

# Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana

PILAR ACOSTA

A principios del presente siglo, el descubrimiento de pinturas rupestres en Cogul vendría a plantear, a través de una escueta escena de caza, la existencia de unas formas representativas especiales, diferentes de las que ocupaban la mayor parte de dicha estación. Hallazgos posteriores en la misma línea y la revisión de viejas publicaciones hicieron tomar conciencia a los estudiosos del arte rupestre de la existencia real de una nueva mente artística que se manifestaba a través de esquematismos, o sea, con unas formas de expresión muy distintas a las conocidas en el mundo paleolítico y en lo que se iba conociendo en Levante. Y surgió el término «esquemático» como calificativo genérico de estas nuevas formas de expresión recién constatadas, quedando así fijado, para siempre, dicho término en el campo de la investigación prehistórica.

Ahora bien, aunque efectivamente los esquemas convencionales, repetidos hasta la saciedad, dominan este campo, creo que no son el único denominador común de este arte, ya que no acaban de informar por sí mismos sobre la disposición mental y planteamiento intencional de los artistas y, mucho menos, sobre el horizonte u horizontes culturales, en su sentido más amplio, que han formado y quizá condicionado a esos artistas en sus formas de expresión. O sea, que la existencia exclusiva de esquemas, aunque fuera ese el caso, porque en verdad realmente no lo es siempre, es insuficiente para la reconstrucción de la mente de los citados pintores. Aparte de los esquemas puros, hay que contemplar otra serie de elementos, circunstancias y gamas de variabilidad representativa, condicionadas, quizás, por determinados sustratos, para definir con la mayor precisión posible el mundo figurativo llamado esquemático.

El primer paso para ese fin debe consistir en precisar todas las características que, aparte de la

presencia de esquemas, conforman y definen a dicho arte, como son el análisis de la situación de sus estaciones y su dispersión geográfica, la técnica, el color en el caso de la pintura, el tamaño, el estilo y la temática y tipología; de todo ello deben derivarse tanto la cronología como la interpretación; de este modo quedará completo el cuadro informativo para la reconstrucción de la actitud mental y sus condicionantes en el campo de las sociedades prehistóricas. No es ahora de mi incumbencia el ocuparme aquí de todas estas cuestiones, ya que algunas de ellas —cronología, periodización, interrelaciones e interpretación— serán objeto de otras ponencias y no voy a entrar tampoco en una pormenorización de otros aspectos por ser hartos conocidos.

El arte rupestre esquemático, tanto en sus manifestaciones de grabado como de pintura, se encuentra ampliamente distribuido por toda la Península Ibérica, si bien las áreas de predominio de una u otra manifestación no son exactamente coincidentes. En la última década, numerosos y valiosos descubrimientos han venido a rellenar lagunas geográficas y a aumentar ampliamente la información que se tenía de algunas zonas; como simples exponentes ahí están las nuevas estaciones con pinturas de Salamanca y la zona meridional de Levante y los numerosos yacimientos con grabados en Castilla.

Las estaciones rupestres esquemáticas aparecen localizadas en las situaciones más dispares. Se encuentran en el interior de cuevas profundas donde incluso existe arte paleolítico, como ocurre en Pileta de Málaga, aunque estos casos son contados; en abrigos o covachos abiertos a la luz del día, muy frecuentes en las manifestaciones pictóricas; en simples paredes rocosas sin protección alguna; en paneles horizontales, caso éste más frecuente en las manifestaciones grabadas; finalmente, y esta cues-

ción es sólo consubstancial al arte esquemático, en el interior de monumentos «megalíticos».

Centrándonos ya exclusivamente en las manifestaciones pictóricas, el elemento *técnica*, a pesar de la uniformidad apreciable a simple vista, presenta cierta variabilidad. De todas formas, la pintura esquemática ha hecho uso de unas técnicas en verdad poco complejas. Destacan mayoritariamente el empleo reiterativo de la tinta plana y el de los trazos continuos de grosor variable; en general, estos trazos son firmes, observándose sólo en casos contados el uso del trazo baboso, poco preciso en sus contornos, y que, en honor a la verdad, no lo creo matemáticamente intencional.

Tintas planas y trazos de distinto grosor se reúnen múltiples veces en una misma figura para hacer resaltar determinados detalles. Como exponente, y por ser muy conocido, basta citar el caso de las espectaculares figuras bitriangulares del Abrigo de los Organos (Jaén) en las que la tinta plana ha sido usada para representar el cuerpo, mientras que los miembros superiores e inferiores, con indicación expresa de los dedos abiertos, así como los «adornos» de cabeza han quedado representados por trazos continuos de grosor variable.

Los casos, en que las figuraciones se realizan marcando sólo la delimitación externa del motivo por trazo continuo, son poco frecuentes; sirva como ejemplo a este efecto una agrupación de motivos bitriangulares existente en Puerto Palacios (Ciudad Real). A veces, los motivos representados por esta técnica presentan otros, simples, en su interior, como pueden ser barras o pequeñas líneas en zig-zag. La delimitación externa del contorno y la tinta plana se reúnen también en algún caso; a este propósito creo que resulta ilustrativo citar una escena de caza, existente en el Abrigo Pequeño del Puerto de Malas Cabras (Badajoz), formada por un personaje con un tocado de cuernos o plumas, delimitado externamente por trazo delgado, con el cual también se han marcado unos ojos de forma oblonga, enfrentándose a un ciervo cuya cornamenta y cuerpo presentan la misma técnica y, sin embargo, parte de sus patas están realizadas a tinta plana; parece ser que, en este caso, primero se trazó la delimitación externa del conjunto y posteriormente se usó la tinta plana en parte de él con una posible intencionalidad.

La técnica del punteado es escasa también. Se ha usado tanto para la delimitación externa de al-

guna figura, como ocurre en el Abrigo del Navajo (Ciudad Real), como para completar algún otro motivo realizado a trazo continuo, o para subrayar determinadas circunstancias en algunas figuras. Los casos de exclusivas agrupaciones de puntos, con entidad propia, creo que responden a una cuestión distinta del puro tecnicismo.

Escaso es también el uso del «grafitado»; valga como ejemplo el caso de tres figuras humanas, de tipo general cruciforme, existentes en Las Colmenas (Almería), que, en opinión de H. Breuil, fueron trazadas con un posible lápiz de ocre dando el resultado de haces de líneas estriadas.

La asociación de pintura y grabado para la representación de una misma figura es igualmente escasa. En atención a lo reciente de su última publicación, con revisión directa del yacimiento, creo conveniente citar el caso de la estación asturiana de Peña Tú o El Peñatu. De acuerdo con dicha publicación en la citada estación se usaron las dos técnicas: la pintura, originalmente de color rojo, y el grabado, realizado éste tanto por el sistema del trazo ancho poco profundo como por el de piquetado; la pintura se ha usado indistintamente para representar determinadas figuras y a la vez para completar figuras grabadas, o bien para rellenar el espacio creado por el grabado de trazo ancho poco profundo; el piquetado, que, según la citada publicación, es la técnica más reciente empleada en la estación, se superpone, en casos, a motivos pintados.

En conjunto, la técnica empleada en la pintura esquemática es bastante simple y sin complicaciones. Si se la compara con la técnica de la pintura levantina, y no digamos con la paleolítica, resulta pobre y falta de recursos, pero en sí misma responde perfectamente a la intencionalidad representativa que se quiso plasmar en las estaciones rupestres; en síntesis, responde, creo, al estilo global de la pintura esquemática. En mi opinión, aunque haya que reconocer que en ciertos aspectos técnicos se manifiestan limitaciones, en general gran parte de ellas están condicionadas a la especial concepción «artística» de sus autores y no al contrario, ya que responden a una mente para la que la representación pictórica es globalmente más conceptual que formal y por tanto no necesita de excesivos alardes técnicos.

En cuanto al elemento *color* predominan los rojos y ocre en gamas variadas; el negro es poco fre-

cuente y el blanco muy escaso. La policromía está ausente y sólo en casos muy contados se ha hecho notar la concurrencia en una misma figura de dos gamas o tonos cromáticos diferentes, cuestión que puede responder con toda normalidad a casos de retoques posteriores sobre un motivo ya existente de antemano, con la intención de reavivarlo o incluso transformarlo en detalles, resultando más bien en este último caso una casi superposición detallista. Por otra parte, no hay que olvidar la acción del tiempo o de los agentes atmosféricos a los que tan expuesta está la pintura esquemática por la especial situación de la gran mayoría de sus estaciones, todo lo cual ha debido influir, y de una manera irregular, e incluso diferencial, en estos casos, en la descomposición o variación del color por decolorado, dando la impresión a primera vista del uso de más de un color o gama cromática en la representación de una determinada figura.

El *tamaño* de los motivos es, en general, pequeño, siendo el mínimo de c. 1 cm. de altura y no alcanzando el máximo ampliamente los c. 100 cm. La mayor frecuencia de oscilación de alturas gira en torno a c. 20-30 cm. En este aspecto se acerca a la pintura levantina.

Respecto al *estilo*, a pesar de haberlo tipificado como «esquemático» en la investigación prehistórica, se observa en ciertas publicaciones científicas, e incluso en las peligrosamente divulgativas, una tendencia a calificarlo, tanto en sentido global como parcial, con términos que responden a concepciones artísticas de lo más dispar.

Considerando el elemento estilo, en sentido estricto, como un todo o conjunto de caracteres originales y continuos, reiterativos, concurrentes en un artista o escuela, que sirvan de base para considerar realmente las obras a analizar como realizadas por ellos dentro de marcos de tiempo y espacio, creo conveniente hacer algún comentario sobre esos disparos calificativos empleados, tales como estilizado, abstracto, simbólico, expresionista e incluso impresionista... que complican las acepciones con las del arte moderno.

En cierto sentido casi todas ellas serían aplicables a algunas de sus manifestaciones, pero en absoluto al conjunto total. Si entendemos por estilización la representación de una figura que, sin privarla de su aspecto genuino se simplifica en contornos, líneas e incluso volúmenes, aunque no necesariamente tenga que «alargarse» como algunos

entienden, entonces podrían calificarse de estilizadas a parte de las manifestaciones artísticas que nos ocupan. El calificativo de abstracto también resultaría variable, aunque sólo para algunas representaciones, en verdad muy restringidas, en el sentido de que el concepto de arte abstracto implica un arte no figurativo, sin relación con formas reales que sean identificables, reducido a un conjunto de esas formas no reales, a trazos y a colores, como expresiones intencionales de estados anímicos o sugerencias de ellos. El apelativo de simbólico presenta las mismas posibilidades restrictivas de aplicación, ya que en el arte simbólico se utilizan signos, cuya semejanza con lo que simbolizan no es forzosamente objetiva, y cuyo uso persigue reflejar el plano del intelecto a través de esas expresiones conceptuales siempre; realmente con el apelativo de simbólico tampoco queda totalmente definido lo que llamamos arte esquemático. El calificativo de expresionista resulta igualmente de aplicación restrictiva, si se tiene en cuenta que el arte expresionista infravalora intencionalmente las formas, en oposición a lo realista, en favor de la plasmación del mundo interior de su autor. El calificativo que no creo aplicable, bajo ningún punto de vista, es el de impresionista, ya que la base del impresionismo no está reflejada en absoluto en nuestro arte esquemático, tan carente de luces, sombras y contrastes.

En síntesis, y como anteriormente referí, el arte, que por consenso general llamamos esquemático, participa, en mayor o menor medida, de ciertas características de los indicados estilos o tendencias artísticas, pero en absoluto en sentido general o formando un todo.

Finalmente, la etiqueta que todos usamos en el campo de la investigación prehistórica de «esquemático» también presenta su faceta restrictiva, ya que no define estilísticamente a todos los motivos que, por acuerdo general, consideramos inmersos en este arte prehistórico. El término «esquemático» implicaría en todos los motivos a representar una reducción a los elementos más significativos, a los caracteres imprescindibles, en resumen una reducción a sus líneas básicas y esto, hay que reconocerlo, no siempre ocurre. Pero ya que la calificación de este arte como «esquemático» ha tomado carta de naturaleza en la investigación prehistórica, creo que habrá que conceder necesariamente un mayor margen de amplitud, aunque sea en sentido con-

vencional, al concepto de «Esquemático», dado que no todos los motivos son simples esquemas dentro de él.

Por mi parte, ya en 1968 había puesto claramente de manifiesto que la cuestión del estilo en este arte era bastante más complicada de lo que en principio pudiera parecer, ya que la aplicación sistemática del término «esquemático» implicaría por sí mismo unas connotaciones de expresión que romperían de alguna manera la conexión con la realidad en la manera de tratar a todos los motivos. En aquella ocasión también hice constar que dicha manifestación artística abarcaba una serie de motivos que no siempre pueden llamarse en verdad esquemáticos, ni en cuanto a su tipo escueto, ni en cuanto a la forma de tratarlos. Igualmente expuse que el fenómeno esquemático, considerado globalmente, tiene una forma especial de tratar las figuras y que esto es precisamente lo que responde a su concepto, tal como lo entendemos, siendo necesario olvidar que dentro de él sólo pueden hallarse figuraciones desconectadas de la realidad en su sentido y formas.

Simplemente, y esto para mí es básico, habría que intentar captar y comprender el planteamiento mental y los recursos espirituales, psíquicos, de unos pintores, artistas o no, que vivieron en unas sociedades que no les impondrían el uso tajante y exclusivo de esquemas, pudiéndose permitir por tanto la plasmación en las rocas de formas menos simplificadas. Aunque una expresión artística responda a un planteamiento y actitud determinados, a mi entender no tiene por qué reflejarse matemáticamente siempre esta cuestión. Me pregunto por qué no se puede conceder la posibilidad de que dentro del mundo de los esquemas, se manifestase, aunque no sepamos la motivación exacta, lo que podríamos llamar una «mayor capacidad narrativa formal» sobre algún aspecto cultural determinado. Y en este punto podrían entrar en juego posibles sustratos pictóricos en zonas determinadas, cuestión que siempre hay que tener presente, así como los márgenes cronológicos.

El yacimiento de Los Canjorros de Peñarubia, en Jaén, con varias de las representaciones de sus figuras humanas asociadas a zoomorfos domésticos, podría ser un exponente de la aludida «capacidad narrativa», y aparte de ello precisamente en estas mismas representaciones, si se coordinan entre sí, se observa una conexión estrecha entre esquemas tota-

les y figuras que no son tales sino todo lo contrario; se podría argüir que no son coetáneas, bien, es posible, pero hasta ahora no conozco ningún argumento que lo niegue o afirme.

Es más, y también lo destacué en 1968, que en el análisis de todas y cada una de las estaciones pictóricas españolas hasta entonces conocidas, y eran muchas, se dejaba ver la coetaneidad de motivos de esquematismo avanzado con otros que acusaban formas menos desconectadas de la realidad desde el punto de vista formal y que entonces, en algunos casos, llamé convencionalmente «naturalistas», ya que aunque no fueran unas representaciones totalmente fieles a la forma natural, sí que al menos se apartaban del idealismo. Al usar entonces los términos, también convencionales, de «seminaturalismo», «semiesquematismo» y «esquematismo» con fines organizativos de cara al carreo de motivos antropomorfos y zoomorfos, indiqué claramente que tal cuestión no implicaba ni una división tajante, ni una diferenciación de «estilos» opuestos, en el más amplio de los sentidos, dentro de la forma de manifestarse la mente de la pintura esquemática. Con ello también me atenía a la terminología usada de antiguo por H. Breuil.

Puntos de vista personales aparte, creo que, por ahora, es innegable la existencia real, dentro del mundo esquemático, de figuras que se han representado sin hacer uso de esquemas escuetos y con las cuales hay que contar, aunque la diferenciación de matices entre unas y otras sea, y realmente lo es, a veces convencional.

En resumen, la pintura rupestre esquemática resulta la manifestación «artística» de unas formas de comportamiento que encuentran su forma de expresión básicamente a través de esquemas, pero sin cerrar tajantemente el paso a representaciones «formalistas» en mayor o menor grado; estas formas de expresión han debido ser coetáneas y hay bases para así pensarlo, al menos en algunas zonas o puntos concretos, si bien en otros puedan dar pie para pensar en fases o derivaciones. ¿Por qué negar una variabilidad de posibilidades representativas dentro de una misma línea de expresión mental? Quiero insistir en este punto en que estas consideraciones van dirigidas al conjunto global de la pintura esquemática.

Entre las características que conforman el estilo de la pintura esquemática es notable la escasez de composiciones, contrastando fuertemente, en gene-

ral en esta cuestión con el arte levantino, tan próximo en tiempo y espacio. El nuestro es, en líneas generales, un arte que parece insistir en tratar a las figuras aisladamente, con poca relación entre sí o bien, cuando estas relaciones están abiertamente expuestas, nunca se trata de grandes agrupaciones en sentido cuantitativo. Tampoco parece haber un orden compositivo determinado en cada una de las estaciones rupestres, siendo escasos todavía los yacimientos en que concurra esta circunstancia y sea apreciable a simple vista. La composición parece ser que no centró del todo el interés de los pintores. De todos modos, actualmente se están haciendo intentos muy loables de adivinar disposiciones determinadas de los motivos dentro de cada estación, estableciendo de este modo relaciones entre figuraciones con el fin de entrever unas composiciones premeditadas. Algunos resultados positivos se están consiguiendo... pero a pesar de ello la mente que informa los planteamientos de los pintores esquemáticos es diametralmente opuesta al espíritu general del arte levantino.

Otra cuestión a destacar en la pintura que nos ocupa es la falta de dinamismo; lo esquemático resulta, en principio, estático. No obstante el movimiento ha sido captado y plasmado por los pintores esquemáticos, sólo que bajo un canon puramente convencional; sirvan como ejemplo los casos de algunos arqueros disparando sus flechas, o el vuelo de algunas aves de la estación gaditana del Tajo de las Figuras, o algunas escenas de danza faltas de fuerza externa. Pero hay un aspecto de la representación del movimiento, aún mucho más convencional y que queda sujeto a visiones subjetivas interpretativas; me refiero con ello a la existencia de figuras en las que el número de miembros superiores o inferiores representados sobrepasa al normal, exceso que se atribuye a una intencionada representación del movimiento de acuerdo con un canon que ahora llamaríamos «futurista».

En este punto viene a mezclarse también la cuestión de la perspectiva. A primera vista, ésta no existe prácticamente en el arte esquemático; basta recordar a este efecto la carencia de perspectiva en la representación de los jinetes o las formas de representar las cornamentas de ciertos cérvidos, caprinos o bóvidos con el sistema de la «perspectiva torcida» o bien la representación «en plano», cuando en realidad se quiere dar una visión frontal o incluso lateral. Pero al igual que acabo de señalar

en lo referente a la representación más convencional del movimiento, y sujeto también a interpretaciones subjetivas, los pintores esquemáticos parecen haber hecho uso de otro canon especial para plasmar las perspectivas en ciertas figuras; en este sentido, algunos ramiformes, y es un ejemplo, bien podrían considerarse como la visión sintética de varias figuras humanas alineadas.

La *temática* tratada en la pintura esquemática es amplia y variada, inspirada tanto en el plano material como en el espiritual del mundo que le fue propio, proporcionándonos así una información de gran valor sobre problemas existenciales. Sin embargo dicha información es muy desigual y por supuesto no lo completa que sería de desear; y en cierto sentido resulta lógico, ya que la mente de los pintores estaría más preocupada o interesada por unos temas determinados, en los que se observa una insistencia reiterativa, que por otros, a los que parece no haberles concedido más que un interés secundario. Lo que no se observa, al menos bajo mi punto de vista personal, y al menos también a escala general, es que pesase sobre ellos ningún tipo de prejuicio restrictivo a la hora de pintar en las rocas, puesto que sobre ellas abordaron los temas más dispares. A escala regional, no obstante, sí que se observan preferencias por temas determinados o al menos por una forma también determinada de tratarlos; los distintos sustratos y contextos culturales debieron pesar bastante en este sentido.

Los motivos de que se sirve la pintura esquemática para expresar su mundo no siempre son fáciles de manejar a la hora de establecer una tipología firme, dada la variabilidad de modos al tratarlos por una parte, y, por otra, dadas las combinaciones de formas y detalles que sobrepasan la posibilidad de reducir todas las representaciones a tipos y subtipos. Ante ello, he optado por prescindir de dichas combinaciones de formas y detalles, siempre que ha sido posible, pasándolas a un plano secundario, no condicionante, y por establecer una tipología sólo en base a la frecuencia o reiteración con que aparezcan los tipos escuetos, que podríamos llamar puros, en el conjunto de la pintura rupestre esquemática. Consecuentemente quedan fuera de esta clasificación múltiples figuras que por su misma complejidad formal resultan, como acabamos de decir, imposibles de reducir a tipos base, dado que las combinaciones formales a que dan lugar, caso de tenerlas en cuenta, restarían claridad y eficacia a

la misma tipología. Y son precisamente las representaciones de las figuras humanas y animales, las grandes protagonistas en la temática, las que mayores dificultades presentan para su clasificación en tipos.

El tema antropomorfo está tratado con diferentes modos, mostrando algunos estadios formales. Reducido en la mayoría de los casos a un simple esquema lineal, y aquí es donde se pueden fijar los tipos claros, y en otras ocasiones, las menos, con indicación de detalles anatómicos como pueden ser las masas musculares, dándose también situaciones intermedias que participan de unos y otros caracteres. Considerando unas y otras circunstancias, la tipología de los antropomorfos quedaría fijada, bajo mi punto de vista, de la siguiente manera:

— Tipo cruciforme: formado por un trazo vertical para representar la cabeza y el eje corporal, y un trazo transversal horizontal para indicar los miembros superiores extendidos; resulta ápedo. Presenta subtipos en cruz griega y en cruz latina. Es un tipo puramente esquemático aunque a veces se observen ciertos detalles anatómicos poco marcados.

— Tipo en «T»: tipo similar al anterior, pero acéfalo. El tipo en «Pi» griega al que concedí entidad propia anteriormente, me inclino en la actualidad a considerarlo sólo como un subtipo de estas figuras humanas en «T», ya que en esencia sigue la misma línea representativa, sólo que en vez de una sola figuración humana el subtipo indicado incluiría una pareja.

— Tipo golondrina: reducido a un trazo vertical que sintetiza la representación de cabeza y eje corporal, y a un trazo superior tangente al vertical e incurvado hacia abajo como figuración de los miembros superiores; es ápedo. Es un tipo en general puramente esquemático, aunque en algunos casos aparezcan ciertas indicaciones de masas musculares. Posibles variantes podrían intuirse en la incurvación más o menos acusada o irregularidad de los miembros figurados, o bien en la asimilación de un motivo simple para indicar algún detalle anatómico complementario, si bien estas consideraciones carecen realmente de valor efectivo.

— Tipo ancoriforme: tipo similar al anterior pero acéfalo.

— Tipo de doble «Y» griega: reducido a un trazo vertical bifurcado en ambos extremos, repre-

sentando por tanto el eje corporal y los miembros superiores e inferiores abiertos; acéfalo y asexuado. Es un tipo muy frecuente. En algún caso aparecen ciertos detalles anatómicos, como la indicación de la cabeza por medio de un trazo exento o bien la figuración de masas musculares simples. De todas maneras, en esencia, es un tipo general totalmente esquemático.

— Tipo en «X»: similar al anterior pero sin la representación del eje corporal. Es poco frecuente.

— Tipo de brazos en asa: este tipo viene definido por la especial posición de los miembros superiores. El esquema tipo es la figuración en «Phi» griega. Presenta, bajo mi punto de vista, más bien variantes que subtipos, difíciles de establecer, por el modo de haber sido tratadas dichas figuras que aparecen tanto con representación de cabeza y miembros inferiores, como acéfalas, ápodas sexuadas, asexuadas y con o sin indicación de masas musculares que a veces resultan muy marcadas. El crear este tipo que tantas variantes presenta se debe a su presencia reiterativa, según antes indiqué, dentro del conjunto de la pintura rupestre esquemática y, por otra parte, en atención a su esquema tipo.

— Tipo piernas en ángulo: tipo definido por la especial disposición de los miembros inferiores, que aparecen abiertos. Introducido recientemente en la bibliografía y frecuente en la pintura esquemática. El esquema tipo no ha sido definido pero creo que podría centrarse en algunas figuras en «Y» griega invertida. Presenta similares variantes que la figura humana de brazos en asa y está sujeto a las mismas dificultades para marcarle subtipos definidos.

En atención a otra especial posición de los miembros superiores podría crearse un nuevo tipo, el de brazos en alto, pero no creo conveniente, por ahora ampliar más una tipología con la inclusión de un nuevo tipo que está sujeto a tantas variantes o más que los dos inmediatos anteriores y que, además, se interferiría con otros tipos con entidad propia como puedan serlo, ciertos ramiformes o ídolos.

Dentro de las posibilidades de representación que entraña la figura humana hay que contar con los citados ramiformes, con las barras y con los ídolos antropomorfizados internamente, pero sólo en atención a su significado parcial, ya que tipológicamente dichos temas tienen entidad propia, como

acabo de indicar, desde el punto de vista tipológico y no es ahora el momento de abordarlos. A las representaciones humanas hay que unir también las figuraciones aisladas de manos aunque sean escasas.

Un aspecto interesante en el campo de los antropomorfos es la frecuente aparición de figuras humanas reunidas en pequeños grupos o en parejas. Tal circunstancia da pie para pensar en la muy posible existencia de unas relaciones de diferente signo entre ellas. A efectos de reconstrucción de un aspecto puramente organizativo dentro de las sociedades prehistóricas, resultaría de gran valor el poder captar el signo exacto de los lazos que las unen. La posición entre sí de dichas parejas o pequeños grupos, por una parte, y la diferenciación sexual, por otra, podrían ayudar a resolver algún aspecto de la cuestión, pero en la práctica mayoría de los casos la oscuridad es casi total por falta de datos, detalles y especificación de circunstancias apreciables.

La diferenciación sexual viene marcada en el caso de las representaciones masculinas por la presencia del falo y en las femeninas por la indicación de senos o vulva, indicación esta última verdaderamente escasa en la pintura esquemática. Como femeninos se han venido interpretando varios motivos triangulares a los cuales hay que añadir, en mi opinión, los casos de antropomorfización interna en los ídolos de tipo triangular o halteriforme. Restan, no obstante, numerosas figuras humanas indiferenciadas sexualmente y a las cuales se les ha considerado casi matemáticamente como de signo femenino, idea que no comparto en su totalidad y especialmente cuando dichas figuras se presentan aisladas y sin relación con alguna otra.

Conjugando datos globales, me limito a indicar la existencia de relaciones entre parejas de signo familiar, posiblemente paternal-filial en algún caso, relaciones muy posibles de simple amistad, relaciones de tipo íntimo sexual en otros casos y existencia de vínculos matrimoniales de signo mayoritario monogámico, como ya indicó H. Breuil en el caso concreto de Peña Escrita de Fuencaliente (Ciudad Real).

La imposibilidad ya indicada de matización interpretativa parcializa en mucho la visión que pudiera tenerse para la reconstrucción de los aspectos de relaciones masculinas y femeninas así como sobre el signo de las creencias, ritos y ceremonial en el plano de las relaciones entre ambos sexos de es-

tas sociedades prehistóricas; con ello se empobrece el campo informativo de ciertos aspectos sociales y quizás de procedimiento religioso incidentes en él. Creo conveniente a este efecto el hacer notar la presencia de esteliformes, por su valor desplazable al plano religioso, cercanos o asociados a figuras masculinas y femeninas, en general agrupadas en parejas.

De gran interés resulta una escena del ya citado anteriormente Abrigo Pequeño del Puerto de Malas Cabras formada por varias figuras humanas, sexuadas o no, entre las que destacan dos asexuadas, ambas con representación de cabeza, que parecen desempeñar un papel destacado entre el grupo; una de ellas presenta la cabeza enmarcada por un arco y la otra parece llevar una máscara zoomorfa tocada de cuernos. Posición destacada también en este grupo la tiene un esquema anómalo rodeado por un grupo de puntos en su parte superior y que me inclino a interpretar «sensu lato» como una representación del sexo femenino. De la figura humana que porta la máscara zoomorfa parte un trazo que termina sobre el falo de una figura del grupo. En conjunto, y por sus características de disposición, asociación y detalles destacables, la escena parece reflejar un rito o ceremonia en relación directa con el plano sexual, aunque su sentido exacto sea difícil de captar. En relación también directa con el mismo plano sexual puede ponerse una escena de danza, interpretada como fálica, existente en el Abrigo del Piruetanal (Ciudad Real), formada por cinco figuras de signo femenino, bitriangulares/halteriformes de brazos en alto, situadas inmediatamente a la izquierda de una figura masculina con falo intencionalmente destacado; todas estas figuras, de color rojo vivo, son, junto con un esteliforme cuya presencia consideramos muy significativa, los únicos motivos representados en esta estación.

Algunas circunstancias y situaciones inherentes a la mujer han quedado también reflejadas en las rocas, si bien en número muy reducido y muy sujetas algunas de ellas a interpretaciones subjetivas. Una figura de mujer parece dejar traslucir la representación gráfica de las fases periódicas femeninas; también se dan algunos casos de figuraciones femeninas en estado de gestación y finalmente alguna representación de partos, uno de ellos con la particularidad de presentar un ave asimilada a la figura femenina que presenta un especial adorno de cabeza y que aparece en el Abrigo Segundo de la Sierra de la Virgen del Castillo (Ciudad Real).

Un aspecto de interés etnográfico en las representaciones humanas lo constituye la figuración de la vestimenta y del ornato personal. La vestimenta no está frecuentemente representada y el acusado esquematismo de la mayoría de los motivos que figuran impide apreciar detalles. Paradójicamente las figuras más detalladamente tratadas en el aspecto formal se presentan por lo general desnudas y curiosamente también carentes de elementos ornamentales. Por otra parte resulta prácticamente imposible atribuir con precisión matemática un determinado tipo de vestimenta a un sexo determinado, ya que, según antes comenté, la diferenciación sexual no siempre está indicada en los antropomorfos. En conjunto, y contando con el objetivismo interpretativo en algunos casos, la vestimenta parece reducirse al uso de la túnica, corta o larga, al uso de la falda, igualmente corta o larga y que parece ser exclusivamente femenina, y al uso del faldellín y calzón a media pierna que parecen ser propios del varón.

Las figuraciones de adornos personales son mucho más frecuentes y en general unidas a antropomorfos que, según indicios, han sido representados desnudos. Los tipos y naturaleza exactos de estos adornos son difíciles de fijar con claridad, así como la atribución a un sexo determinado. En conjunto y salvando como siempre el subjetivismo interpretativo para algunos casos, se observan adornos de cabeza, cuello, talle, brazos y piernas. Entre los primeros hay que contar también con la especial disposición intencional del cabello, recogido en ocasiones en moños o rodetes y a veces dispuestos radialmente o en simples verticales sobre la cabeza. Plumas y cuernos y algunos alfileres o agujas parecen haber jugado un notable papel, especialmente en los adornos de cabeza. La naturaleza y tipo de otros tocados y del resto de los ornamentos citados es imposible de determinar y habría que pensar, por una parte en materias primas perecederas, como pueden ser las mismas plumas, tiras de cuero o fibras vegetales, y por otra en unas materias más resistentes al paso del tiempo que son precisamente las que se conservan para la arqueología.

El tema de los zoomorfos, como ya indiqué anteriormente, es tan frecuente y reiterativo en la pintura esquemática como el de los antropomorfos. El establecimiento de su tipología resulta dificultoso, ya que presenta menos variabilidad y claridad de

esquemas tipo, resultando más manejable su análisis si se recurre al género o la especie.

Los zoomorfos más repetidos, con diferencia sobre los demás, son los cuadrúpedos, seguidos por las aves, aunque éstas tienen un área de distribución muy restringida y no parecen haber llegado a constituir un tema de auténtica preocupación en la mente de los pintores esquemáticos. El resto de los zoomorfos representados, muy escasos en número, son de difícil interpretación, si exceptuamos algún pez y algunas escasas figuras interpretables como ofidios y que se interfieren, en casos, con el tema de las líneas en zig-zag, tema que por tener entidad propia lo abordaremos en otro lugar.

La insistencia en la figuración de los cuadrúpedos y las variadas formas de tratarlos resulta curiosa. Aparecen representados tanto guardando las proporciones reales, como desproporcionados; a veces con la cabeza apenas esbozada, cuerpo desequilibrado formalmente y a la vez con detalles anatómicos que apenas cabría esperar; e incluso, y esto es muy frecuente, reducidos a un esquema puro, formado por un trazo horizontal del que parten trazos verticales en número variable, dando como resultado el tipo llamado pectiniforme.

Las cornamentas, sobre las que se manifiesta una fuerte insistencia, están tratadas de las formas más variadas y ya comentadas anteriormente en líneas generales al tratar sobre la perspectiva en la pintura esquemática. No obstante se impone hacer alusión aquí a la marcada y exagerada multiplicación de astas en ciertos cérvidos que, por conformar una tipología especial, quedan incluidas en el tema de los ramiformes. La diferenciación sexual de los cuadrúpedos, aparte de quedar indicada en muchas ocasiones en la ausencia o presencia de cornamentas, puede observarse, si bien en casos contados, en la indicación de las ubres para las hembras y del órgano sexual para los machos.

Curiosamente el tema zoomorfo es el que cuenta con mayor número de representaciones en que se ha respetado el aspecto formal, más o menos matizado, copiado de la realidad. Gracias a ello se hace posible la identificación de algunos géneros y especies.

Entre los cuadrúpedos los más representados son los cérvidos y cápridos, estando presentes también los équidos y en menor número los bóvidos, cánidos y quizá algún posible felino. Las aves, con-

centradas prácticamente en el Tajo de las Figuras (Cádiz), son variadas aunque difíciles de concretar a veces, ya que los dobles calcos originales tomados de dicho abrigo no coinciden siempre. De todos modos se han registrado águilas, buitres, cuervos o grajos, flamencos, cigüeñas, cisnes, ocas o gansos, patos, avutardas, gallinas de agua, cercetas... El resto de los zoomorfos figurados y ya citados complementarían la fauna representada por los pintores esquemáticos y, es obvio, no era el total de la que les rodeaba.

El interés que demuestran estos pintores por los cuadrúpedos y dentro de ellos por los cérvidos no se explica, si no pensamos en una finalidad cinegética que, curiosamente, no debió ser una actividad vital para unas sociedades que habían alcanzado el nivel económico productor. Otro tanto se podría opinar sobre la reiteración en los cápridos, no todos ellos domesticados según se observa por ciertos detalles. Para juzgar el estadio de domesticación de algunas especies faltan datos intrínsecos en muchos casos, habiendo de recurrir necesariamente entonces a poner dichas representaciones en relación con otras figuras que permitan formarnos un juicio. Casos expresivos a este efecto son los que muestran relación directa o bien con figuras humanas, como ocurre con las representaciones de jinetes, o con el de la estación ya citada de Los Conjorros de Peñarrubia, en que unos zoomorfos aparecen tirados por medio de un ronzal por figuras humanas, o bien con otras figuras zoomorfas, como es el caso de dos cánidos, interpretables como perros pastores, conduciendo o guardando un rebaño existentes en el ya citado yacimiento del Tajo de las Figuras.

La figura esquemática en este tema de los zoomorfos nos revela varios aspectos de su utilidad y servicio a la sociedad. Por una parte como componentes de las bases económicas, caza y ganadería, por otra como monturas, y finalmente como ayuda en algunas tareas humanas, como es el caso de la ayuda en la guarda de los rebaños e incluso en la misma actividad creadora, según dejaría traslucir la asociación directa de un arquero y un cánido en la estación rupestre de Doña Clotilde (Teruel). Lo que no vemos, con claridad, y creo que resulta extraño, es el cuadrúpedo como elemento de tracción, a pesar de la existencia de carros y trineos en algunos abrigos, ni tampoco como elemento de carga.

Entre otros temas tratados por la pintura esquemática se encuentran los tomados de la cultura

material y que resultan ilustrativos a efectos etnográficos, aunque algunos aspectos de ellos están sujetos como siempre a los subjetivismos interpretativos. Son unos temas que pueden informar sobre hábitat, sistemas y medios de defensa o caza, medios de transporte...

El primero de estos temas es el que llamé hace tiempo tectiformes y que ahora, en función de sus posibles significados, prefiero denominar estructuras. A efectos tipológicos dichas estructuras son difíciles de manejar por ser muy variables. En esencia se reducen a motivos geometrizarantes formados por trazos rectos y curvos, a veces bifurcados, y entrecruzados entre sí, motivos harto conocidos y representados desde viejos tiempos en el arte prehistórico y a los que matemáticamente, si exceptuamos recientes teorías, se les ha venido aplicando la misma interpretación: hábitat, empalizadas, trampas..., interpretación que prefiero respetar, entre otras razones porque creo que de momento no hay otra más viable; no obstante en algunos casos, muy reducidos en verdad, estos motivos aparecen asociados a la figura humana y de manera tal que hace viable su posible interpretación al menos como hábitat.

El tema de los carros, tan útil a efectos cronológicos, es escaso en la pintura esquemática y quedan centrados en un área restringida de la provincia de Badajoz. La tipología hay que establecerla en atención al número de ruedas ya que los bastidores no se corresponden matemáticamente con ellas. En esencia son dos los tipos representados: de cuatro y de dos ruedas; en verdad existen algunas otras figuraciones, pero la falta de perspectiva y la confusa imbricación de travesaños de los bastidores no permiten mayores apreciaciones. Los animales de tracción no han sido representados y sólo en el Abrigo Quinto de los Buitres de Peñalsordo existe un caso en que se presenta una asociación con una figura, pero, tan confusamente representada, que no puede deducirse si se trata de un antropomorfo de brazos en alto o de zoomorfos; desde luego, caso de tratarse de esta última posibilidad, el tratamiento de dichos zoomorfos está muy lejos del que se les ha dado a los representados en el tipo II de las estelas decoradas del Sudoeste peninsular, sus contemporáneas.

El tema de los trineos presenta una tipología similar a la de los bastidores de los carros, consistente en esencia en dos largueros cruzados por va-

rios travesaños. Los tipos se reducen a dos; el primero de ellos con los largueros convergentes, quedando el trineo abierto en la parte posterior y cerrado en su parte delantera, en la cual se ha marcado una prolongación para fijar la tracción; el segundo tipo presenta dichos largueros paralelos entre sí y en consecuencia queda abierto en ambos extremos. El medio empleado para la tracción, al igual que ocurre en los carros, no ha sido representado.

Los escaleriformes o escaliformes, aunque con variantes, presentan un solo tipo, bastante análogo por cierto al segundo de los acabados de indicar en el tema de los trineos.

El tema de los barcos, de muy reciente hallazgo, es escaso y sólo conocido hasta ahora con seguridad en Jimena de la Frontera (Cádiz). En esencia responden a un mismo tipo, aunque se observen algunas variantes en la manera de representarlos.

El tema del armamento es relativamente frecuente. Las armas se presentan tanto aisladas como asimiladas a figuras humanas. En conjunto se detecta el uso de arcos, flechas, hachas, puñales, espadas, armas arrojadizas como pueden ser las jabalinas, picos, bastones, algún arpón y boomerang que resultan algo dudosos, y unos elementos, pocos en verdad, en forma de hoz actual cuyo significado como armas no siempre queda claro. El acusado esquematismo empleado en varias de estas representaciones impide la identificación de tipologías claras e incluso, por supuesto, de materias primas, cuestiones que serían muy positivas a efectos cronológicos. De todos modos es destacable la presencia de algunas armas que por su tipología son de aparición tardía en la prehistoria peninsular, como es el caso de tipos especiales de espadas que hablan de largas pervivencias de la pintura esquemática, o el caso de la existencia de elementos defensivos o protectores como son los escudos y cascos, siempre que se acepte su interpretación como tales.

Es extraño que la pintura esquemática, en lo que a ergología se refiere, haya reducido sus representaciones a las ya indicadas. Ni la cerámica, tan bien conocida por esos pintores, ni la cestería, ni otro utillaje aparecen claramente figurados. Con ello se pierden unos datos valiosos informativos, especialmente en lo que atañe a útiles realizados en materias perecederas que, por no resistir el paso de los años, nunca llegarán a las manos del arqueólogo.

Relacionado en cuanto a la interpretación restrictiva de algunos casos con cascos y escudos, aparte de que su interpretación general es difícil y variada, aparece en la pintura esquemática el tema de los petroglifoides. Dicho tema engloba una serie de motivos de tendencia geométrica que enlaza formalmente con temas reiterados dentro del mundo de los grabados esquemáticos. En la pintura son mucho menos frecuentes y menos diversificados. Sus representaciones desde el punto de vista tipológico quedan encuadradas en tres tipos con subtipos y variantes cada uno de ellos.

— Tipo circunferencia, con los siguientes subtipos: circunferencia simple, circunferencia simple con punto central y circunferencias concéntricas en número variable. Dichos subtipos pueden presentar variantes por asimilación directa con motivos elementales, como trazos regulares e irregulares, líneas en zig-zag...

— Tipo en herradura. Presenta los siguientes subtipos: en herradura simple y en herraduras dobles, triples... encajadas entre sí. Variantes tanto de un subtipo como de otro pueden ser las agrupaciones de estos motivos en disposición opuesta y/o con asimilación de puntos.

— Tipo espiralado. Es el más frecuente y presenta los siguientes subtipos: espiral simple, espiral simple inscrita en trazo curvilíneo, espiral simple prolongada por trazos rectilíneos o curvilíneos dispuestos horizontal o verticalmente y espiral doble con prolongaciones similares al subtipo anterior. Como variantes pueden considerarse los conjuntos formados por este tipo y motivos simples asimilados, como trazos o puntos.

Unos temas frecuentes en la pintura esquemática son los puntos, las barras, las líneas en zig-zag, los esteliformes y los ramiformes, que pueden reflejar aspectos tanto materiales como de intencionalidad espiritual y cuyo significado, especialmente en algunos de ellos, resulta ser polivalente.

Los *puntos* y las *barras* tienen una gran raigambre como temas en el arte rupestre peninsular. A ambos se les encuentra tanto aislados, como en agrupaciones igualmente aisladas o bien asociados en ambas versiones a otros motivos. Son notables en el caso de los puntos las grandes agrupaciones que adoptan disposiciones definidas, alcanzando algunas formas geometrizzantes. El significado de ambos temas, siempre tan discutido en dis-

tintos planos intencionales, sigue constituyendo un problema, si bien algunas barras habría que ponerlas en relación con figuras humanas o incluso en sus formas lobuladas con representaciones de ídolos. Creo que en líneas generales habría que valorar estos temas en función de las figuras a las que aparezcan asimiladas siempre que se dé el caso.

En función también de posiciones, disposiciones y asimilación a otros motivos creo que habría que valorar los temas de las líneas en zig-zag, los ramiformes y los esteliformes, ya que en mi opinión su significado está más sujeto a esas circunstancias que a su tipología escueta.

El tema de las líneas en zig-zag presenta esencialmente dos subtipos en atención a su posición: el horizontal y el vertical, dependiendo en mucho de ello su posible interpretación como figuraciones humanas con posiciones determinadas, como ofidios o como representaciones del agua; lo que no creo viable, en principio, es que sean la plasmación de ciertas decoraciones cerámicas.

El tema de los ramiformes, frecuente y variado en su significado, presenta en esencia dos tipos, más algunos subtipos y variantes.

— Tipo general. Su denominación es convencional. En él quedan comprendidos todos aquellos motivos ramiformes, no siempre fáciles de clasificar objetivamente, que quedan fuera del tipo especial; evito pues intencionadamente el establecimiento de subtipos tajantes y reconozco, por supuesto, su amplia gama de variantes.

— Tipo especial. En él quedan comprendidos dos subtipos: el abeto y el arborescente, ambos también de denominación convencional, aunque siga en parte a H. Breuil. El subtipo abeto está compuesto por un trazo vertical simple cruzado por trazos rectilíneos transversales en número variable; presenta las variantes exenta o inscrita en figura geométrica. El subtipo arborescente está formado por un trazo vertical cruzado por otros transversales rectos o incurvados de los que parten, y es lo que le da su matiz diferenciador, varios trazos verticales. Presenta a su vez variantes en atención a la manera de resolver el extremo inferior del eje vertical.

El significado del tema es múltiple en mi opinión, pudiendo tratarse, según los casos, de figuraciones humanas, zoomorfas o fitomorfas e incluso, en casos determinados de subtipo abeto en su variante inscrita, podría pensarse en ídolos del tipo placa.

El tema esteliforme, dada su anarquía figurativa, resulta difícil de reducir a tipos, subtipos y variantes. De todas maneras puede resultar la siguiente tipología:

— Tipo circunferencia con trazos externos radiales. Es el más frecuente y al que creo que está bien aplicado el término más actual de «soliforme».

— Tipo círculo con trazos igualmente externos en disposición radial. El círculo es más o menos regular y en algunos casos bastante amorfo.

— Entre uno y otro de los tipos indicados aparece a veces una situación intermedia con la que forzando un poco la cuestión, y no soy muy partidaria de ello, se podría establecer un tercer tipo; me refiero a los casos, poco frecuentes en verdad, en que se encuentran motivos inscritos en el interior del primer tipo; personalmente creo más conveniente dejar estos casos como simple variante de dicho primer tipo. En general en los esteliformes, sean de uno u otro tipo, pueden presentarse distintas variantes, si se atiende a la disposición y longitud de los trazos radiales, regulares o irregulares, a la manera de resolver la terminación de los citados trazos, en algún caso bifurcados, en otros terminados en puntos, etc.

Por otra parte, los esteliformes pueden presentarse tanto aislados como en pequeñas agrupaciones de conjuntos. El significado según las circunstancias es variable, conexionándose con la figura humana en cuanto a la representación de manos abiertas, con la estructura-hábitat y con una posible representación de nudo hidrográfico, como parece ocurrir en la estación de Callejones de Potencia (Cuenca). Relacionado con el plano no material habría que considerarlo como representación puramente astral, y a este efecto ya indiqué anteriormente su asimilación en casos a circunstancias que abogan por una influencia intencional ritual; finalmente, especialmente cuando aparecen en grupos de dos, hay que pensar en la conexión con ídolos del tipo oculado, muebles incluso, cuyos ojos están figurados por esteliformes del primer tipo.

Las actividades de tipo social o económico, por desgracia, están escasamente representadas en la pintura esquemática, quedando reducidas a algunas escenas formadas por un corto número de motivos o a algunas figuraciones aisladas que dejan traslucir alguna actividad de tipo económico. Esos planos del comportamiento no parecen haber cons-

tituido una fuerte motivación en la mente de los pintores, excepción hecha en cierto sentido de la caza.

Resulta chocante que sea precisamente esta actividad la más representada, aunque su frecuencia no resulte en verdad alta, ya que desde el punto de vista puramente económico y teniendo en cuenta la cronología, no se explica realmente el por qué de tal insistencia, dado que no suponía una necesidad vital para unas sociedades que ya habían alcanzado el nivel de producción, nivel reflejado por los mismos pintores en la representación de animales claramente domésticos, según ya indiqué antes, y en alguna figuración posible del laboreo de la tierra.

De todos modos, las escenas de caza con que contamos, si se analizan con interés, se observan al fin caracteres que inducen a considerarlas no como expresión de una actividad económica básica, sino más bien como un simple complemento de la economía o incluso, en cierto modo, como expresión de una actividad de matiz deportivo. La pintura esquemática presenta, en general, al cazador enfrentándose a un animal o a un pequeño grupo de animales, o bien en pareja, resultando totalmente infrecuente la presencia de cazadores en grupos mayores. Generalmente, como ya indiqué, el objeto de la caza lo constituyen los cérvidos y cápridos y las armas empleadas son el arco y las flechas; el caso ya citado de un arquero acompañado de un cánido existente en la estación de Doña Clotilde podría dejar traslucir la ayuda del perro en la actividad cinegética. Comentario aparte merece, y valga él como ejemplo, el ya también anteriormente expuesto caso de la pequeña escena de caza del Abrigo Pequeño del Puerto de Malas Cabras; las especiales circunstancias que concurren en la representación del cazador inclinan a pensar en un trasfondo de signo extramaterial que enlazaría con la asimilación, tan generalizada en algunas sociedades prehistóricas o primitivas, de posible magia-caza con fines específicos. En cuanto a la división del trabajo por sexos y por lo que afecta a la actividad cinegética, el hecho de que los cazadores no siempre estén diferenciados sexualmente impide constatar si en dicha actividad intervendrían ambos sexos o no.

El componente económico, también secundario en una sociedad productora, de la recolección natural queda reflejado en algún caso esporádico, como ocurre en el yacimiento ruspestre el El Prado de

Santa María (Soria) en el que de forma muy escueta parece haberse representado la recolección de frutos de un árbol, a mano y por vareo.

Las escenas de lucha, tan expresivas en la pintura levantina, están casi ausentes en la esquemática y parecen tener un matiz muy distinto. En efecto, si exceptuamos algún caso, en cierto sentido dudoso, de agrupación, los escasos datos de que disponemos reflejan una lucha cuerpo a cuerpo entre dos figuras humanas o entre una de ellas y un zoomorfo, lo cual abogaría, en mi opinión, por atribuirles a estas pequeñas escenas un sentido de competición de signo deportivo y no de lucha abierta.

Las representaciones de danzas son igualmente escasas y su signo o finalidad no aparece clara; simplemente quedan dentro de una actividad social que puede igualmente tener repercusiones en el plano ritual, como en el caso de la ya citada danza fálica de El Piruetanal.

Existen algunas pequeñas agrupaciones de figuras que por su disposición y circunstancias representativas pueden hacer pensar en expresiones de tipo ceremonial o ritual, aunque de signo indefinido. Anteriormente ya he citado algún caso, o he hecho alusión a asimilación de esteliformes y parejas humanas, de ave y parto, etc.; no hay que olvidar tampoco ahora las dos escenas del Abrigo Pequeño del Puerto de Malas Cabras ya también comentadas. En conjunto se trata de unos datos valiosos que aunque presenten resistencia, bajo mi punto de vista, a una interpretación concreta y exacta, sí que al menos nos dejan traslucir un trasfondo relacionado con el mundo de las creencias, ritos y ceremonias.

Directamente conexionadas con este mundo extramaterial están las representaciones de cadáveres y enterramientos, aunque bien es verdad que están muy supeditadas a visiones subjetivas en cuanto a su interpretación; y aun, caso de aceptarlas, no resultan excesivamente reveladoras en cuanto a rituales determinados, dato que sería de inestimable valor para la reconstrucción de un comportamiento en el plano ritual y ceremonial en relación directa con la muerte.

Donde mejor se observa el mundo de las creencias es a través de las variadas representaciones iconográficas de signo religioso, los ídolos. Su tipología es compleja y muestra siempre la plasmación del principio femenino que tanta vigencia tuvo durante un amplio margen de tiempo en las socieda-

des prehistóricas peninsulares. Aunque se conceda un margen de posibilidad a que ante esa compleja iconografía pueda quedar implicada la también plasmación del principio masculino, hay que reconocer que éste no aparece representado claramente en su forma más pura y neta, antropomórfica, tan de actualidad en estos últimos años por los hallazgos sucesivos en materiales muebles; por su forma externa se podría intuir en algunas representaciones de la figura humana de brazos en asa, según se ha apuntado en alguna ocasión, estimación que en mi opinión no encuentro plenamente viable.

Respecto a la tipología del tema constituido por los ídolos, ya expuse debidamente hace años las dificultades que se encontraban en el terreno del arte rupestre para asimilar lo más posible sus tipos a los encontrados en material mueble; no voy por tanto a insistir en ello, y me voy a limitar simplemente a indicar los tipos, subtipos y variantes que resultan más claros en mi opinión, actualmente.

— Tipo oculado, definido por la representación de los ojos. Presenta variantes en la forma de tratar dichos ojos y en la insistencia o no de acompañarlo con los arcos superciliares o con lo que convencionalmente se denomina a veces «tatuaje facial»; estas variantes tienen en ocasiones un matiz regional propio. De momento no creo conveniente el indicar subtipos debido a la anarquía representativa. Sus paralelos en materiales muebles son múltiples y de tipología variada.

— Tipo placa. En atención a su delimitación externa presenta dos subtipos. El primero de ellos adopta una forma de tendencia rectangular o escutiforme. El segundo tiene indicados la cabeza y los hombros o brazos en alto. Las variantes vendrían marcadas por el modo de tratar internamente a la figura. El tipo corresponde en materiales muebles al VII de M.<sup>a</sup> J. Almagro.

— Tipo triangular. Es muy frecuente y presenta tres subtipos: unitriangular, bitriangular y tritriangular.

El subtipo primero es el más escaso en número y está más sujeto a la difícil cuestión de la interpretación, dadas las asimilaciones peculiares que presenta. El segundo subtipo, muy frecuente, presenta variantes según la forma de tratarlo, como la adi-

ción de brazos, etc. El último subtipo muestra unas variantes muy similares al inmediato anterior.

Comentario aparte merecen las peculiares composiciones formadas por conjuntos de motivos triangulares, especiales también por su relación dispositiva, tal como aparecen representados en la Cueva de los Letreros (Almería), cuyo significado intrínseco, en atención a tal disposición, me resulta en extremo oscuro.

— Tipo halteriforme. Al igual que el tipo anterior es frecuente y presenta tres subtipos: haltera, doblecircular y pluricircular, adoptando en los tres unas variantes casi análogas a las de los subtipos triangulares; como variante dentro del tercer subtipo me inclino en la actualidad a incluir a los exponentes del tipo trilobulado al que hace años concedí entidad propia.

Los tipos triangular y halteriforme responden, en esencia, a variantes de los tipos I y II que M.<sup>a</sup> J. Almagro ha establecido para los ídolos muebles.

Triangulares y halteriformes son los más variados en formas representativas en la pintura esquemática y los más afectados por la antropomorfización interna, lo que los lleva a convertirse, cuando se da tal circunstancia, en simples figuraciones humanas. Ambos tipos se mezclan en casos entre sí dando combinaciones especiales, aunque éstas no son susceptibles de convertirse en un nuevo tipo por carecer de entidad propia. Como una más de estas combinaciones me inclino actualmente a considerar al tipo segmentado, individualizado por mí misma tiempo atrás.

A la vista está que son todavía muchas las cuestiones que nos faltan por conocer y matizar en los aspectos aquí tratados de la pintura rupestre esquemática. La información de que disponemos es todavía incompleta y descompensada en varios sentidos. Aparte de estas cuestiones, resultaría de gran interés el poder marcar a escala general peninsular unas diferenciaciones claras entre las distintas provincias artísticas, estableciendo sus caracteres propios, matizados, que permitieran enfocar con la mayor seguridad posible la comprensión de la mente e intereses de los pintores en el tiempo y el espacio. De todos modos, la línea que se sigue actualmente en la investigación de este campo prehistórico, permite abrigar amplias esperanzas en un futuro que no creo muy lejano.