



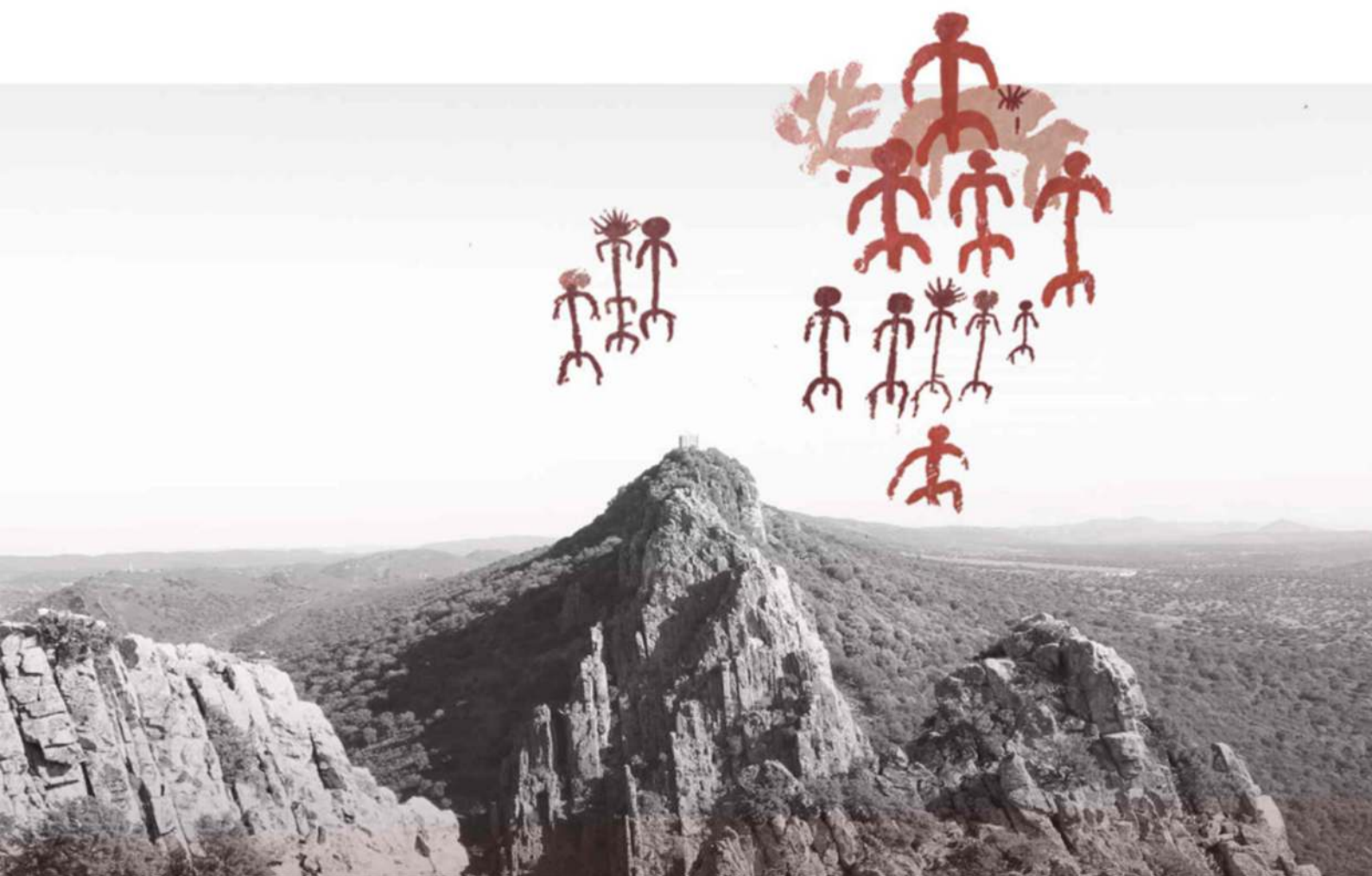
XIX INTERNATIONAL ROCK ART CONFERENCE

IFRAO 2015

Cáceres (Spain), 31 August - 4 September

University of Extremadura (Campus of Cáceres)

Faculty of Philosophy and Humanities



τέχνη

série II

3

○○○

INSTITUTO TERRA E MEMÓRIA



FICHA TÉCNICA

REVISTA TECHNE | no 3, volume 2

Propriedade: ITM – Instituto Terra e Memória

Direcção: a Direcção do ITM

Editores deste volume: Sara Garcês, Hipólito Collado, José Júlio Garcia Arranz, Luiz Oosterbeek
© 2017, ITM

Comissão Editorial do Presente Volume

Sara Garcês

Grupo Quaternário e Pré-História do Centro de Geociências (u. ID73 – FCT); Instituto Terra e Memória.

Hipólito Collado

Grupo Quaternário e Pré-História do Centro de Geociências (u. ID73 – FCT); Instituto Terra e Memória; Junta de Extremadura, Espanha.

José Júlio García Arranz

Grupo Quaternário e Pré-História do Centro de Geociências (u. ID73 – FCT); Instituto Terra e Memória; Universidad de Extremadura, Espanha.

Luiz Oosterbeek

Grupo Quaternário e Pré-História do Centro de Geociências (u. ID73 – FCT); Instituto Terra e Memória; Instituto Politécnico de Tomar.

Comissão Científica da Revista Techne

Ana Maria Gama da Silva, Centro de Investigação em Antropologia e Saúde (CIAS), Departamento Ciências da Vida, Universidade de Coimbra, Portugal;

André Soares, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil;

Cláudia Umbelino, CIAS, Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Portugal;

Cleia Detry, UNIARQ - Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa, Portugal;

Davide Delfino, Câmara Municipal de Abrantes (Projecto M.I.A.A.), Instituto Terra e Memória, Grupo Quaternário e Pré-História (Centro de Geociências - uID73-FCT), Portugal;

Enrique Cerrillo Cuenca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto de Arqueología - Mérida, Espanha;

Ethel Allué, Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social, Espanha;

Fernando Coimbra, Instituto Terra e Memória, Portugal;

Francisca Hernández Hernández, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Espanha;

George Nash, Department of Archaeology & Anthropology, University of Bristol, Reino Unido;

Hipólito Collado Giraldo, Instituto de Estudios Prehistoricos, CUPARQ, Grupo Quaternário e Pré-História (Centro de Geociências - uID73-FCT), Espanha;

Ingelore Scheunemann, Instituto BioAtlântica, IBIO, Brasil;
Jairo José Zocche, Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil;
Jorge Dinis, Departamento de Ciências da Terra da Universidade de Coimbra, IMAR- Centro do Mar e do Ambiente, Portugal;
José Augusto Ramos, Centro de História da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal;
Luís Mota Figueira, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal;
Luís Raposo, Museu Nacional de Arqueologia, Portugal;
Luís Santos, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal;
Luiz Oosterbeek, Instituto Politécnico de Tomar, Grupo Quaternário e Pré-História (Centro de Geociências - uID73-FCT), Instituto Terra e Memória, Portugal;
Palmira Saladié, Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social (IPHES), Espanha;
Paulo DeBlasis, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, Brasil;
Pedro Funari, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil;
Rita Cadima, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal;
Sara Cura, Museu de Arte Pré-Histórica de Mação, Instituto Terra e Memória, Portugal;
Sérgio Nunes, Centro de Investigação Aplicada em Economia e Gestão do Território, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal;

ISSN: 2182-9985

TECHNE é uma revista de carácter monográfico, subordinada a um tema geral definido para cada volume, com uma periodicidade mínima de 1 volume/ano. A revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona um maior progresso do conhecimento.

Os artigos publicados são da exclusiva responsabilidade dos autores. Os artigos assinalados foram submetidos a revisão por pares.

CONTACTAR ITM, Instituto Terra e Memória, Lg. dos Combatentes, 6120-750 Mação, Portugal

MAÇÃO, 2017



ipt
Instituto
Politécnico
de Tomar



(Esta publicação foi apoiada pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., através de fundos nacionais, no âmbito do projeto UID/Multi/00073/2013 do Centro de Geociências da Universidade de Coimbra)

XIX INTERNATIONAL ROCK ART CONFERENCE



CÁCERES (EXTREMADURA, SPAIN)

Symbols in the Landscape: Rock Art and its Context

**Proceedings of the XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015
(Cáceres, Spain, 31 August - 4 September 2015)**

Editores: Sara Garcês, Hipólito Collado, José Júlio Garcia Arranz, Luiz Oosterbeek

© 2017, ITM

TECHNE 3 (2)

Editorial

The current volume of issue 3 of *Techné* results from some contributions to the XIX Congress of the International Federation of Rock Art Organisations (IFRAO), held in Cáceres in September 2015, with the organisation of the University of Extremadura and the collaboration of the Museum of Prehistoric Art of Mação, ITM (Land and Memory Institute) and CGEO (Geosciences Centre of Coimbra University).

This volume includes 5 articles on rock art (Aldecoa Quintana & Dominguez Garcia; Samaniego Bordiú; Guerrero Castro, & Fernández Quintano) covering themes related to methodological concerns and historical-geographic contextualization of sites.

Índice

- | | |
|-------|--|
| 1-17 | <i>La Serena: un pueblo de caballos, un pueblo de jinetes</i>
M ^a A. Aldecoa Quintana & A. Domínguez García |
| 19-31 | <i>Semiótica gráfica y pragmática en el estudio del arte prehistórico</i>
Blanca Samaniego Bordiu |
| 33-45 | <i>El Abrigo de Laguna Nueva (Peraleda de San Román, Cáceres) documentado a través del escaneado en 3D de alta precisión</i>
M. Guerrero Castro, M ^a A. Aldecoa Quintana & A. Domínguez García |
| 47-51 | <i>El arte rupestre paleolítico a través de la Filosofía del Arte</i>
José Fernández Quintano |
| 53-55 | <i>El arte paleolítico y yo</i>
José Fernández Quintano |

La Serena: un pueblo de caballos, un pueblo de jinetes.

M^a A. Aldecoa Quintana*

Arqueóloga y guía de turismo. c/ Góndola, nº 9, 3º B- 28500 Arganda del Rey, Madrid.

A. Domínguez García**

Arqueólogo y guía oficial de turismo de Extremadura. c/ Évora, nº 30, 4º A, 1005 Cáceres.

Artigo submetido em

17/04/2016

Artigo publicado em

31/03/2017

Palavras-chave:

Campanario;

Badajoz;

Équidos;

Jinetes;

Armas;

Resumen

En el conjunto de estaciones documentadas a lo largo de dos campañas de prospección de los principales cursos fluviales que riegan el municipio de Campanario (Badajoz), se localizaron numerosos grabados de pequeño tamaño, ejecutados en trazo fino, representando figuras zoomorfas, entre las destacan los équidos, algunos de los cuales aparecen acompañados por figuras humanas -sus jinetes-, unas veces figuraciones muy esquemáticas, otras en las que se pueden identificar las armas que formaban parte de su panoplia (lanzas, espuelas...).

Introducción

Entre los años 2005 y 2007 llevamos a cabo dos proyectos de prospección intensiva en las comarcas extremeñas de La Siberia y La Serena (Badajoz), con el fin de documentar estaciones con arte rupestre de época prehistórica e histórica, así como las posibles evidencias de ocupación humana relacionadas con las anteriores.

Dados los resultados de la primera campaña en la que se prospectaron determinados ámbitos de los municipios de Puebla de Alcocer, Esparragosa de Lares y Campanario, y donde aparecieron 163 estaciones con manifestaciones tanto con pintura esquemática (encuadrable cronológicamente en el Neolítico-Calcolítico) como grabados de la Edad del Bronce (estelas de guerrero y diademadas), la Edad del Hierro (caballos, jinetes, etc.) (Domínguez y Aldecoa, 2007 y 2011) y época histórica, se realizó en una segunda centrada esta vez exclusivamente en el término municipal de Campanario. Los dos proyectos dieron como resultado la localización de

estaciones con grabados ejecutados en trazo muy fino entre los que documentamos representaciones de caballos y jinetes que encuadramos cronológicamente en la Edad del Hierro, aunque alguna la podríamos llevar a la Edad Media.

Localización

De los tres términos municipales prospectados- Puebla de Alcocer, Esparragosa de Lares y Campanario-, tan sólo en el último se localizaron figuras de équidos y de jinetes (Fig. 1).

Esta localidad se localiza en la comarca extremeña de La Serena, donde el trabajo de prospección y documentación se centró en los cauces de los ríos Zujar y Guadalefra y en el Arroyo del Campo del Toro, así como en los cauces de agua tributarios de estos. Los trabajos se realizaron en una banda de terreno que cubría las márgenes de los cauces fluviales hasta la cumbre de los cerros que los delimitan.

El paisaje en esta zona está caracterizado por la

* M^a A. Aldecoa Quintana | mamparaq@gmail.com; ** A. Domínguez García | arturodga@hotmail.com;

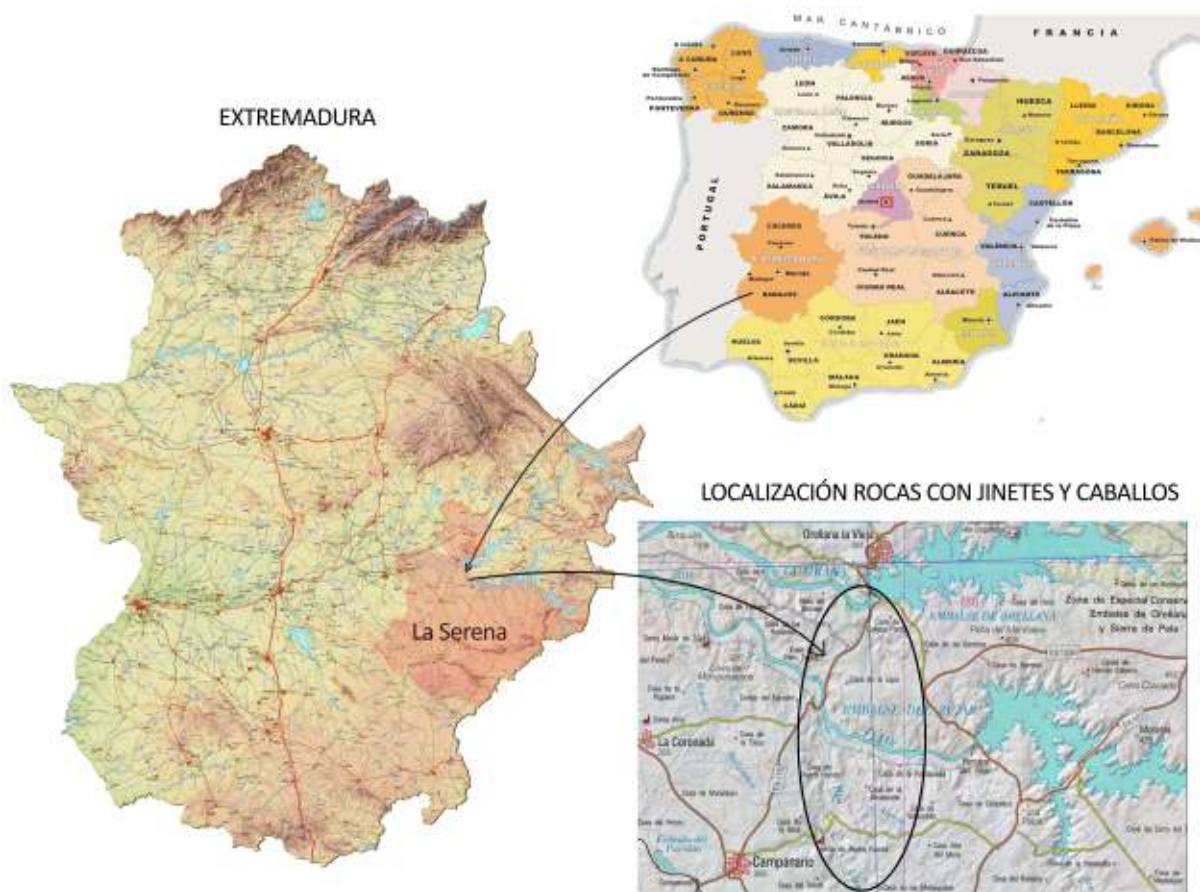


Figura 1: Localización de la zona de estudio.

presencia de abundantes afloramientos de pizarra, el único soporte gráfico presente en este espacio. Una superficie sin apenas suelo laborable, donde los asentamientos a están determinados por la topografía y la hidrología, localizándose las poblaciones hasta en la prehistoria como en la actualidad principalmente a orillas de los ríos, arroyos o afloramientos acuíferos. El principal recurso económico de la zona, aparte de la agricultura, es la ganadería. En esta zona el río Zújar, afluente del Guadiana, es el eje vertebrador del espacio al que vierten sus aguas abundantes ríos, como el Guadalefra y arroyos, como el del Campo del Toro, que surcan una penillanura donde las presencia de pizarras y grauvacas -materiales poco resistentes- ha permitido que se labren los valles en los que documentamos las estaciones decoradas. Las pizarras con morfologías de “dientes de perro” o “dientes de sierra” y “rocas penitentes”, son el elemento característico del territorio creando un paisaje característico producido como consecuencia de la erosión diferencial. Es posible observarlos en grandes extensiones como relieves residuales discontinuos que ocupan la penillanura de Campanario.

Las escenas ecuestres de La Serena

Los trabajos de prospección en los cursos de agua principales de Campanario permitieron la localización de un número significativo de estaciones donde, junto a otros zoomorfos (como ciervos, toros y aves), abundan los équidos y los jinetes a caballo, además de los grabados incisos gruesos que constituyen el grueso del conjunto localizado (Fig. 2) En unos 10 km en línea recta, documentamos 7 jinetes a caballo y 13 equinos seguros (contamos en el Panel 4 de la Roca 34 del Arroyo Campo del Toro con siete zoomorfos indeterminados que podrían interpretarse como tal dado que es la especie más representada tanto en el entorno como en la propia roca). Sin embargo, no van a ser descritos en este estudio ya que no muestran elementos diferenciadores, como la crinera, que sí reflejan otras figuras de la misma estación) (Fig. 3).

Representaciones ecuestres esquemáticas

Contamos con dos representaciones sumamente esquemáticas que interpretamos, no obstante, como jinetes a caballo: las figuras nos 11 y 14 de la Roca 91 del río Guadalefra (Fig. 4). Esta estación se ubica en

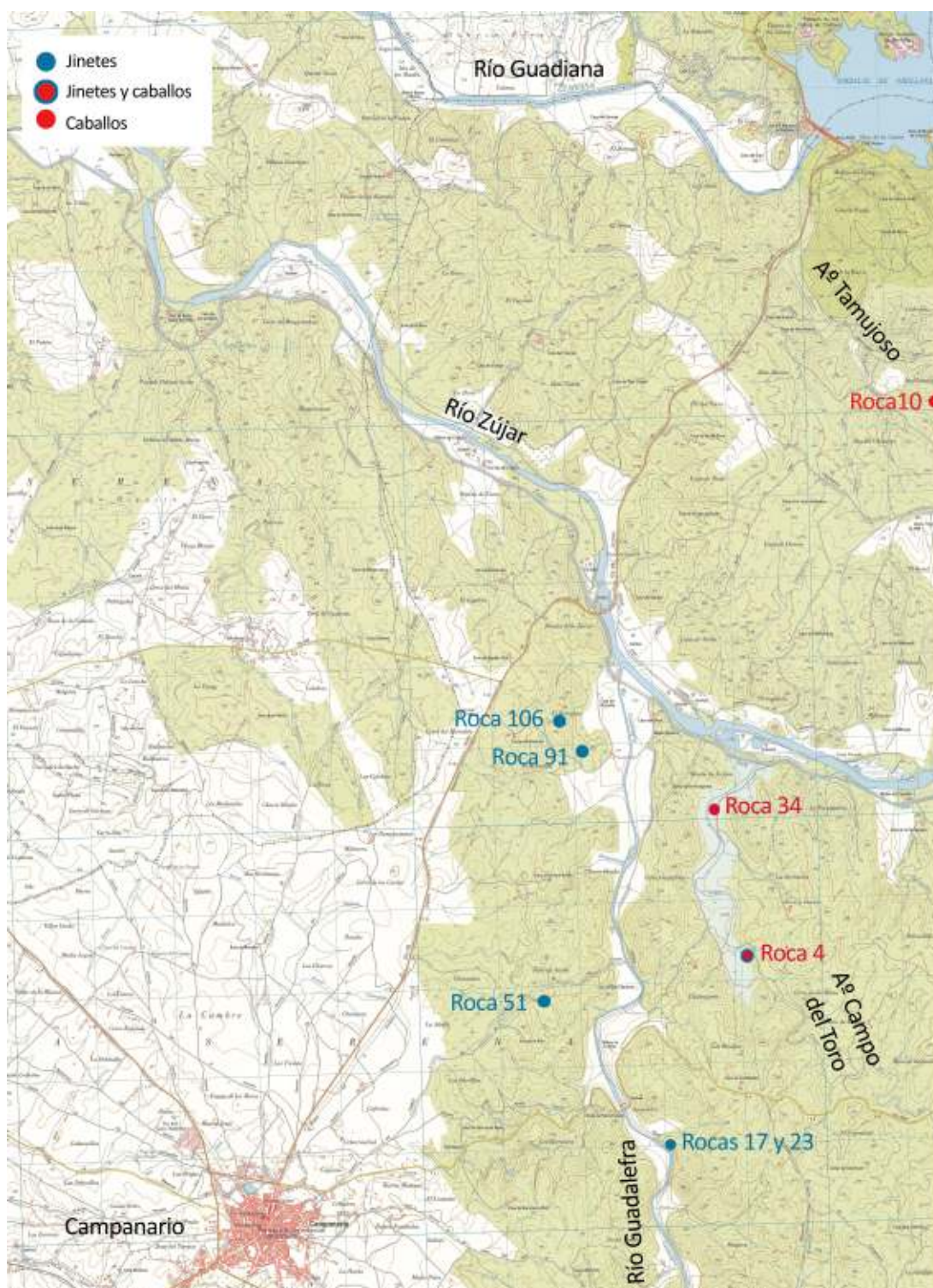


Figura 2: Localización de rocas con representaciones de caballos y escenas ecuestres. Hemos localizado figuras muy esquemáticas y otras más realistas e incluso con toques naturalistas, en las que aparecen detalles anatómicos de los caballos (las orejas, los cascos, la crinera) o elementos de los guerreros, como la vestidura de los jinetes, o las riendas de la montura.

un pequeño cerro abierto en la primera línea de elevaciones del río Guadalefra, en el inicio de la subida a un espolón, a 100 m del canal del Zújar.

En ella documentamos, junto a figuras incisas en trazo medio a grueso y piqueteado disperso, numerosas figuraciones ejecutadas con un trazo muy fino: ciervos, los citados jinetes, símbolos... Las dos figuras de jinetes son representaciones muy

esquemáticas de pequeño tamaño (inferior a 6 cm.). En la nº 11 el Jinete mira a la izquierda. El caballo se ha recreado por medio de una recta a modo de línea cérvico-dorsal, un rabo o grupa y cabeza lineal, ligeramente curva. Presenta las cuatro extremidades. El jinete, por su parte, presenta cuerpo lineal y ángulos en su zona superior como si fuesen los brazos y quizás la cabeza o casco. Podría

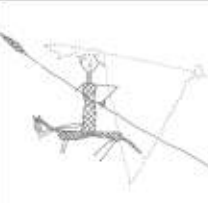
ESCENAS ECUESTRES		
		
F.8, Roca 4, Aº Campo del Toro	F.11, Roca 91, Río Guadalefra	F.14, Roca 91, Río Guadalefra
		
F.1, Roca 51, Río Guadalefra	F.3, Roca 51, Río Guadalefra	F.3, Roca 17, Río Guadalefra
		
F.1, Roca 106, Río Guadalefra		

Figura 3: Tabla resumen de las escenas ecuestres de Campanario.

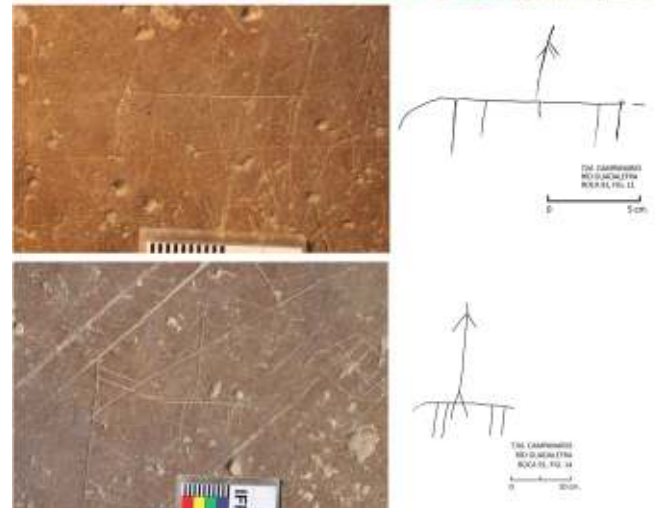
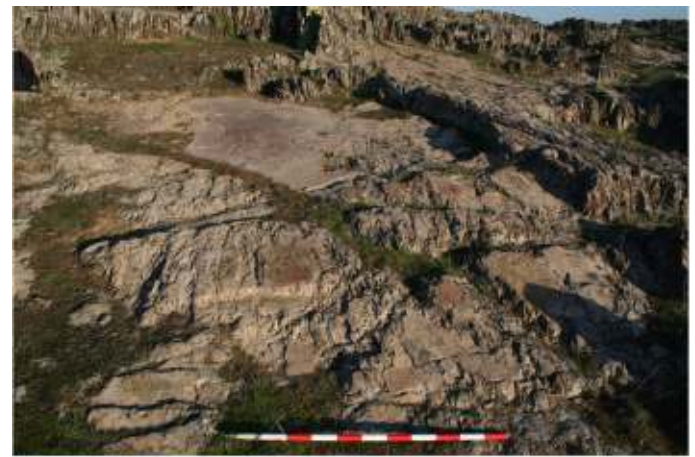


Figura 4: Vista general de la Roca 91 del Guadalefra y detalle jinetes.

presentar una de las extremidades inferiores. La figura 14 presenta un Jinete a caballo mirando a la derecha. Caballo y jinetes son prácticamente iguales a los de la figura anterior. El jinete presenta cabeza y cuerpo lineal y brazos y piernas en ángulo, y las piernas también filiformes.

Representaciones ecuestres seminaturalistas

En el panel 2 de la Roca 17 del Guadalefra, localizada en la margen derecha del río Guadalefra, en el contacto entre la vega de inundación del río y la ladera, identificamos la figura de un jinete acompañado de otras 7 figuras, realizadas tanto en trazo fino como de anchura media a gruesa, y dos cazoletas piqueteadas (Fig. 5). La figura 3 muestra un jinete a caballo realizado en trazo inciso muy fino, uniforme en sus proporciones, mirando hacia la izquierda. El caballo presenta cabeza completa con indicación de carrillo muy marcado y oreja apuntada, triangular y compartimentada con un trazo central, con hocico rectangular. En él se observa la presencia de una franja rectangular compartimentada que podríamos interpretar como

un bocado a pesar de no tener representadas las riendas. En la cara se representan tres líneas paralelas. Presenta crinera en doble línea rellena de cortos trazos pseudoparalelos, perpendiculares. El cuello es ancho y en él se han grabado dos conjuntos de líneas. El primero parte de la crinera y, el segundo, de la garganta y pecho. Ambos conjuntos son convergentes no llegando a unirse. La línea cérvico-dorsal está completa. Su perfil es ligeramente cóncavo, mientras que el vientre es recto y sin representación de la vaina. Tiene la grupa e ijar muy marcados. La cola, inhiesta, se representa con un doble trazo y escobillada desde la nalga hasta la punta. Las cuatro extremidades se han representado completas. Las delanteras ostentan manos con los codos muy marcados y bien ejecutados los cascos. La mano izquierda está ligeramente curvada en ademán de dar un paso. Los cuartos traseros están realizados con doble trazo y tienen muy marcados los corvejones. Los cascos son más esquemáticos que las manos y están ejecutados mediante dos triángulos. Entre el dorso y el vientre se ha representado una estructura

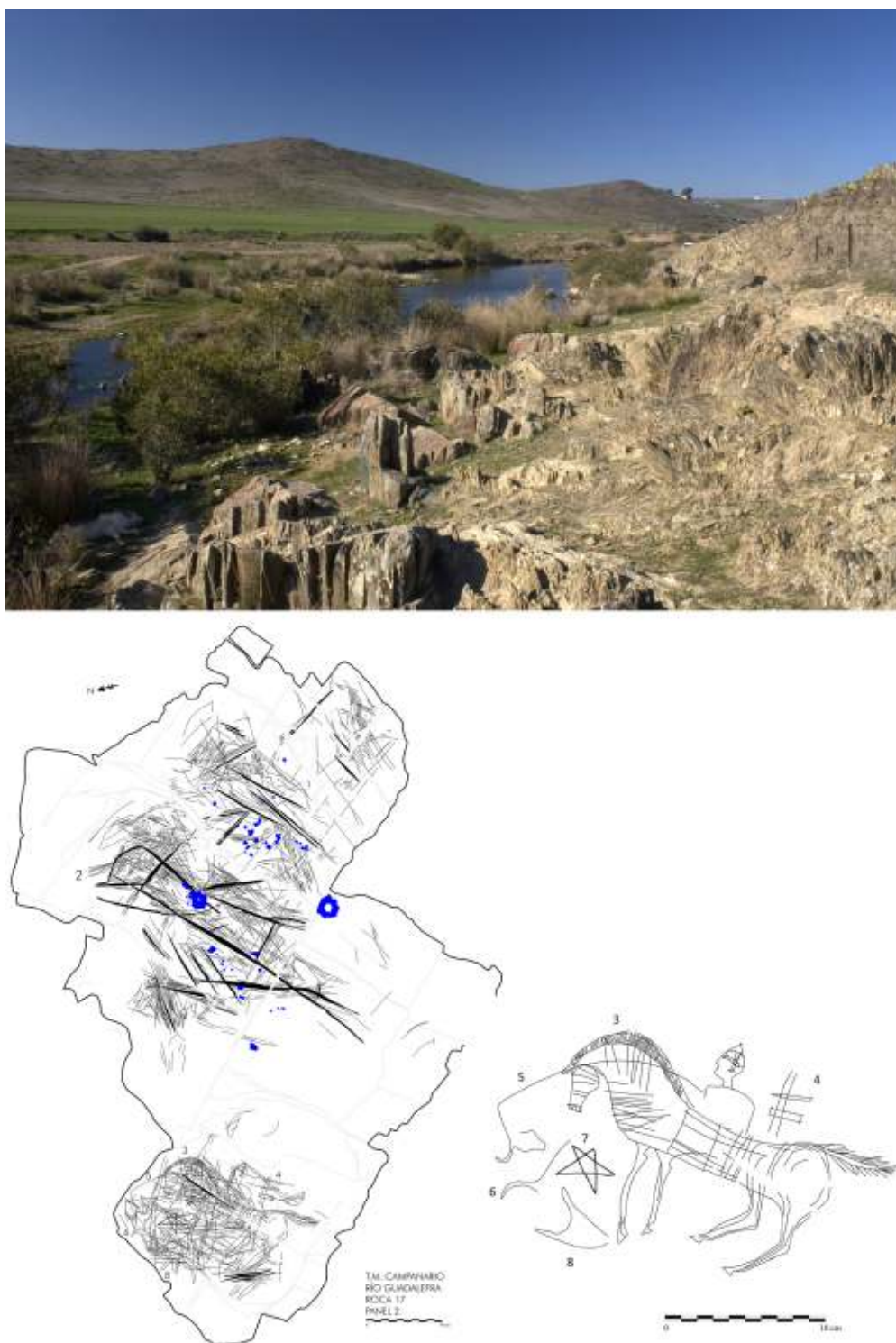


Figura 5: Vista de la Roca 17 del Río Guadalefra (Foto J.E. Capilla), calco de la estación y detalle de figuras filiformes.

reticular que podría representar una manta o silla de montar. Del jinete sólo se ha grabado el busto que no llega a unirse al caballo. Destaca su cabeza de perfil, con representación de la boca entreabierta, nariz triangular y ojo almendrado. Presenta un casco triangular con orejera. La figura está superpuesta a un haz de líneas y a una línea incisa gruesa. Medidas: 21,4 cm. de ancho por 13,9 cm de alto. En la Roca 23 del río Guadalefra se localizan 27

figuras (retículas, haces de líneas, toros, barco, lanza, círculos concéntricos...) entre piqueteado disperso y gran cantidad de líneas incisas muy finas no identificables (Fig. 6). Destacan tres figuras de caballo de pequeño tamaño, de gran belleza, grabados con un trazo muy fino. La figura 7 representa un caballo mirando hacia la izquierda, dotado de gran sensación de movimiento, conseguido gracias a la crinera levantada y

separada del cuello, la cola hacia arriba y la mano izquierda adelantada. El belfo está resuelto mediante un ángulo. Se ha figurado el tupé y el ojo. El cuerpo es recto, con representación de la cinchera y el ijar. La mano izquierda está adelantada, transmitiendo sensación de movimiento mientras que la derecha permanece recta. Los cuartos traseros tienen muy marcados los corvejones. Destaca la representación de los cascos con gran detalle, ligeramente desproporcionados con respecto al tamaño de la figura. Medidas: 8,7 cm de ancho por 8,4 cm de alto (Fig.7).

En la figura 8 identificamos un pequeño caballo mirando hacia la izquierda, parcialmente perdido por el agrietamiento y pérdida de la superficie. En la cabeza se ha representado el tupé y el ojo. Del

hocico recto parte una línea horizontal que podría representar una rienda. El cuerpo es recto y las patas están representadas en acción de andar. Los cascos son desproporcionados con respecto al tamaño del cuerpo. Medidas: 4,7 cm. de ancho por 4,3 cm. de alto. El último équido de esta roca (Fig. 11(19)) tiene como paralelo la crinera y las pezuñas del caballo 7. Su cuerpo es redondo y no tiene cuartos traseros ni cabeza. Está superpuesto al resto de las figuras. Mide 6,4 cm. de ancho por 7,4 cm. de alto. La Estación 51 del Guadalefra se localiza al N de la Casa de la Rata, cerca de la cima de un cerro atravesado por el Camino del Caldero y de la Sierra de las Cruces, hoy día casi perdido (Fig. 8). Desde este punto no se divisa la Casa de la Rata y sólo parcialmente el valle del río Guadalefra.

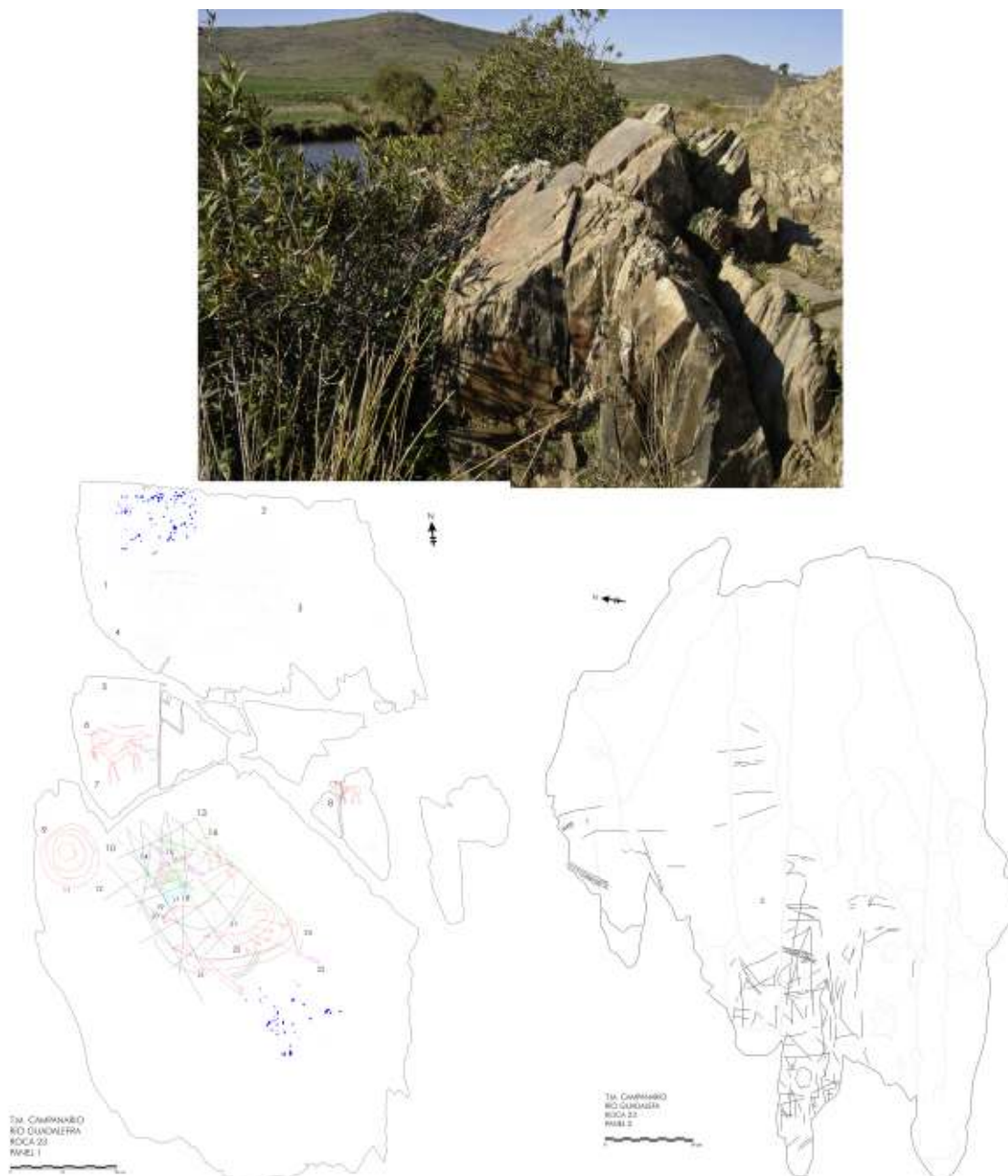


Figura 6: Roca 23 río Guadalefra y calco de los Paneles 1 y 2.

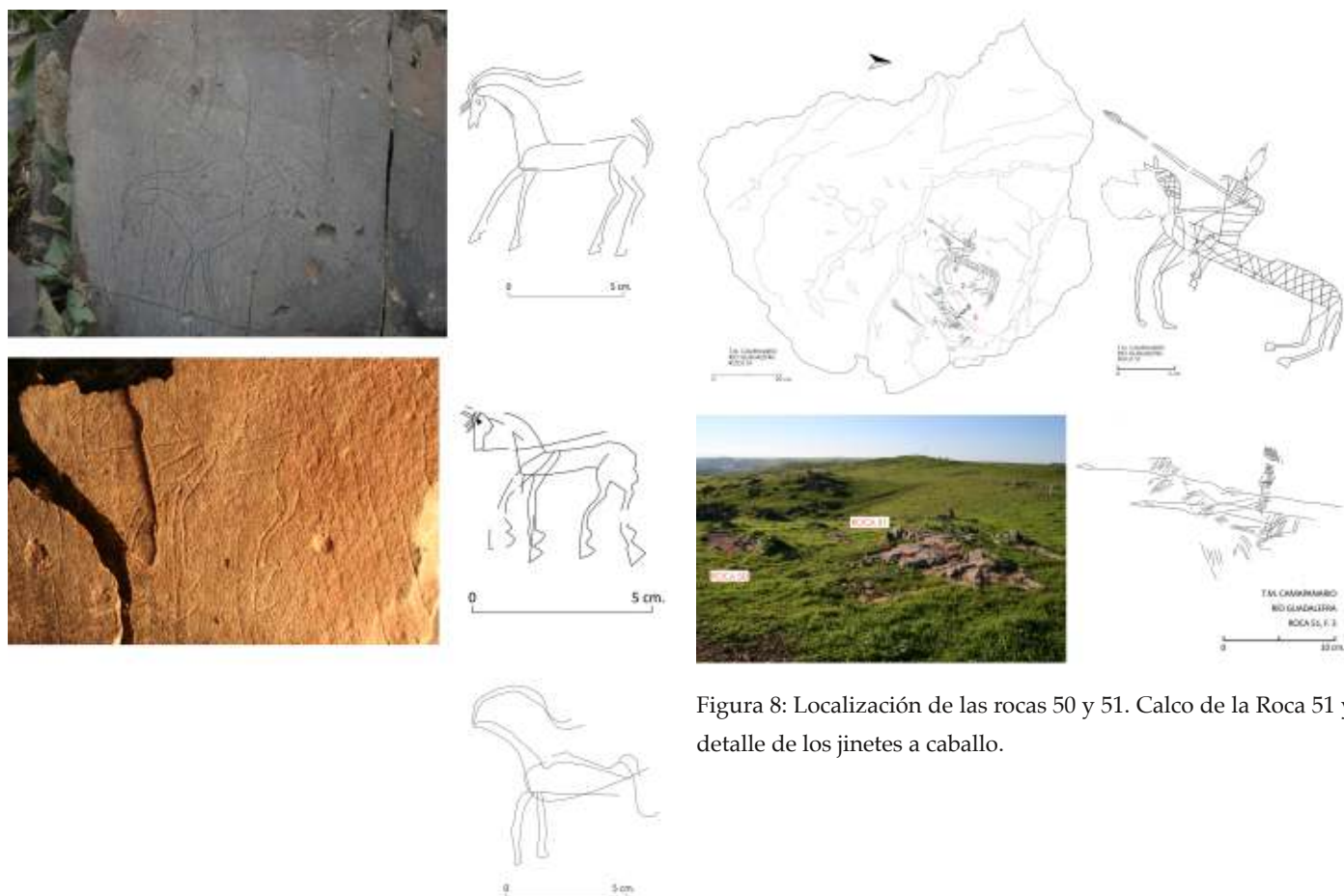


Figura 8: Localización de las rocas 50 y 51. Calco de la Roca 51 y detalle de los jinetes a caballo.

Figura 7: Caballos 7, 8 y 19 de la Roca 23 del Río Guadalefra.

Sobre un afloramiento de pizarra de mediano tamaño, con superficies planas dispuestas a diferentes alturas, se grabaron dos figuras de jinetes en trazo fino. El más completo es un jinete a caballo (Fig. 11(1)). El caballo, mirando a la izquierda, ha perdido casi la totalidad de la cabeza por rotura del soporte. Conserva las dos orejas y la crinera rellena de trazos formando un reticulado. El cuerpo del caballo es alargado y como la crinera aparece relleno con una retícula. Se han representado las cuatro extremidades del équido en actitud de marcha, todas con cascos. Presenta cola formada por dos trazos, uno que parte de la grupa del caballo y otro de una de las extremidades traseras. El jinete sujeta al animal por unas riendas. Este jinete está formado por un cuerpo de diseño bitriangular, una única extremidad inferior, el arranque de las dos superiores y una cabeza muy sucinta, apuntada, sin detalle internos, que se une al cuerpo por el cuello. El cuerpo del caballero presenta una serie de trazos oblicuos y, bajo el cuello, una forma rectangular con trazos horizontales, como si estuviese vestido. Porta una

larga lanza acabada en punta con hoja triangular con sección central. Medidas del caballo: 28,5x18 cm. Aunque el estado de conservación del soporte en la zona del panel donde aparece la figura 3 nos impide ser precisos, podríamos encontrarnos con una figura de jinete, muy perdido, que podría constar de cuerpo alargado relleno de una retícula al igual que la cabeza, quizás parte de la curva dorsal de la montura, las dos riendas y claramente una representación de lanza. Medidas: (cuerpo del jinete): 10,3 cm., (lanza): 24 cm. La Roca 106 Guadalefra se localiza en la ladera Sur de una lengua de tierra, a una cota en torno a los 334 m., prácticamente en la divisoria de dos cerros, en un afloramiento de pizarra de mediano tamaño, orientado N-S (Fig. 9).

En esta estación documentamos tres figuras de pequeño tamaño, grabadas en trazo simple muy fino: una figura de difícil interpretación, un círculo y un jinete.

En este jinete a caballo (Fig. 11(1)) el animal mira a la izquierda. Su cabeza está algo perdida a la altura del hocico por una grieta. Su cuerpo es alargado y,

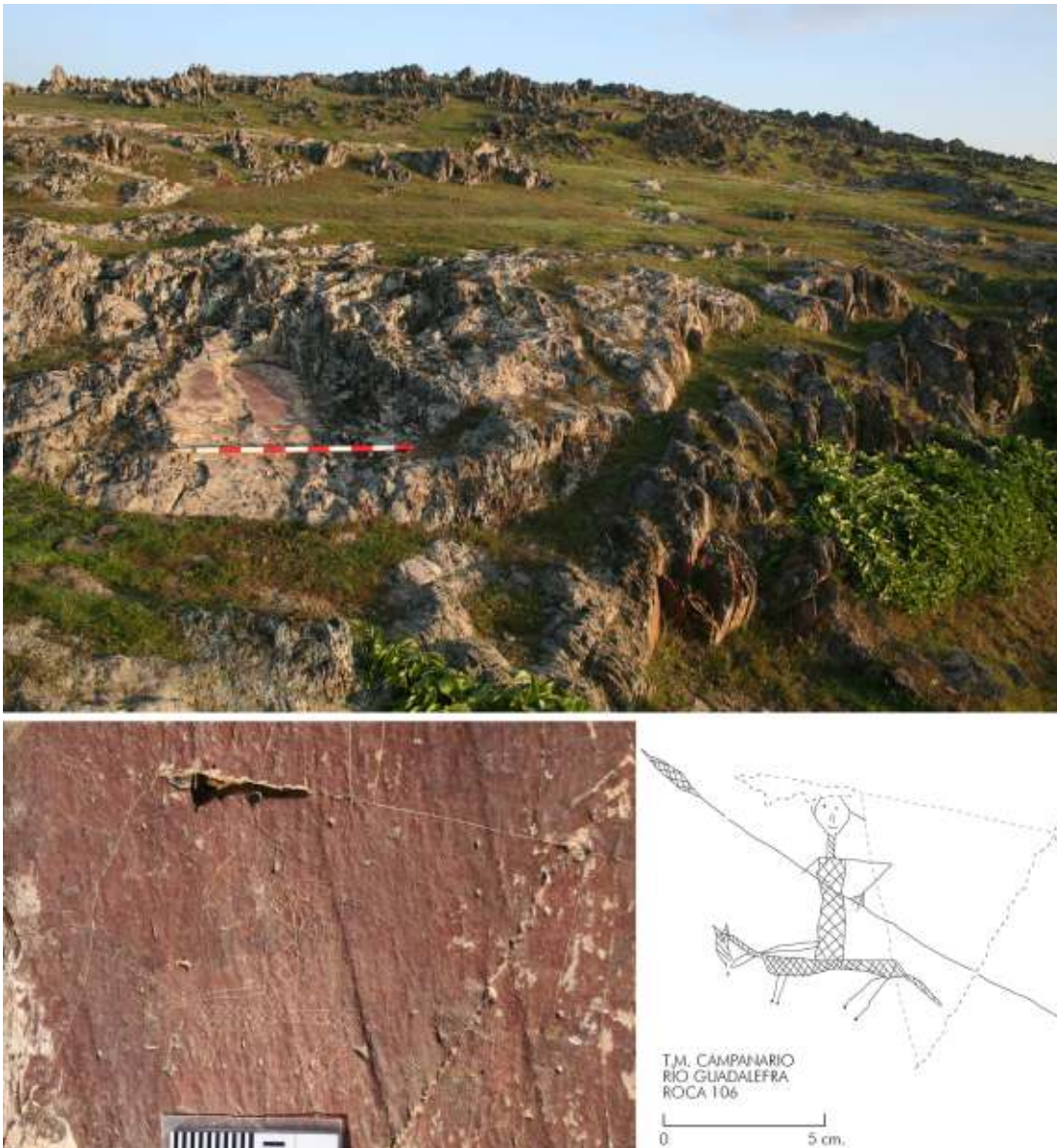


Figura 9: Roca 106 Río Guadalefra y Calco del Jinete.

al igual que la cabeza, se encuentra relleno con una retícula. La cabeza no presenta ningún detalle interno. Se han representado dos orejas puntiagudas, rellenas como el cuerpo. La crinera se ha representado con pequeños trazos a modo de hachures. La cola está formada por una doble línea rellena de líneas oblicuas dispuestas de izquierda a derecha. Las cuatro patas son muy esquemáticas, recreadas como simples líneas que acaban en un pequeño punto a modo de casco. Desde el hocico parten, en dirección al cuerpo del jinete, dos líneas a modo de riendas, sin que éste llegue a asirlas. El cuerpo del jinete es alargado y relleno como el caballo de una retícula en tronco y cuello. Presenta el brazo izquierdo entero, flexionado por el codo y la mano formada por cinco cortos trazos como si fueran los dedos, con los que se pretendía

representar que el caballero estaba cogiendo una lanza. Del brazo derecho sólo se ha figurado su parte superior, desde el hombro, no representándose el codo. El tronco se une a la cabeza por un largo cuello que soporta una cabeza oval grabada de frente, en la que se aprecian dos ojos puntiformes, la nariz formada por dos cortos trazos verticales y paralelos y un trazo horizontal a modo de boca. La parte superior de la cabeza está rota por fractura del soporte. A la izquierda de la cabeza se ha grabado un trazo oblicuo sin que parezca tener relación con el jinete. Por último, la figura se termina con la representación de una larga lanza formada por una asta o largo palo creado por una línea incisa grabada en sentido diagonal atravesando el cuerpo del jinete, rematada por una forma fusiforme puntiaguda rellena también por

una retícula. Medidas: longitud: 6,6 cm. Longitud del caballo: 7,4 cm. Longitud de la lanza: 16,5 cm. Distancia desde la lanza hasta las pastas del caballo: 7,5 cm. La Roca 4 A° Campo del Toro se localiza pegada a la margen derecha del Arroyo Campo del Toro, en una pequeña lengua de tierra, donde el curso de agua dibuja una curva pronunciada. Desde este punto se observa el arroyo que nace en la zona de Las Mesillas (Fig. 10).

En la misma roca documentamos dos paneles, un dispuesto cenitalmente con grabados de trazo medio a grueso del Grupo Las Hurdes-La Serena y otro (Panel 2) vertical, con figuras muy finas, tres caballos, un jinete y figuras abstractas y armas. La nº 8 del Panel 2 representa un jinete a caballo mirando a la izquierda.

El caballero presenta un cuerpo alargado formado

por dos líneas verticales, paralelas, rellenas con reticulado. Podría presentar un casco muy perdido. Se han grabado los dos brazos de una manera muy sucinta por medio de sendas líneas, una hacia arriba y otra hacia abajo. La inferior agarraría las riendas que salen de la boca del caballo. El jinete presenta a la altura de la cintura una espada quizás afalcatada que estaría dentro de la vaina decorada con cortos trazos oblicuos, además de una larga lanza. Su vestimenta se completa con la representación de dos espuelas. El caballo se ha representado con un cuerpo alargado y estrecho, las cuatro patas con sus cascos, la cabeza subtriangular con detalles internos como un ojo oval, dos trazos a la altura de la frente a modo de orejas y cortos trazos en el cuello que representarían una crinera en hachures. Medidas: Jinete: longitud: 11,1 cm., anchura: 7 cm. Caballo:

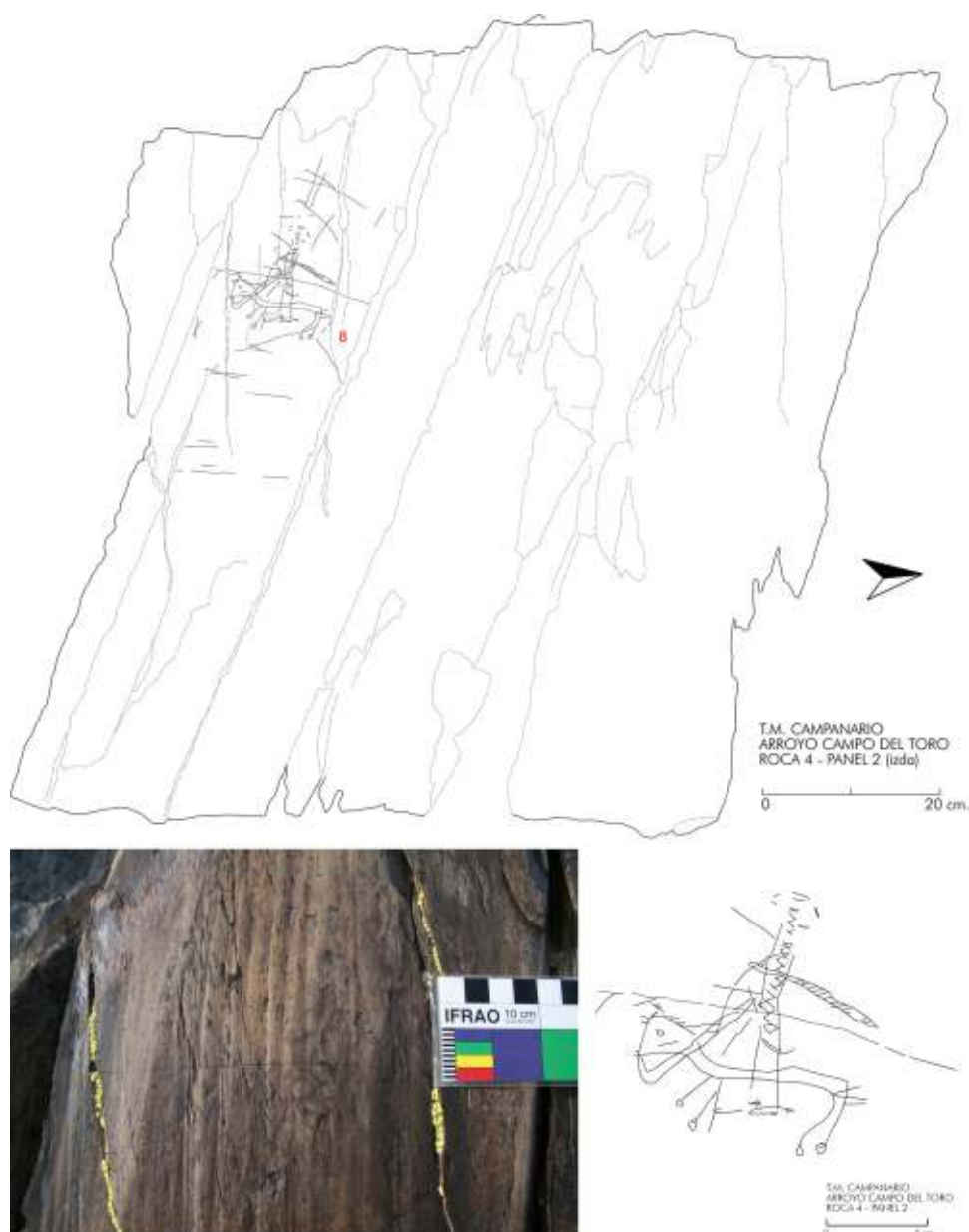


Figura 10: Calco del Panel 2 (izda.) de la Roca 4 y detalle de jinete (figura 8).

11,9x5,6 cm. Lanza: 18,1 cm. La presencia en este jinete de espuelas podría llevarnos a encuadrarlo cronológicamente en la Edad de Media, formando parte del conjunto de representaciones de Campanario por su temática pero no en cuanto a su cronología.

Las representaciones de caballos de Campanario

En el caso de los équidos no asociados a figuras humanas vemos elementos comunes con las representaciones anteriores y entre sí (Fig. 11).

Por ejemplo, en el Panel 3 de la Roca 34 del A° Campo del Toro los caballos—una posible manada—disponen de cortas patas filiformes, cuerpos alargados, mal proporcionados y sin detalles anatómicos, ejecutados con un único trazo desde la cabeza a la grupa, sin apenas diferencia entre una y otra. Tres de ellos (figuras 3 a 5) muestran una serie de cortos trazos saliendo de la cerviz representando una crinera en hachures. La cabeza aparece abierta, formada por dos líneas paralelas, ligeramente

convergentes o en V, quedando la grupa abierta por el trazo que forma la línea cérvico dorsal y la del vientre, creando de esta manera la cola que, en un caso, presenta pilosidades. Su tamaño es reducido (menor de 5 cm) (Fig. 12).

En la citada Roca 4 del A° Campo del Toro se documentaron, en el Panel 2, tres figuras de équidos, grabados en trazo inciso muy fino: La n° 3 es un caballo, muy esquemático, mirando a la izquierda. Presenta un cuerpo alargado, cabeza triangular con ojo circular y seis cortos trazos saliendo de la frente que podrían estar representado una crinera. Se han representado las cuatro patas, figuradas mediante una línea rematadas, en el caso de las delanteras, por dos formas circulares a modo de casco, mientras que en las traseras sólo se esboza éste. Presenta cola. Medidas: longitud: 19,2 cm., anchura: 14,5 cm (Fig. 13).

La n° 5 representa un caballo mirando a la izquierda, con cuerpo esquemático alargado. Las cuatro extremidades, recreadas por medio de una

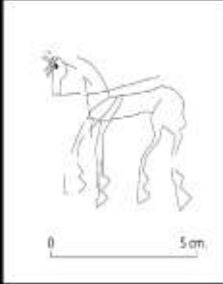
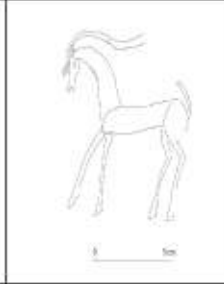
CABALLOS		
		
F.1, Roca 10, A° Tamujoso	F.4, Roca 10, A° Tamujoso	F.3, 5 y 6, Roca 4, A° Campo del Toro
		
F.8, Roca 23, Río Guadalefra	F.7, Roca 23, Río Guadalefra	F.19, Roca 23, Río Guadalefra
		
F.1-5, Roca 34, A° Campo del Toro		

Figura 11: Tabla resumen de los caballos de Campanario.

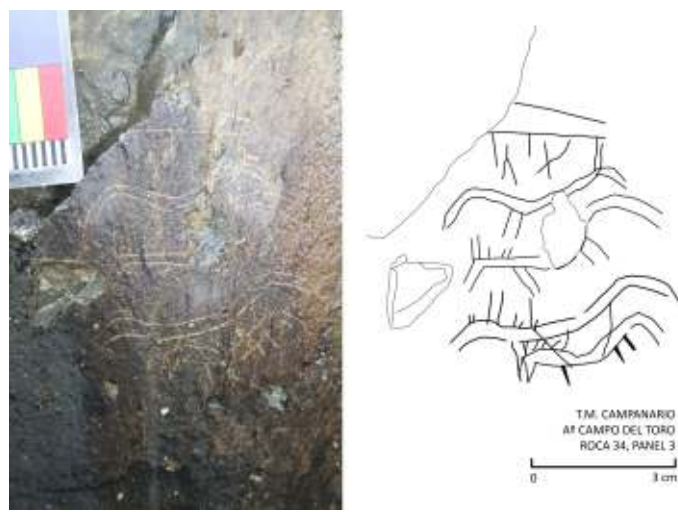


Figura 12: Figuras 1 a 5 de la Roca 34 del A° Campo del Toro.

línea, están en posición de marcha. Se ha grabado la cola, filiforme. La cabeza triangular, carece de detalles. Se ha representado unas riendas por medio de dos líneas que salen de la boca del caballo. Medidas: longitud: 10,8 cm., anchura: 17,1 cm.

La n° 6 es otro caballo mirando a la izquierda, con cuerpo muy alargado, las cuatro extremidades representadas cada una por una línea y rematadas con un casco de tendencia oval. Las patas están representadas en actitud de marcha. La cabeza es subtriangular, en la que figuran como detalles un ojo y dos cortos trazos que salen de la frente del

animal a modo de orejas. Grabado en trazo inciso muy fino. Se encuentra afectado por varias líneas incisas, entre ellas algunas de las que conforman la figura 7. Medidas: longitud: 6,2 cm., anchura: 9,5 cm.

La Roca 10 del Arroyo Tamujoso se asocia a un conjunto de estaciones decoradas, en una zona con un gran afloramiento de pizarras con planos verticales y horizontales que han sido grabados en diferentes momentos históricos (Domínguez y Aldecoa 2007, p. 347-369) (Fig. 14).

En esta estación se localizan tres figuras zoomorfas seminaturalistas (dos caballos y un ciervo) y una lanza, junto a otros trazos indeterminados. La figura 1 presenta un caballo mirando a la izquierda de 10,8 cm. de ancho por 14,5 cm. de alto. Su cuello es muy estilizado y desproporcionado con respecto al resto de la figura. Cabeza bastante esquemática, casi circular, hocico rectangular con un marcado del belfo y dos orejas triangulares. Cuerpo alargado con cola triangular. Los detalles principales se han centrado en las pezuñas delanteras, las traseras están resueltas de forma triangular y se han grabado los dos ijares. Se asocia a una figura de lanza y a un ciervo.

La figura 4 la interpretamos como un caballo acéfalo que mira a izquierdas. El cuello y el cuerpo están partidos por dos grietas. La grupa trasera es bastante irregular. La pezuña trasera conservada es muy naturalista, con clara intención de marcar el casco. La pata delantera, más adelantada, de ejecución bastante defectuosa, presenta una pezuña bastante naturalista, mientras que la otra pata delantera es muy imperfecta y está rematada en ángulo, sin pezuña. Tiene unas medidas de 12,8 cm. de ancho por 10,7 cm. de alto entre paralelas.

Conclusiones

En las dos campañas de prospección en La Serena y La Siberia se documentaron figuras zoomorfas, antropomorfas, etnográficas, simbólicas y epigráficas encuadrables la mayoría de ellas en la Edad del Hierro, aunque no descartamos una cronología histórica para alguna de ellas, en las que destacan los caballos y escenas ecuestres. Se distribuyen exclusivamente en Campanario, en tres espacios muy próximos entre sí y bien definidos: el río Guadalefra y los Arroyos Campo del Toro y Tamujoso, un espacio con gran contenido simbólico y ritual durante la pre y protohistoria como podría

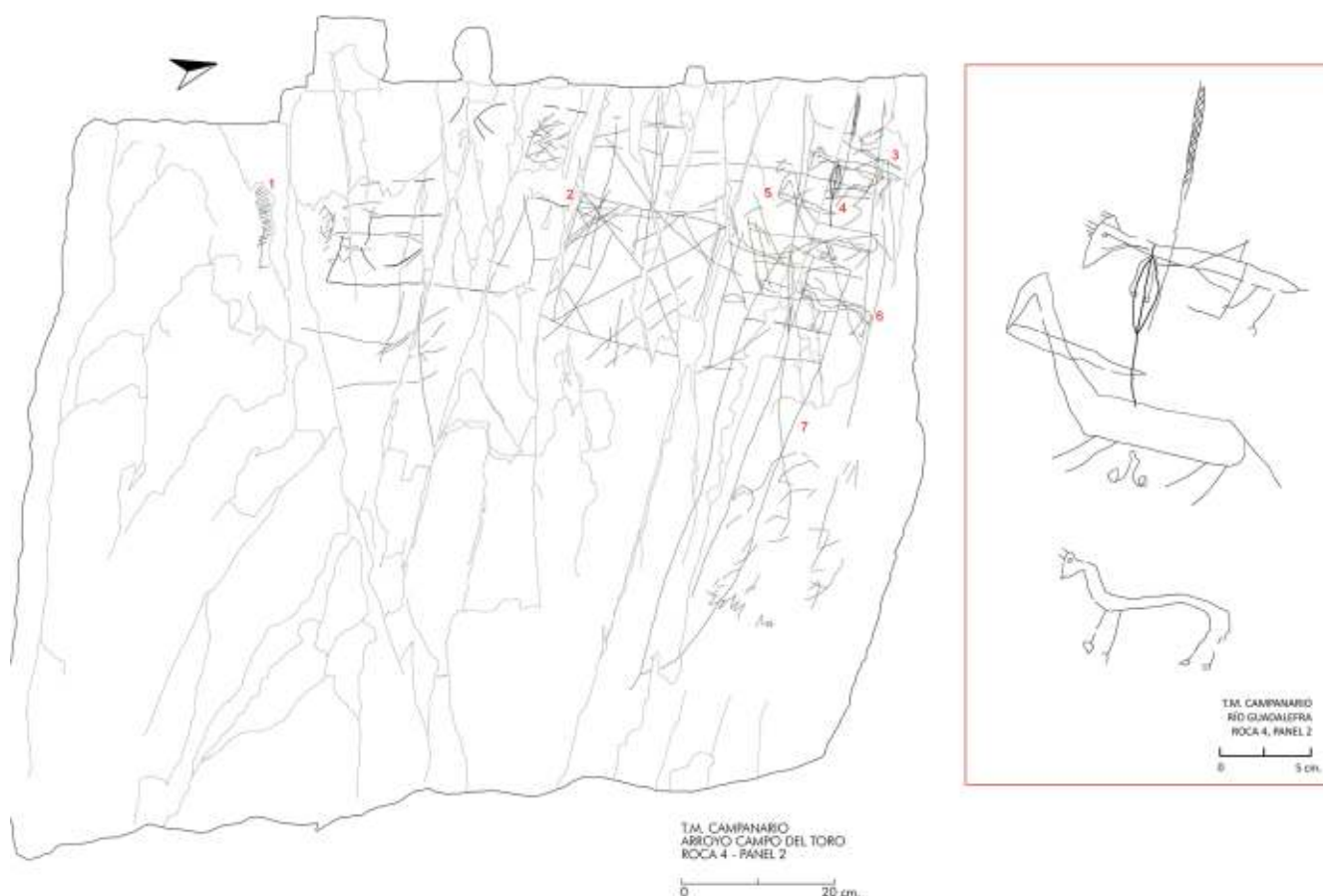


Figura 13: Calco del Panel 2 (dr.) de la Roca 4 y detalle de los caballos, según los autores.

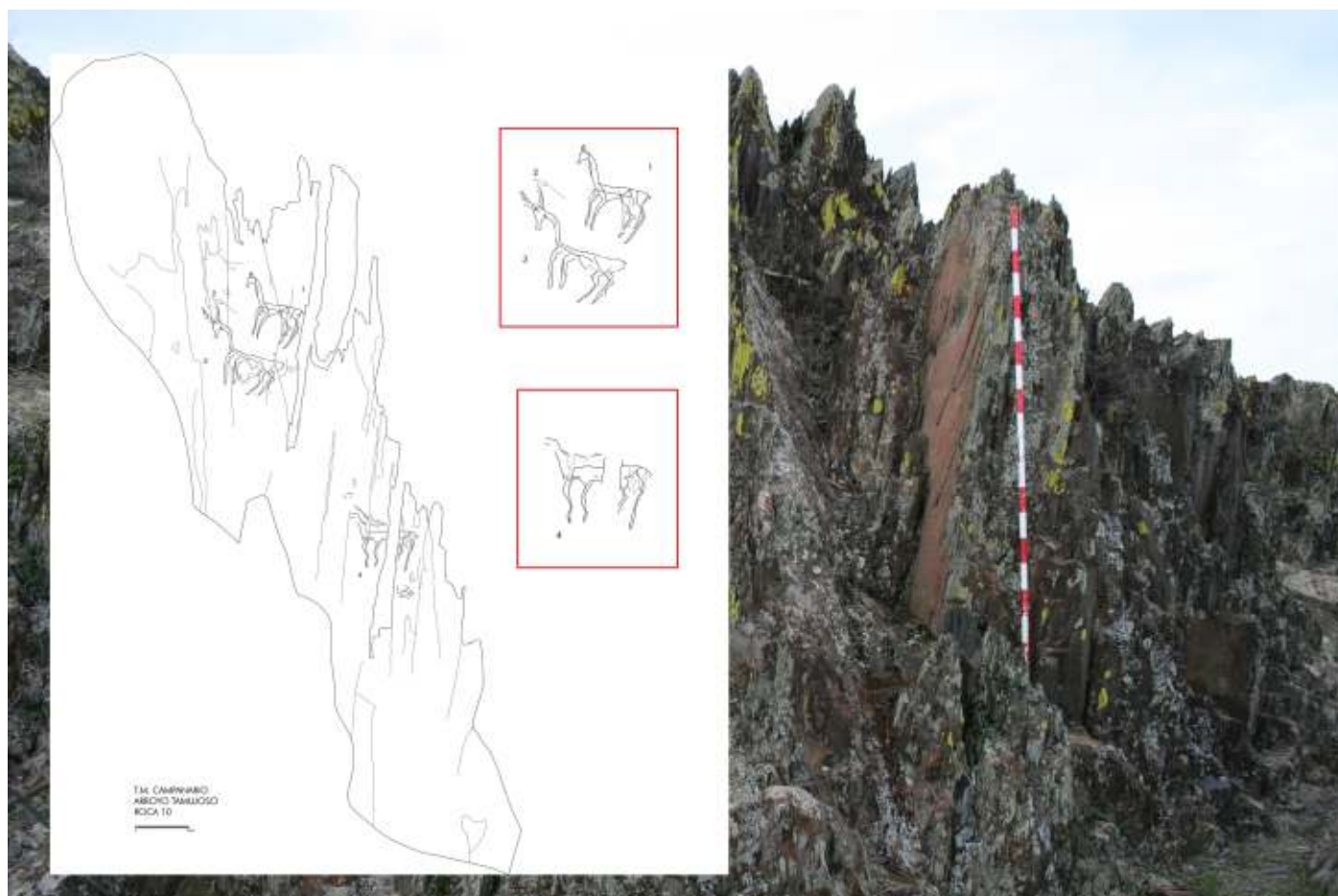


Figura 14: Roca 10 Arroyo Tamujoso y calco, según los autores.

mostrar la abundancia de estaciones decoradas por nosotros (Domínguez y Aldecoa 2007 y 2011; Aldecoa 2009), y la reutilización de determinadas rocas en diferentes momentos históricos.

Un numeroso conjunto de estaciones que se vienen a sumar a las ya conocidas en la Península Ibérica, con las que comparten muchos de los rasgos apuntados por sus investigadores en cuanto a su temática, tipología (Royo 2005, p. 159; 2008-2010, p. 85; 2010; Baptista 1999 y 2004; Collado 2007, p. 415-467) y técnica de ejecución (incisión muy fina), en este caso más ligado a los conjuntos del Côa y Molino Manzánez que a otros peninsulares y de las que tenemos paralelos cercanos en la misma localidad, en la Placa de El Herradón (Domínguez y Aldecoa 2007, p. 244-245, figuras 489-491) y en Cancho Roano (Zalamea de la Serena) (Maluquer *et al.* 1986) (Fig. 15).

Como sucede en otros conjuntos, las gentes de la Edad del Hierro de Campanario buscan espacios que debieron de presentar para ellos una determinada carga simbólica, reutilizando rocas decoradas con anterioridad, al menos desde la Edad del Bronce.

Como recoge Collado en el Molino Manzánez (Collado 2007, p. 455), Beltrán en el Castillo de Monfragüe (Torrejón el Rubio, Cáceres) (Beltrán Lloris 1973) u Hoz en la Roca 23 de Vale da Casa (Hoz 2014) por citar algunas estaciones del W de la Península Ibérica, la epigrafía refuerza en Campanario las figuraciones zoomórficas o simbólicas de la Edad del Hierro (Roca 23 del río Guadalefra y 34 del Arroyo Campo del Toro). En Campanario ya se conocía en la zona de El Herradón una placa grabada con un cuadrúpedo con inscripciones prerromanas (Domínguez y Aldecoa 2007, p. 245, figura 491).

Todas las estaciones se encuentran al aire libre, grabadas con trazos incisos muy finos sobre soportes pizarrosos dispuestos tanto en posición vertical como horizontal.

En el Arroyo del Campo del Toro y en el Tamujoso las representaciones se ubican muy próximas a los cursos de agua, prácticamente en sus zonas de inundación, como en el Molino Manzánez (Collado 2007, p. 460), en espacios claramente visibles e identificables, mientras que, en el Guadalefra, encontramos dos situaciones: los caballos se

localizan siempre en las inmediaciones del río (Roca 23) y los jinetes a caballo pueden aparecer tanto a escasos metros del agua (Roca 17) como en zonas altas de cerros que se abren por el W al río (Rocas 51, 91 y 106) donde, en ocasiones, la visión del espacio es reducida (Roca 106).

Tipológicamente todos los équidos, presentan o no montura, muestran similares rasgos estilísticos, comunes también a los de otras estaciones atribuidas a la Edad del Hierro: tamaño reducido, cuerpos alargados, en doble trazo que, a veces,

dejan la grupa abierta, como vemos en la Roca 34 del A° Campo del Toro, con patas cortas en actitud de marcha, y numerosos detalles internos: cascos, crinera, orejas -una o las dos, unas veces realizadas por medio de un simple trazo, otras por medio de un ángulo-, ojo, rabo, los ollares, incluso detalles muy marcados como el corvejón o el codo. En ningún caso los caballos aparecen solos. Bien se representan en manada (Rocas 4 y 34 del A° Campo del Toro), o asociados a otras especies animales, como son el toro, aves (Rocas 17 y 23 del



Figura 15: Distribución de caballos y escenas ecuestres de la Edad del Hierro en la Península Ibérica: 1. Grupo Gallego de las rías de La Coruña, 2. Grupo gallego de las rías de Pontevedra, 3. Grupo portugués del río Côa (Vila Nova de Foz Côa, Portugal), 4. Sao Simao (río Tajo, Portugal), 5. Molino Manzániz (Cheles, Badajoz), 6- Castro de Yecla de Yeltes (Salamanca), 7. Arroyo Balisa (Ochando, Segovia), 8. Cerro de San Isidro (Domingo García, Segovia), 9. Sierra de Guadarrama (Segovia), 10. Peña Castillo (Cantabria), 11. Peña del Cuarto (Learza, Navarra), 12. Sorná-Ordino (Andorra), 13. Osseja (Cerdaña, Francia), 14. Err (Cerdaña, Francia), 15. Grupo de la Altimeseta Soriana, 16. Arroyo del Orcajo II (Romanos, Zaragoza), 17. Cova del Pi (Tivissa, Tarragona), 18. Puntal del Tío Garrillas II (Pozondón, Teruel), 19.- Peña del Jinete (Tramacastilla, Teruel), 20. Cantera de Peñalba (Villastar, Teruel), 21. Cingle de Mola Remigia (Ares del Maestre, Castellón), 22. Coca del Barranc de l'Aguila (Xàtiva, Valencia), 25. Peñas de los Burritos (Alpuente, Alicante), 26. Peña Labrá (Chercos Viejos). 27. Cueva de Laja Alta (Jimena de la Frontera (Cádiz), 28. Grupo extremeño de La Serena (según J.I. Royo 2005, ampliado por los autores)

Guadalefra) y el ciervo (Roca 91 del Guadalefra y Roca 10 del A° Tamujoso).

Aparecen acompañados también de figuras simbólicas (pentalfas, escaleriformes, haces de líneas, retículas, zigzag, círculos), elementos etnográficos (armamento -lanzas y espadas-, barcos), epigrafía, antropomorfos, característicos de los principales conjuntos grabados de la Edad del Hierro (Royo 2008-2010, p. 75). Sin embargo, en todo momento el caballo o la escena ecuestre se configuran como el elemento central de los paneles, en escenas con carácter narrativo (Royo 2005, p. 182), prestando en ocasiones más importancia al diseño del caballo que al del propio jinete (Roca 17 Guadalefra).

Estas representaciones estarían reflejando la importancia que los habitantes de La Serena darían al caballo en la Edad del Hierro, como elemento de prestigio y poder, elemento fundamental dentro de una sociedad con una economía ganadera, donde se utilizaría como medio de transporte de personas y auxilio en el pastoreo (Royo 2005, p. 192) y para uso militar, ya que pensamos que todos los jinetes que hemos identificado están relacionados con la élite guerrera o élite local.

De hecho los caballos 3, 5 y 6 del Panel 2 de la Roca 4 del A° Campo del Toro, a pesar de no presentar jinetes, pensamos que podrían estar relacionados con esta élite. No sólo porque en la misma estación se haya grabado uno sino porque en el situado en la parte central (la nº 5) aparece un elemento de monta, las riendas, y sobre este y el dispuesto en la zona superior (la nº 3) aparece una lanza. Además superpuesto a este último se grabó una figura alargada rellena con reticulado o aspas, similar al cuerpo de otros jinetes de Campanario.

Documentamos dos representaciones ecuestres sumamente esquemáticas (Fig. 11 y 14 de la Roca 91 del río Guadalefra) junto a otras semiesquemáticas o más naturalistas, con una ejecución más cuidada, dotadas de gran belleza, calidad técnica y, sobre todo, gran dinamismo, donde tanto jinetes como caballos demuestran conocimientos anatómicos.

Entre estas últimas destaca la de la Roca 51 del Río Guadalefra, donde se documentó una magnífica representación cuyo caballo ha perdido la cabeza al haber saltado el soporte, con cuerpo reticulado, al igual que el jinete y el caballo de la Roca 106 del mismo río, aunque en este segundo caso más infantil y menor belleza, donde el jinete,

desproporcionado con respecto a su montura, aparece armado con lanza (Fig. 16). Los jinetes más naturalistas presentan rasgos comunes. Se reproduce su tronco mediante líneas rectas (rectángulos alargados o figuras bitriangulares) que suelen estar rellenas con aspas (figura 8 Roca 4 Arroyo Campo del Toro; figura 1 Roca 106, del Guadalefra y quizás la figura 3 de la Roca 51 del Guadalefra). A veces sus caballos también aparecen reticulados (figura 1 Roca 51 y figura 1 Roca 106 del Río Guadalefra). Los brazos de los jinetes son lineales y sola una de las representaciones muestra una mano ejecutada con cinco cortos trazos como si fuesen los dedos (figura 1 Roca 106, del Guadalefra).

Portan una panoplia bastante completa, objetos de prestigio:

- Casco: figura 8 Roca 4 Arroyo Campo del Toro; figura 3 de la Roca 17 del río Guadalefra.
- Largas lanzas terminadas con punta triangular u oblonga: figuras 1 y 3 Roca 51 del Guadalefra; figura 1 Roca 106 del Guadalefra.
- Espuelas: figura 8 Roca 4 Arroyo Campo del Toro.
- Espada afalcatada dentro de su vaina: figura 8 Roca 4 Arroyo Campo del Toro.

En el caso de interpretar la espada de la figura 8 de la Roca 8 de Campo del Toro como espada o cuchillo afalcatado, vemos que éstos son comunes en muchas estaciones de esta época en las estaciones de "Molelinhos" (Tondela-Viseu) (Farinha dos Santos 1972, p. 128), La Hoya (Azabal) (Sevillano 1991, p. 27) o los documentados en las rocas 6 o 10 de valle de Casa en Côa (Baptista 1999, p. 174-175; 179), Molino Manzanéz (Collado 2007). Espadas propiamente dichas las encontramos en yacimientos extremeños en la Coraja (Esteban 1993; p. 80), en el embalse del Rosarito (Enríquez 1981), Alconétar, en el campamento de Cáceres el Viejo (Ulbert 1984, lám. 25), Capote (Berrocal 1994, p. 272), con una cronología desde el siglo V al II a.C. Es la lanza el arma más característica de las rocas de la Edad del Hierro de Campanario, tanto vinculada a un jinete como acompañando a otras figuras. La mayoría presentan una sola punta, a veces un diseño lineal (jinete de la R-4 del Campo del Toro), otras con morfologías más foliáceas (Figura 4 Panel 2, R-4 A° Campo del Toro), con una cronología en torno a los ss. V-III a.C., o triangulares (Figura 1 de la R-51 del Guadalefra, que nos llevaría a los ss. III-

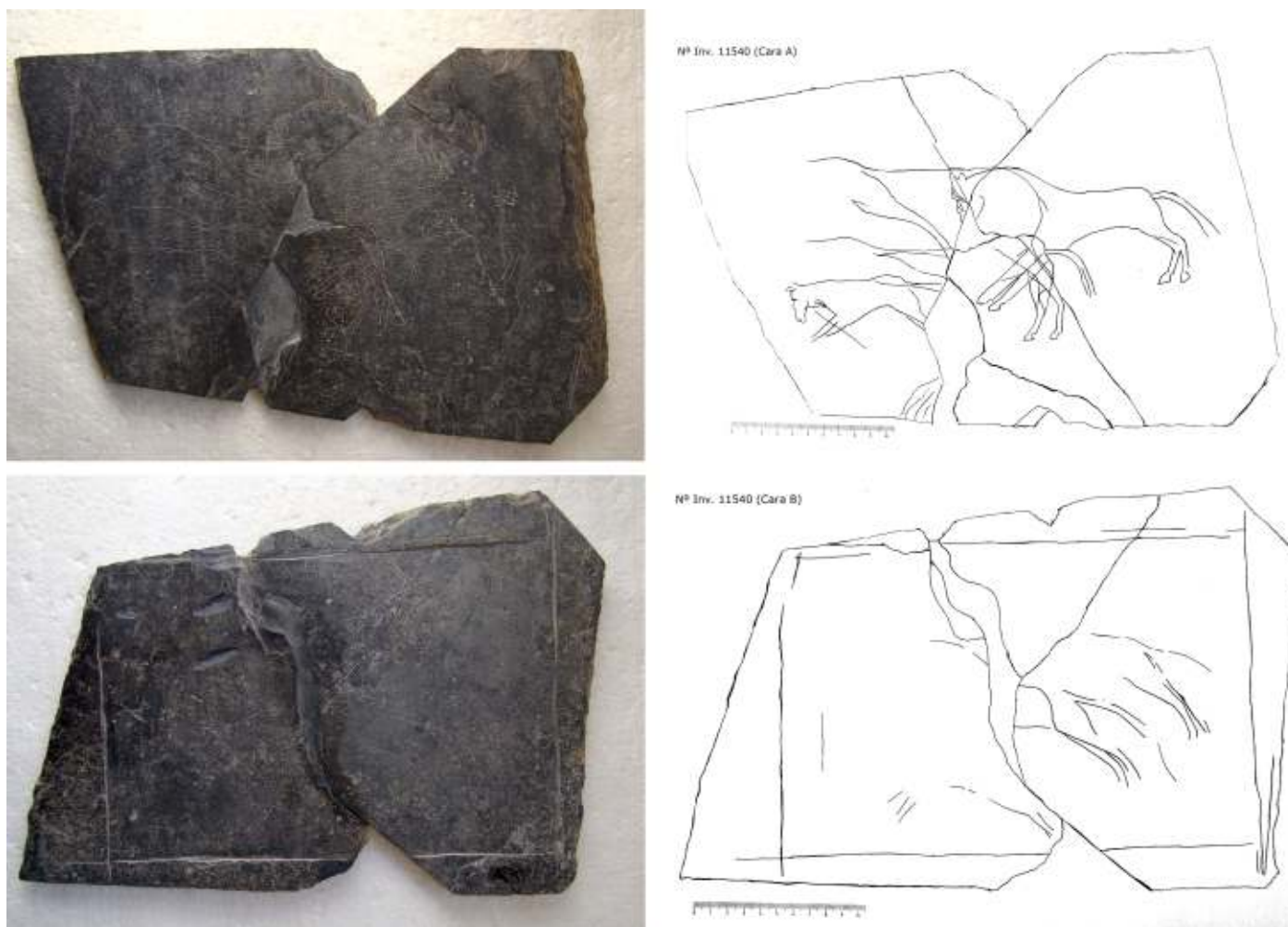


Figura 16: Placa de Cancho Roano. Gentileza de Andrés Silva, Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

II a.C. También disponemos de un ejemplar biapuntado (Figura 15, Panel 1, R-23 del Guadalefra) muy semejante a la que porta el caballero de la roca 1 del Vale da Vermelha (Abreu *et al.* 2000, Figura 6).

Unos y otros tipos de lanzas son comunes en las representaciones del Côa, como las Rocas 1 y 4 de Vermelha, con hojas foliáceas y triangulares (Abreu *et al.* 2000, Figura 1 y 2); en Vale da Casa, Roca 10 (Baptista 1999), en la Estación XI “Ñete” del Molino Manzán (Collado 2007, p. 417, Figura 4), sin punta, por citar algunas representaciones ejecutadas con trazos filiformes, pero son habituales en toda la Península Ibérica en figuras piqueteadas y/o pintadas (Yecla de Yeltes, yacimientos de la Altiembreseta soriana, valencianos, etc.) e incluso Francia e Italia, como recoge en su magnífico trabajo Royo (Royo 2005, Figura 7, 10-12).

Las espuelas se conocen en la Península Ibérica desde el s. V-IV a.C. Pecci, por ejemplo, indica que su ausencia o presencia en un yacimiento artístico no está ligada tanto a la cronología de la representación como a otros factores (Pecci 2014, p.

138).

Los caballos también disponen de detalles relacionados con la monta, como las riendas (figura 8 de Roca 4 Arroyo Campo del Toro; figuras 1 y 3 de la Roca 51 del Guadalefra y figura 1 de la Roca 106 del Guadalefra), como sucede en representaciones de la Roca 3 de Vermelha (Baptista 1999:170; Abreu *et al.* 2000, Figura 6 y 7), en la Roca 23 del Vale da Casa (Baptista 2001; Royo 2006, p. 128, Figura 2). En la figura 3 de la Roca 17 del Guadalefra hemos querido interpretar unas líneas que aparecen dispuestas en el dorso del animal como una manta o silla de montar.

Los jinetes dirigiendo a sus monturas por medio de riendas y portando armas son muy comunes en toda la Península, como las citadas de “Ñete” del Molino Manzán (Collado 2007, p. 417, Figura 4), las portuguesas del Côa (Roca 1 de Vermelha, Roca 23 Vale da Casa), segovianas de Domingo García (Pecci 2014, p. 141, Figura 20), Peña del Cuarto (Royo 2006, Figura 5), en la Cerdaña francesa (Campmajo 1993, Campmajo y Untermann 1986), Puntal del Tío Garrillas II (Royo 2006, Figura 7), por

citar algunas. Para resumir, esta zona de La Serena debió ser un importante foco tanto desde el punto de vista simbólico-ritual como habitacional desde la prehistoria reciente hasta los primeros siglos de nuestra era e incluso hasta la Edad Media. Un espacio que se ha revelado como un importante conjunto artístico al aire libre, donde encuentran su hueco las representaciones atribuidas a la Edad del Bronce y del Hierro, como las aquí tratadas, con una cronología que arrancaría en los inicios del primer milenio y que podría tener su momento álgido entre los ss. V-II a.C.

Bibliografía

- Abreu, M.S., Arcà A., Jaffe, L., Fossati, A., 2000. As gravuras rupestres da Idade do Ferro no Vale de Vermelhosa (Duoro- Parque Arqueológico do Vale do Côa). *Noticia Preliminar*. 3º Congresso de Arqueologia Peninsular. 5, 403-412.
- Aldecoa, A., 2009. *Memoria de la prospección intensiva y documentación de arte rupestre en el término municipal de Campanario (Badajoz)*. Dirección General de Patrimonio Cultura. Mérida. Inédita.
- Baptista, A.M., 1983. O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa). *Arqueologia*. 8, 57-69.
- Baptista, A.M., 1999. *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa*. Centro Nacional de Arte Rupestre, Vila Nova de Foz Côa.
- Baptista, A.M., 2001. The Côa Valley Rock Art. *Adoranten*. 2001, 17-32.
- Baptista, A.M., 2002. Arte rupestre na Área de Influência da Barragem do Alqueva em Portugal. *Al-Madan*. 11.
- Baptista, A.M., 2004. O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. 7 (1), 57-69.
- Beltrán Lloris, M., 1973. Las pinturas rupestres esquemáticas del Castillo de Monfragüe en Torrejón el Rubio (Cáceres). *Estudios de Arqueología Cacereña. Monografías Arqueológicas*. 15, 59-85.
- Berrocal, L., 1994. La falcata de Capote y su contexto arqueológico. Aportaciones a la fase tardía de la cultura céltico-lusitana. *Madrid Mitteilungen*. 35, 258-291.
- Campmajo, P., 1993. Témoignages écrits de la présence d'Ibères en Cerdagne. *Documents d'Archéologie Méridionale*. 16, 104-110. Campmajo, P., Untermann, J., 1986. Les gravures rupestres schématiques linéaires de la Cerdagne française. 6º *Colloqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*: 317-336.
- Collado Giraldo, H., 2007. Arte Rupestre en la cuenca del Guadiana: El conjunto de grabados del Molino Manzánez Alconchel – Cheles. *Memórias D'Odiana* 4 EDIA. Beja.
- Domínguez, A., 2006. *Memoria final de la prospección intensiva y documentación de arte rupestre en la ZEPA de la Serena: términos municipales de Puebla de Alcocer, Esparragosa de Lares y Campanario*. Dirección General de Patrimonio Cultura. Mérida. Inédita.
- Domínguez, A., Aldecoa, A., 2007. Arte rupestre en la ZEPA de La Serena: Puebla de Alcocer, Esparragosa de Lares y Campanario. *Corpus de Arte Rupestre de Extremadura Vol.2*. Mérida.
- Domínguez, A., Aldecoa, A., 2011. Las representaciones iconográficas del Bronce Final sobre soportes rupestres en Campanario (Badajoz, España). Un nuevo concepto de estela de guerrero y estela-guijarro diademada. *BAR International Series*. 2224, 7-22.
- Enríquez, J.J., 1981. Dos falcatas ibéricas y un puñal de la provincia de Cáceres en el Museo Arqueológico de Badajoz. *Revista de Estudios Extremeños*. 37, 47-54.
- Esteban, J., 1993. El poblado y la necrópolis de Aldeacentenera, Cáceres. *Cuadernos Emeritenses*. 2, 57-112.
- Farinha Dos Santos, M., 1972. *Prehistoria do Portugal*. Biblioteca das Civilizações Primitivas. Ed. Verbo. Lisboa.
- Hoz, J., 2014. El abecedario latino de Vale da Casa (Vila Nova De Foz Côa, Portugal). *Palaeohispanica*. 14, 189-204.
- Maluquer de Motes, J., Celestino, S., Gracia, F., Munilla, G., 1986. El Santuario protohistórico de Zalamea de la Serena (Badajoz). 1983-1986. *Programa de Investigaciones Protohistóricas* 17. Barcelona.

Pecchi, H., 2014. *El arte rupestre postpaleolítico de la campiña segoviana. El conjunto de Domingo García*. Tesis doctoral, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Facultad de Geografía e Historia, UNED.

Royo Guillén, J.I., 2004. Arte rupestre de época ibérica: grabados con representaciones ecuestres. *Sèrie de Prehistòria i Arqueologia*. Server d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques. Diputació de Castellón.

Royo Guillén, J.I., 2005. Las representaciones de caballos y de élites ecuestres en el arte rupestre de la Eda del Hierro de la Península Ibérica. *Cuadernos de Arte Rupestre*. 2, 157-200.

Royo Guillén, J.I., 2006. Chevaux et scènes équestres dans l'art rupestre de l'âge du Fer de la Péninsule ibérique. *Anthropozoologica*. 41, 125-139.

Royo Guillén, J.I., 2008-2010. Las rocas grabadas del Arroyo del Horcajo (Romanos, Zaragoza): un nuevo santuario rupestre prehistórico y protohistórico en el Sistema Ibérico. *Cuadernos de Arte Rupestre*. 5, 63-98.

Sevillano, M.C., 1991. Grabados rupestres en la comarca de las Hurdes (Cáceres). *Acta Salmanticensia* 77. Salamanca.

Ulbert, G., 1984. Cáceres el Viejo. Ein späterepublickanisches Legionslager in Spanisch-Extremadura. *Madridener Beiträge*. 11. Maguncia.

Semiótica gráfica y pragmática en el estudio del arte prehistórico

Blanca Samaniego Bordiu*

Departamento de Prehistoria. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.

Artículo presentado en:

19/03/2016

Artículo publicado en:

31/03/2017

Palabras clave:

Lenguaje visual;

Metodología;

Semiótica;

Arte prehistórico;

Interpretación;

Resumen

Visualizar e interpretar arte prehistórico es un acto semiótico, un acto de creación de sentido, y la teoría semiótica nos puede ayudar a tomar conciencia de cómo lo hacemos. Si entendemos el arte prehistórico como un lenguaje visual es posible construir una argumentación semiótica, a partir de categorías pragmáticas. Esta lectura establece una implicación fuerte entre la interpretación del contexto arqueológico y la del producto visual manifestado en él; la interpretación contextual semiótica remite a una clase de conocimiento en relación a la motivación. Exponemos tres casos y señalamos cómo esta perspectiva metodológica podría cambiar nuestra inferencia arqueológica, con la expectativa de propiciar el debate. Se trata de un bloque gravado de la Cueva de Abauntz (España) en el Magdaleniense Final, el panel de pinturas en el Abrigo Los Letreros (España) atribuido al neolítico final y evidencias de simbolismo en el Paleolítico Medio.

Introducción

En primer lugar quiero agradecer a la organización IFRAO-2015 su invitación y la oportunidad de participar en este encuentro. El interés que nos reúne aquí es la comprensión del Arte Prehistórico y su futuro. Mi aportación es de orden metodológico, en la esperanza de que ayude a su mejor conocimiento y cuanto mejor se conoce, se puede investigar, proteger y divulgar de manera más convincente. Respecto al análisis formal, consideramos oportuno un método específico, el objetivo es aportar una herramienta conceptual útil para articular el proceso de formación del lenguaje visual en culturas prehistóricas y la finalidad es que propicie el debate investigador.

Respecto a su significación creemos que es posible categorizar la expresión visual en tanto es un signo de conocimiento. Para ello proponemos incorporar

conceptos de la semiótica pragmática adecuada al medio visual, conceptos que nos permiten pensar diferencias contextuales en el acceso al sentido en términos de categorías. Con este ejercicio introducimos el contexto semiótico como un elemento más en la inferencia arqueológica.

Lenguaje Visual Prehistórico

El estudio del lenguaje visual se fundamenta en el concepto Gestalt, desarrollado en la teoría de la percepción y de la información del siglo pasado y que es también la base de la semiótica gráfica actual. Gestalt se traduce como forma en el sentido de configuración, estructura o creación; la buena forma atiende a las condiciones óptimas de percepción, como el contraste o la pregnancia, relacionadas con la armonía o equilibrio y la complejidad del orden de los elementos. Estos

* Blanca Samaniego Bordiu | bb.samaniego@idecnet.com

principios que rigen el reconocimiento de las formas son el resultado de estudios psiconeurológicos (Moles, 1991) y se han formulado para comprender la lógica en la producción de imágenes en el cerebro (infralógica visual), pero esta investigación se ha desarrollado especialmente útil en el mundo de la cartografía (Bertin y Costa, 1981) y del diseño, la señalética y esquemática (Costa 1994, 1998).

Nuestro labor ha consistido en adaptar estos conceptos a las condiciones prehistóricas por razones obvias, con una tecnología y un imaginario incomparables a los actuales. Pero mantenemos que la infralógica visual, por las condiciones neurológicas de la percepción, es aplicable a la producción de imágenes en cualquier cultura humana. Sin embargo, por la distancia cultural, es necesario declarar algunos presupuestos que básicamente establecen unos límites de interpretación y significación.

1. Intencionalidad

Diferenciar lo esencial de lo trivial en una imagen es una cuestión de primer orden, es el primer acto que realiza el cerebro en la visualización, y también en la representación, que es una versión sintetizada e incompleta de la realidad, completada en la coherencia de las estructuras mentales del sujeto de forma dinámica. Pero si lo trivial se elimina en lo memorizado, en el proceso de producción interviene además la intencionalidad sobre qué y cómo se representa, un problema general del lenguaje, no sólo del visual. Lo que vemos no es el objeto en sí mismo sino lo que se desea mostrar. El problema se complica para el sujeto perceptivo, porque la toma de conciencia sobre lo representado no asegura el descubrimiento de la intención con que se referencia. La potencial confusión es permanente y es precisamente por este defecto que la experiencia trata de contrarrestarlo practicando modos de expresión suficientes a la orientación del sentido que se desea, estos modos son el resultado de la praxis en cada cultura. Asumimos, pues, que la impresión de percepciones visuales en el cerebro de manera persistente, portadoras de un significado (consciente o inconsciente), ejerce un papel esencialmente activo en la configuración de la conciencia del sujeto, tanto en sociedades ágrafas como con escritura.

Al margen de que la emergencia del arte

prehistórico implicara una modificación del lenguaje hablado, o de que el arte paleolítico potenciara la configuración del inconsciente, o que en el neolítico generase nuevas estructuras sobre las que operase la función simbólica; al margen de estas cuestiones, la experiencia visual de formas, tanto planificadas como no intencionadas, es la misma en tanto que propicia la toma de conciencia del descubrimiento de un sentido, nuevo o conocido. Por esta razón, decimos que:

Presupuesto 1: Intencionalidad. Si el reconocimiento visual está en relación con lo esencial o trivial, con el engaño y la mediación cultural, sobre la producción de imágenes en sociedades prehistóricas, el presupuesto de partida goza de la presunción de la eliminación de lo trivial y del engaño. Se basa en la asunción de una misma intencionalidad social de representar lo real o lo imaginario, así como de la búsqueda de lo esencial en la experiencia del sujeto. Este presupuesto puede parecer inocente, pero el registro arqueológico deberá mostrar su falsedad a partir de los modos de representación y sus variaciones que permitan sospechar cambios en la intencionalidad.

2. Forma y Lenguaje

Hemos partido del convencimiento de que existe un tipo de correspondencia entre el lenguaje visual y el verbal. La teoría de Peirce, elaborada entre 1868 y 1905, ya planteaba la relación entre la representación bidimensional y el discurso (lo llamó «sistema de diagramatización» en *Speculative Grammar*, *Collected Papers I*), por el isomorfismo entre estructuras sintácticas y gráficas en relacionabilidad, secuencia, proximidad, centralidad y simetría. Esta lectura nos animó a indagar más sobre esta cuestión, que exponemos de manera resumida.

La dinámica de acceso al sentido, a través de formas significantes visuales o sonoras, es siempre un mecanismo diferido. La dilatación temporal varía con la complejidad de la información, desde la inmediatez de una señal hasta el tiempo de comprensión de una frase. En el lenguaje hablado, el sentido se alcanza al final del tiempo de escucha, también aquí el sujeto elimina fragmentos de información irrelevantes o incomprensibles, aún a riesgo de pérdida de sentido. De la teoría psicoanalítica reciente, a partir de Lacan, se pueden

extraer tres axiomas que rigen el fenómeno del acceso al significado por el sujeto hablante:

- 1) El significante precede al significado;
- 2) El sentido surge del sinsentido;
- 3) El sujeto se somete a la ley del significante;

Si hacemos equivaler el significante visual (representación) y el sonoro (palabra) encontramos concordancia en los axiomas primero y tercero en la experiencia del sujeto perceptivo y del sujeto hablante. El primer axioma se cumple a través de la *pregnancia* y la centralidad visuales, la forma que resiste a la deformación y su focalización se imprime en nuestra mente antes que su sentido contextual. El tercero tiene consecuencias radicales, la palabra o la forma estructuran el modo de acceder al sentido para el sujeto en su futuro.

El segundo axioma es quizá más difícil de entender. En el habla se refiere a la incapacidad momentánea por el sujeto para acceder a un nuevo sentido con el conocimiento de que dispone. En la visualización se refiere al choque momentáneo que el sujeto experimenta ante una imagen distinta a la que esperaba encontrar en sus circunstancias y que le impide comprender su sentido (por ejemplo, un color negro en lugar de rojo). En general, este segundo axioma trata de una condición estructural de falta (defecto) en el modo con que el sujeto experimenta el acceso al sentido.

En el lenguaje visual, los principios estructurales de la *Gestalttheorie* muestran diferentes modos de completar una representación inacabada o sin sentido; por ejemplo, añadiendo elementos que faltan en una imagen (*ley de cierre*), agrupando elementos en una entidad por semejanza o por proximidad, uniendo imágenes simétricas o moviéndose en la misma dirección como un solo elemento.

Avanzando, si tanto el lenguaje hablado como el visual se organizan para identificar una realidad, los defectos en la representación se resuelven con diferentes estrategias. En la visualización la falta puede completarse inconscientemente y el exceso puede evaluarse como trivial o ignorarse. Ambas soluciones buscan lo esencial, pero, tanto la falta como el exceso pueden tener diferente valor en la significación, valor que debe analizarse en referencia al contexto, al sujeto y a la cultura en que suceden.

Presupuesto 2: Forma y Lenguaje.

Porque existe una interacción estructural entre el lenguaje verbal y visual, se puede *apercibir* transcendencia en una forma aun desconociendo su sentido; sabemos que una imagen trascendente tiene en su origen una potencia expresiva cuya *pregnancia* fue probada y resuelta lingüísticamente. En consecuencia, la forma que genera nuevas cadenas significantes en el lenguaje es la producida en un acto creativo (*resolutivo*), y la diferenciamos de aquella realizada por imitación, cuando el éxito de la primera (*patrón*) se sometió a una organización (social).

3. Invención

La implicación del lenguaje verbal y visual, de manera digamos colaborativa, supone una participación que no es necesariamente equilibrada. Mostraremos esta idea con un ejemplo: Se trata del bloque 1 de la cueva magdaleniense de Abauntz (Navarra), en cuya superficie de 5 cm de la cara A se reconocen elementos del paisaje cercano a la cueva de 3 km (Utrilla *et al.*, 2009). Lo que comentamos ahora se refiere a lo representado y a lo interpretado por el investigador, es decir, a los actos semióticos de invención y ostensión.

El proceso de representación se inicia desde el estímulo al modelo perceptivo (*percepción*), desde éste al modelo semántico (*abstracción*), no todo verbalizable, y desde el modelo semántico a la transformación o proyección (*semejanza*). La semiótica reconstruye estos estadios intermedios en relación a la invención, donde interviene la *toposensibilidad*: una propiedad del modelo semántico en la operación de proyección (puntos en el espacio del espécimen expresivo que corresponden a puntos seleccionados en el espacio de un modelo semántico *toposensible*) y que actúa bajo las leyes de semejanza. En términos de Eco (2000), la complejidad conceptual se concentra en la representación a través de la proyección de los puntos clave, unas veces de objetos *toposensibles* y otros no (por ejemplo, la representación de un signo del zodiaco es una proyección no *toposensible*, perteneciente a un imaginario no a una realidad) (Fig. 1). Por tanto, podemos decir que la recomposición en la memoria, desde los errores de la percepción, concluye en el modelo semántico abstracto, no todo verbalizable. La reproducción de este modelo, por transformación, o por proyección

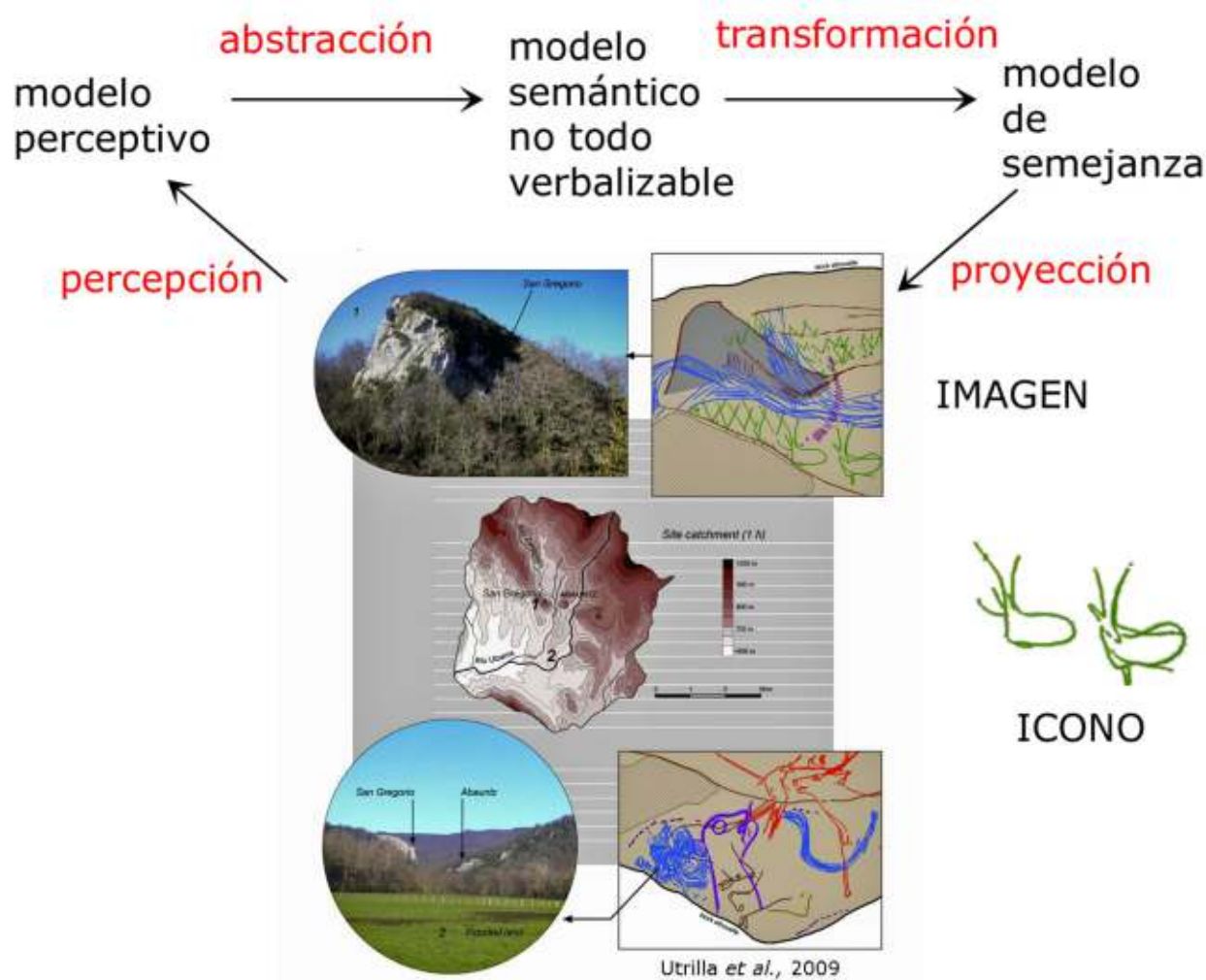


Figura 1: Esquema de la invención en semiótica gráfica (modificado de Utrilla *et al.*, 2009: Figura 7).

cuando el modelo semántico es toposensible, da lugar a la imagen, donde es posible que una parte de ella no disponga de equivalencia verbal sino que el sentido abarca al conjunto. Durante la socialización de la imagen se repite el proceso y se generan convenciones sobre esas proyecciones, que no son otra cosa que los modos de transformación eficaces que han prevalecido diacrónicamente sobre otros, se han asimilado de manera preferente por pregnancia, dando lugar al icono. Es decir, el modelo semántico toposensible es un medio para expresar el mensaje que sostiene lo representado. Por una parte el individuo utiliza estos elementos de forma subconsciente, por otra, su eficacia en el mensaje le conducen a recurrir a ellos en la externalización de lo semántico. Por ejemplo, la recurrencia a la lateralidad de los animales. El proceso se repite en el reconocimiento de las formas por ostensión. En la Figura 1 distinguimos dos actos de semiosis, la forma icono (el rebozo) es una clave de argumentación formal (puede informar sobre

una identidad cultural, por ejemplo) mientras que la configuración del conjunto de elementos es una clave de argumentación contextual que puede evidenciar singularidad o repetibilidad. En este caso, el reconocimiento de un paisaje, aun siendo acertado, no es un acto de representación extrapolable en la cultura magdalenense, su veracidad es más, o sólo, fiable para este bloque de esa cueva concreta.

Presupuesto 3: Acontecimientos de Invención. En las sociedades prehistóricas, la expresión visual no adquiere un sistema gráfico normativo por el desarrollo de un proceso continuo y progresivo, sino a través de acontecimientos que se instituyen como eventos de invención creativa y resolutive cultural.

4. Herramientas para la inferencia formal

La propiedad más evidente en el mecanismo psicológico de reconocimiento y diseño de formas,

en dos y tres dimensiones, es el grado de iconicidad, que concentra cómo se verifican las leyes de semejanza y simetría en las imágenes, la lógica de las relaciones en el espacio o en el plano, la orientación y otros mecanismos como la proyección, la perspectiva o la arbitrariedad entre sus elementos.

El objeto del escalado de la iconicidad es una medida cualitativa y orientativa dirigida al entrenamiento visual. Trata de observar la relación entre el nivel de realidad y el rendimiento en la transmisión de significados con su función pragmática, nos orienta hacia la distinción de los modos de acceso al conocimiento de la realidad que, básicamente, se refieren a:

- 1) el reconocimiento del objeto mismo;
- 2) la descripción de las propiedades del objeto pero sin identidad, la descripción figurada con la incorporación del sentido artístico variando las relaciones espaciales;
- 3) la expresión de información con abstracción de propiedades sensitivas pero enfatizando las relaciones orgánicas o sin ellas;
- 4) la expresión de búsqueda de información a través de la máxima abstracción.

El reconocimiento, la descripción y la información, responden a las tres dimensiones de relaciones signícas, que veremos más adelante, en virtud de la propiedad dominante que interviene en el modo de expresar la realidad, esto es, su propiedad pragmática. Pero, antes de abordar este problema, es necesario acordar el nivel de rendimiento informativo que proporcionan las formas prehistóricas, no sólo para una referencia común que permita contrastar o debatir, sino, y especialmente, por las condiciones tecnológicas prehistóricas de producción.

El cuadro Grados de Iconicidad para Arte Prehistórico (Fig. 2) expone la graduación adaptada a los hipotéticos medios técnicos de culturas prehistóricas; es decir, ordena niveles de realidad, describe el rendimiento en la transmisión de significados, declara la clase de información conforme a su función pragmática (reconocer, describir, informar) y pone algunos ejemplos prehistóricos.

En el grado de máxima iconicidad 11, lo real carece de representación, no se somete a simbolización, se resiste salvo por la fuerza de la pregnancia de la forma. Los grados 10 y 9 observan las proporciones;

en 8 y 7 se ofrece más información descriptiva de la necesaria para reconocer la forma; información que se va reduciendo en el 6 y 5 manteniendo la orientación. El 4 reúne pictogramas (o ideogramas), en el 3 se deben reconocer relaciones orgánicas, el 2 remite a una relación contextual y el grado 1 constituye mera posibilidad de codificación.

La Figura 3 presenta ejemplos de iconicidad. Se puede discutir que la graduación puede variar con la casuística, es decir, hay que argumentar la necesidad de posibles grados de iconicidad intermedios. Por ejemplo, en el grado 11, la materia misma sin representación; el intento de imprimir rasgos sensibles que evocan la figura humana, como en el colgante de Tuto Camalhot, puede ser intencionado o bien un efecto observado después. El grado 10 reúne las figuras tridimensionales orientadas, aunque se observa la simplificación de formas sin perder la identificación, así, la venus de Galgenberg es más sintética y el contorno recortado de Tito Bustillo más realista, pero el esfuerzo y rendimiento es equivalente, la transformación de proporciones y orientación en tres dimensiones, una estrategia de proyección propia que se orienta con el volumen. Se puede decir que una amplia mayoría de manifestaciones rupestres pertenecen a los grados de iconicidad descriptivos sintéticos y artísticos en contexto paleolítico, los grados entre sintéticos, artísticos e informativos se encuentran en contextos postpaleolíticos; los de alta abstracción, pictogramas, esquemas motivados o arbitrarios, son menos frecuentes o eventuales en ambos. Pero, recordemos, esta graduación es una aproximación, no al estilo de una cultura, sino a la práctica del rendimiento sobre el nivel de realidad que se diseña. El segundo objetivo, el panel lógico, puede corresponderse con un panel físico, o un panel físico con varios paneles lógicos, con varias unidades significativas de un orden de significación, varias acciones que reproducen la misma lógica (transparencias) o con varios órdenes de significación, distintas acciones con lógicas diferentes (superposiciones). ¿Con qué argumentos definimos un panel lógico?, ¿la lógica de un diseño pertenece a una cultura o solamente a una acción? Para una definición sistemática de la unidad de análisis formal y la unidad significativa, para identificar varias formas relacionadas por una misma acción de representación, lo que llamamos panel lógico, proponemos criterios de la infralógica

GRADOS DE ICONICIDAD PARA ARTE PREHISTÓRICO		
Grado	Nivel de realidad: descripción del rendimiento en la transmisión de significados	Función pragmática. Ejemplo prehistórico
11	<u>Imagen natural</u> : expresa todas las propiedades del objeto. Existe identidad. La percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.	Reconocimiento: Ocre, materia natural, manos impresas
10	<u>Modelo tridimensional</u> a escala: Restablece las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	Descripción realista o sintética: figuras humanas, animales
9	<u>Modelo bidimensional en relieve</u> a escala: el acto de identificación se conserva pero la reproducción debe abstraer el volumen real	Descripción de parte: Relieves parietales y en soporte mueble
8	<u>Grabado realista</u> : Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional abstrayendo el volumen corporal.	Descripción artística: grabados parietales y en soporte mueble
7	<u>Pintura realista</u> : Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	Descripción artística: pinturas rupestres
6	<u>Representación sintética (grabado o pintura)</u> : Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional perfilando los cuerpos y abstrayendo el volumen corporal	Descripción sintética: pinturas rupestres y en soporte mueble de perfiles
5	<u>Representación figurativa no realista (grabado o pintura)</u> : Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	Descripción sintética transformada: pinturas planas
4	<u>Pictograma</u> : Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Información: Signos rectangulares paleolíticos, antropomorfos esquemáticos
3	<u>Esquemas motivados</u> : Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas. (Organigramas, planos).	Información: Bloque de Abauntz, Los Letreros
2	<u>Esquemas arbitrarios</u> : No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	Señales: Algunos signos en Cueva La Maja
1	<u>Representación no figurativa</u> : Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Búsqueda: ¿Combinaciones de signos en cantos azilienses?

Figura 2: Grados de Iconicidad para el Arte Prehistórico.

visual, entre otros: el encuadre del plano significativo, la centralidad, proporciones, que toda variación visual es significativa y que una convención es invariable.

La razón que justifica este test está en el mismo concepto de esquema, el medio gráfico más simple y abstracto que presenta fenómenos invisibles en la realidad. La lógica interna es una síntesis construida de elementos y relaciones, los niveles de abstracción en esa síntesis afectan al pensamiento analógico y a la realidad que representa, donde la analogía es una prefiguración capaz de representar datos inmateriales en formas visuales (por ejemplo,

un círculo o un cuadros pueden representar el espacio). Entre los grados de iconicidad se distinguen los esquemas motivados y arbitrarios por la lógica de sus relaciones y ejemplos prehistóricos en los que es posible encontrar una lógica a través de grafos no codificados y signos arbitrarios (que carecen de precedente icónico). Conforme a estos criterios, planteamos:

Presupuesto 4: La Motivación Predomina sobre la Arbitrariedad.

La expresión gráfica prehistórica participa en la configuración de normas simbólicas y convenciones

con una disminución en la capacidad arbitraria de significar tal y como lo entendemos en la actualidad. Un ejemplo de esquema motivado con elementos de codificación arbitraria es el sobradamente conocido panel principal de Los

Letreros (Fig. 4).

Aquí hemos deducido elementos y relaciones, como otros autores lo han hecho antes, pero sólo formalmente; sin embargo, al obtener definiciones distintas las soluciones son diferentes abriendo la

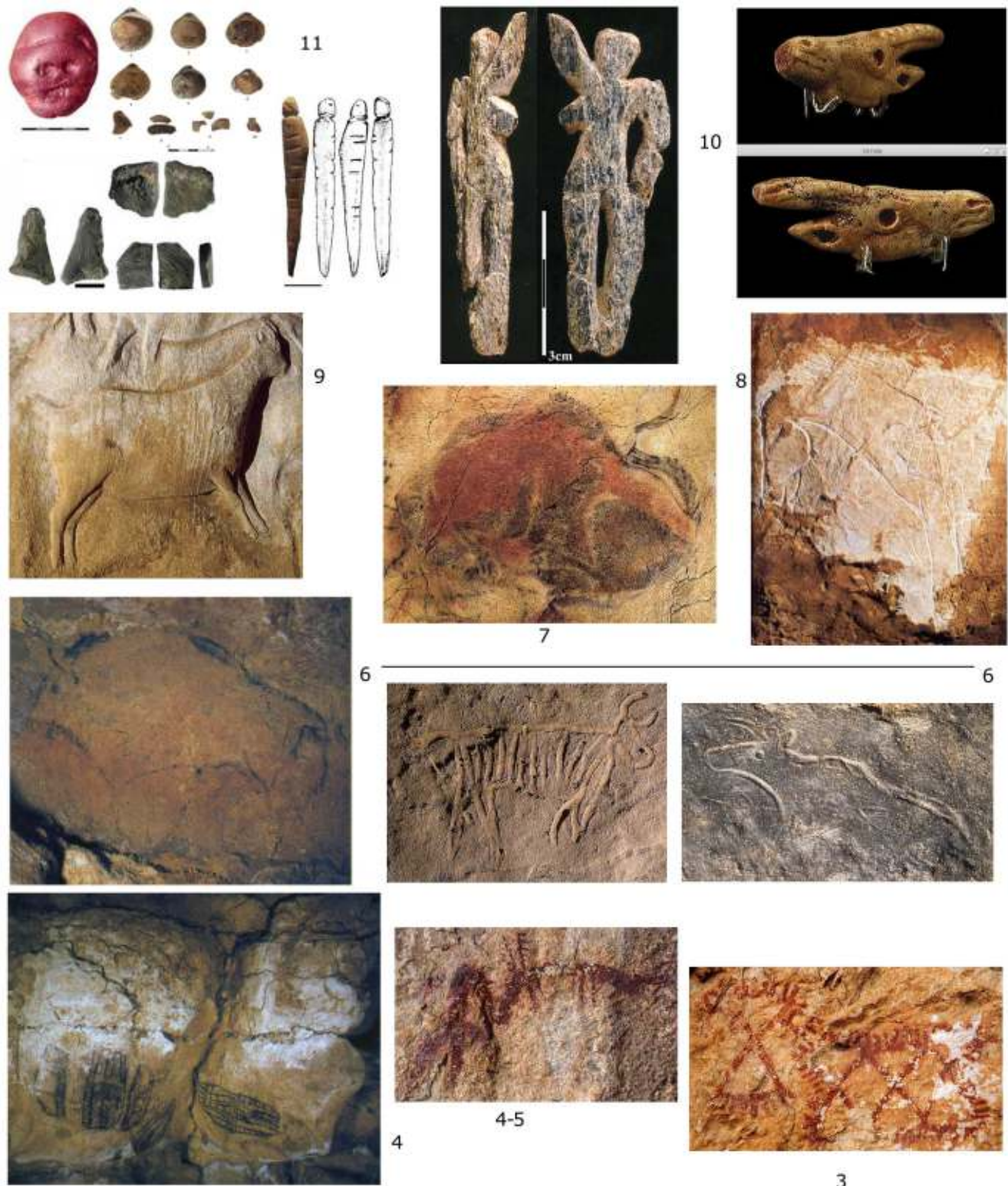


Figura 3: Grados de iconicidad. 11: Jaspe de Makapansgat (Bednarik, 2007: 6); conchas glycymeris, Qafzeh (Bar-Yosef et al., 2009: 310); fragmentos de ocre, Pech de l'Azé (Soressi y d'Errico, 2007: 305); Tuto de Camalhot (Vanhaeren y d'Errico, 2006: 8). 10: Galgenberg (Neugebauer-Maresch, 2008: 120); Tito Bustillo (González et al., 2003, Texnai Inc.). 9: Roc aux Sorciers (Lasheras, 2003: 95). 8: Cosquer (Clottes et al., 2005: 200). 7: Altamira. 6: Altamira, Clotilde, Niaux. 4: El Castillo. 4-5: Mallata. 3: Gabar (Lasheras, 2003: 62, 77, 110, 111, 77, 131, 132).

posibilidad del debate. Asumiendo el mismo criterio de interpretación de los investigadores precedentes, la representación de relaciones de parentesco (Martínez 1988-1989, 2002), en el resultado interpretamos también la representación de dos linajes. Pero en nuestro análisis, la unidad de sentido en torno a la cual se organiza la lógica del panel, está formada por dos elementos diferentes y cabe interpretar la motivación por la relación de consanguinidad o de alianza entre ellos, en el contexto de un sistema de filiación unilateral. En concreto, que la unidad de sentido central esté

formada por dos individuos puede ser un indicio de que el concepto ego no es aplicable en esta sociedad representada, lo que nos advierte de que quizá tampoco lo sea en sociedades prehistóricas.

Interpretación Contextual Semiótica

El segundo plano de comprensión del Arte Prehistórico trata de la significación de la producción visual, que se desenvuelve en un medio cultural a la vez que responde a una motivación propia, lo que llamamos contexto de significación. En este plano analizamos el signo, la imagen o el



Figura 4: Panel lógico de Los Letreros, en rojo, indicando la unidad de sentido central.

esquema, como expresión de conocimiento, es el resultado de una experiencia sígnica, individual o social; pero no tratamos de recuperar el significado original (en la cadena de significantes) sino el medio, el contexto, que provocó el acto de significar. Para abordar esta perspectiva retomamos los conceptos que estipuló Sir Charles Sender Peirce sobre las relaciones sígnicas, índice, icono y símbolo, referidas a estados de conocimiento, respectivamente, al conocimiento de la experiencia directa, al conocimiento contrastado y al saber que no siendo verificable se asume como ley. Y nos reafirmamos en que la cuestión semiótica no consiste en clasificar los signos, como si de una definición se tratase, sino en “una comprensión adecuada del remitir del signo... [y] Ante todo preguntarnos, no lo que es el signo, sino qué hace” (Sini, 1989: 36-37), es decir, en el contexto de la experiencia donde el signo actúa y es. Nuestra propuesta es incorporar las categorías pragmáticas en los ámbitos de actividad inferidos arqueológicamente, en el contexto arqueológico interpretado, el tecnológico, funerario, sagrado, cotidiano, etc.

Un aspecto esencial es que el signo se compone de todas las propiedades de relaciones sígnicas articuladas en el contexto en que aparece y que se trata de averiguar el carácter dominante de una de ellas. Más exactamente, el sistema de relaciones que da lugar a una representación es el producto de una combinación determinada de tres factores: convención o norma, tradición, experiencia. La combinación depende de razones socioculturales y de procesos neurológicos que afectan a la experiencia social y a la subjetiva.

De manera muy resumida, en términos de Peirce, un signo es una relación semiológica compuesta por un objeto, un representamen y un signo interpretante. Las relaciones entre ellos se fundamentan tres tipos de signos: a) el icono, relación por una semejanza factual; b) el índice, relación por contigüidad factual y existencial; c) el símbolo, por una contigüidad atribuida y constituida como regla. Deladalle (1996) sintetiza la idea de Peirce de esta manera: El representamen es un icono cuando representa a su objeto, un indicio cuando además remite a otro objeto, un símbolo cuando además enuncia la ley de aplicación del representamen a su objeto; son los tres tipos de interpretante: el inmediato, el dinámico y el lógico.

Esta diferencia expone una jerarquía relativa en la que no se trata de que el signo se identifique en una de estas tres clases, sino de apercibir el predominio de una de estas funciones, porque en el signo participan las tres simultáneamente y no de una manera equitativa sino combinada y contextual. Esta visión es más acorde con una estructura flexible sobre la comprensión del signo que con la práctica de clasificar los signos, que frecuentemente se reduce a una clase, icono o símbolo, o incluso a un concepto, simbólico o no.

Ordenando las propiedades de relación sígnica (modos de acceso al conocimiento) y las cualidades del signo como significante, visual y verbal, obtenemos el cuadro “Dimensiones de la Relación Sígnica de Peirce”. Encontramos que las propiedades de relación con el acceso al significado implican a las propias cualidades del signo como significante en el orden temporal de la experiencia. Las propiedades de relación del signo son: reflexiva para la comprensión del pasado, indicial para la experiencia presente y contextual para el imperativo simbólico que organiza el futuro. De estos modos de acceder al signo, de las cualidades como significante, y en relación al lugar en que aparece (de la experiencia o el lugar de significación), obtenemos una matriz de nueve estados significativos sobre el desarrollo fenomenológico de las relaciones sígnicas (Fig. 5).

Este despliegue trata de apercibir capacidades de interpretación de la realidad, entre la mera posibilidad sobre algo (cualisigno) y la formulación de la norma (argumento). Nos permite matizar diferencias contextuales, la experiencia singular al margen de la norma, una socialización eventual o una tradición de larga duración; diferencias articuladas por la combinación del peso del icono, la levedad del índice y el imperativo simbólico. El segundo beneficio es la implicación entre materia física y expresión visual con su potencial semanticidad, en términos de clase de inferencia.

Presupuesto 5. Hipótesis Contextual Semiótica.

En el análisis de signos prehistóricos remitiremos a estados de conocimiento en la presunción de que esta materia es parte de la relación sígnica socializada en la experiencia original. La hipótesis semiótica plantea que esta materia es susceptible de reflejar un rasgo dominante entre las dimensiones del signo y, viceversa, que estas dimensiones se

DIMENSIONES DE LA RELACIÓN SÍGNICA DE PEIRCE			
Categoría faneroscópica	Primalidad	Segundalidad	Tercialidad
Movimiento	El signo en relación a sí mismo, <i>Representamen</i>	El signo en relación al <i>Objeto</i>	El signo en relación al <i>Interpretante</i>
	Propiedad reflexiva	Propiedad indicial	Propiedad contextual
No-lugar Evento, una posibilidad se asume a una relación biunívoca	Cualisigno (es la pura posibilidad de la cualidad de un signo; por ej. un posible matiz de color)	Icono (entre el signo y el objeto debe poderse colocar alguna semejanza, una <i>posibilidad</i> de semejanza; es la posibilidad de algo común, similar, que abre la posibilidad misma de la relación: la remisión del signo al Objeto)	Rema (es el espacio de origen de la <i>parole</i> , la apertura de su posibilidad: la posibilidad de un signo interpretante, en términos heideggerianos el espacio silencioso de la escucha)
	Sinsigno (es un hecho individual existente que encarna la cualidad sígnica; por ej. precisamente esta banderita de colores)	Índice (entre el signo y el Objeto se coloca, por consiguiente, una relación <i>de hecho</i> , una conexión «física»)	Dicisigno (es el lugar de la aserción, del juicio; el rema deviene un existente, un predicado concreto que dice: el evento es <i>rojo</i>)
Lugar de significación interpretado	Legisigno (es la ley o el código de uso del signo; por ej. el rojo de esta banderita en la playa «significa» mar agitada)	Símbolo (el hecho es ascendido a norma, a ley: el hecho de que el humo remita al fuego se vuelve «simbólico»; el humo es un <i>signo</i> del fuego)	Argumento (es el razonamiento desplegado, el silogismo, es decir, la interpretación explicitada en el <i>discurso</i> o <i>logos</i>)

Figura 5: Dimensiones de la Relación Sígnica de Peirce (ejemplos en Sini, 1989).

materializan en los modos de expresión visual, recurriendo sintéticamente a su equivalencia con formas semánticas.

En consecuencia, contextos diferentes pueden calificarse equivalentes en el hábito sígnico respecto a la categoría semiológica y pragmática que representan, no por el significado concreto que desencadenen, ya irrecuperable. Por eso decimos que las representaciones en contextos arqueológicos pueden ser categorizadas, pero no traducidas semánticamente. Resumiendo, la interpretación oscila entre el producto singular, el tradicional y el

normativo, o en una combinación derivada de ellos. Pero, basándonos en el presupuesto 4, la motivación predomina sobre la arbitrariedad, albergamos la expectativa de que va a ser reflejada a través de la repetición del fenómeno. El cuadro de la Figura 6 muestra ejemplos de materia sígnica de contextos de Homo heidelbergensis, Homo neanderthalensis y Humano moderno.

Se lee verticalmente para observar el efecto sobre la cualidad sígnica en función de la propiedad dominante y en horizontal para observar su equivalencia en contextos arqueológicos diferentes;

Formas aicónicas		Formas verbales
PROPIEDAD REFLEXIVA		PROPIEDAD CONTEXTUAL
	Cualisigno Iconicidad 11	Rema Posible nominación Conocimiento inductivo
	Sinsigno Iconicidad 2, 1	Decisigno Adjetivación práctica Indicación de pertenencia de la forma al sujeto de la experiencia
	Legisigno Iconicidad 2, 1	Argumento Norma de uso Conocimiento imperativo

Figura 6: Dimensiones del signo en el Paleolítico Medio. Iconicidad 11: Tata. Iconicidad 2,1: (de izquierda a derecha) Bilzinsleben, Oldisleben, Ferrassie, (abajo) Blombos.

la columna tercera refiere la categoría semántica. Son formas aicónicas que se ajustan al carácter indicial dominante, experiencias singulares, no normativas, pero de las que podemos matizar algo más. Los dos primeros casos pueden implicarse con la experiencia subjetiva en lo estético El caparazón de numulita de Tata (Hungría), recuperado en un nivel con industria musteriense y un molar de mamut pulido y manchado de ocre, entre 116 y 70 mil años (Schwarcz y Skoflek, 1982), con una línea grabada intencionada cruzando una incisión natural. No requiere una equivalencia semántica, este objeto no es un acto de representación sino de reconocimiento de la materia misma (iconicidad 11). El fragmento óseo grabado, de un enterramiento del abrigo Ferrassie (Francia), con líneas pseudoparalelas a lo largo de la toda la superficie (Marshack, 1976), tampoco requiere nominación semántica, aunque pudo recibir una adjetivación práctica, y remite particularmente a la relación de pertenencia con el sujeto de la experiencia.

Algunos huesos grabados de Bilzingsleben, de hace 350 mil años (Mania y Mania, 2005), y de Oldisleben, entre 130 y 115 mil años (Bednarik, 2006), refieren experiencias probablemente implicadas en el ámbito práctico, por el contexto arqueológico del que provienen, o con actos experimentales.

De cientos de fragmentos de ocre acumulados en la cueva de Blombos, a lo largo de una estratigrafía entre 100 y 70 mil años, una veintena muestra raspaduras y unos pocos líneas grabadas cruzadas (Henshilwood *et al.*, 2009). De éstos hemos elegido dos, procedentes de estratos distintos. Las líneas se ubican en una faceta lateral, y este dato puede valorarse como un indicio de expresión normativa por la repetición de esta misma circunstancia, un signo y una ubicación conjugados. El signo es arbitrario y puede carecer de nominación verbal, pero su ubicación es de carácter señalético, por tanto es el rasgo que proporcionaría la información deseada, que se ajustaría a la motivación de

haberlos señalado. La cuestión abierta es su cualidad como mediador cultural, que el mismo Henshilwood pone en duda.

Conceptualmente, los huesos grabados de Bilzingsleben y Oldisleben pertenecen a la misma categoría pragmática que estos fragmentos de ocre marcados en el lateral de Blombos. Desde el punto de vista gráfico son diferentes y en su lógica interna también, pero desde la argumentación contextual no ofrecen rasgos discriminantes. En ninguno se puede afirmar que existe mediación con carácter normativo, pueden explicarse en el ámbito de competencia técnico-práctico, quizá en circunstancias episódicas, pero por motivaciones distintas porque responden a actividades diferentes. La aportación del análisis semiótico sobre esta muestra, si es representativa de la materia signica característica del Paleolítico Medio, plantea que existió un comportamiento a través de actos signicos, con el que se experimentó un beneficio (individual o colectivo), pero que no cristalizó como hábito, es decir, fueron actos prescindibles en la cultura material. A este comportamiento le correspondería una “cultura signica”, en contraste con una “cultura simbólica”, y éste sería el tema a debatir.

Bibliografía

- Bar-Yosef Mayer, D.E., Bernard Vandermeersch, B., Bar-Yosef, O., 2009. Shells and ochre in Middle Paleolithic Qafzeh Cave, Israel: indications for modern behavior. *Journal of Human Evolution* 56(3): 307-314. Publisher: Elsevier Ltd.
- Bednarik, R.G., 2006. The Middle Palaeolithic engravings from Oldisleben, Germany. *L'Anthropologie* 44 (2): 113-121.
- Bednarik, R.G., 2007. *Lower Palaeolithic Rock Art of India and its global context*. International Federation of Rock Art Organizations (IFRAO), P.O. Box 216, Caulfield South, VIC 3162, Australia.
- Bertin, J., Costa, J., 1981. Imagen y lenguajes. Fontanella, Barcelona.
- Clottes, J., Courtin, J., Vanrell, L., 2005. *Cosquer redécouvert*. Seuil, Paris.
- Costa, J., 1994. *Diseño, Comunicación y Cultura*. Premio Fundesco de Ensayo, Madrid.
- Costa, J., 1998. La Esquemática. Visualizar la información. *Paidós Estética* 26, Barcelona.
- Deladalle, G., 1996. *Leer a Peirce hoy*. Colección El Mamífero Parlante, Gedisa, Barcelona.
- Eco, U., 2000. *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona.
- González, C., Cacho, R., Fukazawa, T., 2003. *Arte paleolítico en la Región Cantábrica*. Base de datos multimedia Photo Vr. Texnai Inc. y Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones, Santander.
- Henshilwood, Ch.S., d'Errico, F., Watss, I., 2009. Engraved ochres from the Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa. *Journal of Human Evolution* 57: 27-47.
- Lacan, J., 2004. *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20: Aún (1972-1973). Paidós, Buenos Aires.
- Lasheras, J.A. (Coord.), 2003. *Redescubrir Altamira*. Turner Publicaciones, Santander.
- Mania, D., Mania, U., 2005. The natural and sociocultural environment of Homo erectus at Bilzingsleben, Germany. In: C.S. Gamble and M. Porr (Eds.) *The Hominin Individual in Context: Archaeological investigations of Lower and middle Palaeolithic landscapes, locales and artifacts*, editado, London: Rout, pp. 98-114.
- Marshack, A., 1976. Some implications of the Paleolithic symbolic evidence for the origin of language. *Current Anthropology* 17 (2): 274-282.
- Martínez, J., 1988-1989. Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la cueva de Los Letreros (Vélez-Blanco, Almería). *Ars Praehistorica* 7-8: 183-193.
- Martínez, J., 2002. Pintura Rupestre Esquemática: El panel, espacio social. *Trabajos de Prehistoria* 59 (1): 65-87.
- Moles, A., 1991. La Imagen. *Comunicación funcional. Biblioteca Internacional de Comunicación*. Editorial Trillas, México.
- Neugebauer-Maresch, Ch., 2008. Galgenberg-Stratzing/Krems-Rehberg and its 32.000 years old

- female statuette *Wiss. Mitt. Niederösterr. Landesmuseum* 19: 119-128 St. Pölten.
- Peirce, Ch.S., 1992-1998. *The Essential Peirce*. Editado por N. Houser, 2 vols. Bloomington, Indiana University Press.
- Schwarcz, H.P., Skoflek, I., 1982. New dates for the Tata, Hungary archaeological site. *Nature* 295: 590-591.
- Sini, C., 1989. Pasar el signo. *Enfoques* 5, Mondadori, Madrid.
- Soressi, M., d'Errico, F., 2007. Pigments, gravures, parures: les comportements sympoliques controversés des Néandertaliens. Les Néandertaliens. Biologie et cultures. Paris. Editions du CTHS, 2007. *Documents Préhistoriques* 23: 297-309.
- Utrilla, P., Mazo, C., Sopena, M., Martínez-Bea, M., Domingo, R., 2009. A palaeolithic map from 13660 calBP: engraved stone blocks from the Late Magdalenian in Abauntz Cave (Navarra, Spain). *Journal Human Evolution* 30: 1-13.
- Vanhaeren, M., d'Errico, F., 2006. Aurignacian ethno-linguistic geography of Europe revealed by personal ornaments. *Journal of Archaeological Science* 20: 1-24.

El Abrigo de Laguna Nueva (Peraleda de San Román, Cáceres) documentado a través del escaneado en 3D de alta precisión.

M. Guerrero Castro*

Ingeniero en geodesia y cartografía. Profesor en Ingeniería civil UNEX. c/ Doñana 18, Bajo.1005 Cáceres.

M^a A. Aldecoa Quintana**

Arqueóloga y guía de turismo. c/ Góndola, nº 9, 3º B- 28500 Arganda del Rey, Madrid.

A. Domínguez García***

Arqueólogo y guía oficial de turismo de Extremadura. c/ Évora, nº 30, 4º A, 1005 Cáceres.

Artigo submetido em

29/04/2016

Artigo publicado em

31/03/2017

Palavras-chave:

Escaneado 3D;

Abrasionado;

Soporte de granito;

Resumen

Localizado de modo fortuito durante el proyecto de "Prospección y Documentación de Arte Rupestre en el tramo final del Río Ibor y el área del Alto Tajo a su paso por los Términos Municipales de Berrocalejo, El Gordo, Peraleda de San Román y Valdelacasa del Tajo", ha permanecido inédito al quedar fuera del área de actuación del citado proyecto. La utilización del escaneado en 3D de alta resolución pretende solventar las carencias de las técnicas tradicionales de documentación de arte rupestre mejorándolas sustancialmente tanto en precisión como en rapidez, dando una visión más realista de la estación en lugares como Laguna Nueva en donde las técnicas de ejecución del trazo dificultan su documentación.

Introducción

Los trabajos de prospección en la zona del Alto Tajo en el término de Peraleda de San Román permitieron documentar, fuera del área de estudio, una serie de estaciones con manifestaciones artísticas, entre la que destaca el conjunto de Laguna Nueva, formado por tres emplazamientos con grabados piqueteados y abrasionados.

Estos yacimientos se suman a las otras 35 nuevas estaciones con pinturas y grabados que localizamos durante nuestros trabajos en el tramo final del río Ibor y el Alto Tajo (Aldecoa 2006; Aldecoa y Domínguez 2006). Además documentamos siete nuevas rocas inéditas, fundamentalmente con cazoletas, en el entorno de Cancho Castillo. En lo que se refiere a la estación aquí presentada, el uso del escáner en 3D, una metodología cada vez más

utilizada para la investigación y gestión de bienes patrimoniales (Angás Paja 2012, p. 61-71; Angás, Bea y Royo Guillén 2013; Sebastián López *et al.* 2010, p. 123-127), nos ha permitido mejorar la documentación de Laguna Nueva 1-3 tanto en lo que se refiere a la ejecución de los calcos y situación de las manifestaciones artísticas como en la realización de su topografía.

Localización

Las nuevas estaciones rupestres se localizan en el municipio de Peraleda de San Román, en la zona oriental de la provincia de Cáceres, en comarca del Campo Arañuelo.

El acceso a la estación se realiza desde la localidad de Peraleda de San Román desde donde se toma el Camino de los Alcornos hasta llegar un paso

* M. Guerrero Castro | manuelguerrero@unex.es; ** M^a A. Aldecoa Quintana | mamparoaq@gmail.com; *** A. Domínguez García | arturodga@hotmail.com;

canadiense por el que se accede a la dehesa boyal. Desde este punto se, continúa por el mismo camino de tierra hasta llegar a una pequeña caseta donde éste se bifurca en dos, momento en que es necesario tomar el camino de la derecha hasta llegar a Laguna Nueva (Fig. 1). La vegetación principal en el espacio donde se localizan las estaciones corresponde a la serie climatofila mesomediterránea, siendo la encina la especie predominante, presente en amplias dehesas, donde los suelos poco profundos, muy densos y con reducido contenido en materia orgánica, originados a partir de granitos, tan solo permiten el cultivo en los valles y las llanuras perimetrales. Una zona donde el abundante pasto permite la explotación ganadera.

Metodología láser escáner 3D

La documentación geométrica del patrimonio arqueológico se considera una parte indispensable de su inventariado y catalogación. En los últimos años, la evolución tecnológica proporciona nuevas herramientas y metodologías para capturar este

tipo de información, habiendo avanzado fundamentalmente la fotogrametría y la metodología TLS (Terrestrial láser Escáner). Esta última técnica es la que se utilizó en este trabajo de documentación artística. El escáner terrestre 3D o TLS es un equipo de medida láser que gira de forma automática y registra las coordenadas, la intensidad y el color de los puntos que forman los elementos que le rodean, de esta forma crea una escena tridimensional precisa y completa de su entorno. El propósito de este trabajo es documentar mediante la técnica TLS las manifestaciones artísticas de Laguna Nueva y concluir las ventajas y desventajas de esta metodología frente a las técnicas tradicionales. El equipo TLS que se utiliza para realizar los escaneos es el Faro Focus 120 (Fig. 2) cuyas características más destacadas son:

Precisión de distancias de ± 2 mm;

Rango de medición 0,6 m a 120 m;

Velocidad de medición 976.000 puntos/sg. 5 kilogramos de peso; Cámara de 70 Mpíxeles; Brújula integrada; Compensador de doble eje;

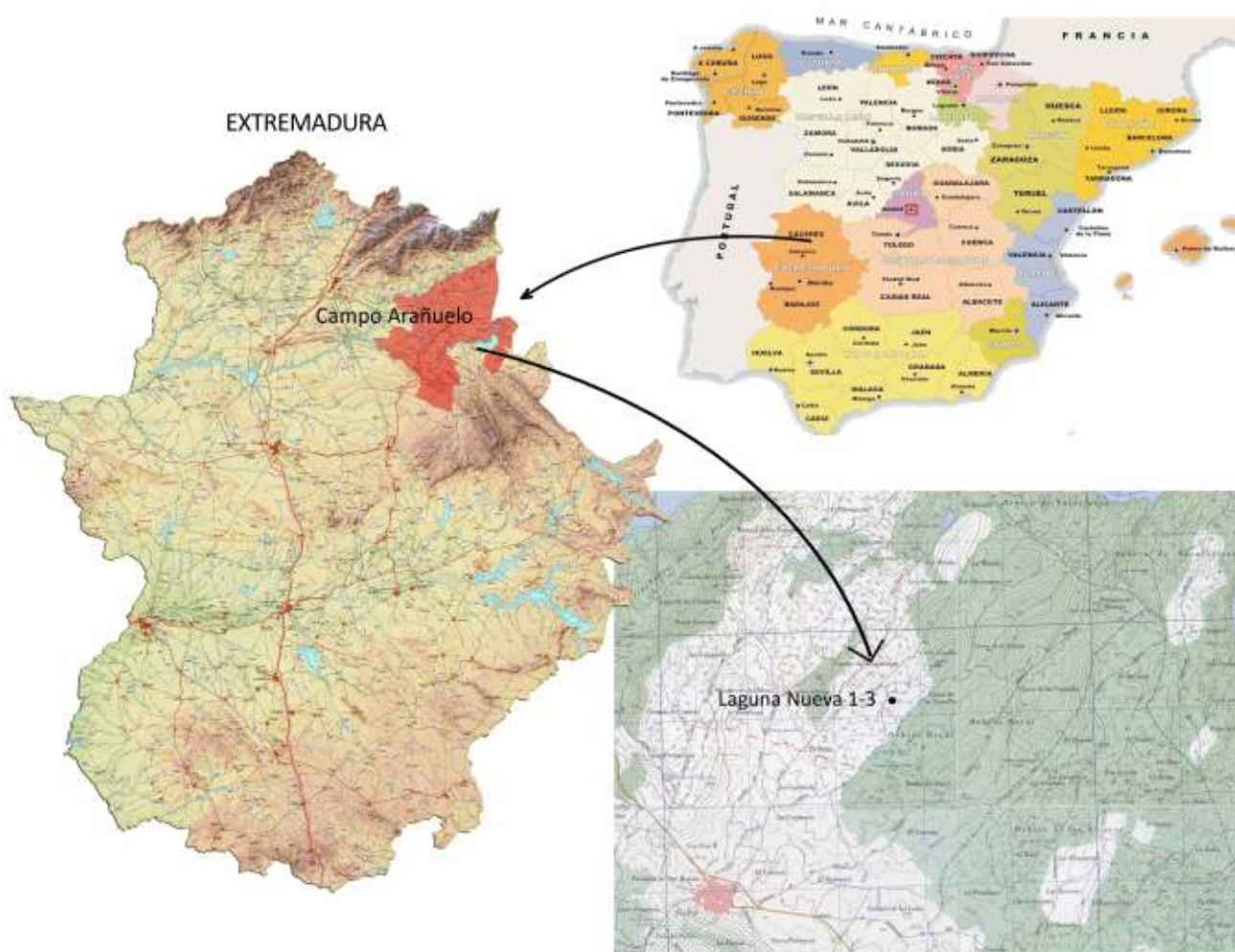


Figura 1: Localización de los grabados de Laguna Nueva.



Figura 2. Láser escáner terrestre Faro Focus 3D 120.

Para obtener el entorno de Laguna Nueva se realizan un total de 11 tomas que registran 500 millones de puntos. Se selecciona una configuración de trabajo del TLS para que se capture una densidad de puntos tal, que la separación mínima sea de 2 mm en las zonas de interés, además se elige la opción de color y se activa el clinómetro. El tiempo que se emplea en la toma de datos de campo es de dos horas. El modelo 3D que se obtiene está formado por millones de puntos (Fig. 3).

El procesamiento de datos se realiza con el software Scene de Faro y Realworks de Trimble. Las fases del procesamiento son: unión de las 11 tomas individuales y montaje de un modelo único 3D; aplicación de color a la nube puntos a partir de las fotografías tomadas con la cámara interna de TLS; generación de ortofotos de las zonas abrasionadas; creación de la malla de triángulos 3D de las zonas con cazoletas u otros grabados o piqueteados; vectorización de los elementos de interés. La apariencia de los escaneos es la de una fotografía de 360 grados debido a su gran densidad de puntos, pero como en realidad son puntos con coordenadas 3D, se puede medir sobre ella, (Fig. 4).

En el panel 3, (Fig. 5), se realiza un mallado para que se puedan apreciar las cazoletas. La forma de conseguir distinguir las con claridad es ir moviendo la posición de luz artificial con el software Realworks hasta encontrar la situación idónea, (Fig. 6).

Los enclaves de Laguna Nueva

En el topónimo de Laguna Nueva localizamos tres nuevas estaciones decotradas: Laguna Nueva 1 a 3.

Laguna Nueva 1: Se trata de un gran bolo granítico en el que se documentan cinco paneles con grabados piqueteados y abrasionados. Se localiza en una pequeña elevación del terreno, donde abundan los cursos de agua estacionales en forma de pequeños arroyuelos. Un espacio donde la visibilidad del entorno es nula, quedando la estación mimetizada con el resto de afloramientos graníticos y la espesa vegetación, en una zona protegida del viento (Fig. 7 y 8).

Panel 1: Presenta una única superficie decorada, de morfología triangular de 140x 130 cm., ligeramente cóncava, orientada al W, que formaría parte de la visera que protege el Panel 2. La fracturación del bloque debió producirse con anterioridad a la ejecución de los grabados, lo que se deduce de la orientación de las figuras plasmadas en uno y otro panel. Presenta dos círculos abrasionados, uno de ellos parcialmente perdido por la presencia de una escorrentía. La figura 1 y 2 tienen un diámetro de 12 y 11 cm. respectivamente y su anchura de trazo es de 1,5 cm (Fig. 9).

Panel 2: Al Sur del Panel 1 se localiza un panel de morfología irregular, alargada, situado en una superficie con una inclinación de 9 a 15°, orientado al W, protegido por la visera que forma el propio afloramiento. Mide 738 cm. de longitud máxima por una anchura entre 61 a 145 cm. La altura a la repisa desde la que se debieron de grabar los motivos (el Panel 3) varía entre 37 y 103 cm (Fig. 10). En el panel 2 documentamos 12 figuras ejecutadas con un abrasionado muy somero y sin profundidad que apenas permite distinguir las figuras del soporte original. Este abrasionado confiere un color blanquecino al trazo que permite individualizarlo, no sin dificultad, de la superficie original. Todas las figuras tienen un marcado carácter geométrico y su grosor aproximado de trazo es de 1,5 cm.

Nº 1: Rectángulo vertical con el trazo inferior curvo. Altura 26 cm. por 11,5 cm. de anchura. Tiene adosado en su lado derecho la figura 2 y la figura 3 en su parte inferior.

Nº 2: Rectángulo horizontal con trazo central que compartimenta el espacio interior en dos mitades más o menos regulares.

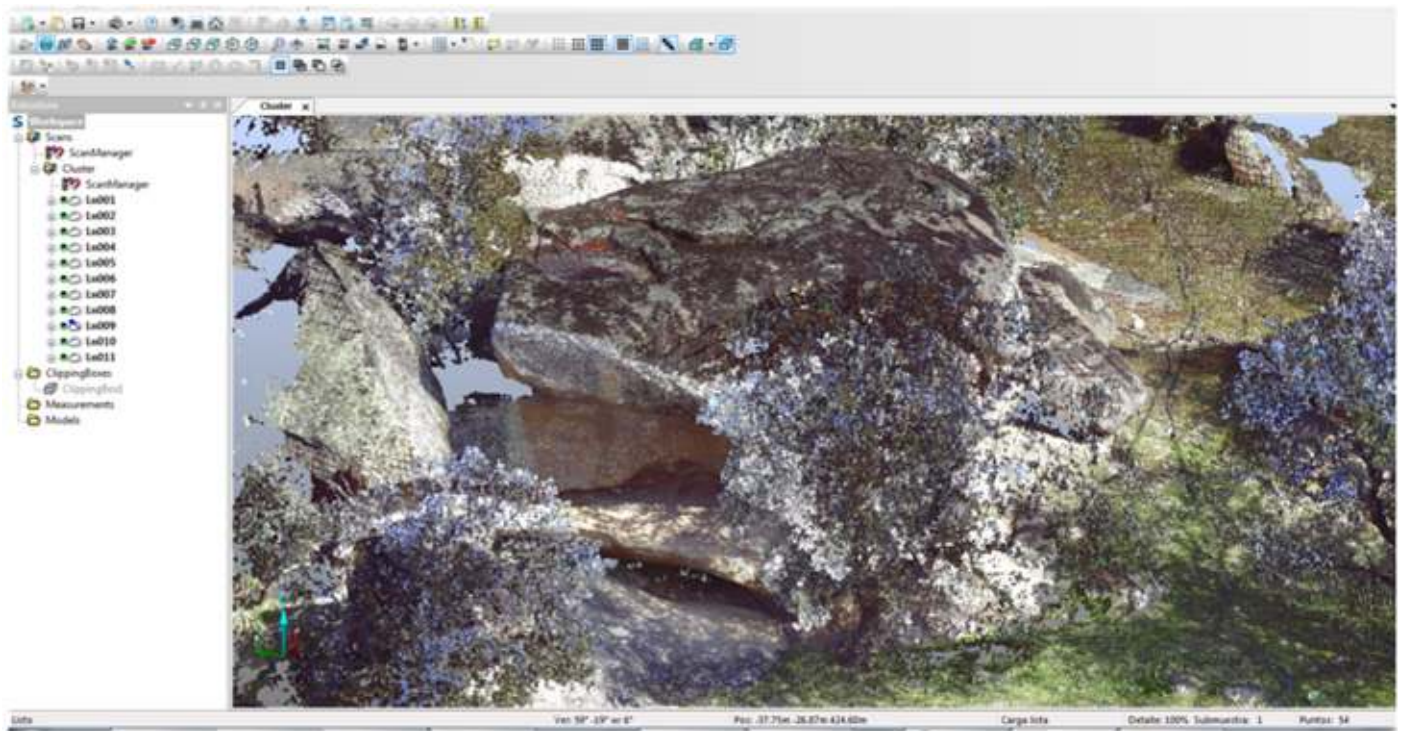


Figura 3: Nube de puntos 3D de Laguna Nueva.

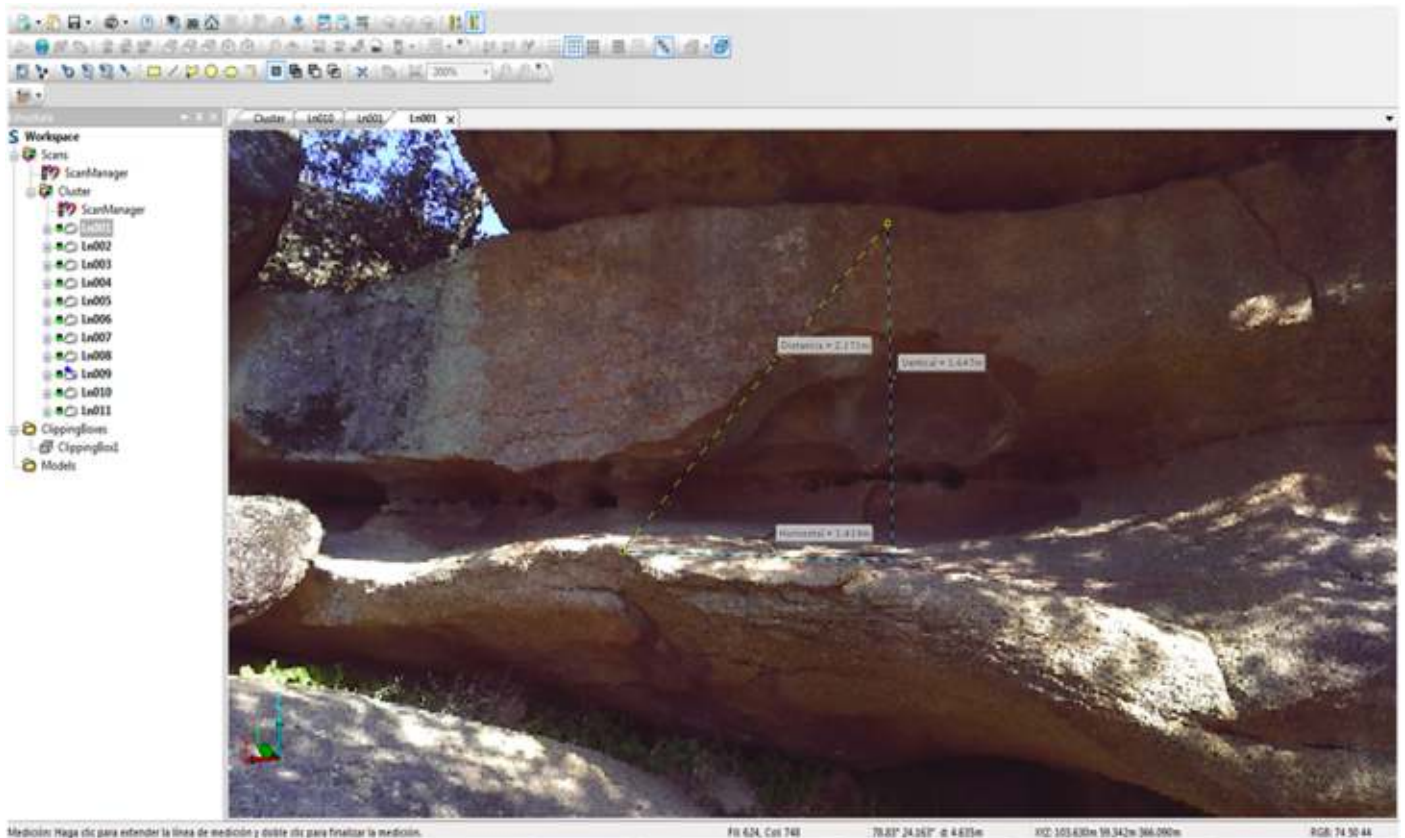


Figura 4: Medición de distancias sobre uno de los escaneos 3D.

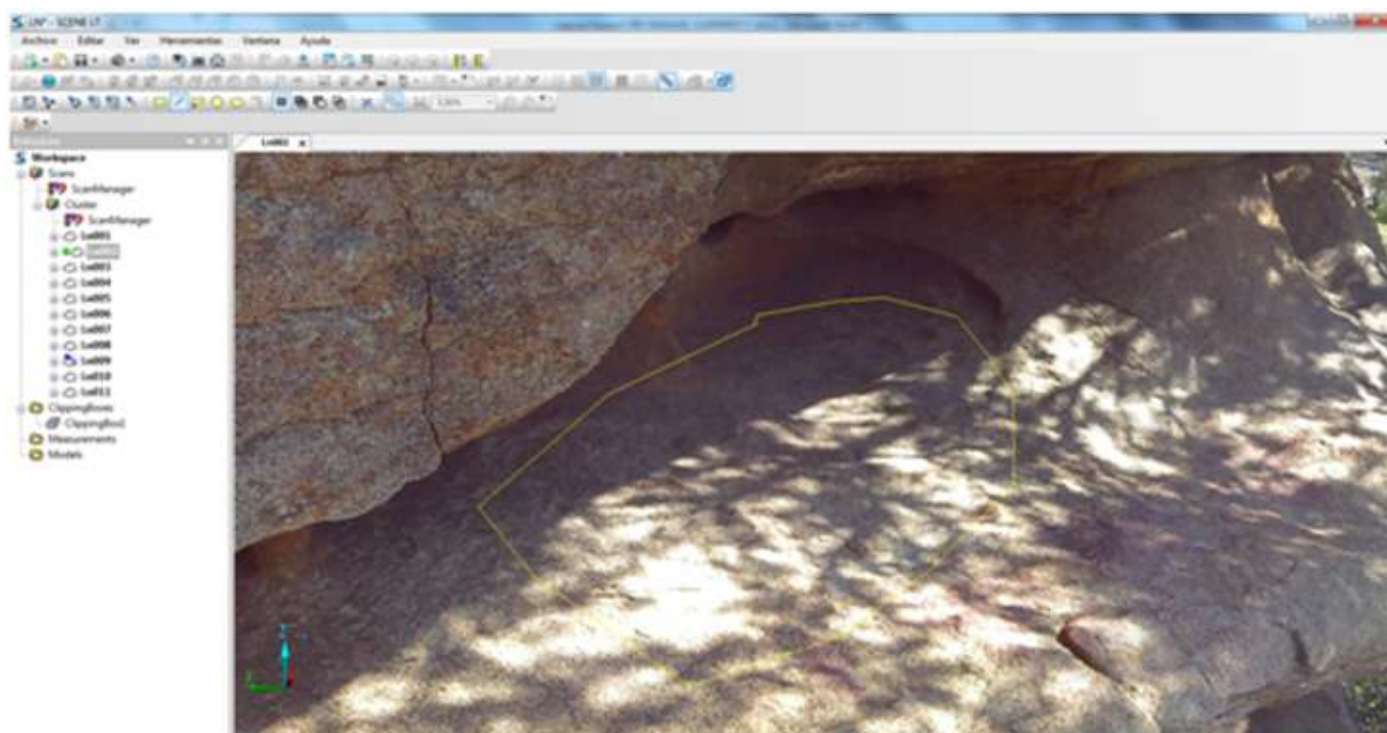


Figura 5: Panel 3 de Laguna Nueva.

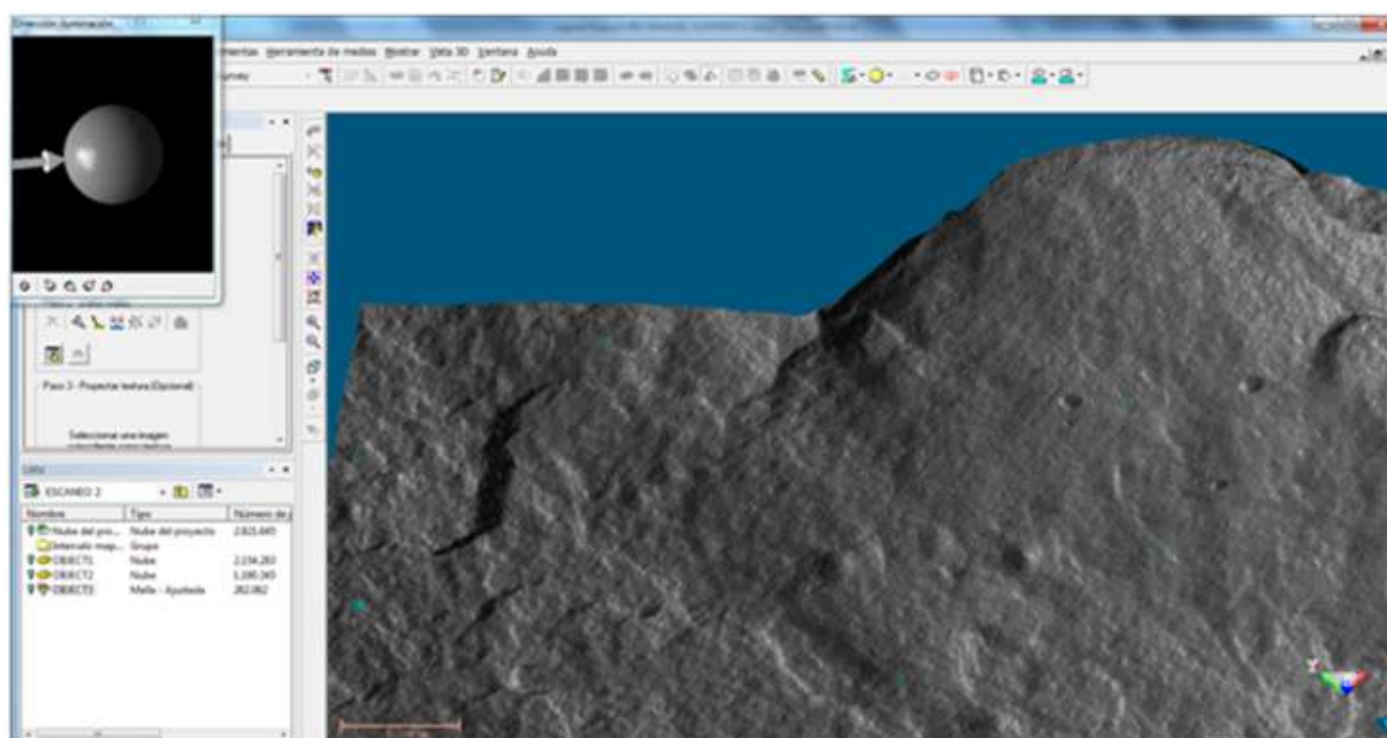


Figura 6: Modelado tridimensional del panel 3 de Laguna Nueva con luz artificial.



Figura 7: Vista general de Laguna Nueva 1.



Figura 8: Vista general de Laguna Nueva 1. Toma datos escáner 3D.

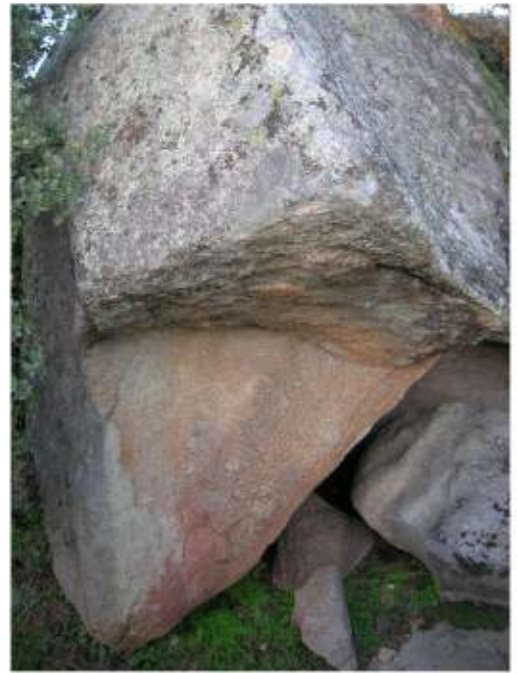
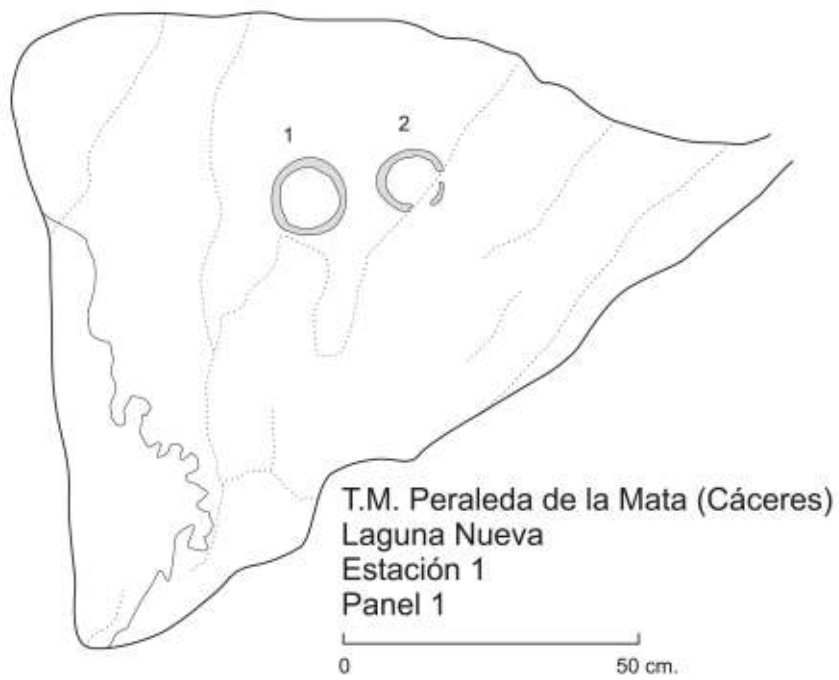


Figura 9: Laguna Nueva 1. Calco Panel 1.

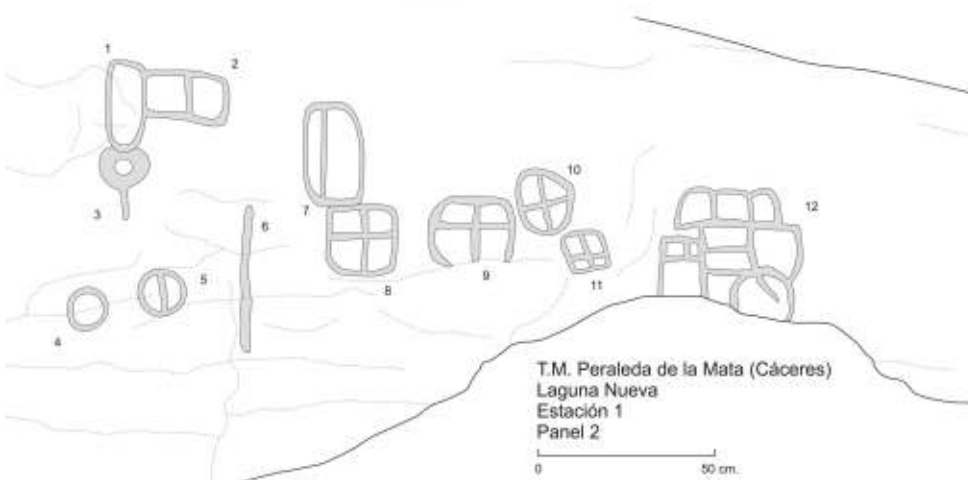


Figura 10: Panel 2 de Laguna Nueva 1.

El trazo izquierdo es compartido con la figura 1. Anchura 25,6 cm. por 14,2 cm. de alto.

Nº 3: Círculo relleno en su interior y con trazo vertical en su parte inferior. En el interior tiene un círculo concéntrico cuyo interior no se ha abrasionado. Comparte su parte superior con la figura 1 no siendo posible individualizar los trazos.

Nº 4: Círculo de 12,2 cm. de diámetro.

Nº 5: Círculo de 13,3 cm. de diámetro dividido a la mitad por un trazo vertical.

Nº 6: Barra vertical de 40,5 cm. de longitud. El trazo es ligeramente más grueso que el resto de figuras con un grosor de 2-2,5 cm.

Nº 7: Rectángulo vertical con trazo central que compartimenta la figura en dos partes desiguales, correspondiendo el lado derecho a dos tercios del total del espacio interior. Sus esquinas son muy redondeadas. Se adosa en su parte inferior a la figura 8 pero sin compartir trazo, siendo posible individualizar las dos figuras. Altura: 29,5 cm. por 17,1 cm. de anchura.

Nº 8: Cuadrado compartimentado en cuatro partes más o menos regulares. Se adosa en su parte superior izquierda a la figura 7 pero sin compartir trazo, siendo posible individualizar las dos figuras. Ancho: 20,1 y alto: 20,3 cm.

Nº 9: Cuadrado con las esquinas muy redondeadas compartimentado en cuatro espacios siendo los superiores ligeramente menores que los inferiores. El trazo inferior no ha sido representado o su abrasionado es mucho más sutil que impide diferenciarlo de la superficie debido a una grieta. Anchura: 24,3 cm. y altura: 19,4 cm.

Nº 10: Círculo irregular compartimentado en cuatro espacios regulares. Altura 18,5 y anchura: 16,2 cm.

Nº 11: Cuadrado ligeramente inclinado a la izquierda y compartimentado en cuatro espacio en los que los dos superiores son mayores a los dos inferiores. Altura: 11,7 cm. y 12,7 cm. de anchura.

Nº 12: s la figura más compleja de todo el conjunto y está formada por la sucesión de rectángulos, círculos y trazos curvos que le confieren un aspecto irregular. Es la figura más fácilmente identificable dentro del panel ya que su trazo está más definido. Altura: 34,6 cm y anchura: 40,3 cm.

Panel 3: Superficie de morfología irregular,

situada en la base del Panel 2, a una altura del suelo máxima de 103 cm, del que se separa como si fuera una segunda visera del afloramiento (Fig. 11). Presenta unas medidas de 326 x 212 cm y una inclinación de 13°. Abre a 240°. Se han documentado nueve figuras piqueteadas, siete cazoletas con boca de tendencia circular y base cóncava (salvo la nº 5 que es apuntada) y una novena (Fig. 4) con boca oval. El diámetro máximo de boca es de 6,5 y la profundidad no superior a 1 cm. La figura 8 es una barra de 7,5 cm de longitud por 4 cm de anchura.

Panel 4: Superficie irregular, abierta a 40°, con una inclinación de 25°, situada bajo una pequeña visera que ha protegido las manifestaciones grabadas. Sus medidas son 310 cm de longitud máxima por 129 cm de anchura. La altura al suelo del panel es de 50 cm.

Se documentan 5 cazoletas piqueteadas, tres de ellas (Fig. 1 a 3) grabadas alineadas en una zona donde el panel presenta mayor inclinación hacia el exterior, de tal manera que la nº 1 está prácticamente vertical y parte de su recorrido se ha anulado al grabar la nº 2. Salvo la nº 1 todas presentan boca circular, con un diámetro máximo de 6,4 cm. y mínimo de 3,5 cm. Todas ellas presentan escasa profundidad, nunca superior a 1 cm.

Panel 5: Superficie de morfología irregular, abierta a 70°, con una inclinación de 15°, que utiliza una zona ligeramente plana del bolo granito en el que se encuentra la estación, protegida por una pequeña visera. Tiene unas medidas de 125 cm. de longitud por 70 cm de anchura y se encuentra del suelo a 44 cm. Se han documentado 7 cazoletas piqueteadas, todas ellas muy someras, de planta circular y base cóncava, salvo a nº3 que presenta la boca oval. Con bocas de pequeño tamaño, entre 2 y 4 cm.

Laguna Nueva 2: Se ubica en una suave elevación desde la que se divisa parcialmente el valle que se abre a los pies de Los Ibores. Las manifestaciones grabadas se disponen en una lastra horizontal de granito, abierta al Este, bajo una piedra caballera que forma un pequeño abrigo que ha protegido de las inclemencias del tiempo las representaciones, dispuestas en un único panel. Se documenta un total de 98 cazoletas piqueteadas, de planta oval, con un diámetro de boca entre 5 y 7 cm y una profundidad de 0,5 cm en la mayoría de los casos,



Figura 11: Panel 3 de Laguna Nueva 1 con indicación figuras.



Figura 12: Paneles 4 y 5 de Laguna Nueva 1.

aunque algunas alcanzan 2,3 cm. De ellas 90 son cazoletas simples, 7 geminadas y 1 triple. Las cazoletas parecen estar ordenadas Este-Oeste. En el lado Oeste de la roca aparece la mayor concentración de figuras.

Laguna Nueva 3: Se localiza en el interior de un recinto vallado con una nave para la explotación de cerdos y vacas. Se sitúa a unos 100 m al Este de Laguna Nueva 2, dominando visualmente el valle que se extiende a los pies de Los Ibores. Se trata de una lastra de granito de disposición horizontal, inclinada al Este, cruzada de E a W por una valla y una encina. En un único panel se documentan dos figuras. La nº 1 es una forma de herradura grabada en trazo simple y único ancho, de perfil en V. Presenta una anchura máxima de 11,7 cm. La nº 2 es un cruciforme con la parte superior formada por una cazoleta circular, cuerpo inciso ancho, de perfil en U y pies formados por una cazoleta circular con paredes y base cóncavas. Longitud: 33 cm. Anchura de brazos: 17 cm. Diámetro de la cazoleta de los pies: 10 cm y profundidad: 4 cm. Diámetro de la cazoleta de la cabeza: 4 cm.

Conclusiones

En nuestro caso, la utilización del TLS con respecto a las metodologías tradicionales presenta ventajas muy claras. Por una parte, la rapidez en una de toma de datos muy densa, precisa y detallada, que además registra la intensidad y color de cada uno de los puntos. Por otra parte, esta alta densidad de puntos permite generar un modelo 3D muy completo del que se pueden extraer diversos productos finales vectoriales y ráster, muy complicados y costosos de realizar con otras técnicas. Las ortofotos, los escaneos originales, los recorridos virtuales, etc., son una valiosa información para los diferentes profesionales que intervienen en la catalogación, gestión, conservación, restauración y divulgación del patrimonio arqueológico (Guerrero Castro 2014 a, b y c). En los últimos años también se han desarrollado modelos de impresoras 3D de bajo coste, con las que se pueden reproducir tridimensionalmente en diferentes materiales los elementos que se documentan con la metodología TLS, mejorando su documentación en algunos casos. Además es importante destacar el componente didáctico de la información generada,

como reseñan investigadores como Margarita Díaz-Andreu para la que el uso de esta tecnología 3D “permite crear modelos para la visualización virtual de los emplazamientos rupestres que facilita su explotación para la presentación al público a través de diversos medios como internet. Esto presenta ventajas evidentes para la difusión del arte rupestre en general y en particular de todos aquellos que presentan dificultades de accesibilidad que hacen inviable su visita” (Díaz-Andreu 2013, p. 19). No obstante, no podemos olvidar que el uso de láser escáner presenta una serie de inconvenientes, como los permisos y horarios de trabajo limitados; meteorología: viento, temperatura y pluviosidad; iluminación deficiente o inexistente; elementos inaccesibles o de difícil acceso; equipos de coste elevado y procesado de datos lento y complejo en algunas ocasiones.

Aunque este proyecto se centra en utilización del TLS, no hay que olvidar que la fotogrametría ha evolucionado también de forma muy positiva, pasando de ser un sistema complicado y costoso, a ser una técnica sencilla y económica. TLS y fotogrametría no son técnicas contrarias y excluyentes sino más bien complementarias. Una combinación de ambas se puede plantear como metodología idónea para la documentación geométrica y gráfica del patrimonio arqueológico. Centrándonos en el caso que nos ocupa, desde el punto de vista arqueológico, el escaneo en 3D no mejora la visualización de los grabados abrasionados de Laguna Nueva al carecer de profundidad, lo que impide jugar con las posibilidades de luces que los programas de procesado de imagen ofrecen. Tampoco aporta nada diferente en cuanto al retoque de imágenes para forzar la visualización de los grabados, con resultados igual de negativos que programas de imágenes como Photoshop, algo ya apuntado en otros trabajos (Domingo Sanz 2013, p. 23). No obstante, sí ha sido contribuido a obtener un modelo a escala real de la estación decorada, con los colores y texturas originales sobre las que trabajar en el ordenador. Eso, unido a la documentación y registro obtenido en campo por el equipo de arqueólogos, ha permitido efectuar un calco de los paneles principales en un tiempo extremadamente reducido. Estimamos que el tiempo de trabajo, que incluye el registro en campo, procesado de la información 3D y posterior realización de calcos es



Figura 13: Vista general de la Laguna Nueva 2.



Figura 14: Localización de Laguna Nueva 3 y representaciones grabadas.

de unas 3h. El tiempo de ejecución para realizar el mismo trabajo hasta la obtención del calco, podía haber sido el doble, en el caso de realizarse de forma tradicional, es decir, calco directo, su posterior digitalización en bruto y su vectorización final. En el caso del escaneado de las cazoletas, esta tecnología sí que ofrece la posibilidad de una documentación de más calidad por su condición de elemento con profundidad, lo que proporciona a los programas informáticos más posibilidades en el procesado y en la generación de productos vectoriales y ráster que los elementos lisos o planos. Las prospecciones y trabajos realizados en Peraleda de San Román y los datos aportados en la bibliografía confirman que, tanto los yacimientos de habitación como aquellos que presentan manifestaciones artísticas, se localizan en su mayor parte alejados del Tajo, en las tierras del interior, como son los enclaves de Navaluenga y Cancho Castillo y las nuevas estaciones de Laguna Nueva 1-3. Al contrario de lo que sucede en los dos enclaves citados en el párrafo anterior, donde las manifestaciones gráficas se encuentran asociadas a áreas de habitación, en Laguna Nueva la única posibilidad de realizar una aproximación cronológica de las representaciones grabadas se tiene que hacer por paralelos con otros yacimientos artísticos. Sin embargo, pensamos que los artífices de nuestras grafías podrían estar relacionados con los mismos habitantes y artistas que dejaron su huella en Navaluenga y Cancho Castillo, situados a escasa distancia de nuestras estaciones. El primero, con abundantes restos en superficie que dan a entender la presencia de un poblado y numerosos paneles decorados con pinturas y grabados, se perfila como un complejo arqueológico muy interesante al norte del Tajo, con una cronología del Calcolítico Pleno y comienzos de la Edad del Bronce (González Cordero 1999, p. 195-197), que se desarrolla en medio de un paisaje muy similar al de Laguna Nueva.

En Cancho Castillo -una enorme roca horadada cuyo interior sirvió para la ocupación humana como muestran los abundantes fragmentos de cerámica a mano visibles en superficie, algunos de la Edad del Bronce- se conocía la existencia de, al menos, un bloque exento decorado por todas sus caras. Nuestra aproximación al estudio de esa zona nos permitió localizar siete rocas con grabados piqueteados, cazoletas en su mayor parte,

antropomorfos...

Así pues establecer una cronología para los conjuntos de Laguna Nueva nos lleva a buscar similitudes entre las grafías aquí presentes. Sin embargo, tanto las cazoletas como los tectiformes con interior reticulado, los cruciformes y las formas en herradura son muy comunes en el arte postpaleolítico de toda la Península Ibérica. Cazoletas, simples o con canales, y formas de herradura son muy comunes en el entorno cercano, como las rocas que localizamos en rededor de Cancho Castillo y en Navaluenga. Son muy abundantes en Mesas de Ibor y Bohonal de Ibor (Aldecoa y Domínguez e.p.), en el Castillo de Alija -Valdelacasa de Tajo-, en las estaciones de El Rivero de El Gordo y Berrocalejo y en Cañalmerido-Los Canchos, también en Berrocalejo (Aldecoa 2006), con cronologías que podríamos establecer incluso en momentos del Neolítico y seguro en el Calcolítico Pleno con perduraciones en el Bronce, siendo común su asociación a lugares de hábitat (Aldecoa y Domínguez e.p.), una constancia que algunos autores han observado (Bueno *et al.* 1998; González Cordero y Quijada 1991). También son abundantes en Valdehúncar (González Cordero 2004), Castillejo - Valdelacasa de Tajo, (González Cordero y Barroso Bermejo 1996-2003, p. 92), por citar los más próximos y no extendernos porque de todos es conocido su documentación en el resto de la Península Ibérica tanto en estaciones al aire libre, como en abrigos, dólmenes, etc.

Bibliografía

- Aldecoa, A., 2006. *Memoria de la prospección intensiva y documentación de arte rupestre en el tramo final del Río Ibor y en el área del Alto Tajo a su paso por los términos municipales de Berrocalejo, El Gordo, Peraleda De San Román y Valdelacasa De Tajo*. Dirección General de Patrimonio Cultura. Mérida. Inédita.
- Aldecoa, A., Domínguez, A., 2006. Un nuevo conjunto de arte rupestre esquemático en el tramo final del río Ibor (Cáceres, España). *Comunicación presentada en el XV Congress of the International Union of the Prehistoric and Protohistoric Sciences (UISPP)* Lisboa 4-9 septiembre 2006.
- Angás Pajas, J., 2012. Nuevas técnicas de documentación geométrica y análisis del arte rupestre. *Jornadas técnicas*

- para la gestión del arte rupestre, patrimonio mundial. *Parque cultural del Río Vero, Alquézar (Huesca)*. Del 28 al 31 de mayo de 2012, 61-71.
- Angás, J., Bea, M., Royo Guillén, J.I., 2013. Documentación geométrica mediante tecnología láser escáner 3D del arte rupestre en la cuenca del Matarraña (Teruel). *Cuadernos de Arte Rupestre*. 6, 91-101.
- Bueno, P., Balbín, R., Andreu, M., Aldecoa, A., 1998. Espacio habitacional/espacio gráfico: grabados al aire libre en el término de La Hinojosa (Cuenca). *Trabajos de Prehistoria* 55 (1), 101-120.
- Díaz Andreu, M., 2013. La documentación de grabados rupestres en 3D: la experiencia británica. *Cuadernos de Arte Rupestre*. 6, 13-20.
- Domingo Sanz, I., Villaverde Bonilla, V., López Montalvo, E., Lerma, J.L., Cabrelles, M., 2013. Reflexiones sobre las técnicas de documentación digital del arte rupestre: la restitución bidimensional (2D) versus la tridimensional (3D). *Cuadernos de Arte Rupestre* 6, 21-32.
- González Cordero, A., 1999. Datos para la contextualización del arte rupestre esquemático en la Alta Extremadura. *Zephyrus* 52, 191-220.
- González Cordero, A., 2004. Los grabados rupestres de Valdehúncar. *X Coloquio Histórico-Cultural del Campo Arañuelo. Homenaje a Andrés Sánchez Pascual*. 17 a 28 de Noviembre de 2003. Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata.
- González Cordero, A., Barroso Bermejo, R., 1996-2003. El papel de las cazoletas y los cruciformes en la delimitación del espacio. Grabados y materiales del yacimiento de San Cristóbal (Valdemorales-Zarza de Montánchez, Cáceres). *Norba*. Revista de Historia 16, 75-121.
- González Cordero, A., Quijada, D., 1991. *Los orígenes del Campo Arañuelo y la Jara cacereña y su integración en la Prehistoria regional*. Navalmoral de la Mata (Cáceres).
- Guerrero Castro, M., 2014 a. Documentación gráfica del patrimonio arquitectónico aplicando láser escáner terrestre (TLS). Iglesia Matriz De San Juan Bautista De Arucas. *XII Congreso Internacional de expresión gráfica aplicada a la edificación*, APEGA.
- Guerrero Castro, M., 2014b. Documentation graphics and structural analysis of the heritage fortified by applying laser 3D scanner. The case of the castle of Puebla de Alcocer. *International Conference on Fortified Heritage: Management and sustainable development*. Fortius, Pamplona.
- Guerrero Castro, M., 2014c. Surveying of sandstone monuments: new and traditional methodologies to assess viability of conservation actions. *40th IAHS World Congress – Funchal*. Madeira.
- Sebastián López, M., Uriarte González, A., Angás Pajas, J., y Martínez-Bea, M., 2010. Documentación sistémica del arte rupestre mediante el análisis espectral del escaneado 3D de las estaciones pintadas en Aragón, El caso concreto del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel) y el covacho del Plano del Pulido (Caspé, Zaragoza). España. *Virtual Archaeology Review* 1 (1), 123-127.

El arte rupestre paleolítico a través de la Filosofía del Arte

José Fernández Quintano*

Filósofo;

Artigo submetido em

30/03/2016

Artigo publicado em

31/03/2017

Palavras-chave:

Arte rupestre;

Estética;

Tatarkiewicz;

Resumen

La interpretación del arte prehistórico ha sido una tarea desarrollada principalmente por arqueólogos y antropólogos, a quienes se han sumado otros intelectuales. Por su parte, los filósofos, desde la Antigua Grecia, se han pronunciado sobre el arte, sobre la belleza. A través de la Historia de la Estética (Vol. I) del filósofo Wladyslaw Tatarkiewicz, veremos algunos dualismos que se debaten en la Estética, comparándolos con el arte rupestre paleolítico.

1. El arte rupestre a través de la filosofía del arte

1.1. Introducción

La interpretación del arte prehistórico ha sido una tarea desarrollada principalmente por arqueólogos y antropólogos, a quienes se han sumado otros intelectuales. Pero los filósofos, desde la Antigua Atenas, también han ofrecido su interpretación de lo que es el arte, de lo que es la belleza. En su introducción al volumen I de la "Historia de la Estética" (dedicado a la Estética Antigua), el filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz hace patente el dualismo presente en esta disciplina que abarcaría dos temáticas conceptuales no siempre interrelacionadas entre sí:

- la teoría del arte, y
- la teoría de la belleza;

De hecho podemos aún esclarecer más su distancia si las definimos como:

- la ciencia del arte, y
- la teoría de la belleza;

Este dualismo caracteriza a la Estética, pero Tatarkiewicz alude a otros importantes dualismos en relación a los problemas de la Estética (2000:9-16). Esta comunicación va a tratar de llevar algunos de estos dualismos de la Estética al arte rupestre

paleolítico (en adelante "ARP"). Lo cual no significa que al final el resultado sea lograr más luz en relación al significado del arte paleolítico. Al contrario, puede que surjan más sombras. Pero así es el camino del conocimiento, un camino que necesita dudas, preguntas, retos, para poder progresar.

1.2. ¿Arte sin belleza? o ¿arte y belleza?

-Estética-

Algunos estetas reducen el campo de la Estética al análisis del arte, en tanto consideran que el concepto de belleza es indefinido y ambiguo. Otros estetas admiten dicho dualismo y abordan ambas temáticas separadamente.

-ARP-

Llevado al arte rupestre paleolítico, como "ciencia del arte" centraría su estudio en lo que es su técnica artística:

- datación si hay materia orgánica (para establecer un posible cuadro de influencias);
- catalogación artística (estilo artístico, tradición/innovación);
- comparativa con arte mueble (en este caso una cronología precisa es importante);

* José Fernández Quintano | beroso@hotmail.com

- análisis de los pigmentos (su composición o receta);
- búsqueda de la procedencia de los materiales artísticos (posibilidad de intercambios de materias primas con otros grupos humanos);
- de ser posible: estudio de las interrelaciones entre el artista y su entorno (natural y social);

En cuanto “concepto de belleza” (el sentido, el significado, la intención del artista), ello nos llevaría directamente a su interpretación. Aquí estarían las teorías que interpretan el arte prehistórico.

1.3. -Estética/ARP-

Apliquemos la distinción arte/belleza al famoso techo polícromo de Altamira. De inicio, el bisonte más antiguo pintado, el primero de todos, tiene todos los rasgos de ser una obra original y por tanto prevalece en su ejecución el sentido de la belleza. Pero qué ocurre con los bisontes restantes, algunos realmente obras excelentes, ¿fueron pintados independientemente del primero, y por tanto son cada uno de ellos obras originales, son “bellas” pinturas? ¿o fueron pintados como copias del original, y por tanto son arte, excelentes igualmente, pero imitaciones? Si cada animal pintado lo fue de forma particular, cada pintura es una obra de arte; pero si una vez creado un original, el resto fueron imitaciones, estaríamos hablando de copias que un artista realizó rutinariamente. Obviamente, se trata de un enigma dada la ausencia de escritura, dado que carecemos del testimonio escrito del artista que realizó las pinturas. Pero existe una dificultad más (creada a partir de las reflexiones de Max Raphael, quien cuestionó la teoría tradicional que interpretaba las pinturas de forma independiente unas de otras, y pasó a considerar que un panel –una pared llena de pinturas- era una obra conjunta y debían ser las pinturas interpretadas en relación unas a otras –Raphael, 1986:25-; perspectiva que luego desarrollaron Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan –Leroi-Gourhan, 2002:433-): qué ocurre si en lugar de pinturas aisladas realmente el techo polícromo es una obra conjunta donde los bisontes adquieren su sentido no en sí mismos sino en relación al resto de pinturas. Es decir, en lugar de ver árboles aislados, estaríamos viendo un bosque; en lugar de ver casas, veríamos una ciudad. Igualmente, nos hallamos con el mismo problema, que nos llevaría a una gran perplejidad (en el caso

de optar por una pintura colectiva, viendo pues un techo conjunto en lugar de pinturas aisladas) cual sería que las dataciones de cada pintura tuviesen diferencias cronológicas superiores a un siglo (lo cual anularía la intención de un panel, de un cuadro donde cada objeto pintado guarda relación con los demás).

Esta es la principal objeción que tiene la interpretación del arte paleolítico. Máxime cuando los pigmentos con los que se realizan las pinturas, pueden seguir en la cueva años y siglos, incluso, llegar a nuestros días (el propio Sanz de Sautuola, en sus *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, obra editada tras descubrir las pinturas de Altamira, alude a la existencia “entre los huesos y cáscaras se han hallado pedazos de ocre rojo, que, sin gran dificultad pudieran haber servido para estas pinturas” - 1880, p. 21 -; es decir, es perfectamente viable que unos tizones de carbón o pigmentos minerales queden en la cueva y sean utilizados años después o incluso siglos, y además, por otros grupos humanos diferentes; de hecho, sería posible que tales tizones que llegan a nuestro tiempo pudieran usarse como falsificación, es decir, usarse para realizar presuntas pinturas prehistóricas). Entonces, cuando los pigmentos o los materiales para pintar permanecen en la cueva siglos, la datación más habitual del C14 queda cuestionada, y debemos realizar una datación alternativa de la capa calcárea que a lo largo de los siglos se superpone translúcidamente sobre el pigmento, sobre la pintura.

En el caso de los signos, aceptamos que pueda ser un “arte abstracto” (a falta de una teoría que los descodifique), siendo a la vez arte (imitación de símbolos) y belleza (composiciones originales, en cuanto signos aislados, e igualmente en cuanto panel).

Lo cierto es que las dificultades de los signos son similares a las dificultades del arte naturalista, e incluso mayores (mayores en cuanto a su interpretación, pues al menos el arte naturalista nos ofrece una intención inicial evidente: la especie animal pintada; en su caso, los signos no llevan a nada naturalista o simbólicamente interpretable).

Conclusiones e interrogantes:

- Nunca sabremos si el artista paleolítico cuando pintaba simplemente imitaba de forma estricta modelos anteriores, o incluía algo personal

-firma propia-.

- En principio, el primer bisonte pintado es un bisonte original. En principio, dos bisontes pintados a 500 km de distancia son dos modelos originales.

- ¿Es el ARP una “decisión” del grupo en su conjunto? Los artistas: ¿fueron profesionales -ejecutaban encargos, se valoraba su destreza-, o fueron artistas -cada obra era algo personal, distinta a otra anterior-?

- Lo mismo vale para la receta de los pigmentos: ¿ensayaron con nuevas mezclas?, ¿era obligado ceñirse a una exclusiva forma de hacer la mezcla?

2. ¿Lo bello como algo universal o como una experiencia personal?

-Estética-

La Estética busca generalizaciones, por ejemplo en relación al porqué hay objetos “bellos”. Busca pues una definición universal acerca de la belleza. Pero a la vez, acepta que “lo bello” puede ser una experiencia subjetiva y no existir por tanto un concepto universal de belleza.

-ARP-

Cuando se investiga el significado de un panel, parece lo más normal:

- considerar el panel como una totalidad cuyas partes se relacionan entre sí

- que dicho panel tuvo un significado único para todo el grupo prehistórico.

Pero, tal vez, en lugar de un panel fuesen pinturas individuales sin otra conexión con las demás que la de compartir físicamente la misma pared. Sin datación, es imposible asegurar que todo el panel fue pintado con una intencionalidad común.

Esta dualidad llevada al Paleolítico es más evidente con objetos de arte mueble. Mientras las Venus paleolíticas pueden ofrecernos un modelo generalizado del tipo de mujer admirada, en los colgantes es más fácil percibir el gusto particular.

3. Hechos, explicaciones

-Estética-

La estética investiga cuáles son las propiedades de la belleza, cuáles son las del arte, cómo afecta la belleza a la gente, cómo nace el arte. Mientras en la Antigüedad el esfuerzo lo fue para esclarecer qué hace que un objeto sea bello, en la actualidad el esfuerzo reside en explicar qué es lo bello.

-ARP-

Es sumamente complejo, aún obteniendo por nuestra parte una teoría suficientemente completa de lo que el ARP fue, que además, esa teoría, con la complejidad de nuestros conceptos modernos (tras siglos de debate escrito entre especialistas de varios continentes) pudiese formar parte de la racionalidad de los grupos paleolíticos. Incluso, en sus postulados más elementales (como la presunción de una iluminación especial; la presunción de ritos trascendentes; la presunción de un código social o cognitivo).

4. Artes plásticas; arte y literatura

-Estética-

Mientras las artes plásticas se imponen a través de los sentidos, las artes “literarias” (como la poesía) se basan en símbolos lingüísticos. Son dos campos totalmente opuestos.

-ARP-

Son numerosos los intentos por lograr esclarecer una presunta “escritura” paleolítica (sobre todo en cuanto a los signos). Es una dualidad la cuestión de si son dos investigaciones diferentes con resultados pues independientes: el estudio del ARP como “bella arte” -la pintura naturalista-, y su estudio como código cognitivo -los signos-. Los estructuralistas (Raphael, Laming-Emperaire, Leroi-Gourhan) “leen” el arte rupestre paleolítico, distinguiendo oposiciones fundamentales como masculino/femenino (Leroi-Gourhan, 2002, p. 433-4).

5. La estética en la Historia

-Estética-

La evolución de las ideas estéticas a lo largo de la Historia refleja que hasta tiempos modernos nunca estuvieron las cuestiones de la belleza y del arte separadas del resto de preocupaciones. Por ejemplo, para rastrear lo que Platón y Aristóteles opinaron sobre las cuestiones estéticas, ello lo hallamos en textos donde aparecen mezcladas y entrelazadas tales opiniones a otras cuestiones. De hecho, ninguno de ellos, ni Platón ni Aristóteles, llegaron a separar como tales las que hoy conocemos como “bellas artes”. En la Antigua Grecia, la pintura y la escultura estaban unidas a la cerámica, a la zapatería y a la construcción de barcos, compartiendo entre ellas el concepto de “técnica” o habilidad.

-ARP-

El contexto del ARP es un rasgo que ha dificultado su comprensión. El ARP ha llegado a nosotros (la mayoría de las veces) separadamente del resto de elementos que constituyeron los grupos humanos paleolíticos. ¿Podemos interpretar el ARP aún desconociendo –de tenerlos dichos grupos humanos- sus mitos, sus fiestas, su música, su visión del mundo natural, sus relaciones sociales, sus útiles de caza, sus adornos, sus alimentos –aquí la paradoja de si lo pintado fue lo comido-?

6. Conceptos, nombres

-Estética-

El concepto de lo “bello” no es el mismo en nuestra época que en la Antigua Grecia. En esa época lo bello estaba unido más a cualidades morales que a cualidades estéticas. A su vez, arte designaba toda actividad manual y por tanto no se reducía a nuestras “bellas artes” actuales de forma exclusiva.

-ARP: Rupestre/mobiliar-

Desde una perspectiva actual, existen propuestas de acercar el significado de dichos artes. Pero si proyectamos sobre el Paleolítico la estética de la Grecia arcaica, cada arte, cada actividad, sea la caza, cocinar, pintar, hacer lanzas o hacer figuras, es un arte diferenciado de los demás. De hecho, podríamos considerar que siendo mobiliarios, podría existir más relación entre el arte mobiliario y la industria lítica, que entre el arte mobiliario y el arte rupestre.

7. ¿Teoría o práctica?

-Estética-

El famoso escultor ateniense Fidias, tuvo como encargos realizar estatuas para colocar en lo alto de las fachadas de los templos. Para adaptarlas a ser vistas desde abajo, modificó los cánones de las proporciones del cuerpo humano, aumentando el tamaño conforme esculpía de los pies a la cabeza. La estatua, una vez finalizada, antes de ser subida a lo alto, presentaba una cabeza excesivamente grande en relación al resto del cuerpo. Ello causó polémica, y los atenienses en general, Platón en particular, opinaron en contra en relación al cambio de las proporciones del cuerpo humano.

-ARP-

Si hay algo fascinante en el ARP es la forma en que algunas pinturas aprovechan los perfiles naturales de las grietas o los propios volúmenes de las

paredes y techos. Acomodaron en ocasiones su arte a tales “sugerencias” naturales. Pero no fue una norma. Muchas pinturas se realizaron con independencia del contexto pétreo. ¿Fue ello una norma, algo consensuado por el grupo?, ¿fue sólo una ocurrencia del artista?

8. Expositiva, explicativa

-Estética-

Existe consenso en que el arte de la antigüedad e incluso del Medievo, obedece a influencias del sistema vigente. Incluso aun siendo sucesivos y recogiendo de Grecia toda la influencia de sus mitos e ideas, la Roma de los Césares creó conceptos de belleza y de arte diferentes a la democracia ateniense. Asimismo, serán distintos los conceptos estéticos que surgirán en el Medievo. En definitiva, existe un arte que se explica por sí mismo, porque es claro y perceptible aquello que trata de decir; pero igualmente existe otro arte que requiere comprender el momento socio-político y económico que envolvió al artista.

-ARP-

Aún su existencia durante al menos 30.000 años, sigue dejando perplejos los elementos artísticos comunes presentes de forma constante en dicho arte: aunque los herbívoros se imponen por su número y por la calidad de sus imágenes, más enigmáticas se vuelven las manos negativas, el único elemento artístico “antropomorfo” destacable.

9. Historia de los descubrimientos e historia de los conceptos vigentes

-Estética-

El historiador de la estética busca averiguar en qué momento se producen las novedades estéticas, en qué momento surgen nuevos estilos, y a la vez, en qué momento tales novedades son incorporadas, es decir, son integradas en las escuelas artísticas, son aceptadas por la sociedad del momento, pasando por tanto a describir nuevos valores de ésta. No siempre la novedad refleja la sociedad del momento que puede proseguir en tradiciones heredadas.

-ARP-

Nada más enigmático en el caso del ARP que el hecho de que muchas de sus pinturas estén realizadas en lugares inaccesibles, algunas, sólo visibles para el autor o para un solo espectador. Además, no han llegado a nosotros ningún tipo de indicadores previos que conduzcan a ellas. ¿Cómo

evaluar de este modo su impacto en el grupo? El arte mobiliar al menos es localizado junto al resto de objetos cotidianos; obviamente si es así hay una cierta normalidad, pero si lo hayamos separadamente del resto de útiles, podríamos estar en la misma situación que una pintura rupestre en un lugar inaccesible.

10. Principios de la historia de la estética

-Estética-

Tatarkiewicz sitúa el origen de la estética europea en la Antigua Grecia. Admite la existencia e influencia de una estética extraeuropea, aludiendo al Egipto faraónico. Sin embargo, aunque los propios griegos reconocen en sus mitos dicha influencia y origen, rápidamente las referencias aluden al hecho de que sus sucesores los abandonaron y crearon un arte original. Analizando el arte de Egipto y el de Grecia, efectivamente tuvo lugar dicha diferenciación, se produjo dicha originalidad.

-ARP-

El arte rupestre paleolítico presenta rasgos uniformes a lo largo de sus más de 30.000 años de existencia en Europa (en especial la zona franco-ibérica). La presencia siempre dominante de los herbívoros, la alternancia de un arte naturalista y un arte simbólico, la irrelevante presencia de seres humanos (salvo las manos negativas). Las preguntas que podemos hacernos son incontables, por ejemplo, si antes del arte paleolítico que ha llegado a nuestros días, hubo arte rupestre que no se conservó por el uso de pigmentos efímeros.

Conclusiones

Esta introducción de Tatarkiewicz refleja las dificultades de la Estética. A continuación Tatarkiewicz analiza las teorías estéticas de la Antigua Grecia (2000:85-175). De forma breve, los pitagóricos crean una estética vinculada a la armonía, el orden y la buena proporción. Los sofistas proclaman el relativismo (antecesores pues de los empiristas modernos). Sócrates relaciona lo bello con lo bueno, le da una perfección moral. Platón eleva la belleza al mundo de las Ideas: todo juicio estético de los hombres lo es en relación a la Idea de belleza, la suprema perfección se encuentra pues en un mundo sobrenatural. Aristóteles, aún siguiendo algunas teorías de su maestro Platón, esboza una crítica genial: antes teníamos un

problema, el mundo natural, ahora tenemos dos, el mundo natural y el mundo ideal. La estética de Aristóteles (vigente hasta tiempos recientes) relega el concepto de lo bello y se apoya en el concepto de arte. El arte es una producción, un producto de los hombres, un producto de su habilidad. El arte imita pero a la vez crea. Hay un factor propio, la habilidad, que se desdobra en capacidad y originalidad. Pero el arte se basa en el conocimiento. El conocimiento de unas reglas. Es pues un aprendizaje. Abierto para todos, pero no todos son capaces de crear arte.

Bibliografía

Leroi-Gourhan, A., 2002. *La Prehistoria en el Mundo*. Akal, Madrid.

Raphael, M., 1986. *L'Art parietal paléolithique*. Kronos.

Sanz de Sautuola, M., 1880. *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. C(orrespondiente) de la Real Academia de la Historia, Santander. Edición facsímil del Museo de Altamira, Vol. I, Madrid, 2004.

Tatarkiewicz, W., 2000. *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*. Akal, Madrid.

El arte paleolítico y yo

José Fernández Quintano*

Filósofo;

Artigo submetido em

30/03/2016

Artigo publicado em

31/03/2017

Palavras-chave:

Arte rupestre;

Encountering Imagery;

Sjöstrand;

Resumen

Recientemente se ha editado una obra colectiva, *Encountering Imagery*, en la que se debate sobre el significado del arte prehistórico. Veremos algunas propuestas, que compararé con el arte rupestre paleolítico. Además, consideraremos un artículo anterior, de la arqueóloga Ylva Sjöstrand, donde analiza los paneles de arte rupestre de Nämforsen (Suecia).

1. Encountering Imagery

En 2012 se edita una obra colectiva, *Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations*, en la que se presentan nuevos enfoques para tratar de interpretar el registro artístico prehistórico. Sus editores son Ing-Marie Back Danielsson, Fredrik Fahlander e Ylva Sjöstrand. En el prólogo (2012, p. 1-10), se esbozan las ideas generales de dicha edición y se hace una breve exposición de los artículos editados.

1.1.

-Encountering Imagery-

Para los editores, los elementos gráficos y visuales son un tipo especial de datos arqueológicos que transgreden las fronteras entre el pasado y nosotros, entre lo material y lo inmaterial. La cuestión es cómo podemos estudiar tales imágenes, considerando además, la forma en que el propio espectador se involucra con ellas.

-ARP-

Si algo caracteriza el arte paleolítico es que muestra de forma directa y clara la importancia que los grandes herbívoros tenían para los grupos humanos. Igualmente, los signos nos abren la perspectiva a un pensamiento abstracto elaborado.

1.2.

-Encountering Imagery-

Indican los editores la importancia de investigar la relación entre imágenes y lo social. Aceptando que las imágenes pueden tener diferentes roles en la vida social.

-ARP-

Hay un dualismo a la hora de tratar el registro artístico, verlo como una actividad exclusivamente artística, o considerarlo más ampliamente como una representación de los ideales y preocupaciones de dichos grupos, como una descripción del modelo social, etc.

1.3.

-Encountering Imagery-

Afirman que es una tentación frecuente en la Historia del Arte considerar que las imágenes tienen un contenido, algo que debe ser desbloqueado o decodificado. A favor de esta tendencia el hecho de poder escapar a la tiranía de las imágenes naturalistas a favor de una investigación de los signos abstractos (como lo fue el trabajo de Leroi-Gourhan). Más ampliamente, Tilley (2008:20) interpreta surcos ondulados como un “mar helado”, usando la vista y el tacto, es decir,

* José Fernández Quintano | beroso@hotmail.com

uniendo a la razón la experiencia de tocar los petroglifos con sus manos.

-ARP-

La experiencia táctil de Tilley es imposible en el arte rupestre paleolítico. No obstante sí es subyugante contemplar las pinturas en el contexto de la cueva original. Tal vez la propuesta de Tilley sea factible en los petroglifos, o en el arte mueble.

1.4.

-Encountering Imagery-

Entre los trabajos que recoge el libro, B. Alberti propone una interpretación dinámica de la cerámica (se basa en un contexto del noroeste de Argentina del primer milenio de nuestra era). Esta decoración es fruto de situaciones vivas, de experiencias que se viven en ese presente. No hay una norma que obligue a repetir las decoraciones conforme al pasado. La subjetividad es total.

-ARP-

Solemos tratar de investigar el arte rupestre paleolítico con conceptos estrictos. Tratamos de ver su sentido a lo largo de milenios. Es sumamente complejo considerar que el sentido del arte rupestre paleolítico pueda ser dinámico y no algo estático, no algo heredado. Cada generación daría pues un significado diferente en función de su propia experiencia con el contexto natural, con el contexto social del propio grupo.

1.5.

-Encountering Imagery-

P. Nilsson estudia el uso secundario de sitios de arte rupestre en el sur de Escandinavia, como un método de comunicación con el pasado. Este diálogo genera nuevos significados. Motivos creados en tiempos remotos se reutilizan con significados distintos.

-ARP-

Por supuesto, nuevos grupos paleolíticos al encontrarse las pinturas pudieron deformar su significado inicial, al pintar nuevos motivos ya con su propia intencionalidad. Esto podría resolver el dualismo divergente masculino/femenino estructuralista (Leroi-Gourhan vs Laming-Emperaire –Leroi-Gourhan, 2002, p. 434).

1.6.

-Encountering Imagery-

Ylva Sjöstrand sostiene que en la propia pregunta

podemos esconder la respuesta. Ello se produce además ante la necesidad imperiosa de interpretar el arte rupestre prehistórico. Al contemplar un panel nos encontramos atrapados en una perspectiva mimética que muestra el significado como una entidad vinculada al motivo (es decir, presuponemos que el motivo prehistórico tiene un único significado). Como alternativa sugiere que algunas figuras, como los alces en el arte rupestre circumpolar, funcionan como símbolo-llave de forma que pueden tener una variedad de propósitos.

-ARP-

Muchas investigaciones se centran en verificar sólo la hipótesis de partida, y es poco habitual que acaben concluyendo lo contrario u otra tesis distinta. Dotar de pluralidad de significados al arte paleolítico está en Clottes y Lewis-Williams (2001:87): la procedencia entóptica de las imágenes no las dota de un significado concreto, simplemente indican su procedencia posible desde una experiencia de estados alterados de conciencia.

Conclusión

En 2012, la interpretación del arte prehistórico sigue abierta a nuevos enfoques. No tenemos una interpretación universal. No tenemos la garantía de que los enfoques históricos que llenan las páginas de cualquier manual sobre arte prehistórico, sean los enfoques idóneos que finalmente nos den luz y serenidad al enfrentarnos al significado del arte prehistórico.

2. El arte paleolítico y yo

Ahora, a la interpretación del arte prehistórico, debemos sumar ya, nuestra propia experiencia con el arte prehistórico. “el arte prehistórico” forma parte de nuestra biografía cultural y también forma parte de nuestra propia experiencia laboral (su estudio, la gestión de cuevas y museos). Ahora es: “el arte prehistórico – su posible significado - y yo – mi experiencia con él -”. El propio Tilley unifica razón y experiencia personal para presentar sus hipótesis de interpretación de los surcos ondulados.

3. Ylva Sjöstrand: Nämforsen

De la arqueóloga Ylva Sjöstrand es un interesante artículo publicado en 2010 en relación a una zona rupestre de Suecia, Nämforsen, que cuenta con más de 2.500 motivos rupestres. G. Hallström distinguió

264 composiciones y encontró 719 alces, 366 embarcaciones, 87 motivos antropomorfos, 80 herramientas, y otro número menor de diversos motivos. La mayoría de los motivos se encuentran en la isla de Notön, que se encuentra en medio de un cauce fluvial. La cronología de los grabados, según varios especialistas, tiene fechas entre el 4.200 a.C. y 500 a.C. En relación a su interpretación, hay propuestas sobre magia de caza, también de chamanismo, asimismo ha sido considerado un lugar de comercio, o religioso, o de actividades sociales. Comenta la autora que son bienvenidas nuevas propuestas sobre datación, y sobre su interpretación. Sí, entiende, que los alces debieron ser algo más que una fauna representada. El trabajo de Sjöstrand se centra en la posible significación de los alces (la figura predominante) según tengan las patas rectas y apoyadas en el suelo, o angulares y en actitud dinámica. El alce es descrito por la arqueóloga como un símbolo-llave, más aún, como un animal básico para la supervivencia. Ella encuentra que dicha diferenciación en las patas es significativa. El estudio de las sociedades de dicha época prehistórica encuentra dos tipos de grupos humanos, uno estable y sedentario en la costa, y otro nómada en el interior (este dualismo surge al final del neolítico). Dos grupos que son coetáneos, que posiblemente comercian. En ese momento, el hombre nórdico tiene la opción de vivir en la costa de forma sedentaria o irse al interior y vivir de forma nómada. En su estudio de los paneles de dos islas, observa que cada isla presenta una composición opuesta a la otra (por supuesto, hay alces de ambos estilos en cada panel). En el panel asociado a una sociedad nómada, hay pocos seres humanos, hay huellas humanas (que interpreta como movimiento humano), y los alces están en posición angular, en actitud dinámica. En el panel asociado a una sociedad sedentaria, las figuras humanas son numerosas, y los alces tienen las patas rectas apoyadas en el suelo y parecen ser mansos, al estilo de un rebaño – ganadería -.

Conclusiones

Dos comentarios a este trabajo: Admiro las conclusiones que se basan en los propios datos, sin necesidad de utilizar conceptos complejos o conceptos trascendentes a la realidad natural. La oposición estático/dinámico del alce no supone la existencia de un único significado. Como símbolo-

llave, el alce, según propone la autora, podría tener muchos otros significados.

Bibliografía

- Back Danielsson, I-M., Fahlander, F., Sjöstrand Y., (Ed), 2012. Encountering Imagery. Materialities, Perceptions, Relations. *Stockholm Studies in Archaeology* 57. Stockholm University. Documento electrónico, https://www.academia.edu/2157168/Encountering_Imagery_Materialities_Perceptions_Relations, [accesado el 20 de febrero de 2015]
- Clottes, J., Lewis-Williams, D., 2001. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel, Barcelona.
- Sanz de Sautuola, M., 1880. *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. C(orrespondiente) de la Real Academia de la Historia, Santander. Edición facsímil del Museo de Altamira, Vol. I, Madrid, 2004.
- Sjöstrand, Y., 2010b. 'Should I stay or should I go': on the meaning of variations among mobile and stable elk motifs at Nämforsen, Sweden. En: *Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in the Northernmost Europe*, editado por Goldhahn, Joakim, Ingrid Fuglestad y Andrew Meirion Jones, pp. 139-153. Oxbow books. Documento electrónico, http://www.academia.edu/1107794/_Should_I_stay_or_should_I_go_, [accesado el 20 de febrero de 2015].