



## ARTE E IDEOLOGÍA EN LOS PRIMEROS GRUPOS AGRICULTORES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

HIPÓLITO COLLADO GIRALDO\*

### Abstract

*Schematic Rock Art implies a true revolution in the aesthetic, technical and thematic conceptions concerning the graphic manifestations of the hunter-gatherers of the early Holocene. A new way of conceiving art who is accompanied by the break-in of a new figurative repertory which seems reflected as well in the decorations put on the objects, particularly on the ceramic containers dated chronologically to the early phase of Ancient Neolithic. These changes answer to the new ideological conceptions in these human groups characterized by a productive economy and whose interpretative approximation we realize starting from the analysis of their settlement on the territory at the macro-spatial level, and of their evolution in the organization of the scenic and thematic discourse of their paintings in the shelters at the micro-spatial level.*

### Riassunto

L'arte rupestre schematica presuppone una autentica rivoluzione nelle concezioni estetiche, tecniche e tematiche riguardanti le manifestazioni grafiche dei gruppi cacciatori-raccoglitori dell'Olocene iniziale. Una nuovo modo di concepire l'arte che viene accompagnata dall'irruzione di un nuovo repertorio figurativo che sembra riflettersi ugualmente bene nelle decorazioni applicate agli oggetti, in particolare ai recipienti di ceramica datati cronologicamente alla prima fase del Neolitico Antico. Questi cambiamenti rispondono a nuove concezioni ideologiche in questi gruppi umani di economia produttiva e di cui realizziamo una approssimazione interpretativa a partire dall'analisi del loro insediamento sul territorio a livello macro-spaziale e della loro evoluzione nell'organizzazione del discorso scenico e tematico delle loro pitture nei ripari su scala microspaziale.

### Résumé

*L'art rupestre schématique suppose une authentique révolution dans les conceptions esthétiques, techniques et thématiques concernant les manifestations graphiques des groupes chasseurs-cueilleurs du premier Holocène. Une nouvelle façon de concevoir l'art qui est accompagnée par l'irruption d'un nouveau répertoire figuratif qui paraît se refléter également dans les décorations appliquées aux objets, en particulier aux récipients en céramique datés chronologiquement à la première phase du Néolithique ancien. Ces changements répondent à des nouvelles conceptions idéologiques dans ces groupes humains à économie productive et desquelles nous réalisons une approximation interprétative à partir de l'analyse de leur installation sur le territoire au niveau macro-spatial et de leur évolution dans l'organisation du discours scénique et thématique des peintures dans les abris au niveau micro-spatial.*

### 1.- LO QUE YA EXISTIÍA

Tomando como base el modelo dual, la neolitización de la Península Ibérica, se plantea como un proceso vinculado de forma generalizada con la llegada de grupos alóctonos que aportan nuevas forma de vida asociada a sistemas económicos de base productiva (agricultura y la ganadería); nuevos fundamentos tecnológicos, principalmente el desarrollo de los objetos cerámicos (básicamente recipientes) y la fabricación de objetos líticos pulimentados; el comienzo de una sedentarización progresiva en aldeas cada vez más complejas y nuevos conceptos religiosos y funerarios que tienen su reflejo más significativo en las tumbas colectivas megalíticas (Martí, 1998).

Otras posturas optan, en cambio, por valorar de forma más activa el protagonismo de los grupos epipaleolíticos en el proceso neolitizador (Hernando, 1999)

Con independencia de la postura adoptada, lo que sí es asumido en cualquier caso, es que todo este proceso va acompañado además por nuevas formas de arte rupestre que en la península ibérica se asocian, en función de diferentes corrientes investigadoras, con un estilo artístico (el arte esquemático) (Mateo, 2009, Collado, 2009) o dos (el arte levantino y el arte esquemático), (Hernández y Segura, 2002; Cruz, 2004).

En cualquier caso, si aceptamos la opción del modelo dual, nos encontraríamos con unas manife-

\* Hipólito Collado Giraldo  
Instituto de Estudios Prehistóricos (España)

staciones, ya sean levantinas o esquemáticas o ambas a la vez, que responderían a conceptos totalmente novedosos, especialmente desde el punto de vista técnico, estilístico y tipológico que surgen sin una base iconográfica previa. En este sentido se negaría a los grupos epipaleolíticos la capacidad de realizar o manifestarse mediante conceptos gráficos, descartando una aptitud que se había mantenido vigente a todo lo largo del Paleolítico Superior.

No es este el marco adecuado para discutir sobre el origen de la neolitización, pero nos parece completamente inaceptable considerar la existencia de este “período oscuro” que niega a los grupos humanos epipaleolíticos que habitan en la Península Ibérica la capacidad de producir arte rupestre, máxime cuando esta capacidad constituye un atributo universal de la mente humana moderna desde hace más de 30.000 años (Mithen, 1998:169).

Siguiendo este razonamiento en la zona occidental de la península ibérica, desde la cuenca del Duero hasta la del Guadalquivir se habría desarrollado un arte rupestre a lo largo del holoceno inicial cuyos mejores ejemplos hemos señalados en trabajos anteriores (Collado, 2005; 2006). Tales manifestaciones presentan una serie de características que a grandes rasgos se enumera en los siguientes apartados:

a.- *La posición estratigráfica:*

En los conjuntos en donde se han detectado superposiciones de motivos pertenecientes a diversas etapas cronológicas, la serie gráfica considerada como epipaleolítica aparecen siempre superpuesta a las figuras paleolíticas e infrapuesta a grafemas de tipología esquemática (ej: conjunto de grabados del Molino Manzániz, abrigo del Paso de Pablo, abrigo de El Castillo de Monfragüe, Cueva del Tajo de las Figuras)

b.- *La temática:*

El arte rupestre epipaleolítico mantiene temas que ya figuraban en el *corpus* simbólico paleolítico, como el de la mano y las representaciones de fauna (con especial insistencia en los cérvidos). De igual modo, los motivos representados durante esta etapa no traslucen en ningún momento características propias de sociedades productoras, tales como la domesticación o la recolección; sino todo lo contrario, ya que en todos los casos documentados las representaciones zoomorfas corresponden con especies de fauna salvaje, especialmente ciervos (fácilmente identificables por las cornamentas), posiblemente équidos y en menor medida cabras y bóvidos. A ello se une que estas figuras de animales aparecen siempre en actitudes (saltando, ramoneando, en lucha, copulando, alerta, etc.) que son, sin duda, un reflejo de su observación en estado natural y una muestra del elevado grado de conocimiento de la etología animal que poseyeron los autores de estas manifestaciones. Únicamente la presencia activa de la figura humana en el escenario iconográfico de esta etapa rompe con la continuidad tipológica respecto al *corpus* figurativo del Paleolítico Superior.

c.- *La técnica:*

En las representaciones pintadas epipaleolíticas del occidente peninsular se utilizaron indistintamente pigmentos negros y rojos. Técnicamente se utiliza de forma preferente la tinta plana, con la que se configuran habitualmente los rellenos corporales de las representaciones zoomorfas. La tinta plana se combina a su vez, con trazos lineales muy finos, obtenidos mediante algún tipo de instrumento apuntado, con los que el autor define detalle anatómicos singulares de los motivos pintados, fundamentalmente las cornamentas de la fauna representada.

En las representaciones grabadas se utilizan indistintamente la técnica del piqueteado y el trazo filiforme, con los que contornean, rellenan y definen las diferentes partes anatómicas de los animales. Ambas pueden considerarse una perduración de las técnicas ya utilizadas a lo largo del Paleolítico Superior, aunque adaptadas a los nuevos criterios estilísticos que se desarrollarán a lo largo del epipaleolítico.

Por su parte, la zona oriental, especialmente la fachada mediterránea de la Península Ibérica, tiene en el arte levantino la manifestación artística propia de las sociedades cazadoras recolectoras del Holoceno inicial. Como advierte C. Olària “se trata de un arte *ex novo* pero realizado por gentes que conservaron muchas tradiciones culturales del Magdaleniense final” (Olària, 1999: 145) y en este sentido creemos, que al igual que sucede con el arte epipaleolítico de la zona occidental, el arte levantino sí muestra trabazones técnicas, estilísticas y temáticas con el arte rupestre del Paleolítico



Superior (Mateo, 2009).

A ello hay que unir una clara vinculación del arte levantino con contextos arqueológicos epipaleolíticos, un aspecto especialmente bien estudiado en el ámbito aragonés (Baldellou y Utrilla, 1999), lo que invita a considerar sin ambages la conexión de este estilo artístico con los grupos epipaleolíticos; debiendo recordar, no obstante, que este planteamiento no es plenamente compartido por todos los investigadores (Cruz, 2004; Hernández y Segura, 2002; Molina, García y García, 2003).

## 2.- LO NUEVO: EL ARTE ESQUEMÁTICO

A pesar de lo dicho anteriormente, tampoco podemos considerar que el arte rupestre esquemático, considerado como la manifestación gráfica más genuina de los grupos de economía productora, a la vista de las evidentes vinculaciones entre estas representaciones rupestres y las decoraciones que aparecen en un buen número de objetos cerámicos ya desde el Neolítico Antiguo (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006; Martí, 2006), sea exclusivamente el resultado de un proceso largo y gradual de cambio en el que la memoria gráfica epipaleolítica se erige en la principal protagonista. Evidentemente el sustrato simbólico epipaleolítico sí estuvo presente en la génesis del arte esquemático. Factores geográficos, como la reiteración en el uso de contextos, tanto montañosos, como de ribera; la continuidad temática, referida fundamentalmente a las tipologías antropomorfas y zoomorfas y la permanencia en el uso de técnicas tanto de pintura como de grabado, son los argumentos que permiten, desde nuestro punto de vista, establecer ese nexo de conexión entre ambos ciclos artísticos. Sin embargo, con el Neolítico progresa también una nueva manera de entender el arte que corre pareja a factores fundamentales como la reestructuración de las relaciones sociales, la aparición de la especialización económica, y el desarrollo de novedades tecnológicas. En esa nueva forma de entender el arte tienen cabida la estilización figurativa que se impone progresivamente a los últimos retazos del naturalismo precedente; modificaciones técnicas entre las que destaca la pérdida de protagonismo en el empleo de la tinta plana utilizada en la confección de una buena parte del universo faunístico que caracterizó el arte epipaleolítico en favor del trazo lineal que a lo sumo, define los contornos de la representación, cuando no, la totalidad de la figura; y finalmente, recursos como el estatismo, la perspectiva frontal y la yuxtaposición figurativa, que sustituyen al dinamismo gráfico, a las perspectivas oblicuas y a la composición de escenas del arte epipaleolítico. Se trata en cualquier caso de cambios que podrían considerarse consecuencia de una auténtica evolución estilística; pero junto a ellos, desde el primer momento, aparece además un *corpus* figurativo auténticamente inédito (soles, ídolos, bitriangulares, etc.), que rompe frontalmente con los modelos iconográficos de etapas anteriores y que responde exclusivamente a la innovación ideológica derivada del proceso neolitizador.

Es en este *corpus* novedoso y en la forma de exponer el mensaje iconográfico sobre el panel, desde donde mejor se puede abordar la interpretación ideológica de este nuevo ciclo artístico esquemático. Un planteamiento arranca desde postulados teóricos en donde aceptamos una correspondencia directa entre organización espacial y rasgo sociocultural, en la que una situación cultural, social e ideológica determinada exige una determinada forma de estructuración espacial que se transformará cuando esta situación cambie (Hernando, 1999: 22). En esta línea hemos apuntado en trabajos recientes (Collado, 2009), que el arte rupestre no se muestra como un compartimento estanco, sino que evoluciona a lo largo de su etapa de vigencia, desde el Neolítico a la Edad del Bronce, y para el que hemos propuesto una periodización en tres etapas diferentes:

*Arte Esquemático Antiguo*, que a grandes rasgos se identifica con las primeras manifestaciones de este estilo, fundamentalmente simbólicas, durante su implantación a lo largo del período Neolítico.

*Arte Esquemático Pleno*, que manteniendo las bases iconográficas precedentes, incorpora nuevos repertorios figurativos y modifica en gran medida los porcentajes de aparición, otorgando un mayor protagonismo a la figura humana y animal frente al simbolismo imperante en la fase anterior. Así mismo se percibe una mayor complejidad temática y escenográfica en los paneles y una nueva distribución territorial de los abrigos en pos de una ubicación en relación con lugares de carácter estratégico para el control del territorio y las vías de comunicación. Todo ello como consecuencia de una complejización social e ideológica que toma cuerpo a lo largo de la Edad del Cobre en cuyo desarrollo hemos de encuadrar esta nueva etapa.

*Arte Esquemático Final*, se mantienen los criterios temáticos, escenográficos y tipológicos de la etapa anterior, así como la tendencia a la ubicación en lugares de alto valor estratégico. Tan solo la aparición de elementos de carácter etnográfico claramente relacionados con la Edad del Bronce (armas, tocados de cuernos, carros, etc.), permitirán encajar las representaciones en esta última fase.

En cualquier caso, ninguna de estas fases se puede considerar como un período cerrado en sí mismo sin conexión con el anterior, sino como parte de un proceso continuo y sin rupturas, en el que el peso de la tradición debió jugar un papel destacado (Mateo, 2009: 51).

Retomando la argumentación anterior, al margen de otros factores de índole sustancialmente geográfico y funcional, es en la propia distribución espacial de las representaciones en el abrigo y sobre todo, en la estructuración compositiva de las figuras sobre el panel desde donde mejor se puede abordar el trasunto ideológico de los grupos productores de la Península Ibérica. Así, durante la fase antigua del arte esquemático, los paneles muestran, por lo general, un tamaño reducido en el que tan solo tienen cabida un escaso número de figuras. Estas, responden siempre a un corto repertorio iconográfico escasamente organizado, conformado fundamentalmente por motivos simbólicos (soles, barras, puntos, ondulados y zig - zag); un porcentaje menor de antropomorfos, que reiteran sistemáticamente un restringido catálogo tipológico (ancoriformes, antropomorfos en X, en Y y en doble Y), y una muy esporádica presencia de motivos zoomorfos a menudo en formatos muy esquemáticos (pectiniformes). Las superposiciones en estos conjuntos son escasas y su distribución en el interior del abrigo no responde a patrones de lugar principal o visibilidad, sino a su vinculación con recursos básicos, sobre todo las fuentes de aprovisionamiento de agua. El arte así concebido nos remite a grupos humanos con una estructuración social de corte igualitario que se trasluce en una iconografía uniforme en lo referente al tamaño y en la que se muestran ausentes los habituales recursos que postulan cualquier tipo de jerarquización: escala, posición y situación (Martínez, 2006: 51). El arte se vincula a puntos en donde aparecen recursos estratégicos para la subsistencia, y no a programas de control territorial, o ligados a puntos de paso o vías de comunicación, estrategias propias de etapas más avanzadas y de sociedades más complejas que las de los grupos de neolítico inicial y medio de la Península Ibérica autores de estas fases iniciales del arte esquemático.

De hecho, conforme avanza el marco cronológico se produce una evidente evolución social cuya consecuencia más inmediata es una progresiva complejización de las relaciones y una mayor disimetría de carácter socioeconómico. Todo ello repercutirá de manera importante en las etapas plena y final del arte rupestre esquemático en las que se detectan innovaciones en todos los órdenes. Una de las más notables es la incorporación al *corpus* figurativo esquemático de todo tipo de ídolos (oculados, falanges, betilos, bitriangulares, espatuliformes, antropomorfos, etc.), que encuentran su mejor contextualización arqueológica en yacimientos habitacionales y funerarios encuadrados desde finales del IV milenio y a todo lo largo del III milenio a. C. en un marco geográfico que excede en mucho al planteado por Almagro en 1973, aunque centrado evidentemente en las cuencas centro-meridionales de la Península Ibérica (Tajo, Guadiana, Guadalquivir, Júcar y Segura) (Martínez, 2006: 42-48). Las innovaciones repercuten igualmente en los porcentajes de aparición de las figuras, que varían notablemente respecto a la etapa anterior. Ahora es el motivo antropomorfo el que se impone porcentualmente al resto de las tipologías, representado además con dosis algo más naturalistas, donde incluso, en algunas ocasiones, tiene cabida cierto movimiento figurativo que se impone al hieratismo dominante (Collado, 1995: 145-146) y en el que no faltan complementos de carácter etnográfico como ropajes, armas, tocados, etc. Un protagonismo que hunde sus raíces en lo que se ha definido como “fenómeno de antropomorfización ideológica” que se presenta como un elemento más del dinamismo simbólico bien constatado desde mediados del III milenio a. C. (Enríquez, 2000: 356)

Por su parte, frente a planteamientos espaciales reduccionistas vinculados a los recursos de subsistencia, el arte esquemático pleno y final se muestra como un eficaz instrumento ideológico asociado a mecanismos de control territorial propios del III milenio a.C. en relación directa con el incremento en el número y la diversidad de los asentamientos en el marco de incipientes procesos de articulación territorial (Hurtado, 1999) que se consagran definitivamente con el afianzamiento de la Edad del Bronce (Pavón, 1998; Ruiz-Gálvez, 2001). Vías de comunicación, puntos de paso, enclaves dominantes o limitantes del territorio son ahora los espacios recurrentes en los que el arte rupestre aparece en abrigos claramente volcados al territorio, visibles y con una vocación eminentemente pública y abierta. En ellos los paneles agrandan su tamaño ocupando espacios preferentes y fácilmente localizables. El número de figuras que se disponen sobre ellos se amplía, no siendo infrecuente la presencia de superposiciones, fruto de una vigencia expresiva prolongada en el tiempo en pos de su articulación con los mecanismos de poder que se proyectan hacia el territorio y en los que, a diferencia con los paneles de composición ambigua de la fase anterior, ahora sí son perceptibles convencionalismos que reflejan disimetrías sociales. Composiciones de tendencia vertical, con disposición en los lugares preferentes de las figuras destacadas; escalas figurativas irregulares, en donde el ta-



maño mayor siempre corresponde al motivo principal, independientemente de la propia estructura compositiva (horizontal o vertical); individualización de los individuos por medio de la adición de elementos socialmente destacados (tocados, armas, ropajes); etc. Convencionalismos que utilizados bien de forma puntual, o bien colectivamente evidencian el cambio ideológico producido durante todo el proceso de consolidación y evolución social a lo largo de los aproximadamente 4000 años de vigencia del arte rupestre esquemático peninsular.

Se cierra con ello un ciclo artístico que no significa sin embargo la desaparición del arte rupestre, pues la península ibérica conocerá a lo largo de la Edad del Hierro la implantación, con una fuerza inusitada, de un tipo de manifestaciones que sistemáticamente usarán el grabado, y en mucho menor grado la pintura, como forma de expresión.

No pretendemos en este trabajo de definir las características de este nuevo ciclo artístico, sino que en este caso nos parece necesario remarcar es que con el final de la Edad del Bronce se pone también fin a un ciclo artístico, el del Arte Rupestre Esquemático, que se iniciaba en los primeros momentos del Neolítico, con una indiscutible personalidad que hemos tratado de reflejar y secuenciar con anterioridad. Su finalización, desde nuestro punto de vista, se produce con la llegada de la Edad del Hierro, un nuevo marco cronológico y cultural que abarca la práctica totalidad del I milenio a.C. y que vendrá acompañado por una nueva forma de entender el arte rupestre, en el que de forma muy notable se perciben cambios en todos los órdenes: técnicos, estilísticos, temáticos, etc., que dan lugar a un estilo artístico con un marcado carácter, todavía escasamente definido, pero en cualquier caso, diferente al ciclo del arte rupestre esquemático precedente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M.  
1973: *Los ídolos del Bronce I Hispano*. Biblioteca Praehistórica Hispana, vol. XII (Madrid),  
BALDELLOU, V. y UTRILLA, P.  
1999: "Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias; convergencias y divergencias". *Boslkan*, nº 16, pp. 21-37  
CARRASCO, J.; NAVARRETE, M.S. y PACHÓN, J.A.  
2006: "Las manifestaciones rupestres esquemáticas y los soportes muebles en Andalucía". *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, pp.85-118  
COLLADO, H.  
1995: "Sistematización cronológica de la pintura rupestre esquemática en la provincia de Badajoz: Los abrigos de la sierra de Magacela". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, vol. 8, p. 135-190  
2005: "Un nuevo ciclo de arte prehistórico en Extremadura: el arte rupestre de las sociedades de economía recolectora durante el Holoceno Inicial". *Actas do I Coloquio Internacional sobre Megalitismo e Arte Rupestre na Europa*, Evora.  
2006: *Arte rupestre en la cuenca del Guadiana: el conjunto de grabados del Molino Mazánez (Alconchel-Cheles)*. Memorias de Odiana, nº 4, Evora (Edia), 559, págs.  
2009: "Propuesta para la clasificación funcional y cronológica del arte rupestre esquemático a partir del modelo extremeño". *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta*, Universidad de Sevilla, p. 89-108  
CRUZ, M.  
2004: *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura rupestre levantina*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid  
ENRÍQUEZ, J.J.  
2000: "Nuevos ídolos antropomorfos calcolíticos de la Cuenca Media del Guadiana". *Spal*, nº 9 (Sevilla), p. 351-368  
HERNÁNDEZ, M. y SEGURA, J.M. (Coord.)  
2002: *La Sarga. Arte rupestre y territorio*, Alcoy (CAM), 216 págs  
HERNANDO, A.  
1999: *Los primeros agricultores de la Península Ibérica*. Arqueología Prehistórica, nº 2, Madrid (Síntesis), 315 págs  
HURTADO, V.  
1999: "Los inicios de la complejización social y el campaniforme en Extremadura", *Spal*, nº 8 (Sevilla), p. 47-83  
MARTÍ, B.  
1998: "El Neolítico", *Prehistoria en la Península Ibérica*, Barcelona (Ariel), pp. 121-191  
2006: "Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña". *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, pp.119-147  
MARTÍNEZ, J.  
2006: "La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras", *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, pp.33-56  
MATEO, M.A.  
2009: *Arte rupestre levantino. Cuestiones de cronología y adscripción cultural*. Murcia (Tabularium), 136 págs.  
MITHEN, S.  
1998: *Arqueología de la mente*, Barcelona (Crítica), 332 págs  
MOLINA, J.L.; GARCÍA, O. y GARCÍA, M.R.  
2003: "Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: Neolítico vs neolitización". *Saguntum*, nº 35, pp. 51-67  
OLÀIRA, C.  
(1999): *Cova Matutano (Vilafamés, Castellón). Un modelo ocupacional del magdaleniano superior final en la vertiente mediterránea peninsular*. Monografías de prehistoria i arqueología castellonenses, nº 5. Servicio de Investigaciones Prehistóricas de la Diputación de Castellón, 455 págs.  
PAVÓN, I.  
1998: *El tránsito del II al I milenio a.C. en las cuencas medias de los ríos Tajo y Guadiana: La Edad del Bronce*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Cáceres), 330 págs.  
RUIZ-GÁLVEZ, M.  
2001: *La Edad del Bronce, ¿primera edad de oro de España?. Sociedad, economía e ideología*. Crítica Arqueología (Barcelona), 352 págs.



Figura 1: Panel principal del abrigo del castillo de monfragüe con superposiciones de arte esquemático sobre manifestaciones epipaleolíticas.



Figura 2: Ídolos placa antropomorfizados y pintado en la cueva de la charneca chica (oliva de mérida, badajoz)



Figura 3: Ídolo antropomorfo de llerena (badajoz)



Figura 4. Grabado zoomorfo de la edad del hierro, (campanario, badajoz)