

Planteamientos metodológicos de un proyecto de investigación sobre arte rupestre: Símbolo y territorio. Arte rupestre prehistórico en la Sierra Morena cordobesa

Ana M.^a Márquez*

RESUMEN

Con el presente artículo pretendemos dar a conocer la base teórica y metodológica del proyecto de investigación al que se refiere el título. Nuestra intención no es otra que la de exponer de manera sucinta, dado el espacio de que disponemos, las líneas maestras que guían desde el año 2002 —en función de la resolución de autorización emitida por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía el 10 de diciembre de 2001¹— nuestra investigación en el campo del arte rupestre prehistórico cordobés. Por tanto, los aspectos relacionados con el marco físico y geográfico y los detalles acerca de los procedimientos analíticos y del trabajo de campo serán tratados con más profundidad en futuros trabajos.

SUMMARY

This paper aims to present the theoretical and methodological basis concerned in the title. Our intention is just to set out, in a concise way, the main points which lead our research on prehistoric rock art in Cordoba from 2002 —according to a decision of authorisation issued by the Dirección General de

Bienes Culturales (Junta de Andalucía) on December, 10th, 2001—. So, the aspects related to the physic and geographic background and the details about the analytic procedures and fieldwork will be dealt with in future essays.

INTRODUCCIÓN

El Arte Esquemático presenta al menos una peculiaridad que lo hace distinto a todos los horizontes figurativos desarrollados durante la Prehistoria reciente: una doble ubicación y un dispar desarrollo según el soporte utilizado para plasmarlo, es decir, cavidades cársticas profundas y localizaciones rocosas en espacios abiertos. Sin duda, la función y el significado que pudieran poseer estas manifestaciones rupestres para las sociedades que las crearon tuvieron que ser diferentes, ya que la tendencia al ocultamiento en cuevas diverge sensiblemente de la visión del espacio abierto de los abrigos y oquedades donde llega la luz solar. En efecto, este hecho debe ponerse en relación con la capacidad de visibilidad del sitio en cuestión con respecto al entorno, con la frecuentación de los mismos espacios por diversos grupos a lo largo del tiempo (surgen repintados y superposiciones) y con el papel que juegan los elementos plásticos en el ámbito socioeconómico y simbólico una vez confeccionados.

En este orden de cosas, tanto las expresiones gráficas exteriores como las interiores están localizadas prácticamente por toda la Península Ibérica, con

* Área de Prehistoria. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Córdoba. Pza. Cardenal Salazar, s/n. 14701 Córdoba. E-mail: nanamara25@yahoo.es.

¹ El proyecto general de investigación está subvencionado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

especial abundancia en las sierras de la Comunidad Autónoma de Andalucía. Pero dentro de esta abundancia, Andalucía cuenta en la actualidad con grandes vacíos documentales fruto de procesos de investigación desiguales; este es el caso de la zona norte de Córdoba (Sierra Morena), para la que tan solo contamos con ejemplos derivados de hallazgos casuales (MOURE y RUIZ, 1966; VALIENTE *et alii*, 1974) o escuetas referencias de principios del siglo XX (CARBONELL, 1923, 1927 y 1945)².

Por ello, lo que pretendemos con el proyecto de investigación que aquí presentamos es el análisis pormenorizado del transecto que se extiende desde las estribaciones septentrionales de la Sierra Morena cordobesa hasta la depresión del Guadalquivir, o lo que es lo mismo, la zona norte de la provincia de Córdoba.

Las circunstancias que nos han llevado a pensar en la riqueza que este territorio encierra son varias. En primer lugar, es fácil observar cómo casi la totalidad de las provincias limítrofes con Córdoba, o sea, Badajoz (BREUIL, 1933-1935), Jaén (valga como ejemplo SORIA y LÓPEZ, 1989), Ciudad Real (CABALLERO-KLINK, 1983) y la misma Málaga (BREUIL, BURKITT y POLLOCK, 1929, entre otros) mantienen una concentración importante de conjuntos pintados de estos momentos, gracias a una labor de los investigadores mucho más intensa y no, como pudiera pensarse a priori, porque en las áreas de interés mencionadas el arte rupestre prehistórico sea inexistente. En segundo lugar, Sierra Morena se revela como un hito insoslayable en la articulación del eje meseta-costa ya que, por una parte, los hallazgos fortuitos a los que hemos aludido ponen en evidencia la calidad e importancia de los vestigios, lo que unido a la profusión de estaciones rupestres que la rodean y que pertenecen a las provincias circundantes induce a pensar en el potencial que este espacio posee aún inédito; por otra parte, y desde una perspectiva geográfica, Sierra Morena supone una barrera orográfica que separa la cuenca del Guadalquivir de la meseta, constituye un paso natural obligado para las comunidades prehistóricas y actúa como vertebrador del poblamiento humano. Así pues, si tomamos como punto de referencia la unidad geográfica de Sierra Morena, las sociedades productoras quedarían distribuidas (N-S), en función de los datos con que conta-

mos, por el valle de los Pedroches, el valle del Guadalquivir y la Campiña hasta la Subbética, donde nos dejaron testimonios parietales; a partir de aquí pasamos al valle del Guadalhorce, vía de comunicación con las sierras prebéticas y también testigo de su presencia, para desembocar en la franja costera donde hallamos los últimos indicios rupestres —geográficamente hablando— de esta época en la Península Ibérica.

En resumen, el estudio del arte rupestre postpaleolítico en este área, entendido como manifestación cultural de los colectivos humanos de sistemas subsistenciales agropecuarios, nos permitirá conocer qué rol desempeñaban los motivos rupestres en su seno, su distribución espacial por el territorio y en síntesis la posibilidad de interpretar el fenómeno en el orden socioeconómico y simbólico; todo ello contando con que los demás tipos de yacimientos (poblados, asentamientos, necrópolis, etc.) repartidos por la zona objeto de nuestro estudio puedan proporcionarnos el ensamblaje apropiado para introducirnos en el funcionamiento de estas sociedades prehistóricas.

PLANTEAMIENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

La investigación e interpretación del arte prehistórico está sumida en la actualidad en un debate teórico que nos permite, en cierto modo, avanzar en el significado y sentido histórico de estas expresiones culturales, dejando atrás los meros tratados arqueográficos que hasta fechas recientes dominaban la bibliografía científica sobre el tema, en los cuales el grueso argumental se destinaba casi en exclusividad al aparato descriptivo. Sin embargo, la teoría crítica ha abordado con una incidencia desigual los problemas que nos proponen las manifestaciones simbólicas según el rango cronológico en que se desarrollen, es decir, los progresos —tanto a nivel de técnicas como de metodología y método— realizados por los investigadores en el campo del arte paleolítico prácticamente no han tenido consideración en el arte postpaleolítico; el Arte Levantino y el Arte Esquemático están «atrapados en el marco normativo de la arqueología histórico-cultural [...], bajo el dominio absoluto del positivismo y con la tendencia a primar las representaciones figuradas como *objetos*, el Arte Esquemático se subió al pedestal de la tipología y se encerró en la urna de la cronología» (MARTÍNEZ, 2002).

Pero el escaso horizonte que se dibujaba dentro de tendencias metodológicas sumidas en el positivis-

² Para acercarse a la obra de A. Carbonell Trillo-Figueroa pueden consultarse los números de los boletines publicados por la Real Academia de Córdoba.

mo empieza a diluirse y las perspectivas limitadas que derivaban de propuestas procesualistas comienzan a ampliarse. Sin duda, ha resultado decisiva la inclusión de la dimensión simbólica e imaginaria como aspecto que puede ser estudiado y la búsqueda del *sentido original* del arte postpaleolítico dentro de sus coordenadas espaciotemporales. En esta línea debemos entender los trabajos realizados desde posicionamientos emanados de la arqueología del paisaje (al respecto puede consultarse la obra de F. Criado). No obstante, la arqueología del paisaje y otras propuestas muy cercanas, en cuanto a determinadas asunciones teóricas, son deudoras de la antropología estructural de Lévi-Strauss, si bien, como recuerda MARTÍNEZ (2002), las aportaciones de Laming-Empeyre y Leroi-Gourhan en el análisis del arte paleolítico, desde la óptica del estructuralismo, fueron fundamentales para el avance de la disciplina. Ejemplos más recientes de investigaciones en este sentido, con resultados muy significativos y aún sin agotar, también se han llevado a cabo sobre las manifestaciones artísticas de los cazadores-recolectores, aunque en este caso al sur de la Península Ibérica (SANCHIDRIÁN, 1990, 1993 y 1997).

Partiendo entonces del rechazo a explicar el arte postpaleolítico únicamente en función de factores deterministas, como la técnica, el estilo y el soporte (MARTÍNEZ, 1998), los caminos abiertos por la arqueología del paisaje son muchos. En primer lugar, el *paisaje* deja de entenderse como una realidad yadada o como el escenario o producto de las relaciones sociales; ahora se considera un producto social constituido por el entorno físico (el espacio de la acción humana), el medio social (espacio construido por el ser humano) y el espacio simbólico, a partir del cual la sociedad ejerce la apropiación de la naturaleza (CRIADO, 1999). De este modo, el argumento principal de este tipo de estrategia de investigación radica en entender que existe una relación estructural entre la percepción del espacio y las respuestas socioculturales, circunstancia que nos permite, en mayor o menor grado, acercarnos a las regularidades de actuación de los grupos humanos que confeccionaron las manifestaciones artísticas que tratamos, dentro de *su* concepto de espacio y en *su* dimensión espacial, ya sea desde un punto de vista cultural, social, económico, simbólico o ideológico (CRIADO, 1993 y 1999; MARTÍNEZ, 1998 y 2000).

Además, alcanzar la comprensión de una determinada regularidad espacial, que viene dada por una clase de actuación cultural concreta, resulta factible a través de las diferentes escalas que presenta la cultu-

ra material del grupo humano en cuestión (los productos en que se manifiesta el paisaje). De este modo, aplicando lo que se conoce como *mecanismo de zoom* (CRIADO, 1999), podemos atravesar los diversos niveles de articulación que se corresponden con los distintos niveles espaciales de las prácticas sociales.

Con todo, entendemos que las representaciones simbólicas postpaleolíticas son un producto cultural más, o lo que es lo mismo, un aspecto de la cultura que forma parte de un sistema cultural, socioeconómico y simbólico, que surge de grupos sociales específicos en un espacio y en un tiempo determinados (MARTÍNEZ, 2002) y, por tanto, que puede ser analizado desde cualquiera de los puntos de vista aquí enumerados.

Así las cosas, la arqueología del paisaje mantiene que el análisis de las *condiciones de visibilidad* del registro arqueológico y la cultura material es el recurso principal para interpretar la vinculación entre los elementos materiales o imaginarios (tanto artificiales como naturales) y la realidad social de la que proceden (CRIADO, 1993; MARTÍNEZ, 1998), pues si aceptamos que la elección de un determinado lugar del espacio físico para plasmar unos ciertos motivos artísticos no es un hecho aleatorio sino cultural (MARTÍNEZ, 1998; BRADLEY *et alii*, 1994), la estrategia cultural que mueve a unas formas regulares de actuación conlleva un código o estructura.

En esta línea, las aproximaciones interpretativas que consideran la variable del espacio, de la visibilidad y el emplazamiento de los yacimientos con arte rupestre que en los últimos años tienen más eco en el órbita de la Prehistoria reciente de la Península Ibérica y zonas adyacentes son las ofrecidas, entre otros, por J. Martínez García, Criado, Painaud, HAMEAU (1999), BRADLEY *et alii* (1994), BRADLEY y FÁBREGAS (1996 y 1999), VILLOCH (1995), así como BUENO y BALBÍN (2000). Tampoco está de más apuntar en este apartado los estudios que desde un sector de la *escuela anglosajona* se llevan a cabo en relación con la acústica de los espacios decorados, tanto endocárnicos como al aire libre (WALLER, 1993).

Por otra parte, la estructura organizativa determinada por una lógica de ocupación del espacio concreta y coherente con la sociedad que la practica no solo encuentra su reflejo a nivel macroespacial sino también en el microespacial, es decir, en la estación pintada y en los paneles que la conforman —es lo que se ha llamado *unidad mínima de análisis*— (MARTÍNEZ, 2000).

Esta aproximación, que nosotros hemos denominado *análisis de componentes internos* (principios

semiológicos, asociaciones recurrentes, composiciones de origen chamánico o a partir de estados alterados de conciencia, etc.), alude a un cúmulo de trabajos orientados a explicar el significado de las imágenes propiamente dichas en su contexto, muchas veces desde campos dispares. Por ejemplo, la confrontación de los datos proporcionados por un modelo macroespacial, grosso modo, y las asociaciones recurrentes de elementos aumentan la posibilidad de determinar un *carácter narrativo* de las Pinturas Esquemáticas. Como casos ilustrativos traemos a colación las inferencias de MARTÍNEZ (1984 y 1991) respecto a un panel de Los Letreros (Almería), donde se dibujó un árbol genealógico, o las conjunciones reiterativas a favor del complejo rupestre de Gilman (Almería) y sus correspondientes conclusiones sociales y económicas; o el caso del Solapo del Águila del barranco del Duratón (Segovia), analizado por LUCAS (1990). De cualquier forma, habrá que tener presente, como afirma SAUVET (1993), que toda imagen está codificada y constituye un mensaje sujeto a reglas semiológicas; el código de comunicación encerrado en esas imágenes es conocido por los creadores plásticos y por el público a quien van destinadas.

Por último, debemos abordar las propuestas surgidas desde la *arqueología experimental*. Diremos que el examen y la reconstrucción del gesto y cada uno de los episodios de la cadena operativa de producción «artística» (desde la elección del lugar donde quedará materializada la obra y sus componentes físicos hasta que nosotros la percibimos) forman parte de unos planteamientos teóricos y metodológicos que entienden la obra y el soporte como un todo, que ha de ser examinado con minuciosidad para conseguir una explicación rigurosa, a nivel formal, del fenómeno gráfico prehistórico, si bien no podemos olvidar que el arte —en su vertiente mobiliario o parietal— como ya apuntara D'ERRICO (1994) en su estudio del arte mueble aziliense, es el resultado de un proceso individual con la capacidad de ilustrar prácticas y convencionalismos colectivos. Dicho de otro modo, su estudio puede ayudar a esclarecer el conjunto de comportamientos específicos de una formación social concreta.

Asimismo, son sobradamente conocidas las investigaciones de LORBLANCHET (1995) en este ámbito. Este autor afirma que la experimentación y la valoración exhaustiva de los soportes y de las propias obras junto con los análisis físicoquímicos de los pigmentos permiten conocer las técnicas de las distintas manos, las materias primas explotadas y mezcladas en las diferentes recetas, las cuales se revelan como

indicadores culturales o como el rango de acción de una determinada «escuela»; la cantidad de sustancia precisada para la elaboración de un motivo concreto y, por consiguiente, el origen de las fuentes de aprovisionamiento de colorante/s, el coste en el acarreo y preparación, el total de tiempo invertido en la plasmación del friso rupestre y las repercusiones de índole socioeconómica en la sociedad.

En resumen, la arqueología del paisaje, la arqueología experimental y lo que podríamos resumir como análisis de componentes internos nos ofrecen un marco metodológico apropiado para el proyecto de investigación que presentamos. Sin embargo, no siempre las conclusiones obtenidas gracias a estas nuevas corrientes interpretativas se relacionan entre sí, funcionando por tanto como líneas metodológicas más o menos estancas. Sin embargo, creemos que deberían interrelacionarse para alcanzar inferencias históricas mucho más plausibles o definitivas, sin que por ello queramos defender una postura ecléctica de sus respectivos principios.

OBJETIVOS

Después de lo planteado en el apartado anterior, resulta obvio que pretendemos abordar la zona de Sierra Morena cordobesa desde el punto de vista de las manifestaciones simbólicas y el papel que jugaron en la construcción del paisaje, lo que a nuestro juicio puede arrojar suficientes datos acerca de otros factores que a continuación detallamos.

1. Como primer gran objetivo nos planteamos despejar la motivación que llevó a los grupos humanos a usar los soportes rocosos, exocársticos y endocársticos, a plasmar sus manifestaciones culturales.

Para acercarnos a una respuesta más o menos satisfactoria necesitamos, previamente, analizar algunos aspectos a nivel macroespacial y microespacial.

1.1. Nivel macroespacial

- a. *Estudiar la dispersión de las distintas estaciones en un amplio territorio*, porque esto nos permitirá jugar con diversas variables tanto físicas y geográficas como sociales. En efecto, nos resulta desconocida aún la estructuración espacial de las estaciones rupestres en la zona geográfica objeto de estudio. Cuando en un mismo espacio nos encontramos con representaciones rupestres esquemáticas tanto en lugares subterráneos como

al aire libre³, se nos plantea la duda de si son complementarias (fruto de una misma acción cultural, o bien con significado o funcionalidad social divergente), son absolutamente diferentes o incluso si pertenecen a un mismo colectivo. En este sentido, hay que interesarse por la dispersión y localización de las múltiples comunidades. Por otra parte, y al margen de si existe una interrelación entre las manifestaciones postpaleolíticas ubicadas en el interior de las cuevas y las expuestas a la luz solar, ya hemos comentado que presuponemos existe una lógica espacial en el conjunto del Arte Esquemático, pero es posible que esta variara en el tiempo e incluso en el espacio, de ahí que sea importante tener en cuenta las diferentes zonas geológicas y orográficas (MARTÍNEZ, 2000) delimitadas en el área que abarca nuestro proyecto.

- b. *Conocer los criterios de selección de los espacios rupestres.* Es bastante habitual en aquellos casos en los que se ha llevado a buen término un estudio de este tipo toparnos en un mismo contorno morfológico con numerosos abrigos (o cualquier otra formación significativa del entorno físico) y que no todos estén decorados; nos referimos a ello en las páginas anteriores como el *criterio de selección*, aspecto que complementa al punto anterior. En este sentido, el análisis de las *condiciones de visibilidad y visibilización* de las estaciones rupestres, del tránsito⁴ y, con ello, la identificación de las cuencas visuales y las cuencas de ocupación, permitirá comprobar y definir la regularidad del emplazamiento, el modelo de movimiento y la red de lugares y su posible jerarquía (CRIADO, 1999; MARTÍNEZ, 1998).
- c. *Poner en común los contenidos de cada yacimiento con los diversos modelos de emplazamiento.* Esto constituiría el siguiente paso a lo planteado en el punto anterior. De confirmarse que la aparición de manifesta-

ciones artísticas en un lugar concreto no es producto del azar, es fácil pensar que los morfotipos que en ellos aparecen estén influidos por la funcionalidad o uso que el abrigo posea. Este hecho parece constatar en el caso de los petroglifos gallegos (BRADLEY *et alii*, 1994; BRADLEY y FÁBREGAS, 1999) y del Arte Esquemático del sur de la Península (MARTÍNEZ, 2000 y 2002).

- d. *Como complemento de lo que acabamos de explicar, es necesario saber si los abrigos fueron lugares de paso, estacionales o de uso prolongado.* Para intentar desvelar esta cuestión contamos tan solo con la presencia del material arqueológico que en cierta medida puede indicarnos si la ocupación de este espacio físico era habitual o tan solo se encuentra relacionada con la actividad artística y, por tanto, su utilización fue esporádica (aunque presente superposiciones). Somos conscientes de que los datos inferidos por este sistema no son concluyentes aunque sí aproximativos, pero no podemos obviar que la dimensión simbólica del paisaje está relacionada con el resto de los niveles de articulación de la sociedad en cuestión (cf. *supra*).

1.2. Nivel microespacial

- e. *Análisis formal de contenidos y adecuación espacial.* El soporte, como venimos diciendo, es básico y a veces es el causante de la disposición de las figuras en los lienzos rocosos, por ejemplo los esteliformes, que para ser diseñados aprovechan las concavidades naturales o la situación de los diseños en función del relieve de la cavidad. A la vez, también hay que tener en cuenta la hidrofilia, coloración, iluminación, sonorización, insolación... puesto que pueden ser determinantes en la ubicación de las pinturas. Asimismo, resulta adecuado aislar las áreas de estancia (preparación de la obra), de tránsito (zonas de paso) y decoración (ROUZAUD, 1993), cuando las hay, porque proporcionan información acerca de la estructura del yacimiento rupestre, es decir, si obedece a una cuestión de accesibilidad u operatividad, si tiene un matiz de ocultamiento para el espectador o todo lo contrario, si el mismo recorrido se repite en sitios similares cronológica y artísticamente hablando, etc. En definitiva, se

³ Quizás han captado más atención las expresiones culturales esquemáticas al aire libre —ya sean en peñas, abrigos o paredes verticales— que las plasmadas en cavidades subterráneas las cuales, por otra parte, son tanto o más variadas que las primeras y con unas características formales y estilísticas a priori asimilables al llamado *fenómeno esquemático*.

⁴ Entendido según el concepto manejado por CRIADO (1999).

- trata de trasladar el mismo principio de lógica estructural del espacio, al que hacíamos referencia líneas arriba, al interior de las estaciones, si bien esta clase de consideración tendrá más éxito en cavidades que en abrigos al aire libre.
- f. Para concluir, conocer la vigencia de los espacios ornamentados por medio de superposiciones, repintados y acumulación de elementos diacrónicos es fundamental, ya que nos indicará la «especial relevancia» del emplazamiento en cuestión desde la perspectiva simbólica, el respeto durante largos períodos de tiempo de motivos precedentes por grupos posteriores, la perduración de los diferentes esquemas compositivos, etc. En este sentido, MARTÍNEZ (2002) ya puso de manifiesto la importancia de este hecho para la comprensión de la organización espacial de los paneles.
- g. *Averiguar la paleta que los artistas emplearon.* La discriminación de los componentes del colorante puede ayudarnos a la hora de discernir entre obras estilísticamente cercanas pero realizadas por diversas manos a nivel diacrónico o sincrónico. Esto es igualmente imprescindible para establecer la dispersión por el territorio y el trabajo en un mismo abrigo de los distintos autores.
- h. *Cadena operativa plástica.* Una vez detectadas las sustancias que integran el pigmento, es factible enfrentarse al estudio de la localización de las fuentes de aprovisionamiento de materias primas colorantes; estimar la cantidad necesaria para la ejecución de la obra y en consecuencia acarreada y manipulada, así como el espacio social; conocer el campo manual abarcado, el tiempo de ejecución y el número de personas que han intervenido. Igualmente, el análisis del gesto de los o las artistas o, dicho de otro modo, el *ductus* (ritmo del trazado de cada motivo, dirección del trazo, cortes de líneas, inicios y finales), es una convención personal que obedece a caracteres culturales y posibilita, por tanto, la determinación del autor, la «escuela» y su arco de influencia, a la vez que los esquemas mentales constructivos.
- i. *Incidencias socioeconómicas de la labor «artística».* Por medio de la experimentación con vistas a la restitución de los paneles y los resultados de apartados anteriores, estaremos en disposición de empezar a hablar de factores económicos de las propias áreas figurativas: el coste temporal de una y de toda la obra de la estación, el número de personas implicadas, la inversión de energía...
2. Como segundo gran objetivo intentaremos abordar la cuestión cronológica de estas manifestaciones simbólicas.
- Tradicionalmente las aproximaciones cronológicas que se vienen haciendo para el Arte Esquemático tienen como base las comparaciones temáticas y estilísticas con las piezas muebles bien contextualizadas, tal y como demuestra la producción historiográfica desde H. Obermaier. En esta línea, actualmente contamos con dos propuestas sobre la cronología del Arte Esquemático: la que se inclina por situarlo entre el VI y el II milenio a. C. o aquella otra que defiende su origen en el Neolítico avanzado para desaparecer al final del Calcolítico.
- Estando de este modo las cosas, nosotros esperamos arrojar alguna luz sobre el tema empleando no solo las técnicas tradicionales de dataciones indirectas sino aquellas que nos proporcionan fechados menos relativos. Así pues, las conclusiones que podemos aportar a partir del AMS o con el U/Th son bastante halagüeñas, como están demostrando cada vez más los especialistas que las llevan a cabo.
- En España, y fuera de Andalucía, los ejemplos de aplicación de este sistema aún son escasos y prácticamente todos referentes al arte paleolítico, con la excepción de la Galería del Sílex de Atapuerca o algunos dólmenes pintados. Pero en Andalucía, aunque tampoco son suficientes, también se ha datado arte prehistórico en las cuevas malagueñas de Nerja y La Pileta (SANCHIDRIÁN *et alii*, 2001; MÁRQUEZ, 2003) y, en esta ocasión, no solo sobre soportes pleistocenos sino también holocenos, lo que ha favorecido definir con mayor precisión un conjunto con personalidad propia dentro del *fenómeno del esquematismo*, es decir, el Arte Esquemático Negro Subterráneo, adscrito al Calcolítico Final.
3. Aportar información para despejar los diferentes «conjuntos artísticos» o «ciclos» que encierra el genérico Arte Esquemático.
- Desde hace algunos años el fenómeno artístico que se conocía comúnmente como Arte Esquemático encierra distintas realidades, tanto es así que ha pasado a denominarse *Pintura Esquemática* o *Arte Esquemático Clásico* en contraposición a los distintos «conjuntos» postglaciares que fueron elaborados

igualmente a base de esquemas. Para entendernos, en el panorama del arte postpaleolítico podemos ahora distinguir la Pintura Esquemática, repartida por toda la Península Ibérica aunque con mayor profusión en la mitad meridional, el Arte Esquemático Negro Subterráneo (Andalucía), el llamado *Grupo de Solacueva* o Esquemático-Abstracto (localizado en Castilla-León y País Vasco), los grabados del noroeste o petroglifos gallegos, los grabados al aire libre (depresión del Ebro, Penibética, cordillera costero-catalana y alto Duero; y los que se encuentran en los cauces del Tajo y del Guadiana) y el Arte Megalítico.

Este sucinto resumen no está ni mucho menos tipificado entre los especialistas. A pesar de que la tendencia en estos últimos años pretende desgajar del seno del Arte Esquemático grupos que temática, estilística, técnica e incluso cronológicamente hablando no eran lo mismo, las características que separan a unos de otros resultan ínfimas, pues la mayoría carecen de un contexto fiable. Esto ha dado pie a algunos autores para hablar del *fenómeno del esquematismo*, con el fin de explicar que a pesar de que todos los horizontes mencionados están, en mayor o menor medida, trazados con esquemas («signos esquemáticos») no deben introducirse en un mismo saco. Pero también hay otro sector de la comunidad científica que plantea todo lo contrario, es decir, agrupa a todos ellos dentro de un mismo fenómeno cultural, del cual todo deriva.

En definitiva, nuestra intención es aportar información a esta discusión teórica, sin duda importante si tenemos en cuenta que se trata de definir el marco de acción en el que nos movemos, a partir de los datos que se desprendan de todo el estudio que llevamos descrito.

4. Confluencias y divergencias en orden simbólico a tenor de las especificidades territoriales. Relaciones del Arte Rupestre cordobés con las zonas adyacentes.

En buena lógica los límites administrativos de las provincias andaluzas o, si se quiere, españolas, no suponen verdaderas fronteras culturales en la Prehistoria. Por ello y aunque nosotros nos ceñimos a un área dentro de Córdoba por razones prácticas, no perdemos de vista que se trata de una delimitación ficticia.

En el apartado que abre este artículo hemos apuntado que las zonas limítrofes con la provincia cordobesa estaban bien representadas en los mapas de distribución del arte rupestre, más del arte postpaleolítico. Esto, como es obvio, no responde a ningun-

na razón de tipo cultural sino de tradición en la investigación, de forma que se revela fundamental encontrar los nexos comunes entre las manifestaciones artísticas cordobesas y las de Ciudad Real, Jaén, Badajoz, Málaga o la parte meridional de la misma Córdoba.

En esta línea no sabemos, por poner un caso, si el Arte Esquemático que se ubica en unas u otras zonas obedece a iguales motivaciones, está producido por las mismas comunidades o formaciones sociales, posee idéntico significado y funcionalidad o incluso si se encuentra dentro de un rango cronológico comparable. Es cierto que los equipos que trabajan en ello se inclinan por divergencias regionales, pero no podemos estar seguros de si esas diferencias además permanecen dentro de un mismo espacio geográfico y cultural.

En resumen, esperamos que el análisis global permita responder a todo ello, ya que es nuestro propósito tomar como referencia el transecto que discurre desde el labio de la meseta (estribaciones meridionales de Ciudad Real) hasta el límite de costa en Málaga, como punto de partida para ver la actuación a nivel artístico de los grupos postpaleolíticos por el territorio. La explicación de este planteamiento se basa en que, como venimos apuntando a lo largo del texto, dicho trazado abarca varios niveles morfológicos perfectamente definidos e identificables, que de norte a sur (desde la serranía a la costa) son la Sierra propiamente dicha, la depresión del Guadalquivir y su valle, la Campiña, las sierras subbéticas, el valle del Guadalhorce, la cordillera Prebética y la franja litoral. En definitiva, se trata de un transecto que engloba todas las unidades geomorfológicas, las cuales no solo cobran significación desde una perspectiva geográfica sino también humana.

En este contexto, los grupos prehistóricos a su paso por este variado entorno físico dejaron testimonios artísticos (y materiales) de su presencia. Así, y con la misma orientación hallamos Arte Esquemático en Sierra Morena (el abrigo del Monte Carmelo y la cueva de la Osa en Córdoba, o la garganta de la Hoz, la cueva de los Arcos y el barranco de la Cueva, entre otros, de Jaén); si proseguimos nuestra andadura podemos detenernos en la Subbética cordobesa, donde la cueva de los Murciélagos, la Murcielaguina o el río Bailón son fieles testigos de este fenómeno; adentrándonos ya en el valle del Guadalhorce nos topamos con el sistema Prebético, repleto de este tipo de manifestaciones rupestres (conjunto de Peñas Cabrera, conjunto de la sierra del Camarolo, el Cortijo de la Escardadera y Sopalmito, etc.), que abre el

paso a la costa malagueña, donde la cueva Victoria-Higuerón, Nerja o la cueva de Pecho Redondo nos demuestran que de igual modo en estas latitudes los humanos postpleistocenos plasmaron su arte.

Para concluir, creemos que Sierra Morena no es únicamente una barrera orográfica de gran antigüedad sino un sitio que ha funcionado como paso obligado desde el interior hacia la costa o viceversa. En cualquier caso, el transecto interior-costa (y más específicamente Sierra Morena) puede encerrar las diferencias, similitudes, variaciones regionales, criterios de elección de los espacios y distribución territorial de las sociedades prehistóricas y, en consecuencia, de sus expresiones culturales (arte, monumentos megalíticos, hábitats, etc.), como ya apuntara J. Martínez en un trabajo reciente (MARTÍNEZ, 2000).

PROCEDIMIENTOS DE ANÁLISIS Y TRABAJO DE CAMPO

Teniendo en cuenta el territorio tan amplio objeto de estudio, la escasa tradición que ha tenido esta área entre los investigadores y la dificultad de acceso que plantea al tratarse de un relieve bastante escarpado y caótico, hemos recurrido a un método (para la prospección y ciertos objetivos generales) basado fundamentalmente en criterios geográficos y geológicos, en función del cual se desarrolla el trabajo de campo.

Así pues, para llevar a cabo la prospección sistemática de Sierra Morena con la mayor meticulosidad posible, la hemos sectorizado en seis zonas —subdivididas en áreas de 1 km²— atendiendo a criterios geológicos, lo que nos proporciona una zonificación menos artificial. Dichas zonas, previo estudio bibliográfico, geológico y etnográfico (lo que hemos denominado *prospección predictiva*), geográfico y toponímico, son sometidas a la prospección y al análisis siguiendo un orden y unas técnicas concretas que, de acuerdo con los planteamientos teóricos expuestos páginas atrás, pivota sobre la recogida de la máxima información posible, según criterios micro y macroespaciales:

- a. *Prospección intensiva y sistemática* de cualquier superficie susceptible de mantener arte a partir de la sectorización realizada.
- b. *Localización de los emplazamientos por GPS y en la cartografía geográfica*. Se lleva a cabo tengan o no manifestaciones artísticas. Puntualizamos este hecho porque cree-

mos igual de importantes los datos negativos y los positivos, ya que esto nos permite discernir los criterios de selección que los grupos humanos emplearon, circunstancia que hemos marcado como prioritario (cf. *supra*), y con ello definir los patrones de emplazamiento.

- c. *Realización de la cartografía y topografía* de todos los espacios y emplazamientos, con o sin arte, a escala 1:20, y vertido de la información a un software específico tipo CAD para posteriormente trasladarlo a un SIG, lo cual, a su vez, conlleva la digitalización de las obras prehistóricas y el tratamiento de las imágenes resultantes.
- d. *Análisis del tránsito*, por medio de los resultados obtenidos en el análisis geográfico y del relieve, así como en la prospección predictiva, referida siguiendo las pautas descritas por CRIADO (1999).
- e. *Análisis de las condiciones de visibilidad y visibilización*. Una vez identificadas las estaciones y localizadas adecuadamente podemos acometer este punto, para lo cual seguimos el método descrito por CRIADO (1999).
- f. *Prospección de materiales arqueológicos en superficie*. El objeto es incluir las estaciones en el contexto cultural correspondiente de manera aproximativa. En la actualidad la recogida indiscriminada de vestigios prehistóricos en las prospecciones arqueológicas destruye una información importante para la posible reconstrucción del poblamiento, con el agravante de que la documentación suele ser bastante imprecisa y deficitaria y, por tanto, inservible para un estudio científico. En este sentido, es necesario recordar que los materiales de superficie de cualquier yacimiento (ya sean al aire libre, en abrigos o cuevas) indican la presencia humana y su actividad; evidentemente la información que proporcionan es indicativa pero muy valiosa en cuanto que pueden delatar el uso de un espacio determinado para una actividad concreta, el período de vigencia del lugar en cuestión, la delimitación del yacimiento, los procesos postdeposicionales que el sitio ha soportado y los factores de destrucción y deterioro de los depósitos sedimentarios, etc. Esto, sin duda, ofrece grandes posibilidades a la hora de interpretar el paisaje, siempre y cuando la documentación de dichos elemen-

tos se efectúe de forma sistemática y adecuada en cada caso específico. Es nuestra intención, como venimos exponiendo, desarrollar un análisis de conjunto de las manifestaciones simbólicas, lo cual implica el examen formal y de distribución de las mismas y también el papel que jugaban para las sociedades que las crearon, de manera que es imprescindible conocer el espacio social donde estaban inmersas. En consecuencia, la prospección sistemática que proponemos no se limita únicamente a lo parietal sino a los vestigios arqueológicos superficiales, vestigios que son cartografiados y documentados in situ, y permanecen en el lugar en el que fueron detectados.

- g. *Lectura sistemática de los soportes.* Se materializa con la ayuda de fuentes de luz blanca convencional y de radiación en el límite del espectro visible (UV e IR), con el fin de eliminar las aberraciones producidas por la temperatura de color de la iluminación solar.
- h. *Documentación gráfica de los espacios y en su caso de la aportación antrópica.* Esto implica el levantamiento gráfico del soporte (grietas, formaciones litoquímicas, resaltes, oquedades...) y de las imágenes a escala 1:1 con técnicas no lesivas o indirectas. Recurrimos, por tanto, a la reproducción de los paneles mediante fotografía con formato de negativo 6 x 6, sirviéndonos para ello de las técnicas de infrarrojos y ultravioletas si es necesario, y la determinación de la escala cromática de los colorantes por medio de las tablas Münsell, así como su posterior tratamiento informático.
- i. *Análisis de pigmentos mediante espectrometría óptica de emisión de plasmas inducidos por láser (LIBS).* La espectrometría óptica de emisión de plasmas generados por láser es una técnica microanalítica que permite conocer los componentes mineralógicos tanto del soporte como del pigmento. El procedimiento puede acometerse en el campo gracias a la creación de un prototipo portátil que es transportado con facilidad sin tener, en consecuencia, que extraer muestras de ningún tipo. Tanto si el resultado es orgánico como si no, estaremos en disposición de comprender el proceso de construcción de los paneles a partir de los datos obtenidos de un con-

to amplio de yacimientos, pues supone establecer las posibles divergencias o similitudes entre las «recetas» empleadas, con el objetivo de alcanzar consecuencias relacionadas con los costes, las distintas fases de ocupación de los lienzos rocosos, la continuidad de los mismos y la vinculación existente entre las estaciones rupestres.

- j. *Datación de pigmentos orgánicos por medio de acelerador de espectrometría de masa (AMS).* La técnica del AMS o C¹⁴ acelerado posee varias ventajas con respecto al método convencional. Para el caso que nos ocupa, lo fundamental radica en que la muestra de colorante necesaria es mínima, del orden de 1 mg, para la obtención de resultados numéricos.
- k. *Determinación de los agentes que alteran o influyen en la preservación (factores biológicos, uso antrópico actual, hidrología, procesos de carbonatación, etc.).* El proceso de determinación de estos factores de riesgo se realiza a partir del examen pormenorizado del continente de la obra artística y de las características de la roca encajante. Una vez detectados y aislados son registrados y documentados gráficamente y exportados a la planimetría general. Todo ello servirá para especificar la propuesta de conservación probable y difusión de la estación rupestre en cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

- BRADLEY, R. *et alii* (1994). Los petroglifos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria* 51 (2), pp. 159-168.
- BRADLEY, R., y FÁBREGAS, R. (1996). Petroglifos gallegos y Arte Esquemático: una propuesta de trabajo. *Complutum* 6, pp. 103-110.
- BRADLEY, R., y FÁBREGAS, R. (1999). La «Ley de la Frontera»: grupos rupestres galaico y esquemático y Prehistoria del noroeste de la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria* 56 (1), pp. 103-114.
- BREUIL, H. (1933-1935). *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Lagny.
- BREUIL, H.; BURKITT, M., y POLLOCK, M. (1929). *Rock painting of South Andalusia*. Oxford.
- BUENO, P., y BALBÍN, B. (2000). Art mégalithique et art en plein air: approches de la définition du terri-

- toire pour les groupes producteurs de la Péninsule Ibérique. *L'Anthropologie* 104, pp. 427-458.
- CABALLERO-KLINK, A. (1983). *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad real) y su contexto arqueológico*. Estudios y Monografías, 9. Ciudad Real.
- CRIADO BOADO, F. (1993). Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje. *Spal* 2, pp. 9-55. Sevilla.
- CRIADO BOADO, F. (1993). Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50, pp. 39-56.
- CRIADO BOADO, F. (1999). *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas de la arqueología del paisaje*. Serie CAPA, 6. Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje. Universidad de Santiago de Compostela.
- D'ERRICO, F. (1994). *L'art gravé Azilien. De la technique à la signification*. Suplemento de *Gallia Préhistoire* xxxi. París.
- HAMEAU, P. (1999). Héliotropisme et hygrophilie des abris à peintures schématiques du sud de la France. *L'Anthropologie* 103, pp. 617-631.
- LORBLANCHET, M. (1995). *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. París.
- LUCAS PELLICER, M. R. (1990). El santuario rupestre del Solapo del Águila (Villaseca, Segovia) y el Barranco Sagrado del Duratón. *Zephyrus* XLIII, pp. 199-208.
- MÁRQUEZ ALCÁNTARA, A. M.ª (2004). Aportaciones al Arte Esquemático Negro Subterráneo. En *Simpósios de Prehistoria Cueva de Nerja (II y III)*, pp. 330-333. Málaga
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1984). El Peñón de la Virgen: un conjunto de pinturas rupestres en Gilman (Nacimiento, Almería). *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 9, pp. 39-84.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1991). Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería). *Ars Præhistorica* VII-VIII, pp. 183-193.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998). Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática: el sudeste como marco. *Arqueología Espacial* 19-20, pp. 543-561.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2000). La pintura rupestre esquemática com a estratègia simbòlica d'ocupació del territori. *Cota Zero* 16, pp. 35-46.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2002). Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social. *Trabajos de Prehistoria* 59 (1), pp. 1-23.
- MOURE, J. A., y RUIZ, L. J. (1966). Las pinturas del abrigo Carmelo (Peñarroya, Córdoba). *Ampurias* xxviii, pp. 170-175.
- ROUZAUD, F. (1993). La Paléospéléologie. Une méthode d'étude des grottes préhistoriques et paléontologiques. *Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques*, pp. 142-148. Pau.
- SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (1990). *Arte paleolítico en Andalucía. Corpus y análisis estilístico, topográfico y secuencial*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Málaga.
- SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (1993). Códigos gráficos en algunos santuarios solutrenses de Andalucía. *Zephyrus* XIX-XLVI, pp. 17-33.
- SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (1997). Propuesta de la secuencia figurativa en la cueva de la Pileta. En FULLOLA, J. M.ª, y SOLER, N. (eds.). *El món mediterrani després del Pleniglacial (18 000-12 000 BP)*, pp. 411-430. Girona.
- SANCHIDRIÁN TORTI, J. L., et alii (2001). Dates directes pour l'art rupestre d'Andalousie (Espagne). *International Newsletter on Rock Art* 29, pp. 15-19.
- SAUVET, G. (1993). Rhétorique de l'image préhistorique. En *Psychanalyse et Préhistoire*, pp. 83-115. París.
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. (1989). *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. Jaén.
- VILLOCH, V. (1995). Monumentos y petroglifos: la construcción del espacio en las sociedades constructoras de túmulos del noroeste peninsular. *Trabajos de Prehistoria* 52, pp. 39-55.
- WALLER, S. J. (1993). Sound reflection as an explanation for the context and content of rock art. *Rock Art Research* 10, pp. 91-101.