

## **Centro de Interpretación de la Pintura Rupestre de Extremadura**

### **Cabeza del Buey (Badajoz)**

Este Centro de Interpretación de la Pintura Rupestre de Extremadura de Cabeza del Buey, (de acuerdo con la información procedente de la página: <http://www.arqueotur.org/yacimientos/centro-de-interpretacion-de-la-pintura-rupestre-de-extremadura.html>), consta cinco espacios expositivos y una sala polivalente, que se organizan del siguiente modo:

#### **Sala - Arte Rupestre**

A través de tres grandes paneles se muestra la diversidad del arte rupestre que se encuentra disperso por todos los continentes y sus principales características. Se trata de un conjunto de manifestaciones de las sociedades que lo generaron y que tienen un contenido figurativo y una carga simbólica.

#### **Sala - Arte Rupestre en la Prehistoria**

Se muestra una panorámica del Arte Rupestre Universal y sus peculiaridades en Extremadura. Se estructura por orden cronológico con textos e imágenes que permiten tomar una idea de la evolución histórica de los modos de vida de las sociedades que lo realizaron. Se trata de cuatro paneles acompañados de vitrinas con reproducciones de arte y de piezas arqueológicas relacionadas con cada etapa prehistórica.

En otro ámbito, se reproduce un típico abrigo cuarcítico con pinturas que recoge una muestra de las principales localizaciones de la región extremeña. El visitante puede acceder al abrigo y descubrir por sí mismo los paneles pintados.

#### **Sala - El Arte Rupestre Esquemático**

Seis paneles muestran las características principales del conjunto extremeño de arte rupestre, centrándose fundamentalmente en la pintura esquemática. En el primer conjunto se expone la dispersión geográfica en Extremadura en relación con el total conocido en la península ibérica. Dos paneles ofrecen los elementos arqueológicos que permiten relacionar el arte con las sociedades neolíticas-calcolíticas que lo generaron, a través de paralelos con objetos hallados en yacimientos arqueológicos y con representaciones de los conjuntos megalíticos.

#### **Sala – Técnicas**

Se establece una comparación con las técnicas actuales de pintura. Se muestran técnicas de la pintura rupestre esquemática. La forma de pintar con pinceles naturales o con los dedos, los tipos de trazos en relación con la herramienta utilizada, la naturaleza de los pigmentos y el tipo de roca que sirve de soporte a las pinturas rupestres esquemáticas en Extremadura.

El carácter simbólico del Arte Rupestre toma especial relevancia a la hora de establecer interpretaciones. Un gran panel con símbolos y signos actuales introduce al visitante en la

idea del signo o el esquema que condensa un significado de manera gráfica sencilla o que es relativo a ideas o conceptos más amplios.

### **Sala - La Conservación del Arte**

Panel que expone la fragilidad del arte, los principales agentes que le causan daños y la necesidad de protegerlo y tratarlo con respeto ya que es un elemento patrimonial de gran valor. Ésta sala cobra importancia ya que incide en la necesidad fundamental del respeto para mantener vivo el arte rupestre.

La **Sala Polivalente** es un amplio espacio donde se realizan proyecciones, conferencias, exposiciones, talleres didácticos, entre otras actividades.

Todo ello se completa con material expositivo (instrumentos para pintar o grabar, pigmentos, reproducciones a escala real de enclaves con arte rupestre, etc.)

## **EL ARTE RUPESTRE EN EXTREMADURA**

**(Borrador de contenidos para una posible guía general sobre el arte rupestre extremeño)**

**José Julio García Arranz  
Hipólito Collado Giraldo**

### **Definición.**

Con el término **arte rupestre** –del latín *rupes*, “peñasco”, “pared o muro de roca”, o *rupeus*, “de roca”, “de piedra”- se alude a los diversos tipos de manifestaciones gráficas –signos, figuras, composiciones o escenas- que, realizados con distintas técnicas y con unos criterios representativos que pueden oscilar entre el naturalismo más fiel a la realidad y el total esquematismo –o incluso la pura abstracción geométrica-, por lo general con una intención de perdurabilidad, han sido plasmados por el hombre en las superficies pétreas no movibles del interior de grutas, abrigos y oquedades naturales, o en rocas totalmente expuestas al aire libre.

**Posible reflexión inicial:** ¿Por qué se denomina “arte” rupestre a estas manifestaciones? El problemático origen de lo “artístico”.

Resulta ya largo el debate sobre cuáles son los rasgos que permiten definir a ciertos productos de las comunidades humanas como "artísticos", en especial si nos remontamos a los tiempos de la Prehistoria, y, por tanto, discernir qué objetos o grafías procedentes de las sociedades primitivas merecen el calificativo de "arte" -o el más específico de "protoarte", o "prearte", tal y como han propuesto algunos investigadores-. De forma genérica, para que algo procedente de nuestro pasado remoto sea considerado "artístico", suele exigirse de forma simultánea un valor de originalidad, una intención de comunicar visualmente una información o un mensaje -función que debe imponerse a otras posibles finalidades más utilitarias-, y, por último, la posesión de unos contenidos de carácter simbólico vinculados a conceptos como la religión, la muerte o el poder social, económico y político, aunque en la actualidad seamos incapaces de descifrar su significado o propósito concretos al carecer del código que nos permita su correcta lectura e interpretación. La

calificación de “arte” concedida a las distintas creaciones rupestres realizadas desde los tiempos más remotos está plenamente justificada por el estricto cumplimiento de tales requisitos.

### **Principales momentos del arte rupestre.**

Si bien estas creaciones plásticas se han desarrollado en diversas áreas geográficas de los cinco continentes hasta etapas muy recientes cronológicamente -incluso algunas comunidades primitivas, como los bosquimanos de Australia, las siguen realizando aún en nuestros días-, cuando hablamos de arte rupestre en la Península Ibérica nos estamos refiriendo esencialmente a los cuatro ciclos artísticos que se desarrollaron en extensas etapas cronológicas de los tiempos pre y protohistóricos:

**El ciclo paleolítico o pleistoceno**, obra de las sociedades de cazadores-recolectores del Paleolítico Superior (38.000/35.000 a 10.000/9.000 a. C.), en coincidencia con el proceso de difusión del *homo sapiens sapiens* moderno. Se concentra en áreas peninsulares como la cornisa cantábrica, los Pirineos, el litoral Mediterráneo y, con menor densidad, en diversas zonas del ámbito centro-occidental.

**El ciclo “levantino”**, llamado así por desarrollarse fundamentalmente en áreas de la cuenca mediterránea española entre Huesca y Cataluña y Andalucía oriental (Almería y Jaén), producto de las primeras sociedades productoras del Epipaleolítico y Neolítico inicial (de forma genérica entre el 8.000 y el 4.000 a. C.), que desarrollan un incipiente pastoreo y agricultura muy primaria en claro proceso de transformación al Neolítico.

**El ciclo esquemático**, correspondiente al proceso de consolidación de la vida sedentaria, los inicios de la metalurgia y la aparición de las sociedades complejas en un periodo que abarca los momentos finales del Neolítico, el Calcolítico y la Edad del Bronce, y que en algunos casos se prolonga hasta inicios de la Edad del Hierro (de forma global, entre el 4.500 a. C. e inicios del primer milenio antes de nuestra era).

**El ciclo del arte rupestre de la Edad del Hierro**, como estilo artístico dentro del arte rupestre ibérico, con diferentes manifestaciones rupestres, pintadas o grabadas que se reparten por la geografía peninsular a lo largo del primer milenio a. C., y que está siendo definido por los investigadores durante los últimos años. Son manifestaciones características de los pueblos prerromanos, con claras influencias célticas, pero también mediterráneas y atlánticas, sobre un fuerte substrato indígena de la Edad del Bronce y que se extiende por toda la Península Ibérica, incluyendo importantes zonas del ámbito extremeño.

### **Principales fases del arte rupestre en Extremadura.**

#### **1. El ciclo paleolítico**

Si bien de las etapas del Paleolítico Inferior y Medio en Extremadura ha llegado a nuestros días una serie de útiles o herramientas de piedra local tallada, con una tecnología y tipología muy sencillas, fechándose las piezas más primitivas en el Achelense medio, con unos 700.000 años de antigüedad, apenas contamos con testimonios materiales procedentes del Paleolítico Superior, si exceptuamos, precisamente, sus creaciones artísticas. En el área extremeña, al igual que sucede en el resto del continente europeo y en otros ámbitos geográficos en los que se instaló tempranamente el

*homo sapiens sapiens*, los primeros vestigios calificables con total garantía como productos "artísticos" pertenecen al Paleolítico Superior.

La comunidad extremeña comparte con el resto de las áreas del interior de la Península Ibérica -las dos mesetas situadas en ambas vertientes del Sistema Central- una relativa escasez de estaciones rupestres paleolíticas en comparación con otras regiones más periféricas como los Pirineos, la costa mediterránea o, en especial, la cornisa cantábrica, donde tiene lugar la espectacular concentración de estaciones que se extiende por el occidente francés. Se ha señalado que tal limitación en el número de yacimientos rupestres de la España "continental" parece responder a la generalización en este área durante el Paleolítico Superior de unas condiciones climáticas muy rigurosas, prácticamente subárticas, respecto a las zonas litorales, donde el mar actúa como "regulador" climático, y a la menor abundancia de depósitos calcáreos que propicien la formación de cuevas o grutas que sirvieran de refugio o de ámbito adecuado para las creaciones parietales. Sin embargo, diversos descubrimientos, algunos de ellos muy recientes, están permitiendo configurar un mapa cada vez más completo y definido de la difusión del arte pleistocénico en tan extenso espacio geográfico. De este modo, el mencionado condicionante litológico parece haberse compensado en el occidente peninsular con el desarrollo de conjuntos rupestres grabados sobre soportes de pizarras al aire libre, aprovechando las superficies horizontales o verticales disponibles en el cauce de los ríos o en afloramientos rocosos, cuyo descubrimiento se viene repitiendo en los últimos años hasta el punto de empezar a cuestionar la tradicional hegemonía de la caverna como reducto exclusivo del arte cuaternario.

Si nos centramos ahora en la región extremeña, contamos hasta el momento con la existencia de cuatro lugares documentados que conservan grafías paleolíticas: dos cavidades decoradas -la de Maltravieso, en la periferia urbana de Cáceres, y la de Mina de Ibor, en el término de Castañar de Ibor (Cáceres)-, y dos enclaves con grabados al aire libre. El primero de ellos está formado por una serie de rocas grabadas al aire libre localizadas en el lugar conocido como Molino Manzániz, en el cauce del río Guadiana a su paso por los términos pacenses de Cheles y Alconchel. Tales estaciones, en un contexto geográfico más amplio, pueden ponerse en relación con otros yacimientos en el próximo Alentejo portugués -la cueva de Escoural (Santiago do Escoural) o la estación de Ocreza (cuenca del Tajo)-, o, en el sur de la provincia de Salamanca, con el importante conjunto al aire libre de Siega Verde, en el curso del río Águeda (término de Villar de Argañán, a escasa distancia de Ciudad Rodrigo). Todos estos lugares contienen tan sólo expresiones de carácter rupestre, sin que se haya detectado hasta la fecha la existencia de piezas de arte mueble paleolíticas en el ámbito de la comunidad extremeña. El segundo enclave extremeño con grabados al aire libre es el abrigo de La Minerva, una estación cuarcítica en el término municipal de Garlitos (Badajoz), en el que se han localizado cuatro representaciones parciales, bastante sintéticas, de zoomorfos.

#### La cueva de Maltravieso.

Son sin duda las representaciones rupestres conservadas en esta estación, hoy prácticamente integrada en el casco urbano de Cáceres, y formando parte del paraje kárstico paleozoico conocido como "El Calerizo", el conjunto más significativo hasta la fecha del arte paleolítico extremeño. La cavidad fue descubierta de forma casual en el año 1951, siendo algunos años más tarde -1956- cuando el investigador cacereño Carlos Callejo Serrano puso de manifiesto la existencia de representaciones rupestres en sus paredes. Se trata de una cueva de morfología aproximadamente longitudinal, que en la actualidad alcanza los 130 m. de profundidad, formada por una sucesión de galerías y diversos ensanchamientos o "salas", en las que se concentran

especialmente las manifestaciones artísticas. Entre éstas, encontramos numerosas improntas de manos o “manos en negativo” realizadas con la técnica del aerógrafo o “soplado”, varias representaciones de zoomorfos, normalmente incompletas, pintadas o grabadas, y diversos tipos de ideomorfos o signos abstractos tendentes al geometrismo y la esquematización – puntuaciones, trianguliformes, barras verticales, trazos semicirculares concéntricos, y un serpentiforme o meandriforme.

La aparente ausencia del dedo meñique en varias de las improntas de manos mejor conservadas, atribuida por diversos autores a la amputación patológica, accidental o ritual del miembro por parte del autor, ha sido desmentida recientemente al descubrirse que el fenómeno responde a la ocultación intencionada del mencionado dedo, posterior a la impresión de la mano completa en negativo, empleándose el mismo pigmento utilizado en el soplado para cubrirlo totalmente y simular así su falta. El posible significado de estas representaciones -huella de determinados rituales mágico-religiosos realizados en el interior de la cueva, marca de posesión o poder, recorrido iniciático, testimonio del autor, intento de entrar en contacto con la divinidad, lenguaje pictográfico- sigue siendo un misterio para el hombre actual, carente de los códigos de interpretación.

Se considera que las distintas representaciones pertenecen a distintas fases cronológicas que derivaron desde el Auriñaciense medio o final para las más primitivas figuras grabadas, hasta un Solutrense final o Magdaleniense inicial para las figuraciones más recientes, poseyendo las manos una cronología intermedia Gravetiense.

#### Otras manifestaciones artísticas paleolíticas en Extremadura.

A finales de 1995 se produjo el hallazgo de diversas grafías rupestres en el interior de una modesta cueva de poco más de 30 metros de desarrollo longitudinal conocida como Mina de Ibor, en el término municipal de la cacereña localidad de Castañar de Ibor. En la pared derecha de la cavidad, a unos 15 metros de la entrada, se han localizado varias figuras grabadas realizadas mediante trazo inciso fino, entre las que cabe destacar, aparte de varias representaciones zoomorfas incompletas -que parecen responder a équidos y cérvidos-, los protomos de un ciervo y de otro cuadrúpedo identificado como un oso. Los caracteres estilísticos de las figuras descubiertas permiten fecharlas en momentos finales del Paleolítico Superior, posiblemente en el Solutrense Final o Magdaleniense inicial.

Otras investigaciones desarrolladas en diversas campañas a lo largo del año 2001 en el complejo de grabados prehistóricos del arroyo Manzániz (término de Alconchel) y del área situada frente al Molino de la Vuelta (término de Cheles), con ocasión de los trabajos arqueológicos de prospección, documentación y estudio realizados en el área del curso del río Guadiana afectada por la crecida de las aguas del embalse portugués de Alqueva, han incrementado en fechas recientes el mapa de distribución del arte paleolítico regional. Formando parte de un impresionante conjunto de unas 570 losas de pizarra con abundantes grabados esquemáticos postpaleolíticos, se localizó una veintena de figuraciones zoomorfas datables en época paleolítica. Se trata de representaciones completas o parciales de tres especies animales claramente identificadas -bóvidos, équidos y cérvidos, esto último con ejemplos de ambos sexos-, a veces de gran detallismo anatómico, realizadas a base de un trazo inciso lineal muy fino, denominado "filiforme", en algunos casos tan sólo apreciable con un potente foco de luz rasante. De forma excepcional, se emplea la técnica de la abrasión, o se recurre a determinados accidentes naturales de la superficie de la piedra -grietas, protuberancias, rehundidos- para completar parte de la figura.

A los zoomorfos indicados hay que añadir otras figuraciones geométricas de carácter más simbólico -haces de líneas, retículas, triángulos, fusiformes, zig-zags, escaleriformes, aspas y otros trazos indeterminados-, presentes en un centenar de rocas, cuya técnica también filiforme y disposición infrapuesta a los motivos esquemáticos más recientes, ha permitido proponer para estos ideomorfos una cronología igualmente paleolítica. Todas estas grafías se realizaron -igual que las figuras postpaleolíticas- sobre superficies rocosas dispuestas en posición horizontal o levemente inclinada, que se distribuyen en dos sectores principales a lo largo de unos dos kilómetros de la margen izquierda del río.

Este último yacimiento, por sus características y por los patrones utilizados en la realización de las representaciones faunísticas, debe ponerse en relación con otros complejos rupestres al aire libre del occidente peninsular, también dispuestos por lo general a lo largo de cursos fluviales y utilizando soportes esquistosos, aunque con una mayor tendencia al aprovechamiento de superficies verticales y el predominio generalizado de la técnica del piqueteado frente a la incisión. Aparte del ya mencionado de Siega Verde, en Salamanca, contamos en la cuenca portuguesa del Duero con el conjunto espectacular de Foz Coa (Vila Nova de Foz Coa) y el más modesto de Mazauco (Freixo-de-Espada-à-Cinta), o, en pleno Sistema Central, con el destacado conjunto de Domingo García (Segovia), que conserva diversos grabados realizados en afloramientos pizarrosos del macizo de Santa María la Real de Nieva. Todos estas estaciones rupestres, a las que pueden sumarse otros conjuntos pintados o grabados en el interior de cueva en las provincias de Burgos, Segovia, Guadalajara, Albacete y los ya mencionados del Alentejo portugués, están contribuyendo a la definitiva conformación de una "región artística" paleolítica en las áreas interiores de la Península, de acusada personalidad gracias a unos rasgos peculiares que permiten diferenciarla de la zona franco-cantábrica.

## **2. ¿Un ciclo epipaleolítico en el ámbito extremeño?**

Aunque muy alejada del "arco Mediterráneo" en el que se desarrolla el grueso de las manifestaciones rupestres epipaleolíticas peninsulares, algunos investigadores vienen defendiendo en fechas recientes la presencia en la geografía extremeña de grafías pertenecientes a esta cronología, por lo demás apenas conocida en nuestra comunidad desde el punto de vista arqueológico o de su cultura material.

En opinión del arqueólogo Hipólito Collado Giraldo, responsable del estudio del conjunto ya mencionado de grabados localizado en la ribera del río Guadiana dentro de los términos de Cheles y Alconchel, algunos de los tipos figurativos allí documentados pertenecerían a la etapa epipaleolítica, situada cronológicamente entre el Paleolítico y el Neolítico. Según esta hipótesis, basada en el análisis detallado de las superposiciones de dichos petroglifos, así como en criterios estilísticos y en paralelismos con otras representaciones peninsulares -pinturas rupestres levantinas-, en este periodo habría que encuadrar un tipo de figuras zoomorfas y antropomorfas que resulta muy abundante en este complejo rupestre. Se trata de representaciones animales y humanas seminaturalistas, de típica anatomía globular -esto es, con cuerpos formados mediante un trazo que dibuja una forma circular u oval-, realizadas normalmente con la técnica del piqueteado, aunque no falta algún ejemplo de trazo inciso filiforme. Los zoomorfos de esta tipología suelen presentar ciertos detalles anatómicos -en especial cornamentas-, y una disposición siempre dinámica, en actitud de carrera o lucha.

Por similares razones, el mismo investigador atribuye a este mismo periodo de la Prehistoria otras figuras zoomorfas seminaturalistas localizadas en conjuntos de pintura rupestre esquemática de los complejos cacereños de Monfragüe (cueva del Castillo, en Torrejón el Rubio) o de Las Villuercas (Paso de Pablo, en Solana de Cabañas), a las que inicialmente se había atribuido una cronología posterior. En caso de ser acertada, esta teoría vendría a completar una enorme laguna en la evolución del arte rupestre extremeño que hasta la fecha existía entre los últimos momentos del Paleolítico Superior y el Neolítico Final, fase esta última en la que arranca el arte rupestre plenamente esquemático. En las publicaciones más recientes se viene denominando a estas manifestaciones, características de una etapa de transición entre las sociedades depredadoras y recolectoras del Paleolítico Superior, y las productoras del Neolítico, como **arte “pre-esquemático”**.

### **3. El ciclo esquemático.**

Si bien la distribución geográfica del fenómeno figurativo conocido comúnmente como “esquemático” se extiende a la práctica totalidad de la Península Ibérica –e incluso a otras áreas geográficas próximas-, la mayor concentración de estas manifestaciones se localiza en la mitad suroccidental de la Península, con lo que Extremadura se encuentra inmersa plenamente dentro de sus principales áreas de difusión. Este ciclo artístico se basa en la existencia de numerosas estaciones, tanto de pinturas como de grabados rupestres, de difícil concreción cronológica a causa de su habitual desvinculación de contextos arqueológicos claros. Ambos tipos de manifestaciones, que presentan una distribución, ubicación y funciones con claras diferencias entre sí, parecen arrancar del Neolítico Final peninsular y se extienden, a lo largo del Calcolítico y la Edad del Bronce, hasta momentos finales de la Edad del Hierro en el caso de las pinturas (con un desarrollo cronológico de más de tres milenios), e incluso hasta avanzados momentos históricos si nos referimos a los grabados.

El repertorio de creaciones artísticas pertenecientes a estas etapas de la prehistoria reciente y protohistoria peninsulares responde de forma genérica a la denominación “esquemático” – hoy por hoy el término más aceptado pese a su evidente ambigüedad e indefinición- a causa de su característico sistema de representación: se trata de grafías que simplifican formalmente, en mayor o menor grado, un referente real -un objeto, un hombre, un animal u otros elementos naturales o artificiales- reduciéndolo a sus elementos más significativos, o que llegan a la total abstracción de una idea o concepto mental plasmándolo mediante símbolos de tendencia geometrizable. Tal sumaria representativa evidencia un importante cambio de mentalidad operado respecto a las manifestaciones artísticas del Epipaleolítico, más descriptivas y anecdóticas –escenas de caza y recolección, danzas, lucha-, con un importante componente narrativo que en el nuevo ciclo resulta prácticamente inexistente.

#### A) La pintura rupestre esquemática.

Las estaciones.

Los abundantes complejos de pintura esquemática localizados en el ámbito extremeño –que en la actualidad se cuentan entre los más densos del ámbito peninsular con un volumen total de unas 450 estaciones- se distribuyen principalmente a lo largo de las serranías cuarcíticas que, con la típica orientación hercínica SW-NE, configurando los típicos relieves “apalachenses”, recorren buena parte de su geografía. Ello explica las importantes concentraciones de estaciones pictóricas localizadas en zonas como el Parque Natural de Monfragüe, Las Villuercas-Ibores, la sierra de San Serván-Alange, La Serena o La Siberia. Conforme a la tónica general del ciclo pictórico

esquemático, estas graffias se suelen ubicar en los abrigos y oquedades que se abren al pie de los crestones y afloramientos de cuarcitas ordovícicas que surgen en las zonas culminantes o a media ladera de las mencionadas portillas y alineaciones serranas, en altitudes que suelen oscilar entre los 400 y 600 metros sobre el nivel del mar, y que muy raramente alcanzan cotas superiores. Más escasamente en comparación con los anteriores –aunque el curso de la investigación está incrementando continuamente su número- existen también abrigos con pinturas esquemáticas en la base de los típicos bloques o “bolos” graníticos que, a causa de la erosión diferencial, abundan en los batolitos de la región, en la mayor parte de los casos situados en las proximidades de poblados calcolíticos.

Las estaciones pictóricas esquemáticas sobre cuarcitas suelen responder morfológicamente a unas variantes bien tipificadas:

- a) Abrigos o covachas rocosos de cierta amplitud y una profundidad variable, conformando ambientes que pueden servir fácilmente de refugio a una o varias personas. Constituye el tipo de estación más habitual dentro del fenómeno esquemático.
- b) Amplias paredes lisas –que son el realidad espejos de estratos cuarcíticos- o pequeñas facetas aisladas de la superficie rocosa, que presentan en ambos casos una disposición subvertical y una plena exposición al aire libre.
- c) En algunas estaciones –no muchas- las pinturas se realizaron sobre bloques de derrubio alóctonos que, una vez desprendidos, terminaron apoyándose contra una pared conformando una covacha.
- d) Pequeños entrantes rocosos, oquedades o grietas de muy reducidas dimensiones, insuficientes incluso para cobijar a un individuo completo, tipo hasta ahora documentado únicamente en el complejo rupestre cacereño de Monfragüe.

Estas estaciones decoradas tienden a concentrarse en torno a lugares muy señalados en el paisaje: portillas o collados que se abren en las sierras, junto a cursos de ríos o arroyos, o a lo largo de antiguos caminos que discurren en paralelo a las formaciones montañosas. Se trata en todos estos casos de enclaves de clara importancia estratégica al constituir vías de comunicación natural que permiten el acceso o tránsito por las áreas montuosas desde las llanuras circundantes. Podemos deducir de este hecho la evidente importancia concedida por los autores de las pinturas a un factor como la localización de las estaciones en torno a determinadas zonas de tránsito, en las que suelen aprovecharse todas las superficies rocosas disponibles para pintar, sean o no “apropiadas”; se desprecia, sin embargo, la existencia de grandes abrigos o paneles que, si bien resultan perfectamente adecuados para la realización de pinturas, no se encuentran en los lugares indicados. La ubicación de las estaciones prima, por tanto, con respecto a sus rasgos morfológicos.

Tanto en las superficies rocosas interiores como en el entorno inmediato de la mayoría de los distintos tipos de estaciones descritas se repite sistemáticamente la especial coloración que resulta habitual en los enclaves de pintura esquemática peninsulares, y que suele facilitar su localización: rojiza o anaranjada, debida al efecto de las coladas formadas por la oxidación y meteorización de vetas ferruginosas que impregnan las distintas superficies de los abrigos de formación relativamente reciente, salpicada de brillantes manchas amarillo-verdosas, provocadas estas últimas por las colonias de líquenes vivos que suelen instalarse en estos mismos lugares.

Los yacimientos pictóricos sobre cuarcitas se alinean fundamentalmente en la vertiente de solana de las formaciones rocosas, si bien se ha detectado en algunos casos la existencia de rocas



pintadas en la umbría de las sierras cuando permite la fácil visualización de determinada corriente fluvial o vía de comunicación. En cualquier caso, las estaciones situadas en la vertiente septentrional de las sierras presentan un mayor grado de humedad respecto a las orientadas al Sur, con el consecuente deterioro y agrietamiento de sus superficies rocosas, así como la proliferación de líquenes y concreciones o coladas de óxido, factores que dificultan tanto la buena conservación como la visualización de las pinturas allí realizadas.

También conforme a la norma del fenómeno, una parte de estos yacimientos suele encontrarse en lugares hoy perfectamente distinguibles desde la lejanía, situación que, lógicamente, les permite disfrutar a su vez de una amplia visibilidad del entorno circundante - abrigos o covachas de medianas y grandes dimensiones, situados en zonas elevadas o destacadas en aterrazamientos rocosos o al pie de las crestas cuarcíticas que culminan las formaciones serranas-, si bien no debemos olvidar la existencia de otras localizaciones más recónditas y difícilmente detectables en el paisaje, próximas a los cursos de ríos o arroyos, en zonas de ribera cubiertas de vegetación, en los estrechamientos de las gargantas, así como las formadas por pequeñas grietas y concavidades semiocultas entre el roquedo.

Los paneles pictóricos.

Las figuraciones esquemáticas se encuentran habitualmente en las paredes del fondo y/o laterales de los abrigos y covachas ya descritos; no resulta extraña su localización ocasional en el techo o visera rocosa de los mismos en aquellos casos en que la oquedad presenta una altura reducida y su cubierta se encuentra al alcance de nuestra mano.

Por lo general, suelen seleccionarse las paredes verticales más amplias y de textura más tersa y adecuada para la ejecución de los pictogramas, si bien se han localizado igualmente abrigos en los que la intensa fracturación de la roca obliga a las pinturas a agruparse en paneles de pequeñas dimensiones distribuidos por todo el interior del abrigo. Tanto en unos casos como en otros observamos un aprovechamiento muy variado de la superficie rocosa disponible, desde una densa concentración de figuras, a veces en espacios reducidos, hasta el motivo aislado “flotando” en un panel de gran amplitud. Pero, además de apropiadas, las zonas elegidas para pintar resultan de forma habitual fácilmente visibles en el interior de las estaciones cuando nos aproximamos a ellas al constituir, al mismo tiempo, lugares de fácil y cómodo acceso para los creadores. Pero también en esta cuestión hay excepciones: a veces los motivos se acumulan en un lateral o área aparentemente marginal de la concavidad, creando cierto “desequilibrio” en la distribución general de los paneles desde nuestro punto de vista actual.

Los motivos pintados. Estilo, técnicas de realización y tipología.

El rasgo común que define a estas peculiares manifestaciones prehistóricas esquemáticas – como su propia denominación indica- es la sumaria representativa y su alto nivel de abstracción. Suele tratarse de figuras de aspecto rígido o estático, con escasos o nulos detalles anecdóticos o complementarios que faciliten su identificación, que se yuxtaponen unas a otras sin aparentemente responder a composiciones o asociaciones claras, o a la representación de escenas o episodios narrativos, salvo muy contadas excepciones. Ello supone en el estado actual de la investigación una barrera difícil de salvar, ya que nos proporciona escasa información acerca de los motivos representados y de sus auténticas motivaciones. Sin embargo, dentro del concepto necesariamente genérico de “esquematismo” se pueden observar distintos grados de abstracción o

simplificación de los rasgos, variación que se puede contrastar especialmente en las representaciones de hombres y animales. De este modo, resulta posible encontrar diversas formas en la ejecución de las figuras humanas, desde aquéllas que presentan indicación de la cabeza, el sexo y algunos posibles elementos de atuendo, hasta las configuraciones más elementales, sometidas a una total economía de trazos con los que se expresarían sumariamente el tronco y las extremidades. En el caso de las representaciones animales, también se perciben distintos niveles de simplificación: están aquellas en las que se indican detalles anatómicos que permiten incluso la identificación del zoomorfo -la cornamenta suele constituir el elemento más ilustrativo-, y otras en las que el animal aparece representado mediante una sencilla combinación de trazos horizontales y verticales –denominados “pectiniformes” por su forma similar a un peine-.

La **técnica de realización** de estos pictogramas, generalmente de pequeño tamaño, es de extrema sencillez: son empleados simples trazos lineales, rectos o curvos, elaborados con tintas planas. Su grosor oscila entre los “característicos” trazos de entre uno y dos centímetros de anchura, seguramente realizados directamente con el dedo impregnado en el pigmento, hasta las minuciosas líneas de escasos milímetros, que bien pudieron ser ejecutadas con pequeños pinceles de pelo, pluma de animal, fibra vegetal o, simplemente, ramitas con uno de sus extremos aguzado. En ocasiones se combinan ambos tipos de trazo, empleándose el fino para realizar los detalles de la figura principal, realizada en dibujo grueso. No faltan en diversas estaciones figuras grafitadas, obtenidas rayando sobre la superficie pétreo con una porción de colorante sólido, dando lugar a unas líneas filiformes, irregulares y de muy escaso grosor.

Por lo que respecta a la **coloración** de las pinturas, la gran mayoría de las figuras esquemáticas presenta una tonalidad rojiza -realizada con óxido de hierro como pigmento aglutinado con agua o con alguna materia grasa o resinosa-, con un amplio espectro cromático que oscila entre el rojo vino intenso y el amarillento o anaranjado más o menos desvaído, variaciones que pueden responder a diferentes estados de conservación. Existen también abrigos que conservan algunos motivos en negro -elaborados con óxido de manganeso- o blanco –realizadas con calcita o tierras blancas locales-. Sea cual sea su coloración, todas estas figuras acostumbran a ser monócromas y, como dijimos, trazadas a base de tintas planas, siendo excepcionales los conjuntos pictóricos que conservan motivos realizados con combinaciones cromáticas –como el abrigo del Espolón en el Parque Natural de Monfragüe-. El aglutinante de las sustancias colorantes empleadas –óxidos minerales, como hemos visto- debía contener algún componente graso, animal o vegetal, que garantizaba de algún modo su protección de los efectos de la luz, el agua de lluvia y los agentes ambientales hasta el momento en que los pigmentos resultaban absorbidos por la roca en un lento proceso de asimilación o “fosilización” que ha permitido su conservación hasta nuestros días.

Las figuras esquemáticas responden a una **tipología** relativamente limitada, en la que encontramos ejemplos inspirados en referencias reales -fundamentalmente figuras humanas y animales-, y otros que consisten en signos de carácter más abstracto o conceptual, que son denominadas “ideomorfos” por la literatura especializada.

Las **figuraciones humanas** -o antropomorfos- responden a diversos modelos tipificados. Podemos encontrarlas con una estructura “ancoriforme” -denominación que responde a su semejanza con un ancla invertida de brazos curvos-, pertenecientes a una tipología “cruciforme” -o de extremidades rectas perpendiculares al tronco-, motivos de configuración “ramiforme” -esquema compuesto por un eje vertical que forma el “tronco” de la figura, y un número indeterminado de

trazos horizontales, a modo de extremidades, que surgen a ambos lados del primero-, figuras en *phi* griega o de "brazos en jarras" –círculo atravesado por un trazo vertical-, o los bitriangulares – combinación de dos triángulos unidos por uno de sus vértices-. Estos tipos, los más comunes y difundidos dentro de esta categoría temática, pueden presentar un aspecto totalmente esquemático, o una configuración más naturalista gracias a la indicación expresa de la cabeza, extremidades, sexo u otros detalles complementarios. A veces se localizan otras figuras humanas de rasgos más atípicos u originales, en ocasiones exclusivos de una sola estación rupestre.

Vinculado a las representaciones humanas, aunque encuadrable dentro de otras tipologías esquemáticas –denominadas por algunos investigadores “simbólico-religiosas”-, es la representación de los oculados –representación esquemática de ojos y otros rasgos faciales-, que presentan conexiones iconográficas con ciertos tipos de ídolos funerarios característicos del periodo Calcolítico.

Un segundo grupo tipológico es el de las **figuras animales** o “zoomorfos”, en el que las representaciones son también variadas en función de su mayor o menor grado de esquematismo. Así podemos encontrar desde motivos con una cierta dosis de naturalismo –algunos cérvidos o bóvidos- hasta figuras en las que su alto grado de simplificación nos impide determinar claramente la atribución a una especie determinada. Entre estas últimas se encuentran aquellos pictogramas formados por un trazo horizontal de cuyo borde inferior, a modo de “patas”, arrancan diversos apéndices verticales. Este tipo de figuras se denomina “pectiniformes”, debido a la semejanza de su forma a la de un peine. En cualquier caso, todos los ejemplos mencionados, pese a su sumaria representativa, pueden encuadrarse en la categoría genérica de mamíferos cuadrúpedos, siendo escasas y muy discutibles evidencias claras de la plasmación de otras especies animalísticas.

En tercer lugar nos encontramos con los llamados genéricamente “**motivos geométricos**”, “**figuras esquemáticas**” o “**ideomorfos**”, esto es, signos abstractos con clara tendencia a la simplificación geométrica, posibles expresiones de ideas o conceptos mentales aparentemente desconectados de la realidad, o bien figuras que, inspiradas en un referente real procedente del entorno inmediato del autor, han experimentado un proceso de esquematización tan radical que dificulta o imposibilita la relación visual con el punto de partida. En cualquier caso, a esta categoría pertenece la mayoría de los motivos pictóricos conservados en los yacimientos extremeños.

Entre los ideomorfos más abundantes se encuentran también los motivos más elementales: las barras o trazos verticales -en algunas ocasiones también horizontales-, de longitud variable, habitualmente realizadas con la yema de los dedos, que suelen organizarse en alineaciones horizontales a veces superpuestas en altura formando agrupaciones de cierta amplitud, y los puntos y digitaciones -impresiones éstas últimas de las yemas de los dedos impregnadas en pintura-.

Con cierta frecuencia se encuentran figuras ramiformes que, a juzgar por su extrema simplicidad, difícilmente pueden asimilarse a figuras humanas, y se prefiere su encuadre dentro de los signos esquemáticos. Normalmente se trata de trazos verticales de longitud variable de los que surge, a ambos lados, un número indeterminado de “ramas” o apéndices perpendiculares. Otros motivos geométricos frecuentes son los que denominamos “tectiformes” -al margen de su dudosa interpretación como cabañas, construcciones o trampas, responden también a diversas morfologías que abarcan desde sencillos rectángulos, pasando por formas “reticuladas” o “enrejadas”, hasta estructuras más complejas-, los zig-zags, las figuras circulares, a veces incompletas, en cuyo interior podemos encontrar una o varias puntuaciones o incluso un tabicado de forma reticular, los

“esteliformes” de tipo “soliforme” -formas que se acercan a lo que podría ser la representación convencional de un “sol” o círculo del que arranca una serie de trazos radiales que conformarían los “rayos”-, o los “serpentiformes” o “meandriiformes” –figuras alargadas de trazado sinuoso-, entre otros.

Al margen de las tipologías enumeradas más arriba, podemos encontrar otras figuras asimilables a objetos o instrumentos característicos de la cultura material de sus creadores, como es el caso de las armas –a veces de dudosa interpretación-, o las representaciones de carros, asimilables a los que fueron también representados en las estelas de guerrero del Bronce Final.

En cuanto a los **pictogramas realizados en un soporte de granito**, suelen presentar una configuración más sencilla, debido a las dificultades para pintar sobre un soporte rugoso, y su estado de conservación es habitualmente deficiente a causa del proceso de erosión por desgrane superficial que experimenta este tipo de roca.

La pintura esquemática extremeña no es, lógicamente, un fenómeno aislado de su entorno geográfico. Se viene estableciendo una ligera diferencia entre los complejos rupestres de la cuenca del Tajo –caracterizado por el extremo esquematismo –predominio de barras y digitaciones- y un repertorio tipológico más limitado que el de las zonas meridionales –véanse los casos mejor estudiado de Monfragüe, Las Villuercas-Ibores o del batolito granítico de Los Barruecos, con claras similitudes con estaciones rupestres de los grandes grupos de la submeseta Norte (Batuecas, Risco de los Altares, Palla Rubia) localizados en la provincia de Salamanca-, en tanto en las importantes concentraciones de la cuenca del Guadiana se observa una mayor riqueza temática, en conexión con otras destacadas áreas como Sierra Morena, en Ciudad Real, u otras concentraciones del Norte de la comunidad andaluza.

#### Conservación.

Este factor resulta muy variable al estar directamente relacionado con el lugar en el que se encuentra el yacimiento, y con la mayor o menor intensidad con la que sus superficies decoradas han estado expuestas a los agentes erosivos, los fenómenos ambientales o naturales o la actividad tradicional de los pastores que han utilizado los abrigos como refugio. Por ejemplo, en los abrigos decorados situados en la umbría u orientados hacia septentrión el lógico desarrollo superficial de los líquenes parece haber ocultado parcial o totalmente los conjuntos rupestres realizados en sus paredes. Pero una circunstancia que con seguridad ha contribuido a la aceptable conservación de la que gozan en general las estaciones pictóricas ha sido el aislamiento que, merced a su condición de lugares desconocidos hasta fechas recientes, han mantenido estos yacimientos pictóricos. Un factor, el antrópico, que no pocas veces ha ocasionado daños irreparables en los conjuntos de pinturas rupestres más conocidos o fácilmente accesibles: es el caso de la Cueva del Castillo - Torrejón el Rubio-, sin duda la estación más conocida y próxima a una de las zonas más visitadas del Parque Natural de Monfragüe, sometida hace algún tiempo a incomprensibles agresiones – piqueteado de algunos de los paneles pictóricos más visibles-, circunstancia que obligó a la instalación de un cerramiento preventivo a instancias de la Junta de Extremadura. La presencia de la mayor parte de los lugares con arte rupestre en las áreas naturales protegidas o de difícil accesibilidad garantizará sin duda las mismas condiciones favorables de cara al mantenimiento futuro de unas manifestaciones culturales cuya pervivencia resulta tan delicada como la del propio ecosistema que las envuelve.

## B) Los grabados o insculturas rupestres.

Las investigaciones desarrolladas en los últimos años han permitido documentar importantes conjuntos de grabados rupestres esquemáticos, tanto en la provincia de Badajoz –recordemos el espectacular conjunto estudiado en las proximidades de Cheles y Alconchel, a orillas del Guadiana –con unas 570 losas decoradas-, o los numerosos ejemplos descubiertos recientemente en la comarca de La Serena-, como en la Alta Extremadura, donde se conocen hasta la fecha más de 220 estaciones, estableciéndose áreas fundamentales de distribución del fenómeno como Las Hurdes, la cuenca del río Tajo en las proximidades de Valdecañas, o el área que discurre entre los ríos Tamuja y Almonte, siendo el resto estaciones más dispersas geográficas. Se han señalado filiaciones culturales de estos grabados con otros ámbitos geográficos, en especial con el mundo atlántico –especial los focos portugueses y gallegos-, pues, aunque parezca menos denso el ámbito extremeño, presenta elementos comunes que se documentan desde el mundo megalítico hasta las etapas metalúrgicas, aunque su vertiente estilística apunta a un desarrollo local que evidencia una evolución independiente marcadamente tardía. El tema de los grabados resulta más complejo que el de la pintura rupestre esquemática, y no resulta fácil elaborar una síntesis de un fenómeno que, en la comunidad extremeña, acusa abundantes variantes temáticas y técnicas, y diferentes adscripciones culturales y cronológicas.

Como sucede en el ámbito pictórico, en los grabados rupestres se observa de igual modo una tendencia generalizada al esquematismo o abstracción con una fuerte carga simbólica, frente a algunos motivos de carácter más naturalista o figurativo: figuras de armas, antropomorfos o zoomorfos. Las escenas naturalistas o de carácter descriptivo resultan muy escasas; sus representaciones más bien reflejan un complejo mundo espiritual a imagen y semejanza de otras áreas peninsulares. Destaca la falta de intención descriptiva que se observa en la inmensa mayoría de los conjuntos, carentes de sentido narrativo. No se conocen composiciones complejas de sentido escenográfico o con una intención narrativa clara dado el carácter sintético de los esquemas y la ausencia de una interrelación entre ellos, lo que dificulta, como en el caso de las pinturas esquemáticas, nuestra comprensión del fenómeno.

### Localización.

Como sucede con la pintura esquemática, aunque no de manera tan clara como en aquélla, el paisaje juega en casi todos los casos un importante papel como factor de ubicación de estas insculturas. Existen ciertos **patrones de distribución** de los conjuntos grabados en función del contexto geográfico, aunque más diversificados que en el ámbito pictórico, pudiendo observarse los siguientes criterios:

- Disposición de losas grabadas a lo largo de la cuenca de ríos o arroyos en clara vinculación –¿tal vez ritual?- con el medio acuático. El complejo de Cheles-Alconchel en el río Guadiana constituye un conjunto excepcional en este sentido por su densidad.
- Distribución a lo largo de pasos naturales, travesías, cuerdas de sierras, senderos..., quizás a modo de información para los que transitan por ellos; tal vez puedan certificar la existencia de divisorias territoriales.
- Ubicación en lugares de gran altura o amplia visualidad, como la cabecera de valles: en el caso de Las Hurdes se advierte una intención en el emplazamiento que busca dominar al mismo tiempo valles, cuencas fluviales y accesos. También se encuentran en la periferia de paisajes “cóncavos” que, dada su capacidad de acumulación de humedad, podría ser

objetivo de comunidades ganaderas por la mayor perdurabilidad de los pastos y la posibilidad de una práctica agrícola intensiva. En este sentido, numerosos grabados muestran una vocación por la periferia de tierras donde la explotación agrícola o ganadera se intensifica en relación con unos recursos excepcionales de humedad o calidad del subsuelo –véase la concentración de cerca de un centenar de conjuntos al sureste de Navalmoral de la Mata, en el declive de un batolito granítico hacia el río Tajo-.

- Situación en la periferia de poblados principalmente de la Edad del Cobre o del Bronce - Los Barruecos (Malpartida de Cáceres), El Risco, San Cristóbal (Valdemorales), Navalunga (Peraleda de San Román), El Avión (Trujillo) o los documentados en la comarca de La Vera.

En consecuencia, la localización de los grabados se encuentra condicionada, no tanto por la repartición de las distintas masas rocosas, como en el caso de las pinturas, sino en zonas en las que se manifiesta una organización territorial, con una base distributiva de recursos, poblamiento y zonas de tránsito.

Salvo casos excepcionales en los que se utiliza la entrada de algún covacho o abrigo, o la protección de algún saliente pétreo, la práctica totalidad de los grabados rupestres se encuentran en superficies pétreas -granito, pizarra, cuarcita- totalmente expuestas al aire libre. Suelen seleccionarse para su ejecución grandes superficies planas y compactas de estos tipos de rocas mencionados en una disposición horizontal o ligeramente inclinada; resultan escasos los grabados postpaleolíticos realizados en paredes verticales o subverticales. En el caso de algunos yacimientos en granito –Los Barruecos o Trujillo- se ha detectado una conducta discriminatoria: las rocas elegidas para los grabados destacan por su gran tamaño, poseen alguna oquedad o las distingue la naturaleza con algún capricho, lo que facilita la localización del sitio por parte de futuros visitantes. En cualquier caso, la impresión que siempre producen estas insculturas es que han sido ejecutadas inequívocamente para ser vistas con facilidad, aunque su situación a veces nos desconcierte al no responder a patrones reconocibles para nosotros. También en diversos conjuntos grabados graníticos se observa una íntima relación con lugares donde hacen acto de presencia las pinturas esquemáticas, de lo que podría deducirse una complementariedad y una misma cronología.

#### Técnicas de realización.

Podemos encontrar diversas fórmulas dependiendo de la litología y el tipo de grabado que se desea conseguir. Existen cuatro técnicas fundamentales: piqueteado, abrasión, incisión y pulido.

El **piqueteado** consiste en el empleo de un cincel o escoplo con el que, mediante los golpes continuados de un percutor, se va describiendo sobre el panel pétreo un trazo de bordes irregulares –a causa de las esquirlas que se desprenden- y profundidad variable, aunque normalmente escasa; este piqueteado puede ser directo cuando se golpea con el percutor directamente sobre la superficie rocosa sin el recurso al cincel. El grabado resultante puede en algunas ocasiones ser sometido a un proceso posterior de regularización –abrasión- utilizando un instrumento o material **abrasivo** que suaviza el surco hasta hacerlo más uniforme, con una característica sección en “U”. Esta técnica suele reservarse a superficies de gran dureza como la cuarcita y el granito.

La **incisión** consiste en erosionar repetidamente la superficie rocosa con un instrumento cortante o afilado a modo de buril, de piedra o metal, hasta conseguir un grabado de sección en “V” cuya profundidad y anchura dependerá de la insistencia en el repaso con el útil. En algunos casos se

ha detectado el empleo de un instrumento de filo ancho, produciendo un surco de sección biselada y fondo más abierto. La incisión puede ser profunda, o superficial –o incisión de trazo fino propia de los *grafittis*, a veces difícilmente perceptible sin ayuda de una luz rasante-.

El **pulido** o **pulimentado** es una técnica bastante excepcional consistente en raspar la piedra con un útil romo de textura lisa con el que se obtiene una superficie o surco muy suave apenas diferenciado de su entorno por un patinado más intenso.

En alguna ocasión se utilizan los relieves o irregularidades del panel rocoso para resaltar algunas figuras en un ligero bajorrelieve, dotándolas así de cierto sentido escultórico.

Todas estas técnicas pueden variar en función de la litología y el tipo de grabado que se desea conseguir: sobre rocas pizarrosas o calizas se emplea con más frecuencia la incisión o el piqueteado, y sobre el granito o la cuarcita la abrasión o el pulido. De todos estos materiales, la pizarra es la que soporta una mayor densidad y variedad temática.

#### Tipología de los motivos.

Entre todos los conjuntos de grabados o insculturas sobresalen las representaciones más esquemáticas o abstractas, y por tanto con un más acusado contenido simbólico. Predominan en especial las cazoletas –pequeñas cavidades semiesféricas-, aisladas, en agrupaciones o alineaciones, bien como motivo unitario o asociado a otras figuras tanto en grabados al aire libre como en decoraciones megalíticas-, los motivos circulares, a veces incompletos o en forma de herraduras, esteliformes de formas estrelladas o de “soles”, podomorfos –contornos de huellas de pies, aislados o emparejados-, cruciformes, o figuras de temática lineal-geométrica en las que se agrupan cúmulos veces complejos y confusos de reticulados, triángulos, círculos, trazos de diferente grosor, etc-. Frente a todos los anteriores, resultan más escasos los conjuntos con representaciones de talante naturalista o figurativo, compuesto casi exclusivamente por antropomorfos, zoomorfos y armas. Tal riqueza temática está justificada por el prolongado uso que se ha hecho de los grabados, en algunos casos hasta fechas bastante recientes.

#### Cronología.

Aún es demasiado pronto para establecer una secuencia cronológica, siquiera relativa, ya que el espectro de elementos arqueológicos y etnográficos no es abundante ni variado, apenas hay superposiciones que permitan establecer claramente secuencias locales, escasez de yacimientos a los que asociar las figuraciones y una complejidad de estilos y repertorios difícilmente paralelizables. Solamente ciertas representaciones definidas por cazoletas, armas o grabados de triple recinto pueden ser, por el momento, acotadas temporalmente. Las primeras, por su vinculación a megalitos y asentamientos de las primeras fases de la Metalurgia, reflejan la obra de las comunidades humanas asentadas en nuestro territorio desde el III al I Milenio a. C.; las segundas, por su en ocasiones fiel ejecución permite en muchos casos compararlas con ejemplares reales como es el caso del grabado existente en el Collado de las Chivas de Torrecilla de los Ángeles, calco exacto de armas descubiertas en sepulcros hispano-visigodos de Brozas, o las espadas del Teso de los Cuchillos, reproducidas seguramente perfilando instrumentos originales; en cuanto a los grabados de triple recinto, de origen remoto, tiene una cronología convalidada por el hecho de hallarse asociados a complejos arqueológicos; popularizado como juego, es de los pocos que sobrevivió en algunos países hasta nuestros días.

## Conservación.

El aislamiento, unido a enterramientos parciales de los motivos o a la solidez de las superficies pétreas seleccionadas han contribuido al relativo buen estado de conservación de muchos de estos conjuntos. Su deterioro o pérdida responden casi siempre a la acción humana, que ha utilizado las rocas como material de construcción para levantar muros. También las creencias populares de que señalan ocultaciones de tesoros han contribuido a su arrancamiento parcial o total. A ello debe unirse la realización de obras públicas, caminos o carreteras, o el trazado de cortafuegos.

## Significado.

La mayoría de los investigadores considera santuarios a la mayor parte de los conjuntos: partiendo de bases muchas veces etnográficas, se considera que obedecen a ritos destinados a obtener el favor de seres sobrenaturales, divinidades y espíritus dominadores de fuerzas de la naturaleza o titulares de los lugares elegidos. Sin embargo, en algunos casos las representaciones escapan claramente a esta interpretación, y sirven para señalar límites territoriales o jurisdiccionales, pueden advertir de la posesión de un territorio, servir de recordatorio de un acontecimiento, o tener un sentido votivo que testimonia una presencia divina o el paso de un personaje.

## C) La decoración megalítica.

Si bien no puede considerarse estrictamente “arte rupestre” por tratarse de representaciones no realizadas sobre superficies rocosas naturales, sino en las losas u ortostatos de las cámaras y corredores de los sepulcros megalíticos, nos encontramos con un arte megalítico en el que se emplean unas técnicas y un repertorio figurativo muy próximos a los ya indicados en la pintura y grabado esquemáticos al aire libre.

Varias de las construcciones megalíticas extremeñas conservan aún diversas representaciones gráficas realizadas en su interior, importantes por sugerirnos las funciones y la importancia que debió poseer el ritual funerario colectivo en nuestra prehistoria, y que responden, de acuerdo con la estética dominante en su momento, a un estilo marcadamente esquemático.

Dentro de las técnicas de realización de estas decoraciones megalíticas se encuentra tanto el grabado como la pintura, empleados a veces de forma complementaria. En los ejemplos extremeños conocidos predominan los restos de decoración grabada, siendo los motivos pintados casi excepcionales a causa, muy probablemente, de su mayor vulnerabilidad ante los agentes externos. Para la elaboración de las figuras grabadas suele emplearse la incisión, con trazo ancho de perfil en "U", o bien muy fino, dando lugar a líneas muy tenues, aunque no faltan ejemplos ejecutados con la técnica del piqueteado. En cuanto al empleo de la pintura, elaborada a partir de óxidos minerales, en el *tholos* de La Granja del Toriñuelo se ha documentado la aplicación de pigmentos rojos y negros en ortostatos de la cámara y el corredor, así como en algunas piezas de la falsa cúpula. También dólmenes como Trincones I, Maimón II (Alcántara), o el ejemplar de Magacela, presentan interesantes decoraciones grabadas. Sus figuraciones tienden a concentrarse en la cámara funeraria, como espacio simbólicamente más importante.



En el ámbito temático, encontramos dos grandes bloques: A) Figuras de carácter más "naturalista", entre las que predominan las figuras humanas, con diversas variedades representativas -ramiformes, brazos en asa o "phi" griega, polilobulados...-, aunque también son frecuentes los zoomorfos, generalmente cuadrúpedos muy esquemáticos y de incierta identificación, o posibles serpientes, así como armas -cuchillos, alabardas, hachas-, y posibles báculos. B) Ideomorfos o figuras de carácter más geométrico y abstracto. Resultan muy variados, con formas triangulares o en zig-zag, reticulados, círculos, formas semicirculares o semiovaes en "U", soliformes, rectángulos..., y sobre todo las abundantes cazoletas, abundantes en el anverso de los ortostatos de la cámara o en la losa de cobertura. Todas estas grafías parece constituir un auténtico código funerario que podría aludir a ciertos relatos legendarios en los que intervienen personajes a veces armados, acompañados de serpientes, ciervos y formas solares, tal vez alusivos al tránsito de la vida a la muerte. Son elementos habituales de un imaginario mítico que posiblemente aluda a actividades cotidianas -la caza-, a divinidades o genios protectores, a fuerzas de la naturaleza, o a principios relativos al paso de la vida a la muerte. Las grafías marcan o delimitan la distribución interna de los espacios, estableciendo una jerarquización simbólica vinculada seguramente al desarrollo de rituales complejos dentro y fuera del monumento.

### **Interpretación de la pintura rupestre esquemática.**

(Es un tema complejo y polémico sobre el que no hay total unanimidad. A continuación incluyo algunas reflexiones de Poli y mías que aparecerán en una publicación próxima, y de las que, junto con el texto ya elaborado, se pueden extraer algunas ideas para los paneles)

Algunas reflexiones sobre la interpretación de la pintura esquemática.

La búsqueda de los posibles significados y funciones de la pintura rupestre esquemática constituye, hoy por hoy, una tarea notablemente ardua y "resbaladiza", ya que nos obliga a salvar no sólo una enorme barrera cronológica sino también mental y conceptual. Y es que no podemos intentar proponer una interpretación razonable del arte rupestre prehistórico desde el prisma de nuestros prejuicios y condicionantes culturales actuales. Ya hemos señalado que, en la mayoría de los casos analizados, se nos antojan totalmente aleatorias cuestiones como la selección o distribución de los paneles pictóricos en las estaciones, o la agrupación/asociación de las figuras dentro de las superficies disponibles, ya que no obedecen a parámetros "ordenados" o "lógicos" desde nuestro particular punto de vista. Pero esa supuesta arbitrariedad seguramente responda a una motivación y propósitos que se desmarcan de lo puramente decorativo o estético.

A esta problemática contribuye la propia naturaleza esquemática de las representaciones, nivel de dificultad que se acrecienta con el especial grado de simplificación y sumariedad que alcanzan los motivos, y con el mal estado de conservación de muchos de sus conjuntos. Ya indicamos que la pintura esquemática es una manifestación cultural cuyo rasgo más destacado es la producción reiterada de motivos-tipo que pueden reunirse en tres grupos básicos: figuras humanas, animales y diversos elementos geométricos o simbólicos -ideomorfos-. Se trata de figuras rígidas, habitualmente carentes de movimiento y desprovistas de detalles complementarios o anecdóticos que permitan una cierta aproximación a su condición o a la actividad que desarrollan. Tampoco sirve de mucho el análisis de las relaciones que cada figura establece con las demás y con su contexto espacial, pues aquí nos encontramos, si cabe, con dificultades aún más infranqueables. Los pictogramas se distribuyen, se agrupan, se yuxtaponen o, incluso, se superponen con unos criterios que, de existir, varían en cada panel pictórico. Son muy escasas las

composiciones -ordenaciones de las figuras conforme a patrones comprensibles para nosotros , y las posibles “escenas” con un carácter descriptivo o narrativo resultan prácticamente inexistentes. No disponemos, por tanto, de pautas o constantes compositivas o asociativas que contribuyan a clarificar la cuestión.

Todas estas dificultades se acrecientan con el lastre que en muchas ocasiones supone abordar el análisis de estas manifestaciones partiendo de unas concepciones asumidas con anterioridad en la historia de la investigación sobre el arte esquemático, y que, desde una óptica más distanciada y meditada, se nos antojan en gran medida como insuficientes, o, al menos, susceptibles de revisión. Hace ya mucho tiempo que resultó superada la idea del “arte por el arte”, que limitaba el campo de análisis a la hora de explicar los desarrollos culturales de una determinada sociedad. En efecto, la propia consideración de estas pictografías como elementos con una intención puramente “artística” –entendida ésta como “esteticista”, “ornamental” o como plasmación desinteresada de los “impulsos creativos” de su autor- nos conduce irremediamente a un análisis reduccionista de la problemática generada por un fenómeno que se revela como algo mucho más complejo e interconectado con su contexto ideológico y económico. Tampoco parece razonable la consideración de la pintura esquemática únicamente como una forma de expresión de la religiosidad de los pueblos primitivos. La concepción del abrigo como espacio sagrado en el que se llevarían a cabo reuniones o rituales relacionados con el culto solar, favorecedoras de la fecundidad o dotadas de un carácter iniciático, basada tan sólo en la presencia más o menos reiterada de figuras-tipo como los soliformes o antropomorfos de sexualidad explícita, no parece demasiado consistente a la luz de factores como la especial distribución de las estaciones, más condicionada por su situación topográfica que por su idoneidad como lugar de congregación cultural, o la diversidad y multiplicidad temática de las figuras en cada uno de estos espacios, que impiden sostener la presencia de composiciones o escenas “sagradas” que, de existir, se repetirían con cierta frecuencia.

Una vez asumido el marcado hermetismo de estas representaciones esquemáticas, la única aproximación interpretativa que podemos aventurar con ciertas garantías es la que va dirigida a la identificación primaria o significado “externo” de los motivos individualizados, esto es, la lectura de cada figura aislada de modo literal asignándola a un grupo tipológico determinado: ello implica especialmente a las figuras humanas y animalísticas como tales, así como a determinados elementos esquemáticos en función de su mayor o menor aproximación formal a elementos reales existentes en el entorno de sus creadores –armas, construcciones, ídolos...-. En la mayoría de los casos, a la vista de la práctica inexistencia de detalles explicativos o complementarios en estos pictogramas, este nivel de lectura se reduce a la apreciación de “antropomorfo” de una u otra tipología, “zoomorfo cuadrúpedo” de incierta identificación, o posibles armas o instrumentos al uso. Por añadidura, de muy poco nos sirven las aparentes asociaciones o relaciones establecidas entre algunas de estas figuras: además de muy escasas, las posibles “escenas” o composiciones claras resultan siempre extremadamente dudosas a causa del hieratismo y falta de narratividad o interacción entre los pictogramas.

Pero estos motivos no pretenden tan sólo recrear plásticamente personas, animales u objetos cotidianos, pues, como parecen demostrar aquellos grafemas más esquemáticos del imaginario postpaleolítico, ya se trate de figuraciones inspiradas en la realidad circundante, ya sean ideomorfos o concreciones visibles de determinados conceptos mentales o intangibles, todos estos grafemas estaban dotados de unas connotaciones significativas más profundas, que podemos denominar “simbólicas”, y que trascienden la pura materialidad de su referente o fuente de

inspiración. Por “símbolo” entendemos aquí el tipo especial de figura o grafía dotado convencionalmente de una significación profunda, por lo general relacionada con el mundo de las creencias o la espiritualidad, que es conocida y compartida por una comunidad de acuerdo con sus tradiciones. Pensamos que, además de un significado externo o primario, las figuras esquemáticas fueron dotadas con toda probabilidad de un significado secundario, “interno” o convencional que las caracteriza (por ejemplo, cierto tipo de antropomorfo = prototipo de guerrero, héroe o brujo), y que nosotros estamos muy lejos de poder averiguar, sobre todo si tenemos en cuenta la mutación y polivalencia connaturales a todo lo simbólico: el significado de una representación figurada puede evolucionar, cambiar con el tiempo o enriquecerse hasta el punto de producir símbolos polisémicos, portadores incluso de significados opuestos dentro de una misma sociedad en función del contexto en que se emplean. Estas variantes significativas se diversifican aún más, lógicamente, si hablamos de comunidades o culturas distintas. Bien sabido es que carecemos del código interpretativo para entender correctamente la pintura esquemática; el verdadero problema radica, sin embargo, es que ese código pudo ser diferente en función del área geográfica peninsular en que se llegó a emplear, y, sin duda, evolucionó a lo largo de los tres milenios de vigencia de que disfrutó este particular medio de expresión pictográfico.

Conscientes, por tanto, de la imposibilidad de encontrar el significado convencional o las motivaciones profundas tanto de estos motivos esquemáticos como de sus combinaciones, sí que podemos intentar, sin embargo, una aproximación a su funcionalidad básica.

Una de las hipótesis tradicionales, y que aún mantiene parte de su vigencia, es la consideración de las rocas pintadas como indicadores, puntos de visualización y, por tanto, de posible control y vigilancia de las vías de paso o comunicación que determinan los collados o cursos de agua que se abren perpendicularmente a las formaciones serranas. Más arriba se indicaba que un buen número de las estaciones rupestres localizadas en esta zona se alinean flanqueando valles fluviales o caminos tradicionales, o se acumulan a ambos lados de los tajos que evidencian vías de tránsito a través de los complejos montañosos. Desde esta óptica de considerar al abrigo como un lugar desde donde puede ejercerse un control de marcado acento territorial, resulta significativa la coincidencia existente entre ellos y la ubicación de castillos y fortalezas de reconquista, generalmente de origen árabe, cuya función estratégica es evidente –aparte del de Monfragüe, podemos citar ejemplos en Magacela, Hornachos, Alange, Cabañas del Castillo...-. El desarrollo de las redes de intercambio comercial, fundamentalmente a partir de la Edad del Cobre, conlleva a su vez un mayor esfuerzo por el control de las rutas de comunicación, áreas de producción, zonas de vado, collados, etc., convirtiéndose en factores determinantes a la hora de establecer los asentamientos. Se pasa de este modo de un control simbólico del territorio a través del arte rupestre a un control efectivo del mismo mediante la implantación directa de las estructuras de hábitat que en cierta medida asumen la funcionalidad atribuida al arte rupestre.

Pero, frente a esta teoría de control estratégico de vías de comunicación e intercambio, la aplicación de las amplias posibilidades del análisis contextual que ofrece la Arqueología del Paisaje ha permitido obtener, en recientes estudios orientados hacia los petroglifos del área gallega, nuevas conclusiones sobre la posible funcionalidad de los conjuntos rupestres deducibles de sus patrones de localización. Igual que los yacimientos de pintura rupestre esquemática, los grabados rupestres al aire libre no se distribuyen de manera aleatoria, sino que tienden a ubicarse asociados a hitos destacados de la topografía. Estos lugares “especiales” resultan así resaltados o “señalizados”, en relación con zonas donde se libra una competencia por los recursos, generalmente en sistemas de explotación del territorio que combinan una agricultura itinerante con

el pastoreo (Bradley y otros, 1994-95: 78). El traslado de estos criterios al estudio de ciertos grupos de grabados postpaleolíticos de la Alta Extremadura está dando lugar a conclusiones interesantes en esta misma línea: así sucede en complejos graníticos como los localizados en Los Barruecos –Malpartida de Cáceres-, Navaluenga –Peraleda de San Román- o Valdehúncar, como ha documentado Antonio González Cordero en un reciente trabajo panorámico aún inédito (González, e.p.).

Sin abandonar esta línea de investigación del arte rupestre desde el punto de vista de la arqueología espacial, Julián Martínez García (1998: 559) considera que los abrigos pintados actúan como elementos de conexión entre las tierras bajas de la llanura con las de la sierra, a lo largo de vías de desplazamiento relacionadas con la práctica de la transterminancia. Las estaciones, organizadas en ejes longitudinales como en el caso que nos ocupa, se localizan fundamentalmente en las franjas que sirven de transición entre las últimas tierras productivas, desde el punto de vista agrícola, y el ámbito serrano propiamente dicho. La presencia de estos lugares con pinturas podría estar asociada, por tanto, a un sistema de control territorial de los accesos a las zonas de aprovechamiento de pasto para el ganado compartidas por varias comunidades.

Al margen de estas teorías desde la Arqueología del Paisaje, hay que mencionar también otras interpretaciones de base semiológica en las que se aboga por el carácter esencialmente comunicativo de las representaciones esquemáticas, y que se desvinculan en este sentido del carácter de referente de control o señalización territorial que las propuestas anteriores otorgaban a las representaciones esquemáticas. Si, como ya hemos señalado con anterioridad, las figuras rupestres esquemáticas son “símbolos” con un significado profundo o convencional, esta función “simbólica” tal sólo alcanzará plenamente su finalidad a través de la interacción con visitantes o espectadores que conocen su contenido semántico desde su entorno inmediato de visibilidad directa, es decir, en el momento en que una persona contempla e interpreta correctamente esos elementos significantes. cuya intención es la de transmitir un mensaje. Por tanto, la pintura rupestre esquemática, al menos en la mayor parte de sus manifestaciones conocidas, se articularía como un sistema iconográfico de transmisión de ideas o informaciones, regido por una serie de convencionalismos que, en el momento actual de la investigación, tan sólo llegamos a intuir de manera muy tangencial, pero que, en cualquier caso, estaría en conexión directa con los posibles aprovechamientos o funciones del entorno inmediato en el que se realizan.

Este sistema de comunicación pictográfico esquemático tendría, pues, como principal objetivo, plasmar diversas informaciones sobre elementos básicos para la vida cotidiana del grupo humano establecido en ese territorio - disponibilidad de agua, zonas de caza, valor del espacio como refugio, utilización ritual del área, etc.-, o desplegar un indicativo visual para ejercer de forma efectiva el control o la posesión del mismo frente a posibles visitantes ocasionales. Mediante estas gráficas se ofrecía a sus visitantes, de forma individual o colectiva, ya sea en clave de señalización, advertencia o información sobre las ideas, costumbres o elementos de la vida cotidiana de sus creadores, un mensaje articulado mediante un lenguaje ampliamente difundido por la geografía ibérica, basado en la reiteración y combinación de un número relativamente limitado de figuras-tipo, cuya sintaxis e interpretación resultan hoy inasequibles a nuestra percepción.

#### **4. A modo de colofón: el arte rupestre de la Edad del Hierro.**

Estamos ante un tipo de arte rupestre, fechable a lo largo del primer milenio antes de nuestra era, realizado en su mayor parte al aire libre, sobre rocas aisladas, visibles o no, a veces localizadas junto a yacimientos o poblados de la Edad del Hierro, pero también en abrigos o acantilados que pueden manifestarse tanto en estaciones aisladas, como en agrupaciones de éstas que conforman auténticos “santuarios rupestres”, en ocasiones perpetuando otros ya preexistentes de época prehistórica y en otros casos como santuarios *ex novo* (Royo, op. cit.: 2004, 144).

Se trata de un nuevo ciclo de arte rupestre estudiado en los últimos años en la Península Ibérica, descubierto como consecuencia del entusiasmo y dedicación de una nueva generación de investigadores, dedicados desde hace ya tiempo a una labor crítica de revisión de hallazgos antiguos y a la localización, documentación, estudio y publicación de nuevos yacimientos, cuyas características, según J. Ignacio Royo Guillén, son las siguientes:

- Se trata de manifestaciones que se desarrollan que se desarrolla a lo largo de la Edad del Hierro, durante el primer milenio a. C., con claras influencias célticas, pero también mediterráneas y atlánticas, sobre un fuerte substrato indígena de la Edad del Bronce y que se extiende por toda la Península Ibérica, manifestándose mayoritariamente a través de paneles grabados incisos o picados, aunque también a través de paneles pintados y con estilos muy variados que van del naturalismo estilizado, hasta el esquematismo más clásico.
- El repertorio iconográfico de este arte protohistórico es muy rico y permite su contextualización cronológica, cultural y simbólica. Entre los motivos antropomorfos, símbolos, armamento, inscripciones y zoomorfos de este arte, destacan las representaciones de caballos, ya sean aislados, en grupo o asociados a antropomorfos que los llevan a pie o que los montan. La presencia del caballo y del caballero en este arte de la Edad del Hierro, debe ponerse en relación con el ascenso social, económico y político de las élites ecuestres, tanto en el ámbito ibérico, como celtibérico, lusitano o puramente céltico.
- La tremenda variedad de estilos y representaciones que aparecen en los conjuntos protohistóricos peninsulares, es fruto de las distintas influencias culturales de los respectivos territorios donde aparecen, pero aun así la mayoría cuentan con un fondo estilístico e iconográfico común que da sentido ideológico y formal a este nuevo ciclo artístico.
- La prueba de la continuidad del arte rupestre durante la Edad del Hierro está claramente constatada en la presencia de paneles y figuras protohistóricas en muchos de los principales santuarios rupestres prehistóricos al aire libre (Foz Côa, Molino Manzániz, Domingo García, Masada de Ligros, Arroyo del Horcajo, etc.), como un modo claro de perpetuación de la sacralidad de dichos lugares, pero también de apropiación simbólica de estos territorios cargados de “fuerza telúrica o espiritual”.

El interés e importancia de estas manifestaciones artísticas es indudable ya que permiten estudiar aspectos cruciales de los pueblos prerromanos peninsulares, pudiendo documentarse desde aspectos puramente económicos, hasta otros de carácter social, o relacionados con el mundo ritual o religioso.

En cuanto al ámbito extremeño, pueden establecerse las siguientes áreas de difusión:

- *Grupo del río Guadiana*. Este grupo se ha definido a partir de los trabajos llevados a cabo por Collado Giraldo con relación a la construcción de la presa de Alqueva, última obra faraónica portuguesa que ha hecho desaparecer uno de los santuarios rupestres más importantes de la Península Ibérica. En este lugar, un equipo dirigido por este investigador documentó durante casi dos años un impresionante conjunto de grabados en el entorno del Molino Manzániz (Alconchel-Cheles, Badajoz), en el cual se ha podido estudiar una secuencia de grabados al aire libre desde el Paleolítico Superior hasta la época actual. En este impresionante yacimiento, los grabados filiformes de la Edad del Hierro representan un importante número de representaciones que han permitido establecer un repertorio iconográfico y temático excepcional en el que destacan las representaciones zoomorfas – caballos y toros principalmente– pero también las armas –espadas, cuchillos afalcatados– los motivos geométricos o abstractos, las retículas o ajedrezados y en algún caso, los antropomorfos –guerreros o jinetes- (Collado Giraldo: 2007, 443-501).

- *Grupo de Las Hurdes y de La Serena*. En el interior de las tierras extremeñas se han estudiado otros hallazgos de la Edad del Hierro, pero destacan por su interés y por el elevado número de sus representaciones dos conjuntos: el estudiado por Sevillano en la comarca de Las Hurdes, compuesto en su mayor parte por grabados picados e incisos de carácter fusiforme, en el que también aparecen las armas y los podomorfos (Sevillano: 1991) y el recientemente descubierto y dado a conocer dentro del Corpus de Arte Rupestre de Extremadura en la Zepa de la Serena, un conjunto excepcional donde alternan las representaciones fusiformes, con los grabados picados y con las incisiones filiformes, con estaciones tan importantes como las documentadas en el río Guadalefra o en el Arroyo Tamujoso de la localidad de Campanario (Collado Giraldo y García: 2007, 276-360).

### **Mapa general de distribución del arte rupestre en Extremadura:**

Triángulos: Enclaves con arte rupestre del Paleolítico Superior

Círculos: Enclaves con pinturas rupestres postpaleolíticas.

Cuadrados: Enclaves con grabados rupestres postpaleolíticos.

