

# EL ARTE PARIETAL INDÍGENA EN MÁSCARAS

AL NORTE DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

POR

MILCÍADES ALEJO VIGNATI



BUENOS AIRES

IMPRENTA Y CASA EDITORA « CONI »

684, CALLE PERÚ, 684

—  
1939

INSTITUTO DEL MUSEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

NOTAS DEL MUSEO DE LA PLATA

TOMO IV

Antropología, N° 14

---

# EL ARTE PARIETAL INDÍGENA EN MÁSCARAS

AL NORTE DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

POR

MILCIÁDES ALEJO VIGNATI

BUENOS AIRES

IMPRENTA Y CASA EDITORA « CONI »

684, CALLE PERÚ, 684

—  
1939

## EL ARTE PARIETAL INDÍGENA EN MÁSCARAS

AL NORTE DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

Por MILCÍADES ALEJO VIGNATI

---

Numerosas y variadas son las manifestaciones artísticas que los indígenas han dejado en la región serrana de la provincia de Córdoba. Desde antiguo se han venido señalando y describiendo grabados y pinturas rupestres de mérito dispar pero siempre interesantes, acreciendo cada investigador el acervo de nuestros conocimientos.

A las primeras referencias de Brackebusch en 1875, relativas a su existencia en el cerro Intihuasi (departamento de Río Cuarto) <sup>1</sup>, sucede un largo período de 30 años sin que se señalen nuevos elementos de estudio. Sin embargo, en un momento que no nos es dado precisar dentro de ese lapso de tiempo, el doctor Wolff obtuvo, durante una de sus excursiones de estudio, la fotografía de una roca con variados grabados existentes en las márgenes del arroyo Luampampa, de la cual nos han llegado tres versiones. Editamente, corresponde a Río y Achával la prioridad de su publicación <sup>2</sup> y a

<sup>1</sup> LUIS BRACKEBUSCH, *Informe sobre un viaje geológico, hecho en el verano del año 1875, por las sierras de Córdoba y de San Luis*, en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias Exactas existente en la Universidad de Córdoba*, II, 170; Córdoba, 1875.

<sup>2</sup> MANUEL L. RÍO y LUIS ACHÁVAL, *Geografía de la provincia de Córdoba*, atlas, última lámina; Buenos Aires, 1905.

Outes la de su descripción <sup>1</sup>, pero en antigüedad absoluta, fué Quiroga, quien primero la utilizó como elemento comparativo en su estudio de las pictografías del valle Calchaquí <sup>2</sup>.

Casi es superfluo dejar constancia que entre ellas existen sensibles diferencias, las cuales bastan para imponer la necesidad de una nueva lección pulcramente hecha y severamente compulsada. La inevitable ironía de las cosas inanimadas ha puesto aquí su pelo urticante: en el esquema proporcionado por Quiroga la figura sobre la cual Ricci ha fincado su tesis astronómica <sup>3</sup> presenta otras líneas suplementarias que abonan — si ello es posible — su asimilación a una representación antropomorfa, distanciándola, por con-

<sup>1</sup> FÉLIX F. OUTES, *Los tiempos prehistóricos y protohistóricos en la provincia de Córdoba*, en *Revista del Museo de La Plata*, XVII, 317 y siguientes, figura 21; Buenos Aires, 1911.

Estos autores no indican la procedencia de la fotografía que publican y no cabe el poder considerárselas como propias, ya que ignoran la exacta situación del arroyo a cuya vera está la piedra grabada (cfr.: OUTES, *Los tiempos prehistóricos*, etc., 317, nota 1). La circunstancia apuntada por Quiroga de provenir su esquema de una obtenida por Wolff (cfr.: ADÁN QUIROGA, *Petrografías y pictografías de Calchaquí*, 20; Buenos Aires, 1931) me ha bastado para que no dude en atribuir a éste el mérito de haberla fotografiado y difundido en los centros científicos que podían necesitarla — dando prueba de un altruismo muy de aquella época — ya que no creo posible a fines del siglo pasado hayan estado en el mismo lugar dos investigadores distintos y que ambos se hubieran preocupado de relevar la misma piedra. Hasta su misma ubicación, recóndita a nuestras posibilidades actuales, incide favorablemente en este modo de considerar estos antecedentes. Aparicio, opina que está en las proximidades de Guasapampa (cfr.: FRANCISCO DE APARICIO, *La « Piedra marcada de San Buena »*, en *Physis*. Revista de la Sociedad Argentina de Ciencias Naturales, XI, 472; Buenos Aires, 1932-1935 [1935]) y no dejaría de ser lo menos curioso de todo este asunto si se llegara a dilucidar que Luampampa debe su origen a una malhadada letra.

<sup>2</sup> QUIROGA, *Petrografías y pictografías*, etc., 20 y siguientes, figura 1.

<sup>3</sup> CLEMENTE RICCI, *Las pictografías de Córdoba interpretadas por el culto solar y la Astronomía de la América Precolombiana*, tirada aparte, 16 y siguientes; Buenos Aires, 1928; CLEMENTE RICCI, *Las pictografías de las grutas cordobesas y su interpretación astronómico-religiosa*, en Facultad de Filosofía y Letras. *Publicaciones del Instituto de investigaciones históricas*, número LIII, 38 y siguientes; Buenos Aires, 1930.

siguiente, de la posibilidad de ser considerada como una cruz según lo quiere ese autor.

En el año 1903 el escritor Leopoldo Lugones — que comenzaba ya a evidenciar sus inquietudes espirituales — desde las columnas de un diario político hace conocer las primeras noticias respecto al más rico repositorio de pinturas aborígenes en el territorio de la provincia <sup>1</sup>, en las cuales se apoyó Boman para fundar su desacertada opinión de presentar tales pictografías en una mayor relación de estilo con las de Patagonia que con las del N. O. argentino <sup>2</sup>.

En consideración al valor histórico que tiene el artículo de Lugones para los que nos preocupamos de estas cosas de nuestro pasado arqueológico, creo que no se considerará fuera de lugar procurar establecer el grado de exactitud con que nos diera la versión de los pocos dibujos que ilustran su texto. Tanto más seductor es el análisis, cuanto nos vemos instigados por él en esta compulsión: «preferí — dice — la exactitud a la cantidad». El resultado, por cierto, no es halagüeño a la confianza que se dispensaba en raptó de connatural egolatría. He aquí los resultados del cotejo, tomando para comparación la excelente obra de Gardner <sup>3</sup>.

En mi exégesis hay términos que quedan irreducibles; tales, las figuras 1, 2 y 3 cuya mayor aproximación está respectivamente en la lámina XXIV (group I° (D), llama situada a la izquierda; lámina XXV, animal número 9 de la clave correspondiente en la página 35; y lámina XXV animal número 21 de la clave. Otras, en cambio, es mucho más fácil encontrarle los correlativos, como ser la figura 4 (= lámina XXIV, número 7 de la clave en la página 33 y figura 130 del texto); la 6 (= lámina XXVII, izquierda arriba); la 7 (= figura 108 del texto); la 11 (= lámina XLIV, número 49 de la clave en la página 91); la 12 (= lámina

<sup>1</sup> LEOPOLDO LUGONES, *Las grutas pintadas del Cerro Colorado*, en Suplemento ilustrado de *La Nación*, 30 de marzo; Buenos Aires, 1903.

<sup>2</sup> ERIC BOMAN, *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama*, 39 y siguientes; Paris, 1908.

<sup>3</sup> G. A. GARDNER, *Rock-paintings of North-west Córdoba*, láminas XXII y siguientes; Oxford, 1931.

XLIV, figura 48 de la clave); la 10 (= lámina XLI, figura 12 de la clave en la página 85). En todas se notan diferencias y, en cuanto a la última, fué representada horizontalmente en vez de serlo vertical según es el original (véase mi lámina VIII, figura 1, representación 3, de la segunda hilera a la izquierda arriba); Outes al reproducirla la orientó poniéndola cabeza abajo <sup>1</sup>. La figura 9 de Lugones, a pesar de lo horripilante del esquema puede discernirse que es el ave de la lámina XLIII, número 29 de la clave en la página 89 y la figura 145 del texto (véase mi lámina VII). También pueden comprobarse ciertas diferencias en sus figuras 5 (= lámina XXIV, número 20 de la clave en la página 33) y 8 (= figura 105 del texto), pero no de manera tan acentuada como las da Outes.

La bibliografía posterior referente a las pictografías del Cerro Colorado y contiguos es amplia. Outes — además de sus consideraciones referentes a otro petroglifo — en su conocido estudio sobre la arqueología de Córdoba transmitió a los estudiosos los datos de Lugones y, como secuela de la misma, Gardner inició sus meritorias tareas de relevamiento que culminaron, tras de varios apuntes preliminares <sup>2</sup>, con la importante obra que señala un jalón en las disciplinas antropológicas del país <sup>3</sup>.

Una serie de artículos de vulgarización escritos por Imbelloni <sup>4</sup>, anteriores a la publicación de Gardner, aunque usando los álbumes por él formados, dieron motivo a una controversia desde el

<sup>1</sup> OUTES, *Los tiempos prehistóricos*, etc., 315, figura 17.

<sup>2</sup> G. A. GARDNER, *On the nature of the colouring matter employed in primitive rock-paintings*, en *Man*, XXIV, 106; LONDON, 1924; G. A. GARDNER, *On some Argentine Rock-Paintings (Province of Córdoba)*, en *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la XXI<sup>e</sup> session, Deuxième partie tenue à Göteborg en 1924*, 584 y siguientes; Göteborg, 1925.

<sup>3</sup> GARDNER, *Rock-paintings*, etc.,

<sup>4</sup> J. IMBELLONI, *Pinturas rupestres del noroeste de Córdoba*, en *La Prensa*, 17 de diciembre; BUENOS AIRES, 1922; J. IMBELLONI, *La fauna de las sierras en el verismo y el impresionismo de los pintores indígenas*, en *La Prensa*, 24 de diciembre; BUENOS AIRES, 1922; J. IMBELLONI, *Testimonios gráficos de la conquista en los frescos de los naturales*, en *La Prensa*, 1<sup>o</sup> de enero; BUENOS AIRES, 1923.

punto de vista artístico <sup>1</sup>. Poco después, Frenguelli aprovechando en parte el material del escritor escocés y en otra su conocimiento visual del ya famoso lugar, escribió, a su vez, para el gran público una corta nota <sup>2</sup>.

Empleando algunas fotografías de grabados y pinturas indígenas publicadas anteriormente, el profesor Clemente Ricci explayó la tesis a que ya aludí, según la cual cada una de aquéllas sería una carta astronómica del cielo meridional. Teniendo casi listo para su impresión un estudio referente a tal modo de interpretar esas muestras del arte aborigen, postergo para entonces las reflexiones y pruebas pertinentes que me inducen a rechazarla.

Sin que fuera óbice la tardía aparición de su gran obra, Gardner dió a conocer los nuevos estudios que realizaba en el lugar La Quebrada de las sierras cordobesas <sup>3</sup> en un somero trabajo que muestra, sin embargo, la riqueza artística de tal lugar.

Por último, Aparicio, que durante muchos años hizo de la provincia de Córdoba el centro de sus estudios sobre el terreno, logró conocer una importante piedra labrada a orillas del río Yuspe, algo más arriba de la localidad de Cosquín <sup>4</sup>.

A mitad camino entre El Tío y Aguada del Monte (véase mapa fig. 1), existe el poblado llamado el Jume, de donde se separa hacia el Este un camino que, sin ser precisamente de herradura, en poco se diferencia por la comodidad que proporciona a un rodado. Sin embargo, entre tumbos, sacudidas, latigazos de ramas espinosas y despiadadas nunca ramoneadas por el trajín de vehículos, se llega, después de 10 kilómetros, molido y quebrantado, a la casa El Cer-

<sup>1</sup> JOSÉ LEÓN PAGANO, *Las pinturas indígenas de Córdoba*, en *La Nación*, 22 de abril; Buenos Aires, 1923; J. IMBELLONI, *Los frescos indígenas de Córdoba y su descubridor n.º 3*, en *Nosotros*, año XVII, n.º 168; Buenos Aires, 1923.

<sup>2</sup> G. FRENGUELLI, *Il cerro Colorado*, en *Le vie d'Italie e dell' America Latina*, anno XXIII (IV), 1345 y siguientes; Milano, 1927.

<sup>3</sup> G. A. GARDNER, *Ethnographische Kunst. The Rock-Paintings of La Quebrada*, en *Ipek*, Jahrbuch für prähistorische & Ethnographische Kunst, año 1930, 80 y siguientes; Berlín, 1930.

<sup>4</sup> APARICIO, *La « Piedra marcada »*, etc..

cado que da paso a Máscaras, lugar situado al NE. a una distancia que puede avalorarse en 2 1/2 kilómetros.

Se trata de un típico paisaje de granito con la estereotipada vegetación xerófila del monte santiagueño, porque aquí, como en otras partes, el límite político no coincide exactamente con el marcado por la naturaleza.

Una de las tantas bolas graníticas que afloran (lám. I, fig. 1), ahuecada naturalmente constituye una habitación de planta casi circular de unos 3 metros de diámetro y una altura próxima a los 2,50 metros. La entrada, bastante amplia, aunque un tanto disimulada y obstruida por la hirsuta vegetación (lám. I, fig. 2), está orientada al NNE. A la derecha entrando, es decir, hacia la parte occidental, una proporcionada abertura hace las veces de ventana, que permite una perfecta iluminación del ambiente.

Ocupando los lienzos de la izquierda y del frente, con una ligera propagación hacia el techo, están las pinturas hechas en sólo dos colores, el blanco y el rojo.

El tamaño de cada una de las figuras es muy variable. Las hay que sólo cuentan pocos centímetros; otras, en cambio, alcanzan a varios decímetros. Hay una silueta humana de 18 centímetros, mientras otra llega al doble. Puede admitirse que, en su mayoría, cada elemento tiene, en su género, un formato relativamente grande.

La conservación del conjunto es buena, aunque es fácil discernir vestigios de otros trazos, tan borrosos actualmente que sería tarea ardua, a más de atrevida, tratar de revivirlos. Debe añadirse que también allí han llegado los curiosos, quienes inconscientes del mal que hacen han ultrajado esas reliquias artísticas con las necias inscripciones propias del turista ignaro.

En partes hay pequeños grabados finamente realizados que no constituyen un dibujo armónico, tal como si fueran hechos al azar o el comienzo de una obra nunca más proseguida ni acabada.

Considerada esta pictografía en general se hecha de ver inmediatamente que su composición no ha respondido a una concepción integral de los materiales que la constituyen sino, por el contrario, a operarios distintos y a épocas diversas. No es prueba decisiva la superposición inadecuada de dibujos, pero lo es, en cambio, el

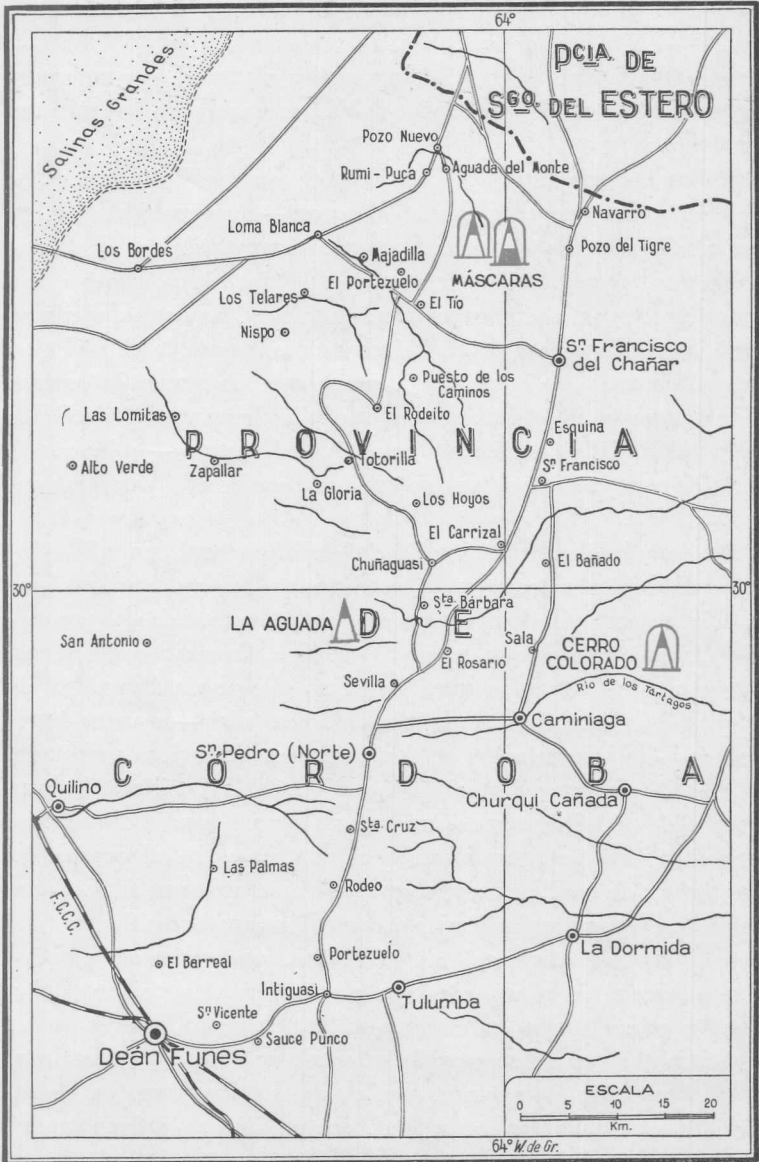


Fig. 1. — Mapa de ubicación de las pictografías descritas en el texto

modo con que se han trabajado las representaciones humanas. Nadie — a no mediar un absoluto desconocimiento técnico — puede admitir que sean contemporáneas pinturas que muestran tanta disimilitud de recursos en la consecución de los mismos motivos.

En cuanto a la antigüedad absoluta de esta manifestación artística no es más reciente que el siglo XVI — aun considerando su parte más moderna — y está, a mi juicio, muy próxima al descubrimiento. Fundo mi aseveración en el tipo de vestimenta que muestran dos de las delineaciones de hombres, las cuales, según se verá, son las que poseían los indígenas a la llegada de las primeras tropas hispanas; de igual modo, la ausencia de figuras de animales alóctonos y de soldados — cuyas efigies figuran en Cerro Colorado (lám. VI), sólo distante unos 50 kilómetros — evidencia la falta de contacto de ese pueblo con las desmirriadas partidas conquistadoras.

Antes de iniciar la descripción de este importante grupo de pinturas debo aclarar, como ya lo he hecho en ocasiones similares, que no disponiendo de tiempo para realizar un relevamiento por calcado, me he reducido a hacerlo fotográfico. En estas condiciones, los resultados obtenidos se resienten no sólo por la diversidad de planos de la roca, sino también a las dificultades — a veces insalvables — de la instalación de la máquina en situación apropiada, y a las aberraciones propias de los objetivos. Esta última, he procurado disminuirla usando únicamente la parte central de cada una de las impresiones, pero ello no obstante, no es difícil comprobar los errores de paralaje inevitables por las razones apuntadas. Como tengo la costumbre de dibujar en cartulinas aparte las figuras para señalar sus respectivos colores y tamaños, aprovecho esa circunstancia para retener las verdaderas formas, apuntes gráficos sobre los cuales me apoyo en la descripción. De modo, por lo tanto, que al notarse una discrepancia entre mis palabras, por una parte, y las fotografías o esquemas, por la otra, aquéllas son, en definitiva, las que trasuntan la realidad, motivando las diferencias las causas ya señaladas.

Comenzando el estudio desde la izquierda, en un lugar muy pró-

ximo a la entrada de la « casa de piedra » se tiene una imagen de hombre (lám. II, fig. 1 y fig. 3 del texto) hecha con el procedimiento de silueta, en pintura blanca. La factura es bastante mediocre, aunque los diversos elementos corporales se destacan sin esfuerzo. La cabeza un tanto inclinada, los brazos abiertos aunque no en extensión absoluta, las piernas separadas con los pies dirigidos lateralmente. El conjunto es tosco e impresiona como si fuera un monigote dibujado por un niño.

Muy próximas están (lám. II, fig. 1 y fig. 3 del texto) : un trazo

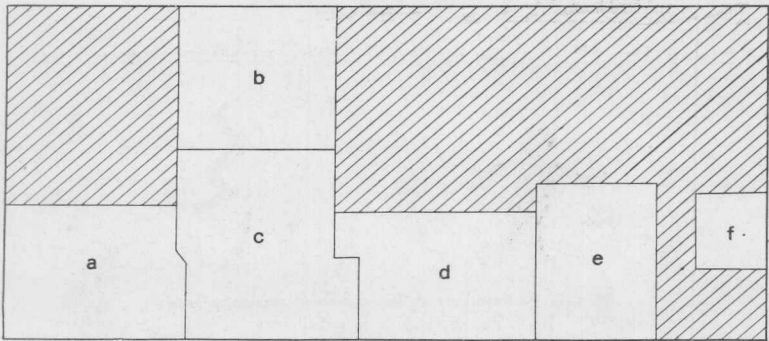


Fig. 2. — Pauta de ubicación de las pinturas esquematizadas en las figuras 3 a 10 del texto

sin vinculación aparente y una línea quebrada con 5 segmentos. Pintura blanca.

Más hacia el interior, una figura extraña (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto) que parece una larva vermiforme de insecto, dibujada en blanco.

Contigua y a su pie (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto), existe la representación de un adorno cefálico constituido por dos láminas metálicas (véase más adelante la interpretación documentada de este aserto): una, filiforme y doblemente retorcida en su extremidad apical; otra, de hoja amplia bipartita en su extremo libre. Ambas están insertadas en un aro. Pintura blanca.

Junto a este adorno (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto) y, al parecer, sin pertenecer a él, hay dos líneas: una horizontal y otra vertical, similar a un clavo. Pintura blanca.

Siguiendo a la derecha otra figura humana (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto) realizada con una técnica descriptiva, muy distinta, por cierto, a la ya mencionada. Se trata de un hombre, posiblemente un guerrero. Viste una « camiseta larga » — que diría Sotelo Narváez — que por sus adornos, constituían de por sí una verdadera cota y, tal vez, sea esta circunstancia la que priva de morbidez al dibujo. La cabeza, casi indiferenciada del cuerpo, está ornada por láminas de cobre de tipo filiforme. Tiene los brazos abiertos, un tanto doblados, colgando del izquierdo una típica cabeza trofeo. Piernas separadas, con los pies dispuestos lateralmente. Pintura blanca.

Abajo (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto), una figura aproximada-



Fig. 3. — Esquemas de las primeras representaciones junto a la entrada

mente elíptica, representa un corral, en su interior hay un venado. Como ambas han sido pintadas en blanco, no me ha sido posible en el esquema diferenciar la cabeza del animal que se superpone a la línea del corral; en la fotografía, en cambio, se destaca nítidamente — sin acomodos pictóricos previos — hasta ser susceptible su clasificación.

A la derecha del cercado (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto), una cabeza humana enérgicamente esbozada. Se destaca un rectángulo asimétrico donde dos líneas, una vertical cruzando la frente y una horizontal — que por su ubicación más parece la base nasal que la boca — bastan para dar expresión a la cara. El adorno cefálico ha sido representado por 4 líneas que, por pares, divergen igualmente de la normal. Pintura blanca.

Por debajo de estas dos últimas figuras, se encuentra una línea vertical (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto) a la que ha sido adosada

otra, quebrada, con 7 segmentos, de los cuales, el superior, llega a unirse a aquélla. Pintura blanca.

Más abajo aun, una semielipse (lám. II, fig. 1 y fig. 4 del texto), partida según su eje menor, eje que ocupa casi horizontalmente la parte superior. Pintura blanca.

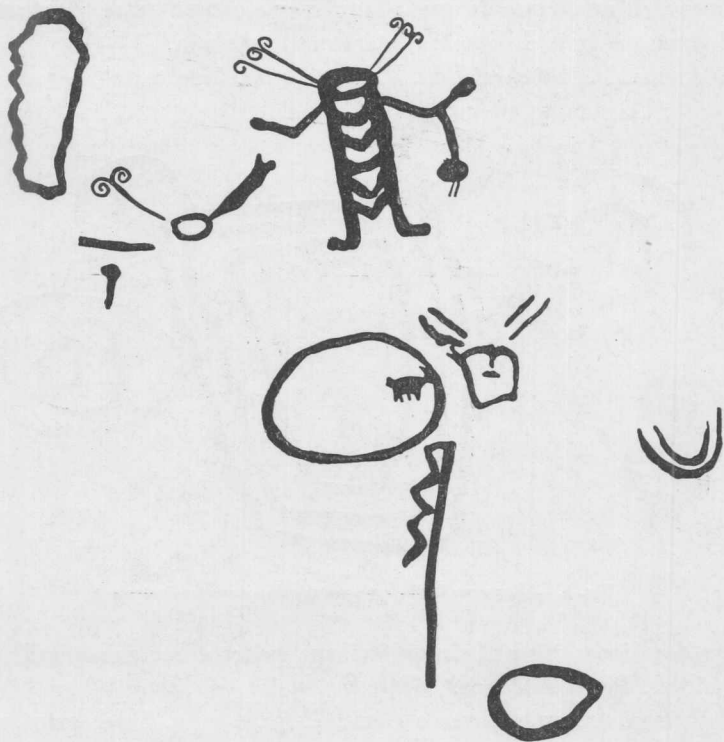


Fig. 4. — Esquemas de las representaciones existentes inmediatamente a la derecha de la figura 3

Hacia la derecha (fig. 4 del texto), dos líneas curvas, sin ninguna unión entre ellas, parecen la pisada de un animal. Pintura blanca.

Un espacio bastante amplio separa este grupo del siguiente. Se inicia el segundo conjunto con una figura extraña (lám. II, fig. 2 y fig. 5 del texto): dos juegos de circunferencias concéntricas uni-

das entre sí por líneas paralelas y verticales. El situado más arriba tiene dos circunferencias pintadas en blanco, la exterior y la interior. El anillo circular entre ambas está pintado en rojo. Más curiosa es aun la decoración de la inferior. Allí también hay dos circunferencias pintadas en blanco, pero la interna es simplemente linear, de modo que ha quedado suficiente campo para poder trazar 3 puntos en rojo dispuestos lateralmente y abajo.

Arriba de esa figura (lám. II, fig. 2 y fig. 5 del texto), se repiten

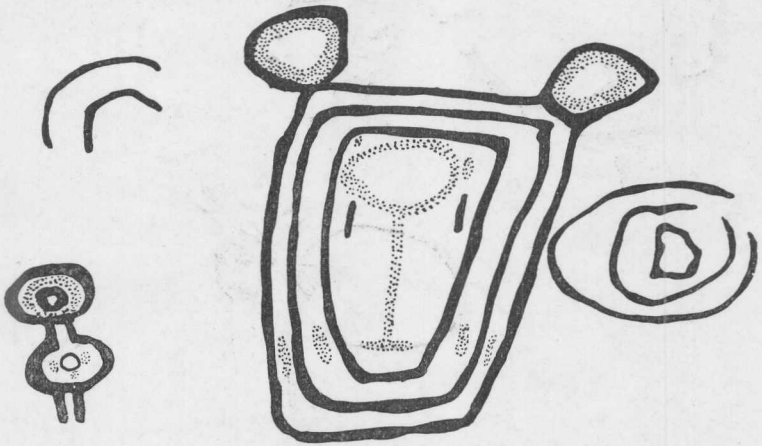


Fig. 5. — Esquema de las representaciones correspondientes a a

las dos líneas curvas, sin unión, que podrían ser una pisada de animal. Pintura blanca.

Inmediatamente después (lám. II, fig. 2 y fig. 5 del texto), un curioso agregado linear. Tres trapecios concéntricos, blancos, constituyen la parte principal. El más interno tiene dibujado en la superficie que delimita una circunferencia, en rojo, que se prolonga hacia abajo en larga línea vertical terminada con una horizontal. A los lados de la circunferencia, 4 trazos verticales, dos rojos y dos blancos la guarnecen. Entre los otros trapecios hacia la parte inferior rasgos rojos motean esos claros. El trapecio externo en cada vértice superior tiene dos circunferencias concéntricas, blanca y roja. Es difícil interpretar lo que ha querido representar

el artista, pero, tal vez, no haya sido ajeno a su propósito el figurar una careta ceremonial.

A su derecha (lám. II, fig. 2 y fig. 5 del texto) 3 circunferencias concéntricas bastante mal trazadas. Pintura blanca.

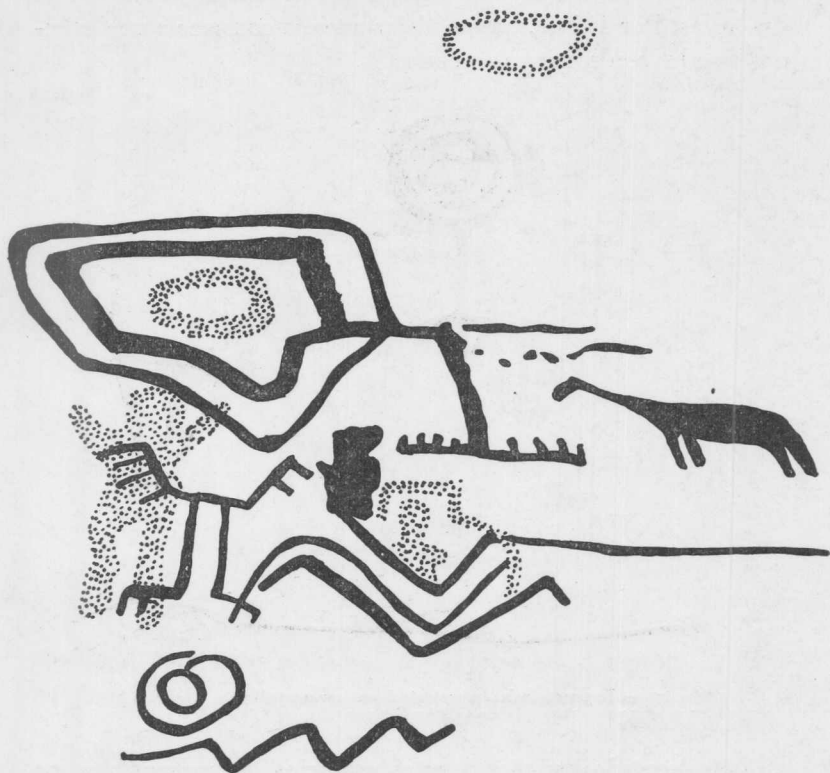


Fig. 6. — Esquema de las representaciones correspondientes al cuadro c

Llegamos, ahora, a un trecho de la pictografía que ya no es posible describir cada uno de sus elementos integrantes. No es, desde luego, una tarea inabordable pero, por lo ininteligible que resultan tantas líneas y formas dibujadas doquier, no resulta grato tratar de desintegrar cada una de esos esquemas. Las fotografías y sus correspondientes esquemas (lám. III, fig. 1 y fig. 6 del texto) bastan para

ilustrar estos intrincados diseños que paso por alto, sin dejar de advertir que todas — absolutamente todas — las figuras que aparecen como elipses son, en verdad, circunferencias; igualmente, todas las demás formas rectangulares, aparecen achatadas, cuando, en realidad, son más regulares en un proporcionado equilibrio de sus líneas. Por último, quiero dejar expresa constancia que algunos de ellos son rectángulos perfectos.

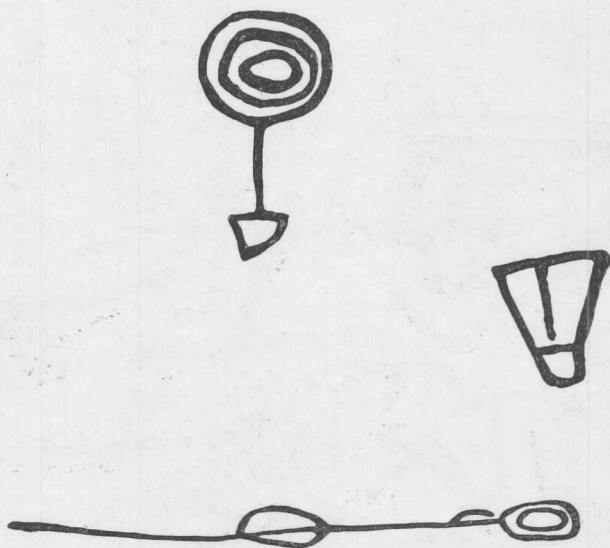


Fig. 7. — Esquema de las representaciones correspondientes al cuadro b

Así solventados muchos de estos esquicios incomprensibles, no deseo pasar inadvertidas algunas de las figuras que, entremezcladas, tienen, sin embargo, una personalidad que no es justo dejar de señalar.

En la lámina III, figura 1 y figura 6 del texto se ve, aunque en parte oculto por pinturas posteriores, un hombre siluetado en actitud similar a los ya descritos, es decir, con los brazos abiertos y en alto. Poco más allá un busto, igualmente humano, en posición espectante, pasa poco menos que inadvertido. Entre ambos, una

mancha blanca, parecería querer representar otro busto, aunque, debe reconocerse, le faltan los caracteres primordiales sobre los cuales fincar una determinación incuestionable.

En las proximidades (lám. III, fig 1 y fig. 6 del texto), dibujado en silueta, se nota un animal cuadrúpedo, cuyas formas se asemejan al guanaco, aunque representado con las patas muy cortas. Pintura blanca.

Invadiendo la curvatura del techo (lám. IV, fig. 1 y fig. 7 del

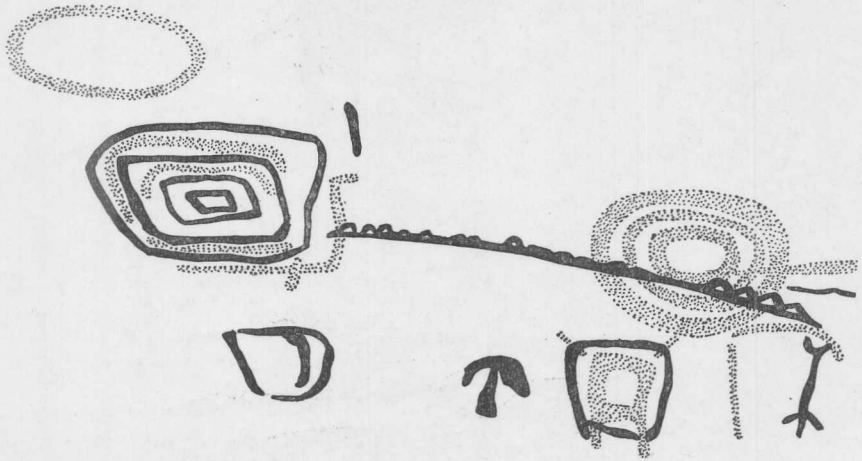


Fig. 8. — Esquema de las representaciones correspondientes al cuadro d

texto), una línea horizontalmente dispuesta terminada por dos circunferencias concéntricas ; un poco antes de éstas existe una especie de gancho y, por último, hacia la parte medial otra circunferencia a quien la línea originaria sirve de ecuador. Tal vez, trate de representar un propulsor. Pintura blanca.

Por arriba de esa figura han sido pintadas otras dos (lám. IV, fig. 1 y fig. 7 del texto). La más superior y a la izquierda consiste en 3 circunferencias concéntricas, de las cuales la externa se continúa hacia abajo en una flecha. La otra es un trapecio con la base menor hacia abajo. De la mitad de su base mayor se ha trazado una línea vertical, mientras en el tercio inferior de los lados, otra línea horizontal los vincula. Pintura blanca.

Siguiendo a la derecha (lám. III, fig. 2 y fig. 8 del texto) 4 trapecios — que casi son rectángulos — concéntricos, en blanco, muestran trazos intercalados de pintura roja; más hacia la derecha, 3 circunferencias concéntricas, en rojo; hacia abajo, un rastro de avestruz, en blanco; luego una combinación de 2 trapecios, blanco

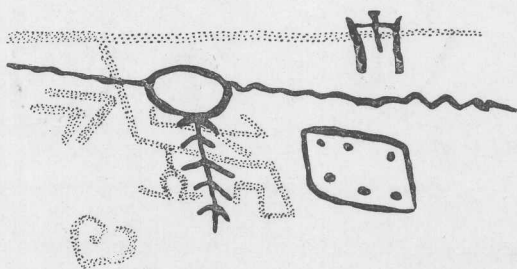


Fig. 9. — Esquema de las representaciones correspondientes al cuadro e

el externo y rojo el interno; más allá, un reptil, en blanco; signos variados, en rojo, destacándose una circunferencia caudada, la cual cola tiene adornos laterales simétricamente dispuestos, en blanco; después un rectángulo con 6 puntos simétricamente ubicados, en blanco; dos líneas horizontales, una en blanco y otra en rojo, vinculan entre sí varias de esas pinturas.

Un poco más arriba (lám. IV, fig. 2 y fig. 9 del texto) hay un dibujo semejante a una « H », aunque con un apéndice vertical

central que la diferencia. Es posible se trate de una estilización humana. Pintura blanca.

Por arriba de esta última pintura, hay otra silueta de hombre (lám. IV, fig. 2 y fig. 9 del texto), en la cual se han acentuado las formas hasta resultar grotescas. En blanco.

Varias circunferencias en uno y otro color de los mencionados, están ubicadas en las proximidades de este conjunto.

Terminando la serie de pinturas, una magnífica representación de hombre (lám. IV, fig. 3 y fig. 10 del texto) desde el punto de vista documental. Tocado con adornos metálicos de las dos clases descriptas, usa careta, representada en rojo. Viste larga camiseta adornada. Está con los brazos abiertos, aunque no extendidos. En el puño de la mano derecha tiene un objeto de interpretación dudosa. Por arriba de este hombre, algo distante de la cabeza, una serie de líneas paralelas, parecen completar el ornato de la cabeza. Pintura blanca y roja.

Tales son, en síntesis, los elementos con que está decorada esta « Casa de piedra », los cuales, sin duda alguna, tienen un valor no despreciable para el conocimiento del indumento masculino, por vez primera gráficamente documentado.

Antes de glosar los antecedentes históricos a nuestro alcance y de establecer las necesarias correlaciones, paso a describir la « casa de la luna » — según se la denomina localmente — que, sin tener tanta profusión de figuras, es de un interés primordial en cuanto nos presenta un aborígen armado en trance de caza.

Distante 1 1/4 kilómetros de la « Casa de piedra » más hacia el NO. y próxima unos 100 metros de las casas de Máscaras, hay otra piedra de granito, naturalmente degradada, que ha adquirido forma de enorme pelvis (lám. V, fig. 1). Su interior es reducido : un par de metros de longitud y uno de profundidad ; la altura no alcanza a 1 1/2 metro.

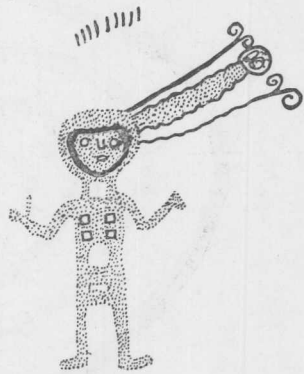


Fig. 10.—Esquema de la representación correspondiente al cuadro f

En la pared del fondo, ocupando el testero un poco arriba, 4 circunferencias concéntricas — algo imperfectas — alternado los colores blanco y rojo (fig. 11 del texto). Su diámetro es de 0,50 metros. A este conjunto debe su nombre la piedra.

A esa misma distancia hacia la izquierda, abajo, bastante cerca del suelo, grabado y sobre el grabado pintado en blanco, se destaca un hombre (lám. V, fig. 2 y fig. 12 del texto) vestido con camiseta adornada; cara bien diseñada mostrando ojos, nariz y

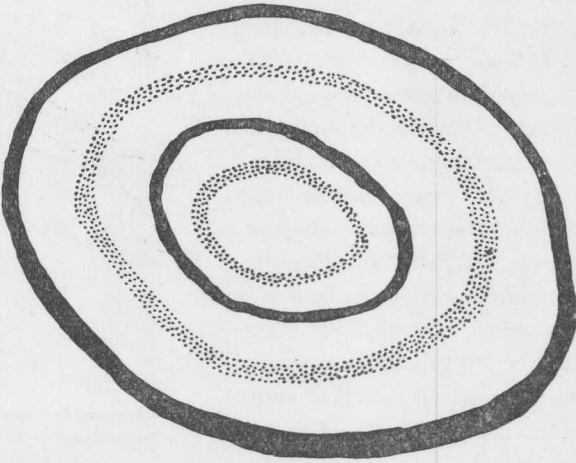


Fig. 11. — Esquema de la « luna »

boca; su cabeza muestra 5 flechas a modo de adorno, y no usando la cabellera a modo de carcaj. En su mano derecha lleva un arco armado con su correspondiente flecha y su izquierda sostiene un vástago al que parece estar sujeto un animal cuadrúpedo.

A la derecha de esta imagen, hay otro arco con flecha. Pintura blanca.

He hablado en la descripción que precede de la importancia de las pinturas de ambos refugios en lo atinente a la vestimenta usada por los pobladores aborígenes de Córdoba en el momento de la conquista. El hecho, de suyo importante, aumenta si se considera

la oportunidad que brinda para rectificar afirmaciones desprovistas de fundamento, tanto más nocivas cuanto más elevada sea la fuente de las cuales provienen.

Pocos documentos referentes a la región cordobesa hay tan conocidos como el debido a un anónimo — muchas veces atribuido al fundador Luis de Cabrera — y el de Sotelo Narváez, desde el momento de ser publicados en las renombradas *Relaciones geográficas*. Pero si todos han utilizado, como era su obligación hacerlo, el cuantioso material allí recopilado, no son muchos los que han

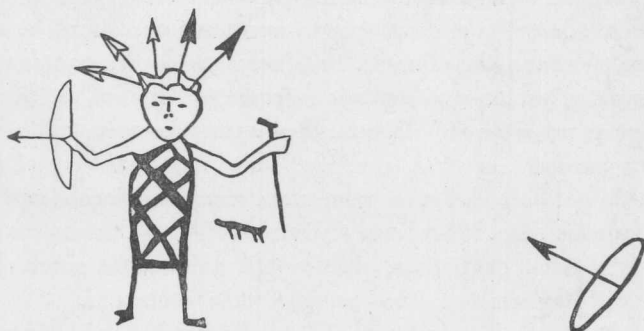


Fig. 12. — Esquema de la representación humana y arco existente en la « Casa de la luna »

advertido los errores de copia, no salvados, por cierto, por el estimable papelista editor.

Nuevas copias, realizadas con celo y pulcritud, permiten en la actualidad compulsar la primera versión, que habitualmente se sigue usando con el consiguiente riesgo.

Dejando de razonar en abstracto dice el Anónimo: « Traen todos los mas en las tocas de las cabezas y tocados que de lana hazen por galla muchas varillas largas de metales y al cavo dellas como cucharas »... <sup>1</sup>. El término 'tocas' en las *Relaciones geográficas*

<sup>1</sup> *Relación anónima de una expedición a la comarca de Córdoba*, en RICARDO JAIMES FREYRE, *El Tucumán colonial. (Documentos y mapas del Archivo de Indias)*, I, 81; Buenos Aires, 1915.

figura como 'ticas' <sup>1</sup>. Jiménez de la Espada apunta, con toda propiedad, en nota infrapaginal « plumaje » como equivalente de la palabra en cuestión. Ello no fué óbice, sin embargo, para que Outes creyera necesario descifrar el enigma: « opino — dice — que debe entenderse por *ticcas* a los plumajes destinados al adorno de la cabeza » <sup>2</sup>. Pero, según se ve, ambas aclaraciones coincidentes son superfluas, puesto que el Anónimo habla de 'tocas' y no de 'ticcas' cambiando fundamentalmente el asunto. Se dirá que no había razones para dudar del texto impreso, pero creo que tan poco había derecho en suponer tan zurdo de expresión al Anónimo para que fuese admisible el despropósito resultante por simple sustitución de términos equivalentes. Para nosotros lo importante radica, restituída la lección a su verdadera forma, en que esa descripción escrita por un actor en la conquista se superpone a la gráfica de la pintura rupestre, la cual, a su vez, sirve para establecer el error cometido por Jaimes Freyre que considera a los adornos cefálicos mencionados sean los topos « todavía usados por los indios quichuas y aimarás de Bolivia, para sujetar sus mantos sobre el pecho » <sup>3</sup>. Ni la forma ni el uso permiten tal asimilación.

Por otra parte, Sotelo Narváez dice claramente que la gente de la tierra « traen plumas de cobre y otros metales » <sup>4</sup>.

En lo que respecta al indumento hay también una perfecta coordinación de los diversos cronistas y de las pinturas que me ocupan. « Las camisetas — dice el Anónimo, el cual basta por lo meticoloso de la descripción — que traen vestidas son hechas de lana y tejidos primeramente con chaquirá a manera de malla menuda de muchas labores en las averturas y ruedos y bocasmangas » <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Relación en suma de la tierra y poblaciones que don Gerónimo Luis de Cabrera, gobernador de las provincias juries, ha descubierto, donde va a poblar en nombre de su magestad una ciudad*, en *Relaciones geográficas de Indias*, II, 140; Madrid, 1885 (*Ex libris*, M. A. Vignati, Olivós).

<sup>2</sup> OUTES, *Los tiempos prehistóricos*, etc., 305, nota 1.

<sup>3</sup> JAIMES FREYRE, *El Tucumán colonial*, etc., 81, nota 2.

<sup>4</sup> PEDRO SOTELO NAVÁEZ, *Relación de las provincias de Tucumán, dirigida por el capitán... al Presidente de la Audiencia de Charcas*, en JAIMES FREYRE, *El Tucumán colonial*, etc., 97.

<sup>5</sup> *Relación anónima de una expedición*, etc., 81.

Outes queda indeciso a qué clase de chaquiras podía referirse el autor : « es imposible — dice — saber cuál era la clase de chaquiras con que adornaban los Comenchingones sus vestidos » <sup>1</sup>. Si se considera que en las pinturas de cerro Colorado están representados con toda nitidez varios hombres con vestidos de plumas (lám. VII), no puede desvincularse ese hecho con las noticias que nos dejara el Palentino : « Andan los hombres atados por la cintura con una cuerda llena de plumas de avestruces muy largas que les llegan a las rodillas, con que cubren sus vergüenzas y otras plumas también por encima de los hombros que llegan hasta la cintura, de manera que todo su vestido es de pluma » <sup>2</sup>.

Ahora bien ; esos mismos hombres « cúbrense con unas mantas en que traen chaquira de huesos de buitres » <sup>3</sup>. Tal vez, sea ésta una solución para la duda manifestada por Outes, aunque aparentemente pueda parecer existe una discrepancia de habitat. Sin embargo, ese norte cordobés es tan santiagueño en sus condiciones naturales, que nada tendría de extraño quedase comprendido, también, dentro de la región descripta por Diego Fernández.

Por último, quiero manifestar, con las mismas dudas ya puntualizadas en el texto, que el objeto representado en el puño del hombre (lám. IV, fig. 3 y fig. 10 del texto) tal vez sea el « cuchillo colgado con un fiador de la mano derecha que se proveen los mas de ellos », según apunta el Anónimo. Mis dudas responden al hecho de no estar el cuchillo — si tal fuera — en la posición péndula conveniente al relato.

Hace algunos años establecí, de acuerdo con la documentación a mi alcance, que los cráneos trofeo habían tenido entre las tribus aborígenes una extensión limitada, comparándola con la que se le suponía <sup>4</sup>. El descubrimiento de esta pintura, en la cual uno de los

<sup>1</sup> OUTES, *Los tiempos prehistóricos, etc.*, 303, nota 2.

<sup>2</sup> DIEGO FERNÁNDEZ, *Primera parte de la Historia del Perú*, II, 29; Madrid, 1914.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ, *Primera parte de la Historia, etc.*, II, 29.

<sup>4</sup> MILGIADES ALEJO VIGNATI, *Los cráneos trofeo de las sepulturas indígenas de la quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy)*, en *Archivos del Museo Etnográfico*, número 1, 152 y siguientes ; figuras 56 y 57 ; Buenos Aires, 1930.

hombres representados lleva suspendida una cabeza con todos sus atributos de ser un trofeo, es una prueba de inestimable valor para expandir esta costumbre hasta los pueblos del norte de la provincia de Córdoba.

Sin otra vinculación con las pinturas que no sea su vecindad a la 'Piedra de la luna', no por ello quiero dejar de dar a conocer la existencia de « morteros » fijos. Hay otros contiguos — según me informaron — que no tuve tiempo de buscar y ver.

A mitad distancia entre las casas de Máscaras y el abrigo que muestra el grabado y pintado de un cazador, existe un bloque de granito elevándose cerca de 50 centímetros sobre el terreno (lám. VIII, fig. 2). En su parte superior han sido labradas dos oquedades, profundas 0,30 metros, con bordes muy explayados, mediando entre ambas 0,07 metros. Estaban con agua, aunque sin estar llenas. No creo pueda ponerse en duda su destino para recoger ese líquido, como lo vengo sosteniendo desde hace algún tiempo <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> MILCIÁDES ALEJO VIGNATI, *¿Morteros o represas? Nueva interpretación de las agrupaciones de « morteros »*, en *Notas preliminares del Museo de La Plata*, I, 45 y siguientes; Buenos Aires, 1931; MILCIÁDES ALEJO VIGNATI, *Resultados antropológicos de algunos viajes por la provincia de San Luis*, en *Notas del Museo de La Plata*, I, 326 y siguientes; Buenos Aires, 1936.

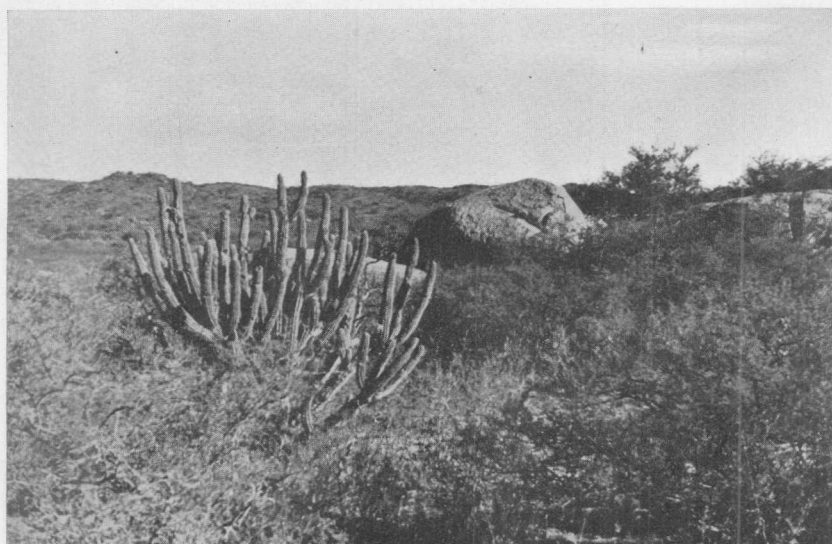


Fig. 1. — Vista de la piedra con pinturas indígenas. Máscaras



Fig. 2. — La puerta de la « casa de piedra » semioculta por la vegetación



Fig. 1. — Fotografía de las pinturas a la izquierda de la entrada



Fig. 2. — Pinturas del cuadro a



Fig. 1. — Pinturas del cuadro c

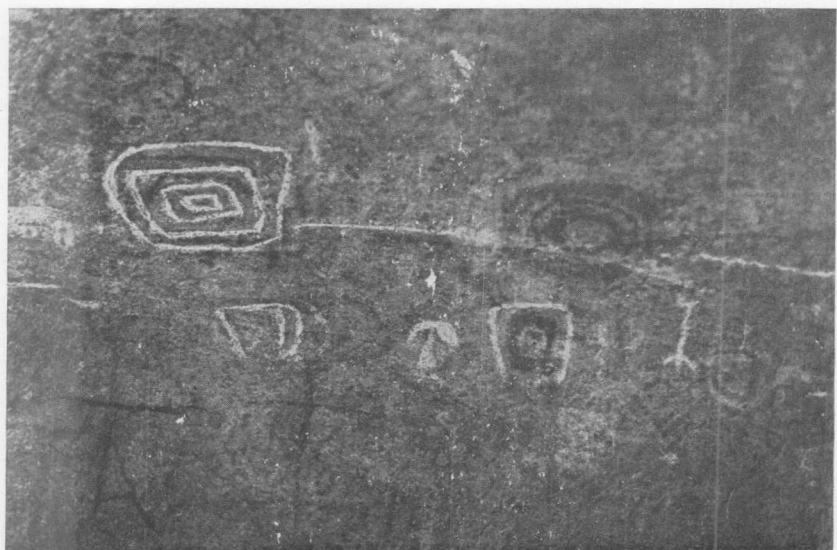


Fig. 2. — Pinturas del cuadro d

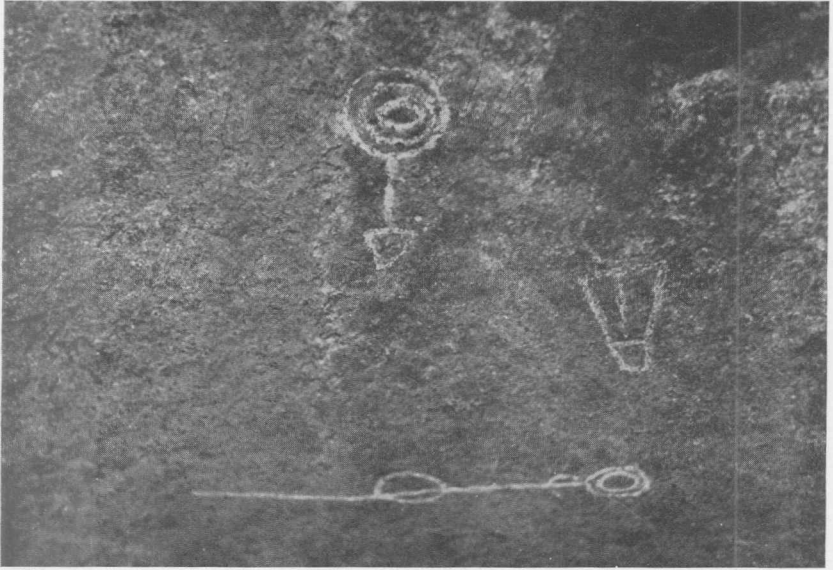


Fig. 1. — Pinturas del cuadro b

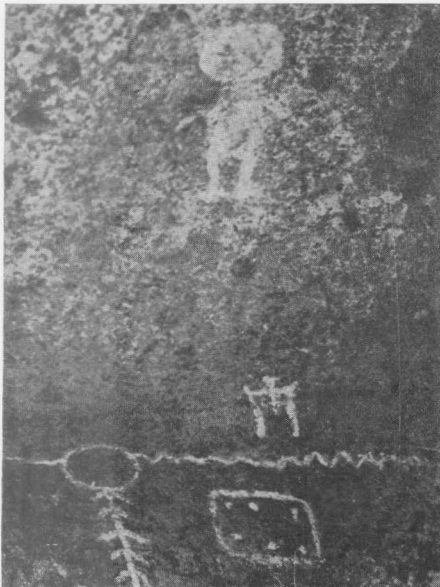


Fig. 2. — Pinturas del cuadro e, a la izquierda

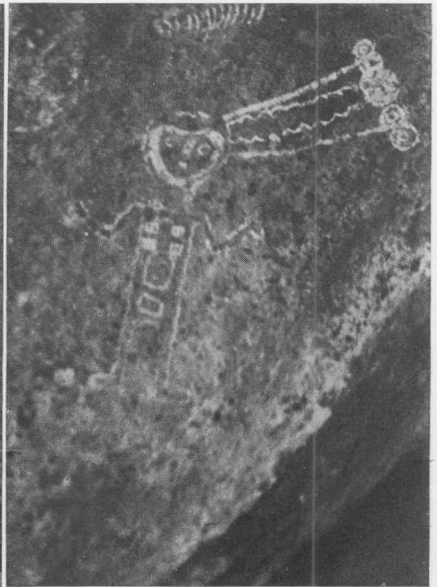


Fig. 3. — Pintura del cuadro f



Fig. 1. — Vista de la piedra llamada « Casa de la luna », Máscaras

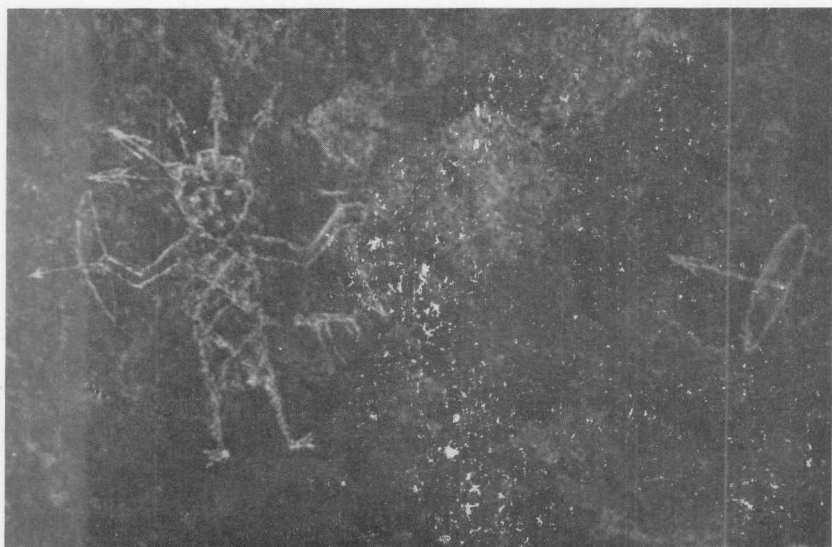
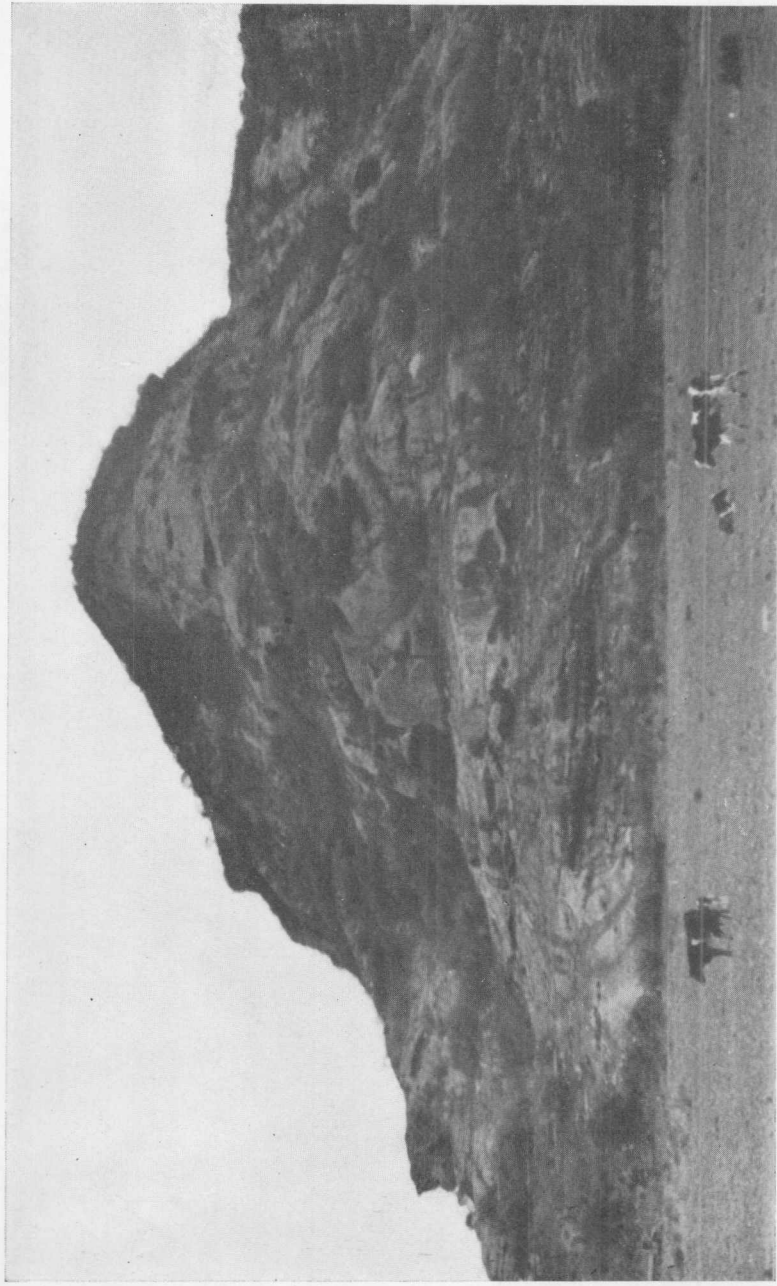


Fig. 2. — Grabados en la « Casa de la luna », Máscaras



El Cerro Colorado



Pinturas en Cerro Colorado