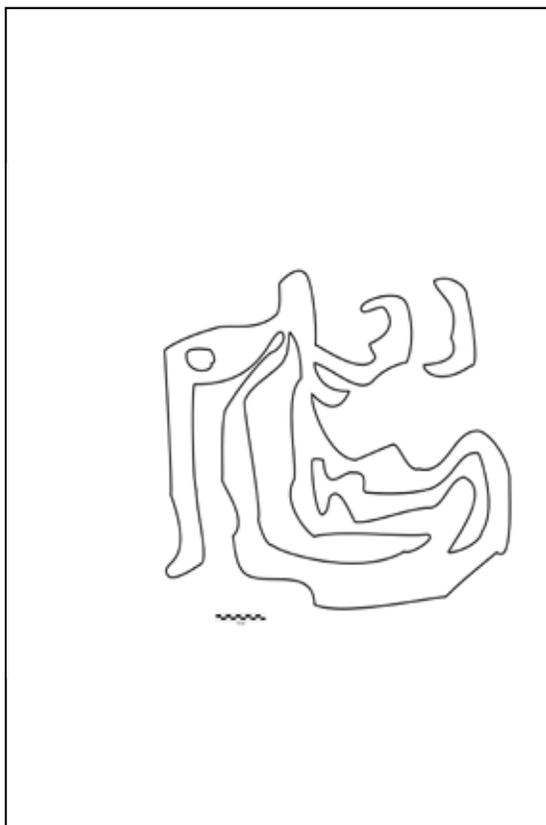


Foto Dstretch

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 40

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

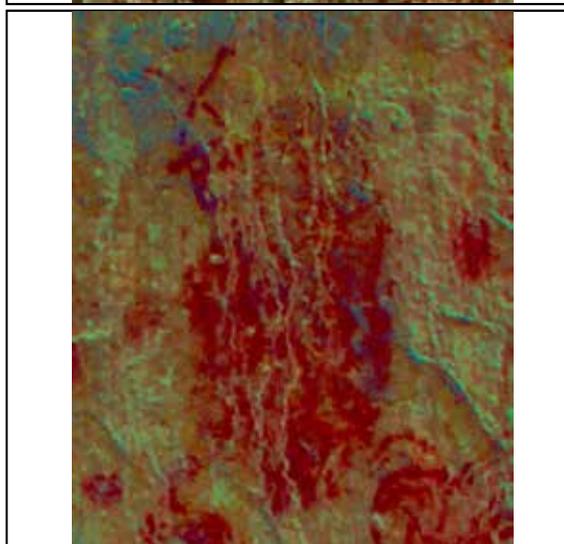
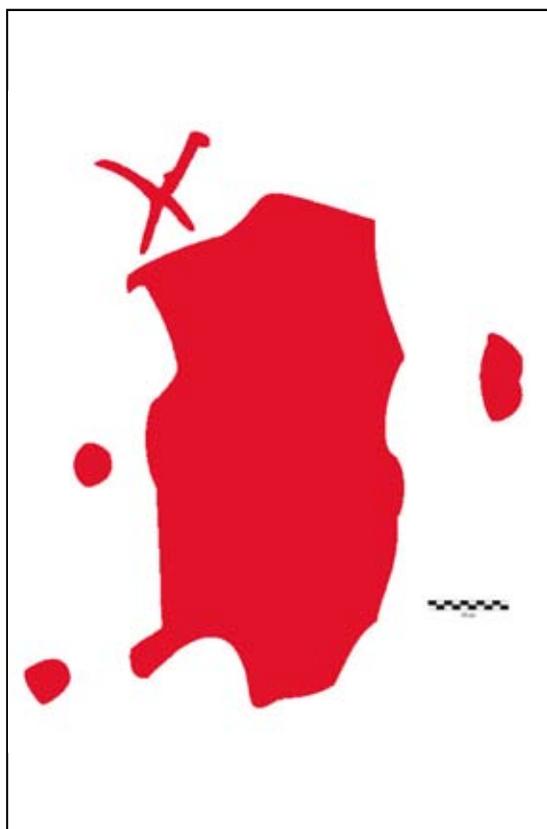


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En la parte superior central del conjunto. A la izquierda del motivo 40.			No. Motivo 41	
Largo	63 cm	Ancho	49 cm	Visibilidad	Baja
	Forma Diseño lineal				
Medio	Pintura		Técnica Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud -----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido -----

Descripción Conjunto de trazos lineales, El ubicado en la parte superior izquierda parece un pequeño antropomorfo.

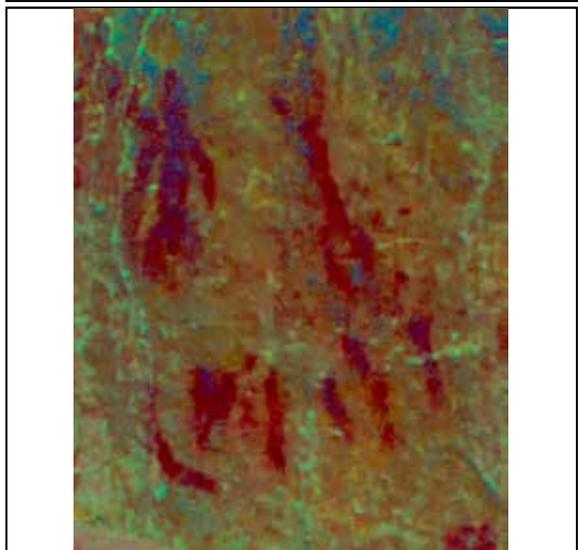


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto D	
Posición	En la parte superior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 41.			No. Motivo 42
Largo	43 cm	Ancho	21 cm	Visibilidad Baja
		Forma	Antropomorfo	
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna			
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido -----

Descripción Antropomorfo esquemático visto de frente con los brazos ligeramente despegados del cuerpo, lleva dos líneas pequeñas a manera de cuernos en la cabeza. No tiene detalles de manos ni pies.

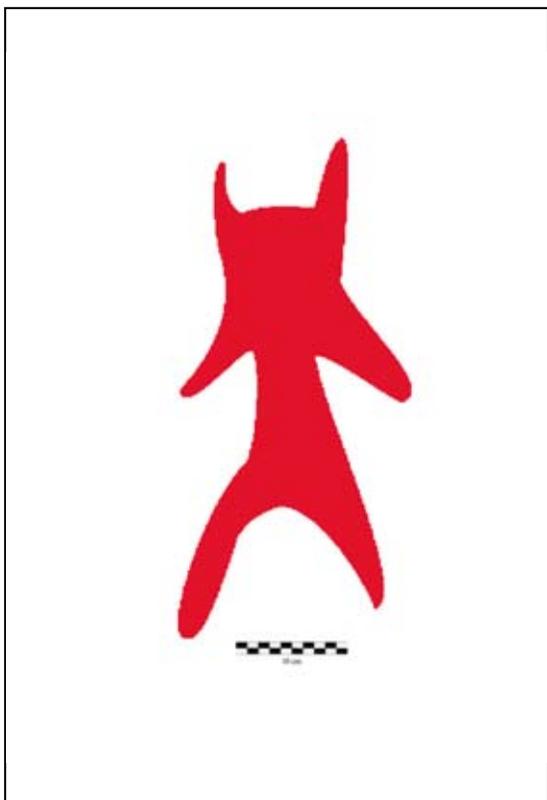
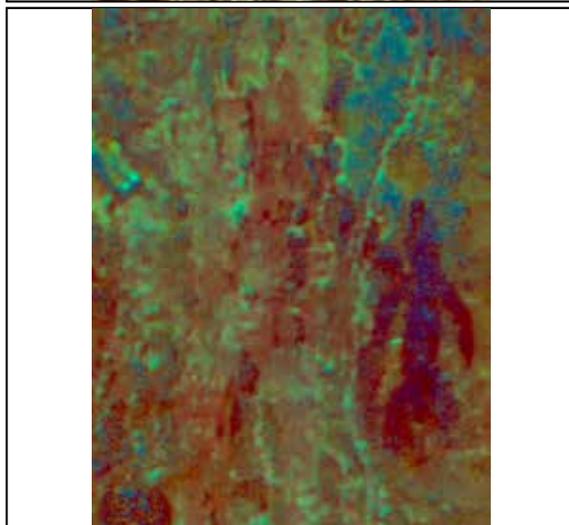


Foto Dstretch

LRE



Pared	Norte			Conjunto D			
Posición	En la parte superior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 42.					No. Motivo	43
Largo	18 cm	Ancho	16 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Tinta plana		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Dos pequeños antropomorfos esquemáticos con los brazos levantados a la altura de los hombros, el de mayor tamaño tiene los codos flexionados. En la parte superior izquierda se aprecia una pequeña línea en ángulo recto.

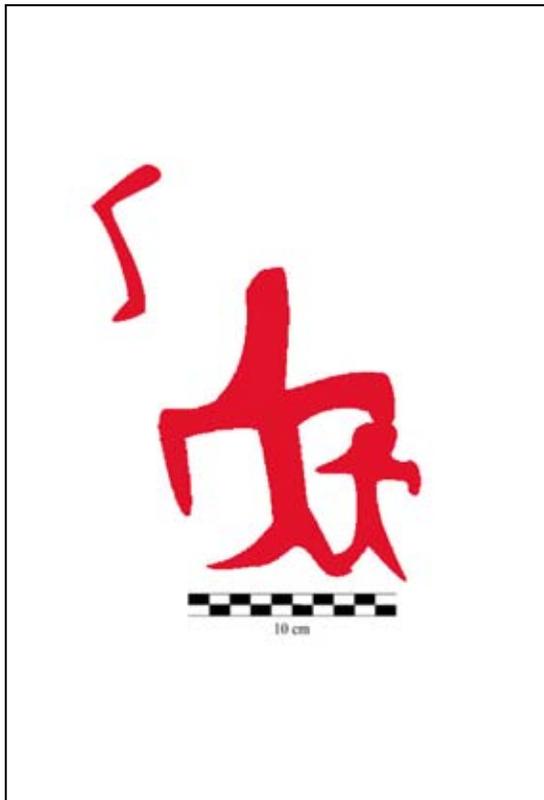


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

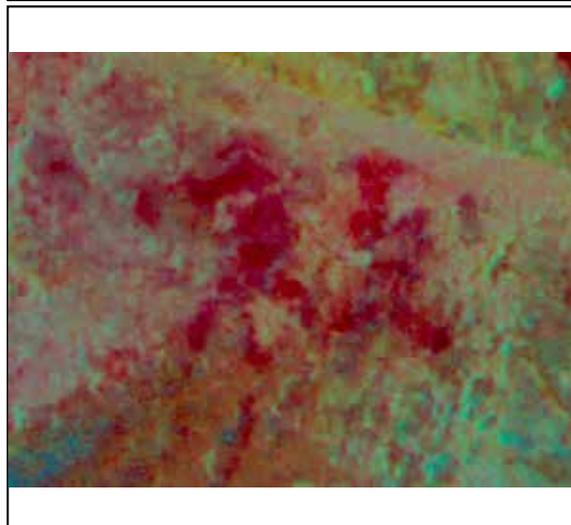
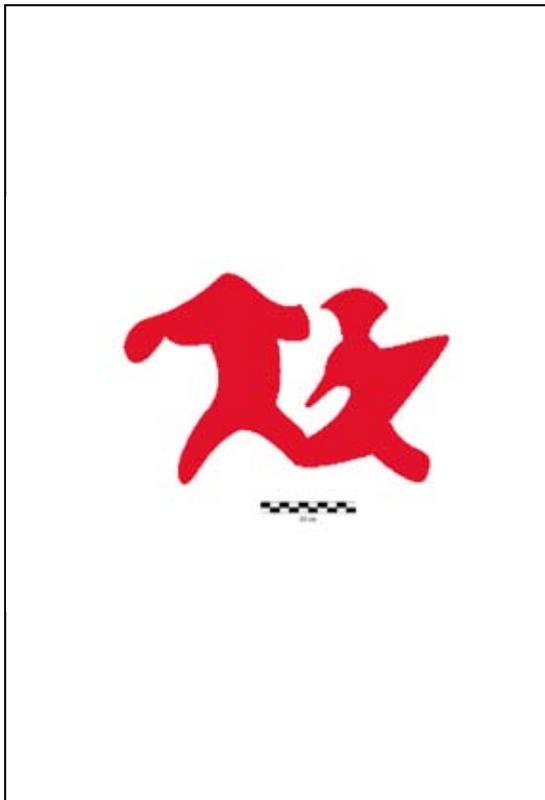


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto D	
Posición	En la parte central del conjunto. A la izquierda de los motivos 36 y 39.			No. Motivo 45	
Largo	70 cm	Ancho	24 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Indeterminada		
Medio	Pintura		Técnica	Indeterminada	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Motivo erosionado, sólo se aprecia como una concentración de color.

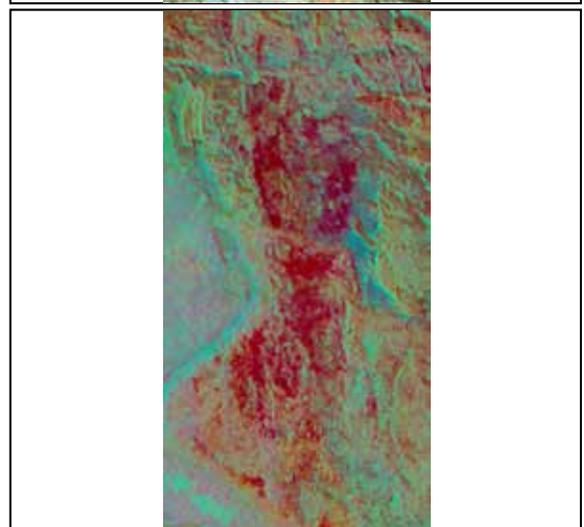
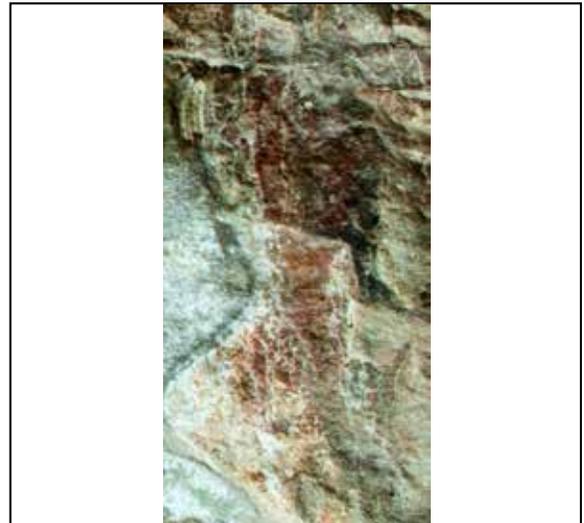
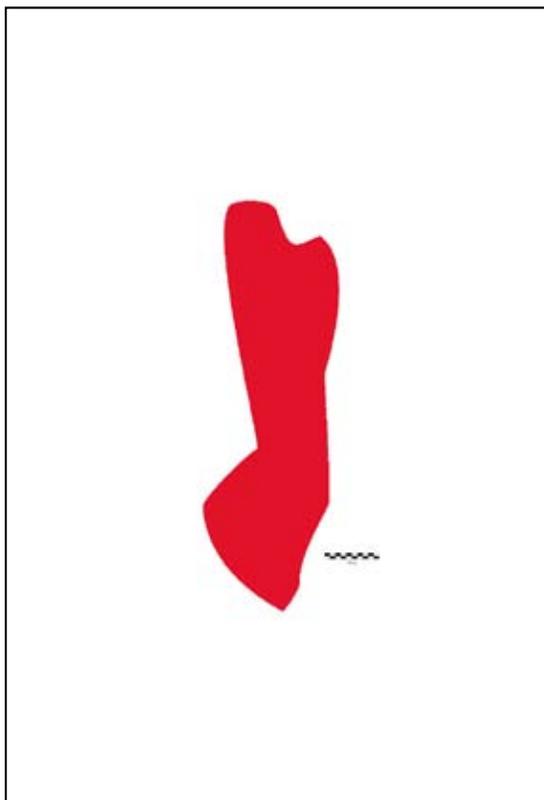


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

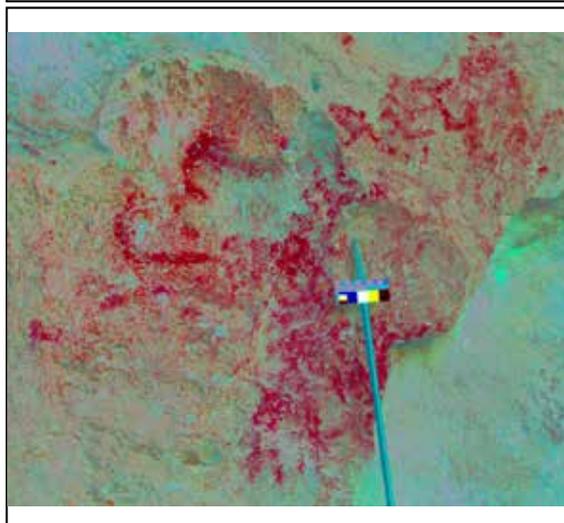
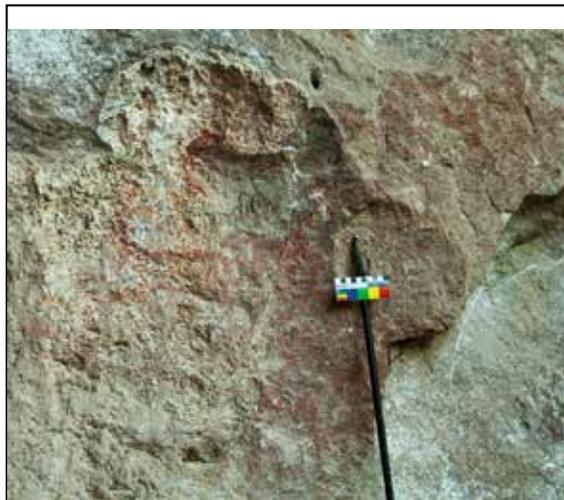
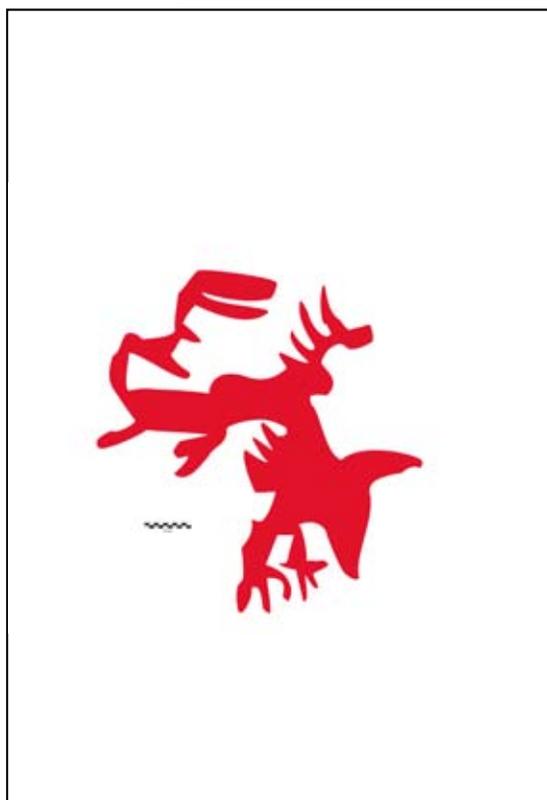


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto D	
Posición	En la parte izquierda del conjunto. Arriba del motivo 49.			No. Motivo 47
Largo	89 cm	Ancho	37 cm	Visibilidad Baja
		Forma	Indeterminada	
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna			
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud -----
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido -----

Descripción Motivo erosionado, no se aprecia con claridad su forma original.

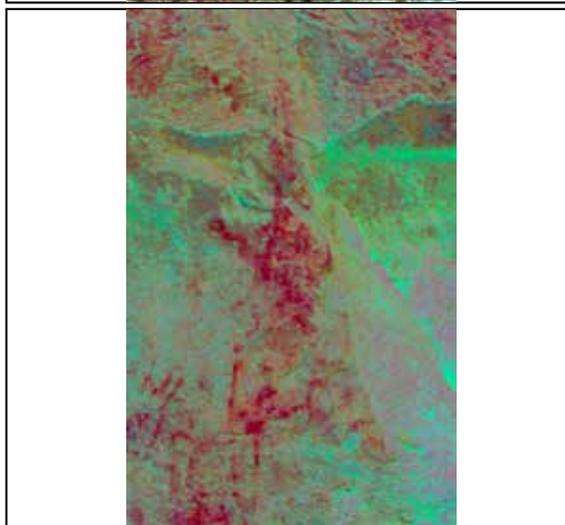
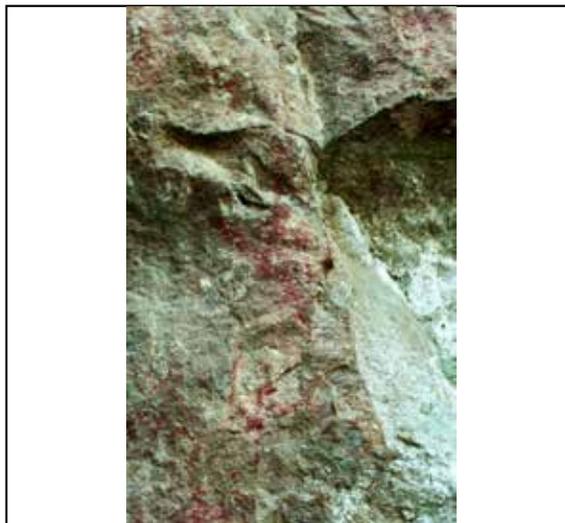
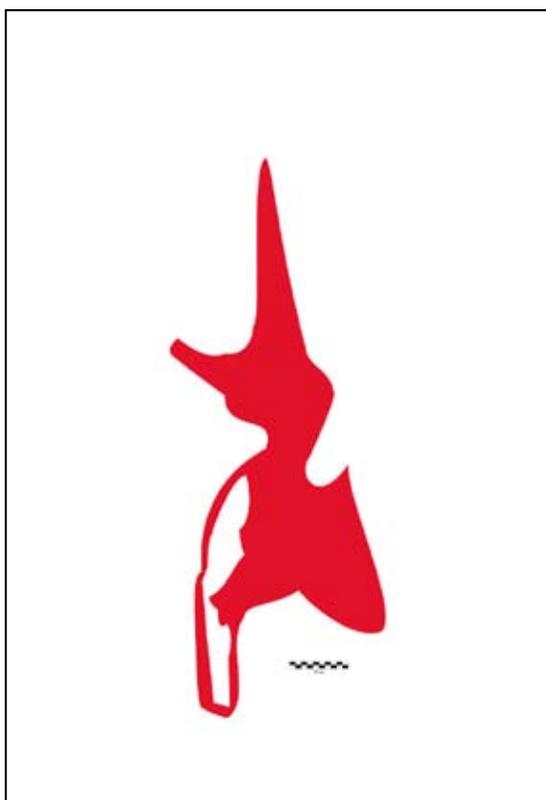


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto D				
Posición	En la parte izquierda del conjunto. Arriba del motivo 49.			No. Motivo 48			
Largo	32 cm	Ancho	30 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Mano
Medio	Pintura		Técnica	Delineado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	Derecha	

Descripción Mano derecha delineada, es la única de este tipo en el sitio. En la parte baja de la palma se observa una línea de un rojo distinto, que parece un motivo erosionado que parece resultado de otra ejecución.

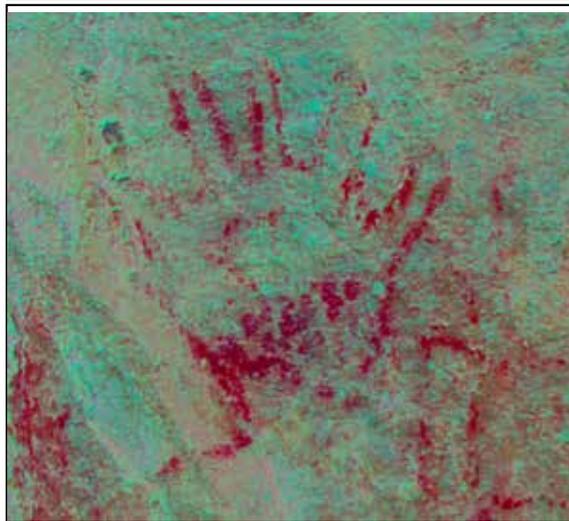
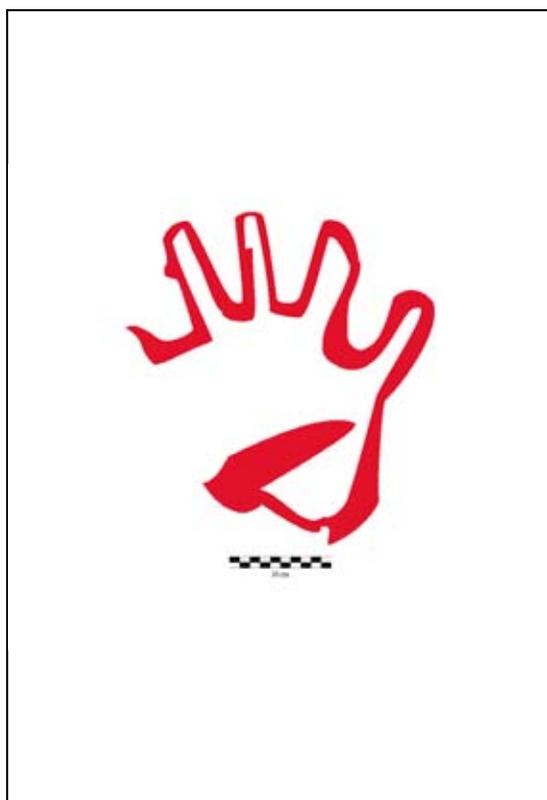


Foto Dstretch
LRE

Pared	Norte			Conjunto D			
Posición	En la parte izquierda del conjunto. Abajo del motivo 48.					No. Motivo	49
Largo	66 cm	Ancho	44 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo delineado con los brazos levantados a la altura de los hombros y con tres líneas a manera de tocado o peinado. Dos pequeñas líneas verticales en la parte baja sugieren las piernas.

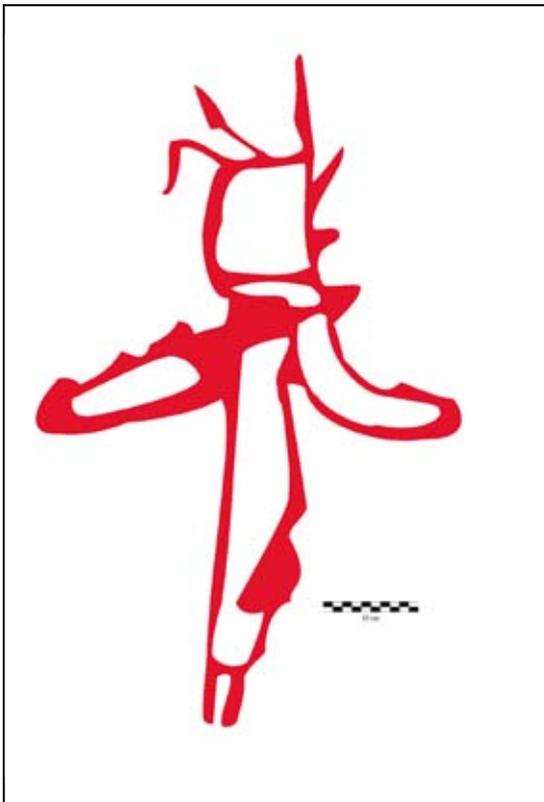


Foto Dstretch

LRE



Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 50

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

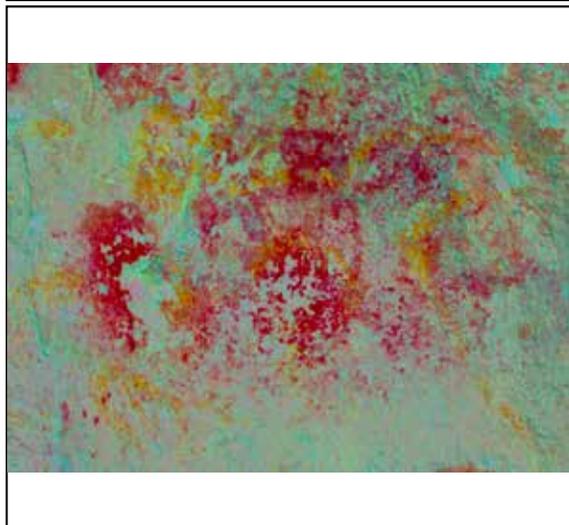
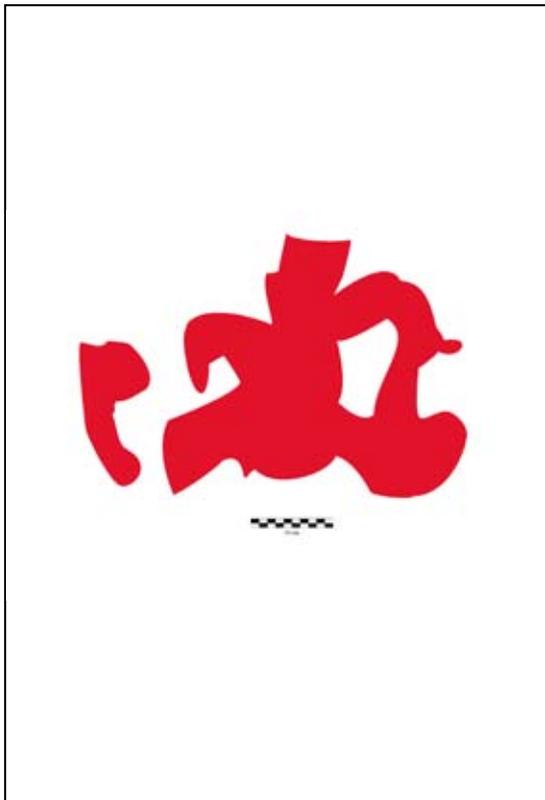


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto D				
Posición	En la parte izquierda del conjunto. Abajo del motivo 49.		No. Motivo 51				
Largo	89 cm	Ancho	66 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminado
Medio	Pintura		Técnica		Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Se sobrepone al motivo 50 realizado en rojo.						
Color	Amarillo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----		
Trazo	Grueso	Perspectiva	-----	Sentido	-----		

Descripción Conjunto de líneas que parecen formar la cabeza de un zoomorfo con lengua bífida, ojo y oreja. No obstante, es difícil corroborar esta apreciación.

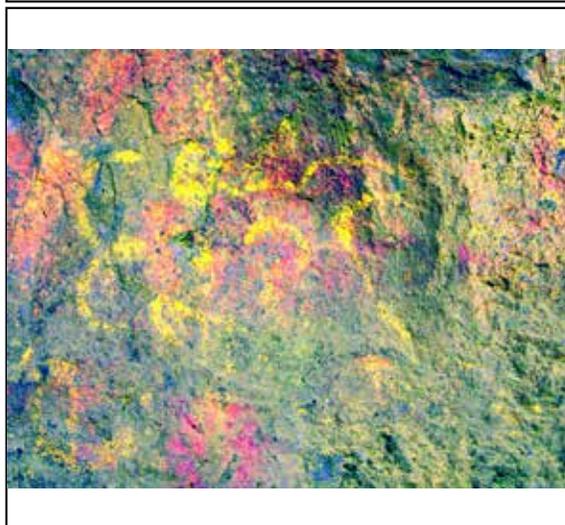
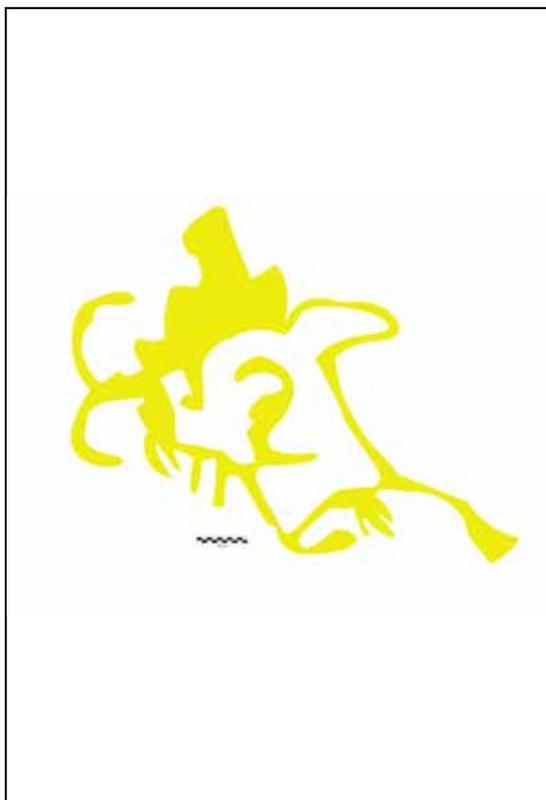


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

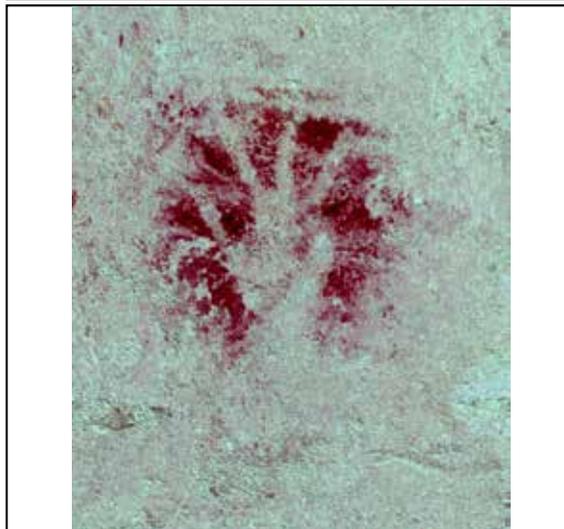


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto D				
Posición	En la parte izquierda del conjunto. A la izquierda de los motivos 50 y 51.			No. Motivo 53			
Largo	30 cm	Ancho	25 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Mano
Medio	Pintura		Técnica	Estarcido por sopleteo			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----		
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido	Indeterminado		

Descripción Mano roja al negativo de la que sólo se conservan tres dedos, no se ha podido determinar su lateralidad.

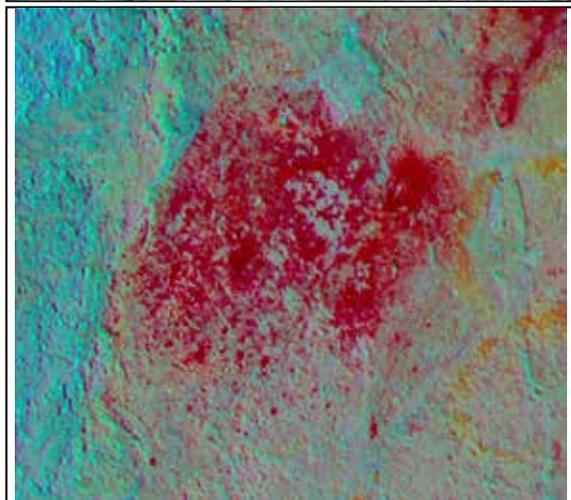


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto D

Posición

No. Motivo 54

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Dos manos al negativo, derecha e izquierda, realizadas en rojo. Mantiene la misma disposición que los motivos 29 y 30 de este conjunto, es decir, encontradas por los dedos pulgares. Se aprecian los cinco dedos de cada una.

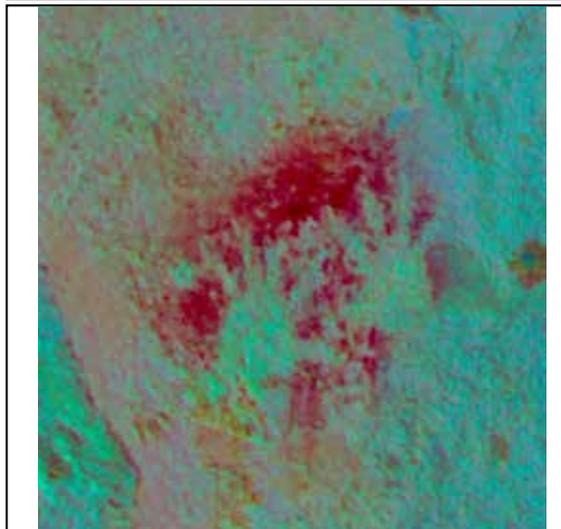
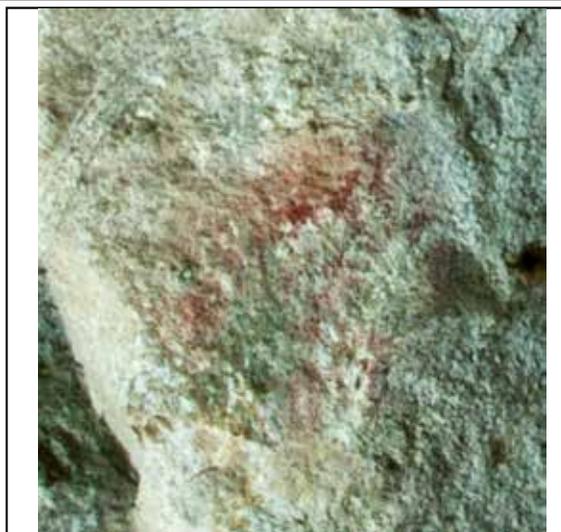


Foto Dstretch

Conjunto E

Pared No. de Motivos

Características del soporte

El color de la roca es negro, sin embargo, en toda la parte baja del conjunto y en el extremo derecho las concreciones blancas son tan gruesas que resulta imposible apreciar el grafismo que quedó obliterado por este proceso de lixiviación.

Orientación

Dimensiones

Manifestación

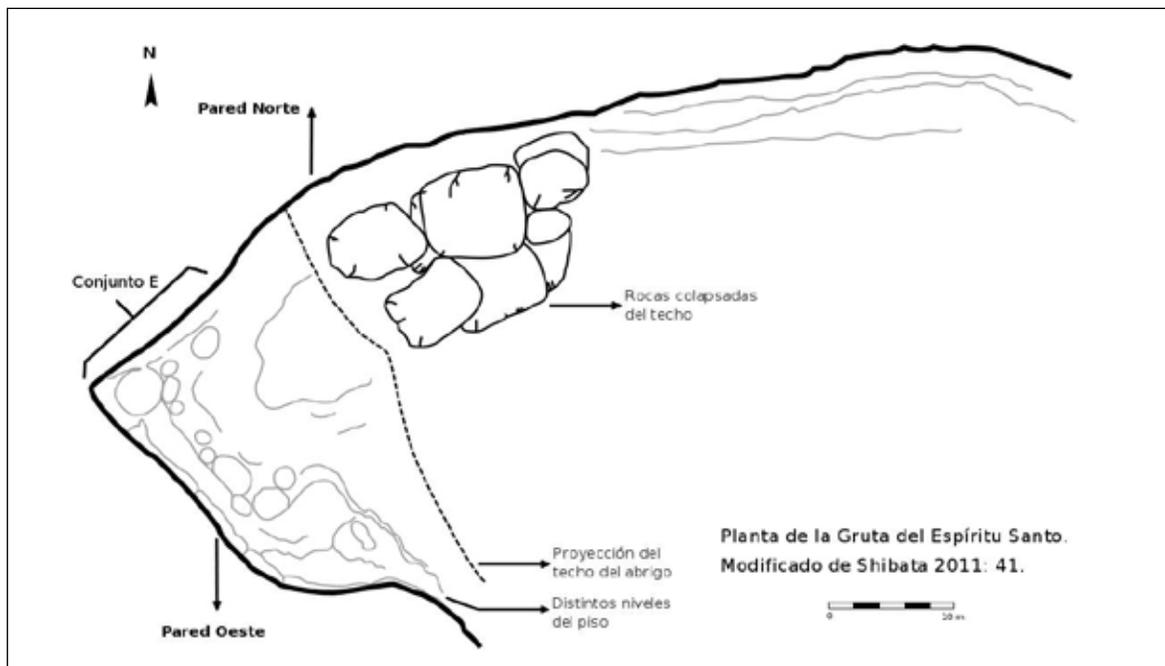
Colores

Sobreposiciones

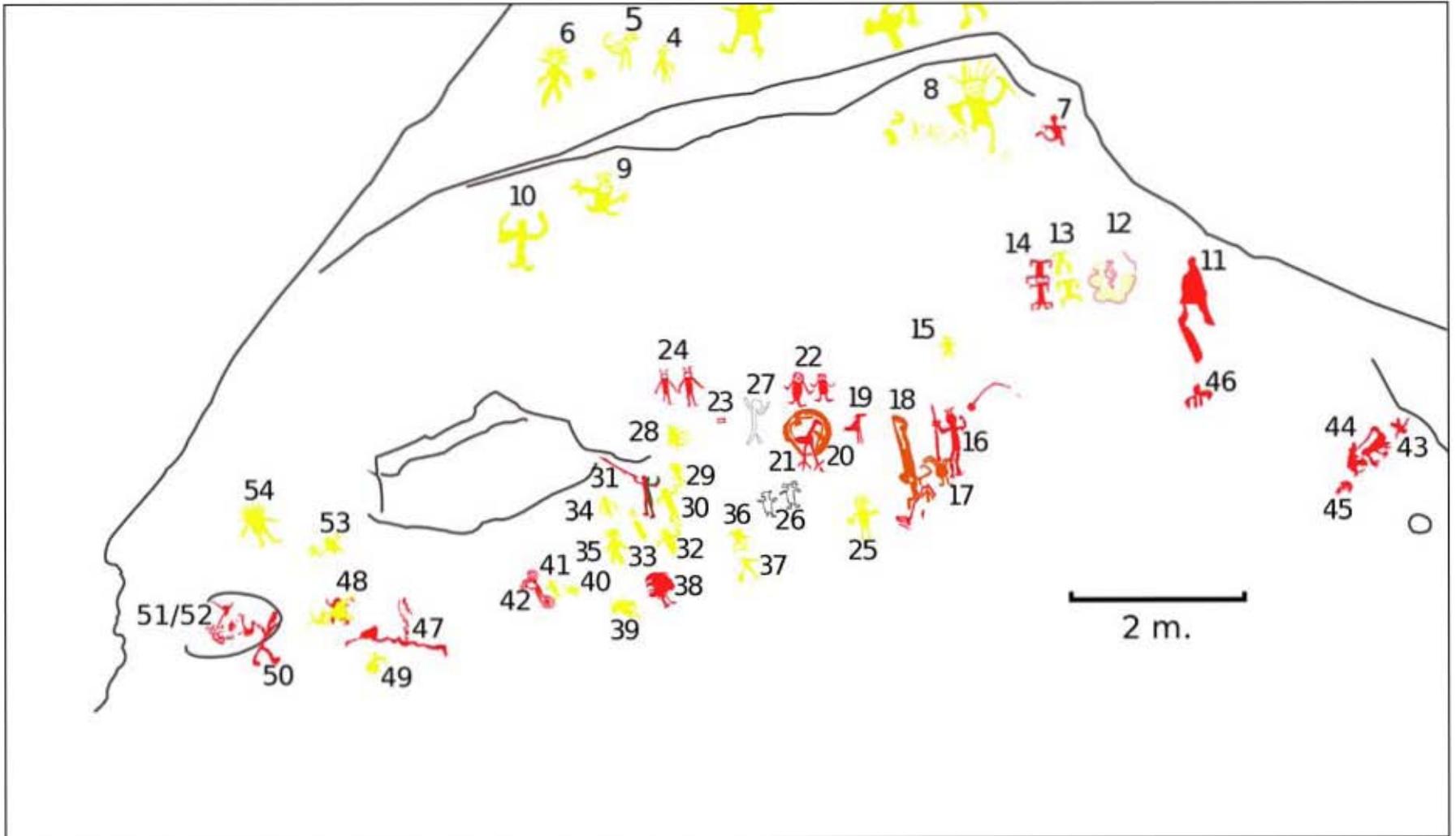
Descripción del grafismo

Pinturas:
27 antropomorfos (15 amarillos, 8 rojos, 3 blancos, 1 bicromo rojo y verde); 2 manos al negativo (rojo y blanco), 6 zoomorfos (4 aves, dos amarillas y dos rojas; una araña y un cuadrúpedo amarillos), 5 no figurativos y 14 indeterminados.
Predomina la figura humana realizada con técnica de calado y tinta plana, sobresale el tema de personajes en parejas y la presencia de seres aviformes.

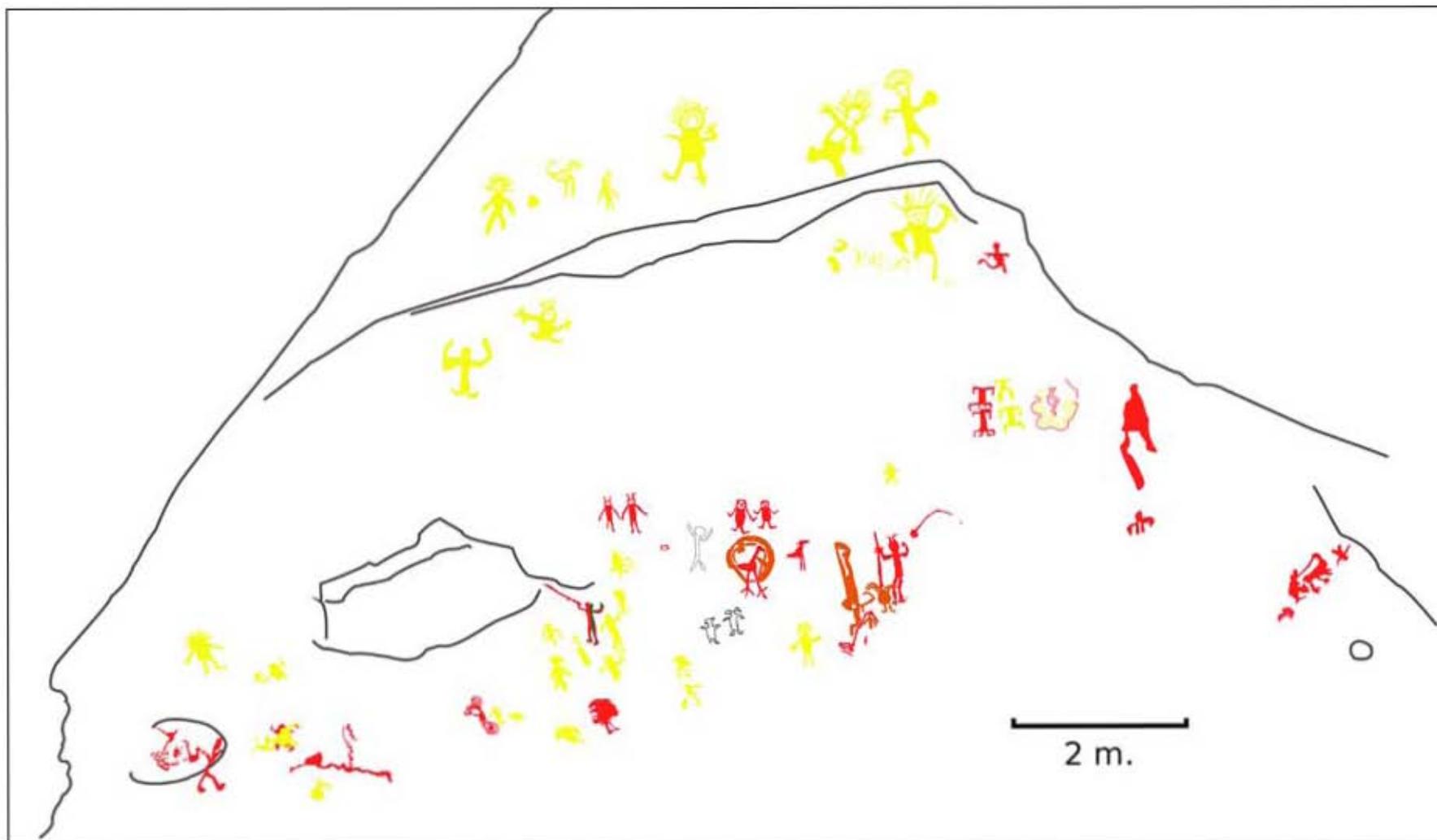
Croquis de ubicación



Dibujo del conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo

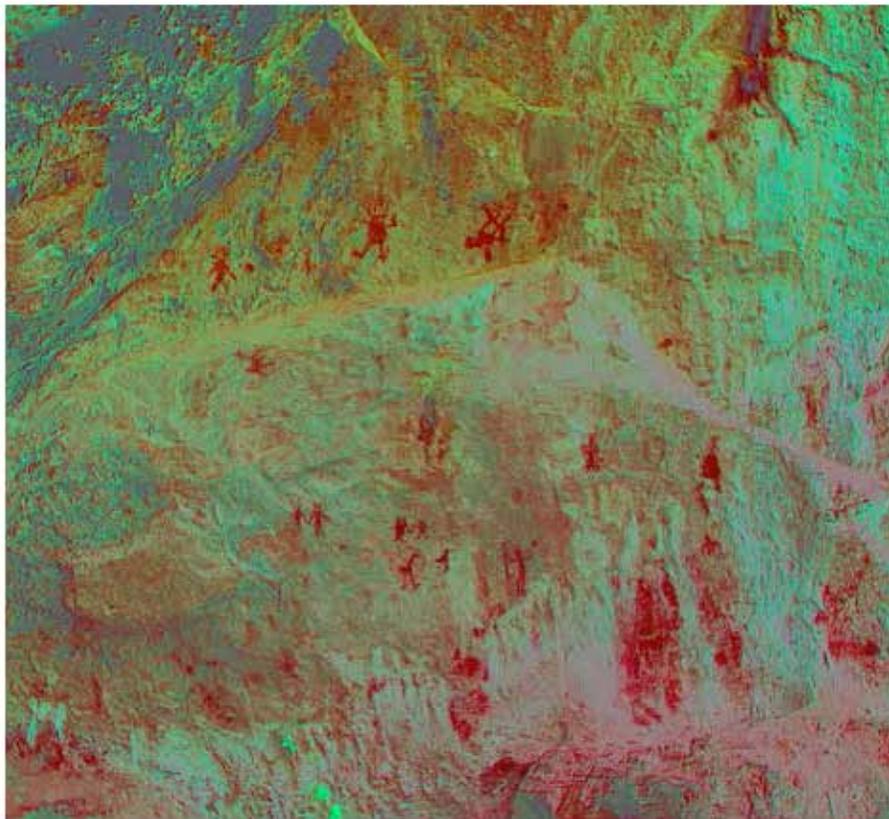


Dibujo del conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo





Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo. Foto general.



Conjunto E de la Gruta del Espíritu Santo. Foto *Dstretch*.

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En el extremo derecho del sector superior.			No. Motivo 1	
Largo	100 cm	Ancho	78 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura			Técnica	Calado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Figura antropomorfa en actitud de movimiento hacia la derecha, lleva un pequeño tocado radial y el rostro reservado de color. Tiene indicados los ojos y la boca por medio de puntos. Muestra flexión en las piernas, los brazos levantados a la altura de los hombros y dedos en la mano izquierda.

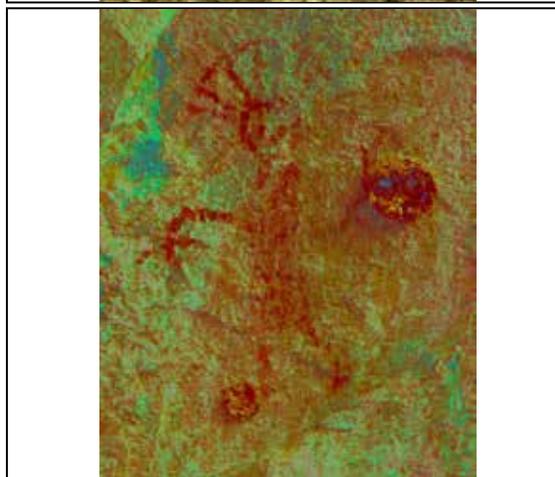


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En el extremo derecho del sector superior. A la izquierda del motivo 1.				No. Motivo	2	
Largo	110 cm	Ancho	94 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Calado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Derecha		

Descripción Antropomorfo inclinado hacia la derecha, como si se estuviera cayendo o balanceando. Muestra la posición de un brazo levantado y otro abajo. Porta un tocado con líneas radiales y tanto su cara como su torso fueron reservados. Se sugirieron los ojos y la boca mediante puntos. Los dedos de las manos fueron indicados.

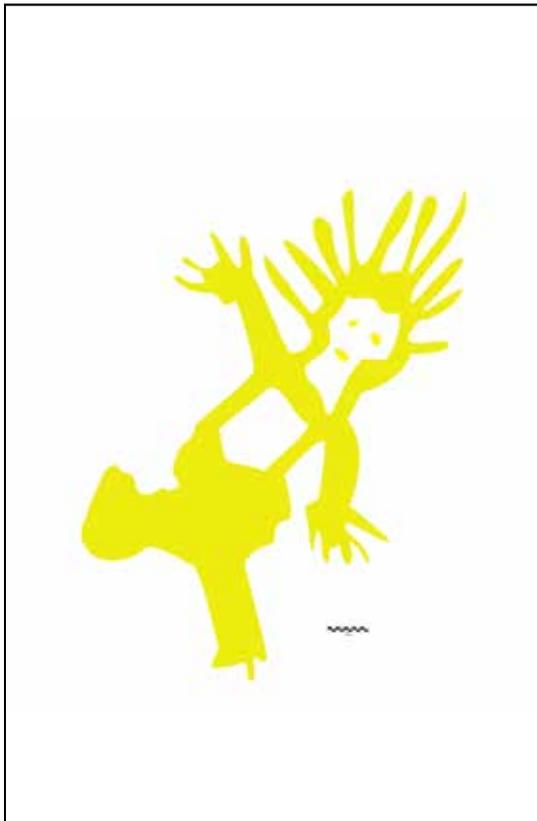


Foto Dstretch

YBK



Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte central del sector superior.					No. Motivo	3
Largo	107 cm	Ancho	69 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Calado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo con tocado radial y el rostro reservado con un diseño en forma de "U" invertida en su interior. El único brazo que se aprecia completo, el derecho, está levantado y cuenta con cuatro dedos. Los pies tienen tres dedos cada uno.

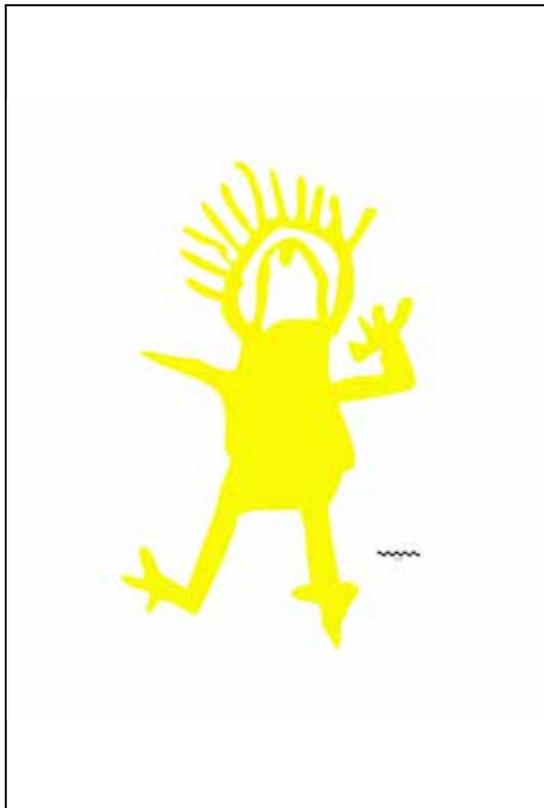


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

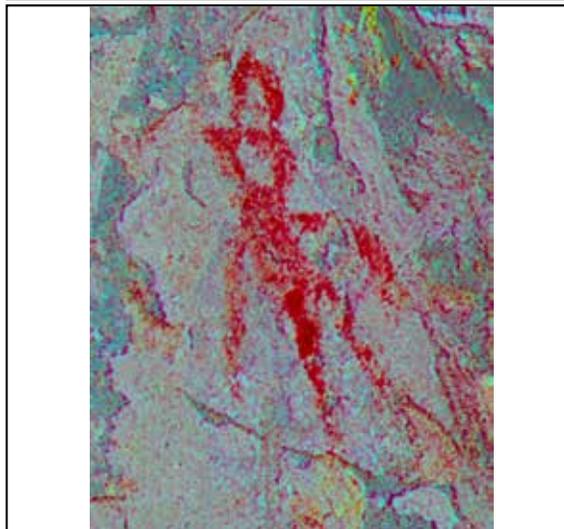


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte izquierda del sector superior. Entre los motivos 4 y 6.					No. Motivo	5
Largo	37 cm	Ancho	34 cm	Visibilidad	Media	Forma	Zoomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha		

Descripción Figura delineada en forma de ave, cuenta con pico, cola y patas.

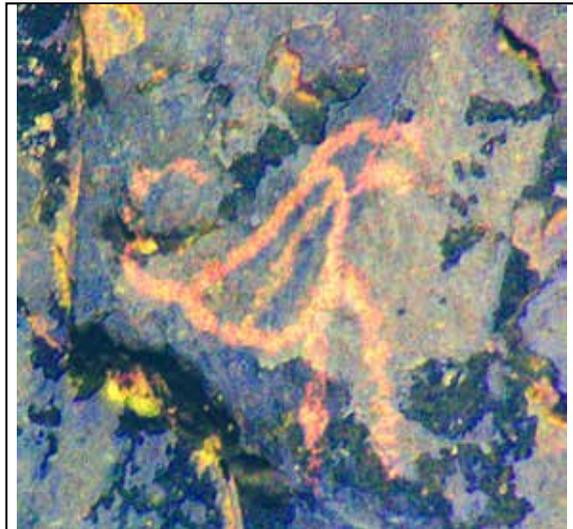
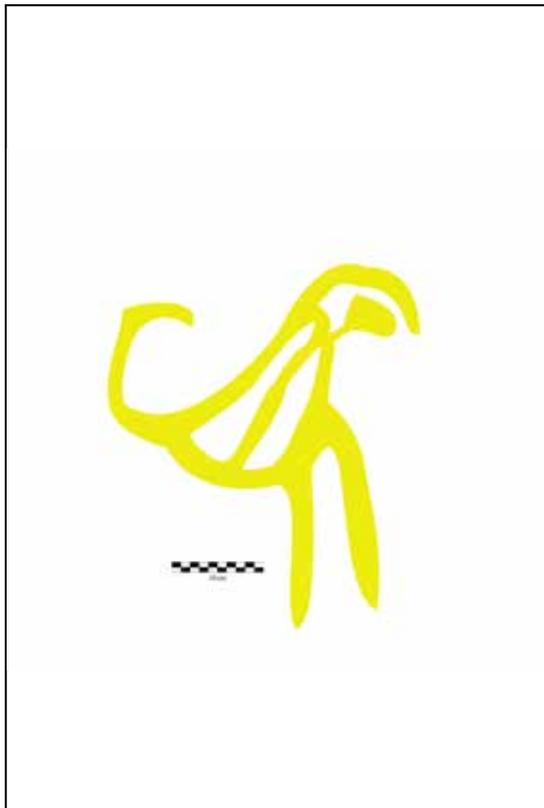


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Antropomorfo con tocado radial y motivo de "U" invertida en el rostro, no tiene detalles de dedos en las extremidades. Los brazos los tiene hacia los lados en una actitud estática. A su derecha hay un punto amarillo.

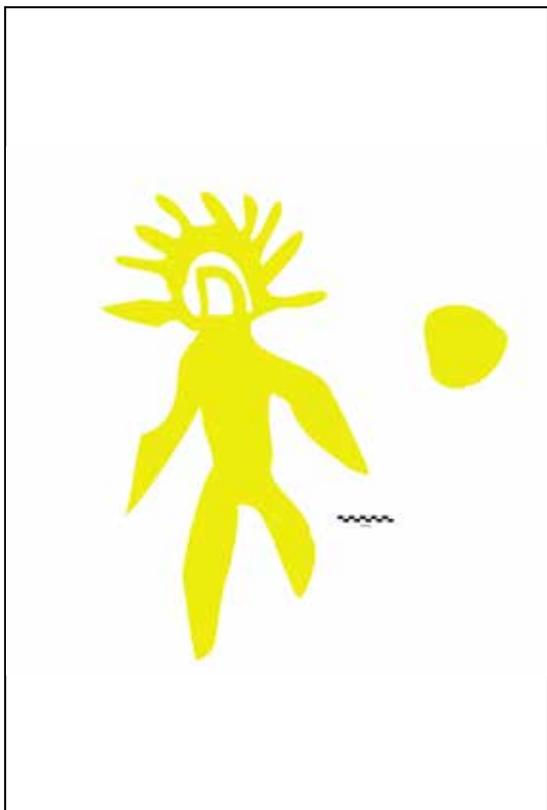


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte superior derecha de la sección inferior. A la derecha del motivo 8.			No. Motivo 7	
Largo	39 cm	Ancho	37 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura			Técnica	Tinta plana
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha

Descripción Antropomorfo esquemático, se observan la cabeza, el cuerpo y parte de las extremidades, no cuenta con tocado. Las piernas están flexionadas y sugieren una direccionalidad del personaje hacia la derecha.

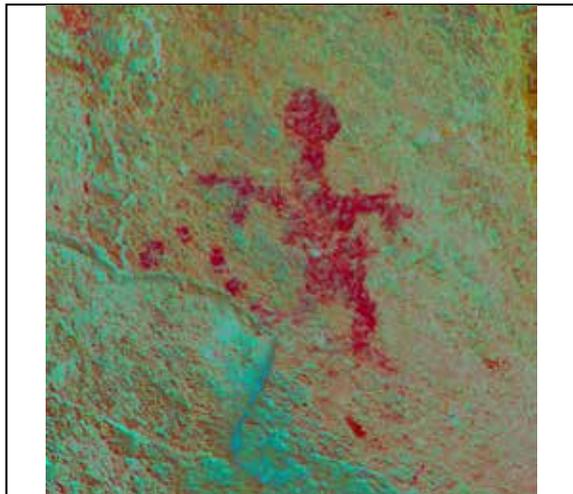
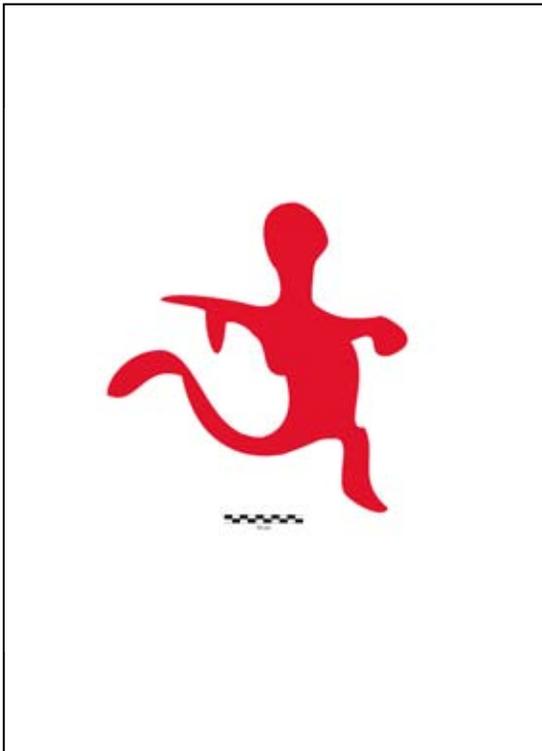


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

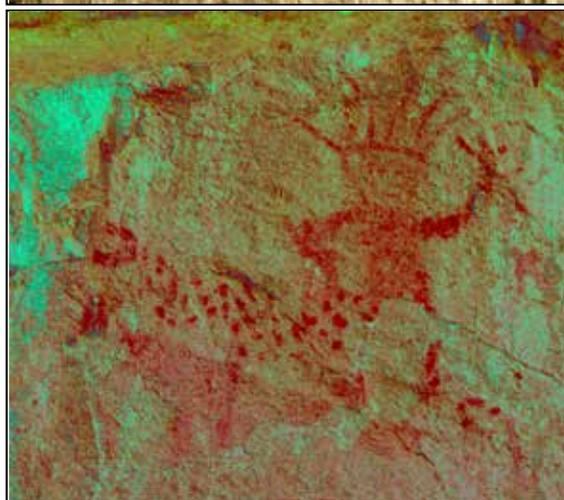
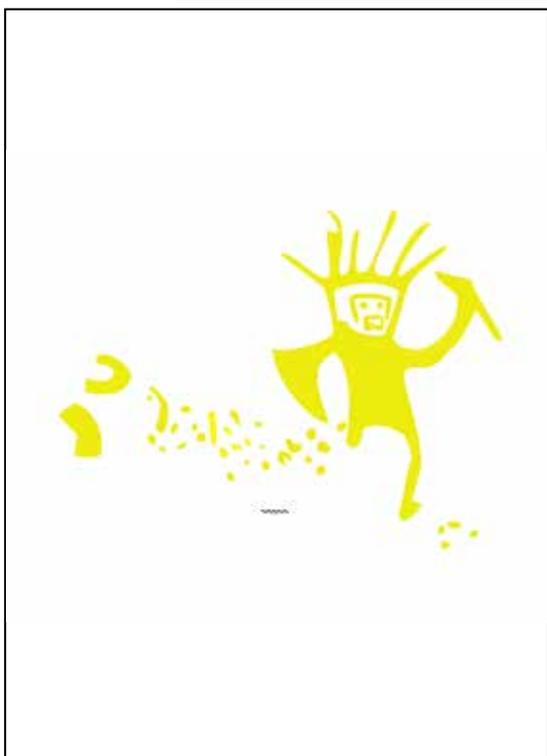


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte superior izquierda de la sección inferior. A la derecha del motivo 10.				No. Motivo 9
Largo	70 cm	Ancho	53 cm	Visibilidad	Media
	Forma				Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Calado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción El motivo se encuentra en el extremo superior izquierdo y consiste en una figura esquemática de un ser antropomorfo. Tinta plana con rostro reservado, en el cual se añadieron puntos para sugerir los ojos. Porta un tocado formado por tres pequeñas líneas. En sus extremidades superiores se observa la representación de tres dedos en cada una de las manos. Sus piernas son cortas y se curvan hacia afuera.

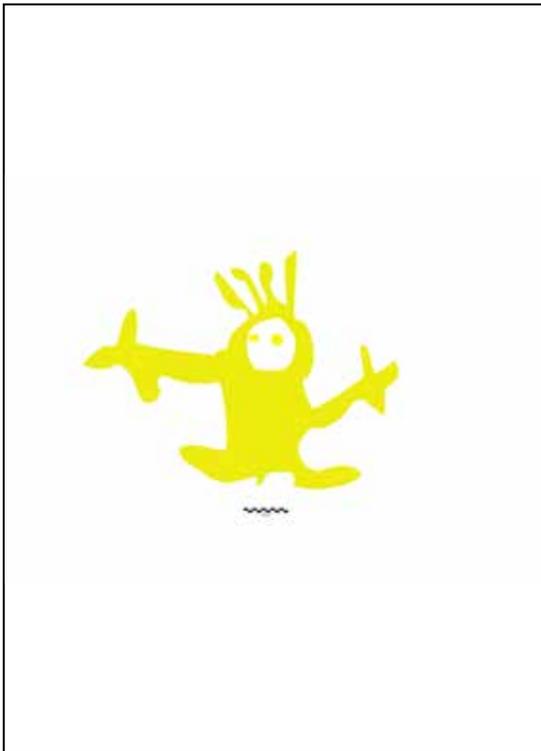


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte superior izquierda de la sección inferior. A la izquierda del motivo 9.			No. Motivo 10			
Largo	62 cm	Ancho	59 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo con ambos brazos levantados y flexionados. Carece de tocado y de detalles de dedos. Sus piernas son cortas y se curvan hacia afuera.

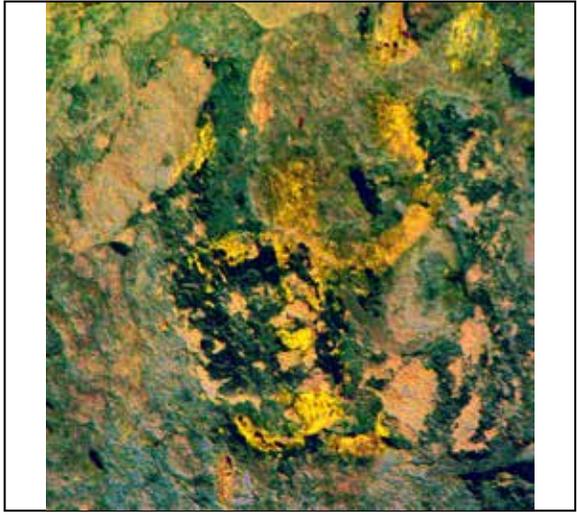


Foto Dstretch
YBK

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte derecha de la sección inferior del conjunto. A la derecha del motivo 12.				
No. Motivo	11				
Largo	126 cm	Ancho	49 cm	Visibilidad	Baja
Forma	Indeterminada				
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Motivo erosionado, tal vez los restos de una figura antropomorfa.

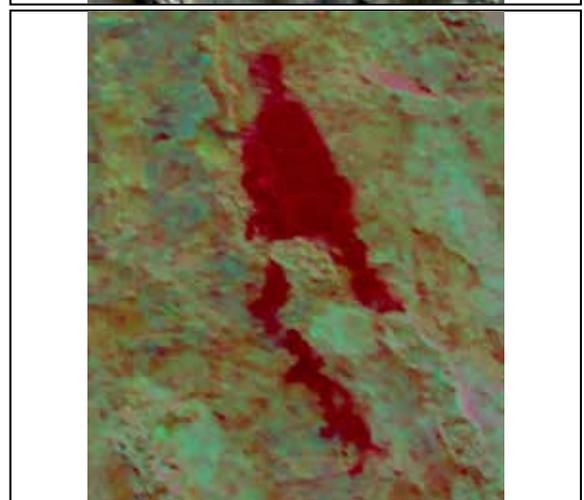
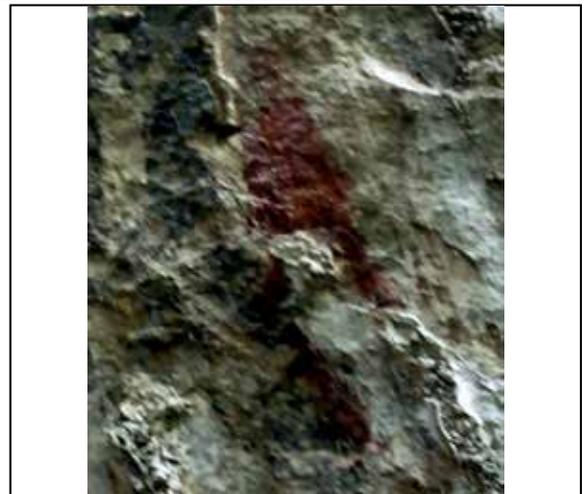
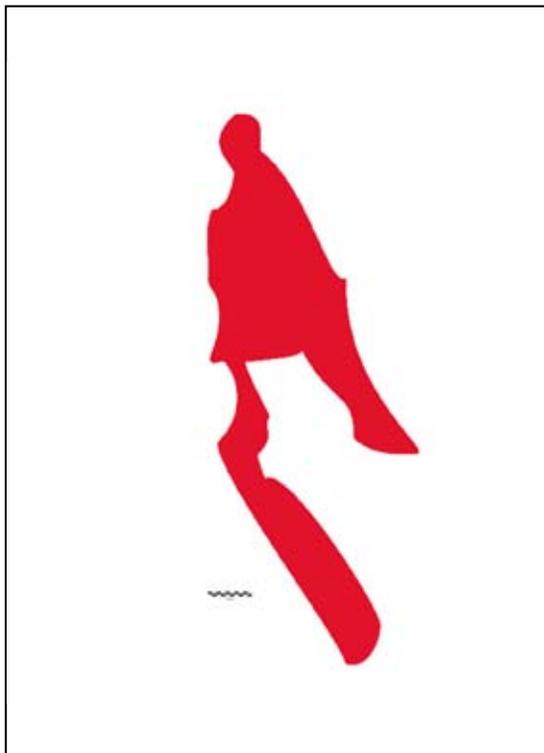


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción



Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte derecha de la sección inferior del conjunto. Entre los motivos 12 y 14.				No. Motivo 13
Largo	70 cm	Ancho	29 cm	Visibilidad	Media
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Par de antropomorfos esquemáticos superpuestos, no tienen cabeza.

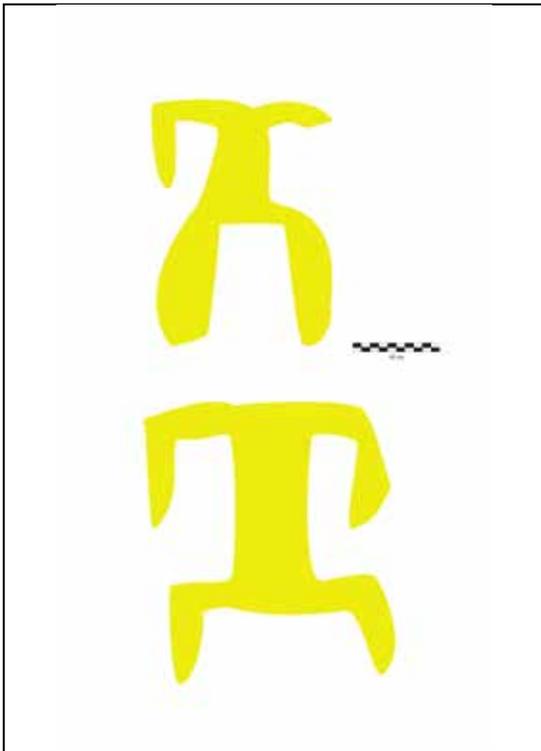


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte		Conjunto E	
Posición	En la parte derecha de la sección inferior del conjunto. A la izquierda del motivo 13.			No. Motivo 14
Largo	56 cm	Ancho	30 cm	Forma Antropomorfo
Medio	Pintura	Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna			
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido -----

Descripción Dos antropomorfos superpuestos realizados en color rojo. Llevan una línea a la altura de la cintura que puede interpretarse como un faldellín en el personaje superior. Destaca la ausencia de cabezas en ambas figuras.

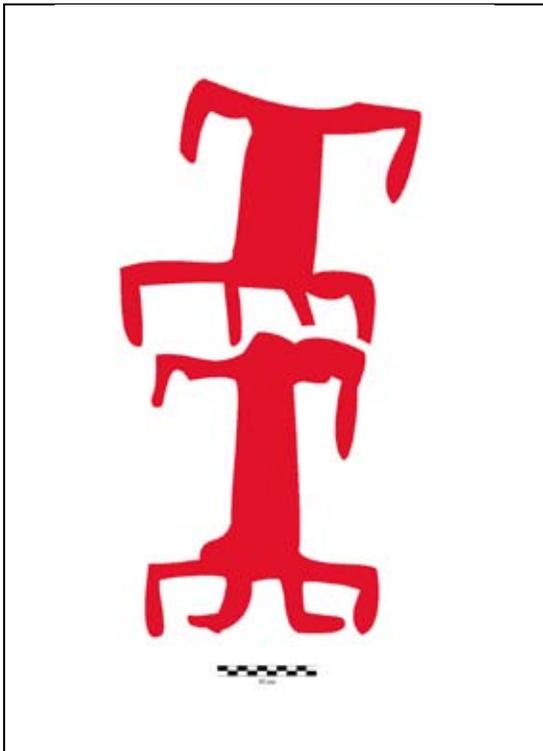


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte central del conjunto. Arriba del motivo 16.					No. Motivo	15
Largo	30 cm	Ancho	21 cm	Visibilidad	Media	Forma	Zoomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha		

Descripción Figura zoomorfa, puede tratarse de un ave con dos pequeñas alas extendidas, cola y un par de protuberancias en la cabeza.

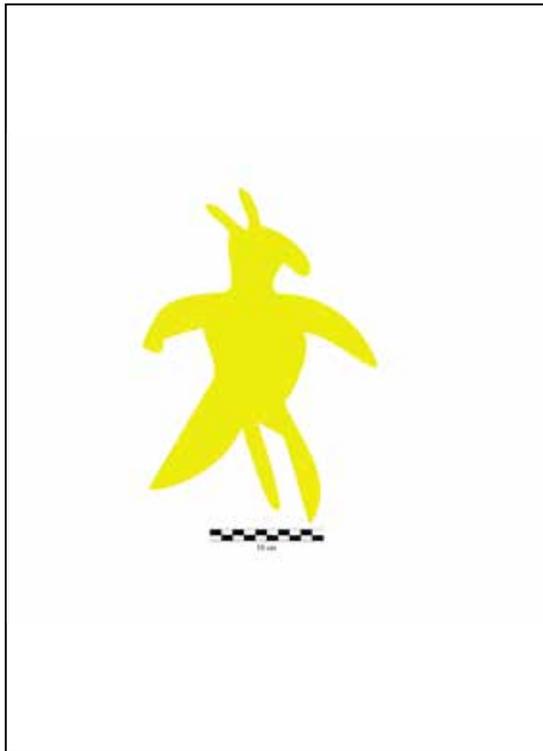


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte central del conjunto, a la derecha del motivo 17.					No. Motivo	16
Largo	106 cm	Ancho	104 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica		Tinta plana		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Se sobrepone al motivo 17, realizado en amarillo						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	Izquierda		

Descripción El motivo es uno de los más conocidos del sitio, debido a que resulta fácil verlo a simple vista. Consiste en un antropomorfo que destaca entre los demás por su tamaño un poco mayor. Está realizado en tinta plana. Lleva sobre su cabeza un par de líneas a manera de cuernos, como los señalados. Sus dos brazos están levantados y presentan flexión en los codos. En su mano izquierda lleva un gran bastón, casi del mismo tamaño que el cuerpo del personaje. Sus rodillas también muestran flexión, lo que genera la impresión de que el personaje está en movimiento. Lo acompaña una línea curva en rojo que termina en un círculo.

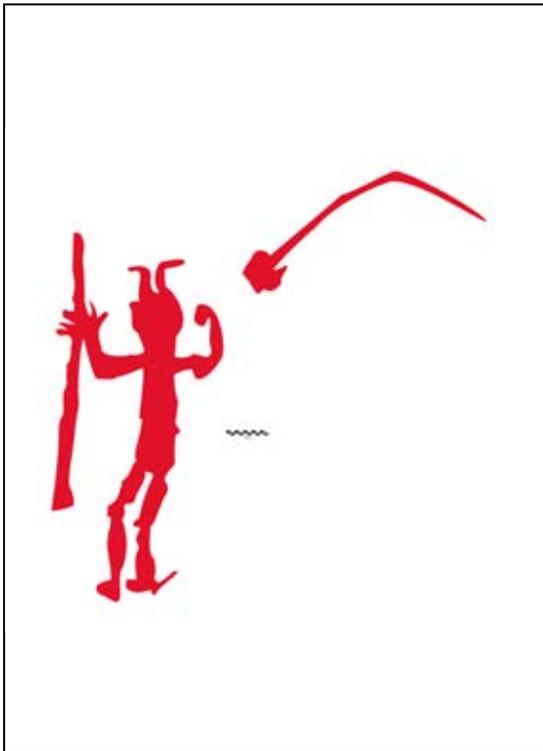


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte central del conjunto, entre los motivos 16 y 18.					No. Motivo	17
Largo	35 cm	Ancho	34 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Obliterado por el motivo 16, realizado en rojo.						
Color	Naranja	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Consiste en una figura semicircular de la que se proyectan hacia arriba cuatro líneas curvas que semejan un tocado, en tanto que en la parte baja salen dos trazos que figuran piernas. Su visibilidad es escasa y está parcialmente obliterado por el motivo 16. Tiene cierta reminiscencia antropomorfa.

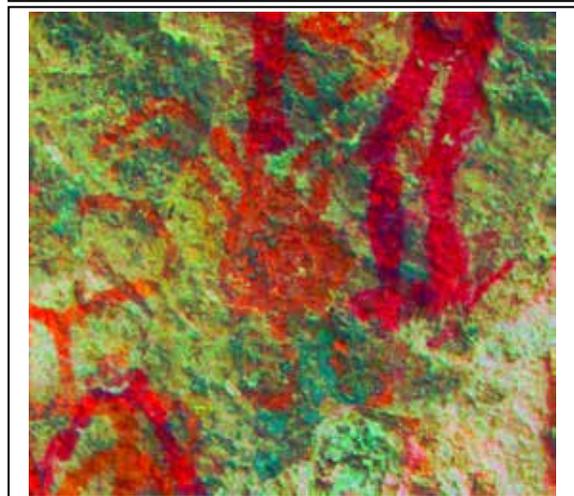
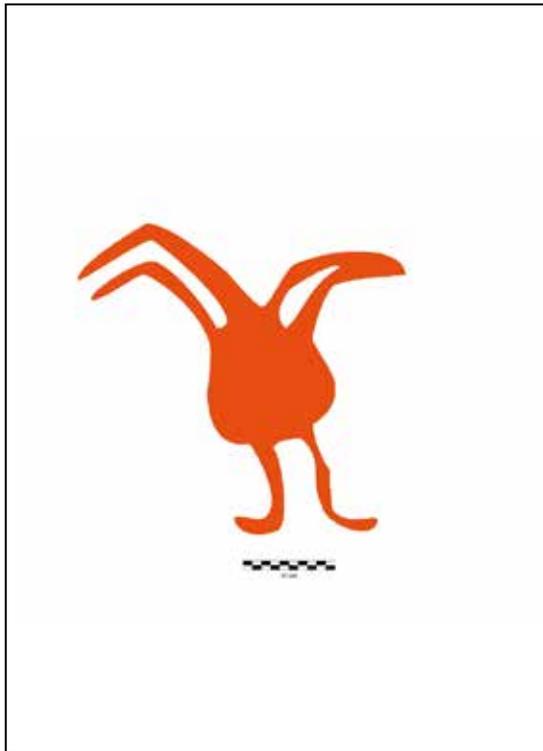


Foto Dstretch

YBR

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

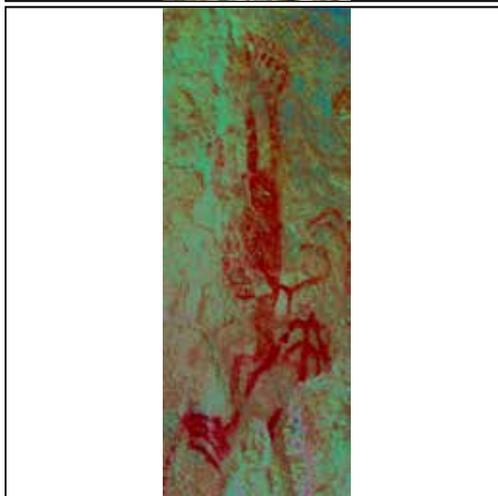
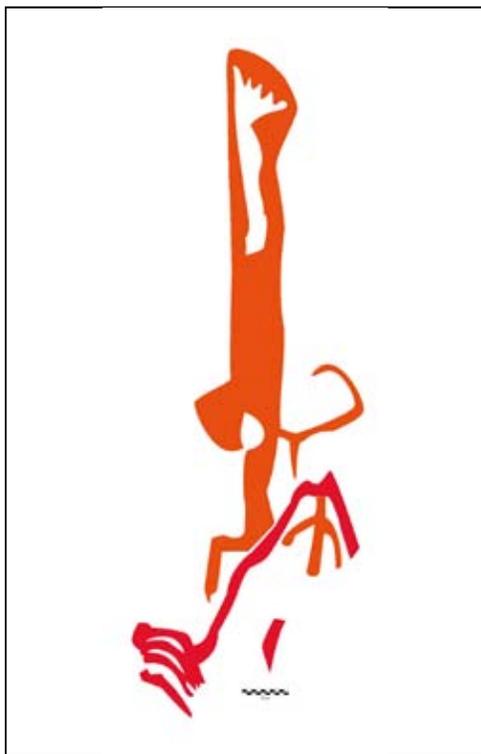


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte central del conjunto. A la izquierda de los motivos 20 y 21.					No. Motivo	19
Largo	34 cm	Ancho	28 cm	Visibilidad	Media	Forma	Zoomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha		

Descripción El motivo se aprecia como los restos de un zoomorfo, probablemente un ave, de la cual se aprecian la cabeza, parte del cuerpo y dos patas.

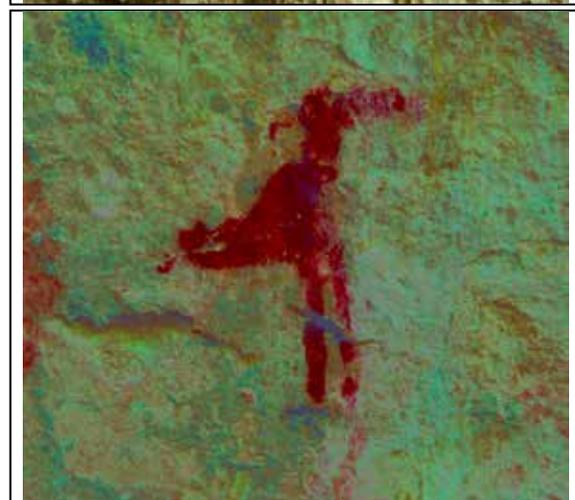
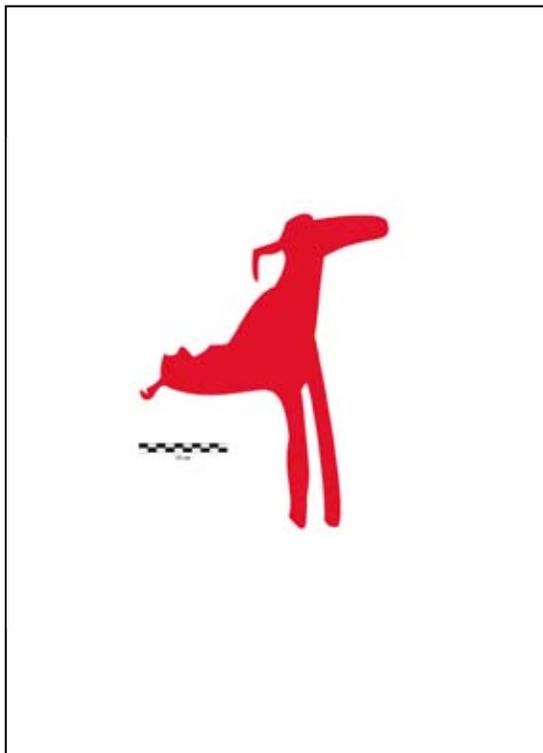


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

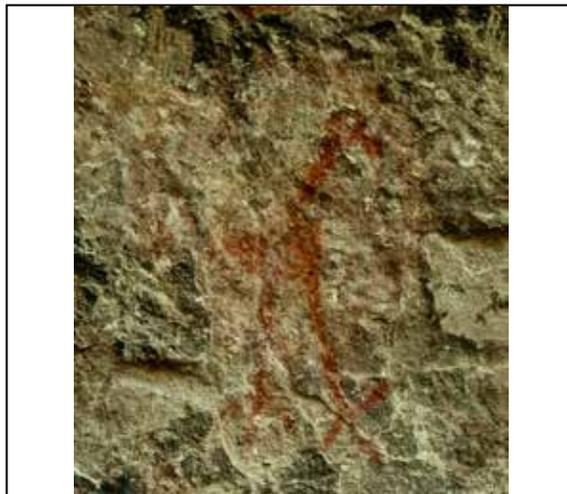
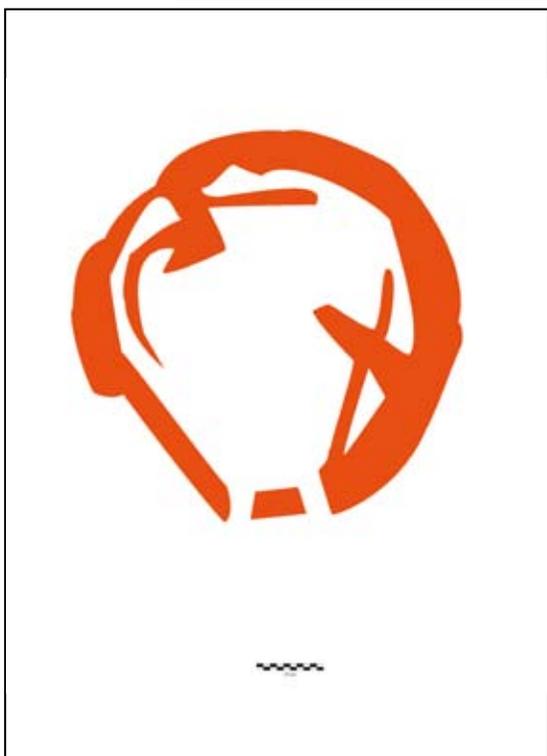


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte central del conjunto. Abajo del motivo 22.				No. Motivo	21	
Largo	65 cm	Ancho	39 cm	Visibilidad	Media	Forma	Zoomorfo
Medio	Pintura		Técnica		Tinta plana		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Sobrepuesto al motivo 20 realizado en un rojo más pálido.						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo		Actitud	Estática	
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral		Sentido	Derecha	

Descripción Representación de un ave hecha en rojo. Es posible identificar la cabeza, un cuello largo, el cuerpo y dos patas con tres dedos cada una. Muestra direccionalidad hacia la derecha.

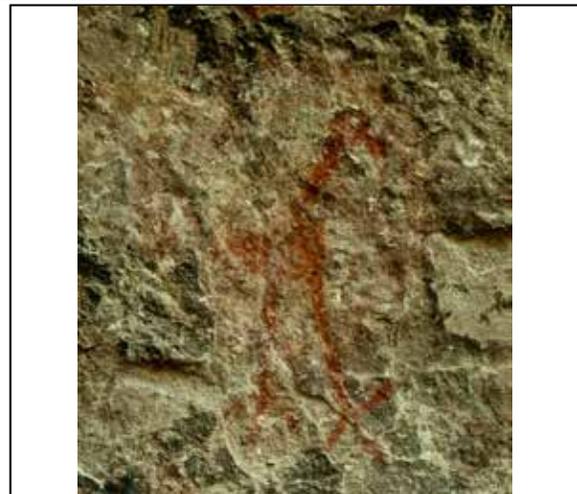
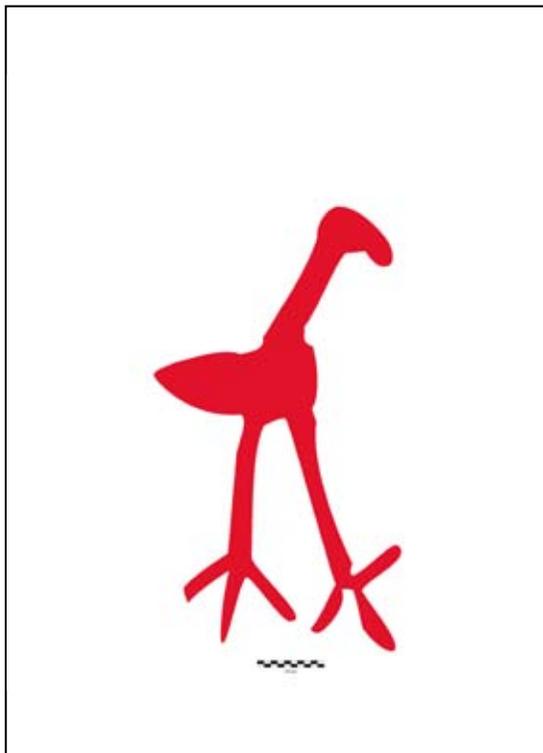


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte central del conjunto. Arriba de los motivos 20 y 21.				No. Motivo	22	
Largo	63 cm	Ancho	44 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Calado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo		Actitud	Estática	
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal		Sentido	-----	

Descripción Dos antropomorfos del mismo tipo, se trata de otro ejemplo de figuras gemelas. Es una de las tres parejas que encontramos en este conjunto. Están realizadas en color rojo en tinta plana, salvo las cabezas que nuevamente están sin relleno de color. En lugar de representar los rasgos del rostro se plasmaron líneas en forma de "X". Tienen los brazos hacia abajo y mediante dos pequeñas líneas se simularon las manos, recurso que también fue empleado para simular los pies.

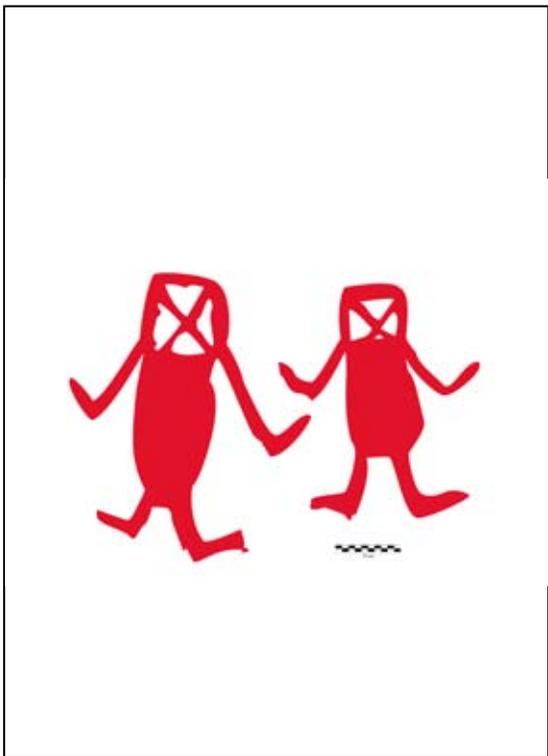


Foto Dstretch
LRE

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte central del conjunto. Entre los motivos 28 y 27.			No. Motivo 23	
Largo	10 cm	Ancho	6 cm	Visibilidad	Alta
				Forma	Cuadrangular
Medio	Pintura		Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	No figurativo	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Pequeño cuadrado rojo con el contorno delineado y el centro sin color.

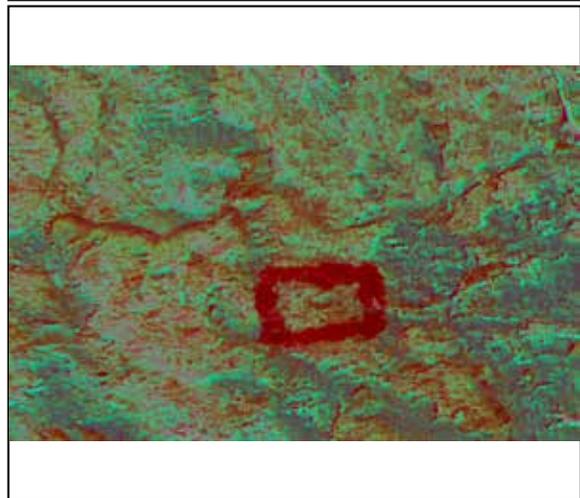
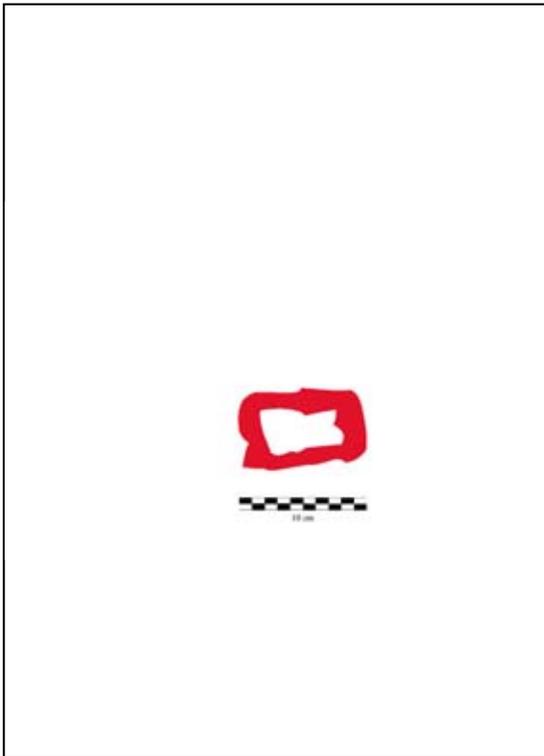


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

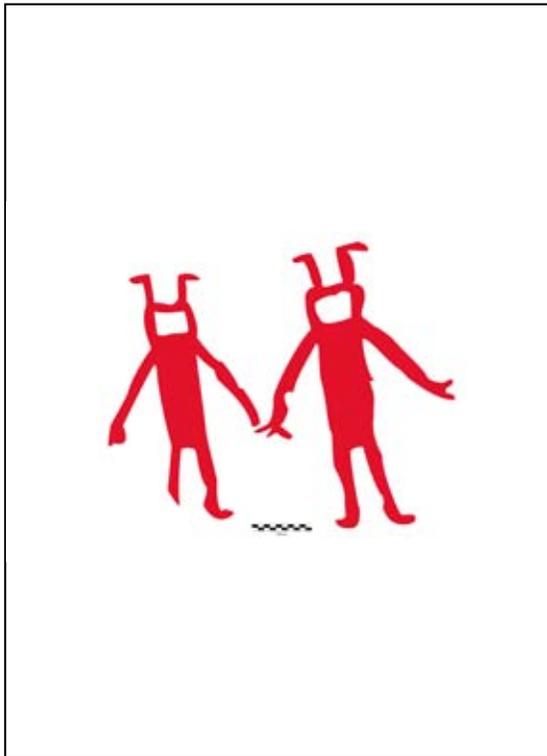


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte central del conjunto. A la izquierda del motivo 18.				
Largo	47 cm	Ancho	35 cm	Visibilidad	Baja
				Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Calado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con el cuerpo lleno de color, a excepción de la cabeza. Está de frente y tiene los brazos hacia abajo. No hay detalles de manos o dedos. En su rostro, en lugar de representar los rasgos de la cara, se realizó una decoración con líneas radiales que parten desde el cuello.



Foto Dstretch

YBR



Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Es una pareja más de antropomorfos, realizados por medio de la tinta plana, en sus cabezas hay representación de dos protuberancias a manera de cuernos. Los brazos son pequeños y se encuentran extendidos a la altura de los hombros. Tienen indicaciones de pies, pero no de manos.

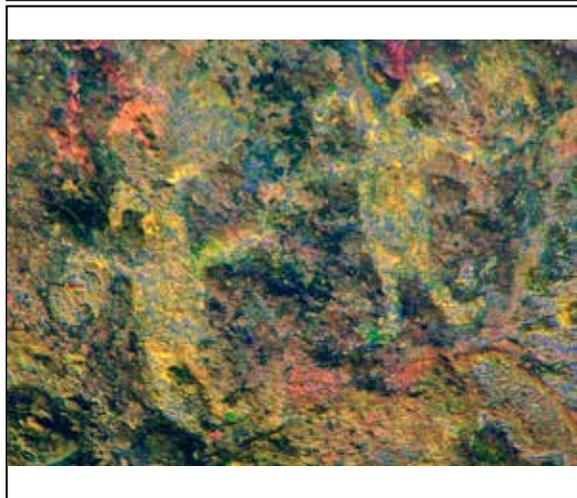
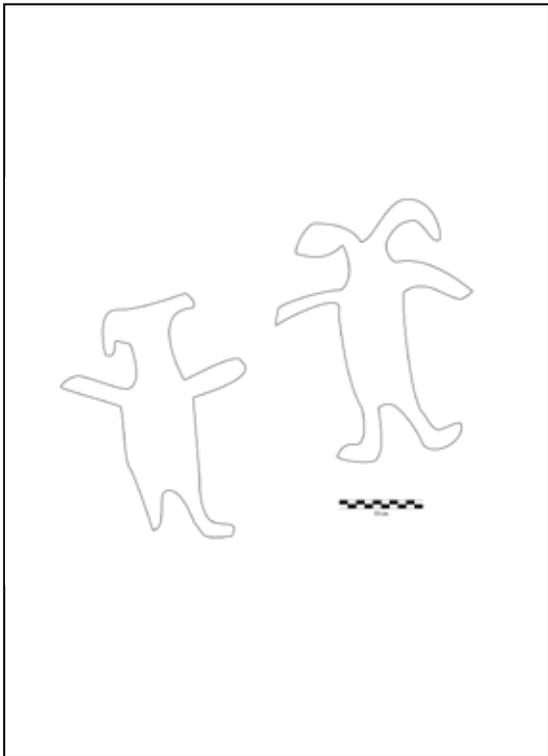


Foto Dstretch

Pared Norte

Conjunto E

Posición En la parte central del conjunto. A la izquierda de los motivos 20, 21 y 22.

No. Motivo 27

Largo 60 cm **Ancho** 37 cm **Visibilidad** Media **Forma** Antropomorfo

Medio Pintura **Técnica** Tinta plana

Sobreposiciones/ Infraposiciones Ninguna

Color Blanco **Carácter** Figurativo **Actitud** Dinámica

Trazo Delgado **Perspectiva** Frontal **Sentido** Derecha

Descripción Antropomorfo esquemático con los brazos flexionados y levantados, muestra actitud de dirigirse a la derecha.

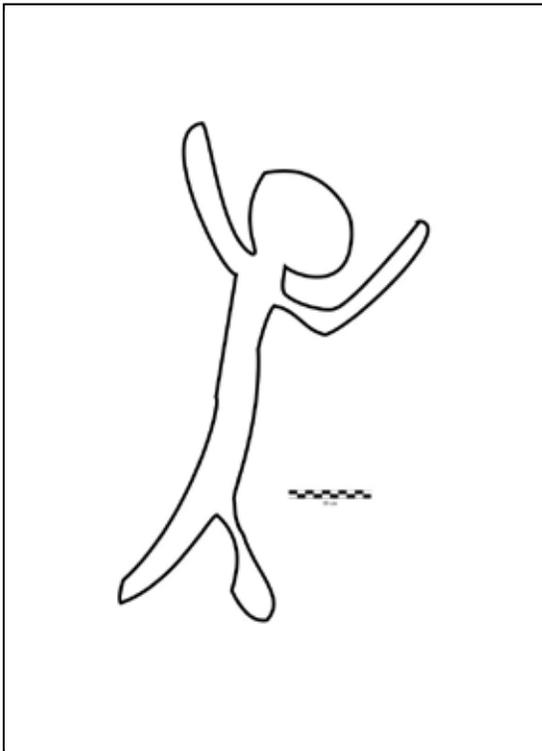


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo 28

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

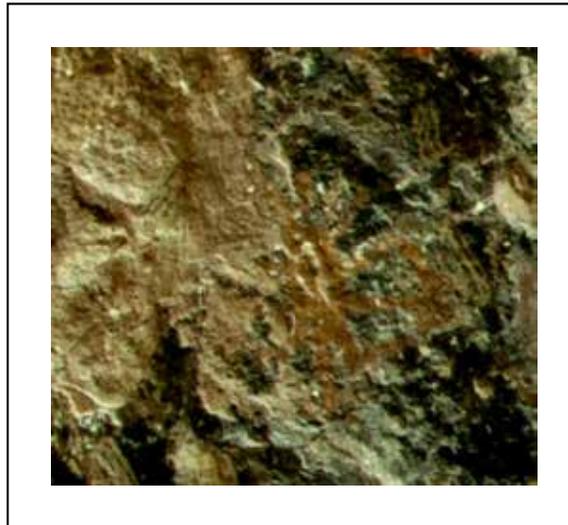
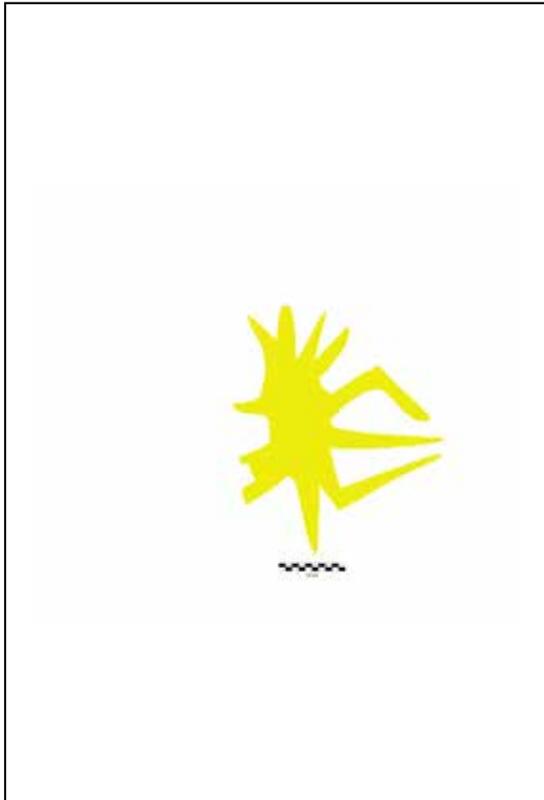


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior central del conjunto. Arriba del motivo 30.				No. Motivo	29	
Largo	26 cm	Ancho	21 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica		Tinta plana		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo		Actitud	-----	
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal		Sentido	-----	

Descripción Antropomorfo equemático visto de frente.

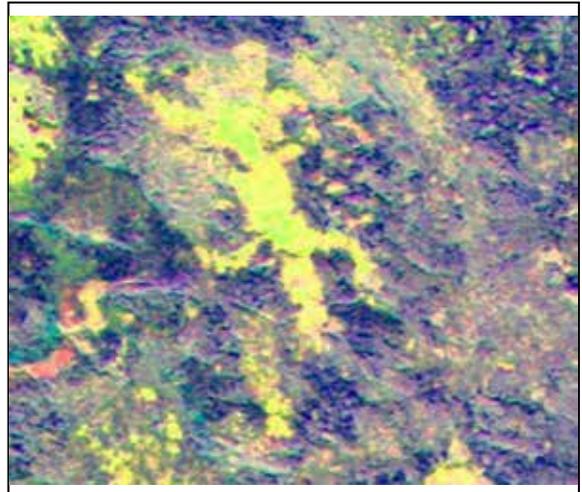
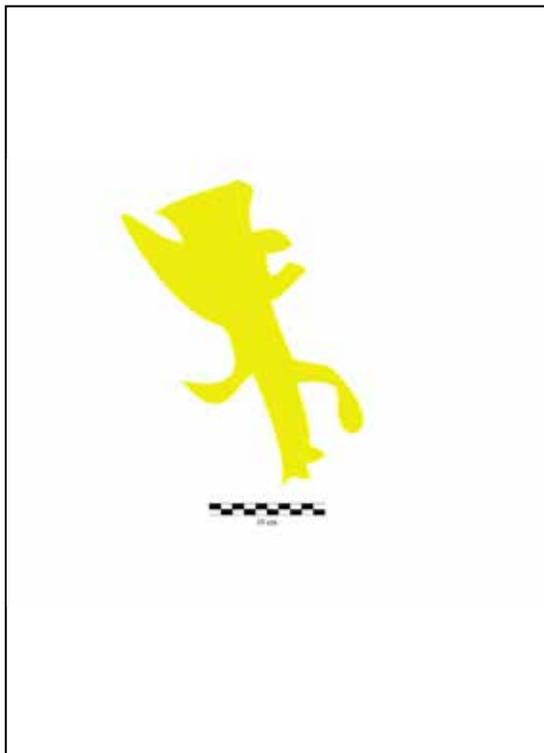


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la derecha del motivo 31.			No. Motivo 30			
Largo	56 cm	Ancho	28 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo esquemático visto de frente, el brazo derecho lo tiene levantado y flexionado, el izquierdo tiene una ligera inclinación hacia abajo. La rodilla izquierda está flexionada.



Foto Dstretch
YBK



Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte inferior central del conjunto. Rodeado por los motivos 30, 32 y 33.					No. Motivo	31
Largo	99 cm	Ancho	90 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo y verde	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Izquierda		

Descripción Antropomorfo bicromo en rojo y verde. Tiene ambos brazos levantados, en su mano izquierda porta un instrumento que ha sido interpretado como cerbartana. Tiene indicación de pies, los cuales están orientados hacia izquierda. No porta tocado.

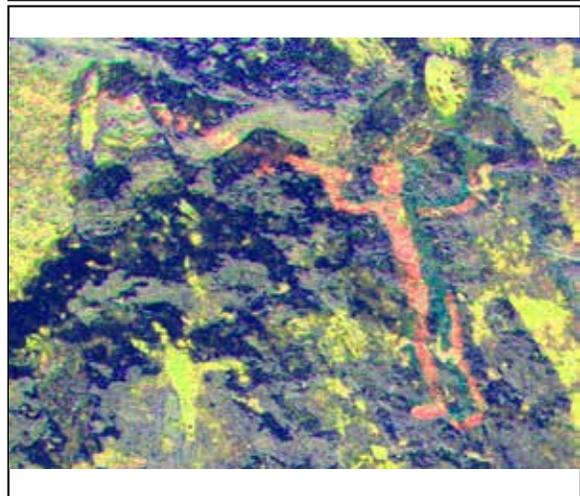
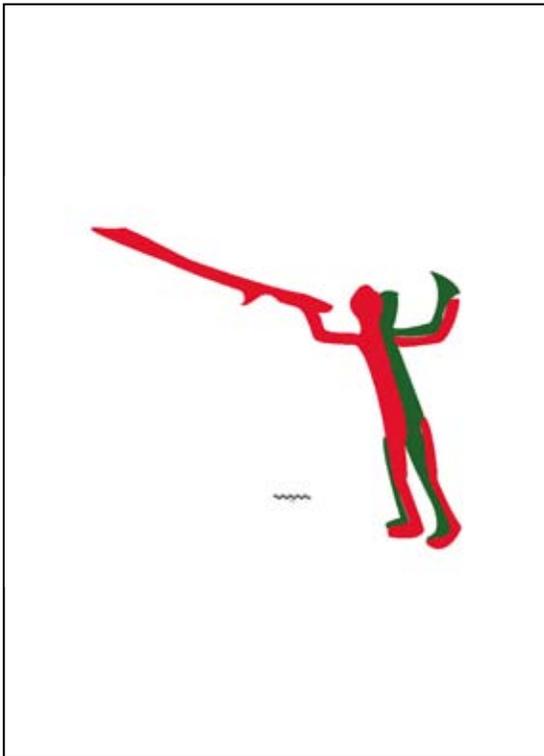


Foto Dstretch

YBK

Conjunto E

Pared

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

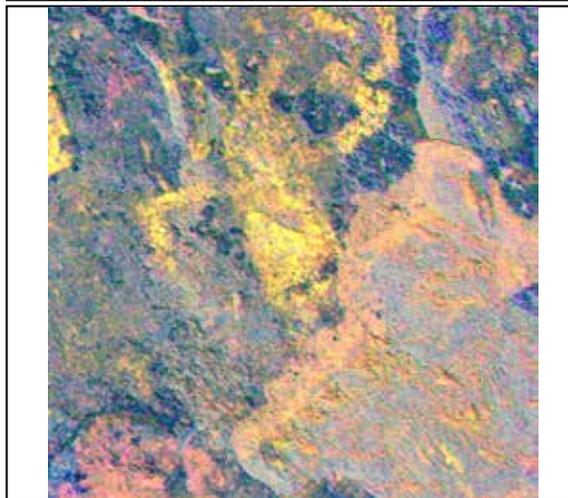
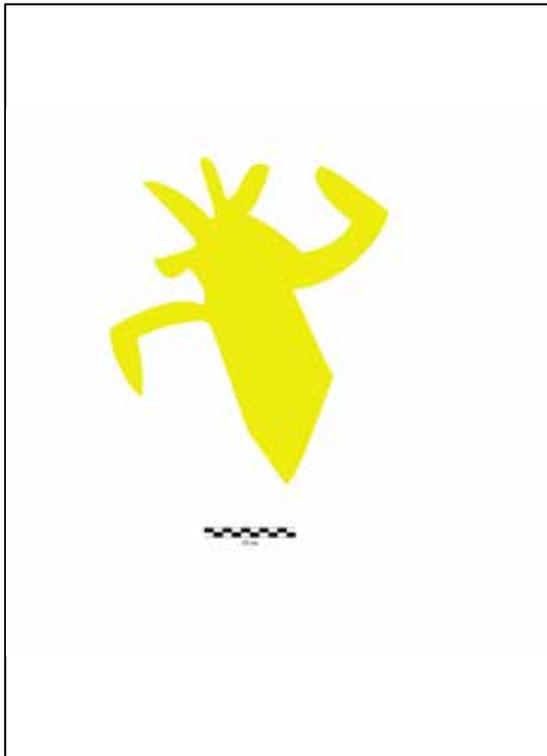


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la derecha de los motivos 34 y 35.				No. Motivo	33	
Largo	35 cm	Ancho	15 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----		

Descripción Motivo parcialmente borrado, sólo se aprecia un rectángulo alargado en posición vertical

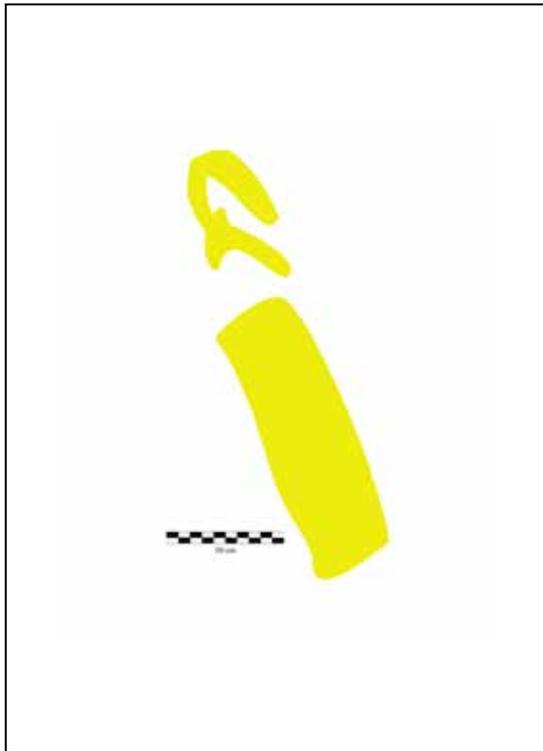


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

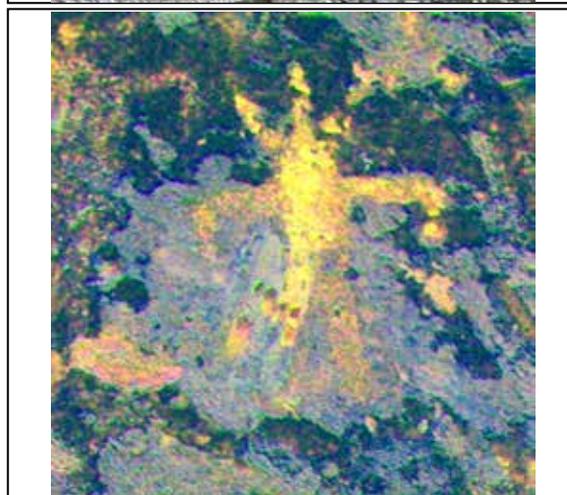
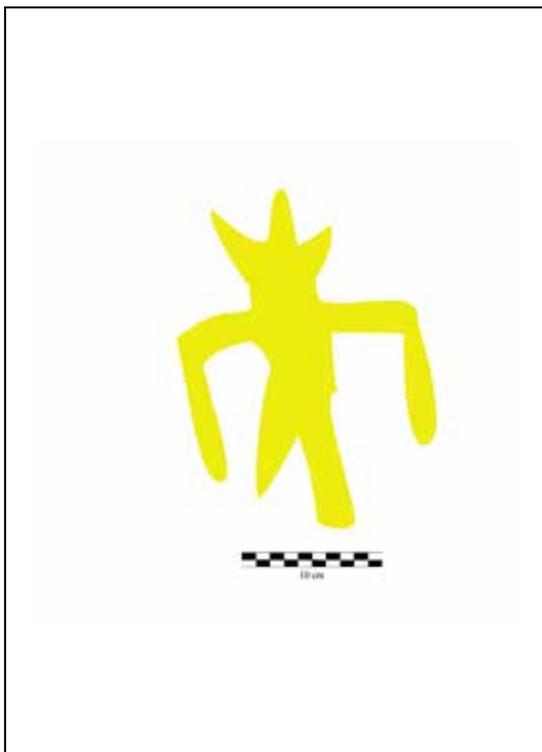


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte inferior central del conjunto. Abajo del motivo 34.			No. Motivo 35	
Largo	47 cm	Ancho	27 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con los brazos a los lados, tiene indicados dedos en manos y pies. Porta un tocado o peinado de pequeñas líneas.

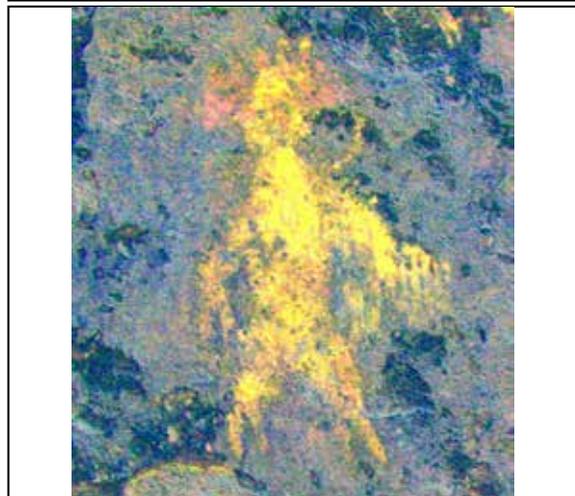
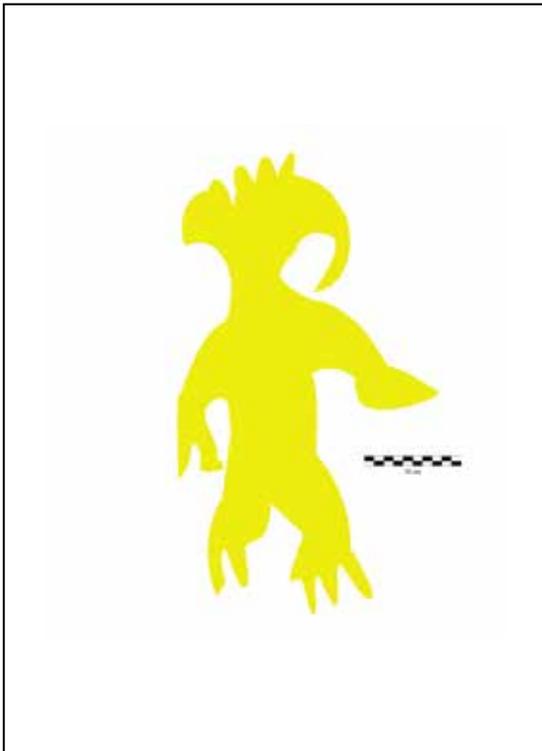


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

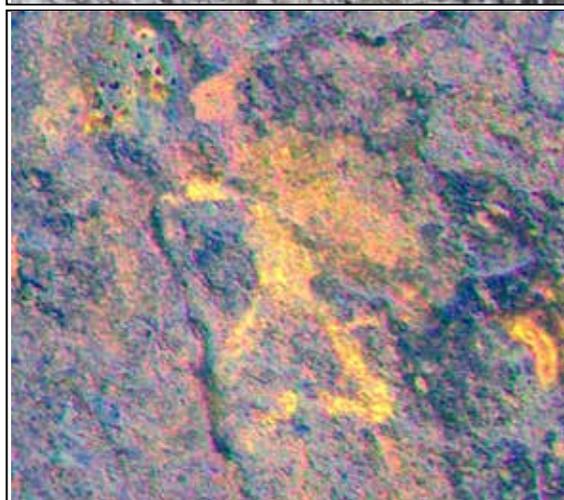
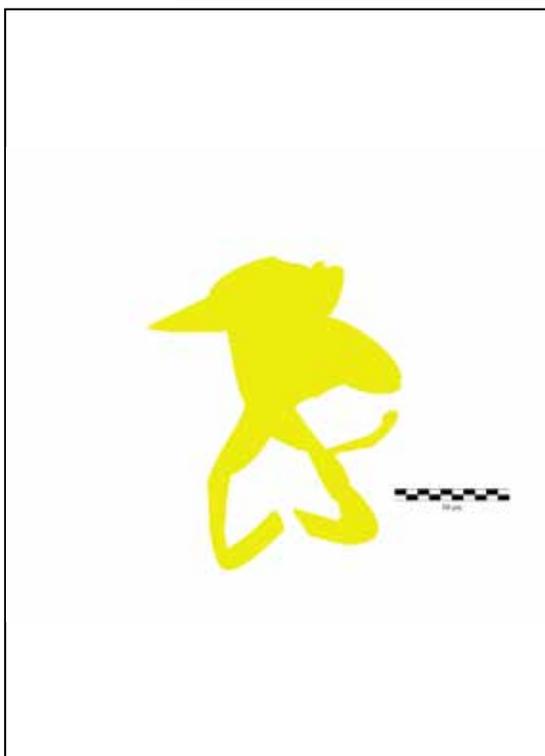


Foto Dstretch

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte inferior central del conjunto. Abajo del motivo 36.					No. Motivo	37
Largo	30 cm	Ancho	27 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica		Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----		

Descripción Diseño formado por tres líneas, una en posición horizontal y las otras dos inclinadas formando un ángulo.

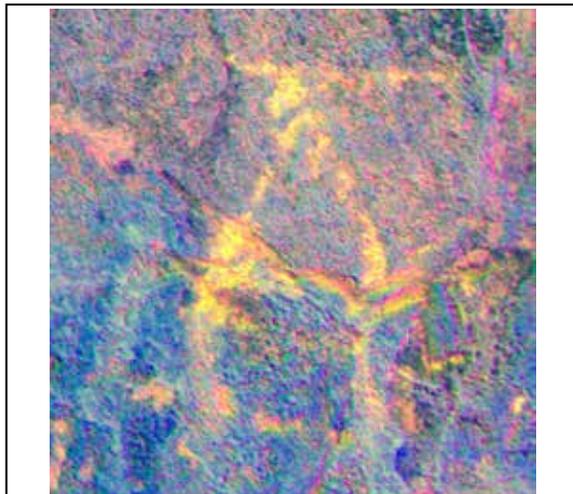


Foto Dstretch

YBK

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo 38

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

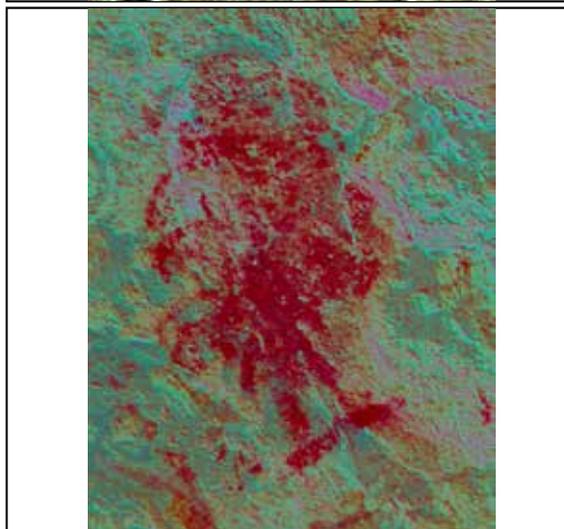
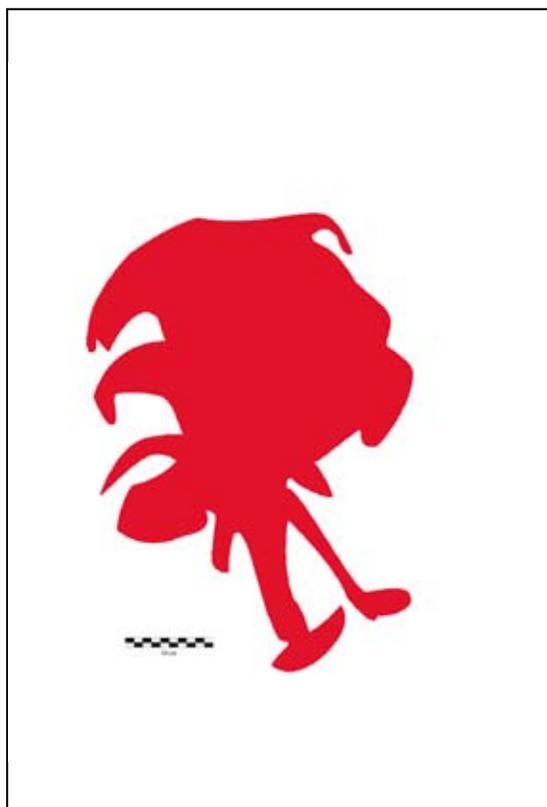


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la izquierda del motivo 38.				No. Motivo	39	
Largo	35 cm	Ancho	26 cm	Visibilidad	Media	Forma	Indeterminanda
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Indeterminado		Actitud	-----	
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----	

Descripción Pudo ser una figura antropomorfa la representación de un ave.

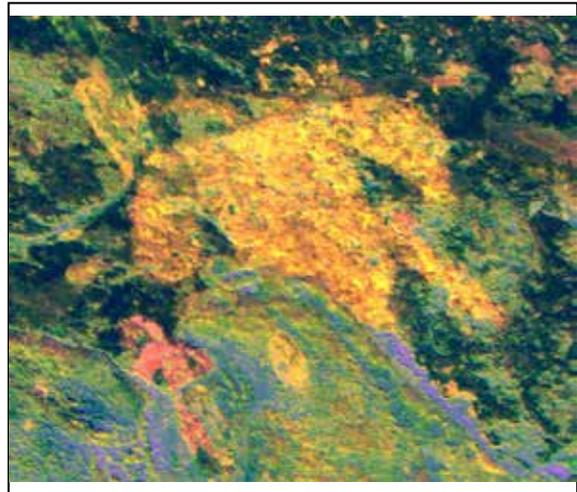
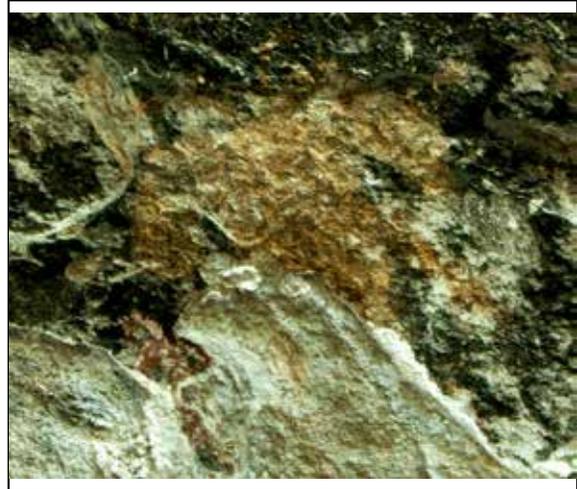
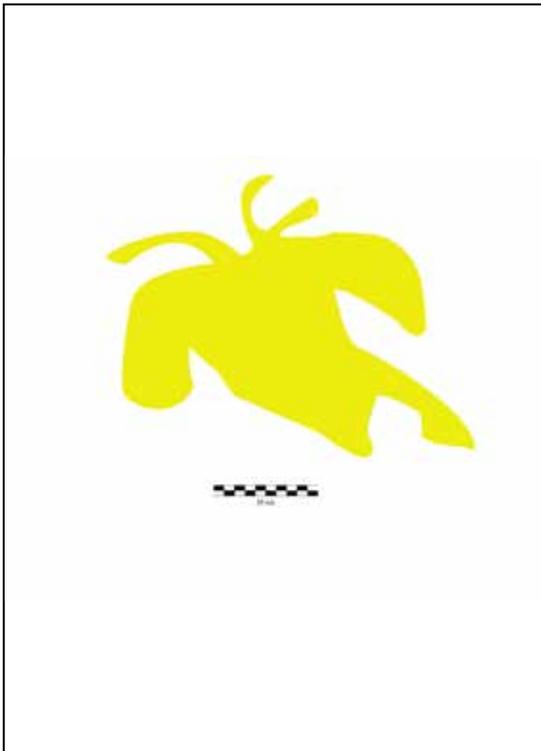


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la derecha del motivo 42.			No. Motivo 40	
Largo	20 cm	Ancho	13 cm	Visibilidad	Alta
		Forma	Zoomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha

Descripción Representación zoomorfa de un cuadrúpedo con cola visto de perfil. No tiene detalles de garras u orejas. Mira hacia la derecha.

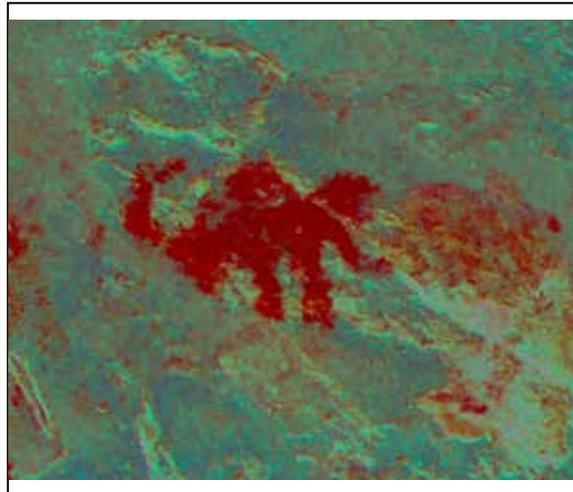
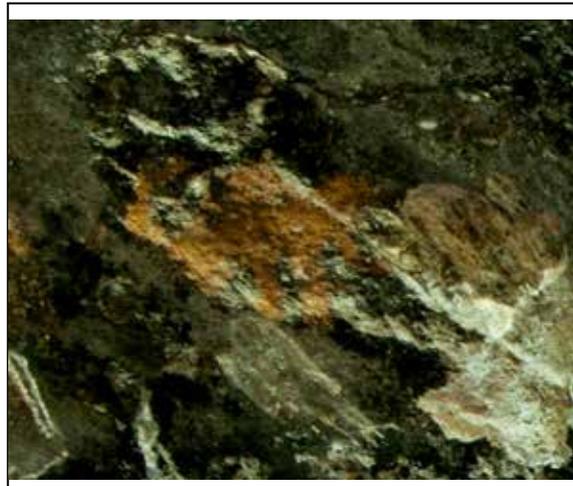
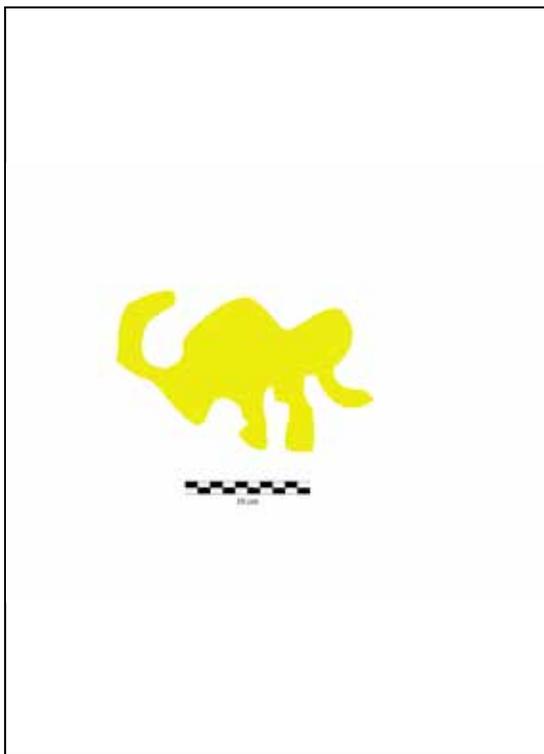


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte inferior central del conjunto. Entre los motivos 40 y 42.			No. Motivo 41	
Largo	23 cm	Ancho	14 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo esquemático. Lleva el brazo derecho levantado, el izquierdo sólo se aprecia de manera parcial.

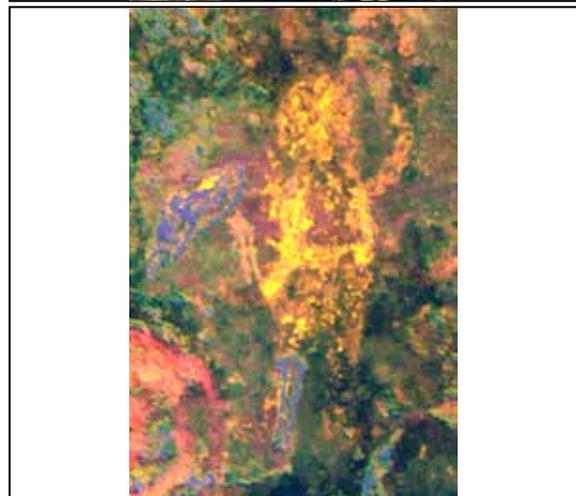
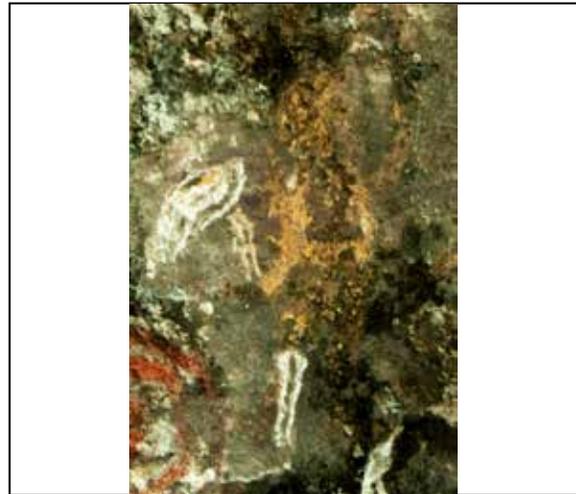
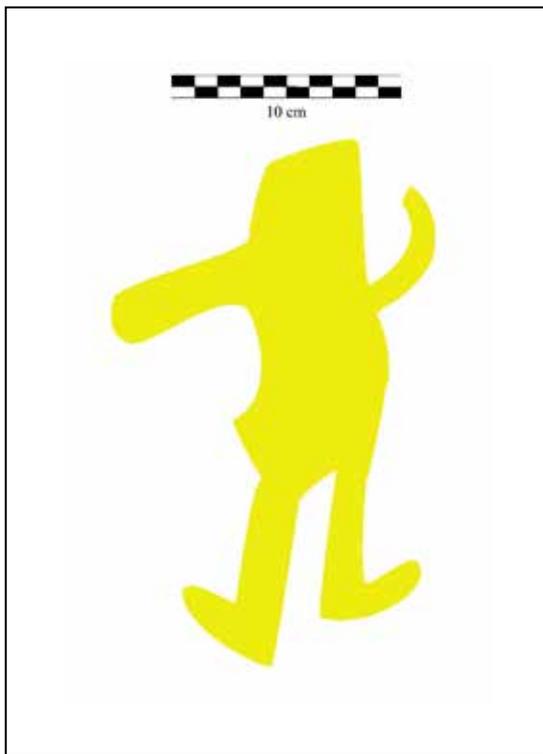


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte		Conjunto E						
Posición	En la parte inferior central del conjunto. A la izquierda del motivo 41.		No. Motivo 42						
Largo	52 cm	Ancho	33 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Diseño lineal		
Medio	Pintura		Técnica		Delineado				
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna								
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud				-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido				-----

Descripción Composición de tres círculos concéntricos unidos entre sí.

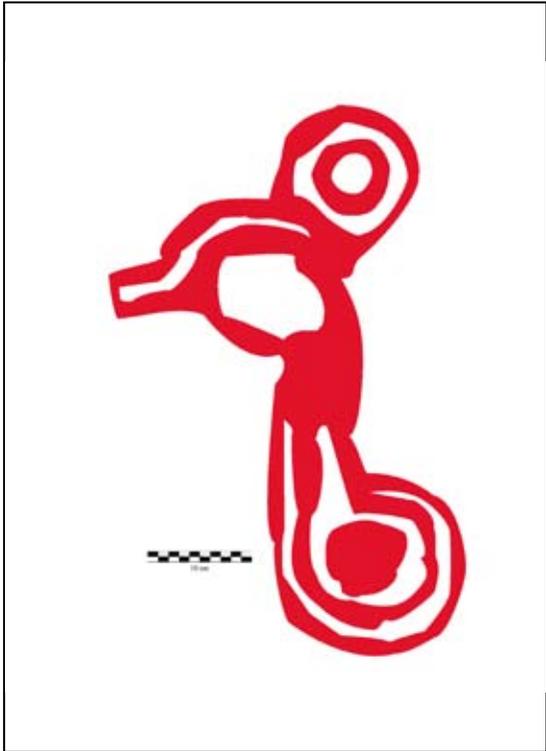


Foto Dstretch
LRE

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En el extremo derecho de la sección inferior. A la derecha del motivo 44.			No. Motivo 43			
Largo	27 cm	Ancho	21 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----		

Descripción Restos de trazos en rojo, podría tratarse de un antropomorfo borrado.

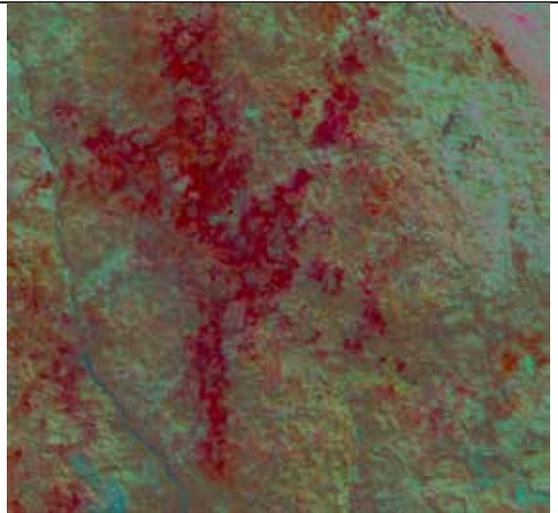
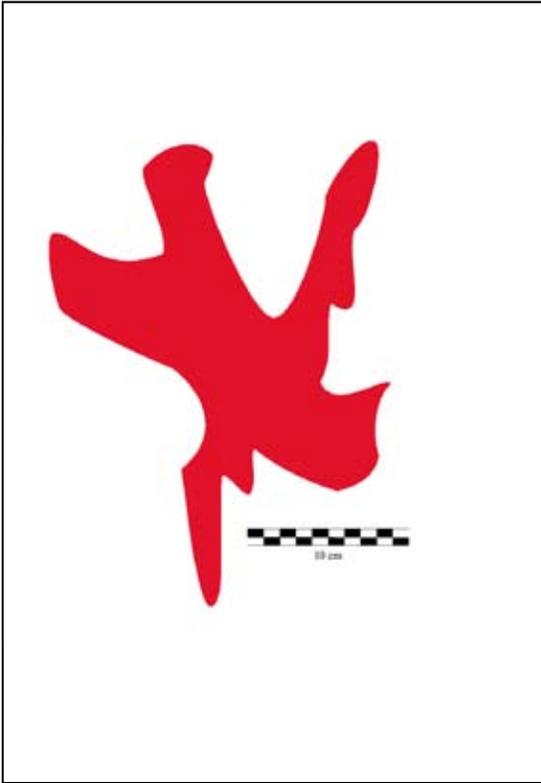


Foto Dstretch
LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

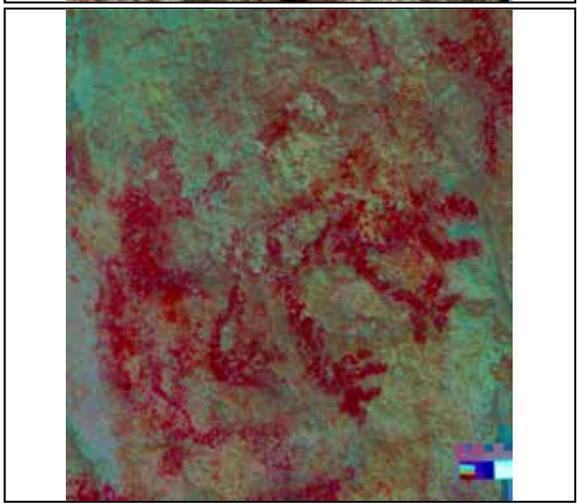
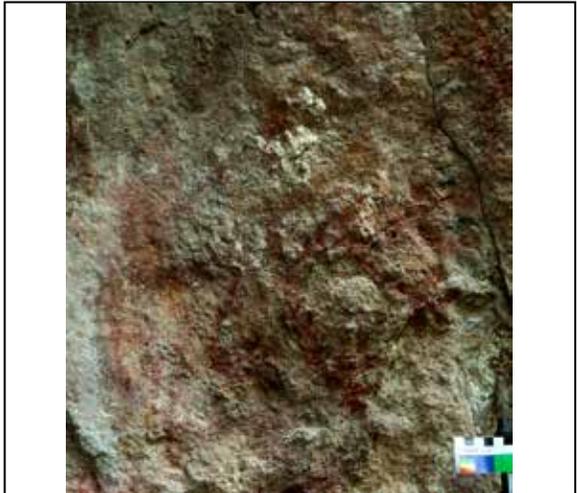


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En el extremo derecho de la sección inferior. A la izquierda del motivo 44.			No. Motivo 45			
Largo	18 cm	Ancho	16 cm	Visibilidad	Media	Forma	Mano
Medio	Pintura		Técnica	Estarcido por sopleteo			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----		
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido	Indeterminada		

Descripción Mano al negativo realizada en rojo, sólo se aprecian con claridad cuatro dedos. NO es posible definir su lateralidad.

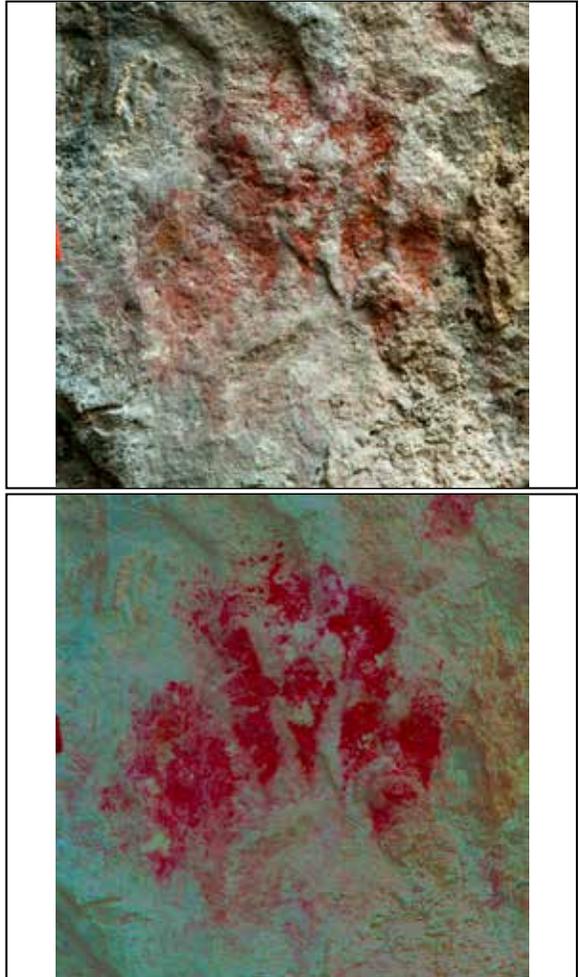
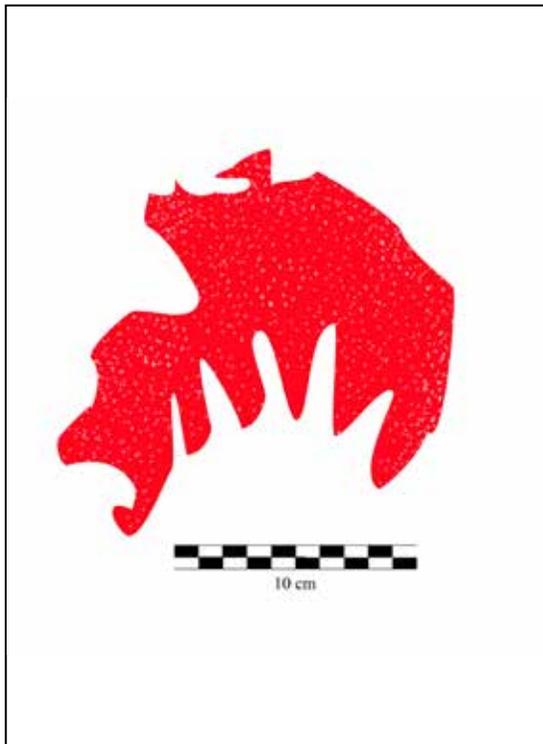


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte derecha de la sección inferior del conjunto. Debajo del motivo 11.			No. Motivo 46			
Largo	33 cm	Ancho	30 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Delineado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo esquemático sin extremidades inferiores. Los brazos los tiene a los costados, ligeramente separados del cuerpo.

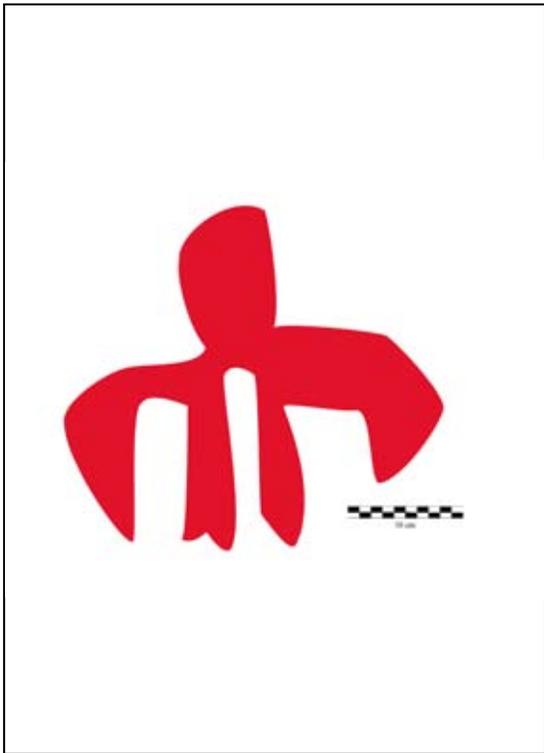


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte		Conjunto E					
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la derecha del motivo 48.			No. Motivo 47				
Largo	125 cm	Ancho	82 cm	Visibilidad	Media	Forma	Diseño lineal	
Medio	Pintura		Técnica	Delineado				
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna							
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----		

Descripción Diseño de dos líneas zigzageantes paralelas en posición vertical y otra inferior de mayor tamaño en horizontal.

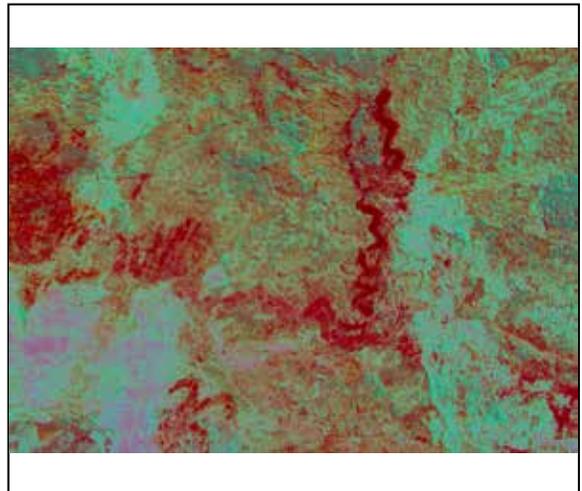
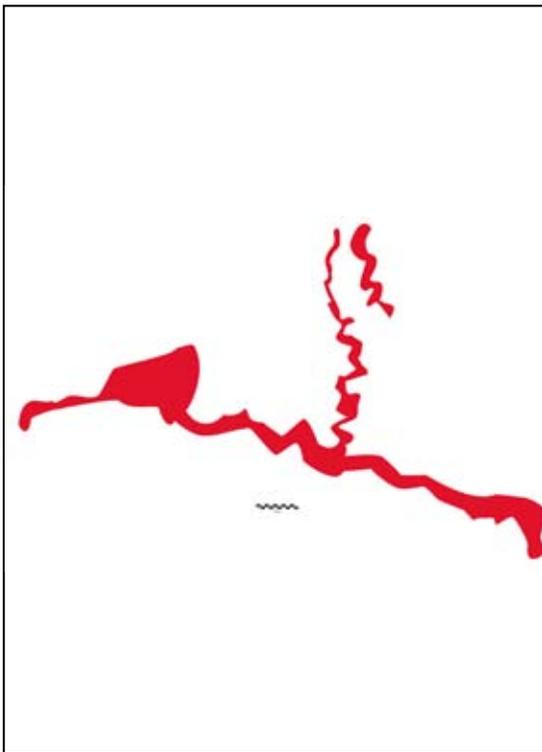


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo 48

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

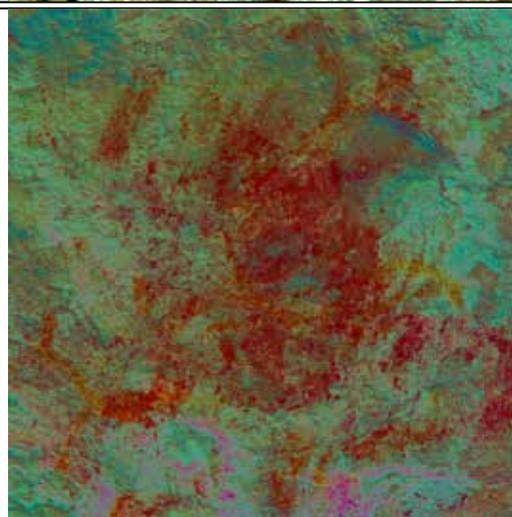
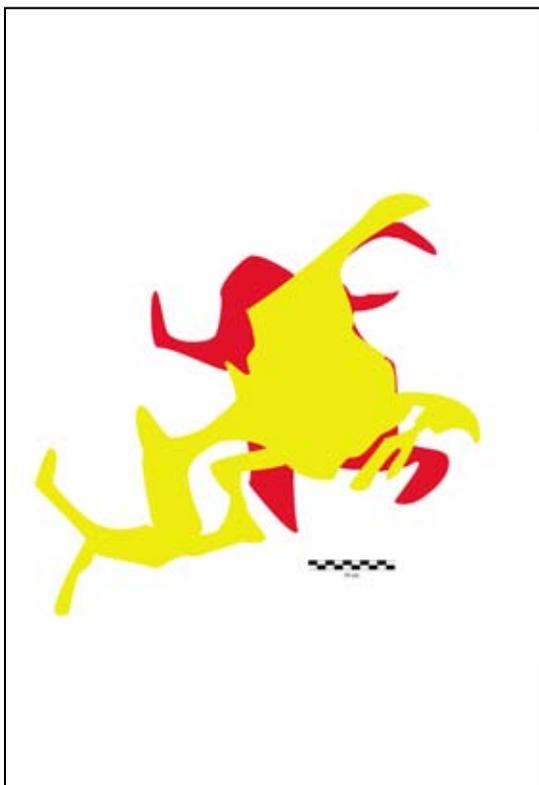


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. Abajo del motivo 47.			No. Motivo 49			
Largo	28 cm	Ancho	25 cm	Visibilidad	Media	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----	
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----	

Descripción Elemento circular con dos prolongaciones a manera de ganchos en la parte superior.

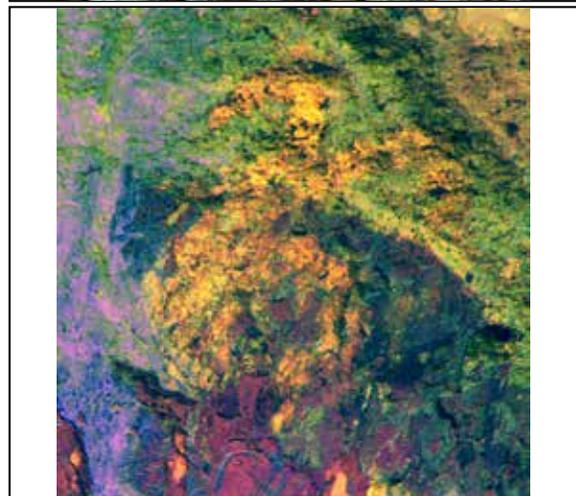
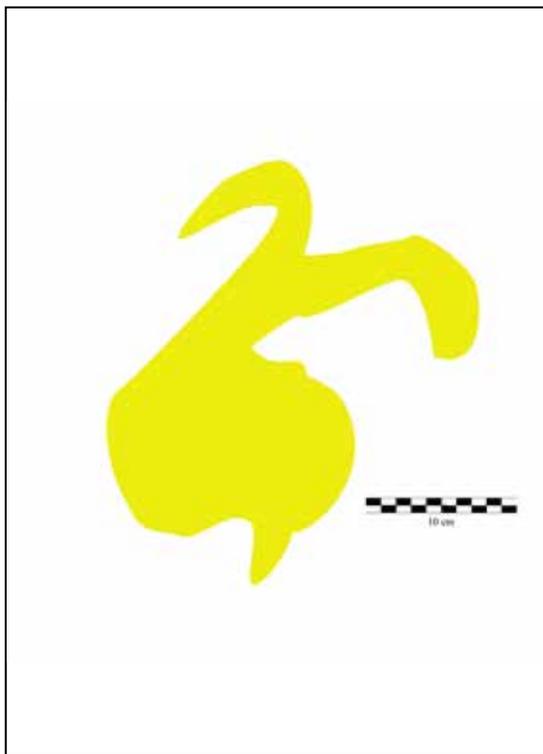


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte			Conjunto E	
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la derecha de los motivos 51 y 52.			No. Motivo 50	
Largo	65 cm	Ancho	30 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Derecha

Descripción Antropomorfo esquemático con brazos levantados y piernas abiertas, parece salir de un pequeño nicho con dirección hacia la derecha.

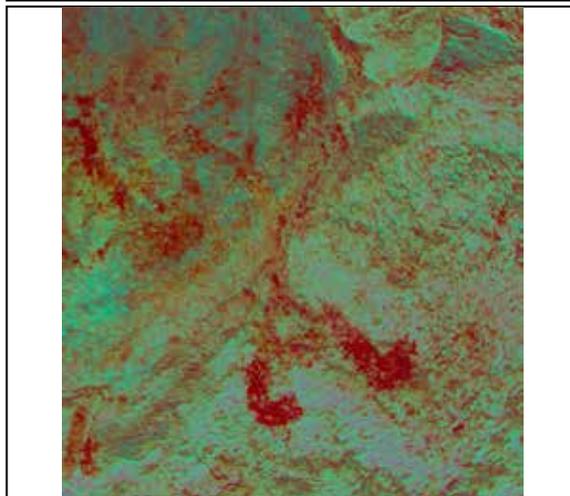
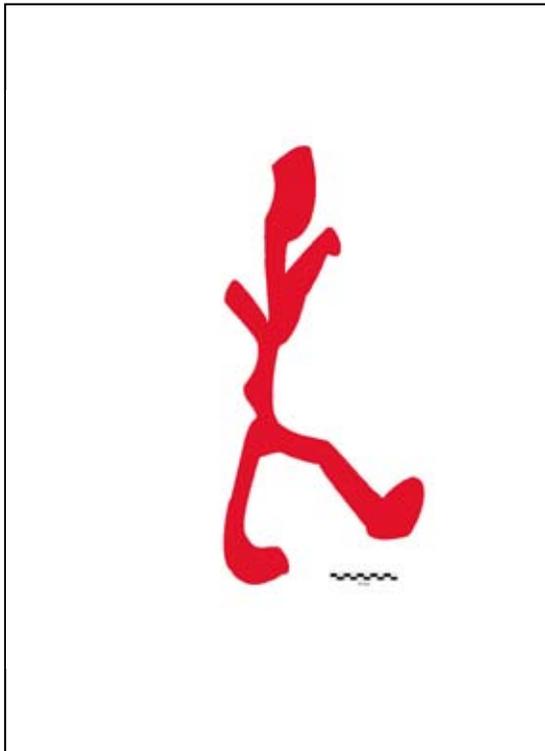


Foto Dstretch

LRE

Pared	Norte			Conjunto E			
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 50.					No. Motivo	51
Largo	37 cm	Ancho	28 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Diseño lineal
Medio	Pintura		Técnica	Delineado			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Obliterado por el motivo 52 realizado en blanco.						
Color	Rojo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----	
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----	

Descripción Diseño de pequeñas líneas delgadas obliteradas por una mano blanca al negativo (motivo 52).

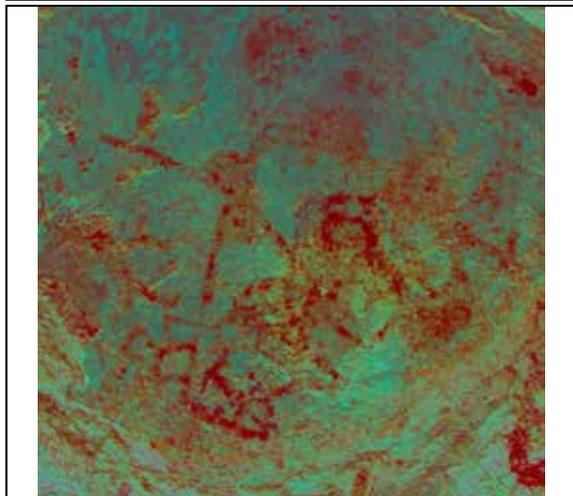
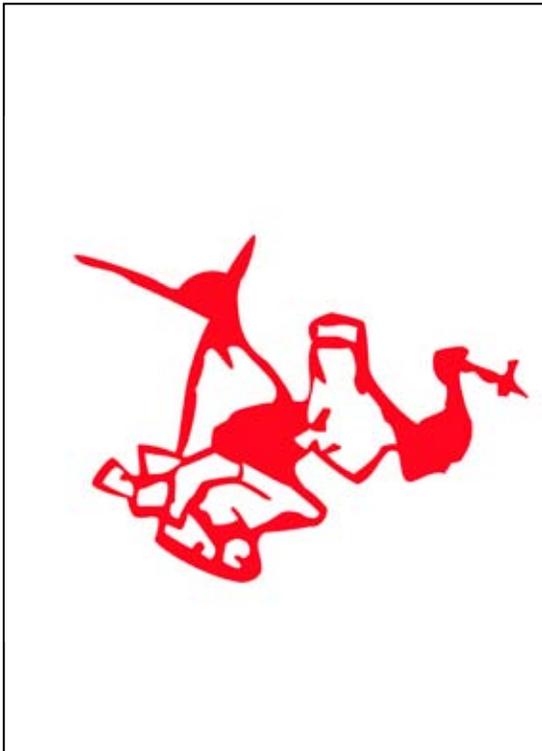


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto E

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

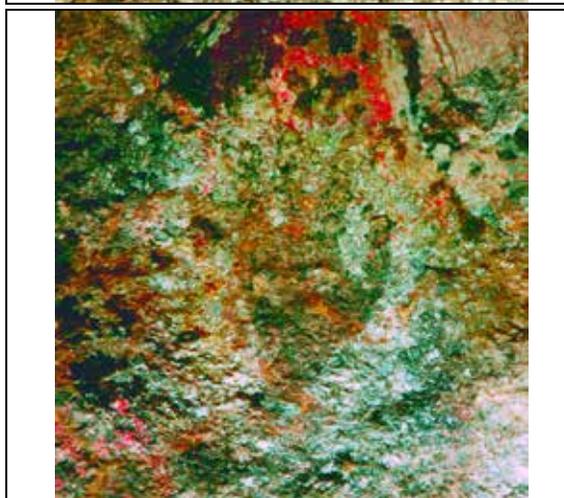
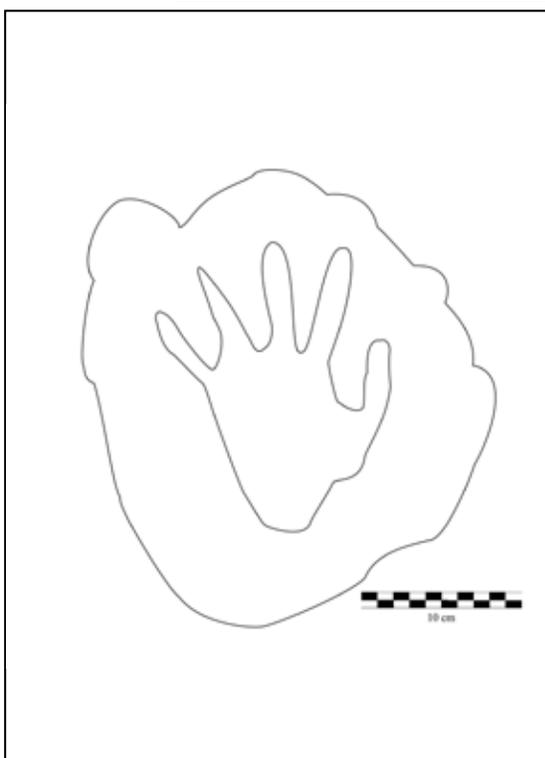


Foto Dstretch

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. Arriba del motivo 48.		No. Motivo 53				
Largo	36 cm	Ancho	26 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica			Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo esquemático con los brazos levantados, lleva en su mano izquierda una pequeña figura antropomorfa o zoomorfa. Ha desaparecido la parte baja de las piernas.

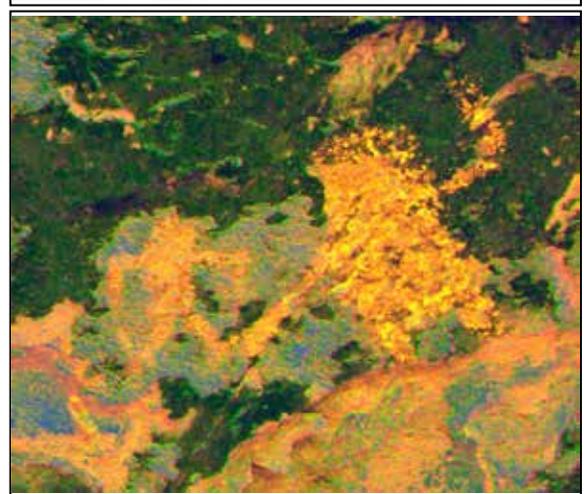
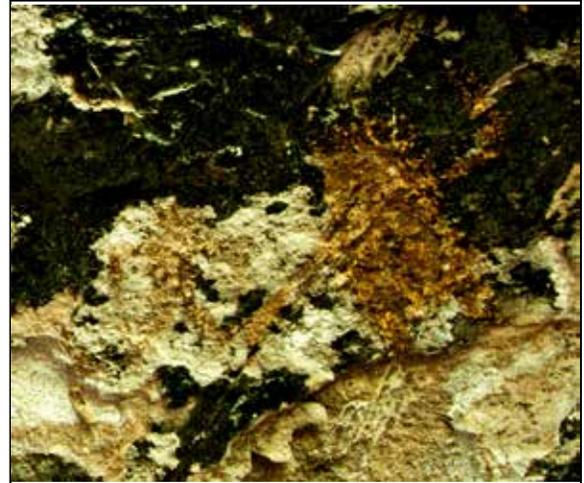
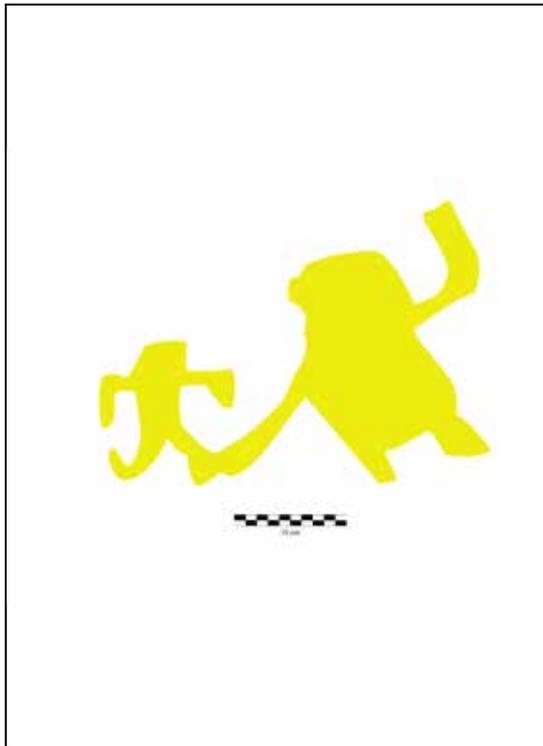


Foto Dstretch

YBK

Pared	Norte		Conjunto E				
Posición	En la parte inferior izquierda del conjunto. A la izquierda del motivo 53.			No. Motivo 54			
Largo	67 cm	Ancho	54 cm	Visibilidad	Media	Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática		
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----		

Descripción Antropomorfo realizado en amarillo, tiene los brazos hacia los lados ligeramente extendidos. Porta un tocado radial de líneas rectas. El motivo fue rayoneado en su totalidad, con excepción de la cabeza, lo que ha hecho que esta figura sea interpretada como pintada y grabada.

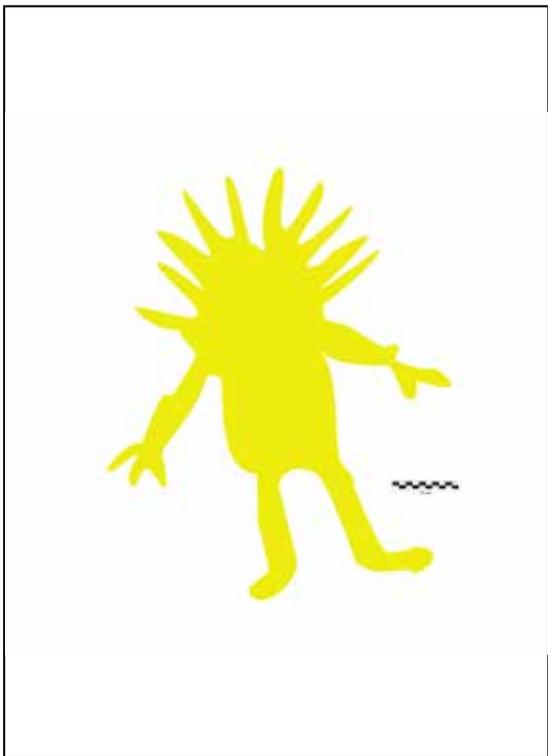
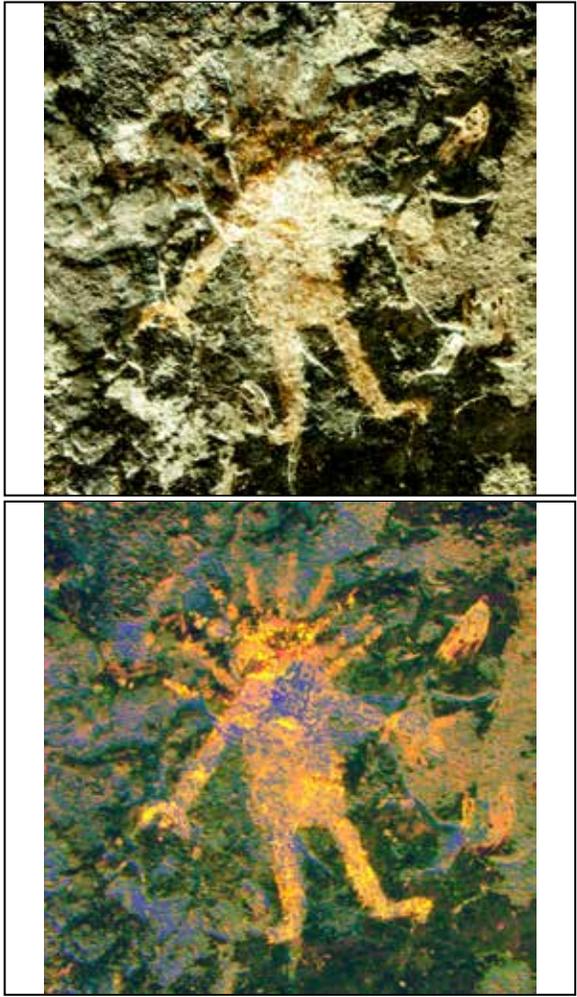


Foto Dstretch
YBK



Conjunto F

Pared Oeste

No. de Motivos 15

Características del soporte

Con mayor grado de inclinación con respecto a las superficies de los otros conjuntos. La parte media tiene coloración negra, puede corresponder a la sección que humeada por la antigua fábrica de jabón. La parte baja está cubierta por concreciones blancas.

Orientación

este

Dimensiones

14m alto x 8m largo

Manifestación

Pinturas

Colores

Rojo, amarillo, blanco

Sobreposiciones

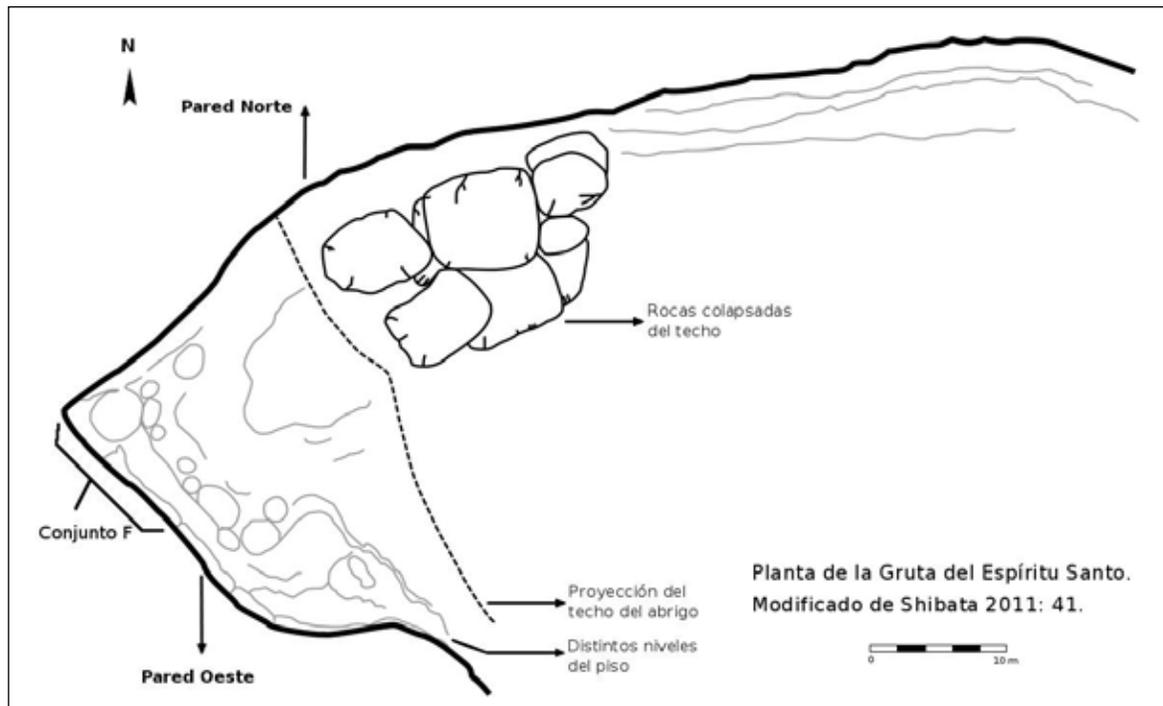
Amarillo sobre rojo

Descripción del grafismo

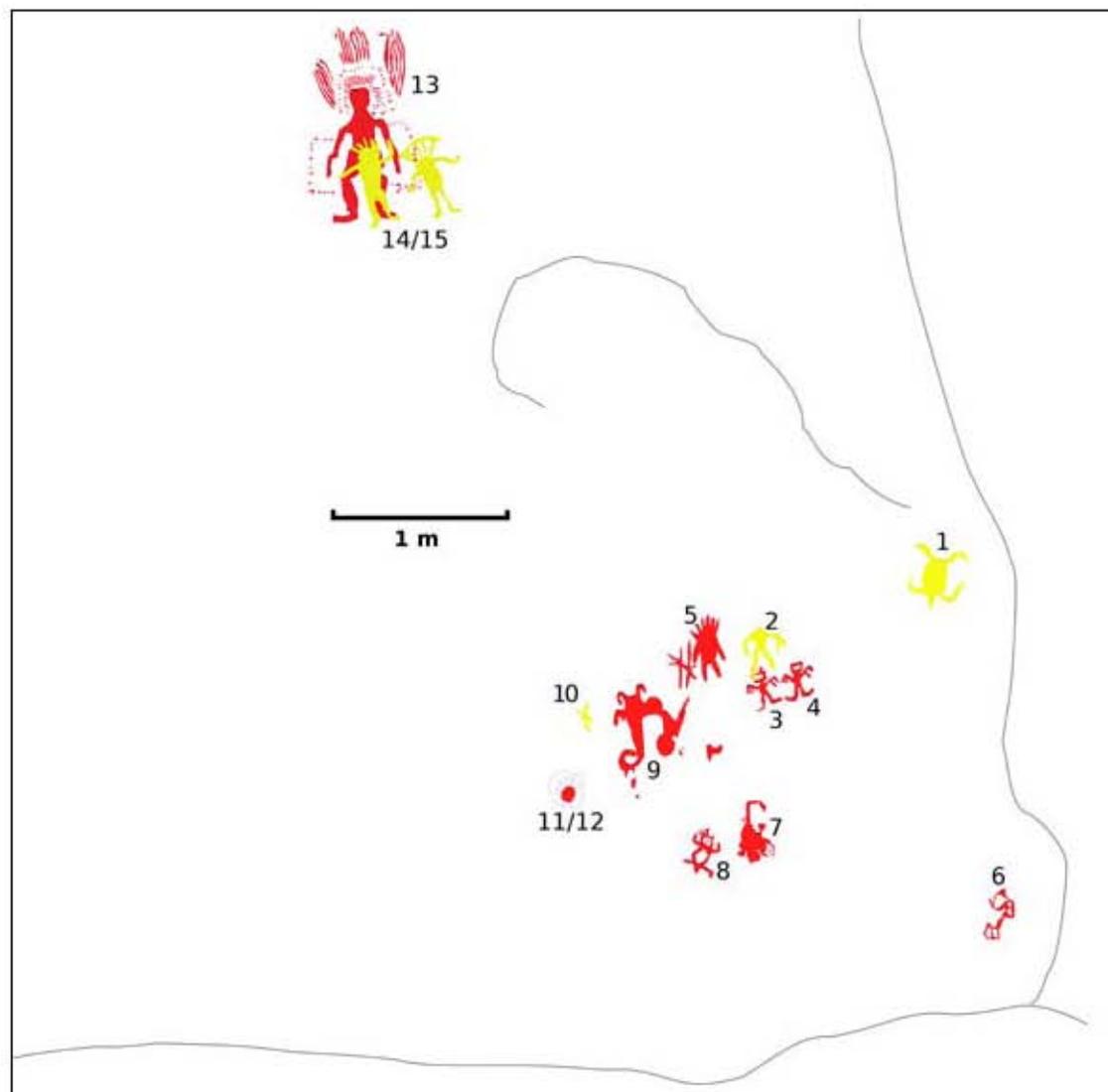
8 antropomorfos (3 amarillos, 5 rojos); 1 mano al negativo (blanca), 1 zoomorfos (tortuga amarilla), 2 no figurativos y 3 indeterminados.

Sobresale una composición formada por tres figuras humanas en la parte alta, los motivos de la parte inferior derecha son poco visibles.

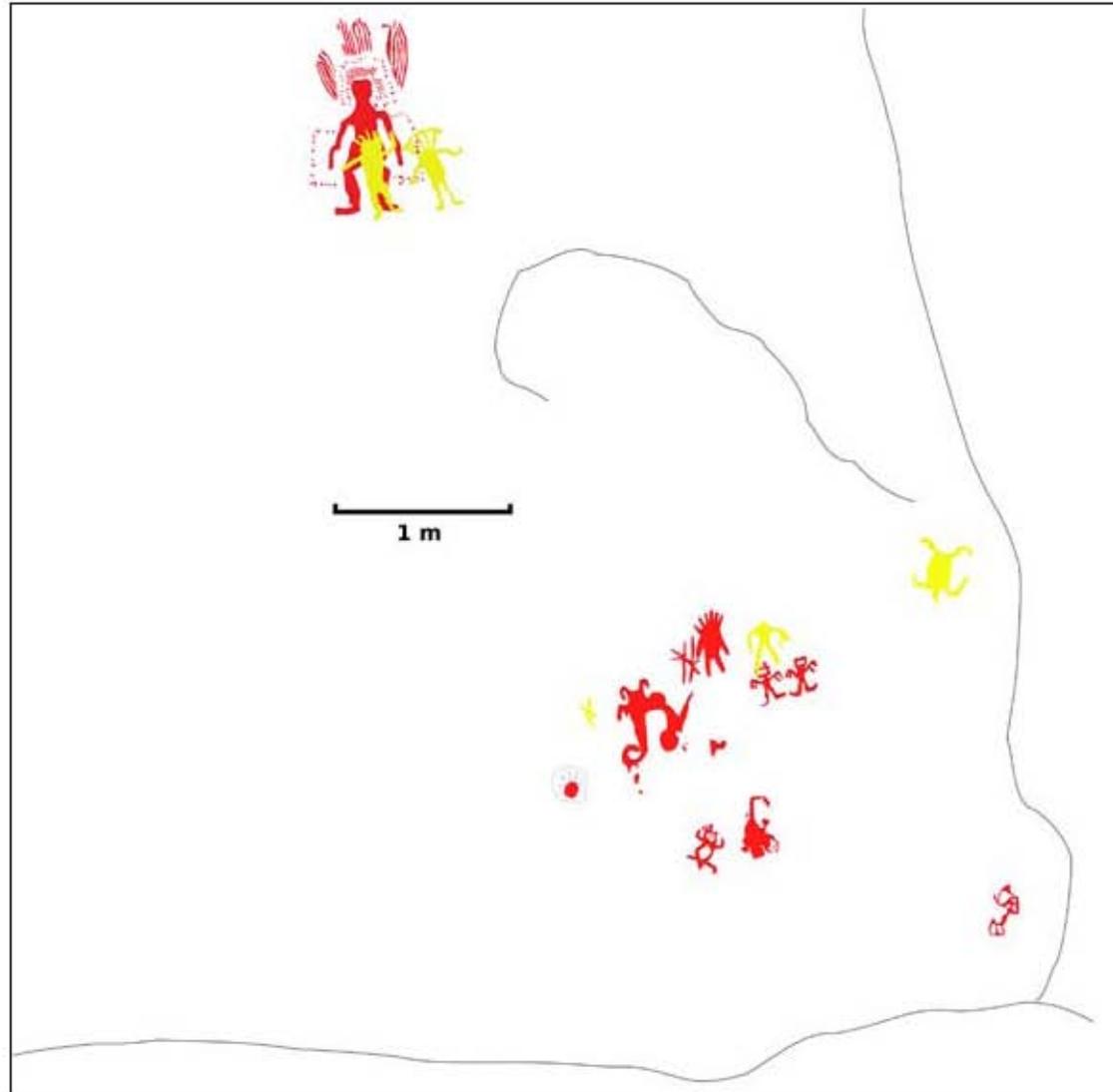
Croquis de ubicación



Dibujo del conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo



Dibujo del conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo





Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo. Foto general.



Conjunto F de la Gruta del Espíritu Santo. Foto *Dstretch*.

Pared	Oeste			Conjunto F	
Posición	En la parte derecha del conjunto.			No. Motivo 1	
Largo	38 cm	Ancho	35 cm	Visibilidad	Media
		Forma	Zoomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Superior	Sentido	-----

Descripción Tortuga vista desde arriba, se aprecia su cuerpo ovoidal, sus cuatro patas y la cabeza.

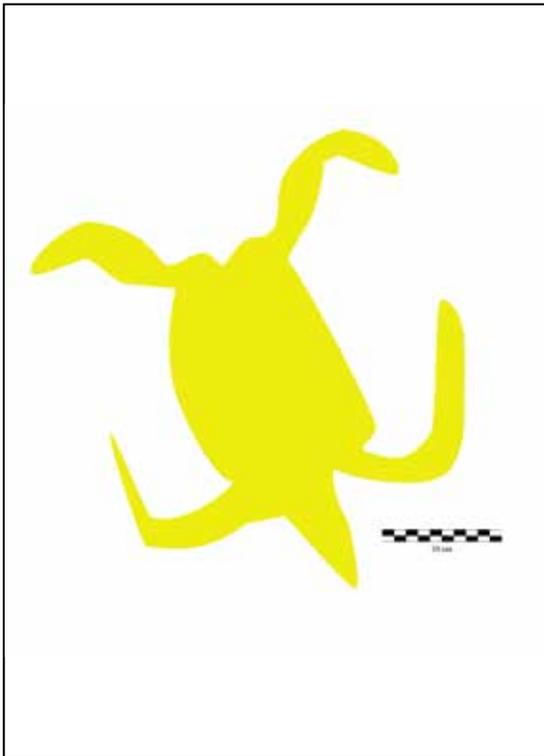


Foto Dstretch

BTN

Pared

Conjunto F

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

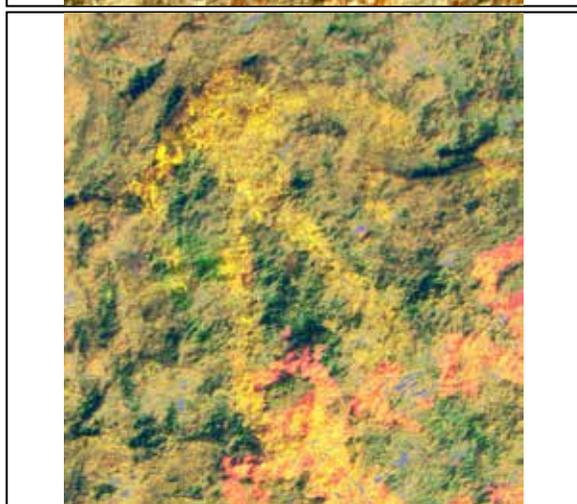
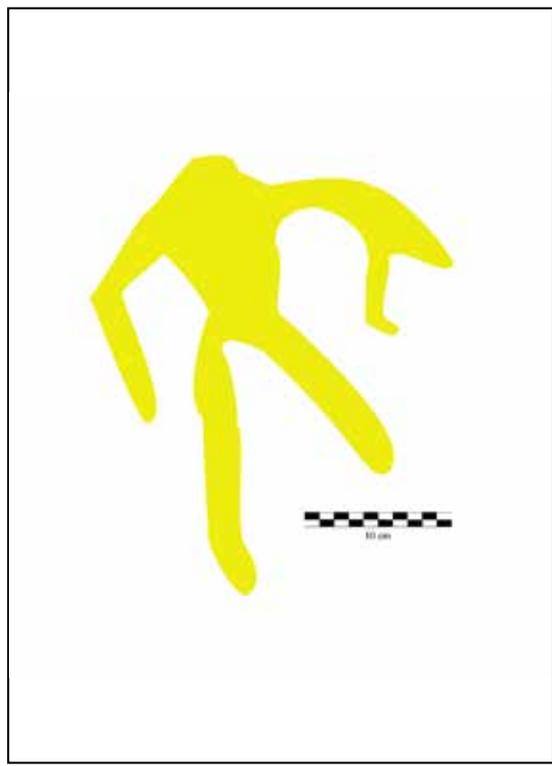


Foto Dstretch

Pared	Oeste			Conjunto F	
Posición	En la parte central del conjunto			No. Motivo 3/4	
Largo	36 cm	Ancho	25 cm	Visibilidad	Alta
				Forma	Antropozoomorfo
Medio	Pintura		Técnica	Calado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Obliterado por el motivo 2 realizado en amarillo.				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----
Descripción	Pareja de dos figuras antropomorfas con extremidades superiores a manera de alas. Los rostros están reservados y los pies fueron claramente indicados. Es el caso más explícito de los denominados "hombres-pájaro".				



Foto Dstretch
LRE

Pared

Conjunto F

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

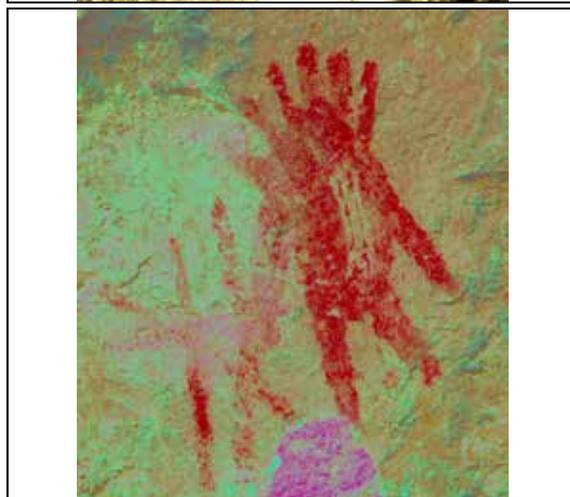


Foto Dstretch

Pared	Oeste			Conjunto F	
Posición	En la parte inferior derecha.			No. Motivo 6	
Largo	25 cm	Ancho	13 cm	Visibilidad	Baja
Medio	Pintura		Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones					
Color	Rojo	Carácter	No figurativo	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Diseño irregular de pequeñas líneas delgadas.

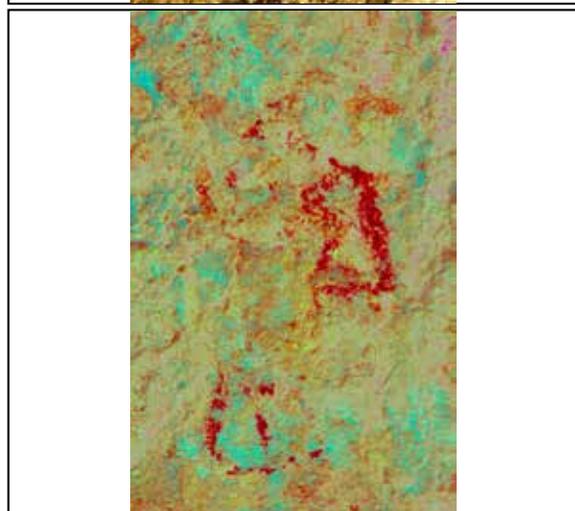
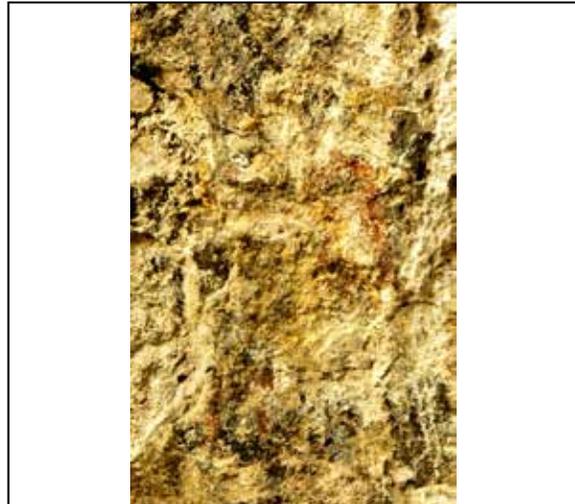
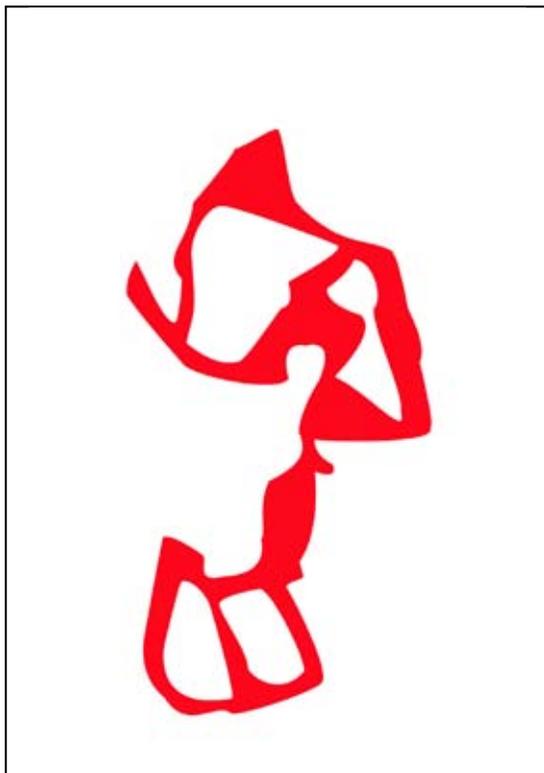


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto F

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

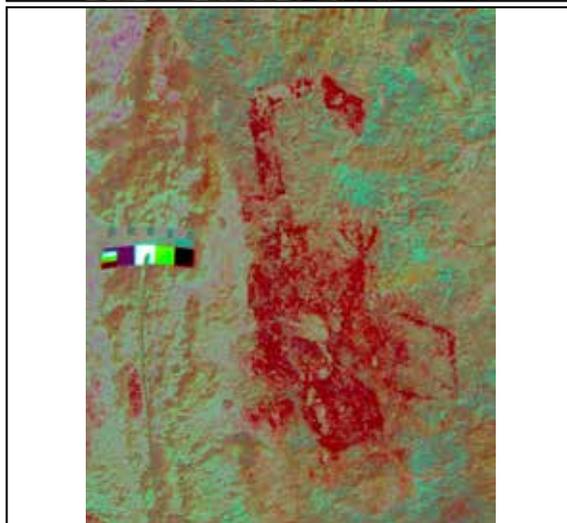
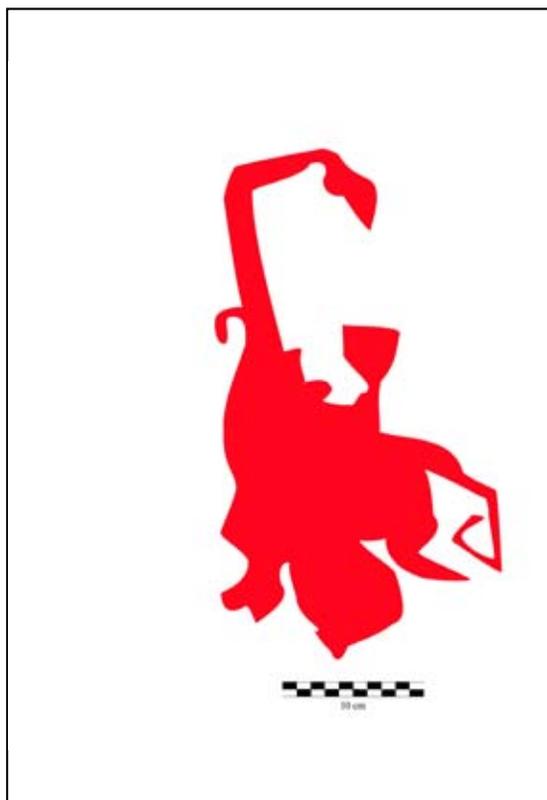


Foto Dstretch

Pared	Oeste			Conjunto F	
Posición	En la parte inferior central. A la izquierda del motivo 7.			No. Motivo	8
Largo	26 cm	Ancho	19 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropozoomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Calado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con cabeza y cuerpo calado, tiene los brazos levantados y las piernas abiertas. Lleva un tocado de cuatro líneas y tiene la indicación de una pequeña cola.

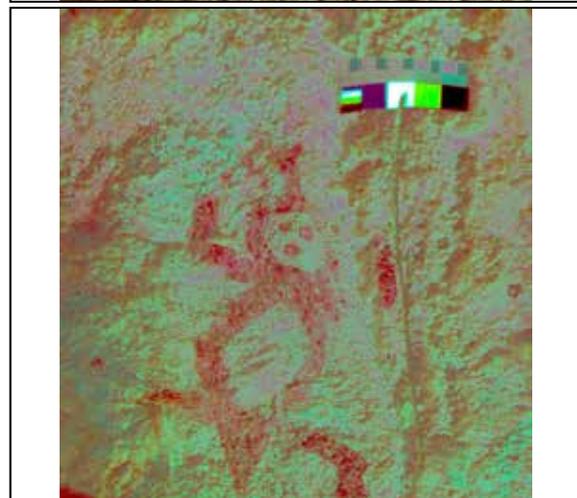
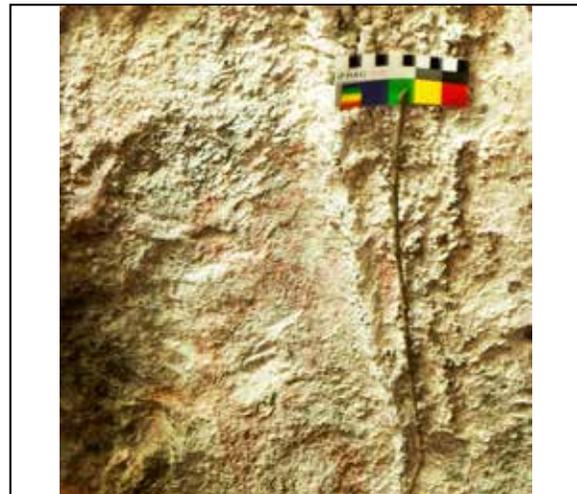
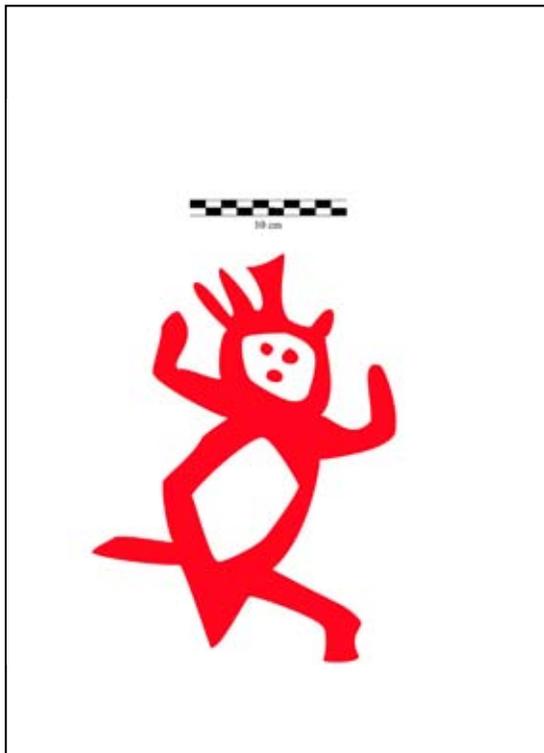


Foto Dstretch

LRE

Pared	Oeste		Conjunto F				
Posición	En la parte central del conjunto.			No. Motivo 9			
Largo	53 cm	Ancho	53 cm	Visibilidad	Baja	Forma	Indeterminada
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana			
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna						
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----		
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----		

Descripción Trazo erosionado de difícil identificación.

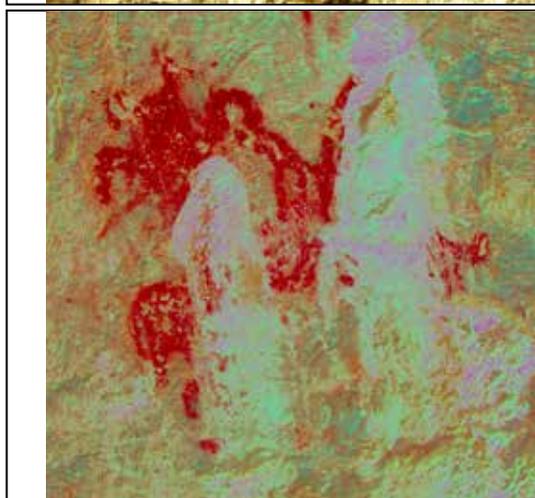
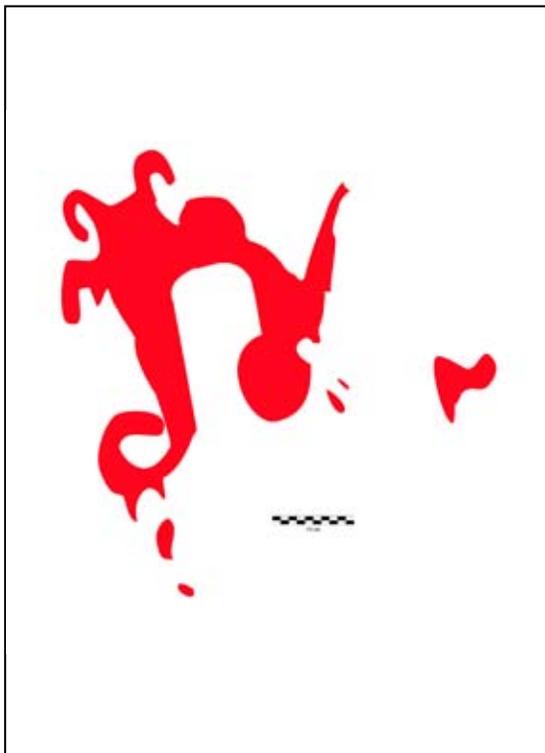


Foto Dstretch

LRE

Pared	Oeste			Conjunto F		
Posición	En la parte central del conjunto.			No. Motivo	10	
Largo	19 cm	Ancho	13 cm	Visibilidad	Media	
				Forma	Lineal	
Medio	Pintura		Técnica	Delineado		
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna					
Color	Amarillo	Carácter	No figurativo		Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----		Sentido	-----

Descripción Dos líneas que forman una cruz.

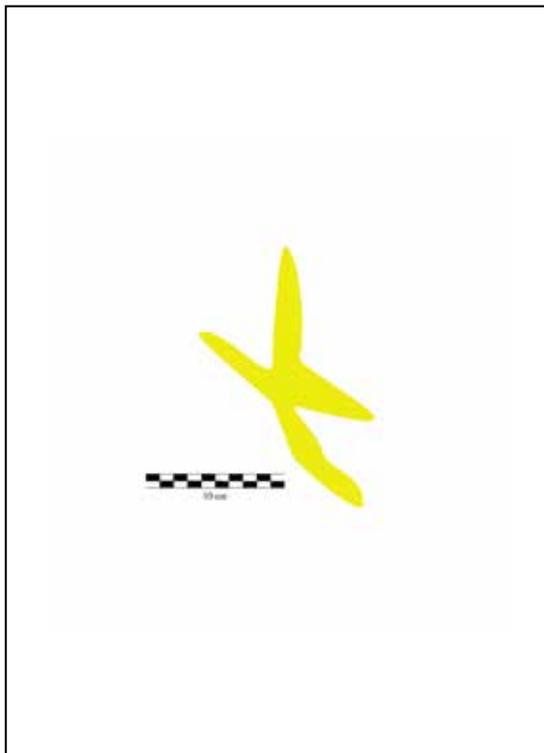


Foto Dstretch

YBK

Pared	Oeste			Conjunto F		
Posición	En la parte central del conjunto					No. Motivo 11/12
Largo	23 cm	Ancho	22 cm	Visibilidad	Baja	
					Forma	Mano y puntuación
Medio	Pintura			Técnica	Estarcido por sopleteo y puntuación	
Sobreposiciones/ Infraposiciones						
Color	Rojo y blanco	Carácter	Figurativo	Actitud	-----	
Trazo	-----	Perspectiva	-----	Sentido	Derecha	

Descripción Puntuación roja superpuesta por una mano derecha al negativo realizada en blanco. A excepción del pulgar, los otros dedos se muestran de manera nítida.

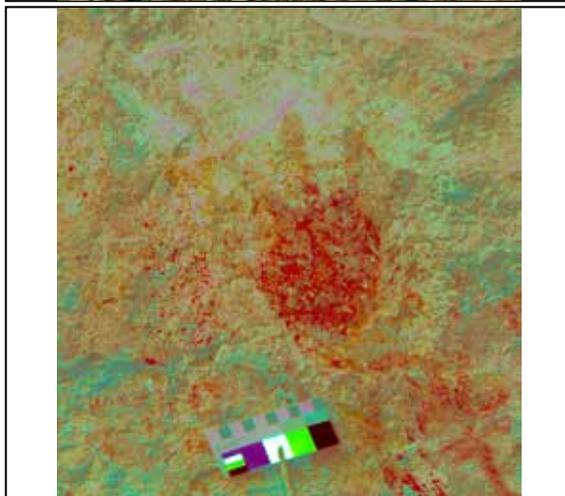
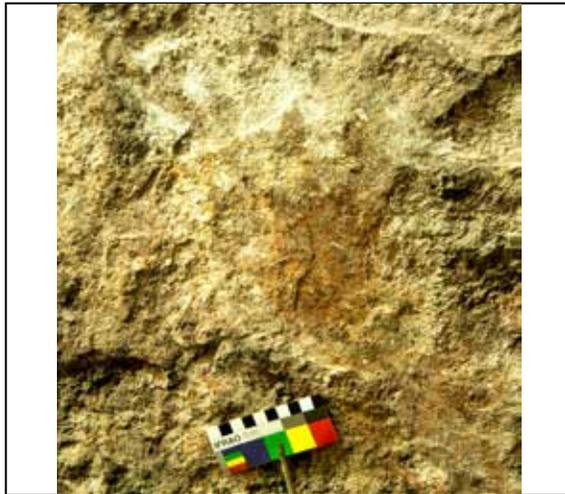
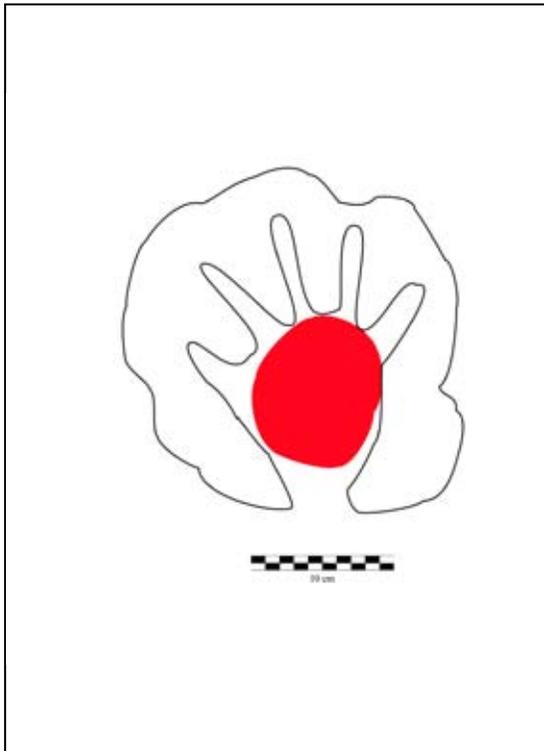


Foto Dstretch

LRE

Pared	Oeste	Conjunto F	
Posición	En la parte superior del conjunto.		No. Motivo 13
Largo	112 cm	Ancho	77 cm
	Visibilidad	Media	Forma Antropomorfo
Medio	Pintura	Técnica	Tinta plana y delineado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Obliterado por los motivos 14 y 15.		
Color	Rojo	Carácter	Figurativo
	Actitud	Estática	
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal
	Sentido	-----	

Descripción Antropomorfo visto de frente con los brazos hacia los lados, ligeramente separados del cuerpo. Las piernas están ligeramente abiertas y están indicados los pies. Porta un tocado formado por líneas delgadas que se entrelazan formando una composición reticular, una serie de puntos y tres conjuntos de líneas rectas. A la altura del tronco hay otra serie de puntuaciones que forman una composición cuadrangular.



Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto F

Posición

No. Motivo 14/15

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

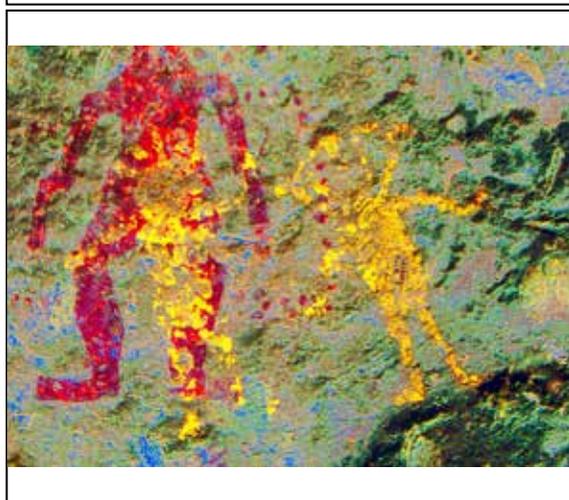
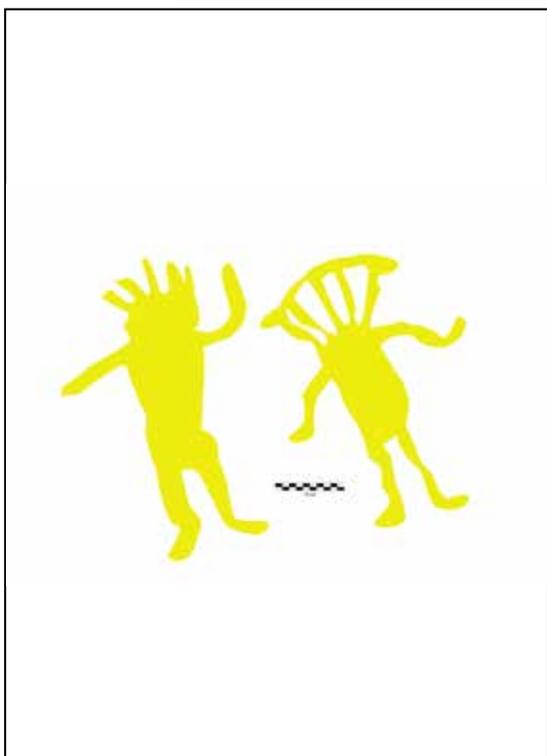


Foto Dstretch

Conjunto G

Pared

No. de Motivos

Características del soporte

Es una de las secciones de la pared rocosa en donde las pinturas muestran una difícil visibilidad, debido a la poca nitidez de los motivos y su recurrente obliteración. Presenta escurrimientos, concreciones blancas y secciones ennegrecidas por las humaredas.

Orientación

Dimensiones

Manifestación

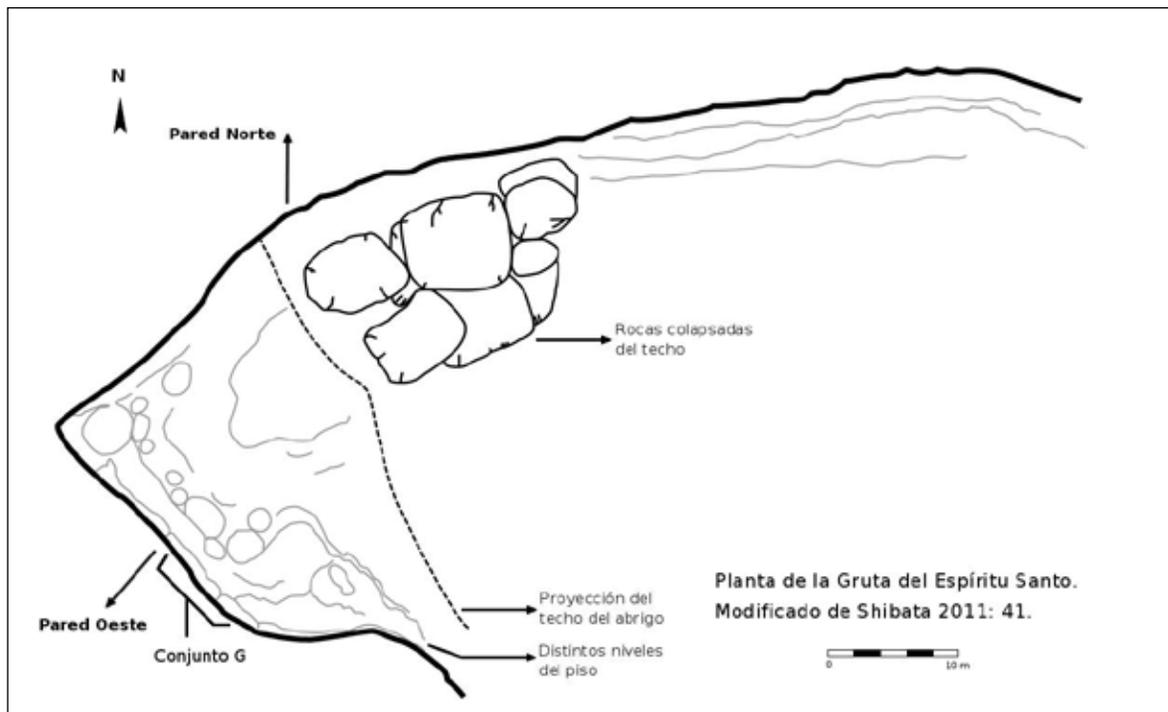
Colores

Sobreposiciones

Descripción del grafismo

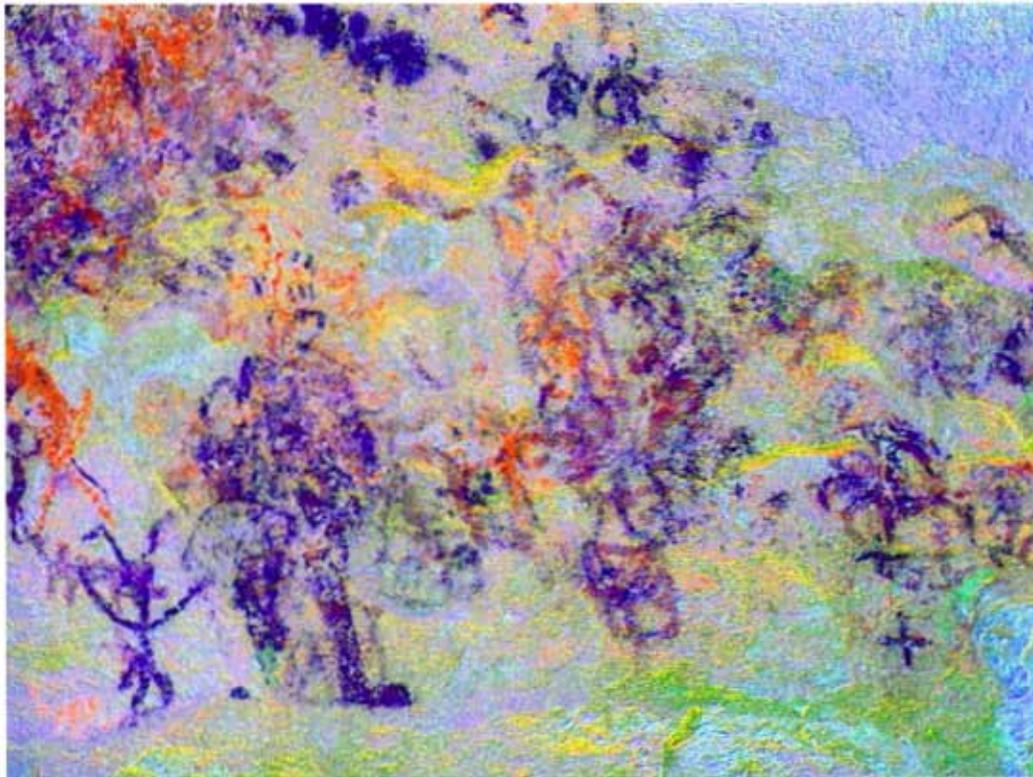
Antropomorfos, manos, zoomorfos, diseños geométricos.

Croquis de ubicación

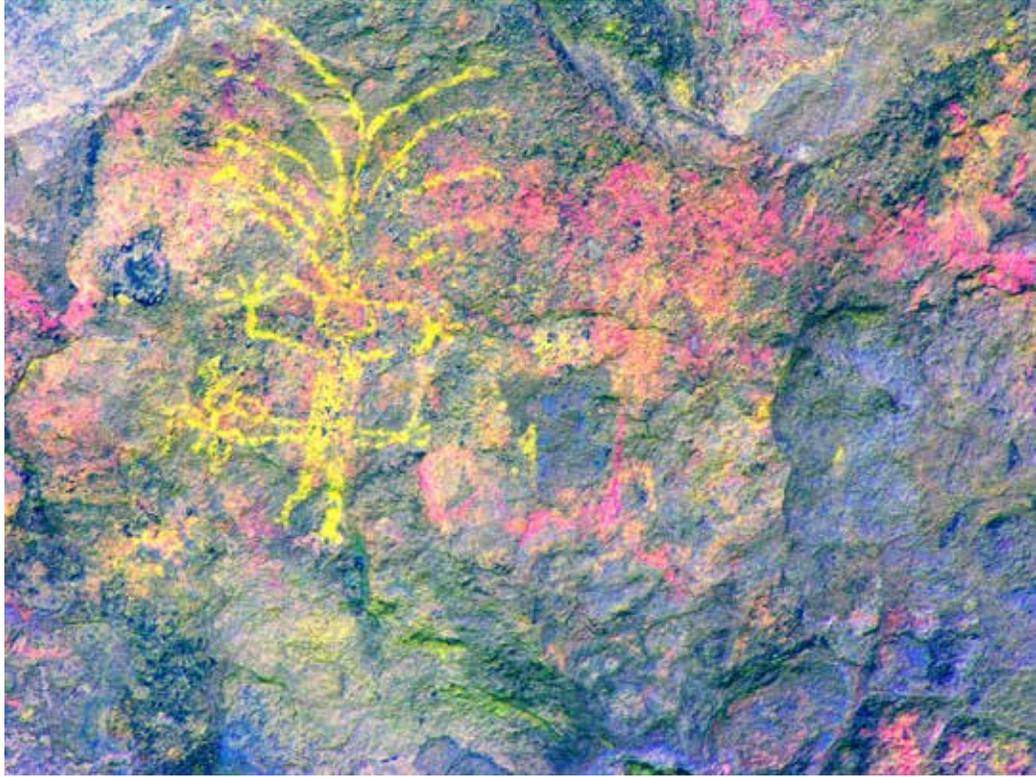




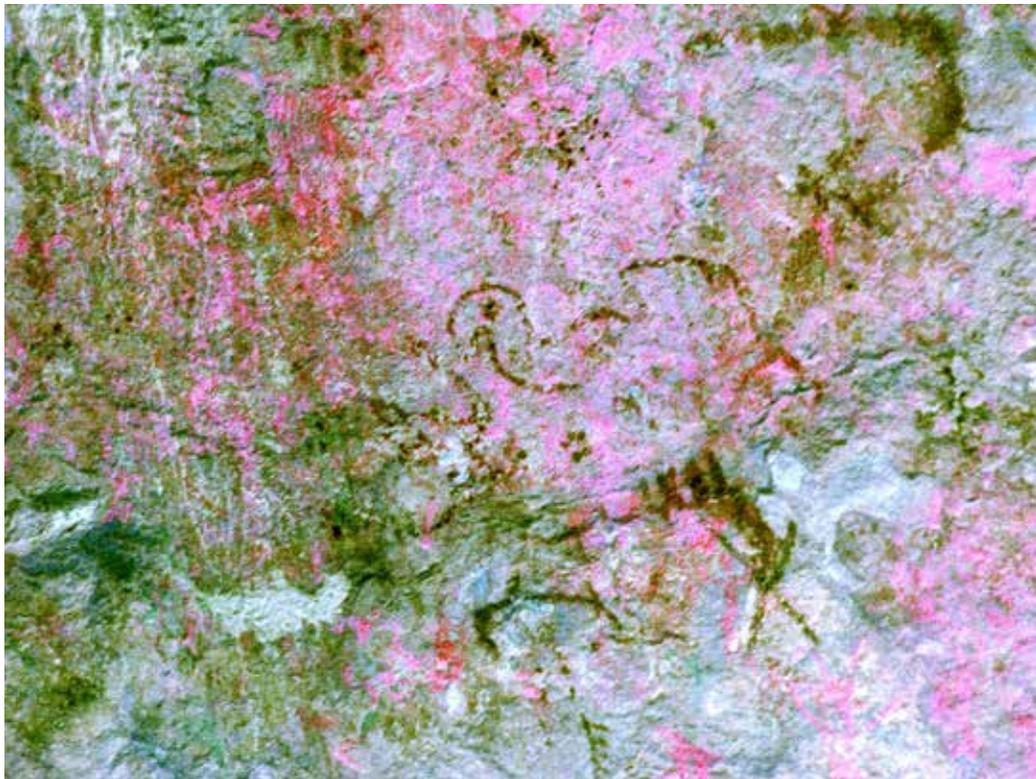
Conjunto G. Detalle A.



Conjunto G. Detalle B.



Conjunto G. Detalle C.



Conjunto G. Detalle D.

Cueva del Toro

Pared

No. de Motivos

Características del soporte

Abrigo rocoso de 10 m de largo y 4 m de ancho, en la parte central se localizan las pinturas. Tiene una superficie inclinada que forma un ángulo agudo con respecto al piso.

Orientación

Dimensiones

Manifestación

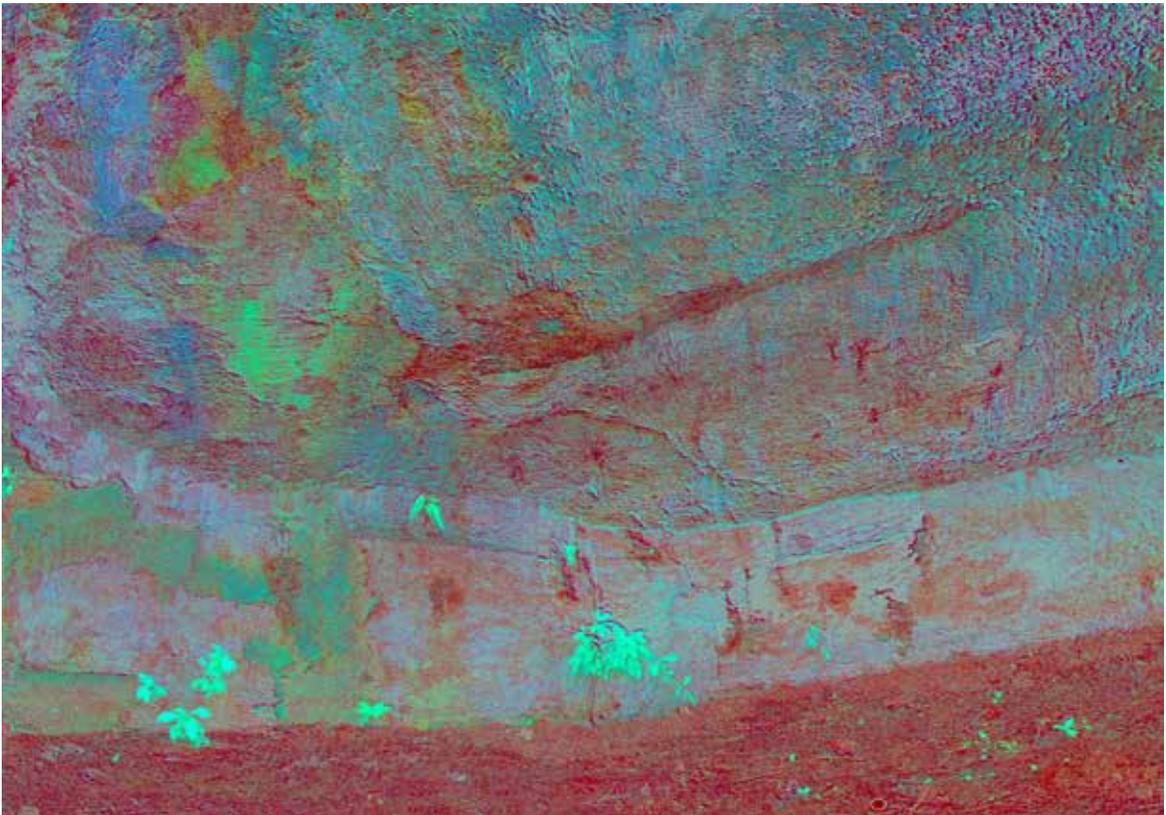
Colores

Sobreposiciones

Descripción del grafismo

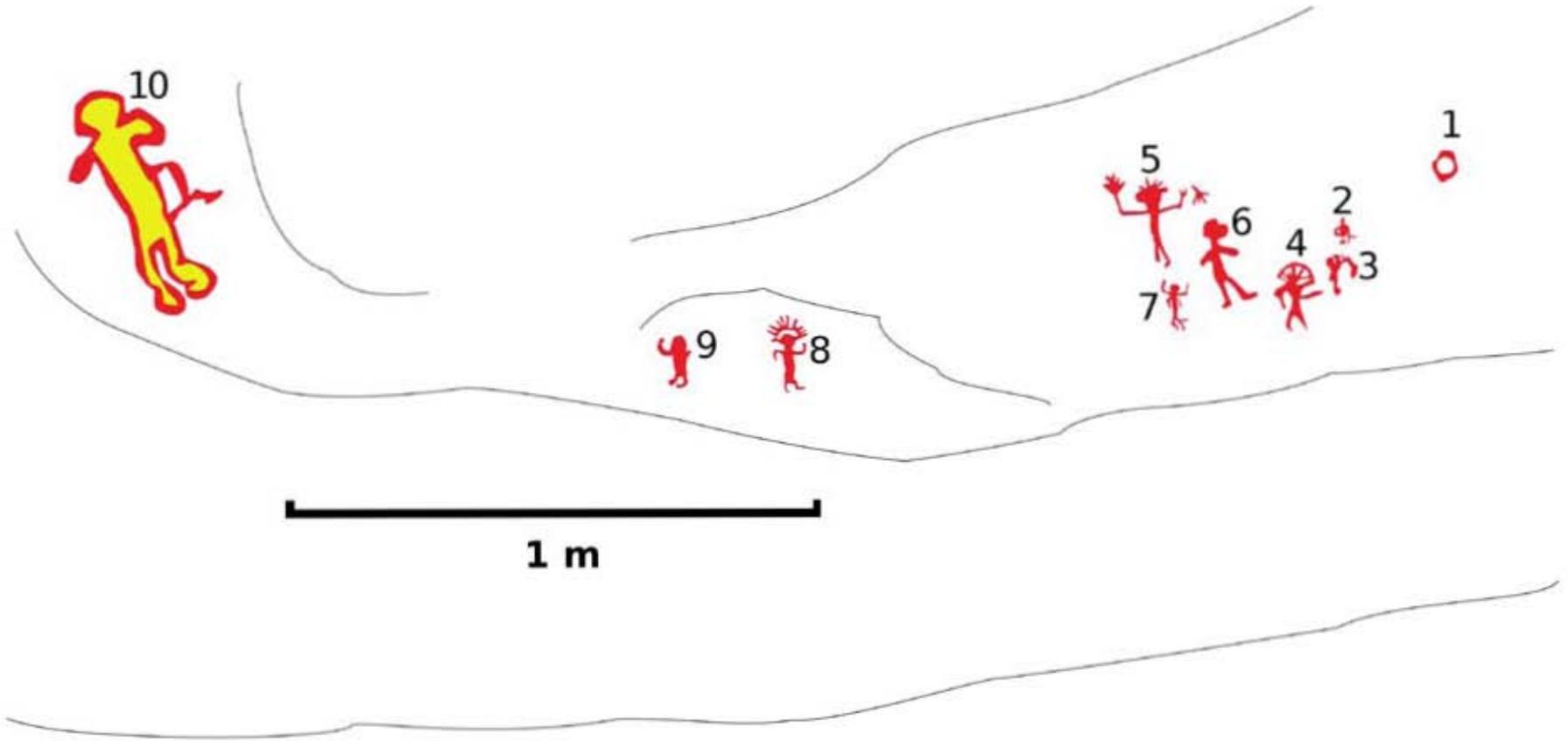


Conjunto Cueva del Toro. Foto general.

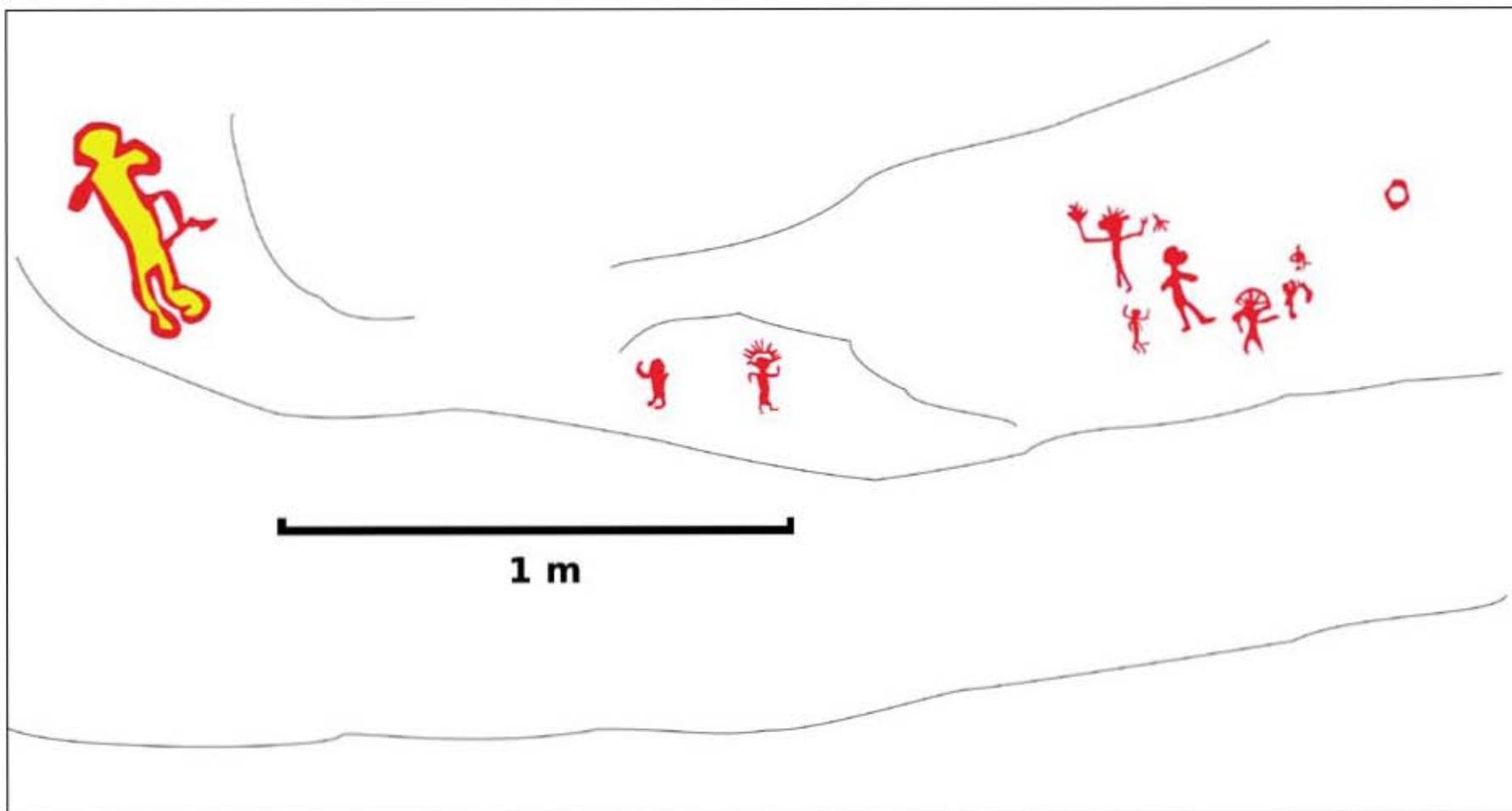


Conjunto Cueva del Toro. Foto *Dstretch*.

Dibujo del conjunto de la Cueva del Toro



Dibujo del conjunto de la Cueva del Toro



Pared

Conjunto Toro

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

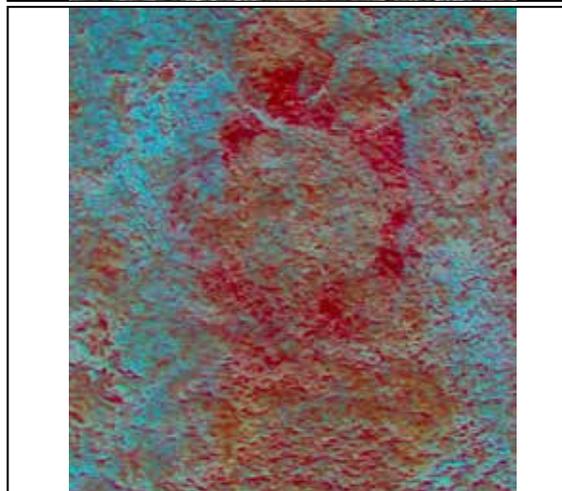
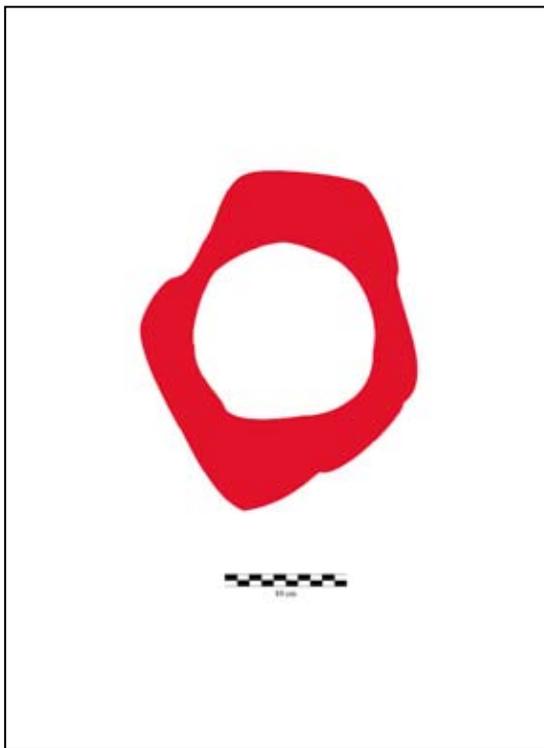


Foto Dstretch

Pared	-----			Conjunto Toro	
Posición	En la parte derecha del conjunto. Arriba del motivo 3.			No. Motivo 2	
Largo	17 cm	Ancho	13 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Indeterminada		
Medio	Pintura		Técnica	Delineado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Indeterminado	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	-----	Sentido	-----

Descripción Diseño lineal que sugiera vagamente una figura antropomorfa.

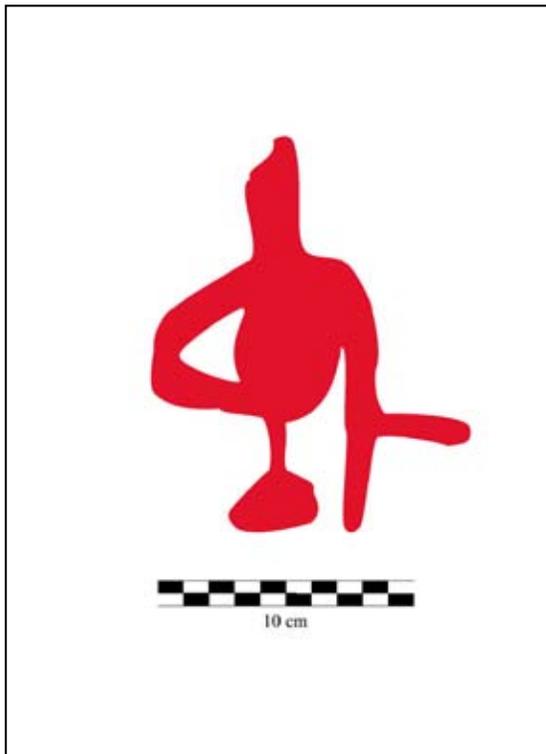


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto Toro

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

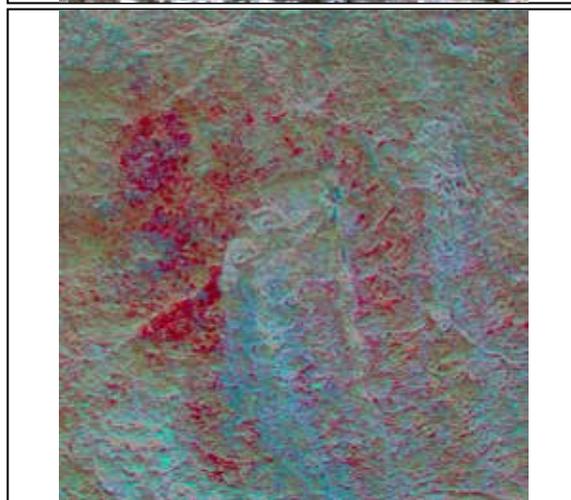
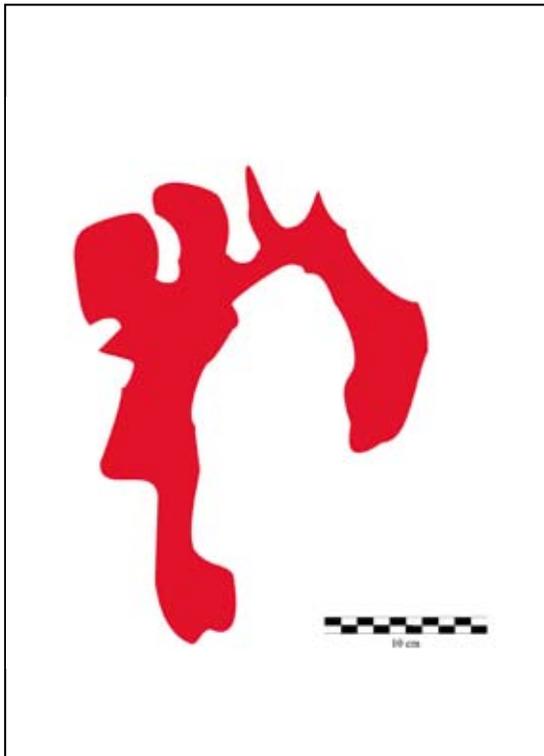


Foto Dstretch

Pared	-----			Conjunto Toro	
Posición	En la parte derecha del conjunto. Entre los motivos 3 y 6.			No. Motivo 4	
Largo	30 cm	Ancho	22 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Calado	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	-----
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con tocado radial calado, lleva un brazo levantado a la altura de los hombros.

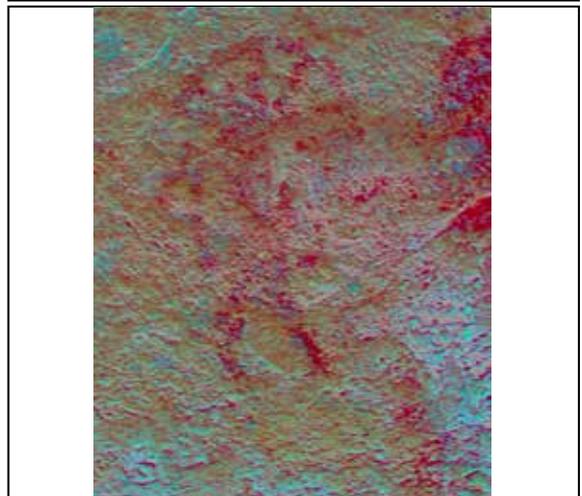
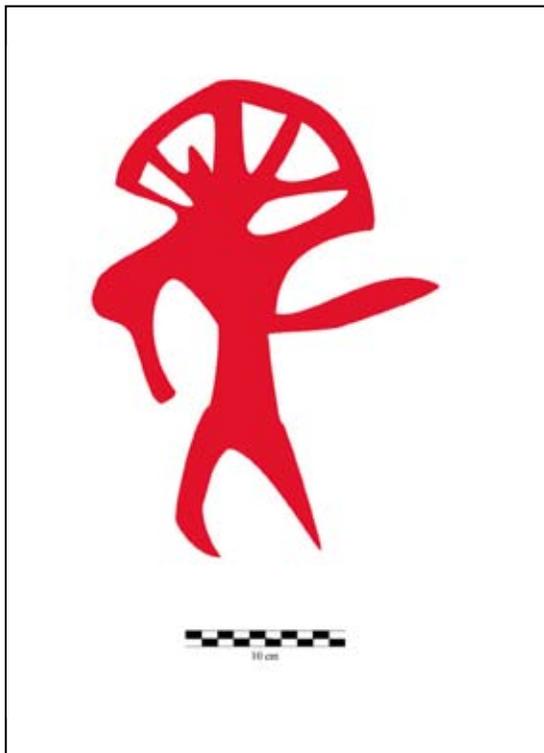


Foto Dstretch

LRE

Pared

Conjunto Toro

Posición

No. Motivo

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción

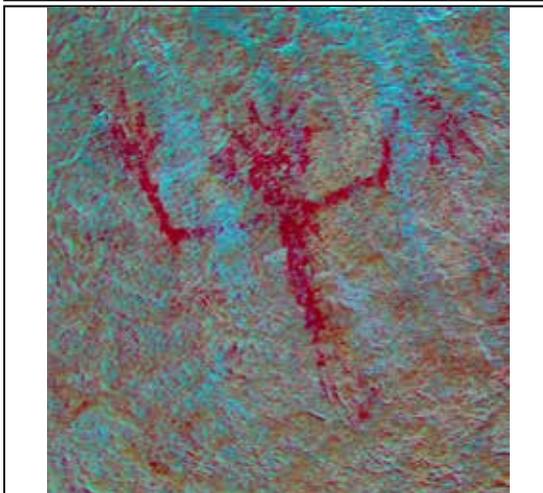
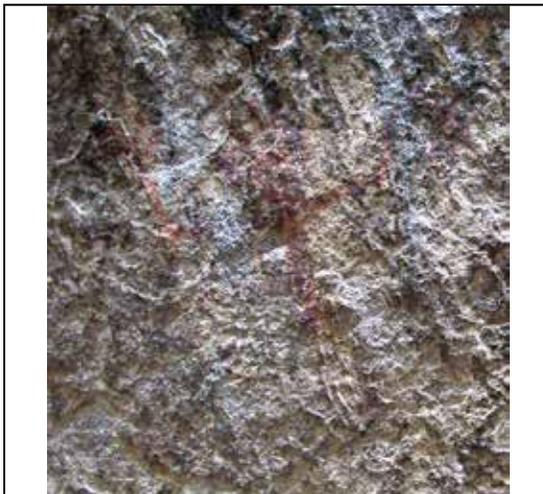
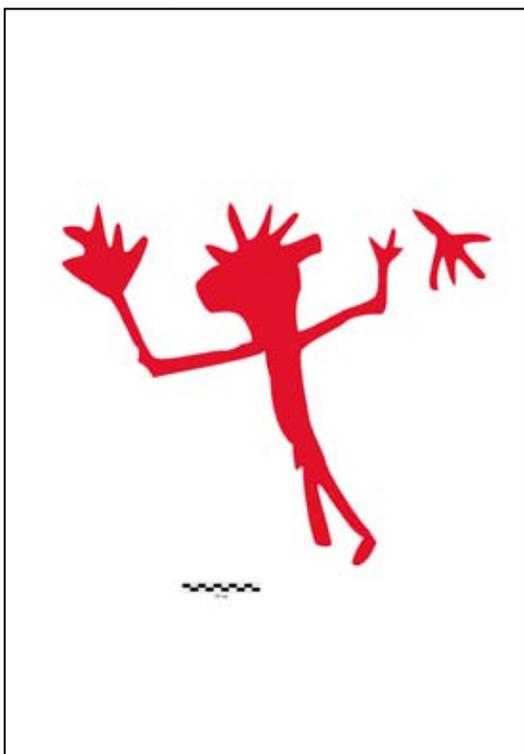


Foto Dstretch

Pared	-----			Conjunto Toro	
Posición	En la parte derecha del conjunto. Entre los motivos 4 y 5.			No. Motivo 6	
Largo	55 cm	Ancho	35 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----
Descripción	Antropomorfo esquemático visto de frente ren posición estática.				

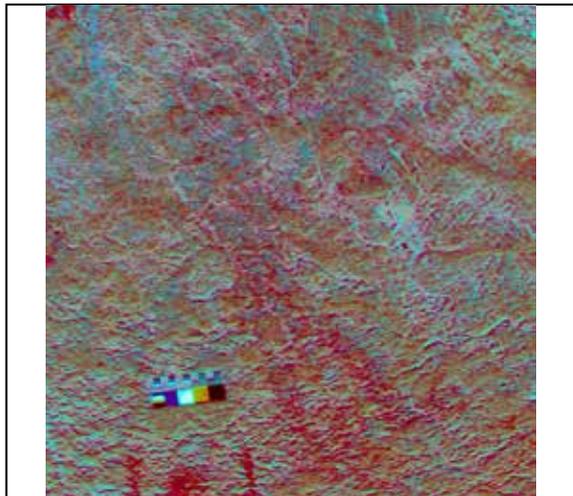
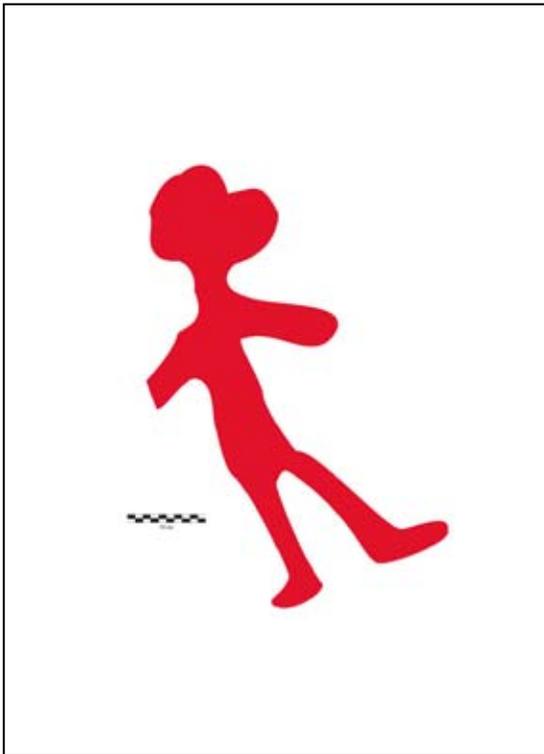


Foto Dstretch

LRE

Conjunto Toro

No. Motivo 7

Pared

Posición

Largo Ancho Visibilidad Forma

Medio Técnica

Sobreposiciones/ Infraposiciones

Color Carácter Actitud

Trazo Perspectiva Sentido

Descripción Antropomorfo con los brazos levantados. Debajo de las axilas lleva dos líneas colgantes. Presenta flexión en las piernas.

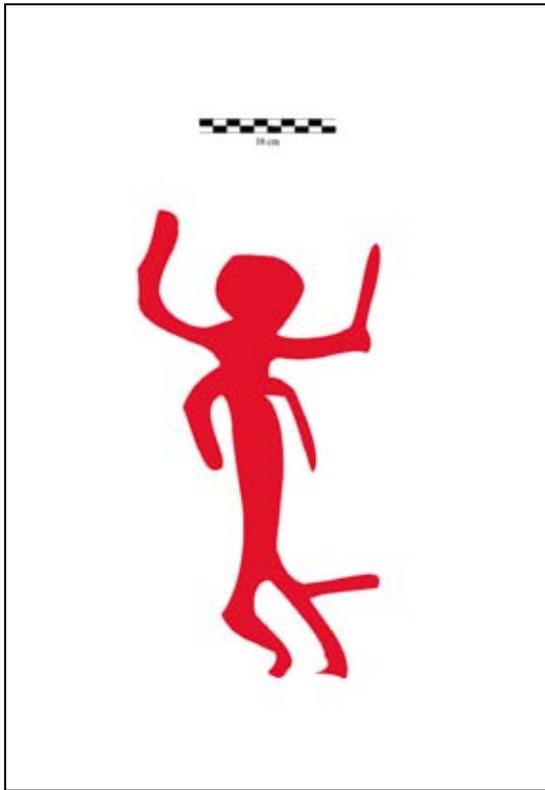


Foto Dstretch

Pared	-----			Conjunto Toro	
Posición	En la parte central del conjunto. A la derecha del motivo 9.			No. Motivo 8	
Largo	49 cm	Ancho	25 cm	Visibilidad	Baja
				Forma	Antropomorfo
Medio	Pintura			Técnica	Calado
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Dinámica
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con brazo derecho arriba y el izquierdo hacia abajo, con tocado radial calado.

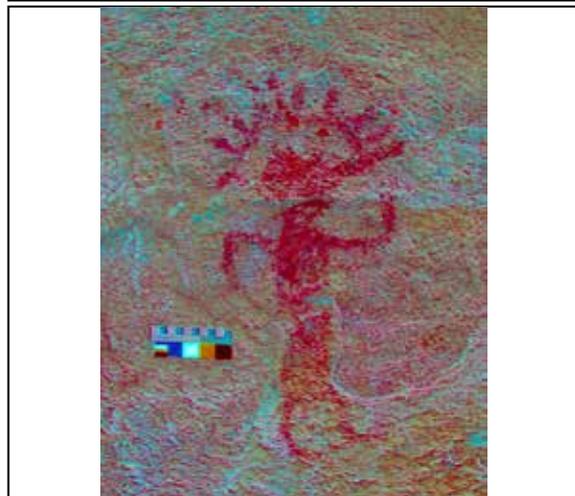
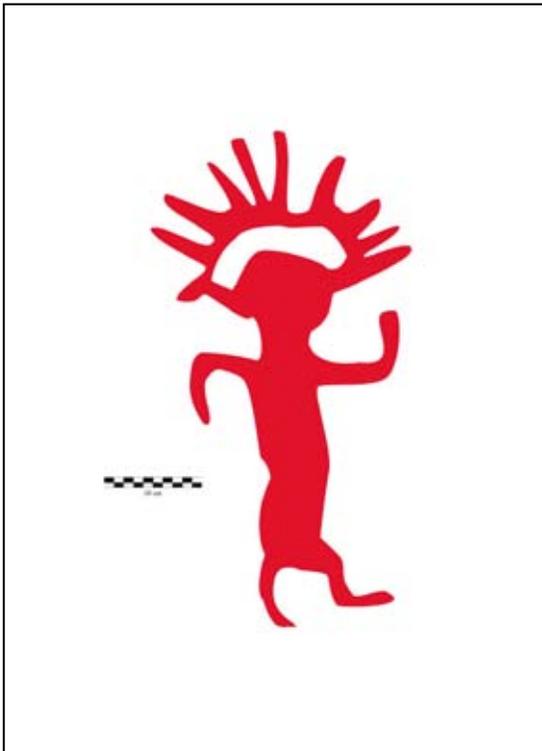


Foto Dstretch

LRE

Pared	-----			Conjunto Toro	
Posición	En la parte central del conjunto. A la izquierda del motivo 8.			No. Motivo 9	
Largo	33 cm	Ancho	21 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Frontal	Sentido	-----

Descripción Antropomorfo con el brazo izquierdo levantado, el otro se ha borrado.

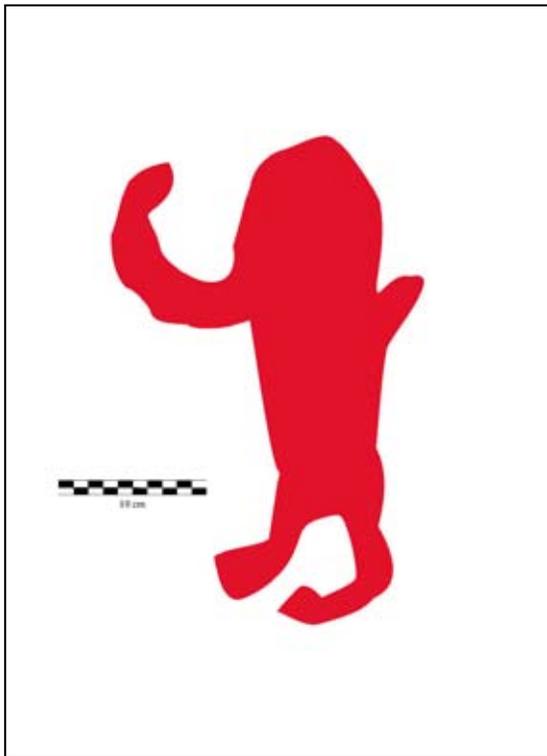
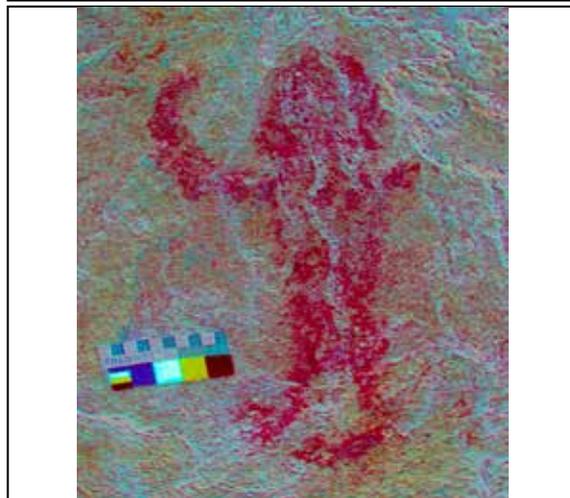


Foto Dstretch

LRE



Pared	-----			Conjunto Toro	
Posición	En el extremo izquierdo del conjunto.			No. Motivo 10	
Largo	45 cm	Ancho	25 cm	Visibilidad	Baja
		Forma	Antropomorfo		
Medio	Pintura		Técnica	Delineado y tinta plana	
Sobreposiciones/ Infraposiciones	Ninguna				
Color	Rojo y amarillo	Carácter	Figurativo	Actitud	Estática
Trazo	Delgado	Perspectiva	Lateral	Sentido	Izquierda
Descripción	Antropomorfo amarillo delineado en rojo y relleno en amarillo, muestra brazos pequeños y piernas flexionadas, en actitud de dirigirse a la izquierda.				

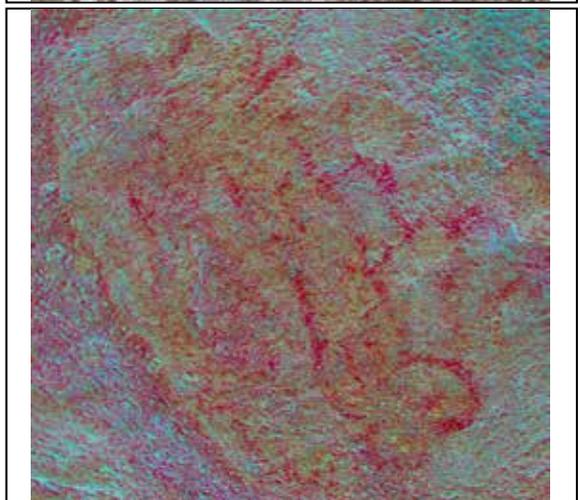
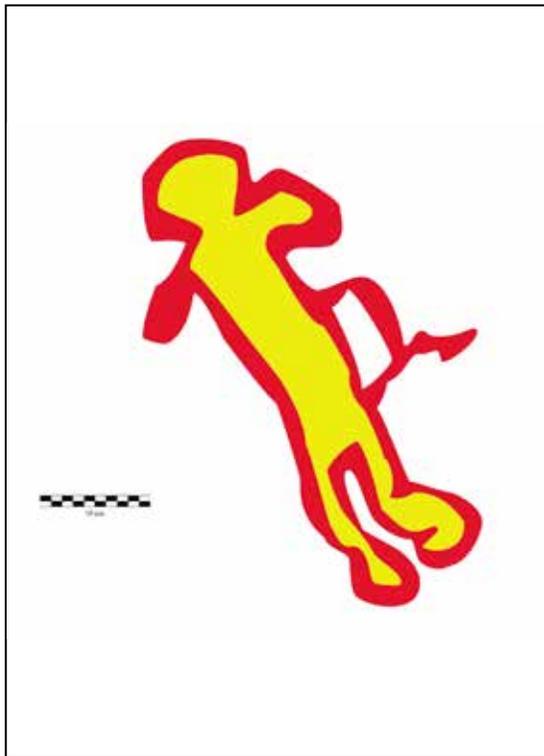
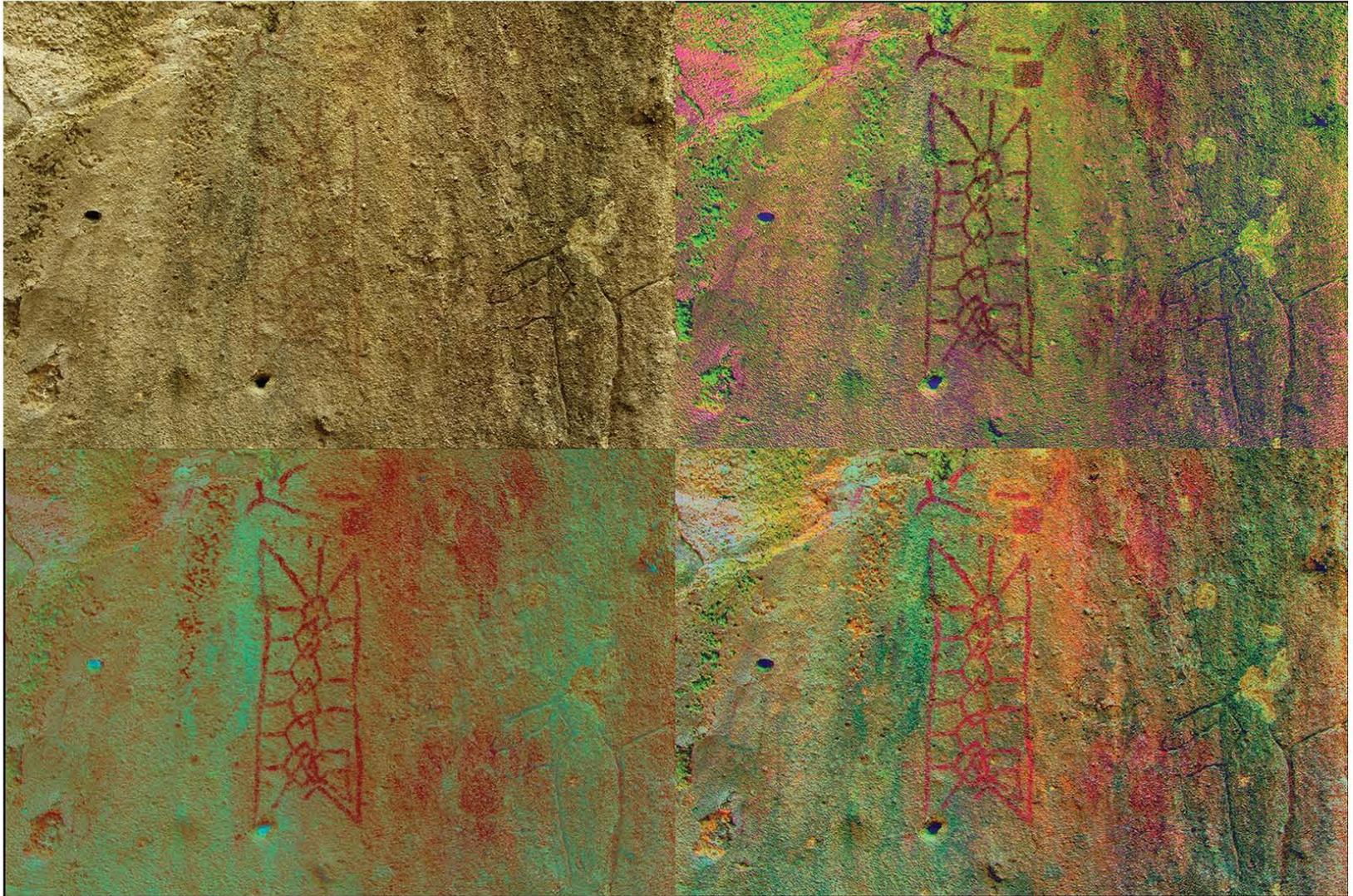


Foto Dstretch

LRE

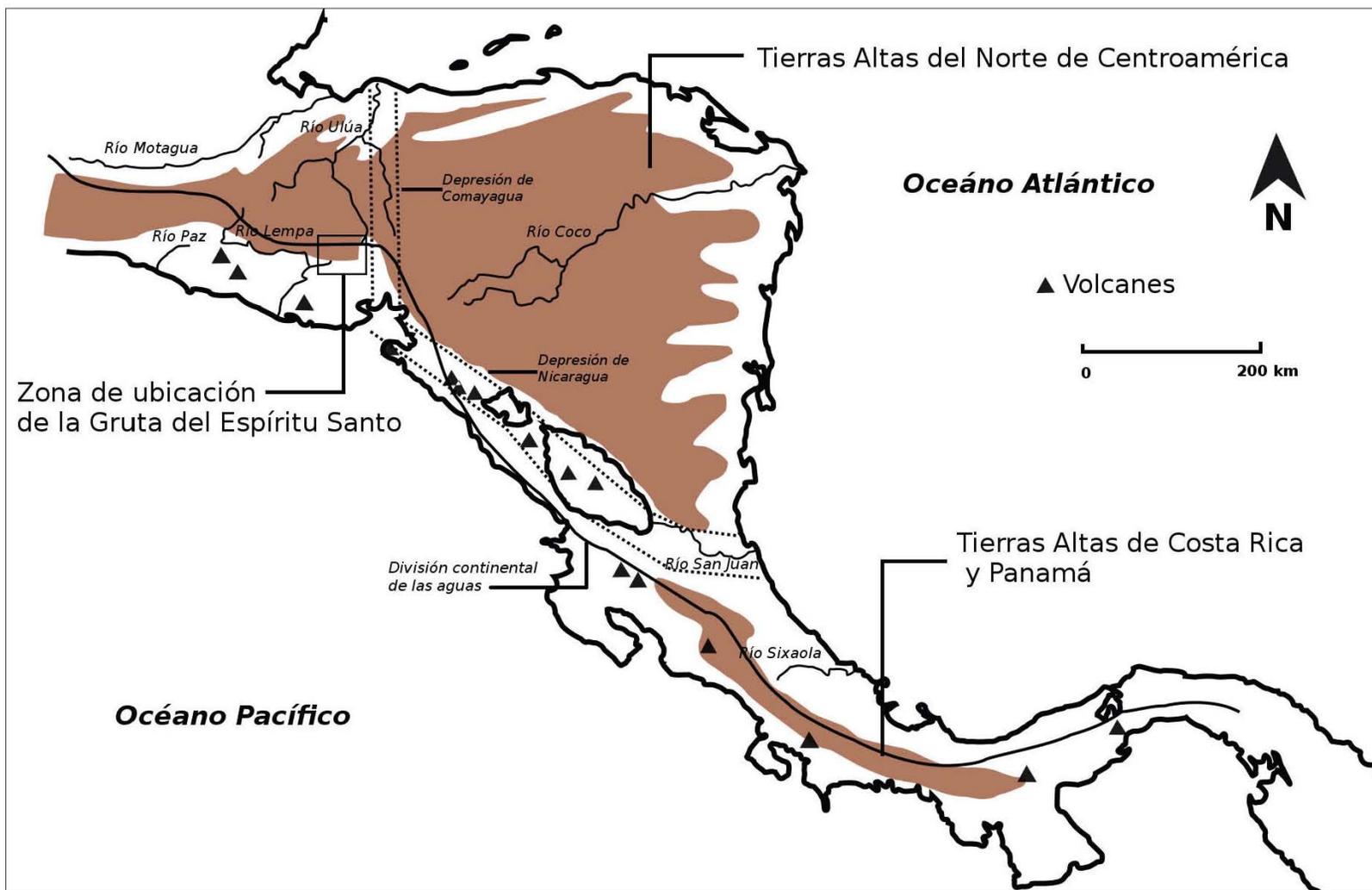
FIGURAS



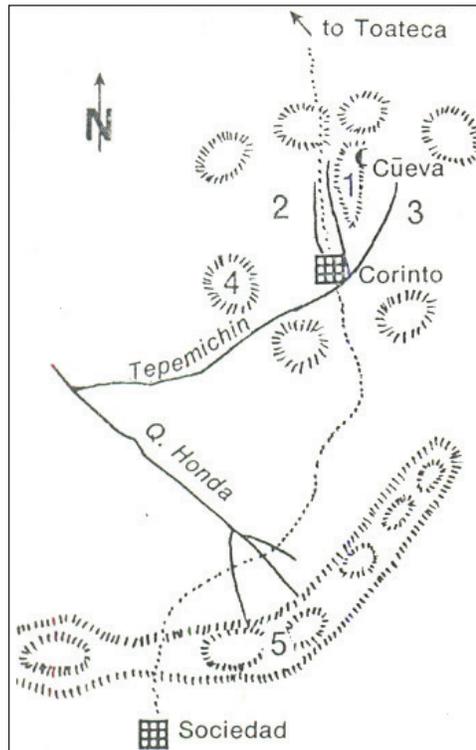
1. Sección del Conjunto A con diversos filtros *Dstretch* (fotografías del autor).



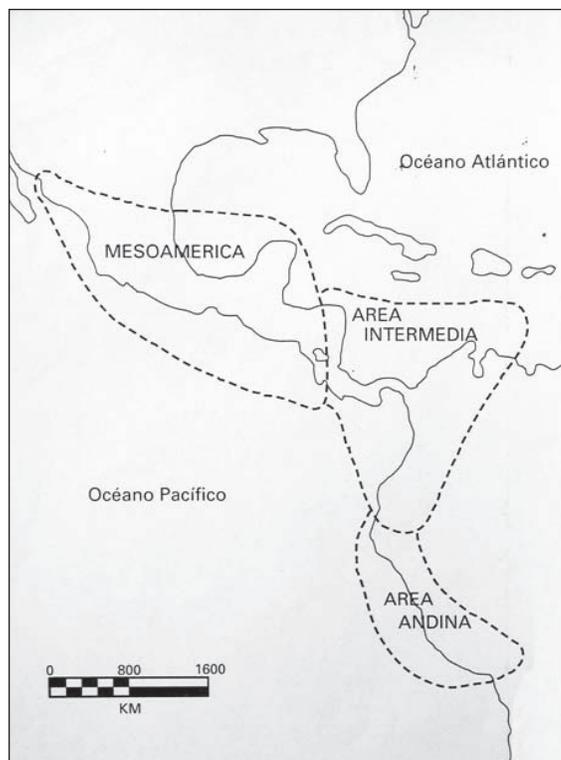
2. Motivo 7 del conjunto C, ejemplo del proceso de aplicación de filtro de visualización, elaboración de calco digital por medio de vectores y presentación de dibujo final (fotografías y dibujo del autor).



3. Mapa de Centroamérica con la ubicación de la Gruta del Espíritu Santo (elaborado por el autor a partir de Hasemann 1996).



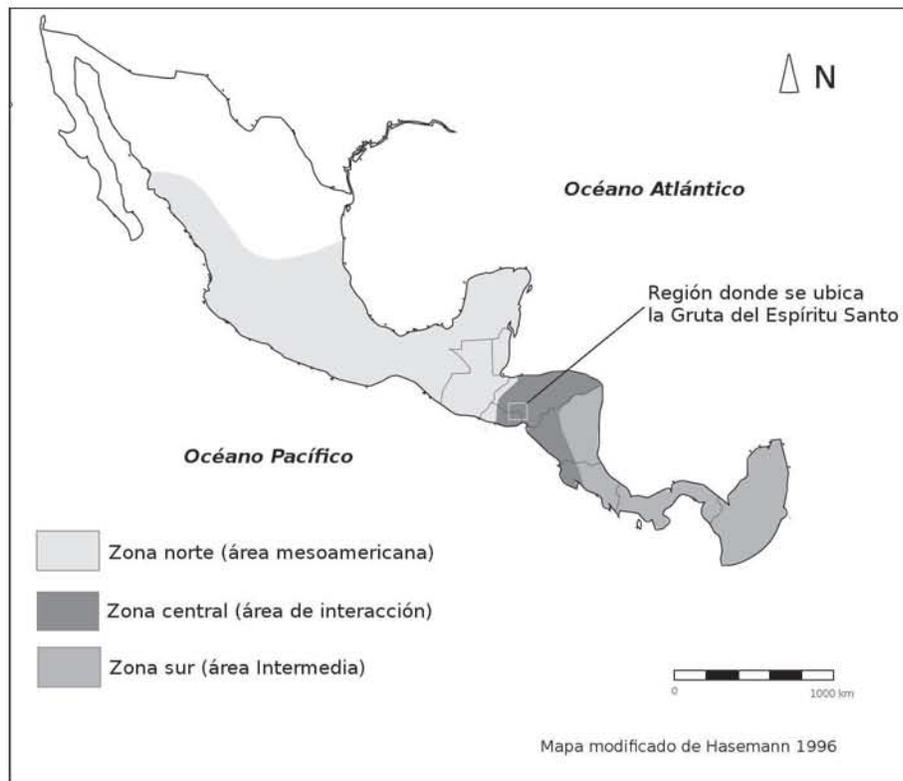
4. Mapa del valle de Corinto. 1) lomas del Suncuyo con la ubicación de la Gruta del Espíritu Santo, 2) llanos del Suncuyo, 3) llano Grande, 4) Cerro Ocotepeque y 5) montañas de Sociedad (Haberland 1972: 287).



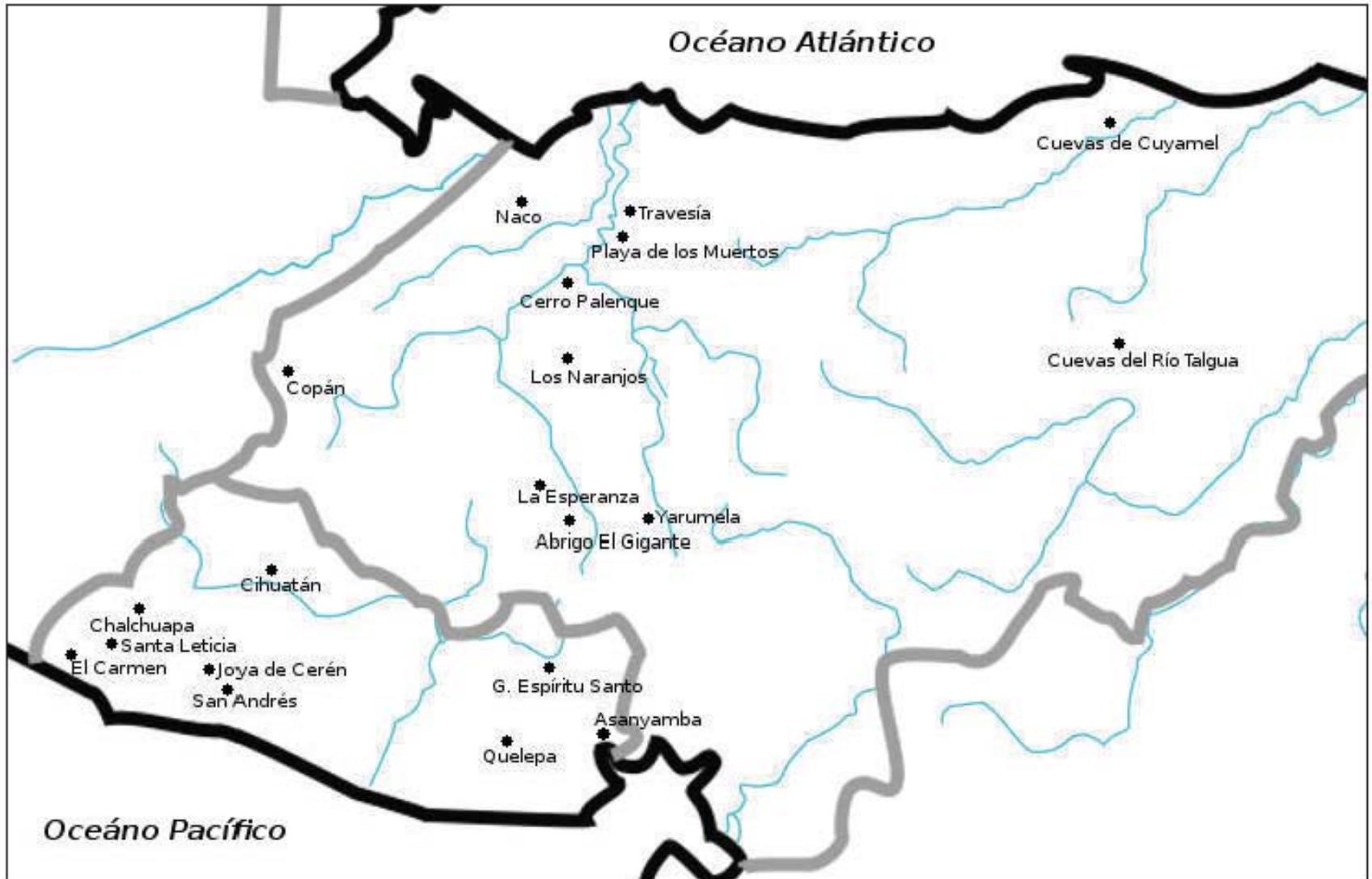
5. Áreas culturales de la América Nuclear (Fernández y Jiménez 1991).



6. Mapa de Mesoamérica (Manzanilla y Luján 1993: 15).



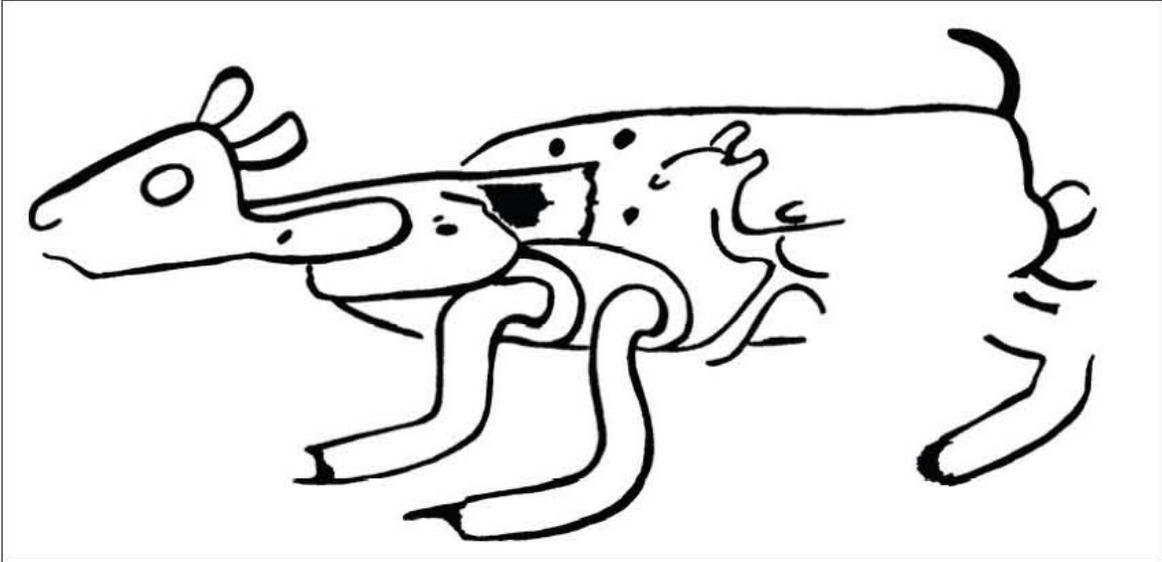
7. Filiación cultural de Centroamérica (elaborado por el autor a partir de Hasemann 1996).



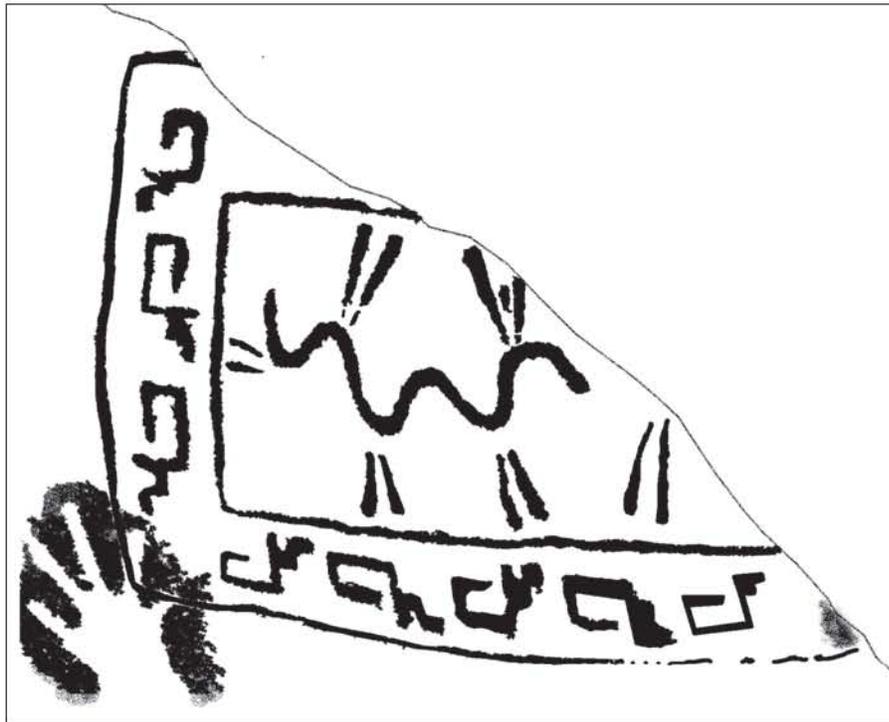
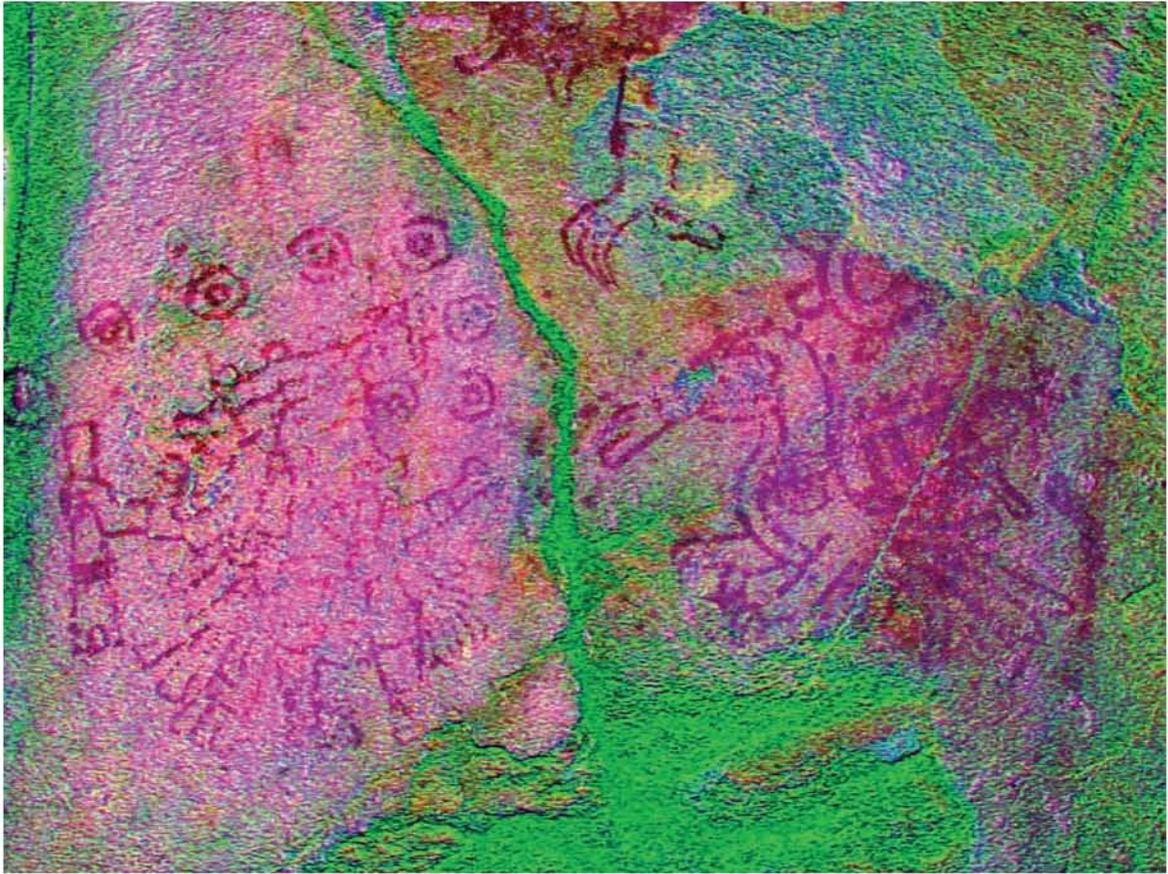
8. Sitios arqueológicos mencionados en el texto (elaborado por el autor).



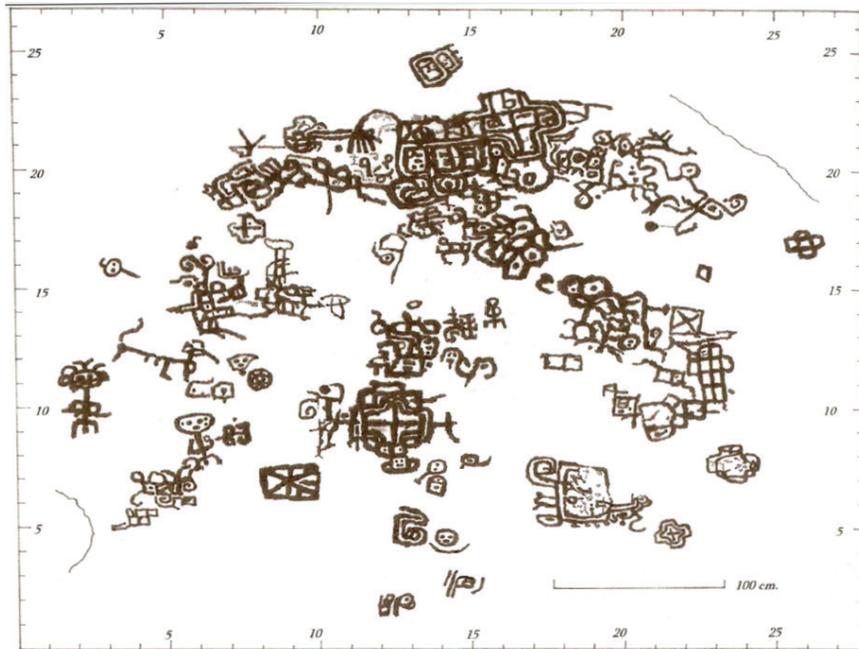
9. a) Relieve de estilo olmeca encontrado en Las Victorias, Chalchuapa, occidente de El Salvador (fotografía del autor). b) Diablo Rojo de Amatitlán, Guatemala (dibujo de Sergio Ericastilla).



10. a) Pintura rupestre de Naj Tunich, Clásico Tardío, Petén, Guatemala (Stone 1991: 189). b) Cueva del Venado, Jutiapa, Guatemala (Stone y Ericastilla 1999: 687).



11. a) Pinturas en estilo centro-mexicano en Laguna de Ayarza, Guatemala, modificada con filtro *Dstretch*. b) Pintura con grecas escalonadas o *xicalcoliuhqui*, Cueva del Ermitaño, Chalatenango, El Salvador (fotografía y dibujo del autor).



12. La Piedra El Encanto, en la Provincia de Guanacaste, Costa Rica, ejemplo del esquematismo que predomina en el sur del istmo centroamericano (Herrera y Ballereau 2010: 322).



13. Petroglifo en alto relieve conocido como el León de Piedra, en el parque ecológico Tehuacán, en las faldas del volcán San Vicente, centro de El Salvador (fotografía del autor).



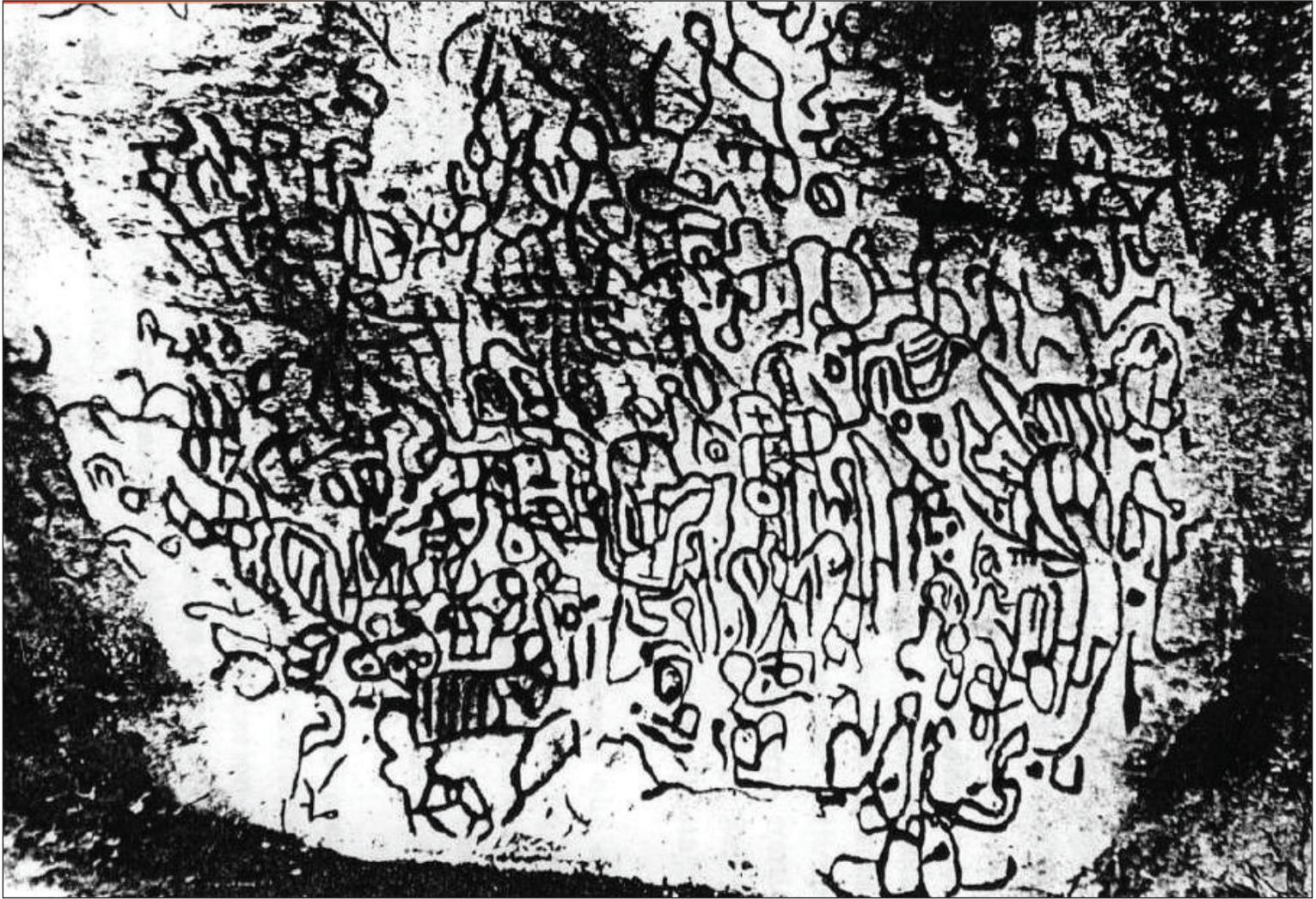
14. Petroglifos en la isla Igualtepeque, lago de Güija, Departamento de Santa Ana, El Salvador (fotografía del autor).



15. Petroglifos en Poza de los Fierros, Departamento de Cabañas, El Salvador (fotografía del autor).



16. Detalle de los petroglifos de la Cueva de los Fierros, departamento de Cabañas (fotografía del autor).



17. La Pintada de San José Villanueva, registro publicado por Rodolfo Barón de Castro en 1942 (Perrot-Minnot 2010: 29).



18. Detalle de los petroglifos de la Cortina de los Fierros de Tonacatepeque (fotografía del autor).



19. Petroglifos de Plan del Barro (también conocido como Loma Colorado), Departamento de Chalatenango (fotografías del autor).



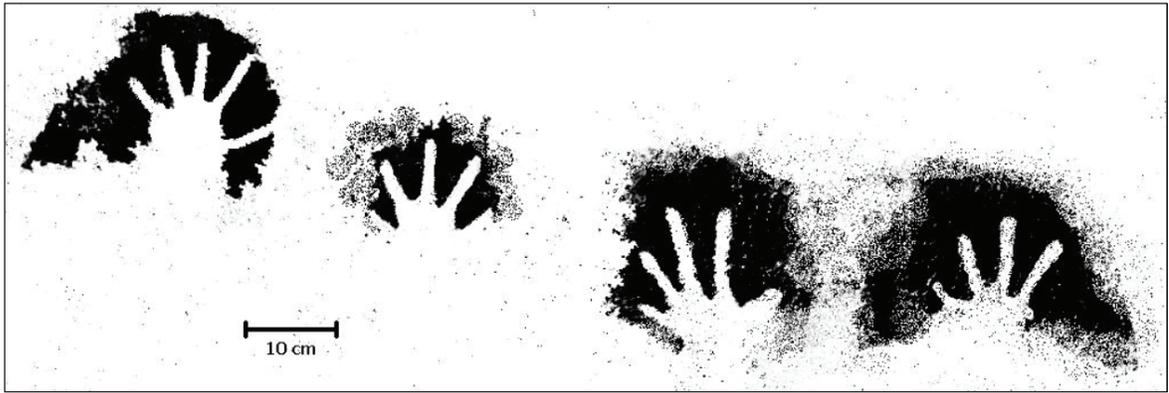
20. Cerro Vivo, departamento de Chalatenango: a) Petroglifo con espirales, b) roca con secuencia de puntos ordenados en línea recta (fotografía del autor).



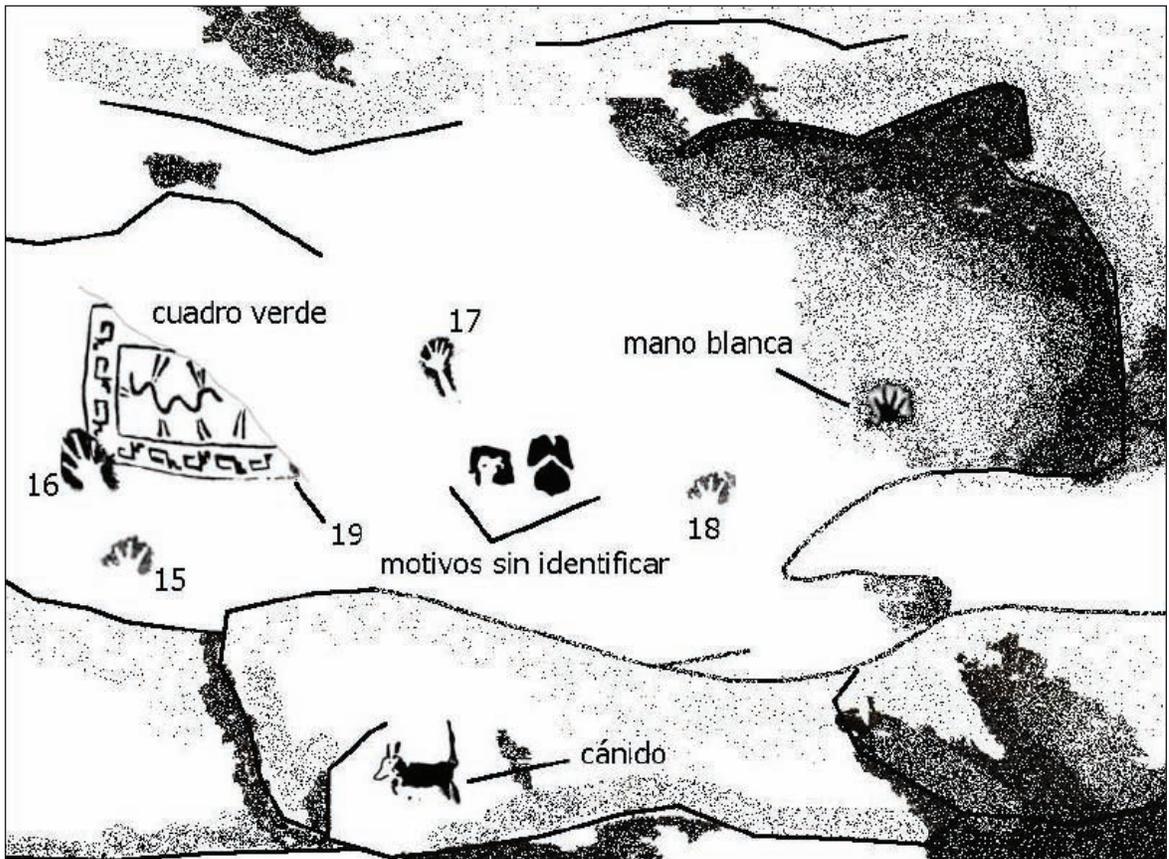
21. Rostro grabado en el Plan del Barro, departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía del autor).



22. Petroglifos de El Sicahuite, Departamento de Chalatenango, El Salvador (fotografía del autor).



23. Conjunto de manos al negativo en la Cueva del Ermitaño, Departamento de Chalatenango, El Salvador (Lerma 2010a).



24. Abrigo superior de la Cueva del Ermitaño, departamento de Chalatenango, El Salvador (Lerma 2010a: 50).



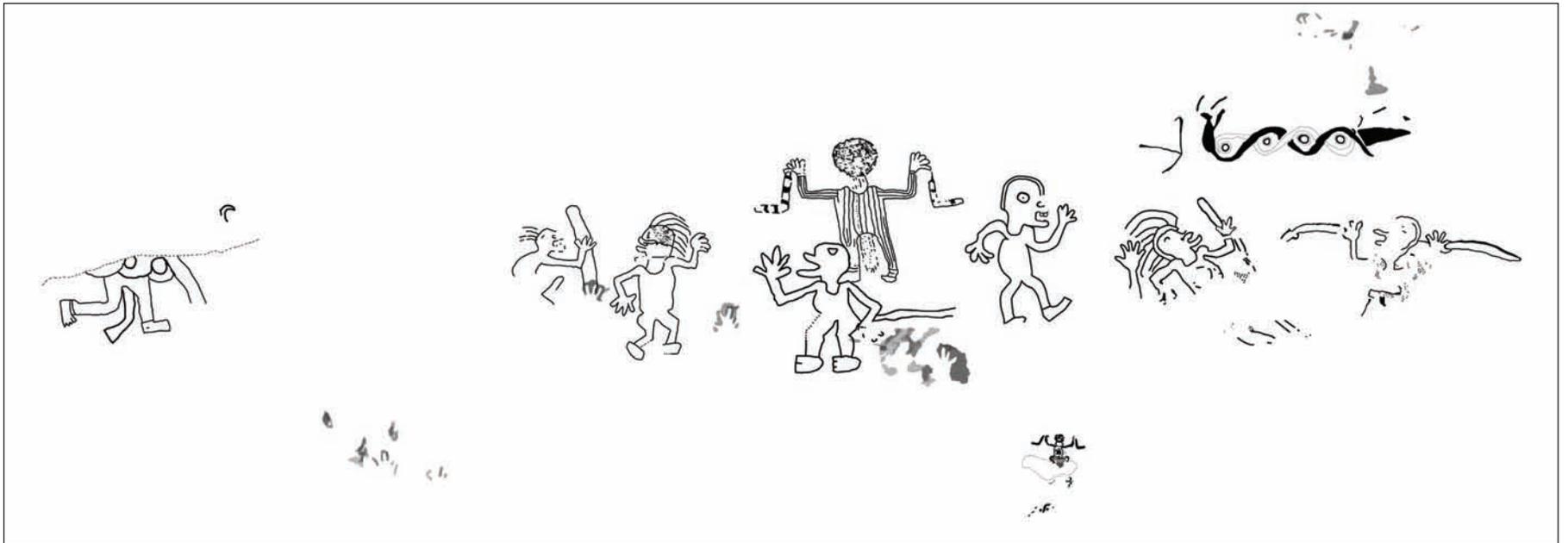
25. Pintura rupestre de Las Caleras o Los Horcones, departamento de Chalatenango, El Salvador (foto proporcionada por el arqueólogo Hugo I. Chávez).



26. Patada de Diablo, Departamento de Cuscatlan, El Salvador (detalle)
(fotografía del autor).



27. Grabado en Yarrowalaji, Departamento de Morazán, El Salvador (fotografía del autor).



28. Dibujo de las pinturas de la Cueva de las Figuras, Departamento de Morazán (Lerma 2010b).



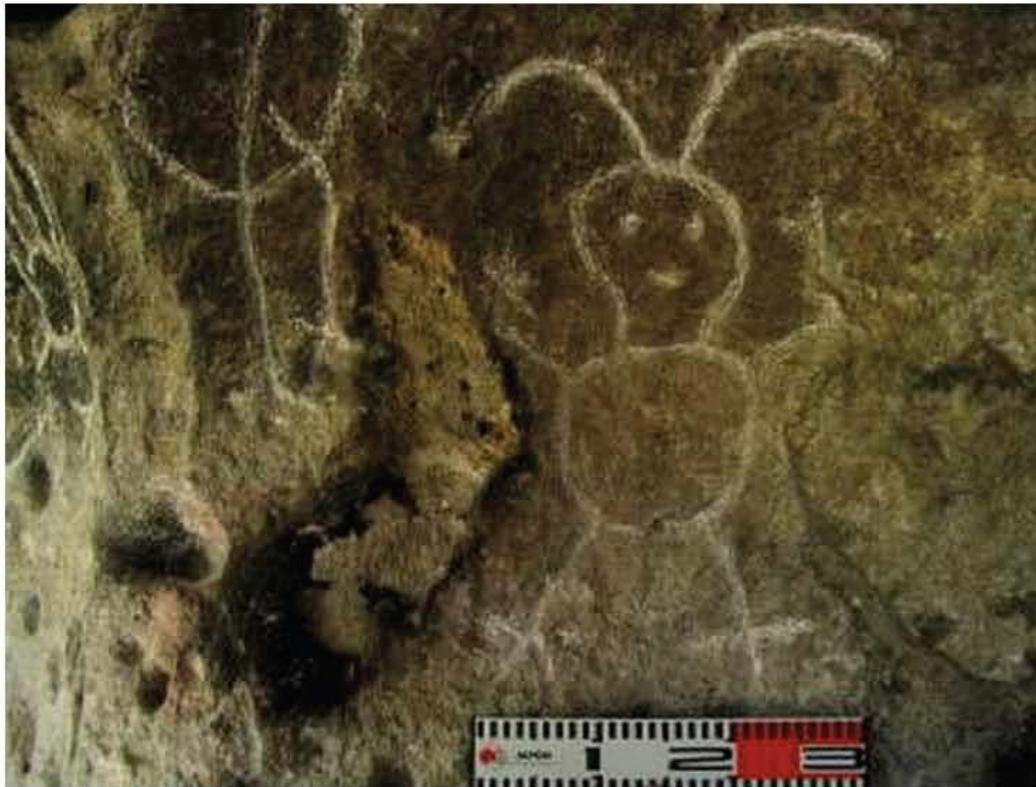
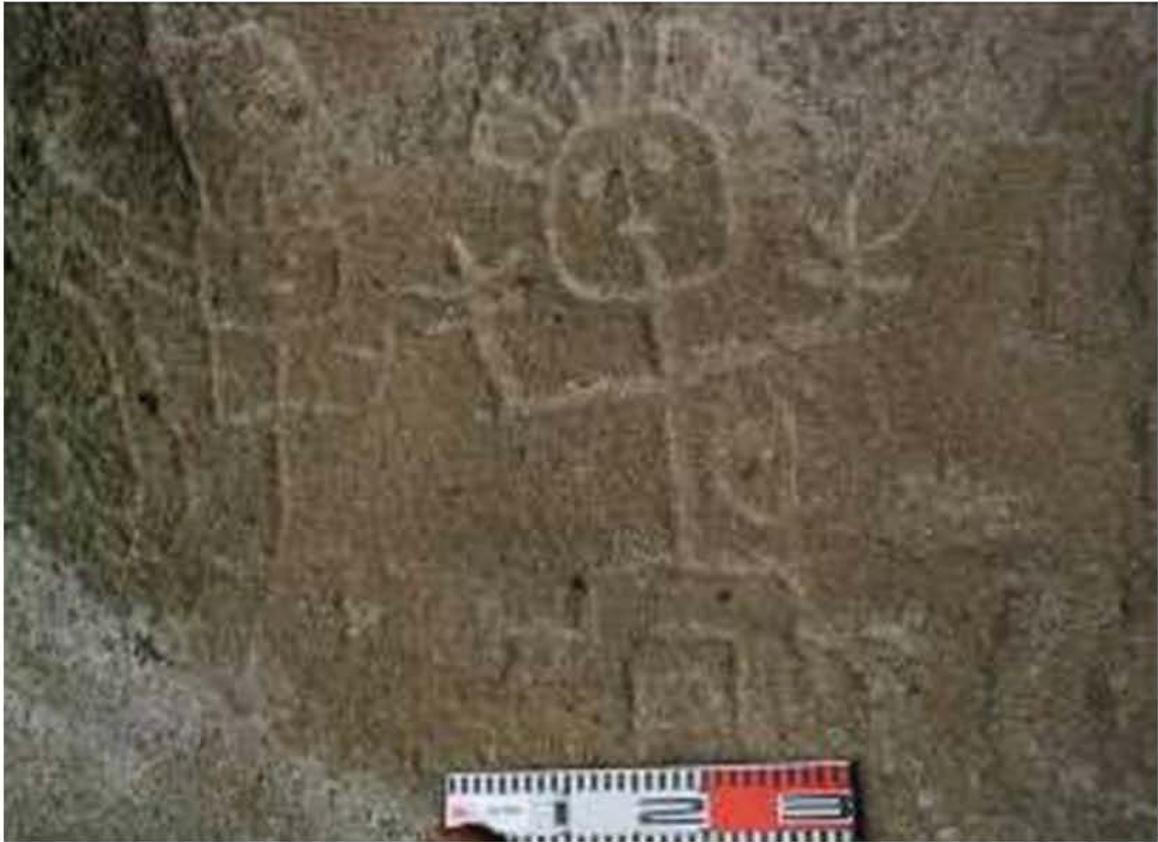
29. Detalle de las pinturas de la Cueva de los Fierros, Departamento de La Unión, El Salvador (fotografía del autor).



30. Petrogifos de Guatajiagua, Departamento de Morazán
(fotografía del autor).



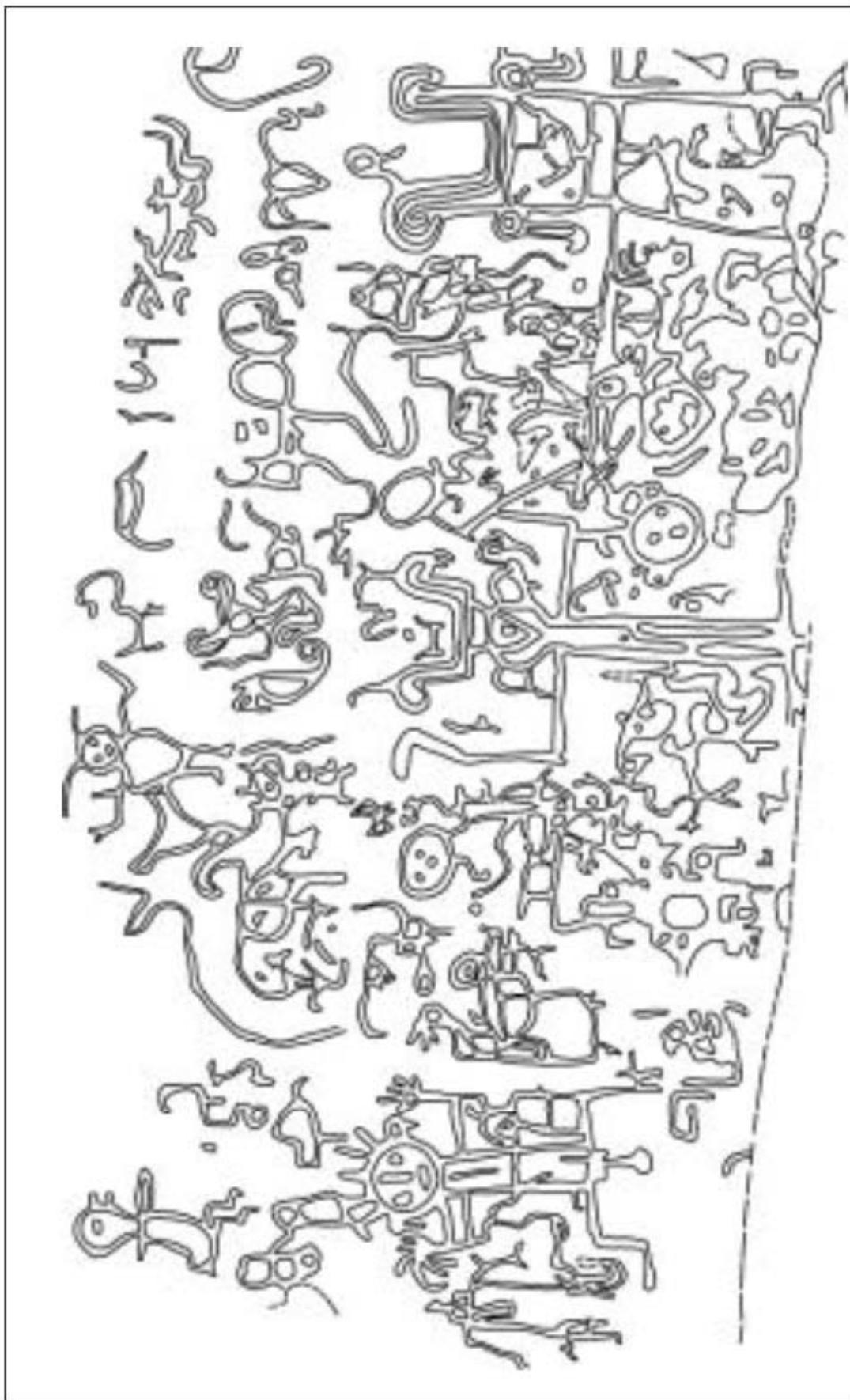
31. Pinturas de Yaguacire, Departamento de Francisco Morazán, Honduras (McKittrick 2003).



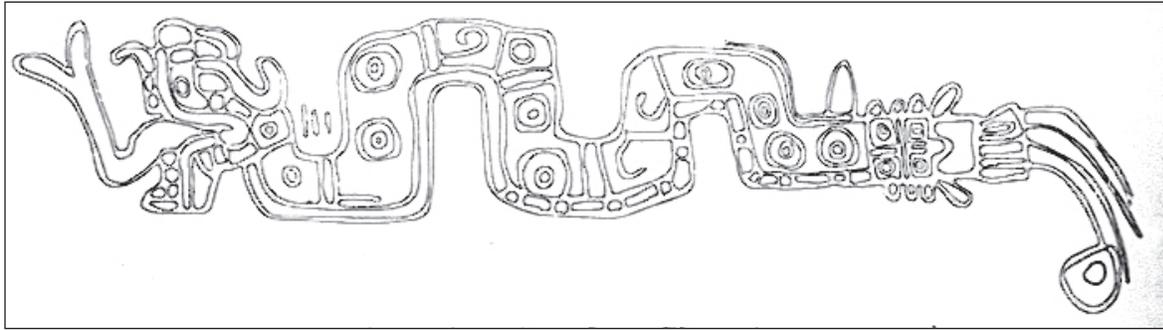
32. Petroglifos antromorfos de Ayasta, Departamento de Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez 2007).



33. Estructura 1 de Cueva Pintada de Azacualpa, Departamento de La Paz, Honduras (Künne y Navarro 2009).



34. Petroglifos de Oropolí, Departamento de El Paraíso, Honduras (McKittrick 2003).



35. Petroglifo de serpiente emplumada en Santa Elena, departamento de Francisco Morazán, Honduras (McKittrick 2003: 178).



36. Pinturas de Icalupe, Departamento de Madriz, Nicaragua (fotografía de Edgar Espinoza, proporcionada por Bayardo Gámez).



37. Cueva Conga, departamento de Jinotega (Baker 2003: 213).



38. a) Conjuntos de pinturas rupestres en la laguna Asososca, Managua. b) Serpiente emplumada de la laguna Asososca, Managua, Nicaragua, modificadas con filtro *Dstretch* (fotografías del autor).



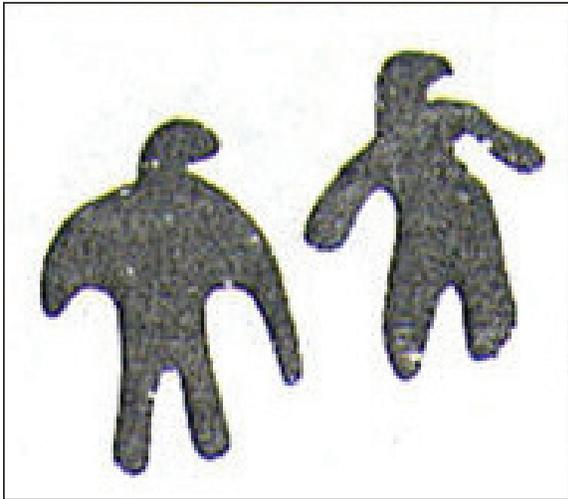
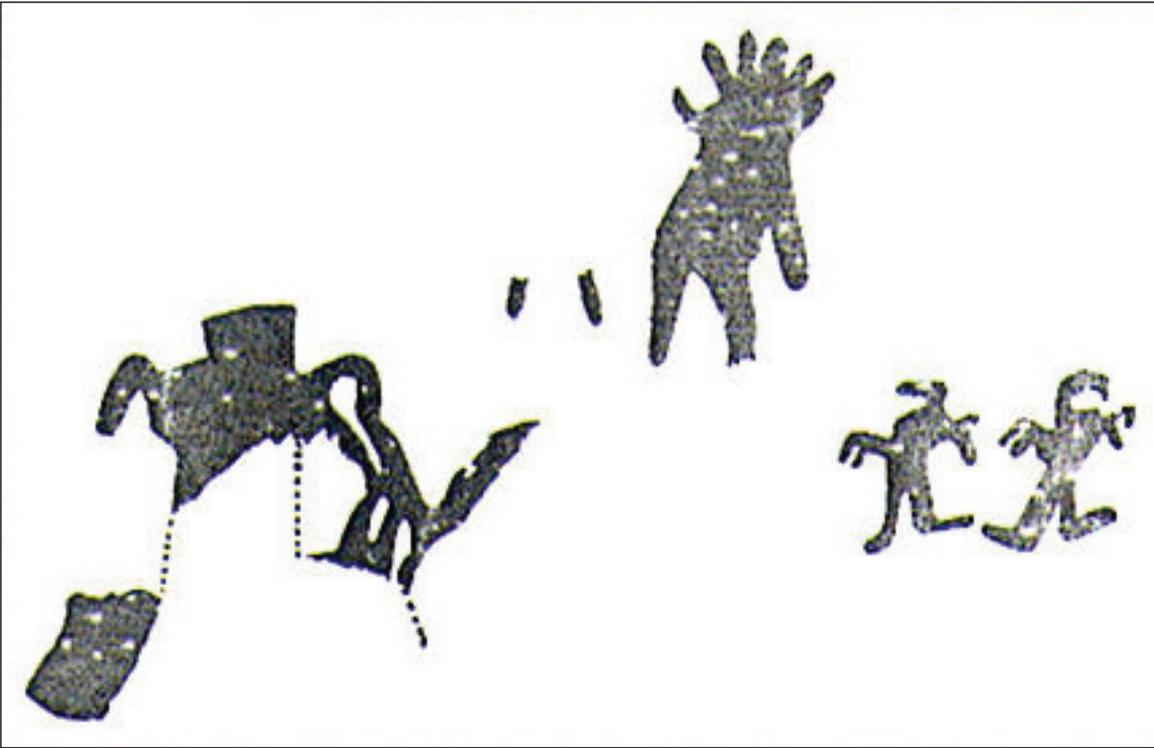
39. a) Finca El Tule, Granada. b) Cailagua, Masaya, Nicaragua (fotografías del autor).



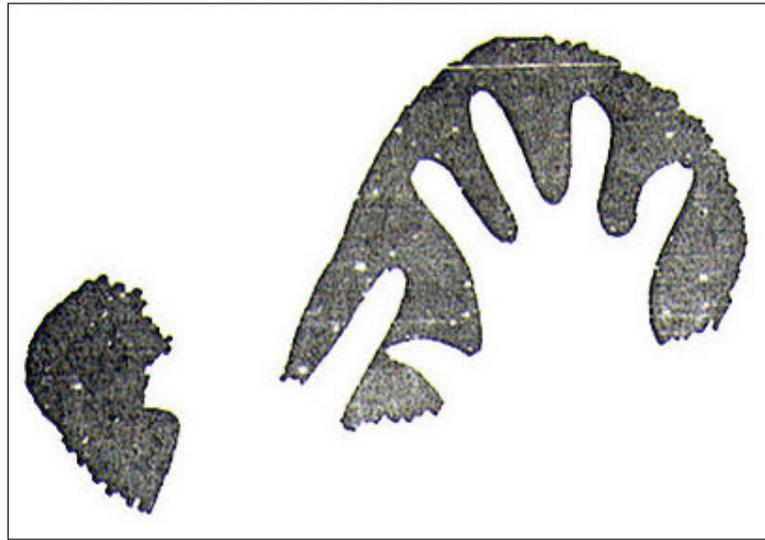
40. Registro de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo realizado por Haberland "Grupo de pinturas de la pared norte incluyendo una figura con un arco (?), humanos cornudos con máscaras, chevrones y varios bastones como de "golf" cruzados" (1972: 288).



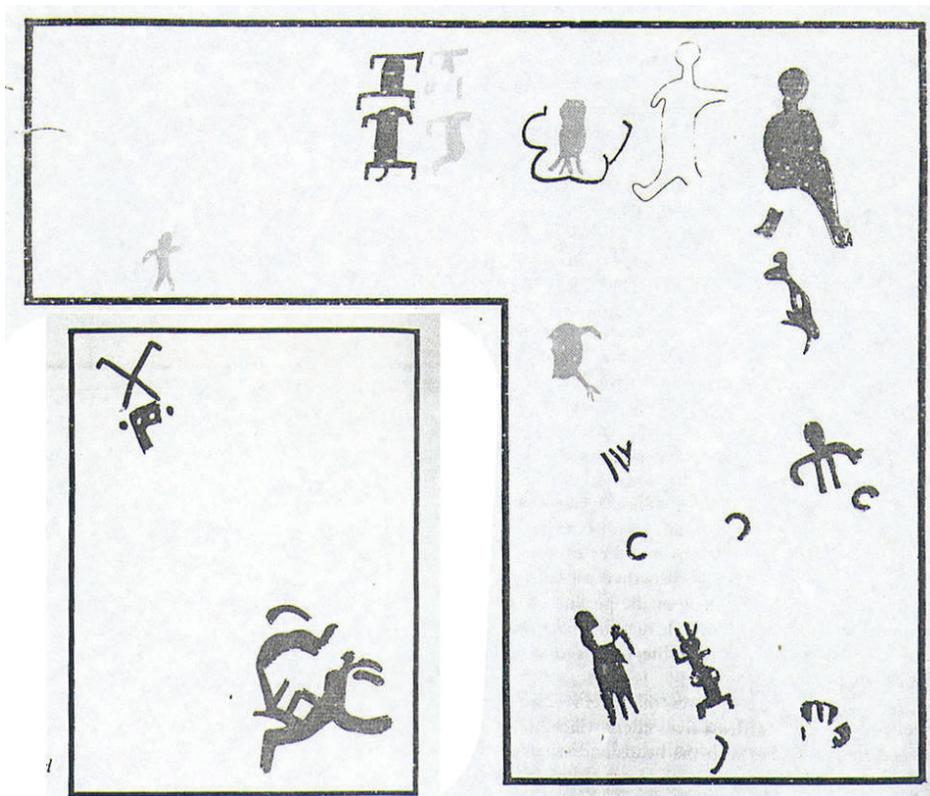
41. Registro de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo realizado por Haberland: “Grupo de pinturas de la pared norte incluyendo figuras cornudas, aves, y una figura danzando (?) con un bastón” (1972: 289).



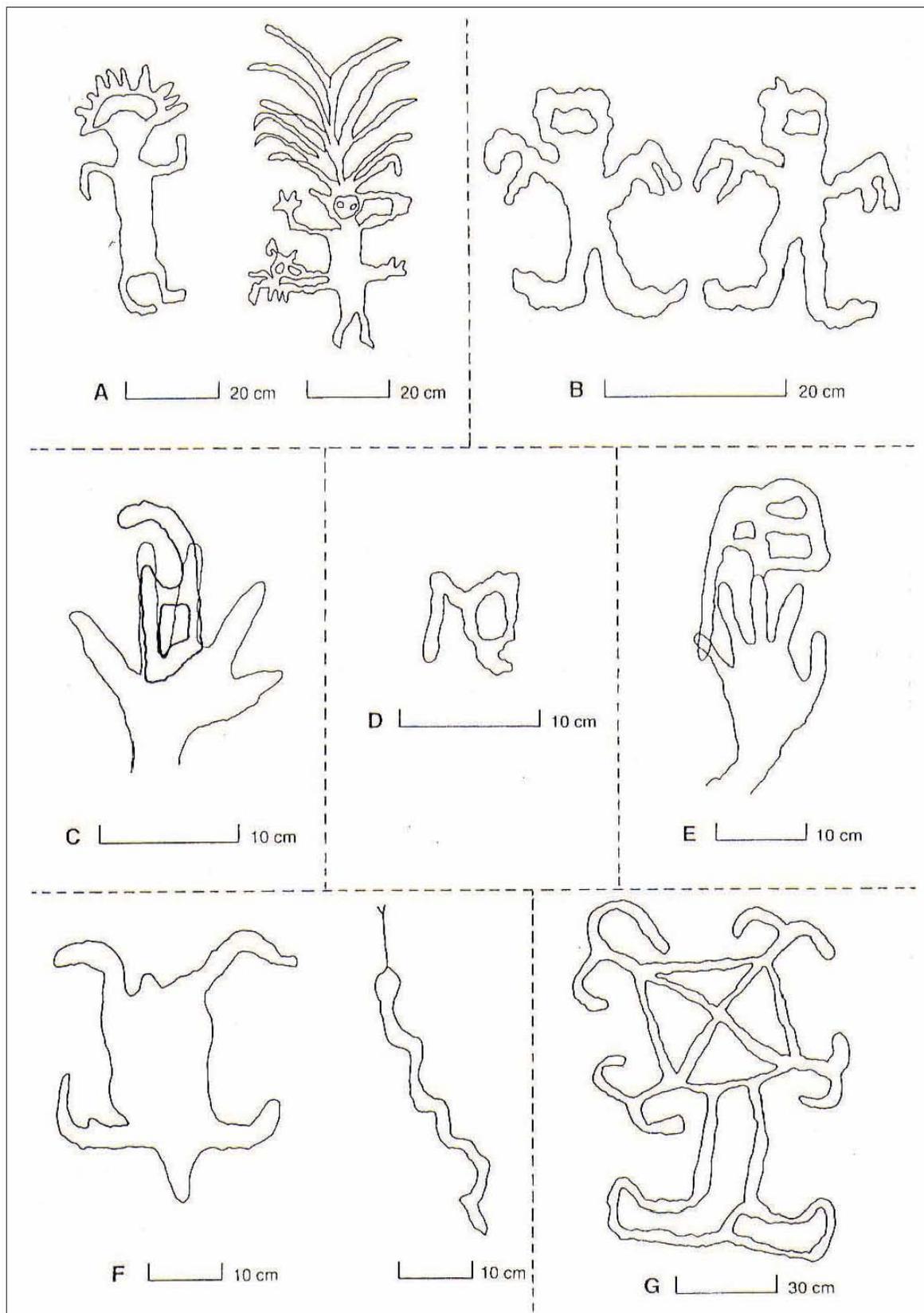
42. Registro de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo realizado por Haberland: "Pinturas de la pared norte presentando aves con cuerpos humanos, una figura con muchas proyecciones en su cabeza y el remanente de otra pintura [...] Dos aves con cuerpos humanos pintadas en rojo oscuro sobre la parte norte de la pared posterior [...] Una pintura rojo oscura, posiblemente de un ave con un cuerpo humano de la parte norte de la pared posterior de la cueva." (1972: 289).



43. Registro de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo realizado por Haberland: “Una mano negativa y un dedo impreso de la pared norte de la cueva.” (1972: 290).



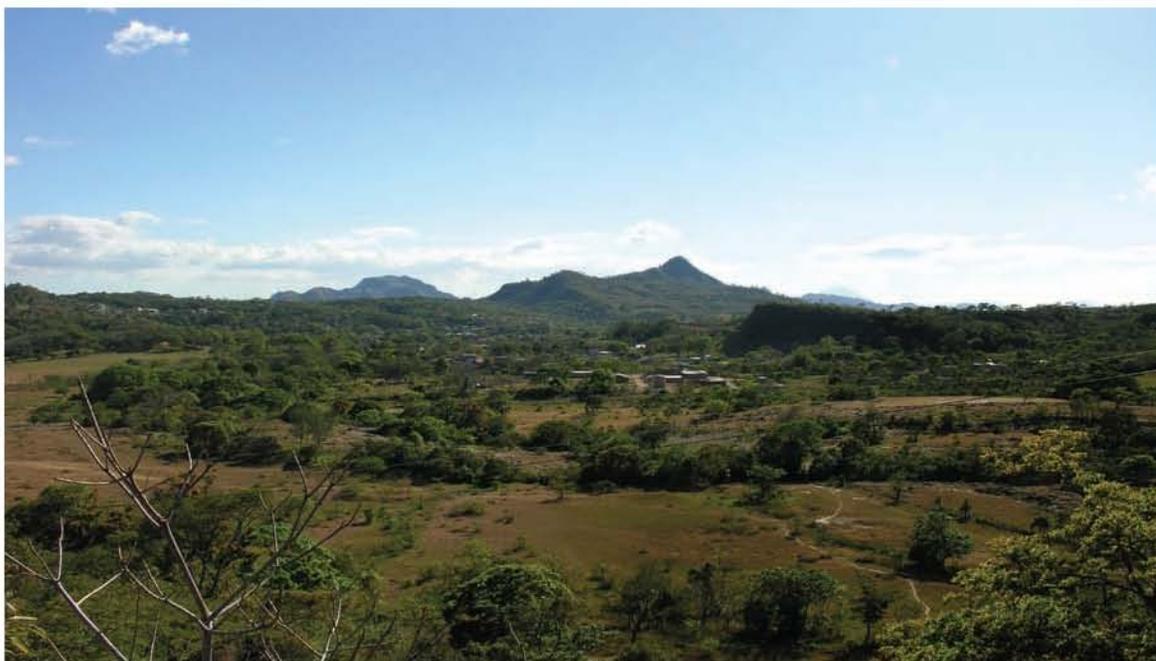
44. Registro de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo realizado por Haberland: “Grupo de pinturas de la pared norte incluyendo pieles de animales, una figura cornuda y una mano delineada [...]. Pinturas en rojo oscuro de palos como de ‘golf’ cruzados y quizá la parte baja de un animal” (1972: 290).



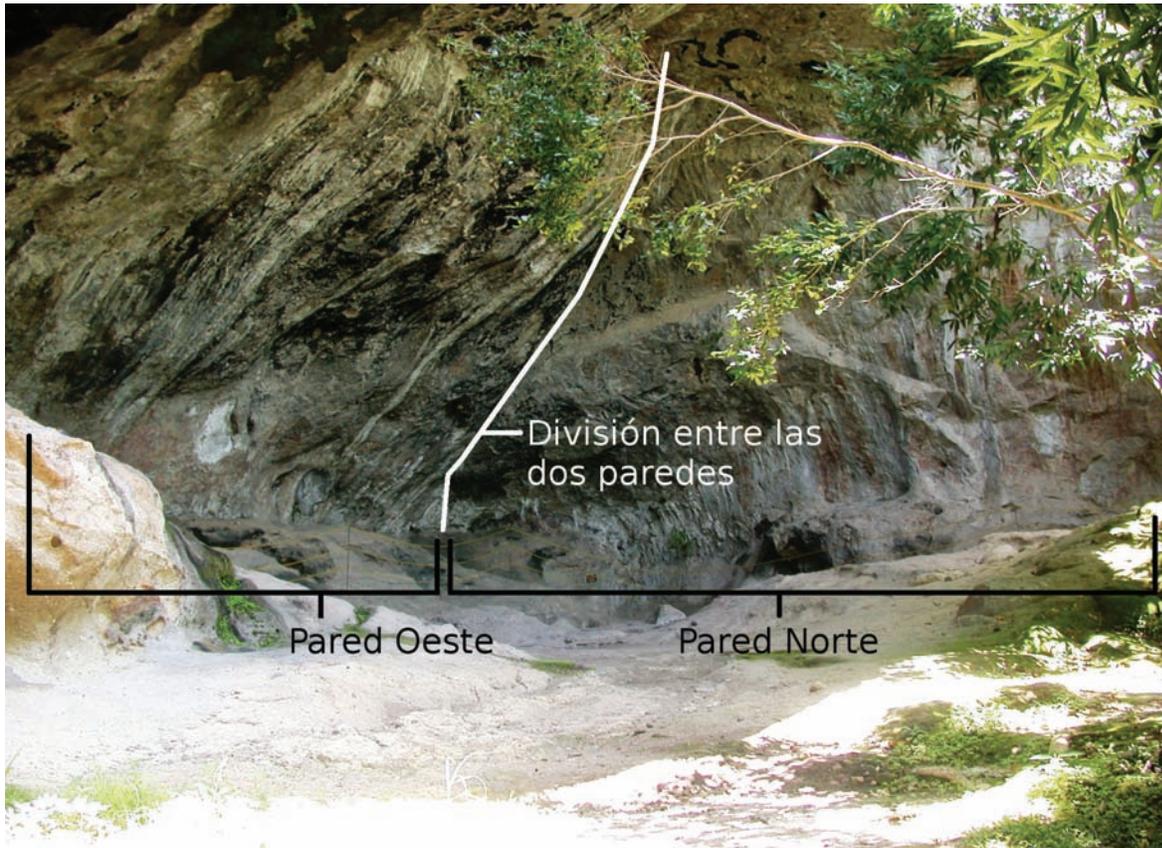
45. Registro de las pictografías de la Gruta del Espíritu Santo realizado por Coladán (2000: 17).



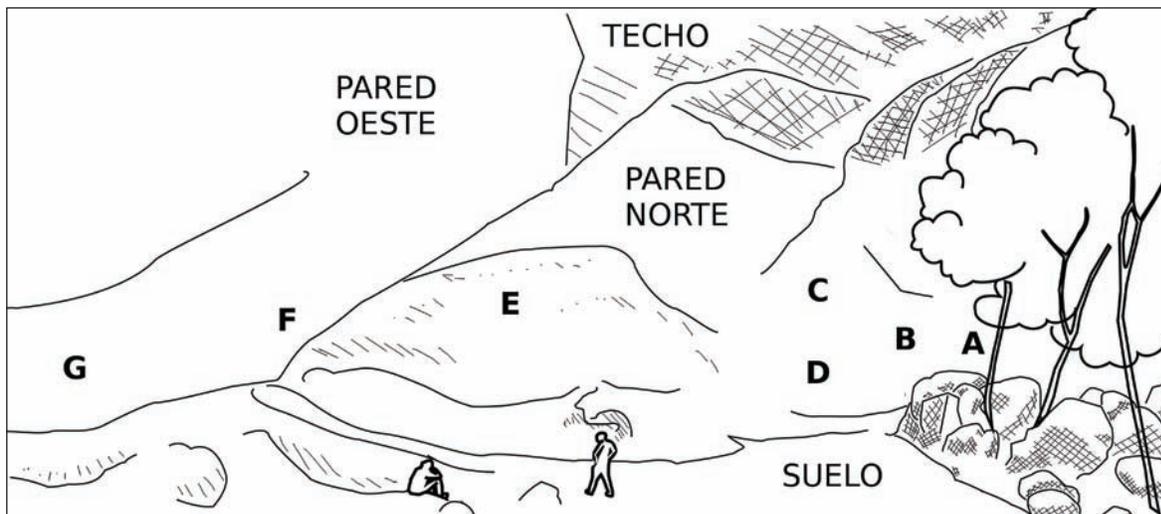
46. Vista de las Lomas del Suncuyo desde el oeste (fotografía del autor).



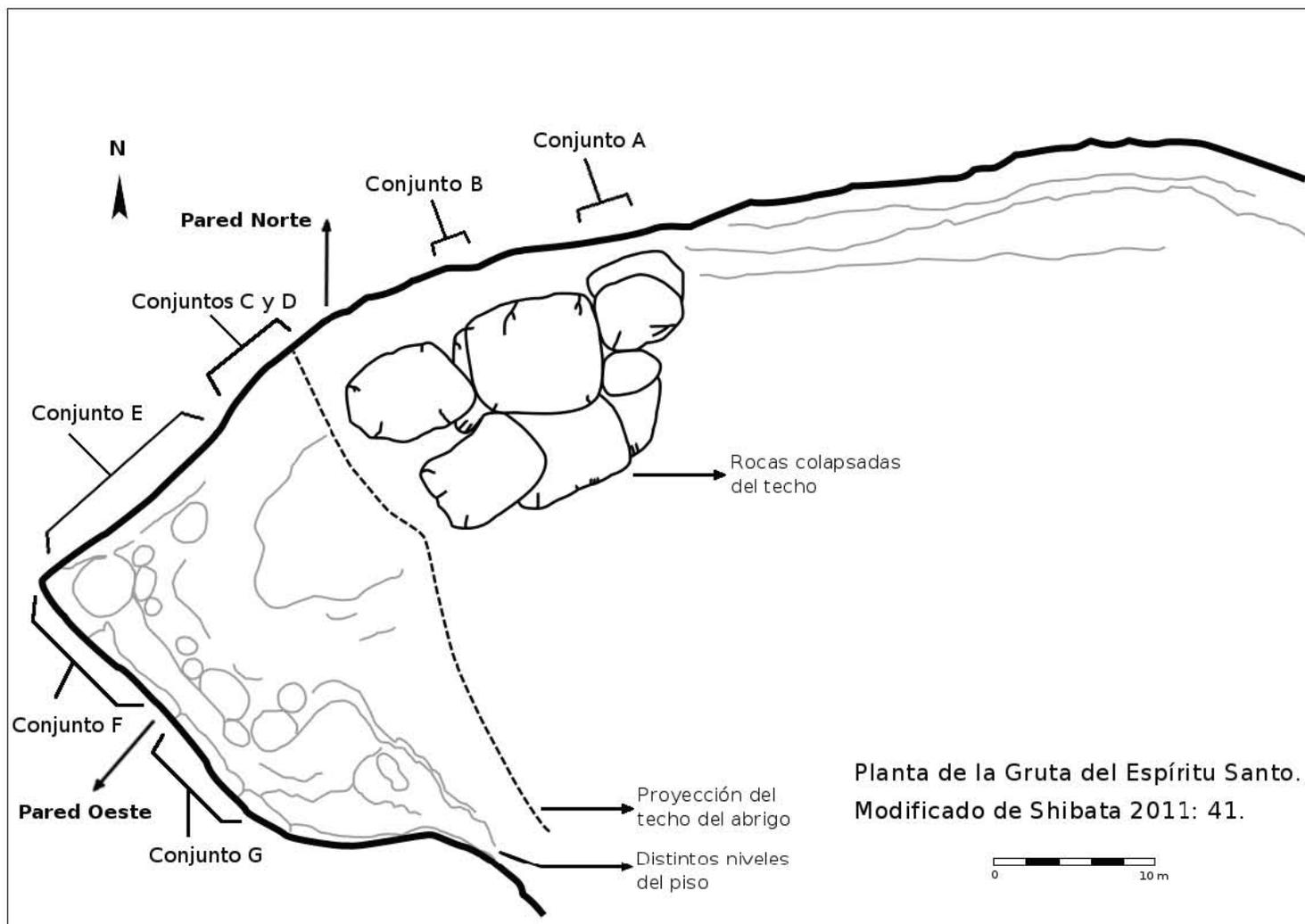
47. Vista del valle de Corinto desde la cima de las Lomas del Suncuyo, a la izquierda el cerro Ocotopeque, al centro el cerro Nubes y al fondo el volcán de San Miguel (fotografía del autor).



48. Vista de las dos paredes que forman el abrigo rocoso (fotografía del autor).



49. Vista del sitio desde la esquina sur (dibujo del autor).



50. Distribución de los conjuntos de pinturas (modificado de Camacho *et al.* 2011: 41) .

a



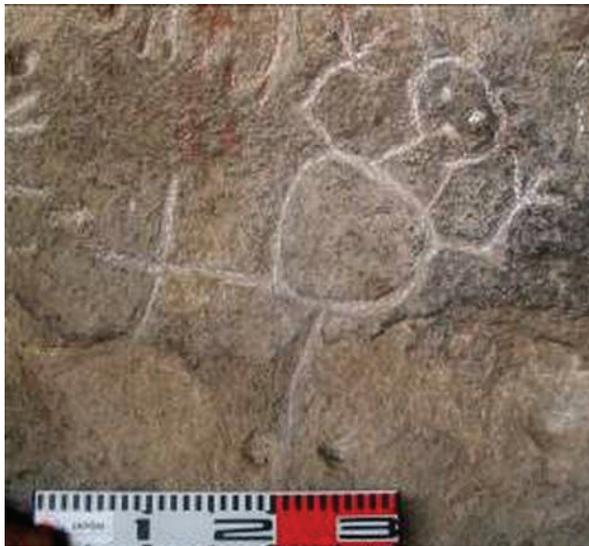
b



c



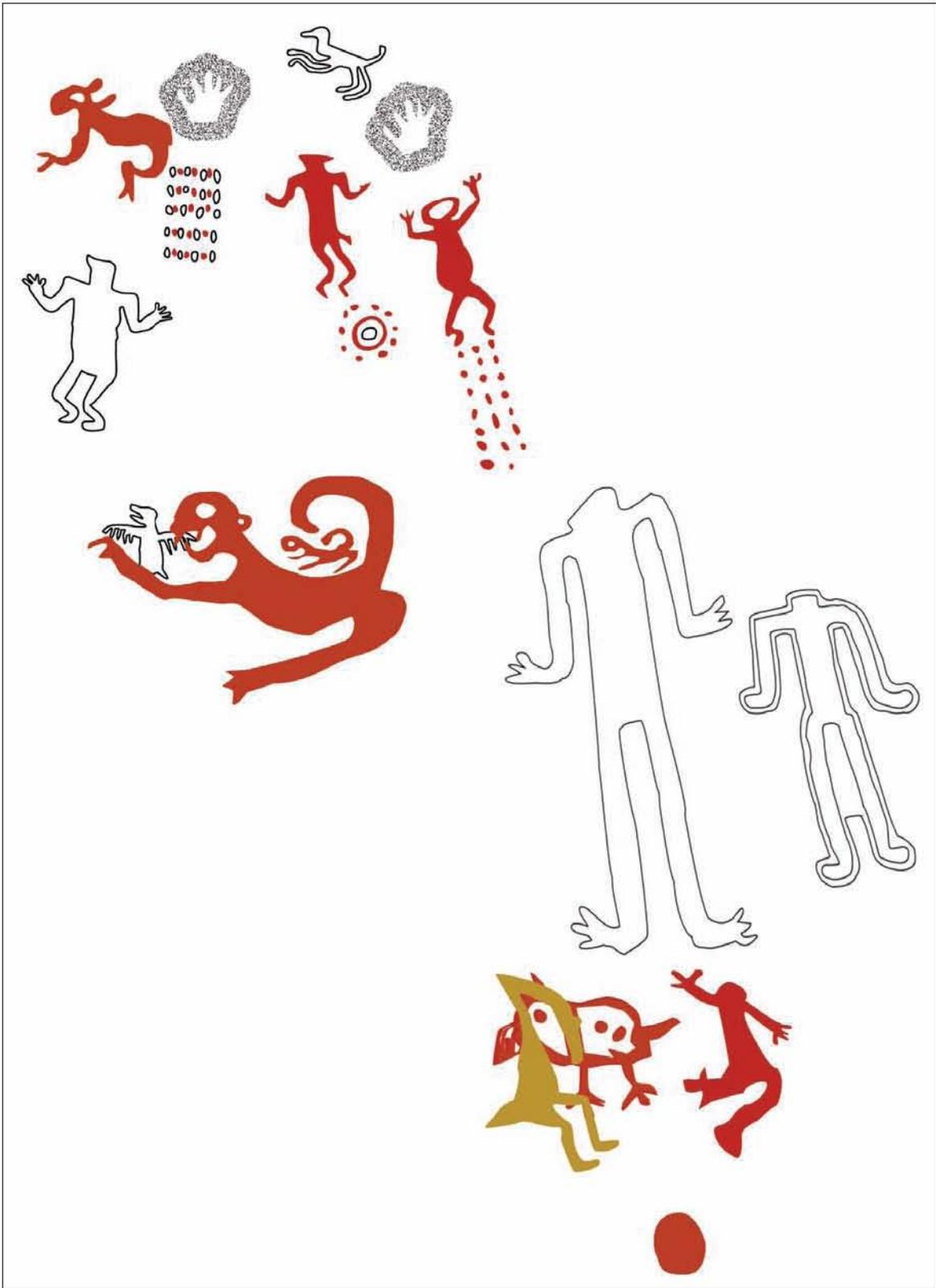
d



51. Antropomorfos en el sitio de Ayasta, Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez 2007).



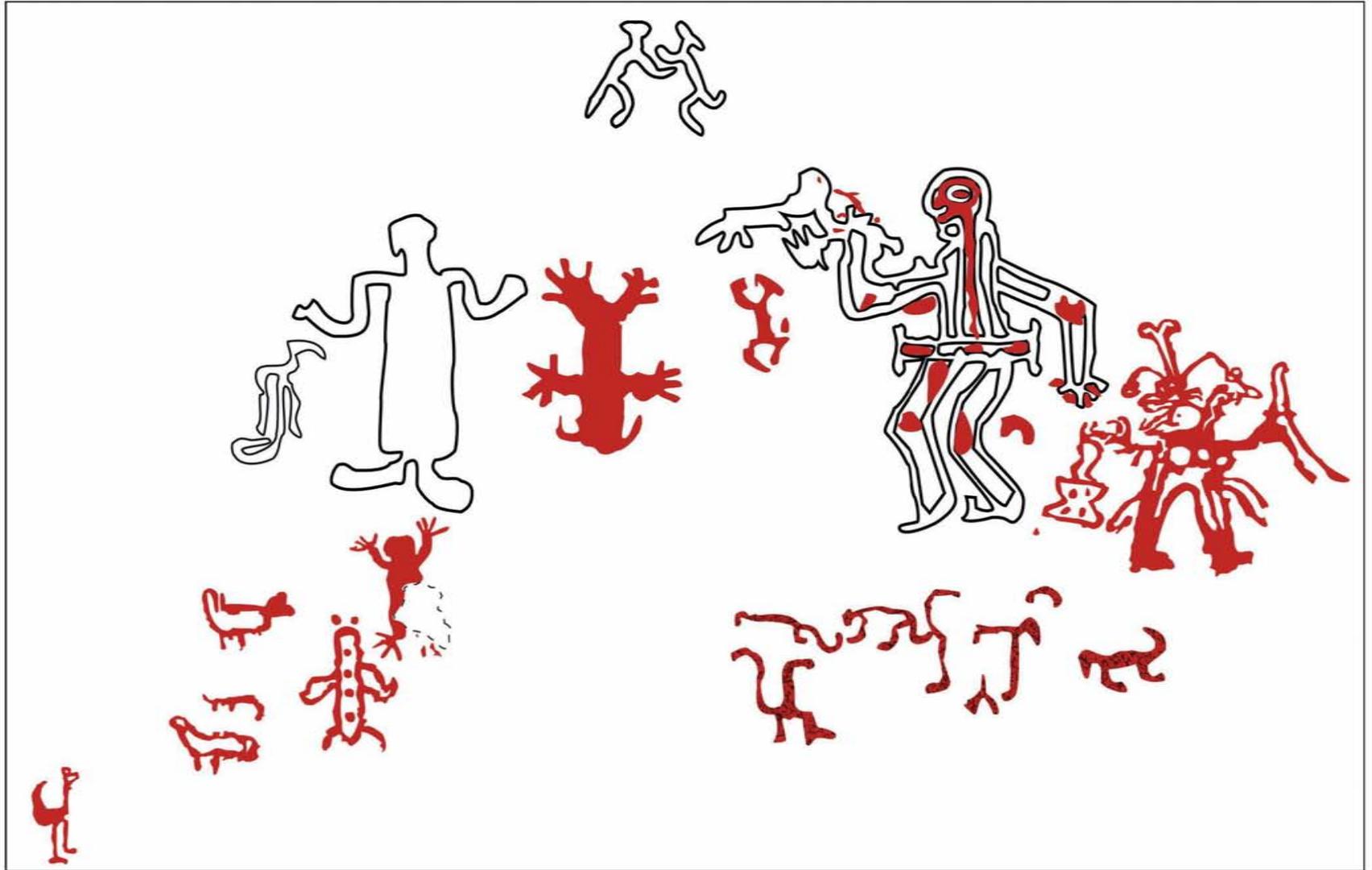
52. Antropomorfo con tocado radial en Ayasta, Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez 2007).



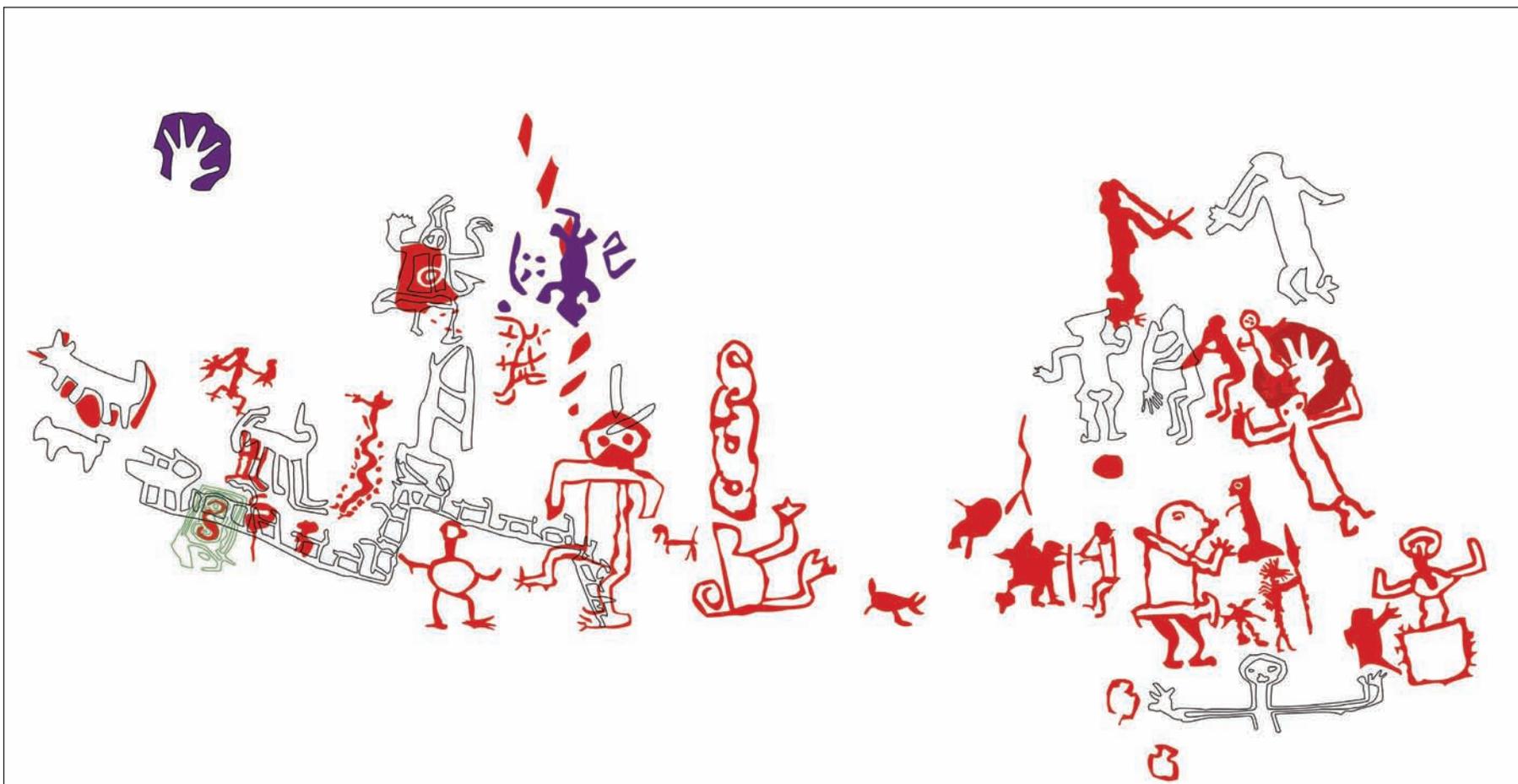
53. Estructura 1A de la Cueva Pintada de Azacualpa,
La Paz, Honduras (dibujo del autor).



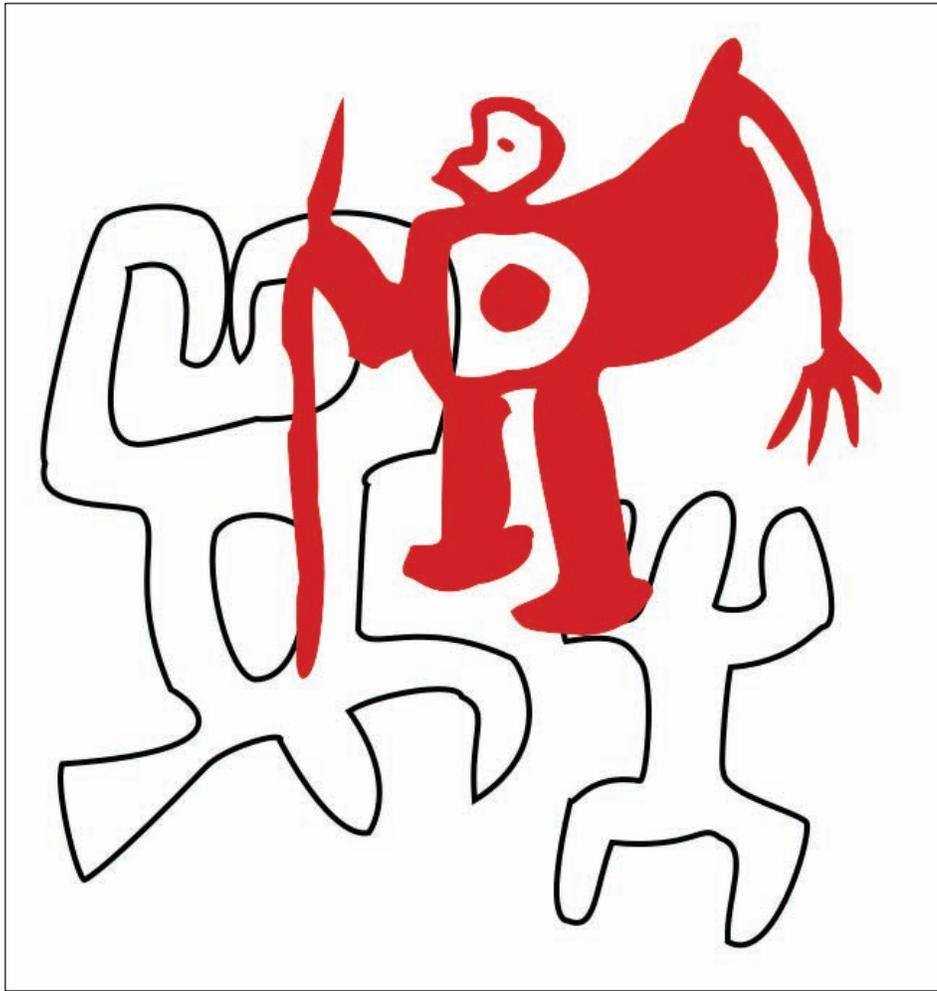
54. Cerámica bicroma en Zonas, Leon, Nicaragua (300 a.C.-300 d.C.
(Baudez 1970).



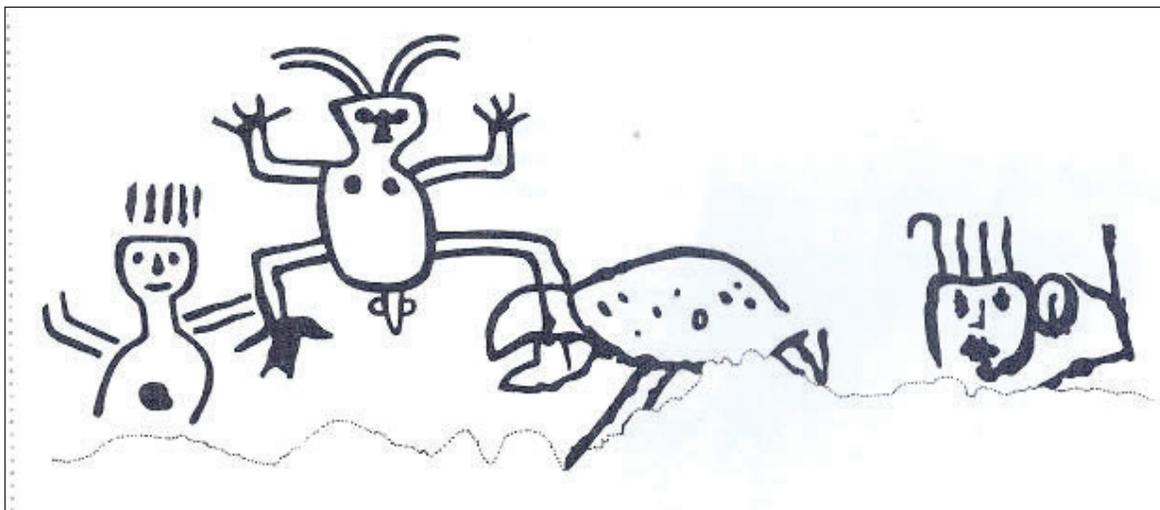
55. Estructura 1B de la Cueva Pintada de Azacualpa, La Paz, Honduras (dibujo del autor).



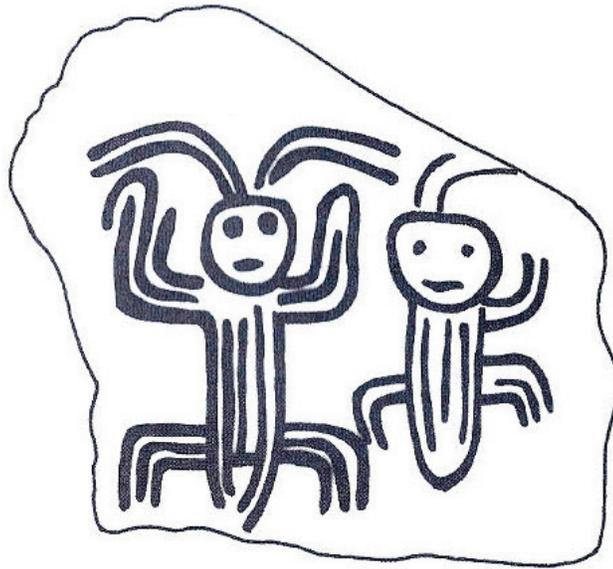
56. Estructura 2A de la Cueva Pintada de Azacualpa, La Paz, Honduras (dibujo del autor).



57. Estructura 8 de la Cueva Pintada de Azacualpa, La Paz, Honduras, detalle (dibujo del autor).



58a. Petroglifos del Departamento de Estelí. Sitio La Mina, (Gómez 2004: 91).



58b. Petroglifos del Departamento de Estelí. Casa de Cultura de Estelí
(Gámez 2004: 132).



59a. Personaje con tocado triforme en la Laguna Asososca,
Managua, Nicaragua, modificada con filtro *Dstretch*
(fotografía del autor).



59b. Personaje con tocado triforme en la Laguna Asososca, Managua, Nicaragua, modificada con filtro *Dstretch* (fotografía del autor).



60. Personajes antropomorfos en la Laguna Asososca, Managua, Nicaragua, modificadas con filtro *Dstretch* (fotografías del autor).



61. Platos con soportes trípodes con representaciones humanas, Tazumal, Clásico Tardío (MUNA).



62. Plato con soporte trípode con rostro humano, oriente de El Salvador, Clásico Tardío (MUNA). Pag. 50.



63. Vaso polícromo de Tenampúa, valle de Comayagua, Honduras (Baudez 1970).



64. Baile de los Emplumados o Hualaje (Amaya 1985: 61).



65. Pendiente Tumaco en forma de personaje disfrazado de ave.
Sur de Colombia.



66. Ave doble, orfebrería Tairona, norte de Colombia.



67. Manos en Ayasta, Francisco Morazán, Honduras (Rodríguez 2007).



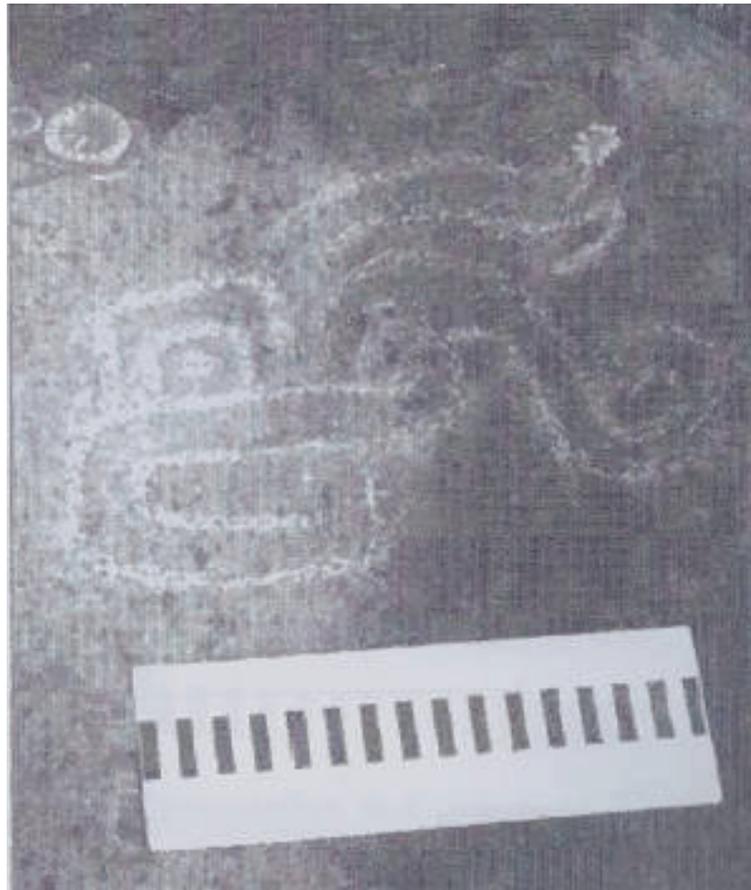
68. Ave y antropomorfo en la Cueva Pintada de Azacualpa, La Paz, Honduras (Künne y Navarro 2009).



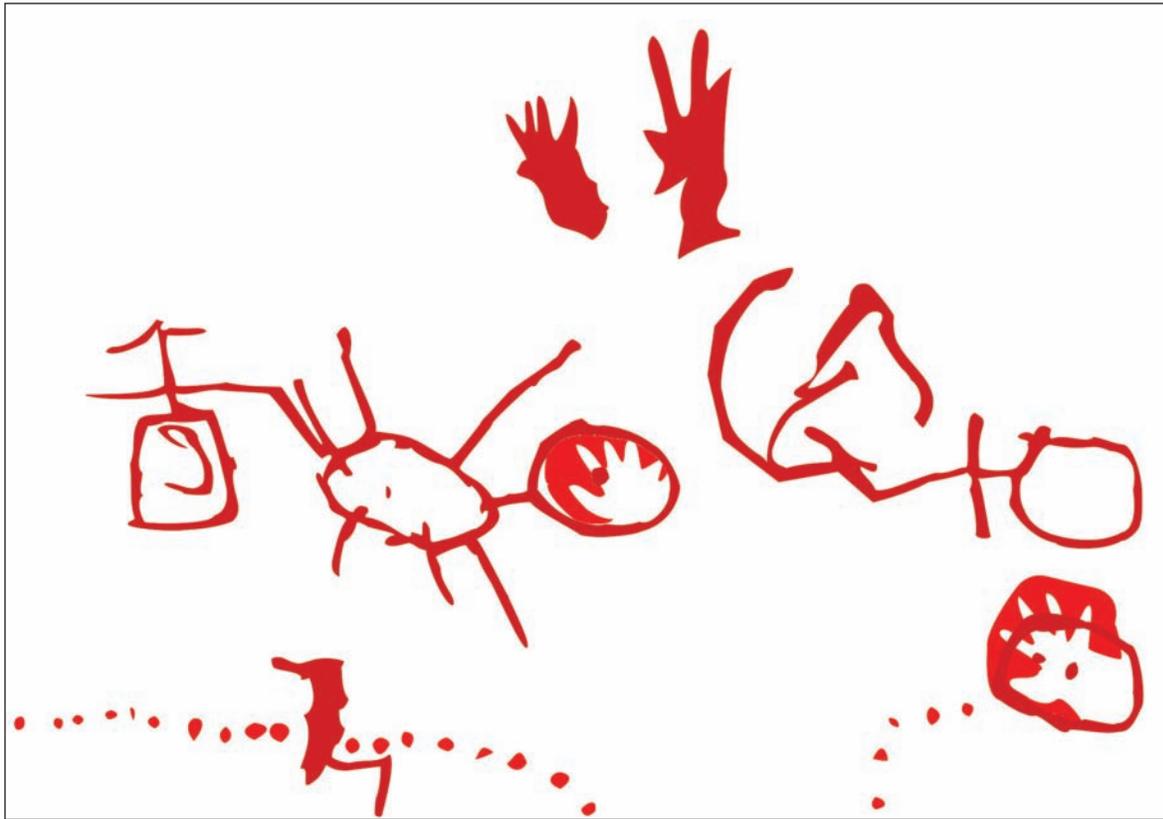
69. Cerámica Salúa con representación de ave estilizada (MUNA).



70a. Rostro zoomorfo de perfil, lago de Güija, El Salvador (fotografía del autor).



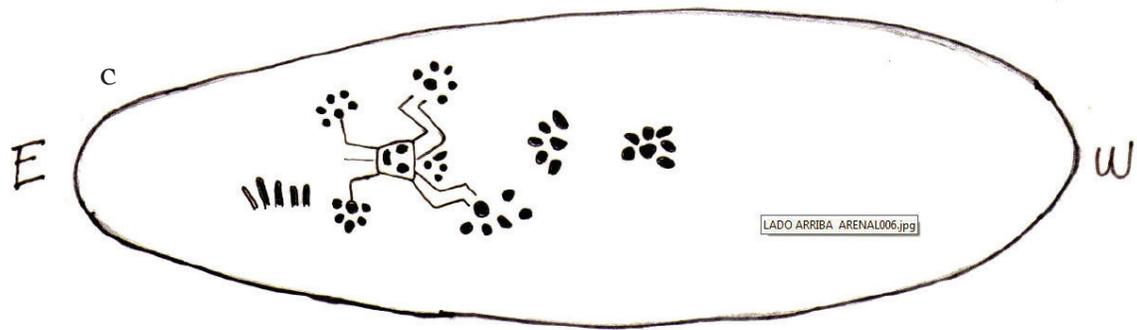
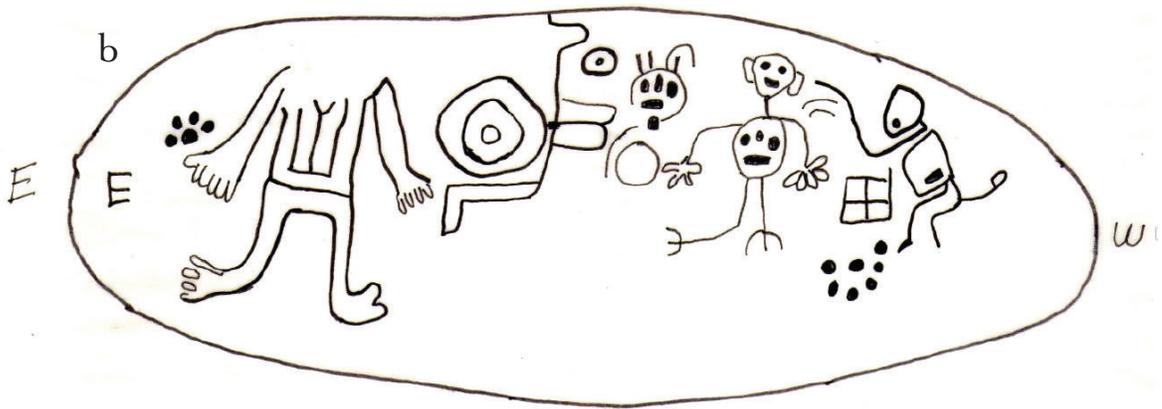
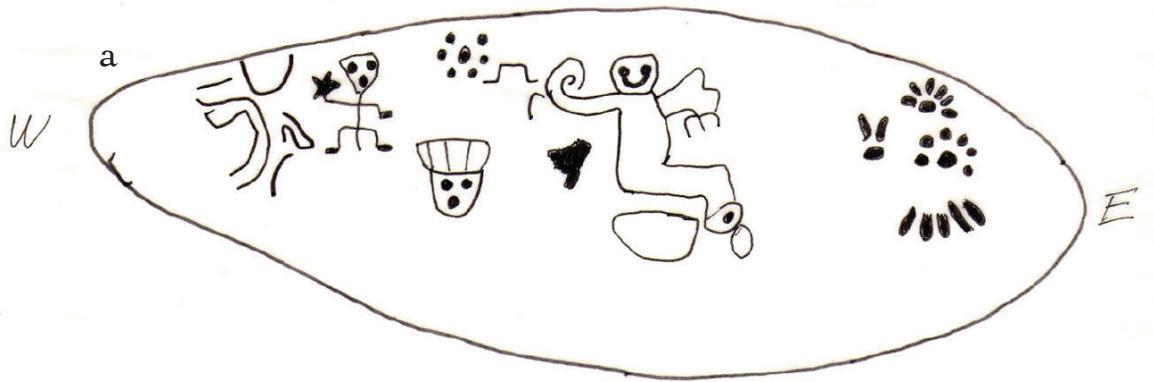
70b. Rostro zoomorfo de perfil. Estelí, Nicaragua (Gamez 2004).



71. Estructura 8, Cueva Pintada de Azacualpa, La Paz, Honduras (detalle) (dibujo del autor).



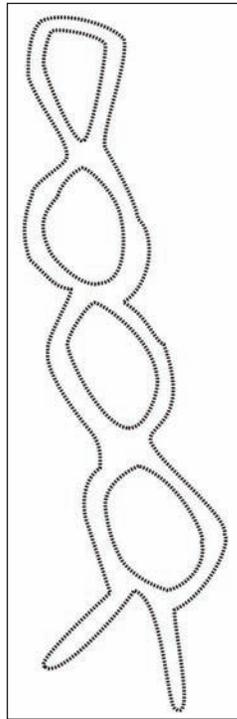
72. Cerámica Sulaco-Polícromo, Nicaragua (300-800 d.C.).



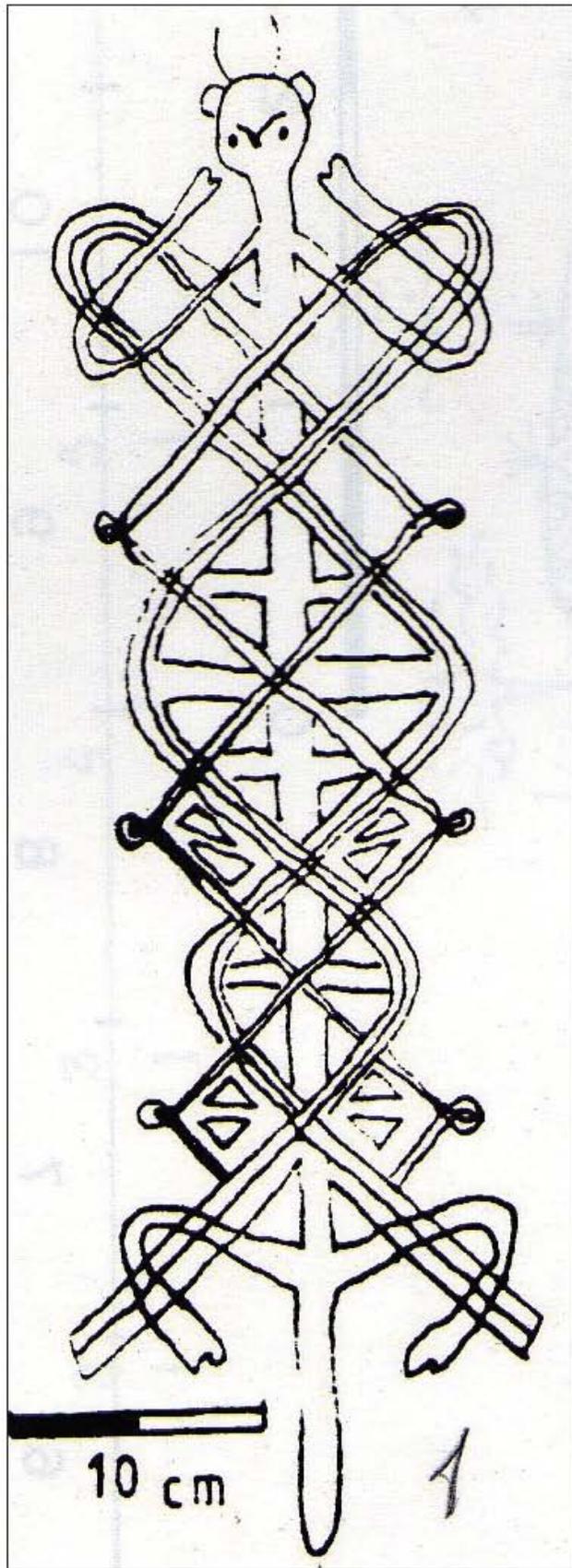
73. Roca de El Arenal: a) lado sur, b) lado norte y c) lado superior (Navarro 2010: 14)



74. Estructura 8, Cueva Pintada de Azacualpa, La Paz, Honduras (detalle) (dibujo del autor).



75. Petroglifo en la Cueva de Yarrowalaje, Departamento de Morazán, El Salvador (dibujo del autor).



76. Motelimar, Nicaragua (Navarro 1996: 72)

77a. Sitios y regiones con arte rupestre mencionados en el texto.

Guatemala

1. Río Poxte
2. Naj Tunich
3. Casa de las Golondrinas
4. Diablo Rojo de Amatitlán
5. Laguna de Ayarza
6. Cueva del Venado

El Salvador

7. Igualtepeque
8. Piedra de las Victorias / Chalchuapa
9. Uiscoyalate
10. Las Caleras o Los Horcones
11. Cueva del Ermitaño
12. La Montañona
13. Patada del Diablo
14. San José Villanueva
15. Ruinas del Puniat
16. Cortina de los Fierros
17. Pintada de Titihuapa
18. Poza y Cueva de los Fierros
19. Tehuacán
20. Cueva del Toro, Usulután
21. Cerro El Carbón
22. Guatajiagua
23. Piedra de la Luna
24. Yarrowalaji
25. Cueva de las Figuras
26. Gruta del Espíritu Santo
27. Cueva de los Fierros, Anamorós
28. Yologual

Honduras

29. Cueva Pintada de Azacualpa
30. Abrigo El Gigante
31. Santa Rosa de Tenampúa
32. Quebrada de Santa Rosa
33. Nevada
34. Yaguacire
35. Ayasta
36. Santa Elena
37. Morocelí
38. Oropolí y Orealí
39. Cuevas del río Talgua

Nicaragua

40. Icalupe
41. Cuenca del río Estelí
42. Piedra del Arenal, El Cua
43. La Conga
44. Laguna Asososca
45. Cailagua
46. Finca El Tule
47. Ometepe
48. Solentiname

Costa Rica

49. Piedra El Encanto

77b. Mapa de sitios y regiones con arte rupestre mencionados en el texto (elaboración de Sergio Hernández y el autor).



OBRAS CONSULTADAS

- AGURCIA Tasquelle, Ricardo, “Los petroglifos de Valladolid, Comayagua”, en *Las fronteras de Mesoamérica. XIV Mesa redonda. Honduras 23-28 de junio de 1975*, Tomo III, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1976, pp. 229-236.
- AMAYA Amaya, Miguel Ángel, *Historia de Cacaopera*, El Salvador, Ministerio de Educación, 1985, 205 p., ils.
- “AMPARO del común de naturales del pueblo de Cacaopera de las tierras de la Hacienda del Espíritu Santo de la Cueva, equivalente a 9 caballerías de tierra.” 16 folios, Catálogo Fondo Tierra 1660-1959, Departamento de Morazán, caja No. 13-2, exp. 15, año 1737, Morazán, Archivo General de la Nación, El Salvador.
- ANDREWS V., E. William, *La arqueología de Quelepa*, 2a ed., El Salvador, Ministerio de Cultura y Telecomunicaciones, 1986 [1976], 263 p.
- ARARA. American Rock Art Research Association, *A Basic Guide for Rock Art Recording*, documento electrónico: http://www.arara.org/Recording_Manual.pdf, accesado el 22 de marzo de 2013 [2007].
- ARMAS, Molina, Miguel, *La cultura pipil de Centro América*, El Salvador, Ministerio de Educación-Dirección de Publicaciones, 1974, 60 p.
- ARROYO, Bárbara, Arthur DEMAREST y Paul AMAROLI, “Descubrimientos recientes en El Carmen, El Salvador: un sitio Preclásico Temprano”, en J. P. Laporte, H. Escobedo y S. Villagrán (eds.), *III Simposio de Investigaciones*

- Arqueológicas en Guatemala, 1989*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993, pp. 239-246.
- BAHN, Paul G., *Prehistoric rock art: polemics and progress*, New York, Cambridge University Press, 2010, 222 p.
- BAHN, Paul. G y Angelo FOSSATI (eds.), *Rock Art Studies. News of the World*, Vol. 1, Great Britain, Oxbox Books, 1996, 229 p.
- BAHN, Paul. G y Angelo FOSSATI (eds.), *Rock Art Studies. News of the World*, Vol. 2, Great Britain, Oxbox Books, 2003, 251 p.
- BAHN, Paul. G, Natalie R. FRANKLIN y Matthias STRECKER (eds.), *Rock Art Studies. News of the World*, Vol. 3, Great Britain, Oxbox Books, 2008, 319 p.
- BAHN, Paul. G, Natalie R. FRANKLIN y Matthias STRECKER (eds.), *Rock Art Studies. News of the World*, Vol. 4, Great Britain, Oxbox Books, 2012, 406 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.
- BAKER, Suzanne, *The rock art of Ometepe Island, Ncaragua. Motif classification, quantification and regional comparisons*, Paris/Oxford, Archaeopress - BAR International Series 2084, 2010 (Monographs in American Archaeology: 25).
- BAKER, Suzanne y Ruth Ann ARMITAGE, “Cueva La Conga: first karts cave archaeology in Nicaragua”, ponencia presentada en el *Congreso Internacional Arqueología y Arte Rupestre. 25 años de la SIARB*, La Paz, Bolivia, junio de 2012.
- BARBERENA, Santiago I., “Elevado simbolismo de las manos dibujadas en la Gruta de Corinto en El Salvador”, *Los debates*, tomo 5, No. 57, 1889, pp. 290-292.
- , “La Gruta de Corinto”, *Anales del Museo Nacional “David J. Guzmán”*, Tomo 1, No. 3, 1950, pp. 68-71.
- BARÓN de Castro, Rodolfo, *La población de El Salvador*, El Salvador, CONCULTURA, 2002 [1942], 552 p.

- 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*, documento electrónico: <http://www.rupestreweb.info/igualtepeque.html>, accesado en julio de 20013 [2008].
- BARTH, Fredrik (comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, traducción de Sergio Lugo Rendón, México, FCE, 1976, 204 p.
- BAUDEZ, Claude F., *Amérique Centrale, Suisse*, Nagel, 1970, 254 p., ils.
- BAUDEZ, Claude y Pierre BECQUELIN, *Archeologie de Los Naranjos, Honduras*, México, Mission Archeologique et Ethnologique Francaise au Mexique, 1973, 615 pp.
- BAUMANN, Peter, *Valdivia, el descubrimiento de la más antigua cultura de América*, Barcelona, Planeta, 1985.
- BERNAL, Ignacio, *El mundo olmeca*, México, Porrúa, 1968, 272 p.
- BERROJALBIZ Cenigaonaindia, Fernando, *Los paisajes prehispánicos del alto río Ramos, Durango, México*, tesis de doctorado en Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2005.
- BEUCHOT, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 207 p.
- BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*, traducción de Pablo González Casanova y Max Aub, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 [1949], 159 p. (Breviarios: 64).
- BOAS, Franz, *El arte primitivo*, trad. De Adrián Recinos, México, FCE, 1947, 367 p.
- BOSCH-GIMPERA, Pedro, "El arte rupestre de América", *Anales de Antrpología*, Vol. 1, No. 1, 1964, pp. 29-45.
- BRADY, James E., Christopher BEGLEY, John FOGARTY, Donald J. STIERMAN, Barbara LUKE y Ann SCOTT, "Talgua Archaeo-

logical Project: A Preliminary Assessment”, *Mexicon*, Vol. 21, No. 5, 2000, pp. 111-118.

BRADY, James; Allan COBB; Sergio GARZA y Robert BURNETT, “Balam Na: reporte preliminar de la investigación de una cueva asociada al Río Poxte”, en Juan Pedro Laporte (ed.), *Atlas Arqueológico de Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes-Dirección de Patrimonio Cultural y Natural-Universidad de San Carlos de Guatemala, 2003, pp. 131-157.

BRADSHAW Foundation, *The rock art of the Corinto cave- Gruta del Espíritu Santo- in the Morazan district of El Salvador*, documento electrónico: [bradshawfoundation.com/el_salvador/index.](http://bradshawfoundation.com/el_salvador/index), accesado el 17 de noviembre de 2013.

BROWN, K. L., “A Brief Report on Paleoindian-Archaic Occupation in the Quiche Basin, Guatemala”, *American Antiquity*, Vol. 45, No. 2, 1980, pp. 313-324.

BROWNING, David, *El Salvador: La tierra y el hombre*, trad. de Gastesi, Paloma y Augusto Ramírez, San Salvador, Ministerio de Educación, 1975, 525 p.

BULLEN, Ripley P. y William W. PLOWDEN Jr., “Preceramic Archaic Sites in the Highlands of Honduras”, *American Antiquity*, Vol. 28, No. 3, 1963, pp. 382-385.

BUSTAMANTE Díaz, Patricio, “¿Arte? Rupestre. Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso”, en *Rupestreweb*, documento electrónico: <http://rupestreweb.tripod.com/obrasrupestres.html>, accesado en julio de 20013 [2005].

CAMACHO, Oscar, Julio ALVARADO y Shione SHIBATA, “Investigación arqueológica”, en Shione Shibata (ed.), *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto “Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador*, El Salvador, Secretaría de Cultura de la Presidencia, 2011, p. 38-88.

- CAMPBELL, Lyle, *El idioma Cacaopera*, San Salvador, Ministerio de Educación-Dirección de Publicaciones, 1980, 31 p. (Antropología e Historia: 16).
- CAMPOS, Melissa, “Investigación antropológica”, en Shione Shibata (ed.), *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto “Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador*, El Salvador, Secretaría de Cultura de la Presidencia, 2011, p. 89-141.
- CANBY, Joel. S., *Excavations at Yarumela, Spanish Honduras: recovery, description and interpretation of a long ceramic sequence*, Tesis Doctoral, Universidad de Harvard, 1949.
- CARRILLO, César, *Pluriverso; un ensayo sobre conocimiento indígena contemporáneo*, México, UNAM, 2006.
- CLARK, John E., “The Beginnings of Mesoamerica: Apology for the Soconusco Early Apology”, en William Fowler Jr. (ed.), *The Formation of Complex Society in Southeastern Mesoamerica*, Boca Raton, FL., CRC, 1991, pp. 13-26.
- CLOGG, Phil, Margarita DÍAZ-ANDREU y Brian LARKMAN, “Digital Image Processing and the Recording of Rock Art”, *Science*, No. 27, 2000, pp. 837-843.
- COLADÁN, Elisenda, *Pinturas rupestre e industrias líticas lasqueadas del oriente de El Salvador. La Gruta del Espíritu Santo en Corinto y sus alrededores. Informe preliminar presentado a CONCULTURA*, El Salvador, mayo 1996, 28 p.
- , *Nuevos datos sobre el arte rupestre de El Salvador. Informe Preliminar presentado a CONCULTURA*, El Salvador, mayo 1998a.
- , *Diario de campo 1996-1998. Corinto. Titihuapa. Piedra Labrada. El Ermitaño*, El Salvador, [fotocopia de manuscrito], Departamento de Arqueología de El Salvador, 1998b, s/p.
- , “Las pinturas rupestres del oriente de El Salvador”, J. P. Laporte y H. Escobedo (eds.), *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en*

- Guatemala, 1997* Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1998c, pp.660-671.
- , “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.
- CONKEY, Margaret W., “New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in ‘Paleolithic Art’”, *Journal of Field Archaeology*, Vol. 14, No. 4, 1987, pp. 413-430.
- COOKE, R., “Archaeological Research in Central and Eastern Panama: A review of some problems”, in F. Lange y D. Stone (eds.), *The Archaeology of Lower Central America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984, pp. 263-302.
- COSTA, Phillipe, *Historiographie de l’art rupestre au Salvador*, Paris, Université de Paris I- Pantheon-Sorbonne-Master 2. Archéologie Préhistorique et Protohistorique, 2010.
- 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.
- CURET, L. Antonio, “Interaccionar o no interaccionar: el Área Intermedia, el Área Circumcaribe y las Antillas Mayores”, *Revista de Arqueología del Área Intermedia*, ICANH, No. 6, 2004, pp. 83-108.
- CHAPMAN, Anne, “Mesoamérica ¿estructura o historia?”, en *La validez teórica del concepto de Mesoamérica. XIX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, INAH, 1990, pp. 21-33.
- , *Los hijos del copal y la candela*, Tomo I, México, UNAM-CEMCA, 2006 [1985], 300 p., ils.

———, *Los hijos del copal y la candela*, Tomo II, México, UNAM-CEMCA, 1986, 237 p., ils.

———, *Los hijos de la muerte. El universo mítico de los Tolupán-Jicaques (Honduras)*, Honduras, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 2007, 446 p. (Estudios Antropológicos e Históricos: 13).

CHIPPINDALE, Christopher y George NASH, “1. Pictures in place: approaches to the figured landscape of rock-art”, en Christopher Chippindale y George Nash (eds.), *The Figured Landscape of Rock-Art. Looking at Pictures in Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 1-36.

DELSON, Nicolas, “Arqueología y antropología del patrimonio: el caso de San Isidro, Cabañas, El Salvador”, en *El Salvador Investiga*, Año 2, No. 3, 2006, pp. 42-46.

DEMAREST, Arthur A., “Political Evolution in the Maya Borderlands: The Salvadorian Frontier”, en Elizabeth Hill Boone y Gordon R. Willey (eds.), *The Southeast Classic Maya Zone. A symposium at Dumbarton Oaks 6th and 7th October 1984*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1988, pp. 335-394.

DEMAREST, Arthur A. y Robert SHARER, “The Origins and Evolution of Usulután Ceramics”, *American Antiquity*, No. 47, 1982, pp. 810-822.

DI COSIMO, Patrizia, “Arte rupestre del sitio H y la Cueval del Murciélago, archipiélago de Solentiname, Nicaragua”, *Vínculos*, No. 24, 1999, pp. 27-52.

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

DÍAZ Álvarez, Ana G., *Las formas del tiempo: tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México Central*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2011.

ESCAMILLA, Marlon, “Las montañas del norte y sus manifestaciones gráfico rupestres. Temporpada 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.

FASH, William L. y Karla L. DAVIS-SALAZAR, “Intercambio inter-regional e ideología del Horizonte Temprano en el valle de Copán, Honduras”, en Ann CYPHERS Y Kenneth G. HIRTH (eds.), *Ideología política y sociedad en el periodo Formativo. Ensayos en homenaje al doctor David C. Grove*, México, UNAM-IIA, 2008, pp. 127-151.

FERNÁNDEZ, Patricia y Eduardo F. JIMÉNEZ, *Museo Oro Precolombino*, Costa Rica, Museo Banco de Costa Rica, 1991.

FIDIAS, Tomás, “Reflexiones sobre las inscripciones hundidas en el Lago de Güija”, *Anales del Museo Nacional “David J. Guzmán”*, Tomo 9, No. 33-34, 1959-1960, pp. 11-15.

FOWLER, William R., *El Salvador. Antiguas Civilizaciones*, El Salvador, Banco Agrícola Comercial, 1995, 180 p., ils.

GÁMEZ, Bayardo, *Registro arqueológico de los petroglifos de la cuenca del río Estelí*, Nicaragua, Centro de Investigación y Comunicación Social SINSLALI, 2004, 234 p.

GARCÍA de Placio, Diego, “Carta de relación del oidor Diego García de Palacio”, en *Cartas de relación y otros documentos*, 2ª. ed., nota introductoria de Pedro Escalante Arce, El Salvador, CONCULTURA, 2000 [1576], pp. 33-55.

GASSIOT, Ermengol y Bratriz PALOMAR, “Prehistoric settlement of the Atlantic Coast of Nicaragua. Absolute chronology of Pearl Lagoon & Bluefields shellmiddens”, en Hugo D. Yacobaccio y Daniel E. Olivera (coords.), *Actes du XIVème Congrès UISPP, Université de Liège, Belgique, 2-8 septembre 2001. Section 17. Préhistoire de l'Amérique*, England, Archaeopress-BAR International Series, 2006, pp. 233-241.

GERSTLE, Andrea Irene, *Maya-Lenca ethnic relations in Late Classic Period Copan*, Tesis de doctorado en Antropología, Santa Barbara, Universidad de California, 1988.

GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, 15 ed., Madrid, Alianza Editorial, 1990, 547 p., ils.

- GRUHN, Ruth, "A Note on Excavations at El Bosque, Nicaragua, 1975", en A. Bryan (ed.), *Early Man in the Americas from a Circum-Pacific Perspective*, Edmonton, Alberta University, 1978, pp. 261-262.
- GRUHN, Ruth y Alan L. BRYAN, "Los Tapiales: a paleoindian campsite in the Guatemalan Highlands", *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 121, No. 3, 1977, pp. 235-273.
- HABERLAND, Wolfgang, "Apuntes sobre petrograbados de El Salvador", *Comunicaciones*, Vol. 3, No. 4, 1954, pp. 167-173.
- , "The Cave of the Holy Ghost", *Archaeology*, Vol. 25, No. 4, 1972, pp. 286-291.
- , "Informe preliminar de investigaciones arqueológicas en la gruta de Corinto y sus alrededores", *Mesoamérica*, Vol. 12, No. 21, 1991, pp. 95-104.
- HASEMANN, George, "El ambiente de Centroamérica", en George Hasemann, , Gloria Lara Pinto y Fernando Cruz Sandoval, *Los indios de Centroamérica*, España, Mapfre, 1996, pp. 20-33.
- HASEMANN, George y Gloria LARA Pinto, "Cap. 3. La zona central: regionalismo e interacción", en Robert M. Carmack (ed.), *Historia General de Centroamérica*. Tomo 1. Historia Antigua, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-FLACSO, 1993, pp. 135-216.
- HERRERA, Anayensi y Dominique BALLEREAU, "El Encanto: retorno de un conjunto rupestre (Costa Rica)", *VII Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Arica, Universidad de Tarapacá, 2010, pp. 313-330.
- HERRERA Maldonado, Daniel, *Estudio del sitio de arte rupestre "La Cantera"*, Valle del Río Tepehuanes, Durango. Una aproximación a la representación del cosmos chalchibuiteño, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH, México, 2012, 285 p.
- HEYD, Thomas, "Introduction", en Thomas Heyd and John Clegg (eds.), *Aesthetics and Rock Art. III Symposium*, England, UISPP/IUSPP, 2008, pp. 1-3. (B. A. R. International Series: 1818).

- JIMÉNEZ, Tomás Fidas, “Reflexiones sobre las inscripciones rupestres hundidas en las aguas del Lago de Güija”, *Anales del Museo Nacional “David J. Guzmán”*, Tomo 9, No. 33-34, 1959-1960, pp. 11-15.
- JOESENK-MANDENVILLE, L. R. V., “Yarumela, Honduras: Formative Period Cultural Conservatism and Diffusion”, en E. Robinson (ed.), *Interaction on the Southern Mesoamerican Frontier*, Oxford, B. A. R., 1987, pp. 196-214.
- JOYCE, Rosemary A., “Terminal Classic interaction on the southeastern Maya Periphery”, *American Antiquity*, Vol. 51, No. 2, 1986, pp. 313-329.
- JOYCE, Rosemary, Julia A. HENDON y Russell N. SHEPTAK, “Una nueva evaluación de Playa de los Muertos: exploraciones en el periodo Formativo medio en Honduras”, en Ann CYPHERS Y Kenneth G. HIRTH (eds.), *Ideología política y sociedad en el periodo Formativo. Ensayos en homenaje al doctor David C. Grove*, México, UNAM-IIA, 2008, pp. 283-310.
- KIRCHHOFF, Paul, “Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, *Acta America*, No. 1, 1943, pp. 14-36.
- KUBLER, George, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nera, c1988 [1962], 219 p.
- , “Pre-Columbian Pilgrimages in Mesoamerica”, en Merle Green Robertson y Elizabeth P. Benson (eds.), *Fourth Palenque Round Table 1980*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 313-316.
- KÜNNE, Martin, “Petroglyphs in the General Valley, Costa Rica. Problems in their interpretation”, en P. Whitehead, W. Whitehead, L. Loendorf y W. Murray (eds.), *1999 International Rock Art Congress Proceedings, Serie American Indian Rock Art*, Vol. 26, No. 2, pp., 2002, 135-140.
- , “Zone 1. Central America”, en *Rock Art of Latin America and the Caribbean*, Paris, ICOMOS, 2006, pp. 11-42.

- KÜNNE, Martin y Matthias STRECKER (eds.), *Arte rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003 (Indiana: 16).
- KÜNNE, Martin y Rigoberto NAVARRO, *Reporte preliminar de un recorrido exploratorio en los sitios arqueológicos Cueva La Pintada, Cueva El Portillo, Cueva Pacha, así como EL Potrero, Cerro Volcán y Llano Serpiente*, Berlín, no publicado, 2009.
- KÜNNE, Martin, Lucrecia Pérez de Batres y Philippe Costa, “19. Recent rock art studies in Eastern Mesoamerica and Lower Central America, 2005-2009”, en Paul Bahn *et al.* (eds.), *Rock Art Studies. News of the World IV*, Oxford, Oxbow Book, 2012, pp. 288-309.
- LANGE, Frederick, “Gordon R. Willey y el concepto Área Intermedia: conceptos, contribuciones y perspectivas”, *Revista de Arqueología del Área Intermedia*, No. 6, 2004, pp. 27-50.
- LANGE, Frederick y Donald BISHOP, “Abstraction and jade exchange in precolumbian southern Mesoamerica and Lower Central America”, en Frederick Lange (ed.), *Costa Rican Art and Archaeology. Essays in Honor of Frederick Mayer*, USA, University of Colorado, 1988, pp. 67-88.
- LARA Pinto, Gloria, “La investigación arqueológica en Honduras: lecciones aprendidas para una futura proyección”, *Revista Pueblos y Fronteras digital*, No. 2, 2006.
- LARDÉ, 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, 1950 [1926], pp. 44-55.
- LERMA Rodríguez, Félix A., *Las manos de la Cueva del Ermitaño, El Salvador. Indagaciones espaciales en arte rupestre*, tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010a.
- , “Temas y estilos en las pinturas rupestres de la Cueva de las Figuras, El Salvador”, ponencia presentada en el *I Coloquio Regional de Arte Rupestre*, Universidad de San Carlos de Guatemala-Universidad Tecnológica de El Salvador, San Salvador, El Salvador, 2010b.

- LEROI-GOURHAN, André, *El gesto y la palabra*, traducción de Felipe Carrera D., Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1971 [1965], 394 p., ils.
- LIPPI, Ronald D. y Alejandra M. GUDIÑO, “Rompiendo los límites en el Área Intermedia: hacia una nueva síntesis macro-Chibcha”, *Revista de Arqueología del Área Intermedia*, No. 6, 2004, pp. 13-26.
- LITVAK, Jaime, “En torno al problema de la definición de Mesoamérica”, *Anales de Antropología*, Vol. 12 No. 1, 1975, pp. 171-195.
- LÓPEZ Austin, Alfredo, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (eds.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA-FCE, 2001, pp. 47-65.
- LOTHROP, Samuel K., “The Southeastern Frontier of the Maya”, *American Anthropologist*, núm. 41 (1939), pp. 42-54.
- LOWE, Gareth W., *Mesoamérica olmeca: diez preguntas*, México, INAH-UNAM, 1998: 117 p. (Científica: 370).
- LUKE, Christina y John S. HENDERSON, “El saqueo del valle del Ulúa, Honduras y un análisis del mercado para sus antigüedades”, *Yaxkin*, Vol. 25, No. 2, 2009, pp. 23-52.
- MALDONADO-KOERDELL, Manuel, “Geohistory and Paleogeography of Middle America”, en Robert Wauchope (ed.), *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, 1964, pp. 3-32.
- MANZANILLA, Linda, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, *Ciencias*, No. 36, 1994, pp. 59-66.
- MANZANILLA, Linda y Leonardo LÓPEZ LUJÁN (coords.), *Atlas histórico de Mesoamérica*, México, Larousse, 1993, 200 p.
- MARTÍNEZ del Río, Pablo, “Petroglifos y pinturas rupestres”, en María del Pilar Casado (comp.) y Lorena Mirambell (coord.), *El arte rupestre en México*, México, INAH, 1990 [1940], pp. 63-76.
- MATILLÓ Vila, Joaquín, *Estas piedras hablan. Estudio preliminar del arte rupestre en Nicaragua*, Nicaragua, Editorial Hospicio, 1965, 224 p.

- McGIMSEY III, Charles R., "Cerro Mangote, A Preceramic Site in Panama", *American Antiquity*, Vol. 22, No. 2, 1956, pp. 151-161.
- McKITTRICK, Alison, "Arte rupestre en Honduras", en Künne, 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 5, 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.
- MURPHY, Vincent, "La Cueva Pintada: un viaje al pasado", *Yaxkin*, Vol. 11, No. 2, 1988, pp. 180-185.
- MURRAY, William Breen y Carlos VIRAMONTES, "Zone 1: Mexico (including Baja California), en *Rock Art of Latin America and the Caribbean*, Paris, ICOMOS, 2006, pp. 3-10.
- NAVARRETE, Carlos, "Elementos arqueológicos de la mexicanización en las tierras altas mayas", en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*, INAH-CONACULTA, 1996, pp. 305-352.
- 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.
- , *Les sculptures préhispaniques en pierre du versant pacifique du Nicaragua et du nord du Costa Rica et leur context archéologique (650-1850 apr. J.-C.)*, Thèse de Doctorat en Archaeologie, Paris, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2006.
- , *Informe de evaluación de algunos rasgos arqueológicos en el municipio del Cuá, Jinotega*, Managua, 2010, 28 p.
- NEWSON, Linda, *El costo de la conquista*, traducción de Jorge Federico Travieso, Honduras, Guaymuras, 1992, 529 p.

- PAZ, Rufino, “La Gruta de Corinto”, *Anales del Museo Nacional David J. Guzmán*, Tomo 1, No. 2, 1950 [1926].
- PECCORINI, Atilio, “Algunos datos sobre la arqueología de la República de El Salvador”, *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, No. 10, 1913, pp. 173-180.
- PÉREZ DE BATRES, L., GARNINCA M. y MARTÍNEZ, C. (eds.), *Recopilación digital del Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre I-VII*. Publicación Digital en CD. Guatemala, Universidad de San Carlos, 2006.
- PÉREZ DE BATRES, L., GARNINCA M. y MARTÍNEZ, C. (eds.), *Recopilación digital del Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre VIII, IX y X*. Publicación Digital en CD. Guatemala, Universidad de San Carlos, 2009.
- PERROT-MINNOT, Sébastien, “El Junquillo: Un sitio del Clásico Tardío en la zona de Titihuapa, El Salvador”, *El Salvador Investiga*, Año 2, No. 3, 2006, pp. 47-52.
- , “Chronological considerations regarding the rock paintings of Corinto cave (Morazan Department, El Salvador)”, *International Newsletter on Rock Art INORA*, No. 49, 2007, pp. 13-19.
- , “Desafíos y perspectivas del arte rupestre en El Salvador”, *Contribuciones. Revista Ciencia, arte y cultura*, año 1, vol. 1, 2010, pp. 28-35.
- PERROT-MINNOT, Sébastien y Eric GELLIOT, “El arte rupestre de la Cueva de los Fierros, departamento de Cabañas, El Salvador”, *El Salvador Investiga*, 2008, pp. 12-19.
- 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.
- PORTER, Muriel Noé, *Tlatilco and the Pre-classic Cultures of the New World*, New York, Viking Fund, 1953, pp. 104 (Publications in Anthropology: 19).
- PRICE, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, traducción de Victoria Schusheim, México, Siglo XXI, 1993 [1989], 181 p.

- QUIRARTE, Jacinto, *El estilo artístico de Izapa. Estudio de su forma y significado*, México, UNAM-IIE, 1973, 77 p.
- RAMÍREZ, Claudia, “Diagnóstico de conservación”, en Shione Shibata (ed.), *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto “Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador, El Salvador*, Secretaría de Cultura de la Presidencia, 2011, pp. 1-37.
- RANDS, Robert L. y Robert E. SMITH, “Pottery of the Guatemalan Highlands”, en Robert Wauchope (ed.), *Handbook of Middle American Indians. Vol. 2. Archaeology of Southern Mesoamerica. Part 1*, Austin, University of Texas Press, c1967, pp. 95-145.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, *Arqueología de Colombia: un texto introductorio*, Colombia, Presidencia de la República, 1997.
- RINGLE, William; Tomás GALLARETA y George BEY, “The return fo Quetzalcoatl: Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period”, *Ancient Mesoamerica*, No. 9, 1998, pp. 183-232.
- RIPOLL, Eduardo, *Orígenes y significado del arte Paleolítico*, España, Sílex, 1986.
- ROBINSON, Eugenia J. (ed.), *Interaction on the Southeast Mesoamerican Frontier. Prehistoric and Historic Honduras y El Salvador*, 2 vols., Gran Bretaña, B. A. R. International Series, 1987.
- ROBINSON, Eugenia, Marlen GARNICA, Ruth Ann ARMITAGE y Marvin W. ROWE, “Los fechamientos del arte rupestre y la arqueología en la Casa de las Golondrinas, San Miguel Dueñas, Sacatepéquez”, en J. P. Laporte, B Arroyo y H Mejía (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2007, pp. 1193-1212.
- ROCKART of Latin America e³ The Caribbean. Thematic Study*, Paris, ICOSMOS, 2006, 214 p.
- RODRÍGUEZ Mota, Francisco, “Análisis de representaciones de petroglifos antropomorfos de la Cueva Pintada de Ayasta, Francisco

- Morazán, Honduras”, en *Rupestreweb*, documento electrónico: <http://www.rupestreweb.info/ayasta.html>, accesado en julio de 2013 [2007].
- RODRÍGUEZ Mota, Francisco y Alejandro J. FIGUEROA, “Avances significativos en torno al Proyecto de Arte Rupestre (PARUP) del Instituto Hondureño de Antropología en Historia”, en *Rupestreweb*, documento electrónico: <http://www.rupestreweb.info/parup-html>, accesado en julio de 2013 [2007].
- ROOSVELT, Anna C., “The maritime, highland, forest dynamic and the origins of complex cultural”, en Fritz Salomon y Stuart B. Schwartz (eds.), *Native Peoples of America Volume III: South America, Part 1, USA*, Cambridge University Press, 1999, pp. 264-349.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México: Grijalbo, 1992, 272 p.
- SANCHIDRIÁN, José Luis, *Manual de arte prehistórico*, España, Ariel, 2001, 549 p., ils.
- SCHEFFLER, Timothy E., “El refugio rocoso de El Gigante: Mesoamérica Arcaica y las transiciones hacia la vida en asentamientos”, Informe presentado a FAMSI, documento electrónico: <http://www.famsi.org/reports/00071es/>, accesado el 15 de junio de 2009 [2005].
- SCHOBINGER, Juan, *Arte prehistórico de América*, México, CONACULTA-Jaca Book, 1997, 279 p., ils.
- SERMEÑO, Álvaro, “Arte parietal. Un acercamiento al arte rupestre salvadoreño”, ponencia presentada en el *I Coloquio Regional de Arte Rupestre*, Universidad de San Carlos de Guatemala-Universidad Tecnológica de El Salvador, San Salvador, El Salvador, 2010.
- SHEETS, Payson D., “The Pervasive Pejorative in Intermediate Area Studies”, en Frederick Lange (ed.), *Wealth and hierarchy in the Intermediate Area*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992b, pp. 15-40.
- SHIBATA, Shione (ed.), *Corinto, gruta del Espíritu Santo. Memoria final del proyecto “Investigación, mapeo y la conservación del sitio de arte rupestre de la*

Cueva del Espíritu Santo, municipio de Corinto, Morazán, El Salvador, El Salvador, Secretaría de Cultura de la Presidencia, 2011, 175 p.

SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, España, Paidós, 2004, 476 p., ils. (Paidós Estética: 36).

SOFFER, Olga y Margaret W. CONKEY, "Studying Ancient Visual Cultures", en Margaret W. Conkey et al. (ed.), *Beyond art. Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, California Academy of Sciences, 1997, pp. 1-16.

SORENSEN, Jerrel H. y Kenneth G. HIRTH, "Minas precolombinas y talleres de obsidiana en La Esperanza", *Instituto Hondureño de Antropología e Historia*, 1984, s/p.

SOSA, Erasmo, "Los petroglifos de Orealí. Municipio de Oropolí, departamento El Paraíso", *Yaxkin*, vol. 12, No. 1, 1989, pp. 126-132.

SQUIER, Ephraim George, *Nicaragua, sus gentes y paisajes*, 3a ed., traducción de Luciano Cuadra, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1972 [1852], 525 p., ils. (Viajeros: 1).

STALLER, John Edward, "El proceso de domesticación: revalorización de los principales componentes del "Formativo" en el centro y noroeste de Sudamérica", *Revista de Arqueología del Área Intermedia*, No. 6, 2004, pp. 51-82.

STEWART, Julian H., "Introduction", en Julian Steward (ed.), *Handbook of South American Indians, Vol. 1: the marginal tribes*, Washington, Bureau of American Ethnology, bulletin 143, 1946, pp. 4-9.

STONE, Andrea, *Images from the underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting*, Austin, University of Texas Press, 1995, 284 p.

STONE, Andrea y Martin KÜNNE, "Rock art of Central America and Maya Mexico", en Paul G. Bahn y Angelo Fossati (eds.), *Rock Art Studies. News of the World. 2. Developments in Rock Art Research 1995-1999*, U.K., Oxbow Books, 2003, pp. 196-213.

STONE, Andrea y Sergio ERICASTILLA, "Registro de arte rupestre en las Tierras Altas de Guatemala: resultados del reconocimiento de

- 1997”, en J. P. Laporte y H. L. Escobedo (eds.), *Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1998*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1999: 682-695.
- 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 Angeles, 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*, Vol. 9, No. 52, 1982, pp. 47-57.
- THUILLIER, Jacques, *Teoría general de la historia del arte*, traducción de Rodrigo García, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [2003], 126 p. (Breviarios: 554).
- UCKO, Peter J. y Andrée ROSENFELD, *Arte paleolítico*, traducción de José Manuel Gómez-Tabanera, Madrid, Guadarrama, 1967, 254 p., ils.
- VALDEZ Bubnova, Tatiana, *Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2007.
- VALDIVIESO, Fabricio, “Un importante sitio en las costas del Golfo”, *El Salvador Investiga*, año 3, No.6, 2007, pp. 5-18.
- VIVO Escoto, Jorge A., *El poblamiento náhuatl en El Salvador y otros países de Centroamérica*, El Salvador, Ministerio de Educación-Dirección de Publicaciones, 1973, 27 p.
- VALERIO L., Wilson, “Evidencias Paleoindio / Arcaicas y su distribución espacial en Finca Guardiría, Turrialba”, *Cuadernos de Antropología*, No. 14, 2004, pp. 135-157.
- VIVO Escoto Jorge A., et al., *Una definición de Mesoamérica*, 2a ed., México, UNAM-IIA, 1992, 189 p.

WILLEY, Gordon R., "The Intermediate Area of nuclear America: its prehistoric relationship to Middle America and Perú", en *33rd International Congress of Americanists*, vol. 1, 1959, pp. 184-191.

———, "Maya Archeology", *Science*, vol. 215, 1982, pp. 260-267.

ZELAYA, Ramón y Roberto REYES MAZZONI, "Representaciones de Quetzalcoatl y de otras deidades mesoamericanas en los petroglifos de Comayagua, Honduras" en *Las fronteras de Mesoamérica. XIV Mesa redonda. Honduras 23-28 de junio de 1975*, Tomo III, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1976, pp. 211-219.