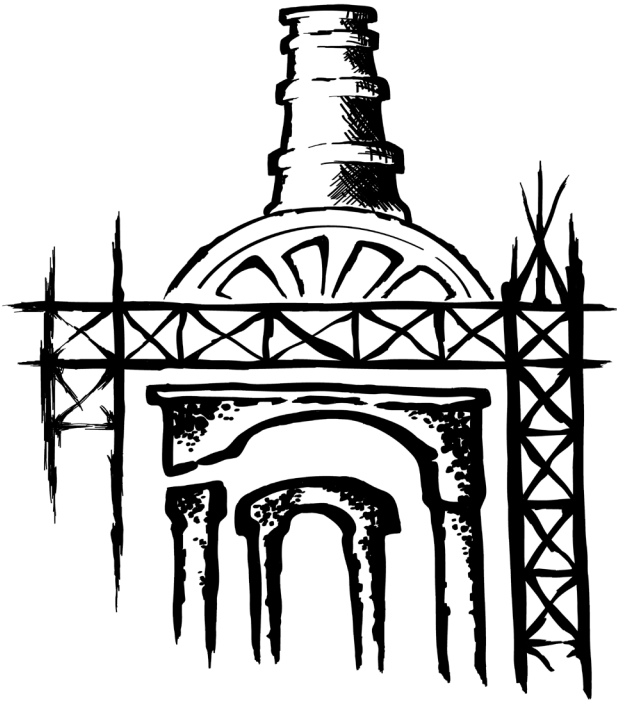


Núm. 3 (2018)

ISSN: 2530-4933



REVISTA
OTARQ
OTRAS ARQUEOLOGÍAS



ÍNDICE

MONOGRÁFICO – MONOGRAPH

GRAFÍAS PRE E HISTÓRICAS 1 *PREHISTORIC AND HISTORICAL GRAPHIAS*

INTRODUCCIÓN: GRAFITOS, GRAFITI Y GRAFÍAS. LA NECESIDAD HISTÓRICA DE PERMANECER EN LOS MUROS - *Introduction: Graphits, Graffiti and Graphias. The historical need to remain in the walls,* 2
Francisco Reyes Téllez, Gonzalo Viñuales Ferreiro, Pablo Ozcáriz Gil

LAS INSCRIPCIONES RUPESTRES TIFINAGH EN AOUNET AZGUER 9 (TAN TAN, MARRUECOS) - *The Tifinagh Rock Inscriptions in Aouinet Azguer 9 (Tan Tan, Morocco),* 7
María García Algarra

APROXIMACIÓN A LOS SIGNOS LAPIDARIOS EN EL PUENTE VIEJO DE TALAVERA DE LA REINA (TOLEDO) - *An approach to the lapidary signs of the Puente Viejo in Talavera de la Reina (Toledo),* 23
Sergio de la Llave Muñoz, Ana Escobar Requena

LOS GRAFITOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN VALDENOCEDA (BURGOS) - *The graffiti of the Parish Church of San Miguel Arcángel in Valdenoceda (Burgos),* 37
Irene Magdalena Palomero Ilardía

GRAFITOS FASCISTAS DE COMBATIENTES ITALIANOS (ALEMANES Y ESPAÑOLES) EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LAS PROVINCIAS DE BURGOS, SORIA Y MADRID - *Fascist Graffiti of Italian (German and Spanish) Troops in the Spanish Civil War in the provinces of Burgos, Soria and Madrid,* 59
Josemi Lorenzo Arribas

EL CASTILLO DE ALMANSA A TRAVÉS DE SUS GRAFFITI DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA POSICIÓN ESTRATÉGICA Y DEFENSIVA - *Castle of Almansa through its Spanish Civil War graffiti: a strategic and defensive position,* 77
Enrique R. Gil Hernández

MONOGRÁFICO – MONOGRAPH

**PAISAJES CULTURALES
CULTURAL LANDSCAPES**

103

**EL PAISAJE EN CLAVE TURÍSTICA: RELACIONES E
INTERDEPENDENCIAS - *Landscape as a touristic key:
Relationships and interdependence***, Libertad Troitiño Torralba

104

**TURISMOFOBIA “AVANT LA LETTRE” EN LA SEVILLA DE 1929:
EL VIEJO DEBATE ENTRE AUTENTICIDAD Y MERCANTILIZACIÓN
DEL PATRIMONIO - *Turism-phobia “avant la lettre” in the Seville
of 1929: The old discussion between Authenticity and Heritage
Commercialization***, Alfonso Fernández Tabales

129

**LA LISTA DEL PATRIMONIO MUNDIAL: MISIÓN Y DISFUNCIÓN -
*The World Heritage List: Mission and Dysfunction***, Víctor Fernández
Salinas, Rocío Silva Pérez

147

**LOS VALORES PAISAJÍSTICOS DE LA HUERTA DE VALENCIA Y SU
POTENCIAL DIDÁCTICO - *The landscape value of the Horta of
Valencia and its didactic potential***, Emilio Iranzo-García, Estefanía de
la Vega Zamorano

168

MONOGRÁFICO - MONOGRPAH

195

**NUEVOS RETOS PARA LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA
EN ARQUEOLOGÍA. EL CERRO BILANERO (CIUDAD
REAL, ESPAÑA) - *New challenges for Archaeological Preventive
Conservation. The Cerro Bilanero (Ciudad Real, Spain)***, Ana Pastor
Pérez, Alexia Serrano Ramos, Alfonso Monsalve Romera, Miriam
Arco Hontoria

196

**HEORETICAL SUMMARY FOR ANDEAN MINING CONTEXTS:
APPROACHES FROM INDUSTRIAL ANTHROPOLOGICAL
ARCHAEOLOGY - *Revisión teórica para contextos de minería
andinos: un acercamiento desde la arqueología antropológica
industrial***, Osvaldo Sironi

221

**MONOGRÁFICO – MONOGRAPH
GRAFÍAS PRE E HISTÓRICAS
PREHISTORIC AND HISTORICAL GRAPHIAS**

Coord.
Francisco Reyes Téllez
Gonzalo Viñuales Ferreiro
Pablo Ozcáriz Gil
Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España



(Foto: ©Pablo Ozcáriz Gil)

LAS INSCRIPCIONES RUPESTRES TIFINAGH EN AOUNET AZGUER 9 (TAN TAN, MARRUECOS)

The Tifinagh Rock Inscriptions in Aouinet Azguer 9 (Tan Tan, Morocco)

María García Algarra

UNED, Departamento de Prehistoria y Arqueología.

Equipo Tamanart

RESUMEN

El análisis de las inscripciones rupestres tfinagh a través de la metodología empleada en la investigación del arte rupestre aporta diferentes perspectivas al estudio de una escritura no descifrada. El conjunto rupestre de Aouinet Azguer (Tan Tan, Marruecos) supone la existencia de toda una secuencia gráfica en la cual integrar la aparición del tfinagh y a partir de la cual reflexionar sobre la relación entre motivos pictóricos y testimonios epigráficos.

PALABRAS CLAVE: arte amazigh, líbico-bereber, equidiense, pigmentos, Sahara.

ABSTRACT

The analysis of the tfinagh painted inscriptions across the methodology used in the investigation of the rock art contributes different perspectives to the study of a not deciphered writing. The site of Aouinet Azguer (Tan Tan, Morocco) supposes the existence of a whole graphical sequence in which to integrate the appearance of the tfinagh and from which thinking about the relation between depictions and epigraphic testimonies.

KEYWORDS: amazigh art, lybic-berber, horse period, pigments, Sahara.

1. INTRODUCCIÓN

Desde el año 2011 el Proyecto Tamanart¹ viene desarrollando su labor de investigación centrada en el estudio del arte rupestre en las zonas de los cauces secos de los ríos (oued) Tamanart y Draa (Marruecos), gracias al convenio firmado entre la Direction du Patrimoine Culturel del Reino de Marruecos y la Universidad Nacional de Educación a Distancia. La financiación de dichos trabajos ha sido posible gracias a las ayudas recibidas por parte del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural del

¹ Bajo la dirección de A. Lemjidi (Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Marruecos) y M. Mas Cornellá (UNED, España).



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), dentro del programa *Proyectos arqueológicos en el exterior* (MAS *et alii*, 2012, 2014, 2015, 2016), y con el apoyo institucional del Centre National du Patrimoine Rupestre (C.N.P.R.) de Marruecos. La ampliación de dicho convenio a la zona de Aouinet Azguer, afluente del Draa, al sur de M'Sied, ha posibilitado los trabajos de prospección y documentación en dicha zona desde el año 2014, documentando diversas estaciones con arte rupestre de diferentes estilos y épocas (MAS *et alii*, 2015). Si bien en las zonas del Oued Tamanart y el Oued Draa se documentan grabados en la totalidad de los conjuntos rupestres, el estudio de Aouinet Azguer nos permite trabajar con la pintura, por lo que el estudio de ambas zonas es imprescindible y complementario.

El conjunto rupestre de Aouinet Azguer (Tan Tan, Marruecos) se sitúa en un cauce seco en el que se emplazan diversos abrigos con una profusión de pinturas de diferentes épocas y estilos de tal envergadura que resulta un enclave de referencia para poder entender la evolución del arte rupestre en Marruecos. Durante las campañas realizadas entre 2014 y 2016 se han documentado 18 abrigos al aire libre con manifestaciones artísticas, y se ha establecido una secuencia cronológica de al menos 6 fases que abarcaría desde los momentos más antiguos hasta los más recientes de la actividad pictórica en la zona (MAS *et alii*, 2016). Esta secuencia fue establecida a partir del estudio y análisis de los paneles del abrigo 1, y se repite total o parcialmente en el resto de estaciones. A continuación las describimos brevemente, ya que es necesario su conocimiento para la comprensión de Aouinet Azguer 9:

- Fase 1. Las representaciones más antiguas documentadas son zoomorfos e indeterminados contorneados a pincel.
- Fase 2. Se representan zoomorfos y antropomorfos contorneados previamente a pincel y rellenados posteriormente mediante tintas planas.
- Fase 3. Antropomorfos y zoomorfos dibujados mediante tintas planas y con pigmentos más diluidos que las fases anteriores, siendo menos estilizados y con motivos anatómicos menos detallistas.
- Fase 4. Caracterizada por la presencia de antropomorfos y signos plenamente esquemáticos. Encontramos tipos golondrina, phi, pectiniformes...
- Fase 5. Representaciones de carros y motivos geométricos.
- Fase 6. Antropomorfos y zoomorfos en tintas planas con una ejecución muy tosca. Representaciones de jinetes.

Las fases 5 y 6 se corresponden con el denominado arte rupestre líbico-bereber o amazigh, dentro del cual nos encontramos con la presencia de un elemento



poco habitual para los prehistoriadores del arte: la escritura. Intentaremos abordar las inscripciones desde la arqueología o la historia del arte, y no desde la filología o la epigrafía.

2. EL ABRIGO DE AOUNET AZGUER 9

La estación de Aouinet Azguer 9 es un afloramiento de cuarcita al aire libre que conforma una gran visera abierta hacia el Este en la que se han pintado numerosas manifestaciones pictóricas en tonos rojos, que abarcan desde la gama más clara de los anaranjados (Pantone 7413C) hasta los más oscuros rojos vinosos (Pantone 1815C). Al igual que el resto de estaciones del cauce, se trata de un punto en el que se concentran las aguas pluviales estancadas después de periodos de precipitaciones. Precisamente su toponimia tiene origen en la palabra árabe para designar las surgencias de agua o manantiales (aouinet ó aoenat) y la palabra amazigh azguer, que significa buey. En la actualidad el abrigo se encuentra cubierto en sus zonas inferiores por sedimentos arenosos que dificultan la detección de paneles que se encuentran por debajo de ellos, y la ubicación de nidos de víboras en las zonas más frescas de estos sedimentos en ocasiones impide el acceso y la documentación fotográfica del mismo.



Fig. 1. Aouinet Azguer 9 (Equipo Tamanart).



La estación ha sido utilizada durante un prolongado espacio de tiempo, tal y como atestiguan los diferentes estilos pictóricos documentados en la misma, distribuidos en 33 paneles. Encontramos representaciones de antropomorfos, zoomorfos y elementos geométricos y abstractos, en los cuales podemos reconocer diferentes fases de la secuencia gráfica cronológica planteada para la zona (MAS *et alii*, 2016). Las figuraciones más antiguas detectadas pertenecen a la fase 2, encontrando motivos como un antropomorfo inacabado del cual sólo se ha llevado a cabo el contorneado y no se ha rellenado con tinta plana. En un momento posterior podemos ubicar diferentes series de digitaciones a modo de puntos y barras, así como zoomorfos, que se corresponderían con la fase 3. Algunos de ellos se infraponen a fases posteriores, documentándose por ejemplo un ave de esta fase por debajo de un carro de la fase 5. Por otro lado, e igualmente de forma escasa, reconocemos antropomorfos esquemáticos de tipo golondrina asociados a la siguiente fase, la 4. Finalmente, las fases predominantes en el abrigo corresponden con el arte amazigh: las fases 5 y 6. En la fase 5 observamos un cambio de temática y estilo, encontrando como elementos imperantes los carros y los elementos geométricos. Los carros son representados de forma muy esquemática, en vista frontal, con una línea horizontal que marca el eje, otra vertical para el timón, dos circunferencias para las ruedas (algunas con radios, otras no) y con cajas semicirculares y cuadrangulares. Pueden aparecer solos, o en asociación a otros carros, a elementos geométricos y a escritura tifinagh. Posteriormente, en la fase 6, se representan antropomorfos y zoomorfos, así como un motivo “emblemático” del arte amazigh: los jinetes, que portan un elemento alargado identificado tradicionalmente con una jabalina o lanza (Bravin, 2009) y que son acompañados por pequeños cuadrúpedos (posibles cánidos y cápridos). En ambas fases el estilo se caracteriza por su esquematismo y su técnica simple, predominando en la pintura las tintas planas, los trazos simples y las digitaciones. El estilo se vuelve especialmente tosco y la ejecución grosera en la fase 6, siendo los trazos de mayor grosor y la aplicación del pigmento más descuidada. Se ejecutan figuras de pequeño tamaño (no suelen superar los 30 cm) y algunas de ellas presentan repintados o reavivados. Debemos destacar la ausencia de representaciones de camélidos, asociados a los últimos momentos del arte amazigh.

2.1. Las inscripciones tifinagh de Aouinet Azguer 9

Es en estas últimas fases (5 y 6) donde debemos insertar el elemento cuyo estudio nos ocupa, las inscripciones tifinagh. Se han documentado un total de 23 inscripciones o unidades gráficas, entendiendo por unidad gráfica la asociación de signos gráficos o caracteres que han sido realizados con un *ductus* continuo y en un mismo momento. Todas ellas pertenecen al grupo conocido como



“inscripciones rupestres”, término empleado por la historiografía para diferenciarlas de las inscripciones líbicas. Mantendremos el término “inscripciones”, a pesar de estar pintadas y no grabadas, por considerar que pertenecen a este grupo de testimonios escritos considerados los ejemplos más antiguos conocidos del sistema de escritura tiffinagh (Springer Bunk, 2010). Su denominación obedece al hecho de que suelen aparecer en estaciones con arte rupestre, y tradicionalmente su estudio se ha limitado a la realización de una transcripción acompañada de breves comentarios, sobre todo en alusión a su cronología, sin profundizar más en su análisis. Cronológicamente se adscriben a los periodos conocidos como “equidiense” y “cameliense”, y geográficamente se extienden por todo el área del Sáhara, el Atlas, el Anti Atlas y las Islas Canarias. Al contrario que las inscripciones conocidas como líbicas, cuyo auge se produce durante de la ocupación romana de la Mauritania tingitana (40-285 d.C.) (Skounti *et alii*, 2003), las inscripciones rupestres no han sido descifradas. Debido al amplio espacio geográfico y el arco temporal que abarca la lengua amazigh, debemos tener en cuenta que cuando hablamos de tiffinagh nos referimos a un sistema de escritura utilizado para la transcripción de diversos dialectos, que incluso puede conformar alfabetos diferentes, ya que los mismos caracteres no siempre se utilizan con el mismo valor fonético (Galand, 1999).

La totalidad de las inscripciones documentadas se han pintado en rojo, con la técnica del trazo simple, y en algunos casos se encuentran repintadas o reavivadas, e incluso se superponen inscripciones nuevas a otras anteriores. Son pocos los casos de inscripciones rupestres pintadas en Marruecos, siendo la mayoría de ellas grabados. Podemos encontrar ejemplos de esta técnica en la estación de Ifran n Tazka (Skounti y Nami, 2001), en donde también se aplican los pigmentos de ocre rojo a mano alzada en paneles con otras representaciones pictóricas.

En Aouinet Azguer 9, como es propio de la escritura tiffinagh arcaica, no existe un sentido único de escritura, apareciendo las unidades gráficas dispuestas en sentido vertical y horizontal, de arriba abajo, de izquierda a derecha, y a la inversa en ambos casos. Predominan las asociaciones realizadas en sentido vertical (15) (fig. 2) frente a las horizontales (6) y a los caracteres aislados (2). No se documentan caracteres cuya rotación sobre su eje nos permita dilucidar el sentido de lectura ya que, como veremos a continuación, se trata de barras, círculos, puntuaciones y cruciformes en su gran mayoría. Su extensión es reducida, no se ha documentado ningún ejemplo que supere los 7 caracteres. Esto es muy habitual dentro del corpus de inscripciones rupestres documentadas en Marruecos, tanto en roca como en soporte mueble, como por ejemplo en los ejemplos documentados en las ánforas de Volubilis (Skounti *et alii*, 2003). En cuanto a su posición en el espacio gráfico, las inscripciones aparecen en toda la superficie de la visera y paredes del abrigo. En algunos casos, se han encajado en pequeños recovecos, repisas o salientes, que enmarcarían la inscripción a modo de cartela (fig. 2).





Figura 2. Unidades gráficas o inscripciones tifinagh en Aouinet Azguer 9 con disposición vertical. (Equipo Tamanart).





Figura 3. Unidades gráficas o inscripciones tfinagh en el panel 10 de Aouinet Azguer 9 en asociación por superposición. (Equipo Tamanart).

Para el estudio de las inscripciones tfinagh tanto en el área de Aouinet Azguer como en el resto de zonas en las que actualmente se desarrolla el trabajo del Proyecto Tamanart (Oued Tamanart y Oued Draa), se han aplicado las mismas técnicas de tratamiento digital de la imagen que se utilizan para elaborar las reproducciones o calcografías digitales de los paneles con arte rupestre. Gracias a estos procedimientos, consistentes en eliminar el soporte pétreo en una imagen calibrada (MAS *et alii*, 2013), se han podido detectar inscripciones no reconocibles a simple vista, y caracteres que habían quedado semi ocultos debajo de otros. Estos “calcos indirectos” (fig. 5) constituyen nuestra herramienta de trabajo en el laboratorio, y gracias a ellos se ha elaborado un “alfabeto” para la zona que estaría constituido por 18 caracteres. Utilizamos el término “alfabeto” porque estamos hablando de un sistema de escritura, pero éste no deja de ser una mera tipología ya que desconocemos el valor fonético de los caracteres. Al tener un menor número de inscripciones, el “alfabeto” en Aouinet Azguer es más reducido que el propuesto para el yacimiento referencia del arte amazigh marroquí: Foum Chenna (36 caracteres) (Pichler, 2000). Todos los caracteres documentados en el abrigo 9 aparcan en Foum Chenna, pero, sin embargo, observamos 2 signos gráficos documentados aquí que no aparecerían en el yacimiento de referencia: se trata del angular (16) y del triangular (17).



1	2	3	4	5	6	7	8	9
.	••	•••				—	=	≡
10	11	12	13	14	15	16	17	18
○	⊙	⊔	+	⊥	⊓	∧	∇	≡

Fig. 4. Alfabeto propuesto a partir de la documentación de Aouinet Azguer 9.

El uso del círculo y las puntuaciones es preponderante, característica que se da en la zona del valle del Oued Draa, del cual es afluente Aouinet Azguer, y en general en el sur del Sáhara. Son habituales también, en menor número, las barras horizontales y verticales, así como los cruciformes. Se ha propuesto tradicionalmente que el uso de puntos surge de la simplificación del uso de trazos y barras, por lo que se tiende a diferenciar dos alfabetos: uno más antiguo, cuyos caracteres se basan en el uso de trazos y barras, y otro más moderno en el que impera el uno de puntos, típico del Sahara (Skounti *et alii*, 2003). En Aouinet Azguer 9 encontramos los dos tipos, aunque en mayor medida el segundo.

3. LAS INSCRIPCIONES TIFINAGH Y EL ESTUDIO DEL ARTE RUPESTRE

En Aouinet Azguer todas las inscripciones rupestres se encuentran insertas en paneles con manifestaciones pictóricas, coexistiendo con fases más antiguas en algunos casos, y en relación más o menos directa con las manifestaciones coetáneas. Plantear un estudio independiente de las mismas se hace inviable puesto que sólo nos ofrecería una visión parcial de nuestro objeto de estudio. Por otro lado, se pretende huir de los planteamientos de la historiografía tradicional, en la que las inscripciones rupestres se han utilizado como un mero fósil director para establecer cronologías relativas. A través del estudio del tifinagh arcaico desde el punto de vista de la prehistoria del arte podremos estudiar cada caracter o signo gráfico como un motivo *per se*, elaborado con una técnica determinada, como poseedor no sólo de un contenido sino de un continente. De igual manera, se podrán establecer posibles relaciones entre caracteres y motivos pictóricos y reflexionar sobre la esquematización en el arte y el papel de los ideogramas como elementos de comunicación, como conjunto con una finalidad semiótica.

Ya en el 2003, desde el Instituto Real de la Cultura Amazigh, y en el contexto de la elaboración de un corpus de inscripciones rupestres amazigh en Marruecos, se propusieron diversas categorías que analizan el grado de relación entre las inscripciones tifinagh y el resto de representaciones pictóricas en un panel, desde la asociación más directa, en la cual el grado de conexión es tan evidente que



no deja lugar a dudas, a las posibles asociaciones meramente potenciales o hipotéticas (SKOUNTI *et alii*, 2003). Para el estudio del abrigo de Aouinet Azguer 9 proponemos 3 categorías o tipos de asociación documentadas:

- **Superposición:** un motivo o una unidad gráfica se ha pintado sobre otra realizada en un momento anterior. En el panel 10 encontramos 4 digitaciones a modo de barras verticales que se superponen a otra inscripción de otros 4 caracteres, coincidiendo cada barra con uno de los motivos infrapuestos (figura 2). Este tipo de asociaciones sugieren una perduración en el tiempo de las actividades en el lugar que han dejado como huella estas inscripciones. Las superposiciones pueden ser también reavivados, en los que se vuelve a pintar el signo gráfico una o varias veces. Por otro lado, cabe destacar la ausencia de superposiciones entre las inscripciones y el resto de motivos pictográficos, tanto sincrónicos como diacrónicos, que sí se da en los motivos pictográficos. Las inscripciones siempre respetan el espacio gráfico ocupado por el resto de motivos.
- **Adyacencia:** En este caso la relación se basa en la cercanía y la similitud de técnica, estilo y pigmento entre varios motivos. Encontramos este tipo de asociación en diferentes paneles del abrigo, no sólo entre diferentes inscripciones sino también entre inscripciones y motivos pictográficos, como por ejemplo entre la inscripción y el carro del panel 11 (fig. 5).
- **Coexistencia:** La asociación no es tan evidente como en el caso de la adyacencia. Los motivos comparten un espacio y se encuentran próximos, pero la relación entre ambos es una simple hipótesis. En este caso, los motivos no tienen por qué haberse realizado en un mismo momento ni pertenecer a un mismo estilo, y su cercanía puede deberse simplemente a motivos de aprovechamiento del espacio gráfico. Así, en los paneles 2 y 3 encontramos indistintamente puntuaciones que podríamos adscribir a la fase 3 y caracteres tiffinagh, que, como veremos más adelante, adscribiremos a la fase 6.

La práctica pictórica y epigráfica en estos yacimientos está directamente relacionada y no puede separarse la una de la otra en cuanto a su función. Caracteres y motivos son contenedores de un significado que hoy en día desconocemos, pero tienen en común una misma función comunicativa. Ambos fijan un mensaje que llega a nosotros codificado debido a que carecemos de factores necesarios para su decodificación, como pueden ser la gestualidad o la palabra a la hora de ejecutarlos. Es muy difícil discernir si la progresiva esquematización del arte amazigh derivó en el nacimiento de la escritura, pero sí parece intuirse que durante un tiempo convivieron, complementándose el uno al otro. Las inscripciones rupestres en Aouinet Azguer 9 nos muestran un sistema de escritura, el tiffinagh, de carácter



alfabético que parece surgir sin haber pasado por estadios previos. Si atendemos a las teorías clásicas evolucionistas de la lingüística, deberíamos encontrar pasos intermedios entre los motivos pictográficos y los caracteres que nos hablasen de una evolución directa del arte rupestre hacia la escritura. Si bien constatamos una fase pictográfica en la cual los motivos naturalistas evocan zoomorfos y antropomorfos, y después de esta fase encontramos otra fase en la que el arte se vuelve “convencional” y los motivos se convierten en una suerte de “ideogramas” con un significado concreto, estos nunca llegan a ordenarse siguiendo una lógica fonética ni tampoco encontramos un sistema de escritura silábico, que suele anteceder a los sistemas alfabéticos (Cardona, 1994). Las inscripciones rupestres por tanto conviven con el resto de motivos pictográficos porque cumplen una misma finalidad y porque se complementan con la imagen para transmitir un mensaje que debe fijarse en lugares de agregación en los que probablemente se realizan rituales generación tras generación. El carácter consonántico de esta escritura y la denominada *scriptio continua* (la ausencia de marcadores que separen palabras y oraciones) viene a reforzar esta idea de su uso ritual, de la necesidad de la palabra que complementa el mensaje escrito y dibujado. Las inscripciones rupestres se leen en voz alta, probablemente en el discurso narrativo en el que se incluyen los diferentes elementos pictóricos que componen el panel. En este sentido, autores como Calvet (2001) sugieren que la escritura nace como el nexo entre lo gestual (la lengua) y lo pictórico (el arte), quedando lo pictórico sometido a lo gestual, la representación gráfica a la palabra.



AOENAT AZGUER 9
Panel 11
Equipo Tamanart

Figura 5. Panel 11 de Aouinet Azguer 9. Inscripción tifinagh y carro en asociación de adyacencia. Calcografía indirecta digital (Equipo Tamanart).



La breve extensión de todas ellas puede apuntar a un uso nominal así como ritual, simbólico o mágico (dedicatorias, invocaciones, exhortaciones...). En un momento en el que la escritura se utiliza dentro del dominio social magicosacro, la representación de la palabra escrita en las paredes de un abrigo rocoso refuerza y dota al lugar de un carácter aún más sacralizado. Es decir, constata y reafirma el uso del lugar para ceremonias rituales. En este sentido no debemos olvidar que la ubicación de Aouinet Azguer 9 es una zona de paso con presencia de agua en determinados momentos, y que este tipo de lugares siempre son los elegidos en todo tipo de culturas como puntos de encuentro o zonas de agregación. Esto se hace más evidente en culturas como la amazigh en las que el acceso a los recursos hídricos es clave en la jerarquización y organización social de los grupos. Tanto en el valle del Tamanart como en el valle del Draa encontramos puntos de recogida de agua del nivel freáticos (pozos) y enterramientos en forma de túmulos en las inmediaciones de estaciones rupestres. Algunos de estos túmulos son morabitos, o enterramientos de "santones", a los que todavía se acude en la actualidad a realizar ritos religiosos, como hemos podido comprobar en el transcurso de las diferentes campañas de trabajo de campo². Otros investigadores, como Gabriel Camps en la década de los 60, constataron en poblaciones amazigh argelinas la pervivencia de estas prácticas, en lugares con arte rupestre e inscripciones, en las que los participantes decían contactar con los antepasados a través de los sueños (Camps, 1962). Finalmente, si retrocedemos a las fuentes clásicas, que sorprendentemente no mencionan en ningún momento la escritura tiffinagh, encontraremos que sí hacen alusión a este tipo de ceremonias:

En su modo de jurar y adivinar, juran por aquellos hombres que pasan entre ellos por los más justos y mejores de todos, y en el acto mismo de jurar tocan sus sepulcros; adivinan yendo a las sepulturas de sus antepasados, donde después de hechas sus deprecaciones se ponen a dormir, y se gobiernan por lo que allí ven entre sueños. En sus contratos y promesas usan de la ceremonia de dar el uno de beber al otro con su mano, y tomando mutuamente de él, y si no tienen a punto cosa que beber, tomando del suelo un poco de polvo lo lamen³.

Vemos, por tanto, que en diferentes momentos, separados incluso por más de dos mil años de distancia, determinados lugares no han perdido su carácter sacro. En estos lugares, el arte rupestre, si bien despojado de todo contenido o significado, aún sigue manteniendo su función como marcador territorial.

² En este sentido, desde el Proyecto Tamanart se desarrolla también la investigación en el campo de la etnografía, puesto que el patrimonio cultural amazigh es un valioso tesoro que se debe proteger y conservar.

³ Heródoto, *Historia*, Libro IV, 172



4. CRONOLOGÍA

En Aouinet Azguer 9 constatamos la relación directa entre las inscripciones rupestres y las fases artísticas más modernas consideradas amazigh. Las relaciones de adyacencia, las similitudes en técnica y estilo, y las coincidencias de pigmentos y pátinas entre inscripciones y representaciones de zoomorfos así lo evidencian. De igual manera, podemos diferenciar dos momentos diferentes:

- Inscripciones asociadas a la fase 5, en la que predominan las representaciones de carros y que sería un momento anterior a la fase del caballo. En ellas, se habría utilizado un alfabeto más arcaico, en el que predomina el uso de barras horizontales y verticales.
- Inscripciones asociadas a la fase 6, que coincide con la denominada “fase del caballo”. En este caso, predominaría el alfabeto en el que las barras han derivado en puntos.

Desgraciadamente no disponemos de ningún análisis físico-químico que pueda proporcionarnos dataciones directas, ni ninguna superposición entre motivo pictográfico e inscripción que nos sugiera cronologías relativas. La historiografía coincide en asignar la producción de las inscripciones rupestres a las épocas equidiense y cameliense, pero al no existir dataciones absolutas para estos periodos las controversias son múltiples (en especial a lo que a la introducción del camello se refiere). Además, existen inscripciones que parecen haber sido realizadas en momentos anteriores, como la del hombre de Azib-n-Ikkis (Yagour, Marruecos), para la cual se han propuesto fechas anteriores al s.VII a.C. por asociación directa con la representación de un antropomorfo dentro de la cual aparece insertada (Camps, 1996). Otros autores han propuesto fechas más antiguas para la aparición del tifinagh, remontándose al 1300-1200 a.C. en Tassili (Argelia) (Hachid, 2000).

En líneas generales, se admite un inicio del periodo equidiense en torno al s. V a.C. y la perduración del mismo hasta el s. IV d.C. A partir de la siguiente centuria, el uso del camello se generaliza en el Sáhara y las representaciones de dicho animal sustituyen al caballo en el arte rupestre (Bravin, 2009; Muzzolini, 1988-89). No obstante, hay autores que prefieren proponer fechas más tempranas para el inicio del cameliense, en torno al cambio de era (Fernández Martínez, 1996). Más polémica si cabe es la adscripción cronocultural de las representaciones de carros, ya que su esquematismo impide asociarlos a un tipo en concreto. Ya en su día Muzzolini (1988-89) alertó de la posibilidad de que no se trate de carros de guerra ligeros, asociados a los pueblos del mar, sino que se trate de tipos más cercanos a los carros de Cirene, nunca anteriores al s. VII a.C. El hecho de que en Aouinet Azguer 9 aparezcan asociados a formas antiguas del tifinagh arcaico podría apoyar esta cronología más corta.



5. CONCLUSIONES.

Apreciamos diversas similitudes entre motivos pictóricos e inscripciones rupestres en Aouinet Azguer que nos llevan a considerar ambos elementos partes de un mismo conjunto. La tecnología empleada en su realización es la misma: los pigmentos son similares y han sido aplicados con las mismas técnicas (trazos simples, digitaciones). Las inscripciones rupestres en Azguer 9 aparecen asociadas a las fases 5 y 6 de la secuencia gráfica del conjunto rupestre de Aouinet Azguer. Dichas fases se corresponden al periodo equidiense y a una fase anterior en la que predomina la representación de carros. No se ha constatado una fase cameliense en el yacimiento, por lo que podemos pensar que se trata de una escritura tiffinagh de cierta antigüedad. Tampoco han sido constadas inscripciones en otras escrituras documentadas en Marruecos, por ejemplo, el árabe.

De igual manera, podemos registrar diferentes fases o momentos de ejecución de dichas inscripciones, o bien por aparecer asociadas a fases gráficas diferentes, o bien por encontrar superposiciones entre unas y otras. No podemos establecer cronologías relativas al resto de elementos pictóricos que componen los paneles puesto que no existen relaciones de superposición con el resto de representaciones. Por tanto, se hace patente la necesidad de llevar a cabo un estudio y análisis de pigmentos, así como un intento de obtener al menos una datación absoluta que arroje luz sobre todas las hipótesis cronológicas que se hayan podido establecer hasta el momento.

En Aouinet Azguer 9 el estudio del arte rupestre y las inscripciones tiffinagh debe abordarse de manera conjunta. Los motivos gráficos y las inscripciones tiffinagh conviven y se complementan los unos a los otros, compartiendo una misma misión comunicativa, fijando un mensaje, y marcando de manera externa la sacralidad de un lugar utilizado continuamente por un espacio de tiempo prolongado. Si bien la climatología, los modos de vida, las estructuras sociales y la cultura de los grupos han cambiado a través del paso del tiempo, desde las sociedades recolectoras y agrícolas hasta la cultura de guerreros amazigh, el lugar de agregación ha permanecido como tal.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BRAVIN, A. (2009): *Les gravures rupestres libyco-berbères de la région de Tiznit (Maroc)*. Paris: L'Harmattan.
- CALVET, L. J. (2001): *Historia de la escritura: De Mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona: Paidós.



- CAMPS, G. (1962): *Aux origenes da berbérie: Monuments et rites funeraires protohistoriques*. Paris: Arts et Métiers Graphiques.
- CAMPS, G. (1996): "Écriture lybique", in *Encyclopédie berbère*, 17, pp. 2564-2573, Aix-en-Provence: Édisud. <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2125>
- CARDONA, G. R. (1994): *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa.
- HACHID, M. (2000): *Les premiers berbères. Entre Méditerranée, Tassili et Nil*. Aix-En-Provence: Ina-Yas Éditions.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M. (1996): *Arqueología prehistórica de África*. Madrid: Síntesis.
- GALAND, L. (1999): L'écriture libyco-berbère. *Sahara*, 11, pp. 143-145. <http://www.institutum-canarium.org/lbs/data/galand%20sah11.pdf>
- MAS CORNELLÁ, M.; GARCÍA GÓMEZ, L. M.; CABALLERO KLINK, A.; TORRA COLELL, G.; LEMJIDI, A. y OUMOUSS, A. (2012): "Proyecto Tamanart. Prospección y documentación de yacimientos con arte rupestre del valle de Tamanart (Provincia de Tata, Región de Guelmin Smara, Marruecos)". *Informes y Trabajos*, 9, pp. 490-507. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14304C>
- MAS CORNELLÁ, M.; LEMJIDI, A.; OUMOUSS, A.; TORRA COLELL, G.; MAURA MIJARES, R.; SOLÍS DELGADO, M.; PÉREZ GONZÁLEZ, J.; PÉREZ GARCÍA, P.P.; FARJAS ABADÍA, M.; BEZARES TORRÓN, J.M.; JIMÉNEZ ESPARTERO, D. y GAVILÁN CEBALLOS, B. (2014): "Proyecto Tamanart (Marruecos): Documentación de yacimientos con arte rupestre". *Informes y Trabajos*, 11, pp. 11-30. <http://es.calameo.com/read/00007533593f368e1c57d>
- MAS CORNELLÁ, M.; LEMJIDI, A.; OUMOUSS, A.; TORRA COLELL, G.; MAURA MIJARES, R.; SOLÍS DELGADO, M.; PÉREZ GONZÁLEZ, J.; JORGE GARCÍA, A.; OULMAKKI, N.; AMRANI, Z.; ASMHRI, E. M.; FARJAS ABADÍA, M.; GÁLVEZ HORRILLO, S.; ROMERO PÉREZ, J. y GAVILÁN CEBALLOS, B. (2015). "Proyecto Tamanart 2013-2014". *Informes y Trabajos*, 12, pp. 15-34. <http://es.calameo.com/read/00007533573d62fbaab3>
- MAS CORNELLÁ, M.; LEMJIDI, A.; OUMOUSS, A.; TORRA COLELL, G.; MAURA MIJARES, R.; SOLÍS DELGADO, M.; PÉREZ GONZÁLEZ, J.; ASMHRI, E. M.; OULMAKKI, N.; AMRANI, Z.; FARJAS ABADÍA, M.; GAVILÁN CEBALLOS, B. y GARCÍA ALGARRA, M. (2016): "Proyecto Tamanart 2014-2015". *Informes y Trabajos*, 14, pp. 12-27. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/informes-y-trabajos-14/patrimonio-historico-artistico/20867C>



- MAS CORNELLÀ, M.; MAURA MIJARES, R.; SOLÍS DELGADO, M. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. (2013): "Reproducción digital, microfotografía estereoscópica y fotografía esférica aplicadas a la interpretación del arte rupestre prehistórico". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 6, pp.74-80. http://www.cuadernosdearterupestre.es/arterupestre/6/MasCAR2012_06_07.pdf
- MUZZOLINI, A. (1988-1989): "L'état actuel des études sur l'art rupestre saharien: Pesanteurs et perspectives". *ARS Praehistorica*, VII-VIII, 265-277.
- PICHLER, W. (2000): "The Lybico-Berber inscriptions of Foug Chenna/Morocco, Sahara 12, pp. 176-178.
- SANZ ROCHE, E. (2001): "Los habitantes del Sáhara en la Antigüedad". *Anaquel de Estudios Árabes*, 12, pp. 671-686
- SKOUNTI, A.; LEMJIDI, A., y NAMI, M. (2003): *Tirra. Aux origines de l'écriture au Maroc*. Rabat: Institut Royal de la Culture Amazighe.
- SKOUNTI A. y NAMI M. (2001): "Une inscription rupestre libyco-berbère peinte d'Ifran n'Taska". *Sahara*, 12, p. 174-176.
- SPRINGER BUNK, R. A. (2010): "Los orígenes de la escritura líbico-bereber". *Estudios Canarios: Anuario Del Instituto De Estudios Canarios*, 54, pp. 141-164.



