

Enrique Hambleton von Borstel, fotógrafo y explorador mexicano, inició, en 1972 y en compañía de Harry Crosby, una larga serie de exploraciones por las sierras centrales de la península de Baja California. Resultado de esta labor —precursora en muchos aspectos— es la localización y catalogación de la mayoría de los sitios que presentan vestigios del arte prehistórico peninsular. Desde hace más de ocho años radica en La Paz, al extremo sur de Baja California, ciudad en la cual se avecindaran —a principios del siglo XIX— sus antepasados maternos.

Las fotografías que se reproducen en esta obra fueron logradas mediante el empleo de cámaras Canon, de 35 mm., y de lentes de la misma marca, de 19, 24, 50, 85, 135 y 300 mm. Las películas utilizadas fueron Agfachrome CT-18, Kodachrome II y Kodachrome 25.



LA PINTURA RUPESTRE
DE BAJA CALIFORNIA



EL PAISAJE DE MÉXICO

Enrique Hambleton

LA PINTURA RUPESTRE
DE BAJA CALIFORNIA

Fotografías del autor

México

Fomento Cultural Banamex

1979

Este libro es la respuesta a los esfuerzos de un grupo de entusiastas que han colaborado conmigo, y siguen colaborando, en la tarea —apenas iniciada— de explorar el enorme acervo prehistórico de la península de Baja California. Entre ellos, merecen especial mención Tacho Arce Villavicencio y su hijo Ramón, cuyo conocimiento de las abruptas sierras de la región me ha permitido llegar a tantos y tan diversos sitios. He de referirme también a Harry W. Crosby, infatigable compañero y amigo que ha contribuido en buena parte al éxito de las exploraciones, y le agradezco a su esposa Joanne Crosby, el haberme permitido reproducir su reconstrucción del mural de la Cueva de la Serpiente. Finalmente, quiero expresar a José Ignacio Echeagaray mi reconocimiento por la dedicación que puso, tanto en la revisión de los textos, cuanto en la realización de un proyecto largamente contemplado.

E. H.

La pintura rupestre de Baja California.
 Edición: José Ignacio Echeagaray.
 Realización: San Angel Ediciones, S. A.
 Copyright, 1979 Fomento Cultural Banamex, A. C.
 Impreso y encuadernado en México.
 ISBN 968-7108-05-3

SUMARIO

La pintura rupestre de Baja California

Preliminar	9
Situación geográfica y descripción de la zona	13
Descripción de los murales	18
La figura humana	20
La figura animal	23
Excepciones notables	25
Materiales empleados por los pintores	27
Andamios	28
Habitantes, sociedad y cultura	30
Láminas	37
Notas a las Ilustraciones	125
Mapas	139
Relación de sitios	149
Bibliografía	156



La mula suda y resopla, tropieza a cada paso mientras subimos por la escarpada cuesta, cubierta de rocas y pedruscos que, impulsados por los cascos de la bestia, ruedan al vacío. . .

El calor es agobiante y la distorsión atmosférica da perfiles irreales a cuanto me rodea. De pronto, a mi derecha, sobre el lado opuesto de la cañada que se desploma hasta el cauce, percibo una mancha de color intenso. . .

Enfoco los gemelos y, a través de la reverberación del aire, veo unas extrañas figuras que anuncian su presencia con los brazos en alto.

LA PINTURA RUPESTRE DE BAJA CALIFORNIA

PRELIMINAR

Considero que pocas experiencias son comparables a la de contemplar, de cerca y en medio de la más abrupta desolación, la obra de unos misteriosos artistas que plasmaron, sobre la roca viva, un mensaje pictórico lleno de vigor y de incógnitas. Esa experiencia, vivida tantas veces en tantos sitios de la región central de Baja California, es tan insólita que siento la necesidad de compartirla. Sea ésta una de las razones de este libro.

En el contexto mundial de la pintura rupestre, la región mencionada representa una de las mayores concentraciones de arte prehistórico conocidas hasta ahora y los murales que nos ofrece pueden ser calificados de únicos, tanto por la escala monumental a la que fueron ejecutados, cuanto por las características que reviste su estilo. Sin embargo, dada la carencia de estudios que pudieran arrojar alguna luz al respecto, es nada lo que sabemos acerca de sus autores y de la época en que realizaron su obra.

Valiéndonos de las conjeturas y de acuerdo con los lineamientos del paralelismo cultural, podríamos esbozar el escenario aproximado de las condiciones que prevalecían en la zona durante la época en que hubiera podido tener lugar la actividad pictórica. Eso intentaré en las páginas que siguen, admitiendo de antemano que las hipótesis que aventuro no tienen, en muchos casos, más fundamento que el derivado de ese paralelismo, al que he recurrido como principal recurso.

Sin embargo, el ansia de dar a conocer, así sea en mínima parte, el acervo colosal del arte prehistórico de Baja California, obedece también a otro motivo: el de dar una voz de alarma ante el inminente riesgo de que se pierda, para siempre, en el curso de unas cuantas décadas. Lo que la acción del tiempo y los elementos no ha podido acabar en varios siglos, pronto sucumbirá ante

el saqueo y el vandalismo. Varios de los sitios en los cuales se localizan los murales, son ya visitados por un creciente número de curiosos, nacionales y extranjeros, quienes, con sus excavaciones, anulan toda posibilidad de estudiar científicamente los detritos estratificados en el suelo de las cuevas y respaldos, por no mencionar la audacia con la que otros arrancan parte de las rocas, mutilando sin remedio las pinturas.

Son innegables los esfuerzos que vienen llevando a cabo las autoridades en muchos sitios arqueológicos del territorio nacional y, con ello, nos es dado observar cómo los monumentos precortesianos, o aquéllos de la época colonial, cobran nueva vida merced a importantes trabajos de investigación y preservación. ¿No podría esperarse una actitud semejante en relación con las pinturas murales prehistóricas de Baja California?

Los primeros en interesarse por estos murales fueron los misioneros jesuitas que exploraron y colonizaron la parte central de la península a mediados del siglo XVIII; les otorgaron, al menos, la calidad de curiosidades dignas de mencionarse. Transcurrió más de un siglo antes de que alguien volviera a hablarnos de ellas: en 1883, un médico holandés, Herman Frederik Carl Ten Kate visitó algunos de los sitios y realizó algunas excavaciones. Publicó un relato de sus actividades . . . y nada más. En 1895, un químico industrial francés, León Diguët, empleado de El Boleo, concesión minera en el entonces importante yacimiento cuprífero de Santa Rosalía, conoció algunos de los murales y publicó un informe acerca de sus observaciones, ilustrado con fotografías y dibujos.

Cincuenta y seis años después —en 1951— el Instituto Nacional de Antropología e Historia encomendó a Barbro Dahlgren y a Javier Romero el estudio de un sitio, cercano de Mulegé, llamado la Cueva de San Borjitas. Ahí, por primera vez, se realizó una investigación científica que, por desgracia, abarcó poco y no logró generar el interés necesario para establecer un programa de trabajo. Trataron el caso como un fenómeno aislado. Ninguno de los estudios, que hasta entonces habían visto la luz pública, tuvo resonancia.

En 1962, el escritor norteamericano Erle Stanley Gardner visitó en helicóptero varios de los lugares donde se encuentran las pinturas; se autoproclamó “descubridor” de algunas de ellas, y publicó varios relatos sensacionalistas en los cuales distorsionó la realidad y la adaptó a los fines que convenían a sus intereses. Gardner llevó a esos parajes a un arqueólogo, también norteamericano, Clement W. Meighan, quien escribió un estudio de muy escasa substancia: el mundo, a través de la revista “Life”, se enteró a medias de la existencia de los grandes murales, para que cayeran poco después en el olvido.

Hasta 1972, cuantos intentos se habían realizado para dar el realce que se merece este misterio pre-histórico que es, a la vez, un prodigio estético, encallaron en el desinterés, por falta de continuidad en los esfuerzos de los investigadores ya mencionados, así como por el sensacionalismo efímero que diversas publicaciones dieron a los murales. En 1972 se inició el primer esfuerzo verdaderamente metódico para localizar y catalogar los lugares donde se encuentran las pinturas y cuyo número ni siquiera aproximadamente se conocía. Con ese propósito, uní mis esfuerzos a los de Harry W. Crosby, escritor norteamericano, apasionado de Baja California. Entre ambos, desarrollamos y financiamos un plan concreto para llevar a cabo una empresa difícil, de larga duración y nunca antes intentada.

El primer obstáculo que hubimos de superar fue la falta de mapas detallados de la zona por explorar: un área de aproximadamente 12,000 kilómetros cuadrados, ubicada entre los 28° 50' y los 26° 15' de latitud Norte, y que va desde la Bahía de los Angeles, por el norte, hasta el poblado de La Purísima, por el sur, con una anchura que fluctúa entre los 50 y 60 kilómetros. Tras la adquisición, no siempre fácil, de varias series de fotografías aéreas de la región, nos dispusimos a elaborar mapas detallados de las regiones montañosas comprendidas en esa área. Dimos especial atención a las abundantes cañadas y arroyos que agrietan las sierras, pues era ahí donde esperábamos encontrar la mayoría de las pinturas. Los problemas propios a la exploración de una zona montañosa, volcánica y casi desprovista de agua, nos obligaron desde un principio a contar con un equipo compacto, ligero y eficaz, que resistiera las inclemencias del desierto peninsular.

Uno de los motivos principales de la falta de continuidad de los intentos anteriores, radicó en el gravísimo problema que representaba el trasladarse de un sitio a otro, en terrenos casi inaccesibles. La solución la daría un sistema que nos permitiera permanecer dentro de la zona durante seis o siete semanas, sin tener que reabastecernos. Para ello, recurrimos a hombres que conocen a fondo esas montañas y utilizamos mulas y burros para movilizarnos junto con nuestro equipo. Gracias a personas como Eustacio Arce Villavicencio, con gran experiencia y profundo conocimiento de la zona, y a nuestras vigorosas y nobles bestias, pudimos llevar a cabo las exploraciones y, como tanto para los hombres cuanto para los animales, era muy real el peligro del agotamiento y de la deshidratación, la condición física resultaba un factor decisivo.

Era esencial que aprovechásemos al máximo nuestro tiempo. Para ello tendríamos que estar sobre la marcha casi continuamente en esas sierras donde el movimiento es, muy a menudo, en dirección casi vertical. Debíamos localizar cada sitio y registrarlo en nuestros mapas, por muy pequeño que fuera o por muy deteriorado que estuviese. Así se daría un enorme paso

en la catalogación de este fenómeno artístico que durante siglos ha escapado a la atención mundial que amerita.

Después de prolongados y minuciosos preparativos, salió la primera de una larga serie de expediciones a las sierras centrales de la Baja California. En los seis años que han transcurrido desde 1972, hemos localizado más de 200 sitios con pinturas rupestres, habiendo recorrido 3,000 kilómetros a lomo de mula y centenares de kilómetros a pie. Hemos vivido imborrables momentos al descubrir sitios, desconocidos aún para los escasos moradores de la región. Dispuestos a seguir cualquier indicio, por muy leve que fuera, de la existencia de pinturas, al llegar a alguno de los pocos ranchos que hay en esas montañas, platicábamos con los rancheros y, después de varias tazas de café y de haber gozado el placer de una hospitalidad franca y recia, escuchábamos el relato de cuanto sabían de la región.

La reacción más frecuente ante nuestras preguntas era la suspicacia, pues se les hacía difícil creer que nuestros esfuerzos tuviesen como fin el fotografiar unos "monos" y así consideraban que las cámaras y demás equipo servían más bien para localizar algún tesoro enterrado. Aun cuando les asegurábamos que las pinturas eran ese tesoro, se mostraban renuentes a aceptar nuestra explicación. Para ellos las pinturas carecían de importancia y no tenían el menor valor, al no existir lazos étnicos que los ligaran, de alguna manera, con los murales; a tal grado que, en varias ocasiones, pude ver algunos que habían sido balaceados.

Los actuales habitantes de la zona no descienden de los pueblos que vivían en la Baja California antes de la llegada de los españoles. Los conquistadores, por una parte, trajeron gérmenes patógenos contra los cuales los antiguos moradores no tenían anticuerpos. Por otra parte, cambió radicalmente el tipo de vida, la cual de seminómada pasó a sedentaria. La población actual de las sierras centrales de la península desciende directamente de los herreros, soldados, carpinteros, calafates, etc. que trabajaban en las misiones. Ambos factores —las enfermedades y el cambio de vida— acabaron en pocos decenios con los pueblos que existían al llegar los europeos.

La economía de los ranchos se basa casi totalmente en el ganado caprino, de cuya leche elaboran queso. Después de la ordeña, se sueltan las cabras para que vuelvan al monte. La única pastura que ofrecen las montañas está en las mesetas y los ranchos se encuentran en las cañadas, tan cerca como es posible del agua. Los jóvenes cabreros tienen la obligación de trepar por los acantilados —literalmente por senderos de cabra— y de regresar con el ganado. En estas labores, correteando cabras, de vez en cuando descubren pinturas, pero a lo sumo les dan un vistazo: aún en el mejor de los casos, sus deberes de pastoreo no les permitirían otra cosa. En resumen, los lugareños

conocen la ubicación de muchos de los sitios donde hay pinturas, pero éstas ni siquiera logran despertar en ellos un interés superficial. Cabras y chivos tienen la primacía: se ha impuesto el despiadado ambiente de la península californiana.

Después de la charla y de los interrogatorios, partíamos a recorrer los "lugares pintados" que los rancheros indicaban. A veces, estas expediciones no eran más que pérdida de tiempo, pues nuestros informantes tenían treinta años o más de no visitar esos parajes, y si sus ideas sobre la ubicación eran vagas, más nebuloso aún venía a ser cuanto sabían del estado de las pinturas. Después de horas de escalar acantilados y cruzar montes, donde pululan espinas y abrojos, nuestra recompensa consistía en algunas manchas de color aquí y allá, reliquias de algo que quizá fue grandioso. Con todo, no obstante la frecuente desilusión proveniente del deterioro de las pinturas —debido a causas, ya naturales, ya vandálicas— no disminuía la fascinación de la búsqueda y el hallazgo de un sitio bellamente conservado nos hacía olvidar anteriores desencantos.

La suspicacia, el desinterés y el vandalismo disminuyeron en el transcurso de nuestras exploraciones; muchos de los culpables de tanto destrozo han recapacitado y revalorizado las pinturas, a la luz de su creciente popularidad. Hay quienes se han convertido en guías y guardianes, y aún en exploradores en busca de nuevos tesoros pictóricos. Sus vidas han principiado a cambiar en forma sutil, positiva y quizá duradera.

A menudo no me era posible contener mis ansias y, pese a la fatiga debida al constante esfuerzo por avanzar entre matorrales y rocas sueltas, apresuraba mis pasos. Los latidos del corazón me retumbaban en los oídos, y el jadeo me hacía pensar en las aspiraciones de un fuelle. Aun teniendo la meta a la vista, los últimos metros se me hacían interminables. Tras la excitación, la admiración estupefacta, quizá el desconuelo, pero jamás el desaliento. El hecho de ser uno de los pocos afortunados que han contemplado de cerca esas obras trascendentales, anula todo recuerdo de inevitables contratiempos, y surge en mí un sentimiento de gratitud por el privilegio de esa contemplación.

SITUACION GEOGRAFICA Y DESCRIPCION DE LA ZONA

La península de Baja California, hasta donde sabemos, es un caso geológico poco común. Es el resultado de una actividad volcánico-tectónica de gigantescas proporciones que desprendió una franja de la plancha continental y causó un levantamiento de la corteza terrestre. Esto formó la gigantesca grieta denominada Falla de San Andrés. Se calcula que el deslizamiento

tectónico comenzó hace aproximadamente 250 millones de años; como aún continúa, la península sigue desplazándose en dirección noroeste a razón de unos cinco centímetros anuales en promedio. Este movimiento creó el Golfo de California (Mar de Cortés). Con más de 1,200 kilómetros de longitud, la península de Baja California es más larga que Italia, aunque considerablemente más angosta: la distancia de costa a costa varía entre 50 y 230 kilómetros.

Este rejón desértico encierra un espinazo montañoso que, en su parte norte, asciende a más de 3,300 metros sobre el nivel de la costa. La presencia de esta cadena montañosa en una península en extremo angosta, da la clave de dos factores decisivos. Primero: una erosión devastadora proveniente del pronunciado declive del terreno a ambos lados del parteaguas peninsular. Este declive es mucho más pronunciado en la vertiente del Golfo de California, en donde el agua pluvial desciende más de 2,000 metros en menos de 40 kilómetros. La vertiente del Pacífico es más larga y su declive menos pronunciado; presenta, por lo tanto, un grado menor de erosión. En todo caso, ambas vertientes conducen al mar el agua de las escasas lluvias con vertiginosa rapidez, lo cual hace que no se aprovechen. Esta carrera hacia las costas ha cortado enormes cañadas en el espinazo peninsular y dejado un escabroso y torturado laberinto, casi desprovisto de agua, con mesetas rodeadas de abismos. Segundo: en vista de lo anterior, la única concentración permanente de agua superficial, en toda la península, se encuentra en algunas cañadas, donde aflora en pequeños manantiales. Es muy común también que se almacene en *tinajas* (fosas cavadas en la roca por la misma acción del agua) o en rebalses.

En el centro de la península hay cuatro sierras que son, de norte a sur, la Sierra de San Borja, la Sierra de San Juan, la Sierra de San Francisco y la Sierra de Guadalupe. Fueron escenario de una gran actividad volcánica en tiempos geológicamente recientes. Vastas extensiones están cubiertas de lava y basalto fracturado. Durante el descenso por los acantilados, que flanquean las muchas cañadas que resquebrajan las sierras, puede uno darse idea de cómo se fueron formando aquéllas. Ambos lados constan de una serie escalonada de acantilados verticales y de laderas cubiertas de maleza espinosa que descienden precipitadamente hasta el angosto cauce.

Algunas de esas cañadas son tan estrechas y profundas que el sol se refleja en el fondo sólo al llegar al cenit. El desnivel entre las mesetas más elevadas y el cauce de las cañadas más profundas, da origen a un cambio sorprendente. En el fondo hay agua, palmeras, ranas, en ocasiones peces, y una vegetación lozana; arriba, un mar de piedras sueltas que cubren decenas de kilómetros cuadrados, un sol implacable y, al igual que en las laderas, plantas de armadura de aceradas espinas. Es un contraste radical e inesperado, característico de la península californiana.

Los contactos geológicos entre los diferentes estratos horizontales de la masa montañosa van quedando al descubierto a medida que la implacable erosión cava más y más hondamente. A lo largo de estos contactos geológicos, entre capas de consistencia desigual, se formaron cavidades causadas por el desprendimiento de los estratos, hasta dejar un respaldo cóncavo que penetra en la superficie del acantilado.

Estos “respaldos” fueron elegidos por los prehistóricos pintores para ejecutar la mayoría de sus obras pues, además de ofrecer protección contra los elementos, eran las únicas superficies adecuadas para la realización de los murales. Se experimenta honda curiosidad al considerar hasta qué punto la existencia de esas superficies indujo a los pintores a aprovecharlas para sus enormes despliegues. ¿Qué pretendieron esos artistas? ¿Simplemente producir obras ciclópeas? No parece probable. Quizá, más bien, fue simplemente una de esas portentosas coincidencias, tan frecuentes en la historia del arte, que hizo posible la conjunción de factores espaciales, temporales y temperamentales.

Un gran número de “respaldos” pintados se encuentra arriba de los 700 metros sobre el nivel del mar y están orientados, en su mayoría, de tal manera que ofrecen un resguardo contra el viento que casi sin cesar sopla del noroeste y que en invierno se torna frío y penetrante. Por lo tanto, uno de los factores que se tomaban en cuenta para pintar sobre un respaldo, era su ubicación con relación a los vientos predominantes.

Por una parte, tenemos una región inhóspita, bordeada por el mar, en donde los únicos veneros estables se encuentran en las cañadas y, por la otra, observamos la combinación de caprichosos factores climatológicos que, de buenas a primeras, convierten un lugar en el cual no cae una gota de lluvia durante años enteros, en un infierno de lodosos torrentes que arrasan con cuanto se les interpone.

Tan marcados contrastes hicieron que la supervivencia del sistema ecológico de la península estuviera condicionada a su adaptabilidad a un ambiente decididamente hostil e impredecible.

La flora y la fauna de Baja California se dividen en tres grandes zonas, la montaña, el desierto y la costa, que presentan ejemplares propios a cada una de ellas. Esto no obsta para que algunas plantas se reproduzcan en cualquiera de las tres y que haya animales que emigren, según las estaciones, de una zona a otra.

Esta clasificación, según la adaptabilidad al medio ambiente, puede servir para formarse una idea de los problemas que confrontó el hombre cuando quiso arraigar en la península. La presencia del hombre y de los ani-

males en Baja California fue, es y seguirá siendo determinada por la cantidad de agua disponible. Cualquier intento por perdurar en la península en tiempos prehistóricos tuvo, necesariamente, que situarse en las montañas, revistiendo características semi-nómadas. Para lograr subsistir, el hombre no buscaba el cambio por el cambio, sino de acuerdo con cierta regularidad predecible: la sucesión de las estaciones, el renacer de las plantas, el aumento de los animales.

El solo hecho de haber podido sobrevivir en tales circunstancias constituye ya una hazaña y la ejecución de miles de imágenes en cientos de sitios tan abruptos adquiere las proporciones de una empresa colosal. Estos grandes murales son el símbolo más elocuente del esfuerzo colectivo de un pueblo que no sólo practicó las actividades propias de la caza y de la recolección, sino que alcanzó un nivel cultural que hizo posible la aparición del arte pictórico a gran escala.

No sabemos, hasta ahora, de cuando data la presencia del hombre en Baja California, pero sí podemos hablar del influjo que en la cultura aborígen ejercieron las características ecológicas. Necesariamente, para sobrevivir, estos hombres prehistóricos se vieron forzados, como ya se dijo, al seminomadismo. La carencia de animales domésticos y la imposibilidad de realizar labores agrícolas, debido a lo árido y quebrantado del terreno, les obligaron a vivir en frecuente movimiento, mudándose de un lugar a otro, conforme cambiaban las estaciones. En verano y otoño, ocupaban la zona intermedia entre las planicies desérticas y las montañas, en donde varias especies de cactus producen cantidades no desdeñables de fruta (pitahaya dulce, pitahaya agria, etc.). Cuando escaseaba esta fuente de alimento, trasladábanse a las cañadas, para hacer acopio de las semillas maduras de algunos árboles (palma de taco, palo blanco, mezquite). En invierno subían a la mesetas para recolectar la penca de varias especies de agave que tatemaban en grandes hogueras. La caza del venado llevábase a cabo en las mesetas, donde más abunda. El borrego cimarrón se encuentra casi siempre en las cimas más altas, y el berrendo (antílope) en las planicies aledañas a las sierras. También las costas ofrecían alimento: almejas, caracoles, tortugas y gran variedad de fauna marina. Sin embargo, esta riqueza no podía aprovecharse sin que antes hubiera llovido, pues ambas zonas costeras están desprovistas de agua permanente, y sólo cuando se llenaban las "tinajas" era posible sobrevivir en la región costera. En términos generales, así puede describirse el circuito anual recorrido por los habitantes de la península en épocas remotas.

Aunque abundan pruebas de la existencia de grupos humanos, tales como veredas, metates, concheros y detritos de diverso tipo, la única evidencia de su intención por alcanzar valores superiores, es la constituida por

los grandes murales. Son pruebas irrefutables de que un pueblo, por razones hasta ahora desconocidas, alcanzó un nivel cultural superior al de otros grupos que ocuparon la misma zona en épocas anteriores y posteriores.

Los pintores trabajaron con especial ahínco en la Sierra de San Francisco, la más central y compacta de las cuatro que encierra la región. Dejaron huella en esta sierra, cual si para ellos tuviera características de templo y fortaleza. Al internarse en ella, se percata uno de que realmente parece una plaza fortificada —una inmensa masa volcánica rodeada de planicies, de cuyo centro emanan, como los rayos de una rueda, cañones de centenares de metros de profundidad. Estos cañones son las únicas vías de acceso a esta sierra, la cual, más que ninguna otra, da al visitante la impresión de hallarse en un vastísimo museo dedicado al arte prehistórico.

Quienes ocuparon la zona, con posterioridad a los pintores, carecieron de tradición pictórica importante. ¿La perdieron, la desecharon, la remplazaron, por motivos que nos son desconocidos? Este dato me lleva a suponer que pudo ocurrir un cambio drástico en la sucesión cultural de la región. ¿Hasta qué punto influyeron los pintores en dicho cambio, o hasta qué punto fueron sus víctimas?

En el párrafo anterior, al hablar de *pintores* nos referimos a los autores de los grandes murales. Sin embargo, hay indicios de que no fueron los únicos que practicaron las artes plásticas. En diversos sitios, se encuentran petroglifos, algunos de los cuales parecen ser muy antiguos. La superficie más adecuada para su ejecución es el basalto, pues las caras expuestas a la intemperie se oxidan y adquieren un color café rojizo conocido con el nombre de "barniz del desierto". Esta capa puede rasparse con un utensilio de punta dura y así queda expuesta una nueva superficie que, a su vez, se oxida. Se ha calculado que este proceso toma aproximadamente 3,000 años en las zonas áridas. Por lo tanto, los petroglifos que se encuentran cubiertos por el "barniz del desierto" tienen por lo menos tres milenios. La temática de los petroglifos difiere de la de los grandes murales. Consta de símbolos geométricos y abstractos, así como de pequeñas figuras antropomórficas y de animales, que evidentemente pertenecen a otro estilo, más afín al comúnmente asociado con el suroeste de los Estados Unidos, la cuenca del río Colorado y la región de Sonora y Sinaloa. Esto indica un contacto entre esas culturas, ocasionado por motivos migratorios y de comercio. Sólo raras veces coinciden los petroglifos y las pinturas en el mismo sitio. Por lo general, los petroglifos se encuentran en las inmediaciones de los aguajes y portezuelos. Representan el esfuerzo de artistas que no alcanzaron el elevado nivel logrado por los pintores.

Aunque hay sitios en los que algunos petroglifos presentan características similares a las de los grandes murales, en cuanto a estilo y perspectiva,

tales petroglifos parecen ser más recientes que los que se encuentran cubiertos por el “barniz del desierto”, lo cual apoya la tesis de que son contemporáneos o posteriores. En la misma zona, aunque no a la misma altura sobre el nivel del mar a la que se encuentran los grandes murales, existe lo que los lugareños denominan “pinturitas”, manifestación artística que tampoco alcanzó el nivel de los murales. Son, por lo general, pequeñas y burdas, casi torpes e infantiles. Se trata de figuras antropomórficas y de animales, difíciles de identificar; su colorido es similar al de los murales.

Existen asimismo, al norte y al sur, estilos colindantes con el de la zona que nos ocupa. Al norte, en la región de San Borja, localizamos lugares donde hay pintado un gran número de símbolos geométricos y abstractos, de pequeñas dimensiones, que también se asemejan al estilo que a menudo se encuentra en el suroeste de los Estados Unidos. Al sur, en la región de la Purísima, localizamos un estilo simbólico-geométrico similar.

Como puede verse, los grandes murales de Baja California están aislados física y artísticamente del resto de la pintura rupestre de la península y, consecuentemente, de la del resto del mundo. Son un caso verdaderamente único, obra de un grupo diferente a los otros que habitaron la península en épocas prehistóricas.

DESCRIPCION DE LOS MURALES

Las figuras de hombres y animales, enormes, imponentes y de firme trazo, tienen vitalidad y fuerza. Ejecutadas en ocre, rojos, blancos y negros, se extienden sobre la roca viva e integran conjuntos que a veces se confunden y otras se complementan. Esto es el resultado de una preocupación por pintar en lugares predeterminados, más bien que por lograr composiciones ordenadas. El sitio donde se pintaba debe haber tenido más importancia que el acto mismo de pintar. En gran número de sitios se pueden apreciar superficies que bien pudieron servir de lienzo, pero que no fueron utilizadas, lo cual refuerza la idea de que *ciertos* recintos estaban destinados a ser pintados.

Consecuencia de dicha prioridad son los enormes murales, producto del esfuerzo de generación tras generación de pintores, quienes no pocas veces trabajaron sobre superficies ya pintadas, sin mayor consideración de la obra de sus predecesores. Sin embargo, en otros casos se aprecia una lograda composición y una apreciación estética evidente por el respeto otorgado a ciertas figuras que se dejaron libres de superposiciones y ajenas a toda confusión, o que se incorporaron en su totalidad a un conjunto de mayores proporciones. Los murales nos presentan el resultado de la acción de pintar, durante siglos, sobre una misma superficie. Es decir, el efecto total del mural

lo constituye la interrelación de diversas figuras, pintadas en épocas diferentes, y no el resultado de un *diseño premeditado*.

El efecto es sorprendente. Al contemplar los grupos aparentemente abigarrados, se puede apreciar la ingenuidad y dedicación de los pintores, quienes, con diversos grados de talento y habilidad, produjeron obras bellas e intrigantes, profundamente respetuosas de una serie de reglas y convencionalismos. Esto hace que los murales tengan un aspecto estructurado y homogéneo en cuanto a estilo y método de ejecución y que, a la vez, carezcan de tal estructura en la composición de su contenido. Es decir —*con una excepción notable*— no hay relación directa entre las figuras individuales de un grupo. El conjunto de figuras antropomorfas y de animales no escenifica una cacería u otra actividad real. Las figuras humanas permanecen curiosamente estáticas en su relación espacial con las figuras de animales, plenas de dinamismo y movimiento. Esta característica imparte cierta tensión al efecto total, producto de la acción recíproca de capas de figuras de épocas diferentes, pero ejecutadas de acuerdo con un mismo estilo.

Debido a las características geológicas de los respaldos pintados, las superficies que contienen pinturas son, en su mayoría, más blandas que las capas que forman los pisos y, por lo tanto, continúan sufriendo la erosión que causó la cavidad. Este desmoronamiento, poco a poco, ha restado intensidad a los que obviamente fueron colores muy vivos. A pesar de esto, algunos sitios se han conservado asombrosamente y ofrecen un espectáculo impresionante, como el de la *Cueva Pintada*, en la Cañada de Santa Teresa, Sierra de San Francisco, en donde figuras gigantescas de más de cuatro metros y otras de pocos centímetros, se combinan caprichosamente para formar un bellissimo mural. Se encuentra inserto en un acantilado casi vertical, a unos 50 metros del fondo de la cañada, y consta de una galería alargada y estrecha de más de 160 metros de longitud. El respaldo de la galería ostenta un mural casi ininterrumpido sobre toda su extensión y contiene centenares de figuras; algunas de ellas se encuentran a más de ocho metros sobre el angosto piso del refugio. Este contiene varios metates que, por su profundidad, dan testimonio de una larga ocupación.

El paisaje que desde la Cueva Pintada se domina es espectacular. El largo cañón, con su cauce invadido de palmeras y peñascos, deja asomar aquí y allá el reflejo inequívoco del agua. Indudablemente un centro ceremonial de gran importancia, la Cueva Pintada es el sitio de mayores dimensiones, ornado con murales, que hasta hoy se conoce en Baja California. Sus pinturas indican siglos de trabajo y se pueden distinguir, por lo menos, cuatro —y posiblemente cinco— capas sobrepuestas en ciertas partes de la obra. Las capas de mayor antigüedad son lógicamente las más erosionadas.

Desde el cauce de la cañada, la Cueva aparece como un lienzo de enor-

mes dimensiones. El efecto es impresionante: sugiere la idea de que, en parte al menos, el propósito de tan gigantescas figuras era provocar el asombro. Su presencia se anuncia con anticipación; puede verse a gran distancia al cruzar por el accidentado cauce, que la gran mayoría de las veces resulta ser el único camino practicable. Quizá también sirviera de advertencia a los intrusos que se aproximaban a un lugar sagrado, sobre el cual el pueblo de los pintores pretendía un derecho territorial que debía ser respetado durante las inevitables migraciones periódicas.

Como ya se dijo, los habitantes prehistóricos de la península eran cazadores y recolectores. Algunos grupos daban preferencia a alguna de ambas actividades, logrando con ello cierta especialización, pero todos respetaban las limitaciones territoriales, reales o simbólicas. Dichas limitaciones, cuando no eran reconocidas, daban lugar a conflictos.

Las enormes figuras humanas, con los brazos en alto, debieron causar una fuerte impresión en la conciencia de aquellos remotos observadores, idéntica a la que yo he experimentado. Me obligan a detenerme, para tratar de descifrar su mensaje. Me intriga la posición de los brazos, dijérase que reclaman mi atención, con un propósito que ignoro. Con la imaginación, contemplo un grupo de peregrinos que llegan hasta la cueva, para participar en la celebración de un rito. Se congregan bajo el mural, tras de trepar por el abrupto acantilado y, llegado el momento, escuchan con fervor las palabras de los *guamas* (hechiceros), vistosamente tocados con penachos. Estos guamas tejían la compleja red de supersticiones y mitos que rigió la vida de aquel pueblo. A veces, me parece oír el eco multacentenario de las voces que recitan fórmulas de contenido mágico y perentorio.

Al hallarme completamente solo ante las enigmáticas figuras, se apodera de mí una irresistible fascinación por saber algo de aquellas gentes. ¿Quiénes fueron? ¿De dónde llegaron? ¿Cómo fue que se extinguieron?

LA FIGURA HUMANA

El estilo característico de los grandes murales parece basarse en ciertas reglas y métodos que, en cierto modo, llegaron a formar una escuela que durante varios siglos permitió la ejecución, en toda la zona, de millares de figuras dotadas de rasgos comunes, como la invariable representación de las figuras humanas con los brazos en alto. Las manos presentan los dedos extendidos y abiertos; los pies, vueltos hacia afuera, presentan una curiosa rotación en relación con el resto de la figura. Las estáticas siluetas están pintadas de frente, mientras que los pies nos muestran las plantas, con los dedos, como en el caso de las manos, extendidos y abiertos. Esta rotación anatómica que

incluye detalles que no formarían parte de la figura vista de frente, es una de las singulares convenciones desarrolladas por esta escuela, de la cual también es típico el tratamiento de los pechos de las figuras femeninas, que parecen nacer de las axilas. Distorsiones cuyos motivos aún desconocemos.

Ahora bien, volviendo al paralelismo cultural, las figuras se antojan manifestaciones totémicas que servían como medio simbólico-informativo para mantener y explicar las relaciones dentro del grupo y las del grupo con el medio ambiente, en una sociedad semi-nómada. Lo irreal de las representaciones, por otra parte, indica conceptos culturales bastante avanzados: implican una tradición gracias a la cual el artista no representa la simple realidad física, sino que, mediante imágenes y conceptos abstractos, concibe e interpreta una mitología propia.

Arte, símbolo, rito . . . Lo que mantuvo en pie la estructura del grupo y su cultura fue el dominio de los guamas que exigían fe, obediencia y tributos a cambio de fungir como eslabones entre el pueblo y esa otra realidad, más allá del mundo físico, donde se hallaba la clave de la regularidad predecible de las estaciones, de la fertilidad de animales y plantas y la explicación de muchos otros misterios.

Algunas figuras de los grandes murales, así como la reiteración de ciertos elementos en la decoración de las mismas, me llevan a suponer que son la representación de determinados miembros de un sector privilegiado: cazadores, guerreros, guamas. Esta es una interpretación puramente subjetiva, pero basada en años de contacto estrecho y de larga contemplación que me han proporcionado un conocimiento íntimo de un gran número de sitios, en los cuales he llegado a reconocer la "firma" de algunos pintores que dotan a cierto tipo de figuras con rasgos muy similares.

La decoración interna de las siluetas humanas puede dividirse en cuatro tipos básicos: 1) La división vertical de la silueta en dos partes desiguales; desde un hombro hasta el pie, en negro (a veces delineado en blanco), y la otra parte, incluyendo la cabeza, en ocre o rojo. La parte en ocre o rojo *siempre* incluye la cabeza, y a veces está delineada en negro, si bien no se halla siempre del mismo lado. Este primer grupo presenta una variante: la división horizontal de la silueta a la altura de la cintura, con la parte superior en ocre o rojo (a veces delineada en negro), y la parte inferior en negro. Hasta la fecha esta variante sólo se ha encontrado en dos sitios de la Sierra de San Francisco: Palmarito I, cinco figuras, y La Palma, dos figuras. 2) La silueta entera en ocre o rojo, a veces delineada en negro, en blanco o una combinación de los dos colores; o sea, que parte de la silueta está delineada en negro y parte en blanco. 3) La silueta completa en negro, a veces delineada en blanco, en ocre o rojo, lo cual es poco común. 4) El perfil en ocre, rojo o negro, con el tronco del cuerpo decorado por líneas paralelas o cuadrícula

negra, blanca, ocre o roja, o una combinación de estos colores. También hay un número muy pequeño de figuras solamente perfiladas, sin color en la parte interior, que dan la impresión de estar sin terminar, que se tenía la intención de decoraras posteriormente. También hay figuras totalmente blancas, a veces contorneadas en negro. Existe un caso, hasta la fecha único, de líneas paralelas negras que decoran el pecho y la cabeza (San Borjitas I, en la Sierra de Guadalupe).

Los adornos de la cabeza son de varios tipos, desde una simple línea vertical en la coronilla, hasta complicados penachos con numerosos apéndices. Cabe señalar que los penachos más ornamentados se encuentran sobre la cabeza de las figuras masculinas, y que la mayoría de éstas fueron decoradas según el tipo No. 1. Posiblemente representan a los guamas o a los jefes más importantes. Algunos de estos penachos bien podrían ser representaciones de un peinado, en el cual el pelo se lleva en uno o dos bultos que cuelgan a ambos lados de la cabeza. Otros penachos dan la clara impresión de ser verdaderas armazones, integradas por diversos objetos.

Un buen número de figuras masculinas está atravesado por flechas o lanzas, parte del enigmático simbolismo que caracteriza a estas representaciones. Al analizar las figuras, se puede comprobar que la pintura utilizada para las flechas o las lanzas ha sufrido el mismo deterioro que el material usado para la figura y que, en varios casos, es del *mismo* color. Esto probaría que la figura no fue modificada posteriormente a su ejecución, sino que es el resultado de un solo impulso. El artista pintó, ex-profeso, figuras humanas atravesadas por proyectiles.

En la zona central de los grandes murales, la única distinción, por lo que hace al sexo de las figuras humanas, radica en la indicación de los senos de la mujer. Sin embargo, al norte y al sur de la zona se encuentran figuras masculinas con un esbozo de los órganos genitales. Al norte, la más cercana que se ha hallado hasta la fecha, se localiza en el Arroyo del Paraíso, en la Sierra de San Borja, aproximadamente a 120 kilómetros en línea recta del centro de la zona. Al sur, la más próxima se encuentra cerca de Rancho Rosarito, en la Sierra de Guadalupe, a cien kilómetros a vuelo de pájaro del propio centro. Estas distancias lineales se multiplican muchas veces al aplicarse topográficamente, debido al accidentado laberinto que forman las únicas vías de acceso. Entre más se aleja uno de la zona central de los grandes murales, es menos rígido el estilo de las figuras, hasta desvanecerse totalmente y ser suplantado por otro.

Los puntos de referencia, arriba mencionados, son forzosamente arbitrarios, ya que no se ha hecho una exploración detallada de ninguna de las zonas ubicadas al norte y al sur de la central, pero pueden servir de guía para apreciar el radio de influencia del estilo de los pintores. Los autores de las

figuras masculinas así identificadas, pudieron haber pertenecido a grupos emparentados que tuvieron un contacto poco frecuente con los más fieles seguidores de los principios estilísticos tradicionales. Esto permitió una interpretación más personal o localista de las reglas y cánones básicos. Las figuras ostentan el mismo sentido artístico y están ejecutadas con los mismos colores y se basan en los mismos conceptos y simbología, pero tienen una "modificación": los ya mencionados órganos genitales masculinos y, en ocasiones, los brazos colgando hacia abajo.

LA FIGURA ANIMAL

Las figuras de animales estaban regidas por los mismos conceptos de rotación espacial, anatómica y decorativa, pero el tratamiento de la silueta representa una diferencia notable en relación con las figuras humanas. Mientras que éstas tienen apariencia abultada, las siluetas de animales son realistas y en casi todos los casos pueden identificarse fácilmente. Están dotadas de un dinamismo que contrasta marcadamente con la calidad estática de las figuras humanas. En varias ocasiones, me ha tocado ver huir un ciervo a toda carrera sobre terreno rocoso y accidentado. Al hacerlo, brincaba de vez en vez para localizar a su perseguidor entre los matorrales. En estos saltos, el venado tomó la postura captada por los pintores: la cabeza hacia atrás, las patas delanteras recogidas y las posteriores echadas hacia adelante. Cabe señalar que hay excepciones —poco numerosas— de ese dinamismo, como en el caso de la representación de venados muertos, con las patas tiesas y hacia arriba y la lengua hinchada saliendo del hocico.

Esta "relación" entre figuras humanas y animales es lo que imparte tensión a ciertos murales, en los que parece que las figuras humanas, con los brazos en alto, tratan de cerrar el paso a los animales en plena carrera. Es una interpretación subjetiva del efecto que causa dicha relación y, como se dijo antes, no hay pruebas objetivas (con una notable excepción) de que en alguno de los murales se haya pretendido componer alguna escena o actividad particular. Ese efecto es el resultado indirecto de la superposición de figuras, ejecutadas por distintas manos en diferentes épocas.

La rotación anatómica que caracteriza el tratamiento de los pies y de los senos se aplica también en las patas, cornamentas y orejas de venados, borregos cimarrones y berrendos. Las patas aparecen digitadas, puesto que a cada lado de la pezuña están dibujadas las protuberancias de los espolones. Cornamentas y orejas están pintadas como vistas de frente, pero el cuerpo del animal aparece de lado. El tratamiento de las orejas se aplica también en liebres, coyotes, leones y gatos monteses. En las aves se emplea un proce-

dimiento especial, en el cual las alas y el resto del cuerpo están representados como vistos desde abajo, en pleno vuelo, mientras que la cabeza aparece de lado para incluir el detalle del pico. En los animales marinos se emplean procedimientos similares; los cuerpos están vistos desde arriba o desde abajo, con las aletas distribuidas bilateralmente y, casi siempre, verticales, con la cola hacia abajo. Las bocas están representadas como vistas de lado.

Hay pruebas de distinciones sexuales en las representaciones de la fauna marina. Por ejemplo, algunas de las mantarrayas de Cuesta de San Pablo II, en la Sierra de San Francisco, que tienen claramente dibujados los garfios del tarso de los machos. Los mismos artistas que lograron plasmar figuras de ciervos finamente detalladas, crearon figuras igualmente fieles de animales marinos, e ilustraron así su íntimo conocimiento de la fauna de la península.

Me intriga el considerar los motivos de tal preocupación por los detalles, que llegó al grado de incorporar elementos anatómicos considerados simultáneamente desde varios puntos de observación. ¿De dónde provenía ese interés especial? Al representar la fauna con elementos multidimensionales sobre un solo plano, tal vez se cumplía con un requisito totémico, diseñado para propiciar la continuidad de la especie, con base en la autenticidad de las imágenes.

La decoración corporal de las figuras de animales está basada en los mismos preceptos que rigen la decoración de las figuras humanas, si bien modificados para poder acomodarse a la silueta animal. Los cuatro tipos básicos de decoración, con los subtipos correspondientes antes enumerados al tratar de la figura humana, se ajustan a las particularidades anatómicas de cada animal. En estas figuras también se empezó por el contorno, el cual se decoró posteriormente. Hay decenas de figuras asombrosamente realizadas, saturadas de una ingenua belleza y aun de reverencia hacia los animales representados. El esmero y dedicación, evidentes en los venados representados en todos los grandes murales, revelan una preocupación especial y constante por ese animal en particular. Posiblemente, el venado constituyera uno de los puntales del equilibrio de aquella sociedad. Su escasez o abundancia influían, inmediata y marcadamente, en la vida del grupo, ya que proporcionaba alimento, pieles de abrigo, huesos para herramientas y armas, así como material para satisfacer otras necesidades. No es entonces de sorprender que el ubicuo venado sea el animal representado con mayor frecuencia.

El tema de las flechas y las lanzas acompaña todas las representaciones animales, aunque no todas las figuras estén atravesadas por proyectiles. Esto es fácil de entender si se considera el carácter totémico del culto a los animales: no se trataba simplemente de matarlos, sino de asegurar la permanencia de la especie mediante los ritos de propiciación. Estimo que hay dos tipos de información implícita en las figuras humanas y animales, atravesadas por

proyectiles. Una está relacionada con las causas y efectos de la caza; la otra no se define tan fácilmente. Más adelante se examinará la única leyenda que se conoce acerca de los pintores y su relación con el fenómeno de las figuras humanas alanceadas. Es de interés mencionar que estas últimas casi siempre se encuentran atravesadas por más de un proyectil, mientras que en las de animales lo usual es solamente uno.

EXCEPCIONES NOTABLES

La importante excepción a la que me he referido varias veces, respecto a la existencia de composiciones pictóricas premeditadas, la encontramos en la Cueva de la Serpiente, en el Arroyo del Parral, Sierra de San Francisco (Lám. 74). En un respaldo, a 10 metros sobre el cauce de la cañada, se encuentra un mural de nueve metros de largo, cuyo contenido es insólito. Una enorme serpiente, con cabeza de venado y cola ahorquillada, reptaba entre las figuras humanas colocadas a ambos lados de su sinuoso cuerpo. Las dimensiones del reptil están fuera de toda proporción con el tamaño de esas figuras. El conjunto no deja la menor duda de ser una composición premeditada, representativa de una ceremonia o rito. Todo el grupo muestra uniformidad de trazo y colorido y un grado igual de deterioro.

En esta obra, el estilo es el mismo del que caracteriza a los otros murales, pero el tema es único entre todos los conocidos hasta ahora. La cabeza de la serpiente tiene cornamenta y orejas, similares a las de los venados. El cuerpo está delineado y segmentado por líneas negras. La decoración corpórea es uniforme, de color ocre rojizo. Las figuras humanas dan la clara impresión de provenir de la misma mano. Las de mayor tamaño se concentran cerca de la cabeza de la serpiente. Se distinguen de las demás por sus penachos y todas son del sexo masculino.

A menos de dos metros a la izquierda de la cabeza de la serpiente, se encuentra otra cabeza, con las mismas características, que debió pertenecer a un ofidio de iguales proporciones. Lamentablemente, el resto de la figura desapareció a causa del desmoronamiento de la superficie. El concepto original incluía, por lo tanto, dos serpientes con cabeza de ciervo, rodeadas de figuras humanas. No existe la característica superposición de figuras, las cuales se hallan acomodadas u orientadas en relación con las curvas del reptil, lo cual imparte un movimiento ondulante al conjunto.

Además de las figuras humanas, hay cinco venados en ocre rojizo. Los dos de mayor tamaño están colocados hacia el centro y uno aparece invertido. Son las únicas figuras que acaso sean anteriores o posteriores a la ejecución de las dos serpientes. Lo que en el resto de los murales es la regla gene-

ral, constituye en este caso una excepción y pone de manifiesto figuras ajenas a la composición del conjunto. Hay otras cuatro figuras adicionales que sugieren representaciones de la fauna marina. Dos de ellas se antojan peces. La mayor se encuentra sobre las tres figuras humanas en negro, al centro, y da la impresión de ser un elefante marino o foca. La cuarta, encima de la cabeza de la serpiente al extremo izquierdo, no puede identificarse con seguridad, pero parece representar una mantarraya menor.

El significado de las serpientes-venado y el hecho de que no tengan precedente dentro del contexto de los grandes murales, hacen aún más complejo el enigma: lo único parecido a esta insólita representación que he podido encontrar, se halla a medio mundo de distancia, en la costa norte del subcontinente australiano, en la Tierra de Arnhem. Mis observaciones sobre el arte rupestre de esta última zona, han esclarecido detalles comparativos concernientes al estilo de algunos penachos y a la apariencia general de algunas figuras humanas. Estas comparaciones, estilísticas y de contenido, se antojan más directas que las que he podido establecer con otros estilos de pintura rupestre más cercanos a la península de Baja California (por ejemplo, la cuenca del Río Colorado o el norte de Coahuila).

Una pequeña pintura de la Cueva de la Supernova, en el Arroyo del Parral, y un petroglifo a la entrada de La Candelaria I, en el Arroyo de San Gregorito, ambos en la Sierra de San Francisco, también constituyen casos fuera de serie, pero por motivos diferentes. Parece que se trata de representaciones astronómicas y, como tales, tampoco tienen precedente en los grandes murales, que nunca se refieren a representaciones celestes. Esa pequeña pintura es casi insignificante y se encuentra cerca de dos bellos ciervos vistosamente decorados (Lám. 71). Fácilmente podría pasar inadvertida, pero llama la atención por el hecho de no encajar con las representaciones que la rodean. Consta de dos círculos: el mayor está dividido por el diámetro, una mitad en ocre rojizo y la otra sin color. El círculo menor está decorado con líneas alrededor de su circunferencia, como los rayos de las representaciones solares. Sin embargo, no puede tratarse del sol, ya que su relación con el círculo mayor es de significado inconfundible.

Harry Crosby sugiere que es una supernova: la que diera origen a la gran nebulosa de Cáncer, en la constelación de Tauro, representada en conjunción con la luna en creciente del 4 de julio del año 1054 de nuestra era. Esta conjunción, comprobada por científicos de nuestros días, fue registrada en China por los astrónomos de la dinastía Sung y quedó grabada en ciertos petroglifos del norte de Arizona. Tan espectacular suceso fue visible durante 23 días y las siguientes 600 noches. Los prehistóricos observadores de la Sierra de San Francisco atestiguaron la súbita aparición de un cuerpo tan brillante que era

visible de día, y que probablemente fue visto, por primera vez, en conjunción con la luna. Esto incitó a los pintores a representar el evento y, al hacerlo, nos dejaron una clave que se puede anclar en el tiempo.

Por lo menos, es posible determinar que ya existía una tradición pictórica que utilizaba los mismos colores, empleados en los murales, hacia la fecha del fenómeno. La hipótesis de Crosby está bien fundada, y esclarece un poco los evasivos parámetros temporales de la prehistoria peninsular que, por lo que hace a la región central de Baja California, se prolonga hasta finales del siglo XVI, cuando llegan los misioneros jesuitas y otros exploradores. La relación de la pintura de la cueva de la Supernova con el evento celeste que parece haberla inspirado, tiene bases firmes, pero la relación de la misma pintura con los murales es vaga, como lo reconoce el propio Crosby.

Cabe mencionar que, en la zona de influencia de los grandes murales, existen algunas figuras humanas con lo que podrían ser atributos zoomórficos. Su tamaño es reducido, en comparación con la escala comúnmente asignada a la figura humana; algunas tienen una apariencia en extremo alargada (Rosarito, en la Sierra de Guadalupe), mientras que otras son casi redondas (La Serpiente, en la Sierra de San Francisco). Esto encierra un problema de interpretación, ya que las figuras humanas con características animales, en realidad podrían ser representaciones poco fieles de la fauna terrestre o marina.

MATERIALES EMPLEADOS POR LOS PINTORES

El rojo ocre ha sido característico de las ceremonias mortuorias y de la renovación ritual de la vida, en gran número de culturas a través de los tiempos. En algunos pueblos, se pintaban el cuerpo de dicho color. En otros, en los entierros secundarios se pintaba de rojo ocre los huesos exhumados. Existen imágenes en las que es total el predominio del ocre, así como ofrendas mortuorias, colocadas junto a los restos, consistentes en trozos de pintura ocre solidificada.

El análisis que se requiere para determinar la composición de los materiales empleados en las pinturas de los murales, así como la antigüedad de los mismos, no se ha llevado a cabo por diversas razones. Sin embargo, la pintura utilizada es de una durabilidad asombrosa, la cual, a mediados del siglo XVIII, impresionó a los misioneros jesuitas por su antigüedad y resistencia a las inclemencias del tiempo. Los colores ocre, rojo, amarillo y negro tienen como base varios óxidos minerales de origen volcánico, que se encuentran en la región, y que en diversas tonalidades pueden verse en determi-

nadas rocas. El blanco es el más durable de los colores; en ocasiones presenta el aspecto de una pasta seca que quedó aislada por el desmoronamiento circundante, como una protuberancia coronada de blanco, rodeada de la superficie libre de pintura. En algunos casos quizá se trate de cal que pudo haber sido quemada aprovechando la piedra caliza que se encuentra en la región.

La composición de los pigmentos es un misterio, pero permitió la elaboración de tres tipos diversos de colorantes. Algunas figuras se lograron a base de rayas de color hechas con pintura cuya consistencia es la de un lápiz duro; otras, están ejecutadas con pintura de consistencia lechosa que da una apariencia de bien distribuida uniformidad; y otras, finalmente, fueron realizadas con pintura de consistencia semejante a la de la cera. Esta última no se distribuyó uniformemente sino que se acumuló en plastas sobre las irregularidades de la superficie. Eran colores preparados, ya para hacer rayas, ya para ser untados sobre la roca viva.

Se han hecho dos intentos a fin de determinar la antigüedad de la pintura. En el primero, se hizo la prueba del carbono 14, que se basa en las cantidades de carbón de origen orgánico, pero la muestra de pintura carecía de la cantidad de esa sustancia requerida para realizar el análisis. En el segundo caso, se trató de hacer una cuantificación de ácidos amínicos, que experimentan cambios con el transcurso del tiempo, pero ocurrió algo semejante, o sea que la muestra de pintura no contenía ácido amínico suficiente para determinar su antigüedad. Frustrante e intrigante a la vez, pues aún no se sabe si fueron muestras mal escogidas, o representan un descubrimiento parcial de los orígenes de esa pintura que, quizá, nunca tuvo gran cantidad de componentes de origen orgánico.

¿Y si la pintura sólo consistiera de color mineral y agua? Esto no es tan absurdo como parece, debido a las siguientes razones: las superficies que sirven de lienzo son porosas y una aplicación de mineral finamente molido, al que se añadiera agua, podría ser absorbido y convertirse en *parte integrante* de la piedra. Esta adherencia es conocida con el nombre de "fuerza de van der Waals", y se basa en la estructura molecular de ciertos materiales y en las características que adoptan cuando se pulverizan. Mientras más fino es el polvo, mayor es su factor de adherencia. Pero ¿cómo explicar la pintura de consistencia cerosa o la que parece haber sido tan dura como la de un lápiz?

ANDAMIOS

La gran altura, sobre el piso de los respaldos, a la que se encuentran algunas figuras causa asombro y admiración. Debe haber representado serias

dificultades para los pintores el realizar algunas de sus obras a 10 metros o más sobre el nivel del piso. Este hecho, unido a una leyenda acerca del origen de los murales, así como el hallazgo, en la zona, de huesos humanos de gran tamaño, hizo que algunos misioneros jesuitas especularan sobre la posible existencia de gigantes en otras épocas. La erección de andamios está sugerida en la pintura de Boca de San Julio Norte, en la Sierra de San Francisco (Lám. 55) y fue comprobada en abril de 1978 mediante la construcción de un andamio con materiales abundantes en la zona y al alcance de la mano. En la cañada donde se encuentra esa pintura y a un kilómetro de distancia, construimos entre cuatro personas un andamio de troncos secos y caídos de la palma de taco, nativa de esas cañadas y que, en ocasiones, llega a alcanzar hasta 13 metros de altura. Para rajar tales troncos, utilizamos estacas de mezquite verde, introducidas a base de golpes asestados con piedras. Para los travesaños, aprovechamos tiras del "esqueleto" del cardón, ligadas con tiras de hojas verdes de palma. Al quedar terminado, varias horas después, el andamio medía tres metros de ancho por tres de alto y, al ser recargado contra el respaldo, fácilmente soportó el peso de un hombre. Varias docenas de hombres, trabajando durante varias semanas, bien pudieron construir un andamio mucho mayor que serviría de plataforma a los pintores.

En la localización de más de 200 sitios, se ha presentado un fenómeno, demasiado frecuente para ser una mera coincidencia, directamente relacionado con las pinturas. En gran parte de los casos, una o varias rocas, ubicadas junto a las figuras, muestran un lustre o pátina resultante de un contacto repetido. Este lustre podría indicar que las rocas fueron frotadas por las manos de miles de gentes que consideraban a las pinturas como fuente de magia y poder. Se trataría de un fenómeno similar al que vemos hoy en nuestros templos, cuando parte de la escultura de un santo está pulida por el roce de incontables manos que buscaban energía espiritual mediante el contacto físico con la imagen. Todo ello corroboraría el culto, observado por una o varias culturas, hacia los lugares pintados, con sus imágenes plasmadas sobre la roca viva. En ocasiones, piedras de considerable tamaño, situadas al centro del refugio, ostentan una pátina brillante y dan la impresión de ser troncos, o altares, desde los cuales se domina el mural y el recinto. Un lugar ideal para presidir la celebración de los ritos.

Un número considerable de respaldos se encuentran ahumados a tal grado que nos hace pensar en otros motivos diversos a la preparación de alimentos o a la necesidad de combatir el frío. En ocasiones, una gruesa capa de hollín cubre las pinturas y éstas casi han desaparecido. La magnitud de

las hogueras que produjeron tal cantidad de hollín, nos sugiere alternativas fascinantes. Pudo tratarse de prácticas crematorias en masa, o de intentos, realizados por culturas contemporáneas o posteriores, con el propósito de neutralizar el poder mágico atribuido a las imágenes, mediante el fuego. Hay casos, por el contrario, en los que las pinturas fueron ejecutadas por encima de la capa de hollín, lo cual nos hace pensar que el sitio ya había sido utilizado como crematorio.

Entre las diversas costumbres que los misioneros jesuitas observaron como practicadas por los indígenas de la península, estaba la de incinerar los cadáveres en grandes hogueras. Esto no implica necesariamente que los pintores tuvieran la misma costumbre, pero es importante hacer notar la posibilidad de una relación entre esa práctica y los sitios ahumados a los que nos hemos referido.

HABITANTES, SOCIEDAD Y CULTURA

Las primeras fuentes históricas relacionadas con el centro de la península de Baja California y sus habitantes, desgraciadamente datan de una época muy posterior a la de los pintores. Los pueblos que habitaron la región de los grandes murales durante la época colonial, se llamaban *cochimies*. Carecían de una tradición pictórica de importancia, que hiciera posible el atribuirles los murales. Al indagar los orígenes de éstos, los jesuitas se enteraron de una leyenda, común a todos los pueblos cochimies, que los atribuía a un grupo invasor. Al respecto, el padre Miguel del Barco cita en su *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*, un testimonio del padre Joseph Mariano Rothea, misionero en San Ignacio de 1759 a 1768, que dice: "Los fundamentos que, probablemente persuaden hubo gigantes en la California, se reducen a tres. Primero, los huesos que en varias partes se encuentran. Segundo, las cuevas pintadas, lo tercero, la voz común de los ancianos. Cuanto al primero: en la misión de San Ignacio hay un lugar de ranchería llamado San Joaquín. En este lugar me dijo un indio, de edad como treinta años, que, siendo él niño, se entró al monte con otros de su edad, y dieron con un esqueletón humano de extraordinaria grandeza. Dio de ello aviso a su padre, y éste le respondió que ya lo había visto, y que siempre que pasaban por aquel sitio en busca de venados, se paraban a contemplar aquella grandeza del cuerpo. Preguntéle yo a este viejo, y contestó que era así. Pasé a dicho lugar, en el que ya no se veía nada, porque con el decurso de los tiempos se había formado o crecido un pequeño barranco, y robada la tierra vecina al cuerpo, había éste caído y estaba sepultado. Yo registré la ladera arriba y abajo, y noté que de la parte superior no se encontraba hueso al-

guno; y sí varios por la ladera abajo. Pregunté, ¿dónde tenía la cabeza y dónde los pies? Y medido el sitio, hallé que ocupaba el largo de cuatro o cinco varas [de 3 a 4 metros].

"Comencé a cavar, y de hecho di con un pedazo de cráneo bien grande, el que, por más cuidado que puse, se desmoronó al sacarlo. Poco más adelante descubrí los huesos o vértebras del espinazo, seguidos aunque sin unión; los cuales llevé a la cabecera de la misión, y, cotejados con los de nuestros muertos, vi que los del gigante eran como tres tantos mayores. Di también con una costilla, que, descubierto todo lo que de ella había quedado, lo medí, y sería como de tres cuartas [60 centímetros], aun faltándole algo de uno y otro cabo. Descubrióse más abajo, en el mismo sitio medido, un gran hueso, canilla del cuadril, que no tuve el gusto de verlo entero; porque ocupado yo en procurar sacar entero el cráneo, pues éste era la principal prueba de esta historia, lo rompieron los que se adelantaron a desenterrarlo. Otros varios huesos encontré allí mismo; parte enterrados y parte rodados por la ladera, como dientes y muelas correspondientes al cráneo, espinazo, costilla, etcétera.

"Fuera de éstos que, como digo, desenterré en este paraje, tuve en mi misión los fragmentos de una quijada, que de su misión me envió el padre Jorge Retz que me afirmó que él la vio entera, y que así me la despachó. Lo que de ella llegó a mis manos visible, como dientes y muelas, eran semejantes a los que tengo dicho.

"Pasé después a registrar varias cuevas pintadas; pero sólo hablaré de una, por ser la más especial. Esta tendría de largo como diez o doce varas, y de hondo unas seis varas [10 por 5 metros]: abierta, de suerte que toda era puerta por un lado. Su altura (según me acuerdo), pasaba de seis varas [5 metros]. Su figura como de medio cañón de bóveda, que estriba sobre el mismo pavimento. De arriba hasta abajo toda estaba pintada con varias figuras de hombres, mujeres y animales. Los hombres tenían un cotón con mangas: sobre éste un gabán, y sus calzones; pero descalzos. Tenían las manos abiertas y algo levantadas en cruz. Entre las mujeres estaba una con el cabello suelto, su plumaje en la cabeza, y el vestido de las mexicanas, llamado *huipil*. Las de los animales representaban ya a los conocidos en el país, como venados, liebres, etcétera, y a otros allí incógnitos, como un lobo y un puerco. Los colores eran los mismos que se hallan en los volcanes de las Virgenes, verde, negro, amarillo y encarnado. Se me hizo notable en ellos su consistencia; pues estando sobre la desnuda peña a las inclemencias del sol y agua, que sin duda los golpea al llover, con viento recio, o la que destilan por las mismas peñas de lo alto del cerro, con todo eso, después de tanto tiempo, se conservan bien perceptibles.

"Ya con estos principios, junté los indios más ancianos de la misión para

averiguar qué noticia había entre ellos acerca de esto. Lo mismo encargué que hicieran en las misiones de Guadalupe, y Santa Rosalía, sus misioneros (que entonces eran de la primera el padre Benno Ducrue y, de la segunda, el padre Francisco Escalante), y, según me acuerdo, sucedió la contingencia de hacer la dicha averiguación (al menos uno de ellos), el mismo día que yo lo ejecutaba con los míos. Todos convinieron en la sustancia, es a saber que de padres a hijos había llegado a su noticia, que, en tiempos muy antiguos, habían venido del norte porción de hombres y mujeres de extraordinaria estatura, venían huyendo unos de otros. Parte de ellos tiró por lo largo de la costa del mar del Sur; y de éstos, me dijeron, se ven aún los abrigos que formaban y son como los que usan los mismos californios, pero muy grandes en comparación. No pude registrar con mis ojos estas memorias, que son las únicas que de estos primeros quedaron. La otra parte de ellos tiró por lo áspero de la sierra, y ellos son los autores (decían), de dichas pinturas. A la verdad las que yo vi, lo convencen; porque, tantas, en tanta altura, sin andamios ni otros instrumentos aptos para el efecto, sólo hombres gigantes las pueden haber pintado. Decían, por último, que parte de ellos murieron a manos los unos de los otros, y parte también mataron los mismos californios, que no sufrían en sus tierras habitantes tan extraños." Hasta aquí la relación [del padre Rothea].

"El misionero de Santa Rosalía, arriba citado, dice que, entre sus indios, se conserva la misma noticia de gigantes que vinieron de la parte del norte, los cuales pintaron en el territorio de su misión una cueva que él mismo fue a ver; la cual es casi tan grande, como la otra de la misión de San Ignacio: esto es, como de diez varas de largo, cinco o más de ancho y seis de alto con poca diferencia; mas no está en forma de bóveda, sino de cielo raso, formado de una sola peña tan gruesa y firme que mantiene sobre sí un alto cerro. Este cielo raso está pintado y lleno de figuras ya de animales y ya de hombres armados de arcos y flechas, representando las cazas de los indios. Estas pinturas se conservan bien claras y perceptibles no obstante el estar sobre la desnuda piedra sin otro aparejo, y que en tiempos húmedos y de nieblas no puede dejar de humedecerse el aire de la misma cueva. Por lo demás, dice que es pintura tosca; que está muy lejos de los primores de este arte. No obstante, da a entender que sus autores tenían más aplicación, más habilidad y más conocimientos que los naturales de aquel país.

"Como la fama, mientras más se dilata, más aumenta las cosas, la memoria que quedó de la estatura de estos gigantes, comunicada de padres a hijos en el decurso de muchos siglos (aunque no sabemos cuánto, ni es posible averiguarlo entre los indios), esta memoria, digo, ha crecido tanto que dicen los de aquella tierra que los gigantes eran tan grandes que, cuando pintaban el cielo raso de la cueva, estaban tendidos de espaldas en el suelo de ella y que

aún así alcanzaban a pintar lo más alto. ¡Fábula enorme que, para su verificación, era necesario que aquellos hombres tuviesen la altura por lo menos de once varas, aunque supongamos en sus manos unos pinceles bien largos! Mas, aunque dijeran que, estando en pie en el suelo de la cueva, pintaron lo más alto de ella, parece difícil de creer. Y es más natural el persuadirse que, para esta obra, buscaron y condujeron a la cueva o cuevas alguna madera con qué formar andamio, el cual, por poco alto que fuese, bastaba para que los gigantes alcanzasen a pintar cómodamente: ni para esto podía faltar madera suficiente. Lo cierto es que, representando estas pinturas gente vestida y animales que no se hallan en la California, dan bien a entender que sus autores no eran nativos de aquella tierra sino venidos a ella de otras regiones."

Esta leyenda encaja bien con los demás elementos del singular fenómeno de los murales. Como indica ésta —lo cual parece confirmado por las figuras humanas atravesadas de flechas y lanzas—, los pintores tenían inclinación a la violencia. ¿Será posible que la guerra haya sido el catalizador de estos murales?

¿Lo que nos queda es el testimonio de un error? ¿En qué se equivocaron y por qué desaparecieron esas gentes? Posiblemente el error haya sido el resultado de una falsa interpretación de la realidad ambiente. Al encontrarse en un lugar extraño, quizá trataron de imponerse a las condiciones existentes, en vez de adaptarse a ellas. Error fatal que se sigue cometiendo hoy en día en buena parte de la península.

Afirma la leyenda que los cochimíes no eran descendientes de los pintores, aunque posteriormente hayan ocupado la misma región. También afirma que los pintores desaparecieron y, junto con ellos, la tradición pictórica, en un cataclismo de violencia interna y externa, a manos de los supuestos antepasados de los cochimíes que se vieron constreñidos a terminar de una vez por todas con esos extraños intrusos.

Se acepta generalmente que la tendencia migratoria, en el hemisferio occidental, fue de norte a sur, desde la época en que las primeras avanzadas humanas cruzaron el estrecho de Behring, para desplazarse por el continente americano. La geografía tendió una cruel trampa a los que llegaron hasta la costa de lo que hoy es el sur de la Alta California, ya que al continuar su marcha, una barrera ininterrumpida de altas montañas canalizó la migración hacia la península e irremediamente los introdujo en un callejón sin salida. Esa gente atrapada pasó a formar los diversos estratos de una especie de probeta cultural de dimensiones muy reducidas y de recursos muy limitados. El arribo de más habitantes debió agravar una situación ya precaria, originando reajustes territoriales y conflictos entre los diferentes grupos.

El hallazgo de cráneos hiperdolicocéfalos en Cabo San Lucas, indica la

presencia de un grupo con características melanesias en la península y redondea una hipótesis interesante: un grupo de navegantes melanesios pudo ser arrastrado por la corriente Kurosiwo (o del Japón) que baña las costas del norte del continente americano. Si las embarcaciones estaban averiadas y no era posible el controlar su dirección, bien pudieron ser arrojadas a las playas de Malarrimo, las cuales se extienden hacia el oeste en un gran arco que va desde la Laguna Ojo de Liebre hasta Punta Eugenia. Es un gran gancho receptor de desperdicios transpacíficos, que hasta la fecha acumula todo cuanto es atrapado por la corriente e impulsado por los vientos predominantes.

De haber sucedido algo parecido, los prehistóricos náufragos se habrían enfrentado a dos alternativas: primero, la de reparar sus navíos, lo que hubiera sido muy difícil en una costa carente, por completo, de agua potable; segundo, abandonar las embarcaciones e internarse en la península en busca de agua y alimento. De optar por esta alternativa, la ruta más viable hubiera sido la del este, hacia las montañas que se perfilan al salir el sol y que representa una caminata de tres días aproximadamente. Tales montañas son las de la Sierra de San Francisco, en donde encontrarían de beber y comer.

Es sabido que algunos de los pueblos habitantes de Melanesia y Polinesia son de elevada estatura. Los pobladores de la Sierra de San Francisco —suponiendo que la zona estuviese habitada en aquella época— debieron sentirse vivamente impresionados por la estatura de los intrusos, lo cual apoyaría el relato de la leyenda cochimí, citada por el padre Rothea.

Al adoptar un ritmo de vida más o menos estable, empezarían a desarrollar una expresión artística, apoyada en las tradiciones de su tierra de origen. De ahí provendría la relación con el estilo del arte rupestre de la Tierra de Arnhem y, por consiguiente, la falta de todo enlace con los estilos de otras regiones de la propia península o colindantes. Es probable que esas tradiciones hayan sufrido modificaciones debido al trasplante tan radical que experimentaron. Posiblemente, ello explique el carácter único de los murales, así como la ausencia de una identidad con el estilo propio del remoto lugar del cual partieran los pintores, sea el que hubiere sido.

Cuando los pintores tuvieron que enfrentarse a la serie de ingentes problemas que finalmente los aniquiló, algunos de ellos, al menos, hubieron de sentir la imperiosa necesidad de emigrar nuevamente, pero la península sólo les ofrecía dos vías de escape: la del sur, que probablemente era la ruta de menor resistencia, los habría conducido finalmente a Cabo San Lucas, hasta el fondo de la probeta, lugar donde la antropología encuentra las señales de una presencia intrusa. Si la arqueología y la antropología llegan a obtener información similar en la zona central de la península, aumentarían considerablemente las probabilidades de que se demuestre como válida la hipótesis que acabamos de aventurar.

Mientras tanto, hemos de conformarnos con especulaciones más o menos científicas en torno a las bellísimas pinturas que nos legaron aquellos artistas, cuya desaparición me entristece. Fueron sensibles observadores de cuanto les rodeaba; más aún, tenían la chispa del genio. Dejaron un elocuente testimonio de su presencia, un clamor en la incógnita de la prehistoria, cuyo eco subsiste hasta nuestros días.

Con el presente ensayo no he pretendido otra cosa que el divulgar las características sobresalientes de un fenómeno artístico de primera importancia. Las hipótesis que aventuro al respecto, no son más que eso: teorías que, por fundadas que me parezcan, ameritan un examen que las confirme o las deseche.

Dios quiera que antes de que sea demasiado tarde, esta obra despierte en los entendidos el interés por realizar un estudio de los monumentos de este arte prehistórico, cuya preservación se ve ya amenazada por diversos factores.

La Paz, Baja California Sur.

Junio de 1979.

LAMINAS



2. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco.*

1. *Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco.*



3a. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco.*

3. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco.*

4. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco.*





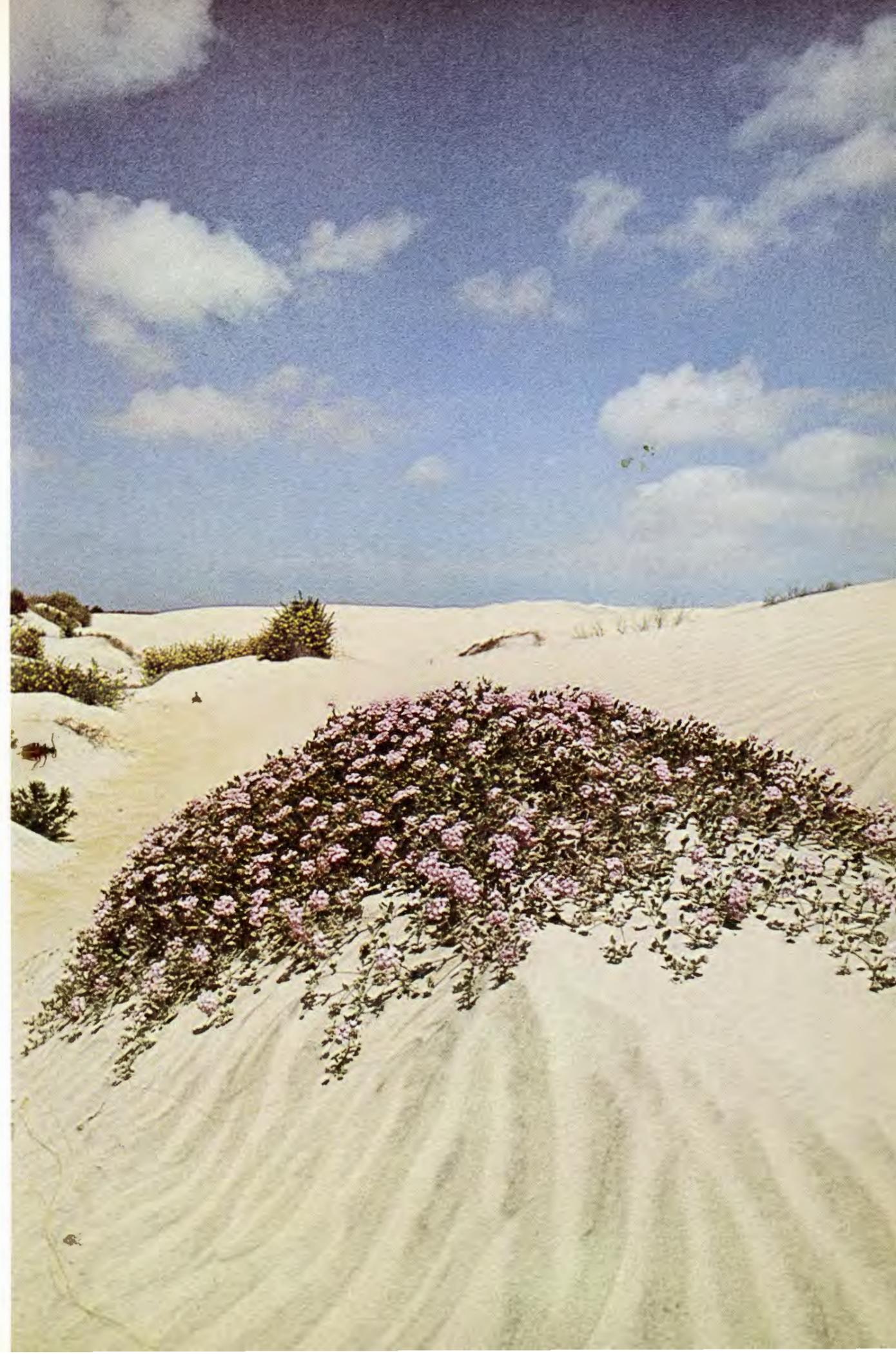
6. *Cerro del Batequi, Sierra de San Francisco.*

5. *Cañón de San Dionisio, Sierra de la Laguna.*



7. *Río Mulegé.*

8. *Desierto del Vizcaino, al suroeste de la Sierra de San Francisco.*



9. *Cañón de San Dionisio, Sierra de la Laguna.*



10. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco.*



12. *Cueva de los Venados, Sierra de Guadalupe (2 por 3 mts.).*

11. *Cueva de la Candelaria I, Sierra de San Francisco (1 metro por 60 cms.).*

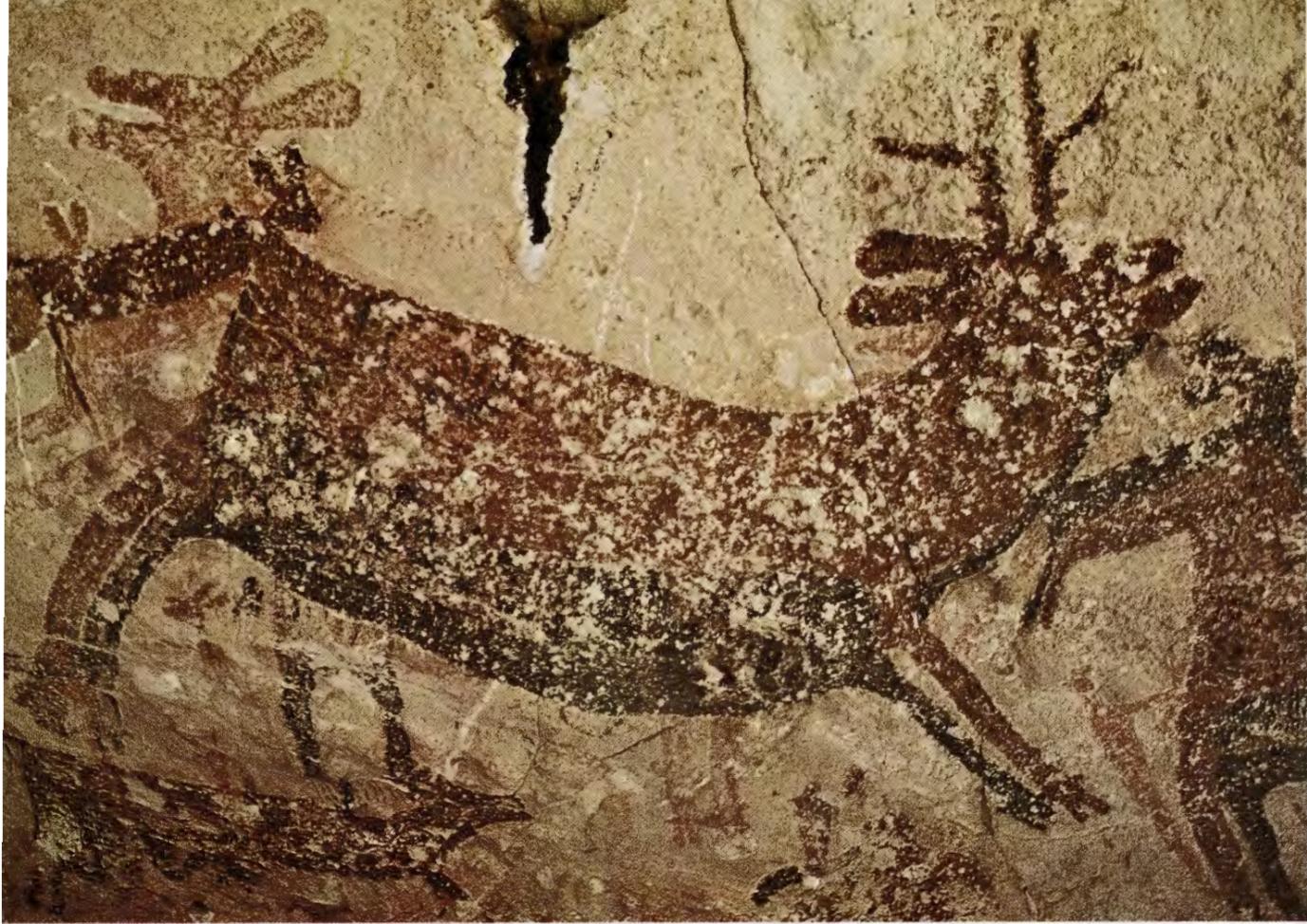
13. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (1.50 por 2.20 mts.).*



14. *Cueva del Corralito, Arroyo del Parral, Sierra de San Francisco (1 por 1.40 mts.).*

15. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco (5 por 7 mts.).*





16. *Cueva de la Boca de San Julio I, Sierra de San Francisco (1.20 por 2 mts.).*

18. *Cueva de San Gregorio I, Sierra de San Francisco (4 por 8 mts.).*

17. *Cueva de la Cañada de la Soledad, Sierra de San Francisco (2.60 por 5 mts.).*







19. *Cueva Oscura, Arroyo de la Ascención, Sierra de San Francisco (2 por 3 mts.).*



20. *Cueva Oscura, Arroyo de la Ascención, Sierra de San Francisco (2 por 3 mts.).*

21. *Cueva de la Trinidad, Sierra de Guadalupe (5 por 8 mts.).*



22. *Cueva de la Supernova, Sierra de San Francisco (2.30 por 4 mts.).*



23. *Cueva de San Borjitas Norte, Sierra de Guadalupe (65 cms. por 1 metro).*

24. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (8 por 12 mts.).*





25. *Cueva del Brinco IV, Sierra de San Francisco (1.80 por 3 mts.).*

27. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (5 por 8 mts.).*

26. *Cueva de los Cerritos, Sierra de San Francisco (80 cms. por 1 metro).*







28. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (30 por 50 cms.).*



29. *Cueva de Santa Teresa I, Sierra de San Francisco (3.50 por 2 mts.).*

31. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (65 cms. por 1 metro).*

30. *Cueva de la Trinidad, Sierra de Guadalupe (90 cms. por 1.50 mts.).*





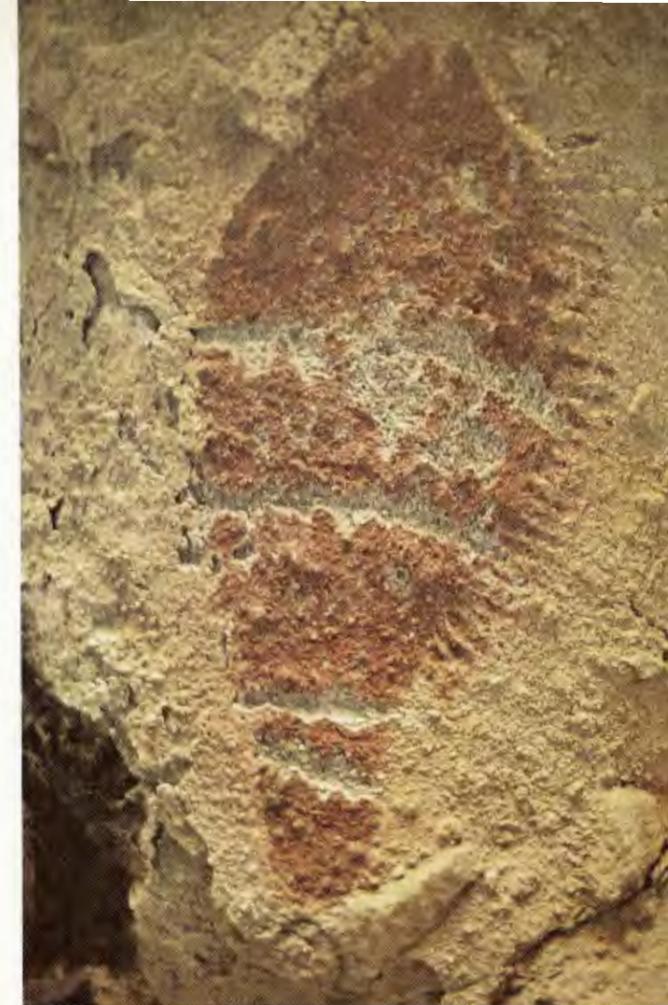


33. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (50 cms. por 1 metro).*

32. *Cueva de la Boca de San Julio I, Sierra de San Francisco (2 por 1.20 mts.).*



34. *Cueva de San Sebastián, Sierra de Guadalupe (1.20 por 2 mts.).*



36. *Cueva del Enjambre de Hipólito, Sierra de San Francisco (90 por 50 cms.).*

35. *Cueva de la Candelaria I, Sierra de San Francisco (1 metro por 60 cms.).*



37. *Cueva de la Cuesta de San Pablo II, Sierra de San Francisco (80 cms. por 1.20 mts.).*





38. *Cueva de Rosarito, Sierra de Guadalupe*
(30 por 20 cms.).



39. *Cueva de San Gregorio II, Sierra de San Francisco* (3.50 por 2 mts.).



40. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco (1.20 por 2 mts.).*



41. *Cueva de San Gregorito VII, Sierra de San Francisco (60 cms. por 1 metro).*



42. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco (30 por 80 cms.).*

43. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (35 por 50 cms.).*





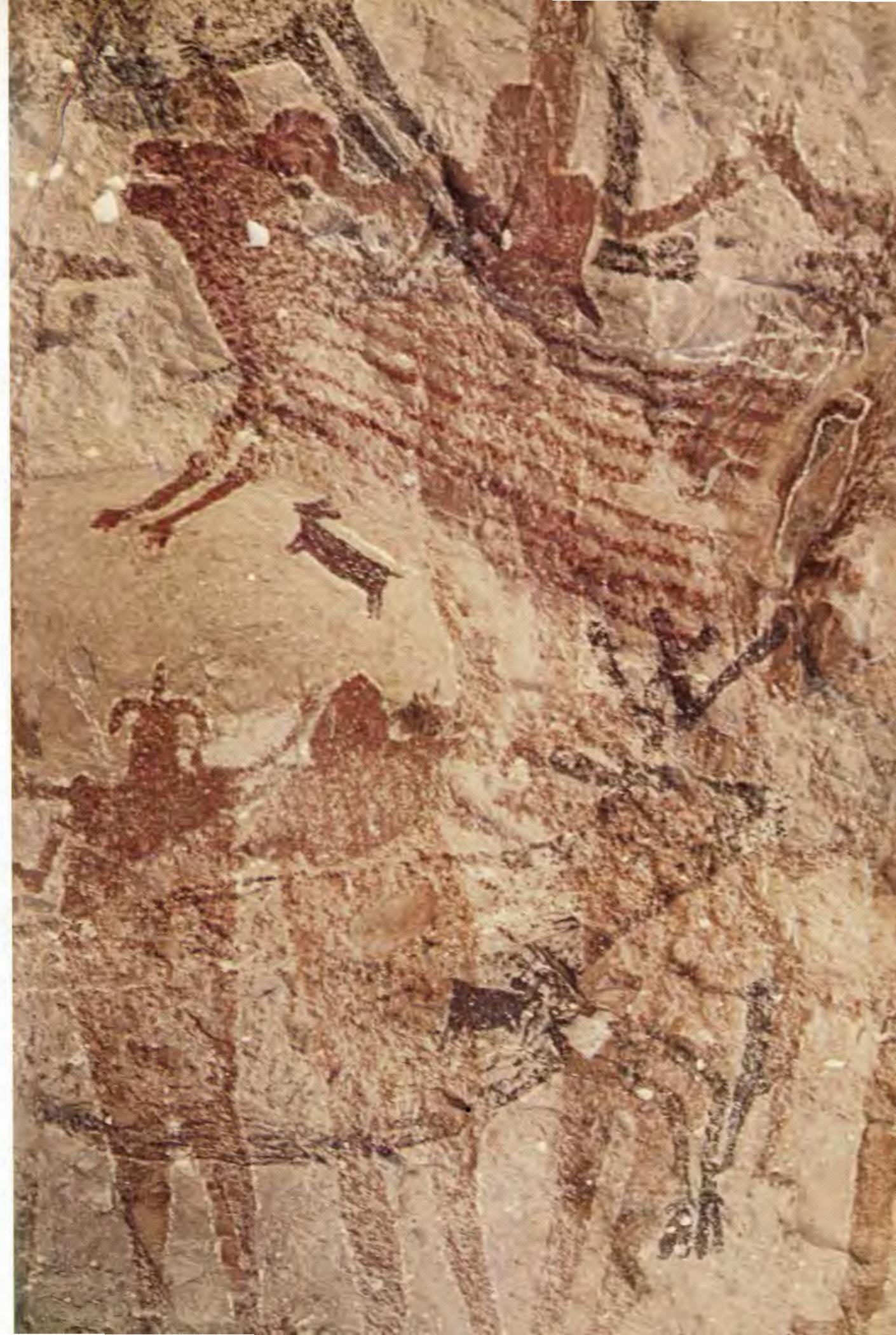
44. *Cueva del Ademado, Sierra de San Francisco (1.20 por 2 mts.).*



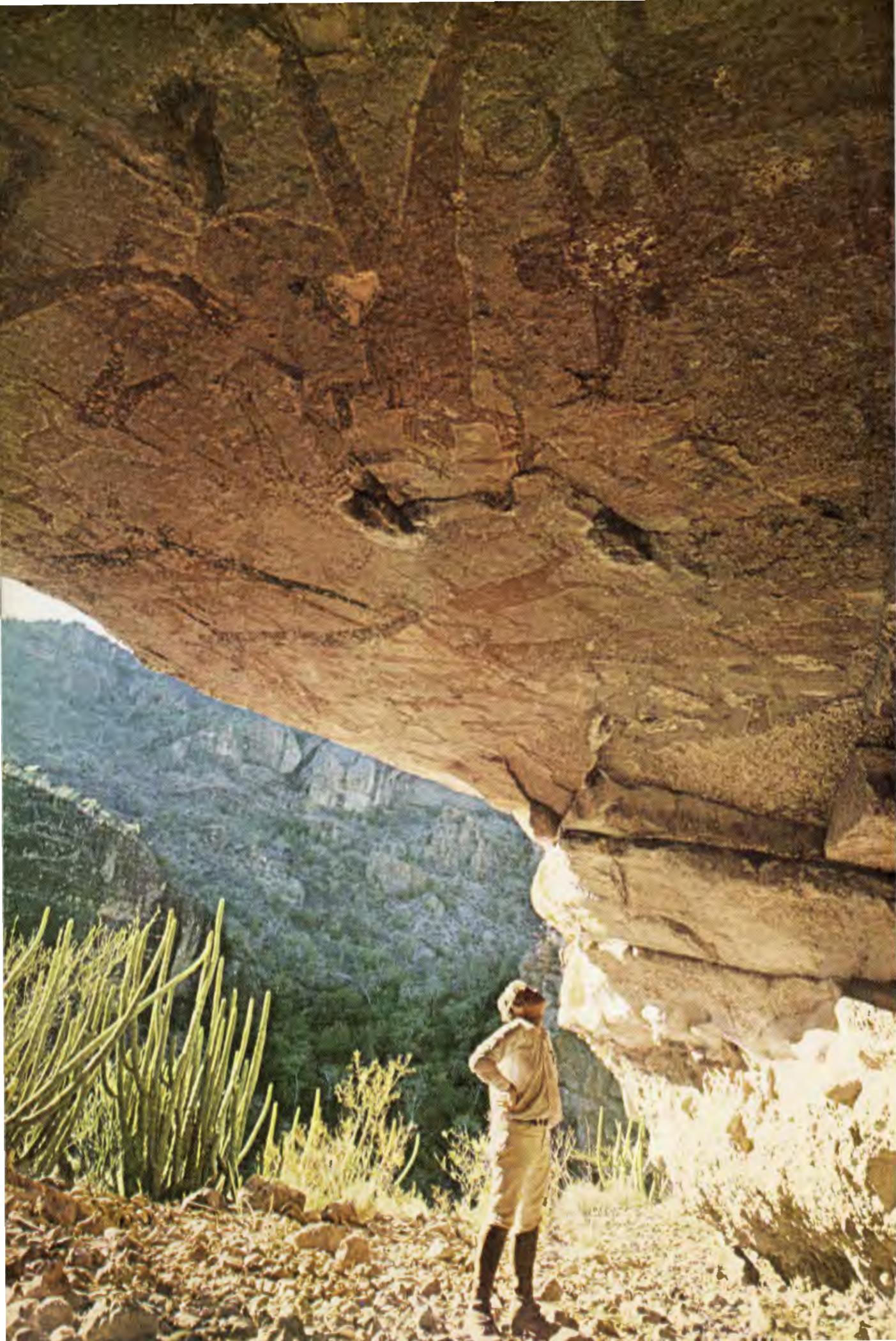
45. *Cueva de la Palma, Sierra de San Francisco (1.50 por 2 mts.).*



46. *Cueva de la Palma, Sierra de San Francisco (2.20 por 4 mts.).*



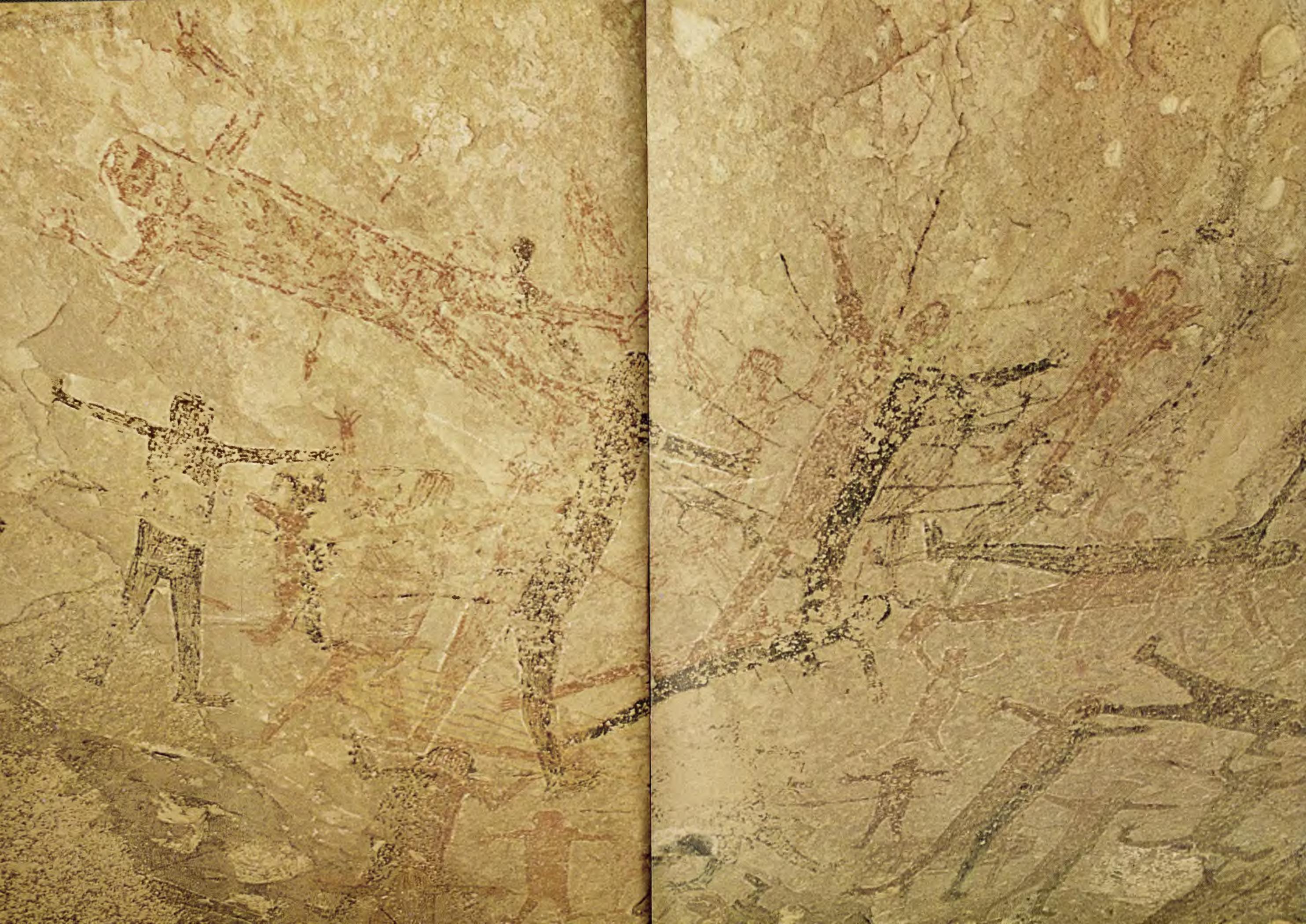
47. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (3.50 por 2 mts.).*



49. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (5 por 7 mts.).*

48. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe.*

50. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (5 por 7 mts.).*

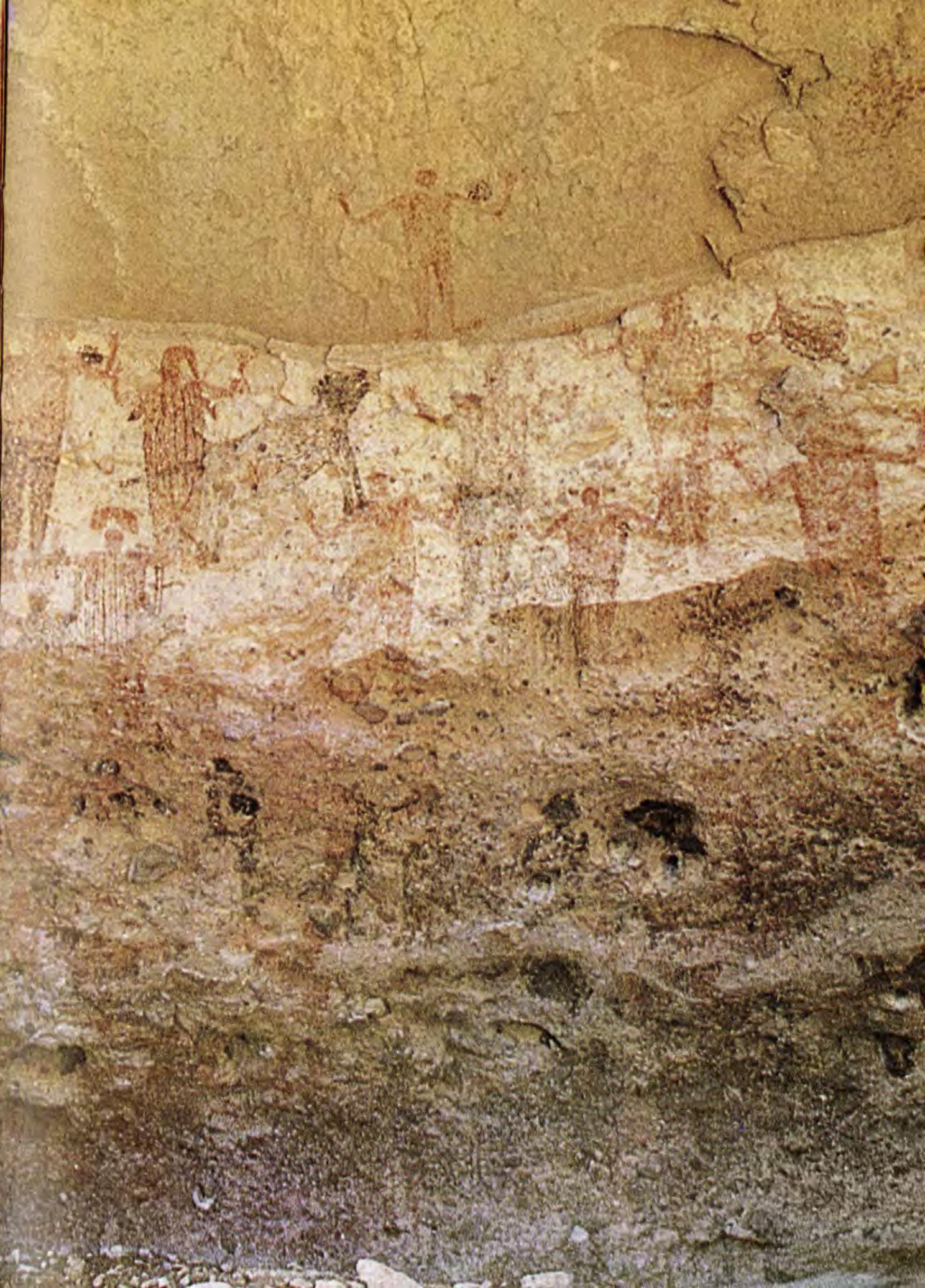




52. *La Tinaja del Muerto, Sierra de Guadalupe (60 cms. por 1 metro).*

51. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco (3.20 por 2.20 mts.).*

53. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco (14 por 20 mts.).*





55. *Cueva de la Boca de San Julio Norte, Sierra de San Francisco (1.20 por 1.60 mts.).*

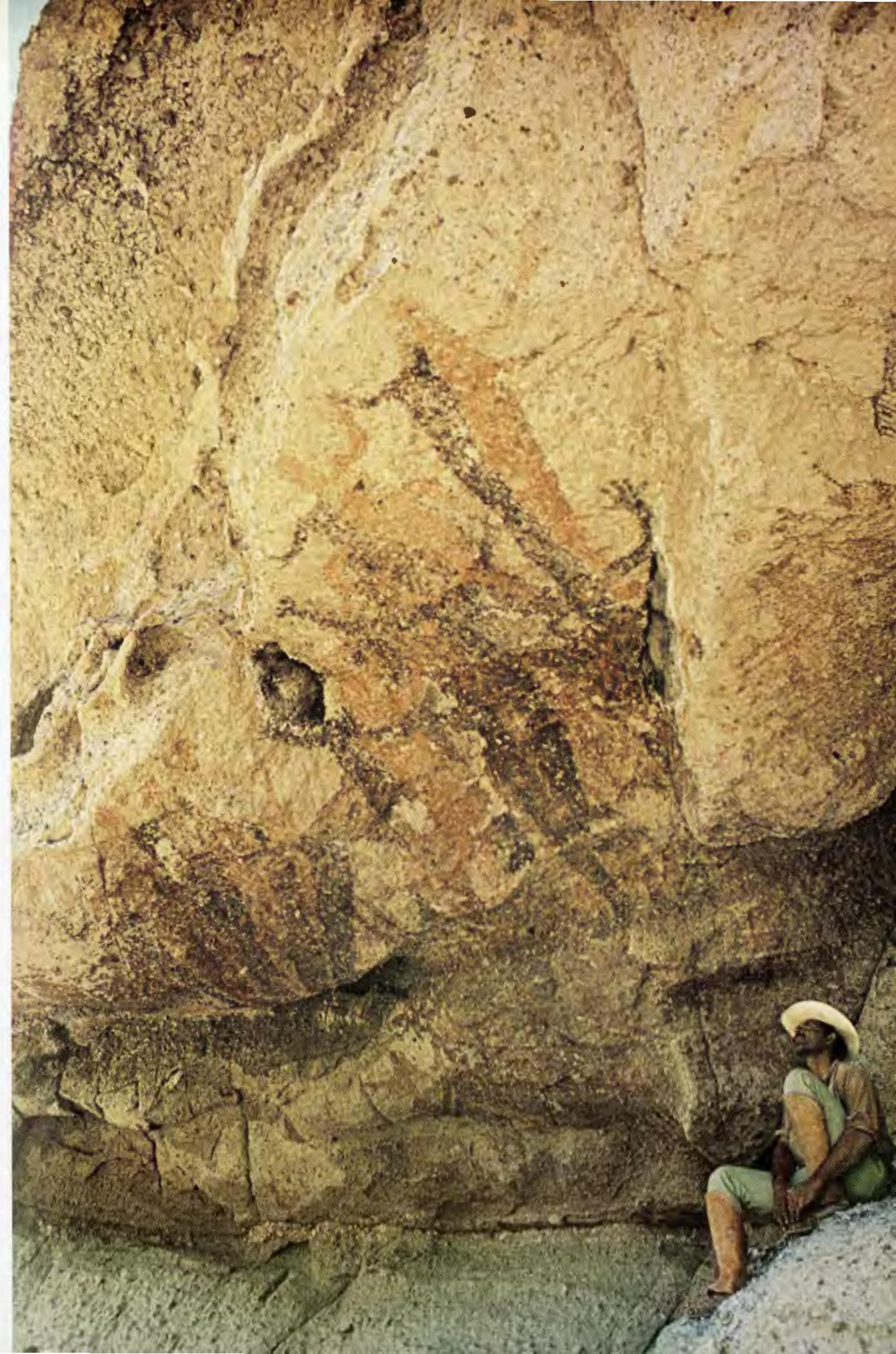
54. *Cueva Obscura, Sierra de San Francisco (3 por 1.75 mts.).*

56. *Cueva del Brinco V, Sierra de San Francisco (3 por 7 mts.).*



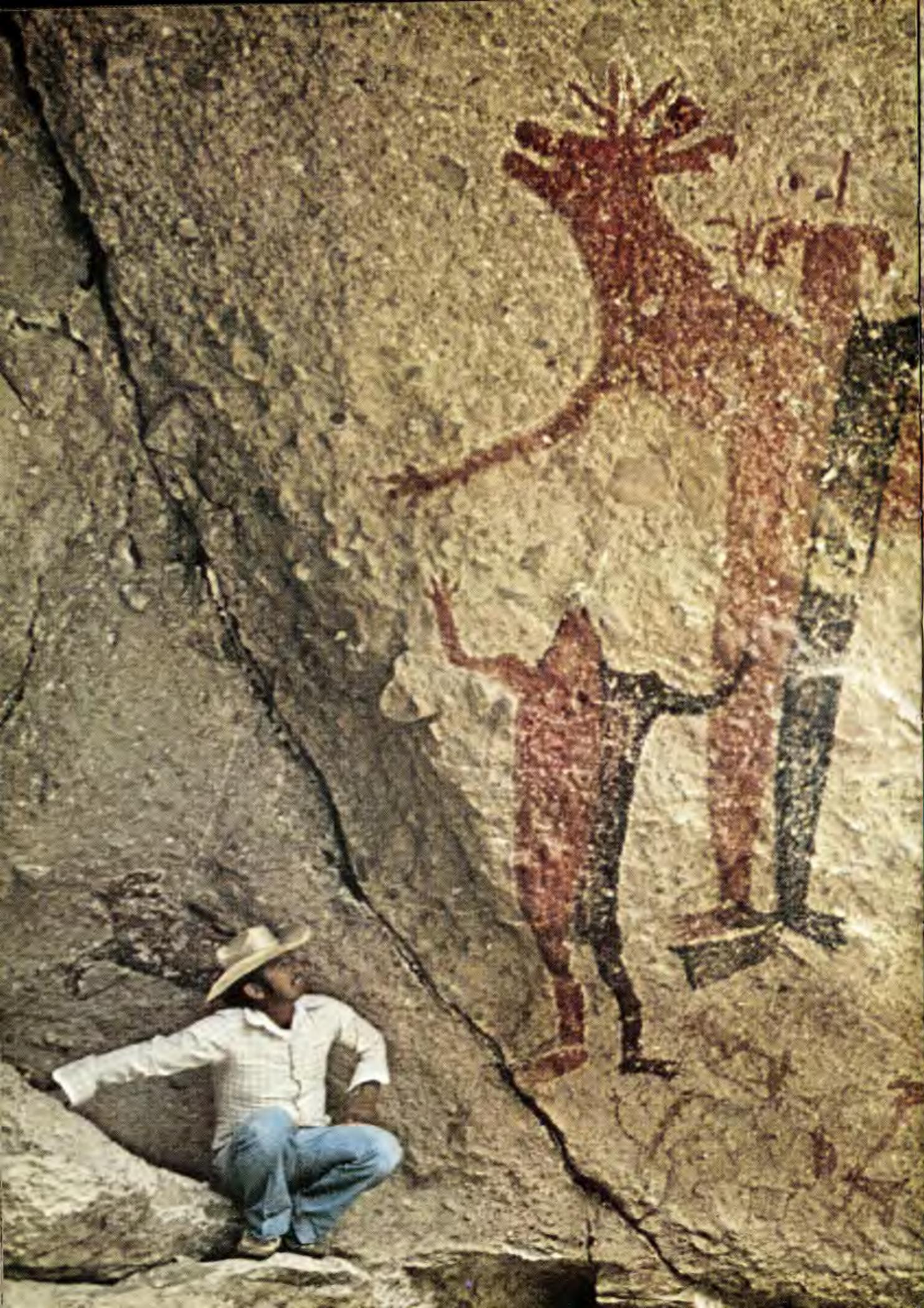


57. *Los Monos de San Juan, Sierra de Guadalupe (8 por 12 mts.).*



58. *Cueva del Arroyo del Muerto, Sierra de San Juan.*

59. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco.*





61. *Cueva del Progreso I, Sierra de San Borja (60 cms. por 1 metro).*

60. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (2.50 por 1.50 mts.).*



62. *Cueva de la Palma, Sierra de San Francisco (2.50 por 4.50 mts.).*



63. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (2.30 por 1 metro).*



65. *Cueva de la Trinidad, Sierra de Guadalupe (1.50 por 2 mts.).*

64. *Cueva de Loma Alta, Sierra de Guadalupe (60 por 40 cms.).*

66. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco (1 por 1.50 mts.).*





67. Cueva de Cataviñá, al norte de la Sierra de San Borja (1.40 por 2.20 mts.).

68. Montevideo, Sierra de San Borja (90 por 60 cms.).





69. *Cueva de la Candelaria I, Sierra de San Francisco (1 por 1.40 mts.).*



70. *Montevideo, Sierra de San Borja (90 por 60 cms.).*



71. *Cueva de la Supernova, Sierra de San Francisco (20 por 30 cms.).*



72. *Montevideo, Sierra de San Borja (45 por 30 cms.).*



LA NOTABLE EXCEPCION DE LA CUEVA DE LA SERPIENTE

Como ya quedó dicho en nuestro texto, el mural de esta cueva presenta la característica, única en toda la pintura rupestre del centro de la península, de haber sido ejecutado de acuerdo a un plan previamente determinado.

En las páginas siguientes se presenta la reconstrucción, hecha por Joanne Crosby, de dicho mural; un examen detenido nos permite apreciar sesenta y tres figuras humanas, así como nueve figuras animales —sin incluir las correspondientes a las dos serpientes. Cincuenta y un figuras humanas están decoradas en ocre y negro; siete, únicamente en ocre; tres, en negro, delineadas en ocre; una, simplemente delineada en blanco; una, en ocre, con el tronco carente de color. Es interesante observar que, de todas estas figuras, solamente quince no llevan penachos.

Las figuras zoomórficas corresponden a cuatro venados, en ocre; a un venado, en negro, delineado en blanco, y a cuatro posibles ejemplares de fauna marina.

La serpiente, cuya cabeza se aprecia al extremo izquierdo, debe haber sido de una extensión semejante a la del ofidio que aún se conserva, ya que las cabezas son de idénticas dimensiones. Desgraciadamente, la erosión arrastró la superficie del cantil sobre la cual iría pintado el cuerpo. Es de suponerse que lo rodearían también figuras humanas, aunque ésta no sea más que una conjetura.

De la observación del mural, se desprende un hecho que da lugar a serias interrogantes: pese a que su ejecución debió de ser contemporánea a la de tantísimos otros —realizados en las inmediaciones, nunca se volvió a pintar sobre esa superficie.



74. *Reconstrucción del mural de la Cueva de la Serpiente.*

75. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (1.80 por 2.80 mts.)*



76. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (50 por 80 cms.)*

77. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (3 por 6 mts.)*



NOTAS A LAS ILUSTRACIONES*

Guardas: *Cueva Oscura, Arroyo de la Ascención, Sierra de San Francisco* (3 por 4.50 mts.). Dos venados en plena carrera; el de la izquierda, delineado en blanco y luego en ocre; el de la derecha, únicamente delineado en blanco, tiene la cabeza en ocre y está sobrepuesto a una figura humana, simplemente delineada en ocre y blanco, con los brazos en alto y un penacho de dos puntas rematándole la cabeza. Obsérvese el hocico entreabierto de los venados, rasgo característico del animal cuando va corriendo.

Frontispicio: *Cueva de Santa Teresa I, Sierra de San Francisco*. Dos venados y un borrego cimarrón, enmarcados por el tronco torturado de un zalate.

A la vuelta del sumario: *El desierto, en las inmediaciones de Cataviñá, al norte de la Sierra de San Borja*. La roca de granito, a la derecha, es conocida como “la Piedra del Oso”.

1. *Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco*. Uno de los sorprendentes oasis enclavados en plena serranía, fuentes de vida y habitados por el hombre desde época inmemorial. Al fondo, enclavado en un cantil, el gigantesco “ojo” de la Cueva Pintada, sitio que ofrece la mayor concentración de figuras hasta ahora conocida. Las palmas de taco, por sus troncos largos y rectos, pudieron servir en la construcción de los andamiajes necesarios para la ejecución de los murales.

2. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco*. La imponente panorámica que se disfruta desde este lu-

gar, debió inspirar a los autores del mural de esta cueva, como aún inspira al visitante actual: una terraza espectacular, cuyo respaldo fuera abrigo en contra de las inclemencias y, a la vez, centro ceremonial de excepcional importancia. El techo tapizado de figuras de hombres y animales, parece indicar una amplia actividad pictórica en un sitio que era refugio, observatorio y santuario.

3. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco*. Espectacular anuncio que, a un cuarto de kilómetro (comprimido por el teleobjetivo de la cámara), ofrece esta cueva desde el fondo del cañón que le da acceso. El grupo que se aprecia tiene más de cincuenta metros de largo y la figura humana más alta se ubica a nueve metros sobre el piso de la cueva; obviamente, se perseguía el propósito de causar la admiración del que llegaba. Los diferentes niveles de cantilería volcánica están cubiertos de cactáceas y otros arbustos espinosos que, junto con las piedras sueltas, hacen el acceso a la cueva difícil y peligroso.

4. *Cueva Pintada, Cañón de Santa Teresa, Sierra de San Francisco*. Las dimensiones gigantescas de las figuras contrastan dramáticamente con las de Tacho Arce Villavicencio, el guía “por excelencia” de esta región, una de las más abruptas de la península. Nótese, a la derecha, una mujer en negro, al lado de un hombre, en ocre y negro, tocado con un alargado penacho; ambas figuras sobrepuestas a la de un venado en ocre, delineado en blanco. A la izquierda, otra mujer, en ocre y

* Las dimensiones que se expresan en los pies de ilustración, son aproximadas e indican siempre la superficie del área reproducida en cada lámina.

delineada en blanco, parcialmente cubierta por tres venados. Al extremo izquierdo, sobre la cabeza de Tacho, otras figuras de hombres y animales completan el conjunto.

5. *Cañón de San Dionisio, Sierra de la Laguna*. Los escasos agujeros de las sierras ofrecen verdaderas sorpresas: de la tierra árida aflora el precioso líquido y surgen las palmeras. El paisaje lunar del desierto se suaviza y se antoja menos hostil a través del verde telón del oasis.

6. *Cerro del Batequi, Sierra de San Francisco*. Enorme mole de piedra que se yergue a más de mil ochocientos metros sobre el nivel del mar. Sus faldas fueron el escenario de cacerías prehistóricas de venado, berrendo y borrego cimarrón. En el horizonte, el Océano Pacífico y las lagunas de San Ignacio y Ojo de Liebre.

7. *Río Mulegé*. De escasa longitud, este río —el único en toda la extensión de la península— descarga sus aguas en el Golfo de California.

8. *Desierto del Vizcaíno, al suroeste de la Sierra de San Francisco*. Un médano coronado de verbena, tras de una poco común lluvia de invierno.

9. *Cañón de San Dionisio, Sierra de la Laguna*. En cuanto abunda el agua, surge la vegetación que da testimonio de la riqueza de un suelo aparentemente árido. El cañón de San Dionisio es uno de los lugares que más agua recibe, a causa de las lluvias de temporada en la región de Cabo San Lucas.

10. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco*. La enorme cavidad de esta cueva, resultado de erosiones milenarias, está casi totalmente cubierta de pinturas sobrepuestas. Los escarpados cantiles del fondo

también presentan ese tipo de cavidades, aunque de menor tamaño e igualmente adornadas de pinturas. Se aprecia con claridad la formación de estos “respaldos”: el piso de la cueva constituye el contacto geológico entre dos capas de consistencia desigual; en algunos casos, la capa superior, más blanda y, por tanto, más erosionada, forma el techo y los muros del recinto; en otros, como aquí, la capa inferior se erosiona primero, causando el derrumbe de la capa más alta.

11. *Cueva de la Candelaria I, Sierra de San Francisco (1 metro por 60 centímetros)*. La elegante cabeza de un venado, con amplia cornamenta, finamente ejecutada sobre el áspero lienzo de la roca viva.

12. *Cueva de los Venados, Sierra de Guadalupe (2 por 3 mts.)*. Un venado trazado simplemente mediante líneas ocre, delineadas en blanco, que parece alzar la cabeza en gesto de desafío. Aquí, como en tantos otros casos, es factible apreciar la delicadeza usual con la que se enfatiza la belleza de un animal al que los artistas daban preeminencia sobre cualquier otro tema, incluido el de la figura humana.

13. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (1.50 por 2.20 mts.)* y 14. *Cueva del Corralito, Arroyo del Parral, Sierra de San Francisco (1 por 1.40 mts.)*. La cabeza del venado, objeto del mayor esmero por parte de los pintores de la región central de Baja California: la firmeza del trazo da testimonio del dominio de un oficio, reservado exclusivamente a la expresión de la admiración ante ese animal que, por su velocidad y astucia, exigía del cazador habilidad, imaginación y óptima condición física. Nótese cómo el color empieza a desvanecerse a partir del cuello, tanto en la cabeza en ocre, delineada en negro y blanco, cuanto en la cabeza en negro, delineada en blanco. Ambas muestran esa

fuerza natural, ese altivo poderío, que siempre han cautivado a los cazadores primitivos.

15. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco (5 por 7 mts.)*. Dos espléndidos venados en ocre, delineados en blanco, que podrían ser macho y hembra venteándose. En medio, un hombre de grandes proporciones, en ocre y negro, lleva un tocado de tres puntas. Bajo el vientre de lo que sería la venada, una mujer en ocre, delineada en blanco, con el cuerpo decorado a rayas y tocada en forma similar al hombre. Sobrepuestas al venado, dos figuras masculinas, cuyas extremidades inferiores se han perdido. Hacia la cola del mismo venado, un hombre en ocre y negro, con la peculiaridad de llevar la división de color a la altura de las axilas. A la izquierda, en la parte inferior, un león de larga cola en negro y delineado en blanco y dos hombres en ocre y negro, arriba de los cuales se percibe otra figura humana, apenas esbozada mediante líneas negras y ejecutada en forma similar a la que se ve a su derecha, sobre el cuerpo de la venada. Finalmente, hacia la derecha y en la parte superior, el finísimo boceto, en negro, de otro venado.

16. *Cueva de la Boca de San Julio I, Sierra de San Francisco (1.20 por 2 mts.)* y 17. *Cueva de la Cañada de la Soledad, Sierra de San Francisco (2.60 por 5 mts.)*. Dos venados en movimiento, aunque ya mortalmente heridos, que tipifican el vivo interés que la cacería de estos animales tenía para los pintores. El venado de la lámina 16, mide casi dos metros de largo y aparece rodeado de otros más pequeños, está pintado en ocre y negro, al igual que la liebre que parece correr por delante. Las extremidades de una figura humana sobresalen de la parte posterior del vientre. El venado de la lámina 17, en negro, está acompañado, entre otras figuras, de dos pájaros, uno en negro y otro en ocre,

cuyas alas van a todo color y no simplemente señaladas por rayas paralelas, como es lo más común; podrían ser águilas. Abajo del pájaro negro, un venado del mismo color; abajo del pájaro ocre, una figura humana decorada a rayas. A lo largo de la parte inferior, cuatro hombres, en rojo y negro.

18. *Cueva de San Gregorio I, Sierra de San Francisco (4 por 8 mts.)*. La enorme masa de un venado negro, parcialmente delineado en blanco, parece iniciar una procesión de figuras humanas y animales, ubicadas sobre la ceja de este refugio. La mancha de color claro, en el vientre del venado, es el resultado del impacto de una bala de grueso calibre: un cazador moderno, posiblemente frustrado en sus esfuerzos, logró dar en un blanco que, por siglos, había desafiado a la naturaleza.

19. *Cueva Oscura, Arroyo de la Ascensión, Sierra de San Francisco (2 por 3 mts.)*. Un grupo de cuatro venados, con diversos estilos de decoración interna; el de mayor interés, por lo insólito del tratamiento, es el más pequeño, a la izquierda, delineado en ocre y con el cuerpo pintado de encarnado. La composición caprichosa, obra de diversos artistas en épocas diferentes, tiene dinamismo e inocencia.

20. *Cueva Oscura, Arroyo de la Ascensión, Sierra de San Francisco (2 por 3 mts.)*. Dos venados que, en “movimiento congelado”, parecen tratar de escapar de los cazadores. Esta pintura constituye el clásico exponente de una composición premeditada, en orden a aprovechar en forma efectiva la dispareja superficie disponible, sin perjuicio de una expresión artística bellamente lograda gracias al íntimo conocimiento de los rasgos animales. Un venado asustado, al correr sobre un terreno accidentado y rocoso, asume las mismas posiciones que supo captar el pintor rupestre.

21. *Cueva de la Trinidad, Sierra de Guadalupe (5 por 8 mts.)*. En el recodo de una cañada, este grupo —dominado por un venado delineado en ocre— contiene diversos elementos de especial interés, como la preponderante utilización del blanco, o como los cuerpos invertidos de dos venados, ya cazados, o como la “firma” de los pintores que dejaron impresas las manos (las líneas negras, al extremo inferior derecho, son producto de un vandalismo reciente). En la parte superior izquierda, frente al venado que domina la escena, otro mucho más pequeño —delineado también en ocre— aparece acompañado de hombres y venados, algunos traspasados por flechas. En el extremo inferior derecho, se aprecian unos pescados, en blanco, en posición vertical, así como una forma —similar a otras que se aprecian en este conjunto— que podría ser la huella de un pie gigantesco, prolongada por un “tallo” o apéndice que lleva a un círculo, a manera de coyuntura.

22. *Cueva de la Supernova, Sierra de San Francisco (2.30 por 4 mts.)*. Dos venados de vivo colorido, atravesados por lanzas o flechas. El más pequeño, en ocre, con decoración reticular en negro, tiene la cabeza atravesada por un proyectil; el otro, bellamente decorado en ocre y negro y de acuerdo con la tradicional división longitudinal, deja ver una punta de lanza, saliéndole del vientre.

23. *Cueva de San Borjitas Norte, Sierra de Guadalupe (65 cms. por un metro)*. Una interesante superposición lograda en una superficie pequeña: la capa primitiva, en ocre, se ha desvanecido a tal grado que las figuras se antojan fantasmales y corresponden a tres pequeños venados, perseguidos por un coyote; la capa posterior representa cinco venados en negro, delineados en blanco, y la figura, toscamente delineada en negro, de un hombre con la cabeza puntiaguda. Hacia la base

del grupo, aparece, en negro, el esquema de lo que podría ser una ballena; si lo fuera, significaría una notable excepción a la regla de representar la fauna marina en posición vertical.

24. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (8 por 12 mts.)*. En esta porción del mural de mayores dimensiones, hasta ahora conocidas en la región central de la península, destaca una notable cabeza de venado, en ocre, que se ha salvado de la confusión reinante, como si posteriores pintores la hubieran respetado en virtud de la belleza de su ejecución. Lo abigarrado del conjunto no impide que el observador experimente la sensación de logrado dinamismo que se desprende de todo este grupo, en el cual las figuras humanas, a la derecha, parecen tratar de detener —con los brazos en alto— la veloz carrera de tres venados.

25. *Cueva del Brinco IV, Sierra de San Francisco (1.80 por 3 mts.)*. El cuerpo del venado, compuesto de tres cuadrados concéntricos, carece casi totalmente de cabeza y cubre dos de cuatro figuras humanas que, a su vez, se hallan sobrepuestas a dos venados, en negro, que se mueven de derecha a izquierda.

26. *Cueva de los Cerritos, Sierra de San Francisco (80 centímetros por un metro)*. Esta pequeña roca, enclavada en una superficie blanda y carcomida, pudo conservar la pintura: seis pequeños venados en ocre, delineados en blanco, y una figura humana del mismo color. Las manchas negras, en torno a la roca, son el resultado del humo de las fogatas que se encendían en el interior de la cueva.

27. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (5 por 8 mts.)*. Detalle del gigantesco mural en el cual destacan un par de auras

y un gran venado, en negro, que ofrece la interesante variante de tener en claro el interior del cuerpo. Este mural es, tanto por sus dimensiones, cuanto por la abundancia de sus figuras, el ejemplo más espectacular de la gran tradición pictórica del centro de Baja California. Dentro de la confusión, casi total, originada por la superposición de múltiples capas de pinturas, se destacan hombres y venados en negro y a rayas, en negro y ocre, o simplemente en negro y delineados en blanco. Por más que se observen y analicen grupos como éste, siempre sorprenden nuevas figuras, ocultas en la profusión de detalles. Conviene hacer notar que la mancha negra, frente a la cabeza del venado que domina el conjunto, es el producto de una sustancia que emana de las grietas de la roca. Estas filtraciones son muy comunes en las sierras centrales de la península y ofrecen la consistencia de la brea seca. La sustancia en cuestión parece haber sido utilizada en la elaboración de algunos de los pigmentos.

28. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (30 por 50 cms.)*. Este pequeño venado, en ocre, ofrece un interesante tratamiento de la silueta: delineada en blanco, en torno a la cabeza, y en negro, en torno al lomo y la cola. El hocico entreabierto y la lanza en el costado recalcan su agonía, plena de movimiento.

29. *Cueva de Santa Teresa I, Sierra de San Francisco (3.50 por 2 mts.)*. Las enormes figuras de dos venados y un borrego cimarrón se combinan en una lograda composición de fuerte trazo y dinámico diseño: el venado negro se lanza en dirección contraria a la de los animales en ocre, causando tensión y movimiento. Las manchas blancas son el resultado de las sales minerales acumuladas por el agua que baña la superficie de la roca, durante las lluvias.

30. *Cueva de la Trinidad, Sierra de Guadalupe (0.90 por 1.50 mts.)*. En este detalle del mural reproducido en la lámina No. 21, apreciamos un venado trazado a rayas blancas que yace inerte, patas arriba y con la lengua de fuera.

31. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (65 cms. por un metro)*. Dos auras, finamente ejecutadas, destacan entre otras figuras, por demás confusas; obsérvese el empleo del blanco, en las alas, para dar mayor definición a las plumas. A la izquierda se aprecian dos cabezas de venado, superpuestas; a la derecha, una figura humana en negro, delineada en blanco, alza la mano entre las dos auras. En la parte inferior, patas, lomos y colas de venado.

32. *Cueva de la Boca de San Julio I, Sierra de San Francisco (2 por 1.20 mts.)*. Dos aves y un hombre, atravesado por una lanza, forman este grupo. Nótese el empleo de dos tonos de ocre, tanto en la cabeza, cuanto en las alas, del ave de mayores dimensiones; su alargado cuello parece corresponder al de una garza o “airón”, abundante en las costas de la península. Las plumas, estilizadas y representadas mediante líneas paralelas, similares a las que componen la figura humana toscamente ejecutada y cuya cabeza ha sufrido un deterioro casi total. El pájaro más pequeño aún muestra indicios del blanco que delineaba su silueta. Al extremo inferior derecho, se aprecia parte del ala de otro pájaro, en ocre y blanco.

33. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (50 centímetros por un metro)*. Tres pequeñas aves que muestran, en este conjunto, otros tantos estilos de decoración: el pájaro negro, a la izquierda, lleva sobrepuesto otro, delineado en blanco; la punta de lanza, en blanco, que se aprecia sobre el ala izquierda, desciende de otro grupo de figuras. Un tercer pájaro ostenta la

tradicional división longitudinal en ocre y negro y va, además, delineado en blanco.

34. *Cueva de San Sebastián, Sierra de Guadalupe (1.20 por 2 mts.)*; 35. *Cueva de la Candelaria I, Sierra de San Francisco (un metro por sesenta centímetros)*; 36. *Cueva del Enjambre de Hipólito, Sierra de San Francisco (90 por 50 centímetros)* y 37. *Cueva de la Cuesta de San Pablo II, Sierra de San Francisco (0.80 por 1.20 mts.)*. La fauna marina, aunque menos abundantemente representada, muestra en su ejecución un estricto apego a la tradición decorativa y un esmero tal en su realización, que es casi comparable a la que caracteriza a la representación del venado. Los ejemplares se pintan en silueta y en posición vertical, ya sea de cabeza, ya sea de cola; no faltando a veces, las flechas o los arpones. Las cinco ballenas en negro, de la lámina No. 34, van delineadas en blanco; están sobrepuestas, de cabeza, en dos venados blancos, uno de los cuales aparece en posición vertical. El pescado, de la lámina No. 35, en ocre y negro, delineado en blanco, lleva cuatro líneas negras a la altura de las agallas, que parecen repetirse más abajo. La figura está sobrepuesta en las patas delanteras de un venado, también en ocre y negro. En la lámina No. 36, vemos un pescado, totalmente en ocre y delineado en blanco, que ostenta un copete finamente ejecutado; los cuatro surcos profundos que seccionan el cuerpo, fueron hechos deliberadamente con un instrumento de afilada punta. La mantarraya, lámina No. 37, está bellamente delineada en blanco y decorada en ocre y negro (casi desvanecido); interrumpe una procesión de venados, en ocre y negro; de la parte superior izquierda, desciende el extremo de la cola de otra mantarraya. La representación de animales marinos, en sitios cuya altura promedio es superior a los mil metros sobre el nivel del mar, indica el carácter cíclico de la vida de los pintores

que alternaban la caza con la pesca, cuando las "tinajas" de las costas de la península acumulaban el agua de las escasas lluvias.

38. *Cueva de Rosarito, Sierra de Guadalupe (30 por 20 cms.)*. Estas figuras, en ocre y negro, sumamente estilizadas, ofrecen amplio campo a la especulación ya que no se puede precisar si son representaciones de alguna fauna marina —anguilas, por ejemplo— o si se trata de una interpretación, poco común, de la silueta humana.

39. *Cueva de San Gregorio II, Sierra de San Francisco (3.50 por 2 mts.)*. La figura gigantesca de una ballena, delineada en blanco y negro, con la típica decoración interior en ocre y negro, aunque no en sentido longitudinal, sino transversal. A la izquierda, se asoma la cabeza de un borrego cimarrón, en ocre, y más abajo la parte superior de una figura humana, en ocre y negro, delineada en blanco. A la derecha, parte de un venado en negro.

40. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco (1.20 por 2 mts.)*; 41. *Cueva de San Gregorio VII, Sierra de San Francisco (0.60 por 1 mto.)* y 42. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco (30 por 80 cms.)*. El poderoso cuerpo de un borrego cimarrón, lámina No. 40, en ocre y negro, se destaca entre otras figuras de hombres y animales; los enormes cuernos están ejecutados en negro y ocre de acuerdo con la tradicional división longitudinal que se aprecia, también, en el resto del cuerpo. Dos figuras humanas, de muy pequeñas dimensiones, asoman por encima del lomo y hacen evidente, una vez más, la importancia primordial que se daba a la representación de los animales. En la lámina No. 41, se aprecia lo que pudiera ser un gato montés con las orejas y cola recortadas; el cuerpo del felino, delineado en ocre y blanco, guarda la

misma distribución de ocre y negro que se observa en el borrego cimarrón de la lámina anterior y en el de la liebre de la lámina No. 42, la cual aparece finamente ejecutada a los pies de una figura humana que le corta el paso.

43. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (35 por 50 cms.)*. El gran mural de esta cueva presenta muchas figuras de animales, de pequeñas dimensiones, que alternan con otras mucho mayores; lo reducido de esas dimensiones no obsta para que su ejecución sea tan esmerada como la de esta liebre, en negro y delineada en blanco, cuyo trazo es de extraordinaria calidad. El significado de la escala, dada por el pintor a las figuras, es otro más de los intrigantes aspectos del arte rupestre del centro de la península.

44. *Cueva del Ademado, Sierra de San Francisco (1.20 por 2 mts.)* y 45. *Cueva de la Palma, Sierra de San Francisco (1.50 por 2 mts.)*. Dos borregos cimarrones, cuya decoración interna difiere: el de la lámina No. 44, en ocre y negro, está parcialmente delineado en negro; el de la No. 45, totalmente en negro, aparece delineado en blanco y es la única figura que destaca entre la gran confusión de motivos, resultado de una superposición varias veces secular.

46. *Cueva de la Palma, Sierra de San Francisco (2.20 por 4 mts.)*. El movimiento de los borregos cimarrones y del venado, contrasta con la posición estática de la figura humana, al extremo izquierdo, que aparece en ocre y negro con la poco usual división transversal a la altura de la cintura.

47. *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (3.50 por 2 mts.)*. Un espléndido berrendo, de poderosa testuz y con el cuerpo a rayas, domina la parte superior de este detalle del enorme mural de la

Cueva Pintada. El cuerpo del berrendo cubre la parte media de una figura humana en ocre, delineada en blanco. Abajo, un venado, delineado en negro, se mueve en dirección opuesta a la del berrendo y se confunde con tres figuras humanas en ocre, delineadas en blanco. Obsérvense las dos pequeñas liebres negras que parecen acompañar, tanto al berrendo, cuanto al venado. La confusión reinante no le resta, sin embargo, movimiento al conjunto.

48. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe*; 49. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (5 por 7 mts.)* y 50. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (5 por 7 mts.)*. El techo de esta cueva, ancho y liso, permitió que las figuras se ejecutaran con las más diversas orientaciones, causando con ello un efecto muy singular: parecen flotar en el vacío. Su tamaño, verdaderamente colosal, se aprecia mediante la escala humana que, en la lámina No. 48, ofrece Harry Crosby. Otro rasgo peculiar lo constituye el hecho de que predominen las figuras humanas, traspasadas, en su mayoría, por flechas y lanzas. Llama también la atención, la cabeza cuadrada de muchas de esas figuras.

51. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco (3.20 por 2.20 mts.)*. La gigantesca figura de un hombre, atravesada por múltiples flechas, muestra a ambos lados de la cabeza, tocada de negro, las figuras invertidas de un hombre y un animal y, a sus pies, la de un felino cuyas proporciones son adecuadas a las de la figura principal. A la izquierda, el trasero, en ocre, de un venado con la pata muy alargada. A la derecha, parte de la figura de un hombre, en ocre, delineada en blanco y también atravesada por flechas, que tiene a los pies un venado pequeño.

52. *La Tinaja del Muerto, Sierra de Guadalupe (60 cms. por 1 metro)*. El tema de las flechas y lanzas se repite aún en los

petroglifos que no abundan, ciertamente, en la zona de los murales.

53. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco (14 por 20 mts.)*. Esta cueva contiene uno de los murales de mayores dimensiones, entre los conocidos hasta ahora, cuya parte izquierda se reproduce en la lámina No. 15. En esta vista de conjunto, destacan —a más de los elementos ya descritos en la nota correspondiente a dicha lámina— los siguientes: la división de los colores, en algunas de las figuras humanas, es transversal y a la altura de la cintura (lo que hizo decir al Padre Joseph Mariano Rothea que “estaban decentemente vestidas”); tres figuras humanas, incluyendo la que se encuentra a la derecha y a más de diez metros sobre el nivel del piso de la cueva, llevan un círculo negro sobre el bíceps derecho, detalle no apreciado en ningún otro sitio; abajo y a la izquierda de la figura humana ubicada en la parte más alta, un león, en negro, y, a la izquierda de éste, una mujer en ocre, con el cuerpo decorado a rayas y un tocado, cuya punta le cae sobre el hombro derecho; abajo de la mujer, un hombre en ocre, también decorado a rayas y que lleva un penacho en forma de montera. La erosión ha causado serios deterioros en la parte inferior del muro de la cueva, perdiéndose así otras pinturas. Las piedras, en primer término, son el vestigio de un intento —parado a tiempo— de dar con supuestos tesoros. La boca de la cueva se abre frente a una cuesta, muy transitada desde tiempos prehistóricos. Es muy posible que esta cueva sea la misma a la que se refiere el ya citado Padre Rothea (ver página 30 de nuestro texto).

54. *Cueva Obscura, Sierra de San Francisco (3 por 1.75 mts.)*. A la entrada de esta cueva, dos “guardianes” parecen marcarle el alto al visitante. La figura de la izquierda, totalmente en ocre, aparece atravesada

por dos lanzas, o flechas, cuyas puntas se aprecian entre ambas figuras.

55. *Cueva de la Boca de San Julio Norte, Sierra de San Francisco (1.20 por 1.60 mts.)*. Esta composición, verdaderamente única por cuanto que muestra la combinación —insólita— de elementos geométricos y figuras humanas, podría servir de base a la teoría relativa al empleo de andamios por parte de los pintores.

56. *Cueva del Brinco V, Sierra de San Francisco (3 por 7 mts.)*. Vemos aquí las figuras de tres hombres, tres mujeres y dos venados. Las mujeres se identifican por los senos que les surgen de las axilas, en doble perfil, y por los cuerpos en ocre, delineados en blanco y decorados mediante líneas paralelas negras. Los hombres, con la característica división en ocre y negro, dominan la escena. El de la derecha, luce un penacho en forma de palma, con extrañas protuberancias a ambos lados de la cabeza, y tiene a sus pies un venado, en ocre y delineado en blanco, en posición vertical. Otro venado, también en ocre, parece pender de las piernas del hombre que se encuentra a la izquierda; la cabeza de este último animal, se ha perdido debido a lo avanzado de la erosión.

57. *Los Monos de San Juan, Sierra de Guadalupe (8 por 12 mts.)*. Enorme superficie pintada, criminalmente acribillada a balazos: es verdaderamente trágico apreciar lo que el rifle de un vándalo puede destruir para siempre. Nótese, hacia la derecha, el enorme león, en ocre, delineado en blanco, que se encuentra inmediatamente arriba de cinco figuras humanas. Hacia la izquierda, en la parte superior del mural, cuatro hombres que ostentan extraños tocados.

58. *Cueva del Arroyo del Muerto, Sierra de San Juan*. Un confuso grupo de figuras, en ocre y negro, es contemplado por Víc-

tor Aguilar Zúñiga. El cuerpo de una caguama, delineado parcialmente en negro, parece tratar de escurrirse entre las dos figuras humanas situadas al extremo superior derecho del grupo. Otras figuras se aprecian en la roca, arriba de la cabeza de Víctor, como ese pájaro, en ocre y negro, una de cuyas alas se distingue más claramente.

59. *Cueva de las Flechas, Sierra de San Francisco*. Las figuras de este conjunto son de un tamaño que es fácil de establecer si se las compara con la de Ramón Arce, uno de los mejores guías de los varios que han colaborado con nosotros. Llamen la atención, particularmente, el venado en ocre, delineado en blanco, y el hombre, en negro y ocre, sobrepuesto en la parte media del cuerpo de dicho animal. Obsérvese que, a ambos lados de la cabeza del hombre, aparecen dos pequeñas figuras invertidas —como en el caso de la figura humana que está inmediatamente a la derecha y que hemos comentado en la nota correspondiente a la lámina No. 51. Tales figuras invertidas podrían entrañar un simbolismo, cuyo significado constituiría otro misterio más.

60. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (2.50 por 1.50 mts.)*. Las ahumadas paredes, de la parte más profunda de esta cueva, ostentan algunos petroglifos: en la parte inferior de la lámina, un venado cuyo alargado cuerpo está sobrepuesto en los de varias figuras humanas; inmediatamente arriba, un pescado —en la poco frecuente posición horizontal— se encuentra a los pies de un hombre pintado en rojo y delineado en blanco.

61. *Cueva del Progreso I, Sierra de San Borja (60 cms. por 1 mto.)*. Diez círculos concéntricos, finamente ejecutados, parecen servir de rodela a una figura humana, cuya cabeza y extremidades sobresalen de la circunferencia exterior. A la izquierda,

otra figura humana —atravesada por una lanza— y en la parte inferior central de la lámina, el diseño a rayas de una caguama, cuyo trazo parece ser contemporáneo al de los círculos; no así las manchas de ocre, más claro, que sugieren otra caguama, de mayores dimensiones, y lo que podría ser un pescado.

62. *Cueva de la Palma, Sierra de San Francisco (2.50 por 4.50 mts.)*. Tanto la parte superior, cuanto la inferior, de este mural han sido destruidas por la erosión. La porción central aún conserva seis figuras que, de izquierda a derecha, parecen corresponder a un hombre, en ocre; a otro, en negro; y a otro más, en división transversal y en ocre y negro. Luego, una figura femenina que ofrece la peculiaridad de haber sido decorada, en ocre y negro, en sentido longitudinal —decoración generalmente reservada a las figuras masculinas. La sigue otra figura que, por sus proporciones, podría ser la de un niño. Finalmente, un hombre, en ocre y negro, en división transversal. Estas tres últimas figuras se antojan como integrando un grupo familiar.

63. *Cueva de San Borjitas, Sierra de Guadalupe (2.30 por 1 mto.)*. El cuerpo fantasmagórico de un hombre, en blanco, delineado parcialmente en negro y atravesado por una lanza en ocre. El tratamiento de la cabeza, los brazos y la parte superior del tórax es poco común. Nótese, por ejemplo, las protuberancias —a manera de orejas— que constituyen, hasta la fecha, un caso único. A la izquierda, una figura humana decorada, longitudinalmente, en ocre y negro. A la derecha, un extraño cuadrículado. El hollín y la erosión hacen particularmente confuso el conjunto.

64. *Cueva de Loma Alta, Sierra de Guadalupe (60 por 40 cms.)*. Esta enigmática cuadrícula en ocre, negro y blanco, pudiera ser una interpretación, muy estilizada,

del cuerpo humano: el rectángulo, en la parte superior, parece corresponder a la cabeza, y la línea en ocre, que se percibe a la derecha —cerca de lo que sería el hombro— podría indicar el trazo de un brazo.

65. *Cueva de la Trinidad, Sierra de Guadalupe (1.50 por 2 mts.)*. Sobre la roca viva del cantil y a modo de firma rudimentaria, quedaron impresas las manos de los prehistóricos artistas: la pintura blanca presenta idénticas características a la de otras figuras que se encuentran, a escasos metros, sobre la superficie del mismo cantil.

66. *Cueva de Palmarito I, Sierra de San Francisco (1 por 1.50 mts.)*. Dos metates que, hasta hace poco, se encontraban en el interior de esta cueva. Las caras de estos metates están cubiertas de una capa de color similar al de las pinturas de los murales, lo cual bien pudiera indicar que fueron utilizados en la preparación de los pigmentos.

67. *Cueva de Cataviñá, al norte de la Sierra de San Borja (1.40 por 2.20 mts.)*. Las figuras que decoran la parte exterior de este refugio, así como las que se aprecian en su cavidad interna, son representativas del estilo simbólico-geométrico que es típico de la zona colindante, al norte, con la de los grandes murales. De todas estas figuras, la única identificable es la de la representación solar, en negro, hacia la parte superior izquierda de la lámina.

68. *Montevideo, Sierra de San Borja (90 por 60 cms.)*; 70. *Montevideo, Sierra de San Borja (90 por 60 cms.)* y 72. *Montevideo, Sierra de San Borja (45 por 30 cms.)*. Tres muestras del estilo simbólico-geométrico, ya mencionado en la nota de la lámina No. 67, encontradas en la región de la Bahía de los Angeles. Parecen guar-

dar cierta relación con algunos de los diseños propios del arte rupestre del suroeste de los Estados Unidos y su presencia, en la zona de los grandes murales, puede dar origen a las más diversas conjeturas. En la lámina 72, se aprecia lo que pudiera ser uno de los tallos de la planta llamada "jojoba".

69. *Cueva de la Candelaria I, Sierra de San Francisco (1 por 1.40 mts.)*. Enclavadas en el epicentro de la zona de los grandes murales, se encuentran estas enigmáticas cuadrículas, en ocre y negro, que no parecen guardar relación alguna con las figuras de hombres y animales que se aprecian en la misma cueva.

71. *Cueva de la Supernova, Sierra de San Francisco (20 por 30 cms.)*. Pese a lo reducido de sus dimensiones, estas dos figuras bien pudieran encerrar la clave para determinar la antigüedad de gran parte de los murales (ver página 26 de nuestro texto).

73. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (1 metro por 75 cms.)*. Seis de las principales figuras que integran el "grupo ceremonial".

74. *Reconstrucción del mural de la Cueva de la Serpiente.*

75. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (1.80 por 2.80 mts.)*. El grupo de figuras, que se encuentra inmediatamente abajo de la cabeza de la serpiente, parece constituir —por sus dimensiones, tocados y ubicación— la representación de una ceremonia ritual, a cargo de los hechiceros o "guamas". Nótese los diversos tipos de decoración: ocre y negro, toda en ocre, o toda en negro, delineada en ocre. En la parte superior, a la izquierda de la cabeza de la serpiente, se aprecia la porción inferior de un animal, en ocre, que bien pudiera ser un lobo marino o una foca.

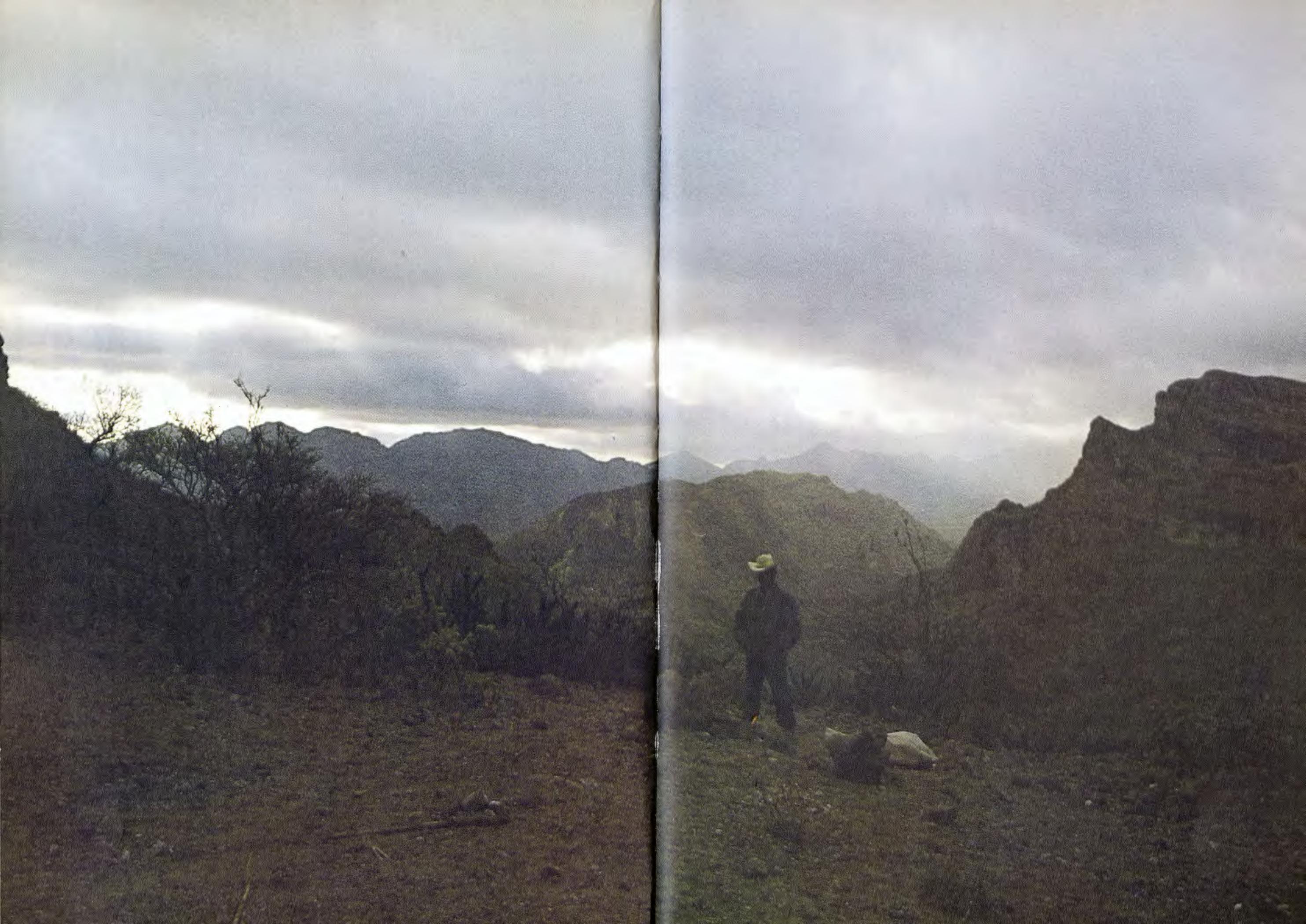
76. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (50 por 80 cms.)*. Esta cabeza de venado, con orejas y cornamenta, rematando el cuerpo de una serpiente, constituye la más sorprendente de las pinturas, hasta ahora descubiertas en la península. La conjugación de dos elementos representativos de la fauna regional, para crear con ello un animal fantástico, significa un rechazo de los cánones que regían el arte rupestre de la región de los grandes murales. Por razones desconocidas, muchos de los convencionalismos se modificaron para permitir, así, la realización de una pintura insólita.

77. *Cueva de la Serpiente, Sierra de San Francisco (3 por 6 mts.)*. El sinuoso cuerpo de la serpiente, en ocre, delineado y segmentado en negro. Hacia el centro, una liebre, en ocre, destaca por entre las figuras humanas que adornan los costados del ofidio.

A la vuelta de la página 135: *Amanecer en el Portezuelo de la Cuesta de Palmarito, Sierra de San Francisco*. Las nubes

presagian la tormenta que se abatiría horas después. Ramón Arce observa la tenue flama que sería el inicio de la fogata para calentar el café.

A la vuelta de la página 153: *Cueva Pintada, Sierra de San Francisco (7 por 10 mts.)*. Parte del mural, cuya longitud de 160 metros lo hace el más grandioso y espectacular de todos los conocidos, hasta ahora, en el mundo. En esta sección, apreciamos —de izquierda a derecha— tres venados, sobrepuestos en dos figuras humanas, en ocre, una de las cuales es mujer; un hombre, en ocre y negro, delineado en blanco y tocado con un alargado penacho, está sobrepuesto en un venado negro, delineado en blanco y atravesado por una lanza; un bello venado, en ocre, asoma la cabeza sobre el brazo izquierdo de una mujer, en negro, y sus patas delanteras están sobrepuestas en una figura masculina, en ocre y negro, que, a su vez, está sobrepuesta sobre la parte media del cuerpo de un venado en negro. Finalmente, un hombre en ocre, delineado en blanco.



MAPAS

CRITERIO SEGUIDO PARA DETERMINAR SITIOS MAYORES Y MENORES.

Tanto en los Mapas, cuanto en la Relación que les sigue, se atribuyen dos categorías a los sitios en los que se han encontrado pinturas. Para la atribución respectiva, hemos seguido un criterio que puede resumirse en los factores indicados en cada una de las columnas siguientes:

Sitios mayores

- Posible centro ceremonial.
- Uso frecuente y periódico.
- Figuras superpuestas.
- Figuras humanas de gran tamaño, penachos y tocados.
- Indicios de prolongada ocupación: cenizas, detritos, cascajo, abundancia de metates profundos.
- Pátina en las rocas inmediatas a las pinturas.
- Cercanía de veneros estables.

Sitios menores

- Refugio ocasional.
- Uso eventual.
- Figuras libres de superposición.
- Figuras humanas de reducidas dimensiones.
- Metates escasos y poco profundos, cascajo, cenizas y detritos escasos o inexistentes.
- Lejanía de veneros estables.



SIERRA DE SAN BORJA

CURVAS DE NIVEL

 200 a 400 metros

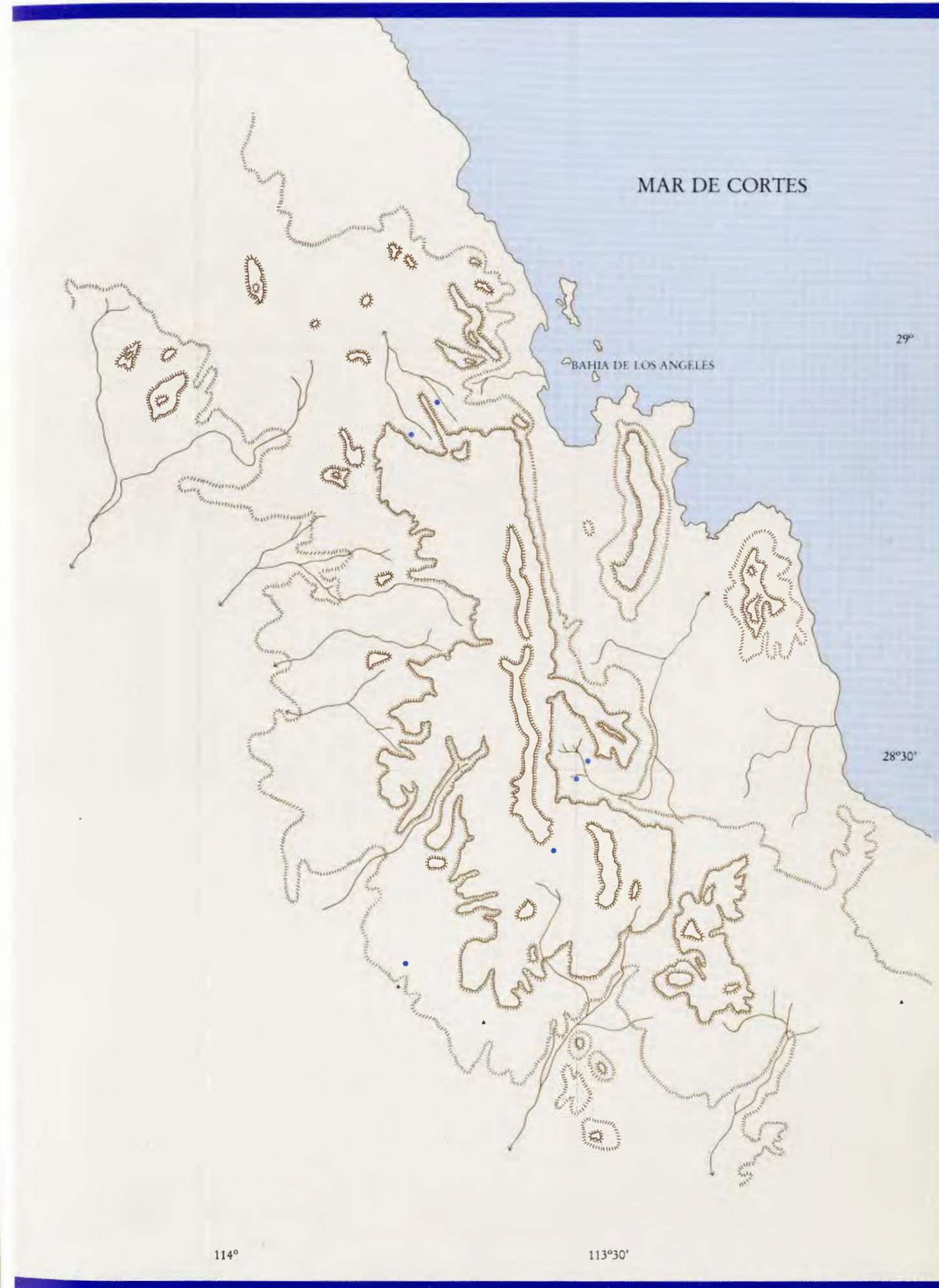
 600 a 800 metros

 1,000 a 1,400 metros

Escala: 1:375,000

 Sitio menor

 Sitio mayor



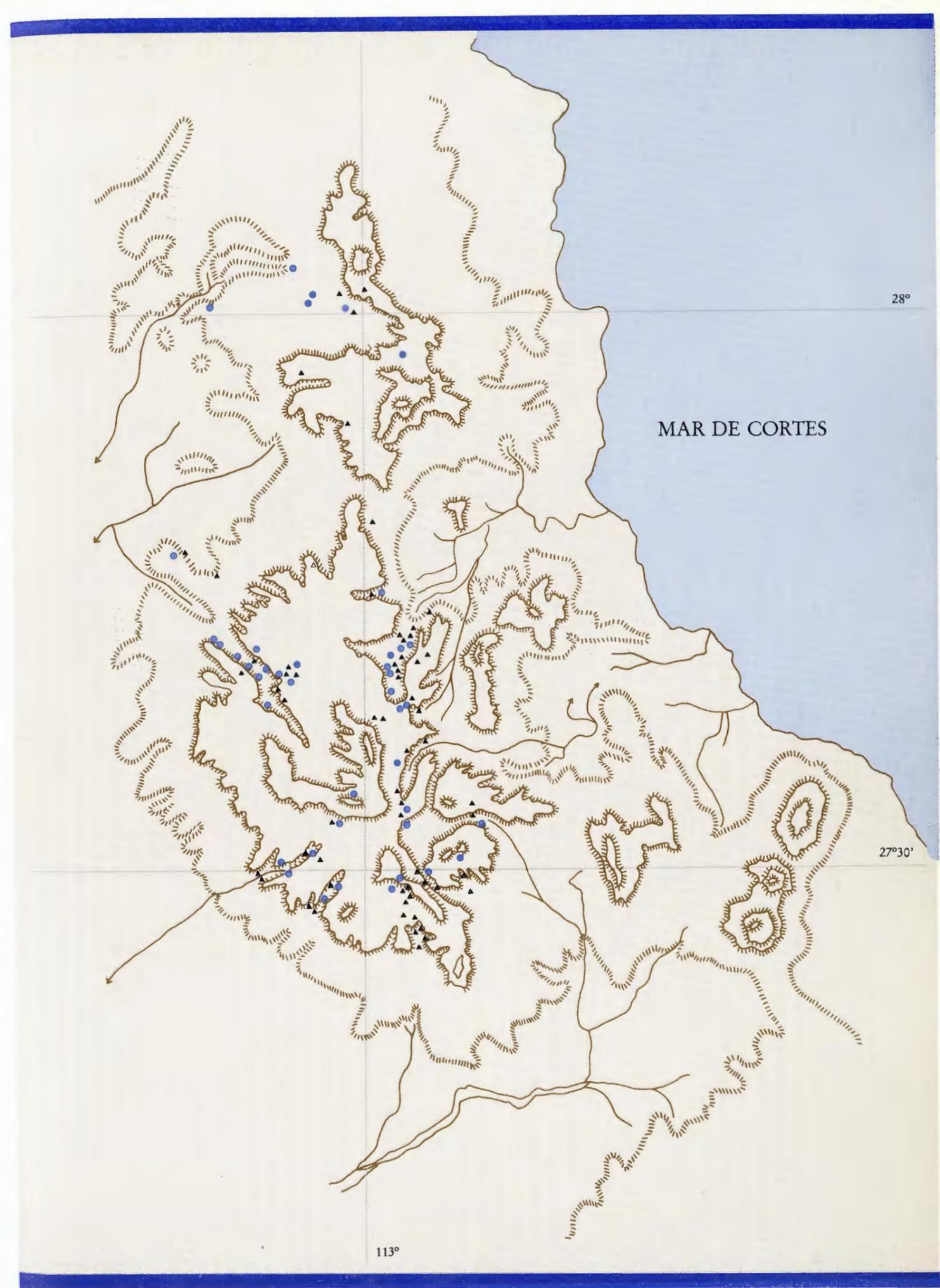
SIERRAS DE SAN FRANCISCO Y DE SAN JUAN

CURVAS DE NIVEL

-  200 a 400 metros
-  600 a 800 metros
-  1,000 a 1,400 metros

Escala 1:280,000

-  Sitio menor
-  Sitio mayor



SIERRA DE GUADALUPE

CURVAS DE NIVEL

-  200 a 400 metros
-  600 a 800 metros
-  1,000 a 1,400 metros

Escala 1:380,000

-  Sitio menor
-  Sitio mayor



RELACION DE SITIOS PINTADOS

Los habitantes de las sierras dieron a los sitios el nombre por el cual, en la mayoría de los casos, son conocidos hasta la fecha. Frecuentemente, el sitio pintado lleva el nombre del paraje más cercano. En otros casos, cuando se trata de un conjunto de sitios, los números romanos indican la relación de cada sitio con alguna cañada, arroyo, rancho, etc. en las inmediaciones.

Cuando carecían de nombre los sitios descubiertos en el transcurso de las expediciones, se les dio el que mejor expresaba alguna característica notable, ya de la pintura, ya de los alrededores.

El asterisco después del nombre, indica un sitio mayor.

SIERRA DE SAN FRANCISCO

ARROYO DEL PARRAL

Tinaja del Parral I, II*, III, IV
El Torotal I*, II
Pie de la Cuesta I*, II, III
La Vaquilla
Cueva de la Supernova*
El Paraje – Pie de la Cuesta Chilpitín
Cueva de la Serpiente*
Cañada del Corralito I, II, III
Cuevona del Parral*

ARROYO DEL INFIERNO

El Ademado*
Cuesta Chilpitín – Infierno I, II, III, IV
Cañada de la Llavcita
Cañada de la Toma

ARROYO SANTA MARTA

Boca de la Cañada de los Platos
Cuesta de San Antonio I, II
Cuesta de San Nicolás

ARROYO PALMARITO	Cuesta Palmarito I*, II, III Los Picachitos La Testera* Dos Borregos Banco de la Tinaja de la Testera
ARROYO DE LOS CERRITOS	Cueva de los Cerritos I*, II Frente a la Cuesta de la Hilacha
ARROYO DE SAN GREGORITO	Agua de las Palomas Boca de San Gregorito San Gregorito I, II, III, IV, V, VI, VII Enjambre de Hipólito* La Angostura Candelaria I*, II, III, IV Dos Venadas
ARROYO SAN GREGORIO	Cañada de San Casimiro I*, II La Palma* San Gregorio (abajo del rancho) I, II, III, IV, V San Gregorio (arriba del rancho) I*, II*, III*, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X San Julio I*, II, III
ARROYO DE LOS MONOS	Los Monos
ARROYO DE SAN PABLO	Cuesta Blanca I, II, III*, IV, V Cuesta San Pablo I*, II*, III, IV Boca de San Julio I*, II*, III, IV Cuesta Cacariso San Nicolás I, II Cueva Pintada* Cueva de las Flechas* Cañada de la Soledad (Pájaro Negro)* El Brinco I, II, III, IV*, V (Banco del Carrizo)*, VI Cuesta del Pilón de Guadalupe I, II Santa Teresa I*, II, III, IV Cueva del Ratón*

ARROYO DE LA ASCENCION	La Matancita Pilón de la Puerta* Cueva Obscura Los Monos I, II Las Calabazas La Cuevona Frente a la Cuevona (abajo)
------------------------	---

ARROYO DEL BATEQUI	La Vuelta I, II Mezquite Verde El Batequi* La Natividad* Rancho Sauzalito
--------------------	---

SIERRA DE GUADALUPE

ARROYO DE LOS SAUCES	Rancho los Sauces
ARROYO DE LA TINAJA DEL MUERTO	Tinaja del Muerto I, II, III
ARROYO DE SANTA ISABEL	El Carrizo* Boca de San Zacarías* Santa Isabel I, II Agua Fría*
ARROYO DEL DATIL	Pie de la Cuesta del Pilón de San Matías La Puerta*
ARROYO DE SAN JUAN	Los Monos de San Juan I*, II El Barco
ARROYO DE SANTO DOMINGO	Rosarito I, II, III
ARROYO DE LOS CABALLOS	Tinaja de la Venada Boca de la Cañada de las Piedras I*, II, III
ARROYO DE LAS CHIVAS	Los Venados*

ARROYO DE GUAJADEMI	Los Monos Loma Alta* El Rincón Grande Agua Puerca Cuesta de Jauja Tinaja de San Pedro Avíncola El Zapote Cueva Colorada
ARROYO DE LOS HORCONCITOS	Los Horconcitos
ARROYO DE LA TRINIDAD	La Trinidad* San Patricio Los Zalates Tata Dios
ARROYO DE SAN BORJITAS	San Borjitas I*, II El Salto
ARROYO DE SAN JOSE DE MAGDALENA	Las Bebelamas Santa Cruz San Javier I, II San Sebastián I*, II Los Gatos I, II*, III
ARROYO DE SANTA AGUEDA	La Candelaria
ARROYO DE SAN LUIS	Santa Cruz San Antonio San Borjitas Norte*
<i>SIERRA DE SAN BORJA</i>	
ARROYO DEL PROGRESO	Rancho El Progreso I, II
ARROYO DE SAN PEDRO	San Pedro Rincón de las Cuevitas*

ARROYO GRANDE	Las Tinajitas del Arroyo Grande Cardonal
ARROYO DE MONTEVIDEO	Montevideo
ARROYO DE SAN REGIS	Rancho San Regis
ARROYO DEL PARAISO	El Paraíso I, II
ARROYO DE CAMPOMONTE	Campomonte I*, II*, III
ARROYO DEL CARRIZO	El Carrizo
ARROYO DE SAN MATIAS	San Matías*
<i>SIERRA DE SAN JUAN</i>	
ARROYO DE SAN CASIMIRO	San Juan de las Parras
ARROYO DE SAN JUAN DE LAS PALMAS	San Juan de las Palmas
ARROYO DE SANTA GERTRUDIS	Cuesta del Obispo I*, II Loma Cuvada El Carricito Las Cerezas Agua del Ganado Santa Gertrudis Norte
ARROYO DEL MUERTO	El Muerto*
ARROYO DEL DATIL	Cuesta del Dátil



BIBLIOGRAFIA

BARCO, Miguel del

1973 *Historia Natural y Crónica de la Antigua California, Adiciones y Correcciones a la Noticia de Miguel Venegas*. Editada por Miguel León-Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

CROSBY, Harry

1975 *The Cave Paintings of Baja California. The Great Murals of an Unknown People*. Copley Press. Editado por Richard F. Pourade, Salt Lake City, Utah.

DAHLGREN, Barbro y Javier Romero

1951 "La Prehistoria Bajacaliforniana. Redescubrimiento de Pintura Rupestre" en *Cuadernos Americanos*, Vol. 58, pp. 153-178, México.

DIGUET, León

1895 "Note sur la Pictographie de la Basse Californie", en *L'Anthropologie*, Vol. 6, pp. 160-175. París.

1899 "Rapport sur une Mission Scientifique dans la Basse Californie", en *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques*, Vol. 9, pp. 1-53. París.

1912 *Baja California: Reseña Geográfica y Estadística*. México.

GARDNER, Erle Stanley

1962 "A legendary Treasure Left by a Long Lost Tribe", en *Life Magazine*, Vol. 53, No. 3, pp. 57-64. Chicago.

1962 *The Hidden Heart of Baja*. Editado por William Morrow & Co. New York.

GRANT, Campbell

1967 *Rock Art of the American Indian*. Promontory Press. New York.

1974 *Rock Art of Baja California*, (contiene: "Notes on the Pictographs of Baja California" por León Diguét [1895] traducción de Roxanne Lapidus.) Dawson's Book Shop, Los Angeles.

MARSHACK, Alexander

1972 *The Roots of Civilization*. McGraw-Hill Book Co., New York.

MEIGHAN, Clement W.

1966 "Prehistoric Paintings in Baja California", en *American Antiquity*, Vol. 31, No. 3, Part J.

1969 *Indian Art and History, The Testimony of Prehispanic Rock Paintings in Baja California*. Dawson's Book Shop. Los Angeles.

ORTIZ DE ZARATE, Gonzalo

1976 *Petroglifos de Sinaloa*. Fomento Cultural Banamex, A. C. México.

POIGNANT, Roslyn

1967 *Oceanic Mythology*. Paul Hamlyn Ltd. London.

POMPA Y PADILLA, José Antonio

1977 "Características Dentarias de los Indígenas Pericues", presentado en el *Baja California Symposium XV*. San Diego, California.

ROMANO PACHECO, Arturo

1977 "Some Cranial Traits of the Pericues", Presentado en el *Baja California Symposium XV*. San Diego, California.

SCHAAFSMA, Polly

1975 *Rock Art in New Mexico*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico.

TEN KATE, Herman Frederik Carl

1883 "Quelques Observations Ethnographiques recueillies dans la Presqu'île Californienne et en Sonora", en *Revue d'Ethnographie*, Vol. 11, pp. 321-326. París.

1884 "Materiaux pour servir a l'Anthropologie de la Presqu'île Californienne", en *Bulletin de la Societé d'Anthropologie de Paris*. 3a. serie, VII, pp. 551-569. París.

1887 "Materiales para servir a la Antropología de la Península Californiana", en *Anales del Museo Nacional de México*, Vol. IV, pp. 5-16. México.

Esta primera edición de
La pintura rupestre de Baja California
se terminó de imprimir el 31 de agosto de 1979,
en los talleres de Offset Setenta, S. A.
Constó de 6,000 ejemplares
y estuvo al cuidado de Ludwig Iven,
la encuadernó Suari, S. A.



