

LA ESTACION DE ARTE
RUPESTRE ESQUEMATICO
DE LA ZORRERA (MORA)

Por F. Piñón, P. Bueno y J. Pereira

Presentamos aquí el estudio de un interesante conjunto de pinturas rupestres, recientemente descubierto con motivo de la puesta en práctica de un plan de prospección y documentación en la provincia de Toledo. Su localización por tanto, contribuye a ensanchar el ámbito geográfico hasta ahora conocido como del "Arte Esquemático", incorporando nuevas e interesantes evidencias para el estudio de este fenómeno artístico en la submeseta sur.

La noticia de la existencia de pinturas en la "Cueva de la Zorrera", nos fué proporcionada por D. Domingo Izquierdo Medina y a partir de su información se programó una visita a la estación rupestre durante la que realizamos la primera labor de documentación, que luego completaríamos en sucesivas visitas en las que contamos con la colaboración de Juan Manuel Rojas, Jesús Carrobes y Santiago Criado, miembros del equipo que está realizando el Inventario Arqueológico de la provincia de Toledo.

La cueva o abrigo de la Zorrera se localiza en la vertiente Oriental del Cerro del Morejón, en el término municipal de Mora de Toledo. Sus coordenadas son 39 41'30" latitud norte y 3 44'00" longitud oeste de la hoja número 19-20 (658) del Mapa Topográfico del Ejército escala 1:50.000.

El acceso al yacimiento se efectúa tomando la carretera comarcal número 402 de Mora a Tembleque, y a la altura del kilómetro 69 se toma una senda que parte del arcén de la izquierda y que siguiendo la ladera del cerro, lleva hasta el pie de la escarpadura donde se encuentra la estación rupestre. Justamente en el lado opuesto de la carretera, se

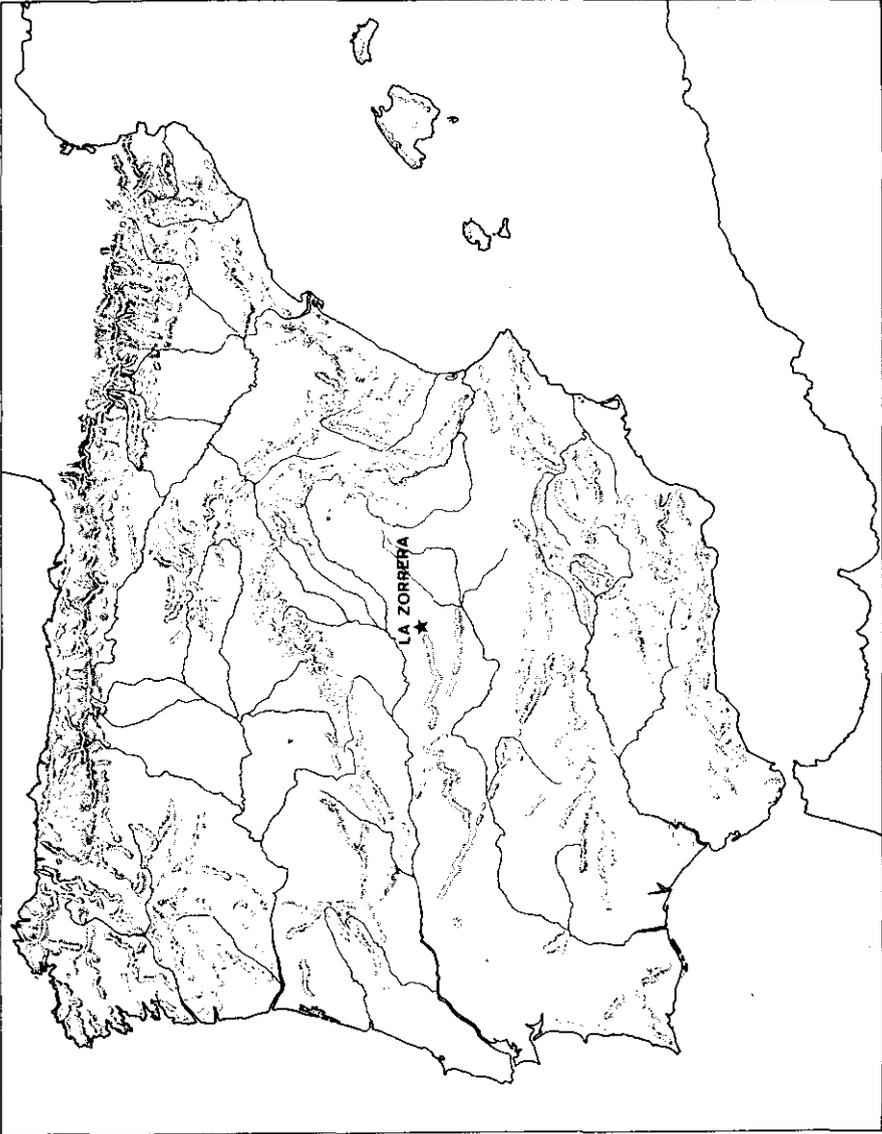
encuentra el cerro de la Mora donde prospecciones realizadas en la vertiente oriental, han documentado restos de estructuras de hábitat y materiales cerámicos que proporcionan una secuencia cultural que va desde el campaniforme hasta época celtibérica, siendo especialmente significativos los atribuibles al Bronce Pleno y al Horizonte Cogotas I. (Mapa 1).

La estación rupestre aparece en el marco geológico de los Montes de Toledo Orientales, en la unidad denominada Sierra del Castañar-Yébenes y San Pablo, larga alineación montañosa que va desde la terminación Oriental del macizo del Corral de Cantos (Puerto Marchés), hasta Mora, dividida en dos sectores por la fractura del Puerto del Milagro, y en el que las elevaciones montañosas son de altitud media, modeladas sobre pizarras y cuarcitas paleozoicas. El Cerro del Morejón, donde se localiza el abrigo, está constituido por cuarcitas masivas del Ordovícico Inferior.

El clima característico de la zona es el subhúmedo seco, que en algunas zonas puede llegar a subhúmedo mesotérmico, con superávit medio de agua en invierno y acusada sequía en verano coincidiendo con la mayor eficacia térmica. En la actualidad el área circundante al cerro aparece modificada por labores agrícolas, la acción antrópica ha dado lugar a la transformación del ámbito vegetal originario que debió ser el bosque de quercineas, que al ser degradado ha dado paso a asociaciones arbustivas de matorrales, jara, retamas, etc... En los riscos y las pedrizas cuarcíticas que componen el cerro, la práctica ausencia de suelo reduce localmente la vegetación a comunidades elementales de líquenes, musgos y algunas herbáceas, que debieron constituir la vegetación característica en el momento de utilización de la estación rupestre, mientras que la llanada que se extiende a los pies del cerro atravesada por el río Algodor, debía presentar un bosque de encinas de tipo mediterráneo (1).

La cueva presenta dos oquedades, una exterior a modo de abrigo, que se comunica con la cavidad mediante una abrupta y corta galería

(1) Muñoz, Julio.— "Toledo". *Los Paisajes Naturales de Segovia, Avila, Toledo y Cáceres. Estudio Geográfico de Administración Local*. Madrid. 1977.



ascendente que no presenta ningún tipo de pinturas. Estas se encuentran en el conjunto superior, que consta de una cueva en la que se pueden distinguir dos sectores bien diferenciados: un amplio vestíbulo que recibe la iluminación natural y una galería estrecha y ascendente semejante a una chimenea. A esta no llega la luz, y como pudimos comprobar, se trata de una madriguera de alimañas. No obstante fue explorada constatando que sus paredes estaban cubiertas de una espesa capa de hollín, probablemente debido a una ocupación ocasional humana o a la actividad de alimañeros, por lo que no se pudo comprobar la existencia de motivos pintados en esta zona de la cueva. Estos se localizan en el vestíbulo o zona iluminada que presenta unas dimensiones de 5,80 m. de ancho por 2,80 m. de altura y una profundidad de 6 m. Las pinturas ocupan la superficie de las paredes y se disponen en forma de arco, si bien los paneles utilizados como soportes muestran cuarteamientos y efoliaciones que nos obligan a distinguir una serie de sectores. Finalmente, señalaremos que el estado de las pinturas muestra un aceptable estado de conservación, si bien ocasionalmente algunas se han visto afectadas por la erosión de tipo natural y por la utilización humana del abrigo.

Descripción de los motivos

En consecuencia con lo expuesto, pasamos a la descripción por paneles de izquierda a derecha. Todos los motivos están realizados con pigmentos rojizos más o menos intensos, según su estado de conservación y grado de absorción.

Plano A: Figura 1: Restos de una representación de un antropomorfo. 4 x 9,3 x 1,5 cm.

Plano B: Figura 2: Trazo vertical 8,6 x 1,7 cm.

Figura 3: 19 cm sobre la figura 2. Tres trazos oblicuos y paralelos entre sí que ocupan un espacio de 8,6 x 7 cm. El mejor conservado tiene 8,6 x 1,4 cm.

Figura 4: Tres cm. a la izquierda del anterior. Un punto de 1,5 cm. de diámetro.

Figura 5: Punto a 11,5 cm. por debajo, a la derecha de la figura 3, mide 2,9 cm.

Figura 6: Dos posibles barras ahumadas a 11,7 cm. por debajo de la figura 5, muy deterioradas.

Figura 7: Se trata de 6 barras, situadas a 14 cm. a la izquierda de la figura 5, ocupando un espacio de 18 x 10,5 cm. el tamaño de la mejor conservada es de 7,5 x 2 cm.

Figura 8: Trazo vertical de 5 x 2,6 cm. situada a 10,5 cm. sobre la figura 9.

Figura 9: Se compone de dos trazos bastante bien conservados, 11,6 cm. sobre la figura 7, a su izquierda; el mayor mide 9,7 x 2 cm. y el que le acompaña 6 x 1,9 cm.

Figura 10: Conjunto de nueve puntos bastante perdidos que ocupan un espacio de 19,5 x 16 cm. y están situados 6 cm. por debajo de la figura 9; su diámetro oscila entre 3,7 cm. y 2,2 cm.

Plano C: **Figura 11:** Antropomorfo situado 50 cm. a la izquierda del plano B, trazado de perfil y posición flexionada, manifestando una clara valoración anatómica del motivo, tanto en la diferenciación de algunas partes como la cabeza, tocada con un peinado, o la musculatura de la pierna, mediante engrosamiento del trazo. Mide 25 cm. con un grosor de 2 cm. en el tronco.

Figura 12: Situada sobre este plano 30 cm. a la izquierda. Se trata de un trazo vertical de 9 x 2,5 cm., al que acompaña en la parte inferior, 6 cm. a la derecha, un punto.

Figura 13: Situado 65 cm a la izquierda de la arista que cierra el plano B, se encuentra un trazo vertical de 13,5 x 1,7 cm. junto al cual se conservan muy deteriorados una serie de restos pictóricos sobre una superficie de 19 x 13 cm., entre los que se aprecian tres pequeños puntos de 2 cm. de diámetro.

Plano D: Situado a 64 cm. a la izquierda de la figura 13, ocupando un recoveco de la roca de 20,5 x 26 cm. Lo componen un total de cuatro antropomorfos, un diseño esquemático triangular y dos pequeños puntos y algunos restos pictóricos muy deteriorados.

Figura 14-17: Conjunto de cuatro antropomorfos en T dispuestos en torno a la figura 18. Tres de ellos están concatenados unos sobre otros, poseyendo un tamaño similar (8 x 12 cm.), ligeramente inferior al que queda aislado bajo el diseño triangular (9,8 x 1,8 cm.). Este (*Figura 18*) está dispuesto con el vértice hacia abajo y sesgado en su interior por dos trazos horizontales. Mide 9,8 x 5,5 x 1,6 cm.

Plano E: Situado en el área Este de la covacha, donde la numerosa protuberancia y cuarteamiento de la pared, unido a la inclinación del suelo, dificulta la obtención de calcos.

Figura 19: Barra vertical bien conservada de 13,5 x 1,8 cm.

Figura 20: Punto de 3,3 cm. de diámetro situado 43 cm. a la izquierda, debajo de la anterior.

Plano F: Situado 18,5 cm. a la izquierda de la figura 20. Ocupa 40 x 50 cm. En él se aprecia un total de cuatro barras (*Figura 21*). La mejor conservada de 7,7 x 1,5 cm., junto a restos pictóricos muy desvaídos y un punto de 2 cm. de diámetro 10,2 cm. a su izquierda, aparece un conjunto de tres barras paralelas entre sí dispuestas horizontalmente, ocupando un espacio de 6 x 5 cm. El mayor de ellos mide 4,6 x 1,7 cm. (*Figura 22*). A su izquierda se aprecian distintos restos de pintura.

Plano G: Situado 28 cm. sobre el F y ocupando un plano saliente de 50 x 65 cm.

Figura 23: Antropomorfo deteriorado en su parte inferior, basculado hacia la derecha, extremidades arqueadas, mide 16 x 8,5 x 1,7 cm.

Figura 24: Antropomorfo en T bien conservado situado 5 cm. a su izquierda, también basculado de 4,8 x 1,8 cm. 1,5 cm. sobre él se conserva bastante deteriorado un punto de 2 cm. de diámetro.

Figura 25: 7 cm. sobre ésta se encuentra un antropomorfo en T, asimismo basculado hacia la izquierda, bastante desvaído, de 1,4 cm. de grosor, junto al cual existen algunos restos de color imprecisos.

Figura 26: Entre ambos y a la derecha, aparecen tres barras ocupando un espacio de 8 x 6 cm. El mejor conservado mide 5 x 1,3 cm. y junto a él se conserva un punto de 1,5 cm. de diámetro.

Figura 27: Conjunto de tres puntuaciones de 1,5 cm. de diámetro, situados a la izquierda de la figura 26.

Figura 28: Pareja de barras paralelas, 8,5 cm. sobre la figura 26 con unas dimensiones de 6,9 x 1,5 cm. de grosor.

Figura 29: Dos barras, 13,5 cm. a la izquierda de la figura 26 bastante bien conservadas. La mayor mide 7,9 x 1,6 cm. de grosor.

Figura 30: Restos de un trazo bastante deteriorado, 3,5 cm. sobre la figura 29 de 5,3 x 1 cm. de grosor.

Figura 31: Barra dispuesta horizontalmente, 7 cm. por debajo de la figura 29 de 4,5 x 1,6 cm. de grosor.

Plano H: Situado inmediatamente encima y ocupando un plano sobreelevado del plano F. Mide en total 40 x 55 cm.

Figura 32: Conjunto de 4 barras ocupando un espacio de 11 x 11 cm. agrupadas dos a dos y dispuestas vertical y probablemente sus medidas constan entre los 6 x 1 cm. y los 8,5 x 1,3 cm.

Figura 33: Bajo éstas y 7 cm. a la izquierda aparece desigualmente conservado, un diseño ancoriforme de 10,5 x 9,3 cm. de ancho y 1,6 cm. de grosor del trazo.

Figura 34: 7,5 cm. a su izquierda se encuentran dos barras paralelas y verticales de 7,8 x 0,6 cm. la mayor.

Plano I: Es la prolongación del anterior, a la izquierda y hacia abajo. Se encuentra recubierto por una película de concreciones calizas y en él se conservan las siguientes figuras:

Figura 35: Tres barras dispuestas paralelamente, de las que la mejor conservada mide 12 x 1,7 cm de grosor.

Figura 36: 19,5 cm. a la izquierda aparecen nuevamente dos barras de 7,6 x 1,3 y 5,8 y 1,1 cm., una de otra.

Figura 37: 8,5 cm. a su izquierda y ocupando un total de 22 cm. de longitud fueron trazadas 3 barras en líneas, de las que la mejor conservada mide 8,9 x 1,4 cm.

Figura 38: 3 cm. bajo la figura 36. Se trata de un diseño ancoriforme bien conservado de 6,5 x 4,7 cm. de ancho y 0,8 cm. de grosor.

Plano J: Bajo el plano I y aprovechando una cavidad natural se encuentra la *figura 39*, barra dispuesta oblicuamente de 11 x 1,8 de grosor, desigualmente conservada.

Plano K: 28 cm. abajo y a la izquierda del anterior. Conserva una serie de barras dispuestas verticalmente, pudiéndose agrupar en:

Figura 40: Tres trazos verticales, el mayor de los cuales posee 16,5 x 2,3 cm. y junto a los que se conservan pequeñas puntuaciones.

Figura 41: Inmediatamente a su izquierda, aparecen dos barras paralelas y verticales de 11,4 x 2,6 cm de grosor.

Figura 42: 5 cm. sobre la figura 41, dos barras paralelas de 10,2 x 2,5 cm.

Figura 43: Agrupación de pequeñas barras situadas 4,5 cm. bajo la figura 41. Dos de ellas están dispuestas horizontal y paralelamente, mientras que la tercera se trazó perpendicular a ambas. Miden 3,5 x 0,6 cm.

Plano L: Situado 45 cm. a la izquierda del anterior. Presenta una superficie alargada de 75 x 25 cm. tras él aparecen algunas manchas muy desvaídas junto a otros motivos mejor conservados.

Figura 44: Punto de 4 cm. de diámetro.

Figura 45: Agrupación de 4 barras situadas inmediatamente a su izquierda dos a dos, en las que las mayores miden 13,5 x 1,6 cm. y las dos menores 5 x 1,6 cm.

Figura 46: Sobre ellas y a la izquierda, nuevamente encontramos una barra de 7,4 x 1,7 cm. de grosor.

Figura 47: 9 cm. sobre la figura 45 y ocupando un espacio de 10 x 12 cm. se aprecian 6 puntuaciones desigualmente conservadas.

Figura 48: 16 cm. sobre éstas, se conservan entrecortados los restos de una barra de aproximadamente 9,5 x 1,5 cm.

Plano M: Ocupando el sector inferior izquierdo del área Este, a la entrada de la galería que comunica con la cavidad inferior. En un espacio de aproximadamente 50 x 30 cm. se conserva:

Figura 49: Barra dispuesta oblicuamente, bastante bien conservada de 11 x 2,8 cm.

Figura 50: 25 cm. bajo ella y algo a la derecha, se localiza un diseño serpentiforme de 22 cm. de longitud y un grosor de 1,7 cm. desigualmente conservada.

Consideraciones generales

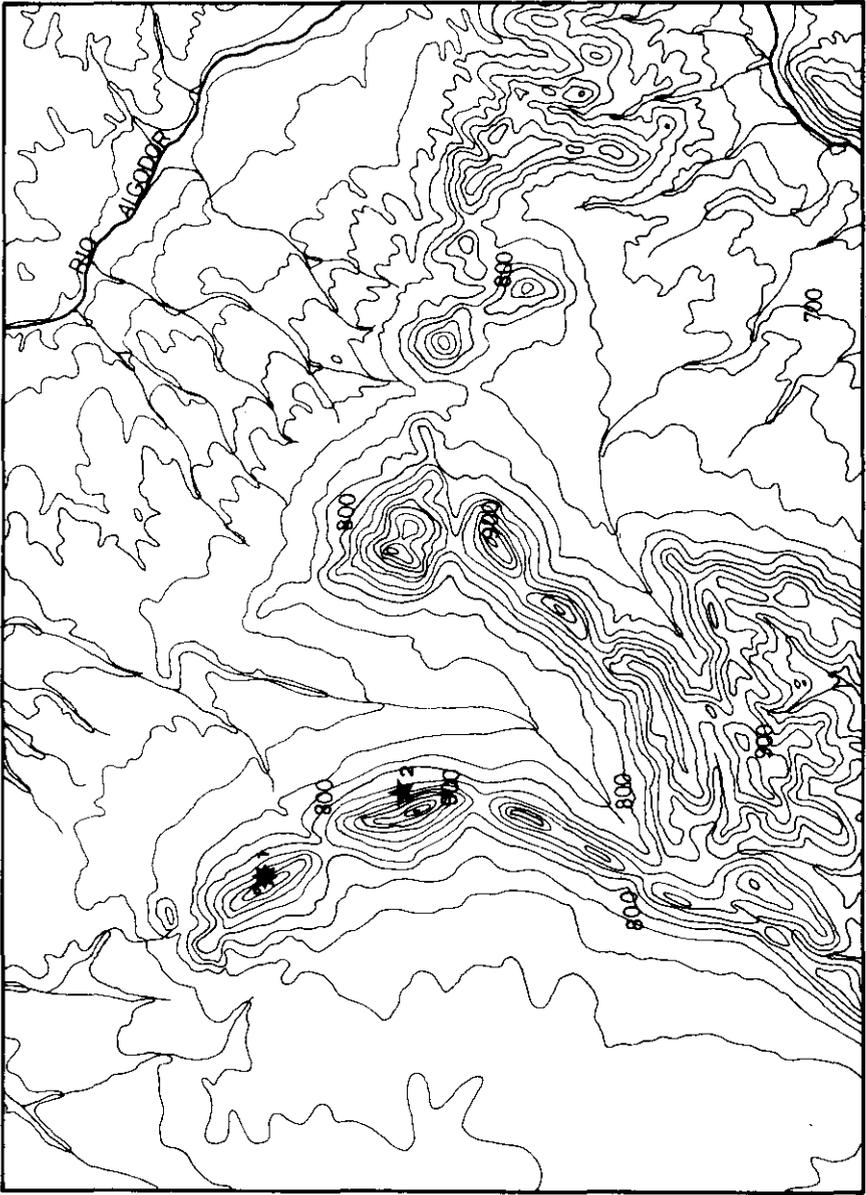
De los apartados anteriores se deduce la importancia de este conjunto rupestre cuyas pinturas, desigualmente conservadas, testimonian su interés en un área hasta el momento exiguamente representada dentro del vasto fenómeno del Arte Esquemático. Con anterioridad, en esta provincia únicamente se conocían los abrigos de Los Yébenes, cuya reciente publicación (2), ciertamente hacía presumible el hallazgo de nuevos testimonios rupestres. (Mapa núm. 2).

Poco más de un centenar de motivos integran este conjunto, cuya personalidad resulta individualizada, no sólo por el abundante número de representaciones digitadas (barras y puntuaciones), sino por el variado grupo de diseños antropomorfos y la imprecisa figuración "serpentina". Su distribución señala la intencional ocupación de las zonas bien diferenciadas dentro del reducido espacio contenido por el abrigo a ambos lados de la zona de acceso a la pequeña cavidad, destacando no obstante su mayor concentración en el sector derecho de la covacha.

Si la inexistencia de superposiciones impide precisar una ordenación relativa de los motivos, debe significarse que aún cuando la desigualdad tonal registrada dentro del color rojo —común a todas ellas— deba atribuirse al diferente grado de conservación o a la desigual absorción de los pigmentos por el soporte, entre otros factores, no resulta presumible adscribir su ejecución a un único momento. Lo abultado del número de representaciones, su relativa diversidad iconográfica y, sobre todo, la disimilitud técnica observada son elementos significativos. Asimismo, el carácter inconexo de su situación, disposición y distribución sobre el soporte corroboraría, desde una óptica global, el carácter acumulativo del conjunto dentro del cual resulta problemático entrever la existencia de un sentido compositivo totalizador.

Ciertamente, puntos, barras y figuras antropomorfas se distribuyen

(2) CABALLERO KLINK, A. — "Las pinturas rupestres esquemáticas de "La Chorrera" (Los Yébenes, Toledo)". *Altamira Symposium. Madrid-Asturias-Santander 1979*. Madrid, 1981, pp. 469-474.



MAPA 1 / ★ ABRIGO ★ YACIMIENTO ARQUEOLOGICO

sobre los distintos planos presentados por el soporte de manera independiente, sin llegar a articular verdaderas composiciones, si bien no debe desecharse la posible sugestión ejercida por el dislocamiento natural de la roca.

Los puntos como las barras, además de aislados aparecen dispuestos formando agrupaciones de dos, tres y, ocasionalmente, cuatro o más elementos, bien de forma paralela o más o menos vertical, sin guardar una relación mutua excepto quizá en el plano K y en el B.

Como es sabido, ambos motivos cuentan con una amplia y profusa distribución en la pintura rupestre esquemática española resultando, por tanto, sumamente imprecisa su cronología y significación, máxime por cuanto aquí no configuran agrupación alguna de forma definida (3) resultando incluso problemático en este caso la consideración de las barras como esquematizaciones humanas (4) por lo que acaso sería factible interpretarlos como la expresión de un sistema de cuenta (5).

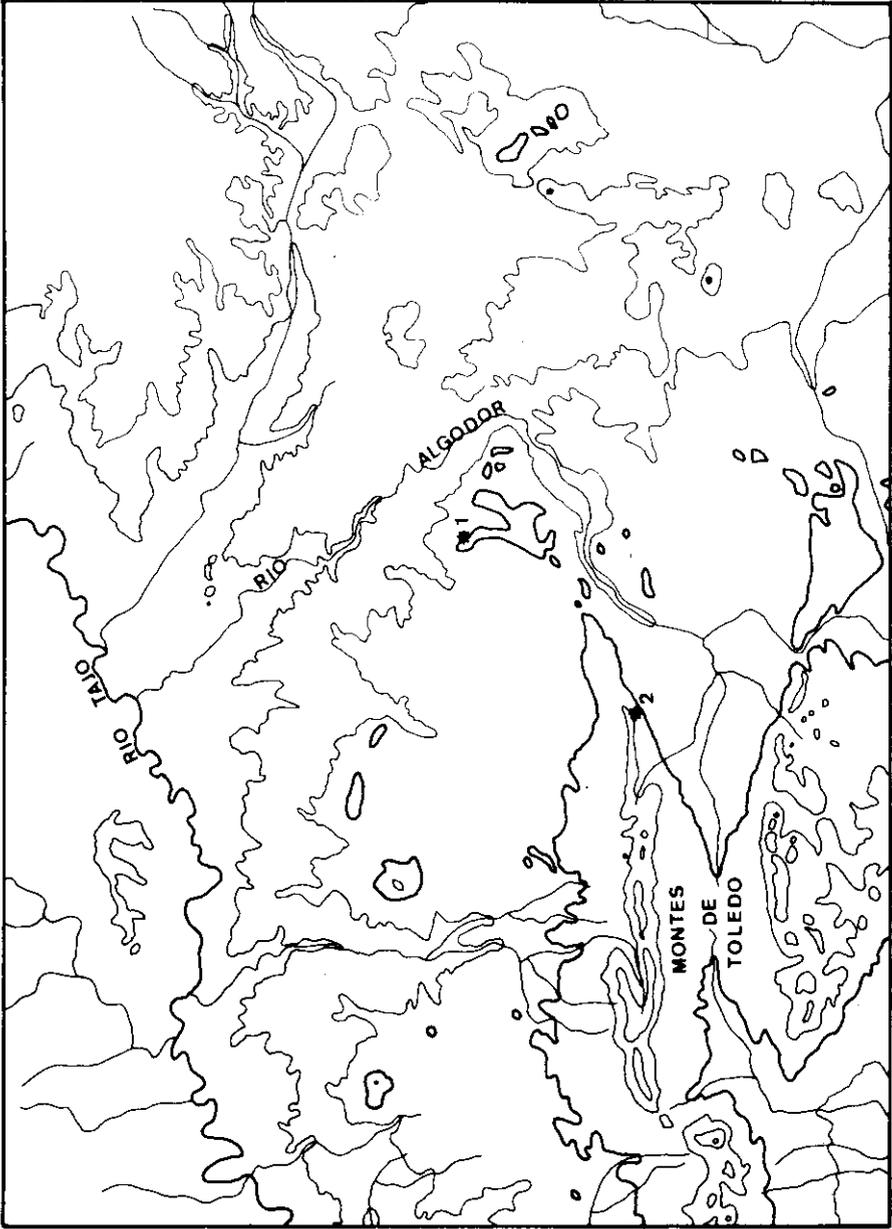
La representación de la forma humana goza aquí de un variado tratamiento, adscribiéndose, según la denominación tipológica propuesta por P. Acosta, a planteamientos similares a los ancoriformes y las figuras en "T". Los primeros con dos ejemplos (Fig. 33 y 38), ambos de tonalidad anaranjada y situados donde exclusivamente se trazaron barras, aún obedeciendo a un mismo planteamiento formal, esto es, el trazado lineal del tronco al que se opone uno arqueado superior simulando las extremidades, muestran una notoria diferenciación. Mientras la figura 33 de mayor tamaño presenta los brazos en ángulo, en forma de V invertida, la núm. 38 los muestra arqueados en forma de U y quizá con una longitud mayor. En este sentido como una variante individualizada dentro del amplio grupo de diseños acéfalos y ápodos (6) cabe incluir los motivos en "T"; esto es, aquellas esquematizaciones

(3) ACOSTA P.— "La pintura rupestre esquemática en España". *Memoria del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca*. I. Salamanca, 1968. p.p. 113-117.

(4) BREUIL, H.— "Les peintures rupestres schematiques de la Peninsule Iberique". Vol. IV. *Sud Este et Est de l'Espagne*. Lagny. 1935. pp. 136-150.

(5) GÓMEZ BARRERA, J.A.— *La pintura rupestre esquemática en la Altiplano Soriana*. Ayuntamiento de Soria. Comisión de Cultura. Soria, 1982, pp. 218.

(6) ACOSTA, P.— *Opus cit.*, 1968, pp. 40.



MAPA 2 / 1 LA ZORRERA 2 LA CHORRERA

de la forma humana en las que a la simulación del tronco mediante un trazo vertical se opone en la parte superior, otro transversal más o menos recto. Adscritas a este tipo consideramos las figuras 14 a 17 asociadas en su disposición a un motivo triangular y, por tanto, componiendo un asunto individualizado dentro del abrigo. Una variante intermedia entre los ancoriformes y estas figuras en "T" sería el testimoniado por las fig. 24 y 25 del panel G, en las que al eje indicado por el abdomen se yuxtapone un corto trazo levemente arqueado y engrosado en su parte central. Estas aparecen situadas a pocos centímetros de un nuevo motivo antropomorfo bastante deteriorado adscribible al tipo de "brazos en asa", puesto que a un trazo prolongado que simula el tronco y el sexo se oponen dos segmentos arqueados en forma de "U" invertida. Finalmente, dentro de este conjunto de representaciones humanas, manifestando unos usos técnico-configurativos bien diferenciados de los antropomorfos arriba mencionados y con una configuración morfosomática propia de la polémica parcela "semiesquematismo", encontramos el motivo núm. 11.

Ninguno de los motivos contribuye a establecer una cronología absoluta para este abrigo. Los ancoriformes (Fig. 33 y 38) así como las figuras en "T" (núm. 24 y 25), cuentan con una interesante representación dentro del fenómeno esquemático español. Como recoge P. Acosta, refiriéndose a los primeros, H. Breuil comparó algunos de estos motivos —Mediodía del Arabí, Abrigo I del Puerto de las Ruedas, Abrigo I de la sierra de San Serván, Magro y Cueva del Arco— con ciertos objetos de hueso hallados en dólmenes de la Gironde, considerándolos representaciones vinculadas al fenómeno protagonizado por los ídolos (7). Dentro de esta línea, M. Almagro Basch en su estudio de las estelas decoradas del S.O. argumentará, indagando en el posible origen de cierto tipo de elementos iconográficos presentes en estas losas, paralelos orientales para estas manifestaciones, con un sentido religioso en tanto esquematizaciones del ídolo funerario dolménico (8). Por su parte, la mencionada autora parece decantarse por esta última hipótesis sin llegar a precisar un marco cronológico definido. Por nuestra parte creemos posible considerar este tipo de manifestaciones la convencional

(7) BREUIL, H.— *Opus cit.* Vol. IV. 1935. pp. 134-135 y ss.

(8) ALMAGRO BASCH, M.— "Las estrellas decoradas del Suroeste Peninsular". *Biblioteca Prehistórica Hispana*. Vol. VIII. Madrid. 1966. pp. 135-137.

representación de la faz del ídolo magalítico, como comprobará la iconografía de las estatuas menhir y estelas antropomorfas francesas (9) y, en la Península Ibérica, la estela de Moncorvo (10) y la estatua menhir de Villar de Ala (11), al igual que el relieve que en posición invertida se observa en el sepulcro megalítico de galería de Soto I (12). En este sentido, como orientación de una posible cronología señalaremos que dicha pieza, considerada como una estatua-menhir fue reutilizada en un momento cercano al 2.500 a C. (13). Un motivo similar a los que aquí analizamos se conserva grabado en uno de los dólmenes del también onubense núcleo de los Gabrieles (14), en un sepulcro tipo galería acodada para el cual hemos estimado una cronología dentro de la primera mitad del III milenio a.C. (15).

En cuanto al antropomorfo de "brazos en asa", dentro de la propia simplicidad del motivo, es sugestiva su similitud con uno de los antropomorfos del abrigo II de Los Yébenes (Toledo), pintado en un conjunto donde las barras están presentes y que aparece formando pareja con un segundo personaje interpretado con los brazos replegados sobre el pecho (16).

Sin duda, uno de los grupos en mayor medida diferenciados dentro de este conjunto rupestre es el protagonizado por las cuatro pequeñas representaciones en "T" y el diseño triangular del panel D. No dudamos que todas ellas fueron pintadas en un único momento desarrollando un mismo asunto, como ratifican no sólo su situación en un mismo plano del soporte y la disposición de las esquematizaciones humanas en torno

(9) ARNAL, J.— "Statues-menhirs, hommes et dieux". Paris. 1976.

D'Anna, A.— "Les statues-menhirs et stèles du midi méditerranéen". C.R.N.S. 1977.

LANDAU, J.— "Les représentations anthropomorphes de la région méditerranéenne". C.R.N.S. 1977.

(10) LEITE DDE VASCONCELOS, I.— "Esculturas prehistóricas do Museo Etnológico Português". O Arqueólogo Português. T. XV. 1910.

(11) TARACENA AGUIRRE, B.— "Noticias de la estatua-menhir de Villar del Ala, Soria". *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología*. III. 1924.

(12) OBERMAIER, H. "El Dolmen de Soto. Trigueros. (Huelva)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid. 1924. pp. 14. Fig. 9. Lám. XXXII. B.

(13) SHEE TWOHINGE.— "The megalithic art of Western Europe". Clarendon Press Oxford. 1981. pp. 31.

(14) CABRERO, R.— "El conjunto megalítico de Los Gabrieles". *Huelva Arqueológica*. Vol. IV. Huelva. 1978. pp. 79-135.

(15) PIÑÓN VARELA, F. y BUENO RAMÍREZ, P.— "Los grabados del núcleo dolménico de Los Gabrieles. (Valverde del Camino, Huelva)". *Homenaje al Pr. Martín Almagro Basch*. Madrid. Ministerio de Cultura. (En prensa)

(16) CABALLERO KLINK, A.— *Opus. cit.* 1981. pp. 472. Abrigo 2. Fig. C.

al diseño triangular central, sino también su afinidad proporcional y su identidad técnico-configurativa, cromática y estilística. Los motivos aquí representados, como los ancoriformes y las figuras 24 y 25 obedecen a un planteamiento conceptual expresado de acuerdo a esquemas convencionales tendentes a la formulación axial de la figura. Ello conlleva el trazado lineal de las masas que, en consecuencia, resultan dispuestas frontalmente participando ya de un elevado grado de abstracción. No es fácil, por tanto, precisar la temática o asunto aquí desarrollado, siendo escasos los paralelos del motivo central triangular. Entre los más afines iconográficamente podrían citarse algunas pinturas de forma tendente al óvalo seccionadas por una línea central, como las de la Cueva Secreta (17), afines a las de la Cueva de los Herreros y la Cueva del Canjorro en la sierra de Ontiñar (18), o al diseño de forma trapezoidal del abrigo de la Laja Alta, en Jimena de la Frontera, Cádiz (19) comparado por el autor con el de Solana del Castillo de Alange (20). No obstante, el paralelo más próximo es el hallado en el lugar denominado Peña Mingubela (Avila) (21) consistente en un esquema triangular con el vértice hacia abajo seccionado por un trazo horizontal. Aún cuando como se ha señalado pudiera entreverse cierta semejanza con los "trineos" (22), conjunto en sí de problemática identificación en el Arte Esquemático (23), parece improbable mantener en este caso dicha vinculación, siendo preciso quizá, a juzgar por el asunto aquí representado, deducir el desarrollo de cierto tipo de prácticas rituales o culturales como parecen testimoniar la concentración y disposición de elementos humanos en torno a este motivo. Por ello, y en espera de que nuevas evidencias contribuyan a esclarecer este tipo de motivos, quizá debamos interpretar esta enigmática figura como la convencional representación de un ídolo o estela.

(17) SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M.G.— "Estudio tipológico y estadístico de los motivos del subbético giense. Reflexiones en torno a una cronología del arte rupestre esquemático en la Cuenca del Guadalquivir". G.E.P. Memoria II. 1981. Lams. 6-13.

(18) CHICOTE MURILLO, M. y LOPEZ MURILLO, J.— "Nuevas pinturas rupestres en Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giensenses*. Año XIX. Oct-Dic. 1973, nº 78. pp. 37-89.

(19) BARROSOS RUIZ, C.— "Nuevas pinturas rupestres en Jimena de la Frontera (Cádiz). Abrigo de La Laja Alta". *Zephyrus*. Vol. XXX-XXXI. Salamanca 1980. pp. 23-42.

(20) BREUIL, H. "Les peintures rupestres schematiques de L'Peninsule Iberique. II. Bassin du Guadiana". *Lagny*. 1933. pp. 131-134. Pl. XXXV-2.

(21) GONZALEZ-TABLAS SASTRE, F.J.— "Las pinturas rupestres de Peña Mingubela (Avila)". *Zephyrus*. Vol. XXX-XXXI. Salamanca. 1980. pp. 43-62.

(22) *Ibidem*. pp. 55.

(23) ACOSTA, P. *Opus cit.* 1968. pp. 104.

Una de las figuras más individualizadas técnica e iconográficamente es la figura 11, que aparece aislada ocupando un pequeño plano de la pared izquierda del abrigo (plano C). Se trata de un personaje señalado con tintas planas intensamente rojizas, de perfil, en posición liberamente flexionada, con 25 cm. de altura por tan sólo 2 cm. de grosor medio en el tronco. Diseñado, a diferencia de las restantes figuras de la covacha trazadas con la yema de los dedos, empleando un pincel, denota un manifiesto interés por la captación anatómica del motivo como traduce la expresiva modulación curvilínea de la extremidad inferior, el abdomen, la parte conservada del brazo y la gran cabeza en la que, pese a la supresión de los rasgos faciales se silueteó cuidadosamente un tocado semejante a una trenza o coleta.

Su presencia en este conjunto ciertamente introduce una interesante nota bien diferenciada de los planteamientos esquemáticos observados en las restantes figuras del abrigo. Si en éstas es obvia una señalada adscripción a “premisas iconográficas en las que la forma plástica resulta esencialmente desprovista de su valor circunstancial y de su adjetivación determinativa” (24), se detecta ahora una intencionada modulación descriptiva de la forma, no totalmente tangencial a la esfera de la estilización aún dentro de un convencional tratamiento de perfil.

Esta acusada diferenciación de forma y concepto lleva a plantear de nuevo el controvertido problema del “seminaturalismo”, la “semiesquemmatización”, el “pseudoesquematismo”, el “naturalismo residual” (25)... etc., conceptos cuya utilización, exceptuando los efectuados en el plano de las categorías formales (26) suelen comportar una serie de connotaciones de índole cronológico y cultural, por lo que han sido criticados (27). En este sentido, la utilización de dicha terminología resulta asociada en la mayoría de los casos a aquellas formulaciones en las que no se reconoce una solución de continuidad entre el Arte Levantino y el Esquemático, al margen del encuadre cronológico que de manera particular cada investigador otorgue a este “proceso”. Así, por

(24) PIÑÓN VARELA, F.— “Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)”. *Centro de Investigaciones y Museo de Altamira. Monografías nº 6. Santander. 1982. pp. 187.*

(25) TAMAIN, G.— “Los Cajoros de Peñarrubia. El Centenillo (Jaén). Espagne. Nouvelle Analyse des Peintures Rupestres”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française. LX, 11, 12. 1963. pp. 828-837.*

(26) PIÑÓN VARELA, F.— *Opus. Ct. 1982. pp. 184-191.*

(27) BELTRAN MARTINEZ, A.— “El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español”. *Caesaraugusta. 39-40 Zaragoza. 1975-76. pp. 5.*

ejemplo, si para H. Breuil y M.C. Burkitt (28), L. Pericot (29) y P. Bosch Gimpera (30), Kühn (31) y E. Anati (32) de un lado, y E. Hernández Pacheco (33), J. Cabré (34), entre otros, resultaría factible observar una continuidad que podríamos calificar de “degenerativa”, lo cierto es que para otros autores, en especial para A. Beltrán, dicha solución resultaría inexistente, entendiendo el Arte Esquemático como resultado del “cambio cultural, producido por la llegada de prospectores de metal procedentes del Oriente Próximo, hallando la Península en un estadio neolítico” que se habría operado a partir del IV milenio (35).

Frente a esta hipótesis se sitúa la de E. Ripoll, cuyo esquema estilístico-evolutivo para el Arte Levantino incluye una última fase de “transición a la pintura esquemática” (36). Así el Arte Esquemático resultaría de la “suma de una tendencia estilística del arte levantino final al acentuar su estilización y adoptar cierto convencionalismo y por la llegada de unas influencias exteriores espirituales y seguramente religiosas, que facilitarían el paso hacia un simbolismo que se expresa a veces por verdaderos ideogramas” (37).

(28) BREUIL, H. y BURKITT, M. ————Rocks paintings of Sothern Andalusia. A description of a Neolithic and Cooper Age Art group”. *Oxford*. 1929.

(29) PERICOT, L.— “El arte rupestre español” *Barcelona*. 1950.

“Sobre algunos problemas del arte rupestre del Levante Español”. *Burg Wastenstein Symposium*. Viena. 1960. pp. 151-158.

“Prehistoric Art of The Western Mediterranean and the Sahara”. *Chicago*. 1964.

(30) BOSCH GIMPERA, P.— “Le chronologie de l’art rupestre seminaturaliste et schematique et le cultura megalithique portugaise”. *Rev. da Faculdade de Letras*. Lisboa. 9. 1965.

“La chronologie de l’art rupestre seminaturaliste et schematique de la Peninsule Ibérique”. *La Prehistoire, problèmes et tendances*. Paris. 1968.

(31) KUHN, H.— “Die Jelsbilder Europa”. *Stuttgart*. 1952.

(32) ANATI, E.— “Quelques reflexions sur l’art rupestre d’Eurpe”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. LVII. 11-12. 1957-60. pp. 695.712.

(33) HERNANDEZ PACHECO, E.— “Prehistoria del Solar Hispano. (Origenes del Arte)”. *Real Academia de Ciencias Exactas, Física y Naturales*. Madrid. 1959.

(34) CABRE AGUILO, J.— “Arte rupestre prehistórico español. (Región septentrional y oriental)”. *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria nº 1*. Madrid. 1915.

“Avance al estudio de las pinturas rupestres del extremo sur de España (Laguna de la Janda)”. *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria nº 8*. Madrid. 1919.

(35) BELTRAN MARTINEZ, A.— *Opus*. Cit. 1975-76. pp. 16.

“De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante Español”. *Madrid*. 1982. pp. 61.

(36) RIPOLL PERELLO, E.— “Arte rupestre”. *I Symposium de Prehistoria de la Península Ibérica*. Pamplona. 1960. pp. 41 y 42.

“Para una cronología relativa del arte levantino español”. *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Chicago. 1964.

“El Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica”. *Symposium Internacional de Arte Rupestre de Barcelona*. Barcelona. 1966. pp. 167

(37) RIPOLL PERELLO, E.— “Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica”. *Symposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona. 1968. pp. 167.

P. Jordá Cerdá considera que ambas artes en un marco paralelo (38) en tanto consecuencias de una fuerte aculturación neolítica procedente del Mediterráneo oriental, si bien esta valoración esgrimida en numerosos trabajos, recientemente se ha visto modificada de modo sustancial al observar que este arte, "iniciado a fines del neolítico adquiere su gran desarrollo dentro de un proceso artístico y religioso que a la vez va de lo abstracto lineal y esquemático a un cierto realismo antropomórfico" (39).

P. Acosta valorará este fenómeno como la resultante de la fusión de elementos autóctonos (entre los que se encuentra la figura humana) y otros importados del Oriente Próximo a través del Mediterráneo, reconociendo en esta dinámica dos etapas: el nacimiento del Esquematismo y la formación del fenómeno esquemático (40).

Así pues, mientras que para algunos autores el camino seguido iría de "la abstracción a la organicidad", para otros, la trayectoria operada en el desarrollo de este fenómeno correría en sentido inverso o cuando menos por paralelo, por lo que evaluar la posible ordenación interna de este abrigo ante la inexistencia de evidencias precisas resultaría sumamente hipotético. No obstante, es factible a tenor de la diferenciación técnico-configurativa observada entre el personaje núm. 11 y las restantes manifestaciones, reconocer dos modos diferenciados de expresión plástica, planteándose la interrogante de si esta diversidad obedece a diversas motivaciones conceptuales o si testimonia una diferenciación a nivel de tendencias que, más que generar una contraposición, presupone la adecuación de dos modos figurativos y su convivencia en un único y unívoco concepto artístico, cultural y cronológico.

Madrid-Toledo. Agosto 1983.

(38) JORDA CERDA, F.— "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino". *Zephyrus*. XVII. Salamanca. 1967. pp. 75.

"Reflexiones en torno al Arte Levantino". *Zephyrus* XXX-XXXI. Salamanca. 1980. pp. 101.

(39) JORDA CERDA, F.— "Introducción a los problemas del Arte Esquemático de la Península Ibérica". *Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica: Ponencia I. Salamanca 24-29 de Mayo de 1982*. pp. 1.

(40) ACOSTA, P.— *Opus cit.* 1968. pp. 181.



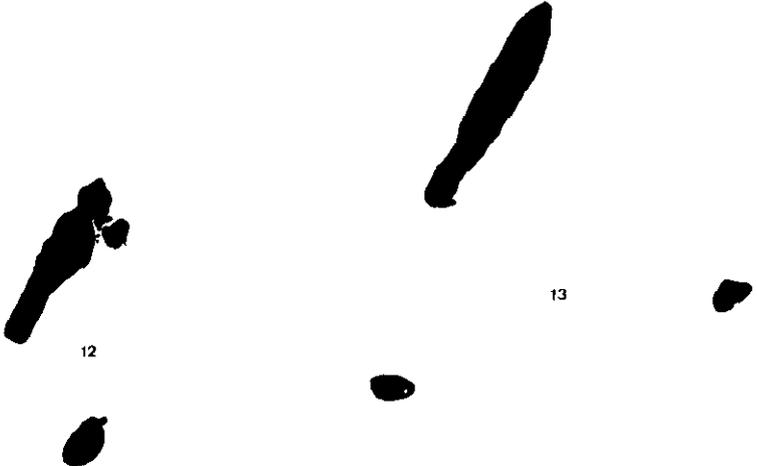
PLANO A



PLANO B



11



12

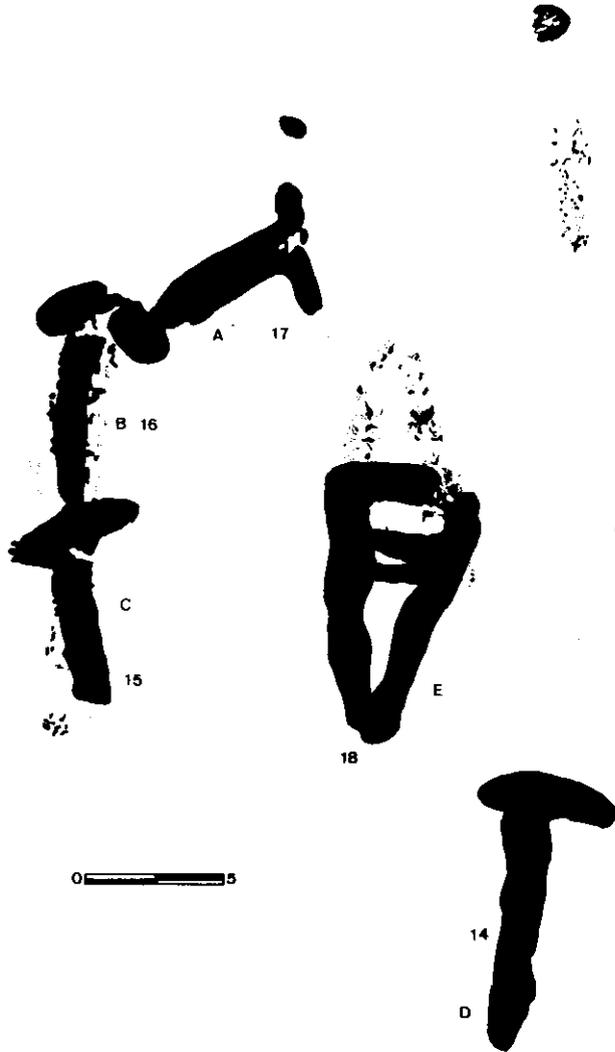


13

PLANO C



31



PLANO D

PLANO G

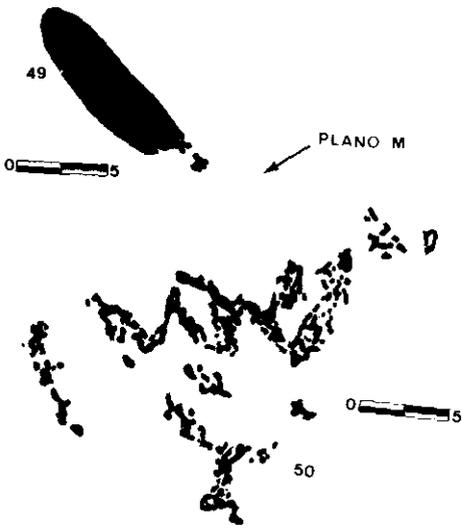








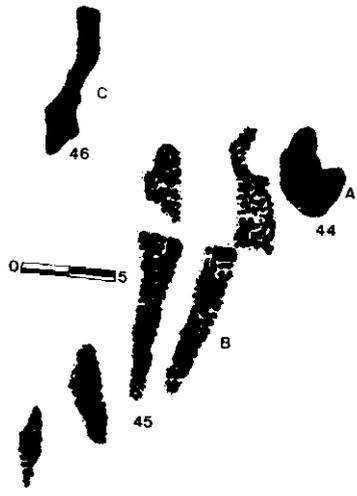
PLANO K



PLANO M



PLANO J



PLANO L