

Estructuras iconográficas e identificación de especies (secuencias iniciales y finales del arte postpaleolítico “esquemático”)

Martí Mas Cornella*

Resumen

Considerando como marco de referencia la terminología comúnmente aceptada, aunque cuestionándola, se apuntan nuevas interpretaciones a partir de diferentes técnicas de investigación.

Nos situamos en dos momentos claves que definen el inicio y final del arte postpaleolítico.

Abstract

Considered a term of reference, the terminology usually accepted is, although one can question it, pointing to new interpretations starting from different techniques of investigation.

We find ourselves in two fundamental moments which define the beginning and the end of postpaleolithic art.

INTRODUCCIÓN

El análisis de las formas, desglosándolas en estructuras iconográficas, aplicado a las representaciones pintadas en la Cueva del Tajo de las Figuras y otros abrigos con manifestaciones rupestres de Sierra Momia, en el Campo de Gibraltar –cavidades desarrolladas en la arenisca silíceo que caracteriza las sierras que bordean la antigua laguna de La Janda, en el parque natural de Los Alcornocales–, nos ha permitido cuestionar criterios establecidos al abordar el estilo. Este planteamiento nos ha llevado también a definir especies animales de manera menos subjetiva. La relación entre el arte levantino y el arte del Tajo de las Figuras, que fue una constante en la historiografía, probablemente obedezca a

una similitud de temas que reflejan la ideología y simbología de unas sociedades cazadoras recolectoras que podríamos situar a partir del holoceno inicial. No tienen que derivar necesariamente el uno del otro. En este momento creemos que deberíamos observar las manifestaciones rupestres postpaleolíticas de la península Ibérica, tema que nos ocupa ahora, como un puzzle con secuencias en las que puede haber interacciones diacrónicas y sincrónicas, pero no rígidas evoluciones estilísticas.

En otros trabajos nos hemos ocupado de diferentes aspectos técnicos al abordar estos documentos. En este artículo pretendemos esbozar algunos apuntes relacionados con el estilo y la temática¹. Nuestro objeto de estudio serán, como ya hemos avanzado, las manifestaciones

* Departamento de Prehistoria e Historia Antigua. UNED. Edificio de Humanidades. Pº Senda del Rey, 7. 28040 - Madrid. Email: <mmas@geo.uned.es>

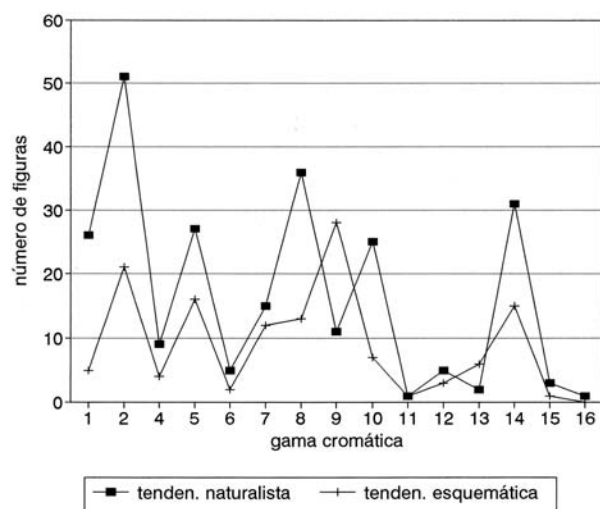


Gráfico 1.- Gama cromática y figuras de tendencia naturalista o esquemática de la Cueva del Tajo de las Figuras. 1.- amarillo rojizo (M. 5YR 7/8), 2.- amarillo rojizo (M. 5YR 6/8), 4.- rojo claro (M. 2. 5YR 6/8), 5.- rojo claro (M. 10R 6/8), 6.- rojo claro (M. 10R 6/6), 7.- rojo (M. 2. 5YR 5/8), 8.- rojo (M. 2. 5YR 4/8), 9.- rojo (M. 10R 5/8), 10.- rojo (M. 10R 4/8), 11.- rojo (M. 2. 5YR 5/6), 12.- rojo (M. 10R 5/6), 13.- rojo castaño (M. 2. 5YR 4/6), 14.- rojo castaño (M. 10R 4/6), 15.- rojo castaño carmín oscuro (M. 10R 3/6) y 16.- rojo castaño carmín oscuro (M. 10R 3/4). Se han eliminado las tonalidades que no presentan ningún motivo de este tipo.

artísticas localizadas en los abrigos rocosos de Sierra Momia².

Actualmente parece que va definiéndose una unidad conceptual entre el neolítico y el calcolítico, como demuestra el arte mueble y los fragmentos cerámicos decorados que van apareciendo en Andalucía central, los cuales pueden relacionarse espacialmente –y tipológicamente– con las representaciones parietales esquemáticas de las cavidades subterráneas de las sierras Subbéticas. Probablemente sería en este momento cuando en el Campo de Gibraltar se introducirían temas extraños hasta entonces, posiblemente al mismo tiempo que se adoptan nuevas tecnologías –e ideologías y simbologías (religión?)– (economías productoras).

El Abrigo de la Laja Alta, con una temática especialmente interesante –embarcaciones–, presenta una última fase pictórica que puede fecharse a finales de la edad del bronce.

Aportamos también aquí una nueva interpretación de los motivos pintados en esta cavidad.

LA CUEVA DEL TAJO DE LAS FIGURAS (SIERRA MOMIA, BENALUP-CASAS VIEJAS)

La compleja gama cromática de este lugar (Fig. 1) podría llevar a suponer diferentes fases culturales³. Sorprende, sin embargo, observar que en todos los momentos encontramos representadas figuras tanto de tendencia naturalista como esquemática (exceptuando las pinturas blancas, que por otra parte están infrapuestas a toda la serie roja). Tonalidades tan alejadas como la 2 o 14 –tomando siempre el matiz más saturado de cada representación–, por ejemplo, significativas por el importante número de figuras que implican, ofrecen porcentajes muy similares de motivos de tendencia naturalista y esquemática (alrededor del 60 y 30 por ciento respectivamente) (Gráfico 1), si bien es cierto que en las últimas fases predominan los cuadrúpedos de tendencia esquemática y desaparecen las figuras humanas de tendencia naturalista, pero este hecho queda ampliamente contrastado por la continuada representación de aves de tendencia naturalista. Prescindiendo de cuantificaciones y analizando, casi aleatoriamente, algunas figuras o composiciones vemos que dos cuadrúpedos (01. 034 y 01. 035)⁴, afrontados y yuxtapuestos, de una misma fase pictórica (rojo claro – amarillo rojizo, M.)⁵ 10R 6/8 – 5YR 6/8, 5 – 2), que incluso podrían constituir una escena, son claramente naturalista uno y esquemático el otro (Fig. 2). El ave 01. 055 (amarillo rojizo, M. 5YR 6/8, 2) es idéntica a la avutarda 01. 623 (rojo castaño, M. 10R 4/6, 14) (tendencia naturalista), hasta el punto de que la identificación de la primera depende de la segunda (que permite considerarla con relación a la escena representada) (Lám. II, 2). A su vez esta última comparte la misma tonalidad que los cuadrúpedos 01. 540 y 01. 542 (tendencia esquemática). Los ejemplos son innumerables. Lo mismo sucede si analizamos las diferentes partes de un mismo zoomorfo, el ciervo, cuando se representa provisto de cornamenta. Los ejemplos 01. 249 y 01. 883 exhiben cornamentas muy naturalistas, equiparables con el resto del cuerpo. En los casos 01. 501, 01. 503 y 01. 682 la cornamenta pectiniforme concuerda con un tronco y extremidades del mismo tipo, pero en los 01. 011, 01. 049, 01. 075, 01. 077 y 01. 267 hay una aparente contradic-

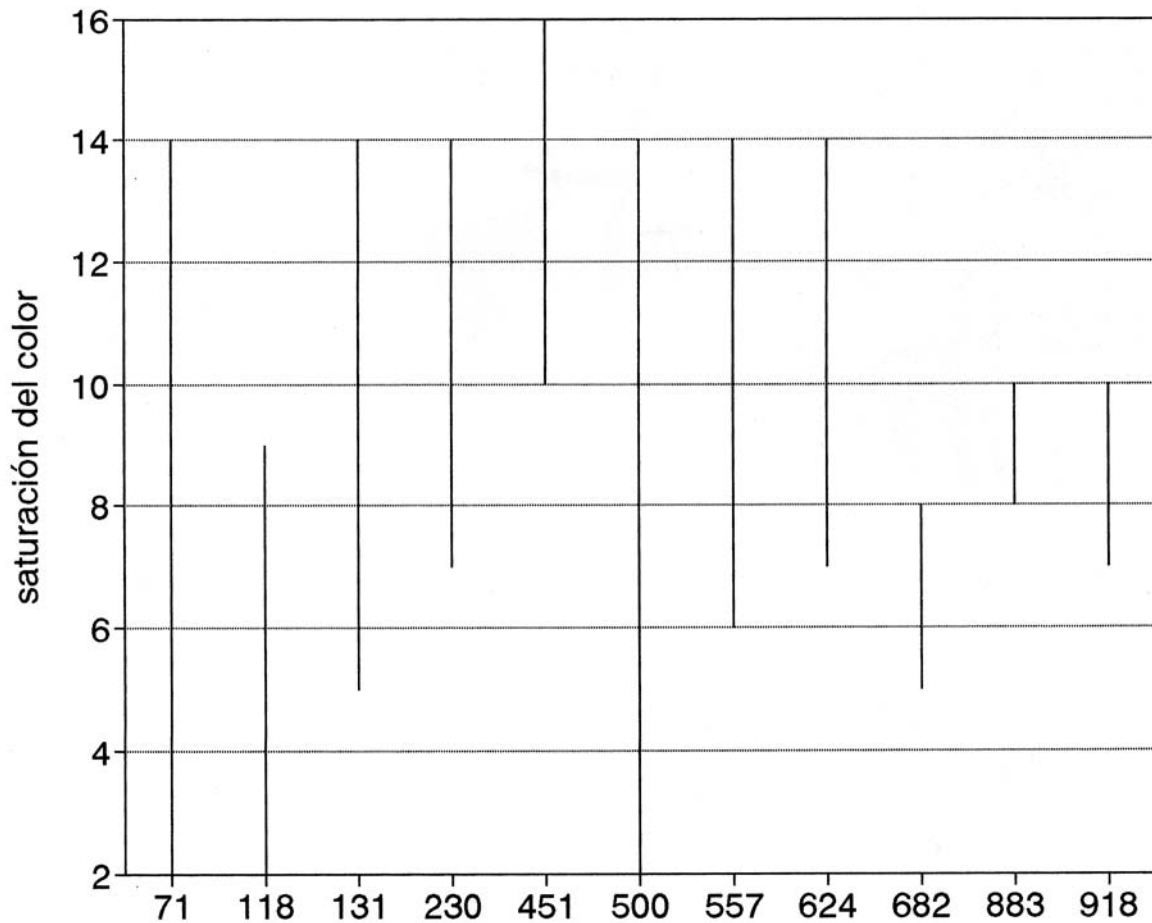


Gráfico 2.- Motivos pintados de la Cueva del Tajo de las Figuras. La intensidad mínima indica el color original y la máxima al de la parte repintada.

ción entre el esquematismo de las cuernas y el naturalismo del resto de la figura, sin que pueda resolverse acudiendo a una explicación evolutiva relacionada con la estratigrafía cromática (Figs. 3, 4, 5).

Algunas figuras, por otra parte, se repintan con posterioridad a su ejecución inicial. En algunas escenas una o varias presentan una tonalidad muy intensa en comparación a las restantes, fenómeno que únicamente puede explicarse como un repinte total del motivo, siendo inverosímil pensar en una degradación diferencial del pigmento o soporte rocoso en un espacio tan reducido. Esto ocurre de manera evidente, por ejemplo, en la figura 01. 393 (rojo, M. 10R 4/8), relacionada con las 01. 383 a 01. 392 (rojo, rojo claro y amarillo rojizo, M. 10R 5/8, 6/8 y 5YR 6/8) (Lám. I, 1). Las manifestaciones de las últimas fases pictóricas serían tanto aquellas que fueron pintadas posteriormente como las sucesivamente repintadas. No se observa en ningún caso parte de la silueta anterior, lo que ante la evidencia

de auténticos repintes totales sólo puede ser debido a una minuciosidad técnica admirable. La conclusión obvia es que a pesar de que la composición global de la Cueva del Tajo de las Figuras se pintó durante un espacio de tiempo prolongado, como nos demuestra el análisis técnico, el estilo parece reflejar un mismo momento cultural (Gráfico 2).

Aunque generalmente no se aprecian detalles muy cuidados, como ocurre en el arte levantino (Beltrán, 1968) –arcos, tocados, corvejones, pezuñas...–, en que los conceptos anatómicos de los antropomorfos y zoomorfos se reflejan de manera realista, y aparentemente parece que estemos ante un arte basado técnicamente en el trazo simple –patas o piernas, brazos, cuello, orejas, cola, cornamenta...–, se resuelven habitualmente con un simple trazo–, se documentan también intentos de esbozar otras partes como la verga, las ubres, una posible barba, la lengua, las alas, los dedos del pie, el pico, el falo..., no exentas en determinadas ocasiones de cierto realismo. Esto es lo que ocurre



Figura 1.- Cueva del Tajo de las Figuras.

en varios cuadrúpedos, en los que las orejas se dibujan de forma redondeada o apuntada (01. 066, 01. 088, 01. 199, 01. 224, 01. 227, 01. 237, 01. 239, 01. 240, 01. 241, 01. 249, 01. 437, 01. 776, 01. 791...), o se perfila el morro (01. 088, 01. 146, 01. 229, 01. 432, 01. 489, 01. 517...), generalmente también apuntado, formas que no son resultado sencillamente de la aplicación de la pintura a partir de un simple trazo, aunque no siempre es posible precisar este extremo, ya que algunos trazos pueden finalizar de forma redondeada o apuntada sin que esto implique ninguna intencionalidad. Por otra parte, aunque las cabezas se resuelvan a partir de trazos simples o esquemas geométricos hay algunas que adoptan cierto realismo (01. 461 y 01. 471), abriendo la boca (01. 011, 03. 008 y 05. 001)⁶, marcando la testuz (01. 451) o dibujando la cabeza y las orejas de forma muy característica (01. 860). En 16 cuadrúpedos, entre ellos 10 cérvidos, y 7 aves, siempre de tendencia naturalista, se finalizan

las patas con una forma muy especial que hemos denominado “pies”, que nada tienen que ver con las pezuñas y mucho menos con los de las aves, aunque en alguna representación podría establecerse una cierta analogía con los pies palmeados. Es un convencionalismo específico de este tipo de arte (Figs. 3; 5).

NATURALISMO, ESTILIZACIÓN, ESQUEMATISMO Y ABSTRACCIÓN

H. Breuil (1933a; 1933b; 1933c; 1935) estableció para clasificar estilísticamente las manifestaciones rupestres esquemáticas cuatro categorías, naturalismo, seminaturalismo, semiesquematismo y esquematismo. Como sinónimo de *esquemático* se utilizaba también el adjetivo *convencional*. De hecho estos dos términos llegan, en la traducción del libro *Rock paintings of Southern Andalusia* (Breuil, Burkitt, 1929) a sustituir a otro, *estilizado*,

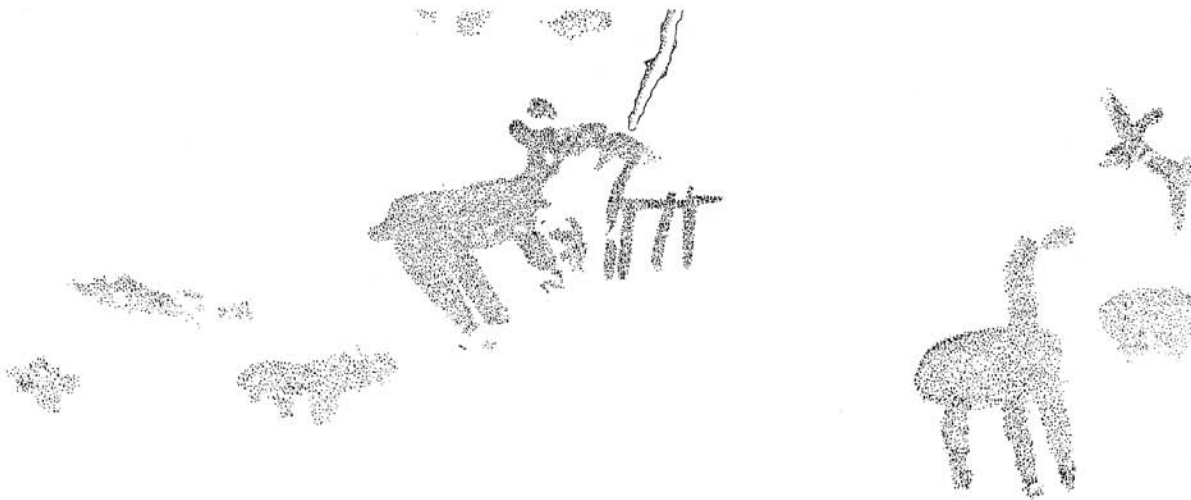


Figura 2.- 01. 034 y 01. 035.

identificándolo así también como sinónimo. P. Acosta (1968) siguió esta clasificación en su conocida síntesis elaborada durante los años sesenta.

Esta terminología, válida en un primer momento en que el arte esquemático se definía como tal, pronto empezó, a medida que se profundizaba en los estudios regionales, a presentar problemas, especialmente en lo que se refiere a la frontera entre las figuras seminaturalistas y semiesquemáticas, que se veía subjetiva (Jordá, 1978, 103, 125, 129). López, Soria intentaron solucionar la problemática a partir de un sistema cuantitativo (*índice de naturalismo*), que mantenía los cuatro conceptos pero permitía definirlos más categóricamente (López, Soria, 1988, 1995; Soria, López, 1989). Esta escala es útil para el Sudeste de la península Ibérica, en donde los autores han podido determinar convencionalismos formales como los de las figuras seminaturalistas de Sierra Morena oriental (cápridos y cérvidos), y existe un *proceso de esquematización* (Ripoll, 1983) con interesantes implicaciones evolutivas y cronológicas (López, Soria, 1995), pero no creemos que pueda establecerse una cuantificación que permita englobar todo el arte prehistórico⁷, sino que el estilo debe tomarse como un elemento más que junto a las técnicas y procedimientos pictóricos y la temática nos permita aproximarnos a la interpretación de unas manifestaciones artísticas en función de sus peculiaridades propias. Una clasificación tipológica válida para el Sudeste peninsular, con una problemática específica relacionada con el arte levantino, puede suponer un cierto encorsetamiento si la aplicamos a Sierra Morena septentrional, por ejemplo, en donde la

ausencia de figuras naturalistas es evidente y el alto grado de esquematización o abstracción permite elaborar cuadros tipológicos precisos de formas que se repiten (Caballero, 1983).

Parece obvio, sin embargo, que términos como naturalismo, estilización, esquematismo o abstracción nos ayudan a establecer definiciones apropiadas⁸. Algunos autores han puesto en tela de juicio la utilización del concepto abstracción⁹, aunque siguiendo sus razonamientos también podría plantearse una argumentación contraria¹⁰. Dejando aparte estas cuestiones es evidente que estamos acostumbrados a entender por abstracción tanto la concentración o simplificación de la forma natural, que puede llegar a casos extremos en los que el tema original ya no sea reconocible para el ojo no iniciado, como el empleo de formas inexistentes en la naturaleza a las que se dota de significado simbólico (Giedion, 1981, 46), aunque las figuras o escenas naturalistas también pueden tener un significado simbólico que vaya más allá de la simple apariencia. Otros términos, como *esquematismo*, también podrían cuestionarse, y de hecho ha sucedido, no sólo con relación a un proceso artístico sino a la tipificación del estilo que define un período cronológico (Acosta, 1983, 15). Hemos querido evitar caer en precisiones epistemológicas, que aún siendo importantes no solucionan el problema. Cualquier terminología puede ser cuestionada y difícilmente una sistematización general será útil si queremos adaptarla a un marco espacial o cultural más restringido¹¹. Lo mismo ocurre ante la pretensión de generalizar conclusiones obtenidas a partir de lugares concretos a zonas y horizontes cronológicos



Figura 3.- 01. 249.

más amplios¹². En este artículo se ha optado por utilizar la terminología clásica, sistematizada por E. Ripoll Perelló (1983, 27), adaptándola a las características de nuestro objeto de estudio. El estilo es importante, todavía no estamos en la *era postestilística* (Lorblanchet, Bahn, 1993), como muy bien remarcaron los propios autores del término (Van, Lorblanchet, 1994), pero no hay que utilizar el estilo como si fuera una panacea, sino como un elemento más, para interpretar el arte prehistórico, y que está sujeto, al igual que otros aspectos a la subjetividad inherente a la propia percepción (Hodder, 1988, 28-31), subjetividad que no puede eliminarse cuantificándola sino que puede ser minimizada simplemente asumiéndola.

TIPOLOGÍAS

Ya desde el inicio de las investigaciones sobre arte postpaleolítico en la península Ibérica hubo una clara tendencia a definir tipológicamente las representaciones esquemáticas o abstractas (Breuil, Burkitt, 1929; Breuil, 1933a, 1933b, 1933c, 1935). Esta labor fue sintetizada por P. Acosta (1968),

abordando la pintura esquemática, que individualizó cada motivo-tipo y fijó su área de expansión geográfica. Un trabajo global se ha ocupado de los grabados postpaleolíticos (Gómez Barrera, 1992). A la tipología de P. Acosta se ha acudido, a partir de entonces, tanto en los estudios de conjuntos rupestres o áreas geográficas determinadas como en otros de carácter general a partir de nuevas técnicas de procesamiento de la información (Bécares, 1983). En cuanto al arte levantino –naturalista y estilizado (Ripoll, 1964)–, sin embargo, las catalogaciones tipológicas, debido a las innumerables individualidades, especialmente de figuras humanas y animales, han respondido a análisis morfológicos, definiéndose los tipos de una manera menos concreta, y atendiendo a conceptos constitucionales, anatómicos, temáticos y estilísticos, también desde un principio, cuando se comenzaba su estudio (Obermaier, Wernert, 1919), hasta la actualidad, cuando se ha empezado a trabajar en la programación y codificación de complejas bases de datos (Viñas, 1988). Recordemos, por ejemplo, el artículo de M. C. Blasco Bosqued (1981).

Al abordar la investigación de las pinturas rupestres de Sierra Momia, y condicionados por

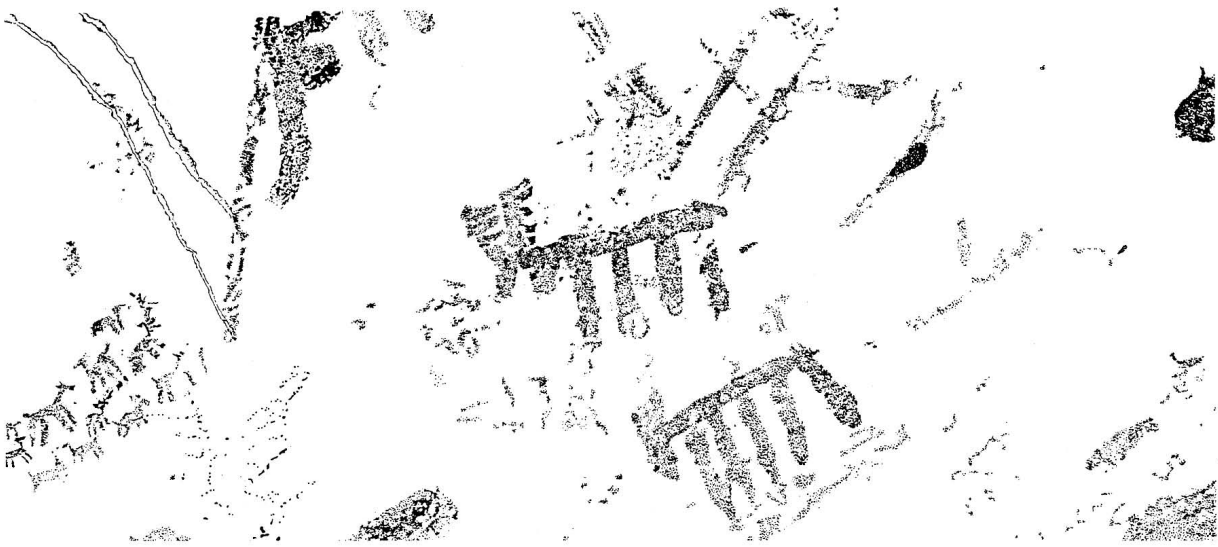


Figura 4.- 01. 682.

sus específicas características, planteamos un sistema mixto. En realidad ya en la obra de P. Acosta (1968) se establecen diferentes tipos para las figuras humanas esquemáticas (de brazos en asa, tipo golondrina, tipo cruciforme, tipo ancoriforme, en "T", en *pi* griega, en "X" y en doble "Y") pero se clasifican las demás siguiendo criterios estilísticos (seminaturalistas y semiesquemáticas). Lo mismo ocurre con las figuras animales, que también se agrupan teniendo en cuenta el estilo (naturalistas, seminaturalistas, semiesquemáticas y esquemáticas) y considerando su especie. Por un lado establecimos unas tipologías, siguiendo a grandes rasgos la terminología comúnmente aceptada (Acosta, 1968), con algunas variantes, intentando definir formas concretas sin presuponer otros posibles significados de carácter simbólico o determinables por analogía formal, al analizar las figuras esquemáticas o abstractas, dejando para una segunda parte las figuras de tendencia naturalista o esquemática, que se abordarán más adelante. Entendemos que pueden englobarse bajo esta denominación todos aquellos tipos que son claramente abstractos, según la definición aceptada anteriormente —aunque la abstracción no sólo puede suponer la concentración o simplificación de una forma determinada sino que también puede ser sugerida por elementos o fenómenos naturales—, o que la historiografía ha venido otorgando un determinado significado, partiendo de procesos formales evolutivos u otras consideraciones, pero que no deja de ser hasta cierto punto subjetivo. Estas formas han sido interpretadas par-

tiendo de contextos amplios o restringidos, según el caso, con relación a toda la pintura esquemática o de una composición concreta, es posible que en otro contexto puedan adquirir significados no homologables. Entre los primeros tipos (abstracciones) encontraríamos, como exponente máximo, las pinturas blancas de la Cueva del Tajo de las Figuras (Lám. I, 2)¹³. Algunos soliformes de la misma cavidad fueron identificados como nidos por J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914, 23), representaciones astrales por H. Breuil y M. C. Burkitt (1929, 15-16), interpretación reafirmada más adelante (Ripoll, 1968, 175-176), construcciones palafíticas por E. Frankowski (1918, 178-189), opinión que recogería el propio H. Breuil (Breuil, Burkitt, 1929, 14-16), y soles representados en forma de aureola de cuernas de ciervo (Sandars, 1968, 141). Es evidente que si realmente responden a estos significados serían manifestaciones con un cierto grado de naturalismo, pero también es probable que no sea así. El círculo, en la Cueva del Tajo de las Figuras, no se presenta aisladamente, sino que las dos únicas veces que se repite siempre encierra una pareja humana. Fue descrito como un abrigo, quizá el propio lugar, por H. Breuil (Breuil, Burkitt, 1929, 20). Los esteliformes (y soliformes) (Breuil, Burkitt, 1929, 6) también, al igual que los ancoriformes (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914, 17-26; Breuil, Burkitt, 1929, 7, 28; Acosta, 1968, 37-40), las figuras en *phi* griega (Breuil, Burkitt, 1929, 5, 37) —o figuras humanas de brazos en asa (Acosta, 1968, 28-32)— y los ramiformes (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914, 26; Breuil, Burkitt, 1929,



Figura 5.- 01. 011.

8, 28; Acosta, 1968, 124-126), han sido asimilados a la figura humana. Los pectiniformes y figuras en *pi* griega supondrían la reducción máxima de la figura animal (Breuil, Burkitt, 1929, 9; Acosta, 1968, 49), aunque el proceso de esquematización podría tener otros orígenes. Para P. Acosta (1968, 40) las figuras en *pi* griega derivarían de la representación de una pareja humana con los brazos enlazados. H. Kühn (1957, 117) explica los pectiniformes como símbolos de la lluvia (Acosta, 1968, 51).

Otro tipo de figuras es especialmente interesante. En la Cueva del Tajo de las Figuras varios motivos que aislados serían un elemento amorfo (01. 622), un trazo recto oblicuo (01. 016), tres manchas (01. 524, 01. 531 y 01. 532), una figura en *pi* griega (01. 234), una figura en forma de "E" (01. 242), una figura indeterminada (01. 452) y cinco manchas (01. 601 a 01. 605), relacionándolas con las características de la composición en que se integran pueden, casi con toda probabilidad, identificarse a un alimento picoteado –tendencia natura-

lista–, una cabeza y/o cuello de una figura humana de tendencia naturalista, tres antropomorfos de tendencia esquemática, una cría de cuadrúpedo de tendencia esquemática, un cervatillo de tendencia esquemática, otra cría de cuadrúpedo de tendencia esquemática y cinco pollos (avutardas) de tendencia esquemática. Las cornamentas aisladas que vemos en la Cueva del Tajo de las Figuras y en la del Arco, pueden ser tanto representaciones reales, que se encuentran en la naturaleza, como metonimias, aludiendo al ciervo significado.

Al iniciar el análisis de los zoomorfos y antropomorfos desglosamos formalmente cada individuo en diferentes conceptos anatómicos, los cuales, codificados, fueron introducidos en una base de datos. Nos dimos cuenta que detrás de una apariencia de tendencia naturalista o esquemática se ocultan unas estructuras iconográficas que se repiten. Teniendo en cuenta, como se ha apuntado al principio, que en la Cueva del Tajo de las Figuras naturalismo y esquematismo coexisten desde las



Figura 6.- Diferentes interpretaciones formales de las figuras 01. 208 y 01. 783 a 01. 785 por parte de J. Cabré y E. Hernández-Pacheco, H. Breuil y M. C. Burkitt, y nuestra. 01. 208.- trazos, esteliforme y cuadrúpedos esquemáticos (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914), figura humana vistiendo una especie de calzón y blandiendo una espada contra un animal (Breuil, Burkitt, 1929), y combinación de elementos (posibles restos de motivos indeterminados). 01. 783 a 01. 785.- posible camello (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914), pareja humana rodeada por una línea circular (*marriage rites?*) (Breuil, Burkitt, 1929), y pareja dentro de un círculo.



Figura 7.- 01. 461.

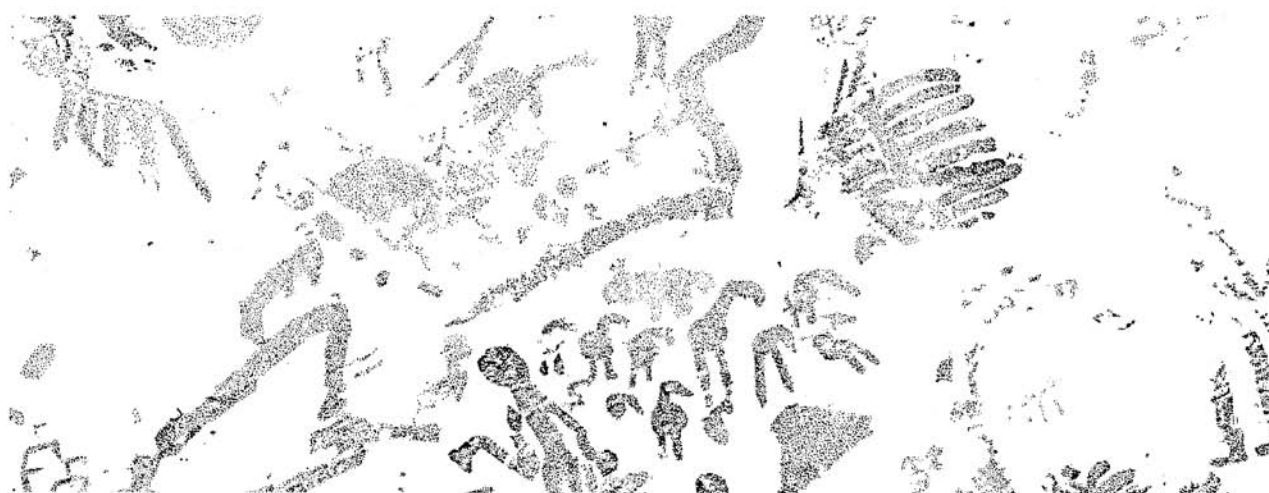


Figura 8.- 01. 471.



Figura 9.- Abrigo de la Laja Alta.

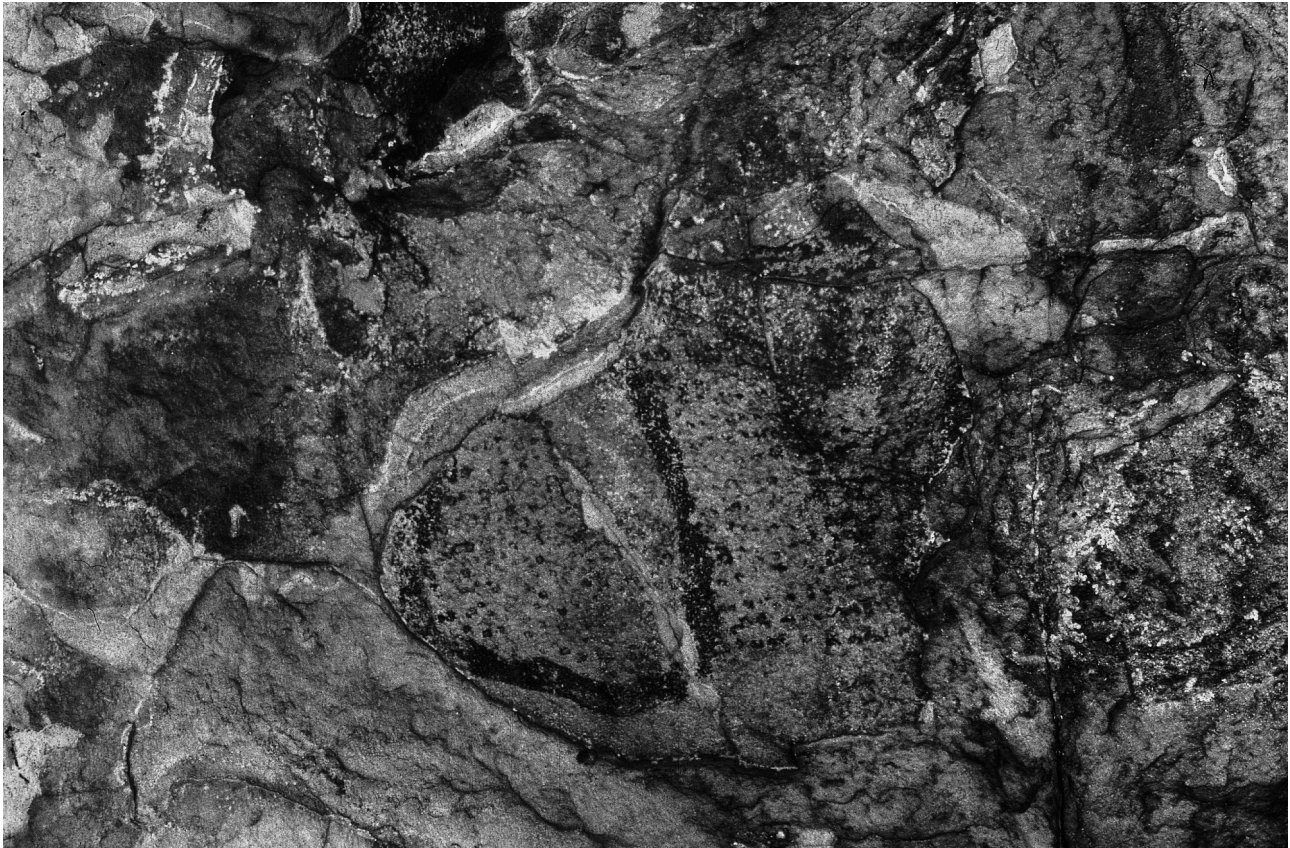


Figura 10.- Reconstrucción biogénica.

primeras a las últimas fases, cabría preguntarse si el proceso de abstracción no puede tener una explicación funcional dentro de la composición, ya que no responde a una secuencia evolutiva. Hemos dividido las representaciones de cuadrúpedos en figuras de tendencia naturalista y esquemática y subdividido, a su vez, observando el tronco y las extremidades, en varias estructuras iconográficas. La frontera entre ambas tendencias es subjetiva y algo arbitraria, naturalmente, pero como ya indicó P. Acosta (1968, 18, 26) ésta no supone una división tajante sino que se debe a la necesidad de manejar innumerables motivos y poder presentar un cuadro lo más claro posible de las características externas de las figuras. Las manifestaciones con un mayor grado de naturalismo (01. 249, 01. 451, 01. 834, 01. 883 y 16. 002¹⁴), se corresponden a cabezas de tendencia triangular en las que están indicadas las orejas (01. 249, 01. 451, 01. 883 y 16. 002) o ejecutadas sencillamente con un trazo simple, pero también representando las orejas (01. 834). En los restantes cua-

drúpedos de tendencia naturalista y esquemática se observa un claro predominio entre los primeros de las cabezas realizadas con un simple trazo y las orejas indicadas, y especialmente de las cabezas de tendencia triangular, al igual que las formas volumétricas o realistas. A excepción de estas últimas, sin embargo, todas las demás tipologías cuentan con ejemplos entre los cuadrúpedos de tendencia esquemática. Las cabezas reducidas a simples trazos están representadas en ambas tendencias y cabe señalar una abrumadora mayor proporción de figuras de tendencia esquemática con relación a la naturalista cuya cabeza ha quedado reducida a restos o está ausente, aunque en esta categoría entre las figuras de tendencia naturalista predomina numéricamente la ausencia de la cabeza sobre los restos de ésta. El mismo sistema se ha aplicado a las aves y antropomorfos, aunque aquí abundan las formas de tendencia naturalista, siendo mínimas las de tendencia esquemática. En definitiva, se trata prácticamente de la misma clasificación clásica

(manifestaciones seminaturalistas y semiesquemáticas), ya que las esquemáticas han sido incluidas dentro del apartado correspondiente a las esquemáticas o abstractas, aunque en nuestro caso considerando un significado más polivalente. Esta fórmula, por otra parte, nos será útil en el momento de determinar las especies representadas.

ESTRUCTURAS ICONOGRÁFICAS E IDENTIFICACIÓN DE ESPECIES

P. Acosta (1968, 16, 51, 61, 63, 102, 134, 136, 143, 148, 154, 159, 166, 170, 182) se refirió reiteradamente a la divergencia entre las reproducciones de J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914) y H. Breuil y M. C. Burkitt (1929), llegando a afirmar, por ejemplo, que la “[...] diferencia insalvable de los calcos imposibilita toda conclusión [...]” (Acosta, 1968, 170). Es evidente que si los dibujos de estos investigadores generalmente no coinciden existía un problema especialmente grave en el momento de percibir las figuras que se copiaban, probablemente condicionado por ideas preconcebidas, que implicaban una gran subjetividad.

Esta subjetividad no se limita a la interpretación de las formas sino que continúa cuando se aborda su significado, tanto de figuras aisladas como de posibles escenas. Donde H. Breuil (Breuil, Burkitt, 1929, 22) dibuja una figura humana vistiendo una especie de calzón y blandiendo una espada (Acosta, 1968, 141-154) J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914) no ven más que una composición formada por unos trazos, un esteliforme y un cuadrúpedo que no describen. Para nosotros es una combinación de elementos, quizá posibles restos de motivos indeterminados (01. 208) (Fig. 6). Si analizamos, por otra parte, una interesante escena (01. 662 a 01. 675), veremos que aunque los dibujos coinciden en gran manera, la interpretación difiere. H. Breuil considera que estamos ante doce animales representados de forma realista, cuatro perros (colas cortas y largas, levantadas o caídas, y grandes orejas), dos linceas huyendo –carnívoro que, remarca el autor, aún existía en la Sierra de Retín y era conocido bajo el nombre de *gato clavo*–, tres cabras, una de las cuales tiene cuernos, y tres figuras dudosas (Breuil, Burkitt, 1929, 15), “[...] chiens défendant un troupeau contre des fauves [...]” (Breuil, 1935, 143-148). Para J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914, 18) este grupo, al igual que el 01. 220 a 01. 229,

sería un rebaño lleno de vida y movimiento de diminutas cabras. Esta composición (01. 220 a 01. 229) (Lám. II, 1) la forman, según H. Breuil, 11 figuras muy pequeñas, más o menos esquemáticas, un ave volando, tres ciervos, los cuales pueden reconocerse por las cuernas, un tallo con tres ramas, y siete ciervas. Estimamos que la hipótesis más razonable es que sean ambas escenas, muy parecidas, grupos de cérvidos. En las marismas, claros del bosque..., especialmente en el período estival, suelen reunirse numerosos ejemplares, machos y hembras. Los primeros se caracterizan, además de por su cornamenta, por el hecho de levantar la cola. Los cápridos también se encuentran en manadas, pero generalmente entre las rocas, sin que puedan ser visualizados como un grupo apiñado. Esta variedad de interpretaciones nos hace ser muy cautos y creemos que no deben precipitarse conclusiones muy determinantes a partir de datos que no pueden ser claramente contrastados. En todo caso no es aceptable, sin muchas reservas, la opinión de H. Breuil. El interés de una composición de este tipo, que supondría una de las escasas escenas de domesticación dentro de la pintura rupestre esquemática de la península Ibérica, ha motivado su reproducción y reinterpretación, por parte de otros autores, siempre basándose, como es lógico, en el trabajo original de H. Breuil¹⁵. No pretendemos plantear un estudio comparativo entre las tres reproducciones existentes sobre la Cueva del Tajo de las Figuras, que al igual que en el caso de otras cavidades de Sierra Momia divergen notablemente. Los ejemplos son demasiado numerosos, remitimos al lector a la bibliografía precedente.

No proseguiremos con las comparaciones –no exhaustivas, simplemente indicativas– que hemos recogido hasta ahora (Cueva del Tajo de las Figuras). Sólo indicaremos que en los restantes abrigos de Sierra Momia la controversia continúa. Puede citarse, a modo de paradigma, la figura 02. 013¹⁶, interpretada como un toro (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914, 27) –identificación refrendada por F. Jordá Cerdá (1976, 195)– o un perro (Breuil, Burkitt, 1929, 40). En las revisiones de lugares con arte rupestre se suele mencionar que han desaparecido determinadas figuras. En nuestro caso, aunque realmente hay algunas representaciones documentadas a principios de siglo que ya no existen (en el Campo de Gibraltar una agresión antrópica flagrante en que unos trozos de pared con pinturas han sido arrancados la vimos en el Abrigo de Bacinete 5, por

ejemplo (Mas *et alii*, 1994, 95), y la degradación por el paso del tiempo no deja de ser evidente, debemos referirnos a una nueva interpretación. Algunas figuras calcadas por los investigadores pioneros no son más que oxidaciones naturales de la roca, como observamos claramente en las cuevas del Arco y Cimera o de los Cochinos. En la Cueva del Tajo de las Figuras H. Breuil dibuja y describe una composición blanca con dos trazos cortos y un círculo con rayos, que contiene en su interior tres antropomorfos esquemáticos, superpuesta a una figura pintada en rojo. En realidad no es más que la forma creada aleatoriamente por las microformaciones blancas (eflorescencias salinas) que cubren la hembra adulta (01. 623) de la bandada de avutardas (01. 586 a 01. 623) (Lám. II, 2). El mismo autor remarca, sin embargo, que no vio estas pinturas blancas al realizar el calco directo, sino posteriormente, en una fotografía (Breuil, Burkitt, 1929, 13-14). E. Frankowski (1918, 124) reproduce estos motivos en su publicación. Nuevamente los ejemplos de este tipo serían innumerables. Por otra parte cabe remarcar el descubrimiento de un gran número de nuevas manifestaciones. Citemos, también únicamente a título orientativo, los grabados paleolíticos, las manchas del techo de las Cuevas de los Ladrones o Pretinas 1 y 4¹⁷, o el hallazgo de nuevas manos impresas, a la vez que se analiza detalladamente su técnica de realización, sobre la cual las opiniones también eran contradictorias, considerándolas impresas (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914, 31) o pintadas (Breuil, Burkitt, 1929, 36).

Las combinaciones de elementos han sido tradicionalmente poco consideradas o definidas como signos de significado desconocido (01. 863) o trazos (01. 850) (Breuil, Burkitt, 1929, 12), a menos que se haya visto en ellas posibles trampas (01. 490) (Breuil, Burkitt, 1929, 23) o armazones de cabaña (01. 543) (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914, 23; Breuil, Burkitt, 1929, 18-19). Lo mismo ocurre con las combinaciones de trazos, en las que siempre se intenta intuir un motivo figurativo (“[...] *in front of the so-called “dog” is an incomplete female figure apparently wearing a dress and with one arm only, which seems to be carrying some burden [...]*” (01. 097) o “[...] *“on the right of the pectiform animal is a female figure, with arms in the form of an arch, pointed head, body narrowed at the waist, and mere lobes in the place of legs, also a small sign close by, in the form of an inverted Y, which seems to represent the child that*

she has just brought forth [...]” (01. 108) (Breuil, Burkitt, 1929, 25). Es el caso también de las figuras 01. 163, 01. 404 y 01. 638 (Breuil, Burkitt, 1929, 16, 23, 24). En otras ocasiones se definen como “algunas líneas” (01. 207 y 01. 686) (Breuil, Burkitt, 1929, 15, 26), “barras” (01. 548) (Breuil, Burkitt, 1929, 26) o “signos ininteligibles” (01. 848, 01. 851 y 01. 895) (Breuil, Burkitt, 1929, 12). El gran trazo sinuoso (01. 402) fue definido por J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914, 23-24) como un lazo (instrumento de caza). Los trazos generalmente son obviados tanto en las descripciones como, muchas veces, en los mismos calcos (Cabré, Hernández-Pacheco, 1914; Breuil, Burkitt, 1929). Cuando esto no ocurre se intenta también ver una forma figurativa o son definidos como barras o signos. A los puntos, sin embargo, casi siempre se les otorga una especial atención.

H. Breuil, limitándonos exclusivamente a la Cueva del Tajo de las Figuras (Breuil, Burkitt, 1929, 11-34), cita con relación a los antropomorfos y zoomorfos abundantes detalles anatómicos, pies y manos con dedos, ojos, caderas (anchas), falos (en un caso con una incisión en el glande), orejas, senos, narices, proyecciones del occipucio de la cabeza, rodillas, tobillos, nalgas (prominentes), patas (hendidas), sexo femenino exagerado y con detalles claramente indicados... En realidad estas apreciaciones están condicionadas, de manera especial en las figuras muy pequeñas, donde también se señalan perfiladas cornamentas, por el soporte rocoso, cuya rugosidad no permite un trazo uniforme, los contrastes de luz (sol y sombra), una lectura errónea de posibles huecos sin pintura (ojos) delimitados de forma regular pero irreal en el calco, los cuales pueden obedecer a una degradación del pigmento, una interpretación apriorística de los motivos..., factores que llevaron igualmente a J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914, 19-20) a registrar un rebaño de antílopes¹⁸ o un camello (Fig. 6), identificación puesta definitivamente en duda por E. Ripoll Perelló (1968, 175).

Teniendo en cuenta estas premisas durante nuestros trabajos de campo decidimos aplicar una serie de técnicas que permitieran abordar la reproducción y estudio directo de estas manifestaciones artísticas con la máxima objetividad, lo cual creemos haber conseguido básicamente empleando los pro-

CU TN 01



01 a 03

CU TN 02



01

CU TN 03



01 y 02

CU TN 04



01 a 05



06 a 10

Estructuras iconográficas.

CU TN 05



01 a 04

CU TN 06



01

CU TN 07



01 a 03

CU TN 08



01 a 04

CU TN 09



01

Estructuras iconográficas.

CU TN 10



01 a 04

CU TN 11



01 a 05



06 a 13



14 a 20

CU TN 12



01 a 06

Estructuras iconográficas.

CU TN 13



01 a 07

CU TN 14



01 y 02

CU TN 15



01 y 02

CU TN 16



01

CU TN 17



01 a 03

Estructuras iconográficas.

CU TE 01



01 y 02

CU TE 02



01 a 05

CU TE 03



01

CU TE 04



01

Estructuras iconográficas.

CU TE 05



01

CU TE 06



01 a 06

CU TE 07



01 y 02

CU TE 08



01 a 06

Estructuras iconográficas.

CU TE 09



01 a 05

CU TE 10



01 a 05

CU TE 11



01 a 03

CU TE 12



01 a 03

CU TE 13



01 a 03

Estructuras iconográficas.

CU TE 14

RESTOS

01

CU CO 01



01 a 03

CU CO 02



01 y 02

CU CO 03



01 a 03

Estructuras iconográficas.

CU CO 04



01 a 06

CU CO 05



01 a 03

CU CO 06



01 a 07

CU CO 07



01 a 03

CU CO 08



01

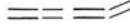
Estructuras iconográficas.

CU CO 09



01

CU CO 10



01 y 02

CU CO 11



01

CU CO 12



01

CU CO 13



01 a 05

CU CO 14



01

Estructuras iconográficas.

CU CO 15



01 a 04

CU CO 16



01 y 02

CU CO 17



01 a 04

CU CO 18



01

CU CO 19



01

Estructuras iconográficas.

CU CO 20



01

CU CO 21



01

CU CO 22



01

CU CO 23



01

CU CO 24



01

Estructuras iconográficas.

CU CO 25



01

CU CO 26



01

CU CO 27



01

CU CO 28

RESTOS

01

CU CO 29

AUSENTES

01

Estructuras iconográficas.

CU CL 01



01 a 04

CU CL 02



01 a 05

CU CL 03



01

CU CL 04



01

CU CL 05

RESTOS

01

CU CL 06

AUSENTE

01

Estructuras iconográficas.

CU CR 01



01

CU CR 02



01

CU CR 03



01

CU CR 04



01

CU CR 05



01 y 02

Estructuras iconográficas.

CU CR 06



01

CU CR 07



01

CU CR 08



01

CU CR 09



01

CU CR 09



RESTOS

01

Estructuras iconográficas.

AC TN 01



01

AC TN 02



01 y 02

AC TE 01



01

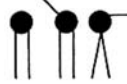
Estructuras iconográficas.

AV TN 01



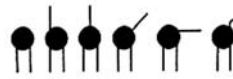
01

AV TN 02



01 a 03

AV TN 03



01 a 06



07 a 15

AV TN 04



01 a 06

Estructuras iconográficas.

AV TN 05



01 a 03

AV TN 06



01 a 03

AV TN 07



01 a 03

AV TN 08



01 a 03

Estructuras iconográficas.

AV TN 09



01

AV TN 10



01 y 02

AV TN 11



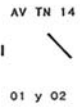
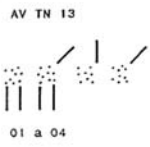
01

AV TN 12

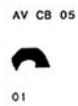
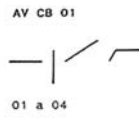


01

Estructuras iconográficas.



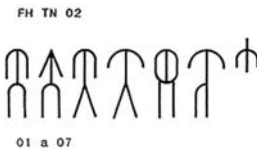
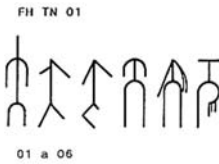
Estructuras iconográficas.



Estructuras iconográficas.



Estructuras iconográficas.



Estructuras iconográficas.

FH TN 05



01 a 05

FH TN 06



01

FH TN 07



01 a 06

FH TN 08



01 a 03

Estructuras iconográficas.

FH TN 09

RESTOS

01

FH TE 01



01 y 02

FH TE 02



01

Estructuras iconográficas.

FH CB 01



01 a 03

FH CB 02



01

FH CB 03



01

FH CB 04

RESTOS

01

FH CB 05

AUSENTE

01

Estructuras iconográficas.

CORN TE



01

AMOR TN

01

TRFH TN



01

MAFH TE



01

PIGU TE



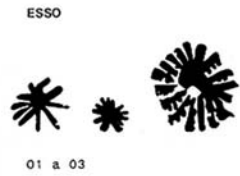
01

Estructuras iconográficas.

ECCU TE
01

INCU TE
01

MAAV TE
01



Estructuras iconográficas.



FIPI
01 a 04



Estructuras iconográficas.

CTRC
01

ANCO
01

RAMI
01

ASPA
01



Estructuras iconográficas.

CTRC
01 y 02

CTRX
01 a 11



Estructuras iconográficas.



Estructuras iconográficas.



Estructuras iconográficas.

cedimientos fotográficos y metodológicos indicados en otros artículos.

Definir las figuras continuaba siendo problemático. Debía evitarse la obsesión por determinar especies a toda costa que caracteriza los estudios de principios de siglo. W. Verner (1914c, 118) llega a identificar un extraño cuadrúpedo (01. 477), que en el calco de H. Breuil y M. C. Burkitt (1929) toma forma de rapaz, mientras que se ignora en el de J. Cabré y E. Hernández-Pacheco (1914), como un aguilucho lagunero (*Circus aeruginosus*), aunque también –matiza el autor– podría ser un aguilucho cenizo (*Circus pygargus*) o pálido (*Circus cyaneus*). Un exceso de imaginación hace inverosímil la totalidad de la documentación, teniendo en cuenta además que identificar con seguridad depende también del color del plumaje, los cantos y voces, el tamaño (las siluetas no tienen unas proporciones concretas)... La gran experiencia como ornitólogo traicionó a Willoughby Verner, que no valoró las características intrínsecas de estas imágenes. Sin embargo, tenía que plantearse una lectura coherente que permitiera acceder a una información que podía ofrecernos datos etnográficos, paleoambien-

tales..., y que no se limitara a una clasificación genérica (cuadrúpedos, aves, figuras humanas...).

Al explicar el estilo intuimos que detrás de una apariencia de tendencia naturalista o esquemática existen unas estructuras iconográficas que se repiten. Las representaciones se creaban siguiendo unos determinados cánones. Esta misma esquematización puede sernos útil al abordar la identificación de especies.

Las aves se resuelven generalmente –alrededor del 50 por ciento– con un cuerpo globuloso al que simplemente se añaden dos trazos rectos para indicar las patas y otro para proyectar el cuello. La cabeza se refleja también a través de un simple trazo, a veces más delgado hacia la punta (¿pico?), o una forma redondeada o de tendencia triangular. La cola puede estar apuntada. Algunas aves se sostienen sobre largas patas. Podríamos estar ante zancudas palustres, especialmente si presentan una cola muy característica, ovalada (AV CL 04. 01), que recuerda la frondosa cola de las grullas. Hay otras formas características de representar las aves y que pueden estar relacionadas con el intento de definir ciertas especies. Algunos tipos (AV TN 05 y

AV TN 10 o AV TN 07) nos aproximan directamente a posibles zancudas palustres o acuáticas. Aquí vemos que simplemente un detalle como la cola (AV CL 01, AV CL 02 o AV CL 04) nos ayuda a una identificación relativamente precisa. Estamos ante la típica imagen que presentan las grullas, con la *falsa cola negruzca y colgante* formada por las secundarias interiores (alas), muy alargadas (Peterson, Mountfort, Hollom, 1991, 116-117), o la impresión que a veces dan vistas desde lejos, cuando las plumas configuran una cola redondeada. Sin embargo, a pesar de que la hechura de estas aves puede ayudarnos a identificarlas y que hay representaciones que parecen auténticas fotografías, como la rapaz (01. 396) y el calamón o polla de agua (01. 461) (Fig. 7), en algunas ocasiones un solo ejemplar de topografía inconfundible (01. 471, AV TN 02. 02) con un grotesco pico, que necesariamente tiene que ser intencional, nos indica que estamos frente a una colonia de flamencos¹⁹ (Fig. 8), a pesar de que los individuos restantes adoptan formas que podrían relacionarse si los encontráramos en otras composiciones con otras especies. No creemos que en esta escena ni en la que se plasma una bandada de avutardas (01. 586 a 01. 623) estemos ante agrupaciones de diferentes especies, como señalaron W. Verner (1914 c, 117-118) y H. Breuil (1929, 20-21). Una única representación o el mismo bando, observado globalmente, caracterizan la escena. Las demás se ejecutan de modo más o menos realista, ya que no importa su estructuración, sino que es un elemento más que da cohesión a la bandada, llegando al extremo de reducir determinados individuos a una mancha (01. 601 a 01. 605). Esta misma tipificación, sin embargo, es la que impide identificar la especie de aves como la 01. 393 y otras de su alrededor (Lám. I, 1), que guardan un cierto parecido tanto con algunas de la colonia de flamencos como con otras de la procesión de avutardas.

La ley que rige la estructura del esqueleto de los mamíferos establece que los apéndices locomotores que se articulan a través de las cinturas con la columna vertebral sean cortos si ésta es larga y viceversa (Gòsalvez *et alii*, 1987, 211). Esto puede inducirnos a establecer una primera clasificación para los cuadrúpedos de tendencia naturalista, ya que responde a una cierta diferenciación entre herbívoros y carnívoros, como podemos ver entre los individuos representados de forma más realista o claramente leptolíneos o longilíneos (Viñas, 1988, 129). Esta misma estructura se repite entre los cua-

drúpedos esquemáticos, la mayoría de los cuales no pueden identificarse con seguridad, ya que algunas complejidades longilíneas se combinan con significativas orejas –levantadas– y largas colas, elementos que encontramos entre otros mamíferos longilíneos de tendencia naturalista (CU CO 04. 02, 04. 03, 04. 05, 06. 04, 15. 02 y 26. 01, nos remitimos aquí exclusivamente a la Cueva del Tajo de las Figuras, la estación con un mayor número de motivos de estas características), al igual que entre los leptolíneos la característica forma de las orejas –horizontales paralelas o en ángulo agudo muy cerrado– y la cabeza ayuda a precisar que estamos ante un cérvido (CU CO 04. 06, 05. 01, 05. 02, 05. 03, 06. 01, 06. 02, 06. 05, 07. 01, 07. 02, 15. 01, 15. 03, 16. 01, 16. 02 y 25. 01). En la figura 01. 088, por citar un ejemplo, simplemente la escueta forma de las orejas y la cabeza junto al aspecto estilizado, esbelto y ligero del resto del cuerpo nos indica elocuentemente la configuración de un cérvido. Sin embargo, esta caracterización no puede extrapolarse a la figura 01. 059, muy próxima y parecida, a la que únicamente faltan las orejas y que podría reflejar otra especie animal. Hay que ser prudentes en este sentido. Algunas veces, igual que ocurre con las aves, un detalle, y entre los mamíferos destacan las cornamentas, condiciona una interpretación totalmente distinta a la que se habría planteado con su ausencia. Los diagramas zoométricos no permiten una identificación instantánea. Casos como el 01. 540 (gran macho de cabra montés) o 01. 682 (ciervo), evidentes por la representación de las cuernas, son de tendencia longilínea.

Nos encontramos, también entre los mamíferos, con un fenómeno descrito al abordar las aves. Algunas figuras, a las que también nos hemos referido anteriormente, integradas en una composición naturalista, crías (01. 234, 01. 242, 01. 452...), se reducen a un motivo esquemático que difícilmente tendría el mismo significado si lo analizáramos aisladamente.

NATURALISMO VERSUS ESQUEMATISMO

La oposición naturalismo *versus* esquematismo tiene un sentido dentro de la composición, que nada tiene que ver con una secuencia cronológica, como ocurre también en otras muchas escenas (zoomorfos y antropomorfos), en las que figuras naturalistas y esquemáticas coexisten (01. 034 y 01. 035, 01. 063 a 01. 065, 01. 526 a 01. 532, 01. 586 a

01. 623, 01. 662 a 01. 672, 01. 789 a 01. 800...). No sería necesario dibujar con exactitud cada una de las figuras. Algunos apuntes bastarían para su identificación por parte del observador iniciado. Nos preguntamos si correspondencias de este tipo, que hemos percibido nítidamente en algunas escenas, a pesar de presentar ciertas incongruencias, no pueden darse en la composición general que se desarrolla en cada uno de los abrigos, o incluso entre ellos, del mismo modo que D. Vialou (1982, 1983) establece *relaciones temáticas* o *construcciones simbólicas* para el arte parietal paleolítico.

Fundamentándonos en las estructuras iconográficas a las que nos hemos referido, que no solamente están en relación con la especificidad de las representaciones, sino que también obedecen a criterios compositivos, hemos intentado identificar figuras animales, humanas y motivos esquemáticos o abstractos. Estos últimos, como ya se ha señalado anteriormente han sido definidos intentando la máxima objetividad, aludiendo a la forma y evitando una aproximación a posibles significados.

Relacionamos a continuación los temas (y tipologías –motivos esquemáticos o abstractos–) representados en los abrigos de sierra Momia.

Figuras de tendencia naturalista y esquemática: cuadrúpedos de tendencia naturalista, cuadrúpedos de tendencia esquemática, cuadrúpedo –hembra– de tendencia naturalista, cuadrúpedos –crías– de tendencia esquemática, cérvidos de tendencia naturalista, cérvidos de tendencia esquemática, ciervos de tendencia naturalista, ciervos de tendencia esquemática, ciervas de tendencia naturalista, cérvido –cría– de tendencia naturalista, cérvidos –crías– de tendencia esquemática, cérvido –joven– de tendencia naturalista, cáprido o cérvido –macho o hembra– de tendencia naturalista, cáprido de tendencia naturalista, cápridos de tendencia esquemática, cápridos –machos– de tendencia naturalista, cápridos –machos– de tendencia esquemática, équido de tendencia naturalista, caballo de tendencia naturalista, yegua de tendencia naturalista, bóvido de tendencia naturalista, carnívoros de tendencia naturalista, carnívoros de tendencia esquemática, cánido –hembra– de tendencia naturalista, zorros de tendencia esquemática, mustélido de tendencia naturalista, tejón de tendencia esquemática, insectívoro o roedor de tendencia naturalista, insectívoro o roedor de tendencia esquemática, tálpido de tendencia esquemática, aves o cuadrúpedos de tendencia naturalista, aves o cuadrúpedos de tendencia esquemática, aves de tendencia natura-

lista, aves de tendencia esquemática, avutardas –hembras adultas– de tendencia naturalista, avutardas –pollos– de tendencia naturalista, avutardas –pollos– de tendencia esquemática, acuáticas de tendencia naturalista, zancudas palustres de tendencia naturalista, flamencos de tendencia naturalista, grullas de tendencia naturalista, grullas –machos– de tendencia naturalista, grullas –hembras– de tendencia naturalista, acuática o zancuda palustre de tendencia naturalista, zancuda palustre o gran limícola de tendencia naturalista, avoceta de tendencia naturalista, calamón o polla de agua de tendencia naturalista, rapaz de tendencia naturalista, figuras humanas de tendencia naturalista, figuras humanas –masculinas– de tendencia naturalista, figuras humanas –niños– de tendencia naturalista, antropomorfos de tendencia esquemática, antropomorfo –figura masculina– de tendencia esquemática y cabeza y/o cuello de una figura humana de tendencia naturalista. Alimento picoteado –tendencia naturalista–, cornamentas de ciervo de tendencia naturalista, cornamentas de ciervo de tendencia esquemática y manos impresas.

Figuras esquemáticas o abstractas: Esteliformes, soliformes, soliformes con rayos pectiniformes, círculos, ancoriforme, ramiformes, figura en *phi* griega, zigzags, aspa, pectiniformes, figuras en *pi* griega, combinaciones de elementos, combinaciones de trazos, trazos, puntos, manchas, abstracciones...

EL ABRIGO DE LA LAJA ALTA (GARGANTA DE GAMERO, JIMENA DE LA FRONTERA)

El Abrigo de la Laja Alta (Fig. 9) fue divulgado a finales de los años setenta a través de tres artículos publicados por R. Corzo Sánchez y F. Giles Pacheco (1978) y C. Barroso Ruiz (1978, 1980) en los que se copiaban las pinturas rupestres de esta interesante cavidad (Mas, 1993).

Este abrigo, de pequeñas dimensiones y muy degradado, en parte, por la acción eólica, contiene un cierto número de representaciones pintadas en el panel que constituyen sus paredes rocosas. Podemos observar antropomorfos esquematizados (cruciformes, de brazos en asa, en *phi* griega, ancoriformes...) –algunos de ellos parecen portar armas– ídolos oculados, cuadrúpedos de tendencia esquemática,

esteliformes, ramiformes, motivos circulares y geométricos, manchas..., y embarcaciones.

Todos los investigadores aceptan para los barcos una fecha que convencionalmente giraría en torno al 1000 antes de JC (Almagro, 1988; Ripoll, 1990, 96-98). Pero esto entra en contradicción con las dataciones que vienen atribuyéndose a los ídolos *calcolíticos* (Acosta, 1967; Almagro, 1973; Barroso, 1983; Bécares, 1990), teniendo en cuenta además que recientes descubrimientos han documentado representaciones de oculados en contextos arqueológicos del neolítico medio y final (Gavilán, Vera, 1993; Bosch, Estrada, 1994), y otras figuras del conjunto si suponemos su homogeneidad (Corzo, Giles, 1978). La hipótesis más razonable ha sido mantener la cronología de estas embarcaciones (Hurtado, 1990, 172), aunque algunos autores han considerado la posibilidad contraria (Dams, 1983, 1984).

Durante el desarrollo del programa de protección del Abrigo de la Laja Alta iniciamos, en colaboración con la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Cádiz, en enero de 1993²⁰, una nueva interpretación de esta estación. Creemos que no se trata de una composición homogénea, posibilidad ya apuntada por C. Barroso Ruiz (1980), sino que en ella vemos colores, técnicas, temas y tipologías diferentes, con repintes y superposiciones que habría que estudiar más detenidamente. Observamos una fase relacionada con un ídolo (Lám. III, 1) y diversas pinturas de tipo esquemático, y otra posterior con la representación de embarcaciones (Lám. III, 2). Probablemente el estudio definitivo nos revelará otras, e incluso podríamos asegurar que algunas pinturas las intuimos más recientes, lo cual no es inhabitual dentro del arte postpaleolítico, ya que en muchos lugares se aprecian abundantes perduraciones en el tiempo, que continúan atribuyendo a estos lugares una función especial (Lám. IV, fotos 7 y 8). Las embarcaciones constituyen una composición excepcional dentro del arte rupestre de la península Ibérica, probablemente las representaciones más modernas que hasta ahora conocemos desde el punto de vista temático, como observa P. Acosta Martínez (1984, 53), quien también cree que no pueden relacionarse con los restantes motivos.

En La Laja Alta hay otras cuestiones problemáticas que deberían resolverse. En primer lugar sorprende el aspecto extraordinariamente fresco de las pinturas de la parte superior derecha (Lám. V, 1), que más que paralelos con otras

figuras de la zona podrían considerarse copias. Un motivo cruciforme (Lám. V, 2) está realizado en el exterior del abrigo en una zona en donde abundan los líquenes.

En todos los estudios directos se ha señalado la presencia de pintura negra. La figura interpretada como un ídolo (Corzo, Giles, 1978, 26) o un petroglifoide trazado en color negro desvaído (Barroso, 1980, 32-34) (Lám. VI, 1), es, junto al brazo y la mano descrita y reproducida en ambos artículos, parte de dos figuras humanas en las que se representa el cuerpo, desaparecido en parte, y dos grandes ojos formados con circunferencias concéntricas, personajes más propios de un cómic que del repertorio del arte rupestre esquemático. Es un color inhabitual (*431C - 432C*)²¹. Las dos representaciones están claramente superpuestas a motivos rojos cuyo pigmento está muy saturado. Es probable que sea pintura industrial. Las posibles dudas han quedado en cierta forma disipadas al observar que en la parte superior derecha, sobre varias figuras rojas, aparecen salpicaduras de esta misma tonalidad. Incluso se aprecia que se trata de una mezcla de pintura blanca y negra (azulada y plateada), ya que en algunos puntos no aparece totalmente aglutinada (Lám. VI, 2).

Las últimas figuras negras documentadas, un trazo y numerosas puntuaciones (Fig. 10), en realidad no son más que curiosas formas adoptadas circunstancialmente por comunidades de criptógamas. Ante la práctica total seguridad de que fuera una reconstrucción biológica procedimos a extraer una muestra que una vez analizada corroboró nuestra primera impresión²².

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1967): *Representaciones de ídolos en la pintura rupestre esquemática española*. Trabajos de Prehistoria, XXIV, pp. 1-75, 14 figs., 5 mapas. Madrid.
- ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 1, 250 pp., 61 figs., 22 mapas. Salamanca.
- ACOSTA, P. (1983): *Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana*. Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península

- Ibérica (Salamanca, 1982), Zephyrus, XXXVI, pp. 13-25. Salamanca.
- ACOSTA, P. (1984): *El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares*. FORTEA (ed.), En Scripta Praehistorica Francisco Jordá Oblata. Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia Iussu Senatus Vniversitatis Edita, Filosofía y Letras, 156), pp. 31-61. Salamanca.
- ALCINA, J. (1982): *Arte y antropología*. Alianza Editorial. Alianza Forma, 28, 302 pp., 90 figs., 22 gráficos. Madrid.
- ALMAGRO, M. J. (1973): *Los ídolos del bronce I Hispano*. Instituto Español de Prehistoria del Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Seminario de Historia Primitiva del Hombre de la Universidad de Madrid. Bibliotheca Praehistorica Hispana, XII, 354 pp., 98 figs., LVII láms, 16 mapas. Madrid.
- ALMAGRO, M. (1988): *Representaciones de barcos en el arte rupestre de la Península Ibérica. Aportación a la navegación precolonial desde el Mediterráneo oriental*. En RIPOLL, E. (ed.): Actas del Congreso Internacional El Estrecho de Gibraltar (Ceuta, 1987) I, Prehistoria e Historia de la Antigüedad, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 389-398, 4 figuras. Madrid.
- BAHN, P. G., LORBLANCHET, M. (1994): *El arte rupestre: ¿La era post-estilística? o ¿A dónde vamos desde aquí?* Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB), 8, pp. 23-27.
- BALDELLOU, V. (1989): *II Reunión de Prehistoria Aragonesa: La terminología en el arte rupestre postpaleolítico*. Bolskan, 6, pp. 5-14, 1 figura.
- BARROSO, C. (1978): *Nuevas pinturas del abrigo Cueva de Laja Alta*. Jábega, 24, pp. 3-8, 8 figuras. Málaga.
- BARROSO, C. (1980): *Nuevas pinturas rupestres en Jimena de la Frontera (Cádiz): Abrigo de Laja Alta*. Zephyrus, XXX-XXXI, pp. 23-42, 2 figs., VIII láms., ilustraciones. Salamanca.
- BARROSO, C. (1983): *Tipología de ídolos oculados en pintura rupestre esquemática en Andalucía*, Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica., 1982), Zephyrus XXXVI, pp. 131-136. Salamanca.
- BÉCARES, J. (1983): *Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática*. Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica (Salamanca, 1982), Zephyrus, XXXVI, pp. 137-148, 2 figuras. Salamanca.
- BÉCARES, J. (1990): *Uniformidad conceptual en los ídolos del calcolítico peninsular*. Actas del Coloquio Internacional sobre Religiones Prehistóricas de la Península Ibérica (Salamanca, 1987), Zephyrus, XLIII, pp. 87-94, 2 figuras. Salamanca.
- BEDNARIK, R. G. (1991): *Standardisation in rock art terminology*. En PEARSON, SWARTZ (eds.): Rock art and posterity. Conserving, managing and recording rock art. Proceedings of symposium M, Conservation and site management, and symposium E, Recording and standardisation in rock art studies, of the first. AURA Congress (Darwin, 1988), Australian Rock Art Research Association (Occasional AURA Publications, 4), pp. 116-118. Melbourne.
- BELTRÁN, A. (1968): *Arte rupestre levantino*. Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Facultad de Filosofía y Letras, Monografías arqueológicas, IV, 256 pp., 156 figuras. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1979): *Arte rupestre levantino*. Adiciones 1968-1978, Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Facultad de Filosofía y Letras, Monografías arqueológicas, 21, 41 pp., ilustraciones. Zaragoza.
- BLASCO, M. C. (1981): *Tipología de la figura humana en el arte rupestre levantino*. En ALMAGRO, FERNANDEZ-MIRANDA (eds.): Altamira Symposium. Actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979) (Madrid, Asturias, Santander, 1979), Subdirección General de Arqueología de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, pp. 361-377, 7 figuras. Madrid.
- BOSCH, J., ALICIA, M. (1994): *La Venus de Gavà (Barcelona). Una aportación fundamental para el estudio de la religión neolítica del suroeste europeo*. Trabajos de Prehistoria, 51, pp. 149-158, 1 fig., III láminas. Madrid.
- BREUIL, H. (1933a): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique. I: Au Nord du Tage*. Fondation Singer-Polignac, 76 pp., 40 figs., XXIV láminas. Lagny-sur-Marne.
- BREUIL, H. (1933b): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique. II: Bassin du Gadiana*. Fondation Singer-

- Polignac, 192 pp., 50 figs., XLII láms., 1 mapa. Lagny-sur-Marne.
- BREUIL, H. (1933c): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique. III: Sierra Morena*, Fondation Singer-Polignac, 125 pp., 54 figs., LIX láminas. Lagny-sur-Marne.
- BREUIL, H. (1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique. IV: Sud-est et Est de l'Espagne*. Fondation Singer-Polignac, 166 pp., 90 figs., XLV láminas. Lagny-sur-Marne.
- BREUIL, H., BURKITT, M.C. [con la colaboración de Bart. Montagu Pollock]. (1929): *Rock paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age art group*. Clarendon Press, XII + 88 pp., 54 figs., XXXIII láms., 7 mapas, ilustraciones. Oxford.
- CABALLERO, A. (1983): *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico*, Museo de Ciudad Real, Estudios y Monografías, 9, X + 538 pp., 39 y 121 láms., 6 cuadros (2 volúmenes). Ciudad Real.
- CABRÉ, J., HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1914): *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de la Janda)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Trabajos, 3, 35 pp., 6 figs., XIII láminas. Madrid.
- CORZO, R., GILÉS, F. (1978): *El Abrigo de la Laja Alta*. Boletín del Museo de Cádiz, I, pp. 19-35, 12 figs., 4 fotos, ilustraciones. Cádiz.
- DAMS, L., DAMS, M. (1983): *Quelques considérations sur l'art rupestre schématique d'Andalousie*. Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica (Salamanca, 1982), Zephyrus, XXXVI, pp. 186-192, 5 figuras. Salamanca.
- DAMS, L., MARCEL (1984): *Ships and boats depicted in the prehistoric rock art of Southern Spain*. En BLAGG, JONES, KEAY (eds.): *Papers in Iberian Archaeology*, BAR International Series, 193 (I), pp. 1-12, 9 figuras. Oxford.
- FELLER, R. L., BAYARD, M. (1986): *Terminology and procedures used in the systematic examination of pigment particles with the polarizing microscope*. En SÉLLER, (ed.): *Artists' pigments. A handbook of their history and characteristics*. 1, Cambridge University Press - National Gallery of Art, pp. 285-298, 7 figs., 2 cuadros. Cambridge.
- FRANKOWSKI, E. (1918): *Hórreos y palafitos de la Península Ibérica*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memorias, 18, 154 pp., 51 figs., XXIII láminas. Madrid. (Hay una reedición facsimilar reciente. Colegio Universitario de Ediciones Istmo, Patrimonios Culturales de las Españas, 1, 584 pp., ilustraciones. Madrid.)
- GAVILÁN, B., VERA, J.C. (1993): *Cerámicas con decoración simbólica y cordón interior perforado procedentes de varias cuevas situadas en la Subbética cordobesa*. Spal, 2, pp. 81-108, 9 figs., XI láminas. Sevilla.
- GIEDION, S. (1981): *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza Editorial, Alianza Forma, 16, 637 pp., 453 figs., XX láms., V mapas. Madrid.
- GÓMEZ, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. [presentación de José Luis Argente Oliver; prólogo de Eduardo Ripoll Perelló], Museo Numantino - Cajas Salamanca y Soria. Serie de Investigación del Museo Numantino, 1, 408 pp., 259 figs., CXC láms., 16 cuadros y 22 gráficas. Soria.
- GOSÁLBEZ, J., AGUILAR, A., ALCOVER, J.A., AVELLÀ, F.J., BALCELLS, E., BERTRANPETIT, J., CLARAMUNT, T., DELIBES, M., GARCÍA, R., GRAU, E., LÓPEZ, M. J., NADAL, J., RUIZ, J., SERRA, J., VENTURA, J. (1987): *Mamífers*. En FOLCH. (dir.): *Història Natural dels Països Catalans*. 13: Amfibis, rèptils i mamífers. Fundació Enciclopèdia Catalana, pp. 201-460, figs. 173-444. Barcelona.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. *Evolución del arte rupestre de España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memorias, 34, 221 pp., 86 figs., XXIV láms., ilustraciones. Madrid.
- HODDER, I. (1988): *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, Crítica/Arqueología, 2, 236 pp., 8 figuras. Barcelona.
- HURTADO, V. (1990): *Manifestaciones rituales y religiosas en la edad del bronce*. Actas del Coloquio Internacional sobre Religiones Prehistóricas de la Península Ibérica (Sala-

- manca, 1987), Zephyrus, XLIII, pp. 165-174. Salamanca.
- JORDÁ, F. (1976): *¿Restos de un culto al toro en el arte levantino?* Zephyrus, XXVI-XXVII, pp. 187-216, 35 figuras. Salamanca.
- JORDÁ, F. (1978): *Arte de la Edad de Piedra*. En BUENDIA, ÁLVAREZ DE MIRANDA (dir. y coord.): Historia del Arte Hispánico, I, 1: La Antigüedad, Editorial Alhambra, pp. 1-198, XLI láminas. Madrid.
- KÜHN, H. (1957): *El arte rupestre en Europa*. Editorial Seix Barral, 355 pp., 144 figs., 112 láms., ilustraciones. Barcelona.
- LÓPEZ, M. G., SORIA, M.: (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental (Jaén, España)*, 508 pp., 64 figs., 20 mapas, calcos y láminas, ilustraciones. La Carolina.
- LÓPEZ, M. G., SORIA, M.: (1995): *Hacia una nueva metodología de la investigación del arte rupestre postpaleolítico en Andalucía: el análisis estilístico*. En RIPIO, LADERO (eds.). Actas del II Congreso Internacional El Estrecho de Gibraltar (Ceuta, 1990), I: Crónica y Prehistoria, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 193-213, 6 figuras. Madrid.
- LORBLANCHET, M., VAN, P. (1993): *Rock art studies: The post-stylistic era or Where do we go from here?* Papers presented in symposium A of the 2nd AURA Congress, Cairns 1992, Oxbow Books, Oxbow Monographs, 35, 215 pp., ilustraciones. Oxford.
- MACTAGGART, P., MACTAGGART, A. (1990): *A pigment microscopist's notebook*. Mac & Me, 87 pp. Welwyn.
- MAS, M. (1993): *El Abrigo de la Laja Alta y el arte prehistórico del Campo de Gibraltar*. I Jornadas del Seminario Permanente de Historia y Arqueología, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Jimena de la Frontera, pp. 9-14, 4 figuras. Jimena de la Frontera.
- MAS, M. (1995): *Catálogo de yacimientos con pinturas rupestres en Andalucía*. Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2, 207 páginas, 8 vols. Sevilla. Inédito.
- MAS, M. (Ed.) (2000a): *Proyecto de investigación arqueológica. Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana*. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales del Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Arqueología Monografías, 416 pp., 131 figs., CVIII láminas (+ CD-Rom con seis anexos, pp. 417-590, figs. 132-140, 30 gráficos, ilustraciones). Sevilla.
- MAS, M. (2000b): *De los cazadores recolectores del Holoceno inicial a las sociedades productoras en Andalucía. Una interpretación a través del arte*. En OLIVEIRA. (coord.). Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular. UTAD, (Vila Real, Portugal, 1999). IV. Pré-história recente da Península Ibérica, ADECAP, pp. 415-432. Oporto.
- MAS, M., JORDÁ, J. F., CAMBRA, J., MAS, J., LOMBARTE, A. (1994): *La conservación del arte rupestre en las sierras del Campo de Gibraltar. Un primer diagnóstico*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología, 7, pp. 93-128, 30 figuras. Madrid.
- MICHELÍ de, M. (1983): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Alianza Forma, 7, 3ª edición, 447 páginas. Madrid.
- OBERMAIER, H., WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memorias, 23, 134 pp., 68 figs., XXVI láminas. Madrid.
- PETERSON, R., MOUNTFORT, G., HOLLOW, P. A. D. (1991): *Guía de campo de las aves de España y de Europa*. Ediciones Omega, 327 pp., 77 láms., 362 mapas, ilustraciones. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1964): *Vida y obra del Abate Henri Breuil, Padre de la Prehistoria*. Ripoll, E. (ed.): Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil (1877-1961), I, Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, Monografías, XIV, pp. 1-69, 7 figs., XXV láms., ilustraciones. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1968): *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Simposio Internacional de Arte Rupestre (Barcelona, 1966). Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, pp. 165-192, 9 figuras. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1983): *Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica*. Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península

- Ibérica (Salamanca, 1982), Zephyrus, XXXVI, pp. 27-35. Salamanca.
- RIPOLL, E. (1990): *Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I: Prehistoria y Arqueología, 3, pp. 71-104, 13 figuras. Madrid.
- SANDARS, N. K. (1968): *Prehistoric art in Europe*. Penguin Books, XXXIX + 350 pp., 104 figs., 304 láms., ilustraciones. London.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G. (1989): *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. [presentación de Martín Almagro-Gorbea], 427 pp., 15 figs., 26 mapas, calcos y láminas, ilustraciones. La Carolina.
- VERNER, W. (1909): *My life among the wild birds in Spain*. John Bale, Sons & Danielsson, XVI + 468 pp., ilustraciones. London.
- VERNER, W. (1914a): *Prehistoric man in Southern Spain*. I, 911, pp. 901-904, ilustraciones. Country Life.
- VERNER, W. (1914b): *Prehistoric man in Southern Spain*. II, 914, pp. 41-45, X figuras. Country Life.
- VERNER, W. (1914c): *Prehistoric man in Southern Spain*. III, 916, pp. 114-118, X figuras. Country Life.
- VIALOU, D. (1982): *Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire*. Ars Praehistorica, I, pp. 19-45, 14 figs., III cuadros. Sabadell.
- VIALOU, D. (1983): *Art pariétal paléolithique ariégeois*. L'Anthropologie, 87, pp. 83-97, 12 figuras. Paris.
- VIÑAS, R. (1988): *Programa y codificación de una base de datos para la documentación e investigación del arte postpaleolítico*. Caesaraugusta, 65, pp. 111-147, 9 figuras. Zaragoza.
- Andalucía (actividades arqueológicas llevadas a cabo entre 1988 y 1993).
- 2 Cuevas del Tajo de las Figuras, del Arco, Cimera o de los Cochinos, Negra, Alta, del Tesoro o de la Paja, de los Pilonos, de Luis Lázaro, del Tajo Amarillo, Negra de las Pradillas y de los Ladrones o Pretinas 1 a 4 (Sierra Momia occidental).
- 3 Se han distinguido 17 tonalidades o matices (pinturas rojas) que hemos agrupado en varias fases, para simplificar el proceso, aunque indudablemente no sería tan simple. No obedecen a un intento de diferenciar colores, sino al progresivo deterioro de los pigmentos de similar tonalidad plasmados en un segmento temporal muy amplio (Mas, 2000a).
- 4 La numeración de las figuras va precedida por dos dígitos que indican la cavidad en la que se localizan según el inventario establecido [01: Cueva del Tajo de las Figuras, 02: Cueva del Arco, 03: Cueva Cimera o de los Cochinos, 04: Cueva Negra, 05: Cueva Alta y 16: Cueva de los Ladrones o Pretina 4] (Mas Cornellà 2000a). Apuntamos, sin embargo, de que lugar se trata en cada caso –excepto en el de la Cueva del Tajo de las Figuras, que se repite constantemente– para facilitar así la lectura.
- 5 *Munsell Soil Color Charts*.
- 6 Tenemos también dos ejemplos en las cuevas Cimera o de los Cochinos y Alta.
- 7 “...de las pinturas de bisontes o caballos de Altamira o Lascaux podemos decir que son “naturalistas” en contraste con las pinturas “abstractas” de Fuencaliente, pero si la comparación de las primeras la hacemos con las obras de los animalistas del siglo XIX, evidentemente aquellos caballos, renos, bisontes, etc., son verdaderas abstracciones de tales animales, y no reproducciones naturalistas o realistas de los mismos” (Alcina, 1982, 116).
- 8 “En muchos casos estas cuestiones [cronología y periodización del esquematismo] se complican por problemas de terminología o nomenclatura formal. Por lo que se refiere al aspecto del arte prehistórico de la península Ibérica que nos está ocupando creo que para la resolución de estos problemas debe definirse el concreto significado de cuatro modalidades artísticas: a) realismo (o naturalismo); b) estilización; c) esquematismo; y d) abstracción. La denominación a) equivaldría a la “representación que imita fielmente a la naturaleza, con detalles abundantes que permitan una determinación precisa de lo figurado”. Para b) se podría entender la “representación convencional que hace resaltar los rasgos más característicos”. La definición para c) sería la “representación convencional que subraya unos rasgos mínimos para la identificación de una figura”. En último lugar cabría definir d) como la “representación en la que por un proceso mental se ha excluido todo detalle explicativo para señalar una cualidad o significado que pueden ser sólo comprendidos mediante un conocimiento previo” (Ripoll, 1983, 27).
- 9 “A good example is provided by the innocent little word “abstract”, often used in rock art publications as the opposite of “figurative”. Some writers refer to any geometric motif as “abstract”. In art, to abstract means “to reduce”, for example to reduce a three-dimensional object of the physical world to a two-dimensional depiction. Hence figurative depiction is an abstraction. On the other hand, geometric motifs in rock art may represent

NOTAS

- 1 Resumimos un capítulo de nuestra tesis doctoral “Las manifestaciones rupestres prehistóricas en las sierras que bordean la antigua laguna de La Janda (Campo de Gibraltar, Cádiz)” (Departamento de Prehistoria e Historia Antigua de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998), dirigida por el Prof. Eduardo Ripoll, que sólo se había reflejado hasta ahora, de forma muy sintética y parcial, en la memoria científica del proyecto de investigación *Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana* (Mas, 2000a), autorizado y subvencionado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de

- archetypes, depicting perhaps phosphene types, in which case they would be truly figurative or iconic. Consequently, what is described as figurative or representational art is abstract, whereas the motifs often labelled as abstracts may in fact be figurative" (Bednarik, 1991, 116).
- 10 "Algunos de los protagonistas de la aventura abstracta pensaron hacia 1930 sustituir el término abstraccionismo por el de concretismo, habiéndose dado cuenta que hablar de arte abstracto era, por lo menos, impropio: en efecto, una imagen enunciada sobre la tela o realizada en un material plástico, por abstracta que fuera, de por sí ya es concreta" (Micheli, de 1983, 259).
- 11 La aplicación de la ficha tipo diseñada por J. Bécares Pérez (1983) a la Cueva del Tajo de las Figuras reduciría a un escueto número de tipologías la importante variedad de representaciones que caracterizan esta cavidad (antropomorfos y cuadrúpedos de tendencia naturalista, aves...).
- 12 Durante la *II Reunión de Prehistoria Aragonesa*, celebrada para abordar los problemas conceptuales y terminológicos que plantean a la investigación las manifestaciones rupestres postpaleolíticas se consideró que a diferencia del arte levantino, sobre el cual había una cierta unanimidad en su definición, el arte esquemático se había convertido en un auténtico cajón de sastre. "El *Arte del Tajo de las Figuras* se englobó dentro de *otros artes* por mostrar un *personalismo muy acusado* y *toda una serie de características específicas que ponen en evidencia un claro singularismo, bien desde el punto de vista estilístico, bien desde el que atañe a su difusión geográfica, o bien por la coincidencia de ambas circunstancias*" (Baldellou, 1989, 8).
- 13 Aunque, por su excepcionalidad, no las trataremos en este artículo.
- 14 Cueva de los Ladrones o Pretina 4.
- 15 "...De la ganadería quedaría una clara representación [...], en la que puede apreciarse un rebaño conducido y guardado por dos perros pastores, el conjunto, muy interesante, muestra dos aspectos distintos más de la finalidad de la domesticación: en beneficio económico (ganadería) y el de ayuda al hombre en uno de los trabajos en que se debió ocupar (el pastoreo) (Acosta, 1968, 174-176). Figuras identificables con la del perro se han señalado en Buitres de Peñalsordo, Covatillas del Rabanero, Tajo de las Figuras, etc., citándose del yacimiento gaditano unos posibles perros guardando un rebaño de cabras" (Jordá, 1978, 130).
- 16 Cueva del Arco.
- 17 Aunque J. Cabré y E. Hernández-Pacheco ya las citaban (1914, 32).
- 18 El propio E. Hernández-Pacheco, más tarde (1924, 140-141) cuestionaría esta definición.
- 19 En la época en que W. Verner (1914 c, 116) describe las pinturas de la Cueva del Tajo de las Figuras aún quedaban algunos ejemplares que nidificaban en la laguna de la Janda.
- 20 Trabajos de campo dirigidos por Lorenzo Perdignes Moreno.
- 21 *Pantone Color Formula Guide*.
- 22 La muestra fue observada al microscopio óptico por el Dr. Jaume Cambra Sánchez (Departament de Biologia Vegetal de la Universitat de Barcelona), quien confirmó que aparecía parte de roca e hifas de líquen. Debido a la mínima muestra recogida no podía apreciarse el cuerpo fructífero o ascocarpo y por lo tanto identificar el líquen. Ante la duda de que no hubiera otros elementos, ya que se apreciaba una extraña capa negra, la misma muestra fue remitida a Peter Mactaggart (Institute of Archaeology de la University of London), quien reconoció la existencia, a través del microscopio óptico polarizador, de materia botánica, partículas de cuarzo (de alrededor de 5 UM, con una baja birrefringencia, un índice de refracción menor de 1.66 y fractura concoidea) y detectó la presencia de limo y polvo. El microscopio óptico polarizador es una excelente herramienta que puede ser utilizada para identificar y caracterizar pigmentos (Feller, Bayard, 1986), siendo a la vez muy económica y eficaz cuando no se pretenden obtener resultados más sofisticados, como en el caso que nos ocupa (Mactaggart, 1990).

LÁMINA I



1.- 01. 393 y 01. 383 a 01. 392. Ave de tendencia naturalista. Destaca (intensidad del color) en relación con las de su alrededor.

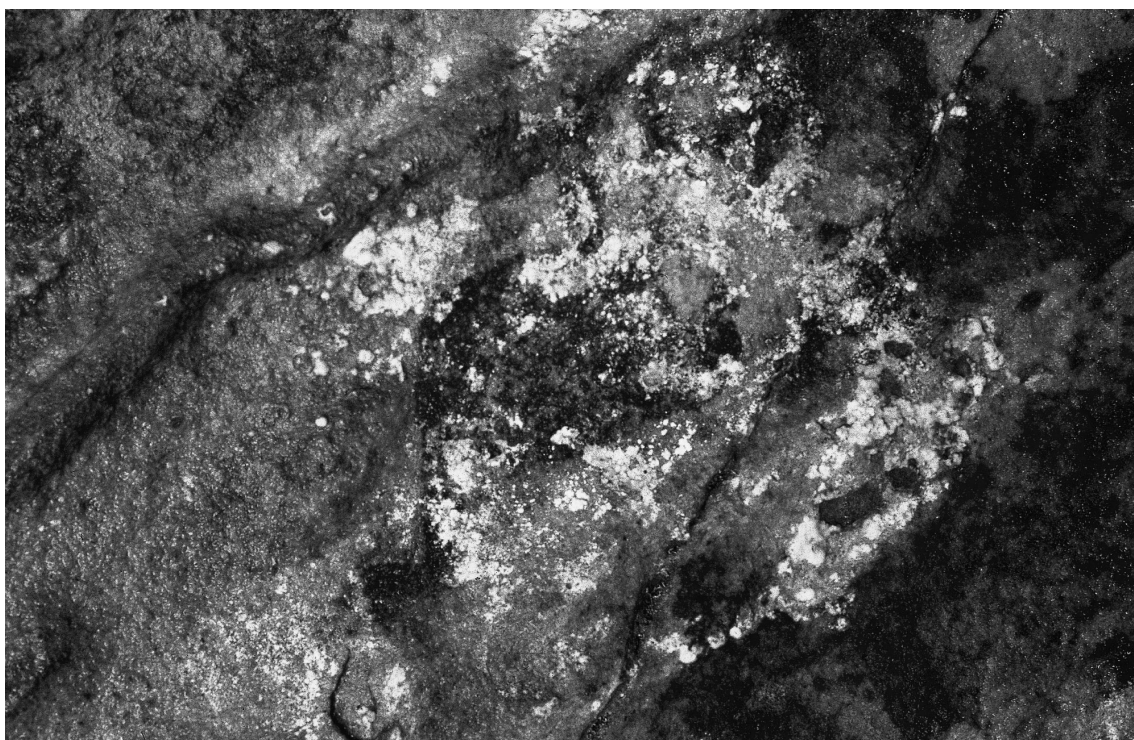


2.- Pintura blanca.

LÁMINA II



1.- 01. 220 a 01. 229.



2.- 01. 623. Microformaciones blancas (eflorescencias salinas) desarrolladas sobre representaciones pintadas.

LÁMINA III



1.- Ídolo oculado.



2.- Representación de un barco.

LÁMINA IV



1.- Ídolo oculado y motivo geométrico (rojo castaño oscuro), a la derecha se aprecia una retícula (figura inédita) (amarillo rojizo). Obsérvese el contraste cromático.



2.- Ramiforme (amarillo rojizo).

LÁMINA V



1.- Pinturas rojas de la parte superior derecha del abrigo.



2.- Cruciforme.

LÁMINA VI



1.- Extraños antropomorfos pintados en gris azulado brillante.



2.- Salpicaduras de pintura grisácea.