



CATALOGACIÓN, REGISTRO SISTEMÁTICO Y DIAGNÓSTICO DE LAS PINTURAS RUPESTRES DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE FACATATIVÁ

REGISTRO DE PICTOGRAMAS Y DIAGNÓSTICO DE ALTERACIONES

INFORME FINAL DICIEMBRE 2013

Investigador Principal:

*Guillermo Muñoz Castiblanco
Director GIPRI, Colombia*

Co-investigadores:

*Judith Trujillo Tellez
Carlos Augusto Rodríguez Martínez
Hernando Torres Maldonado*

Asistentes de investigación:

*David Pérez García
Nina Riveros
Gabriel Maldonado*

Colaboradores:

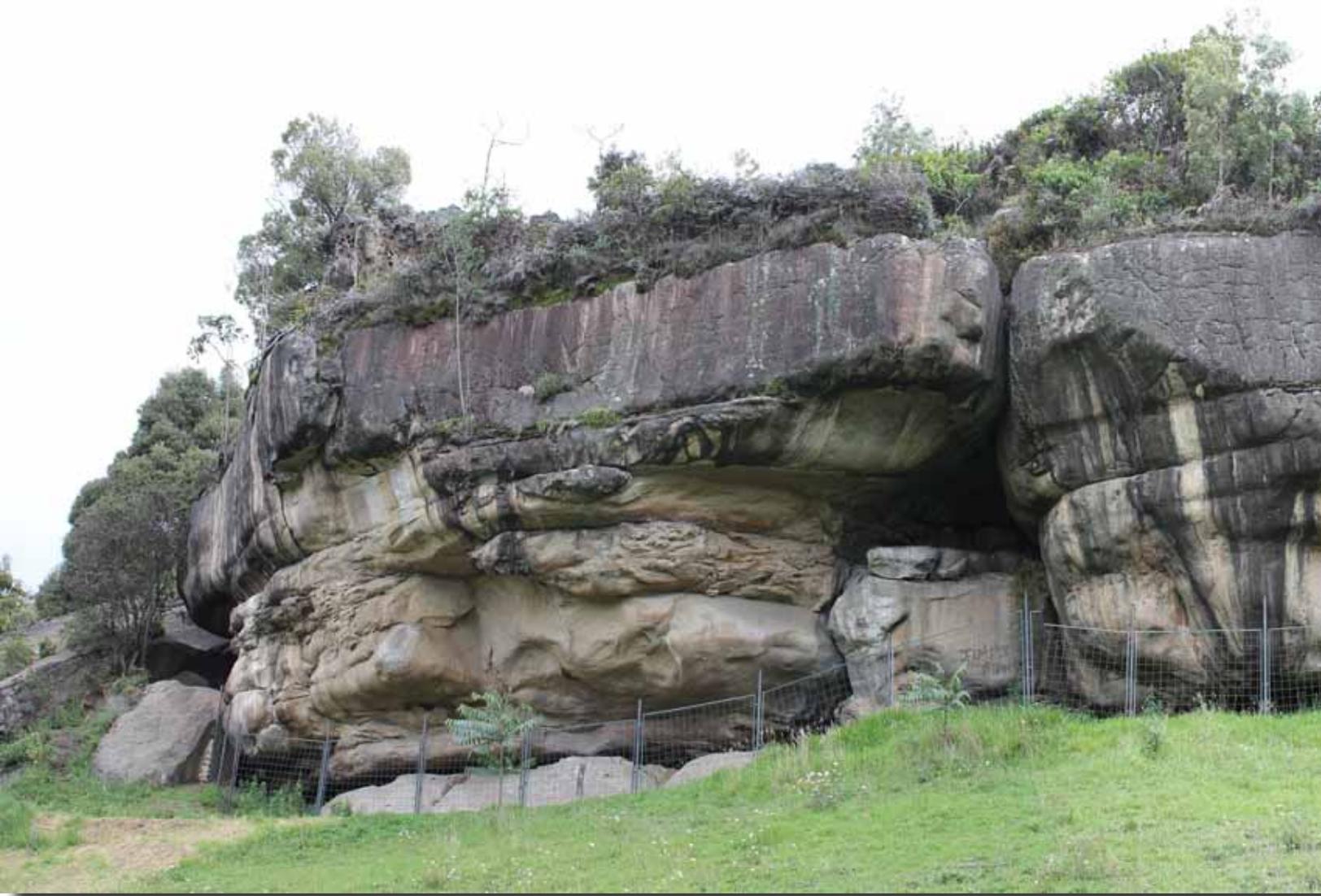
*Yudy Castellanos
Fredy Restrepo
Miguel Ariza
Andrea Cárdenas*



MinCultura
Ministerio de Cultura

Departamento de CUNDINAMARCA
Instituto Departamental de Cultura y Turismo
IDECUT

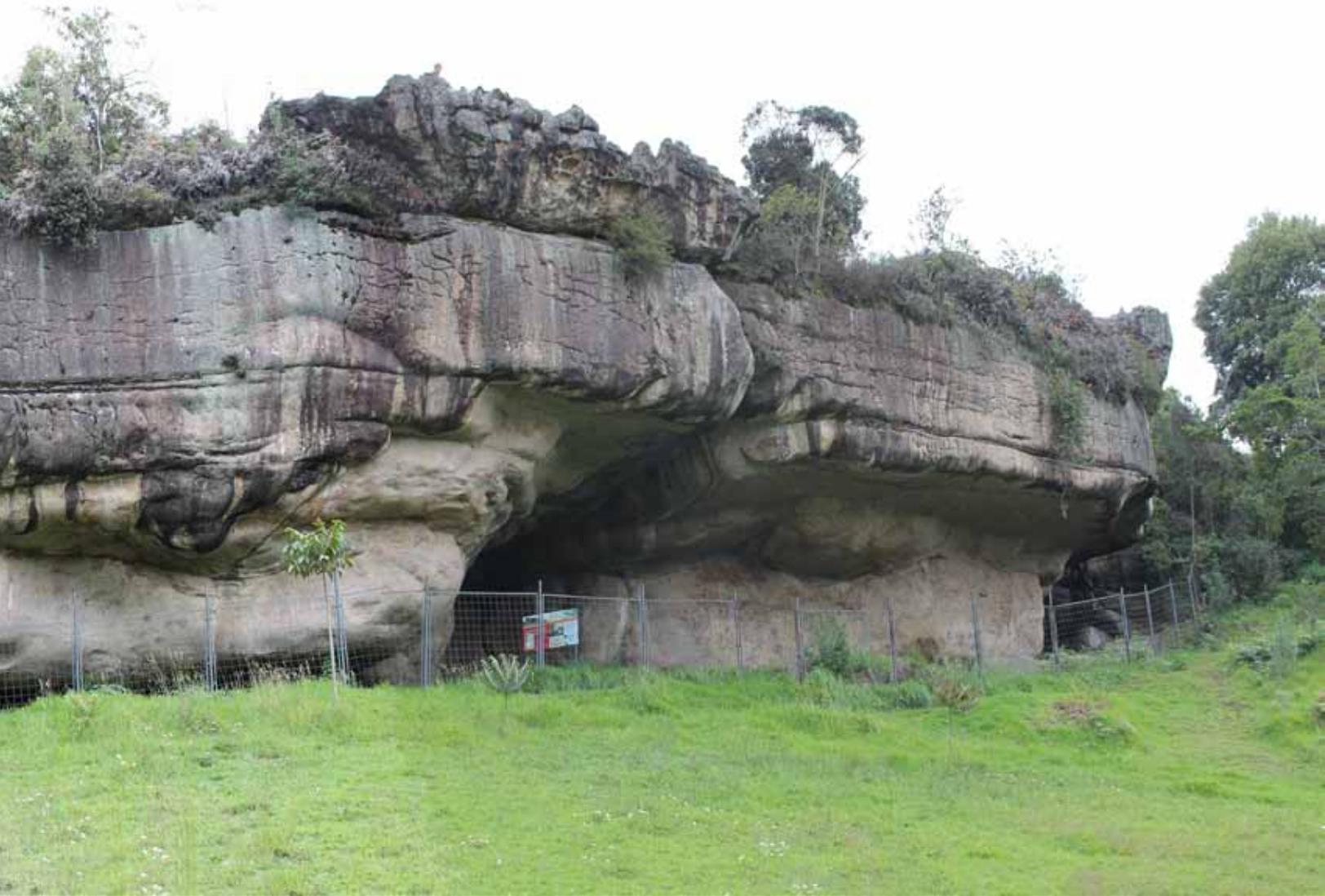




PRESENTACIÓN

No es fácil comprender que aún hoy sea necesario, incluso indispensable, dedicar una buena parte del tiempo de las investigaciones arqueológicas a realizar actividades que se interesan en la labor de catalogación inicial, que se ocupan en el registro de los documentos. En esta ocasión los trabajos de reconstrucción corresponden a aquellos que se refieren al mundo simbólico e intelectual de las comunidades precolombinas en pinturas y grabados denominados convencionalmente como arte rupestre.

En relación a este tema, el país está empezando a realizar un inventario aproximado de estos vestigios y yacimientos artísticos. Estos aún hoy permanecen en diversos y amplios territorios, sin que la mayoría de la población colombiana tenga la más mínima noción de que allí están.



La roca de las "Trillizas", como comúnmente se le conoce, es un afloramiento bastante grande, que tiene diversos momentos y procesos de alteración, desde la aplicación de barro sobre los sectores de pintura indígena, hasta el grafiti continuo y extendido en todo el mural. La técnica utilizada para hacer las pinturas rupestres es mixta. Es evidente la presencia de pinceles y de un instrumental amplio y variado. Desde líneas muy delgadas hasta pinturas dactilares. Estas variaciones son uno de los temas más importantes de este yacimiento, pues es posible hacer un estudio de la paleta pictórica y del instrumental utilizado. La evidencia muestra que se trató del trabajo de una variedad de recursos y técnicas.

Son representaciones, de múltiples motivos, cuya sencillez y complejidad estética corresponden a las elaboraciones del mundo intelectual, de los pensamientos gráficos y de los lenguajes peculiares usados en superficies rocosas como petroglifos y pictogramas. Probablemente estas figuras y trazos han sido efectuados por distintas etnias en periodos aún no determinados de poblamiento, vestigios que ayudan a entender la variedad de formas estético-culturales presentes en Colombia y a percibir la variedad de sus estructuras. Los estudios sobre esta diversidad no sólo colaboran en las discusiones posibles con otras fuentes documentales sobre la historia, la arqueología y la cultura nacional, sino que abren caminos para ampliar el desarrollo de las reflexiones, que podrán hacerse en otras latitudes, con procesos y estructuras formales imaginadas como semejantes. Las cronologías y las periodizaciones estilísticas o



las tipologías podrán ser pensadas con nuevos recursos derivados de estos nuevos procesos documentales, de vestigios hasta ahora no suficientemente atendidos.

No se trata de vestigios que sean inaccesibles ni que sean imposibles de observar. Muy al contrario, se trata precisamente de yacimientos de carácter arqueológico que muy rara vez se ubican bajo el suelo y que requieran de una excavación sistemática. Son mas bien rocas que esparcidas en diversas áreas de los municipios presentan una variedad de motivos, de representaciones normalmente con pinturas o con trazos producidos por herramientas, cuyos puntos son visibles, a pesar de estar discretamente cubiertos por algunas capas de líquenes o de arbustos. Todos estos yacimientos del arte precolombino organizados en ciertas áreas y dispuestos en altas densidades de distribución, corresponden a un tipo peculiar de territorio, que organizado de una cierta forma -aun en estudio- produjo un mundo de signos que originados probablemente en épocas tempranas fue prolongado, incluso hasta la época colonial, con variaciones y cambios. Este peculiar tipo de ordenamiento territorial, configuró distintos sistemas de representación, que fueron dejados de lado y desarticulados, desde el período de invasión europea en el siglo XVI, pero fundamentalmente en la extensa etapa colonial. Así la historia de este proceso se encuentra básicamente en el período precolombino -con algunas excepciones curiosas- en donde fueron grabados o pintados diversos elementos formales, cuya variedad y diversidad parecerían indicar distintos grupos étnicos y un manejo de técnicas para su ejecución. Así al igual que existen técnicas que fueron apropiándose para la ejecución de los petroglifos también se fueron configurando y desarrollando refinadas recetas, que fueron procesadas para la fabricación de los pigmentos y técnicas diversas para la ejecución de los motivos en los murales, muchos de los cuales se hacen con los dedos, pero otros con artefactos, sobre los que se investiga actualmente. La continuidad y prolongación de estas actividades pictóricas parece haberse ampliado hasta algunos años en la etapa colonial, evidenciada por la presencia de frases y oraciones, que se encuentran en algunos murales del Parque Arqueológico en Facatativá (Roca 16 y Roca 1A) y algunas más en las cercanías de esta población, en la zona oriental del casco urbano, y que indicarían que el uso del mismo tipo de pigmentos se continuó con nuevos temas, religiosos y políticos.

En buena parte del territorio nacional se tienen algunas referencias sobre la existencia de arte rupestre, pero no existen trabajos dedicados a la documentación detallada de los sitios, los murales y la reconstrucción de los trazos y la composición de los mismos. La recuperación y preservación de los materiales arqueológicos rupestres de un área determinada está constituida contemporáneamente por el apoyo de diferentes enfoques de estructuras epistemológicas y técnicas. Esta preservación y recuperación es posible si previamente se ha realizado un tipo especial de trabajos, que constituidos como sus antecedentes histórico-diagnósticos, puedan dar cuenta, tanto de las preguntas arqueológicas y culturales, como del estado de conservación en que se encuentran los objetos de estudio. Las preguntas arqueológicas tendrán que estar ubicadas dentro de la dinámica de la discusión universitaria, frente a las preocupaciones de la comunidad académica con sus avances, o inercia, y cara a las urgentes inquietudes de la sociedad civil, que observa con inquietud el abandono y deterioro de los sitios patrimoniales. Los análisis del estado de conservación se inician, en cada caso, en relación a la posibilidad o no de reconstruir las formas presentes, es decir, a la dificultad de poder observar o no el conjunto de trazos que un panel o un grupo pictórico contienen. El proceso sin duda hace referencia a las estrategias que se adecuan al sitio para intentar reconstruir los motivos y presentar finalmente una versión lo más cercana posible a la obra. Al lado de este proceso, es paralelo el trabajo



que se ocupa en la identificación de los elementos que allí inciden en la alteración o en la visibilidad de los trazos, normalmente difusos entre los elementos que interfieren en su lectura (Muñoz, 2011).

En lo relativo al Parque Arqueológico de Facatativá existe más de una situación que interfiere en la conservación del sitio y que ha venido deteriorando el arte rupestre en su totalidad. El aumento de la humedad, el uso inadecuado del parque en una temporada como sitio de recreación y las afecciones producidas por grafitis, componen un cuadro de alteraciones, que hacen realmente difícil reconstruir y hacer un registro arqueológico de los murales .

Si bien en Facatativá se organizó desde 1946 un espacio en las cercanías de la población como parque arqueológico, lo cierto es que los trabajos en torno a los vestigios en este lugar y sus alrededores han sido insuficientes, no sólo en el caso de los estudios sobre la presencia de materiales arqueológicos, sino en la reconstrucción de sus periodos precolombinos, incluyendo sin duda las manifestaciones que allí concentradas se denominan como arte rupestre. Se tienen datos escasos y tan sólo algunos registros arqueológicos sobre presencia de cerámica, de lítica (Haury y Cubillos, 1953) y tan sólo algunas referencias sobre estructuras arquitectónicas (viviendas, terrazas de cultivo y caminos prehispánicos). Cuando se realizó la evaluación de los materiales, existían algunos informes y reportes pero el centro mismo de los documentos del parque, que son las pictografías precolombinas, no habían sido estudiadas exhaustivamente. No se había realizado un trabajo completo que se ocupara del registro y documentación del arte rupestre, es decir un compendio general de estas manifestaciones, un catálogo que permitiera establecer investigaciones de diverso orden además de un cuidado sobre sus documentos.

Después de un proceso complejo de discusiones, negociaciones y conflictos (sentencia de la acción popular (2003/0850) se determinó que el deterioro del parque debería ser resuelto con investigaciones y registros rigurosos. Con esta dinámica, se fueron consolidando iniciativas para realizar diversos trabajos que dieran cuenta sobre el estado del parque, su restitución como parque arqueológico, su plan de manejo (2005) y nuevas iniciativas (Baracaldo 2006) y proyectos (este informe final, corresponde a una propuesta presentada al Idecut en el 2011 y que fue aprobada para desarrollarse en el 2013) para realizar investigaciones, que permitieran determinar el complejo conjunto de murales, de paneles que están distribuidos en las rocas, algunas en abrigos y otras en sus paredes. Algunas definiciones sobre su estado habían conducido a algunos grupos a realizar labores de conservación y limpieza (Álvarez 2004, 2005) de algunas de las rocas que contienen pictogramas.

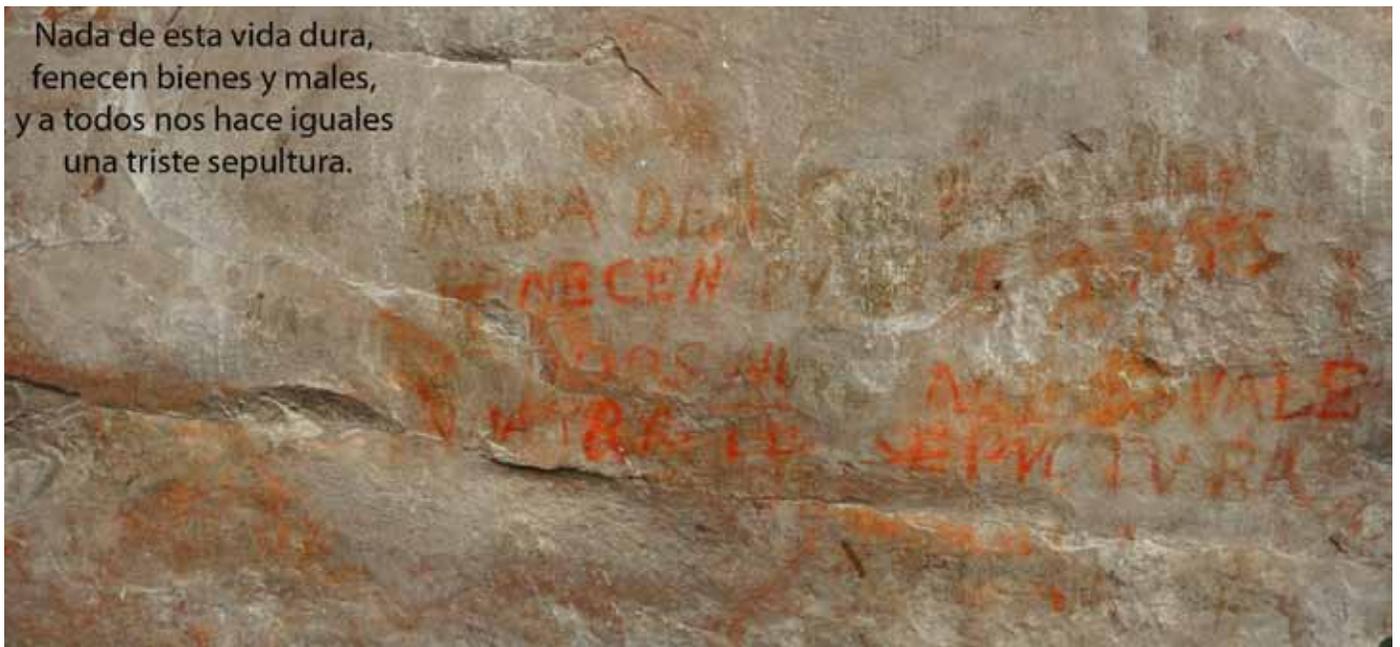
Desde el año 2011, se empezaron a formular propuestas de trabajo en diferentes vías y perspectivas, y finalmente, en el año de 2012, se pusieron en marcha los procesos administrativos que permitieron, a diversos equipos de investigación, realizar labores distintas dentro del parque. Un primer grupo trabaja esencialmente en la catalogación de los paneles, en la descripción de las rocas que los contienen y en la reconstrucción de los motivos para determinar la situación actual de los murales (Catalogación registro sistemático y Diagnóstico en la Pinturas del Parque Arqueológico - Piedras del Tunjo (Cercado de los Zipas). Esta actividad se desarrolló con el apoyo de la administración del municipio de Facatativá, quien presentó formalmente esta propuesta al Ministerio de Cultura, por conducto administrativo de la Secretaria de Cultura de la Gobernación de Cundinamarca. Cumplidos los trámites de evaluación, este proyecto terminó sus trabajos en diciembre de 2013. Los fondos asignados



para esta actividad que realizó la Corporación Gipri, Colombia corresponden a los dineros acumulados del IVA de telefonía móvil celular.

Un segundo proyecto está expresamente interesado en determinar, con mayor detalle, el tipo de pigmentos que fueron utilizados en algunos de los murales que se optaron como ejemplo para hacer los trabajos de investigación (Análisis Arqueométricos en las Pinturas Rupestres del Parque Arqueológico de las Piedras del Tunjo o Cercado de los Zipas Facatativá, Altiplano Central de Colombia. Estudio de técnicas de producción y tratamientos aplicados a los pigmentos. Este trabajo lo está desarrollando la Corporación Gipri, Colombia y se terminará en la mitad del año 2014. Se desarrolla con el apoyo de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales - Banco de la República como resultado de la Convocatoria Proyecto de Arqueología "Luis Duque Gómez" - 2012.

Un tercer proyecto que se lleva actualmente, corresponde a aquel que asignó la Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca para la entrega del parque, tal y como fue asignado en comodato (N° 012 de 1988) para tomar diferentes acciones destinadas a la preservación del Parque (recuperación de pinturas rupestres y adecuación del Parque. La Universidad Nacional asumió dicho trabajo con el objetivo de recuperar las pinturas y realizar investigaciones arqueológicas en el área. Un equipo de restauradores está actualmente realizando dichas labores.



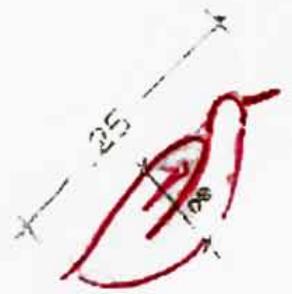
Además de las pinturas rupestres, que corresponden al período precolombino, existen distintas rocas, tanto en el parque, como en los alrededores de la población, que tienen diversos letreros de diversas épocas. Lo que resulta interesante es que se hayan usado, para las frases en latín, como para las que están en castellano, pigmentos muy semejantes a aquellos, que fueron usados por las comunidades indígenas. El estudio de estas manifestaciones presentes en la roca 1A, en la 16 deberán ser objeto de investigaciones futuras, como de aquellos letreros en latín que están en la parte nororiental de la población (Ipse juvet mortis nos).



Roca "IPSE V..." Junio 22 /80

TRAZO .84
.007

ROJO
CONSER B



Hoja ?
PAJARO ?
TRAZO 08
DPT. 0.007

LE



THVM

TRAZO .56

3

D

quecunatay

TRAZO .50

5

obkyio texum

TRAZO .007
CONSER R.

TRAZO .40

4

IPSE JVBET MORTIS NOS

TRAZO 1.37

6



TRAZO 1.00
TRAZO 3.00

1863

CONSER B
CONSER ROJO
PUNTO 10.000

TRAZO 0.84
0.2

DEBTO EXISTEN
OTROS GRATISLOS
CON PERMISO
DE COLABORAR
& PAGOEN NUISCA



ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Los antecedentes más remotos, que informan sobre la presencia de arte rupestre en el territorio nacional se deben a los cronistas. Estos denuncios sobre sitios con manifestaciones rupestres son mucho más comunes en el período de conquista y colonia en el área centro oriental del territorio, es decir en el altiplano Cundiboyacense. Sobre algunas áreas de este sector existen referencias precisas sobre sitios donde algunos españoles pudieron observar este tipo de trazos (Pérez de Barradas, 1941) que aparentemente fueron visitados por el mismo Gonzalo Jiménez de Quesada en la actual población de Sibaté, en la zona de la Tupia en un valle al oriente de esta población. De este momento inicial, hacia las etapas contemporáneas, lo característico es que en cada caso, además de los datos de su presencia y algunas descripciones, es común que los autores incluso hasta la actualidad se vean obligados a hacer interpretaciones.



Este afloramiento, es uno de los más conocidos del parque, pero no por el arte rupestre, sino porque a principios del siglo XX se copiaron 5 retratos de representantes del partido liberal en la parte oriental y alta del abrigo. También es un sitio muy afectado por el vandalismo, y muchas de las figuras rupestres se han cubierto de grafitis, tanto en pintura como en carbón y barro.

Una nueva etapa visible en los documentos y en la bibliografía pertenece al esfuerzo de los gobiernos, ahora de la república, que dedican algunos de sus objetivos políticos al estudio de los grupos indígenas antes de la conquista y la colonia. Un ambiente nacionalista invade la intención y con ello, un propósito expreso por valorar los monumentos indígenas como obras de arte. Así el conjunto de manifestaciones estéticas precolombinas, que encuentran a su paso en las expediciones y reconocimientos geográficos y culturales del país, se incluyen como documentos de la historia y la cultural nacional. Esta empresa se denominó la Comisión Corográfica. Las acuarelas de Gámeza, Saboya, Aipe, Pandi y de Facatativá, generaron nuevas rutas de recuperación histórica y de descubrimiento del patrimonio, como expresiones de las antiguas culturas, sobre las cuales no existió realmente mucha atención en el período colonial.



Muchas de estas obras se diseminaron en copias y al final del siglo XIX reaparecieron en el álbum recientemente encontrado en la bodega de materiales del Museo Nacional. Tanto las acuarelas de la Comisión, como las nuevas acuarelas del álbum de Liborio Zerda, (*Álbum de Antigüedades Neogranadinas, Bogotá 1834 1909 Reg 1893*)¹ muestran un especial cuidado en la prolongación de un tema, que volverá a retomarse tan sólo en la segunda década del siglo XX. Además de lo anterior, otras inquietudes, también gubernamentales parecen expresarse para este período en las búsquedas y los registros realizados en zonas de grabados por fuera del área convencional de los Muisca. Se trata de la expedición efectuada por Lázaro María Girón como empleado del gobierno (Secretario de hacienda del departamento de Cundinamarca) y por encargo de la Sub-comisión tercera (Exposiciones de Madrid y Chicago) para registrar los petroglifos de Chinauta y Anacutá. Este autor que había participado como dibujante en las copias de las acuarelas del álbum ya citado, hace el primer reporte riguroso de las piedras grabadas de Chinauta y Anacuta, en el actual municipio de Tibacuy (1892). Aquí igualmente aparecen, además de los dibujos, un conjunto interesante de pensamientos sobre el sentido y función de dichos motivos rupestres, que se oponen y discuten con las temáticas y valoraciones de las etapas anteriores, como una crítica a la etapa colonial.

Tanto la Peregrinación de Alfa, como el informe de Lázaro María Girón, de las Piedras Grabadas de Chinauta y Anacutá² son resultado del trabajo de campo. Sus autores están encargados de realzar un trabajo riguroso de descripción (*“con el fin de buscar y copiar las antiguas inscripciones indígenas, grabadas sobre piedra, que existen en dichas regiones”, 1892*). Al igual que en las obras de arte de la Comisión, con los mejores pintores de la época, Girón considera que su trabajo debe ser una *“tarea artística [que] ofreciese mayor exactitud en ramo tan delicado”*). También y como continuación de la obra de Codazzi, a finales del siglo XIX, el escritor Jorge Ricardo Isaacs (1837-1895) realizó investigaciones en la Sierra Nevada de Santamarta, trabajos que se publicaron en el libro de *“Las Tribus Indígenas del Magdalena”* donde se incluían los borradores de los motivos rupestres de las cercanías de Nabuzimaque, en territorio Arhuaco.

En los primeros años del siglo XX se reinician nuevamente las búsquedas de otras zonas y con ello, el proyecto de hacer registros de los motivos (Triana, 1922) y la descripción de algunos sectores y rocas en el territorio nacional (Muñoz, 1998), pero igualmente el espacio dedicado corresponde a los departamentos de Cundinamarca y Boyacá con algunas listas (Ghisletti, 1954), que incluyen un número sorprendente de lugares, de los cuales muy pocos de ellos, han tenido la atención para su registro y documentación en la actualidad.

Para ésta época se valora aún más dichas representaciones y en ellas se ven plasmados los desarrollos intelectuales, que compaginan con las capacidades técnicas y el manejo de los recursos y el medio ambiente, hasta el punto de determinar a dichas etnias como civilización Muisca. La tendencia en tales materiales en el siglo XX incluye usualmente rocas con pinturas

1 Según las referencias encontradas, este material fue adquirido de Eugenio Zerda por el Gobierno Nacional, con destino al Museo Nacional, donde se encuentra actualmente (10 1922) Fue ingresado a la colección (24.9.2002) y está compuesto por 125 ilustraciones realizadas en dibujo, fotografía, grabados e impresos. Un número importante de estas acuarelas fueron copiadas en líneas y trazos en el libro del arte rupestre en Colombia de José Pérez de Barradas en 1941..

2 Informe del auxiliar de la sub-comisión 3ª. de las exploraciones de Madrid y Chicago 1892. Bogotá, imprenta de Antonio M. Silvestre; director Tomás Galarza. Dirigido al Señor Dr. Nicolás J. Casas, encargado de la Subcomisión 3 de la Comisión de las Exploraciones de Madrid y Chicago, Secretario de Hacienda del Departamento de Cundinamarca. Resulta muy interesante el criterio de la época, en el sentido de hacer una documentación de calidad en el registro. *“Deseo se disimulen las faltas de que mi trabajo adolece; trabajo cuyo único mérito consiste en la fidelidad que fríamente he observado al copiar los signos, y el cariño que pues al hacerlo, por mi deferencia hacía usted y mi amor á los estudios arqueológicos”* (Informe de la subcomisión 3ª, las Piedras Grabadas de Chinauta y Anacutá).



y muy excepcionalmente aparecen los (petroglifos) grabados como la monumental Roca de Sasaima llamada por Wenceslao Cabrera Ortiz como el “Monolito Panche”(1940).

En 1970 el grupo denominado Gipri inició los trabajos de registro en el altiplano cundiboyacense, en la zona sur oriental de la Sabana de Bogotá y en la provincia de Márquez en Boyacá, en los municipios de Nuevo Colón Tibaná, y Ramiriquí. Con el conocimiento de este proceso descrito, dedicó una buena parte a refinar los criterios de descripción de las zonas, las rocas y los murales. Desde esta fecha, hasta hoy, se ha dedicado a determinar con mayor grado de definición el sistema de registro y estudio de las estaciones rupestres, bajo el título de *Modelo metodológico para recuperar y catalogar el patrimonio rupestre inmueble colombiano 1998* (Muñoz et al, 1998).

CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS

El proyecto de los estudios sobre los indígenas se organiza explícitamente en la Comisión Corográfica, donde no sólo se hace un objetivo central la cartografía nacional, sino también la búsqueda y la recuperación de aquello que había sido abandonado por la administración colonial. En esta propuesta se ponen en evidencia la riqueza, la peculiaridad de las costumbres y la diversidad cultural y étnica. Esta iniciativa se ve expresada en una colección de acuarelas (*Álbum pintoresco de la Nueva Granada*), que incluye los sitios de las batallas de independencia, como también las piezas arqueológicas de distintos territorios y las pinturas cuidadosas como obras de arte, donde se exponen los murales indígenas de diversas regiones según las temporadas de las expediciones (Aipe, Gameza, Saboya, Pandi y Facatativá). La independencia enuncia nuevos objetos a valorar, y cierta curiosidad sin duda, constituye el interés por nuevos hallazgos y estos se hacían importantes cuando mostraban su antigüedad precolombina. Así, se generó como sucede en toda América, un interés por las colecciones de objetos precolombinos, cuyo propósito fue mostrar los contrastes entre los grupos originarios del territorio y sus descendientes, los cuales eran ahora el resultado de un largo proceso de destrucción, que había causado su letardo y degeneración.

Se consideraba importante cuidar y preservar cerámica, líticos pulidos y orfebrería, para acumular la mayor cantidad de objetos, los cuales se iban organizando en estanterías y vitrinas de acuerdo con la forma, la decoración y el tamaño (Langebaek 2003, Lleras 2005, Botero 2006). Los coleccionistas alimentaban sus acopios patrocinando y llevando a cabo campañas de g.uaquería. Los coleccionistas no estaban interesados en saber de los materiales y las técnicas. Lo que les interesaba, de forma fundamental, era la belleza, exuberancia y su peculiaridad. Los “(...) investigadores como Uricoechea, Zerda o Restrepo se reconocían como estudiosos del pasado prehispánico, no fueron ellos quienes examinaron sitios arqueológicos en busca de objetos. Todos ellos, más que dedicados a excavar para obtenerlos, fueron coleccionistas. Quienes excavaban y vendían, ya no curiosidades sino antigüedades, eran los g.uaqueros (...)”. (Langebaek, 2003). Por ello, Recuerdos de la G.uaquería en el Quindío (1924) de Luis Arango Cano es tan importante en la historia íntima de la arqueología y las colecciones del país. Sin duda, los g.uaqueros eran quienes mejor “conocían” los contextos, y quienes podrían aportar información valiosa de los sitios y la manera en que se encontraban los materiales arqueológicos. En general, durante el siglo XIX y hasta bien entrado el XX más que un trabajo que se interrogara de forma sistemática por los vestigios arqueológicos, lo que prevaleció fue una serie de ideas preconcebidas que fueron defendidas y argumentadas con ayuda de los vestigios materiales. Ezequiel Uricoechea, Liborio Zerda,



Jorge Isaacs, Vicente Restrepo, Miguel Triana, (por sólo mencionar algunos), recurren de forma continua a las Crónicas de Indias y a las explicaciones derivadas de las tradiciones registradas inicialmente por los españoles en el período colonial. Tal vez la única excepción notable fue José Domingo Duquesne, quien puede ser considerado uno de los primeros etnógrafos del altiplano central de Colombia. La continua referencia a las Crónicas de Indias, marcó la tendencia a las ideas del difusionismo, un lugar común en casi todas las elaboraciones interpretativas de la época. Todos los que intentaron explicar los materiales colectados recurren de una u otra forma al difusionismo.

Hacia principios de la década del 40 del siglo XX, el panorama arqueológico nacional empezó a cambiar. Sin duda, el lento proceso de profesionalización de la antropología hacia las décadas del treinta y cuarenta, generó nuevas preguntas y normas de abordar los materiales arqueológicos. La influencia de Paul Rivet, que venía del proceso de investigación de la arqueología prehistórica y paleolítica, como investigación científica (geología, paleontología) fue un aspecto que derivó a nuevos fundamentos para este proceso (Herrera, Low 1968, Pineda G. 1994, 1999, Langebaek 2003, Pineda R. 2005). Al respecto, son claras las afirmaciones de los investigadores Herrera y Low. Ellos afirman que el Instituto Etnológico Nacional fue creado por el decreto 1116 de 1941 a cargo del eminente etnólogo Paul Rivet, también dependiente de la Escuela Normal Superior, y con ello, se inaugura una nueva etapa ahora de trabajo de campo e investigación y los primeros laboratorios. En el Instituto Etnológico se desarrollaron importantes investigaciones arqueológicas y antropológicas, cuyos resultados fueron publicados en la revista editada oficial de la institución. Los estudios en el Etnológico comprendían Antropología Física, Etnografía General, Lingüística Americana, Fonética, Orígenes del Hombre Americano y Prehistoria. El Servicio de Arqueología creado en 1931 tuvo relación directa con el Instituto Etnográfico.

Y es justamente en ese contexto en que se funda el Parque de Facatativá, es decir, en medio de un importante cambio en las prácticas y modos de entender el territorio y en el modo de pensar los vestigios y realizar los registros. La época que privilegiaba el coleccionismo empezó a quedar atrás. Se comenzaron a implantar planes específicos de investigación arqueológica; esto sobre todo fue notorio en el caso de San Agustín Huila, (Langebaek 2003, Gómez 2005). Sólo algunas zonas serían privilegiadas, y sin embargo la g.uaquería seguiría teniendo un lugar preponderante en la historia arqueológica nacional, tanto en la presencia de personas activas, como en el comercio nacional e internacional de piezas. De cualquier forma, las investigaciones emprendidas por Gerardo Reichel-Dolmatoff, Luis Duque Gómez, Eliecer Silva Celis, Roberto Pineda Giraldo, Virginia Gutiérrez, Graciliano Arcila entre otros, permitieron tener un nuevo panorama, una nueva percepción sobre la teoría arqueológica, una nueva mirada sobre el poblamiento y sobre los estudios de los diversos grupos humanos, que habitaron el territorio nacional. Sin embargo, el énfasis se realizó en la espacialidad y no en la temporalidad. Esto significa que los datos relativos al tiempo de ocupación siguieron siendo escasos e imprecisos, aún marcados por la idea de una ocupación muy cercana a la llegada de los españoles.

Sylvia Broadbent en 1965 realizó un balance general de las investigaciones arqueológicas en el área Chibcha, una de las conclusiones es clara:

A pesar de la notable importancia de la cultura Chibcha, su estudio arqueológico actualmente deja mucho que desear. Se han realizado pocas excavaciones sistemáticas, aunque casualmente se han ido encontrando muchos artefactos antiguos en el curso de trabajos de



construcción y agricultura, debido a la densa población de la región y su posición céntrica en el país. Los objetos encontrados demuestran bastante variabilidad; no obstante, todo se ha denominado simplemente “Chibcha”, es decir, todo se ha identificado con la cultura de la época de la conquista, sin hacer esfuerzos por clasificarlos con el fin de identificar diferencias estilísticas de posible significación cronológica. Como consecuencia de esto y de la carencia casi completa de excavaciones estratigráficas, no existe ninguna cronología de culturas anteriores a la conquista. (Broadbent 1965).

La ausencia de “excavaciones sistemáticas”, la simplificación de la denominación y asignación cultural de los materiales arqueológicos, esto es, las tipologías cerámicas y la “carencia casi completa de excavaciones estratigráficas”, son las características de la arqueología del área Chibcha para 1965. Sylvia Broadbent considera que el trabajo más riguroso de los publicados hasta ese momento era el de Haury y Cubillos (1953), quienes excavaron tres sitios en el “Parque Arqueológico Nacional de las Piedras de Tunja” y dos sitios en “Pueblo Viejo” en el municipio de Facatativá. Ellos “(...) proponen una cronología de tres períodos generales, así: Preconquista, anterior a 1537 A.D, Colonial, 1537-1820 A.D, y Reciente, después de 1820.” (Broadbent 1965). Los elementos más importantes que resalta la investigadora, con respecto a los trabajos de Haury y Cubillos, es la diferencia que encuentran entre la cerámica localizada en Gachancipá y Tocancipá con respecto a la de Facatativá y otros territorios Chibchas. En segundo lugar, aquellos investigadores localizaron terrazas artificiales en Facatativá, Soacha, Guatavita, Tocancipá, Zipaquirá, Tausa, Chocontá y Tunja. (Broadbent 1965).

EXCAVACIONES EN EL PARQUE

Si bien Haury y Cubillos excavaron algunos de los sectores del Parque arqueológico de Facatativá, no de igual forma reportaron o estudiaron el arte rupestre, lo cual es realmente sorprendente, si se tiene en cuenta que precisamente lo más notorio del sitio son las pictografías, que sin duda en una buena parte corresponden a vestigios de sistemas de representación que dejaron muy seguramente habitantes precolombinos en distintos periodos. Casi que se podría afirmar, que los vestigios por todos conocidos en el momento de la fundación eran las pinturas rupestres. Los grandes afloramientos rocosos con su extraordinaria belleza, el que allí hubiera sido asesinado uno de los últimos dirigentes de los Muisca y el arte rupestre, eran los atractivos fundamentales del parque recién fundado. Y sin embargo, los arqueólogos encargados no hacen referencia a la estética rupestre. Esto llevo a que desde el origen del parque no se realizara una documentación rigurosa, que permitiera dar cuenta de los múltiples niveles y problemas que implica pensar el arte rupestre del sitio y del altiplano. La ausencia de esa documentación facilitó, sin duda, que se destruyeran algunos de los yacimientos, y que muchos de los murales rupestres fueran seriamente afectados por vandalismo. Si bien se trata de un parque arqueológico, los datos existentes, y la información a que puede acceder el visitante es mínima.

ANTECEDENTES ETNOHISTÓRICOS

Las referencias primeras del área del altiplano corresponden a los denuncios de los Cronistas (Fray Pedro Simón, “Noticias Historiales”, 1982 Tomo III,) y de historiadores que los citan, como



antecedentes. Fueron los cronistas de Indias los primeros que constataron la presencia de estos dibujos realizados en las rocas. La versión que este tema ha generado permite imaginar que en la época colonial existió un gran respeto y cuidado de los sitios que son reseñados con las leyendas divulgadas por los cronistas españoles, que se cristianizaron algunos personajes míticos hasta llevarlos a convertir en apóstoles, como en el caso de Bochica, como formula al parecer de supervivencia indígena. En 1999 se realizó una ponencia sobre el tema donde se ponía de relieve esta circunstancia histórica que hacía semejantes los ambientes estéticos entre la percepción de los cronistas y las leyendas indígenas recuperadas por estos (Muñoz, 1999). (Estado Actual de las Investigaciones En Arte Rupestre en El Altiplano Cundiboyacense. (Colombia-Suramérica). Barquisimeto -Venezuela 1990).

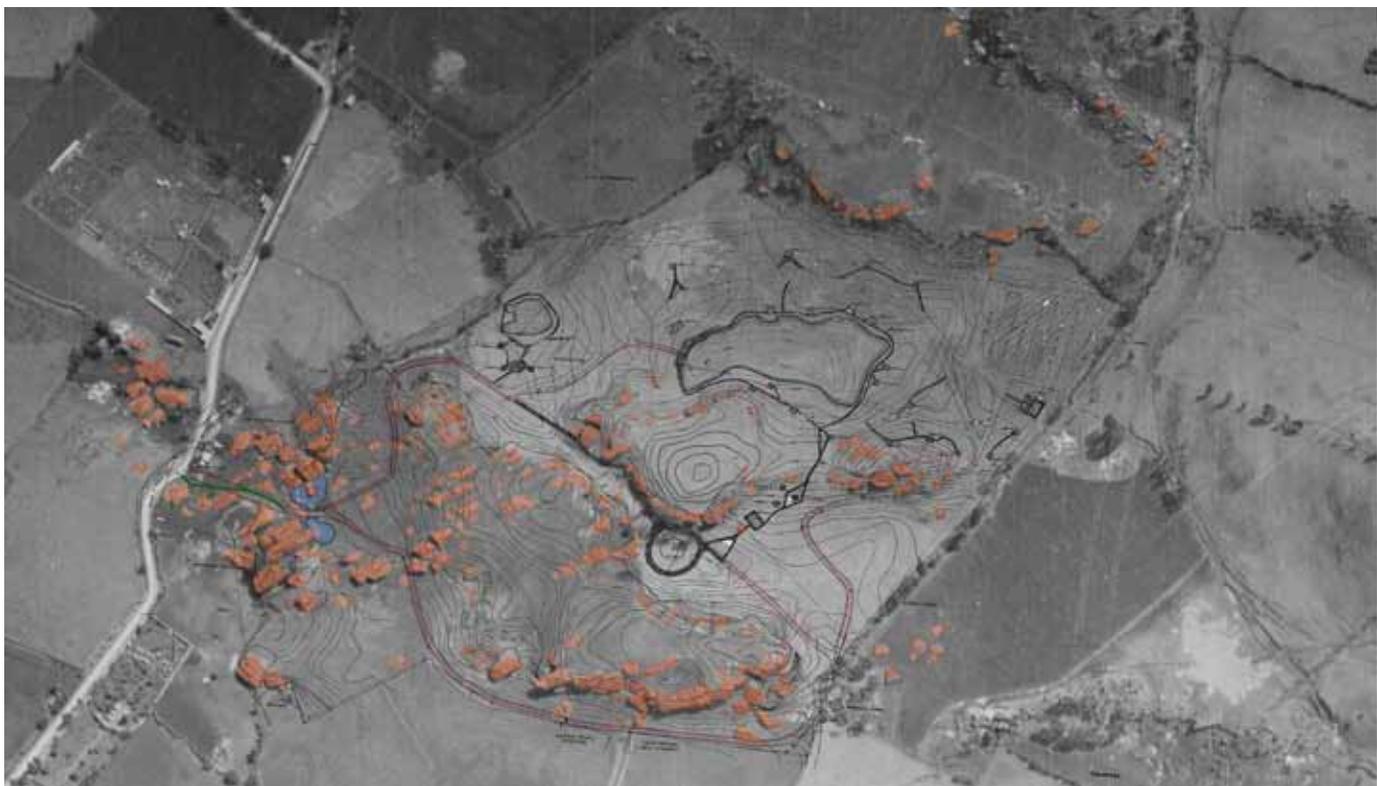
DESCRIPCIÓN DEL CERCADO DE LOS ZIPAS

El Cercado de los Zipas es llamado así pues según las referencias de los cronistas fue precisamente en este lugar donde existía probablemente un sitio de viviendas y de reunión. Allí fue precisamente asaltado por el ejercito de la conquista el cacique Tizquesusa, Zipa del territorio de Bogotá y comandante general de la guerra contra los españoles. Tizquesusa no había querido acceder a las propuestas de dominio de Gonzalo Jiménez de Quesada y muy al contrario, se le había enfrentado en el norte de la sabana. Al parecer se había resguardado allí a finales de 1537 para una reunión que decidiera la situación de guerra con el ejercito invasor. Disfrazado de indígena normal fue herido por una lanza y en estas condiciones fue a morir al parecer hacia el occidente de la actual población de Facatativá. Bajo estas características, el tema del cacique y su muerte se convirtió en un modelo de resistencia, que se usó como símbolo para los procesos republicanos y como icono para convertir el cercado de los Zipas como parque arqueológico, frente a los proyectos reiterados de continuidad de la imagen colonial de la vida.

El parque hace parte de la Sabana de Bogotá y es un antiguo lago que se sedimentó y que en su parte noroccidental, se encuentran muchos afloramientos de rocas areniscas de origen terciario y cretáceo. Estos afloramientos que han sido utilizados para muchos quehaceres humanos de los posibles primeros asentamientos en la etapa de cazadores recolectores hasta los tiempos de los pobladores precolombinos. Por sus condiciones geográficas tiene una invaluable riqueza, tanto por su vegetación y paisaje, como por los diferentes acontecimientos arqueológicos que se pueden determinar en los registros arqueológicos. El hecho de que se encuentren todos estos afloramientos rocosos en un área pequeña, ha ofrecido el ambiente propicio para que fuera utilizado como recurso en diferentes etapas, un sitio importante de reunión, muy seguramente tanto para grupos precerámicos, como para los que realizaron los dibujos rupestres, posiblemente desde los periodos hortícolas hasta el clásico Muisca, incluyendo probablemente etapas más tempranas. Cuando se mira la aerofotografía del área del lugar del parque se puede observar la composición geológica general y las líneas, en las cuales afloraron ciertas áreas de roca arenisca sedimentaria, cuyas composiciones mineralógicas fueron más estables. En estas áreas es donde precisamente los diversos pobladores encontraron propicios sus espacios y composición. Con la humanización de estos terrenos y con



la elaboración de las pinturas en la paredes de dichos afloramientos, configuraron un conjunto complejo de documentos que constituían sus mundos intelectuales y culturales.



DOCUMENTACIÓN DE LAS PINTURAS RUPESTRES

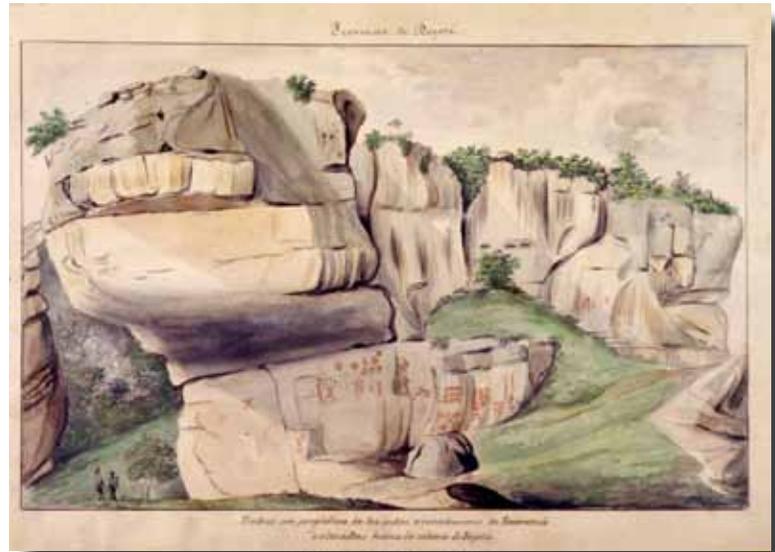
1850-59 COMISIÓN COROGRÁFICA

La conocida Comisión Corográfica trabajó por muchos años (1850-59) en la organización de un material artístico, que diera cuenta de las diversas zonas que tenían monumentos indígenas. Además de la reconstrucción cartográfica del territorio y del estudio de los recursos y las fuentes de desarrollo de la nación contenida en su geografía, sus climas y sus habitantes, dedicó una buena parte a informar, por entregas (Peregrinación de Alfa), sobre la presencia de vestigios indígenas, que ahora deberían ser valorados, como la herencia real de un país que había olvidado sus orígenes. Estos consideraron que dichas obras deberían ser resaltadas como obras de arte y por ello, pintores especializados dibujaron en acuarela, dando así una nueva versión sobre las culturas y la vida de estos habitantes precolombinos, aspecto que aún hoy se resalta (Facatativá, Pandi, Gámeza, Saboya, Aipe) dentro de los logros, como paradigma de un modelo científico, que sólo ha podido hacerse una vez como empresa del estado.

En lo relativo a la versión entregada por la Comisión Corográfica (1850-59) al gobierno nacional existe tan sólo una acuarela del parque de Facatativá que corresponde a la roca

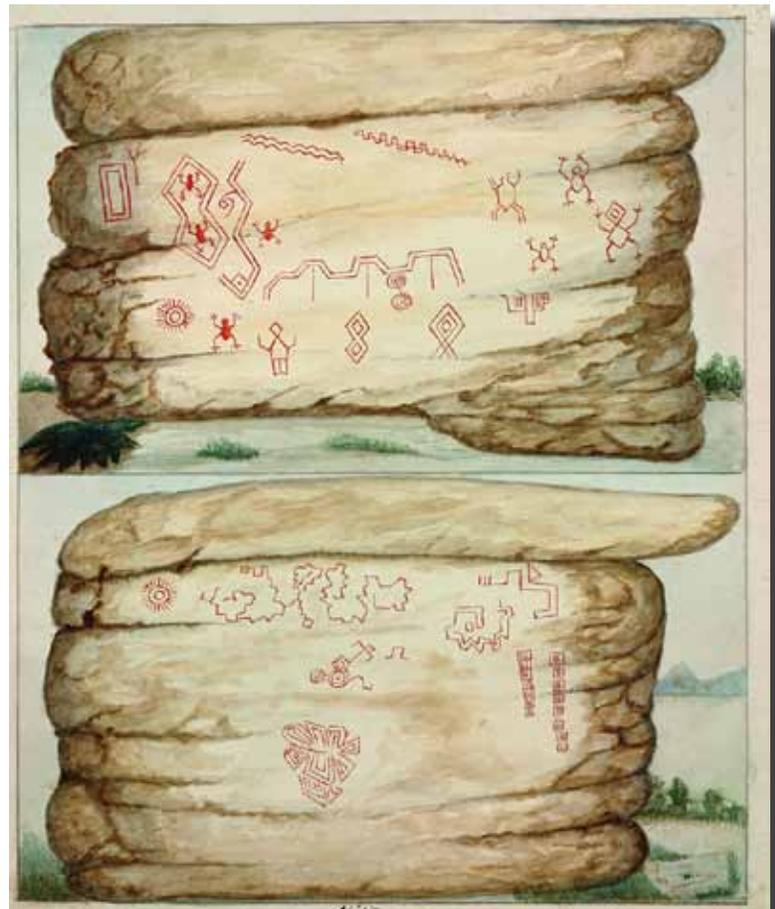


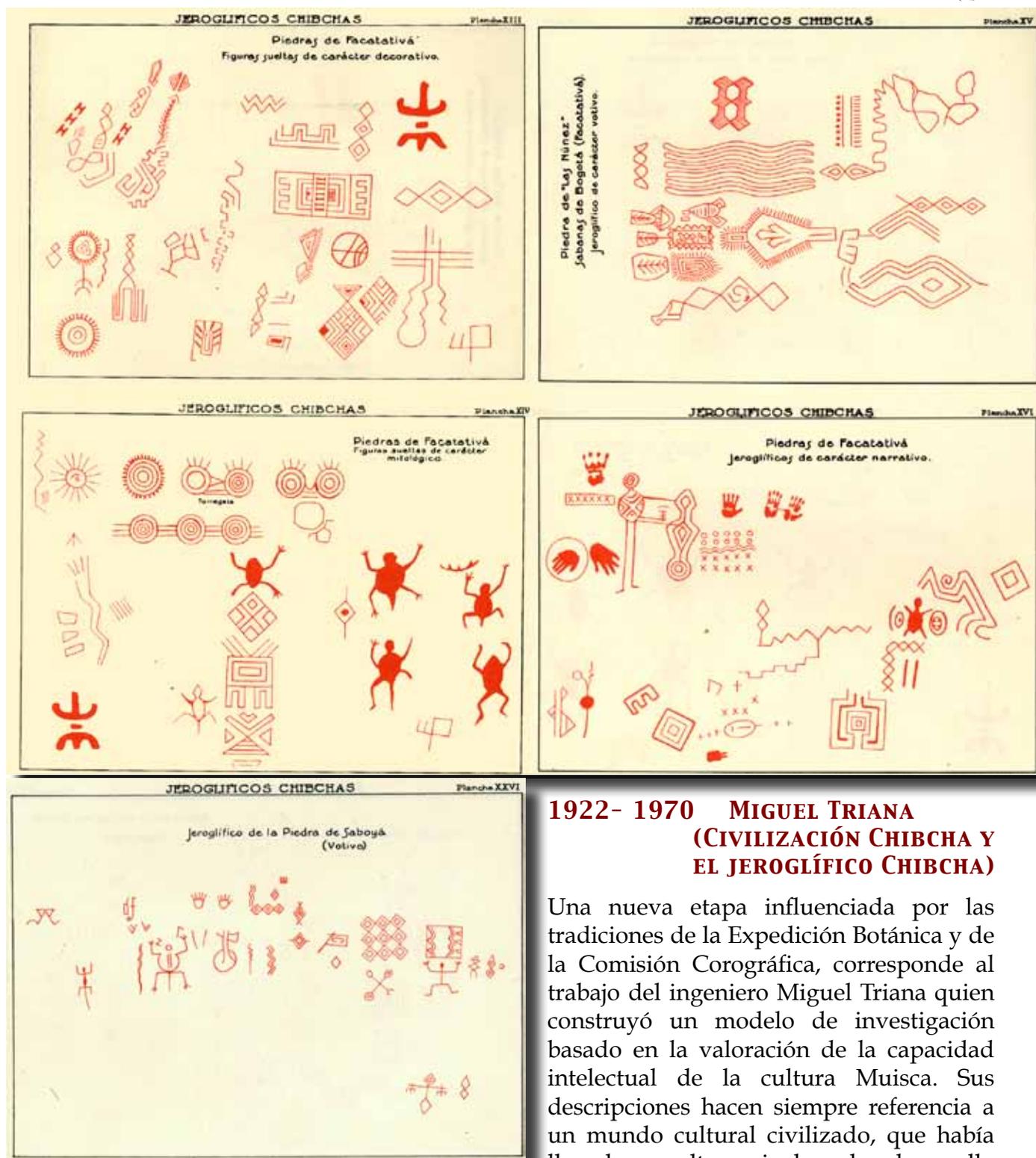
que se encuentra en el parque actual, bajo el nombre de Piedra de las Núñez (número 113 del catálogo de la Comisión y marcada como panel 59-60 en la numeración interna del parque) y aparentemente corresponde a la última expedición, es decir a la novena, donde según lo planeado en esta expedición, se haría una descripción y crónica del camino desde Facatativá hasta Beltrán. Los pintores que participaron en la elaboración de la totalidad de dichas láminas son Carmelo Fernández, Manuel María Paz y Henry Price. Probablemente existen otras acuarelas de Facatativá en colecciones privadas, aún no conocidas y algunas que no fueron entregadas al gobierno y que se sumaron al álbum de Liborio Zerda. Esta acuarela única del parque se encuentra en la Biblioteca Nacional, dentro de la colección denominada Álbum Pintoresco de la Nueva Granada (*Piedras con jeroglíficos cerca de Facatativá - Provincia de Bogotá, 1858. Acuarela, 17.4 x 27 cm. BN (No. 113)*).



1887-1922 LIBORIO ZERDA - LÁZARO MARÍA GIRÓN

A finales del siglo XIX se organiza el material existente sobre pinturas y grabados de diversos municipios, álbum que organizó Liborio Zerda (*Antigüedades Neogranadinas* y se encuentra en el Museo Nacional) con materiales diversos, pero fundamentalmente con los dibujos de Lázaro María Girón. En donde algunos corresponden a rocas y murales del parque Arqueológico de Facatativá y a rocas con pinturas en las veredas de este municipio. Tanto las pinturas de la Comisión, como las acuarelas de este Álbum, constituyen inequívocamente las primeras obras de arte sobre el arte rupestre colombiano y son igualmente documentos de sus procesos y objetos históricos patrimoniales en sí mismos, registros históricos del patrimonio precolombino. Así, en el siglo XIX se registran no menos de 15 rocas con sus murales, algunas de las cuales están por fuera del parque actual.





**1922- 1970 MIGUEL TRIANA
(CIVILIZACIÓN CHIBCHA Y
EL JEROGLÍFICO CHIBCHA)**

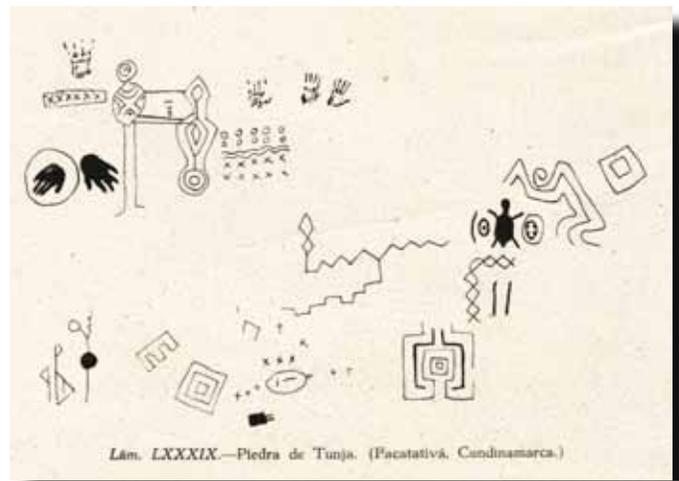
Una nueva etapa influenciada por las tradiciones de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica, corresponde al trabajo del ingeniero Miguel Triana quien construyó un modelo de investigación basado en la valoración de la capacidad intelectual de la cultura Muisca. Sus descripciones hacen siempre referencia a un mundo cultural civilizado, que había llegado a altos niveles de desarrollo intelectual. En las dos obras de Triana

publicadas en 1922 y 1970 se encuentran algunas referencias a las pinturas existentes en el parque y con ello, información general sobre sus características y motivos (Planchas XIII, XIV, XV -que corresponde a las pinturas rupestres de la roca 4 del Parque y no a La Piedra de las Nuñez-, XVI y la Plancha XXVI, que corresponde a La Piedra de las Nuñez del Parque y no a La Piedra de Saboyá).



1941 JOSÉ PÉREZ DE BARRADAS (ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA)

En 1941 José Pérez de Barradas (1897-1981) publicó un trabajo que quería ser exhaustivo, es decir que incluyera el balance general de sitios y denuncios de arte rupestre con sus transcripciones gráficas para todo el territorio nacional. En realidad, fue una revisión bibliográfica, que incluía las referencias del álbum de Liborio Zerda sobre los yacimientos pictóricos en el municipio de Facatativá y las versiones de 1922 de Miguel Triana. En esta ocasión se incluyeron las acuarelas y descripciones gráficas del material que estaba incluido en el álbum de Liborio Zerda, pero se copiaron exclusivamente los trazos generales y sus ubicaciones en las diversas áreas de Facatativá.



1959 ANTONIO NUÑEZ JIMÉNEZ (FACATATIVÁ, SANTUARIO DE LA RANA)

Profesor Cubano, viceministro de la cultura e investigador de arte rupestre en 1959, realizó un estudio interpretativo general que fue publicado bajo el nombre: "*Facatativá, Santuario de La Rana*". El profesor Núñez concluyó que el elemento más común en las pictografías de Facatativá era la rana, símbolo Muisca de un "mensajero" a los dioses para traer lluvia. También el mencionó motivos parecidos en Facatativá, Cueva del Indio en el norte de Argentina, Cuba, y otros países.

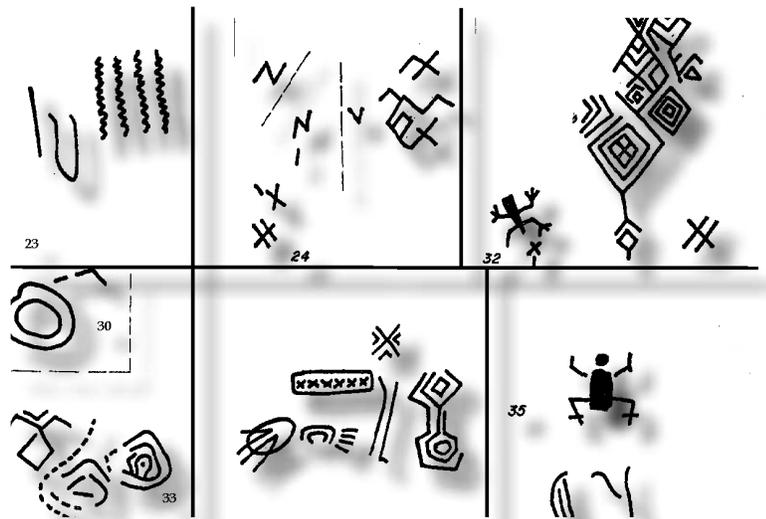
1970 WENCESLAO CABRERA ORTIZ

Cabrera Ortiz Wenceslao en 1968 (*Monumentos Rupestres de Colombia* en su publicación de la revista *Colombiana de Antropología en Colombia* publicó igualmente un informe sobre arte rupestre de Cundinamarca, donde incluye la transcripción de algunas rocas, algunas del parque de Facatativá, para un total de 45 pictografías. Este trabajo trae una versión general del mapa de las rocas y de aquellas, que tienen pinturas. Durante una buena época los materiales de Miguel Triana del Jeroglífico Chibcha se van a reproducir sin que existan nuevas versiones derivadas del trabajo



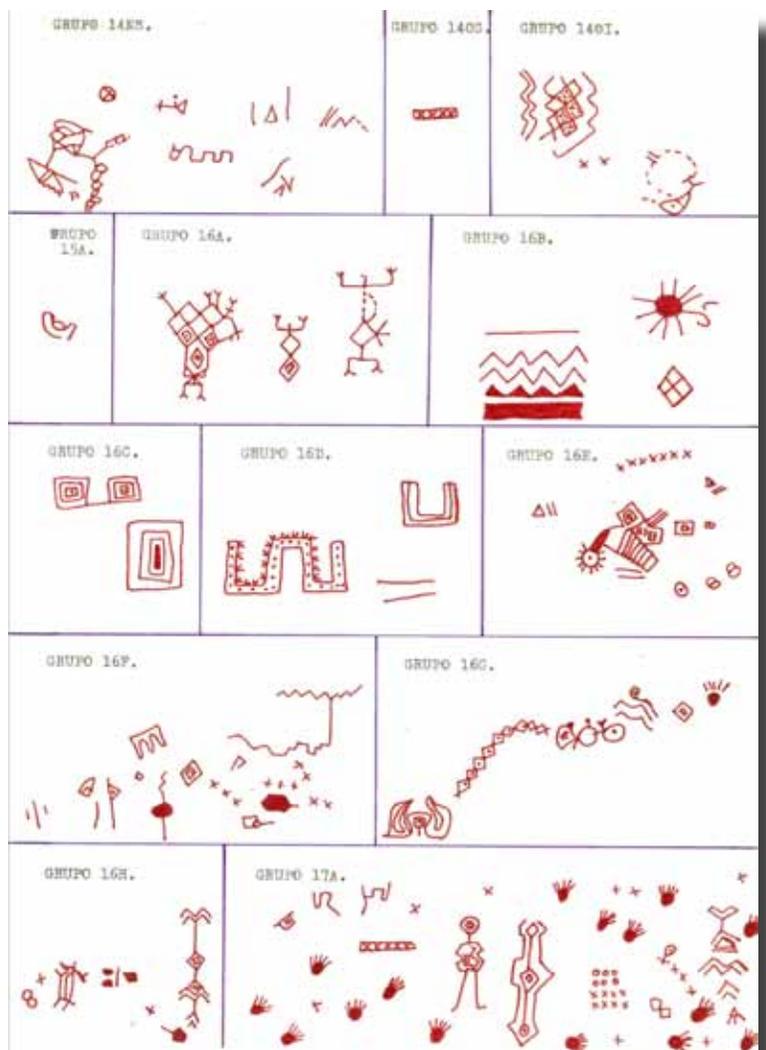


de campo, que al parecer no resultaba esencial. Es posible constatar que los trabajos posteriores vuelven a copiar los registros existentes, sin adelantar significativamente. Basta con revisar la excelente reseña de Mónica Therrien y Braidia Enciso que ubica un número importante de informes, materiales y publicaciones de distintas épocas. Dichos trabajos arqueológicos y antropológicos sobre la zona de la Sabana de Bogotá dejan ver que se continúan usando los materiales y las interpretaciones de comienzos del siglo XX en arte rupestre (Therrien y Enciso, 1996).



1976 GRUPO CHONTO (ARTURO VARGAS Y ROBERTO LLERAS)

Roberto Lleras y Arturo Vargas, bajo el seudónimo de "Chonto"³, en 1976 hicieron un estudio extenso de las pictografías en la zona de Facatativá con el título "Las Piedras Pintadas de Facatativá: Estudio detallado de dos zonas." El resultado son dibujos y mapas de tres áreas y una descripción por murales y motivos. Se trata de uno de los trabajos más exhaustivos de reconstrucción. Se hace un primer intento de realizar la más completa descripción y registro de buena parte de los yacimientos rupestres presentes en el parque y en las áreas aledañas. Lo básico de este informe es que intenta introducir elementos arqueológicos y preguntas esenciales en la organización del material y desarrollar temáticas de investigación sobre recurrencias de trazos y estructuras formales. Dicho registro se hizo a mano alzada y con él se reseñaron un número importante de rocas, se realizaron fotos de los yacimientos, de los murales y de los motivos y se organizaron las zonas con mapas, (cartografía del Codazzi), que permitieran visualizar los lugares, en los cuales se encuentran los yacimientos rupestres. Adicionalmente se discriminaron con el



3 Presentado a un concurso de investigación a la Casa de Marqués de San Jorge del Banco Popular



número de la roca y con letras los grupos pictóricos. Al parecer el conjunto general de fotos no se incluyó en el informe del Banco Popular y estas se refundieron posteriormente. De igual manera, se intentaron hacer algunas reflexiones sobre la recurrencia de los motivos y se desglosaron los grupos pictóricos, imaginando que de esta manera podrían hacerse análisis posteriores sobre su estructura estética, sus reiteraciones (estadísticas) y las relaciones posibles con otros materiales arqueológicos. Esta perspectiva de trabajo en el parque desapareció y fue remplazada por el olvido durante muchos años, en donde el lugar (Parque Arqueológico) perdió su sentido y función, acompañado de la omisión del tema, por parte de las autoridades académico-universitarias y de los organismos del estado, que dejaron en manos de la CAR el manejo y la administración, para convertirse en un parque únicamente de recreación.

1980 COPIAS EN PLANCHAS Y VERSIONES HELIOGRÁFICAS



En la actualidad existen unas copias de calcos que se hicieron probablemente por la investigadora Anielka Golemur de Rendón en el parque. Se trata de una tira realizada en pergamino que incluyen los diversos trazos de algunos de los murales. Este material que tenía la regional CAR se encuentra ahora bajo la administración del parque en Facatativá. Aparecen los motivos rupestres con trazos en rojo con pincel como la versión entregada de los calcos originales realizados probablemente en la década de los años 80. En el proceso de trabajo del registro de los materiales existentes se efectuó un conjunto de fotografías de los materiales prestados por el parque, materiales que quedan como base para nuevas investigaciones.

1989 - 2013 GRUPO GIPRI

Desde 1989 el equipo de trabajo ha venido interesado en la recuperación de los motivos, en la reconstrucción de los paneles y en el estudio de los motivos rupestres. El 26 de mayo de 1989 se presentó el primer proyecto a la Doctora María Elena Restrepo con el objeto de iniciar un estudio sistemático de las pinturas. Unos años después con



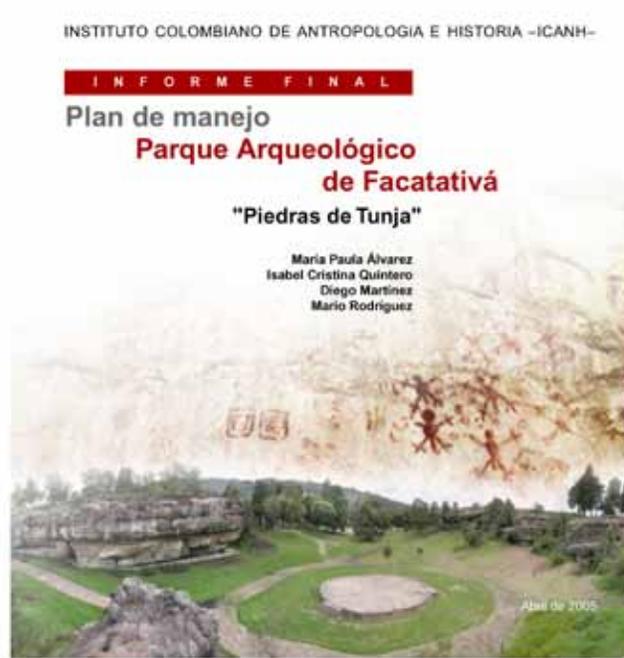
el apoyo de Harry Marriner y Jorge Ruge, y miembros del grupo GIPRI, se presentaron otras iniciativas de documentación de las rocas del parque y de algunas que se venían ya ubicando en los alrededores. En diversas temporadas el grupo de trabajo en arte rupestre ha venido ubicando diversos sitios donde aún hoy en las distintas veredas del municipio y en los municipios aledaños, es posible observar rocas con paneles que tienen arte rupestre, tanto en pinturas como en grabados.



2003 - 2005 **MARÍA PAULA ÁLVAREZ TRABAJOS DE CONSERVACIÓN Y PLAN DE MANEJO DEL PARQUE**

María Paula Álvarez tuvo a su cargo los trabajos de conservación de algunos de los yacimientos con pinturas rupestres del Parque Arqueológico. En el año 2003, realizó la primera intervención de conservación del yacimiento conocido como la Piedra 16. Para el 2004, se desarrollaron los procesos de conservación en los conjuntos pictográficos 19 y 20. Además, se realizaron distintos registros de los murales rupestres, con la colaboración de Isabel Cristina Quintero, Diego Martínez y Mario Rodríguez. Para el registro de dichos murales se utilizaron las fichas de registro del modelo metodológico de Gipri (1998). En septiembre de 2005 presentó un informe final de los procesos de documentación y conservación en los conjuntos pictográficos 20A y 20B (16, 19 y 20). Para esta oportunidad fue necesario volver a realizar un proceso de conservación sobre la roca 16, puesto que se había visto expuesta a nuevos procesos de vandalismo.

En este proceso colaboraron con Álvarez, Diego Martínez Celis, Margarita Acosta, Helen Jacobsen, Isabel Cristina Quintero, Oscar Martínez, Jimmy Obando y Funcionarios de la CAR. (Usaron el modelo metodológico de GIPRI con las fichas de 1998). En ese mismo año 2005, se inició el proceso de organización del plan de manejo del Parque, con el apoyo del ICANH. El plan de manejo no sólo hace una descripción de la situación hasta ese momento del parque, de los aspectos administrativos, sino que igualmente hace una descripción histórica de quienes han realizado allí trabajos de registro de algunos murales. Dentro de las evaluaciones generales y el diagnóstico de las condiciones del lugar, han determinando con detalle el mal estado de conservación al convertir el lugar en sitio de recreación. Este plan trae igualmente las situaciones, los deterioros y las propuestas de solución en un cuadro que discrimina, en cada caso, lo que debería impulsarse





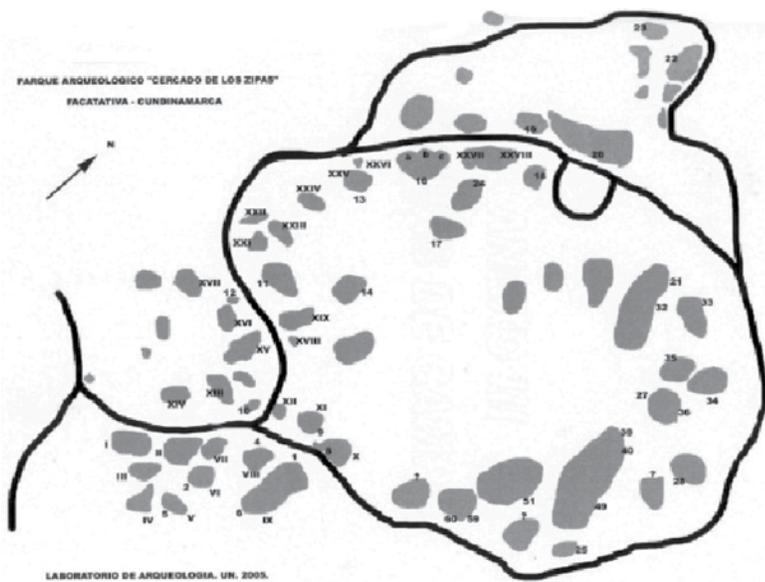
para mejorar las condiciones del lugar y la protección del arte rupestre. Es precisamente en el plan de manejo donde se sugiere realizar una prospección arqueológica de todo el parque, la revisión bibliográfica completa y la documentación rigurosa (Fichas de registro) del arte rupestre y los sitios arqueológicos que se definan con la prospección. Se sugieren campañas de educación, procesos de disseminación informativa, que se sintetizan en procesos educativos y de divulgación. La intención expresa de realizar una documentación rigurosa se expone allí en el Plan de manejo coordinado por María Paula Álvarez :

“ El estudio del sitio supone también la realización de un inventario completo y pormenorizado de los bienes albergados (arte rupestre, fauna y flora) que actualmente se encuentran en el Parque y en caso de que la prospección estratigráfica saque a la luz algún otro bien que requiera ser documentado e inventariado esto debe llevarse a cabo”. (Álvarez, 2005)

En estos últimos nueve años se habían venido realizando trabajos en el Parque, pero en ningún caso se han realizado las labores de registro y documentación sistemáticos y rigurosos, con las nuevas tecnologías ya existentes, que permitan reconstruir las peculiaridades de los motivos y puedan así ser resaltados digitalmente sus trazos, con el propósito de reconstruir los murales rupestres en su totalidad. Este tema se anuncia en el plan de manejo, que solicita hacer un balance exhaustivo de los murales y una prospección.

2006 JULIAN ANDRÉS BARACALDO

En la revista Inversa, Vol. 1, No.2 (2006): 108-142 se presentó un trabajo de un estudiante de antropología de la Universidad Nacional bajo el título *Hacedores de pictografías: Algunas reflexiones en torno al arte rupestre en el cercado de Facatativá al Occidente de la Sabana de Bogotá* (artículo preliminar del estado de la investigación) Se muestra un mapa del parque con la localización de los yacimientos rupestres y al parecer, los otros afloramientos rocosos que se encuentran en este lugar. Diseña una ficha de registro que parece sería utilizada en la etapa posterior de su investigación. Allí se anuncia un material más amplio que será entregado en su tesis de pregrado. Desafortunadamente no se ha podido acceder a este trabajo.



REGISTRO PINTURAS RUPESTRES PARQUE ARQUEOLÓGICO FACATATIVA CUNDINAMARCA, VEREDA CENTRO		DATOS GEOGRÁFICOS: 2580. m.s.n.m. zona de fiedera pic de monte maatilla.	
FECHA: _____		REGISTRADO POR: _____	
PEDRA # _____	FOTOGRAFÍAS# _____	GRUPO DE TRAZO ANCHO: _____ MÁXIMO: _____ mm MÍNIMO: _____ mm	
ORIENTACION PANEL PRINCIPAL Y Z X		TÉCNICA DE FACTURA DACTILAR: I II III IV FINCEL: I II III V OTRO: _____	
DESCRIPCION DE MOTIVOS: I #FOTO II #FOTO III #FOTO IV #FOTO		TIPO DE TRAZO PUNTO: I II III IV LINEA RECTA LINEA ZIG ZAG CUADRADO RECTANGULO CIRCULO ROMBO OTROS: _____	
ALTERACIONES (FACTORES NATURALES): HONGOS: I II III IV LIQUENES MUSGOS EROSIONADO MANCHADO YERBA ESTIERCOL DE AVES OTROS: _____		ALTERACIONES (FACTORES HUMANOS): GRAFFITIS: I II III IV PINT. ACEITE PINT. AEROSOL CARBON VEGETAL MARCADORES PIQUETADO INCISIONES OTROS: _____	



2011 ALVARO BOTIVA ET AL: COMPENDIO DOCUMENTAL DEL PARQUE

En junio del año 2011 se preparó un material inicial construido por un grupo de trabajo con el título *Compendio documental del Parque Arqueológico de Facatativá, Insumo para su interpretación integral en el marco de la fase 1 del Programa Integral de Interpretación del Parque Arqueológico de Facatativá* donde participó Pedro Argüello García, Álvaro Botiva Contreras, Andrés Olivos Lombana, Diego Martínez Celis, Sandra Mendoza Lafaurie, Hellen Quiroga, y Rosa María Rubiano. En este material se incluyen diversos aspectos sobre el parque y sus características. Este material debe entenderse como la síntesis de las actividades que se habían iniciado



algunos años antes y que muestran un número importante de documentos que se han venido acumulando y de experiencias sobre el lugar. Sin embargo, aún en esta fecha de junio de 2011, no se habían iniciado los trabajos de registro sistemático, que se habían anunciado en el plan de manejo del 2005. Aspectos arqueológicos, historia de la investigación del lugar, nuevos documentos de registros de distintas épocas y calidades se incluyen en este compendio.

OTRAS REFERENCIAS

Harry Marriner (2000) realiza un artículo informativo para la Casa de la Cultura de Facatativá en donde hace referencia a otros autores, que de alguna manera han estado al tanto del estudio y cuidado del parque.

El Ex-presidente **Carlos Holguín**, interesado en la conservación de las piedras con pictografías, hizo un homenaje en 1899 al Tisquesusa, ultimo Zipa de los Muisca. El trató de proteger el sitio y propuso construir una estatua de Tisquesusa, pero finalmente se realizaron algunos dibujos aparentemente en oleo de su rostro, con otros dignatarios encima de las pictografías indígenas.

Harold Sammulí, residente extranjero en Facatativá en 1925, refiere algunos datos sobre ceremonias. Según su reseña este habló con un indígena viejo que estaba viviendo cerca de las piedras (parque). El indígena reveló que sus ancestros usaron el sitio como una iglesia y un colegio donde celebraron ritos de paso como la pubertad. El comentó que los dibujos representaban mitos, leyendas y rezos tribales. Específicamente hace alusión a que en el *túnel de piedra*, conocido como *El Paso Del Zipa*, jóvenes pasaban por allí, después de un baño de purificación. El túnel representa el útero de la madre tierra y los jóvenes “re-nacen” como adultos después de una ceremonia y explicación de las historias que están pintadas en las piedras.

Ignacio Ramírez Sánchez en 1986 publicó su estudio “Facatativá, Cercado Fuerte Al Fin De La Llanura” explicando la historia de las piedras y el Zipa Tisquesusa. Se trata fundamentalmente de una reproducción de los materiales de Miguel Triana.

Alfonso E. Bonilla Soto y Carlina Díaz González promulgaron la importancia del parque en 1997 con su estudio “Concientización de la importancia histórica y conservación del Parque ‘Piedras De Tunja’ de Facatativá”.



METODOLOGÍA

El proceso de trabajo se inicia con la organización de los materiales necesarios para realizar las labores de registro sistemático en el Parque Arqueológico de Facatativá con el objeto de tener coordinados previamente todos los aspectos y los tiempos de trabajo, que tendrán que ser utilizados para la descripción rigurosa de las rocas y los murales de cada yacimiento. El objetivo es poder desarrollar las actividades por etapas y cumplir con cada una de las áreas por sectores y regular en cada semana la información recogida relativa a la catalogación sistemática de los yacimientos rupestres objeto de este trabajo. Una etapa preliminar y fundamental es tener a mano los materiales bibliográficos y las referencias de las transcripciones existentes, tanto de los denuncios anteriores, como de los dibujos, gráficas y fotografías. Una valoración de las calidades y fidelidad de tales materiales resulta esencial si se quiere superar el límite logrado por



En general, las pinturas rupestres del parque presentan colores en las tonalidades del rojo ocre. Lo cual se puede deber a distintos tipos de pigmentos o a alteraciones posteriores a la aplicación de los mismos. Una de las figuras, de la roca denominada 1A, la del “tabaco”, presenta un color mucho más naranja que el otro conjunto de pinturas de este yacimiento, podría deberse a que la humedad y por ende, la alteración allí es bastante alta.

los trabajos anteriores y presentar una mejor expresión y calidad en los documentos que el proceso de trabajo realiza. Toda esta información queda consignada, para cada roca estudiada, en la ficha que se ha denominado *Ficha Histórica*. Allí se muestra, cronológicamente, las diferentes transcripciones realizadas de las pinturas rupestres de los murales. De esta forma, es posible observar la calidad y fidelidad de cada una de ellas, frente a lo que se puede observar en una fotografía digital actual.

Del mismo modo, antes de iniciar los trabajos de registro se debe tener a la mano los mapas existentes en distintas escalas, tanto aquellos que se usarán en las prospecciones, como aquellos que hechos en el pasado, dan cuenta sobre la presencia de áreas con arte rupestre y arqueología



de la zona. Estos materiales de la historia del lugar orientan en una primera fase las labores de organización de las zonas, que deben ser revisadas y la diagramación inicial de los procesos de trabajo, tanto para los tiempos y actividades de la organización de las salidas de campo, como para los trabajos de diseño y manejo de los datos recogidos, en actividades semanales planificadas.

Antes de iniciar las labores de campo, los miembros del grupo normalmente han tenido acceso -y esto se tiene en cuenta como criterio general-, a la revisión de los informes arqueológicos de la zona. Así el equipo de búsqueda y prospección puede acceder a las informaciones existentes, a las referencias esenciales sobre las investigaciones en la misma provincia que puedan ayudar a pensar la presencia de los vestigios rupestres y sus posibles contextos y nexos culturales.

Se revisan entonces los trabajos de documentación de rocas y murales, los estudios sobre las evidencias del poblamiento temprano en la zona, y los reportes de algunos arqueólogos. El equipo de trabajo expresamente dedicado al tema de la investigación del arte rupestre y la arqueología, desde las primeras semanas, organiza, con el apoyo del municipio, y con mapas que fueron digitalizados internamente por el grupo, un conjunto de cartografías en escalas adecuadas para la construcción de un sistema de información geográfica SIG. De manera simultánea, el grupo utiliza un sistema de documentación que se ha venido estructurando y mejorando en las definiciones de los yacimientos rupestres. Este modelo incluye diversas posibilidades de descripción de las áreas circundantes, del yacimiento y del desglose de las caras de las rocas y sus características (Muñoz y Trujillo 2009, 2010).

En la presentación de este informe no sólo se incluyen los formatos ajustados del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), sino el conjunto de fichas, que se han venido estructurando en el proceso de experiencias acumuladas en las labores de registro y documentación de arte rupestre en los últimos cuarenta años. El conjunto de fichas usadas para la descripción tiene un mayor grado de resolución y detalle, tal y como se hace con las descripciones de los registros arqueológicos en las excavaciones.

TRABAJO DE CAMPO

En relación al tipo de registros necesarios para construir una catalogación de los vestigios rupestres el equipo realizó una valoración sobre el modo como esto podrá hacerse y el lugar donde deberían ir los equipos fotográficos ubicados, es decir el tipo de ángulo y la lente usada, sobre todo por la incomodidad de las mallas puestas para proteger los murales, en las actuales condiciones del parque. Las correcciones de la perspectiva, el ajuste de las dimensiones reales se efectuó en el trabajo de manipulación digital posterior.

Un segundo aspecto fue determinar cuántas fotos deben hacerse para la reconstrucción del mural. Se hace un número previsto de fotografías, de tomas fotográficas seriadas, con las que es posible hacer un número grande de fotogramas. Dichas fotografías deberán estar traslapadas y secuenciadas, según lo previsto inicialmente, de tal forma que en su unión se produzca un resultado óptimo, una versión fotográfica de alta resolución, y gran tamaño. El proceso de trabajo se interesa en aprovechar las cámaras de mayor cantidad de píxeles. Algunas de estas fotos se hacen manualmente, cuando es imposible utilizar el Gigapan, que es un robot programable

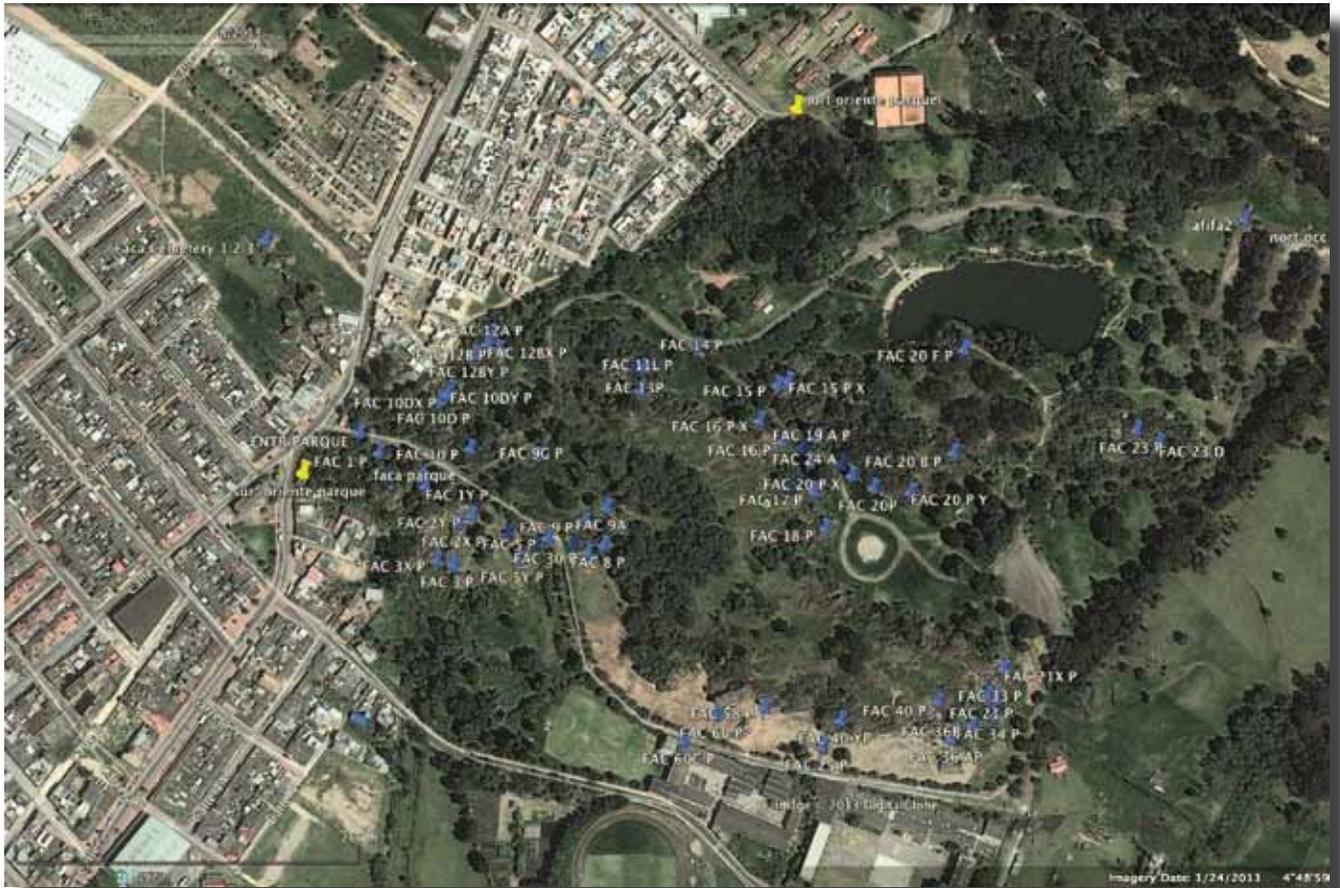


para realizar fotografías panorámicas. En general se usan cámaras digitales con trípode y lentamente se van haciendo las fotografías para reconstruir el yacimiento rupestre. El resultado de la fusión puede estar por el orden de 150 a 200 megas con 300 dpi. Cuando este material es trabajado en los procesadores de manipulación fotográfica, es posible observar incluso detalles que difícilmente se observan in situ. Si se puede evitar la sobreexposición, es posible tener una mejor cantidad de bandas de color, dentro de las cuales se pretende resaltar el rojo, para la reconstrucción de los motivos rupestres que al final aparecen en las fichas de rocas en las fichas de reconstrucción del yacimiento (F2), reconstrucción por caras de la roca con pinturas rupestres (F3) y de reconstrucción por grupos pictóricos (F4).

Con cámaras de alta resolución y con lentes profesionales el proceso de registro permitió reconstruir un número importante de murales, cuando estos no estaban tapados por barro, situación que años atrás se hizo y sobre la cual nunca se midieron los deterioros y consecuencias. Las cámaras Nikon, Canon y computadores de trabajo pesado se utilizaron para ensamblar los fotogramas producidos (500 megas , 300 dpi). Desafortunadamente, la documentación fotográfica en los yacimientos del parque es bastante complicada, debido a diferentes circunstancias. La primera dificultad que se presenta tiene que ver con el estado de conservación de muchos de los murales del Parque, éstos se han visto afectados por todo tipo de deterioros, tanto del tipo antrópico, como natural. En muchos casos los dibujos son casi imperceptibles al ojo humano, así, que una fotografía de alta definición ayuda al reconocimiento de los motivos en el laboratorio digital. El otro inconveniente para poder reconstruir los paneles completos es la presencia de las mallas de protección, que han sido colocadas a la gran mayoría de las rocas que tienen arte rupestre. Estas rejas impiden hacer una buena fotografía, pues se encuentran a distancias muy pequeñas de los murales y en cada caso se deben adecuar las lentes usadas y los ángulos para su reconstrucción. En muchos casos se deben hacer ensambles parciales y generar procedimientos adicionales en la reconstrucción digital.

GEOREFERENCIACIÓN

Los datos relativos a la ubicación se hacen con navegadores que producen errores de medición de aproximadamente 2 o 3 metros, con los cuales se inicia el trabajo de registro de las rocas y de los paneles ubicados en ellas. Se organizan los puntos que se transportan con códigos a los programas de **Garmin Base Camp** o a **Garmin RoadTrip** de libre circulación. Con estos primeros datos se comienza a organizar un material estructurado en archivos GPX, que pueden ser leídos por programas de información geográfica, de libre acceso. Con estos datos se va organizando en tablas la distribución espacial de los vestigios rupestres. En el caso de los datos alegados del parque se tomaron datos de los murales, es decir del GPS ubicado en la cercanía del mural y datos que permitieran también tener la ubicación completa del yacimiento, es decir de la roca en su totalidad. Para ello se usaron convenciones tales como r16p para señalar el lugar exacto dentro del parque donde se ubican los murales y r16X para el primer extremo de la roca en su totalidad y r16Y para el otro extremo. De esta manera se tiene una mejor imagen de la composición. Dentro de este proceso fue posible acceder a las aerofotografías que posee el Codazzi en su archivo, en las cuales es visible el conjunto de afloramientos, que corresponden al parque y con esta fotografía aérea corregir las ubicaciones exactas de las rocas y los murales, conservando la numeración que el parque ha puesto desde años atrás, con el objeto de no hacer nuevas nomenclaturas, a pesar del desorden de la numeración antigua.



PROCESAMIENTO DE LABORATORIO

Es indispensable utilizar en la realización de las fotografías cámaras profesionales, que puedan tener opciones diversas de profundidad de campo calculada exactamente y garanticen con su óptica, control de distorsión, luminosidad y calidad de cada uno de los fotogramas. Los equipos usados en esta oportunidad fueron, Nikon D5000, D7100, Canon Eos Revel T3, 5D Mark II, con lentes macros de 180 mm y lentes normales de 50 mm, que tienen menores problemas de deformación. Al calcular un diafragma específico se produce un fotograma o fotogramas de la secuencia a ensamblar que registran con precisión detalles de color, que luego serán ampliados en las bandas de color con los procesadores digitales. Así, el operario debe trabajar en manual (M) y con el diafragma cerrado, para tener al final una foto que no tenga en ningún caso distorsión por foco y una excelente profundidad de campo, que sólo indica que todas y cada una de las áreas del mural quedan enfocadas a pesar de que sea una superficie desigual y esté a distintas distancias, pues toda el área queda enfocada. Al igual que en las cámaras análogas, los diafragmas recomendados serán 16 o 22 o en el mejor de los casos 32, con los cuales se garantiza una profundidad de campo suficiente y un foco calculado que deberá estar precisamente en el medio de la distancia de la totalidad de la secuencia, así todas las superficies estarán enfocadas, nítidas, con alta resolución y grano fino. Este último aspecto permite trabajar incluso en la manipulación digital sobre cada uno de los píxeles y hacer visibles incluso trazos de pigmento rojo que son imperceptibles a la vista. El balance de blancos y el balance de la temperatura del color se calibran previamente antes de hacer la secuencia de tales fotogramas.



El conjunto de fotos para el ensamble depende en todos los casos de la posición escogida, que hace referencia a la distancia y al área que pretende registrar, que sin duda depende de la lente usada. Así que al final es posible que se realicen de 20 a 30 fotos, que están expresamente interesadas en sumar píxeles y hacer una fotografía final, que es posible ensamblar, utilizando diversos procesos digitales, dentro de los cuales está la utilidad de fusión de fotos o Photomerge que se encuentra en los programas especializados de manejo y arreglo de fotografías digitales. Este procedimiento metodológico no fue completamente estable pues dependió de la presencia de las mallas. Con los programas especializados en fotografía, es posible reconstruir el volumen, determinar el tipo de fotografía, según la lente usada y hacer correcciones de la distorsión. Todo ello permite entregar al final una versión de gran formato que deberá incrustarse en las fichas de documentación organizadas expresamente para la descripción de murales y grupos pictóricos. Los materiales preliminares de gran formato quedan en los archivos iniciales y las fotos de reconstrucción se bajan al tamaño del informe dejándolas en 300 dpi en CMYK, para que sean entregadas en la versión digital en pdf de alta resolución.

Al final la fotografía que se reconstruye permite acceder a un documento que puede tener una visualización de los colores y bandas de color, en CMYK, que se usará para la versión final de impresión a mínimo 300 dpi. Actualmente se está usando una tarjeta de video de DDR5 de 2 gigas, rootbits marca Nvidea Gforce, Memoria Ram de 16 gigas, a bus de 1600 Ghz con blindaje, un procesador Core i7 4770K de 3,5 Ghz. Disco duro en estado solido de 120 Gigas y apoyo mecánico a 7200 rpm, NBoard MSI de z87G con un audio 7.1, tarjeta de red a 1 Ghz y entrada de alta definición.

El procesamiento de los datos adquiridos en trabajo de campo se inicia con las estrategias metodológicas descritas anteriormente. Un tipo especial de suma de fotografías que podrán ser estructuradas en una versión final, que facilita la reconstrucción de los motivos rupestres por tener una calidad imposible de lograr con tan sólo una fotografía.

El fotógrafo y los auxiliares desde el inicio del trabajo documental deben evaluar las distancias en las cuales se harán los trabajos de documentación con un eje determinado desde el cual gira la cámara. La cámara siempre puesta sobre un trípode estable, deberá determinar el barrido que la secuencia de fotos hará para la reconstrucción de una área determinada. El proceso metodológico se hace siempre de lo general y en gran angular hacia lo particular y específico con lentes de 50 mm. Se hacen unas primeras tomas de secuencias fotográficas para producir una panorámica amplia que muestre el lugar en donde se encuentra el yacimiento y que se incluyen en las fichas de localización (F1) y panorámica (F1a). Inmediatamente después, se ubica una visual adecuada para la reconstrucción de cada una de las caras y dependiendo del tamaño del conjunto pictórico se hacen nuevamente secuencias de ensamble, con un lente apropiado, que pueda controlar la distorsión. Un tercer momento de esta actividad de registro, que va desde lo general a lo particular, debe escoger los grupos pictóricos dentro de la distribución espacial de la cara del yacimiento y hacer inmediatamente las fotografías que registran las caras, que constituyen los documentos consignados en la ficha de yacimiento (F2). Los archivos que se van acumulando deberán generar un número de carpetas y subcarpetas que tengan una codificación adecuada para facilitar la reconstrucción de los elementos fotográficos, faciliten los trabajos gráficos de reconstrucción y puedan convertirse en una base de datos de cada roca y de sus grupos pictóricos, material que podrá ser usado para otras investigaciones. Aunque las fotos, que originan estos materiales pueden estar en el orden de 150 megas, el tamaño final para



incluir en los formatos debe ser siempre de 20 cm en 300 dpi, en CMYK, con lo cual se garantiza una calidad gráfica y una resolución adecuada en los tamaños previstos de hoja carta. Los documentos base quedan incluidos en el archivo de la roca, en el archivo de la zona y se incluyen en estos las fotos ensambladas de gran tamaño con (puntos por pulgada o pixels-per-inch) (dpi o ppi), que son términos comunes y sinónimos utilizados para expresar la resolución de imágenes digitales y la profundidad de los bits, para lograr una fotografía de un documento como el que se investiga. La profundidad de los bits debe ser guardada en formato tif para su manipulación, aunque el original de las fotos antes del proceso, venga en formatos nef, raw y cr2. El archivo digital debe tener el mayor número de dígitos, con lo cual se garantizan diferencias en las gamas de colores, que no se pueden lograr, cuando los archivos están en jpg, pues estos suprimen la riqueza de la profundidad de bits.

Los protocolos conseguidos con fotografías de alta resolución y tamaños contruidos por ensamblajes deben ser explícitos, cuando fundamentalmente se trata de hacer la reconstrucción de los motivos rupestres existentes en las paredes rocosas. Existen diversas herramientas que permiten determinar los registros de ciertas bandas de color que deben ser saturados para generar una versión lo más cercana posible a la versión de los trazos originales. En las herramientas de ajustes de los programas de manipulación digital se encuentran en el menú algunas opciones, que como herramientas permiten reemplazar colores, lo cual significa que el operario que recibe la secuencia ensamblada deberá corregir la gama de azules de los rayos ultravioletas que son comunes en alturas de 2600 m y luego indicar ciertas bandas de color que podrá saturar, aclarar o oscurecer, virar dentro de la gama señalada. De esta forma algunos trazos perdidos de los pigmentos rojos originales de las pinturas se hacen visibles aunque adquieran un aspecto fantasmagórico y sutil. Procesos posteriores con herramientas adicionales facilitan aún más resaltar dichos trazos y restituir una imagen más cercana de la figura y trazo original precolombino. En el caso de los murales del parque, no sólo están las interferencias de cambio en el color por la intemperie y la superposición de líquenes y bacterias, sino por la presencia de distorsiones producidas por rayones, golpes, grafitis y barro, que tapan la visibilidad de los trazos precolombinos y que hacen muy difícil efectuar un conjunto de tomas de reconstrucción menos complejas.

Sin duda se abren problemas adicionales sobre la superposición de pigmentos y con ello de épocas de ejecución. Es muy posible que la saturación general no discrimine tales diferencias. Será necesario hacer incluso en esos casos fotografías aún más detalladas que puedan diferenciar tales nuevas problemáticas. Actualmente se ha detectado tal situación y las posibilidades de diferenciarlos con los métodos usados. Tendrán que hacerse proyectos de trabajo tan sólo dedicados a describir estas nuevas situaciones que presentan algunos murales.

REGISTRO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS YACIMIENTOS RUPESTRES

Dentro de la información que existe sobre el parque, sus características, su historia y su estado, existen diversos documentos y algunos reportes. En primer lugar, proceden de distintas épocas y en segundo lugar, corresponden a documentos de diverso orden (gráficas, fotos, relatos y en los últimos años, videos). En todos estos materiales se incluyen algunos aspectos, que podrían servir eventualmente para caracterizar su estado en cada período. En la mayoría de los casos,



si no en todos, la conservación del sitio no es tema, aunque alguno de ellos, se interesa en su cuidado y administración. Lo sustantivo es la valoración de lo indígena y la exaltación dirigida a apreciar el pasado precolombino como parte de la historia nacional.

La descripción del sitio se inicia con las referencias de los cronistas. Facatativá, se entiende como un sitio donde el cacique de Bogotá se reorganiza aparentemente para rehacer una fuerza militar, que enfrente al ejército español. Según las descripciones está ubicado dicho cercado en *un bosque*. Curiosamente ya en el siglo XIX al parecer dicho bosque estaba muy disminuido.

La primera versión gráfica, que describe el sitio corresponde a la acuarela de la Comisión Corográfica de la Piedra de las Núñez. Según los datos allegados, esta acuarela se incluyó en la entrega que Codazzi autorizó al gobierno, pues cumplía con las exigencias generales, que deberían tener tales obras (color, escala y la mayor fidelidad). La Comisión Corografía incluía la vegetación circundante y ponía dos personas normalmente con las ruinas de la época, además de algunos animales y características singulares del lugar. Así, en tales obras de arte, se tiene siempre en cuenta poner la escala humana, y se resaltan los volúmenes del sitio y sus más inmediatos entornos. En esta acuarela realizada en 1858-59, probablemente, por Carmelo Fernández (Acuarela No 113 del Álbum Pintoresco de la Nueva Granada) se observa que en el entorno de esta roca existen algunos *pocos árboles y en los alrededores, grama*. En el techo de la roca se observan *arbustos pequeños y algunos matorrales y al fondo algún bosque o matorral*. No es posible saber la fidelidad absoluta del lugar, pues los miembros del grupo, que hacían las acuarelas realizaban primero un bosquejo de los volúmenes y formas del sitio, hacían un esquema básico, copiaban los motivos rupestres con detalle y luego en el taller, unos meses después, realizaban la versión final, que debería tener las pautas ya descritas.

No es posible saber a qué período corresponden las acuarelas del álbum de Antigüedades Neogranadinas de Liborio Zerda, que trae una descripción de rocas con arte rupestre y que incluye algunas de Facatativá. Tampoco es sencillo reconstruir la situación para saber si éstas fueron copiadas de algunos originales de la Comisión Corográfica al occidente, hacia el río Magdalena (Ambalema), que incluían rocas y paneles de Facatativá, donde algunas correspondían al Parque. De igual manera es complicado averiguar en qué época exacta fueron realizadas o copiadas dichas obras por Lázaro María Girón, pero probablemente fueron pintadas en los últimos años de la Comisión y no fueron entregadas oficialmente. Lo cierto es que no es probable que al ir a Facatativá en la mitad del siglo XIX y estar en el actual parque, sólo se hiciera una de ellas (murales 59-60), y es muy posible que estas acuarelas quedaran en borrador y fueran convertidas en obras de arte treinta cinco años después, probablemente por encargo de Liborio Zerda, (1893, Ministerio de Instrucción Pública), firmadas por el autor, Lázaro María Girón, las cuales se incluyeron en el álbum. Estas acuarelas recogen la descripción de algunas de las rocas del parque actual y otras de las veredas de los alrededores.

En abril 27 de 1912 José Miguel Rosales, publica en el Semanario Ilustrado -El Gráfico-, una denuncia sobre la destrucción de las rocas del parque. Probablemente se refiere a aquellas que están en la actual entrada. Por lo menos tres o cuatro rocas fueron destruidas en su composición con el uso de pólvora para extraer de ella materiales para la construcción, y nada de raro en la fachada del cementerio. Curiosamente en este artículo vuelve a aparecer una descripción, muy precisa de la Piedra de las Núñez. En lo que sigue se transcribe un fragmento del texto de Miguel Rosales sobre cómo se imagina el sitio de un parque que ya desde 1912 estaba



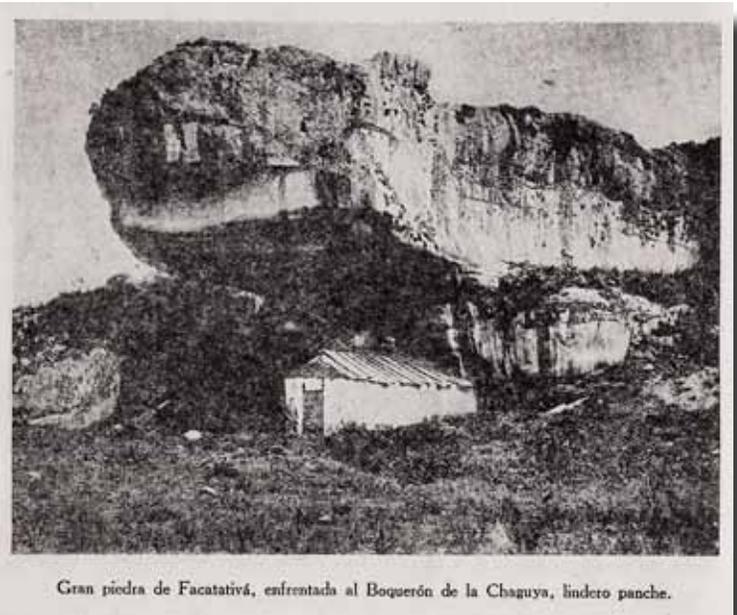
imaginando, iniciativa que tan sólo 30 años después, se pudo organizar:

“Imagínese lo que sería este recinto rodeado de árboles y protegido por una estacada estilo chibcha, con su prado natural esmaltado de flores y sombreado por bosquecillos de gaques, salvios y arrayanes; sus fuentes y cascadas saltando por entre musgos y helechales; aquí y a la gaviotas pintadas de rojo; en otra parte un gran pabellón que representara un bohío como los que vio Quesada en el valle de los alcázares, construcción que podría servir para museo, y diseminadas por todo el paraje, entre plazoletas bordeadas de vegetación, estatuas de piedra que recordaran a los héroes y a los dioses chibchas” (Rosales, 1912).

En 1922 se publicó una foto en el texto de la Civilización Chibcha por Miguel Triana donde al igual que en el caso anterior, se observa una fotografía (pág. 180) que muestra la Piedra de las Núñez y allí, *debajo del abrigo, una especie de casa o enramada, al lado de un potrero relativamente limpio y en los alrededores de las rocas, algún conjunto de matorrales bajos.*

Treinta y nueve años después del debate abierto por Miguel Rosales se han venido divulgando otros documentos que permiten tener una imagen del estado y las características del parque arqueológico de Facatativá. Estos documentos corresponden Royo y Gómez (1950), a algunos álbumes de fotografías (Colección Gumersindo Cuellar Jiménez, 1940) y con ellas igualmente se pueden encontrar elementos que permiten alguna descripción de las características y estado del parque y con ellas realizar algunos comentarios, que corresponden a la mitad del siglo XX exactamente.

Resulta sin duda curioso que cuando habían progresado las posibilidades de hacer registros fotográficos, cuando incluso habían





mejorado, el número de fotos sobre el parque disminuyen con los años. Algunos de los trabajos hasta hoy parecerían tener que ver con el presupuesto de los investigadores en las posibilidades de incluir materiales fotográficos. De esta manera desde los primeros cincuenta años del siglo XX hasta su terminación en el año 2000 hay muy pocos informes publicados que incluyen documentos o comentarios sobre el estado de conservación del parque. En septiembre de 1941 desde Madrid José Pérez de Barradas publica con el auspicio de el Consejo superior de investigaciones científicas, con el Instituto Bernardino de Sahagún Serie A No 1 El arte rupestre en Colombia, un balance de los materiales que el mismo poco a poco fue recogiendo de las diversas zonas donde se habían hecho denuncios y registros de rocas con pinturas y grabados. Se trata de uno de los primeros informes que pretende incluir la totalidad de los materiales existentes en revistas, libros e informes de comunidades religiosas. Resulta interesante que cita al comienzo a Liborio Zerda, Carlos Cuervo Márquez y a Miguel Triana, reconociéndoles su trabajo en Colombia. Después de hacer en el libro unos capítulos extensos sobre zonas en todo el país incluye un conjunto amplio de láminas que curiosamente se inician con las fotos en blanco y negro del parque de Facatativá. Probablemente las fotos debieron ser efectuadas en 1938. Se trata de un total de 9 fotos que incluyen las rocas y algunos murales con pinturas, incluyendo la zona de las llamadas tradicionalmente las trillizas, el panel general de la roca 4 y los paneles de la roca 20, que se encuentra en la zona central. Allí el autor se queja de los letreros que desde esta época han venido invadiendo los murales rupestres.

PROCESOS Y PROYECTO 2013

Ya desde algunos años atrás existía la preocupación por sistematizar la valoración del estado de algunos sitios de arte rupestre en el altiplano. Esta inquietud se inició en los trabajos de registro de las pinturas de Soacha en 1980, con la roca de la *Cuadrícula* en el Parque de Poma, en la zona occidental de este municipio. Desde esta época se pensó que era necesario registrar el estado de conservación y para ello, habría que crear un conjunto de categorías, y de formatos, que pudieran discriminar las características de los yacimientos, que soportaban los paneles pintados o grabados. Desde esta iniciativa hasta hoy, es indispensable entender el tipo de roca en la cual fueron realizadas estas obras de arte. Hoy es posible hablar de columnas estratigráfica de las rocas, labor descriptiva, que se realiza con el apoyo de geólogos del grupo GEGEMA de la Universidad Nacional. Con la contribución de los colegas de geología, es posible tener información sobre la estratigrafía geológica, que contiene eventualmente cada yacimiento, lo cual permite reconocer el origen y el tipo de roca, en la cual están los motivos rupestres. Estos datos iniciales facilitan hacer modelos de comportamiento de los pigmentos en relación a los cambios sufridos por la intemperie.

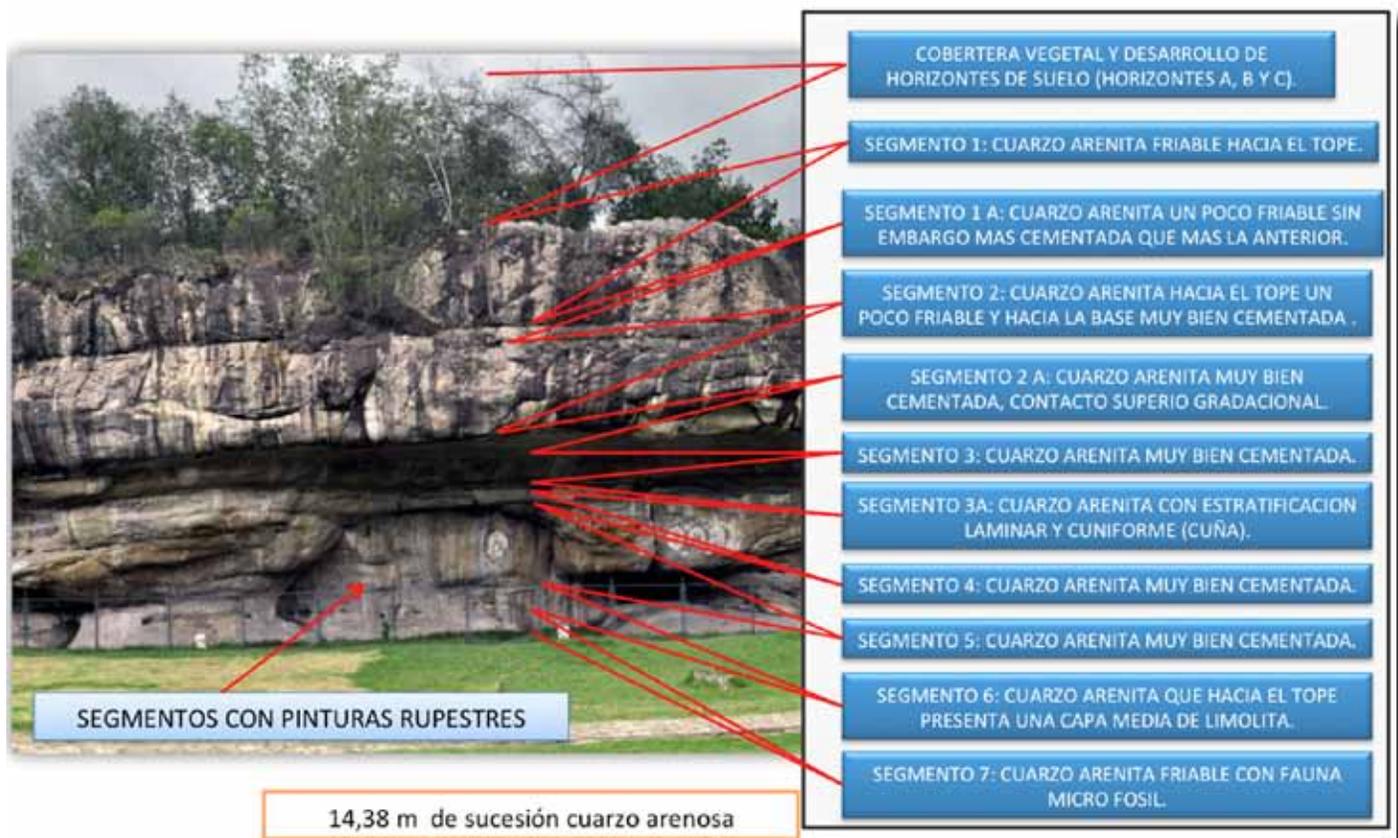
Un aspecto es poder describir fotográfica y gráficamente el lugar en el cual se encuentran los trazos rupestres en las diversas secciones de la roca, como también poder discriminar si estos motivos se hicieron en abrigos o en una pared vertical inclinada. Una parte de este trabajo se dirige a intentar reconstruir los motivos y otra a observar con detalle los factores de alteración y los deterioros sufridos por los agentes biofísicos y bioquímicos, que han cambiado por años las características del pigmento y su adherencia en la superficie rocosa, donde originalmente se implantó. En relación al estado, se han construido diversos formatos que intentan captar los fenómenos y estos se expresan como signos y síntomas de las transformaciones, las tendencias en la conservación de la roca o el mural y en el deterioro progresivo o en la relativa estabilidad de las rocas y con ellas de los motivos rupestres puestos allí por las comunidades precolombinas.



Este proceso de descripción debe entenderse como un primer diagnóstico sobre la vegetación circundante y los organismos que están afectando directamente los motivos rupestres. Estas situaciones hacen referencia a escurrimientos de agua, a sedimentos del techo, a la morfología de la roca y a la presencia de oquedades que aumentan la humedad y retienen ambientes para crecimientos de líquenes y plantas. La complejidad de tales alteraciones sobre los paneles o grupos pictóricos o en las cercanías mismas de los trazos rupestres deben aparecer en las descripciones, sobre el estado actual. De igual manera se describen la presencia o ausencia de diferentes especies de pájaros o murciélagos que se encuentran en el parque registrando en las fichas de diagnóstico de conservación, la presencia de excrementos que sin duda generan formas de alteración en los sustratos y en los pigmentos. Estas fichas discriminadas para cada roca incluyen la situación de los diversos paneles y secciones.

En la Ficha de zona se muestra la formación geológica de la región, el entorno geográfico, el tipo de roca, el relieve, las condiciones climáticas, la hidrología, el tipo de suelos, el tipo de vegetación natural y la actual. De otro lado, la información se muestra con mayor detalle en una ficha de identificación de factores de alteración y deterioros donde se incluyen, con convenciones de colores, todos los tipos de deterioros que están afectando una roca y los paneles con dibujos rupestres. Por último una ficha que muestra el entorno biológico de cada uno de los yacimientos, pues el crecimiento de cualquier tipo de organismos en los alrededores y sobre las rocas terminan afectando el ambiente de las pinturas rupestres. Así se van poco a poco coleccionando observaciones específicas y cada vez más detalladas del estado de conservación para cada una de las rocas.

En relación a estado de los motivos rupestres, es necesario decir que tan sólo unas fotos





probablemente realizadas en 1935-38 (Pérez de Barradas, 1941) es posible dar cuenta de algunas alteraciones sufridas, pero tan sólo de algunas secciones incompletas de los motivos de cierto paneles (P 4, P 41, P 20,). Desafortunadamente los registros anteriores no fueron tan precisos como para dar una información completa de las características de los trazos y sus posibles cambios en el tiempo, cuando fueron intervenidos por grafitis, y rayados o degradados por la presencia de cristales que transforman su color original. No existe hasta este informe una descripción total de todos y cada uno de los paneles existentes y alguna descripción para cada uno de los grupos pictóricos. Se cuenta simplemente con algunos catálogos generales de los motivos, pero al ser confrontados con las versiones en situ y con fotografía de alta resolución, tienen menos trazos que los que ahora aparecen con la fotografía digital de alta resolución.

PROYECTO DE DOCUMENTACION DE ARTE RUPESTRE
SISTEMA DE REGISTRO Y ARCHIVO DE DATOS
FORMATO DE CONSERVACION
CÓDIGO CpiCuiFac 031 Pj 041

GIPRI COLOMBIA

2. Factores de Alteración

2.1. Ambientales

Temperatura	M	M	M	Humedad	M	M	M
Vientos	M	M	M	Lluvia	M	M	M

2.2. Físicos

Desintegración	M	M	M	Cracks	M	M	M
Dilatación	M	M	M	Expansión	M	M	M

2.3. Químicos

Acido orgánico	M	M	M	Etanol	M	M	M
Residuos	M	M	M	Óxido	M	M	M
Excremento	M	M	M				

2.4. Biológicos

Vegetación	M	M	M	Hongo	M	M	M
Fauna	M	M	M	Urbano	M	M	M
	M	M	M	Mojado	M	M	M

2.5. Antrópicos

Rayados	M	M	M	Fuego	M	M	M
Grafiti	M	M	M	Picudo	M	M	M
Objetos	M	M	M	Vibración	M	M	M

3. Deterioros

3.1. Deformaciones

Fractura	0%	5%	0%		%
----------	----	----	----	--	---

3.2. Desprendimientos

Descamación	10%	0%	0%		%
-------------	-----	----	----	--	---

3.3. Depósitos

Concreción	0%	0%	20%		%
------------	----	----	-----	--	---

3.4. Colonización Biológica

Plantas	0%	0%	0%	Hijos de aves	5%
---------	----	----	----	---------------	----

3.5. Pérdida Pigm./Surco

Descoloración	20%	0%	5%		%
---------------	-----	----	----	--	---

3.6. Vandalismo

Grafiti	5%	0%	0%		%
---------	----	----	----	--	---

Observaciones:

Este grupo pictórico hace parte como muchos otros, del conjunto rocoso de gran tamaño denominado "Trilices" ubicado en el Par que Arqueológico. Su gran tamaño y el hecho de estar diatrazado o fracturado por dos amplias dilataciones, han sido la razón para su nombre. Las Trilices es una gran mole de arenita que en su parte frontal tiene una longitud aproximada de 30 mts. y una altura entre 12 y 16 mts. Su Formación geológica corresponde al Guadalupe Superior de edad Cretácica y está constituida por areniscas de variada dureza y granometría así como por algunas arcillas. En su base la roca forma un gran abrigo algado de variada altura y profundidad en cuyos paredes laterales se encuentran dibujos indígenas. Durante los últimos años la vegetación arbustiva ha creado un capa de humus y suelo sobre la roca, que es atravesada por la erosión hacia la parte inferior de la roca causando afectaciones sobre las paredes de los abrigos. Estas afectaciones van desde manchas o eflorescencias hasta la formación de algunas concreciones o raíces albedizas indeterminadas. La humedad causada por los estancamientos ha favorecido la colonización de organismos. Como caso particular para este panel, se encuentran algunos excrementos de aves así como la aparición de una patina blanquecina algo brillante, cuyo origen es indeterminado. Vemos decoloración de los pigmentos sin haber una causa comprobada.

FACTORES DE ALTERACION

3. LEVANTAMIENTO POR CARA (CONSERVACION)
CÓDIGO CpiCuiFac 031 Pj 041

GIPRI COLOMBIA

Criterios: Incluye las alteraciones que usted considere están afectando al mural. Utilice transparencias y colores para demarcar las áreas que pueden ser determinadas y use convenciones para mostrarlas.

1. Número de cara: Panel 81

2. Número de grupo: _____

0 20 40 cm

Mancha Blanca, Fisuras, Vandalismo, Descamaciones, Excrementos

3. LEVANTAMIENTO POR CARA



RESULTADOS

Este informe debe entenderse como un aporte al estudio de las manifestaciones estéticas precolombinas, un informe que abre algunas inquietudes sobre la historia de los registros en el Parque Arqueológico de Facatativá y que terminado en sus aspectos esenciales, podrá convertirse en una propuesta de modelo para los estudios en otras zonas, que igualmente poseen vestigios rupestres y requieren una atención semejante. Al igual que en el parque de Facatativá, donde inexplicablemente no se había realizado la documentación completa del mismo, existe un número amplio de lugares en los diversos departamentos de Colombia, donde tampoco se han hecho catálogos rigurosos, que den cuenta de este patrimonio e inicien los estudios



Algunos yacimientos del Parque se ven afectados por el crecimiento de árboles, que les genera humedad a su alrededor. Este sitio ha sido fuertemente afectado por la remoción de tierra, la gvaquería y el grafiti.

sobre el mundo intelectual precolombino y los sistemas complejos de representación. Así, los registros efectuados de murales del Parque de Facatativá, de sus paredes y de sus paneles se ocupan, tal y como fue formulado en el proyecto en suplir dicha situación. Este informe final presenta dentro de los resultados una ubicación exacta de la totalidad de las rocas, incluyendo aquellos que están en las cercanías del parque (Tapita), una ubicación precisa de los paneles, colabora en los primeros elementos para el análisis de los deterioros de los pigmentos y se aproxima al estudio de los instrumentos utilizados, es decir al modo como estos trazos fueron efectuados. Un primer momento de este proceso, fue la de hacer una catalogación, tal y como estaba formulado en la propuesta inicial.



Lo que se pudo recuperar de este proceso sistemático de registro fue una mayor información sobre la ubicación de los murales, las características de los paneles y una mejor resolución de descripción de los motivos rupestres incluidos en los grupos pictóricos, al efectuar una fotografía de alta resolución y de ensambles de fotos seriadas. Las implicaciones de esta información, catalogada y ordenada con los números de los paneles del parque, permite hacerse ahora una mejor idea de la diversidad de motivos, del tipo de trazos y la composición de los grupos pictóricos.

El propósito central de este proceso descriptivo y de catalogación era tener una reconstrucción de los trazos presentes en los diversos conjuntos pictóricos, aún cuando estos han sido severamente afectados. Los procesos cumplidos en este informe corresponden al esfuerzo de ejecutar diversos procedimientos en los laboratorios digitales, con los cuales es posible observar, aún detrás de las interferencias advertidas de grafitis y materiales agregados, una buena cantidad de pinturas rupestres, que pueden ser saturadas y con ello, se hacen más visibles. Los pigmentos originales se han virado a colores más tenues y con una fotografía convencional sería muy difícil acceder a la continuidad del trazo y a su reconstrucción. Normalmente los pigmentos originales se han transformado (magentas, en amarillos, y naranjas) y con los procesos de digitalización se pudieron ampliar las posibilidades de observación de los trazos.

Lo que se incluye en el informe corresponde entonces al trabajo de registro de todos los yacimientos con pinturas rupestres del Parque. La numeración existente en el parque se usó en este proceso, para evitar confusiones futuras. Allí se incluyen las fichas de registro del Icanh, junto con las fichas de zona en primer lugar, donde se incluye su número, ubicación y una fotografía que orienta cual de las rocas se está catalogando. Además de estos formatos, también como resultado del trabajo de documentación se entregan las fichas por roca y con ellas las descripciones de todos y cada uno de los murales. El resultado visible de las fichas está en la reconstrucción de los motivos, y con ello, la visualización de los paneles de las diferentes caras de las rocas; todo esto, con la ayuda de la fotografía con alta resolución. También es posible que esta información facilite realizar al futuro un trabajo comparado de temáticas, de elementos recurrentes que generan determinadas composiciones, es decir al tipo de motivos que normalmente aparecen asociados en un grupo pictórico en un panel o en un amplio mural.

La información derivada del Geoposicionamiento (archivos GPX) permite tener una ubicación precisa de los diversos murales en el parque, al igual que un sistema de información geográfica, que puede constituirse en una base fundamental para nuevas preocupaciones sobre la relación entre los motivos rupestres y las zonas en las que se encuentran ubicados dentro del área general del parque. Las rocas ubicadas y sus códigos de identificación se exponen en una tabla de datos y un mapa (ver en los anexos) en los cuales igualmente están sus ubicaciones precisas. Esta información general se expone de manera más detallada en la descripción que se hace en la ficha de zona y en la ficha de roca que debe entenderse en cada caso como una mayor profundización en la resolución de los aspectos descritos. La ficha de roca presenta una más cercana y precisa descripción de la ubicación de los grupos pictóricos en relación a sus caras y a su orientación. De igual manera, este formato presenta los desgloses necesarios para que se realice una lectura gráfica y fotográfica de las peculiaridades y particularidades de los grupos pictóricos y de los motivos rupestres, reconstruidos con procesos de manipulación digital, hasta llevarlos a la presentación de los temas rupestres de un grupo, un panel.



Además de lo anterior, el grupo de trabajo preparó durante semanas la organización de diversos guiones, que permitieran tener al final como resultado un video que mostrara la importancia de la investigación. Lo que está previsto es que este video pueda ser presentado a todos los visitantes cuando intenten ingresar al parque. De esta manera se contribuye con la información, que facilita una mejor administración del lugar. El video realizado con el concurso de Gabriel Fetecua, ubica al espectador en las diferentes perspectivas en las que se hicieron los procesos de documentación en el Parque, como también el conjunto complejo de actividades que fueron necesarias para una labor de registro y de evaluación de su estado de conservación. Se expone el contexto geográfico, los conocimientos sobre arqueología de la zona y del Parque mismo, como también el tipo de trabajo que debe efectuarse para el registro fotográfico y la reconstrucción de los motivos. Un aspecto adicional lo constituyen algunas teorizaciones sobre los instrumentos usados para hacer las pinturas y la expresión artística variada que contienen los trazos, y el posible gesto de los pintores.

FICHAS DE ZONA

En la ficha de zona se sintetiza el compendio general de rocas, organizadas con los números originales que tiene el parque. Estas fichas incluyen su ubicación georeferenciada, su número y una observación general de sus características. Esta ficha se inicia con un mapa en donde están ubicadas todas las rocas y sus respectivos paneles. Este mapa se deriva de la organización de esta cartografía en Arc Map (licencia de estudiantes) y de este se deriva la presentación que incluye este informe final. Cada roca y cada una de sus caras es discriminada con detalle en las fichas GIPRI. Igualmente se incluyen las fichas de descripción de los motivos organizadas por capas, las fichas de los contextos de los sitios (entornos biológicos) y un primer diagnóstico para cada yacimiento, determinando los factores de alteración.

Los siguientes comentarios son el resultado de las conversaciones y reflexiones llevadas a cabo durante la temporada de campo de 2013 en el parque. En este trabajo participaron: Guillermo Muñoz, Judith Trujillo, Carlos A. Rodríguez M. Hernando Torres, Orlando Rodríguez, Nina Riveros, Gabriel Maldonado, Leonor Moncada, y Francisco Cabanzo. Los primeros investigadores corresponden a los miembros del grupo GIPRI mientras los dos últimos son colegas de artes y arquitectura que se interesaron en hacer diversos ejercicios dentro de diversas temporadas relativos a las posibles actividades que tuvieron que darse en la disposición de los paneles frente al ejecutor y al carácter público o privado de ciertos paneles que componen fundamentalmente la roca de Las Trillizas.

El procedimiento usado para el ejercicio de estudio de cada yacimiento consiste en un primer momento en la descripción de sus características. Inmediatamente se establecen los factores que aparentemente están allí influyendo, es decir los aspectos relativos a su estado. Se hace una valoración inicial de las características del entorno, de la localización del yacimiento o del panel afectado por el intemperismo. Finalmente, se generan formatos para describir con mayor precisión las características y circunstancias que afectan el yacimiento. Poco a poco, de lo general a lo particular, se describen y estudian las situaciones de cada panel y la condición de algunos trazos que se ven más afectados que otros.



SOBRE LA NUMERACIÓN DE LOS MURALES

El orden de las rocas corresponde a la numeración que presentan los paneles del parque; no se tiene clara noticia, de quien hizo esa numeración y en qué época, como tampoco ha sido posible saber cuáles fueron los criterios utilizados para numerar los murales rupestres. Con el paso del tiempo, muchos de los números han perdido su color y no se reconocen fácilmente. En algunas ocasiones, hacen parte de los deterioros de las pinturas rupestres pues aparecen sobre ellas. Por otro lado, dicha numeración no lleva una secuencia coherente, por ejemplo los paneles 8 y 30 aparecen en una misma roca. Lo mismo sucede con los paneles 21, 31 y 32. Para el caso del yacimiento Las Trillizas, los paneles que aparecen numerados se inician desde el panel 37 hasta el 55, sin incluir el número 38. Este número fue asociado a un mural que no se encontraba en la secuencia. Otros números, como 1A, 7, 13, 25, 26, 33, 34, 35b, y 57 fueron asociados a paneles que no tenían numeración. Para el caso de los números 27, 29 y 56 no fue posible localizarlos. No queda claro si estos números nunca fueron asociados a paneles con dibujos rupestres, o que se borraron y posiblemente puedan corresponder a algunos de los murales que se encontraron sin número. No fue posible ubicarlos dentro de las inmediaciones del parque. Para dar una secuencia y poder reconocer rápidamente los murales que no tienen asociado un número, se acordó darles uno que tuviera que ver con la numeración de los murales más cercanos, como es el caso de la Roca 1A y 12A, que están cercanos a las rocas 1 y 12.

ROCA 1

Pared rocosa. Se cubre completamente de agua cuando llueve. Tiene un panel pintado. Presenta evidencias de cantería. Tiene grafiti en blanco y negro. El piso no parece haber sufrido grandes alteraciones. No tiene malla protectora. Poca vegetación sobre la parte alta del yacimiento. Tiene número. Respecto de las pinturas, es notorio que aparecen varios tipos de colores, unos más ocres y rojizos y otros de color amarillo. Este último parece estar sobrepuesto a los ocres. El estudio de las pinturas del panel evidencia que los artistas utilizaron un instrumental amplio, que fue desde el uso directo de los dedos, hasta pinceles u otros instrumentos para elaborar trazos finos y continuos. La complejidad de las formas y su distribución en la pared rocosa, hace suponer que se hizo un estudio previo del espacio, lo que incluyó la roca y el entorno. Esto debió implicar una clara consciencia de los elementos y el orden de los mismos. El mural fue pensado conscientemente en todos y cada uno de los detalles, seguramente se elaboró previamente un pre-diseño, que sirvió como guía en el momento de hacer el mural rupestre. La condición del mural respecto del sitio y el contexto, hace suponer que se trataba de una obra bastante pública, esto es, elaborada para ser vista desde alguna distancia. La observación de todo el conjunto pictórico requiere de una distancia de no menos de 3

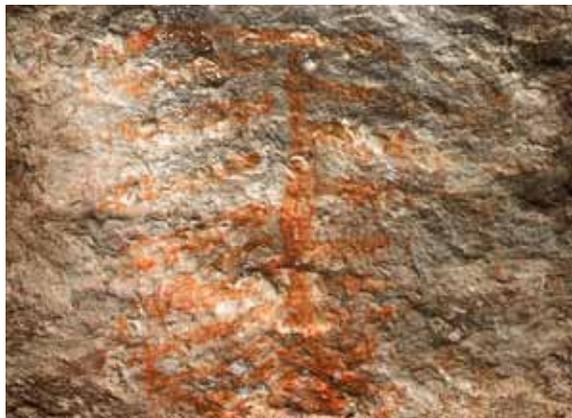




metros. Si el observador se aproxima demasiado, deja de ver algunos sectores del mural. Esa relación de distancia versus área de motivos se verá reiterada en algunos de los murales del parque. Es claro que hay paneles para ser vistos desde la distancia, mientras otros obligan al espectador a ir contra la pared rocosa para poder observarlos. La condición mencionada debería ser tenida en cuenta para pensar el conjunto general del arte rupestre, y también para organizar los senderos del parque, y ayudar al visitante a observar los murales rupestres. El determinar con cuidado cual sería la distancia adecuada para ver el conjunto pictórico, permitiría guiar al observador, esto con el fin que tenga una visual, que le permita apreciar la totalidad de la obra. En el caso de las figuras y conjuntos pictóricos muy pequeños deberían hacerse carteles que muestre los detalles imperceptibles, de esa forma, el visitante puede ver las pinturas sin acercarse y eventualmente deteriorar los originales. Por otro lado, también se puede inferir que tanto por las áreas donde se encuentra los dibujos rupestres, como por la diferenciación cromática –diferentes tonalidades, diferentes colores-, debió ser más de un pintor. Lo que no se ha de entender como diferencias temáticas, pues el conjunto general del mural parece corresponder a una sola unidad.

ROCA 1A

Es un abrigo rocoso, tiene un alero dando la posibilidad de que exista poca humedad sobre los sectores de las pinturas rupestres. Cuenta con 3 paneles pintados. Presenta evidencias de cantería. Tiene grafitis y se le agregó una capa de barro, sobre todo en uno de los paneles, otro tiene evidencias de hollín. El piso sufrió grandes alteraciones, se le agregaron materiales y hubo remoción de tierra en otros sectores. No tiene malla protectora. Vegetación sobre algunos sectores de la parte alta del yacimiento. *No cuenta con un número.* Las pinturas presentan varias tonalidades de ocre, lo cual puede deberse a distintos pigmentos o a alteraciones posteriores a la aplicación de los mismos. Una de las figuras, que pareciera tener la forma de las hojas de una planta de tabaco, es más naranja que el otro conjunto de pinturas, sin que se pueda determinar con absoluta claridad las tonalidades de los dibujos más externos del yacimiento, pues la alteración allí es bastante alta. Al igual que en casi todas las rocas del Parque, es notorio que los artistas utilizaron una variedad de instrumentos para aplicar los pigmentos. Para el caso de la figura del “tabaco” el instrumento utilizado fue el dedo; las líneas que componen la figura parecen haber sido hechas de adentro hacia fuera, es decir desde el tallo, hasta el final de la hoja. Esto se deduce de la forma en que los pigmentos se aplicaron, pues es más redondeado hacia adentro que en la parte externa, donde en casi todos los casos la línea termina recta. De igual forma este dibujo fue elaborado sobre la pared inclinada de uno de los abrigos, lo que lo diferencia de los que están en los otros sectores pintados, pues aquellos parecen más expuestos y, por ello mismo, más fáciles de observar.





Otra condición de esta figura es que no parece tener una muy amplia planificación, la forma representada es simple y de una fácil ejecución, en comparación con lo que se advierte en otros de los conjuntos pictóricos del altiplano, e incluso del parque mismo. De igual forma, es una figura aislada, con una distancia amplia respecto de los otros paneles del yacimiento. Los otros dos paneles, son difíciles de observar por el estado de deterioro; tanto en el que se agregó barro sobre la superficie de la roca, como en el que existe hollín, producto de las antiguas hogueras que se realizaban para los acostumbrados paseos de olla que hacían los visitantes al parque. Sin embargo, es notorio que hay más de una figura en cada caso. Se podría asegurar que la figura del “tabaco” fue el resultado de un solo artista, en cambio en el caso de los otros paneles pueden haber intervenido varios sujetos, pues allí no sólo hay espacio, sino que también hay muchas más figuras. Este es un importante contraste entre el “tabaco” y los otros sectores pintados del afloramiento. Una de las características interesantes de este sitio tiene que ver con el espacio rocoso, se trata de un conjunto de afloramientos muy cercanos de gran volumen y que sirven para frenar el viento, haciendo que la temperatura allí sea más benigna que en otros sectores abiertos del parque. Ese conjunto de afloramientos da una especial belleza a la zona. Esta roca presenta unos motivos que corresponden a letras contemporáneas pintadas en ocre rojo y que desafortunadamente se encuentran cubiertas de barro.

ROCA 2

Es una pared rocosa, con una inclinación que favorece una alta humedad sobre las pinturas rupestres. Tiene un panel pintado. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti azul y presenta un alto estado de deterioro, las pictografías están debajo de una capa oscura de material agregado y del grafiti. Una de las afectaciones importantes es el rayado sobre el sector de los pinturas. El piso sufrió alteraciones, hubo remoción de tierra en el sector inmediato al mural rupestre, lo que se puede entender como evidencia de gaaquería. No tiene malla protectora. Crecimiento muy bajo de vegetación sobre el techo de la roca. Tiene numeración. Si bien se trata de un afloramiento rocoso muy grande, sólo un sector pequeño fue utilizado para hacer los motivos rupestres. Esto permite advertir que la cantidad de espacio disponible no era la única categoría utilizada para determinar los motivos y el área a pintar. Todo indica que no era suficiente que se tuviera la roca o el panel adecuado, eso era importante, pero no parece esencial. Seguramente otras categorías estaban comprometidas, y esas sí eran determinantes. Por lo menos en esta roca, si bien se contaba con otros sitios adecuados para hacer los dibujos, el que se haya seleccionado un área específica, permite advertir que hubo un proceso consciente y claro de selección. Sería interesante saber si es el área útil-arenisca bastante lisa y pulida, por lo general- la que determina el tipo de motivos, o por el contrario es una idea previa la que guía la búsqueda del lugar adecuado para pintar. La delicadeza de las formas y





la precisión de la técnica, que en este caso no parece dactilar, hace suponer un diseño previo. Por el tamaño del mural y por el color de los pigmentos se podría decir que se trató de la obra de un único artista. Por lo menos lo que parece seguro es que en este mural sólo podría trabajar una persona a la vez. El que este sobre la pared del afloramiento, hace que las pictografías estén completamente abiertas al observador, que al igual que en el caso de la roca 1, éste debe tomar distancia para apreciar la totalidad del mural. El límite de alejamiento está determinado por otro bloque rocoso, localizado al frente del mural, a unos 3 o 4 metros aproximadamente. Es importante advertir que por el tamaño del mural, la distancia de observación requerida es menor a la necesaria en la roca 1.

ROCA 3

Es una pared rocosa a la que los sedimentos que escurren, lo hacen justo sobre las pinturas. También la lluvia les afecta pues el agua cae sobre todo el mural. Tiene un panel pintado. Aunque en la parte opuesta al mural, y en lo alto de la roca, en una pequeña concavidad se pueden ver algunos sectores ocres, no se pudo confirmar si se tratada de pinturas rupestres. Existen evidencias de cantería. Tiene grafitis en azul y negro. Presenta un alto estado de deterioro, con una gran cantidad de pérdida de los pigmentos, sobre todo en uno de los sectores del mural. Esto hace que algunas figuras que asemejan “rombos”, se hayan perdido casi totalmente. El piso parece haber sufrido alteraciones. Tiene malla protectora. Crecimiento de un árbol y otros arbustos sobre el techo de la roca. Tiene número. La técnica de aplicación de los pigmentos parece haber sido mixta, esto es dactilar y con otros instrumentos. Algunas de las líneas de los “zigzag” fueron hechas con un instrumento fino y de punta. Esto se puede decir cuando se observa la firmeza y precisión del trazo, de igual manera, se podría pensar que no se trató de un dibujo hecho a pincel. La pared es suficientemente amplia como para que hubieran trabajado dos o tres pintores al tiempo. Esto contrasta con el mural de la parte alta del yacimiento, pues allí, sólo hay lugar para una persona a la vez. Se presenta una importante pérdida del pigmento en la zona norte del mural principal, algunas de las figuras se han visto seriamente afectadas, de tal modo que los rombos no son muy visibles, y sólo mediante un trabajo de resalte y manipulación fotográfica, se puede reconstruir parte del mural perdido. Los rombos y zig-zag, son las formas más recurrentes en este mural, y son bastante frecuentes en las pictografías presentes en Facatativá y en el altiplano central de Colombia. Estas recurrencias y las diferencias en el arte rupestre del altiplano serán estudiadas en el inmediato futuro, pues una cartografía de las recurrencias es necesaria para dar cuenta de la continuidad de las formas, y reflexionar sobre cómo unas figuras se asocian o no a los conjuntos generales de los murales. Es claro para GIPRI que no se pueden pensar las figuras aisladas del contexto





del yacimiento y de las demás pictografías de un mismo mural. Esto en la medida en que los contextos y la totalidad del mural, son una unidad de sentido. Por ello, el diseccionar las figuras rompe o destruye el conjunto pictórico. Para el caso de la roca 3, el observador debe de estar a una cierta distancia para poder apreciar la totalidad pictórica, esto en el caso de las pinturas que están en el sector bajo. En el caso de las que parecen estar en la parte alta de la roca, serían de un restringido acceso, y por tanto, observables sólo por un reducido número de personas a la vez.

ROCA 4

Es una pared rocosa inclinada lo que favorece que no existe escurrimiento de sedimentos sobre las pinturas. Sin embargo, la lluvia si afecta el mural con alta humedad. Tiene un solo mural pintado. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti en blanco. Es una de las rocas mejor conservadas del conjunto general de pinturas rupestres del parque. El piso no parece haber sufrido alteraciones. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Tiene número. La artista plástica, Leonor Moncada, colaboró en el análisis de las posibles técnicas, instrumentos y espacios escogidos por los pintores de los murales del parque. Esto ha permitido entender que los artistas tuvieron que cambiar de posición corporal de forma más o menos constante, pues algunas pinturas fueron realizadas de pie, otras acucillado. Esto es muy notorio en la roca 4, pues allí hay una especie de ritmo entre las temáticas que aparecen. En el centro del mural parecen haber formas más rígidas, donde las líneas que componen cada figura son más precisas y menos dinámicas. En cambio, en las partes laterales el ritmo y el movimiento son lo predominante. Se podría afirmar que hay un poco más de libertad pictórica en esas partes. El conjunto de formas y de las figuras, junto con la técnica mixta (dactilar y un conjunto amplio de instrumentos para aplicar los pigmentos) muestran que el mural fue prediseñado; no sólo en las formas, sino en la orientación y orden de las figuras rupestres. En este caso, por el espacio usado y la cantidad de representaciones, se requiere una distancia de 3 a 4 metros para observar el conjunto general del mural. Sin embargo, las pinturas de la parte baja, por la forma de la roca son menos visibles que las que están en la pared central. Estos ángulos naturales de la roca, deben ser tenidos en cuenta cuando se piensa el arte rupestre de cada yacimiento. Pues si bien, la selección del espacio usado para hacer pinturas fue muy bien determinado, también hubo un condicionante natural, esto es, la forma de la roca. Esta es una diferencia interesante entre la pintura elaborada sobre sustratos naturales y otros expresamente diseñados y elaborados para servir de soportes pictóricos. El volumen de las rocas no puede ser alterado, y por ello, los pintores





debieron pensar con antelación la pared rocosa, y de esa forma organizar los motivos a representar. Las paredes naturales tienen sinuosidades y volúmenes, en contraste con los lienzos y las paredes de las construcciones actuales. Por tanto, los que elaboraron el arte rupestre requirieron de hacer un estudio cuidadoso del sector rocoso, no fue suficiente hacer una distribución de los dibujos en un área, también debieron tenerse en cuenta las formas naturales, y la distribución que esas formas permitían. Todo esto da cuenta de la complejidad que significó la elaboración del arte rupestre, y por ello mismo, de la alta elaboración que estas manifestaciones estéticas contienen. De forma definitiva, no se trató de un asunto simple y rápido, por el contrario, cada mural es una unidad sintética. En el caso específico de la roca 4, es posible que haya trabajado más de un artista al mismo tiempo, pues el panel es amplio y cómodo. Además, el que seguramente existiera un pre-diseño hace suponer que no un individuo hábil era indispensable, esto es, no se requirió de la particularidad intencional para la elaboración del mural, esto es muy común a casi todo el arte rupestre. Hay sin duda un nivel de pericia del ejecutante pero en general por el tipo constante de los trazos y de las formas un predominio de lo colectivo. Se podría asegurar, con algún nivel de certeza, que el arte rupestre es el resultado del conjunto social, y no de la individualidad absoluta que caracteriza el arte contemporáneo.



ROCA 5 Y 6

Por uno de sus costados es una pared rocosa y por otro lado es un abrigo. Esto implica alta humedad en algunos sectores, mientras que en otros no. Consta de 6 paneles pintados y existen evidencias de cantería. Tiene grafitis en muchos sectores de la roca. El nivel de deterioro es bastante notable en algunas áreas del yacimiento, más que en otros. El piso ha sufrido alteraciones muy notorias, tanto en agregación de materiales, como en desplazamiento de suelo. Si bien colocaron mallas de protección en los dos murales numerados como 5 y 6, lo cierto es que hay pictografías en otros sitios de la roca, donde no hay malla. Hay crecimiento de macroflora sobre el techo de la roca, y en uno de los sectores laterales, un árbol ha crecido muy cerca del afloramiento provocando una humedad alta y continua. Como el suelo ha sido fuertemente modificado, es imposible determinar, con alguna precisión, las distancias y posiciones de cuerpo de los pintores. Es notorio que sobre el sector





aledaño a la vía vehicular se agregó mucho material, provocando que las pinturas ahora se encuentren inmediatas al piso, lo que dificulta su registro y observación. Por ello mismo no se puede asegurar cual era la situación del pintor en el momento de la elaboración de esos paneles pictóricos. Sin embargo, otros sectores menos afectados por esa situación dejan ver que había espacios más amplios y otros más privados en las pinturas presentes en esta roca. La pictografía del abrigo oriental es mucho más difícil de observar que los otros del conjunto rocoso. En este caso, el observador debe ir dentro del abrigo y levantar la cabeza, en una posición no muy cómoda. Al contrario, los otros conjuntos pictóricos están más expuestos, y pueden ser observados desde alguna distancia de la pared. La cantidad de formas, figuras y paneles parecen indicar diferentes intencionalidades, que no necesariamente se corresponden a un mismo momento pictórico. Es notorio que la “figura antropomorfa” del sector occidental, tiene similitud con algunas de las formas de los paneles 16 y 21, pero los círculos concéntricos del sector nor-oriental parecen corresponder a otra temática, intencionalidad, época o grupo. Estas diferencias, que son notorias, no permiten, por el momento, hacer más conjeturas, más allá de la diferencia formal (Ver anexo de las fichas que corresponden a estos murales). Estudios más cuidadosos son necesarios para poder determinar con claridad las continuidades o discontinuidades pictóricas. El caso del panel 6 es interesante, en la medida que parte de los dibujos están en una pared elevada y vertical. Esto supone que para elaborar ese sector fue necesaria la construcción de un andamio. Lo mismo pasa en un sector de las Trillizas (P 39-55). De igual forma, el que los dibujos estén a esa altura (superior a los 2 metros) los hace más visibles desde la distancia. Este mural evidencia una amplísima precisión en las formas, y en los acabados, (que al igual que en otros sectores de la roca, deja ver, diferencias técnicas y de instrumentos para pintar) lo que significa que el o los pintores estaban cómodos, entonces el andamio debería ser robusto, y no una estructura improvisada. Con toda seguridad se puede decir que hubo más de un pintor; la cantidad de formas, gamas de color y técnicas hace suponer varios momentos, o diferentes pintores al tiempo. Una característica de esta roca, es que no se logra ver nunca todos los murales al mismo tiempo. Si en las rocas 1, 2, 3 y 4 ello es posible, en este caso no. Una pared impide la observación de la otra, lo que no significa que se pueda pensar en unidades temáticas, tanto de murales como del conjunto casi general de los dibujos presentes en el panel. No existe ninguna razón para que el panel 5 no tenga continuidad con el 6, y estos con el sector de la “figura antropomorfa”. De igual forma que no existe razón para que las pinturas de un afloramiento no tengan esa misma relación con otras del parque. Las conexiones que puedan tener entre unos paneles y otros no se han estudiado, y hasta el momento se han tratado como temáticas individuales, pero seguramente los trabajos futuros, después de esta catalogación y documentación rigurosa, mostrarán algunas posibles unidades de sentido, sin que esto signifique que todo el parque es un sólo momento pictórico o una sola unidad temática.

ROCA 7

Es una pared rocosa, lo que implica alta humedad por lluvia. Tiene un panel pintado y no hay evidencias de cantería. Afortunadamente no tiene grafitis. El piso no ha sufrido alteraciones notorias. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca, aunque de forma más notoria, en la parte anterior al sector de las pinturas. *No tiene una numeración*, así que el número 7 corresponde al que se le dio para esta catalogación. El conjunto de figuras de este yacimiento es menor en comparación con otros murales del parque. Es posible que una parte de las pinturas hayan desaparecido, pues se advierte pérdida del pigmento. Lo cierto, es que hoy es difícil determinar las figuras existentes, y por ello la técnica con la que fueron



elaborada. El panel pintado está en una pared completamente vertical, lo que implica que el observador no requería de acercarse demasiado para ver el conjunto de figuras.

ROCA 8 Y 30

Es un afloramiento rocoso en donde dos de sus paredes tienen pinturas rupestres. En momentos de lluvia, dichos paneles se ven afectados por la humedad. No hay evidencias de cantería. Pero parece haber pérdida del sustrato por procesos naturales. No tiene grafitis. El piso no ha sufrido alteraciones notorias. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Si bien este afloramiento tiene una extensión bastante amplia, y más de una pared adecuada para pintar, sólo en dos sectores hay pinturas rupestres, y los motivos no son muy numerosos. En los dos casos, apenas una o dos formas representadas. La técnica de elaboración parece ser dactilar, y una de las figuras, la del panel 8, recuerda otros motivos presentes en Soacha, Cundinamarca y en Sáchica, Boyacá. En el parque hay por lo menos 4 yacimientos que presentan características similares, esto es, tienen una o dos figuras en la totalidad de





las paredes, lo que no pueden ser entendidos y valorados como de menor importancia. La intencionalidad de los pintores fue clara, no se trata de dibujos que muestren menor elaboración técnica que los otros presentes en el parque, y tampoco hay una gran diferencia en el uso de los materiales. Por ello, no es posible asegurar que estas figuras “sueltas” son menos o más importantes. Son murales de figura única, unidades de sentido y contenido, síntesis complejas representadas en una figura. Al igual que en buena parte de las pinturas del parque, están en paredes verticales completamente expuestas al observador. Sin embargo, cuando se ve un panel no es posible observar el otro, pues está en una esquina opuesta.

ROCA 9

Es una pared rocosa, con alta humedad por la lluvia. Tiene un panel pintado. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti en muchos sectores del mural. El piso no ha sufrido alteraciones notorias. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. El mural tiene número. La técnica utilizada en este panel es mixta, lo que significa que el pintor o pintores utilizaron un conjunto amplio de instrumentos, desde el uso directo de los dedos, hasta pinceles y otros artefactos expresamente elaborados para ello. Hay un estado amplio y alto de deterioro, que está asociado a las condiciones actuales de intemperismo, sin embargo, la mayor afectación la han producido los grafitis, que están presentes en la totalidad del mural. Es interesante notar, que hay un sector de abrigo rocoso, pero sobre ese sitio no se hicieron pinturas, éstas se localizan en el panel vertical, de tal forma que se encuentran completamente expuestas al observador, el cual debe alejarse del afloramiento rocoso para ver la totalidad de las figuras. Por el área pintada y la cantidad de formas, es posible que haya intervenido más de un pintor, y al igual que en otros casos, parece haber un pre-diseño, y una planificación expresa. Una de las figuras centrales, es una especie de “antropomorfo”, cuya cabeza fue elaborada en círculos concéntricos y en el círculo externo líneas radiadas en todo el contorno. Este es un elemento que podría servir de diferenciador, pues parece haber un conjunto de figuras que guardan estas mismas condiciones, líneas que rodean los dibujos en forma de radios, los cuales se encuentran en los paneles 2, 4, 8, Las Trillizas, entre otras, y que también hacen parte de algunos de los paneles de Soacha, SÁCHICA, Sutatausa y otros sectores de las pinturas del altiplano central de Colombia. En opinión del arqueólogo Orlando Rodríguez (integrante del equipo de investigación), es muy notorio que algunas figuras tengan líneas radiales, pues muestra un nivel de simetría y de elaboración de las formas. Sería muy interesante hacer un estudio sobre las recurrencias y discontinuidades de esas temáticas en el arte rupestre del altiplano, pues permitiría tener un catálogo de asociaciones, que podrían ayudar a pensar las diferencias culturales, o de sentido y contenido en el arte rupestre de este sector de Colombia.





ROCA 10

Un afloramiento rocoso con un panel pintado, que se ve afectado por la lluvia. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. El piso fue modificado de forma total, pues se retiró para hacer un lago. No tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Tiene número. Es un afloramiento relativamente pequeño, lo que es muy extraño en el conjunto general de rocas con pictografías en el parque, sólo hay otro ejemplo, la roca 12A. Las alteraciones de este panel han sido casi todas de orden natural, resultado de la intemperie y del aumento de la humedad, ya que no sólo está expuesta a la lluvia, sino que también, al construir el lago, el panel con motivos rupestres, quedó de cara al lago. Cuando se hicieron las pinturas el observador podía ver el panel de forma completa alejándose uno o dos metros del panel, hoy eso es prácticamente imposible, pues la distancia es superior a los 10 metros, y apenas se puede observar el sector de ocre sobre la pared rocosa. En las condiciones actuales para poder aproximarse al panel se debe usar un muy buen tele-objetivo, o en su defecto, utilizar una valsa que permita aproximarse al panel, por tanto, no se pudo determinar el tipo de técnica utilizada en la elaboración de las pinturas.



ROCA 11

Es una pared rocosa que se ve afectada por la lluvia. Cuenta con tres sectores de pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. Tiene vandalismo por causa de grafitis en blanco y azul, y presenta rayados. El piso no ha sido modificado, pero por la inclinación del mismo, debe haber un alto nivel de arrastre. Tiene malla protectora, sin embargo, no cubre la totalidad de los sectores con pinturas. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. En este caso como en otros del parque, es interesante hacer notar que los colores de los pigmentos de las pinturas no son tan magentas y rojos, y más bien parece que se hubieran utilizado otros materiales o que hubieran perdido coloración e intensidad. Es interesante esto, pues si se comparan los colores del panel 16 con los del panel No 11 hay una clara diferencia en la coloración; los motivos de estas diferencias pueden corresponder a los materiales





utilizados o al intemperismo, pues los dibujos de la roca 16 están en un abrigo, y por ello tiene menor nivel de humedad. La técnica en la roca 11 es dactilar, aunque es posible que los dibujos del sector sur hayan sido elaborados, al menos en parte, con ayuda de instrumentos. Al igual que en otros de los murales del parque hay una recurrencia de rombos. Este es uno de los motivos más recurrentes en el arte rupestre del parque; muy pocos conjuntos pictóricos carecen de esta forma. Basta con revisar la roca 3, la 15, las Trillizas, la 20, Las Núñez para dar cuenta de esa recurrencia formal que unifica.

Roca 12

Es una pared rocosa. No presenta evidencias de cantería. No tiene grafiti, pero si hay evidencias de rayado. El piso no parece haber sido modificado. Cerca a esta roca, Haury y Cubillos realizaron trincheras en la década del 50 del siglo XX. No tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Cuenta con un panel pintado y los dibujos están protegidos por una cornisa natural, que evita que el agua lluvia llegue directa y por ello, no hay un crecimiento amplio de organismos. Si bien se trata de pinturas sobre una pared vertical, la observación de las mismas no es muy fácil. El observador debe inclinarse y no pueden haber muchos al tiempo, pues al occidente, inmediata a la roca, hay una pendiente fuerte, que hace parte de la quebrada del sitio. La orografía del terreno y el estudio del paisaje permitirían hacer conjeturas sobre las condiciones estrategias del lugar. Es un pequeño estrecho rodeado de afloramientos rocosos que permite pensar que este sitio pudo ser ideal para cazar, pues los animales casi que obligatoriamente se deberían desplazar por allí, para salir al valle próximo (arqueólogo Orlando Rodríguez temporada 2013). Estos factores podrían ser pensados en los diferentes momentos de ocupación y uso del sitio, sin embargo, esto no será posible hasta tener una completa cronoestratigrafía, que dé cuenta de las ocupaciones humanas, como de las variaciones climáticas y por tanto, de las transformaciones de flora y fauna. La técnica de elaboración de las pinturas de esta roca parece ser dactilar.

Roca 12A

Este pequeño afloramiento rocoso *no tiene un número*. Cuenta con un panel de dibujos que están protegidos por una cornisa natural. Hace parte del conjunto del



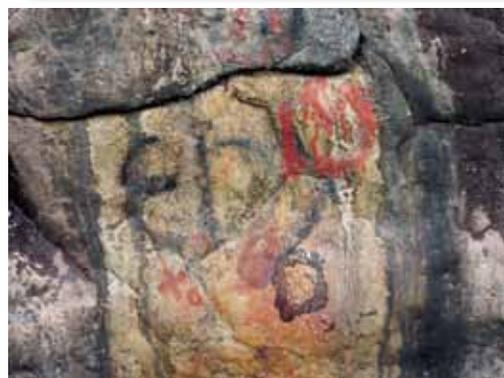


panel 12. Estos dos (12-12A) podrían ser un muy buen ejemplo de la continuidad temática y conceptual del arte rupestre, en distintos afloramientos. Más que paneles diferentes, parece haber continuidad de las formas (sin que esto se pueda asegurar de forma total). Lo cierto es que técnicamente y pictóricamente tienen una gran similitud. De igual forma, se escogieron cornisas para elaborar el arte rupestre, y están naturalmente enfrentadas, lo que significa que el conjunto espacial fue pensado en su totalidad, pues si la roca 12 y 12A se corresponden pictóricamente, los que hicieron el arte rupestre allí, pensaron no sólo el panel, sino las rocas en su conjunto. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. No tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre la parte superior de la roca.



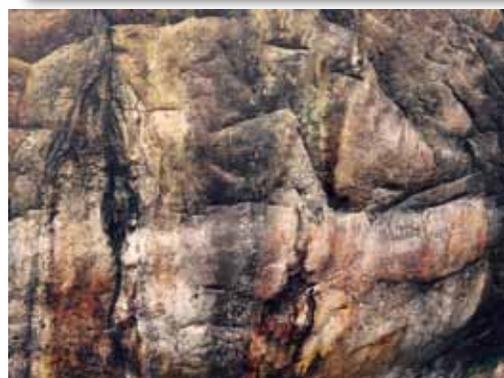
ROCA 13

En esta pared rocosa, con un panel de pinturas rupestres, existe humedad debido a la lluvia. No presenta evidencias de cantería, pero sí un alto grado de vandalismo debido a la presencia de grafiti. La alteración es muy evidente, y muchas de las pictografías están cubiertas de grafiti. No sólo son alusivos al afecto y a los noviazgos, en el panel central, se usó una plantilla con la imagen del Che Guevara. Esto se reseña, porque evidencia expresamente el nivel al cual ha llegado la alteración del arte rupestre. En este caso, no solo llevaron pintura, que ya implica una intencionalidad, sino que además se construyeron plantillas para hacer los grafitis. El deterioro es tan alto que es muy difícil dar cuenta de los motivos rupestres, por lo cual no se pudo determinar la técnica pictórica. En general hay una pérdida amplia de las pinturas, y la recuperación de las mismas implicaría una remoción total de los grafitis, y del material orgánico agregado. El piso no ha sido modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre la parte superior de la roca. *No tiene número.*



ROCA 14

Es una pared rocosa que se humecta bastante en los momentos de lluvia. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti en rayado. El piso no parece haber sido modificado. No tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre la parte superior de la roca. *No tiene número.* La pared donde están las pinturas tiene varios sectores pintados, los cuales están a una altura no superior de 1,80 m, y en la parte inferior están sobre los 50 cm. Una amplia y gruesa capa de material agregado cubre parte





importante de las figuras rupestres, y por ello se dificulta la observación de los mismas. Los dibujos están en un panel vertical, lo que significa que el observador requiere alejarse del mural, uno o dos metros para ver el conjunto total de las figuras. Si se tiene en cuenta el área de la pared rocosa, es posible que más de un pintor estuviera trabajando al mismo tiempo, sin embargo, son pocas las figuras.

ROCA 15

Pared rocosa que se ve afectada por alta humedad en la lluvia. Cuenta con un panel de pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti en color verde, blanco y negro, también hay presencia de rayado. Puede observarse claramente que el piso ha sido modificado. Hay evidencias de remoción de material y de guaquería intensiva. No tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre la parte superior de la roca. Sin embargo, frente al panel hay crecimiento de árboles, generado humedad a su alrededor. Este sitio ha sido fuertemente afectado por la remoción de tierra, la guaquería y el grafiti. De igual forma, el crecimiento de material orgánico ha venido afectando el panel central de las pinturas, sobre el han crecido líquenes y otro tipo de organismos, que han venido cubriendo un sector de las pinturas. El conjunto general de las pinturas deben ser observadas desde un metro o dos, y de esa forma se puede apreciar la totalidad de las formas, que fueron elaboradas mediante técnica mixta, esto es, dactilar y con un conjunto amplio de instrumental. Al igual que en otros paneles del parque, los pigmentos rojizos son los que predominan, aunque hay una variedad de tonos, los cuales, en este caso, pudieron ser producidos por el escurrimiento y la mayor o menor exposición al agua lluvia.

En este caso, los dibujos fueron elaborados más cerca unos de otros; lo que dificulta la identificación de los mismos, esto contrasta con el panel 4, donde las figuras están más distanciadas. Para el caso del panel 15, hacia el centro hay más cantidad de figuras, en los sectores laterales, hay más distancia entre ellos. Esto contrasta con el panel 4, donde es más fácil identificar cada una de las formas. Las figuras en forma de rombos son parte importante del panel, con la diferencia que en este caso hay figuras compuestas de rombos unos de menor tamaño, dentro de otros con un tamaño mucho mayor respecto a los primeros. Sobre el sector sur-oriental hay unas figuras que sugieren la forma de una rama con hojas. Estos temas están presentes en la roca 1A y también hay dibujos similares en la roca 4. Se trata de una línea central con líneas laterales, los cuales se han identificado en otros yacimientos de Facatativá. Sin embargo, nada más se puede decir sobre estas formas.





ROCA 16

Este yacimiento es un abrigo rocoso. Esto implica baja humedad sobre los paneles pintados, pero si apozamiento de agua en la parte superior del abrigo. No hay evidencias de cantería. Presenta algunos grafitis, y también hay presencia de rayado. El piso no parece haber sido modificado. Cuenta con malla protectora. Hay crecimiento de macroflora sobre la parte superior de la roca. Existen cuatro paneles de pinturas rupestre y este es uno de los yacimientos más reproducidos y visitados del parque. Las figuras del panel central han sido fotografiadas innumerables veces, y han sido objeto de interpretaciones diversas (Triana, Núñez). Por ser tan conocida e importante dentro de la historia del parque y por encontrarse en alto grado de deterioro, se le realizaron procesos de conservación (Álvarez, 2005). En general, este panel está seriamente afectado por el cubrimiento de un halo blanquecino que impide ver buena parte de los dibujos. Esto contrasta con el panel 2, del sector oriental del abrigo, donde los pictogramas se encuentran en un



muy buen estado de conservación, y se pueden ver con facilidad. En los otros dos paneles se encuentran pinturas en ocre, y en la parte alta del abrigo, en una cornisa, hay algunas figuras rupestres realizadas con pigmentos blancos. Este es el único afloramiento del parque donde se han localizado, hasta el momento, pinturas en blanco. Las diferencias temáticas entre un panel y otro son notorias, el central, tiene zoomorfos” como temática central, mientras en los otros hay formas más geometrizadas, sin que aparezcan zoomorfos similares a los del panel central. Estas diferencias podrían corresponder a temáticas diferentes, a momentos distintos de elaboración de las pinturas o a grupos humanos diferenciados. De igual forma, hay diferencias entre las relaciones entre el posible observador y y la visual de cada panel. El panel central, de las figuras “zoomorfos”, se debe observar desde la distancia, para poder verlo casi en su totalidad; el que no se pueda ver como un conjunto general tiene que ver con la forma de la roca, que en la curvatura media deja ver unos dibujos en primer plano, mientras los otros se ven en perspectiva, o simplemente no se logran observar. En este caso, como en el panel 2 (oriental), se requirió de un andamio, una banca o cosa similar para hacer las figuras más altas, pues están a más de dos metros del suelo. Por la firmeza y precisión del trazo, es evidente que el o los pintores estaban bastante cómodos. En los murales hechos con colores ocres, (central, oriental y occidental) pudo haber más de un pintor al tiempo, lo cual no es posible en el caso de la pintura en blanco, pues el sector no sólo es de difícil acceso, sino que también es estrecho. Seguramente esta parte es obra de un único pintor. En este sentido se puede asegurar que los paneles de ocre eran más públicos que el de blanco. Este sitio por su condición de abrigo rocoso debió ser un lugar de refugio contra las inclemencias climáticas. En varias ocasiones, durante la presente temporada de trabajo, se pudo demostrar que ante una fuerte lluvia, el sitio permanecía seco y perfectamente confortable.



ROCA 17

Una pared rocosa con un panel de pinturas rupestres. Los dibujos de esta roca están en un sector de cornisa, de tal forma que no son afectados de forma directa por el agua lluvia, esto los ha protegido. Las figuras pintadas no parecen tener la misma elaboración que las de otros paneles, se trata, de una especie de líneas unidas, las que forma irregularmente rombos, sin embargo, la precisión de los trazos no es comparable con la de otros paneles. La técnica de elaboración fue dactilar. Por los trazos, se podría asegurar que fue un único individuo el que hizo las figuras presentes en este mural. Tal vez, esta idea este asociada a la condición de imprecisión del trazo. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti en blanco. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca.



ROCA 18

Es un abrigo rocoso. Esto implica baja humedad sobre las pinturas, pero alta en todo el yacimiento debido al apozamiento de agua en su parte superior. Tiene un panel con pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti en color verde, rojo, blanco y naranja, también hay presencia de rayado. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Este es uno de los paneles más alterados de todo el parque. Sobre el panel fue aplicada pintura y sólo unos pocos sectores con pintura aborígen no se cubrieron. Esto hace que los comentarios sobre la misma sean pocos e imprecisos. Si bien, por el deterioro es difícil ver el conjunto general de las figuras, es posible advertir que se utilizó técnica mixta, esto es dactilar, y con otro conjunto de artefactos. Para observar el conjunto general del panel es necesario estar a uno o dos metros del panel; las figuras están en la parte alta, sobre el metro cincuenta. Algunos de los zigzag recuerdan las figuras presentes en los paneles 3 y 7.



ROCA 19, 20 20A, 20B, 20C, 20D, 20E, 20F, 20G

Abrigo rocoso. Esto implica que no tiene un contacto directo con la lluvia. Pero en la parte alta del yacimiento se filtra agua apozada. Presenta nueve paneles con pictografías. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti, rayado, yeso y algunos oleos pintados a principio del siglo XX. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. Las razones por las cuales estos paneles son colocados en un sólo ítem, es porque se encuentran en un mismo afloramiento rocoso. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Esto ha afectado la roca de manera muy notoria, los árboles y arbustos han generado una alta humedad



en los diferentes paneles con pinturas rupestres. Este afloramiento, es uno de los más conocidos del parque, pero no por el arte rupestre, sino porque a principios del siglo XX se copiaron 5 retratos de representantes del partido liberal en la parte oriental alta del yacimiento. También es un abrigo muy afectado por el vandalismo, y muchas de las figuras rupestres se han cubierto de grafitis, tanto en pintura como en carbón. Este abrigo debió de servir para protección y vivienda, pues es bastante amplio, y en sus distintos sectores, pudieron pernoctar y tener vida cotidiana los diversos grupos humanos que habitaron, por largos períodos o esporádicamente el sitio. Es evidente por la extensión del abrigo, más de 40 metros, que los paneles pintados fueron elaborados por más de un pintor, que en una o varias temporadas hicieron el arte rupestre. La variación de las formas, la cantidad de pinturas, la complejidad de los temas y de los motivos hacen pensar que el espacio fue intensamente visitado. Si bien no se han realizado excavaciones, las evidencias arqueológicas son claras, y seguramente un trabajo de prospección arqueológica podrá permitir tener un panorama más preciso de los momentos y grupos que estuvieron en el sitio. Este trabajo de arqueología de piso, debe realizarse en el conjunto total de rocas del parque, no sólo en las que tienen pinturas, ya que muchos abrigos no tienen pictografías, pero pueden arrojar resultados interesantes de otros vestigios materiales. En el sector occidental está el mural 19, y luego de forma sucesiva se van presentando los murales hasta llegar al panel 20G, que es el del extremo oriental del abrigo. Hay lugares donde la pintura está prácticamente desaparecida, y en otros el hollín y una capa de material orgánico negro a cubierto una parte importante de los murales. Es posible que la buena conservación del sector más oriental se deba a una modificación del nivel del piso, pues el mural 19 se encuentra a unos 3 metros del piso. Y si bien, se podría pensar en la construcción de andamios para realizar las pinturas rupestres, las manchas de la roca baja hacen pensar en niveles diferentes de piso, en períodos distintos. Este sector es el único que parece tener una seria modificación de su suelo.

Otro elemento que sobresale en el lado oriental, es la excelente conservación de las pinturas de los paneles 19 y 20, que desde la recuperación y trabajos de conservación realizados por María Paula Álvarez (2003, 2004) se han logrado mantener. La intensidad del color de los dibujos indígenas allí presentes se han conservado, y si bien tiene algunos grafitis, estos no han afectado de manera





definitiva el mural, claro que existen concreciones y halos blanquecinos que en algunos sectores empiezan a cubrir las pinturas. Esto contrasta de forma muy notoria con los otros sectores del abrigo rocoso, pues allí la acción antrópica ha sido devastadora, hasta el punto, que los paneles centrales del abrigo están prácticamente desaparecidos, solo algunas figuras se conservan, y esto porque están suficientemente altas. Las técnicas usadas por los aborígenes fueron mixtas, en algunos casos dactilares y en otros se usaron instrumentos, como pinceles. Estas diferencias se pueden observar en todo el conjunto de los paneles, pero es especialmente notorio en una de las figuras mejor conservadas de los paneles centrales, la cual está inmediatamente debajo de unas de las pinturas de los presidentes. Por la complejidad de las formas allí representadas, casi parece un sello, se puede decir que fue elaborada con pre-diseño y que la técnica no fue dactilar. De igual forma, esta figura debió ser realizada con ayuda de un andamio, pues está aproximadamente a 3 metros de altura.

Roca 21, 31 y 32

Abrigo rocoso y paneles. Esto implica sectores con humedad intensa y otros que no son impactados de forma directa por el agua lluvia. Tiene 4 paneles. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti, rayado y pintura. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora en el panel 21 y en el 32. Los otros dos paneles no. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Tiene números en tres paneles (21, 31, 32). Las razones por las cuales estos 4 paneles son colocados en un sólo ítem, es porque pertenecen a un mismo afloramiento rocoso.



Roca 21

En el sector central, las pinturas están en un abrigo rocoso con la cara hacia el oriente. Han sufrido una fuerte alteración por vandalismo, donde se advierte la presencia continua de grafitis en diversos materiales, además de aparecer el hollín y pérdida de base rocosa por efectos de calentamiento, se ha producido probablemente por contacto directo con el fuego. De igual manera, una serie de chorreones de agua y material agregado han venido afectando algunos de los sitios con pintura rupestre. La técnica utilizada en este panel es mixta, ya que hay figuras dactilares y otras formas que fueron hechas con una punta muy fina. Esto es notorio en las figuras “reticulares” de la parte baja del centro del mural. Los círculos concéntricos, escasos en el parque, también hacen presencia en este mural, los cuales fueron hechos con instrumentos diferentes al dedo, pues son líneas delgadas y muy precisas. En el lado sur del panel, opuesto a los círculos concéntricos, hay una serie de figuras “zoomorfas”, muy similares a las del panel central de la 16. Este tipo de figuras se verán también en el panel 35 y en el 30, solo que allí son más rectos los brazos y piernas, en cambio en la 16 hay una poco más del uso de las líneas curvas.





Como en todos los casos de paneles tan amplios, es posible que estos dibujos hubieran sido hechos por un grupo amplio de pintores, pues en ningún caso se interrumpirían, el espacio es muy adecuado para contener por lo menos a 5 pintores al tiempo. La similitud del color y las variaciones técnicas hacen suponer que todo este mural es una unidad temática, que para ser vista en su totalidad debe el observador desplazarse unos tres o cuatro metros fuera del abrigo rocoso. Solo que cuando esto sucede se pierden los detalles elaborados en pincel o de línea delgada, ellos son visibles si el observador está a un metro de distancia, y en este caso, no se puede ver uno de los sectores del mural. Esa dinámica del adentro y el afuera en un solo mural, hace prever que el observador se veía obligado a estar en constante movimiento, hacia adentro y afuera del abrigo.

ROCA 31

Está localizado en una pared vertical, en la parte alta, sector sur del afloramiento rocoso. Es indudable que es la obra de un sólo individuo, pues no hay espacio más que para un pintor, además hay homogeneidad en el trazo. Fue elaborado con aplicación dactilar del pigmento. Se trata de dos conjuntos de rombos enfrentados por un vértice. Estos rombos son de línea doble, y al lado de uno de ellos hay un manchón de pinturas sin forma reconocible.



ROCA 32

Es un sitio bastante afectado por el vandalismo, con pérdida de pigmento y cubrimiento de figuras por grafiti. Este sitio es estrecho y se encuentra en una pared protegido por una cornisa, no alcanza a ser un abrigo rocoso. Algunas de las figuras del centro del panel recuerdan a forma similares que aparecen en las pinturas rupestres en Soacha. En especial un "antropomorfo" acompañado de una serie de rombos y de un triángulo con líneas interiores. Hay variedad de técnicas pictóricas y por la complejidad y precisión de las formas, se debió utilizar algún pre-diseño. Los pigmentos utilizados también varían en su color, lo cual se puede deber a la variada exposición a la radiación solar y a los efectos del agua. Si bien el mural es amplio, la posibilidad de más de un pintor al tiempo, es menor, pues el lugar es estrecho. Lo que no significa que el mural no se pudiera ver en su totalidad. Esto es posible si el observador se aleja uno o dos metros de la pared. Es casi seguro que esa fue una de las intencionalidades del pintor. En este caso, cuando el observador se aleja, ve tanto el panel 31 como el 32, lo que hace suponer que se trata de una unidad pictórica o que guardan alguna relación.





OTRO PANEL

En la pared opuesta al panel 32, hay unos dibujos que no están protegidos por malla y que *no habían sido numerados* ni descritos. En este caso, se trata de círculos concéntricos, que el anillo exterior se encuentra radiado. Una de las figuras principales de este panel es muy similar a la que se encuentra en el roca 4 y que algunos investigadores han denominado “el cometa”. Estas dos serían las únicas del parque.



ROCA 22

Es un abrigo rocoso, y por lo tanto, no es seriamente impactada por la lluvia. Tiene un solo panel con pintura rupestre. No hay evidencias de cantería. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macroflora sobre el techo de la roca. Tiene grafiti, rayado y pintura. Este yacimiento se encuentra muy deteriorado, y es prácticamente imposible distinguir

las figuras rupestres, pues apenas se logran ver algunos sectores con pintura. No se pueden determinar, bajo estas condiciones, las técnicas usadas, ni las formas o motivos rupestres.



ROCA 23

Es una pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia es alta. Tiene un panel con pictografías. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macroflora sobre el techo de la roca. Sólo hay 4 líneas dactilares, elaboradas de arriba hacia abajo en el centro del panel. Estas si bien fueron hechas

intencionalmente, no necesariamente se deben entender como arte rupestre. En realidad, en este caso, más bien parece una prueba de pigmento que un dibujo expresado e intencionalmente hecho.





ROCA 24

No se puede determinar con seguridad si es un abrigo o una pared rocosa. Ya que parece haber una seria alteración del suelo. Tiene un panel de pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. Tiene malla protectora. Hay



crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. El sitio parece haber sido modificado de forma radical, todo indica que una buena cantidad de tierra se agregó alrededor de la roca y de esa manera se pudo haber tapado la pared con el arte rupestre. Ahora sólo se pueden observar algunos pequeños sectores con pinturas.

ROCA 25

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia es alta. Tiene un panel de pictografías. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. No tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la



roca. *No tiene número.* Esta pared rocosa tiene una gran cantidad de material agregado, que ha generado una capa oscura que cubre las pinturas. Por ello, no es posible identificar la totalidad de las formas presentes. Sería importante hacer un trabajo de conservación y limpieza que permita retirar este material agregado. Es una pared amplia, y se lograron observar pigmentos en uno y otro extremo, lo que indica que puede haber más de una figura. Sin embargo, sólo hasta hacer un proceso de limpieza, se podrá hacer un comentario más preciso.

ROCA 26

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia es alta. Tiene un panel con pictografías. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora



sobre el techo de la roca. *No tiene número.* Solo hay una figura en el panel, se trata de una serie de líneas horizontales de las cuales se desprenden 5 verticales, todas hechas mediante técnica dactilar. Una de las razones por las cuales pueden existir tan pocas pinturas rupestres, tiene



que ver con las condiciones naturales del sustrato, pues el sector pintado es el único que tiene condiciones para ser utilizado como “lienzo”. El resto de las paredes presenta irregularidades muy marcadas.

ROCA 27

No fue posible localizarla.

ROCA 28

Cornisa. Esto implica que la humedad por lluvia es baja. Tiene un panel. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. No tiene malla protectora. Hay crecimiento de



macro-flora sobre el techo de la roca. Este yacimiento tiene muy pocas pictografías, apenas dos figuras, las cuales fueron hechas con técnica dactilar. Se encuentra protegido de la lluvia ya que está debajo de una cornisa. Es clara la intencionalidad del pintor, y seguramente, por la cantidad de formas y por el espacio donde se realizó, fue hecho por un solo pintor.

ROCA 29

No fue posible localizarla.

ROCA 33

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel con pictografías. Tiene grafiti, en varios colores y alteraciones por intemperismo. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. *No tiene número.* Este panel ha sido seriamente afectado por cantería, de tal forma que la observación de las pinturas se dificulta, pues las capas de grafiti y de intervención antrópica son bastante notorias. La técnica que se usó, por lo menos en lo que se logra percibir, es dactilar. Una de las figuras principales del panel, consiste en círculos concéntricos, muy similares a los encontrados en





el panel 21. De igual forma, por la extensión del área del panel, es posible que más de un pintor estuviera en el lugar al mismo tiempo. La observación del panel completo requiere de tomar distancia respecto de la pared.

ROCA 34

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel con figuras indígenas. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. El piso parece haber sido modificado, una depresión en el mismo, deja ver que ha existido guaquería. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. *No tiene número*. Este yacimiento fue dibujado por Lázaro María Girón, para el álbum de Liborio Zerda. La complejidad de las formas y la unidad temática son altamente notorias en este mural. La planificación del mismo fue elevada, y eso se nota en la distribución de las figuras en el panel. La técnica utilizada fue mixta, lo que significa dactilar y un conjunto amplio de instrumentos, para hacer las líneas delgadas y los trazos más largos. También parecen haber improntas de manos. Por la temática y la composición, este mural es diferente a los otros en el parque, pues no parece corresponder al mismo momento, a los mismos grupos, o a las mismas temáticas. Esto es interesante en tanto permitiría mostrar diversos momentos o intenciones. Cuando se observa con cuidado, parece un manual de instrucciones, que podría estar relacionado con las indicaciones para el tejido. (arqueólogos Muñoz, Trujillo. Temporada 2013). El observador debe alejarse uno o dos metros de la pared, para ver la totalidad de las formas. Pareciera que fue elaborado por un sólo individuo pues el espacio no permite tener a más de un pintor en el sitio. Sin embargo, las posibles improntas mostrarían la presencia de más de un artista en distintos momentos.



ROCA 35

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel con pictografías. No hay evidencias de cantería. No tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. No hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Esta roca está al lado de la 34, sin embargo, la temática no es la misma, la figura principal es un “antropo-zoo-morfo” de cuerpo rectangular y de brazos y piernas que terminan en extremidades tridígitas. Una característica interesante de





la figura descrita es el cuerpo, que es un rectángulo compacto, que tiene pintura en la totalidad de la forma, es decir, no es sólo la silueta, como acontece en otras pinturas rupestres. La técnica de elaboración parece dactilar o con la utilización de un pincel grueso para rellenar la figura, y seguramente fue elaborado por un solo artista. El panel puede ser visto a poca distancia.

ROCA 35B

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel con pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido



modificado. No tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. *No tiene número.* Esta roca fue encontrada recientemente por el equipo de investigación GIPRI, tiene un sector con algunas líneas de color naranja, no son muy claras las formas, y están seriamente afectadas por un grafiti y por escurrimientos de sedimentos de color negro que ha ocultado parte de los dibujos.

ROCA 36

Pared rocosa. Esto implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel, con dos sectores de pintura. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido



modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre la parte superior de la roca. Este yacimiento está muy afectado por el grafiti y por pérdida de pigmento. Si bien tiene malla de protección, un sector de las pinturas se encuentra por fuera de esa protección. El área de pinturas es amplia, y presenta una técnica mixta de elaboración, tanto líneas dactilares como el uso de otros instrumentos para aplicar el pigmento. Es posible que más de un pintor hubiera intervenido en la obra, pues el espacio lo permite. De igual forma, para poder apreciar la totalidad de las pinturas, es necesario tomar distancia de la pared rocosa, y sin embargo, solo se podrá ver una parte a la vez, pues unas pinturas están en un sector plano, y las otras en la curvatura del sector nor-oriental del yacimiento.



ROCA 37 A LA 55 SIN LA 38

Abrigos y paredes rocosas. Esto implica que la humedad por lluvia es alta en algunos sectores y no en otras. Tiene 13 paneles con pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora, excepto en el panel 37. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. La roca de las "Trillizas", como comúnmente se le conoce es un afloramiento bastante grande que se conforma por tres grandes bloques unidos. Tiene diversos momentos y proceso de alteración, desde la aplicación de barro sobre los sectores de pintura, hasta el grafiti continuo y extendido en todo el mural. La técnica utilizada es mixta, es evidente la presencia de pinceles y de un instrumental amplio y variado. Desde líneas muy delgadas hechas con pinceles e instrumentos como puntas de madera, hasta pinturas dactilares. Estas variaciones son uno de los temas más importantes de este yacimiento, pues solo aquí y en ninguno otro yacimiento del parque, es posible hacer un estudio de la variada paleta pictórica y del instrumental. La evidencia muestra que se trató del trabajo resultado de una inmensa variedad de recursos y técnicas. Quienes elaboraron las pinturas tenían una amplia experiencia, sumada a la seguridad de los trazos y de las temáticas. Por la extensión de los trazos y la gran cantidad de paneles es seguro que más de un grupo de artistas estuvieron e intervinieron creando motivos diversos en ellos. Sin embargo, es claro que algunos fueron hechos por una sola persona, mientras que otros murales fueron más colectivos. De igual forma, unos requieren, para ser observados, de acercarse a muy corta distancia, mientras que otros requieren de alejarse del panel. Lo que implicaría una condición de lo privado y de lo público (Moncada, Cabanzo. Temporada 2013). En general, la roca de las "Trillizas" es un espacio que debe ser revisado con mucho más cuidado. Una temporada larga de trabajo adicional permitiría aproximarse a los distintos procesos técnicos de la pintura rupestre en el altiplano y este grupo es un muy buen ejemplo; esto no significa que todos y cada uno de los murales fueron hechos en un mismo momento, tampoco puede asegurarse que fueron elaborados por un sólo grupo cultural. La condición del sitio, y la posibilidad de pernoctar y protegerse de la intemperie, permite suponer que grupos muy antiguos pudieron estar allí, y ellos podrían ser los primeros pintores de la zona. Esto sólo se puede comprobar con los trabajos de datación del arte rupestre y con excavaciones en los abrigos. Es





El abrigo rocoso de Las Trillizas que se inicia con el panel 37, tiene en el mural 41 un conjunto complejo de formas que son análogos a figuras antropozoomorfas. Las reconstrucciones digitales de este panel en especial requirieron de una secuencia de fotos que sumaron 500 megas. La saturación de los colores facilitaron una reconstrucción relativa de los motivos, algunos de los cuales son difícilmente visibles. Sin embargo, con esta técnica, fueron resaltados tal y como se ve en el fotograma de ensamble final.



importante hacer notar que en uno de los paneles de la zona oriental del afloramiento hay una serie de figuras “antropomorfas”, de diferentes tamaños y niveles de síntesis. Algunas son más naturalistas, mientras otras parecen ser esquemáticas. Esto recuerda el esquema que realizó Miguel Triana, y que publicó en “La Civilización Chibcha”.

ROCA 38

Panel rocoso. Es-to implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene 3 paneles con pictografías. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido modifica-



do. Tiene malla protectora. Aunque esta se encuentra en un muy mal estado. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. *No tiene número*. Las condiciones de conservación y alteración de este yacimiento son bastante malas, pues el panel central ha sido vandalizado con grafitis y los murales laterales están cubiertos de sedimentos arrastrado por agua desde la partes superior de la roca. Una parte de los dibujos, “antropomorfos tridigitos” está por fuera de la malla de protección, e inclusive una parte de la pintura verde de la malla alteró una de las pinturas rupestres. Estas figuras tienen cierta similitud con algunas de las observadas en la roca de las “Trillizas”. La técnica usada es mixta, esto significa que hay dibujos hechos con instrumentos y otros de forma dactilar. Algunos de los triángulos enfrentados por el vértice de la parte central de los dibujos fueron hechos con un trazo continuo en X, lo que implicó un gran control de la técnica pictórica y el uso de muy seguramente una pasta viscosa que no escurre y que puede ser aplicada de manera continua para conseguir una precisión en los trazos de las figuras a representar. Al igual que en otros casos, es posible que más de un artista estuviera en el mural al tiempo. Para observar el conjunto de las pinturas de cada uno de los paneles es necesario tomar distancia, y de esa forma ver el conjunto general de las figuras. Sin embargo, un panel anula la observación total de los otros.

ROCA 56

No fue posible localizarla.

ROCA 57

Panel rocoso. Es-to implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel con pictografías. No hay evidencias de cantería. Tiene





grafiti. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. *No tiene número*. Si bien algunas de las pinturas rupestres se pueden observar en este yacimiento, lo cierto es que el grafiti ha cubierto una parte importante de los motivos rupestres. Al efecto antrópico se le suma un proceso de pérdida de pigmento, y de cubrimiento de las figuras por material orgánico agregado. La técnica usada parece ser dactilar, los trazos no son tan firmes y precisos como los localizados en otros sectores del parque. Las formas recuerdan algunas de las rocas 26 y 28.

Roca 58

Panel rocoso. Esto implica que la humedad por lluvia puede ser alta. Tiene un panel con pinturas rupestres. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso no parece haber sido modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Tiene número. Este panel hace parte del mismo afloramiento de la roca de "Las Núñez", y que en su conjunto se prologa hasta las "Trillizas". En el panel hay dos sectores de pintura, en la parte central, un conjunto de tres figuras "antropomorfas" de un color naranja, las cuales están acompañadas por rombos y líneas verticales y horizontales, formando una especie de malla. Los colores de los pigmentos de este sector tienen tendencia hacia el naranja, mientras los de la otra zona del panel, al lado occidental, son más rojizos. Esta diferencia de color se puede deber al deterioro causado por agua y la agregación de calcitas. La técnica parece haber sido dactilar. Los pintores que hicieron este mural, posiblemente utilizaron algún andamio, o cosa similar, pues los dibujos más altos están a más de dos metros y medio. Al igual que en otros casos, para poder observar la totalidad de las formas, es necesario alejarse uno o dos metros de la pared rocosa.

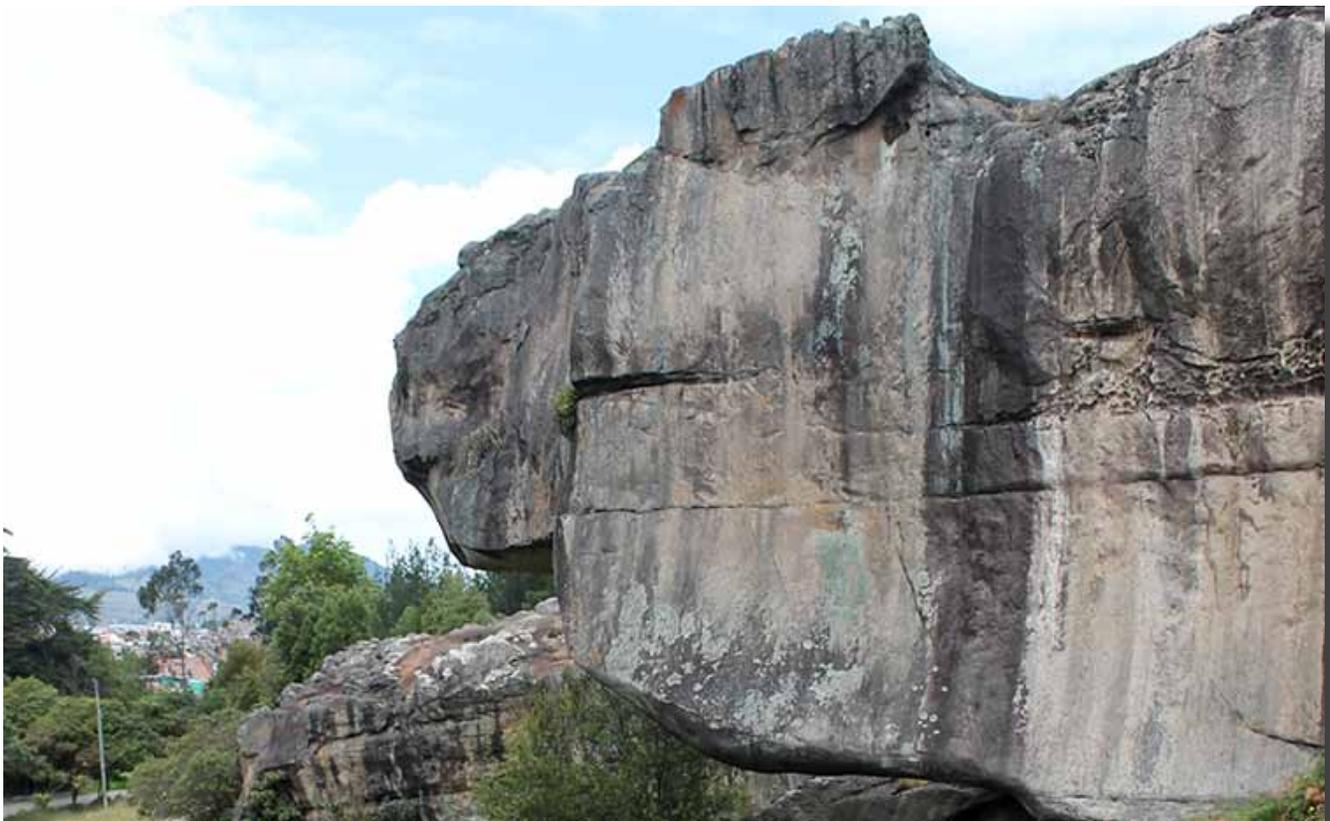


Roca 59-60

Abrigo y panel rocoso. Esto implica que la humedad por lluvia es alta en el panel 59, mientras el 60 está protegido. Cuenta con dos paneles de pictografías. No hay evidencias de cantería. Tiene grafiti. El piso fue modificado. Tiene malla protectora. Hay crecimiento de macro-flora sobre el techo de la roca. Tiene números. Este es uno de los yacimientos emblemáticos del parque, pues ya desde el siglo XIX fue reseñado por la Comisión Corográfica. De igual forma, en el frente de este afloramiento rocoso, Haury y Cubillos realizaron excavaciones por trinchera. Esto implicó una fuerte remoción del suelo, lo que permite entender que el piso actual es el resultado de relleno. El panel 60 está altamente alterado, pues no sólo se agregó barro en un sector importante, sino que también ha sido vandalizado por grafiti, y tiene evidencias de hollín y de concreciones blanquecinas. Estas últimas han tapado una de las figuras "antropomorfas", la cual se pudo localizar gracias a la acuarela hecha por Lázaro María Girón a finales del siglo



XIX. Por su parte, el panel 59 se encuentra más expuesto al intemperismo, y esto ha afectado las pinturas rupestres. Hay una clara diferencia de color entre los dos paneles, lo cual seguramente está asociado a la cantidad de humedad y a los efectos de la lluvia. La técnica pictórica es mixta, y al igual que en la piedra 34 parecen haber improntas de manos. Algunos de los motivos fueron hechos con pincel o con un instrumento de punta fina. Esto es especialmente notorio en los rombos enfrentados y unidos, haciendo una especie de malla; los cuales se pueden observar en los dos planos de este afloramiento, con figuras similares a aquellas que se ven en la parte inferior de la cornisa del abrigo rocoso de las “Trillizas”. Al igual que en la mayoría de las rocas del parque, el observador de las pinturas debe alejarse un poco de la pared rocosa para apreciar el conjunto general de las figuras rupestres. En este caso, sólo podrá ver un panel a la vez, ya que la orientación de uno es opuesta a la del otro.





CONCLUSIONES

En este informe se expresa un interés explícito por la catalogación sistemática de todos los vestigios rupestres, que se encuentran en el Parque Arqueológico de Facatativá. Se realizaron fotografías secuenciadas de un mismo yacimiento que se ensamblaron siguiendo un protocolo ajustado y unos programas especializados para panorámicas de gran tamaño. El resultado es producir una fotografía, con la cual, por su tamaño, se pueden realizar diversos trabajos de estudio de las manifestaciones y sus contextos. En primer lugar, con este sistema es posible realizar la recuperación de los motivos, la visualización de los deterioros, tanto en los trazos,



Muchos de los abrigos rocosos presentan una mayor biodiversidad, tanto en su parte superior, como en frente de ellos. Desde una vegetación de árboles y arbustos que genera una sucesión ecológica de climax.

como en los materiales que allí están interfiriendo en la observación de las caras y grupos pictóricos. En segundo lugar, también es posible usar las mismas fotos de gran tamaño y con otras herramientas de manipulación digital acceder, con la saturación de las bandas de color, al diagnóstico de los diversos elementos que interfieren en los murales y hacen difusos los trazos.

Para realizar los trabajos descritos de registro de rocas y paneles se conservó la numeración antigua, numeración que al parecer fue dispuesta hace no menos de sesenta años. Además del registro de los paneles y rocas que están numeradas, se revisó con todo cuidado todas y cada



una de las rocas (georeferenciadas) y se encontraron otras más, que contenían pintura rupestre, que no estaban incluidas en la secuencia. También fue posible constatar que hay números que no se hicieron, o que se borraron, pues la numeración no está completa.

El equipo de trabajo considera que sería importante ampliar la catalogación que aquí se incluye, con nuevas preocupaciones relativas a un registro aún más detallado (macrofotografía y microscopía digital) que el que aquí se presenta. Esto podría ayudar a sistematizar aun más elementos relativos a las posibles variedades de las recetas de los pigmentos (cambios de color) y generar procesos de investigación sobre las transformaciones de dichos pigmentos con la intemperie y con otros factores de alteración. Al lado de estos procesos de descripción detallada, también se abren caminos para nuevas investigaciones sobre la estética de los motivos, sobre la composición de los grupos pictóricos y su ubicación en las paredes de las rocas. Se trata de desarrollar una segunda aproximación a un conocimiento aun más preciso en el mundo simbólico, en las técnicas utilizadas, en la elaboración de los pigmentos y trazos, y evaluación más precisa sobre los problemas de la humedad, en los abrigos rocosos, y la lluvia que afecta a las paredes rupestres, que corresponden por los menos al 70% de los paneles pintados del Parque Arqueológico de Facatativá.

Incluimos aquí algunos aspectos que fueron determinados en el trabajo y que hacen referencia a diferentes temas relativos a las características del parque, de los yacimientos rupestres, de los grupos pictóricos, los trazos y algunos comentarios sobre las alteraciones del lugar.

La mayor parte del arte rupestre del Parque de Facatativá está en paredes rocosas y no en abrigos. La humedad de los abrigos ha venido deteriorando aún más los pigmentos. Los pigmentos en paredes se han desvanecido, pero no se alteran del mismo modo, que aquellos que se encuentran en algunos de los abrigos, en los cuales se han venido blanqueando con sales.

Algunas rocas aparentemente han perdido su base y las pinturas que normalmente se encuentran a 50 centímetros sobre el nivel del piso se encuentran a 20 centímetros del suelo. Al parecer estas rocas sufrieron diversas acumulaciones de suelo, sobre las cuales hay algunas referencias, en las épocas en las que se sembraba en la zona.

Si bien hay pictografías hechas de forma dactilar, una buena parte de las pinturas del parque fueron elaboradas con pinceles u otros instrumentos de punta fina, sobre los cuales tendría que hacerse un trabajo adicional de macrofotografía y determinar aún más la técnica, caracterizando aun mejor la diversidad de posibilidades que existen tanto en motivos como en manufactura de los mismos.

En muchos casos debió existir un pre-diseño o un boceto previo. Sin embargo, hay trazos que muestran una especial libertad, que revelan que no sólo se hacían motivos dentro de un amplio repertorio, sino formas libres y dinámicas. Pocos murales presentan figuras en movimiento; en casi todos los casos parecen corresponder a trazos sintéticos, muy simplificados, que muy seguramente son estándares culturales bien definidos, de diversos períodos, y por tanto, de uso generalizado de cada grupo humano que los hizo.

En casi todos los casos, se debió dar un proceso de selección y estudio de la pared rocosa o del sitio a pintar. Esto condicionó, o estuvo condicionado por las temáticas pictóricas. Estas selecciones parecerían incluir espacios públicos y lugares más privados. Esta determinación



se da por la facilidad y acceso que puede tener para verlos. La mayor parte de los paneles exigen del observador distintas distancias y sólo de esa forma, se puede apreciar el conjunto pictórico.

En casi todos los paneles, debe suponerse una unidad temática, a menos que se muestren las superposiciones de diferentes épocas. Es por ello que no se puede seleccionar una figura, pues esto significaría romper el sentido del panel. Aún cuando se imaginan las relaciones entre todas las figuras del parque, esta asociación de formas no es realmente simple y muy al contrario no se puede asegurar que todos los murales y motivos rupestres corresponden a un sólo grupo humano o a una misma época. A pesar de una cierta unidad de color y técnicas es posible imaginar en los temas incluidos, de los diversos murales, desarrollos continuados de sistemas de representación sintéticos, que en todos los casos excluyen las representaciones de objetos naturales.

Algunas rocas en distintos momentos de la república fueron desarticuladas con tacos de pólvora negra. Se observan los cilindros que fueron usados para literalmente deshojar las diversas secciones y con ello, muy probablemente la destrucción de algunos murales. No es posible saber si allí habían pinturas precolombinas y tampoco ha sido posible con los recuerdos y algunas fotos del lugar, tener noticia de otras rocas con pinturas. Es el caso de las 6 rocas que se encontraban a la entrada del Parque.

El principal daño a los murales ha sido antrópico y corresponde a rayones, golpes en las rocas, hollín de las hogueras, manchas y letreros con pinturas industriales y finalmente grafitis realizados en diferentes épocas por los visitantes. Además de los grafitis, en alguna época se cubrieron los rayones y grafitis con arcilla, creando una imagen aparentemente limpia de las rocas, pero cubriendo algunas pinturas, deteriorando los pigmentos y haciendo menos visibles sus murales.

Además de los anterior, está la afectación orgánica, sobre la cual no se ha hecho una valoración suficiente. Sólo se puede constatar que en los sitios donde se aloja mayor humedad allí crecen diversos materiales orgánicos, lugar de diversos insectos e incluso espacio para vivienda de aves y murciélagos. Durante años se fue ampliando la presencia de diversos árboles, que fueron plantados (vegetación foránea) en la administración de la CAR y que aumentaron la humedad del sitio. Sin duda algunas de las rocas y con ello los motivos rupestres se han venido alterando (física, química y biológicamente) por el intemperismo inevitable.

En relación a otros aspectos del parque es posible decir que:

Actualmente el parque ha sido readecuado en algunas áreas donde se observan senderos, con los cuales se facilita el acceso a los sitios y se organiza la visita. De igual forma, los prados ahora son podados y se observa el lugar diligentemente cuidado. Sin embargo, aún hoy se conservan los vestigios de las áreas cuando el parque fue un espacio de recreación y esparcimiento masivo, casetas para hacer los asados, el lago artificial y las lanchas para remar.

De otro lado, la mayoría de las rocas, que contienen murales precolombinos han sido encerradas con mallas metálicas, impidiendo así el fácil acceso a las paredes. Esto ha ayudado a que la cantidad de grafitis y maltrato a las rocas disminuyera notablemente. Empero, crea grandes dificultades para la realización de las fotografías.



En relación a la información del visitante no hay aun el plan que permita dar una información seria y rigurosa frente al valor del sitio como lugar arqueológico y cultural de la historia precolombina. El Video que se entrega en este informe final pretende iniciar este proceso de diseminación y divulgación que ayude a generar gestiones y prevenga los daños de este patrimonio no renovable. En las administraciones anteriores se han organizado algunas vallas informativas que se refieren al sitio, de manera general. Algunas de éstas parecen haber sido ubicadas hace ya algunos años y no se nota su mantenimiento. Algunas vallas son exageradamente pequeñas y algunas de estas están perdiendo el color y se han hecho azules, con lo cual se da una imagen equivocada del mural, y se desdibuja la calidad original de la misma, generando así un mal aspecto de la calidad del parque.

Finalmente no se pudo tener acceso antes de este informe a una reconstrucción total de los murales y mucho menos de la totalidad de los grupos pictóricos existentes. No es posible acceder a un catálogo general de las actividades e investigaciones realizadas en el sitio en los años anteriores. Solo ha sido posible reconstruir fragmentariamente algunas referencias a los murales y sus relaciones dentro de la cartografía del parque.



APROPIACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO

Si bien, Facatativá cuenta con uno de los pocos parques arqueológicos de Colombia, el estado de conservación y cuidado de los vestigios rupestres es lamentable. El descuido ha llevado a que buena parte de los paneles se encuentren grafitiados y que en muchos casos las pinturas rupestres hayan desaparecido o se vean difusamente entre las alteraciones. De igual modo, al iniciar el proceso de registro no se contaba con un catálogo completo de los yacimientos, lo que ha impedido tener un proceso certero y claro de conservación.



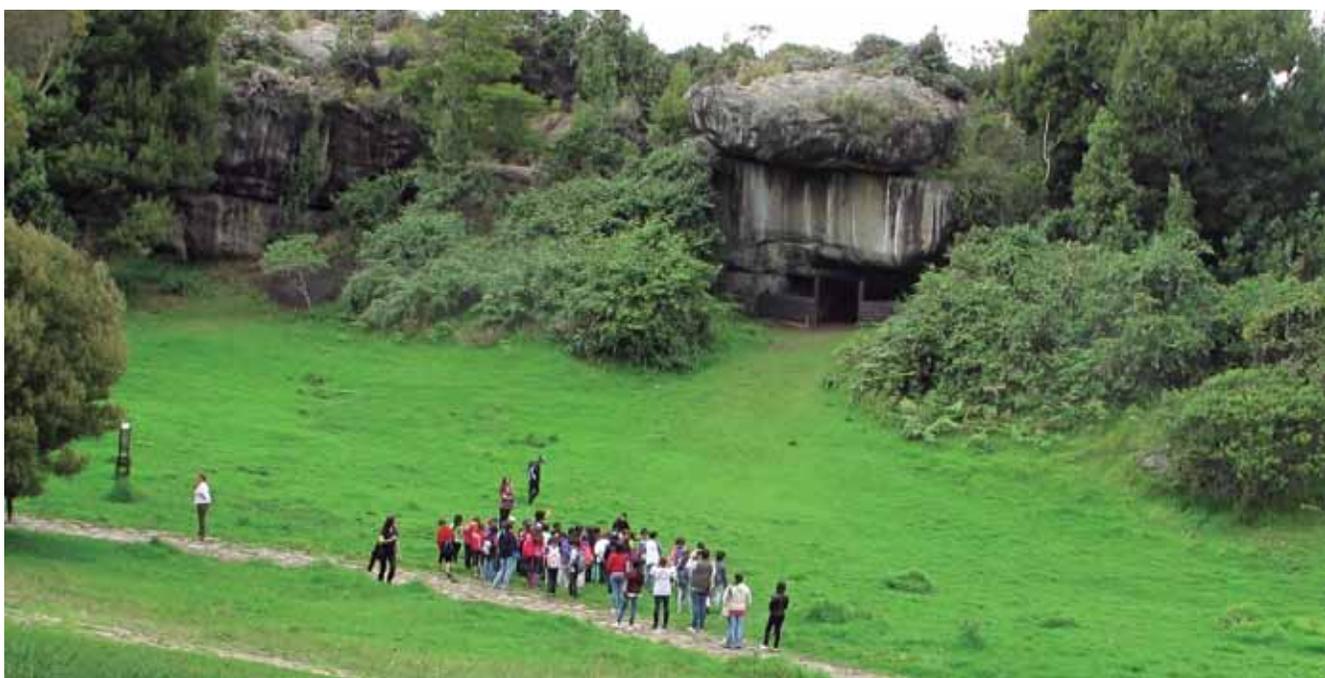


Es necesario tener en cuenta que el patrimonio sólo se puede conservar cuando se ha investigado. Es necesario entender que el Patrimonio es sin duda el conjunto de objetos de otras épocas que son valorados con la investigación y sus resultados. Cada nuevo dato y resultado amplía considerablemente lo que se sabía sobre las comunidades que habitaron el territorio en períodos prehistóricos, y con ello es posible dar cuenta de las dinámicas de poblamiento, y de elaboraciones intelectuales y materiales de esos grupos. Por ello, cualquier idea ajena a los resultados de la investigación científica moderna no responde a lo que se puede entender como lo patrimonial. La conservación y cuidado de los bienes patrimoniales tiene como presupuesto ese acervo de saber, pues es el que lo define. La selección y determinación de los bienes patrimoniales no puede ser el resultado del capricho, y mucho menos responder a la coyuntura del momento. Para el caso de los vestigios materiales de los pueblos “arcaicos” el asunto debe ser entendido de esa manera. Por ello, el arte rupestre sólo será objetivado de manera rigurosa como patrimonio cuando una investigación continua y permanente permita darle ese status. Los resultados de esos trabajos de investigación deben incorporarse dentro de los distintos niveles de la sociedad. Deben hacer parte de los planes educativos, y en general, deben generar un reconocimiento total de los pasos transcurridos de los distintos grupos humanos.

Gipri, ha venido realizando un trabajo de divulgación y explicación de los resultados de la investigación rupestre, tanto en el Parque Arqueológico de Facatativá, como de otros vestigios de la Sabana central de Colombia. Esto con el fin de hacer comprensible la variedad y las posibles conexiones que existen en el arte rupestre de las distintas regiones. Los trabajos emprendidos en el 2013 por parte de Gipri y de la Universidad Nacional de Colombia se convierten en pasos importantes para recuperar y conservar los vestigios presentes en el parque.



En principio, se ha realizado un levantamiento completo de todos los paneles, lo que ha permitido un diagnóstico del estado actual de los mismos. En segundo lugar, se han realizado una serie de encuentros y explicaciones con la comunidad nacional e internacional. Fue el caso del Seminario-Taller para la formación de investigadores Facatativá julio 2013, donde se expusieron distintos niveles explicativos y de registro del arte rupestre. Invitados nacionales e internacionales durante una semana estuvieron en el Parque exponiendo y aprendiendo lo que cada equipo de trabajo ha venido realizando. Esta dinámica de divulgación y diseminación











social permitió tener un balance general y amplio de los modos diversos de documentación y las discusiones que alrededor de ellos se han venido realizando.

Aparte de lo mencionado, durante todos los meses de trabajo de la documentación de los diferentes paneles, se contó con la visita de colegios y de diferentes grupos de estudiantes y profesionales, los cuales fueron informados de las labores que se estaban realizando, y de los alcances y logros de la investigación. Estos procesos, lentamente servirán para cambiar la imagen del parque, ahora como un lugar arqueológico, que debe ser entendido y asumido desde las premisas propias de la conservación del arte rupestre.

Es por ello, que se realizó un video profesional (anexo), a cargo de Gabriel Fetecua, donde se exponen las complejidades del estudio realizado, y se advierten los caminos que aún falta recorrer. Este video es parte de este informe. Se espera que todo visitante del parque observe este documento antes de ingresar al mismo, de tal forma que pueda tener una mínima información del lugar y de las implicaciones que significa moverse en un espacio dedicado a la arqueológica nacional.

Por último, se diseñaron 5 pósters de gran formato para realizar exposiciones itinerantes de las actividades realizadas en el proceso de esta investigación. Uno de ellos se encarga de mostrar el *entorno* del Parque Arqueológico, el segundo de las actividades de apropiación social realizadas con la comunidad, otro muestra las *técnicas de trabajo en fotografía* que fueron utilizadas. Finalmente, dos pósters que muestran peculiaridades de dos de los yacimientos mas representativos del Parque, la *roca 16* y el abrigo rocoso denominado *Las Trillizas*.

Tanto las memorias del II Seminario-Taller Internacional de Arte Rupestre, julio de 2013, el video, como los pósters. Se encuentran como material adjunto dentro de los CDs que se entregan junto a este informe.



BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, Echeverri María Paula. Et al. 2003. Procesos de documentación y conservación en los conjuntos pictográficos 19 y 20 Parque Arqueológico de Facatativá (Cundinamarca): Informe final. Estudio presentado al Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

2004, Procesos de documentación y conservación en los conjuntos pictográficos 20A y 20B (16, 19 y 20) Parque arqueológico de Facatativá (Cundinamarca): informe final. Estudio presentado al Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

2005. Plan de manejo Parque Arqueológico de Facatativá «Piedras de Tunja»: informe final. Bogotá : Instituto Colombiano de Antropología. Presenta las bases sobre las cuales se elaboró el Plan de Manejo, el diagnóstico de su estado actual y las propuestas que pueden dar solución a los problemas que presenta el Parque actualmente.



Si bien, no todos los afloramientos rocoso tienen pinturas, el conjunto general de rocas hace del sitio un lugar muy interesante y hermoso.

ANCIZAR, Manuel. 1956. Peregrinación de Alpha. Por las provincias el norte de la Nueva Granada, en 1850-51. Biblioteca de la presidencia de la Republica. Empresa Nacional de Publicaciones.

ARANGO, Luis D. 1924. Recuerdos de la gUAQUERÍA en el Quindío, Volumen 1. L. Tamayo & Company.

ARDILA Jaime y LLERAS Camilo. 1985. Batalla contra el olvido. Acuarelas colombiana 1850. Ardila y Lleras Ltda.

BARACALDO, Julián. 2006. Hacedores de pictografías: Algunas reflexiones en torno al arte rupestre en el cercado de Facatativá al occidente de la Sabana de Bogotá. En Revista Inversa,



Vol. 1, No 2: 108-142. Universidad Nacional de Colombia.

BECERRA, José V. 1990. Arte Precolombino. Pinturas rupestres del departamento de Boyacá-Colombia. FIAN, Duitama, Boyacá.

BOTERO, Clara Isabel. 2006. El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945 Coedición: ICANH - Universidad de los Andes.

BOTIVA, Álvaro, Et al. 2011. Compendio documental del Parque Arqueológico de Facatativá, Insumo para su interpretación integral en el marco de la fase 1 del programa integral de interpretación del Parque Arqueológico de Facatativá. En: www.openarchiv.icomos.org/1314/1

BROADBENT, Sylvia M. 1965. "Investigaciones arqueológicas en territorio Chibcha" En: Antropología 1. Ediciones de la Universidad de los Andes, Bogotá.

CABRERA Ortiz, Wenceslao. 1966-1969. Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno Primero: Generalidades. Algunos Conjuntos Pictóricos de Cundinamarca. Bogotá, En: Revista Colombiana de Antropología. Imprenta Nacional. Vol. 14.

1947. Pictógrafos y petroglifos. En: Revista Javeriana 136, tomo 28: 24-41.

CASTAÑO-URIBE, C. (ed.), 1988. Parque Nacional Natural Chiribiquete. La perenigración de los Jaguares. República de Colombia: Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, Ministerio del Medio Ambiente. 100 p.

COMISIÓN COROGRÁFICA. Álbum Pintoresco de la Nueva Granada (Piedras con jeroglíficos cerca de Facatativá - Provincia de Bogotá, 1858. Acuarela, 17.4 x 27 cm. BN (No. 113).

CORREAL Urrego, Gonzalo. 1981: Evidencias culturales y megafauna pleistocena en Colombia. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República.

1990. Evidencias culturales durante el Pleistoceno y el Holoceno de Colombia. En: Revista de Arqueología Americana, No 1, pp. 69-89.

1990 Aguazuque. Evidencias de cazadores, recolectores y plantadores en la altiplanicie de la cordillera Oriental. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República.

CORREAL, Gonzalo; VAN DER HAMMEN, Thomas y J.C. LERMAN. 1966-69. "Artefactos Líticos de Abrigos Rocosos en: El Abra, Colombia". En: Revista Colombiana de Antropología. Vol. XIV Pp. 9-53. Bogotá.

CORREAL Urrego, Gonzalo. VANDERHAMMEN, Thomas. 1977. Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama. 12.000 años de historia del hombre y su medio ambiente en la altiplanicie de Bogotá. Biblioteca Banco Popular.

CORREAL Urrego, Gonzalo. VAN DER HAMMEN, Thomas y Wesley Hurl. 1977. La Ecología



y Tecnología de los Abrigos rocosos en El Abra. En: Revista de la dirección de divulgación cultural. No. 15. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

CUELLAR, Jiménez Gumersindo. 1940. Históricas piedras de Tunja Facatativá (Cundinamarca, Colombia). Biblioteca virtual del Banco de la República. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/gumercindo-cuellar>

DUQUESNE, de la Madrid Joseph Domingo. 1894. "Disertación sobre el Calendario de los Muyscas, Indios Naturales de este Nuevo Reino de Granada". En Papel Periódico Ilustrado. Obtenido en la red mundial.

http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/paperi/v3/v3_70.pdf

GIRÓN, Lázaro María. 1892. Las piedras grabadas de Chinauta y Anacutá: informe del auxiliar de la Sub-Comisión 3a. de las exposiciones de Madrid y Chicago. Editorial, Bogotá Imprenta de A.M. Silvestre.

GHISLETTI, Louis. 1954. Los Mwiskas: Una gran civilización precolombina. Ministerio de educación Nacional, ediciones de la revista Bolívar.

GÓMEZ, García Alba Nelly. 2005. "Arqueología Colombiana: alternativas conceptuales recientes". En: Boletín de Antropología, año/vol. 19, número 036. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

HERRERA, Marta Cecilia. LOW, Carlos. 1968. "Las Ciencias Humanas y el Ambiente Académico de Colombia entre 1930 y 1950". Este estudio hace parte de investigación "La Escuela Normal Superior 1936-1951: Análisis de su Impacto en las Ciencias Sociales y de las Causas de su Disolución". Cofinanciada por COLCIENCIAS. En: Digitalizado por Red Académica. Obtenido de la red mundial.

http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce22-23_05arti.pdf

HAURY, E y J. CUBILLOS. 1953. Investigación Arqueológica en la sabana de Bogotá, Colombia (cultura chibcha). Universidad de Arizona. Tucson.

ISAACS, Jorge. 1951. Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena. Editorial Banco Popular.

1882. Anales de Instrucción pública, carta "Riohacha, 12 de abril de 1882" La Patria, VI. Página 60. Enero.

LANGEBAEK, Carl Henrik. 2003. Arqueología Colombiana Ciencia Pasado y exclusión. Colciencias, Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología Francisco José de Caldas.

LLERAS Pérez, Roberto. 2005. "Los Muiscas en la Literatura Histórica y Antropológica ¿Quién Interpreta a Quién?". En: Boletín de Historia y Antigüedades - Vol. XCII No. 829 - Junio.

LLERAS, Roberto, VARGAS, Arturo. (Chonto). 1976. Las Piedras Pintadas de Facatativá. Estudio detallado de dos zonas. Mimeógrafo.



MARRINER Harry. 1998. "Petroglifos: una breve comparación de tres sitios". En: Rupestre. Arte rupestre en Colombia. Año 2, Número 2. GIPRI Colombia.

2000 Las Piedras de Tunja. (Artículo Para El Boletín Informativo de la Casa de la Cultura-Facatativá) .

2006. "Rock art in the Muisca-Panche. Borderland of San Francisco, Cundinamarca Colombia. En: Rupestre. Arte rupestre en Colombia. Número 6. GIPRI Colombia.

MUÑOZ, Guillermo. 2013. "Communication and Thought in Rock art: A Discussion of the Spiritual World of Rock Art in Colombia". En: Rock Art and Sacred Landscapes. Editorial, Spinger.

2011. Catalogación, Restauración y Conservación de los Materiales Arqueológicos Rupestres del Parque Arqueológico de Facatativá. In: XVI International Congress for Prehistoric and Protohistoric Sciences (UISPP), 4-10 September 2011, Florianopolis, Brazil. <http://openarchive.icomos.org/1003/>

2009. Proceedings of the XV World Congress UISPP 30 (Lisbon, 4-9 September 2006) Rock Art and Museum edited by George Dimitriadis, Dario Seglie and Guillermo Munoz. ISBN 9781407305318. La complejidad cultural y la conservación del arte rupestre. Proceedings of the XV World Congress UISPP 30 (Lisbon, 4-9 September 2006)

2006. Patrimonio rupestre. Historia y hallazgos. Gobernación de Cundinamarca, Alcaldía Cívica de El Colegio, El Colegio. GIPRI Colombia.

1999. Estado Actual de las Investigaciones. En: Arte Rupestre en El Altiplano Cundiboyacense. (Colombia-Suramérica). Barquisimeto -Venezuela 1990.

1988. El petroglifo en el Altiplano Cundiboyacense. 46 Congreso Internacional de Americanistas, Holanda Amsterdam.

MUÑOZ, C. 1998. Guillermo, et al. Modelo metodológico para documentar arte rupestre. Beca otorgada por el Ministerio de Cultura (Biblioteca Luis Ángel Arango), Bogotá.

MUÑOZ Guillermo; TRUJILLO Judith. 2010. New aspects of documentation and recording rock art in Colombia. Session 18 Conservation, Protection and Educational Outgrowths of Recording Rock Art. Edited by Jane Kolber & Cesar Quijada. IFRAO July, 2009, São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil. In: Fundamentos IX, octubre 2010 Vol III, pp. 931-948. Fundação Museu do Homem Americano, Brasil. ISSN: 0104-351X.

2009. Inventarios Gráficos y Geográficos: Un Proyecto de Registro y Conservación del Arte Rupestre en Colombia. In: Rock Art Data Base: New Methods and Guidelines in Archivation and Catalogue. Edited by R. Poggiani-Keller, G. Dimitriadis, C. Liborio, Ma. G. Ruggiero. BAR International Series 1996. Archaeopress. ISBN 978140730530 1 pg.43-53.



MÜLLER, Karl. URIBE Borda P. 1938. Jeroglíficos colombianos. En: Revista Cromos, Número 1138. Septiembre.

NUÑEZ Jiménez, Antonio. 1959. Facatativá Santuario de la Rana. Andes Orientales de Colombia. Editado por los Departamentos de Investigaciones Antropológicas e Investigaciones Geográficas. Universidad Central de las Villas Cuba.

PÉREZ de Barradas. 1941. El arte rupestre en Colombia. Editorial Diana Madrid.

PINEDA, Giraldo Roberto. 1999. "Inicios de la antropología en Colombia". En: Revista de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de los Andes. En: Revista No. 3.

1994. "El Caso de la Escuela Normal Superior". En: Digitalizado por Red Académica. Obtenido de la red mundial.

http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce28_14deba.pdf

PINEDA, Camacho Roberto. 2005. "El laberinto de la identidad: Símbolos de transformación y poder en la orfebrería prehispánica de Colombia". En: Oro de Colombia Chamanismo y Orfebrería. Editado por el Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco de la República, Museo del Oro - Bogotá D.C.

RAMÍREZ, Sánchez Ignacio. 1946. Facatativá, Cercado Fuerte al Fin de la Llanura. Reseña histórica edición conjunta. Editorial Marca y editora de Cundinamarca.

RESTREPO, Vicente. 1895 Los chibchas antes de la conquista española. Editorial: Bogotá; Imprenta de la luz

RIVERA, E. Sergio. 1986. Investigaciones arqueológicas en el Neusa, municipio de Tausa. (Copia mecanografiada depositada en la biblioteca Luis Ángel Arango).

1992. Neusa 9.000 años de presencia humana en el páramo. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República.

RODRIGUEZ; Martínez. Carlos Augusto. 2010. "Jorge Isaacs y Miguel Triana, Pioneros de La investigación Rupestre en Colombia. Memorias del congreso internacional de arte rupestre. Capivara Brasil 2010. Mesa História da Investigação em arte rupestre: origen e debates.

2010. "El ideal de la nación en Miguel Triana". En: Boletín de Historia y Antigüedades. Órgano de la Academia Colombiana de Historia. Vol. XCVII -No 850. Año 2010, Julio, agosto, septiembre.

2012 Exclusiones, Desarraigos y Olvidos: dos pensadores colombianos. Miguel Triana y Jorge Isaacs, pioneros de la investigación del arte rupestre en Colombia. Publicado por la Editorial Académica Española.

ROSALES, José Miguel. 1912. Denuncia sobre la destrucción de las rocas del parque En: Semanario Ilustrado El Gráfico.



ROYO y GÓMEZ José. 1950. Las Piedras de Tunja de Facatativá y el Cuaternario de la Sabana de Bogotá. Publicaciones del Instituto Etnológico Nacional, Bogotá.

SILVA, Celis. Eliecer. 1961. Pinturas rupestres Precolombinas de Sachica -Villa de Leiva. En: Revista Colombiana de Antropología, número X.

SIMÓN, Fray Pedro. 1983. Noticias Historiales [1626] Tomo III. Bogotá, Biblioteca Banco Popular.

THERRIEN, Monika y ENCISO, Braida. 1996. Compilación Bibliográfica e informativa de datos arqueológicos de la Sabana de Bogotá: siglos VIII al XVI d.C. Vol. 1 del proyecto "Recuperación y reinterpretación de datos arqueológicos de la Sabana de Bogotá, siglos VIII a XVI d.C.". Instituto Colombiano de Antropología.

TRIANA Miguel. 1922. La Civilización Chibcha. Escuela Tipográfica. Bogotá.

1972 El Jeroglífico Chibcha. Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana. Bogotá.

URICOECHEA, Ezequiel. 1971. Memoria de las Antigüedades Neogranadinas, Banco Popular, Bogotá.

VAN DER HAMMEN, Thomas. 1992. Historia, Ecología y Vegetación. Editorial, Corporación para la Amazonia Araracuara.

VAN DER HAMMEN, Thomas, CORREAL Gonzalo. 1992. "El hombre prehistórico en la Sabana de Bogotá: datos para una prehistoria ecológica". En: Historia, Ecología y Vegetación. Editorial, Corporación para la Amazonia Araracuara.

VON HILDEBRAND, Elizabeth. 1975. "Levantamiento de los petroglifos del río Caquetá, entre La Pedrera y Araracuara". Revista Colombiana de Antropología, Vol. XIX, ICAN.

ZERDA, Liborio. 1972. El Dorado. Editorial Banco Popular, Bogotá.

1893. Álbum de Antigüedades Neogranadinas. Colección Museo Nacional.

