



DOI: <https://doi.org/10.58210/rcdap187>

La simbología del arcoíris en las pinturas rupestres del Bosque Andino Patagónico

/

The symbolism of the rainbow in the rock art of the Andean Patagonian Forest

María Mercedes Podestá

Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Argentina

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0345-1865>

mercedespodes@ yahoo.com

Ana Inés Forlano

Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Argentina

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6289-2423>

ana.forlano@inapl.gob.ar

Recibido: 4-8-25 - **Aceptado:** 17-9-25 - **Publicado:** 26-12-25

Financiamiento

La investigación ha sido financiada por el CONICET (PIP 2022-2024 0734) y el INAPL (Secretaría de Cultura de la Nación).

Conflicto de interés

Las autoras declaran no presentar conflicto de interés.

Resumen

Se analiza una representación conspicua del arte rupestre pintado del bosque andino patagónico: la del arcoíris. Se toman en consideración catorce sitios arqueológicos ubicados en el sudoeste de Río Negro y noroeste de Chubut (Argentina) y otros próximos dados a conocer por colegas, uno de ellos situado en la Región de los Lagos, Chile. La imagen rupestre del arcoíris es de distribución universal y se dan ejemplos documentados fuera de Argentina y Chile. Se atienden especialmente los aspectos morfológicos y simbólicos de la representación rupestre que, en el ámbito del bosque andino patagónico, se asigna a la Modalidad del Ámbito Lacustre Boscoso. Se establece su situación contextual, dentro de la secuencia arqueológica de la región, que corresponde a momentos prehispánicos tardíos e históricos. Se describe en profundidad el aspecto relativo al color y a la

procedencia de las mezclas pigmentarias según diversos análisis arqueométricos, así como también al conjunto de motivos asociados de forma recurrente con los arcos que, juntamente con éstos, se interpretan como verdaderos cosmogramas. Se hace especial referencia a los estudios etnográficos sobre la simbología del arcoíris y su participación en ceremonias entre los huilliches chilenos actuales. La temporalidad reciente asumida para la ejecución de los arcoíris en los sitios del bosque andino patagónico lleva a señalar que esta imagen emblemática del arte rupestre tiene una fuerte vinculación con el universo mapuche y con prácticas ceremoniales aún vigentes en la Región de Los Lagos.

Palabras clave

Pinturas rupestres, arcoíris, bosque andino patagónico, Argentina, Región de Los Lagos, Chile, simbología mapuche

Abstract

This paper analyzes a prominent representation in the painted rock art of the Andean Patagonian Forest: the rainbow. Fourteen archaeological sites located in the southwest of Río Negro and northwest of Chubut (Argentina) are considered, along with others reported by colleagues, one of them situated in the Los Lagos Region, Chile. The rock art image of the rainbow has a universal distribution, with documented examples outside Argentina and Chile. Particular attention is given to the morphological and symbolic aspects of the representation, which, in the Andean Patagonian Forest, is assigned to the Lacustrine–Forest Modality (MALB). Its contextual position within the archaeological sequence of the region is established, corresponding to the late prehispanic and historical times. The study examines in detail the use of color and the provenance of pigment mixtures based on various archaeometric analyses, as well as the set of motifs recurrently associated with the arcs, which, together with them, are interpreted as true cosmograms. Special reference is made to ethnographic studies on the symbolism of the rainbow and its role in ceremonies among contemporary Chilean Huilliche communities. The recent chronology assumed for the execution of the rainbows in the Andean Patagonian Forest sites suggests that this emblematic rock art image is strongly linked to the Mapuche worldview and to ceremonial practices still present in the Los Lagos Region.

Key words

Rock art, rainbow, Andean Patagonian Forest, Argentina, Los Lagos Region, Chile, Mapuche symbolism.

En recuerdo de Oscar Lanfré,
un arcoíris en el cielo del Manso

Introducción: objetivo y antecedentes

El objetivo de este trabajo es el análisis pormenorizado de una representación recientemente definida en el arte rupestre del bosque andino patagónico: la del arcoíris¹. Paralelamente, se busca realizar algunas consideraciones sobre el universo simbólico que envuelve a esta imagen.

La presencia de representaciones rupestres del arcoíris, tanto pintadas como grabadas, no es novedosa en el arte rupestre mundial ya que fue identificada en el Norte de África, Australia² y, más tempranamente, en la Gran Cuenca y el Sudoeste de USA³. Fueron también documentadas en el Noreste mexicano⁴ y en Venezuela⁵. De este último país proviene una propuesta metodológica enmarcada en la arqueoastronomía que incluye a la figura del arcoíris en la categoría de los “meteomorfos”⁶. Este término comprende una serie de representaciones rupestres relacionadas con los fenómenos atmosféricos donde el arcoíris se conjuga con la lluvia, halos lunares o solares, nubes, rayos de tormentas, rayos solares y tornados. Recientemente también se reconocieron imágenes del arcoíris en pinturas rupestres en la Amazonía peruana y en Bolivia. Como veremos, la imagen del arco en el cielo tiene en todas estas manifestaciones una gran resonancia simbólica, una amplia dispersión en el tiempo y en el espacio y es, ante todo, una conexión con la divinidad.

Las representaciones pintadas del arcoíris son relevantes en los sitios arqueológicos del bosque andino patagónico emplazados entre los paralelos ca. 41° y 42° 50' de latitud sur, región del suroeste de la provincia de Río Negro y noroeste de la de Chubut. Dentro de la misma hemos documentado 59 sitios con pinturas a lo largo de las últimas tres décadas. Todos ellos comparten una misma y única

¹ M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén 2 en el contexto del arte rupestre del bosque andino-patagónico”. Comechingonia Virtual. Revista Electrónica de Arqueología núm. 3, 2. (2009): 117; M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte rupestre tardío en el Bosque Patagónico. Las pinturas del lago Puelo (Chubut, Argentina)”. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-Series Especiales núm. 9, 1. (2021): 409; R. Moulian, Metamorfosis Ritual. Desde el *ngillatun* al culto pentecostal. Teoría, historia y etnografía del cambio ritual en comunidades mapuches williche (Chile: Universidad Austral de Chile, 2012); S. Caviglia, Memorias en las rocas: 8000 años de arte originario en Chubut (Rawson: Ministerio de Educación de la Provincia de Chubut, 2023).

² G. Chaloupka, Journey in Time. The 50,000-year story of the Australian aboriginal rock art of Arhem Land (Australia: Reed New Holland, 1999); P. Taçon, “Rainbow color and power among the Waanyi of Northwest Queensland”. Cambridge Archaeological Journal núm. 18, 2 (2008): 163.

³ F. Hirschmann y S. Thybony, Rock art of the American Southwest (USA: Graphic Arts Center Publishing, 1999); K. Sassen, “Rainbows in the Indian rock art of desert western American”. Applied Optics núm. 30, 24. (1991): 3523; P. Schaafsma, Indian rock art of the Southwest. A School of American Research Book (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1980).

⁴ W. Breen Murray. Una aproximación teórica al arte rupestre geométrico (Rupestreweb, 2015).

⁵ D. Sánchez P. “La astronomía en el arte rupestre: una propuesta metodológica”. 2º Congreso Virtual de Arqueología y Antropología. Naya, 2000.

⁶ D. Sánchez P. La astronomía en el arte..., 2000.

tendencia estilística⁷. Las pinturas corresponden a los momentos más tardíos de la secuencia de arte rupestre de Patagonia: el Estilo de Grecas⁸ o, su formulación posterior, la Tendencia Abstracta Geométrica Compleja (TAGC)⁹, denominado también Estilo de Formación Étnica (EFE)¹⁰.

La TAGC, término que adoptamos a continuación, se encuentra ampliamente extendida en la vertiente oriental de los Andes, tanto en la zona cordillerana como en la estepa patagónica, llegando inclusive a la costa atlántica y, por el sur, hasta casi los 48° de latitud. Esta vasta distribución ha sido explicada por diversos autores a través del crecimiento demográfico y los sucesivos desplazamientos humanos que se produjeron en la Patagonia continental durante el Holoceno tardío, especialmente durante su momento final. El arte rupestre en estos momentos juega un rol fundamental como agente de intercomunicación entre poblaciones ya que sustenta códigos visuales basados en las semejanzas formales de las representaciones (ver por ejemplo Fiore¹¹).

La Modalidad del Ámbito Lacustre Boscoso (MALB), definida en primera instancia por Albornoz y Cúneo¹², que consideramos es el momento epigonal de la TAGC en el ámbito del bosque, tiene una dispersión espacial más restringida ya que

⁷ C. Bellelli, V. Scheinsohn y M. M. Podestá, "Arqueología de pasos cordilleranos: un caso de análisis en la Comarca Andina del Paralelo 42° y Áreas Vecinas durante el Holoceno Tardío". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino núm. 13, 2. (2008): 37; Caracotche et al., "El Shaman revisitado: novedades sobre el arte rupestre y su conservación". En A. F. Zangrando et al. (eds.), Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la arqueología de la Patagonia (Buenos Aires: Museo de Historia Natural de San Rafael, SAA e INAPL, 2013), 157; P. M. Fernández et al., "Tiempo de cazadores. Cronología de las ocupaciones humanas en el valle del río Manso inferior (Río Negro)". En A.F. Zangrando et al (eds.), Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la arqueología de Patagonia, (Buenos Aires: Museo de Historia Natural de San Rafael, SAA e INAPL, 2013), 167; M. M. Podestá y A. M. Albornoz, "El arte rupestre del sitio Paredón Lanfré dentro del contexto arqueológico del valle del río Manso inferior (Provincia de Río Negro)". Resúmenes ampliados, XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, tomo III (2007): 429; M. M. Podestá et al., Arte Rupestre de Argentina Indígena. Patagonia (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia. GAC, 2005); M.M. Podestá et al., "Arte rupestre en pasos cordilleranos del bosque andino patagónico (El Manso, Región de los Lagos y provincia de Río Negro, Chile-Argentina)". Magallania núm. 36, 2. (2008):143; M. M. Podestá et al., "El sitio Peumayén 2..., 2009; M. M. Podestá et al., "Gran Paredón de Azcona (Provincia de Río Negro, Patagonia): puesta al día en la documentación de sus pinturas rupestres (1955-2015)". Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos, Artículos Originales núm. XII, 2. (2019): 177; M. M. Podestá et. al. "Evidencias del arte...", 2021; A. Vasini, "Con el último trazo nos vamos. Momentos finales del arte rupestre en el bosque andino patagónico". En N. Kuperszmit et al. (eds.), Entre pasados y presentes III. Estudios contemporáneos en Ciencias Antropológicas. (Buenos Aires: Mnemosyne, 2012), 604-619.

⁸ O. Menghin, "Estilos de arte rupestre de Patagonia", Acta Praehistorica núm.1. (1957): 57.

⁹ C. Gradin, "Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia argentina". En M. Tamagnini (comp.), Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del país. (Río Cuarto, Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto, 1999), 85-99.

¹⁰ M. T. Boschin, Arte indígena de Patagonia septentrional argentina (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009).

¹¹ D. Fiore, "La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivos visuales". En R. Barberena, K. Borrazzo y L. A. Borrero (eds.), Perspectivas actuales en Arqueología Argentina, (Buenos Aires: CONICET-IMHICIHU, 2009) 123-154.

¹² A. M. Albornoz y E. Cúneo, "Análisis comparativo de sitios con pictografías en ambientes lacustres boscosos de Patagonia Septentrional". En M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), Arte en las Rocas. Arte Rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina. (Buenos Aires: SAA-AINA, 2000), 163-174.

está concentrada —dentro de la amplia región delimitada para la TAGC— exclusivamente en el corredor de los lagos del bosque andino-patagónico de Norpatagonia. Este corredor comprende los lagos Lácar, Nahuel Huapi, Gutiérrez, Mascardi y Guillermo y el valle del río Manso inferior (provincias de Neuquén y Río Negro). Como nota de interés, cabe aclarar que el Mascardi es también denominado “*Relmu Lafquen*” por la comunidad mapuche que significa “lago arcoíris” por su morfología arqueada. En la provincia de Chubut el corredor se extiende hacia el sur incluyendo sitios próximos a los lagos Epuyén, Puelo y Cholila y llega, al menos, hasta el Futalaufquen (ca. 42° 50' latitud sur). La dispersión de la MALB se extiende por el oeste, hacia ámbitos de la selva fría valdiviana e incluye, al menos, tres sitios con pinturas rupestres en territorio chileno¹³. El ambiente característico del emplazamiento de los sitios con representaciones del arco en el cielo, no sobrepasa el de la selva valdiviana (oeste) y el del bosque andino-patagónico (este), salvo unas pocas excepciones que se localizan en la estepa patagónica que mencionaremos después (Figura 1).

1. Simbología universal del arcoíris

El arcoíris, ese fenómeno natural lleno de colores vibrantes que aparece después de la lluvia, ha fascinado a la humanidad durante siglos. Más allá de su belleza visual extremadamente evanescente, el arco en el cielo ha sido objeto de numerosas interpretaciones simbólicas en diversas tradiciones culturales y religiosas en todo el mundo. Desde la antigüedad, este fenómeno meteorológico ha sido considerado una conexión entre el cielo y la tierra, es decir un puente imaginario que une el mundo visible con el invisible, mágico y sobrenatural que permite el acceso a la divinidad. En muchas culturas se le atribuye un significado de esperanza y renovación, ya que aparece después de una tormenta, simbolizando la calma después del caos, la promesa de un nuevo comienzo, la protección divina y la comunicación con la deidad, además de una señal de buena fortuna. Qué mejor ejemplo que el arcoíris de la Alianza, cuando Dios dice a Noé: “¡Esta es la señal de la alianza que he establecido entre yo y toda carne que existe sobre la tierra!”¹⁴. Además, el arcoíris ha sido asociado con la diversidad y la inclusión debido a su variedad de colores y su capacidad para unir diferentes tonalidades en una sola imagen y paradójicamente también para remarcar y codificar las diferencias sociales¹⁵, expresando su carácter ambivalente, tema que luego retomaremos. En resumen, el arcoíris es mucho más que un fenómeno meteorológico; es un símbolo cargado de significado que ha inspirado a la humanidad a lo largo de la historia, representando esperanza, tránsito, interconexión, renovación, fertilidad y reproducción, diversidad e inclusión¹⁶.

La imagen rupestre del arco multicolor no es novedosa y, como señalamos, fue identificada hace más de 40 años en América del Norte, si bien en nuestro país

¹³ C. Bellelli, V. Scheinsohn y M. M. Podestá, “Arqueología de pasos…”, 2008; R. Labarca E., Informe de prospección arqueológica proyecto vial río Manso (Comuna de Cochamó, Región de los Lagos, Chile). (Debar Ltda. Proyecto Vial Río Manso, 2007), MS.; F. Moya et al., “Nuevo registro de arte rupestre en pasos cordilleranos: Paredón Luisa (Cochamó, Región de los Lagos, Chile)”. Magallania núm. 47, 2. (2019): 175; Podestá *et al.*, “Arte rupestre en pasos…”, 2008.

¹⁴ Génesis 9-17. Biblia Latinoamericana (España: Edición Pastoral, 1972).

¹⁵ J. Gage, Color y significado. Arte, ciencia y simbología. (Barcelona: Acantilado, 2023).

¹⁶ G. Chevalier y A. Gheerbrant, Diccionario de los Símbolos (Argentina: Herder editorial, 2000).

es la primera vez que se lleva a cabo su reconocimiento a través de la información arqueológica disponible en el repertorio rupestre de Norpatagonia. En primer lugar, haremos referencia a algunos casos de representaciones del arcoíris en el arte rupestre de Australia y de América para luego abocarnos a su análisis en el bosque andino patagónico.

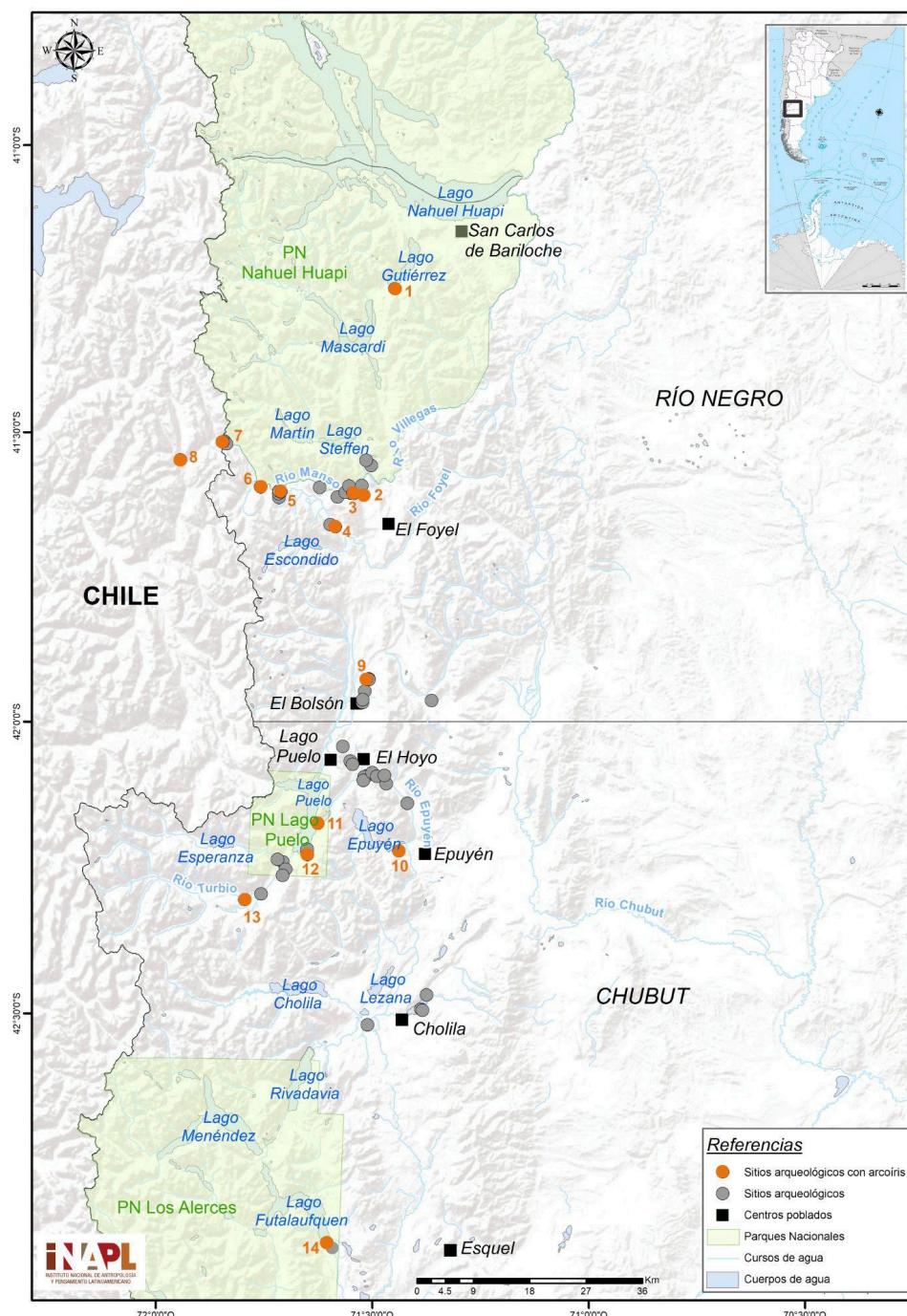


Figura 1

Ubicación de los sitios con representaciones rupestres de arcoíris: 1. Queutre-Inalef; 2. Población Anticura; 3. Paredón Lanfré; 4. Río Joyel 1; 5. Peumayén 2; 6. Puente Verde; 7. Santa Lucía 1; 8. Torrentoso 01; 9. Gran Paredón de Azcona; 10. Lago Epuyén; 11. A orillas del Lago Puelo; 12. La Jarra; 13. Zanjón del Avellanal y 14. Alero Sendero de Interpretación.

2. El arcoíris en el arte rupestre

2.1. Australia

La región de Queensland, Australia, guarda un conjunto importante de arte rupestre relacionado con el arcoíris. Son numerosas las expresiones pintadas del arco multicolor y, relacionada con éste, la de la serpiente arcoíris cuya presencia, se infiere, tiene una antigüedad entre 4000 y 6000 años y es considerada parte de una de las tradiciones religiosas de mayor continuidad. La serpiente arcoíris, ser mitológico del *Dreamtime* (tiempo ancestral del ensueño), es la representación del poder productivo y reproductivo de la naturaleza y del hombre, y es uno de los personajes principales de los rituales regionales en el *Arnhem Land*. Se ha verificado su carácter ambiguo dado sus beneficios como agente reproductor, pero también como agente de castigo¹⁷ (Figura 2, A). P. S. C. Taçon documentó un gran número de pinturas del arcoíris en rojo y amarillo entre los Waanyi del noroeste de Queensland conjuntamente con otras íntimamente relacionadas de la serpiente arcoíris, todas ellas emplazadas en “sitios espirituales”¹⁸. Concluye que ambas imágenes expresan, como ninguna otra, la fuerte conexión y el gusto por el color por parte de sus ejecutantes. Las pinturas del arcoíris en Australia tienen una larga trayectoria que se expresa, en un primer momento, a través del arte rupestre pero luego son continuadas con las pinturas sobre corteza. Por último, las imágenes del arco multicolor son protagonistas en diversas ceremonias y están descritas en la historia oral de los aborígenes australianos¹⁹.

2.2. Gran Cuenca, Sudoeste de Estados Unidos

Imágenes rupestres del arcoíris de una o varias bandas (hasta ocho), en algunos casos radiadas, tanto grabadas como pintadas, fueron reportadas en la Gran Cuenca y en el Sudoeste de América del Norte (ríos Colorado y Grande) varias décadas atrás²⁰. Las expresiones más antiguas en esta área se remontan a ca. 1000 años. Se asignan a contextos tanto de cazadores recolectores como de agricultores incipientes, hasta alcanzar momentos históricos (siglo XVIII) y actuales a través del arte sobre arena del pueblo navajo²¹. Las imágenes de este fenómeno atmosférico están generalmente asociadas con representaciones de ceremonias donde participan figuras humanas, serpientes, nubes, lluvia (series de segmentos en alineación vertical), relámpagos (zigzags), meteorológicas, expresando la alta carga simbólica de las mismas. Destaca la imagen grabada de un arco de ocho bandas atribuido a la cultura Fremont (Utah) con representación de lluvia en el centro de la misma, rodeada por una gran cantidad de figuras humanas, animales y seres miticos²² (Figura 2, B).

¹⁷ G. Chaloupka, *Journey in Time...*, 1999.

¹⁸ P. Taçon, “Rainbow color and...”, 2008, 163.

¹⁹ P. Taçon, “Rainbow color and...”, 2008.

²⁰ K. Sassen, “Rainbows in the Indian...”, 1991.

²¹ F. Hirschmann y S. Thybony, “Rock art of the...”, 1999; K. Sassen, “Rainbows in the Indian...”, 1991; P. Schaafsma, “Indian rock art...”, 1980.

²² Sensu F. Hirschmann y S. Thybony, “Rock art of the...”, 1999, 86.

2.3. Nordeste de México

W. Breen Murray da a conocer representaciones grabadas del arcoíris localizadas en los valles interserranos de la Sierra Madre Oriental y en parte de la región vecina del Altiplano mexicano. Se trata de una región con más de 600 sitios con arte rupestre donde predomina el arte abstracto asignado a grupos de cazadores-recolectores. Según el autor buena parte de esos signos tienen referentes naturales tanto en el cielo como en distintos tipos de fuentes de agua, de allí la interpretación de las series de líneas curvas semicirculares como representaciones del espectro multicolor²³ (Figura 2, C).

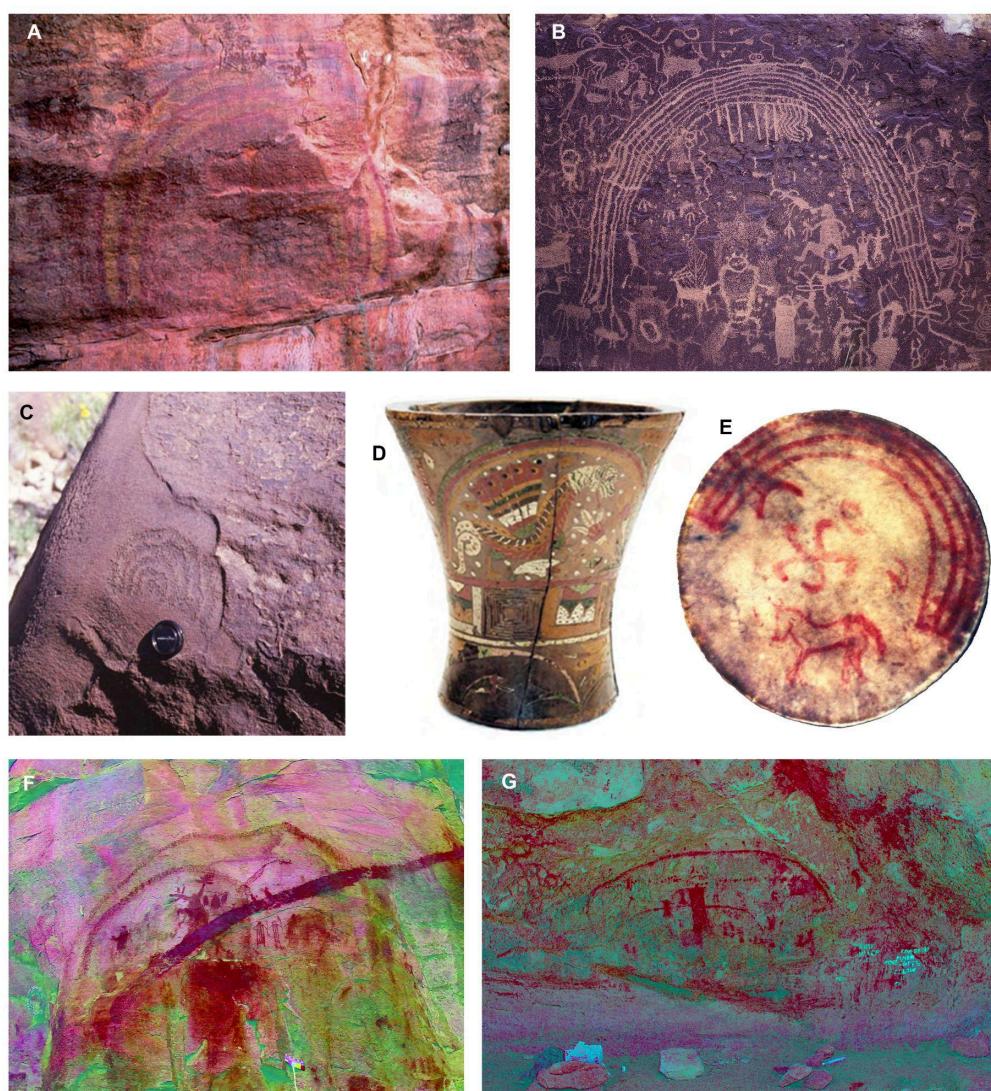


Figura 2

Ejemplos de representaciones de arcoíris: A. Australia (Taçon, 2008, figura 7); B. Gran Cuenca en USA (Hirschmann y Thybony, 1999, 86); C. NE de México (Breen Murria, 2015, fig. 17); D. *kero* incaico (Franco Girón et al., 2021, fig. 1); E. *kultrún* mapuche (Caviglia, 2023, 227); F. Amazonía peruana (gentileza R. Hostnig) y G. Betanzos, Bolivia (gentileza M. Strecker).

²³ W. Breen Murray, “Una aproximación teórica…”, 2015, imagen 17.

2.4. Andes centrales

El arcoíris es un símbolo central en el mundo andino desde tiempos prehispánicos. En Perú existen representaciones pintadas en las rocas en diferentes regiones del país, principalmente en la Amazonía, si bien no hay estudios sistemáticos sobre las mismas. Por ejemplo, en el sitio Cerro Pata Calabozo (Luya), se observa una gran figura de arco doble en rojo con figuras humanas y otros motivos por debajo (Figura 2, F) y en Paclas Urco (Luya) un arco doble en rojo, asociado con líneas en zigzag y figuras humanas.

Su imagen no es exclusiva del arte rupestre. En la ciudad chimú de Chan Chan, un arcoíris está labrado en la huaca que lleva su nombre²⁴. Asimismo, los colores del arco en el cielo se aprecian en la bandera de la antigua ciudad imperial del Cusco. Moulian y Garrido²⁵ señalan que, en la narrativa mítica, el símbolo del arco marca los orígenes del incario. Santa Cruz Pachacuti relata que un arcoíris se le aparece a Manco Capac en la cima del cerro Huanacaure, señalando el lugar de la fundación de Cusco y el inicio del imperio incaico. Para los incas, el arcoíris estaba indisolublemente ligado al sol al igual que el relámpago, el trueno y el rayo. Sin embargo, la mayor relevancia del arco multicolor radicaba en que provenía del sol y suponía una comunicación entre el dios sol y su hijo el inca. De allí el gran respeto que los incas sentían por el arco en el cielo, al que llamaban “cuychu”, “cuichi” o “k’uichi”, que representaron en *keros*, armaduras y entronizaron en su divisa²⁶ (Figura 2, D). En el templo Coricancha el arcoíris ostentó un lugar especial, su figura estaba pintada con todos sus colores de pared a pared y del techo colgaban cristales que movidos por el viento multiplicaban sus destellos. El escudo de armas del Inca Garcilaso de la Vega también llevaba la imagen del arcoíris. Asimismo, destaca el dibujo del “cosmos andino” de Juan de Santa Cruz Yupanqui donde se observa el rayo, el río y el arcoíris vinculados con la Pachamama. También el arcoíris es testimonio de la resistencia inca durante el siglo XVI y se expresa través de la iconografía de la vasija neo inca de Vilcabamba, último refugio inca en Perú²⁷. El culto al arcoíris sigue vigente entre los pobladores rurales andinos y se manifiesta ante el temor que sienten frente a la aparición fugaz de este fenómeno meteorológico y los posibles daños que puede ocasionar a la salud, como la pérdida de los dientes y hasta la muerte misma²⁸. En Betanzos (Potosí, Bolivia) se documentó, al menos, una representación de arco radiado en rojo que enmarca a varios motivos, como figuras humanas y círculos concéntricos (Figura 2, G).

²⁴ S. Caviglia, “Jaguares, serpientes emplumadas y arcoíris. Las artes visuales de los pueblos originarios de América 1. Clase 7. El arcoíris: una puerta abierta al cielo”. (Escuela de Formación Política Pedagógica Sindical Stella Maldonado. CTERA, ATECH, CTA, 2019); H. Y. Franco Girón et al., “El arcoíris: su significación para las culturas”. PAIDAGOGO. Revista de Investigación en Ciencias de la Educación núm. 3, 2. (2021): 111; R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral: el simbolismo del arco en la cultura mapuche williche y sus recurrencias en los sistemas cosmovisionarios andinos”. Estudios Atacameños núm. 51. (2015): figura 11.

²⁵ R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral...”, 2015.

²⁶ S. Caviglia, “Jaguares, serpientes emplumadas...”, 2019; M. C. García Escudero, “El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina”. Gazeta de Antropología núm. 23, artículo 15. (2007). E. Salazar Garcés, Astronomía inka (Perú: Museo Andrés del Castillo, 2014).

²⁷ R. Pajuelo, “Fragmentos de Vilcabamba, fragmentos de una memoria extraviada. La vasija neo inca de Espíritu Pampa”. Alternativas en Ciencias Sociales núm. 1, 1. (2024): 109.

²⁸ M. C. García Escudero, “El arco iris en...”, 2007; E. Salazar Garcés, “Astronomía inka...”, 2014.

3. El arcoíris en el bosque andino patagónico argentino-chileno

3.1. Cazadores recolectores del bosque

En las regiones del Nahuel Huapi y del valle del río Manso inferior (Río Negro) se registran las ocupaciones humanas más antiguas del bosque andino de Norpatagonia. En el Nahuel Huapi hay ocupaciones con una temporalidad de 10.570 ± 130 años AP²⁹, mientras que en el sitio Población Anticura (Manso inferior) alcanzan el Holoceno temprano y se sitúan entre los 8230 ± 110 a 7240 ± 90 años AP. La secuencia continúa con ocupaciones del Holoceno medio (4724 ± 54 años AP) y del Holoceno tardío inicial (3350 ± 100 a 2270 ± 80 años AP³⁰). Con posterioridad a los 2000 años se da un aumento en la cantidad de sitios y contextos tanto en el Manso inferior como en otros sectores del área de investigación mientras que, hacia 1700 años AP, se incrementa la recurrencia y/o permanencia de los cazadores en el bosque.

De acuerdo con los registros del valle del Manso inferior, la actividad pictórica rupestre se habría iniciado varias centurias después de haberse registrado este cambio en la forma de ocupar el bosque. La práctica pictórica se manifiesta en 59 sitios localizados entre el valle del Manso inferior y el Parque Nacional los Alerces (Chubut)³¹. Desde el punto de vista de la investigación arqueológica, los sitios con pinturas rupestres constituyen el rasgo más obtrusivo dentro del paisaje altamente vegetado de la región. De acuerdo con las dataciones registradas en varios sitios con pinturas, la TAGC y la modalidad regional MALB —como expresión final de la primera— se desarrollarían con posterioridad a los 1200 años AP en este ámbito. Dentro de este amplio rango temporal, los resultados de nuestras propias investigaciones como las de otros colegas de la región, señalan que la mayor frecuencia y dispersión de la tendencia se centra en los 700/600 años AP³².

Con respecto a la finalización de la secuencia de arte rupestre, en el valle del río Manso inferior la larga historia de ocupación humana concluye en tiempos

²⁹ A. Hajduk, A. M. Albornoz y M. Lezcano, “El Mylodon en el patio deatrás. Informe preliminar sobre los trabajos en el sitio El Trébol, ejido urbano de S.C. de Bariloche, prov. de Río Negro”. En M. T. Civalero, P. M. Fernández y A. G. Guráieb (eds.), *Contra viento y marea. Arqueología de Patagonia*. (Buenos Aires: INAPL-SAA, 2004), 715-731.

³⁰ P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013; P. M. Fernández et al., “Nuevos datos sobre el poblamiento inicial del bosque del centro-norte de Patagonia argentina”. *Latin American Antiquity* núm. 30, 2. (2019b): 1.

³¹ S. Caracotche et al., “El Shaman revisitado...”, 2013; P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013; M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén 2...”, 2009; M. M. Podestá et al., “Gran Paredón de Azcona...”, 2019; M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte rupestre...”, 2021; M. M. Podestá y E. Tropea, “Expresiones del arte... 2010.

³² A. M. Albornoz y E. Cúneo, “Análisis comparativo de...”, 2000; M. T. Boschin, “Tierra de hechiceros...”, 2009; R. Casamiquela, *El arte rupestre de la Patagonia* (Neuquén, Argentina: Siringa Libros, 1981); M. Fernández, “Cronología del Estilo de Grecas en la cuenca superior y media del río Limay”. En D. Fiore y M.M. Podestá (eds.), *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre*, (Buenos Aires: WAC-AINA-SAA, 2006), 75-83; C. Gradin, “Sobre las tendencias...”, 1999; A. Hajduk y Albornoz, “Ladran Sancho I...”, 2009; M. M. Podestá et al., “Expresiones del arte rupestre...”, 2010; M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén 2...”, 2009; y M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte rupestre...”, 2021, entre otros.

históricos³³, marcada por los indicios tempranos de interacción con los europeos (mediados del siglo XVI)³⁴. El arte rupestre de estos momentos se identifica principalmente a través de escasas pinturas de equinos que repintan otras de guanacos preexistentes (Paredón Lanfré), además de una tendencia hacia el empequeñecimiento de los motivos y la miniaturización de los trazos³⁵. Algo similar ocurre en la región del Nahuel Huapi y en sitios ubicados en los afluentes del río Limay (Río Negro) donde abundan las representaciones de equinos³⁶. Además del arte rupestre, la prueba arqueológica más fehaciente es la recuperación de restos óseos de caballo procesados “a la usanza indígena” en Población Anticura, entre los niveles de 480-200 años AP³⁷.

La ocupación más tardía en Paredón Lanfré (330±50 años AP) se verifica en la excavación (cuadrícula F19) practicada en proximidad a la pared con las pinturas de guanacos repintados con rasgos de equinos³⁸. En el valle del Manso inferior se registran tres sitios más, además de los mencionados, con pinturas rupestres y dataciones históricas. Uno de ellos presenta miniaturas (Peumayén 1) y otro, representaciones propias de la iconografía mapuche (Campamento Argentino). La información reciente proveniente del lago Puelo vuelve a confirmar la persistencia en tiempos históricos de las pinturas de la TAGC y su fase epigonal MALB (570-330 años AP, calibrados entre 1322 y 1663 años DC)³⁹.

3.2. Arte rupestre del bosque

La MALB que, como señalamos, se concentra en el corredor andino patagónico de bosques y lagos, fue descripta en primer término por Albornoz y Cúneo⁴⁰. Como momento final de la TAGC, presenta motivos geométricos más sencillos y menos regulares que los clásicos de dicha tendencia que, como señalamos, tiene una amplia dispersión en la estepa patagónica. En algunos sitios, si bien con baja frecuencia, las representaciones de patrón abstracto de la MALB están asociadas con figuras de animales: guanacos, choiques, huemules y felinos y figuras humanas. La presencia de representaciones de caballos en el Nahuel Huapi⁴¹ y en el Manso inferior, evidencia la permanencia de la MALB durante

³³ P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013.

³⁴ M. X. Urbina, “La frustrada misión estratégica de Nahuelhuapi, un punto en la inmensidad de la Patagonia”, Magallania núm. 36, 1. (2008): 5.

³⁵ A. Vasini, “Con el último trazo...”, 2012.

³⁶ A. Hajduk y A. M. Albornoz, “Ladran Sancho I...”, 2009.

³⁷ P. M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos históricos en el bosque del centro-norte de Patagonia Argentina”. En J. Gómez Otero, A. Svoboda y A. Banegas (eds.), Arqueología de la Patagonia: el pasado en las arenas, eds. J. Gómez Otero et al. (Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral, CONICET, 2019a):105-116.

³⁸ C. Bellelli y M. M. Podestá, “Integración de sitios con arte rupestre a emprendimientos ecoturísticos en la Patagonia. El caso del valle del río Manso inferior”. En D. Fiore y M.M. Podestá (eds.), Tramas en la Piedra. Producción y Usos del arte rupestre. (Buenos Aires: WAC-SAA-AINA, 2006), 221-237; P. M. Fernández y M. Carballido Calatayud, “Armas y presas. Técnicas de caza en el interior del bosque patagónico”. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología núm. XL, 1. (2015): 279; Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos históricos...”, 2019a; M. M. Podestá y A. Albornoz, “El arte rupestre del...”, 2007.

³⁹ P. M. Fernández et al., “Ocupación del bosque en...”, 2019a; M.M. Podestá et al., “Evidencias del arte rupestre...”, 2021.

⁴⁰ A. M. Albornoz y E. Cúneo, “Análisis comparativo de sitios...”, 2000.

⁴¹ A. Hajduk y A.M. Albornoz, “Ladran Sancho I...”, 2009.

tiempos históricos. Estas representaciones se asocian frecuentemente con motivos de cruces, soles, líneas en zigzag, enmarcados, clepsidras, entre otros, conformando temas que se reiteran. Varios de estos motivos, tradicionalmente descritos como geométricos, abstractos o signos en el arte rupestre patagónico —como el arcoíris— son reclasificados como representativos figurativos⁴². Además de la representación del arcoíris, otros buenos ejemplos son los enmarcados o placas grabadas y las clepsidras o hachas en ocho⁴³. Otros sitios presentan sólo motivos geométricos, con referentes de más difícil identificación, como grandes zigzags verticales paralelos o círculos, círculos concéntricos, entre otros.

Retomando la representación del arcoíris que hasta el momento categorizábamos como “arcos”, atendiendo a su típica morfología, también ha experimentado un cambio semántico. Existen dos propuestas metodológicas que coinciden con lo recientemente expresado. Una de ellas, la de Sánchez P.⁴⁴, que reclasifica en categorías de meteomorfos y astromorfos a varios motivos hasta el momento denominados abstractos o geométricos, entre ellos a los arcoíris. Asimismo, Murray⁴⁵ reconoce en el noreste de México que varios motivos considerados abstractos, como arcos concéntricos, series de líneas segmentadas verticales o círculos concéntricos, tienen como referente distintos fenómenos atmosféricos, a saber: el arcoíris, la lluvia y el agua, respectivamente.

4. Casos de análisis

4.1. La MALB y la representación del arcoíris

Dentro de las representaciones más conspicuas de la MALB están los arcos semicirculares de una, dos o más bandas (hasta siete) que se disponen en forma concéntrica, siempre en sentido horizontal y que interpretamos como representaciones del arcoíris. Los extremos de las franjas de este espectro quedan, salvo pocos casos, abiertos en sus extremos. Estos arcoíris sobresalen dentro del conjunto de pinturas no solo por su forma distintiva sino también por el peculiar uso del color, entre el que se incluye el empleo de la policromía. Cabe puntualizar que esta variedad de colores, más de dos, es de uso exclusivo en esta representación, con muy pocas excepciones (e.g. enmarcados o cruces), donde la policromía se registra en ciertos casos. Además, los arcoíris sobresalen por sus dimensiones mayores con respecto a los demás motivos y por su particular disposición sobre la matriz rocosa ya que, por lo general, ocupan los sectores más altos de la pared y concentran diversos motivos que se ubican por debajo de la imagen meteorológica. De esta manera reflejan, tomando la totalidad de representaciones asociadas, verdaderos cosmogramas, tal como puntualizamos más adelante.

⁴² D. Fiore, “Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica”. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino núm. 16, 2. (2011): 101; M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte rupestre...”, 2021; R. Paunero, El arte rupestre milenario de Estancia La María. Meseta Central de Santa Cruz (La Plata, Argentina: UNLP, 2009).

⁴³ S. Caviglia, “Memorias en las rocas...”, 2023; C. Gradin, “Las pinturas del Cerro Shequen (Provincia del Chubut)”. Revista del Instituto de Antropología núm. VI. (1978): 63.; M. M. Podestá et al., “Gran Paredón de...”, 2019; Podestá et al., “Evidencias del arte...”, 2021.

⁴⁴ D. Sánchez P., “La astronomía en...

⁴⁵ W. Breen Murray, “Una aproximación teórica...”, 2015.

En trabajos anteriores nos referimos a las imágenes de este fenómeno natural en sitios del Manso, El Bolsón y lago Puelo⁴⁶. A su vez, Moulian⁴⁷ destaca la presencia del arcoíris en las pinturas de Peumayén 2 (Manso inferior) en relación a la simbología actual del arco entre los mapuches huilliche chilenos, tema que profundizamos más adelante. Por último, en un reciente trabajo sobre el arte originario de Chubut, basado principalmente en el arte rupestre, Caviglia⁴⁸ describe algunos sitios con representaciones pintadas del arcoíris en la región del sector occidental de la provincia, que denomina “Territorios de Ge:xer, Arco Iris y Árbol Sagrado”. El “territorio” está plenamente enclavado en el bosque andino patagónico, distribución que coincide con la de los sitios que analizamos en este artículo. La imagen del arcoíris, a pesar de ser típica del ámbito boscoso, aparece ocasionalmente en ambientes esteparios. Hacia el norte, en la provincia de Río Negro, Boschin⁴⁹ ilustra un arco en rojo y blanco del sitio Santo Rosario. En Chubut, en el sitio Piedra Calada de las Plumas, estudiado por Menghin y Gradin⁵⁰ hay, al menos, un gran arcoíris grabado⁵¹. Hacia el sur, en Estancia La María (Santa Cruz), se observan pinturas que definen una “línea continua rellena”⁵² —que bien puede remitirse al arcoíris— donde se registran también astros y cometas⁵³. En Cueva de las Manos y en Cueva Grande del Arroyo Feo (río Pinturas) hay representaciones de morfología semejante a la del arco multicolor que fueron recientemente descritas como laberintiformes⁵⁴.

En el valle del río Manso inferior, en las proximidades del cerro Piltriquitrón (Río Negro) y en los lagos Epuyén, Puelo y Futalaufquen (Chubut), como mencionamos, se registran 59 sitios con arte rupestre. De éstos, 12 presentan representaciones de arcoíris. Sumamos a este análisis un sitio denominado Queutre-Inalef, situado al norte de nuestra región de estudio, próximo al lago Gutiérrez (Parque Nacional Nahuel Huapi), documentado por Arias Cabal y colaboradores⁵⁵ y un segundo emplazado en territorio chileno —Torrentoso 01— del cual se realizó un rápido reconocimiento⁵⁶. De esta manera, se sintetiza la información de 14 sitios con presencia del arcoíris (Figura 1).

Todos los sitios están localizados en un medio boscoso lacustre con una alta cobertura vegetal. La región presenta un mosaico de comunidades vegetales con

⁴⁶ M. M. Podestá et al., “Arte rupestre en pasos...”, 2008; M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén 2...”, 2009; M. M. Podestá et al., “Gran Paredón de Azcona...”, 2019; M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte...”, 2021; A. Vasini, “Con el último trazo...”, 2012.

⁴⁷ R. Moulian, “Metamorfosis ritual. Desde el *ngillatun*...”, 2012.

⁴⁸ S. Caviglia, “Memorias en las rocas...”, 2023.

⁴⁹ M. T. Boschin, Tierra de Hechiceros..., 2009.

⁵⁰ O. Menghin y C. Gradin, “La Piedra Calada de Las Plumas (Provincia del Chubut)”. Acta Praehistorica núm. XI. (1972): 15.

⁵¹ S. Caviglia, “Memorias en las rocas...”, 2023.

⁵² sensu R. González Dubox et al., “Manifestaciones rupestres situadas: tipología y distribución de las pinturas de La María Quebrada. Provincia de Santa Cruz”. Cuadernos del INAPL núm. 9, 1. (2021): 225 y comunicación personal Paunero, 2025.

⁵³ R. Paunero, “El arte rupestre milenario...”, 2009; comunicación personal 2025.

⁵⁴ sensu C. Aschero, Cueva de las Manos. Patagonia Argentina. (Buenos Aires: Asociación Amigos del MNBA, 2021): figuras 31 y 33; y en prensa.

⁵⁵ P. Arias et al., El poblamiento temprano del NO de la Patagonia argentina. Informes y Trabajos. Excavaciones en el Exterior (España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011), 19- 41.

⁵⁶ R. Labarca E., “Informe de prospección...”, 2007; M. . Podestá et al., “Arte rupestre en pasos...”, 2008.

predominio de formaciones boscosas y matorrales, como resultante de los gradientes altitudinales y climáticos. Las intensas precipitaciones —cuyas medias superan los 2000 mm en algunos sectores— permiten la frecuente visión del arcoíris en la región. Por otro lado, las características ambientales son causantes del gran deterioro de las pinturas (desvaído, exfoliado, cobertura de microorganismos y acreciones).

Si bien, como señalamos, parte de las representaciones del arco multicolor ya fueron comunicadas en diferentes trabajos, ofrecemos aquí un análisis más profundo de las mismas. Mencionados de norte a sur los sitios con pinturas rupestres con presencia de arcoíris se localizan en las siguientes subregiones: 1) Parque Nacional Nahuel Huapi; 2) Valle del río Manso inferior (Argentina) y río Manso (Chile); 3) Cerro Piltriquitrón (El Bolsón, Río Negro); 4) Lago Epuyén; 5) Lago Puelo y 6) Parque Nacional Los Alerces (Chubut).

4.2. Subregión Parque Nacional Nahuel Huapi

4.2.1. Queutre-Inalef o Divisoria de Aguas (QI)

Se trata de un gran bloque errático de granito ubicado a un km del extremo sur del lago Gutiérrez y en proximidad de la divisoria continental que separa las aguas de la vertiente pacífica de la atlántica. El bloque es de grandes dimensiones y, en el sector basal, presenta oquedades, grietas y pequeños aleros con pinturas atribuidas a la MALB. El relevamiento realizado por A. M. Albornoz, A. Hajduk y colaboradores presenta unos 60 motivos en rojo distribuidos en tres sectores definidos sobre el frente de orientación NE⁵⁷. Dentro del repertorio, y siguiendo la descripción de los autores, se identifican: motivos en zigzag, círculos, círculos concéntricos (hasta tres aros), cruces, figuras escalonadas, clepsidras o hachas en ocho y laberintos. En la parte superior del espacio plástico destacan dos arcos dobles, uno de ellos con un punteado interno, que identificamos como representaciones de arcoíris (Figura 3, A).

4.3. Subregión Valle del río Manso inferior (Río Negro, Argentina) y río Manso (Región de los Lagos, Chile)

4.3.1. Población Anticura (PA)

Este sitio, junto con Paredón Lanfré que se describe a continuación, sustenta la cronología de la ejecución de los arcoíris. Se trata de un gran alero de piroclastitas terciarias de aproximadamente 37 m de extensión y 8 m de ancho máximo entre la pared rocosa y el inicio del talud⁵⁸.

Tal como describimos en el punto anterior, si bien las excavaciones practicadas testimonian una larga secuencia de ocupación que arranca en el Holoceno temprano y llega a momentos subactuales, a los fines de este trabajo interesa el segmento cronológico más tardío de la secuencia (1200-200 años AP).

⁵⁷ P. Arias Cabal et al., “El poblamiento temprano...”, 2011; A. Rousaki et al., “On-field Raman spectroscopy of Patagonian prehistoric rock art: Pigments, alteration products and substrata”. Trends in Analytical Chemistry núm. 105. (2018): 338.

⁵⁸ P. M. Fernández et al., “Nuevos datos sobre...”, 2019b.

Este segmento está representado por los niveles 8 a 0 de la excavación, que se practicó al pie de la pared por debajo de las pinturas rupestres en procura de obtener información acerca de su producción. En esos niveles tardíos se recuperó ca. 80% de la evidencia arqueológica del sitio, que comprende material lítico tallado y manufacturado por abrasión o pulido (molinos y manos), tiestos cerámicos, restos óseos de animales con predominio de huemul (*Hippocamelus bisulcus*), cuentas sobre valva y valvas sin modificar⁵⁹.

En estos niveles tardíos se observa un incremento notable en la frecuencia de pigmentos que totalizan 130 trozos preparados (65,4%) y no preparados, con respecto a los niveles inferiores de la excavación. Las tonalidades calibradas con la *Munsell Soil Color Chart*⁶⁰ se corresponden con las de las pinturas de la pared (gran cantidad de rojo y muy escasa de blanco)⁶¹. Predomina el rojo en diferentes tonalidades, seguido por el amarillo y distintos tonos de marrón. Si bien gran parte de los pigmentos pudo haber sido aprovechada para la preparación de las mezclas pigmentarias para el arte rupestre, la presencia de huesos teñidos de rojo, artefactos líticos alisados/pulidos, cuentas y valvas con restos de la misma tonalidad indican usos alternativos para los pigmentos, entre los que se incluyen las prácticas mortuorias⁶².

Los motivos pintados de PA están sumamente deteriorados, un 25 % de éstos fueron clasificados como indeterminados por presentar un fuerte desvaído y exfoliaciones. Los 41 motivos registrados en rojo y dos casos de combinaciones de blanco y rojo, se extienden a lo largo de 19 m de la pared del alero y cubren diferentes alturas, desde el ras del piso actual hasta los 2,70 m. El inventario de motivos incluye círculos con apéndice, concéntricos, radiados, agrupados y alineados, además de triángulos, cruciformes, escaleriformes, líneas y enmarcados. Hay dos semicírculos de solo una banda, ambos con pequeños apéndices sobre el borde superior, que interpretamos como representaciones del arcoíris. Ambas figuras se asocian a círculos radiados (sol) y círculos dobles concéntricos (Figura 3, C y D). Tentativamente, las pinturas se asignan al segmento cronológico más tardío de la secuencia de ocupación antes detallada y, probablemente, a un momento intermedio-final de la misma, superando los tiempos de contacto hispano indígena.

4.3.2. Paredón Lanfré (PL)

Paredón Lanfré es una pared y alero rocoso conformados al pie de la ladera del Cerro Foyel o Montura. Los 134 motivos pintados se disponen a lo largo de 42 m del afloramiento granítico y alcanzan importantes alturas sobre el soporte con respecto al nivel del piso. Dos escaleras naturales formadas en la pared facilitan su ascenso hasta superficies de la roca con pinturas ubicadas a 4 m de altura. Por lo contrario, las pinturas más bajas apenas se elevan unos escasos centímetros del suelo⁶³. Conjuntamente con Peumayén 2, son los sitios mayores ubicados a lo largo

⁵⁹ P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013; P. M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos...”, 2019a.

⁶⁰ Munsell Soil Color Charts. Munsell Color (Maryland: Macbeth Division. 1988).

⁶¹ P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013; P.M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos...”, 2019a.

⁶² P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013.

⁶³ M. M. Podestá y A.M. Albornoz, “El arte rupestre...”, 2007.

del valle del río Manso inferior, no solo por las superficies de soporte ocupadas sino también por la cantidad de motivos.

En PL, a diferencia de los demás sitios del Manso, se reconocieron varios momentos de ejecución de las pinturas que están expresados a través de superposiciones y repintado de motivos. Entre estos últimos, destacan los agregados de rasgos en algunas representaciones figurativas que marcan un cambio temporal de importancia. El ejemplo más diagnóstico es un par de figuras de camélidos convertidas en equinos que ya señalan influencias, directas o no, de la presencia europea⁶⁴. Otros indicadores sugieren también distintos eventos de producción de las pinturas, tales como el uso diferencial del soporte plástico y la variedad tonal que presentan las pinturas según su grado de desvaído, siendo que las más antiguas poseen una intensidad marcadamente menor. El empequeñecimiento de ciertas imágenes, así como la “miniaturización” de los trazos en algunas de ellas, sin mediar un cambio morfológico, también son indicadores de temporalidad más tardía, tal como se señaló anteriormente. La mayor parte de los vestigios de producción de las pinturas, como pigmentos minerales y un guijarro plano con restos de pintura, se recuperaron de los niveles superiores de la excavación practicada en el sitio⁶⁵. A pesar de ello, no descartamos un uso alternativo para los pigmentos minerales, como lo indicamos en Población Anticura. Un fechado obtenido en una segunda excavación realizada en proximidad al sector con las pinturas de guanacos/equinos dio como resultado 330 ± 50 años AP; 1460 AD: 1670 AD⁶⁶, cronología que bien puede marcar el final de la actividad pictórica del sitio, entre la que incluimos la ejecución del único arcoíris de Paredón Lanfré.

Los motivos de ejecución más tardía están en consonancia con los descritos en general para la MALB, si bien imperan aquí varias representaciones conformadas por líneas paralelas en zigzag, escalonadas, hachas en ocho y enmarcados, abundancia de cruces (simples y de contorno curvilíneo/rectilíneo), círculos y círculos concéntricos radiados. El inventario incluye un bajo porcentaje de motivos figurativos, como es característico en la modalidad⁶⁷. Además de los guanacos reciclados en equinos, hay figuras humanas de a pares, aisladas esquemáticas y sobresale, por lo peculiar para esta modalidad, una escena de persecución animal/caza. El arcoíris observado está conformado por dos bandas de trazos rectilíneos en color rojo de aproximadamente 0,50 m de longitud. Se ubica en el sector más elevado de la pared y está asociado a un trazo en zigzag y a otras pinturas indeterminadas por desvaído (Figura 3, B).

Más allá de la larga secuencia de arte rupestre que se observa en PL, que se inicia con representaciones de la TAGC, las pinturas descritas anteriormente se

⁶⁴ P. M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos...”, 2019a; A. Hajduk y A. M. Albornoz, “Ladrón Sancho I...”, 2009; M. M. Podestá y A. M. Albornoz, “El arte rupestre del...”, 2007; M. M. Podestá et al., “Arte Rupestre de Argentinta...”, 2005: fig. 31.

⁶⁵ C. Bellelli y M. M. Podestá, “Integración de sitios...”, 2006; C. Bellelli et al., “Investigaciones arqueológicas en el valle del Manso inferior (Pcia. de Río Negro)”. Resúmenes ampliados, XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, tomo III. (S.S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2007), 429-434.; P. M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos...”, 2019a; M. M. Podestá y A. M. Albornoz, “El arte rupestre...”, 2007.

⁶⁶ P. M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos...”, 2019a.

⁶⁷ A. M. Albornoz y E. Cúneo, “Análisis comparativo de...”, 2000.

asignan al final de la secuencia rupestre del sitio (MALB) que, tal como mencionamos, superan los momentos de contacto con el europeo. La cronología se sustenta, más allá de la iconografía histórica de algunos motivos, por la presencia de la miniaturización de los trazos y el empequeñecimiento de algunas representaciones.



Figura 3

A. Queutre-Inalef; B. Paredón Lanfré; C y D. Población Anticuar; E. Río Foyel 1; F y G. Peumayén 2 (realce DStretch LRE).

4.3.3. Río Foyel 1 (RF1)

Se trata de un paredón cuya parte inferior está bañada por el curso del río Foyel, afluente del Manso inferior por su margen izquierda. La documentación de las pinturas se realizó desde cierta distancia debido a la imposibilidad de acercamiento

a la roca, dada la profundidad del río⁶⁸. Destaca en la parte superior de la pared un arcoíris con dos bandas en rojo. Inmediatamente por debajo del arco se registra un círculo concéntrico compuesto por cuatro aros y a la derecha una greca en blanco y dos tonos de rojo de cuidadosa factura. Por encima del arcoíris se observan un cruciforme escalonado y una greca conformada de cruciformes rectilíneos en blanco y rojo enmarcada por una un zigzag que combina ambos colores (Figura 3, E).

4.3.4. Peumayén 2 (P2)

Se localiza sobre las estribaciones bajas de la ladera norte del cerro Ventisquero que, en este sector, cae a pique sobre el valle del Foyel, tributario del Manso inferior. Este último, continúa con su recorrido de dirección este-oeste, atraviesa el límite internacional, traspone las bajas alturas propias de la Cordillera de los Andes en estas latitudes y desciende por territorio chileno con el nombre de río Manso. El arte rupestre se dispone sobre un frente granítico del faldeo del cerro de 16 metros de longitud y orientado al norte. La base de la pared rocosa presenta una gran acumulación de bloques, consecuencia de un derrumbe ocurrido con posterioridad a la ejecución de las pinturas ya que se observan parte de ellas cubiertas por piedras. Un pronunciado talud, tapado por vegetación tupida y gran cantidad de árboles caídos, se inicia a escasa distancia de la pared y desciende abruptamente hacia el río Foyel. Estas condiciones hacen impracticable una excavación arqueológica al pie o en las inmediaciones del sitio.

Los 107 motivos pintados se distribuyen a lo largo del frente rocoso prácticamente sin solución de continuidad y alcanzan alturas de hasta 2,50 m sobre el soporte con respecto al nivel del derrumbe. Las pinturas más bajas son aquellas cubiertas por los bloques y otras que se elevan a escasos centímetros por encima. A pesar de la ausencia de información contextual para las pinturas de P2, la semejanza tipológica y tonal entre los motivos de P2 y PL lleva a sugerir una cronología similar para ambos sitios que supone la presencia de motivos más antiguos típicos de la TAGC y representaciones de la MALB para el momento final de ejecución de las pinturas⁶⁹.

Las representaciones más destacadas del sitio son los arcoíris que conforman un alto porcentaje dentro de la totalidad de motivos (5%). Se trata de seis arcoíris, la mayoría dobles y uno múltiple con cinco bandas de gran pregnancia visual. En uno de los casos el arcoíris doble se repite cuatro veces en alineación horizontal, es decir en el punto donde finaliza el extremo derecho del primero se inicia el segundo y de la misma manera el tercero y el cuarto. Este tipo de arcoíris, exclusivo de este sitio, lo denominamos doble continuo. Los arcos se sitúan cubriendo gran parte de los sectores 1 y 2, y en las partes más elevadas del soporte abarcando grandes superficies del espacio plástico (hasta 180 cm) en sentido horizontal. En el sector 1 es notable cómo trazan el límite superior del espacio pictórico, de tal manera que el resto de los motivos asociados queda enmarcado o contenido por ellos. Los arcoíris dobles son rojos y el único caso de arco múltiple (cinco bandas), que es el de mayor longitud, combina el rojo (banda superior) con el amarillo y el verde, estos dos últimos se repiten en forma alternada. Son de

⁶⁸ M. M. Podestá et al. “Arte rupestre en pasos...”, 2008.

⁶⁹ M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén...”, 2009.

dimensiones grandes, en comparación con los demás motivos del sitio, su longitud varía entre los 0,90 y los 1,80 m (Figura 3, F y G; 4, A). Uno de los arcoíris dobles destaca por presentar por debajo del mismo una pareja de distinto género con los brazos elevados y otras más pequeñas (al menos cuatro) hacia uno de los lados (Figura 3, G). El arco mayor se conjuga con una serie de segmentos verticales que se proyectan desde un enmarcado que está a mayor altura. Interpretamos a este conjunto de trazos como el único ejemplo de representación de “precipitación pluvial o nívea” dentro del área de estudio. Estos segmentos, a su vez, alcanzan una representación muy desvaída de gran tamaño conformada por dos figuras arriñonadas de simetría especular que se encuentran en un nivel inferior del conjunto de motivos⁷⁰ (Figura 4, A).

4.3.5. Puente Verde (PV)

Se trata de un gran paredón próximo a la convergencia de los ríos Foyel y Manso. Se estima un número mínimo de 24 motivos, dado el alto grado de desvaído de las pinturas y la espesa cobertura vegetal que oblitera la pared. Se registran dos arcoíris dobles de color rojo, el mayor (0,50 m de largo) se ubica a 1,93 m de altura, tiene bandas curvilíneas y rectilíneas y se asocia a una figura humana con los brazos elevados. El segundo, en una cota de 1,15 m de altitud, tiene una longitud de 0,17 m y circunscribe un círculo de igual tonalidad (Figura 4, B y C).

4.3.6. Santa Lucía 1 (SL1)

Es un alero emplazado en un sector alto de la ladera que enfrenta la margen izquierda del valle del río Manso inferior, muy cerca del límite internacional argentino-chileno. Presenta 13 motivos en rojo muy desvaídos distribuidos sobre un frente de 5 metros del alero entre los cuales destaca, a 1,03 m del piso, un arcoíris doble de pequeñas dimensiones (0,10 m) asociado con cuatro motivos de hacha en ocho (clepsidras), líneas paralelas en zigzag y una serie de trazos⁷¹ (Figura 4, D).

4.3.7. Torrentoso 01 (T01) (Chile)

Se emplaza en una ladera alta muy empinada que encajona al río Torrentoso, afluente del Manso, dentro de un ambiente dominado por la Selva Valdiviana. Se compone de un único panel de 2,6 m² con aproximadamente 28 motivos. Las representaciones se localizan entre los 0,70 y 1,70 m del piso actual y presentan alteraciones naturales y antrópicas. Al menos cinco arcoíris dobles en rojo se asocian a círculos simples, círculos concéntricos y concéntricos radiados, líneas almenadas horizontales, un caso de clepsidra o hacha en ocho, un enmarcado, rombos encadenados, además de dos casos de alineaciones de motivos en T⁷² (Figura 4, F).

⁷⁰ M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén...”, 2009, fig. 13.

⁷¹ A. Vasini, “Con el último trazo...”, 2012.

⁷² C. Bellelli et al., “Arqueología de pasos...”, 2008; R. Labarca E., “Informe de prospección...”, 2007; F. Moya et al., “Nuevo registro de arte...”, 2019; M. M. Podestá et al., “Arte rupestre en pasos...”, 2008.



Figura 4

A. Peumayén 2 (realce DStretch LDS); B y C. Puente Verde (realce CRGB y LRD); D. Santa Lucía 1 (realce LRE). E. La Jarra (realce LAB); F. Torrentoso 01 (Chile) (realce LRE).

4.4. Subregión Cerro Piltriquitrón (El Bolsón, Río Negro)

4.4.1. Gran Paredón de Azcona (GPA)

El sitio arqueológico con pinturas rupestres Gran Paredón de Azcona se emplaza al pie de la ladera occidental del cerro Piltriquitrón, frente al valle de El Bolsón donde se levanta la localidad homónima. Las primeras noticias del mismo

provienen de las investigaciones de Sánchez-Albornoz⁷³ y la documentación fue ampliada posteriormente⁷⁴.

Es uno de los sitios mayores dentro de los considerados, no solo por el tamaño del soporte sino también por la cantidad de motivos inventariados que asciende a 172. Las pinturas que se distribuyen a lo largo de 62 m de la pared, alcanzan grandes alturas (5 metros) del soporte mientras que algunas se disponen casi al ras del suelo actual. Dentro del conjunto de motivos, donde destacan por su número los enmarcados con y sin diseños internos (20% del total), hay solo una representación polícroma de arcoíris múltiple de cuatro bandas que excepcionalmente, a diferencia de las demás, se encuentra en un sector bajo del soporte. A pesar del fuerte desvaído de la pintura, la figura sobresale por sus grandes dimensiones (3 m de longitud) y por el uso de tres colores que se alternan para conformar el diseño del arcoíris: rojo (banda superior), verde, amarillo y rojo nuevamente en la franja inferior. El arco de cuatro bandas se asocia espacialmente con representaciones de enmarcados o placas grabadas, círculos, círculos radiados (soles), líneas, líneas quebradas, trazos y otros geométricos que se concentran tanto en la parte superior como inferior de figura del fotometeoro⁷⁵ (Figura 5, A y A1).

4. 5. Subregión Lago Epuyén (Chubut)

4.5.1. Lago Epuyén (LE)

El sitio Lago Epuyén —conocido en la zona como Piedra Pintada— se encuentra dentro del Parque Municipal Puerto Bonito. El soporte, es un bloque de derrumbe que presenta una cara orientada al oeste completamente cubierta de pinturas en rojo y bicromías en rojo y blanco. El bloque, de pequeñas dimensiones, está ubicado sobre la ladera de uno de los cerros que flanquean el lago homónimo⁷⁶.

Los 19 motivos contabilizados tienen un alto grado de desvaído, la mayoría de ellos fue identificado a través de la aplicación del software *DStretch-ImageJ (Decorrelation Stretch)*⁷⁷. En la reducida superficie (2,34 m²) de la cara del bloque se disponen tres figuras de arcoíris, dos de ellas de escasa visibilidad. La de mayor tamaño (0,57 m de longitud) y nitidez es un arcoíris múltiple que ocupa el sector central de la cara del bloque y posee varias franjas que sobresalen por su policromía. La imagen de este arco es única en su tipo dentro de todos los sitios considerados ya que se estructura con siete bandas que reflejan el número real del fenómeno natural. Para lograr esta multiplicidad de franjas, teniendo a mano una diversidad cromática reducida, los ejecutantes se valieron ingeniosamente en utilizar el color natural de la roca para el diseño de dos de las bandas. Es así que el arcoíris

⁷³ N. Sánchez-Albornoz, "Pictografías del Valle de El Bolsón (Río Negro) y del Lago Puelo (Chubut), Argentina". *Acta Praehistorica* núm. 2. (1958): 146.

⁷⁴ M. M. Podestá et al., "Gran paredón de...", 2019.

⁷⁵ M. M. Podestá et al., "Gran paredón de...", 2019.

⁷⁶ S. Caracotche et al., "Sitio arqueológico Lago Epuyén. Área de Reserva Natural Intangible del Parque Municipal Puerto Bonito (Provincia de Chubut, Argentina). Plan de manejo para habilitación al uso público", 2012, MS.

⁷⁷ J. Harman, "Using Decorrelation Stretch to enhance rock art images", 2008. [2005].

resulta de la intercalación de las siguientes franjas (de la superior a la inferior): 1- rojo, 2- blanco (gris claro Munsell 5YR7/1), 3- rojo; 4- tonalidad natural, 5- blanco, 6-natural, 7- rojo (Figura 5, B1 y B2). Los arcoíris restantes, prácticamente hoy imperceptibles, son de reducidas dimensiones (*ca.* entre 0,12 y 0,15 m) y combinan el rojo con el blanco siendo uno de ellos múltiple (tres franjas) y el otro doble (Figura 5, B2 y B3).

Entre los motivos asociados al arcoíris mayor se encuentran: un sol (círculo radiado en zigzag), círculos simples y con apéndices, dos alineaciones de tridítitos, una clepsidra o hacha en ocho roja y blanca y figuras humanas esquemáticas. Además, el arco mayor se superpone a un tridítito. Bajo el arcoíris menor se asocian dos representaciones que denominamos figuras arriñonadas que se disponen con simetría especular (Figura 5, B3).

4.6. Subregión Lago Puelo (Chubut)

4.6.1. A Orillas del lago Puelo (OLP)

Las pinturas se disponen sobre el frente de un gran bloque de granito caído sobre la ladera occidental del Cordón Derrumbe. El bloque, de 3,20 por 5 metros de altura, se emplaza sobre la orilla misma del brazo sur del lago Puelo, tal es así que el acceso más conveniente es por vía acuática⁷⁸. Se documentó un total de 14 motivos pintados con excepción de un grabado de temporalidad tardía, siendo el sitio con mayor cantidad de motivos en el Lago Puelo. Un gran arcoíris múltiple de tres bandas rojas de 1,33 metros de longitud domina el sector central superior del bloque. Éste se superpone a tres motivos del mismo conjunto tonal: un cuadrángulo, un par de figuras conformadas por triángulos y rombos encadenados en vertical y un círculo concéntrico. Hay también enmarcados con diseños internos y figuras de hachas, además de círculos concéntricos asociados al arco. El único motivo que se encuentra a mayor altura es un círculo concéntrico de cuatro aros con, al menos, un apéndice de línea en zigzag (sol) que se dispone inmediatamente arriba y hacia el centro del arco (Figura 5, C). En su conjunto el diseño completo asemeja a una figura humana, de allí el nombre de “El Cacique” que también recibe este sitio.

4.6.2. La Jarra (LJ)

Se trata de un abrigo de *ca.* 10 m de altura y 22 m de largo emplazado hacia la mitad del faldeo del cordón Derrumbe e inmerso en un ambiente de bosque de coihue. Hay un motivo de arcoíris múltiple con tres bandas en rojo, siendo la del medio más clara y fina, en una posición baja del soporte. Se asocia a una figura de hacha en ocho y a otros motivos geométricos simples (Figura 4, E).

⁷⁸ M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte...”, 2021; N. Sánchez-Albornoz, “Pictografías del Valle...”, 1958

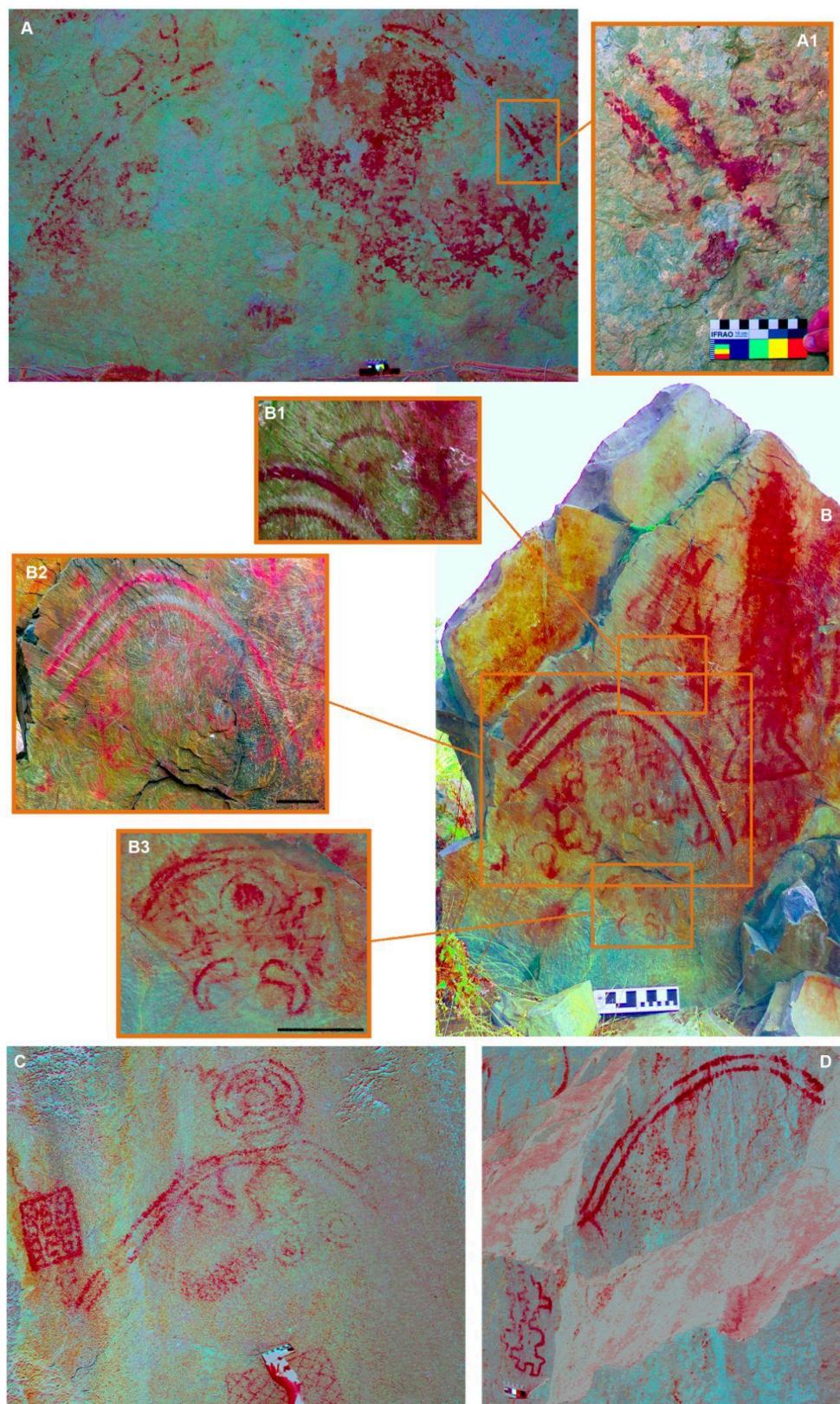


Figura 5

A. Gran Paredón de Azcona (realce DStretch LRE); A1. Detalle bandas del arco de GPA (realce LDS); B. Lago Epuyén (realce LRD), B1. Arco superior (realce RGBO); B2. Arco mayor con 7 bandas (realce LAB); B3C. Arco inferior con motivos arriñonados (realce LRE); C. A Orillas del lago Puelo (realce LRD); D. Zanjón del Avellanal (realce LRD).

4.6.3. Zanjón del Avellanhal (ZA)

Se localiza sobre la margen derecha del río Turbio. Las pinturas se disponen sobre el frente de una barda rocosa muy escarpada y se concentran a lo largo de una plataforma basal de casi 5 metros de largo que se eleva a 3,30 m del suelo. El inventario totaliza siete motivos en rojo y rojo oscuro e incluye algunos indeterminados. El arcoíris de dos bandas y de 0,80 m de largo se ubica a 4,60 m de altura del suelo actual, siendo el motivo más alto del conjunto, aunque accesible desde la plataforma. El análisis de las imágenes permite observar remanentes de trazos rojos por debajo del arco, imposibles de identificar morfológicamente. Otros motivos más alejados, pero del mismo conjunto tonal rojo que el arcoíris, describen grecas (Figura 5, D).

4.7. Subregión Parque Nacional Los Alerces (Chubut)

4.7.1. Alero Sendero de Interpretación (ASI)

Es un alero de 20 m de longitud que presenta dos paneles (o niveles) con pinturas, uno inferior y otro superior, al cual se accede a través de una cornisa. El sitio fue relevado por G. Arrigoni⁷⁹ y es monitoreado permanentemente por la Administración de Parques Nacionales. Los nuevos trabajos de documentación permiten aumentar el número de motivos a 41. El color predominante es el rojo que, en la mayoría de los casos, se encuentra muy desvaído. En el panel superior se observa un fragmento curvo rojo que posiblemente haya conformado un arcoíris, hoy muy desvaído. Asociado a éste hay una serie de rombos encadenados en vertical y un motivo de grecas.

5. Los colores del espectro

Mencionamos que la figura del arcoíris se identifica, no solo por su inconfundible morfología arqueada conformada por distintas bandas (una a siete), sino también por el uso conspicuo del color. Es probable, como señala Gage⁸⁰, que “el abanico cromático más conocido en el mundo antiguo y moderno haya sido el espectro de luz tal como se manifiesta en el arcoíris”. De allí que no debe sorprender el esfuerzo por representar a este fenómeno natural de la manera más coloreada posible. En nuestra región de estudio, teniendo en cuenta la reducida variedad cromática, este esmero se hace tangible en el empleo de una mayor variedad de color en las imágenes de los arcoíris.

Los arcos simples y dobles (dos franjas) que, como indicamos, son la mayoría en el inventario rupestre de este fotometeoro, se representan siempre en rojo. El rojo es dominante en el repertorio de las pinturas en la región, probablemente debido a la ubicuidad del pigmento que lo compone, si bien no podemos soslayar una supremacía simbólica de ese color, como sugieren varios

⁷⁹ G. Arrigoni, “Pintando entre lagos y bosques (las pinturas rupestres del Parque Nacional Los Alerces, Chubut)”. Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología IV. Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael núm. XVI, 1-4. (1997): 241.

⁸⁰ J. Gage, Color y significado..., 2023, :42

especialistas⁸¹. Es notable el ingenioso empleo de ciertas prácticas pictóricas a fin de contrarrestar la monocromía del rojo. Por ejemplo, uno de los arcos de P2 tiene dos bandas rojas de diferente intensidad probablemente para lograr un cierto contraste entre ambas. Los dos casos de arcoíris de tres bandas rojas — AOP y LJ (Lago Puelo)— muestran una franja interna en rojo menos intenso y de trazo más fino que las dos restantes que la encierran, nuevamente una composición que busca acentuar la diferenciación entre las bandas a pesar de la monocromía imperante. Por su parte, los arcos polícromos con múltiples franjas (de tres a siete) incluyen, además del rojo, los colores verde y amarillo (GPA y P2), mientras que en LE se combina el rojo con el blanco. En el caso excepcional de este último bloque, que presenta un arco con siete bandas — el arcoíris “newtoniano”, *sensu Gage*⁸²—, la paleta cromática hace uso de la coloración natural de la roca para la indicación de dos de las franjas logrando, de esta manera, multiplicar las bandas del arcoíris a siete sin utilizar otra sustancia colorante, más allá del rojo y blanco, y de esta manera armonizar con el fenómeno natural.

Continuando con la descripción del uso del rojo en los arcoíris policromos, interesa destacar que este color ocupa invariablemente la banda externa superior del fotometeoro. De esta manera la imagen rupestre replica el arcoíris primario que se manifiesta en la naturaleza donde el rojo, debido a su mayor longitud de onda, siempre se observa en la franja superior. No ocurre lo mismo con el de tipo secundario —que en ocasiones acompaña al primario en el firmamento— donde se produce un orden espectral inverso por lo que el rojo aparece en la banda inferior del fenómeno. Es interesante llamar la atención sobre esta característica ya que son múltiples los casos en la historia del arte donde el rojo no es utilizado en la franja externa superior en la representación del fotometeoro ya que, como señala Gage⁸³, el arcoíris siempre ha dificultado la percepción del orden real de su secuencia espectral y ha producido confusión entre sus estudiosos.

Retomando el tema de la exclusividad en el uso de la policromía (tres tonalidades) en la ejecución de los arcoíris, destacamos que su empleo no solo otorga colorido a la representación, sino que también permite dividirlo perceptualmente. Es decir que la división en bandas del arco en el cielo no necesita una demarcación previa a través de una línea, simplemente la experiencia perceptiva del color permite la delimitación de esas bandas dado el contraste que se genera entre ellas. Esta exclusividad en el uso de la policromía se expresa notoriamente en GPA donde, dentro de un total de 171 motivos, el 94% son monocromías en su mayoría rojas; el 5% son bicromías donde el rojo es combinado con otra tonalidad en la ejecución de los enmarcados y, por último, es en el arcoíris donde se da la única policromía del sitio donde interviene el rojo junto con el amarillo y el verde⁸⁴.

Se realizaron varios análisis arqueométricos en sitios con y sin presencia de pinturas del arcoíris que permitieron conocer la composición de la mayoría de los

⁸¹ e.g. J. Gage, *Color y significado...*, 2023; S. Paul. *Arte y alquimia. La historia del color en el arte* (China: Phaidon Press, 2018).

⁸² J. Gage, *Color y significado...*, 2023.

⁸³ J. Gage, *Color y significado...*, 2023.

⁸⁴ M. M. Podestá et al., “El sitio Peumayén...”, 2009

colores utilizados. Se aplicó la espectroscopía Raman⁸⁵, la difracción de rayos X y el microscopio electrónico de barrido⁸⁶. Es claro, tal como ocurre en Patagonia meridional, que el empleo de pigmentos minerales entre los cazadores patagónicos fue una práctica frecuente destinada a diferentes actividades y no solo a la ejecución de arte rupestre⁸⁷. Por ejemplo, la presencia en la secuencia estratigráfica de Población Anticura de pigmentos y de litos modificados por uso con manchas de pintura ya desde el Holoceno temprano muestra que el empleo de colorantes es muy anterior al inicio de las actividades pictóricas rupestres en el sitio⁸⁸.

La hematita es el principal cromóforo de las muestras donde predomina el rojo. Se evidencia en QI, PA, PL⁸⁹ y GPA⁹⁰. Se trata de un mineral de gran ubicuidad utilizado desde antiguo en la América andina hasta tiempos coloniales y de amplia resonancia simbólica⁹¹. Es también el pigmento más común en la composición de las mezclas utilizadas para las pinturas rupestres en la Patagonia⁹². En la cosmovisión mapuche el rojo está relacionado con la sangre que fluye (femenino) o que mana de una herida producida por una agresión (masculino), es decir que con ese color se asocia, en forma ambigua a quien da vida y a quien la quita.

Dentro del lenguaje cromático rupestre de los grupos de cazadores del bosque las tonalidades que se conjugan con el rojo para conformar al arcoíris son muy poco frecuentes. La lepidocrocita está presente en un motivo amarillo en GPA⁹³. Esta coloración también se combina en bicromías para representar a los enmarcados, siempre en bajas frecuencias. Aparece, además, en bajo número de casos, en PL y tiene una mayor presencia en P2 (5.60% de los motivos) donde interviene tanto en monocromías, bicromías y policromías (arcoíris) combinado con el rojo y el verde. Dentro de la cosmovisión mapuche, el sol y la luz se representan icónicamente a través del amarillo, color benigno y bondadoso.

⁸⁵ A. Rousaki et al., “Micro-Raman analysis of pigments from hunter-gatherer archaeological sites of North Patagonia (Argentina)”, *Journal of Raman Spectroscopy* (2015).

⁸⁶ K. Helwig, “Analysis of samples from rock painting sites: Lanfré (Río Negro) and Cerro Pintado (Chubut)”. Analytical Research Laboratory. Ottawa, Canadá: Canadian Conservation Institute, 2004. MS., I. Wainwright et al., “Analysis of pigments from rock paintings sites in Rio Negro and Chubut provinces”. En M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. (Buenos Aires: SAA y Asociación Amigos del INAPL, 2000) 203-206; I. Wainwright et al., “Identification of pigments from rock painting sites in Argentina”. En L’Art avant l’Histoire. La Conservation de l’Art Préhistorique. 10es journées d’études de la Section Française de l’Institut International de Conservation (Paris: SFIIIC, 2002) 15-24.

⁸⁷ L. Martínez y A. Re, “Los colores del Centro-Oeste de Santa Cruz (Argentina). Primera caracterización del registro arqueológico de pigmentos y soportes móviles de sustancias colorantes”. *Andes* núm. 35, 2. (2024): 391; A. Rousaki et al., “Micro-Raman...”, 2015.

⁸⁸ P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013.

⁸⁹ K. Helwig, “Analysis of samples from rock...”, 2004, A. Rousaki et al., “Micro-Raman....”, 2015; A. Rousaki et al., On-field Raman...”, 2018.

⁹⁰ I. Wainwright et al., “Analysis of pigments...”, 2000.

⁹¹ J. Gage, *Color y significado...*, 2023; S. Paul, *Arte y alquimia...*, 2018; P. Taçon, “Rainbow color...”, 2008.

⁹² M. T. Boschin et al., “Une lecture pluridisciplinaire des analyses chimiques et minéralogiques de peintures rupestres de la Patagonie argentine”. *L’Anthropologie* núm. 115. (2011): 360; L. Martínez y A. Re, “Los colores del Centro...”, 2024; A. Rousaki et al., “Micro-Raman...”, 2015.

⁹³ I. Wainwright et al., “Analysis of pigments from...”, 2000.

El uso del verde, identificado como “tierra verde”, celadonita o glauconita, se identifica en PL y GPA en escasas pinturas bicromías o en el único caso de policromía (arcoíris). En P2 esta tonalidad es utilizada en un 4.66% del total de los motivos, interviene en una monocromía, en bicromías y forma parte del arcoíris de tres colores⁹⁴. El arcoíris de GPA también combina el verde con otras dos tonalidades. En las expresiones mapuches, el verde se asocia directamente con la tierra.

Por último, el blanco, si bien no se observa en el fenómeno óptico natural, aparece en los tres arcoíris de LE, combinado con el rojo en todos ellos y, solamente en el arcoíris mayor, con la coloración natural de la roca. La composición mineral del blanco se conoce a través del análisis de pinturas asociadas con el arcoíris: en PA se observa una larga franja en rojo y blanco, éste último identificado como whewellita⁹⁵. En RF1, hay bicromías con blanco que se yuxtaponen a la imagen del fotometeoro que no fueron muestreadas por la inaccesibilidad del soporte. El blanco ha sido identificado también en sitios de la región carentes de representaciones de arcoíris. En primer lugar, en el Alero del Shaman (Parque Nacional Los Alerces), Arrigoni⁹⁶ registró la presencia de trozos de hidroxiapatita (ceniza de hueso) en la excavación practicada al pie de las pinturas que bien pudo ser utilizada para la preparación de las pinturas blancas del alero⁹⁷. Asimismo, en CP (Cholila) se identificó yeso en pinturas blancas⁹⁸.

El acrónimo inglés ROYGBIV (rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta) sintetiza el orden de los colores en el fenómeno natural, es decir que solo parte de ellos (rojo, amarillo y verde) fueron empleados en las pinturas del bosque andino patagónico, con preminencia absoluta del rojo. Si bien, se han registrado pocos motivos en naranja (hematita y caolín) en CP además de un rojo violáceo⁹⁹, son colores que no se observan en los arcoíris. En definitiva, una paleta restringida pero utilizada en forma ingeniosa a fin de resaltar los colores y las bandas del arco multicolor.

6. Placas, hachas, soles y relámpagos

Mencionamos que otra peculiaridad de los arcoíris es su asociación a ciertos tipos de motivos en forma recurrente. Esta característica es también observada en el trabajo pionero de Sassen¹⁰⁰ sobre el estudio del arcoíris en pinturas y grabados del sudoeste de América del Norte donde reconoce además la representación de otras imágenes atmosféricas, muchas de ellas en relación con los arcos en el cielo. En algunos casos, esta asociación se da en forma muy abigarrada como sucede en

⁹⁴ I. Wainwright et al., “Analysis of pigments from...”, 2000.

⁹⁵ A. Rousaki et al., “Micro-Raman analysis...”, 2015.

⁹⁶ G. Arrigoni , “Pintando entre lagos...”, 1997.

⁹⁷ S. Caracotche et al., “El Shaman revisitado...”, 2013.

⁹⁸ I. Wainwright et al., “Analysis of pigments from”, 2000; I. Wainwright et al., “Identification of pigments...”, 2002.

⁹⁹ K. Helwig, “Analysis of samples from Cerro Pintado and Peñasco”. Analytical Research Laboratory. Ottawa, Canadá: Canadian Conservation Institute, 2001. MS.; M. M. Podestá y E. Tropea, “Expresiones del arte...”, 2010; I. Wainwright et al., “Analysis of pigments from...”, 2000; I. Wainwright et al., “Identification of pigments...”, 2002.

¹⁰⁰ K. Sassen, “Raibows in the Indian...”, 1991.

P2, LE y GPA, donde los motivos se concentran por debajo de los arcoíris y aparentan estar contenidos por los mismos. En otras ocasiones, los arcos aparecen contiguos a escasas representaciones. Sea como fuere, los tipos de motivos frecuentemente asociados a los fotometeoros son: hachas en ocho, enmarcados, círculos, círculos concéntricos, círculos radiados o soles, círculos concéntricos radiados, tridígitos, líneas de triángulos llenos, líneas simples o dobles paralelas en zigzag, rombos alineados y, en menor frecuencia de casos, figuras humanas, grecas, tridígitos y representación de “cortina de lluvia”¹⁰¹. Muchos de estas imágenes guardan un alto contenido simbólico y algunos de los motivos asociados, al igual que los arcoíris, también integran el repertorio iconográfico mapuche, como veremos más adelante.

Nos referiremos sintéticamente a algunos de estos motivos asociados. El primer caso es el de los enmarcados que de modo recurrente comparten los mismos espacios del arcoíris (P2, GPA, OLP)¹⁰². Los enmarcados guardan grandes semejanzas con las placas grabadas, objetos de arte mobiliar de amplia distribución en Patagonia septentrional durante los momentos más tardíos de la ocupación prehispánica. Los elementos compartidos se refieren tanto a la forma de sus contornos (cuadrangular o rectangular), como a los diseños internos y al tipo de combinaciones¹⁰³, similitudes que ya habían sido observadas décadas atrás¹⁰⁴. Acevedo¹⁰⁵ en su análisis de placas y hachas líticas procedentes de Norpatagonia y de otras regiones del país, menciona que la gran mayoría de las placas líticas no repiten los diseños internos grabados. Esta característica se verifica también en las pinturas rupestres de enmarcados, ya que cada representación es única en su tipo¹⁰⁶. La asociación entre la placa lítica y su representación en el arte rupestre queda reforzada a través de la presencia de motivos de placas en negativo y positivo en el arte rupestre de la Patagonia chilena, es decir mediando el apoyo de la placa sobre la pared¹⁰⁷.

La representación del hacha ceremonial, que ha recibido distintas denominaciones a lo largo del tiempo –hacha votiva, hacha insignia, hacha en ocho, doble con garganta¹⁰⁸— remite directamente al hacha ceremonial patagónica, denominada también “hacha sagrada” o “hacha del gualicho”¹⁰⁹. Es uno de los elementos más recurrentemente asociados a los arcoíris y se observa hacia ambos lados de la cordillera de los Andes: QI, SL1, T01 (Chile), LE, OLP y LJ. Conjeturamos una misma carga simbólica tanto para el objeto mueble como para la representación rupestre que continua vigente hasta, al menos, fines del siglo XIX.

¹⁰¹

¹⁰² Ver distribución de los enmarcados en sitios de la Patagonia en S. Caviglia, “Memorias en las rocas...” 2023, 338.

¹⁰³ M. M. Podestá et al., “Gran Paredón de Azcona...”, 2019.

¹⁰⁴ M. T. Boschin, “Tierra de hechiceros...”, 2009 ; R. Casamiquela, “El arte rupestre de...”, 1981; C. Gradin, “Las pinturas del Cerro...”, 1978.

¹⁰⁵ A. Acevedo, “Hachas grabadas, placas grabadas y comunicación visual suprarregional entre grupos cazadores-recolectores de finales del Holoceno tardío”. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología núm. XL, 2. (2015): 589.

¹⁰⁶ M. M. Podestá et al., “Gran Paredón de Azcona...”, 2019.

¹⁰⁷ M. M. Podestá et al., “Gran Paredón de Azcona...”, 2019.

¹⁰⁸ S. Caviglia, “Memorias en las rocas...”, 2023.

¹⁰⁹ R. Casamiquela, “El arte rupestre de...”, 1981.

Caviglia¹¹⁰, por ejemplo, ilustra a un tehuelche ejecutando el *koolo* (violín tehuelche) y varios frotadores incisos con motivos de hachas en ocho en su superficie.

Otros motivos repetidamente asociados son las circunferencias, círculos concéntricos, círculos radiados y círculos concéntricos radiados. Han sido registrados en prácticamente todos los sitios, menos en aquellos que, por problemas de deterioro (PL, ZA), fue imposible identificar los motivos juxtapuestos o próximos a los arcos. Como relataron algunos informantes a Casamiquela¹¹¹, los círculos son de autoría del gualicho. Los círculos radiados, tanto simples como concéntricos, son identificados con el sol y muchas veces así se refieren en la bibliografía¹¹². Los círculos concéntricos sin rayos en varios contextos también se relacionan con el astro.

Las líneas en zigzag que se representan paralelas, verticales y en ocasiones unidas por el extremo superior (SL1 y OLP), pueden interpretarse como representación del relámpago, tal como se describe en otros contextos. Como describimos anteriormente, la serie de segmentos verticales rectos o en zigzag, asociados con el arcoíris polícromo de P2, son interpretados como lluvia o cortina de lluvia, de la misma manera como se han identificado en otros países¹¹³.

Las figuras humanas se relacionan con el fenómeno en pocos casos en el valle del Manso inferior. En uno de ellos, P2, una hilera horizontal de, al menos, seis figuras humanas con brazos alzados y flexionados se dispone por debajo de uno de los arcoíris. Esta imagen es interpretada como la manifestación gráfica de una “expresión ritual que se mantiene hasta el presente entre los williche” (Chile)¹¹⁴, tal como se detallará en el siguiente acápite. En PV un antropomorfo esquemático con brazos alzados se yuxtapone al arco superior (Figura 4, C). El tema parece replicarse en los casos ilustrados procedentes de la Gran Cuenca de América del Norte y de los Andes centrales en donde también se representan figuras humanas por debajo de los arcos (Figura 2, B, F y G).

Por último, mencionamos también los motivos de forma arriñonada asociados a las pinturas del arco multicolor, sin bien en bajas frecuencias. En LE aparece un par de ellos dispuestos en reflexión especular por debajo del arcoíris más pequeño (Figura 5, B3). Interesa destacar que son de morfología idéntica y guardan el mismo tipo de simetría que los de un colgante de platería mapuche ilustrado por Fiadone¹¹⁵. Además, el mismo tipo de representación aparece, como detallamos anteriormente, en el valle del Manso inferior, tanto en P2 en asociación con un enmarcado y un arcoíris con representación de lluvia, como en Campamento Argentino, sitio con cronología de momentos históricos (230 ± 70 años BP)¹¹⁶ con ausencia de arcoíris,

¹¹⁰ S. Caviglia, “Memorias en las rocas...”, 2023, 502.

¹¹¹ R. Casamiquela, “El arte rupestre...”, 1981.

¹¹² F. Hirschman y S. Thybony, Rock art of..., 1999; W. Breen Murray, “Una aproximación...”, 2015; N. Sánchez-Albornoz, “Pictografías del valle...”, 1958; P. Schaafsma, Indian rock art..., 1980.

¹¹³ F. Hirschman y S. Thybony, Rock art of..., 1999; W. Breen Murray, “Una aproximación...”, 2015; N. Sánchez-Albornoz, “Pictografías del valle...”, 1958.

¹¹⁴ R. Moulian y P. Espinoza, “Impronta andina entre los kamaskos del Wuneleufu”. Atenea núm. 512. (2015): 223.

¹¹⁵ A. E. Fiadone, Simbología mapuche en territorio tehuelche (Buenos Aires: Maizal, 2007), 33.

¹¹⁶ P. M. Fernández et al., “Nuevos datos sobre...”, 2029b.

pero con pinturas en rojo y algunas miniaturas que refuerzan su carácter tardío¹¹⁷.

7. El arcoíris y la simbología mapuche huilliche actual

El área de “*Nahuelhuapi*” localizada al norte de la región de estudio, fue una zona marginal dentro de la frontera mapuche huilliche del Reino de Chile al menos desde el siglo XVI. Correspondía al sector sur del llamado Estado de Arauco, como se denominó al territorio recuperado por sus habitantes mapuches y huilliches luego del levantamiento general iniciado a fines del siglo XVI en dicho reino¹¹⁸. En este contexto, el área del *Nahuelhuapi* era el sector trasandino oriental de la frontera huilliche. Trabajos arqueológicos dieron cuenta de la intensa red de comunicación durante estos tempranos momentos históricos existente hacia ambos lados de los Andes y, en este entramado, el arte rupestre es una clara evidencia de la misma¹¹⁹.

Bajo este contexto histórico, las investigaciones etnográficas efectuadas por R. Moulian y colegas en territorio mapuche huilliche o willische¹²⁰ (Región de Los Lagos, Chile), constituyeron un importante aliciente para la redacción de este trabajo¹²¹. El tema, planteado por los mencionados autores, tiene una fuerte conexión con las imágenes del arcoíris en el arte rupestre argentino-chileno y así fue reconocido años atrás¹²². Como mencionamos, los autores ponen énfasis en la imagen descrita de Peumayén 2, que asimilan a la ritualidad huilliche, y destacan la similitud y proximidad geográfica con el *ngillatun* de Maihue Carmallín (Región de Los Ríos, Chile), que los lleva a sugerir relaciones de filiación cultural entre ambas regiones cordilleranas¹²³.

Moulian y colaboradores analizan el tema del arco, dentro del contexto etnográfico huilliche de la Araucanía. Allí, el arco es un instrumento ritual con forma de dintel utilizado en la arquitectura efímera, elaborado con ramas de especies vegetales, que representa un umbral, es decir una puerta que comunica diversos niveles del universo. Se trata de un elemento simbólico relevante, que los propios miembros de las comunidades identifican con el arcoíris. Se registra en el sistema cosmovisionario mapuche en diversos espacios cárnicos, como en el *lepún* (*ngillatun williche*), los funerales o *elewün* y los rituales de iniciación chamánicos denominados *ngekuf rewen*. En todas estas ceremonias el arco, como símbolo de mediación¹²⁴, opera como puerta o umbral que conecta con otras dimensiones del universo, específicamente con “las entidades espirituales que se desea propiciar, invocar o

¹¹⁷ A. Rousaki et al., “On-field Raman...”, 2018.

¹¹⁸ M. X. Urbina, “La frustrada misión...”, 2008.

¹¹⁹ C. Bellelli et al., “Arqueología de pasos...”, 2008; A. Hajduk y A. M. Albornoz, “Ladran Sancho I...”, 2009; P. M. Fernández et al., “Tiempo de cazadores...”, 2013; P. M. Fernández et al., “Ocupaciones de tiempos...”, 2019a; P. M. Fernández et al., “Nuevos datos sobre el...”, 2019b; M. M. Podestá et al., “Arte rupestre de pasos...”, 2008; M. M. Podestá et al., “Evidencias del arte...”, 2021.

¹²⁰ Sensu R. Moulian, Metamorfosis ritual. Desde el *ngillatun*..., 2012.

¹²¹ P. Espinoza “Impronta Andina entre los kamaskos del Wenuleufu”. En R. Moulian (ed.), La impronta Andina en la cultura Mapuche (Chile: Ediciones Kultrún, 2022), 17-36; R. Moulian, “Desde el *ngillatun*...”, R. Moulian y P. Espinoza, “Impronta andina...”, 2015; R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral...”, 2015.

¹²² R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral...”, 2015.

¹²³ R. Moulian y P. Espinoza, “Impronta andina...”, 2015.

¹²⁴ Sensu P. Espinoza, “Impronta Andina entre...”, 2015.

ayudar a partir”¹²⁵.

Ciertas comunidades de esta región continúan utilizando el *rewe* en forma de arco que se confecciona con varas de avellano, especie seleccionada por la flexibilidad de su madera. El arcoíris de avellano es cubierto con flores y dispuesto en el centro del *ngillatun* o campo de ceremonias, como un portal orientado en dirección este-oeste. A su alrededor se desarrollan los actos rituales del *lepún*, a través de oraciones, sacrificio de animales y entrega de ofrendas, bendición de los alimentos y bailes ceremoniales (Figura 6). Según explican los autores, el *relmu* (arcoíris en *mapudungun*) simboliza una puerta interdimensional, a través de la cual se puede transitar por distintos planos de realidad: el mundo de arriba, el intermedio donde habita el hombre y el de abajo. Al tender el arco, los miembros de las congregaciones rituales establecen un puente que permite el desplazamiento de las entidades espirituales entre estos niveles entrelazados. De esta manera, el arco se constituye como un espacio de interconexión entre los niveles del cosmos por el que transitan las entidades espirituales y a través del cual es posible acceder o comunicarse con ellas. La presencia de estas entidades se percibe a través de una suave brisa que se levanta en el momento de la extensión del *rewe*¹²⁶. Según testimonios recogidos por Moulian, en el pasado también se acostumbraba a levantar arcos sobre las tumbas de los miembros de las congregaciones rituales mapuche, conocidos como *kamaskos*.



Figura 6

Rewe de arco (interpretado como arcoíris) en la comunidad de Tringlo (Región de los Lagos, Chile), realizado con ramas y flores multicolores (tomado de Espinoza, 2022).

¹²⁵ R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral...”, 2015, 207.

¹²⁶ P. Espinoza, “Impronta andina...”, 2022; R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral...”, 2015.

Cabe mencionar que, dentro de los objetos sagrados mapuche, hay además parches de *kultrun* pintados con arcoíris, tanto en Chile como en Argentina. Como señala Grebe¹²⁷ el dibujo sobre el cuero del tambor “representa la estructura simbólica de la cosmovisión mapuche” y el arcoíris forma parte de la división del tambor en cuatro partes que simboliza la cuatripartición del cosmos. Atañe resaltar, como indicador temporal, que uno de los tambores rituales con la figura del arco multicolor (Museo de la Araucanía, Temuco), incluye la imagen del caballo¹²⁸, por lo que remite a tiempos históricos (Figura 2, E).

Por último, también destacamos el carácter ambivalente del arcoíris en la cosmovisión mapuche. Moulian y Garrido¹²⁹ señalan que, en Calafquén, Chile, la visión del arco del cielo es presagio de muerte pero que su vez auxilia con la partida de las almas, de allí que su imagen adopta un doble carácter. Esta ambigüedad simbólica, de larga data, fue mencionada, según vimos, por Chaloupka¹³⁰ al aludir a la serpiente arcoíris (Arnhem Land, Australia), como regeneradora y reproductora de la vida natural y, a la vez, como un agente de castigo. Así mismo, García Escudero¹³¹ advierte sobre el carácter bipolar del fotometeoro en Perú que actúa como un agente regulador de los ciclos hidrológicos que fertilizan la tierra pero que, al mismo tiempo, puede enfermar a los campesinos y ocasionar problemas en la gestación.

Discusión

A lo largo de este trabajo nos referimos a una representación característica y destacada del arte rupestre pintado del ámbito boscoso lacustre del oeste de Norpatagonia. Reconocimos a la TAGC y su manifestación final, la MALB, como las únicas expresiones de arte rupestre hasta el momento identificadas en el bosque andino patagónico en estas latitudes, propias de las ocupaciones humanas de momentos prehispánicos tardíos e históricos tempranos.

La cronología tardía que asumimos para la ejecución de los arcoíris asignados a la MALB, que tentativamente puede extenderse a momentos posteriores al contacto con el europeo, queda avalada por los fechados históricos obtenidos en las excavaciones de dos de los sitios con imágenes rupestres del arcoíris (PA y PL). En los casos de los sitios analizados, aquellos que presentan superposiciones de motivos (PL, P2, OLP), los arcoíris ocupan la posición superior, denotando una temporalidad más reciente. Nos referimos también a la presencia de una escasa pero diagnóstica iconografía histórica (figuras de equinos) en ocasiones asociada al arcoíris (PL). Por último, interesa traer nuevamente a colación los arcoíris pintados en los parches del *kultrun* mapuche, además de la presencia de la figura equina en al menos uno de ellos, que connota tiempos históricos.

Analizamos un total de 27 o 28 (si consideramos el fragmento de arco de

¹²⁷ M. E. Grebe, “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”. Revista Musical Chilena núm. 27. (1973): 28.

¹²⁸ S. Caviglia, Memorias en las rocas..., 2023. 227.

¹²⁹ R. Moulian y C. Garrido, “Etnopoéticas del umbral...”, 2015.

¹³⁰ G. Chaloupka, Journey in time..., 1999.

¹³¹ M. C. García Escudero, “El arco iris en la...”, 2007.

ASI) representaciones de arcoíris que presentan algunos rasgos disímiles en cuanto a tamaño (entre 0,35 y 3 m de longitud) y número de bandas que lo componen (entre una y siete). En cuanto a la morfología de los arcoíris hablamos de cierta uniformidad, si bien son notables algunas variantes como en PA donde las imágenes del fenómeno llevan una sola línea radiada o en QI donde uno de los arcos incluye puntos en su interior. Otras diferencias radican en la mayor o menor concavidad en el diseño de los arcoíris así, el de PL y uno de los de PV, son ligeramente rectilíneos en lugar de cóncavos. Resaltan algunas representaciones de gran tamaño, como la de GPA, de 3 metros de longitud, dimensión que contrasta con los restantes motivos del sitio que, en su mayoría, miden entre 10 y 30 cm. Esta magnitud brinda la posibilidad de observar estas representaciones desde mayores distancias, rasgo también notable en las pinturas de la serpiente arcoíris en Queensland, Australia al que refiere Taçon¹³².

Más allá de las diferencias observadas en la representación del fotometeoro, prevalecen en éstos los rasgos compartidos. Entre los más destacados están el uso de la policromía, la ubicación sobre el soporte rocoso y la asociación específica del arcoíris con ciertos tipos de motivos. Es claro que para el momento de realización de los arcoíris los cazadores tenían, como mencionamos, un bagaje amplio de experiencia en el uso de colorantes, ya que es notable el esmero en el empleo de diferentes pigmentos minerales para lograr un resultado lo más coloreado posible en la representación del arco en el cielo. Destacamos el uso de la policromía (tres tonalidades) como prácticamente exclusivo en la ejecución de los arcoíris dentro de un variado conjunto de motivos que se caracterizan por su monocromía y, en muy bajas frecuencias, por sus bicromías. En síntesis, observamos en el análisis de los colores del espectro que la jerarquía del color representa un sistema de valores coronado por el rojo. Éste es el color compartido por todas las imágenes de arcoíris existentes y, en el caso de las polícromas, siempre se dispone en la banda superior, tal como ocurre en la naturaleza con los arcoíris primarios. Dentro del lenguaje cromático de estos grupos, los colores amarillo y verde, además del blanco, son poco frecuentes y utilizados ocasionalmente, probablemente por la falta de ubicuidad de los pigmentos minerales que los componen.

Otro rasgo destacado es la posición del arcoíris sobre los distintos soportes y con relación con otros motivos. Puntualizamos acerca de la ubicación alta de los arcoíris sobre el soporte rocoso ya que suelen encontrarse por encima del resto de los motivos, como en PL donde la imagen del fotometeoro corona el soporte plástico más allá de los 5 metros de altura. Lo mismo ocurre en los objetos muebles ilustrados donde el arco siempre se encuentra en un nivel más elevado con relación con otras figuras (Figura 2, D y E).

Mencionamos también que la imagen del fenómeno atmosférico enmarca a distintas representaciones. Este rasgo es notable en GPA, donde un arco de 3 metros de longitud “contiene” por debajo una gran cantidad de pinturas en forma abigarrada. Algo similar ocurre en P2, RF1, LE y OLP. Queda conformado así, una “iconografía cosmológica” o un verdadero cosmograma¹³³ conformado por un conjunto de imágenes asociadas de forma recurrente al arcoíris. Muchas de ellas se

¹³² P. Taçon, “Rainbow color and...”, 2008.

¹³³ Sensu S. Caviglia, Memorias en las rocas..., 2023.

incluyen dentro de los “meteomorfos” (soles, truenos, halos, entre otros) mientras que otras están relacionadas con artefactos cárnicos, como las placas y hachas grabadas, dando así completitud al universo simbólico del arcoíris. En relación con esto último, destacamos el aporte de este trabajo en la recategorización de algunos motivos del arte patagónico tradicionalmente descritos como geométricos pero que actualmente incluimos dentro de los “representativos figurativos”¹³⁴. Si bien estas representaciones tienen referentes más esquivos en el mundo real, la búsqueda de nuevos sentidos en la interpretación del arte rupestre posibilita ahondar en la trama simbólica del mismo. Consideramos que el reconocimiento de las figuras del arcoíris y aquellas que se integran con éste conformando un cosmograma, es un buen ejemplo de esta indagación.

Los motivos asociados a las imágenes del arcoíris, como por ejemplo los enmarcados y las clepsidras, motivos preexistentes y recurrentes de la TAGC sobrepasan el ámbito del bosque andino patagónico donde el arcoíris es protagonista, y se dispersan ampliamente por ambientes esteparios de la Patagonia continental. Estas representaciones y sus referentes (placas grabadas y hachas en ocho) son claramente de mayor antigüedad y de larga pervivencia en la tradición de arte rupestre patagónico. Es decir que, dentro de la iconografía que acompaña a los arcoíris, son seleccionados elementos de indudable valor cárlico, de larga pervivencia en la Patagonia y que forman conjuntos con los fotometeoros hasta el final de las expresiones de arte rupestre. También interesa traer nuevamente a colación la interpretación realizada por Espinoza que se refiere a las dos figuras humanas —que en realidad son al menos seis— con manos alzadas y flexionadas pintadas por debajo de uno de los arcoíris de P2 “exponiendo una expresión ritual que se mantiene hasta el presente entre los williche”¹³⁵.

Estudios etnográficos muestran la continuidad temporal del culto al arcoíris que llega hasta la actualidad. En todos los casos estudiados con presencia del arco en el arte rupestre, algunas vigentes desde muy antiguo, como Australia, la Gran Cuenca y el área andina central, además de nuestra propia región de estudio, se verifica la pervivencia de su culto no solo en el arte sino también en ceremonias, creencias y rituales contemporáneos. Mencionamos el arcoíris representado en el arte sobre arena del pueblo Navajo actual¹³⁶, en las pinturas sobre corteza y en la historia oral de los aborígenes australianos¹³⁷, además del culto al arcoíris que sigue vigente entre los pobladores rurales en los Andes centrales. El *kultrún* mapuche decorado con pinturas del arcoíris y un caballo devela también la permanencia de la veneración de este fenómeno multicolor en tiempos históricos. Las comunidades mapuche huilliche actuales son las principales exponentes del antiguo culto a este fotometeoro en una región inmediatamente vecina y fuertemente vinculada (e.g. sitio T01 de la Región de Los Lagos) con el corredor del bosque andino patagónico con el que tratamos en este trabajo. Como señalamos, coincidimos con los investigadores trasandinos que ambas regiones compartieron relaciones de filiación

¹³⁴ Sensu D. Fiore, “Materialidad visual y...”, 2011.

¹³⁵ P. Espinoza, “Impronta Andina entre...”, 2022, 31.

¹³⁶ K. Sassen, Rainbows in the Indian..., 1991.

¹³⁷ P. Taçon, “Rainbow color and power...”, 2008.

cultural y una misma trama simbólica¹³⁸.

Nuestro punto de vista es que la figura del arcoíris puede ser la expresión de un diálogo visual iterativo y recursivo entre las diversas tradiciones plásticas y sus momentos de producción. Siguiendo a Morphy¹³⁹, quien identifica las relaciones entre las obras de arte contemporáneas de aborígenes australianos con imágenes heredadas del arte rupestre, por iterativo aludimos a los elementos repetitivos del arte que se replican a través del tiempo. Por recursivo entendemos a la práctica de los productores de apoyarse, mediante mecanismos de memoria y transmisión de conocimiento a lo largo de las diferentes generaciones, en un repertorio previo de imágenes, o de partes de ellas, para resignificarlas en un nuevo y diferente contexto. Así, recurrencia y recursividad otorgan coherencia y materialidad al concepto de tradición en tanto diálogo.

La temporalidad reciente asumida para la ejecución de los arcoíris en los sitios del bosque andino patagónico nos lleva a señalar que esta imagen emblemática del arte rupestre de la MALB tiene una fuerte vinculación con el universo mapuche. Universo que se manifiesta en objetos cílticos (*kultrún*) y en rituales contemporáneos de las comunidades huilliches donde el propio *rewé*, confeccionado con ramas y flores, es el antiguo arcoíris de las pinturas rupestres. A través de este dialogo visual iterativo y recursivo, este efímero despliegue cromático desaparece como representación rupestre, si bien su simbología pervive en la cosmovisión mapuche, más allá de los cambios políticos y sociales ocurridos a partir del enfrentamiento de dos mundos antagónicos.

Agradecimientos

Agradecemos a Carlos A. Aschero, Mabel Fernández, Anabella Vasini, Cristina Bellelli, Soledad Caracotche, Rafael Paunero y Raúl González Dubox por las consultas y a Mariano Cornejo por el análisis plástico de algunas de las imágenes; también a Rainer Hostnig y Matthias Strecker por las imágenes de Perú y Bolivia y a Federico Scartascini por las fotografías de Queutre Inalef. Sergio Caviglia, Cristina Bellelli y Pablo Fernández merecen el mayor de nuestros agradecimientos por la lectura crítica a una primera versión del artículo y por los valiosos aportes efectuados. Sergio, además, compartió parte de su material inédito sobre el tema. Oscar Lanfré y su familia siempre ocupan el mayor lugar dentro de nuestros reconocimientos.

Bibliografía

- Albornoz, A. M. y Cúneo, E. "Análisis comparativo de sitios con pictografías en ambientes lacustres boscosos de Patagonia Septentrional". En M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), Arte en las Rocas. Arte Rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina. Buenos Aires: SAA-AINA, 2000, 163-174.
- Acevedo, A. "Hachas grabadas, placas grabadas y comunicación visual suprarregional entre grupos cazadores-recolectores de finales del Holoceno tardío". Relaciones de la

¹³⁸ P. Espinoza, "Impronta Andina entre...", 2022; R. Moulian y C. Garrido, "Etnopoéticas del umbral...", 2015.

¹³⁹ H. Morphy, "Recursive and iterative processes in Australian rock art: an anthropological perspective". En J. J. McDonald y P. M. (eds.), Veth A companion to rock art. (Oxford, Malden: Blackwell companions to Anthropology series. Blackwell Publishing, 2012), 294–305.

- Sociedad Argentina de Antropología núm. XL, 2. (2015): 589-620.
- Arias Cabal, P., Hajduk, A., Crivelli, E., Chauvin, A., Albornoz, A. M., Armendáriz Gutiérrez, Á., Caracotche, S., Cueto Rapado, M. A., Fernández, M., Fernández Sánchez, P., Lezcano, M., Palacios Pérez, E., Tapia Sagarna, J., Tammone, M., Teira Mayolini, L. y Vallejo Llano, J. El poblamiento temprano del NO de la Patagonia argentina. Informes y Trabajos. Excavaciones en el Exterior. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, 19- 41.
- Arrigoni, G. "Pintando entre lagos y bosques (las pinturas rupestres del Parque Nacional Los Alerces, Chubut)". Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología IV. Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael núm. XVI, 1-4. (1997): 241-259.
- Aschero, C. Cueva de las Manos. Patagonia Argentina. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2021.
- Aschero, C. "Interpretando circunvoluciones: las representaciones laberintiformes en el arte rupestre de Río Pinturas (Patagonia argentina)". (En prensa). Mundo de Antes. Revista del Instituto de Arqueología y Museo, Universidad Nacional de Tucumán. (2025).
- Bellelli, C. y Podestá, M. M. "Integración de sitios con arte rupestre a emprendimientos ecoturísticos en la Patagonia. El caso del valle del río Manso inferior". En D. Fiore y M. M. Podestá (eds.), Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre. Buenos Aires: WAC-SAA-AINA, 2006, 221-237.
- Bellelli, C., Scheinsohn, V. y Mercedes Podestá, M. M. "Arqueología de pasos cordilleranos: un caso de análisis en la Comarca Andina del Paralelo 42° y Áreas Vecinas durante el Holoceno Tardío". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino núm. 13, 2. (2008): 37-55.
- Bellelli, C. Carballido Calatayud, M., Fernández, P. M. y Scheinsohn, V. "Investigaciones arqueológicas en el valle del Manso inferior (Pcia. de Río Negro)". Resúmenes ampliados, XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, tomo III. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2007, 429-434.
- Biblia Latinoamericana, España: Edición Pastoral, 1972
- Boschin, M. T. Tierra de Hechiceros. Arte indígena de Patagonia septentrional argentina. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- Boschin, M. T., Maier, M. y Massaferro, G. "Une lecture pluridisciplinaire des analyses chimiques et minéralogiques de peintures rupestres de la Patagonie argentine". L'Anthropologie núm. 115. (2011): 360-383.
- Breen Murray, W. Una aproximación teórica al arte rupestre geométrico.
- Rupestreweb. (2015). <http://www.rupestreweb.info/rupestregeometrico.html>
- Caracotche, S., Bellelli, C. y Podestá, M. M. "Sitio arqueológico Lago Epuyén. Área de Reserva Natural Intangible del Parque Municipal Puerto Bonito (Provincia de Chubut, Argentina). Plan de manejo para habilitación al uso público", 2012. MS
- Caracotche, S., Podestá, M. M., Bellelli, C., Rolandi, D. S. y Torres. M. A. "El Shaman revisitado: novedades sobre el arte rupestre y su conservación". En Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la arqueología de la Patagonia. Buenos Aires: Museo de Historia Natural de San Rafael, Sociedad Argentina de Antropología e Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2013, 157-166.
- Casamiquela, R. El arte rupestre de la Patagonia. Neuquén, Argentina: Siringa Libros, 1981.
- Caviglia, S. "Jaguares, serpientes emplumadas y arcoíris. Las artes visuales de los pueblos originarios de América 1. Clase 7. El arcoíris: una puerta abierta al cielo". Escuela de Formación Política Pedagógica Sindical Stella Maldonado. CTERA, ATECH, CTA, 2019.
- Caviglia, S. Memorias en las rocas: 8000 años de arte originario en Chubut. Rawson: Ministerio de Educación de la Provincia de Chubut, 2023.
- Chaloupka, G. Journey in Time. The 50,000-year story of the Australian aboriginal rock art of Arhem Land. Australia: Reed New Holland, 1999.
- Chevalier, J.y Gheerbrant, A. Diccionario de los símbolos. Argentina: Herder editorial, 2000.

- Espinoza, P. "Impronta Andina entre los kamaskos del Wenuleufu". En R. Moulian (ed.), *La impronta Andina en la cultura Mapuche*. Chile: Ediciones Kultrún, 2022, 17-36.
- Fernández, M. "Cronología del Estilo de Grecas en la cuenca superior y media del río Limay". En D. Fiore y M. M. Podestá (eds.), *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre*. Buenos Aires: WAC-AINA-SAA. 2006, 75-83.
- Fernández, P. M. y Carballido Calatayud, M. "Armas y presas. Técnicas de caza en el interior del bosque patagónico". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* núm. XL, 1. (2015): 279-301.
- Fernández, P. M., Carballido Calatayud, M., Bellelli, C. y Fernández, M. G. "Ocupaciones de tiempos históricos en el bosque del centro-norte de Patagonia Argentina". En J. Gómez Otero, A. Svoboda y A. Banegas (eds.), *Arqueología de la Patagonia: el pasado en las arenas*. Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral, CONICET, 2019(a): 105-116.
- Fernández, P. M., Carballido Calatayud, M., Bellelli, C. y Podestá, M. M. "Tiempo de cazadores. Cronología de las ocupaciones humanas en el valle del río Manso inferior (Río Negro)". En A. F. Zangrando, R. Barberena, A. Gil, G. Neme, M. Giardina, L. Luna, C. Otaola, S. Paulides, L. Salgán y A. Tivoli (eds.), *Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la arqueología de Patagonia*. Buenos Aires: Museo de Historia Natural de San Rafael, Sociedad Argentina de Antropología e Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2013, 167-175.
- Fernández, P. M., Carballido Calatayud, M., Bellelli, C., Tchilinguirian, P., Leonardt, S. y Fernández, M. G.. "Nuevos datos sobre el poblamiento inicial del bosque del centro-norte de Patagonia argentina". *Latin American Antiquity* núm. 30, 2. (2019b): 1-18
- Fiadone, A. E. *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Buenos Aires: Maizal, 2007.
- Fiore, D. "La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivos visuales". En R. Barberena, K. Borrazzo y L. A. Borrero (eds.), *Perspectivas actuales en Arqueología Argentina*. Buenos Aires: CONICET-IMHICIHU, 2009, 123-154.
- Fiore, D. "Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* núm. 16, 2. (2011): 101-119.
- Franco Girón, H., Cueva y Colque Cruz, L. E. "El arcoíris: su significación para las culturas". *PAIDAGOGO. Revista de Investigación en Ciencias de la Educación* núm. 3, 2. (2021): 111-122
- Gage, J. *Color y significado. Arte, ciencia y simbología*. Barcelona: Acantilado, 2023.
- García Escudero, M. C. "El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina". *Gazeta de Antropología* núm. 23, artículo 15. (2007). <http://hdl.handle.net/10481/7046>
- González Dubox, R., Frank, A., Cueto, M. y Paunero, R. "Manifestaciones rupestres situadas: tipología y distribución de las pinturas de La María Quebrada. Provincia de Santa Cruz". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* núm. 9, 1. (2021): 225-244.
- Gradin, C. "Las pinturas del Cerro Shequen (Provincia del Chubut)". *Revista del Instituto de Antropología* núm. VI. (1978): 63-92.
- Gradin, C. "Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia argentina". En M. Tamagnini (comp.), *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del país*. Río Cuarto, Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto, 1999, 85-99.
- Grebe, M. E. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *Revista Musical Chilena* núm. 27. (1973): 3-42.
- Hajduk, A. y Albornoz, A. M. "Ladran Sancho I. Jinetes y caballos en el arte rupestre del área del Nahuel Huapi". XII Jornadas XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, S.C. de Bariloche. 2009.
- Hajduk, A., Albornoz, A. M. y Lezcano, M. "El Mylodon en el patio de atrás. Informe

preliminar sobre los trabajos en el sitio El Trébol, ejido urbano de S. C. de Bariloche, prov. de Río Negro". En M. T. Civalero, P. M. Fernández y A. G. Guráieb (eds.), Contra viento y marea. Arqueología de Patagonia. Buenos Aires: INAPL-SAA, 2004, 715-731.

- Harman, J. Using Decorrelation Stretch to enhance rock art images. 2008. [2005] <http://www.dstretch.com>
- Helwig, K. "Analysis of samples from Cerro Pintado and Peñasco". Analytical Research Laboratory. Ottawa, Canadá: Canadian Conservation Institute, 2001. MS.
- Helwig, K. "Analysis of samples from rock painting sites: Lanfré (Río Negro) and Cerro Pintado (Chubut)". Analytical Research Laboratory. Ottawa, Canadá: Canadian Conservation Institute, 2004. MS.
- Hirschmann, F. y Thybony, S. Rock art of the American Southwest. USA: Graphic Arts Center Publishing, 1999.
- Labarca E., R. Informe de prospección arqueológica proyecto vial río Manso (Comuna de Cochamó, Región de los Lagos, Chile). Preparado para Debar Ltda. Proyecto Vial Río Manso, 2007. MS.
- Martínez, L. y Re, A. "Los colores del Centro-Oeste de Santa Cruz (Argentina). Primera caracterización del registro arqueológico de pigmentos y soportes móviles de sustancias colorantes". Andes núm. 35, 2. (2024): 391-425.
- Menghin, O. "Estilos de arte rupestre de Patagonia". Acta praehistorica núm. 1. (1957): 57-82.
- Menghin, O. F. y Gradin, C. J. "La Piedra Calada de Las Plumas (Provincia del Chubut)". Acta Praehistórica núm. XI. (1972): 15-63.
- Morphy, H. "Recursive and iterative processes in Australian rock art: an anthropological perspective". En J. J. McDonald and P. M. Veth (eds.), A companion to rock art. Oxford, Malden: Blackwell companions to Anthropology series. Blackwell Publishing, 2012, 294–305.
- Moulian, R. Metamorfosis Ritual. Desde el *ngillatun* al culto pentecostal. Teoría, historia y etnografía del cambio ritual en comunidades mapuches williche. Chile: Universidad Austral de Chile. Ediciones Kultrún, 2012.
- Moulian, R. y Garrido, C. "Etnopoéticas del umbral: el simbolismo del arco en la cultura mapuche williche y sus recurrencias en los sistemas cosmovisionarios andinos". Estudios Atacameños núm. 51. (2015): 207-229.
- Moulian, R. y Espinoza, P. "Impronta andina entre los kamaskos del Wuneleufu". Atenea núm. 512. (2015): 211-230.
- Moya, F., Sierralta, S. y Gutiérrez, R. "Nuevo registro de arte rupestre en pasos cordilleranos: Paredón Luisa (Cochamó, Región de los Lagos, Chile)". Magallania núm. 47, 2. (2019): 175-182.
- Munsell Soil Color Charts. Munsell Color. Maryland: Macbeth Division. Edition 1988.
- Pajuelo, R. "Fragmentos de Vilcabamba, fragmentos de una memoria extraviada. La vasija neo inca de Espíritu Pampa". Alternativas en Ciencias Sociales núm. 1, 1. (2024): 109-11
- Paul, S. Arte y alquimia. La historia del color en el arte. China: Phaidon Press, 2018.
- Paunero, R. S. El arte rupestre milenario de Estancia La María. Meseta Central de Santa Cruz. La Plata, Argentina: UNLP, 2009.
- Podestá, M. M. y Albornoz, A. M. "El arte rupestre del sitio Paredón Lanfré dentro del contexto arqueológico del valle del río Manso inferior (Provincia de Río Negro)". Resúmenes ampliados, XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, tomo III. (2007): 429-434.
- Podestá, M. M. y Tropea, E. "Expresiones del arte rupestre Tardío en el ecotono Bosque-Estepa. Comarca Andina del Paralelo 42. Patagonia". En F. W. Oliva, N. de Grandis y J. Rodríguez (eds.), Arqueología argentina en los inicios de un nuevo siglo. Rosario: Laborde, 2010, 555-571.
- Podestá, M. M., Paunero, R. S. y Rolandi, D. S. Arte Rupestre de Argentina Indígena.

- Patagonia. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia. GAC, 2005.
- Podestá, M. Mercedes, Ana M. Albornoz, Anabella Vasini y Elena Tropea. "El sitio Peumayén 2 en el contexto del arte rupestre del bosque andino-patagónico". Comechingonia Virtual. Revista Electrónica de Arqueología núm. 3, 2. (2009): 117-153.
- Podestá, M. M., Bellelli, C., Labarca, R., Albornoz, A. S., Bassin, A. y Tropea, E. "Arte rupestre en pasos cordilleranos del bosque andino patagónico (El Manso, Región de los Lagos y provincia de Río Negro, Chile-Argentina)". Magallania núm. 36, 2. (2008):143-153.
- Podestá, M. M., Caracotche, M. S., Bellelli, C. y Forlano, A. "Evidencias del arte rupestre tardío en el Bosque Patagónico. Las pinturas del lago Puelo (Chubut, Argentina)". Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-Series Especiales núm. 9, 1. (2021): 409-427.
- Podestá, M. M., Romero Villanueva, G., Bellelli, C., Forlano, A. y Caracotche, S. "Gran Paredón de Azcona (Provincia de Río Negro, Patagonia): puesta al día en la documentación de sus pinturas rupestres (1955-2015)". Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos. Artículos Originales núm. XII, 2. (2019): 177-197.
- Rousaki, A., Bellelli, C., Carballido Calatayud, M., Aldazabal, V., Custo, G., Moens, L., Vandenabeele, P. y Vázquez, C. "Micro-Raman analysis of pigments from hunter-gatherer archaeological sites of North Patagonia (Argentina)". Journal of Raman Spectroscopy (2015). DOI 10.1002/jrs.472
- Rousaki, A., Vargas, E., Vázquez, C., Aldazabal, V., Bellelli, C., Carballido Calatayud, M. Hajduk, A., Palacios, O., Moens, L. y Vandenabeele, P. "On-field Raman spectroscopy of Patagonian prehistoric rock art: Pigments, alteration products and substrata". Trends in Analytical Chemistry núm. 105. (2018):338-351.
- Salazar Garcés, E. Astronomía inka. Perú: Museo Andrés del Castillo. 2014
- Sánchez-Albornoz, N. "Pictografías del Valle de El Bolsón (Río Negro) y del Lago Puelo (Chubut), Argentina". Acta Praehistorica núm. 2. (1958): 146-175.
- Sánchez P., D. La astronomía en el arte rupestre: una propuesta metodológica. 2º Congreso Virtual de Arqueología y Antropología. Naya, 2000. https://naya.com.ar/congreso2000/ponencias/Domingo_Sanchez.htm
- Sassen, K. "Rainbows in the Indian rock art of desert western American". Applied Optics núm. 30, 24. (1991): 3523-3537.
- Schaafsma, P. Indian rock art of the Southwest. A School of American Research Book. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1980.
- Taçon, P. S. C. "Rainbow color and power among the Waanyi of Northwest Queensland". Cambridge Archaeological Journal núm. 18, 2. (2008): 163-176
- Urbina, M. X. "La frustrada misión estratégica de Nahuelhuapi, un punto en la inmensidad de la Patagonia". Magallania núm. 36, 1. (2008): 5-30.
- Vasini, A. "Con el último trazo nos vamos. Momentos finales del arte rupestre en el bosque andino patagónico". En N. Kuperszmit, T. Lagos Mármol, L. Mucciolo y M. Sacchi (eds.), Entre pasados y presentes III. Estudios contemporáneos en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires: Mnemosyne, 2012, 604-619
- Wainwright, I., Helwit, K., Podestá, M. M. y Bellelli, C. "Analysis of pigments from rock paintings sites in Rio Negro and Chubut provinces". En M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina. Buenos Aires: SAA y Asociación Amigos del INAPL, 2000, 203-206
- Wainwright, I., Helwig, K., Rolandi, D. S., Aschero, C. A., Gradin, C. J., Podestá, M. M., Onetto, M. y Bellelli, C. "Identification of pigments from rock painting sites in Argentina". En L'Art avant l'Histoire. La Conservation de l'Art Préhistorique. 10 journées d'études de la Section Française de l'Institut International de Conservation, París: SFIIC, 2002: 15-24.

Licencia Creative Commons Atribution
Nom-Comercial 4.0 Unported (CC BY-NC 4.0) Licencia Internacional



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la Revista