

Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica

E. RIPOLL PERELLÓ

Mientras que la relación entre el arte troglodítico paleolítico y el arte de los abrigos pintados del Levante se da como posible pero está lejos de estar probada, la del segundo con el llamado Arte Esquemático de la Edad de los Metales —ambos en abrigos abiertos— es completamente segura. En efecto, con un despoje sistemático del contenido de los distintos y abundantes frisos se pueden llegar a formar densas series evolutivas de las figuras que van desde la estilización de las primeras fases del arte levantino hasta la abstracción total de las últimas fases del arte de la Edad de los Metales¹. Pero éste es un amplio trabajo que está aún por hacer. Como es sabido, los sistemas clásicos elaborados por el Abate Henri Breuil han sido sometidos a profunda revisión en las largas discusiones académicas en las que han participado numerosos investigadores. Desde hace bastantes años las posiciones de los mismos respecto a la cronología de las etapas levantina y esquemática han variado mínimamente de lo que quedó reflejado en el cuadro-síntesis que dimos a conocer hace más de veinte años en el simposio de Wartenstein y que es de general conocimiento.

En muchos casos estas cuestiones 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». Asimismo, el «proceso de esquematización» sería posible explicarlo como «la reducción progresiva de los detalles de las representaciones hasta conseguir que queden un número mínimo de rasgos que permitan la identificación al menos de una manera aproximada».

El esfuerzo en definir y perfeccionar esta nomenclatura y el fijarla respecto a una cronología relativa permitirá perfeccionar el conocimiento del proceso evolutivo y a solucionar, al menos en parte, el problema de la cronología absoluta y la paralela secuencia estilística. Basándome en tales premisas vengo propugnando desde 1958² una clasificación estilística y cronológica del arte levantino cuyos

¹ Empecé a ocuparme de esta problemática en: E. RIPOLL PERELLÓ, *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, «Simposio Internacional del Arte Rupestre, Barcelona, 1966», Barcelona, 1968, págs. 165-192, 9 figuras. Luego desarrollé más mis puntos de vista en: E. RIPOLL PERELLÓ, *The process of schematisation in the Prehistoric Art of the Iberian Peninsula*, (PETER J. UCKO, ed.) «Form in indigenous art of Aboriginal Australia and Prehistoric Europe»,

Canberra, 1977, págs. 418-428, 9 figuras. El texto de la presente ponencia se basa en ambas publicaciones aunque sigue en sus líneas generales el de la segunda.

² EDUARDO RIPOLL PERELLÓ, *Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del Levante español*, (GISELA FREUND, ed.) «Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfrage der Alten und Neuen Welt», Bonn, 1960, págs. 457-465, 1 figura. ID, *Para una cronología relativa del arte levantino español* (L. PERICOT y E. RI-

puntos más importantes son los siguientes: A) *fase naturalista*; B) *fase estilizada estática*; C) *fase estilizada dinámica*; y D) *fase de transición a la pintura esquemática*. Desde el punto de vista cronológico-cultural A) correspondería a una población epipaleolítica de cazadores (6.500-4.000), B) y C) habrían vivido el contacto y la influencia de primeros neolíticos del litoral concedores de una agricultura de azada (4.000-2.000), y D) sería paralela a la difusión de la primera metalurgia. Esta hipótesis de trabajo ha sido recogida, más o menos, por otros autores e incluso alguno ha aplicado su terminología a otras fases y provincias del arte prehistórico.

Pero estamos todavía lejos de poder concretar aspectos del tema tales como: influencias culturales externas de tipo estético sobre el área peninsular; coexistencia de realismo y esquematismo en épocas y lugares determinados; origen de la estilización de las figuras levantinas; posible existencia de representaciones esquemáticas en los albores del arte levantino; posible valor ideográfico de ciertos esquemas; etc. Dentro del examen de esta problemática deberían tenerse permanentemente presentes tres posibilidades de planteamiento que a su vez pueden estar sumamente imbricadas: la evolución estilística, la evolución cronológica y la formación de «provincias» con personalidad diferenciada respecto al área estudiada. Se trata de unos análisis de amplitud considerable que sólo se podrán realizar con la coincidencia de numerosos esfuerzos conjugados. Este es el motivo por el que la presente ponencia se limita a señalar algunas cuestiones generales apoyadas en diversos casos concretos de lo que hemos llamado «proceso de esquematización» en la Península Ibérica.

Al iniciar un rápido examen de las muestras de estilización y esquematismo en el arte prehistórico

de la Península Ibérica, nos encontramos con que ya en el Arte Paleolítico se presentan figuras humanas sumamente esquemáticas que coexisten con otras zoomorfas de estilo realista. Tales representaciones se pueden considerar independientes de las convenciones propias de esta etapa artística tanto en el arte parietal como en el mobiliario, aunque para éste existen mecanismos poco explicados. Hace tiempo me referí al problema que estas figuras plantean³. En efecto, en las cuevas de El Castillo y La Pileta existen figuras humanas esquemáticas que mejor que con el Arte Paleolítico que ambas contienen encajan con el Arte Esquemático de la Edad de los Metales⁴. Ante la incógnita que plantean se ha repetido que son representaciones post-paleolíticas y se han atribuido al Aziliense o a la Edad del Bronce. Sin embargo, por mi parte, me inclino a considerar dichas figuras como paleolíticas por diversas razones: los antropomorfos del «Santuario» de La Pileta son del mismo color, presentan el mismo grado de usura y están insertos en superposiciones con las figuras naturalistas que tienen al lado⁵; se conoce la existencia de antropomorfos indiscutiblemente esquemáticos y paleolíticos, como el bien conocido de la escena del pozo de Lascaux⁶; en la propia Península hay figuras esquematizadas al máximo en el bastón de mando de la cueva de Valle⁷; en la cueva de El Castillo no hay otras muestras correspondientes a un arte postpaleolítico, la existencia de un nivel aziliense está por demostrar y las figuras a que me estoy refiriendo presentan el mismo tipo de impregnación en la roca y de «desgaste» que el contexto paleolítico⁸; etc. Otra posibilidad abriría la aceptación de la interpretación de Breuil de una figura de «brujo» de la cueva de La Pileta que él comparó con la existente en el abrigo de la Cueva de los Letreros, en Vélez Blan-

POLL, eds.) «Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara», V.F.P. n.º 39, Nueva York (Barcelona), 1964, págs. 167-175. El sistema fue luego aceptado por ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza, 1968, importante obra de conjunto.

³ EUARDO RIPOLL PERELLÓ, *Problemas cronológicos del Arte paleolítico*, (L. PERICOT y E. RIPOLL, eds.) «Prehistoric Art of the Western Mediterranean...», citado, págs. 83-100, 7 figs. (concretamente pág. 96 y fig. 7).

⁴ H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL y H. SIERRA, *Les cavernes de la region cantabrique (Espagne)*, Mónaco, 1911, pág. 192, figs. 196 y 197. H. BREUIL, H. OBERMAIER y W. VERNER, *La Pileta à Benaojan (Málaga)*, Mónaco, 1915, págs. 35-36 y 41-42, láms. XIII-XIV.

⁵ Para las figuras zoomorfas de este lugar he postulado una atribución al período solutrense: E. RIPOLL PERELLÓ, *La cronología relativa del «santuario» de la cueva de La Pileta y el arte solutrense*, (G. NIETO, ed.) «Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina», Murcia, 1961-1962, págs. 739-751.

⁶ F. WINDELS, *Lascaux, Chapelle Sixtine de la Préhistoire*, Montignac, 1948. E. RIPOLL PERELLÓ, *Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español*, «Ampurias», XIX-XX, 1957-1958, págs. 167-192, 19 figs. y VIII láminas.

⁷ HUGO OBERMAIER, *El hombre fósil*, Madrid, 1925, págs. 171-172, fig. 71.

⁸ E. RIPOLL PERELLÓ, *Pinturas y grabados de la cueva del Castillo (Puente Viego, Santander)*, en prensa.

co⁹. Pero estimo que tal paralelo no es posible, debido a la dificultad de lectura en el caso de la figura de la cueva rondeña, lo que no excluye la posibilidad de que algunas de las figuras antropomorfas a que he aludido sean postpaleolíticas, pues, como es bien sabido, la cueva presenta una importante decoración esquemática añadida en la Edad del Bronce. En relación con este asunto está la comparación establecida por Hugo Obermaier entre las figuras de los cantos pintados de Mas d'Azil y las representaciones esquemáticas¹⁰. Conocido el ámbito geográfico concreto de la cultura aziliense y el notable lapso cronológico que le separa de la Edad de los Metales, creo —y me parece que en ello están de acuerdo la generalidad de los autores que de estas cuestiones se ocupan—, que estos paralelismos no pueden mantenerse en absoluto. No me ocuparé de los casos análogos de esquematizaciones en el arte paleolítico peninsular: Cueto de la Mina, Altamira, Torre, Hornos de la Peña, etc., bien estudiados en el libro de I. Barandiarán¹¹.

Si se pasa ahora al área del Arte Levantino nos encontramos con conjuntos donde el proceso de esquematización se nos presenta en diversas fases a partir de formas estilizadas o semi-naturalistas. Esto es especialmente válido para la figura humana, aunque creo probable que en sus orígenes tuviera formas naturalistas, acaso atestiguadas ahora en solitario por una figura incompleta del Cingle de La Gasulla (Castellón)¹². Con la característica común de la convención de la tinta plana, en el Arte Levantino el tipo-patrón de la figura humana es: para el hombre, el arquero de perfil estilizado en actitud dinámica, vistiendo zaragüelles y a veces con adornos corporales; para las representaciones femeninas, la mujer con falda acampanada y por lo general en posición estática. Respecto a los animales la forma común es el perfil estilizado pero con detalles naturalistas y la posición dinámica. Al objeto de presentar dos ejemplos, elegiré uno de la parte septentrional del área levantina y otro del sector

meridional, o sea, respectivamente, la Cova dels Moros de Cogul (Lérida) y la Cueva de la Vieja de Alpera (Alicante).

Cogul fue en 1908 uno de los primeros hallazgos de Arte Levantino, publicado por H. Breuil y J. Cabré poco tiempo después del descubrimiento y en una monografía muy completa por M. Almagro muchos años más adelante¹³. Para el análisis utilicé la numeración de esta última. Prescindiendo de algunos repintados, la evolución producida en el friso es a mi parecer la siguiente:

1.^a Fase. La figura más antigua es el toro n.º 17, de cuernos en forma de creciente lunar, silueta grabada (con los otros toros de Cogul es un hecho muy poco frecuente en el Arte Levantino) y cuerpo cubierto de líneas de color paralelas. Es probable que en relación con él se pintaran dos figuras humanas (n.º 13), seguramente mujeres, que se ven con dificultad por debajo del toro n.º 12. Este y el n.º 16, aunque de técnica distinta pues fueron repintados en negro, son aproximadamente coetáneos del citado en primer lugar y con él forman una composición. De esta misma época deben ser algunos animales pequeños siluetados (núms. 9, 23, 26) o en tinta plana desvaída (núms. 18, 21, 40). Al propio tiempo empezaron a pintarse las mujeres del grupo de la llamada «danza fálica». Las más antiguas son las que llevan los números 36, 32, 35 y 37, en las que se usó la técnica del listado. La última recubrió uno de los animales citados.

2.^a Fase. Se integran en ella los animales de tinta plana total (núms. 19, 20, 22, 24, 25 y acaso el 28) o parcial (n.º 41). Se pintó o repintó el ídolo fálico (n.º 29), fue repintado el toro n.º 16 y se siguieron pintando mujeres, al parecer por parejas (núms. 38-39, 34, 31-30). Superpuesta a alguna de ellas se pintó la n.º 33.

3.^a Fase. La componen las figuras de estilo esquemático. La primera que se pintó fue el hombre itifálico n.º 27 al que se hizo formar composición

⁹ BREUIL, OBERMAIER y VERNER, *La Pileta à Benaoujan*, citado, pág. 42, lám. XVII. HENRI BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, vol. IV, *Sud et Est de l'Espagne*, Lagny, 1935, págs. 13-14, fig. 3, láms. IX y XIII.

¹⁰ OBERMAIER, *El hombre fósil*, citado, págs. 366-370, láms. XXIII y XXIV.

¹¹ IGNACIO BARANDIARÁN MAESTU, *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*, Zaragoza, 1973.

¹² E. RIPOLL PERELLÓ, *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*, Barcelona, 1963, pág. 18, láms. IV y V.

¹³ H. BREUIL y J. CABRÉ, *Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre*, «L'Anthropologie», XX, 1909, págs. 8-20. JUAN CABRÉ AGUILÓ, *El arte rupestre en España*, Madrid, 1915, págs. 170-179, fig. 86, láms. XII-XIV. MARTÍN ALMAGRO BASCH, *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida, 1952.



Esquema del conjunto de pinturas rupestres de Cogul (según Almagro)

con el animal indeterminado n.º 28 de la segunda fase. Lo mismo se hizo con la pequeña figura n.º 8 enfrentada a la n.º 9. Por último se pintó la escena que forman las figuras núms. 6, 5, 4, 3 y 2. La n.º 4 es un ciervo (con la cola levantada, n.º 7, que podría no pertenecer a esta representación) al que ataca el pequeño arquero n.º 3. Detrás de ellas pudo existir otro animal atestiguado por los trazos de los núms. 5 y 6. Otro ciervo, muerto, con las patas hacia arriba, se encuentra un poco a la derecha (n.º 2).

4.ª Fase. Está formada por los lettereros en ibérico y en latín. Una de las palabras de la inscripción ibérica alude a los ilergetes, la tribu que poblaba el valle del río Segre en la época inmediata a la conquista romana. La latina que dice *Secundio votum fekit* puede fecharse en la primera mitad del siglo II a. de J. C.

Un problema conexo lo constituyen los grabados que aparecen en el friso. Se trata de figuras bastante toscas que parece que se pueden relacionar con la primera fase: posible cierva (n.º 1), caballos (núms. 42 y 43), bóvido (n.º 11), pez o símbolo fálico (n.º 15) y otros indeterminados (núms. 10, 44 y 45). Los lettereros grabados en ibérico y latín, con la misma pátina que aquellas figuras, atestiguan la persistencia de un culto en tiempos históricos.

Como vemos en este tan importante como típico conjunto levantino, entre la 2.ª y la 3.ª fase se pasó de la estilización seminaturalista al esquematismo.

El abrigo de la Cueva de la Vieja de Alpera fue descubierto en 1910 por Pascual Serrano, colaborador del Abate Breuil que con él y con J. Cabré lo estudió y lo publicó poco después¹⁴. En 1915 lo publicó de nuevo J. Cabré¹⁵. Falta un estudio actualizado de este conjunto pues H. Breuil no llegó a publicar el trabajo monográfico que tenía en preparación¹⁶. Allí, sobre un friso de unos 10 metros de longitud, se pintaron unas 130 figuras que, en algunos casos, se superponen. Pero el estu-

dio sistemático de las superposiciones aún no se ha llevado a cabo. Las figuras centrales son cuatro toros de tamaño grande y un desnudo personaje empenachado que lleva un haz de flechas en la mano derecha. Tres de los toros citados fueron repintados añadiéndoseles cornamentas de ciervos. También aquí se pueden establecer tres fases pictóricas fundamentales:

1.ª Fase. Figuras grandes y medianas de toros y ciervos estáticos en tinta plana, acompañados de unos pocos animales con el interior rayado. Entre las representaciones humanas figuran el citado hombre empenachado y otro idéntico pero de menor tamaño, así como dos mujeres con faldas rayadas, una de ellas vista en escorzo. El empenachado mayor es más antiguo que los toros en que parece apoyarse (el color de su pierna derecha transparente bajo la parte trasera del toro).

2.ª Fase. Comprende diversos animales menores, incluida una hilera de cánidos. Las representaciones humanas, muy estilizadas y numerosas, son arqueros que atacan a los animales contemporáneos o de la fase anterior.

3.ª Fase. Incluye un buen número de representaciones humanas y animales muy esquemáticas en color rojo claro o rojo castaño. Entre las primeras se puede citar un «orante» con los brazos abiertos, dos hombres en actitud de marcha y conversación, varios cruciformes y un doble triángulo. Algunos de los animales presentan la típica estructura pectiniforme.

Esta estratigrafía iconológica no concuerda con la expuesta en un cuadro de J. Cabré¹⁷, pues este autor interpretó como más antiguas las figuras de color claro y desvaído que en un primera impresión parecen estar debajo de las de fuerte color vinoso. Un ejemplo evidente de ello lo tenemos en lo que podría ser una cierva que está encima y no debajo del primer toro de la izquierda.

Podríamos presentar otros conjuntos levantinos —La Gasulla, La Valltorta, Morella la Vella, La Araña, Dos Aguas, Nerpio, etc.— que en sus palimpsestos presentan como fase más reciente un esta-

¹⁴ H. BREUIL, PASCUAL SERRANO GÓMEZ y J. CABRÉ AGUILÓ, *Les peintures rupestres d'Espagne. IV, Les Abris del Bosque à Alpera (Albacete)*, «L'Anthropologie», XXIII, 1912, págs. 529-542, 14 figs. y 1 lámina.

¹⁵ CABRÉ, *El arte rupestre en España*, citado, págs. 187-205, figs. 90-100, láms. XXI-XXIV.

¹⁶ Los toros convertidos en ciervos de la parte central del abrigo han sido repetidamente utilizados por F. Jordá como argumentos de una baja cronología. Síntesis: FRANCISCO JORDÁ, *Historia del Arte hispánico*, I, Madrid, 1978, págs. 133-144. Hace tiempo hice algunos calcos parciales de este conjunto, dos de ellos en RIPOLL, *Cuestiones en torno a la cronología del arte postpaleolítico...*, citado, figs. 2 y 4.

¹⁷ CABRÉ, *El arte rupestre en España*, citado, lám. XXIII.

dio completamente esquemático. Un caso particular es el de La Sarga para el que A. Beltrán postula la existencia de figuras esquemáticas anteriores a los bellos ciervos naturalistas¹⁸. Pero, a mi parecer, el arte esquemático forma el apéndice final del arte levantino, que se extiende por todo el oriente de la Península y que incluso dentro de este área podemos encontrar pequeños conjuntos que pertenecen exclusivamente al ciclo esquemático. Pero su densidad no es la de otras regiones. En una personal hipótesis de trabajo pienso que el arte esquemático se originó en el Sudeste para extenderse primero hacia la región del Estrecho, ocupó luego Sierra Morena al mismo tiempo que las montañas levantinas y más tarde se extendió al resto de la Península. Pienso que el arte esquemático tiene que ser explicado como la suma de una tendencia estilística del arte levantino final al acentuar su estilización y adoptar un cierto convencionalismo y por la llegada de unas influencias exteriores, seguramente religiosas, que facilitan el paso hacia un simbolismo que se expresa a veces por verdaderos ideogramas. Si tenemos en cuenta que el arte del Levante era propio de un pueblo cazador en posesión de una agricultura rudimentaria y, por tanto, en regresión frente a las corrientes culturales de los pueblos metalíferos, la amplia difusión del Arte Esquemático es paralela a la expansión del Eneolítico que no dudamos en relacionar con la cultura megalítica mediterránea y sus raíces orientales y con sus portadores, los prospectores de metales. La duración del Arte Esquemático iría desde el establecimiento de los eneolíticos en el Sudeste hasta las últimas perduraciones de la Edad del Bronce y comienzos de la Edad del Hierro ya en tiempos protohistóricos.

El Abate Breuil creía que, con raíces en el Arte Levantino tardío —para él, mesolítico—, el gran desarrollo del Arte Esquemático se producía con la

llegada de los neolíticos perdurando hasta comienzos de la Edad del Bronce¹⁹. Las teorías de Breuil fueron nuevamente razonadas y defendidas por P. Bosch Gimpera que, en trabajos de sus últimos años, insistía en la fecha paleolítica del Arte Levantino y en una cronología extremadamente alta para el Arte Esquemático²⁰. Para ello aducía una serie de argumentos de valor ambiental, cultural y cronológico. Como casos concretos atribuía al Mesolítico las pinturas del Tajo de las Figuras de la Laguna de la Janda (Cádiz) y de la transición del Mesolítico al Neolítico las de los Cánforos de Peñarubia (Jaén) y Boniches (Cuenca). Hace tiempo que escribí una crítica de estas opiniones²¹. En la Laguna de la Janda, lugar bien publicado por Cabré y Hernández-Pacheco, con calco del primero²², a la izquierda del friso hay unas figuras humanas que estilísticamente se acercan a las de la fases 8.^a y 10.^a de Minateda según Breuil, correspondientes a las muestras D y E (cf. más adelante). Entre la fauna predominan los ciervos, las cabras montesas y los pájaros entre un seminaturalismo estilizado —muy acentado en los dos grandes ciervos a ambos lados del friso— y el esquematismo total y la abstracción. Las identificaciones de un camello, unos caballos y un rebaño de antílopes hechas por Cabré, tienen que ser puestas más que en duda y además en la actualidad son difíciles de comprobar a causa del mal estado del conjunto. El pretendido camello podría ser una cierva vista en escorzo. Los antílopes son, en todo caso, una curiosa representación de cápridos de largas patas y esbelto cuello. Las aves —Cabré identifica grullas, cisnes, gallinas de agua, flamencos y avutardas—, constituyen hasta el momento un conjunto único, que corresponde a los objetivos cinéticos más próximos para los habitantes prehistóricos de la Laguna de la Janda. Los signos comprenden: «nidos, cabañas, lazos, so-

¹⁸ A. BELTRÁN MARTÍNEZ (con la colab. de VICENTE PASCUAL), *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)*. S.I.P., Serie de Trabajos Varios, n.º 47, Valencia, 1974.

¹⁹ BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques*, citado, vol. I, pág. 4. H. BREUIL y R. LANTIER, *Les hommes de la Pierre ancienne (Paléolithique et Mésolithique)*, Paris, 1959, págs. 253-254.

²⁰ P. BOSCH GIMPERA, *La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique et la culture megalithique portugaise*, «Revista da Faculdade de Letras» (Lisboa), n.º 9, 1965, separata de 12 páginas. ID, *La significación del Neolítico circummediterráneo*, «Pyrenae», I, 1965, págs. 21-30. ID, *Las relaciones*

prehistóricas mediterráneas, «Anales de Antropología» (México), IV, 1967, págs. 98-125. ID, *Civilisation megalithique portugaise et civilisations espagnoles*, «L'Anthropologie», 71, 1967, págs. 1-48.

²¹ RIPOLL, *Cuestiones en torno a la cronología del arte postpaleolítico...*, citado, págs. 174-178.

²² JUAN CABRÉ y EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO, *Avance al estudio de las pinturas del Extremo Sur de España (Laguna de la Janda)*, Madrid, 1914. EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO, *Prehistoria del solar hispano*, Madrid, 1959, págs. 484-502, figs. 419-431, láms. VI-IX.

les o estrellas y, finalmente, puntuaciones cuyo significado no se nos alcanza», según el texto de Cabré. Los llamados «nidos» son, a mi juicio, claros signos solares de una gran belleza, con la excepción de un semicírculo con pequeños apéndices en el lado recto, para el que no encontramos explicación, a no ser que se trate de una representación solar de la que se haya perdido la mitad. Cabré llama «cabaña» a lo que podría ser interpretado como la representación parietal de un ídolo-placa. En cuanto al denominado «lazo» que ocupa el centro de la composición, creo es una serpiente. Cabré no dio mucha importancia a los signos solares y estableció tres épocas para el friso: la más moderna, totalmente abstracta, de color blanco; siguen las figuras en carmín, que serían «del Neolítico moderno, o época del cobre»; en el tercer grupo, el más antiguo, quedarían incluidas manifestaciones diversas de un período más largo, siendo para dicho autor las más naturalistas del «Paleolítico». A mi parecer existen, efectivamente, tres etapas, o acaso cuatro, todas ellas dentro de la Edad del Bronce. La más antigua no sería anterior al 2.500 pues presenta analogías con las decoraciones de la cerámica de Los Millares.

En cuanto a las pinturas de Canforos de Peñarrubia, con tan interesantes escenas de domesticación, el Abate Breuil las señala como paralelo las de Piedra Escrita de Fuencaliente y atribuye éstas a «pueblos neo-eneolíticos»²³. Respecto a los conjuntos pictóricos de Boniches de la Sierra y de Villar del Humo, dio noticia E. Hernández-Pacheco, su descubridor en 1918²⁴, pero no se puede decir que sean muy conocidos. Presentan, como otros, muestras de Arte Levantino y de Arte Esquemático, desde un toro de bello estilo naturalista, que parece bastante antiguo, hasta una circunferencia con rayos exteriores al parecer terminados en manos, pasando por figuras humanas progresivamente esquematizadas. A. Beltrán, que ha estudiado una parte de estas pinturas, está de acuerdo con una fecha tardía «en el Neolítico o incluso en una primera fase de la Edad del Bronce»²⁵, o sea, lo que

yo llamo «fase de transición a la pintura esquemática». Vemos, por tanto, que los argumentos de P. Bosch Gimpera difícilmente pueden mantenerse.

Para establecer las características de aquella «fase de transición a la pintura esquemática» inicié hace años el estudio del gran friso de Minateda en un examen crítico del trabajo pionero del Abate Breuil y su comprobación sobre el terreno²⁶. Desgraciadamente el mal estado del conjunto, cubierto de concreciones calcáreas que impiden la visibilidad de las figuras, no permitió avanzar mucho en dicho análisis y me indujo al abandono de la tarea. Parece que para fecha próxima, por parte de técnicos de restauración, se va a intentar la limpieza del friso, momento en que aquel trabajo podrá ser reemprendido. Con todo, deseo señalar las equivalencias a que llegué y que se reflejan en el siguiente cuadro:

Fases de E. Ripoll	Series de H. Breuil
A) Fase naturalista	
B) Fase estilizada estática	4. ^a (?), 9. ^a , 10. ^a (?)
C) Fase estilizada dinámica	2. ^a , 3. ^a , 5. ^a , 6. ^a , 7. ^a , 10. ^a
D) Trans. al Arte Esquem.	1. ^a , 5. ^a , 8. ^a , 10. ^a , 11. ^a
E) Arte Esquemático	8. ^a , 11. ^a , 12. ^a , 13. ^a

En esta seriación comparativa quisiera destacar el hecho de que el Abate Breuil hacía debutar el arte de Minateda con figuras bastante esquemáticas (su serie 1.^a), hecho que a mi parecer no es cierto pero que, sin embargo, me parece que hay que tener en cuenta en futuras investigaciones.

En apoyo de la argumentación que vengo desarrollando tenemos para las frases esquemáticas los datos complementarios que constituyen los documentos arqueológicos que proporcionan evidencias estilísticas y cronológicas que pueden ser de gran valor. Por lo general se trata de materiales del Eneolítico y de la Edad del Bronce, consistentes en decoraciones cerámicas, ídolos de la diosa-madre, ídolos cilíndricos, ídolos sobre falanges, plaquetas ídolos rectangulares de Portugal y de Extremadura, báculos, objetos pectorales en forma de media luna, ancoriformes, etc. A los

²³ BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques...*, citado, vol. I, págs. 54 y 89.

²⁴ HERNÁNDEZ-PACHECO, *Prehistoria del solar hispano*, citado, págs. 420-436, figs. 355-372. BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques...*, citado, vol. IV, págs. 70-72, figs. 33-34.

²⁵ ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ, *Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo cazado al lazo, del abrigo de «Selva Pas-*

cuala», en *Villar del Humo (Cuenca)*, «Miscelánea ofrecida a J. M. Lacarra», Zatozoza, 1968, págs. 81-84, 2 figuras.

²⁶ H. BREUIL, *Les roches peintes de Minateda*, «L'Anthropologie», XXX, 1920, págs. 2-50, 46 figs. y 2 láminas. Un avance de mi estudio citado en RIPOLL, *Cuestiones en torno a la cronología del arte postpaleolítico...*, citado, pág. 178.

muchos recopilados y estudiados por el Abate Breuil se han unido otros descubrimientos posteriores²⁷. Destacan entre ellos los vasos de las tumbas de Los Millares, yacimiento para el que poseemos la datación 2.345 ± 80 a. de J. C. obtenida por el método del C14²⁸. Así, por ejemplo, en un cuenco de la tumba n.º 15 vemos los «ojos de la diosa», una cierva y dos ciervos, un doble triángulo unido por el vértice que constituye una abstracción de la figura humana muy común en la pintura parietal y otros temas que también aparecen en ésta. Otras representaciones de este tipo se encuentran en cerámicas aproximadamente contemporáneas de Palmela (Portugal), Las Carolinas (Madrid), Las Canteras de Vélez Blanco (Almería), etc. Todas estas representaciones sobre objetos con su reflejo en el arte rupestre tienen unos bien conocidos paralelos mediterráneos. Además, para tiempos algo posteriores, no podemos olvidar que la extrema esquematización fue también patrimonio de los pueblos hallstáticos, como demuestran numerosos hallazgos de cerámica en Francia, cuyas representaciones guardan una evidente relación con las pinturas parietales de la provincia de Arte Esquemático²⁹.

Para terminar esta breve síntesis, presento a continuación un intento de seriación de las figuras antropomorfas dentro del Arte Esquemático, partiendo del sistema establecido por Pilar Acosta que es la única aportación de conjunto digna de ser señalada después de los importantes trabajos del Abate Breuil que culminaron en sus cuatro volúmenes de 1935, de los que tomaremos los ejemplos³⁰. Acosta clasifica las representaciones antropomorfas en las ocho variedades siguientes: 1, figura de brazos en asa; 2, figura tipo golondrina; 3, figura de tipo cruciforme; 4, figura de tipo ancoriforme; 5, figura en «T»; 6, figura en «Pi» griega; 7, figura en

«X»; y 8, figura en doble «Y». A ellos todavía cabría añadir: 9, ideogramas triangulares o bitriangulares; y 10, halteriformes. Se trata de una clasificación formal y con sólo un relativo valor cronológico en relación con el grado de esquematización. Veamos algunos ejemplos de las secuencias. El tipo 1 de los brazos en asa está emparentado con el 2 golondrina y con el 4 ancoriforme. De la figura con los brazos cruzados bien representada en La Graja de Jimena se pasa al ideograma en forma de balles-ta, primero con piernas como en Colmenas y luego sin ellas como en Buitres de Peñalsordo. Del mismo se pasa inmediatamente a signos circulares o semicuadrangulares con una línea vertical o dos (Helechal, Cimbarillo, Almendral, Covatilla de San Juan, etc.), o a veces con una cruz en el interior (Mas de Carles, El Zarzal, etc.). El tipo 3 cruciforme empieza con los tipos de línea vertical bifurcada en la parte inferior (Doña Clotilde) y enseguida prescinde de este detalle pasando a la cruz de brazo vertical largo (Las Vareas, Vereda de la Cruz, etc.) y luego a la cruz de brazos iguales (Palomas, Canchal del Cristo, etc.). El tipo 4 ancoriforme que, como hemos dicho, puede ser relacionado con el de brazos en asa, está bien representado entre otros lugares en el Canchal del Cristo, a veces presenta dentro del arco dos trazos que indudablemente son dos piernas (La Silla). Este tipo está claramente emparentado con los oculados también denominados «ojos de la diosa» (Callejón del Raboso del Chorrillo, Collado del Aguila, Las Viñas, etc.) y con el 6 de las figuras en «Pi» griega (Melitón). Las figuras de tipo 7 en «X» y 8 en doble «Y» son claras esquematizaciones de «orantes» (Barranco de la Cueva, la Vieja, Buitres de Peñalsordo, etc.). Las representaciones 9 bitriangulares y triangulares derivan a mi parecer de las figuras femeninas con fal-

²⁷ BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques...*, citado, en especial vol. IV, págs. 113-135. MARÍA JOSEFA ALMAGRO GORBEA, *Algunos ídolos cilíndricos megalíticos desconocidos*, «Ampurias», XXVIII, 1966, págs. 49-63, 2 mapas y III láminas. J. P. GARRIDO y E. ORTA, *Un nuevo tipo de ídolo del Bronce I hallado en San Bartolomé de la Torre (Huelva)*, «Ampurias», XXVI-XXVII, 1964-1965, págs. 221-226, II láminas. Y otros trabajos de este mismo género de otros autores.

²⁸ MARTÍN ALMAGRO y ANTONIO ARRIBAS, *El poblado y la necrópolis megalítica de Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería)*, Madrid, 1963. ALBERTO DEL CASTILLO YURRITA, *La cultura del vaso campaniforme*, Barcelona, 1928, lám. XXI. MARTÍN ALMAGRO, *La primera fecha absoluta para la cultura de Los*

Millares a base de Carbono 14, «Ampurias», XXI, 1959, págs. 249-251, 1 figura.

²⁹ A. NICOLÁS y B. MARTÍN, *La céramique incisée de Moras-en-Valloise (Drome)*, «Etudes Préhistoriques (S. P. Ardèche)», n.º 2, 1972, págs. 35-44 (con notas de J.-L. ROUDIL y JEAN COMBIER). J. COMBIER, *L'art rupestre schématique dans le Midi de la France et les Alpes occidentales*, «Etudes Préhistoriques (S. P. Ardèche)», n.º 3, 1972, págs. 35-46.

³⁰ BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques...*, citado. PILAR ACOSTA, *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca, 1968. Intentos de clasificación también en H. BREUIL y M. BURKITT, *Rock paintings of Southern Andalusia*, Oxford, 1929.



Composición general de las pinturas de la Cueva de la Vija, de Adena (siglo C a B + E)

das, así, por ejemplo, vemos que en Helechal aparecen claramente con brazos, o presentan adornos en la cabeza como en el Cerro de la Oliva y Ahumada. En otros sitios los brazos no son más que dos muñones como en Escorialejo y Viñas, donde aparece una dándose la mano con una representación masculina. El tipo culmina con el escueto doble triángulo del que hay numerosas representaciones y tiene que estar en relación con los triángulos simples (Batanera) a veces entrelazados como formando una danza colectiva (Cueva de los Letreiros). Por último, la categoría 10 de los halteriformes incluye figuras de diverso tipo que en su parte inferior presentan una forma redondeada para la que no encuentro una explicación que sea verosímil. Puede verse, con todo lo dicho, que los procesos de esquematización en la Península Ibérica son de una extrema complejidad y presentan numerosos problemas todavía no resueltos.

Concluiré diciendo que parece evidente que las esquematizaciones ya formaban parte del patrimonio cultural de las poblaciones paleolíticas hispano-francesas junto con el gran arte naturalista, si bien me parece probable que constituya un ciclo cerrado sin consecuencias ulteriores. En épocas más recientes, la tendencia a la esquematización está latente en la morfología de las figuras del Arte Levantino que, seguramente hacia el 2000 y después, sufre una aceleración en este proceso bajo el estímulo de los colonizadores metalíferos del Sudeste, probablemente llegados del Mediterráneo orien-

tal. La expansión de lo que propiamente llamamos Arte Esquemático por toda la Península Ibérica —y acaso fuera de ella, en una posible «regresión» mediterránea— se explica por los movimientos de la difusión de las técnicas y de la búsqueda de minerales durante la Edad del Bronce. De esta forma, perdurando en muchas ocasiones hasta momentos avanzados de la Edad del Hierro, se llegan a formar «provincias» particularizadas, algunas bien conocidas —Sierra Morena o las insculturas de Galicia, por ejemplo— y otras cuya definición y características se podrán establecer en el futuro cuando se avance más en la investigación.

POST SCRIPTUM

En curso de edición el presente trabajo, la hipótesis de una fase esquemática, con figuras de grandes dimensiones, anterior al arte levantino, expuesta por A. Beltrán respecto a las figuras de La Sarga (y ya señalada por el Abate Breuil en la secuencia de Minateda), parece confirmarse. Una serie de importantes descubrimientos se han efectuado en la región de Concentaina (Alicante). M. S. Hernández y el «Centre d'Estudis Contestans», con motivo del coloquio presentaron en Salamanca una serie de calcos y el trabajo que ahora se publica. Anteriormente hay que tener en cuenta el artículo: MAURO S. HERNÁNDEZ y CENTRE D'ESTUDIS, *Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico*, «Ars Praehistorica», I, 1982, págs. 179-187, 8 figuras. Hay que esperar que el número de casos de superposiciones aumente para poder relacionar ambas etapas.