

1902 Committee



Julio 2023
July 2023

News Series 03/23

EL ARTE PREHISTÓRICO Y SU MUNDO
PREHISTORIC ART AND ITS WORLD
ONLINE COMMUNITY FOR ROCK ART ENTHUSIASTS
COMUNIDAD EN LINEA PARA ENTUSIASTAS DEL ARTE RUPESTRE

DATASHEET

Edition: 1902 Committee

News Series | Issue 3 | July 2023

Editors:

Sara Garcês

Hugo A. Mira Perales

Carlos Gómez de Avellaneda Sabio

George Nash

Graphic design:

Soledad Gómez de Avellaneda Díaz

Cover photo: Alejandro González Pizarro

Abrigo Cuevas I (Municipio Hornachos, Badajoz, Extremadura)

ISSN: 2184-8254

© Copyright 2023 The 1902 Committee.

All rights reserved.

No responsibility is assumed by the Publisher for any injury and/ or damage to persons or property as a matter of products liability, negligence, or otherwise, or from any use or operation of any methods, products, instructions or ideas contained in the material herein.

We would like to express a particular thanks to all those who participated in this issue and thus contribute to the first 1902 Committee News Series.

1902committee@gmail.com

1902 Committee

+351 967170982

<https://www.instagram.com/1902committee/>

<https://www.facebook.com/1902Committee/>

CARTA AO LEITOR

Caros leitores,

É com imenso prazer que apresentamos a mais recente edição da nossa revista especializada em arte pré-histórica. Nesta edição, trazemos uma série de artigos e informações relevantes sobre este tema fascinante, que nos permite conhecer um pouco mais da história da humanidade. A arte rupestre é uma forma de expressão artística que remonta a milhares de anos atrás e apresenta características singulares, como as temáticas, técnicas e materiais utilizados. Nesta edição, abordamos diversos aspetos da arte rupestre proveniente de diferentes zonas de Espanha, um país riquíssimo em arte pré-histórica de todas as cronologias e estilos.

No artigo intitulado “La investigación del Arte Prehistórico en el Estrecho de Gibraltar: Nuevas ideas/Viejos interrogantes” da autoria de Camilo Barcia-García, Martí Mas Cornellà, Alfredo M. Maximiano Castillejo e Jesús F. Jordá Pardo, são apresentadas novas ideias e questões antigas sobre a investigação em arte pré-histórica no Estreito de Gibraltar. Já no trabalho de Alberto Martínez-Villa, Marelía Gil e Daniel Ballesteros, intitulado “Primera valoración del conjunto de grabados exteriores paleolíticos en el abrigo de Falu en el valle medio del río Cares en Picos de Europa (Asturies, Norte de España): descripción y contexto artístico” é realizada uma primeira avaliação do conjunto de gravuras paleolíticas no abrigo de Falu, localizado no vale médio do rio Cares, nos Picos da Europa.

Luis-Efrén Fernández Rodríguez, Manuel Romero Pérez, Cristina Linán Baena, Yolanda del Rosal Padial e Pedro Cantalejo Duarte, apresentam a descoberta de uma nova gruta com arte paleolítica em Nerja, a Cueva del Gallinero, e uma primeira abordagem ao seu estudo no trabalho intitulado “El descubrimiento de una nueva estación de Arte Paleolítico Nerja (Málaga). Cueva del Gallinero. Primera Aproximación a su estudio”. A investigadora María Sotomayor Chicote aborda a história da pesquisa sobre a arte esquemática no núcleo sul de Jaén, num trabalho intitulado “Arte esquemático del núcleo sur de Jaén: Historia de la investigación” enquanto os colegas Antonio Ruiz Trujillo e Ana M^a. Gomar Barea analisam, a partir da geometria plana, alguns dos motivos pintados da cavidade inferior da magnífica Cueva del Moro em Tarifa, Cádiz, no artigo “Los motivos pintados de la cavidad inferior de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz). Análisis de su figura principal a partir de la geometría plana”.

O nosso poster central é dedicado à mão número 35, presente na espetacular Gruta de Maltravieso, em Cáceres e a biografia desta edição é um resumo da magnífica dissertação de mestrado de Kenia de Aguiar Ribeiro, que se dedicou a uma investigação interdisciplinar, unindo as áreas da arqueologia pré-histórica e da imagem fotográfica histórica. A investigadora focou-se na documentação fotográfica realizada no primeiro terço do século XX sobre a arte rupestre ao ar livre da Galiza, localizada no Noroeste da Espanha. Essas fotografias foram registadas ao longo de dezanove anos pelo naturalista espanhol Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946), que as reuniu e organizou na famosa obra “*Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*”, publicada em latim em 1935, em Madrid.

O advento da Guerra Civil Espanhola, juntamente com outros fatores, acabou por comprometer a divulgação desta obra-prima pioneira no género. O exaustivo trabalho de Kenia de Aguiar Ribeiro torna-se, portanto, uma referência indispensável para compreender um dos livros mais relevantes sobre arte rupestre na Galiza e na Europa durante o primeiro terço do século XX. A dissertação está disponível em português e pode ser encontrada aqui: [<https://bit.ly/3YbELOo>].

Pela primeira vez na revista, temos o prazer de apresentar uma nova secção intitulada “A Galeria das Cavernas,” onde, em cada edição a partir de agora, destacaremos uma gruta que contenha arte pré-histórica de várias partes do mundo. Nesta edição, iniciamos com a Gruta do Escoural, a única cavidade com arte paleolítica em território português. Recentemente, esta gruta foi objeto de um novo projeto denominado “First-Art,” que envolveu a realização de um catálogo completo da gruta e a realização de análises e datações dos seus pigmentos. Para obter mais informações sobre o tema, sugerimos a leitura deste artigo: [<https://bit.ly/3KfAxQ4>].

Na secção de notícias, o nosso colega e editor da 1902 News Series, George Nash, apresenta uma descoberta notável na África do Sul: a identificação de uma nova espécie de homínido, o Homo Naledi. Esta descoberta teve lugar na Gruta Rising Star e foi liderada pela equipa do Professor Lee Berger. Recentemente, surgiram indícios que sugerem uma possível associação direta entre o Homo Naledi e um conjunto de marcas gravadas encontradas na câmara funerária (e noutras áreas da Rising Star). A equipa do Professor Berger identificou estas marcas como gravuras na câmara funerária e considera-as como evidência de que o Homo Naledi possuía a capacidade de criar “arte”. Até ao momento, estas marcas ainda não foram datadas, mas as notícias sobre possibilidades futuras de datação são promissoras. A descoberta do Homo Naledi e a perspectiva de possíveis atividades artísticas atribuídas a esta espécie acrescentam importantes contribuições para o campo da paleoantropologia, ampliando a nossa compreensão sobre a evolução humana e as suas capacidades culturais. As investigações continuam, e espera-se que novas descobertas tragam mais luz a este fascinante capítulo da história da humanidade.

Por fim, na seção de revisões de livros, trazemos as avaliações dos livros “El Conjunto Rupestre de Bacinete (Los Barrios, Cádiz)”, de Itziar Merino Matas, e “Arte rupestre paleolítico en la Cueva de Maltravieso (Cáceres, España)”, de Hugo A. Mira Perales nosso colega e também editor desta revista.

Comunico com satisfação que a revista “1902 News Series” publica duas edições por ano e está sempre aberta à receção de artigos originais, notícias, revisões de livros, histórias de investigações e biografias de investigadores, abrangendo qualquer tema relacionado com a arte rupestre de qualquer parte do mundo. Os textos serão publicados na língua original dos autores ou outra qualquer da sua preferência, desde que seja providenciado um breve resumo em inglês. Esperamos que esta edição seja de grande interesse e contribua significativamente para o conhecimento e preservação da arte rupestre em todo o mundo!

Sara Garcês

Índice

ARTÍCULOS

Camilo Barcia-García, Martí Mas Cornellà, Alfredo M. Maximiano Castillejo y Jesús F. Jordá Pardo

La investigación del Arte Prehistórico en el Estrecho de Gibraltar: Nuevas ideas/ Viejos interrogantes

Prehistoric Art Research in the Strait of Gibraltar: New Ideas/Old Questions

Página 10

Alberto Martínez-Villa, Marelia Gil y Daniel Ballesteros

Primera valoración del conjunto de grabados exteriores paleolíticos en el abrigo de Falu en el valle medio del río Cares en Picos de Europa (Asturies, Norte de España): descripción y contexto artístico.

First assessment of the Paleolithic exterior engravings in the Falu shelter in the middle valley of the Cares River in Picos de Europa (Asturias, Northern Spain): description and artistic context.

Página 28

Luis-Efrén Fernández Rodríguez, Cristina Liñán Baena, Yolanda del Rosal Padial, Antonio Ortega Jiménez, Alfonso Atencia Prieto, David Jimena Fernández, Eduardo de la Monja Jimena, Adolfo Moyano Jaime y Mariano Ibáñez Heredi

El descubrimiento de una nueva estación de Arte Paleolítico Nerja (Málaga). Cueva del Gallinero. Primera Aproximación a su estudio

The discovery of a new station of Paleolithic Art in Nerja (Málaga). Cueva del Gallinero. First approach to its study

Página 58

María Sotomayor Chicote

Arte esquemático del núcleo Sur de Jaén: Historia de la investigación

Schematic art of the southern nucleus of Jaén: History of research

Página 76

Antonio Ruíz Trujillo, Ana M^a Gomar Barea y María Lazarich González

Los motivos pintados de la cavidad inferior de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz). Análisis de su figura principal a partir de la geometría plana

The painted motifs of the lower cavity of the Moro cave (Tarifa, Cádiz). Analysis of its main figure from the plane geometry

Página 106

POSTER

CUEVA DE MALTRAVIESO (CÁCERES) PANEL VI SALA DE LAS PINTURAS

MANO N° 35

Página 136

BIOGRAFÍAS E HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Kenia de Aguiar Ribeiro

Ramón Sobrino Buhígas

Ramón Sobrino Buhígas

Página 139

GALERÍA DE CAVIDADES

Cueva de Escoural

Escoural Cave

Página 170

NOTICIAS

George Nash

Finding Naledi

En busca de Naledi

Página 173

RECENSIONES

Itziar Merino Matas

Conjunto de cavidades de Las Palomas, Tarifa (Cádiz)

Cave complex of Las Palomas, Tarifa (Cádiz)

Página 184

Hugo A. Mira Perales

Arte rupestre paleolítico en la Cueva de Maltravieso (Cáceres, España)

Paleolithic rock art in the Maltravieso Cave (Cáceres, Spain)

Página 188



Artículos
Articles

La investigación del Arte Prehistórico en el Estrecho de Gibraltar: Nuevas ideas/ viejos interrogantes

Camilo Barcia-García, Martí Mas Cornellà, Alfredo M. Maximiano Castillejo y Jesús F. Jordá Pardo

Resumen

En el contexto de nuestros actuales estudios sobre el arte prehistórico de las Cuevas del Moro y Ladrones/Pretinas, situadas en la orilla norte del Estrecho de Gibraltar, en el extremo sur de la Península Ibérica, se ha hecho necesario revisar las interpretaciones que diversos investigadores han propuesto para esta región desde hace más de un siglo. En el presente artículo ofrecemos una breve revisión sobre algunos elementos gráficos de difícil asignación cronológica y, a la espera de futuras comparaciones entre las diferentes propuestas y los datos arqueométricos, proponemos una interpretación bajo un modelo de continuidad entre Pleistoceno Final y Holoceno.

Palabras clave: Arte rupestre, Secuencia cronoestilística, Paleolítico Superior, Epipaleolítico, Mesolítico, El Estrecho de Gibraltar.

Abstract

In the context of our current studies on prehistoric art of Moro and Ladrones/Pretinas Caves, located in the north shore of the Strait of Gibraltar, southernmost Iberian Peninsula, it was necessary to revisit the interpretations that various researchers proposed for this region for more than a century. In the present article we offer a short review about some graphic elements of difficult chronological assignment and, expecting future comparisons between different proposals and archaeometric data, we propose an interpretation under a model of continuity between Final Pleistocene and Holocene.

Keywords: Rock art, Chronostylistic sequence, Upper Palaeolithic, Epipalaeolithic, Mesolithic, The Strait of Gibraltar.

1. Introducción

La historiografía sobre el arte rupestre de las sociedades prehistóricas en la orilla norte del Estrecho de Gibraltar (**Figura 1**) brinda interesantes debates sobre su secuencia cronológica. La temporalidad de las manifestaciones gráficas de esta región tiene todavía hoy como únicos métodos de datación criterios formales y no-numéricos, para lo cual se basa, no sin las respectivas y bien conocidas dificultades, en la coherencia cruzada de paralelos estilísticos, estratigrafía cromática, técnica, composición, etc. (e.g. Sacchi, 1993; García-Díez & Ochoa, 2013). Mientras confiamos que algún día futuras dataciones numéricas puedan alumbrar nuevos y necesarios datos para ambas orillas del Estrecho, pensamos todavía (vid. Mas Cornellà, 2000: 342; Mas Cornellà

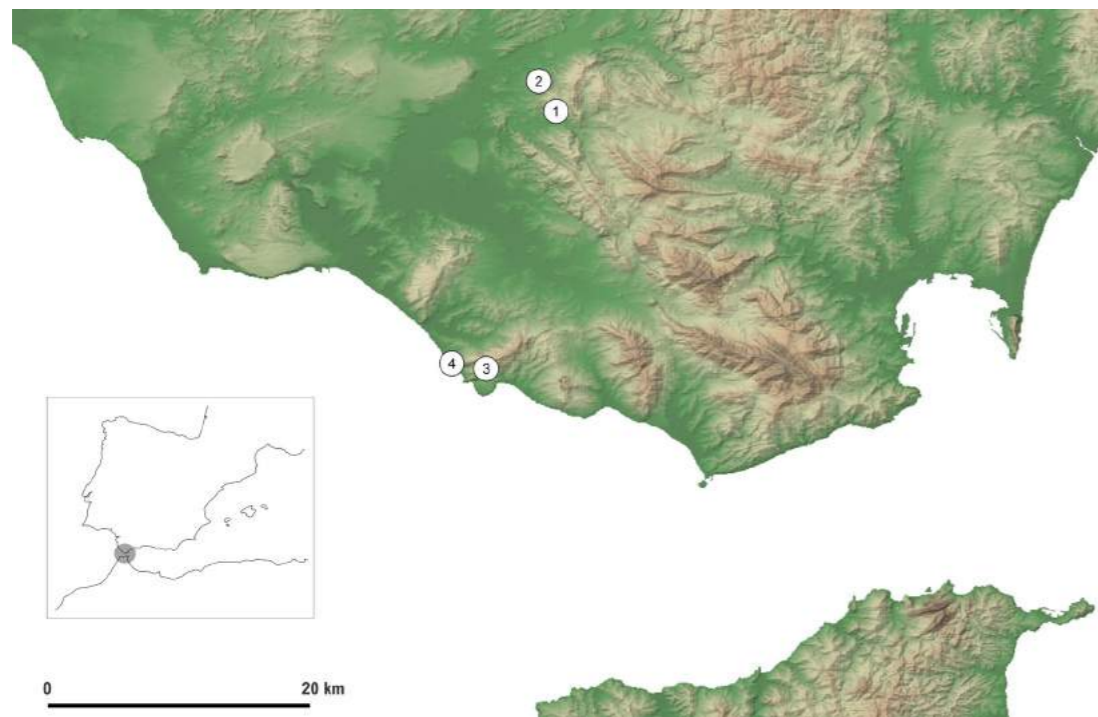


Figura 1: Localización de la región geográfica en relación a la Península Ibérica y el Estrecho de Gibraltar, así como de las principales estaciones rupestres referidas en este artículo: 1-Cueva del Tajo de las Figuras; 2-Cuevas de Ladrones/Pretinas; 3-Cueva del Moro; 4-Cueva de Atlanterra.

et al., 1997) que tan esperada “revolución” no deberá eximirnos de seguir elaborando hipótesis y marcos de referencia —mediante métodos no numéricos— que puedan validarse o reforzarse mediante arqueometría y otros indicios.

En el presente artículo haremos un recorrido por las propuestas crono-estilísticas existentes —incluyendo las investigaciones más recientes— para el extremo sur de la Península Ibérica (**Tabla 1**) con la intención de visitar algunas ideas, así como plantear hipótesis en torno a cuestiones muy concretas, que ayuden a dar consistencia a una secuencia un tanto fragmentaria y que puedan (exitosamente o no) confrontarse con y/o estructurar cualquier avance técnico que pueda darse en el futuro, sea próximo o lejano.

2. Cronología de las manifestaciones gráficas de la orilla norte del Estrecho

Los conjuntos gráficos más numerosos en el sur de la provincia de Cádiz, conformados por el arte de tendencia naturalista y esquemática, fueron atribuidos desde principios del siglo XX al Neolítico, Calcolítico y/o Edad del Bronce (Breuil & Burkitt, 1929; Burkitt, 1924; Cabré & Hernández-Pacheco, 1914). Aunque el segundo de esos dos estilos quedaría bien caracterizado años más tarde a escala ibérica a partir de la importante monografía de P. Acosta Martínez (1968), no hay que olvidar la incertidumbre que ha persistido para algunos casos de nuestra zona, como veremos más adelante en las Cuevas de Ladrones/Pretinas. En efecto, la inmensa mayoría de estaciones rupestres del extremo sur peninsular presentan uno o ambos tipos, pero la singularidad de las manifestaciones ha venido provocando constantes discusiones crono-estilísticas hasta el punto de conferirles una importancia especial (e.g. en el contexto del «Spanish Art Group III» de Breuil & Burkitt, 1929) o incluso “entidad propia” (vid. «Arte del Tajo de las Figuras» en Baldellou, 1989). Se atisbó ya en fechas tempranas, no sin cautela ni rechazos, una tímida filiación paleolítica en algunos motivos de las cuevas del Arco, Ladrones/Pretinas y Tajo de las Figuras (Cabré & Hernández-Pacheco, 1914; Cabré, 1915: 163, 222; cf. Breuil, 1914), en las puntuaciones de Horadada, así como en el prótomo y puntuaciones de Palomas (Breuil & Burkitt, 1929: 53, 75-76; cf. Sanchidrián & Mas Cornellà, 1995 [1990]). No menos relevante es el vínculo pre-neolítico o mesolítico sutilmente sugerido para la «serie blanca» del Tajo de las Figuras (Breuil & Burkitt, 1929: 83-84). Mucho después, a modo de hipótesis, F. J. Fortea Pérez (1978: 130-131, 145) volvió a subrayar la potencial antigüedad paleolítica de algunas puntuaciones y manos positivas gaditanas (caso de Ladrones/Pretinas), si bien hubo que esperar hasta los años noventa para disipar definitivamente las dudas acerca de la presencia de arte paleolítico en la zona (Mas Cornellà et al., 1995).

En aquellas fechas (Mas Cornellà, 2000, 2005, 2006), argumentamos con mayor extensión y solidez aquello que el abate Breuil y M. C. Burkitt propusieron tan someramente, esto es, unas fechas holocénicas muy tempranas (Epipaleolítico-Mesolítico) para algunas de las



Figura 2: Tajo de las Figuras (Benalup-Casas Viejas).

representaciones naturalistas del Tajo de las Figuras (**Figura 2**) y, quizás, otros enclaves de Sierra Momia como Ladrones/Pretinas (**Figura 3**). Partiendo de tales trabajos, M. Solís Delgado (2015, 2020) profundizó posteriormente en los posibles contactos entre grupos con modos de vida diferenciados (mesolíticos-neolíticos), evidenciándolos a través de la confluencia-convivencia-hibridación de tradiciones pictóricas distintas en las estaciones rupestres de Sierra del Niño. Estos estudios aportaron un nuevo contexto cronológico e interpretativo al siempre problemático Arte del Tajo de las Figuras: los últimos cazadores-recolectores mesolíticos —dependientes de la naturaleza— poseerían tradiciones pictóricas naturalistas con reminiscencias paleolíticas y concentrarían sus representaciones, con fuerte presencia de zoomorfos, en lugares específicos, asociados a la transmisión del conocimiento para una explotación económica territorial de amplio espectro. Por el contrario, los primeros agricultores-ganaderos neolíticos —centrados en la gestión humana y animal—, serían portadores de tradiciones artísticas antropocéntricas representadas con mayor esquematismo y abstracción, convivirían con la cultura autóctona —diluyéndola— y distribuirían las estaciones por un territorio amplio, evidenciando un uso diferente del espacio fruto de los nuevos modos de producción (**Tabla 1**).

Sin lugar a dudas, el descubrimiento de manos negativas aerografiadas en Estrellas (Collado Giraldo et al., 2019), Palomas (Fernández-Sánchez et al., 2021) y Gorham (Simón-Vallejo et

al., 2018) ha constituido un importante revulsivo para el estado de la cuestión del arte paleolítico en la zona (e.g. Mas Cornellà & Ripoll López, 2002; Martínez García, 2009; Ruiz Trujillo et al., 2014). En paralelo a estos hallazgos, D. S. Fernández-Sánchez (2022, 2023) ha propuesto una secuencia paleolítica, dominada por pigmentos rojos y grabados, en cuatro fases o “ciclos”. El primero, durante la transición neandertal-sapiens, se caracterizaría por el uso de colorante en digitaciones, puntuaciones, trazos gruesos y agrupaciones de barras paralelas, así como en estarcidos de manos en negativo. En una segunda fase (Gravetiense-Solutrense Inferior) se emplearían trazos gruesos o finos pintados y el grabado en “U” para ampliar el repertorio anterior añadiendo representaciones parciales de équidos y cérvidos, “trilineales”, en perspectiva y con desproporción cabeza-cuerpo. La tercera etapa, ya durante el Solutrense Medio, consolidaría a dichos zoomorfos como tema dominante mediante figuras más proporcionadas y completas,

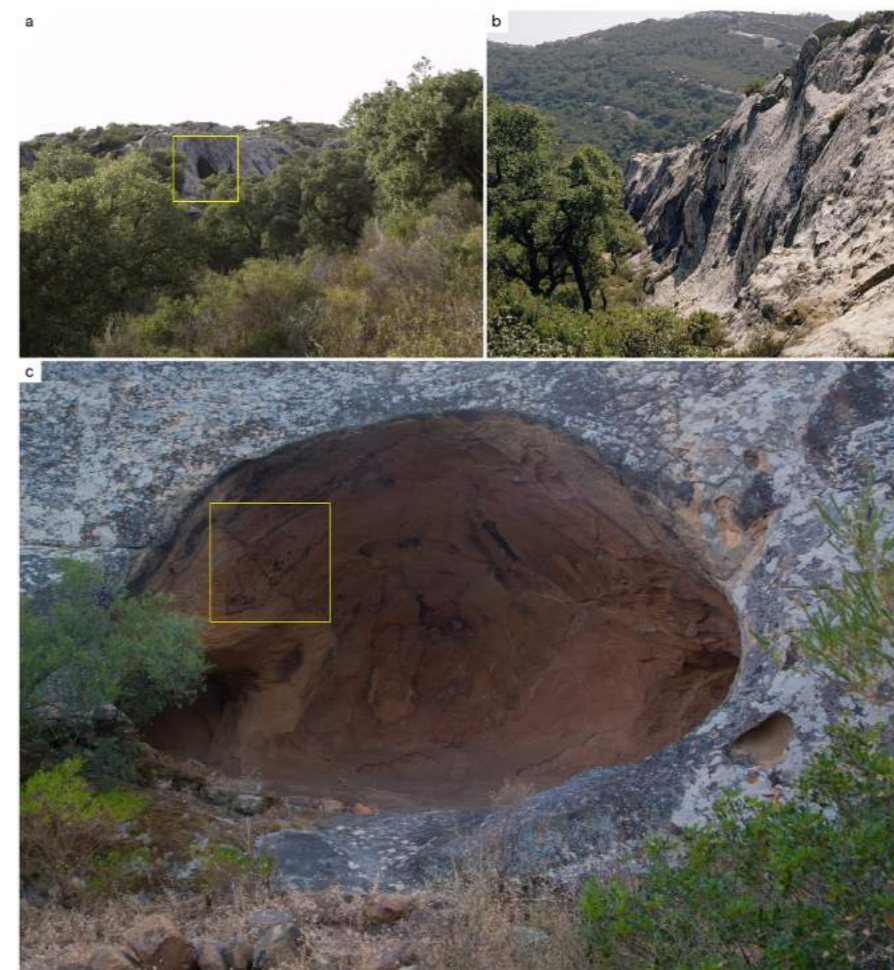


Figura 3: Cueva de Ladrones/Pretinas (Benalup-Casas Viejas). **a)** Emplazamiento de la estación Ladrones/Pretinas-1 en la Garganta del Cuerno; **b)** crestón en el que se desarrollan el complejo de cavidades de Ladrones/Pretinas; **c)** entrada a la cavidad Ladrones/Pretinas-1, “salpicaduras” en altura (amarillo) y panel principal con manos positivas en el centro-fondo.

empleando grabados en “V”, trazos finos y gruesos. Finalmente, los cérvidos desaparecerían en la cuarta fase (Solutrense Superior) y los équidos pintados o grabados ganarían en realismo, dinamismo, variedad de formato y detalles (Tabla 1).

El hallazgo de dichas manos negativas, sumado a las reflexiones derivadas de las últimas novedades en Cueva del Moro, permite repensar el arte paleolítico hasta el punto de resucitar las viejas reflexiones de J. Cabré, E. Hernández-Pacheco, o Fortea Pérez (vid. supra) acerca de las omnipresentes puntuaciones del Campo de Gibraltar y las manos positivas de Ladrones/Pretinas (Simón-Vallejo et al., 2021; Barcia-García et al., 2023). En este sentido, en el contexto de nuestra investigación en Moro (actualmente en curso), coincidimos parcialmente con Fernández-Sánchez al atribuir mayor antigüedad de la asumida tradicionalmente —aprox. esquemática, neolítica-calcolítica— a algunos de los grandes conjuntos de puntos que estamos hallando en el segundo piso de dicha cavidad, próximos a otros ya conocidos (vid. Figura 4 a-d; cf. Ruiz Trujillo et al., 2014). Aun así, observando el claro contraste en tamaño, técnica y composición gráfica entre éstos (Figura 4 a-d) y los hallados recientemente en el primer piso (Figura 4 e), creemos que la complejidad y variabilidad de las innumerables puntuaciones existentes en el Campo de Gibraltar (meandriiformes, arboriformes, círculos concéntricos, grandes conglomerados, etc.) también debería explorarse a través de las posibilidades del modelo interpretativo planteado por Solís Delgado; esto es, la perduración-transformación-hibridación a largo plazo de las tradiciones pictóricas cazadoras-recolectoras, planteamiento sobre el que incidiremos más adelante. Queda además mucho por analizar acerca de las potenciales relaciones entre ambas orillas del Estrecho en lo referente a estas tipologías, horizonte en que se vislumbran ya interesantes aportaciones (vid. Solís Delgado et al., 2023).

3. Las Cuevas de Ladrones/Pretinas (Benalup-Casas Viejas, Cádiz)

Siempre se ha considerado que era difícil establecer secuencias cronológicas a partir de gamas cromáticas si no se complementaban con otros análisis que determinaran procesos tafonómicos concretos (Mas Cornellà, 2005: 125-159). La confluencia de diversas variables ambientales, geológicas y antropogénicas, como por ejemplo la exposición a la lluvia o el viento, las propiedades de la roca usada como soporte (tafoni en arenisca), la humedad, fauna y vegetación variada, factores humanos, etc. (Jordá Pardo, 2000; Bergmann, 2009; Aragón et al., 2015; Fernández-Sánchez & Gómez-Sánchez, 2023), pueden provocar una conservación diferencial de la pintura en las diferentes paredes rocosas que conforman las características cavidades del Campo de Gibraltar y La Janda. No obstante, durante los últimos años asistimos a una realidad

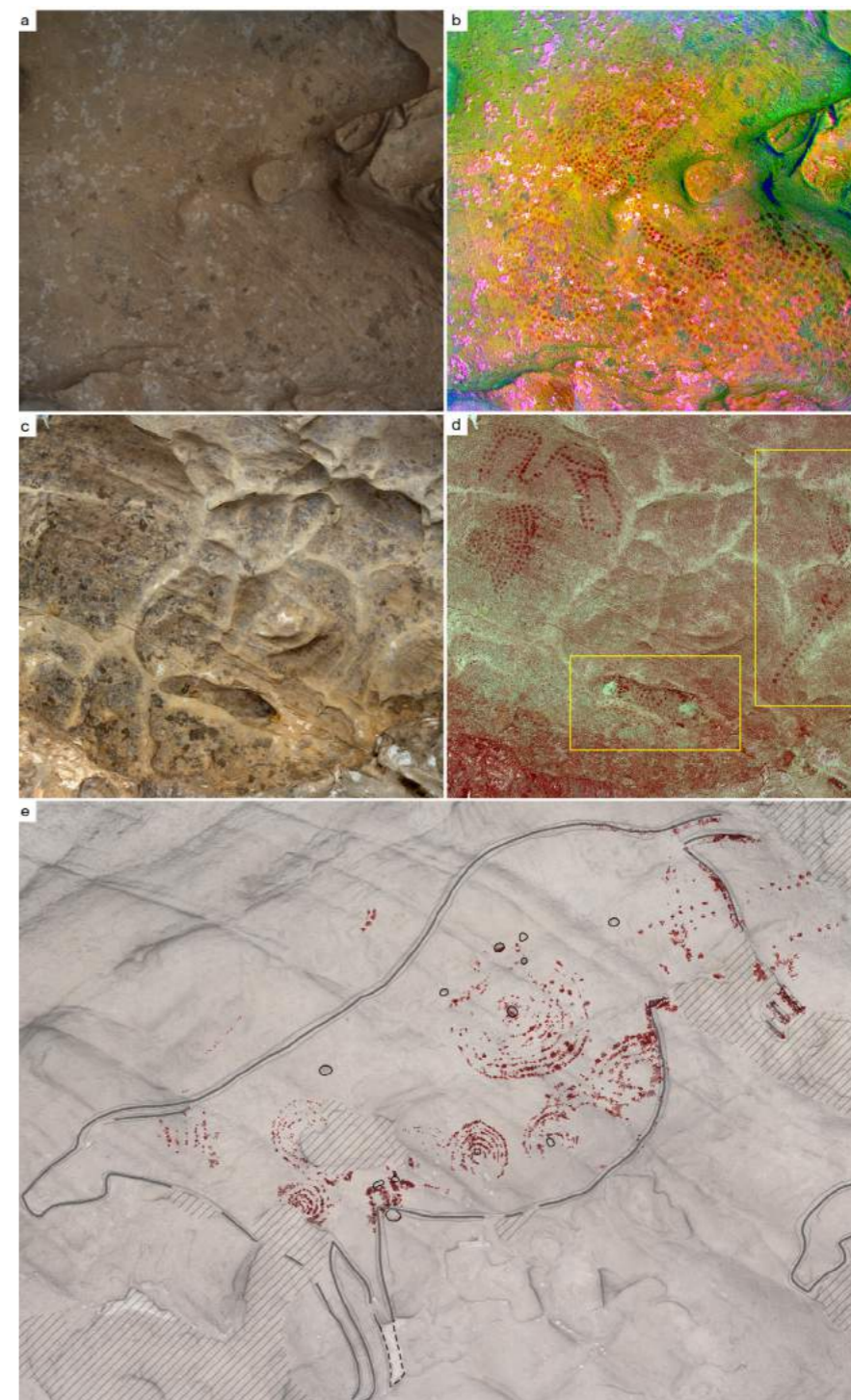


Figura 4: Ejemplos de nuevas puntuaciones en Cueva del Moro (Tarifa), todavía bajo estudio. **a)** Fondo norte de piso superior, exterior de la zona protegida; **b)** tratamiento con DStretch® (CRGB, scale 12.5); **c)** techo de piso superior, interior de la zona protegida; **d)** tratamiento con DStretch® (YRE, scale 12.5), nuevas puntuaciones en amarillo; **e)** composición punteada asociada al gran équido grabado del primer piso (reproducción digital, extraído de Barcia-García et al., 2023).

compleja. Se están descubriendo representaciones pictóricas que no se aprecian a simple vista en paneles donde otras muchas figuras son claramente visibles y ampliamente conocidas, si bien la cronología de estas últimas, considerando el estilo, la temática y/o la técnica, es indudablemente posterior a la de las primeras (vid. Barcia-García et al., 2023: 10-11).

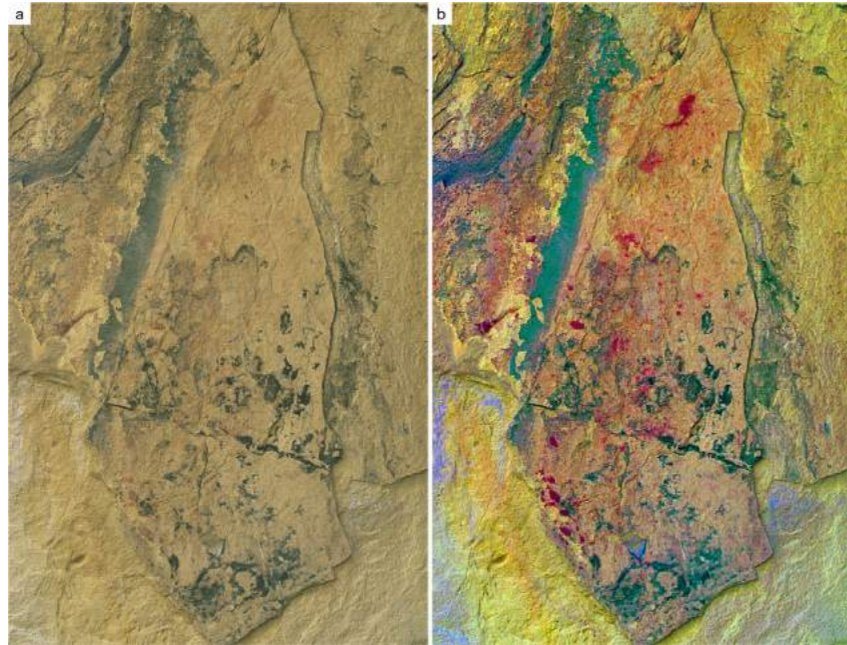


Figura 5: a) Manchas y salpicaduras de Ladrones/Pretinas; b) tratamiento con DStretch® (LDS, scale 10).

Esto nos lleva a reafirmar algunas de las conclusiones sobre las Cuevas de Ladrones/Pretinas (Mas Cornellà, 2000, 2006). Durante la década de los ochenta del siglo pasado, profundizamos en las innumerables manchas o salpicaduras de pintura roja en el techo de estas cavidades, a una altura considerable (**Figura 3c, 5**), las cuales se combinaban con manos impresas, puntuaciones (**Figura 6**) y representaciones convencionales (figuras de tendencia naturalista y esquemática) que se situaron cronológicamente, considerando también el Tajo de las Figuras, en el Holoceno Inicial. Algunas de estas manifestaciones eran conocidas con anterioridad, otras se incorporaban al repertorio iconográfico. Entonces, al referirnos a las manos de Ladrones/Pretinas, reflexionábamos en el sentido siguiente: «Probablemente llega un momento en que las figuras, de las que sólo queda la huella, debido a que el pigmento ha quedado integrado en la roca soporte, tienen la misma apariencia durante mucho tiempo, unificando su aspecto, independientemente de un mayor o menor grado de erosión» (Mas Cornellà, 2006: 78). Este proceso tafonómico “homogeneizador” sería el que probablemente habría impedido a los investigadores distinguir dos digitaciones superpuestas sobre la palma derecha de una mano impresa (que hemos detectado recientemente, ergo todavía en curso de estudio), y que vienen a completar una composición de puntos y manos largamente conocida (**Figura 6 d-f**).

El debate en torno a la cronología de las manos en positivo, como vemos, sigue vivo. Según argumentamos en otro artículo (Barcia-García et al., 2023), en determinados casos y cronologías muy antiguas (pleistocénicas) las figuras acaban evadiendo la percepción humana, siendo visibles solamente mediante técnicas de descorrelación de imagen, e.g. DStretch® (véanse las manos negativas de Estrellas y Palomas), mientras que la visibilidad a simple vista podría ser una característica más tardía (holocénica). Además, si atendemos al marco teórico actual, con constantes descubrimientos de evidencias gráficas paleolíticas y en el que ya no sorprenden las hipótesis de Fortea Pérez (1978) que cuestionaban las manos impresas y puntuaciones dentro del repertorio postpaleolítico, nos parece lógico ser cautos con las manos de Ladrones/Pretinas «pues podrían corresponder a adaptaciones iconográficas paleolíticas a las disponibilidades y limitaciones geomorfológicas» (Simón-Vallejo et al., 2021: 106). No obstante, añadiríamos, a la luz de estas reflexiones y de la superposición mencionada, que no sería improbable que las manos impresas pudieran pertenecer a cazadores-recolectores del Holoceno Inicial.

Por otro lado, después de dos décadas, continuamos pensando que en la producción de las manifestaciones gráficas de Ladrones/Pretinas intervinieron tanto acciones intencionales (e.g. plasmación de motivos regidos por convenciones estilísticas, en sentido gráfico y técnico) como otras más espontáneas, asemejándose éstas últimas a una auténtica action painting donde gesto y movimiento físico priman sobre el resultado final. Inferimos, no el uso «de un largo palo» para pintar (Cabré & Hernández-Pacheco, 1914: 32), sino la interacción directa del cuerpo humano en el proceso pictórico, ya sea lanzando pintura al aire (**Figura 5**), impresionando la mano o imprimiendo digitaciones (**Figura 6**), en un espacio que dadas sus características geomorfológicas permitiría albergar a un grupo numeroso de personas (**Figura 3c**) (Mas Cornellà, 2006). No hubo intención de representar, sino que quedó el resultado casual de expresiones corporales. Insistimos así en las potenciales implicaciones que subyacen detrás del concepto “salpicadura”. Algunos de los motivos identificados como manchas o salpicaduras, e incluso también las manos y digitaciones/puntos, podrían ser en realidad un rastro colateral conservado de actividades rituales, ceremoniales y/o lúdicas, más preocupadas por los individuos y la experiencia social durante el proceso en sí que por fijar a perpetuidad una determinada representación sobre la roca soporte, como sí sería el caso de las figuraciones convencionales. Coincidentes ambos en el tiempo o no, podríamos distinguir así dos posibles grupos de manifestaciones en Ladrones/Pretinas: pinturas que fueron consumidas al mismo tiempo que eran producidas en el contexto de una experiencia fugaz (action painting, corporalidad, movimiento, salpicaduras), y aquéllas concebidas desde el inicio para el consumo diferido y/o repetitivo (transmisión, convención, estilo, repintes).

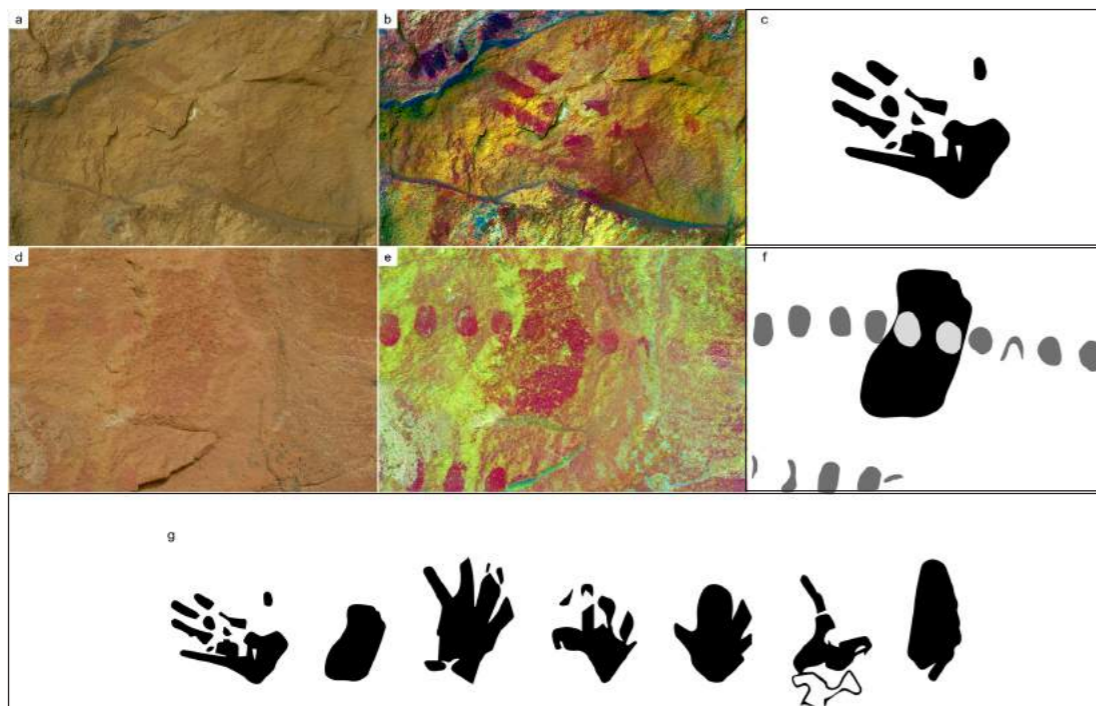


Figura 6: Recopilación de manos positivas en Ladrones/Pretinas-1, incluyendo reproducciones de los años noventa (Mas Cornellà, 2000, 2006: 79). **a)** Impronta positiva de mano izquierda; **b)** tratamiento con DStretch® (LDS, scale 12.5); **c)** reproducción años noventa; **d)** impronta positiva de mano derecha infrapuesta a línea de digitaciones; **e)** tratamiento con DStretch® (CRGB, scale 12.5); **f)** reproducción años noventa (en negro) junto a reproducción sintética de línea de digitaciones previamente conocida (gris oscuro) y nuevas digitaciones superpuestas (gris claro); **g)** reproducción de los años noventa de varias manos en positivo localizadas en la misma estación. Nota: los motivos no están a escala.

4. Las cuevas de Atlanterra y del Moro

En otros artículos (Mas Cornellà et al., 2012) hemos destacado rasgos estilísticos y técnicos que comparten representaciones de tendencia naturalista (Holoceno Inicial), específicamente del Tajo de las Figuras y otras cavidades de Sierra Momia, con determinados motivos del Paleolítico Superior.

Cuando realizamos las actividades de documentación e investigación de estas estaciones no conocíamos las “teorías chamánicas” como interpretación del arte prehistórico que se divulgaron y tuvieron amplia resonancia durante las siguientes décadas, con una amplia bibliografía al respecto. Entonces definimos una convención anatómica, los «pies» (Mas

Cornellà, 2000: 363), los cuales no eran un rasgo exclusivo de algunos motivos antropomorfos, sino que aparecían de forma muy característica en ciertos zoomorfos bien diferenciados (*i.e.* cuadrúpedos, aves), lo que además contribuía a la definición del estilo (**Figura 7**). Unos años después los encontraríamos reflejados en el gran équido de Moro (Mas Cornellà *et al.*, 1995). La existencia de rasgos comunes entre diferentes especies representadas evoca el concepto “teriántropo” (*i.e.* ser híbrido, humano-animal), independientemente del significado ulterior que queramos otorgarle.

Por otra parte, al analizar el Tajo de las Figuras (Mas Cornellà, 2005), definimos que de manera significativa y mayoritaria las figuras de tamaños variables se ejecutaron a partir de finos pinceles de entre 1 y 3 mm. El instrumento utilizado sería, probablemente, una ramita tierna, blanda, apuntada y ligeramente machacada. Se obtendrá así, un final fibroso que permitiría la acumulación de pintura, con resultados similares a los obtenidos aquí, como pudimos comprobar experimentalmente. Estos trazos presentan una similitud clara con los zoomorfos de la Cueva de Atlanterra, asignados al Magdaleniense Superior (Ripoll López & Mas Cornellà, 1999), y se diferencian de otras técnicas utilizadas anterior y posteriormente (Mas Cornellà & Ripoll López, 2002).

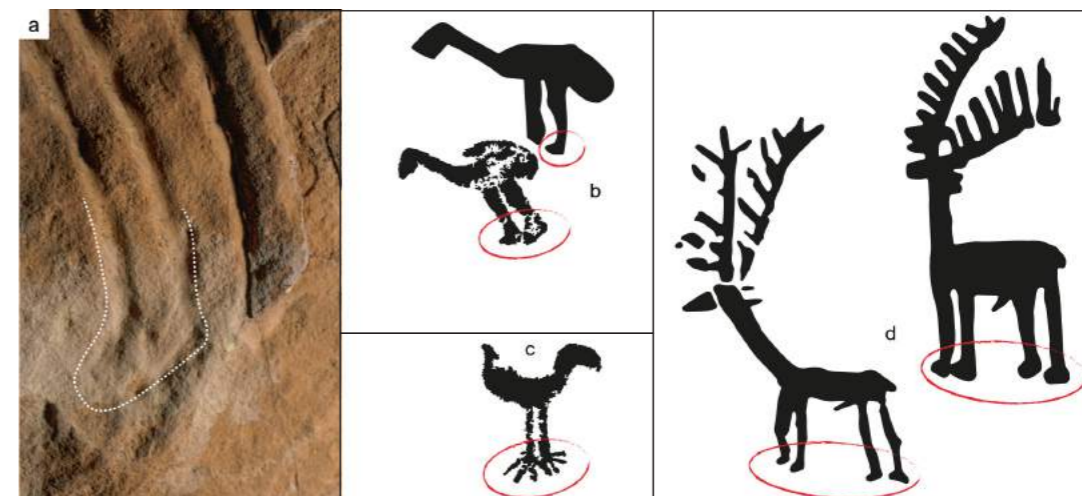


Figura 7: Repetición del rasgo “pie” (en rojo o blanco) en motivos de distinta naturaleza, contextos y cronologías: **a)** extremidades delanteras del gran équido grabado en Cueva del Moro (la línea punteada delinea el surco, fotografía de 1995); **b-c)** aves en Tajo de las Figuras, nótese la diferencia entre los «pies» de **b** y **c**; **d)** ciervos en Tajo de las Figuras. **Nota:** los motivos no están a escala.

5. Comentarios finales

A lo largo de las líneas precedentes nos hemos aproximado a aquellas evidencias que se han demostrado esquivas a los investigadores y que han generado debate al tratar de encuadrarlas cronológicamente: véase las tendencias tafonómicas y de conservación (Pleistoceno-invisibilidad vs. Holoceno-visibilidad); cambios en el gesto técnico para producir determinados motivos mas no en el concepto esencial del mismo (manos negativas vs. manos positivas, puntos muy pequeños vs. digitaciones); persistencia durante el Pleistoceno y el Holoceno de determinados rasgos («pies») y técnicas (trazos); o incluso la propia dificultad historiográfica para lidiar con el estilo y las convenciones. Por otro lado, se atestigua una continuidad entre grupos cazadores-recolectores, así como entre éstos y comunidades agro-ganaderas, a través de ciertas tradiciones en la industria lítica y las prácticas económicas (Ramos Muñoz, 1995, 2006, 2008; Ramos Muñoz et al., 2013); cabe señalar que, en principio, la continuidad no estaría reñida con las oscilaciones demográficas que se pudieran experimentar en la orilla norte del Estrecho, caso del tránsito Solutrense-Magdalenense (*e.g.* Weniger *et al.*, 2019).

En esta tesitura consideramos que existe pervivencia del fenómeno gráfico en forma de gestos técnicos y tradiciones (*e.g.* puntos, trazos, manos, “pies”). A pesar de esta continuidad subyacente, también nos preguntamos si acaso los cambios observados (*e.g.* manos negativas vs. positivas, puntos muy pequeños vs. digitaciones) no serán paralelos a transformaciones socioeconómicas, incluso entre cazadores-recolectores de distintas épocas. Las impresiones de manos en Ladrones/Pretinas, mucho mejor conservadas, tipológicamente más variadas que las aerografiadas de Estrellas o Palomas, e infrapuestas a las digitaciones (*vid.* **Figura 6 d-f**), encontrarían así explicación como parte del registro Epipaleolítico-Mesolítico (Holoceno Inicial). Magdalenense y Epipaleolítico son, desde esta perspectiva, los períodos con menos datos en la región, pero creemos que en el futuro podremos añadirlos a la secuencia a partir de reflexiones como las presentes, de futuros hallazgos y la tan necesaria revisión de estaciones conocidas con nuevas técnicas, labor a la que nos adherimos junto a otros colegas.

Agradecimientos

Los trabajos en Cueva del Moro y Cuevas de Ladrones/Pretinas, desarrollados a partir de 2020, se engloban en la tesis doctoral de Camilo Barcia García, teniendo como objetivo la aplicación de métodos geomáticos y software libre para la digitalización, modelización 3D y análisis del arte rupestre del extremo sur peninsular. Agradecemos a la Dirección General de Patrimonio Histórico, Delegación Territorial en Cádiz, Junta de Andalucía, la autorización para la actuación arqueológica “Reproducción digital de arte rupestre en Cueva del Moro (Tarifa) y Cueva Pretina I (Benalup-Casas Viejas), Cádiz” (Ref. Expte. 11275/Expte. N° 2020/457), en la que se ampara el trabajo de campo. Agradecemos la financiación concedida por la UNED en el marco del Plan para el Fomento de la Investigación de la Facultad de Geografía e Historia (códigos 01/2021, 03/2023).

Período normativo	Estilo, tendencia	Características	Autores
Paleolítico Medio - Paleolítico Superior	Ciclo 1	barras, digitaciones y manos; pintura roja, trazo grueso y estarcido	Fernández-Sánchez (2022, 2023)
Gravetiense - Solutrense Inferior	Ciclo 2	équidos y cérvidos; parcialidad, desproporción; grabado "U", trazo pintado grueso/fino	Fernández-Sánchez (2022, 2023)
Solutrense Medio	Ciclo 3	équidos y cérvidos; completitud, proporción, naturalidad; grabado "V", trazo pintado fino	Fernández-Sánchez (2022, 2023)
Solutrense Superior	Ciclo 4	solo équidos; completitud, realismo, varios tamaños; grabado "U", trazo pintado	Fernández-Sánchez (2022, 2023)
Epipaleolítico - Mesolítico	tendencia naturalista	dominio de zoomorfos y naturaleza, algunos antropomorfos y signos; figurativo, rasgos paleolíticos; trazos pintados	Mas Cornellà (2000, 2005, 2006); Solís Delgado (2015, 2020)
Neolítico	tendencia esquemática	aumento de antropomorfos y signos; abstracto, estandarizado; trazos pintados	Mas Cornellà (2000, 2005, 2006); Solís Delgado (2015, 2020)

Tabla 1: Propuestas existentes para la secuencia crono-estilística del arte rupestre en el extremo sur de la Península Ibérica, según varios autores (métodos no-numéricos y formales).

Bibliografía

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968). *La pintura rupestre esquemática en España*. USAL. Salamanca.
- ARAGÓN, J. M., GRACIA, F. J., & DOMÍNGUEZ-BELLA, S. (2015). "Morfologías de meteorización en areniscas del Parque Natural de Los Alcornocales (Prov. de Cádiz)." In: A. Hilario, M. Mendia, M. Monge, E. Fernández, J. Vegas, & A. Belmonte (Eds.), *Patrimonio geológico y Geoparques*. IGME. Madrid: 23-28.
- BALDELLOU, V. (1989). *II Reunión de Prehistoria Aragonesa*. Bolskan, 6: 5-14.
- BARCIA-GARCÍA, C., MAS-CORNELLÀ, M., MAXIMIANO CASTILLEJO, A. M., & JORDÁ PARDO, J. F. (2023). "New rock art evidence through image-based digital methods in Moro Cave (Tarifa, Spain)." *J Archaeol Sci Rep*, 47: 103826.
- BERGMANN, L. (2009). "El arte rupestre paleolítico del extremo sur de la Península Ibérica y la problemática de su conservación." *Almoraima*, 39: 45-66.
- BREUIL, H. (1914). "Les Peintures préhistoriques de Peña-Tu. Contribution à l'étude des peintures préhistoriques de l'extrême-sud de l'Espagne", 2 br. 8°, Madrid, 1914. *L'Anthropologie*, XXV: 544-548.
- BREUIL, H., & BURKITT, M. C. (1929). *Rock paintings of southern Andalusia*. Clarendon Press. Oxford.
- BURKITT, M. C. (1924). "Spanish Rock-shelter Paintings of Aeneolithic Age (Spanish Group III)". *Antiqu J*, IV (1): 134-141.
- CABRÉ, J. (1915). *El arte rupestre en España (Regiones Septentrional y Oriental)*. MNCN. Madrid.
- CABRÉ, J., & HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1914). *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de la Janda)*. MNCN. Madrid.
- COLLADO GIRALDO, H., BEA MARTÍNEZ, M., RAMOS MUÑOZ, J., CANTALEJO DUARTE, P., DOMÍNGUEZ BELLA, S., BELLO, J. R., ANGÁS PAJAS, J., MIRANDA, J., GRACIA PRIETO, F. J., FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, D., ARANDA, A., LUQUE, A., GARCÍA-ARRANZ, J. J., & AGUILAR, J. C. (2019). "Un nuevo grupo de manos paleolíticas pintadas en el sur de la Península Ibérica". *Zephyrus*, 83: 15-38.
- FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, D. S. (2022). *El arte rupestre paleolítico del extremo sur peninsular* [Tesis Doctoral]. UCA. Cádiz.
- FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, D. S. (2023). *Arte paleolítico en Cádiz*. Almuzara. Córdoba.
- FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, D. S., & GÓMEZ-SÁNCHEZ, M. L. (2023). "Problems with the preservation of prehistoric rock art on the north shore of the Strait of Gibraltar". *Quat Int*, 655: 69-83.
- FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, D. S., COLLADO-GIRALDO, H., VIJANDE-VILA, E., DOMÍNGUEZ-BELLA, S., LUQUE-ROJAS, A. J., CANTILLO-DUARTE, J. J., MIRA-PERALES, H. A.,

- ESCALONA, S., & RAMOS-MUÑOZ, J. (2021). "New Palaeolithic motifs in Cueva de las Palomas IV, Facinas (Tarifa, Cádiz, Spain)". *J Archaeol Sci Rep*, 38: 103086.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1978). "Arte Paleolítico del Mediterraneo español". *Trab Prehist*, 35 (1): 99-150.
- GARCÍA-DÍEZ, M., & OCHOA, B. (2013). "Arte prehistórico. In: M. García-Díez & L. Zapata (Eds.), Métodos y técnicas de análisis y estudio en arqueología prehistórica". *EHU*. Bilbao: 611-634.
- JORDÁ PARDO, J. F. (2000). "Estudio geológico de los conjuntos rupestres del entorno de la Laguna de la Janda (Campo de Gibraltar)". In: M. Mas Cornellà (Coord.), *Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana*. DGBC. Sevilla: 21-32.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2009). "Arte paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica". In: R. Balbín-Behrmann (Ed.), *Arte prehistórico al aire libre en el sur de Europa*. Consejería de Cultura y Turismo. Valladolid: 237-258.
- MAS CORNELLÀ, M. (COORD.). (2000). *Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana*. DGBC. Sevilla.
- MAS CORNELLÀ, M. (2005). *La Cueva del Tajo de las Figuras*. UNED. Madrid.
- MAS CORNELLÀ, M. (2006). "Las Cuevas de los Ladrones o Pretinas (Benalup-Casas Viejas, Cádiz)". *Zon Arqueol*, 7 (2): 74-83.
- MAS CORNELLÀ, M., & RIPOLL LÓPEZ, S. (2002). "Technique et thématique de l'art rupestre paléolithique sous abris rocheux dans le sud de la Péninsule Ibérique (Andalouise, Espagne)". In : D. Sacchi (Ed.), "*L'art paléolithique à l'air libre (Tautavel-Campôme)*", 7-9 octobre 1999). GAEP & GÉOPRÉ. Carcassonne: 87-93.
- MAS CORNELLÀ, M., RIPOLL LÓPEZ, S., GAVILÁN CEBALLOS, B., & VERA RODRÍGUEZ, J. C. (1997). "Arte rupestre en Andalucía. Nuevas investigaciones". In: *Jornadas sobre Arte Rupestre en Extremadura*. Junta de Extremadura. Mérida: 33-51.
- MAS CORNELLÀ, M., RIPOLL LÓPEZ, S., MARTOS ROMERO, J. A., PANIAGUA PÉREZ, J. P., LÓPEZ MORENO DE REDROJO, J. R., & BERGMANN, L. (1995). "Estudio preliminar de los grabados rupestres de la Cueva del Moro (Tarifa, Cádiz) y el arte paleolítico del Campo de Gibraltar". *Trab Prehist*, 52 (2): 61-81.
- MAS CORNELLÀ, M., MAURA MIJARES, R., & SOLÍS DELGADO, M. (2012). "En torno a las secuencias iniciales del arte rupestre postpaleolítico en el Arco Mediterráneo". In: J. J. García Arranz, H. Collado Giraldo & G. Nash (Eds.), "*El problema "Levantino"*". *UEX*. Cáceres: 187-207.
- RAMOS MUÑOZ, J. (COORD.). (1995). *El Paleolítico Superior Final del Río Palmones (Algeciras, Cádiz)*. IECG. Algeciras.
- RAMOS MUÑOZ, J. (2006). "La transición de las sociedades cazadoras-recolectoras a las tribales comunitarias en el sur de la Península". In: A. Alday (Ed.), *El Mesolítico*. Arabako Foru Aldundia. Vitoria: 17-61.

- RAMOS MUÑOZ, J. (COORD.). (2008). *La ocupación prehistórica en la Campiña litoral y Banda Atlántica de Cádiz*. DGBC. Sevilla.
- RAMOS MUÑOZ, J., VIJANDE VILA, E., CANTILLO DUARTE, J. J., PÉREZ RODRÍGUEZ, M., DOMÍNGUEZ BELLA, S., & GUTIÉRREZ LÓPEZ, J. M. (2013). "Las sociedades tribales neolíticas en la zona litoral e interior de Cádiz". *Menga*, 4: 79-102.
- RIPOLL LÓPEZ, S., & MAS CORNELLÀ, M. (1999). "La grotte d'Atlanterra (Cádiz, Espagne)". *INORA*, 23: 3-6.
- RUIZ TRUJILLO, A., GOMAR BAREA, A. M., & LAZARICH, M. (2014). "Síntesis de las manifestaciones gráficas Paleolíticas en cavidades poco profundas del Campo de Gibraltar (Cádiz)". In: M. Á. Medina-Alcaide, A. J. Romero Alonso, R. M. Ruiz-Márquez, & J. L. Sanchidrián (Eds.), *Las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*. UCO. Córdoba: 153-169.
- SACCHI, D. (1993). "Les critères d'authenticité et de datation de l'art pariétal paléolithique". In: GRAPP, *L'art pariétal paléolithique*. CTHS. Paris: 311-314.
- SANCHIDRIÁN, J. L., & MAS CORNELLÀ, M. (1995). "Discusiones en torno al considerado arte paleolítico del Campo de Gibraltar (Cádiz)". In: E. Ripoll Perelló & M. Ladero Quesada (Eds.), *Actas del II Congreso Internacional «El Estrecho de Gibraltar» (Ceuta, 1990)*. UNED. Madrid: 73-86.
- SIMÓN-VALLEJO, M. D., CORTÉS-SÁNCHEZ, M., FINLAYSON, G., GILES-PACHECO, F., RODRÍGUEZ-VIDAL, J., CALLE ROMÁN, L., GUILLAMET, E., & FINLAYSON, C. (2018). "Palaeolithic rock art in Gorham's Cave (Gibraltar)". *SPAL*, 27 (2): 15-28.
- SIMÓN-VALLEJO, M. D., PARRILLA GIRÁLDEZ, R., MACÍAS TEJADA, S., CALLE ROMÁN, L., MAYORAL VALSERA, J., & CORTÉS-SÁNCHEZ, M. (2021). "La Pileta y las representaciones de manos en el arte paleolítico del sur de Iberia". In: M. Bea, R. Domingo, C. Mazo, L. Montes, & J. M. Rodanés (Eds.), *Homenaje a Pilar Utrilla Miranda*. PUZ. Zaragoza: 97-108.
- SOLÍS DELGADO, M. (2015). *La pintura rupestre en el entorno de la Laguna de la Janda* [Tesis Doctoral]. UNED. Madrid.
- SOLÍS DELGADO, M. (2020). *El conjunto rupestre de Bacinete (Los Barrios, Cádiz)*. IECG. Algeciras.
- SOLÍS DELGADO, M., MAS CORNELLÀ, M., LARA LÓPEZ, H., MAURA MIJARES, R., LEMJIDI, A., OUMOISS, A., PÉREZ GONZÁLEZ, J., TORRA COLELL, G., GARCÍA-RIVERO, D., GARCÍA ALGARRA, M., & MAXIMIANO CASTILLEJO, A. M. (2023). "Magara Sanar (Marruecos). Arte rupestre en el Estrecho de Gibraltar". *Sagvntvm*, 55.
- WENIGER, G.-C., ANDRÉS-HERRERO, M., BOLIN, V., KEHL, M., OTTO, T., POTÌ, A., & TAFELMAIER, Y. (2019). "Late Glacial rapid climate change and human response in the Westernmost Mediterranean (Iberia and Morocco)". *Plos One*, 14 (12): e0225049.

Primera valoración del conjunto de grabados exteriores paleolíticos en el abrigo de Falu en el valle medio del río Cares en Picos de Europa (Asturies, Norte de España): descripción y contexto artístico

Alberto Martínez-Villa, Mareliá Gil y Daniel Ballesteros

Resumen

El abrigo de Falú está situado en la zona central del río Cares (comarca de los Picos de Europa). Contiene tres conjuntos de grabados parietales. Los conjuntos 1 y 2 se componen de figuras abstractas y el conjunto 3 con dos bóvidos. El arte del abrigo forma parte de un fenómeno artístico. Se trata de los grabados rupestres al aire libre, cuyo núcleo principal se encuentra en el valle del Nalón (región cantábrica centro-occidental) con el que comparte muchas características estilísticas, especialmente con la cueva de La Lluera, y cronológicas. Los grabados de Falú relacionan este núcleo con otras cuevas del Cantábrico oriental.

Palabras clave: Paleolítico superior, arte parietal, grabados exteriores.

Abstract

The Falú shelter is located in the central area of the Cares River (Picos de Europa region). It contains three sets of parietal engravings. Sets 1 and 2 comprise abstract figures and set 3 with two bovinds. The art of the shelter is part of an artistic phenomenon. The open air engraved rock art engravings, whose main nucleus is found in the Nalón valley (central-western Cantabrian region) with which it shares many stylistic characteristics, especially with the La Lluera cave, and chronological characteristics. The Falú engravings link this nucleus with other caves in eastern Cantabrian.

Keywords: Upper paleolithic. Rock art, exterior engravings.

1. Introducción

Durante el año 2017 se realizó un estudio de varios abrigos con grabados exteriores situados en el curso medio del río Cares. El presente artículo presenta el arte parietal del abrigo de Falu (Poo, Cabrales) situado en el cauce medio del río Cares, en concreto entre el curso bajo del río Casañu- delimitado por los arroyos de Ricao y Mirón al oeste- y el arroyo de La Canal de Prubia, al este, y que fluye en dirección norte-sur (**Figura 1**). Uno de los objetivos de aquel trabajo era sistematizar y contextualizar las manifestaciones artísticas de aquellos asentamientos e intentar referenciar estas con el yacimiento arqueológico y, por tanto, con un horizonte crono-cultural. Los trabajos se iniciaron con un estudio de los procesos geomorfológicos para seguir con el registro arqueológico y el análisis de las manifestaciones artísticas (Martínez-Villa et al 2023). El presente artículo se centra, por su interés, en el análisis de los grabados parietales del abrigo de Falu.

El valle del río Cares alberga importantes yacimientos y lugares con arte parietal del paleolítico (El Bosque, Covaciella, Los Canes, Arangas, Coimbre o Llonín) algunos ampliamente investigados como las cuevas de Llonín, Coimbre o Covaciella. Por contra, el área concreta de nuestro análisis apenas contaba con algunos estudios previos, en ningún caso con excavaciones en extensión, a lo sumo algunos sondeos de los que se habían publicado sucintas notas (Arias y Pérez 1986), informes esporádicos (Requejo 1995) o descripciones contenidas en la carta arqueológica de Cabrales (Menéndez y Sánchez 2004)¹. Es en esta última donde, junto con algún estudio general de la zona (De la Rasilla 2014, Martínez-Villa 2019), se daba cuenta de la existencia de grabados exteriores en varios abrigos. Este tipo de expresiones artísticas nunca habían sido estudiadas en profundidad en esta comarca salvo aquellos aparecidos en de la cueva de Traúno (Peñamellera Alta) localizada aguas abajo, a unos 20 km (González-Morales 1989). Este nuevo conjunto, en el área media del río Cares, se sitúa a más de 100 km del núcleo con mayor densidad de grabados exteriores paleolíticos del Cantábrico ubicado en valle del río Nalón (Fortea 1994) y, a medio camino, con otras manifestaciones dispersas en el cantábrico oriental.

1. El trabajo de campo del proyecto se realizó en 2017 dirigido por Daniel Ballesteros y Alberto M. Villa. Conto con un equipo multidisciplinar formado por Adrián Álvarez, Diego Alvarez Lao y Teresa Aparicio. Se contó con el preceptivo permiso de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

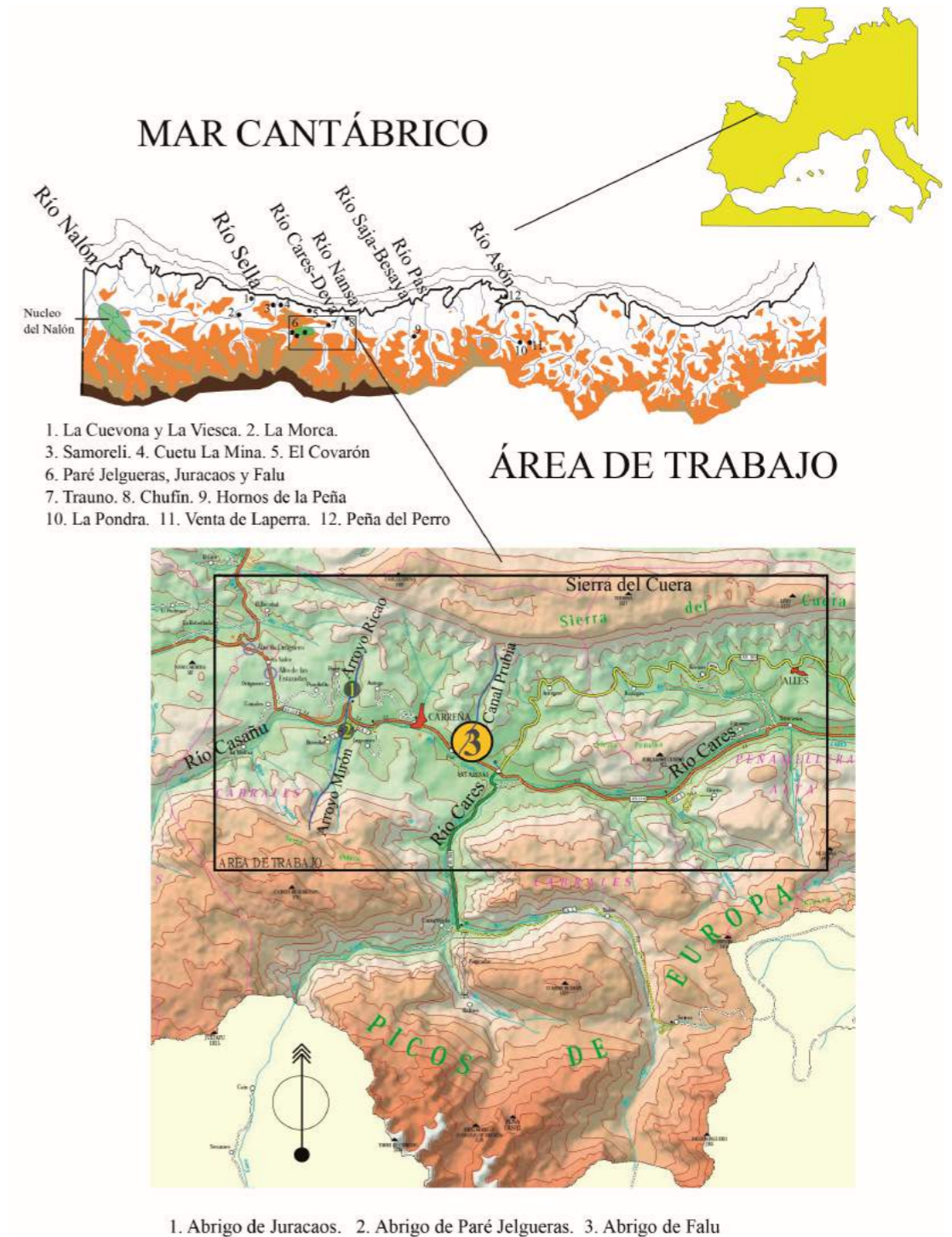


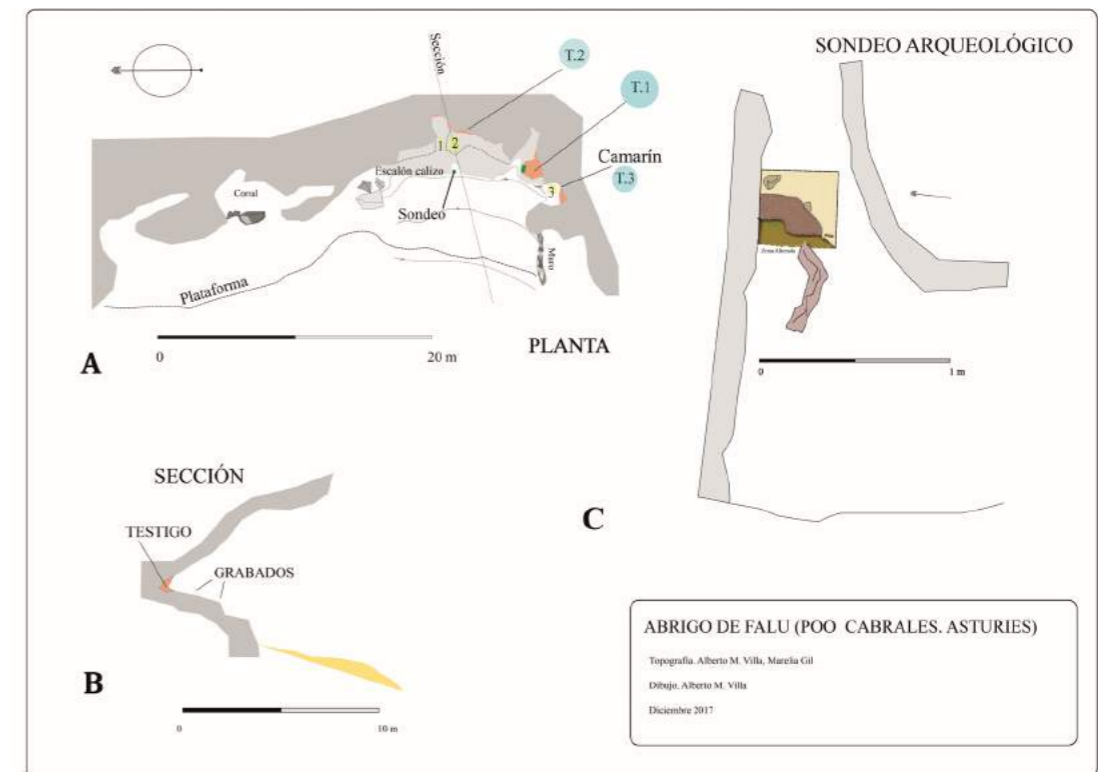
Figura 1: Mapa de la cornisa cantábrica con los principales núcleos y yacimientos con grabados exteriores. Localización del área de trabajo y el abrigo de Falu.

2. Materiales y métodos

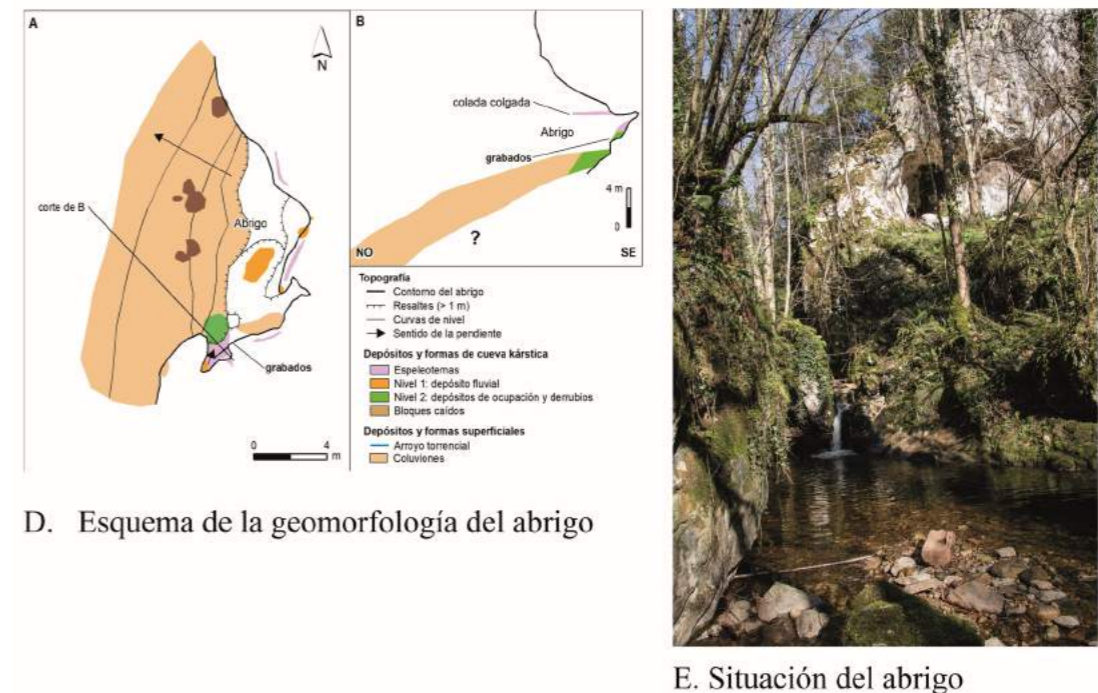
Los trabajos de investigación para todas las cavidades, incluido el abrigo de Falu, siguieron un mismo proceso: documentación previa de estudios anteriores (informes, publicaciones, cartas arqueológicas, etc), documentación del abrigo con un levantamiento topográfico como base para los trabajos posteriores, observación geomorfológica, análisis del registro arqueológico partiendo del principio de una arqueología mínimamente invasiva y estudio de las manifestaciones artísticas. Es en esta última fase en la que nos centraremos en el presente artículo. El estudio del arte comenzó por un reconocimiento sectorizado de las paredes del abrigo para identificar evidencias gráficas. Cada conjunto y grafía se situó en planta y alzado, se realizaron alzados fotográficos esquemas a mano alzada para no entrar en contacto con las paredes. Toda esta información se trasladó por unidad artística a una ficha con su descripción, situación, documentación gráfica y estudio comparativo. El registro fotográfico se realizó con cámaras fullframe Canon 5D, óptica canon EF (50mm;24-105mm f1:1.4) y SIGMA (DGMACRO HSM 105 mm f1:2.8) y luz fría led continua con focos de 5500K con polarización cruzada, en algunas tomas, y carta de color Xrite para el balance de blancos y corrección de color. El tratamiento de la imagen se realizó desde los archivos raw con programas como CamaraRaw, Photoshop y Lightroom. Tanto la cámara como los monitores de trabajo se calibraron ajustándolos a perfiles de color Adobe RGB, para el monitor se utilizó i1-DisplayPro de Xrite. Finalmente los calcos sobre imagen se realizaron con el programa de dibujo gráfico Inkscape 1.2.2 y tableta Wacon Mobile Studio Pro 16.

3. Descripción del yacimiento y arte parietal del Abrigo de Falu

El abrigo de Falu está orientado al oeste y cuelga a una altura de 15 m sobre un fuerte estrangulamiento del arroyo de Prubia, a poco más de 400 m del cauce del río Casañu (**Figura 1** ETRS 89. 43°18'34.34"N-4°49'49.04W. A 200 m s.n.m). La cavidad es de amplias dimensiones y presenta alguna pequeña galería interior. El yacimiento se conserva parcialmente en el extremo sur (**Figura 2a-c**). Se trata de una plataforma de 40 m², actualmente muy regular. Se contaba con algunas referencias arqueológicas previas y sucintas descripciones del arte en sus paredes (Requejo 1995 y Menéndez y Sánchez 2004) pero no de un estudio detallado.



Planta, sección y detalle de la zona del sondeo A



D. Esquema de la geomorfología del abrigo

E. Situación del abrigo

Figura 2: A. Topografía del abrigo de Falu. Localización e testigos del yacimiento, sondeo A, B. Esquema geomorfológico, C. Vista general del abrigo y entorno.

3.1. Descripción de los procesos geomorfológicos

Se reconocen tres terrazas delimitadas por escalones erosivos. La terraza inferior es un coluvión (cantos calizos angulosos, arenas y limos) que pueden incluir restos arqueológicos. Las terrazas media y superior conservan un relleno sedimentario preservado en la parte sur del abrigo, y en el cual se han diferenciado, al menos, cuatro grandes procesos de sedimentación alternados con fases erosivas:

1/ Depósito fluvial de ~0.5 m formado por cantos de cantos angulosos y subangulosos de cuarcitas y calizas, matriz arenas y cemento carbonatado.

2/ Depósito de ocupación antrópica.

3/ Colada de más de 0.5 m de potencia que cubre localmente el depósito fluvial.

4/ Colada de 20-40 cm que forma un nivel discontinuo situado en la pared del abrigo en forma de cornisa colgada unos 3 m sobre su suelo actual.

En todo caso el estudio geomorfológico de esta cavidad, la limpieza de cortes y la realización de pequeños sondeos muestran, como se apuntaba, una secuencia de procesos erosivos, de relleno antrópico, deposición y redeposición de sedimentos que debieron ser suficientemente complejos e intensos haciendo compleja su interpretación (**Figura 2b**).

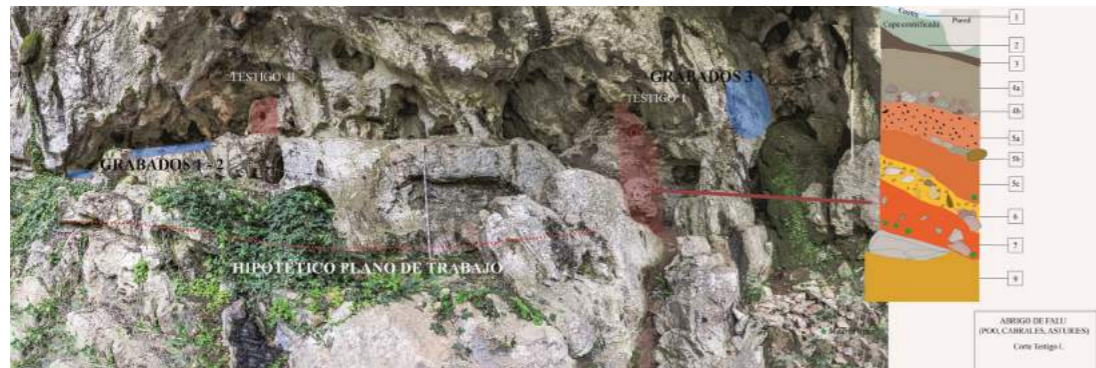


Figura 3: Vista general de la zona sur del abrigo donde se encuentran los grabados y los testigos del yacimiento. Situación y esquema del Testigo 1.

YACIMIENTO DEL ABRIGO FALU. SECUENCIA ESTRATIGRÁFICA. Tabla I

Nivel	Descripción	Testigo	Fechas
1	Costra calcárea de unos 5 cm que se aprecia igualmente sobre los testigos II y III.	I, II y III	8.700±40 BP (9775-9542 cal BP)
2	Relleno muy costrificado que encontramos también en el testigo II donde cobra más potencia llegando a los 40 cm. En este está formado por una matriz pardo-terrosa clara con cantos de arenisca de 3 a 6 cm, abundantes huesos (destaca un colmillo de suido) y escasos restos líticos. Esta capa se deposita claramente sobre toda la zona superior del bancal calizo donde se localizan parte de los grabados.	I-II	
3	Fina capa de 5 a 10 cm de matriz oscura y terrosa. Contiene algunos huesos muy fragmentados y abundantes carbones.	I	11.743±59BP (13.590±135 cal BP. D-AMS 033722)
4	Se subdividió en 4a y 4b. La matriz es pardo-grisacea con algunos cantos de arenisca y clastos de entre 5 y 60 mm, más abundantes y de mayor tamaño en la base (4b). Muy costrificada. Presenta una potencia de 30 cm. Se aprecian algunos carbones de entre 3 y 5 mm, escasos huesos (muy fragmentados) y material lítico.	I	
5	Es muy potente, entre 30 y 50 cm. Se subdividió en tres subcapas según la textura, color o mayor abundancia de cantos.	I	
5a	De matriz terrosa rojiza y entre 20 y 25 cm de espesor, contiene abundantes carbones de 2 a 3 mm y algunos restos óseos muy fragmentados.	I	
5b	Sólo se observa en el extremo sur. Es una cuña de cantos rodados y semirodados que parece separar las capas 5a y 5b.	I	
5c	De 20 a 30 cm de espesor. La matriz es la misma, tal vez algo más oscura y con más carbones e industria lítica.	I	
6	Esta capa ha sido más difícil de definir por estar fuertemente recubierta por una costra calcárea postdeposicional. No obstante parece estar formada por arcillas y abundantes cantos rodados y semirodados de entre 3 y 15 cm. Tiene aspecto de brecha. No parece presentar restos arqueológicos.	I	
7	Capa de 20 a 25 cm de potencia. Matriz muy rojiza. Contiene abundantes carbones de entre 3 y 6 mm, huesos muy fragmentados y abundantes restos líticos. Destacan, especialmente en su base, cuarcitas de tamaño variable (entre 3 y 12 cm), algunas con restos de ocre.	I	
8	Bloque o espolón de caliza sobre el que se deposita el nivel anterior.	I	
9	Arcillas pardo-amarillentas aparentemente estériles que parecen corresponder a los niveles de base del abrigo. Algunos clastos y cantos rodados cuarcíticos de entre 5 y 12 cm. Escasos restos arqueológicos (algunas lascas).	I-III y Sondeo A	

3.2. Descripción del yacimiento

El yacimiento sufrió una fuerte erosión conservándose varios testigos en espacios protegidos o entrantes de la pared. Los testigos, a su vez, han sufrido una fuerte carbonatación. Se concentran principalmente en tres zonas (**Figura 2a**). Las manifestaciones artísticas aparecen en sendos extremos de esta parte del abrigo (**Figura 2a**). En el caso del grupo 1 y 2 sobre un pequeño bancal de caliza, y el grupo 3 sobre la pared izquierda dentro de un pequeño covacho que denominaremos Camarín.

El estudio de los testigos conservados en varias zonas del abrigo y los resultados de un pequeño sondeo de 40 x 40 cm (Sondeo A) han permitido definir una secuencia de ocupación. Está comienza sobre una capa de arcillas asentada sobre la terraza fluvial de base y con algunos restos antrópicos. Sobre esas arcillas pardo-claras se depositaron las capas paleolíticas y postpaleolíticas que fueron recubiertas por una costra calcárea. Todo este paquete sedimentario sería erosionado en un momento indeterminado. Hecho que se observa, especialmente, en el Testigo I (**Figura 3**), donde se aprecia buena parte de la secuencia, o en la base del sondeo A. La secuencia estratigráfica estudiada ha aportado escasos elementos diagnóstico salvo dos dataciones radiocarbónicas que sitúan parte de la ocupación en momentos finales del paleolítico y comienzos del mesolítico (**Tabla- I**).

3.3. Descripción y situación topográfica de los conjuntos de arte

3.3.1. Conjunto 1

Se ubica en lado izquierdo del abrigo y al pie de una pequeña hornacina. Los grabados se realizaron sobre un pequeño saliente de la roca base y en un plano inclinado. La superficie total es de 10 x 20 cm. El grupo está formado por una composición de varias figuras semiovaladas superpuestas (dos se aprecian claramente y posiblemente haya otras tres). Todas abiertas por su parte superior. Algunas muestran una línea interior que las divide en dos partes simétricas. El grabado, de trazo único, está bien marcado pero no llega a ser profundo (2 o 3mm). La figura situada en el extremo derecho, sobresale sobre las demás, es mucho más alargada y de forma redondeada en la parte inferior (mide 16 cm). Contiene dos pequeños trazos paralelos en el interior. En la parte superior la roca muestra una rotura natural. Hemos interpretado todo el grupo como figuras de vulvas y un posible faliforme (**Figura 4 a-b**).



Figura 4: Fotografía y dibujo de los grabados del conjunto 1.



3.3.2. Conjunto 2

Conjunto 2A. A 80 cm del anterior, 50 cm por encima de éste y sobre un ligero resalte de la superficie de la roca basal que presenta una inclinación de unos 35-40°, se dispuso un grupo de grabados muy visibles y con un trazo más marcado y profundo que los del **conjunto 1**. Está formado por una serie de líneas cortas (entre 5 y 25 cm) dispuestos horizontalmente y en paralelo formando un grupo de 27 trazos que se distancian entre sí unos 2 a 4 cm. De aspecto fusiforme, algunos se unen con otros trazos formando ángulos en los extremos o se asocian por la parte superior a modo de tejadillos. El grabado tiene un ancho de unos 5 a 8 mm. Ocupan una extensión de 50 cm (**Figura 5a-b**).

Conjunto 2B. Hacia la izquierda encontramos un segundo grupo de grabados. De menor entidad. Está constituido por cuatro líneas de las mismas características que las descritas en el **conjunto 2A**.

Conjunto 2C. A 120 cm del **grupo 2B**, hacia la derecha y en la parte superior del escalón calizo. Se trata de tres finas líneas (10 a 15 cm), dos de ellas formando una angulo o figura que recuerda al grupo 1. Es una zona muy erosionada por lo que los grabados se encuentran muy desvaídos.

3.3.3. Conjunto 3 o Camarín

Por último el Camarín, se trata de una pequeña cavidad cuya parte más ancha no supera los 133 cm y que se estrecha hacia el interior (**Figura 6**). Sobre su pared izquierda se observa un conjunto de zoomorfos realizados con un grabado profundo marcado con sección en U o V, algunos muy perdidos por la erosión de la pared (**Figura 7**). Si en los otros dos conjuntos se trataba de grupos abstractos, en este caso contamos con zoomorfos.

La primera figura (**3A**) que se distingue es un gran bóvido (46 cm de largo desde el extremo de la cola por 35 cm de cruz) mirando hacia la salida y ligeramente inclinado hacia arriba (**Figura 8a**). Se ejecutó de manera destacada en el área lateral izquierda del divertículo aprovechando un ligero resalte de la pared cuya parte superior se desprendió afectando a la zona cervical y lomo del animal. La técnica empleada es un grabado único muy marcado que oscila entre los 5-6 mm de anchura y los 2-4 mm de profundidad. La figura no se realizó con un trazo continuo sino por zonas. Probablemente comenzaron por la línea del lomo y cervico-dorsal que prolongaron con un cuerno sinuoso que finaliza con el pitón hacia arriba (**Figura 8b**). Esta parte de la anatomía del animal se completa con la cola, aunque se graba de manera separada. El surco del trazo se observa más ancho hacia el centro estrechándose hacia los extremos de



Figura 5: A- Situación del conjunto 2 de grabados y testigos del yacimiento. B- Detalle de los grabados del Conjunto 2A

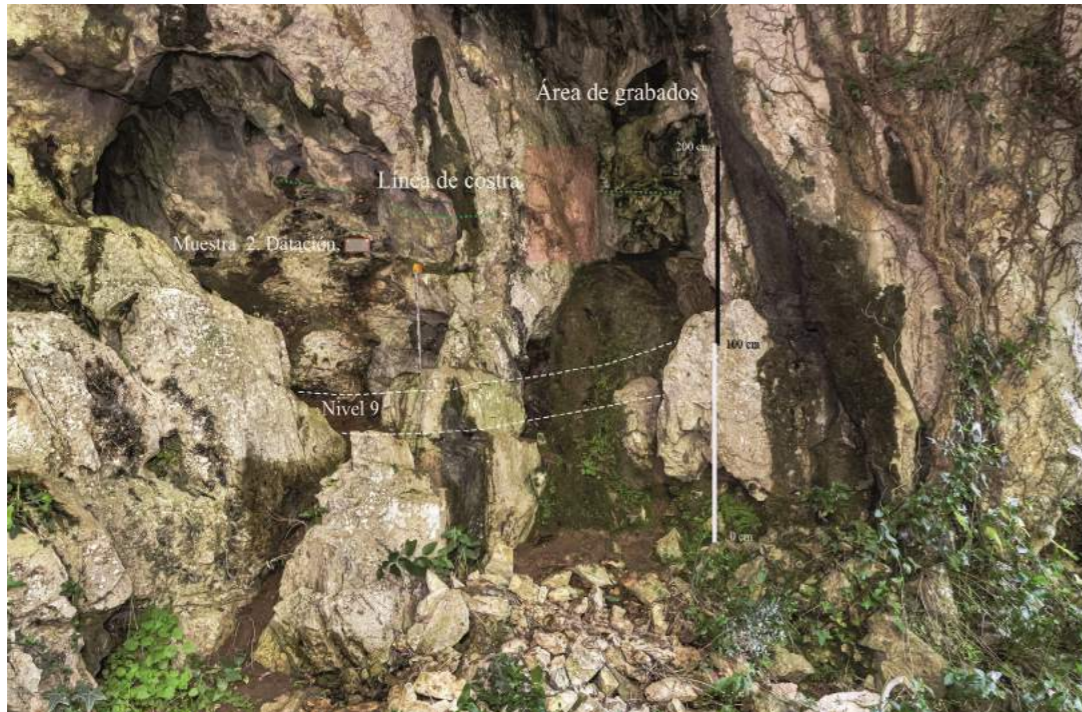


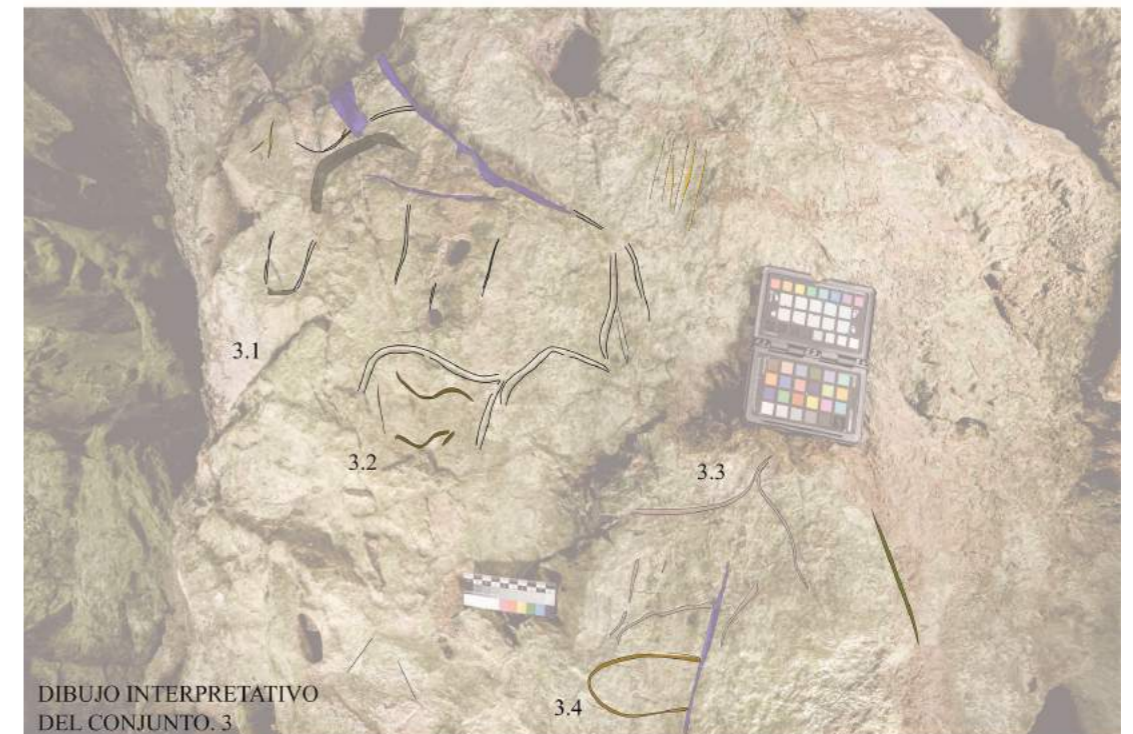
Figura 6: Situación del Conjunto 3. El Camarín y relación relativa del conjunto de grabados con el yacimiento.

la línea, producto de la presión del grabador sobre la pared. La figura se continuaría por la nalga y parte exterior de la pata trasera. Se aprecia otra línea unida al glúteo que pudo ser el esbozo de una segunda pata o una corrección. El siguiente trazo se corresponde con el interior de la pata trasera, el vientre y el sexo. Nuevamente el sexo (muy destacado), continuación del vientre y parte de la pata delantera. Si bien la pata trasera se veía completa en su arranque, en este caso no se hizo. Volvemos a encontrarnos un trazo suelto que podría insinuar la segunda pata o corresponder a otra figura.

Por otro lado, la figura parece apoyarse o referenciarse, por la parte inferior, sobre un accidente natural de la pared. Esta parece complementarse con un trazo longitudinal descendente situado a su lado pero que aparece realizado de manera independiente al conjunto de la figura. La parte del pecho no se realizó y la zona del morro y nariz parece insinuarse con un grabado más tenue en forma de U y la misma forma de la roca (es una zona poco clara). En el interior del animal se aprecian algunas líneas verticales y dos pequeños huecos naturales. Las primeras podrían interpretarse como meros convencionalismos que insinúan la musculatura, la marca del costillar del cuadrúpedo a través de su piel o simplemente pliegues de la piel. La resultante, como se indicaba, es la figura de un bóvido, por la relación de proporciones entre largo, cruz y alzada o partes anatómicas como la giba sobresaliente o el vientre redondeado, se podría afirmar que se trata de un bisonte. Se destaca especialmente el sexo frente a unas



Figura 7: Conjunto 3 de grabados. Interpretación.



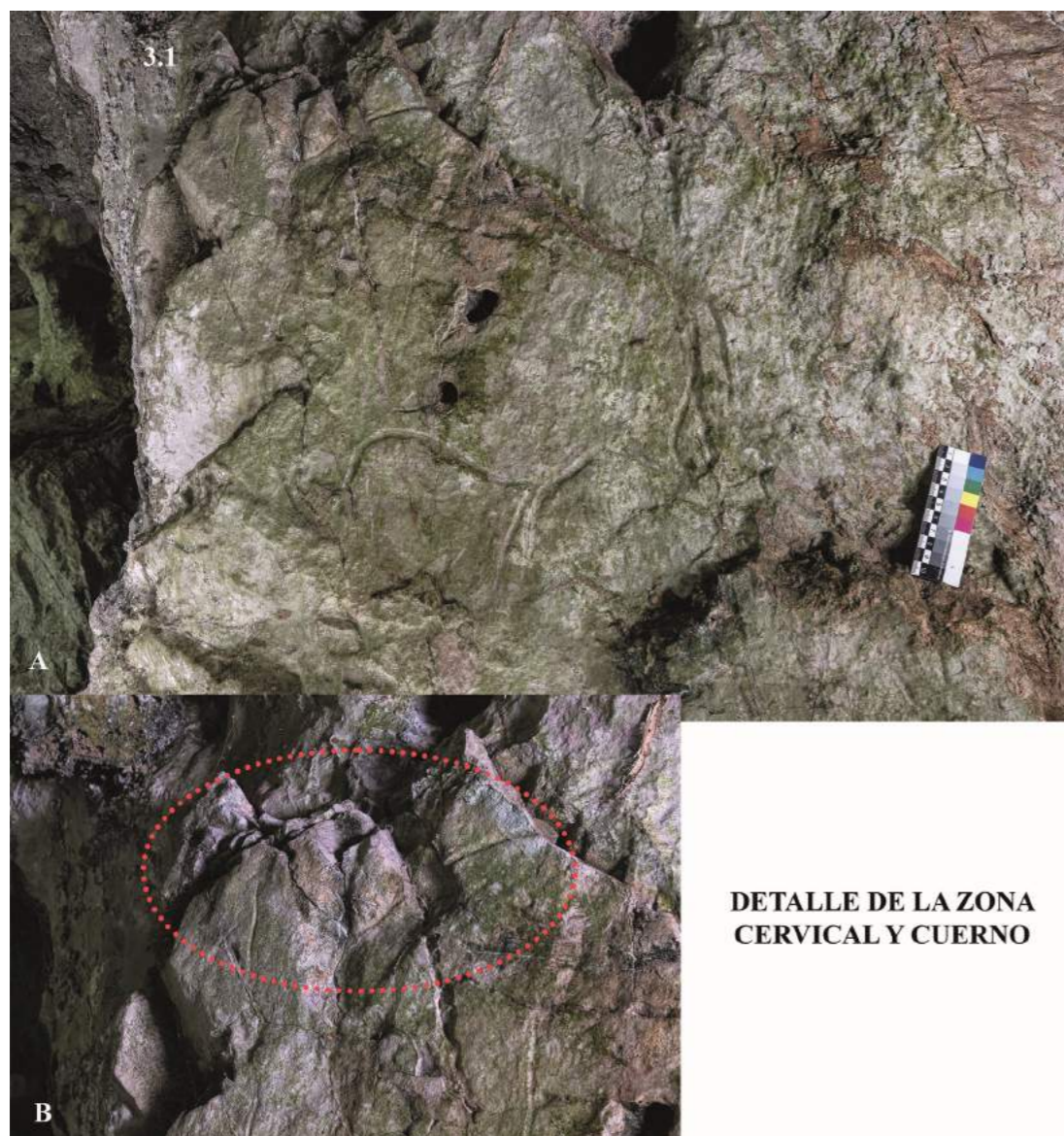


Figura 8: A. Figura 3.1. Bisonte grabado. B. Detalle de la zona de la cabeza y cuerno.

patas muy cortas. El volumen se acentúa aprovechando, en la parte que uniría torso con cuello, un abultamiento de la roca. La impresión general es de un animal potente, pesado y en movimiento con las patas estiradas ejecutado de manera muy sintética utilizando, como recurso plástico y visual, ciertas irregularidades de la pared para acentuar la fuerza de la representación.

La segunda figura (3B), muy borrosa, es de pequeñas dimensiones (10x8 cm) ejecutada con un grabado único y más fino (2-3mm) y se encuentra entre las patas de la descrita anteriormente. Se trata de un trazo sinuoso, muy perdido, y que podría corresponder a la línea dorsal y cuartos traseros de otro animal indeterminado. Por debajo se aprecia otro trazo que podría complementar la figura (Figura 7). No es descartable que se trate de un équido.

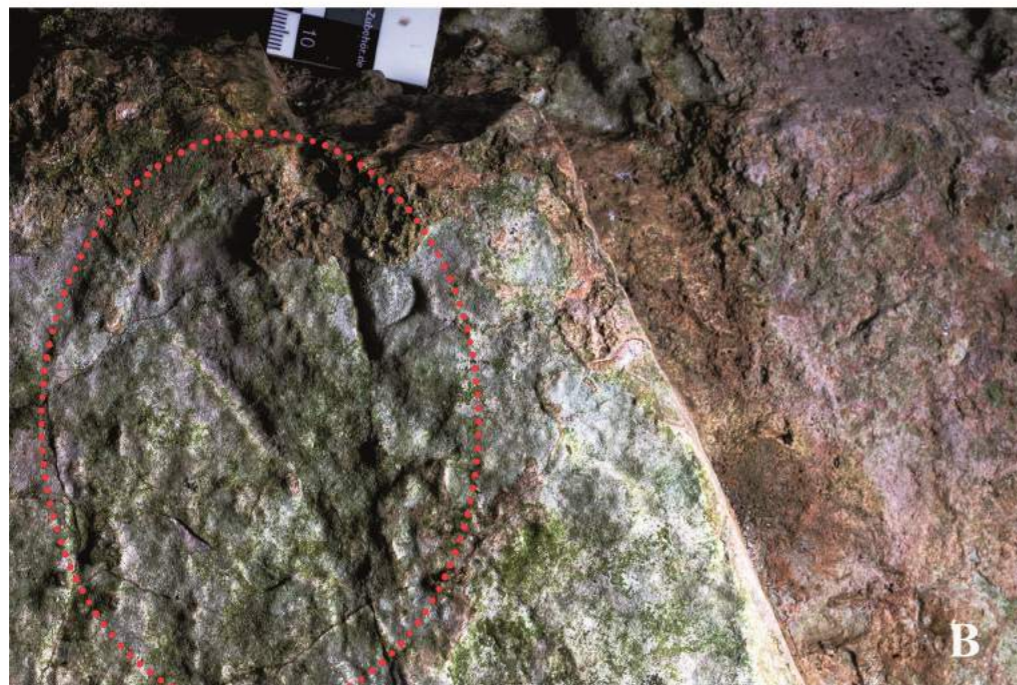
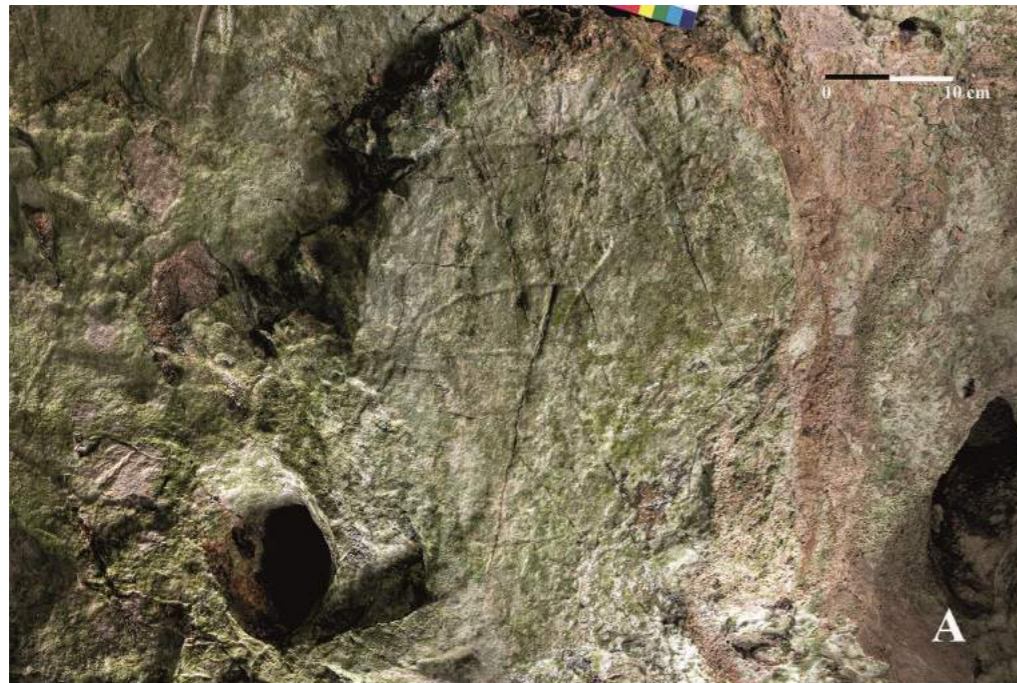
La tercera figura (3C) se encuentra hacia la parte inferior derecha— a 15 cm de la primera— inclinado hacia abajo (unos 30°) y dirigiéndose como en el caso 3A, hacia la salida del camarín (Figura 9). Se trata de otro bóvido incompleto (15x10 cm) mirando hacia el exterior y realizado con un grabado algo menos profundo (2 mm) y ancho (3 mm) que la figura 3A. El desgaste de la pared no permite una lectura clara en algunas zonas. Nuevamente se realizó por partes empezando por el lomo, la cola levantada cuya parte superior es parte del grabado que dibuja el lomo y su parte inferior se prolonga con el trazo de la nalga, una pata trasera, el vientre, el sexo muy exagerado y parte de la pata delantera. La ejecución de la figura por su inclinación y complexión del cuerpo sugiere movimiento. En este caso se representó un uro. Su cuerpo más rectangular o trapezoidal, el vientre más plano o la giba menos abultada parecen corresponder a rasgos característicos de este cuadrúpedo.

Bajo la figura 3C, encontramos un nuevo grabado en forma de C achatada cerrada por su lateral por una grieta natural (3D). Es de pequeñas dimensiones (8x5 cm).

Se observan otros trazos grabados sueltos por la pared que no parecen corresponder a ninguna figura.

3.4. Relación de los conjuntos artísticos con el yacimiento. Identificación del plano de trabajo

Se ha visto como los grabados se disponían en tres zonas del abrigo: dos sobre una repisa rocosa y otro sobre la pared. Todos fueron recubiertos parcial o totalmente por una serie de capas de ocupación humana tal como se deduce del análisis de los testigos adheridos a la



Detalle de los cuartos traseros y cola levantada del bóvido 3.3

Figura 9. A. Figura 3.3. Bóvido. B. Detalle de los cuartos traseros y cola levantada.

pared (Figura 3). Los grabados de los conjuntos 1 y 2 se distribuían sobre una superficie inclinada que hacía suponer que el plano de trabajo desde el que se ejecutaron estaría entre 40 y 60 cm por debajo. En la actualidad coincide con un escalón calcáreo que, en su momento, estaría recubierto por una masa sedimentaria tal como muestra el testigo I donde parece que el nivel 7 pudo ser, por su cota, la capa que recubrió en algún momento ese bancal aunque no necesariamente desde la que se ejecutaron los grabados de esta zona. En el caso del conjunto 3, el campo gráfico denota una altura entorno a 120-150 cm, aproximadamente, coincidiría con la superficie del nivel 9 que se conserva en los testigos I y III aunque no tenemos suficientes datos para saber si esta capa fue contemporánea del aquel episodio gráfico. Dentro del Camarín y bajo una costra que cubrió parcialmente los grabados se observa una secuencia estratigráfica muy alterada en la parte superior pero con un nivel pardo clara con restos carbonosos muy alterados en su base. Nuevamente esa costra, que asociamos al nivel 1 de todo el abrigo, es la fase final de la secuencia de ocupación conservada. Por el momento hemos podido constatar un paquete estratigráfico que muestra claramente un episodio de ocupación que recubrió los grabados, por tanto las evidencias gráficas ya estaban en desuso. No obstante, se puede suponer, por el estilo de los conjuntos, que éstos ya se habrían amortizado con anterioridad a la formación de la secuencia estratigráfica descrita, suposición que parecen confirmar las dataciones obtenidas. Si es evidente, con los datos actuales, que los procesos de erosión y relleno que sufrió el yacimiento hacen difícil determinar en que momento concreto se produjo esa fase de abandono del uso de los conjuntos artísticos. Tampoco podemos afirmar desde que capa se pudieron ejecutar ya que el propio nivel, contemporáneo a los grabados, pudo desaparecer, a juzgar por esas dinámicas geomorfológicas observadas, no estando presente en el actual registro sedimentario. Por el momento contamos con dos fechas *ante quem* de los niveles que debieron recubrir los conjuntos de arte. Para el nivel 4 del **Testigo 1** la datación es de 11.743 ± 59 BP (13.590 ± 135 cal BP. D-AMS 033722) y para el centro del **Testigo 2** se obtuvo una fecha de 8.700 ± 40 BP ($9775-9542$ cal BP) (Tabla I). Ambas son coherentes ya que el Testigo 2 está claramente por encima del paquete sedimentario que forma el Testigo 1.

4. Valoración del conjunto, y paralelos gráficos

4.1. Valoración del conjunto

Los tres conjuntos de grabados se encuentran en la zona sur del abrigo y dos áreas distantes entre sí 10 m. La técnica utilizada es similar en los tres casos, no así la temática y composición. En el primer grupo se utiliza una fórmula metonímica mediante la representación sintética de

ambos sexos a través del grabado de vulvas y pene. Este conjunto queda oculto a la vista. Todos concentrados en un mismo plano-soporte gráfico. Carácter diferente presenta el conjunto 2, situado ligeramente por encima del anterior y más visible desde diferentes puntos del abrigo, con series de líneas horizontales paralelas y subparalelas agrupadas. En este caso, el conjunto muestra un profundo grado de abstracción. Por último, y más retirado, tenemos el grupo 3. En este caso, nos encontramos con representaciones zoomorfas naturalistas concebidas de manera sintética. El dibujo de la figura se ejecutó por partes sin seguir un único trazo que perfilase todo el animal (lomo, nalgas y pata trasera, vientre, abdomen, etc). La dificultad del soporte puede explicar el porqué el artista, manteniendo una perfecta aprehensión y concepción intelectual de la figura, se vio obligado a representarla de esta manera. Tanto en un bóvido, como en otro nos encontramos una misma serie de convenciones estilísticas. La figura representada de perfil da prioridad a la masa del tronco del animal frente a las extremidades que se reflejan de manera muy sucinta, prácticamente insinuadas y totalmente desproporcionadas del resto del cuerpo incidiendo esta anomalía en la visión total y percepción final que se tiene de la figura. El estiramiento de aquéllas hacia adelante y hacia atrás, junto con la disposición de las figuras sobre el lienzo rocoso buscan, en última instancia, crear una sensación de movimiento. Por último, se presta, en los dos casos, especialmente atención al sexo ejecutado de manera muy marcada y como una prolongación de la línea ventral. Como se indicaba no hay mucho detalle sobre la anatomía del animal salvo las líneas verticales que recorren el abdomen y que recordarían aquellas insinuadas por el costillar del animal, su musculatura o los pliegues de la piel formados durante el movimiento.

4.2. Paralelos gráficos

Las representaciones artísticas del abrigo del Falu son encuadrables en el horizonte de grabados exteriores que encontramos en varias cuevas cantábricas (**Figura 1**). El núcleo con el mayor número de representaciones se circunscribe a la cuenca media del río Nalón donde el estudio de lugares como el abrigo de La Viña (Fortea 1992, 1995, 1999, González-Pumariega et al. 2015, 2017), la cueva de La Lluera (Fortea 1990, Rodríguez-Asensio y Barrera 2012), Santo Adriano de Tuñón (Fortea 2005) o El Conde (Fernández et al. 2005) fueron determinantes para sistematizar y conocer en profundidad este tipo de manifestaciones artísticas. Encontramos una segunda área con menor densidad de este tipo de expresiones, se trata de la zona centro-cantábrica entre los valles del río Sella (Asturias) y el río Nansa (Cantabria) con cuevas como la Cueva y La Viesca (Ribeseya, Ardines) (González-Morales y Márquez-Uría 1983; Martínez-Villa y Menéndez-Fernández 2018; Martínez-Villa y Gil 2019; Martínez-Villa 2020a y b) y La Morca (Cangues d'Onís, Coviella) (Martínez-Villa y Menéndez-Fernández 2018; Martínez-Villa 2020a y b); la marina de oriental con Samoreli (Rales, Llanes) (González-Morales

1981), Cuetu La Mina (Posada, Llanes) (González-Morales 1981; Rasilla et al. 2010) o El Covarón (La Pereda, Llanes) (González-Morales 1981; Martínez-Villa 2020a y b) y el valle del Cares con Paré Jelgueras (Berodia, Cabrales), Juracaos (Puertas, Cabrales), Falu (Poo, Cabrales) (Rasilla 2014, Martínez-Villa 2019, Martínez-Villa 2020a y b, Martínez-Villa et al. 2023) y Trauno (Peñamellera Alta) (González-Morales 1989; Martínez-Villa 2020a y b). Dentro de este segundo núcleo se podría incluir el conjunto de cueva Chufín (Puente Nansa, Cantabria) (Almagro-Basch 1973), a pocos kilómetros de la desembocadura del Cares-Deva. Los ejemplos gráficos de este tipo, más allá de la línea Cares-Deva y Nansa son más escasos y dispersos, nos los encontramos en Hornos de la Peña (San Felices de Buelna, Cantabria) (Rivero y Garate 2013), cueva de la Luz (Ramales, Cantabria) (Montes et al. 2002), Peña del Perro (Santoña, Cantabria) (González-Morales y Díaz-Casado 2000, San Miguel y Muñoz 2002) y Venta Laperra (Carranza, Vizcaya) (Arias et al. 1999).

4.2.1. Paralelos del Conjunto 1 y 2

El primer grupo de figuras, empezando por el lado izquierdo, está formado por varias formas semiovaladas que habíamos interpretado como unas vulvas y un falo. Podemos referirnos a dos tipologías de paralelos circunscribiéndonos concretamente en un caso a la pura forma y, en otro caso, no tanto a ésta como a la interpretación de la figura. Partiendo de una interpretación, ya aceptada, de estas iconografías como representación del sexo femenino, nos encontramos en el primer tipo una expresión del monte de venus y el introito, en este caso formas semiovaladas u ovals con una línea central; en el segundo tipo simplemente se representaría toda la zona pubiana mediante un triángulo cuyos lados vienen definidos por los pliegues inguinales y el hipogástrico.

Por consiguiente, partiendo de una misma iconografía – sexo femenino-, tenemos dos maneras de representarla: oval/semioval y triangular. Para el caso de Falu (tipo oval) los paralelos más cercanos los encontramos en los grabados situados en la entrada de El Covarón (La Pereda, Llanes, Asturias) (Martínez-Villa 2020a y b) y Cuetu La Mina (Posada, Llanes, Asturias) (Rasilla et al. 2010 y Martínez-Villa 2020a y b). Es interesante el primer ejemplo – Covarón - ya que se observa la forma vulvar junto a un posible faliforme como en Falu. Como se indicaba el triángulo grabado es otra forma de expresar el sexo femenino, esta tipología la volvemos a encontrar en el abrigo de Cuetu la Mina, aunque el conjunto más interesante es la covacha de La Lluera II (Oviedo) en la cuenca media del río Nalón (Rodríguez-Asensio et al. 2012).

El segundo conjunto de líneas fusiformes tanto verticales como horizontales dispuestas, generalmente, de manera paralela o subparalela tienen paralelos en la mayoría de las cuevas

reseñadas en el oriente asturiano y el valle del Nalón. Tal vez debamos incidir en el conjunto 2A donde encontramos estas series de líneas perfectamente agrupadas y enmarcadas en un resalte de la roca. Esto hecho las diferencia de otros grupos de trazos documentados en la zona. Este tipo aparece en otros yacimientos como Paré Jelgueras (Berodia, Cabrales) (Martínez-Villa 2020a y b) y El Conde (Fernández et al. 2005).

4.2.2. Paralelos del Conjunto 3

Las representaciones de zoomorfos cuentan con un mayor número de paralelos. El conjunto 3 presentaba, en su bestiario, un uro y un presumible bisonte. Ambas compartían una serie de convenciones técnicas que encontraremos en otras figuras dentro de este horizonte gráfico de grabados exteriores.

Las representaciones de uros se encuentran en Los Torneiros (n=1) (Fernández et al. 2009), Santo Adriano (n=1?) (Fortea 2005) y, de manera muy relevante, en la cueva de la Lluera II (n=6) (Fortea 1990 y Rodríguez Asensio et al. 2012). Todos presentan una cierta homogeneidad figurativa, tal vez las representaciones de La Lluera, en especial los tres toros descendentes de la Gran Hornacina, son aquellas que muestran una mayor proximidad formal con Falu. Comparten muchas similitudes compositivas que se traducen en una manera similar de ejecutar técnicamente la figura y también en la disposición de ésta en la pared. Por enumerar algunas características comunes, tenemos la estructura cuadrangular del cuerpo, en especial del tórax; la desproporción de las patas respecto al tronco del animal ya que se trata más bien de muñones dibujados mediante dos líneas más que de extremidades bien desarrolladas y detalladas; una pata por par; el vientre se perfila por dos líneas cóncavas que dan al animal una apariencia musculosa y en movimiento, ambos trazos confluyen en otro que marca poderosamente el sexo; cola ligeramente levantada; trazos verticales en el interior de la figura; carencia de perspectiva; disposición de la figura ligeramente inclinada sugiriendo el desplazamiento del animal; etc.

Las representaciones de bisontes grabados en el exterior de las cuevas aparecen en varios lugares de la región cantábrica aunque en número muy bajo: La Viña (n=1) (González-Pumariaga et al. 2017); La Lluera I (n=1) (Fortea 1990 y Rodríguez Asensio et al. 2012); Santo Adriano (n=2) (Fortea 2005); Los Murciélagos (n=1) (Rodríguez-Asensio y Barrera 2014); Mestas II (n=1?) (Juaneda et al. 2018), Chufin (n=1) (González-Sainz 2000), Hornos de la Peña (n=1) (Rivero y Garate 2013) y los dos esbozos de Venta Laperra (García y Eguizabal 2008). Aunque con ejecución dispar, el ejemplar de Falu guarda algunas semejanzas en su ejecución con algunos de ellos, a saber: se destaca, en la silueta del animal, especialmente la

giba -hipertrofia - frente a la zona baja del lomo que aparece muy desproporcionada mostrando un volumen redondeado, un buen ejemplo se observa en los bisontes de Santo Adriano de Tuñón, Los Murciélagos, La Lluera I, Chufin, Hornos de La Peña o Venta Larrea; al igual que en el caso de los uros, las patas se insinúan en todos los casos (corbejón) representándose una extremidad por par; sexo prominente o marcado como se ve en Santo Adriano, La Lluera I u Hornos de La Peña favoreciendo un rasgo muy característico como es la doble curvatura del vientre realizada en dos trazos, peculiaridad compositiva que se observa en todos los ejemplares; en todos los hay carencia de detalles (ojo, boca) y sólo en uno de los bisontes de Santo Adriano y La Lluera I se realizan trazos longitudinales en su torso (también en Falu); las figuras aparecen incompletas en varios casos como Los Murciélagos, Hornos de La Peña o Venta Larrea; la cabeza sólo aparece, total o parcialmente, pero ejecutada sin ningún detalle en los ejemplares de Santo Adriano de Tuñón o Lluera I, en ambos casos se representa un cuerno y en Los Murciélagos se ejecuta como en Falu como prolongación de la línea cérvico-dorsal y, finalmente, la cola se representa en los bisontes de Falu, Lluera I, Los Murciélagos, Chufin, Hornos de La Peña y Venta Laperra donde aparece levantada, rasgo que, junto con la pata dispuesta hacia atrás, parecen insinuar movimiento.

5. Discusión y propuestas al esquema clásico de los grabados exteriores cantábricos

Los grabados exteriores cantábricos, como fenómeno gráfico y visual, había sido sistematizado, en su momento, por el profesor Javier Fortea (1994, 2001) partiendo de sus trabajos en el abrigo de La Viña y otras cuevas del valle del río Nalón. Se establecieron dos horizontes gráficos: Uno anicónico, y más antiguo, expresado por trazos o grupos de líneas dispuestas en paralelo, grabadas sobre la roca con mayor o menor profundidad pero que no reflejaban ningún tipo de figura; y otro, icónico, correspondiente a momentos más recientes que el anterior y donde se representaban iconografías de zoomorfos. Entre éstos predomina la cierva seguida de uros, bisontes, caballos o cabras. El tratamiento formal de estas figuras cuya definición parte del trazado de una potente línea cérvico-dorsal, en el segundo estadio sería muy similar entre ellas configurando un estilo esquemático en sus formas y escueto en sus trazos que redundaría en unos cuerpos sintéticos expresados con pocas líneas, en casos con potentes masas corporales distorsionadas¹, pero reconocibles en todo su perfil y donde no se expresarían detalles

2. Cuando hablamos de masas corpóreas distorsionadas nos referimos a evidentes desproporciones entre partes del cuerpo, por ejemplo podemos apreciar en los caballos como se representan con cabezas pequeñas y potentes cuellos para el resto del cuerpo, una convención que volvemos a encontrar, por ejemplo, en las figuras de uros.

anatómicos. La iconografía más distintiva, paradigmática y representada es la denominada “cierva trilineal”.

Dentro del primer ciclo plástico se han incluido diferentes y variados conjuntos de distintas cuevas – La Viña, El Conde, Las Caldas, etc –, aunque es posible pensar y establecer algunas diferencias observables tanto en el espacio de las cavidades, como en la ejecución y agrupación de algunos grabados. No obstante, dada la simplicidad técnico-formal de estos conjuntos, estas distinciones no dejarían de ser meras matizaciones sin mayor valor, por el momento, que el meramente compositivo.

El primer horizonte está perfectamente documentado en la cueva de La Viña donde tenemos un primer grupo de trazos fusiformes, paralelos, profundos (5-30 mm) y cuya longitud ronda los 20 y 70 cm. En esta misma línea tenemos los **conjuntos 1 y 2 (Galería A)** ó el **Conjunto 3 (Galería B)** de la Cueva del Conde (Fernández et al. 2005). Una ejecución similar, a estas dos cavidades, la encontramos en la cueva de La Morca en el valle del río Sella (Martínez-Villa 2020b). En los tres casos tenemos grupos de grabados muy marcados, dispuestos en paralelo, espaciados entre sí y que parecen proponer un cierto ritmo compositivo. Al menos en el caso de La Viña y El Conde aparecen en las zonas más bajas de los campos gráficos.

Una segunda disposición de este tipo de grabados exteriores lo encontramos en los conjuntos 4 y 5 de cueva de El Conde (Fernández et al. 2005) ó el grupo 2 de Paré Jelgueras y el **Conjunto 2A** de Falu (Martínez-Villa 2020a y b; Martínez-Villa et al. 2023). En este caso tenemos una agrupación de líneas fusiformes cortas (entre 4 y 12 cm), horizontales y dispuestas en paralelo con algún trazo vertical y que fueron grabadas sobre un resalte ovalado de la roca (40x20 cm). Lugar claramente escogido por su forma y posición en el abrigo. Dentro de esta disposición – aunque más compleja – también podría encajar el **Conjunto B** de Traúno (Martínez-Villa 2020b).

Un tercer grupo estaría constituido por haces de líneas, normalmente dispuestas verticalmente, que se unen formando figuras, más o menos complejas o abigarradas, en ángulo o ligeramente ovaladas. Tenemos ejemplos en La Viesca (Martínez-Villa y Gil 2018), La Cuevona (González-Morales y Márquez-Uría 1983; Martínez-Villa y Gil 2018), Cuetu La Mina (Rasilla et al. 2010), el conjunto 1 de Paré Jelgueras (Martínez-Villa 2020a y b; Martínez-Villa et al. 2023), Juracaos (Martínez-Villa 2020a y b; Martínez-Villa et al. 2023), El Covarón (Martínez-Villa 2020a y b), Conjunto A inferior de Traúno (Martínez-Villa 2020a y b).

El cuarto grupo parece construir figuras algo más complejas formando retículas o formas romboidales cruzadas por líneas. Los mejores ejemplos lo tenemos en el conjunto 4 de Paré

Jelgueras ó el conjunto IIB de Juracaos (Martínez-Villa 2020a y b; Martínez-Villa et al 2023) y el conjunto A7 de Traúno (Martínez-Villa 2020a y b).

Por último, cabe realizar una pequeña matización al esquema expuesto por Javier Fortea con la separación de horizontes icónicos y anicónicos atendiendo al concepto de “icónico”. Si entendemos éste como una representación que guarda relación con la figura cabría extender la definición y contenido de ese horizonte icónico que planteaba el profesor Fortea, el cual lo restringía a figuras naturalistas y zoomorfas. Entre esa fase de trazos profundos, por lo general verticales, puramente abstracta que encontramos en cuevas como La Viña, El Conde o La Morca, y los animales grabados de La Lluera o Santo Adriano, podríamos establecer otro grupo más, aquel que expresa de manera claramente metonímica la idea de hombre o mujer. Nos referimos, por caso, a esas formas triangulares u ovaladas que se grabaron en La Lluera I, Cuetu La Mina, Falu o El Covarón. Estas formas se han venido interpretando como representaciones del triángulo púbico o la vulva femenina. No sólo representan el sexo de la mujer sino que es una manera, metonímica, de expresarla. No deja de ser un icono reconocible que el artista utiliza para expresar simbólicamente, sintetizando una imagen mental por la parte, a la mujer. Y en el caso de los faliformes, al hombre.

El segundo horizonte definido por Javier Fortea (1994, 2001) estaba formado por elementos figurados zoomorfos. Ya hemos mencionado repetidamente sus características y las cuevas donde está representado siendo el abrigo de Falu el primer ejemplo en el núcleo oriental asturiano.

6. Cronología

Cronológicamente, Javier Fortea había llevado el primer horizonte a momentos iniciales del paleolítico superior (Auriñaciense) y el segundo se situaría entre un Gravetiense final y el Solutrense. Este planteamiento se había basado sobre tres supuestos: la relación relativa de los grabados o la posición cronocultural de aquellas capas que acabarían por ocultar aquéllos, fenómeno observado en cuevas como La Viña junto con la superposición de figuras (Fortea 1995 y 1999) y El Conde donde, además, se contaba con dataciones C14 (Fortea y Rasilla 2000); los estudios sobre el “campo manual” relacionados con estas grafías en el abrigo de La Viña (Fortea 2001) y contextos arqueológicos como La Lluera (Fortea y Rodríguez-Asensio 2008). Al menos los trabajos posteriores, que han seguido estos tres enfoques, parecen corroborar esta primera hipótesis crono-cultural tanto en el estudio del “campo manual” de La Viña (González-Pumariega et al. 2017); como la posición relativa de los grabados respecto a la estratigrafía con nuevas dataciones en el caso del abrigo de El

Conde (Fernández et al. 2005) o el contexto arqueológico que encontramos en el yacimiento de la cueva de La Lluera (Rodríguez-Asensio y Barrera 2013). Aunque, en líneas generales, este esquema parece bastante sólido y argumentado, ha sido debatido por otros autores que plantean una mayor antigüedad para el segundo horizonte no pudiéndose establecer con absoluta rotundidad esa secuencia tan precisa proponiendo un solapamiento entre ambos (González-Sainz 1999a y 2000; Hernando 2011; Corchón 2014).

La cuenca media del río Cares y en el núcleo oriental asturiano, como se ha comentado, presenta claros paralelismos con el área del valle del Nalón. No sólo en la técnica sino, en varios casos, en la manera específica de disponer las series gráficas de líneas. Además se pueden observar grandes semejanzas, principalmente, entre las figuraciones zoomórficas de Falu y la Lluera pero también con las representaciones de otras cavidades como Santo Adriano de Tuñón o Los Murciélagos (Rodríguez-Asensio y Barrera 2014) o las ya citadas cavidades del cantábrico oriental. La cronología es más difícil de establecer de manera directa, por tanto debemos basarnos en los paralelos. Algunos cercanos como Cuetu La Mina donde el estudio de la relación de la secuencia estratigráfica con los grabados permitió establecer una posible edad relativa entorno a los niveles gravetienses (Rasilla et al. 2010); otros casos, como La Cueva de Ardines, sólo permitían suponer una fecha ante quem marcada por el conchero holocénico que recubriría los grabados (González-Morales y Márquez 1983). Los resultados de los trabajos en Juracaos, Paré Jelgueras o Falú (Martínez-Villa et al 2023) tampoco nos han permitido precisar mucho más la cronología salvo situarla en momentos del paleolítico superior. Las fechas por C14 obtenidas en varios niveles de los tres abrigos situarían los grabados siempre con anterioridad al final del Pleistoceno y principios del Holoceno.

7. Conclusiones

El abrigo de Falu junto con otras cavidades de la zona, contiene un interesante conjunto de grabados exteriores tanto de índole abstracta o metonímica, como naturalista con al menos dos zoomorfos. Nos encontramos en un mismo espacio tres formas gráfico-visuales dentro del horizonte de grabados exteriores. El arte parietal estudiado viene a reforzar la existencia un núcleo de grabados exteriores en esta comarca que se podrían poner en relación con los conjuntos del valle medio del río Nalón pero también con algunas de las cuevas situadas en el Cantábrico oriental. El caso de Falu añade un arte figurativo que mantiene especiales vínculos estilísticos e iconográficos con cuevas como La Lluera I en el Valle del río Nalón.

En trabajos precedentes se intentó establecer una relación entre el yacimiento arqueológico y el arte parietal. El estudio de aquél y las dataciones radiocarbónicas obtenidas no permiten

determinar con precisión el momento de ejecución de los grabados atendiendo a la posición relativa de aquellos dentro del campo manual gráfico. Es decir, basándonos en un plano teórico de trabajo que pudiera ser datable. En nuestro caso, tal como se ha visto, precisar aquellos niveles desde los que se pudieron ejecutar los grabados o al menos aquellas capas que manifestasen relación entre la ocupación y la actividad gráfica, a día de hoy, es difícil de establecer. Se puede deducir un plano de trabajo teórico que podría ser concretado y demostrado en el futuro con nuevos datos. Tampoco podemos determinar, por el proceso de sedimentación conservado, el momento en el que se produjo la amortización de los grabados. Si podemos proponer, al menos y por las dataciones obtenidas de algunos niveles, unas fechas que sitúan la realización de los grabados antes de momentos finales del Pleistoceno o principios del Holoceno, fase durante la cual los grabados ya estarían ocultos por los sedimentos. Por tanto las asignaciones cronológicas, de momento, son meramente estilísticas pudiendo proponerse una horquilla temporal entre el Gravetiense y el Solutrense si seguimos los esquemas clásicos.

Bibliografía

- ALMAGRO-BASCH, M. (1973). “Las pinturas y grabados rupestres de la cueva de Chufín, Riclones (Santander)”. *Trabajos de Prehistoria* 30: 9-67.
- ARIAS, P. Y PÉREZ, C. (1986). “Las excavaciones en la cueva de Los Canes y otros trabajos en la depresión prelitoral del Oriente de Asturias (1981-1986)”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*: 1983-86. 135-141.
- ARIAS, P., CALDERÓN, T., GONZÁLEZ-SAINZ, C., MILLÁN, A., MOURE, A., ONTAÑÓN, R., RUIZ-IDAGARRA, R. (1999), “Dataciones absolutas para el arte rupestre paleolítico de Venta de la Perra (Carranza, Bizkaya)”. *Kobie* 25: 85-92.
- CORCHÓN, M.^a.S. (2014). “Un siglo después del reconocimiento científico de la Cueva de la Peña, Candamo”. De Blas. M.A (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. RIDEA. Oviedo: 13-64.
- FERNÁNDEZ, A., ADÁN, G., ARBIZU, M., ARSUAGA, J.L. 2005. “Grafismo rupestre paleolítico de la cueva del Conde (Tuñón, Santo Adriano, Asturias)”. *Zephyrus* 58. 67-88.
- FORTEA, J. (1992): “Abrigo de La Vina. Informe de las campanas 1987-1990”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 1987-1990: 2. 19-28.
- FORTEA, J. (1994). “Los santuarios exteriores en el paleolítico cantábrico”. *Complutum* 5. 203-220.
- FORTEA, J., (1995). “Abrigo de La Viña. Informe y primeras valoraciones de las campañas 1991-1994”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 1991-1994. 3: 19-32.
- FORTEA, J., (1999). “Abrigo de La Viña. Informe y primeras valoraciones de las campañas 1995-

- 1998". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-1998*. 4: 31-41.
- FORTEA, J. (2001). "Los comienzos del arte paleolítico en Asturias desde una arqueología contextual no postestilística". *Zephyrus* 53-54, 177-216.
- FORTEA, J. (2005). "Los grabados exteriores en Santo Adriano (Tuñón, Santo Adriano, Asturias)", *Munibe* 57-3, 33-52.
- FORTEA, J., YRASILLADELA, M., (2000). "L'Art rupestre paleolitic cantàbric: investigació i conservació". *Cota Zero* 16, 9-23.
- FORTEA, J, Y RODRÍGUEZ, V., (2008). "Los grabados exteriores de la cuenca media del Nalón". *La Prehistoria en Asturias. Un legado artístico único*. La Nueva España. Oviedo: 167-194.
- GARCÍA-DIEZ, M Y EGUIZABAL, J: (2008). *La cueva de Venta Laperra. El grafismo parietal paleolítico y la definición de territorios gráficos en la región cantábrica*. Karrantza. Gobierno Vasco.
- GONZÁLEZ-MORALES, M.R. (1981). "Grabados exteriores lineales de surco profundo de cavernas de Llanes (Asturias): Cueto de La Mina, Samoreli y El Covarón". *Altamira Symposium*: 267-276.
- GONZÁLEZ-MORALES, M.R. (1989): "Los grabados rupestres de la cueva de Traúno: reflexiones sobre una modalidad específica de arte prehistórico". M. R. González Morales (coord). *Cien años después de Sautuola: estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el Centenario de su muerte*. 203-228.
- GONZÁLEZ-MORALES, M.R. Y MÁRQUEZ-URÍA, M.^a. C. (1983). "Grabados lineales exteriores de La Cueva (Ribadesella, Asturias)". *Ars Prehistórica* 2, 185-190.
- GONZÁLEZ-MORALES, M.R. Y DÍAZ-CASADO, Y. (2000), La prehistoria de las marismas: excavaciones arqueológicas en los abrigos de la Peña del Perro (Santoña)". Ontañón, R. (Coord). *Excavaciones Arqueológicas de Cantabria 1984-1999*. Gobierno de Cantabria. Santander. 93-96.
- GONZALEZ-PUMARIEGA, M.; Rasilla, M. de la; Santamaria, D.; Duarte, E. y Santos, G. 2015: "La Vina rockshelter (La Manzaneda, Oviedo, Asturias): relation between stratigraphy and parietal engravings". *Quaternary International* <http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2015.07.011>.
- GONZÁLEZ-PUMARIEGA, M.^a., RASILLA DE LA, M., SANTAMARÍA, D., DUARTE, E. Y SANTOS, G., 2017. Abrigo de La Viña (La Manzaneda, Oviedo, Asturias). Estudio de sus grabados parietales". *Trabajos de Prehistoria*: 74-2, 238-256.
- GONZÁLEZ-SAINZ, C. (1999a). "Algunos problemas actuales en la ordenación cronológicas del arte paleolítico en Cantabria". *I Encuentro de Historia de Cantabria*. Santander: 149-156.
- GONZÁLEZ-SAINZ, C. (2000). "Representaciones arcaicas de bisonte en la región cantábrica". *SPAL* 9. 257-277.
- HERNANDO, C. (2011). "Nuevas perspectivas de un viejo problema: los grabados exteriores premagdalenenses de la Cornisa Cantábrica, Contexto cronológico y homogeneidad gráfica". *Munibe* 82, 101-116.
- JUANEDA-GAVELAS, A.; SMITH, P.; CEBALLOS-HORNERO, A.; MUÑOZ-FERNÁNDEZ, E., MILKOVA-NOCHEVA, M. (2018). "Los grabados figurativos parietales de las cuevas de Sofoxó I y Las Mestas II y la ocupación prehistórica en el valle del Nora (Asturias)". *Sautuola XXIII*. 391-407.
- MARTÍNEZ-VILLA, A. (2020A). "New finding in Paleolithic art in the Picos de Europa (eastern Asturias, Spain), Pre-Magdalenian signical techniques and iconography and their territoriality". *Journal of Archaeological Science*. Reports 33.
- MARTÍNEZ- VILLA, A (2020b): *Arte Paleolítico Cantábrico: Los signos como indicadores gráficos de territorio y territorialidad. El caso del valle del Sella en la comarca oriental asturiana*. Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria y Arqueología. UNED.
- MARTÍNEZ- VILLA, A. Y MENÉNDEZ-FERNÁNDEZ, M. (2018). "El arte paleolítico en el Valle del Sella". Álvarez, E y Jordá, J.F. (Eds.). *El poblamiento prehistórico en el valle del Sella*. Delallama Editorial. Ribadesella. 166-167.
- MARTÍNEZ-VILLA, A, Y GIL-FERNÁNDEZ, M. (2019). "Dos antiguas exploraciones arqueológicas en el Macizo de Ardines (Ribadesella/Ribeseya, Asturias, Norte de España). La cueva de La Viesca y La Cueva. Similitudes de sus grabados exteriores parietales y nuevas aportaciones". *Cuadernos de Arte Prehistórico* 7. 48-71.
- MARTÍNEZ-VILLA, A; BALLESTEROS, D; ÁLVAREZ-VENA, A.; ÁLVAREZ-LAO, D.; APARICI, T. Y GIL, M. (2023). "Los abrigos de Juracaos, Paré Jelgueras y Falu en el valle medio del río Cares. Descripción del yacimiento y relación con los conjuntos de grabados exteriores. Avance de resultados. Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2017-2020". *Principado de Asturias*. 45-64.
- MENÉNDEZ, A. Y SÁNCHEZ, H. (2004). "Informe del inventario arqueológico de Cabrales". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002. *Principado de Asturias*. 495-499.
- MONTES, R., MUÑOZ, E., MORLOTE, J.M. (2002). "Los grabados rupestres paleolíticos de la cueva de la Luz (Ramales de la Victoria, Cantabria)". *Nivel Cero* 10. 23-32.
- RASILLA DE LA, M. (2014): "Los espacios rupestres paleolíticos de la cuenca de los ríos Deva-Cares". La expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias. M.A. de Blas (Ed). *RIDEA*. Oviedo, 93-128.
- RASILLA DE LA, M.; RODRÍGUEZ, V.; SANTAMARÍA, D. Y FORTEA, J. (2010). "Los grabados parietales paleolíticos del abrigo de Cueto de la Mina (Posada de Llanes, Asturias)". *Munibe* 61, 29-42.

- REQUEJO-PAGÉS, O. (1995). *Proyecto de acondicionamiento de la carretera AS 114 Robellada-Arenas de Cabrales. Prospección y seguimiento arqueológico*. Consejería de Fomento. Principado de Asturias.
- RIVERO-VILÁ, O. Y GARATE-MAIDAGAN, D. (2013). “Arte parietal en la cueva de Hornos de la Peña (Cantabria): nuevos datos sobre su conjunto exterior”. *Zephyrus LXXII*. 59-72.
- RODRÍGUEZ-ASENSIO, A., Y BARRERA, J.M., (2013). ” Las ocupaciones solutrenses de las cuevas de La Lluera”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2007-2012*. 87-120.
- RODRÍGUEZ-ASENSIO, A. Y BARRERA, J.M. (2012). “La Lluera II (San Juan de Priorio, Oviedo, Asturias: Estudio integral de un santuario complementario solutrense”. De Punta a Punta. El Solutrense en los albores del siglo XXI. Congreso Internacional El Solutrense. Centenario de las excavaciones de Cueva Ambrosio (Vélez-Blanco, Almareia, España. 25 al 28 de Junio de 2012. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología 5* (nueva época). 517-526.
- RODRÍGUEZ-ASENSIO, A. Y BARRERA, J.M., (2014). El arte de la frontera. *100 años del descubrimiento de la caverna de la Peña de Candamo*. Principado de Asturias. Oviedo.
- SAN MIGUEL, C. Y MUÑOZ, E. (2002). “Peña del Perro”. Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. *ACDPS. Torrelavega*. 289-290.

El descubrimiento de una nueva estación con Arte Paleolítico en Nerja (Málaga). Cueva del Gallinero. Primera aproximación a su estudio

Luis-Efrén Fernández Rodríguez, Cristina Liñán Baena, Yolanda del Rosal Padial, Antonio Ortega Jiménez, Alfonso Atencia Prieto, David Jimena Fernández, Eduardo de la Monja Jimena, Adolfo Moyano Jaime y Mariano Ibáñez Heredia

Resumen

El descubrimiento de la Cueva del Gallinero (Nerja, Málaga) se produjo en 2016 como resultado de las exploraciones del Club de Espeleología Cueva de Nerja. Su desembocadura se encuentra cerca de la cabecera del Barranco Iglesias, zona conocida como Río de la Miel. Desde el punto de vista geológico, la Cueva del Gallinero se desarrolla en materiales dolomíticos pertenecientes al Complejo Alpujárride de la Cordillera Bética. El hallazgo casual de fragmentos de cerámica neolítica y restos de un depósito funerario condujo al descubrimiento de varias imágenes gráficas paleolíticas en dos salas de la cueva. Series de puntos digitalizados, barras, teñido coloreado de bordes de formaciones, discos aerografiados y signos de mayor complejidad, siempre con pigmento rojo, parecen situar las manifestaciones pictóricas en las etapas más antiguas del Paleolítico Superior. En este breve trabajo presentamos el yacimiento y abrimos las líneas de protección e investigación.

Palabras clave: Paleolítico Superior, Cueva del Gallinero, Nerja, horizonte anicónico, Gravetiense, aerografías, puntos, signos complejos.

Abstract

The discovery of the Cueva del Gallinero (Nerja, Málaga) occurred in 2016 as a result of explorations by the Club de Espeleología Cueva de Nerja. Its mouth is located near the head of the Barranco Iglesias ravine, an area known as Río de la Miel. From the geological point of view, the Gallinero Cave develops in dolomitic materials belonging to the Alpujárride Complex of the Betic Cordillera. The chance discovery of Neolithic ceramic fragments and the remains of a funerary deposit led to the discovery of several Paleolithic graphic images in two rooms of the cave. Series of digitized dots, bars, colored dyeing of edges of formations, airbrushed discs and signs of greater complexity, always using red pigment, seem to place the pictorial manifestations in the oldest stages of the Upper Paleolithic. In this brief paper we present the site and set the lines of protection and research open.

Keywords: Upper Palaeolithic, Cave of the Gallinero, Nerja, aniconic horizon, Gravetian, airbrushes, dots, complex signs.

Descubrimiento

El hallazgo de la cueva del Gallinero se produjo como consecuencia de las actividades de reconocimiento y exploración de nuevas cavidades que habitualmente realiza el Grupo Espeleológico Cueva de Nerja. En agosto de 2016 se localizó una pequeña cavidad conocida por transmisión oral, situada bajo una pequeña cortijada abandonada, el Cortijo Alaminos. Los componentes del grupo espeleológico, vinculados al Proyecto de Investigación de la Cueva de Nerja, se pusieron en contacto con el equipo del Instituto de Investigación (IICN), tras haber descubierto varios fragmentos correspondientes a un vaso de cerámica elaborada a mano. El material, tras su estudio in situ, confirmó que la cueva alberga un importante yacimiento arqueológico.

Situación y medio físico

La cueva del Gallinero se sitúa cercana a la cabecera del Barranco Iglesias, en el extremo oriental del TM de Nerja, zona conocida como Río de la Miel. Su boca se abre próxima a la cima de un crestón calcáreo en el que la erosión ha labrado una abrupta barranquera. La entrada actual se encuentra junto a un conjunto de antiguas construcciones rústicas de planta rectangular con horno exento de bovedilla de ladrillos y una estructura cuadrangular con dos plantas utilizada como almacén y para guarda de ganado. El topónimo con el que se identificó el cavernamiento vino dado por su proximidad a esta edificación, actualmente abandonada. Ha sido catalogada como:

Topónimo: Cueva del Gallinero. Ne. 10 // Código CUCA: 70455.

Coordenadas entrada actual UTM ETRS89

X: 30 S 43002.46 E

Y: 4071484.88 N

Z: 395 m s.n.m.

La zona conocida como Río de la Miel se caracteriza por un relieve abrupto, disecado por profundas torrenteras. El Barranco Iglesias se integra en la red de drenaje principal con un recorrido descendente Noreste-Suroeste. En la actualidad, desde la entrada de la gruta puede contemplarse la línea de costa, accesible a través de la serie de arroyos que vierten agua al Río de la Miel. Hacia el Norte, a través del conocido como Puerto de Venta Lata, es viable la conexión con las elevadas campiñas interiores granadinas de Fornes y Los Bermejales. Se encuentra ubicada, por tanto, en un punto ciertamente estratégico, cercano a la vecina Cueva de Nerja, de la que dista algo más de 6 Km en línea recta, y con buenas



Figura 1: Vista hacia la costa desde la entrada actual de la cueva.

comunicaciones hacia el hinterland y la zona costera. Posiblemente, durante el Paleolítico y la Prehistoria reciente, fue un territorio de montaña adecuado para la explotación de recursos silvícolas y cinegéticos.

La cavidad presenta un desarrollo descendente en dos salas longitudinales abiertas a favor de las principales líneas de fractura. En algunos sectores, se observan potentes reconstrucciones litoquímicas, abundantes y variadas formas de espeleotemas.

El cavernamiento tiene acceso exterior a través de una pequeña abertura de 1,60 m de ancho por 1,00 m de altura que da paso a un vestíbulo de escasa amplitud, carente de relleno sedimentario. Desde esta antecámara se accede a las galerías interiores progresando por una estrecha gatera subcircular de 0,80 m de diámetro aproximado. El desarrollo de la cavidad sigue un rumbo dominante Sureste-Noreste. La galería central y las tres estrechas fisuras que parten de esta en dirección Este, siguen un acusado curso descendente, sus paredes y bóvedas están revestidas de formaciones y los suelos tapizados de clastos y bloques sobre un fondo de sedimento arenoso poco compactado que gana espesor hacia el Noreste. Es en estas salas donde se localizan los restos antropológicos y los vestigios materiales relacionados con los cultos funerarios de la Prehistoria reciente. Los primeros datos espeleométricos indican que la cavidad tiene un desarrollo de 121 m, con un desnivel máximo de 16 m y un volumen cercano a los 2.000 m³.



Figura 2: Estado actual de la boca de la cueva.

Desde el punto de vista geológico, la cueva del Gallinero se desarrolla en materiales pertenecientes al Complejo Alpujárride de la Cordillera Bética. La secuencia litológica alpujárride está formada por rocas metamórficas: metapelitas de edad Paleozoico en la parte inferior de la serie estratigráfica y, sobre ellas, mármoles de edad Triásico. Dentro de estos mármoles se distinguen, a su vez, dos tramos. El inferior, de hasta 500 m de potencia, está constituido por mármoles dolomíticos blancos, muy diaclasados, de textura granuda-sacaroidea y edad Trías Medio, que afloran ampliamente en la vertiente sur de Sierra Almijara. El tramo superior está integrado por mármoles calizos con intercalaciones de calcoesquistos, los cuales dan colores más oscuros, azulados-grisáceos, en el paisaje; su potencia es muy variable, desde menos de 30 m hasta más de 100 m y la edad asignada es Trías Medio-Superior (Sanz de Galdeano, 1986, 1990; Andreo et al., 1993). La cueva del Gallinero se desarrolla en el conjunto de mármoles dolomíticos del Trías Medio, al igual que la cercana Cueva de Nerja.

La estructura geológica de Sierra Almijara, en su conjunto, es muy compleja, por la gran deformación que ha sufrido y que ha dado lugar a inversiones y replegamientos. Existen abundantes fracturas (fallas y diaclasas) de dirección NNE-SSO a NE-SO y NO-SE a NNO-SSE, a todas las escalas, que condicionan las direcciones de drenaje superficial y de flujo subterráneo. Algunas de estas fallas son las que limitan el borde sur de Sierra Almijara y jalonan el contacto entre los esquistos y los mármoles, como la falla del Río de la Miel, próxima a la cavidad.

Desde el punto de vista hidrogeológico, los materiales carbonatados en los que se desarrolla la cueva del Gallinero pertenecen a la masa de agua subterránea de Almijara, ubicada inmediatamente al norte de la masa de agua subterránea de Alberquillas. Ambas masas de agua son atravesadas por cauces de orientación N-S (Río de la Miel, Turvilla, Torrox, Higuera, Chillar, Barranco de Maro), que presentan corta longitud y pendientes elevadas, sobre todo en las áreas de cabecera. La masa de agua subterránea de Almijara ocupa una superficie de 95 km² y posee una abrupta orografía, con altitudes máximas que superan los 1800 m. Las surgencias existentes son generalmente difusas y apenas existen sondeos, derivándose el agua, por lo general, del cauce de los ríos a través de acequias, aprovechando las altas cotas de surgencia de los manantiales. Sus recursos medios se estiman en 30 hm³/año (Pérez y Andreo, 2007).

Descripción sumaria de la ocupación prehistórica y cronología relativa de las manifestaciones gráficas



Figura 3: Restos antropológicos conservados in situ.

La Prehistoria reciente

La primera noticia que tuvimos sobre el yacimiento se debió a la localización de restos cerámicos prehistóricos en el interior de la cavidad. Tras un primer reconocimiento, se determinó la relación directa de los vestigios vasculares con un uso de la cueva como espacio funerario. La cueva no parece haber tenido otra ocupación funcional como hábitat o vivaque, apreciación válida a pesar de encontrarse muy alterada por la frecuentación contemporánea debida a su integración en la propia estructura del caserío agropecuario y, actualmente, por su uso esporádico como refugio de migrantes.

El primer hallazgo permitió identificar un producto cerámico consistente en un fragmento del galbo que conservaba un segmento del borde de un vaso de paredes ligeramente entrantes. Muestra, por toda decoración, un cordón pinzado que recorre la parte inferior del labio en su faceta exterior, posiblemente con una disposición en cenefa que enlazaba de asa de cinta a pitón, a juzgar por los arranques de base circular conservados de estos elementos de prensión. El cordón fue decorado con una densa serie de unguilaciones verticales. Este tipo de decoraciones constituyen un remedo de los sistemas de transporte y suspensión de

las vasijas empleando cordelería, de ahí que en ocasiones se describan como motivos de temática funicular. Tipológicamente responde a una forma profunda de paredes finas y tendencia entrante, con probable tipometría media. Técnicamente, la pasta es compacta y muestra desgrasantes silíceos de tamaño fino/medio. La pieza recibió un tratamiento bruñido en sus superficies interna y externa, coloración uniforme castaño-rojizo. La cocción se realizó en ambiente oxidante continuo.

Este hallazgo propició el reconocimiento científico preliminar de la caverna. La prospección visual y documental nos condujo al descubrimiento de otros elementos arqueológicos relevantes. De este modo, sobre un pequeño resalte ubicado en el sector medio de la galería central, pudimos descubrir restos óseos humanos muy alterados por la erosión. Pertenecen a un individuo que, por la disposición de los huesos aún conservados in situ, pudo haber sido depositado en posición de decúbito lateral flexionado. El material antropológico se presenta fosilizado parcialmente por la colada de suelo. Todo apunta hacia un individuo juvenil o adulto, al menos por la observación inicial de visu.

Figura 4: Sala del Murciélago, panel decorado parcialmente desplomado.



El arte parietal

El reconocimiento del yacimiento por el equipo del IICN permitió también descubrir un importante conjunto de vestigios de Arte Rupestre paleolítico. Esta circunstancia constituye el hecho más relevante en relación a la cavidad, convertida desde ese mismo momento en Bien de Interés Cultural por Ministerio de la Ley.

En primera instancia pudieron apreciarse una serie de evidencias de pigmento rojo, posiblemente realizados por aplicación manual. Se encuentran sobre las aristas e intersticios en una superficie relativamente amplia de una formación laminar de escaso desarrollo. Se localizan tras franquear el acceso que, desde la sala del Vestíbulo, da paso a la sala Noroeste, la que conserva el simbolismo rupestre más numeroso. Esta sala, que fue denominada como sala del Murciélago, presenta un desarrollo descendente tapizado por una gran bloquera caótica que hace complejo su recorrido. Grandes fragmentos del techo se han desprendido, generando una serie de tres espacios de cierta amplitud. Paredes y bóvedas muestran importantes reconstrucciones espeleotémicas, sobre todo en el extremo final de la sala. Este sector terminal culmina en un estrecho laminador que marca el fin de la progresión, aunque en su zona Noreste identificamos una angosta chimenea cegada por un cono formado por tierras procedentes del exterior con abundantes evidencias radiculares. Este podría ser un buen indicio de la presencia de un antiguo acceso a la galería, actualmente colmatado.

A esta zona distal se accede descendiendo por el caos de bloques, los cuales presentan un número elevado de aplicaciones de pigmento rojo realizadas con las manos; aristas de las formaciones marcadas con gruesas líneas, posibles aerografías informes y estigmas de apoyo y roce en el avance, jalonan el recorrido hasta el límite natural de la galería.

Hasta el momento hemos identificado discos aerografiados sobre formaciones naturales de aspecto “vulvar”, signos complejos de morfología cuadrangular, manchas irregulares y aplicaciones que afectan a varias aristas y superficies de los espeleotemas parietales. Del mismo modo, se han documentado digitaciones alineadas.

En el acceso a este sector, el que mayor concentración de elementos pictóricos presenta en la cavidad por el momento, y sobre varios bloques, pueden apreciarse rastros de pigmentación roja que, en este caso concreto, sí responden a estigmas no intencionados (roces) derivados de la progresión por la gruta. El bloque que facilita la llegada al panel principal está bien marcado visualmente por la presencia de un signo complejo de diseño en aspa.

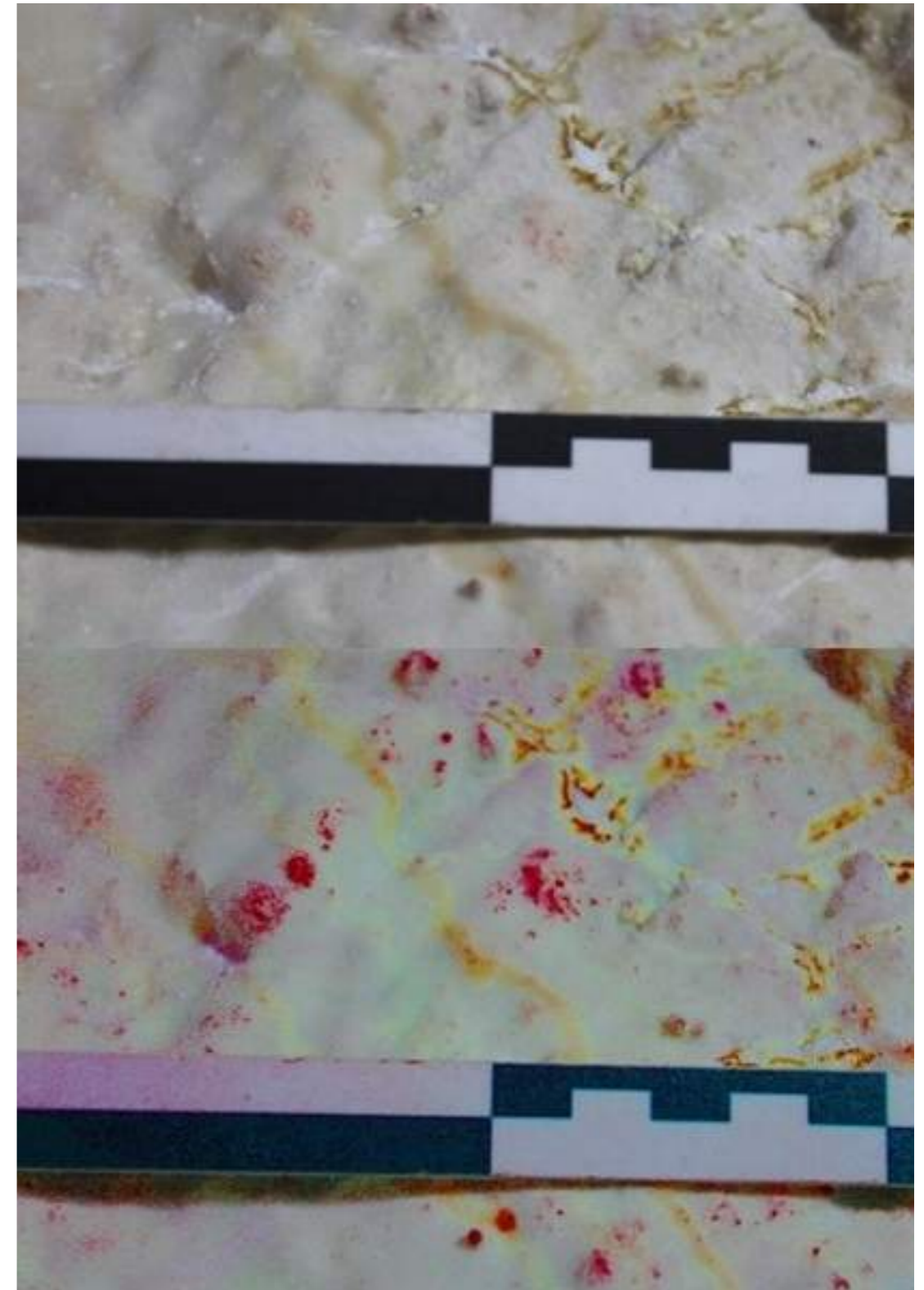


Figura 5: Alineación de puntos digitados sobre una de las placas desprendidas de la pared.

En este sector extremo se descubre un panel de aproximadamente seis metros de longitud, parcialmente desmantelado con cuatro grandes lajas que aparecen desplomadas sobre el suelo. Es en él donde se localiza el grueso de las manifestaciones pictóricas, todas ellas realizadas en pigmento rojo de hematite. Los fragmentos desgajados de la pared también muestran múltiples trazas y signos en rojo.



Figura 6: Extremo sur del panel de la sala del Murciélago. Signo complejo en rojo.



Figura 7: Aerografía de pigmento rojo sobre formación natural.

Valoración preliminar

Tras estos primeros trabajos, comunicados a la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, se redactó una propuesta documentada que se elevó a la Delegación Territorial de Málaga, al objeto de solicitar la apertura del correspondiente expediente BIC (Fernández et al., 2022 inédito).

La valoración inicial, fundamentada en los múltiples paralelos disponibles en las cavidades decoradas malagueñas, permite establecer una correspondencia para estas manifestaciones gráficas con lo que Javier Fortea denominó “Horizonte Anicónico” y que podría, en el caso de las cuevas malagueñas, situarlas en el lapso temporal comprendido por las dataciones obtenidas en las cuevas de Ardales y Nerja, entre c. 65.000 y c. 25.000 BP (Fortea, 2001; Sanchidrián et al., 2013).

En los últimos tiempos estamos comprobando cómo estas formas gráficas constituyen una constante en el marco de las cavidades decoradas más antiguas del ámbito geográfico malacitano. Este tipo de motivos no figurativos consistentes, de forma dominante, en manchas, trazos lineales, barras, puntuaciones realizadas con los dedos o aerografiadas

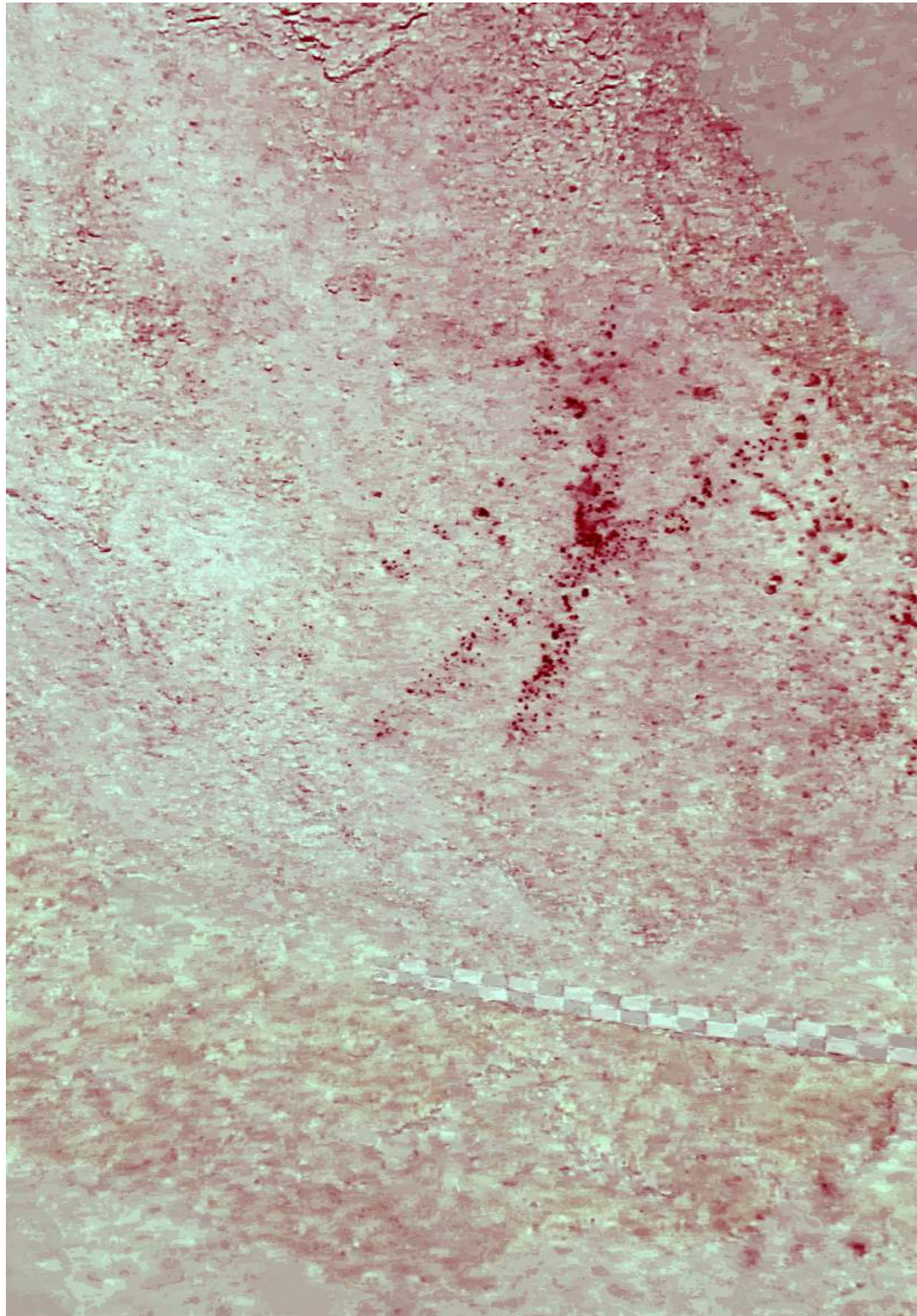


Figura 8: Sala del Murciélago, signo complejo en la bloquera de acceso al panel principal.

sobre paredes y formaciones, se han catalogado en las cuevas de Nerja, Ardales, Higuierón y Victoria (Rincón de la Victoria), Calamorro (Benalmádena), Pecho Redondo (Marbella), La Pileta (Benaolán) y recientemente, en Las Suertes (Antequera) (Cantalejo et al., 2003 y 2004; Cantalejo y Espejo, 2014; Romero et al., 2021).

Ya en el siglo XIX y comienzos del XX, varios investigadores habían descrito este tipo de grafías no figurativas que el propio Henry Breuil denominaba como *debrís*, sin encontrar para ellas una cronología y un modelo interpretativo realmente válido (Breuil, 1952).

Renovado el estudio de este tipo de manifestaciones en varias cuevas de la cornisa Cantábrica y Extremadura (González, 1999; Collado, 2012; Montes et al., 2015), será a partir de 2018, tras la publicación de las dataciones, muy antiguas, obtenidas en las cuevas

Figura 9: Sala del Murciélago, posibles estigmas de progresión sobre las paredes de acceso al panel principal.





Figura 10: Sala del Murciélago, marcas con pigmento rojo sobre las artistas de varias formaciones.

de La Pasiega, en Cantabria, Maltravieso, en Extremadura y Ardales, en Málaga, cuando su estudio cobre verdadera carta de naturaleza (Hoffmann et al., 2018).

Con este descubrimiento, Nerja incorpora un nuevo hito en el amplio número de cavidades decoradas que se encuentran actualmente envueltas en una verdadera revolución en lo relativo a la antigüedad y autoría del primer arte de la Humanidad. El foco malagueño acapara buena parte de estas nuevas líneas de investigación. Las investigaciones en la Cueva de Nerja ya reflejaron desde sus inicios la importancia de este “mundo de simbolismo” plasmado en signos de difícil interpretación. Es también Nerja una de las cavidades que aportan cronologías absolutas y relativas para este fenómeno, entrando recientemente en el animado debate generado en relación a las últimas técnicas cronométricas que están alterando las dataciones tradicionales del arte paleolítico (Sanchidrián et al., 2013; Pons-Branchu et al., 2017 y 2020; Medina et al., 2023).

La cueva del Gallinero podría formar parte del conjunto de cavidades de dimensiones medias que no muestran un aparato gráfico de gran diacronía, lo que podría situarlas en la clave para la obtención de un marco cronológico y cultural realmente válido. Por el momento y siempre desde la prudencia, las dataciones directas e indirectas de nuestro entorno geográfico inmediato, situarían estas grafías en un rango de edades que comprende las fases más antiguas del tecnocomplejo Auriñaciense, con un amplio desarrollo durante el Gravetiense (Pons-Branchu et al., 2017; Medina et al., 2023).

Programa de protección e investigación en curso

Para la investigación, protección y difusión de este yacimiento, hemos reunido un numeroso equipo internacional e interdisciplinar que se coordina desde el Instituto de Investigación de la Cueva de Nerja. La cavidad ha quedado incorporada al proyecto First Art. Determinación cronológica y caracterización de pigmentos en las etapas iniciales del Arte Rupestre Paleolítico, dirigido por el Dr. Hipólito Collado, quien lidera al numeroso grupo de investigadores, así como varios laboratorios nacionales e internacionales que se encargarán de la realización de las analíticas de amplio espectro que se contemplan en nuestra programación.

Bibliografía

- ANDREO, B., CARRASCO, F. y SANZ DE GALDEANO, C. (1993): “Estudio geológico de la Cueva de Nerja”. En: Carrasco (Ed.). *Trabajos sobre la Cueva de Nerja*, 3. Patronato de la Cueva de Nerja, Málaga, 25-50.
- BREUIL, H. (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Etudes et de Documentation préhistoriques, Paris.
- CANTALEJO, P., MAURA, R., ESPEJO, M.M., RAMOS, J., MEDIANERO, J., ARANDA, A., MORA, J., BECERRA, M. y CASTAÑEDA, V. (2003): “La Cueva de Ardales. Primeras agregaciones gráficas paleolíticas en la Sala de las Estrellas”. *Mainake*, XXV: 231-248.
- CANTALEJO, P., MAURA, R., ESPEJO, M.M., RAMOS, J., MEDIANERO, J. y ARANDA, A. (2004): “Configuración gráfica inicial en la Cueva de Ardales”. En: Hernández, M. y Soler, J. (Eds.). *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea*, 285-297.
- CANTALEJO, P. y ESPEJO, M.M. (2014): *Málaga en el Origen del Arte Prehistórico. Guía de las Cuevas Prehistóricas Malagueñas*. Editorial Pinsapar. Málaga.
- COLLADO, H. (2012): “Primeras manifestaciones de arte rupestre paleolítico: el final de las certidumbres”. En: Madrid: International Marketing & Communication (Eds.). *Creatividad y neurociencia cognitiva*, 135-170.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.-E., LIÑÁN, C. y DEL ROSAL, Y. (2022): “Informe/solicitud relativo al hallazgo de arte rupestre paleolítico y evidencias funerarias de la Prehistoria reciente en la cueva del Gallinero. Nerja (Málaga). Propuesta de tramitación de Expediente de BIC”. Archivos de la Delegación Territorial de Málaga de la Consejería de Cultura. Documento inédito.
- FORTEA, F.J. (2001): “Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística”. *Zephyrus* 2000- 2001, 53-54:177-216.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1999): “Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica”. *Edades. Revista de Historia*, 6 (2), 123-144.
- HOFFMANN, D.L., STANDISH, C.D., GARCÍA DIEZ, M., PETTITT, P.B., MILTON, J.A., ZILHÃO, J., ALCOLEA GONZÁLEZ, J.J., CANTALEJO DUARTE, P., COLLADO, H., DE BALBÍN, R., LORBLANCHET, M., RAMOS MUÑOZ, J., WENIGER, G.-CH. y PIKE, A. W. G. (2018): “U-The dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art”. *Science*, 359: 912-915.
- MEDINA, M.A., VANDELVELDE, S., QUILES, A., PONS-BRANCHU, E., INTXAURBE, I., SANCHIDRIÁN, J.L., VALLADAS, H., FERRIER, C., RODRÍGUEZ, E. y GÁRATE, D. (2023): “35 000 years of recurrent visits inside Nerja cave (Andalusia, Spain) through multianalytical approach on charcoal remains and microlayers of soot”. *Scientific Report (Nature)*, 13:5901. <https://doi.org/10.1038/s41598-023-32544-1>.
- MONTES, R., MUÑOZ, E., MORLOTE, J.M., SANTAMARÍA, S. y GÓMEZ, J.A. (2015): “El conjunto rupestre de la Cueva de Cudón (Miengo, Cantabria) y otros conjuntos análogos del centro de la Región Cantábrica: ¿Evidencias de aniconismo en el arte rupestre paleolítico?”. *Arkeos. Perspectivas em Diálogo*, 37:167-197.
- PÉREZ, I. y ANDREO, B. (2007): “Sierra Almirajara (M.A.S. 060.024) y Alberquillas (M.A.S. 060.063)”. En: Durán, J.J. (Ed.). *Atlas Hidrogeológico de la provincia de Málaga*, IGME-DPM, Madrid, 144-148.
- PONS-BRANCHU, E., SANCHIDRIÁN, J.L., FONTUGNE, M., MEDINA, M.A., QUILES, A., THIL, F. y VALLADAS, H. (2020). “U-series dating at Nerja cave reveal open system. Questioning the Neanderthal origin of Spanish rock art”. *Journal of Archaeological Science*, 117 (2020)105120. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2020.105120>.
- ROMERO, M., CANTALEJO, P., ESPEJO, M.M., LIÑÁN, C., DEL ROSAL, Y., SÁNCHEZ, I. y FERNÁNDEZ, L.-E. (2021): “La cueva de Las Suertes, primera estación con arte paleolítico en Antequera”, *Mainake*, XXXIX, 2-21.
- SANCHIDRIÁN, J.L., MEDINA, M.A. y ROMERO, A. (2013): “El “Gravetiense Profundo” de Cueva de Nerja (Málaga, Andalucía, España)”. En: de las Heras, C., Lasheras, J.A., Arrizabalaga, A. y de la Rasilla, M. (Coords.). *Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico*, Monografías del Centro de Investigaciones y Museo de Altamira, 23, 527-537.

- SANZ DE GALDEANO, C. (1986) : “Structure et stratigraphie du secteur oriental de la Sierra Almirajara (Zone Alpujarride, Cordillères Bétiques)”. *Estudios Geológicos*, 42:281-289.
- SANZ DE GALDEANO, C. (1990): “Estructura y estratigrafía de la Sierra de los Guájares y sectores próximos (Conjunto Alpujarride, Cordilleras Béticas)”. *Estudios Geológicos*, 46:123-134.

Arte esquemático del núcleo Sur de Jaén: Historia de la investigación

María Sotomayor Chicote

Resumen

El arte rupestre esquemático, ante los impresionantes conjuntos de arte paleolítico y las estilizadas figuras de arte levantino, permaneció durante mucho tiempo desapercibido por la investigación arqueológica.

Sin embargo, el impulso que sufrió en torno a mediados del siglo XX lo llevó hasta límites desconocidos, surgiendo una serie de hipótesis e interpretaciones que han ido variando enormemente hasta que, actualmente, se relacione con los primeros productores y sea considerado como una unidad conceptual entre el Neolítico y Calcolítico.

La heterogeneidad que encontramos en la Península Ibérica ha llevado a que distingamos entre diversos núcleos de arte rupestre, cada uno con sus rasgos propios.

Es en el sureste peninsular, en la propia Jaén capital, donde encontramos uno de ellos y que, tanto por la historia de su investigación como por sus rasgos estilísticos, merece un estudio aparte.

Los objetivos de este trabajo son dar a conocer la larga y compleja historiografía de este Núcleo Sur de Jaén, donde no se puede ver la historia de sus descubrimientos y exploraciones como algo hermético y limitado a los estudiosos, sino que fueron una serie de aficionados y amantes del patrimonio cultural quienes dieron el impulso necesario para que comenzara la labor investigadora en esta región. Conocer estos orígenes nos permite entender la evolución y colaboración entre los distintos ámbitos que posteriormente hizo que dicha actividad nunca cesara.

Palabras clave: Arte rupestre, Núcleo Sur, Arte esquemático, Jaén.

Abstract

The schematic rock art, before the impressive sets of Paleolithic art and the stylized figures of Levantine art, remained for a long time unnoticed by archaeological research.

However, the impulse it underwent around the middle of the 20th century took it to unknown limits, giving rise to a series of hypotheses and interpretations that have varied enormously until, at present, it is related to the first producers and is considered as a conceptual unit between the Neolithic and Chalcolithic.

The heterogeneity found in the Iberian Peninsula has led us to distinguish between different rock art nuclei, each with its own characteristics.

It is in the southeast of the peninsula, in the capital city of Jaén, where we find one of them, which, both for the history of its research and for its stylistic features, deserves a separate study.

The objectives of this work are to make known the long and complex historiography of this Southern Nucleus of Jaén, where the history of its discoveries and explorations cannot be seen as something hermetic and limited to scholars, but it was a series of amateurs and lovers of cultural heritage who gave the necessary impulse to begin the research work in this region. Knowing these origins allows us to understand the evolution and collaboration between the different fields that later made this activity never cease.

Keywords: Cave Art, Núcleo Sur, Schematic Art, Jaén.

1. 1971: XII Congreso Nacional de Arqueología y Esquematismo

Menos de un siglo transcurre desde que Marcelino Sanz de Sautuola descubriera en el 1879 las pinturas y grabados de la Cueva de Altamira, que daba a conocer un año más tarde en su obra *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander* (Sanz de Sautuola, 1880); y el XII Congreso Arqueológico Nacional celebrado en Jaén en 1971.

Durante este lapso de tiempo se llevaron a cabo gran cantidad de descubrimientos e investigaciones que inauguraban un nuevo periodo donde la arqueología comenzaba a ser reconocida como ciencia.

Sin embargo, ello no significó que conceptos como el de arte prehistórico fueran en sus inicios aceptados. Sin lugar a duda, serían la extrema rigidez del evolucionismo característico entre finales del siglo XIX e inicios del XX, unido a la reticencia de los sectores eclesiásticos; lo que puso una fuerte barrera a la hora de reconocer al hombre prehistórico como el autor de unas pinturas de tal calidad en Altamira.

No obstante, el empleo por primera vez de recursos como la etnografía o la comparación de pinturas con otras similares en soportes muebles, y la aparición de una nueva generación de investigadores encabezada por Henri Breuil, contribuiría a que en 1902 no sólo se reconociera el arte rupestre en el Congreso de la *Association Française pour l'avancement des Sciences*, sino que Émile Cartailhac, uno de los principales investigadores que rechazó los descubrimientos de M. Sanz de Sautuola, se disculpara en su artículo "La grotte de Altamira. Mea culpa d'un sceptique" (Cartailhac, 1902).

Es a partir de entonces cuando el positivismo preponderante en los estudios científicos de la época influyó la arqueología con corrientes como el historicismo-cultural, donde la elaboración de hipótesis basadas en una selección de datos bien fundamentados resultaba imprescindible para llevar a cabo la labor arqueológica. Esta nueva visión supondría un importante impulso para que en los años siguientes comenzara un periodo donde descubrimientos y sus posteriores publicaciones permitieran ahondar cada vez más en el conocimiento del arte rupestre.

Fue este el clima propicio para que se consolidara en territorio español un sistema de reuniones que permitiera difundir y poner en valor tales avances. Así nacieron los denominados Congresos Nacionales de Arqueología, celebrados continuamente entre 1949 y 2003, y que han dejado como legado 27 actas que nos permiten hoy en día acercarnos a los éxitos

científicos logrados durante medio siglo. Encontramos su origen en el Museo Municipal de Cartagena y la figura de Antonio Beltrán, que en 1945 dio el impulso necesario para que tuviera lugar el I Congreso Arqueológico del Sudeste Español. El éxito alcanzado fue tal que en 1949 el IV Congreso del Sudeste celebrado en Almería se convirtió de facto en el I Congreso Nacional de Arqueología; llegando a alcanzar la totalidad de la Península a partir de la década de los 90 con los Congresos de Arqueología Peninsular.

El propio Antonio Beltrán ocupó la secretaría general en todas las reuniones, y estas se vieron siempre apoyadas por las universidades, museos, instituciones ciudadanas y entidades públicas que fueron necesarias para que todos los gastos fueran sufragados. También se convirtieron en un vehículo de conexión entre los investigadores y el Estado, solicitando estos la creación de un plan nacional de investigación. Y, respecto al arte rupestre, se tomaron en ellas importantes decisiones como el vallar cuevas y abrigos, en 1955, o analizar el estado de conservación de las pinturas con el fin de su protección, en 1975 (Beltrán, 2007).

Estos congresos recorrieron todo el territorio nacional y, el mismo año que se redactaban sus estatutos propios en 1971, Jaén acogió uno de ellos.

No es de extrañar que dicha provincia fuera una de las elegidas, puesto que volviendo nuestra mirada a los años 70, esta se hallaba en un auténtico esplendor en cuanto a lo que la materia arqueológica respecta. Así, contaba con importantes excavaciones como las de Bruñel, Cástulo o Giribaile; un Museo Provincial que albergaba la colección de arte ibérico más destacada hasta ese momento, así como el Museo Arqueológico de Linares e incluso la denominada revista *Oretania* (Octubre 7, 1971. Jaén).

Todo ello fue lo que mencionó en la inauguración el director del Instituto de Estudios Giennenses, José Antonio Bonilla y Mir, como clave para que se propiciara la celebración del congreso. Además, en dicho acto el secretario Antonio Beltrán destacó el alto número de inscripciones registrado con más de cuatrocientas. En un momento donde aun no existía un acceso a la universidad generalizado, tal índice de participación pone en evidencia el creciente apoyo y protagonismo que la arqueología iba adquiriendo. Igualmente, hemos de contextualizar este hecho con la ausencia de los medios de comunicación actuales, utilizando los investigadores dichos congresos como auténticas vías para difundir sus estudios, y adquiriendo asimismo prestigio al participar en ellos.

Tras la celebración de una misa en la catedral de Jaén y la posterior visita de los congresistas a monumentos principales de la capital como los Baños Árabes y el Museo Provincial, se daba por inaugurada la sesión.

A su finalización, sus actas contaron con 101 capítulos donde se abordó una amplia variedad temática. Sin embargo, sólo seis se centraban en el arte rupestre y, concretamente, uno en el arte rupestre esquemático: “Un abrigo con pinturas rupestres esquemáticas en Peramola (Lérida)” por Luis Díez-Coronel y Montull (1973).

Este hecho llama la atención si se tiene en cuenta que como emblema empleado para el congreso fue reproducida una figura de arte rupestre esquemático (López, 1987). En concreto, una de las pinturas localizadas en el Abrigo de los Órganos en Despeñaperros (Jaén).

Si bien su descubrimiento fue años atrás fortuitamente por un pastor, Miguel Molina Pérez, no se daría a conocer realmente hasta que el maestro de Santa Elena Francisco García García explorara la zona junto a sus estudiantes y, posteriormente, Juan González Navarrete (primer director del Museo Provincial de Jaén entre 1967 y 1984) publicara en 1970 el estudio de las pinturas. En este, siguiendo a H.Breuil y P.Acosta, hacía una descripción exhaustiva del abrigo, identificando dos figuras como “bitriangulares antropomorfizados exteriormente”, un cérvido y diversos signos esquemáticos. Se le dio un sentido religioso al yacimiento, calificándolo como “Santuario de Cazadores” y aludiendo a la comparativa entre bitriangulares e ídolos. Paralelos que también se hicieron con los restos estudiados por Pellicer en la Cueva de Carigüela de Piñar en Granada para dar una cronología entre “Bronce Pleno” y “Bronce II”, o neolítica si se seguía la teoría evolucionista desde un naturalismo hasta el esquematismo.

El autor, además, alejándose de la tesis de H.Breuil sobre la identificación de bitriangulares con figuras masculinas, afirmaba que una de ellas era femenina, relacionándola con una sacerdotisa por su movimiento feminoide y especie de mitra adornada.

Esta última pintura pues, fue el emblema del XII Congreso Nacional de Arqueología. Sin embargo, no fue esta la única publicación destacada de arte rupestre esquemático en la provincia de Jaén por aquellos tiempos, puesto que también de mano de Juan González Navarrete se hizo pública la Cueva de la Diosa Madre.

Ya eran conocidas diversas pinturas de dos abrigos en el Poyo de los Letreros de la Sierra de Segura. Sin embargo, fue la dificultad de acceso el mayor impedimento para que dicha cueva fuera descubierta. Su hallazgo fue calificado de excepcional, al albergar en su totalidad cuatro ídolos oculados de gran calidad y buena conservación; llegando González Navarrete a afirmar que en torno a esa temática era la cueva mejor conocida hasta entonces.

Al igual que con el Abrigo de los Órganos identificaba el yacimiento con un santuario, mencionando que los cuatro ídolos pertenecían al mundo espiritual y que “Jaén no estaba ausente de este antiguo mundo religioso” (González, 1971). Aludiendo a los estudios de Pilar

Acosta, relacionaba dichas representaciones de ojos con las abstracciones de la Diosa Madre de Persia y Mesopotamia, con otras culturas en referencia a la expansión mediterránea y hacia el atlántico, así como con los paralelos muebles de los Millares. Por todo ello le daba a la cueva una cronología de inicios del “Bronce I”, señalando la presencia de perduraciones.

Sin embargo, la singularidad e importancia de estos ídolos no nos debe dejar de desviar la mirada hacia otro aspecto no tan perceptible pero que, sin embargo, sería de gran trascendencia para el arte rupestre esquemático de la provincia de Jaén.

2. Club montañeros de Jaén: Primeras exploraciones

No se equivocaba González Navarrete cuando afirmaba que “cuando se le pudiera prestar la atención que merecen, los hallazgos importantísimos de Jaén se multiplicarían”. Pero quizás, tampoco se imaginaba que la Cueva de la Diosa Madre marcaría el inicio de una época llena de descubrimientos donde los principales protagonistas serían el Club Montañeros de Jaén.

La primera vez que este es mencionado fue en la prensa, concretamente en un artículo del periódico Jaén del 21 de agosto del 1970, donde se informaba de una excursión de reconocimiento que se iba a realizar en el Poyo de los Letreros del Collado del Guíjarral en Sierra Morena. Una semana más tarde, el 28 de agosto, otra nota de prensa (**Figura 1**) daba a conocer el hallazgo de unas pinturas localizadas en un abrigo inaccesible.

La sección de espeleología del Club Montañeros de Jaén fue fundada en el 1969, siendo su presidente José López Murillo y contando como componentes con Miguel Chicote Utiel, Jesús Medina Casado y Manuel Sánchez Contreras entre otros. Sería la importancia de Jaén en el aspecto arqueológico y la necesidad de explorar y llevar a cabo más descubrimientos, lo que hizo que dicho grupo perteneciera al seminario de arqueología del Instituto de Estudios Giennenses y a la Sociedad de Amigos de los Museos de Jaén (González, 1971). Gracias a esta vinculación se vería a partir de entonces una estrecha colaboración entre dichos montañeros y los investigadores e instituciones relacionadas con la actividad arqueológica. Esta simbiosis, sin lugar a duda, sería imprescindible y necesaria no sólo para que se llevaran a cabo más descubrimientos, sino para que paralelamente se realizara un estudio exhaustivo que permitiera encuadrar y analizar los nuevos hallazgos.

Algo que se puede observar desde un primer momento pues, el Club de Montañeros, ante la motivación de las pinturas y piezas de ajuar (atribuidas a la Edad del Bronce) que ya habían

Hallazgo de pinturas rupestres en la Sierra de Segura

Se encuentran en el interior de una cueva inaccesible sita en el acantilado «Poyo del Letrero», en la cumbre de Sierra Molata

Representan unos ídolos oculados y destacan por la seguridad de trazo y la frescura de color

Los objetos recogidos en la cueva y la información gráfica obtenida han pasado a engrosar los fondos del Museo Provincial

Tal como anunciamos en nuestro número del viernes día 21, un grupo de miembros de la sección de Espeleología del Club Montañeros de nuestra capital se ha desplazado el pasado fin de semana a la incomparable y poco conocida Sierra de Segura, con el fin de efectuar un reconocimiento en el denominado «Poyo del Letrero», en la Sierra Molata del Collado del Gujarral. Este paraje se encuentra dentro de nuestra provincia y a escasos metros del límite con la vecina Albacete.

Dicho grupo lo integraban don José López Murillo, presidente del Club; don Miguel Chicote Uriel, don Manuel Ledesma Casado y don Luis Berges Roldán, acompañados del arqueólogo don Rafael García Serrano.

El denominado «Poyo del Letrero» es un farallón o acantilado rocoso, situado en la cumbre de la Sierra Molata. Se extiende longitudinalmente de Norte a Sur, dominando la aldea de Parolís. Verdés pináculos se elevan en sus vertientes y entre ellos y el pie de la pared rocosa se interpone una fuerte pendiente, carente de vegetación.

Esta pared de roca caliza, presenta gran cantidad de abrigos naturales que el hombre del Cuaternario habitó, como lo demuestra el hecho de existir uno con



Planta y sección de la «Cueva de los Ídolos». — (R. F. Ortega).

gran profusión de pinturas en sus paredes, así como también el haberse recogido en algunos de ellos.

La mayoría de estos abrigos son accesibles desde el pie del farallón; pero otros, por abrirse a mitad de la citada pared, de unos 40 metros de altura total, no tienen acceso por medios normales. El conjunto de todos ellos debió constituir un poblado, posiblemente en la Edad del Bronce, estando todos orientados al Este.

No faltaban leyendas de tesoros sobre aquellos abrigos inaccesibles, entre los que destaca una

ante este abrigo, entre cábalas y suposiciones.

Después de haber cenado en Parolís, el grupo decidió ganar altura, emprendiendo la marcha, para más tarde vivacuar al otro libre en las proximidades de su objetivo.

Al amanecer del domingo se inició la marcha y una hora después se comenzaba a registrar metódicamente la pared desde su extremo Sur, sin encontrar nada. Cuando se llegó al abrigo inaccesible, se decidió penetrar en él tratando de descolgarse hasta su boca desde la parte superior del



Figura 2: Las fotografías, junto con los calcos de las pinturas, fueron un elemento clave para la documentación de arte rupestre por parte del Club Montañeros de Jaén. Conjunto localizado en el Abrigo de la Diosa. Fuente: archivo personal procedente del Club Montañeros de Jaén.

sido encontradas en el Poyo de los Letreros y las leyendas de tesoros en aquellos abrigos de difícil acceso, decidió explorar la zona no sin antes invitar a los miembros de la Sociedad de Amigos de los Museos de Jaén una vez se les dio a conocer su propósito. Sin embargo, sus componentes en ese momento eran parte del tribunal de oposiciones de Museos de Huelva y tenían que dirigirse a Madrid. Fue este el motivo por el que no pudieron acompañarlos, pero sí le prestaron una cámara fotográfica (Figura 2), una brújula y diversos aparatos. Aunque mucho más destacado es el hecho de que le dieran unas nociones sobre cómo hacer calcos ante el posible descubrimiento de pinturas. Además, el grupo fue acompañado por el arqueólogo y doctor Rafael García Serrano y el arquitecto Luis Berges Roldán.

Para penetrar en el abrigo tuvieron que descolgarse desde la parte superior del acantilado y llevar a cabo maniobras complejas de rápel aéreo y pendular. La buena conservación de las cuatro figuras gracias a hallarse en las profundidades permitió una rápida identificación de estas con ídolos, llegando incluso a afirmar que fueron dos los artistas que las pintaron dadas las diferentes características de uno de los cuatro ídolos. Entonces realizaron los calcos sobre papel celofán, fotografías a color y el levantamiento de los planos de la cueva, así como una prospección superficial recogiendo fragmentos de huesos.

Serían las representaciones oculadas aquellas por las que se le dio el nombre de Cueva de los Ídolos. Sin embargo, es importante destacar que, más tarde, González Navarrete menciona cómo al advertir que ya existía un Abrigo de los Ídolos en Nerpio (Albacete) los descubridores decidieron denominar esta como Cueva de la Diosa Madre.

Esta motivación que siempre los acompañó llevaría a que el club fuera el principal protagonista de los avances realizados en las inmediaciones de la propia Jaén capital, en una zona comprendida desde el Quebrajano a Jaén que hoy día es lo que conocemos como el Núcleo Sur de Jaén. Afán que se vio despertado por el previo conocimiento en dicha zona de las pinturas de la Cueva de los Herreros (Figura 3), Peñas de Castro y Fuente de la Peña, así como el dolmen y los restos de muralla o edificación en el cerro Veleta; y alimentado por el hecho de que en el citado congreso de octubre de 1971 tanto la Cueva de los Herreros como el dolmen y la muralla fueran unas de las visitas programadas para los congresistas (Chicote & López, 1975).

Por este motivo, podemos calificar dicha visita como el origen o actividad previa que llevaría al poco tiempo a una auténtica y exhaustiva labor espeleológica-arqueológica de las sierras de Propios, Otiñar, Jabalcuz y sierra de Jaén (todas ellas enmarcadas en el Núcleo Sur) por parte del Club Montañeros de Jaén.



Figura 3: Zoomorfo y manchas presentes en la denominada Cueva de los Herreros. Fuente: archivo personal procedente del Club Montañeros de Jaén.

Es conveniente, dejando a un lado al Grupo de Espeleología, hacer mención expresa de lo que la Cueva de los Herreros y el cerro Veleta significaban dentro del contexto peninsular, puesto que suponían importantes evidencias que llevaban a pensar en posibles descubrimientos en una zona (entre Granada y Almería, y Sierra Morena) hasta entonces “vacía” de arte rupestre esquemático donde el único yacimiento que parecía indicar actividad era el de la Graja de Jimena (Soria et al, 1988). Seguramente fue este uno de los motivos por los que se le dio importancia y profusión en el XII Congreso Nacional Arqueológico.

Fueron el dolmen y los restos del cerro Veleta, localizados en la Sierra de Otiñar, el punto de partida para las exploraciones de dichos montañeros; y donde, un año después de que los congresistas visitaran la zona (1972), una serie de notables descubrimientos comenzaron a ver la luz.

Hemos de destacar aquí el protagonismo de los integrantes del club en la primera etapa dentro de la historia de la investigación del Núcleo Sur. Hecho que se ve claramente puesto que estos hallazgos se dieron a conocer mediante una serie de notas de prensa en medios de la provincia de Jaén donde los propios montañeros explicaban y describían los nuevos sitios de arte rupestre. Pero todo ello siempre conscientes de sus limitaciones, dejando desde un principio claro cómo “dado lo dificultoso de los temas prehistóricos, esto lo dejamos para los especialistas en el tema” (Chicote, 1972).

2.1. Primeras menciones en la prensa

Las primeras noticias de estas exploraciones las encontramos en tres artículos del periódico Jaén publicadas entre marzo y abril de 1972. En las dos primeras (15 de marzo y 16 de abril respectivamente) se siguió un esquema similar, donde los montañeros describían la localización de los abrigos y su estado de conservación, dando importancia a los restos hallados en las inmediaciones de la “ciudad prehistórica” del cerro Veleta (entre los que se encontraban fragmentos cerámicos ibéricos y neolíticos, restos de huesos humanos y grandes cantidades de sílex) que fueron el principal motor para que allí desempeñaran su labor que, al mismo tiempo, siempre era resaltada llegando a mencionar la importancia del grupo para “descubrir culturas y formas de vida que nos antecedieron” (Chicote, 1972).

En cuanto a los aspectos técnicos, como se ha subrayado previamente, no se pasaba más allá de encuadrar las pinturas en la “edad Neolítica con traza esquemática” y describirlas someramente.

Así pues, el 15 de marzo de 1972 era conocido por el público general en el diario Jaén el abrigo del Poyo de la Mina, que albergaba “figuras esquemáticas de animales de caza” con un mal estado de conservación. Igualmente, siguiendo las tendencias historiográficas del momento, se explicaba su origen como “posiblemente oriental, sureste de nuestra Península Ibérica y Norte de África”. Esto nos indica cómo, a pesar de no ser especialistas en la materia, existía cierto interés por no quedarse fuera de los avances y teorías que por aquel entonces se estaban realizando. Algo que también observamos en el segundo artículo del 16 de abril en el diario Jaén (**Figura 4**), donde se mencionaban los abrigos del Cerro Calar y se destacaba la paradigmática Cueva de los Soles (**Figura 5**) a la que desde un principio se vinculó con un santuario y donde hallaron “siluetas de hombres y animales” con buen estado de conservación en un cerro donde se confirmaba la presencia de “miles de marcas y pinturas”.

No obstante, en otra nota de prensa (López, 1972), se daba un paso más al publicarse un detallado estudio sobre la interpretación de las pinturas esquemáticas de dicho abrigo, que el club de Montañeros había cedido para ello al licenciado Emilio López Ruiz. Volvemos a ver aquí, pues, la tradicional vinculación que siempre hubo entre dichos exploradores y los estudiosos.

Respecto a dicho análisis, López Ruiz decía seguir el criterio de R.Huyghe, identificando la civilización con el culto solar y ceremonias mágicas matrimoniales. Relacionaba las pinturas, aludiendo a sus características, con el disco solar, la danza falítica (para lo que las comparaba con las figuras esquemáticas halladas en Liguria) interpretando una de las figuras en sentido

J A E N

Redacción: GONZALEZ DONCEL, núm. 10 - 1.º (antes Alamos) • Teléfonos 234031-231745 • Domingo, 16 de abril de 1972



El Club Montañeros de Jaén está haciendo una importante labor. El grupo está consiguiendo grandes conquistas en el terreno de la investigación arqueológica. Hace poco descubrieron unas pinturas rupestres en la sierra de Otiñar. Continúan los trabajos y ahora han hallado una zona donde hay miles de marcas. Al parecer, se trata de un santuario de pinturas rupestres. En el grabado, algunas de las pinturas encontradas. (Foto Ortega.)

Nuevos e importantes descubrimientos arqueológicos del "Club Montañeros" de Jaén

♦ HAN HALLADO UN SANTUARIO DE PINTURAS RUPESTRES EN LA ZONA DE OTIÑAR

♦ MILES DE MARCAS Y PINTURAS APARECEN EN LAS PAREDES DE UN ABRIGO DEL CERRO DENOMINADO CALAR

Se trata de un santuario de pinturas rupestres en las cercanías de Jaén, concretamente en la sierra de Otiñar. El hallazgo ha sido descubierto por el grupo de Espeleología del Club Montañeros de Jaén, en un día inusualmente por descubrir al sereno misterio de nuestra provincia.

Tenemos conocimiento plena de la gran riqueza que encierra nuestra provincia desde el punto de vista arqueológico y prehistórico y éstos nos lleva a trabajar intensamente.

No ha sido fruto de la casualidad el nuevo hallazgo arqueológico, veríamos trabajando esta zona desde hace bastante tiempo, explorando metro a metro todos sus alrededores, la prueba la tenemos en el también descubrimiento de otras pinturas rupestres en una misma zona, y ya publicadas.

De todos es conocida la importancia de este lugar, con sus restos de murallas, dolmenes y abundantes restos prehistóricos.

En arqueología, las notas más importantes son las pequeñas ruinas que, poco a poco, van apareciendo, siendo fruto de la casualidad, estos restos de este tipo, todo lo que va dando señales y pruebas, las cuales conducen a los descubrimientos, pero que clarifica y agrandamos por sus señalamientos toda o parte de la cultura, costumbres y estilo de vida de la Prehistoria.

COMO OCURRIÓ EL HALLAZGO

Estados explorando unas abrigos o cuevas de pinturas, en la zona denominada Cerro Valeta y Calar, de los cuales sacamos unas ruinas de cerámica árabe e ibérica, las dos con marcas de decoración. Esto nos animó a seguir explorando. Muy cerca de este punto nos observamos un covachón bastante grande en la pared de una pared cerámica, desde abajo parecía muy difícil su acceso, y a pesar de la dificultad de ciertos escalarios para quitarnos esa pequeña duda, es una pared de unos 70 metros de altura, completa en su vertical. Guisados por un instinto positivo decidimos intentar la escalada para así quedarnos tranquilos de posibles dudas. No sin dificultad y utilizando un poco material de escalada para mayor seguridad, emprendimos el ascenso los componentes del grupo compuesto por Rafa, José López Muñoz, Miguel Cruzote y Jesús Medina. Juntos pero seguros fuimos ascendiendo todo el grupo; una vez coronado su base, nuestra sorpresa fue grandiosa y emocionante. Efectivamente, nuestro instinto y buena suerte nos había guiado a un importante descubrimiento en las pinturas de Jaén, muy grande y emocionante en todos los que protagonizamos la aventura. Parecía increíble lo que estábamos viendo, miles de marcas se podían observar con gran facilidad, al mismo tiempo de hombres y animales; como nos fuimos recorriendo el abrigo aparecían más figuras y marcas, incluso increíble la cantidad de pinturas que detenidamente fuimos comprobando, que no eran fruto de nuestra imaginación.

SITUACION Y ORIENTACION DEL ABRIGO

Se encuentra por el Cerro Calar, se encuentra entre el cerro Valeta y parte de la Princesa; está orientado hacia el Este, longitud Norte y latitud Oeste.

PASA A LA PAG. SIGUIENTE

CUEVA de LOS SOLES
ABRIGOS DEL CERRO CALAR
OTIÑAR (Jaén)
PINTURAS En 1969
9-1-72



He aquí el gráfico de los abrigos del Cerro Calar, donde han sido halladas pinturas rupestres muy importantes. El dibujo ha sido hecho por un miembro del Club Montañeros de Jaén, artífices del descubrimiento. — (Foto Ortega.)



COMPARACION, por Wang
—Pues mi hijo, aquí donde lo ve, es más inocente que las Aventuras de Pinocchio...

Figura 4: Noticia de los primeros descubrimientos en la zona de Otiñar por el Club Montañeros de Jaén, destacando la denominada Cueva de los Soles. Fuente: Periódico Jaén, 16 de Abril de 1972.



Figura 5: Soliforme con punto característico de la Cueva de los Soles. Fuente: archivo personal procedente del Club Montañeros de Jaén.

de la fecundidad, e identificaba el abrigo como “con toda probabilidad, lugar-santuario de ritos de iniciación”. También encontraba paralelos entre una figura de mujer que según él se encontraba encinta con la Venus de Willendorf y se refería a tres figuras danzantes como los integrantes de una danza ritual. En cuanto a la presencia de marcas, destacaba la dificultad de interpretar su intencionalidad esquemática y, por último, finalizaba haciendo mención expresa de la policromía del abrigo. Según él, la existencia de cuatro tonos (rojo, ocre, azul y negro) era un factor crucial que apoyaba su teoría y algo que, además, también estaba presente en otras escenas de mujeres en destacados abrigos como el de Cogul (Lérida).

Estos tres artículos iban acompañados de imágenes de los calcos de las pinturas, así como el levantamiento de la Cueva de los Soles, llevados a cabo por los propios montañeros. Resulta interesante resaltar aquí la labor de los investigadores que ya previamente, para las primeras exploraciones de la Cueva de la Diosa Madre, les habían dado unas nociones básicas sobre las técnicas básicas para el calco de las pinturas.

Habría que esperar un año para que otra nota de prensa diera noticia de los hallazgos encontrados en el abrigo de proporciones colosales denominado Barranco de Estoril, localizado en las inmediaciones del Castillo de Otiñar situado en el cerro homónimo.



Figura 6: Grabados del Barranco de Estoril, localizado en Otiñar. Destaca en este la presencia de círculos concéntricos con punto central. Fuente: archivo personal procedente del Club Montañeros de Jaén.

Se trataba de un conjunto de grabados que supusieron un descubrimiento sin precedentes en la provincia, dado que hasta ese momento la documentación de estos era bien escasa. Fotografiaron y dibujaron unos treinta motivos, siendo mayoritarios los círculos concéntricos con punto central (**Figura 6**) y algunos laberintos. De estos dieron sus dimensiones y, por sus características, los identificaron con “representaciones solares”.

Los propios montañeros, basándose en las obras Espasa Calpe y Summa Artis: Historia General del Arte, compararon las figuras y signos con motivos presentes en los monumentos megalíticos y funerarios, relacionándolas con galerías dolménicas de Irlanda. Además, dejaban constancia en los techos del abrigo de restos o manchas de pinturas rupestres de color rojo.

También es destacable cómo comentaban otra vez que “no pretendemos hacer un estudio, ni enmarcarlas en época alguna” y “sólo aspiramos a darlas a conocer y divulgarlas” (Grupo de Espeleología del Club Montañeros de Jaén, 1973).

Si bien en todas estas notas de prensa anteriores se halagaba su trabajo, en un artículo del periódico Ideal del 5 de agosto de 1973 se repasaban los descubrimientos que el Club Montañeros de Jaén había llevado a cabo a lo largo de los cuatro años que llevaba activo

desde el momento de su fundación. Pero subrayaba como la “labor más importante” aquella realizada en la propia Sierra de Jaén.

Podemos ver aquí un primer intento de delimitación geográfica de esta zona con arte rupestre esquemático, pues se hablaba de un “triángulo imaginario” entre La Mella, Cañada de la Hazadilla y Fuente de la Peña. Años más tarde esta identificación correspondería con lo que hoy día conocemos como Núcleo Sur de Jaén.

Igualmente es importante cómo por vez primera se confirmaba la presencia de una cueva inédita hasta entonces en una nueva zona (los Cañones) dentro de dicho núcleo: la Cueva de los Molinos.

Terminaba resaltando, tras la reseña de las actividades del grupo, tanto el espíritu de búsqueda como la plena conciencia de sus limitaciones.

Sería fuera del ámbito arqueológico propiamente dicho, en una revista de monografías espeleológicas de la Diputación Provincial de Málaga, donde el Club Montañeros de Jaén no sólo publicara por primera vez las pinturas del Núcleo Sur fuera de la prensa, sino que se viera una primera síntesis de todos los descubrimientos (algunos de ellos todavía inéditos) que se habían llevado a cabo hasta ese momento.

Podemos considerar esta publicación como un paso intermedio entre los previos artículos en los medios que habían dado a conocer algunos de los hallazgos y los corpus que comenzarían a ver la luz posteriormente. Dadas las características de la revista, el aspecto geológico cobraba gran importancia, por lo que no sólo se hacía una descripción exhaustiva de este en las zonas exploradas (Sierras de Otiñar, Propios, Jabalcuz y resto de la Sierra de Jaén), sino que se daban las coordenadas, alturas e incluso las dimensiones de algunas de las cuevas o abrigos.

Se presentaba como una especie de catálogo donde se representaban un total de 45 pinturas, siendo destacable cómo todas ellas (excepto dos de mayor tamaño) se calcaron y plasmaron en el informe a escala natural (E. 1:1).

Pero no sólo se hacía una síntesis con la información ya publicada en los artículos previos, sino que se mencionaban pinturas inéditas en Peñas de Castro, Cueva Secreta (donde se mencionaba el deterioro como causa de la mano humana) o la Cueva de los Bastianes, en las inmediaciones del cerro Veleta y denominada así por haber pertenecido a un pastor llamado Sebastián. Además, describían las pinturas ya dadas a conocer en la última nota de prensa de la Cueva de los Molinos, afirmando que eran de las mejores conservadas y con mayor visibilidad.

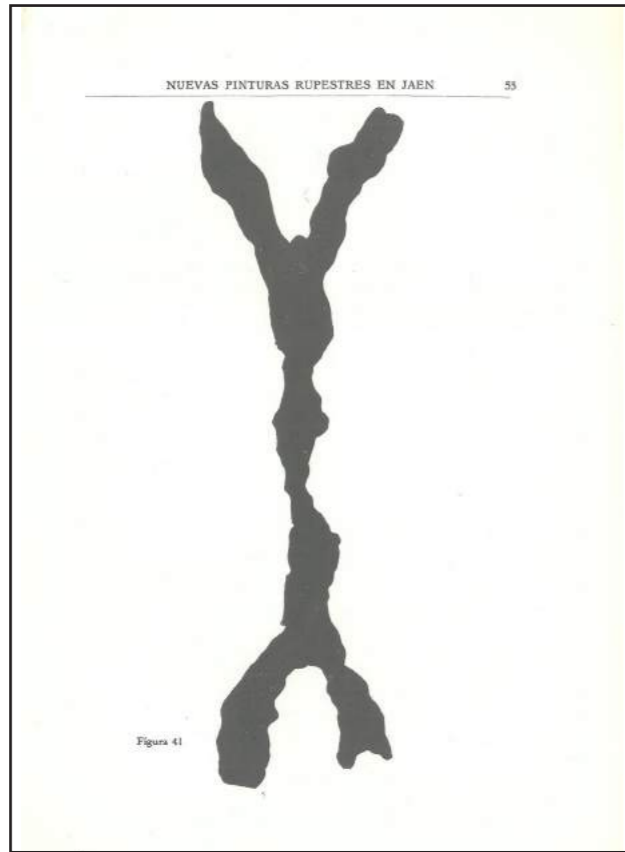


Figura 7: Calco de antropomorfo en doble Y del Cerro de la Mella. Previamente, en la revista de monografías espeleológicas de la Diputación Provincial de Málaga, se había relacionado dicha pintura con un acto de imploración o adoración. **Fuente:** Chicote, M & López, J. (1975): Nuevas pinturas rupestres en Jaén. Separata al suplemento del número LXXVIII del Boletín del Instituto de Estudios Giennenses.

Sin embargo, será la interpretación de una serie de pinturas lo que resulte aquí interesante. Así, correspondiendo al hallazgo más reciente del Cerro de la Mella, encontraron una pintura color rojo vivo de un hombre con brazos en alto que relacionaron con un acto de imploración o adoración. También en el Cerro del Canjorro se hizo la comparación de una figura color rojo suave con la “Diosa de la Fertilidad” de la Cueva de los Soles, y una pintura calificada como “diferente” tanto por su tamaño colosal como forma se identificó con un plano (terrestre o celeste) o un posible astro o planeta.

Lo más llamativo, sin embargo, es que observamos cómo dentro del arte esquemático de este núcleo se hace diferenciación por vez primera de un cierto grado de esquematismo. Aunque no se emplearan términos específicos, se confirmaba la presencia en los abrigos del Poyo de la Mina de dos ciervos “estilizados y de gran belleza”.

Por último, se describían los yacimientos arqueológicos del cerro Veleta y del complejo del Canjorro, cueva de gran tamaño y con gran cantidad de galerías (de la que se adjuntó un plano con todas ellas) donde los montañeros encontraron en la base de la entrada sur (la Sima de la Encantada) fragmentos de cerámica neolítica, y un cráneo en la que sería denominada Sala del Cráneo, que donarían al Museo Provincial (Grupo de Espeleología del Club Montañeros de Jaén, 1975).

2.2. Primer corpus del Núcleo Sur

Al poco tiempo, una separata del Boletín del Instituto de Estudios Giennenses supondría un punto de inflexión en la historia de investigación en el Núcleo Sur. En ella, los integrantes del Club Montañeros Jaén Miguel Chicote Utiel y José López Murillo (1975) dieron cuerpo finalmente en una publicación a todos los hallazgos. Si bien la información que encontramos en esta ya era mayoritariamente conocida tanto por los artículos de periódicos previos como por la revista deportiva (**Figura 7**), hemos de destacar algunos aspectos.

El primero de ellos es que, por primera vez, se hizo una sistematización a la hora de numerar los yacimientos, siguiéndose una correlación del relieve desde el punto más meridional con relación a Jaén (Barranco de Estoril) hasta el cerro de la Mella. Igualmente, con cada cueva o abrigo se numeraban cada una de las figuras y se daban las dimensiones de estas. Aunque no se hacía una detallada descripción de cada una de las pinturas desde un punto de vista estilístico, sí encontramos algunas alusiones a ello. Buen ejemplo es cómo, con la Cueva de los Herreros, se confirman dos tipos o estilos de pinturas esquemáticas, que tenían relación según ellos con la Cueva de los Soles, pero con distinto significado. También es destacable cómo, aunque este abrigo había sido de los primeros visitados y conocidos, nunca hasta entonces se había realizado su estudio.

Respecto a la Cueva de los Soles llama la atención que ya no se menciona la interpretación que anteriormente se había llevado a cabo siguiendo el criterio de R.Huygue. De hecho, de aquí en adelante no volvería a aparecer en las posteriores publicaciones.

Por último, Chicote Utiel y López Murillo hacían alusión a anécdotas surgidas durante sus exploraciones que resultan de gran interés. Destacamos la referente a la Cueva de los Bastianes que, como antes se ha comentado, fue denominada así por el nombre del pastor al que pertenecía. Según ellos, este les contó que, en el año 1969, al apartar un arbusto encontró una vasija con dos asas laterales y tamaño de un cuenco con polvo en su interior que, mezclado con agua, dio un color rojizo. El pastor pensó que podía tratarse de veneno para los animales por lo que lo rompió y, posteriormente, cuando los montañeros analizaron la zona encontraron fragmentos de cerámica



Figura 8: Antropomorfos de la Cueva del Plato. Destaca su cromatismo negro, característica poco común en el arte esquemático y del Núcleo Sur de Jaén. Fuente: archivo personal procedente del Club Montañeros de Jaén.

fina, de color marrón vidriada y que presentaba aún parte del colorante en sus paredes (Chicote & López, 1975). Ante esta situación que, sin duda, ha debido darse en numerosas ocasiones antes de que las cuevas y abrigos fueran explorados con fines exclusivamente arqueológicos, cabe destacar y, en cierto modo lamentarse, ante la gran cantidad de restos y hallazgos que a día de hoy se han perdido y podrían darnos una valiosa información sobre nuestro pasado. Por otra parte, los pastores también han sido de ayuda y han colaborado en numerosas ocasiones con los exploradores dando datos y referencias de suma importancia.

Por último, en la publicación, tras el catálogo se adjuntaban los calcos de unas 41 figuras y unas 12 fotografías de los grabados de la Cueva de Estoril, las panorámicas de la Cueva de los Soles y los cerros Veleta y del Canjorro, el dolmen y la mandíbula en él encontrada, así como una vasija de tulipa de “tipo Argárico” hallada en el Canjorro y una punta de flecha de bronce del cerro de la Mella.

Adoptando una visión global, podemos relacionar esta publicación con el fin de la primera etapa en la historia de la investigación del Núcleo Sur de Jaén, donde fueron los integrantes del Club Montañeros de Jaén quienes dieron el impulso necesario para que esta nueva zona con arte rupestre esquemático comenzara a ser explorada e investigada.

3. Inicio de las investigaciones y nuevos descubrimientos

Comenzaría ahora otra nueva donde estos ya no serían los únicos descubridores y, por fin, el objetivo inicial de divulgar y llamar la atención a investigadores se viera cumplido.

Este objetivo sería adoptado por Miguel Soria Lerma y Manuel Gabriel López Payer, que por aquel entonces eran profesores de E.G.B y licenciados en Filosofía y Letras. Sus estudios del Núcleo Sur comenzarían en el año 1978, con una revisión de todas las cuevas y abrigos que habían sido publicadas en 1975. Sin embargo, estos ya habían iniciado estudios sobre arte rupestre con anterioridad, llegando a afirmar que López Payer había dado inicio a sus investigaciones en el 1966, y en 1976 con el denominado Grupo Arqueológico Carolinense de la provincia de Jaén. Además, en 1979, ambos investigadores crearon en La Carolina (Jaén) el Grupo de Estudios Prehistóricos, destacando estos en sus actas fundacionales cómo “nuestro grupo no es una asociación de excursionistas ni de actividades recreativo-campestres, pretendemos realizar un estudio serio, científico y útil, de nuestra Prehistoria” (Grupo de Estudios Prehistóricos, 1980).

Esta afirmación se puede ver claramente como una declaración de intenciones que marcaría, como antes se ha comentado, el inicio de una nueva etapa, contrastando totalmente con las hechas previamente por el Grupo de Montañeros donde indicaban sus limitaciones técnicas. El análisis de la publicación de 1975 los llevó a vislumbrar nuevas pinturas en tales conjuntos, no percibidas anteriormente por los montañeros, y realizar también una serie de calcos. De hecho, de este dio fruto la memoria de licenciatura de Miguel Soria Lerma (1980).

Es interesante destacar aquí como, en la posterior tesis doctoral de Soria Lerma (1988), tanto este como López Payer hacían hincapié en que la memoria de 1980, con el estudio de los principales núcleos de Jaén, así como sus calcos, contenía información totalmente inédita. Afirmaban entonces que, cinco años más tarde, sin el consentimiento de Soria Lerma, sería publicada por Javier Carrasco Rus y otros investigadores una revisión de los abrigos concernientes a su tesis de licenciatura junto a otros nuevos descubrimientos como la Cueva del Miguelico (Carrasco et al, 1985).

Es difícil tener más información sobre estos conflictos que desde siempre han marcado la labor arqueológica, dado que la gran mayoría permanecen ocultos bajo los propios logros conseguidos. Sin embargo, de Carrasco Rus hemos de mencionar que, antes de dicha publicación, había contribuido al patrimonio arqueológico de la provincia de Jaén incluyendo interesantes referencias a los restos hallados en el Núcleo Sur de Jaén. Así, dentro su

publicación de 1980, “Aproximación al poblamiento eneolítico en el Alto Guadalquivir”, eran estudiados los poblados de cerro Veleta y Huerto Berenguer, así como las Cuevas del Canjorro I y II (Carrasco et al, 1980b). Igualmente, proseguía el estudio de estos en su publicación de junio de 1982, resultante de una ponencia del 1º Encuentro de Arqueología Andaluza de la Diputación de Málaga y patrocinado por la Junta de Andalucía. En él, hacía una revisión del panorama arqueológico de la provincia de Jaén desde el Paleolítico hasta la romanización, con un especial énfasis en el poblamiento, aunque también incluyendo menciones al arte rupestre esquemático (Carrasco, 1982). Más tarde serían publicadas las excavaciones de la Cueva del Canjorro III (Carrasco, 1983), que previamente habían sido presentadas en el Congreso Arqueológico Nacional de 1982 de Murcia-Cartagena.

Estas publicaciones destacan por el hecho de que el Núcleo Sur de Jaén siempre se ha visto limitado a un escaso conocimiento de su contexto arqueológico, por lo que el estudio y divulgación de dichos yacimientos supuso un paso importante.

Retomando los nuevos descubrimientos de arte rupestre esquemático en el Núcleo Sur, hay que destacar que, aunque nuevos investigadores entraran en escena, los miembros de la antigua Sección de Espeleología no cesaron sus exploraciones, que dieron fruto en 1980 con el reconocimiento de dos nuevos e importantes conjuntos localizados en el cerro de La Pandera: la Cueva del Plato (**Figura 8**) y el Abrigo de la Higuera.

Estos fueron llamados así por sus descubridores, José López Murillo y Miguel Chicote Utiel, dado que en ellos encontraron un plato y una higuera respectivamente.

Fueron publicados por una serie de investigadores, entre los que se encontraban Javier Carrasco Rus, destacando el hecho de que en ella participó José López Murillo. Se explicaba la metodología para los calcos y se hacía una detallada descripción de los abrigos, empleando ya algunas de las denominaciones de motivos presentadas por Pilar Acosta (1968). Sin embargo, lo más destacable era la presentación de la hipótesis de los códigos esquemáticos jiennenses, con sus formas simbólicas y “espacialismo”. Así, se analizaba la forma de concebir el espacio y se utilizaba la triple fase de la espacialidad (Carrasco et al, 1980a). Pero fuera de esto, hemos de mencionar cómo en la misma portada era perceptible un aspecto destacado de estos conjuntos, consistente en la presencia de un cromatismo negro y rojo (algo poco común en el arte rupestre esquemático).

No obstante, como anteriormente se ha comentado, no fueron los montañeros los únicos protagonistas en los nuevos hallazgos dentro de esta nueva fase. Así, Carlos Sánchez Martínez y Francisco García García descubrieron en 1975 las pinturas del abrigo de La Cantera en

Otiñar, dadas a conocer en el XV Congreso Nacional de Arqueología de 1977 celebrado en Lugo y publicadas en 1979. Es resaltable cómo elaboraron un cuadro estadístico basándose en los motivos de Pilar Acosta, y se hicieron paralelos de estos con las figuras de tipo estelas o placas de la cueva de Los Herreros del mismo núcleo (Sánchez & García, 1979).

4. Análisis del esquematismo del Núcleo Sur

Sería en estos inicios de los años 80 cuando, aunque no vieran la luz plenamente hasta sendas tesis doctorales, comenzaran a vislumbrarse unos primeros indicios de lo que serían las hipótesis de trabajo de López Payer y Soria Lerma para las pinturas rupestres del sureste de la Península Ibérica. Algo perceptible en una publicación (Soria & López, 1981), donde llevaban a cabo un análisis estadístico y tipológico del subbético giennense. Para ello, tomando los conjuntos estudiados hasta entonces, clasificaron los motivos según antropomorfos, zoomorfos y motivos diversos (donde incluían los símbolos); subdividiendo cada uno de los grupos en categorías, para las que emplearon letras como nomenclatura. De ahí consiguieron porcentajes ilustrativos sobre la presencia de los diversos motivos y, además, hacían mención de los términos semiesquemático o seminaturalista que ya H. Breuil (1933) definió. Posteriormente reflexionaron sobre la cronología, llegando a las conclusiones de que el arte esquemático es más antiguo y autóctono de lo que pensaban, debiendo alargar el fenómeno esquemático en sus orígenes; y afirmando que en algunas fases el arte levantino y esquemático fueron contemporáneos. Ante todo, advertían de la necesidad de restos arqueológicos que permitieran una mayor fiabilidad cronológica, y el empleo de otros recursos como los etnográficos, enfatizando en el mundo cultural que representaban las pinturas (Soria & López, 1981).

Si bien antes se ha hecho alusión a una primera etapa en la investigación del Núcleo Sur (desde las primeras campañas de los montañeros hasta la publicación de 1975), a finales de los años 80 terminaría esta segunda fase de transición y progresiva consolidación, comenzando entonces una tercera que supondría la definitiva en los estudios de dicha región. Se producía, además, tras unos años con menos actividad por parte de los montañeros (desde los hallazgos de la Cueva del Plato y el Abrigo de la Higuera en 1980) una reanudación de los descubrimientos donde el impulso principal vino de la mano de Miguel Chicote Utiel. Este, en compañía de su amigo José Cobo de Guzmán, exploró las zonas situadas entre el Puente de la Sierra y el pantano del Quebrajano (en las inmediaciones del residencial donde ambos veraneaban), encontrando una serie de yacimientos inéditos (**Figura 9**) en el Cerro del Frontón (abrigos **A, B, C, D y E**) y zona de Los Cañones (Poyo de los Machos, Abrigo del Almendro, Cueva de Río Frío, Abrigo de la Diosa, Poyo de Bernabé y Abrigo de las Palomas) (Soria, 1988).



Figura 9: Antropomorfo del Abrigo de la Diosa II. Los rasgos de la figura, que sus descubridores identificaron con una “Diosa” o representación de un ser sagrado, la convierten en la protagonista dentro del conjunto y fueron los que dieron nombre al abrigo homónimo. Fuente: archivo personal procedente del Club Montañeros de Jaén.

Posteriormente, pero ya en solitario, Chicote Utiel descubrió otros cinco abrigos localizados en el Cerro de la Llana (Soria et al, 1988).

Todos estos hallazgos tendrían una repercusión importante, no publicándose solamente en el ámbito arqueológico-científico, sino siendo presentados en la prensa con júbilo y alegría, por lo que suponían tal cantidad de nuevos abrigos que venían a enriquecer el patrimonio de Jaén.

De hecho, sería el propio descubridor Miguel Chicote Utiel el que, junto a Soria Lerma y López Payer, publicara en 1988 esta serie de pinturas de los cerros del Frontón, los Cañones y la Llana. Se hacía una descripción exhaustiva de cada uno de los motivos de los conjuntos, con sus coordenadas geográficas exactas y orientación, así como los calcos de estos; englobándolos además dentro del contexto del Núcleo Sur de Jaén. Pero, sin lugar a duda, lo más representativo de esta publicación era el empleo de una serie de novedades que ya vemos en la tesis doctoral sobre el arte rupestre de Sierra Morena de López Payer (1987), y la de Soria Lerma sobre el sureste de la Península Ibérica (1988), donde se analizaba junto a los otros ocho núcleos de la zona el correspondiente al Sur de Jaén. Estas innovaciones se trataban, por una parte, de los índices de naturalismo, que con su aplicación permitían la obtención de figuras naturalistas, seminaturalistas, semiesquemáticas o esquemáticas; así como, con relación a la controversia del significado, la hipótesis de estudio de asociaciones de figuras.

Por tanto, los años 80 supusieron un punto de inflexión, donde se sistematizó una nueva forma de estudio del arte rupestre esquemático para las regiones de Sierra Morena y sureste peninsular con las tesis de Soria Lerma y López Payer. En estas, también se aplicaron los convencionalismos formales para el análisis de los motivos y se estudiaron importantes aspectos como la técnica, el significado o el contexto arqueológico, llevándose a cabo paralelos y comparaciones no sólo entre las figuras presentes en los núcleos estudiados, sino con otras regiones fuera de ellos.

En torno a estos años encontramos una controversia que, como antes se ha visto con las discrepancias entre Soria Lerma y López Payer, y Carrasco Rus, es de difícil interpretación. Se trata de los conjuntos encontrados por Chicote Utiel y Cobo de Guzmán en la zona de los Cañones y cerro del Frontón. Si remitimos a la publicación del primero con Soria Lerma y López Payer en 1988, se menciona cómo ambos fueron los descubridores. Sin embargo, en posteriores publicaciones aparece únicamente como protagonista de ello Chicote Utiel (Soria, 1988); (Soria & López, 1995). Esto hemos de contextualizarlo con un conflicto que surgió entre los dos amigos, perceptible en una publicación, correspondiente al trabajo de tesina de José Cobo de Guzmán Torres para la convalidación de su título de profesor de dibujo por el de licenciado en Bellas Artes, donde en todo momento hablaba en primera persona mencionando

“el estudio de unas pinturas rupestres descubiertas por mí” o “el autor de este trabajo, sea el descubridor de las pinturas rupestres que van a ser motivo de estudio”. De hecho, sólo se hacía una breve mención a Miguel Chicote Utiel como agradecimiento, afirmando que fue un “eficaz colaborador, filmador de un videocasete cuyas escenas han sido tomadas en el escenario donde está situado este gran complejo arqueológico” (Cobo, 1987).

Este hecho no sólo rompió la amistad entre ambos, sino que, probablemente, fue el motivo por el que, desde entonces, no se hiciera siempre referencia a él como descubridor de esta serie de cuevas y abrigos.

En cuanto a la opinión de la prensa respecto a estos últimos hallazgos, un artículo del periódico Ideal del 12 de octubre de 1988 daba noticia de la publicación de las pinturas del Cerro Frontón, los Cañones y Cerro de la Llana; haciendo un breve resumen de los yacimientos que se estudiaban y resaltando la “interesante labor” de Soria Lerma, López Payer y Chicote Utiel, destacando la calidad de sus investigaciones y dándoles felicitaciones (Quero, 1988).

También, en el periódico Jaén, el 11 de diciembre de 1989 se hablaba del libro publicado por Soria Lerma y López Payer (1989) sobre el arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica, afirmando dicha nota de prensa que eran los “únicos investigadores que por la Junta de Andalucía poseen el permiso especial para la investigación, estudio y observación de lo que oficialmente, ya se ha dado en llamar bien de interés cultural por la Ley del Patrimonio Histórico-Artístico Español” (Diciembre 11, 1989. Jaén).

Conviene resaltar y analizar este último aspecto, puesto que se encuadra en el momento donde las autonomías adquieren las competencias arqueológicas del Estado (Martínez & Querol, 2004), significando esto que la Junta de Andalucía poseía plenas competencias.

Fuera de las cuestiones administrativas y burocráticas, de ello se ven claras evidencias como son el hecho de que la Junta facilitaría la puesta en valor y difusión para el público general del arte rupestre. Así, en Jaén destacamos, por ejemplo, el curso patrocinado por esta y organizado por el CEP (centro de profesores de Jaén) sobre arte rupestre en la provincia de Jaén del 12 de noviembre de 1990, siendo López Payer y Soria Lerma los ponentes (Del Arco, 1990). También, aunque no organizado por la Junta de Andalucía sino por la asociación cultural Amigos de San Antón, José López Murillo y Miguel Chicote Utiel llevaron a cabo una proyección de diapositivas sobre la prehistoria de Jaén con las pinturas y restos arqueológicos encontrados a lo largo de la trayectoria de sus exploraciones (Ortega, 1989).

Esta tercera etapa de asentamiento en las investigaciones del Núcleo Sur, con el inicio del protagonismo de las propias autonomías, tiene su fin con el importante descubrimiento que se

JAEN, MARTES 20 DE MARZO DE 1990 Jaén PAGINA 11

Hallados los únicos grabados de arte rupestre del sureste de la península

Se encuentran en el Barranco de la Tinaja en las cercanías de Jaén

La riqueza de Jaén en yacimientos de arte rupestre se ha puesto de relieve con el hallazgo hace unos meses de los grabados del Barranco de la Tinaja, únicos de arte rupestre del sureste de la península ibérica. Se trata de un descubrimiento muy original llevado a cabo por cuatro estudiosos

MADA DELGADO

Hace aproximadamente cinco meses que estos cuatro apasionados de la arqueología encontraron los grabados del Barranco de la Tinaja, hasta el cual se accede ascendiendo por el Barranco de Estoril, en cuya ladera Norte se localizan tres conjuntos de grabados.

Uno de estos conjuntos está enclavado en el fondo de un abrigo de tres metros de profundidad, 5,5 de anchura y 3,5 de altura, orientado al Sur y a 650 metros de altitud. Se trata de cuatro zoomorfos, dos del subtipo caprino y otros cuyo subtipo es más difícil de determinar, aunque uno de ellos parece un bóvido o tal vez un équido. Esta última figura y el caprino superior poseen sendos desconchones. Por su parte, el caprino inferior, más erosionado, está más incompleto, "son unas piezas de auténtico museo" -manifiesta Miguel Chicote- "lo que pasa es que no se han querido publicar todavía porque no era conveniente, ya que ay muchas personas que están deseosas de encontrar un yacimiento arqueológico de este tipo".

Los nuevos yacimientos en los que se han encontrado estos grabados han puesto de manifiesto la existencia de un amplio área en el núcleo Sur de Jaén con este tipo de manifestaciones, de las que el Barranco de Estoril es, por ahora, el centro principal.

Por el momento estos grabados del Barranco de la Tinaja son únicos en el sureste de la península, sin embargo, estilística y tipológicamente estas figuras, excepto el posible bóvido o équido se asemejan a otras de la pintura rupestre esquemática situadas en abrigos cercanos. Así por ejemplo, destaca la representación convencional de las extremidades, con trazos paralelos, y de la cuerua de los caprinos, con dos trazos paralelos curvados hacia atrás, está presente en figuras del abrigo próximo de La Canterra.

Según los especialistas, con los escasos datos que se tiene por el momento, se puede deducir que la técnica del grabado aparece asociada, en el caso de los de tipo circular o de círculos concéntricos, a los ritos de enterramiento colectivo propios de la Edad de Cobre en nuestra zona, y que posiblemente las poblaciones que practicaran este tipo de enterramiento, mediante un proceso de aculturación aboradaran en el Alto Guadalquivir el mismo tema del arte rupestre efectuado con la técnica del grabado. De esta forma, según López Payer y Lerma, se explicarían las semejanzas señaladas y al mismo tiempo situaríamos cronológicamente estas manifestaciones dentro de la Edad del Cobre.

Miguel Chicote Utiel.

"Recorrido por la prehistoria de Jaén" es el título de la proyección de diapositivas que va a tener lugar esta tarde, a las 20.30 horas en la Escuela de Magisterio de Jaén. La proyección tratará sobre el arte rupestre en el sureste de la península ibérica.

Un total de más de veinte yacimientos serán expuestos al público asistentes, así como las diferentes pinturas y grabados encontrados en ellos.

Cerca de cuatrocientas diapositivas servirán de apoyo visual a las explicaciones sobre este arte, que demuestra la existencia en Jaén de una especie de ruta donde se puede apreciar por dónde ha pasado la prehistoria. Sin duda, una interesante proyección sobre nuestro arte.

Grabados encontrados en el Barranco de la Tinaja.

V CIRCUITO DE CINE V.O.S.

CON VOZ PROPIA

JAEN

20 de Marzo al 29 de Mayo

ALCALA LA REAL

16 de Marzo al 25 de Mayo

ANDUJAR

22 de Marzo al 31 de Mayo

BAILÉN

24 de Marzo al 2 de Junio

LA CAROLINA

27 de Marzo al 5 de Junio

LINARES

29 de Marzo al 7 de Junio

BAEZA

2 de Abril al 11 de Junio

UBEDA

5 de Abril al 14 de Junio

PANORAMA DE CINE ACTUAL

HE OIDO CANTAR A LAS SIRENAS, CONSPIRACION DE MUJERES, HELSINKI-NAPOLES TODO EN UNA NOCHE, LA LECTORA, BAGDAD-CAFE

PANORAMA DE CINE ESPAÑOL

UNA SOMBRA EN EL JARDIN, EL MEJOR DE LOS TIEMPOS, UN NEGRO CON UN SAXO, ANDER ETA VUL, URXA

PANORAMA DE CINE CHINO

UNA HISTORIA CHINA DE FANTASMAS, SORGO ROJO, UNA MUCHACHA DE HUNAN, EL REY DE LOS NIÑOS, TIERRA AMARILLA

JUNTA DE ANDALUCIA *Consejería de Cultura*

Figura 10: Noticia sobre el descubrimiento de los grabados de zoomorfos del Barranco de la Tinaja. Fuente: Periódico Jaén, 20 de Marzo de 1990.

hacia público en el periódico Jaén el 20 de marzo de 1990 (**Figura 10**). Este, llevado a cabo por Miguel Chicote Utiel, José López Murillo, Miguel Soria Lerma y Manuel Gabriel López Payer, consistió en cuatro grabados de unos zoomorfos localizados en el Barranco de la Tinaja, al que se accede ascendiendo por el Barranco de Estoril. Hallazgo de vital importancia dado que hasta entonces eran los únicos en el sureste de la península (Delgado, 1990).

Desgraciadamente, en 1993, uno de los principales protagonistas en la historia de la investigación de este núcleo, Miguel Chicote Utiel, fallecía a los 54 años. Su labor, que no formaba parte de su trabajo, siempre fue motivada por su incansable afán e ilusión por descubrir nuevas pinturas que pudieran enriquecer el patrimonio arqueológico. Se sucedieron entonces unos años de vacío, donde hemos de destacar un artículo de Soria Lerma y López Payer (1995) que explicaba resumidamente la historia de la investigación del Núcleo Sur, haciendo mención expresa de Miguel Chicote Utiel.

5. Descubrimientos recientes y Actualidad

La actividad se retomaría en el presente siglo, comenzando una nueva etapa que es contemporánea a nuestros días y, aunque con mucha menos intensidad y frecuencia en los hallazgos y estudios, destaca fundamentalmente por dos publicaciones.

La primera, de Soria Lerma y López Payer junto a Zorrilla Lumbreras (2003), presentaba los resultados de una serie de investigaciones en el subbético giennense, aportando para el Núcleo Sur los Abrigos del Vitor, Abrigo de Mingo y el Abrigo V de Los Cañones. En ella se hacía una breve descripción de estos, presentando algunos calcos y analizando los aspectos técnicos y estilísticos, temática, interpretaciones y cronología siguiendo la metodología empleada en sus tesis de 1987 y 1988 (Soria et al, 2003).

Más tarde, estos tres investigadores, junto a Manuel Troyano Moreno (Soria et al, 2011), presentaban una importante cantidad de abrigos y cuevas inéditas halladas tras las campañas realizadas entre 2002 y 2007. En ellas, Troyano Moreno descubrió dentro del Núcleo Sur once conjuntos: Vegas Altas del Quiebrajano, Cueva del Plato VI, La Merced, Peñas de Castro Oeste, El Contadero, Peña del Gorrión, Cuatro Picos, La Imora, Zumbel, Fuente de la Peña III y Cueva del Montañés.

Se hacía una descripción general de estos, lejos de los detallados análisis llevados a cabo por Soria Lerma y López Payer con anterioridad, en parte limitados por el pésimo estado de

conservación que poseen la gran mayoría. Pero el aspecto más destacable de la publicación, sin lugar a duda, es la contextualización que se hizo con respecto a la cronología y el significado. Para ello se empleó como criterio el poblamiento arqueológico de la zona, estableciendo tres fases de ocupación: la primera (Neolítico Inicial y Medio) correspondiente a los restos de cerro Veleta, Cueva de los Corzos, El Canjorro y Fuente de la Peña; una segunda (Neolítico Final y Calcolítico) evidenciada con el Huerto de Berenguer y cerro Veleta; y la última, relacionada con el proceso de concentración de Marroquíes Bajos. Además, se establecían tres concentraciones de población con las que se relacionaban los conjuntos de arte esquemático (cerro Veleta y recursos del valle de Otiñar, El Canjorro y Huerto de Berenguer, y Fuente de la Peña) e incluso se distinguían entre abrigos de posición principal y secundaria, lo que relacionaban con “simples indicadores de apropiación del territorio” (Soria et al, 2011). Todo esto tenía parte de su base en una publicación previa (Zafra, 2006), consistente en una revisión de la prehistoria de la provincia de Jaén, donde se aportaba valiosa información respecto a los escasos restos arqueológicos hallados en torno a las zonas donde encontramos arte rupestre del Núcleo Sur.

Estudios poblacionales que van en la línea de las nuevas tendencias de investigación en la arqueología, donde la arqueología espacial y del territorio está adquiriendo cada vez más protagonismo.

En este sentido y, dejando atrás técnicas como los tradicionales calcos, nuevas formas de documentación permiten tener un mayor conocimiento sobre el arte rupestre. Hemos de destacar aquí como, para el caso del Núcleo Sur, el Barranco de Estoril con sus paradigmáticos petroglifos ha sido objeto de este tipo de estudio. Así, se documentaron dichos motivos a través de fotografías georreferenciadas y modelos 3D, presentando los resultados en una publicación (Serrano et al, 2017) donde, además de desarrollar una hipótesis interpretativa basada en técnicas arqueoastronómicas, se dio una propuesta de datación de estos hacia el 2800 ANE aproximadamente, dándole al conjunto una posible función astronómica.

Casi medio siglo transcurre entre las notas de prensa de los primeros conjuntos hallados en el Núcleo Sur de Jaén y esta última publicación. Lapso de tiempo donde las investigaciones, aunque con momentos de mayor o menor actividad, han transcurrido sin cesar y una serie de protagonistas de todos los ámbitos (ya sean académicos, aficionados o administraciones) han aportado su grano de arena para que, a día de hoy, el Núcleo Sur de Jaén cuente con una importante fuente documental y sólida base que permita proseguir con futuras investigaciones.

6. Bibliografía

- (ABRIL 16, 1972): “Nuevos e importantes descubrimientos arqueológicos del “Club Montañeros” de Jaén”. *Periódico Jaén*.
- ACOSTA, P. (1968): *La Pintura Rupestre Esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 1. Universidad de Salamanca.
- (AGOSTO 28, 1970) “Hallazgo de pinturas rupestres en la Sierra de Segura”. *Periódico Jaén*: 3-4.
- BELTRÁN, M. (2007): “Antonio Beltrán y los Congresos Nacionales de Arqueología”. *Caesaraugusta*, 78: 19-26.
- BREUIL, H. (1933): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Foundation Singer-Polignac. Lagny-sur-Marne.
- CARRASCO, J. Et al. (1980a): *Las pinturas rupestres del Cerro de la Pandera (Jaén). Aproximación al fenómeno esquemático en el Subbético Jiennense*. Publicaciones del Museo de Jaén, 5.
- CARRASCO, J. Et al.. (1980b): *Aproximación al poblamiento eneolítico en el Alto Guadalquivir*. Publicaciones del Museo de Jaén, 8.
- CARRASCO, J. Et al.. (1985): “El fenómeno rupestre esquemático en la Cuenca Alta del Guadalquivir. I: Las Sierras Subbéticas”. *Prehistoria Giennense*, 1.
- CARRASCO, J & MEDINA, J. (1983): “Excavaciones en el complejo cavernícola de el Canjorro (Jaén). Cueva 3”. *Crónica del XVI Congreso Nacional de Arqueología, Murcia 1982*: 371-381
- CARRASCO, J. (1982): *Panorama arqueológico de la Provincia de Jaén*. Publicaciones del Museo de Jaén, 9.
- CARTAILHAC, E. (1902): “La grotte de Altamira. Mea culpa d’un sceptique”. *L’Anthropologie*, 13.
- CHICOTE, M & LÓPEZ, J. (1975): *Nuevas pinturas rupestres en Jaén*. Separata al suplemento del número LXXVIII del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*.
- CHICOTE, M. (MARZO 15, 1972): “Nuevas pinturas rupestres halladas en Otiñar”. *Periódico Jaén*.
- COBO, J. (1987): *Estudio sobre mi hallazgo de pinturas rupestres en la zona “Los Cañones” de Jaén*. Tesina. Facultad de Bellas Artes de Sevilla.
- DEL ARCO, C. (NOVIEMBRE 16, 1990): “En Jaén hay más de 100 yacimientos de arte rupestre. Curso de prehistoria en el CEP”. *Periódico Jaén*.
- DELGADO, M. (MARZO 20, 1990): “Hallados los únicos grabados de arte rupestre del sureste de la península”. *Periódico Jaén*.
- (DICIEMBRE 11, 1989): “Libro de Soria y López Páyer sobre el sureste peninsular”. *Periódico Jaén*.
- DÍEZ-CORONELL, L. (1973): “Un abrigo con pinturas rupestres esquemáticas en Peramola (Lérida)”. *Crónica del XII Congreso Arqueológico Nacional*: 251-256.
- GONZÁLEZ, J. (1971): *La Cueva de la Diosa Madre*. Publicaciones del Museo de Jaén, 2.
- GRUPO DE ESPELEOLOGÍA DEL CLUB MONTAÑEROS DE JAÉN. (1975): “Informe espeleo-

- arqueológico de las Sierras de Propios, Otiñar, Jabalcuz y Sierra de Jaén”. *Monografías Espeleológicas, Grupo de Exploraciones Subterráneas de Málaga de la Excm. Diputación Provincial*. 8-27.
- GRUPO DE ESPELEOLOGÍA DEL CLUB MONTAÑEROS DE JAÉN. (Mayo 13, 1973): “Nuevo descubrimiento prehistórico-arqueológico en la Sierra de Otiñar”. *Periódico Jaén*: 9.
- GRUPO DE ESTUDIOS PREHISTÓRICOS. (1980): *Memoria de actividades*, 1.
- LÓPEZ, M.G Y SORIA, M. (1995): “Historia de la investigación del arte rupestre en la provincia de Jaén (Alto Guadalquivir). Trabajos de campo y metodología científica”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 153: 367-386.
- LÓPEZ, M.G. (1987): *La pintura rupestre en Sierra Morena Oriental*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ, E. (Abril 19, 1972): “Interpretación de las pinturas del abrigo de los soles”. *Periódico Jaén*: 6.
- MARTÍNEZ, B. y QUEROL, M.A. (2004): “La gestión del patrimonio arqueológico en las comunidades autónomas: balance y situación actual”. *Revista PH*, 46.
- (OCTUBRE 7, 1971): “XII Congreso Arqueológico Nacional de Jaén. Inauguración en acto presidido por el gobernador civil, Sr. Ruiz de Gordo, que pronunció un discurso”. *Periódico Jaén*: 3.
- ORTEGA, J. (febrero 13, 1989): “Recorrido por la Prehistoria de Jaén en el Arco de San Lorenzo”. *Periódico Jaén*.
- QUERO, J.L. (Octubre 12, 1988): “Publicación sobre, Las pinturas rupestres del Cerro del Frontón, Los Cañones y Cerro de la Llana”. *Periódico Ideal*.
- SÁNCHEZ, C Y GARCÍA, F. (1979): “Las pinturas rupestres de “La Cantera”, en Otiñar (Jaén)”. *Crónica del XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo 1977, Zaragoza*: 467-482.
- SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander.
- SERRANO, M. Et. al. (2017): “Los signos del tiempo: documentación e interpretación de los petroglifos calcolíticos de la cueva del Toril (Otiñar, Jaén)”. *Menga: Revista de prehistoria de Andalucía*, 8: 117-141.
- SORIA, M. Et. al (2003): “Arte rupestre en la Alta Andalucía. Resultados de varias campañas de investigación en el Subbético giennense”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 184: 365-414.
- SORIA, M ET AL. (2011): “Arte rupestre de los núcleos de la Sierra de Jaén y del Subbético Occidental. Descubrimientos efectuados en la campaña 2002-2007”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 203: 11-46.
- SORIA, M ET AL.(1988): *Las pinturas rupestres del Cerro del Frontón, Los Cañones y Cerro de la Llana (Jaén)*.
- SORIA, M. y LÓPEZ, M.G. (1981): “Estudio tipológico y estadístico de los motivos rupestres del Subbético giennense. Reflexiones en torno a la cronología del arte rupestre esquemático en la

cuenca Alta del Guadalquivir”. *Memoria de Actividades II, Grupo de Estudios Prehistóricos, La Carolina (Jaén)*: 39-58.

SORIA, M. y LÓPEZ, M.G. (1989): *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. Bailén, Jaén.

SORIA, M. (1980): *La pintura rupestre en el Subbético Giennense*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Granada.

SORIA, M. (1988): *La pintura rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

URBANO, M. (Agosto 5, 1973): “Una actividad cultural, la del Grupo de Espeleología del Club Montañeros de Jaén”. *Periódico Ideal*.

ZAFRA, N. (2006): *De los campamentos nómadas a las aldeas campesinas: La provincia de Jaén en la Prehistoria*. Universidad de Jaén.

Los motivos pintados de la cavidad inferior de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz). Análisis de su figura principal a partir de la geometría plana

New prehistoric figures in the lower cavity of the Moro cave (Tarifa, Cádiz). Analysis of its main figure from the plane geometry

Antonio Ruiz Trujillo, Ana M^a Gomar Barea y María Lazarich González

Resumen

La cueva del Moro (Tarifa, Cádiz) es conocida por la representación de figuras de caballos grabadas en sus paredes pertenecientes al Paleolítico Superior. Los nuevos motivos descubiertos y ejecutados en pintura sugieren una relectura de su figura principal. Analizamos esta manifestación, un gran caballo ejecutado en una técnica mixta de pintura y grabado, desde la perspectiva de la geometría. En su diseño y ejecución se aplicaron conocimientos relacionados con el dibujo técnico y la aritmética, en los que han tenido mucho que ver algunas pinturas geométricas descubiertas recientemente y las conocidas "copas de roca". Por último, presentamos las nuevas manifestaciones pintadas y una restitución en 2D del piso inferior de la cueva. Esta reproducción nos acerca a la composición original de uno de los yacimientos de arte prehistórico más importantes del sur de la Península Ibérica.

Palabras clave: Prehistoria; Paleolítico, Solutrense, Campo de Gibraltar, Cueva del Moro, Arte Paleolítico, geometría plana, dibujo técnico, aritmética.

Abstract

The Moro cave (Tarifa, Cádiz) is known for the representation of figures of horses engraved on its walls belonging to the Upper Palaeolithic. The new motifs discovered and executed in paint suggest a re-reading of its main figure. We analyse this manifestation, a large horse executed in a mixed technique of painting and engraving, from the perspective of geometry. In its design and execution, knowledge related to technical drawing and arithmetic was applied, where some recently discovered geometric paintings and the well-known "rock cups" have played a role well. Finally, we present the new painted manifestations and a 2D restitution of the lower floor of the cave. This reproduction brings us closer to the original composition of one of the most important prehistoric art sites in the south of the Iberian Peninsula.

Keywords: Prehistory; Paleolithic, Solutrense, Campo de Gibraltar, Moro cave, Paleolithic Art, flat geometry, technical drawing, arithmetic.

1. Introducción

Bajo el proyecto “Estudio Arqueoacústico de Sitios Rupestres de la Provincia de Cádiz”, autorizado por la Delegación de Fomento, Infraestructuras, Ordenación del territorio, Cultura y Patrimonio Histórico de Cádiz, dirigido por Lazarich González M^a (Universidad de Cádiz) y Díaz Andreu M. (ICREA-Universidad de Barcelona), marzo a octubre de 2021, tuvimos la ocasión de realizar trabajos de documentación digital de la Cueva del Moro. En nuestra faceta de elaboración de las restituciones 3D, 2D y calcos de los motivos detectamos figuras, confeccionadas bajo la técnica de pintura, que no habían sido registradas hasta el momento y que comunicamos a la institución pertinente en abril 2022. Son de nuestro interés las localizadas en la cavidad inferior del enclave que, casualmente, han sido publicadas recientemente (Barcía et al., 2023). Discutidos en este trabajo los paralelismos culturales de estos motivos (espirales/círculos concéntricos, puntuaciones y otros restos indefinidos), hemos centrado nuestra investigación en cuestiones no afrontadas: la ejecución, planificación y diseño de la figura principal del panel, abordando planteamientos de ámbito cognitivo vinculados a consideraciones de la geometría plana. Dicha propuesta surge al detectar circunferencias pintadas, imperceptibles a simple vista, que tienen como centro perforaciones ya documentadas (**Figura 1**). En estudios anteriores se aludieron a estas marcas incisas relacionándolas con los grabados del gran équido: “En el interior de la figura aparecen varias cazoletas, algunas de ellas naturales, aunque otras fueron claramente piqueteadas por una

Figura 1: Motivos en el interior del équido: concéntricos pintados de reciente localización y cazoleta en el centro de las circunferencias (Fuente propia).

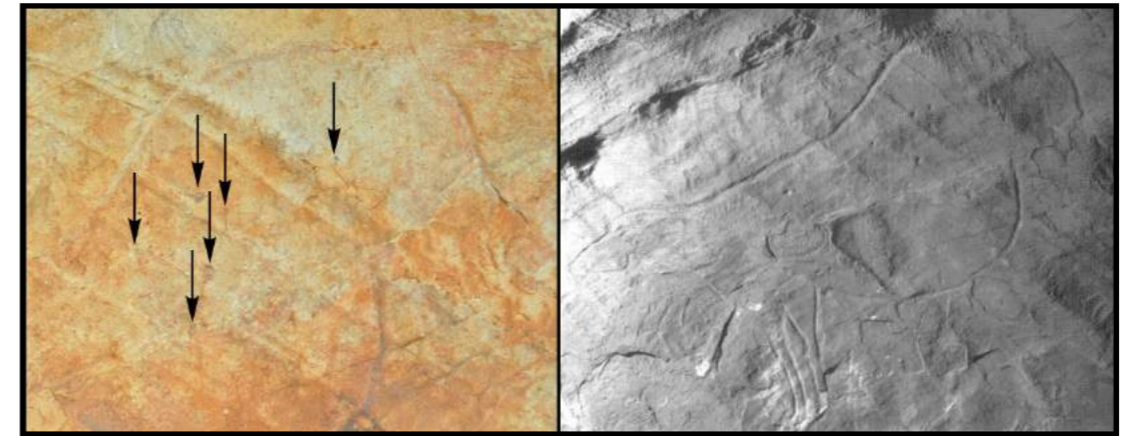
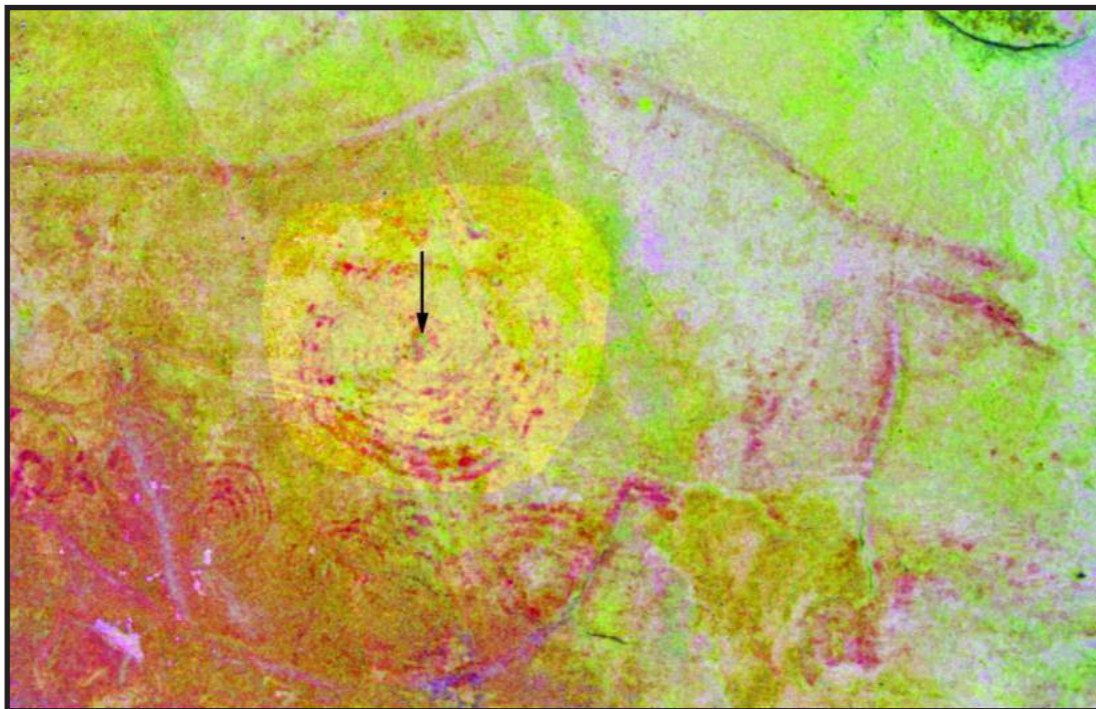


Figura 2: A la izquierda: acumulación de perforaciones en la parte trasera del gran équido (fuente propia). A la derecha: cazoletas en el interior de la figura (Fuente: Mas et al., 1995: 69).

acción antrópica antigua, intencionada, ya que poseen una pátina idéntica al resto de los surcos.” (Mas Comellá et al., 1995: 70). La asociación entre ciertos piqueteados y las nuevas circunferencias nos sugiere la utilización de herramientas vinculadas al dibujo técnico. Consideración que implica que parte de esta “acción antrópica antigua e intencionada” es producto de la colocación de un objeto punzante en la pared con el objetivo de configurar un compás rudimentario. De esta manera se pudieron delinear contornos circulares con cierta precisión y equidistancia sobre un soporte que, por sus características naturales, dificulta esta acción sin apoyo instrumental. En la exploración de más perforaciones observamos una concentración inusual en zonas muy concretas del interior del equino, sin que pudieran relacionarse con las pinturas geométricas (**Figura 2**). Cuestión que reforzó la idea del uso de este tipo de herramientas en el trazado de algunas partes de la figura principal. Nos proponemos demostrar que los ejecutores de esta manifestación pusieron en práctica ciertos conocimientos sobre la materia del dibujo técnico, entendido como el que se realiza con medios auxiliares y siguiendo unas normas, para su realización. Lo que nos llevaría a proponer que las disciplinas técnica y artística del dibujo se vinculan desde el Paleolítico Superior. En la actualidad tenemos asumidas que son disciplinas complementarias, donde la relación geometría-aritmética-arte tiene un papel relevante desde la Antigua Grecia en un intento de que lo representado se ajuste lo más exactamente posible a la realidad.

2. Metodología

Entendemos un diseño, planificación y ejecución complejo del motivo, sus autores se apoyaron en herramientas cognitivas y manuales que se ven reflejadas en el resultado de la figura. Afortunadamente, algunas de las operaciones que han servido para su elaboración han dejado rastro en el soporte. Partiendo de estas huellas y basándonos en el método heurístico, ensayo y error, hemos buscado soluciones para explicar la ejecución del gran equino a partir de conocimientos básicos en materia de dibujo técnico y aritmética aplicados a las artes plásticas. Las cuestiones que hemos afrontado están relacionadas con la cadencia en la inclinación de la figura, proporciones y diseño del contorno corporal. Para el estudio de la inclinación se ha establecido un patrón de líneas paralelas que justifica la armonía visual de la figura. Nos referimos a que ciertos puntos clave de la silueta han sido alineados con la misma pendiente. El estudio de la proporcionalidad se ha ceñido a la relación aritmética de alturas entre cabeza, cuerpo y patas; el método empleado es semejante al que define las normas estéticas conocidas como canon griego. En el caballo del Moro la proporcionalidad ha sido cuantificada a partir del trazado de rectas paralelas que delimitan estas partes anatómicas. Este método ha arrojado unos resultados que justifica el juego sutil de proporciones con el que se ideó la figura, donde la razón numérica de alturas del cuerpo y cabeza ofrece una explicación técnica a su microcefalia. En el sur peninsular son recurrentes las manifestaciones con una desproporción de tamaño de la cabeza respecto al área corporal, por lo que hemos explorado la posibilidad de que existan más figuras con una relación aritmética semejante. Se ha aplicado una metodología análoga a la del Moro en manifestaciones de animales de enclaves como Pileta, Nerja y Piedras Blancas para cuantificar esta desproporción. El resultado obtenido muestra una convergencia numérica y nos sugiere que este rasgo estilístico puede deberse a la aplicación de una norma técnica. En el apartado dedicado al diseño de la silueta hemos despiezado el cuerpo en vientre, grupa y cuartos traseros, alrededor de ellos se focalizan las perforaciones. Son curvas susceptibles de haberse ejecutado con recursos vinculados al trazado de la geometría plana, concretamente con arcos de circunferencias. Usando el patrón de rectas paralelas ideado y las cazoletas, hemos buscado operaciones de dibujo técnico que explican las formas redondeadas de estas partes anatómicas. El campo de trabajo dedicado a la restitución digital nos ha revelado que siguen incompletas las reproducciones publicadas hasta ahora de la cavidad inferior y superior de la cueva del Moro. La mayoría de los estudios de este enclave se han centrado en las figuras incisas (Mas Cornellá et al., 1995, 1997; Mas Cornellá, 2002; Bergmann 1996, Ruiz-Trujillo et al., 2014), la reciente publicación de Barcia (2023) corrige en parte esta anomalía. Como ya han sido discutidos los paralelismos culturales de estos nuevos motivos excluimos nuestra propuesta en este ámbito de estudio. No obstante, presentamos en este manuscrito las figuras pintadas que hemos localizado ofreciendo una composición del panel. Las dos cuestiones: actualización de

figuras y estudio sobre la ejecución, planificación y diseño de la figura principal, pudieran ser entendidas de manera individual. Sin embargo, son campos de trabajo que están relacionados, aunque se presentan en dos ámbitos de exposición independientes. Hemos tenido que recurrir a algunas figuras geométricas pintadas y a las conocidas cazoletas, para entender parte de los aspectos intrínsecos de la ejecución y proporciones del gran équido; además de explorar la posible función de otras manifestaciones geométricas pintadas. En referencia al otro caballo inciso con silueta casi completa que existe en la cavidad se han detectado manifestaciones pintadas en su interior. En esta ocasión no hemos encontrado conexión entre las pinturas y grabados. Sobre la labor dedicada a la recolección de datos esta ha consistido en la observación directa y toma de fotografía a partir de cámara réflex, equipada con un único objetivo de 18-55 mm y sin ningún tipo de flash externo. Se ha garantizado la no alteración del estado de conservación de las manifestaciones pictóricas e incisas. Las características de las imágenes tomadas son 4288x2848 píxeles, profundidad 24 bits y resolución 300 ppp. A partir de ellas se han realizado labores de fotogrametría, tratamientos y calcos digitales, efectuados bajo estrictos parámetros de rigurosidad, usando programas actualizados y ampliamente contrastados en la eficacia de esta labor: Corel Photo-Paint 2020, Adobe Photoshop CS5, Agisoft PhotoScan Professional (v. 1.4.5) e ImagenJ (D-Stretch). Este último software, especializado en el estudio del arte prehistórico, nos ha proporcionado unos registros con distintos tratamientos de realce del pigmento. En ellos se advierten ciertos motivos que pasan desapercibidos en la visualización directa. Las convergencias observadas en estos registros nos han servido de guía para la elaboración de los calcos, reproducciones que se han abordado con el programa Corel Photo-Paint 2020. Previa selección de las imágenes con la que se van a acometer los calcos se ha ajustado parámetros como: eliminación de sombras, contraste, intensidad y corrección selectiva de colores. Los valores de estas variables no son constantes, dependen de las características de cada fotografía base. Con este procedimiento buscamos una imagen final de cada motivo con suficiente contraste de pigmento y soporte. A partir de esta fotografía tratada hemos realizado una selección de puntos de semejanza cromática, cribado con el que pretendemos identificar y aislar la manifestación prehistórica del fondo rocoso. La recopilación de estos píxeles y desechado del resto, ha permitido reflejar de forma fiable los motivos pintados en el abrigo, conformando un calco para cada figura que se ha incorporado a una restitución digital 2D del panel para su ordenación y posicionamiento. El resultado final es una imagen bidimensional que nos ofrece una visión aproximada de lo representado. La ortofoto soporte, donde se añaden los calcos en capas superpuestas, se ha obtenido a partir de una restitución 3D de la cavidad. Reproducción tridimensional obtenida mediante procesamiento fotogramétrico con software Agisoft PhotoScan Professional (v. 1.4.5). Se han requerido un centenar de imágenes para recrear virtualmente en 3D el piso inferior de la cueva del Moro, cuyas dimensiones reales son aproximadamente de 7,5 m de ancho por 3 metros de alto (**Figuras. 3 y 4**).

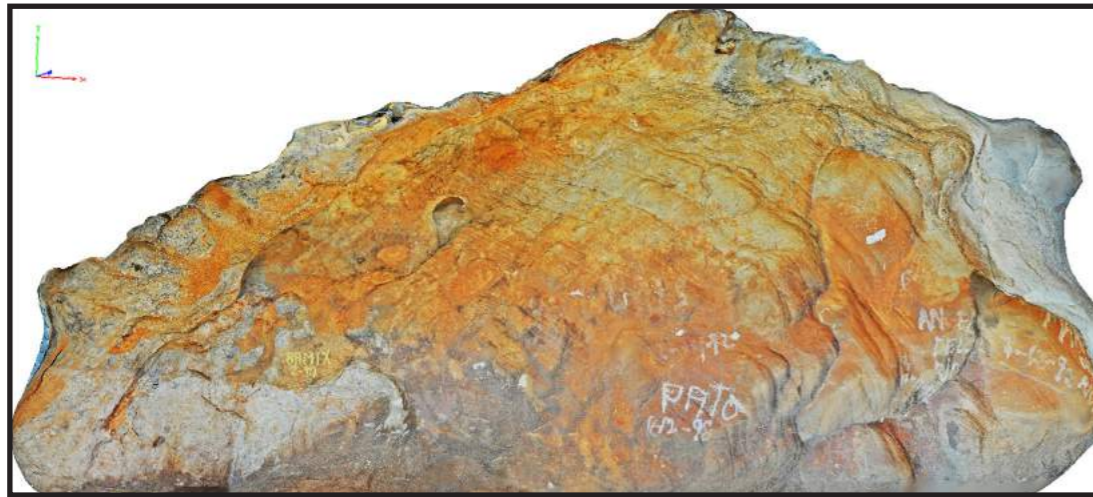


Figura 3: Ortofoto de la cavidad inferior del enclave del Moro a partir de restitución 3D (Fuente propia).

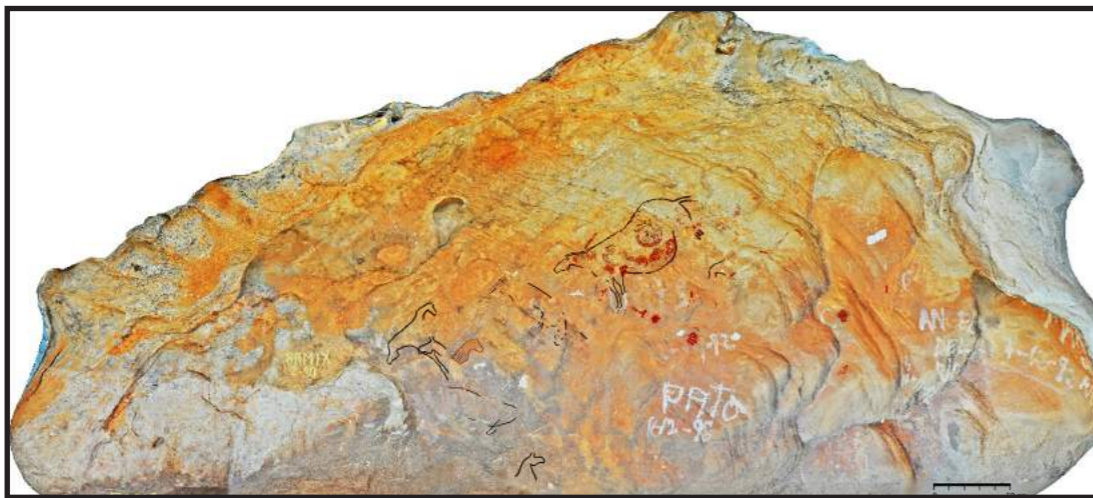


Figura 4: Ortofoto de la cavidad inferior del enclave del Moro a partir de restitución 3D y calco superpuesto: en negro grabados, en rojo pinturas, en rayado oblicuo posible prótomo en bajo relieve natural (Fuente propia).

3. Actualización de los motivos pintados. Descripción.

Pensamos que el hecho de que las publicaciones de este yacimiento se hayan centrado en las figuras incisas se debe a dos motivos: su excepcional estado de conservación, con unas manifestaciones prácticamente completas con escasa pérdida de soporte, y la identificación de su factura en una etapa cronoestilística concreta. La conservación de estas manifestaciones se debe al alto grado de cementación silíceo-ferruginosa de la roca arenisca de la cavidad, constituida a base de cuarzo-arenisca, que se traduce en unos paneles compactos que minimiza la meteorización física y química. A pesar de ello, hemos documentado varias meteorizaciones salinas, siendo la más importante la que afectó a parte de las patas delanteras de la figura principal del panel. La erosión eólica ha provocado la pérdida de las extremidades traseras del gran équido, que se trazó en la franja de menor resguardo al viento. El resto de las manifestaciones grabadas no han sufrido grandes alteraciones. A este excepcional grado de conservación debemos sumar la facilidad de su identificación zoológica y la ortodoxia en su ejecución bajo los parámetros de las particularidades gráficas de época Solutrense. Es por ello por lo que los grabados muestran una uniformidad estilística de ejecución y temática, representan mayoritariamente équidos de cuerpo completo, parcial o prótomo. La figura central es un motivo que muestra

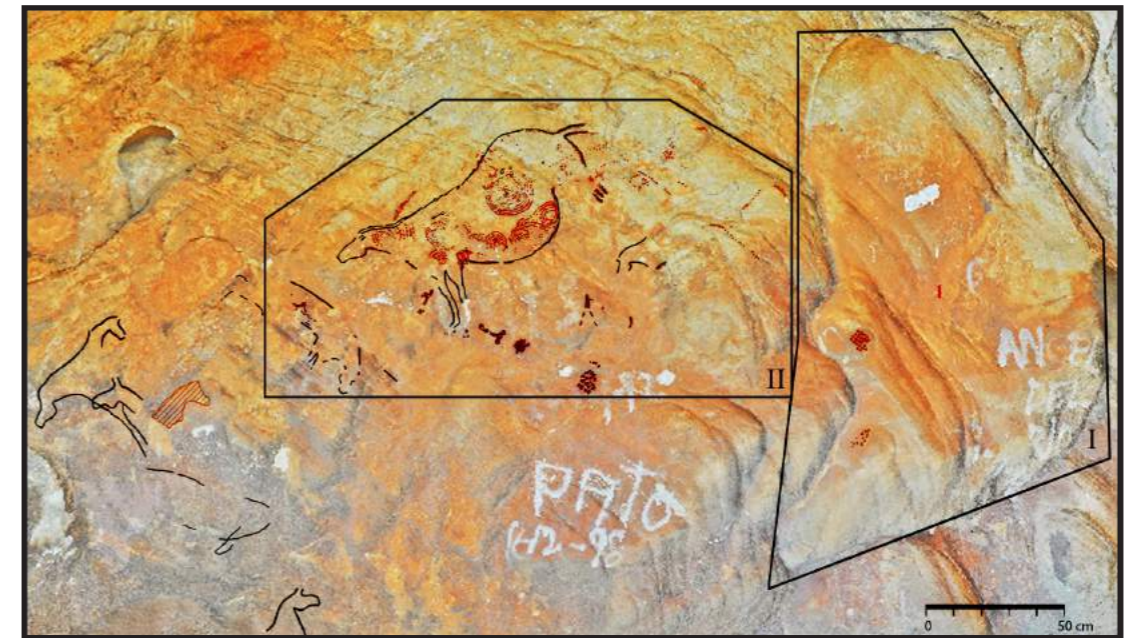
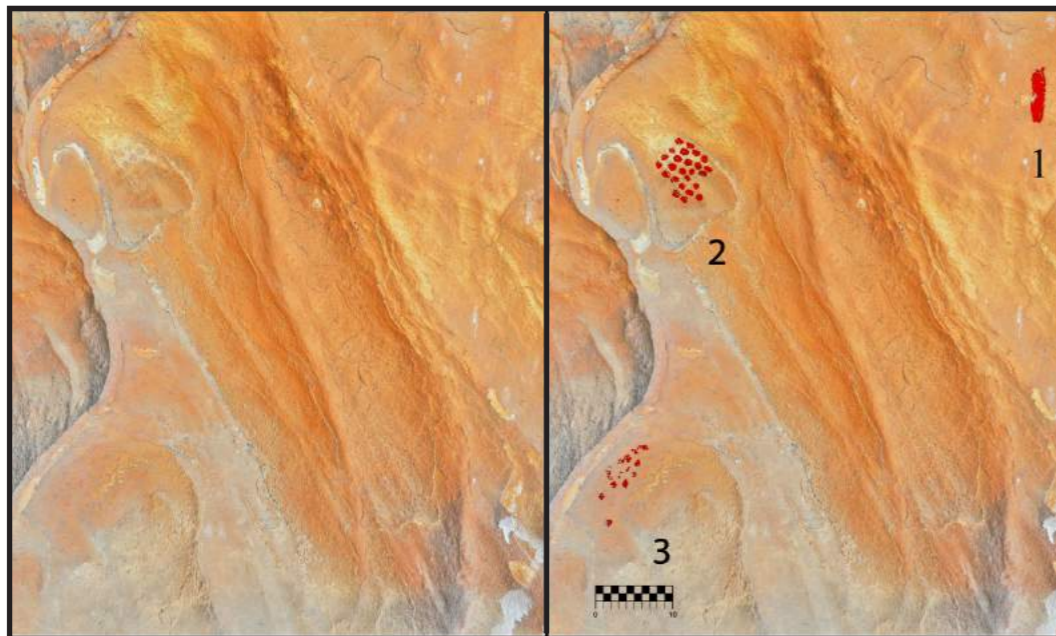


Figura 5: Delimitación de paneles donde se ubican las manifestaciones prehistóricas realizadas en pigmento: **panel I:** pliegue rocoso con pequeña concavidad; **panel II:** parte central de la cavidad donde se alcanza la máxima profundidad (Fuente propia).

una silueta íntegra del animal y está confeccionada, en un alto porcentaje, con técnica mixta de grabado y pintura para su contorno. En el sur peninsular no existen más motivos con estas características. En contraposición a los grabados, la mayoría de las manifestaciones pintadas cuentan con un grado de conservación precario. Su visibilidad se relaciona con la exposición a los vientos dominantes en la zona. Factor que ha condicionado el grado de preservación y hace que muchas de ellas solo sean apreciables con las nuevas técnicas de procesamiento digital. La distribución de los motivos pintados se localiza, mayoritariamente, en la parte central del panel rocoso. No hemos encontrado manifestaciones gráficas en zonas periféricas como techo, paredes laterales y de acceso. Se identifican dos tonalidades, anaranjada y granate, pero en ningún caso las figuras pintadas comparten temática con los grabados. A excepción del gran équido donde, como hemos mencionado, se utilizaron las dos técnicas para su contorno. En las manifestaciones pintadas apreciamos, además del equino parcialmente trazado con pigmento, grupos de digitaciones ordenados en filas y en pequeñas aglomeraciones, figuras geométricas (círculos concéntricos) y otros signos de difícil identificación. Describimos a continuación estos motivos parietales localizados que se distribuyen en dos paneles bien diferenciados por estar en distintos planos, denominados panel I y panel II (**Figura 5**). El orden seguido es de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba.

Figura 6: Panel I de la cavidad inferior de la Cueva del Moro y calco escalado de sus motivos (Fuente propia).



3.1. Panel I

Se ubica en un pliegue rocoso con pequeña concavidad situado la zona derecha del abrigo. Las manifestaciones que hemos documentado son escasas y algunas de ellas se ven afectadas por daños antrópicos, se clasifican en: trazo vertical realizado sobre superficie lisa sin resaltes, dimensiones del motivo 7 cm de alto y 1,5 cm de anchura; conjunto de 24 digitaciones ordenadas en filas y columnas realizadas sobre costra con bajo relieve natural, dimensiones máximas para cada uno de los puntos de 1 cm²; restos de al menos 13 digitaciones realizados en hornacina, el mayor de ellos con superficie inferior a 1 cm² (**Figura 6**).

3.2. Panel II

Se localiza en la parte central de la cavidad, donde se alcanza la máxima profundidad, en un área de 2 metros de longitud por 1,20 metros de altura. En los motivos pictóricos de este lienzo se distinguen dos tonalidades, los ubicados en el interior del équido y derecha presenta una coloración desvaída y pigmentación distinta respecto a los que ocupan la franja inferior e izquierda. Cuestión que puede plantear dudas sobre la coetaneidad de las pinturas, con el añadido de las divergencias apreciables en materia de conservación y grado de visualización (**Figura 7**). Todos los motivos pintados comparten espacio con los grabados, pero no hemos observado que se solapen. Hemos dividido este panel en cuatro zonas numeradas I-IV (**Figura 8**), en la derecha o zona I nos encontramos con el soporte rocoso más erosionado eólicamente de la cavidad, detectamos trazos sueltos y puntos (**Figura 9**). El primer motivo se asemeja a la grupa de un caballo, se dibuja siguiendo la curva que marca el perímetro superior de la hornacina que la cobija, y las dimensiones de esta figura son 16 cm de largo, 8 cm de alto y 1 cm de grosor de trazo. El motivo 2 es un resto de trazado curvo de 7 cm de largo y 1,5 cm de grosor en su parte más ancha, ubicado en otra concavidad de similar morfología que la anterior. En este mismo hueco hallamos un conjunto de 19 puntos concentrados en una superficie de 7x7 cm² (**Figura 9, motivo 3**). Adyacente a estos puntos, se observa una treintena de digitaciones que recorren la roca formando una hilera vertical de unos 60 cm de longitud. La discontinuidad de digitaciones en dicha fila se explica por el deterioro del soporte (**Figura 9, motivo 4**). Todas estas manifestaciones de la primera zona del panel II guardan una relación en cuanto a su tonalidad. Sin embargo, el motivo 5, constituido por una línea oblicua de 6 cm de longitud y anchura media superior a 1 cm, ubicada en una oquedad, posee una pigmentación distinta (**Figura 9**). Su tonalidad es semejante al que poseen las figuras que se encuentran en la zona inferior del panel II, justo debajo de las patas delanteras del gran équido. Las manifestaciones en la zona inferior del panel II son de

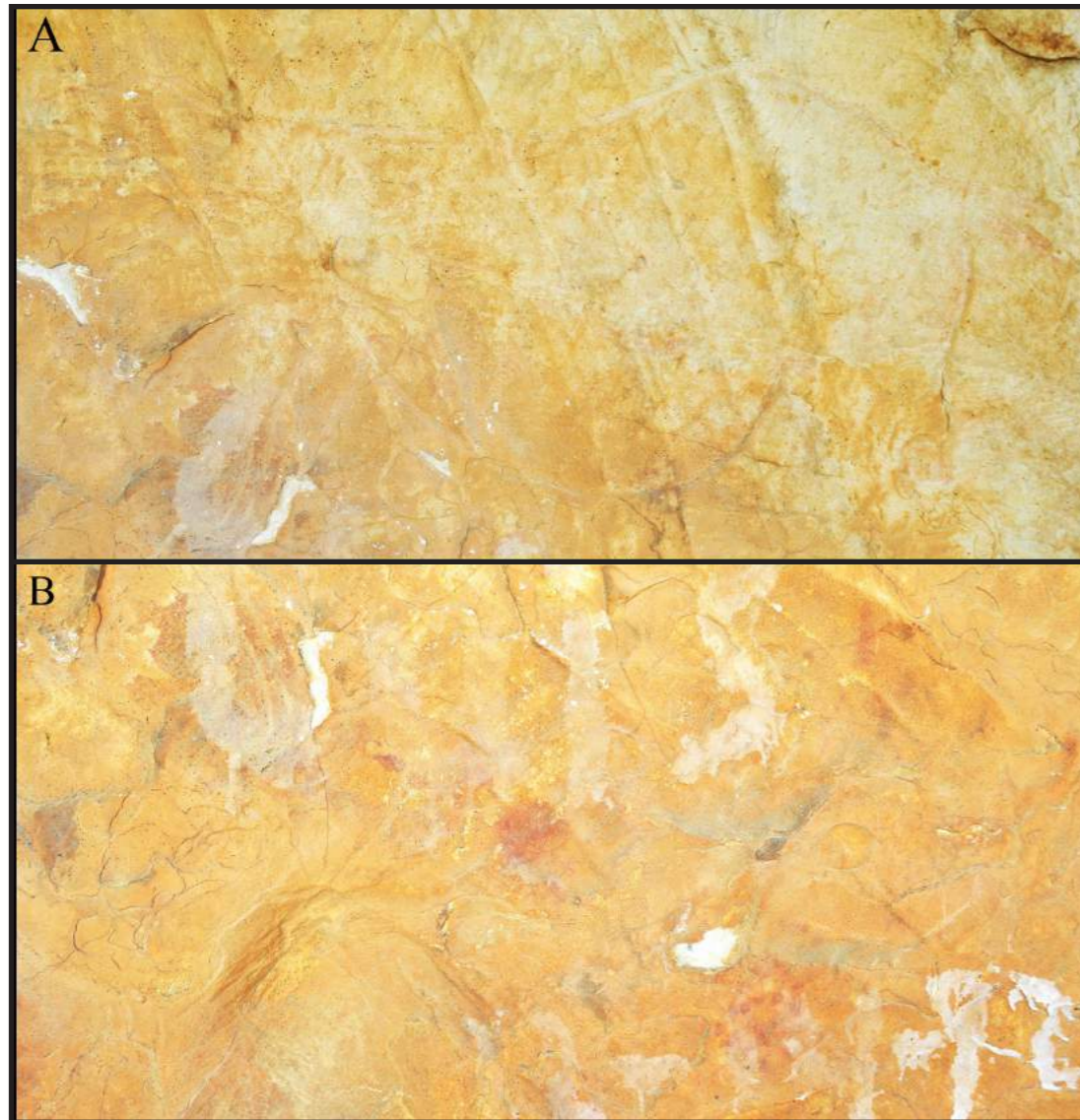


Figura 7: Zonas del panel II donde se advierten figuras en distintas tonalidades de pigmento: **A)** motivos pintados en el interior del équido inapreciables en visualización directa. **B)** Motivos visibles que quedan por debajo de las patas del équido (Fuente propia).

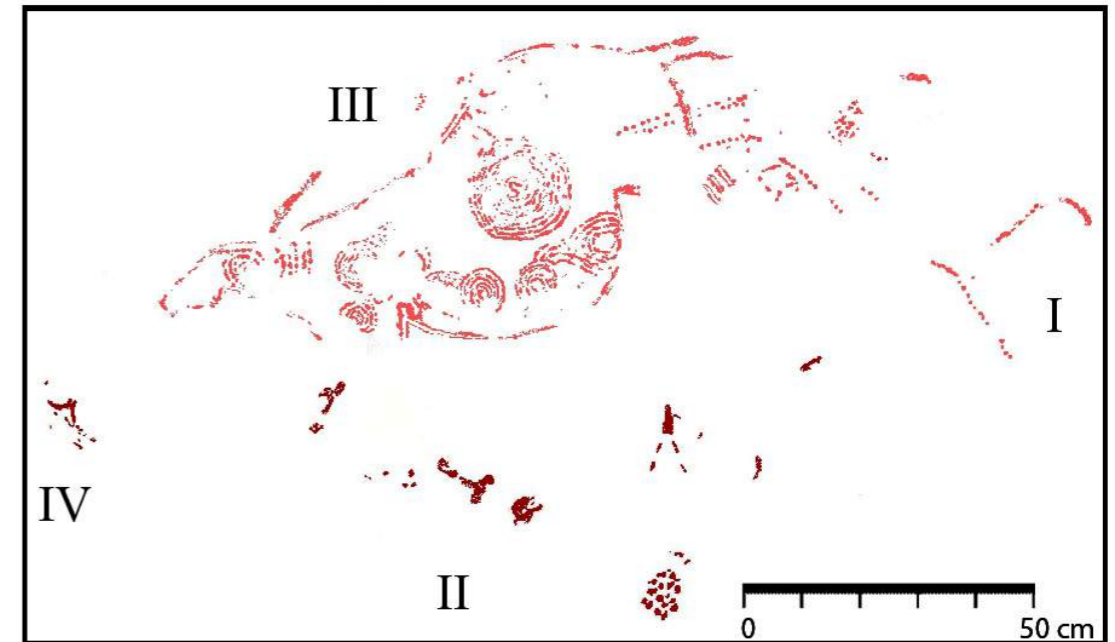


Figura 8: Calco de los motivos pintados del panel II y división por zonas del I al IV (Fuente propia).

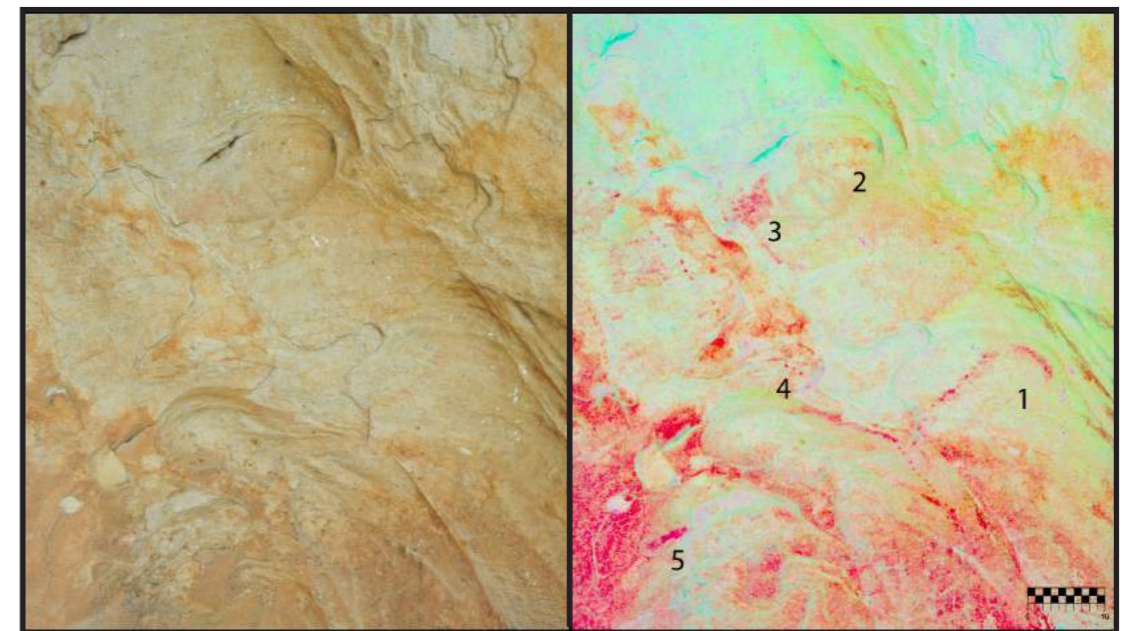


Figura 9: **A la izquierda:** zona I o derecha del panel II de la cavidad inferior de la Cueva del Moro, motivos con tonalidad anaranjada afectados por erosión eólica. **A la derecha:** misma imagen con tratamiento digital (Fuente propia).

pigmentación rojo-oscura o granate (**Figura 10**). Es una franja que concentra la mayoría de las descamaciones de soporte por meteorización salina. Los motivos que hemos documentados se corresponden con: **1)** trazo curvo vertical de grosor variable (de 3 mm a 1cm) y de una longitud de 7 cm. **2)** Posible digitalización con pérdida en el soporte, con dimensiones de 2 cm largo y 1 cm de anchura. **3)** Línea discontinua oblicua donde no se observa pérdida de panel rocoso (2 cm de longitud y 4 mm de anchura). **4)** Signo compuesto por cuerpo triangular, dimensiones 2 cm de ancho en la base y 7 cm de altura, con dos apéndices inferiores de trazado discontinuo sin que exista desprendimiento de costra, las dimensiones de trazos: 2 cm de largo y 5 mm de ancho para tres de ellos, y 3 cm de longitud y 5 mm de espesor para el restante. **5)** Conjunto de al menos 27 digitaciones ordenadas en 7 filas con pérdida de soporte, por lo que presenta 2 cm de espaciado entre la fila superior y las siguientes. **6)** Mancha de aspecto circular de 5 cm de ancho y 7 cm de largo. **7)** Signo con orientación oblicua, compuesto por peana de dos brazos y cuerpo cuadrangular, presenta un cuerpo fragmentado y extremo superior en forma de anzuelo por deterioro de panel rocoso, dimensiones: 13 cm de longitud, base 8,5 cm y anchura media de trazo 2 cm. **8)** y **9)** Restos de ocho digitaciones. Abordamos a continuación la descripción de las manifestaciones halladas en la parte centro-superior del panel II. Estamos ante una banda que ha sufrido erosión por el viento, lo que implica que muchos motivos sean prácticamente imperceptibles. Se da la circunstancia de que la mayoría de las pinturas que hemos documentado en el abrigo se concentran en este sector, curiosamente en el interior de la figura principal (**Figura 11**). El inventariado de manifestaciones que hacemos es: **1)** Restos de puntos en hilera. **2)** Digitaciones en doble hilera con continuidad dentro de la figura animal. **3)** Diez circunferencias concéntricas de radio exterior 10 cm, se observa una pequeña perforación coincidente con el centro de todas ellas. **4)** Conjunto de al menos tres figuras geométricas realizada en base a circunferencias concéntricas, dimensiones exteriores de 6 cm en la ubicada a la izquierda, 5 cm para las dispuestas en el centro y derecha. Existe una perforación en el soporte que podría corresponderse con el centro de las circunferencias que quedan a la izquierda. **5)** Grupos de circunferencias concéntricas, el situado a la derecha con dimensión exterior de 4 cm de radio, para los restantes no hemos podido precisar medidas por su estado de conservación. **6)** Resto de circunferencias con 5 cm de radio exterior. **7)** Restos, por desprendimiento de soporte, de agrupaciones de circunferencias, dimensiones de los radios exteriores 4 cm. **8)** Trazo oblicuo en el exterior del équido, anchura máxima de tinta 2 cm y longitud 13 cm. **9)** Restos de circunferencias concéntricas con radio exterior 4 cm, la exterior muestra tangencia con el trazado del cuello del caballo. Proponemos una funcionalidad para estas circunferencias pintadas, la cuales podrían servir de referencia para el posicionamiento y dimensión de esta parte anatómica. **10)** Restos de pintura que configuran la silueta de un caballo, dimensiones: desde el extremo de la cola hasta el vértice del hocico 108 cm, desde el punto inferior del vientre hasta máxima altura de la grupa 46 cm. Es perceptible trazos pintados

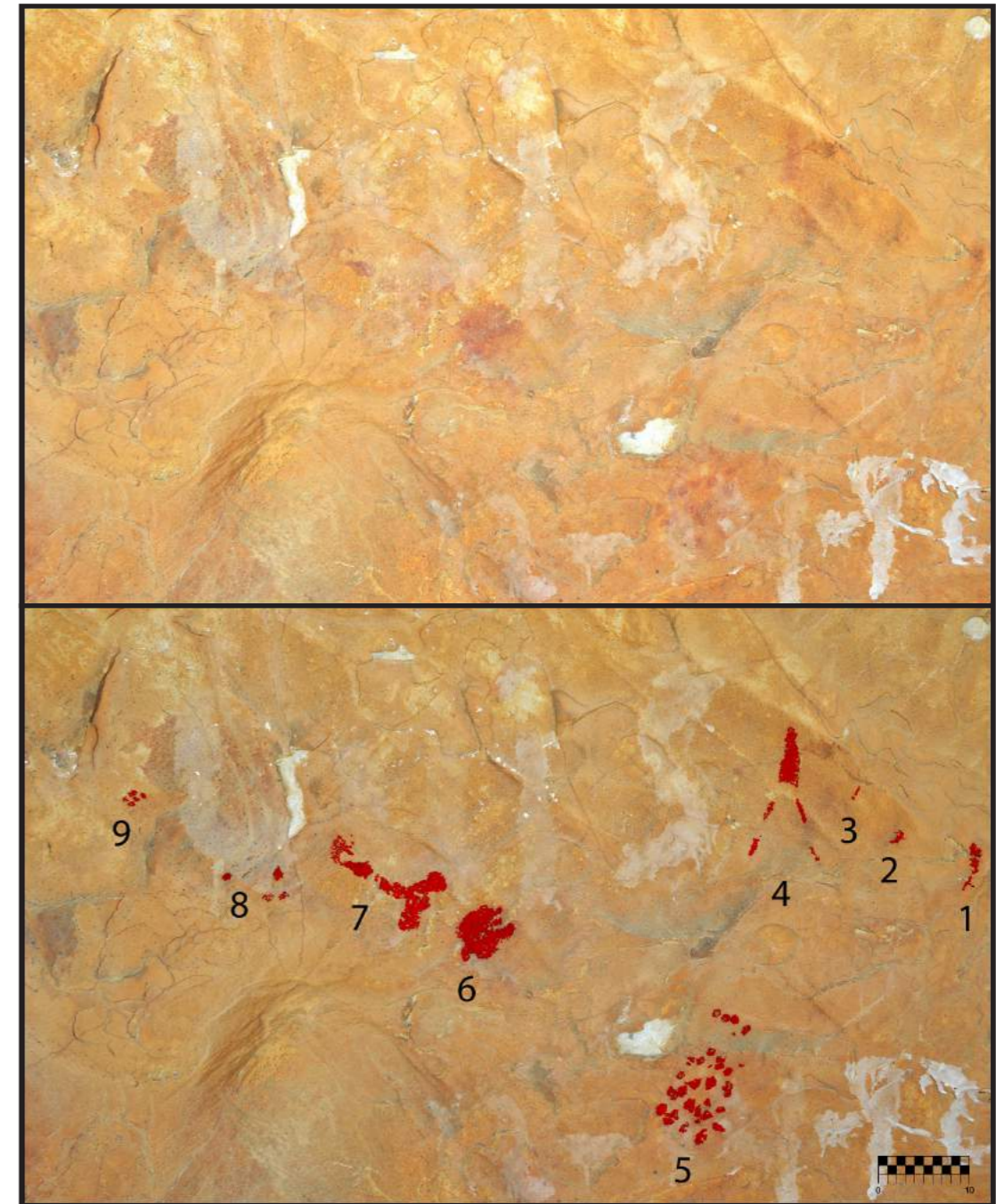


Figura 10: Arriba) zona II o inferior del **panel II**: pinturas de tonalidad granate y concentración de descamaciones de soporte por meteorización salina. Abajo) calco de sus motivos superpuesto (Fuente propia).

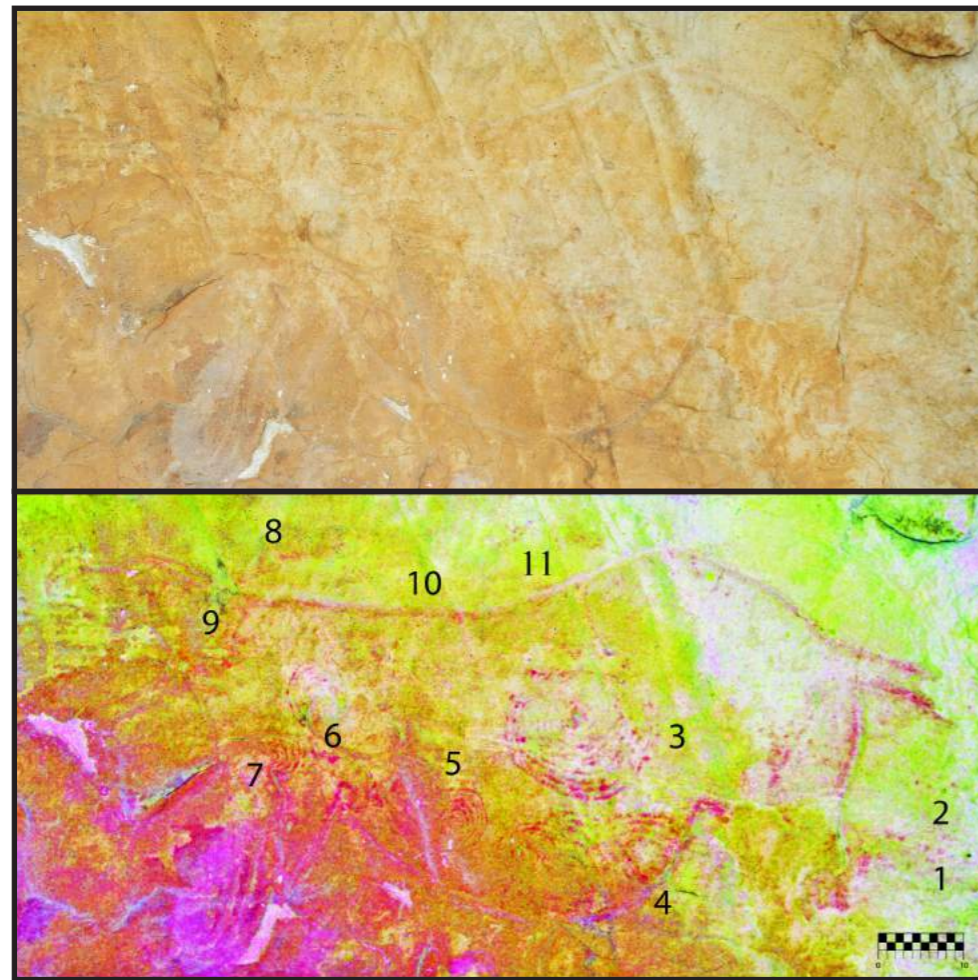


Figura 11: Arriba) Zona III o franja superior del panel II con concentración de motivos en el interior del équido. Abajo) misma imagen tratada digitalmente (Fuente propia).

que no armonizan con la silueta grabada en diversas zonas: en la cola una de las líneas pintadas tiene mayor longitud que la hendidura; en la unión patas delanteras y vientre detectamos otra divergencia entre los grabados y las pinturas, estas últimas se hace a base de codos rectos con forma de U invertida. **11)** Conjunto de digitaciones en el exterior del équido. Por último, describimos los motivos hallados en la sección izquierda de este panel II. Tomando como referencia el gran équido se sitúan a 20 cm de su cabeza, concretamente en el interior de la silueta grabada de un caballo incompleto. Sólo encontramos un motivo que es observable a simple vista y realizado en una tonalidad granate equiparable al de las figuras localizadas en la zona inferior de este panel II (**Figura 12**). La forma que tiene esta pintura nos recuerda a algunas cabezas de cérvidos de la cueva de Ardales (Cantalejo y Espejo, 2013: 247), pero no nos atrevemos a afirmar que represente lo mismo. Por lo que optamos por clasificarlo como un signo de difícil interpretación, con medidas de 22 cm de largo, 9 cm de alto y trazado medio de 1 cm de grosor.



Figura 12: Zona IV o franja izquierda del panel II, a la izquierda) motivo de tonalidad granate en el interior de otro équido grabado con silueta corporal parcial. A la derecha) calco escalado superpuesto (Fuente propia).

4. Soluciones sobre el diseño corporal de la figura del gran équido a partir de la geometría plana y aritmética.

4.1 Inclinación y proporcionalidad

El primer asunto que abordamos es la inclinación tan equilibrada que posee la figura, se alinearon con la misma pendiente ciertos puntos clave en el équido que determinaron esta armonía. Explicamos esta cadencia basándonos en un trazado de rectas paralelas donde la disposición de varias cazoletas, y una hendidura fina que transcurre entre dos de ellas, pudieron tener alguna función (**Figura 13, recta n° 1**). No es casual que la fila que conforman estas perforaciones y hendidura tenga la misma inclinación que la figura. Por lo que interpretamos estos piqueteados como una huella en el soporte de naturaleza práctica. La colocación de objetos punzantes en la roca para sostener una guía maestra, quizá de cuerda fina, que sirviera de referencia en el proceso de planteamiento es nuestra propuesta. La recreación digital de esta cuestión nos llevó a detectar puntos clave de la figura que se han ordenado bajo esta directriz. La unión de los vértices de la grupa y la cabeza nos muestra una línea que sólo sufre una desviación de 0, 5° respecto a la recta maestra (**Figura 13, recta n° 2**). Por otro lado, la intersección de las extremidades delanteras y traseras con el vientre, puntos conocidos como codo o

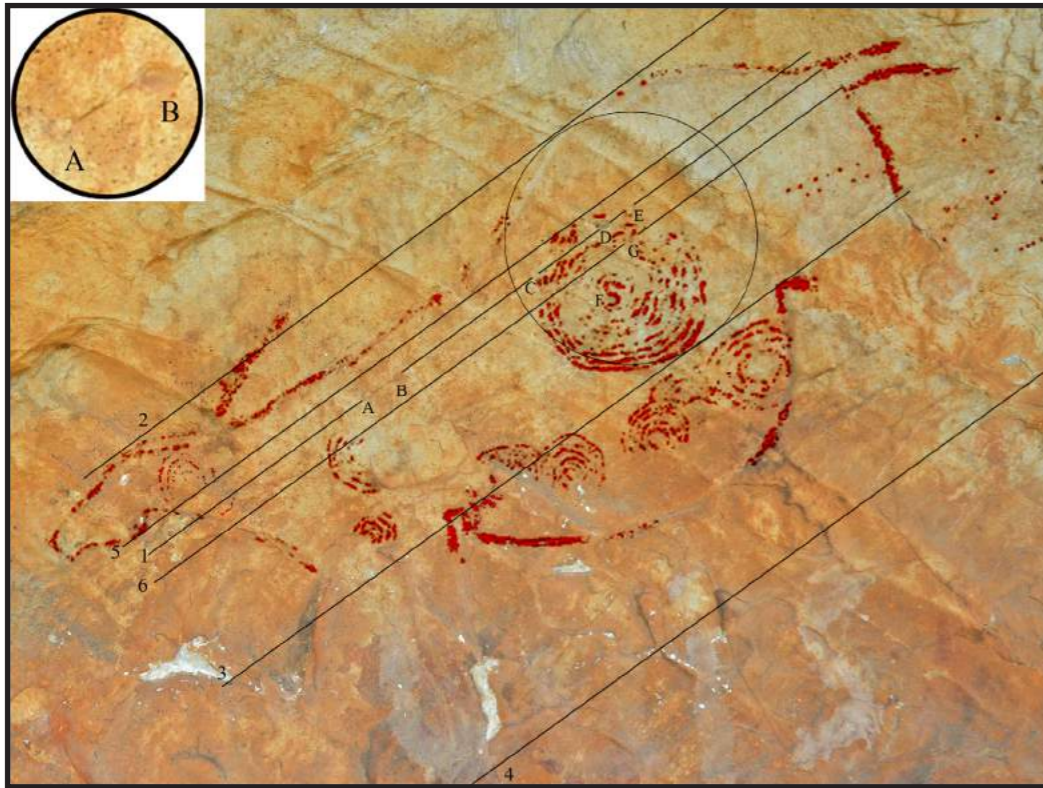
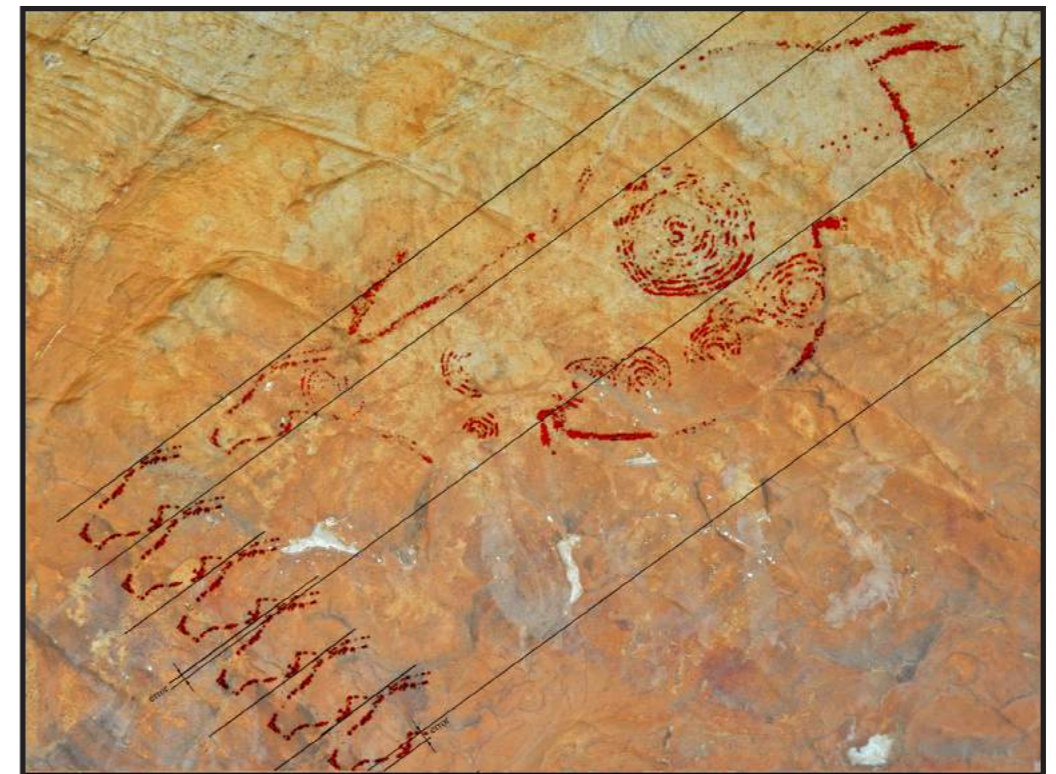


Figura 13: Solución de rectas paralelas que justifican la inclinación equilibrada de la figura. Se incluye detalle de una hendidura lineal entre las perforaciones A y B (Fuente propia).

codillo y barbilla, forma una recta cuya pendiente no sufre desviación (**Figura 13, recta nº 3**). De este modo se consigue que el arranque de las extremidades esté acorde con el ángulo de la figura. Respecto a la parte inferior no podemos establecer conclusiones al perderse las extremidades traseras. Pero bajo esta hipótesis se puede intuir donde acabarían, bastaría con trazar una paralela por el punto más bajo de las patas delanteras. Esta recta marcaría la frontera inferior que no se debería sobrepasar para mantener la cadencia del conjunto (**Figura 13, recta nº 4**). El juego de rectas trazado muestra otra singularidad, la unión codo-barbilla es tangente con la parte inferior del gran conjunto de circunferencias concéntricas. Recordemos que se trata de contornos circulares pintados con centro localizado en una perforación y susceptibles de haberse ejecutado con compas. En un intento de explicar esta tangencia decidimos trazar otra paralela por la parte superior. El resultado es una nueva recta tangente a la cabeza en su punto más bajo, situado sobre la quijada (**Figura 13, recta nº 5**). La necesidad de delimitar la cabeza en su parte superior e inferior facilitaría un diseño del prótomo acorde con la inclinación del cuerpo. Con esta teoría de rectas paralelas podemos seccionar el tronco de la figura, donde no incluimos el vientre, en dos mitades horizontales iguales. En el

trazado de esta nueva recta volvemos a encontrarnos con otra perforación o marca. La función de esta huella en el soporte se explica por el requisito estético de que la cola del animal no quedase por debajo de la mitad del grueso corporal. Es observable como el punto de arranque inferior de la cola está contenido en la recta que divide el tronco en dos mitades (**Figura 13, recta nº 6**). Volviendo a las rectas nº 3 y nº 5, tangentes al gran conjunto de circunferencias concéntricas pintadas, estas delimitan una altura específica del cuerpo. Nos planteamos si esta peculiaridad está relacionada con la búsqueda de dotar a la figura de una determinada proporción. El resultado que hemos obtenido es una relación aritmética sospechosamente exacta de espaciados. Midiendo la distancia entre las rectas que acotan la altura de la cabeza al que otorgamos valor 1, el grueso del tronco, delimitado por las tangentes al gran conjunto circular, da como resultado aproximado de 2 o doble que la altura de la cabeza, para las patas delanteras la distancia medida sería prácticamente 3 (**Figura 14**). El trazado de rectas propuesto nos muestra un error de proporcionalidad, la altura otorgada al cuerpo en relación a la cabeza no es exactamente el doble siendo el coeficiente medido 2,09. Para las patas conservadas también apreciamos otro fallo de medida, el coeficiente en relación a la altura de la cabeza es de 2,85 en lugar de 3. En cualquier caso entendemos que

Figura 14: Trazado de rectas para medir la proporcionalidad de ciertas partes anatómicas del équido y acotación de errores detectados (Fuente propia).



son errores achacables a la dificultad que entraña el realizar una manifestación de ejecución compleja en un soporte rocoso. Por todo ello, deducimos que hubo un intento de dotar a la figura de una determinada proporción (1:2:3) entre ciertas partes anatómicas. Donde la altura del grueso corporal se desvió de esta razón por exceso un 4,5 % y la altura de las patas por defecto un 5%. La evidente “gran desproporción entre la cabeza y las extremidades delanteras y el resto del cuerpo” (Mas Cornellá, 1995: 67) es consecuencia de este juego de proporciones, donde el conjunto de circunferencias concéntricas pintadas tuvo una funcionalidad en el proceso técnico-aritmético de asignación de alturas.

4.2. Trazado de la grupa y nalga

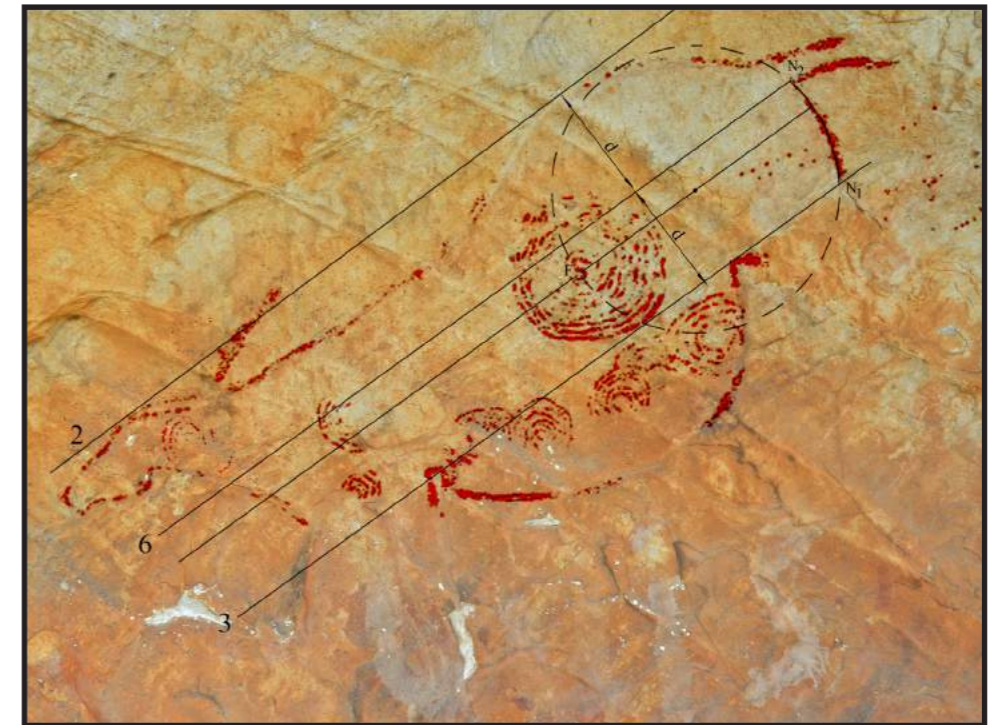
Aportamos las soluciones técnicas que dan respuesta al diseño de la grupa y nalga del équido. Tanto para la nalga y grupa el trazado se ha apoyado en el juego de rectas paralelas y cazoletas. En referencia a la grupa la solución elegida es un arco de circunferencia cuyo centro se localiza en la recta codo-barbilla. Su radio es la distancia entre esta recta y la que marca el límite superior del équido (**Figura 15**). Para determinar la posición exacta de este centro hemos recurrido a dos perforaciones del

Figura 15: Solución geométrica para la grupa de la figura principal de la cueva del Moro (Fuente propia).



soporte (**A y B**). A partir de la distancia que separa estas pequeñas cazoletas hemos recreado un triángulo equilátero que determina el punto **C**. Desde este punto se traza un arco de circunferencia que coincide con los grabados, sin embargo, no encontramos perforación en el soporte para el centro **C**. No obstante, la grupa es un trazado circular muy amplio y su elaboración en roca sin apoyo instrumental es difícil de concebir. Por lo que en **C** se podría haber aplicado una pequeña marca de pigmento, hoy perdida, para posteriormente realizar el trazado de la grupa con un compás. Las incisiones **A** y **B** se explican por la colocación de algún utensilio fijo en la pared con el propósito de referenciar estos puntos y/o tomar medidas, el resultado es una grupa inicial, curva **C1-C2**, con un arco de 60°. Se fue modificando este arco haciéndolo más grande según las necesidades. La idea de un arranque superior de la cola sobre la recta 4 amplió el arco inicial de la grupa en uno de los extremos dando origen a la intersección **C3**. Por lo que la recta 4, que en un principio se ideó para facilitar un diseño de la cabeza acorde con la inclinación del cuerpo, se usó también para referenciar este punto de partida superior de la cola. El otro lado de la grupa también sufrió un alargamiento desde **C2** hasta **C4**. El inicio de la curva cervico-dorsal o final de la grupa se hace desde un punto geométrico muy singular (**C4**). Consecuencia de la intersección de dos circunferencias: la que define la propia grupa y la que se usó para diseñar la

Figura 16: Solución geométrica para la nalga de la figura principal de la cueva del Moro (Fuente propia).



parte trasera del abdomen. En definitiva la grupa quedó configurada por un arco de circunferencia de 82° , curva **C3-C4**, con punto inicial y final bien definidos por la intersección de unos trazados geométricos constituidos a base de rectas y círculos. La curva de la nalga es de elaboración menos compleja, queda delimitada inferiormente por la línea codo-barbilla y superiormente por la paralela nº 6 que parte el tronco en dos mitades horizontales (**Figura 16**). Es una curva de poca longitud y con arco de 48° lo que posibilita su realización a mano alzada. Por contra, la solución que proponemos vuelve a mostrarnos ciertas singularidades geométricas que nos hace sopesar una ejecución con instrumental de apoyo. El trazado circular (**N1-N2**, **Figura 16**) que se ajusta a los grabados tiene dos peculiaridades relacionadas con la perforación **F**, centro del conjunto de circunferencias concéntricas pintadas. La circunferencia que define la nalga se hace pasar por dicha perforación y tiene su centro localizado en la recta paralela a la maestra que se traza por la cazoleta. Por lo que creemos que la ejecución de la nalga se realizó con compás y la huella en el soporte **F** sirvió de punto de referencia. Por último, en el arranque inferior de la cola se procedió de manera similar que en la parte superior, es decir, la intersección de la propia curva que define la nalga y una de las rectas paralelas determinan el punto de arranque. Como hemos indicado la elección de la recta nº 6 para fijar esta intersección, punto **N2**, aseguraba un diseño de la cola por encima de la mitad del grueso corporal.

4.3. Trazado del vientre

En la zona interior al équido que queda por encima de la curva del abdomen se localizan otra serie de perforaciones. Las directrices que proponemos para la recreación de la curva del vientre se hacen a partir de estas pequeñas cazoletas, del trazado de rectas paralelas y una perpendicular (**Figura 17**). Apoyándonos en la recta nº 3 y con un arco cuyo centro se localiza en la perforación **A** logramos determinar dos puntos de intersección nombrados como **A1** (codo o codillo) y **A2** (barbilla). Puntos donde el vientre se uniría al diseño de las patas del animal según la figura que se trazó en pintura. Sostenemos que el caballo se pintó primero y la unión vientre con extremidad delantera sufrió una variación de trazado al ser grabado. Esto explica los restos de pintura en forma de codo que encontramos en las patas delanteras y que no son coincidentes con las incisiones que definen al équido. Por lo tanto, la silueta del vientre realizada con incisiones tiene el codo desplazado hasta el punto **A3**, simplificando la ejecución incisa al evitar la unión pintada vientre-patas delanteras en forma de U invertida. Por contra la barbilla no sufre variación, el arranque de la extremidad trasera en pigmento e incisión coinciden. Para definir este punto **A3**, unión de los grabados provenientes de las patas delanteras y vientre, se aprovechó la misma recta y se aumentó



Figura 17: Solución geométrica para el vientre de la figura principal de la cueva del Moro (Fuente propia).

ligeramente el radio de la circunferencia trazada desde **A**. Con el añadido de que cierto arco de esta nueva circunferencia se pudo utilizar para dar forma a parte del abdomen, se observa una coincidencia de este arco y la curva grabada entre los puntos **A3** y **B1**. Trazando una recta perpendicular a la línea patrón desde la perforación **A** se divide el vientre en dos mitades **A2- D1** y **A3- D1**. Esta perpendicular pasa por otra perforación (**B**), pero no encontramos argumentos determinantes para explicar este hecho, aunque tampoco nos parece casual. La zona trasera del vientre (**A2- D1**) es un tramo de círculo perfecto, cuyo trazado ha sido realizado desde un pequeño agujero localizado en el soporte (punto **D**). Prolongando este arco de circunferencia observamos que es tangente a la línea dorsal de la figura (punto **D2**). Esta tangencia con la línea dorsal ya ha sido justificada en el diseño de la grupa como punto de inicio de la curva cervico-dorsal. Por el contrario, la curva que determina la parte delantera del vientre no se ajusta al trazado de un sólo círculo, proponemos la unión de dos arcos de circunferencias, el primero sería el ya comentado **A3- B1**. El otro arco **B1- D1** se realiza desde la perforación **B**, sin embargo, este tramo de arco (**B1- D1**) no se ajusta exactamente a los grabados por lo que esta parte del vientre podría

haberse realizado a mano alzada. Para finalizar, detectamos entre las perforaciones A y B otra perforación, punto C, para la cual no encontramos utilidad en la pauta planteada. En resumen, la curva que configura el abdomen está constituida por un arco de circunferencia de 55° grados en su parte trasera que se ajusta a los grabados (longitud A2- D1). El trazado delantero es más irregular en el sentido de que no se corresponde con un único arco circular, siendo factible una realización a mano alzada para parte de él. En cualquier caso, el efecto conseguido para la línea grabada del abdomen es una especie de mitad de ovoide.

4.4. Trazado de la curva cérvico-dorsal

La curva cérvico-dorsal responde a un trazado disforme, pero con puntos de referencia en el inicio y final de su trazado (**Figura 18**). Uno de estos puntos es el ya definido por la intersección del arco de circunferencia de la grupa y la prolongación de la parte trasera del vientre (**Fig. 18, punto C**), en el otro extremo, la referencia es el conjunto de circunferencias pintadas que se observa en el cuello del animal (**Figura 18, motivo D**). A diferencia de las otras partes anatómicas analizadas es observable como la unión incisa C-D es muy irregular, su realización a mano alzada explica esta cuestión. Para las pinturas concéntricas

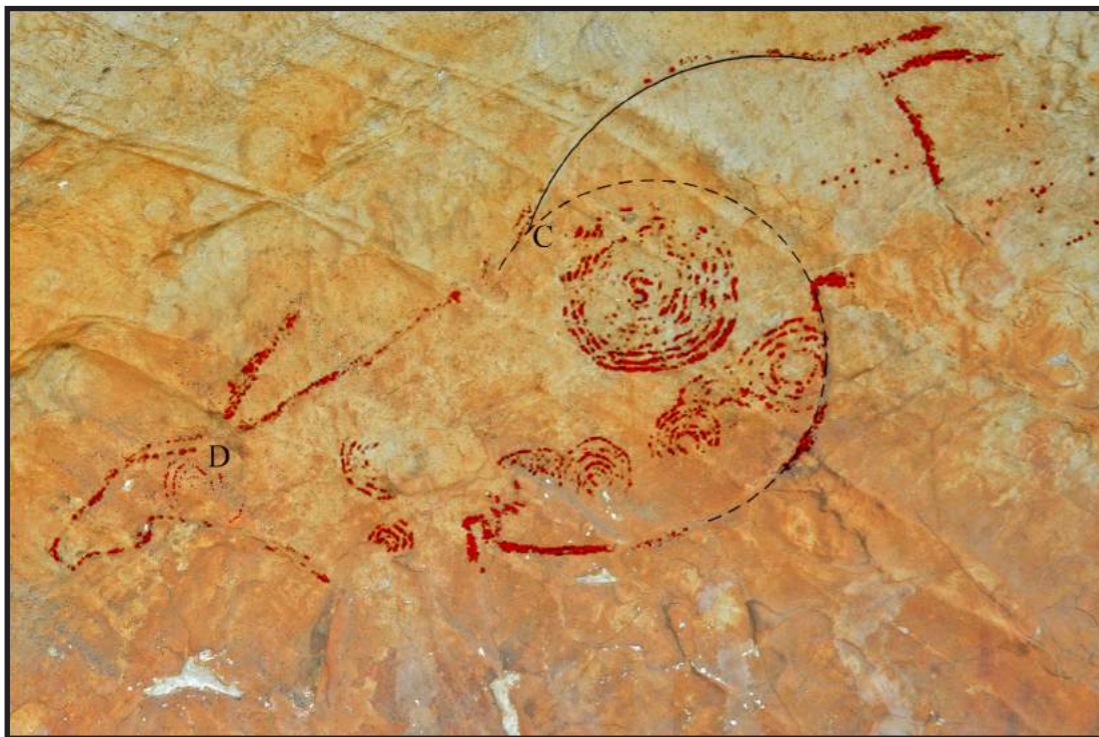


Figura 18: Punto de referencia y geométrico de apoyo para el trazado de la curva cérvico-dorsal de la figura principal de la cueva del Moro (Fuente propia).

detectadas en el interior del cuello del caballo le atribuimos una función relacionada con determinar su posición y tamaño. Con el añadido de que haría la función de nexo cervical con dos curvas, por un lado, la que proviene del dorso y, por otro, la que une la cabeza con las patas delanteras.

5. Cuantificación de la razón de espaciados en otras figuras pre-magdalenenses del sur peninsular

En el estudio dedicado a la proporcionalidad hemos argumentado que la microcefalea del équido del Moro responde a un procedimiento técnico. Método que consiste en asignar a la altura del grueso corporal un valor doble que la altura de la cabeza. En un principio esta peculiaridad, cabeza pequeña en relación al cuerpo en ciertas figuras pre-magdalenenses, es un factor cultural que se achaca a un esquema mental que asumieron ciertos grupos del paleolítico superior para la configuración de sus figuras. Sin embargo, el équido del Moro nos muestra que puede deberse a un normativismo gráfico basado en un cálculo aritmético. Sugerimos que esta relación de espaciados tronco/cabeza=2 podría estar presente en otras figuras similares del sur peninsular, por lo que hemos realizado pruebas básicas de medición de esta magnitud. Para ello proponemos un trazado de rectas paralelas acorde con el modelo del Moro, donde la línea guía es la que une los puntos codo-barbilla y a partir de ella trazamos dos paralelas, una por la parte inferior de la cabeza y otra por la superior (**Figura 19**). La muestra analizada evidencia una convergencia en la cuantificación de esta singularidad, las figuras con evidente microcefalea tienen un índice que se aproxima a 2, la horquilla obtenida para esta razón en el muestreo es $1,95 \leq \text{cuerpo/cabeza} \leq 2,10$. Por lo que la hipótesis de que ciertos autores buscaron unas proporciones definidas, apoyándose en alguna técnica común para la elaboración de estas figuras podría ser el motivo de esta convergencia numérica. La hipótesis alternativa de realizar manifestaciones con índice cuerpo/cabeza \approx 2 de forma intuitiva y sin usar medidas nos parece más difícil de sostener.

Localización	Trazado de rectas paralelas	Razón
Moro (Cádiz)		2,09
Pileta (Málaga)		Entre 1,90 y 2,10. Según parte inferior o superior de la crin
Pileta (Málaga)		2,07
Pileta (Málaga)		1,12
Nerja (Málaga)		1,97
Nerja (Málaga)		1,55
Piedras Blancas (Almería)		1,95

Figura 19: Normativismo gráfico: trazado de paralelas para cuantificar la microcefalea en figuras premagdalenenses del sur peninsular. (Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes de Pileta y Nerja; cedidas por Sanchidrián J.L, Piedras Blancas: Martínez, J., 2012)

6. Síntesis y reflexiones finales

Este trabajo se vertebra en dos objetivos: actualización de los motivos del piso inferior de la cueva del Moro y el estudio sobre la ejecución, planificación y diseño de su figura principal. Como derivada de la investigación sobre la geometría aplicada al équido del Moro se ha realizado un análisis de sus proporciones, y examen de otras manifestaciones semejantes en el sur peninsular. En referencia a la primera cuestión el hallazgo de figuras pintadas hacía necesario completar las reproducciones publicadas (**Figura 20**). La restitución digital que proponemos nos aproxima al lienzo primigenio de la cavidad y dimensiona al gran équido dentro su contexto (**Figura 4**). Entre los motivos pintados distinguimos dos conjuntos, clasificación que se hace en función de la tonalidad de su color. Los anaranjados representan digitaciones en grupos, fila y doble hilera, trazos curvos en hornacinas, circunferencias y semicircunferencias concéntricas. La erosión eólica hace que la mayoría de ellos sean de difícil apreciación sin usar técnicas digitales, sólo son perceptibles algunos trazos y digitaciones en diversas zonas rocosas. Su tonalidad es equiparable a los restos conservados en los surcos y límites de las incisiones del gran equino, por lo que asumimos una cierta sincronía en su ejecución. Hipótesis que se ve apoyada por el hecho de que hayamos asignado una funcionalidad, dentro del proceso de diseño y ejecución de la figura principal, a algunos

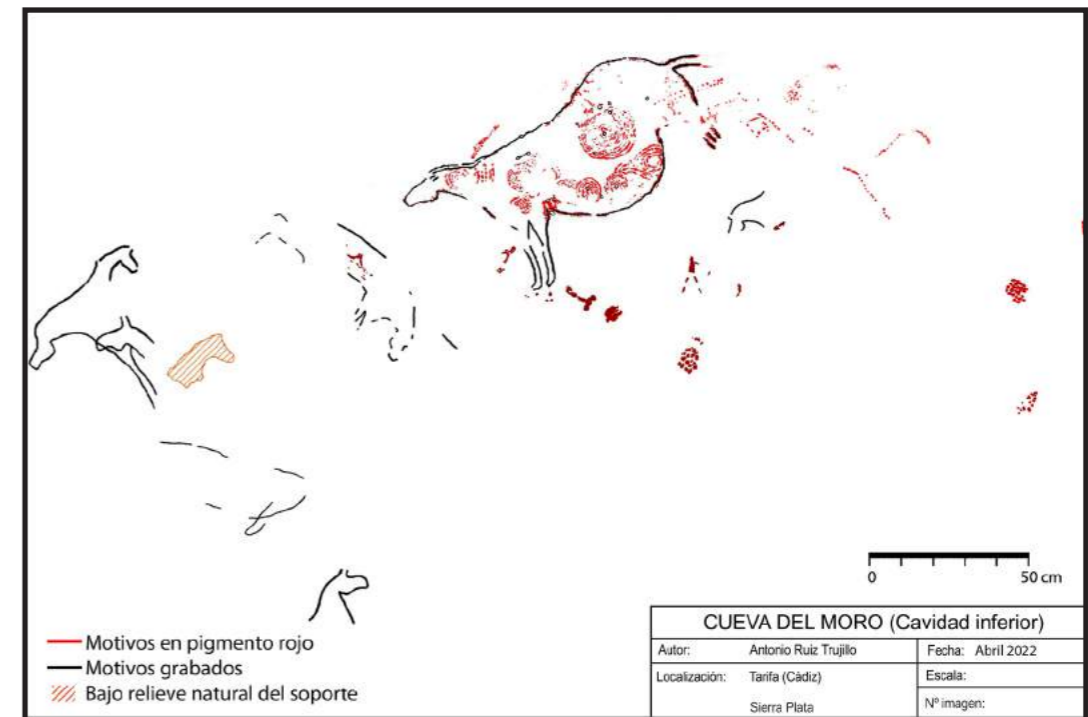


Figura 20: Calco de todos los motivos detectados en la cavidad inferior de la cueva del Moro. Figura principal con restitución digital en las extremidad delanteras a partir de Mas (1995: 69) (Fuente propia).

motivos pintados. Con el añadido de que la doble hilera de puntos y su asociación con figuras de animales de época paleolítica tiene paralelos en esta circunscripción, los ejemplos más cercanos al enclave del Moro se encuentran en la cueva de las Palomas I (Breuil y Burkitt, 1929; Ruiz-Trujillo et al., 2014; Solís, 2015) y cueva de la Abejera II o Estrellas (Collado, 2019). Respecto al conjunto de figuras pintadas en tonalidad granate se concentran en una franja que queda por debajo del équido. Son visibles debido a que han sufrido un deterioro distinto al eólico y se clasifican en signos de difícil interpretación y digitaciones. Su valoración cronológica es complicada, aunque creemos que pueden ser coetáneos con el resto de motivos no disponemos de argumentos definitivos para sostener este vínculo. Encontramos una relación entre el conjunto de puntos del panel II de color granate (**Figura 10, motivo 5**), y los localizados en bajo relieve natural del panel I de color anaranjado (**Figura 6, motivo 2**). Ambos grupos de digitaciones distan de ser una nube de puntos, más bien se disponen ordenados matricialmente por filas y columnas. El hecho de que no se hayan detectado en el yacimiento manifestaciones claramente vinculadas con el corpus postpaleolítico de este ámbito geográfico es un argumento más para considerar estas manifestaciones pintadas de color granate de origen paleolítico. Para las cazoletas les atribuimos la misma cronología que el gran équido, la mayoría de estas perforaciones las hemos relacionado con el proceso de su ejecución y planificación, son la consecuencia de apoyar un instrumental en el soporte para realizar ciertas operaciones. Respecto al estudio de la figura principal lo definimos como un proyecto artístico donde se involucra la disciplina del dibujo técnico y la aritmética, con el propósito de que lo representado se asemeje lo más fiel posible a la realidad. Se ha requerido anticipar lo que se va a materializar mediante algún boceto o croquis, además de disponer de las herramientas para su desarrollo. Es posible que estemos ante una pieza única debido a que muchas de las operaciones relacionadas con la ejecución de la figura son rastreables en el soporte. La metodología que hemos empleado se apoyan en estas huellas, cazoletas y geométricos pintados, en un intento de dar explicación a diversas singularidades del motivo: inclinación, proporciones y curvas redondeadas del diseño corporal. En relación a este análisis extraemos las siguientes conclusiones:

1. Aparte de un boceto inicial, hubo un planteamiento sobre su encuadre o encaje dentro de la cavidad, que pudo pasar por una evaluación de las características del soporte y toma de medidas de la franja rocosa óptima para albergar la figura. Cuestiones que condicionaron las dimensiones e inclinación de esta manifestación.
2. Su elaboración no fue a mano alzada en un gesto espontáneo de destreza del autor. Se tuvieron que apoyar en una serie de conceptos geométricos como paralelismo, perpendicularidad y tangencias para dotar a la figura de esta silueta.
3. La inclinación equilibrada de la figura requiere idear algún método, extremadamente

preciso, para que ciertos puntos clave de la figura queden alineados con una determinada pendiente. No creemos que fuera a partir de un trazado de rectas paralelas con pigmento, no se observan estas líneas en los tratamientos de imagen o bien se han perdido por ser muy finas. Nos decantamos porque algunas perforaciones mostradas hubieran servido para la sujeción de hilos que sirvieran de guía para tal propósito.

4. La precisión de algunos trazos curvos que muestran los grabados, comparándolos con arcos de circunferencia, se explican con el uso de un compás o plantilla circular. Hay tres curvas que conforman la grupa, nalga y parte posterior del vientre que se asemejan a arcos de circunferencia. Aun asumiendo una destreza inusual del artista, no sería extraño que se hubieran cometido algunas variaciones e irregularidades en el trazado sin instrumentos adecuados, máxime cuando estamos ante incisiones en soporte rocoso que por su naturaleza dificulta una trayectoria impecable. Con el añadido de que la parte posterior del vientre y grupa se ajustan a un arco de circunferencia de gran longitud, lo que hace más inverosímil una ejecución precisa sin herramientas adecuadas.
5. En el proceso de planteamiento y elaboración de la figura tuvieron que colaborar como mínimo dos personas. Se usaron cuerdas o reglas para su alineación, toma de medidas para su proporción, compás y no descartamos plantillas circulares, cuestiones que implican un auxilio en la ejecución.
6. La funcionalidad asignada a algunos motivos pintados y las denominadas cazoletas implica cuestionar la interpretación de estas manifestaciones como simple elementos decorativos o simbólicos.
7. El perfil del animal se pintó primero para posteriormente ser grabado, e incluso luego repintado por ser observable algún pigmento en el interior de los surcos, en la grupa y parte trasera ya observados por Martínez García (2009: 245 y 247). Esto explicaría la existencia de trazos pintados del équido que no están incisos, localizados en la cola y unión de la extremidad delantera con el vientre. En la cola existe pintura de mayor longitud que la incisa. En la unión de la extremidad delantera con el vientre se prescindió del boceto pintado, inicialmente estaba configurado con codos rectos, la solución incisa simplificó este trazado.
8. La geometría aplicada al équido se entiende por la percepción e interpretación de estos conceptos en las formas naturales, en un intento de incorporarlos a sus obras crearon los conocimientos y herramientas necesarios para tal fin.
9. La materialización de espaciados 1:2:3 nos muestra el papel de la aritmética en su configuración, y es consecuencia de una búsqueda de proporciones idóneas que den realismo al resultado final.
10. La razón de alturas corporal/cabeza para la explicación de la microcefalea que muestran algunos motivos del sur peninsular, contruidos sobre la base de contorno con silueta

corporal completa y arranque de extremidades, responden a una proporción de espaciados bien definidos. Hay motivos para seguir explorando la posibilidad de que esta propensión estilística pueda responder a un proceso técnico sencillo de planificación-ejecución.

11. Estas consideraciones reflejan un diseño, planificación ordenada y colaboración entre individuos con el objetivo de realizar una figura especialmente singular en la cueva del Moro. Se afianza la idea de que este enclave fue un santuario para las bandas de cazadores-recolectores que frecuentaron el extremo sur peninsular.

Por último, debemos recalcar que todos los ensayos sobre mediciones, trazado de rectas y arcos de circunferencia se han realizado sobre soporte digital, en ningún momento se ha tenido contacto directo con el panel rocoso. Advertimos que ninguna de nuestras propuestas se ha verificado directamente en el yacimiento, entendemos que la recreación digital de la figura es una aproximación de la realidad. Asumimos que, si bien parte de estas cuestiones pueden estar condicionadas por los registros digitales con los que hemos trabajado, la proximidad de la reja que protege a la cueva impide hacer una documentación gráfica a cierta distancia, el équido del Moro muestra unas singularidades cuya explicación más verosímil pasa por la utilización de métodos vinculados al dibujo técnico aplicados al artístico.

Bibliografía

- BARCIA-GARCÍA, C., MAS-CORNELLÁ, M., MAXIMIANO CASTILLEJO, A.M., JORDÁ PARDO, J.F. (2023): "Dots, circles and horses: New rock art evidence through image-based digital methods in Moro Cave (Tarifa, Spain)". *Journal of Archaeological Science: Reports* 47, <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2023.103826>.
- BERGMANN, L. (1996): "Los grabados paleolíticos de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz): El arte rupestre paleolítico más meridional de Europa." *Almoraima, Revista de Estudios Campogibraltareños*, 16: 9-26.
- BREUIL, H. y BURKITT, M. (1929): *Rock paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper age art group*. Oxford. Clarendon Press, Oxford University.
- CANTALEJO, P., y ESPEJO, M. M. (2013). "Cueva de Ardales (Málaga, España). Patrimonio prehistórico en el sur de la Península Ibérica." Andreas Pastoors & Bärbelaufermann (eds.), *Pleistocene Foragers on the Iberian Peninsula. Their Culture and Environment. Festschrift in honour of Gerd-Christian Weniger for his sixtieth birthday*. Mettmann: Neanderthal Museum Wissenschaftliche Schriften, 7: 101-117.
- COLLADO GIRALDO, H.; BEA, M.; RAMOS-MUÑOZ, J.; CANTALEJO, P.; DOMÍNGUEZ-BELLA, S.; BELLO, J. R.; ANGÁS, J.; MIRANDA, J.; GRACIA PRIETO, F. J.; FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, D.; ARANDA, A.; LUQUE, A.; GARCÍA ARRANZ, J. J.; Y

AGUILAR, J. C. (2019): "Un nuevo grupo de manos paleolíticas pintadas en el sur de la Península Ibérica. La cueva de las Estrellas" (Castellar de la Frontera, Cádiz). *Zephyrus*, LXXXIII: 15-38.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1986-1987): "Un grabado Paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería)." *ARS PRAEHISTORIA, Anuario Internacional de Arte Prehistórico*, Tomo V-VI: 49-58.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2009): "Arte Paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica (Andalucía)". Rodrigo de Balbín Behrmann (Ed.) *Actas de Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*: 237-258.

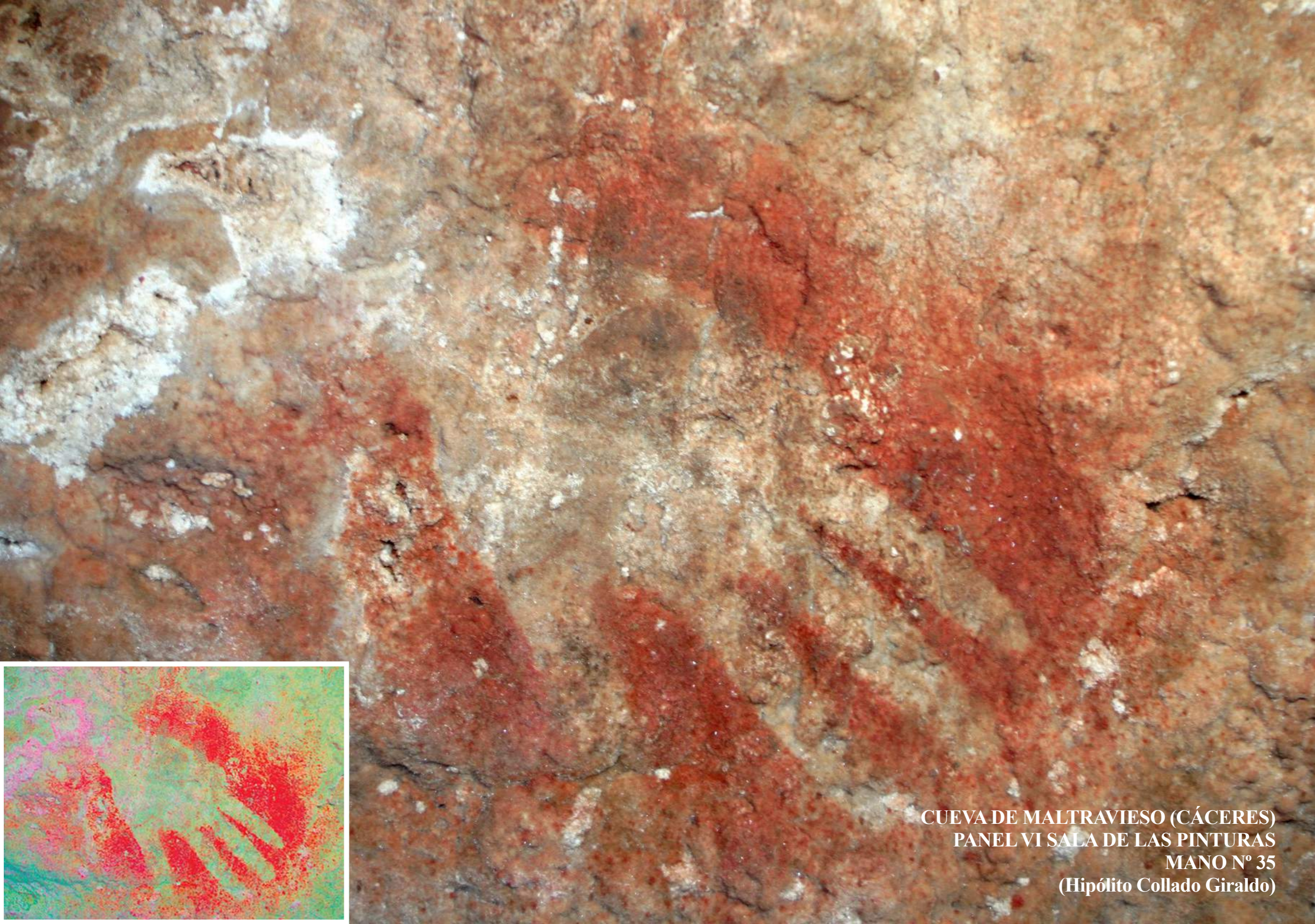
MAS CORNELLÁ, M.; RIPOLL LÓPEZ, S.; MARTOS ROMERO, J.A.; PANIAGUA PÉREZ, J.P.; LÓPEZ MORENO DE REDROJO, J.R.; BERGMANN, L. (1995): "Estudio preliminar de los grabados rupestres de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz) y el arte paleolítico del Campo de Gibraltar." *Trabajos de Prehistoria*, 52, (2): 61-81.

MAS CORNELLÁ, M.; RIPOLL LÓPEZ, S.; CANCHO QUESADA, C.; PANIAGUA PÉREZ, J.P.; LÓPEZ MORENO DE REDROJO, J.R.; MARTOS ROMERO, J.A.; BERGMANN, L. (1997): "Los grabados paleolíticos de la Cueva del Moro (Tarifa, Cádiz)." Fullola i Pericot, J.M., Soler i Masferrer, N. (coord.) *El món mediterrani després del pleniglacial (18000-12000 BP)*: col-loqui, Banyoles 1995: 355-363.

MAS CORNELLÁ, M. (2002): "Informe preliminar sobre el estudio de las cuevas del Moro y Atlanterra (Sierra de la Plata, Tarifa)". *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1999, vol. II: 21-24

RUIZ-TRUJILLO, A.; GOMAR BAREA, A. M^a.; LAZARICH GONZÁLEZ, M.^a (2014): "Síntesis del arte rupestre paleolítico en cavidades poco profundas del Campo de Gibraltar (Cádiz)." III Encuentro Internacional de Doctorandos y Postdoctorandos: El Arte de las Sociedades Prehistóricas, Nerja, (Málaga), ASCN y APUC, 5-8 de diciembre de 2013, *Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*: 152-170.

SOLÍS, M. (2015). *La pintura rupestre en el entorno de la Laguna de la Janda*. Tesis Doctoral. UNED, Madrid.



CUEVA DE MALTRAVIESO (CÁCERES)
PANEL VI SALA DE LAS PINTURAS
MANO N° 35
(Hipólito Collado Giraldo)

Ramón Sobrino Buhígas: um arqueólogo legitimado pela fotografia

Kenia de Aguiar Ribeiro

Naturalista, especialista em biologia marinha, mineralogista e autor de estudos nestas áreas, o espanhol Ramón Sobrino Buhígas consagrou grande parte da sua vida à procura, investigação e, sobretudo, à documentação das gravuras rupestres da Galícia, Espanha. Pioneira e vanguardista, a vasta documentação gráfica que ele produziu ao longo de duas décadas foi materializada na publicação intitulada *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), uma obra-prima incontornável para a historiografia da arte rupestre.

Ramón Sobrino Buhígas viveu 58 anos. Nasceu em Pontevedra (Espanha) no dia 4 de abril de 1888 e faleceu em Valladolid (Espanha) no dia 6 de junho de 1946.

Das ciências naturais à documentação de gravuras rupestres

Descendente de uma linhagem aristocrata e erudita de Pontevedra, somada à vocação e à paixão pela Pré-História, Ramón Sobrino Buhígas reunia as condições favoráveis à investigação e, sobretudo, à criação de uma metodologia própria de documentação do fenómeno rupestre amplamente presente na região pontevedresa: os petróglifos galaicos.

Desde sua juventude, Ramón Sobrino Buhígas foi aplicado ao mundo científico. Iniciou seus estudos académicos na área de Ciências em Santiago de Compostela, Espanha, porém transferiu-se para a universidade em Madrid, onde obteve seu diploma e, posteriormente, conquistou o título de doutor em Ciências Naturais com a tese intitulada *Estudio sobre los cistolistos* (1911).

Nos anos seguintes à sua formação universitária, Buhígas foi bolseiro na estação de biologia marinha de Santander, onde realizou a preparação sistemática de diatomáceas (grupo de algas marinhas) e microscopia para o Museu de Madrid. Ele foi professor na Universidade de Compostela e, graças a sua habilidade como desenhista, também foi nomeado professor auxiliar na secção técnica da Escola de Artes e Ofícios de Santiago (1911- 1913).

**BIOGRAFÍAS E
HISTORIA DE LA
INVESTIGACIÓN**

**BIOGRAPHIES
AND HISTORY
OF RESEARCH**

Em 1915, nasceu seu filho Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, o qual desde menino acompanhou o pai em diversas expedições de estudo e documentação de petróglifos. Não tardou para que Lorenzo-Ruza se tornasse um dos arqueólogos espanhóis mais renomados sobre as gravuras rupestres da Galiza a partir da década de 1940.

Os elementos biográficos de Sobrino Buhígas nos levam a considerar que seu interesse e seus estudos sobre arte rupestre foram uma atividade constante na qual ele buscava integrar com outras práticas e habilidades, como o exercício do magistério, as expedições de estudo com os alunos, os seus desenhos e composições gráficas, a confecção de moldes em gesso e a prática fotográfica.

Entre os anos de 1921 e 1931, Sobrino Buhígas exerceu a direção do Instituto de Pontevedra¹, uma renomada instituição de ensino secundário da capital pontevedresa. Durante o ano letivo de 1928-1929, ele foi nomeado professor de História Natural, oportunidade em que realizou expedições de estudo com seus alunos, integrando as Ciências Naturais com a Arqueologia.

Ainda em 1928, Sobrino Buhígas, publicou um artigo informando sobre uma jazida mineral de silicato de ferro em Pontevedra. No mesmo ano, na sede da Real Sociedade Geográfica em Madrid, ele realizou a conferência intitulada “El descubrimiento de insculturas rupestres de Galicia”, uma comunicação que seria um prenúncio, embora resumido, da sua obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*.

Iniciação à fotografia e à documentação gráfica

As primeiras documentações fotográficas realizadas por Buhígas sobre as gravuras rupestres datam de 1917, segundo se verifica pela presença de datas e assinaturas do autor em certas cópias e negativos fotográficos. Neste mesmo ano, ele já dispunha de um moderno microscópio *Leitz* e, sob orientação do especialista em micrografia Ernesto Caballero²,

1. O Instituto de Pontevedra foi fundado por Ordem Real em 1845. Com as sucessivas alterações que sofreu aos longos dos anos, o então diretor Filgueira Valverde trasladou boa parte de material didático, livros, documentos, peças do museu de ciências naturais e dos laboratórios de física e química para um outro edifício, o IES Sánchez Cantón, inaugurado em 1971.

2. Iniciado desde muito jovem na fotografia, Ernesto Caballero y Bellido (1858-1935), cientista e professor, publicou em 1893, a primeira fotografia de diatomáceas na Galiza em seu artigo “La fotomicrografia” publicado na revista *La Naturaleza*.

Buhígas iniciou-se na fotografia científica com uma série de fotomicrografias que tinham por objetivo identificar o agente causador das marés vermelhas nas rias de Pontevedra. Os resultados de seu trabalho foram publicados no artigo “*La purga de mar o hematomalasia*” (1918), o qual ele ilustrou a espécie identificada por meio de fotomicrografias e desenhos de sua autoria.

Conhecedor tanto das rias quanto dos montes galegos, Sobrino Buhígas passou a se interessar e a documentar sistematicamente gravuras rupestres. Munido de uma câmara fotográfica, um alforje com placas negativas em vidro e um tripé em madeira, ele passou a percorrer, em prospeção, as terras paroquiais dos concelhos de Pontevedra em busca de rochas com gravuras rupestres.

Em seu trabalho arqueológico, Sobrino Buhígas começou por documentar as estações rupestres já descobertas e mencionadas por alguns estudiosos galegos e também por aquelas estações já registadas pelos desenhos de Enrique Campo, os quais eram de propriedade da Sociedade Arqueológica de Pontevedra.



Figura 1: Gravuras rupestres da Laxe das Picadas, em Pontevedra. Esta fotografia, datada de 1917 é uma das primeiras documentações fotográficas realizadas por Sobrino Buhígas. Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204899.

Acompanhado por diferentes colaboradores e informantes locais em suas prospeções, o investigador logrou a descoberta de 250 rochas com gravuras rupestres dispostas em 115 localidades. Além dos registos fotográficos dos petróglifos, Buhígas também empregou suas habilidades técnicas e artísticas para ampliar sua documentação por diferentes métodos como desenhos, composições gráficas e reproduções em moldes de gesso.

Posteriormente, o conjunto do material gráfico produzido por Buhígas seria por ele mesmo selecionado e organizado para compor a sua obra máxima, o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, o qual apresenta 189 imagens gráficas. As legendas das imagens publicadas trazem as nomenclaturas já estabelecidas tradicionalmente às localidades rupestres, a maior parte delas, topônimos. Na última página da obra, figura um mapa cartográfico com ênfase na distribuição geográfica das estações rupestres na Província de Pontevedra.

Primeiros artigos ilustrados sobre o fenômeno rupestre da Galiza

Em 1918, Sobrino Buhígas escreveu o seu primeiro artigo sobre as gravuras rupestres da Galiza. Publicado no ano seguinte, na quinta edição da revista *Ultreya* (1919)¹, o artigo intitulado “*Insculturas galaicas prerromanas*” foi ilustrado por composições gráficas e fotografias também da autoria de Buhígas. Segundo ele, o estudo e a interpretação das gravuras rupestres serviria para ampliar o conhecimento sobre a humanidade e suas vagas de migração nos primeiros períodos da História, uma vez que a arte rupestre deste mesmo tipo também havia sido descoberta em diferentes lugares do mundo. A preocupação de Buhígas era despertar o interesse dos investigadores galegos para o fenômeno rupestre, sobretudo nas regiões da Corunha e de Pontevedra.

Buhígas também menciona, neste seu primeiro artigo, que já haviam sido descobertos cerca de 100 novos petróglifos, a maioria deles graças às suas prospeções. Como prova de existência daquele fenômeno rupestre, foram publicadas imagens que ocuparam página dupla na revista, sendo duas fotografias e três composições gráficas realizadas a partir das gravuras Pontevedra, Campo Lameiro e Cequeril.

A edição seguinte da mesma revista, também publicou novas fotografias e composição gráfica de autoria de Sobrino Buhígas. Desta vez, às imagens ilustravam um texto do historiador Portela Pazos, o qual fornecia informações de caráter mais técnico, como

3. Revista quinzenal lançada naquele ano sobre arte, literatura, história e sociologia.

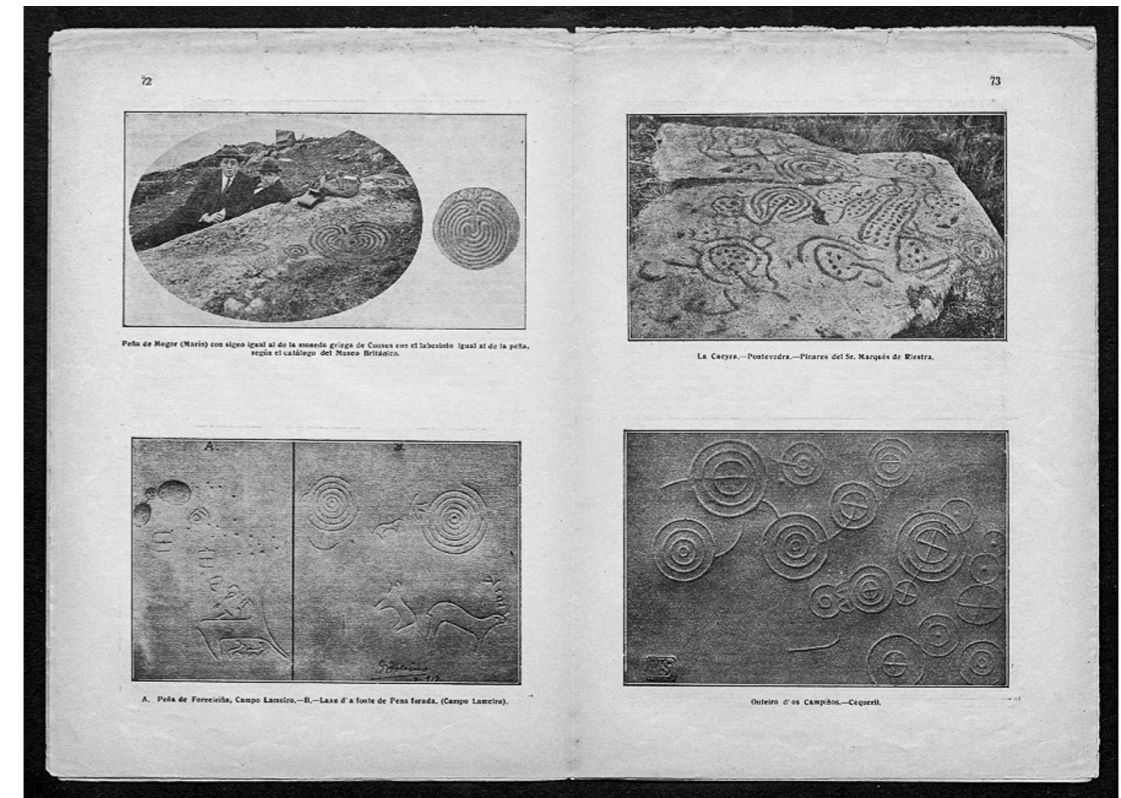


Figura 2: Página dupla da revista *Ultreya* (1919) com apresentação da documentação gráfica produzida por Sobrino Buhígas, a qual ilustra seu primeiro artigo sobre as gravuras rupestres da Galiza.

a localização e a temática das gravuras rupestres. Na sétima edição da revista, foram publicadas novas fotografias de Buhígas, desta vez, sem texto complementar às imagens.

Criação de um museu dedicado à pré-história e arte rupestre

Em 1929, durante o segundo ano de funcionamento do Instituto de Pontevedra em seu novo prédio situado no coração da cidade, foram abertas as portas do primeiro museu galego dedicado à Pré-história e à Arte Rupestre. O museu foi instalado em uma das salas que compõem o átrio de entrada do Instituto onde Sobrino Buhígas exercia o cargo de diretor desde 1921.

Apesar de ainda não se conhecer dados documentais sobre este museu, a data de 1929 é uma informação contida na legenda da fotografia impressa na primeira página do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Na versão fac-similar de 2000, lê-se a legenda traduzida para

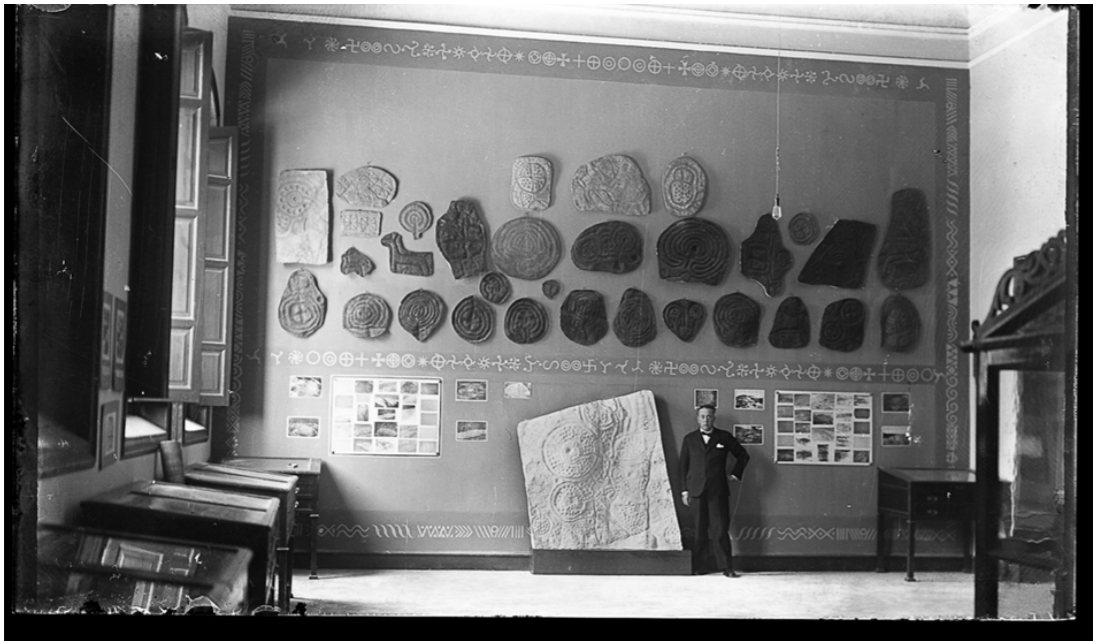


Figura 3: Museu de Pré-História criado por Ramón Sobrino Buhígas dentro das instalações do Instituto de Pontevedra em 1929. Fonte: Arquivo Gráfico do Museu de Pontevedra, registro NV_4-29.

o galego: “Museo de Prehistoria do Instituto de Pontevedra, do que o propio autor puxo os alicerces o ano 1929”.

Para a criação do museu de Pré-história, Ramón Sobrino Buhígas organizou em uma exposição didática o material que vinha trabalhando e coletando desde as duas últimas décadas sobre o tema das gravuras rupestres: moldes em gesso feitos por ele, registros fotográficos, desenhos técnicos, folhetos, cartas e publicações.

Estudos especializados em Paris e Londres

Em 1930, ano seguinte à criação do Museu de Pré-História no Instituto de Pontevedra, Sobrino Buhígas partiu para França (Paris) e Inglaterra (Londres) como bolseiro da Junta de Ampliación de Estudios com o objetivo de aprimorar seus estudos sobre Pré-história e Arte Rupestre. Sua missão era a de realizar estudos de comparação entre gravuras rupestres da Galiza e de outros lugares do mundo e, uma vez estabelecida sua autenticidade e semelhança, poder refletir e interpretar o fenômeno rupestre galaico.

O trabalho de preparação para a publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* teve início no ano seguinte ao da viagem de estudos, a qual motivou um grande avanço qualitativo nos estudos de Buhígas. Este avanço torna-se evidente no estudo introdutório do *Corpus* no qual o autor apresenta argumentos sólidos e coerentes desenvolvidos a partir de suas laboriosas observações. As informações apresentadas por ele superam o conhecimento que se tinha até aquele momento sobre as gravuras rupestres do noroeste da península ibérica. Entre os pontos de sua sequência interpretativa, Buhígas tratou de contextualizar tanto as gravuras rupestres quanto os investigadores sobre o tema. Tratou ainda de aspectos tipológicos, cronológicos, técnicas de execução, localização e distribuição geográfica no território, orientação espacial e, por fim, contribuiu com uma interpretação e significado das gravuras.

A viagem de estudos também possibilitou o acesso a uma ampla bibliografia, como se pode observar na vasta compilação bibliográfica constante nas páginas finais do *Corpus Petroglyphorum*, ao todo 482 referências bibliográficas, escritas maioritariamente em língua francesa, além de outros escritos em inglês, italiano, alemão, português e sueco. Entre os títulos que figuram na vasta bibliografia, aparecem trabalhos como os de Joseph Déchelette, Arthur Evans, Oscar Montelius, Hugo Obermaier, Henri Breuil, Émile Cartailhac, entre outros.

“Corpus dos petróglifos de Galícia”, uma obra-prima da arte rupestre

Para a compor sua obra máxima, o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* – Opera et Studio, Ramón Sobrino Buhígas reuniu e organizou cerca de duzentos documentos gráficos de distintas naturezas sobre as gravuras rupestres galaicas: registros fotográficos, desenhos técnicos, composições gráficas, reproduções em moldes em gesso e mapa cartográfico⁴, sendo a maior parte deste material de sua própria autoria.

Entretanto, esta obra-prima da arte rupestre foi ofuscada a partir do ano seguinte à sua publicação em consequência das ações provocadas pela Guerra Civil Espanhola em 1936. Houve repressão cultural e política, investigadores foram exilados e livros desapareceram. A difusão do *Corpus Petroglyphorum* foi interrompida por quase uma década e o restante

4. O autor também incluiu em seu *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* algumas representações gráficas realizadas por desenhistas que integraram a Sociedade Arqueológica de Pontevedra, como Enrique Campo Sobrino, Feijóo Alfaya e Castelao.



Figura 4: Ramón Sobrino Buhígas nos petróglifos do Penedo de Vilar de Matos, em Pontevedra.
Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204891.

da tiragem precisou ser preservada na casa de membros do Seminário de Estudos Galegos⁵ e também na residência do próprio autor. Somente após o final do conflito em 1939, os exemplares guardados voltariam a ser novamente difundidos graças a criação do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento (1943), o qual recebeu alguns dos exemplares preservados do *Corpus Petroglyphorum*.

A partir de então, quando o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* volta à luz do dia, inúmeros artigos e trabalhos de investigação sobre arte rupestre passaram a fazer menções sobre ele, embora não o citassem diretamente como referência bibliográfica. O motivo pelo qual o *Corpus* permaneceu incógnito da bibliografia científica arqueológica repousa no fato de que o conteúdo do livro, tanto as legendas quanto o texto de estudo, haviam sido publicado em latim, o que impossibilitou sua leitura e compreensão.

5. Vinculado à Universidade de Santiago de Compostela, o Seminário de Estudos Galegos (SEG) foi uma instituição científico-cultural com secções de investigação em História, Pré-História, Arqueologia e História da Arte, Folclore e Etnografia. O SEG foi criado em 1923 e atuou durante treze anos quando foi desfeito em razão do advento da guerra civil espanhola.

Somente no ano 2000, portanto 65 anos após a publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* em Madrid, a obra máxima de Ramón Sobrino Buhígas foi finalmente reeditada em uma versão fac-similar com tradução dos textos do latim para o galego. A iniciativa da foi uma instituição científico-cultural com secções de investigação em História, Pré-História, Arqueologia e História da Arte, Folclore e Etnografia. O SEG foi criado em 1923 e atuou durante treze anos quando foi desfeito em razão do advento da guerra civil espanhola. reedição da obra partiu do neto do próprio autor, o escritor e filósofo Ángel Núñez Sobrino, quem também havia se encarregado de conservar e preservar documentos do avô, além dos negativos fotográficos originais que deram origem ao *Corpus*.

Em 2020, foi publicada uma segunda versão fac-similar da obra em língua galega, desta vez intitulada *Corpus dos petróglifos de Galicia*. Além de conter todo o conteúdo revisto (inclusive a tradução do latim para o galego), a nova edição inclui novos textos e sobretudo, apresenta melhor qualidade de impressão no que se refere às imagens publicadas.

Reconhecimentos

Com o início do novo milénio e a publicação da edição fac-similar do *Corpus* com tradução do latim para o galego, o trabalho de Ramón Sobrino Buhígas em prol das gravuras rupestres da Galiza foi reconhecido e homenageado. A primeira homenagem partiu do concelho de Campo Lameiro, um município de Pontevedra conhecido internacionalmente por abrigar um importante conjunto de gravuras rupestres. Lá, foi inaugurado em 2002, o Centro Sociocultural Sobrino

Buhígas, um espaço destinado ao desenvolvimento de atividades formativas, culturais e artísticas. A segunda homenagem, de carácter mais científico, situa-se no Parque Arqueológico da Arte Rupestre de Campo Lameiro (PAAR) que inaugurou, no verão de 2011, um centro de interpretação e documentação dedicado à Pré-história e à Arte Rupestre. Inserido neste centro, há o espaço expositivo “Pesquisa e Estudo” destinado a Ramón Sobrino Buhígas. Nesta exposição permanente podem ser vistos diversos objetos pessoais utilizados por Buhígas em seu trabalho de investigação e documentação da arte rupestre galega⁶.

6. O depósito dos objetos expostos no Parque Arqueológico de Campo Lameiro foi realizado por Ángel Núñez Sobrino, neto de Ramón Sobrino Buhígas.

Um tesouro ainda a ser revelado

As fotografias históricas das gravuras rupestres da Galiza conhecidas até hoje são essencialmente aquelas publicadas no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Entretanto, estas imagens representam apenas um terço da documentação fotográfica realizada por Ramón Sobrino Buhígas. Existe uma outra e grandiosa parte constituída por cerca de 500 imagens fotográficas que ainda permanecem inédita aos olhos do público até a redação deste artigo.

Este conjunto de imagens fotográficas, tanto as inéditas quanto as publicadas no *Corpus*, fazem parte do espólio fotográfico de Ramón Sobrino Buhígas que foi conservado graças ao seu próprio neto, Ángel Núñez Sobrino (1955), filósofo e escritor, também autor de artigos sobre o trabalho do avô. Além de originais fotográficos que deram origem às matrizes de impressão do *Corpus Petroglyphorum*, também foram conservados desenhos à lápis, composições gráficas originais e textos datilografados em espanhol que serviram de base para a tradução em latim e posterior publicação da obra.

O neto de Buhígas conservou o espólio documental do avô desde 1978 até que, recentemente, em 2022, ele realizou a doação deste precioso material para o Museu de Pontevedra. Desde então, a equipe do arquivo gráfico do museu vem trabalhando na conservação, digitalização e catalogação dos originais fotográficos recebidos.

Relação de trabalhos publicados

No que concerne às publicações de Ciências Naturais, Sobrino Buhígas escreveu essencialmente sobre os temas de biologia, de zoologia marinha e de mineralogia. Entre seus principais artigos sobre estes temas figuram os seguintes títulos:

- *Estudios sobre los cistolitos* (tese de doutoramento, 1911);
- “Contribución a la gea de Galicia” (*Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1916);
- “Fenómeno curioso. La coloración de la Ría” (*La Correspondencia Gallega*, 1916);
- “Balaenoptera borealis” (*Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1917);
- “Réplica a la nota y observaciones de D. F. de Buen a la Memoria ‘La purga de mar o Hematotalasia’” (*Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1918);
- “Acerca del Gonyaulax polyedra como alimento de la sardina” (*Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1918);

- La purga de mar o hematotalasia (*Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1918);
- *Estudios de biología marina en la Rías Bajas* (Vigo, 1922);
- *La dinamita en la pesca* (Vigo, 1923);
- *Notables anomalías neuroesqueléticas del hombre* (1933).

Em suas inquietações culturais, Sobrino Buhígas também investigou e publicou artigos sobre a origem de Pontevedra e sobre o tema de Cristóvão Colombo, assunto em voga em Pontevedra pela atribuição galega e pontevedresa ao navegante que aportou em terras americanas em 1492:

- *Sobre los orígenes y fundación de Pontevedra* (Vigo, 1923)
- “La descendencia de Colón en Pontevedra” (*Farol de Vigo*, 29/09/1924).

Sobre arte rupestre, o primeiro artigo de Sobrino Buhígas foi publicado em 1919 concomitantemente às pesquisas que estava a desenvolver na área da biologia marinha. Somente a partir dos anos 1930, quando Buhígas regressou da sua viagem a Paris e Londres para estudar arte rupestre, é que ele passou a escrever com mais propriedade sobre tema. Seus principais trabalhos são:

- “Insculturas galaicas prerromanas” (*Ultreya*, 1919);
- “Contribución al estudio de las insculturas rupestres galegas” (*Seminário de Estudos Galegos*, 1927);
- “Petróglifos o insculturas rupestres de Pontevedra” (*Libro de Oro de la Provincia*, 1931);
- *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935);
- “Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce” (*Faro de Vigo*, 1936).

Cronobiografia

Para sintetizar as informações optamos por utilizar o acrônimo RSB para designar Ramón Sobrino Buhígas. Os números entre parênteses que aparecem ao lado do acrônimo RSB referem-se a sua idade naquele ano reportado.

1888: Nasce Ramón Sobrino Buhígas (Pontevedra, 04/04/1888).

1894: Criação da Sociedade Arqueológica de Pontevedra (21/09/1894).

1904: RSB (16) obtém título de bacharel no Instituto de Pontevedra.

- 1905:** RSB (17) começa seu primeiro curso na Universidade em Santiago e muda-se para Universidade em Madrid, onde irá continuar seus estudos.
- 1908:** RSB (20) é aluno de zoologia marinha e, à cargo do Museu de Ciências de Madrid, é bolseiro da estação biológica marítima de Santander, onde realiza a preparação sistemática de diatomáceas e microscopia.
- 1909:** RSB (21) é nomeado membro da Real Sociedad Española de Historia Natural.
- 1911:** RSB (23) apresenta sua tese doutoral “*Estudio sobre los Cistolitos*” na Universidade de Madrid. É nomeado professor auxiliar da faculdade de Ciências da Universidade de Santiago. É nomeado professor ajudante meritório da secção técnica da Escola de Artes e Ofícios de Santiago (até 1913). Morte de Enrique Campo, seu primo, desenhista oficial da Sociedade Arqueológica de Pontevedra.
- 1913:** Obteve cátedra de História Natural, Fisiologia e Higiene no Instituto de Lleida e, posteriormente, em Palma de Mallorca e Pontevedra.
- 1914:** RSB (26) é nomeado catedrático de História Natural no Instituto de Pontevedra. Casa-se com Purificación Lorenzo Ruza.
- 1915:** Nasce o seu filho Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza.
- 1916:** RSB (28) publica “*Contribución a la gea de Galicia (Nuevo yacimiento de Berilo)*” e “*Fenómeno curioso. La coloración de la Ría*”.
- 1917:** Ano em que surgem os primeiros registros fotográficos e composições gráficas datadas e assinadas por Sobrino Buhígas (29); publica “*Balaenoptera borealis Lesson (Nueva especie para la fauna ibérica)*”.
- 1918:** RSB (30) publica “*Réplica a la nota y observaciones de D. F. de Buen a la Memoria ‘La purga de mar o hematomalasia’*” e “*Acerca del Gonyaulax polyedra como alimento de la sardina*”.
- 1919:** RSB (31) publica seu primeiro artigo sobre gravuras rupestres intitulado “*Insculturas galaicas prerromanas*”, na revista *Ultreya*. Ainda em *Ultreya*, publicou-se fotografias de sua autoria nos números 6,7 e 12.
- 1921:** RSB (33) é nomeado diretor do Instituto de Pontevedra, onde exerceu o cargo por dez anos. É nomeado catedrático encarregado da estação meteorológica de Pontevedra.
- 1922:** RSB (34) publica “*Estudios de biología marina en la Rías Bajas*”.
- 1923:** RSB (35) publica “*La dinamita en la pesca*” e “*Sobre los orígenes y fundación de Pontevedra*”.
- 1924:** RSB (36) publica “*La descendencia de Colón en Pontevedra*”.
- 1925:** RSB (37) ingressa na Real Academia Galega.
- 1927:** RSB (39) ingressa para o Seminário de Estudos Galegos (SEG) com o trabalho “*Contribución al estudio de las insculturas rupestres galegas*”. Inaugura-se o novo edifício do Instituto de Pontevedra, no qual RSB exerce o cargo de diretor.

- 1928:** Professor de História Natural do Instituto de Pontevedra do curso 1928-1929; RSB (40) publica “*Sobre la nontronita y el glucinio de Pontevedra (Nueva especie mineral para la gea española)*”. Pronuncia a conferência sobre “*El descubrimiento de insculturas rupestres de Galicia*” na sede da Real Sociedad Geográfica, em Madrid.
- 1929:** (41) RSB cria o Museu de Pré-História e Arte Rupestre no Instituto de Pontevedra.
- 1930:** Como bolseiro, RSB (42) viaja a Paris e Londres para ampliação de seus estudos sobre Pré-História.
- 1931:** RSB (43) cessa o cargo como diretor do Instituto de Pontevedra, cargo que exerceu durante dez anos. Publica “*Petróglifos o insculturas rupestres de Pontevedra*” no Libro de ouro da província de Pontevedra. Inicia os preparativos para publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Traslada-se à Santiago, onde matricula-se em algumas matérias de medicina na universidade. Depois, novo traslado à Madrid, onde termina seus estudos em odontologia no ano seguinte.
- 1932:** RSB (44) é nomeado auxiliar temporal da Faculdade de Ciências, em Madrid. Termina seus estudos de odontologia em Madrid.
- 1933:** RSB (45) publica “*Notables anomalías neuroesqueléticas del hombre*”.
- 1935:** Realização da Semana Cultural Galega no Porto, Portugal, onde RSB (47) pronuncia conferência sobre o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, o qual estava em processo de impressão na gráfica em Madrid. Publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Seu filho, Lorenzo-Ruza (20), faz sua primeira descoberta arqueológica: as gravuras rupestres de O Castrinho de Conxo, em Santiago de Compostela.
- 1936:** RSB (48) publica “*Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce*”. Início da Guerra Civil Espanhola.
- 1946:** RSB morre aos 58 anos de idade em Valladolid no dia 6 de junho.

Bibliografia relacionada a Ramón Sobrino Buhígas

- BUGALLO RODRÍGUEZ, Ánxela (1993) Sobrino Buhígas, Ramón. Pontevedra 1888 – Valladolid, 1946. Biología Mariña. In: FRAGA VÁSQUEZ, Xosé. A., DOMÍNGUEZ, Alfonso. (Coords) *Diccionario histórico das ciencias e das técnicas de Galicia. Autores 1868-1936*. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos. La Coruña, Edicións do Castro, pp. 302-304.
- CAÑADA, Silverio (2003) Sobrino Buhígas, Ramón. In: *Gran Enciclopedia Galega*. Lugo: Editor El Progreso-Diario de Pontevedra.

- FORTES BOUZÁN, Xosé (coord.) (1997) *O Instituto de Pontevedra. Século e medio de historia. 1845-1995*. Deputación Provincial de Pontevedra.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2000) Ramón Sobrino Buhígas, a plenitude figurada. In: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Sada: Edicións do Castro, pp. 13-67.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2019) Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946): actualidade dun arqueólogo. In: ADRA - *Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, no 14, 30 de setembro 2019. p.119-136.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2019) Los arqueólogos de los petróglifos. In: *Anuario Brigantino*, no 2, 2019, separata. Concello de Betanzos, p. 21-36.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2017) Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946): materia y forma pétreas señalada y nombrada. In: *Anuario Brigantino* 2017, n. 40, p. 509-550.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la; REY GARCÍA, José Manuel (2001): *Petroglifos de Galicia*. Oleiros, Editorial Vía Láctea.
- REY GARCÍA, José Manuel (2020) Ramón Sobrino Buhígas: naturalista e arqueólogo apaixonado. In: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos, Cangas de Morazo: Edicións Morgante, pp. 5-13.
- RIBEIRO, Kenia de Aguiar (2020) *Arqueologia da imaxe e arte rupestre: estudo dos orixinais fotográficos históricos de Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946)*. Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Tomar (IPT), Portugal, 260 páxinas.
- SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (2020) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos, Cangas de Morazo: Edicións Morgante.
- (2000) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Tradución do latín para o galego de Xosé Souto Blanco. A Coruña: Edicións do Castro.
- (1935) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Compostela: Seminario de Estudos Galegos.
- SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (2000) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição facsimilar. Seminario de Estudos Galegos. Tradución do latín para o galego de Xosé Souto Blanco. A Coruña: Edicións do Castro.
- SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (1935) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Compostela: Seminario de Estudos Galegos.

Ramón Sobrino Buhígas:

An archaeologist legitimized by photography

Kenia de Aguiar Ribeiro

Naturalist, marine biologist, mineralogist and author of studies in these fields, the Spaniard Ramón Sobrino Buhígas dedicated a large part of his life to searching for, studying and, above all, documenting the rock art of Galicia, NW Spain. Pioneering and avant-garde, the vast graphic documentation that he produced over two decades resulting in the publication of *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), an essential masterpiece for the historiography of rock art.

Ramón Sobrino Buhígas lived for 58 years. He was born on 4 April 1888 in Pontevedra (Spain) and died on 6 June 1946 in Valladolid (Spain).

From the natural sciences to the documentation of rock engravings

Ramón Sobrino Buhígas came from an aristocratic and learned family in Pontevedra, and his vocation and passion for prehistory provided him with the right conditions for research and, above all, for creating his own methodology for documenting the phenomenon of rock art, which is widespread in the Pontevedra region: Galician rock art.

Ramón Sobrino Buhígas had been involved in the scientific world since his youth. He began his scientific studies in Santiago de Compostela, Spain, but transferred to the University of Madrid, where he obtained a degree and then a doctorate in Natural Sciences with a thesis entitled *Estudio sobre los cistolitos* (1911).

In the years following his studies, Buhígas was a fellow at the Marine Biological Station in Santander, where he carried out the systematic preparation of diatoms (a form of marine algae) and microscopy for the Madrid Museum. He taught at the University of Compostela and, thanks to his ability as a draughtsman, was also appointed assistant professor in the technical department of the School of Arts and Crafts in Santiago (1911-1913).

His son, Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, was born in 1915, and from an early age he accompanied his father on various expeditions to study and document rock art. It did not take long for Lorenzo-Ruza to become one of the most renowned Spanish archaeologists of rock art in Galicia from the 1940s onwards.

The biographical elements of Sobrino Buhígas lead us to believe that his interest and study of rock art was a constant activity in which he sought to integrate other practices and skills, such as teaching, study expeditions with students, his drawings and graphic compositions, the making of plaster moulds and photographic practice.

Between 1921 and 1931, Sobrino Buhígas was director of the Pontevedra Institute, a prestigious secondary school in the capital, Pontevedra. During the academic year 1928-1929, he was appointed Professor of Natural History, during which time he undertook study expeditions with his students, combining natural sciences with archaeology.

Also in 1928, Sobrino Buhígas published an article about a deposit of iron-silicate minerals in Pontevedra. In the same year, at the headquarters of the Royal Geographical Society in Madrid, he gave a lecture entitled 'El descubrimiento de insculturas rupestres de Galicia', a paper that would be a foretaste, albeit a summary, of his work *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*.

Introduction to photography and graphic documentation

Buhígas's first photographic documentation of the rock engravings dates from 1917, as evidenced by the presence of dates and the author's signature on certain copies and photographic negatives. In the same year he acquired a *Leitz* microscope and, under the guidance of Ernesto Caballero, a micrographer, Buhígas began scientific photography with a series of photomicrographs aimed at identifying the cause of the red tides in the estuaries of Pontevedra. The results of his work were published in the article "*La purga de mar o hematotalasia*" (1918), in which he illustrated the species identified with photomicrographs and his own drawings.

Sobrino Buhígas, a connoisseur of the Rias and the Galician mountains, became interested in rock engravings and systematically documented them. Carrying a camera, a saddlebag of negative glass plates and a wooden tripod, he began to explore the parish lands of the municipalities of Pontevedra in search of rocks with engravings.



Figura 1: Rock carvings from Laxe das Picadas, in Pontevedra. This photograph, dated 1917, is one of the first photographic documentations made by Sobrino Buhígas. Source: Graphic Archive of the Pontevedra Museum, file AG 204899.

In his archaeological work, Sobrino Buhígas began by documenting the rock stations already discovered and mentioned by some Galician scholars, as well as those already recorded in the drawings of Enrique Campo, which were in the possession of the Archaeological Society of Pontevedra.

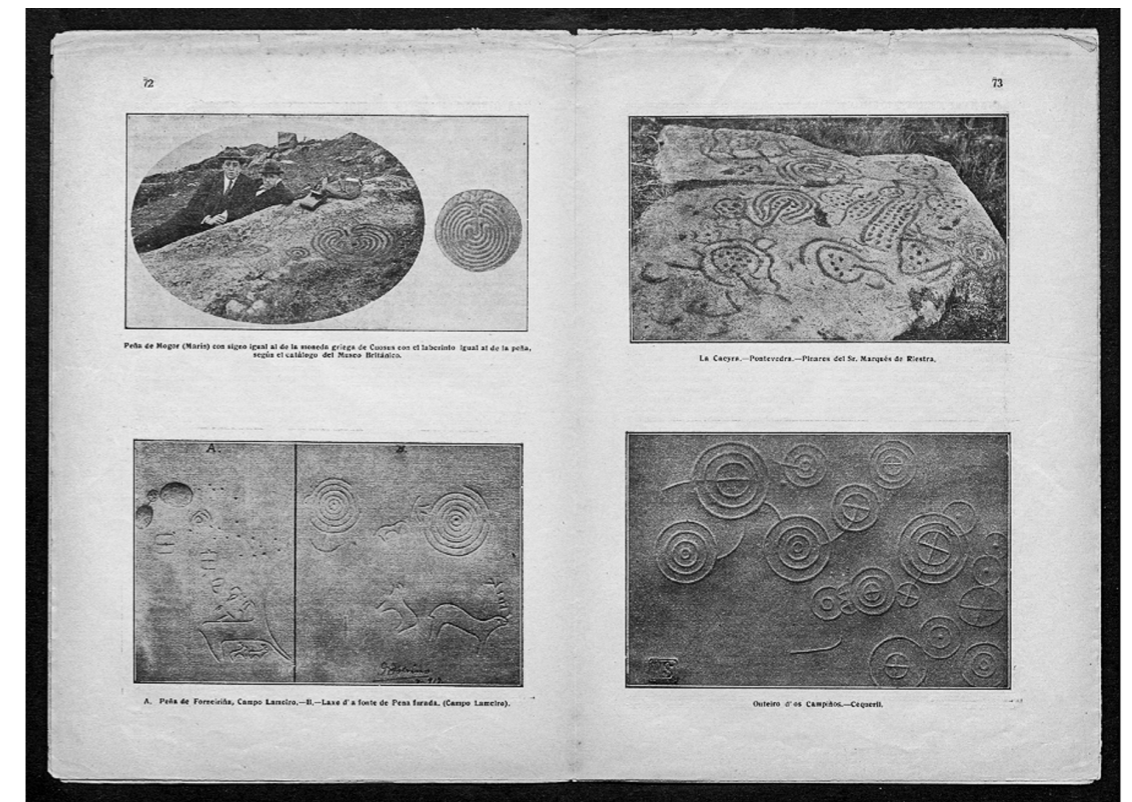
Accompanied by various collaborators and local informants, the researcher managed to discover 250 rocks with petroglyphs in 115 locations. In addition to photographing the petroglyphs, Buhígas used his technical and artistic skills to supplement his documentation with various methods such as drawings, graphic compositions and reproductions in plaster moulds.

The graphic material produced by Buhígas was later selected and organised by himself to compose his greatest work, the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, which presents 189 graphic images. The captions of the published images include the traditionally established nomenclatures for cave sites, most of them toponyms. On the last page of the work there is a cartographic map showing the geographical distribution of rock art sites in the province of Pontevedra.

The first illustrated articles on the Galician rock art phenomenon

In 1918, Sobrino Buhígas wrote his first article on rock art in Galicia. Published the following year in the fifth issue of *Utreya* (1919)¹, the article entitled “*Insculturadas galaicas prerromanas*” was illustrated with graphic compositions and photographs, also by Buhígas. According to him, the study and interpretation of rock engravings would help to increase knowledge of humanity and its migratory waves in the early periods of history, since rock art of the same type had been discovered in various places around the world. Buhígas’s aim was to arouse the interest of Galician researchers in the phenomenon of rock art, especially in the regions of A Coruña and Pontevedra. In his first article, Buhígas also mentioned that around 100 new petroglyphs had already been discovered, most of them thanks to his surveys. As proof of the existence of this rock phenomenon, the magazine published a double page of images, two photographs and three graphic compositions made up of engravings from Pontevedra, Campo Lameiro and Cequeiril.

Figura 2: Double page from the magazine *Utreya* (1919) presenting the graphic documentation produced by Sobrino Buhígas to illustrate his first article on the rock engravings of Galicia.



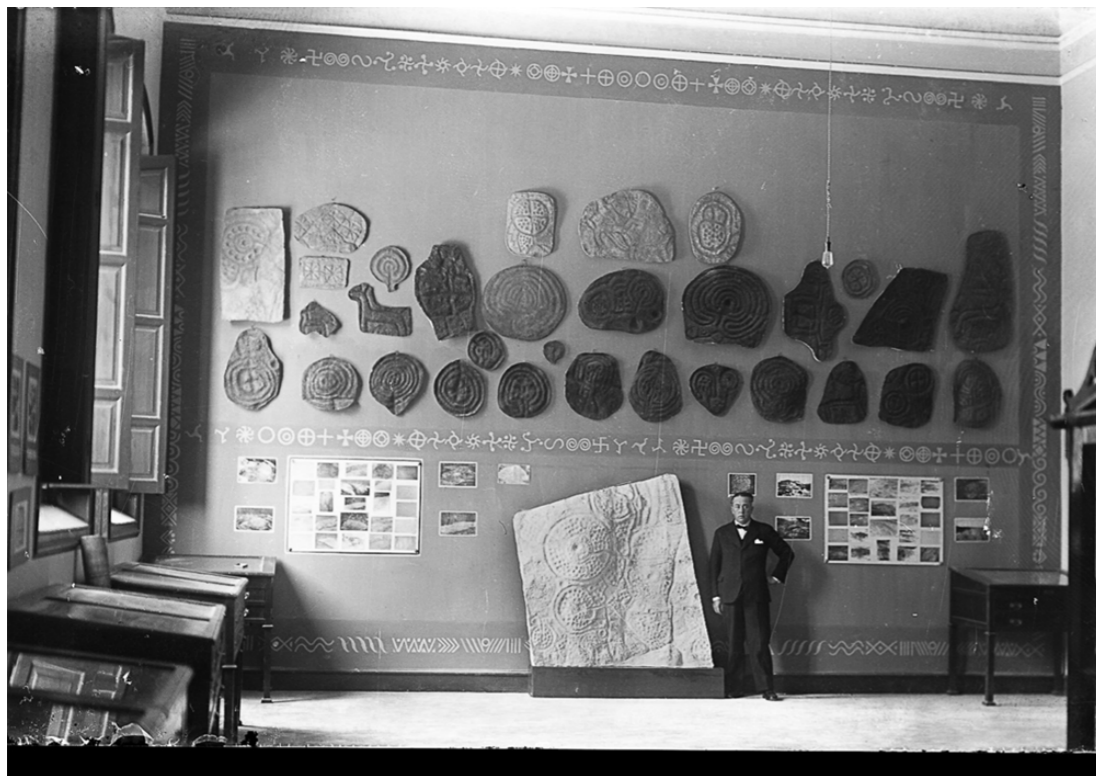
1. A fortnightly magazine on art, literature, history and sociology was launched that year.

The following issue of the same magazine also published new photographs and graphic compositions by Sobrino Buhígas. This time the images were accompanied by a text written by the historian Portela Pazos, which provided more technical information, such as the location and theme of the rock engravings. In the seventh edition of the magazine, new photographs by Buhígas were published, this time without a text to accompany the images.

Creation of a Museum of Prehistory and Rock Art

In 1929, during the second year of the Pontevedra Institute's operation in its new building in the heart of the city, the doors of the first Galician Museum dedicated to Prehistory and Rock Art were opened. The museum was housed in one of the rooms in the entrance hall of the Institute, where Sobrino Buhígas had been director since 1921.

Figura 3: Museum of Prehistory created by Ramón Sobrino Buhígas within the premises of the Pontevedra Institute in 1929. Source: Graphic Archive of the Museum of Pontevedra, record NV_4-29.



Although no documentary from data on this museum are yet known, the date 1929 is information contained in the caption of the photograph printed on the first page of the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. In the facsimile version of 2000, the caption is translated into Galician: “*Museo de Prehistoria do Instituto de Pontevedra, of which the author himself laid the foundations in 1929*”.

In order to create the Museum of Prehistory, Ramón Sobrino Buhígas had organised a didactic exhibition of the material he has been working on and collecting for the last two decades on the subject of rock engravings: plaster casts he has made, photographic records, technical drawings, leaflets, letters and publications.

Specialised studies in Paris and London

In 1930, the year after the creation of the Museum of Prehistory at the Pontevedra Institute, Sobrino Buhígas left for France (Paris) and England (London) as a scholarship holder of the Junta de Ampliación de Estudios with the aim of improving his studies on Prehistory and Rock Art. His mission was to carry out comparative studies between rock engravings from Galicia and other places in the world and, once their authenticity and similarity had been established, to be able to reflect on and interpret the Galician rock art phenomenon.

The preparatory work for the publication of the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* began the year after the study trip, which led to a great qualitative advance in Buhígas's studies. This progress is evident in the introductory study of the corpus, in which the author presents solid and coherent arguments developed from his painstaking observations. The information he presents goes beyond what was previously known about rock art in the north-west of the Iberian Peninsula. Among other things, Buhígas tried to put the rock engravings and the researchers of the subject into context. He also dealt with typological and chronological aspects, execution techniques, location and geographical distribution in the area, spatial orientation and, finally, an interpretation and meaning of the engravings.

The study trip also provided access to an extensive bibliography, as can be seen from the vast bibliographical compilation in the final pages of the *Corpus Petroglyphorum*, a total of 482 bibliographical references, mostly in French, with others in English, Italian, German, Portuguese and Swedish. Works by Joseph Déchelette, Arthur Evans, Oscar Montelius, Hugo Obermaier, Henri Breuil, Émile Cartailhac and others are included in the extensive bibliography.

“Corpus of the petroglyphs of Galicia”, a masterpiece of rock art

In order to compose his greatest work, the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* - Opera et Studio, Ramón Sobrino Buhigas gathered and organised around two hundred graphic documents of different kinds on Galician rock engravings: photographic records, technical drawings, graphic compositions, reproductions in plaster casts and cartographic maps¹, most of which were his own. However, from the year after its publication, this masterpiece of rock art was overshadowed by the actions provoked by the Spanish Civil War in 1936. There was cultural and political repression, researchers were exiled, and books disappeared. The distribution of the *Corpus Petroglyphorum* was interrupted for almost a decade, and the remaining copies had to be kept in the homes of members of the Galician Studies Seminar and in the author's own home. It was only after the end of the conflict in 1939 that the saved copies were distributed again, thanks to the creation of the Padre Sarmiento Institute of Galician Studies² (1943), which received some of the preserved copies of the *Corpus Petroglyphorum*.

From then on, when the *Corpus Petroglyphorum* returned to the light of day, numerous articles and studies on rock art began to mention it, although they did not directly cite it as a bibliographical reference. The reason why the *Corpus Petroglyphorum* remained incognito in the archaeological scientific bibliography is that the contents of the book, both the captions and the study text, were published in Latin, which made it impossible to read and understand.

It was not until the year 2000, 65 years after the publication of the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* in Madrid, that Ramón Sobrino Buhigas' greatest work was finally reissued in a facsimile edition with a translation of the texts from Latin into Galician. The initiative to reissue the work came from the author's own grandson, the writer and philosopher Ángel Núñez Sobrino, who also undertook to preserve his grandfather's documents and the original photographic negatives that made up the *corpus*.

2. The author also included in his *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* some graphic representations made by designers who were members of the Archaeological Society of Pontevedra, such as Enrique Campo Sobrino, Feijóo Alfaya and Castelao.

3. Linked to the University of Santiago de Compostela, the Galician Studies Seminar (SEG) was a scientific and cultural institution with research departments in history, prehistory, archaeology and art history, folklore and ethnography. The SEG was founded in 1923 and operated for thirteen years, until it was disbanded due to the outbreak of the Spanish Civil War.



Figura 4: Ramón Sobrino Buhigas in the rock paintings of the Penedo de Vilar de Matos, in Pontevedra.
Source: Graphic Archive of the Museum of Pontevedra, record AG 204891.

In 2020, a second facsimile edition of the work was published in Galician, this time entitled *Corpus dos petroglyphs de Galicia*. In addition to all the revised content (including the translation from Latin into Galician), the new edition includes new texts and, above all, better printing quality for the images published.

Recognition

With the beginning of the new millennium and the publication of the facsimile edition of the Corpus, with a translation from Latin into Galician, the work of Ramón Sobrino Buhígas for the benefit of rock art in Galicia has been recognised and honoured. The first tribute came from the municipality of Campo Lameiro, a town in Pontevedra known internationally for its important collection of rock engravings. *The Sobrino Buhígas Socio-Cultural Centre* was inaugurated there in 2002, a space for the development of training, cultural and artistic activities.

The second tribute of a more scientific nature, is located in the Campo Lameiro Rock Art Archaeological Park (PAAR), which opened an Interpretation and Documentation Centre dedicated to prehistory and rock art in the summer of 2011. This centre includes the “Research and Study” exhibition room, dedicated to Ramón Sobrino Buhígas. In this permanent exhibition you can see various personal objects that Buhígas used in his work of researching and documenting Galician rock art⁴.

A treasure still to be discovered

The historical photographs of Galician rock art known to date are essentially those published in the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. However, these images represent only a third of the photographic documentation carried out by Ramón Sobrino Buhígas.

There is another large part, consisting of about 500 photographic images, which have not been published until the writing of this article.

This series of photographic images, both unpublished and published in the Corpus, is part of the photographic legacy of Ramón Sobrino Buhígas, which has been preserved thanks to his own grandson, Ángel Núñez Sobrino (1955), a philosopher and writer who has also written articles on his grandfather’s work. In addition to the photographic originals from which the *Corpus Petroglyphorum* was printed, pencil drawings, original graphic compositions and typescripts in Spanish have been preserved, which served as the basis for the Latin translation and subsequent publication of the work.

Buhígas’ grandson kept his grandfather’s documentary legacy from 1978 until 2022, when he donated this precious material to the Pontevedra Museum. Since then, the Museum’s Graphic

4. The objects on display in the Campo Lameiro Archaeological Park were deposited by Ángel Núñez Sobrino, grandson of Ramón Sobrino Buhígas.

Archives team has been working on the conservation, digitisation and cataloguing of the photographic originals received.

List of published works

In the field of natural sciences, Sobrino Buhígas has written mainly on biology, marine zoology and mineralogy. His main articles on these subjects include the following titles:

- Estudios sobre los cistolitos (tese de doutoramento, 1911);
- “Contribución a la gea de Galicia” (*Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1916);
- “Fenómeno curioso. La coloración de la Ría” (La Correspondencia Gallega, 1916);
- “*Balaenoptera borealis*” (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1917);
- “Réplica a la nota y observaciones de D. F. de Buen a la Memoria ‘La purga de mar o Hematotalasia’” (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1918);
- “Acerca del *Gonyaulax polyedra* como alimento de la sardina” (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1918);
- La purga de mar o hematotalasia (*Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 1918);
- *Estudios de biología marina en la Rías Bajas* (Vigo, 1922);
- *La dinamita en la pesca* (Vigo, 1923);
- *Notables anomalías neuroesqueléticas del hombre* (1933).

As part of his cultural research, Sobrino Buhígas has also researched and published articles on the origins of Pontevedra and on Christopher Columbus, a topic that was very popular in Pontevedra because of the Galician and Pontevedra connection with the navigator who landed in the Americas in 1492:

- *Sobre los orígenes y fundación de Pontevedra* (Vigo, 1923)
- “La descendencia de Colón en Pontevedra” (*Farol de Vigo*, 29/09/1924).

Sobrino Buhígas’s first article on rock art was published in 1919 at the same time as his research in marine biology. It was not until the 1930s, when Buhígas returned from his trip to Paris and London to study rock art, that he began to write more extensively on the subject. His main works are:

- “Insculturas galaicas prerromanas” (*Ultreya*, 1919);

- “Contribución al estudio de las insculturas rupestres galegas” (Seminário de Estudos Galegos, 1927);
- “Petróglifos o insculturas rupestres de Pontevedra” (Libro de Oro de la Provincia, 1931);
- *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935);
- “Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce” (Faro de Vigo, 1936).

Chronobiography

To summarise the information, we have chosen to use the acronym RSB to designate Ramón Sobrino Buhigas. The numbers in brackets that appear next to the acronym RSB refer to his age in that year reported.

- 1888:** Ramón Sobrino Buhigas was born (Pontevedra, 04/04/1888).
- 1894:** Creation of the Pontevedra Archaeological Society (21/09/1894).
- 1904:** RSB (16) obtained a bachelor’s degree from the Pontevedra Institute.
- 1905:** RSB (17) began his first course at the University in Santiago and moved to the University in Madrid, where he continued his studies.
- 1908:** RSB (20) is a student of marine zoology and, under the charge of the Science Museum in Madrid, is a fellow at the marine biological station in Santander, where he carries out systematic preparation of diatoms and microscopy.
- 1909:** RSB (21) was appointed a member of the Real Sociedad Española de Historia Natural.
- 1911:** RSB (23) presented his doctoral thesis “*Estudio sobre los Cistolitos*” at the University of Madrid. He is appointed assistant professor at the Faculty of Sciences of the University of Santiago. He is appointed meritorious assistant professor in the technical section of the School of Arts and Crafts in Santiago (until 1913). Death of Enrique Campo, his cousin, official designer of the Pontevedra Archaeological Society.
- 1913:** Obtained a chair in Natural History, Physiology and Hygiene at the Institute of Lleida and later in Palma de Mallorca and Pontevedra.
- 1914:** RSB (26) was appointed Professor of Natural History at the Institute of Pontevedra. He marries Purificación Lorenzo Ruza;
- 1915:** Their son Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza was born.
- 1916:** RSB (28) publishes “*Contribución a la gea de Galicia (Nuevo yacimiento de Berilo)*” and “*Fenómeno curioso. La coloración de la Ría*”.
- 1917:** Year in which the first photographic records and graphic compositions appear, dated and signed by Sobrino Buhigas (29); publishes “*Balaenoptera borealis Lesson (Nueva especie para la fauna ibérica)*”.

- 1918:** RSB (30) publishes “*Réplica a la nota y observaciones de D. F. de Buen a la Memoria ‘La purga de mar o hematotalasia’*” and “*Acerca del Gonyaulax polyedra como alimento de la sardina*”.
- 1919:** RSB (31) published his first article on rock engravings entitled “*Insculturas galaicas prerromanas*” in the journal *Ultreya*. Still in *Ultreya*, photographs by him were published in numbers 6, 7 and 12.
- 1921:** RSB (33) was appointed director of the Pontevedra Institute, where he held the post for ten years. He was appointed professor in charge of the Pontevedra meteorological station.
- 1922:** RSB (34) published “*Estudios de biología marina en la Rías Bajas*”.
- 1923:** RSB (35) publishes “*La dinamita en la pesca*” and “*Sobre los orígenes y fundación de Pontevedra*”.
- 1924:** RSB (36) published ‘*La descendencia de Colón en Pontevedra*’.
- 1925:** RSB (37) entered the Royal Galician Academy.
- 1927:** RSB (39) joined the Seminar of Galician Studies (SEG) with the work “*Contribución al estudio de las insculturas rupestres galegas*”. The new building of the Institute of Pontevedra is inaugurated, where RSB serves as director.
- 1928:** Professor of Natural History at the Pontevedra Institute from 1928 to 1929; RSB (40) publishes “*Sobre la nontronita y el glucinio de Pontevedra (Nueva especie mineral para la gea española)*”. Gives lecture on “*El descubrimiento de insculturas rupestres de Galicia*” at the headquarters of the Royal Geographical Society in Madrid.
- 1929 (41):** RSB creates the Museum of Prehistory and Rock Art at the Institute of Pontevedra.
- 1930:** As a scholarship holder, RSB (42) travels to Paris and London to expand his studies on Prehistory.
- 1931:** RSB (43) leaves office as director of the Institute of Pontevedra, a position he held for ten years. Publishes “*Petroglyphs or rock carvings of Pontevedra*” in the Golden Book of the Province of Pontevedra. Begins preparations for the publication of the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. He travelled to Santiago, where he enrolled in some medical courses at the university. He then travelled again to Madrid, where he completed his studies in dentistry the following year.
- 1932:** RSB (44) is appointed temporary assistant at the Faculty of Sciences in Madrid. Completes his studies in dentistry in Madrid.
- 1933:** RSB (45) published “*Notables anomalías neuroesqueléticas del hombre*”.
- 1935:** The Galician Cultural Week was held in Porto, Portugal, where RSB (47) gave a lecture on the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, which was being printed at the Madrid printing works. Publication of the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. His son, Lorenzo-Ruza (20), made his first archaeological discovery: the rock engravings of O Castriño de Conxo, in Santiago de Compostela.

1936: RSB (48) publishes “*Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce*”. Start of the Spanish Civil War.

1946: RSB died aged 58 in Valladolid on 6th June.

Bibliography related to Ramón Sobrino Buhigas

- BUGALLO RODRÍGUEZ, Ánxela (1993) Sobrino Buhigas, Ramón. Pontevedra 1888 – Valladolid, 1946. Bioloxía Mariña. In: FRAGA VÁSQUEZ, Xosé. A., DOMÍNGUEZ, Alfonso. (Coords) *Diccionario histórico das ciencias e das técnicas de Galicia. Autores 1868-1936*. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos. La Coruña, Edicións do Castro, pp. 302-304.
- CAÑADA, Silverio (2003) Sobrino Buhigas, Ramón. In: *Gran Enciclopedia Galega*. Lugo: Editor El Progreso-Diario de Pontevedra.
- FORTES BOUZÁN, Xosé (coord.) (1997) *O Instituto de Pontevedra. Século e medio de historia. 1845-1995*. Deputación Provincial de Pontevedra.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2000) Ramón Sobrino Buhigas, a plenitude figurada. In: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Sada: Edicións do Castro, pp. 13-67.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2019) Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946): actualidade dun arqueólogo. In: ADRA - *Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, no 14, 30 de setembro 2019. p.119-136.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2019) Los arqueólogos de los petroglifos. In: *Anuario Brigantino*, no 2, 2019, separata. Concello de Betanzos, p. 21-36.
- NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2017) Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946): materia y forma pétrea señalada y nombrada. In: *Anuario Brigantino* 2017, n. 40, p. 509-550.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la; REY GARCÍA, José Manuel (2001): *Petroglifos de Galicia. Oleiros*, Editorial Vía Láctea.
- REY GARCÍA, José Manuel (2020) Ramón Sobrino Buhigas: naturalista e arqueólogo apaixonado. In: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos, Cangas de Morazo: Edicións Morgante, pp. 5-13.
- RIBEIRO, Kenia de Aguiar (2020) Arqueología da imaxe e arte rupestre: estudo dos orixinais fotográficos históricos de Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946). Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Tomar (IPT), Portugal, 260 páxinas.
- SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (2020) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos, Cangas de Morazo: Edicións Morgante.

(2000) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Tradução do latim para o galego de Xosé Souto Blanco. A Coruña: Edicións do Castro.

(1935) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Compostela: Seminario de Estudos Galegos.

SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (2000) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Tradução do latim para o galego de Xosé Souto Blanco. A Coruña: Edicións do Castro.

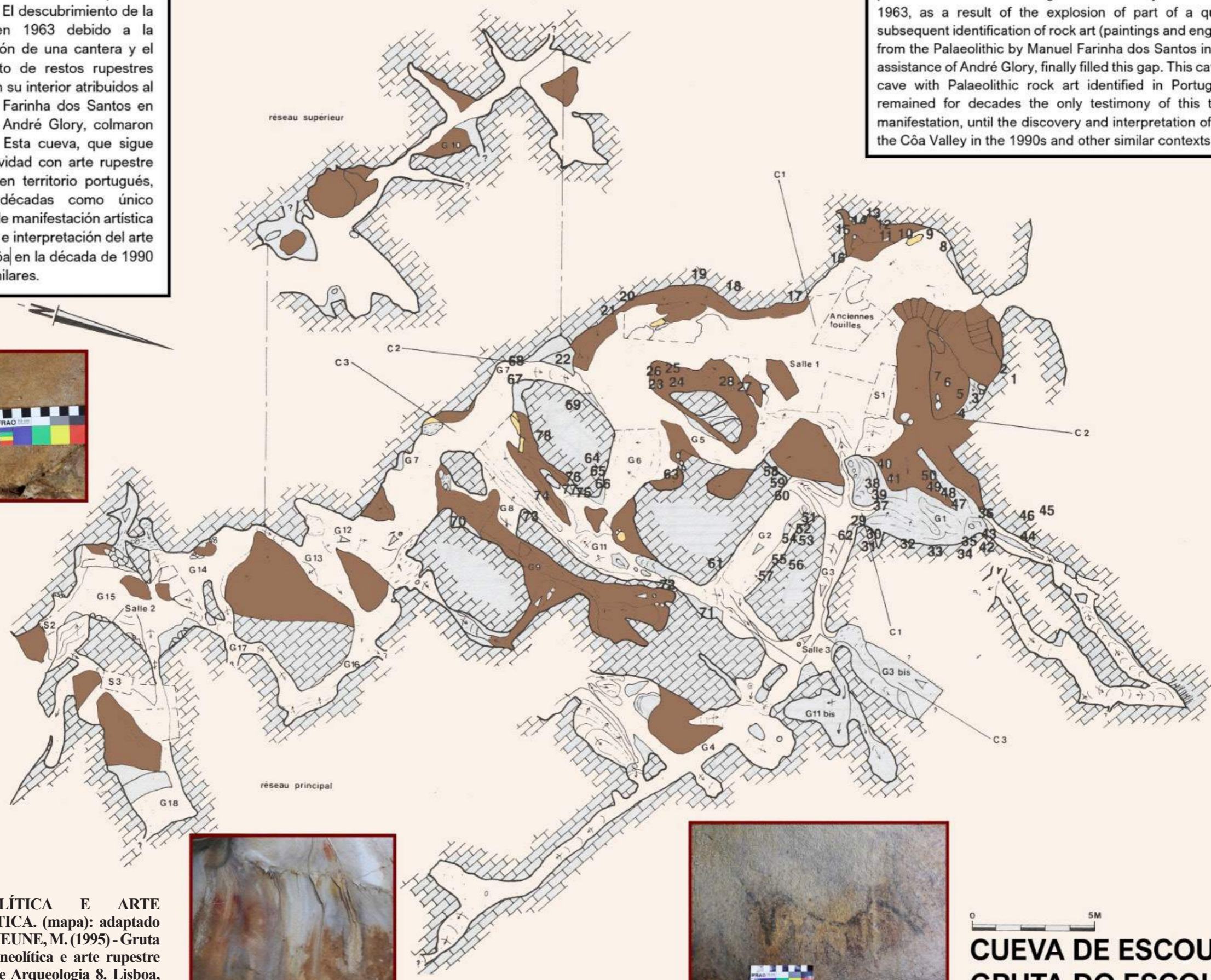
SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (1935) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Compostela: Seminario de Estudos Galegos.

The image shows a close-up of a rock wall with a vertical line down the center. The rock surface is textured and layered, with various shades of brown, tan, and grey. There are several horizontal and diagonal cracks or fissures visible. The text is overlaid on the left side of the image.

Galería de Cavidades
Gallery of Cavities

Hasta la década de 1960, no se registraron en Portugal yacimientos con restos rupestres atribuidos al Paleolítico. El descubrimiento de la Cueva de Escoural en 1963 debido a la explosión de una sección de una cantera y el posterior reconocimiento de restos rupestres (pinturas y grabados) en su interior atribuidos al Paleolítico, por Manuel Farinha dos Santos en 1964 con el apoyo de André Glory, colmaron finalmente esa laguna. Esta cueva, que sigue siendo hoy la única cavidad con arte rupestre paleolítico identificada en territorio portugués, permaneció durante décadas como único testimonio de este tipo de manifestación artística hasta el descubrimiento e interpretación del arte rupestre del valle del Côa en la década de 1990 y de otros contextos similares.

Until the 1960s, no sites with rock art dating from the Palaeolithic period were known in Portugal. The discovery of the Escoural Cave in 1963, as a result of the explosion of part of a quarry, and the subsequent identification of rock art (paintings and engravings) dating from the Palaeolithic by Manuel Farinha dos Santos in 1964, with the assistance of André Glory, finally filled this gap. This cave, still the only cave with Palaeolithic rock art identified in Portuguese territory, remained for decades the only testimony of this type of artistic manifestation, until the discovery and interpretation of the rock art of the Côa Valley in the 1990s and other similar contexts.



NECRÓPOLE NEOLÍTICA E ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICA. (mapa): adaptado de: ARAÚJO, A.C. y LEJEUNE, M. (1995) - Gruta do Escoural: necrópole neolítica e arte rupestre paleolítica. Trabalhos de Arqueologia 8. Lisboa, IPPAR, 262p.

0 5M
CUEVA DE ESCOURAL
GRUTA DO ESCOURAL

Finding Naledi

George Nash

There are still many surprises and enigmas in palaeoanthropology and archaeology, and the discovery of a new hominid - Homo Naledi is one of these. The venue for such a discovery was the infamous Rising Star Cave in the northeastern part of South Africa, within the Cradle of Humankind World Heritage Site (WHS). The initial discovery was made by two caving specialists Rick Hunter and Steven Tucker on September 13th, 2013. A few days later, this extinct species was excavated by a team of scientists led by Professor Lee Berger. Berger (et al.) claim that Homo Naledi intentionally buried their dead and produced [engraved] marks within the chamber where the burials were found.

I ask a simple question, were the burials and the markings intentional?

The hominid remains date to the Middle Pleistocene, between 335 and 236 kyr.¹ Following discovery, Professor Berger's team meticulously excavated 1550 pieces of bone fragments that equated to 737 bones from at least 15 individuals. Following excavation, Berger's team managed to draw up a number of characteristics between modern humans (us) and the archaic species, in particular, the bipedal nature of Homo Naledi and its relatively small cranial capacity, between 465 and 610 cm³, on average 60% smaller than modern humans. Another clear pattern emerging was the average height of the 15+ individuals that were excavated, measuring around 1.44m high (compared with a modern human – 1.71m), with an average weight of 40kg (compared with modern humans – 90kg).

So, we have an archaic hominid roaming around the grasslands of southern Africa, who are smaller in stature, bipedal, and with a smaller brain anatomy but showing probable evidence of complex cognition and behavior. The state of preservation of the 15+ individuals within Rising Star indicates complex burial practices and thus questions the argument concerning relative brain capacity – i.e., the smaller the brain, the less complex the thought processes were. Clearly, Berger's excavation and evaluation of the distribution and morphology of each burial has questioned the concept of reduced brain size representing less evolutionary benefit. I think what we are witnessing here is a hominid who has perfectly adapted to the environment to which they

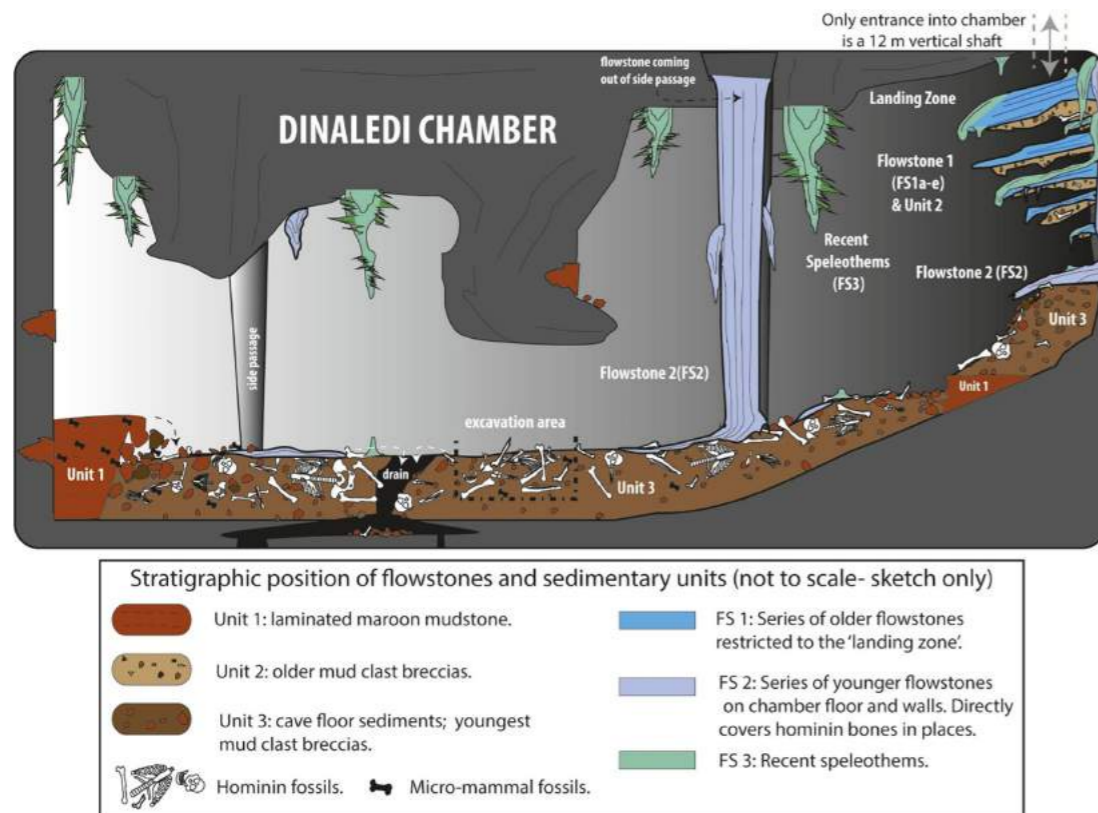
Noticias *News*

had become accustomed to, and part of this adaption was the organized way in which Naledi disposed of its dead. Although, it should be noted that, as yet none of the burials have been fully excavated and therefore, it is impossible to assess the full state of body preservation, their original burial position, or the limits of the pits in which they were laid.

Based on an intense study of the available skeletal remains of each of the 15+ individuals, Berger's team ascertained that Homo Naledi was more than capable of long-distance travel. The skeletal frame appeared to indicate that this specie was capable of similar bipedal movements associated with modern humans, which included running and climbing. In terms of making tools, nothing resembling a chopping tool has been found, although several stone pieces have yielded possible tool-making attributes. I should point out that the dexterity of Homo Naledi indicates more than a possibility that these archaic ancestors could make tools.

Relevant to this short article and based on the results of the excavation is the possibility that Homo Naledi practiced deliberate and strategic burial activity (I will refrain from using the term 'rites' for the moment). Associated with this activity is the manufacture of some form of marking (again, I will refrain from using the term 'art' for the moment). The markings were in the form

Figure 1: Cartoon illustrating the geological and taphonomic context and distribution of fossils, sediments and flowstones within the Dinaledi Chamber. **Source:** <https://urx1.com/KugPB>



of engraved lines that were arranged in a series of single, multiple and intersecting lines, many of which were engraved deeply into the surface of the rock. Many of the engraved lines formed complex patterns. Based on what I have seen, their presence appears to be of hominid agency, rather than of natural geological origin (*in conversation with Professor Berger*).

Making a discovery of a lifetime

We as archaeologists and palaeoanthropologists dream of making such discoveries – indeed, I have had some luck in my academic career; however, nothing like this! The Rising Star cave system is a large one with many difficult passages, side chambers, and chambers difficult to navigate. It is argued that the cave system extends for at least 5km. Of interest to Professor Berger were several chambers (their associated passages) – the Dinaledi and Lesedi Chambers.²

Prior to Lee Berger's interest in the cave system, two cavers - Rick Hunter and Steven Tucker found what appeared to be the fossil hominin remains that were scattered around the floor of Dinaledi Chamber. These remains were later photographed and shown to Pedro Boshoff and Lee Berger, and as a result, an excavation team was quickly assembled. The chamber where the burials lay was around 85m from the entrance to the cave system which is approached by a 12m vertical drop and a 10m crawl along a horizontal passage, measuring a few centimetres high. Clearly, the approach suited Homo Naledi but not modern humans. Excavation revealed an array of archaic hominid remains, representing various parts of the skeletal frame, including the bones belonging to hands, feet, ribs and teeth.

Death, burial and probable ritual?

I mentioned earlier that discovered within this cave system were 15+ burials which appear to have been buried in a deliberate way. In 2015, Paul Dirks, Lee Berger, and colleagues argued that the bodies had been strategically placed in the chamber by the Naledi community. Archaeological evidence showed that the bodies were devoid of trauma or predation, mainly due to the lack of inaccessibility to the chamber. Moreover, each burial was in a good state of preservation., possibly due in part to the environmental conditions within the chamber and the slow process of mummification. Bodies were probably laid to rest periodically, probably over many tens or hundreds of years. Although animal predation is absent, bodies were subsequently damaged by beetles, beetle larvae, and snails, which assisted in the decomposition process, probably soon after death.

Despite the possibility of deliberate burial by Homo Naledi, anthropologist Charles Egeland stated that there was insufficient physical evidence to suggest that an archaic hominid such as Naledi would have developed the abstract concept of an afterlife so early in its evolution. Egeland et al. said that the preservation of the Dinaledi burials was similar to baboon carcasses which sometimes accumulate in caves, either through death by natural causes or predation. I would of course dispute this when analysing the distribution of burials and the way the bodies had been precured.

In addition, we have to think about the presence of markings on certain rocks that are present within the 'burial chamber'. Although rock art is associated with Homo Sapiens, it is now becoming increasingly evident that Neanderthals were also producing painted and engraved patterns in caves and rock shelters. It is possibly conceivable that Homo Naledi intentionally buried their dead and made [symbolic and ritual] markings, suggesting they too possessed cognitive abilities. However, this concept may be wishful thinking. I suppose one inference that can be made is the distribution of burials in the two chambers appears to be an intentional act and should not be limited just to modern humans and our Neanderthal cousins. In terms of context, 30-40 years ago, archaeologists could not have considered that Neandertals were capable of deliberate burial or produced art – but they did! Despite this and taking into consideration the brain size of Homo Naledi, the jury is still in deliberation. As a result, some of the academic community considers there is no funerary behaviour in Rising Star Cave. However, the Rising Star team claim to have clear evidence for three intentional burials but the excavation of a deliberate pit for each burial is debatable. Indeed, each of the shallow depressions may be natural.

It has been suggested that the burials fail to meet the fundamental criteria for deliberate burial practice, anatomical alignment of the body and articulation of skeletal remains. Me thinks that this concept is based on the over-critical mindsets of 21st-century archaeologists, rather than considering Naledi may have had other ideas on how to prepare and lay the dead to rest. As part of this process, Naledi may have left the body unburied (for whatever reason); again, let's veer away from the way we, as modern humans would dispose of and garnish the dead.

Markings, what markings?

Finally, I come to the potential engraved markings that are present within the burial chamber (and in other areas of Rising Star). As a starting point, I would be tempted to ask the fundamental question: is there any way that these markings could be natural, say, a product of geology? Note, this cave geology is limestone and dolomite units and both rocks do sometimes misbehave! Professor Berger's team identified engravings within the burial

chamber and considered it as evidence that Homo Naledi had the capability to create 'art'. Whilst I agree that these markings are of early hominid agency, they have yet to be dated. Fortunately, Berger's team has identified a potential stal flow over a section of one of the engravings – could this provide that all-important minimum/maximum date?

Although Naledi has been identified as the main contributor to the archaeology of the cave, one cannot dismiss the idea that the cave may have been visited later by other hominid species such as Homo sapiens. We cannot now disclaim the concept that 'art' (for want of a better word) was the preserve of Homo sapiens. As suggested earlier, it is becoming increasingly evident that Neanderthals were also capable of abstract thought, and the way it was communicated through the production of artistic endeavour.

Although much criticism has been aimed at Professor Berger and his team, the fact remains that we had until 2013 an intact burial chamber with a possible set of deliberate burials and potential artistic endeavour. Much of the archaeological evidence is as yet undated but scientific breakthroughs are being made. The markings possibly were made by someone and only dating will answer this question. Professor Berger's team is still hunting for evidence. Until the hunt is over, Home Naledi remains a tantalizing enigma.

En busca de Naledi

George Nash

La paleoantropología y la arqueología siguen deparando muchas sorpresas y enigmas, y el descubrimiento de un nuevo homínido, el Homo Naledi, es uno de ellos. El lugar de tal descubrimiento fue la tristemente célebre cueva de Rising Star, en el noreste de Sudáfrica, dentro del Sitio del Patrimonio Mundial (WHS) Cuna de la Humanidad. El descubrimiento inicial lo realizaron dos especialistas en espeleología, Rick Hunter y Steven Tucker, el 13 de septiembre de 2013. Pocos días después, esta especie extinta fue excavada por un equipo de científicos dirigido por el profesor Lee Berger. Berger (et al.) afirman que el Homo Naledi enterró intencionadamente a sus muertos y produjo marcas [grabadas] dentro de la cámara donde se encontraron los enterramientos.

Hago una simple pregunta, ¿fueron intencionados los enterramientos y las marcas?

Los restos de homínidos datan del Pleistoceno medio, entre 335 y 236 kyr. Tras el descubrimiento, el equipo del profesor Berger excavó meticulosamente 1.550 fragmentos óseos que equivalían a 737 huesos de al menos 15 individuos. Tras la excavación, el equipo de Berger consiguió trazar una serie de características entre los humanos modernos (nosotros) y la especie arcaica, en particular, el carácter bípedo del Homo Naledi y su capacidad craneal relativamente pequeña, entre 465 y 610 cm³, de media un 60% menor que la de los humanos modernos. Otro patrón claro que surgió fue la altura media de los más de 15 individuos que se excavaron, que medían alrededor de 1,44 m de altura (en comparación con un humano moderno - 1,71 m), con un peso medio de 40 kg (en comparación con los humanos modernos - 90 kg).

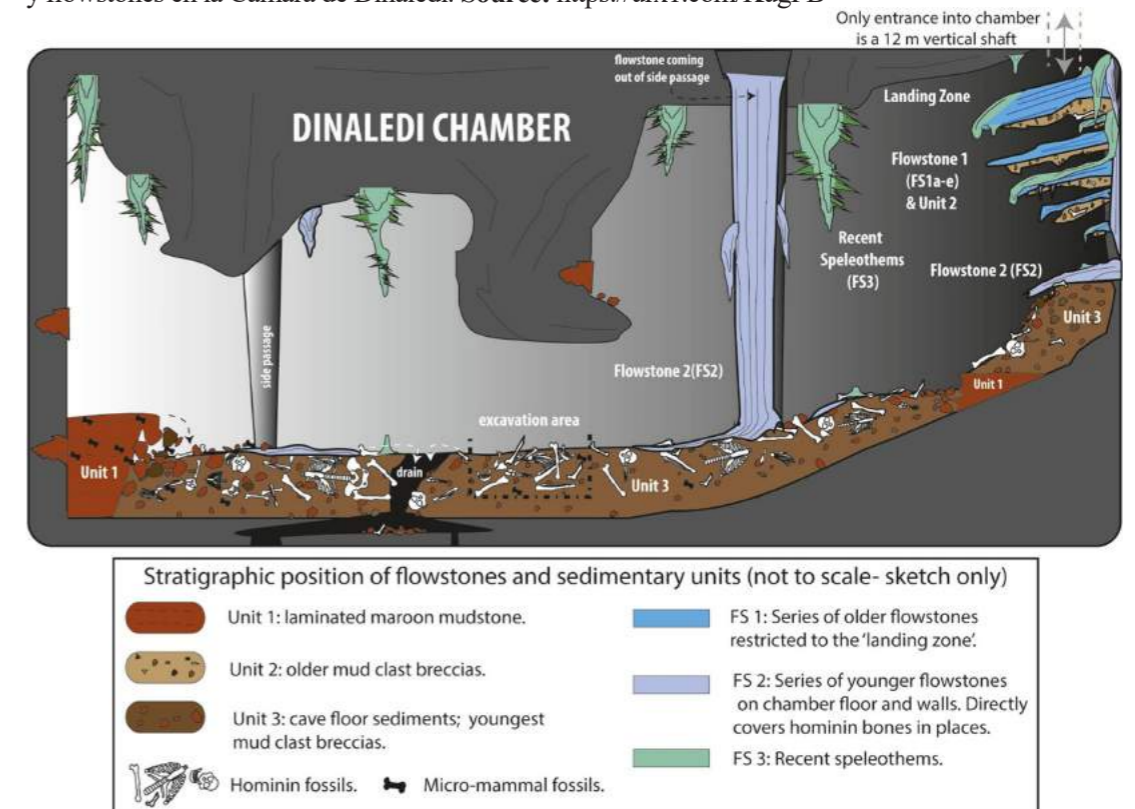
Así pues, tenemos a un homínido arcaico vagando por las praderas del sur de África, de menor estatura, bípedo y con una anatomía cerebral más pequeña, pero que muestra evidencias probables de cognición y comportamiento complejos. El estado de conservación de los más de 15 individuos de Rising Star indica prácticas de enterramiento complejas y, por tanto, cuestiona el argumento relativo a la capacidad cerebral relativa, es decir, que cuanto más pequeño es el cerebro, menos complejos eran los procesos de pensamiento. Claramente, la excavación de Berger y la evaluación de la distribución y morfología de cada enterramiento han cuestionado el concepto de que un tamaño cerebral reducido representa un menor beneficio evolutivo. Creo que lo que estamos presenciando

aquí es un homínido perfectamente adaptado al entorno al que se había acostumbrado, y parte de esta adaptación fue la forma organizada en que Naledi se deshacía de sus muertos. Aunque hay que señalar que, hasta el momento, ninguno de los enterramientos ha sido excavado en su totalidad y, por tanto, es imposible evaluar el estado completo de conservación de los cuerpos, su posición original de enterramiento o los límites de las fosas en las que fueron depositados.

Basándose en un intenso estudio de los restos óseos disponibles de cada uno de los más de 15 individuos, el equipo de Berger determinó que el Homo Naledi era más que capaz de realizar viajes de larga distancia. La estructura del esqueleto parecía indicar que esta especie era capaz de realizar movimientos bípedos similares a los de los humanos modernos, como correr y trepar. En cuanto a la fabricación de herramientas, no se ha encontrado nada parecido a un instrumento de corte, aunque varias piezas de piedra han aportado posibles atributos para la fabricación de herramientas. Debo señalar que la destreza del Homo Naledi indica algo más que una posibilidad de que estos antepasados arcaicos pudieran fabricar herramientas.

Relevante para este breve artículo y basada en los resultados de la excavación es la posibilidad de que el Homo Naledi practicara una actividad funeraria deliberada y estratégica (por el momento

Figura 1: Viñeta que ilustra el contexto geológico y tafonómico y la distribución de fósiles, sedimentos y flowstones en la Cámara de Dinaledi. **Source:** <https://urx1.com/KugPB>



me abstendré de utilizar el término “ritos”). Asociada a esta actividad está la fabricación de algún tipo de marca (de nuevo, me abstendré de utilizar el término “arte” por el momento). Las marcas consistían en líneas grabadas dispuestas en una serie de líneas simples, múltiples y entrecruzadas, muchas de las cuales estaban profundamente grabadas en la superficie de la roca. Muchas de las líneas grabadas formaban patrones complejos. Por lo que he visto, su presencia parece ser obra de homínidos, más que de origen geológico natural (*en conversación con el profesor Berger*).

El descubrimiento de una vida

Los arqueólogos y paleoantropólogos soñamos con hacer descubrimientos así; de hecho, he tenido algo de suerte en mi carrera académica; sin embargo, ¡nada como esto! El sistema de cuevas de Rising Star es extenso, con muchos pasadizos difíciles, cámaras laterales y cámaras de difícil navegación. Se afirma que el sistema de cuevas se extiende al menos 5 km. De interés para el profesor Berger eran varias cámaras (sus pasadizos asociados): las cámaras Dinaledi y Lesedi.

Antes de que Lee Berger se interesara por el sistema de cuevas, dos espeleólogos, Rick Hunter y Steven Tucker, encontraron lo que parecían ser restos fósiles de homínidos esparcidos por el suelo de la cámara Dinaledi. Estos restos fueron posteriormente fotografiados y mostrados a Pedro Boshoff y Lee Berger, y como resultado, se reunió rápidamente un equipo de excavación. La cámara donde yacían los enterramientos se encontraba a unos 85 m de la entrada del sistema de cuevas, a la que se accede mediante un descenso vertical de 12 m y un arrastre de 10 m a lo largo de un pasadizo horizontal de unos pocos centímetros de altura. Evidentemente, el acceso era adecuado para el Homo Naledi, pero no para los humanos modernos. La excavación reveló un conjunto de restos de homínidos arcaicos, que representaban diversas partes del esqueleto, incluidos los huesos pertenecientes a manos, pies, costillas y dientes.

¿Muerte, enterramiento y probable ritual?

Antes he mencionado que en el interior de este sistema de cuevas se descubrieron más de 15 enterramientos que parecen haber sido enterrados de forma deliberada. En 2015, Paul Dirks, Lee Berger y sus colegas argumentaron que los cuerpos habían sido colocados estratégicamente en la cámara por la comunidad Naledi. Las pruebas arqueológicas demostraron que los cuerpos carecían de traumatismos o depredación, debido principalmente a la inaccesibilidad de la cámara. Además, cada enterramiento se encontraba en buen estado de conservación, posiblemente debido en parte a las condiciones ambientales dentro de la cámara y al lento proceso de

momificación. Es probable que los cuerpos se depositaran periódicamente, probablemente a lo largo de decenas o centenares de años. Aunque la depredación animal está ausente, los cuerpos fueron dañados posteriormente por escarabajos, larvas de escarabajos y caracoles, que ayudaron en el proceso de descomposición, probablemente poco después de la muerte.

A pesar de la posibilidad de un enterramiento deliberado por parte del Homo Naledi, el antropólogo Charles Egeland declaró que no había pruebas físicas suficientes para sugerir que un homínido arcaico como el Naledi hubiera desarrollado el concepto abstracto de una vida después de la muerte en una fase tan temprana de su evolución. Egeland et al. afirmaron que la conservación de los enterramientos de Dinaledi era similar a la de los cadáveres de babuinos que a veces se acumulan en las cuevas, ya sea por muerte por causas naturales o por depredación. Yo, desde luego, lo pondría en duda al analizar la distribución de los enterramientos y la forma en que se habían preparado los cuerpos.

Además, hay que pensar en la presencia de marcas en ciertas rocas presentes dentro de la “cámara funeraria”. Aunque el arte rupestre se asocia al Homo Sapiens, cada vez es más evidente que los neandertales también realizaban dibujos pintados y grabados en cuevas y abrigos rocosos. Es posible que los Homo Naledi enterraran intencionadamente a sus muertos e hicieran marcas [simbólicas y rituales], lo que sugiere que también poseían capacidades cognitivas. Sin embargo, este concepto puede ser una ilusión. Supongo que una deducción que puede hacerse es que la distribución de los enterramientos en las dos cámaras parece ser un acto intencionado y no debería limitarse sólo a los humanos modernos y a nuestros primos neandertales. En términos de contexto, hace 30-40 años, los arqueólogos no podrían haber considerado que los neandertales fueran capaces de enterrar deliberadamente o de producir arte, ¡pero lo hicieron! A pesar de ello, y teniendo en cuenta el tamaño del cerebro del Homo Naledi, el jurado sigue deliberando. Como resultado, parte de la comunidad académica considera que no hay comportamiento funerario en la cueva de Rising Star. Sin embargo, el equipo de Rising Star afirma tener pruebas claras de tres enterramientos intencionados, pero la excavación de una fosa intencionada para cada enterramiento es discutible. De hecho, cada una de las depresiones poco profundas puede ser natural.

Se ha sugerido que los enterramientos no cumplen los criterios fundamentales de la práctica de enterramiento deliberado, la alineación anatómica del cuerpo y la articulación de los restos óseos. Me parece que este concepto se basa en la mentalidad excesivamente crítica de los arqueólogos del siglo XXI, en lugar de considerar que Naledi pudo tener otras ideas sobre cómo preparar y dar reposo a los muertos. Como parte de este proceso, Naledi pudo haber dejado el cuerpo insepulto (por la razón que fuera); de nuevo, desviémonos de la forma en que nosotros, como humanos modernos, dispondríamos y adornaríamos a los muertos.

Marcas, ¿qué marcas?

Por último, llego a las posibles marcas grabadas presentes en la cámara funeraria (y en otras zonas de Rising Star). Como punto de partida, me vería tentado a plantear la pregunta fundamental: ¿hay alguna forma de que estas marcas puedan ser naturales, digamos, producto de la geología? Nótese que la geología de esta cueva está formada por unidades de caliza y dolomita, ¡y ambas rocas a veces se portan mal! El equipo del profesor Berger identificó grabados en la cámara funeraria y los consideró pruebas de que el Homo Naledi era capaz de crear “arte”. Aunque estoy de acuerdo en que estas marcas son obra de los primeros homínidos, aún no han sido datadas. Afortunadamente, el equipo de Berger ha identificado un posible flujo esta sobre una sección de uno de los grabados, ¿podría esto proporcionar esa importantísima fecha mínima/máxima?

Aunque Naledi ha sido identificado como el principal contribuyente a la arqueología de la cueva, no se puede descartar la idea de que la cueva pudiera haber sido visitada posteriormente por otras especies de homínidos como el Homo sapiens. Ahora no podemos descartar el concepto de que el “arte” (a falta de una palabra mejor) fuera patrimonio del Homo sapiens. Como se ha sugerido anteriormente, cada vez es más evidente que los neandertales también eran capaces de pensar de forma abstracta y de comunicarla a través de la producción artística.

Aunque se han dirigido muchas críticas al profesor Berger y a su equipo, lo cierto es que hasta 2013 disponíamos de una cámara funeraria intacta con un posible conjunto de enterramientos deliberados y un potencial esfuerzo artístico. Gran parte de las pruebas arqueológicas aún no han sido datadas, pero se están produciendo avances científicos. Las marcas posiblemente fueron hechas por alguien y sólo la datación responderá a esta pregunta. El equipo del profesor Berger sigue buscando pruebas. Hasta que termine la caza, Homo Naledi seguirá siendo un enigma tentador.

Recensiones *Book reviews*

Hugo A. Mira Perales

MIRA, H.A. 2022: Conjunto de cavidades de Las Palomas, Tarifa (Cádiz). Arte Prehistórico en el extremo sur peninsular. Instituto de Estudios Campogibraltaresños. 258 páginas. ISBN: 978-84-88556-32-5.



Esta obra es el resultado de un pormenorizado estudio sobre el enclave rupestre formado por cuatro cavidades de Las Palomas, localizado en el término municipal de Tarifa, uno de los enclaves más representativos de la provincia de Cádiz debido no sólo a su temprano descubrimiento a principios del siglo pasado, que le ha supuesto numerosas referencias en las investigaciones del arte prehistórico del sur peninsular. Si no que, gracias a los estudios exhaustivos de los últimos años vienen a demostrar que se trata de un enclave con arte parietal que abarca desde el Paleolítico hasta la Edad del Hierro.

Esta exhaustiva publicación recoge toda la información disponible sobre el grupo de cuevas, aportando una revisión documental y actualización del conjunto rupestre gracias a la aplicación concienzuda de las nuevas tecnologías en el tratamiento digital que han permitido ampliar de manera exponencial el número de pinturas documentadas hasta la fecha.

El libro se articula en una docena de capítulos sin contar el prólogo, escrito por la arqueóloga Mónica Solís Delgado, especialista en diversos conjuntos rupestres del sur peninsular. La primera parte del libro, de carácter introductorio, sirve al lector de contextualización sobre el conjunto rupestre, revisión bibliográfica, emplazamiento geográfico y geológico y un capítulo centrado en la metodología de trabajo. Formando el cuerpo central de la publicación se encuentra el estudio de este conjunto de cavidades. Gracias al uso del software digital Dstretch, que ha sacado a la luz nuevos motivos, Hugo Mira ha elaborado y minucioso catálogo de las pinturas rupestres organizado por cavidades, paneles presentes y una relación numérica por motivo, descripción y clasificación iconográfica. Esta parte principal de la publicación se enriquece a su vez con la aportación de la documentación gráfica, al incluirse una imagen y planimetría detallada de cada uno de los paneles y motivos pictóricos.

El autor realiza una completa revisión historiográfica, con 56 citas en referencia al complejo arqueológico de Las Palomas, un estudio por más de 100 años de referencias en publicaciones científicas que se centraron en especial en Palomas I, recogiendo la primera mención en la investigación del prehistoriador J. Cabré Aguiló de 1915, que señala la localización de una cabeza de caballo en Palomas I, añadiendo en 1929 Breuil y Burkitt un signo puntiforme y la adscripción de ambos motivos al arte paleolítico.

A través de la lectura de este apartado se constata como hasta finales del siglo XX, las referencias bibliográficas apenas se tratan de simples menciones, sin ampliar repertorio gráfico y en el que preponderó entre la comunidad científica un claro escepticismo sobre su adscripción a cronologías tan tempranas, debido a la ausencia de datos en su momento sobre comunidades del paleolítico superior en la zona, la tipología de la cavidad formada conforme a la morfogénesis de los taffonis en arenisca silíceo e iluminada por luz solar, absolutamente fuera de los patrones habituales de arte rupestre investigados. No será hasta 1995 con el registro de pintura paleolítica localizada en Cueva del Moro y otros enclaves en el extremo sur peninsular, de características similares a Palomas I, cuando se empiecen a reformular las hipótesis de conjuntos tradicionalmente considerados postpaleolíticos.

Durante la última década, la investigación de esta estación de arte rupestre ha aportado novedosos datos, ampliándose el repertorio gráfico, destacando el hallazgo de motivos de manos en negativo en Palomas IV, junto con dos nuevos motivos paleolíticos. Respecto a las siluetas de manos en negativo, es fundamental destacar la importancia de su hallazgo para situar en el mapa de la prehistoria más antigua este conjunto de cavidades, ya que estos motivos en cuevas del sur peninsular, como Ardales, a través de la técnica de U/Th está fechando las capas superpuestas en cronologías anteriores a 60 B.P. situando así a los Neandertales como autores de estos motivos.

El conjunto de cavidades de Las Palomas se emplaza en plena sierra del Pedregoso, formando parte del complejo marco de las unidades del Campo de Gibraltar; en un farallón rocoso se sitúan las cuatro cavidades, a una distancia entre la primera y la última de 220 metros.

Cueva de Palomas I, donde se encuentra la pintura del équido indicado en 1915 por J. Cabré Aguiló, es la cavidad de mayor superficie de las cuatro y con mayor número de motivos. Tanto en Palomas I como Palomas IV se han podido localizar motivos paleolíticos. En Palomas I, en su pared oeste, se han documentado tres paneles con un total de 8 motivos paleolíticos, constatándose dos équidos, un prótomo de équido, motivos puntiformes y barras, en su mayoría realizados con pigmento rojo, en mal estado de conservación que impiden su apreciación sin aplicación del tratamiento digital.

Respecto a la docena de paneles postpaleolíticos se sitúan preferentemente en la pared este, y algunos en la oeste alternándose con los motivos paleolíticos. Estos doce paneles contienen el ingente número de 167 motivos postpaleolíticos, cuya temática es amplia y variada, siendo los más representados los trazos y restos de pigmento, además de un interesante número de figuras zoomorfas y antropomorfas, junto con otros motivos en menor representación como zigzag, ramiformes, arboriformes, pectiniformes, serpentiformes, esteliformes, puntiformes, aviformes y agrupaciones de trazos y restos.

A casi 40 metros de distancia se ubica el siguiente abrigo rocoso, Palomas II, de planta irregular y marcada inclinación, cuenta con 6 paneles y un total de 41 motivos postpaleolíticos en rojo, destacando por su número los trazos y las barras. De todo el conjunto rupestre de Palomas, únicamente en esta cavidad se ha localizado un motivo espiral.

Palomas III se encuentra pésimo estado de conservación por afecciones de microorganismos y alteraciones antrópicas que han afectado a los motivos pictóricos. De grandes dimensiones, el repertorio gráfico postpaleolítico se distribuye en la mitad izquierda, documentándose un total de 92 distribuidos en 16 paneles, siendo los antropomorfos los más numerosos, seguidos de los zoomorfos, a destacar el posible équido con jinete sobre él.

A 220 metros de la primera cavidad se ubica Palomas IV, por su localización es el abrigo más expuesto a los factores climatológicos, en especial la erosión eólica, que unido a que los motivos se plasmaron sobre arenisca, un elevado número de estos se conservan en mal estado. La cavidad posee una oquedad en su interior en la que se localizaron restos de pigmento sin forma aparente.

Al igual que en Palomas I, se ha podido documentar arte paleolítico, en dos paneles conjuntos con un total de 9 motivos, destacando las tres manos aerografiadas (soplado) en negativo, el color del pigmento es rojo, dos de ellas de adultos, y una tercera de menor tamaño. Todas se encuentran mal conservadas, siendo necesaria la aplicación de tratamiento digital para su observación. El resto de motivos paleolíticos se componen de barras, trazos y restos de pigmento rojo. El hallazgo de estas manos aerografiadas permite posicionar a este conjunto rupestre, junto con otras grafías similares en la zona, como las halladas en la Cueva de las Estrellas (Castellar de las Estrellas), en uno de los escasos yacimientos de la península ibérica donde se ha documentado este tipo de manifestaciones artísticas antiguas, realizadas en este caso por el Homo Neanderthalensis.

Este abrigo rocoso también cuenta con un total de 113 motivos postpaleolíticos de cronología preesquemática y esquemática, distribuidos en la misma área que los paneles paleolíticos

en un total de 12 paneles. En esta ocasión de nuevo los motivos antropomorfos son los más numerosos, seguido de los zigzags, restos y zoomorfos. Todos estos motivos han usado el color del pigmento rojo de diferentes tonalidades, muchos inapreciables a simple vista.

Esta exhaustiva catalogación se completa con un apartado dedicado al análisis tipológico de los motivos registrados en este conjunto rupestre, diferenciados entre motivos paleolíticos, con rasgos más figurativos y postpaleolíticos, con unos motivos más esquemáticos, que permite al lector una visión de conjunto a través de los gráficos y cuadros estadísticos realizados.

En los dos últimos capítulos el autor realiza un breve repaso comparativo en relación al resto del arte prehistórico de la península ibérica, dejando claro la similitud de motivos tanto para los de cronología paleolítica como postpaleolítica. En el caso del arte esquemático, cubriría un amplio marco geográfico, no siendo exclusivo del Campo de Gibraltar, ya que se encuentran motivos idénticos en casi toda la península. Hugo A. Mira reflexiona a su vez sobre las ambiciosas perspectivas de futuro en la investigación del arte prehistórico en el sur peninsular, que gracias a crecimiento exponencial del conocimiento de los últimos años afianzará nuevas teorías que son punta de lanza de la investigación nacional e internacional.

Itziar Merino Matas

Delegación de Cultura Ayuntamiento de Benalmádena

Correo electrónico: it.merino@gmail.com

COLLADO GIRALDO H. & GARCÍA ARRANZ J.J. (Coords) (2022) Arte Rupestre Paleolítico en la CUEVA DE MALTRAVIESO (Cáceres España) Vol. I: Estudios y Vol. II: Catálogo.



En el vasto ámbito de la literatura sobre la investigación prehistórica, cada obra es un faro de conocimiento que ilumina el camino hacia la comprensión y el descubrimiento. Detrás de esta gran obra de investigación y estudio se encuentran horas de dedicación, análisis riguroso y la pasión de los investigadores por desentrañar los misterios del mundo prehistórico a través del arte rupestre. En esta ocasión, esta obra se adentra en el fascinante campo del arte rupestre paleolítico, explorando la obra compuesta por dos volúmenes titulada **“ARTE RUPETRE PALEOLITICO EN LA CUEVA DE MALTRAVIESO (CÁCERES, ESPAÑA)”**, escrito por un equipo de grandes investigadores encabezados por Hipólito Collado Giraldo y José Julio García Arranz, esta obra se erige como una piedra angular en el entendimiento de arte prehistórico paleolítico, centrado en todas las representaciones graficas figurativas o no que se localizan en esta cavidad de Maltravieso. Estos dos volúmenes recogen entre sus páginas los estudios e investigaciones realizados en la cueva, además del catálogo actualizado de las grafías representadas en todas sus paredes. El primer volumen está formado por once capítulos, donde sus autores se han ido adentrando aso a paso en la investigación que durante años se han llevado a cabo en la cavidad. El primer capítulo **“LOCALIZACIÓN Y MARCO GEOLOGICO DE LA CUEVA DE MALTRAVIESO”**, se desarrolla situando la cavidad, además de una somera descripción de la composición geológica de la cavidad. El segundo capítulo **“DESCRIPCIÓN FISICA DE LA CAVIDAD”**, se centra en el estudio físico de la cueva, donde se despliega la cavidad y se describen cada una de sus salas y galerías. El tercer capítulo **“HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN”**, recorre la historia desde su descubrimiento en 1951 hasta la actualidad. El cuarto capítulo **“EVIDENCIA DE FRECUENTACIÓN HUMANA EN LA CUEVA DE MALTRAVIESO”**, recoge el paso por la cueva de comunidades humanas desde el paleolítico medio hasta la edad del bronce.

El quinto capítulo **“ANÁLISIS DE LAS TECNICAS DE REALIZACIÓN DEL ARTE RUPESTRE DE LA CUEVA DE MALTRAVIESO”**, repasa las técnicas de ejecución del arte rupestre tanto pintado como grabado en la cueva. El sexto capítulo **“CARACTERIZACIÓN DE LOS PIGMENTOS EMPLEADOS EN LAS FIGURAS PINTADAS DE LA CUEVA DE MALTRAVIESO”**, centrado en la composición mineralógica de los pigmentos y las materias primas que se utilizaron para su formación. El capítulo siete **“ESTUDIO ICONOGRÁFICO: ANÁLISIS DEL IMAGINARIO RUPESTRE DE LA CUEVA DE MALTRAVIESO”**, estudia pormenorizadamente toda la iconografía representada en la cavidad, desde las grafías figurativas hasta una simple mancha o trazo, o las cazoletas grabadas. El capítulo ocho **“EL ARTE RUPESTRE DE LA CUEVA DE MALTRAVIESO EN SU CONTEXTO TERRITORIAL”**, vincula el arte representado e la cueva con un espacio territorial mas amplio por las similitudes en las grafías representada. Capítulo nueve **“ENCUADRE CRONOLÓGICO. DATACIONES U/Th EN LA CUEVA DE MALTRAVIESO”**, repasa los resultados obtenidos en las dataciones de U/Th sobre los velos calcíticos que en algunos cubren los pigmentos o se localizan próximos. Capítulo diez **“LOS ARTISTAS DE MALTRAVIESO A TRAVÉS DE LAS IMPRONTAS DE SUS MANOS”**, se centra en el estudio de las huellas aerografiadas de manos en negativo. Capítulo once y ultimo del volumen **“CONCLUSIONES. UNA NUEVA FORMA DE ENTENDER EL ARTE RUPESTRE DE LA CUEVA DE MALTRAVIESO DESDE LA ÓPTICA DE UN TRABAJO MULTIDISCIPLINAR EN EL SIGLO XXI”**, termina con las conclusiones, en base a la evolución en todos los campos aplicados al estudio del arte prehistórico. El segundo de los volúmenes repasa el repertorio grafico de todas las salas y galerías de la cavidad de Maltravieso. Recogiendo exhaustivamente todas las representaciones graficas pintadas y grabadas que se distribuyen por toda la cavidad. En este segundo volumen se muestra detalladamente el catálogo de todos los motivos pintados, mostrado las fotografías originales, además de los diferentes tratamientos fotográficos realizados para llegar a obtener una visión clara del motivo a estudio, finalizando con la obtención de calcos escalados donde se muestran perfectamente definidos todos los trazos que conforman la grafía representada, pintada o grabada.

Como conclusión estos dos volúmenes recogen un trabajo de varios años de investigación en esta maravillosa cueva de Maltravieso. Actualizando los primeros trabajos realizados ya hace décadas, mostrando una visión completamente diferente por sus últimos hallazgos relacionados con las dataciones de algunos motivos, situándolos en una autoría neandertal.

Hugo A. Mira Perales
Instituto de Estudios Campogibaltareños
hualmipe@gmail.com

