

EL SALVADOR Investiga

CONCULTURA • Revista Semestral • 2006

Año 2 • Edición No. 4

REPRESENTACIONES GRÁFICO RUPESTRES EN EL SALVADOR

La opinión de los especialistas
y valoración del mismo.

EN BÚSQUEDA DEL LÍMITE
OCCIDENTAL DEL SITIO
ARQUEOLÓGICO



- EL TINTE AZUL
DE JIQUILITE
- VALERO LECHA
FOTOREPORTAJE



EL DISCO DE CARA SUCIA

CHANMICO
RESEÑA DE UNA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA



El Salvador
INVESTIGA
Contenido

3 ▷ **PRESENTACIÓN**
HÉCTOR ISMAEL SERMEÑO



5 ▷ **EL TINTE AZUL**
DE JIQUILITE
Lorenzo Amaya
Investigador



10 ▷ **REPRESENTACIONES GRÁFICO**
RUPESTRES EN EL SALVADOR
LA OPINIÓN DE LOS ESPECIALISTAS Y
VALORACIÓN DEL MISMO.
Ramón Rivas
Antropólogo social y cultural
Miembro del Consejo Editor



19 ▷ **EL DISCO DE CARA SUCIA**
ANÁLISIS DE UN MONUMENTO CLÁSICO
TARDÍO DE LA COSTA OCCIDENTAL DE
EL SALVADOR (Departamento de Ahuachapán)
Sébastien PERROT-MINNOT
Federico PAREDES UMAÑA



27 ▷ **FOTOREPORTAJE**
VALERO LECHA
Dr. Luis Pano Gracia
Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza, España.
Osmin Herrera, CONCULTURA



31 ▷ **EN BÚSQUEDA DEL LÍMITE OCCIDENTAL**
DEL SITIO ARQUEOLÓGICO
JOYA DE CEREN
• Payson Sheets • Anne Sheehan
• Christine Dixon • Joya Tetreault
• Errin Sëller.



39 ▷ **PERFILES**
LETICIA ESCOBAR



42 ▷ **CHANMICO**
RESEÑA DE UNA INVESTIGACIÓN
ARQUEOLÓGICA
Fabricio Valdivieso
Jefe del Departamento de Arqueología
CONCULTURA

CONCULTURA

CRÉDITOS:
Federico Hernández
Aguilar **Presidente**
Lic. Ricardo Bracamonte
Director Nacional de
Promoción y Difusión
Cultural
Lic. Nohemy E. Navas A.
Directora de Proyección de
Investigaciones
Lic. Mario Colorado
Editor

CONSEJO
EDITORIAL: Lic. Pedro
Escalante Arce
Investigador de Historia
Dr. Ramón D. Rivas
Antropólogo
Lic. Carlos Benjamín
Lara
Antropólogo
Lic. Héctor Ismael
Sermeño
Director de Patrimonio
Cultural
Lic. Fabricio Valdivieso
Jefe Depto. Arqueología

Proyección de
Investigaciones,
Edificio A-5,
segundo nivel.
Centro de
Gobierno
Tel. 2221-4439

e-mail: direccion.investigaciones@concultura.gob.sv

CONCULTURA

El Salvador

INVESTIGA

CONCULTURA

Editorial

Héctor Ismael Sermeño

Miembro del Consejo Editorial

La investigación científica acerca más a un país a la civilización. Esa Búsqueda permanente que significa dicho proceso y método, coadyuva en gran medida al desarrollo de las sociedades y es, precisamente, muestras del desarrollo de la sociedad salvadoreña, entendida territorialmente como nacionalidad, el contenido de las investigaciones que se presentan en este número. Y digo como nacionalidad, actualizando la realidad, independiente del debate sobre si era o no era El Salvador al momento de su ubicación histórica.

El número 4 empieza por el estudio sobre materiales líticos en diferentes sitios del país, los cuales son una muestra de la presencia humana en El Salvador desde hace varios miles de años y pareciera que los diversos materiales en piedra, tuvieran relación con los trabajos elaborados, de manera posterior, en las áreas arqueológicas que demuestran signos de civilización avanzada, los cuales arrojan más datos para su estudio y nos acercan mucho más, por medio del método científico, al conocimiento sobre nuestro pasado; fundamento de parte de las identidades nacionales.

En esto encajaría el ensayo sobre El disco de Cara Sucia, lítico también, pero con marcado sentido civilizatorio. Cara Sucia es un sitio arqueológico muy grande que ha sido saqueado de manera irresponsable e inmisericorde; pese a lo cual ha aportado mucho al estudio de los habitantes prehispánicos en Mesoamérica; y al conocimiento de la grandeza de expresiones que poseyeron estas sociedades en nuestros territorios.

Sobre Joya de Cerén, Payson Sheets, uno de los arqueólogos que participó en los trabajos iniciales en el sitio, durante la década del setenta del siglo pasado, plantea la necesidad de buscar el límite occidental de ese Patrimonio de la Humanidad, en un avance y a la vez propuesta de investigación posterior. Joya de Cerén reviste particularidades que ningún otro sitio mesoamericano ha presentado hasta hoy. Por esta razón, su estudio e investigación debe ser constante y permanente.

En este número se presentan dos expresiones nuevas, con la finalidad de enriquecer y variar los contenidos: un foto reportaje sobre el maestro de la plástica Valero Lecha y una entrevista con una trabajadora en restauración de materiales diversos. Aparte se retoma el sitio arqueológico de Chanmico y los obrajes del añil, producto de enorme trascendencia para la economía salvadoreña colonial y principios del siglo XIX; tema ya tratado en múltiples ocasiones, pero que siempre está vigente.

La investigación se debe actualizar; la ciencia es dinámica y varios planteamientos contenidos en este número son, precisamente, actualizaciones o nuevas interpretaciones de hechos investigativos anteriores; así se trabaja y desde el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte se pretende colaborar en el desarrollo de la ciencia salvadoreña y, por supuesto este es el logro número 4, en la difusión del fenómeno científico salvadoreño.

El asunto es de responsabilidades y creo que asumirlas con esta revista especializada, es apenas un cumplimiento de tales responsabilidades; todo por la necesidad de la constancia documental, para las presentes y futuras generaciones.



LA HUELLA DEL MASTODONTE

Muchas de las especies recolectadas en el sitio correspondían a una cantidad de fauna extinta como es el caso de los mastodontes. Estos mamíferos antiguos tienen muy parecidos a los actuales actuales, su estructura era la disposición de sus cuernos, ya que presentaban una característica muy particular dependiendo de su especie, incluídos, que la proyección de canchales de los cuernos era variable.

En el sitio tomayate se han recolectado restos de por lo menos 12 ejemplares diferentes entre animales adultos y jóvenes, uno de los piezas más remarcables que se ha encontrado es un cráneo casi completo que corresponde a un mastodonte, que se considera adulto joven, es decir que recién estaba alcanzando la madurez de su edad.

La excavación y modificación de dicho cráneo fue bastante difícil, ya que por el peso del mismo y las condiciones del lugar, para lograr su desplazamiento hacia las instalaciones de conservación y restauración, se tuvo que utilizar una bolsa para el envío de la obra del mismo cráneo al lugar de localización del cráneo.

La experiencia en sí solamente radica en lo completo del hallazgo, ya que es el primer cráneo de un mastodonte que se descubrió en todo El Salvador, además en las regiones acahuas se recuperaban y completaban.

Mastodonte Cuvieronius Sp.

Vista lateral de vértebras sacras de mastodonte

Mandíbula



Abierta hasta febrero, 2007. Entrada gratuita.

Es el nombre de la muestra paleontológica que abre el espacio para exposiciones del Palacio Nacional. Expone los fósiles encontrados en el río Tomayate, de San Salvador, donde destaca el cráneo de un mastodonte del género Cuvieronius, el más importante descubrimiento paleontológico en El Salvador.

Palacio Nacional
Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, CONCULTURA.
Centro Histórico de San Salvador.
Abierto de Lunes a Sábado, de 8 a.m. a 3 p.m.



I- EL AÑIL EN EL NUEVO MUNDO.

Gonzalo Fernández de Oviedo (1526)-cronológicamente el primer naturalista de la ciencia americana- al hacer relación de las “plantas y yerbas” en el sumario de la Natural Historia de las Indias, concluye: “... y pues ya estoy al fin de esta relación de lo que se me acuerda de esta materia, quiero decir otra cosa que me ocurre, y no es fuera de ella, lo que los indios hacen de ciertas cáscaras y cortezas y hojas de árboles que ya ellos conocen y tienen para teñir y dar colores a las matas de algodón, que ellos pintan de negro y leonado y verde y azul y amarillo y colorado o rojo, tan vivos y subidas cada uno, que no puede ser más en perfección...”

En un principio los colonizadores españoles no le dieron la importancia debida a estos recursos; pero al agotarse las minas, tuvieron que orientarse a una economía agrícola. Los indígenas, a la llegada de los españoles, extraían el añil que necesitaban en ollas o canoas de madera. En éstas colocaban el monte, lo prensaban, y probablemente ponían una piedra sobre el monte para mantenerlo sumergido. Seguidamente, le vertían el agua hasta que cubría todo el contenido y lo dejaban reposar por algún tiempo hasta que fermentaba. Después, sacaban el monte y batían el agua fermentada, dándole aire posiblemente con un guacal, hasta que el agua cambiaba su color amarillo en azul intenso, formándose el grano de tinta. Llegado a este punto le ponían el *cuajo* -sustancia de hojas de *cuajatinta*- la dejaban reposar, para que la tinta asentara. Finalmente canteaban la olla o canoa para botar el agua limpia, quedando en el fondo el lodo o agua espesa de añil.

EL TINTE AZUL de JIQUILITE

LORENZO AMAYA
Investigador

En 1538 la reina de España ordenó realizar experimentos con muestras de **pastel** (añil traído de Nueva España) que, al parecer, fueron exitosos, ya que el siguiente año la Corona autorizó la granjería de añil en las tierras de la Nueva España (Casín de Montes). En 1548 los españoles obligaron a los indígenas a recolectar en grandes cantidades las hojas de la planta del Jiquilite -de donde se extrae el añil- ya que en América crecía en estado salvaje, y las hojas portadoras del tinte se recogían sencillamente a medida que se necesitaban (MacLeod, M. p.151).

En 1550, Bernardino de Sahagún, en su “Historia General de las Cosas de Nueva España”, dejó muchas descripciones sobre el uso del añil entre los indígenas de la época de la conquista. En el capítulo que trata de los colores dice: “Hay una yerba en tierras calientes que se llama Xiuhquiltl, majan esta yerba y exprimen el zumo, y échanlo en unos vasos; allí se seca o se cuaja. Con este color se tiñe lo azul oscuro y resplandeciente, es color preciado” (Sahagún, tomo III, p.343, 1969).



Obrajes de Pilón



Planta de Añil

II- OBRAJES PARA LA EXTRACCIÓN DEL AÑIL.

Es probable que los españoles, al ver que la cantidad de tinta obtenida en ollas y canoas era en extremo pequeña, decidieron construir grandes pilas (**obrajes**) para que la producción fuera a mayor escala y satisfacer así la demanda del mercado en ese entonces.

Las primeras pilas fueron conocidas como **obrajes de pilón**. Estas enormes pilas se hicieron de mampostería y se realizaba el mismo proceso que en las ollas. Se ponían enormes cantidades de yerba y, las personas que batían el agua fermentada, tenían que meterse en los pilones para sacar el bagazo de la pila. Después de limpiar el agua fermentada de ramas y hojas, la batían con paletas estando ellos dentro de la pila del fermento.

La invención del obraje de pilón incrementó la producción de tinta. Sin embargo, este nuevo procedimiento fue muy dañino para la salud de los que trabajaban en él. En 1550, la monarquía prohibió que los indígenas trabajaran en los obrajes porque estaba

convencida de su insalubridad. Los indígenas eran susceptibles a la pulmonía y otras enfermedades respiratorias después de tres o cuatro horas de intenso trabajo físico en condiciones inadecuadas. Para los indígenas traídos de tierras frías, estas condiciones resultaban aún peores (Cardenal, p.131). En 1563, los informes oficiales locales inspiraron una legislación que prohibía el empleo a viva fuerza de los indios en las haciendas de añil. No obstante, los plantadores violaban estas leyes siempre que podían (Browning, p.137).

Esta ley de 1563 decía lo siguiente: "Los españoles que habitan la provincia de Guatemala, han descubierto, y utilizado la granjería de las hojas de añil, que la tierra caliente produce en abundancia; y por ser género de mucho provechamiento, y no haber negros, han introducido indios para beneficiar y coger; y habiendo entendido nuestra Real Audiencia, que era trabajo dañosísimo para ellos y en que se acabarían en pocos años, proveyó que no trabajasen en esta labor" (El Puntero, p. XXVIII). Y en 1581 la Corona especificó

que los obrajes de añil resultaban perjudiciales a la salud de los indios y que debían incluirse en las prohibiciones (Macleod, M. p. 158).

Una medida para no utilizar indígenas en los trabajos del añil fue la de comprar esclavos negros. En 1587 se menciona la probable entrada a Guatemala de un "lote" de 500 esclavos negros para que trabajaran en los obrajes en lugar de los indígenas (Amaroli, I-76). Pero los esclavos negros eran caros y escasos. Comprarlos para sólo uno o dos meses de trabajo por año resultaba oneroso para la mayoría de los añileros (a excepción de los más ricos). Así que los propietarios de los obrajes tuvieron que seguir dependiendo de los indígenas.

Pese a los problemas de abastecerse de mano de obra, la industria del añil conoció su primer auge entre 1580 y 1630 (Pinto, Soria. P. 135). Como el añil era un colorante extraordinario los barcos holandeses empezaron a llevarlo a Europa, comenzando la competencia con otros colorantes traídos de otras partes del mundo.

Aunque no se conoce la región exacta donde comenzó el primer cultivo de añil a gran escala en Centro América, se considera que las tierras bajas de Guatemala, El Salvador y Nicaragua era el lugar adecuado por el clima caliente de sus tierras. En todo caso, ya en 1575 existían los campos cultivados de añil en toda Centroamérica (Rubio Sánchez, 1976).

La característica principal del añil era la de ser expansivo y de temporada. Esto implicaba una constante y creciente necesidad de tierras y de mano de obra. Según el historiador Escalante Arce, Nicaragua fue la primera provincia centroamericana donde la tinta añil alcanzó niveles industriales. Pero esta primacía pronto pasó a San Salvador y sus distritos, lo que duró toda la época colonial.

En 1590, la nueva industria se expandió rápidamente. Los españoles adquirían las tierras del área y sembraron extensas áreas con jiquilite y se construyeron obrajes en grandes cantidades (Macleod, M.). De esta manera la industria del añil se expandió rápidamente. En 1600 la producción de añil consistía en la principal industria de exportación en Centroamérica.

En los primeros años de la colonia el problema del añil, como el de otros productos de la Audiencia, fue el mercado. El nuevo mundo no tenía suficientes mercados como para sostener una gran industria de tintes. Una pequeña cantidad se consumía localmente; otra cantidad, igualmente pequeña, se vendía a los mercados coloniales de Panamá, Cartagena y La Habana. También se exportó añil al Virreinato del Perú. Y México también recibía grandes cantidades de añil de la Audiencia, parte la consumía y parte la exportaba (Cardenal, 133).

Vásquez de Espinosa, en 1620, nos da un panorama de la producción de añil en Centroamérica. Señala que había cuarenta obrajes en el corregimiento de Escuintepec, y sesenta en Guazapán (ambos en Guatemala). Y en el distrito de San Salvador había más de doscientos obrajes. Hace referencia, también, a la rueda hidráulica utilizada para batir el fermento en los obrajes de añil: "...hay una rueda y artificio de agua o fuerza de una cabalgadura que va batiendo aquella agua, que con el movimiento de sus paletas levanta grandes espumas amarillas con visos de azules, y cuando los que la benefician les parece que tiene el punto, dejan de batirla para que no se pase de punto (Amaroli, p.I-83). La tecnología del añil —el obraje de tres pilas— pasó de la India a Europa, específicamente a la isla de Malta en el mediterráneo, y de ahí al Caribe y Centroamérica (Fernández).

En 1625 el añil era el principal ingreso del real erario por los diezmos e impuestos, ya que se había convertido en el principal rubro económico de El Salvador y parte de Guatemala (Amaroli, p. I-78).

En 1738 se levantaron todas las prohibiciones de emplear trabajadores indígenas en la producción de añil, y la Corona se limitó a replantear las condiciones de trabajo (Browning, p.138).

El Alcalde Mayor de San Salvador informó, en 1740, que en las tres provincias de su jurisdicción (San Salvador, San Miguel y San Vicente) existían 618 obrajes de añil. De éstos, alrededor de 227 habrían producido más de 70,000 libras — estimación hecha en base a los datos de tributación del diezmo de dicho año (Rubio Sánchez).



Obrajes de Pilon

EN 1550, LA MONARQUÍA PROHIBIÓ QUE LOS INDÍGENAS TRABAJARAN EN LOS OBRAJES PORQUE ESTABA CONVENCIDA DE SU INSALUBRIDAD. LOS INDÍGENAS ERAN SUSCEPTIBLES A LA PULMONÍA Y OTRAS ENFERMEDADES RESPIRATORIAS



Fotografías: Osmin Herrera. Archivo

Para 1750, los precios del añil se habían multiplicado y se había convertido en una actividad fundamental de la economía del reino de Guatemala. En El Salvador el añil se comercializó, por muchos años, mediante ferias de añil. Las principales ferias se establecieron en los núcleos urbanos de Apastepeque, San Vicente, Chalatenango, San Miguel, Sensuntepeque y Zacatecoluca. Estas ferias permitían que los pequeños productores —de diferentes productos— del resto de Centroamérica pudieran intercambiar en El Salvador sus productos por mercancías europeas.

En ese entonces el añil era muy lucrativo. La acumulación de capitales posibilitó, en Guatemala, la creación del Montepío de Cosecheros de Añil en 1782. Este organismo es descrito por Rubio Sánchez (1976) como “la única institución en su especie en todos los dominios de España”. Operaba como una asociación de ahorro y préstamo para financiar la producción del añil (Amaroli).



Los productores salvadoreños, en su lucha contra el monopolio guatemalteco, crearon la Sociedad de Cosecheros de Añil, la cual prestaba dinero para la cosecha y comercializaba el añil a través de los puertos de Acajutla y La Unión.

III- DECADENCIA DEL AÑIL.

Al iniciarse los movimientos de independencia (1810-1818) la producción de añil entró en decadencia, los precios

bajaron, se volvieron inestables, y algunas poblaciones ya estaban fomentando otros productos como el café y el tabaco (Fernández). Pero es con la independencia y las luchas posteriores a ella —entre liberales y conservadores— que se cae todo el sistema comercial organizado alrededor del añil. Muchas de las ferias añileras dejaron de realizarse o tendieron a minimizarse a partir de 1827, ya que fueron intervenidas políticamente por los liberales (Fernández).

Ahora bien, uno de los principales factores que causaron la decadencia definitiva de la industria del añil en los países centroamericanos fue la aparición del añil sintético —tinte químico inventado en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX.

De esta manera, al iniciarse el siglo XX, se puede decir que el cultivo del añil en Guatemala, Honduras y Nicaragua era ya parte de la historia. Y, aunque en El Salvador todavía se producía añil, la producción era poca y dispersa. El mayor número de productores se concentraba en los departamentos de Cabañas, Chalatenango, San Miguel y Cuscatlán.

En 1940 se cultivaron, en El Salvador, 518 hectáreas que produjeron 2,003 quintales de añil. En esta década sólo dos ferias de añil se conservaban vigentes: la feria de Todos los Santos en Chalatenango (la más famosa) y la feria de Santa Lucía en Sensuntepeque (de menor importancia). Ya en la década de 1950 los últimos bastiones de la producción de añil (Chalatenango y Cabañas) dejaron de producir, terminando con ello la era del tinte azul del jiquilite.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos de la Biblioteca Especializada de CONCULTURA.

Barrios, Gerardo. 1856. “Métodos para la fabricación del añil en El Salvador”.

Browning, David. 1971. “El Salvador, la tierra y el hombre”, Oxford. Clarendon Press.

Cardenal, Rodolfo. 1996. “Manual de historia de Centro América”, UCA editores, 1ª edición, San Salvador.

Choussy, Félix. 1950. “Economía agrícola salvadoreña: producción agrícola e industrias conexas”, vol. XVIII, San Salvador.

Fernández Molina, José Antonio. 1992. “Coloreando el mundo de azul, el impacto comercial del añil y el mercado centroamericano en el periodo comprendido entre 1750 y 1810”, Universidad de Texas, Austin.

García, Miguel Angel. 1928. “Diccionario Histórico-Enciclopédico”, tomo II, El Salvador.

Kojima, Hideo. 1997. “Apuntes de añil o índigo”, Museo del Tabaco y la Sal, Tokyo, Japón.

Macleod, Murdo J. 1973. “Centro América hispánica. Una historia socioeconómica, 1520-1720”, California.

Pinto, Soria. 1986. “Centroamérica: de la colonia al estado nacional”, editorial Universitaria, Guatemala.

Rubio Sánchez, Manuel. 1976. “Historia del añil o Xiquilite en Centro América”. 2 tomos, Ministerio de Educación de El Salvador.

Wipplinger, Michaele. 1998. “Tintes naturales para artesanos de las Américas”. OEA.



Escuela Nacional
de Danza
“*Morena
Celarié*”

Formando bailarines en las diferentes especialidades, desde 1951. En 1987, la Escuela Nacional de Danza, toma el nombre de la pionera en el rescate de las tradiciones y promotora del movimiento folklórico en El Salvador.



Escuela Nacional de Danza “Morena Celarié”
Dirección Nacional de Artes, CONCULTURA. - Director: Francisco Centeno. 1ª. Calle Poniente, No. 1235, San Salvador. Tel. (503) 2221-0972

REPRESENTACIONES GRÁFICO

RUPESTRES EN EL SALVADOR

La opinión de los especialistas y valoración del mismo.

Presentación

Por arte rupestre nos referimos a las representaciones gráficas realizadas en piedras, cuevas, aleros o paredones; de allí su nombre de "rupestre", y constituye un tipo particular de vestigio arqueológico. ¿Cómo funciona la representación rupestre en la historia antigua de nuestro país? ¿Qué función tenían y por qué estas representaciones se localizan en muchos lugares de nuestra geografía nacional? Los estudiosos están de acuerdo en que se trata de un sistema de ideas y que los seres humanos que hicieron esto, a partir de su expresión plástica o grabado, nos enseñan mucho de su pasado. ¿Cómo varían cronológicamente las representaciones en áreas donde no se registran grandes cambios en las formas de organización sociopolítica y económica en los grupos a través del tiempo? ¿Qué información sobre la composición social del grupo brindan las representaciones rupestres? Dentro de cada contexto, ¿qué función cumplirán las representaciones rupestres? ¿Qué recursos metodológicos y estilísticos utiliza la arqueología para analizar esto, y qué métodos de interpretación ocupa la antropología?

Todas estas interrogantes son puntos de discusión y análisis. La antropología y la arqueología tienen que complementarse para el estudio e interpretación de las representaciones rupestres, y esto no sólo en la forma sino que también en los contenidos. ¿Para quién se estudia y cuál es el papel de la población que vive cerca de este patrimonio histórico cultural?

En nuestro país, hasta el momento, se han efectuado muy pocas investigaciones antropológicas y arqueológicas para determinar qué nos dicen estos testimonios. Estas formas representadas, sólo nos dan indicios de que se podría tratar de un vivo reflejo de su fauna, de su cosmogonía y de otros indicadores directos de lo que los pueblos prehistóricos hacían y les preocupaba.

Hasta el día de hoy, se han detectado, en todo el territorio nacional, cerca de 60 sitios arqueológicos con representaciones rupestres que van desde grabados en piedra hasta pinturas. Los antropólogos y los arqueólogos en nuestro país, tienen ahora un reto y es el de complementar sus estudios para llegar a entender cómo vivía la gente y también algo de su cosmogonía. Es decir, se trata de entender todo ese sistema de comunicación en gráficos rupestres. Otro aspecto relevante es la protección de este importante legado histórico-cultural, ya que por el desconocimiento existente entre la población, cada día, se expone más y más a la destrucción.

Ramón Rivas
(Antropólogo social y

Los orígenes del arte gráfico rupestre

Desde la prehistoria¹ el ser humano se ha manifestado reproduciendo en paredes de grutas, rocas, cuevas y acantilados, símbolos y figuras de animales que había observado, logrando así representar sus movimientos, la masa y la forma de los cuerpos; así nace este arte que es uno de los primeros practicados por el ser humano, que siempre ha procurado representar los objetos como sus ojos lo veían. La humanidad a través del tiempo deja su huella traduciendo la impresión que le transmite un objeto reproduciendo su forma, su tamaño y su volumen, bien por medio de un trazo, como podemos observar, por ejemplo en el arte egipcio, griego, o japonés, bien sugiriendo sobre todo el aspecto del relieve por el juego de la sombras y de la luz; este último modo de expresión es ya visible, si nos fijamos bien, en los frescos de Pompeya y en los artistas del Renacimiento italiano. En términos generales, este arte se ha desarrollado en función de las condiciones de existencia de cada época, de cada cultura y de los progresos y conocimientos acerca de los instrumentos y técnicas utilizadas por los que las realizaron.

Las primeras manifestaciones pictóricas en el planeta, denominadas “pintura rupestre” provienen de la época Paleolítica o de la Piedra Tallada², ya que se localizan en diversas regiones del mundo y nuestro país no es la excepción, las encontramos en muchos lugares de la geografía nacional³. Responden a la expresión de la cultura cazadora y recolectora. A este tipo de pintura se le atribuye un carácter mágico – religioso porque se presume fueron realizadas como rituales para conseguir buena cacería. Las figuras que pintaban eran animales, y estas primeras manifestaciones plásticas, en el principio, eran líneas trazadas con los dedos sobre las partes blandas de las paredes de la cueva; luego interviene el color, rojo y negro mayormente. A esta primera fase del arte rupestre se le ha denominado **Auriñaciense**⁴. En esta fase las figuras aparecen hechas con trazos burdos, los animales los realizan de perfil y las figuras se presentan aisladas. Luego, hay una segunda fase, la Solutrense⁵, en donde se observan ciertas figuras moldeadas, interviene el color y los perfiles aparecen paralelos; posteriormente hay una tercera fase llamada Magdaleniense⁶, en ella se presentan escenas de caza, de lucha, etc., y se observa una asociación de la figura humana con figuras de animales en las representaciones; hay variada policromía y el empleo del claro oscuro como elemento expresivo. Hacia finales del Paleolítico, la característica esencial de las pinturas es la esquematización de las formas, adquiriendo así mayor movimiento y dinamismo.

La humanidad a través del tiempo deja su huella traduciendo la impresión que le transmite un objeto reproduciendo su forma, su tamaño y su volumen

¹ El período conocido como prehistoria inicia a partir de la aparición del ser humano, y comprende alrededor de dos millones de años. Su estudio se basa en los restos de materiales encontrados hasta el momento: vasijas, piedras talladas, armas, dibujos y restos humanos, así como sepulturas que permitieron determinar los períodos de la evolución. Por eso la prehistoria se ocupa de estudiar el pasado anterior a la aparición de la escritura.

² Este período inicia cuando los *Australopithecus* elaboraron los primeros utensilios hasta el momento en que el *Homo sapiens* comenzó a practicar la agricultura y la ganadería. La primera forma habitual de obtener alimentos era la recolección de frutos naturales, luego se agregaron la pesca y la caza. Eran nómadas, la organización social consistía en pequeños grupos. Aprendieron el uso del fuego y el hueso, la madera, y la piedra eran las materias primas para elaborar herramientas y armas. Hace 40 mil años – perfeccionaron la fabricación de utensilios. Se entró así al paleolítico superior. En este sub-período se desarrolló el arte rupestre. El tiempo de transición entre uno y otro (Paleolítico y Neolítico) se llama Mesolítico. Otras manifestaciones de esta transformación cultural son las toscas esculturas y pequeñas estatuillas de hueso o arcilla. Atribuían a causas naturales todas las manifestaciones de la vida o el clima. Neolítico o edad de piedra pulida: hacen su aparición en el planeta los diferentes pueblos. La economía se basaba en el pastoreo y la agricultura. Se utiliza la cerámica. La vida social se hace más complicada y en muchos sitios se organizan pequeños poblados con casas-habitaciones. Se construyen grandes monumentos de piedra. La edad de piedra es el período más extenso del desarrollo prehistórico. Abarca casi la existencia del ser humano, puesto que comienza con los útiles más antiguos hallados por los arqueólogos y finaliza en algunas zonas del mundo (Australia, Polinesia) tan solo dos siglos cuando el uso del metal (hito que marca la Edad de Piedra) fue difundido por los europeos.

³ Sitio Gruta del Espíritu Santo, Corinto. Dpto. Morazán; sitio La Pintada, Río Titihuapa. Dptos. Cabañas y San Vicente; sitio Yologual, Conchagua. Dpto. La Unión, Sitio Piedra Herrada, Comayagua, Dpto. La Libertad (Petrograbados de la Piedra Norte); sitio Cueva de Los Fierros, Cantón San Lucía. Dpto. Cabañas; sitio, Lago de Gujía, Dpto. Santa Ana.

⁴ La cultura Auriñaciense está muy extendida, se presenta en la región del Alto-Danubio (Alemania), en Austria, en la región de Moravia (Eslovaquia) y en la región de Santander (España). En Francia, los auriñacienses se instalaron en los pequeños valles, en la región de los Eyzies-de-Tayac en Dordoña y en el Pirenaico. La presencia de esta civilización es muy discreta en Ardèche exceptuando la cueva Chauvet. En las gargantas de la Ardèche, se pueden citar los sílex procedentes del Auriñaciense antiguo encontrados en la cueva de la Higuera (San-Martin de Ardèche) y en el pequeño Abrigo de los Pescadores (Casteljaou). En el departamento vecino del Gard, se mencionará la cueva de Oullins y sobre todo el emplazamiento de Esquicho-Crapaou (Santa Anastasia) que ha sido datado en 34.000 a 32.000 años. El Auriñaciense se distingue de las culturas precedentes por las numerosas mejoras obtenidas en la talla del sílex, por una diversificación de los útiles y por las innovaciones introducidas. El trabajo se realiza sobre hojas y no sobre lascas. Los tipos son normalizados: raederas para preparar las pieles, buriles para trabajar el hueso y grabar. Las conchas de cérvidos, el

hueso y el marfil son utilizados en la fábrica de armaduras de caza. Los auriñacienses ya no emplean el propulsor ni el arco, tampoco han sido halladas agujas de ojo por lo que las ropas debían ser unidas de modo más grosero de lo que se hará en períodos más recientes. Dentro de las innovaciones figura el desarrollo del adorno corporal: conchas y dientes perforados, así como la presencia de otros colgantes en hueso se encuentran asociados a brazaletes y perlas de marfil. Sin embargo, la súbita expansión del arte monumental, del que atestigua la cueva Chauvet es ciertamente la mayor invención de esta cultura. ⁵ Se inicia en un período frío y seco donde el reno es la especie dominante. Posteriormente, se suceden algunas oscilaciones climáticas húmedas y templadas, intercaladas con etapas de frío seco en la que aparece la innovación del retoque plano, lo cual da como resultado un utilaje innovador. Estas son las útiles más elaborados de todo el período. La industria ósea es menos abundante que durante el período precedente. El arte mobiliar es poco importante y está representado generalmente por restos óseos y piezas dentarias, decoradas con trazos paralelos y por numerosos colgantes. En cambio, el arte parietal posee magníficos bajorrelieves esculpidos con cuadrúpedos en los hábitats. Se dividió en Inferior, Medio y Superior, aunque parece haber existido un período. Se han efectuado hallazgos típicos de este período, entre ellos sílabos de hueso, óxidos rojos para pintar los cuerpos, una piedra con dos cabezas de caballo, puntas de piedra en forma de hoja de laurel y de sauce, afiladores de asperón y bastones perforados de hueso. Se extendió por el Norte de Francia. Su desaparición fue repentina y por causas desconocidas. Coexistió en el sudeste francés con las culturas y , caracterizadas por microlitos.

Se caracterizó por puntas foliáceas con retoque unifacial cuya cara ventral es plana, hay pocos buriles y gran número de raspadores y raederas. Presenta largas azagayas bicónicas, puñales de cuerna de cérvidos, alisadores, varillas y punzones. Vuelven a aparecer estatuillas de animales bastante toscas. El grabado continúa.

Derivó del anterior, caracterizándose por puntas que adoptan la forma de hojas de laurel y piezas fabricadas de retoque bifacial, a veces muy aplanadas. Las azagayas tienen aplanamiento central, tanto de sección circular como ovalada, con incisiones lineares. También hay presencia de alfileres y varillas redondeadas, colgantes de marfil, y punzones.

Junto a características comunes presenta además puntas de cara lisa, puntas con muesca y algunas variaciones menores. Existen utensilios de hueso con escotaduras y agujas con cabeza perforada. Se dan los primeros propulsores, lo cual ayuda a disparar proyectiles y con ello cazar a distancia. También hay bastones perforados. Con respecto a las azagayas, las hay de bisel simple y algunas de base apuntada o redondeada, también azagayas de pequeño tamaño. En la región Pirenaica y hasta el Cantábrico presenta unas facies especiales con puntas de base cóncava a veces asimétricas, variando ligeramente hacia Portugal.

⁶ Esta fase sobresale al final del período Paleolítico y es una asociación de la figura humana con figuras animal en las representaciones, hay variada policromía y el empleo del claro oscuro como elemento expresivo. La característica esencial de las pinturas es la esquematización de las formas, adquiriendo así mayor movimiento y dinamismo.



Arte Gráfico rupestre en El Salvador Estudios y situación actual

Este tipo de manifestación rupestre se encuentra en nuestro país tanto en petrograbados⁷ como en figuras pintadas sobre rocas y barrancos rocosos. La gruta del Espíritu Santo es un vivo ejemplo de esto en Corinto, Morazán. Esto nos demuestra que nuestro territorio, desde épocas muy remotas es habitado por el ser humano. El arqueólogo José Heriberto Erquicia es de la idea que "las representaciones rupestres se ven en todas partes del mundo y que las mismas están registradas en todas las culturas y básicamente son una expresión que denota comunicación, lo que ellos (los pueblos) quieren comunicar. Quieren comunicar su cosmovisión y la vida diaria de su entorno. Todo lo que les rodea".

La primera pregunta que nos surge es acerca de ¿Cuál es el funcionamiento de la representación rupestre en la historia antigua de nuestro país? El arqueólogo Marlon Escamilla,

uno de los pocos en el país que ha realizado un registro, opina que "este arte es toda

acción de grabar y pintar sobre una superficie rocosa". Añade que "el funcionamiento o el objetivo de plasmar esto se puede abordar de varias

perspectivas y que el arte se encuentra a lo largo y ancho de nuestra geografía nacional y que su función, por las características que presenta, fue de carácter variado".

Se trataba de una expresión de comunicación, por medio de formas o de expresiones gráficas, en una roca o en una cueva, la forma de percibir el mundo y su cosmogonía. Los pueblos que plasmaron los gráficos y pinturas trataban de reflejar lo cotidiano, la vida que tenían en la sociedad, sus actividades asociadas a la cacería. Además, en algunos casos, refleja símbolos asociados a la fertilidad.

También puede ser asociado, quizá, en una forma más clásica, a las prácticas chamánicas en esos lugares en torno a elementos de la naturaleza cercana, como el agua, los ríos, los lagos, las lagunas que formaban parte de todo un ritual y que se interrelacionaba a la vez con su cosmovisión. Y esto lo vemos reflejado en las figuras. Todo el arte rupestre que se puede observar en el lago de Güija, en el occidente del país, es un vivo ejemplo de esto.

El Salvador es rico en arte rupestre y lo vemos en muchos lugares y de formas variadas. El origen y función de estas representaciones y su ubicación en distintas partes de territorio nacional han sido siempre interrogante de laicos y profesionales en la materia; y esto, de acuerdo a Escamilla, "en la actualidad se han registrado más de 60 sitios con manifestaciones gráfico - rupestres.

Petrograbados Lago de Güija. Departamento de Santa Ana.
Fotos: Marlon Escamilla.



⁷ De grabados en piedra. No hay estudios en El Salvador sobre el carácter de su simbología, materiales utilizados ni mucho menos cuando se hizo.



Muchos de estos sitios se localizan en unidades topográficas diferentes, por ejemplo la zona norte que es la unidad topográfica que presenta las montañas más antiguas del país, por lo general, y que no es exclusivo, presenta una mayor concentración de sitios con pintura rupestre. Por otro lado, la planicie costera y todo el complejo de riscos rocosos que tiene la zona, presenta, por lo general, mayor concentración de sitios con petrograbados”.

El arqueólogo considera que, con base en estas características, se puede pensar que el ser humano, en tiempos prehispánicos, plasmaba estas expresiones gráficas en roca dependiendo de los materiales que se encontraban en su entorno. También hay sitios que tienen grabados mezclados con pinturas. La gran cantidad de sitios arqueológicos que existen en el país indican los diversos patrones culturales y formas de expresión del ser humano prehispánico en esta parte del mundo. Escamilla afirma que “la universalidad del arte rupestre está asociada por una necesidad intrínseca del ser humano por comunicarse”.

El arqueólogo Erquicia concretiza que “las expresiones rupestres son, en definitiva, una expresión de comunicación y que se encuentran en todo el territorio nacional y que así como se encuentran diferentes tipos de cerámica prehispánica en todo el país, así también se encuentra ese tipo de manifestación”.

No hay duda que las representaciones gráfico rupestres no son algo exclusivo de un sólo lugar, ni mucho menos de una cultura ni de un sólo período. El arqueólogo Erquicia sostiene que “las muestras que encontramos en nuestra geografía nacional son el producto de varios períodos y de diferentes pueblos que en forma

sucesiva se fueron estableciendo y que a la vez fueron desapareciendo o simplemente transformándose”.

La manera como varían cronológicamente las representaciones en áreas donde no se registran grandes cambios en las formas de organización sociopolítica y económica en los grupos a través del tiempo es una de las interrogantes que como antropólogo siempre me ha llamado la atención. Ante esto, Escamilla, después de haber analizado un buen número de representaciones rupestres, cree que estilísticamente se podría hablar de una variación en los diversos sitios con arte rupestre; sin embargo, siempre van a existir símbolos universales tanto geográficamente como cronológicamente, ya que van a estar asociados a probables estados alterados de conciencia, los cuales determinan a los mismos. Indica que “el uso del color también puede estar asociado a diferentes períodos para el caso de las culturas y dependiendo de la variación geomorfológico de su entorno”.

Erquicia es más cauto al afirmar que “probablemente exista variación dependiendo de las áreas geográficas de los periodos de las culturas”.

Como antropólogo me cuestiono acerca de la variación cronológica de las representaciones en áreas donde no se registran grandes cambios en las formas de organización sociopolítica y económica en los grupos a través del tiempo. Escamilla afirma que “podemos hablar de sociedades nómadas cuando las representaciones sean escenas de cacerías o símbolos como puntas de flechas o las fechas mismas brindándonos una ventana de su diario vivir como sociedad. Por otro lado podemos hablar de sociedades teocráticas al identificar

El Salvador es rico en arte rupestre y lo vemos en muchos lugares y de formas variadas.

El arqueólogo Roberto Gallardo recalca que "hay mucho potencial, muchos sitios arqueológicos con arte rupestre de diferentes épocas y existen algunos sitios muy interesantes, desde el punto de vista científico, en el país".

deidades grabadas o pintadas en las rocas o al observar símbolos asociados al chamanismo". Para Erquicia, "las representaciones gráfico rupestres nos dan elementos de juicio para hablar, estudiar y hacer comparaciones desde una sociedad social primitiva hasta una organización social más compleja dependiendo de la forma en que se manifiesten las imágenes. Es más, en base a la ubicación, tamaño y forma de los dibujos, es decir su ordenamiento dentro de una misma superficie, podemos ubicarlos en tiempo y espacio. Para poder ubicar cronológicamente estas manifestaciones no depende sólo de la calidad del arte rupestre sino que depende de la manera en que en cada período se hizo de distinta forma. Por ejemplo en Altamira en España, podemos apreciar una calidad de arte que probablemente no se pueda comparar con períodos posteriores".

Sobre los recursos metodológicos y estilísticos utilizados por la arqueología para analizar esto, así como los métodos de interpretación que ocupa la antropología, sus puntos de discusión y análisis, concretizamos con los arqueólogos que ambas disciplinas; la antropología y la arqueología, están llamadas a complementarse para estudiar e interpretar las representaciones gráfico rupestres y esto no sólo en la forma sino que también en los contenidos. Para Escamilla, "la forma de abordaje o la metodología de investigación para un sitio con arte rupestre debe ser estudiada bajo una visión interdisciplinaria, la cual nos permita obtener interpretaciones con diferentes puntos de vista concentrándonos en el estudio del ser humano como tal. En éste caso, disciplinas como la arqueología, la antropología, la arquitectura, la geología, y la geografía estarían jugando un papel de primer orden y determinante en el estudio de estas manifestaciones".

Comparto la idea de que éste tipo de abordajes puede permitir un acercamiento con aquellos sitios que se encuentren cercanos a poblaciones actuales.

Erquicia considera que "a partir de un abordaje interdisciplinario en el que principalmente se unan la antropología y la arqueología se puede llegar a interpretaciones y al conocimiento necesario de la abstracción de estas figuras en lo técnico, práctico e interpretativo".

El arqueólogo Roberto Gallardo recalca que "hay mucho potencial, muchos sitios arqueológicos con arte rupestre de diferentes épocas y existen algunos sitios muy interesantes desde el punto de vista científico en el país". Estos sitios son importantes porque el arte rupestre es una forma de expresarse de las culturas y no sólo prehispánico sino de algunos grupos indígenas durante la colonia. Es una forma de comunicación diferente a las representaciones arqueológicas que reflejan algo parecido...". Añade: "lo que en El Salvador hoy en día observamos, es que hay diferentes formas de conservación y hay algunas formas de arte rupestre bien conservado pero otras en estado de deterioro natural y otras por la intervención destructora del ser humano". La gruta del Espíritu Santo, que a juicio del arqueólogo podría ser la expresión rupestre más antigua en el país, a pesar de estar cuidada, ha sufrido los embates de la naturaleza y del ser humano. La conservación tiende a ser mejor en este tipo de arte que lo que sucede en edificaciones arquitectónicas. La piedra tiende a conservarse mejor, a perdurar más, pero el problema es que no hay conocimiento ni sentido de valoración de lo que significan y es por eso que el ser humano destruye lo que hay...". El arqueólogo considera además que lo que presenta "El Museo Nacional de Antropología "Dr. David J Guzmán" y específicamente en la parte llamada 'Jardín Rupestre' son varias formas de representaciones rupestres de diferentes lugares del país: el lago de Güija, Quelepa y otros lugares del oriente del país, pero lo que pasa es que al ser transportado pierde su contexto..."⁸

Interdisciplinaridad y el papel de la antropología y la arqueología en el estudio e interpretación del arte gráfico rupestre

Considero que son muy pocas y escasas las formas que el medio académico ofrece para tratar el tema y lo poco que existe ha sido abordado con métodos muy superficiales, ya que tradicionalmente se ha estudiado haciendo descripciones que van más bien a identificar estilísticamente los diseños pero no existe una interrelación que incluya el contexto arqueológico y antropológico en que estos se encuentran.

⁸ Ibid.

Petrograbados Lago de Güija. Departamento de Santa Ana.
Fotos: Marlon Escamilla.



Se necesita la intervención de profesionales de otras ciencias, para así apoyar los diferentes puntos de vista sobre el significado que tuvo la representación rupestre y en concreto en el territorio que hoy conforma nuestro país y cultura. Todo lo plasmado posee un significado, nosotros no podemos verlo, es difícil identificarlo ya que cada cultura fabrica una mentalidad acorde a un medio, a una creencia, a una cosmovisión, y el arqueólogo, por muy buenas intenciones que presente, nunca tiene que perder la perspectiva de que su trabajo es el de rescatar ideas y no sólo tiestos.

Una simple raya en una piedra puede representar la utilización de un espacio, puede ser de vivienda de producción de alimentos o de cacería. Esta es una teoría, una interpretación de cómo esa gente vivía y aprovechaba un espacio físico que posiblemente intelectualizaron en una simple línea, en una cruz, en un círculo, o en una decoración de cerámica.

La estética, como ciencia, puede muy bien ayudarnos a intentar clasificar formas, pero somos los antropólogos y los arqueólogos los que tenemos que interpretar los motivos de esas formas. Todo el repertorio simbólico que muchas culturas tienen y que se refleja en ritos de paso es lo que debemos interpretar.

Se trata, en otras palabras, de descubrir la irregularidad de la cultura plasmada en representaciones. En el arte rupestre se puede analizar el despertar de la conciencia del ser humano. Este despertar libera la cultura y no se puede hablar de cultura si no hay conciencia. Y esto puede apreciarse en el arte gráfico rupestre.

La representación gráfico rupestre es el legado de esos pueblos que teniendo lenguaje no tenían escritura, eran pueblos ágrafos que la única forma de transmitir sus ideas era por medio de representaciones. Ellos comunicaban ideas y toda la riqueza de su cultura. Intentar desentrañar lo que quisieron transmitir o decirnos esos pueblos sería uno de los mayores logros de la prehistoria mundial. La tarea comienza. Se han hecho estudios del estilo, pero no sabemos lo que quiere decir, estamos navegando en la superficie y hay que meterse dentro.

El estudio del arte gráfico rupestre en El Salvador

En los últimos años los especialistas en arte gráfico rupestre, y esto vale para otros países en Centroamérica, se han enfocado en abordar



su investigación desde las artes plásticas, la historia, la arqueología y la antropología. Los trabajos sobre el arte gráfico rupestre han sido esporádicos.

El arqueólogo Roberto Gallardo enfatizó al afirmar que “esa parte de la arqueología no se ha desarrollado en nuestro país”. Recalcó que “la arqueología en general no se ha desarrollado en el país y este tipo de arqueología no ha sido tomada en consideración y es hasta ahora que hay interés por parte de los pocos arqueólogos salvadoreños, lo que sin lugar a duda es un hecho significativo que necesita ser tomado muy en consideración”⁹.

No obstante, existe un campo de trabajo grande sobre el mismo, que exige ser abordado de inmediato por su vulnerabilidad.

De acuerdo con la antropóloga y arqueóloga Martha González, “el estado actual de las manifestaciones rupestres en El Salvador hay que ejemplificarlo desde varias perspectivas. Así: a) desde el estado físico, b) desde la investigación arqueológica y c) desde el contexto territorial y social e incluso cultural. Visto desde el punto de vista del estado físico en que se encuentra, hay un abandono total con una vulnerabilidad que incluye el daño por factores medio ambientales y también de tipo cultural. En cuanto a la investigación arqueológica, el tratamiento que esta ciencia le brinda al arte rupestre es hasta el momento prácticamente inexistente”.

⁹ Entrevista que ha realizado el autor al arqueólogo Roberto Gallardo. Sitio Piedra Herrada, Comayagua. Dpto. La Libertad (Petrograbados de la Piedra Norte). Foto: Marlon Escamilla.



La arqueóloga enfatizó que “nadie está, en estos momentos, estudiando estas manifestaciones en El Salvador, y esto tienen su repercusión en el mismo estado físico en que se encuentran, por un abandono por parte de las instituciones estatales y por parte de los proyectos de conservación”.¹⁰

Todo esto, de alguna manera, proyecta hacia la sociedad la idea de que el arte gráfico rupestre histórica y arqueológicamente tiene poco valor. Si las instituciones no toman en cuenta la necesidad urgente, la atención no sólo en el aspecto investigativo sino en lo referente a la conservación, la población no va a tomar conciencia del valor que las manifestaciones rupestres representan para la sociedad y su historia cultural.

Ahora bien, en lo referente al contexto social, al no dársele atención apropiada, la población menosprecia los sitios que tienen arte rupestre, no se identifican con él a pesar de que tiene un valor histórico cultural, no se reconoce como patrimonio. Y estas actitudes son las que hoy en día vemos a lo largo y ancho del país.

La arqueóloga Martha González considera que “si vemos una estructura o el producto de una excavación la gente le da un valor pero en este caso no es así. El abandono es tal que no existe

ninguna identificación sobre el valor que tiene como patrimonio. Hay un desconocimiento total sobre el potencial que tiene el arte rupestre no solamente para el desarrollo local sino también para el fortalecimiento de las identidades locales y por ende de la identidad nacional...”.¹¹

Ante esta situación, considero que debe de existir un cambio, un giro en la forma en que se aborda el patrimonio en el país, quizá un cambio de políticas.

En la actualidad existe la impresión que el patrimonio le pertenece al gobierno pero no le pertenece a la sociedad, por lo tanto no hay una identificación. Esto tiene raíces históricas, políticas y culturales. Para que la sociedad pueda identificar no sólo al arte rupestre sino al patrimonio histórico cultural, para que lo identifique como propio, implicaría un aporte de la sociedad para su conservación, para su valoración. Tiene que haber un cambio en las políticas culturales y un cambio en la política educativa. Es increíble que en este país no exista la asignatura de historia en la escuela. Así bien podría parecer trillado, pero es cierto que un pueblo sin historia puede tener problema de identidad.

¹⁰ Entrevista que ha realizado el autor a la antropóloga y arqueóloga Martha González.

¹¹ Ibid.

En este país hay una especie de frustración ya que no se encuentra el espacio, las oportunidades, para poder estudiar este tipo de manifestaciones culturales. Es preocupante el constante y diario deterioro de muchos sitios con arte gráfico rupestre. La distancia existente, entre un sitio y otro, no debe ser una excusa para proteger lo que aún queda, pues si se compara con lo que se está haciendo en otros países con distancias enormes como México, Argentina, Chile, Estados Unidos y muchos otros países en Europa, si se compara con lo que no se está haciendo aquí, es sumamente lamentable.

Aún más, si se considera que el país es geológicamente muy activo y climáticamente vulnerable esto hace más frágil el arte gráfico rupestre y a diferencia de los sitios arqueológicos, no se encuentra protegido debajo de la tierra sino que se encuentra generalmente a la intemperie. Esto significa que está afectado por el clima, por la actividad sísmica y por factores antrópicos, es decir, donde tenemos presente el factor humano como un actor más en las interrelaciones entre los distintos elementos.

La influencia humana, a lo largo de la historia, ha modelado el paisaje a base de los impulsos de los cambios históricos: guerras, desamortizaciones o, más tarde, el "boom" de la agricultura, ha alterado el uso de los espacios donde hay arte gráfico rupestre, generalmente con mayor exigencia y con escasa preocupación por las consecuencias. Donde no hay conocimiento por lo que el medio presenta es como que todos son ciegos y más se destruye.

Aquí, en El Salvador, en el sitio arqueológico de Titihuapa, especial en su género ya que es evidente que en sus diseños existe la mano de muy diversas generaciones de sociedades del pasado, se encuentra en un estado de vulnerabilidad grave. La imposibilidad de contribuir a su conservación por tantos factores de toda índole nos pone en una situación de mayor preocupación.

Las instituciones que deben atender el patrimonio arqueológico nacional están en la obligación de tomar medidas urgentes quizá ya no para conservar los sitios sino para detener el deterioro, al menos por factores antrópicos. Si no se puede invertir en su investigación y en la conservación, por lo menos puede detenerse la agresión antrópica. Y para esto sólo se requiere un acuerdo adecuado con las

comunidades y con los poderes locales. Titihuapa y la cueva del Espíritu Santo son expresiones extraordinarias de arte gráfico rupestre y son muy accesibles y no se entiende porqué no se ha hecho algo, por lo menos para detener el deterioro.

Relación entre antropología y arqueología y artes plásticas en relación al arte gráfico rupestre. A manera de conclusión

Abordar la interpretación del arte desde una perspectiva occidental contemporánea hacia las sociedades del pasado no es algo así por así. Se necesita tener un conocimiento previo. Hoy en día cualquiera se atreve a hablar del arte gráfico rupestre y lo vemos en nuestro país.

Existe un conocimiento previo histórico y cultural, que hay que abordar desde la perspectiva de las ciencias sociales, que incluye la antropología, y no desde interpretaciones estilísticas y contemporáneas porque el aporte que hace esta perspectiva a la comprensión y reconstrucción del pasado es muy pobre. Los diferentes congresos de arte gráfico rupestre llevados a cabo en Guatemala año tras año lo recalcan y manifiestan preocupación. Por ello, los investigadores critican fuertemente que la interpretación del arte gráfico rupestre se limite sólo a la estilística de sus diseños.

Pareciera que los arqueólogos empíricos comprenden parte de este problema, pero la creencia en su propia objetividad aún les permite percibir el sentido en la selección arbitraria de criterios para crear taxonomías. Ellos creen que pueden detectar y reconocer correctamente las pistas visuales ocultas en un arte ajeno sin recurrir al marco cognoscitivo o epistemológico de la cultura que estudian, que pueden percibir el significado e identificar objetos certeramente (Bednarik. 1990). Esto es naturalmente erróneo.

Se ha demostrado que la identificación confiable del contenido iconográfico del arte gráfico rupestre está restringido a los participantes de la cultura en cuestión (Macintosh 1977), incluso, la preocupación más común de los estudiosos del arte gráfico rupestre es reflexionar sobre la naturaleza de los objetos representados y basar las cronologías e interpretaciones sobre el



significado en sus nociones subjetivas. No se trata solamente de identificar especies animales, ya que muchos aspectos de los grabados son interpretados de manera aparentemente etnocéntrica. Por ejemplo, figuras de sitios como el Espíritu Santo, La Pintada en Titihuapa, la Cueva de los Fierros en Santa Lucía (Cabañas), entre otros, a menudo son interpretados como escenas que denotan animales, símbolos, nubes, etc., tal como las representaciones en otro corpus de arte son propensas de ser identificadas como bailes, rezos, adoraciones, vuelos, culto, etc.

En general, los análisis se basan en el supuesto de que las convenciones descriptivas en las artes de pueblos prehistóricos o etnográficos son idénticas a aquellas que determinan las percepciones de la cultura, así como las capacidades cognitivas y las limitaciones del observador contemporáneo.

Podría ser cierto que el espectador moderno logra, en ciertos casos, interpretar correctamente aspectos iconográficos del Palearte, pero esta no es la cuestión. Sería necesario demostrar que los patrones establecidos para detectar la iconografía son idénticos tanto en el artista como en el observador contemporáneo, por ejemplo, que las estrategias, pasadas y presentes, para detectar e interpretar pistas visuales en un trazo son similares (iconicidad refiere aquí a la calidad visual de un motivo que transmite a los observadores contemporáneos, sobre todo a los occidentales, que un objeto específico es representado. Esto es simplemente una herramienta subjetiva de definición.) De otra manera tales interpretaciones pueden no ser más susceptibles de falsificación que otras interpretaciones arqueológicas.

Por otra parte, en los coloquios de arte gráfico rupestre se ha identificado que el patrimonio edificado, poco a poco, tiene que ser visualizado, a manera de una toma de conciencia, en las localidades por varias razones: a) son las que más conocen su patrimonio en la comunidad, y b) en la situación de pobreza en la que se encuentran muchas comunidades se vulnera el patrimonio con más facilidad y un reconocimiento del valor real del patrimonio podría cambiar la visión de la comunidad hacia el patrimonio. Considero que esto debiera terminar en una identificación cultural del pasado histórico que conserve y proteja el patrimonio. Se trata de fortalecer la identidad local.

En fin, en nuestro país, los estudios efectuados sobre arte gráfico rupestre han sido más que todo de reconocimiento y descripción, dejando por fuera los contextos antropológicos y arqueológicos en los que éste se encuentra inmerso.

Afortunadamente, en las reuniones y congresos vinculados al arte gráfico rupestre, ya no se acepta que se estudie este fenómeno sin una perspectiva del contexto arqueológico, ni mucho menos sin una perspectiva del abordaje histórico y antropológico, y eso va para la arqueología en general y no sólo para el arte gráfico rupestre.

Hemos estado, y a lo mejor estamos, ante una arqueología descriptiva y alejada de la realidad sociocultural en donde pareciera que hay más interés por los hallazgos sensacionales que por interpretar. La arqueología está llamada a cumplir con su papel. La arqueología, si no se proyecta hacia la sociedad, pierde sentido, no tiene función social, es una arqueología para los arqueólogos y no para la sociedad.

La arqueología, si no se proyecta hacia la sociedad, pierde sentido, no tiene función social, es una arqueología para los arqueólogos y no para la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, R. 1964. Art and visual perception. University of California Press, Berkeley.
BAHN, P. G. 1990. Motes and beams: a further response to White on the Upper Paleolithic. *Current Anthropology* 32: 71-76.
BEDNARIK, R. G. 1990c. On neuropsychology and shamanism in rock art. *Current Anthropology* 31: 77-80.
LERIO, A - Gourhan. 1984. Símbolos, Arte y creencias de la prehistoria. Colegio Universitario. Edic. ISTMO. Madrid. España.

LEROI, A - Gourman. 1984. Las raíces del mundo. Edic. Juan Granica. S.A. Barcelona. España.
MACINTOSH, N. W. G. 1977. Beswick Creek Cave two decades later: a reappraisal. In P.J. Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, pp. 191-97. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
TILLEY, C. 1993. Material culture and text: the art of ambiguity. Cambridge Archaeological

EL DISCO DE

CARA SUCIA

ANÁLISIS DE UN MONUMENTO CLÁSICO TARDÍO DE LA COSTA OCCIDENTAL DE EL SALVADOR (Departamento de Ahuachapán)

Sébastien PERROT-MINNOT • Universidad de París 1 (Panthéon-Sorbonne) • Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA) • Federico PAREDES UMAÑA • Universidad de Pennsylvania



Introducción

El Monumento 1 de Cara Sucia, llamado también “disco del jaguar” o “disco solar”, es probablemente la escultura prehispánica más famosa de El Salvador. Ha despertado gran interés entre investigadores década tras década, además de haber sido exhibido en el exterior (en Italia, México y como parte de la exposición itinerante “The Maya” que le dio la vuelta al mundo). También ha sido objeto de varios artículos en la prensa salvadoreña (por ejemplo, en la Prensa Gráfica del 05/03/2004, y en El Diario de Hoy del 27/02/2005). Por mucho tiempo ha sido el símbolo del Museo Nacional, y hoy en día constituye el logo de un gran banco.

El disco, de 85 cm de diámetro y 30 cm de grosor, está tallado en una roca dura probablemente ígnea. La cara principal presenta la talla esculpida en bajorrelieve de un rostro felino, con una amenazadora dentadura y la lengua de fuera, el motivo va rodeado por un estrecho margen. Los ojos, redondos, están bajo

gruesas arcadas, y las orejas son grandes y en forma de “conchas”. El borde

perimetral lleva incisos cuatro pares de grecas opuestas, mientras que la parte posterior es concava y lisa.

Se desconoce el contexto y la función del monumento. No obstante, la presencia de las grecas en las orillas nos hace suponer que podría ser un altar; efectivamente, de haber sido un elemento arquitectónico, no se habrían podido ver dichas grecas.

Controversial desde su descubrimiento a finales del siglo XIX, el disco de Cara Sucia nunca contó con un estudio detallado del mismo. A continuación revisaremos los aportes de diferentes autores al respecto, luego, expondremos nuestro análisis y estudio comparativo del monumento, finalizando con el problema del contexto.





Dockstader (1964) ilustró el monumento de Cara Sucia en un libro general sobre el arte precolombino de Centroamérica. Consideraba el disco como una "OBRA MAESTRA MAYA".



Antecedentes de la investigación

En 1892, el historiador Santiago Barberena reportó el descubrimiento, cerca de la "aldea Cara Sucia", de un "hermosísimo disco de piedra, representativo del sol" y varias otras antigüedades; a su vez, trasladó el imponente monumento al Museo Nacional (Barberena, 1966: 248; Lardé y Larín, 1977: 106-107). Barberena exploró muchas regiones de El Salvador, especialmente, en el transcurso de su labor de delimitación política de la República.

Spinden (1915: 450, 472; fig. 77) publicó a su vez el "disco del jaguar", comparándolo con los monumentos de Santa Lucía Cotzumalguapa, que habían ganado gran fama por las numerosas exploraciones realizadas en esta zona de la costa Pacífica guatemalteca (cf. Perrot-Minnot, Arroyo y Chinchilla, 2006). El mismo autor menciona la existencia de montículos en Cara Sucia, sin más detalles.

Lothrop (1926: 325; 1933: 85-86) dibujó el Monumento 1 de Cara Sucia, y otras esculturas del mismo sitio, durante una visita a la familia Salaverría (dueña de la hacienda Cara Sucia) en

1925, en Ahuachapán. Este investigador comparó algunas de las piezas con otras de Chuitinamit (Sololá, Guatemala), deduciendo que sus autores pudieron ser pokomam. Aunque Lothrop mencionó la presencia de un sitio arqueológico en la hacienda Cara Sucia, no hay pruebas de que lo haya explorado.

Pocos años después, Richardson (1940: fig. 34, b) publicó un nuevo dibujo del disco, e incluyó éste en su estudio de las "esculturas no mayas de la América Central", comparándolo con otras piezas del occidente de El Salvador (*op. cit.*: 33, 34, a). Sin embargo, Richardson no situaba todos estos monumentos en la misma época, sugería más bien una evolución estilística.

Dockstader (1964: fig. 131) ilustró el monumento de Cara Sucia en un libro general sobre el arte precolombino de Centroamérica. Consideraba el disco como una "obra maestra maya".

En la misma década de los años 1960, Boggs realizó el primer reconocimiento del sitio de Cara Sucia, y posteriormente publicó las cuatro esculturas monumentales conocidas de este lugar (Boggs, 1976). El autor expuso que "el sitio

fue ocupado a través de unos mil años, durante los Periodos Clásico y Post-Clásico, a juzgar por el patrón de asentamiento del centro ceremonial, su escultura y cerámica. La escultura monumental sugiere una derivación estilística de los escultores de la región de Santa Lucía Cotzumalguapa" (op. cit.: 43).

En 1982-83, Amaroli (1984, 1987, 1996) dirigió excavaciones en Cara Sucia, y en 1986-87, realizó reconocimientos en la zona, gracias a una beca Fulbright. Dicho autor considera el "disco del jaguar" como un monumento del estilo Cotzumalguapa, comparándolo especialmente con el Monumento 14 (el "Tigre") de El Baúl, en la zona de Santa Lucía Cotzumalguapa (Amaroli, 1984: 18, y comunicación personal, 2001).

La cultura de Cotzumalguapa floreció entre 600 y 1000 d. C. (Clásico Tardío), en la costa Pacífica y las tierras altas de Guatemala, y en la costa occidental de El Salvador, caracterizándose sobre todo por su estilo escultórico, sus rasgos arquitectónicos y vasijas decoradas con una iconografía particular (Thompson, 1948; Parsons, 1969; Chinchilla, 1996; Hatch y Rubio, 1999). Los sitios más extensos conocidos (Bilbao, El Baúl) se ubican en la "zona nuclear" en la región de Santa Lucía Cotzumalguapa, Departamento de Escuintla en la costa Pacífica central de Guatemala.

Pero no todos los investigadores de las últimas décadas compartieron la idea de una relación con Cotzumalguapa. Fidias Jiménez (1972) comparaba el disco de Cara Sucia con las esculturas del occidente de El Salvador publicadas inicialmente por Richardson (1940) y que datan del Preclásico (Sharer, 1978; Demarest y Sharer, 1986: 215; Parsons y Jensen 1965:136; Parsons, 1986; Paredes Umaña, 2006). Andrews (1986: 234) creía

distinguir analogías con los relieves del Altar 1 de Quelepa (San Miguel, El Salvador), una gran pieza del Preclásico Tardío (500 a. C.-200 d. C.). Parsons (Parsons y Jensen 1965; Parsons:1986) relacionó los jaguares tallados en bulto de la Costa Pacífica de Guatemala con la iconografía Olmeca de la costa del golfo y posteriormente sugirió un fechamiento preclásico del Monumento 1 de Cara Sucia.

Análisis del monumento y estudio comparativo

La composición de la cara principal del disco de Cara Sucia es simétrica, y el estilo es sinuoso y relativamente realista. Notamos, sin embargo, que las orejas, los colmillos y la lengua del jaguar son desproporcionadas, un detalle importante para contemplar una "lectura" de la iconografía. Por otra parte, el relieve es muy saliente al nivel de los pómulos. La cara del jaguar es vista de frente, lo que le confiere una importancia real, mitológica y/o divina (cf. Baudez, 1999).

El tema del animal con la lengua de fuera es recurrente en la iconografía de Cotzumalguapa; lo vemos en los Monumentos 1, 9, 13, 19, 20, 79 y 86 de Bilbao, los Monumentos 4, 14, 54, 59 y 69 de El Baúl, el Monumento 9 de El Castillo (Santa Lucía Cotzumalguapa), la roca grabada de El Portal (Antigua Guatemala), la estela de Xecojil en Chimaltenango, (García, 1993: 431 y fig. 11) (ver ilustración 6 c) y un petroglifo de Chuitinamit (Lothrop, 1933: fig. 49). En el caso de las obras de Cotzumalguapa, podría tratarse de una reminiscencia de Teotihuacan (cf. Kubler, 1967: fig. 18), aunque ciertas esculturas zoomorfas preclásicas del occidente de El Salvador podrían exhibir el mismo rasgo. Durante el Periodo Clásico (aparte de las serpientes en la iconografía maya), las representaciones de animales con la lengua de fuera son poco frecuentes.



a) Disco de Cara Sucia.

Los motivos laterales han sido dibujados apartir de la fotografía y la descripción que hiciera Stanley Boggs

b) Disco de Pasaco.
Jutiapa, Guatemala



c) Estela de Xecojil,
Chimaltenango, Guatemala





a) Detalle del rostro Monumento 14 del El Baúl ("El Tigre"). Altura 1.65 m (con la espiga vertical: 1.94m) museo del Ingenio El Baúl, Santa Lucía Cotzumalguapa.
Foto: Federico Paredes Umaña
b) Monumento 86 de Bilbao. Altura 60cm.. Museo de la Finca Las Ilusiones. Santa Lucía Cotzumalguapa.
Foto: Alain Ichon.

El estilo del disco de Cara Sucia recuerda en particular los Monumentos 14 de El Baúl (El "Tigre") y 86 de Bilbao, dos esculturas en bulto que representan un jaguar erguido. Ambas piezas muestran el estilo de Cotzumalguapa, e incluso, el Monumento 14 de El Baúl exhibe la característica "corbata" de dicho estilo (Ichon y Cassier, 1975; Chinchilla, 1996). El disco de Cara Sucia parece ser una representación "en plano" del mismo jaguar, con la lengua salida, los pómulos salientes, los colmillos de fuera, los ojos redondos coronados por espesas arcadas en forma de media luna, y orejas parecidas. Notamos que los pómulos salientes son una convención generalizada en la iconografía de Cotzumalguapa.

Se conocen muchos discos de piedra en el territorio de la cultura de Cotzumalguapa, pero ninguno reproduce el tema del disco de Cara Sucia. Sin embargo, si se juntaran las grecas de la orilla del monumento, se obtendría un motivo cruciforme idéntico al del disco de Pasaco (Jutiapa, Guatemala), que provendría de La Nueva, un gran sitio ubicado a tan sólo 15 km al noroeste de Cara Sucia, y donde floreció la cultura de Cotzumalguapa (Estrada Belli y Kosakowsky, 1998). Es de notar además que la estela de Xecojil lleva una cruz tallada en profundidad que es independiente del diseño; aunque esta cruz es sólida, y no formada por grecas, podemos observar la asociación del motivo cruciforme y el felino que en este ejemplo acompañan cuatro cabezas de serpiente.

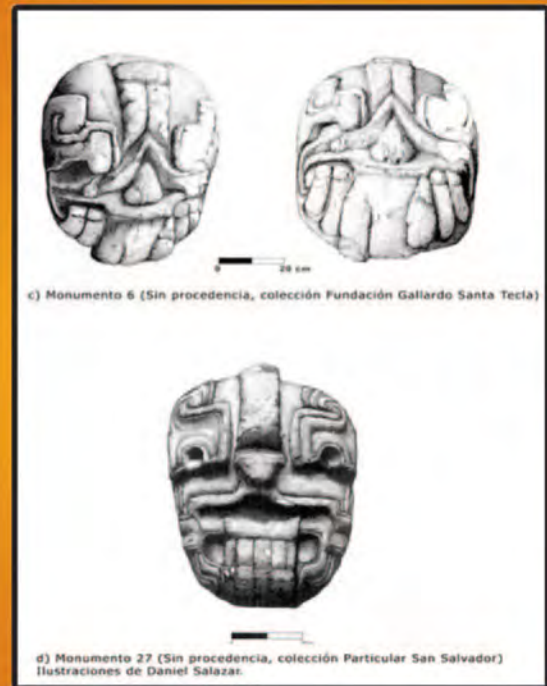
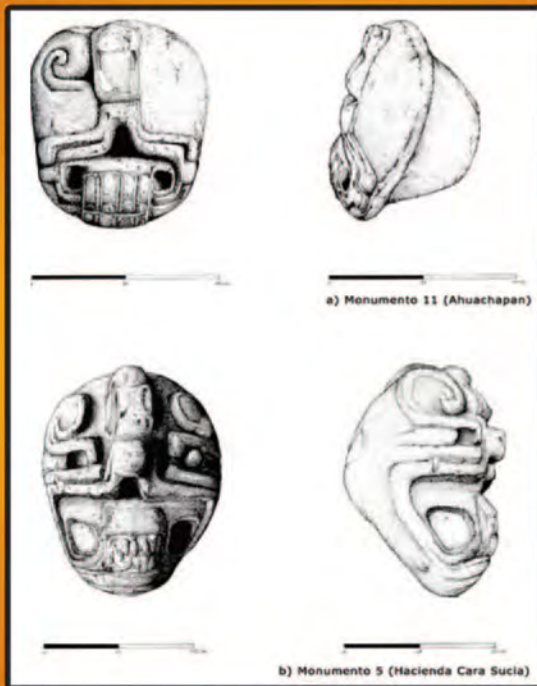
La relación del disco de Cara Sucia con las estilizaciones zoomorfas preclásicas del occidente de El Salvador, es relativa. A simple vista se advierten diferencias, además podemos preguntarnos si dichas piezas representan felinos (Richardson 1940; Parsons y Jensen 1965) únicamente o si por el contrario se trata de criaturas fantásticas ejecutadas por medio de fuertes estilizaciones (Bruhns y Amaroli 2002). El concepto dual de vida y muerte, los elementos antropomorfos y zoomorfos mezclados, la voluta que se proyecta sobre la cavidad ocular, las fauces y narices descarnadas y la cresta sagital propios de los monumentos Preclásicos, son elementos que no se miran en el disco de Cara Sucia. Por otra parte, el tipo de relieve es muy diferente: los profundos grabados y los diferentes planos de las piezas preclásicas no

tienen equivalente en el monumento de Cara Sucia. La talla en bulto de los motivos Preclásicos frente a la talla en disco parece establecer otra clara diferencia; salvo, por un ejemplar tallado en un disco ovalado sin marco y con una espiga horizontal en su parte posterior, procedente de Ahuachapan (Richardson 1940) (ver ilustración 5 a) (Fidias Jiménez atribuye en 1972; fig. 14 E este ejemplar a Cara Sucia, sin aclarar su fuente de información). Anteriormente hemos notado (Paredes Umaña, 2006) basados en las observaciones de Chinchilla (2002) que las espigas horizontales aparecen durante el período Clásico en las tierras altas de Guatemala, y continúan en uso durante el Posclásico; sin embargo falta probar la validez de tal noción en la arqueología del occidente salvadoreño.

En caso que la hipótesis anterior fuese válida, estaríamos ante un verdadero eslabón estilístico que puede vincular la iconografía Preclásica con la del disco de Cara Sucia. Abonando a este argumento, tenemos el monumento 22 de Chalchuapa, (ver ilustración 7) un ejemplo tardío que establece vínculos entre los ejemplos Preclásicos y las tallas del Período Clásico. Proviene del Grupo Tazumal, Estructura B1-4, es un fragmento de cabeza de jaguar tallado en andesita de grano burdo con espiga horizontal y fue localizado en las excavaciones de Stanley Boggs (Longyear 1944:60, Anderson y Sharer, 1978). Es un ejemplo bastante menos estilizado, por lo tanto más realista, como en el caso del disco de Cara Sucia, sin embargo conserva los elementos característicos de los ejemplos Preclásicos como son la cresta en la frente, y las fauces salientes en el eje axial, acompañadas de una cavidad o plano interior lateral. Mide 0.66 m de altura por 0.25 m de ancho y 0.39 m en profundidad. Se localizó fragmentado en un relleno del Clásico Tardío o el Posclásico Temprano. La cavidad nasal, de la cual emerge una nariz humanizada, es un concepto que podemos encontrar en el monumento 6 posiblemente del Período Preclásico (ver ilustración 5 c) y durante el Clásico en la región de Cotzumalguapa (ver ilustración 8).

Vale la pena agregar que existen otros ejemplares de estilo Preclásico atribuidos a la "Hacienda Cara Sucia". Un ejemplo es el

monumento 5 del nuevo inventario de escultura del occidente (Paredes Umaña, s.f.) (ver ilustración 5 b) según la ficha técnica del archivo digital VIA de la Universidad de Harvard, sin embargo debemos ser cautelosos con este dato pues dicho archivo contiene algunas imprecisiones. Otro ejemplar atribuido a Cara Sucia aparece reproducido en la tesis doctoral de R. Sharer (1968:438 Fig. 54 c), en el año de 1967 este monumento se encontraba en la bodega del Museo Nacional de Antropología según consta en los archivos del Proyecto Arqueológico Chalchuapa de la Universidad de Pennsylvania; a la fecha se desconoce su paradero. Además, existen varias analogías iconográficas con los ejemplares preclásicos, como la representación de la lengua de fuera que vemos en los monumentos 13,17,33 y 37 del nuevo inventario y los pequeños dientes centrales en los monumentos 11,26 y 27 (ver ilustración 5 d), sumado a los colmillos del monumento 6 (ver ilustración 5 c). Estamos ante una convención iconográfica muy particular en Mesoamérica, que atiende a dos regiones geográficas relativamente cercanas y focalizadas, por lo tanto creemos que la inspiración es directa, sin embargo reiteramos: no necesariamente contemporánea.



Estilizaciones Zoomorfas del Occidente de El Salvador

- a) Monumento 11 (Richardson lo atribuye a Ahua Chapán 1940:410. Fidas Jiménez lo atribuye a Cara Sucia 1972; fig 14 E)
 b) Monumento 5 (El archivo digital VIA de la Universidad de Harvard lo atribuye ala Hacienda Cara Sucia)
 c) Monumento 6 (Sin procedencia, colección Fundación Gallardo Santa Tecla)
 d) Monumento 27 (Sin procedencia, colección Particular San Salvador) Ilustraciones de Daniel Salazar.

Contexto

Lamentablemente, como lo vimos, no se sabe mucho de la procedencia del disco de Cara Sucia. Como lo expresa Amaroli (1996: 8), parece verosímil que la pieza provenga del sitio arqueológico llamado hoy Cara Sucia.

Cuando Boggs (1976) realizó su reconocimiento allí, hace unos 40 años, el lugar poseía 31 montículos en una superficie de 20 hectáreas. En la parte central del sitio se yergue una acrópolis de 60 x 50 m y 7 m de altura, soportando cuatro montículos. Justo al noreste de la acrópolis se nota una estructura en forma de palangana. El sitio muestra, además, dos pirámides (de 8 y 13 m de altura) y al menos un juego de pelota, en forma de I. Las grandes estructuras tenían un revestimiento de cantos rodados y estaban coronadas por superestructuras de bahareque. Alrededor de 60 entierros y varios depósitos ceremoniales fueron hallados por los saqueadores y las excavaciones arqueológicas (Amaroli, 1987).

En Cara Sucia se pueden apreciar grandes cantidades de cerámica, obsidiana y artefactos domésticos. Además del disco, otros 3 monumentos de piedra fueron hallados en el sector: dos esculturas serpentiformes que recuerdan piezas de La Nueva, y un monumento que representa un ser mitológico parecido al "Dios de la Muerte" de Cotzumalguapa. Se reportaron también esculturas portátiles, de las cuales se desconoce el contexto preciso (en un caso, una ficha no publicada de Boggs menciona que una pequeña cabeza de piedra, que recuerda piezas de Bilbao, fue encontrada en una tumba al oeste del sitio).

El Clásico Tardío es el período de auge del sitio (fase Tamasha de Amaroli, 1987); las esculturas muestran el estilo de Cotzumalguapa. No obstante, la ocupación de Cara Sucia inicia al menos en el Preclásico Medio (800-400 a. C.), y cobra importancia a partir del Preclásico Tardío, bajo la influencia de la zona de Chalchuapa (Amaroli, 1984: 17).

Cuando consideramos la cuestión de la procedencia del disco de Cara Sucia, cabe recordar, sin embargo, que el lugar estaba

rodeado por varios sitios menores: La Palma, Nueva York, La Cancha, La Caseta y El Chino (Amaroli, 1987; Perrot-Minnot, 2006). En los dos últimos lugares se distinguen grandes plataformas de hasta 5 m de alto, y en La Caseta (un sitio con fuerte ocupación durante el Preclásico Tardío y Clásico Tardío), hallamos este año un fragmento de escultura.

Como lo indicamos arriba, las piezas conocidas cuya iconografía se acercaría más a la del disco de Cara Sucia serían el Monumento 14 de El Baúl y el Monumento 86 de Bilbao, en la Zona Nuclear de Cotzumalguapa. Lamentablemente, ambas esculturas fueron halladas en el transcurso de excavaciones no controladas: el "Tigre" fue descubierto en los años 1930 por el entonces gerente del Ingenio El Baúl (Perrot-Minnot, Arroyo y Chinchilla, 2006), mientras que la escultura de Bilbao fue sacada a luz en 1974 por el dueño de la Finca Las Ilusiones, que estaba convirtiendo sus cafetales en cañales. Por fortuna, existe cierta documentación arqueológica de los contextos.

En el caso del Monumento 14 de El Baúl, proviene de la cumbre del Montículo 21, situado en la parte norte de la Acrópolis (Thompson, 1948 y notas de campo, 1942). El mismo montículo alojó el Monumento 27 (la imponente estela de los "jugadores de pelota"), ejecutada en el típico estilo de Cotzumalguapa (Ford, 1968), así como el Monumento 1 o "Estela Herrera". Esta estela temprana posee iconografía y textos jeroglíficos del Preclásico Tardío; no obstante, parece muy probable que haya sido recolocada durante el Clásico Tardío. Thompson (1948: 32) excavó al pie de la estela, y sólo encontró cerámica de la fase San Juan (Clásico Tardío); más tarde, Miles (1965: 261) realizó otra excavación, hallando algunos tiestos preclásicos (fase Arenal). Hoy, la casi totalidad de la cerámica que se puede observar en el cuerpo del Montículo 21 (partido por la mitad) data del Clásico Tardío.

El Monumento 86 de Bilbao estaba asociado con varias otras esculturas del estilo Cotzumalguapa, en una excavación practicada en la Acrópolis de dicho sitio (Ichon y Cassier, 1975), de lo cual se puede inferir que estaba en un contexto del Clásico Tardío.



Monumento 22
Chalchuapa



Detalle de monumento de
estilo Cotzumalhuapa que
presenta una nariz humana
y otra animal.

En cuanto a las esculturas zoomorfas del occidente de El Salvador recuperadas en excavaciones controladas, veremos que coinciden con contextos del Preclásico Medio y Tardío, por ejemplo en el Sitio Arqueológico Santa Leticia, ubicado en la sierra de Apaneca, departamento de Ahuachapán, donde se recuperaron dos ejemplares durante las excavaciones dirigidas por A. Demarest (1986). El monumento 5, un ejemplar fragmentado fue recuperado en la capa de Humus, cerca del monumento 2, uno de los tres barrigones monumentales que permanecían alineados sobre una terraza artificial, el monumento 4 fue encontrado en superficie, aparentemente habría rodado por una pendiente. El sitio consiste de una sola fase de ocupación. Las fechas de radiocarbono indican que el asentamiento podría haber estado en uso a finales del Preclásico Medio y durante el Preclásico Tardío, es decir del 500 a.c. al 100 d.c.

La zona arqueológica de Chalchuapa ha aportado también información de contextos controlados, el monumento 3 de Chalchuapa localizado en el grupo arquitectónico conocido como El Trapiche es un monumento fragmentado, que mide 0.80 m de ancho y presenta una superficie cóncava en su parte posterior, muestra la porción superior del rostro de un personaje que lleva una cresta en su frente, los tradicionales motivos de espiral o ceja arremolinada arriba de la cavidad ocular, un ojo vacío y un ojo vivo; muestra además la nariz descarnada con dos cavidades. Fue ubicado en contexto sellado inmediatamente abajo del rasgo 20, una capa de ceniza volcánica que marca el abandono de la estructura E3-1 1, la estructura más importante del grupo El Trapiche, con una altura en su fase final de 24 metros sobre la plaza. El fechamiento planteado para el contexto es el Final del Preclásico Tardío (Protoclásico) (Sharer 1978 V1 61-69).

En el 2006 fue localizado otro ejemplar asociado a un complejo Estela-Altar formado por una columna basáltica prismática y un altar masivo al pie de la escalinata de la estructura 5 en Casa Blanca, Chalchuapa, durante los trabajos de Shinya Kato, voluntario de la Cooperación Japonesa en El Salvador. El contexto permanece en estudio, pero parece apuntar al Preclásico Tardío.

El disco de Cara Sucia constituye uno de los monumentos más emblemáticos de las culturas prehispánicas de El Salvador, y ha sido objeto de controversias; no obstante, nunca había sido objeto de un estudio específico.

El sitio arqueológico Tapalshucut, en Izalco, departamento de Sonsonate, aporta un conjunto triádico del estilo en cuestión descubierto en 2002 (Escamilla 2002, Brhuns y Amaroli 2002) durante los trabajos de construcción de una escuela. El sitio nunca ha sido excavado formalmente, y consiste de al menos tres montículos sobre una planicie presuntamente artificial. Brhuns y Amaroli reportan la asociación de este hallazgo con cerámica del grupo Cutumay, del Complejo Cerámico Colos (900-750 a.C.).



Vemos pues que el origen de las estilizaciones zoomorfas del occidente de El Salvador data del Período Preclásico y se extiende entre tierras arriba de los 1000 msnm y la planicie de la costa pacífica. Datos derivados de la investigación de los contextos sugieren además una asociación triádica, como en el caso de Tapalshucut, Izalco, y Apaneca, en la cordillera de Ahuachapán. No es casualidad su asociación con otro motivo que refleja comportamientos triádicos, nos referimos a los barrigones de Santa Leticia (Chinchilla 2002, Paredes Umaña 2006); sin embargo, estos aspectos exceden los límites de el presente estudio y deberán ser abordados en otro espacio.

Conclusión

El disco de Cara Sucia constituye uno de los monumentos más emblemáticos de las culturas prehispánicas de El Salvador, y ha sido objeto de controversias; no obstante, nunca había sido objeto de un estudio específico.

Como consecuencia del presente estudio, que toma en cuenta la iconografía, el estilo, el tipo de monumento y grabado, así como los escasos datos contextuales, el famoso disco aparece como una obra de la cultura de Cotzumalguapa, asemejándose especialmente a los Monumentos 14 de El Baúl, 86 de Bilbao y la estela de Xecojil.

Hemos presentado las analogías que guardan el arte de Cotzumalguapa y las esculturas Preclásicas del occidente de El Salvador, además hemos establecido sus diferencias y su distancia cronológica. No nos debe extrañar la presencia de rasgos tempranos en la iconografía de Cotzumalguapa: es un caso relativamente común. Lo "reaccionario" de la cultura del Clásico Tardío se manifiesta también en el reuso o la recolocación de monumentos preclásicos en varios sitios (El Bául, Bilbao, Palo Gordo, probablemente La Nueva, etc.), pero también debemos considerar la posibilidad de que monumentos de inspiración Preclásica hayan sido producidos durante el Clásico Tardío. Los

ejemplares con espigas horizontales siguen siendo un argumento en favor de esta hipótesis.

La técnica de la "lectura iconográfica", resulta de suma importancia para el estudio comparativo y la interpretación de los grabados. El disco de Cara Sucia confirma la importancia de la figura del jaguar en la entidad de Cotzumalguapa, donde el animal estaba probablemente asociado al poder del rey, el sacrificio humano y la fertilidad de la tierra. El simbolismo del felino no era necesariamente el mismo más de cinco siglos antes, en el Preclásico Tardío.

BIBLIOGRAFÍA

AMAROLI, Paul 1984 « Cara Sucia : nueva luz sobre el pasado de la costa occidental de El Salvador ». En: *Universitas* : 15-19. Sonsonate.

1987 Informe preliminar de las excavaciones arqueológicas en Cara Sucia, departamento de Ahuachapán, El Salvador. Informe entregado a la Dirección del Patrimonio Cultural. San Salvador.

1996 Recursos Culturales del Parque Nacional El Imposible : Evaluación y Recomendaciones. Informe, Green Project. San Salvador.

BARBERENA, Santiago 1966 *Historia de El Salvador*. Tomo I. 2a. edición. Ministerio de Educación. San Salvador.

BAUZEZ, Claude-Francois 1999 « Le roi maya en face ». En : *Journal de la Société des Américanistes*, t. 85 : 43-66. Paris.

BOGGS, Stanley H. 1976 « Las esculturas espigadas y otros datos sobre las ruinas de Cara Sucia, departamento de Ahuachapán ». En : *Anales del Museo Nacional « David J. Guzmán »*, nos. 42-48 : 37-56. Ministerio de Educación. San Salvador.

BRHUNS, Karen Olsen y Paul AMAROLI 2002 « 'Jaguar Face' Sculptures found in El Salvador ». En *Mexicon* Octubre Vol XXIV: 91 Berlin.

CHINCHILLA, Oswaldo 1996 *Settlement Pattern and Monumental Art at a Major Pre-Columbian Polity: Cotzumalguapa, Guatemala*. Vanderbilt.

CHINCHILLA, Oswaldo 2002 « Los barrigones de Mesoamérica ». En: *Precolombart*, 4/5, 01-02: 8-23. Asociación de Amigos del Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino, Barcelona.

DEMAREST, Arthur A 1986 *The Archaeology of Santa Leticia and the Rise of Maya Civilization*. MARI publication 52.

DEMAREST, Arthur A. y Robert J. SHARER 1986 "Late Preclassic Ceramic Spheres, Culture Areas and Cultural Evolution in the Southern Highlands of Mesoamerica". En: *The Southern Periphery of Mesoamerica* (E. Shortman y P. Urban, ed.). University of Texas Press. Austin.

DOCKSTADER, Frederick J. 1964 *Indian Art in Middle America*. New York Graphic Society, Greenwich.

ESCAMILLA, Marlon S.F. Informe de inspección en Tapalshucut, Izalco. 2002. Departamento de Arqueología CONCULTURA. El Salvador.

ESTRADA BELLÍ, Francisco y Laura KOSAKOWSKY 1998 « Survey in Jutiapa, Southeastern Pacific

Guatemala, 1997 ». En : *Mexicon*, vol. XX : 55-59. Berlin.

FIDIAS JIMENEZ, Tomás 1972 « Los olmecas de El Salvador y sus relaciones mesoamericanas ». En : *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, t. XLV, no. 1-4 : 106-126.

GARCIA, Edgar Vinicio «Esculturas y patrón de asentamiento en Chimaltenango ». En: VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1993: 429-442; pág. 431 y fig. 11).

FORD, James B. 1968 "A Stela at El Baul". En: *Archaeology*, Vol. 21, no. 4: 298-300.

HATCH, Marion P. y Rolando RUBIO 1999 « Arqueología de Cotzumalguapa ». En : *Historia General de Guatemala*, tomo 1 : 171-190. Fundación para la Cultura y Desarrollo. Guatemala.

ICHON, Alain y Jacques CASSIER 1975 " Découvertes récentes à Bilbao, Escuintla (Guatemala) ". En : *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, t. 39 : 13-25. Genève.

KUBLER, George 1967 *The Iconographie of the Art of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks. Washington.

LARDE, Jorge 1926 « Índice provisional de los lugares del territorio salvadoreño en donde se encuentran ruinas u otros objetos de interés arqueológico ». En : *Revista de Etnología, Arqueología y Lingüística*, t. 1, nos. 3 y 4 : 213-221. San Salvador.

LARDE Y LARIN, Jorge 1977 *Toponimia autóctona de El Salvador occidental*. Ediciones del Ministerio del Interior. San Salvador.

LONGYEAR, John 1944 *Archaeological Investigations in El Salvador*. En : *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. IX (2). Harvard University, Cambridge.

LOTHROP, Samuel K. 1926 « Lista de sitios arqueológicos de El Salvador ». En : *Revista de Etnología, Arqueología y Lingüística* (Ministerio de Educación), t. 1, no. 5 : 325-328. San Salvador.

1933 *Atitlan. An Archaeological Study of Ancient Remains on the borders of Lake Atitlan, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Pub. 444. Washington.

MILES, Suzanne 1965 " Sculptures of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs ". In : *Handbooks of Middle American Indians* (Wauchope et Willey, coord.), Vol. 2, art. 10 : 237-275. University of Texas Press. Austin.

PAREDES UMAÑA, Federico 2006 Estilizaciones zoomorfas del occidente de El Salvador: un tipo escultórico del período preclásico. Ponencia presentada en el XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala (24-28 de julio). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

PARSONS, Lee A. y Peter JENSON, 1965 *Boulder Sculpture on the Pacific Coast of Guatemala*. *Archaeology* 18 : 132-44

PARSONS, Lee A. 1967 *Bilbao, Guatemala. An Archaeological Study in the Cotzumalhuapa, Pacific Coast Region*. Vol. 1. Milwaukee Public Museum Publications in Anthropology, 11. Milwaukee.

1969 *Bilbao, Guatemala. An Archaeological Study in the Cotzumalhuapa, Pacific Coast Region*. Vol. 2. Milwaukee Public Museum Publications in Anthropology, 12. Milwaukee.

1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 28. Dumbarton Oaks. Washington.

PECCORINI, Attilio 1913 « Algunos datos sobre arqueología de la República del Salvador ». En : *Journal de la Société des Américanistes*, t. 10 : 173-180. Paris.

PERROT-MINNOT, Sébastien 2006 Proyecto Arqueológico Cara Sucia. Informe entregado al Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA). San Salvador.

PERROT-MINNOT, Sébastien, Bárbara ARROYO y Oswaldo CHINCHILLA 2006 El Museo del Ingenio El Bául, Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla : su origen y desarrollo. Ponencia presentada en el XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala (24-28 de julio). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

RICHARDSON, Francis B. 1940 « Non-Maya Monumental Sculpture of Central America ». En : *The Maya and their Neighbors* : 395-416. New York.

SHARER, Robert 1978 *The Prehistory of Chalchuapa*.

SPINDEN, Herbert 1915 « Notes on the Archaeology of El Salvador ». En : *American Anthropologist*, 17.

THOMPSON, J. Eric S. 1948 *An Archaeological Reconnaissance in the Cotzumalhuapa Region, Escuintla, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Contribution 44. Washington.



VALERO LECHA

De mi actividad como investigador, pocos recuerdos permanecen fijados en mi memoria con tanta fuerza como son los concernientes a la figura del pintor Valero Lecha Alquézar, de quien realicé una entusiasta labor de búsqueda documental, junto con una exhaustiva catalogación de sus principales obras, para lo cual tuve que viajar a distintos países de Europa y de América, pero sobre todo a esta hermosa y querida tierra de la República de El Salvador, que en aquel tiempo –era el verano de 1989- todavía se encontraba inmersa en una sangrienta guerra civil.

Ello no obsta para que tuviera la gran fortuna de contar con la inestimable colaboración de la familia Lecha, así como con la valiosa ayuda de mi esposa, la Dra. María Isabel Sepúlveda Sauras, quien fue la responsable de llevar a cabo la labor fotográfica de tan interesante proyecto. Para todo ello, además, dispusimos de la financiación del Excmo. Ayuntamiento de Alcorisa (Teruel), pueblo natal del pintor, al ser ésta la institución que nos concedió una beca con el objetivo fundamental de recomponer la biografía y trayectoria profesional de un artista que era aclamado en tierras centroamericanas como el padre de la actual pintura salvadoreña, mientras que en su patria chica era completo desconocido, hasta el punto de que nunca habíamos oído hablar de su persona en el Departamento del Arte de la Universidad de Zaragoza. No obstante, pronto nos dimos cuenta –al contemplar algunos de los dibujos y óleos que se conservan en tierras turolenses- que estábamos ante un pintor de una extraordinaria valía, como ya habíamos supuesto –con muy buen ojo crítico- un antiguo profesor de la localidad de Alcorisa, llamado Guillermo Abad Canós, a quien le cabe el honor de haber sido el auténtico impulsor de su descubrimiento en España.

APUNTE BIOGRAFICO Y PROFESIONAL

Dr. Luis Pano Gracia
Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza, España.

FOTOGRAFÍAS

Osmín Herrera, CONCULTURA



Los Vientos de Octubre - 1974 - Óleo Sobre Lienzo.
119x160 cms - Colección Privada



▲
**Estudio de los
vientos de Octubre**

▲
Retrato de Máxima
1941
Óleo sobre lienzo
40-24 cms
Colección Privada



De la biografía de Valero Lecha, que en ciertos momentos adquiere tintes épicos, me gustaría recordar que nació el 4 de marzo de 1894, en el seno de una familia muy modesta, con la mala fortuna de que a la edad de nueve años quedó huérfano de padre. Las privaciones de su época infantil -tal y como se puede suponer- fueron constantes, por lo que no es de extrañar que a la edad de diecisiete años se embarcara en un buque de la Real Transatlántica Española que tenía como destino la ciudad de Buenos Aires, siendo en esta gran metrópoli en la que comenzó su andadura artística como pintor de escenarios teatrales, una actividad que le permitió viajar por casi toda Hispanoamérica. Sin embargo, su auténtica vocación era la de convertirse en un auténtico pintor profesional, por lo que en 1931 regresó a España con el ánimo de recibir una sólida formación pictórica, contando en Madrid con el fecundo magisterio del gran pintor D. Cecilio Plá y Gallardo, quien se acaba de jubilar como profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Naranjas y tapados

1940 - Óleo sobre lienzo
100x100 cms - Colección Privada

Guineos y majonchos

1958 - Óleo sobre lienzo
111x112 cms - Colección Privada

Las enseñanzas del maestro Plá dieron pronto su fruto y, en 1935, realizó su primera gran exposición en la capital de España, que fue muy bien acogida por la crítica y el público, e incluso tuvo ofertas expositivas en otras ciudades españolas; si bien, la proximidad de la Guerra Civil le iba de llevar de nuevo hacia América, fijando su residencia en la República de El Salvador, un país en el que no sólo se convirtió en un gran maestro de los pinceles, sino que además fue el fundador de una Academia de Dibujo y Pintura que permanecía en activo durante más de treinta años (1937 - 1969).

Muchas de las enseñanzas que transmitió en su Academia de San Salvador provenían a su vez del gran Cecilio Plá y Gallardo, amigo de Sorolla y un buen ejemplo del luminismo valenciano, de quien Valero Lecha había aprendido con esmero la pintura del natural, convirtiéndose así en el referente de cientos de muchachos salvadoreños que, sin distinción de sexo ni de procedencia social, recibían sus lecciones con un increíble entusiasmo. Los mismo principios de honestidad y de entrega total hacia la pintura los aplicaba a sí mismo, y a pesar de que fue excesivamente responsable a la hora de mostrar sus obras en público, obtuvo un rotundo éxito en la exposición del Casino Juvenil Salvadoreño (1944), donde

muy pronto vendió todos los cuadros, al mismo tiempo que obtenía el reconocimiento unánime hacia su faceta como pintor. Con posterioridad al año 1944, el maestro Lecha siguió sin prodigarse en este tipo de acontecimientos artísticos, a excepción de alguna pequeña exposición individual y, sobre todo, de la celebración de la Gran Antología que se le brindó en 1976 en la Sala Nacional del Parque Cuscatlán, en pleno centro de la ciudad de San Salvador.

De su actividad como dibujante nos ha quedado una impresionante galería de retratos que casi siempre reproducen a personajes de las clases populares salvadoreñas, hombres y mujeres a las que el pintor sabía representar con una extraordinaria dignidad; la cronología de estos dibujos abarca el período comprendido entre 1939 y 1975, aunque su fase más depurada se puede situar en la década de los años cincuenta. El virtuosismo de Valero Lecha se materializa también en los trabajos que realizó con la técnica del óleo, según se pone de manifiesto en las composiciones indigenistas que están integradas por una o más figuras humanas (casi siempre de cuerpo entero y ante un fondo de paisaje tropical), y cuyas mejores piezas se datan cronológicamente entre 1937 y 1944.

Exposición "El vuelo de los Discípulos" (grandes pintores salvadoreños, alumnos de Valero Lecha)



San Avilés
Obelisco
1980

Enrique Aberle
"Muelle de
Acajutla"
Sin Fecha.



Bernardo Crespín
Autorretrato
1973



Conchita Kuny MENA
El Asedio de Isabel
2004

Asimismo, y dentro de sus trabajos al óleo, destacan los números bodegones que el maestro acometió durante los años que estuvo al frente de su Academia de Dibujo y Pintura, los cuales servían también de modelo para sus alumnos, así como un buen número de paisajes pintados del natural, donde la agudeza de su retina, junto con su innato sentido para el color, hicieron posible el milagro de saber captar todas y cada una de las gamas cromáticas del mundo tropical, o si se prefiere, sus esencias y valores plásticos más profundos.

Hasta aquí la producción más académica y conocida del pintor. Pero también cabe destacar que los primeros síntomas de una renovación pictórica en su producción se remontan al año 1949, comprobándose que durante el período entre 1949 y 1970 se suceden una serie de pequeñas composiciones en las que surgen, en un primer plano muy cercano al espectador, los rostros de unos personajes que se definen ante todo por su marcado carácter expresionista y los colores fauvistas. De igual modo, el género del paisaje fue objeto de ensayos e investigaciones por parte del artista, en concreto durante la etapa comprendida entre 1960 y 1965, cuando somete a las especies tropicales a un interesante proceso de geometrización, recurriendo a múltiples planos compositivos y a un impactante cromatismo. Sin olvidarnos tampoco de la existencia de un conjunto de obras de principios de los años sesenta, muy poco conocidas por el gran público, en las que el color se convierte en el protagonista principal de las mismas, reflejando sus conocimientos acerca de las vanguardias pictóricas norteamericanas, a la vez que se ponen de manifiesto el interés que tuvo por experimentar con las nuevas propuestas de la abstracción. Ahora bien, lo anterior no quita para que, en más de

una ocasión, el viejo maestro volviera a retornar a esa pintura figurativa que él tanto amaba, según se refleja en los grandes lienzos de la serie "Los vientos de octubre" (lo más significativos están fechados en 1973 y 1974).

Valero Lecha Alquézar, que falleció en San Salvador el 20 de agosto de 1976, es considerado hoy en día como una de las figuras más relevantes e influyentes de la actual pintura salvadoreña, con discípulos tan importantes como Raúl Elas Reyes, Noé Canjura, Julia Díaz y Rosa Mena Valenzuela.

Tan querido como admirado, es sabido que recibió en vida las más prestigiosas condecoraciones que se le pueden conceder a un artista, incluido el título de Doctor Honoris Causa por la prestigiosa Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas". Pero además, y años después de su fallecimiento, se le rendía en su querida Alcorisa un merecido homenaje y se presentaba el libro que daba a conocer mis investigaciones sobre este gran pintor y maestro; era el año 1995 y el Centro Cultural de la Villa pasó a denominarse con el nombre de Valero Lecha. A ello se ha sumado otro proyecto no menos interesante, que se celebra en este verano en el que se cumple el XXX aniversario de su fallecimiento, lo que ha dado pie para la elaboración en San Salvador de un programa-homenaje en el Jardín de las Artes de San Salvador. El recuerdo a este personaje universal, que un día quiso convertirse en un gran artista de los pinceles, no sólo nos ha reunido de nuevo en esta tierra que él tanto amó, sino que hemos vuelto a comprobar que su vida y su obra siguen siendo un hermoso referente para todos nosotros: tanto salvadoreños como españoles.



(figura 1) Mapa que localiza el sitio arqueológico de Joya de Cerén y las áreas de investigación geofísica designadas con las letras A,B,C,D,E.

EN BÚSQUEDA DEL LÍMITE OCCIDENTAL DEL SITIO ARQUEOLÓGICO

Payson Sheets • Anne Sheehan • Christine Dixon • Joya Tetreault • Errin Séller.

EL SITIO ARQUEOLÓGICO JOYA DE CERÉN

El sitio Joya de Cerén es el pueblo antiguo mejor conservado que se ha encontrado en América (desde Alaska hasta Chile). La razón principal de la extraordinaria preservación del sitio se debe a una abertura volcánica cercana —Loma Caldera—, que se abrió por debajo del río Sucio, enterrando profundamente, bajo capas de ceniza volcánica, a todo el sitio (Miller 2002).

Algunas de las capas de ceniza se preservaron en el sitio porque eran el resultado de explosiones de vapor, cuando los magmas calientes hicieron contacto con el agua del río. La ceniza húmeda (100° C) cubrió las plantas que crecen en los campos agrícolas (y otras cosas), conservando sus formas durante catorce siglos hasta hoy. Cada explosión de vapor fue lo suficientemente violenta como para hacer saltar el agua fuera del río y, así, cada capa de ceniza húmeda fue seguida por una capa de ceniza seca caliente que caía sobre ella. Cualquier partícula que caía, que fuera más grande que el huevo de una gallina, estaba a una temperatura mayor de 575° C; era, pues, magma caliente que se esparcía por el aire.

Cuando estas partículas calientes cayeron, y penetraron los techos de paja de los edificios del lugar, únicamente se quemó la parte inferior. La parte superior estaba ya cubierta con ceniza

húmeda y, por tanto, no se quemó. Cuando la ceniza se acumuló, en esas dos primeras fases, y, especialmente en la tercera fase, los techos colapsaron y el fuego se extinguió. Desde aquel momento, hasta el final de la erupción (quizás unos pocos días), las capas se acumularon hasta que el pueblo fue sepultado por unos cinco metros de ceniza volcánica (Cobos y Sheets 1997). El entierro súbito selló el pueblo como una ‘cápsula del tiempo’ hasta que arqueólogos de la Universidad de Colorado descubrieron el sitio y reconocieron su importancia en 1978 (Sheets 2006).

Las excavaciones y análisis de artefactos (y áreas de actividad) desde 1978 resultaron en el descubrimiento de cinco tipos de áreas (figura 1). Estas son: residencias privadas, un área pública, un baño sauna semipúblico, un complejo religioso y zonas agrícolas. Brevemente revisamos estas áreas y, una reciente investigación, realizada por Payson Sheets (inédita), señala que los residentes de Joya de Cerén pertenecían a la etnia maya. La arquitectura y los artefactos indican que no son lencas, xinca u otra etnia de América Central. Los mayas se expandieron en la zona occidental y central de El Salvador, viniendo del Norte y del Oeste, a medida que ecológicamente se fue recuperando la zona después de la catastrófica erupción de Ilopango en el siglo 6 D.C.



(figura 2) Cada vivienda tenía por lo menos un dormitorio, una bodega y una cocina. Reconstrucción de la vivienda 1 por computadora electrónica.

LA ARQUITECTURA DE BAJAREQUE ERA ALTAMENTE RESISTENTE A LOS TERREMOTOS; EN CONTRASTE CON LA ARQUITECTURA DE BLOQUES DE ADOBE SIN REFORZAR DEL PERIODO COLONIAL ESPAÑOL.

RESIDENCIAS PRIVADAS

Se han excavado la totalidad o partes de cuatro residencias privadas (Sheets 2006). Cada vivienda tenía al menos tres estructuras principales: un dormitorio, una bodega y una cocina (figura 2). Construir edificios funcionales era característico del valle de Copán en el periodo Clásico medio, contemporáneo con Joya de Cerén, y ese modelo todavía es característico de la tradición Chorti maya que aún vive al norte de Copán (Wisdom 1940).

La arquitectura de bajareque era altamente resistente a los terremotos; en contraste con la arquitectura de bloques de adobe sin reforzar del periodo colonial español. En Joya de Cerén, los edificios públicos —y especialmente las estructuras religiosas— fueron construidos para ser menos resistentes a los terremotos (por razones que, sin duda, eran importantes; pero que nosotros no entendemos en la actualidad). Las personas que vivían en estos edificios tenían amplios espacios bajo los techos y dentro de las paredes, y, aún más espacio, debajo de los bordes y afuera de las paredes.

Cada vivienda tenía su propio incensario (para quemar incienso de copal), indicando claramente la importancia que la religión tenía en cada familia. Cada vivienda tenía más de setenta vasos de alfarería; la mayoría con fines utilitarios (para cocinar o almacenar) (Beaudry-Corbett 2002). Se fabricaban localmente dentro del pueblo o en el valle cercano. Alrededor de un 20% de esta alfarería eran tios policromados para servir comida y bebida; y, probablemente, se fabricaron en el valle de Copán (o quizás en el área de Chalchuapa).

Asimismo, cada casa tenía más o menos una docena de hojas prismáticas de obsidiana — hechas con obsidiana de Ixtepeque— manufacturadas en alguno de los muchos sitios de la élite en el valle de Zapotitán. El artefacto más sofisticado que cada casa poseía era un hacha de jade, procedente de Motagua, Guatemala (Sheets 2002). Eran muy difíciles de hacer, pero con el uso apropiado, durarían muchos años. Sorprendentemente, estas hachas se sostenían con la mano sin estar adheridas a un soporte de madera.

EL ÁREA PÚBLICA

En el centro del pueblo había una larga plaza hecha de arcilla endurecida, que medía aproximadamente 20 o 30 metros, y presumiblemente se usaba para demostraciones públicas (Gerstle 2002). La estructura 3 (figura 3), evidentemente usada con propósitos políticos, era el límite de la plaza en el lado oriental. El edificio más grande en el pueblo estaba construido sobre una plataforma maciza, con sólidas paredes de tierra y un tejado de paja grande. Nosotros creemos que el edificio se usó para resolver los conflictos dentro de la comunidad. Según la arquitectura maya, las largas bancas en el cuarto de enfrente significaban la 'autoridad'. Probablemente las autoridades del pueblo se sentaban en las bancas para oír a las partes en conflicto y, después, proclamaban la solución.

La estructura 13 marca el límite Sur de la plaza, y, aunque un poco más pequeña que la estructura 3, se construyó con el mismo tipo de sólidas paredes de tierra. Sólo dos pequeñas excavaciones de prueba tocaron el edificio; pero desde entonces sabemos que está repleto de artefactos, en contraste con la estructura 3. Su función no se comprenderá hasta que se excave totalmente.

EDIFICIO SEMI-PÚBLICO: EL BAÑO SAUNA.

Al Sur de la vivienda 2 encontramos una notable estructura: un baño sauna (McKee 2002). Conocida como la estructura 9 (figura 4), creemos que tenía una función semi-pública, ya que podía sentar aproximadamente a diez personas. Es mucho más grande que los saunas construidos y usados por los mayas tradicionales



de Guatemala de ahora. Tiene un fogón en el centro y, después de encenderlo y calentarlo, vertían el agua para producir el vapor en el interior. Las personas se podían sentar en la banca que rodeaba el fogón. Las paredes estaban hechas de tierra sólida y fue muy emocionante observar el diseño del techo: ¡era un domo hecho de bajareque! Los libros de historia de la arquitectura dan crédito a los romanos antiguos por inventar la arquitectura de domo (abovedada); pero ahora hay que dar crédito a los antiguos arquitectos de Joya de Cerén por desarrollar, de forma independiente, este elemento arquitectónico sofisticado. El domo de bajareque tenía un techo de paja arriba, para protegerlo de los elementos. El uso del baño sauna probablemente habría incluido limpieza física así como limpieza espiritual (y, también, la curación), basado en los usos mayas tradicionales de hoy. Cuatro asientos de piedra, con respaldos de laja inclinados, y una larga banca de tierra afuera, se utilizaba, probablemente, para rituales y para enjuagarse antes y/o después de estar en el sauna.



(figura 3) Estructura 3, edificio público en frente de la plaza de la comunidad. Payson Sheets y Larry Conyers dirigiendo la exploración geofísica con un instrumento de radar que penetra la tierra.
(figura 4) Estructura 9, el sauna, al Sur de la casa 2.

(figura 5) Estructura 10, el edificio religioso y de festividades de la comunidad. Payson sheets sentado al frente.

(figura 6) Estructura 12, el edificio construido para la adivinación. Reconstrucción por computadora. Notar las ventanas de celosía al frente y atrás.



EL COMPLEJO RELIGIOSO (Sheets 2006).

Las estructuras 10 y 12 configuran un complejo de edificios religiosos en la elevación más alta dentro del sitio y justo a la orilla del río. Para los mayas la 'elevación' significó una gran proximidad a los 'cielos'; y el 'agua' significó 'dar vida y sostenido crecimiento' a la gente, animales y plantas. Ambos edificios tenían respectivamente el nivel de piso más alto, yendo del exterior hacia el cuarto que está más adentro. Curiosamente, por razones desconocidas, los dos edificios tenían aspectos de una construcción que era deliberadamente frágil y, por tanto, vulnerable a los terremotos.

Ambos edificios se pintaron de blanco con decoración roja. Los miembros de la vivienda 1 mantenían estructuralmente y funcionalmente a los dos edificios. Las herramientas para la construcción y mantenimiento de éstos estaban en esta vivienda 1 y, asimismo, éstos al parecer prestaron sus 'tapiscadores' y mucha de su alfarería a la estructura 10 (figura 5) para la ceremonia que se estaba realizando en el momento de la erupción de Loma Caldera. De hecho, parece que los lugareños habían atado las puertas delanteras de sus casas y habían salido para la ceremonia, sin volver nunca a sus casas. En base a lo encontrado en la estructura 10, la ceremonia se centró en el ciervo y en el

sangramiento. Una hoja de obsidiana tenía residuos de sangre humana y el pigmento rojo de achiote simboliza todavía a la sangre humana entre los mayas tradicionales de la actualidad. Un tocado de cráneo de ciervo, decorado en blanco y rojo, con un cordón para atarlo a la cabeza de algún participante se encontró en un estante alto. Muchos huesos de ciervo (huesos largos y escápulas) también estaban adentro. Los mayas de la actualidad celebran la ceremonia del 'Cuch' para dar gracias por la cosecha de maíz y usan el ciervo como símbolo de la fertilidad de la naturaleza. La erupción volcánica golpeó a Joya de Cerén cuando el maíz había madurado y los lugareños daban gracias en la ceremonia pública. El grado de continuidad cultural es notable después de 1400 años.

El otro edificio religioso, la estructura 12 (figura 6), se construyó para la 'adivinación'. Los españoles creían que la adivinación era trabajo del diablo y trataron de eliminarla. En este sentido, fue emocionante para nosotros descubrir un edificio construido para apoyar la adivinación públicamente. Y basado en las asociaciones del género de los artefactos traídos al edificio, para el pago por los servicios, parece que era una mujer la que 'adivinaba'. Es probable que ella fuera miembro de la vivienda 1.

El proceso de adivinación transcurría cuando probablemente una persona se acercaba al frente del edificio y se comunicaba con la adivinadora a través de la ventana de celosía. Si ella aceptaba la demanda, esa persona daría la vuelta hacia la derecha y se dirigía a la parte de atrás del edificio. Entretanto, la 'adivina', caminaría del cuarto Norte al cuarto de la parte de atrás en el piso más alto, llevando consigo su colección de minerales o frijoles. Ella lanzaría al suelo estos objetos y leería el patrón. El cliente se informaría del resultado a través de la ventana de celosía de atrás.

LAS ZONAS AGRÍCOLAS (Sheets y Woodwar 2002).

Se han descubierto muchas zonas agrícolas en Joya de Cerén. La más común es la milpa de maíz que rodea cada casa. Al momento de la erupción el maíz había madurado, y las plantas se habían doblado para ayudar a que se secaran (figura 7). De tres a cinco plantas crecieron en el risco de la colina, con un espacio de casi un metro entre ellas, con una productividad impresionante estimada en más de 5800 kilogramos de maíz seco por hectárea. De esta manera, una familia producía, en un año

promedio, la mayoría del maíz que necesitaba en los terrenos adyacentes a su casa y, el resto, lo producía en los terrenos afuera del pueblo.

Antes de que hiciéramos la investigación descrita más abajo en el 2005, no habíamos descubierto ninguno de esos campos agrícolas. El maíz había madurado en el campo, y era el comienzo de plantar frijoles, esto indica que la erupción de Loma Caldera debió ocurrir en medio de la estación lluviosa, probablemente en agosto. Si no hubiera ocurrido la erupción, en esa fecha, las milpas probablemente tendrían calabazas y frijoles plantados de varios días o semanas, así como también un segundo plantado de maíz.

Un jardín de cocina se encontró inmediatamente al Oeste de la cocina de la casa 1. Una variedad de plantas estaba creciendo en el jardín: Xanthosoma (la malanga), Manioc (yuca), cebadilla y piñuela. Nos sorprendió encontrar mucho más malanga creciendo que yuca. La cebadilla es una planta medicinal usada actualmente en las áreas tradicionales (indígenas) de Centroamérica para problemas estomacales. La piñuela se usó como comida y como bebida en 'atole'.

Un jardín de maguey (agave) de unas setenta plantas se conservó al Sur de la estructura 4. Podría haber proporcionado las necesidades



(figura 7) La milpa de maíz al este de la casa 2.



(figura 8) Tomando las mediciones de resistividad en la reja C. Joya Tetreault y Anne Sheehan con un observador. El instrumento de resistividad, en el centro, es amarillo.

de fibra para el pueblo entero. Un árbol joven de cacao creció cerca, junto con un árbol de guayaba maduro. Otras áreas del sitio estaban pobladas con plantas de malanga; proporcionando casi tanta comida como los frijoles y, quizás, en segundo lugar después del maíz. Un arbusto pequeño llamado el 'chichipince' (*Hamelia patens*, o *ixcanan* en maya) se encontró cerca de la estructura 4. Su savia tiene propiedades antibacterianas disminuyendo las infecciones de las heridas en la piel.

EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN ACTUAL: ¿ADÓNDE ESTÁ EL LÍMITE OCCIDENTAL DEL SITIO?

Debido a la expansión gradual del moderno pueblo de Joya de Cerén hacia el Norte —en donde podría

estar el límite occidental del sitio arqueológico— las autoridades de CONCULTURA animaron a Payson Sheets para que dirigiera una investigación en búsqueda de este límite occidental. Así, una vez se encuentre este límite, las autoridades de CONCULTURA podrán extender las fronteras de protección del sitio arqueológico.

De esta manera, Payson Sheets inició los preparativos para financiar, obtener el equipo y reunir las personas para hacer la investigación. El Comité para la Investigación y Exploración de la Sociedad Geográfica Nacional de Washington D.C. asignó los fondos. El equipo consistió de dos instrumentos de resistividad (ABEM y Sting R 1) y un instrumento de inducción electromagnética (EM-31). El EM-31 no detectó ninguna anomalía, probablemente porque no llegó lo suficientemente profundo, y no fue utilizado en forma sistemática. El grupo de investigadores lo formaron Sheets; Dr. Anne Sheehan y Joya Tetreault de Geología; y Christine Dixon y Errin Weller de Antropología, todos de la Universidad de Colorado.

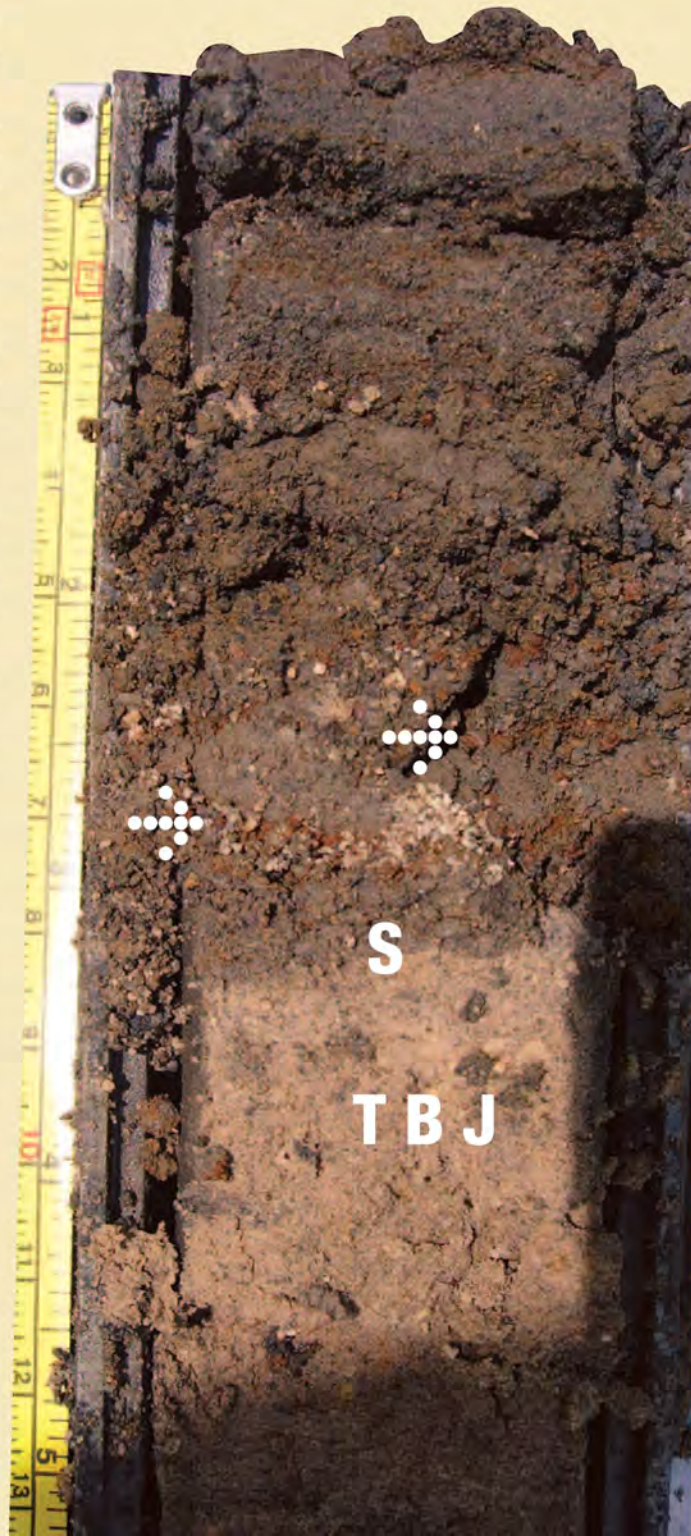
Después de calibrar el equipo, cargar las baterías y tener listos todos los otros suministros, la primera actividad de campo fue poner rejas de protección alrededor del área en que se haría la exploración geofísica. Cinco de las seis rejas estaban en el lote 186, inmediatamente al oeste del sitio arqueológico conocido, y la otra reja estaba en el lote 185.

Las rejas A y B fueron colocadas en el límite Este del lote 186 (figura 1), y las numerosas líneas de resistividad se corrieron en cada reja (figura 8). En cada lugar se corrió una variedad de series para explorar diferentes tipos de anomalías debajo de la superficie de la tierra. Los datos se analizaron por el sistema de software llamado 'Surfer'. Se descubrieron varias anomalías, de grandes a moderadas, y un equipo de taladro se utilizó para explorar cada una de ellas. Lamentablemente, el equipo de taladro pudo penetrar hasta 5.5 - 6 metros de profundidad y no alcanzó la base de la ceniza volcánica de la erupción de Loma Caldera.

Nosotros estimamos que el contacto está aproximadamente a 7 metros de profundidad en el límite oriental del lote 186. Así, nosotros no sabemos qué anomalías son culturales y cuáles son geológicas naturales.

Las muestras de ceniza volcánica del equipo de taladro indicaron la razón de la mayor profundidad de entierro en esta área, comparada con el sitio conocido. Antes de la erupción la topografía se inclina considerablemente hacia abajo al Oeste y Norte en este límite oriental del lote 186. Y, las capas húmedas de ceniza volcánica, de las explosiones de vapor, tienden a rellenar las áreas bajas. Así, comprendiendo este fenómeno, y entendiendo que la topografía antes de la erupción se invirtió en el límite occidental del lote 186, decidimos trasladar las operaciones a la cima de la colina. Las rejas C, C' y D se colocaron en la cima de la colina en el límite occidental del lote 186 (figura 1), donde el equipo de taladro ya había confirmado nuestra expectativa de que los depósitos de ceniza volcánica estarían considerablemente más delgados. La profundidad de la superficie presente hacia la base de la ceniza volcánica de Loma Caldera está entre los 4.2 y 4.9 metros. Varias anomalías

fueron exploradas con el taladro incluyendo alta y baja resistividad, y los niveles de transición entre altas y bajas. Se encontró que ninguna de las anomalías era cultural (en el sentido que ninguna era arquitectónica). Por tanto, el objetivo de encontrar edificaciones que marcaran el límite occidental del sitio arqueológico Joya de Cerén no se logró.



(figura 9) Hojas de maíz en los tres centímetros del fondo de la ceniza volcánica de Loma Caldera que enterró la milpa en la erupción (reja C). TBJ= tierra blanca joven, ceniza volcánica de la erupción de Ilopango unos siglos antes de la erupción de Loma Caldera. C= contacto entre el suelo antes de la erupción y la ceniza volcánica de Loma Caldera. Las flechas indican la ubicación de las hojas de la planta de maíz.

Sin embargo, indirectamente pudimos encontrar nuestro objetivo. Consistentemente, en los 3 centímetros de ceniza volcánica de Loma Caldera, encontramos los descoloramientos anaranjados delgados que —hemos aprendido en los años de investigación— son hojas de plantas que estaban creciendo en el momento de la erupción (figura 9). Su ubicación en la ceniza volcánica, su forma, su color y su consistencia indica que probablemente se trataba de maíz. Parece, pues, que descubrimos los campos abiertos de maíz que están más allá del límite occidental de la arquitectura del sitio de Joya de Cerén.

El límite arquitectónico queda en alguna parte en las porciones orientales o centrales del lote 186. Por consiguiente, recomendamos a las autoridades de CONCULTURA que, al dar los pasos necesarios para extender la protección del sitio, incluya por lo menos los tercios orientales y centrales del lote. También recomendamos que la cima de la colina se incluya debido a la valiosa información que proporcionará sobre la agricultura adyacente y afuera del pueblo. Así, al darle protección a todo el lote 186, se dará protección también a toda la arquitectura del lado occidental del sitio arqueológico, así como a la agricultura que está justo más allá de esta área. Asimismo recomendamos que el uso actual de la tierra continúe en el futuro. Los residentes actuales de la comunidad de Joya de Cerén han estado cultivando estas tierras por muchas generaciones; y hay una marcada escasez de tierra para la subsistencia de las familias que viven ahí ahora. Las personas que cultivan la tierra agregan un nivel adicional de protección contra saqueadores que hacen excavaciones ilegales, dañando la herencia de un sitio arqueológico verdaderamente extraordinario.

El sitio arqueológico Joya de Cerén merece la designación de "Patrimonio de la Humanidad" de las Naciones Unidas (UNESCO). Es un placer para nosotros contribuir con algo pequeño para ayudar en su protección.

BIBLIOGRAFÍA

Beaudry-Corbett, Marilyn. 2002. Ceramics and their use at Cerén. In *Before de Volcano Erupted: The ancient Cerén village in Central America*, ed. by Payson Sheets, pp. 117-138. University of Texas Press, Austin.

Cobos, Rafael y Payson Sheets. 1997. San Andrés y Joya de Cerén: Patrimonio de la Humanidad. Bancasa, San Salvador.

Gerstle, Andrea. 2002. The Civic Complex. In *Before de Volcano Erupted: The ancient Cerén village in Central America*, ed. by Payson Sheets, pp. 83-88. University of Texas Press, Austin.

Mckee, Brian. 2002. Structure 9: A Precolumbian Sweat Bath at Cerén. In *Before de Volcano Erupted: The ancient Cerén village in Central America*, ed. by Payson Sheets, pp. 89-96. University of Texas Press, Austin.

Miller, C. Dan. 2002. Volcanology, Stratigraphy, and Effects on Structures. In *Before de Volcano Erupted: The ancient Cerén village*

in Central America, ed. by Payson Sheets, pp.11-23. University of Texas Press, Austin.

Sheets, Payson (editor). 2002. *Before de Volcano Erupted: The Ancient Cerén Village in Central America*. University of Texas Press, Austin.

Sheets, Payson. 2006. *The Cerén Site: An Ancient Village Buried by Volcanic Ash in Central America*. Thomson Higher Education, Belmont, California.

Sheets, Payson and Michelle Woodward. 2002. Cultivating Biodiversity: Milpas, Gardens, and the Classic Period Landscape. In *Before the Volcano Erupted: The ancient Cerén village in Central America*, ed. by Payson Sheets, pp. 184-191. University of Texas Press, Austin.

Wisdom, C. 1940. *The Chorti Indians of Guatemala*. University of Chicago Press, Chicago.

Leticia Escobar:
**Doctora del
 Pasado**

Su labor, aunque callada, es un eslabón vital que permite a los investigadores interpretar mejor sus hallazgos, y al país, conservar y mostrar parte de su riqueza patrimonial.

Carlos Peña
 Periodista, Director de
 Comunicaciones de
 CONCULTURA.
 Fotografías
 Osmín Herrera
 CONCULTURA.





Años atrás, a la pequeña Leticia Beatriz le preguntaba su maestra **¿qué eran sus padres, a qué se dedicaban?**

La niña, al referirse a su madre lo hizo con un orgullo sincero: "mi mami es como un astronauta". **¿Por qué?** Preguntó intrigada la maestra. "Porque hay pocos. Y como ella hay muy pocos. Ella es la mejor".

¿Y dónde trabaja, qué hace? "En el museo. Es restauradora", respondió la niña.

Ahora Leticia Beatriz está por defender su tesis de licenciada en educación y aquella apasionada descripción que hizo de su mamá sigue más vigente que nunca. La confirman el respeto y reconocimiento que su madre tiene entre el reducido grupo de restauradores y especialistas en bienes culturales.

Y seguramente lo mismo pensarán quienes lean esta nota y se enteren de que en las manos de Leticia Escobar, la madre de la orgullosa niña, estuvo la responsabilidad de restaurar la imagen del Divino Salvador del Mundo después que la derrumbara el terremoto de 1986.

O sepan que esas mismas manos menudas y frágiles a simple vista han contribuido a devolver el esplendor al Palacio Nacional, al ángel que corona el monumento de la Plaza Libertad en el centro de San Salvador, han recuperado la belleza de valiosas obras artísticas del país, han devuelto renovadas innumerables imágenes de devoción cristiana a las iglesias y a sus pueblos, han rearmado astilla por astilla colecciones completas de piezas arqueológicas para que los científicos puedan interpretar parte de nuestra historia ancestral y los salvadoreños y extranjeros podamos apreciarlas en los museos. Hasta enormes huesos de animales prehistóricos a punto de desintegrarse tras pasar millones de

Estas son las piezas que Leticia Escobar nunca olvida, por el reto de representaron y su simbolismo.



Escultura del Divino Salvador del Mundo. Restaurada después del terremoto de 1986.

Virgen de Candelaria de Sta. María Ostuma. Por la tristeza e impotencia que sufrió cuando se la robaron del templo poco después de devolverla restaurada. (sin foto)

años enterrados han llegado a encontrar alivio en el quirófano de esta doctora del pasado.

Veintiséis años han pasado desde que en medio de una encrucijada optó por tomar el camino de la restauración.

Quería ser arqueóloga. Esa carrera mostraba horizontes oscuros en el país. Ni siquiera existía en las universidades y una guerra

interna estaba iniciando. Las investigaciones de campo se volvían riesgosas.

Aun con este panorama desalentador Leticia Escobar se fue a la única universidad que tenía una cátedra de arqueología en medio de su carrera de diseño. Allí obtuvo una beca para ir a estudiar un curso especializado de restauración a Panamá y al regresar venía tan entusiasmada que pidió trabajo en el Museo Nacional "Dr. David J. Guzmán".



En Frases...

"El restaurador debe tener algo vital: un amor responsable a sus orígenes, a su cultura".

"La restauración es una ciencia. Hay que saber fórmulas exactas para hacer los componentes químicos".

"El restaurador imita los colores de la obra original para integrarlos donde se hayan perdido. Tiene que respetar siempre el original".

"Me fascina ver mis piezas en las vitrinas del museo. Son como mis hijos que se los estoy mostrando al mundo".

"Devolverle a la gente las imágenes de su devoción ha sido uno de los mayores tesoros que he tenido".

"Así como yo me exijo en mi trabajo también a mis superiores les he exigido y me han respondido".

"Siempre he dicho que mi escuela ha sido mi trabajo".

"Mi desarrollo como restauradora no ha sido sola. Ha sido un trabajo de equipo con mis compañeros. Formamos un excelente equipo".

Escuela de Restauradores

Cuando no está en el taller del museo Leticia anda de viaje por poblados del país. Uno de los lugares que más visita es Izalco. "Allí quizás me dieron agua de siete quebradas", dice en broma.

Lo cierto es que en Izalco hoy otro soñador y apasionado de la restauración que le guarda mucho respeto y aprecio a Leticia. Es Carlos Leiva Cea.

Juntos han venido abrigando el sueño de abrir una escuela para restauradores e imagineros. Los sueños requieren acción y Lety y Carlos son personas que sólo están quietos cuando permanecen restaurando

algo o cuando están dormidos.

De manera que ya tienen gestiones avanzadas con la Asistencia Italiana para lograr financiamiento para su sueño. CONCULTURA y la Alcaldía de Izalco les también les acompañan.

"En otros países la restauración es una carrera universitaria a nivel de licenciatura y doctorado", explica Leticia. Y agrega con ilusión: "De Italia vendría una especialista para hacer evaluaciones. Ellos financiarían en parte la escuela. Si todo sale bien, sería una escuela regional para Centroamérica y funcionaría en la Casa Barrientos de Izalco".



Escudo de la Asamblea Legislativa en el Salón Azul del Palacio Nacional. Lo desmontó en piezas.



Cocodrilo de Joya de Cerén. Su color y su textura especiales. Es una obra de arte.



Cangrejo de Joya de Cerén. Trabajó parte de una Semana Santa en su restauración.

CHANMICO

RESEÑA DE UNA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA



Fabrizio Valdivieso
Jefe del Departamento de Arqueología
CONCULTURA

INTRODUCCIÓN

Esta reseña muestra los resultados de las excavaciones realizadas por la entonces Unidad de Arqueología, en los meses de febrero a abril de 1999, en Chanmico departamento de La Libertad, con el patrocinio de la empresa MONROVIA. Siendo éste un análisis preliminar de la riqueza arqueológica de la zona, es necesario advertir que los materiales y los rasgos encontrados merecen mayor atención, propiciando que en un futuro sean integrados en contextos culturales macros, en una clasificación global de artefactos que permitan una visión diacrónica y sincrónica detallada. Lo anterior enfatiza también en concordancias y diferencias que articulen los datos, permitiendo así la comprensión de una estructura cultural en función a determinado espacio y tiempo.

Chanmico, —conocido en su lengua nahuat como “guarida de la muerte”, “la cueva de la muerte”, “en el hogar de los muertos” o “cementerio”—, es un lugar que sugiere cultos ancestrales relacionados con los muertos. La región del valle de Zapotitán —planicie en la cual se localiza Chanmico— ha sido objeto de numerosas investigaciones científicas en el transcurso del siglo XX, debido a la riqueza de información geológica y arqueológica de la zona.

En este valle se han contabilizado más de trescientos sitios arqueológicos. Estos datan desde épocas muy remotas como el preclásico,

pasando por periodos de ocupación clásica, posclásica, colonial, hasta nuestros días. Es notable, pues, cómo en este lugar las sucesivas generaciones de pobladores han aprovechado este valle por más de 2000 años.

Chanmico es un sitio arqueológico perceptible únicamente mediante una meticulosa observación en superficie, ya que con facilidad puede escapar al ojo de quien recorre el área. Se compone de ligeras pronunciaciones topográficas escondidas entre la siembra, vegetación baja, polvo, espinas y pantano. Este pequeño sitio arqueológico es hoy un terreno que en su mayor parte es aprovechado para la producción de caña de azúcar. La reducida “monumentalidad” y su poca visibilidad entre la siembra, aunado a una gruesa capa de humus entremezclada con tefras volcánicas, que ha permitido una consistencia suelta, y sumado a la previa vegetación que pudo existir en el área, todos estos han sido los componentes que evitaron que este sitio arqueológico fuese saqueado o expuesto al vandalismo a través del tiempo; tal como ha sucedido con la mayor parte de sitios arqueológicos contenidos en este valle. Aun así, no se omite considerar los daños ocasionados por los tractores utilizados para arar la tierra, cuyas cuchillas, en más de una ocasión, intervinieron los suelos arqueológicos, removiendo así algunos contextos.

La investigación arqueológica en Chanmico puede arrojar información de actividades culturales desarrolladas en la periferia de los centros de mayor rectoría en la zona, como San Andrés, La Cuchilla, La Virgen, El Cambio y otros.

UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE ACTIVIDADES

Específicamente el sitio se localiza en un terreno, que para 1999 era propiedad de la Cooperativa de Producción Agropecuaria "Chanmico" de R.L. (ACOPRACH). Comprende un total de 114 mz. ubicadas al norte del Ingenio Chanmico, en el cantón del mismo nombre, limitando al norte con el caserío El Cambio. Se ubica a pocos kilómetros e incluso metros de algunos sitios arqueológicos que contienen estructuras (El Cambio y Sofía), en la región arqueológica del valle de Zapotitán.

Chanmico es un sitio con tres montículos bajos, dos de los cuales se presentan poco pronunciados en curvas de nivel, o perceptibles mediante prospección tal como se menciona en párrafos anteriores. El tercer montículo no excede los 40 cm. de altura, conteniendo una regular cantidad de material arqueológico fragmentado en superficie, así como también una significativa cantidad de piedras de regular tamaño dispersas en el sector sur de la propiedad. Presenta, también, algunas áreas pantanosas en el sector sureste.

El objetivo de la investigación fue el de identificar sectores que requieran protección o rescate arqueológico antes de dar paso a cualquier alteración de suelos en la zona por motivos de construcción. Para esto se realizaron recorridos de prospección y posteriores sondeos exploratorios, excavaciones las cuales consistieron en setenta y ocho (78) operaciones arqueológicas y nueve (9) calas de prueba ubicadas estratégicamente en diversos puntos de la propiedad. Éstas contenían profundidades y dimensiones variables que no excedían un mínimo de 2m. x 1m. y un máximo de 12 m. de largo por 2m de ancho (operación 1), orientadas de norte a sur. Así también se contó con la colaboración del Lic. Brian McKee quien en ese momento se encontraba realizando su tesis de maestría para la Universidad de Arizona, EE.UU.. McKee realizó una excavación de diez (10) m² orientado norte-sur, ubicada unos 20 metros al noreste de la operación 1, cuya profundidad oscila entre los 1.00 m. y 1.40 m.

EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Mediante los recorridos de prospección realizados en el terreno, se logró identificar una significativa cantidad de piedras dispersas localizadas en el sector sur de la porción 2.

Del mismo modo, recolectar algunos bordes, cuerpos cerámicos, asas y un fragmento pequeño de obsidiana. Asimismo, se toma nota de la existencia de cierta cantidad de piedras de regular tamaño dispersas en el sector antes referido, y una considerable agrupación de tiestos contiguo a un montículo bajo, localizado en el sector nororiente de la porción 2. Así también se tienen dos (2) elevaciones ligeramente notorias en el sector oeste de la misma porción.

Se planificaron 78 excavaciones de sondeo arqueológico y 9 calas de prueba, estratégicamente ubicadas en el interior del área. La ubicación de los pozos de sondeos, denominados Operaciones, se da de manera que alinearan uno del otro en coordinación, formando con ello ejes, denominados Eje A, Eje B, Eje C y Eje D (ver plano).

Las operaciones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 son excepciones fuera de los ejes, localizadas a manera de bordear los montículos bajos en el área norte del terreno (ver plano).

El eje A lo compone una serie de operaciones en línea, con un ángulo de 29° Az., denominadas op. 13, op. 14, op. 15, op. 16, op. 17, op. 18, op. 19, op. 20, op. 21, op. 22, op. 23, op. 24, op. 25 y op. 26.

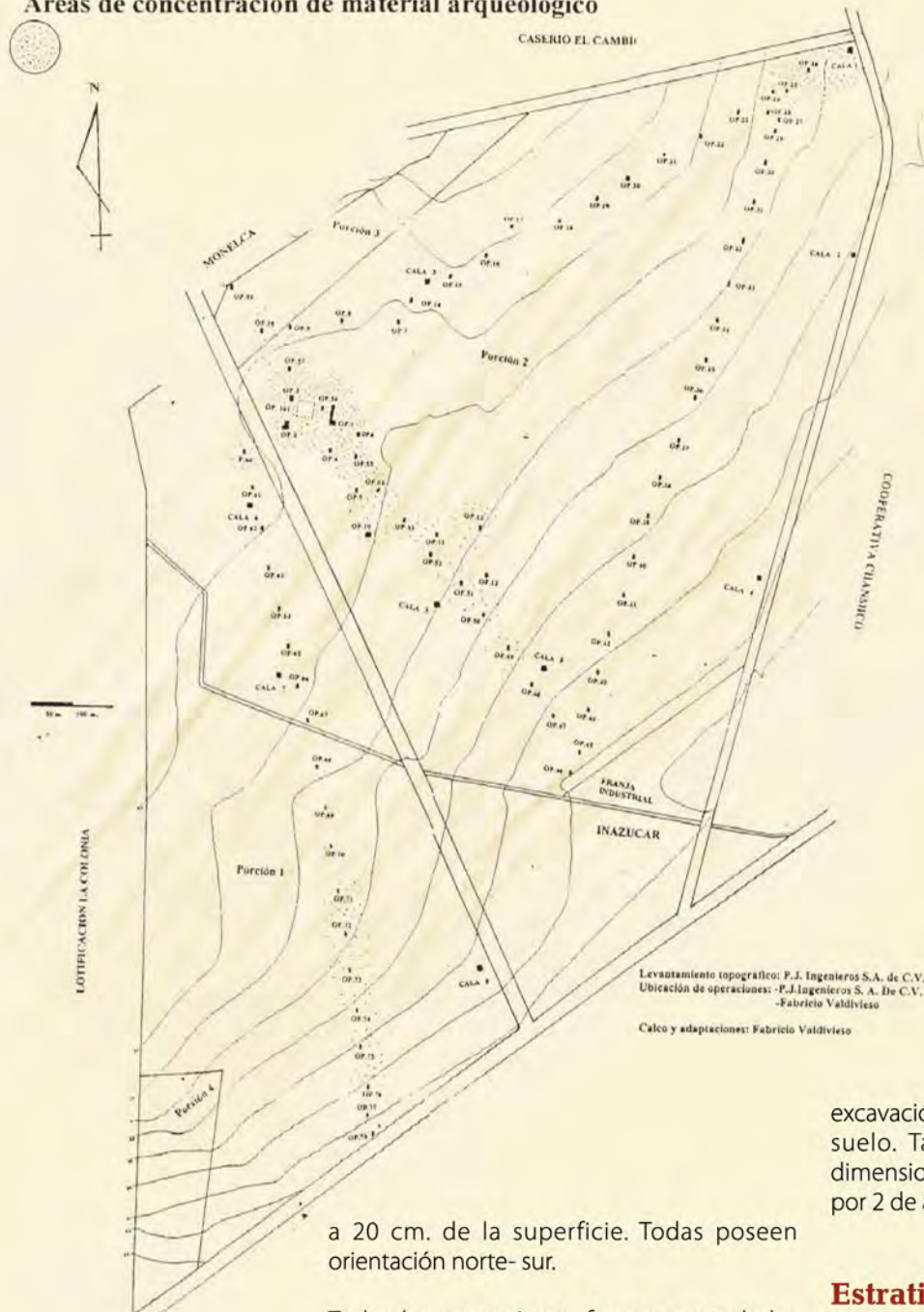
El eje B lo compone otra línea de operaciones dadas a un ángulo de 205° Az. conteniendo las denominadas op. 27, op. 28, op. 29, op. 30, op. 31, op. 32, op. 33, op. 34, op. 35, op. 36, op. 37, op. 38, op. 39, op. 40, op. 41, op. 42, op. 43, op. 44, op. 45 y op. 46.

El eje C lo compone otra línea de operaciones denominadas op. 47, op. 48, op. 49, op. 50, op. 51, op. 52, op. 53, op. 54, op. 55, op. 56, op. 57, op. 58 y op. 59.

El eje D es conformado por otra línea de operaciones en ángulo de 201. 14° Az. denominadas op. 60, op. 61, op. 62, op. 63, op. 64, op. 65, op. 66, op. 67, op. 68, op. 69, op. 70, op. 71, op. 72, op. 73, op. 74, op. 75, op. 76, op. 77 y op. 78.

Las dimensiones de las operaciones son variadas según la necesidad de la excavación. Sus profundidades también varían, tomando las medidas de éstas a partir del datum, ubicado

Áreas de concentración de material arqueológico



a 20 cm. de la superficie. Todas poseen orientación norte-sur.

Todas las operaciones fueron controladas mediante niveles estratigráficos. En algunas operaciones fue necesario el uso de un taladro de perforación en tierra, dada la necesidad de enriquecer la información. A lo anterior se suma la escasez de tiempo para extender su profundidad mediante la técnica convencional de arqueología.

En cuanto a las Calas de Prueba, el objetivo de ésta solamente exige esclarecer de manera general el componente estratigráfico del área y con ello realizar un apropiado plan de

excavación a través de un estricto control del suelo. Tales calas están compuestas de dimensiones uniformes de 2 metros de largo por 2 de ancho.

Estratigrafía

Las excavaciones logran identificar ocho (8) estratos básicos, variables en toda el área. En algunas operaciones se presentan estratos no comunes tales como talpetates, cascajos y arenas.

Los estratos básicos se identifican en el orden de superposición siguiente: La primera capa se compone de humus, con un grosor variable desde los 20 cm. hasta los 80 cm. Luego le sigue una capa de arena gris, la cual se cree corresponde a ceniza volcánica del Playón (1658 d.C.).



a. Entierro1 In situ.
b. Ofrenda 1 y 2 In situ

Luego le continúa un estrato de Tierra Negra el cual posee material arqueológico similar a los tipos posclásicos. Bajo esta Tierra Negra es posible encontrar una capa de Talpetate muy similar a la Toba San Andrés (850 – 1000 d. C.), tefra la cual se sugiere proveniente del Boquerón. Bajo el talpetate se tiene una tierra café oscura la cual contiene material arqueológico del periodo clásico. Bajo la misma se encuentra una Tierra Blanca muy similar a la TBJ (Tierra Blanca Joven)¹, la cual supone ceniza volcánica de Ilopango. Contiguo a esta última se tiene cascajo y luego una tierra café oscura la cual contiene poco material arqueológico del periodo preclásico.

Resultados

En total se identificaron cuatro (4) rasgos arqueológicos y dos (2) rasgos naturales que pueden probablemente articularse al contexto arqueológico. El detalle es el siguiente:

Rasgo 1:

Se trata de un entierro localizado en la operación 1, a 173cm. y 175 cm. de profundidad, asociado con ofrendas y carbón ubicados al lado Este de las osamentas, detalle que sugiere actividades rituales al momento de su colocación. Cada ofrenda se compone de cuatro piezas, dos de las cuales fungían como tapadera. Consiste en cuatro cuencos policromos, uno de ellos es del tipo copador. Las condiciones que mostraban las piezas 1 y 3 eran favorables para su restauración, de hecho no se encontraban enteras, más bien fragmentadas. Las piezas 2 y 4 se encontraban en perfecto estado de conservación, es decir, completas, protegidas por las piezas

1 y 2, las cuales descansaban embrocadas sobre las mismas, posiblemente tapando su contenido. La pieza 3 muestra desgaste casi total en su pintura, mientras que las piezas 1, 2 y 4 detallan con claridad sus dibujos y pintura.

El entierro consiste en un individuo en decúbito flexionado, lateral izquierdo (en posición fetal), enterrado de forma directa y de carácter primario. Su estado de conservación es pésimo, sus huesos se mostraban semi pulverizados, pero aun se percibía la huella en donde descansaba el resto del cuerpo.

Cabe agregar que minutos antes del hallazgo se detectó una laja a 20 cm sobre el entierro, en su lado sur este. Esta laja media 45 cm. de diámetro con 6 cm. de grosor. También se encontraron piedras grandes al removerse el entierro, en su lado norte, entre 2.00m y 2.10m. de profundidad a partir del datum.

Estudiando la tipología cerámica, y su contexto estratigráfico, se deduce que el rasgo 1 pertenece al periodo clásico tardío (700 – 900 d.C.). Gran parte de la cerámica que la acompaña pertenece al tipo Guazapa.

El entierro 1 sugiere deformación craneal. Se cree que este leve alargamiento perceptible en el cráneo, pueda deberse por deformación intencional fronto occipital, tabular erecta, lo cual es difícil de probar debido al pésimo estado de conservación. Los restos quedarán sujetos a un análisis físico.

¹ SHEETS, Payson D. (1976).



Rasgo 2:

Se trata de tres ofrendas ubicadas en la operación 2, dos de las cuales contienen 2 y 3 piezas. Se les denomina ofrendas debido al carácter in situ relativo al suelo de ocupación arqueológica, posición y contenido, sin poderse determinar aun su funcionalidad pasiva.

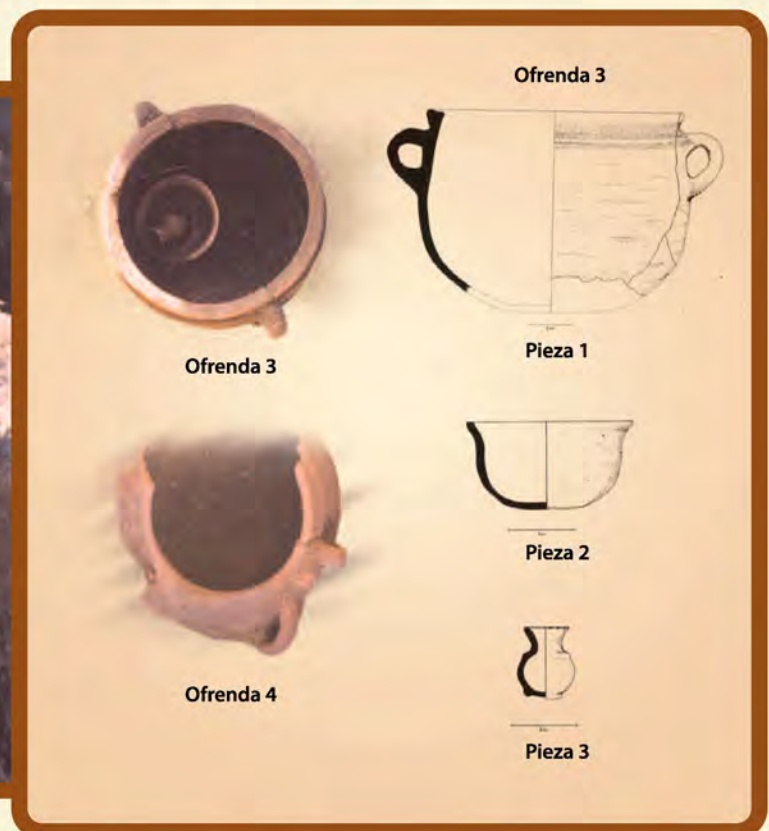
La denominada ofrenda 3 se compone de dos ollas las cuales se cree tuvieron funciones domésticas, ya que carecen de decoración con pintura, aunque efectivamente presenta decoración modelada. El estado de conservación de la pieza 1 es poco favorable. Se trata de una vasija fragmentada semi completa, sin pintura. La pieza dos se encontró sobre la pieza uno, al parecer con la intención de tapar su parte superior; se trata de un asa grande, es decir, es una vasija incompleta que forma parte del mismo juego de la ofrenda, adherida a la pieza 1.

La denominada ofrenda 4 se compone de tres piezas, encontrándose una en el interior de otra. La pieza 1 refiere a una olla del tipo doméstico, estilo Guazapa, sin pintura, semi estrillada. La pieza 2 trata de un cajete mediano, simple, sin engobe. La pieza 3 trata de una perfumera o botellin de morfología compuesta, cerrada, de curva continua.

La ofrenda 5 es la más deteriorada de todas, tratándose de un cuerpo grande fragmentado de lo que parece referir un cántaro u olla grande, encontrándose in situ y en asociación contextual al resto de las ofrendas. No posee engobe alguno.



Vista general. In situ



Rasgo 3:

Este rasgo, localizado en la Op. 20, consiste en una acumulación de piedras probablemente perteneciente a un antiguo río o quebrada, sin especificar aun una temporalidad.

Rasgo 4:

Se localiza en la operación 25, tratándose de lo que parece referir a parte de una elevación artificial del periodo posclásico, compuesto de tierra café. El carácter estratigráfico de la operación supone una marcada diferencia a los demás cortes estratigráficos en el resto de operaciones. Este trata de un montículo bajo, posiblemente realizado con la intención de albergar sobre el mismo alguna habitación o templete de materiales perecederos. La acumulación de material arqueológico en ese sector es de alta densidad.

Rasgo 5:

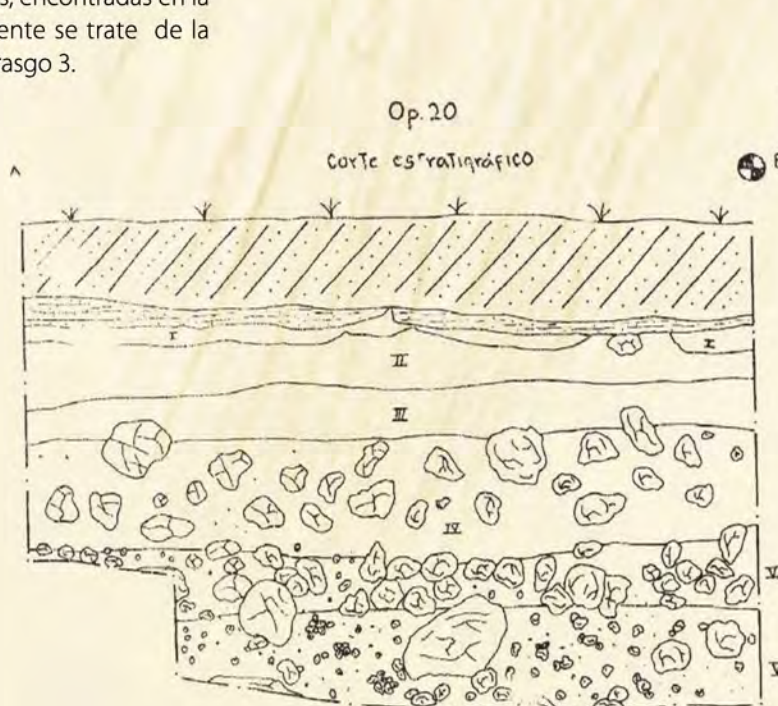
Se trata de piedras grandes y de regular tamaño agrupadas, encontradas en la Op. 35. Posiblemente se trate de la continuación del rasgo 3.



Perfil de rasgo. Y dibujo en planta.

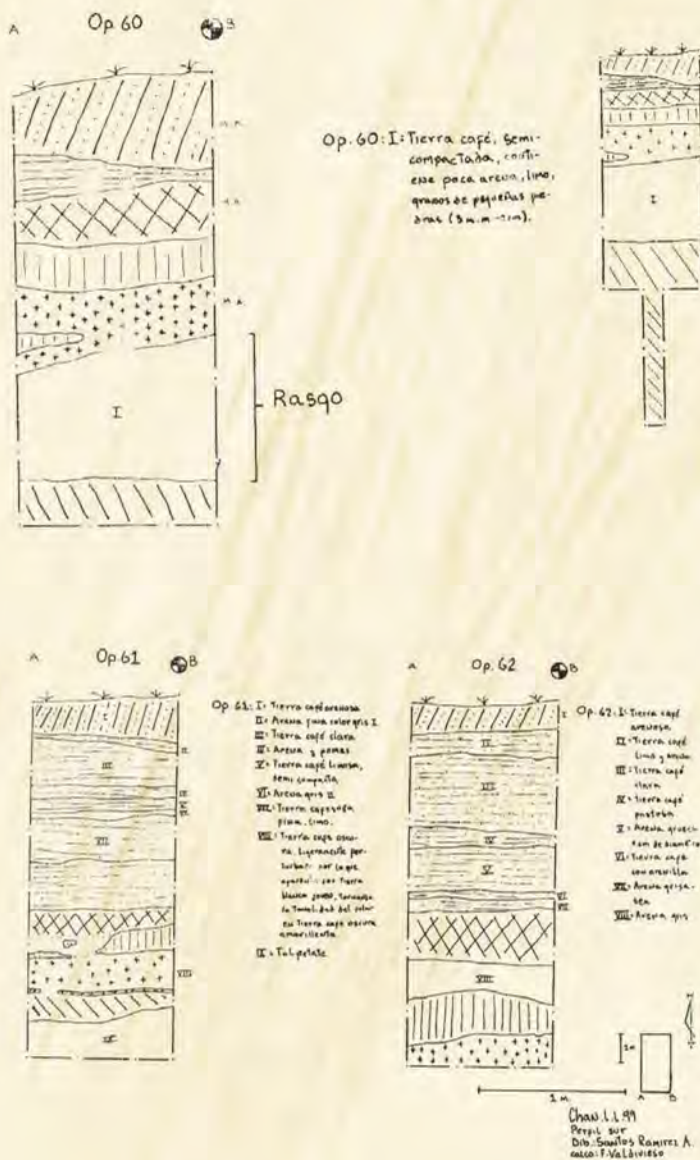


Corte estratigráfico y planta.



- Op.20: I: Tierra amarilla
 II: Tierra cafésosa
 III: Tierra café arenosa
 IV: Tierra café arenosa con inclusiones de piedras
 V: Tierra amarillenta granulosa, consistencia dura tipo talpetate, con inclusiones de piedras de regular tamaño.
 VI: Tierra café, consistencia dura, textura granulosa con inclusiones de piedras pequeñas y rocas grandes.

Excavaciones contiguas. Comparación de estratos

**Rasgo 6:**

Se trata de una capa estratigráfica compuesta de tierra café, ubicada en la operación 60, alterando marcadamente la uniformidad dada en los contextos geológicos del área, sin incluir las operaciones 19, 20, 25 y 35. Este rasgo se ubica a 1.35m. de profundidad, bajo la toba de San Andrés, iniciando sobre ésta el estrato de tierra café oscura, comprobando aquí un suelo cultural. La tefra de Ilopango no aparece. Los elementos del rasgo 6 son diferentes a los de otras operaciones realizadas en la zona. El rasgo con mayor semejanza a esta estratigrafía es el de la Operación 25 (rasgo 4), el cual contiene material arqueológico del periodo postclásico, y cuyo contexto superficial se presenta como un montículo bajo. Se tomaron muestras de tierra de las dos operaciones, y se tamizaron, obteniendo componentes diferentes, pero ambos dan la misma consistencia y color.

Datos preliminares de excavación realizada por Brian McKee.

La excavación realizada por Brian McKee, inicia con la Operación 101. Se ubica a unos 20 metros del noreste de la Operación 1, cuya profundidad oscila entre los 100 cm. Y 140 cm.. Esta excavación arrojó varios rasgos de interés entre los cuales figuran vasijas, ollas y otros artefactos probablemente en calidad de ofrendas, asociadas al periodo clásico tardío. Asimismo se encontraron algunos entierros clásicos y navajillas de obsidiana. Lo anterior se tiene a unos 90 cm. de profundidad aproximadamente, bajo la Toba San Andrés.

Según notas de campo, Brian McKee, al momento de los hallazgos agrega: "se han encontrado dos vasijas completas y fragmentadas, probablemente en calidad de ofrendas, siendo parte del rasgo 1 de la operación 101, el cual consiste en un pozo de 2.5m. x 2 m. de diámetro, perteneciente al periodo clásico tardío. Parece ser que las ollas pertenecen al grupo Guazapa. El rasgo 2 se trata de un pozo del periodo preclásico, sin ningún contenido. Fue abierto probablemente en el periodo de la erupción de Ilopango. El rasgo 3 consiste en un entierro que probablemente se encuentra en posición fetal o de tipo secundario. Asociado al mismo se encuentra un artefacto en forma de copa o vasija pequeña completa del clásico tardío. El rasgo 4 se trata del entierro de un individuo en decúbito dorsal, con sus miembros inferiores elevados, descansando en la tierra a un ángulo de casi 90° de las rodillas. No contiene ofrendas asociadas, pero seguro pertenece al clásico tardío. El rasgo 5 refiere a un entierro secundario con sus huesos largos colocados en la misma orientación, conteniendo cráneo y dientes. Se asocia con dos vasijas completas, una de éstas fragmentada y la otra entera; tratándose de un plato (el fragmento) cubriendo una olla pequeña de 30 cm. más o menos completa. El rasgo 6 consiste en un pozo realizado en el periodo clásico, conteniendo algunos tiestos sin pertenecer a una sola vasija. También se encontraron 9 navajas completas de obsidiana".² La excavación se detiene en la superficie del suelo preclásico.

² Conversación personal con McKee durante las excavaciones en 1999.

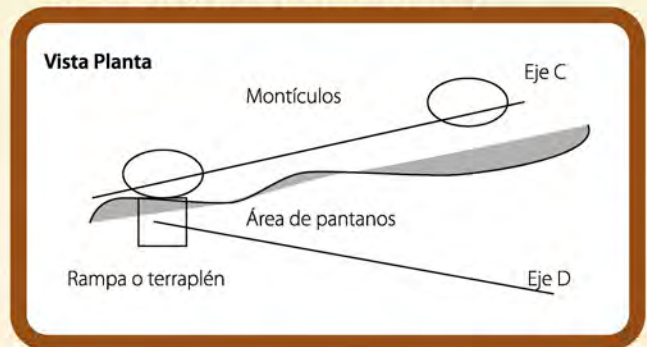
Hipótesis

En el periodo clásico tardío (600 d. C. – 900 d. C.) es posible que los antiguos moradores del sitio levantasen un terraplén o rampa de acceso en el sector oeste del montículo donde se ubica el entierro 1 y las ofrendas; logrando así su alargamiento. Las excavaciones en el montículo (operaciones 1 a 14) demuestran que éste es netamente natural, ya que posee estratigrafía formadas por humus y eventos volcánicos. Este montículo fue aprovechado para actividades culturales. En este caso, la operación 60 comprueba una ruptura intencional del estrato natural ocasionada después de la erupción de Ilopango. Las operaciones 61, 62 y 63 al lado sur de la operación 60 demuestran que probablemente el área estaba rodeada de agua o pantanos. Es posible que se erigiera la rampa con la intención de liberar parcialmente el montículo del agua.

Las operaciones 61, 62 y 63 demuestran en su estratigrafía que la ceniza del volcán de Ilopango se desvaneció al contacto con el agua o elementos líquidos. Prueba de ello es el cambio gradual y muy poco perceptible de la tierra blanca (en este caso amarillenta) y del cascajo que le antecede (ver dibujo de op. 61). La operación 60 no contiene tierra blanca ni cascajo, es probable que ésta fuese removida para la construcción del rasgo 6.

Los elementos del rasgo 6 son diferentes a los de otras operaciones realizadas en la zona. El rasgo más semejante a esta estratigrafía es el de la operación 25 (Rasgo 4), el cual contiene material arqueológico del periodo posclásico, y cuyo contexto superficial se presenta como un montículo bajo. Se tomaron muestras de tierra de las dos operaciones, y luego se tamizaron obteniendo componentes diferentes, pero ambos dan la misma consistencia y color.

Perspectiva hipotética del clásico tardío



MATERIAL ARQUEOLÓGICO

Periodo posclásico, material encontrado en tierra negra.



Cerámica

Obsidiana y lítica



Cerámica



Obsidiana y lítica

**Resumen de análisis de material**

Se encontraron en total cinco vasijas completas, tres en la Operación 2 y dos en la Operación 1. También se encuentran cinco vasijas semi completas, fragmentadas, ubicando dos de éstas en la Operación 1, dos en la Operación 2 y una en la Operación 54. En la Operación 2 se encontró un cuerpo cerámico grande.

El contexto estratigráfico y su comparación tipológica permite ubicar el material en dos periodos principales: clásico y posclásico. Se tienen bordes acanalados similares al tipo Guazapa, así como también abundantes cuerpos conteniendo engobe raspado perteneciente al mismo estilo, ubicándolos en el periodo clásico tardío. Se tienen también tiestos decorados con

líneas grabadas o incisas pertenecientes al posclásico.

Entre los tiestos se tienen algunos policromos del tipo Copador, otros bicromos y monocromos. Así también aparece material estrillado y bordes que sugieren escudillas de paredes convexas, paredes divergentes, escudillas en ángulo, escudillas de paredes verticales y otras curvo convergentes y curvo divergentes. En su mayor parte, esta cerámica corresponde a material doméstico.

Se tienen algunos soportes zoomorfos, fragmentos de navajas y núcleos similares a los provenientes de las minas de Chayal e Ixtepeque en Guatemala. Además se encontraron fragmentos líticos pertenecientes a machacadores, piedras donas, manos y metates.

Conclusión:

La mayor parte del material rescatado, según tipología, representa restos domésticos provenientes de asentamientos indefinidos en periodos preclásicos, clásicos y posclásicos, más que todo en el periodo clásico tardío (600 – 900 d.C), como principal fase de ocupación conforme a la cantidad y calidad de elementos contenidos.

Ahora bien, es probable que el terreno fue atravesado por un antiguo río o lo cortaba una quebrada seca, sin poder definir con prontitud su época (rasgo 3). También es probable que el lugar fuese utilizado como cementerio en el clásico tardío, aseveración la cual se debe al hallazgo de diversos cuerpos de individuos asociados a ofrendas (rasgo 1 y op. 101). En las operaciones del lado este de la operación 1, las capas estratigráficas del volcán de Ilopango, Boquerón y Playón son muy definidas lo cual indica que el montículo sin estructura, que contiene los entierros, pudo extenderse unos metros al este, siendo ocupada solo cierta área de mismo. También es demostrable en las operaciones del lado norte y sur de la misma operación. Esto indica, como se menciona anteriormente, que solo fue ocupada cierta área del montículo, manteniendo relación contextual con el área oeste, la cual no presenta rasgos semejantes a los del área en mención. En la zona sur del montículo se demuestra la presencia abundante de material arqueológico del mismo periodo (clásico tardío). Las operaciones 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 11, 12, 13 y 14 orientadas en un eje del sur este al noroeste (eje C), muestran frente a la misma, un área pantanosa, y las estratigrafías de las operaciones ubicadas en el eje D, con orientación norte- sur, muestran una estratigrafía en la cual su mayor contenido es tefra y sedimento, lo cual parece indicar que poseía agua. Esto nos conduce a pensar que la zona de ocupación o actividad cultural en el mencionado periodo fue el área que corre por el sector Este de la porción 2 del terreno, alargándose posiblemente a la zona norte de la porción 1. Lo anterior se sostiene en la hipótesis de la existencia de una rampa que sale del agua con dirección hacia el montículo que contiene los rasgos 1 y 2. No cabe duda, Chanmico contiene un patrón de actividad cultural el cual pudo darse por moradores de algún asentamiento cercano, e incluso puede este sitio resultar un pequeño asentamiento en el valle, próximo a la laguna de su mismo nombre, explotando los recursos lacustre de la zona en diferentes periodos.

En cuanto al entierro aquí encontrado, se conoce que los ritos mortuorios en mesoamérica son variables, dependiendo ello tanto de costumbres locales o regionales las cuales pueden tomar su carácter ya sea por la jerarquía social del difunto, como por la manera en que éste había muerto y el camino que tomaría en su siguiente vida.

En el caso de Chanmico, las ofrendas contiguas al cuerpo sin lugar a dudas sugieren un patrón cosmogónico en el rasgo, un cuerpo con ofrendas, en este caso cuencos decorados para alimentos y carbón en su contexto inmediato, conlleva a creer en la costumbre indígena de proveer de alimento a sus difuntos en su camino a la otra vida.

Por otro lado, se percibe deformación craneal en el individuo. Se tiene un caso de deformación fronto occipital en un cráneo encontrado en la estructura 3 (acrópolis) del sitio arqueológico San Andrés, en el mismo valle. Dicho individuo presenta deformación intencional tabular oblicuo, en asociación a una estructura con funciones cívico – religiosa, de un centro regional primario. En México se cree que estos casos con deformaciones tabulares oblicuas determinaban individuos con posiciones sociales relevantes en sus comunidades. En nuestro caso, se considera que el cráneo de San Andrés no refiere necesariamente a un individuo con posición social relevante, puesto que este hallazgo se tiene en calidad de ofrenda a la estructura. No obstante, la no muy clara deformación tabular erecta sugerida en el rasgo 1 en Chanmico, asociadas a las demás variables de su contexto, da espacio para emitir algunos supuestos, tal puede ser su jerarquía social. El análisis físico de las osamentas permitirá conocer patología, sexo, edad, estatura, entre otros.

Al pretender cerrar estas conclusiones con lo que pudiese considerarse una "interpretación bosqueja", no es posible omitir pensar si en realidad Chanmico, de acuerdo a los hallazgos e incluso a su etimología, pueda referirnos a un cementerio indígena de características que merecen atención muy particular. Los hallazgos suscitados en esta ocasión permiten articular sus componentes, ya sea diacrónica como sincrónicamente, con otras variables en sitios contiguos o regiones. Lo anterior permite que mayor información profundice la interpretación de la cultura arqueológica que presentamos. Futuras investigaciones en la zona sin duda alguna

permitirán enriquecer el acervo científico de la región.

Chanmico, o como su etimológico nahuatl le denomina "guarida de la muerte", ¿puede entrelazarse con los hallazgos arqueológicos acaecidos? Será que su nombre evoca en realidad una zona de importantes actividades mortuorias en un lugar que debió ser sagrado hace más de 1,500 años. No lo sabremos con certeza, pero el estudio arqueológico deja un curioso espacio de enlace que yace bajo la tierra, entre la caña y el pasto, escondido en un lugar del Valle de Zapotitán.

Reconstrucción hipotética del entierro



Ilustración: Claudia Alfaro.

BIBLIOGRAFÍA

Andrews V., Wyllis 1986 Arqueología de Quelepa, Dirección de Publicaciones e Impresos.

Cobos, Rafael 1994 Síntesis de la Arqueología de El Salvador (1850 – 1991). CONULTURA, Dirección General de Publicaciones e Impresos. San Salvador.

Escamilla, Marlon 1997 Informe de las Investigaciones realizadas en los terrenos Prados I y Prados II. Inédito. CONULTURA.

Lovo Turcios 1995 Monografía de San Juan Opico. Pág. 4

Ministerio de Obras Públicas 1995 Diccionario Geográfico de El Salvador, tomo I. San Salvador. Pág. 95

Johansson K., Patrick 2003 La muerte en mesoamérica. Revista Arqueología Mexicana. Vol. X, núm. 60. México. Pág. 46 - 53

Peña Gómez, Rosa María 1993 Enfoques, Investigaciones y Obras. La deformación craneana intencional en poblaciones de la cuenca de México. Subdirección de Salvamento Arqueológico. INAH. México. Pág. 83 – 90.

Sharer, Robert J. 1978 The Prehistory of Chalchuapa, El Salvador. University of Pennsylvania Press, 3 vols. Philadelphia.

Sheets, Payson D. 1976 Ilopango Volcano and the Maya Protoclásic: A report of the 1975 Field Season of the Protoclassic Project in El Salvador. Research Records, No 9. University of Southern Illinois, Museum of Anthropology, Carbondale.

1978 Archeology and Volcanism in Central America: The Zapotitán valley of El Salvador. Edited by Payson D. Sheets. U.S.A.

Serrano, Francisco 1995 Historia Natural y Ecológica de El Salvador. Tomo I. MINED. San Salvador.

Valdivieso Suárez, Fabricio 1999 Proyecto Chanmico Temporada febrero-marzo-abril de 1999. CONULTURA. Inédito. San Salvador. 138 páginas con anexos y fotografías.

1997 Sitio Arqueológico Carcagua. Informe Inmediato de Actividades. Rescate Arqueológico en Proyecto Terminal de Buses de Santa Ana. Documento elaborado por CONULTURA. San Salvador, El Salvador.

2002 Investigaciones arqueológicas en sitio La Cuchilla, valle de Zapotitán. CONULTURA. Inédito. San Salvador. 87 páginas con anexos y fotografías.

Ilustraciones y fotografías: Fabricio Valdivieso.



TOMO
18

CULTURA Y ÉTICA DE LA VIOLENCIA

PATRICIA ALVARENGA

Gran parte de Nuestra Historia en 18 tomos
BIBLIOTECA DE HISTORIA SALVADOREÑA

Dirección de Publicaciones e Impresos: 17 Avenida Sur, No. 430,
San Salvador, El salvador, Centro América . Telefax: 2271-1071
Teléfonos: 2271-1806 • 2222-9152 • 2222-0665. www.dpi.gob.sv



dpi

Dirección de Publicaciones e Impresos

CONCULTURA
CONCULTURA