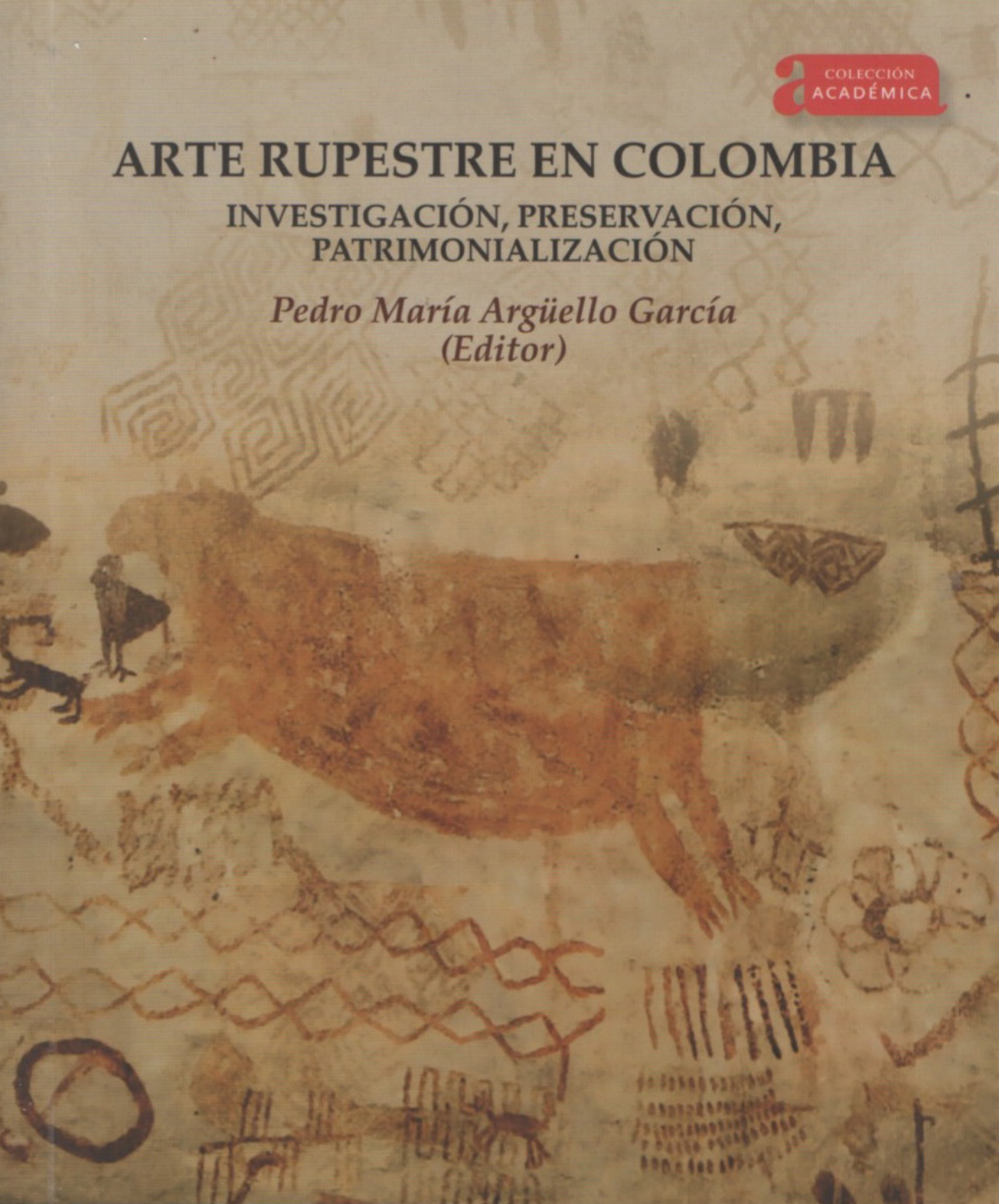


ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA

INVESTIGACIÓN, PRESERVACIÓN,
PATRIMONIALIZACIÓN

Pedro María Argüello García
(Editor)



Arte Rupestre en Colombia. Investigación,
preservación, patrimonialización.

ISBN: 978-958-660-326-3

Dewey. 301

1. Arte Rupestre 2. Arte Prehispánico. 3. Arqueología.
4. Patrimonio Arqueológico.



**Arte Rupestre en Colombia.
Investigación, preservación,
patrimonialización**

Primera Edición, 2018
200 ejemplares (impresos)
ISBN: 978-958-660-326-3

Libro No. 5 - Colección 80 años UPTC

© Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia, 2018

Rector, UPTC

Alfonso López Díaz

Comité Editorial

Hugo Alfonso Rojas Sarmiento, Ph.D.
Enrique Vera López, Ph.D.
Yolima Bolívar Suárez, Mg.
Sandra Gabriela Numpaque Piracoca, Mg.
Olga Yaneth Acuña Rodríguez, Ph. D.
María Eugenia Morales Puentes, Ph. D.
Rafael Enrique Buitrago Bonilla, Ph. D.
Nubia Yaneth Gómez Velasco, Ph. D.
Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

Editora en Jefe:

Ruth Nayibe Cárdenas Soler, Ph. D.

Coordinadora Editorial:

Andrea María Numpaque Acosta

Impresión

Búhos Editores Ltda.
Calle 57 No. 9 - 36
Tunja - Boyacá - Colombia

Libro financiado por Facultad de Ciencias de la Educación de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Libro académico.

Citación: Argüello García, Pedro María. Editor (2018). Arte Rupestre en Colombia. Investigación, preservación, patrimonialización. Tunja: Editorial Uptc, Colección 80 años - Facultad de Ciencias de la Educación, No. 5

CONTENIDO

SOBRE LOS AUTORES.....	9
INTRODUCCIÓN. ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA. INVESTIGACIÓN, PRESERVACIÓN, PATRIMONIALIZACIÓN.	
Pedro María Argüello García.....	15
CAPÍTULO 1. AMPLIANDO EL ESPECTRO. MURALES RUPESTRES POLICROMOS EN LA SABANA DE BOGOTÁ	
Diego Martínez Celis.....	29
CAPÍTULO 2. LOS PETROGLIFOS Y EL PAISAJE PREHISPÁNICO EN TÁMESIS, JERICÓ Y PUEBLORRICO (ANTIOQUIA)	
Alba Nelly Gómez García	
Franz Flórez Fuya.....	51
CAPÍTULO 3. ARQUEOLOGÍA Y ARTE RUPESTRE EN EL PAISAJE DEL TOLIMA	
César Augusto Velandia Jagua	
Jhony Carvajal Fernández	
Daniel Ramírez Jáuregui.....	85
CAPÍTULO 4. CARACTERIZACIÓN DE SOPORTES DE ESTACIONES RUPESTRES EN EL CAÑÓN DEL CHICAMOCHA	
Clara N. León Montenegro	
Daniel E. Barón Rodríguez	
Mónica J. Giedelmann Reyes.....	109
CAPÍTULO 5. REFLEXIONES EN TORNO A LA CONSERVACIÓN DE LAS MANIFESTACIONES RUPESTRES DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE FACATATIVÁ	
María Paula Álvarez Echeverry.....	127

CAPÍTULO 6. ARTE RUPESTRE COMO PATRIMONIO: UN OBJETO VISIBLE "INVISIBILIZADO"

Pedro María Argüello García..... 153

CAPÍTULO 7. MEMORIAS RUPESTRES. PRÁCTICAS CULTURALES DE LA GENTE DE MONTAÑA EN LOS ANDES

Laura López Estupiñán 179

CAPÍTULO 8. ARTE RUPESTRE AMAZÓNICO. PERROS DE GUERRA, CABALLOS, VACUNOS Y OTROS TEMAS EN EL ARTE RUPESTRE DE LA SERRANÍA DE LA LINDOSA (RÍO GUAYABERO, DEPARTAMENTO DEL GUAVIARE, COLOMBIA)

Fernando Urbina Rangel..... 197

CAPÍTULO 9. CARANACOA: UN MITO CONTADO EN PETROGLIFOS

Manuel Romero Raffo 227

CAPÍTULO 1. AMPLIANDO EL ESPECTRO. MURALES RUPESTRES POLICROMOS EN LA SABANA DE BOGOTÁ

Diego Martínez Celis

Investigador Independiente

INTRODUCCIÓN

Las primeras referencias que se conocen sobre la presencia de pinturas rupestres indígenas en la sabana de Bogotá datan del siglo XVII. Cronistas como fray Pedro Simón consignaron sus propias observaciones (y las de los primeros conquistadores españoles) de figuras hechas en *almagre* que se encontraban inscritas en algunas piedras cerca de los pueblos de Bosa y Soacha¹. Estas pinturas, y otras expresiones estéticas indígenas, se interpretaron en principio como pruebas de la incursión por el territorio de evangelizadores cristianos en tiempos anteriores a la invasión europea, manifiestas en representaciones de la santa cruz (ibíd.), de huellas de pie de antiguos apóstoles² o en la

1 "Después que entré en estas tierras me ha solicitado el deseo de saber si en algún tiempo entró en ellas por algún camino la luz del Evangelio, y se ha alentado esto en ocasiones que he visto cosas que me parecen centellas de eso, como son: que estos indios esperan el juicio universal, por tradición de sus mayores, diciendo que los muertos han de resucitar [...]. También hallamos [...] que ponían cruces sobre los sepulcros de los que habían muerto picados de víboras u otras culebras o serpientes [...]. Hállase también esta misma figura de la Santa Cruz, bien hecha y formada con un almagre tan fuerte que la antigüedad ni las aguas lo han podido borrar en algunas peñas altas, que las hallaron hechas cuando entraron los españoles, de que yo he visto algunas cerca del pueblo de Bosa y Soacha." Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias occidentales*. 103-109 (7 t.). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1981, [ca.1625], t. 3, 373.

2 "Y sea el sentimiento común de naturales y extranjeros de que el vestigio que se halla estampado en una piedra de la provincia de Ubaque fue señal del pie del Apóstol que dejó prueba de su predicación y tránsito por aquellas partes, como por las de Quito donde se halla otra de la misma forma." Lucas Fernández de Piedrahita, *Noticia historial de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Revista Ximénez de Quesada (2 vols.). Bogotá:

figura del mismo dios civilizador Bochica³ (equiparado a un apóstol cristiano), que se encontraban grabadas o pintadas sobre las rocas y de las que los indígenas de los siglos XVI y XVII no se atribufan su autoría sino que remitían a sus antepasados míticos⁴.

Desde dichas tempranas referencias y a partir de observaciones y documentaciones hechas por diversos investigadores desde mediados del siglo XIX⁵ se ha venido configurando una caracterización que tiende a considerar que el arte rupestre de la sabana de Bogotá fue plasmado, en su mayoría, mediante la técnica de pintura y con base

Instituto Colombiano de Cultura, 1966 / 1973 [1688], p. 63. "En el cerro de Itoco de los muzos se halla una loza y en ella impresas huellas de pie humano. En la de Guane en los indios de Tocaregua esta una loza de dos varas y media de alto y dos de ancho, algo encajada en la tierra en que están tres figuras de hombres de medio relieve con un mismo género de vestidos como indios o apóstoles." Alonso Zamora, *Historia de las Provincias de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*. Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana, v. 4. Bogotá: Ministerio de Educación, 1945 [1701], p. 273.

3 "Una tradición certísima que tiene todos los de este reino de haber venido a él [...] un hombre no conocido de nadie [Bochica] hasta llegar a la provincia de Guane donde hay mucha noticia de él, aun dicen hubo allí indios tan curiosos que lo retrataron, aunque muy a lo tosco en una piedras que hoy se ven y unas figuras de unos cálices dentro de las cuevas donde se recogía a las márgenes del gran río Sogamoso." Pedro Simón, *op. cit.*

4 "[como a dos leguas o menos de la ciudad de Vélez] está un río, y en él una peña que hace frente, tajada, llana y lisa, y en ella, esculpida y labrada una cruz, y yo la he visto; y queriendo el dicho general [Jiménez de Quesada] saber este secreto de ella, maravillándose mucho de hallarla, le fue hecha relación por indios muy viejos que de ellos más que otros tenían noticia de sus padres y antepasados que debía venir de más de mil quinientos años conforme a la cuenta que daban por lunas, como si dijésemos meses." Vargas Machuca [1612] en José Pérez de Barradas, *Los muisca antes de la conquista*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2 vols.), Instituto Bernardino de Sahagún, 1951. t. II, p. 326.

5 Manuel Ancizar, *Peregrinación de Alpha*. Biblioteca Banco Popular. Bogotá: Banco Popular, 1984 [1853]. Miguel Triana, *La civilización chibcha*. Bogotá: Banco Popular, 1984 [1922]. Luis Ghisletti, *Los Muisca. Una gran civilización precolombina* (2 t.). Biblioteca de autores colombianos. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1954. Eliécer Silva Celis, *Arqueología y prehistoria de Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1968. Wenceslao Cabrera Ortiz, "Pictógrafos y Petroglifos". *Boletín de Arqueología*, 1946: 231-253. Wenceslao Cabrera Ortiz, "Monumentos rupestres de Colombia. Cuaderno primero. Generalidades, algunos conjuntos pictóricos de Cundinamarca." *Revista Colombiana de Antropología*, 14, 1969: 81-167. José Virgilio Becerra, *Arte precolombino, pinturas rupestres*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, CESCO, 1990. Álvaro Botiva Contreras, *Arte Rupestre en Cundinamarca*. Bogotá: ICANH, Gobernación de Cundinamarca, Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Cundinamarca, 2000.

en pigmentos de color rojo ocre —más que en naranjas, amarillos, blancos, negros u otros— (fig. 1).



Figura 1. Las transcripciones históricas de pinturas rupestres de la región solo documentan trazos en ocre rojo. Izquierda: “Piedra pintada de Saboyá, provincia de Vélez” (acuarela de José María Paz, ca. 1850), Archivo Biblioteca Nacional, Bogotá. Derecha: Pinturas rupestres de la Piedra de Chumubá, Bojacá, según Miguel Triana, 1924.

PREEMINENCIA DE OBSERVACIONES DE ROJO OCRE

El predominio de pinturas realizadas con pigmento rojo ocre en el arte rupestre de la sabana (y en general del altiplano cundiboyacense) ha sido advertido y reseñado ampliamente:

Fuimos a verlos [imágenes de santos, cerca al pueblo de Los Santos], y con efecto, en la concavidad formada por la rotura de un estrato de arenisca, junto a un arroyuelo, se notan varias figuras confusas que humedeciéndolas con agua resultan aclaradas. Examinadas de cerca se comprende su origen: la mano de algún ocioso trazó con almagre rayas imitando caracteres hebreos, y dos malos contornos de fraile; santos aparecidos que se quedaron en ciernes y salieron hueros.⁶

[El plano N. E. de la “piedrapintada” de Saboyá] está cubierto de jeroglíficos pintados como a pincel con tinta morada indeleble que desde el principio penetró y llenó los poros de la roca.⁷

⁶ Manuel Ancizar, *op. cit.*, 115.

⁷ *Ibid.*, t. I, p. 83.

Solamente hay piedras pintadas con tinta roja en la altiplanicie del ramal oriental de los Andes que ocupaban los chibchas y que hoy forma la parte plana de los departamentos colombianos de Cundinamarca y Boyacá⁸.

Los pictógrafos están hechos con tintura seguramente del tipo del achiote y presentan una tonalidad rojiza como manchas de sangre arterial⁹.

[...] hoy reconocemos que la pintura pudo ser ejecutada con otra substancia y aun nos atrevemos a lanzar una opinión bastante atrevida sobre la observación de muchos pictógrafos en rojo: que pudieron ser pintados con sangre fresca arterial y venosa pues sus tonalidades corresponden exactamente con esos colores [...] Quizá fuera la sangre de ciertas víctimas, no necesariamente humanas [...] ¹⁰.

A propósito de los pigmentos, valdría la pena preguntarse sobre las causas de la utilización, casi exclusiva, del ocre rojo, en las culturas indígenas del altiplano. ¿Posee éste propiedades específicas o su empleo obedece a parámetros puramente estéticos o religiosos? ¹¹.

En Colombia la mayoría de las pictografías están pintadas con un pigmento rojo, preparado con base en óxidos de hierro o cinabrio natural ¹².

De esta manera se ha venido naturalizando que el rojo ocre es el color de pintura rupestre preeminente en la región y que la ocurrencia de otros colores resulta excepcional; por lo que su descripción, documentación o análisis no ha merecido mayor atención ni mención en la bibliografía existente hasta la fecha ¹³.

8 Miguel Triana, *op. cit.*, p. 206.

9 Wenceslao Cabrera Ortiz, "Pictógrafos...", *op. cit.*: 231-253.

10 Wenceslao Cabrera Ortiz, "Monumentos...", *op. cit.*: 81-167.

11 José Virgilio Becerra, *op. cit.*, p. 85.

12 Álvaro Botiva Contreras, *op. cit.*, p. 11.

13 Vale reconocer que autores como Guisletti (1954), Silva Celis (1968), Botiva (2000), Argüello y Martínez (2004) o Álvarez y Martínez (2005), identificaron y documentaron pinturas rupestres en colores diferentes al rojo, en sitios como Tasco (negro), Sogamoso (blanco), Sáchica (blanco y negro), Machetá (blanco), Tibirita (blanco), Guatavita (negro) o Facatativá (blanco).

MÁS ALLÁ DEL ROJO

Argüello y Martínez (2004), ofrecen un panorama general de la presencia de pinturas rupestres elaboradas con base en pigmentos blancos y negros, con la intención de ampliar el espectro y matizar ciertos supuestos y generalidades sobre el arte rupestre de la región. Con base en la identificación de dos sitios con arte rupestre en Sutatausa que presentan policromías (en rojo, negro y blanco) y la referencia a otros sitios similares o con presencia de pinturas en colores diferentes al rojo en el altiplano cundiboyacense (Sáchica, Sogamoso, Tibirita, Machetá y Facatativá), los autores proponen que “la profusión de pinturas rojas en la región, se puede explicar por la conservación diferencial de ellas respecto a otros pigmentos cuya adhesión no fue exitosa”¹⁴. Mediante la aplicación de la *lógica tafonómica*¹⁵, afirman que la permanencia de pinturas en rojo, en contraste con la probable desaparición de otros colores “es un factor que altera ostensiblemente la percepción que se tiene de la obra rupestre en el presente, ya que genera una imagen incompleta o diferente de la que seguramente se observaba en el momento de su ejecución.”¹⁶.

AMPLIANDO EL ESPECTRO

Con base en lo anterior, se podría considerar que una gran cantidad de pinturas y murales rupestres, que hoy percibimos como monocromías en rojo ocre (y sus variantes hacia el violáceo, naranja o amarillo), no son más que el remanente de lo que pudieron ser en realidad conjuntos de ricas policromías. Para aproximarse a esta hipótesis se presenta una compilación de recientes hallazgos de murales rupestres en la sabana de Bogotá, que revelan composiciones pictóricas en donde se combinan pinturas en rojo, amarillo, blanco o negro. Estos sitios se encuentran en los cerros que circundan la sabana y han sido

14 Pedro María Argüello y Diego Martínez Celis, “Procesos tafonómicos en el arte rupestre: un caso de conservación diferencial de pinturas en el altiplano cundiboyacense, Colombia”. Rupestreweb, web 2004: <http://www.rupestreweb.info/sutatausa.html>.

15 Robert Bednarik, “A taphonomy of paleoart”, *Antiquity*, 68, 68-74. 1994.

16 Pedro María Argüello García y Diego Martínez Celis, *op. cit.*

reconocidos durante prospecciones realizadas por el autor en los últimos años¹⁷ (fig. 2).

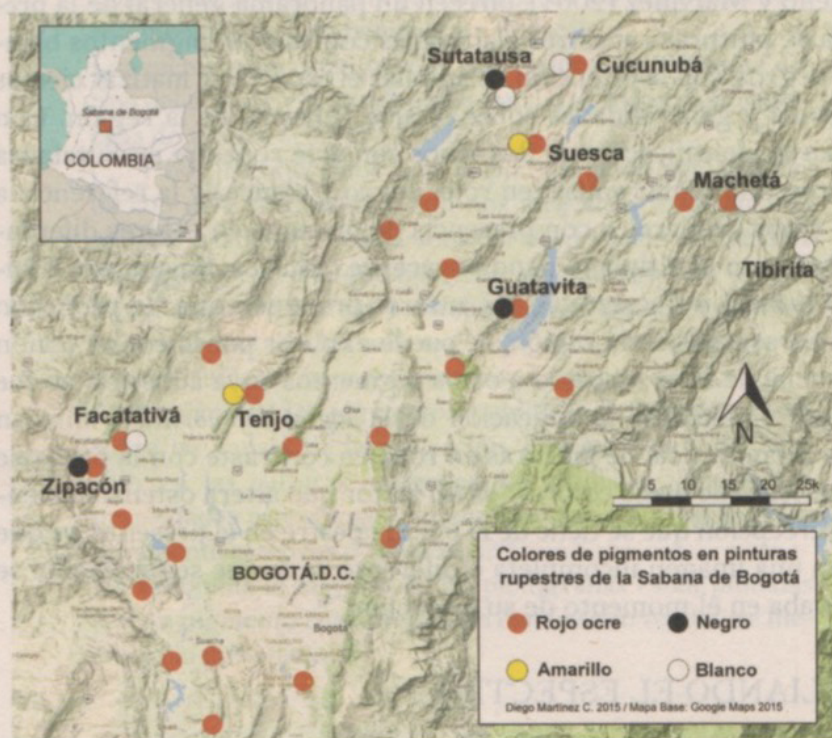


Figura 2. Localización aproximada de sitios con arte rupestre (individuales o agrupaciones) en la Sabana de Bogotá, que presentan pigmentos en colores rojo ocre, amarillo, negro o blanco. Dibujo y localización: Diego Martínez Celis. Otras fuentes: Botiva, 2000. Mapa base: Google Maps, 2015.

Teniendo en cuenta que las pinturas elaboradas con pigmentos diferentes al rojo presentan una más baja adhesión al soporte pétreo y por lo tanto menor conservación y visibilidad, las muestras identificadas se analizaron visualmente a partir de fotografías digitales y la aplicación de resaltes de pigmentos por medio de los programas Photoshop (método de Mark y Billo)¹⁸ y en especial de DStretch-Ima-

17 No se incluyen los casos de Sutatausa presentados en el artículo referido de Argüello y Martínez (2004). El sitio de Tenjo fue reseñado anteriormente por Botiva (2000); los demás son inéditos.

18 Robert Mark y Evelyn Billo, "Aplicación del Mejoramiento Digital de Imágenes en la documentación de arte rupestre". *Documentación y registro del arte rupestre. Contribuciones*

je¹⁹, el cual “es un recurso muy habitual en el área de la teledetección con el fin de mejorar de forma sintética el color de una imagen, produciendo con frecuencia una imagen en lo que se conoce como *falso color* [...] ha sido concebido para el estudio en el ámbito del arte rupestre con el fin de revelar posibles formas aparentemente no visibles en este tipo de yacimientos”²⁰. Además, para algunos de estos murales se realizaron transcripciones mediante calcos digitales (en colores planos y reconociendo un mediano grado de incertidumbre) con el fin de recrear una aproximación a su condición original (fig. 3).

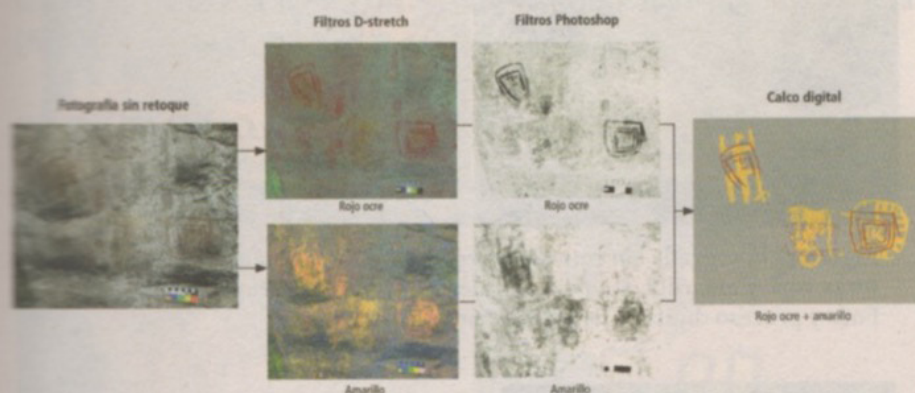


Figura 3. Aplicación de filtros de color desde los programas DStretch y Photoshop para lograr la separación y resalte de diferentes colores en un panel con pinturas rupestres. En este caso, un sitio con arte rupestre en Tenjo (Cundinamarca). Foto y proceso digital: Diego Martínez Celis.

TENJO: ROJO SOBRE AMARILLO

En la vereda Churuguaco del municipio de Tenjo (Cundinamarca) se encuentra un mural que presenta pinturas en rojo y amarillo. Puede advertirse que el primero se superpone al segundo, por lo que se reconocen dos momentos de ejecución, aunque aún no es posible determinar el tiempo que pudo transcurrir entre estos. Si bien en el sitio y a simple vista se identifican rastros de pintura amarilla (“antro-

al estudio del arte rupestre sudamericano, n.º 6, M. Strecker y F. Taboada (eds.). La Paz: SIARB, 2002, pp. 142-153.

¹⁹ Desarrollado por Jon Harman especialmente para aplicar en la documentación de arte rupestre. Véase más en: <http://www.dstretch.com/>

²⁰ José Pereira, “DStretch, mejora de imagen para arte rupestre”, web 2012: <http://www.jpereira.net/software-revisiones-y-consejos/dstretch-mejora-de-imagen-para-arte-rupestre>.

por morfo" bajo una "mascara"), una vez se aplicó el resalte digital se lograron detectar otros sectores con trazos más o menos definidos, uno de los cuales esboza la forma de un "sol radiado" (que recuerda algunas piezas de orfebrería muisca de la región). La interacción entre ambos pigmentos permite advertir intencionalidad, pero se desconoce si se trató de un gesto complementario o por el contrario de una superposición a modo iconoclasta (fig. 4).



Figura 4. Fotografía sin retoque y reconstrucción aproximada de las pinturas roja y amarilla, a partir de calco digital. Mural rupestre en Tenjo. Foto y proceso digital: Diego Martínez Celis.

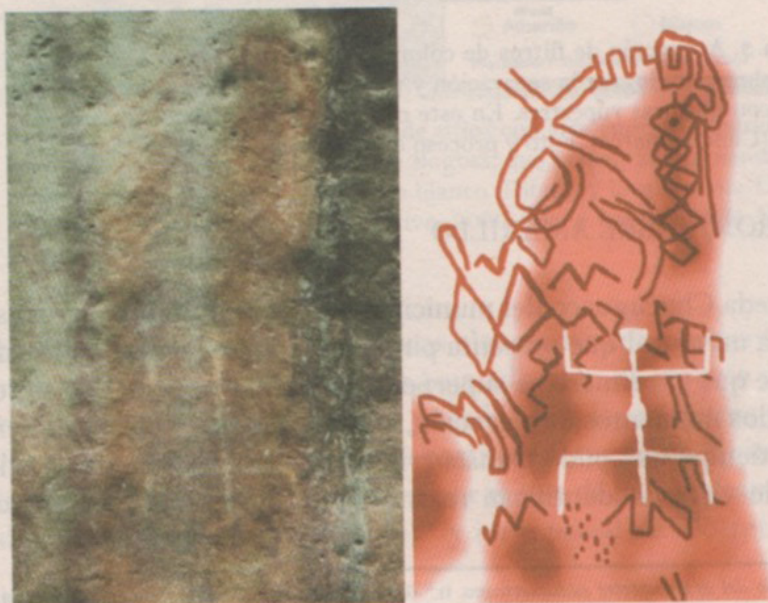


Figura 5. Fotografía sin retoque y reconstrucción aproximada de las pinturas en rojo y blanco, a partir de calco digital. Mural rupestre en Cucunubá. Foto y proceso digital: Diego Martínez Celis.

CUCUNUBÁ: BLANCO SOBRE ROJO

Este mural hace parte de un conjunto de sitios con arte rupestre localizado en la vereda Pueblo Viejo de Cucunubá (Cundinamarca). Su particularidad radica en que se advierte una solitaria figura “antropomorfa”, plasmada en pintura blanca, sobre un sector con gran profusión de trazos y manchones rojos. Se pueden identificar dos momentos de ejecución diferentes, lo cual indicaría que los trazos no interactúan compositivamente, es decir, que no hubo una intención inicial de incluir la figura blanca al momento de realizarse las rojas (fig. 5).

SUESCA: ROJO Y AMARILLO



Figura 6. Fotografía sin retoque y reconstrucción aproximada de los colores rojo y amarillo, a partir de calco digital. Mural rupestre en Suesca. Foto y proceso digital: Diego Martínez Celis.

Cerca al límite entre los municipios de Suesca y Nemocón (Cundinamarca) se encuentra un sitio con pinturas rupestres plasmadas con pinturas en rojo y amarillo. Los trazos rojos conforman rombos²¹, meandros y rectángulos, algunos de los motivos rupestres más recurrentes de la región. La particularidad de este mural radica en que es posible identificar aquí que los espacios “vacíos” que dejan estas formas aparecen rellenos con pigmento amarillo, sin superponerse sino más bien formando una interacción complementaria. Es decir, que parece advertirse la intencionalidad de su ejecutor por producir un efecto de policromía (fig. 6).

De esta manera se advierte, por primera vez para la región, que existen murales rupestres policromos cuya diferencia de pigmentos no parece corresponder a momentos de ejecución diferentes sino que habrían sido plasmados de manera simultánea desde la composición inicial. El reconocimiento de esta condición abre la posibilidad de considerar que cientos de murales iconográficamente similares (con predominio de rombos, meandros, zig-zags y otras figuras geométricas individuales) que pueden encontrarse en la región, y que en la actualidad reconocemos como monocromáticos (en rojo ocre), hayan sido policromos en su origen pero debido a efectos de conservación diferencial perdieron sus otros colores²².

Para apoyar esta tesis se puede advertir que la zona donde se encuentra este mural se corresponde con una “sombra de lluvia”, la cual forma un ecosistema con un microclima particular que constituye un *enclave seco*²³ en el altiplano cundiboyacense, y que no ha presentado mayores cambios a través de miles de años, permitiendo incluso el endemismo de algunas especies: por ejemplo la *Condalia Thoma-*

21 El rombo ha sido quizás la figura más advertida y analizada en el estudio del arte rupestre del altiplano cundiboyacense (p. ej. Triana, 1922; Uribe y Borda, 1938; Guisletti, 1954; Núñez Jiménez, 1959).

22 Véase al respecto Pedro María Argüello y Diego Martínez Celis, *op. cit.*

23 Según Hernández-Camacho y Sánchez (1992) y Van der Hammen (1992), los enclaves secos “corresponden a formaciones xerofíticas y subxerofíticas que durante periodos áridos del Pleistoceno ocuparon mayor extensión y actualmente pueden considerarse refugios secos del presente. Su flora presenta un número apreciable de endemismos y posee ciertas especies afines o idénticas con las comunidades análogas de Ecuador, Perú y Bolivia” (Cortés Sánchez *et al.*, 2007).

siana o *Gurumay*²⁴. Es decir, la feliz coincidencia entre los factores medioambientales, —el clima seco y el bajo régimen de lluvias—, la constitución intrínseca de los materiales (soporte rocoso y pinturas posiblemente elaboradas a partir de minerales del entorno, rico en arcillas y ocre) y la baja densidad poblacional histórica de la zona (que minimiza los impactos antrópicos), habrían permitido la conservación de los colores amarillos, tan poco frecuentes en la región.

ZIPACÓN: ROJO Y NEGRO



Figura 7. Fotografía sin retoque y reconstrucción aproximada de las pinturas en rojo y negro, a partir de calco digital. Mural rupestre en Zipacón. Foto y proceso digital: Diego Martínez Celis.

En la vereda El Chuscal del municipio de Zipacón (Cundinamarca), cerca al antiguo lecho de una laguna hoy seca (La Chaguya), se concentran sitios con arte rupestre que presentan, en su mayoría, pintura rupestre en pigmentos rojos. A pesar de haber sido reseñadas y transcritas desde el siglo XIX²⁵, ningún autor advirtió que en uno de

24 José Luis Fernández Alonso, "Nueva especie de *Condalia* Cav. (*Rhamnaceae*) y notas sobre los géneros de la familia en la flora de Colombia", *Caldasia*, 19 (1-2), 1997: 101-108.

25 Carolina Vanegas, "La imagen arqueológica en la construcción de la imagen de la nación en Colombia. El álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda". *Revista Antípoda*, 12, 2011:34-48. Miguel Triana, *El jeroglífico chibcha*. Bogotá: Banco Popular,

los murales se conserva un sector con pintura roja y negra conformando un mismo motivo rupestre (fig. 7).

Al igual que en el caso de Suesca, en este mural se advierte la intención del ejecutor por componer, con al menos dos colores y de manera complementaria, una figura compleja. También en este caso se puede deducir que la diferencia de pigmentos no parece corresponder a distintos momentos de ejecución sino que se aplicaron de manera simultánea.

Para este caso en particular, se podría especular sobre la utilización de por lo menos un tercer color (¿amarillo o blanco?) que podría haberse aplicado en los espacios libres que se aprecian hoy entre los trazos rojos y negros, lo cual se sugiere a partir del resalte digital (filtro LDS). Sin embargo, solo estudios más puntuales podrían corroborar o desmentir esta especulación.

CONCLUSIONES

Si bien la presencia de pinturas rupestres con pigmentos diferentes al rojo en la Sabana de Bogotá (y en el altiplano cundiboyacense en general) ha sido advertida de manera esporádica por varios investigadores durante el último siglo, esta "excepcionalidad" no les ha merecido mayores ni más concienzudos comentarios, documentaciones o análisis que los desarrollados para la ocurrencia de pigmentos rojo ocre o sus derivados.

Desde las observaciones de los conquistadores y cronistas de figuras hechas en "almagre", pasando por las hipótesis que resaltan el valor simbólico del rojo²⁶, hasta los análisis científicos que dan cuenta de la composición y técnica de elaboración de los pigmentos ocre²⁷, la

1970 [1924], plancha LVI. Wenceslao Cabrera Ortiz, "Monumentos...", *op. cit.*: 81-167. Gonzalo Correal y María Pinto, *Investigación arqueológica en el municipio de Zipacón, Cundinamarca*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales Banco de la República, 1983, p. 53.

²⁶ José Virgilio Becerra, *op. cit.*, 85.

²⁷ Andrea Martínez Moreno y Catalina Bateman Vargas, "Técnica de elaboración de las pictografías ubicadas en el área de curso del río Farfacá, Tunja (Colombia)", *Rupestreweb*, web 2004: <http://rupestreweb.info/farfaca.html>.

preeminencia del rojo en el arte rupestre de la región parece corresponder no solo a su advertida profusión sino también a un sesgado y subjetivo enfoque que ha venido condicionando la percepción de los investigadores. Para ejemplificar lo anterior, se podría citar el hecho de que solo hasta el año 2005, cuando se realizaron trabajos de restauración en el Parque Arqueológico Piedras de Tunja de Facatativá²⁸, se advirtió la presencia de pintura con pigmento blanco, a pesar de que el sitio había sido documentado por muchos investigadores desde el siglo XIX²⁹. Dicho “descubrimiento” fue posible gracias a que por esas fechas se evidenció la presencia de murales policromos en Sutatausa³⁰, lo que indujo a los investigadores a refinar la observación, y sobre todo a “abrir el espectro” al momento de abordar la documentación e intervención de este sitio. Con base en lo anterior se podría corroborar que, en el ejercicio de reconocimiento y documentación de sitios con arte rupestre, la percepción visual no recae solo en el ojo, pues esta, lejos de ser objetiva, se condiciona a su vez por el conocimiento que *a priori* construye el investigador de lo que esperarí, o querrí, encontrar.

“Ampliar el espectro” en el estudio del arte rupestre implica preconcebir nuevas posibilidades de ocurrencia de fenómenos que puedan ser corroborados empíricamente en los sitios y ser traducidos en documentaciones que registren una mayor cantidad de eventos susceptibles de dar cuenta de la complejidad formal de cada mural. Esto se hace evidente, por ejemplo, al trabajar en laboratorio las fotografías digitales de sectores que en campo no mostraban mayores evidencias de pigmentos pero que, tras la aplicación de los programas especializados, “hacen visible lo invisible”.

²⁸ María Paula Álvarez y Diego Martínez Celis. “Procesos de documentación y conservación en los conjuntos pictográficos 20A y 20B (16, 19 y 20) Parque Arqueológico de Facatativá (Cundinamarca).” Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

²⁹ Carolina Vanegas, *op. cit.* Miguel Triana, *op. cit.*, planchas XIII -XVI. Antonio Núñez Jiménez, *Facatativá, santuario de la rana*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1959. Wenceslao Cabrera Ortiz, “Monumentos...” *op. cit.*: 81-167. Roberto Lleras y Arturo Vargas, *Las piedras pintadas de Facatativá, estudio de dos zonas*, ms., 1973. Julián Baracaldo, “Hacedores de pictografías: Algunas reflexiones en torno al arte rupestre en el cercado de Facatativá al occidente de la Sabana de Bogotá”. *Revista Inversa*, 1 (2), 2006: 108-142.

³⁰ Pedro María Argüello y Diego Martínez Celis, *op. cit.*

La advertencia de murales policromos permite replantear algunas generalizaciones que se han venido haciendo para el arte rupestre de la región, como la de la preeminencia del uso de pintura en rojo ocre, lo cual no correspondería necesariamente con las condicionantes tecnológicas o la intencionalidad cultural bajo las cuales se produjo, sino que sería más bien el resultado de la conservación diferencial y la baja adhesión de los pigmentos de otros colores de acuerdo con Argüello y Martínez³¹; es decir, debido a un efecto que se puede explicar a través de la *lógica tafonómica*³², que nos induce a reconocer que el arte rupestre que vemos hoy dista mucho del que realizaron sus artífices, pues solo sería una fracción, un remanente de lo que quedó tras siglos de degradación producida por múltiples factores de alteración.



Figura 8. Recreación comparada de indígena pintando un mural rupestre en Zipacón. A manera de hipótesis, se plantea que los murales rupestres que hoy percibimos como monocromías en ocre (izq.), en realidad hayan sido ricas policromías (der.) en su momento de ejecución. El influjo de factores ambientales durante siglos habría degradado y hecho desaparecer casi completamente los vestigios de pinturas de otros colores (amarillo, negro, blanco, etcétera). Dibujo: Diego Martínez Celis.

31 Ibíd.

32 Robert Bednarik, *op. cit.*

Los hallazgos de policromías rupestres en lugares tan distanciados como Facatativá, Zipacón, Tenjo, Guatavita, Suesca, Sutatausa, Cucunubá, Machetá o Tibirita (véase fig. 2), mostrarían un nuevo e insospechado panorama de amplia distribución de remanentes de una variante poco advertida de la técnica pictórica del arte rupestre del altiplano cundiboyacense, que más que excepcional pudo ser la constante en su ejecución original (figs. 8, 9 y 10).

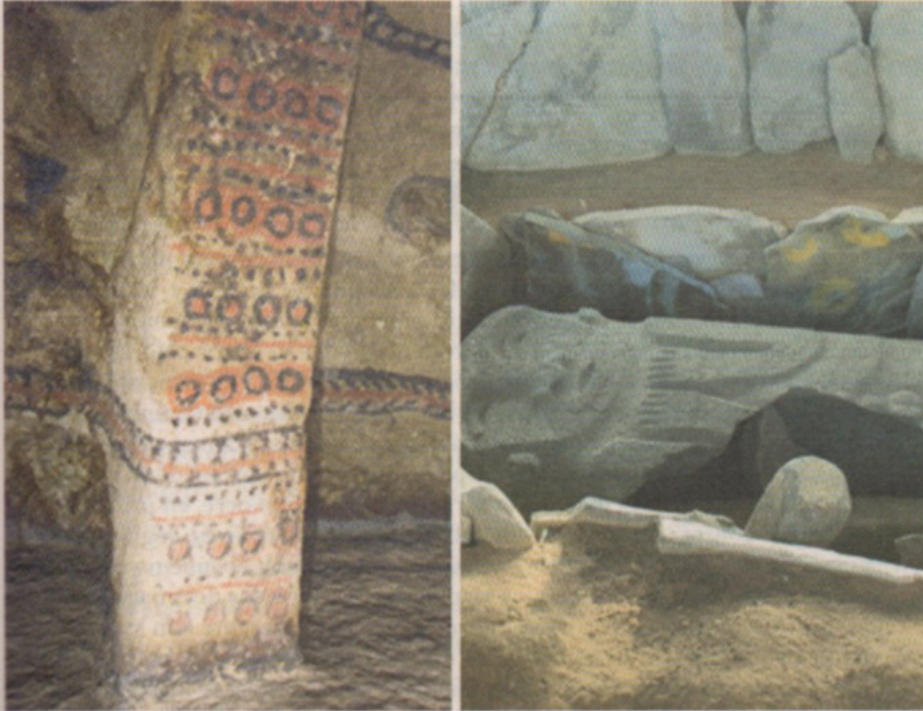


Figura 9. Otros vestigios del pasado prehispánico en Colombia, realizados en piedra pero conservados en condiciones de aislamiento a la intemperie, presentan evidencias de haber estado profusamente pintados con colores diversos (rojo, negro, amarillo, blanco, naranja, etcétera). A la izquierda, interior de un hipogeo (tumba subterránea labrada en la roca viva) de Tierradentro, Cauca; a la derecha, lajas “decoradas” que acompañan un sarcófago en una tumba de San Agustín, Huila. Fotos: “inyucho” bajo licencia CC 2.0. Wikimedia Commons y Diego Martínez Célis.

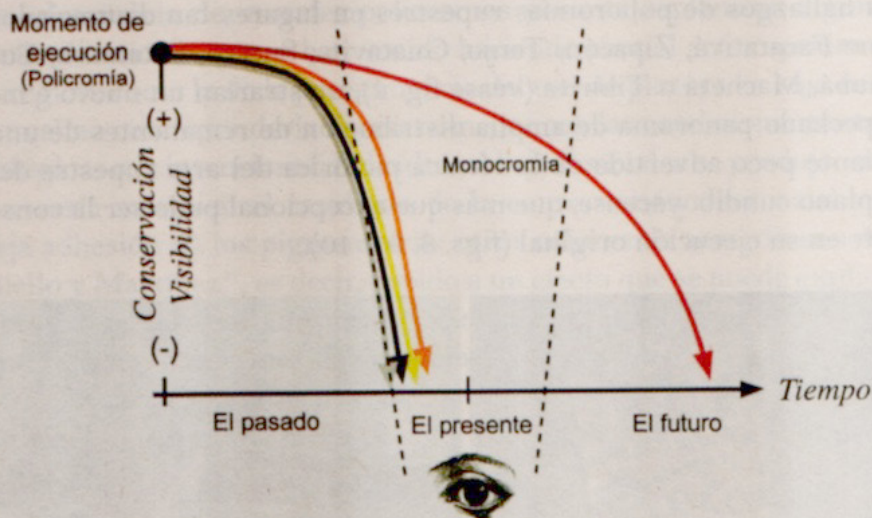


Figura 10. Curva de degradación hipotética de los diversos pigmentos utilizados en las pinturas rupestres de la sabana de Bogotá y “espectro cromático visible” en el presente. Se propone que la diferencia en la proporción advertida entre las pinturas rojo ocre y las de otros colores (naranja, amarillo, negro o blanco), se debe a la conservación diferencial entre estos debido a condiciones intrínsecas de sus materiales constitutivos y no necesariamente a condicionantes tecnológicas o motivaciones culturales de sus artífices. De esta manera, el “espectro cromático visible” de antiguas policromías se restringe hoy día en gran medida al rojo ocre, en principio por mayor conservación y visibilidad frente a otros colores, seguido de la percepción condicionada del observador contemporáneo, que no espera encontrarlos, y por lo tanto no los ve ni los registra en sus documentaciones. La trayectoria de las curvas indicaría que en el presente aún subsiste una pequeña muestra de policromías que podrían registrarse, pero en el futuro será cada vez menos posible; mientras que los rojos se mantendrán con cierta estabilidad, aunque también desaparecerían. Gráfico: Diego Martínez Celis.

Se espera que lo aquí planteado incite a realizar nuevas revisiones a los sitios ya reconocidos y a profundizar en estudios que se basen en la identificación y análisis de los pigmentos que constituyen las pinturas rupestres, pues ante la imposibilidad de comprender su significado, sentido o función, algunas de las preguntas capitales del “enigma rupestre” (quién, cuándo o cómo se elaboró) podrían vislumbrar respuestas a partir del estudio detallado de sus componentes materiales y las deducciones que de estos se puedan derivar (por ejemplo, mediante la inferencia de cadenas operativas de producción

de las pinturas, de los instrumentos para realizarlas o de los motivos plasmados³³.

Vale lo anterior además para hacer un llamado a las entidades encargadas de los sitios, y a los especialistas, para evitar al máximo cualquier intervención sobre los murales rupestres, incluidas aquellas que buscan “rescatarlas” mediante, por ejemplo, la eliminación de grafitis contemporáneos o la remoción mecánica o química de materiales agregados en su superficie (minerales o microflora), pues si no se advierten las sutiles evidencias de pinturas de colores de más baja adhesión que las de rojo ocre (no perceptibles a simple vista), estas pueden desaparecer tras el paso de chorros de agua a presión, cepillos, borradores de nata, hisopos con disolventes u otros procedimientos que suelen llevar a cabo los profesionales en restauración que intervienen el arte rupestre en Colombia³⁴.

El estudio y gestión contemporánea del arte rupestre aboga por su abordaje integral con el entorno, con base en que los denominados *Sitios con Arte Rupestre* (SAR)³⁵ deben incorporar la complejidad de fenómenos que en estos interactúan. Por ejemplo, entre los aspectos a tener en cuenta en la investigación, valoración y manejo de los sitios presentados (y otros nuevos que puedan denunciarse), estaría el de indagar por las causas de la conservación de las pinturas de colores menos resistentes y su relación con el medioambiente. Casos como el de Suesca, donde el ecosistema-relicto ha permitido la supervivencia de especies vegetales endémicas, podrían indicar la importancia del mantenimiento del entorno en la preservación de los sitios con arte rupestre que, como sistemas vivos, parecen también reaccionar a los cambios, cada vez más significativos, propiciados por factores de reciente y creciente incidencia (deforestación, calentamiento global, polución, lluvia ácida, etcétera).

33 Danae Fiore, “Comentario al artículo ‘Técnica de elaboración de las pictografías ubicadas en el área de curso del río Farfacá, Tunja (Colombia)’, Rupestreweb, web 2004: <http://www.rupestreweb.info/farfaca.html#fiore>.

34 Pedro María Argüello, “Restauración y educación en el arte rupestre. Notas sobre un caso colombiano (Parque Arqueológico de Facatativá)”. Comentado por María Paula Álvarez, Rupestreweb, web 2006: <http://rupestreweb.info/facaresta.html>.

35 Diego Martínez Celis, *Lineamientos para la gestión patrimonial de sitios con arte rupestre en Colombia como insumo para su apropiación social*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

De esta manera se justifica y se hace urgente incentivar el respeto por el entorno y por la "pátina de la historia"³⁶ que se ha depositado sobre sus superficies y que, como el *contexto* y la *estratigrafía* en arqueología, representan unos de los recursos (sutiles, muy vulnerables y cada vez más escasos) con que podríamos contar para refinar y acrecentar nuestro conocimiento de estas manifestaciones del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, María Paula y Martínez Celis, Diego. "Procesos de documentación y conservación en los conjuntos pictográficos 20A y 20B (16, 19 y 20) Parque Arqueológico de Facatativá (Cundinamarca)." Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

Ancízar, Manuel. *Peregrinación de Alpha*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá: Banco Popular, 1984 [1853].

Argüello, Pedro María. "Restauración y educación en el arte rupestre. Notas sobre un caso colombiano (Parque Arqueológico de Facatativá)". Comentado por María Paula Álvarez, Rupestreweb, web 2006: <http://rupestreweb.info/facaresta.html> (consultado 10 may. 2016)

Argüello, Pedro María y Diego Martínez Celis. "Procesos tafonómicos en el arte rupestre: un caso de conservación diferencial de pinturas en el altiplano cundiboyacense, Colombia", Rupestreweb, web 2004: <http://www.rupestreweb.info/sutatausa.html> (consultado 10 may. 2016).

Baracaldo, Julián. "Hacedores de pictografías: algunas reflexiones en torno al arte rupestre en el cercado de Facatativá al Occidente de la Sabana de Bogotá". *Revista Inversa*, 1 (2), 2006: 108-142.

36 "La 'pátina de la historia' visible en la estructura de un sitio de arte rupestre es evidencia importante y forma parte integral de esa estructura. Esta incluye marcas o cambios naturales o artificiales. Estructura (Fabric): Son todos los aspectos físicos de un sitio de arte rupestre, incluyendo depósitos acrecentados, rastros de posteriores acciones humanas, modificaciones, incluso en algunos casos rastros de vandalismo, líquenes, y otros." (IFRAO, Código de Ética, 2000).

Becerra, José Virgilio. *Arte precolombino, pinturas rupestres*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, CESCO, 1990.

Bednarik, Robert. "A Taphonomy of Paleoart", *Antiquity*, 68, 1994: 68-74.

Biblioteca Nacional. *Láminas de la Comisión Corográfica*. Web s. f., <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=L%C3%A1minas+de+la+Comisi%C3%B3n+Corogr%C3%A1fica> (consultado 1.º nov. 2016).

Botiva Contreras, Álvaro. *Arte Rupestre en Cundinamarca*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Gobernación de Cundinamarca, Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Cundinamarca, 2000.

Cabrera Ortiz, Wenceslao. Monumentos rupestres de Colombia. Cuaderno primero: Generalidades, algunos conjuntos pictóricos de Cundinamarca". *Revista Colombiana de Antropología*, 14, 1969: 81-167.

—. "Pictógrafos y Petroglifos". *Boletín de Arqueología*, 3, 1946: 231-253.

Correal, Gonzalo y María Pinto. *Investigación arqueológica en el municipio de Zipacón Cundinamarca*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales Banco de la República, 1983.

Cortés Sánchez, Sandra Pilar; Vilma I. Jaimes Sánchez; Jorge Sarmiento Téllez; Bibiana Pérez Suárez; M. Catalina Giraldo Pastrana y Claudia Córdoba García. *Estudio integral para la conservación de la especie endémica Condalia thomasi Fdez.-A. en el enclave seco del valle del Checua*. Bogotá: Jardín Botánico José Celestino Mutis, 2007.

Fernández Alonso, José Luis. "Nueva especie de *Condalia* Cav. (*Rhamnaceae*) y notas sobre los géneros de la familia en la flora de Colombia". *Caldasia*, 19 (1-2), 1997: 101-108.

Fernández de Piedrahita, Lucas. *Noticia historial de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Revista Ximénez de Quesada (2 vols.). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1966 / 1973 [1688].

Fiore, Danae. "Comentario al artículo 'Técnica de elaboración de las pictografías ubicadas en el área de curso del río Farfacá, Tunja (Colombia)'"'. Rupestreweb, web 2004, <http://www.rupestreweb.info/farfaca.html#fiore> (consultado 10 may. 2016)

Ghisletti, Louis. *Los Muiscas, una gran civilización precolombina*. 2 t. Biblioteca de autores colombianos. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1954.

IFRAO. Código de Ética. <https://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-ifrao> (consultado 10 may. 2016).

Lleras, Roberto y Arturo Vargas. "Las piedras pintadas de Facatativá, estudio de dos zonas". ms., 1973.

Martínez Celis, Diego. *Lineamientos para la gestión patrimonial de sitios con arte rupestre en Colombia como insumo para su apropiación social*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

Martínez Celis, Diego y Álvaro Botiva Contreras. *Manual de arte rupestre en Cundinamarca*, 2.^a ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Gobernación de Cundinamarca, 2004.

Martínez Moreno, Andrea y Catalina Bateman Vargas. "Técnica de elaboración de las pictografías ubicadas en el área de curso del río Farfacá, Tunja (Colombia)". Rupestreweb, web 2004: <http://rupestreweb.info/farfaca.html> (consultado 10 may. 2016).

Mark, Robert y Evelyn Billo. "Aplicación del Mejoramiento Digital de Imágenes en la documentación de arte rupestre". *Documentación y Registro del Arte Rupestre. Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano*, n.º 6, M. Strecker y F. Taboada (eds.). La Paz: SIARB, 2002, pp. 142-153.

Núñez Jiménez, Antonio. *Facatativá, Santuario de la rana*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1959.

Pereira, José. "DStretch, mejora de imagen para arte rupestre", web 2012, <http://www.jpereira.net/software-revisiones-y-consejos/dstretch-mejora-de-imagen-para-arte-rupestre> (consultado 10 may. 2016).

Pérez de Barradas, José. *Los muiscas antes de la conquista*. Vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Bernardino de Sahagún, 1951.

Silva Celis, Eliécer. *Arqueología y Prehistoria de Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1968.

Simón, Pedro. *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias occidentales* (7 t.). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1981 [ca.1625].

Triana, Miguel. *La civilización Chibcha*. Bogotá: Banco Popular, 1984 [1922].

—. *El jeroglífico chibcha*. Bogotá: Banco Popular, 1970 [1924].

Uribe, José e Ignacio Borda. "Jeroglíficos precolombinos", *Revista Cromos*, 46, (1138), 1938: 1-6.

Vanegas, Carolina y Liborio Zerda. "La imagen arqueológica en la construcción de la imagen de la nación en Colombia. El álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda". *Revista Antípoda*, 12, 2011: 113-138

Zamora, Alonso. *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*. Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana. Bogotá: Ministerio de Educación, 1945 [1701].