

# **EL PEÑÓN DE LA VIRGEN: UN CONJUNTO DE PINTURAS RUPESTRES EN GILMA (NACIMIENTO, ALMERÍA). ASOCIACIONES RECURRENTE, SIMBOLISMO Y MODELO DE DISTRIBUCIÓN**

JULIÁN MARTÍNEZ GARCÍA

En el siguiente trabajo presentamos un conjunto rupestre que se localiza en torno al Peñón de la Virgen. Nos vamos a centrar en una serie de casos particulares con la intención de obtener, por una parte, algunos datos sobre la estructura del fenómeno esquemático y, por otra, las implicaciones que denotan algunos elementos específicos, poniendo de manifiesto una interrelación entre varios subsistemas. Finalmente proponemos un modelo de distribución basada en elementos recurrentes.

## **EL PEÑÓN DE LA VIRGEN**

Uno de los numerosos arroyos que, partiendo de la vertiente meridional de la Sierra de los Filabres, aporta su intermitente curso al cauce del río Andarax, recibe el nombre de Rambla de Gilma, prestado de esa pequeña aldea que empinada en la ladera le ve nacer. Y precisamente frente a Gilma, en el margen izquierdo, aguas abajo de la profunda rambla, se levanta el denominado Peñón de la Virgen.

Las pinturas rupestres son conocidas en el lugar por tradición, dada la funcionalidad mística que hasta hace pocos años ha jugado el Peñón para las gentes de la aldea. Su propio nombre "Peñón de la Virgen" lo testimonia de manera indirecta (1).

Aunque presenta una latitud N aproximadamente igual a la de los conjuntos del Peñón de las Juntas y una distancia, en línea recta, de 11 Km., el Peñón de la Virgen debido a los condicionamientos topográficos que habría que salvar superando cambios de altitudes

(1) Agradecemos a Gregorio Martínez la noticia del conjunto pintado, quien nos acompañó al lugar junto con otra serie de compañeros (A. Suárez, L. Cara y J. R. Ramos). Asimismo, agradecemos a José M. Rosell la colaboración en la realización de los calcos y documentación fotográfica.



En el propio Peñón hemos localizado dos conjuntos —I y II— (los tradicionalmente conocidos) (lám. 1a), mientras los otros tres evolucionan en torno a él (fig. 2).

A pesar de que englobamos el conjunto bajo el epígrafe de Peñón de la Virgen, se trata

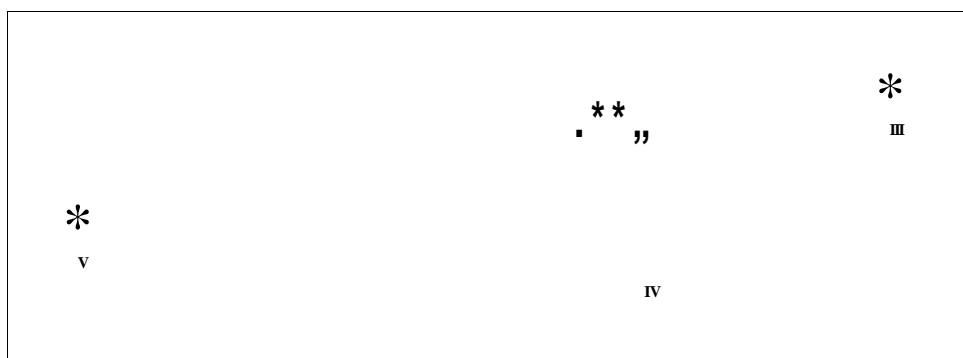


Fig. 2.—Peñón de la Virgen. Distribución aproximada de los conjuntos pintados.

en realidad de cinco estaciones con arte rupestre, que debido a la distancia mínima que las separa las vamos a agrupar bajo el mismo nombre, denominándolas PV-1. PV-2. PV-3. PV-4 y PV-5. Las coordenadas geográficas que vamos a señalar corresponden por tanto al Peñón de la Virgen propiamente dicho (PV-3) y son: 37° 11' 10" de latitud norte, por 2° 40' 04" de longitud oeste al meridiano de Greenwich (3). La altitud de todas las localidades oscila entre los 1.200-1.300 m. y aparecen orientados al SW.

#### PEÑÓN DE LA VIRGEN I

Se sitúa en la parte media baja de una pared que se desarrolla prácticamente a pico desde una altura que muy bien supera los 40 m. Las pinturas se localizan a lo largo de una superficie que, a grandes rasgos, aparece delimitada en su zona inferior por una plataforma o cornisa: una línea oblicua en sentido ascendente de izquierda a derecha, formada por un saliente rocoso, define su zona izquierda, y en su extremo derecho unas mayores irregularidades morfológicas terminan de definirla. Este espacio de tendencia triangular se sitúa entre los 15-18 m. de la base del promontorio rocoso, a la derecha de una grieta que verticalmente

(3) Hoja 22-41 (1.012) "Fiñana" del mapa militar de España. E. 1:50.000 (Senicio Geográfico del Ejército).

atraviesa el Peñón (lám. Na). A lo largo de este amplio panel, ciertamente irregular, aparecen distribuidos once grupos de figuras (fig. 3) evolucionando en su entorno, en una serie de superficies planas, seis grupos más (fig. 4).

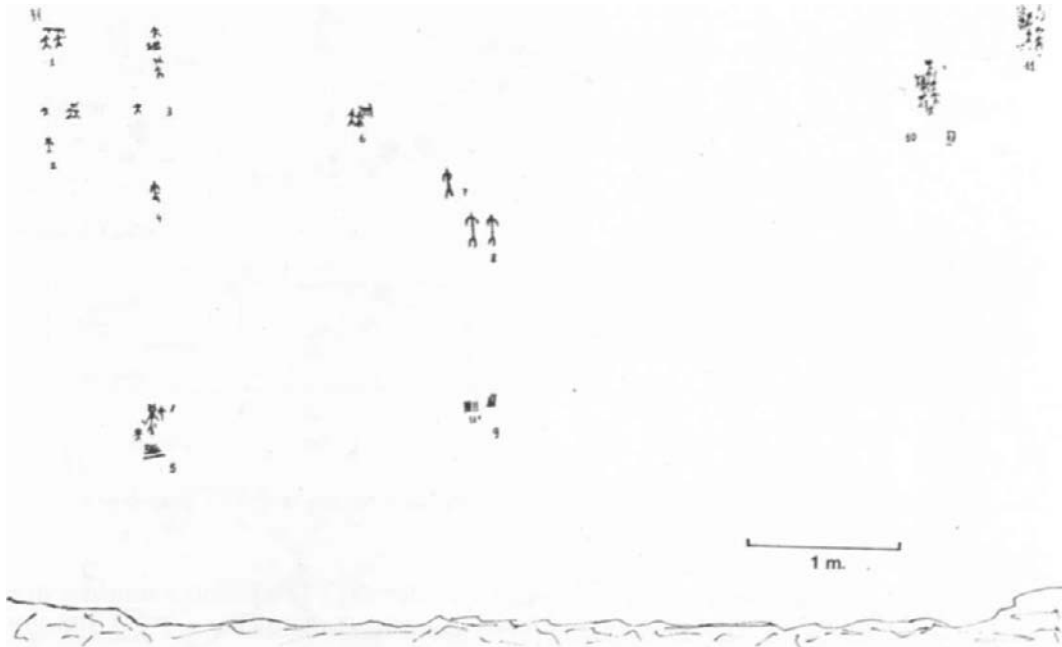


Fig. 3.—Situación de los grupos de pinturas en el Peñón de la Virgen 1

### Grupo 1

Compuesto por cuatro figuras y un punto. Se sitúa a la izquierda del panel y es el que a mayor altura del suelo aparece (4.20 m.). Para su realización se tuvieron que utilizar medios auxiliares (escalera ?) (fig. 5).

#### *Descripción:*

1. Figura ramiforme muy desvanecida, con seis pares de trazos horizontales.
2. Cuadrúpedo, formado por una línea horizontal como eje corporal y cuatro extremidades: presenta cola.
3. Figura humana masculina con miembros superiores e inferiores abiertos.
4. Figura humana femenina con idéntica posición que la anterior.
5. Pequeño punto a la derecha de la figura femenina.

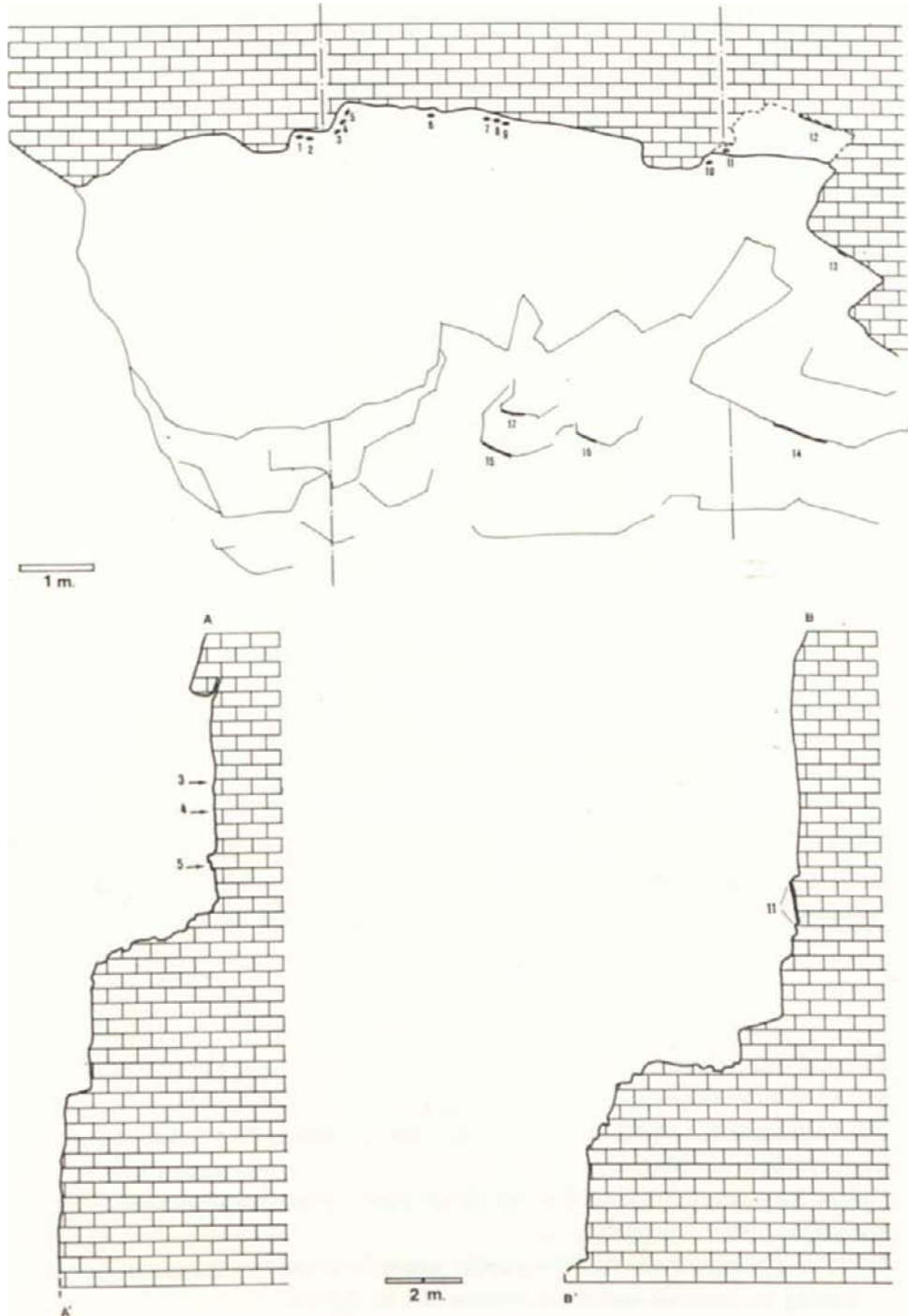


Fig. 4.—Planta y secciones del conjunto pintado del Peñón de la Virgen I.

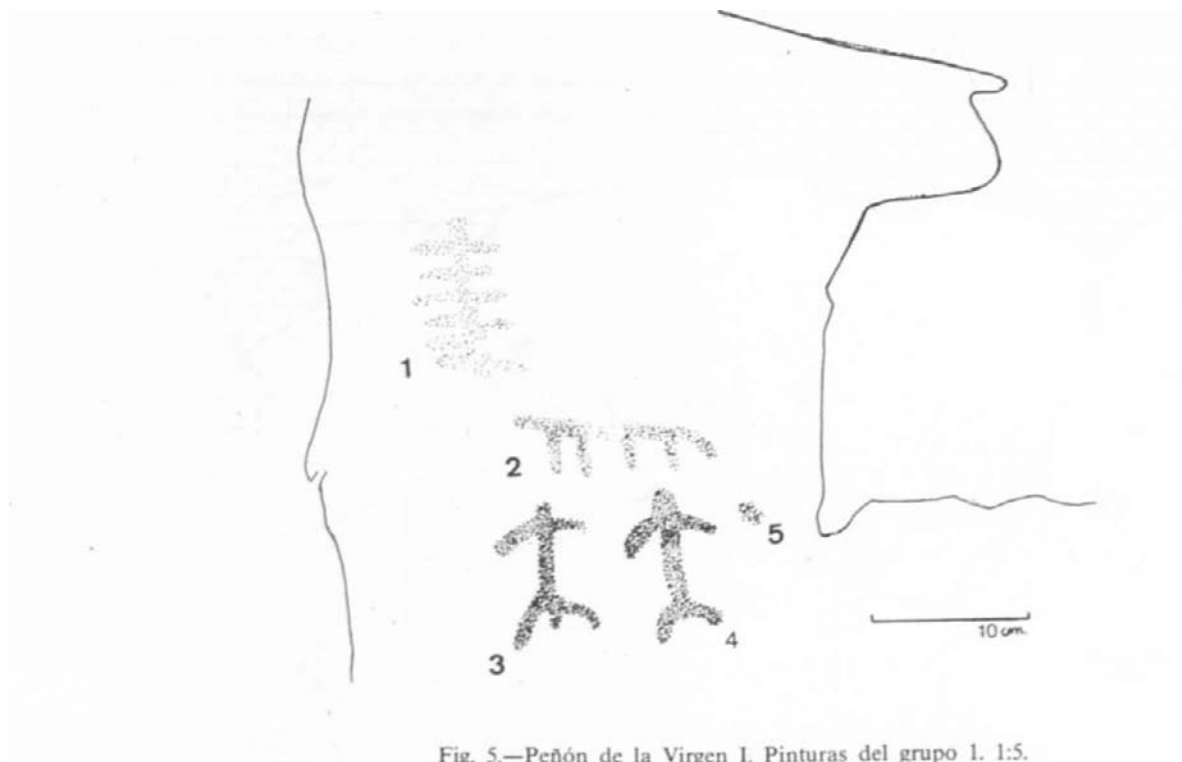


Fig. 5.—Peñón de la Virgen I. Pinturas del grupo 1. 1:5.

## Grupo 2

Por debajo del grupo 1 y a 40 cm. de distancia, nos encontramos con otra serie de figuras que debido a las características propias del soporte parecen tener individualidad propia (n.º 6) o compartir una asociación (núms. 7-8-9 y 10-11), según los casos (fig. 6: lám. IIIa).

### *Descripción:*

6. Figura humana con piernas y brazos abiertos.
7. Al igual que la figura 2 representaría un cuadrúpedo que dado su esquematismo es difícil interpretar.
8. Figura humana masculina que al igual que la cabeza ha perdido parte de su atributo. Miembros abiertos.
9. Figura humana femenina. La cabeza aunque desvanecida aún se evidencia y ha perdido el brazo derecho.
10. Trazo horizontal convexo con cuatro pequeños trazos verticales que simulan un cuadrúpedo, situado sobre la cabeza de la figura 11.
11. Figura humana masculina con brazos y piernas abiertos: a su derecha un pequeño punto.
12. Restos.

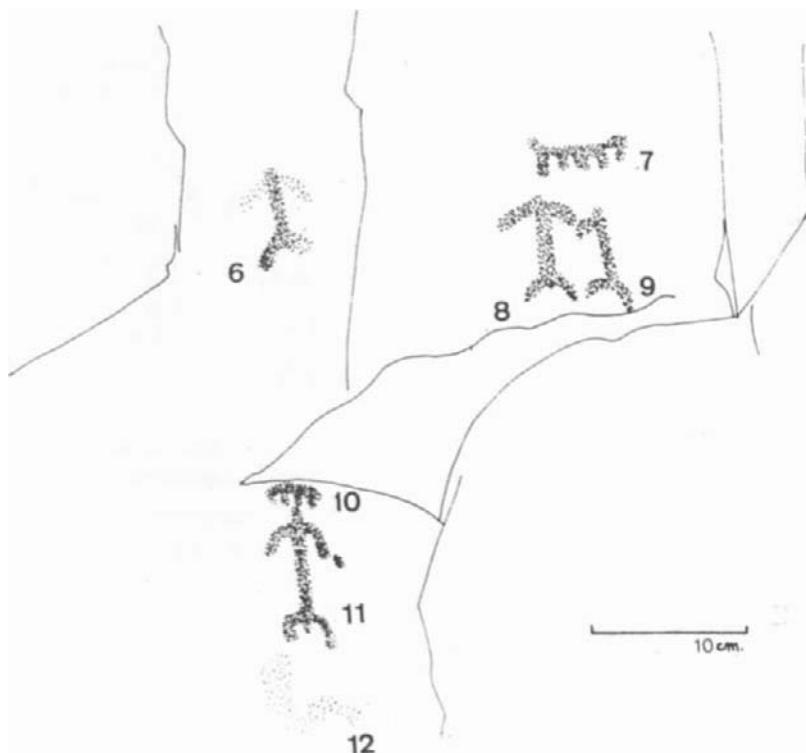


Fig. 6.—Peñón de la Virgen I. Pinturas del grupo 2. 1:5.

### Grupo 3

Más bajo que el grupo 1. a 55 cm. a la derecha y aprovechando una irregular superficie plana, nos encontramos con algunas figuras que en conjunto presentan un avanzado estado de deterioro (fig. 7.G-3).

#### *Descripción:*

13. Figura humana femenina: brazos y piernas abiertos.
14. Figura humana masculina tipológicamente similar a la anterior.
15. Figura humana femenina de trazo muy fino: posición de brazos y piernas abiertos.
16. Figura humana femenina también de trazo fino: el brazo derecho se ha perdido.
17. Se puede tratar al igual que en los casos de las figuras 2 y 10 de un cuadrúpedo, aunque sólo presente tres patas: cabeza y cola marcadas.
18. Figura humana masculina: miembros inferiores muy anchos y brazos abiertos.
19. Figuración humana muy deteriorada.
20. Restos.

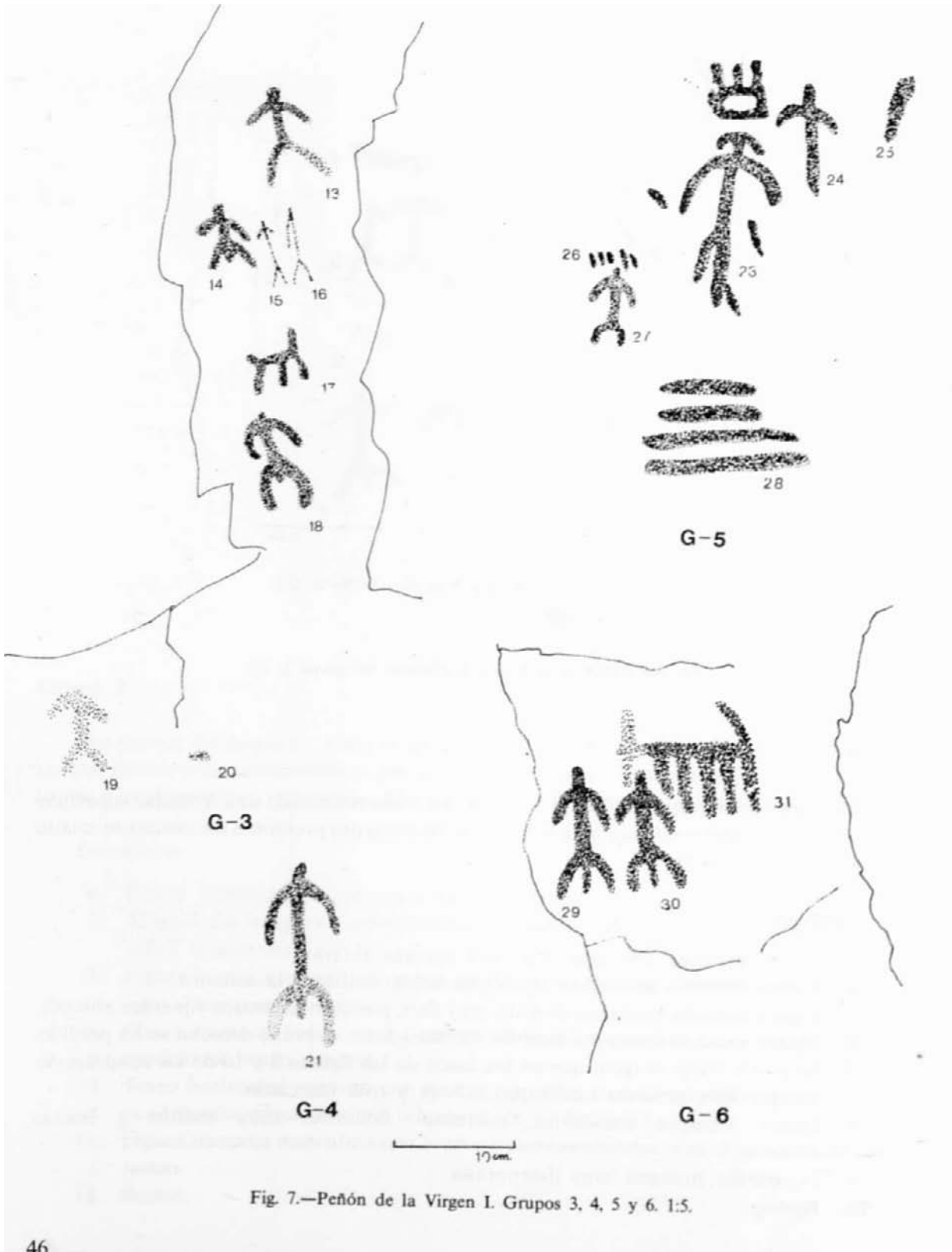


Fig. 7.—Peñón de la Virgen I. Grupos 3, 4, 5 y 6. 1:5.



#### Grupo 4

A unos 75 cm. por debajo del conjunto anteriormente descrito aparece una figura aislada (fig. 7.G-4).

*Descripción:*

21. Figura humana ancoriforme masculina. La zona inferior del eje y las piernas se encuentran más suaves de tono debido a la pérdida del color.

#### Grupo 5

Este conjunto lo encontramos prácticamente en la misma línea vertical que desde el grupo 3 pasa por el 4 hasta el suelo, y situado a 1.20 m. del mismo (fig. 4). Para su realización se eligió la cara sur de un pequeño saliente rocoso: su superficie no es regular (fig. 7.G-5).

*Descripción:*

22. Representación geométrica con tres trazos verticales hacia arriba.
23. Figura humana con cabeza achatada, brazos y piernas descompensados: en su entorno evolucionan tres puntos.
24. Figura humana tipo golondrina.
25. Trazo vertical.
26. Trazos verticales que en un total de cinco se sitúan sobre la figura 27.
27. Figura humana femenina: brazos y piernas abiertos.
28. Trazos horizontales en número de cuatro.

#### Grupo 6

Hacia la derecha de los grupos anteriores —1.50 m. aproximadamente— y a 3.20 m. de altura sobre el suelo, podemos observar un conjunto formado por tres figuras, que ocupa una superficie plana delimitada por algunas fracturas e irregularidades de la roca (fig. 7.G-6: lám. Ib).

*Descripción:*

29. Figura humana masculina de idéntica tipología a las ya descritas.
30. Se trata, como en el caso anterior, de otra figura humana masculina con los brazos y piernas abiertos.
31. Representación compuesta por un trazo horizontal y seis verticales, sobrepasando los dos de los extremos la barra horizontal por su parte alta (cabeza y cola); la representación figura un cuadrúpedo.

Grupo 7

Por debajo del grupo 6 y unos 60 cm. a la derecha nos encontramos con una representación antropomorfa (fig. 8.G-7).

*Descripción:*

32. Figura humana femenina con brazos y piernas abiertos; su tamaño es algo mayor que las hasta ahora vistas, llegando a medir 20 cm.; el eje corporal, en su zona central, ha desaparecido.

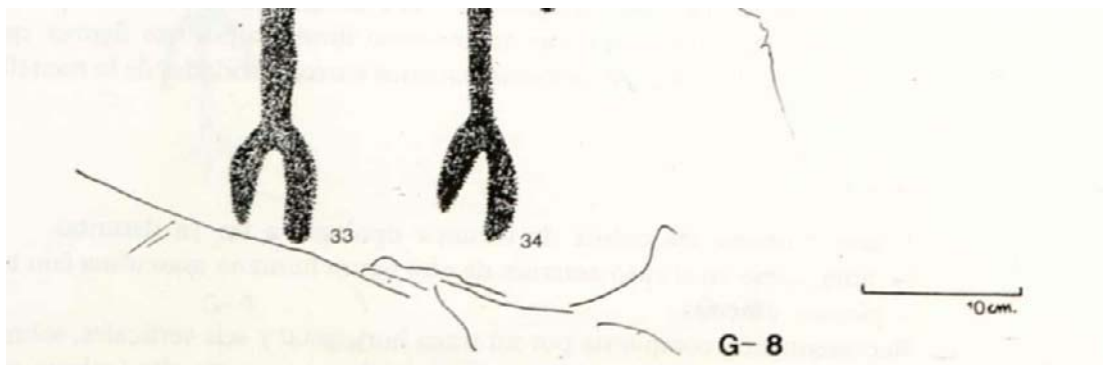
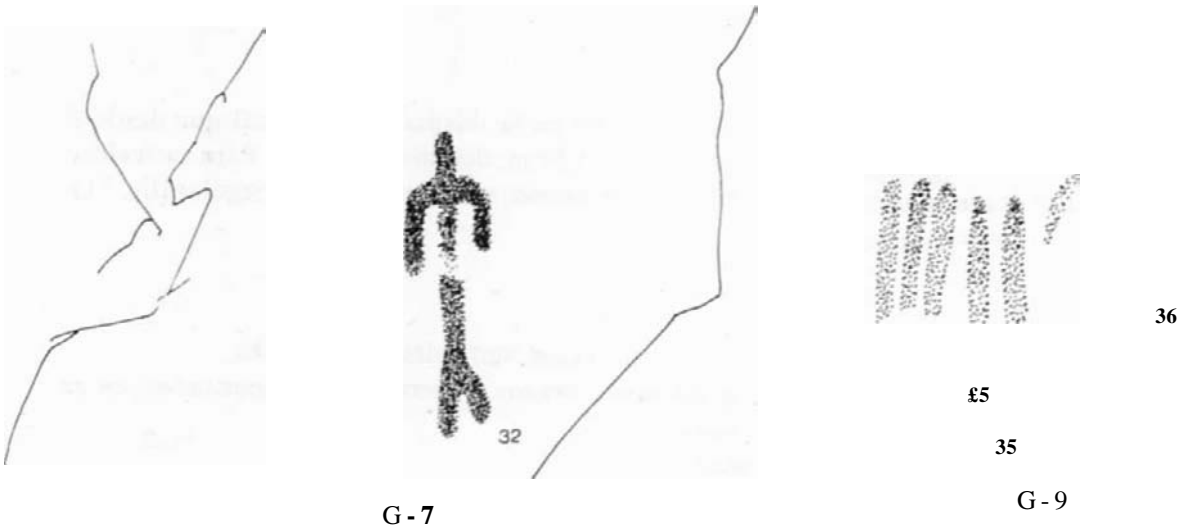


Fig. 8.—Peñón de la Virgen I. Grupos 7. 8 y 9. 1:5.

### Grupo 8

Cerca del grupo anterior, apenas a 20 cm.. encontramos en una superficie de plano oblicuo dos figuras más en buen estado de conservación (fig. 8.G-8).

*Descripción:*

33. Figura humana femenina, eje corporal, cabeza marcada, brazos y piernas abiertos.
34. Figura humana femenina análoga a la anterior.

### Grupo 9

Por debajo de las dos figuras anteriores y a poco más de un metro del suelo se pueden apreciar algunos trazos de pinturas que incluimos aquí con el número 9. Su estado de conservación es muy deficiente (fig. 8.G-9).

*Descripción:*

35. Conjunto de barras verticales de las que sólo presentan prolongación inferior.
36. Figura geométrica con trazos verticales y horizontales. Motivo reticular que aparece en algunos conjuntos de la Península Ibérica.

### Grupo 10

A una altura similar a la del grupo 3. distante algo más de 3 m. de los conjuntos anteriores y situado ya en un giro rocoso que lo separa de la pared precedente, encontramos una agrupación numerosa de figuras. Para realizar las pinturas se ha aprovechado una superficie plana que aparece mínimamente cubierta por un saliente rocoso (fig. 9; lám. IIIb).

*Descripción:*

37. En el extremo inferior derecho del panel aparece una figura cromáticamente muy debilitada: se trata de una figura geométrica, cuadrada, de la que parten cuatro trazos verticales de su zona inferior.
38. Restos.
39. Figura humana femenina con miembros abiertos: de la cabeza sólo conserva el arranque.
40. Línea vertical en zig-zag.
41. Figura humana femenina, acéfala y piernas abiertas.
42. Figura humana femenina con eje central largo; ha perdido su brazo izquierdo.
43. Figura humana femenina similar a la anterior.
44. Trazo vertical.

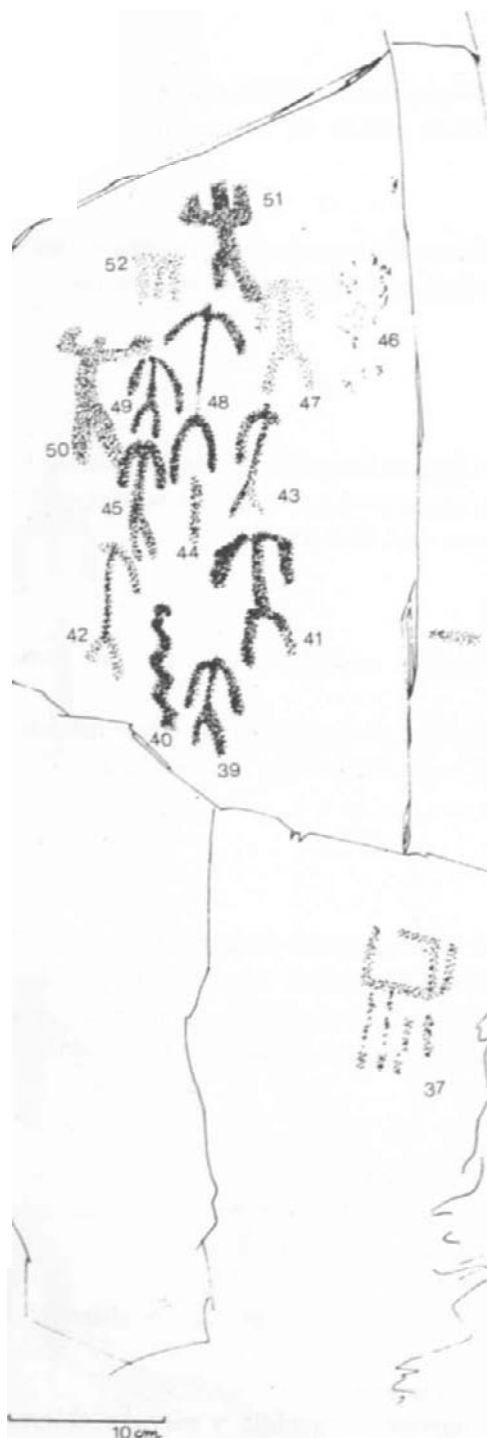


Fig. 9-Peñón de la Virgen I. Grupo 10. 1:5.

45. Figura humana femenina acéfala: debido a su posición forzada, acoplándose al espacio disponible entre tres figuras, tuvo que ejecutarse con posterioridad a las de su entorno, al igual que ocurre con la 49. si bien en un mismo momento cronológico.
46. Restos.
47. Figura humana muy desvanecida con brazos y piernas abiertos.
48. Se trata de una figura de largo y fino eje corporal, con indicación de la cabeza: los brazos y piernas están arqueados.
49. Figura humana femenina que, como señalábamos, aparece pintada en el espacio disponible entre las 48 y 50.
50. Figuración humana de caracteres morfológicos y actitud corporal distintiva: su trazo es más grueso y sus brazos aparecen abiertos hacia arriba: la pequeña flexión de su tronco y la posición de la pierna adelantada le imprimen movimiento.
51. Representación antropomorfa de características similares a la anterior: el movimiento también es patente.
52. Trazos un tanto desdibujados: se trata de una línea horizontal y tres verticales.

#### Grupo 11

Muy cerca del panel anterior, en otro quiebro de la pared y un poco más alto, se sitúa otro conjunto de figuras que cubren una superficie delimitada por algunas fracturas y cambios de planos (fig. 10: lám. IIb).

#### *Descripción:*

53. Figura humana masculina: piernas arqueadas y brazos extendidos hacia abajo.
54. Conjunto de tres pequeños puntos.
55. Restos.
56. Figura humana que a juzgar por sus restos podemos incluir en el tipo golondrina.
57. Figura humana tipo golondrina.
58. Figura humana femenina con eje corporal y pierna derecha flexionada; parece caminar: en su entorno tres puntos pequeños.
59. Restos.
60. Figura humana femenina, en el eje corporal presenta ondulaciones y en las piernas sentido de marcha: alrededor puntos.
61. Figura humana femenina, acéfala.
62. Línea de puntos que evolucionan al lado de la figura 61.
63. Por lo que se aprecia podríamos considerarla como figura ancoriforme.
64. Puntos y trazos.
65. Pequeña figura humana femenina, muy desvanecida.

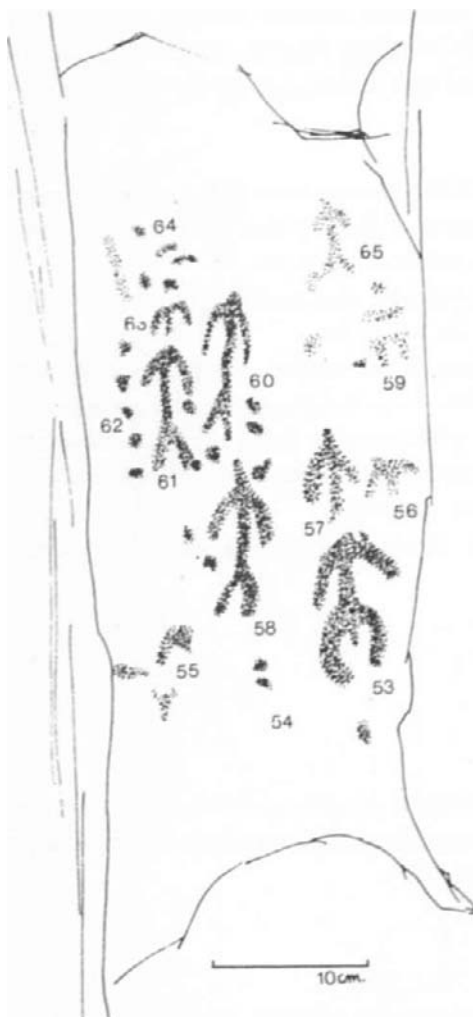


Fig. 10—Peñón de la Virgen I. Grupo 11. 1:5.

## Grupo 12

Se trata de un grupo homogéneo de figuras, pintadas sobre una superficie totalmente regular que se sitúa en la única zona cubierta por grandes bloques que conforman un abrigo propiamente dicho. Tanto la situación que ocupan respecto al conjunto general, como la temática representada en este panel lo hacen distintivo (fig. 11.G-12).

### *Descripción:*

66. Halteriforme pluricircular con indicación de cabeza y prolongación inferior del eje corporal (falo): entre los dos círculos inferiores se aprecia un tramo del eje.



G-12

Fig. 11.—Peñón de la Virgen I. Grupos 12 y 13. 1:5.

67. Nos encontramos ahora con la representación de un pequeño cuadrúpedo que se sitúa sobre el halteriforme anterior; indicación de cabeza y rabo.
68. Halteriforme pluricircular semejante al anterior, si bien, en este caso sólo presenta tres círculos; prolongación superior e inferior del eje (cabeza y falo).
69. Representación de un cuadrúpedo con una línea curva abierta hacia arriba cuyos extremos indican la cabeza y la cola: cuatro trazos verticales configuran los miembros.
70. Se trata de una figura halteriforme formada por dos círculos, prolongación inferior del eje e indicación de cabeza; posiblemente el desconchado que aparece por encima de él ha hecho desaparecer otro cuadrúpedo análogo a los anteriores —67 y 69—.
71. Restos inferiores de otra figura halteriforme de la que sólo apreciamos la prolongación inferior del eje y el primer círculo, así como algunos restos de pintura por encima.

### Grupo 13

A la altura de la plataforma rocosa de la que arrancaba la superficie de tendencia triangular que contenía los nueve primeros grupos, y con una diferencia de hasta 4 m. con los conjuntos más altos, nos encontramos con una bajada a modo de pasillo en cuya pared aparece una figura aislada (fig. 11.G-13).

*Descripción:*

72. Se trata de una figura humana masculina, acéfala, cuyos brazos y piernas aparecen arqueados: de la zona media de su eje corporal parte un apéndice hacia la derecha y que a juzgar por los restos que quedan tenía su análogo en la izquierda.

Grupo 14

Separado algo más de los conjuntos anteriores y muy cerca del tajo que cae a pico aparece, en la cara vertical de un bloque, otro panel pintado (fig. 12).

*Descripción:*

73. Ramiforme muy despintado que conserva trazos de al menos ocho barras horizontales.  
74. Figura humana tipo golondrina; el eje se encuentra mejor conservado.  
75. Figura humana masculina: presenta cabeza y los miembros se muestran abiertos.  
76. Figura humana masculina, acéfala: brazos y piernas abiertos.

Salvando algunos desniveles de la formación rocosa en sentido descendente, encontramos un número reducido de figuras distribuidas en tres paneles (fig. 13.G-15.G-16.G-17).

Grupo 15

*Descripción:*

- II.* Trazo en posición vertical.



73



74

75



10 fcv

Fig. 12—Peñón de la Virgen I. Grupo 14. 1:5.



78. Se trata posiblemente de los restos de una figura humana masculina que ha perdido un brazo y parte de las piernas.  
79. Restos de una representación reticular.

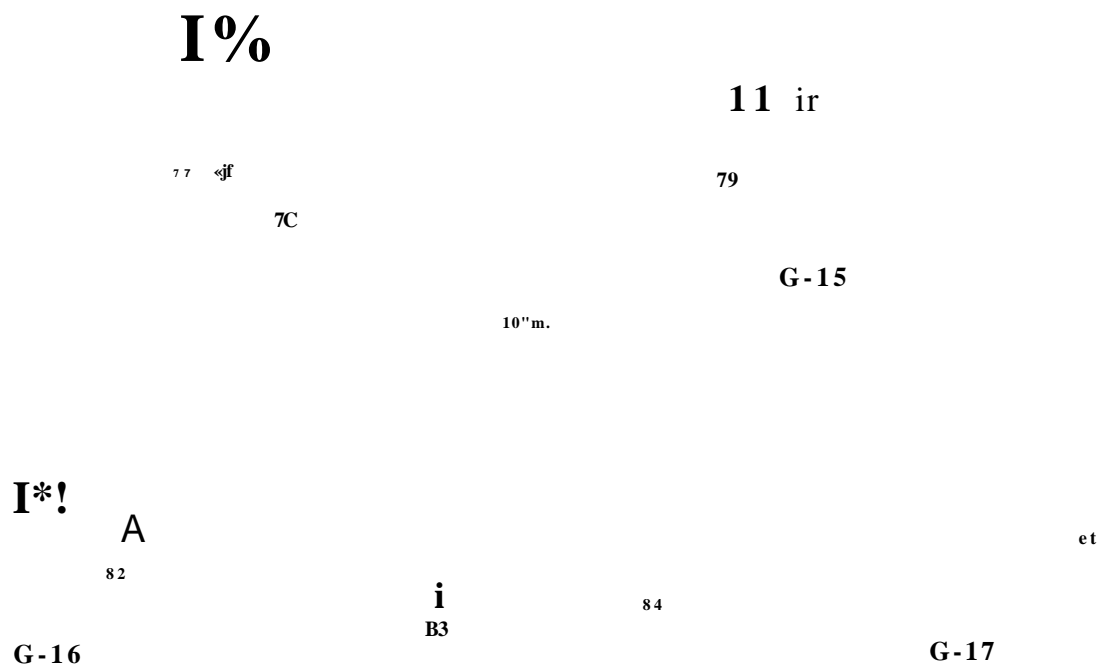


Fig. 13.—Peñón de la Virgen I. Grupos 15. 16 y 17. 1:5.

#### Grupo 16

*Descripción:*

80. Figura humana ancoriforme femenina con indicación de miembros superiores e inferiores.  
81. Figura humana tipo golondrina.  
82. Figura humana que se encuentra muy deteriorada.

#### Grupo 17

*Descripción:*

83. Trazo curvo que podría pertenecer al brazo de una figura humana.  
84. Restos de una figura ramiforme: se conservan tres barras horizontales y algunos puntos por encima en el lateral izquierdo y cuatro del lateral derecho.  
85. Parte inferior de una figura humana: el desconchado que atraviesa el eje le ha privado de su parte superior.

## PEÑÓN DE LA VIRGEN II

Siguiendo la base de la pared rocosa del anterior conjunto en dirección sur. Llegaremos a un cambio de orientación del frente rocoso, que ahora se sigue desarrollando en sentido ascendente. Pues bien, subiendo por la vertiente abrupta un tramo, aproximadamente de 20 cm., apreciaremos a nuestra izquierda un gran hueco que no llega a dar sensación de abrigo. En él hemos documentado tres paneles con algunas figuras pintadas (fig. 14). En la planta del conjunto queda determinada la diferencia de altura existente en la situación de los paneles, tomando como referencia la plataforma del panel 1 (Punto 0).

### Panel 1

Se sitúa en el rincón derecho del hueco muy cerca del suelo, techado por un saliente a gran altura. En una pared totalmente vertical y plana se observa una mancha de color rojo en la cual es posible distinguir una figura (fig. 15.G-1).

#### *Descripción:*

1. Figura humana de brazos en asa y cabeza achatada: alrededor de ella, como acabamos de señalar, aparece un gran halo de pintura roja.

### Panel 2

A 11 m. a la derecha del grupo 1. en el giro de la línea de roca, encontramos una superficie alargada y protegida por un pequeño saliente en la que aparecen varias figuras a 1.20 m. del suelo (fig. 15.G-2).

#### *Descripción:*

2. Trazos de pintura de alguna figura ya perdida.
3. Figura humana ramiforme masculina: las extremidades aparecen curvadas hacia abajo y su zona izquierda se encuentra muy deteriorada.
4. Figura humana ancoriforme. muy debilitada.
5. Figura humana masculina, acéfala: piernas y brazos abiertos.

### Panel 3

Se sitúa en la cara oeste de un bloque con superficie plana, a 6.50 m. del panel 1 y a 2.10 m. por debajo del él (fig. 15.G-3).

EL PEÑÓN DE LA VIRGEN: UN CONJUNTO DE PINTURAS RUPESTRES EN GILMA (NACIMIENTO. ALMERÍA)

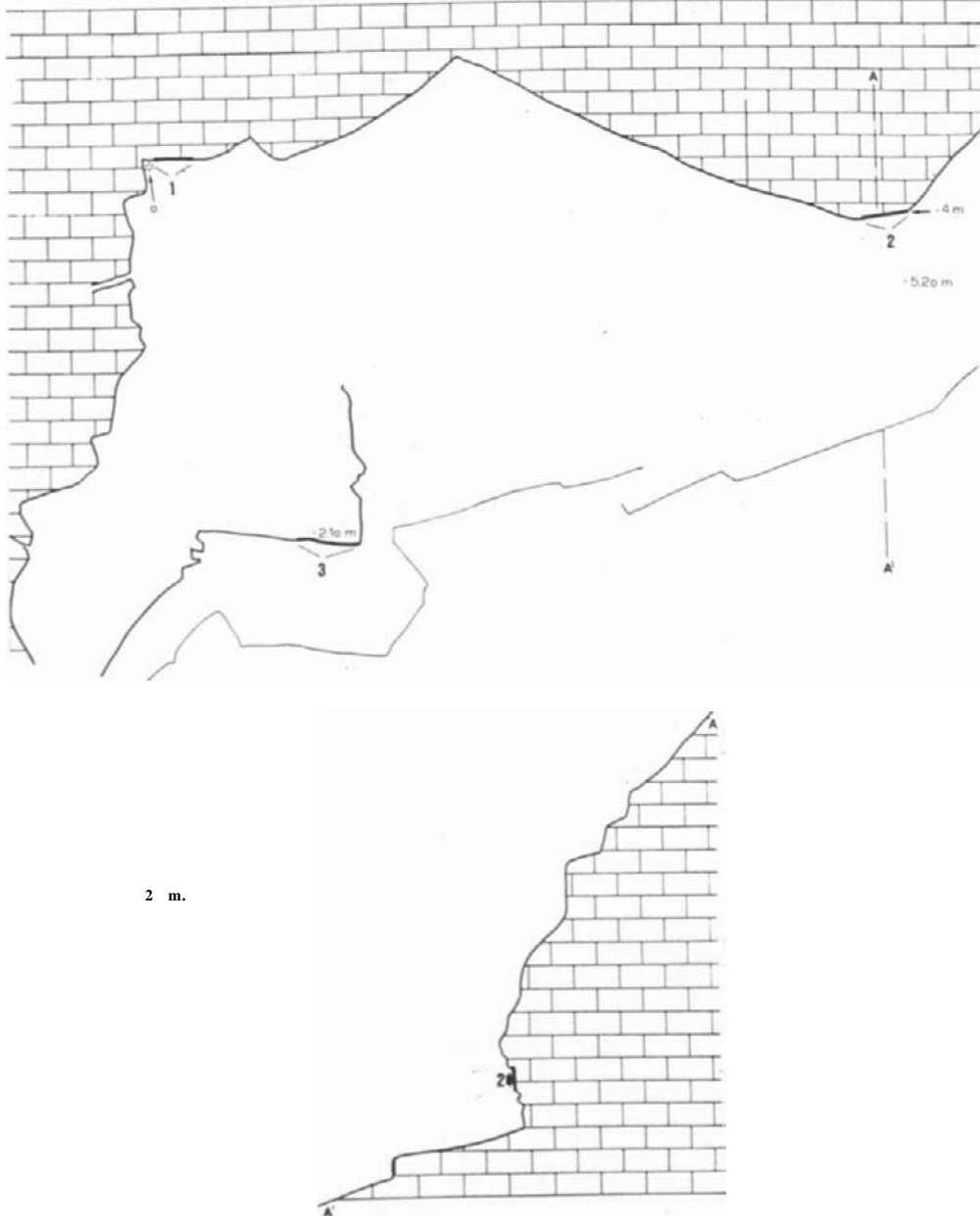
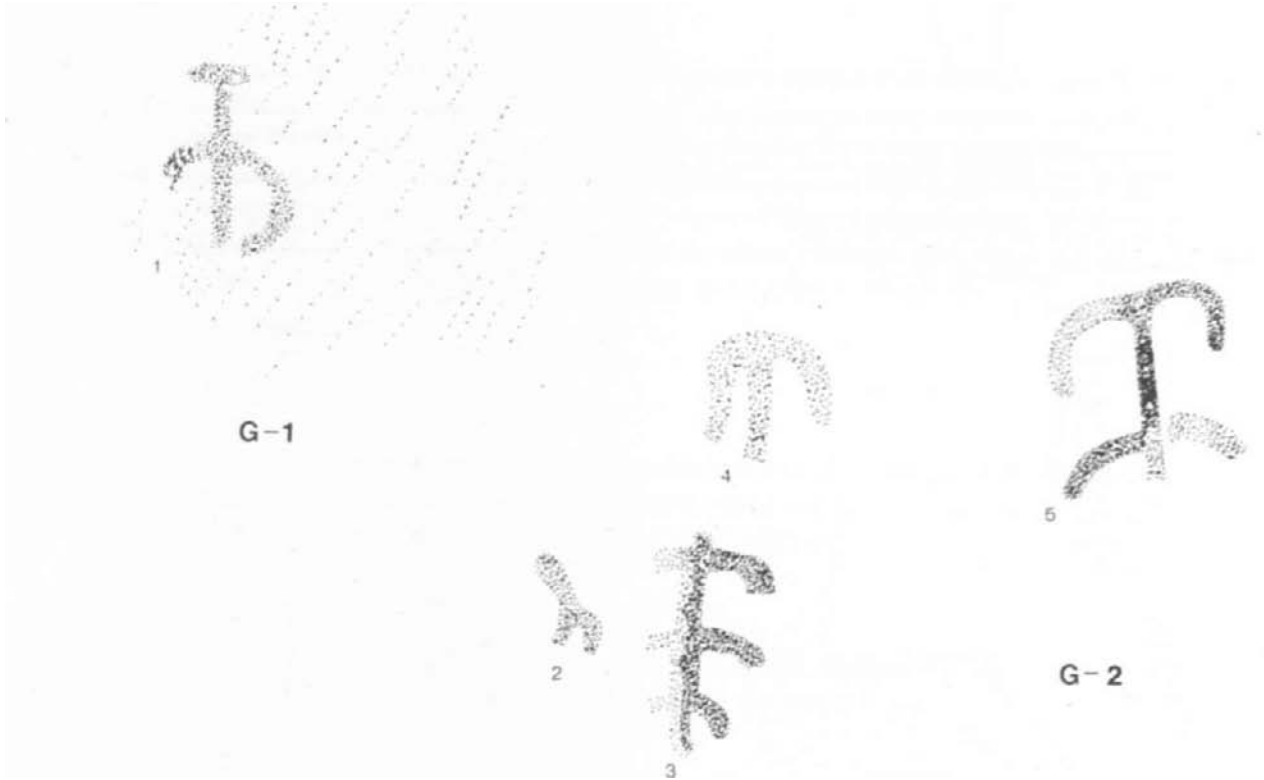


Fig. 14—Planta y sección del Peñón de la Virgen II.



*m* • \*  
s? sa  
9

Sa ©\*

l  
s



G-3

10"«-

Fig. 15-Gnipos 1. 2 y 3 del Peñón de la Virgen II. 1.,.

*Descripción:*

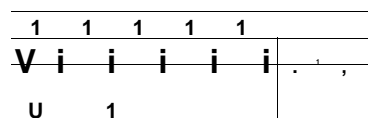
6. Figura humana que ahora aparece como tipo golondrina, pero que debió de tener en su origen miembros inferiores.
7. Figura humana masculina cuyo eje central y miembro inferior derecho han desaparecido: brazos y piernas arqueados.
8. Restos.
9. Figura humana tipo golondrina, teniendo en cuenta las consideraciones señaladas para la figura 6.

*PEÑÓN DE LA VIRGEN III*

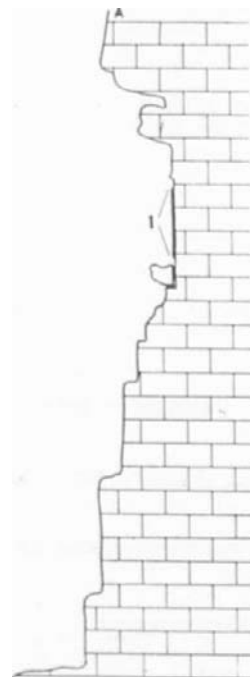
A la derecha del Peñón de la Virgen propiamente dicho y en uno de los escarpes que aparecen a primera vista (lám. IVb). hemos localizado otro panel pintado con varias representaciones humanas (fig. 17). Se trata de un frente rocoso con una altura total de 14 m. aproximadamente, en el cual y en su zona media alta se desarrolla una superficie plana de 1.50x2 m. protegida escasamente por una cubierta estrecha (fig. 16).

*Descripción:*

1. Trazo rectilíneo de escasa intensidad que debió pertenecer a una figuración.
2. 3. 4. 5 y 6. Figuras humanas masculinas de similares características morfológicas:



2 m.



**Fig. 16.—Planta y sección del Peñón de la Virgen III.**



*Om*

**F**

7 í iv

5T

' C GM

Fig. 17.—Panel del Peñón de la Virgen III. 1:5.

eje central corporal cuyos extremos distales, superior e inferior, conforman cabeza y falo respectivamente: los brazos y las piernas aparecen curvados y abiertos hacia abajo.

7. Trazo vertical situado en el lateral izquierdo de la figura 2.
8. Restos de una figura humana que, dadas las características monotipológicas del conjunto, suponemos similar, en su origen, a la serie anterior.

Este conjunto se encuentra en un estado de conservación deficiente y, por tanto, a excepción de la figura 6 el resto aparece muy desvanecido.

#### PEÑÓN DE LA VIRGEN IV

Con esta denominación nos referimos a un conjunto escaso de pinturas situadas en un pequeño abrigo, que se abre bajo un estrato cuarcítico que buza oblicuamente en dirección ascendente. Se localiza a media ladera, por debajo de los del Peñón de la Virgen I y II (lám. IVa). En dos áreas hemos localizado pinturas en este pequeño y poco profundo abrigo, ambas situadas al exterior (fig. 18). unas, sobre las superficies estrechas verticales de la visera, hacia el centro del abrigo (fig. 19a). y otras, en su zona derecha sobre una superficie muy alterada y totalmente expuestas a los agentes erosivos del medio físico (fig. 19b).

##### Panel 1

###### *Descripción:*

1. Figura humana ancoriforme. Por encima de ella y en una superficie de similares características encontramos las figuras 2. 3. 4 y 5.
2. Eje central y miembros inferiores de una figura humana masculina.
3. Figura humana ancoriforme semejante a la 1.
- 4 y 5. Restos.

##### Panel 2

###### *Descripción:*

6. Figura humana de la que sólo se conservan sus miembros superior e inferior derecho, así como parte del eje corporal.
7. Figura humana masculina: a pesar de su estado de conservación aún la podemos reconstruir totalmente.
8. Figura humana con las piernas flexionadas: bajo su brazo un trazo pequeño horizontal.

#### PEÑÓN DE LA VIRGEN V

En uno de los numerosos promontorios cuarcíticos que se desarrollan a lo largo de todo

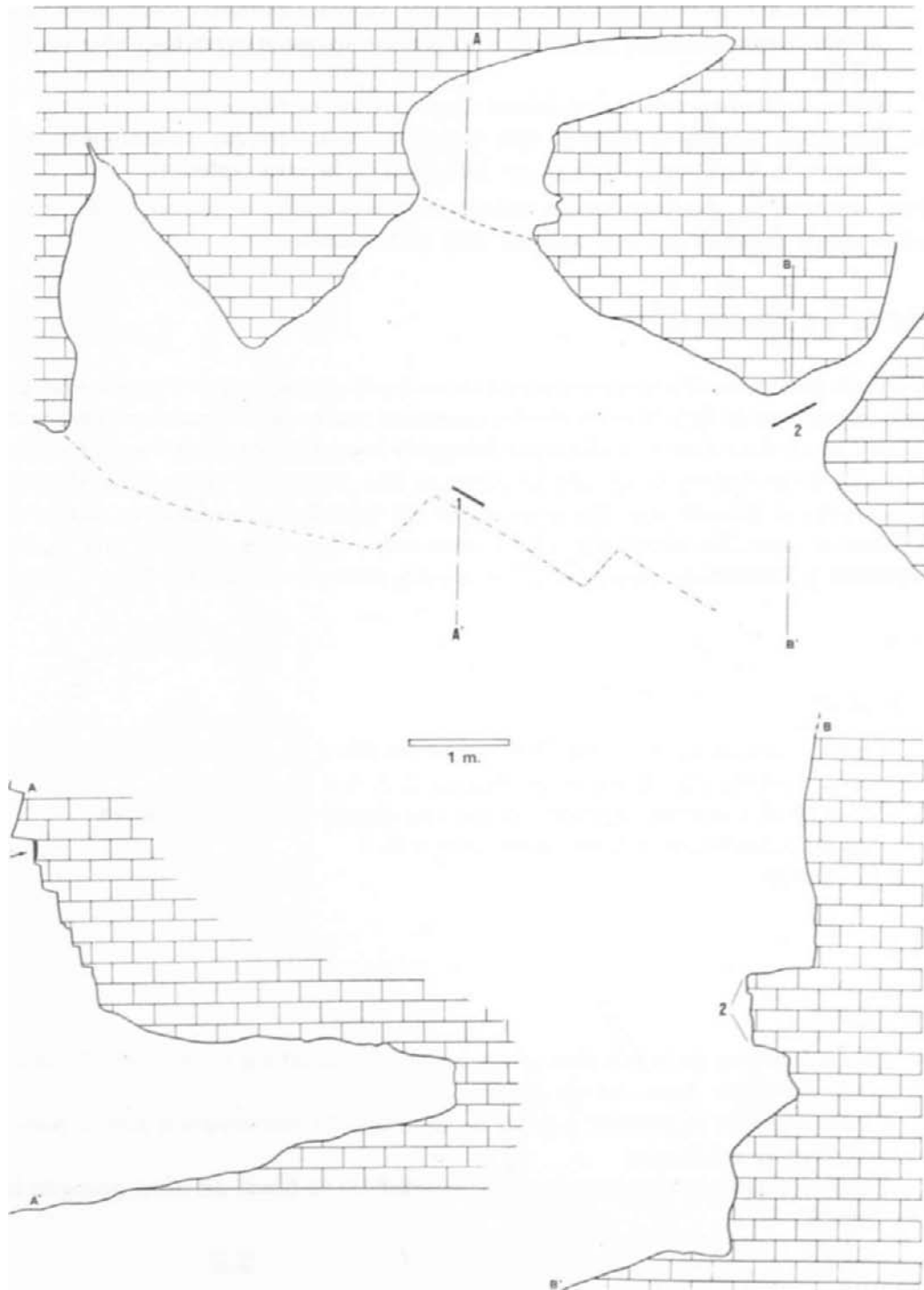


Fig. 18— Planta y sección del Peñón de la Virgen IV.



el frente, por debajo del conjunto IV y a unos 200 m. en dirección norte, encontramos una figura pintada, al aire libre y sin ningún tipo de protección rocosa (fig. 19c).

*Descripción:*

1. Se trata de una figura humana masculina muy desvanecida que ocupa perfectamente el soporte rocoso sobre el que se dibujó. Su brazo izquierdo ha desaparecido parcialmente.



**Fig. 19.—**Diversos paneles pintados, a) Grupo I del Peñón de la Virgen IV. b) Grupo 2 del Peñón de la Virgen IV. c) Figura del que hemos denominado Peñón de la Virgen V. 1:5.

## REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL CONJUNTO RUPESTRE

Seguidamente vamos a sintetizar en una representación gráfica el conjunto total de las figuras pintadas a lo largo de los cinco grupos. Para ello sólo vamos a considerar las unidades que aparecen definidas: los puntos, trazos y restos de pintura no se incluirán en los diagramas (fig. 20).

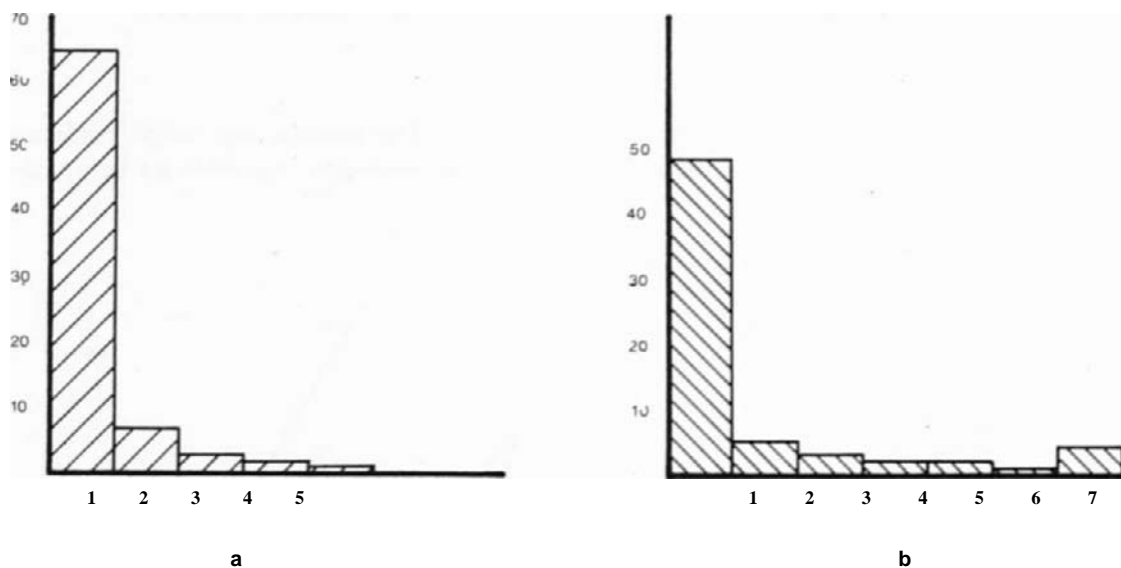


Fig. 20.—Diagramas gráficos, a) Representación de los grupos temáticos: 1. Figuras humanas: 2. cuadrúpedos: 3. halteriformes: 4. ramiformes: 5. Figuras de tendencias geométricas, b) Frecuencia tipológica de la Figura humana.

Como podemos observar el aspecto temático es muy reducido y sólo aparecen representadas figuras humanas, cuadrúpedos, halteriformes, ramiformes y dos figuras de tendencia geométrica. Es de destacar el porcentaje tan grande que alcanzan las figuraciones humanas (fig. 20a), entre las cuales nos encontramos con un 74% de figuras con brazos y piernas en arco, cabeza y sexo, en el caso masculino, marcado. El resto, a excepción de cuatro que, incompletas, no se pueden atribuir a ningún tipo, se distribuye entre ancoriformes —7—, golondrina —2— y brazos en asa —1— (fig. 20b). La figura humana característica del conjunto es, pues, la de miembros en arco, tan común en el repertorio tipológico esquemático.

Habría que destacar la presencia de los halteriformes pluricirculares, por ser un motivo con apenas cinco ejemplos peninsulares repartidos a lo largo de Sierra Morena (provincias de Jaén y Ciudad Real) (4), y cuyo punto más septentrional lo alcanzan en la cuenca

(4) Las vacas de Retamoso, Cimarrillo del Prado de Reches y Cueva de los Arcos (Jaén); y en la Silla y la Chorrera de los Batanes —La Batanera— (Ciudad Real). En los calcos de Breuil de este último conjunto, posteriormente utilizados por Acosta, la representación del ídolo queda marcada con un extraño apéndice superior. Y situado en un contexto tan amplio y variado que no apunta una posición clave. Sin embargo, en la nueva documentación presentada por Caballero Klink (CABALLERO-KLINK. A: *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (Ciudad Real) y su contexto arqueológico*. Publ. Museo Ciudad Real. EsL y Mon. 9. t. II. 1983. plano 76. panel 3) podemos observar unas características similares a las de los ídolos de Gilma, con la misma prolongación inferior del eje y una posición central dominante respecto al conjunto de elementos que comparten el mismo espacio. El apéndice superior parece corresponder a la superposición de parte de otra Figura.

izquierda del Guadiana (5). De todos los casos es el de la Cueva de los Arcos (Aldeaquemada) (6) el que más se acerca a los que nos ocupan. Sin embargo, algunas características de los del Peñón de la Virgen I los hace distintivos: prolongación superior e inferior del eje (cabeza y falo), así como estrangulamientos marcados, en algunos casos, entre los círculos componentes. Esta última característica aparece bien definida en una figura del abrigo de Mas de Cingle (Ares del Maestre. Castellón) (7). considerada por Acosta como un ídolo segmentado único en la pintura esquemática (8).

#### CUADRÚPEDOS SALVAJES Y DOMÉSTICOS: UNA DUALIDAD COMPOSITIVA Y ESTILÍSTICA

Si nos detenemos ahora en el análisis de los cuadrúpedos representados, podemos observar como evolucionan en base a un diseño simple, trazos verticales y horizontales, llegando así a una síntesis gestual que alcanza un alto grado de esquematismo. Ya en 1929 Breuil y Burkitt escribían: "El número de patas parece ser totalmente indiferente, y las figuras degeneran en símbolos en forma de peine, o pediformes, cuyo número de dientes varía de dos a doce o incluso más" (9). Este hecho se generaliza en toda la pintura esquemática; son numerosísimos los cuadrúpedos de este tipo que aparecen en el repertorio de abrigos conocidos. Existe por tanto un condicionamiento y una regularidad correlativa que pueden contribuir a reducir el número de interpretaciones posibles.

En el arte levantino nos encontramos frente a unas figuras animales perfectamente definidas y por tanto diferenciables: sin embargo, en el esquemático la situación cambia: la representación de una serie de animales se va estandarizando hasta perder su identidad, apareciendo otra serie con connotaciones puntuales que los identifica (ciervos, caballos, cabras montesas. etc.). ¿Por qué se estandarizan unos modelos sin rasgos definitorios? ¿acaso no interesaba la identidad del cuadrúpedo? o. por el contrario, ¿se daba por supuesta? Volvamos al arte levantino y veamos como en sus paneles pintados aparece una temática animal diversa, casi siempre relacionada con actividades económicas fundamentalmente de caza (10). Para el hombre que pintaba estas escenas era importante definir los animales a cazar: no suponía lo mismo un ciervo que un conejo: sus aportes alimenticios quedan muy distantes y el rendimiento económico le lleva a representar una serie de anima-

(5) ACOSTA MARTÍNEZ. P.: *Representaciones de ídolos en las pinturas rupestres esquemáticas españolas*. Trab. Preh. XXIV. 1967. p. 63.

(6) BREUIL. H.: *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule iberique*. Lagny. 1935. L III. pl. VII.

(7) PORCAR RIPOLLES. J.: "Algunas pinturas de arte levantino atribuidas al período eneolítico". C.N.A. I (Cartagena 1949). 1951. p. 53. lám. IX.

(8) ACOSTA MARTÍNEZ. P.: *Representaciones... op. cit.*, nota 5. p. 37.

(9) BREUIL H. y BURKITT. M.: *Rock paintings of Southern Andalusia*. Oxford. 1929. p. 9.

(10) "Las escenas de caza suelen ser la composición predominante, dándose casos con ausencia total de animales domésticos, así como actividades propiamente agrícolas. Apuntan hacia un horizonte económico basado en la caza y la recolección de alimentos naturales" (VIÑAS. R: *La Valltorta. Arte Rupestre del Levante Español*. Barcelona. 1982. p. 168).

les de fuerte incidencia en el marco subsistencial. En el caso del arte esquemático estamos frente a una sociedad que explota fundamentalmente otros recursos económicos, constituyéndose la caza en complementaria. ¿A qué recurso complementa la caza en el arte esquemático? Evidentemente a la ganadería. Los animales se han domesticado y el componente principal de los rebaños —ovicápridos— queda sobreentendido en una escena ganadera: de ahí que se tienda a la síntesis de los elementos descriptivos y se estandarice el modelo, apareciendo entonces una representación abstractizante (cuatro trazos verticales y sobre ellos uno horizontal), en la que los rasgos expresados son más que suficientes para identificar el elemento dibujado. Los ejemplos de cuadrúpedos como los documentados en el Peñón de la Virgen son numerosísimos en el espectro esquemático, y creemos que todos apuntan hacia una respuesta: animales domésticos —ovicápridos—. y corresponden a un fenómeno: el económico-ganadero.

Veamos, con algunos ejemplos, el por qué consideramos a este tipo de cuadrúpedos como animales domésticos y más concretamente como oviscapridos. En Las Batuecas aparecen cabras pintadas y perfectamente definidas y en un contexto de manada, de grupo, sin participación de la figura humana. Sin embargo, cuando aparece junto a figuras humanas un cuadrúpedo, éste se sintetiza y queda sin definir, como ocurre en el caso de la Roca del Zarzalón (Las Batuecas) (11). En el primer caso nos encontramos ante una manada de animales salvajes, y en el segundo, la asociación figura humana-cuadrúpedo nos plantea una escena de domesticación.

Otro caso contrastable documentamos en el puerto de Malas Cabras (12). donde aparece una escena de caza compuesta por un arquero y un ciervo perfectamente definido. Y donde volvemos a encontrar la síntesis en los cuadrúpedos asociados a figuras humanas.

Dos cabras, aisladas del conjunto y claramente definidas por los cuernos, encontramos en la Hoya de la Chorrilla (Valle de S. Juan) (13): su situación posicional nos hace pensar en cabras sin domesticar.

En la Cueva de los Letreros podemos observar una buena serie de detalles con respecto al tema que nos ocupa. Aparece un número de elementos animales dibujados con más detalle que el resto del conjunto, en un estilo que algunos autores consideran como "seminaturalista" (14).

Repasando los calcos de Breuil, estas figuras animales parecen formar parte del conjunto como un todo. Pero al revisar la situación real en el abrigo, hemos observado en el soporte una morfología física que determina un espacio aislado. Es el caso del ciervo con su cría y de una cabra montesa. Por otra parte, una pareja de cabras "seminaturalistas" que presenta Breuil no la hemos localizado en el abrigo, pero ya este autor nos las muestra como aisladas (15).

(11) BREUIL. H.: *Les peintures..... op. cit.*, nota 6. t. III. pl. XX

(12) BREUIL H.: *Les peintures... op. cit.*, nota 6. L II. pl. XX (!,•).

(13) BREUIL H.: *Les peintures... op. cit.*, nota 6. t. III. pl. LIX

(14) Acosta. Beltrén. Ripull. etc.

(15) BREUIL H.: *Les peintures... op. cit.*, nota 6. L IV. pl. X

En el panel central, séptimo de M. de Góngora (16). nos encontramos con otra pareja de cabras bien definidas asociadas a una figura humana con arco, lo que nos plantea una escena de caza. Otro cuadrúpedo definido y aislado del conjunto por el soporte rocoso, es un ciervo que aparece en la zona inferior del panel izquierdo. En este mismo panel y a media altura se sitúa una cabra asociada a figuras humanas que aunque más descuidada presenta sus atributos y es el único caso que no encontramos aislado. Finalmente a base de trazos podemos advertir algunos cuadrúpedos simplificados y asociados a figuras humanas, tanto en este panel como en el de los cercanos abrigos de Los Molinos I y 11(17).

Por otra parte, en Betin encontramos un elemento sintetizado igual que los cuadrúpedos, pero sus atributos de cornamenta lo identifican como un ciervo (18). No aparece ninguna figura humana en su entorno y los elementos compositivos son todos animales.

Llegados a este punto podemos observar:

1) Que cuando se representan a cuadrúpedos con el atributo/s definitorio más característico, espacialmente quedan aislados, directa o indirectamente en base al soporte. Y si aparecen asociados a figuras humanas lo hacen en escenas de caza. Se trataría, pues, de animales salvajes: son las representaciones menos esquemáticas, "seminaturalistas".

2) Que cuando se dibuja un cuadrúpedo con trazos mínimos (abstracción) y por tanto no es identificable. éste aparece junto a figuras humanas, salvo en contadas ocasiones o excepciones en las que se encuentran aislados. Se trataría en estos casos de animales domésticos.

Analicemos ahora algunas figuras de cuadrúpedos de la Cueva de la Graja (Jimena. Jaén) (19). Elegimos este ejemplo por considerarlo el más representativo de la evolución gestual que transforma a la cabra, definida y dibujada como tal. en los cinco trazos que venimos considerando como un cuadrúpedo simplificado, sintetizado a su expresión mínima. En una de sus paredes, encontramos tres figuras que reflejan el proceso, desde la cabra con cabeza y cuernos marcados hasta el trazo horizontal y los cuatro trazos verticales (síntesis estructural), pasando por una etapa intermedia en la que aún se apuntan los cuernos: en su entorno evolucionan figuras humanas (20) (fig. 21). Si a esto añadimos que cuando se pintan otros animales domésticos se hace dotándolos de una parte significativa que los identifica, como es el caso de los équidos: alargamiento y detalle de la cabeza —Abrigo del Gabar (21). Abrigo del Ratón (22) y escenas de los Canforos de Peñarrubia (23)—. o de los cánidos

(16) GONGORA MARTÍNEZ. M. DE: *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía*. Madrid. 1868. p. 75. fig. 87.

(17) BREUIL. H.: *Les peintures...* op. cit.. nota 6. t. IV. pis. XV y XVII.

(18) BREUIL. H. y BURKITT. M.: *Rock paintings...* op. cit.. nota 9. lám. XXI.

(19) BREUIL H.: *Les peintures...* op. cit.. nota 6. t. IV. pl. II.

(20) Se trataría, por tanto, de animales domésticos que aparecen representados en sus tres estadios de evolución lineal.

(21) BREUIL. H.. *Les peintures...* op. cit.. nota 6. t. IV. pl. XXIII.

(22) BREUIL. H.. *Les peintures...* op. cit.. nota 6. t. II. pl. XXIII.

(23) BREUIL. H.. *Les peintures...* op. cit.. nota 6. t. III. pl. XX.

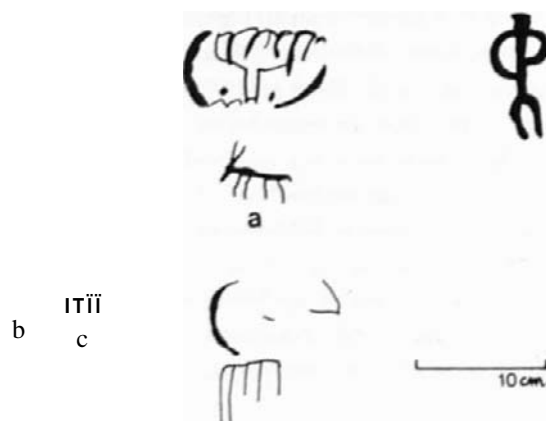


Fig. 21.—Evolución gestual de los cuadrúpedos domésticos —ovicápridos— hacia la síntesis estructural (a, b y c).

—Abrigo del Gabar—. podemos concluir que los cuadrúpedos sintetizados en un diseño simple responden a los oviscapridos.

Y por otra parte, si, como hemos visto, el mayor o menor "naturalismo" dentro de lo esquemático corresponde a un intento de fijar los caracteres distintivos de los animales salvajes, la dualidad representativa del arte esquemático, tanto compositiva —asociación o no a figuras humanas— como estilística —mayor o menor "esquematismo"—, afianza a este fenómeno rupestre en unas coordenadas muy distintas de las levantinas.

La presencia de elementos específicos esquemáticos en conjuntos levantinos —o viceversa— tiene otras alternativas explicativas, que podríamos resumir en fenómenos de difusión y distribución, expansión y contactos locacionales. de los que en otra ocasión habrá que ocuparse.

## ASOCIACIONES RECURRENTES Y SIMBOLISMO

El arte esquemático forma parte del subsistema artístico y es segregado por una sociedad concreta en un margen cronológico también concreto, a partir del cual puede devenir en variables continuas que recorrerán un ciclo completo.

Tradicionalmente se ha otorgado una cronología a los conjuntos pintados en base a los materiales muebles y al entorno arqueológico —nosotros también lo hemos hecho— considerando horizontes culturales denotados por la cultura material y planteando la sincronía con los conjuntos que evolucionan en su entorno. Sin embargo, todos sabemos las limitaciones y dificultades de una contrastación que ajuste con claridad ambas variables.

Otra direccionalidad metodológica ha intentado definir cronologías relativas en base a los datos aportados por las superposiciones cromáticas, pero de hecho este relativismo cronológico no podía superar sus propias barreras, su limitación física concreta. Y cuando lo

ha conseguido, los planteamientos han girado en torno a la definición de posterioridad o anterioridad de un arte levantino y otro esquemático, sin centrarse nunca en la búsqueda interna de superposiciones referentes a un mismo fenómeno, salvo alguna excepción para el Arte Levantino (24). De hecho, aunque se realizara los resultados serían siempre interdependientes.

Por ello, parece conveniente intentar definir momentos cronológicos relativos y absolutos dentro del arte esquemático con una óptica metodológica distinta que complemente los datos existentes. En otra ocasión señalábamos que a partir de los datos recurrentes podríamos configurar generalizaciones que fuesen válidas en función del espacio y, posiblemente, del tiempo. Y que con una metodología concreta era posible detectar fenómenos de difusión y aculturación (25). Pues bien, por una parte, a través de la recurrencia organizativa de ciertos datos, podemos plantear una evolución interna de los elementos específicos de los conjuntos, que nos definirán un estadio cronológico relativo. Y por otra, con el análisis detenido y detallado de los paneles pintados terminaremos viendo viva, interrelacionada en sus subsistemas, a la sociedad que produjo el fenómeno esquemático. Definiendo las características de esta sociedad —implícitas en su arte—, sus interrelaciones y sus implicaciones simbólicas, podremos obtener unas pautas sociales, económicas, religiosas y políticas que constituirán un modelo concreto.

Finalmente, la contrastación de este modelo con los segregados de la información arqueológica de determinados horizontes culturales, nos dará una tendencia de agrupación paralela con el modelo cultural correspondiente y una tendencia divergente con los modelos que presentan otras pautas o normas. Obteniéndose así una relación más objetiva del arte esquemático y su horizonte cultural, que irá sentando las bases de una cronología absoluta.

#### Estructura en el arte esquemático y evolución de elementos específicos

Antes de proceder a dirimir las posibles implicaciones simbólicas de algunos de los elementos pintados, tenemos que asegurarnos de que la interpretación individual de cada uno de ellos es correcta. En torno a tres elementos van a girar nuestros análisis: figuras humanas, cuadrúpedos e ídolos. Si bien, para los dos casos primeros no parece existir ningún problema, nos hemos planteado la siguiente pregunta sobre los halteriformes pluricirculares: ¿Pueden ser interpretados como representaciones de ídolos? Varios factores apuntan su naturaleza: 1) número escaso de representaciones frente a las figuras humanas: tienen carácter singular; 2) situación relevante en el contexto de los paneles; 3) aunque las diferencias morfológicas sean en algunos casos considerables (desde los de Gilma al de Mas del Cingle), al igual que ocurre si los comparamos con los ídolos muebles de triángulos entrela-

(24) PIÑÓN VÁRELA, F.: "Elementos para el establecimiento de una cronología relativa en las pinturas rupestres de la Serranía de Albarracín: Superposiciones y repintados". *Simp. Comm. Descubrimiento de la Cueva de Altamira*, Madrid. 1980. pp. 411-425.

(25) MARTINEZ GARCIA J.: "El conjunto rupestre...", *op. cit.*, nota 2. p. 60.

zados de Los Blanquizaes de Lébor(26). el estímulo conceptual parte de una perspectiva común, cuya respuesta presenta pequeñas variaciones formales. Nos encontramos ante representaciones de transfondo unitario.

Volvamos al caso concreto del Peñón de la Virgen. Los halteriformes pluricirculares (ídolos) se sitúan dentro del área más resguardada del conjunto, en el centro de un soporte plano de buenas dimensiones y sin más representaciones en su entorno, salvo los cuadrúpedos asociados. La posición central en el panel, su ubicación con respecto al conjunto (fig. 4. n.º 12) y la repetitividad exclusiva del tema, le confieren a este grupo (fig. 11. grupo 12) un carácter temático y posicional "dominante", en torno al cual se organiza gran parte del conjunto del Peñón de la Virgen I. Aparecen dos temas y un principio de posición que rige la asociación —el cuadrúpedo se sitúa en la zona superior del ídolo—. Asociación que se repite en cinco casos más a lo largo de los grupos, pero con una variable: ahora el cuadrúpedo se sitúa sobre figuras humanas. Se mantiene, pues, el principio de posición y aparece una simultaneidad de categorías (tanto al ídolo como a la figura humana se le superpone un cuadrúpedo), que confirman el ordenamiento recurrente.

En numerosas ocasiones asistimos a planteamientos hipotéticos que en base a unos datos concretos y cerrados, supuestamente autónomos, sugieren generalizaciones proyectables a otros ámbitos más amplios: la bibliografía sobre el arte prehistórico está llena de ellos. Veamos, con un ejemplo, lo que ocurriría al tratar el conjunto de Gilma como autónomo o cerrado.

Todos los cuadrúpedos documentados aparecen asociados a otros motivos: en dos casos a ídolos, en otros dos a figuras humanas individuales y, por último, a tres parejas de figuras humanas (fig. 22.15-18). En el caso de las parejas nos encontramos con dos componentes: binomio hombre-mujer y binomio hombre-hombre: mientras que en el caso de las individuales se trata en ambos casos de figuras masculinas. No encontramos a ninguna figura femenina aislada asociada a un cuadrúpedo. Si consideramos al cuadrúpedo como "atributo" o "status" A nos encontramos frente a tres preposiciones: 1) los ídolos tienen un "status" X: 2) los hombres tienen un "status" A: 3) las mujeres para alcanzar el "status" A se asocian a hombres.

Esta última proposición, aparentemente válida para el conjunto que nos ocupa, nos llevaría a conclusiones erróneas si la generalizásemos e incluso resulta inmantenible en el abanico esquemático al comprobar la existencia de algunas figuras femeninas con idéntica asociación —Abrigo de Betin(27). Virgen del Castillo (28)—.

Luego las asociaciones recurrentes del Peñón de la Virgen I no pueden ser interpretadas como una diferenciación social, económica o religiosa en base al sexo.

La asociación recurrente del cuadrúpedo (C) con las figuras humanas (FH) y los ídolos (I) nos plantea una serie de supuestos simbólicos. ¿Por qué simbólicos? Porque un elemento C adquiere su valor simbólico en la medida que se aparta de la norma. ¿Y cuál era la

(26) ARRIBAS PALAU. A.: "El ajuar de las cuevas sepulcrales de los Blanquizaes de Lébor (Murcia)". *Mem Mus. Ara. Prov.* 1953. p. 53.

(27) BREUIL. H. y BURKJTT. M.: *Rock paintings... op. cit.*, nota 9.

(28) BREUIL. H.: *Les peintures.... op. cit.* nota 6. t. II.



norma? Si repasamos los conjuntos esquemáticos podremos observar la proliferación de cuadrúpedos asociados a figuras humanas, sin denotar una recurrencia organizativa. Los cuadrúpedos domésticos —en un porcentaje elevado— evolucionan en torno a figuras humanas sin respetar ningún tipo de principio posicional (los ejemplos son numerosos, basta ojear el repertorio esquemático). Frente a esta acusada desorganización espacial nos encontramos con casos en los que la norma general (asociaciones sin principio organizativo) queda desplazada y se opta por una asociación recurrente organizada. Este desajuste normativo tiene una serie de desvíos que se desarrollan en la misma dirección, dándonos otras asociaciones que repiten el modelo (fig. 22). Luego existe una lógica de ciertas relaciones asociativas, y, en principio, si el término marcado por una oposición simbólica se desarrolla en una dirección pertinente (C sobre FH: ¿H), entonces la dirección inversa debería de determinar un elemento simbólico opuesto al primero (FH sobre C: FH), dándose por tanto una inversión simétrica.

Sinteticemos el proceso:

- c
- Norma general °FH° e£"c
- Dicotomía normativa FH FH
- Inversión simétrica FH FH

Esta asociación recurrente tiene elementos del desarrollo direccional en Betin (29). Peña Escrita (30). Virgen del Castillo (31). Abrigo de los Gitanos (32), Zarzalón (33). Puerto de Vista Alegre (34). Cueva de la Graja (35) y Peñón de la Virgen (fig. 22,1.3,4,5.7.8.9.10.11.12.13.14.15.16.17). Por otra parte, la inversión simétrica queda definida con claridad en un sólo caso, en la parte derecha del panel principal de Peña Escrita (Fuencaliente) (36) (fig. 22.2), y aparece otra inversión, complicada con un tercer elemento, en La Atalaya de Alange —Abrigo 1—(37) (fig. 22.6). Existen otras inversiones difíciles de definir, puesto que su documentación adolece de datos referentes al soporte y carecemos de límites compositivos.

La contrastación de esta puesta en inversión nos asegura que es algo que no hacemos nosotros, sino un fenómeno que procede del propio simbolismo esquemático. El hecho de que la dirección pertinente inversa FH sobre C se dé en contados casos, no quiere decir que sea una casualidad o una consideración subjetiva. Numerosos antropólogos, al observar un fenómeno simbólico repetidas veces, se plantean la dualidad inversa del mismo y a veces no hallan su opuesto. Sólo consiguen documentar el término inverso en una observación continuada durante largos periodos de tiempo e incluso, a veces, sólo en la tradición oral. Por

- (2V) BREUIL H. y BURKITT. ! I: *Rock paintings.... op. cit.. nota 9.*
- (30) BREUIL. H.: *Les peintures... op. cit.. nota 6. t. III. pl. XLV.*
- (31) BREUIL. H.: *Les peintures op. cit.. nota 6. t. II. pl. VIII.*
- (32) BREUIL H.: *Les peintures... op. cit.. nota 6. t. II. pl. XXIV (III).*
- (33) BREUIL. H.: *Les peintures op. cit.. nota 6. t. I. pl. XIX*
- (34) BREUIL H.: *Les peintures op. cit.. nota 6. t. II. pl. VII.*
- (35) BREUIL. H.: *Les peintures op. cit.. nota 6. t. IV. pl. II.*
- (36) BREUIL H.: *Les peintures op. cit.. nota 6. t. III. pl. XLVI.*
- (37) BREUIL. H.: *Us peintures . op. cit.. nota 6. t. II. pl. XX*

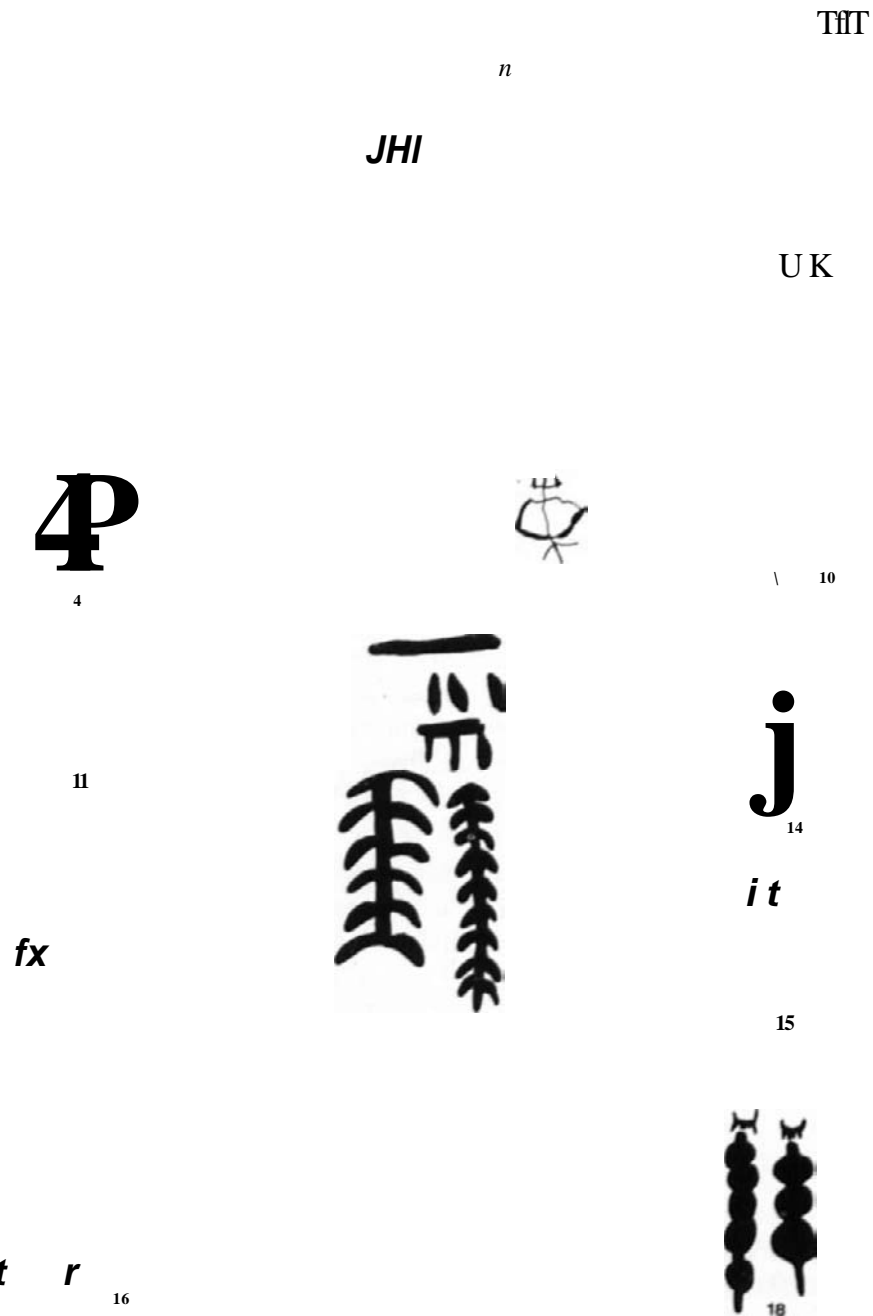


Fig. 22.—Asociaciones recurrentes de los elementos *FH* y *C*: 1. Peña Escrita: 2. Peña Escrita (inversión): 3. Peña Escrita: 4. C. Gitanos (Sierra de los Hornachos): 5. Virgen del Castillo: 6. Atalaya de Alange (inversión); 7. Puerto de Vista Alegre: 8. Puerto de Malas Cabras: 9. Cueva de las Grajas: 10. Puerto de Vista Alegre; 11. Betin; 12. Roca del Zarzalón: 13-17. Peñón de la Virgen: 18. Peñón de la Virgen (asociación de los elementos *I* y *Q*).

tanto, mientras que el fenómeno simbólico ( $X^c$ ) se registra numerosas veces durante el periodo de observación, la inversión simétrica ( $XJ$ ) se documenta excepcionalmente. Por consiguiente, aparece una representación gráfica desequilibrada de la polaridad:

Asociación simbólica	$X^c$ $X^c$ $X^c$ $X^c$ $X^c$ $X^c$ $X^c$
Inversión simétrica	$X_c$

Y esto es precisamente lo que ocurre con el fenómeno simbólico  $FH-C$ . Observamos numerosas asociaciones y excepcionalmente alguna de  $FH$ . Tendríamos por tanto:

Asociación simbólica ( $FH$ )	Betín-Peña Escrita-V. Castillo-Vista Alegre-Gitanos-Zarzalón-Graja-P. Virgen I
.....	
Inversión simétrica ( $FH$ ) $c$	Peña Escrita

El hecho de que aparezcan oposiciones de elementos con inversiones simétricas plantea la existencia de unos contenidos simbólicos también inversos, que no por ausentes quedan relegados. Simplemente permanecen invisibles como aspecto del modelo; están implícitos. De ahí que cuando se observe  $FH$  se dé por supuesto  $FH$ .

El elemento así constituido ( $rH$ ), se desarrolla en una dirección pertinente, que dará lugar a otro proceso evolutivo. Si en principio surge como una dicotomía normativa que es aceptada y reproducida por el sistema, ésta poco a poco se va consolidando y posteriormente pasará a constituirse en la norma. El elemento  $FH$  se erige así en lo normativo. En el Peñón de la Virgen I (Gilma) nos encontramos con la representación de siete cuadrúpedos y en todos los casos mantienen un principio de posición que en otros contextos esquemáticos hemos considerado como dicotómico y que, sin embargo, aquí se convierte en normativo.

Luego tendríamos:

$c$	
Dicotomía normativa ( $FH$ ) e	Peña Escrita-V. Castillo-Vista Alegre-Gitanos-
Inversión simétrica ( $FH$ )	Graja-Zarzalón-Betín
Elemento dicotómico pasa a ser	Peñón de la Virgen I
normativo ( $FH$ $FH$ $F^ty$ )	

Resumiendo, podemos concluir que el elemento específico  $\zeta H$  recorre vanos pasos evolutivos:

- 1) Surge como una asociación entre dos elementos ( $FH$  y  $C$ ) que se oponen y se apartan de lo normativo. Se convierte en una asociación simbólica (origen).
- 2) La dicotomía normativa  $FH$  entra en el circuito del sistema y se difunde y articula de acuerdo a unas pautas concretas (expansión).
- 3) Llegado un momento cronológico concreto, y debido al recorrido intrínseco, se constituye en normativa en un espacio físico determinado (transformación).



meramente descriptivas. En ellas se daría el proceso sintetizador hacia rasgos estructurales del elemento cuadrúpedo.

2) Aparición de la dicotomía normativa el seguimiento de su distribución nos aportará elementos constitutivos de este momento —la aparición del elemento (*FH*) en un conjunto pintado no supondrá, a priori, la pertenencia a este momento: se pudo plasmar sobre un conjunto anterior—.

3) Normativización de la dicotomía *FH* y aparición de nuevos modelos asociativos /.

En estos tres casos se trata solamente de momentos flexibles con connotaciones puntuales concretas que denotan un proceso evolutivo, pero un proceso que siempre fue continuo y, por tanto, meramente indicativos, aunque de indudable ayuda a la hora de establecer una evolución interna del arte esquemático (39).

Otra oposición simbólica, esta vez genérica dentro del fenómeno esquemático, es la sustentada por el elemento color, en torno a sus variables rojo-negro. Ambos colores reciben un tratamiento simbólico en tanto que se oponen y, al igual que en el caso anterior, aunque un término no quede explícito, éste se da por supuesto. Un ejemplo en el que ambas variables están presentes, sustentando una inversión simétrica de los elementos temáticos constitutivos del conjunto, lo encontramos en el panel exterior de la Cueva del Plato (40) (fig. 23). Aparecen tres elementos temáticos: figuras humanas (*FH*), cuadrúpedos (*C*) y estiliformes (*E*). Las representaciones, aunque numéricamente desequilibradas, presentan elementos tanto en rojo como en negro, en una asociación espacial que determina un fenómeno de co-presencia, apareciendo relacionadas del modo en que lo están dos partes simultáneas de una experiencia:

Rojo	<i>FH-C-E</i>
Negro	<i>FH — C — E</i>

Refuerzan, subrayándola, la dualidad simbólica del color. La dirección pertinente del color rojo determinará una dirección inversa (negro) que informa sobre una inversión simbólica. Y es precisamente "el conjunto de oposiciones lo que requiere interpretación, no el uso particular del color" (41). Esta inversión se mantendrá en el desarrollo del arte esquemático como implícita, como aspecto invisible del modelo.

(39) Evidentemente esta periodización no abarca todo el desarrollo del fenómeno esquemático. Se centra en una etapa rastreada a través de elementos concretos. El análisis estructural de otras series irá completando el cuadro y definiendo las asociaciones de origen y decadencia.

(40) CARRASCO RUS. J., MEDINA CASADO, J., LÓPEZ MURILLO, J., CASTAÑEDA NAVARRO, P., CARRASCO RUS. E., MORALES GAMEZ, R y MALPESA AREVALO, M.: *Las pinturas rupestres del 'Cerro de la Pandera'* (Jaén). *Aproximación al fenómeno esquemático en el Subbético Jiennense*. Publ. Museo Jaén 5. 1980. fig. 9.

(41) LEACH, E.: *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI. Madrid. 1978. p. 80.

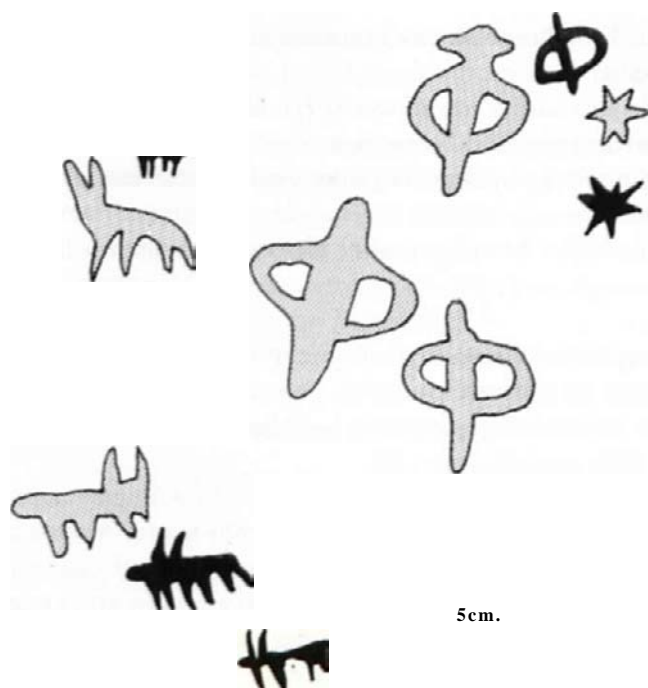


Fig. 23.—Oposición simbólica sustentada por el elemento color (Cueva del Plato, panel exterior).

### Organización y jerarquización

El fenómeno esquemático, generado por colectivos humanos, fue ocupando áreas territoriales a lo largo del tiempo. Es, por tanto, un producto del comportamiento social. Nos informa sobre subsistemas económicos, religiosos, sociales y políticos concretos. En los elementos específicos analizados podemos ver como estos subsistemas se interrelacionan, creando una dinámica socio-económica y religiosa particular que implica a su vez estructuras de poder. Es posible, pues, obtener algunos datos relativos al modelo de sociedad que segregó el arte esquemático (42).

Vamos a optar, en la interpretación del fenómeno recurrente *FH-I*, por una alternativa explicativa generada en la co-presencia del elemento cuadrúpedo, considerando a éste como "índice económico" dentro del sistema socio-cultural que nos revelan los paneles (43).

(42) Dado que el arte esquemático queda dentro de las coordenadas de un simbolismo cultural, donde la diversidad de creencias y su repetición aparecen como necesarias, y presenta, al menos en parte, una orientación común para los miembros de una misma sociedad, debemos tener en cuenta una de las características compartidas por todos los fenómenos de este tipo: la ausencia de una interpretación estable, ya que el campo de evocación no queda determinado.

(43) Esta alternativa explicativa puede considerarse como adecuada, parcialmente adecuada o inadecuada, pero no como verdadera o falsa. Nosotros la consideramos como adecuada dadas las interrelaciones puestas de manifiesto entre los subsistemas.

Anteriormente apuntábamos la implicación económica que suponía la aparición de cuadrúpedos domésticos —ovicápridos— como componentes fundamentales de los rebaños. El aumento y progresivo desarrollo de la ganadería debió de llevar al elemento C a una institucionalización; sus connotaciones económicas crecientes lo harían posible. Pasó de ser un elemento económico complementario a constituirse en fundamental, alcanzando una connotación de "riqueza" que parece hacerse patente en la asociación **FH**. La interpretación podría, por tanto, apuntar una nueva forma de acumulación de bienes que produciría una jerarquización social. Ciertos individuos sociales (**FH**) alcanzarían un "status" provocado por la riqueza ganadera (**C**). El subsistema social y el económico se interrelacionan y establecen una retroalimentación. Inversamente la asociación **FH** denotaría un "status" opuesto. En el caso de Gilma el dominio de las asociaciones **FH** apuntan hacia una actividad económica fuertemente basada en la ganadería y cuya "riqueza" se distribuye en un número mayor de individuos (44). La nueva asociación **í** nos informa, posiblemente, de que la organización religiosa trata de atraer hacia sí parte de la riqueza generada en otros sectores sociales.

Esta interconexión del subsistema religioso y económico amplía la red de información que, junto al rastreo de los paneles, apunta para el conjunto del Peñón de la Virgen a una sociedad organizada y jerarquizada social y religiosamente con unas estructuras de poder incipientes, pero no por ello desdeñables.

Si la asociación simbólica **í** hubiese surgido en un momento de euforia económica, sería lógico esperar una mayor representatividad de la misma, puesto que una sociedad organizada controla un sistema de reproducción y mantenimiento de las normas en áreas periféricas, permitiendo el desarrollo espacial de un cuerpo de doctrina básico. Pero si la aparición de este elemento específico / se debió a una disfunción económica-religiosa y supuso un intento de reajustar la dislocación del sistema, su escasa incidencia y reproducción nos plantearía el resquebrajamiento del sistema y, posiblemente, una de las múltiples causas de la desaparición paulatina del fenómeno esquemático.

## MODELO DE DISTRIBUCIÓN

Para establecer un modelo de distribución nos vamos a centrar en la serie de datos que hemos analizado, concretamente en la selección sistemáticamente recurrente y ordenada de **FH-CI-C**, en base al marco conceptual definido por Clarke (45). La información generada y plasmada en la asociación **í** no entra en conflicto con el sistema y se desenvuelve dentro de él, apuntando una coherencia cultural para el fenómeno esquemático. Partimos hacia el establecimiento de una hipótesis, o un modelo hipotético, cuyas limitaciones son propias del conjunto parcial estudiado. Aún quedan muchísimos conjuntos esquemáticos que, en la

(44) Estas implicaciones denotan la existencia de una organización ganadera desarrollada. Al respecto, habría que señalar que la Rambla de Gilma ha constituido una importante vía ganadera que conectaba la Hoya de Baza con la Sierra de los Filabres; su abandono es relativamente reciente (12-15 años).

(45) CLARKE. D. L.: *Analytical Archaeology*, Methuen and Co.. London. 1968.

medida de su contenido, harán variar o contrastar la distribución que proponemos. Las lagunas observadas en el mapa pueden corresponder a vacíos de investigación: y, a su vez, algunos de los elementos manejados presentan deficiencias documentales que nos hacen ponerlos entre comillas ("un caso en Vista Alegre y otro en Malas Cabras"), pero cuya exclusión no modificaría el mapa de dispersión (46).

Antes de analizar la distribución de las asociaciones documentadas conviene que puntalicemos algunos aspectos:

1) Que el elemento que vamos a considerar seguidamente queda definido por la asociación **FH**, constituyéndose en un individuo dentro de un complejo o conjunto de elementos. No se trataría de dos elementos —figura humana y cuadrúpedo— como ocurre en otros casos, sino de una asociación integradora.

2) Que este elemento así constituido aparece distribuido en un conjunto de elementos pertenecientes al fenómeno esquemático: comparamos, pues, complejos transformes estrechamente relacionados.

3) Al tratar solamente la estructuración de los elementos en términos de correlación o frecuencia de presencia mutua conjunta y no su frecuencia individual, nos encontramos con otra dificultad: el número relativamente escaso de asociaciones. Esta escasez nos plantea la posibilidad de encontrarnos ante un proceso aleatorio. Sin embargo, como hemos señalado anteriormente, existe una implicación simbólica que subyace en la recurrencia y en la inversión, y nos confirma un agregado no aleatorio, sino direccional.

4) Que los elementos del arte esquemático aparecen en asociaciones físicas concretas en las que se articula el elemento y cuya presencia puede marcar momentos cronológicos.

5) Que el elemento **¿H** puede así obtener un marco explicativo dentro del desarrollo esquemático, dependiendo su asociación de un desarrollo paralelo desde una base común.

Si analizamos el mapa de distribución (fig. 24) podremos observar un área que se desarrolla por Sierra Morena y parte del Subbético Jiennense en la que el elemento **FH** adquiere una difusión mayoritaria y a la vez más concentrada. Así mismo, es dentro de sus dominios donde nos encontramos con la inversión simétrica del elemento **F<sup>^</sup>H** (fig. 22.2). Por tanto varios factores sustentan como núcleo generador del elemento **¿H** a esta área: 1) en ella se da la mayor distribución del elemento específico y por tanto pudo formar parte del conjunto expansivo primitivo: 2) precisamente en esta área aparece el conjunto con el mayor número de elementos específicos, registrándose la asociación recurrente y la inversión simétrica (Peña Escrita): 3) también proporciona a lo largo de su trayectoria los elementos individuales a partir de los cuales pudo desarrollarse o integrarse el elemento

Proponemos un modelo hipotético de distribución del elemento difusor **¿H** que gene-

(46) En este sentido, tenemos que señalar que probablemente sea posible definir otras asociaciones que en todo caso aumentarían la información espacial, como puede ocurrir en el Covacho de Pailón (Batuecas) (BECA-RES, i. "Nuevas pinturas en las Batuecas: El Covacho del Pailón". *Zephyrus* XXV. Salamanca. 1974, pp. 280-294, fig. Z núms. 15, 16 y 17).



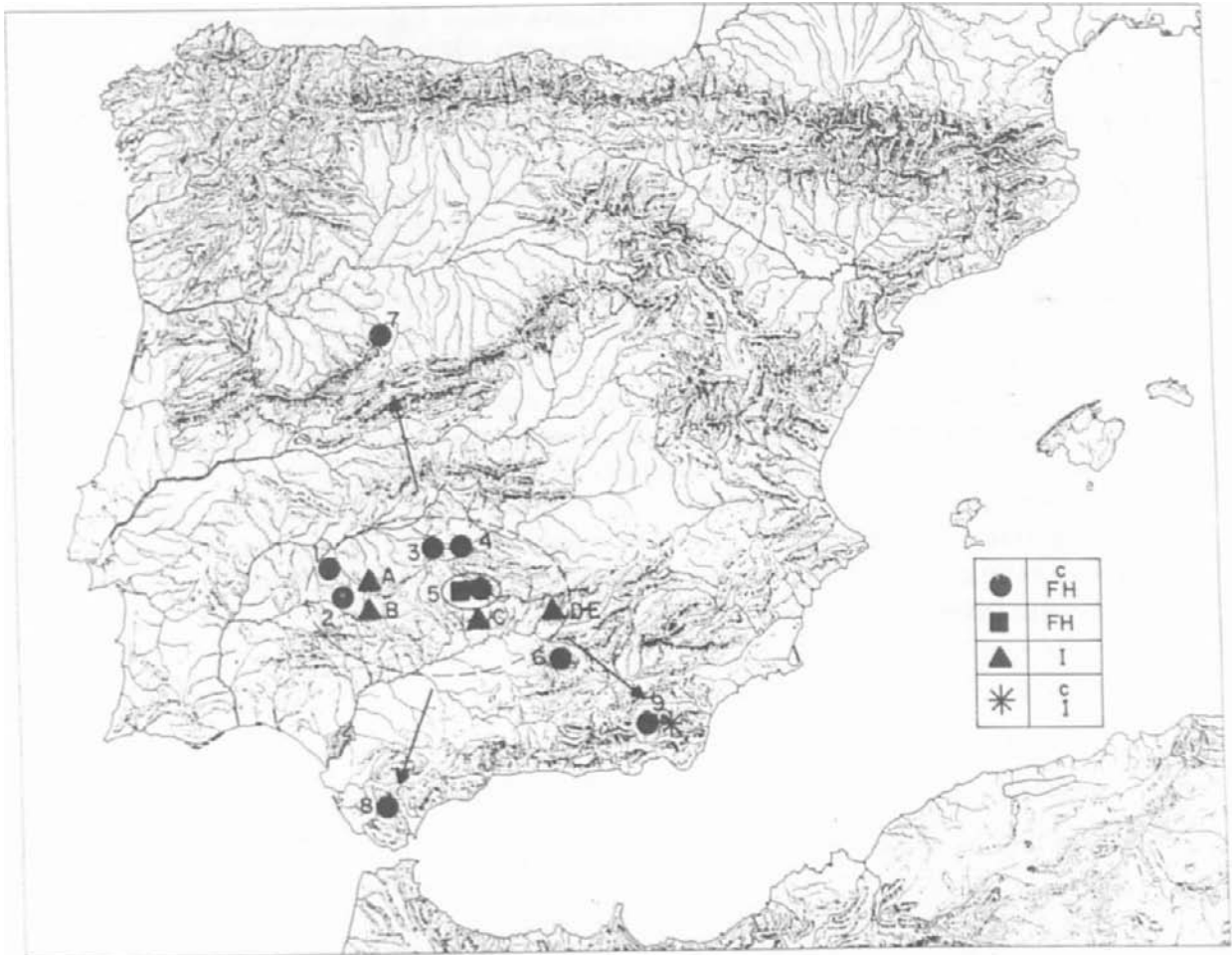


Fig. 24.—Distribución de las asociaciones recurrentes: 1. Atalaya de Alange (Abrigo 1); 2. C. Gitanos (Sierra Hornachos); 3. Señora del Castillo; 4. Puerto de Vista Alegre; 5. Peña Escrita; 6. Cueva de la Graja; 7. Roca del Zarzalón (Las Batuecas); 8. Betin; 9. Peñón de la Virgen (Gilma). ídolos Pluricirculares: A La Batanera; B. La Silla; C. Vacas de Retamoso; D. Los Arcos; E. Cimbarillo del Prado Rechés.

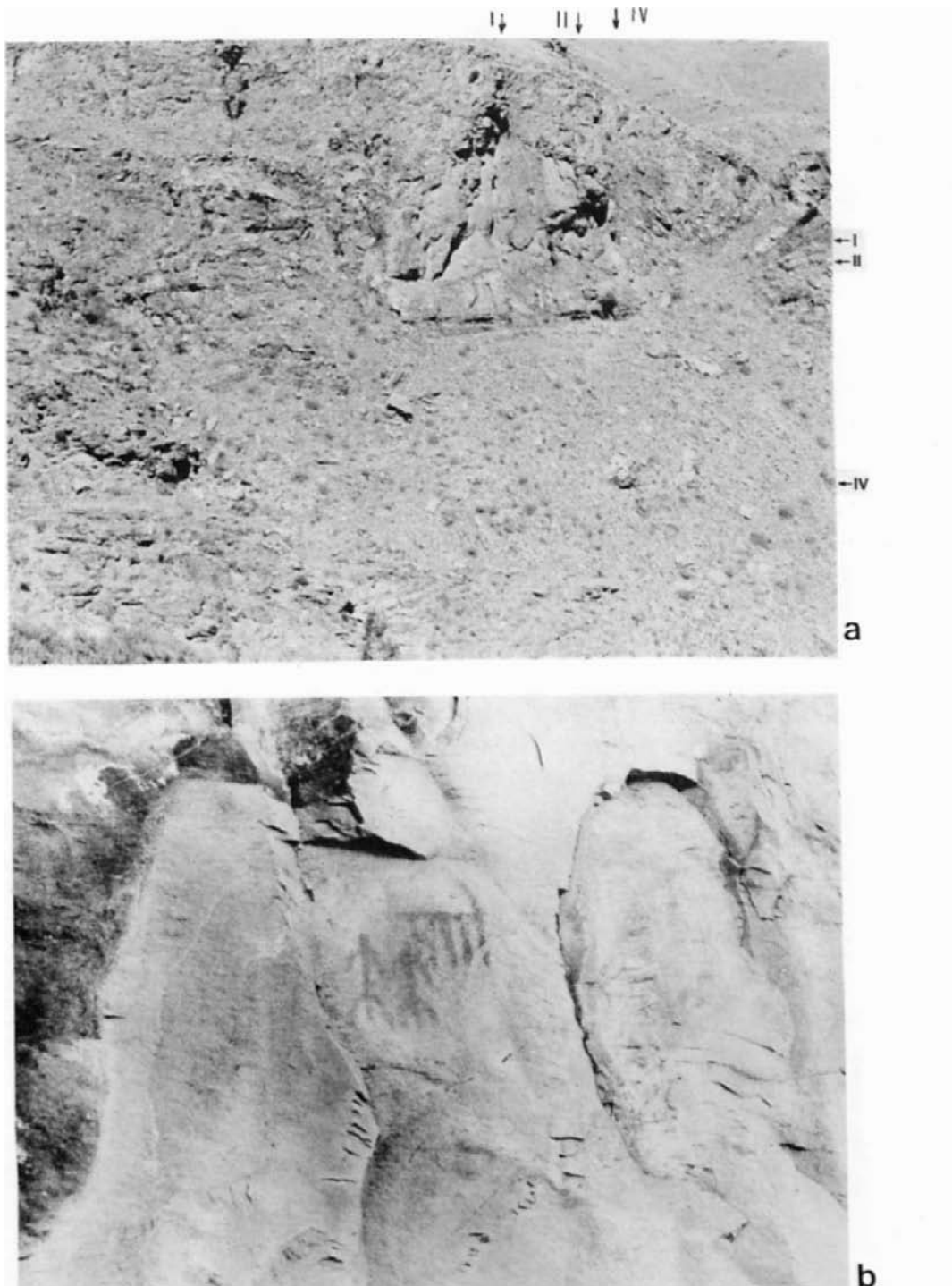
rado en Sierra Morena se proyecta a otras áreas geográficas periféricas —Valle de las Batuecas (Salamanca). Barranco del Arca (Cádiz) y Sierra de los Filabres (Almería)—.

Una difusión primaria, cuyo principal mecanismo de difusión sería el contacto interpersonal, contribuiría a distribuir por el área de origen al elemento difusor **FH**.

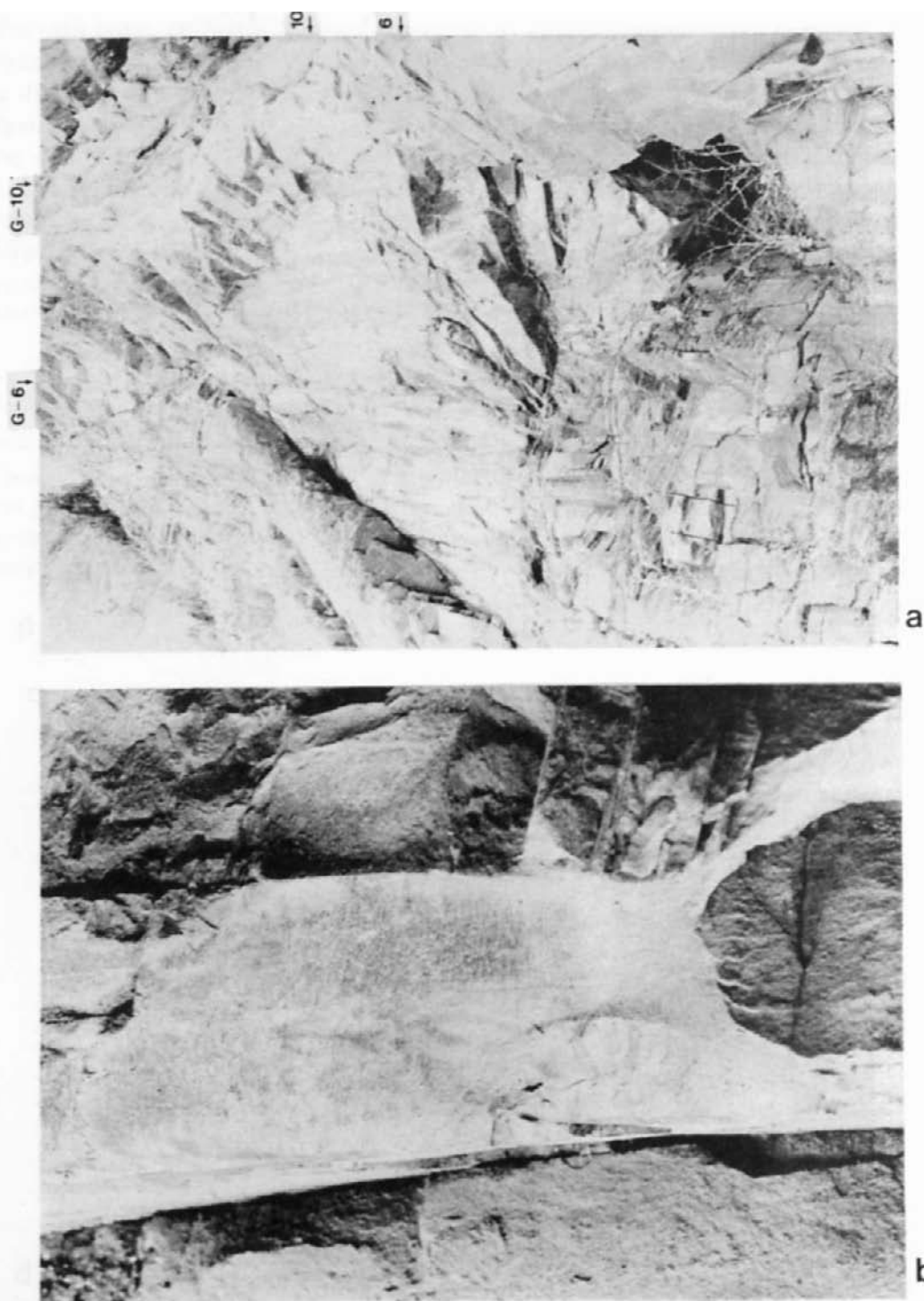
Posteriormente y dada la recepción e integración del elemento con el sistema sociocultural, así como su posición de consolidación, se establecería una difusión secundaria y el elemento se extendería más allá del área de origen, con una diferencia de grado y capacidad con respecto a la primaria (discordancia numérica), así como unos mecanismos semejantes. Esta difusión secundaria alcanzaría en momentos sucesivos áreas externas, progresando en ondas irregulares pero radiales (fig. 24.7-Las Batuecas-8-Betin-9-Peñón de la Virgen-).

Por otra parte, en Sierra Morena encontramos ídolos halteriformes pluricirculares en contextos próximos a los que presenta ya la dicotomía *FH*, y en Gilma documentamos una nueva dicotomía (**i**), pero en un contexto en el que  $\wedge H$  se ha convertido en normativo. Por consiguiente, las asociaciones *FH* de Gilma, en tanto que ya normativas, serían más tardías que las de Sierra Morena. Lo cual confirma una dirección difusora desde Sierra Morena hacia el Sudeste. Por otra parte la dicotomía *í.* más tardía que *Fh Ic*, nos revela un proceso evolutivo anteriormente recorrido por *FH* pero cuyo lugar de origen se ha producido en un núcleo exterior al anterior, es decir, en un área periférica. Esto nos confirma al conjunto de Gilma como un núcleo rupestre perteneciente cronológicamente a un momento avanzado del arte esquemático, por varios factores:

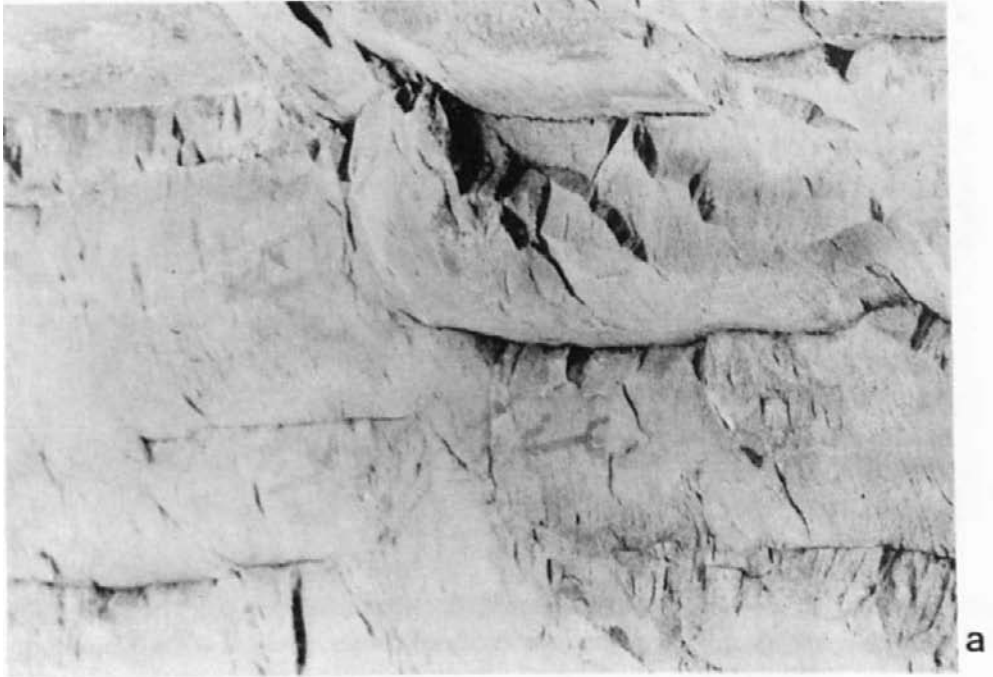
- 1) Porque una dicotomía normativa se ha convertido en tópica ( $\wedge H$ ).
- 2) Porque, a su vez, se ha generado una transformación ulterior del elemento C (cuadrúpedo), estableciendo ahora otra dicotomía
- 3) Porque con los dos factores anteriores podemos confirmar que nos encontramos en un área periférica. Ya que es precisamente en ellas donde surgen las modificaciones y transformaciones ulteriores de los elementos específicos, en un recorrido de difusión proveniente de áreas cronológicamente más antiguas.



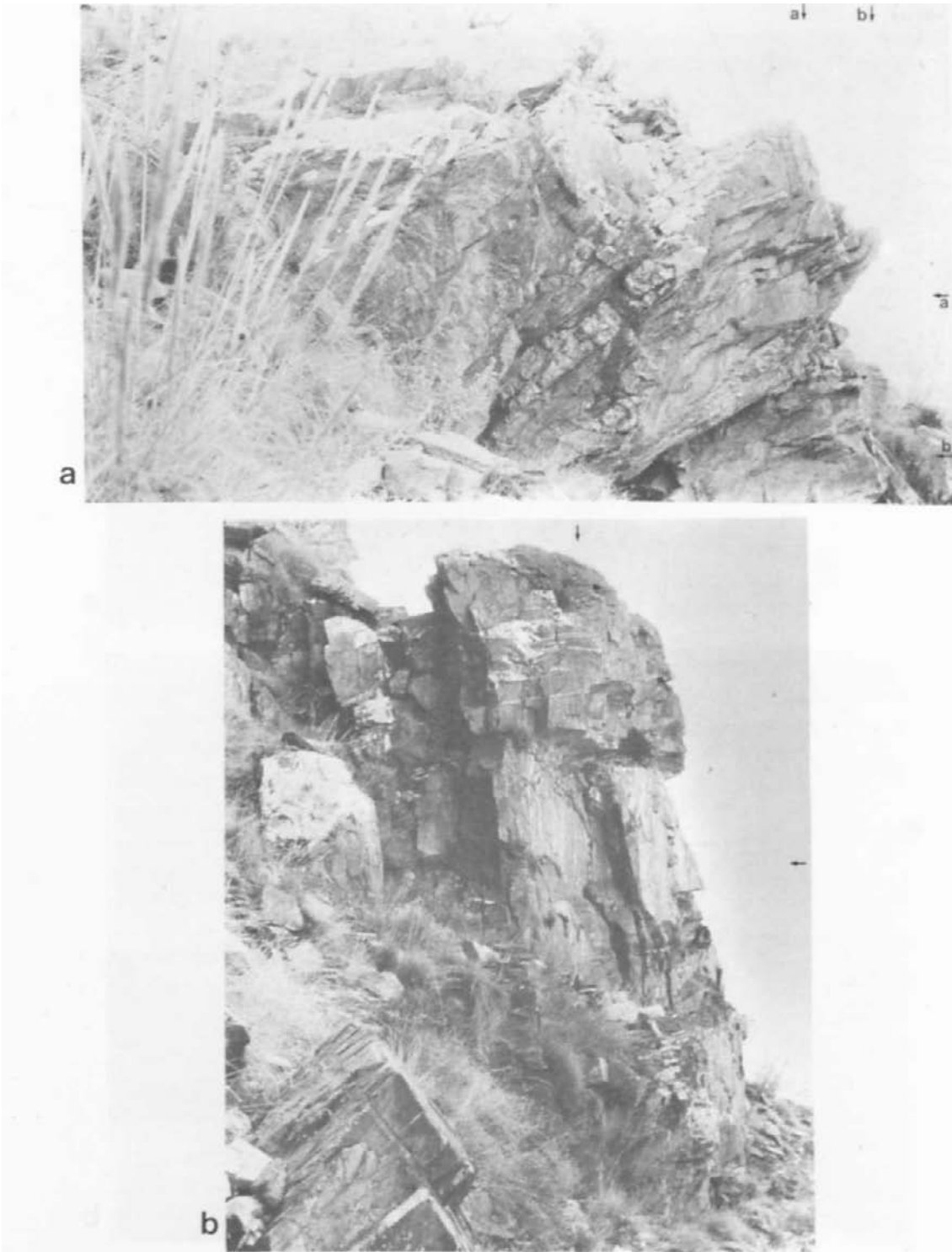
Lám. I.-a) Vista general del Peñón de la Virgen: PV-I (1). PV-II (2). PV-III (3). PV-IV (4). b) Figuras del Grupo 6 (PV-I).



Lám. II.—a) Superficie de tendencia triangular sobre la que se desarrolla gran parte del conjunto del Peñón de la Virgen I. b) Figuras del Grupo 11 (PV-I).



Lám. III.—Peñón de la Virgen I. Grupos 2(a) y 10(b).



Lám. IV.—a) Vista general del abrigo Peñón de la Virgen IV. b) Vista general del Peñón de la Virgen III; las pinturas aparecen en la superficie contigua al jalón.