



CUEVA PINTADA, SIERRA DE SAN FRANCISCO, EN EL CONTEXTO DE LOS GRANDES MURALES DE LA PARTE CENTRAL DE LA PENÍNSULA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

CUEVA PINTADA, SIERRA DE SAN FRANCISCO, IN THE CONTEXT OF THE GREAT MURALS OF CENTRAL BAJA CALIFORNIA PENINSULA, MÉXICO

María de la Luz Gutiérrez Martínez*

Cómo citar este artículo/Citation: Gutiérrez Martínez, M^a. de la L. (2017). Cueva Pintada, Sierra de San Francisco, en el contexto de los grandes murales de la parte central de la península de Baja California, México. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana (2016)*, XXII-123. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10062>

Resumen: En las cordilleras centrales de la península de Baja California se manifiesta uno de los repertorios más extraordinarios del arte rupestre del Continente Americano el cual consiste en tradiciones de pintura rupestre tan reconocidas como Los Grandes Murales, así como en abundantes yacimientos de petrograbados. Una de estas cordilleras es la Sierra de San Francisco, inscrita en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO (1993). En estas montañas destaca un sitio excepcional, Cueva Pintada. El artículo relata la importancia arqueológica de este sitio rupestre, analiza dos sectores de su enorme panel rupestre y reflexiona acerca de la importancia de investigar el extraordinario paisaje simbólico que lo rodea.

Palabras clave: Arte Rupestre, Cazadores-Recolectores, Paisaje Simbólico

Abstract: In the central mountain ranges of the peninsula of Baja California one of the most extraordinary repertoires of the cave art of the American Continent is manifested which consists in traditions of rock painting as recognized as The Great Murals, as well as in abundant deposits of petroglyphs. One of these mountain ranges is the Sierra de San Francisco, inscribed in the World Heritage list of UNESCO (1993). In these mountains stands an exceptional site, Cueva Pintada. The paper relates the archaeological importance of this site, analyzes two sectors of its huge rock painting panel and reflects on the importance of investigating the extraordinary symbolic landscape that surrounds it.

Keywords: Rock Art, Great Murals, Symbolic Landscape, Hunter Gatherers

INTRODUCCIÓN

Localizada en el noroeste de México, la península de Baja California es una región del país que permaneció casi inexplorada durante gran parte del siglo XX. Fue hasta la década de 1980 que la región empezó a ser investigada desde diversas perspectivas, incluyendo el estudio de su arqueología y su extraordinario arte rupestre, el cual se manifiesta a todo lo largo de su angosto territorio. Actualmente sabemos de la gran riqueza natural y cultural que aquí se concentra y que conforma diversos paisajes simbólicos, muchos de ellos matizados por esta manifestación cultural. Pinturas y petrograbados marcan, rubrican y se integran al paisaje con persistencia mostrándonos con claridad el fluido movimiento de los pueblos que lo crearon,

* Arqueóloga, Investigadora Titular C, Instituto Nacional de Antropología e Historia en Baja California Sur. Manuel L. de Legaspy 1637, Colonia Los Olivos. 23040 La Paz, Baja California Sur, México. Teléfonos: +52 612 12 27389; +52 612 12 30399; correo electrónico: luz_gutierrez@inah.gob.mx ; lukerotres@gmail.com

testigos y protagonistas del ir y venir¹. En este sentido, uno de los principales valores de esta región es el propio paisaje, entendido como el extenso espacio geográfico-social en el cual se originó, funcionó y trascendió esta compleja y antigua imaginería, memoria colectiva de pueblos desaparecidos.

En ocasiones la abundancia y complejidad de los sitios rupestres resultan abrumadoras; esta impresión deriva de las dificultades que conlleva la comprensión de los discursos que subyacen en muchos de los paneles densamente pintados y/o grabados, los cuales pueden llegar a contener cientos e incluso miles de figuras pertenecientes a diversas tendencias de representación gráfica y que pueden ser sincrónicos o diacrónicos².

En términos generales la imaginería rupestre se localiza hacia las montañas, las cuales forman una cadena de cordilleras que se despliega por todo el territorio peninsular; debido a estas circunstancias los estilos presentan una pronunciada diversidad, especialmente a lo largo de su eje longitudinal. Hasta el momento se han identificado seis macroestilos rupestres, no obstante, la gran mayoría de estos grandes grupos han sido definidos con base en la observación de pocos sitios y dada la dimensión que alcanza el fenómeno es difícil llegar a conclusiones apropiadas, a excepción de algunos casos. Dada la abundancia de sitios rupestres, es evidente que la arqueología de esta región no puede ser comprendida del todo si no se incorpora el estudio de esta manifestación cultural, lo cual se ha comprobado, al menos, en la región que ocupan las cordilleras centrales, escenario donde además tuvo lugar un evento cultural extraordinario: el desarrollo de la tradición pictórica de los Grandes Murales.

El concepto Gran Mural fue acuñado por Harry Crosby en la década de 1970³, tomando en cuenta una característica destacada que presentan muchas de las imágenes pertenecientes a este estilo: su gran tamaño; de hecho está considerado como uno de los de mayor escala en el mundo. Muchos de los sitios presentan paneles con cientos e incluso miles de figuras, algunas de las cuales están plasmadas en partes muy elevadas de los recintos, lo que acentúa aún más su monumentalidad. Sin embargo, mientras esta tradición amerita 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. Muchas figuras que exhiben las convenciones de este estilo son miniaturas y están colocadas en lugares accesibles de los sitios o coexistiendo con enormes imágenes. El estilo es principalmente realista y está dominado por figuras humanas y animales principalmente pintadas en rojo y negro, y en menor grado en blanco y amarillo⁴.

El área de distribución de esta tradición pictórica incluye las sierras de San Borja, San Juan, San Francisco y Guadalupe. Hasta el momento las más investigadas son las Sierras de San Francisco y Guadalupe; a lo largo de décadas han sido el escenario de proyectos que han abordado el estudio de su arqueología en general y su arte rupestre en particular. En ambas cordilleras se han registrado cerca de 1,150 sitios rupestres, incluyendo sitios pintados, grabados, mixtos y geoglifos (Figura 1). Crosby (1975) identificó cuatro subestilos de la tradición Gran Mural: Rojo sobre Granito, San Francisco, San Borjitas, La Trinidad y un grupo de tendencias menos acotadas a las que llamó “Semi-abstractos meridionales”, los cuales han sido recientemente redefinidos y categorizados⁵.

¹ CONKEY (1984), pp. 264-267; GUTIÉRREZ y HYLAND (2002), p. 30.

² GUTIÉRREZ (2013).

³ CROSBY (1975).

⁴ GUTIÉRREZ y HYLAND (2002).

⁵ GUTIÉRREZ (2013).

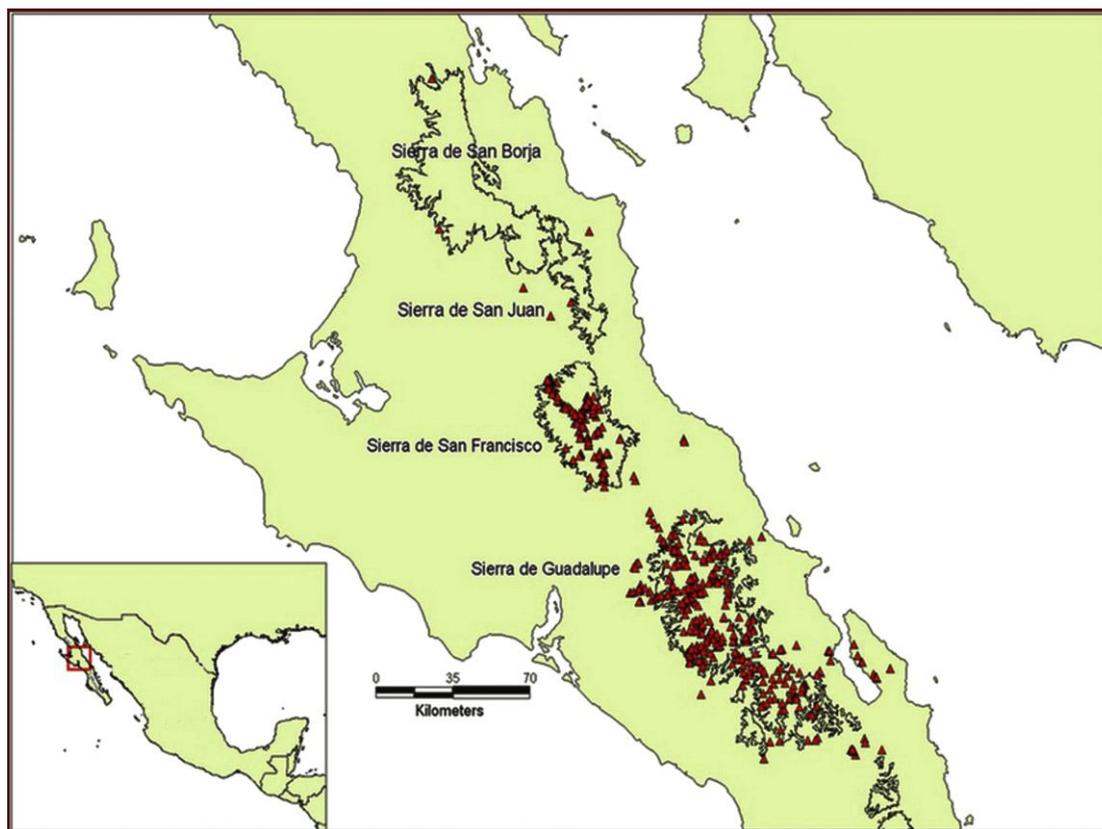


Figura 1. Localización de la península de Baja California México y sus cordilleras centrales. Los triángulos rojos representan sitios con pinturas rupestres o petrograbados.

En 1980 el Instituto Nacional de Antropología e Historia inició en la región una investigación arqueológica de largo plazo. En 1997 concluyó la primera fase de dicha investigación, la cual tuvo como escenario la Sierra de San Francisco y amplios sectores aledaños. Este proceso contribuyó sustancialmente a resolver asuntos y prioridades de la arqueología regional, posibilitó un análisis más enfocado y productivo del arte rupestre, sentó las bases para el planteamiento de investigaciones futuras y aportó la información necesaria para diseñar una estrategia de protección de tan vasto e importante patrimonio cultural⁶. Sin embargo fue evidente que dada la dimensión que alcanza el fenómeno a nivel regional, lo que hasta ese momento se había logrado tan solo significaba una mínima aportación para el conocimiento de tan vasta manifestación cultural. Por esta razón fue necesario continuar la investigación, por lo que en el 2000 se inició un nuevo proyecto⁷, ahora a efectuarse en la Sierra de Guadalupe, enorme cordillera que se sitúa hacia el sur-sureste de la Sierra de San Francisco⁸.

Cabe destacar que a lo largo de varios años de recorrer esta región comprendí que intentar desentrañar el significado de esta imaginaria requería partir de una base sólida y de una aproximación holística, por lo que fue esencial disponer de una panorámica de la arqueología y la geomorfología regionales. La Arqueología del Paisaje y la Fenomenología⁹ requieren observar, percibir y experimentar reiteradamente los mismos fenómenos que sucedieron en

⁶ GUTIÉRREZ y HYLAND (2002).

⁷ El proyecto "Identidad Social, Comunicación Ritual y Arte Rupestre: el Gran Mural de la Sierra de Guadalupe B.C.S." (Gutiérrez, 2000), fue financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT, referencia # 34608-H), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Nacional Geographic Society (NGS, Grant #7130-01).

⁸ GUTIÉRREZ (2000)

⁹ HABERMAS (2005); HEIDEGGER (1953).

ese mundo antiguo, el cual ahora está parcialmente encubierto; vislumbrarlo al menos, parcialmente, precisa tiempo y una gran dosis de paciencia¹⁰.

Una visión regional también es necesaria porque existen ciertos rasgos destacados del paisaje que eventualmente pudieron haber influido en el proceso de construcción de las identidades sociales de estos pueblos trascendiendo el tiempo y el espacio¹¹. Se ha postulado que en comunión constante con sus entornos, los artífices de la imaginería lograron idear y consolidar un metalenguaje a través del cual se reconocieron, reconocieron a los otros y se interrelacionaron de formas diversas durante su largo y complejo proceso de morar el mundo. Signos y símbolos fueron plasmados en cada recoveco del paisaje a través de pinturas y petrograbados, en ocasiones entes inanimados fueron también colmados de significado, el cual es difícil de reconocer a menos que se encuentre sutil evidencia arqueológica relacionada. No obstante todo esto permitió la construcción de un excepcional paisaje simbólico que nos permite seguir las huellas de quienes moraron en épocas muy remotas la región central peninsular¹².

En estos términos, el paisaje nos presenta dramáticas visiones de una tierra *aparentemente* áspera e inhóspita, donde las evidencias del pasado se presentan con una vehemencia excepcional. Describir los valores que esta región tiene como un Patrimonio Cultural reconocido, lleva a la reflexión obligada acerca de cómo ha cambiado el concepto que hasta hace poco se tenía de los pueblos cazadores recolectores y su cosmovisión, que en el caso que nos ocupa se manifiesta de manera tan espectacular en las pinturas rupestres Gran Mural.

Antes de enfocar la atención en Cueva Pintada y la iconografía de un sector de su panel, es necesario describir, aunque sea a grandes rasgos, algunos de los elementos que conforman el sistema simbólico Gran Mural, así como ciertas particularidades de los entornos donde se manifiesta.

EL REPERTORIO GRAN MURAL

Aunque algunos paneles incluyen motivos abstractos, el estilo es esencialmente realista y está dominado por figuras humanas masculinas y femeninas, adultos e infantes; mamíferos como venados machos, hembras y cervatillos, borregos cimarrones machos y hembras, berrendos, pumas, coyotes, ardillas, liebres, conejos y murciélagos; fauna marina diversa como ballenas, delfines, focas, tortugas, mantarrayas, langostas y abundantes especies de peces, estos últimos muy frecuentes en los paneles Gran Mural. También abundan las aves algunas identificadas como aguilones, zopilotes, cuervos, pelícanos, codornices e incluso colibríes; esporádicamente se encuentran algunos reptiles como víboras, ajolotes, ranas y tortugas riveñas. El diseño de plantas fue muy escaso; hacia el sur de la Sierra de Guadalupe se han observado representaciones de una planta denominada Saya, tubérculo comestible muy común en dicha región.

Existen escasos ejemplos de animales-compuestos, específicamente en la Sierra de San Francisco; tal es el caso del sitio Cueva de la Serpiente, donde se pintaron dos figuras “venado-serpiente-pezuña”, frente a frente, con cabezas de venado, cuerpo de serpiente y cola de pez (Figura 2) y los sitios Cueva Pintada y La Palma de San Gregorio, donde se representaron dos animales-compuestos mitad ballena y mitad foca. Con relación a estas figuras, algunos investigadores sostienen que se trata, sin lugar a dudas de una foca, sin embargo, podría tratarse de un animal compuesto, *quimérico*, cuya mitad superior correspondería al de una ballena y la inferior al de una foca. Si se observa con detenimiento, la parte superior del cuerpo recuerda

¹⁰ GUTIÉRREZ (2013).

¹¹ BASSO (1996), p. 55, citado en KNAPP & ASHMORE (1999); BRADLEY (2000); INGOLD (2000); THOMAS (1995), (2001); TILLEY (1993), (1994), (2004).

¹² GUTIÉRREZ (2013).

mucho la posición que las ballenas adoptan cuando saltan fuera de la superficie del mar, en cambio, su parte inferior es indiscutiblemente la de una foca, ya que presenta las aletas y genitales característicos de este animal¹³ (Figura 3).



Figura 2. Cueva de la Serpiente, Arroyo del Parral, Sierra de San Francisco (Fotografía de Harry Crosby).

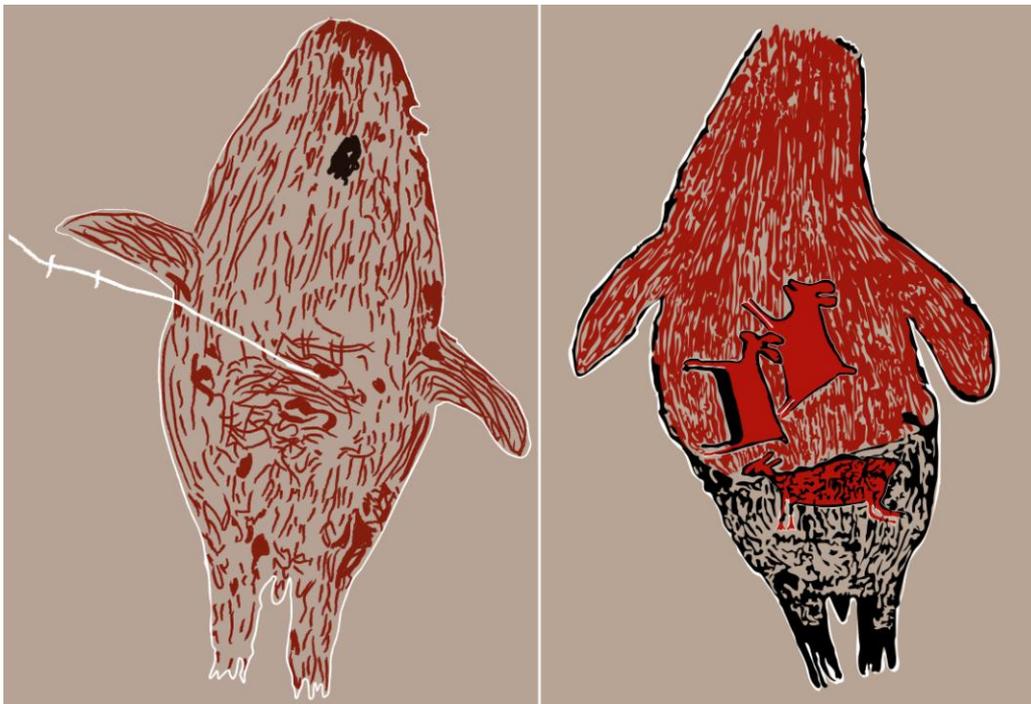


Figura 3. Ballena-Foca, probable animal quimérico representado en los sitios Cueva Pintada (izquierda) y San Gregorio II (derecha), Sierra de San Francisco, B.C.S.

Las representaciones humanas femeninas, se distinguen ya sea por el diseño de los senos, por el diseño de genitales, por la presencia de ambos atributos e incluso, en algunos casos, lo femenino se enfatiza por la sugerencia de un estado de gravidez. En las representaciones humanas masculinas, el sexo se define por la ausencia de senos o bien por el diseño de los genitales, en ocasiones enfatizándolos al aprovechar protuberancias del soporte pétreo donde fueron pintados (Figura 4).

¹³ GUTIÉRREZ (2013).



Figura 4. Ejemplos de imágenes de mujeres, niños y hombres, del repertorio Gran Mural.

Los tocados y los patrones de pintura facial presentan una amplia gama; su categorización ha sido un ejercicio muy interesante sobre todo en aquellos casos en los que se ha podido identificar claramente su distribución espacio-temporal en amplios territorios, esto nos lleva a la posibilidad de definir la presencia y predominio de ciertos linajes en localizados sectores de las montañas, o bien en sitios distantes de las áreas nucleares donde dichos linajes predominan¹⁴ (Tabla 1).

Tabla 1. Categorización de patrones de pintura facial y formas de cabeza/tocados

A1*	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A 10
B1*	B2*	B3	B4	B5	B6				
C1*	C2*	C3	C4	C5	C6				
D1	D2*	D3*	D4	D5					
E1	E2*	E3	E4	E5					

¹⁴ GUTIÉRREZ (2013).

									
F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10
									
F11*	F12*								

*Tocados diseñados por Elanie Moore

Las figuras humanas femeninas y masculinas han sido y seguirán siendo cruciales para identificar el repertorio de esta tradición pictórica. Existe la enorme ventaja de que los patrones formales y cromáticos se distinguen claramente lo que permite acotar con cierta facilidad diversos grupos y reconocer algunos linajes que fueron representados en cada panel rupestre.

LA SIERRA DE SAN FRANCISCO

Se trata de una pequeña cordillera volcánica localizada en el extremo septentrional del estado de Baja California Sur, México, dentro de la región climática denominada el Desierto Central. Tradicionalmente considerado como uno de los ambientes más marginales de la tierra, el Desierto Central peninsular proporcionó condiciones adecuadas para el establecimiento de grupos cazadores-recolectores-pescadores, desde el Pleistoceno terminal (12000 años A.P.) hasta el arribo de los misioneros Jesuitas a finales del siglo XVII. Utilizando la amplia variedad de ambientes costeros, de planicie y serranos, la población siguió un intenso patrón de movilidad en la búsqueda de alimento, materias primas y agua. Como resultado de este patrón los sitios arqueológicos en el área son muchos y muy diversos.

La sierra presenta altas mesetas seccionadas por una serie de profundos cañones que irradian desde su centro. Alcanza una elevación máxima de 1590 metros y tiene un área aproximada de 3600 km². Su vertiente occidental desciende hacia las vastas planicies del Desierto de Vizcaíno y los sistemas lagunares del Océano Pacífico. Hacia el este, las montañas se encuentran de manera abrupta con el Golfo de California.

Hasta hace poco, la sierra se caracterizaba por tener un clima generalmente seco y cálido, recibiendo un promedio de menos de 100 mm de precipitación por año, sin embargo, en tiempos relativamente recientes y probablemente como consecuencia del cambio climático, las tormentas tropicales y huracanes que afectan a la península se han incrementado en cantidad e intensidad, elevando el índice de precipitación pluvial y en consecuencia la humedad relativa en los sitios, lo que implica potenciales cambios que podrían afectar la estabilidad de las pinturas rupestres. No obstante, las fuentes de agua superficial aún siguen siendo pocas, estando confinadas a escasos arroyos perennes y oquedades naturales conocidas localmente como tinajas las cuales se recargan con el agua de las lluvias; algunos de estos reservorios del vital líquido son tan grandes que pueden conservarla durante meses. En tiempos prehistóricos las tinajas eran muy apreciadas para el abastecimiento de este escaso recurso y jugaron un papel importante en los patrones de movilidad y asentamiento, cuando los grupos se disgregaban en pequeñas unidades familiares para obtener los recursos alimenticios y las materias primas en amplios territorios de explotación. En términos de la vegetación, en la sierra ocurren algunas de las más espectaculares comunidades del Desierto de Sonora, mientras que hábitats ribereños, relativamente frondosos, se encuentran a lo largo de los arroyos mejor irrigados.

El sistema hidrológico de la sierra de San Francisco está compuesto por 12 arroyos intermitentes, los cuales en ocasiones han excavado profundos cañones (Figura 5); las pinturas rupestres fueron plasmadas en las paredes y techos de abrigos rocosos, cuevas poco profundas y respaldos localizados a lo largo de los márgenes de dichos cañones. Además de coexistir con pinturas rupestres en paneles o enormes bloques de piedra al interior de los recintos pictóricos, los petroglifos también fueron realizados sobre cantiles o paredones a lo largo de las cañadas, sobre malpaisales que se localizan en las laderas de los cerros y sobre las abundantes mesas que se alzan flanqueando cañones y valles. Con frecuencia los petroglifos también se encuentran asociados a tinajas o agujajes (Figura 6).

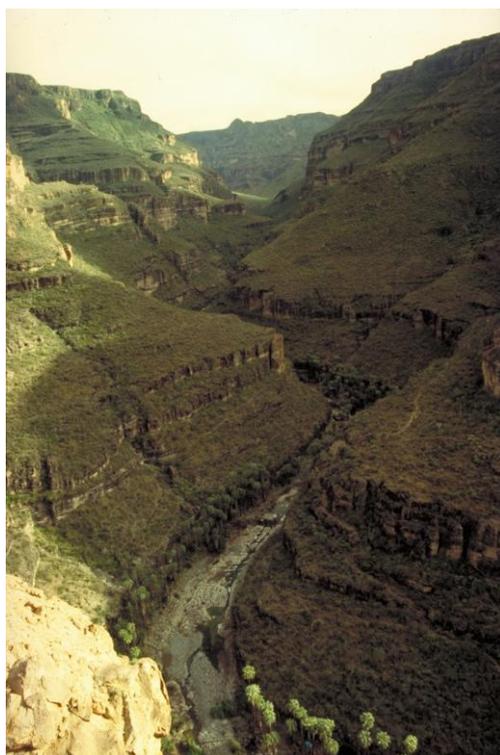


Figura 5. Panorámica del Cañón de Santa Teresa.

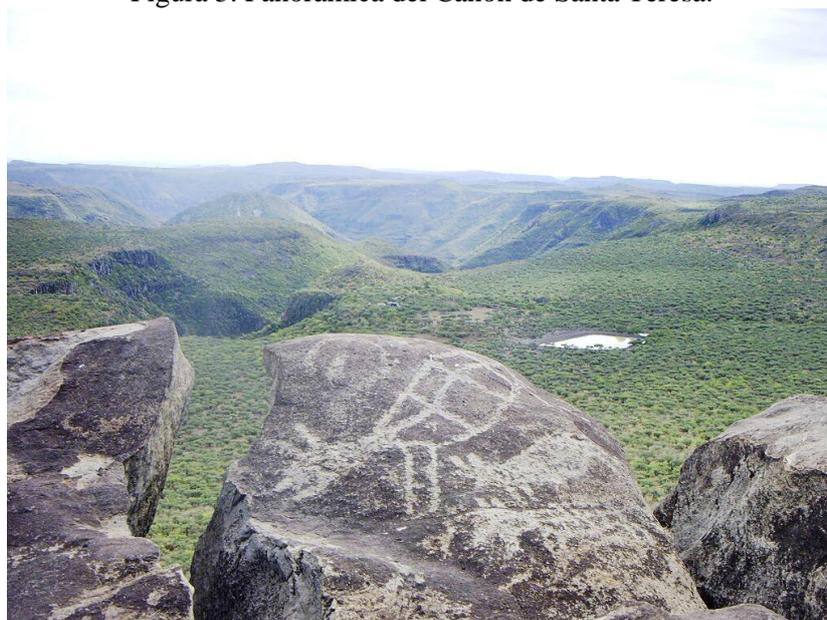


Figura 6. Petrograbados asociados a una tinaja.

El Subestilo Gran Mural Sierra de San Francisco

La sierra de San Francisco es el área nuclear del homogéneo subestilo del mismo nombre y es muy significativo como éste se “diluye” conforme se avanza hacia el norte o el sur. Por el contrario, la imaginería de la Sierra de Guadalupe es la que exhibe la mayor diversidad dentro de la región investigada. Sus paneles rupestres integran un intrincado mosaico que aglutina un abundante repertorio de motivos con pronunciadas variantes estilísticas, coexistiendo sin un orden aparente¹⁵. Cabe mencionar que la clasificación de subestilos se basó en los atributos formales y cromáticos que caracterizan a tres de los motivos más representados: la figura humana, el venado y el borrego cimarrón (Figura 7).



Figura 7. Algunos ejemplos de venados, berrendos y borregos cimarrones del repertorio Gran Mural.

CUEVA PINTADA

Una vez revisada a *grosso modo* la iconografía regional de los Grandes Murales es el momento de enfocar la atención en Cueva Pintada y en algunos de los elementos de su entorno que la hacen tan singular. Se trata de uno de los recintos rupestres más espectaculares donde se manifiesta esta tradición pictórica monumental, no sólo por la naturaleza excepcional de sus enormes paneles profusamente pintados, sino también por la buena conservación que presentan sus pinturas y por el hermoso paraje donde se ubica: el oasis del Cañón de Santa Teresa (Figura 8).

¹⁵ GUTIÉRREZ (2013).



Figura 8. Cueva Pintada. Panorámica del enorme recinto rupestre y su entorno.

El Cañón de Santa Teresa forma parte del Arroyo de San Pablo, una de las corrientes intermitentes más extensas de la Sierra de San Francisco. Corre en dirección sureste-noroeste cerca de 43 kilómetros, hasta que su corriente se pierde en el Desierto de Vizcaíno. Este arroyo concentra una centena de sitios pintados, grabados y mixtos. La densidad de imaginería, de sitios arqueológicos de todo tipo y de enormes continuidades de material arqueológico sobre los bancos del cauce principal y sus tributarios, denota que fue un espacio muy frecuentado por los grupos indígenas; esta apreciación se complementa con el hecho de que los misioneros jesuitas construyeron hacia su desembocadura, la capilla de visita de San Pablo, de la cual sólo permanecen algunos sectores de sus muros de adobe.

El espacio que alberga Cueva Pintada conjuga una serie de elementos que lo hacen excepcional. Entre sus rasgos naturales más sobresalientes y significativos encontramos el imponente cañón, el oasis con su exuberante hábitat ribereño y el enorme abrigo rocoso que abre su boca sobre la ladera norte del profundo barranco; desde aquí es posible observar grandes tramos del arroyo, con sus densos palmares conformados por palmas azules de abanico y palma de abanico Mexicana.

Un destacado rasgo natural de este paraje que seguramente tuvo un gran significado para los indígenas, es el manantial que mana directamente debajo del abrigo rocoso, casi sobre el cauce del arroyo. Sabemos que en muchas sociedades, el agua proporciona un vasto potencial imaginativo para expresar significados culturales, por lo tanto, un manantial naciendo a los “pies” del enorme abrigo pudo haber sido reconocido como una esencia sobrenatural, investida de poder y en estrecha relación con la cueva (Figura 9) Douglas¹⁶ señala que “...en paisajes áridos la rareza de las fuentes de agua les otorga una particular y poderosa influencia”; por su parte Strang¹⁷ considera que el agua proporciona “...un vasto potencial imaginativo para expresar significados culturales...” y que en la conciencia humana, “...el agua es la sustancia más vital de uno mismo (...) y proporciona metáforas poderosas acerca de la identidad huma-

¹⁶ DOUGLAS (1973), citado en STRANG (2008), p.124.

¹⁷ STRANG (2008), p. 127

na”¹⁸. Entonces el agua, naciendo de las entrañas de este portentoso lugar, pudo haber vinculado ambos entes, acrecentando su connotación sagrada y su poder etéreo.



Figura 9. El manantial que mana directamente debajo del abrigo rocoso, casi sobre el cauce del arroyo (Fotografía de Elanie Moore).

Sin duda, el agua es protagonista en este paraje; además del manantial descrito, el cauce del arroyo se caracteriza por una serie de pozas excavadas en la roca madre, que se conectan a través de pequeñas cascadas sonoras. El viento también juega un papel preponderante en este lugar, dado el sonido que produce al mover las hojas de las abundantes palmeras del oasis. En el cañón el eco es un fenómeno acústico muy recurrente.

El oasis del Cañón de Santa Teresa representa un espacio estratégico y privilegiado en más de un sentido y Cueva Pintada debió ser percibida como un lugar cargado de simbolismo y poder, el cual se manifiesta en las pinturas que colman sus paredes y techos, memoria colectiva de pueblos que, seguramente, desarrollaron un sentido de pertenencia y arraigo hacia este prodigioso paraje.

El abrigo rocoso mide cerca de 180 m de longitud. Aquí fue plasmada una de las concentraciones más densas de imaginería Gran Mural conocidas hasta el momento y su ubicación en el más bello oasis intermano a nivel regional, lo ha convertido en uno de los sitios más célebres de esta tradición pictórica. Cueva Pintada ha sido objeto de diversas investigaciones las cuales han consistido en el registro de materiales arqueológicos de superficie, excavación, fechamiento de artefactos y pinturas rupestres¹⁹ y el dibujo, análisis e interpretación de sus pinturas²⁰. Puede decirse que se trata del sitio más estudiado de toda el área Gran Mural.

Además de la representación de un amplio espectro de fauna terrestre y marina, en el cual destaca una de las figuras compuestas ballena-foca a la que me he referido anteriormente, este recinto concentra una gran cantidad de figuras humanas; como se ha mencionado, se postula que los diversos tocados y componentes cromáticos que lucen estas figuras representan marcadores de distinción que hermanaban diversos linajes, los cuales se reunían en este lugar em-

¹⁸ STRANG (2008), p. 124.

¹⁹ GUTIÉRREZ y HYLAND (2002); MEIGHAN (1966).

²⁰ EWING (1993); GUTIÉRREZ (2013); MOORE (1984), (1985); VIÑAS (2013).

blemático en la época de abundancia de alimentos y realizaban ceremonias, festividades e intercambios de todo tipo. Estar vinculados territorialmente con este espacio simbólico debió ser trascendental durante el proceso de construcción y reafirmación de las identidades sociales de los diversos linajes que aquí se congregaron a lo largo de milenios.

En Cueva Pintada se representó una interesante pluralidad de temáticas. De acuerdo a la nomenclatura de Moore (1989), su panel consta de cuatro conjuntos. Los conjuntos I y II se ubican en amplios sectores que presentan poca sobreposición de pintura, lo que permite reconocer con facilidad las figuras humanas y animales que conforman las composiciones de ambos conjuntos y, en consecuencia, sus patrones formales y cromáticos, elementos que permiten un análisis más objetivo de las escenas.

El sector donde fueron pintados los Conjuntos I y II de Cueva Pintada tiene una ubicación privilegiada en el contexto general del recinto, es decir, un espacio amplio y llano, lo que permitió la reunión de varias personas a la vez, además, el soporte pétreo en esta parte del recinto es muy apropiado para ser utilizado como lienzo; a esto hay que añadir que la inclinación de la pared y techo permite observar las pinturas desde varios puntos del cauce y desde la margen opuesta del cañón. La perspectiva que se tiene de estos personajes vigilantes desde dichos puntos es, en todos sentidos, impactante (Figura 10). Los Conjuntos III y IV exhiben una profusa sobreposición, por lo que aumenta el grado de dificultad para reconocer las figuras pintadas, aunque con paciencia y cierto rigor se puede lograr. No tengo la certeza, pero es posible que este enorme recinto rupestre fuera “multifuncional”, es decir, que los distintos paneles que contiene fueron realizados obedeciendo a diferentes motivaciones y cumplían diversas funciones; los espacios del recinto varían mucho de un extremo a otro, así como las temáticas y motivos representados.



Figura 10. Cueva Pintada. Arriba, panorámica del extremo sureste del recinto rupestre desde la ladera opuesta del cañón (fotografía de Sandra Cruz Flores); abajo, detalle del Conjunto II del panel pintado; su ubicación se señala en la imagen superior con un recuadro amarillo (Fotografía de Elanie Moore).

Como parte de la investigación desarrollada en torno a las pinturas rupestres de Cueva Pintada, hace unos años realicé un análisis puntual de los conjuntos I y II para tratar de reconstruir sus “ritmos de creación”²¹, lo cual requirió reconocer y aislar las figuras plasmadas en un mismo evento y definir las diferentes fases. Este es un proceso muy complejo por varias razones, una de ellas el repintado del cual eran objeto algunos de estos venerados personajes. Antes de continuar debo decir que existen reproducciones verdaderamente extraordinarias y sumamente detalladas de las pinturas de esta emblemática cueva, realizadas por la pintora Elaine Moore (1985) y por el Dr. Ramón Viñas (2013), el cual desarrolló una investigación intensiva de las pinturas de Cueva Pintada.

Partiendo del análisis referido tenemos que el total de figuras identificadas en los conjuntos I y II de Cueva Pintada es de 43 antropomorfos, de los cuales 36 son masculinos, 16 sin tocado y 20 con tocado y siete femeninos, seis sin tocado y uno con tocado. El número total de zoomorfos es 25, predominando los venados y los borregos cimarrones, destacando la figura compuesta ballena-foca mencionada con anterioridad (Figura 3). Los resultados numéricos de este sector del panel se concentran en la Tabla 2.

Tabla 2. Cueva Pintada. Estadísticas de Antropomorfos y Zoomorfos

		FASE I	FASE II	FASE III	TOTAL	%
ANTROPOMORFOS						
Masculino	Sin tocado	8	8	-	16	37.20 %
	Con tocado	10	10	-	20	46.52 %
Femenino	Sin tocado	4	2	-	6	13.96 %
	Con tocado	1	-	-	1	02.32 %
Total		23	20	-	43	100 %
ZOOMORFOS						
Venado		3	4	3	10	40.00 %
Venada		1	1	-	2	08.00 %
Borrego Cimarrón		1	1	2	4	16.00 %
Borrega Cimarrona		-	-	1	1	04.00 %
Liebre		1	1	1	3	12.00 %
Conejo		-	1	1	2	08.00 %
Puma		1	-	-	1	04.00 %
Ballena/Foca		1	-	-	1	04.00 %
Pez		1	-	-	1	04.00 %
Total		9	8	8	25	100 %

TOCADOS Y PATRONES CROMÁTICOS

Como puede observarse en la Tabla 2, prácticamente la mitad de los antropomorfos no lucen tocado y la gran mayoría de ellos son masculinos. Del conjunto de tocados analizados en el panel, se diferenciaron siete tipos, mientras que se distinguieron seis diferentes patrones cromáticos. Los resultados numéricos de esta categorización se concentran en la Tabla 3. Del análisis de esta tabla tenemos que en la Fase I, las figuras humanas que no lucen tocado presentan con mayor frecuencia los patrones cromáticos monocromo-rojo y monocromo-negro. El tocado más común es el F2, seguido del tipo B1. En cuanto a los patrones cromáticos de los personajes que portan tocado, tenemos que el más frecuente presenta bicromía lateral rojo/negro, seguido por el patrón monocromo-rojo. Cruzando los valores obtenidos en cada ca-

²¹ GUTIÉRREZ (2013).

tegoría de tocado y patrón cromático, se concluye que la combinación más recurrente de la Fase I son los antropomorfos masculinos que portan un tocado F2 y lucen una bicromía lateral roja/negra, seguido de la combinación formada por las figuras humanas que portan el tocado B1, con repeticiones de un solo ejemplo en los patrones monocromo-rojo y bicromo-lateral rojo/negro y negro/rojo. En cuanto a tocados excepcionales, sólo uno se manifiesta en esta Fase, el tipo F12²².

Tabla 3. Cueva Pintada. Combinación de tocados y patrones cromáticos

CUEVA PINTADA FASE I		FORMA DE CABEZA / TOCADO *												Total	
		A1		B2		F2		C2		B1		F11			
COLOR / PATRÓN CROMÁTICO		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F		
	Rojo	3	3	-	-	2	-	-	-	1	-	-	-	-	9
	Rojo c/líneas Negras	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	Negro	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	2
	Negro c/líneas Negras	2	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	3
	Rojo/Negro	2	-	1	-	2	-	-	-	1	-	1	-	-	7
	Negro/Rojo	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
	Total	8	4	1	0	5	0	0	1	3	0	1	0	-	23
CUEVA PINTADA FASE II		A1		B2		B1		D2		F12				Total	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F				
Rojo	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	
Rojo c/líneas Negras	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	2	
Negro	1	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	3	
Rojo/Negro	1	-	1	-	6	-	1	-	-	-	-	-	-	9	
Negro/Rojo	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	
Total	8	2	1	0	6	0	1	0	2	0	-	-	-	20	

* Tocados diseñados por Elanie Moore

En la Fase II el patrón cromático representado con mayor frecuencia en los antropomorfos sin tocado es el monocromo-rojo, seguido por el bicromo-lateral negro/rojo. Para los antropomorfos con tocado, el tipo más frecuente es el B1, seguido por el tipo F11, mientras que el patrón cromático que se manifiesta con más frecuencia es el bicromo lateral rojo/negro. El resultado obtenido al cruzar los datos de tipos de tocados y patrones cromáticos indica que la combinación que predomina es la que presenta el tocado B1 con bicromía lateral roja/negra. En esta fase sólo se registró un tocado excepcional el tipo F12.

Secuencias relativas

La identificación de las secuencias relativas y la definición de los ritmos de creación del panel de Cueva Pintada presentaron ciertos problemas derivados del material disponible para

²² GUTIÉRREZ (2013).

hacer el análisis; esencialmente me refiero al insuficiente registro fotográfico digital de cada uno de los motivos que componen el panel y a la ausencia de observaciones realizadas *in situ* acerca de su erosión diferencial y su posición y estratigrafía en el contexto general de la composición. Por lo anteriormente expuesto, es necesario puntualizar que la reconstrucción hipotética de cada motivo y la identificación de las secuencias relativas de las capas pictóricas se logró gracias al apoyo visual de los dibujos facilitados por Elanie Moore, así como de algunas fotografías tanto de ella como del Sr. Harry Crosby. En consecuencia, los resultados que aquí se presentan son parciales y aproximados y será necesario hacer un nuevo registro fotográfico y visual del sitio para complementar y perfeccionar las conclusiones del caso.

Tomando en cuenta todas estas variables la disección de cada capa pictórica resultó en el reconocimiento de una secuencia relativa de motivos conformada por al menos tres fases o *momentos* del panel. Como puede observarse en la Tabla 2, la Fase III de la secuencia sólo está conformada por zoomorfos. Si bien, para la secuencia relativa de las Fases I y II se tomó en cuenta la erosión diferencial de los motivos que las componen, la Fase III se separó sólo con base en la sobreposición de los zoomorfos, que al parecer fueron los últimos motivos en ser agregados, sin embargo, su estado de conservación y las formas son muy similares a los zoomorfos de la Fase II. (Figura 11)



Figura 11. Cueva Pintada. Reconstrucción de las Fases de los Conjuntos I y II, (según Gutiérrez, 2013).

Linajes y Figuras Míticas

Se ha postulado que una fracción del componente antropomórfico de los conjuntos analizados representa a los grupos sociales que fueron responsables de su creación. Estas personas, a través de artilugio del arte rupestre, encontraron la manera de plasmar su "reflejo" en la piedra, perpetuando así sus rasgos identitarios, su filiación y sus vínculos con un pasado real o mitológico. El "reflejo en la piedra" de esos remotos *otros*, ha posibilitado vislumbrar, tenuemente, una pequeña fracción de su realidad, su memoria y su cosmovisión²³.

²³ GUTIÉRREZ (2013).

El proceso analítico ha permitido identificar y categorizar los modelos plasmados en el segmento del panel defragmentado y permite postular, hipotéticamente, cuáles marcadores identitarios se conjugaron para hermanar a un linaje. Se presume que estos atributos se utilizaron para relacionarse y/o exaltar los contrastes y permitieron crear y consolidar las identidades a través de la producción de la imagería y el conocimiento, reconocimiento y reafirmación de éstos símbolos²⁴.

En el panel también han sido reconocidos otro tipo de entes, no necesariamente humanos: se trata de algunos antropomorfos y zoomorfos que se distinguen por la exclusividad o excepcionalidad de sus atributos, y considero que ambas categorías pueden ser la representación de cabezas de linaje míticas y/o deidades (Figura 12).



Figura 12. Cueva Pintada. Posible representación de figuras míticas o deidades, dada la excentricidad de los tocados que lucen; izquierda fase I de la secuencia relativa; derecha, Fase II, (según Gutiérrez, 2013).

Los conjuntos de antropomorfos del panel rupestre analizado por sus características compartidas han sido diferenciados e identificados como *linajes*. Estos linajes fueron categorizados de acuerdo a la secuencia relativa a la que pertenecen, a su mayor representación en el panel y se hace mención especial de aquellos que se manifiestan esporádicamente (Gutiérrez y Hyland 2002). Identificar a *los unos* de *los otros* reviste un gran interés para la investigación en general de sitios similares a Cueva Pintada, pues puede arrojar cierta luz acerca de las condiciones sociales que imperaban entre el o los grupos que produjeron cada panel, por ejemplo, si estas intervenciones fueron diacrónicas o sincrónicas, si se integraron a través de la negociación (alianzas estratégicas), el conflicto (pugnas, el establecimiento de un nuevo orden), movimientos migratorios, la apropiación de pasados remotos (reales o ficticios) e incluso la generación de identidades híbridas²⁵.

²⁴ Cabe destacar que también se han considerado los patrones cromáticos que predominan en los personajes que no lucen tocado, pues esto ayuda a perfeccionar la visión general de los paneles y sus secuencias relativas.

²⁵ En un intento preliminar por categorizar claramente los linajes representados se les otorgó una nomenclatura conformada de la siguiente manera: una letra del alfabeto griego, que alude al tipo de tocado (la letra

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los resultados obtenidos del análisis de la imaginería de los grupos I y II de Cueva Pintada y sus entornos representan tan sólo una primera aproximación metodológica para tratar de comprender este intrincado sistema simbólico. Las características de los Grandes Murales de Baja California Central son tan complejas que su estudio requerirá muchos años de investigación regional e interdisciplinaria para poder llegar a conclusiones objetivas; sin duda este fenómeno rupestre constituye un campo muy fértil y con gran potencial para la investigación arqueológica de la península de Baja California. También es necesario continuar con la defragmentación de la imaginería pintada en otros paneles emblemáticos similares al de Cueva Pintada para tener elementos de comparación y contrastación que permitan reconocer más marcadores de distinción que definan linajes y permitan identificar su distribución geográfica en el área donde se manifiestan los Grandes Murales, su territorialidad y el componente social de dicha distribución.

Asimismo, estoy totalmente convencida de que “hacer sentido” de esta tradición pictórica no sólo requiere pretender la interpretación de los complejos discursos que subyacen en los paneles rupestres sino que también es esencial tomar cierta distancia de los sitios y paneles individuales, voltear la mirada hacia los entornos inmediatos, mediatos e incluso remotos, deconstruir tanto los conjuntos de imágenes como el paisaje, detectar patrones y así descifrar, en la medida de lo posible, el sistema de símbolos que colma los territorios y que en ocasiones se manifiesta incluso, en los horizontes distantes

BIBLIOGRAFÍA

- BRADLEY, R. (2000). *An Archaeology of Natural Places*. London: Routledge.
- CONKEY, M. W. (1984). “To find ourselves: Art and social geography of prehistoric hunter-gatherers”. *Past and Present in Hunter-Gatherer Studies*, ed. by C. Schrire. New York: Academic Press, pp. 253-276.
- CROSBY, H. W. (1975). *The Cave Paintings of Baja California: The Great Murals of an Unknown People*. Salt Lake City: Copley Books.
- DIAZ-ANDREW M. y SAM, L. (2005). “Introduction”. *The Archaeology of Identity*, New York: Routledge, pp. 1-12.
- EWING, E. (1993). “A covenant with nature; the great south gallery of Cueva Pintada”. *Rock Art Papers*, 10. San Diego, California; San Diego Museum Papers 29. Pp. 107-121.
- GUTIÉRREZ M., M^a. de la L. (2000). *Identidad Social, Comunicación Ritual y Arte Rupestre: El Gran Mural de la Sierra de Guadalupe, B.C.S.* CONACyT-INAH. Proyecto entregado al Consejo de Arqueología del INAH, México, D.F.
- GUTIÉRREZ M., M^a. de la L. (2013). *Paisajes Ancestrales. Identidad Memoria y Arte Rupestre en las Cordilleras centrales de la Península de Baja California, México*. Tesis de Doctorado. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Premio INAH Alfonso Caso 2014.
- GUTIÉRREZ M., M^a. de la L. y HYLAND, J.R. (2002). *Arqueología de la Sierra de San Francisco: Dos décadas de investigación del fenómeno Gran Mural*. Colección Científica (433). México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HEIDEGGER, M. (1953). *Ser y Tiempo* (séptima edición). Heidegger en castellano. Publicación electrónica. <http://www.heideggeriana.com.ar>
- HABERMAS, J. (2008). *Teoría de la acción comunicativa, II*. México: Taurus.
- INGOLD, T. (1993). “The temporality of the landscape”. *World Archaeology*. vol. 25, no 2, pp. 152-174.

mayúscula y número que aparecen entre paréntesis en las primeras listas de categorías, aluden a la variedad de cada tipo de tocado; ver Tabla 1), más una letra minúscula del alfabeto latino, que categoriza el tipo de patrón cromático. DIAZ-ANDREW y SAM LUCY (2005), pp.1-2.

- KNAPP, B. y ASHMORE, W. (1999). "Archaeological Landscape: Constructed, Conceptualized and Ideational". *Archaeologies of Landscape. Contemporary Perspectives*. Eds. W. Ashmore and B. Knapp, Blackwell, Malden. Oxford, pp 1-30.
- MEIGHAN, C. W. (1966). "Prehistoric rock paintings in Baja California". *American Antiquity* 31, pp. 372-392.
- MOORE, E. (1984). *Aboriginal murals, Baja California Sur, Mexico: a visual study*. Thesis, Pasadena Art Center College of Design.
- MOORE, E. (1985). "A Compositional Analysis of Two Baja California Murals: An Artist's Point of View". *Rock Art Papers*, ed. K. Hedges. Vol. 2, San Diego California: San Diego Museum Papers 18, pp. 19-32.
- MOORE, E. (1989). "The great murals of Baja California Sur, Mexico". *AnthroQuest, the L. S. B. Leakey Foundation News*. 39, pp. 21-23.
- STRANG, V. (2006). "Aqua Culture: the flow of cultural meanings in water." *Water: histories, cultures, ecologies*. Eds. M. Leybourne and A. Gaynor, Nedlands: University of Western Australia Press, pp. 68-80.
- STRANG, V. (2008). "The Social Construction of Water." *Handbook of Landscape Archaeology*. Eds. Bruno David and Julian Thomas, Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc., pp. 123-130.
- THOMAS, J. (1995). "The politics of vision". *Landscape Politics and Perspectives*, ed. B. Bender, BERG Providence/Oxford, pp. 19-47.
- THOMAS, J. (2001). "Archaeologies of Place and Landscape". *Archaeological theory today*, ed. I. Hodder, London: Polity Press pp. 165-186.
- TILLEY, C. (1993). *Interpretive Archaeology*, London: Berg
- TILLEY, C. (1994). *A phenomenology of landscape. Places, paths and monuments*. London: Berg
- TILLEY, C. (2004). *The Materiality of stone*. Oxford: Berg.
- VIÑAS, V. R. (2013). *La Cueva Pintada. Proceso evolutivo de un Centro ceremonial, Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México*. Monografies 9, Facultat di Geografie i Història. Barcelona: Universitat de Barcelona.