

PILAR ACOSTA

## Significado de la Pintura Rupestre Esquemática

La interpretación global de los esquematismos que ha tenido de siempre más adeptos ha sido indudablemente la relacionada con la religión.

Esta causa ha sido la constante repetida infinitas veces cada vez que el tema de la Pintura Rupestre en general ha surgido; con mayor motivo pues, es lógico que se atribuya este significado al arte esquemático dada la "coincidencia extraordinaria" de que los ídolos sean uno de sus temas preferidos.

Sin embargo, creemos que hay que tener en cuenta una serie de circunstancias de todo tipo antes de aceptar "a priori" el sentido religioso de esta pintura, sólo por el hecho de ser "pintura" y por desconocer su verdadera finalidad, la cual, estamos seguros, jamás llegará a ser captada y comprendida en su verdadero sentido.

Henri Breuil, al sintetizar la amalgama de complicados esquemas de los abrigos hispanos con el marcado interés de intentar "comprender", puso en juego una serie de consideraciones, pros y contras absolutamente necesarios de tener muy en cuenta a la hora de querer interpretar el discutido arte esquemático; así pues dio toda la importancia debida a la Geografía (entre otras circunstancias), pero no bajo el punto de vista de Geólogo según hizo Hernández Pacheco para explicar la existencia de pinturas en lugares determinados, sino analizando la situación de los abrigos en sí mismos, localización de los motivos pintados dentro de ellos, proximidad a accidentes geográficos, etc... Sus observaciones sobre el motivo y causa de muchas pinturas son realmente interesantes y están provistas de toda lógica, no en vano fue Breuil el incansable estudioso de las cuevas.

Su mayor acierto fue el afirmar, con toda razón, que "no es científico" gene-

ralizar la interpretación de un motivo determinado en un también determinado abrigo, hasta el punto de aplicarlo a todos los motivos similares que aparecen en todos los abrigos españoles.

Por nuestra parte y siguiendo el camino esbozado por Breuil, hemos creído también absolutamente necesario hacer un análisis detenido de varias circunstancias determinadas, con el fin de que ellas mismas nos vayan dando el sentido más aproximado de las pinturas esquemáticas.

Analizamos pues la situación de los abrigos dentro de su marco geográfico, la configuración de ellos, la situación de las pinturas dentro de cada uno, los temas representados en dichas estaciones rupestres y la distribución de los temas dentro de cada una de ellas.

## I. SITUACIÓN DE LOS ABRIGOS.

a) En lugares prominentes y destacados desde los cuales se divisa un amplio panorama, siendo a la vez visibles a gran distancia (Cueva de los Letreros (Almería)<sup>1</sup>, Abrigo de Julio Martínez (Granada)<sup>2</sup>, Cueva del Tajo de las Figuras (Cádiz)<sup>3</sup>...).

b) En lugares recónditos apenas sin visibilidad.

c) En caminos naturales y zonas de paso obligado entre cadenas montañosas (Abrigos de Puerto Palacios<sup>4</sup>, Puerto de las Gradass<sup>5</sup>...).

d) Cercanía a ríos (Canchal de las Cabras Pintadas (Salamanca)<sup>6</sup>, Letrero de los Mártires (Granada)<sup>7</sup>...).

e) Cercanos a yacimientos arqueológicos (Abrigos de Los Letreros, La Yedra, Las Colmenas, etc...<sup>8</sup>, a corta distancia del poblado hallado por Federico de Motos en Vélez Blanco (Almería)<sup>9</sup> con materiales muebles decorados con los mismos motivos que aparecen pintados en algunos de estos abrigos).

No obstante consideramos esta circunstancia como muy relativa, ya que contamos con extensas zonas ricas en pinturas en las cuales todavía no ha pisado un arqueólogo con intención de estudiar sus posibles yacimientos.

## II. CONFIGURACIÓN DE LOS ABRIGOS.

a) Superficies rocosas expuestas totalmente al aire libre.

<sup>1</sup> H. BREUIL: *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, 1933-35, Vol. IV, págs. 10-11.

<sup>2</sup> M. GARCÍA SÁNCHEZ y M. PELLICER: *Nuevas pinturas rupestres esquemáticas en la provincia de Granada*, Ampurias XXI, 1959, pág. 174.

<sup>3</sup> H. BREUIL y M. BURKITT: *Rock paintings of Southern Andalusia*, Oxford, 1929, página 11.

<sup>4</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, págs. 4-5.

<sup>5</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, págs. 7-9.

<sup>6</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. I, pág. 12.

<sup>7</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. IV, pág. 36.

<sup>8</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. IV, págs. 10 y 18-19.

<sup>9</sup> F. DE MOTOS: *La Edad Noelítica en Vélez Blanco*. Com. Invest. Paleont. y Prehist., Mem. n.º 19, Madrid, 1918.

- b) Simples oquedades rocosas de pequeñísimas dimensiones.
- c) Verdaderos abrigos de distintas dimensiones.
- d) Cuevas poco profundas.
- e) Auténticas cavernas.

No obstante son los tres primeros casos los que se repiten constantemente y pueden considerarse como la tónica general de las estaciones rupestres, siendo menos frecuentes los dos últimos.

### III. SITUACIÓN DE LAS PINTURAS DENTRO DE CADA ESTACIÓN RUPESTRE.

- a) Ocupando toda la superficie rocosa disponible.
- b) Ocupando sólo parte de ella.

e) En el interior del abrigo o cueva, pero en sitio bien visible y a su vez en el exterior; este es el caso, v. gr., de Los Canforos de Peñarrubia (Sierra Morena) (Lám. IV: 1) en cuyo panel exterior de entrada aparecen dos figuras humanas sosteniendo arcos, lo que ya hizo pensar a H. Breuil en la posibilidad de que dichas figuras representasen a dos guardianes del abrigo<sup>10</sup>. Es interesante tener esto en cuenta dados los temas representados en el interior del covacho: escenas eróticas en su mayoría.

- d) En los sitios más recónditos e inverosímiles de los abrigos.

Entre otros, contamos con los abrigos de El Gabal y La Fuente de la Asa (Almería)<sup>11</sup>, casos realmente interesantes de analizar por las analogías y a la vez discordancias que entre ellos existen en cuanto a la situación de sus pinturas y los temas representados en éstas.

Ambos abrigos tienen grandes posibilidades de haber servido de habitación, sobre todo el primero de ellos todavía utilizado por los pastores de la zona para guarecerse ellos y sus ganados; sin embargo las pinturas no aparecen en las paredes de estos abrigos sino en un pequeñísimo nicho a bastante altura sobre la entrada del primero y en una diminuta cornisa en el segundo.

### IV. TEMAS REPRESENTADOS EN LAS ESTACIONES RUPESTRES.

No sólo existen representaciones de ídolos y ritos, de figuras humanas y animales, sino también representaciones de objetos absolutamente reales, irrenunciables bajo todo punto de vista con el mundo ultraterreno: carros, trineos, tectiformes, armas... e incluso algunas escenas puramente humanas.

### V. DISTRIBUCIÓN DE LOS TEMAS PINTADOS DENTRO DE CADA ESTACIÓN RUPESTRE.

Es necesario tener muy en cuenta esta cuestión para no cometer el error que

<sup>10</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. III, pág. 50.

<sup>11</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. IV, págs. 27-28 y 26, lám. XXII, XXIII y XX: 3 respectivamente.

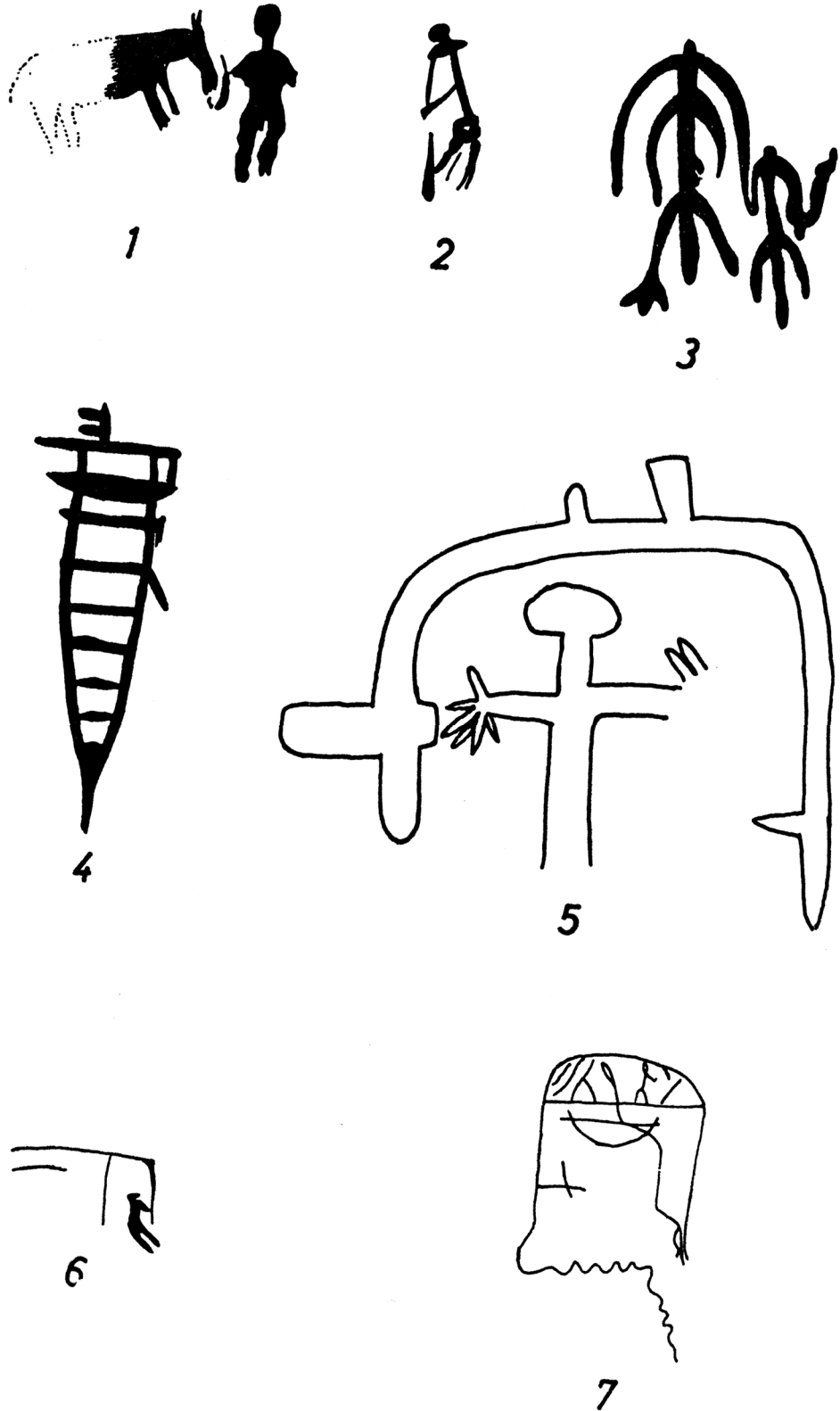


LÁMINA I. 1.—Canforos de Peñarrubia (Sierra Morena, Ciudad Real). 2.—Cueva de los Letreros (Vélez Blanco, Almería). 3.—3.º Abrigo de la Sierra de Nuestra Señora del Castillo (Almadén, Ciudad Real). 4.—Puerto Palacios (Almadén, Ciudad Real). 5.—Cantal Chico (Málaga). 6.—4.º Abrigo de la Sierra de Nuestra Señora del Castillo (Almadén, Ciudad Real). 7.—Tajo de la Figuras (Casas Viejas, Cádiz).



ya Breuil señaló y que hemos mencionado párrafos atrás de generalizar las interpretaciones de motivos idénticos en circunstancias distintas.

Veamos, pues, los distintos casos que se nos presentan:

a) Estaciones rupestres que presentan toda clase de temas y motivos en amalgama; citamos entre ellas el caso de la Cueva de los Letreros (Lám. III) con sus escenas de tipo variado (danza, lucha, trabajo de la tierra...), con personajes extraños de sentido desconocido (el famoso hombre armado, conocido como el Hechicero de Vélez Blanco), con figuras humanas y animales de auténtico sentido real y con esa gran multiplicidad de motivos triangulares enlazados generalmente entre sí.

b) Unica existencia de temas totalmente sacados de la vida real.

El ejemplo más completo lo tenemos en la Cueva del Tajo de las Figuras; sólo aparecen figuras humanas, figuras animales (entre ellas las aves, que convivieron directamente con los hombres que pintaron la Cueva), rebaños, bandadas de aves en pleno vuelo, hombres en plena construcción de su vivienda (Lám. I: 7), y ninguna representación por el contrario que nos recuerde la religión o vida de ultratumba<sup>12</sup>.

c) Unica existencia del tema ídolos.

Este es el caso, si bien casi único, del 2.º Abrigo del Peñón Grande de Hornachos (Badajoz)<sup>13</sup>.

d) Predominio de motivos reales.

Contamos con el gran ejemplo, entre otros, de los Abrigos 5.º y 10 de los Buitres de Peñalsordo (Badajoz)<sup>14</sup> (Lám. IV: 2), donde los tectiformes, trineos, carros e incluso armas, tienen una mayor importancia que las figuras humanas, animales e incluso ídolos oculados, y placas.

e) Predominio del motivo Ídolos.

El caso más sorprendente es el del Gran Abrigo de las Viñas (Badajoz)<sup>15</sup>, donde los motivos bitriangulares adquieren importancia suma, seguidos muy de cerca por los ramiformes —abetos— inscritos a los cuales identificamos en parte con las placas<sup>16</sup>.

f) Unica presencia de figuras humanas (Abrigo del Olivar de las Grajas (Badajoz)<sup>17</sup> entre otros), única presencia de figuras animales (Canchal de la Pi-

<sup>12</sup> H. BREUIL y M. BURKITT: *op. cit.*, lám. I.

— J. CABRÉ y E. HERNÁNDEZ PACHECO: *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo Sur de España* (Laguana de la Janda). Com. Invest. Paleont. y Prehist., Mem. n.º 3, Madrid, 1914, lám. II.

<sup>13</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, lám. XXV: II.

<sup>14</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, láms. XVI, XVII y XXXVII: I y XVIII y XIX: V, V, d, respectivamente.

<sup>15</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, láms. XXXI: A y B y XXXIV: I.

<sup>16</sup> Esta parcial identificación de los tipos ramiformes abetos inscritos con los motivos placas es una conclusión a la que hemos llegado en nuestro trabajo "Representaciones de Ídolos en la Pintura Rupestre Esquemática".

<sup>17</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, lám. X: IV.

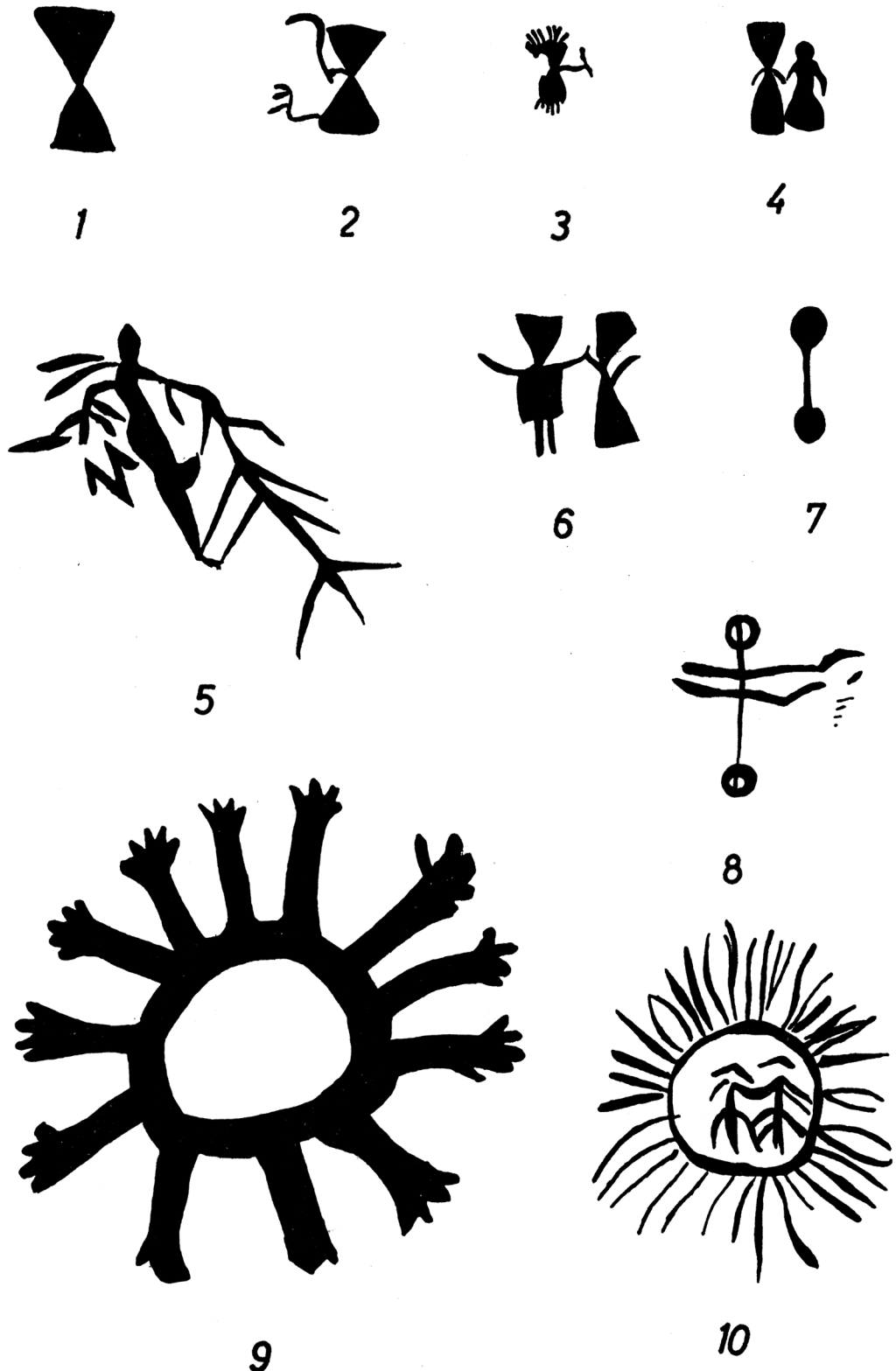


LÁMINA II. 1.—Gran Abrigo de las Viñas (Alange, Badajoz). 2.—Abrigo Superior de las Moriscas (El Helechal, Badajoz). 3.—Castillo de Taibona (Nerpio, Albacete). 4.—Gran Abrigo de las Viñas (Alange, Badajoz). 5.—4.º Abrigo de los Buitres (Peñalsordo, Badajoz). 6.—Gran Abrigo de las Viñas (Alange, Badajoz). 7.—Pequeño Abrigo de las Viñas (Alange, Badajoz). 8.—Pequeño Abrigo de las Viñas (Alange, Badajoz). 9.—Callejones de Potencio (Serranía de Cuenca). 10.—9.º Abrigo de los Buitres (Peñalsordo, Badajoz).

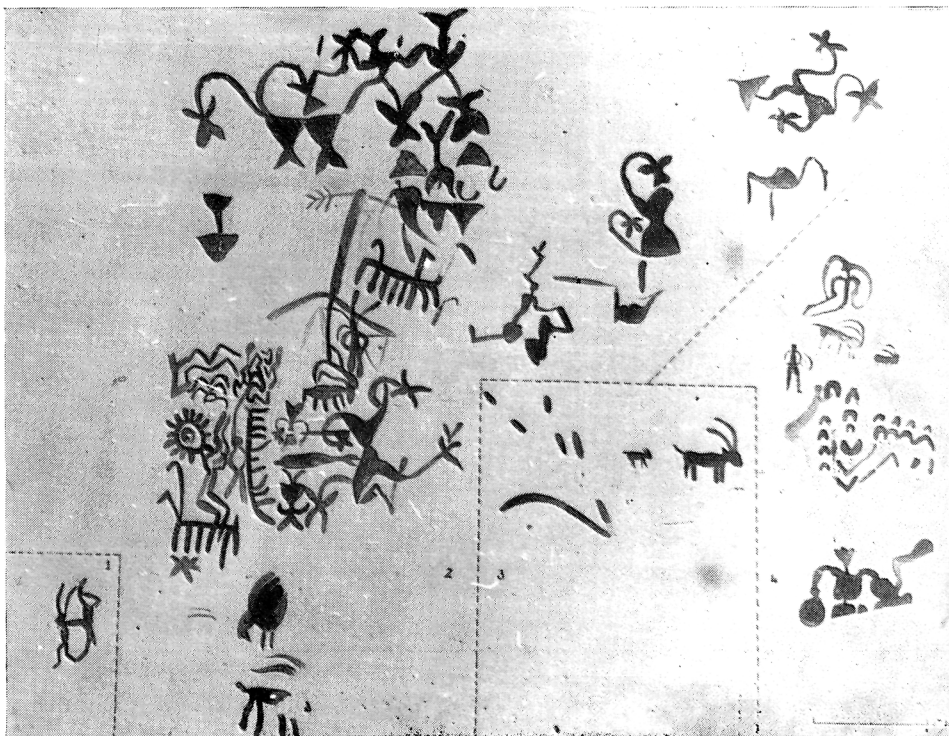
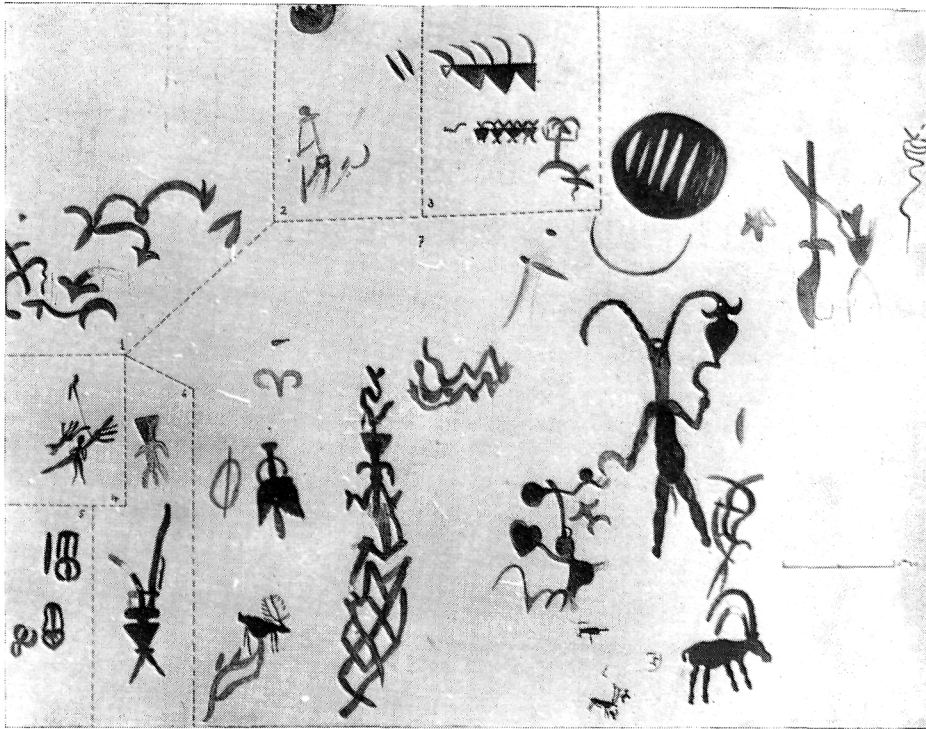


LÁMINA III.—1-2.—Cuevas de los Letreros (Vélez Blanco, Almería).

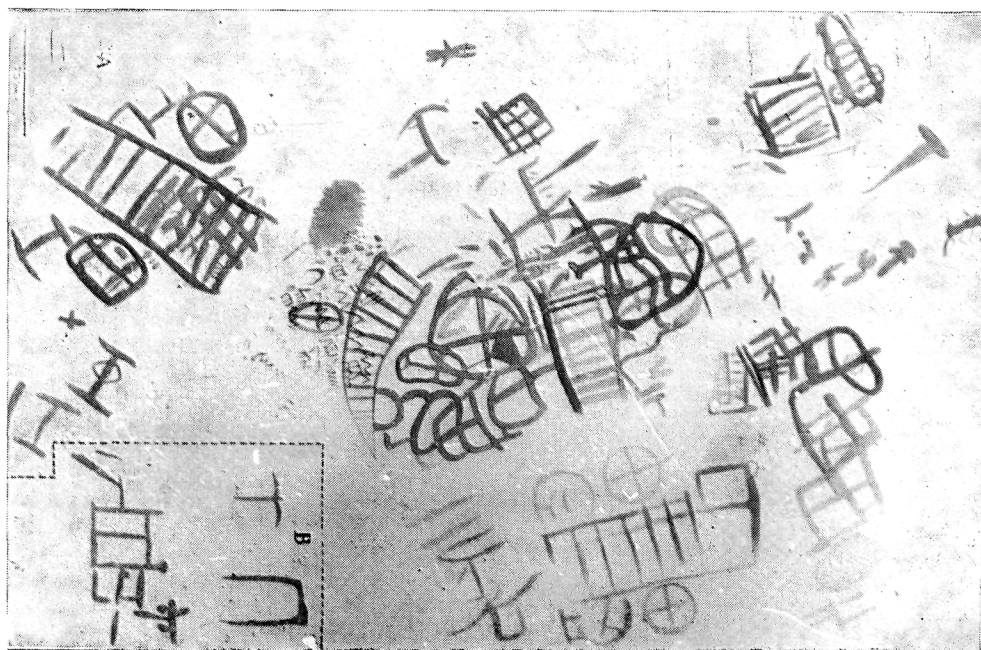
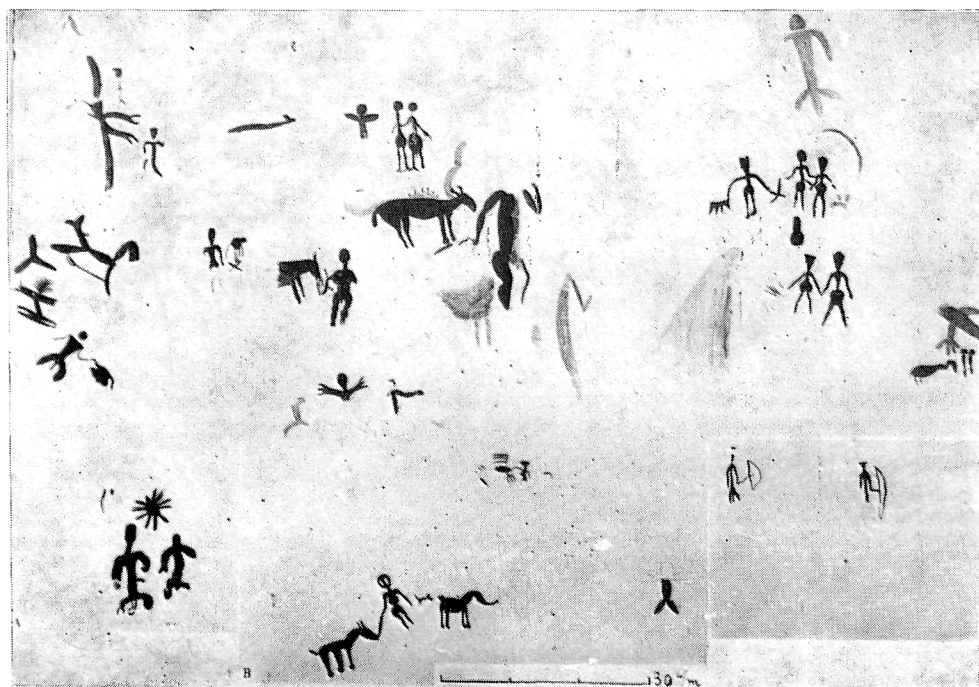


LÁMINA IV.—1.—*Canforos de Peñarrubis (Sierra Morena, Ciudad Real)*. 2.—10 *Abrigo de los Buitres (Peñalsordo, Badajoz)*.

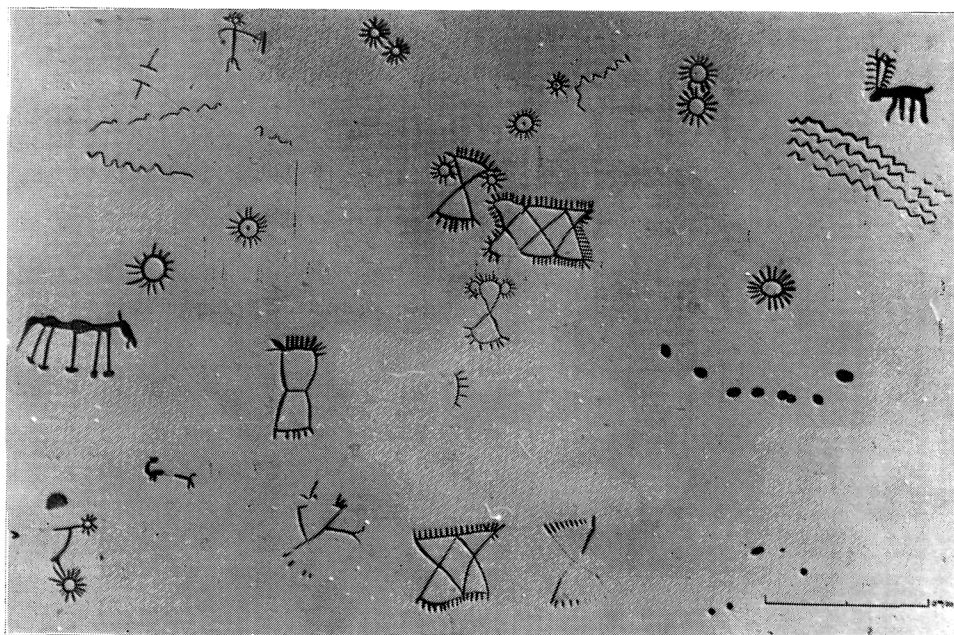


LÁMINA V.—1.—El Gabal (Sierra de María, Almería). 2.—Fuente de la Asa (Sierra de María, Almería).





zarra (Salamanca)<sup>18</sup>...) o bien única existencia de barras y puntos (la mayoría de los Abrigos de las márgenes del Duratón (Sepúlveda)<sup>19</sup>), etc...

g) Abrigos en que sólo aparece una figura.

Este es el caso de la Cueva de Panoría (Granada)<sup>20</sup>, de la Cueva de la Paja o del Tesoro (Cádiz)<sup>21</sup>...

Una vez consideradas todas estas circunstancias, pasamos a hacer un pequeño análisis global de conjunto, con el fin de relacionarlas en general con las interpretaciones que se han atribuido a la pintura rupestre esquemática: la siempre admitida de religión y la de sentido más restringido, apenas esbozada: intento de escritura.

Creemos de todo punto imposible relacionar todos los motivos pintados y absolutamente todas las estaciones rupestres con una causa y un fin exclusivamente religiosos; contamos para ello con suficientes pruebas.

En tres casos de abrigos cercanos a ríos hemos encontrado representaciones de peces (Canchal de las Cabras Pintadas y Canchal de Mahoma junto al río Batuecas (Salamanca) y Letrero de los Mártires en la orilla izquierda del Barbate (Granada)).

En abrigos situados frente a un manantial o laguna encontramos representaciones de zig-zags con todas las posibilidades de indicación de agua (Estrecho de Santonge (Almería)<sup>22</sup>, la Carrahola (Cádiz)<sup>23</sup>, etc...).

En la Cueva del Tajo de las Figuras se multiplican las representaciones de aves acuáticas, justamente de las mismas especies de las que aparecen en su vecina Laguna de la Janda.

Próximo a un pequeño nudo dispensor de aguas encontramos un esteliforme de rayos bifurcados (Lám. II: 9) exactamente igual al centro de dispersión, constituido por un pequeño circo del que surgen varios brazos de agua que se multiplican en nuevas divisiones (Callejones de Potencio, Serranía de Cuenca)<sup>24</sup>. No cabe duda alguna que se trata de un auténtico mapa indicador.

En abrigo cercano a una fuente (4.º Abrigo de los Buitres de Peñalsordo (Badajoz))<sup>25</sup>, encontramos sólo dos figuras representadas: una de ellas claramente humana y la otra formada por una barra central lobulada y múltiples ramificaciones partiendo de ella (Lám. II: 5). Según H. Breuil<sup>26</sup>, dicha figura podría interpretarse como la Ninfa de la Fuente; a nosotros no nos cabe la menor duda de que se trata de una representación figurada de la misma fuente en que la abundancia-agua está expresada en esas múltiples ramificaciones.

<sup>18</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. I, lám. XIII: 3 y 4.

<sup>19</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. I, págs. 32-36.

<sup>20</sup> M. GARCÍA SÁNCHEZ y M. PELLICER: *op. cit.*, fig. 11.

<sup>21</sup> H. BREUIL y M. BURKITT: *op. cit.*, lám. V: 1.

<sup>22</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. IV, lám. XXV: 2.

<sup>23</sup> H. BREUIL y M. BURKITT: *op. cit.*, pág. 44 y lám. XII: 1.

<sup>24</sup> E. HERNÁNDEZ PACHECO: *Prehistoria del Solar Hispano*, Madrid, 1956, fig. 370.

<sup>25</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, lám. XV: D y fig. 16: a.

<sup>26</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, pág. 50.

En el Abrigo ya citado de Puerto Palacios, situado en camino natural de paso, encontramos la representación de un gran trineo (Lám. I: 4).

En el Abrigo del Cantal Chico de Málaga<sup>27</sup>, uno de los pocos abrigos pintados en que se han encontrado restos de habitación, aparece como único motivo un hombre representado bajo un tectiforme (Lám. I: 5).

Realmente carece de toda lógica, creemos, el convertir todos estos abrigos en centros de culto religioso o santuarios.

Por otra parte, la situación de algunas estaciones rupestres en caminos naturales de paso nos hace desistir igualmente de un motivo religioso, sugiriendo por el contrario una interpretación muy distinta; en ellos creemos ver unas posibles señales indicadoras de vías de comunicación natural; si bien esta idea no es totalmente demostrable, la creemos no obstante más lógica que la interpretación religiosa aplicada a estos expresivos casos.

Así mismo, la representación de un hombre construyendo su propia vivienda, nada tiene, creemos, ni de sentido religioso ni de ritual. Ningún significado igualmente ultraterreno encontramos en la representación de un hombre que trabaja la tierra (Lám. I: 2), ni de un simple ciervo o ave, menos aún, como ya hemos dicho, en un carro o en un trineo. Respecto a los animales ¿todavía habría que pensar en una magia simpática como en el Paleolítico?, creemos que todo esto ya estaba forzosamente olvidado y más aún: superado.

No obstante es innegable que muchos de los abrigos han tenido que servir forzosamente de santuarios o al menos de lugares misteriosos y ocultos, donde si no se celebraban ritos, sí al menos algún tipo de culto; pero este aspecto nos inclinamos a restringirlo a no demasiados casos.

En la citada Cueva de la Paja o del Tesoro existe una sola representación pictórica, la cual es fácilmente interpretable como un falo: en este caso podríamos pensar que dicho abrigo sería posiblemente un auténtico, santuario relacionado con cultos fálicos, caso muy extendido y todavía repetido en la actualidad.

Por otra parte, las especialísimas circunstancias de situación de las mencionadas pinturas de El Gabal y La Fuente de la Asa, hicieron pensar a Henri Breuil<sup>28</sup> en una especie de talismán con el único fin de proteger el hogar. Ante esto, no sabríamos a qué atenernos, ya que realmente las circunstancias de estas pinturas nos inducen a pensar en un fin religioso; no obstante, una serie de motivos nos hacen desistir en parte de ello.

En primer lugar, no sabemos si en efecto ambos abrigos sirvieron de auténtica vivienda, ya que Breuil no hace alusión a ningún resto arqueológico encontrado en ellos, siendo línea general en él especificar los materiales aparecidos en cada una de las estaciones rupestres donde encontró restos de habitación.

Por otra parte, el simple análisis de los temas que ambos abrigos presentan nos ha llevado a pensar que si bien en el Gabal (Lám. V: 1) podría aceptarse la teoría interpretativa de Breuil sobre la posibilidad de un querer proteger la casa,

<sup>27</sup> H. BREUIL y M. BURKITT: *op. cit.*, pág. 82 y lám. XXXIII.

<sup>28</sup> H. BREUIL y M. BURKITT: *op. cit.*, págs. 86-87.



ya que se repiten en él las figuras bitriangulares, en La Fuente de la Asa (Lám. V: 2) dicha posibilidad es menor, ya que sus figuras son auténticamente reales y no aparece en absoluto motivo alguno que recuerde lo mágico o religioso, a no ser una escena de enterramiento, lo cual tampoco demuestra demasiado.

Respecto a la aparición de ídolos hay que pensar forzosamente en una religión, pero también hemos observado que varios de ellos están acusadamente antropomorfizados, convertidos en figuras humanas auténticas, especialmente los triangulares (Lám. II: 4 y 6) y halteriformes (Lám. II: 7 y 8)<sup>29</sup>; otros por el contrario, no lo están exactamente pero sí han quedado convertidos en símbolos expresivísimos de ideas identificadas, por ejemplo los bitriangulares 2 y 3 de la Lám. II, a los cuales consideramos no como ídolos sino como una simbolización de lo femenino y sus dos únicas y exclusivas tareas: reproducción y agricultura.

Estos casos de olvido total del significado primitivo (ídolo por ejemplo) para convertir la figura en una imagen que sólo encierra una idea original convertida en símbolo real, los encontramos en varias figuras y en varios abrigos.

Por otra parte, nos hace pensar en un sentido religioso, mágico, de tabú o de preocupación por la otra vida, los casos que encontramos de representación de ídolos puros, de escenas eróticas e íntimas, de enterramientos, sepulturas y cadáveres. Bien es verdad que no podemos echar en olvido las figuras de arqueros guardando celosamente la entrada al Abrigo de Los Canforos de Peñarrubia, en el que como ya dijimos aparecen una serie de escenas eróticas.

En cuanto a las representaciones de enterramientos y cadáveres, si bien no podemos negar un auténtico sentido ultraterrenal, nos inclinamos a ver un sentido de simple preocupación por la vida del más allá, como todo hombre la tiene, y no una plasmación de ceremonias religiosas o menos aún mágicas. Creemos ante esto que el pueblo que representó un trineo en un camino de paso natural, o un hombre trabajando la tierra, o construyendo su propia vivienda, o una mujer gestante, bien pudo representar un cadáver rodeado de los suyos en el último momento, sin más intención que la de representarlo simplemente.

Todo esto, especialmente los casos de olvido total del significado primitivo del motivo para convertirlo en una imagen original transformada en símbolo real, como acabamos de decir, junto con el esteliforme de los Callejones de Potencio, la fuente de Peñalsordo, etc..., nos hace recordar más a una incipiente escritura ideográfica que a una concepción religiosa.

Pero nos encontramos con que estos motivos que en unos casos son auténticos signos pictográficos, al menos en teoría, en otros se convierten en auténticos motivo de culto cambiando así de sentido, por ejemplo el esteliforme de los Callejones de Potencio indicando un nudo hidrográfico, el esteliforme del 9.º Abrigo de los buitres de Peñalsordo<sup>30</sup> indicando una vivienda (Lám. II: 10) y los esteliformes con auténtico sentido de ídolos oculados<sup>31</sup>. Igualmente ocurre en el caso

<sup>29</sup> Este punto de vista es una conclusión a la que hemos llegado en nuestro citado trabajo.

<sup>30</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. II, lám. XIX: V: c y fig. 16: f.

<sup>31</sup> Véase la nota 29.

de los triangulares y halteriformes: en unos casos son ídolos, en otros símbolos femeninos y en otros auténticas figuras humanas.

Realmente hemos de reconocer que un mismo motivo fue transformado por el pueblo que lo pintó y convertido absolutamente en otro distinto en un abrigo diferente.

Y aquí surge inevitablemente la pregunta de por qué la pintura esquemática utiliza siempre los mismos motivos repitiéndolos con toda constancia. Creemos sobre ello, que se debió a una adaptación de motivos que vienen del Oriente y cuya tipología y nueva forma se impone, mezclándose aquí con una tradición arraigada, y transformándose en representaciones de sentido totalmente distinto y dispar.

A la vista de todas las circunstancias analizadas, nos inclinamos a ver en la pintura rupestre esquemática un sentido predominantemente narrativo, expresivo, como ya lo tuvo anteriormente la zona levantina española, con la única diferencia entre ambas de que la esquemática abarca claramente la preocupación por la religión y vida de ultratumba, incluyendo así un aspecto nuevo y más complejo que la del Levante. La Pintura Esquemática pues, refleja la vida entera, material y espiritual de un pueblo ya bien estructurado. Henri Breuil había subrayado este último aspecto<sup>32</sup> al afirmar que las representaciones rupestres esquemáticas “testimonian un conjunto de preocupaciones diversas en una sociedad ya avanzada y bastante complicada...”.

El sentido exacto que esta pintura tuvo para el pueblo que pintó los abrigos ni lo sabemos enteramente, ni, estamos seguros, llegaremos a conocerlo nunca; a nosotros, después de miles de años, nos resulta narrativa; a ellos, volvemos a repetir, no sabemos la causa que les indujo a pintar, pero dado especialmente el amplio complejo material e ideológico que sus temas presentan, lo uniforme de sus motivos y aún el estatismo de éstos, nos inclinamos a creer que los movió primordialmente la misma causa que a los pueblos orientales les indujo a dejar constancia de sus hechos con un sentido tan decidido y organizado que les condujo a la escritura.

A este efecto también Breuil señaló, bien que hipotéticamente<sup>33</sup> “que los signos esquemáticos no son todavía una escritura, pero que a ella conducían...”.

No hay que olvidar, que algunos de los motivos esquemáticos que constantemente se repiten en los abrigos españoles con uno o varios significados, fueron importados por gentes que habían estado en contacto con pueblos que ya conocían la escritura.

Aún no teniendo en cuenta aquí las observaciones que Evans y Bernabó Brea sobre algunos motivos que encontraron en Malta y Sicilia<sup>34</sup> y que encontramos

<sup>32</sup> H. BREUIL: *op. cit.*, Vol. IV, pág. 150.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> J. EVANS y L. BERNABÓ BREA: encuentran grandes paralelos y similitudes entre signos de los tipos mencionados encontrados en materiales malteses de la última fase de Tarxien y sicilianos del Bronce Medio y varios grafismos minoicos y micénicos. Véase J. EVANS: *Malta*, Londres, 1958, pág. 173 y lám. 85, y L. BERNABÓ BREA: *Sicilia prima dei Grecci*, Milán, 1958, pág. 126 y fig. 25: b, d y e.

repetidos en los abrigos españoles (figuras de brazos en "asa", pectiniformes, bitriangulares...), y olvidando la gran semejanza de varios motivos más con signos de escrituras pictográficas orientales, hemos de reconocer a la vista de lo expuesto, que no faltan elementos ni bases fundadas que demuestren que al menos el punto álgido del Esquematismo ibérico fue una auténtica escritura pictográfica, abortada por culturas superiores.

Madrid 1965