

# Avance al estudio de las pinturas rupestres esquemáticas de la Cueva del Plato. Panel 'A' (Otiñar, Jaén)

JAVIER CARRASCO RUS y MAURICIO PASTOR MUÑOZ

## INTRODUCCIÓN

En estos últimos años se han descubierto una serie de abrigos y cuevas con pinturas rupestres de tipo «esquemático» en la provincia de Jaén. En muchos de los casos han sido dadas a conocer de forma muy sucinta a modo de pequeño informe, llamando la atención de los especialistas e interesándoles por ellas. Otras veces las noticias de los hallazgos no han pasado de las páginas del periódico local, con el consiguiente detrimento para el conocimiento de las manifestaciones artísticas de las primitivas poblaciones del Alto Guadalquivir<sup>1</sup>.

Nuestra intención en un comienzo y en la actualidad es la revisión de la pintura rupestre esquemática en la Cuenca del Guadalquivir<sup>2</sup>. En este trabajo complejo de localizar y revisar los abrigos así como de documentarlos de nuevo, nos ha sucedido algo lógico: el descubrimiento de nuevos yacimientos con pinturas inéditas.

Como el trabajo de recopilación y posterior publicación en un gran «corpus» requiere un tiempo a largo plazo, se ha hecho necesario el ir dando a conocer los nuevos hallazgos más importantes. Para esto hemos seguido criterios de selección muy estrictos, pues es evidente que la mayor parte de los abrigos dados a conocer procedentes de esta región merecen un nuevo estudio<sup>3</sup>.

La Cueva del Plato que estudiamos a continuación, la descubrimos en una de las prospecciones

que realizamos a la zona de Otiñar, muy rica arqueológicamente y con gran cantidad de abrigos con pinturas<sup>4</sup>. Está situada frente a la «Cueva de los Soles», también con pinturas, dominando el pequeño valle acantilado del Quiebrajano (Lám. I).

La cueva que no es tal, sino una pequeña raja propia de los relieves calcáreos, alberga en sus paredes gran cantidad de pinturas dispersas por los salientes de las rocas sin una cierta predisposición, si exceptuamos cuatro conjuntos a los cuales hemos denominado: «A», «B», «C» y Exterior.

Las coloraciones de los motivos, principalmente negros y rojos, se han visto alteradas por las filtraciones y rezumos de la roca, la cual ha tomado un color negruzco, que en muchas partes ha tapado a algunas de las figuras.

La raja no presenta ningún tipo de relleno, ni condiciones para haber sido habitada temporalmente, estando toda ella recubierta por una pátina oscura que hace difícil poder subir hasta un plano análogo al de las pinturas, las cuales se hallan dispuestas a unos 2,5 m. de altitud, sobre la base del covacho. Pensamos que los primitivos que las realizaron, hubieron de montar un andamio rudimentario o unas pequeñas escaleras capaces de sostenerles en el momento de efectuarlas. En la otra cara del abrigo, no se ha localizado ningún tipo de pinturas y sólo a media altura hay una pequeña repisa sobre la cual creemos que se apoyó el artilugio que sirvió de base al que las realizó (fig. 3).

<sup>1</sup> Abundantes referencias a descubrimientos fortuitos de pinturas rupestres esquemáticas podemos encontrar en las páginas del diario local «Jaén».

<sup>2</sup> El trabajo de recopilación de toda la pintura rupestre esquemática de la Provincia de Jaén, es una labor de equipo que estamos realizando desde hace algo más de dos años, estando en la actualidad el estudio en fase muy avanzada.

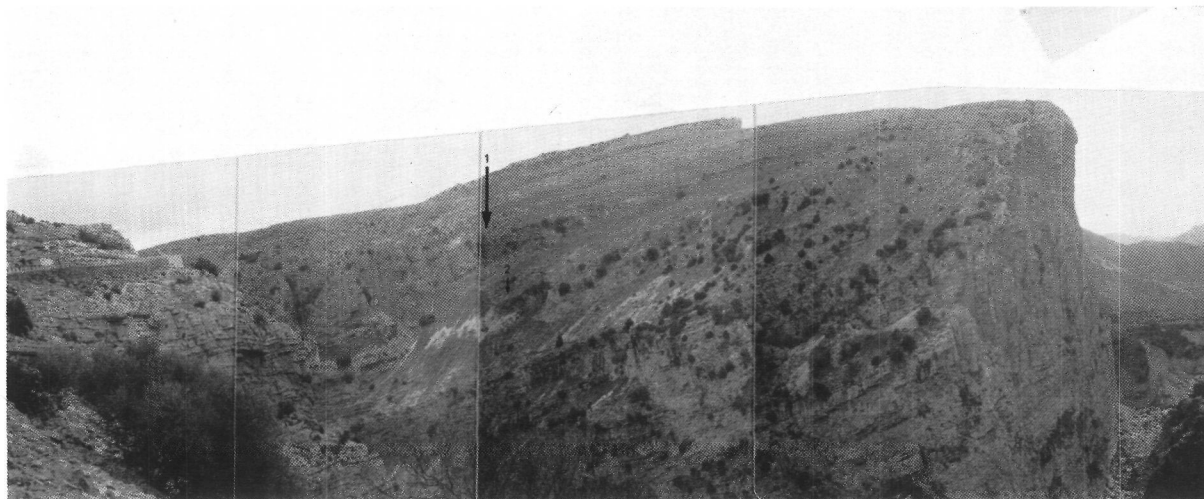
<sup>3</sup> La revisión de los abrigos conocidos desde antiguo, princi-

palmente en la zona de Sierra Morena, ha puesto de manifiesto la poca veracidad así como lo incompleto de los calcos sacados de muchos de ellos, por lo que se están estudiando y documentando de nuevo.

<sup>4</sup> Al respecto ver: CHICOTE UTIEL, M. y LÓPEZ MURILLO, J.: *Nuevas pinturas rupestres en Jaén*. «B.I.E.G.», n.º LXXVIII. Jaén 1974, págs. 1-55.

Está orientada al Suroeste y sus dimensiones aproximadas son las siguientes: longitud máxima 7,50 m.; anchura media 3 m.; altura media 8 m.

de Valdepeñas de Jaén a las proximidades de la capital y está formado casi por completo por materiales del Secundario, fundamentalmente del Jurásico.



LÁM. I. Situación de los diferentes abrigos en el Cerro de la Pandera. 1) Cueva del Plato. 2) Abrigo de la Higuera.

#### LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA Y ACCESOS<sup>5</sup>

La Cueva del Plato se sitúa al Sur de Jaén por la carretera que transcurre de esta capital al embalse de Quiebrajano (o de Jaén) en la ladera Este de los materiales que forman la garganta que da paso al valle de Otiñar. Sus coordenadas U.T.M. son 30 SVG 333722, del mapa 19-38 (947) (Jaén) a escala 1:50.000 del Servicio Geográfico del Ejército (fig. 2).

Para acceder a la misma, el camino más sencillo es tomar desde la carretera del embalse y antes de llegar a la garganta, la pista que existe a la casa de la «Vereda»; o desde la carretera del Puente de la Sierra a La Guardia, ir a las proximidades del cortijo de la Vereda o al de la Encina, 1,5 km. al N-NE de la cueva, y desde allí ascender a pie hasta el Sur, evitando los cortados del borde del río.

#### SITUACIÓN GEOLÓGICA

Los materiales en los que está formada la Cueva del Plato, pertenecen al Subbético Externo, en concreto a la unidad de Grajales-Pandera, así llamada por ser el nombre de los montes más altos que existen en la misma. Esta unidad llega desde el valle

El espesor del conjunto de los materiales jurásicos oscila entre unos 1.000 m. y 1.400 m., según los distintos sectores que se consideren. Este espesor corresponde a distintos materiales. Así dentro del Jurásico siempre, el Lías inferior está formado por dolomías y calizas con un espesor variable de 600 a 1.000 m. El Lías medio y superior está formado por margas y margocalizas (casi 200 m.).

El Dogger presenta margocalizas y calizas beige y rojas en la base y encima aparecen calizas oolíticas y pisolíticas blancas, localmente con nódulos de sílex. Los estratos son de espesor variable, de más de 1 m. a casi tableados, o sea, de pocos centímetros de espesor. Se puede estimar una media de unos 40-50 cm. de espesor por banco. En el sector de la cueva estudiada, el conjunto de las del Dogger tiene un espesor de 200-240 m.

Encima del Dogger aparecen unas calizas rojas de unos 20 m. de espesor total, cuya edad es Malm, muy ricas en fósiles (ammonites).

Tanto en los materiales del Lías inferior, sobre todo las calizas del techo, como en los del Dogger (calizas) se forman con facilidad cuevas, así como distintos rasgos propios del modelado Kárstico. Por esta razón son muy numerosas, igual que las grietas

<sup>5</sup> El informe geológico ha sido realizado por don Carlos Sanz de Galdeano Equiza, Prof. Adjunto del Departamento de Geo-

tectónica de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

y simas en los relieves de la unidad de la Pandera, sobre todo si se tiene en cuenta, como ya se ha indicado, que la mayor parte de los materiales corresponden a calizas y dolomías. Estas son por otra parte, las que dan los más fuertes relieves en razón de su resistencia a la erosión física.

La Cueva del Plato se encuentra situada en las calizas oolíticas y pisolíticas del Dogger y su posición en la estructura de este sector puede verse en la fig. 1. Es decir, en este sector la unidad forma un sinclinal de dirección aproximada N 20° W cuyo núcleo está ocupado por las calizas del Dogger. Este núcleo es muy amplio y forma una flexura en rodilla en su parte oriental próxima a la garganta del Quebrajano. La cueva se encuentra a pocos metros de la charnela de esta flexura, pero ya en su parte occidental como se indica en la fig. 1.

En este mismo sector existen otras muchas cuevas, algunas de las cuales se encuentran en el mismo paredón de la garganta del Quebrajano y son de muy difícil acceso, pues el río que circulaba por esta artesa sinclinal cortó a pique esta ladera (Lám. I).

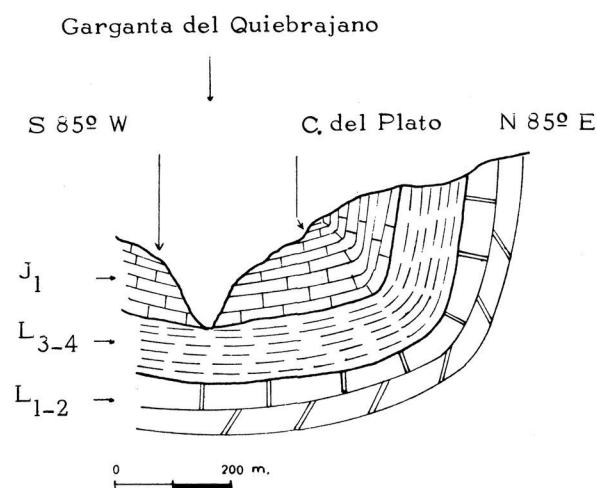
En el caso de la Cueva del Plato, se sitúa en una repisa que la aleja varios metros del paredón propiamente dicho. Este hecho permite que la cueva tenga un acceso a su entrada, relativamente suave y esto es debido a que allí el relieve se adapta en cierto modo a la posición de los estratos, los cuales tan sólo buzan unos 20°. Sin embargo pocos metros hacia el W el río como ya se ha indicado, cortó limpiamente a materiales de igual inclinación. La cueva está situada a 700 m. sobre el nivel del mar (fig. 2).

CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS Y METODOLOGÍA EMPLEADA PARA LA OBTENCIÓN DE CALCOS

El panel «A» de la Cueva del Plato, podemos considerarlo como uno de los más complejos dentro de los conocidos de pintura rupestre esquemática en Andalucía Oriental. Su dificultad surge principalmente de su tamaño, ciertamente reducido, y de la gran cantidad de pinturas y ensayos que sobre él se realizaron, en color negro predominantemente. Consideramos que este icono pictórico hubo de tener una pervivencia temporal larga y un uso intensivo. Las superposiciones así nos lo indican.

La conservación de los motivos pintados en algunos casos es buena, en otros menos buena, y en la

mayoría se han desvanecido, debido principalmente a las pátinas formadas por el agua, sobre todo por los materiales ferruginosos que lleva en suspensión, los cuales han dado una coloración negruzca a la roca, la cual ha atacado y confundido el color negro de las pinturas.



J<sub>1</sub>=Dogger  
 L<sub>3-4</sub>=Lias Medio Superior  
 L<sub>1-2</sub>=Lias Inferior  
 ≈ Km. 11,5 de Jaén al Quebrajano

FIG. 1. Corte geológico del Sector de la Cueva del Plato.

El calco que hemos realizado y que consideramos definitivo (fig. 4), recoge la gran mayoría de las pinturas. Sin embargo somos conscientes de que este panel aún tiene mayor complejidad, que la que damos a conocer en nuestra copia. Pensábamos que para obtener mayores resultados de este covacho, habría que emplear métodos basados en «Rayos X», cosa que por su situación consideramos prácticamente imposible.

Las pinturas que mejor se conservan y que por lógica aquí serían las más modernas, tienen un negro intenso. Más antiguas serían las representadas en color negro azulón, y por último las más antiguas podrían ser algunos restos de manchas de color rojo oscuro, las cuales no tienen ningún tipo de significado. El negro azulado que indicábamos anteriormen-

te no sabemos si fue debido a una decoloración del negro intenso o bien a ser un color original.

anterioridad, nos indicarían todas las demás, pudiendo copiarlas más cómodamente. Tampoco

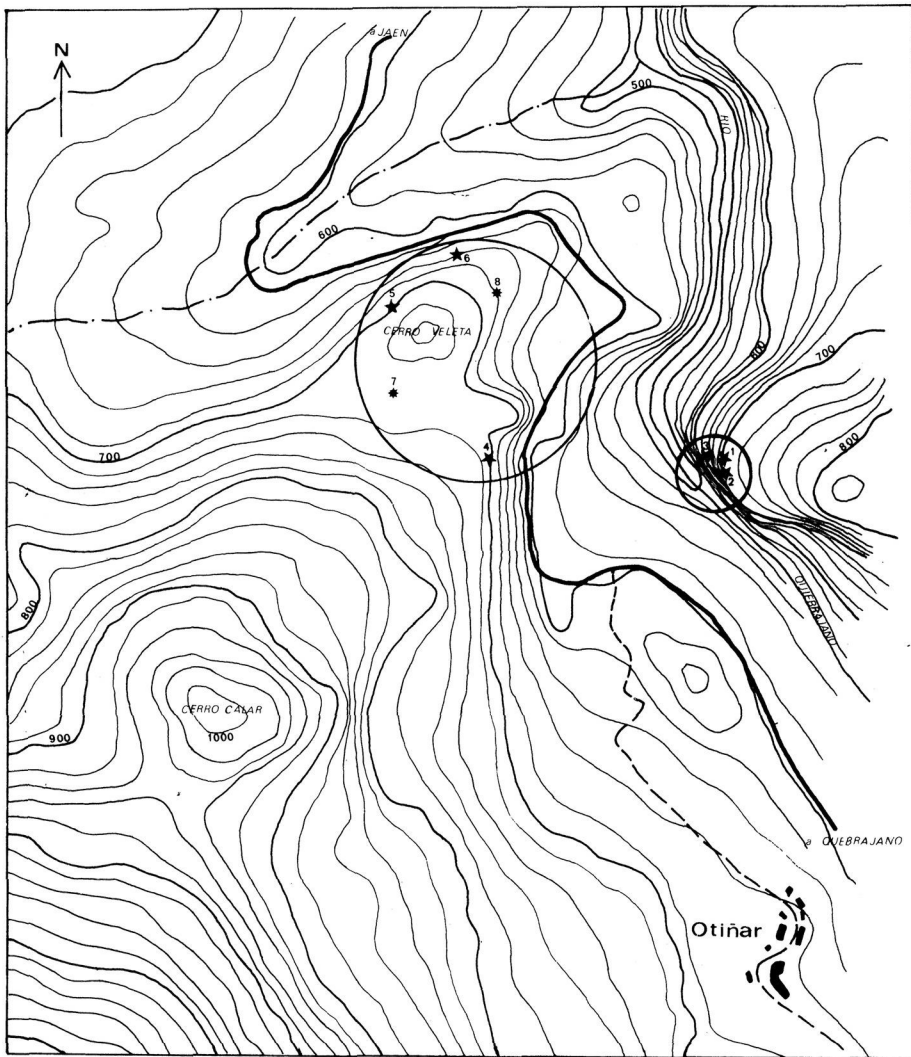


FIG. 2. Yacimientos localizados en la zona: 1. Cueva del Plato. 2. Panel exterior. 3. Abrigo de la Higuera. 4. Abrigo de los Soles. 5. Abrigo del Poyo de la Mina. 6. Abrigo de los Herreros. 7. Megalito. 8. Poblado del Neolítico/Cobre.

Para la obtención del calco, en un principio utilizamos la consabida técnica de humedecer las figuras de forma tenue con un atomizador fino de agua, cuidando de no frotarlas, y luego calcarlas con papel transparente. Las pruebas así obtenidas no nos parecieron lo suficientemente veraces<sup>6</sup>, por lo que procedimos a sacar diapositivas, las cuales proyectadas sobre algunas de las figuras obtenidas a escala con

quedamos muy conformes con el método y así procedimos a obtener fotografías del tamaño natural del panel (aprovechando el tamaño reducido de éste), con las cuales revisamos de nuevo las pinturas pudiendo comprobarlas sobre la fotografía, obteniéndose así datos más reales. Del calco que realizamos por estos diferentes medios, se obtuvo la reducción a un tercio que presentamos (fig. 4).

<sup>6</sup> Dada la dificultad de estas pinturas, derivada de su situación, colorido y tamaño, los calcos que tomamos directamente no se ajustaban de una forma precisa a la realidad, por lo que se

utilizaron diversos medios para la obtención de ellos. Medios por otro lado costosos y no subvencionados por ningún tipo de ayuda oficial.

DESCRIPCIÓN DEL PANEL «A»<sup>7</sup>

El conjunto pictórico que estudiamos, se halla en el centro de la pared de la derecha, conforme se asciende al covacho. Situado entre el «B» a la izquierda y el «C» a la derecha. El Exterior se encuentra fuera, en un pequeño alisamiento de la roca, a unos 2,50 m. de altura.

Las pinturas del «A», están dispuestas sobre una reducida superficie muy lisa, que destaca en el centro de la pared. Sus dimensiones pueden oscilar entre 114 cm. de longitud máxima y 75 cm. de anchura media. Los motivos representados, en negro sobre algunos restos rojo oscuro, están compuestos por tres tipos: figuras humanas, animales y decorativos. Todos efectuados con la técnica del trazo uniforme y pintura regularmente absorbida. La tinta es plana y las pinceladas a veces muy finas y de gran calidad.

La tipología de las figuras humanas es diversa, destacando los «cruciformes»; sus dimensiones oscilan entre los 15 cm. para las más grandes y 2,7 cm. para las más pequeñas. Entre estos tipos habría que introducir el ojo claramente humano, que aparece en la parte inferior en el lado izquierdo, de 3 cm. de longitud.

Las dos figuras animales son indeterminadas y tienen unas dimensiones medias de 7,5 cm. la mayor y 5,1 cm. la menor.

Entre los motivos decorativos podemos destacar principalmente: puntos, zig-zag y dientes de lobo. Los puntos asociados en pequeños grupos, son de dimensiones medias oscilando sus diámetros entre 1,5

cm. y 0,75 cm. Los zig-zag, algunos de gran tamaño, dobles y simples otros de tamaños más reducidos, al igual que los dientes de lobo.

Hay que destacar un pequeño «escaleriforme», situado en la parte central de panel, hacia la izquierda. Su longitud es de 5,1 cm., tiene tres peldaños.

Los restos de figuras rojas, debajo de las negras, no tienen un significado claro, siendo consideradas como figuras más antiguas borradas o intentos.

CONSIDERACIONES SOBRE EL ESQUEMATISMO DE LA CUEVA DEL PLATO<sup>8</sup>.

Desde los últimos análisis metodológicos, proyectados como procedimientos de tanteo más que de instrumentos de certeza y que desbancan algunas de las falaces consideraciones que sobre el esquematismo rupestre se han ofrecido, el interés y las posibilidades que este tema ofrece son de indudable repercusión en los nuevos apartados epistemológicos de la plástica primitiva y prehistórica.

En el estudio de los fenómenos plásticos rupestres estamos acostumbrados al recelo que muchos historiadores de la etnología y algunos historiadores del arte han tenido al respecto, dado su desinterés por todo aquello que no fuera inscribible en las versiones de lo «bello». Son los prejuicios conceptuales propios de las decisiones sobre el estilo en el arte, sólo puestos en la picota por la historiografía más reciente, que fueron retomados como soporte de consideraciones estético-formales en las pinturas esquemáticas. Se consideró la absurda necesidad de establecer com-

<sup>7</sup> Las pinturas no han sido descritas individualmente, porque siendo susceptibles de ser interpretadas de muy diferente forma, hemos creído conveniente evitar descripciones analíticas farragosas que poco pueden aportar y sí convertir el pequeño estudio en una lista interminable de medidas y apreciaciones puramente personales.

<sup>8</sup> Las pinturas de la Cueva del Plato las denominamos «esquemáticas», por considerarlas de una forma tradicional. Al respecto hay que considerar que uno de los aspectos que ha ido parejo a la problemática general en la investigación sobre el esquematismo, es el uso de los términos, tales como «esquematismo», «semiesquematismo», «naturalismo», «seminaturalismo», «abstracción», etc., que intentaban encajar las figuras a través de una evolución coherente y fácilmente estudiable según el grado de estilización y abstracción. Es decir, se trataba de etiquetar a las figuras en los grados de seminaturalismo o semiesquematismo, por ejemplo, según estuvieran más cerca, formalmente hablando, de lo natural (en la representación) o de lo esquemático (de lo no figurativo). Así algunos autores hablan de que es necesario establecer de cara a la preponderancia de los signos esquemáticos y

abstractos cuatro categorías: seminaturalismo, semiesquematismo, esquematismo y abstracción, independientemente de que su estilo responda a un concreto período cronológico o no. Otros opinan que la división sólo ha de ser tripartita y en base por supuesto a detalles estilísticos. Así se habla sólo de: seminaturalismo, semiesquematismo y esquematismo. Es evidente la poca base de tales divisiones terminológicas, hechas en algunos casos para justificar diferencias estilísticas geográficas o como instrumento «ad usum privatum».

Cabe preguntarnos con el Prof. Jordá Cerdá: ¿dónde empieza el semiesquematismo y dónde el seminaturalismo? ¿cuál es el punto de coincidencia o modelo para que a lo que nosotros nos resulte seminaturalista a otro investigador de resulte igualmente tal? (Ver: JORDÁ CERDÁ, F.: *Problemas cronológicos en el Arte rupestre del Levante español*. «Congreso Internacional de Historia del Arte». Tomo 1. Granada 1976, págs. 155-163.

Es obvia la conclusión de que estamos barajando apreciaciones muy subjetivas y ya es hora de desterrar definitivamente los conceptos vacíos, a los que nos venimos refiriendo, por su poco rigor científico y su escasa verificabilidad en la práctica.

paraciones entre dichas pinturas y las figuras del Paleolítico: «el fundamento era considerar a partir de las bellas y 'realistas' pinturas paleolíticas una evolución, caracterizada por la degeneración de las posteriores manifestaciones englobándolas en el uso del esquematismo. Múltiples textos, que abordan este tema, apelan a las decadencias artísticas...»<sup>9</sup>.

Sin embargo el centro neurálgico del problema estaba en el capítulo de las interpretaciones: en las apreciaciones y consideraciones, que llevaban a cada investigador a descifrar los iconos esquemáticos, según las más inspiradas descripciones y desde luego más útiles para engrosar literaturas vernescas, que como elementos de apoyatura metodológica. La her-

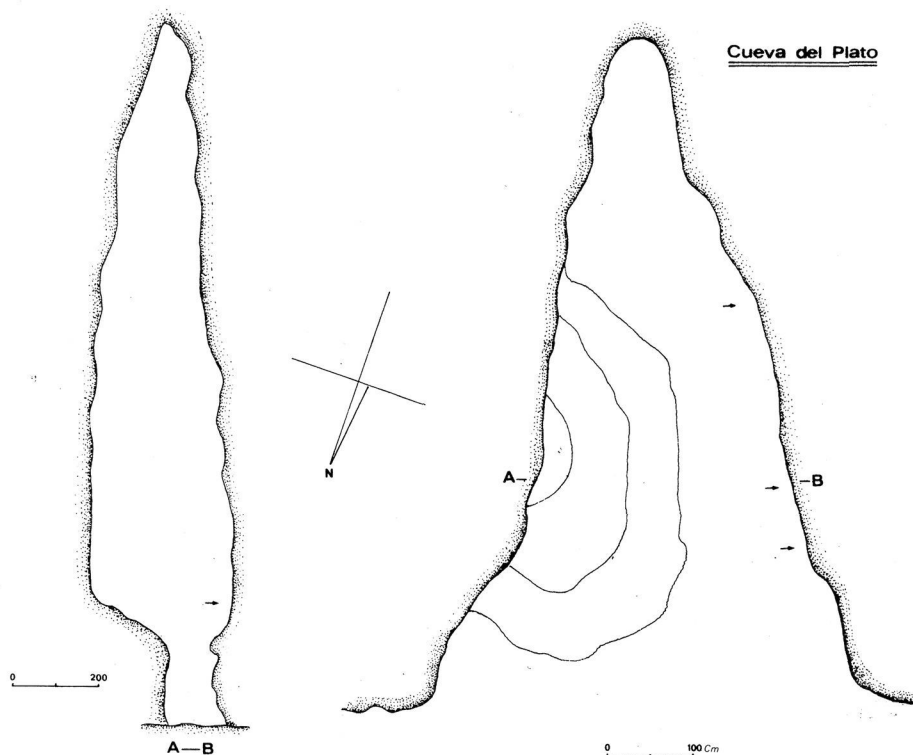


FIG. 3. Planta y alzado de la Cueva del Plato.

Fue la línea de investigación psicoanalista, concretamente la jungiana, la que defendió, en contra de otras tesis, la perfecta definición de este móvil artístico, rechazando la inhabilidad del mismo y aún más defendiendo la madurez de estos complejos culturales. La Antropología americana<sup>10</sup>, muy avezada en las investigaciones de lo atávico, aludía al equilibrio y autenticidad de cualquier manifestación plástico-cultural, con la condición expresa de que el estudioso intentara comprender y apreciar el objeto que tenía entre manos.

menéutica había llegado en muchas de las investigaciones sobre esquematismo al personalismo más descontrolado.

Entre los conjuntos figurativos más completos cualitativa y cuantitativamente hablando, de Andalucía Oriental, observan un especial realce las pinturas del citado abrigo jiennense. Es así, que su variedad figurativa y la diversidad de sus elementos simbólicos avalan la importancia de este conjunto. Las investigaciones precedentes han considerado las referencias al esquematismo, suponiendo en él ela-

<sup>9</sup> CASTAÑEDA NAVARRO, P.: *Semiosis y función simbólica en la pintura esquemática rupestre*. «Tesis de Licenciatura» (Facultad de F. y Letras). Inédita. Granada 1978, pág. 8.

<sup>10</sup> Entre otros: BEALS y HOJER: *Introducción a la Antropología*. Madrid 1976.



FIG. 4. Panel «A» de la Cueva del Plato.

boraciones abstractas y simbólicas, pero sin hacer análisis de éstas, ni ver bajo qué condiciones se cumplen. Es evidente que la sociedad Neolítica, referenciada en un proceso de modos de producción diferentes y amparada para su subsistencia en una serie de programas colectivos, obvió una determinada capacidad de abstracción y una codificación de la comunicación humana. Esta clave comunitaria dio lugar a un conjunto de sistemas simbólicos definitivos, en donde el fenómeno del esquematismo será una clara manifestación de un determinado tipo de lenguaje simbólico.

Tal manifestación se localiza en dos grandes apartados: en primer lugar, una forma de considerar «el espacio» en la pantalla plástica, en nuestro caso la pared de un abrigo rupestre, según unas referencias más o menos proyectivas<sup>11</sup>; en segundo lugar el uso de manifestaciones simbólicas, muchos de cuyos motivos coinciden con el glosario general de la historia de los símbolos en el hombre. La cultura que empleó el esquema acogió señales y niveles de significación que intentaban regular en la totalidad de los hechos los distintos comportamientos, integrantes de esa cultura. Comportamientos, transmitidos y recibidos por ella de forma inconsciente<sup>12</sup>. Es decir, es un intento esforzado por alcanzar una fase nomotética en el pensamiento colectivo.

H. Usener, plantea que las representaciones colectivas se mueven por vías determinadas del sentimiento y de la conformación por el pensamiento<sup>13</sup>. Pero este comportamiento programado se presenta en una determinada cultura en forma de secuencias convencionales y permite un claro trasvase entre la sensación de los visualismos —propios del Paleolítico— y la ordenación intelectual de conceptos en el Neolítico. Las pinturas rupestres esquemáticas no representan ejemplares específicos, sino que aluden a concepciones.

Si tomamos, en un amplio sentido, las tesis de Piaget y Wallon hay una gran similitud en el camino de las adquisiciones intelectuales en el primitivo y en el niño, traducándose el paso de unas actividades sensorio-motoras al campo de las nociones, por el lenguaje y las grafías.

Según Piaget este proceso similar, que sufren el niño y el primitivo en la fase nociones-concepto, explica las oscilaciones de los diversos modos de expresión del hombre y ello hace que fenómenos globales como el «esquema» dejen de ser considerados como formas regresivas, y se consideren la prueba palpable de un acceso a formas originales de pensamiento y expresión<sup>14</sup>.

Las posibilidades de abstracción originan a través de un desarrollo perceptivo y cognocitivo, el planteamiento de un «espacio», que abarque dimensiones extrasubjetivas y considere en conjunto los espacios curvos, los puntos, las líneas, etc.

En las pinturas del panel «A», de la Cueva del Plato en concreto, es concluyente la concreción en un plano plástico, de múltiples esquemas, unificados en una concepción de espacio global, intelectualizado, capaz de contener símbolos de diversas connotaciones semióticas.

En las figuras esquemáticas se reproduce un tipo de espacio no euclidiano, donde la relación entre los iconos no se basa en medidas de espacio, sino en relaciones topológicas de contigüidad, de vecindad, de separación, etc. Tales relaciones, difícilmente serán desveladas, dado el mutismo interpretativo de las figuras esquemáticas en general, pero lo que sí es cierto en ellas es la existencia de comunicaciones prosénicas, donde las comunicaciones espaciales se convierten en formas de cultura.

A partir de estas formas prosénicas se producirá un arte comunicativo artefactivo. En él se patentizan las nociones de abertura y de cierre, las nociones de dentro y fuera, de pertenencia y conjunto; relaciones que siguiendo las ideas de Lapiere y Aucouturier, están en directa vinculación con la noción de un espacio afectivo, o sea, vitalmente sensibilizado por el hombre que lo vive<sup>15</sup>.

Por todo ello el fenómeno del esquematismo es un constante intento de representar un espacio, que podríamos denominar «vacío», en el sentido de demarcar perfectamente, según mecanismos intelectuales-afectivos, los objetos plásticos dentro del plano compositivo y unos en relación a los otros. Además, en este espacio vacío o aespacialidad, las figu-

<sup>11</sup> PIAGET, J.: *La toma de conciencia*. Madrid 1976.

<sup>12</sup> ROSSI-LANDI, F.: *Semiótica y Estética*. Buenos Aires 1976, pág. 121.

<sup>13</sup> CASSIRER, E.: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México 1975, pág. 89.

<sup>14</sup> FRANCASTEL, P.: *La realidad figurativa*. Barcelona 1970, pág. 157.

<sup>15</sup> LAPIERRE, P. y AUCOUTURIER, P.: *Simbología del Movimiento*. México 1977.



ras resaltan aisladas unas de otras sin una conexión mínima de fondo y casi consideradas como experiencias particulares o conectadas sólo por la idea inconsciente.

Una idea importante, en el campo de lo espacial en el esquematismo, es el uso reiterativo de una simetría estática y dinámica (bilateralidad simétrica), que no concibe aún las figuras humanas de perfil, las cuales comenzarán a desarrollarse en la Historia del Arte con el paso a otras posiciones menos abstractas y mucho menos intelectualizadas<sup>16</sup>.

Pues bien, una vez alcanzado por el hombre, el nivel de «lo racional» y paralelamente a la complejidad cada vez más amplia en las relaciones sociales grupales, se hizo necesaria la selección y diferenciación de símbolos y convencionalizados.

En las pinturas esquemáticas, a las que nos estamos refiriendo, es variadísimo el empleo de iconos simbólicos, funcionando en una amalgama curiosa e integrando entre ellos elementos de difícil paralelismo con otros abrigos rupestres.

El esquema del *zig-zag* es uno de los más frecuentes y con variaciones sobre su modelo, poseyendo un simbolismo a modo de sinuosidades de agua ondulante sobre la tierra y con connotaciones de fertilidad. Este símbolo, paradójicamente, se repite muy poco en los abrigos rupestres del Subbético.

Junto a ellos aparecen muy entremezclados lo que se ha dado en llamar símbolos *antropomórficos*, con un sentido de gran verticalidad y profundamente relacionados con elementos *cruciformes*, donde se obvian referencias al contexto general de la vida, al microcosmos y a las relaciones entre el círculo y el cuadrado, conformándose como símbolo de la total orientación del hombre. Es curioso asimismo la aparición de parejas, frecuentes como simbiosis de identificaciones solares y lunares, lo cual dado el constante culto solar del hombre primitivo, refrenda aún más la consideración del hombre como protagonista y como centro. Son de destacar igualmente simbolismos *triangulares* conocidos por múltiples investigadores como «dientes de lobo», cuando aparecen en conjunto, y con unas significaciones perfectamente

ligadas a los esquemas del *zig-zag*, apoyando teorías de índole y contexto sexual, según unos y de orden terrenal, vinculado a la tierra y a la vida biológica, según otros.

El *punteado* para muchos investigadores es considerado como expresiones esquemáticas y abstractas de representaciones masculinas, aunque otros, hacen alusión a la tierra sembrada o a deidades femeninas, quizás con demasiada imaginación. Respecto a la consideración de que los punteados, en algunos casos tengan relación con la contabilidad, el Prof. Anati emitió una opinión afirmativa<sup>17</sup>.

Pero sin lugar a dudas el símbolo más interesante de todo el conjunto pictórico es el denotado por una especie de forma ocular-solar, sin paralelo alguno conocido en el fenómeno esquemático y de un interés excepcional. Por su iconografía circular nos lleva a todas las implicaciones psicoanalíticas y etnológicas sobre los elementos de la fertilidad, la sexualidad, el símbolo de la no inmanencia: «el círculo es un símbolo universal de la eternidad... Al círculo corresponde la rueda, con la que también se suele soñar. Es el círculo —como la rueda o la esfera— un símbolo del dinamismo psíquico»<sup>18</sup>.

En todo el conjunto la constancia de ciertos temas y más concretamente de sus símbolos se imbrican en una idea de la vida y de la agricultura, coincidiendo con Leroi-Gourhan en referir toda la problemática de los símbolos rupestres a partir del esquema masculino-femenino, como significante simbólico global del área cultural de este fenómeno.

#### CONCLUSIONES HISTÓRICO-CULTURALES Y CRONOLOGÍA

Como indicábamos en un anterior trabajo<sup>19</sup>, no vamos a ofrecer unos paralelos para las pinturas del panel «A» de la Cueva del Plato (Lám. 2), basándose en otras pinturas similares de los diferentes abrigos peninsulares, por varios motivos. En primer lugar consideramos que la tesis de la Profesora Acosta Martínez<sup>20</sup> llena este capítulo, hasta que no se realice de nuevo otra síntesis, algo que por el momento no vemos viable<sup>21</sup>. En segundo lugar, creemos que

<sup>16</sup> LAPIERRE Y AUCOUTURIER: *op. cit.*, not. 15.

<sup>17</sup> ANATI, E.: *Civiltà preistorica della Valcamonica*. Milán 1964, pág. 153.

<sup>18</sup> PÉREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid 1971, 2.ª ed., pág. 130.

<sup>19</sup> CARRASCO RUS, J. y PASTOR MUÑOZ, M.: *Nuevas aportaciones para el conocimiento de la cronología de las pinturas ru-*

*pestras esquemáticas en Andalucía Oriental. El Abrigo de «Cañada de Corcuela» (Moclín. Granada)*. «Zephyrus» (en prensa) 1978.

<sup>20</sup> ACOSTA MARTÍNEZ, P.: *La pintura esquemática en España*. «Mem. Sem. Preh. y Arq.», n.º 1. Salamanca 1968.

<sup>21</sup> No vemos viable esta investigación, por lo costoso de los medios, la difícil y mal documentada localización de las pinturas y el largo tiempo que habría de ser empleado en ello.



LAM. II. Panel «A» de la «Cueva del Plato».

La necesidad de nuevas síntesis que recojan y pongan al día nuevas documentaciones de los abrigos con pinturas así como revisiones de los antiguos es algo fundamental por hacer. Al respecto son indicativos los siguientes textos. ACOSTA: *op. cit.*, not. 20. La autora dice ante el problema de efectuar síntesis a partir de calcos procedentes de segundas manos: «Realmente lo procedente por nuestra parte hubiese sido el comprobar personalmente la autenticidad o errores de las pinturas para poder juzgar sobre ellas sin la duda como base. La falta de medios y de tiempo ante tan vasto programa puso coto a nuestra primera intención». Concluyentes sobre este punto, son las palabras del Prof. Ripoll en el Symposium de Valcamonica de 1968: «Pour l'étude de l'art préhistorique, copier exactement chaque figure et chaque ensemble est essentiel sans lire on ne peut rien faire. C'est comme pour apprendre à lire; sans savoir lire on ne peut pas écrire. Trop

de gens sont habitués à travailler avec les publications, les dessins et les photographies des autres; c'est inutile car, de cette façon il est impossible de faire avancer notre recherche» (Ver: *Débat sur l'art rupestre de la Péninsule Ibérique et de France*. «Valcamonica Symposium». Capo di Ponte (Edizione del Centro). 1970, pág. 106.

Como ejemplo de la importancia del estudio «in situ» de las pinturas, sin ideas preconcebidas en el momento de realizar los calcos, puede ponerse la revisión que el Prof. Almagro realizó de las célebres pinturas de Cogul. Para nosotros, quizás el análisis más genial que de un abrigo se ha realizado en la Península Ibérica (Ver: ALMAGRO BASCH, M.: *El covacho con pinturas rupestres de Cogul [Lérida]*. «Instituto de Estudios Ilerdenses». Lérida 1952).

las manifestaciones esquemáticas, una vez que son plasmadas, consiguen tener una vida propia tan significativa que serían reutilizados (los motivos) por hombres de épocas más tardías, cuando ya los comienzos de la realidad que les dio origen y sus referencias originarias habrían sido olvidadas y renovadas por otras problemáticas.

De lo anterior deducimos que más fundamental es conocer las realidades socioculturales que posiblemente dieron origen a las pinturas, las cuales debieron estar en función principalmente de la situación geográfica y sobre todo del entorno ecológico.

Limitándonos a una zona geográfica concreta, como puede ser el Subbético Medio, es decir: Jaén (Sierra Mágina y prolongaciones), Granada (Región de los Montes)<sup>22</sup> y Córdoba (Sierra de Alcaide y Horconera), podemos considerar que las pinturas de tipo esquemático están primordialmente en relación con un hábitat de cuevas, realizadas en abrigos poco profundos, que como bien indica el Prof. Pellicer para las cuevas neolíticas, se hallan en lugares

abruptos y elevados del interior, entre 800 y 1.000 metros de altitud, sobre formaciones calcáreas Secundarias y Terciarias, dominando casi siempre valles quebrados y cursos de pequeños arroyos<sup>23</sup>.

En la revisión que hemos realizado de los abrigos granadinos y en la que estamos efectuando de los jiennenses, casi siempre hemos encontrado cerca de ellos industrias residuarias de sílex, compuestas generalmente de pequeñas hojas y algún que otro trapecio<sup>24</sup>.

La situación geográfica de los abrigos, la cercanía a yacimientos prehistóricos conocidos<sup>25</sup>, el no reflejarse armas metálicas en ninguna de las pinturas, la representación siempre de animales salvajes, etc., nos llevan, entre otros muchos motivos, a relacionar en un primer momento el fenómeno esquemático de esta región con el denominado Neolítico de Cuevas<sup>26</sup>.

No vamos a entrar en la problemática de esta Cultura, por estar aún muy vigente el estudio de nuestra compañera Navarrete Enciso<sup>27</sup>. Sin embargo y como indica Fortea<sup>28</sup> «en orden a una deducción

<sup>22</sup> BOSQUE MAUREL, J.: *Granada, la tierra y sus hombres*. «Departamento de Geografía». Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Granada, 1971.

<sup>23</sup> PELLICER CATALÁN, M.: *El Neolítico y el Bronce de la Cueva de la Carigüela de Piñar (Granada)*. «Trabajos de Prehistoria». XV. Madrid 1964, págs. 11-13.

<sup>24</sup> Hemos considerado fundamental el estudio de esta industria residual de sílex, para la fechación de estos abrigos con pinturas. Tenemos recogida industria de gran parte de los yacimientos granadinos y jiennenses, la cual está en estudio actualmente.

<sup>25</sup> Ver: GARCÍA SÁNCHEZ, M. y CARRASCO RUS, J.: *Las pinturas esquemáticas de la «Cañada de Corcuera» en Moclín*. «Cuadernos de Arte». Universidad de Granada. XII-24-1975, págs. 183-208. Últimamente se han localizado en la Provincia de Jaén, las primeras cuevas con verdadero material neolítico, situadas en la Cadena Subbética. Algunas de estas cuevas están cercanas a la zona de Moclín y Priego, ricas en pinturas. Nos referimos a la «Cueva del Plato» y «Cueva de la Chatarra» (Castillo de Locubín). Otras están cercanas a las pinturas que estamos estudiando. Por ejemplo: «Cueva del Canjorro» (Jaén) y «Cerro Veleta» (Otiñar). Por último la «Cueva del Guadalijar» (Huelma), en Sierra Mágina, sierra en donde está ubicada la «Cueva de las Grajas» (Jimena).

Sobre Cuevas neolíticas en la Provincia de Jaén, hay que indicar, refiriéndonos al último estudio sobre Andalucía Oriental, efectuado por C. Olaría (Ver nota 42) algunas acotaciones. Por ejemplo la autora señala un yacimiento: Torres (cueva), relacionándolo con una serie de yacimientos del más amplio espectro cultural, principalmente de Andalucía Oriental. En Jaén hay dos cuevas artificiales (por lo menos existen en la bibliografía antigua) a las que se les puede dar el nombre genérico de Torres: la que existe entre Torres y Albánchez de Ubeda que podemos situar en el Macizo de Sierra Mágina y la que posiblemente existió en Torres de Albánchez, en la cabecera de las Sierras de Segura. Los materiales que hemos estudiado de estos dos lugares cronológica-

mente se pueden encuadrar en una fase avanzada de El Argar, y por supuesto sin ninguna conexión evidente con las cuevas que la Sra. Olaría denomina «Neo-eneolíticas». Por otro lado la situación que le da en el Mapa de dispersión de yacimientos, corresponde a los Villares o a Fuensanta de Martos, es decir, a unos 45 km. de una de las cuevas mencionadas anteriormente (la más cercana) y a unos 200 km. de la más lejana. Respecto a los yacimientos que sitúa en Granada como Neolíticos de superficie (págs. 20 y 21) no corresponden a tal Cultura. Por ejemplo El Cerro de la Torre de Mingo Andrés, es un poblado se superficie de tradición eneolítica, con sus célebres «platos» (bien fechados en el Poblado de los Castillejos de Montefrío), «cuernecillos» de cerámica, etc. (Este poblado lo revisamos al documentar las pinturas esquemáticas que existen en la Torre de Mingo Andrés). Las cuevas que denomina «neolíticas» para enterramientos colectivos, como puede ser la del «Cerro del Castellón» de Campotejar, no son tales sino hábitats en cueva con sus enterramientos correspondientes. Igual se podría decir de la «Cañada Honda» de Moclín. Respecto a la situación de estos yacimientos, no se pueden indicar diferencias, pues todos tienen la misma situación geográfica: en las laderas o altonozos de los afloramientos calizos Secundarios y Terciarios principalmente. Se podrían hacer algunas observaciones, más profundas, a este estudio-síntesis, pero éste no es el sitio más indicado. Las únicas conclusiones que podemos sacar al respecto igual que de las pinturas, es que hay que utilizar material arqueológico de primera mano y conocer la región geográfica que se estudia profundamente.

<sup>26</sup> Según la terminología propuesta por BOSCH GIMPERA, P.: *Problemas de las civilizaciones del Neo-eneolítico Occidental y de su cronología*. «IV Congre. Inter. Cienc. Preh. y Protoh.». Madrid 1954. Zaragoza 1956, págs. 643-655.

<sup>27</sup> NAVARRETE ENCISO, M. S.: *La Cultura de las Cuevas con cerámica decorada en Andalucía Oriental*. Universidad de Granada. Granada 1976, 2 vol.

<sup>28</sup> FORTEA, J.: *Grabados rupestres esquemáticos en la Provincia de Jaén*. «Zephyrus» XXI-XXII. Salamanca 1970-71, pág. 148.

cronológica», sí vamos a considerar las posibles relaciones que pudieran establecerse entre las figuras que estudiamos y los «objetos muebles» procedentes de ella. Para ello, y por el momento, no nos vamos a remontar como ya es frecuente al Mediterráneo Oriental o Anatolia ni por supuesto vamos a recurrir como panacea de soluciones a la «Cultura de los Millares». Consideramos que en la región descrita anteriormente a tenor de las fechaciones que se barajan por el momento, hay el fundamento y las suficientes motivaciones artísticas en donde entroncar la pintura esquemática que estudiamos.

En las pinturas pertenecientes al panel «A», podemos resaltar una serie de formas y motivos artísticos que se repiten y que pueden relacionarse convenientemente con las cerámicas decoradas del Neolítico de Cuevas. Al respecto y como indicábamos anteriormente, los denominados «dientes de lobo» y «zig-zag» son una constante, pues aparecen aislados, en diferentes tamaños, asociados a figuras humanas, etc. Estos mismos motivos decorativos (de los cuales se han indicado algunas posibles significaciones) están simplemente representados en las cerámicas impresas cardiales e impresas por otros medios<sup>29</sup>. En «La Carigüela» de Piñar, estas decoraciones están presentes en las cerámicas desde el Estrato XVI (Neolítico Inicial), repitiéndose hasta los estratos superiores neolíticos y del denominado «Bronce I», pero con menor insistencia<sup>30</sup>. Cerámicas con decoraciones similares se pueden encontrar en otros yacimientos cercanos como pueden ser la «Cueva del Agua» de Prado Negro (Iznalloz)<sup>31</sup>, «Las Majólicas» (Alfacar)<sup>32</sup>, etc., todos ellos en Granada. En la «Cueva de los Murciélagos» (Zuheros, Córdoba)<sup>33</sup>, el motivo en zig-zag, es frecuente sobre todo en las procedentes del Estrato IV (Vaso de la forma

K)<sup>34</sup>. En Jaén dientes de lobo (impresos con punzón romo) y zig-zag, sólo conocemos en cerámicas de dos yacimientos cercanos a la Cueva del Plato: El Canjorro y el Cerro Veleta<sup>35</sup>.

Para los zig-zag, habría que señalar también como próxima en el espacio e indicativa para una cronología parcial, la «Estela de Fonelas»<sup>36</sup>, la cual como decoración central tiene un antropomorfo inciso y un fuerte zig-zag festoneando los laterales. Fechada a «grosso modo» en un «Bronce I».

Las figuras humanas representadas, son de una amplia tipología: cruciforme, en asas, etc. (Completadas con los paneles «B», «C» y «Exterior»). Consideramos que sus paralelos muebles más concluyentes, son los antropomorfos impresos representados en las cerámicas de la «Cueva del Agua» de Prado Negro<sup>37</sup>, que aunque no estratificadas sí reflejan un ambiente antiguo del Neolítico de Cuevas. No se conocen cerámicas similares peninsulares, habiéndose dado en un trabajo anterior los paralelos más próximos fuera de la Península<sup>38</sup>.

Otros motivos representados, serían unas pequeñas escaleras («escaleriformes») y sobre todo un ojo humano, del cual no conocemos nada semejante. Sin embargo como especificábamos, muy bien se puede asociar a un tipo de sol. Motivo éste, que generalmente se viene relacionando con las decoraciones de algunos vasos cerámicos e ídolos planos de Los Millares<sup>39</sup>, aun hallándose a veces en contextos culturales claramente más antiguos, como pueden ser niveles neolíticos estratificados. Soles incisos e impresos existen en cerámicas de la «Cueva de la Mujer» (Alhama)<sup>40</sup>, en «La Cueva de la Carigüela» (Piñar) (Estrato III del Area «D» de la excavación de 1959 y Estrato XII del Area «G», Excavación de 1960)<sup>41</sup>, fechadas algunas de ellas en un momento

<sup>29</sup> En un anterior trabajo presentamos un interesante peine en hueso, procedente de la «Cueva del Agua de Prado Negro» (Iznalloz, Granada). Cuya utilización ha sido comprobada en la decoración de algunas cerámicas impresas procedentes de dicha cueva. Ver: CARRASCO y PASTOR: *op. cit.*, not. 19.

<sup>30</sup> PELLICER: *op. cit.*, nota 23. Una revisión de las cerámicas se puede encontrar en: NAVARRETE ENCISO: *op. cit.*, nota 27.

<sup>31</sup> NAVARRETE ENCISO, M. S.: *Avance al estudio del material de la Cueva del Agua de Prado Negro (Iznalloz-Granada). Algunas cerámicas impresas.* «XIV. C.A.N.». Vitoria 1975. Zaragoza 1977, págs. 367-376. Un estudio más completo sobre el mismo yacimiento se puede encontrar en «Cuadernos de Prehistoria», n.º 2 de la Universidad de Granada (en prensa).

<sup>32</sup> MOLINA GONZÁLEZ, F.: *Yacimiento prehistórico de Alfacar.* «XI C.A.N.». Mérida 1968. Zaragoza 1970, págs. 797-810.

<sup>33</sup> VICENT ZARAGOZA, A. M. y MUÑOZ AMILIBIA, A. M.: *Segunda Campaña de Excavaciones: La Cueva de los Murciélagos,*

*Zuheros (Córdoba) 1969.* «Exc. Arq. en España», 77. Madrid 1973.

<sup>34</sup> VICENT Y MUÑOZ: *op. cit.*, not. 33. Ver figs. 11, 19, 23, 37. Láms. VII y XI.

<sup>35</sup> Los materiales de este yacimiento se hallan dispersos en varias colecciones de particulares, en Jaén.

<sup>36</sup> FERRER PALMA, J.: *La necrópolis megalítica de Fonelas (Granada).* «Cuadernos de Prehistoria», n.º 1. Universidad de Granada 1976, págs. 75-109.

<sup>37</sup> NAVARRETE: *op. cit.*, not. 31.

<sup>38</sup> CARRASCO Y PASTOR: *op. cit.*, not. 19.

<sup>39</sup> ALMAGRO BASCH, M. y ARRIBAS PALAU, A.: *El poblado y necrópolis megalítica de Los Millares.* «Bibliotheca Praehistorica Hispana», III. Madrid 1963.

<sup>40</sup> MC PHERSON, G.: *La Cueva de la Mujer.* Cádiz 1870. Lám. 8, fig. 1.

<sup>41</sup> NAVARRETE: *op. cit.*, nota 27. Lám. XX.

del Neolítico Medio. Fuera del ambiente que estamos viendo, se puede señalar el procedente de la «Cueva de la Zorrera» (Benalmádena, Málaga)<sup>42</sup>. En pinturas, este tipo de soles aparece profusamente en la «Cueva de los Soles» (Otiñar, Jaén)<sup>43</sup>, situada a corta distancia de la que estudiamos.

Respecto a los cuadrúpedos representados, al igual que en los demás abrigos de la región: «Cañada de Corcueta» (Moclín, Granada)<sup>44</sup>, «Cueva de los Herreros» (Otiñar, Jaén)<sup>45</sup>, «Cueva de los Murciélagos» (Zuheros, Córdoba)<sup>46</sup>, no reflejan un ambiente de domesticación. Generalmente aparecen cabras de la especie «pirenaica», que como se sabe no ha sido nunca domesticada. También aparecen ciervos, a los cuales habría que hacer la misma observación. No queremos indicar al respecto, que en el momento de ser realizadas estas pinturas, en regiones concretas del Subbético, no se conociera la domesticación, cosa que por otro lado no sabemos a ciencia cierta, pues la fauna del yacimiento que pudiéramos considerar modelo en la zona, como puede ser «La Cariñuela», aún no ha sido estudiada.

Los estudios de fauna de la «Cueva de los Murciélagos»<sup>47</sup>, muy escuetos, indican la existencia en la dieta alimenticia de las gentes de los estratos V y IV (Neolítico Medio de Cuevas) de las siguientes especies animales: *Ovis aries*, *Bos taurus*, *Sus scropha*, *Capra*, *Oryctolagus cuniculus*, *Cervus capreolus*, *Lepus europeus*, *Vulpes*. Fauna que a excepción de algunas especies podemos considerar doméstica<sup>48</sup>, aunque las pinturas de los abrigos estudiados se hacen eco de la fauna salvaje. De interés cronológico, posiblemente más tardía, podría ser la cabra montés que aparece grabada en un megalito de la «Peña de los Gitanos» (Montefrío, Granada)<sup>49</sup>.

Concluyendo y siempre en el terreno de las hipótesis, se puede considerar que estamos ante poblaciones con una economía posiblemente basada en una agricultura primitiva<sup>50</sup>, completada con algunas especies domesticadas y sobre todo por la carne procedente de la caza, principalmente: cabras monteses, ciervos, jabalíes, además de otras especies más pequeñas como bien pueden ser liebres y conejos. Todo esto como indicábamos anteriormente queda en el aire, hasta que no tengamos estudios de fauna, perteneciente primordialmente a los comienzos del Neolítico en nuestra región.

Por último dejando a un lado una serie de aspectos relacionados con el esquematismo, que abordaremos en próximos trabajos, creemos que la verdadera «piedra de toque» de la problemática de las pinturas que estudiamos, igual que de todas las conocidas de la región (exceptuando las de Segura de la Sierra<sup>51</sup>, que ligamos más a Sierra Morena y Albacete) es su cronología. Consideramos que cuando se establezcan definitivamente los orígenes y fases culturales del Neolítico de Cuevas en estas regiones, el problema quedará resuelto en gran parte.

Para los diferentes paralelos regionales que hemos ofrecido, existen algunas fechaciones absolutas. Pero siempre teniendo en cuenta que hablar de arte esquemático es hablar de variaciones que pueden corresponder a variantes culturales y también a desfasos cronológicos<sup>52</sup>, a arcaísmos y perduraciones<sup>53</sup>.

Desde un principio, hemos intentado englobar las pinturas en un conjunto ciertamente homogéneo de abrigos y cuevas, con materiales estratificados, por lo que pensamos que las fechaciones ofrecidas por el C14, pueden aplicarse en conjunto para ellas en esta parte del Subbético.

<sup>42</sup> OLARIA, C.: *Las Cuevas de los Botijos y de la Zorrera en Benalmádena. Aportación al estudio de las Cuevas Neolíticas de Andalucía Oriental*. Benalmádena (Málaga) 1977. Lám. 14. IDEM: *La Cueva de los Botijos y de la Zorrera de Benalmádena (Málaga) 1977*. «XIII C.A.N.». Zaragoza 1975, págs. 273-278.

<sup>43</sup> CHICOTE Y LÓPEZ: *op. cit.*, not. 4. Los autores de este artículo sólo dieron la noticia de esta Cueva, publicando algunas figuras, estando la gran mayoría inéditas. En la actualidad están siendo revisadas por uno de nosotros (J. Carrasco). Ver figs. 3-4 y 5-6.

<sup>44</sup> GARCÍA Y CARRASCO: *op. cit.*, nota 25, fig. 5.

<sup>45</sup> CHICOTE Y LÓPEZ: *op. cit.*, nota 4, figs. 22 y 23.

<sup>46</sup> BERNIER Y FORTEA, J.: *Nuevas pinturas rupestres esquemáticas en la provincia de Córdoba. Avance de su estudio*. «Zephyrus», XIX-XX, Salamanca 1968-69, págs. 143-164, fig. IX.

<sup>47</sup> VICENT Y MUÑOZ: *op. cit.*, págs. 99 y ss.

<sup>48</sup> MUÑOZ AMILIBIA, A. M.: *Consideraciones sobre el*

*Neolítico Español*. «Universidad de Barcelona. Instituto de Arqueología y Prehistoria». Memoria 1975, págs. 27-40. Ver pie de pág. 12.

<sup>49</sup> LEISNER, G. y V.: *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Süden*. Berlin 1943. Grupo 25: Montefrío. Tafel 152, n.º 6.

<sup>50</sup> HOPF, M.: *Triticum Monococcum L. y Triticum dicoccon Schübl en el Neolítico antiguo español*. «AP.L.». XI, Valencia 1966, págs. 53-73. MARTÍN OLIVER, B.: *Cova de l'Or (Beniarres, Alicante)*. «S.I.P.», 51. Valencia 1977.

<sup>51</sup> GONZÁLEZ NAVARRETE, J.: *Más figuras rupestres en Jaén: La Cueva de la Diosa Madre*. «Publicaciones del Museo de Jaén», 2. Jaén 1971.

<sup>52</sup> RIPOLL PERELLÓ, E.: *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. «Simposio de arte rupestre». Barcelona 1966 (1968), pág. 167.

<sup>53</sup> FORTEA: *op. cit.*, not. 28, pág. 151.

En un estudio anterior<sup>54</sup>, para la fechación de las cerámicas figuradas de la «Cueva del Agua de Prado Negro»<sup>55</sup> dábamos el Neolítico Inicial de la «Cueva de Nerja»<sup>56</sup>, correspondiente a un Neolítico Medio de la «Cueva de la Carigüela»<sup>57</sup> y considerábamos como tope cronológico las fechas absolutas obtenidas a partir del C14, en los estratos V y IV de la «Cueva de los Murciélagos» de Zuheros<sup>58</sup>, es decir, de finales del V Milenio a. C.

En la actualidad, estas fechas las consideramos para la región estudiada como representativas de un primer gran desarrollo en la evolución de la pintura rupestre esquemática. Sin embargo sus posibles orígenes y motivaciones habría que situarlos en un momento del Neolítico Inicial de Cuevas Andaluz, para el cual no tenemos fechaciones de C14, pero que por el momento muy bien pueden situarse globalmente en el V Milenio a. C.<sup>59</sup>

Concluyendo de lo anterior y como hipótesis de trabajo, nos inclinamos a pensar que los inicios de la pintura esquemática pudieran situarse en un momento del Neolítico Antiguo, alcanzando un primer gran desarrollo con la tipificación de las cerámicas impresas y desarrollo de las incisas, es decir, un Neolítico Medio. Un segundo ciclo evolutivo, con nuevos motivos decorativos habría que situarlo cronológicamente con las Fases Millares<sup>60</sup>. Este momento, quizás el de la máxima extensión peninsular de la pintura esquemática, no se vislumbra de una forma clara en la región objeto de este estudio, aunque en otras regiones del Alto Guadalquivir sí se va a manifestar de una forma concluyente<sup>61</sup>.

Los epígonos de la pintura esquemática, podríamos decir que son aún más difíciles de delimitar que

sus orígenes. No tenemos bases suficientes para intentar ni siquiera una aproximación al problema. El hecho de no aparecer armas metálicas en los abrigos, unido a que en la mayoría de ellos se repiten una serie de tipos y temáticas similares, nos hacen desistir de ello. Además como indicábamos en un principio, los tipos pictóricos una vez que se plasman tienen vida propia pudiendo repetirse de una forma sistemática en tiempos posteriores<sup>62</sup>, sin el contenido cultural e ideológico que les dio forma. Sin embargo por el momento, nada nos induce a pensar que estas pinturas perduraran largamente en los lugares que hemos visto y nos inclinamos a pensar que el fenómeno esquemático no sobrepasaría a las postrimerías de la Cultura Argárica<sup>63</sup>.

Con este pequeño estudio, avance de otro más amplio, hemos querido abordar parte de la problemática de la pintura esquemática en una zona geográfica restringida, sobre todo a partir de una revisión de los abrigos conocidos de antiguo así como de otros inéditos totalmente. Los hemos relacionado con los vestigios culturales más antiguos existentes en la región (dejando a un lado los yacimientos de tipo Paleolítico), marginando un poco los «tópicos orientalistas» que si en un momento han de tenerse en cuenta, la insistencia «a priori» sobre ellos suelen coartar en cierto modo las investigaciones regionales. Por último consideramos más fundamental para solucionar algunos de los problemas que plantea la pintura esquemática, el conocimiento previo de la arqueología de la zona así como el poder relacionar las manifestaciones artísticas con ella, antes de abogar por tesis orientalistas y todo lo que se derive de ellas, que poco nos van a indicar a largo plazo.

Granada 1978.

<sup>54</sup> GARCÍA Y CARRASCO: *op. cit.*, nota 25.

<sup>55</sup> GARCÍA Y CARRASCO: *op. cit.*, nota 25, pág. 200 y ss.

<sup>56</sup> PELLICER CATALÁN, M.: *Resultados de las excavaciones en la Cueva de Nerja*. «VII C.A.N.». Barcelona 1960. Zaragoza 1962, págs. 152-7. ÍDEM: *Estratigrafía prehistórica de la Cueva de Nerja*. 1.ª Campaña 1959. «Exc. Arq. en España», 16. Málaga 1963.

<sup>57</sup> PELLICER: *op. cit.*, not. 23.

<sup>58</sup> GUILAINE, J.: *Les Récentes Orientations du Néolithique ancien en Méditerranée Occidentale*. «Rev. Atlántica», n.º 1, 1976, pág. 1-15.

<sup>59</sup> En relación con las fechas obtenidas para los estratos IV y V, en la Cueva de los Murciélagos, a partir del C14, no es de extrañar que los estratos basales de la Cueva de la Carigüela se remonten a los comienzos del V Milenio a. C.

<sup>60</sup> Los Leisner fechaban los ídolos planos en la fase «Millares II» y la cerámica simbólica en la «I fase». Blance en sus estudios sobre la metalurgia de la Península Ibérica, concluye que los ídolos planos pertenecen a Los Millares I, igual que la «cerámica simbólica», indicando que la tradición de estas cerámicas hay que buscarla en la «cultura indígena de las cerámicas impresas» coincidiendo con Breuil. BLANCE, B.: *Die Anfänge der Metallurgie auf der Iberischen Halbinsel*. «S.A.M.», 4. Berlin 1971, págs. 51 y ss.

<sup>61</sup> Por ejemplo Sierra Morena y Cabecera del Segura.

<sup>62</sup> Fortea señala la pervivencia de algunos motivos pictóricos hasta el 600 a. C. FORTEA: *op. cit.*, nota 28, pág. 151.

<sup>63</sup> Indicamos este período cultural para la pintura esquemática en general en el Alto Guadalquivir. Sin embargo para la región del Subbético que hemos visto creemos que el fenómeno esquemático fue producto básicamente de un momento anterior, es decir Neolítico-Eneolítico.