

María de la Luz Gutiérrez  
y Justin R. Hyland

---

## La tradición Gran Mural de Baja California Central

La península de Baja California es una zona del país que posee una extraordinaria riqueza arqueológica y natural. Describir esta asombrosa región es remitir al lector a una remota y alargada franja de tierra en donde el paisaje prehistórico y natural se conjugan creando dramáticas visiones de una comarca aparentemente áspera e inhóspita, en donde las evidencias del pasado se presentan con una vehemencia que a veces rebasa nuestra capacidad de asombro; pero sobre todo es destacar una región del país donde particularmente el paisaje fue inscrito simbólicamente y culturalmente por el arte rupestre.

Intentar describir los valores culturales de esta región, nos remite a explicar brevemente cómo ha cambiado el concepto que hasta hace unos veinte años teníamos acerca de los cazadores recolectores y de su cultura simbólica, que en el caso que nos ocupa se manifiesta de manera tan espectacular en el diverso y abundante arte rupestre que se expresa a lo largo de las cordilleras peninsulares. Esta expresión simbólica aparece por doquier, se integra casi de manera natural al paisaje, pero le otorga un significado cultural, mostrándonos con claridad el fluido movimiento de los pueblos a través del terreno, pueblos que protagonizaban y a la vez presenciaban un constante *ir y venir*. De este modo, uno de los aspectos esenciales del arte rupestre es su habilidad para marcar el lugar y para poner de manifiesto las relaciones sociales de los pueblos que lo crearon.

En estos términos, uno de los principales valores de la región es el propio paisaje, como ámbito natural, pero también en términos de ser entendido como el extenso contexto socioespacial en el cual la imaginería visual ca-

zadora recolectora estuvo funcionando, ambiente construido por estos grupos, según sus patrones de movilidad, asentamiento y uso de la tierra. Así, la distribución espacial del arte rupestre es un medio por el cual las relaciones sociales son integradas o mapeadas sobre el paisaje.

El arte rupestre es quizás el valor más evidente que tiene la región, pero además asume una trascendencia externa o paralela a sus sentidos iconográficos, integrando un elemento fundamental en la configuración del paisaje cultural y simbólico, constituyéndose en un importante desarrollo que extiende el campo del significado más allá del panel y del sitio para considerar el extenso contexto de la geografía social.

A continuación presentaremos una breve descripción de las tradiciones rupestres peninsulares, sin embargo, por tratarse del estilo pictórico más estudiado hasta el momento, nos enfocaremos a la tradición Gran Mural, describiendo sus subestilos e indicando su distribución geográfica; este resumen es seguido por una revisión de las investigaciones previas que conciernen a la imaginería Gran Mural y una discusión de su ubicación cronológica y posible filiación cultural.

### *Las tradiciones rupestres peninsulares*

En esta sección nos hemos basado en el esquema propuesto por Ritter en el cual se proponen seis principales zonas rupestres (Ritter, 1991) para la península (Figura 1) (Grant, 1974). En el espacio bidimensional de un mapa es difícil exponer la distribución de los estilos y sus frecuentes intersecciones, y definir regiones con límites rí-

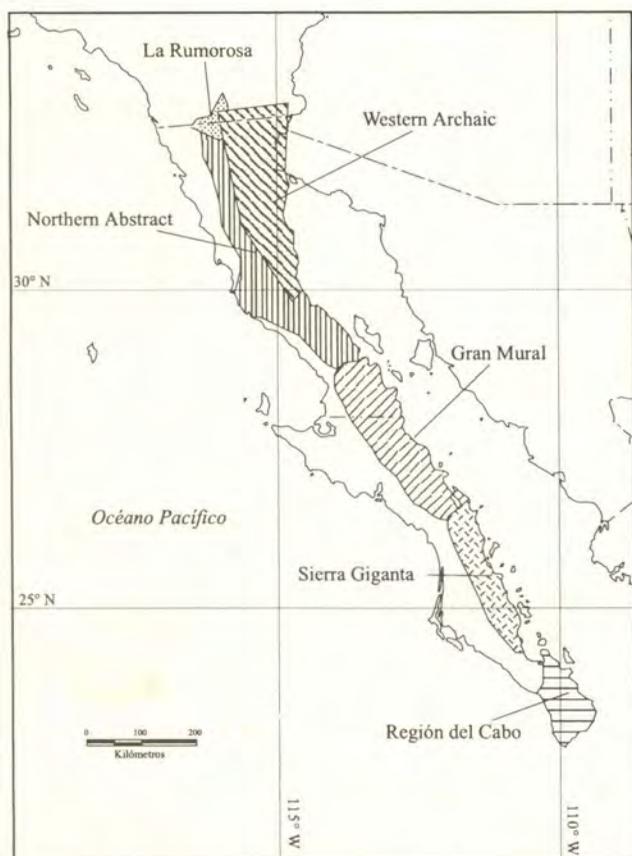


Figura 1. Principales estilos pictóricos de la península de Baja California.

gidos es un ejercicio un tanto arbitrario. Esto es particularmente válido para la denominada zona de los *Grandes Murales*, que toma su nombre del estilo más destacado aunque ciertamente no el único que se manifiesta en el área. La advertencia no es igualar *estilo* con regiones geográficas o asumir que estas estructuras regionales son en todo caso exclusivas.

Asimismo hay que añadir que algunos de los estilos se han propuesto sólo con base en algunos hallazgos aislados, pues vastas áreas peninsulares aún se encuentran sin reconocer.

### *La tradición Gran Mural*

El término Gran Mural fue acuñado por Crosby (1975a) y ha obtenido una gran aceptación. Es una tradición pictórica monumental, que en términos de escala está considerada entre la imaginería pintada prehistórica más grande en el mundo —muchos de los paneles se componen por docenas de figuras, algunas plasmadas en partes su-

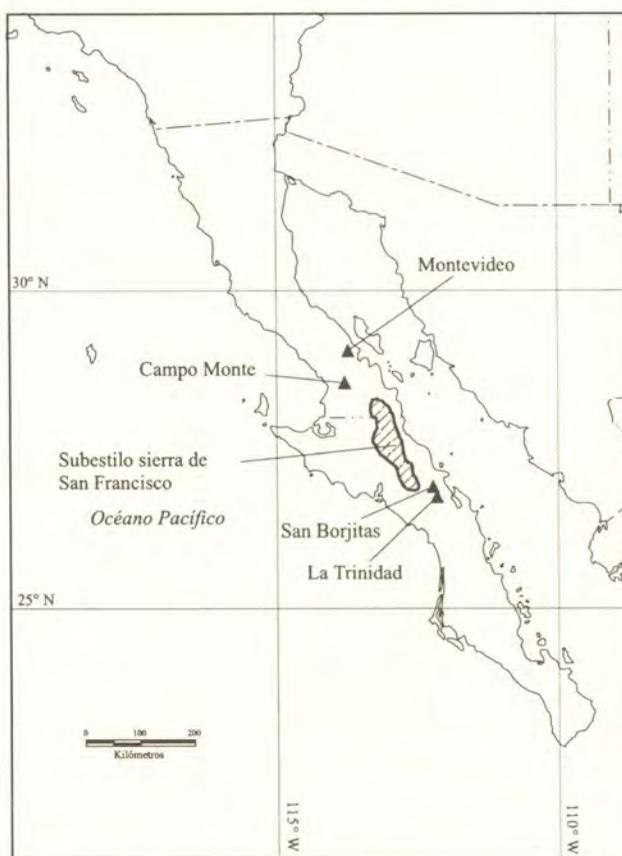


Figura 2. Subestilo de la sierra de San Francisco.

mamente elevadas—. Estos grandes murales son encontrados en cientos de abrigos rocosos en las cordilleras centrales de la península de Baja California entre los paralelos 26° y 29° norte.

Varios subestilos pueden ser definidos dentro de la tradición Gran Mural y la presente revisión sigue la clasificación propuesta por Crosby (1984). Los convencionalismos Gran Mural más típicos y bien conocidos son definidos en gran parte por las características del subestilo de la sierra de San Francisco.

### *Subestilo sierra de San Francisco*

El subestilo más homogéneo de la tradición Gran Mural y hasta el momento el único que abarca una gran extensión geográfica se centra en la sierra de San Francisco, extendiéndose hacia el norte dentro de la sierra de San Juan, y al sur al interior de la esquina noroeste de la sierra de Guadalupe (Figura 2).

Actualmente se conocen cerca de 300 sitios Gran Mural en la sierra de San Francisco (García, 1984; Gutiérrez,

1991a y b). Algunos de los más sobresalientes por su tamaño, concentración de imágenes o contenido temático incluyen la Cueva Pintada, La Soledad, Cueva de las Flechas, Boca de San Julio, Cueva del Ratón, El Batequi, Cuesta Palmarito, San Gregorio I y II, Cueva de la Serpiente, La Supernova y el Mono Alto, entre otras muchas.

En la sierra, los abrigos rocosos se localizan a lo largo de las márgenes verticales de los cañones donde la erosión eólica y pluvial ha excavado oquedades poco profundas. Los abrigos se forman cuando el cementante que da cohesión a los grandes bloques del conglomerado es desplazado por agentes erosivos, eliminando el soporte que da sustento a dichos bloques, los cuales se colapsan gradualmente formando las oquedades. El tamaño de estos abrigos rocosos puede ser impresionante; por ejemplo la Cueva Pintada, en el arroyo de San Pablo, se extiende a lo largo de la pared del cañón 175 m aproximadamente (Figura 3). Mientras que en la sierra de San Francisco existe una clara correlación entre los grandes abrigos rocosos con depósitos arqueológicos y sitios Gran Mural, muchos paneles, algunos de ellos excepcionales, se presentan en pequeños abrigos o incluso a lo largo de salientes o respaldos que exhiben poca o nula asociación con materiales arqueológicos. Hambleton define los sitios “más importantes” como aquellos que tienen grandes imágenes, figuras humanas con tocados, profusa sobreposición, la presencia de depósitos arqueológicos significativos y abundante presencia de artefactos (Hambleton, 1979). Éstos se encuentran generalmente en grandes abrigos rocosos localizados a lo largo de los principales arroyos que presentan agua durante todo el año. Los sitios menores generalmente exhiben una ausencia de estos rasgos y se caracterizan por figuras más pequeñas con poca o ninguna sobreposición y además se encuentran en situaciones de mayor marginalidad.

El subestilo de la sierra de San Francisco es principalmente naturalista y está dominado por figuras humanas o animales bicromas o policromas pintadas principalmente en rojo, negro blanco y amarillo (Figura 4). Las imágenes en muchas ocasiones son más grandes que el tamaño natural —esto es arriba de dos metros de altura para los humanos y dos a tres metros de longitud para los venados—. La monumentalidad de la imaginería está acentuada por la frecuente ubicación de las pinturas en sitios muy elevados de las paredes y techos de los abrigos, lo que posiblemente representa una de las dificultades tecnológicas más significativas enfrentadas al ejecutar los murales. Algunos investigadores han sugerido que las brochas eran montadas en largas pértigas (Smith, 1983), pero parece más probable que los pintores construyeron



Figura 3. Arroyo de San Pablo, sierra de San Francisco, B.C.S. Panorámica de Cueva Pintada.

algún tipo de andamio o usaron troncos de palma reclinados en la pared para lograr pintar a la elevación deseada.

Lo que es notable en esta tradición es que al parecer manifiesta un vínculo muy pequeño con el subyacente y muy extendido basamento de tradiciones petroglíficas arcaicas, y con otras tradiciones petroglíficas y pictográficas presumiblemente contemporáneas encontradas dentro y fuera del área Gran Mural (Ritter, 1993). Dos excepciones a esto son los sitios Tinaja del Refugio (Alt y Breece, 1978), y el sitio Cerro Los Soldados (reportado como Los Pozos, en Kaufman, 1978), localizados hacia el suroeste de la sierra de San Francisco, donde pequeñas figuras humanas grabadas muestran una clara relación con los antropomorfos Gran Mural pintados en la sierra de San Francisco, particularmente con aquellos de la porción sur del arroyo del Parral.

En términos generales el estilo es estático, particularmente en los antropomorfos, aunque la actitud de algunos animales o su colocación dentro de secuencias que se dirigen en un mismo sentido sugieren algún movimiento. Las figuras humanas están diseñadas de frente, con los brazos invariablemente levantados. Casi no hay detalles de rasgos faciales o vestimenta. No obstante existe cierta variedad en el diseño de lo que presumiblemente son tocados o al menos “tipos de cabezas”, pero con categorías recurrentes. La zonación del color en las figuras también varía, aunque presenta fuertes tendencias. En el subestilo de la sierra de San Francisco, las figuras humanas a menudo exhiben zonación bicroma en rojo y negro en sentido vertical, y en menor grado horizontal.

Asimismo, otro elemento común en esta imaginería es que los antropomorfos pueden estar pintados sólida-



Figura 4. Arroyo de San Pablo, sierra de San Francisco, B.C.S. Una vista del panel central de la Cueva Pintada.

mente y presentar patrones internos a rayas longitudinales (común en el subestilo San Borjitas). Algunas de las figuras humanas y animales parecen atravesadas por flechas o lanzas; es decir, que líneas muy finas fueron diseñadas aparentemente atravesando los torsos de las imágenes (Figura 5). Los pintores diseñaron con frecuencia figuras antropomorfas que pueden ser identificadas como femeninas, con los senos por debajo de las axilas, una convención comúnmente encontrada en Australia y otras áreas rupestres.

El animal diseñado con más frecuencia es el venado (*Odocoileus hemionus*), seguido por el borrego cimarrón (*Ovis canadensis*). Sin embargo en los paneles fueron representados otros animales incluyendo berrendos, aves, liebres y diversas criaturas marinas como la tortuga de mar, peces y mantarrayas. Los pumas y coyotes son poco frecuentes y las víboras raras veces fueron representadas. En términos generales, la ejecución de elemen-



Figura 5. Arroyo de San Pablo, sierra de San Francisco, B.C.S. Cueva de las Flechas.

tos zoomorfos se expresa con el mismo patrón bicromo utilizado para los antropomorfos.

Mientras que la tradición Gran Mural es principalmente naturalista, existen diseños abstractos en algunos paneles monumentales. Por lo general éstos están configurados por cuadrículas realizadas en los mismos colores que las figuras naturalistas y con frecuencia se presentan en estrecha asociación con ellas. Éstas pueden ser formas entópticas —es decir, diseños derivados de experiencias neuropsicológicas o “visiones” experimentadas durante estados de conciencia alterados semejantes al trance— (Lewis Williams y Dowson, 1988; Whitley, 1994; Gutiérrez y Hyland, 1997). Además hay diversos petroglifos en muchos sitios Gran Mural que comúnmente se localizan en bloques derrumbados dentro de los abrigos. Algunos ocurren sobre las paredes, en ocasiones sobrepuestos a las figuras Gran Mural

Si bien la tradición Gran Mural amerita sin reserva su designación como monumental, es importante enfatizar que el rango de medidas de las imágenes y la altura a la que fueron ejecutadas es muy variable. También muchas figuras que presentan los atributos estilísticos Gran Mural son miniaturas y están colocadas en lugares accesibles de algunos abrigos o bien ocurren en los mismos sitios coexistiendo con las grandes figuras.

Aunque algunos paneles sugieren escenas como la Serpiente y El Batequi (Figura 6), la colocación y sobreposición de las figuras en muchos de ellos nos dan la abrumadora impresión de que lo importante fue el acto de pintar (a menudo en paneles altamente circunscritos o definidos) y establecer las relaciones de sobreposición de las figuras, y no la *creación* de lo que para nosotros puede ser una escena o composición narrativa.

El análisis de la composición de las muestras de pintura indica que los pintores obtuvieron los colores de pigmentos minerales locales: rojo y amarillo de óxidos de hierro; negro de óxidos de manganeso y blanco de yeso. Mientras que estos minerales se encuentran disponibles localmente en una diversidad de fuentes, grandes depósitos de intenso color y variedad de matices se localizan en el Cañón del Azufre, al interior del campo volcánico Tres Vírgenes y es muy probable que estos yacimientos hayan sido la fuente de la materia prima necesaria para preparar la pintura que fue utilizada en las sierras de San Francisco y de Guadalupe (Gutiérrez y Hyland, 1997). Los pigmentos fueron molidos tanto en morteros fijos como en metates.

La inspección minuciosa de diversas figuras de la sierra de San Francisco evidencia claramente el uso de un artefacto semejante a una brocha. La anchura y aspere-

za de estas marcas parece corresponder a las hojas del agave local, sumamente abundantes en fibra por lo que éstas probablemente fueron usadas como tales. También es muy posible que el yeso blanco haya sido usado para bosquejar las imágenes. Cierta evidencia nos indica que primero se esbozaba la forma deseada y posteriormente se cubría con el resto de colores. Es factible que las imágenes se repintaran e incluso que se delinearán con cierta frecuencia para disminuir el mimetismo y resaltar las figuras individuales.

### *Subestilo San Borjitas*

El subestilo San Borjitas es designado por las características que se manifiestan en el famoso panel del sitio Cueva San Borjitas. Éste se localiza en la sierra de Guadalupe, aproximadamente a 30 kilómetros de Mulegé. El estilo presenta un fuerte rompimiento con el subestilo sierra de San Francisco y los diseños de animales parecen ser inusuales.

Mientras los antropomorfos de este subestilo fueron hechos de acuerdo con las convenciones estandarizadas Gran Mural, con actitud frontal y brazos levantados y extendidos, diversos rasgos lo colocan por separado como un subestilo distinto. Estos atributos incluyen grandes y desproporcionadas cabezas cuadradas; enormes y toscos cuerpos con forma de barril, piernas a menudo muy separadas y cortas en proporción a la longitud del tronco; brazos por lo regular extendidos en línea recta, más que levantados hacia arriba con los codos flexionados y cuerpos comúnmente decorados con líneas longitudinales o cuadrículas más que zonación roja y negra (Figura 7). Además los pintores de este subestilo diseñaron muchas figuras San Borjitas con falos prominentes, un rasgo generalmente no expresado en la imaginería Gran Mural. De mucho interés resulta que el subestilo San Borjitas parece estar restringido a un pequeño número de sitios ampliamente dispersos en la sierra de Guadalupe, aunque debemos recordar que estas montañas no han sido reconocidas significativamente. Algunos de los sitios más destacados de este estilo son: San Borjitas, El Muerto, La Angostura de San Juan, Boca de las Piedras, El Arrepentido y Agua Puerca (Crosby, 1984).

### *Subestilo La Trinidad*

Crosby define un subestilo de la imaginería Gran Mural basado en primera instancia en un modo peculiar de dibujar venados (Crosby, 1984:143-144). Éste es encontrado en numerosos sitios ubicados al sur de la sierra de



Figura 6. Arroyo del Parral, sierra de San Francisco, B.C.S. Cueva de la Serpiente.

Guadalupe, al oeste de Mulegé. Su nombre se debe al típico panel del sitio denominado La Trinidad (Figura 8); en éste se plasmó un venado que muestra pronunciadas diferencias con aquellos diseños de venados típicos al subestilo de la sierra de San Francisco. En lugar de la zonación bicroma, los pintores prefirieron no rellenar de color o bien sustituir con patrones de cuadrícula. Diseñaron la cornamenta cuidadosamente e incluso, aunque la cabeza invariablemente se presenta de perfil, la cornamenta se muestra en vista frontal, arqueándose hacia adentro más que hacia el exterior, como sucede comúnmente en la sierra de San Francisco. Los cuerpos de los venados fueron hechos con un cuerpo prominente y rabadillas redondeadas con piernas generalmente cortas. Un rasgo distintivo adicional es la presencia de la boca y/o línea de la lengua que en ocasiones se extiende hacia atrás, a través del cuerpo hasta la cola. Mientras



Figura 7. Cueva San Borjitas, sierra de Guadalupe, B.C.S. Figura humana del típico subestilo San Borjitas.



Figura 8. La Trinidad, sierra de Guadalupe, B.C.S. Venado característico del subestilo La Trinidad.

que otras figuras animales y humanas fueron pintadas en los sitios de este subestilo, son difíciles de clasificar estilísticamente con el característico venado de La Trinidad, con excepción de los peces que muestran la misma ejecución linear.

#### *Los subestilos semiabstractos meridionales*

Crosby observa que hacia los límites australes de la sierra de Guadalupe, la imaginería naturalista tiende a ser realizada de una manera más abstracta. Los venados, por ejemplo, en ocasiones se representan como largos rectángulos o cuadrículas rectangulares con pequeñas cabezas y diminutas piernas añadidas. El relleno de las formas con color es mucho menos común que más hacia el norte. El rango geográfico del área Gran Mural termina en la sierra de Guadalupe; la imaginería rupestre que se localiza hacia el sur, dentro del estilo de la sierra de La Giganta, consiste en figuras pintadas pero predominantemente abstractas. Los sitios *Southern Semi-Abstract* de la sierra de Guadalupe parecen ser una transición hacia la imaginería abstracta del sur (Crosby, 1984:148).

#### *Límites septentrionales*

En las sierras de San Pedro Mártir y San Borja, entre los paralelos 28° y 29°, al norte de las de San Francisco y San Juan se localizan diversos sitios pintados con grandes figuras naturalistas humanas y animales. El uso predominante de pintura roja llevó a Crosby a definirlo como el subestilo Rojo-sobre-Granito (*Red-on-Granite*) para el área (Crosby, 1984). Algunos de los más importantes ejemplos incluyen los sitios de San Pedro, San Matías y

Campo Monte (Figura 9). Muchos de los diseños humanos y animales fueron realizados usando rasgos convencionales muy diferentes a los típicos del Gran Mural, tales como el uso de una paleta monocroma y figuras humanas diseñadas con los brazos hacia abajo.

No obstante, otros sitios en esta área muestran fuertes afinidades con las convenciones del típico subestilo de la sierra de San Francisco, tales como la división vertical bicroma y brazos levantados. Las figuras del sitio Rincón de las Cuevas, por ejemplo, hicieron que Crosby enfatizara: “ellas pueden haber venido directamente de la Sierra de San Francisco” (Crosby, 1984:163). La presencia Gran Mural en Montevideo es particularmente intrigante. Este sitio se caracteriza por la inclusión de un solo antropomorfo típico del subestilo sierra de San Francisco en un panel del subestilo *Northern Abstract*, compuesto principalmente por figuras policromas abstractas (Figura 10).

En resumen, esta área norteña puede ser vista como una zona de transición entre las áreas de los estilos *Gran Mural* y *Northern Abstract*, y en varios sitios se puede percibir la presencia de ambas tradiciones. Las grandes figuras naturalistas, tanto en sus cantidades relativamente bajas como en su divergencia formal de las convenciones de la sierra de San Francisco, tal vez están sugiriendo una influencia derivada del tardío subestilo Gran Mural.

#### *Revisión de la investigación del fenómeno Gran Mural*

Las primeras referencias de los murales se encuentran en los registros de los jesuitas del siglo XVIII (Barco, 1988). La era moderna en la investigación de los murales se inicia a finales del siglo XIX, cuando en 1894 Léon Diguët, un químico industrial que trabajaba en la mina de cobre francesa El Boleo, en Santa Rosalía, realizó exploraciones en las sierras de Guadalupe y de San Francisco. Subsecuentemente publicó descripciones de varios sitios murales (Diguët, 1895).

En 1951 Barbro Dahlgren y Javier Romero, bajo los auspicios del INAH, realizaron la primera excavación científica en los depósitos de un sitio Gran Mural, específicamente en la Cueva San Borjitas en la sierra de Guadalupe, al sur de la sierra de San Francisco (Dahlgren y Romero, 1951). En la primera mitad de los años sesenta, el escritor Erle Stanley Gardner patrocinó varias expediciones al área Gran Mural (Gardner, 1962a y b; 1967). En 1962 fue acompañado por Clement Meighan de la Universidad de California, quien investigó cuatro sitios en la sierra de San Francisco: Cueva Pintada (bautizada en ese entonces como “Gardner Cave”), Cueva

de Las Flechas, Cueva del Ratón (denominada Cueva Palmerito), y cueva de La Soledad (referida como Pájaro Negro)(Meighan, 1966, 1969). Los resultados incluyeron la primera fecha de radiocarbono de un sitio Gran Mural, lo cual se discutirá mas adelante (Meighan, 1966).

En los primeros años de la década de los setenta, el escritor Harry Crosby y el fotógrafo Enrique Hambleton iniciaron un reconocimiento pionero del área Gran Mural, documentando docenas de sitios con paneles monumentales que aún no habían sido reportados (Crosby, 1975; Hambleton, 1979). Los primeros trabajos de investigación del INAH en la sierra de San Francisco iniciaron en 1981, e involucraron cinco temporadas de campo para el registro de sitios (García-Uranga, 1983, 1984; Gutiérrez, 1992, con referencias de reportes previos). La década de los ochenta se caracterizó por la publicación de numerosos estudios de los Grandes Murales (particularmente de la sierra de San Francisco), llevados al cabo por aficionados al arte rupestre (Véase Ritter, 1991, para una revisión acerca de este trabajo).

A principios de 1989, un equipo de la Universidad de Barcelona realizó tres temporadas de investigación en sitios Gran Mural de las sierras de San Francisco y Guadalupe. Se excavaron dos abrigos del primer sitio, este trabajo ha sido parcialmente publicado (Castillo *et al.*, 1994; Fullola, Serra y Viñas, 1991; Fullola *et al.*, 1991, 1994a). Los investigadores también reportaron las primeras fechas directas de la imaginería Gran Mural (Fullola *et al.*, 1994b).

### *Interpretaciones del arte rupestre Gran Mural*

Uno de los rasgos más característicos del Gran Mural es el diseño de figuras humanas o animales atravesadas con lanzas, dardos o flechas. Desde que se inició la etapa moderna en la investigación del fenómeno, la presencia de este atributo ha llevado a muchos investigadores a sugerir dos interpretaciones funcionalistas y literales para la imaginería: 1) que los pintores reprodujeron escenas de caza o magia de caza (Diguét en Grant, 1974; Grant, 1974:107; Ritter, 1974:16; Meighan, 1966:390, 1969:68); y 2) que diseñaron escenas de combate o magia de guerra (Diguét en Grant, 1974:27; Grant, 1974:114; Ritter, 1979:395; Crosby, 1984:99). Meighan sugiere que el fenómeno Gran Mural como magia de caza pudo haber sido estimulado por una eventual reducción en el número de piezas de caza, como consecuencia de un incremento en la aridez (Meighan, *ibidem*, 390).

La hipótesis de la *magia de caza* como un modelo viable para la interpretación del arte rupestre ha sido criti-



Figura 9. Campo Monte, sierra de San Borja, B.C. Aquí se manifiesta el subestilo septentrional Rojo-sobre-granito.

cada y rechazada con numerosos elementos fundados (Lewis-Williams, 1982:430; Whitley, 1982) y, como sucede en otras partes, no existen antecedentes en la etnohistoria local y la literatura etnográfica. Esta hipótesis parece debilitarse aún más por patrones inherentes a la imaginería misma. Sobre bases similares, las escenas de combate o hipótesis de magia de guerra pueden ser criticadas.

Los últimos veinte años se han caracterizado por la publicación de una diversidad de trabajos que describen la orientación chamánica de la imaginería Gran Mural. Esta postura se ha basado en la relación de ciertos elementos encontrados en algunos antropomorfos característicos a este estilo, con las descripciones etnohistóricas que hacen referencia a los atuendos de los chamanes peninsulares, así como por un creciente cuerpo de investigación que se ha dado en Norteamérica y en otras partes del mundo en donde se vincula la producción del llamado "arte rupestre" con prácticas chamánicas y temas tales como espíritus animales asistentes, visiones, vuelo del alma, transformación xeriantrópica y recientemente, trance (Jones, 1989; Smith, 1983, 1985a y b; Ritter, 1994:22). Relacionado con lo anterior, otros temas como el color, la orientación cardinal y simbolismo masculino-femenino, y el proceso de iniciación chamánica también han sido explorados (Ewing, 1992; Smith, 1983, 1985a y b). Los vínculos analógicos para estos trabajos en gran parte se basan en una mezcla de fuentes específicas y generales que incluyen información etnohistórica y etnográfica peninsular, información extrapeninsular proveniente del suroeste de Estados Unidos y por supuesto, de la literatura etnográfica mundial.

Mientras que la afirmación general de que la imaginería es de naturaleza chamánica es difícil de contradecir, "la evidencia indicada para (muchos) de estos planteamientos no ha sido acuciosa" (Laylander, 1987:520). En



Figura 10. Montevideo, sierra de San Pedro Mártir, B.C.

otra parte se ha propuesto la contextualización de la imagería Gran Mural, incluyendo sus asociaciones chamánicas, basada en la consideración de específicos conceptos religiosos peninsulares y la práctica ritual (Gutiérrez y Hyland, 1997).

### *Cronología y filiación cultural*

La impresión de los jesuitas Joseph Mariano Rothea y Francisco Escalante, que en algún momento visitaron sitios Gran Mural, fue que las pinturas eran "viejas" (Barco, 1988:221-222). Esta impresión se basó no sólo en la valoración de las características físicas de la imagería, sino de manera más definitiva en las respuestas que obtuvieron de sus informantes cuando les preguntaron acerca de los murales. Los grupos cochimíes locales negaron tener conocimiento acerca de la pintura rupestre y de sus orígenes, atribuyéndola al trabajo de una antigua y ya desaparecida raza de gigantes provenientes del norte<sup>1</sup>. Dada la política jesuita de erradicar la religión nativa, la veracidad de tales respuestas está abierta a un cuestionamiento serio.

Poniendo a un lado las subjetivas estimaciones jesuitas acerca de la condición de los murales y el resultado de sus interrogatorios, algunos observadores han sugerido que los murales deben ser considerados relativa-

<sup>1</sup>Los mitos relatan que seres gigantes fueron reportados ampliamente en Baja California (Barco, 1988:209-213) y coinciden con las leyendas europeas de los Amazonas de California. Es interesante hacer notar que los seri, localizados al cruce del Golfo en Sonora, también tuvieron mitos relacionados con gigantes y tenían la costumbre de atribuir sitios arqueológicos seri y aun recientes atributos culturales a una antigua raza de gigantes (ver discusión en Bowen, 1976:103-107).

mente recientes (Meighan, 1966:379, 1978:11; Grant, 1974:115; Ritter *et al.*, 1982:53; Crosby, 1984:180-183). Esta premisa se basa en gran parte en el conjunto de artefactos del periodo prehistórico tardío relacionados a la cultura comondú,<sup>2</sup> que comúnmente se encuentran en los sitios murales y en una fecha de radiocarbono confirmada, la primera para un sitio Gran Mural: AP 1435±80 (Meighan, 1966,1969). Los materiales comondú (Massey, 1966) de los contextos prehistóricos e históricos, están asociados con los cochimíes del periodo del contacto y con sus antecedentes prehistóricos inmediatos. Esta asignación prehistórica-tardía para los murales está reflejada en las designaciones de *Cochimí Representational* (Grant, 1974) y *Comondú Representational* (Ritter, 1986).

La más reciente investigación desarrollada en la sierra de San Francisco (Gutiérrez y Hyland, 1997) produjo una considerable serie de fechas-radiocarbono de diversos contextos arqueológicos, incluyendo sitios Gran Mural. Sólo nueve de estas 81 fechas se colocan antes de 2000 AP, lo que coincide significativamente con la ubicación cronológica del periodo comondú. Las fechas provienen de muestras asociadas a artefactos (metates, lascas, carrizos) con residuos de pintura recuperados en contextos de superficie y depósitos excavados en tres sitios murales de esta sierra.

Sin embargo los primeros fechamientos directos de los murales, recientemente practicados en muestras de Cueva del Ratón, han arrojado cuatro fechas de un amplio rango para un solo panel: 5290±80 AP, 4810±60 AP, 1325±435-360 AP y 295±115 AP (Fullola *et al.*, 1994:3). El análisis de la Matriz de Harris en torno a la sobreposición de las figuras de este panel parece contradecir la secuencia de radiocarbono (Price, 1995: figura 14).

Mientras que la ubicación cronológica precisa del fenómeno Gran Mural aún esta lejos de ser firmemente establecida, la serie de fechas asociadas referidas actualmente constituían un fuerte soporte para la burda asociación temporal sugerida en principio por Meighan (1966), hace cerca de treinta años. Sin embargo, posteriormente se obtuvieron dos fechas directas confiables, provenientes de los paneles de los sitios San Gregorio II y Cueva de La Palma (2985 ± 65 AP, edad calibrada 1410-1030 AC y 3245 ± 65 AP, edad calibrada 1690-1410 AC, respectivamente), en el Arroyo de San Gregorio.

<sup>2</sup>*Comondú* es el nombre dado a la cultura arqueológica prehistórica tardía e histórica de la parte central de la península y se supone que ha sido asociada con los ancestros directos *cochimíes* del periodo del contacto (Massey, 1966).

Estas fechas registran actividad pictórica Gran Mural por lo menos desde 3300 AP (Gutiérrez y Hyland, 1997).

### Conclusiones

Actualmente el estudio de las tradiciones rupestres peninsulares va en aumento. Sin embargo, la enorme cantidad de sitios pintados y grabados y las vastas áreas donde se manifiestan constituyen un reto para la investigación arqueológica de esta región del país. Aun cuando existen burdas definiciones de los principales estilos y subestilos, es evidente que se requiere profundizar más en aspectos como los atributos que definen dichos estilos y sus distribuciones geográficas, para así estar en condiciones de establecer con mayor precisión sus límites, áreas de contacto y transición, e interrelación con el resto de contextos arqueológicos con los que están estrechamente relacionados. De este modo, además de lograr una comprensión más acabada del arte rupestre y la arqueología peninsular, estaremos en condiciones de proponer estrategias viables y eficientes para la preservación de esta importante herencia cultural.

### Bibliografía

- Alt, A. y W. H. Breece, "The rock art of Tinaja de Refugio", en *Seven Rock Art Sites in Baja California*, C. W. Meighan y V. L. Pontoni (eds.), Socorro, New Mexico, Ballena Press, 1978, pp. 72-89.
- Barco, M. D., *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Bowen, T., "Seri prehistory: the archaeology of the central coast of Sonora, Mexico", en *Anthropological Papers of the University of Arizona* 27, 1976.
- Castillo, V., J. M. Fullola, A. Petit, A. Rubio y M. Bergadà, "Arte y arqueología prehistóricos de la península de Baja California (México)", en *Homenaje al Dr. Joaquín González Echeagaray*, J. M. Lasheras (ed.), Museo y Centro de Investigación de Altamira, monografías núm. 17, Ministerio de Cultura, Santander, 1994, pp. 325-336.
- Crosby, H. W., *The Cave Paintings of Baja California: The Great Murals of an Unknown People*, Copley Books, Salt Lake City, 1975a.
- , "Red-on-granite rock painting in the Sierra de San Borja, Baja California", en *Pacific Coast Archaeological Society Quarterly* 11(1), 1975b, pp. 35-42.
- , "Convention and variation in the Great Mural rock paintings of pre-historic Baja California", en *Baja California Symposium* 13, 1975c.
- , *The Cave Paintings of Baja California*, La Jolla, California, Copley Books, 1984.
- Dahlgren, B. y J. Romero, "La prehistoria bajacaliforniana: Redescubrimiento de pinturas rupestres", en *Cuadernos Americanos*, 58(4), 1951, pp. 153-177.
- Diguet, Léon, "Note sur la pictographie de la Basse-Californie", en *L'Anthropologie*, v, Paris, 1895, pp. 160-175.
- Ewing, E., "Cueva Flechas: A shamanic initiation site in Baja California", en *Rock Art Papers*, San Diego Museum Papers, 28, vol. 9, 1992, pp. 5-26.
- Fullola, J. M., M. M. Bergadà, V. Castillo, M. A. Petit y A. Rubio, "Comunidades pre-hispánicas de Baja California", en *Investigación y Ciencia* (211), 1994b, pp. 8-15.
- Fullola, J. M., V. Castillo, M. A. Petit y A. Rubio, "The first rock art datings in Lower California (Mexico)", en *International Newsletter on Rock Art*, 9, 1994a, pp. 1-4.
- Fullola, J. M., V. Castillo, M. A. Petit, A. Rubio, E. Sarrià y R. Viñas, "Avance de los resultados de estudio de los grandes murales de las sierras de Guadalupe y San Francisco y de la campaña de excavaciones en el yacimiento de 'La Cueva' (Baja California Sur, México)", en *Boletín del Consejo de Arqueología* 1990, 1991, pp. 114-120.
- Fullola, J. M., M. C. Serra y R. Viñas, "Informe sobre el proyecto arqueológico 'Estudio socio-cultural de las comunidades pre-hispánicas de la península de Baja California', en *Antropológicas* 6, 1991, pp. 83-84.
- García-Uranga, B. L., *Informe sobre los trabajos correspondientes a la primera temporada de campo del subproyecto de localización y registro de sitios con pintura rupestre y/o petroglifos en la península de Baja California, México*, Mecanoescrito entregado al Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1983.
- , *Informe de los trabajos realizados durante la primera temporada de campo del proyecto localización, registro y estudio de sitios con pintura rupestre y/o petroglifos en la península de Baja California, México*, Mecanoescrito entregado al Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.
- Gardner, E. S., *The Hidden Heart of Baja*, Wm., Morrow, New York, 1962a.
- , "The case of the Baja California caves: A legendary treasure left by a long lost tribe", en *Life* 53(3), 1962b, pp. 56-64.
- , *Off the beaten track in Baja*. Wm., Morrow, New York, 1967.
- Grant, C., *Rock Art of Baja California*, Los Angeles, Dawson's Book Shop, 1974.
- Gutiérrez M., Ma. de la Luz, *Informe de los trabajos realizados durante la primera temporada de campo del proyecto localización, registro y estudio de sitios con pintura rupestre y/o petroglifos en la Sierra de San Francisco, Baja California*

## ARQUEOLOGÍA

- Sur, México*, Mecanoescrito entregado al Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.
- , *Informe de los trabajos realizados durante la segunda temporada de campo del proyecto localización, registro y estudio de sitios con pintura rupestre y/o petroglifos en la Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México*, Mecanoescrito entregado al Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- Gutiérrez M., Ma. de la Luz y J. R. Hyland, *Informe Técnico Final del proyecto Arte Rupestre de Baja California Sur*, Mecanoescrito entregado al Consejo de Arqueología del INAH, 1997.
- Hambleton, E., *La Pintura Rupestre de Baja California*, Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 1979.
- Jones, B. M., Jr., "Shamanistic elements in Sierra de San Francisco rock art", en *Rock Art Papers*, San Diego Museum Papers, 26, vol. 7, 1990, pp. 11-18.
- Kaufman, T. S., "The Los Pozos rock art site", en *Seven Rock Art Sites in Baja California*, en C. W. Meighan y V. L. Pontoni (eds.), Socorro, New México, Ballena Press, 1978, pp. 89-124.
- Laylander, D., *Sources and Strategies for the Prehistory of Baja California*, MA, San Diego State University, 1987.
- Lewis-Williams, J. D., "The economic and social context of southern San rock art", en *Current Anthropology* 23, 1982, pp. 429-449.
- Lewis-Williams, J. D. y T. A. Dowson, "The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art", en *Current Anthropology* 29, 1988, pp. 201-245.
- Massey, W. C., "Archaeology and ethnohistory of Lower California", en *Archaeological Frontiers and External Connections*, G. F. Eckholm y G. R. Willey (eds.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 4, R. Wauchope (general editor), Austin, University of Texas Press, 1966, pp. 38-58.
- Meighan, C. W., "Prehistoric rock paintings in Baja California", en *American Antiquity* 31, 1966, pp. 372-392.
- , *Indian Art and History: The Testimony of Prehistoric Rock Paintings in Baja California*, Los Angeles, Dawson's Book Shop, 1969.
- , "Analysis of rock art in Baja California", en *Seven Rock Art Sites in Baja California*, C. W. Meighan y V. L. Pontoni (eds.), Socorro, New Mexico, Ballena Press, 1978, pp. 1-18.
- Ritter, E. W., "Prehistoric hunting patterns inferred from rock art in central Baja California", en *Pacific Coast Archaeological Society Quarterly* 10(1), 1974, pp. 13-18.
- , *An Archaeological Study of South-Central Baja California, Mexico*, tesis doctoral, University of California, Davis, 1979.
- , "Interpreting the rock art of La Trinidad, Baja California, Mexico with regional behavioral implications", en *American Indian Rock Art, Volume 10*, A. J. Bock y F. Bock (eds.), El Toro, California, American Rock Art Research Association, 1986, pp. 157-173.
- , "Baja California Rock Art: Problems, Progress, and Prospects", en *Rock Art Papers, Volume 8*, K. Hedges (ed.), San Diego Museum Papers 27, 1991, pp. 21-36.
- , "A petroglyph complex of the Sierra de San Francisco", en *Rock Art Papers, Volume 10*, K. Hedges (ed.), San Diego Museum Papers, 1993, pp. 81-102.
- , "Explaining regional differentiation in central Baja California rock art", en *Rock Art Papers*, K. Hedges (ed.), San Diego Museum Papers, 30, vol. 11, 1994.
- , "Marine, terrestrial, and geometric representations within the rock art of the Concepción peninsula, Baja California, Mexico", en *American Indian Rock Art*, edited by F. G. Bock, El Toro, California, American Rock Art Research Association, 1982, pp. 38-58.
- Smith, R., "Color encoding sequences and the pursuit of meaning in the Great Mural rock art of Baja California", en *Rock Art Papers*, K. Hedges (ed.), San Diego Museum Papers, 16, vol. 1, 1983, pp. 17-24.
- , "Rock art of the Sierra de San Francisco: An interpretive analysis", en *Rock Art Papers*, K. Hedges (ed.), San Diego Museum Papers, 18, vol. 2, 1985a, pp. 33-54.
- , "The Cochimí ritual landscape", en *Earth and Sky: Papers from the Northridge Conference on Archaeoastronomy*, A. B. a. T. Hoskinson (ed.), Thousand Oaks, California, Slo'w Press, 1985b, pp. 163-185.
- Whitley, D. S., "Shamanism, natural modeling and the rock art of far western North American hunter-gatherers", en *Shamanism and Rock Art in North America*, vol. Special Publication 1, San Antonio, Rock Art Foundation, Inc., 1994b, pp. 1-43.

