

ARTE RUPESTRE LEVANTINO (Adiciones 1968-1978)

Por

ANTONIO BELTRAN

En los diez años transcurridos entre la aparición de nuestra obra *Arte rupestre levantino* («Monografías Arqueológicas», núm 4, Zaragoza, 1968, 260 págs. láms.) y fines del pasado año 1978, no ha habido grandes variaciones en las ideas generales sobre este arte, al menos en lo referente a cronología, significación y técnicas de realización. Se mantienen las mismas posiciones, ya dadas a conocer en dicho libro, expuestas por los distintos autores; muy atenuadas las referentes a la datación paleolítica de las pinturas sostenida, entre otros, por Breuil, Obermaier y Bosch Gimpera. Este último, en carta de 24 de marzo de 1969, acusando recibo de nuestro libro, escribía textualmente: «Veó que sigue V. la cronología mesolítica que se ha generalizado y que sólo unos cuantos insistimos en continuar la paleolítica, así como no ha tomado en cuenta el libro de Blanc, «Dell'astrazione alla organicità» y que tampoco lo de Blanchard en el simposio de Wartenstein sobre los équidos de Minateda que compara, como ya hacía Breuil, con los franco-cantábricos. Espero que no tome a mal que yo siga en mis trece y que lo de los caballos y los alces me parezca convincente. Además, como ya dije en el artículo del homenaje a Breuil y vuelvo a repetir en el que está en prensa a Vaufrey, el mesolítico me parece poco tiempo para el desarrollo del arte clásico y la vida de cazadores de él me parece incompatible con la pobreza de la cultura mesolítica, propia sólo de una supervivencia de los cazadores en algunas regiones. Insisto en el valor de las superposiciones de Minateda con los animales grandes de tipo franco cantábrico en las frases más antiguas y del yacimiento epigravetiense cerca de las pinturas de Tivisa (mucho más cerca y en el mismo barranco que los planells de Albocácer) así como la pintura de tipo franco-cantábrico del Monsiá parece otro indicio de un comienzo en el paleolítico». El artículo que se cita como de homenaje a R. Vaufrey es «*La chronologie de l'art rupestre seminauraliste et schématique de la Peninsule Iberique*» («La Préhistoire:

problèmes et tendances», Paris 1968, p. 71-75). A pesar del enorme respeto que hemos profesado siempre hacia Bosch Gimpera y sus opiniones no parece que debamos cambiar nuestras ideas, ya expuestas, por estos argumentos que ya conocíamos y que repitió en *Chronologie de l'art levantin espagnol* («Valcamonica Symposium», Capo di Ponte 1970, p. 69). Por otra parte el abate Breuil, en un disco grabado en 1960, pero apenas difundido, contestaba, a preguntas de A. Sahly, expresando algunas severas dudas o indecisiones sobre esta cronología al decir, textualmente, que «las pinturas del Levante español no tienen relación directa o demasiado directa con las pinturas franco-cantábricas, salvo que en las pinturas levantinas la concepción de la ejecución de las cornamentas, tanto en los ciervos como en los toros, es idéntica a la del Perigordienne y no se relaciona jamás con la del Magdalénienne. Pero, por otra parte, la concepción general del dibujo, por ejemplo la forma de las patas, es, en buena parte, mucho más Magdalénienne que Perigordienne. Todo ocurre como si en el arte levantino la fuente fuese el arte perigordienne franco-cantábrico, pero más evolucionado e influido progresivamente por el arte magdalénienne o solútreo-magdalénienne de esta región original». Hay que subrayar que estas vacilaciones de Breuil contrastan con la seguridad y claridad de sus rígidos esquemas tal como pone de manifiesto también el que en las grandes síntesis del arte paleolítico no incluyese ni una sola estación de estilo «levantino».

Por otra parte, en este período, Francisco Jordá ha radicalizado sus hipótesis cronológicas haciendo cada vez más moderno este arte; frente a la datación mesolítica opone argumentos fundados en el clima, la fauna, en lo problemático del mesolítico y su arte en España (plaquetas con grabados abstractos en La Cocina) y en las diversas influencias orientales que aduce, concluyendo que el arte levantino y el esquemático se desarrollan al mismo tiempo, con raíces en las culturas agrícolas y ganaderas de los pueblos del Mediterráneo oriental. Los primeros elementos artísticos llegarían según él, con las oleadas neolíticas de Anatolia y Siria que traen al Levante la cerámica cardial y la agricultura de gramíneas y con otra invasión diferente, procedente de Egipto y Palestina, con dólmenes y poblados y cerámica sin decorar; el arte levantino y el esquemático se desarrollarían en la Edad del Bronce, penetrando en la Meseta en el Bronce III. Las publicaciones donde pueden encontrarse estas opiniones, uniformes, pero con ligeros retoques en las más modernas, son las siguientes: *Zur Zeitstellung der Levant-Kunst* («Madriider Mitteilungen», 8, 1967, p. 11); *Problemas cronológicos del arte rupestre del Levante español* («Actas del XII Congreso Internacional de Historia del Arte», Granada, 1973, I, p. 155); *Las puntas de flecha en el arte levantino* («XIII Congreso Nacional de

Arqueología», Zaragoza 1975, p. 219). Respecto de los modos de vida que este arte refleja: *Tocados de plumas en el arte levantino* («Zephyrus» XXI-XXII, Salamanca 1972, p. 35); *Formas de vida económica en el arte rupestre levantino* (Ibidem XXV, 1974, p. 209); *¿Restos de un culto al toro en el arte levantino?*, (Ibidem XXVI-XXVII, 1976, p. 198); *La Peña del Escrito (Villar del Humo, Cuenca) y el culto al toro* (Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense», 2, 1975, p. 7); *Bastones de cavar, layas y arado en el arte levantino* («Munibe», XXIII, 1971, p. 241); *La sociedad en el arte rupestre levantino* («III Congreso Nacional de Arqueología», Porto 1974, p. 43). Una apretada síntesis de estos artículos y resúmen de las opiniones del prof. Jordá la encontramos en *Historia del Arte Hispánico* (Ed. Alhambra, I, Madrid 1978, p. 133-144); en ella trata primero, en el arte de los pueblos del Eneolítico del esquemático, mobiliario o parietal o en los megalitos y después del rupestre levantino que enmarca cronológicamente en el Eneolítico y Edad del Bronce, durante el período climático subboreal del 2500 al 600 a. de JC, rechazando, por diversas razones, la datación en el Epipaleolítico o en el Neolítico. No es de este lugar la discusión de las opiniones de Jordá, pero parece evidente que las fases no esquemáticas o geométricas del arte levantino no pueden ser sincrónicas del esquematismo general del Eneolítico y que, pese a la suma de argumentos esgrimidos por el autor, el arte levantino, en su casi totalidad, es postpaleolítico y anterior a la Edad del Bronce. Otra cuestión es saber a qué vamos a llamar «arte levantino» ya que el criterio geográfico o de realización en covachos o abrigos no sirve, dándose una coincidencia de ambos estilos en el espacio, pero no en el tiempo. Sobre este tema puede consultarse el trabajo de Eduardo Ripoll, *The process of schematisation in the prehistoric art of the Iberian Peninsula* («Form in indigenous art», Canberra 1977) que debe ser puesto en relación con otro del mismo autor *Acerca del problema de los orígenes del arte levantino* (Valcamonica Symposium», Capo di Ponte, 1970, p. 57) y con el nuestro sobre *El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español* («Caesaraugusta» 39-40), Zaragoza 1975-76, p. 5) cuya cita nos ahorra mayores precisiones.

Cierto que permanece en pie el problema de las figuras naturalistas en la zona del arte esquemático, por ejemplo en Aldeaquemada (A. Beltrán, *Las figuras naturalistas del Prado del Azogue, en Aldeaquemada* (Jaén), «Miscelánea Canellas», Zaragoza 1969, p. 97), puesto que ninguna cuestión plantean las figuras esquemáticas pintadas en un momento posterior a las levantinas en los mismos abrigos o contiguos a ellos (A. Beltrán, *Los abrigos pintados de la Cañaica del Calar y de la Fuente Sabuco, en el Sabinar, Murcia*, Zaragoza 1972; *Aportaciones de la cueva de Los Grajos* (Cieza, Murcia) al conocimiento del arte

rupestre levantino español, «Valcamonica Symposium», Capo di Ponte 1970, p. 79).

Otro problema referente a la cronología relativa de estas pinturas es la superposición total o parcial de figuras o bien la repetición o modificaciones de ellas. Sobre este tema hemos dado a conocer nuestras ideas en *Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el arte rupestre levantino* («XI Congreso Nacional de Arqueología», Zaragoza 1969, p. 225).

Incide esta cuestión en la significación del arte levantino, en buena parte dependiente de ritos o prácticas de caza; la superposición comprobada de pinturas negras sobre rojas, de rojas vinosas sobre rojas claras y de éstos colores sobre blanco, como en La Ceja de Piezarrodilla (Albarracín), a veces repitiendo exactamente las siluetas, debe obedecer a la perpetuación de una figura que iba perdiendo su color o a la renovación de su sentido o valor. Lo mismo podríamos decir de la repetición de figuras en forma idéntica, tal como conocemos en Cogul, Els Gascons, la Araña o Tormón. En otros casos hallamos toros convertidos en ciervos, en la Cueva de la Vieja, en Alpera, o en Cantos de la Visera y, por el contrario, ciervos acomodados como toros en el Prado de las Olivanas de Tormón.

Para completar la visión de nuestras hipótesis acerca de la cronología del arte levantino podemos citar varios artículos, aunque no modifican apenas las expuestas en 1968; *Die spanische felsmalerei der Levante und ihre chronologischen Probleme*, (IPEK, 1974-77, t. 24, p. 32), *Acerca de la cronología de la pintura rupestre levantina* («Valcamonica Symposium», 1970, p. 87), divulgadas en *El arte rupestre levantino* («Historia 16», II, 10, febrero 1977, p. 91).

Uno de los problemas que más preocupa a los historiadores españoles es el de la conservación de las pinturas en abrigo, al aire libre, muchas veces al alcance de la mano de los visitantes, en ocasiones poco escrupulosos en el trato de estos tesoros y demasiadas veces auténticos vándalos destructores. Las causas de degradación de la pintura son, no sólo la mano del hombre, sino también la acción de los agentes erosivos, de la humedad, el polvo y los microorganismos que atacan también el soporte. Los remedios hasta ahora utilizados, rejas y guardas, no han conseguido el objetivo de protección por muy diversas razones. En 1978, el gobierno argelino, con la UNESCO y el ICCROM, se han preocupado de un problema análogo respecto del conjunto del Tassili n'Ajjer, que parte de los mismos postulados y bases. Los resultados de la reunión de expertos en Prehistoria, en conservación de obras de arte y en restauración permanecen aún inéditos y serán una excelente base de partida cuando se publiquen; fue editado en tal ocasión el alegato de F. Soleilhavoup, *Les oeuvres rupestres sahariennes*.

nes sont-elles menacées?, (Argel 1978) y una breve síntesis de la cuestión hemos publicado bajo el título *Los problemas de la investigación de las pinturas y grabados prehistóricos al aire libre. Referencia al conjunto del Tassili n'Ajjer y al arte rupestre levantino* («Caesar Augusta» 45-46, Zaragoza 1978, p. 5).

En lo que se refiere a las causas de alteración y degradación de la pintura levantina (o cualquiera otra al aire libre) y de su soporte, no parece haber grandes discrepancias. Samuel de los Santos llamó la atención sobre el hecho, dolorosamente conocido, de la progresiva destrucción de los frisos pintados levantinos (*La conservación de las pinturas rupestres en los abrigos del Levante Español*, «Actas del I Congreso de Conservación de Bienes Culturales», Sevilla, 1976, p. 3) y Rosario Lucas Pellicer ha recogido y sintetizado datos sobre el estado de la cuestión *Conservación del arte rupestre al aire libre* («Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid», 4, Madrid 1977, p. 1) y resume las técnicas de limpieza, eliminación de concreciones y consolidación y fijado del color, lo que nos parece de extrema peligrosidad si tales operaciones no son realizadas por especialistas expertos y hasta si éstos las aplican sin una previa experiencia. No hay dificultad para la eliminación del polvo con pincel o brocha suave pero resultan arriesgadas las pulverizaciones con soluciones de ácido clorhídrico o acético, que ya recomendaba el abate Breuil y que no tienen normas fijas en su actuación según la naturaleza, espesor y antigüedad de la concreción caliza que se intenta eliminar. En cuanto a la aplicación de barnices, basta con observar la de paraloide realizada por Maranzi, en gestión patrocinada por la UNESCO, en el abrigo del gran dios de Sefar o en el de las gacelas de Tamrit, que han merecido general repulsa y que no sabemos si serán más nocivas que la conservación natural con sus peligros de degradación. En cualquier caso, nadie que no sea un técnico especializado debe poner sus manos sobre una pintura levantina y éste, sólo después de un programa previo en el que el prehistoriador tendrá mucho que opinar y aconsejar. Lo que parece indudable es que la humedad y la mano humana son los peligros más graves y más fáciles, teóricamente de evitar.

En Australia tuvo lugar en 1977 una reunión sobre problemas de conservación del arte rupestre con intervención de numerosos especialistas (*Conservation on rock art*, Sidney, 1978) con artículos de una veintena de autores, entre los que subrayamos los referentes a fotogrametría (L. Rivett), vaciados y estereofotografía (J. Clegg), deterioro de pigmentos y otras causas de alteración (Wainwright, Taylor, Dolanski, Hughes), instrumentos y métodos de corrección (metro de micro-erosión, Smith), análisis de deterioro (Clarke); problemas de conservación en Sud Africa (Avery), en India Central (Misra), Nueva Gales del Sur (Sullivan), en el Norte de Australia (Chaloupka) y en el Oeste

(Clarke); estudio de los líquenes (Florian). Debe subrayarse el artículo general de A. Rosenfeld sobre la formación de repertorios del arte rupestre australiano. Todo con aplicación general a los yacimientos al aire libre.

Francisco Javier Fortea se ha ocupado de los problemas de la relación del arte levantino con las industrias y las demás manifestaciones de la cultura material en un importante trabajo: *Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino* («Zephyrus XXV, 1974, p. 225), que será preciso tener en cuenta en cualquier elaboración de carácter general.

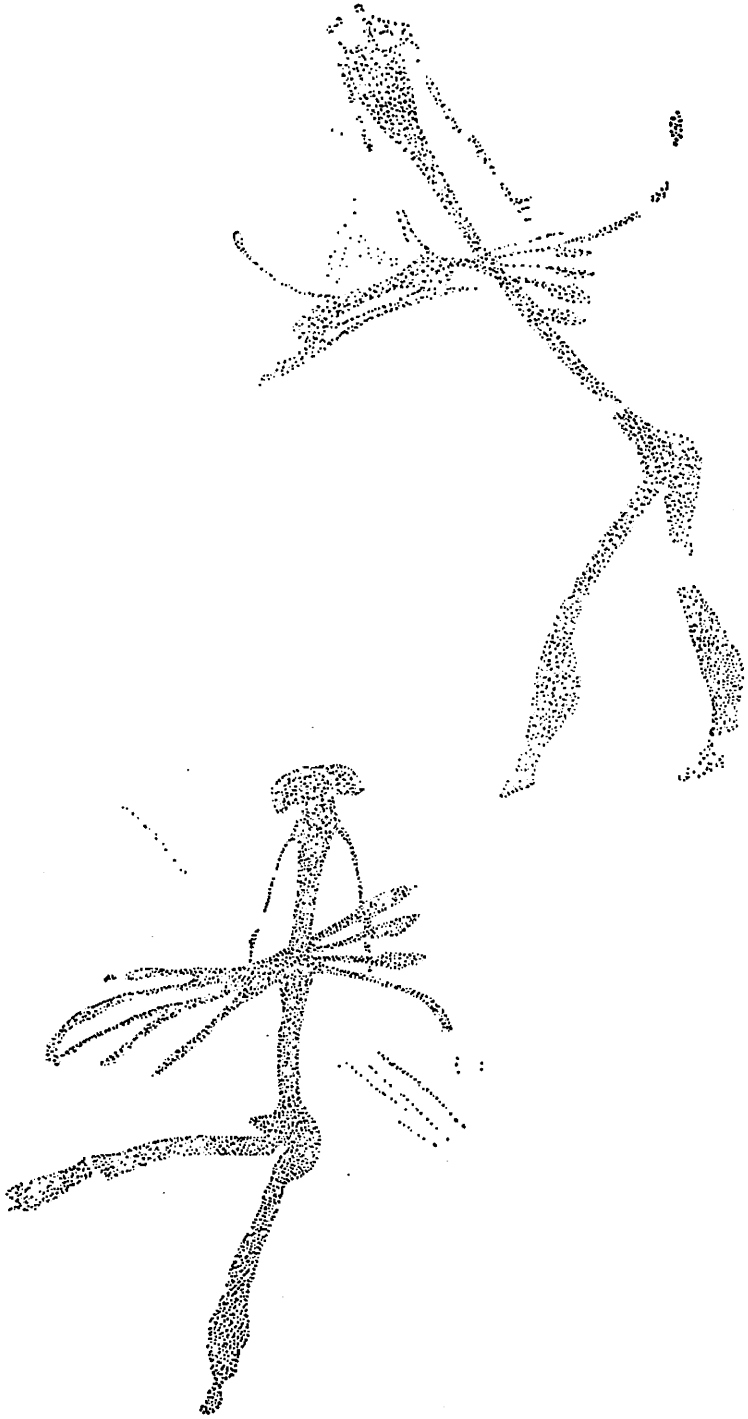
Al estudiar el Epipaleolítico o Mesolítico del Levante (*La cueva de la Cocina. Ensayo de cronología del Epipaleolítico (facies geométrica)*, S. I. P. Trabajos Varios núm. 40, Valencia 1971; *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*, Salamanca 1973) ha llegado, en lo que se refiere al arte levantino, a las siguientes conclusiones: En un análisis de superposición de colores, comprobado en Cantos de la Visera, La Araña y La Sarga aparece un arte lineal-geométrico como más antiguo que las figuras naturalistas que los esquemas actuales sitúan entre las iniciales del arte levantino; relacionado tal arte lineal-geométrico con el mobiliario epipaleolítico no podría datarse el arte naturalista antes del 5,000 aproximadamente; la cronología general de las industrias aparecidas en los abrigos se extiende desde el Neolítico al Eneolítico y el Bronce y especialmente a estos dos últimos períodos. Añade Fortea una interesante consideración sobre la existencia de una cultura epipaleolítica neo-eneolitizada, de ambiente serrano e interior, preguntándose si parte de la explicación del arte levantino podría estar en un viejo, original y vigoroso epipaleolítico del tipo de Cocina II, que va muriendo por vía de aculturación a un nuevo modo de hacer, que poco a poco va ganando terreno para conseguir el total dominio sólo mucho después. En definitiva es la opinión que han sostenido, en parecida forma, todos los partidarios de la edad mesolítica de las pinturas levantinas como Bandi, para quien sería un arte expresivo de un pueblo de cultura y edad mesolíticas que vivió en el interior y tuvo ocasionales contactos con agricultores y ganaderos. La misma opinión hemos sustentado, sin que se pueda definir en que forma se ejercen estos contactos, bien por la llegada de las gentes de las serranías hasta el litoral mediterráneo, como ocurre en la zona de Cuevas de Vinromá o por la vieja penetración de neolíticos hacia el interior si aceptamos las fechas de Verdelpino. Claro que frente a estas opiniones están las ya citadas de Jordá que supone que los modos de vida que trascienden de las representaciones son no sólo posteriores al Mesolítico, sino ni siquiera neolíticas y que deben fijarse en el Eneolítico y la Edad del Bronce.

Confirma sus ideas Fortea en su artículo *En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino (avance sobre las plaquetas de La Cocina)* (L Aniversario de la fundación del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 1924-1974, «Papeles» núm. 11 p. 185, Valencia 1975.

Además de los citados trabajos de Fortea sobre el Epipaleolítico levantino y su relación con el arte rupestre levantino hay un reciente descubrimiento, el de Verdelpino, en la provincia de Cuenca que debe ser tenido en cuenta de modo importante para la cuestión de la cronología de las fases neolíticas del arte levantino. Los trabajos y materiales están descritos en artículos de Fernández Miranda y Moure Romanillo (M. Fernández-Miranda, *Verdelpino (Cuenca): Nuevas fechas de Carbono 14 para el neolítico peninsular*, «Trabajos de Prehistoria», 31 p. 311; del mismo y José Alfonso Moure Romanillo, *El abrigo de Verdelpino (Cuenca). Un nuevo yacimiento neolítico en el interior de la Península Ibérica*, «Noticiario Arqueológico Hispánico: Prehistoria», III, p. 189; de los mismos, *Noticia de los trabajos de 1976*, «Trabajos de Prehistoria», 34, 1977, p. 31). Las fechas obtenidas son del $6,000 \pm 150$ para el Neolítico con cerámicas lisas y del 3220 ± 130 a 2680 ± 130 para los horizontes neolíticos con cerámicas decoradas. La fecha del nivel IV (cerámicas lisas) coincide con otras de industrias epipaleolíticas de la zona cantábrica y resulta sorprendente y sin paralelos en el Mediterráneo Occidental salvo el caso de Córcega. Se plantearía así la cuestión de una temprana neolitización de la zona levantina, anterior a la representada por las cerámicas cardiales. No debe olvidarse la fecha obtenida en el barranco de Los Grajos de Cieza, de 5220, anterior a las que se poseen para la cerámica cardinal valenciana del tipo de la Cova de l'Or; y esto aun sin contar la corrección establecida por Walker y Cuenca Payá (*Nuevas fechas de Carbono 14 para el sector Alicante y Murcia*, «Actas de la II reunión Nacional del Grupo Español de Trabajos del Cuaternario», Madrid 1977, p. 309); téngase en cuenta también P. López (*La problemática cronológica del Neolítico Peninsular*, «C 14 y Prehistoria de la Península Ibérica, Fundación March» reunión de 1978, Madrid 1978, p. 45) que colocan, tras una corrección, la fecha de Los Grajos en 5470, habiendo aparecido en sus excavaciones, en el nivel superficial, cerámica cardinal.

Remitimos a los trabajos de Fernández Miranda y Moure para mayores precisiones, pero bueno será tener en cuenta las nuevas fechas, aunque resulten asombrosas y se discutan, a la hora de revisar nuestro esquema cronológico absoluto del arte rupestre levantino.

Antes de pasar a tratar de los nuevos descubrimientos o publicaciones monográficas sobre los ya conocidos, en la última década, hemos de citar los artículos de M. Isabel Molinos, *Las huellas de animales en el arte rupestre levantino* («Misceláneas A. Beltrán», Zaragoza 1975,



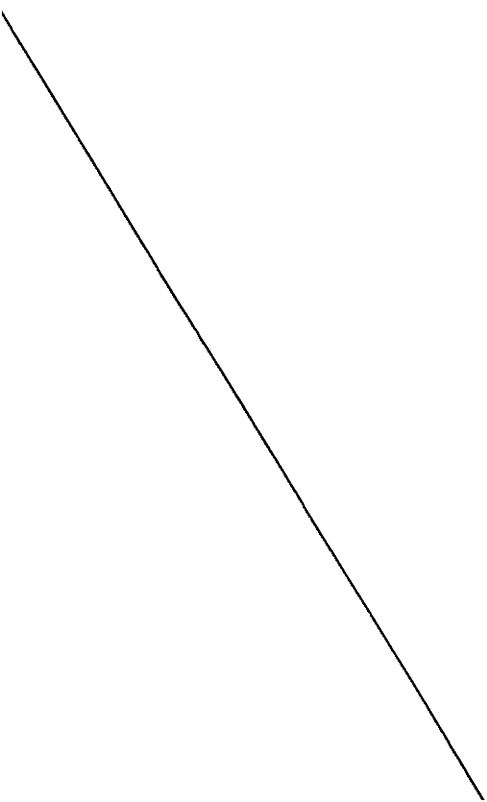
Uldecona. Abrigo 2. Arquero. Tamaño natural.

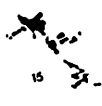
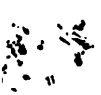
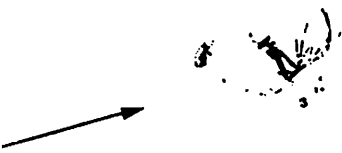
97 cms.

US
2

110 cms.

18 19 20





17

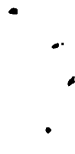


21

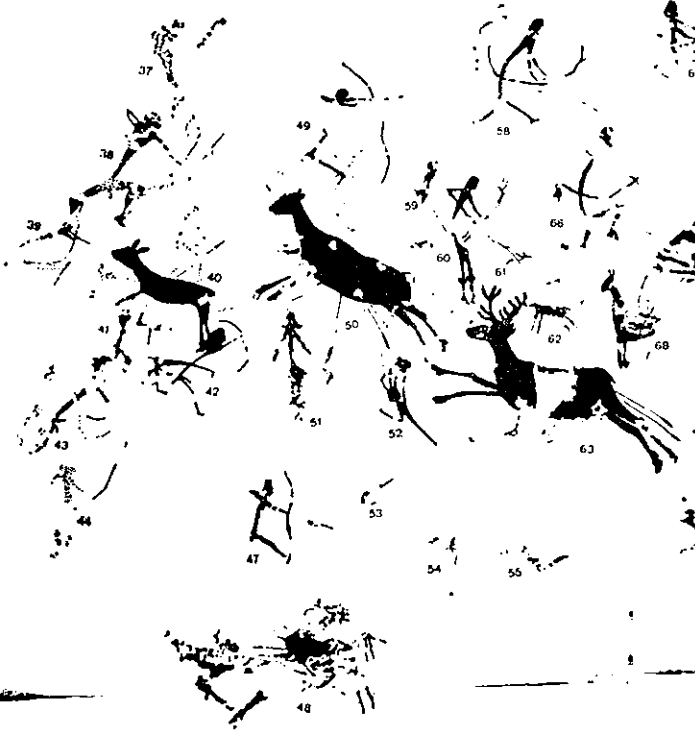


22

23



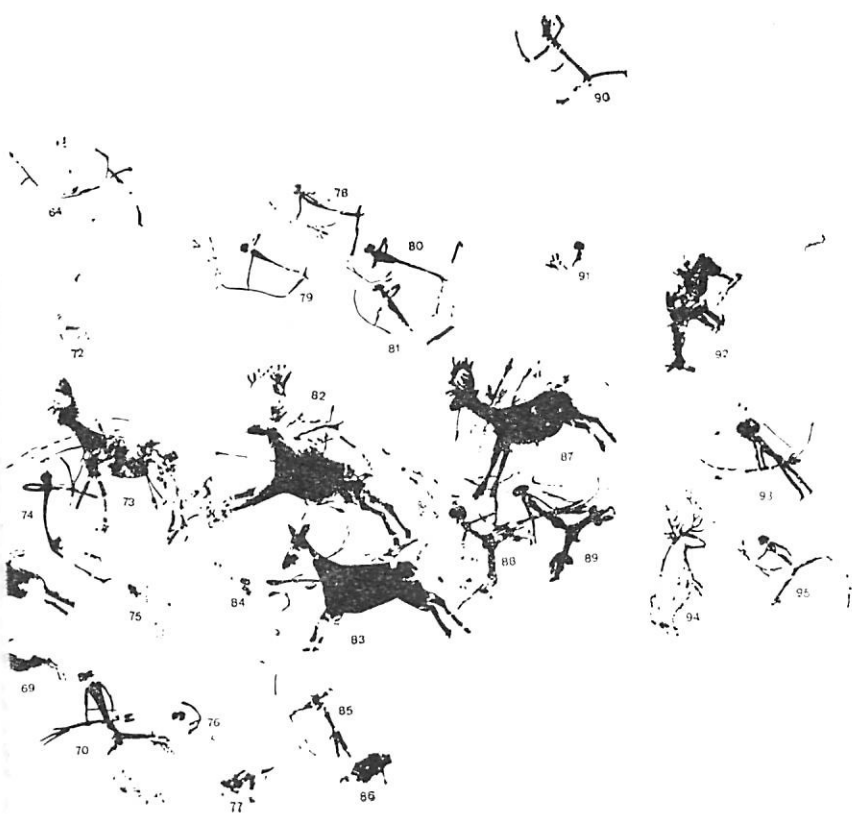
6



0

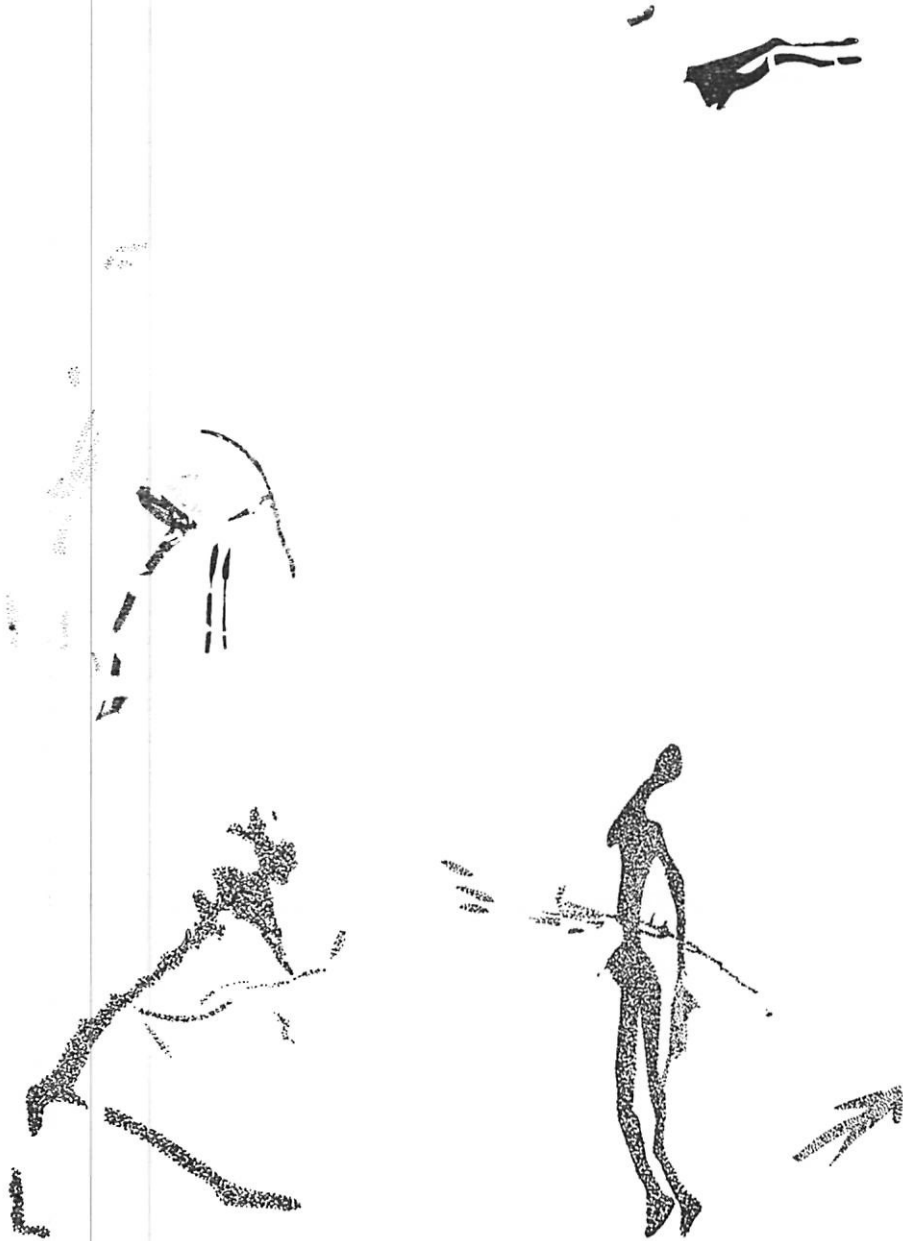
45





50 cm.

Ulldecona: Abrigo I (según R. Viñas).



Uldecona: Arriba, abrigo II (a mitad de tamaño) escena de caza. Abajo: Abrigo III (tamaño natural). Arquero. (según Centro Cultural de Uldecona).

p. 59); Francisco Esteve Gálvez, *Probable significación de unas pinturas rupestres del Maestrazgo* («Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense», 1, Castellón 1974, p. 9) y sobre los abrigos de la Valltorta, Diputación Provincial de Castellón de la Plana, *Exposición de pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta* (Barcelona 1974).

Esteve piensa que los recipientes que, a veces, figuran en las pinturas levantinas junto con flechas, pueden ser destinados a contener el veneno que emponzoñaría las puntas y unos palos que también se pintan a remover el líquido.

Nuevos descubrimientos.

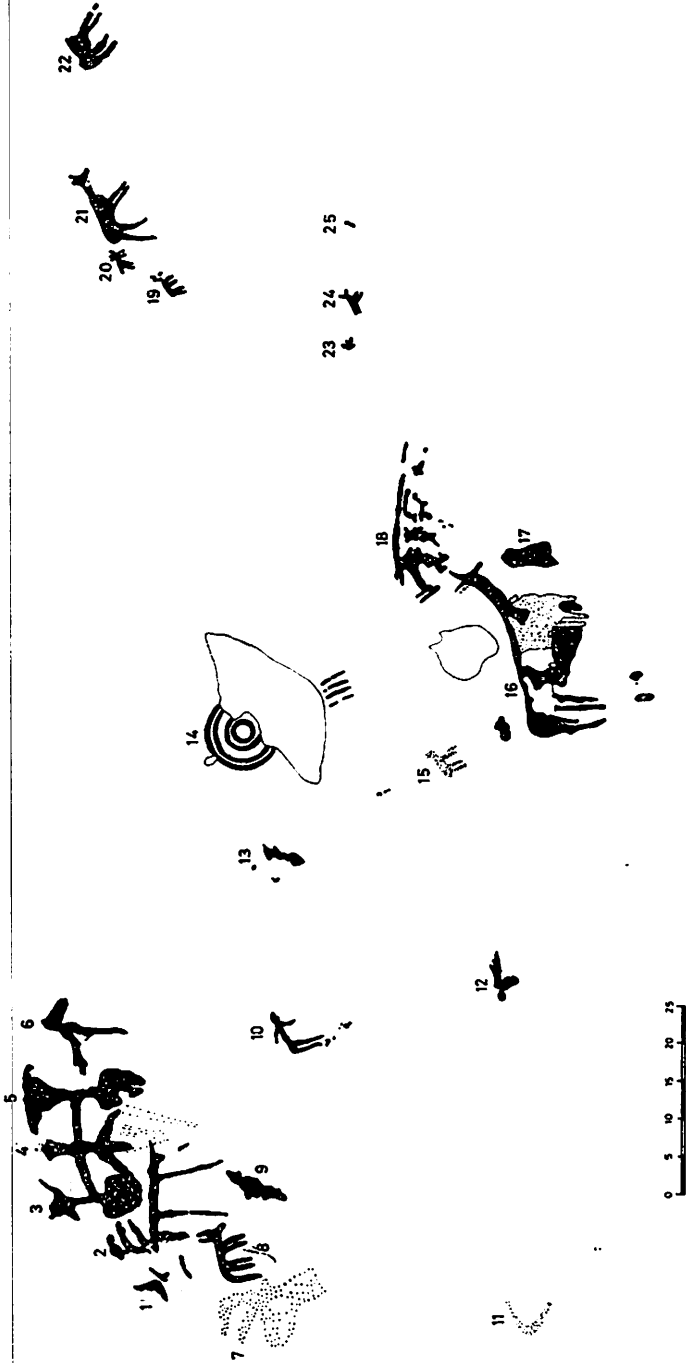
Provincia de Tarragona. Un trabajo de síntesis y de ordenación sobre los abrigos con arte levantino y esquemático en A. Beltrán, *Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona: Estado de la cuestión* («Boletín Arqueológico de Tarragona», 1967-68, p. 173) debiéndose tener en cuenta también Salvador Vilaseca e Ignacio Cantarell, *La cova de la Mallada, de Cabra Feixet*.

Ulldecona. En la Virgen de la Piedad, a 5 km. de Ulldecona se descubrieron, en 1975, ocho abrigos con pinturas de los que se dio información en la prensa diaria de diversas localidades de Cataluña y por R. Viñes, S. Romeu y R. Ten, *Noticia sobre un conjunto de arte rupestre en Ulldecona (Tarragona)*, («Pyrenae» 11, Barcelona 1975, página 145) y en un trabajo colectivo del Centro cultural y recreativo de Ulldecona, *L'art prehistòric d'Ulldecona* (Barcelona 1976).

La situación de Ulldecona, cerca de la provincia de Castellón, pone estas pinturas en relación geográfica con las de El Polvorín, término de Pobla de Benifazá. Se abren los abrigos en la ladera Sudeste de la Sierra de la Piedad, a 337 m. sobre el nivel del mar. Las pinturas son de estilos muy variados que oscilan entre las impresionistas características de este arte y las estilizaciones del tipo de la Valltorta e incluso esquematizaciones como las del abrigo IV. Los animales son esencialmente cérvidos y cápridos, aunque hay ejemplos de caballos, cánidos y zorros. Las figuras humanas llevan arco y flechas y se adornan con plumas y penachos. Los colores son, fundamentalmente, el rojo con distintos matices, algunos muy oscuros hasta dar la impresión de marrón o gris.

El abrigo I tiene una escena de más de medio centenar de figuras, en la que un grupo de ciervos huye hacia la izquierda, alcanzado por flechas, que disparan algunos hombres que los persiguen, llevando plumas en la cabeza. Otras escenas no han sido determinadas todavía y en opinión de los descubridores debe pensarse en una escena más

Arte rupestre levantino



Os de Balaguer. Conjunto (según Díez Coronel).

extendida o en varias, todas de caza; esta es nuestra opinión después de una rápida visita al conjunto.

Los abrigos II y III, muy mal conservados por alteraciones de la roca, tienen, el primero, un pequeño grupo de arqueros estilizados armados con arcos y flechas, con cráneos ovalados; se identifican otras dos escenas de caza. En el abrigo III apenas se advierten figuras humanas, poco visibles y restos de animales, diferentes estilísticamente a las pinturas del II.

Las pinturas del abrigo IV, sobre paredes ennegrecidas y con restos orgánicos son de carácter esquemático, con diversos cuadrúpedos, entre ellos una cabra y manchas rojas.

El abrigo V, de muy difícil acceso, tiene un extenso grupo de figuras, sobre el techo ennegrecido, del estilo dinámico de Ripoll, hombres con arco y flechas y algunos con plumas en la cabeza, algunos caballos y cabras, con estilo muy diferente al de los anteriores covachos.

Sólo algunas figuras estilizadas humanas se advierten, entre otras manchas en el ennegrecido techo del abrigo VI; tampoco se aprecian bien las figuras del VII, salvo un arquero rojo oscuro de estilo naturalista, disparando el arco y con tocado de plumas.

El último covacho a unos 200 metros del santuario de la Piedad, tiene arqueros, cabras y ciervos.

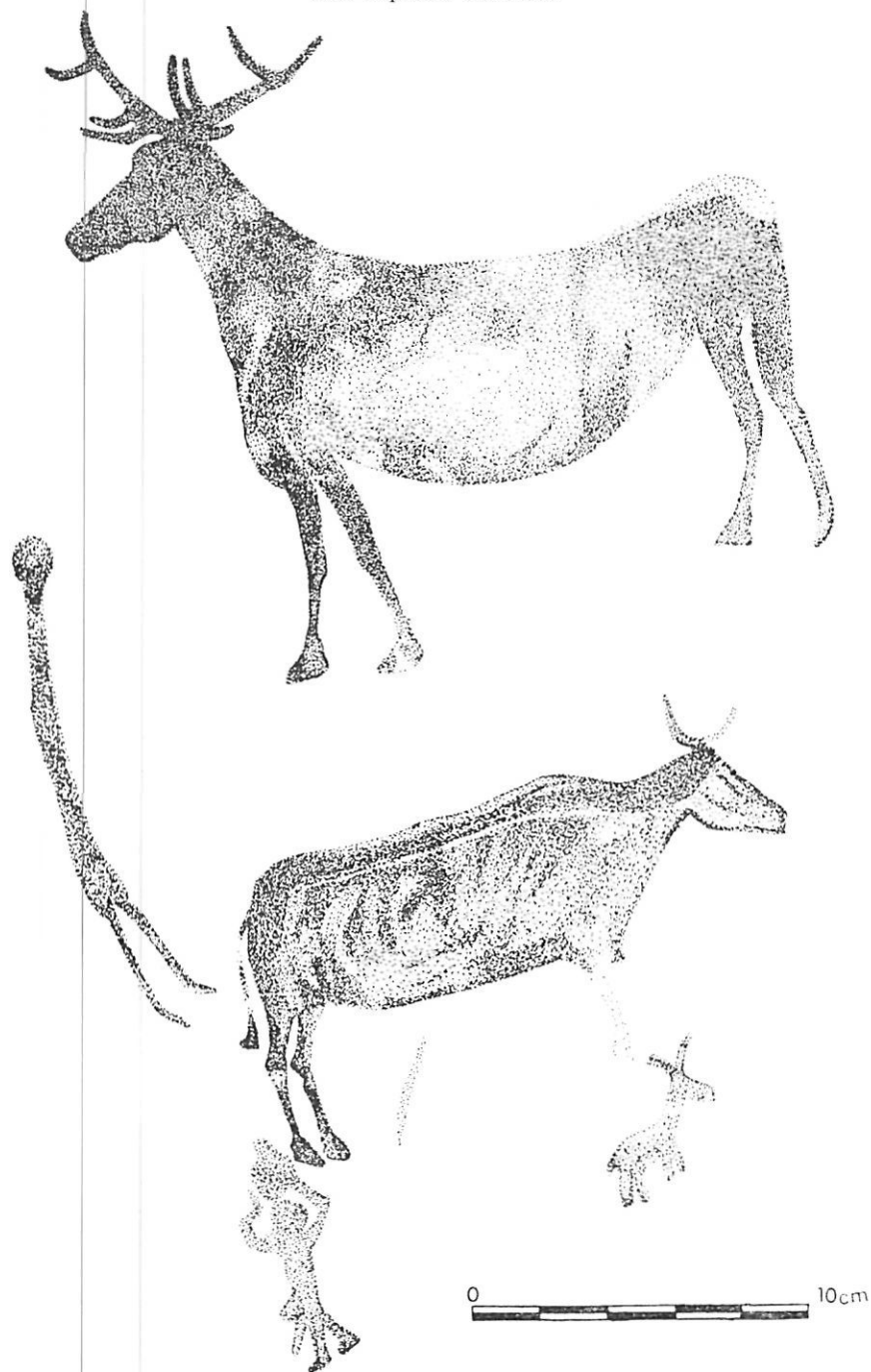
No avanzan los editores de las pinturas ninguna opinión sobre la cronología de las pinturas, aunque se aventuran las fechas del 6,000 al 5,000 para el abrigo I, en tanto que el abrigo IV correspondería a la Edad del Bronce entre el segundo y el primer milenarios. En términos generales es admisible esta diferenciación cronológica, aunque no cabe la menor duda que será necesario un estudio más intenso, primero para calcar y conocer las muchas figuras apenas visibles y después para ordenar las distintas modalidades estilísticas apreciadas no sólo en los diferentes abrigos, sino incluso en las pinturas del mismo covacho. En esta tarea hemos empleado mucho tiempo en abrigos como Val del Charco del Agua Amarga y Los Grajos, sin demasiada fortuna.

Otros abrigos catalanes

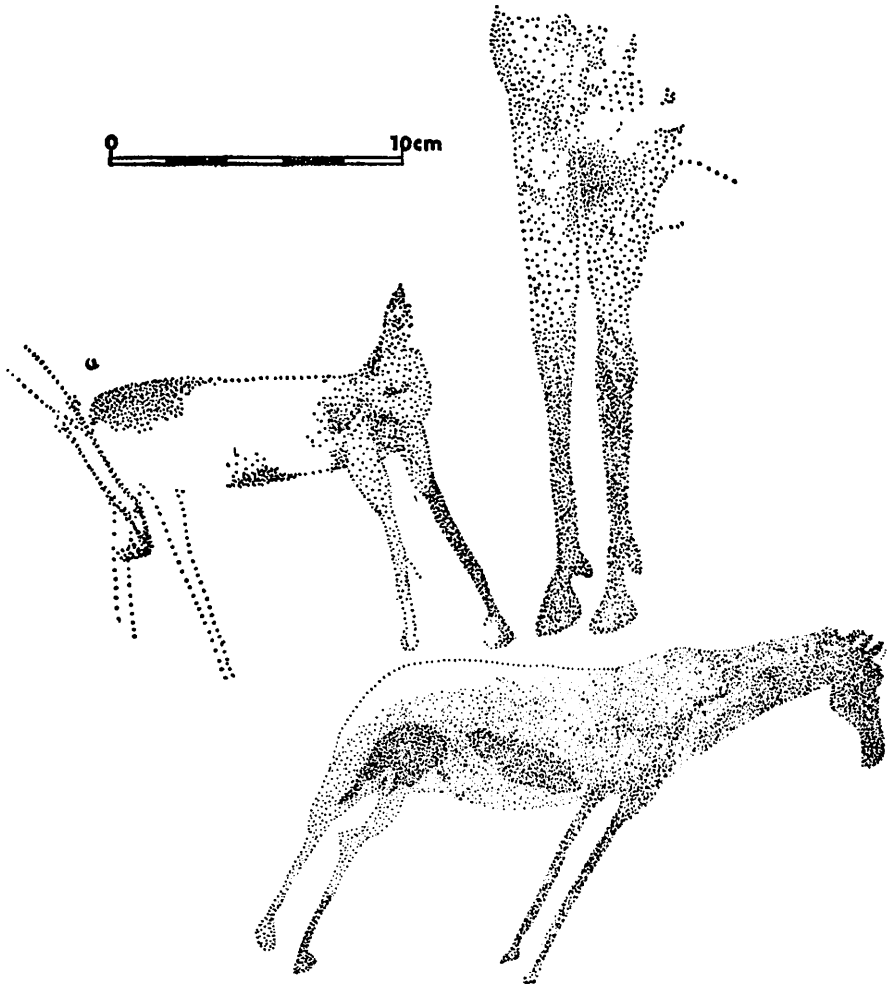
Debe excluirse el abrigo de *Mataró*, del que se dio una nota en «La Vanguardia» de Barcelona; el prof. Ripoll piensa que se trata de una falsificación y después de la noticia periodística no hemos vuelto a saber nada de tales pinturas.

Os de Balaguer (Lérida) es un interesante conjunto, en su mayor parte esquemático, dado a conocer por Luis Diez Coronel (*Nuevas pinturas rupestres y su protección, en Os de Balaguer*, «XIII Congreso

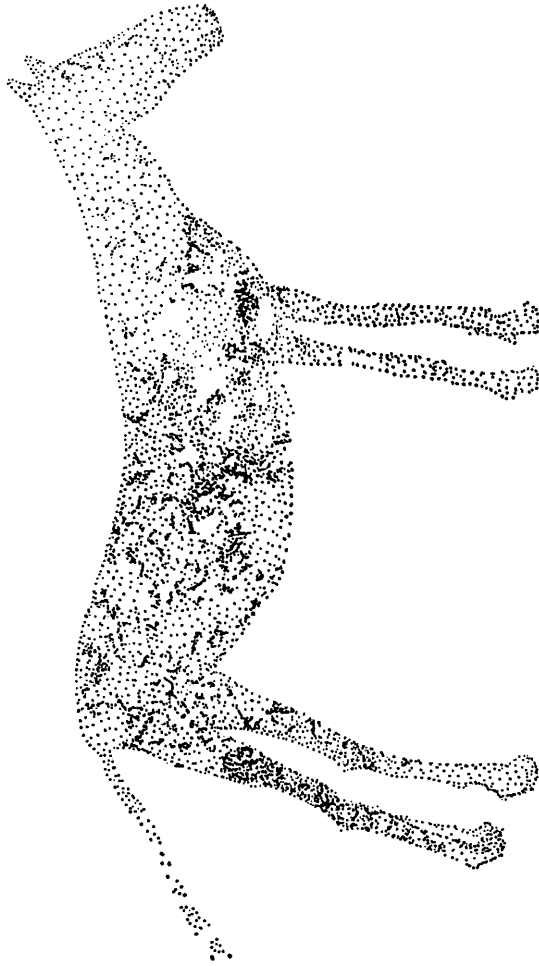
Arte rupestre levantino



Albarracín: Abrigo de las figuras diversas (según Almagro).



Albarracín: Abrigo del medio caballo (según Almagro).



0 10 cm

Albarracín: Abrigo del medio caballo (según Almagro).

Nacional de Arqueología», Zaragoza 1975, p. 227; *Abrigo con pinturas rupestres en Lérida*, Id. XII, 1973, p. 251; y por Juan Maluquer de Motes, *Nuevas pinturas rupestres en Cataluña: La Bauma dels Vilars, en Os de Balaguer*, «Pyrenae» 8, 1972, p. 151). En primer lugar es interesante anotar que son las pinturas situadas más al norte de esta zona, excluidas, naturalmente, las de Alquézar (Huesca). Las pinturas se encontraron en 1973, en las estribaciones de una sierra prepirenaica, sobre el río Farfaña, afluente del Segre. El nombre en la localidad es el de Cova dels Vilás o dels Vilasos y se sitúa a 500 metros sobre el nivel del mar.

El conjunto comprende figuras de estilo levantino, aunque la mayor parte pueden incluirse en una tendencia esquemática, tanto en color rojo oscuro como negro. Las publicaciones citadas acompañan calcos generales, uno de Díaz Coronel y otro de F. Martí, en el artículo de Maluquer, que parece más preciso, al menos comparándolo con las fotografías directas. El número total de figuras identificadas es de veinticinco, de las cuales tres humanas componiendo una escena de baile, totalmente esquemática y tintas planas de cuadrúpedos, una cabrita, una cierva perseguida por dos cánidos, bastante naturalistas y otros signos o manchas no fáciles de interpretar. El conjunto resulta muy uniforme y, en todo caso, las figuras, en su mayor parte, se sitúan en una avanzada fase de esquematización; la fauna es local y en las especies claramente definidas de ciervas y cabras, aparte de supuestos lobos y zorros; no hay ciervos ni bóvidos y no tenemos más remedio que incluir el abrigo en una fase muy avanzada del arte levantino.

Provincia de Teruel

De *La cueva del charco del agua amarga*, descubierta por Estéban en 1913, publicó Cabré una copia, a la que añadió un ciervo grabado en un peñasco próximo al abrigo y puntos rojos en el Covacho de Pel; alguna manchita de color rojo claro hemos encontrado en el último abrigo, pero el supuesto ciervo está formado por líneas naturales de la roca. En cuanto al calco del friso pintado Cabré lo realizó por figuras aisladas, por lo que la situación de unas respecto de otras no es correcta, aparte de que hubo de ejecutar la copia con muchas prisas para poder incluirla en su libro «El arte rupestre en España» que se hallaba ya en pruebas, a la sazón. En 1956, Eduardo Ripoll realizó una minuciosa copia publicada por Martín Almagro, pero aun así nos pareció necesario realizar un extenso estudio sobre el conjunto y su situación, con publicación de dibujo y fotografía de cada figura, de las escenas y del conjunto (A. Beltrán, *La cueva del Charco del Agua*

Amarga, y sus pinturas levantinas, Zaragoza 1970, «Monografías Arqueológicas», 7, 120 págs., 63 figuras); intentamos separar en calcos diferentes las figuras por colores, sin que el resultado nos permitiera deducir con claridad que cada color significa una etapa cronológica distinta. No obstante hay superposiciones de dichos colores que permiten su ordenación de la siguiente forma: Rojo claro, rojo violáceo oscuro bajo violáceo claro, rojo carmín intenso, rojo violáceo oscuro de tono castaño y rojo claro de tendencia amarillenta o anaranjada. Los colores no siempre coinciden con etapas estilísticas. Los animales más antiguos son, por este orden, el toro, el jabalí, los ciervos y las cabras. Tres de las figuras, esquemáticas las llevaríamos al Eneolítico, algunas al Neolítico, mientras el gran ciervo naturalista tendría su datación antes del 5,000; en una segunda fase se incluiría la gran mujer; y en la tercera los arqueros lanzados a la carrera.

En *Albarracín* se han localizado cuatro nuevos abrigos de los que dio cuenta Martín Almagro Basch (*Cuatro nuevos abrigos rupestres con pinturas en Albarracín* «Teruel» 51, 1974, p. 5) si bien antes habían avanzado una nota Francisco González y M.^a Victoria Merino (*Hallazgos de pinturas y grabados rupestres en la zona de Albarracín*, Teruel abril de 1974). De la noticia aportada por los últimos autores citados hay que eliminar los grabados del abrigo que titulan «Los cazadores del Navazo», pues se trata de una tosca obra reciente, de pastores, seguramente, en todo caso muy posterior a la fase levantina o esquemática, incluso a la de los grabados de animales del barranco del Cabrerizo. Del resto de las interesantes pinturas publican algunas fotografías y un dibujo poco exacto. Dejando aparte el problema de la prioridad en el descubrimiento (verano de 1971 los autores citados Kurt Heidelauf, septiembre del mismo año) el prof. Almagro Basch ha estudiado y publicado este conjunto, situado cerca de La Losilla, a 1,300 metros de altura sobre el nivel del mar, con covachos que tienen los siguientes nombres y contenido: «Abrigo de las figuras diversas», en el que el color rojo claro, sobre el rodeneo, hay un ciervo en tinta plana, un toro más pequeño en rojo vinoso, una figura humana filiforme en el mismo color y una figurilla en color naranja con las manos levantadas sobre la cabeza teniendo como un trofeo indeterminado; una cabrita muy perdida y un trazo, completan las pinturas de este abrigo.

El covacho «del Ciervo», contiene un animal de esta especie, de unos 0,30 m. de largo, en tinta plana roja, aparte de manchas correspondientes a otras figuras perdidas. El «abrigo del medio caballo» conserva cuatro figuras, en rojo vinoso fuerte un medio équido, del que nunca se pintó la mitad posterior; peor conservados dos toros enfrentados, en color casi negro y los restos poco visibles de un cuadrúpedo en el

color blanco cremoso propio de los abrigos de Albarracín. En la parte derecha del abrigo y mal conservadas, están las pinturas de tres ciervos en color rojo y en el techo un buen número de figuras entre las que sobresalen varias figuras humanas, en color rojo claro, de un estilo muy diferente al que hasta ahora se había encontrado en los restantes abrigos de Albarracín o de Cuenca; junto con otros restos difíciles de leer, unas cabras y un grupo de caballos, todos en el mismo color rojo y técnica de tinta plana.

Finalmente el «Abrigo de los dos caballos», con dos animales de esta especie y de color rojo claro:

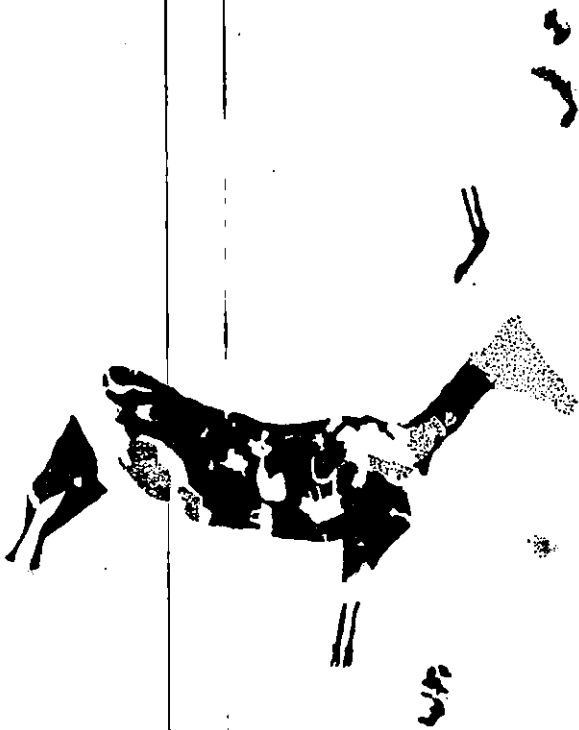
Como Almagro hace notar, los nuevos abrigos presentan como animales más representados los ciervos y las cabras, siendo más raro el toro que era, en cambio, el más frecuente en los abrigos conocidos de la Sierra y apareciendo el caballo, del cual no se conocía ninguna representación. También representa una novedad el estilo del arquero del techo del «abrigo del medio caballo». Como en el abrigo de Doña Clotilde hay estilizaciones humanas muy tardías. No existen superposiciones, pero para Almagro, las figuras más antiguas serían las de color rojo violáceo, muy naturalistas y posteriores, las figuras blancas de caballos; un tercer grupo comprendería los ciervos y caballos de color rojo claro y las estilizaciones humanas. Aunque coincidimos en estas apreciaciones tal vez habría que matizar la antigüedad de las figuras blancas si se tiene en cuenta la superposición del toro negro sobre otro blanco de la Ceja de Piezarrodilla, en la misma Sierra de Albarracín.

Colungo (Asque), Huesca

En la sierra al norte de Alquézar, V. Baldellou, director del Museo de Huesca ha realizado un extraordinario descubrimiento sobre el que preparamos un estudio en colaboración. Por este motivo prescindimos de dar otra información que la aparecida en la prensa periódica. Digamos de antemano que a poca distancia uno de otro, hay una cueva con pinturas paleolíticas, un abrigo con arte de estilo levantino indudable y un tercer covacho con un signo esquemático. En lo que nos afecta podemos avanzar que el covacho levantino posee representaciones de ciervos y arqueros.

Villar del Humo, Cuenca

En el lugar llamado *Marmalo*, a unos dos kilómetros y medio hacia el oeste de la Selva Pascuala, se han hallado tres nuevos abrigos de



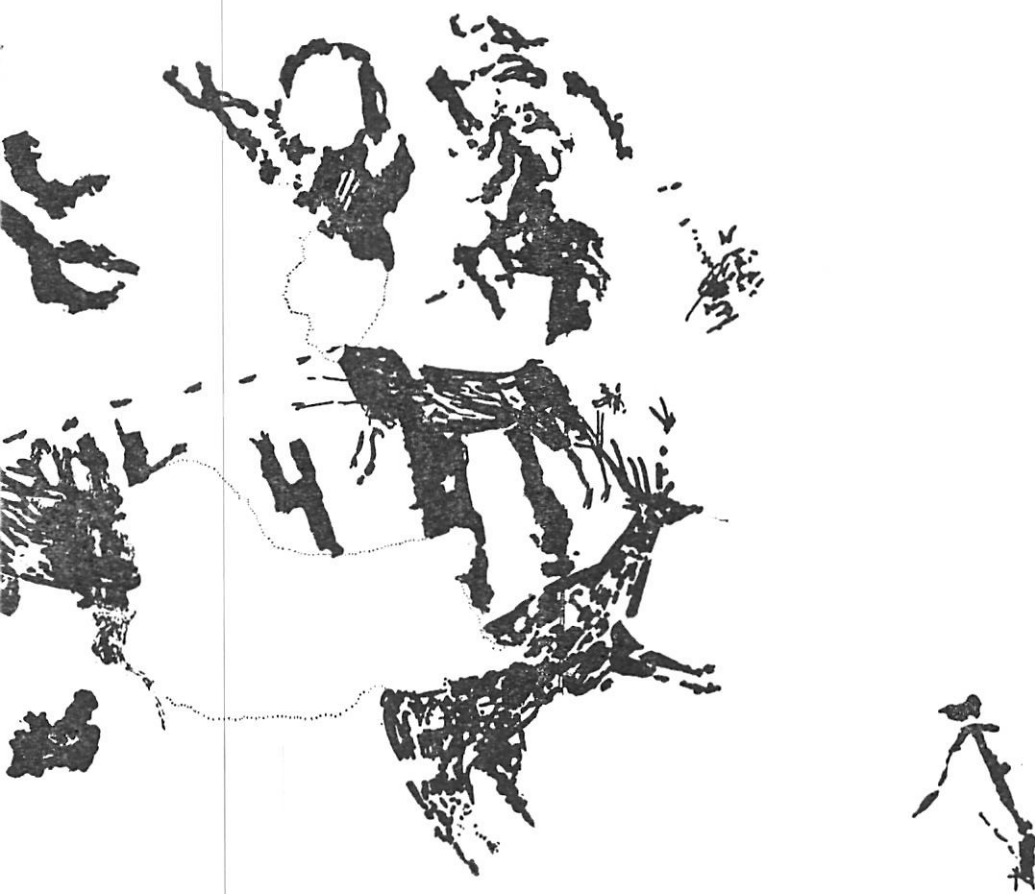
■

l-a

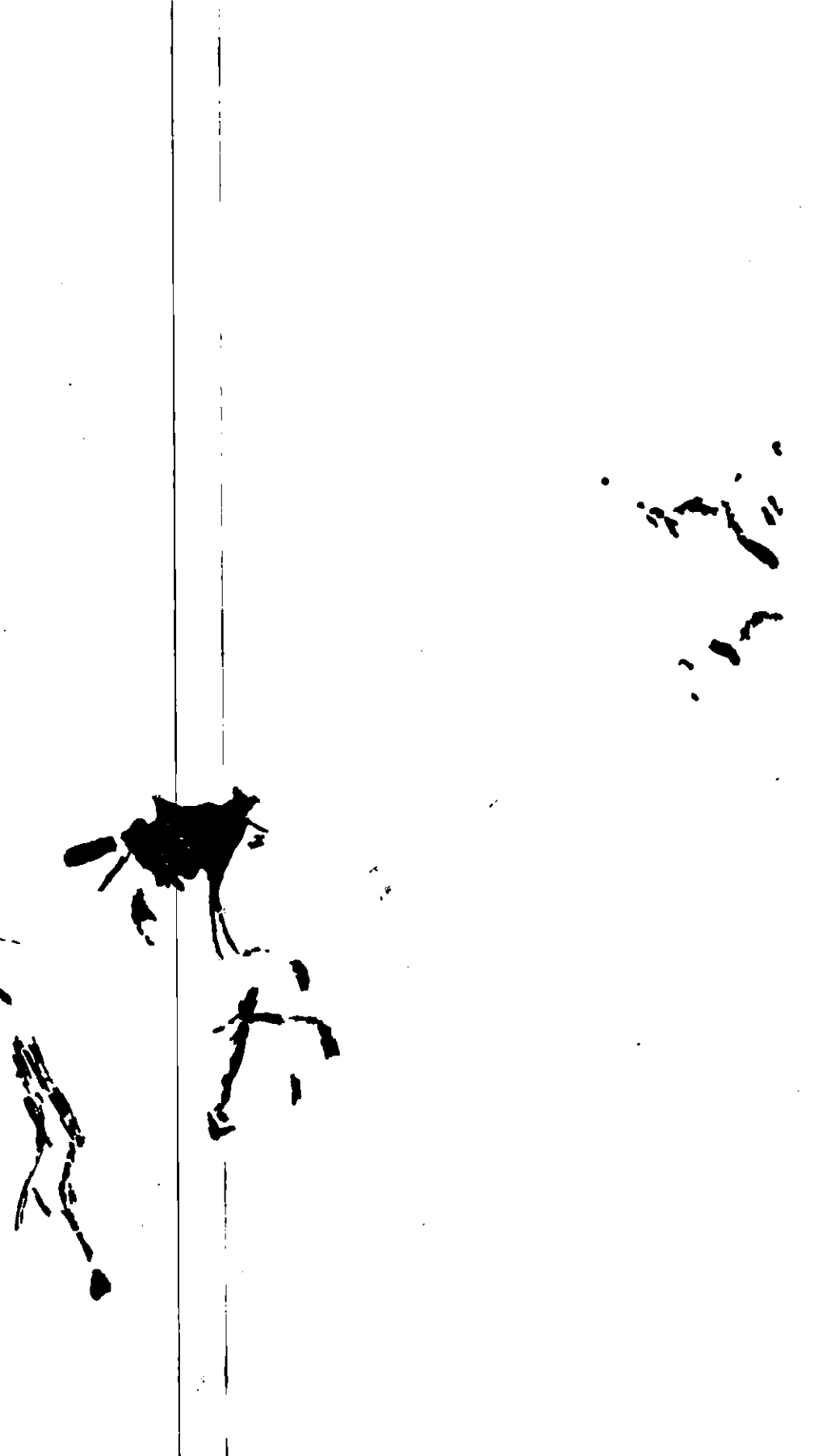


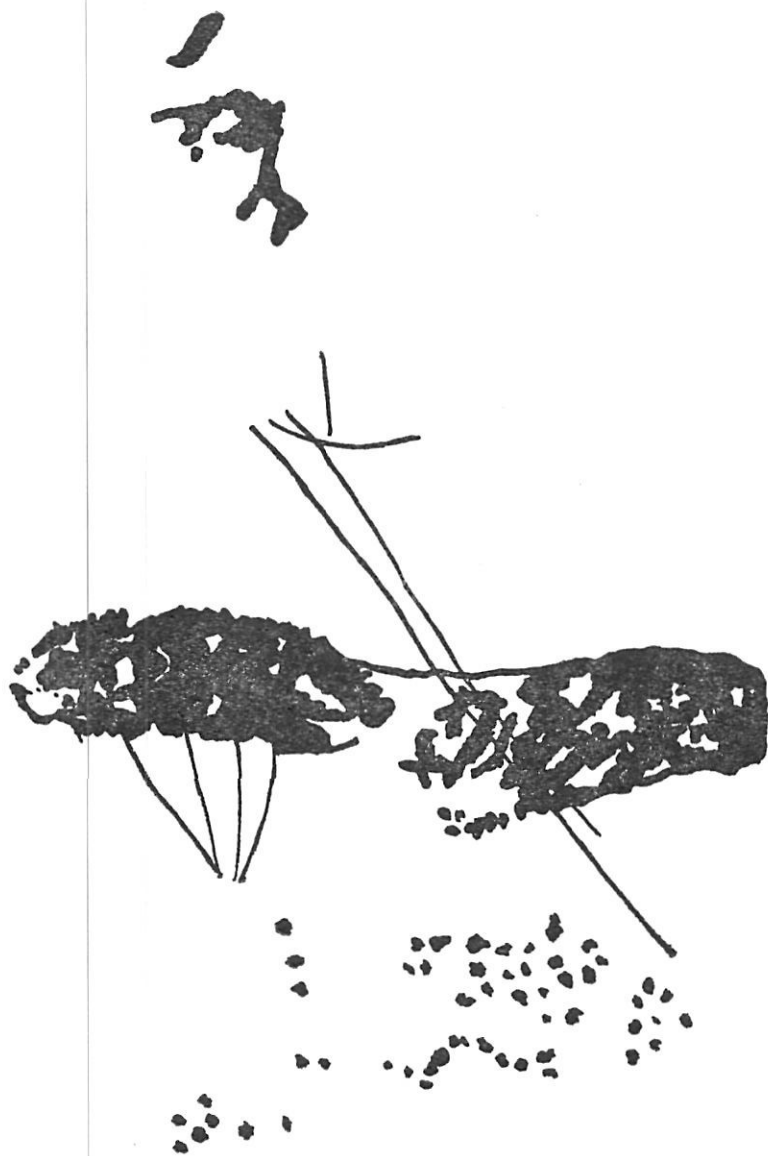


Cueva de la Sarga. Ciervos sobre trados geométricos (según A. Beltrán).



2m.





0

15cm

I-b



Cueva de la Sarga (según A. Beltrán)



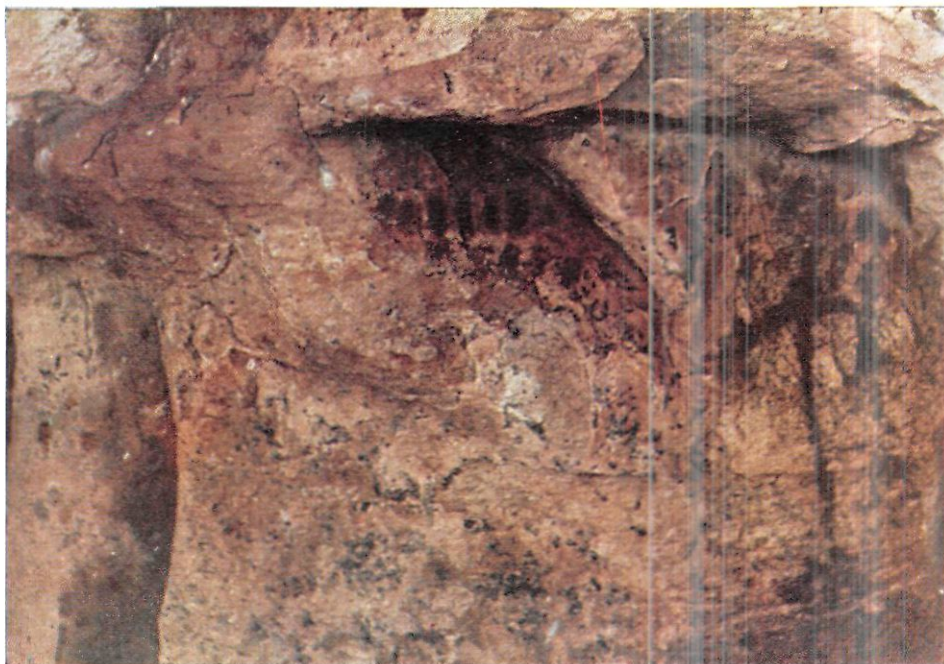
Marmalo. Segunda cavidad (según Dams).



Marmalo. Segunda cavidad (según Dams).



Marmalo. Tercera cavidad (según Dams).



Marmalo. Tercera cavidad (según Dams).

los que poseemos descripción y fotografías facilitadas por los Sres. Dams, de Bruselas. Las cavidades de pequeñas dimensiones, poseen la primera un hermoso toro de 0,40 m. de longitud en color rojo y tinta plana, una cabeza de cáprido de 0,15 m. de alto y una línea de puntos, todo en el mismo color. El segundo abrigo contiene un toro de 0,55 m. y un grupo de estilizaciones humanas de tipo espiraliforme, aunque se trata de trazos paralelos en zig-zag semejantes a los que existen en la Cueva de la Araña. Hay que señalar que así como el toro de Marmalo I es una tinta plana, muy naturalista, con el color uniforme rellenando un perfil lineal muy fuerte, el bóvido de Marmalo II tiene el cuerpo relleno con pinceladas muy parecidas a las que señalamos en la Cueva de la Sarga, en Alcoy, y a algunos ejemplos de Solana de las Covachas y Alpera. Finalmente la tercera cavidad no contiene más que esquematizaciones en rojo claro. El toro de Marmalo II carece de cabeza y a través de las fotografías no podemos juzgar si la ha perdido, lo que parece lo más probable, o si no la tuvo nunca. Las esquematizaciones de Marmalo III son muy interesantes, ya que algunas son serpentiformes dispuestas verticalmente, otras trazos verticales terminados en un grueso trazo curvo y los demás muy semejantes a los que se hallan en el abrigo de Selva Pascuala, cerca del toro naturalista, como aquí.

La cueva de La Sarga

Las pinturas de esta cueva se conocían a través de las notas publicadas por Rey Pastor en 1952 y Visiedo Moltó en 1953 y 1959, pero estaban prácticamente inéditas cuando publicamos nuestro libro de 1968; al hacer la revisión de todos los abrigos para preparar la publicación advertimos el enorme interés de estas pinturas por lo que acometimos su estudio sistemático; en el trabajo incluimos los abrigos, relativamente próximos de El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente), aunque el arte de estos dos yacimientos es absolutamente esquemático (A. Beltrán Martínez, *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)*, con la colaboración de V. Pascual Pérez, «Servicio de Investigación Prehistórica, Trabajos varios núm. 47, Valencia 1974).

En las pinturas de la Sarga hay una importante información respecto del papel que los trazos esquemáticos desempeñan en la composición general de los frisos, ya que en bastantes ocasiones las figuras naturalistas están pintadas encima de los signos; este hecho es evidente en la composición principal de ciervos, arqueros y trazos. Por otra parte la técnica alterna las tintas planas habituales con el relleno de un

perfil lineal con pinceladas interiores más o menos paralelas, tal como hallamos en Marmalo o en Solana de las Covachas, en la Araña, Cañaica del Calar y Alpera. Los colores son el rojo, de tono castaño a violáceo en los ciervos y arqueros y otro rojo más claro en los signos geométricos del fondo, faltando el negro y el anaranjado que corresponden a las pinturas más modernas en otros abrigos.

Solamente aparecen unas seis representaciones humanas, con arcos y flechas de forma de arpón y otras con pedúnculo y aletas; los animales identificables son todos ciervos.

El problema de las superposiciones debe ser analizado a la luz de las informaciones que proporcionan las pinturas de la Sarga; en cuanto a colores no añaden nada a lo ya conocido, puesto que faltan algunos de los habituales. En cambio es muy interesante la situación de figuras naturalistas que cortan otras esquemáticas y que, por lo tanto, son más antiguas. Pensamos que deben serles atribuidas edades diferentes, pero hay que aclarar la cuestión del esquematismo. Sería un grave error confundir las figuras esquemáticas de la Edad del Bronce con los signos geométricos, trazos o curvos, contemporáneos o anteriores a las pinturas levantinas, lo mismo que ocurre con los llamados «tectiformes» del arte paleolítico. Debemos recordar que las figuras estilizadas o esquemáticas cortan a las naturalistas con la excepción de La Sarga, que comentamos, Cantos de la Visera de Monte Arabí donde un toro con un repintado y un añadido de astas de ciervo corta una zancuda esquemática y la Araña, donde un asta de ciervo y un caballo su superponen a unos zig-zags.

En cuanto a la cronología absoluta, dejando aparte los signos y figuras esquemáticas, del Eneolítico y la Edad del Bronce, las figuras corresponden a nuestra fase II plena, con desaparición de los toros y abundancia de ciervos y cabras, aparición de la figura humana, escasamente naturalista, mientras que los animales siguen la tradición de la fase I; podrían datarse a partir del año 4,000; en cambio los trazos, necesariamente anteriores y a juzgar por la mala conservación muy anteriores, cabrían en la fase I, del 6,000 al 3,500 con apogeo en el 5,000.

Albalat y Gilet (Valencia)

Albalat dels Taronchers (Valencia), en la zona sudoeste del monasterio de Santo Espíritu posee un covacho profundo, en cuya entrada, se encuentran, pintadas en color rojo vinoso, dos pinturas, una de tipo levantino y naturalista, en tinta plana, representando una cabra y otra esquemática, del mismo color y probablemente de la misma época no

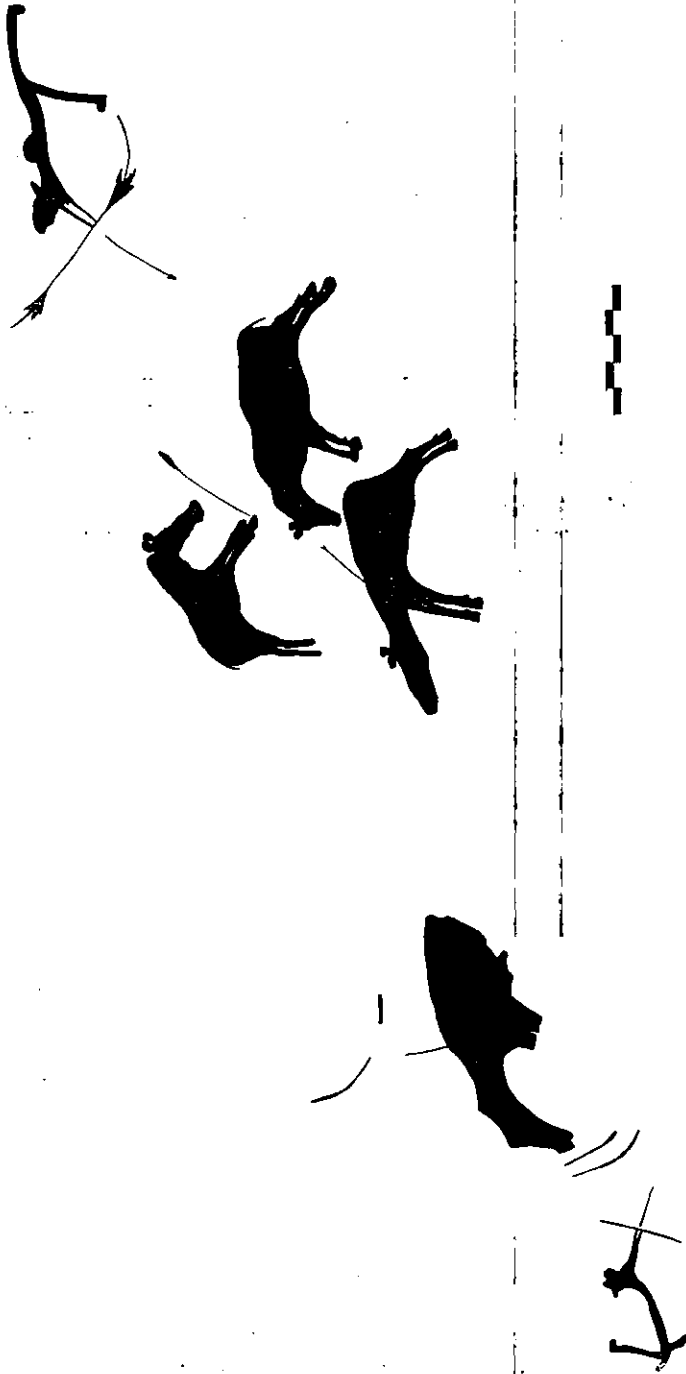
fácil de interpretar que, remotamente, podría ser una estilización humana. Hay que advertir que las figuras están parcialmente ocultas por una capa negruzca. En el término de Gilet y en el paraje de Santo Espíritu hay una esquematización humana, con un trazo vertical que tiene en la parte superior unos ensanchamientos globulares, como representación de la cabeza, un trazo corto perpendicular sobre ella y cuatro más largos paralelos entre sí. Esta pintura, en color rojo pálido, no es levantina; pero sí las de Albalat, en la denominada por Aparicio Covacha del Agua Amarga, descubiertas en 1973. Aparte de la noticia sobre la pintura de Gilet, en «Levante» de Valencia (27 de abril de 1971) debida a J. Pelejero Ferrer, debe citarse la nota de Federico Campos en «Las Provincias» (12 octubre de 1974) con fotografía sobre la que se realizó el calco de la cierva y el signo de Albalat y el artículo de José Aparicio Pérez, *Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu, Gilet y Albalat de Segart (Valencia) y la cronología del arte levantino* («Saguntum», Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 12, 1976, u. 31) en el que expone sus opiniones sobre la cronología que en otro lugar comentamos.

Benasal (Castellón)

En la zona de *Benasal (Castellón de la Plana)* se ha encontrado un grupo de abrigos con pinturas levantinas que ha sido publicado por Alfredo González Prats (*El complejo rupestre del Riu de Montllor, «Zephyrus» XXV, 1974, p. 259*) que ha estudiado con el nombre de «El racó de Nando» la estación que J. Chocomeli anotó con el nombre de Els Covarjos, del que avanzó una nota en su trabajo *Las pinturas naturalistas de Els Covarjos* («La labor del S. I. P. y su Museo 1935-39», p. 33) y del que hizo unas copias que figuran en las colecciones del Museo de Prehistoria del Servicio de Investigación Prehistórica de Valencia. También dio cuenta de otro abrigo que González Prats publica como la Roca del Senallo, Salvador Gómez Bellot, gran prospectador de pinturas rupestres de la zona, en una comunicación al I Congreso de Historia del País Valenciano, en 1971, con el título *Nuevas pinturas rupestres en el término de Villafranca del Cid*.

Las pinturas han sido clasificadas en siete abrigos, en algunos de los cuales apenas se advierten pequeños restos de pintura, en color rojo y otros poco definidos, como un laciforme; el panel II es una escena de caza con un jabalí herido por una flecha y unas manchas que pueden ser la sangre que mana de la herida; junto a él hay dos flechas que dice el editor que parecen ir hacia el arquero que sigue al animal, pero que realmente lo que supone la punta debe ser la

Antonio Beltrán



Benasal. Racó de Naudó. Cacería de caballos (según González Prats).



Quesa: Abrigo de Boro. Desfile de arqueros (según González Prats).

emplumadura. El arquero lleva jarreteras o polainas y en la mano un haz de flechas. Otras pinturas son de un gran ciervo rojo, en tinta plana, otros dos ciervos perseguidos por una confusa figura humana, así como otros ciervos y estilizaciones humanas. El panel VII es el publicado por Chocomeli, en el que dos arqueros acosan a cuatro caballos, o al menos lo parecen por su cabeza, aunque los cuerpos podrían ser de ciervo, sobre todo juzgando por sus cortísimas colas. En cualquier caso el aspecto de estos animales es muy extraño, tal como apreciamos hace años en las copias expuestas en el Museo del S. I. P. y que son fiel reflejo de la realidad, según comprueban los calcos de González Prats.

Bicorp (Valencia)

Bicorp, además de las conocidas cuevas de la Araña, respecto de las cuales añadimos la interpretación de algunas pinturas y de las colmenas representadas por huecos naturales, así como la superposición de figuras naturalistas sobre otras geométricas (Antonio Beltrán, *Algunas cuestiones sobre las pinturas de las cuevas de la Araña*, «Trabajos dedicados a D. Pío Beltrán», Valencia 1970, p. 11) ha incorporado algunos abrigos pintados, como los del Barranco Garrofero, Barranco Gineses, Balsa Calicanto y abrigo Gavidia sobre los que dio un avance con fotografías José Luis Cañamero (*De una antigüedad superior a los 12,000 años: Ya pueden ser visitadas las pinturas rupestres de Bicorp*, «Las Provincias», Valencia 21 de octubre de 1977) acerca de los cuales presentó una comunicación al XV Congreso Naacional de Arqueología José Aparicio Pérez (*Nuevas pinturas rupestres en la provincia de Valencia*, Zaragoza 1979, p. 399). Desde luego nos parece inadmisibile la datación en el 12,000 que Aparicio propugna fundado en sus ideas que ya expuso a la reunión de arte rupestre de Santander, de 1977 en la siguiente forma: El arte hispano-aquitano no desaparece a fines del Magdaleniense IV sino que origina el arte naturalista levantino, que evoluciona entre el 12,000 y el VI milenio por dinámica interna con tendencia a un esquematismo y una abstracción crecientes producidos por los cambios sociales y religiosos resultantes de la implantación de la economía neolítica, terminando al final del Eneolítico y a principios de la Edad del Bronce. Los materiales hallados en yacimientos contiguos a los abrigos pintados corresponden al Mesolítico.

Los nuevos abrigos están en el lugar llamado El Buitre, al Oeste de Bicorp, descubiertos entre 1974 y 1975; en el Barranco Garrofero hay dos arqueros y otros restos confusos de pinturas; en el Barranco Gineses con un gran toro, restos esquemáticos y tal vez de un cánido

y de figuras humanas; en la Balsa Calicanto, una cierva en tinta plana roja, cánidos, representaciones humanas, zig-zags y meandros; el Abrigo Gavidia, con figuras femeninas formando escena y otras poco visibles; finalmente el Abrigo de la Madera, donde aparecen, a considerable altura y mal identificadas, figuras humanas y trazos lineales curvos y en zig-zag. Todos estos abrigos necesitarán un estudio sistemático y el calco total de las representaciones para poder proceder a su calificación definitiva.

Quesa

En *Quesa* (José Aparicio, *loc. cit.*, p. 400) fue descubierto por Salvador Gómez Bellot, en 1972, el llamado Abrigo Boro, que contiene más de medio centenar de pinturas, entre las que sobresale la extraordinaria escena formada por cuatro arqueros que marchan hacia la izquierda en una formación remotamente parecida a la conocida del barranco de Gasulla. De este conjunto poseemos excelente fotografía de Salvador Gómez. Los arqueros marchan llevando el arco, paralelo al suelo, en la mano izquierda que sujeta haces de tres o cuatro flechas; de los cuatro arqueros uno lleva un gorro de copa alta y todos adornos colgantes en la cintura y en las piernas. Aparicio piensa que se puede tratar de una danza ritual, pero la realidad es que parece un desfile, al paso, con el compás de las piernas muy abierto y adornos en todos los arqueros. Por lo menos el segundo de la izquierda muestra el sexo y no un estuche fálico. Se trata de uno de los más importantes descubrimientos, en el campo del arte levantino, en estos últimos años.

Finalmente, en *Navarrés* (Aparicio, *Ibidem*), justo frente al citado abrigo Boro, el llamado del Garrofero contiene un buen número de figuras en color rojo, entre ellas una mujer con amplia falda, tres cabras, dos arqueros y varias figuras abstractas.

Cañiaca del Calar y Fuente de Sabuco (El Sabinar, Murcia).

De estos abrigos tuvimos noticia por don Manuel Jorge Aragoneses cuando preparábamos nuestro libro de arte levantino. Más tarde pudimos realizar el calco y estudio y publicar los resultados (A. Beltrán, *Los abrigos pintados de la Cañiaca del Calar y de la Fuente Sabuco, en El Sabinar, Murcia*, «Monografías Arqueológicas núm. 9, Zaragoza 1972); Miguel Beltrán publicó monográficamente una escena del segundo abrigo citado relacionándola con otras de pugna o guerra (*Escena bélica en el abrigo de Fuente Sabuco*, «XI Congreso Naacional de Arqueología», Zaragoza 1970, p. 237). Debe por lo tanto eliminarse, total-

mente, la confusa noticia sobre Moratalla (*Arte Levantino cit.*, p. 226) y subrayarse la importancia de estos dos nuevos yacimientos; el de la Cañáica del Calar posee juntamente con un pequeño covacho de arte naturalista, entre cuyas figuras hemos creído interpretar un oso, otros de arte rotundamente esquemático con signos característicos del Eneolítico; en cuanto a la Fuente Sabuco, la totalidad de las figuras son sumamente estilizadas, normalmente humanas con algunos animales. Sobre estos abrigos avanzamos en nuestro libro una descripción (cf. p. 251), incluyéndolos, por razones de proximidad geográfica, con el grupo de Nerpio.

También incluimos el abrigo de *Los Grajos (Cieza)* sobre el que preparábamos entonces un libro, aparecido en 1969 (*La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*, «Monografías Arqueológicas», 6, Zaragoza 1969).

Nerpio (Albacete)

En el importante conjunto de Nerpio, al sur de la provincia de Albacete ha habido novedades dadas a conocer por Samuel de los Santos y B. Zornoza (*Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)*, (XIII Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza 1975, p. 203). Los abrigos son El Torcal de las Bojadillas, con seis covachos pintados y La Fuente del Sapo. En los primeros hay figuras humanas, en rojo, un conjunto de cerca de medio centenar de pinturas en negro, de pequeño tamaño, algunos hombrecillos filiformes y cuadrúpedos difíciles de identificar; a la derecha dos ciervos en rojo. El tercer abrigo tiene 273 figuras o fragmentos de ellas, en color rojo claro o en negro, debiendo advertirse que algunos animales y arqueros muestran haber estado pintados primero en rojo y más tarde repintados en negro; los animales mejor dibujados son cabras, ciervos y otros cuadrúpedos, naturalistas y en tintas planas, siendo, en cambio las representaciones humanas filiformes en su gran parte y en color negro la mayoría.

En cuanto a la Fuente del Sapo, la parte del abrigo no recubierta por negro de humo, tiene tres conjuntos de pinturas, el primero con una decena de figuras, una sola humana y el resto animales, ciervos y cabras en tinta plana roja; el segundo conjunto, más difícil de identificar, comprende, en una docena de figuras, una mayoría de cabras; el tercero tiene manchas y líneas rojas y dos o más animales inidentificables.

A lo expuesto sobre estos seis abrigos debe añadirse el de «Los Toros», dado a conocer por R. Viñas y A. Alonso (*L'abri de Los Toros, Las*

Bojadillas Nerpio Albacete, «Préhistoire Ariégeoise. Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège», XXXIII, 1978, p. 95), que completa la nota de R. Vinas y J. Romeu, *Acerca de algunas pinturas rupestres de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete), Friso de los Toros* («Speleon» 22, Barcelona 1974-75, p. 241). Contiene 138 figuras, de las que 46 son humanas, 33 en negro, de estilos distintos y en distinta fase de esquematización; 14 cabras, de ellas 8 negras; 11 cérvidos, 5 negros; y 5 toros con cuernos de forma de media luna, grandes, en rojo y 3 más evolucionados. Igualmente aparecen algunas referencias a vegetales.

Así pues, en conclusión, no ha habido en estos diez últimos años modificaciones esenciales en las opiniones acerca de la cronología y significación de estas pinturas llamadas, convencionalmente «levantinas». Parece que cada día se hace más difícil mantener una prolongación cronológica y aún estilística del arte paleolítico localizado en comarcas geográficamente diferentes y apartadas de las de la pintura parietal levantina; la extensión de los hallazgos de este arte a zonas muy alejadas de la cornisa cantábrica no permite establecer la unión de unas y otras pinturas en este aspecto; no hay posibilidad de comparación de Los Casares o La Hoz con Albarracín, ni del Niño (Aina) con Nerpio u otras zonas próximas de Albacete. Queda solamente por estudiar la enorme incógnita de Alquézar, donde ciertamente lo paleolítico es muy característico. Por otra parte el arte marginal cantábrico, en lo paleolítico, nos da ejemplos tan peculiares como Ojo Guareña, en Burgos o como Escoural en Evora, o bien las cuevas malagueñas; aunque hallemos dificultades para mantener la «provincia mediterránea» de Graziosi, no cabe la menor duda que es imposible establecer una continuidad entre las pinturas paleolíticas y las más antiguas pintadas y naturalistas levantinas. En la evolución por el final, no cabe duda que no podemos apoyarnos en una supuesta modificación progresiva estilística. El arte eneolítico supone un cambio de mentalidad y una sustitución no sólo formal, sino esencialmente de contenido cuya iniciación en España no debe ser anterior al IV milenario. Parece pues que las teorías que mantuvimos en 1968, comunes, por otra parte, a una gran mayoría de especialistas, deben ser mantenidas.

*Los animales en el Arte Rupestre de los cazadores del Levante español**

El arte parietal meso-neolítico del Levante español presenta como elemento esencial de su temática a los animales, sin paisaje o mencio-

* Síntesis de «Les animaux en l'art des chasseurs du Levant Espagnol», presentada al coloquio de Sigriswil (Berna) sobre «Contribution de la Zoologie et de l'Ethologie a l'interpretation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques» (5-9 junio 1979).

nes del entorno, pero con permanente presencia del hombre, con quien, en la mayor parte de las ocasiones, debe ser puesto en relación. Ciertamente hay algunos casos en que aparecen ejemplos de árboles o mejor de arbustos, como en Los Trepadores de Alarcón o en Doña Clotilde, de Albarracín, pero se trata de abrigos de tardía datación y de representaciones muy esquemáticas, aparte de que estas excepciones no hacen sino confirmar la regla general. Unas líneas pintadas junto al hocico de un bóvido, en la Vacada de Santolea, podrían representar las hierbas del pasto.

Los animales pueden aparecer solos, sin cazadores y ojeadores, o bien en manada, paciendo o en actitudes de espera o atención; pero nunca en rebaños de animales domésticos; hay algunos casos de grandes animales aislados, que pueden ser los más antiguos de toda la secuencia. Por ejemplo los toros de la Araña o de el Cingle de Gasculla o el ciervo de Val del Charco del Agua Amarga; pero normalmente forman conjunto con arqueros que disparan contra ellos, los acosan o persiguen o siguen sus huellas. En alguna ocasión aparecen muertos, como la cierva del Prado de las Olivanas, de Tormón, con el cuello colgante y las patas replegadas; o despeñándose, en forma vertical, como el caballo de la Araña. En el Cingle, un cuadrúpedo con las patas hacia arriba está siendo desollado o abierto por un hombre.

La representación en manadas o piaras es frecuente; unas veces corren hacia los arqueros que disparan contra ellos como en Els Cavalls de la Valltorta y otras huyen de sus cazadores, heridos o ilesos. Son numerosas las escenas complejas en donde aparecen todos los lances de la caza, como la piara de jabalíes de Cueva Remigia, en el barranco de Gasulla, cuyos individuos se dispersan ante los arqueros que la cercan y disparan sus flechas, manteniéndose algunos unidos y otros buscando la salvación aisladamente, mientras que alguno, con las patas al aire, ha sido ya derribado y muerto. No son raros los casos de animales heridos que dejan huellas de su marcha mediante un reguero de sangre señalado por trancitos pareados o con puntos que también podrían indicar las impresiones de las patas, bisulcas en ocasiones. Este hecho es evidente en algún caso en que un cazador se agacha para reconocer las huellas que conducen hasta el animal que lleva una flecha clavada.

Un solo caso y no muy seguro, de la cueva Remigia, nos presenta a un arquero que parece huir de un bóvido que le persigue, abriendo desafortadamente la boca.

Parece, pues, que el animal, que puede aparecer aislado en las figuras más antiguas y de mayor tamaño, es normal y usualmente objeto de la caza en cuyas escenas se alza como sujeto más importante el hombre.

En cuanto a las actitudes, además de variar según las escenas, son

también distintas según las épocas de las pinturas. Los animales más antiguos, de mayor tamaño y más naturalistas se presentan estáticos o con movimientos pausados, siendo frecuente que levanten la cabeza como si oliesen o venteasen a sus potenciales cazadores. No es anormal que el animal vuelva la cabeza. En la fase intermedia y avanzada, los animales, de menor tamaño y aire impresionista, se representan en movimiento más vivo y a veces hasta violento, pero siempre en un grado de menor estilización que el hombre. Hay que notar que en las manadas se diferencian bien los machos, las hembras, a veces grávidas, y las crías, en muchas ocasiones.

La fauna representada es indiferente al clima y no hay ningún ejemplo de clima frío ultrapirenaico. Los animales paleolíticos reseñados por Breuil y sus seguidores o no existen o son cuadrúpedos confusos e inidentificables. Así los que mantenía en 1960; dos bisontes de Cogul, otros dos en Tormón y Minateda, un alce de Alpera en la cueva del Queso, difícil de identificar; un gamo de Minateda y, en esta misma cueva, un felino, un rinoceronte y un «*equus hydruntinus*», aparte de sendas gamuzas en Minateda y La Tortosilla y en Minateda un antilope saiga y dos confusos rinocerontes y un reno. El supuesto alce de Cueva Remigia es mantenido por E. Ripoll.

Estadísticamente el animal más numeroso es el ciervo (*cervus elaphus*) seguido de la cabra montés (*capra ibex* o pirenaica); menos veces, pero abundantemente, se representa al toro (*bos taurus primigenius*) y el jabalí (*sus scropha*). Más raros son los équidos —en algunos casos claramente caballos y en otros asnos— los corzos un zorro, una gamuza, cánidos, aves (cigüeña, grulla), siempre dudosas en cuanto a su especie y artrópodos o insectos varios. Es frecuente que sea muy difícil reconocer a los animales por causa de su pequeño tamaño, la falta de detalles y lo borroso o mal conservado de las figuras. En Fuente de Sabuco hemos creído reconocer un cánido que podría ser un perro y en Cañáica del Calar un dudoso oso pardo. Algunos animales del Covacho Ahumado de Alacón y del abrigo de la Vacada en Santolea, tienen un cierto aspecto de felinos.

Los toros son los animales predominantes en las fases más antiguas como denota el color muy embebido, espeso o cuarteado, rojo oscuro, el estilo muy naturalista, el tamaño grande, su aislamiento o pertenencia a una escena de pocas figuras y actitud estática o escasamente movida. En las fases posteriores disminuye el número de representaciones de toros que se integran artísticamente en la evolución de las demás figuras sin excluir el curioso fenómeno de los repintados y renovaciones de pintura. Así en un momento cronológico desconocido, los toros blancos, por ejemplo el de la Ceja de Piezarrodilla de la Sierra de Albarracín, fue repintado de negro, siguiendo cuidadosamente el perfil y la tinta plana de relleno, advirtiéndose porque los viejos cuer-

nos blancos en forma de lira se conservaron añadiéndole al animal dos de perfil semilunar; también es clara la superposición de Cogul o la de Cantos de la Visera en donde un toro antiguo de color rojizo ha recibido un repintado de color carminado. Es muy interesante el caso de la cueva de la Vieja, en Alpera, donde dos toros han sido repintados añadiéndoles dos astas de ciervo sobre sus cuernos y el caso contrario del Prado de las Olivanas, de Tormón, donde dos ciervos antiguos, en actitud de beber, con las patas abiertas, han recibido sobre su pintura roja, visible en los perfiles, tintas modeladas negras configurando toros, corrigiendo las patas, con lo que aparecen dos pares de ellas en los cuartos delanteros. En algún caso (El Cingle, la Araña, la Vacada) aparecen toros heridos por pequeñísimas flechas, desproporcionadas al tamaño del animal, que deben ser posteriores añadidos. Los toros, normalmente en actitudes de reposo o de marcha lenta, presentan acusado morrillo y fuertes cuernos, en perspectiva torcida o semitorcida; están pintados con técnica de tinta plana acusándose el perfil. Las pezuñas muestran también de frente, el surco central, al menos en algunas ocasiones. Usualmente denotan una cierta independencia o separación de los cazadores. Los ejemplos más interesantes son los de Albarracín (en blanco, rojo y negro), la Araña (quizá la figura mayor del arte levantino, tal vez 1,10 m. cuando estuvo completa), Cogul, Minateda, Cingle de la Remigia, Villar del Humo, Cantos de la Visera, Ladruñán y la Vacada de Santolea. Su conversión en otros animales, que ya hemos citado, puede estar en relación con la progresiva desaparición del toro de los frisos pintados levantinos, a pesar del caso contrario, ya aludido, de las Olivanas de Tormón. Un problema especial plantea el desaparecido toro de estilo paleolítico de la Moleta de Cartagena, acompañado de estilizaciones humanas de tipo levantino.

Los ciervos y las cabras son los animales más representados en los frisos pintados levantinos, en las más diversas actitudes y con las más variadas normas estilísticas. Un ciervo muy antiguo, de 0,90 m. de longitud, en Val del Charco del Agua Amarga, es contemporáneo de los toros de la primera fase. Los ejemplos más naturalistas tienen las astas muy perfiladas, en perspectiva torcida, acusándose también la colita. No hay mucha variedad regional en estos animales que tienden a la estilización; los cervatillos se pintan con el cuerpo moteado, imitando estrictamente la realidad como vemos en Cavalls o Racó Gasparo. Un caso especial es el de la cabra repintada y convertida en ciervo de la cueva del Queso de Alpera, interpretada como alce por Breuil. La evolución puede partir del grupo de Calapatá, el gran ejemplar de Val del Charco o Mas d'en Josep para alcanzar una fase media en Cañaica del Calar de Nerpio, en un proceso de estilización siempre muy moderado.

Las cabras son también muy numerosas, con cuernos grandes y ro-

bustos frecuentemente en perspectiva semitorcida y aun normal, como en los Covarjos; otras veces los cuernos son pequeños y finos, pero siempre bien marcados y diferenciándose de las orejas. Una representación peculiar es la de cueva Remigia, en que una cabra levantada sobre sus patas traseras está en actitud de ramonear vegetales que no se figuran.

La gamuza de Tortosilla podría ser un rumiante indefinido, con la testuz de frente y los dos cuernecillos rectos en el centro y una oreja a cada lado. Muy semejante es la representada en el Prado del Tornero de Nerpio y no vemos razón para que estos animales hayan de ser excluidos, pues pudieron vivir en las abruptas sierras albaceteñas en la época de las pinturas.

Los équidos son menos frecuentes; casi siempre caballos, siempre sin crines especificadas y raramente asnos que aparecen en ejemplos de época tardía. Ripoll anota un onagro, con dudas, en el abrigo de la Vacada, cosa muy posible si se tiene en cuenta que el «encebro» o asno salvaje ha vivido en las sierras de Teruel hasta muy avanzados tiempos históricos. En pinturas neolíticas levantinas aparecen asnos montados por hombres, otros llevados por el ronzal como el de la cueva de Doña Clotilde en Albarracín; pero el de Villar del Humo no va sujeto por un ramal, sino que es cazado a lazo. Un caso particular es el del jinete con casco, montando un caballo, al cual gobierna con una rienda, del Cingle del barranco de Gasulla; la figura es de color rojo, muy diferente al de las figuras próximas, como es distinto también el estilo y debe ser fechada en plena Edad del Bronce y desde luego después del 1,100.

El jabalí se pinta como un animal de aspecto macizo y tosco, pero bien definido. De gran tamaño y mal definido de perfil, es el de Val del Charco, perseguido por un cazador casi filiforme; muy realista es el del Polvorín de la Cenia y aislado se presenta en la Peña del Escrito. Una compleja piara con sus cazadores presenta una animada escena en la cueva Remigia.

Lobos claros son los de El Polvorín, con las fauces muy abiertas y ligera esquematización; el de Fuente de Sabuco, también estilizado. Perros o lobos hay en dos abrigos de Alacón, los de los Trepadores y los Borriquitos; no están tan claros los de la cueva de la Vieja, de Alpera, que podrían ponerse en relación con el cazador y plantearían el problema de su domesticación, lo mismo que los borricos de Alacón y por consiguiente de la datación de estos conjuntos en un avanzado Neolítico. Un zorro parece claro en la cueva de la Araña. No obstante éstos que citamos son animales raramente representados en el arte levantino.

Otro tanto puede decirse de las aves, poco realistas si se exceptúa la de El Polvorín que podría ser una grulla, con las alas abiertas y en

actitud de volar. Muy esquemática es la posible zancuda de Cantos de la Visera, seguramente una cigüeña, que tiene la particularidad de ser cortada por una figura más naturalista. Los demás casos de representación de aves son más dudosos, especialmente las estilizaciones de Morella y la Vella y las de Dos Aguas, en donde se han identificado con aves angulitos con su bisectriz.

Muy interesante es la cuestión de las supuestas arañas cazando moscas; se trata de unas masas ovaladas de color rojo, con varias líneas radiales partiendo de ellas en forma irregular y a su alrededor grupos de crucecitas dobles o sencillas; la identificación de estas últimas con insectos parece indudable partiendo de la escena del recolector de miel de la cueva de la Araña. En cuanto a las supuestas arañas fueron así calificadas por Obermaier a través de los ejemplos, dos claros y uno posible, del barranco de Gasulla; su descomunal tamaño en relación con el de las demás figuras de los conjuntos lo explicó por la admiración que suscitaría en los cazadores mesolíticos la habilidad de las arañas para atrapar a las moscas y a otros insectos. Después Porcar y Ripoll han supuesto que se trataría de colmenas y los insectos que vuelan alrededor serían abejas y no moscas. Dejando aparte el tamaño que no puede asombrar pues las diferencias de las figuras entre sí en el arte levantino son muy notables y absolutamente inexplicables por razones lógicas o por juego normal de proporciones, la realidad es que conocemos ejemplos de colmenas en tres casos en la cueva de la Araña de Bicorp y en Solana de las Covachas en Nerpio y en todos ellos los panales quedan configurados por agujeros naturales de la roca, retocados o no con pintura. Además Porcar y Ripoll combaten la identificación de los salientes lineales como patas de la araña para explicarlos como ataduras de sujeción de los panales, lo cual es tan convencional, al menos, como la anterior explicación. En cueva Remigia hay una espiral cerrada que puede representar una tela de araña y es también de un tamaño anormalmente grande. Por esta razón parece que la hipótesis de Obermaier puede ser admitida, independientemente de que las crucecitas sean moscas, abejas u otra clase de insectos.

Finalmente queda la cuestión de las huellas de animales figuradas en muchos abrigos como líneas continuas que describen trazados sinuosos o bien series de puntos o rayitas pareadas. La cosa es clara cuando en un extremo de estas líneas o series de trazos aparece un animal herido y en el otro un hombre siguiendo la pista. No es viable que se trate de huellas humanas o que sean, forzosamente, impresas sobre la nieve. Las dudas comienzan al tratar de averiguar la significación de las líneas seguidas, o de las formadas por rayitas paralelas; podrían ser rastros de sangre los puntos y marcas de las patas bisulcas de los animales las rayas. La línea seguida ha sido interpretada como trampa en el Cinto de las Letras de Dos Aguas, pero un caso análogo

en las pinturas del abrigo de la Casa de los Ingenieros de Nerpio muestra que son huellas. Los perseguidores aparecen al final o en distintos lugares del recorrido marcado por las líneas o puntos, pero los animales están sólo en el origen de ellos. Creemos que la explicación está en el planteamiento de las técnicas de caza en las que es tan importante seguir y cobrar la pieza herida como herirla. El caso de Santolea en donde hay un arquero tras un animal herido y sangrando es evidente.

En cuanto al papel que los animales desempeñan en el arte rupestre levantino podemos asegurar que, al menos en las fases media y final del mismo, la caza es uno de los temas predominantes, manifestándose rotundamente el señorío y predominio del hombre. El que los paneles pintados sean o no un elemento de la «magia de caza» o que alcancen su valor a través de una exposición historicista o conmemorativa es algo difícil de demostrar o mantener. Por una parte la persistencia de las pinturas en un mismo covacho a lo largo de mucho tiempo, la mayor parte de ellos entre el mesolítico y el Neolítico, parece probar el carácter de «santuario» o al menos lugar especialmente escogido y conservado en su uso, para cada abrigo; en Cogul hay figuras naturalistas, estilizadas, esquemáticas e incluso gráfitos en alfabeto ibérico y latino y este habla de un voto de un tal Secundio; las figuras se acumulan en cada uno de ellos y excluyen otros lugares teóricamente análogos. La densidad de covachos pintados de Albarracín, Alacón, barrancos de Gasulla y de Valltorta, Nerpio, etc. o el enorme número de pinturas de diversas épocas acumuladas en Minateda, Alpera, Ulldecona, etc. muestran a las claras una intencionalidad en la selección de los sitios. Por otra parte hemos podido comprobar su colocación estratégica en relación con los puntos privilegiados de caza, cabeceras de barrancos y zonas aptas para cercar y acosar a los animales, como se ve en La Sarga.

Partiendo, pues, de que los abrigos pintados sean santuarios en los que se realizaron ritos que tuvieron mucho que ver con los animales y con la caza, dentro de una zona geográfica limitada, entre el sur de Cataluña, Teruel y Cuenca, Murcia y el mar, la determinación de cuáles fueron tales ritos estará en función de los animales muertos, heridos o perseguidos, aparte de la presencia de hombres enmascarados, supuestos «hechiceros», que pueden ponerse en relación con una mitología animal, en la que las danzas fálicas o de arqueros podrían ser destinadas a conseguir la multiplicación de la caza. Resulta muy atrayente la posibilidad de un culto al toro, aunque lo mismo podríamos pensar de los ciervos, las cabras, jabalíes o caballos, puesto que tal culto se perpetuó en la Península hasta tiempos ibero-romanos. No puede afirmarse a rajatabla la presencia de un rito de caza dominante en el arte levantino, con magia de destrucción de la que sólo tenemos un caso claro en Solana de las Covachas, donde un ciervo es cortado por

líneas verticales que lo anulan, aparte de la expresión de animales muertos o heridos que pueden ser una mera copia de la realidad. En cambio parece de especial significación el caso de los repintados o de las copias y repeticiones de animales, que deban ser interpretados como un intento de prolongar el poder o valor de las pinturas. No se trata de una simple restauración, avivando el color para evitar su pérdida como demuestran las figuras análogas repetidas sin superponerlas, junto al modelo, cortándolo a veces, como ocurre con dos cabras, roja y negra, de Cogul o con dos ciervos, rojo y negro de Els Gascons o con los dos ciervos rojos de Tormón; otras veces la superposición conserva el perfil y la forma del animal y cambia el color, como el toro negro sobre blanco de la Ceja de Piezarrodilla o los toros negros sobre rojo del Prado de las Olivanas en Tormón o como los numerosos casos menos perceptibles en donde el repintado ha sido del mismo o parecido color que la figura de base. Nos parece lo dicho, una prueba del carácter ritual de estas figuras mantenidas por actos repetidos de impregnación de pintura.

De todas suertes las cosas no son sencillas y la existencia de enmascarados o hechiceros, de escenas claras de ejecuciones humanas, de batallas, danzas y escenas de la vida diaria obligan a atribuir un carácter complejo a este arte que, en todo caso, haría referencia insistentemente a la caza y esporádicamente a la domesticación de los animales y a la agricultura, como apoyo esencial económico y espiritual de la sociedad que usó los abrigos como santuarios con ritos de caza y conmemoraciones o exvotos referentes a actos normales o singulares.

BIBLIOGRAFIA

Puede verse, pormenorizada en Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968 y *Arte rupestre levantino (1968-1978)*, «Caesaraugusta», 47-48, 1979. Cfs. allí la bibliografía referente a los distintos yacimientos citados (p. 81-90). Además F. JORDÁ, *¿Restos de un culto al toro en el arte levantino?*, «Zephyrus», XXVI-XXVII, 1976, p. 198. M. I. MOLINOS, *Las huellas de animales en el arte rupestre levantino*, «Misceláneas» en homenaje a A. Beltrán, Zaragoza 1975, p. 59. A. BELTRÁN, *Algunas cuestiones sobre las pinturas de las cuevas de la Araña*, «Trabajos dedicados a D. Pío Beltrán», Valencia 1970, p. 11. Sobre el oso de Fuente Sabuco: A. BELTRÁN, *Los abrigos pintados de la Cañaita del Calar y de la Fuente de Sabuco*, en *El Sabinar*, Murcia, Zaragoza 1972. F. JORDÁ, *Formas de vida económica en el arte rupestre levantino* «Zephyrus» XXV, 1974, p. 209 y *La sociedad en el arte rupestre levantino*, «III Congreso Nacional de Arqueología» Porto 1974, p. 43. A. BELTRÁN, *Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el arte rupestre levantino*, «XI Congreso Nacional de Arqueología», Zaragoza 1969, p. 225.

Impreso este artículo, llega a nuestro conocimiento el de Pedro y Martín LILLO CARPIO, sobre *Las pinturas rupestres de La Risca* («Murcia», núm. 15) en Campos de San Juan, Moratalla, con dos mujeres y cuadrúpedos, aquellas de color rojo vinoso y éstos rojo claro, superpuestos sobre las figuras femeninas.