

3.5.- Las figuras humanas

Las figuras humanas del Abrigo Grande del Uadi Pequeño son una parte muy importante de su iconografía, no tanto por el porcentaje total sobre la misma, sino porque pensamos que es la representación ideal que los artistas han realizado de sí mismos y de sus comunidades. Cabe también la posibilidad de que estemos ante una imagen de seres míticos y, por tanto, no se trate de personajes reales sino de las representaciones de seres que puedan formar parte del imaginario mítico-religioso (espíritus, antepasados, divinidades.....). Esta posibilidad se refuerza cuando nos remitimos a las características de estas figuras, sobre todo a su tamaño. No parece que las figuras humanas por su idiosincrasia puedan tener un rango o función inferior a las figuras animales en la iconografía de este arte, tal vez todo lo contrario. Las figuras humanas y sus diferentes manifestaciones, como las impresas de manos, dan a la presencia humana una importancia esencial en el total de la iconografía.

El análisis y estudio de la figura humana es de suma importancia. En primer lugar, para nosotros es la única posibilidad de acercarnos al aspecto de los artistas. Las figuras humanas son mostradas de forma completa, no existe ninguna representación de solamente bustos, retratos o partes del cuerpo como encontramos en el arte paleolítico euroasiático: vulvas, falos, etc. Por tanto, el artista representa a la figura humana en su totalidad, siendo a veces muy minucioso en la ejecución. Las pequeñas dimensiones de las figuras imposibilitan los detalles de la cara, en general, ésta consiste en una mancha redondeada. No se aprecian en las figuras vestidos, faldas, ni otros elementos que nos hablen de la posible indumentaria. Por esto creemos que se han representado desnudos. Como ya hemos apuntado anteriormente, cabe la posibilidad de que en algunas figuras esté indicado un taparrabos o una funda fálica.

En la figuración del abrigo encontramos el grupo de antropomorfos, compuesto por representaciones poco claras de lo que podrían ser figuras humanas y, por tanto, poco significativas para el análisis e interpretación de las mismas. La tradición del estudio del arte rupestre ha aplicado este concepto a la totalidad de las representaciones humanas, ello se debe a que en el arte paleolítico las figuras humanas son generalmente muy poco definidas.

Las características generales de las figuras humanas del Abrigo Grande del Uadi Pequeño son:

Han sido ejecutadas con pintura roja. Son de pequeñas dimensiones, no superan nunca los quince centímetros de altura. Esta pequeña estatura no quita en la ejecución de las mismas un alto naturalismo y detallismo dentro de las posibilidades técnicas.

Hemos intentado analizar la existencia de algún “canon” de representación de la figura humana. Para realizar este trabajo hemos partido del método que Leroi-Gourhan aplicó para las estatuillas paleolíticas (Leroi-Gourhan, 1984, p. 513). Hemos tomado dos de las figuras más representativas de la iconografía humana del abrigo, una femenina y otra masculina.

Para determinar el encuadre, hemos proyectado sobre éstas dos ejes: uno vertical de simetría igual a su altura máxima y otro, horizontal, en la parte del cuerpo más ancha. Esta acción nos indica que el centro de intersección de los ejes y de gravedad de las figuras se sitúa en las caderas, concretamente a la altura de los genitales (ver lámina 9). Unidos los extremo de los ejes, obtenemos un encuadre con forma de rombo irregular, con un triangulo superior mucho mayor. Este encuadre nos permite visualizar que el diseño de las figuras ha dado más fuerza a la parte superior de las mismas, confiriéndoles un aspecto altivo y estilizado.

A continuación, hemos pasado a determinar si la construcción de las figuras tiene un ritmo o cadencia. “En la estatuaria, un segundo rasgo de carácter rítmico nos brinda la repetición dos, tres y más veces de articulaciones de igual valor, corrientemente verticales y que dejan sobreentendidas las proporciones, constituyendo, para la estatuaria vertical, el elemento determinante de la expresión de armonía. Estos “intervalos isométricos” responden a “divisorias” técnicas, con la alternancia de simas y cumbres de concavidades y redondeces. Coinciden con puntos notables, como el mentón o el ombligo, pero no forzosamente con puntos anatómicos constantes, lo que les diferencia del “número áureo” del canon de la estructura clásica y explica porqué la aplicación de un análisis fundado, por ejemplo, sobre el número de cabezas que integran una estatura o la misma longitud de brazo, no conducen más que a resultados inconstantes. Los intervalos isométricos marcan, a la manera de un ritmo prosódico, la cadencia que pueden hacer de la aplicación consciente y voluntaria de una fórmula tradicional o surgir de forma no explicitada del sentimiento plástico del ejecutante. El encuadre e intervalos isométricos se combinan para determinar el juego de las proporciones.” (Leroi-Gourhan, 1984, p. 515). Se proyectan, desde el punto de

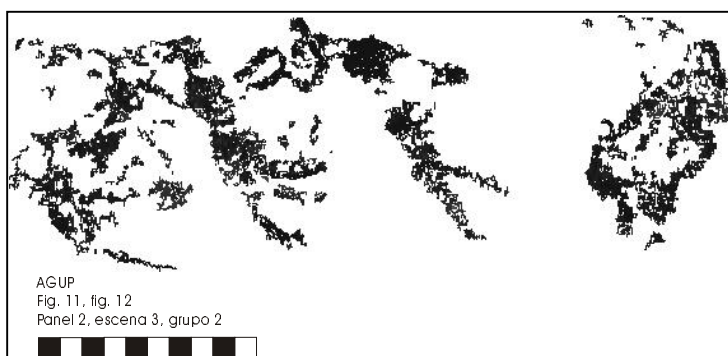
intersección de los ejes, espacios de igual valor en sentido vertical, que nos explicitarán las proporciones. En nuestro caso este espacio, que nosotros denominamos “A”, lo hemos repetido cuatro veces en el triangulo superior y tres en el triangulo inferior. Hemos visto como efectivamente el espacio isométrico coincide con “puntos notables” (cadera, pecho, cuello, rodillas, tobillo), estas simas y redondeces de que nos habla Leroi-Gourhan.

3.5.1.- Los recursos de representación

Es de destacar que la mayoría de las figuras están ejecutadas en una actitud, por parte del artista, de concentración. Para la ejecución de las figuras el artista ha estado sentado o agachado, disponiendo las figuras humanas en las partes más bajas de la cavidad. Nunca en esta cavidad se ha ejecutado una figura de pie. En las partes medias y altas de la cavidad no existen figuras humanas, éstas pueden estar sustituidas por la representación de manos.

Para realizar las figuras los artistas han utilizado los recursos de representación más variados: a través de contorno o perfil, a través de manchas de pintura plana sin degradados (siluetas), o combinando en una misma figura estos dos recursos. Se muestran de frente y de costado. Pueden presentar distintos niveles de escorzo, este escorzo de las figuras, según nosotros, puede deberse a dos motivos: uno, a la necesidad de creación del efecto de una tercera dimensión y dos, a la necesidad de representar partes del cuerpo que de otra manera no serían mostradas o que la perspectiva formal haría invisibles.

Las figuras están representadas en actitudes hieráticas o en movimiento. En algunas



imágenes el movimiento se representa por una especial posición de las piernas, éstas se separan hasta crear un ángulo de unos 30 o 35°, una mantiene la posición vertical y la otra parece como que

pierde el contacto con el suelo en una actitud de “marcar el paso”. (fig.11 y 12 del panel

2). También observamos figuras sentadas (Panel 2). Los brazos pueden tomar diferentes expresiones: estar extendidos en posición horizontal, presentar una posición de “brazos en jarra”, muy característica en algunos grupos de figuras.

Con algunas excepciones, la mayoría de las figuras están representadas formando grupos que, por su posición y características, parecen responder a rituales, celebraciones o fiestas. También aparecen escenas de caza (panel 1). Algunas de las escenas relacionadas con animales son difíciles de interpretar, pues pueden referirse al pastoreo o a sacrificios (panel 13). Otras, por su relación más distante nos resultan enigmáticas.

Las escenas más representativas del abrigo poseen una característica que hay que remarcar. El grupo 3 de la escena tercera del panel 2 muestra, según interpretamos, un grupo de mujeres, la mayoría de las figuras presentan características que concuerdan con esta asignación. En el lado opuesto de la cavidad, otro grupo (panel 8) del mismo estilo y características parece estar compuesto por figuras humanas masculinas. Ambos, aunque comparten estilo, difieren en la actitud y en la actividad de las figuras. En el grupo de figuras femeninas destaca una actitud relajada, de reunión, muchas de las figuras están sentadas e incluso se representan con bebés junto a ellas, nos parece que retratan una escena cotidiana. En el grupo de figuras masculinas, muchas de ellas armadas con artefactos en las manos, la actitud es mucho menos relajada. ¿Hay una voluntad de representar la separación de dos ámbitos, el masculino y el femenino?, ¿Existe en esta sociedad una división social?.

Existen figuras aisladas, como perdidas en el espacio. Este es el caso de la figura humana del panel 12.

Las figuras humanas representadas muestran unas características que nos llevan a creer en la intención de mostrar los géneros por separado. Algunas figuras a causa de sus atributos son a nuestro parecer claramente femeninas: pechos, peinados y caderas abultadas o esteatopigia (panel 2, escena 3, grupo 3). Estos tres atributos, tanto combinados como por separado, explican un grupo de figuras, el resto podrían atribuirse al género masculino, o neutro, sin sexo. Otro grupo de figuras itifálicas parece representar el sexo masculino (panel 12), pero a causa de su poco detalle, podría tratarse también de representaciones de taparrabos.

Otra de las claves que ayudan a establecer esta diferencia de sexo, es la tendencia a representar la figura femenina con un relleno de pintura plana y la figura masculina por su contorno sin relleno. La figura femenina muestra, en los casos más claros, unos tocados o peinados más espectaculares, podría tratarse de trenzas, colas o “rastas”. Finalmente, como conclusión a las características de las figuras humanas, nos atreveríamos a afirmar que existe la tendencia a realizar la figura femenina con pechos, esteatopigia, con peinados y tocados y con relleno interior, (ver lámina 10); la figura humana masculina, (panel 8), (ver lámina 11), por su parte, es representada a través del contorno, sin relleno interior y mucho más estilizada.

En otras escenas podemos descubrir la presencia de niños y adolescentes. Observamos la representación de un niño asociada a una figura femenina sentada (fig.18), a los pies de esta figura femenina destaca una pequeña representación, que nos inclinamos a interpretar como una escena de maternidad. Aunque la información que tenemos sobre arte rupestre de la zona de Mauritania y de Marruecos es, en muchos casos, insuficiente, y aunque los trabajos son antiguos y la elaboración de los calcos es deficiente, Vernet recoge una interpretación de las figuras humanas: *“La frise familiale est un thème qui illustre une homogénéité certaine: des adultes et des enfants se tenant par la main”* (Vernet, 1993, p.144). Visto esto, no parece extraño en la zona la aparición de niños en las escenas de figuras humanas.

3.5.2.-Los peinados y tocados.

Este es uno de los aspectos que más caracterizan a algunas figuras. En el panel 2 observamos unas figuras con un peinado/tocado realmente inéditas. No las encontramos en el arte rupestre de Mauritania, ni en las figuras humanas publicadas por Monod (Monod, 1951) en el Zemmur. Creemos que estamos ante un tipo de figura humana singular que se diferencia claramente de otros de la zona. A estas figuras de la escena 3, grupo 3, se les aprecian unos trazos laterales que parecen corresponder a unas trenzas. En las figuras del panel 8 nos encontramos con tocados que muy bien podrían ser plumas, pero la conservación del pigmento y las pequeñas dimensiones de las figuras no nos ofrecen mayor detalle

3.5.3.- Los objetos en las figuras humanas

Muchas de las figuras de esta iconografía llevan objetos en las manos. Las pequeñas dimensiones de las figuras humanas y su conservación no permiten, hasta ahora, poder determinar con precisión la función de estos objetos. Pero, indicarían tanto las actividades a las que se dedican estas figuras, como también su estatus social. La mayoría de los objetos están en manos de figuras humanas que nosotros interpretamos como masculinas o, como mucho, que no son claramente femeninas.

Objetos tipo arco.

Algunas figuras (fig. 3, fig.159 y fig.235), parecen portar en las manos un arco. La fig.3 del panel 1(ver lámina 12) enfrentada a un bóvido con el que parecen formar una escena de caza. La figura de factura muy esquemática (fig. 159) sujeta con la mano derecha un arco con una flecha. La figura 235 del panel 14 (ver lámina 12) parece sujetar con las manos un objeto que podría ser un arco.

Objetos tipo maza.

Este objeto se caracteriza por tener un mango corto y una forma abultada en el extremo. Normalmente las figuras humanas enarbolan el objeto, llevan el brazo en alto, en actitud de mostrar el objeto. (fig. 150 y fig.153 del panel 8, fig 174 del panel 9).

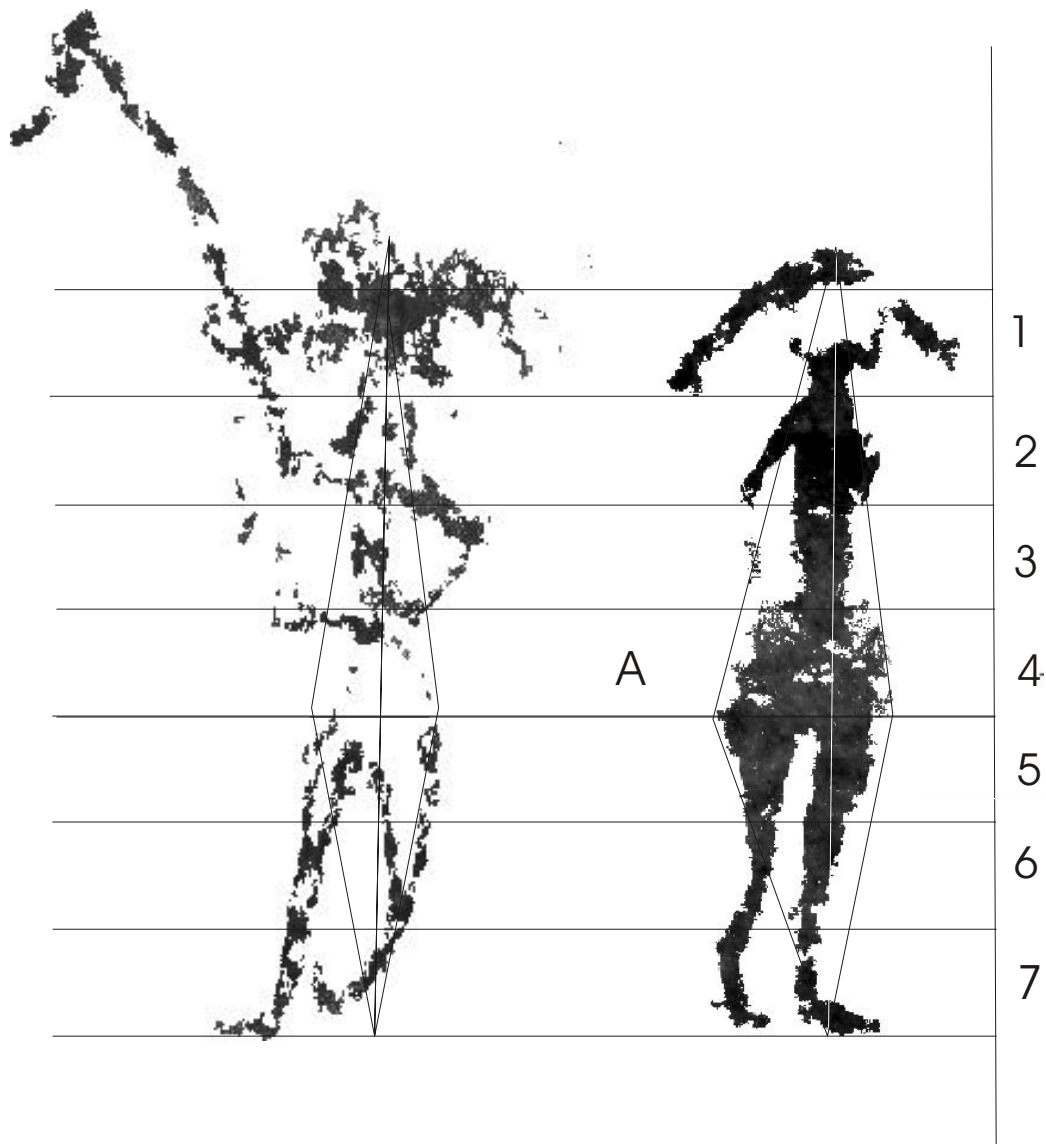
Objetos sin identificar.

En muchas figuras está claro que llevan objetos en las manos, (fig. 11 y fig.12 del panel 2, fig. 161 del panel 8, fig. 176 del panel 9) pero su interpretación es realmente difícil. Otros tipos de figuras parecen llevar objetos en la espalda, a modo de mochila o zurrón (fig.161) (ver lámina 12).

Objetos tipo alabarda.

Un grupo de figuras (fig.160, fig.162 y fig.164 del panel 8) (ver lámina 12) llevan en las manos un objeto de mango alargado, casi tan grande como la figura humana. El mango largo finaliza con una forma de tipo triangular. El hecho de nombrar estos objetos “tipo alabarda”, nos presupone a un tipo de interpretación que nos puede confundir. Es evidente que si fuera una alabarda, daríamos a estas pinturas un valor cronológico claro, situándolas en la época de los metales. Lo mismo pasaría si a estos objetos los llamáramos azadas. Por el hecho de nombrarlas de esta manera no queremos de ningún modo determinar su interpretación, ya de por sí muy difícil. Por tanto, utilizamos este concepto como descripción de la forma, o sea, que se parecen a una alabarda, no que lo sean.

El canon de las figuras humanas



Lamina 9

Figuras humanas

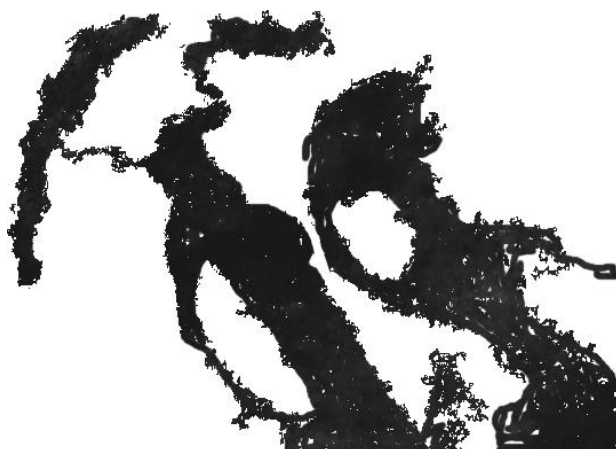


Fig. 15, 16. Escena 3, Panel 2



Fig. 14, 15, 16, 17. Escena 3, Panel 2



Escena 3 Panel 2

Lamina 10

Figuras Humanas



Fragmento Fig. 164. Panel 8



Fig. 163, 164, 165, 166, 167, 168. Panel 8

Figuras Humanas



Fig. 235. Panel 14



Fig. 174, 175, 176. Panel 9



Fig. 8, 9. Escena 3, Panel 2



Fig. 145, 146. Panel 8

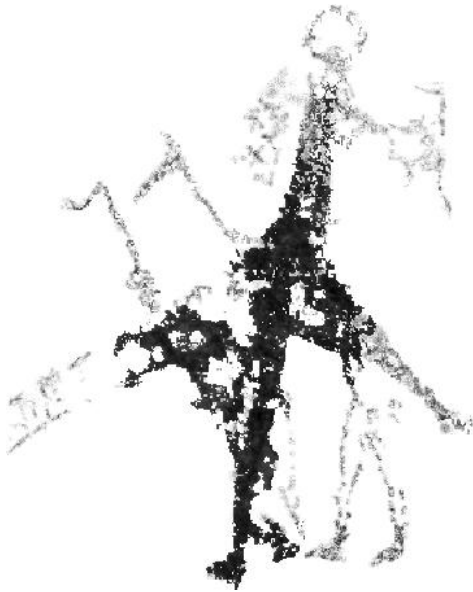
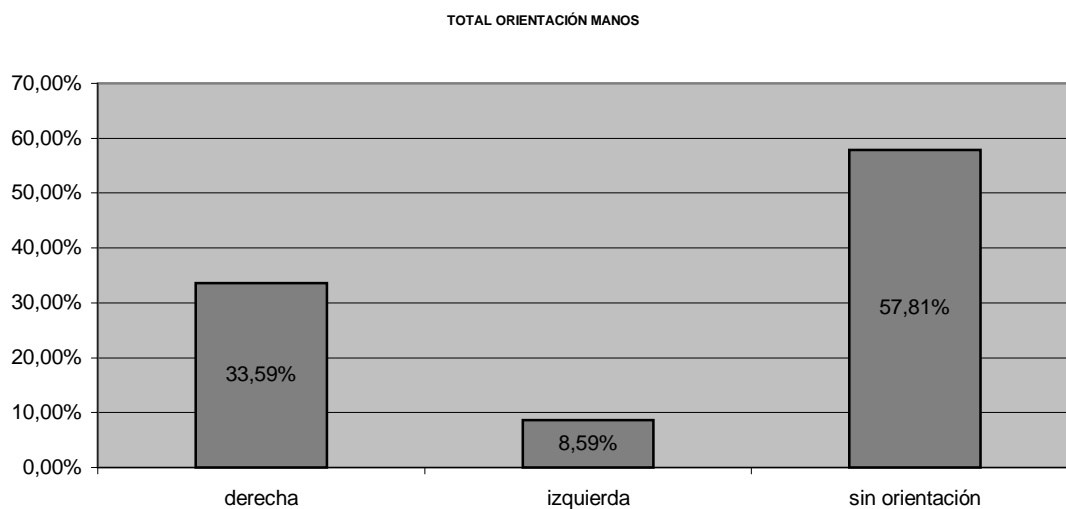


Fig. 160, 161, 162. Panel 8



Fig. 3, Panel 1

3.6.- Las imprentas de manos.



Las imprentas de manos son el elemento más representado en el abrigo. Constituyen el 53% de la iconografía y, junto con el 1,25% de las imprentas digitales, forman el acto pictórico más realizado en la cavidad. Algunos autores colocan estas manifestaciones artísticas en el grupo de representaciones antropomorfas, por su connotación humana (Sanchidrian, 2001, p. 228). Nosotros hemos decidido hacer un grupo aparte en las figuraciones, pues creemos que han de tener en el futuro un tratamiento y análisis más profundo y propio. No obstante, entendemos que las manos pueden ser tratadas como signos, símbolos o señales y, también, analizadas desde un punto de vista antropométrico y anatómico.

Decoran absolutamente toda la cavidad y a modo de gran friso se extienden mayoritariamente por las partes superiores de los paneles, con algunas excepciones en las que podemos observar imprentas de manos en lugares más angostos. Encontramos las imprentas de manos agrupadas formando paneles, o aisladas, yuxtapuestas, infrapuestas y superpuestas a las figuras animales o humanas.

Las imprentas de manos se pueden clasificar primero por su color. En el registro de imprentas de manos del abrigo existen dos tipos de imprentas según su tonalidad: las anaranjadas y las rojas oscuras. Las anaranjadas tienen un aspecto mucho más antiguo, están difuminadas y en algunos momentos casi perdidas, podrían formar parte de las

actividades artísticas más antiguas de la cavidad. Esta suposición está apoyada en una observación tangible: están infrapuestas siempre a otras manos mucho más “frescas” y a figuraciones animales y humanas; no hemos encontrado ningún caso en que suceda lo contrario. El panel 3, nos ofrece algunos ejemplos: podemos observar como los cuernos u orejas de una jirafa (fig. 37) están superpuestos a la imprenta de mano (fig. 33). En el panel 5 comprobamos como la jirafa esquemática (fig. 92) se superpone a las imprentas de mano (fig. 90, 91, 93).

Las manos rojas oscuras tienen un aspecto mucho más fresco, conservando mejor su apariencia, también por su orientación y posición. Corresponderían a un estadio más reciente de la representación.

También se pueden clasificar por su orientación y por su tamaño. Existen imprentas de manos de orientación derecha e izquierda. Por su tamaño podemos deducir que pueden existir manos masculinas, femeninas y también de niños. Trabajos más especializados pueden determinar el tipo de población que ha realizado estas imprentas. Podemos deducir que este tipo de intervención artística era practicado por toda la población. La forma de las manos también puede ser un motivo de clasificación, existen manos con los dedos extendidos o con los dedos juntos. Aunque esta diferencia puede tener algún motivo expresivo, con seguridad y sentido común pensamos que se debe al libre albedrío sin ningún significado predeterminado.

En la cavidad, existe un grupo de imprentas de manos totalmente diferentes al resto. Estas manos se diferencian del resto de las imprentas, por no ser totalmente naturales, eso es, han sido manipuladas alterando su aspecto. Podemos hacer notar el aspecto de la mano del panel 3 (fig.31). Esta imprenta parece haber sido manipulada después de la acción de impresión. Normalmente en la impresión de la mano se produce un hueco sin impresión, éste se centra en la palma de la mano. En este caso el hueco ha sido rellenado. En la misma mano el dedo pulgar ha sido alargado con un trazo, éste, a causa de su ángulo imposible, se ve claramente que es un dedo ficticio.

También han creado diseños que quieren parecer manos, como en el panel 6, en este caso la palma de la mano ha sido sustituida por una espiral. Para completar el conjunto, los artistas han impreso los dedos que junto con las espirales dan la apariencia de una imprenta de mano.

4.-LA TÉCNICA Y EL ESTILO

Entendemos que en una sociedad, en un grupo, en un mismo individuo, no existe tan sólo un estilo, sino varios. Según nuestro parecer, para acercarnos a la realidad artística debemos entender esta diversidad, esta complejidad. Estilo es una forma diferente de hacer, de ser. Desde un punto de vista empírico somos capaces de reconocer sólo a simple vista los estilos, esta forma diferente de ser y hacer.

Quisiéramos, a la vez que reconocer esta diversidad de estilos, poder razonar su existencia. En este apartado, intentaremos entender: porque no todo es igual, como conviven estas diferentes formas de hacer y ser, y cuáles son sus causas.

4.1.-Técnica y estilo

La razón de incluir en el mismo apartado la técnica y el estilo, es porqué pensamos que están íntimamente relacionados. Parece claro que la técnica determina en mucho el producto final, la forma final de la figura viene determinada por la técnica utilizada, por eso entendemos que no se pueden disociar estos dos conceptos. “En cualquier caso, la importancia de la técnica de ejecución resulta fundamental en lo que se refiere a la definición y determinación del estilo” (Alcina 1998, p. 52). “Está claro que el artista no puede plasmar más que aquello que su herramienta y el medio le permite representar“(Gombrich 1998, p.56).

Pero no tan sólo la técnica influye en el estilo, sino que un cúmulo de parámetros casi imposibles de abarcar pueden determinarlo. Y aunque no se van a abordar todos en este apartado veamos algunos. Alcina, (1998, p.50)¹¹ considera que el estilo es un sistema que abarca diferentes parámetros o subsistemas: la materia, la técnica, la finalidad, el asunto y la forma. Además, también creemos que el estilo lo determinan aspectos circunstanciales (circunstancias de modo, de lugar, de forma.....) y psicológicos (funcionamiento del cerebro y las circunstancias externas que afectan al artista), como también determinan el estilo, desde un punto de vista antropológico, la cultura y la sociedad en la cual está inmerso el artista.

¹¹ Alcina Franch, analiza el estilo bajo la herramienta de la “teoría general de los sistemas” (Ludwig von Bertalanffy)

Hasta este punto hemos intentado mostrar todo lo complejo que puede ser el estudio de un estilo, pero en este apartado nos vamos a centrar sólo en aquellos parámetros básicos: la técnica y sus circunstancias.

4.2.-La técnica

El medio de representación utilizado en el arte del Abrigo Grande es la pintura. No existen en su registro otros tipos de manifestaciones, ni grabado, ni escultura. Se podría considerar el dibujo también como un medio, en las obras que se realizaron sólo con trazos, pero no vamos a hacer esta distinción. El hecho de emplear los pigmentos como herramienta gráfica, unifica estos dos medios.

4.2.1.-Los pigmentos

Las obras se realizaron mediante la aplicación de pigmentos, provenientes de preparar los óxidos de hierro que fácilmente se pueden obtener entre los estratos geológicos de la misma montaña. Se encuentran en forma de pequeños nódulos que se recogen con facilidad al pie de la montaña una vez que se han desprendido de la matriz. Tuvieron que ser tratados antes de convertirlos en pigmento, no sería nada desatinado pensar que sufrieron procesos como la exposición al fuego, molturación, refinamiento, etc. De la misma manera, hasta la creación de la pintura (materia), el pigmento debe de ser preparado con aglutinantes, mediante una acción de homogeneización. Por el momento, no hemos encontrado ningún elemento arqueológico que nos evidencie estos preparativos, que son ,evidentemente, suposiciones hechas aplicando el sentido común y la experiencia conocida hasta ahora por el estudio del arte prehistórico. Otra de las tareas previas sería la preparación de lápices o barras de pigmentos, para utilizarlos como instrumento de diseño. Así podemos explicar la existencia de figuras como (fig. 76, 92, 126, 128, 142) que por su aspecto podrían estar elaboradas con estos lápices.

No se conocen ni se ha podido determinar la existencia de preparación de la superficie pictórica. Según lo observado, pensamos que no, que los artistas aplicaron los pigmentos directamente sobre el soporte, las diferentes calidades del mismo han afectado la conservación de las pinturas. La superficie de los paneles puede dividirse en dos: una de calidad arenisca y de fácil exfoliación, debido a los procesos de metamorfización de la roca arenisca, y otra de calidad cuarcita, mucho más dura, que resiste mejor la meteorización y que ha conservado mejor las pinturas.

Para la realización de las obras no se ha necesitado ninguna instalación adicional, como andamios, pues las figuraciones son fácilmente accesibles y se han realizado hasta donde la extensión de los brazos ha posibilitado.

4.2.2.- Los instrumentos

Hemos analizado las características de los trazos de las figuras y podemos afirmar que la mayoría de las figuras han sido realizadas con algún tipo de espátulas. Las características de los trazos(ver lámina 13) realizados por la espátula son:

A/ No presentan degradados, sobre todo al final del trazo, como hace el pincel que va perdiendo paulatinamente la carga.

B/ La sección de los trazos, tanto al final como al inicio, es cuadrada nunca filiforme.

C/ El trazo tiene una anchura entre 2 y 3 mm, es siempre uniforme a lo largo de su trayecto.

La espátula estaría realizada con alguna fibra vegetal flexible, que facilitaría el diseño y manejo. Para los diferentes trazos el artista pudo contar con espátulas de distinto calibre. Además, constatamos que, aún en contra de las pequeñas proporciones de las figuras, la utilización de estas espátulas proporciona un trazo seguro y uniforme. Esta misma técnica o parecida es la que describe Hachid para el arte de los protobereberes del Tassili. “*il adopte (el arte), une technique nouvelle, celle du dessin au trait*”, “*C’est en effet une incroyable “plume”, particulièrement fine et sûre*” (Hachid, 2000, p.42). La utilización de este instrumento puede ir muy ligada a la decoración corporal, como lo es en los protobereberes de Hachid. Se han documentado multitud de casos etnográficos donde la utilización de espátulas o bastoncillos en la decoración corporal era habitual.

Otra de las herramientas utilizadas para el diseño es el dedo. Podemos observar su utilización en la ejecución del relleno interior de la figura 201, una jirafa del panel 11, este ejemplo es muy claro y no presenta ninguna duda. Pensamos que los dedos han podido ser utilizados para otras funciones como extender el pigmento, también para realizar grupos de digitaciones, como las que se encuentran en el panel 13 (fig 224).

Se han utilizado, así mismo, como herramientas de diseño, barras de pigmento aplicadas directamente sobre la superficie. Un ejemplo de esta aplicación es la figura 126 del panel 7.

4.3.-Los lenguajes gráficos

*“Los primeros estudios que se hicieron sobre el arte primitivo y prehistórico estuvieron muy orientados en sentido de demostrar que existían dos polos opuestos: naturalista por un lado y geométrico por otro, de tal manera que el arte evolucionaría desde uno hasta alcanzar el otro. Los estudios posteriores han demostrado que en la historia tienen lugar ambos procesos; no hay motivo para considerar a cualquiera de ellos más típico o más primitivo. Las formas geométricas y naturalistas pueden surgir independientemente en contextos diferentes y coexistir dentro de la misma cultura.”*¹²
(Alcina 1998, p.113).

Los artistas emplearon para la realización de las figuras diferentes lenguajes gráficos. Entendemos, como Alcina, (Alcina, 1998), que tanto el asunto o tema de la obra, como su finalidad y la técnica determinan la forma del arte y establecen, así mismo, el estilo. A cada finalidad un lenguaje, a cada asunto un lenguaje. He aquí la explicación de la explosión de lenguajes gráficos en la iconografía del Abrigo Grande.

Encontramos un lenguaje naturalista y realista, en el que el artista emplea para la descripción del objeto a representar, la manera más próxima a la forma natural (ver figura 2 panel 1: un bóvido con un grado de naturalismo alto). El lenguaje esquemático lo encontramos en las figuras como la 126 del panel 7, esta figura, como ya hemos visto en el apartado de la técnica, ha sido realizado con una barra de pigmento. Aquí vemos como la técnica y tal vez la finalidad y el asunto han determinado el estilo y el lenguaje en la ejecución de la obra.

La abstracción, entendida como la parte por el todo, ha sido empleada de diferentes formas. Uno de los ejemplos más característicos lo tenemos en la escena de avestruces del panel 5 (figs. 102 a 114). En este caso, para la representación de la figura del avestruz, se optó por ejecutar tan sólo el cuello y la cabeza se sobreentendía el resto. Tan sólo el primer avestruz y el último de la hilera fueron representados completamente, los que correspondían al macho y a la hembra (ver lámina nº 9).

Podríamos considerar como lenguaje abstracto (la parte por el todo) las figuraciones de manos, pero éstas nos plantean varios problemas para su inclusión en este apartado, pues es evidente que la mano es una parte del todo, pero no sabemos la intencionalidad

¹² Citación que Alcina Franch recoge de la obra *Estilo* de Shapiro

de los artistas y, por tanto, la imprenta de mano podría ser considerada como un signo (dentro de un lenguaje posible), un símbolo (un símbolo de poder, de vida etc.) o simplemente una marca (dejar la marca de la mano, firmar).

Puede apreciarse también en la iconografía el lenguaje simbólico. Éste es, a nuestro parecer, el que puede observarse en el panel 13 (fig.223). En esta figura, que representa una manada de jirafas, ha sido sustituida su forma natural por un símbolo. No ha sido suplida por un parte del animal, como en el caso de la abstracción, si no por una forma gráfica que nos recuerda la figura que queremos representar. En este caso, la jirafa ha sido sustituida por un trazo vertical (un trazo que nos hace recordar las características fisiológicas de la jirafa) en cuyo extremo se ha colocado una forma esquemática de cabeza, todo ello como un cetro.

4.4.- La ejecución

En la cavidad conviven dos estilos, dos maneras diferenciadas de ejecutar, y en relación directa con su funcionalidad.

Estilo o modo “Intimista”, se caracteriza por:

A/ Las reducidas dimensiones de las representaciones.

B/ El detallismo a pesar de las pequeñas representaciones.

C/ Utiliza pequeños instrumentos (pequeños pinceles, fibras vegetales, los dedos).

D/ Se realiza en posición sentado, agachado o tumbado. En una actitud de reposo y concentración.

E/ Emplea paneles de pequeñas dimensiones, llegando a utilizar pequeñas oquedades y recovecos de la cavidad.

El estilo intimista se encuentra básicamente en el friso inferior de la cavidad, entre las cotas +40 y +100 cm, apareciendo también en los rincones más angostos de la misma. El tema del estilo intimista es generalmente la figura humana y la figura animal. El resultado o aspecto final son unas figuras de pequeñas dimensiones, de gran capacidad de detalle y que parecen relacionarse entre ellas (las figuras).

Los recursos de representación del estilo intimista son varios: se encuentran figuras de perfil absoluto, figuras en escorzo o en diversas perspectivas, utiliza el contorneado de las figuras o las tintas planas, el realismo o naturalismo, el esquematismo y la abstracción.

Estilo o modo expresionista, se caracteriza por:

A/ Un mayor tamaño de las figuras.

B/ Ser menos detallista.

C/ Utilización de instrumentos como la mano, tampones, espátulas o instrumentos de grandes dimensiones, lápiz pastel o barra de pigmento.

D/ Se realiza de pie y el artista se vale de todo el cuerpo para ejecutarlas, se mueve, se desplaza.

E/ Uso de los paneles más amplios, alrededor de la sección 1.

El estilo expresionista se sitúa en el friso superior entre las cotas +100 y +300 cm. Los temas más comunes son las figuras animales y las impresas de manos, así como algún símbolo dudoso, no se aprecian en ningún caso representaciones de figuras humanas. El resultado es un arte más desenfadado, menos detallista, con más fuerza expresiva y más en contacto con el observador, más visible. Los recursos de representación siguen la misma pauta que en el estilo intimista, con gran variedad de recursos.

La causa de la existencia de estos dos grandes estilos podría ser la diferente motivación, una diferente finalidad y asunto.

4.4.1.- La forma y el estilo

Para explicar las formas básicas del arte del Abrigo Grande del Uadi Pequeño; nos referiremos a las dos acepciones que propone Apellániz (Apellániz, 1999), que son: el contorno y los recursos de representación. Entendemos como contorno el conjunto de trazos y líneas que cierran a la forma. Los recursos de representación son: el modelado o relleno interior, la perspectiva y los estadios intermedios.

El arte del Abrigo Grande, es un arte que presenta la forma a través de contornos. Estos contornos se plantean con trazos. Es un arte básicamente de dos dimensiones, aunque hay algunos ejemplos en los que el autor parece plantear la ilusión de la tercera dimensión. Los artistas ven la figura a través de su contorno y cuando se rellena de pigmento se convierte en una mancha plana, como una sombra chinesca.

En el modelado o relleno interior de las figuras existen dos métodos. En el primero, la forma se llena total o parcialmente de pigmento pero sin degradados ni modulaciones, por tanto, no hay un intento de crear volumen a través de técnicas como el claroscuro.

Este relleno podría pretender dotar la representación de más corporeidad, como en la figura 2. O bien, se trataría de una manera de diferenciar el sexo de las figuras humanas, como en el panel 2, donde parece haberse utilizado para representar figuras humanas femeninas, en contraposición a las figuras humanas masculinas del mismo estilo representadas con trazos sin relleno.

El segundo método de modelado es aquel que se aplica para diferenciar partes del cuerpo de la figura. En figuras animales se utiliza para resaltar el color del pelaje o sus particularidades. Dentro de este método de relleno existen dos tipos: uno que parece representar el color del pelaje de manera naturalista y otro más abstracto. Para ver estos dos tipos nos centraremos en el grupo de jirafas del panel 11, las tres jirafas presentan un relleno interior que imita el color del pelaje, uno realizado con las impresas de las yemas de los dedos y otros con un tampón. El relleno basándose en abstracciones también lo encontramos en el mismo panel: la jirafa figura 203 presenta en las patas otro tipo de relleno, el relleno naturalista ha sido sustituido por uno geométrico compuesto de trazos en zigzag. Del mismo tipo son los que presentan las jirafas figuras 154 y 158 del panel 8, un relleno basado en trazos que conforman una trama.

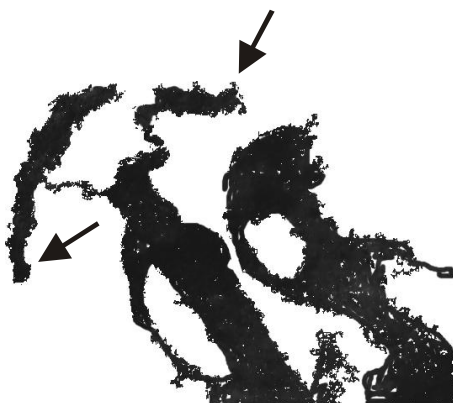
El término perspectiva, entendida como la técnica para producir la ilusión de la tercera dimensión, no puede aplicarse al arte del Abrigo Grande, que como ya hemos dicho anteriormente se caracteriza por ser un arte “plano” de dos dimensiones. Sólo podemos apreciar lo que H. Breuil definió como perspectiva torcida, así, algunos elementos de la figura han sido girados para que sea posible representarlos (cuernos, patas).

Los recursos de representación no son, para nosotros, elementos que puedan discriminar un estilo. Se pueden encontrar combinados y aplicados de forma aleatoria, dejando a la iniciativa del artista su aplicación.

La técnica



Fig.2, panel 1



Figuras 15 y 16 Panel 2, grupo 3, escena 3

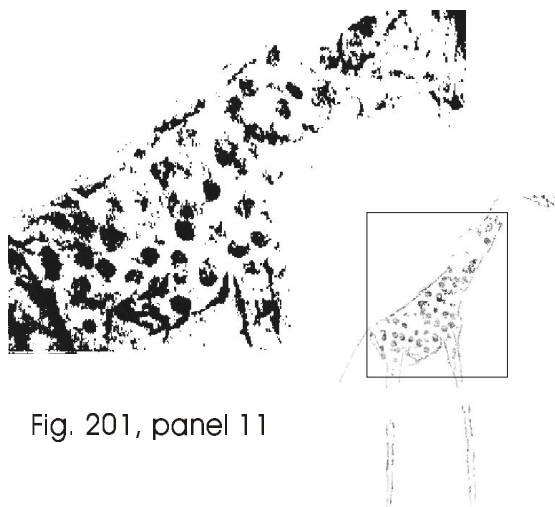


Fig. 201, panel 11

5.- QUIENES SON

La montaña de Lemgasem y el sitio de Rkeiz han sido desde siempre un espacio humanizado. El hombre desde hace milenios ha escogido este lugar para vivir, a causa de sus características naturales. Sus abrigos, orientados a levante la mayoría, ofrecen el resguardo necesario. Desde lo alto de sus peñas se domina un gran espacio, puntos de agua, gueltas¹³, vegetación. También ha ofrecido recursos materiales para fabricar las herramientas y pigmentos. Ha sido y es un punto muy valioso.

Para poder determinar a qué cultura, a qué cronología, pertenecen los artistas, debemos aportar pruebas arqueológicas suficientes. En estos momentos estas pruebas son muy poco fiables, como veremos más adelante. Es por eso que en este apartado sólo expondremos una primera hipótesis, no dejando cerrado el tema.

Para plantear esta hipótesis nos centraremos en el análisis de la industria encontrada en superficie alrededor del abrigo, la interpretación cultural de la iconografía, y la comparación con otros datos arqueológicos de la zona.

5.1.-La industria lítica

La industria que presentamos fue hallada en una fisura al pie del abrigo, que parece atrapó estos materiales procedentes de la cavidad. Hay que decir que la cavidad se encuentra completamente libre de sedimento y, por tanto, no podrá aportar ningún tipo de excavación. Los materiales que se encuentran atrapados en esta fisura suponemos que provienen del desmantelamiento del sedimento de la cavidad.

Los materiales de la industria son los habituales en el Sahara: Rocas silíceas, cuarzo, cuarcitas y rocas volcánicas. En esta muestra de industria los materiales más representados son el sílex (42%) y el cuarzo (42%). La cuarcita (12%) y las rocas volcánicas (4%) son las menos representadas. Tanto el cuarzo como la cuarcita y las rocas volcánicas son rocas locales. Las rocas silíceas son materiales aportados.

¹³ Depresiones naturales que recogen el agua de lluvia.

Los tipos de soportes más representados son la lasca (38%), la lámina (23%) y los fragmentos (19%). Los menos representados son: el bloque (8%), las laminitas, las láminas retocadas y los núcleos, cada uno con el 4%.

Dentro de los soportes que han sido convertidos en útiles hemos de destacar a las raederas (50%), laminas denticuladas (33%), y semicírculos (17%).

Lámina 14

5.2.-Antropología física

Son muy pocos los estudios sobre la población prehistórica del Sahara Occidental, no hay datos sobre excavaciones sistemáticas en yacimientos prehistóricos. Las excavaciones de túmulos, a causa de la poca conservación de los fósiles humanos, han proporcionado a menudo poca o ninguna información. Por esto aquí nos referiremos a la población prehistórica desde un punto de vista global, a las características de la población prehistórica en el Sahara Occidental.

Desde hace tiempo la antropología ha defendido la existencia de dos tipos de población, de dos variedades de *Homo sapiens sapiens* en el norte de África. Un grupo denominado Mechtoides, relacionados desde siempre con el hombre de Cromañón, que son los más antiguos y proviene del estudio del yacimiento de Mechta el Arbi al suroeste de Constantín. Los Mechtoides llamados también Iberomauritanos, tienen la cara corta, la nariz baja y ancha, las órbitas bajas y rectangulares y prognatismo alveolar. De estatura elevada: 174 cm para los hombres y 163 cm para las mujeres. De esqueleto robusto y capacidad craneal voluminosa de 1650 cm³ de media. Con una atribución cronológica a partir de 22.000 BP. El otro grupo de humanos, llamado Protomediterráneos Capsienses, del yacimiento epónimo de Gafsa en Túnez, se encuentra a partir de los 10.000 BP y es de aspecto más “grácil” (Hachid, 2001, p.10).

Hoy en día esta división en dos grupos de la población del norte de África está en discusión. Hay autores que defienden que estos dos grupos humanos representan la adaptación regional (Hachid, 2001, p.15) y, por tanto, sólo existe una especie de gran variabilidad antropológica.

Para poder tener una visión sobre esta discusión y de cómo afecta al territorio del Sahara Occidental, nos referiremos al trabajo de Dotour (Dotour, O., Petit-Maire, N.,1996), quien expone el estado de la cuestión de los estudios sobre los restos humanos del litoral atlántico del Sahara. Según este autor, los estudios de la población de la costa atlántica del Sahara se clasifican en tres grupos:

A/ Pueden ser particulares con cierto número de características (Mechta), (que son los fósiles que actualmente están en debate). Presentan características que no se encuentran en la población actual.

B/ Los fósiles que no presentan particularidades. (Son definidos como capsenses o protomediterráneos, según el autor: ”mal definidos y de gran variabilidad”).

C/ Pueden presentar caracteres atenuados de las particularidades del primer grupo.

En el litoral, desde Rabat hasta Mauritania o más al sur, el estudio de túmulos ha puesto en evidencia la existencia de dos posibles grupos humanos diferenciados. Uno, correspondiente a las tumbas situadas entre los 20 y 23° N, que fueron estudiadas entre los años 1970 y 1974 por seis misiones pluridisciplinarias, se caracterizan por una gran robustez y arcaísmo (Dotour, 1996,p.137), se atribuyen al hombre de Mechta. El otro, correspondería a los enterramientos de más al norte del paralelo 33, cerca de Rabat, el aspecto parece ser mucho más grácil, aunque no dejan de aparecer también individuos diferentes. Parece pues, que en el trabajo de Dotour y Petit-Marie se impone la tendencia de diferenciar dos grupos humanos, uno más grácil y otro más robusto y arcaico.

La población robusta y arcaica siempre ha sido relacionada con la cultura Iberomauritana y sigue abierta la discusión sobre su posible origen autóctono. La más grácil se atribuye a la cultura capsiese, que tiene un origen alóctono. Ésta última, protomediterráneo, proviene de oriente y poco a poco va a ir desplazando a la población Mechtoide, sobre todo en la costa mediterránea...

”l’indigène autochtone en attente d’une civilisation qui allait venir le sauver de son ignorance et se son inculture.” (Hachid, 2000, p.17). Esta era la teoría más defendida. Slimane Hachi (Hachi, 1997) que estudia el yacimiento d’Afalou, propone un único origen para la población Mechtoide y Protomediterránea, dos formas de un grupo humano de gran variabilidad antropológica.

No sabemos, hasta ahora, a qué cultura pertenecen los que pintaron los abrigos de Rkeiz. La industria que hemos aportado no es significativa, ni técnicamente ni tipológicamente, y se desconoce la existencia de restos humanos. Pero, podemos avanzar una primera hipótesis a partir de uno de los útiles aportados en el estudio de la industria. Se trata del útil nº AGP 26, un microlito, que en el estudio de la industria norteafricana se denomina segmento.¹⁴ Este útil no se encuentra nunca entre la industria

¹⁴ Tixier sitúa este útil entre los microlitos geométricos aunque llega a aceptar que es un útil “a parte”. Este útil que tiene una silueta de un segmento de círculo o semicírculo. El arco se obtiene a partir de retoques abruptos y semiabruptos, el útil tiene dos puntas y conserva parte del corte natural.

ateriense, pues empieza aparecer en los estadios más evolucionados del Iberomauritano (Aumassip, 1997, p.47), y se encuentra abundantemente en el Capsiense.

Para entender la problemática de estos útiles nos referiremos al trabajo de Nadjib Ferhat, (Ferhat, 1997). En él sitúa la problemática de la microlitización de las industrias: *“Vers le 8-7ème millénaires une particularité apparaît dans certaines industries, la miniaturisation dans le façonnage des outils. Parallèlement l’importance des lamelles à bord abattu diminue, pouvant aller de 30 à seulement 15%. Cette miniaturisation va jusqu’à une véritable pygmétisation de l’outillage. Elle peut attendre pour un certain nombre de pièces, des dimensions de l’ordre de quelques millimètres”*. Es pues este útil perteneciente a esta tendencia que nos sitúa en la frontera entre el Iberomauritano y el Capsiense.

El problema queda abierto cuando planteamos la existencia de estos útiles en el neolítico. El segmento se encuentra también en el neolítico de Mauritania. Entre la industria del yacimiento de Tintan¹⁵ aparece el segmento, aunque Vernet reconoce que es una cierta anomalía (Vernet, 1993, p. 236).

5.3.- Etnología

Los artistas del Abrigo Grande no son, o al menos no queda reflejado en su arte, un pueblo ganadero. No encontramos ninguna escena que así lo ponga de manifiesto. Es más, la fauna representada en el abrigo es para nosotros totalmente salvaje. Si existe alguna escena que relacione la fauna y la figura humana, es una posible escena de caza (Panel 1).

Las figuras se representan desnudas, con peinados y tocados especiales que los distinguen e individualizan, llevan en sus manos artefactos, algunos de los cuales muy bien podrían ser bastones de caza, de autoridad, o demostrativos de la dignidad del personaje. No llevan corazas, ni espadas, ni lanzas o jabalinas. No encontramos ni rastro de alfabetos ni de signos codificados.

¹⁵ Yacimiento de la costa de Mauritania al norte del Banc d’Arguin, en la Bahía del Galgo.

Pudieran llevar el cuerpo cubierto de pigmento, suposición a la que llegamos por la gran cantidad de impresas de manos, imaginamos la acción de plasmar la mano, después de embadurnarse el cuerpo de rojo, con los restos de pintura corporal. Como ya hemos visto en el apartado de técnica, parece posible la utilización de decoración corporal y es una práctica considerada verosímil en la prehistoria y documentada en la comparación etnográfica de poblaciones actuales y sub-actuales de la zona saharo-sahaliana. Esta práctica de embadurnarse el cuerpo con óxido de hierro, probablemente, está más relacionada con prácticas profilácticas y mágicas que con el simple gusto por la decoración (Hachid, 2000, p. 58).

De la descripción fisiológica de las figuras humanas, se desprende la posibilidad de la existencia de dos tipos humanos. Uno, estilizado, poco musculoso, de cuerpo fibroso y atlético (como las figuras del panel 2, grupo 3, escena 3 y el del panel 8), se observa en las mujeres la tendencia a una esteatopigia clara. El otro tipo humano parece ser más musculoso y robusto (Panel 13, fig. 221, 222).

6.- DISCUSIÓN

6.1.- Un poco de historia.

Los precedentes de este trabajo los encontramos en la primera mitad del siglo XX, donde participan Asensio, Martínez Santa-Olalla, Morales Agacino (Morales Agacino, 1942), Azcárate Ristori, Quintero Aauri, Sáez Martín, Matéu (Mateu 1947-1948) y Almagro (Almagro, 1944, 1946), son en su mayoría pequeñas notas y notas de viajes que poco aportan al estudio del arte rupestre. Sólo los trabajos de Mateu y Almagro proporcionan datos más completos y científicos. (Balbín Behrman, 1975).

En la segunda mitad del siglo XX y hasta el 1975 se incrementó el número de estudios con los de Almagro, Monod, Gaudio (Gaudio, 1952), Guitat (Guitat, 1972), García Guinea (García Guinea 1966), Pellicer, Acosta (Pellicer, Acosta, 1972) y Balbín. Con la creación del Institutum Canarium se inicia una segunda etapa con contribuciones más científicas, como las de Milburn, Nowak y González Fernández. Desde 1995, debido a la instalación de la MINURSO en el territorio del Sahara Occidental, han surgido nuevos trabajos, sobre todo de la mano de la Universitat de Girona¹⁶,

Hasta la primera mitad del siglo XX no se conoció la existencia de pintura rupestre en el Sahara Occidental. De Morales Agacino es la primera noticia escrita sobre la existencia de pintura rupestre en el Sahara Occidental (Morales Agacino 1942). Se trata de unos signos pintados cerca del pozo el Farsia que fueron considerados como escritura *tifinagh*. Poco antes, Santa Olalla daba la primera noticia de la existencia de arte rupestre en el *Sahara Español*. Santa Olalla publicó los grabados del uadi Asli (Santa Olalla 1941).

En el Zemmur, unos poco abrigos en la zona de Gart Jemel, al NW de Mehairis, publicados por Nowak (Nowak 1976, p. 146), y las aportaciones de Monod en el área de Bir Mogrein, eran lo que se conocía.

En la zona del Tiris, tres localizaciones agrupaban las pinturas rupestres documentadas, la más importante el macizo de Leyuad, con seis cavidades conocidas.

Legteitira

Nowak publica un yacimiento con este nombre situado a casi 1 Km. al noroeste de elevación de Legteitira que descubrió en el 1975 (Nowak 1976, p. 149). El

¹⁶ Museo Nacional Virtual del Poble Sahrauí. 1997. <http://biblioteca.udg.es/fl/sahara/index1.htm>

abrigo se caracteriza por tener 20 metros de ancho, 3 de altura y 4 de profundidad, en el suelo de la cavidad-hay molinos y se conservan pinturas rupestres en las paredes. Nowak informa de la existencia de la mitad posterior de un bovino y de dos figuras humanas que parecen llevar un arco.

Abrigo del Capitán Justo

Este abrigo, se encuentra en la montaña Galb Admar, a 20 Km al noreste del Uadi Adeymar. Se conservan figuras humanas, inscripciones tiffinagh en rojo e inscripciones árabes en negro. Parece que en tiempos preactuales los pastores pintaron marcas de ganado en negro.

Hassi Eiy

Este pozo, al pie de unas rocas graníticas, se halla a 10 Km. al sur de Leyuad. En él se encuentran dos abrigos con pinturas que publica Nowak (Nowak 1976, p. 149). En la *station 1* se observan molinos, conserva motivos geométricos en rojo que a Nowak le recuerdan la Cueva Pintada de Leyuad. En la *station 2* hay pinturas esquemáticas que según Nowak, son figura humanas y jinetes en rojo que le hacen pensar también en las de Leyuad y en las del abrigo del Capitán Justo.

Cueva del Diablo (Leyuad Station I)

Este yacimiento conocido como Leyuad 1 por Pellicer (Pellicer *et alii* 1973, p. 16) y Station 1 por Nowak (Nowak *et alii* 1975, p. 65), fue publicado por primera vez por Jorda (Jorda 1955, p. 94). Es un yacimiento rico en grabados, pero que cuenta también con importante iconografía pintada. Se conservan pinturas de color rojo y blanco pero en mal estado. Los motivos más espectaculares son símbolos en zig-zag, formas geométricas y alguna figura humana y animal dudosas.

Leyuad 2, (Leyuad Station II)

A poca distancia al este de la cueva del Diablo, en un caos de grandes bloques, encontramos este yacimiento que contiene figuras grabadas, y pintadas con pintura roja. Fueron publicados por Nowak (Nowak *et alii* 1975, p. 65) y Pellicer (Pellicer *et alii* 1973, p. 22).

Cueva Pintada (Leyuad Station III)

Es un Gran abrigo al pie de otra de las moles graníticas de Leyuad, muy parecida en dimensiones a la Cueva del Diablo, pero no es tan alto ni tan profundo. Fue publicado por Pellicer quien la llama Leyuad (Pellicer *et alii* 1973, p. 23) y por Nowak que lo llama Station III–Cueva Pintada (Nowak *et alii* 1975, p. 66). La composición icnográfica de este abrigo la forman paneles pintados en rojo y negro, en los que se pueden apreciar antropomorfos y zoomorfos en un lenguaje muy esquemático. También aparecen otros signos de difícil interpretación, así como inscripciones en tiffinag y en árabe, mucho más recientes, que cubren parcialmente las más antiguas.

Leyuad Station IV

En este abrigo, publicado por Nowak (Nowak & Ortner, 1975), encontramos pinturas en mal estado de conservación, se trata de zoomorfos de color rojo.

Leyuad Station V

Es un conjunto de tres abrigos superpuestos, se hallan en una de las elevaciones más septentrionales de Leyuad. El abrigo inferior (abrigo A) alberga representaciones naturalistas, bien conservadas, de jirafas y una gacela. Una de las jirafas está pintada en blanco, el resto de las pinturas es de color rojo. En el abrigo B, también se conservan pinturas de figuras humanas y figuras de animales de color rojo. En el abrigo C no se documentó arte rupestre.

Leyuad – Station VI

Se trata de un abrigo al sur de la Station III o Cueva Pintada, de 2 metros de altura por 6 de profundidad. Existe pintura mal conservada con representaciones humanas de casi un metro de altura, a Nowak le recuerdan las representaciones del Abrigo del Capitán Justo y los grabados de la Cueva del Diablo (Nowak 1975, p. 158). También conservaría una inscripción *tiffinagh* en rojo.

Dáara El Quelba

Con este nombre, Nowak (Nowak 1976, p. 149) describe un abrigo con pinturas situado 10 Km al oeste de Leyuad. Se trata de un abrigo escondido entre bloques, donde se aprecian inscripciones árabes en rojo, las cuales cubren pinturas más antiguas muy difuminadas y no se aprecia a simple vista ningún motivo.

Ésta era la situación hasta 1975. Desde 1975 hasta 1995 no hubo ninguna nueva noticia sobre arte rupestre en el Sahara Occidental, la causa, de todos bien conocida, es la guerra por la independencia del pueblo saharauí. Se tenía la idea que el arte rupestre era poco interesante, yacimientos aquí y allá de escasa trascendencia. Menos importancia aún se concedía a la pintura rupestre, en 1975, en la tesis de Balbín escribía esta nota: “Poco podemos decir de la pintura, técnica escasa en nuestra zona, por lo que hasta hoy sabemos. La existente aquí tratada, de color ocre muy claro, superficial y poco continua, y se emplea para símbolos y ciertos animales de Leyuad. No conocemos el procedimiento pictórico exacto, pero la poca consistencia y profundidad del color nos hace pensar en un sistema seco, tipo pastel, al menos para lo que nosotros hemos visto y tratamos aquí”(Balbín, 1975, p.25).

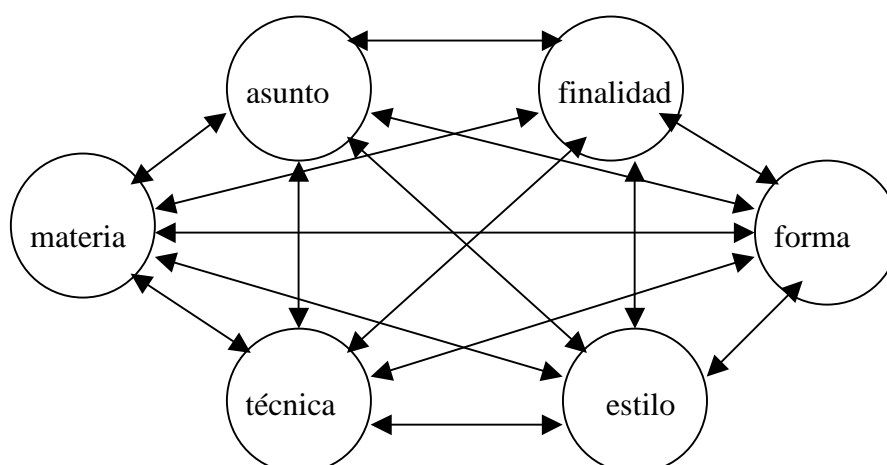
Por esto el arte rupestre de Rkeiz que tiene catalogados, actualmente, 72 abrigos con pinturas, forma el conjunto de pintura rupestre más importante del Sahara Occidental, hasta este momento. Dentro de este arte, El Abrigo Grande del Uadi Pequeño es uno de los más representativos del conjunto.

A partir del presente trabajo, y los de Uadi Kenta y Sluguilla Lawaj, se inicia una nueva etapa en el estudio de la pintura rupestre prehistórica en el Sahara Occidental. Nos basamos en la realización, por primera vez, de inventarios iconográficos e iconológicos completos de yacimientos con arte rupestre, asistido por las nuevas tecnologías digitales y las nuevas tendencias científicas.

6.2.- Conclusiones

Después de las prospecciones, realizadas por la Universitat de Girona y el Ministerio de Cultura de la RASD, podemos afirmar con toda certeza que la pintura rupestre del Sahara Occidental, contra lo que se creía hasta ahora, tiene una importancia excepcional. Los hallazgos del Abrigo Grande nos anuncian la personalidad propia de esta manifestación artística. Un arte que se caracteriza por su complejidad, tanto desde el punto de vista de los lenguajes utilizados para la expresión artística: realismo, expresionismo, simbolismo; como por su ejecución, por los recursos de representación usados.

Par poder determinar las características artísticas de este abrigo vamos a emplear el sistema analítico propuesto por Alcina Franch, que determina el arte dentro de seis sistemas interrelacionados entre si (Alcina Franch 1998, p.50).



Como se aprecia en el sistema no es posible hablar de uno de los atributos sin hablar de los otros.

El primer parámetro al que nos referimos es el asunto. Determinar el asunto o los asuntos (creemos que el arte del Abrigo Grande alberga en sí varios temas) resulta sumamente complejo. Desde una visión global, el arte del Abrigo Grande nos relata la relación de un grupo humano con su entorno natural, representado por figuras animales salvajes.

El animal más importante en la iconografía del abrigo es la jirafa, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Otro de los animales importantes es el avestruz, retratado en solitario o formando parte de las manadas.

En concreto, pensamos que este arte tiene dos asuntos: uno expresado a través del “estilo intimista” y el otro tratado a través del estilo “expresionista”. Estos dos estilos, ya tratados en el apartado de la técnica y el estilo, se reparten el espacio pictórico, tienen características diferenciadas, y pueden tener motivaciones diferentes.

El segundo parámetro a considerar es la finalidad. Ni que decir tiene que la finalidad va muy ligada al asunto, “es la meta de la obra de arte, o su función dentro del grupo socio-cultural” (Alcina Franch, 1998, p.52). Aquí, en este momento, las diferentes finalidades que puedan existir, son para nosotros un tema realmente difícil y ligado al asunto. ¿El estilo intimista tiene una finalidad sagrada? ¿Y el estilo expresivo es más profano?. El estilo intimista, a causa de las pequeñas dimensiones de esta iconografía, no va destinado a impresionar a nadie, ni a ensalzar tal o cual divinidad, más bien parece un arte individualista, producido para completar un ritual individual, para narrar acontecimientos o experiencias personales. Cabe destacar la no-existencia en este arte de ningún tipo de signo geométrico que pudiera hacer la función de lenguaje codificado. El estilo expresivo es más social. En los paneles de manos parecen participar muchos más actores, las figuras son de mayor tamaño y salta a la vista que es más visual. La motivación de este arte sería la participación de la comunidad en algún tipo de acto social, en el que estrarían llamados a participar hasta los niños (como deducimos de las medidas de algunas impresas de manos). Las impresas de manos se entrelazan con figuras animales como en un intento de apropiación o de acercamiento al animal. Las impresas de manos se reúnen en paneles (ver panel 3), como si se tratara de un acto social.

La materia es un parámetro muy ligado al estilo, a la técnica y, directamente, a la forma. Podríamos afirmar que la materia con que está realizada la obra determina la forma final, no es lo mismo hablar de roca y pigmentos (materias que intervienen en el arte que estamos analizando) que hablar de roca y piedra (como en el proceso de creación de una figura a través del piqueteado). Los materiales utilizados podrían estar ligados, en primer lugar, a la tradición de esta cultura sobre la utilización de los pigmentos, tanto en la decoración corporal, como en el arte mueble y en el arte inmueble; a la práctica en la obtención de los productos necesarios y en la preparación de los mismos. En segundo lugar, la materia escogida para realizar este arte, también, podría estar determinada, por

la imposibilidad de usar otras técnicas y materias, ya que el soporte (las paredes del abrigo) no es apto para el grabado, ni para el modelado escultórico.

La técnica utilizada, eso es, los procesos de preparación y los utensilios, son de una sencillez aplastante. Una vez preparado el pigmento, que es la acción más elaborada y compleja (recolección, cocción, molturación, homogenización), las figuras están ejecutadas con las manos, los dedos y una serie de espátulas vegetales que algunas plantas del lugar podrían haber proporcionado. Esta técnica nos lleva a pensar en una cultura de cazadores recolectores nómadas. Los instrumentos o son fácilmente transportados (las manos, los dedos) o son fácilmente elaborados en el lugar (las espátulas vegetales) y, posteriormente, pueden ser desechados. Nada que ver con los pinceles elaborados con el pelo de algunos animales, herramientas de elaboración compleja los cuales, por economía, son guardados y reutilizados.

Parece darse un sentido práctico, característico de la frugalidad con que muchos grupos nómadas se comportan. En este caso hay que echar mano de la comparación etnográfica, en el caso de los San es bien conocido el poco equipaje que transportan para trasladarse de un lugar a otro. La técnica acaba por determinar, en muchos casos, tanto el estilo de la obra como su forma: no con cualquier instrumento se puede hacer cualquier obra. Esta técnica escueta produce, en nuestro, caso un arte conciso, simple en la forma, directo y sin ninguna ornamentación superflua.

No existe dicotomía entre esquematismo y naturalismo: “en la historia tienen lugar ambos procesos, no hay motivos para considerar a cualquiera de ellos como más típico o más primitivo. Las formas geométricas y naturalistas pueden surgir independientemente en contextos diferentes y coexistir dentro de la misma cultura” (Shapiro, 1962, p.39-40). La forma tiene que ver con los lenguajes gráficos empleados: Naturalismo, esquematismo, abstracción, geometrismo.... En nuestro caso, el arte del Abrigo Grande, es un arte complejo en la forma. En él encontramos ejemplos de naturalismo, de diferentes niveles de abstracción, expresionismo, simbolismo. Esta pluralidad de lenguajes, para nosotros, nada tiene que ver con pluralidad de estilos. La forma está relacionada muy directamente con la función, a cada función, un arte; también está relacionada con la capacidad del ser humano para utilizar estos diferentes lenguajes y con la capacidad individual del autor, también determinada por la técnica y el estilo. Si utilizamos el dedo como elemento técnico y queremos hacer una pequeña figura, el

resultado nada tendrá que ver con el naturalismo, nos saldrá una forma esquemática, si, en cambio, utilizamos espátulas de pequeñas dimensiones podremos incluso dibujar los dedos de las manos de las figuras.

Algunos autores declaran que el estilo es un enigma (Gombrich, 1957 p.3). Poder definir qué es el estilo y cómo determinarlo ha sido una constante en la historia del arte. En este apartado haremos nuestra la definición de la obra de Alcina Franch, a la cual ya hemos aludido otras veces: “estilo es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que responde un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un período histórico, un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquel.” (Alcina Franch, 1998, p. 108). Más adelante en esta misma obra el autor nos sugiere que el estilo tiene que ver con la forma de una manera mucho más estrecha de lo que sugiere en el sistema hexagonal propuesto. Según Shapiro (1962, p.7) el estilo es un “sistema de formas” o “la forma constante”. Para nosotros, además de la forma, el fondo de una obra (aquello que no es forma visible) también puede ser un componente del estilo, “algunas veces las semejanzas se hallarán no tanto en aspectos obvios como en otros más recónditos” (Shapiro, 1962, p. 14-15).

En el apartado sobre las figuras humanas quisimos encontrar un canon, un ideal artístico que afectaba a la creación de las figuras, y que como una constante se encontraba en un gran número de figuras humanas. Éste es para nosotros una parte de este estilo en lo que se refiere a la forma, pero hay detalles en la misma que nos sugieren la existencia en su diseño¹⁷ de elementos constantes que conforman este estilo. Nos referimos por ejemplo a rasgos¹⁸ como pueden ser los pies en las figuras humanas (ver escena 3, panel 2, y las figuras, 163 a 168 del panel 8), los pies son tratados con un característico trazo simple que se repite constantemente. Lo mismo podríamos decir de la característica posición de los brazos en “jarra”. Y aunque los útiles utilizados determinan la forma final, con unas mismas herramientas existen diferentes posibles soluciones con las que abordar el diseño de los pies, pero se ha escogido una en particular.

Otra de las características de este estilo es su expresión a través de figuras de pequeñas dimensiones, puede estar relacionada con su finalidad o con su función.

¹⁷ “Diseño es la traza, delineación o dibujo de un motivo o tema concreto.” (Alcina Franch, 1989, p.109)

¹⁸ “Rasgo es el resultado de la traza de un diseño o la parte de un diseño, tanto si esa parte es esencial como si no lo es” (Alcina Franch, 1989, p.109)

Hemos comparado los hallazgos del Abrigo Grande con la pintura conocida hasta ahora en el Sahara Occidental (que no era mucha) y podemos afirmar que, desde una perspectiva formal, no tiene nada que ver. Quedaría por analizar el arte que Monod (1951, p.198-203) señaló en el Zemmur mauritano, sólo con éste, entre lo que conocemos actualmente, podría tener alguna relación. Indica Monod la existencia de figuras animales salvajes, de bóvidos domésticos y de figuras humanas desnudas o semi-desnudas con caderas anchas, algunas llevando arco y flechas. Las sitúa en un periodo que él denomina primer gran grupo pastoral, y les atribuye estilo “bushmanoide”. Hemos analizado los calcos que nos presenta en el artículo reseñado, en ningún caso no se comprobó la existencia de bóvidos domésticos, sí la de gran cantidad de antílopes y gacelas, así mismo la de jirafas, elefantes y rinocerontes. Por lo tanto, para nosotros, no hay trazas de domesticación. En cuanto a las figuras humanas, aunque no nos propone ninguna escala de referencia ni ninguna medida, suponemos que se trata también, como en el arte de Rkeiz, de figuras de pequeñas dimensiones. Es por lo expuesto hasta ahora y por la continuidad geográfica que creemos que el arte del Zemmur y el arte de Rkeiz pueden formar parte de una región artístico-cultural, cuyo centro más importante se sitúa en Rkeiz-Lemgasem.

Para dar a este arte una cronología absoluta hacen falta elementos consistentes, de los que no disponemos en este momento, pero como ya se propuso en el apartado “quienes son”, basándonos en la industria analizada (una industria laminar donde destacan elementos microlíticos), nos inclinamos por algún momento del epipaleolítico del norte de África,.

Estas pruebas son, hoy por hoy, muy poco sólidas y el tema de la datación queda pues por determinar. De lo que si estamos ciertos es de haber aportado pruebas suficientes: iconográficas, iconológicas y de estilo, para poder determinar que nos hallamos ante un arte de una cultura de cazadores recolectores. ¿Cazadores recolectores del paleolítico?, ¿Cazadores recolectores del epipaleolítico? ¿Cazadores recolectores del neolítico?

Con nuestro trabajo hemos intentado avanzar en el conocimiento de la pintura prehistórica del Sahara Occidental, hemos querido crear unas bases sólidas para, en el futuro, seguir profundizando. Una de estas bases sólidas es, a nuestro entender, la creación de una buena base de datos iconográfica, que nos permita saber a ciencia cierta qué hay y qué no hay. Avanzar también en el estudio de los aspectos técnicos y

estilísticos que nos acerquen al conocimiento de la cultura que generó este arte. Quedan pues muchos espacios a rellenar, muchas hipótesis a confirmar, como la iconología, (la interpretación de este arte), también falta confirmar su cronología y su distribución.

Pero una idea nos parece ya muy clara, al inicio de este trabajo planteamos la hipótesis de que estábamos ante un arte único, propio, ahora podemos asegurar que así es: el Abrigo Grande del Uadi Pequeño constituye una muestra de un arte hasta ahora inédito, que presentamos aquí con toda su fuerza.

7.- BIBLIOGRAFÍA

ALCINA FRANCH, José (1998), *Arte y antropología*, ed. Alianza, Madrid.

ALMAGRO BASCH, M. (1944), El arte rupestre del Sahara español, *Ampurias*, VI, Barcelona.

ALMAGRO BASCH, M. (1946), *Prehistoria del Norte de África y del Sahara español*, I.D.E.A., C.S.I.C, Barcelona.

APELLÁNIZ, J.M. (1999), *La forma del arte paleolítico y la estadística*, Universidad de Deusto, Bilbao.

AUMASSIP, Ginette, (1997), Le milieu et les homes au sud de la Méditerranée après le Pléniglaciare, en *El Món Mediterrani deprés del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, (J.M.; Fullola, Soler, N., eds.), Museu Arqueologia de Catalunya, Girona, pp.43-56.

BALBIN BEHRMAN, Rodrigo de (1975), *Contribución al estudio del arte rupestre del Sahara español*, [Unpubl. Resumen Tesis, Universidad Complutense de Madrid].

BELLANI, Giovanni G. (1997), *Los mamíferos africanos*, ed. Grijalbo, Barcelona.

BOBERT Mark, EVELIN Billo (2000), Application of Digital Imagen Enhancement, en *Rock Art Recording*, Fifth International Rock Art Symposium, The Bolivian Rock Art Research Society, SIARB, *Tarija*, Sept, pp.18-25.

CACHO TOCA, R., GÁLVEZ LAVÍN, N. (1997), Aplicaciones de la fotografía digital en el estudio y reproducción de las rupestres paleolíticas, *Edades*. Revista de Historia, nº 2, pp.7-20.

CHAPA BRUNET, Teresa (2000), Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico, *ArqueoWeb*, http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2_3.htm.

DEYNOUX, Max (1989), Las Glaciaciones del Sahara, *Mundo científico*, nº52, vol. 5, pp.1072-1083.

DOTOUR, O., PETIT-MAIRE, N. (1996), Place des restes humains de la dune d'Izriten parmi les populations holocenes du littoral atlantique nord-aficain, en *Le Bassin de Tarfaya*, (Jean RISER ed.), Harmattan, Paris, pp. 137-144.

ESCOLÀ PUJOL, J. (2001), Jaciment a l'aire lliure a Uadi Kenta (Sàhara Occidental) Sahara News Papers, <http://webcindario.com/uadi-kenta/jacimentateria.htm>.

FERHAT, Nadjib (1997), L'hypermicrolitisme dans l'Epipaléolithique du Magherb, en: *El Món Mediterràni deprés del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, (J.M.; Fullola, Soler, N. ,eds.); Museo d'Arqueologia Catalunya, Girona, pp.69-75.

FONT Y SAGUÉ, Norberto (1902), Los kiokenmondingos de Río de Oro. Sahara español, Boletín de la sociedad de Historia natural, II, Madrid, pp.305-309.

FONT Y SAGUÉ, Norberto (1904), *Quadros del Sahara*, Estamperia del Sagrat Cor, Barcelona.

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1966), Grabados rupestres inéditos de Smara, *Zephyrus*, Salamanca, pp. 77-97.

GUITAT, R. (1972), Carte et répertoire des sites néolithiques de Mauritanie et du Sahara espagnol, *Bull.IFAN*, 34, 1, Dakar.

GAUDIO, A.(1952), A propos de deux inscriptions tiffinagh signalées dans le Sahara Espagnol, *Journal de la Societé des Africanistes*.

HACHI, Slimane(1997), Résultats des fouilles récentes d' Afalou Bou Rmel, en *El Món Mediterràni deprés del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, (J.M.; Fullola, Soler, N. ed.), Museo Arqueològic Catalunya, Girona, pp.69-75.

HACCHID, Malika (2001), *Les Premiers Berbères, entre Méditerranée, Tassili et Nil*, Aix-en-Provence.

LEROI-GOURHAN, A. (1984), Observaciones tecnológicas sobre el ritmo estatutario, en *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria*, ediciones Istmo, Madrid.

MATEU, J. (1947-1948), Grabados rupestres de los alrededores de Smara (Sahara español), *Ampurias*, IX-X, Barcelona.

MARY, G. (1998), Présentation géologique, Sahara Occidental, <http://www.sahara-occidental.com>

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. (1941), Los primeros grabados rupestre del Sahara español, *Atlantis*, Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, 16, Madrid.

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. (1941), Obras de arte prehistórico en el Sahara Español, *Mauritania*, XIV, 100, pp. 232 - 235.

MONOD, T. (1951), Peintures rupestres du Zemmour français. (Sahara occidental), *Bulletin de l'Institut Français de l'Afrique Noir*, XIII-1, Dakar, pp. 198-231.

MORALES AGACINO, E. (1942), Sobre algunos grabados, dibujos y inscripciones rupestres del Sahara español, *Mauritania*.

Museo Nacional Virtual del Poble Sahrauí (1997)

<http://biblioteca.udg.es/fl/sahara/index1.htm>

NOWAK, H., (1976), Neue Felsbilder in der spanischen Sahara, *Almogaren*, 5-6, Institutum Canarium, Graz, pp. 143-163.

PELLICER, M.; ACOSTA, P, (1972), Aportaciones al estudio de los grabados rupestres del Sahara español, *Tabona*, 1, Universidad de La Laguna.

PETIT-MAIRE, N, DUTOUR, O.(1999), Les restes humains d'Izriten, en *Le Bassin de Tarfaya*, (Jean Riser ed.), Paris, Harmattan, pp. 141-148.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Diccionario de la lengua española*, vigésima primera edición, Espasa Calpe, Madrid.

RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, Félix (1981), *La aventura de la vida*, vol. II, Ediciones Urbión, Madrid.

SANCHIDRIAN, J.L. (2001), *Manual de arte prehistórico*, Ariel, Barcelona.

SHAPIRO, Meyer (1962), *Estilo*, Ediciones 3, Buenos Aires.

SERRA, Carles et alli (1997), Arqueología y cooperación en el Sahara Occidental, en *Actas del XXVI Congreso Nacional de Arqueología, Cartagena 1996*, Instituto de Patrimonio Histórico (ed.), Murcia, pp. 123-128.

SOLER, N; ESCOLA, J; SERRA, C; UNGÉ, J.(1999), Aportaciones al arte rupestre del Sahara Occidental, en *Actas del XXVI Congreso Nacional de Arqueología, Cartagena 1996*, Instituto de Patrimonio Histórico (ed.), Murcia, pp. 123 - 128.

SOLER, N.; UNGÉ, J.; ESCOLÀ, J.; SERRA, C. (1999), *Sàhara Occidental, passat i present d'un poble.Sahara Occidental, pasado y presente de un pueblo*, Fundació Privada: Girona, Universitat i Futur, Universitat de Girona, Girona.

SOLER, N. et alli (2000), El Sàhara que no vol ser engolit per el temps, *Avui*, Barcelona, 16-1-2000, pp.22-27.

SOLER, N.; UNGÉ, J.; ESCOLÀ, J.; SERRA, C. (2001), Sluguilla Lawash, an open air site with rock art in the Western Sahara, *Trabalhos de arqueologia*, N° 17, en *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique*, Actes du colloque de la commission VIII de l'UISPP, N° 17, Vila Nova de Foz Côa, 22 -24 octubre 1998, pp. 281-291.

TIXIER, Jacques, (1963), Typologie de l'Épipaléolithique du Maghreb, vol II, *Mémoires du Centre de Recherches Anthropologies Préhistoriques et Ethnographiques d'Alger*, Art et Métiers Graphiques, Paris.

VALVERDE, José A. (1957), *Aves del Sahara español: estudio ecológico del desierto*, Instituto de Estudios Africanos, CSIC, Madrid.

VERNET, Robert, (1993), *Préhistoire de la Mauritanie*, Centre Culturel Français, Nouakchott.