



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013

ISSN 1131-7698

E-ISSN 2340-1354

# 6

SERIE I PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
ISSN 1131-7698  
E-ISSN 2340-1354

6

SERIE I PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfi.6.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2013

SERIE I · PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA N.º 6, 2013

ISSN 1131-7698 · E-ISSN 2340-1354

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL

ETF I · PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFI/index>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MONOGRÁFICO

ARTE RUPESTRE EN ÁFRICA,  
AMÉRICA, ASIA Y OCEANÍA

# INTERPRETACIÓN DEL ARTE RUPESTRE CENTRO-SAHARIANO: UNA APROXIMACIÓN AL ESTILO DE CABEZAS REDONDAS

## INTERPRETATION OF CENTRAL SAHARA ROCK ART: AN APPROACH TO THE ROUND HEAD STYLE

Hugo Alexander van Teslaar<sup>1</sup>

Recibido: 26/03/2014 · Aceptado: 16/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfi.6.2013.10770>

### Resumen

El estudio del arte rupestre sahariano ha comenzado en las últimas décadas a tener una agenda propia dentro de la investigación prehistórica y a despegar como sub-disciplina arqueológica. África ha pasado de ser vista como un continente baldío a apreciarse como una fuente autónoma de cultura, y el Sahara como recipiente de un inmenso legado cultural y artístico del que los investigadores sólo ahora están empezando a comprender en todo su alcance. Este legado cultural y artístico es el objeto de numerosos estudios encaminados a entender los contextos específicos de producción del arte. El estilo característico de *Têtes Rondes* es el que mayores dificultades de interpretación plantea a los investigadores. Por ello, ocupa una parte importante de este artículo. La carencia en muchos lugares de información contextual (restos materiales) que ayudaría a validar o refutar las hipótesis de los investigadores y lo importante y necesario que resulta para el estudio del arte no quedarse en la lectura «superficial» de las imágenes, son algunos de los aspectos que veremos. Este artículo sostiene que para superar algunos de estos problemas es esencial el uso de enfoques y planteamientos interpretativos abiertos, permitiendo así que las premisas de las que parten los investigadores no estén encorsetadas desde sus inicios por una u otra corriente teórica. Adaptar las teorías interpretativas a los vestigios arqueológicos y no al revés resulta fundamental para mejorar nuestro conocimiento de los tiempos pretéritos.

### Palabras clave

simbolismo; arte rupestre; figuras antropomorfas; Cabezas Redondas; Tassili n'Ajjer

---

1. Universidad Complutense de Madrid. [h.vanteslaar@gmail.com](mailto:h.vanteslaar@gmail.com).

## Abstract

In the last decades the study of Sahara rock art has developed its own agenda within prehistoric research and taken off as an archaeological sub-discipline. Africa has gone from being seen as an empty continent to an autonomous source of culture, and the Sahara as a container of an immense cultural and artistic legacy whose scope researchers are only now starting to comprehend. This cultural and artistic legacy is the object of many studies aimed at understanding the specific contexts of art production. The characteristic style of *Têtes Rondes* is the one whose interpretation poses the most difficulties to researchers. For this reason it occupies an important part of this article. The lack of contextual information (material remains) that would help validate or refute hypotheses made by researchers and the importance of not settling for a 'superficial' reading of the images for the study of the art, are some of the aspects that will be examined. This article holds that to overcome some of these problems it is essential to use open-ended approaches that will allow initial premises not to be constrained from the offset by broader theoretical currents. Adapting the interpretative theories to the archaeological remains, and not the other way around, is fundamental to the improvement of our knowledge of the past.

## Keywords

symbolism; rock art; anthropomorphic figures; Round Heads; Tassili n'Ajjer

## 1. EL ARTE SAHARIANO: LOCALIZACIÓN, DISTRIBUCIÓN, DESCUBRIMIENTO, PERIODIZACIÓN Y ESTILOS

África es un inmenso y vasto territorio repleto de diferencias ambientales y climáticas con numerosos ecosistemas y una población igual de heterogénea. El Sahara tiene la dimensión de un sub-continente, unos 8.500.000 metros cuadrados, y es el desierto más grande del mundo. Desde las entrañas de este territorio a las zonas más periféricas se encuentran, dispersas en afloramientos rocosos, numerosas manifestaciones artísticas. Estas manifestaciones se extienden desde la zona central sahariana de macizos rocosos hasta la zona del Magreb próxima al Mediterráneo por el norte, y por el este comenzando en las costas del mar Rojo y las tierras de Nubia, hasta las llanuras costeras del litoral atlántico africano por el oeste. En los momentos en los que la Edad de Hielo llegó a su cénit, hace unos 20.000 años, un largo periodo árido se impuso en un Sahara completamente vacío de población y se caracterizó por tener unas condiciones muy similares e incluso más severas que las actuales, reflejo de un fenómeno climático de gran alcance. La vida en esos momentos estaba confinada a las fronteras que bordeaban el desierto. En torno al 20.000 comenzó a manifestarse en el Magreb la primera industria epipaleolítica; *el Iberomauritano*, llamada así porque entonces, a comienzos del siglo xx, se creía originaria de la Península Ibérica aunque esta teoría fue rápidamente desechada.

La reocupación del Sahara se produce en el Gran húmedo del Holoceno antiguo, justo tras el cambio del Pleistoceno al Holoceno. Fue éste un cambio climático fuerte con respecto a la etapa anterior que hizo del Sahara un lugar mucho más húmedo, lo que produjo un rápido poblamiento de zonas previamente desocupadas y que se extendieron los asentamientos por el desierto hasta el Sahara central, aunque esta no fue una evolución homogénea. Grupos humanos se instalan sobre todo en zonas montañosas en cuyos valles se formaban ríos y lagos estacionales, siendo estas zonas en las que se localiza la mayor parte de las representaciones rupestres conservadas hasta hoy día. Aunque no existen pruebas claras de ello, es muy tentador pensar que la aparición de las primeras obras rupestres en el Sahara pudo haber coincidido con el registro de los primeros útiles microlíticos encontrados en el Sahara en torno al 10.000–9.000 bp, indistinguibles de los epipaleolíticos del Magreb y valle del Nilo un poco anteriores (industrias capsense y qaruniense), y al mismo tiempo o poco después asociados a cerámicas impresas a peine con decoración muy similar a lo largo de todo el gran desierto (FIG. 1), todo ello seguramente indicando nuevos métodos de aprovechamiento de los recursos y tal vez también nuevas formas de pensar. Probablemente fue entonces o poco después, aunque no se puede afirmar con seguridad, cuando estos grupos humanos de cazadores-recolectores (con cerámica) empiezan a grabar las rocas con imágenes de animales. Estos grabados, algunos con una altura de varios metros, aparecen exhibiendo ya un grado de estilización sorprendente, que nos conduce a preguntarnos por las razones de su surgimiento.

El Neolítico se asentó en la zona sahariana en un periodo climático benigno, conocido como «Gran Húmedo Mesolítico» y que duró hasta c. 4500 bp, cuando ya se habían domesticado autónomamente los bóvidos en el desierto egipcio (Wendorf *et*

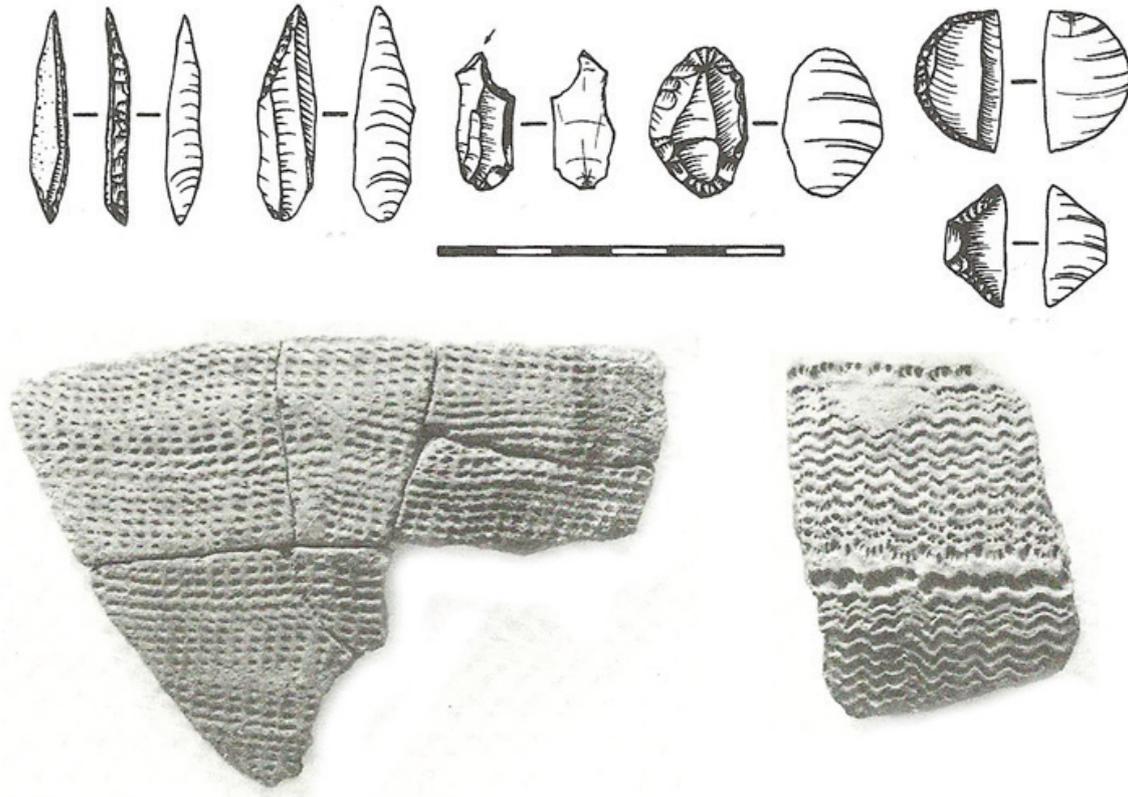


FIGURA 1. MUESTRA DE LOS PRIMEROS ÚTILES MICROLÍTICOS Y CERÁMICAS DEL HOLOCENO EN EL SAHARA CENTRAL (NIGER) ARRIBA, DE IZQUIERDA A DERECHA, LAMINILLA-PUNTA DE DORSO, LÁMINA TRUNCADA, MICROBURIL, RASPADOR Y GEOMÉTRICOS (SEGMENTO Y TRAPECIO) DE TEMET, C. 9550 BP. ABAJO, FRAGMENTOS DE CERÁMICA DECORADOS CON LA TÉCNICA DE IMPRESIÓN DE PEINE PIVOTANTE (ROCKER) Y CON LA MISMA TÉCNICA PARA CONSEGUIR LÍNEAS ONDULADAS DE PUNTOS (DOTTED WAVY LINE) DE TAGALAGAL, C. 9350 BP. LA ESCALA, EN CENTÍMETROS, CORRESPONDE ÚNICAMENTE A LOS MICROLITOS (ROSET 1987: FIGS. 11.9 Y 11.4).

al. 1984) y habían sido introducidos pequeños rebaños de ovejas y cabras en África desde el Próximo Oriente. Las representaciones pictóricas se extendieron durante ese período, con escenas que seguramente pertenecían a sociedades de pastores nómadas. Los datos paleoambientales indican que a partir del 4500 bp la dificultad de criar ganado en el Sahara central fue progresivamente en aumento debido a un empeoramiento de las condiciones climáticas, que habría llevado a las poblaciones saharianas a emigrar de sus zonas habituales de residencia (di Lernia 2004). Estos desplazamientos conducirían al colapso de los asentamientos anteriores, y aunque los más aguerridos se quedarían en las zonas rocosas (durante el pequeño «Húmedo Mesolítico»), en general los grupos humanos viajarían hacia el sur con su ganado o hacia el este, a las planicies del sur del Valle del Nilo. A partir del 1 milenio a.C. recomenzaría una pequeña fase climática húmeda conocida como «Húmedo Post-mesolítico» que permitiría un efímero y corto florecimiento de las sociedades pastoriles. Es entonces cuando el caballo se introduce en el Sahara, y por lo tanto se puede afirmar que son estos grupos los autores de las representaciones de equinos

en los paneles rupestres. Finalmente hacia el 2000 bp se introdujo el camello y en consecuencia, su representación artística.

Hasta el siglo XIX era mucho lo que se desconocía del arte rupestre africano en occidente y aún así su descubrimiento causó muy poco impacto. El primer gran descubridor de arte fue el explorador alemán Heinrich Barth (FIG. 2), quien durante uno de sus viajes entre Trípoli, Níger y Chad halló en Uadi Tilizzaghen, en el sudoeste de Libia, el grabado de un cazador enmascarado que bautizó con el nombre de *El Apolo Garamante* (Fraguas Bravo 2009:43). Durante casi un siglo, desde mediados del siglo XIX a mediados del XX, los nuevos hallazgos de arte rupestre fueron acontecimientos fortuitos, llevados a cabo por intrépidos exploradores europeos siguiendo itinerarios aleatorios, acompañando a expediciones militares durante la época colonial o bien siguiendo caravanas de comercio. Hicieron falta bastantes decenios para que una imagen clara de lo que era la iconografía tan llamativa del arte rupestre sahariano emergiese en las mentes de los investigadores del siglo XX, sobre todo desde 1930 con la penetración militar francesa, cuyas fuerzas meharistas (unidades del ejército destinadas a controlar los territorios del Sahara) descubrirán los itinerarios con las estaciones de arte rupestre, sobre todo los famosos del Tassili n'Ajjer en Argelia. Estas unidades tenían más facilidad para llegar a zonas de difícil acceso ya que utilizaban dromedarios para desplazarse. A ellas perteneció uno de los descubridores de arte más importantes de la época, el cabo Brenans, un joven militar apasionado del desierto que en 1932 adentrándose en un acantilado tassiliano descubrió centenares de espléndidos grabados con grandes animales de la fauna africana salvaje: bueyes, elefantes, jirafas, rinocerontes, antílopes, leones, etc., pero también figuras antropomórficas. Más tarde, fue a partir de los años 50 del siglo XX cuando el mundo comenzó a maravillarse por los descubrimientos de este arte procedente del corazón del Sahara.

El primer trabajo científico dedicado al arte rupestre del Tassili fue una monografía hecha por Yolande Tschudi (1956), etnóloga suiza que estudiaba a los Tuaregs bajo el auspicio del Museo Etnológico de Neuchâtel. Sin embargo los estudios más conocidos de este arte son los de Henri Lhote, considerado el «descubridor» del arte tassiliano, aunque según Soleilhavoup (2007: 54) muy pocos autores han

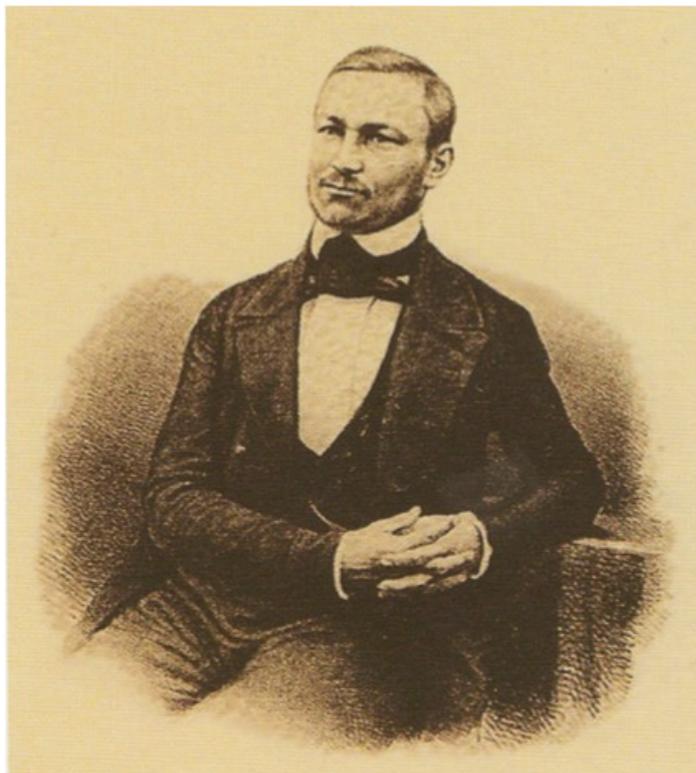


FIGURA 2. RETRATO DE HEINRICH BARTH EL PRIMERO EN DAR A CONOCER EL ARTE RUPESTRE DEL SAHARA CENTRAL EN EUROPA (LE QUELLEC 2004: 14. FIG. 3).

reconocido la labor pionera de Tschudi, incluido el propio Lhote. Durante los años 1956–57, bajo el auspicio y financiación del Museo del Hombre de París, el Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) y del Instituto de Estudios Saharianos de Argelia (IRS), Henri Lhote junto a un equipo de copistas-pintores y un fotógrafo, realiza un trabajo considerable de documentación en Tassili n'Ajjer, labor cuya probidad científica fue duramente criticada años después por Jeremy Keenan en un artículo titulado *The lesser gods of the Sahara* (2002) en el que se da una visión no oficialista de los descubrimientos del Tassili, denunciando la presencia de pinturas falsificadas para intentar demostrar la existencia de contactos entre el Egipto faraónico y el Sahara central en aquella época.

En 1957 Lhote y su equipo inauguran una exposición en París que dura hasta 1958 dando a conocer el arte sahariano y obteniendo una repercusión y éxito inmediatos, consagrando a Henri Lhote como su gran descubridor. A partir de los años 60 se suceden los estudios y publicaciones sobre arte rupestre sahariano, realiza-

dos algunos por arqueólogos y otros por aficionados o exploradores enamorados del desierto que escriben sobre sus descubrimientos y que tienden a opinar sin demasiada base real sobre la cronología y el significado de las obras. Muchos de estos trabajos son publicados en revistas especializadas, muy pocas veces en libros, lo que a veces hace difícil su acceso al gran público. Un factor que tiene una importancia inestimable para el conocimiento del arte rupestre sahariano es el de la contribución de los pueblos locales Tuaregs. Los Tuaregs están detrás del descubrimiento de prácticamente todos los grandes yacimientos de arte sahariano desde el siglo XIX debido a su amplio conocimiento de la zona, así como a su capacidad para indicar antes que nadie a los arqueólogos la existencia de representaciones artísticas. Uno de ellos, es el guía Machar Jebrine ag Mohamed (FIG. 3) que facilitó a Lhote su inmensa tarea en el Tassili, y propició grandes descubrimientos de arte rupestre.

En lo que a cronología se refiere, desde los primeros descubrimientos ha habido numerosos intentos de secuenciar las distintas escuelas de pintura y grabados y atribuir fases cronológicas a las divisiones estilísticas, pero los especialistas

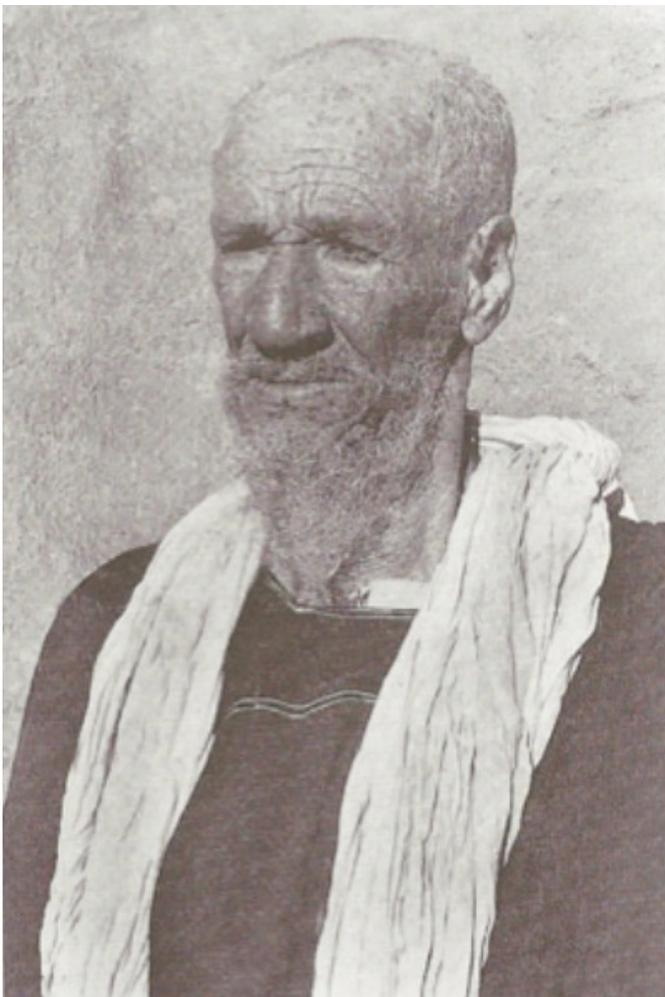


FIGURA 3. RETRATO DEL GUÍA TUAREG MACHAR JEBRINE AG MOHAMED FOTOGRAFIADO EXCEPCIONALMENTE SIN SU TURBANTE EN 1974, PARA UNA FOTO DE IDENTIDAD (SOLEILHAVOUP 2007: 57).

están lejos de ponerse de acuerdo sobre fechas. Cada cual da más importancia a algunos criterios sobre otros y viceversa. En 1925 Frobenius y Obermaier distinguieron dos tipos de grabados, uno de época antigua y estilo naturalista y otro más reciente de estilo semi-naturalista. En 1932 Monod también llegó a esta división y dio nombre a las dos etapas: Bubaliense para la más antigua por los numerosos grabados de búfalos y Bovidiense a la más reciente, por los grabados de bovinos. Monod hace mención además a una fase más reciente denominada previamente como Cameliense por Flamand en 1921, que distinguió entre Precameliense y Cameliense. El abate Breuil (1954), mentor de Lhote, atribuyó el Bubaliense al Paleolítico, y el Bovidiense al Neolítico, pero esta interpretación encontró rápidamente escollos debido a que se hallaron fragmentos de cerámica en casi todos los abrigos con grabados Bubalienses del Atlas sahariano, y en consecuencia la atribución al Paleolítico fue abandonada por la mayoría de investigadores. Hacia 1950, Monod y Lhote completaron esta secuencia y añadieron la fase Equidiense aplicando los criterios de técnica, estilo y pigmento. A pesar de que esta división en cuatro unidades que son al mismo tiempo estilos artísticos y fases cronológicas ha constituido el dogma tradicional ampliamente utilizado hasta hoy por muchos investigadores, hay numerosos autores que proponen otras clasificaciones.

El especialista en arte sahariano Jean-Loïc Le Quellec (1998) opone dos periodizaciones para el arte sahariano, una larga que habría comenzado a finales del Pleistoceno, hacía 12.000 bp, y otra corta que empezaría hacía 6.500 bp argumentando en favor de la segunda. En la actualidad hay dos escuelas bien diferenciadas: 1) la escuela italiana representada por Fabrizio Mori (1998) que defiende una cronología larga para este arte, y 2) la escuela francesa reciente representada por Alfred Muzzolini (1995), Jean-Loïc Le Quellec (1998) y François Soleilhavoup (1987) que desde la década de 1980 proponen para el arte sahariano una cronología corta postpaleolítica (Fraguas Bravo 2009: 43) (TAB. 1).

Los investigadores Le Quellec y Muzzolini critican duramente la idea que asocia, en el imaginario colectivo de nuestra cultura occidental, la caza al arcaísmo (Soleilhavoup 2007), haciendo que algunos autores tiendan a buscar fechas lo más antiguas posibles para el arte sahariano; en palabras del historiador del arte Arnold Hauser: «Como quiera que sea, la convicción de que lo mejor tiene que ser también lo más antiguo es tan fuerte aún hoy, que muchos historiadores del arte y arqueólogos no temen falsear la historia con tal de mostrar que el estilo artístico que a ellos personalmente les resulta más sugestivo es también el más antiguo» (Hauser 1976: 11). En la década de 1980 Muzzolini (1983) adelanta las fechas y habla de escuelas-estilos sin identificarlas unilinealmente con periodos, rompiendo la cómoda y clásica secuencia lineal definida por Lhote (1961), que había seguido Mori (1998). Muzzolini cuestiona la validez de todas las fechas absolutas dadas para el arte sahariano, esgrimiendo para ello que ninguna de ellas data directamente las representaciones, ni casi nunca los estratos que las cubrían. Sin ir más lejos en el libro: *African Rock Art: paintings and engravings on stone* de Coulson & Campbell (2001) a la hora de fechar el arte sahariano estos eligen la cronología larga sin aportar ninguna explicación para ello.

TABLA 1. CRONOLOGÍA CORTA DEL ARTE SAHARIANO SEGÚN MUZZOLINI (1995: 166)

Dates approxim.		4000	3000	2000	1000	0	bc	
ATLAS	G	BUBALIN NATURALISTE STYLE DE TAZINA						
FEZZAN	G	BUBALIN NATURALISTE STYLE DE TAZINA						PERIODE DU CHAMEAU
TASSILI-ACACUS	G	BUBALIN NATURALISTE		ARIDE POST NEO-LITHIQUE	Groupe d'Abaniora	Pasteurs T'n-Ameuin et Caballins	PERIODE DU CHEVAL	
	P	Groupe de Sefar-Ozanearé (Bovidien ancien à types negroïdes)			Groupe d'Iheren-Tahilahi et de Ouan Amil (Bovidien Final à types europoides)			
		TETES RONDES		(?)				
AÏR ADRAR DES IFORAS	G	Pas de figurations rupestres				Grav semi-naturalistes (pseudo-bubalin) (rares)	ECOLE DU "GUERRIER LIBYEN"	

**G : gravures P : peintures**

El arte rupestre sahariano, que incluye tanto grabados como pinturas, no es ni mucho menos un conjunto homogéneo, haciéndose necesaria para su estudio la división del corpus en diferentes escuelas y grupos estilísticos. La presencia de grabados es más extensa que la de pinturas y algunos de ellos son exclusivos de algunas regiones distantes entre sí (macizo de Aïr, Atlas sahariano, la cuenca de Mathendous, Rio de Oro, etc.) mientras que las pinturas sólo son abundantes en ciertas áreas (Tassili, el este de Tibesti, Ennedi, Djebel Ouenat, etc.). En algunas zonas las figuras se pueden contar por miles, mientras que en otras son más escasas y están mucho más diseminadas. A diferencia de las pinturas paleolíticas franco-cantábricas, el arte rupestre sahariano nunca ha sido encontrado en cuevas profundas, y suele hallarse en abrigos al aire libre o en paredes verticales con un voladizo que cuelga sobre ellas protegiéndolas de los vientos y tormentas de arena, del sol y de la lluvia. Las dimensiones van desde los 10 centímetros a los 6 o 7 metros. Los estilos varían desde un esquematismo sencillo a un naturalismo más elaborado, y suelen presentar un espacio en dos dimensiones sin perspectiva, aunque algunas escuelas consiguen dar sensación de volumen. Aunque haya varios grupos estilísticos saharianos que son fáciles de identificar y constituyen un conjunto distinguible de núcleos artísticos, queda un número considerable de dibujos cuyas características son diferentes de estos grupos identificados, no mostrando suficientes elementos

comunes para agruparlas en un mismo estilo o escuela y siendo por ello unidas en el pseudo-grupo de «inclasificables».

A continuación se explicarán *grosso modo* las principales escuelas de grabados y de pinturas comenzando por las más antiguas y terminando por las más modernas. Los grabados se subdividen en tres sub-escuelas:

1. Escuela Bubaliense se caracteriza por grabados naturalistas de animales, muchos de ellos de unas dimensiones impresionantes y que pertenecen a la gran fauna salvaje (búfalos antiguos, elefantes, rinocerontes, uros, felinos, hipopótamos, jirafas, antílopes, cocodrilos, etc.). También existen, aunque en menor medida, figuras antropomórficas con cabezas trilobuladas o itifálicas (figuras con el pene erecto, cf. Soleilhavoup 2007: 41), siempre representadas de manera menos realista que los animales. Los grabados del Bubaliense se localizan principalmente en el Atlas sahariño y en los límites del Tassili, sobre todo en Oued Djerat (Argelia) y el Mesak (Libia). Si nos atenemos a la cronología corta de Alfred Muzzolini, las representaciones no serían más antiguas de 6000 a.C.
2. Escuela de Tazina, que toma su nombre de la estación rupestre de mismo nombre localizada junto a un salto de agua entre El Bayadh, la antigua ciudad francesa de Géryville, y Ain Sefra en el Atlas sahariño (Argelia occidental), cuyas figuras suelen ser pequeñas predominando la fauna salvaje aunque también aparecen animales domesticados. Los grabados de esta escuela se sitúan en torno al 4000 a.C. y se extienden por el sur de Marruecos, Sahara Occidental, Fezzan y Djado (Muzzolini 1995: 611).
3. Escuela del Guerrero Libio, que es casi exclusiva de las regiones de Aïr y Adras des Iforas, cuyos motivos mayormente representados son figuras humanas, principalmente guerreros armados. Se suelen asociar estos grabados con el periodo equidiense de las pinturas entre el 1500 a.C. y el cambio de era.

Las escuelas de pinturas están mucho más localizadas geográficamente que los grabados y se dividen en tres principales:

1. Estilo de las Cabezas Redondas, fácilmente reconocible para cualquiera que haya visto las fotos y calcos del arte del Tassili (Argelia) o el Acacus (Libia). Este estilo se caracteriza por la abundancia de figuras humanas en las que la cabeza se suele reflejar mediante un círculo sin representar los rasgos faciales y normalmente unida al cuerpo sin la intermediación del cuello (FIG. 4). A pesar de ser un estilo muy reconocible, su significado es paradójicamente el más difícil y la extrañeza de las representaciones y su apariencia a menudo enigmática no hacen más que añadir dificultad a su definición. Por ello dedicaremos una atención especial a este estilo tan original más adelante. Se han obtenido fechas radiocarbónicas de c. 6700 bp para estratos que cubrían paneles con pinturas ejecutadas siguiendo esta escuela, aportando una cronología calibrada para estas composiciones de mediados del VI milenio a.C. Con todo, la datación por C14 es problemática en ecosistemas desérticos para fechas recientes ya que en contextos de aridez pueden estar influenciadas por la utilización de maderas viejas que atrasarían artificialmente las fechas culturales (Schild & Pazdur 1996 cit. en Fraguas Bravo 2009: 44).



FIGURA 4. PINTURA DE CABEZAS REDONDAS  
PROCEDENTE DEL GRAN ABRIGO DE TA N'ZOUAÏTAK EN EL TASSILI ARGELINO (SOLEILHAVOUP 2007: 71).

2. Con el nombre de Estilo Bovidiense se denomina a un grupo importante de pinturas, todas ellas naturalistas aunque de muy distintos estilos, que suelen representar escenas pastorales. El estilo Bovidiense correspondería según Muzzolini (1995: 617) a una serie de grupos discretos, limitados geográficamente y que intercambiaban pocos elementos. Dentro de este grupo se pueden encontrar distintas escuelas que responden a su carácter heterogéneo, con dos fases aparentemente sucesivas: Bovidiense inicial o escuela de Se-far-Ozanearé y Bovidiense final que a su vez se divide en dos escuelas, la de Abaniora y la de Iheren-Tahilai, quizás siendo esta última la más importante en estudios de interpretación del arte sahariano ya que en ella se representan numerosas escenas de la vida cotidiana y costumbres de sus autores.
3. Los estilos equidiense y cameliense, que también incluyen grabados, surgen a partir del húmedo post-neolítico, cuando los caballos comienzan a dominar el arte sahariano. Hacia el siglo VII a.C. aparecen carros con un ocupante tirados por jinetes que son conocidos en la bibliografía como «carros al galope volador». Debido a una intensificación de la aridez sahariana, el camello se convierte entonces en la representación más extendida y comienza la desaparición de las sociedades pastorales de grandes bóvidos del Sahara (Muzzolini 1995: 120–166; Fraguas Bravo 2009: 102).

## 2. INTERPRETACIÓN DEL ARTE RUPESTRE SAHARIANO

La mayor parte de la investigación sobre arte rupestre sahariano se ha dedicado a la descripción y clasificación (determinar estilos y escuelas) del arte, y su distribución geográfica, pero es relativamente poca la atención puesta sobre aspectos de interpretación. Esto se debe por un lado a que cualquier aproximación al significado del arte rupestre sahariano y prehistórico en general es complicada, ya que no existe información contextual y eso provoca que las teorías para su interpretación sean variadas, y por otro lado a que algunos estilos como por ejemplo el de Cabezas Redondas han sido estudiados casi exclusivamente por investigadores italianos y franceses cuyo enfoque es predominantemente técnico (Soukopova 2011: 203). Los estudios que se vienen realizando en África sobre arte rupestre son producto de un marco cultural e histórico particular (sociedad occidental-modernidad), y forman parte de corrientes interpretativas generales dentro del pensamiento arqueológico que coinciden principalmente con corrientes teóricas de la historiografía general: positivismo, procesualismo, estructuralismo, etc.

El hecho de que no exista un modelo estandarizado para el estudio del arte se debe a que las obras rupestres que nos han llegado son muy diversas en su naturaleza y por lo tanto sus contextos culturales de producción también, obligando a los investigadores a recurrir desde unos a otros estudios de arte prehistórico, como por ejemplo propuestas estructuralistas para los de la cornisa franco-cantábrica (Leroi Gourhan 1986 cit. en Lamberg Karlovsky 1989: 138–142), o aquellos que parten del paradigma del Chamanismo (Lewis Williams & Dowson 1988) como los del sur de África. Para la gran mayoría de las estaciones rupestres los investigadores

no disponen de restos arqueológicos asociados, por lo que están obligados a centrarse solamente en las imágenes y a recurrir a paralelos etnográficos cuando les es posible. En consecuencia, los yacimientos son a menudo estudiados sin poder relacionarlos con el sistema cultural subyacente que los creó. Las vías más interesantes de interpretación para el arte sahariano de los últimos años vienen de la llamada «Arqueología social» (Holl 2004) y de la etnoarqueología (Smith 2004, 2005 y di Lernia 1999, 2001, 2004) que quieren entender mejor los contextos de producción de las obras, aunque para Holl (2004), rara vez somos capaces de confirmar la intención que hay detrás del arte rupestre, siendo este el aspecto más frustrante para los investigadores que se dedican a su estudio.

Aunque muchos estudios se han centrado en aspectos estrictamente tipológicos, cronológicos o taxonómicos, también los hay que se han alejado de estos criterios (Lewis-Williams 1981, 1997; Le Quellec 1993, 2004; Smith 1993; Soleilhavoup 2001, 2003) y han querido estudiar la materialización de las estructuras ideológicas en el arte rupestre a través de la arqueología y la etnoarqueología, la primera encargada de estudiar los materiales de producción y la segunda sus contextos de producción (Fraguas Bravo 2006: 31). Teniendo en cuenta las propuestas interpretativas iniciales del arte por el arte y la magia cazadora de carácter positivista o las estructuralistas aplicadas con relativo éxito al arte rupestre paleolítico europeo, hay numerosos investigadores que hacen incursiones en la especificidad del significado del arte sahariano. Los investigadores consideran que el arte rupestre pertenece a un sistema semiológico de signos que apenas entendemos pero que debía tener un significado profundo para los individuos que lo elaboraron. A este respecto, Fabrizio Mori (1998) avisa de que cualquier explicación general para todo o parte del complejo y muy variado mundo del arte prehistórico del Sahara está destinada a no ser más que la opinión individual e históricamente condicionada de alguien y por ello hay que tener mucho cuidado a la hora de emitir opiniones apriorísticas sobre lo que se está estudiando.

Los trabajos de investigación se adscriben a modelos interpretativos más amplios en función de la identificación que al autor sienta con dicho modelo. Augustin Holl ha propuesto recientemente una interpretación del arte rupestre sahariano (Holl 2004) a partir de los paneles del abrigo de Iheren (Tassili n'Ajjer), sugiriendo que el arte es un transmisor de conocimientos entre las distintas generaciones de grupos pastoriles. En este trabajo Holl ve en el panel la alegoría de una experiencia pastoral en la que podemos seguir la vida de un individuo. Separa el panel en seis composiciones donde cada una representaría un aspecto del crecimiento. Está convencido de que es una representación pedagógica, y que la alegoría representa un «juego moral» donde las personas jóvenes aprenderían «buenos modales» y serían iniciadas en las costumbres pastoriles. Esta propuesta está en deuda con otras del funcionalismo ambientalista que también interpretan el arte paleolítico europeo como mecanismo de transmisión de información a los jóvenes cazadores en momentos de crudeza ambiental (Mithen 1990), y en cierta medida enlaza con las explicaciones de funcionalidad económica como la hipótesis de la magia cazadora. El problema es que el arte rupestre no puede ser leído directamente, y citando las palabras del historiador Eric J. Hobsbawm: «Hablando en términos generales, las pautas estructurales-funcionales

iluminan lo que las sociedades tienen en común a pesar de sus diferencias, mientras que nuestro problema es con lo que no tienen» (Hobsbawn 2008: 90).

De corte más estructuralista es el trabajo que viene realizando en el Sahara Jean-Loïc Le Quellec (2004), que ha buscado en las imágenes rupestres relaciones con los grandes relatos míticos de las gentes que habitan todavía hoy en el Sahara. Se fija especialmente en las escenas con claro contenido sexual y las que se asocian con rituales de lluvia y de fertilidad. Como ejemplo Le Quellec estudia los grabados de dos zonas que aunque están separadas son cercanas entre sí, el Tassili n'Ajjer y el Messak libio. Para interpretarlos utiliza el modelo de Levi-Strauss (1968) que sugiere que estos dos grupos cercanos (Tassili y Messak), entre los que pudo haber contactos (las condiciones climáticas que debieron impulsar el movimiento de los grupos permiten suponerlo), aumentaban e intensificaban sus particularidades culturales para autoafirmarse uno frente al otro. El autor concluye que durante el quinto milenio bp estas dos comunidades representaron variaciones opuestas del mismo tema, que era el mítico teriántropo con forma de cánido (FIG. 5), y así construían marcadores de su propia identidad (Le Quellec 2004: 32).

En el Sahara abundan las imágenes de contenido sexual (extrañas escenas fálicas, sodomía, zoofilia, felación, etc.), aunque no fueron publicadas hasta épocas recientes ya que muchos autores las tachaban de irreverentes, pornográficas y no aptas para el gran público. El rol jugado por los teriántropos con cabeza de cánido en las sociedades neolíticas del Sahara central debió de ser muy



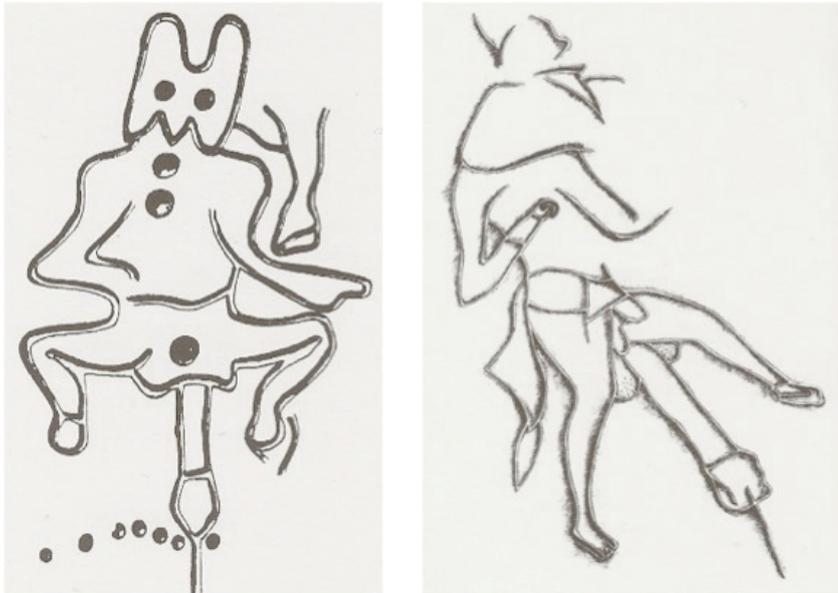
FIGURA 5. TERIÁNTROPO MÍTICO GRABADO EN EL UADI TALESHT (MESSAK LIBIO) (LE QUELLEC 2004: 26, FIG. 19).



FIGURA 6. GRABADO DE TIN-LALAN (ACACUS, LIBIA)

SE VE A UNA FIGURA MASCULINA CON CABEZA DE CÁNIDO COPULANDO CON UNA MUJER RICAMENTE ADORNADA (LE QUELLEC 2004: 30, FIG. 23).

importante según se deduce de las numerosas escenas en que aparece, como la llamada «boda del chacal» (FIG. 6) (*tamegra bbussen* en bereber) (Camps 1993) que representa a una figura humana masculina con cabeza de cánido teniendo relaciones sexuales con una mujer. La expresión *tamegra bbussen* se usa en todo el Magreb y Sahara, y designa el momento en que llueve cuando hace sol y se produce el efecto óptico de arco iris, y también se relaciona con los rituales carnavalescos llevados a cabo hasta tiempos recientes por las mujeres llamadas «novias de la lluvia» (Probst-Biraben 1932), que se vestían de forma parecida a las mujeres que aparecen penetradas por los hombres-chacal en las pinturas rupestres. La imagen de Tin



FIGURAS 7 Y 8.  
FÍGURAS MEGAFÁLICAS  
LA PRIMERA PROCEDE DE  
TIRATIM (TASSILI N'AJJER) Y  
LA SEGUNDA DE UADI DJERAT  
(TASSILI N'AJJER) (LE QUELLEC  
2004: 32-34, FIGS. 26 Y 30).

Lalan, «boda del chacal», tendría la intención de ilustrar una boda que anunciaba la llegada de lluvia y fertilidad (Le Quellec 2004: 36-37).

Para Le Quellec es posible que en el Sahara, como en muchas otras culturas, la lluvia estuviese simbólicamente asociada a la eyaculación, cuya representación frecuente (en la forma de ondas que emanan del pene) (FIGS. 7 y 8) podría estar conectada con rituales propiciatorios para la lluvia, puesto que las pinturas se realizaron en un periodo en el que el empeoramiento del clima debió causar una ansiedad considerable en los habitantes de la región. En otras instancias, las pinturas rupestres de figuras animales y humanas representadas en el acto de orinar también han sido interpretadas en términos de rituales propiciatorios de lluvia (Joleaud 1933: 226, 239-240). El Sahara no es el único lugar donde hay representaciones de animales asociados con la lluvia, y muchos autores los han comparado con otras regiones, especialmente de Sudáfrica, para ofrecer modelos interpretativos en el arte rupestre sahariano. Entre otros ejemplos tenemos el paralelo con el arte rupestre surafricano y con datos etnográficos que relacionan ritos propiciatorios de lluvia con determinados animales como las míticas serpientes proteicas (que cambian de forma) (Dowson 1998: 76), el culto a una serpiente que trae la lluvia en Burkina Faso (Rouch 1961) o el estudio del rol que tenían las serpientes en algunos mitos locales (Le Quellec 2004: 69-74).

La investigadora Jitka Soukopova (2011) ha hecho un estudio sobre algunas de las representaciones del estilo de Cabezas Redondas y señala que debido a que muchos animales son reconocibles por rasgos claros que los distinguen, las representaciones particulares de animales indeterminados deben ser totalmente intencionadas. Como todos estos animales son mostrados con la cabeza mirando hacia abajo, la autora se pregunta por el significado de esta posición «cabeza-abajo» y no ve en ella una intención de narrar escenas o actitudes de comer o beber, ya que la cabeza del animal nunca esta tocando el suelo por completo. Más bien parece representar

actitudes que tienen que ver con la sumisión o algún tipo de dificultad, y puesto que se repite en muchas regiones distantes entre sí, debió de ser un elemento clave de transmisión de información (Soukopova 2011: 204). Los animales representados en la posición «cabeza-abajo» tienen una variedad de tamaños pero predominan aquellos de grandes dimensiones que suelen situarse en el centro de los paneles con todas las demás figuras zoomorfas y antropomórficas colocadas a su alrededor y generalmente de menor tamaño, una composición claramente intencionada que tuvo que tener un significado concreto en la ideología y sociedad de sus autores. Soukopova también recuerda los animales de la lluvia de los San Surafricanos estudiados por Solomon (1992) y Lewis-Williams (1981, 2005), especialmente aquellos animales que no guardan ningún parecido con especies conocidas y que por lo tanto entran en esa categoría de «indeterminados». Ambos grupos de animales, tanto los San como los de Cabezas Redondas, son representados con actitudes muy parecidas. Lewis-Williams observa que los animales del arte rupestre de los San representados con la cabeza mirando hacia abajo son animales que parecen estar muriendo y tienen dificultades para mantenerse de pie. Estos animales son sacrificados por los San para traer la lluvia. La misma actitud de dificultad puede observarse en los animales del estilo de Cabezas Redondas en posición cabeza-abajo, llevando a Soukopova a preguntarse si estas son también representaciones de animales muriéndose y si su muerte sería la condición necesaria para la lluvia (Soukopova 2011: 205–206).

Para la interpretación de otras escenas de arte rupestre sahariano algunos autores han recurrido a mitos de los Tuareg. Le Quellec (2004: 40–54) relaciona algunas imágenes de elefantes con contenido erótico, encontradas en conjuntos rupestres, con el mito de origen de los Tuareg, sugiriendo que es posible que este mito haya sido creado precisamente para explicar ciertas escenas de arte observadas por los Tuareg. Este sería un ejemplo de como un mito que persiste en la actualidad pudo haberse generado desde la lectura y reinterpretación de imágenes dejadas por un grupo de pastores prehistóricos del Sahara central. En la década de 1960 hubo intentos de interrogar los datos etnográficos para interpretar el arte rupestre sahariano. Amadou Hampaté, respetado filósofo de etnia fulani, pensó que podía reconocer actividades rituales en el arte del Bovidense reciente del Tassili n'Ajjer investigado por Lhote (1961) a partir de la relación del arte con los ritos de iniciación Fulanis que había recogido él mismo en 1943. En una imagen en particular (una escena bovidense procedente de Tin-Tazarift, referida por Lhote como «ganado esquemático») Hampaté cree ver el mito de *Koumen*, el primer pastor mítico de los Fulani, y la ceremonia de los *lotori*, durante la cual los bóvidos eran arrojados al agua de un río o charca para limpiarlos y sacarles brillo. Fueron muchos los que quedaron impresionados por el relato erudito de Hampaté y el propio Lhote incluyó esta explicación en su libro de 1961. Desde entonces el artículo de Hampaté y Dieterlen (1966) ha sido uno de los más citados en la investigación del arte sahariano. Sin embargo, ha sido sometido a una revisión en las últimas décadas por Vansina (1986) y especialmente Le Quellec (2004). Para el primero la brecha de tiempo entre las pinturas y los ritos recogidos por Hampaté es demasiado grande y para Le Quellec el simbolismo de algunas imágenes analizadas y sobre las que se sustentan la mayor parte de sus hipótesis, se había exagerado.

En lo que concierne al difundido modelo chamánico para la interpretación del arte rupestre sahariano, las analogías etnográficas que se empezaron a generalizar a partir de los trabajos iniciales de Lewis-Williams (1981) con los San también han dado resultados plausibles. La interpretación de los textos San de Lewis-Williams le condujo a considerar que experiencias de trance y alucinaciones eran elementos centrales a la hora de entender tanto aspectos de los textos etnográficos de los San como los de su arte. Junto con Thomas A. Dowson, Lewis-Williams publicó en 1988 un artículo que puede ser considerado como punto de partida de lo que habría de convertirse con el tiempo en un nuevo paradigma interpretativo del arte rupestre. En él Lewis-Williams & Dowson apuntan a que los artistas habían sufrido en algún momento lo que ellos llaman «estados alterados de consciencia» que consideran como el aspecto más importante del fenómeno conocido como chamanismo (1988: 204). Piensan que habrían pasado esos estados alterados de consciencia en general antes de pintar, y habrían realizado las pinturas en un momento de serenidad recordando las imágenes vividas en su mente bajo estos estados alterados para luego plasmarlos en las paredes rocosas. (Para más información sobre el paradigma chamánico mirar Lewis-Williams & Dowson 1988, Lewis-Williams 1997, y Clottes & Lewis Williams 2001).

Pensando el arte como parte de un proceso de construcción ideológica a través de ritos de iniciación chamánicos, se han buscado paralelos en costumbres de pueblos actuales para explicar lo representado en algunos paneles, aunque el uso de paralelismos directos para el estudio del arte no está desprovisto de riesgo. Siguiendo esta línea se encuentra el ejemplo presentado por Andrew B. Smith en 1993. Este autor utiliza la base argumental del modelo chamánico de Lewis-Williams sobre los estados alterados de conciencia y la extiende para interpretar algunas representaciones del Bovidense sahariano. Según la lectura de ciertos paneles rupestres, en el Sahara central (Tassili y Acacus) aparece la iconografía asociada con los estados de trance: tectiformes, líneas en zig-zags, y un panel que él interpreta como el estado chamánico de incorporeidad (Smith 1993: 82). Smith refuerza el modelo de los estados alterados de conciencia propugnado por Lewis-Williams (1988, 1997) e interpreta algunos paneles rastreando la etnografía de los fulani del Sahel y apreciando en ellos rituales articulados sobre la posesión de espíritus. La posesión sería inducida por tambores e instrumentos de cuerda entre los fulani. Otro defensor del chamanismo para algunos conjuntos es Soleilhavoup (2007), que sugiere que hay indicios suficientes que apuntan en esta dirección para el gran conjunto de Ta n'Zoumaïtak (Tassili) donde un pequeño personaje rojo parece estar atravesado por una forma oval con franjas (FIG. 9) que interpreta como un tambor.

Soleilhavoup (2007: 72) indica que si se asume que estas representaciones son efectivamente tambores, estos instrumentos serían los vehículos que permiten al chamán el acceso al mundo de los espíritus mediante la música repetitiva. Lejos



FIGURA 9. PERSONAJE CON TAMBOR ATRAVESADO PROCEDENTE DE TA N' ZOUMAÏTAK (SOLEILHAVOUP 2007: 72).

de referirse a las imágenes de Cabezas Redondas en su conjunto como indicadores de rituales chamánicos Soleilhavoup ve solo algunas escenas con objetos, aspectos, símbolos y signos propios de las prácticas chamánicas asociadas a comunidades animistas prehistóricas donde el sueño es a la vez soporte y motor de la dinámica social. No obstante, para Le Quellec (1998) afirmar que el grupo humano que produjo las Cabezas Redondas practicaba ritos chamánicos de orden animista puede ser peligroso ya que ninguna de estas imágenes constituye una prueba indiscutible de ese hecho. También es, en nuestra opinión, arriesgado afirmar que en la FIG. 9 el objeto que atraviesa la figura humana es un tambor pues podría tratarse de cualquier otro tipo de símbolo cuyo significado nos es desconocido. Tampoco parece que sean prueba suficiente de la práctica de rituales chamánicos algunos objetos que Soleilhavoup ha interpretado como posibles instrumentos de uso ritual, como es el caso de una representación en la que se puede ver a una figura humana con unos sacos blancos en los brazos y manos que Soleilhavoup (2007: 72–74) interpretó como instrumentos rituales.

Soleilhavoup se ha defendido de estas críticas con la conocida máxima de que «la ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia» y que al igual que los datos no demuestran que pudieron darse ciertos rituales chamánicos en el transcurso del periodo de Cabezas Redondas, tampoco lo desmienten. Soleilhavoup pide que no se deseche del todo esta teoría para la explicación de algunos símbolos del arte parietal de Cabezas Redondas, ya que si bien no es posible demostrar que el chamanismo existía como sistema en el Sahara en esa época (para ello haría falta mucha más documentación escrita y etnográfica) no sería imposible que se hubiesen podido dar rituales chamánicos como consecuencia de la ingestión de champiñones alucinógenos. Soleilhavoup se pregunta: ¿Hipótesis imposible? «De acuerdo, pero no más ni menos que la de la ‘magia simpática’ imaginada por el abate Breuil (1952) o el dualismo sexual propuesto por Leroi-Gourhan (1984) para el arte franco-cantábrico» (Soleilhavoup 2007: 243).

Puesto que mucho del arte rupestre conocido a través de la etnografía tiende a no ser simplemente narrativo, sino que está cargado de significados y creencias profundas (Lewis-Williams 1981), hay que mirar más allá del imaginario visual reconocible y averiguar si aparecen diferentes patrones que puedan sugerir significados alternativos (Smith 2004: 45). La gran mayoría de las pinturas rupestres del Sahara Central provienen de sociedades pastoriles en donde el ganado era muy importante. El arte rupestre del Tassili n'Ajjer del Sur de Argelia conocido como estilo de «caras-negras» muestra una serie de actividades pastoriles, algunas de las cuales se ha sugerido que podían tener un fuerte componente ritual o ceremonial. Una de las representaciones procedente de Uan Derbaouan (FIG. 10) muestra una escena en la que el ganado parece atravesar una puerta hecha de una planta y todo ello supervisado por lo que podría ser una serpiente mítica. Hampaté identificó la escena como un ritual similar al de limpieza del ganado o *lotori* (Hampaté y Dieterlen 1966: 150). Como este ejemplo hay muchos otros que han sido interpretados de forma similar.

Por otro lado, aunque los elementos de la mayoría de los paneles de estilo bovidiense parecen ser reconocibles a simple vista, hay ganado que no parece estar



FIGURA 10. IMAGEN DE UN POSIBLE RITUAL DE LIMPIEZA DE GANADO SEGÚN AMADOU HAMPATÉ BA & DIETERLEN (1966), PROCEDENTE DE UAN DERBAOUAN, TASSILI N'AJJER (SMITH 2004: 46, FIG. 2).



FIGURA 11. GANADO CON «DECORACIÓN CURVILÍNEA» PROCEDENTE DE UN PANEL DE UAN DERBAOUAN, TASSILI N'AJJER (SMITH 2004: 47, FIG. 4).

representado de manera realista si lo comparamos con otras figuras de ganado que son claramente identificables. Estos animales tienen una decoración de líneas onduladas en su cuerpo. La clave de la importancia de estos animales puede dilucidarse en la FIGURA II, donde se aprecian dos animales con la misma decoración acompañando una escena que parece ser una ceremonia de fuego. Entre los Bereberes del Norte de África existía hasta hace poco un culto al fuego de origen preislámico, siendo la gente que practicaba este rito referida por los Árabes como *madjus* (Monès 1988: 229). Se puede sugerir entonces que el panel podría retratar una ceremonia del culto al fuego y que estas creencias se podrían retrotraer por lo menos 4.000 años. El ganado con decoración de líneas onduladas puede ser también una metáfora para los *djinnns* (espíritus) del fuego. Podrían haber sido animales sagrados, o animales imbuidos de contacto entre el mundo espiritual y el mundo real (Smith 2004: 47). Le Quellec (2008a), sin embargo, tiene serias dudas de que esta escena en efecto se pueda relacionar con ese culto. Según Smith «es tentador pensar en las líneas onduladas como el centelleo del fuego» (Smith 2004: 53), pero no hay ninguna indicación de que estas líneas onduladas hagan alusión concreta al fuego, y no al agua o al viento (Le Quellec 2008a: 80).

### 3. EL MISTERIO DE LAS «CABEZAS REDONDAS»

Como ya se ha mencionado, la escuela cronoestilística de Cabezas Redondas es una de las más originales del arte rupestre del planeta y seguramente una de las más difíciles de interpretar y de las que más debate suscita en artículos de investigación. Aunque se puedan apreciar rasgos negroides en los humanos representados en este arte, a diferencia de algunos otros estilos donde el folclore y la memoria colectiva han podido dejar huella de algunos vestigios del pasado, de este arte desconocemos totalmente sus raíces y tradiciones orales. No es de extrañar entonces que la mayoría de las preguntas que los investigadores se hacen sobre él no tengan respuesta. Por lo que respecta a la antigüedad de las primeras pinturas de Cabezas Redondas todos los autores coinciden en que las fechas se sitúan en torno al 6.500 bp y se considera la zona central del Tassili n'Ajjer como foco original del arte, extendiéndose luego hacia el Aramat, terminación nororiental del Tassili y el Acacus.

Una de las imágenes más bellas del estilo es la figura calificada por Lhote (1961) como la «Négresse» (Negra) de Séfar y rebautizada con más acierto por Malika Hachid (1998) como la «Dama Negra» (FIG. 12), que pertenece a una época refinada del arte, quizás a uno de sus periodos intermedios («Medio Evolucionado» según Sansoni, 1994). La figura es femenina y tiene una morfología típicamente africana, con gran viveza de trazo y realismo en el abdomen y senos. El misterio de esta imagen recae sobre todo en dos cosas: una banda blanca y rectangular de color claro que está situada sobre la cara, un poco más arriba de la boca y el mentón, y un objeto grande y curvo que sujeta con sus dos manos, decorado con dos pequeños trazos blancos en uno de sus lados. Esta mujer debió de jugar un rol importante y útil en su comunidad puesto que se representa en uno de los lugares más expuestos de Séfar (Soleilhavoup 2007: 87), y tal vez fue la encargada de officiar un culto de algún tipo,



FIGURA 12. LA «DAMA NEGRA»  
UNA DE LAS PINTURAS MÁS LOGRADAS A NIVEL ESTÉTICO DEL ESTILO DE LAS CABEZAS REDONDAS (SOLEILHAVOUP 2007: 87).

ya que la actitud y el gesto hacen pensar en una ofrenda, ¿pero de qué, y a quién? Lo único que podemos afirmar es que los autores de la obra tenían ya en esos momentos un enorme grado de control del arte que realizaban.

Un tema muy recurrente en el arte de Cabezas Redondas es el de animales, sobre todo el muflón (*Ammotragus lervia*) y el antílope, que se representan a veces como lo que son, animales salvajes que viven en su medio natural, y otras, como animales simbólicos que comparten una relación con los humanos que podía ser de naturaleza ideológica. Soukopova (2011) señala que el uso de plantas tóxicas en el Sahara Central es conocido y menciona el estudio llevado a cabo por Savino di Lernia (1999, 2001) en el que debido a la cantidad de excrementos de muflón encontrados en la cueva de Uan Afuda (Acacus) y datados entre el 8500 y 8000 bp, concluye que la presencia de humanos y muflones en este área se dio al mismo tiempo. Del análisis de pólenes y acumulación de plantas en los propios excrementos se han inferido



FIGURA 13. EXTRAÑO ANTROPOMORFO ASOCIADO A UN MUFLÓN EN UNA PARTE DEL FRISO DE SÉFAR (SOLEILHAVOUP 2007: 92).

interesantes hipótesis, como la de una coexistencia entre humanos y muflones que implicaría que los humanos tenían en cautividad a varias de estas especies, con el fin de domesticarlas y así en tiempos de escasez poder disponer de este recurso económico. El estudio palinológico de los excrementos reveló un contenido de más de 80% de *Echium*, una planta tóxica, cuya abundancia sugiere que fue llevada expresamente a la cueva y suministrada a los animales.

Soukopova (2011) se pregunta por qué se alimentaba a estos animales con una planta tóxica, puesto que el *Echium* suministrado en pequeñas dosis solo alteraría su comportamiento sin causar-

les la muerte. La hipótesis de que era un intento de atontarlos para hacerles más obedientes (di Lernia 1999, 2001) no parece muy convincente puesto que los muflones ya son naturalmente bastante dóciles. Una propuesta alternativa es que su intoxicación se debiera a razones espirituales: dado que las representaciones de muflones y antílopes son las más numerosas en el arte de Cabezas Redondas y ocupan lugares predominantes en la mayoría de paneles, es posible que su importancia radicase en su asociación con otros objetos o antropomorfos, en un sistema de pensamiento mítico o simbólico donde los rituales tendrían un papel destacado. El ejemplo más representativo de esta relación místico-intelectual del muflón con el humano es una pintura de Séfar (FIG. 13) en la que un extraño antropomorfo está asociado a un muflón, ambos de estilo arcaico.

En un artículo dedicado a las imágenes sexuales en el arte sahariano, Soleilhavoup (2003) hace una lectura distinta de la famosa representación conocida con el nombre de «Gran Dios cornudo» (FIG. 14). En ella, una gran figura antropomorfa tiene una forma ovalada que cuelga entre sus piernas, interpretado por numerosos autores como una protección fálica, un órgano sexual exagerado, etc. (Hachid 1998: 194). Soleilhavoup lo interpreta como la representación de una enfermedad conocida como filiarasis linfática y que es propia de zonas intertropicales y subtropicales. África es uno de los continentes más afectados por ella, y se transmite a través de distintas especies de mosquitos. Como el conjunto de pinturas del ciclo de Cabezas Redondas fueron hechas por grupos neolíticos en un periodo con un clima caluroso y húmedo, para Soleilhavoup no es absurdo pensar que parásitos de

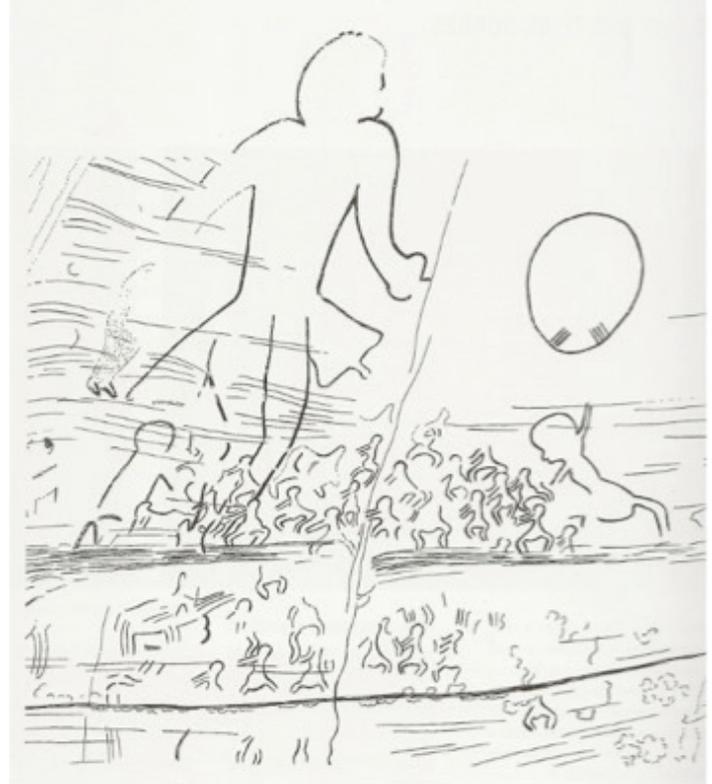


FIGURA 14  
ARRIBA: DETALLE DEL FRESCO DEL GRAN DIOS DE SÉFAR. ABAJO: ESCENA GENERAL DEL FRESCO DE SÉFAR CON  
EL GRAN DIOS CORNUDO EN EL CENTRO (SOLEILHAVOUP 2007: 97).

tipo tropical pudieron afectar las comunidades de cazadores que ocupaban la región (Soleilhavoup 2007: 100). Soleilhavoup se mueve siempre en el terreno de las hipótesis, pero cree que un individuo que sufría una grave patología genital pudo haber sido el objeto de una representación mítica (2007: 101).

Para Le Quellec cabe la posibilidad de que ciertas imágenes puedan haber estado inspiradas en enfermedades o anomalías, pero lo cree poco probable y piensa que esta dirección de investigación nunca podrá explicar el verdadero porqué de estas imágenes (Le Quellec 2003), resumiéndolo en su lapidaria frase: «mythology cannot

be explained by medicine» (la mitología no puede ser explicada por la medicina) (Le Quellec 2008a: 80). Soleilhavoup replica rechazando que una hipótesis deba ser considerada menos pertinente que otra basándose sólo en que no ha podido ser nunca probada de forma definitiva (Soleilhavoup 2007: 100). Para él, el hecho de que en el arte de Cabezas Redondas no sean raras las figuras con una hipertro-



FIGURAS 15A Y B  
A LA IZQUIERDA EL «DIOS PESCADOR» DE SÉFAR QUE DIFIERE DE LA DEL «DIOS CORNUDO» EN VARIOS DETALLES PERO QUE TAMBIÉN DESTACA POR SU TAMAÑO FRENTE AL RESTO DE ELEMENTOS. A LA DERECHA DETALLE DE UN FRESCO DE SÉFAR DONDE UN GRAN PERSONAJE SE ENCUENTRA EN MITAD DE UNA MULTITUD DE PEQUEÑOS PERSONAJES QUE PODRÍAN SER ORANTES EN ACTITUD DE DEVOCIÓN (SOLEILHAVOUP 2007: 105).

fia en sus extremidades, cabezas, manos y pies, y que en el periodo conocido como Bubaliense naturalista haya también personajes que parecen afligidos por diversas deformaciones morfológicas, sobre todo gibosidades o protuberancias, sugiere que estas anomalías anatómico-morfológicas pueden haber servido de inspiración para representaciones míticas, fantásticas e irreales entre diversas culturas prehistóricas.

La representación del «Gran Dios cornudo» (FIG. 14) no es la única de su tipo, ya que como vimos, existen muchas representaciones de Cabezas Redondas en las que se ve un personaje central de mayor tamaño acompañado de otros elementos menores a su alrededor (FIGS. 15A y 15B), lo que ha llevado a los investigadores a pensar que este era un tema recurrente y podía tener la intención de resaltar a ese personaje sobre los demás, quizás una persona de gran importancia para la comunidad, como un sacerdote o guía espiritual, y en el caso del dios cornudo, si la teoría de Soleilhavoup estuviese en lo cierto, tendría un valor simbólico añadido, puesto que la Filiarasis linfática colaboraría en la mitificación del personaje representado.

También cabe la posibilidad de que fuesen jefes políticos o religiosos acompañados de símbolos imaginarios o míticos que formaban parte de su cosmovisión del mundo.

No nos detendremos más en las numerosas imágenes de Cabezas Redondas que han sido interpretadas por los investigadores como danzas rituales, procesiones de orantes, brujos, chamanes, etc. (quien esté interesado puede consultarlo con más detalle en Sansoni 1994 o Soleilhavoup 2007), ya que creemos suficientemente probado lo rico y heterogéneo que es este arte, la variedad de su temática y lo distinto que resulta si se compara con otros estilos. Si a ello se le suma la multitud de interpretaciones que se hacen sobre una misma representación, sin la posibilidad de usar otros índices arqueológicos asociados, nos daremos cuenta de lo débiles y superficiales que pueden llegar a ser muchas de las hipótesis interpretativas a las que llegan algunos investigadores.

De los trabajos dedicados a interpretación del arte sahariano, en España no hay ni un sólo libro dedicado al estilo de Cabezas Redondas y en Francia hasta la publicación de un monográfico por François Soleilhavoup (2007) únicamente había una tesis doctoral dedicada exclusivamente a este arte, publicada por Michel Tauveron en 1992, en la que mediante métodos estadísticos intenta producir una clasificación estilística y temática del estilo, pero sin aportar elementos nuevos sobre las cronologías ya establecidas anteriormente por Henri Lhote (1961) y Fabrizio Mori (1998). En 1998, Malika Hachid publica un libro sobre el Tassili n'Ajjer y dedica un importante capítulo a Cabezas Redondas, en el que escribe: «Las Cabezas redondas continúan siendo [para mí] un grupo homogéneo con múltiples expresiones, estadios, estilos, escuelas y series...» (1998: 179). Como otros autores, Hachid ve aquí un arte esencialmente espiritual, impregnado de religiosidad, aunque, quizás en un exceso de prudencia, no entra en marcos interpretativos más concretos, y por ello Soleilhavoup critica que calificar a un arte de «religioso» o «sagrado» no nos aporta más que si lo hubiéramos calificado de «profano» o de «realista» (2007: 58).

Un interesante trabajo fue el que dedicó íntegramente al estilo el italiano Umberto Sansoni (1994) quien con gran seriedad y rigor abre una reflexión profunda no solamente sobre el lugar que ocupa este crono-estilo en el arte sahariano, sino también sobre la naturaleza sociocultural del grupo o grupos que lo produjeron y sus motivaciones. El estudio de las imágenes revela que sólo un cuarto de los sujetos representados son animales, indicando que este arte se centra esencialmente en figuraciones humanas, antropomorfos, grandes «Dioses», seres fantásticos, símbolos que aún no han sido descifrados, etc. Lo que varía sustancialmente de panel a panel son las actitudes que estos personajes adoptan, y al autor le sorprende que un 10% aproximadamente de las figuraciones son de mujeres, una cifra muy superior con respecto a otros estilos artísticos. Autores como V.M. Fernández (2003) señalan que el elevado número de representaciones femeninas en el arte de Cabezas Redondas puede estar asociado a la presencia mayoritaria de mujeres en las tumbas mesolíticas de la región y del Nilo, así como a la importancia de la cerámica decorada (probablemente de factura femenina) y cuya simbología guarda similitudes con el estilo de Cabezas Redondas. Sansoni continua en su estudio observando que las

especies de animales dominantes son el antílope (31%) y el muflón (27%) y la primera es la única que aparece en las pinturas consideradas como las más antiguas. De las hipótesis que utiliza para explicar el significado de ciertas escenas, son recurrentes aquellas ya desarrolladas por Emmanuel Anati (1997, 2003), el etnobotánico Giorgio Samorini (1992) y Franco Fagnola (1995), según las cuales ciertas sustancias vegetales psicotrópicas, sobre todo setas, eran consumidas por grupos de Cabezas Redondas para inducir estados alterados de consciencia. De las conclusiones de Sansoni se desprende que entre otros elementos, el arte de Cabezas Redondas se inscribía muy probablemente en el horizonte cultural y artístico africano asociado a fenómenos de trance, acercándose mucho sus planteamientos a las tesis propuestas por Lewis-Williams para el arte Surafricano y del Paleolítico superior (1981, 1988).

La repetición de temas sugiere que pudo existir alguna complementariedad entre varias culturas que convivieron durante ciertos periodos en áreas próximas por la gran heterogeneidad de las imágenes que se han encontrado. Las representaciones de las cabezas redondas serían consecuencia de una concepción cultural ampliamente compartida y difundida en el Tassili y que podría estar asociada a una magia del espíritu que atraería estas imágenes humanas hacia lo imaginario y lo sobrenatural (Vialou 1991: 303). A pesar de su heterogeneidad, ciertos elementos comunes sirven para separar el arte de Cabezas Redondas de otros tipos más antiguos o recientes: Hallier & Hallier (2009) han estudiado la manera de representar los hipopótamos en ese estilo y en otro que denominan grupo de cazadores antiguos y que se diferencia básicamente en que sería una etnia europaide o mediterránea frente a la negroide o africana de Cabezas Redondas, y en que sus representaciones tendrían distintas temáticas; estos dos grupos tenían unas percepciones diferentes de su entorno que se manifestaban entre otros aspectos en su manera de representar a los hipopótamos (*Ibidem*: 112).

#### 4. CONCLUSIONES

Hasta ahora hemos visto algunos ejemplos de los estudios que vienen haciéndose en el Sahara durante las últimas décadas sobre arte rupestre. Los investigadores utilizan los distintos modelos teóricos que tienen a su disposición para explicar fenómenos socio-económicos en el pasado a partir del registro arqueológico que se manifiesta sobre todo en las pinturas rupestres, pero también en otros aspectos como los aglutinantes de las pinturas, vestigios fósiles, monumentos funerarios, análisis de pólenes, etc. Cada autor en cada época prioriza unos modelos frente a otros, dependiendo del paradigma que tenga más fuerza académica en ese momento o le influya más personalmente. No son lo mismo las aproximaciones etnocéntricas de Lhote (1961), casi como decía Mori «leyendo el mensaje contenido en una figura o grupo de ellas» (Mori 1998: 44) que las que intentan aprehender la estructura mental profunda que tienen los autores de las imágenes, que son consideradas como símbolos de su universo mental (Le Quellec 1993). Pero para crear paradigmas en la disciplina los arqueólogos dependemos en gran medida de la justificación empírica, ya sea construyendo métodos hipotéticos deductivos consistentes en hipótesis

contrastables o partiendo de presupuestos apriorísticos, y de una u otra manera nuestros preceptos teóricos deben tener una constatación en el registro arqueológico que los validen o lo refuten y por ello necesitaremos siempre una información empírica progresivamente mayor.

Aquí llegamos al primer problema que se encuentra un investigador al estudiar las culturas que produjeron el arte rupestre sahariano desde aproximadamente 9000 bp, (momento en el que se empiezan a grabar en la roca imágenes de fauna salvaje), ya que desafortunadamente para nosotros apenas han sobrevivido restos materiales (que no sean las propias pinturas y grabados), para poder establecer correlaciones y tener un mayor grado de fiabilidad en la refutación o validación de las hipótesis planteadas. Los modelos estructuralistas que se intentan aplicar al arte rupestre sahariano no han tenido tanto éxito como por ejemplo en el arte franco-cantábrico porque los vestigios fósiles son muy escasos y no se conoce prácticamente arte mueble (salvo quizás unos molinos de mano con forma de bóvido descubiertos por Le Quellec [2008b]). De ahí que desde la arqueología procesual se busque de alguna manera superar esas carencias a través de la etnoarqueología. Mediante el uso de analogías con grupos de pastores o de cazadores-recolectores del presente se busca inferir o postular algunas hipótesis sobre las sociedades del pasado. Haciendo hincapié en los aspectos de la esfera social se intenta contrastar si pudo haber patrones similares en el pasado, y la mejor manera de ello es ver si las representaciones y escenas rupestres hacen referencia a algunas de las prácticas sociales de grupos del presente.

Por otro lado, el Sahara sufre de un déficit de investigación con respecto a otras regiones, sin duda por su enorme amplitud y duras condiciones climáticas, y se puede decir que a nivel general hay una carencia de estudios o investigación que no tengan que ver sólo con leer las imágenes rupestres, sino con cómo se pueden relacionar con otros aspectos de la cultura, para intentar tener una imagen lo más holística posible de cómo eran y pudieron vivir los grupos que las produjeron y la manera que tenían de relacionarse con su mundo. Hay estudios de este tipo sobre zonas concretas del Sahara, como los llevados a cabo por la misión conjunta italo-libia en los años 90 del siglo xx por la universidad de Roma-La Sapienza (Cremaschi & di Lernia 1996), que estudió a gran escala y profundidad la zona del Mesak Setafet libio para relacionar de manera sistemática patrones de asentamiento y niveles de ocupación con las manifestaciones artísticas y el desarrollo de la complejidad social, pero para otras zonas es evidente la falta de estudios de esta categoría.

Quizás esto sea debido a que sólo en las últimas décadas, a partir de 1970, se ha intentado aplicar el método etnoarqueológico y ha empezado a haber una mayor comunicación e intercambio de información entre los investigadores que estudiaban las culturas prehistóricas del Sahara y los que estudiaban otras culturas del continente y del mundo. Fue muy importante aquí la labor de Lewis-Williams al intentar llevar sus hipótesis sobre los San a otras regiones geográficas, donde podía haber paralelos entre animales que simbolizaban la potencia de la lluvia y la fertilidad. Hace falta una mayor relación entre los estudios de yacimientos arqueológicos, (el análisis sistemático de los restos en superficie, excavación y sondeos en las zonas de llanos y mesetas y los abrigos rocosos, mapeado topográfico

e investigaciones geomorfológicas y paleoclimáticas de las zonas de estudio) con las manifestaciones artísticas más singulares, sobre todo las que plantean a los investigadores mayores problemas de interpretación, como es el caso del estilo de Cabezas Redondas.

En un tema tan fundamental como las costumbres alimentarias sobre animales (Twiss 2012), tema principal de una mayoría del arte sahariano, sorprende también la escasa entidad de las investigaciones hasta el presente. Existen datos etnoarqueológicos sobre costumbres alimenticias en África (Dietler & Herbich 2001), pero resulta extraña la ausencia general de este tipo de estudios para el Sahara. En el caso por ejemplo de los bovinos que están decorados con líneas onduladas (Smith 2004, FIG. 11), si se tuviese más información sobre cuáles eran los hábitos alimenticios de estas personas, si cocinaban la carne (a través de huellas de corte y de quemado) o utilizaban el fuego regularmente en sus hábitos alimenticios (quizás sólo en ocasiones especiales, p. ej. en banquetes), entonces comprenderíamos mejor un posible culto al fuego para este grupo (pastores de Iheren Tahilai). Por otro lado es sabido que los banquetes o festines están fuertemente asociados con la actividad ritual. La prominencia ideológica de los banquetes aumenta las interrelaciones sociales y afecta a categorías tan importantes como el status, género o edad, los cuales son a menudo expresados a través del acceso diferencial a la comida, posicionamiento para comer, responsabilidades con el líder tribal, etc.

Aunque la herramienta de la etnoarqueología es útil para hacer correlaciones y analogías con el pasado, hay que ser muy consciente de los límites del propio método arqueológico y tener en cuenta que en aquellos contextos donde existen datos etnográficos directos y desentrañar las imágenes no supone a primera vista un gran ejercicio de deducción, el arte nunca significa lo que es mostrado directamente. Debemos tener en cuenta que hay otros factores como la agencia humana muy relevantes en toda manifestación cultural, y que aunque los datos estadísticos y la metodología científica que se hayan usado en una investigación señalen claramente hacia una dirección interpretativa, en el proceso de dejar al descubierto el pasado siempre perderemos parte del significado que pudo tener en la mente de su creador. Puesto que los artistas no solo materializan en los paneles un orden simbólico y cultural de su mundo, sino que a través de ellos lo construyen, es muy importante no hacer lecturas apriorísticas, no cerrar los modelos teóricos y que el investigador utilice distintos marcos explicativos para abordar y contestar a las preguntas que surjan sobre los artistas y sus obras. El investigador que aborda un trabajo no debe olvidar su orientación académica e intentar superar ese sesgo cuando hace una explicación del pasado. No es lo mismo desarrollar una propuesta desde el ámbito francés (Muzzolini, Le Quellec, Soleilhavoup) que desde el ámbito anglosajón (Smith, Holl).

¿Que explicación debemos darle al arte de Cabezas Redondas? Si nos hacemos esta pregunta habría que intentar saber qué es para nosotros el arte, tarea difícil para muchos. Seguramente haya gente que piense que es una comunicación de algún tipo, quizá entre un emisor y un receptor. Alguien intenta trasladar un mensaje a un receptor a través de las imágenes, pero si esto es así, tiene que haber un tipo de lenguaje común para entender y descifrar el mensaje. Este lenguaje es en

mi opinión la clave para saber como entendían los protagonistas su mundo. Un lenguaje que fue producto de una cultura y tradición muy particulares, dado la naturaleza tan misteriosa del arte. ¿Pero cuál es el origen o naturaleza de ese misterio? Muchos autores apuntan en sus investigaciones a una religión (Soleilhavoup 2007, Hachid 1998, Vialou 1991). Creen discernir en estas imágenes un lenguaje religioso que daría sentido a su existencia en el proceso natural de construcción identitaria y cosmovisión del mundo.

El sentido de esta religión se nos escapa, aunque algunos autores como Soleilhavoup (2005) sospechan que fue de orden animista. El hecho de que haya representaciones recurrentes de personajes grandes, a menudo rodeados por individuos más pequeños, en posturas de veneración o invocación, pueden efectivamente apuntar en esta dirección, pero lo más probable es que no todo sea necesariamente religioso en este arte. Es posible que también hubiese una narración de hechos cotidianos e incluso escenas producidas solamente por la agencia de un individuo, o que saldrían de la imaginación de una única mente que en ese momento estaba inspirada por recuerdos que había almacenado anteriormente en su memoria y que eran representados de forma distorsionada, como cuando queremos dibujar algo que hemos visto, pero no somos capaces de representarlo con exactitud. También cabe la posibilidad de que esta distorsión no se produjese de forma natural sino que fuese inducida por algún tipo de psicotrópico o plantas alucinógenas (Lewis Williams & Dowson 1988, Sansoni 1994, Soleilhavoup 2001, 2005).

Cojamos como ejemplo la imagen de la FIGURA 16, en la que es francamente difícil atribuir un sentido netamente religioso a esta composición de Séfar, con dos seres que se superponen a un antílope de la fase antigua. El personaje de la izquierda parece que está en una actitud de golpear al personaje de la derecha. Su mano derecha sujeta en alto un objeto, que en la composición original estaba demasiado borrado por la erosión, pero que asumimos que es un arma u objeto contundente de algún tipo. El de la derecha, inclinado, sujeta en la mano izquierda un objeto que podría ser un recipiente. Esta composición puede ser perfectamente producto de alguien que fue testigo de una pelea entre dos personas, quizás por una cuestión de comida, cuando tal vez el de la derecha no quería compartir su comida con el de la izquierda, y entonces el de la izquierda buscó una acción violenta para persuadirle. Esta interpretación es bastante plausible si tenemos en cuenta que la noción de «compartir» ha sido siempre un factor importante en sociedades donde la caza cooperativa es indispensable (di Lernia 2001: 433) como sería el caso de Cabezas Redondas.

Lo que está claro es que si esta composición tenía una significación religiosa, debía de ser conocida al menos por el artista o artistas y el(los) receptor(es)-espectador(es) de esta obra. Nos inclinamos por atribuirle un significado cotidiano a esta obra, completamente profano, y con intención meramente de narrar un episodio cotidiano a un receptor. Sin embargo a pesar de que existen más escenas en las que no se puede aseverar con seguridad su carácter religioso, para los investigadores predominan las imágenes que parecen tener un indicador religioso de un tipo u otro. Las gentes del Neolítico debían no solo representar su mundo sino construirlo a través de las representaciones de símbolos, ritos, sueños, escenas cotidianas,



FIGURA 16. ESCENA PINTADA DE SÉFAR, EN EL TASSILI N'AJJER  
AL IGUAL QUE MUCHAS OTRAS, LA IMAGEN PUEDE TENER UN SIGNIFICADO PROFANO O NO, Y AHÍ RADICA LA DIFICULTAD PARA INTERPRETAR EL ARTE DE CABEZAS REDONDAS (SOLEILHAVOUP 2007: 269).

escenas singulares para los artistas, recuerdos que no llegaron a disiparse del todo de su memoria, y que podían tener un significado importante para ellos, etc. Todo ello contribuía a una mayor identificación con su mundo y a la transformación y construcción permanentes de sus identidades y cosmovisiones.

Por eso siempre es necesario buscar significados profundos en estas manifestaciones culturales y no quedarnos en la «lectura» superficial de las imágenes. Como nadie nos asegura que nuestras construcciones mentales sobre la realidad son ni verdaderas ni las únicas, y que hay tantas maneras de entender el mundo como maneras hay de vivir en él, hay que adaptar las teorías interpretativas a los vestigios arqueológicos y no al revés, teniendo siempre en cuenta que aunque las teorías que propongamos se refuten, si estas se hacen desde unas premisas serias, objetivas y no sesgadas, sin intentar trasladar al pasado las ideas del presente, siempre ayudarán al mejor conocimiento de los tiempos pretéritos. Sabemos que el arte de Cabezas Redondas ejerce una poderosa atracción sobre nosotros, y a pesar de lo que dice Soleilhavoup en la parte final de su libro dedicado al estilo: «por sus

múltiples formas, por su estética a veces extraña, amamos el arte rupestre pero no lo entendemos» (Soleilhavoup 2007: 269), si no formulásemos hipótesis para intentar interpretarlo, no sólo no entenderíamos el pasado sino que, lo que es más grave, lo ignoraríamos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANATI, E. 1993: *World rock art: the primordial language*. Del Centro. Capo di Ponte. (Brescia).  
 — 1997: *L'art rupestre dans le monde*. «L'imaginaire de la préhistoire». Larousse. Paris.  
 — 2003: *Aux origines de l'art*. Fayard. Paris.
- BREUIL, H. 1952: *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne*. Centre d'Etudes et de Documentation Préhistoriques. Montignac. Dordogne.  
 — 1954: *Les roches peintes du Tassili n'Ajjer d'après les relevés du Colonel Brenans*. Arts et métiers graphiques. Paris.
- CAMPS, G. 1993: *Encyclopédie Berbère*. Edisud, t. XII. Aix-en-Provence.
- CLOTTE, J & LEWIS WILLIAMS, J.D. 2001: *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel. Barcelona.
- COULSON, D. & CAMPBELL, A. (2001): *African Rock Art: paintings and engravings on stone*. Harry N. Abrams. New York.
- CREMASCHI, M. & DI LERNIA, S. 1996: «Current research on the prehistory of the Tadrart Acacus (Libyan Sahara). Survey and excavations 1991–1995». *Nyame Akuma* 45: 50–59.
- DIETLER, M. & HERBICH, I. 2001: «Feasts and labor mobilization: Dissecting a fundamental economic practice». En Dietler, M. & Hayden, B. (eds.): *Feasts: Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power*. Smithsonian Institution Press. Washington, DC: 240–264.
- DI LERNIA, S. 1999: «Discussing Pastoralism. The case of the Acacus and surroundings (Libyan Sahara)». *Sahara* 11: 7–21.  
 — 2001: «Dismantling Dung: Delayed Use of Food Resources among Early Holocene Foragers of the Libyan Sahara». *Journal of Anthropological Archaeology* 20: 408–441.  
 — 2004: «Mezzo secolo di ricerche italiane nel Sahara libico». *Darwin* 1(2): 60–65.
- DOWSON, T. 1998: «Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain making in the south-eastern mountains, southern Africa». En Chippindale, C. & Taçon, P.S.C. (eds.): *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press. Cambridge.
- FAGNOLA, F. 1995: «Une nouvelle hypothèse d'étude pour les peintures de Tassili-Acacus, période des Têtes rondes, d'inspiration présumée 'hallucinée'». *Actes de l'Assemblée annuelle de l'AARS*. Arles, 13–15 mai 1994, 1995: 4–8.
- FERNÁNDEZ, V.M. 2003: «Four thousand years in the Blue Nile: Paths to inequality and ways of resistance». *Complutum* 14: 409–425.
- FLAMAND, G.-B.-M. 1921: *Les pierres écrites (Hadjarat-Mektoubat): gravures et inscriptions rupestres du nord-africain*. Masson. Paris.
- FRAGUAS BRAVO, A. 2006: «De la hegemonía al panel. Una aproximación a la ideología del arte prehistórico del noreste africano». *Complutum* 17: 25–43.  
 — 2009: *El arte rupestre prehistórico de África nororiental: nuevas teorías y metodologías*. Vol. 26 de Bibliotheca Praehistorica Hispana. CSIC. Madrid.
- FROBENIUS, L. & OBERMAIER, H. 1925: *Hadschra Máktuba, urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*. Wolf. Munich.
- HACHID, M. 1998: *Le Tassili des Ajjer, Aux sources de l'Afrique, cinquante siècles avant les pyramides*. Edif 2000. Paris-Méditerranée.
- HALLIER, U.W. & HALLIER, B. 2009: «L'époque des Chasseurs Anciens dans la Tassili-n-Ajjer (Algérie du Sud)». *Sahara* 20: 101–120.

- HAMPATÉ BA, A. & DIETERLEN, G. 1966: «Les fresques d'époque bovidienne du Tassili-n-Ajjer et les traditions des Peuls: hypothèse d'interprétation». *Journal de la Société des africanistes* 36.1: 141-157.
- HAUSER, A. 1976 [1951]: *Historia Social de la Literatura y el Arte. Vol. I*. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Madrid.
- HOBBSAWM, E.J. 2008: *Sobre la historia*. Critica. Barcelona.
- HOLL, A.F.C. 2004: *Saharan rock art: archaeology of Tassilian pastoralist iconography*. Altamira Press. Walnut Creek.
- JOLEAUD, L. 1933: «Gravures rupestres et rites de l'eau en Afrique du Nord. Rôle des Bovins, des Ovins et des Caprins dans la magie berbère préhistorique et actuelle». *Journal de la Société des africanistes* 2: 197-282.
- KEENAN, J. 2002: «The Lesser Gods of the Sahara». *Public Archaeology* 2: 131-150.
- LAMBERG KARLOVSKY, C.C. (ed). 1989: *Archaeological Thought in America*. Cambridge University Press. Cambridge.
- LE QUELLEC, J-L. 1993: *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. L'Harmattan. Paris.
- 1998: *Art rupestre et préhistoire du Sahara : Le Messak libyen*. Payot & Rivages. Paris.
- 2003: Commentaires critiques de l'article de F. Soleilhavoup: «Images sexuelles dans l'art rupestre du Sahara». *Sahara* 14: 31-38.
- 2004: *Rock Art in Africa. Mythology and Legend*. Flammarion. Paris.
- 2008a: «What's new in the Sahara, 2000-2004?». En Paul G. Bahn, Nathalie Franklin & Matthias Strecker (eds): *News of the World*, Vol. 3. Oxbow Books: 52.
- 2008b: «À propos des molettes zoomorphes du Sahara central». *Sahara*, 19: 39-60.
- LEROI-GOURHAN, A. 1984: *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Istmo. Madrid.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. 1981: *Believing and seeing. Symbolic Meanings in Southern San Rock Art*. Academic Press. Londres.
- 1997: «Harnessing the Brain: Vision and Shamanism in Upper Paleolithic Western Europe». En Conkey, M., Soffer, O., Stratmann, D. & Jablonski, N.G. (eds.): *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. Memoirs of the California Academy of Sciences, 23: 321-342.
- 2005: *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Akal. Madrid.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. & DOWSON, T.A. 1988: «The signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art». *Current Anthropology* 29.2: 201-245.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1968 [1952 y 1956]): *Antropología Estructural*. Eudeba. Buenos Aires.
- LHOTE, H. 1961 [1959]: *Hacia el descubrimiento de los frescos del Tassili: La pintura prehistórica del Sáhara*. Destino. Barcelona.
- 1970: «Le peuplement du Sahara néolithique, d'après l'interprétation des gravures et des peintures rupestres». *Journal de la Société des Africanistes*. 40.2: 91-102.
- MITHEN, S. 1990: *Thoughtful Foragers: A Study of Prehistoric Decision Making*. Cambridge University Press. Cambridge.
- MONÈS, H. 1988: «The conquest of North Africa and Berber résistance». En M. El Fasi & I. Hrbek (eds.): *UNESCO General History of Africa III*. Heinemann. Londres: 224-245.
- MONOD, T. 1932: *L'Adrar Ahnet*. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 19. Paris.
- MORI, F. 1998: *The great civilisations of the ancient Sahara: neolithisation and the earliest evidence of anthropomorphic religions*. L'Erma di Bretschneider. Roma.
- MUZZOLINI, A. 1983: *L'art rupestre du Sahara central: classification et chronologie. Le boeuf dans la préhistoire africaine*. Université de Provence. Aix-Marseille.
- 1995: *Les images rupestres du Sahara*. Préhistoire du Sahara 1. Toulouse.

- MUZZOLINI, A. & POTTIER, F. 2002: «El-Moor (Libye): la limite nord-est de l'écologie de Tazina». *Les Cahiers de l'AARS* 7: 163-171.
- NORWOOD, M.J., HOBBS, D.R. & GRAEME, K.W. (eds.) 1992: «Proceedings of the ethnography symposium. Retouch, maintenance and conservation of aboriginal rock imagery». *Australian Rock Art Research Association*. Melbourne.
- PROBST-BIRABEN, J.-H. 1932: «Les rites d'obtention de la pluie dans la province de Constantine». *Journal de la société des africanistes* 2: 95-102.
- ROSET, J.-P. 1987: «Paleoclimatic and cultural conditions of Neolithic development in the Early Holocene of Northern Niger (Air and Ténéré)». En A.E. Close (ed.): *Prehistory of Arid North Africa. Essays in Honor of Fred Wendorf*. Southern Methodist University Press. Dallas: 211-234.
- ROUCH, J. 1961: «Restes anciens et gravures rupestres d'Aribinda (Haute-Volta)». *Études voltaïques*, 2: 61-70.
- SAMORINI, G. 1992: «The oldest Representations of Hallucinogenic Mushrooms in the world (Sahara Desert, 9000-7000 bp)». *Integration, Journal for mind-moving plants and culture* 2.3: 69-78.
- SANSONI, U. 1994: *Le più antiche pitture del Sahara. L'arte delle Teste Rotonde* (prefacio de E. Anati). Jaca Book. Milan.
- SMITH, A.B. 1990: *Pastoralism in Africa: Origins and Development Ecology*. Hurst. Londres.
- 1992: «Origins and Spread of Pastoralism in Africa». *Annual Review of Anthropology* 21: 125-141.
- 1993: «New approaches to Saharan rock art of the Bovidian Period». En L. Krzyzaniak, M. Kobusiewicz & J.C. Alexander (eds.), *Environmental change and Human Culture in the Nile Basin and the Sahara*, Poznan Archaeological Museum. Poznan: 77-89.
- 2004: «A prehistory of modern Sahara pastoralists». *Sahara* 15: 43-58.
- 2005: *African herders. Emergence of pastoral traditions*. Altamira Press. Walnut Creek. California.
- SOLEILHAVOUP, F. 1987: *Éléments de préhistoire de l'Afrique du Nord et du Sahara. Raids et Méharées*. Messimy.
- 1999: «Images chamaniques dans l'art préhistorique du Sahara». *Anthropologie* XXXVI.3. Brno: 201-224.
- 2001: «Animisme paléoafricain et système chamanique». *Lettre de l'AARS* 18: 16-18.
- 2003: «Images sexuelles dans l'art rupestre du Sahara». *Sahara* 14: 31-48.
- 2005: «Images 'Têtes Rondes' dans l'art rupestre saharien; la piste animiste». *Sahara* 16: 91-105.
- 2007: *L'art mystérieux des têtes rondes au Sahara*. Fatou. Dijon.
- SOLOMON, A. 1992: «Gender, Representation, and Power in San Ethnography and Rock Art». *Journal of Anthropological Archaeology* 11: 291-329.
- SOUKOPOVA, J. 2011: «The Earliest Rock Paintings of the Central Sahara: Approaching Interpretation». *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture* 4.2: 193-216.
- TSCHUDI, Y. 1956: *Les Peintures rupestres du Tassili-N-Ajjer*. Neuchâtel. A la Baconnière.
- TAUVERON, M. 1992: *Les peintures rupestres des Têtes rondes au Tassili-n-Ajjer (Sahara central). Approche globale de la question*. Tesis Doctoral. Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.
- TWISS, K. 2012: «The Archaeology of Food and Social Diversity». *Journal of Archaeological Research* 20.4: 357-395.

- VANSINA, J. 1986: «Art History in Africa». *The Journal of African History*, Cambridge University Press 27.3: 553-555.
- VIALOU, D. 1991: *La Préhistoire*. Gallimard, Collection «L'Univers des formes». Paris.
- WENDORF, F., SCHILD, R. & CLOSE, A.E. (eds.) 1984: *Cattle-Keepers of the Eastern Sahara. The Neolithic of Bir Kiseiba*. Southern Methodist University Press. Dallas.



13 MARTÍ MAS CORNELLÀ & MAR ZARZALEJOS PRIETO  
Editorial / Foreword

### Monográfico: Arte rupestre en África, América, Asia y Oceanía

17 AGUSTÍN ACEVEDO, DÁNAE FIORE & NORA V. FRANCO  
Imágenes en las rocas: uso del espacio y construcción del paisaje mediante el emplazamiento de arte rupestre en dos regiones de Patagonia centro-meridional (Argentina) / Images on rocks: use of space and landscape construction through the location of rock art in two regions of central-southern Patagonia (Argentina)

55 JOSÉ ANTONIO LASHERAS CORRUCHAGA & PILAR FATÁS MONFORTE  
Itaguy Guasu: un abrigo con grabados de pisadas y abstractos en el Cerro Guasú (Amambay, Paraguay); su contexto en América del Sur / Itaguy Guasu: a rock shelter with footprint and abstract engravings in The Cerro Guasú (Amambay, Paraguay); its context in South America

87 HUGO ALEXANDER VAN TESLAAR  
Interpretación del Arte Rupestre Centro-Sahariano: una aproximación al estilo de Cabezas Redondas / Interpretation of Central Sahara Rock Art: an approach to The Round Head style

123 GABRIELA INÉS SABATINI & VANINA VICTORIA TERRAZA  
Distribución del diseño de las cabezas mascariformes en las representaciones rupestres del centro oeste argentino y del norte chico chileno: estilo, identidad y paisaje / Distribution of mask-like forms design in rock art of centre west of Argentina and small north of Chile: style, identity and landscape

147 RACSO FERNÁNDEZ ORTEGA, DANY MORALES VALDÉS, DIALVYS RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ & HILARIO COMENATE RODRÍGUEZ  
Las estaciones rupestres de la cordillera de Guaniguanico, Cuba: análisis de evaluación y diagnóstico de los impactos medioambientales / Rock art stations of Guaniguanico mountain range, Cuba: an analysis of the evaluation and diagnosis of environmental impacts

### Varia

173 RAMÓN FÁBREGAS VALCARCE, CARLOS RODRÍGUEZ RELLÁN, JORGE GUITIÁN CASTROMIL & XOÁN GUITIÁN RIVERA  
Entre dos mundos: los grabados al aire libre de Pena Bicuda de Loureiro (Teo, Galicia, España) / Between two worlds: prehistoric open-air petroglyphs from Pena Bicuda de Loureiro (Teo, Galicia, Spain)

197 VICENTE CASTAÑEDA FERNÁNDEZ, IVÁN GARCÍA JIMÉNEZ & FERNANDO PRADOS MARTÍNEZ  
Cuestiones sobre la arqueología funeraria en el ámbito del Estrecho de Gibraltar: el ejemplo de la necrópolis de cuevas artificiales de Los Algarbes (Tarifa, Cádiz) / Funerary archaeology issues in the area of the Strait of Gibraltar: the example of artificial cave necropolis of Los Algarbes (Tarifa, Cádiz)

219 ALBERTO PÉREZ VILLA  
Una aproximación paleodemográfica comparativa a la estructura de edad y sexo de las poblaciones de la Edad del Bronce en el interior peninsular / A comparative paleodemographic approach to age and sex structure of a Central Iberian Bronze Age populations

249 ANTONIO PÉREZ LARGACHA  
Tell Brak y Hamoukar: urbanismo en el norte de Mesopotamia en la primera mitad del IV milenio a.C. / Tell Brak and Hamoukar: Urbanism in the north of Mesopotamia in the first half of the 4<sup>th</sup> millennium b.C.

267 MONTSERRAT ANGLADA FONTESTAD, ANTONI FERRER ROTGER, LLUÍS PLANTALAMOR MASSANET, DAMIÀ RAMIS BERNAD & MARK VAN STRYDONCK  
La sucesión de ocupaciones entre el Calcolítico y la Edad Media en el yacimiento de Cornia Nou (Menorca, Islas Baleares) / The succession of occupations between the Chalcolithic and Middle Ages in the site of Cornia Nou (Minorca, Balearic Islands)

297 DOMINGO FERNÁNDEZ MAROTO  
Tornos de alfarero protohistóricos del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) / Protohistoric potter's wheels in the Iberian archaeological site 'Cerro de las Cabezas' (Valdepeñas, Ciudad Real)

323 ÁNGEL MORILLO CERDÁN & LAURA RODRÍGUEZ PEINADO  
Acerca de unos retazos de tejido de lino procedentes del vicus romano de Puente Castro (León, España) / Fragments of linen fabric from the Roman military vicus of Puente Castro (León, Spain)

342 MÓNICA MAJOR GONZÁLEZ, EDUARDO PENEDO COBO & YOLANDA PEÑA CERVANTES  
El *Torcularium* del asentamiento rural romano de Los Palacios, Villanueva del Pardillo (Madrid): a propósito de la producción de vino en la zona central de Hispania / The *Torcularium* at the Roman rural settlement of Los Palacios, Villanueva del Pardillo (Madrid): on the wine production in central Hispania

377 RAÚL ARANDA GONZÁLEZ  
Una aportación al conocimiento de las producciones cerámicas de época visigoda: el conjunto cerámico de la parcela R3 de la Vega Baja (Toledo) / A contribution to the knowledge of the ceramic productions dated of Visigoth period: the ceramic assemblage of R3 plot of Vega Baja (Toledo)

447 JAVIER JIMÉNEZ GADEA & ALONSO ZAMORA CANELLADA  
Sobre algunas llaves «islámicas» / About some 'Islamic' keys

### Recensiones

483 FLORS UREÑA, ENRIC: *Los vasos del Palacio de Geldo. Forma, decoración y simbolismo en la «obra aspra» del siglo XV* (ANTONIO MALALANA UREÑA)