RADIODATACIONES Y SUS REPERCUSIONES EN EL ARTE PREHISTÓRICO MALAGUEÑO

José Luis Sanchidrián Torti
Ana María Márquez Alcántara

RESUMEN

En el presente artículo abordamos de manera específica las dataciones numéricas obtenidas de los lienzos rupestres de dos cavidades malagueñas: Cueva de Nerja y Cueva de La Pileta. Asimismo, explicamos las implicaciones formales, estilísticas y cronológicas que los resultados de las mismas ofrecen para el conjunto del arte rupestre paleolítico andaluz y, más concretamente, de Málaga.

PALABRAS CLAVE

Dataciones directas, AMS, Arte Rupestre Paleolítico y Postpaleolítico.

ABSTRACT: AMS Dating and its Consequences for Málaga Prehistoric Art

This paper researches on the numerical data obtained from the study of the rock fronts of two caves in the province of Málaga: Nerja and La Pileta. In this sense, the authors explain the formal, stylistic and chronological conclusions obtained from the results achieved from the research for the whole of Andalusian Paleolithic Rock Art and more specifically on the region of Málaga.

KEY WORDS

Direct Dates, AMS dating, Paleolithic Parietal Art and Post-Paleolithic.

1. INTRODUCCIÓN

Hemos considerado oportuno reunir en un único artículo, y en una revista científica eminentemente malagueña, una serie de informaciones sobre un aspecto de la Historia de Málaga que permanecen dispersas en publicaciones quizás demasiado especializadas y por ende de difusión limitada.

El tema en cuestión trata de las primeras expresiones simbólicas materializadas sobre soportes minerales y situadas en el sector más meridional de la Península Ibérica, el así denominado "arte", paleo-arte, prearte, PEDS (paintings, engravings, drawings and stencils), o simplemente Arte Prehistórico, término que empleamos aquí al entender que todos nuestros lectores sabrán de qué estamos hablando y cuya discusión estaría fuera de lugar en estas páginas. Algo similar ocurre con los vocablos crono-culturales tradicionales que utilizaremos para referirnos a los diferentes grupos caza-recolectores/pescadores autores de esas manifestaciones figurativas rupestres.

Mainake, XXV/2003 / pp. 275-292 / ISSN: 0212-078-X

2. CUESTIONES PREVIAS

El Arte Rupestre Prehistórico de Andalucía fue puesto de manifiesto hace más de un siglo por investigadores tan destacados como Góngora y Martínez –1868–, Obermaier, Breuil y Cabré –inicios del siglo XX–. Sin embargo, en la actualidad, y a pesar de que la investigación ha avanzado espectacularmente, muchos de los yacimientos pleistocenos siguen sin estar reconocidos a nivel internacional; o sea, de manera sorprendente, aún hoy, tras más de cien años de estudios sobre Arte Paleolítico, las manifestaciones artísticas tanto en versión mobiliar como parietal localizadas en el Sur de la Península Ibérica parece que no existen.

En efecto, no nos dejará nunca de llamar la atención el hecho de que prehistoriadores de renombre, cuando escriben tratados u obras de síntesis y generales (incluso en publicaciones muy recientes) sobre el Arte Paleolítico de Europa Occidental, omitan o pasen de puntillas a la hora de tener en cuenta de algún modo las representaciones figurativas de edad pleistocena que conserva Andalucía. Esta situación resulta chocante a la vez que paradójica, puesto que curiosamente desde los primeros momentos de la investigación del arte prehistórico, el mediodía peninsular se reveló como un importante núcleo en cuanto a la cantidad y calidad de los conjuntos rupestres. Valga para confirmar lo dicho el ejemplo de la cueva de La Pileta en Málaga, estudiada y publicada entre otros por el mismísimo H. Breuil ("Padre" del Arte Prehistórico) en 1915, y cuyos trabajos pusieron de relieve un espectacular conjunto de pinturas desplegado a lo largo de centenares de metros de galerías atiborradas de abigarradas imágenes, en un ambiente tan clásico que en nada tiene que envidiar a muchas de las cavidades más famosas del "foco" franco-cantábrico.

Las causas reales de estos recelos se nos escapan, y no queremos sustentarlos en prejuicios acientíficos, sino más bien creer que son debidos a una serie de circunstancias que conjugadas motivan esta situación. En este orden de cosas, las razones pueden provenir de: a) la escasez de tradición académica e investigación sobre "Paleolítico" que sufre Andalucía, b) la lejanía del área franco-cantábrica sometida a intensas exploraciones, c) la ausencia de series crono-estratigráficas que al menos doten de contenido a la ocupación humana autora de esas obras, d) las anómalas peculiaridades estilísticas de la fauna rupestre meridional apuntadas por Leroi-Gourhan y, e) la cómoda subdivisión del arte paleolítico en dos provincias contrapuestas (franco-cantábrica *versus* mediterránea) de Graziosi.

En nuestro actual estado de conocimiento es imposible sostener los argumentos a favor del aislamiento del "núcleo" de arte parietal andaluz, tan distante de la Cornisa Cantábrica y los Pirineos, pues cada vez son más numerosos los descubrimientos que van rellenando poco a poco las lagunas geográficas. Así es, aparte de las provincias interiores de Andalucía (Córdoba, sector norte de Granada y Jaén), los yacimientos rupestres de edad pleistocena jalonan ese espacio, antaño vacío, a través de Murcia, Levante, Castilla-La Mancha, Extremadura, Castilla-León y Portugal (cuencas del Duero y Tajo).

Respecto al supuesto estilo tardío mediterráneo o las dudas vertidas por Leroi-Gourhan sobre la igualdad temática pero desentone cronológico, tenemos que aclarar que el autor no tuvo presente para la confección de su célebre cuadro crono-estilístico las particularidades formales de la colección de bultos redondos realistas del Paleolítico Superior Inicial de Vogelherd, ni las miles de plaquetas decoradas repartidas por la extensa secuencia crono-estratigráfica de Parpalló. Hoy, en la "era post-estilística", tendemos a diseccionar

los caracteres morfológicos de la fauna paleolítica en virtud de especificidades regionales en una horquilla temporal corta. De esta manera fue resuelta la cuestión del molesto arte de Cueva Chauvet, demasiado complicado y naturalista para su antigüedad (*c.* 32 ka.), explicado por medio de los vínculos temáticos, cronológicos y formales con los objetos mobiliares del Auriñaciense del Jura suabo; lo mismo sucede con los convencionales modos de concebir los animales en la franja mediterránea peninsular, donde la mayoría de los rasgos "extraños" o heterodoxos de Andalucía hallan su correlación formal y cronológica en el arte desplegado por la columna sedimentaria de Parpalló.

Por otra parte, la hipótesis de las relaciones norte-sur entre el subcontinente europeo y el continente africano o, lo que es lo mismo, los contactos entre el norte de África y la costa sur de la Península Ibérica durante la época que tratamos, es un tema de acusada raigambre en la bibliografía, fomentado por las teorías africanistas que tuvieron su vigencia, fueron desmanteladas y en nuestros días parece que vuelven a emerger. En lo referente al arte mobiliar y parietal paleolítico, ya tanto Pericot como Graziosi establecieron conexiones estilísticas y en cierta medida cronológicas entre las imágenes de Parpalló, La Pileta y las cuevas paleolíticas de Sicilia con los grabados rupestres del Magreb, las cuales además ayudaron al prehistoriador italiano a apoyar su concepto de Provincia Mediterránea enfrentada a la Provincia Franco-Cantábrica, caracterizada la primera por un esquematismo de los animales y abundancia de signos frente al clasicismo tradicional y ortodoxo de la segunda, perdurando o influyendo aquélla hasta en tiempos post-paleolíticos.

Pero las investigaciones de las tres últimas décadas han denunciado las claras divergencias que mantienen las manifestaciones figurativas de ambos lados del Estrecho de Gibraltar, entre las que cabría reseñar las discrepancias crono y morfológicas, así como las críticas y matizaciones formuladas, entre otros, por J. Fortea y V. Villaverde, que hicieron zozobrar la noción rígida de Provincia Mediterránea.

Comparando las expresiones gráficas contemporáneas entre la Península Ibérica y el Norte de África, concluimos que por el momento no podemos sustentar los enlaces en función de las diferentes producciones artísticas. Las fechas y los atributos tecno-estilísticos de la iconografía Gravetiense y Solutrense de Andalucía y del Levante hispano no tienen, todavía, réplicas en la otra orilla del Mediterráneo. Tendremos que aguardar hasta el final del Tardiglaciar para comenzar a atisbar los posibles contactos Norte-Sur transmarítimos a partir de, pongamos por caso, la pesca de ciertas especies de alta mar durante las etapas epigonales del Magdaleniense superior mediterráneo, el fragmento distal de arpón de Taforalt y la paridad que propone Otte[1] entre el grupo de antropomorfos grabados (sin parangón en el Arte Paleolítico) de la cueva siciliana de Addaura y el panel africano de Wadi Ti-Silatin. Pero, asimismo, hoy por hoy, tanto el arte rupestre como el mobiliar del Magdaleniense de la Península Ibérica no tienen nada que ver con sus, presumiblemente, coetáneos del Magreb; por ejemplo, las figurillas de cuadrúpedos en arcilla cocida de Afalou en Argelia son otra cosa, un fenómeno totalmente distinto al desarrollado en nuestras regiones por esa época, correlacionable tan sólo en la órbita pleistocena europea con los ejemplares cerámicos de Dolní Vêstonice confeccionados bastantes milenios antes y cuyas semejanzas, si se quieren o merecen ser explicadas, pasan por las recurrencias técnicas.

1 OTTE (1997): 29-39.

Respecto a la ausencia de documentación del poblamiento humano, hasta hace muy poco, hablar en Andalucía de cualquier tecno-complejo industrial adscrito al Paleolítico Superior clásico resultaba una utopía. Esto, tal vez, amparaba el recelo con el que los prehistoriadores observaban, por supuesto desde lejos, las obras parietales de estilo pleistoceno del Sur de Europa. Se contaba con indicios sueltos que permitían sospechar una expansión, siempre puntual, en latitudes meridionales de las normativizadas industrias europeas; sobre todo se poseían artefactos tipo "fósil director" que evidenciaban presuntas presencias muy localizadas del Paleolítico Superior Inicial (puntas de muescas y gravettes) y de las fases terminales del Solutrense y Magdaleniense (algunos foliáceos y colecciones de buriles y dorsos). En este estado de cosas, no eran demasiado criticables las precauciones arriba comentadas de los investigadores respecto a las atribuciones cronológicas del arte rupestre sureño.

En la actualidad, afortunadamente, el panorama es radicalmente opuesto[2], si bien es verdad que aún nos encontramos en las etapas incipientes de las tradicionales ordenaciones secuenciales. No obstante, con los datos disponibles, podemos afirmar que es posible verificar una plena ocupación de Andalucía durante el Pleistoceno Superior. Tras el extenso poblamiento adscrito al Paleolítico Medio, la desaparición de la especie humana portadora de ese tecno-complejo industrial y la sustitución biocultural por parte del hombre anatómicamente moderno tiene en estas latitudes su caldo de cultivo, habiéndose propuesto aquí una pervivencia de los neandertales hasta alrededor del 30 ka. y una llegada tardía de los *sapiens sapiens*, aunque las conclusiones de los estudios llevados a cabo en la cueva de Bajondillo parecen envejecer un poco ese acontecimiento. Así es, tanto el Auriñaciense como el Gravetiense han sido detectados en el extremo Sur de la Península y en una posición estratigráfica de lo más usual en esa cueva malagueña. Con relación al Solutrense, tal es el número de emplazamientos con elementos artefactuales característicos[3] que ha hecho a L. G. Straus[4] definir a Andalucía como "refuge within a refugium"; por último, el Magdaleniense con arpones cada vez alcanza mayor distribución espacial, no limitándose a la costa de Málaga y Murcia sino que penetra hacia el interior hasta el subbético cordobés (El Pirulejo en Priego de Córdoba).

Las seriaciones estratigráficas hallan sus paradigmas en los depósitos de las cavidades de Bajondillo (Torremolinos, Málaga), Nerja (Nerja, Málaga), Ambrosio (Vélez Blanco, Almería) y Pirulejo (Priego de Córdoba). La primera[5] conserva una columna cuyo muro ofrece varios estratos con industrias musterienses y superpuesto un lote de niveles conteniendo un nítido Auriñaciense (*c.* 34-32 ka.) y Gravetiense (*c.* 26-22 ka.), seguido por un Solutrense Medio (*c.* 21-18 ka.) y un claro Solutrense Evolucionado. Nerja por su lado inicia la sedimentación con niveles propios del Paleolítico Superior Inicial, datados entre *c.* 25-21,7 ka., para continuar con otros del Solutrense *c.* 18-16 ka. y tres capas Magdaleniense Superior que abarcan una cronología rondando el 12 ka., además de las subsiguientes capas epipaleolíticas y postglaciares[6].

Las secuencias de Bajondillo y Nerja, en ambos extremos de la Bahía de Málaga, se solapan y complementan, y las de Ambrosio[7]

2 SANCHIDRIÁN TORTI *et al.* (1996): 11-93.
3 *Op. cit.* 2 y SANCHIDRIÁN & SIMÓN (1998).
4 STRAUS (2000): 39-58.
5 CORTÉS SÁNCHEZ (2002).
6 AURA *et al.* (1998): 217-236.
7 RIPOLL LÓPEZ (1986).

y Pirulejo[8] ayudan a enfocar las singularidades y "evolución" del Solutrense y el epílogo del Magdaleniense respectivamente. En resumen, ya hemos adquirido la suficiente información para enjuiciar las adscripciones crono-culturales tradicionales del arte rupestre paleolítico del mediodía peninsular.

Por otra parte, nuestros encuadres y seriaciones del Arte pleistoceno andaluz a tenor de los esquemas crono-culturales clásicos están fundamentados en los métodos y técnicas habitualmente empleadas y aceptadas por la gran mayoría de los especialistas que dedican sus esfuerzos a la investigación en Arte Rupestre Prehistórico. En nuestro caso, quedan concretadas en los análisis comparativos a nivel morfológico y temático con los diseños de los soportes pétreos mobiliares de la amplia serie de Parpalló, las inferencias emanadas de las múltiples superposiciones diacrónicas estudiadas en la cueva de La Pileta, las composiciones topo-iconográficas y los rasgos tecno-estilísticos de las diferentes cavidades[9] y, por último, lo que faltaba, las dataciones directas de los colorantes por el sistema AMS; en efecto, para paliar definitivamente los resquemores sobre las fechas del arte de Andalucía resultaba imprescindible conseguir dataciones absolutas del mismo.

3. PROGRAMA DE DATACIONES A.M.S.

La radiodatación por medio del método A.M.S. (Espectrometría de Masa por Acelerador) o "C_{14} acelerado" está revolucionando la visión diacrónica del arte rupestre. Hasta su puesta en marcha, las cantidades de sustancias orgánicas necesarias en el procesado en laboratorio para datación numérica por C_{14} eran de bastantes gramos e implicaba la destrucción de la muestra. Estas circunstancias impedían el manejo de la técnica en objetos, por ejemplo, de arte mueble sobre soporte óseo y por supuesto resultaba impensable en el arte rupestre. El nuevo sistema, entre otras ventajas, sólo precisa fracciones mínimas de orden de miligramo para obtener una datación fiel; ésto ha llevado su empleo al arte parietal mundial, teniendo en cuenta que es efectivo en pinturas de origen orgánico, para lo cual antes hay que verificar en el caso de las figuras negras si el color de los pigmentos procede del manganeso o del carbón vegetal.

Los muestreos y sus consiguientes análisis aumentan constantemente propiciados por proyectos rigurosos de investigación que están dotando al arte rupestre prehistórico de un cimiento cronológico sólido. En la actualidad, el ambiente científico está inmerso en una vorágine en la que lo prioritario es la datación numérica de todas las figuras negras o que mantengan algún tipo de sustancia orgánica. Pero, a pesar de todo, en relación con el elevado número de yacimientos y preguntas históricas pendientes de contestación, aún son muy pocos los resultados de los que disponemos, abriéndose ante nosotros un futuro inmediato esperanzador y quizás lleno de sorpresas.

El método, como cualquier sistema que comienza su andadura experimental, no está libre de problemas y asume una serie de deficiencias que están siendo solventadas progresivamente a medida que surgen; por ejemplo, las sustancias a la intemperie pueden ser contaminadas por ácidos húmicos y producir el rejuvenecimiento de las fechas obtenidas, así mismo tenemos algunos datos publicados incoherentes o sin explicación

8 CORTÉS SÁNCHEZ *et al.* (1998): 157-178.

9 FORTEA PÉREZ (1978): 99-149; VILLAVERDE BONILLA (1994), SANCHIDRIÁN TORTI (1994): 163-195 y SANCHIDRIÁN TORTI (1997): 441-430.

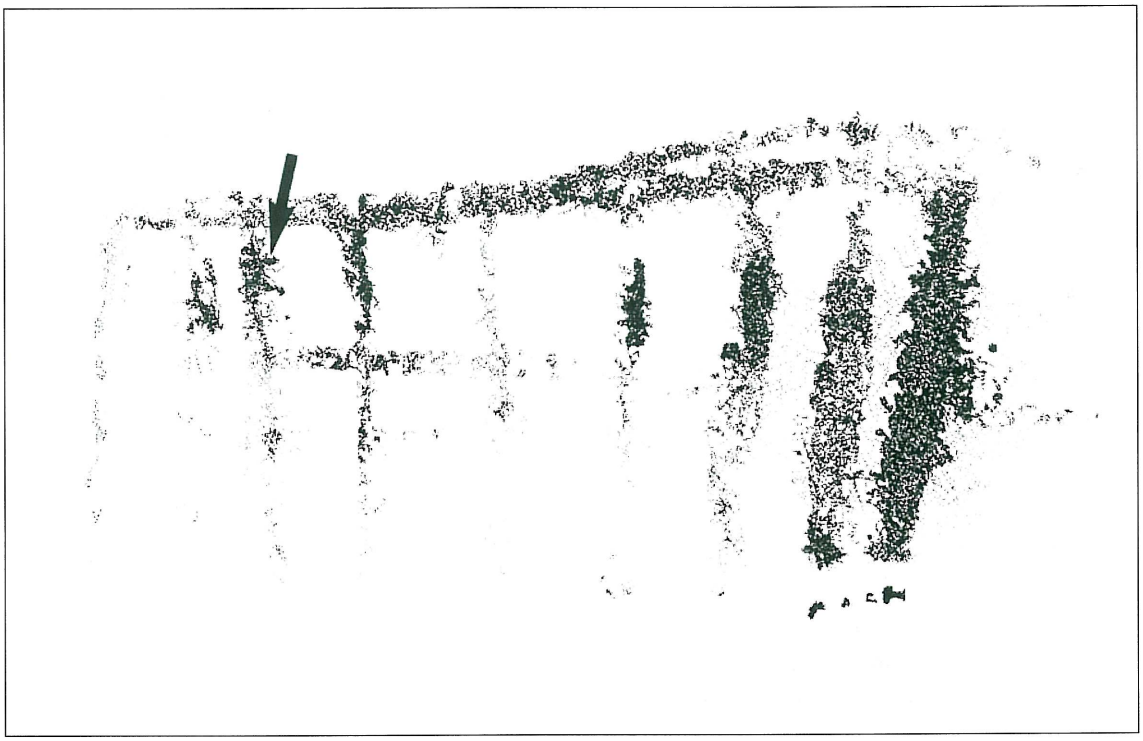

Fig. 1. Pectiniforme de la Cueva de La Pileta. La flecha indica el lugar de extracción de la muestra

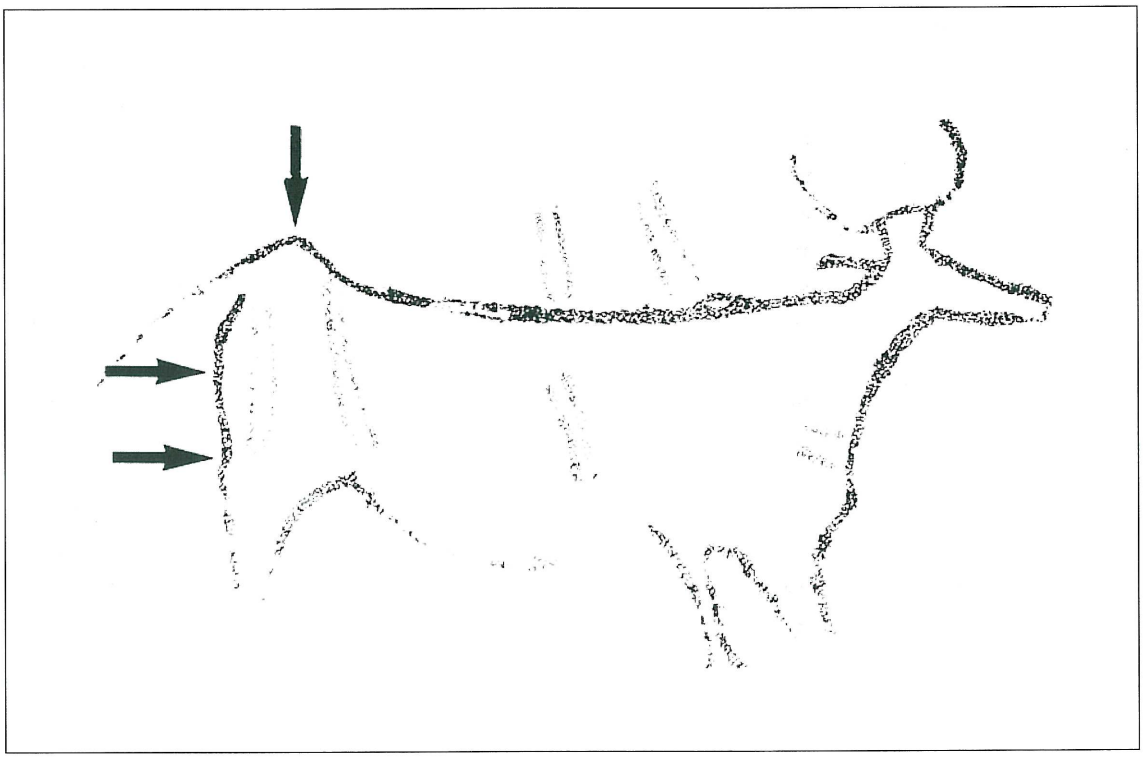

Fig. 1. Uro del *Santuario de Breuil* de la Cueva de La Pileta. Las flechas indican los lugares de extracción de las muestras

actual y, sobre todo, las limitaciones debidas a que la extracción mínima de la muestra puede, en un momento dado, ser lesiva para las pinturas.

Hoy por hoy, en nuestro ámbito territorial, el sistema ha sido aplicado a unos cuantos yacimientos europeos, entre los que se hallan las cavidades más emblemáticas del universo figurativo pleistoceno (Altamira, Castillo, Chauvet, Cosquer, Niaux, etc.), pero muy pronto se convertirá en uno de los procedimientos habituales en el estudio de las manifestaciones artísticas rupestres prehistóricas.

Por nuestra parte, en 1994 comenzamos las gestiones con distintas instituciones para desarrollar un programa de trabajo que diera como resultado un marco cronológico del arte parietal de Andalucía a través de la analítica A.M.S., aplicada a los supuestos pigmentos de origen orgánico de diferentes cavidades de nuestra Comunidad.

La documentación que aquí mostramos es fruto de un proyecto de investigación subvencionado por la Fundación Cueva de Nerja, bajo el título *Datación Absoluta del Arte Rupestre de las cuevas de Nerja y La Pileta,* cuya autorización de intervención fue solicitada a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en enero de 1996, ateniéndonos al Título III del Reglamento de Actividades Arqueológicas, la cual quedó resuelta positivamente en julio de 1997.

Desde ese momento, reclamamos la presencia en nuestras latitudes de la Dra. Hèléne Vallada y la Dra. Nadine Tisnérat, del Centre des Faibles Radioactivités de la C.N.R.S. de París, quienes deberían llevar a cabo el muestreo directo de las obras rupestres de acuerdo con el protocolo científico establecido por ellas mismas en bastantes yacimientos franceses y de la Cornisa Cantábrica. Las disponibilidades de estas dos investigadoras retrasaron las labores de campo, aunque por fin tuvieron lugar entre los días 17 y 18 de febrero de 1998, consiguiendo los resultados numéricos justo un año después, en febrero de 1999.

Los objetivos iniciales de la actuación arqueológica no eran otros que los de analizar un total de 30 figuras representativas de cada uno de los horizontes pictóricos plasmados, tanto en una como en otra cavidad, con los fines ya comentados arriba. Pero la casuística que presentaban los paneles provocó que muchas de las dataciones previstas tuvieran que posponerse para una segunda fase que esperamos pueda ser realizada en breve. Así es, diversas cuestiones consumieron inexorablemente las horas dilatando en consecuencia el tiempo de permanencia en ambas cavidades; entre otras, las causas fundamentales que podríamos argüir que justificaron esa situación serían, por ejemplo, la necesaria discriminación de aquellos motivos susceptibles de ser analizados en cuanto que sus componentes fueran orgánicos o minerales, el estado precario de la mayoría de los pigmentos y el nivel de carbonatación de otros, que obligaba a ser muy cautos para evitar posibles afecciones durante las extracciones y, por supuesto, el desplazamiento de un lugar a otro en los vastos espacios subterráneos de Nerja y La Pileta.

De este modo, en la Cueva de La Pileta lo ideal hubiera sido fechar al menos diez imágenes escogidas por criterios temporales, técnicos y formales acordes con los ocho bloques tecno-estilísticos, que cubren un espacio cronológico que va desde el Solutrense Antiguo (horizontes A, B y C), pasando por el Solutrense Avanzado (horizontes E y D) hasta el Magdaleniense Superior Mediterráneo y momentos finales del Tardiglaciar (horizontes F, G, H e I)[10] (figura 3), configurando un

10 SANCHIDRIÁN TORTI (1997): 411-430.

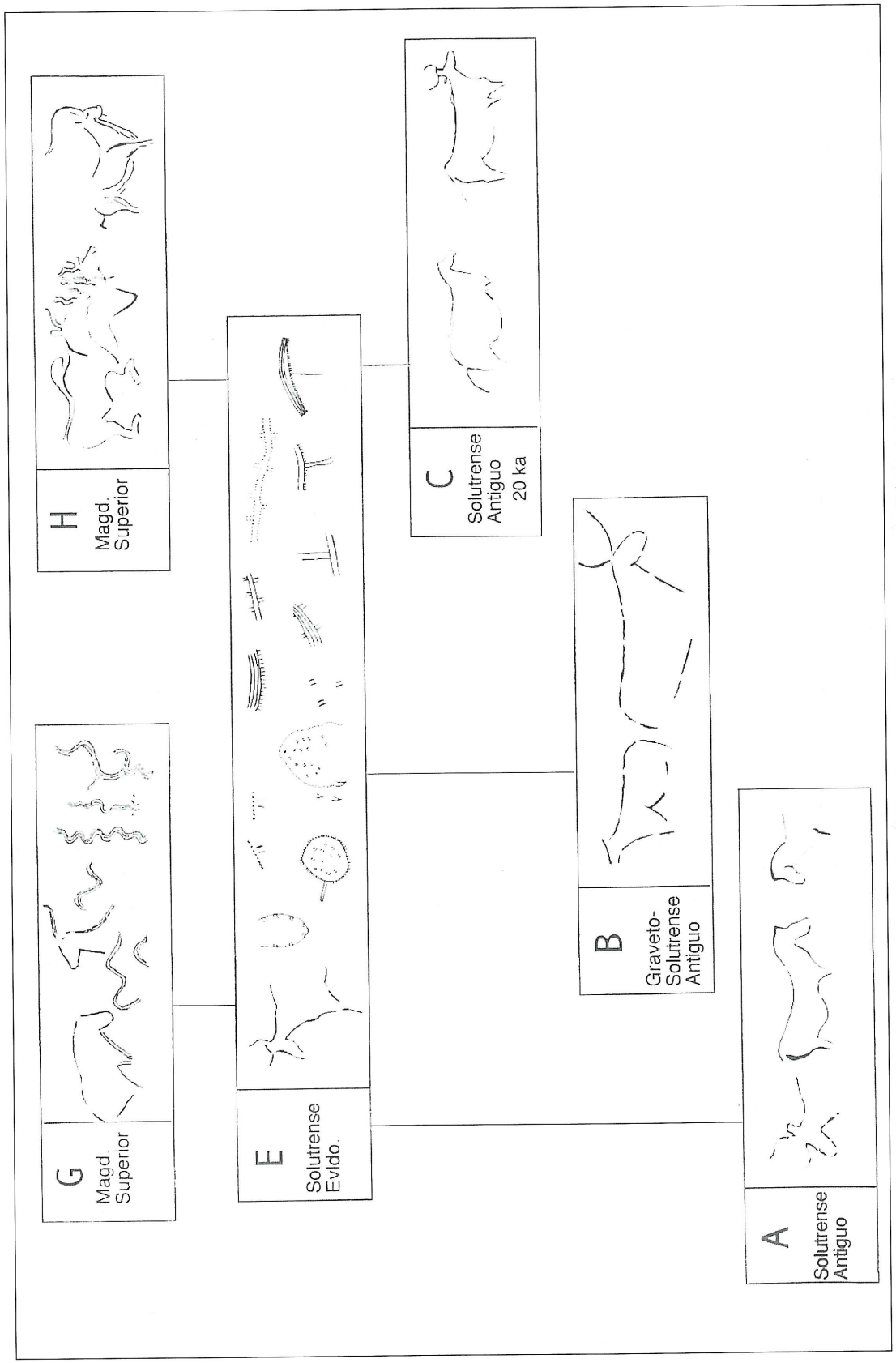

Fig. 3. Esquema de la secuencia figurativa a través de las superposiciones de horizontes artísticos de la Cueva de La Pileta

conjunto de 872 elementos a los que habríamos de sumar los innumerables paneles postpaleolíticos. Pero como decimos, nos vimos abocados a reducir el número de muestras a las que ahora detallamos con todas sus incidencias[11].

Los dos primeros datos corresponden a sendos depósitos carbonosos sedimentados en el piso de la sala denominada Nave Central, que quedaron expuestos como consecuencia de haber sido cortados al efectuar el acondicionamiento de las escaleras para las visitas turísticas. Otorgaron las siguientes fechas:

LP1 (GifA 98175): 4.460 ± 120 BP (cal. 3.504-2.784 BC) y
LP2 (GifA 98176): 3.380 ± 70 BP (cal. 2.559-2.137 BC).

Sobre las manifestaciones artísticas parietales que pudieron ser datadas contamos, en primer lugar, con un motivo pectiniforme (foto 1 y 2, figura 1) localizado en la sala terminal o Salón del Pez y adscrito estilísticamente al Arte Rupestre Postpaleolítico y más concretamente al llamado Horizonte Esquemático Negro Subterráneo[12]. La porción a examinar se obtuvo del tercer trazo vertical de la izquierda que determina el diseño y proporcionó la fecha:

LP4 (GifA 98158): 3.760 ± 60 BP (cal. 2.394-1.975 BC).

La siguiente figura que nos suministró el suficiente pigmento para llevar a cabo la prueba fue el uro completo del camarín, conocido como Santuario de Breuil (foto 3, figura 2). En esta línea, debemos precisar que del cuadrúpedo tomamos varias extracciones de sustancias colorantes (una de la grupa y los cuartos traseros, y otra de este mismo punto y las extremidades posteriores), sin embargo, tampoco bastaron para realizar dos dataciones del mismo animal que ratificaran su cronología, teniendo que unir ambas cantidades en una única. En cualquier caso la data es la que sigue:

LP 5 y 6 (GifA 98162): 20.130 ± 350 BP.

Para concluir el recorrido por La Pileta, nuestra intención era la datación de los dos prótomos de cabra situados en un lienzo de la Sala del Lago (foto 4). Pero como en anteriores ocasiones, lo absorbido del pigmento lo hizo inviable, pormenores que dirigieron nuestra atención a las vermiculaciones ubicadas sobre la mencionada superficie y en la zona inferior de los zoomorfos, no exentas de riesgos de contaminación en virtud de su propia génesis, pero con la posibilidad de aproximarnos a la edad de los motivos figurados. La conclusión de esta operación es:

LP7 (GifA 98161): 8.760 ± 100 BP (9.903-9.446 *cal.* BP; cal. 7.935-7.496 BC).

Respecto a la Cueva de Nerja las dificultades para la toma de muestras se tornaron aún mayores, ya que el estado sumamente concrecionado de las pinturas no permitió recoger los miligramos requeridos sin perjuicio de las obras. A esta problemática hay que añadir los inconvenientes surgidos para discernir entre los pigmentos de origen mineral y los de naturaleza orgánica, así como el tiempo invertido en los complicados desplazamientos por el interior de la cueva, como ya hemos apuntado; circunstancias todas ellas que forzaron a postergar el examen directo de las figuras para una segunda etapa.

11 SANCHIDRIÁN TORTI *et al.* (2001): 15-19.
12 SANCHIDRIÁN TORTI *et al.* (1990): 151-164 y MÁRQUEZ ALCÁNTARA (2003).

Foto 1. Panel Postpaleolítico de la Cueva de La Pileta

Foto 2. Detalle del pectiniforme datado de la Cueva de La Pileta

Foto 3. Uro del *Santuario de Breuil* de la Cueva de La Pileta

A pesar de todo, estamos en condiciones de presentar una fecha del yacimiento que nos ocupa. En efecto, por encima de la figura del Ciervo Negro (foto 5) (número Ne. 241/I de nuestro catálogo[13]) emplazado en el sector del Laberinto próximo a la Luz Roja en las Galerías Altas, existe una pequeña repisa a escasos centímetros del dibujo del animal. Sobre dicha cornisa permanecían *in situ* dos porciones de madera quemada, extrayéndose una para la correspondiente analítica que donó el siguiente resultado:

GN 6 (GifA 98191): 19.900 ± 210 BP.

A modo de síntesis, diremos que las fechas resultantes tanto del uro de La Pileta como del ciervo de Nerja aluden al Solutrense Medio, en perfecta coherencia con la datación y encuadre establecido por procedimientos indirectos, como serían la posición estratigráfica del bovino en la secuencia pictórica del yacimiento rondeño y los similares modos de construir las anatomías, despejados en niveles antiguos de Parpalló.

De otra parte, por principio y a tenor de su génesis, las vermiculaciones están "lavadas" y por ende sus fechas contaminadas o rejuvenecidas; a pesar de esto, las cifras podrían indicar un episodio tardío del Arte Paleolítico tal vez paralelo a la última fase artística del Magdaleniense Superior de La Pileta o en sintonía con las pinturas de Ojo Guareña (Burgos)[14], aunque los diseños de los prótomos de cápridos de los que probablemente provienen los depósitos carbono-

13 SANCHIDRIÁN TORTI (1994).
14 CORCHÓN *et al.*. (1996): 37-60.

Foto 4. Panel del *Salón del Lago* de la Cueva de la Pileta. La flecha indica el lugar de extracción de la muestra

sos analizados no desentonan en demasía con los atributos de ciertas imágenes escuetas del Magdaleniense final de Parpalló. Si bien, estas disquisiciones podrán quedar zanjadas en una próxima segunda fase de muestreo.

Por último, el prototipo pectiniforme de La Pileta posee el valor añadido de ser la primera imagen post-paleolítica estrictamente rupestre de la Península Ibérica que obtiene una cronología "absoluta", la cual confirma su ejecución en el Holoceno y retrotrae a momentos muy recientes, al menos, este fenómeno esquemático tan particular.

4- ESQUEMA DIACRÓNICO GENERAL DEL ARTE RUPESTRE

Yacimiento	Origen	Ref. Laboratorio	Datación B.P.	Datación *cal.* B.C.	Adscripción Crono-Cultural
La Pileta	Carbón-suelo	GifA 98175	4460 ± 120	3504-2784	Prehistoria Reciente
La Pileta	Carbón-suelo	GifA 98176	3380 ± 70	2559-2137	Prehistoria Reciente
La Pileta	Pectiniforme	GifA 98158	3760 ± 60	2394-1975	Prehistoria Reciente
La Pileta	Uro	GifA 98162	20130 ± 350		Solutrense Medio
La Pileta	Vermiculación	GifA 98161	8760 ± 100	7935-7496	
Nerja	Carbón	GifA 98191	19900 ± 210		Solutrense Medio

En el momento de redactar estas líneas, tenemos constancia de más de una veintena de sitios que guardan representaciones parietales de edad pleistocena en todo el territorio que acoge la actual Comunidad Autónoma de Andalucía.

En un listado somero, desde criterios administrativos provinciales, encontramos: en Almería las cuevas de Ambrosio (Vélez Blanco) y Almaceta (Lúcar), así como la estación al aire libre de Piedras Blancas (Escúllar). En el presente, la provincia de Granada tan sólo mantiene un yacimiento (cueva de Malalmuerzo en el municipio de Moclín), lo mismo que Jaén (cueva del Morrón en la localidad de Torres). Hoy por hoy, Málaga reúne al mayor número de cavidades con un total de siete, como Nerja (en el municipio

epónimo), Higuerón y Victoria (Rincón de la Victoria), Navarro (Málaga capital), Toro o Calamorro (Benalmádena), Doña Trinidad (Ardales) y La Pileta (Benaoján). Por último, en Cádiz están las cuevas de Moro y Atlanterra en el término de Tarifa junto con Motillas (entre Jerez y Cortes de la Frontera), citándose también las de Paloma-I (Facinas), Tajo de las Figuras (Benalup), Gorham (Gibraltar), además de unos cuantos enclaves que todavía permanecen en estudio tanto en Cádiz (VR-7 y VR-15 en Villaluenga del Rosario) como en Córdoba (los emplazamientos cársticos de Cholones, Ermita del Calvario y Zuheros)[15].

Desde una óptica cuantitativa y cualitativa, el *gran sitio* por excelencia es La Pileta, cavidad que atesora 872 motivos paleolíticos e innumerables arquetipos y trazados calcolíticos, seguida en número por Nerja con un cómputo que sobrepasa las 500 figuras pleistocenas y de Doña Trinidad que ronda esa cantidad.

Foto 5. Ciervo de las Galerías Altas de la Cueva de Nerja. La flecha indica el lugar de extracción de la muestra

4.1. *Arte Auriñaco-Gravetiense*

Hasta hace relativamente poco no disponíamos de ningún dato empírico que permitiera entrever siquiera la posibilidad de la existencia en las latitudes andaluzas de actividad artística anterior al Solutrense. Pero la incorporación al acervo documental de nuevos vestigios nos autoriza para plantear el tema, aunque sólo sea para su discusión.

En fechas recientes ha sido comunicado el descubrimiento de una impronta de mano negativa en negro localizada en la Cueva de Doña Trinidad de Ardales (Málaga). Como sabemos, toda la información que barajamos en nuestros días conducen a considerar las improntas de manos paleolíticas como propias del Gravetiense, como así lo ponen de manifiesto las dataciones absolutas directas (Cosquer, Perch-Merle) y las indirectas (Fuente del Salín, Gargas, Labattut). En virtud de esto, se abre la expectativa de que en Ardales dejara igualmente su huella algún grupo del Paleolítico Superior Inicial.

Al mismo tiempo, rastreando en los morfotipos faunísticos de la misma cavidad apreciamos en determinados cuadrúpedos un aire arcaico, en el sentido defendido por el matrimonio Delluc para Aquitania, aparte de la indudable utilización del espacio subterráneo durante el Solutrense. Esos rasgos antiguos estarían materializados quizás en un panel con un cáprido, signos curvilineales y équidos, cuyos modos de perfilar el abdomen, las extremidades y el dorso comulgan con los descritos por el espécimen de la plaqueta número 16004 del Gravetiense de Parpalló[16]; a la vez, sería factible deducir algo parecido en alguna que otra figura de cierva. De todas for-

15 SANCHIDRIÁN TORTI (2000): 541-554
16 VILLAVERDE BONILLA (1994)

mas, la cuestión no debe causar sorpresa ya que en la misma serie de Parpalló el tránsito del arte Gravetiense al Solutrense inferior no es traumático, fenómeno que asimismo se ve reforzado, al parecer, con el poblamiento humano o los vestigios artefactuales.

Por otro lado, de todos son conocidas las dos fases artísticas exteriores documentadas en el Abrigo de La Viña[17]: un primer horizonte Auriñaciense de grabados fusiformes (trazos verticales paralelos) y otro segundo del Gravetiense-Solutrense antiguo con incisiones profundas figurativas localizado, entre otros lugares, en varias estaciones de la cuenca del río Nalón, donde son características las ciervas de "cabeza plana". En función de esto, sería interesante revisar los grabados fusiformes externos de la granadina cueva de Malalmuerzo y discriminar de una vez por todas si fueron ejecutados con herramientas metálicas o no. Por otra parte, continuando con nuestra rebusca de evidencias de este arte arcaico, la cueva de la Pileta alberga un prototipo de cierva (figura 3, B) que se aparta de las estereotipadas ciervas trilineales tipificadoras del Solutrense mediterráneo, pero que se asemeja a las ciervas de cabeza plana cantábricas; además, esta cierva está inserta en el horizonte pictórico que hemos designado como Pileta-B (bloque 9 de figuras amarillas) y precisamente ella mantiene una clara infraposición con respecto a motivos encuadrados en el horizonte Pileta-E (adscrito al Solutrense evolucionado) quien a su vez se superpone al horizonte Pileta-C[18] del cual tenemos la fecha de *c.* 20 ka.BP. (figura 3). En conclusión, todo apuntaría a que los primeros autores que utilizaron los lienzos de la cueva rondeña pertenecieron al Paleolítico Superior Inicial.

4.2. *Arte Solutrense*

El Solutrense asume la máxima producción rupestre. Acorde con las dataciones, caracteres morfológicos de las imágenes, las comparaciones con las piezas muebles de Parpalló y las superposiciones, podemos vislumbrar, al menos, dos episodios en sintonía con lo establecido por la colección mobiliar parpallense[19]: uno Antiguo y otro Avanzado.

El marco figurativo del Solutrense Antiguo incluye el Horizonte Pileta-C (uro datado en 20 ka.), Pileta-A, bastantes figuras de Nerja (ciervo datado en 19,9 ka.), el caballo solitario y a la intemperie de Piedras Blancas, los équidos de Moro, una fase de Doña Trinidad y los cápridos de Morrón. Por su parte, cabría encasillar en el Solutrense Avanzado ciertos zoomorfos de Ambrosio y Nerja, el Horizonte Pileta-E, y otra fase de Doña Trinidad. De igual manera, en este periodo global, a raíz de los atributos formales, dispositivos temáticos y adecuaciones topo-iconográficas, también incluimos las cavidades de Almaceta, Victoria, Navarro, Malalmuerzo, Toro, Motillas y Atlanterra.

Los rasgos de la fauna parietal solutrense, en general, denotan animales simples sujetos en ocasiones a fuertes estereotipos expresados asimismo en las plaquetas de similar cronología de la colección de Parpalló. En esta línea, comentaremos la presencia de la perspectiva biangular recta o patas en arco en algunas extremidades delanteras (Pileta, Piedras Blancas). Muchos prótomos de caballos se resuelven con un trazado mandibular muy sinuoso y hocico plano (Nerja, Pileta-C, Doña Trinidad, Moro), si bien otros más tardíos muestran una curva máxilo-inferior arqueada que desemboca en un morro redondeado (Am-

17 FORTEA PÉREZ (1992): 19-28 y FORTEA PÉREZ (1999): 31-41
18 *Op. cit.* 10.
19 *Op. cit.* 16.

brosio, Doña Trinidad, La Pileta); las crineras escalonadas, o el paso brusco del perfil de la crin a la línea naso-frontal, se ejemplifican con équidos de Doña Trinidad, Pileta-C y A, y Malalmuerzo. En cuanto a los convencionalismos de las ciervas son muy significativos los modelos que se acogen al arquetipo de cabezas trilineales o de triple trazo (Nerja, Doña Trinidad y La Pileta), así como las proyecciones exageradas de los cuellos y cuerpos longilíneos (Nerja y Doña Trinidad). Por último, varios bovinos incorporan pautas equiparables, en concreto el uro de Pileta-C, datado en *c.* 20 ka. (foto 3, figura 2), posee (aparte de las patas en arco comunes en la fauna de los primeros tramos del Solutrense de Parpalló) un testuz prominente del que surge la cornamenta en U y un diseño tendente a lo cuadrangular para conformar el resto de la cabeza, mientras que el lomo y la grupa se realizan con un trazado algo cóncavo para la línea dorsal e inflexión apuntada en el sector terminal; precisamente esos convencionalismos están repetidos en el bovino mocho de cueva Navarro y casi idénticos en el uro de la cueva Tête du Lion en la cuenca del Ródano fechado en *c.* 21 ka.

El repertorio de temas desarrollado durante el estadio Solutrense es muy limitado. En la versión zoomorfa nada más dibujaron uros, caballos, ciervas, ciervos y cabras junto a un cúmulo de cuadrúpedos indeterminados, clasificados de esta guisa ante la ausencia de elementos anatómicos que sirvan para la determinación de su especie. En relación a los signos la variabilidad y cuantía es mayor aunque sin grandes pretensiones gráficas, esto es, utilizando simples trazos rectos y puntuaciones producen morfotipos muy diversificados (filas e hileras de puntos, haces rectilíneos, trazos pareados, paralelas alargadas, ángulos, cruciformes y perpendiculares, etc.), al margen de los signos más complicados como los cuadrangulares (con y sin particiones internas) y los circulares (p.e. E de la figura 3).

Pero la frecuencia numérica entre las dos categorías de temas (animales y signos) no está equilibrada, de manera que, en las cavidades donde aparecen, los ideomorfos sobrepasan de forma ostentosa a los zoomorfos, incluso hay enclaves en los que los porcentajes de signos llegan o se aproximan al 99% del total de motivos (Nerja, Navarro, Victoria, Toro, Malalmuerzo, Almaceta, Pileta-E...). Al mismo tiempo, las estaciones arriba citadas sintonizan en un dispositivo topo-iconográfico global, donde se conjugan escasos animales (uro o cierva) rodeados de una pléyade de signos recurrentes como dobles puntos, haces rectilíneos, trazos pareados y aspa/perpendicular, y vinculando a los bovinos signos circulares (Navarro, Pileta-E, Malalmuerzo) contra los cuadrangulares que se asocian a las ciervas (Nerja-Organos y Dª Trinidad-Galerías Nuevas). Además, en las composiciones con abundancia de signos (Pileta-E, Nerja-Organos, Navarro, etc.), frente al aspecto caótico percibido tras un primer vistazo, es factible despejar "mensajes gráficos codificados" que se ordenan según una combinación reglada de elementos que actúa de base para la sintaxis general[20]. En definitiva, el colectivo de imágenes y composiciones solutrenses nos está evidenciando unas peculiaridades regionales muy singulares para estos momentos, que quizás tan sólo tengan su repercusión septentrional en la Cueva del Castillo.

4.3. *Arte Magdaleniense*

Aún no hemos podido establecer con suficientes datos objetivos un arte adjudicable al

20 SANCHIDRIÁN TORTI (1993): 17-33 y *Op. cit.* 13

Magdaleniense Antiguo, a lo mejor podríamos atisbar algo si pusiéramos en juego un grupo de claviformes triangulares muy clásicos y algunos cuadrúpedos de La Pileta.

El impacto del Tardiglaciar en las latitudes meridionales trae consigo una modificación en cierto grado del registro temático y la implantación en los zoomorfos de una tendencia al naturalismo, o sea, la fauna figurada disfruta ahora de un mejor acabado y detalles internos complementarios que otorgan mayor corporeidad y realismo a los animales.

En cuanto a los temas, entre el bestiario vemos cómo desaparece la cierva y se incorporan los ictiomorfos, continuando los reiterados uros, cabras, ciervos y caballos; los signos también sufren cambios, pues se abandonan los cuadrangulares y los circulares así como todo el conjunto de variados ideomorfos simples lineales y puntuaciones, siendo sustituidos básicamente por morfotipos curvilíneos marcando ondulaciones.

En el presente, las manifestaciones rupestres del Tardiglaciar sólo quedan plasmadas nítidamente en La Pileta y tal vez en Nerja. En esta cavidad contemplamos lo que convenimos en calificar como "capilla monotemática" de pisciformes, donde en una adecuación perfecta al soporte y al espacio se confeccionaron tres paneles representando pinnípedos[21].

De la cueva de La Pileta entresacamos los horizontes F, G y H. El horizonte F está llevado a cabo por medio de grabados, y aunque no todo el efectivo parece pertenecer al universo Magdaleniense, hay varios elementos normalizados análogos a otros de las plaquetas del Magdaleniense superior de Parpalló, como serían por ejemplo algunas líneas meandriformes múltiples y más que nada un triángulo delimitando un área rellena completamente de líneas imbricadas entre haces rectilíneos entrecruzados a modo de retícula y curvilíneos dobles paralelos.

Por otra parte, los horizontes G y H están dotados de un mayor número de especímenes animalísticos, construidos por lo común en un formato mucho más espectacular que el empleado por los episodios artísticos anteriores, pues llegan a medir hasta los 2 metros de longitud; los signos que los acompañan prácticamente consisten en meandros múltiples.

Por último, apoyando la adscripción crono-cultural de estos horizontes recientes vienen las claras superposiciones. En concreto, los grabados de Pileta-F cortan numerosas imágenes solutrenses de los horizontes E y A; asimismo, de forma independiente, Pileta-G y Pileta-H cubren en varias ocasiones a otros tantos diseños del horizonte E (figura 3).

4.4. *Esquemático Negro Subterráneo*

Por lo común, las expresiones parietales encasilladas bajo este concepto, o "*facies La Pileta*", han quedado en un segundo plano de las consideraciones generales y trabajos de síntesis del así entendido *Fenómeno Esquemático.*

Geográficamente hablando, la totalidad de yacimientos adscritos a este "ciclo figurativo" se localizan en las provincias de Málaga, Granada y Córdoba, todo lo cual nos está quizás evidenciando una fenomenología de índole local, pero que no por ello debe ser marginada sino todo lo contrario. A la primera corresponden la inmensa mayoría, localizado en los lienzos de La Pileta, Nerja y Alfaque (Benaoján), mientras que la segunda tan sólo cuenta con algunas muestras en Cueva del Agua de Iznalloz y la tercera, de forma clara,

21 *Op. cit.* 13.

en Cueva de la Murcielaguina (Priego de Córdoba).

La datación por AMS de un pectiniforme (fotos 1 y 2, figura 1) de uno de estos conjuntos de La Pileta posee un doble enfoque[22]. Por un lado, el estrictamente formal, que no es otro que el de contar con una cronología precisa de un motivo rupestre determinado; por otro, representa el primer paso para desentrañar los distintos "conjuntos gráficos" que, pensamos, constituyen el "paquete simbólico" designado bajo el genérico Arte Esquemático. De esta forma, las fechas tan tardías dentro del desarrollo de la Edad del Cobre, permitirían poner en relación determinados motivos rupestres y ciertos diseños que decoran las superficies de algunas piezas de cerámica simbólica campaniforme.

Respecto a esto último, somos conscientes que la existencia de una sola datación no soluciona ni concretiza de manera rotunda la adscripción cronológica, pero no cabe duda que es el punto de partida para los futuros análisis e interpretaciones.

22 MÁRQUEZ ALCÁNTARA (2003).

BIBLIOGRAFÍA

AURA, E. JORDÁ, F.J. GONZÁLEZ-TABLAS, J. BÉCARES, J. & SANCHIDRIÁN, J.L., "Secuencia arqueológica de la Cueva de Nerja: La Sala del Vestíbulo", en J.L. Sanchidrián & Mª.D. Simón (eds.), *Las culturas del Pleistoceno superior en Andalucía*, Málaga, 1998, págs. 217-236.

CORCHÓN, Mª.S. VALLADAS, H. BECARES, J. ARNOLD, M. TISNERAT, N & CACHIER, H., "Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)", *Zephyrus*, XLIX (1996): 37-60.

CORTÉS SÁNCHEZ, M. *El Paleolítico Medio y Superior en el sector central de Andalucía (Córdoba y Málaga)*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, 2002.

CORTÉS, M. ASQUERINO, M.D. & SANCHIDRIÁN, J.L., "El Tardiglaciar en la cuenca del Guadalquivir. El caso de El Pirulejo (Priego de Córdoba, Córdoba)", en J.L. Sanchidrián & Mª.D. Simón (eds.), *Las culturas del Pleistoceno superior en Andalucía*, Málaga, 1998, págs. 157-178.

FORTEA, J., "Arte paleolítico del Mediterráneo español", *Trabajos de Prehistoria*, 25 (1978): 99-149.

—— "Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1987 a 1990", *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, 2 (1992): 19-28.

—— "Abrigo de La Viña. Informe y primera valoración de las campañas de 1995 a 1998", *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, 4 (1999): 31-41.

MÁRQUEZ ALCÁNTARA, A.Mª., "Aportaciones al Arte Esquemático negro subterráneo", en *Las primeras sociedades metalúrgicas en Andalucía. Homenaje al Prof. Dr. Antonio Arribas Palau*, Málaga, 2003 -en prensa-.

OTTE, M., "Contacts trans-méditerranéens au Paléolithique", en J.M. Fullola & N. Soler (eds..), *El món mediterrani després del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, Gerona 1997, págs. 29-39.

RIPOLL LÓPEZ, S., *La Cueva de Ambrosio (Vélez Blanco) y su posición crono-estratigráfica en el Mediterráneo Occidental*, 1986, Oxford.

SANCHIDRIÁN TORTI, J.L., "Códigos gráficos en algunos santuarios solutrenses de Andalucía", *Zephyrus*, XLV-XLVI (1993): 17-33.

—— "Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica", *Complutum*, 5 (1994): 163-195.

—— *Arte rupestre de la Cueva de Nerja*, Málaga, 1994.

—— "Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de La Pileta", en J.Mª Fullola & N. Soler (eds.), *El món mediterrani després del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, Gerona, 1997, págs. 411-430.

—— "Panorama actual del Arte Paleolítico en Andalucía", *Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular*, II (2000): 541-554.

SANCHIDRIÁN, J.L. MÁRQUEZ, A.Mª. VALLADAS, H. & TISNERAT, N., "Dates directes pour l'Art Rupestre d'Andalousie (Espagne)", *International Newsletter on Rock Art. INORA*, 29 (2001): 15-19.

SANCHIDRIÁN TORTI, J.L. & MUÑOZ VIVAS, V.E., "Cuestiones sobre las manifestaciones parietales post-paleolíticas en la cueva de La Pileta (Benaoján, Málaga)", *Zephyrus*, XLIII (1990): 151-164

SANCHIDRIÁN, J.L. & SIMÓN, Mª.D. (eds.), *Las Culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía*, 1998, Málaga.

SANCHIDRIÁN, J.L. SIMÓN, Mª.D. CORTÉS, M. & MUÑOZ, V.E., "La dinámica de los grupos predadores en la Prehistoria andaluza. Ensayo de síntesis", en M. Cortés, Mª.D. Simón, J.L. Sanchidrián & V.E. Muñoz (eds.), *El Paleolítico en Andalucía*, Córdoba, 1996, 11-93.

STRAUS, L. G., "A quarter-century of research on the Solutrean of Vasco-Cantabria, Iberia and beyond", *Journal of Anthropological Research*, 56, 1 (2000): 39-58.

VILLAVERDE BONILLA, V., *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló*, II vol, Valencia, 1994.