

El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelación. Bases para un debate

ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ

Es difícil aislar determinados aspectos de un hecho cultural complejo, como el «arte esquemático», en el que numerosos factores hipotéticos significan una valoración interdependiente de cada uno de ellos. Quizá la máxima vinculación con la cuestión de sus orígenes y relaciones sea con la de la cronología, puesto que su situación en el tiempo y en el espacio son la máxima aspiración de los prehistoriadores cuando investigan los hechos culturales.

Digamos de antemano que al hablar estrictamente de «esquematismo» nos referimos convencionalmente a un tipo de pintura y grabado prehistóricos situados entre fines del Neolítico y la Edad del Hierro, independientemente de que admitamos que desde la pintura y el grabado paleolíticos existen elementos esquematizados o simplemente abstractos o formales incomprensibles, bautizados con los nombres de «tectiformes», «ideomorfos» o diversos otros convencionales. Los criterios subjetivos que originan términos como «seminaturalismo» o «semiesquematismo» no aclaran los problemas e intentan sintetizar situaciones complejas de forma poco convincente. Para calificar el arte paleolítico o el «levantino» no sirven simplificaciones radicales, sino que es necesario atender a muy diversos aspectos que entroncan con el análisis de los modos de expresión cuyas variaciones por razones geográficas o cronológicas y hasta de autor o «escuela» son evidentes en cada etapa; baste citar como ejemplo la llamada «provincia mediterránea» de Graziosi o las peculiaridades de las pinturas Kapova por no referirnos sino a dos ejemplos dentro del arte paleolítico. Sería, pues, necesario plantearse el problema del origen único o múltiple de cada tendencia y las líneas evolutivas y de desarrollo de cada una de ellas, atendiendo a las leyes de la «invención», «di-

fusión» y «convergencia» de los hechos o ideas elementales y de los más complicados. No es lo mismo hablar del origen y difusión o relaciones de los simples signos cruciformes o redondos que de las esquematizaciones humanas en forma de cruz, los laberintos o concéntricos o los esquemas «oculados» o la agrupación según bases canónicas y formando escenas o conjuntos de cualquiera de estos signos con otros.

Por otra parte para entrar en las cuestiones de origen es importante la determinación de la cronología relativa de cada signo en los diversos lugares donde se halla y como idea básica la de aceptar que es imposible establecer una línea continua y simplificada de evolución que, algunas veces, se ha llevado desde la «abstracción a la organicidad» o bien por imitación, amaneramiento y degeneración desde planteamientos naturalistas a idealizaciones y esquematizaciones. Así en el arte paleolítico aparecen innumerables signos abstractos o simples líneas y trazos que no se pueden integrar en una evolución continua de las formas. Además, sería necesario definir qué es un «esquema» y «arte esquemático» por consiguiente, puesto que algunos, como Graziosi, niegan que haya esquematismo cuando el grabado o la pintura se interpretan fácilmente como representación de un ser u objeto reales y, por este camino, podríamos llegar a la misma exigencia respecto de elementos o situaciones abstractos.

En España el problema se agrava si se tiene en cuenta que el llamado «arte levantino» nos ofrece la confluencia de diversas tendencias estéticas en las que la idealización y el esquematismo juegan papeles importantes y bien definidos. En líneas generales podemos afirmar que, mientras las figuras animales tienen un claro propósito naturalista, sin que falten idealizaciones y esquematizaciones, las hu-

manas se pintan con evidente tendencia a la estilización e incluso al esquema que lleva a la expresión plástica con el mínimo de elementos, sin perjuicio de que algunos se individualicen y aíslen incluso con detallismo aparentemente reñido con la idea general. Más aún; mientras la evolución de las figuras animales es lenta y poco acusada, como podemos ver al comparar los toros más antiguos con los ciervos intermedios y las cabras finales, en los hombres alcanza una temprana esquematización, a veces con singularidades regionales, como se advierte por ejemplos en la Valltorta y en la clásica clasificación de los hombres en cestosomáticos, paquípodos y nematomorfos, inservible para otros lugares, pero claramente indicativa del proceso de transformación de la figura humana. Si añadimos que figuras de diversas tendencias forman parte de las escenas del «arte levantino» se comprenderá que resulte difícil el establecimiento de normas generales con valor superior al de hipótesis de trabajo para ordenación de problemas.

Algunas de estas cuestiones expusimos en «El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español» (*Caesaraugusta*, 39-40, 1975-76, pp. 5 ss.) y a este artículo nos remitimos para reducir esta ponencia a la debida extensión.

En relación con el «arte esquemático» español es muy importante la vinculación que se le suponga respecto del «levantino»; para algunos como Ripoll sería un momento final de la evolución de la pintura en abrigos que, desde el Mesolítico o desde el Neolítico, en una zona limitada del Oriente de la Península, se desarrolla hasta la Edad del Hierro. Otros pensamos que ambos artes resultan de una distinta mentalidad y de ideas rotundamente diferentes independientemente de la comunidad de algunos signos elementales. No se trataría sólo de una separación en el tiempo, sino también de una motivación filosófica, religiosa o social absolutamente diferentes. Claro está que así como las cuevas paleolíticas mantienen su independencia de los abrigos levantinos, tal como ha demostrado el hallazgo del barranco de Villacantal y con las discutidas excepciones de la Moleta de Cartagena o de las figuras rojas esquemáticas de la cueva del Castillo, los pintores del arte «esquemático» yuxtapusieron e incluso superpusieron sus expresiones plásticas a la de los artistas levantinos o asociaron sus covachos a los de éstos. Volvamos al ejemplo de los abrigos de Arpán en el barranco de Villacantal; el

que hemos llamado Arpán L, con figuras levantinas de ciervos, esencialmente, de carácter naturalista, tiene en los dos extremos del panel figuras estilizadas y esquemáticas de hombres y otros cuadrúpedos, repintados en el mismo color que las naturalistas, en tanto que dos covachos más pequeños exclusivamente con figuras esquemáticas y abstractas flanquean al levantino; es decir, que puede asegurarse que el abrigo levantino no sólo fue aprovechado por los pintores de la Edad del Bronce, repintando figuras seguramente en el eneolítico, sino que continuó en uso añadiéndole otros dos grupos de figuras en sendos abrigos laterales, aunque aquí el arte ha cambiado completamente.

Si añadimos que en diversas cuevas o covachos que hemos investigado directamente se superponen figuras de animales naturalistas sobre signos esquemáticos, puede corroborarse lo que hemos dicho. Tal es el caso de la cueva de la Sarga en Alcoy, donde ciervos de diverso tipo se superponen a trazos de distinto color y más antiguo; en la cueva de la Araña el caballo que cae verticalmente corta un zig-zag de otro color y en Cantos de la Visera, un toro naturalista está pintado sobre una zancuda esquemática (A. BELTRÁN, «Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el arte rupestre levantino», *XI Congreso Nacional de Arqueología*, 1975, p. 225).

Volviendo a las relaciones del arte «levantino» y del «esquemático» y su coexistencia en determinadas zonas de España, bien en los mismos abrigos o en abrigos próximos la mayor parte de los autores suponen que no hay solución de continuidad en la evolución de ambos que se iniciaría con el «levantino» y terminaría en su fase final con el «esquemático». La diferencia es que Breuil haría empezar el «levantino» en el Gravetiense para alcanzar su apogeo en las etapas epigravetiense y magdaleniense (fase 8-9 de Minateda) extinguiéndose el naturalismo en el Mesolítico y continuando la esquematización en el Neolítico y la Edad del Bronce, en tanto que Pericot partiría de una fase muy oscura en los orígenes, vinculada al Epigravetiense y al Magdaleniense, extendería el arte «levantino» hasta el Neolítico, siendo éste el momento del nacimiento del arte esquemático y el del agotamiento del levantino siguiendo aquél hasta principios de la Edad del Hierro; Almagro supondría un origen mesolítico para el arte «levantino» que evolucionaría a lo largo del Neolítico, siendo el arte esquemático pro-

pio de las Edades del Bronce y del Hierro, ambos escasamente relacionados entre sí. Jordá dataría el arte «levantino» en el Neolítico y el Eneolítico, alcanzando su máxima potencia en el Bronce antiguo y su extensión a lo largo de esta Edad que varía el origen del arte esquemático coexistiendo ambos durante mucho tiempo.

Es indudable que el arte «levantino» posee una fase (que hemos denominado IV) posterior al 2000 con aparición de équidos, cánidos y fenómenos de domesticación, pastoreo y agricultura iniciales, en la que se podrían incluir las bailarinas de los Grajos y las mujeres que trabajan la tierra con picos, que nos llevarían hasta el Eneolítico. Entonces, mientras en Andalucía encontraríamos un arte que llega de Oriente y que no encuentra ningún otro constituido en la pintura parietal, a la zona levantina llegaría más tarde y actuaría sobre una pintura indígena, muy arraigada, que no dejaría de imponer elementos locales a las nuevas aportaciones; un buen ejemplo sería el jinete del Cingle de Gasulla, con atalajes y cascos, que no debe ser anterior al 1200 y que, sin embargo, es bastante naturalista. Por el contrario, el «seminaturalismo» de que habla Bosch Gimpera, en el Sur, se despega totalmente de las representaciones animales de Levante.

Aunque admitiéramos que el arte esquemático es la fase final de la evolución del levantino y que, por lo tanto éste es su origen inmediato, este fenómeno sería solamente válido para la zona ocupada por los abrigos «levantinos» y no para el resto de la Península donde el arte esquemático no tiene antecedentes locales. Habría, pues, que abandonar la idea de que el arte esquemático del Eneolítico surge en España como una evolución del «levantino» y aceptar que resulta de la importación de nuevas ideas y de un cambio rotundo de la mentalidad, no solamente en lo que se refiere a una tendencia esquemática en sentido artístico, sino también en la introducción de nuevos símbolos (ídolos oculados, hombres «abetos» o bitriangulares, «ancoriformes», etc), que responden a ideas propias religiosas y funerarias, y también de abstracciones que pueden ir desde la representación de simples puntos o rayas hasta signos astrales (soles, estrellas), fenómenos abstractos (líneas de lluvia, meandros de corriente de agua, concéntricos, espirales y laberintos en relación con el principio y el fin de las cosas y con la vida y la muerte, rayos solares, etc): aparte de muchos más que resultan incomprensibles al no

podernos subrogar en la mente del creador y plasgador de los símbolos y signos.

En este sentido es fundamental la obra de Pilar Acosta (*La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca, 1968, *passim*). Es evidente que las nuevas aportaciones llegan desde el Mediterráneo oriental y central, pudiendo identificarse prototipos originales y las correspondientes imitaciones, si bien habrá casi dos milenios de vigencia para estas ideas y una evolución local con aportaciones indígenas que pueden ser importantes; así podemos apreciarlo en zonas muy cerradas como la Isla de la Palma o la del Hierro, en Canarias, con peculiaridades respecto a la expresión de símbolos generales cuyos más remotos antecedentes pueden estar incluso en la Mesopotamia del III milenio; o bien, en zonas más abiertas, pero que han producido por condiciones físicas especiales grabados de características propias como los «petroglifos» gallegos con muchas variantes comarcales. No olvidemos que la expresión plástica de estas nuevas ideas la podemos encontrar en signos pintados o grabados sobre dólmenes, en incisiones sobre cerámicas, o bien en colgantes, objetos de hueso y otros.

Podría concluirse que el «arte levantino» es narrativo y el «esquemático» conceptual y que el primero corresponde a una mentalidad de cazadores con conocimiento de la agricultura y el pastoreo y el segundo a metalúrgicos poseedores de una cultura urbana.

Dejamos las ordenaciones de Bosch Gimpera, Ripoll y Pilar Acosta que pueden verse en las obras originales y, resumidas, en nuestro artículo ya citado; las menciones concretas de P. Acosta respecto de yacimientos del Oriente próximo desde el segundo milenario nos parecen concluyentes. Habría que enlazar estas ideas con los yacimientos conocidos geográficamente intermedios entre la zona de Siria-Anatolia, como foco original y sus derivaciones, tanto hacia el Sur, como el desierto del Negev hacia el centro de Europa, el Mediterráneo y el Norte de África. Para la valoración de la sucesión y vinculación de yacimientos nos falta seguridad cronológica. Podríamos poner como ejemplo las imitaciones de pinturas y grabados del Tassili realizadas en época actual o los grabados sobre el zócalo del templo de Aezanoi en el centro de Turquía, de época medieval.

No obstante señalaríamos yacimientos claves como Beldibi, cerca de Antalya (Turquía), Magura,

en Bulgaria y, tal vez, Olmetta du Cap en el norte de Córcega; pero los problemas son enormes. Así Olmetta podría resultar no de una transmisión marítima de las ideas del Mediterráneo Oriental hacia el extremo occidental y especialmente Andalucía, sino un movimiento de retroceso desde España hasta Córcega y Cerdeña, como resulta manifiesto en otros factores culturales. Por otra parte la configuración especial de grabados de gran antigüedad, hasta el Neolítico, en la Val Camonina y en los demás yacimientos del Norte de Italia, de Suiza y de Alemania hasta Hannover y la independencia que respecto de éstos muestra la zona atlántica que va desde Irlanda a Galicia y las Canarias, permiten asegurar la existencia de focos independientes aunque elementalmente relacionados entre los que es muy difícil establecer una cronología relativa.

Completamente aparte parecen estar las zonas de pinturas y grabados norteafricanos desde Nubia al Fezzan y al Hoggar y el Oranesado y los de la zona sahariana.

A la hora de establecer ideas básicas generalmente válidas resulta perturbador analizar los problemas que cada nuevo descubrimiento plantea; así podemos pensar en las figuras femeninas de los Organos, en Despeñaperros sobre todo si las ponemos en relación con otras de la comarca, como las de La Graja de Miranda o de Jimena; o el «hechicero» de la Sarga en relación con el de Los Letreros; o la figurita humana de El Salt, en Penáguila, idéntica a los colgantes eneolíticos de los Blanquizaes de Lébor; o los ídolos oculados de numerosas cuevas, de los Millares o de todo el Mediterráneo hasta el Eneolítico de Anatolia.

Quizá el hallazgo más perturbador haya sido el de Porto Badisco, en Otranto, Italia (Paolo GRAZIOSI, *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*, Florencia, 1980; A. BELTRÁN, «Las pinturas de la cueva de Porto Badisco y el arte parietal esquemático español», *Caesaraugusta*, 53-54, 1981, p. 183).

La situación y la cronología de Porto Badisco convierte este yacimiento en un punto intermedio importante entre Siria y Anatolia y la Península Ibérica. El yacimiento ha sido fechado en su momento más antiguo en el 3900-55 correspondiente al hogar más antiguo neolítico de la fase de Serra d'Alto y el final en el Eneolítico, al que corresponderían pinturas en un color que va de castaño a negruzco, muy evolucionadas y que tipológicamente las habríamos llevado a una fase muy avanzada

de la Edad del Bronce. Queremos hacer la salvedad de que estas figuras son las más características del conjunto de Porto Badisco, por lo que podría admitirse que fueran fruto de una dinámica interna y de la evolución dentro de un ambiente cerrado, con estímulos propios. Aparte de estas figuras «colectivas», los espiraliformes y arabescos que son comparables a los de la Palma, el resto de las esquematizaciones humanas hasta los arabescos, son muy parecidos a los españoles y, desde luego, neolíticos o eneolíticos a lo sumo, incluso en los casos de mayor esquematización y simplicidad. Lo propio podemos afirmar de los zoomorfos y, en cierto modo, de las figuras que Graziosi llama «emblemático-abstractas» y que incluye entre las no figurativas (espirales, círculos, etc.). Podría asegurarse que Porto Badisco fue un punto de apoyo de las corrientes que en el IV milenio cruzaron el Mediterráneo hasta el Sudeste y el Sur de España; la cueva se cerró en el Eneolítico y mientras tanto habría sufrido su arte una evolución propia. La relaciones con los yacimientos del grupo de Levanzo en Sicilia es muy posible y parece que, mientras no tengamos más información, no puede hablarse de un movimiento de retroceso desde España al Sur de Italia. En España el arte «esquemático» tomaría su propia evolución y una larga perduración provocadora de agudos problemas a la hora de establecer una síntesis de todo este movimiento intelectual. No obstante los formalismos y convencionalismos coincidentes y las semejanzas con algunos elementos de carácter universal, permiten subrayar las conclusiones antes expuestas, el origen oriental y en el IV milenio y la seguridad de que reflejan una idea común a toda esta expresión plástica.

Las ideas que habíamos expuesto sobre el origen e implantación del Arte «esquemático» en España podrían sintetizarse así:

1. El «arte esquemático» español es consecuencia del cambio cultural producido por la llegada de prospectores de metal o metalúrgicos de Oriente próximo, hallando la Península en una situación económico-cultural neolítica.
2. La fecha absoluta de la iniciación del arte esquemático no debe ser anterior al IV milenio.
3. Los puntos de llegada de este arte a España son el Sur y el Sudeste.
4. Este nuevo arte no es una continuación del «levantino», aunque en éste una tendencia general

esquemática venga a fundirse con las aportaciones recién llegadas.

5. El nuevo arte se extiende por toda la Península y forma parte de un movimiento artístico e intelectual común a todo el Mediterráneo, toda Europa y el tercio septentrional de África. Tiene características especiales en Galicia y las Islas Canarias y acaba constituyendo núcleos geográficos con una dinámica peculiar y evolución propia.
6. La perduración del nuevo arte puede crear núcleos retardatarios en zonas del interior de la Península ajenas del arte levantino y que sólo por vía comercial, en un momento tardío y a través de contactos esporádicos recibieron las nuevas ideas metalúrgicas.
7. El final de este arte «esquemático» debe situarse bien entrada la Edad del Hierro con las penetraciones hallstáticas y la influencia clásica a través de la iberización y por contactos con los colonos orientales.

* * *

Para la discusión de esta ponencia son fundamentales los estudios citados y los que figuran en las notas bibliográficas en ellos aducidas. Los temas

que se plantean son como base de un debate que hacemos votos sirva para aclarar los, a veces, confusos planteamientos que anteceden.

ADDENDA

Escrita la precedente ponencia en 1981 se han producido algunas novedades importantes que no alteran las bases de discusión propuestas, antes bien, ratifican algunos de los planteamientos. Así el descubrimiento de un arte de aspecto esquemático más antiguo que el levantino en las provincias de Alicante y Valencia (cf. HERNÁNDEZ PÉREZ y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS, «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico», *Ars Praehistorica*, I, Barcelona 1982, p. 179 y bibliografía complementaria en notas 1-3). En este sentido el «hechicero» de la cueva de La Sarga debe ser incluido en esa fase junto con los trazos que advertimos debajo de los ciervos naturalistas. Por otra parte, la polémica sobre las pinturas de Peña Rubia (Cehegín, Murcia) cuya autenticidad defendemos, muestra las posibilidades de evolución del arte levantino hasta el Eneolítico, en círculo cerrado y con la gran anomalía de su realización en el interior de cuevas, tal como se repite en la cueva de Santa Pola. Sobre el tema de Porto Badisco hemos avanzado una serie de hipótesis en «Las pinturas de Porto Badisco y el arte parietal esquemático español», en *Annali del Museo Civico U. Formentini della Spezia*, 1979-1980 (octubre 1982) ree-laboradas en otro artículo en el *Homenaje al Prof. Jordá* (en prensa).