

BOLSKAN

REVISTA DE ARQUEOLOGÍA OSCENSE

16

JORNADAS TÉCNICAS
«ARTE RUPESTRE
Y
TERRITORIO ARQUEOLÓGICO»

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES

DIPUTACIÓN DE HUESCA

BOLSKAN



BOLSKAN

Revista de Arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses



Núm. 16

ARTE RUPESTRE Y TERRITORIO ARQUEOLÓGICO

HUESCA

MCMXCIX



**PONENCIAS PRESENTADAS
EN LAS JORNADAS TÉCNICAS
«ARTE RUPESTRE Y
TERRITORIO ARQUEOLÓGICO»**

Alquézar, 24-27 de octubre de 2000

Edita: INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
(Diputación de Huesca)

Director: Vicente Baldellou Martínez

Secretario: Isidro Aguilera Aragón

Consejo de Redacción: M^a José Calvo Ciria, Adolfo Castán Sarasa,
Carlos Esco Sampériz, Lourdes Montes Ramírez y Pilar Utrilla Miranda

Redacción y Administración: Instituto de Estudios Altoaragoneses
Parque, 10. E-22002 Huesca
Teléfono 974 29 41 20 - Fax 974 29 41 22
www.iea.es – iea@iea.es

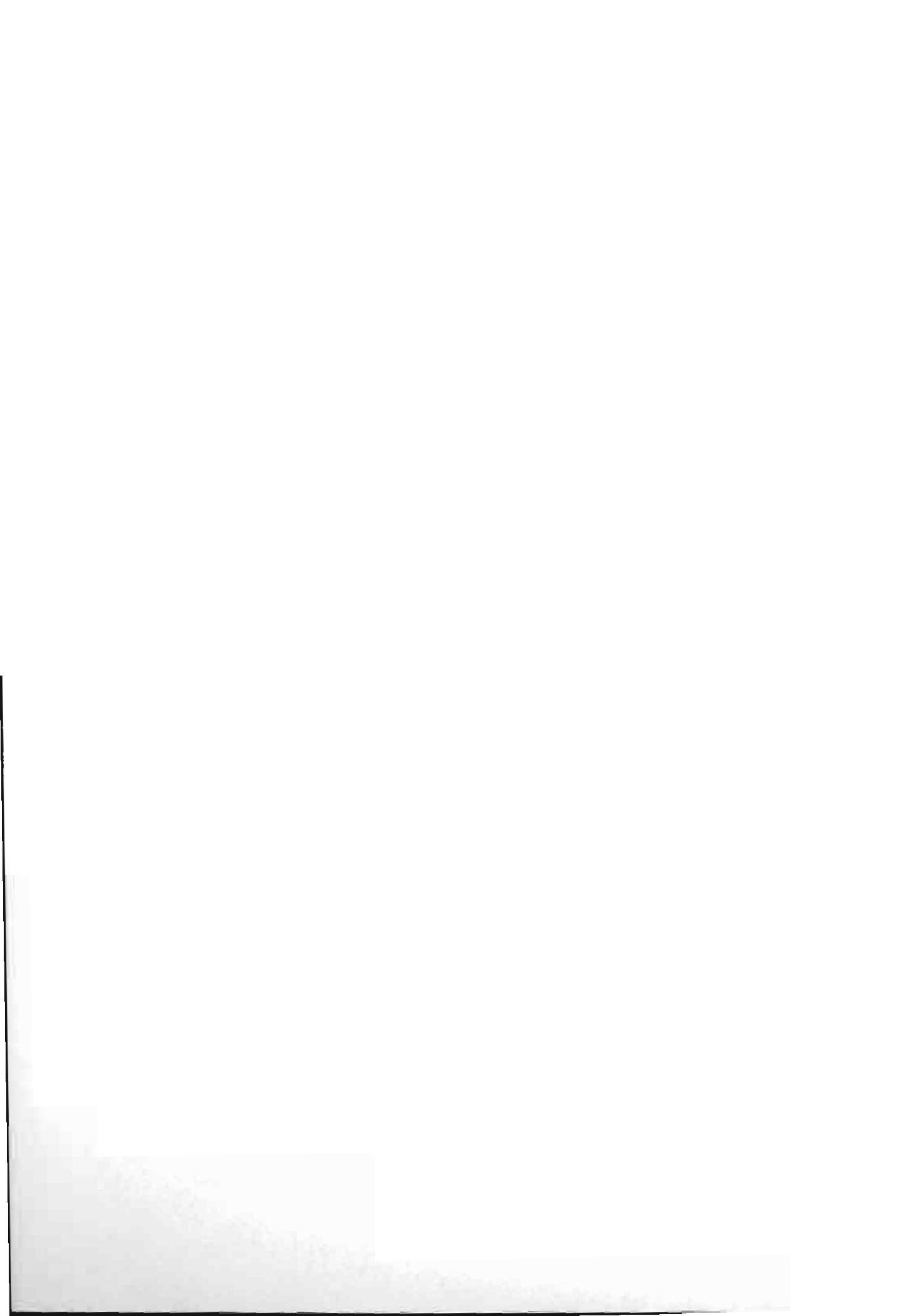
Imprime: COMETA, S. A. – Ctra. Castellón, km 3,400 – 50013 Zaragoza

Depósito Legal: HU. 242-1984

ISSN: 0214-4999

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| <i>Las Jornadas Técnicas «Arte Rupestre y Territorio Arqueológico», por V. Baldellou</i> | 11 |
| <i>El arte prehistórico aragonés en el año 2000: problemas de significación y su actualización. Industrias y arte parietal, por Antonio Beltrán.....</i> | 13 |
| <i>Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias, por V. Baldellou y P. Utrilla.....</i> | 21 |
| <i>Cultura material y arte rupestre «levantino»: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000, por Pilar Utrilla y M^a José Calvo</i> | 39 |
| <i>Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?, por Anna Alonso Tejada.....</i> | 71 |
| <i>Arte, hábitat y territorio en el Mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano, por C. Olària</i> | 109 |
| <i>Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir, por Miguel Soria Lerma y Manuel Gabriel López Payer..</i> | 151 |
| <i>Cuestiones en torno a la investigación del arte rupestre postpaleolítico, por Alexandre Grimal</i> | 177 |
| <i>Las manifestaciones ibéricas del arte rupestre en Aragón y su contexto arqueológico: una propuesta metodológica, por José Ignacio Royo Guillén.....</i> | 193 |



Las Jornadas Técnicas «Arte Rupestre y Territorio Arqueológico»

V. Baldellou

Bajo el patrocinio del Centro de Desarrollo del Somontano y el auspicio del Parque Cultural del río Vero, se celebraron en la población altoaragonesa de Alquézar unas jornadas de trabajo cuyo tema versaba sobre la interrelación de las estaciones pintadas post-paleolíticas y los yacimientos arqueológicos con los que comparten territorio. Desde un punto de vista geográfico, el área de estudio se centró en las comunidades que constituyen el arco mediterráneo de la península Ibérica y las aldeañas que, aun sin encontrarse en la propia línea litoral, contienen en su ámbito representaciones rupestres prehistóricas análogas a las de las zonas costeras.

Por consiguiente, fueron presentadas ponencias que atañían a Cataluña, Valencia, Murcia, Andalucía, Aragón y Castilla-La Mancha. Las Jornadas Técnicas se celebraron bajo la presidencia de don Antonio Beltrán —una de las más grandes autoridades en Arte Rupestre de todo el mundo—, se desarrollaron durante los días 24 a 27 de octubre de 2000 y contaron con la participación de Pilar Utrilla, Carme Olària, Anna Alonso, Miguel Soria, Manuel G. López Payer, Alexandre Grimal, José Ignacio Royo y Vicente Baldellou. Este último actuó como director científico de la reunión y Nieves Juste como máxima responsable de la organización, en la que colaboró asimismo el Museo de Huesca. Algunas sesiones disfrutaron de la presencia de doña M^a Eugenia Claver, presidenta del Centro de Desarrollo del Somontano, quien procedió a la clausura de las Jornadas en un acto público que las solemnizó en el Salón de Actos de la UNED de Barbastro y en el que intervinieron todos los presentes y se leyeron las correspondientes conclusiones. Este último evento fue presidido por doña M^a Ángeles Hernández Prieto, jefa del Servicio de Patrimonio Arqueológico del Gobierno de Aragón, en represen-

tación del director general de Patrimonio Cultural, don Antonio Mostalac, que excusó su asistencia por razones de fuerza mayor.

Fue uno de los propósitos de los organizadores invitar a exponer sus ponencias a investigadores especializados tanto en Arte Rupestre como en Arqueología prehistórica, los cuales, en ocasiones, siguen métodos de análisis sometidos a enfoques diferentes; con ello se pretendía que pudieran explicar sus averiguaciones en un mismo foro, aunando de este modo los esfuerzos hacia un objetivo común: el de relacionar entre sí las distintas manifestaciones culturales que nos han legado nuestros más remotos antepasados.

Sin otras limitaciones temporales que las que dictaba una lógica no del todo razonable, la lectura de ponencias y la posterior discusión de las mismas se prolongaron dentro y fuera del horario establecido, lo que viene a demostrar que todos los invitados manifestábamos los más graves síntomas de esta enfermedad que tan extendida está en nuestro gremio y que conocemos como deformación profesional en su grado más severo.

Gracias a ello, las Jornadas resultaron enormemente fructíferas en dos direcciones no del todo asimilables: hacia lo científico, encarnado en las conclusiones que se redactaron, y hacia lo personal, representado por la cordialidad que reinó, en cualquier momento, entre personas que, en algunos casos, ni siquiera se conocían o que, en otros, incluso mantenían objetos de controversia en el campo exclusivamente científico.

Antes de abordar las conclusiones finales propiamente dichas, pienso que es conveniente tratar unos puntos previos en los que también hubo un acuerdo unánime por parte de los asistentes y que

constituyen, en cierta manera, una especie de declaración de principios:

— Hay que seguir insistiendo en los estudios territoriales, pues, dado que los datos varían según de qué sector geográfico se trate, solo podrán alcanzarse resultados válidos a nivel general a través de las informaciones locales verificadas.

— Resulta muy provechoso unir a investigadores no sólo de distintos territorios, sino también de diferentes disciplinas de estudio de la Prehistoria, con el fin de enfocar el mismo problema desde las vertientes más variadas posible.

— Por ello, es esencial la consolidación de grupos de trabajo interdisciplinares con el ánimo de aunar conocimientos, siendo las reuniones como la presente un muy útil foro de debate para intercambiar y contrastar opiniones y resultados.

— A través de las investigaciones de los especialistas se podrá llegar a conseguir que el conocimiento del Arte Rupestre se difunda correctamente entre el público interesado, que sirva para su enriquecimiento cultural y que redunde en el respeto necesario hacia estas manifestaciones artísticas, el cual, a fin de cuentas, tiene que servir para asegurar su salvaguarda.

Dicho lo dicho, paso a continuación a presentar las cinco conclusiones científicas que se convinieron en la última de las sesiones realizadas. De momento sólo son cinco; quizás puedan parecer pocas, pero se trata todavía de un inicio. Futuras Jornadas de esta

misma índole darán lugar, a buen seguro, a la adopción de otras nuevas que representarán un nuevo paso adelante. Su importancia, por demás, queda fuera de toda duda dado su relevante calado.

1. Durante el V milenio coexisten, en los territorios objeto de esta reunión, los artes Levantino y Esquemático, correspondiéndose ambos a dos grupos sociales distintos, cazadores/recolectores para el primero y agricultores/ganaderos para el segundo.

No obstante, el origen del Arte Levantino puede ser anterior, de época mesolítica.

2. A expensas de su comprobación en otros ámbitos geográficos, no se da en Aragón la coincidencia territorial entre las estaciones esquemáticas y los yacimientos de la Edad del Bronce.

3. El estudio detallado de los convencionalismos gráficos puede darnos información sobre conexiones entre los distintos territorios con Arte Levantino. Valgan como ejemplo de ello las representaciones de jabalí, que no parecen sobrepasar los límites del Maestrazgo y sus zonas colindantes.

4. Las figuras levantinas de animales grandes y estáticos no son válidas como indicadores cronológicos.

5. No existe un paralelismo patente entre el Arte Levantino y las representaciones zoomorfas de las cerámicas neolíticas de Coveta de l'Or. Por lo tanto, no nos parecen utilizables para fechar el Arte Levantino.

El arte prehistórico aragonés en el año 2000: problemas de significación y su actualización. Industrias y arte parietal

Antonio Beltrán

PLANTEAMIENTO

En los albores de un nuevo milenio ha podido bautizarse una exposición internacional como *40 000 años de arte contemporáneo*, aunque sea con el subtítulo explicativo de «materiales para una exposición de arte prehistórico europeo»¹, y tratar de hallar las bases comunes de una cultura que, a partir del Paleolítico superior y hasta la época histórica, ha podido expresar gráficamente las ideas por medio de figuras o signos pintados, grabados y modelados o esculpidos. Produjo estupefacción en su tiempo el que un «primitivo» pudiera alcanzar las cumbres del arte que significaba Altamira, tanto que se negó su autenticidad, y tras la aceptación de la autenticidad añadió datos imprevisibles al debate, que aún no se ha cerrado, sobre la calidad mental del hombre paleolítico.

La península Ibérica ha sido fundamental para el planteamiento de los problemas que atañen al llamado «arte» prehistórico (llegó a decirse que el arte paleolítico era el único gran hallazgo de la Humanidad

que no venía de Oriente) porque el descubrimiento de Altamira en 1879 (aunque haya noticias anteriores de cuevas pintadas francesas de las que nadie hizo caso) abrió las investigaciones de lo que se supuso entonces patrimonio exclusivo hispano-francés (aunque luego se haya extendido por los cinco continentes) y porque el hallazgo pocos años después del que se llamó «levantino» en la Roca dels Moros de Calapatá multiplicó los «estilos» y dio lugar a estudios que se centraron, primordialmente, sobre la cronología absoluta y relativa de las pinturas y grabados conocidos y trataron de delimitar la significación de los frisos pintados o grabados².

Queremos en esta breve comunicación actualizar las cuestiones y mostrar la complejidad de la operación intelectual de trasladar las ideas a gráficos visibles y tangibles, dentro de una seriación de ideas que pueden tener que ver con el proceso de pensamiento, ejecución e incorporación a la sociedad, como la cosmología y cosmogonía, la religión, la comunicación social y el esquema mental de concreción de lo abstracto y de la sacralización de lugares y figuras dentro de una secuencia de cambio cultural

¹ Con dicho título y un voluminoso catálogo copiosamente ilustrado se inauguró esta exposición el día 12 de septiembre del 2000, organizada por el Centro Camuno di Studi Preistorici de Capo de Ponte y bajo los auspicios de un comité científico internacional compuesto por E. Anati (Italia), A. Beltrán (España), U. Bertilsson (Suecia), J. Clottes (Francia), M. Varela (Portugal), J. Kozłowski (Polonia), J. P. Mohen (Francia) y M. Otte (Bélgica) y artículos sobre estructura del arte (Anati), arte rupestre de Portugal (Varela), España (Beltrán), Francia (Clottes), megalitismo (Mohen), Monte Bego (Dufrenne), Italia (Anati), Europa central y oriental (Otte y Kozłowski), máscaras y hombres (Otte), Escandinavia (Bertilsson), Gobustan en Azebaidjan (Anati) y la presentación al público (Riddi).

² Cfr. los antecedentes y bibliografía en nuestro *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Universidad de Zaragoza, 1989, que nos ahorra el insistir sobre lo expuesto en tal monografía. Las síntesis relativas a Aragón, en nuestro libro *Arte prehistórico en Aragón*, Zaragoza, 1993, y las posiciones de datación neolítica del arte «levantino», en Pilar UTRILLA, *El arte rupestre en Aragón*, Zaragoza, «CAI-100», 2000. Antonio BELTRÁN, «Algo sobre el 'arte levantino' del sudeste de España y el Cantábrico», en *Homenaje al prof. García Guinea. Sautuola*, VI, Santander, 1999, pp. 207-210; «L'arte rupestre preistorica», en *La grotta preistorica di Altamira*, Milán, 1998, pp. 184-216.

que se conoce relativamente bien a través de los análisis arqueológicos.

La realidad es que, desde el descubrimiento de las pinturas de la cueva de Altamira en 1897 y la valoración de los hallazgos franceses anteriores, la atención de los científicos trató de establecer síntesis en las que la cronología y la significación eran los puntos de inflexión fuera de los análisis objetivos de las figuras, llegando a conclusiones generales que partían de escasísimos datos que se han multiplicado asombrosamente sin que las ordenaciones rígidas de los grandes maestros, por ejemplo Breuil y Leroi-Gourhan, se modificasen sensiblemente. Para España la tesis de Breuil establecía un *hiatus* tras el fin de los polícromos magdalenienses hasta la aparición de los elementales signos de los cantos rodados azilienses y el esquematismo eneolítico. En realidad lo que quedó claro tras muchos años de discusiones y aportaciones es la gran complejidad del movimiento intelectual que produce la expresión gráfica de las ideas y lo inadecuado de aceptar explicaciones monolíticas de los estímulos que movieron a los artistas y a la sociedad que los mediatizaba. Resulta, por lo tanto, muy útil revisar el estado de la cuestión y la definición de los problemas, aunque no se resuelvan, ya que su simple planteamiento es un atinado camino para encontrar soluciones.

También es evidente que la consideración aislada del «arte», olvidando la cultura material de la que forma parte y las industrias que le acompañaban, resulta parcial y, por consiguiente, inexacta³. Y podemos situar las cuestiones, personalmente, según el proceso que nos ha sido permitido contemplar directamente, conforme se iba desarrollando.

LA REUNIÓN DE BARBASTRO EN NOVIEMBRE DE 1987

Puede servir de antecedente tal reunión, que trató de los problemas de terminología del arte rupestre pospaleolítico partiendo de la necesidad de unificar denominaciones, aunque tal vez sin percibir que la variedad o ambigüedad de los términos traducía la confusión existente sobre los contenidos, y aceptando como punto de partida el convencionalismo de los nombres aplicados y conservados de común acuerdo. Como era de prever los acuerdos no se convirtieron en realidades prácticas, pero al menos se estableció

serena crítica de la situación y lo actuado fue de gran utilidad independientemente de su aceptación en la práctica.

La aplicación del método arqueológico permitía una fácil ordenación sometida a las industrias, lo que llevaba aparejada la obtención de una cronología absoluta más o menos discutible y otra relativa más segura. Pronto se cayó en la cuenta de que podía ser más efectiva la relación de las manifestaciones culturales⁴ con el género de vida de los autores, esencialmente el económico, considerándolos como depredadores, cazadores, cazadores-recolectores, productores de sus propios alimentos, pastores, agricultores e incluso complementar este planteamiento con la aplicación de la idea de primitivismo, evolución o complejidad, como ha postulado recientemente Emmanuel Anati. Pero la evidente universalidad de las manifestaciones gráficas en el Paleolítico superior de todo el mundo se corrigió con los atisbos de regionalismo cada vez más patentes y la existencia de problemas especiales en África, América y Australia, de acuerdo con los conocimientos de cada momento, dando lugar al nacimiento de términos de valor local como, por ejemplo, el de preagro-alfareros, de los americanos.

No contribuyó a aclarar la situación la implantación de los conceptos «arte de pueblos indígenas», sin determinación cronológica ni de influencia cultural extraña, «arte popular», «de pastores» y otros semejantes de época histórica que siguen utilizándose con escasa precisión y nula corrección. El método comparativo llevó a valoraciones del arte prehistórico o protohistórico de comunidades conocidas, por ejemplo del maya, y los historiadores del arte, que trataron de aplicar los medios de trabajo de la «teoría de las formas» a época prehistórica sin conocer la mentalidad de sus sujetos, produjeron un límite cronológico, al menos a efectos de denominación, que tomó como tope las que podríamos llamar culturas «clásicas». De nuevo las hipótesis rara vez tomaban

⁴Queda fuera de propósito la definición de *cultura* entre el concepto germánico de *kultur* y el francés de *civilisation*, la opinión de que es cuanto el hombre añade a la naturaleza o el sentido arqueológico de características intelectuales de una época y su traducción a lo material. Aquí utilizamos el término según la Academia Española como sinónimo de cultivo y «mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y morales del hombre» y el resultado de este mejoramiento en el individuo y la sociedad. Nunca en la acepción vulgar que confunde cultura con «sociedad», «espectáculos» o ambigüedades semejantes, como acostumbran a presentar los medios de difusión y lamentablemente se repite en medios científicos.

³ Antonio BELTRÁN, «Las industrias líticas y el arte rupestre levantino», *Bajo Aragón. Prehistoria*, V, 1985, p. 37.

en consideración los «hechos negativos», es decir, lo no conocido, y se fraguaban síntesis partiendo de análisis incompletos, a veces con escasísimo número de datos, que ponían en evidencia los repetidos descubrimientos con grandes novedades y que anulaban todas las posibilidades de las investigaciones estadísticas.

El mismo problema, con la consiguiente confusión, se produjo en relación con las áreas geográficas culturales que escapaban de criterios de cronología absoluta y postulaban una «cronología cultural», como podría sentarse respecto de lo prehispanico en Canarias o en América. El arte rupestre «popular» en América, en los siglos XVI a XVIII, o el actual de los «pieles rojas» pueden compaginarse con el de los aborígenes australianos actuales, que siguen pintando como sus antepasados o que «avivan» las viejas pinturas para conservar su «efecto».

Entorpeció la serena investigación la aplicación casi excluyente de criterios estilísticos y «artísticos», que provocaron que se hablase de arte naturalista, impresionista, esquemático, geométrico y abstracto y, como ejemplo de ambigüedad, la inclusión de pinturas, grabados, modelados o esculturas en estadios bautizados con los prefijos *pre-*, *proto-*, *sub-* o *epi-* de cuanto no cabía en las denominaciones preestablecidas, ocultándose así la falta de precisión y la ausencia de suficientes conocimientos.

Las bases de contenido cultural se mostraron especialmente útiles, sobre todo tras los estudios de Fabrizio Mori, en el caso sahariano, en el que los períodos se definieron partiendo de situaciones culturales como de grandes animales salvajes o del búbalo, cabezas redondas, fase bovidiana, del caballo y el carro, y etapa del camello. Pero los más acreditados especialistas se negaron a establecer paralelismos entre lo que ocurría en la zona mediterránea del levante y sudeste de España y lo que aportaban el sur de Italia y el norte del continente africano en la zona sahariana, con excepción de Paolo Graziosi y sus luminosos atisbos de la «provincia mediterránea» para el arte paleolítico, partiendo de Romanelli-Parpalló, o nuestras hipótesis de contactos entre la zona de Porto Badisco y la de Arañas del Carabás, Cehegín y La Higuera de Cartagena.

No cabe duda de que la sacralización del número tres, la ambigüedad del arte anónimo y popular o infantil de época histórica y el casi monopolio de lo europeo dieron lugar a un esquema tripartito (como ya había hecho Thommsen para las industrias) agravado en la península Ibérica cuando Breuil decidió que había un arte franco-cantábrico del paleolítico

superior y conexión europea y otro arte paleolítico levantino y mediterráneo, capsense, y africano, quedando un tercer período esquemático que se fundaba en el hallazgo de cantos rodados pintados de época aziliense.

Todo resultaba sencillo e indiscutible y encontraba fácil explicación, de acuerdo con las ideas vigentes de la escuela histórico-cultural y del evolucionismo y a despecho de que Vaufrey demostrase que el capsense era una industrial local tunecina o que la inclusión en el término «levantino» de cuantas manifestaciones gráficas no eran rotundamente esquemáticas o geométricas y se situaban en la mitad oriental de la península constituía una falacia, cómoda para las clasificaciones pero sin apoyos serios suficientes. A pesar de todo, durante cerca de medio siglo los esquemas se mostraron intocables y discutirlos, como hicieron los españoles y Bandi desde 1917 para el arte «levantino», parecía un ataque personal contra la autoridad del abate Breuil y hasta produjo una dura reacción contraria y acusaciones de pueriles intentos de llamar la atención el que hablásemos de «crisis» de las ideas tradicionales⁵. Es cierto que el descubrimiento de las plaquetas pintadas y grabadas del Parpalló, el semejante de Romanelli, en el sur de Italia, y de otros materiales disonantes provocó que Paolo Graziosi alumbrara la idea, crítica, de la «provincia mediterránea» en el arte paleolítico, pero la universalidad del «arte de cazadores» ha venido a insistir en el antecitado concepto de crisis de las ideas tradicionales estabilizadas durante más de cincuenta años⁶.

⁵ Sucesivas exposiciones de los argumentos cristalizaron en nuestro artículo «Crisis des idées traditionnelles sur l'art rupestre de l'âge de la pierre», en *Congreso de Mainz de la UISPP*, Mainz, 1987, que sintetizaba nuestro artículo anterior «Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: cuestiones generales y estado de la cuestión», *Cæsaraugusta*, 61-62, Zaragoza, 1985, p. 25, que puede servir de punto de partida puesto al día en «El arte prehistórico español. Estado de la cuestión en 1998», *BARA*, 1, septiembre de 1998, pp. 21-39, y en «Arte rupestre spagnola», *40 000 anni di arte contemporanea*, Milán, 2000, pp. 43-51.

⁶ El propio abate Breuil confesó en el prólogo al librito de Méroc sobre la cueva de Cougnac que, no mediando su gran autoridad, haría tiempo que sus teorías hubiesen sido contestadas y en una entrevista grabada en disco, realizada por el doctor Sahly y con preguntas nuestras sobre la cronología del arte levantino, contestó con divagaciones que indicaban que no estaba seguro de su datación paleolítica, pero nunca lo reconoció públicamente y por escrito. Leroi-Gourhan no entró en los problemas de la cronología del estilo «levantino».

El caso de la península Ibérica

Las mayores novedades en las pinturas y grabados paleolíticos peninsulares se han producido por la aparición en Cueva Ambrosio de una pintura de caballo rojo bajo estratos fértiles datables en el solutrense antiguo y la semejanza formal con otros grabados de la cueva del Moro de Tarifa, de las pinturas de Cieza, o el grabado de Escullar en Almería y otro tanto en los grabados de la cuenca del Nalón, aparte de los yacimientos de grabados al aire libre de Siega Verde, Foz Côa y Domingo García, sin contar con la extensión de los yacimientos decorados paleolíticos por toda la península⁷ y con los trabajos de Jean Clottes en la cueva de Chauvet y las dataciones en otras cuevas francesas entre el 32 000 BP de Chauvet y el 11 600 ± 150 de Le Portel⁸.

En nuestra bibliografía citada nos referimos al arte postpaleolítico de plaquetas grabadas de estilo magdalenense en niveles azilienses o epipaleolíticos según hallazgos del sur de Francia y del litoral mediterráneo español. Las dataciones hacia el 12 000 en el yacimiento de Villabrúna A, en los Dolomitas italianos, y su carácter geométrico asimilable al estilo que Fortea llamó en su momento «lineal-geométrico» permiten esbozar la idea de un arte «prelevantino», en cuyo estadio debe incluirse también el llamado «macro-esquemático» por Mauro S. Hernández.

Si añadimos las extrañas figuras de Peñarrubia de Cehegín, las Arañas del Carabás en Santa Pola, la Higuera de Cartagena y sus remotas semejanzas con las figuras rojas de la sala de Porto Badisco, del V milenio, y su relación con pinturas abstractas de color pardo y presencia de cerámica neolítica de Serra d'Alto, del 3900, y con algunas del Tassili, así como la posibilidad de establecer una cierta relación entre lo sucedido en esta zona del sudeste español, partiendo de los grabados de la Cova Fosca de la Vall de Ebo, y la pintura roja de Reinós, en el mismo lugar, quedará claro que la ordenación tripartita de arte paleolítico, levantino y esquemático está muy lejos de la realidad y se comprobará el complejo contenido de uno y otro que denuncia lo convencional del término.

⁷ Antonio BELTRÁN, *Arte prehistórico en la península Ibérica*, Castellón de la Plana, 1998, pp. 18-33. Mario VARELA GOMES me ha dado a conocer el recentísimo hallazgo de un grabado paleolítico todavía inédito en el prodigioso conjunto del Tajo, desde Fratel, en Portugal, hasta Herrera de Alcántara, que tiene en estudio. Cfr., de dicho autor, «Arte preistorica del Portogallo», en *40 000 anni di arte contemporaneo*, Milán, 2000, p. 23.

⁸ Jean CLOTTES, «Arte paleolitica in Francia», en *40 000 anni di arte contemporanea*, Milán, 2000, p. 53.

Complican las cosas las comparaciones con las cerámicas cardiales de la Cova de l'Or, que sugieren una datación neolítica, aunque recientemente el profesor Mauro S. Hernández aceptaba la consideración de una «cronología cultural», es decir, que el arte levantino fuera de época neolítica pero obra de una población de cazadores, lo que obviaría la ausencia de escenas de pastoreo o cultivo.

RENOVACIÓN, EN NUESTROS DÍAS, DE VIEJOS PLANTEAMIENTOS

Hace algo menos de cien años que Sigmund Freud publicó su libro sobre el tabú y el tótem, en el que intentaba tender un puente entre la mentalidad de los primitivos y lo que en su tiempo se decía del cazador paleolítico. Hizo especial hincapié en algunos fenómenos concretos, como en el drama de la muerte del padre primordial mediante su ejecución. Por otra parte Frobenius (entre nosotros a través de Obermaier) aportaba las informaciones de la cultura bosquimana y muchos autores hacían lo propio con las pinturas de los aborígenes australianos del Territorio Norte y Kimberley y Hawkesbury River⁹, abriendo camino a una desafortunada utilización de la etnografía comparada y mezclando a los «primitivos» solamente a través de rasgos aislados, sistema que aprovecharon la escuela histórico-cultural del P. Schmidt, en Viena, y el neohistoricismo de Franz Boas, en Estados Unidos, apoyados en el evolucionismo de Tylor, repetido generalmente. La difusión y la convergencia, los *Elementar Gedanke* de Bastian y los ciclos culturales lo explicaban todo. A fines del siglo XIX, como grandes novedades, aunque ahora nos parezca extraño, Lartet planteó la relación mágica entre el ser viviente y su imagen plástica y Lubbock reconocía que el habitante de las cavernas tenía un «cierto amor al arte».

Surgieron las teorías del arte por el arte, la magia y la historia como explicaciones de los frisos pintados, casi siempre excluyéndose las teorías entre sí y dando lugar a agrias discusiones tras de las cuales se llegó a la conclusión de la gran complejidad del acto de pintar o grabar y la posibilidad de que las razones fueran múltiples y complementarias y de que

⁹ Antonio BELTRÁN, «Arte aborigen y prehistórico de Australia. Valor metodológico de sus yacimientos con pinturas y grabados en relación con la significación del arte prehistórico», en *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Zaragoza, 1989, pp. 125-147.

la explicación llevase a la mentalidad original y a un proceso intelectual complicado. Breuil y la escuela de Viena impusieron sus opiniones sobre la magia; el hallazgo del Tuc d'Audoubert y la danza de talones de niños alrededor de los bisontes de barro apoyó la idea del conde Bégouen de ritos al servicio de un mito, la teoría del «*homo religiosus*» y la sacralización que tan bien ha expuesto el P. Ries, así como el descubrimiento de estas muestras de arte prehistórico, primitivo o tribal en todo el mundo ha forzado a una interpretación del proceso mental y prestado actualidad a ideas que se tenían por periclitadas. Por ejemplo la del totemismo y el trance, defendida con éxito por Clottes y Lewis Williams.

De esta manera se puede llegar a un planteamiento de cuestiones que deben ser asociadas a los datos concretos, que se han multiplicado en razón de los descubrimientos y de la valoración de ideas que la frialdad del método arqueológico desacreditó. Podía servir como ejemplo la premonición de Max Raphael, rechazada por los prehistoriadores más serios, que no obstante sirvió de base a una buena parte de las teorías atribuidas a Anette Laming y, partiendo de su tesis, a Leroi-Gourhan.

Cuando se desechó la idea del «padre primordial» y su ejecución, aducida por el psicoanálisis de Freud o de sus discípulos, las escenas de personajes emplumados y distinguidos asaetados o en trance de muerte en el arte «levantino» permiten volver sobre el tema. Algo tan remoto como el sacrificio del jefe podría explicar la anómala mudanza del *degollau* en el dance aragonés, especialmente en la provincia de Huesca, y en la contradanza de Cetina, que carece totalmente de explicación pero que exige que sea precisamente el mayoral o quien dirige el dance quien sea sacrificado sin que venga a cuento respecto de cualquiera de las partes canónicas de la representación de teatro popular, diálogo de labradores y pastores, de moros y cristianos y del bien y el mal. Se inserta artificioosamente en el entramado de la pieza de teatro popular, por ejemplo en Sariñena, y no es posible relacionarlo más que con una idea ancestral que se ha conservado irracionalmente en la práctica, aunque haya perdido totalmente su significación.

Pero sigue siendo peligrosa la comparación en uso por la etnografía comparada, sobre todo cuando se utilizan rasgos aislados de cada cultura y no estas globalmente, pese a la universalidad de signos o símbolos, por ejemplo la cruz con formas diversas y significados diferentes según las épocas y las culturas. El movimiento astral de la cruz gamada puede convertirse en símbolo político del hitlerismo. La cruz de

salvación de los cristianos es índice de tortura infamante para los romanos o, según los continentes, puede representar la confluencia de fuerzas en un punto o por el contrario la irradiación de estas partiendo de un centro; e incluso, banalizando la idea, su presencia en una solapa, como otro «pin» cualquiera, indicará que el portador es cura, pero un cura que no se distingue por la sotana, la *coroneta* o cualquier otro medio de identificación de la personalidad.

SÍMBOLO Y SIGNO. COMUNICACIÓN

Se abre así paso a cuanto la semiótica ha expuesto sobre el *símbolo* y el *signo*. Un bisonte pintado formalmente con todos sus detalles puede ser, con su caza, la representación de un acto ritual de petición de agua, como afirman los indígenas del noroeste de Méjico. La plegaria, la ofrenda y el sacrificio son medio habitual de relación de los humanos con las fuerzas impalpables que gobiernan los mundos y cada una de tales acciones se reviste de formas canónicas determinadas. La magia utilizará esas formas de modo que, si se exponen adecuadamente, las fuerzas superiores quedarán obligadas a plegarse a la voluntad del postulante, aunque se distinga una magia simpática o de atracción (el caso del cazador que se apodera del animal entrando en posesión de su imagen por el hecho de pintarla) de otra de destrucción o negra, consiguiendo simbólicamente la muerte del enemigo o de la presa, hiriéndola con trazos que representan flechas o venablos. Pero será imposible saber si el jabalí de Val del Charco o el de los Chaparros son parte de un rito de petición de agua o si dentro del mismo arte levantino la piara de jabalíes del Cingle de la Mola Remigia forma parte de una representación historicista o de un ritual fundado en la caza. Las pinturas levantinas de El Mortero, de Alacón, corresponden a una sociedad «levantina» de cazadores, pero no hay ni una sola escena de caza de los animales presentes, aunque aparezcan hombres o arqueros, potenciales cazadores¹⁰.

No cabe duda de que el arte es un *medio de comunicación*, sea con otros hombres, con cosas o con fuerzas superiores, se trate de signo, símbolo o imagen, sin que podamos decir cuándo esta representa lo que aparece o simplemente simboliza otra cosa (el león, la fuerza, la zorra, la astucia, etc.). Lo

¹⁰ Antonio BELTRÁN y José ROYO LASARTE, *Las pinturas rupestres de la cabecera del barranco del Mortero, Alacón (Teruel)*, Zaragoza, 1998.

que ocurre es que los prehistoriadores han de recurrir a hipótesis de trabajo para responder a las eternas preguntas del ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿por qué? de las cosas y el valor convencional de lo expresado depende del conocimiento que de ello tengan la sociedad en la que se inserta y el posible lector del signo o del mensaje. No cabe duda de que estamos, *mutatis mutandis*, ante una forma de *escritura* en el sentido más amplio de la palabra¹¹. Arte o expresión gráfica serán denominaciones que pueden referirse a lo mismo. La falta de elementos de interpretación explica la obsesiva preocupación por la cronología absoluta o relativa que permita seriar históricamente las pinturas y grabados; pero originará lo que hemos llamado *cronología cultural*, que haría posible que, si el arte «levantino» fuese neolítico como muchos solventes autores defienden, no representara escenas de agricultura ni de pastoreo.

INDUSTRIAS Y CULTURA MATERIAL

Los conocimientos de la cultura material por medio del método arqueológico permiten responder a la pregunta de ¿por qué aparece el arte parietal y aun el mobiliario (salvo algunas excepciones) de forma regular solo a partir del 40 000 y no antes?¹². El cambio climático, la sustitución de artefactos polivalentes de mucha masa por otros pequeños y especializados, la determinación de los niveles de las terrazas marinas y otros bien conocidos pueden darnos razón de que algo sucedió para que el hombre que llevaba varios millones de años sobre la Tierra consiguiera a través de sus individuos *sapiens sapiens* dar forma gráfica, visible y tangible a las ideas inasequibles por los sentidos corporales.

La concreción de lo abstracto pudo seguir el mismo camino que anduvieron el gruñido o el gesto para convertirse en lenguaje y en mímica organizada. Las ideas del origen y el destino, es decir, de la vida y la muerte, de los poderes de la naturaleza y de la

debilidad del hombre dieron origen a una mitología, del mito se pasó al rito y a las formas exteriores de este. El individuo como autor y la sociedad, embriándolo y dándole normas, conducirían a las técnicas y a los convencionalismos. Los bisontes paleolíticos diferenciarán el pelaje y capa del dorso y el vientre mediante una línea diagonal que va del arranque de la cola al de la pata delantera correspondiente; en cambio, la de los caballos se convertirá en una línea en forma de M que incluso se aplicará rutinariamente en determinadas épocas y explicará no solo una cronología de su uso sino una imitación y difusión de tales elementos técnicos. Seguro que inicialmente cada convencionalismo respondió a una realidad, pero terminó por convertirse, a costa de su repetición irracional, en algo sin sentido. La sacralización de los colores o de los números es buena muestra de ello. La del número tres, por ejemplo, que llegará incluso a determinar en nuestros días la unidad de un propósito: «a la una, a las dos y a las tres...», sin que nadie ose pararse en las dos o seguir a las cuatro e incluso olvidando que se dice «a la una» pero se quiere decir «a una», todos a la vez, en una evidente banalización del rito.

Añado un ejemplo. Hace treinta años el Centro Camuno di Studi Preistorici organizó su primer Congreso internacional y buscó como emblema un símbolo universal e inquietante, el laberinto. Expresión de lo que no tiene principio ni fin porque vuelve a iniciarse al terminar, y por lo tanto de la vida y la muerte, del día y la noche, del bien y del mal, etc., sin que sepamos si los miles de laberintos de los grabados y pinturas de todas partes del mundo significan lo mismo. La selección del motivo era racional y ajustada a los propósitos de la reunión, que iniciaba la investigación sobre los misterios del arte rupestre. Pero en 1999 ha celebrado el aniversario de aquel evento y ha escogido el mismo emblema, pero no ya como laberinto sino como repetición del de la reunión de antaño. Nadie que no esté en el secreto lo interpretará así, pero lo que quiere decir en 1999 es: «hace tantos años nos reunimos para hablar de estas cosas...».

El arte prehistórico requiere una técnica que podemos fichar, medir, comprobar y etiquetar; pero esa técnica responde a un propósito que nos hace pensar en el autor, la escuela, el aprendizaje, el boceto, la realización y la sociedad a cuyo servicio se pone. Y el propósito se deriva de un esquema mental que resulta básico y que, de ser conocido, aclararía el sentido de lo realizado. En mi visita al desierto del Tassili, acompañado del fiel Alí, tras una conversa-

¹¹ E. ANATI, «Orígenes de la escritura», *BARA*, 3, julio de 2000, p. 23.

¹² Jean CLOTTES, «La naissance du sens artistique», *Revue des Sciences morales et politiques*, París, 1992, p. 172. No nos referimos al uso de ocre rojo, de trazos sobre huesos de Bilzinsleben en Thuringia, de 300 000 años, ni a las figurillas auriñacienses europeas, sino a una tendencia general y repetida. Quedarían las fechas de Chauvet hasta el 32 000, la de 35 000 para Namibia y aun antes en la Border Cave de Kwazulu en África del Sur e incluso los 28 000 de Piaui en Brasil, si se acepta la datación de N. Giedion.

ción nocturna en la que salieron a relucir, además de él y de mí mismo, el camello, el sol o la lluvia, escasa pero que hacía brotar hierbas y flores en el efímero *ouadi*, a la mañana siguiente estaba dibujando con el dedo, en la arena, una línea horizontal, otras diagonales discontinuas, un círculo en lo alto, una especie de letra «pi» y dos trazos, uno largo y otro corto. No supe interpretar que el trazo largo era yo y el corto él, aunque en realidad sobrepasase mi estatura en la cabeza, que la letra «pi» era el camello, el círculo, naturalmente, el sol, la horizontal el río y las diagonales la lluvia. Él lo sabía y lo representó no con arreglo a la realidad visible sino a su planteamiento mental. Claro que el sentido estético puede llevar a los bisontes de Altamira o a los caballos de Chauvet; pero también a que el «Cheval du Cirque» de Le Portel tenga un cuerpo digno de una mano maestra y unas patas deplorables, como dos líneas cruzadas, y que la cabeza no tenga boca. O puede ocurrir que en la misma cueva la galería de los bisontes se componga de estos animales menos un caballo y la de los caballos esté plagada de equinos menos un bisonte, los dos animales excepcionales a la entrada y los caballos monstruosos, menos el delicioso «del Circo» citado¹³.

Es absolutamente preciso conocer el *contenido de cada cultura* y no se puede formular una teoría de las formas del arte prehistórico sin estudiar los elementos de conocimiento de la vida material, económica, y los indicios que permitan la interpretación de ritos y mitos. Según esto, el cambio cultural tendría que producir cambios formales en la expresión de las ideas, que cambian. Y, de hecho, es evidente que se alteran las normas de representación, pero no mediante una secuencia regular que vaya de lo abstracto a lo formal (de la abstracción a la organicidad, como diría el barón Blanc) o al contrario, en la forma que tanto complacía a la escuela evolucionista, sino que si analizamos la sucesión cronológica relativa en España pasaríamos del naturalismo de los animales paleolíticos (no de las figuras humanas) al geometrismo de Villabruna del año 12 000 o de los cantos azilienses y el estilo lineal-geométrico; no sabemos en qué momento, al estilo «macro-esquemático» quizá, por análogo proceso mediante el que se pasó a la fase de las cabezas redondas en el Sáhara; vuelta a un naturalismo impresionista en el arte levantino, con todas las formas que lleven a seminaturalismos y

geometrismos que conocemos. Pero los abrigos del Levante nos muestran la persistencia de las figuras, incluso repintadas, la inclusión de figuras esquemáticas en los frisos o la utilización de abrigos levantinos por las gentes de la pintura esquemática, que añaden frisos laterales como los que encontramos en Cañai-ca del Calar en Murcia o Arpán en Alquézar. Lo que quiere decir que las gentes que han cambiado de cultura, que han pasado de cazadores a pastores y campesinos y a metalúrgicos, siguen utilizando los lugares y valiéndose de las figuras a las que *la tradición* sigue otorgando valor. Figuras de la cueva del Castillo y los casos de los verdaderos palimpsestos, como los de los Estrechos en Albalate del Arzobispo¹⁴, donde unos cañones de cuatro kilómetros de largo, con paredes que en algún punto llegan al medio centenar de metros de altura, contienen abrigos pintados justo en la entrada, en la salida y en el punto medio (sacralización del lugar y de diversos puntos dentro de él), contienen figuras lineal-geométricas bajo otras levantinas, abundantes seminaturalistas, esquemáticas y abstractas, lo que indica uso de los abrigos durante milenios sin solución de continuidad; pero además la entrada del río se produce por un boquete abierto en la sierra de Arcos y en tal punto está el santuario de la Virgen de esta denominación, patrona de Albalate en la actualidad. La cristianización de lugares mediante cruces o la edificación de capillas sobre dólmenes, algunos con inscripciones rupestres, son bien conocidas.

Por consiguiente el esquema tripartito de arte paleolítico, levantino y esquemático ha de ser desechado; las denominaciones «levantino» o «esquemático» son convencionales y contienen un complejo conjunto de fases diferentes, no solo por la cronología sino por la distribución geográfica. La difusión puede ser inquietante, como muestra la aparición de grabados idénticos a los de la isla canaria de La Palma en la isla de Lesbos; o la difusión de las pintaderas neolíticas desde Tessalia a Reggio Calabria y a Canarias. Piénsese en la comunidad estilística de pinturas del sur de Italia, norte de África y sudeste de España; la repetición del mismo *ductus* formal en el Sáhara y en el Levante español, y la universalidad de figuras o símbolos, como el de la serpiente de los Estrechos II, que surge de una grieta para reptar y meter su cabeza en una mancha solar, la asociación a

¹³ A. BELTRÁN, R. ROBERT y J. VEZIAN, *La cueva de le Portel*, Zaragoza, 1966.

¹⁴ Antonio BELTRÁN, «La sacralización del arte rupestre levantino: el caso de los abrigos del río Martín», *BARA*, 1, Zaragoza, 1998, pp. 93-116.

figuras cornudas, como encontraremos en el Frontón de la Tía Chula, en Oliete, pero también en el desierto del Neguev en Israel, o la perpetuación de ideas como la de parejas humanas en pie sobre bóvidos, como encontraremos en el mundo clásico del Mediterráneo oriental, o desfiles de arqueros como los de Iasilikaja o expresiones de fecundidad como en las figuras piernabiertas de todas partes o en la espléndida del abrigo de la Higuera de Alcaine, de un ciervo sobre un árbol, dando por fruto la aparición de hombrecillos incluso en dos espacios ovales, con el contrasentido de que el ciervo es «levantino» de estilo, el árbol podría ser seminaturalista y los hombrecillos son totalmente esquemáticos, todos en el mismo color, con añadidura de una figura femenina desnuda y embarazada para completar el sentido¹⁵.

Valor objetivo indiscutible tiene la asociación de expresiones gráficas con industrias, aparte de los problemas de sincronidad, que serán tratados en varias de las intervenciones de esta reunión, o las escasísimas representaciones de objetos datables, como el brazaete de La Sarga, pero en ningún caso las flechas o arpones¹⁶.

La cuestión seguirá estando en la sincronidad de las industrias en lugares próximos a las paredes decoradas y la asignación a las diversas etapas cro-

nológicas que se repiten en los frisos, corriéndose el peligro de aceptar los datos que convengan y rechazar por imposibles los que parezcan contrarios a las ideas de quienes los exponen.

CONCLUSIÓN

Como conclusión podemos asegurar que el arte prehistórico es la expresión de las ideas mediante grafismos, que tales expresiones reflejan la mentalidad del pueblo y del momento en que fueron ejecutadas, que sobre ellas se acumula una fuerte carga de tradición, que se elabora un sistema técnico de representación y se alcanzan notables cumbres estilísticas y estéticas, y que importa menos su cronología absoluta con arreglo a las pautas tradicionales que la cultural, quedando claro que existe un arte de grandes cazadores y recolectores, que incorporan en una última fase del estilo «levantino» los modos de una sociedad de cazadores evolucionados y agricultores de pico cavador y amansadores y domesticadores de animales, para terminar con la intervención de los metalúrgicos, desapareciendo los vacíos y quedando en vez del supuesto *hiatus* etapas que, sin duda, significan la adaptación de nuevas ideas.

¹⁵ A. BELTRÁN y J. ROYO, *El barranco de la Higuera o del Cabezo del tío Martín en el barranco de Estercuel, Alcaine, Teruel*, Zaragoza, 1994.

¹⁶ Están muy superados los trabajos de M. ALMAGRO BASCH, «Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España», *Ampurias*, VI, Barcelona, 1944; «La cueva de doña Clotilde», *Teruel*, I, 2, 1949, p. 91; «Las culturas del Paleolítico final en España», en *Historia de España*, de Menéndez Pidal, I, 1, pp. 430 y ss., y *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida, p. 41. Trabajos posteriores en el Bajo Aragón de E. VALLESPI, P. UTRILLA e I. BARANDIARÁN («Botiquería dels Moros: primera fechación absoluta del complejo geométrico del Epipaleolítico Mediterráneo», *Zephyrus*, XXVI-XXVII, Salamanca, 1976, p. 183, o «El abrigo de Eudoviges [Alacón, Teruel]. Noticia preliminar», en *Miscelánea Arqueológica Antonio Beltrán*, Zaragoza, 1975) han cambiado los planteamientos.

Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias

V. Baldellou - P. Utrilla

INTRODUCCIÓN

Desde hace bastante tiempo, los autores de este trabajo se vienen dedicando —en ocasiones conjuntamente, en ocasiones cada uno por su propia cuenta— a buscar posibles relaciones entre las estaciones pintadas y los yacimientos arqueológicos de otra índole, en un intento de conectar el Arte Rupestre con las culturas materiales identificadas en determinadas zonas y con el fin de conseguir datos que nos sirvan para delimitar cronológicamente las manifestaciones parietales de nuestra Prehistoria a través de su atribución a alguna de las fases culturales conocidas en su misma área.

Centrado especialmente Baldellou en el rico grupo pictórico del río Vero (Huesca) y Utrilla en el interesantísimo conjunto de abrigos del Bajo Aragón (Teruel y Zaragoza), nuestras investigaciones se han ido plasmando en diferentes publicaciones recientes, sobre todo en dos de ellas en las que se vierten las primeras conclusiones (BALDELLOU, 1999, y UTRILLA y CALVO, en prensa). En el artículo de Utrilla y Calvo se analizan diversos yacimientos asociados a pinturas rupestres en Aragón, tanto en Huesca (abrigo de Remosillo, cueva de Chaves y abrigo de Huerto Raso) como en Teruel (cueva de D^a Clotilde y abrigo de Els Secans), y se estudian ciertos paralelos muebles y ciertas superposiciones estilísticas o cromáticas.

De entre las resoluciones hipotéticas que se exponen en el escrito, vamos a detenernos en algunas de ellas que están directamente imbricadas con el propósito que nos guía en la presente ponencia:

1. El Arte Levantino que Utrilla denomina «clásico» debería asignarse a un substrato epipaleolítico

—casi siempre geométrico— en el que han aparecido ya las primeras intromisiones materiales neolíticas —casi siempre en forma de cerámicas—. El ejemplo paradigmático de ello lo constituiría el abrigo de Els Secans (Mazaleón, Teruel) y, tal vez, los del Plano del Tío Pulido (Caspé, Zaragoza) y de Ángel (Ladruñán, Teruel), donde la presencia de niveles epipaleolíticos anteriores amplía el espectro de teóricas asociaciones.

2. El Arte Esquemático prolifera al pie o en las cercanías inmediatas de yacimientos con Neolítico «puro», es decir, de establecimientos de «nueva planta», con plena adopción de las nuevas directrices económicas y sin vínculos materiales o culturales con los periodos prehistóricos precedentes. El caso más representativo a este respecto lo sería la cueva de Chaves (Bastarás, Huesca).
3. En el Bajo Aragón, los yacimientos epipaleolíticos, de facies geométrica y con predominio del retoque abrupto, siguen con las pautas económicas de la tradición cazadora-recolectora incluso cuando pasan a preponderar los dobles biseles ligados a la presencia de alfarerías neolíticas.

El artículo de Baldellou, quizás con un enfoque menos detallista en cuanto a que no se entretiene demasiado en yacimientos concretos ni en su contenido, establece una diferenciación básica entre las representaciones pictóricas oscenses y las turolenses, incluyendo dentro de estas últimas la estación del Plano del Tío Pulido, la cual, pese a pertenecer a la provincia de Zaragoza, debe integrarse en el conjunto configurado por los abrigos del Bajo Aragón, en razón de su proximidad física.

En primer lugar, podemos decir que la citada diferenciación no estriba en el número de lugares pintados documentados, muy parecido en ambos territorios, sino en el carácter estilístico de los mismos: mientras que en Teruel las manifestaciones levantinas alcanzan el 78% del total, en Huesca ni siquiera llegan al 15% (14,5%); por el contrario, las pinturas esquemáticas dan la vuelta a los índices porcentuales, con un 22% para Teruel y un 85,5% para Huesca.

Tales indicaciones estadísticas vienen a sugerir que el Arte Levantino conoce un desenvolvimiento integral en tierras turolenses y sólo parcial en las altoaragonesas, teoría que podría confirmarse mediante otras observaciones: ausencia absoluta de repintados levantinos en Huesca y presencia en Teruel (vigencia más corta de las figuraciones naturalistas en la primera provincia), práctica ausencia de superposiciones esquemáticas sobre levantino en Teruel (vigencia mucho más prolongada en la segunda) y amplia variabilidad estilística también en Teruel y muy limitada en Huesca (dilatado desarrollo cronológico en las comarcas meridionales e incompleto en las septentrionales).

Para explicar dichas divergencias, Baldellou procura sentar comparaciones entre dos sectores concretos de dos ámbitos geográficos distintos, el interfluvio Vero-Ésera en lo que atañe a Huesca y el Bajo Aragón del Matarraña en lo que incumbe a Teruel y Zaragoza. Desde el punto de vista arqueológico, Baldellou coincide con Utrilla y Calvo en señalar la asociación de los sitios pintados con asentamientos neolíticos «puros» de cronología muy temprana (a partir del 5000) en el primer caso y con ocupaciones epipaleolíticas que llegan a recibir «impregnaciones» neolíticas —algo más tardías (a partir del 4500) y sin que modifiquen los modos de vida anteriores— en el segundo.

En consecuencia, deduce que fue el proceso de neolitización plena el que dio lugar a las diferencias: la precocidad de su implantación en Huesca acarrió el final del Arte Levantino, en tanto que su difusión retardada en el Matarraña permitió la perduración durante mucho más tiempo de los cánones figurativos. Por consiguiente, cabe pensar que hay que atribuir a los colonos neolíticos «puros» la llegada y posterior expansión del Arte Esquemático.

EL TERRITORIO: ARTE RUPESTRE Y OTROS YACIMIENTOS

El haber llegado a razonamientos parecidos siguiendo métodos diferentes nos ha animado a los

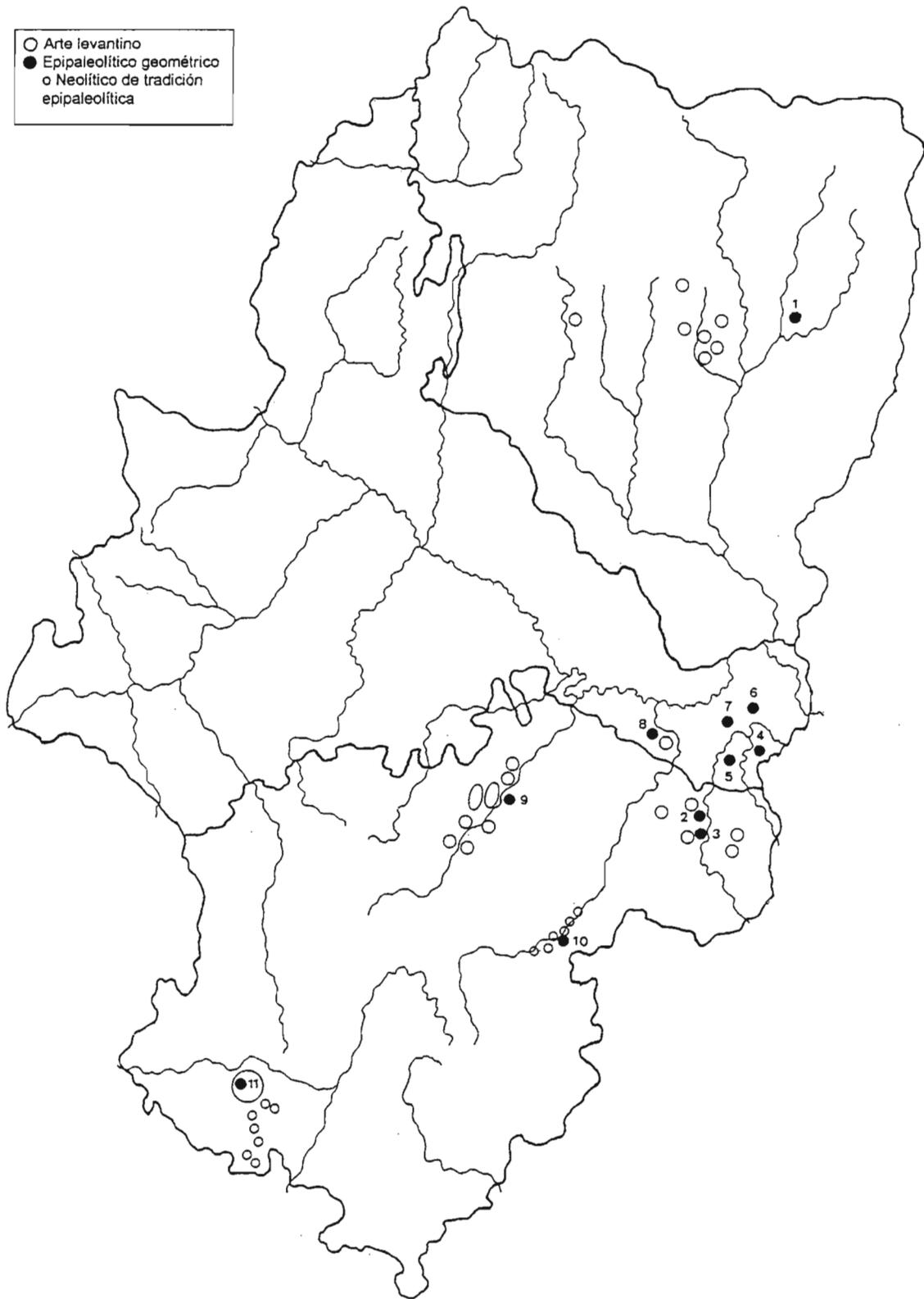
autores a aplicar éstos a la totalidad del solar aragonés para comprobar si aquéllos nos seguían pareciendo válidos. A este fin hemos elaborado una serie de tres mapas en los que se expresa la situación de las estaciones pintadas en relación con otros tipos de yacimientos arqueológicos. Esperamos que el trabajo realizado pueda resultar, al menos, mínimamente significativo.

A. Mapa 1

Hace referencia a la ubicación de las estaciones pintadas con Arte Levantino en Aragón y a la localización de los yacimientos de extracción epipaleolítica, «aculturados» o no con la arribada de la neolitización. Tal vez sea el menos elocuente de los tres, pero no por ello deja de encerrar interés. El primer factor que salta a la vista es que de una manera u otra, con una mayor o menor densidad, con más o menos lejanía, los establecimientos de filiación epipaleolítica están presentes en todos y cada uno de los núcleos con manifestaciones naturalistas.

Empezando por el N, en la provincia de Huesca, concretamente en las Sierras Exteriores prepirenaicas, poseemos hasta ahora un único yacimiento con vestigios del Epipaleolítico geométrico: el abrigo de Forcas II; se trata de un asentamiento con geométricos que, en un momento dado, recibe aportaciones neolíticas —cerámica cardial— que no suponen ningún cambio en lo que respecta a la conducta económica practicada desde antiguo. Sería, pues, un caso análogo a los que se producen en el Bajo Aragón y en otros puntos de la provincia de Teruel, pero con una discrepancia esencial y muy importante: las injerencias neolíticas acaecen en una fecha muy temprana que roza el 5000 (4990), en tanto que el lugar pasa a estar completamente inmerso en las directrices de la nueva era en una época también notablemente anticipada, hacia el 4600. Un dato más para demostrar que la introducción del Neolítico pleno en el Alto Aragón se adelanta en buena medida a lo que ocurre en otras áreas de la región.

Dando un salto perpendicular hacia el S, nos topamos con otro conjunto trascendental de pinturas y yacimientos, el situado en el Bajo Aragón del Matarraña. En este sector los covachos levantinos se entremezclan con los lugares de ocupación de raigambre epipaleolítica, algunos «aculturados» y otros no. De entre los primeros cabe destacar el abrigo de Els Secans (2 en Mapa 1), donde coinciden un panel pintado y un único estrato arqueológico, con geométri-



Mapa 1 (Pedro Ayuso).

cos y cerámica, al pie de las propias manifestaciones artísticas. En cuanto a otros complejos líticos que llegan a recibir «impregnaciones» neolíticas, podemos citar también los abrigos de La Botiquería dels Moros (Mazaleón, Teruel) (3 en Mapa 1), Costalena (Maella, Zaragoza) (4 en Mapa 1), El Pontet (Maella, Zaragoza) (5 en Mapa 1) y El Serdá (Fabara, Zaragoza) (6 en Mapa 1), todos ellos con industrias de índole geométrica. Disponemos de dos dataciones radio-carbónicas para referir al estadio en el que hacen su entrada estos materiales novedosos: ambas son bastante concordantes y nos llevan más acá del 4500 a. C. (4470 para Costalena y 4420 para El Pontet), es decir, quinientos años después de que acaeciera el mismo fenómeno en Forcas II. El abrigo de Sol de la Piñera (Fabara, Zaragoza) (7 en Mapa 1) representa el único sitio con epipaleolítico geométrico libre de intromisiones neolíticas.

Sin movernos demasiado de la zona, trasladándonos un poco hacia el W, llegaríamos al Plano del Tío Pulido de Caspe (8 en Mapa 1), donde, al igual que en Els Secans, ha aparecido depósito arqueológico debajo mismo de las pinturas levantinas. En esta ocasión, el contenido cultural del yacimiento es más amplio que en el sitio del Matarraña (del Epipaleolítico a la Edad del Bronce), por lo que resulta más complicado intentar atribuciones concretas. No obstante, si descartamos en buena lógica los niveles más recientes, nos encontramos que la oquedad pintada sólo puede asociarse al epipaleolítico geométrico o al nivel que, continuando con la tradición geométrica, ha recibido ya aportaciones neolíticas.

Al S del Plano del Tío Pulido, aguas arriba del Guadalope, otro denso núcleo de Arte Levantino se asienta en el medio y alto curso del citado río, entre los términos municipales de Ladruñán y Castellote. Es de destacar en esta zona el abrigo de Ángel (Castellote) (10 en Mapa 1), con restos de un establecimiento humano bajo un panel pintado con figuraciones naturalistas. El registro arqueológico revela la existencia de niveles epipaleolíticos de facies geométrica, el superior de los cuales ha proporcionado elementos cerámicos. Una vez más, caso de que resulte correcto relacionar el contenido pictórico de un covacho con el contenido arqueológico de sus sedimentos —para lo cual no tenemos garantía alguna—, las representaciones naturalistas del abrigo del Ángel sólo podrían referirse al epipaleolítico geométrico, bien precerámico, bien con adquisiciones alfareras.

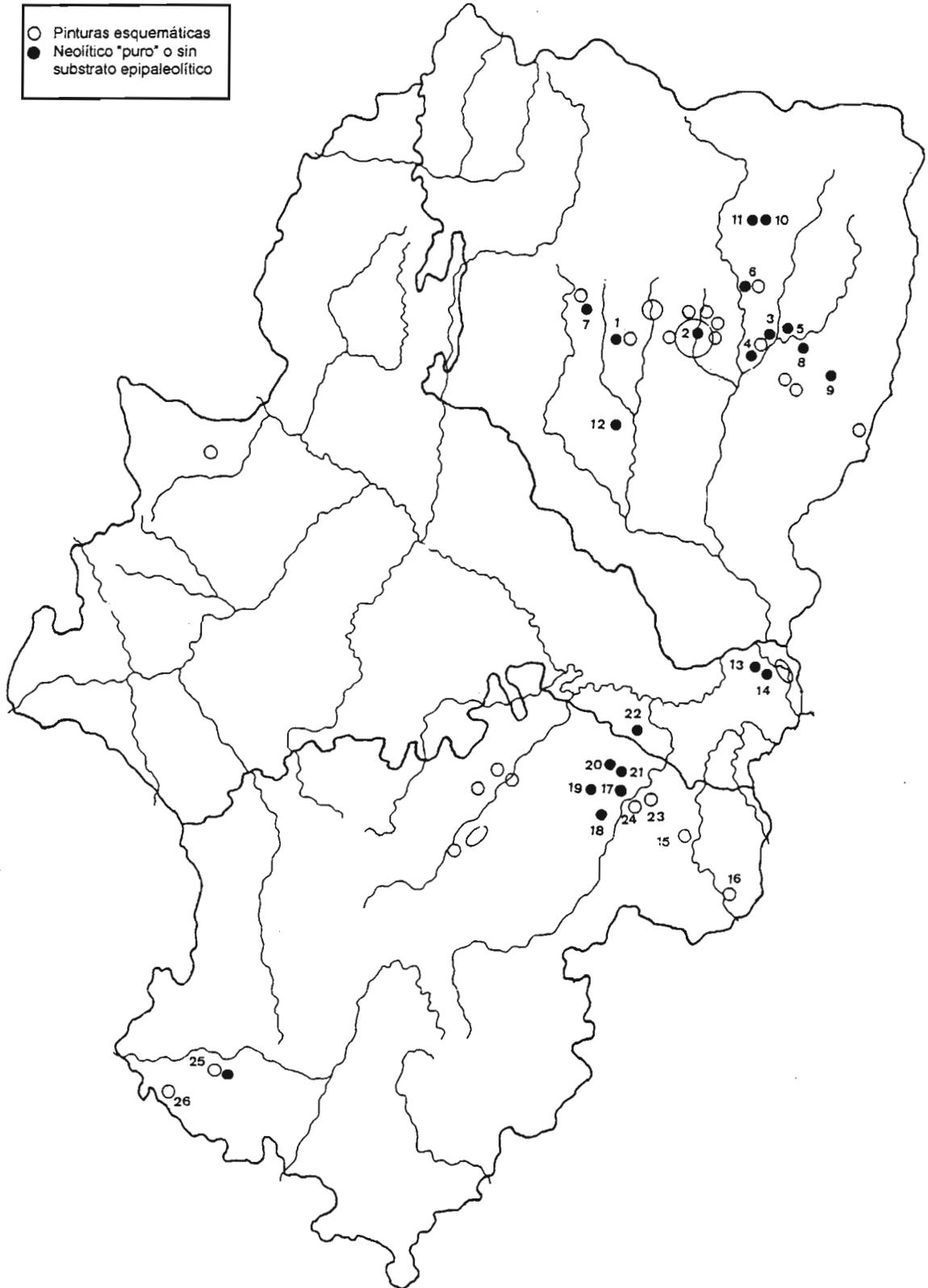
Casi paralelo al cauce del río Guadalope y al W del mismo, el río Martín contiene en sus acantilados

y barrancadas laterales otro rico grupo de pinturas naturalistas. Sin embargo, esta riqueza en manifestaciones artísticas no concuerda con el número de yacimientos arqueológicos localizados en lo que se refiere al Epipaleolítico y al Neolítico, circunstancia esta que debemos lamentar, ya que la presencia en esta área de varias representaciones esquemáticas junto a las figurativas nos hubiera abierto un sugerente campo de trabajo a la hora de intentar elaborar posibles asociaciones o convergencias. Con todo, las covachas levantinas constituyen una amplia mayoría y, en medio de ellas, no falta el imprescindible sitio con epipaleolítico geométrico, ahora el abrigo de Los Baños (Ariño) (9 en Mapa 1).

En el extremo SW de la provincia de Teruel, el prolífico conjunto de Arte Levantino de Albarracín y sus alrededores sigue proporcionando aún nuevos descubrimientos que vienen a aumentar su variado patrimonio de pinturas parietales naturalistas. En un principio los lugares con materiales que se consideraron epipaleolíticos resultaban considerablemente abundantes. Se citaban como tales la Cocinilla del Obispo, la cueva de D^a Clotilde, el Prado del Navazo, las Balsillas, etc. No obstante, posteriores revisiones (FORTEA, 1973) han dado al traste con las clasificaciones anteriores y han reducido el panorama drásticamente, persistiendo tan sólo bajo esta filiación cultural la Cocinilla del Obispo (Albarracín), con unos útiles líticos escasos y poco significativos, pero encuadrables dentro de los complejos geométricos de Cocina III, con presencia de una hachita pulimentada (11 en Mapa 1). Eso sí, en las paredes rocosas del abrigo están también presentes las pinturas naturalistas. Sea o no viable sentar las consabidas asociaciones entre los restos pictóricos y los restos materiales de un mismo lugar, la verdad es que todas ellas apuntan hacia idéntica dirección de un modo asaz insistente.

B. Mapa 2

En el mismo se señalan las ubicaciones de las estaciones pintadas esquemáticas y de los yacimientos con Neolítico «puro», de los que estaban enteramente inmersos en las formas de vida agro-pecuarias y donde las prácticas cazadoras habían sido relegadas a un papel del todo secundario. Desde la primera ojeada, resulta muy patente el desequilibrio de distribución que se observa entre las tierras altoaragonesas y las zonas más meridionales de las provincias de Teruel y de Zaragoza.



Mapa 2 (Pedro Ayuso).

Una importante concentración de puntos se manifiesta en las Sierras Exteriores prepirenaicas, en contraste con otros sectores aragoneses, donde las localizaciones son pocas y dispersas, e incluso en oposición con el resto del propio territorio oscense.

Al contrario de lo que ocurría en el Mapa 1, esta vez son los asentamientos del Neolítico pleno los que se agrupan en el entorno del Arte Esquemático, aunque resultan imprescindibles algunas matizaciones al respecto. En realidad, este hecho se produce sobre todo en Huesca y no tanto en las demás comarcas aragonesas, donde, además, se dan determinadas circunstancias que sin duda merecerán más de un comentario. En la provincia altoaragonesa, sin embargo, se ha podido evidenciar en ciertas ocasiones la asociación entre pinturas y yacimientos, como contrapartida a las que se producían en el apartado anterior entre los complejos geométricos y el Arte Levantino de las tierras turolenses.

Así pues, comenzando de nuevo por el N, podemos comprobar que algunos lugares de habitación neolíticos están directamente relacionados con manifestaciones artísticas esquemáticas:

1. Cueva de Chaves (1 en Mapa 2). Si la enorme boca del yacimiento neolítico más importante de Aragón se sitúa en la margen derecha del barranco del Solencio, en la izquierda, colgadas en los cantiles de conglomerado y a unos 200 m de la cavidad, se abren varias oquedades de pequeño tamaño en las que aparecen representaciones esquemáticas de carácter abstracto, entre las que cabe destacar un esteliforme y algunas series de barras paralelas. A la hora de atribuir tales pinturas a una de las fases de la secuencia habitacional de Chaves, deberemos rechazar, lógicamente, los niveles de ocupación correspondientes al Paleolítico Superior, con lo que nos quedaríamos tan solo con los estadios neolíticos de asentamiento, con dataciones que abarcan desde el 4820 hasta el 4170 a. C.
2. Abrigo de Huerto Raso (Bárcabo-Lecina) (2 en Mapa 2). Se trata de un caso parecido al de Chaves, en cuanto a que las manifestaciones artísticas no se encuentran en el propio abrigo, sino en sus proximidades más inmediatas, justamente frente al mismo. Su depósito de tierras ha proporcionado un débil estrato fértil, pobre en materiales pero de indudable filiación neolítica, cuya parvedad hace pensar en una estancia humana esporádica, quizás correspondiente al espacio de tiempo empleado en la realización de

los propios diseños parietales. En efecto, los dos covachos pintados de Huerto Raso son de muy difícil acceso y de incómoda permanencia, por lo que resulta explicable que el cobijo ocasional se buscara en un refugio más amplio, más confortable y colocado a tocar del curso fluvial del Vero, es decir, en plena área de máxima densidad del Arte Esquemático oscense. Es de señalar la presencia de series de barras en ambas estaciones pintadas.

3. Abrigo de Remosillo (3 en Mapa 2). Otro caso de ocupación fugaz durante el Neolítico, al mismo pie de los paneles esquemáticos, que también podría coincidir con el lapso temporal de ejecución de las pinturas. Por lo demás, Remosillo se encuentra flanqueado, aguas arriba y aguas abajo del río Ésera, por dos yacimientos neolíticos «puros» de gran interés, la cueva del Moro de Olvena (4 en Mapa 2) y el abrigo de las Forcas II, en su nivel VIII (5 en Mapa 2), con una fecha para cada uno de ellos que, curiosamente, coincide en absoluto: 4600 a. C. (recordemos que la de 4990 de Forcas II estaba referida a un nivel de simple «aculturación»). En este abrigo existen tres series de barras pintadas, además de otras importantes representaciones esquemáticas, entre las que destaca un panel con dos carros tirados por bueyes.
4. Cueva de la Miranda (6 en Mapa 2). Con un depósito completamente removido en el que se mezclan elementos neolíticos con otros de la Edad del Bronce. En consecuencia, la atribución esta vez es todavía más arriesgada, aunque cabe destacar que las únicas pinturas identificadas, situadas casi al exterior, cercanas a la boca, consisten en dos barras paralelas.

No hay más ejemplos en el Alto Aragón de asociación directa entre Arte Esquemático y yacimientos neolíticos, pero sí disponemos de otros casos en los que el primero y los segundos comparten el mismo territorio con mayor o menor lejanía entre los respectivos sitios. Así, los esquematismos de La Raja —con pinturas mayoritariamente levantinas— están cercanos al poblado de Fornillos (Huesca) (7 en Mapa 2), en tanto que los de la sierra de la Carrodilla —Forao del Cocho y Coveta del Engardaixo (Estadilla)— también lo están, aunque algo menos, de la cueva de las Brujas (Juseu) (8 en Mapa 2) o de las cuevas de Gabasa (Peralta de la Sal) (9 en Mapa 2). Otros puntos neolíticos quedan más alejados del núcleo de las pinturas rupestres, como la Espluga de la Puyascada (La Fueva)

(10 en Mapa 2), la cueva del Forcón (La Fueva) (11 en Mapa 2) o el poblado de El Torrollón (Usón) (12 en Mapa 2); ninguno de ellos sobrepasa en antigüedad el IV milenio (3980 y 3360 para la Puyascada).

De nuevo hacia el S, junto al Ebro y ya en la provincia de Zaragoza, en las periferias de Mequinza, se documenta un conjunto de pinturas y grabados rupestres bastante denso, entre cuyas representaciones hay determinadas figuras que podrían incorporarse al Arte Esquemático prehistórico; de cualquier modo, tales vestigios serían a todas luces minoritarios. Con todo, en sus alrededores se encuentran el poblado de Riols (13 en Mapa 2) y los enterramientos de la Mina Vallfera (14 en Mapa 2), con dataciones del 3000, 3150 y 4090 para el primero (la última fecha corresponde, al parecer, a un nivel más antiguo atestiguado solo en ciertas cubetas) y del 2810 y 2370 para los segundos.

En el sector del Matarraña, rico en Arte Levantino, los esquematismos escasean y algunos de ellos, por otro lado bastante dudosos, se encuentran en una cavidad donde la mayor parte de las representaciones son naturalistas —Las Caídas del Salbime (15 en Mapa 2)—. Otra estación, La Fenellosa (16 en Mapa 2), si bien se halla relativamente cercana en términos kilométricos, la realidad es que se asienta en un ambiente físico completamente distinto, en las enérgicas escarpaduras de los puertos de Beceite. La mencionada escasez es coincidente con la falta de yacimientos neolíticos «puros», o sea, no «aculturados».

Para tener testimonios de éstos nos tendremos que trasladar un tanto hacia el W, a las inmediaciones de Alcañiz, donde la intensa labor prospectora llevada a cabo por J. A. Benavente y su equipo ha dado como resultado el descubrimiento de varias estaciones neolíticas «plenas» dentro del término municipal de la citada población turolense: Alonso Norte (17 en Mapa 2) sería el yacimiento más significativo, seguido por Las Torrazas (20 en Mapa 2), junto a otros puntos con escasos hallazgos sueltos (Cabezo Vara I [18 en Mapa 2], Balsa La Salada [19 en Mapa 2], Las Margaritas [21 en Mapa 2], etc.). Los materiales arqueológicos que han entregado todos ellos no parece que permitan atribuirles una cronología que vaya más allá del 4000; sólo disponemos de una datación del 3620 para Las Torrazas. En Los Ramos (Chiprana) (22 en Mapa 2), un poco más al N y en la provincia de Zaragoza, un registro material bastante atípico ha sido fechado en el 3100. Esta vez, la concentración de puntos neolíticos se ve huérfana de una correspondencia en lo tocante a la presencia de mani-

festaciones esquemáticas; las más próximas se refieren a los poquísimos esquematismos detectados en Val del Charco del Agua Amarga (23 en Mapa 2), covacho que encierra un impresionante contenido de figuraciones levantinas, o a las puntuaciones citadas por Cabré en la Cuesta de Pel (24 en Mapa 2).

Al comentar el Mapa 1, hemos hecho ya alusión a la escasez de datos que nos proporciona la cuenca del río Martín en lo que incumbe a la existencia de asentamientos del periodo neolítico. Aunque algunos talleres de sílex en superficie pudieran pertenecer a dicha época, su filiación segura no ha podido establecerse, por lo que no estamos en condiciones de utilizarlos bajo ningún concepto. Es de señalar la presencia de yacimientos calcolíticos, tanto de carácter habitacional como funerario, en los términos municipales de Alacón, Ariño o Albalate del Arzobispo.

Si regresamos al extremo sudoccidental de la provincia turolense, a los entornos de Albarracín, hallamos un panorama que no nos privamos de calificar como sorprendente; al igual que en el Matarraña, pero de modo más acusado aquí en razón del número mucho mayor de estaciones levantinas localizadas en esta zona, un territorio sumamente rico en manifestaciones naturalistas se transforma casi en un desierto cuando abordamos los emplazamientos de las representaciones esquemáticas: solamente dos sitios pintados en unos parajes extremadamente prospectados y bien estudiados desde hace años. Dicha parvedad encuentra su reciprocidad en la escasez de yacimientos neolíticos, pero no en la existencia de establecimientos propios de otras etapas culturales, tales como el Calcolítico y la Edad del Bronce, ambas bien documentadas en este ámbito geográfico.

Ahora bien, habría que destacar que una de estas dos únicas estaciones, la cueva de D^a Clotilde (25 en Mapa 2), es también el único punto donde se ha identificado un nivel del Neolítico Antiguo fechable en la segunda mitad del V milenio; el depósito arqueológico se asienta inmediatamente al pie del panel con las pinturas esquemáticas. Tal atribución a una fase relativamente temprana dentro del Neolítico ha sido fijada por Javier Fortea en comparación con Cocina IV, y por P. Utrilla, la cual piensa en un momento contemporáneo a Chaves I a, tanto por la utilización del doble bisel como por el predominio de los segmentos frente a otros elementos geométricos (en el Bajo Aragón del Matarraña, en el Neolítico «aculturado», las «medias lunas» son muy escasas). El otro lugar pintado con esquematismos es la Peña de la Moratilla (Frías de Albarracín) (26 en Mapa 2).

C. Mapa 3

Está dedicado a plasmar los lugares de distribución del Arte Esquemático en Aragón en relación con el área de expansión de los sepulcros megalíticos y con la de mayor concentración de yacimientos de la Edad del Bronce (incluyendo en ella el Calcolítico), los cuales, aunque en menor densidad, se distribuyen por la práctica totalidad de nuestro solar regional, a excepción de la cadena pirenaica. No deja de llamar la atención la circunstancia de que los esquematismos rupestres apenas se introduzcan en dichas áreas, ocupando posiciones marginales en los contados casos en los que la coincidencia se produce.

Resulta bastante anómalo comprobar que en el conjunto dolménico septentrional (A en Mapa 3), el que contiene el más grande agrupamiento de megalitos, los vestigios esquemáticos se encuentran ausentes; algunas cavidades pintadas metidas en este perímetro, como la de la Hoz de Biniés o la de Revilla, parece que no pueden llevarse a épocas prehistóricas y que pertenecen a fases más recientes. El núcleo más meridional (B en Mapa 3), el de las Sierras Exteriores oscenses, menos denso en enterramientos, se halla ya mucho más próximo a las estaciones esquemáticas, algunas de las cuales afectan tangencialmente sus límites. Sin embargo, la gran mayoría de los dólmenes se ubican en la vertiente norte de las Sierras, en tanto que las pinturas parietales se encuentran en la sur. No suelen entremezclarse.

Descendiendo hacia la Tierra Baja de la provincia de Huesca y prolongándonos a mediodía en las de Zaragoza y Teruel, nos hallaremos con unas tierras abundantes en grado sumo en lo que atañe a la presencia de poblados de la Edad del Bronce (C en Mapa 3); los conocidos a lo largo del Alcanadre y del Cinca, en Sena, Villanueva de Sigena, Chalamera, Alcolea, Albalate, Fraga, etc. (Huesca), en los términos de Caspe y Mequinenza (Zaragoza) o en el de Alcañiz (Teruel), configuran un extraordinario apiñamiento de vestigios arqueológicos absolutamente inédito en los periodos precedentes. Esta exuberante riqueza en asentamientos representa también una desmesurada pobreza en manifestaciones esquemáticas, ya que solo se incluyen en el contorno trazado las de Baldellou (1 en Mapa 3), tal vez las de Monderes —de filiación cronológica todavía incierta—, ambas en Huesca, y las de Mequinenza (2 en Mapa 3), sobre las que ya se ha dicho que en su mayor parte deben considerarse de época histórica.

Al W de esta área, en las Cinco Villas de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) (F en Mapa 3), se nos ofre-

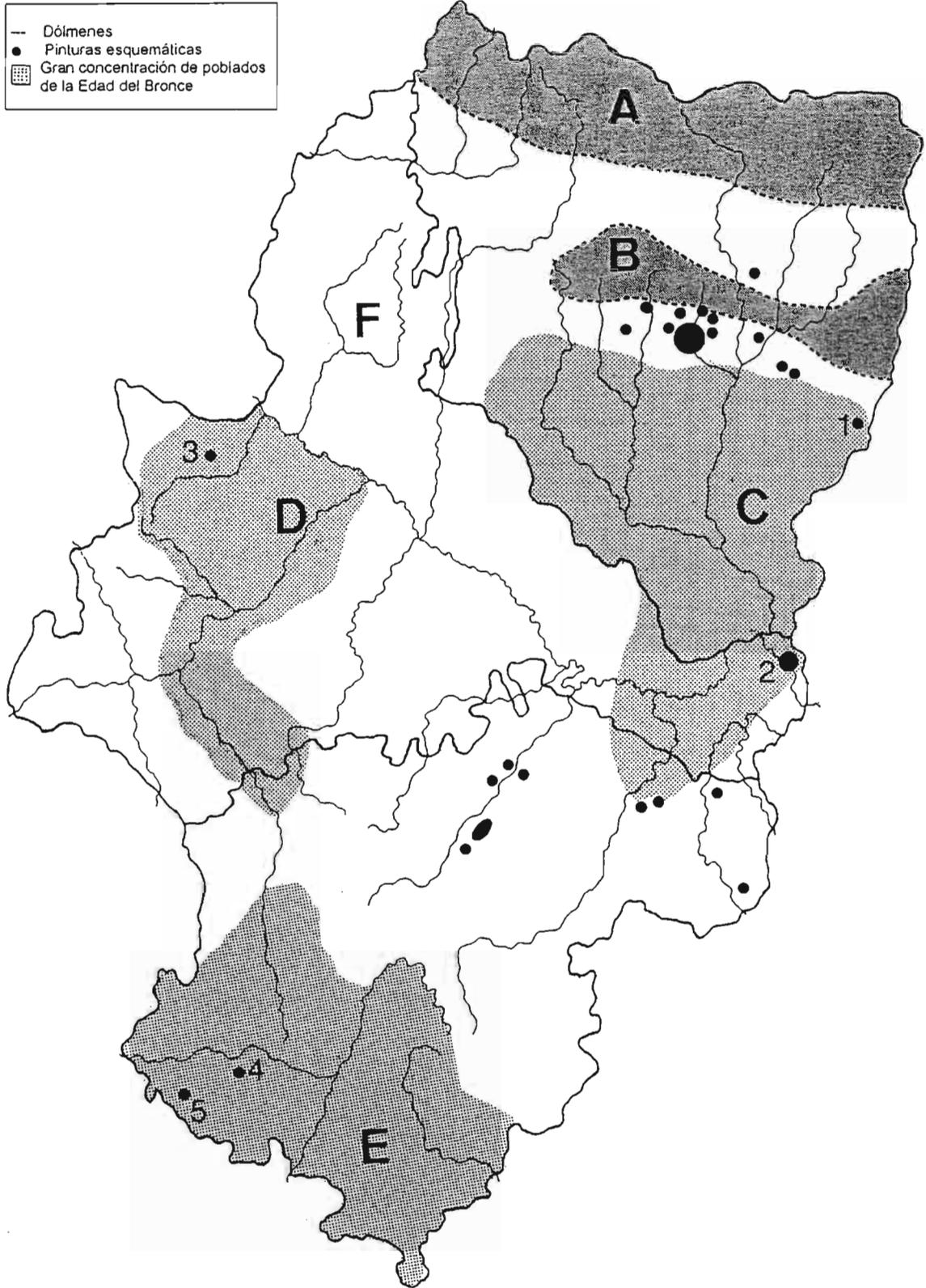
ce otro grupo denso, pero mucho más reducido en extensión, de yacimientos de la Edad del Bronce, sin que se hayan descubierto de momento representaciones esquemáticas en sus alrededores.

Algo parecido acaece algo más al S, en otra concentración muy importante de restos habitacionales de la Edad del Bronce, la cual abarca parte de las cuencas del Jalón y del Jiloca y la totalidad de la del Huecha (D en Mapa 3); dentro de su ámbito solo están documentadas las pinturas esquemáticas de la cueva de Moncín (Borja, Zaragoza) (3 en Mapa 3), bastante atípicas tanto por los diseños que nos ofrecen como por el hecho de encontrarse en el interior de la caverna, donde no llega la luz diurna. No obstante, en este caso, dichas pinturas podrían relacionarse con los materiales calcolíticos y de la Edad del Bronce recuperados en el yacimiento homónimo; ello, claro está, siempre que las irregularidades temáticas y topográficas que presentan tales restos pictóricos y su dudosa datación prehistórica así lo permitan.

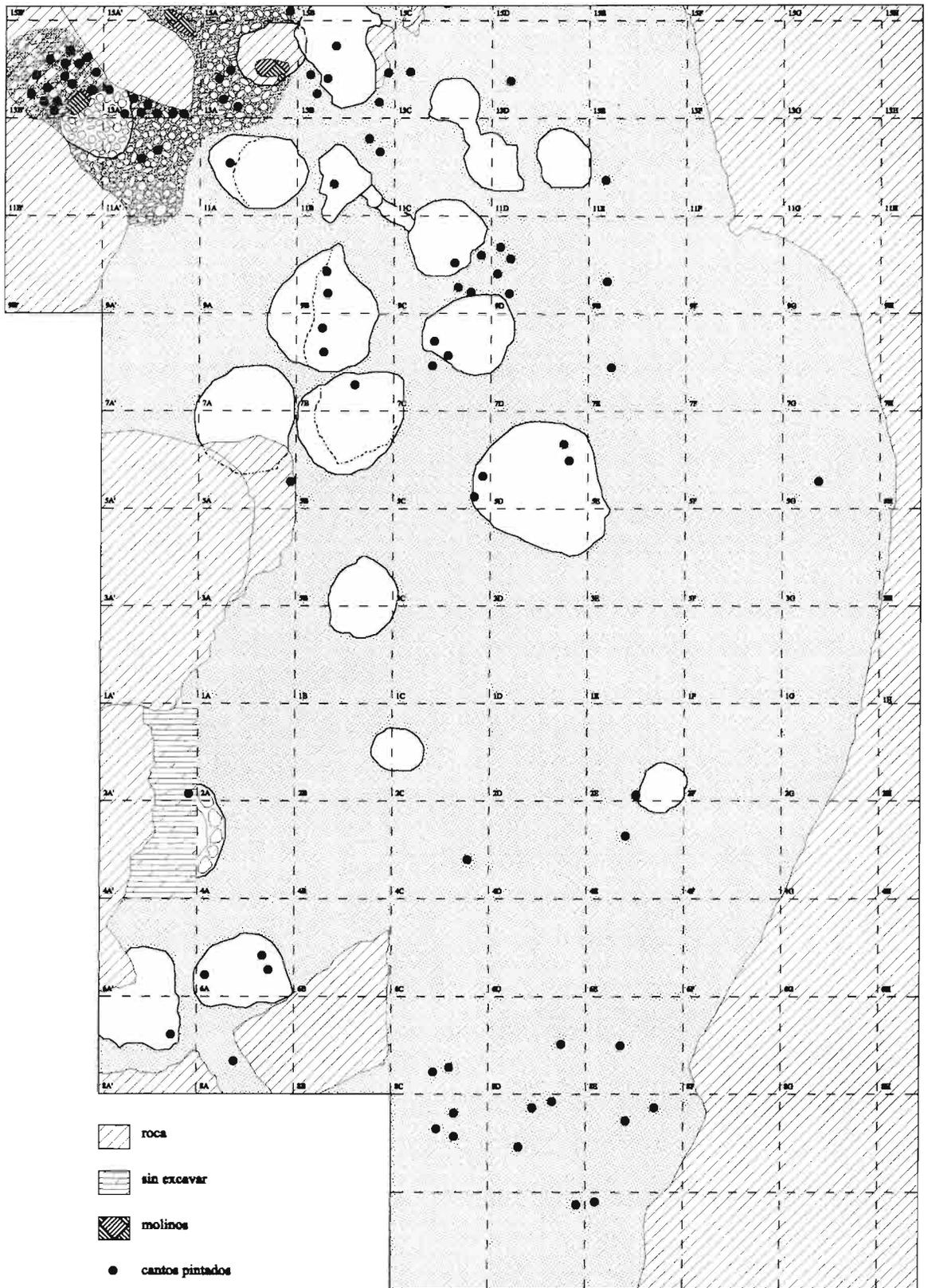
El alto Jiloca, el Guadalaviar, el Alfambra, el alto Turia y el alto Mijares riegan otro territorio notablemente copioso en yacimientos calcolíticos y de la Edad del Bronce. En el mismo se contienen Albaracín y su serranía, hecho que, en nuestra opinión, encierra un evidente interés; más adelante lo comentaremos. Las únicas pinturas esquemáticas de que disponemos en el sector son las ya aludidas de la cueva de D^a Clotilde (4 en Mapa 3), asociadas a un nivel del Neolítico Antiguo, a las que cabe añadir las de la Peña de la Moratilla, las cuales han sido citadas en alguna ocasión como grabados y con el topónimo erróneo de Peña de la Morería (Frías de Albaracín) (5 en Mapa 3).

ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LOS MAPAS

Tras este repaso dado a los mapas que hemos elaborado y presentado, creemos que será provechoso incidir en algunas cuestiones que emanan de los comentarios ya vertidos al tratar de cada uno de ellos. Queremos advertir desde un principio que las explicaciones que se nos ocurran, así como las posibles conclusiones que de las mismas pudieran extraerse, deberán tener un carácter geográficamente limitado —Aragón— y una validez simplemente teórica. Por desgracia, el desigual conocimiento arqueológico que se tiene de las diferentes comarcas aragonesas hace que las lagunas de información resulten demasiadas



Mapa 3 (Pedro Ayuso).



Planta de la excavación de Chaves, con la localización de los guijarros pintados aparecidos en el nivel neolítico más antiguo.

para nuestros propósitos, lo cual da lugar al uso excesivo de datos negativos, siempre arriesgados de manejar cuando se pretende llegar a interpretaciones que posean una mínima fiabilidad.

A pesar de todo, tampoco vamos a sustraernos de manifestar algunas indicaciones en cuanto a las presencias y ausencias y a las convergencias y divergencias que encabezan este trabajo:

1. Las únicas asociaciones que hemos tenido ocasión de verificar se reducen a los siguientes casos: complejos geométricos con Arte Levantino y niveles neolíticos «puros» con Arte Esquemático.
2. Podríamos plantearnos si las pinturas naturalistas se corresponden más con los horizontes pre-cerámicos o con los «aculturados» con «impregnaciones» neolíticas, pero esto, con todo y ser importante, no tiene que ocultar una realidad que se nos muestra palpable: el Arte Levantino se imbrica con las formas de vida cazadoras y recolectoras. La circunstancia de que aparezca o no la cerámica, de que se emplee o no el doble bisel, no acarrea modificaciones al respecto. Los complejos geométricos con adquisiciones neolíticas en su registro seguían perteneciendo a unos grupos que cazaban animales salvajes y que recolectaban vegetales silvestres. Siendo así, las asociaciones se nos muestran todavía más claras, aunque también menos precisas en términos de cronología absoluta.
3. El Arte Levantino escasea en el Alto Aragón, en los parajes en los que el Neolítico «puro» es de implantación temprana (4820 en Chaves), la «aculturación» precoz (4990 en Forcas II) y la plena neolitización bastante antigua (4600 en Forcas II).
4. El Arte Levantino abunda en el Bajo Aragón donde la «aculturación» es más reciente (4470 en Costalena y 4220 en El Pontet) y donde el Neolítico «puro» se asienta tardíamente (3620 en Las Torrazas).
5. La mayor densidad de pinturas esquemáticas se da donde está presente la mayor concentración de yacimientos neolíticos «puros» y antiguos (V milenio), todo ello en las Sierras Exteriores del Prepirineo oscense.
6. El único yacimiento al que, fuera de Huesca, se le podría adjudicar una datación parecida es la cueva de D^a Clotilde, lugar donde se asocian medias lunas y representaciones esquemáticas.
7. De nuevo en el Alto Aragón, hay que señalar que los lugares neolíticos más recientes son los más alejados del núcleo central de las pinturas esquemáticas (10, 11 y 12 en Mapa 3).
8. El Arte Esquemático escasea o está prácticamente ausente en las zonas en las que los asentamientos neolíticos son «aculturados» o en las que el Neolítico «puro» es relativamente avanzado, nunca anterior al 4000 a. C.
9. Esto parece demostrarse en Mequinenza y en Alcañiz, donde el Neolítico «puro» es tardío (4090 [?], 3000 y 3150 en Riols y 2810 y 2370 en Mina Vallfera), o en el Matarraña, donde el Neolítico es de «aculturación».
10. En el río Martín no se han documentado hasta ahora yacimientos neolíticos seguros y el Arte Esquemático existe con relativa profusión. Sí que están presentes los yacimientos calcolíticos y de la Edad del Bronce (Rocha de la Tía Chula de Oliete, la Partida de Borón y la Cueva Hipólito de Alacón, las cuevas del Subidor y de la Caraza de Albalate del Arzobispo, la Cueva Negra de Ariño, etc.), a los cuales podrían referirse estos vestigios pictóricos, pero...
11. En el sector de Albarracín solamente hay pintura esquemática en la cueva de D^a Clotilde, con depósito neolítico, y en la Moratilla, siendo como es un territorio en el que cunden los establecimientos arqueológicos del Calcolítico y del Bronce (Mina de la Tejería, cueva y loma de la Artesa, Chemanete, Dornaque I y II, etc. en Albarracín, Castillo de Frías de Albarracín, Las Tajadas de Bezas, poblados de Bronchales, cueva de la Ubriga en Vallecillo, etc.). Es decir, Albarracín se encuentra en plena área de gran concentración de yacimientos de la Edad del Bronce (E en Mapa 3) y sólo nos ofrece dos estaciones pintadas con esquematismos.
12. Los restos del Calcolítico y de la Edad del Bronce también se expanden con largueza por la parte de Alcañiz (Corral de Las Lunas, Chicharro I, Playeta de la Estanca, Torrecilla, Chozo, Peña Blanca I y II, Las Torrazas, Yerba I, Alcañiz el Viejo, Fuente Cobertorada, etc.), bien que las representaciones parietales esquemáticas se reduzcan a los mínimos diseños que de este estilo se han distinguido en la excepcional estación levantina de Val del Charco del Agua Amarga o a las simples puntuaciones de Cuesta de Pel. También Alcañiz se asienta en plena área de gran concentración de yacimientos de la Edad del Bronce (C en Mapa 3).

13. Algo parecido ocurre en el vecino Matarraña, con dos únicos ejemplos de Arte Esquemático (Las Caídas del Salbime, dudoso, y La Fenellosa) en unos parajes con menor densidad de asentamientos del Bronce, aunque con relativa profusión de los mismos y del Calcolítico en los términos municipales de Maella, Calaceite, Mazaleón y Valderrobres (Canyaret de les Pallissetes, Tozal de San Antonio, Font d'en Oró, Cova del Llop, Leónica, Venta del Griso, La Empeltada, etc.).
14. El Arte Esquemático está ausente en el tramo pirenaico que acapara la más nutrida acumulación de sepulcros megalíticos altoaragoneses (A en Mapa 3) y ocupa una posición tangencial respecto del núcleo más meridional (B en Mapa 3) de las Sierras Exteriores oscenses. Los dólmenes de ambos conjuntos han sido fechados en el Neolítico final y, sobre todo, en el Calcolítico.
15. El Arte Esquemático escasea y adopta situaciones marginales en las áreas de gran concentración de yacimientos de la Edad del Bronce (C, D y E en Mapa 3), lo cual nos parece realmente chocante, cuando se ha dicho muchas veces que este tipo de manifestación artística constituye el ejemplo emblemático de expresión de las sociedades metalúrgicas.
16. Podría argüirse que algunos parajes dentro de esas grandes áreas no son demasiado apropiados para encerrar pinturas rupestres por ser menos copiosos en cavidades utilizables. Tal vez esta afirmación podría resultar válida para determinados sectores, en los que sin embargo siempre existen covachos o abrigos susceptibles de ser decorados, pero pierde su sentido en otros como el Pirineo, donde las cuevas proliferan en gran manera, el Bajo Aragón en general o la serranía de Albarracín, lugares que habían sido pródigamente pintados durante el desarrollo del Arte Levantino.

LOS GUIJARROS PINTADOS DE LA CUEVA DE CHAVES

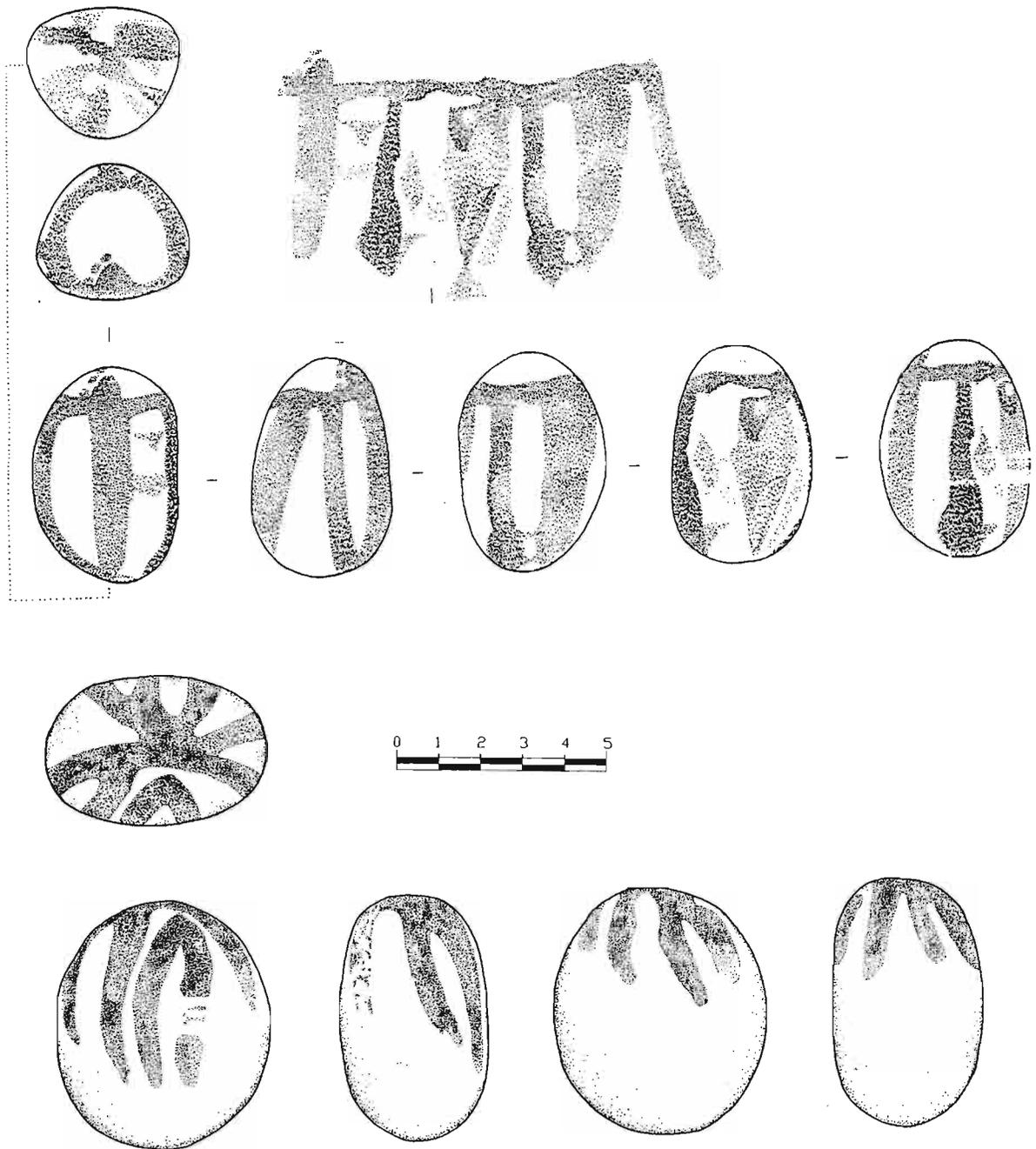
En este panorama general de presencias y ausencias territoriales y de convergencias y divergencias culturales, hay que señalar, como importantísima novedad, la existencia de unos elementos muebles que vienen a corroborar la íntima relación que parece producirse entre el Arte Esquemático y el Neolítico Antiguo del V milenio.

De todos es sabida la enorme dificultad que existe en hallar conexiones sólidas y seguras entre las representaciones parietales y las manifestaciones mobiliarias de cualquier índole. Es más, uno de los autores, concretamente Baldellou, ha manifestado en diversas ocasiones su postura escéptica al respecto de algunas correspondencias que se han establecido de las unas en referencia a las otras. No obstante, en el caso concreto que presentamos hay que reconocer que dicho escepticismo ha sufrido un duro golpe.

En primer término, porque estamos hablando de unos cantos rodados que han sido ornados con pintura propiamente dicha, es decir, con la misma técnica utilizada para plasmar las figuraciones rupestres; después, porque algunos motivos que nos ofrecen los guijarros se repiten en las paredes de los covachos y abrigos esquemáticos y, especialmente, en los que se sitúan en el barranco de Solencio, exactamente al frente de la inmensa boca de la cueva de Chaves; por último, porque buena parte de los vestigios pictóricos



Guijarros pintados de la cueva de Chaves.



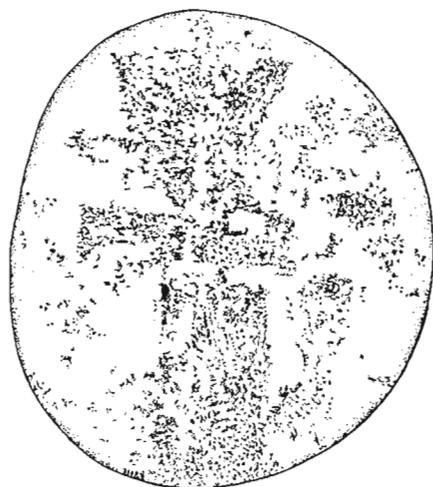
Cantos rodados de la cueva de Chaves con motivos abstractos (dibujos de Pedro Ayuso y M^a Cruz Sopena).

localizados en el citado lugar están ejecutados sobre los cantos rodados incrustados en la roca de conglomerado, con lo que incluso el soporte específico puede ser considerado idéntico (BALDELLOU *et alii*, 1997).

Todo ello da lugar a unas concomitancias tan patentes que difícilmente pueden dejar de ser tenidas en consideración, por lo que no nos hemos podido

sustraer de apuntar tal dato en esta ponencia, aunque sea bajo la forma de una simple noticia y a expensas del trabajo monográfico que estamos preparando los firmantes para el número 2 de la revista *Salduie*, de próxima aparición.

Así las cosas, expondremos aquí que durante las sucesivas campañas de excavación efectuadas en el gran yacimiento neolítico de la cueva de Chaves han

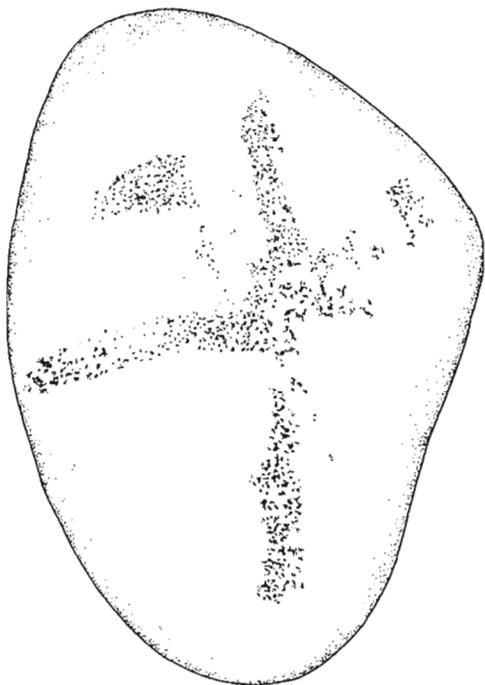


Guijarro con una posible representación de antropomorfo (dibujo de Pedro Ayuso).

venido apareciendo guijarros con restos de pintura con relativa frecuencia, resultando muy abundantes en las llevadas a cabo por Baldellou en 1992 y Utrilla en 1998. La presencia de cantos rodados en la cavidad que nos ocupa constituye una circunstancia muy usual, ya que las surgencias de drenaje que brotan periódicamente —a veces de modo muy violento— de la vecina cueva del Solencio acarrearán una ingente cantidad de ellos, los cuales se acumulan a lo largo de todo el recorrido de la barrancada.

Hasta el momento, disponemos de 93 guijarros

pintados en rojo, procedentes en su mayoría del nivel cardial más antiguo, fechado en la primera mitad del V milenio. Muchos de ellos presentan una superficie con simples manchas en las caras planas o en los bordes, pero otros entregan motivos abstractos bien delimitables, tales como cruces (8 ejemplares), barras (6), puntos (10), e incluso otros más complejos, como podrían ser dos posibles antropomorfos, líneas convergentes a guisa de esteliformes o series de barras convergentes en un extremo y unidas horizontalmente por una raya en el otro.



Guijarro con la posible representación de un antropomorfo
(dibujo de Pedro Ayuso).

Un gran número de cantos se concentraban en torno a un hogar pavimentado localizado en los cuadros 13 A, 13 A' y 13 B', donde se encontraron también varias esquirlas de cristal de roca (muy propio del Neolítico más antiguo de Chaves), algunos molinos y copiosos carbones y semillas; el hogar estaba rodeado de cubetas de funcionalidad incierta, tal vez silos (véase la planta de la excavación).

Dado el estado incipiente del estudio que estamos desarrollando, no nos hallamos todavía en condiciones de establecer posibles relaciones culturales con los guijarros pintados azilienses (Mas d'Azil, Rochedane, la Cruzade...) o sauveterrienses (Margineda y Filador), los cuales pertenecen a horizontes muy alejados en cuanto a las prácticas económicas de las respectivas sociedades, pero nos parece fuera de toda duda que ya no podemos atribuir *a priori* a la Edad del Bronce los temas más abstractos del Arte Esquemático, como lo serían las cruces y las barras. El criterio evolutivo que abonaba esta cronología tan tardía, basado en considerar lo más naturalista como

lo más antiguo y lo más esquemático como lo más reciente, no solo está aún por demostrar sino que se va viendo, cada vez más, puesto en tela de juicio a la luz de los nuevos descubrimientos y de las últimas investigaciones.

COMENTARIOS FINALES

Porque, evidentemente, el descubrimiento de la existencia de los cantos pintados de Chaves, que consideramos de suma trascendencia, apunta hacia otros derroteros, así como la investigación que hemos realizado en lo tocante a la territorialidad cuyo contenido estamos intentando verter en este artículo. Ambas cosas, al lado de los estudios dados a conocer por otros compañeros, abren nuevos caminos de interpretación que pueden contestar algunas de las ideas tradicionales al uso, las cuales no cabrá más remedio que poner bajo observación.

En efecto, las conclusiones que pueden sonarse de lo indicado en los capítulos precedentes, pese a su carácter eminentemente hipotético, ponen sobre la mesa ciertas cuestiones que pueden calificarse de sorprendentes o, como mínimo, de anómalas.

No estamos aludiendo a la relación constatada entre Epipaleolítico geométrico —sea o no sea «aculturado»— y Arte Levantino, la cual ha sido planteada ya por otros autores y por nosotros mismos con anterioridad; ni siquiera a la que incumbe al binomio Neolítico Antiguo / Arte Esquemático, también indicada en publicaciones recientes y fuertemente reforzada con el hallazgo de los guijarros del yacimiento oscense de Chaves. Se trata de dos acoplamientos sugeridos en otras ocasiones por determinados investigadores y que no rebasan los límites de lo que podríamos llamar «normalidad», por muy teórica que ésta resulte.

Aceptando esto, tampoco sería extraño admitir lo que también parece desprenderse de estas páginas: la mayor o menor perduración del Arte Levantino y, en consecuencia, su mayor o menor riqueza cuantitativa en algunos sectores geográficos son factores que dependen en gran parte de la mayor o menor precocidad de la neolitización de tales regiones y de la propia idiosincrasia de la misma. Dicho de otra manera: lo levantino empieza a desaparecer a medida que avanza la implantación del Neolítico «pleno», escaseando en los ámbitos en los que ésta es temprana (Alto Aragón) y manteniéndose en vigor durante más tiempo en los parajes en los que su introducción es más tardía o su naturaleza se

corresponde con lo que conocemos como «aculturación» (Bajo Aragón). Es decir, el Neolítico «pleno» acabaría con el Arte Levantino e implicaría la prevalencia del Arte Esquemático, en tanto que el Neolítico «aculturado» no colapsaría el desarrollo del primero y restringiría notablemente la expansión del segundo.

Y aquí empezaría ya los problemas, pues de lo dicho más arriba podría inferirse que la difusión retardada de la neolitización «plena» (del 4000 a. C. hacia acá) tampoco implica la correspondiente propagación generalizada del Arte Esquemático en los territorios en los que tal difusión es, en efecto, relativamente reciente, tal y como parece comprobarse en las comarcas de Alcañiz, de Mequinenza o del Matarraña. Todo ello induciría a atribuir el momento de máxima potencia de expansión del Arte Esquemático al V milenio casi en exclusiva, descendiendo de modo drástico su energía en épocas tan tempranas como lo serían los inicios del IV.

Esta suposición comportaría no sólo asignar a los esquematismos rupestres un espacio temporal de auge mucho más limitado de lo que habitualmente se le suponía, sino también un declive prematuro según los conceptos en boga y una elevada antigüedad en cuanto a su período de vigencia. Nos llevaría casi a no poder hablar en Aragón de pintura esquemática del Calcolítico o de la Edad del Bronce, lo cual, a todas luces, no deja de constituir una conjetura todavía difícil de digerir en toda su dimensión.

Pero tenemos que insistir en que esto es lo que nos muestran los mapas, a saber: abundancia de Arte Esquemático donde existe Neolítico Antiguo del V milenio (Alto Aragón) y escasez del mismo, cuando no ausencia total, donde proliferan los yacimientos neolíticos posteriores (Alcañiz, Mequinenza y Matarraña), los sepulcros megalíticos (sobre todo en el área pirenaica) y los asentamientos calcolíticos o de la Edad del Bronce (Alcañiz, Mequinenza y Matarraña, Albarracín, Ejea de los Caballeros, Caspe, cuencas del Cinca, del Alcanadre, del Huecha, del Jiloca, etc.), los cuales llegan a agruparse en amplias extensiones de terreno de alta densidad, tal y como se ha señalado en el Mapa 3.

Este es el horizonte que se nos ofrece con los datos actuales que hemos tenido ocasión de manejar. A buen seguro que no disponemos de toda la información deseable, aunque tampoco hay que infravalorar la utilizada, ya que se fundamenta en vastas labores de prospección y de análisis. Una vez más deberemos ponernos en manos del tiempo para que en años sucesivos puedan confirmarse o rechazarse

nuestros planteamientos a través de las nuevas aportaciones que tendrán que producirse.

Aun así, y sin querer arrogarnos virtudes de adivinos, cabría establecer algunas presunciones de futuro: opinamos con sinceridad que, en una zona con una considerable riqueza en manifestaciones esquemáticas como es el río Martín, tarde o temprano tienen que aparecer los asentamientos del Neolítico Antiguo que, según lo que hemos expresado, justifiquen la presencia de tales vestigios pictóricos. Vemos más probabilidades en este sentido que en cualquier otro, siempre y cuando, claro está, otorguemos a nuestras deducciones unos mínimos visos de verosimilitud.

Poco más que decir por ahora, nuestro propósito era exponer los resultados de nuestro estudio sin entrar en otras disquisiciones más prolijas o en elucubraciones carentes de la suficiente base. Tal vez convenga, únicamente, repetir que el marco de la ponencia se circunscribe tan sólo a Aragón y que su posible validez no pretende en absoluto exceder dichos límites territoriales.

BIBLIOGRAFÍA

Dada la gran cantidad de datos que se barajan en la presente ponencia, presentar aquí todas y cada una de las citas bibliográficas de referencia daría como resultado una lista de tanta o más extensión que el propio texto del estudio. Por ello hemos preferido limitarnos a exponer las obras expresamente citadas en el trabajo, acompañadas de otras de inexcusable utilización para centrar el tema. Por otro lado, la bibliografía exhaustiva al respecto está recogida en la ponencia de Utrilla y Calvo que se publica en este mismo volumen, lo que constituye una razón más para evitar farragosidades que resultarían a la vez reiteraciones.

Mencionaremos tan sólo la importancia de los trabajos zonales efectuados por Antonio Beltrán, Octavio Collado, Andrés Álvarez, José Antonio Benavente, Jesús Picazo, José Royo, José M^a Rodanés, Lourdes Montes, Carlos Mazo, José Ignacio Royo, Miguel Herrero, M^a José Calvo, etc., los cuales nos han permitido efectuar nuestra visión de conjunto.

BALDELLOU, V. (1991). *Guía. Arte Rupestre del río Vero*. Zaragoza.

BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y AYUSO, P. (1997). Las pinturas rupestres del barranco del Solencio (Bastarás, Casbas de Huesca). *Bolskan 14*, pp. 43-60. Huesca.

- BALDELLOU, V. (1999). Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón. *BARA 2 (Boletín de Arte Rupestre de Aragón)*, pp. 67-86. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1989). *El Arte Rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1993). *Arte prehistórico en Aragón*. Zaragoza.
- BENAVENTE, J. A.; NAVARRO, C.; PONZ, J. L., y VILLANUEVA, J. C. (1991). El poblamiento antiguo del área endorreica de Alcañiz (Teruel). *Al-Qannis 2*, pp. 36-92. Alcañiz.
- CALVO, M^a J. (1993). *El Arte Rupestre post-paleolítico en Aragón*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza.
- COLLADO, O. (1992). *Parque Cultural de Albarracín*. Zaragoza.
- FORTEA, J. (1973). *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Salamanca.
- MAZO, C.; MONTES, L.; RODANÉS, J. M., y UTRILLA, P. (1987). *Guía arqueológica del valle del Mataorraña*. Zaragoza.
- PIÑÓN, F. (1982). *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Santander.
- UTRILLA, P., y CALVO, M^a J. (en prensa). Cultura material y arte rupestre levantino. La aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. *Homenaje a Antonio Arribas*.
- UTRILLA, P. (2000). *El arte rupestre en Aragón*. Zaragoza.



Cultura material y arte rupestre «levantino»: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000

Pilar Utrilla - M^a José Calvo

INTRODUCCIÓN

La excavación en los últimos años de varios yacimientos con pinturas parietales al pie de las pinturas (Els Secans, Ángel, Plano del Pulido, Remosillo) o en las proximidades (Olvena, Los Baños) y el hallazgo de elementos de arte mueble en Chaves o en Forcas nos ha hecho reflexionar de nuevo sobre el tema de la relación de los abrigos pintados con el arte mueble o con la filiación de las industrias, tema que ya habíamos iniciado en el Congreso de Caspe (UTRILLA, 1986-87) y que hemos ido continuando hasta la síntesis reciente del Arte Rupestre en Aragón (UTRILLA, 2000). Por otra parte, la realización de la Tesis Doctoral de M^a José Calvo sobre el *Arte rupestre postpaleolítico en Aragón* (Zaragoza, 1993) nos llevó a plantearnos muchas preguntas y nos permitió contar con calcos de primera mano que están siendo utilizados en el *Inventario del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo*. A M^a J. Calvo pertenecen por tanto los calcos que ilustran este trabajo, mientras que P. Utrilla se responsabiliza de la parte teórica.

Este artículo fue redactado en 1993 y entregado a los *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* para el *Homenaje a Antonio Arribas*, cuyas pruebas de imprenta fueron corregidas en octubre de 1995. Siete años más tarde dicha publicación todavía no ha visto la luz (aunque divulgamos entre los colegas su texto en fotocopia), por lo que hemos optado por publicar su contenido básico en esta reunión monográfica sobre *Arte rupestre y cultura material*, si bien algunas afirmaciones que realizamos entonces

han sido matizadas y se han incorporado nuevos datos procedentes de excavaciones más recientes.

El tema de la relación de la cultura material y el arte rupestre posee una fuerte tradición bibliográfica desde que Teógenes Ortego, Martín Almagro o Eduardo Ripoll se plantearan la excavación de los yacimientos con arte rupestre, siguiendo la pauta de los investigadores de principios de siglo (Breuil, Cabré, Pérez Temprado). Estos últimos intentaron forzar una cronología paleolítica de las pinturas basándose en fantasiosas descripciones de yacimientos solutrenses y magdalenenses, mientras que los primeros demostraron años después la cronología postpaleolítica de los mismos¹.

Pero será el artículo de Javier FORTEA (1974) en la revista *Zephyrus* el que sentará científicamente las bases de lo que deben ser las líneas de investigación sobre el tema cronológico: superposiciones, paralelos con el arte mueble y filiación de las industrias al pie

¹Toda la bibliografía relativa a los primeros momentos y la discusión sobre el valor de los restos hallados la hemos recogido ya en un artículo anterior (UTRILLA, 1986-87), pero queremos reiterar de nuevo que somos conscientes de que la datación de un yacimiento arqueológico nunca debe ser considerada como un elemento decisivo para fechar las pinturas a cuyo pie se encuentra. Los casos del musteriense de las cuevas de los Casares, Eudoviges o la Fuente del Trucho nos llevarían a pensar erróneamente que pertenecieron a esta época figuraciones de muy diversos estilos. Sin embargo, ello no debe llevarnos a dejar de lado esta vía de investigación, que, unida a otras (superposiciones, paralelos con el arte mueble), puede arrojar luz sobre la entidad de los mejores documentos que poseemos para conocer la vida del hombre prehistórico.

de los abrigos. Esta línea, que tan brillantemente ha desarrollado en estos últimos años la escuela valenciana (Martí, Hernández, Bernabeu, Villaverde, Aura...), tuvo también su repercusión en la Comunidad andaluza, con publicaciones tan sugestivas como las de Pilar ACOSTA (1984), en la que se comparaban los paralelos de la cultura material con el arte esquemático, o las de la escuela granadina representada por el grupo de Javier Carrasco (CARRASCO *et alii*, 1985) y las pioneras investigaciones cerámicas de Soledad NAVARRETE (1977).

En Levante algunas publicaciones de Carmen OLÀRIA y Francisc GUSI (1984), Norberto MESADO (1988-89), M^a José del VAL (1977), APARICIO, BELTRÁN y BORONAT (1988) o M^a Francia GALIANA (1992) aluden también a la relación entre yacimientos y arte rupestre, valorando los dos primeros artículos la cultura neolítica de las cerámicas incisas como foco generador del arte levantino clásico y siendo muy escépticos los cuartos en cuanto a la relación de las decoraciones cardiales de las cerámicas y el arte rupestre. En 1994 Anna ALONSO y Alexandre GRIMAL publicaron un documentado artículo sobre «el trasiego cronológico» del arte levantino en el que volvían a plantear su cronología epipaleolítica, basados principalmente en la estratigrafía de la cueva de la Cocina y la posición de cuatro líneas en rojo que interpretan como las patas de un cuadrúpedo levantino desaparecido². Hoy el equipo del Parque Cultural de la Valltorta, en colaboración con la Universidad de Valencia, está realizando interesantes aportaciones tanto de cultura material como de revisión de calcos del arte rupestre.

En Aragón, a las aludidas citas de CABRÉ y PÉREZ TEMPRADO (1915 y 1921), las posteriores de ALMAGRO (1944), RIPOLL (1961) y las muy numerosas de BELTRÁN ha seguido una revitalización de prospecciones y excavaciones en abrigos pintados, lo que ha permitido avanzar un estado de la cuestión sobre el tema del arte rupestre y los yacimientos arqueológicos.

²La cuestión está en saber si los cuatro trazos que se conocen a través de una foto y calco de Javier Fortea corresponden a una abstracción lineal-geométrica o forman parte de una figura naturalista desaparecida. Por otra parte, habrá que valorar con detalle la alteración de los niveles superiores de la cueva de la Cocina, ya que los procesos erosivos y movilizados de sedimentos que registró el yacimiento han llevado a considerar los horizontes III y IV como «Contextos Arqueológicos Aparentes» (BERNABEU, PÉREZ y MARTÍNEZ, 1999; JUAN CABANILLES y MARTÍ, 2002).

Las líneas prioritarias de actuación sobre este tema se han centrado en dos áreas: las Sierras Exteriores de la provincia de Huesca y el Bajo Aragón/Albarracín en la de Teruel. La investigación en las Sierras Exteriores oscenses ha aportado importantes novedades a la prehistoria aragonesa, tanto por el hallazgo de nuevos focos de arte rupestre (paleolítico, levantino y esquemático) como por la localización de una decena de cuevas o abrigos con yacimientos paleolíticos o neolíticos con cerámicas impresas, ya sean cardiales o epicardiales. Vicente Baldellou es el director del *Proyecto Vero*, en el que participaron M^a José Calvo y Albert Painaud, a quienes se agregó más tarde Pedro Ayuso. Ellos han descubierto, calcado y publicado pinturas tan interesantes como las de Muriecho, Labarta, Mallata, Regacens, Litonares, Quizans, Chimiachas y Barfaluy, en las que se alternan todos los estilos conocidos del arte levantino, más el esquemático y el paleolítico de la Fuente del Trucho, que convive con los anteriores en el barranco de Arpán. También en la zona del río Ésera se han documentado unas interesantes pinturas de estilo seminaturalista y esquemático en el abrigo de Remosillo, en el congosto de Olvena, las cuales se suman a las ya conocidas de Estadilla: Forau del Cocho, o las recientemente descubiertas del Engardaitxo.

De modo simultáneo al estudio del arte rupestre hemos emprendido (en colaboración con V. Baldellou para el caso de Chaves y Olvena y con C. Mazo para los abrigos de Forcas) la reexcavación de las cuevas y abrigos con vestigios de arte rupestre en la zona, destacando las diez campañas de la cueva de Chaves (con niveles adscribibles al Solutrense, Magdalenense, Neolítico cardinal puro y epicardial) (BALDELLOU *et alii*, 1983; UTRILLA, 1989; CAVA, 2000), las tres de la cueva del Moro de Olvena (con una secuencia que oscila desde el Neolítico de impresas hasta el Bronce Final, pasando por un momento campaniforme y varios del Bronce Antiguo y Medio) (BALDELLOU y UTRILLA, 1995; UTRILLA y BALDELOU, 1996) y las cuatro de los abrigos de las Forcas (con tres niveles magdalenenses y tres epipaleolíticos no geométricos en Forcas I y con varios niveles geométricos que acaban adoptando la cerámica cardinal en fecha muy temprana en Forcas II) (UTRILLA y MAZO, 1997). Niveles neolíticos menos potentes han sido localizados en la zona de Remosillo (BALDELLOU, 1991), al pie de las pinturas, y en el Huerto Raso de Lecina, enfrente de las pinturas esquemáticas (BARANDIARÁN, 1976). Otros yacimientos neolíticos de las Sierras Exteriores (Forcón, Puyascada, la Miranda, Gabasa, Alins, las

Brujas, las Campanas...) han sido alterados por excavaciones clandestinas.

No olvidemos, por otra parte, que todos estos yacimientos se hallan en la parte central y oriental del Prepirineo oscense y que tienen su continuidad ininterrumpida en los yacimientos leridanos de El Parco (similar a Chaves por muchos conceptos), cueva del Segre, Roca de los Moros de Cogul, cueva del Tabac y toda la serie de abrigos pintados de la comarca de La Noguera y valle del Segre, con figuraciones muy similares a las de los abrigos oscenses (por ejemplo, el antropomorfo de múltiples brazos del abrigo de Aparets, en relación con otras figuraciones idénticas de Barfaluy o Remosillo; o el esteliforme del Tabac, similar al del barranco de Solencio) (véase su inventario en VV AA, 1990).

En el Bajo Aragón-Maestrazgo han sido insistentes las prospecciones, siguiendo la línea emprendida por Enrique Vallespi en los años 50. Nuestro proyecto *El Cuaternario en el Bajo Aragón* se ocupó en los años 1984 y 1985 de revisar los yacimientos en cueva o abrigo (MAZO, MONTES, RODANÉS y UTRILLA, 1987), realizando excavaciones en varios covachos de Mazaleón como Els Secans (RODANÉS, TILO y RAMÓN, 1996) o de Maella: El Pontet (MAZO y MONTES, 1992). En Caspe Andrés Álvarez ha excavado el abrigo del Pulido, junto a las pinturas levantinas, hallando una estratigrafía similar a la de los abrigos del Matarraña, aunque solo se han publicado los materiales de la Edad del Bronce (ÁLVAREZ y MELGUIZO, 1994; ÁLVAREZ y BACHILLER, 1995). La actuación en el Bajo Aragón se completa con las prospecciones del Taller de Arqueología de Alcañiz en el valle del Guadalope, dirigidas por J. A. Benavente, y las excavaciones que ha llevado a cabo en colaboración con Teresa Andrés en el yacimiento neolítico de Alonso Norte (BENAVENTE y ANDRÉS, 1989). En el río Martín la excavación del abrigo de los Baños, en Ariño (UTRILLA y RODANÉS, e. p.) permitiría relacionar su contenido arqueológico con las pinturas de Albalate del Arzobispo (Los Estrechos y Los Chaparros) o de Alacón (El Mortero y Cerro Felío), sin descartar que pudieran aparecer pinturas en el mismo abrigo. En Mosqueruela, en el Maestrazgo, se ha documentado el abrigo de Gibert (ROYO, GÓMEZ y REY, 1997).

En la zona de Ladruñán, ya en las estribaciones del Maestrazgo, Amparo Sebastián y Juan Zozaya llevaron a cabo una intensa prospección del alto Guadalope a principios de los noventa, que dio como resultado más espectacular el hallazgo de finos grabados rupestres de trazo estriado con representación

de un ciervo y una cierva en el abrigo del Barranco Hondo. Este hecho resulta sorprendente por su técnica de tipo paleolítico en un abrigo a pleno sol y en un entorno donde prolifera el arte levantino (la Vacada, el Torico, el Arquero...), lo que lleva a la autora a preferir la opción levantina para su clasificación (SEBASTIÁN, 1988).

Sin embargo, aunque no descartamos la opción postpaleolítica, no hay que olvidar que la presencia de gentes del Paleolítico Superior no es anormal en el Maestrazgo: por ejemplo en el nivel a2 de la cueva de Los Toros de Cantavieja (UTRILLA y ÁLVAREZ, 1985), o en los grabados rupestres de Cabra de Mora (UTRILLA, VILLAVARDE y MARTÍNEZ, 2001), o en el mismo término de Ladruñán en el abrigo de Ángel/Arenal de Fonseca que excavó la propia Amparo Sebastián (SEBASTIÁN y ZOZAYA, 1991). Esta autora documentó un contexto epipaleolítico de tipo macrolítico fechado en el IX milenio, otro epipaleolítico geométrico y un tercero neolítico de aculturación, todos ellos al pie de pinturas levantinas a base de arqueros a la carrera, tema típico del Maestrazgo. Sin embargo, la reanudación de las excavaciones en el abrigo por parte de Utrilla y Domingo ha permitido ampliar la secuencia estratigráfica con la documentación de dos niveles más profundos: un taller de sílex de cronología gravetiense y uno superior de aspecto magdaleniense. De gran interés podría resultar el dato de que este nivel colmata a techo la secuencia paleolítica en un covacho que parece dar acceso a una cueva más profunda totalmente sellada (UTRILLA y DOMINGO, e. p.).

En el Parque Cultural del río Martín A. BELTRÁN (1989) realizó un primer avance acerca de las pinturas de Albalate, publicando en estos últimos años junto a José ROYO las monografías de los abrigos de la Cañada de Marco en Alcañiz (1996), Los Chaparros y Los Estrechos de Albalate (1995 y 1997) y el Mortero de Alacón (1998). En la zona de Alacón han aparecido nuevas figuras en la zona ya conocida del Cerro Felío (Los Arqueros Negros, Los Encebras), entre ellas una gran figura yacente muy interesante representada de forma naturalista (HERRERO, LOSCOS y MARTÍNEZ, 1997). Por otra parte en Obón la actividad de Jesús Picazo, Javier Andreu y Pilar Perales ha llevado al descubrimiento del muy interesante abrigo de La Coquinera, próximo a la Cañada de Marco, el cual se une a los anteriores hallazgos de pinturas en El Cerrao y Hocino de Chornas (PICAZO, 1992; PERALES y PICAZO, 1998). Las prospecciones que actualmente están llevando a cabo todavía no han entregado más que hallazgos sueltos, entre los que cabe destacar por su tipología un geométrico de retoque

abrupto y un taladro de sílex. Las cerámicas son poco significativas (PICAZO, comunicación personal).

La segunda zona turolense rica en descubrimientos es la ya clásica de Albarracín. La actividad de Octavio Collado y el CEARA (Centro de Arte Rupestre de Albarracín) ha dado como resultado el hallazgo de nuevos abrigos (Callejones Cerrados, Lázaro, Tío Campano, Medio Caballo, Figuras Diversas) o de nuevas figuras inéditas en la Paridera de Tormón, con dos mujeres pintadas en blanco, al igual que en el abrigo de Cabras Blancas, descubierta por los Bader y publicada con detalle por COLLADO, COTINO, IBÁÑEZ y NIETO (1991-92).

Los resultados de las excavaciones realizadas por el Parque Cultural de Albarracín han entregado niveles revueltos con cerámicas a mano en la mayoría de los abrigos, incluida Cocinilla del Obispo (HERRERO *et alii*, 1994), e interesantes materiales, al parecer revueltos, en Arrastradero I (junto a los abrigos de El Ciervo y Figuras Diversas) que denotan la existencia de un Neolítico Antiguo similar al de Doña Clotilde (medias lunas en doble bisel) (HERRERO y NIETO, 1994).

LOS YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS ASOCIADOS A PINTURAS

Existen en Aragón interesantes ejemplos de yacimientos con un único nivel arqueológico al pie de pinturas rupestres de un solo estilo, lo que constituye un buen marcador cronológico. Son los casos de Els Secans, con figuras levantinas clásicas y un nivel con geométricos de tradición epipaleolítica pero con presencia de cerámica; de Doña Clotilde de Albarracín, con un nivel a base de geométricos de retoque abrupto y doble bisel (segmentos) bajo pinturas subesquemáticas en dos tonos cromáticos y, al menos, dos escenas (árbol con sus guardianes en rojo oscuro frente a serpentiforme y ancoriformes en rojo claro fundamentalmente); del Huerto Raso de Lecina, abrigo con cerámicas impresas situado enfrente de un panel esquemático con barras y un antropomorfo de doble Y y muy cerca de las figuras en «fi» de Lecina Superior; del abrigo de Remosillo, en el congosto de Olvena, con un nivel de impresas y geométricos al pie del panel de carros, y, con más dudas, del abrigo de Solencio, con un signo astral de arte esquemático enfrente de la conocida cueva de Chaves, con niveles cardiales del Neolítico Antiguo.

Por otra parte, deben citarse aquellos yacimientos que poseen un solo estilo de pintura pero varias

etapas prehistóricas. Es el caso del abrigo del Plano del Pulido de Caspe, con arte levantino clásico y una estratigrafía que abarca desde un Epipaleolítico genérico hasta un Bronce con boquiques, pasando por un Epipaleolítico geométrico y por un Neolítico en el que se suceden las cerámicas cardiales, impresas y lisas (ÁLVAREZ y BACHILLER, 1995). No podemos asignarle valor cronológico, salvo que, de nuevo, es un Neolítico de tradición epipaleolítica en un abrigo con arte rupestre levantino clásico.

El otro ejemplo de estratigrafía compleja está representado por el abrigo pintado de Arenal de Fonseca (Ladruñán), que recibió un segundo nombre, el de abrigo de Ángel, en su yacimiento arqueológico (SEBASTIÁN, 1991), donde las pinturas levantinas tanto podrían atribuirse a las unidades del Epipaleolítico geométrico como a las que ya poseen cerámica. Sin embargo, al reanudar las excavaciones nos propusimos excavar justo al pie de los arqueros levantinos en una zona cerrada por la pared y un gran bloque caído. Encontramos algunos grandes trozos de ocre rojo vinoso y una cerámica lisa en un único nivel arqueológico, aunque éste procede de una gran inundación de origen fluvial y la cerámica ha podido ser movilizadade niveles anteriores.

En un tercer grupo estarían aquellos abrigos pintados cuyos yacimientos arqueológicos carecen de elementos cronológicos suficientes, ya sea porque se conocen por excavaciones antiguas, con niveles frecuentemente revueltos al colocar las verjas (abrigos de Albarracín del Prado del Navazo, Las Balsillas, Cocinilla del Obispo, Arrastradero...); ya sea porque su yacimiento es poco significativo (sílex atípicos en Els Figuerals, lascas en Valdelcharco, piezas poco características en Calapatá, materiales ibéricos y collar de cuentas en un nivel desplazado en la Cañada de Marco); ya sea porque todavía está pendiente de excavación (hallazgo de un microburil y un gran punzón de hueso en cueva Pacencia de Rodellar) (comunicación personal de L. Montes). Veamos con mayor detalle los ejemplos citados:

El caso del abrigo de Els Secans

Es, en nuestra opinión, el mejor ejemplo para ilustrar la relación entre arte rupestre y cultura material. Un solo estilo y un solo momento esporádico de ocupación, al pie de las pinturas, nos permiten aceptar la identidad cronológica entre ambos conjuntos. La bibliografía sobre Els Secans arranca de 1917, fecha en la que Pérez Temprado descubrió el yaci-

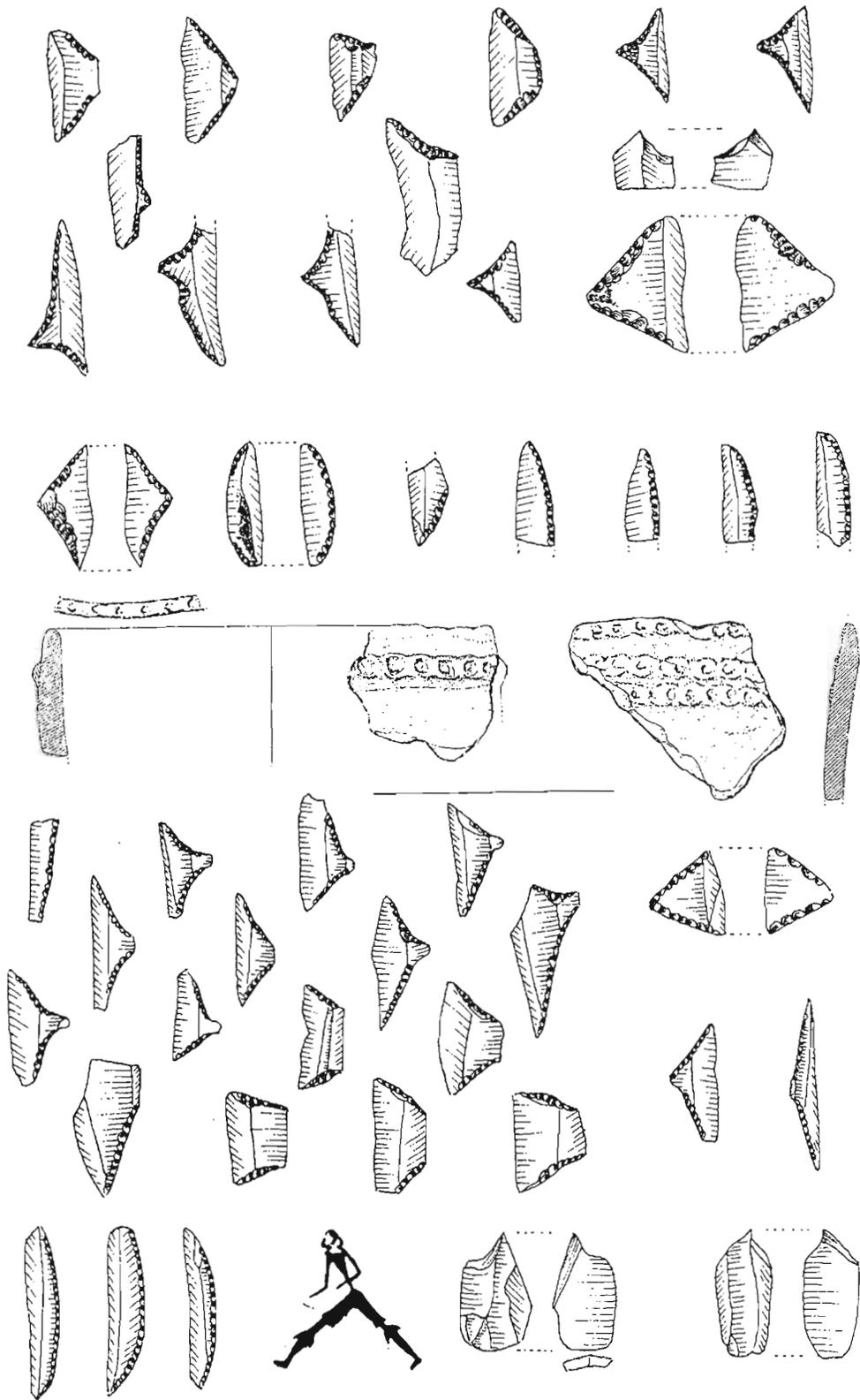


Fig. 1. Els Secans: parte superior, nivel IIa; inferior, IIb y figura principal del abrigo (según RODANÉS).

miento; fue en 1921 cuando este autor, en compañía de Cabré, determinaron el carácter auriñaciense y solutrense de la ocupación de los abrigos próximos. Almagro, en su artículo de 1944, defiende la cronología mesolítica, mientras que J. Tomás, en 1951, añadirá además la neolítica. Vallespí aportó en su Tesis Doctoral algunas piezas poco significativas (raederas), siendo imposible, en opinión de FORTEA (1973), argumentar ninguna clasificación cronológica. DAMS (1984: 287) adivinó la industria de trapecios y triángulos antes de que se descubriera, confundiendo los yacimientos de El Serdá (Fabara) y Els Secans (Mazaleón) y atribuyendo a Vallespí y a Fortea tal atribución.

En 1984 y 1985 dirigimos el proyecto *Matarraña*, que pretendía visitar y catalogar todas las cuevas y abrigos prehistóricos de este río, redescubriendo V. Orera en el curso de estas prospecciones el yacimiento contiguo a las pinturas (MAZO, MONTES, RODANÉS y UTRILLA, 1987). J. M. Rodanés se ocupó de la excavación de Els Secans, mientras que C. Mazo y L. Montes dirigieron los trabajos en el vecino abrigo de El Pontet. Los resultados de ambas investigaciones no pueden ser más satisfactorios (RODANÉS, TILO y RAMÓN, 1996; MAZO y MONTES, 1992).

El yacimiento se sitúa a unos 3 m a la derecha del panel pintado, buscando la orientación sureste del abrigo. Contiene un solo nivel de ocupación, aunque subdividido en tres partes, relacionadas con la excavación de varias estructuras: una cubeta grande con abundantes cenizas, varias pequeñas (quizá para contener brasas) similares a las que encontró J. Tomás en Botiquería y una especie de muro de piedras de procedencia exógena, traídas al abrigo para cerrar o empedrar el espacio habitable. Los abundantes restos de talla nos indican la realización de esta actividad en el yacimiento, dentro de una ocupación esporádica relacionada posiblemente con la realización de las pinturas.

La industria lítica retocada de los dos niveles no revueltos (IIa + IIb) comprende 13 raspadores, 5 perforadores (algún taladro macrolítico), 20 hojitas de dorso, 30 denticulados, 34 láminas retocadas o con huellas de uso, 15 microburiles y 38 geométricos. Estos nos permitirán caracterizar el nivel, por lo que les dedicamos un estudio más detallado: los triángulos de retoque abrupto dominan sobre los trapecios, suponiendo los de tipo Cocina con dos lados cóncavos el 45,4% en IIb y el 37,5% en IIa. Los trapecios de retoque abrupto representan el 22,75%. El doble bisel aparece en tres triángulos isósceles y en un solo segmento de círculo. En opinión de su excavador,

la industria lítica de Els Secans se encuentra a caballo entre los niveles 4 y 6 de Botiquería y C3-C2 de Costalena, por lo que no sería descabellado proponer que se ocupara Els Secans precisamente cuando se forma el nivel 5, estéril, de Botiquería, distante 1 km del abrigo, ambos en la margen izquierda del Matarraña.

La composición de los geométricos, con una fuerte tradición epipaleolítica marcada por los triángulos de tipo Cocina y la presencia de microburiles, es además muy similar al nivel c inferior de El Pontet, situado a pocos kilómetros de Els Secans aunque en la margen derecha del río, lo cual nos permite aludir a la fecha de este nivel de 4420 a. C., momento que podría corresponder a la ocupación de Els Secans. El carácter neolítico de ambos conjuntos queda refrendado por la presencia de algunos fragmentos de cerámicas incisas y de cordón digitado; no aparece la cardial en El Pontet hasta el nivel c superior y está ausente en Els Secans.

En resumen, nos hallamos en presencia de unos neolíticos de tradición epipaleolítica que acaban de recibir las primeras aportaciones cerámicas, en este caso no cardiales. Una posible agricultura estaría sugerida en Els Secans por la existencia de dos granos de polen de cereal (LÓPEZ, 1992), mientras que resulta imposible documentar la ganadería por la nula conservación de restos óseos.

La relación que el yacimiento pueda tener con las pinturas es muy significativo: el más clásico estilo levantino del arquero marchando con sus piernas abiertas se corresponde con un yacimiento del Neolítico Antiguo, de tradición epipaleolítica. El retoque abrupto y la tradición de triángulos Cocina siguen dominando, aunque están atestiguados tímidamente los triángulos de doble bisel, de aparición algo más temprana que los segmentos, y la cerámica.

Tenemos por tanto tres ejemplos de estilo levantino clásico asociado a niveles de economía cazadora-recolectora de tradición epipaleolítica: en cronología neolítica segura en Els Secans y con opción epipaleolítica o neolítica aculturada en los abrigos del Pulido y Arenal de Fonseca.

El conjunto Remosillo-Olvena, en el Ésera (Huesca)

Las pinturas de Remosillo se localizan en el espectacular congosto de Olvena, a 2,5 km aguas arriba de la famosa cueva del Moro y a 5 km aguas abajo del abrigo de Forcas II. Han sido publicadas

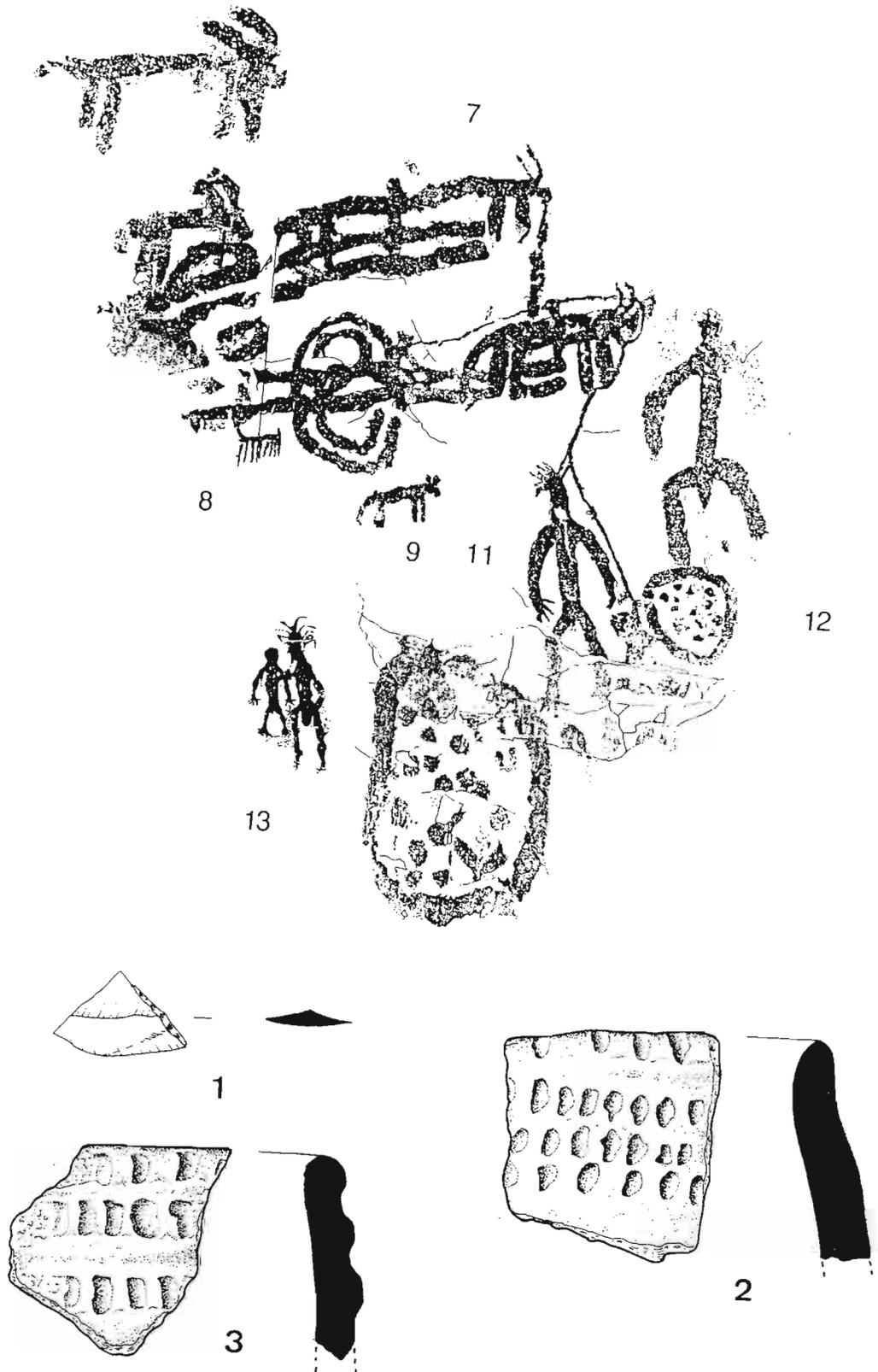


Fig. 2. Remosillo: panel de carros y cultura material de la cata A, realizada al pie del mismo (según BALDELLOU *et alii*).

por el equipo de Vicente Baldellou en la monografía de Olvena (BALDELLOU *et alii*, 1996), quien a su vez ha realizado catas al pie de las mismas con resultados positivos, aunque en un nivel de poca potencia y escasos materiales. Esto se interpreta por parte del excavador como una ocupación esporádica, ligada al proceso de realización de las pinturas.

Estas presentan grandes similitudes con los conjuntos de Barfaluy, en el Vero, y Los Estrechos, en el Martín, lo que nos plantea dudas acerca de si adscribirlos al estilo seminaturalista (personajes emplumados con dedos muy abiertos, cuadrúpedos, carros) o esquemático (antropomorfo de múltiples brazos, barras, hombres-salamandra). El panel I presenta un conjunto de cuadrúpedos en rojo vivo mirando a la derecha, entre los cuales se encuentra un antropomorfo arboriforme, mientras que el panel II contiene representaciones de un carro tirado por bueyes y antropomorfos con los cinco dedos de las manos muy marcados y plumas en la cabeza. Uno de estos personajes parece llevar en su mano el ronzal de los bueyes, al mismo tiempo que un cuadrúpedo, probablemente un perro, acompaña a los carros. Una especie de serpentiforme vertical (que aparece a la izquierda de la escena junto a un desdibujado antropomorfo) presenta un rojo algo más desvaído que la escena de los carros. Un tercer panel presenta cinco barras verticales en rojo.

Por otra parte, sí veríamos un esquematismo en el curioso antropomorfo arboriforme con tres parejas de brazos que aparece tocado con una especie de montera y que acompaña a los animales seminaturalistas del panel I. Es esta una figura que vemos aparecer de nuevo en Barfaluy (esta vez con dos pares de brazos), en un contexto artístico muy similar al de Olvena, y en la cueva dels Aparentes, en el Segre, asociada también a barras y a hombres-salamandra. La aparición de un ramiforme en el estrato XIV de Carigüela lleva a pensar en un neolítico medio (VV AA, 1990, vol. I, 4, p. 21).

El yacimiento de Remosillo, sondeado por Baldellou cuando procedía al calco de las pinturas, dio resultados positivos en tres catas: la situada bajo el panel II, el de los carros (cata A), entregó materiales adscribibles a un Neolítico Antiguo, con dos cerámicas impresas, 75 fragmentos de lisas y una industria lítica formada por un triángulo de retoque abrupto, un raspador y láminas de sílex con huellas de uso, a los que habría que añadir un molino y una volandera de granito, quizá empleados en la elaboración de la pintura. La segunda cata (B), practicada al pie de un panel con cinco barras verticales en rojo, entregó 103

fragmentos de fauna y materiales cerámicos más recientes, marcados por un cuenco carenado con dobles mamelones paralelos de tipo Veraza (BALDELLOU, 1991: 16). La tercera cata, al pie del panel I, el del antropomorfo arboriforme y los cuadrúpedos, entregó cuatro láminas de sílex con huellas de uso y fragmentos de cerámica lisa poco significativos.

Los dos momentos culturales identificados (cerámicas impresas y cuencos Veraza) se hallan a su vez ampliamente documentados en la famosa cueva del Moro de Olvena. En este yacimiento, cuya monografía acabamos de publicar (BALDELLOU y UTRILLA, 1995; UTRILLA y BALDELLOU, 1996), se halla datado el nivel de las impresas en un 4600 B. C. en el conjunto de cuevas superiores y en un 3210 B. C. en el nivel de base de la cueva inferior. La industria lítica que acompaña a las cerámicas es la típica de un Neolítico puro similar al de la cueva de Chaves: entre las 94 piezas retocadas destacan seis grandes taladros de larga punta central, ocho segmentos de círculo con retoque en doble bisel y 83 láminas con huellas de uso. Algunas de ellas reflejan claramente la pátina de cereal y ocho presentan restos de ocre rojo. En cuanto a los asentamientos de la cueva inferior de Olvena (donde aparecen también cuencos de mamelones paralelos tipo Veraza, aunque distintos al de Remosillo), además del nivel neolítico se excavó una serie de niveles de la Edad del Bronce con tres dataciones sobre carbón de 1580, 1480 y 1090 a. C., culminando con una ocupación de Campos de Urnas del siglo VIII (UTRILLA y BALDELLOU, 1996).

En resumen, tenemos dos momentos culturales en el yacimiento de Remosillo: un Neolítico Antiguo avanzado con cerámicas impresas no cardiales al pie del panel de carros y un Neolítico final determinado por los cuencos Veraza, al pie del panel de barras. No sería descabellado asignar al primer momento los personajes subnaturalistas con dedos muy abiertos, si no fuera por su asociación a las figuraciones de carros que, en teoría, parecen demasiado tempranas para la Península. Señálese, sin embargo, que son bóvidos (y no équidos) los animales de arrastre representados y que se trata de ruedas macizas, lo cual suele considerarse como signo de mayor antigüedad. Ello justificaría, entre otras razones, la alta valoración de los bueyes en el Neolítico centroeuropeo, lo que lleva a evitar el sacrificio de los animales heridos y a esperar que se les suelden sus patas rotas, tal como atestiguan los restos arqueológicos en yacimientos alemanes e incluso valencianos (Jovades, Niuet), aunque en un Neolítico avanzado. Pérez

Ripoll ha documentado fuertes lesiones en los metacarpianos de estos bóvidos como consecuencia del tiro, lo que debió de producirles terribles dolores, aunque no por ello fueron sacrificados.

En el panel de Remosillo tenemos documentados claros elementos de tipo agrícola: el carro, la naria o rostra para transportar pertenencias, los bueyes uncidos, un artilugio a modo de peine arrastrado por el carro a modo de arado e incluso un perrito que acompaña a la escena agrícola. No olvidemos, por otra parte, que los bóvidos domésticos están documentados desde el Neolítico en la vecina cueva de Olvena. Toda la discusión acerca de la antigüedad de los carros y la relación de las pinturas con los yacimientos de Olvena y Remosillo puede verse en UTRILLA y BALDELLOU, 1996: 249-252.

Los abrigos del Huerto Raso (Lecina, Colungo, Huesca)

Huerto Raso I fue excavado y publicado por BARANDIARÁN (1976), quien documentó un solo nivel fértil con cerámica impresa, un trapecio de retoque abrupto y, en superficie, una plaqueta de arenisca con grabados geométricos a base de líneas paralelas enmarcadas en otras horizontales. Esta adscripción neolítica fue confirmada por las posteriores excavaciones en los covachos I y II por parte de BALDELLOU (1991: 14), quien encontró nuevos fragmentos de cerámicas impresas y cuatro geométricos: un triángulo de retoque abrupto y tres segmentos de doble bisel (Fig. 3).

El yacimiento debe ponerse en relación con todo el conjunto de pinturas esquemáticas de Lecina, con abundantes figuraciones de animales (BELTRÁN, 1972; BALDELLOU, 1991), y en particular con los dos abrigos situados en la orilla contraria del covacho que nos ocupa. Estos, conocidos como Huerto Raso I y II, contenían grupos de barras en rojo (I) y un antropomorfo en forma de doble Y y más barras en el covacho II (BALDELLOU, PAINAUD y CALVO, 1988). De nuevo es la cova del Or en sus niveles cardiales la que aporta abundantes paralelos de figuras en doble Y (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988, figs. 11 y 12), con una nueva asociación de yacimiento neolítico de cerámicas impresas y pinturas esquemáticas.

La adscripción al Neolítico «puro» de la ocupación de Huerto Raso vendría marcada por los tres segmentos de doble bisel y por ser el único espacio del barranco apto para una mínima actividad agrícola.

El caso de la cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)

Aunque este espectacular yacimiento (con una boca de 60 m de ancho por 30 m de alto) contiene ocupaciones de época paleolítica (solutrense y magdalenense), solo nos interesan los dos niveles neolíticos para relacionarlos con el arte rupestre. Se trata de un claro Neolítico puro, de corte «valenciano», con los clásicos taladros, abundantes hojas de hoz con pátina de cereal, magníficas cardiales (1b) o impresas (1a) y una industria de geométricos en los que domina el doble bisel desde la base, siendo sustituidos triángulos y trapecios por los segmentos de círculo en el nivel Ia (CAVA, 2000).

Las dataciones correspondientes al nivel cardinal son todas ellas de la primera mitad del V milenio (4820, 4700 y 4500 B. C.), mientras que las del nivel epicardial se enmarcan en la segunda mitad (4280 y 4170 B. C.) (BALDELLOU y UTRILLA, 1985). En las ocho campañas en las que hemos participado (de 1984 a 1992) no hemos localizado ningún nivel del Bronce Antiguo; no existe tampoco industria lítica adscribible a esta etapa ni siquiera en los niveles revueltos o en las colecciones particulares. Sin embargo, debe anotarse la existencia de algunos escasos fragmentos cerámicos que confirmarían una esporádica visita de gentes de la Edad del Bronce, como las cerámicas con cordones digitados en guirnalda decorando toda la panza (MAYA, 1983, fig. 8) o el colador localizado en prospecciones de espeleólogos.

La cueva de Chaves no contiene pinturas en sus paredes, pero sí los farallones sobre los que se ha excavado el barranco de Solencio, al que pertenece el yacimiento. Estos farallones son visibles desde la boca de la cueva, estando situadas las pinturas a unos 200 m de la misma. Se trata de algunos signos esquemáticos (barras, triángulo) y un claro esteliforme. La novedad es la asociación que este tipo de arte puede tener con el Neolítico cardinal puro, confirmando el V milenio que se asigna a las cerámicas pintadas de Porto Badisco, con paralelos pintados en las paredes (BELTRÁN, 1985: 226), o la alta datación del VI milenio que recientemente acepta Pilar ACOSTA (1984: 44) para el inicio de las representaciones esquemáticas. Los soliformes de los yacimientos granadinos neolíticos de Carigüela, Agua de Prado Negro y la Mujer o los malagueños de Nerja y los Botijos o los representados sobre cerámicas cardiales de la cueva del Or (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988, figs. 27 y 28) confirman la temprana aparición de este motivo que tendrá luego una amplia difusión en el Calcolítico y Edad del Bronce.



Remosillo, Sector 5B

Fig. 3. Representaciones de barras del arte esquemático asociadas a yacimiento. Arriba, Huerto Raso; abajo, Remosillo 5B. Los materiales 2, 6, 7 y 8 proceden de la excavación Barandiarán; los geométricos 1, 3, 4 y 5, de la excavación Baldellou en ambos abrigo de Huerto Raso. Las pinturas rupestres responden a los calcos del equipo de Baldellou.

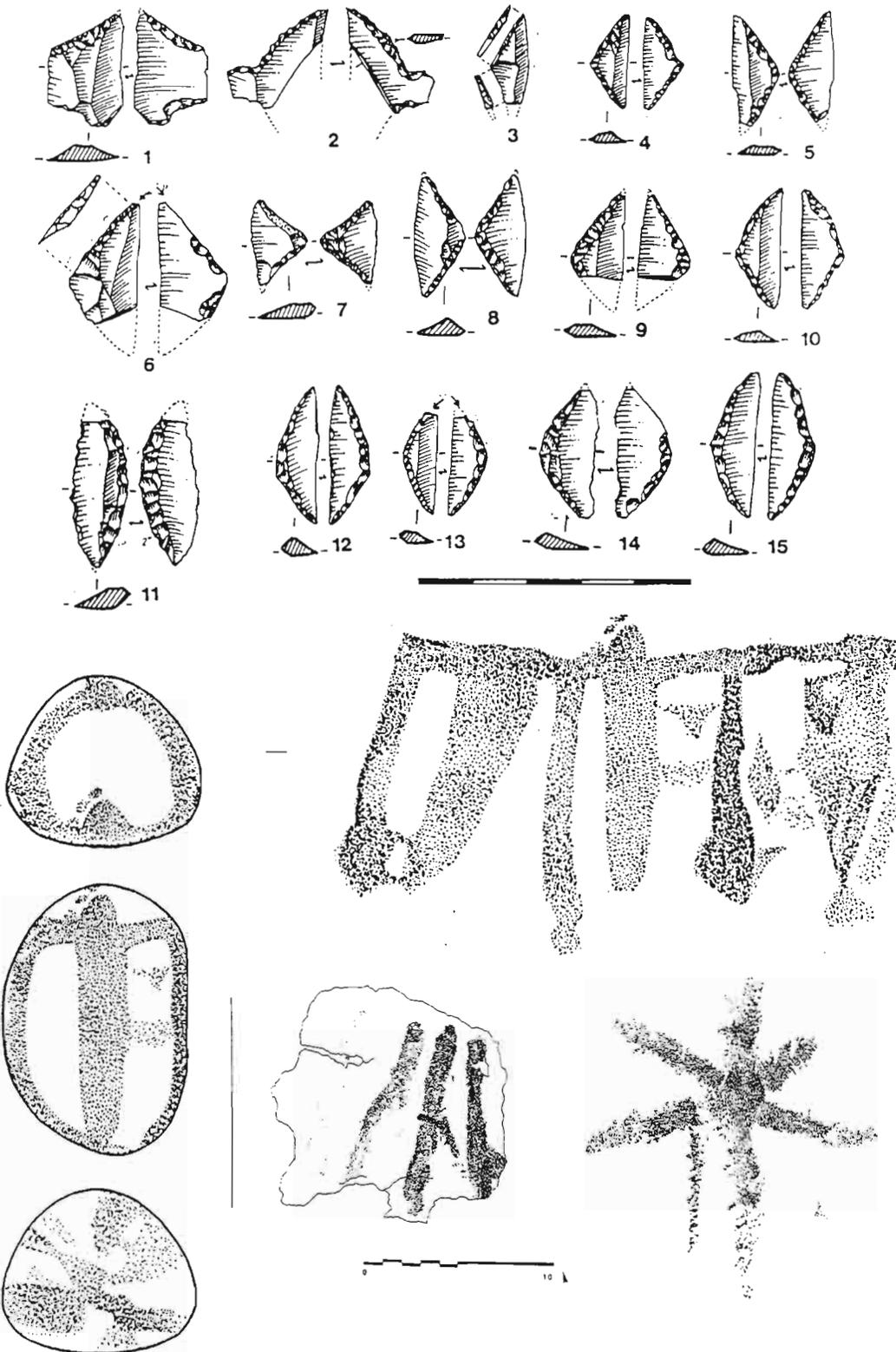


Fig. 4. Chaves: algunos geométricos de doble bisel del nivel cardial (según CAVA). Canto pintado (según UTRILLA y BALDELLOU) y pinturas de Solencio (según BALDELLOU *et alii*).

Un caso similar al de Chaves se da en la Cova del Tabac de Camarasa (sita también en las Sierras Exteriores prepirenaicas), donde un esteliforme similar al que comentamos aparece acompañado, entre otros signos, de un personaje que se ha descrito tradicionalmente como «oculado» (VIÑAS, 1992: 113) pero que podría ser interpretado como un orante de dobles brazos, al estilo de los aparecidos en la Coquina. Más adelante volveremos sobre este tema. La relación de las pinturas de la Cova del Tabac con su yacimiento arqueológico parece menos clara, ya que contiene niveles que arrancan de un Neolítico cardial para terminar en la Edad del Bronce.

Un segundo tema aportado por la cueva de Chaves se refiere al arte mueble³. En la campaña que realizamos en 1991 encontramos en el interior de una cubeta del nivel Ib un canto pintado asociado a cerámica cardial, a geométricos de doble bisel y a colgantes realizados en colmillos de zorro y conchas de *dentalium*. Contenía un motivo en rojo a modo de barras verticales unidas horizontalmente por la parte superior y terminadas algunas en forma fusiforme. No vemos claro que se trate de un grupo de personajes unidos a la altura de los hombros con los pies dispuestos radialmente a partir de la base, aunque no nos parece descabellado comparar este motivo con la disposición de algunas vasijas cardiales de la Cova del Or (MARTÍ y FORTEA, 1988, figs. 14 y 18) y otras estudiadas por Jean Vaquer procedentes del Pirineo francés.

Chaves se suma así al escaso repertorio de cantos pintados con barras rojas aparecidos en la zona: capa 4 de Filador (Tarragona) «mesolítica» (FULLOLA y VIÑAS, 1988) y capa 6 de Balma Margineda «sauveterriense» (MARTZLUFF, 1989). Más paralelos encontramos en los clásicos cantos azilienses del Pirineo francés (Mas d'Azil, La Crouzade), del Jura (Rochedane) (COURAUD, 1985) o en algunos niveles del Mesolítico italiano (Grotta de la Madonna, Arene Candide, Grotta Felci) (GRAZIOSI, 1973).

³ Con posterioridad al hallazgo del canto en la cubeta en 1991 hemos localizado otros muchos en los cuadros 13A' y 13B' durante las campañas de 1992 (dirigida por Baldellou) y 1998 (dirigida por Utrilla). Lo más interesante, su asociación a un hogar pavimentado y la aparición de temas que se repiten en el arte esquemático de la zona del Vero: cruces, líneas convergentes, un antropomorfo de cabeza triangular y cuerpo rectangular similar al bailarín de Las Viñas y un segundo ejemplo de series de líneas verticales unidas horizontalmente por un extremo y con pies convergentes en el otro. Un estudio más completo de estos cantos se publicará en el n.º 2 de la revista *Salduie*. Véase también el artículo de Baldellou y Utrilla en esta misma revista.

Doña Clotilde y el conjunto de abrigos de Albarracín

Todos los abrigos de la zona de Albarracín que conservaban yacimiento al pie de las pinturas fueron más o menos alterados en el proceso de colocación de las verjas. De ellos, el único medianamente válido es el abrigo de Doña Clotilde, en la zona de La Losilla, publicado y rebautizado por Almagro en 1949 y revisado por Fortea en 1973; contenía un solo nivel arqueológico de 20 cm de espesor, con una industria lítica que encaja perfectamente en un Neolítico Antiguo avanzado. La existencia de siete segmentos de doble bisel y cinco de retoque abrupto, junto a dos trapecios y seis microburiles, permite a Javier FORTEA (1973) paralelizar el contenido geométrico al de Cocina IV, dada la presencia significativa del retoque en doble bisel.

Si tenemos en cuenta que los yacimientos aragoneses del Neolítico Antiguo adoptan como elemento característico el doble bisel desde el primer momento en que aparece la cardial, y en unas fechas tan antiguas en Chaves y Olvena como las aceptadas de Or (véase la cuestión cronológica en UTRILLA *et alii*, 1998), puede plantearse que el yacimiento de Doña Clotilde pudiera pertenecer a este Neolítico Antiguo, sin que los pequeños y escasos fragmentos de cerámica lisa que acompañaban a la industria lítica tengan mayor interés cronológico que descartar su adscripción epipaleolítica⁴.

⁴ En el Prepirineo oscense la cueva de Chaves ofrece una gran antigüedad para los segmentos de doble bisel: según el estudio que Ana CAVA (2000) ha realizado sobre la industria lítica de los dos niveles neolíticos, el nivel Ib, cardial, ha entregado 44 geométricos, que se distribuyen casi por igual entre los tipos de trapecios, triángulos y segmentos. Sin embargo, el retoque en doble bisel es minoritario en trapecios, mayoritario en triángulos y exclusivo en segmentos o medias lunas (12 ejemplares). En cuanto al nivel Ia, Neolítico Antiguo avanzado, los segmentos son ya dominantes (12 ejemplares, todos ellos de retoque bifacial, con dos trapecios de retoque abrupto y un triángulo). No hay apenas microburiles (uno dudoso y otro Krukowski) en los dos niveles de Chaves, lo cual suele considerarse como habitual en el «Neolítico puro». En el Bajo Aragón los segmentos de doble bisel aparecen a partir de la segunda mitad del V milenio, niveles c2 y c1 de Costalena, 6 y 8 de Botiquería, asociados a cerámica cardial y a triángulos de doble bisel. La única datación de C14, 4420 ± 70 B. C., de la parte alta del nivel c inf. del abrigo de El Pontet de Maella, fecha en la zona los primeros triángulos de doble bisel, asociados a cerámicas incisas, trapecios de retoque abrupto y triángulos de tipo Cocina. Sin embargo, en la secuencia de El Pontet no aparecerán los segmentos de doble bisel hasta el nivel c sup., coincidiendo con el dominio absoluto de los triángulos de este tipo de retoque y con la primera aparición de las cardiales. En el nivel b, datado en

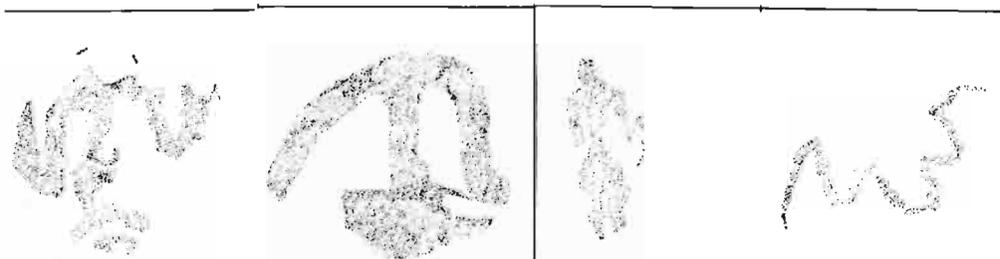
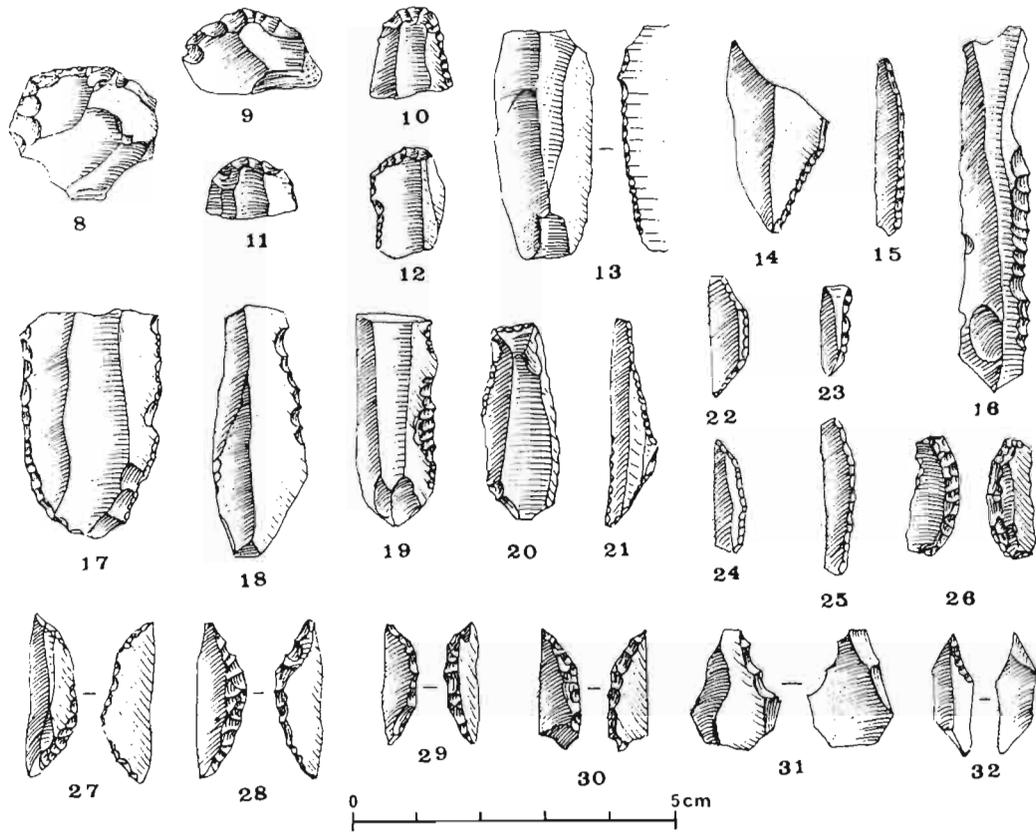


Fig. 5. Doña Clotilde: industria lítica del nivel único (según FORTEA). Abajo, los dos grupos más representativos de Doña Clotilde: escena del árbol y sus guardianes, en rojo oscuro, y figuras en rojo claro (ancoriformes y serpentiformes) (según PIÑÓN).

De este modo el momento documentado en Doña Clotilde, con dominio de segmentos de ambos tipos de retoque, ausencia de triángulos y presencia esporádica de trapecios de retoque abrupto, coincidiría *grosso modo* con el nivel Ia de Chaves, datado entre el 4280 y el 4170 B. C., si no fuera por la existencia de seis microburiles en el yacimiento de Albarraçin (bien es cierto que rotos o atípicos), los cuales apenas aparecen en el Neolítico puro de Chaves. Tampoco hay microburiles en dos yacimientos similares a Doña Clotilde: la cueva del Moro de Olvena en Huesca y el yacimiento de Alonso Norte en Alcañiz, los cuales poseen un neto dominio de los segmentos de doble bisel y presencia de algunos trapecios de retoque abrupto. En ambos casos están ausentes las cerámicas cardiales y se hallan bien representadas las impresas e incisas, algo que difiere de los escasos restos cerámicos hallados en Doña Clotilde. No acaba por tanto de encajar Doña Clotilde con yacimientos del Neolítico «puro»: a favor estaría el dominio tipológico de los segmentos; en contra, la existencia de microburiles, algún ápice triédrico y la escasez de cerámica.

Por otra parte, la comparación con yacimientos del Neolítico aculturado, como los del Matarranya, sería factible desde el punto de vista de la tecnología pero no tanto de la tipología, ya que las medias lunas suelen ser escasas. A nuestro favor tenemos que algunos de los ejemplares de segmentos de retoque abrupto reproducidos por Fortea aparecerían en otras clasificaciones como hojitas de dorso curvo (n^{os} 23, 24 y 25) y en contra el hecho de que Doña Clotilde no tenga un yacimiento epipaleolítico subyacente, algo explicable si solo se habitó esporádicamente en el momento de realizar las pinturas.

Tenemos, pues, un Neolítico Antiguo avanzado para la industria de Doña Clotilde pero que no acaba de encajar ni en el «puro» ni en el «aculturado». Veamos ahora el estilo de sus pinturas.

Las figuras pintadas en el abrigo han sido atribuidas tradicionalmente a un estilo tardío, bien esquemático (RIPOLL, 1965) o «de vuelta al estatismo» (BELTRÁN, 1968), con una cronología en su fase IV posterior al año 2000 a. C., siendo interpretadas por ALMAGRO (1946) como el final del desarrollo o «el momento de decadencia del arte rupestre levantino español», lo cual encajaría con la cronología de «plena Edad del Bronce» que Almagro atribuye a las doce «puntas de flecha en forma de gajo» (las medias lunas), algunas de las cuales «presentaban muescas en un extremo». Existe, pues, una aparente contradicción entre la cronología antigua que entrega el

yacimiento y la reciente que se atribuye al esquematismo de las pinturas, aunque los investigadores prefieren hoy hablar de seminaturalista o subesquemático al tratar del estilo de Doña Clotilde.

Se señalaron dos fases en la ejecución: el grupo rojo claro y un segundo, rojo oscuro, superpuesto a él, si bien con gradaciones cromáticas de quince tonalidades y cuatro conjuntos formales (PIÑÓN, 1982). Fortea y Aura distinguen una primera fase a la que pertenecerían casi todos los cuadrúpedos, los ancoriformes, el serpentiforme y las figuras humanas del lateral derecho, las cuales presentan tocados corniformes similares a otros de La Sarga. A un segundo grupo corresponderían el árbol, sus arqueros y las demás figuras alargadas pintadas en rojo oscuro.

La representación de un individuo llevando a un cuadrúpedo del ronzal y otro portando un recental confirman el ambiente neolítico de domesticación que incidiría sobre el matiz agrícola del árbol simétrico que preside el panel y que tiene su paralelo más próximo en la escena de vareo del árbol de La Sarga (FORTEA y AURA, 1987). En cuanto a los personajes «con montera» horizontal en la cabeza, existen paralelos similares en conjuntos seminaturalistas o esquemáticos de Mallata, Remosillo y Lecina.

El significado ritual, con un profundo contenido simbólico, quedaría marcado por el árbol y sus guardianes, los ancoriformes (en la línea de las diosorantes) y la serpiente. Todo ello recuerda iconológicamente a las representaciones de La Sarga y, en general, del arte macroesquemático, y encaja por tanto con la cronología del Neolítico Antiguo que hemos asignado a las industrias del abrigo⁵.

El resto de los abrigos de Albarraçin aporta informaciones menos interesantes pero que pueden ofrecer alguna luz sobre el problema de la cronología del arte rupestre. Ya hemos visto cómo ALMAGRO en su artículo de 1944 llevaba al Epipaleolítico indeterminado los materiales del Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo, Las Balsillas y Doña Clotilde. Sin embargo, la revisión de Javier FORTEA en 1973 y las

el 3500 a. C., se asiste a un renacer de los trapecios de retoque abrupto, que presentan porcentajes equilibrados con los triángulos y segmentos de doble bisel (MAZO y MONTES, 1992).

⁵No olvidemos que el tema de las figuras con brazos levantados y piernas abiertas asociados a serpientes aparecen en vasijas Vinça de Gomolava, convirtiéndose su esquematización en M (lo son los ancoriformes de Doña Clotilde) en el ideograma de la Gran Diosa Neolítica (GIMBUTAS, 1982: 177). Una asociación similar (ancoriforme + serpiente) aparece en el yacimiento inédito de Mallata C, en el río Vero. Esperamos la publicación de Baldellou y su equipo para confirmar la total identidad de las figuras.

posteriores excavaciones realizadas llevan a matizar esta cronología. Así, Cocinilla del Obispo, con un trapecio de retoque abrupto que conserva los dos ápices triédricos y un triángulo/segmento, también de retoque abrupto, encaja en el grupo geométrico de Cocina III, lo que, unido a la existencia de una hachita pulimentada y el hallazgo de cerámica en excavaciones del CEARA (COLLADO *et alii*, 1994: 29), nos lleva a proponer una cultura neolítica aunque de tradición epipaleolítica, ya que los ápices triédricos documentan la técnica de microburil.

El caso de los abrigos del Prado del Navazo y Las Balsillas es diferente. FORTEA (1973: 397) señala «la profunda antítesis tipológica» entre estos dos abrigos y los anteriores. Existen en Navazo tres gruesos raspadores sobre lámina, dos sobre lasca, una lámina con muesca, tres lascas retocadas y un «dudósimo microburil»; una industria similar a la de Las Balsillas: «un raspador grueso, piezas retocadas y denticulados, algunos masivos». Es decir, existe en Las Balsillas un aire macrolítico que iría bien con una ocupación en el Epipaleolítico genérico de facies macrolítica que se ha documentado en torno al 8000 B. P. en Forcas II, abrigo de Ángel, Los Baños, Costalena o El Pontet. Por otra parte, J. M. Rodanés y C. Mazo realizaron dos catas en 1987 en la zona de Las Balsillas y encontraron en uno de los abrigos «un potente nivel de cenizas con gran cantidad de fragmentos de cerámica lisa a mano, algunos con suspensiones». No sabemos si se trata del mismo abrigo que excavó Almagro pero de cualquier modo de poco nos sirve para relacionarlo con el arte rupestre, ya que Las Balsillas apenas conservaba restos de pintura⁶.

La zona del Arrastradero ha aportado también algunos datos. Rodanés y Mazo realizaron una cata en el abrigo del Medio Caballo donde apareció un solo nivel intacto, que entregó medio centenar de lascas de sílex, alguna pieza de retoque abrupto y fragmentos de cerámica lisa a mano.

En la zona del abrigo del Ciervo y de las Figuras Diversas M. Á. Herrero y E. Nieto realizaron una excavación en 1991 en un abrigo orientado al sur, por considerarlo más apto como lugar de habitación. Allí localizaron una estratigrafía que califican de «invertida» por la acción de una cantera. Un primer nivel

⁶Debemos señalar que, en el reciente sondeo que hemos realizado en el abrigo epipaleolítico de Los Baños de Ariño (a 6 km de las pinturas de Alacón y Albalate en el río Martín), ocres rojos y amarillos abundaban en el nivel inferior, datado en el 7840 B. P., mientras que en el superior (7570 B. P.) sólo encontramos ocres rojos, sobre un total de 45 bolsas con ocre analizadas.

contenía medias lunas y láminas con retoque en doble bisel que adscriben a un Neolítico Antiguo, mientras que un nivel inferior contenía materiales que clasifican como calcolíticos, caracterizados por «elementos de hoz, raspadores, buril, raedera, perforador y cerámicas que no pueden adscribirse a una cronología concreta» (HERRERO y NIETO, 1994: 84). Es de destacar la cita de dos tipos de estructuras: agujeros circulares en un suelo compacto en la cata B (que prefieren atribuir a las raíces de los pinos más que a agujeros de postes) y bloques de piedra en la cata A, destinados a encuadrar el recinto habitado, acompañados de cenizas de un posible hogar. Estructuras similares aparecieron en los abrigos de Els Secans y El Pontet en el Matarraña.

Es interesante constatar la reiteración de las medias lunas de doble bisel que aparecían en Doña Clotilde acompañadas de cerámicas, aunque en este caso se asocian a arte levantino de tipo naturalista.

LAS SUPERPOSICIONES CROMÁTICAS Y ESTILÍSTICAS Y LOS PARALELOS CON EL ARTE MUEBLE. LOS EJEMPLOS ARAGONESES

Los zigzags y «pierniabiertos» del estilo lineal-geométrico⁷. La escena de Los Chaparros

En el arte parietal aragonés el estilo lineal-geométrico se documenta en forma de zigzags en numerosos abrigos del Prepirineo oscense, en especial en el valle del río Vero, como Labarta, Barfaluy, Mallata B, con ejemplos en el Ésera (Remosillo) y en el Noguera Ribagorzana (serpentiformes angulares de Les Coves de Baldellou).

Por otra parte, los ejemplos bajoaragoneses del

⁷No entramos en la discusión acerca de si el estilo «lineal-geométrico» debe considerarse de un modo independiente o incluido dentro de otros estilos: ya sea el clásico esquemático, ya el macrosquemático, como sería el caso de los serpentiformes angulares de La Araña o la Balsa de Calicanto tan similares a los de «les Coves de Baldellou». Cuando Fortea definió este estilo no se conocía todo el acompañamiento de orantes que lleva en la zona de Petracos y no existiría inconveniente en asimilar ciertas figuras de uno y otro. En cuanto al arte/estilo esquemático hay tantas cosas que se incluyen en él y en tantos grados de «abstracción» y «geometrización» que sigue siendo útil distinguir lo lineal-geométrico de lo esquemático; de las clásicas figuras en «fi» o en doble triángulo y de lo seminaturalista o subsquemático, aquello que se denominó de «transición al esquematismo». Hay una extensa bibliografía al respecto sobre el concepto de esquemático pero todavía no se ha llegado a un claro consenso.

lineal-geométrico en el río Martín son bien interesantes: desde un ramiforme hacia un solo lado o pectiniforme vertical de la Cañada de Marco en Alcaine (muy similar a otro de la Cova del Cogulló en La Noguera, Lérida), a las figuras negras de Los Tollos de la Morera en Obón, con líneas sinuosas terminadas en un engrosamiento que parten de una barra vertical central, pasando por los numerosos zigzags del abrigo de Los Chaparros, en Albalate. Así, tres series horizontales de seis ángulos en rojo claro que parecen sugerir una sucesión de personajes unidos por la mano, similares a los motivos del abrigo de Barfaluy, en el Vero, a base de cuatro filas de zigzags dobles, en posición vertical. De Los Chaparros procede también un motivo en espiral, rojo claro, al que se puede encontrar un paralelo mobiliario en el espiraliforme representado sobre una cerámica cardial de La Sarsa (MARTÍ y HERNÁNDEZ, fig. 26.1) o en la espiral realizada a puntos del abrigo de La Sarga, aunque reconocemos que es este un tema universal que ha tenido una gran perduración en el arte rupestre, en particular en la fachada atlántica.

Sin embargo, solo en dos ocasiones poseemos superposiciones cromáticas y estilísticas con el arte levantino: en la escena de la caza del jabalí de Los Chaparros y en las series verticales de zigzags asociadas a ciervos levantinos de Labarta.

En Los Chaparros, zigzags pintados en rojo claro aparecen claramente infrapuestos a una escena en rojo oscuro en la que dos arqueros filiformes atacan por la espalda a un jabalí en presencia de una cierva y con un gran arquero estilizado estático en rojo oscuro en la parte alta de la escena (Fig. 6). Se trata de dos series de once zigzags horizontales en torno a tres barras verticales en posición central (n^o 15 de Beltrán y Royo), comunicándose con nuevas barras verticales que parten de una horizontal, una de ellas curvilínea, en forma de serpentiforme. El motivo se repite dos veces más en el mismo abrigo: en menor tamaño a la derecha, también en rojo claro y bajo líneas horizontales (n^o 17), y en otro panel más alejado de la misma cornisa de Los Chaparros, aunque en este caso incompleto (n^o 24 y 25).

Los paralelos con motivos antropomorfos piernabiertos de cerámicas cardiales de Or y Sarsa (tan relacionadas con el arte macroesquemático) son evidentes (figs. 23 y 24 de MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988), pudiendo interpretarse en ambos casos como ramiformes o esquematizaciones femeninas piernabiertas, siguiendo los criterios de Pilar ACOSTA (1968: 124). La infraposición de estos motivos a las figuras levantinas clásicas de Los Chaparros es incuestiona-

ble, sumándose a los numerosos casos en los que el arte lineal-geométrico a base de zigzags (o serpenti-formes angulares macroesquemáticos) aparece por debajo de motivos figurativos levantinos (Cantos de la Visera, La Araña, La Vieja, Balsa de Calicanto, Barranc de la Palla)⁸.

En el yacimiento de Labarta (Adahuesca, río Vero) aparece de nuevo una serie de siete zigzags verticales, aunque sin cuerpo central, asociados a ciervos levantinos clásicos delicadamente dibujados. Este motivo ha sido frecuentemente citado (BALDELLOU, PAINAUD y CALVO, 1986; BELTRÁN, 1989) como ejemplo de la infraposición del arte lineal-geométrico al levantino clásico, en la línea de lo sugerido por el abrigo de Cantos de la Visera, lo que le servía a Javier FORTEA (1974) para argumentar que este estilo quizá podría tener una cronología epipaleolítica, dada la similitud con las plaquetas de Cocina II. Sin embargo, al realizar una de nosotras (M^a J. Calvo) fotografías de infrarrojos sobre las pinturas de este abrigo observó que el zigzag rojo claro parecía estar superpuesto a algunos ciervos y que es el color rojo fuerte de estos el que ópticamente da la impresión de estar por encima del rojo claro del zigzag⁹.

Poco importa sin embargo si los zigzags de Labarta están por encima o por debajo cuando el tema reiterativo de Los Chaparros (tres barras verticales de las que parten zigzags horizontales) aparece idéntico en tantas cerámicas cardiales de Cova del Or conservadas en los Museos de Valencia y Alcoy. Su cronología neolítica queda fuera de toda duda, a pesar de que el hallazgo de Riparo Villabruna, con un tema similar pintado en las losas que cubrían el enterramiento, nos lleva a pensar que es un motivo de gran extensión cronológica y cultural¹⁰.

⁸ Algunas de estas superposiciones parecen no estar del todo claras, en opinión de A. Alonso y A. Grimal; existen otros muchos casos en los que el estilo levantino aparece infrapuesto al esquemático (ALONSO y GRIMAL, 1994b).

⁹ Sin embargo, la superposición puede no ser tan evidente ya que, al aparecer en fotografía de infrarrojos los zigzags rojo claro en verde oscuro, resaltan sobre los tonos más claros de algunos ciervos, por lo que de nuevo tendríamos la apariencia óptica del color más oscuro superpuesto al claro. Estudiosos como V. Balde-llou o A. Alonso siguen opinando que los zigzags de Labarta están infrapuestos a dos figuras levantinas y, éstas, a una tercera esquemática (comunicación personal). Por nuestra parte pensamos que no hay razón suficiente para pensar que las tres figuras de cuadrúpedos no formaran una escena simultánea.

¹⁰ Debe advertirse sin embargo que las dos fechas del 12040 B. P. que se poseen (BROGLIO, 1992: 225) fueron obtenidas sobre carbones, uno procedente de la estructura del hogar y otro de la fosa de la sepultura. Es decir, ninguno de ellos data directamente

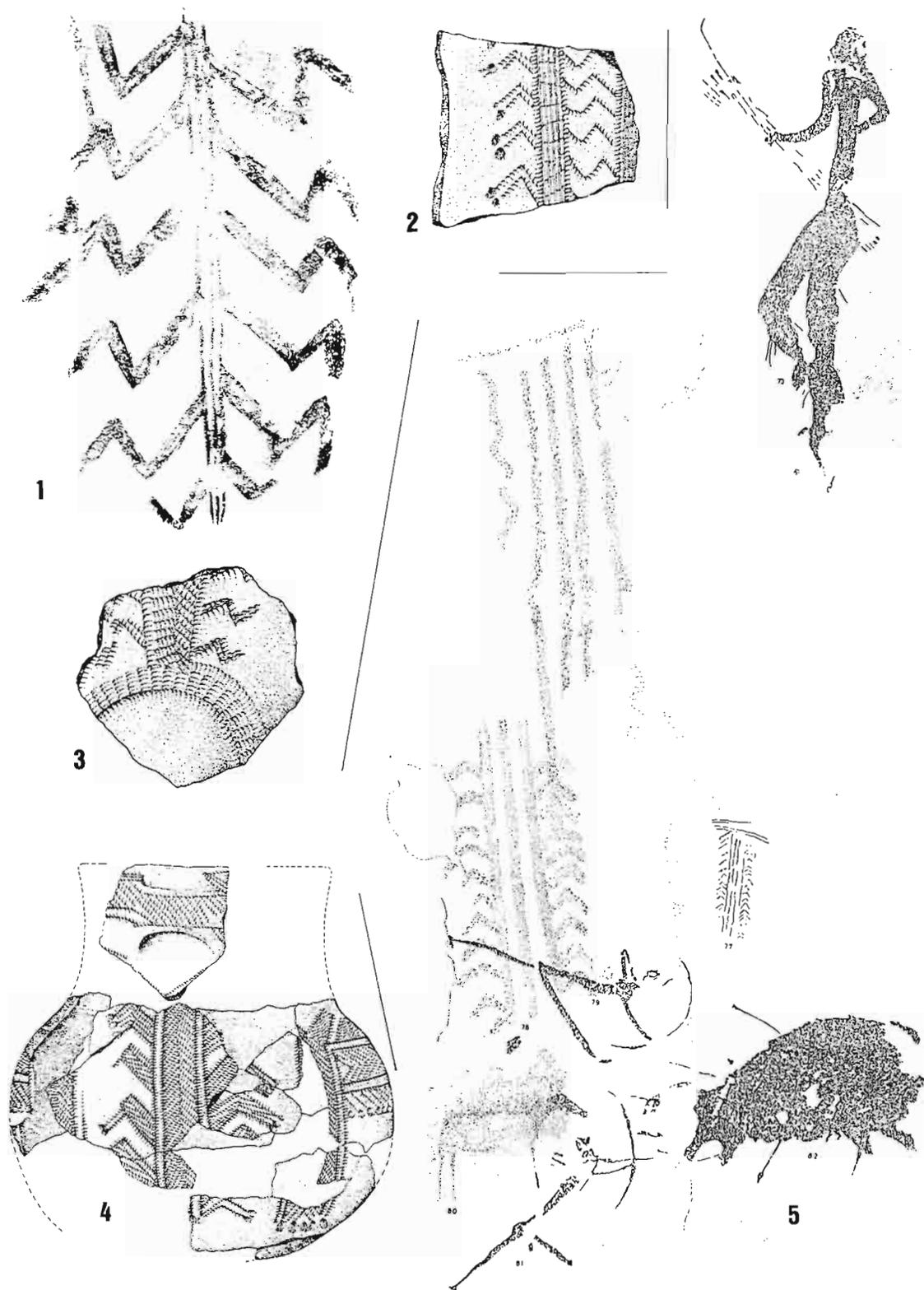


Fig. 6. Zigzags múltiples (¿piernabiertos?) partiendo de un cuerpo central. 1, Riparo Villabruna (según BROGLIO); 2, 3 y 4, Cova del Or (según MARTÍ y HERNÁNDEZ); 5, escena de la caza del jabalí de Los Chaparros (según Mª J. CALVO).

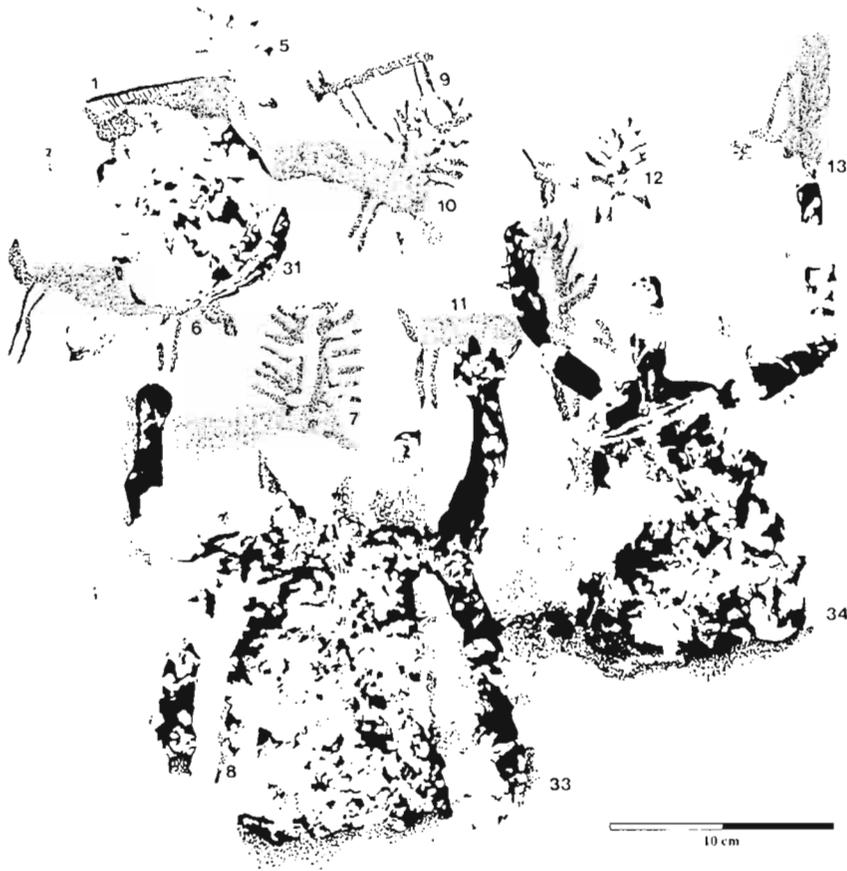


Fig. 7. Los «orantes» de dobles brazos o con colgantes. Arriba, La Coquinera: orantes seminaturalistas superpuestos a cérvidos esquemáticos (según PERALES y PICAZO). Abajo, cueva del Tabac (¿oculado u orante?), signos curvilíneos y en cayado rodean al antropomorfo (calco de Anna ALONSO).

Señalemos, por último, que no dudamos de la adscripción cronológica en el Epipaleolítico geométrico asignada a las plaquetas de arte mueble de la cueva de la Cocina. Nosotros mismos hemos encontrado un ejemplar similar (a base de tres rayas verticales de las que parten líneas oblicuas en una especie de *horror vacui*) en la misma posición en el abrigo de Forcas II, en el límite entre los dos niveles epipaleolíticos (II y IV) y datable de fines del VIII milenio (7090 para el nivel IV, 7240 para el II). Es de reseñar la posición inmediatamente precordial que tienen estas plaquetas: en Cocina aparecieron en la capa 6, que pasaba sin solución de continuidad a la capa 5, ya con cerámica cardial (FORTEA, 1974: 238), al igual que en Forcas el primer nivel cardial, el V, fechado en 6970 B. P., estaba íntimamente unido al nivel IV subyacente, epipaleolítico geométrico. En Huerto Raso la placa incisa apareció ya en un contexto cerámico con impresas, aunque tipológicamente difiere bastante de los ejemplares alicantinos.

El mundo simbólico del macrosquemático: orantes, figuras radiadas o con dedos bien marcados, serpentiniformes...

Los orantes no aparecen en Aragón con las características propias del arte macrosquemático (gran tamaño, rodeados de rayos y de serpientes...) pero sí existe un mundo simbólico similar que se ha asignado al estilo seminaturalista o subesquemático, aunque a base de figuras de pequeño tamaño. Tenemos así personajes con los brazos levantados, como ocurre por otra parte en el País Valenciano en lugares alejados del núcleo alicantino (Mas d'en Barberá, por ejemplo), con interesantes superposiciones estilísticas y cromáticas.

En el abrigo de la Coquinera de Obón (PERALES y PICAZO, 1998) aparecen representados cinco orantes subnaturalistas en rojo vinoso, uno de ellos con dobles brazos en actitud de adoración, superpuestos a

17 ciervos en rojo claro de estilo esquemático. PICAZO (1992) interpreta la superposición como el paso de un arte narrativo (caza de ciervos) a un arte simbólico de contenido mágico-religioso.

Hemos de resaltar una especie de disco redondo situado algo más arriba del brazo derecho del personaje principal, lo cual podría hacer alusión al sol en una supuesta escena de culto agrícola, y la existencia de dos posibles orantes geminados, muy mal conservados, a la izquierda de la composición. Las figuras están muy perdidas, faltan las posibles cabezas y solo la anchura del «orante» permite sugerir que pudiera tratarse de dos personajes unidos por su tronco. PICAZO, en cambio, cree más probable la existencia de dos brazos derechos hacia abajo o un colgante que cae del brazo, lo que explicaría la amplitud de la figura (comunicación personal).

Esta interpretación de colgantes ¿rituales? que caen de los brazos estaría en la iconología del famoso orante de la galería del sílex de Atapuerca, a los que Germán DELIBES (1985: 27) ha asignado una clasificación neolítica en el ejemplar cerámico que reproduce el motivo. Por otra parte el tema del «orante con objeto colgando del brazo» se repite en un arte levantino clásico en el abrigo I de Benirrama (Alicante) (HERNÁNDEZ *et alii*, 1988: 188) o en la figura superior del abrigo V de Pla de Petracos, en el más puro estilo macrosquemático.

Si asimilamos el tema simbólico del orante al mundo neolítico cardial, anótese la infraposición en Coquinera del estilo esquemático clásico de los ciervos, lo que abundaría en un origen en el Neolítico Antiguo de este estilo, tal como puede apreciarse en paralelos muebles de Cova del Or donde aparecen representadas cornamentas de ciervo con la convención típica del arte esquemático que vemos en Coquinera: candiles paralelos que salen del vástago principal en una sola dirección.

En el caso de la cueva del Tabac (Camarasa, Lérida) podríamos tener una representación similar de orantes con dobles brazos en el movimiento de la oración o con colgantes que penden de los brazos levantados. La cueva presenta además temas esquemáticos como esteliformes y pectiniformes y restos de cultura material adscribibles a diferentes etapas de la Edad del Bronce y al Neolítico Antiguo, dada la presencia de cerámica cardial (véase el estado de la cuestión en UTRILLA, 1986-87: 333-334).

Existen además otras figuras en el arte aragonés que quizá no puedan ser calificadas de orantes pero que presentan sus brazos levantados, a veces portando instrumentos. Nos referimos a la escena (no

al muerto, y pueden proceder ambos del nivel subyacente en el cual se practicó la excavación, con cuyos materiales se rellenó la fosa. Interesa saber si el resto de los niveles (16 a 3) estaban por encima de la sepultura o se documentaron adosados a la pared, ya que el enterramiento quedó al aire por acción de la pala excavadora. Por otra parte, en el saliente rocoso se encontraron también materiales mesolíticos y neolíticos (8000-6500 B. P.), entre ellos cerámicas y *Columbella rustica* perforadas e incluso una punta foliácea (BROGLIO y VILLABRUNA, 1991, figs. 6 y 7). En nuestra opinión debería datarse directamente al muerto para descartar que pudiera ser una intrusión neolítica.

menos ritual) de la Cañada de Marco en la que una mujer fuertemente contorsionada baila con sus brazos en alto entre un personaje tripudo y una mujer sentada con algo entre sus piernas. El instrumento alargado que lleva entre sus brazos levantados y el propio estilo «de transición al esquematismo» recuerdan una figura similar del Cingle de la Ermita en Castellón, abrigo que curiosamente tenía también materiales del Calcolítico¹¹, época a la que se puede referir el collar hallado en la Cañada de Marco. Más dudoso es el personaje de Regacens pintado junto a una hendidura de la roca, que tanto podría interpretarse como ídolo oculado (opción que prefieren los autores de la publicación) como suponer que presenta sus brazos levantados con restos de una segunda figura, tal como se vislumbraría en las fotos publicadas por BALDELLOU (1991c: 39), pero no tanto en los calcos (BALDELLOU *et alii*, 1993b). De este mismo abrigo es muy interesante una figura ancoriforme cornuda, que denominan de «tipo golondrina» (nº 4 de la zona B del sector 2, fig. 36), la cual recuerda lejanamente al conocido antropomorfo cornudo del panel 13 del abrigo II de La Sarga y, con mayor similitud, a una figura negra cornuda de Los Estrechos (nº 67 de la publicación de BELTRÁN y ROYO).

Personajes radiados o emplumados con dedos muy abiertos (Figs. 8-9)

El abrigo de Los Estrechos de Albalate, a pocos kilómetros de Los Chaparros, sobre el cauce del río Martín, ofrece uno de los más sugestivos ejemplos del arte seminaturalista de tipo simbólico en el que se documentan, además, abundantes superposiciones cromáticas y estilísticas. La publicación de Antonio BELTRÁN (1989b) y la monografía posterior (BELTRÁN y ROYO, 1997) aportan buenas fotografías y calcos preliminares sobre los que nos basamos, dada la dificultad de acceso a las pinturas.

Los antropomorfos que nos interesan son de tipo seminaturalista, pintados en negro y de un estilo muy similar a las pinturas de Remosillo que hemos asociado al Neolítico Antiguo de su yacimiento. Se trata de varios personajes con brazos a lo largo del cuerpo que presentan como convención obsesiva la representación de sus dedos muy abiertos en las manos y, en algún caso, también en los pies. En la cabeza redonda pueden presentar rayos (Los Estrechos) o

penachos-plumas (Remosillo), recordando en el primer caso la iconografía del arte macroesquemático.

Lo interesante del conjunto de Los Estrechos es que estas figuras negras seminaturalistas (mujer con cabeza radiada y vulva muy marcada; varón con dedos bien marcados; pareja cabalgando sobre bóvido en negro) aparecen en los mismos paneles que otras rojas típicamente esquemáticas (esteliformes, ramiformes, ancoriformes, «salamandras», figuras de múltiples brazos cabalgando sobre cuadrúpedos...) por lo que hay que plantearse si se superponen o no a ellas y qué color está por debajo del otro. Cabe la posibilidad, apuntada por BELTRÁN (1989: 122), de que estemos en presencia de dos fases de trazos negros: unos anteriores y otros posteriores a las esquematizaciones rojas¹². Así, unas veces aparecen debajo, como es el caso de un signo rojo (74 de la publicación de Beltrán y Royo) que se superpone al antropomorfo femenino radiado (75) o el antropomorfo rojo nº 44 superpuesto al cuadrúpedo negro 42...; y otras encima, como ocurre con el cuadrúpedo negro (78) que aparece sobre el piernabierto de brazos múltiples que cabalga sobre un bóvido rojo (77) o el antropomorfo negro (33) superpuesto a una pareja roja (31 y 32).

Por otra parte, no creemos que la cuestión tenga gran trascendencia porque se obtiene la impresión de que figuras rojas y negras forman parte de un mismo contenido simbólico-religioso, con un signo astral bien marcado (nº 34). Hasta cinco veces se repite el tema de personajes subnaturalistas o esquemáticos cabalgando sobre cuadrúpedos: tres veces en negro (figs. 68 a 90, 52-53 y 49-50) y dos en rojo (figs. 76-77 y 58). Así, los dos personajes con dedos bien marcados que aparecen sobre un bóvido negro vendrían a engrosar la lista de seres superiores «divinos» que cabalgan sobre animales. El tema se repite en otros abrigos turolenses como la Fenellosa de Beceite, donde varios personajes cabalgan de pie sobre cuadrúpedos en el más puro estilo esquemático. Es habitual aludir en este momento a un paralelo histórico como es el santuario hitita de Iasilikaya en Anatolia, donde la diosa Arina cabalga al encuentro de Telepi-

¹¹ Sobre la industria del Cingle de la Ermita, véase el artículo de Carmen Olaría en las *Actas* de estas mismas Jornadas.

¹² En el Congreso de Quesada (1991: 91) dice BELTRÁN: «Los Estrechos de Albalate muestra una fase claramente esquemática, precedida de una seminaturalista, con personajes "divinos" en pie sobre bóvidos, otros femeninos y masculinos radiantes en la cabeza y los dedos (como las grandes figuras "macroesquemáticas"), que de ningún modo puede alinearse ni con lo esquemático del mismo abrigo ni con lo levantino del próximo de Los Chaparros, donde existe una fase prelevantina lineal-geométrica».

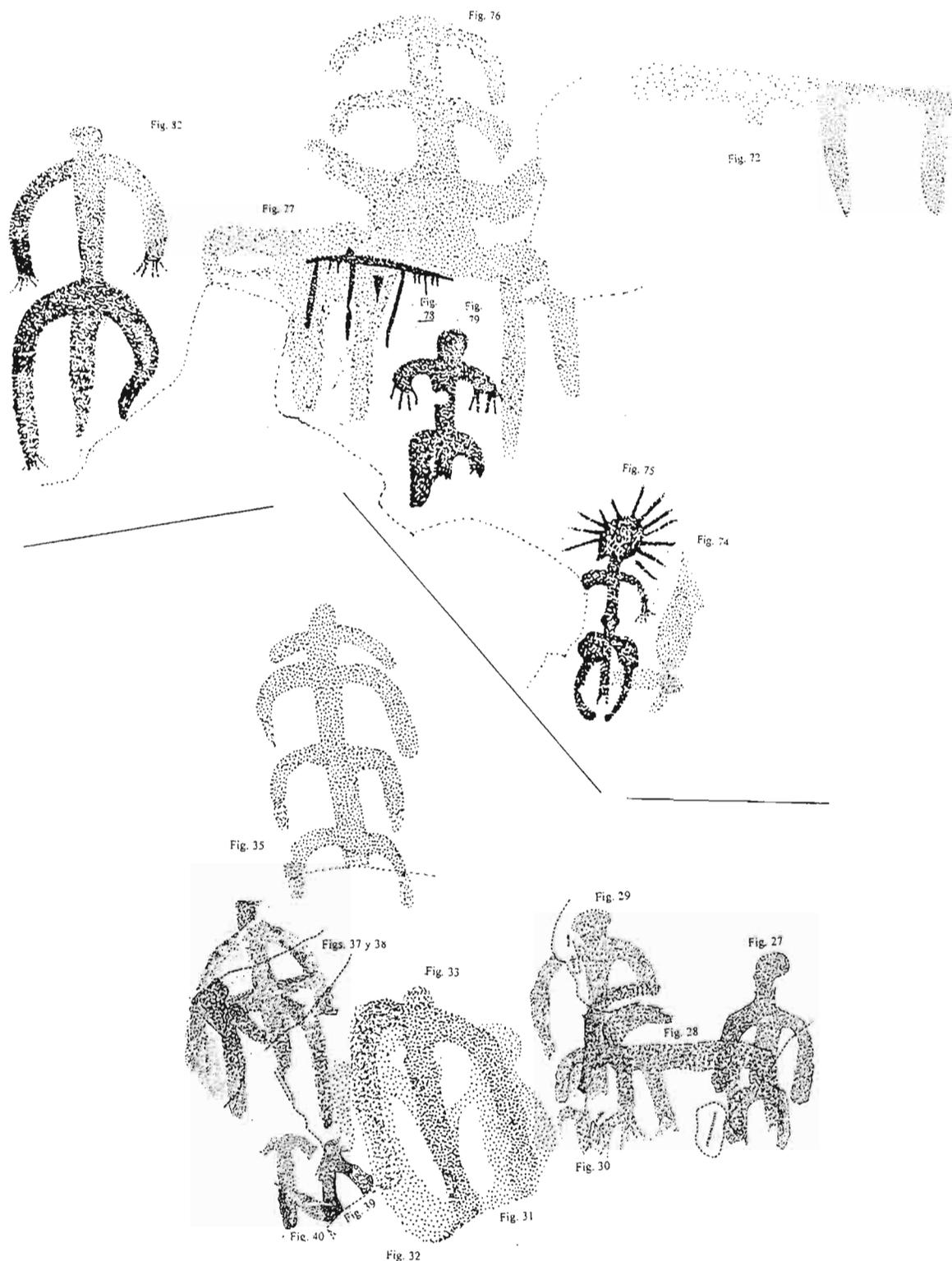


Fig. 8. Los Estrechos de Albalate. Figuras radiadas, con dedos muy marcados, algunos cabalgando sobre animales. Arriba, panel de la izquierda. En negro, los personajes marcados en oscuro; en rojo claro, el resto. Abajo, figuras principales de la zona inferior. En negro las figuras 37, 38, 39, 40, 33 y 28. (Calcos sobre fotografía de M^a J. CALVO completados con calcos de A. BELTRÁN y J. ROYO).

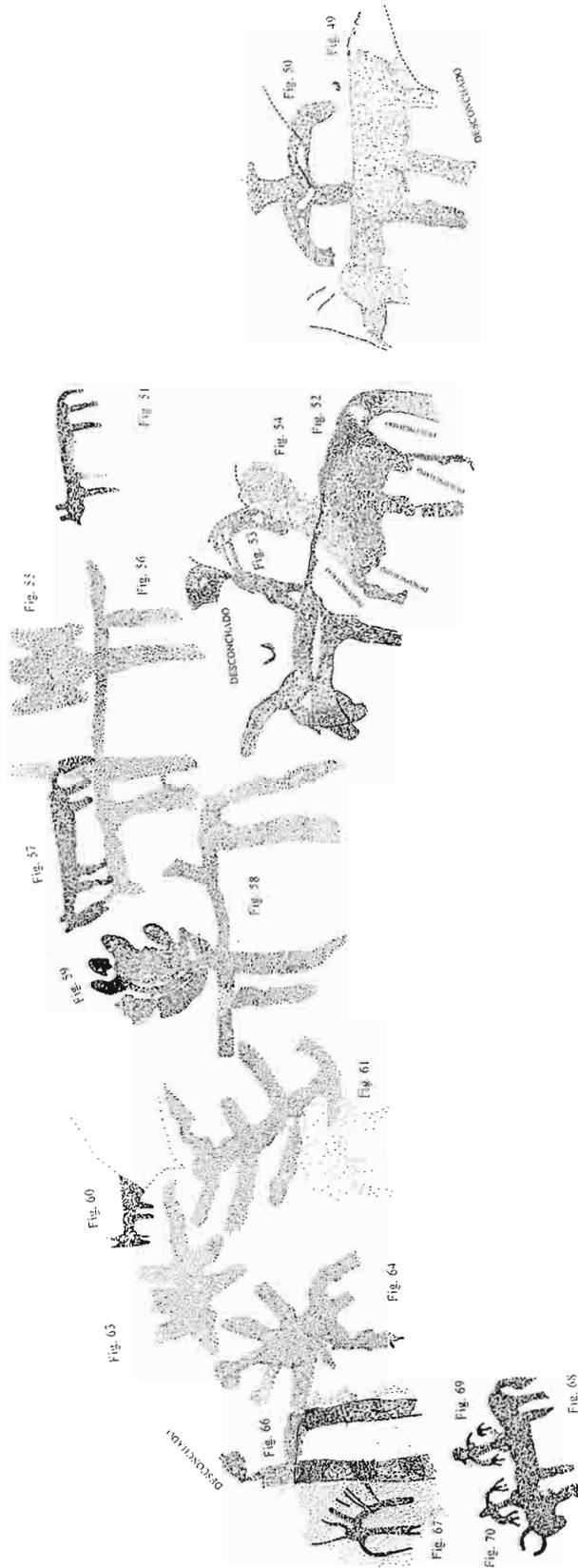


Fig. 9. Los Estrechos. El mismo tema que en la figura anterior. Parte derecha del panel superior. En negro las figuras 49 a 53, 57, 60 y 66 a 70. El resto, en rojo.
(Calcos sobre fotografía de M^a J. CALVO completados con calcos de A. BELTRÁN y J. ROYO).

nu (ambos de pie sobre leones y bóvidos), tal como sugirió Jordá para el ejemplo mucho menos claro de la cueva de la Vieja de Alpera. Sin embargo, la coincidencia es solo temática y en ningún modo de estilo.

Igualmente, nos interesa resaltar en Los Estrechos la íntima asociación de estilos seminaturalista (negro) y esquemático (rojo) y el extraordinario parecido de las pinturas negras con las existentes en los paneles I y II de Remosillo, el panel de carros que tiene a su pie yacimiento neolítico. Idénticos cuadrúpedos aparecen en rojo (Remosillo I) o negro (Los Estrechos) y similares antropomorfos con dedos bien marcados están presentes en ambos conjuntos. Los tipos arboriformes de múltiples brazos presentan una misma concepción temática, aunque distinta tipología.

Otras figuras subnaturalistas o esquemáticas con dedos bien marcados aparecen en un personaje parcialmente desconchado del panel del pastor de cabras de la Cañada de Marco, en una escena de Barfaluy (río Vero) en la que un personaje arrastra a otro tumbado en una especie de narria o trineo o en tres personajes de Remosillo (río Ésera) tocados con plumas: el que lleva del ronzal a los bueyes que tiran del carro, en una clara escena de agricultura y domesticación, o el padre y el hijo que comparten un mismo brazo.

Otro tema «macroesquemático» (bien es cierto que también «megalítico») es el de los **serpentiformes**, los cuales aparecen documentados de un modo naturalista en cuatro abrigos y en dos más como líneas sinuosas o «serpentiformes angulares». Son los siguientes: un ejemplar muy deteriorado aparece en Remosillo, a la izquierda del panel de carros pero algo separado de ellos y de otros temas «neolíticos» como círculos rellenos de puntos y óvalos concéntricos, que vemos en Cueva del Vilasos (Lérida) o en el abrigo VII de Petracos, también asociados a serpentiformes; otro, muy claro, en Los Estrechos II (río Martín), una figura de gran tamaño que parece querer introducirse en una oquedad natural y que está relativamente próxima al signo sinuoso en rojo claro que forma parte del conjunto lineal-geométrico de Los Chaparros; un cuarto serpentiforme aparece en Doña Clotilde de Albarracín, en el mismo rojo claro de los ancoriformes y de un personaje que podría llevar a su vez una serpiente en su mano; por último, dos figuras inéditas cuya publicación prepara el equipo de Baldellou: un ejemplar, muy claro, que aparece como tema principal del abrigo de Mallata C, asociado, como en Doña Clotilde, a un ancoriforme, y otros, ya citados en el apartado lineal-geométrico como «ser-

pentiformes angulares», en Les Coves de Baldellou, los cuales recuerdan claramente las clásicas figuras valencianas de La Araña o la Balsa de Calicanto. Anótese que los seis ejemplares citados aparecen en abrigos de tipo esquemático/subnaturalista o lineal-geométrico y nunca en arte levantino clásico.

La captura colectiva del ciervo vivo y sus paralelos de Çatal Hüyük

El tema del abrigo de Muriecho, ampliamente reproducido en diversas publicaciones (BALDELLOU, 1984, 1987 y 1991c, principalmente; BAHN, 1985; ALONSO y GRIMAL, 1994b), es espectacular en cuanto supera las representaciones de caza de ciervos con arcos y flechas para plasmar una escena de captura colectiva, quizá ritual o lúdica, de un ciervo vivo. Toda la población participa del acontecimiento, sujetando varios personajes los cuernos, otro las patas delanteras y otro las traseras. En la parte superior izquierda diez personajes, en dos filas de cinco, parecen hacer fuerza al unísono hacia atrás o batir palmas, mientras otros a la derecha parecen observar la escena. Bajo ellos dos personajes llevan una especie de arco con lazo colgando de una vara recta, quizá dispuestos a amarrar los cuernos del ciervo. Todo ello nos indica una alta especialización y control en la caza de este animal, teniendo que pensar en algún tipo de ritual, danza lúdica o actividades preganaderas que llevan a necesitar al animal vivo y no muerto.

La importancia y especial significación del ciervo en el arte rupestre levantino en la zona del Vero se ven refrendadas además por el solitario ciervo de Chimiachas, que preside majestuoso su abrigo en el arranque del barranco, o los cuatro de Arpán, que dominan también la cabecera de su valle. La posesión de los ciervos por parte del hombre se hace patente en el abrigo esquemático de Mallata I, donde de nuevo se presenta el tema del ciervo vivo, cuyo hocico aparece unido mediante una línea a la mano de personajes de tipo subesquemático. De los tres ejemplos representados en Mallata destaca el situado en la parte inferior derecha, el cual lleva rayos, plumas o cuernos en la cabeza y un ciervo sujeto mediante una cuerda en cada mano. Los autores de la publicación del abrigo (BALDELLOU, PAINAUD y CALVO, 1982) no se atreven a calificar la cuerda de ronzal, por lo que conlleva el término de actividad de domesticación, pero en este caso habrá que convenir que se trataría de un lazo.

Sin embargo el mejor paralelismo temático, e

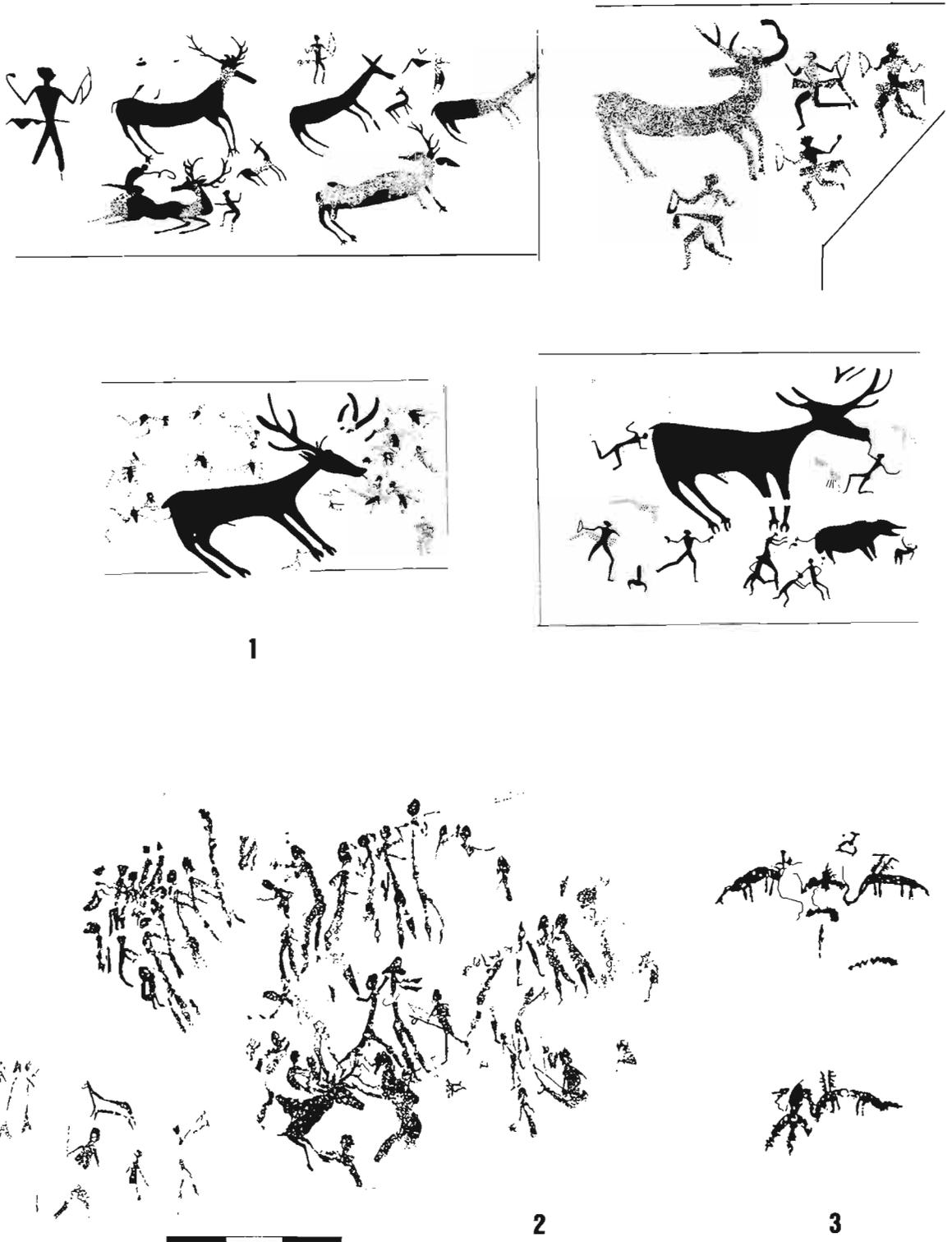


Fig. 10. La captura del ciervo vivo. 1, frescos pintados en las paredes de Çatal Hüyük (según MELLAART); 2, escena de Muriecho (según BALDELLOU); 3, antropomorfos sujetando ciervos en Mallata (según BALDELLOU *et alii*).

incluso estilístico, de la escena de Muriecho lo encontramos mucho más lejos, en las representaciones pictóricas de casas de Çatal Hüyük, donde existen al menos cinco escenas de captura colectiva de ciervo vivo, datadas en el VI milenio a. C., además de otras referidas a toros o jabalíes (MELLAART, 1962 y 1975; MÜLLER-KARPE, fig. 118). En una de ellas, la más similar a Muriecho, un gran ciervo rojo es rodeado por varios personajes en negro y rojo, que sujetan uno el morro, otro la cola y un tercero una pata delantera. Otros más alejados participan también en la escena. Es de señalar que el hombrecito que agarra la cola presenta una barba puntiaguda que podría recordar el perfil de «caballito de mar» del personaje de Muriecho que sujeta los cuernos, siendo este de mayor tamaño y distinta tipología del resto de las estilizadas figuras que completan la escena. Otra similar, procedente de la pared norte del santuario F V.1, reitera el tema del animal agarrado de morro, patas y cola.

La relación temática (y en menor medida estilística) entre Muriecho y el Neolítico de Anatolia podría llevarnos a plantear muchas elucubraciones pero solo señalaremos dos aspectos: que Muriecho pertenece al estilo levantino clásico (aunque algo atípico) y no al estilo esquemático y que su paralelo anatolio pertenece a una cultura claramente neolítica pero en una cronología (principios del VI milenio) que en la península Ibérica se adscribe al Epipaleolítico.

Por otra parte, los paralelos del arte rupestre y el Neolítico levantino con los temas representados en Çatal Hüyük no se circunscriben únicamente a la captura del ciervo vivo, ya que encontramos personajes cabalgando sobre animales (MELLAART, 1975, figs. 70-75), tema representado en Los Estrechos o la Fenellosa; diosas pierniabiertas con brazos levantados modeladas en barro y adosadas a las paredes de las casas (MELLAART, 1975, fig. 83), tema cuya esquematización recuerda los pierniabiertos de Los Chaparros, Los Estrechos y de tantas cerámicas de cova del Or; personajes con los brazos levantados a modo de orantes (MÜLLER-KARPE, 1968, fig. 118.2), idea elemental muy difundida por todo el Mediterráneo, que aparece como tema reiterativo en las figuras de Petracos o la Coquinera y en los conocidos ejemplos cerámicos de Or; o las cruces con motivos en estrella que se abren en líneas oblicuas, presentes en una vasija de La Sarsa y en las pinturas murales del santuario VI-A-66 (HERNÁNDEZ, 2000: 147, fig. 12). Anótese también que existen en los frescos de Çatal Hüyük paralelos de las escenas cinéticas del arte levantino, como una en la que un arquero filiforme

dispara su arco a dos ciervos (uno macho y otro hembra) que huyen. Bajo ellos un cuadrúpedo de larga cola podría representar a un perro, como auxiliar de la caza (MÜLLER-KARPE, 1968, fig. 119.1, y foto en MELLAART, 1975, fig. 50).

CONSIDERACIONES FINALES

A modo de hipótesis, y teniendo en cuenta los datos expuestos, queremos comentar los siguientes planteamientos cronológicos:

1. El llamado «arte lineal-geométrico» es contemporáneo, al menos en algún momento de su existencia, tanto del estilo Petracos como del levantino clásico. Los paralelos muebles de los zigzags «pierniabiertos» de Los Chaparros y las figuraciones de cerámicas cardiales de Or serían el ejemplo más claro, al que podrían añadirse los zigzags de «danzantes» o el espiraliforme del mismo abrigo.

2. El arte levantino clásico (estilos naturalistas y estilizados de Beltrán y Ripoll) aparece asociado a yacimientos neolíticos con tradición del Epipaleolítico geométrico, siendo el caso más claro el de Els Secans (un solo estilo y un solo nivel) y, con menos argumentos, los del Plano del Pulido de Caspe y el Abrigo de Ángel en Ladruñán, donde las pinturas también podrían corresponder a alguno de sus niveles epipaleolíticos.

El que pueda interpretarse como un arte narrativo de cazadores encajaría bien con el sistema económico que aparece atestiguado en los yacimientos citados. Aceptamos por tanto la hipótesis de MARTÍ y HERNÁNDEZ (1988: 92) de atribuirlo al substrato epipaleolítico (casi siempre geométrico), aunque probablemente con cronología neolítica. El carácter neolítico y no epipaleolítico vendría marcado por la escena de la caza del jabalí de Los Chaparros, donde el arte levantino (estilizado estático en la figura superior y dinámico en los dos arqueros inferiores) se superpone al motivo del zigzag en serie vertical, el cual presentaba paralelos idénticos en las cerámicas cardiales valencianas.

No descartamos sin embargo que pudiera existir arte levantino ya en el Epipaleolítico; simplemente no hemos encontrado todavía un abrigo con pinturas y esta etapa representada en su yacimiento como nivel único. Hasta el momento siempre ha aparecido cerámica.

3. El arte seminaturalista, de «transición al esquematismo», y también el puramente esquemático proliferan en Aragón al pie o en las cercanías de yaci-

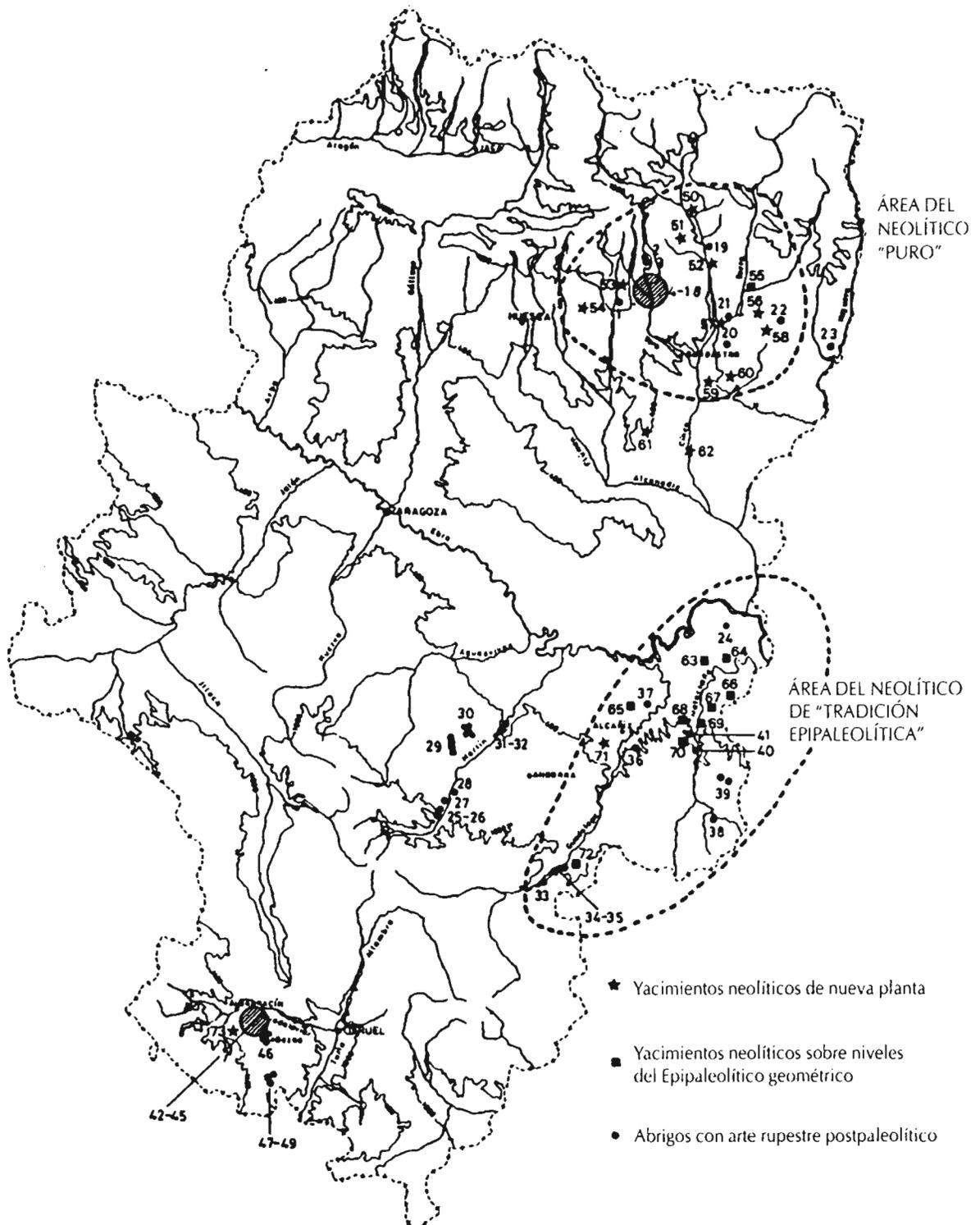


Fig. 11. Arte rupestre y yacimientos epipaleolíticos y neolíticos en Aragón. Arriba, Vero-Ésera: área con dominio del Neolítico puro y del arte esquemático y subnaturalista. Abajo, valles del Matarraña-Guadalope con dominio del arte levantino clásico y del neolítico de tradición epipaleolítica sobre un Epipaleolítico geométrico.

mientos del Neolítico puro, ya sea con cardiales o con impresas no cardiales, pero siempre en establecimientos de nueva planta. El caso del conjunto Remosillo-Olvena, el abrigo de Huerto Raso, la cueva de Chaves y la de Doña Clotilde son los casos más significativos.

Por otra parte las superposiciones de la Coquinera de Obón dejan bien clara la infraposición de los ciervos esquemáticos en rojo claro bajo las figuras humanas de orantes seminaturalistas en rojo oscuro, al igual que en Los Estrechos de Albalate las figuras esquemáticas en rojo claro de múltiples brazos se hallan a veces infrapuestas a las seminaturalistas en negro.

Por todo ello hay que valorar la cronología neolítica del arte esquemático más puro, refrendada además por los paralelos mobiliarios en los cantos pintados del nivel cardinal de la cueva de Chaves.

4. Todos los argumentos utilizados para fechar el inicio del arte rupestre postpaleolítico de la España Mediterránea (paralelos con el arte mueble, superposiciones, yacimientos al pie de las pinturas) nos encaminan hacia una cronología neolítica, tanto para el estilo Petracos, como ya se ha demostrado (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1989), como para el levantino clásico, el seminaturalista y el comienzo del esquemático. Algunas figuraciones seminaturalistas de contenido simbólico-religioso (Coquinera, Doña Clotilde, Remosillo, Barfaluy, Los Estrechos) podrían ser la versión local (y «pequeñita») del estilo Petracos, dada la obsesión por los personajes radiados, con dedos muy abiertos o los signos serpentiformes.

En el caso del arte esquemático, el aporte exterior parece haber llegado mucho antes que los primeros prospectores de metal, ya desde el VI milenio, con los primeros neolíticos, tal como propone Pilar ACOSTA (1984: 44). Sólo para los ídolos oculados tipo Millares, los ramiformes hombres-ciervo-abeto de Nuestra Señora del Castillo o las mujeres bitriangulares encontramos paralelos en cerámicas calcolíticas, aunque en este último caso existe ya un antropomorfo de cabeza triangular en los cantos pintados de Chaves.

5. Si observamos en un mapa de Aragón (Fig. 11) la situación de los yacimientos neolíticos y la de los abrigos pintados comprobaremos la existencia de dos áreas:

— La zona de las Sierras Exteriores oscenses, con dominio de estilos seminaturalistas (Barfaluy, Muriecho, Regacens, Remosillo, Estadilla...) y esquemáticos (Mallata, Chaves, Lecina, Remosillo, Arpán), aunque están presentes también los ciervos

naturalistas del levantino clásico (Arpán y Chimichas), y figuraciones del lineal-geométrico (Labarta, Mallata, Remosillo, Barfaluy). Las escenas representadas tienen un alto contenido simbólico-narrativo (ciervos llevados del ronzal o lazo en Mallata, ciervo atrapado por varios personajes en Muriecho ante una gran concentración de espectadores, hombre arrastrando a otro montado en una narria en Barfaluy o bóvidos tirando de carros en Remosillo).

En esta zona se agrupan trece yacimientos neolíticos, diez de ellos establecidos en cuevas de nueva planta, en los que aparecen cerámicas cardiales (Chaves, Juseu y Forcas) y epicardiales (el resto), junto a una industria lítica a base de láminas con pátina de cereal, taladros y geométricos de doble bisel y una ósea en la que están presentes las cucharas, mangos, espátulas y punzones, aparte de objetos singulares como el «brazalete» articulado de decoración geométrica de la cueva de Chaves.

Sus características tipológicas permiten clasificarlos en un Neolítico «puro», fechable en la primera mitad del V milenio a. C. en Chaves y Olvena y perdurando en el IV en Forcón, la Miranda y la Puyascada. El yacimiento al aire libre de la Gabarda de Usón y hallazgos sueltos de la comarca de Monzón marcan la extensión al llano de las cerámicas impresas acompañadas de brazaletes de mármol. El abrigo de Forcas II en Graus sería el único con un Epipaleolítico geométrico, con trapecios de retoque abrupto y microburiles, el cual, por otra parte, presenta en niveles superiores cerámicas impresas y cardiales (UTRILLA y MAZO, 1997; UTRILLA, 2002).

— La zona del Bajo Aragón (cuencas del Gualdope y Matarraña), en la que se localizan ocho abrigos con densos niveles del Epipaleolítico geométrico (con dominio del retoque abrupto) que en un momento determinado ven la proliferación del doble bisel asociado a la presencia de cerámicas lisas, incisas y cardiales. La economía continúa con la tradición de cazadores-recolectores, sin testimonio claro de actividades agrícolas.

En esta zona el arte levantino clásico es claramente dominante: Plano del Pulido de Caspe, Els Secans de Mazaleón, conjunto de Calapatá en Cretas, Valdelcharco del Agua Amarga (en término de Alcañiz pero muy cerca de Mazaleón), abrigos de Ladruñán, con la excepción del muy mal conservado panel de las Caídas del Salbime, con una escena «maternal» seminaturalista, y la Fenellosa de Beceite, ya cerca de Castellón, de estilo esquemático.

En resumen, tanto podría referirse el estilo levantino a los niveles epipaleolíticos como a los

neolíticos aculturados, aunque en el caso de Els Secans el único nivel hallado al pie de las pinturas contiene cerámica. Ello no descarta que los epipaleolíticos de la vecina Botiquería o de El Pontet fueran los autores de las pinturas, plasmando unos y otros un arte narrativo de pueblos cazadores con arcos y flechas. Este hecho se contrapone al simbolismo del arte seminaturalista de las Sierras Exteriores oscenses.

Queda por averiguar el tipo de yacimientos neolíticos que debe poseer el río Martín. Hasta ahora sólo se han documentado restos aislados de láminas y núcleos de sílex en la ladera de Los Chaparros y un abrigo epipaleolítico (geométrico y macrolítico) en los Baños de Ariño, a 6 km de los conjuntos de Alacón y Albalate, pero, por el momento, sin pinturas en sus paredes, que, sin embargo, son muy aptas como soportes en algunos de sus paneles. En cuanto a los yacimientos de Albarracín, solo los materiales de Doña Clotilde tienen suficiente entidad como para ser clasificados en un Neolítico Antiguo de nueva planta. Su asociación a la escena del árbol y sus guardianes o al serpentiforme y ancoriformes nos habla una vez más del carácter simbólico del arte seminaturalista y esquemático.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1968). *La pintura rupestre esquemática en España*. Universidad de Salamanca.
- ACOSTA, P. (1984). El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares. *Scripta Præhistorica Francisco Jorda Oblata*, pp. 31-61. Universidad de Salamanca.
- ALMAGRO, M. (1946). El Arte Rupestre del Levante español. *Ars Hispaniæ I*, pp. 78-79.
- ALMAGRO, M. (1944). Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España. *Ampurias VI*, pp. 1-38. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1994a). El arte levantino o el «trasiego» cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenæ 25*, pp. 51-70.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1994b). Comentarios sobre el sector septentrional del arte levantino. *Bolskan 11*, pp. 9-31. Huesca.
- ÁLVAREZ, A., y MELGUIZO, S. (1994). Informe preliminar sobre excavaciones arqueológicas en el abrigo del Pulido (Caspe, Zaragoza). Estratigrafía. *Arqueología Aragonesa 1991*, t. 17, pp. 79-82. Zaragoza, DGA.
- ÁLVAREZ, A., y BACHILLER, A. (1995). Excavaciones en el Abrigo del Pulido (Caspe, Zaragoza). Estratigrafía, niveles superiores. *Cæsaraugusta 71*, pp. 7-22.
- APARICIO, J.; BELTRÁN, A., y BORONAT, J. (1988). *Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad valenciana*. Valencia.
- BAHN, P. (1985). The early postglacial period in the Pyrenees. Some recent work. En BONSALL, C. *The Mesolithic in Europe*, pp. 556-560.
- BALDELLOU, V. (1984). El arte levantino del río Vero (Huesca). *Juan Cabré Aguiló (1882-1982). Encuentro de homenaje*, pp. 133-139. Zaragoza, IFC.
- BALDELLOU, V. (1987). El arte rupestre postpaleolítico en la zona del río Vero. *Ars Præhistorica 3-4*, pp. 11-137. Sabadell.
- BALDELLOU, V. (1988). Algunas reflexiones sobre el arte rupestre, a través de dos fragmentos impresos de la cueva de Chaves (Huesca). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria, t. 1*, pp. 253-267.
- BALDELLOU, V. (1991a). Memoria de las actuaciones de 1986 y 1987 en la zona del río Vero (Huesca). *Arqueología Aragonesa 1986-1987*, pp. 13-17. Zaragoza, DGA.
- BALDELLOU, V. (1991b). Memoria de las actuaciones de 1988 y 1989 en la zona del río Vero (Huesca). *Arqueología Aragonesa 1988-1989*, pp. 13-18. Zaragoza, DGA.
- BALDELLOU, V. (1991c). *Guía arte rupestre del río Vero*. «Parques Culturales de Aragón». Zaragoza, DGA.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J. (1982). Los abrigos pintados esquemáticos de Quizans, Cueva Palomera y Tozal de Mallata. *Bajo Aragón. Prehistoria IV*, pp. 27-60. Caspe (Zaragoza).
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J. (1986). Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca). *Estudios en Homenaje al Dr. A. Beltrán Martínez*, pp. 115-133. Universidad de Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J. (1989). Los covachos pintados de Lecina Superior, del Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca). *Bolskan 5*, pp. 147-174. Huesca.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J., y AYUSO, P. (1993). Las pinturas esquemáticas de la partida de Barfaluy (Lecina-Bárcabo. Huesca). *Ampurias 48-50*, pp. 64-83. Barcelona.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J., y AYUSO, P. (1993a). Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Asque-Colungo. Huesca). *Bolskan 10*, pp. 31-96. Huesca.

- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J., y AYUSO, P. (1993b). Las pinturas rupestres de la cueva de Regacens (Asque, Colungo. Huesca). *Bolskan 10*, pp. 97-144. Huesca.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M. J., y AYUSO, P. (1996). Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca). En UTRILLA, P., y BALDELLOU, V. (1996). *La cueva del Moro de Olvena (Huesca)*, vol. II. *Bolskan 13*, 261 pp. Huesca.
- BALDELLOU, V., y RODANÉS, J. M. (1989). Un objeto óseo decorado de la cueva de Chaves (Bastarás-Huesca). *Bolskan 6*, pp. 15-32. Huesca.
- BALDELLOU, V., y UTRILLA, P. (1985). Nuevas dataciones de radiocarbono de la prehistoria oscense. *Trabajos de Prehistoria 42*, pp. 83-95. Madrid.
- BALDELLOU, V., y UTRILLA, P. (1995). *La cueva del Moro de Olvena (Huesca)*, vol. I. *Bolskan 12*. 214 pp. Huesca.
- BARANDIARÁN, I. (1976). Materiales arqueológicos del Covacho de Huerto Raso (Lecina, Huesca). *Zephyrus XXVI-XXVII*, pp. 217-223. Salamanca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). *Arte rupestre levantino*. Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972). *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*. Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1984-85). Las pinturas de la cueva de Porto Badisco y el arte parietal «esquemático» español. *Zephyrus XXXVII-XXXVIII*, pp. 217-226. Salamanca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1985). Las industrias líticas y el arte rupestre levantino. *Bajo Aragón. Prehistoria V*, pp. 37-48. Caspe (Zaragoza).
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989a). Orantes, fertilidad y antepasados en el arte prehistórico: digresiones sobre un tema universal. *Cullaira 1*, pp. 8-30. Cullera.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989b). *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Zaragoza, Ibercaja.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1991). Cuestiones sobre el esquematismo en el arte prehistórico. *I Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir. La Prehistoria (Quesada, mayo 1991)*. Ponencias, pp. 87-93. Quesada (Jaén).
- BELTRÁN, A., y ROYO, J. (1995). *Las pinturas esquemáticas del Frontón de la Tía Chula (Oliete) y del Recodo de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo)*. Colección «Parque Cultural del río Martín». Zaragoza.
- BELTRÁN, A., y ROYO, J. (1996). *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco. Alcaine (Teruel). Revisión del abrigo*. Colección «Parque Cultural del río Martín». Zaragoza.
- BELTRÁN, A., y ROYO, J. (1997). *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*. Colección «Parque Cultural del río Martín». Zaragoza.
- BELTRÁN, A., y ROYO, J. (1998). *Las pinturas rupestres de la cabecera del Barranco del Mortero. Alacón (Teruel)*. Colección «Parque Cultural del río Martín». Zaragoza.
- BENAVENTE, J. A., y ANDRÉS, T. (1989). El yacimiento neolítico de Alonso Norte (Alcañiz, Teruel): memoria de las prospecciones y excavaciones arqueológicas de 1984-85. *Al-Qannis 1*, pp. 2-58. Alcañiz.
- BERNABEU, J.; PÉREZ, M., y MARTÍNEZ, R. (1999). Huesos, neolitización y contextos arqueológicos aparentes. *II Congreso de Neolítico de la península Ibérica. Saguntum extra-2*. Valencia.
- BROGLIO, A. (1992). Le pietre dipinte dell'epigravettiano recente del Riparo Villabruna A (Dolomiti-Venete). *Atti della XXVIII Riunione Scientifica dell'Instituto Italiano di Preistoria e Protohistoria*, pp. 224-237. Florencia.
- BROGLIO, A., y VILLABRUNA, A. (1991). Vita e morte di un cacciatore di 12000 anni fa risultati preliminari degli scavi nei Ripari Villabruna (Valle del Cismón-Val Rosna, Sovramonte, Belluno). *Odeo Olimpico*, pp. 1-19. Accademia Olimpica Vicenza.
- CABRÉ, J. (1915). *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- CABRÉ AGUILÓ, J., y PÉREZ TEMPRADO, L. (1921). Nuevos hallazgos de arte rupestre en el Bajo Aragón, *R. Soc. Esp. de Hist. Nat., tomo del 50º aniversario, 15 de marzo de 1921*, pp. 276-286. Madrid.
- CARRASCO, J.; CARRASCO, E.; MEDINA, J., y TORRECI-LLAS, J. (1985). El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir. I: Las Sierras Subbéticas. *Prehistoria Giennense 1*. Granada.
- CASABO, J., y ROVIRA, M. L. (1990-91). La industria lítica de la cova de Can Ballester (La Vall de Uxó, Castellón). *Lvcentym IX-X*, pp. 7-24. Alicante.
- CAVA, A. (2000). La industria lítica del Neolítico de Chaves (Huesca). *Salduie 1*, pp. 75-162. Zaragoza.
- COLLADO, O.; COTINO, F.; IBÁÑEZ, R., y NIETO, E. (1991-92). Revisión del abrigo de las Cabras Blancas. *Kalathos II-12*, pp. 25-42.
- COURAUD, C. (1985). *L'art azilien. Origine-Survivance. XX sup. a Gallia Préhistoire*. París.

- DAMS, L. (1984). *Les peintures rupestres du Levant espagnol*. París, Picard.
- DELIBES, G., et alii (1985). *Historia de Castilla y León, I. La Prehistoria del valle del Duero*. Valladolid, Ámbito.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M., y OLMOS, R. (1986). *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la península Ibérica*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- FORTEA PÉREZ, J. F. (1974). Algunas aportaciones a los problemas del Arte levantino. *Zephyrus XXV*, pp. 225-257. Salamanca.
- FORTEA PÉREZ, F. J., y AURA TORTOSA, E. (1987). Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino. *APL XVII*, pp. 97-120. Valencia.
- FORTEA PÉREZ, J. F. (1973). *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Universidad de Salamanca.
- FORTEA, J., y MARTÍ, B. (1984/85). Consideraciones sobre los inicios del Neolítico en el Mediterráneo español. *Zephyrus XXXVI-XXXVII*, pp. 167-199. Salamanca.
- FULLOLA, J. M., y VIÑAS, R. (1988). Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne). *L'Anthropologie 92/1*, pp. 123-132. París.
- GALIANA, M. F. (1992). Consideraciones en torno al arte rupestre levantino del Bajo Ebro y del Bajo Aragón. *Aragón / Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria (Zaragoza, 7-10 de mayo de 1990)*, pp. 93-121. Zaragoza, IFC.
- GIMBUTAS, M. (1982). *The Goddesses and god of Old Europe, 6500-3500 B. C.: Myths and Cult images*. Londres.
- GRAZIOSI (1973). *L'Arte preistorica in Italia*. Florencia.
- HERNÁNDEZ, M. (2000). Sobre la religión neolítica. A propósito del arte macroesquemático. *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, pp. 137-155. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert».
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÀ, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Alicante, Fundación Banco Exterior / Banco de Alicante.
- HINOUT, J. (1990). Quelques aspects du mésolithique dans le Bassin parisien. *Méms. de la BSPF 1990*, t. 87, pp. 434-449.
- HERRERO, M. Á., et alii (1994). Informe sobre la campaña de documentación de arte rupestre del conjunto de Albarracín (Albarracín, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1991*, t. 17, pp. 25-34. Zaragoza, DGA.
- HERRERO, M. Á., y NIETO, E. (1994). Campaña de excavación arqueológica 91 en Arrastradero I (Parque Cultural de Albarracín, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1991*, t. 17, pp. 83-84. Zaragoza, DGA.
- HERRERO, M. Á.; LOSCOS, R., y MARTÍNEZ, R. (1997). Informe sobre los nuevos abrigos con pinturas rupestres en cerro Felío (Alacón, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1993*, t. 20, pp. 13-20. Zaragoza, DGA.
- JUAN CABANILLES, J. (1992). La neolitización de la vertiente mediterránea peninsular. Modelos y problemas. *Aragón / Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria (Zaragoza, 7-10 de mayo de 1990)*, pp. 93-121. Zaragoza, IFC.
- JUAN CABANILLES, J., y MARTÍ, B. (2002). Poblamiento y procesos culturales en la Península Ibérica del VII al V milenio a. C. *Jornadas Internacionales sobre «El paisaje en el Neolítico mediterráneo». Saguntum extra-5*, pp. 45-87.
- LÓPEZ, P. (1992). Análisis polínicos de cuatro yacimientos arqueológicos situados en el Bajo Aragón. *Aragón / Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria (Zaragoza, 7-10 de mayo de 1990)*, pp. 93-121. Zaragoza, IFC.
- MARTÍ OLIVER, B., y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988). *El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia, Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València.
- MARTZLUFF, M. (1989). *Els primers pobladors en Andorra arqueològica*. Barcelona.
- MAYA, J. L. (1983). Comentarios a los materiales de la Edad del Bronce. *Bolskan 1*, pp. 39-67. Huesca.
- MAZO, C., y MONTES, L. (1992). La transición Epipaleolítico-Neolítico Antiguo en el Abrigo del Pontet. *Aragón / Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria*, pp. 243-254. Zaragoza, IFC.
- MAZO, C.; MONTES, L.; RODANÉS, J. M., y UTRILLA, P. (1987). *Guía arqueológica del valle del Matarraña*. Zaragoza, DGA.
- MELLAART, J. (1962). Excavations at Çatal Hüyük. *Anat. Stud. XII-XIV*.
- MELLAART, J. (1975). *Earliest civilisations of the Near East*. Londres.
- MESADO, N. (1989). Las pinturas rupestres de la «Covatina del Tossalet del Mar de la Rambla», Villafranca, Castellón. *Lucentum VII-VIII*, pp. 35-56. Alicante.

- MESADO, N. (1981). La Cova del Mas d'En Llorenç y el arte prehistórico del barranco de Gasulla. *APL XVI*, pp. 281-306. Valencia.
- MÜLLER-KARPE, H. (1968). *Handbuch der Vorgeschichte*. Munich, Jungsteinzeit.
- NAVARRETE, S. (1976). *La cultura de las cuevas con cerámica decorada en Andalucía oriental*. Granada.
- OLÀRIA, C., y GUSI, F. (1984). Estudio del territorio para la comprensión del hábitat prehistórico: un ejemplo del Neolítico Antiguo. *Arqueología Espacial 3*, pp. 54-51.
- OLÀRIA, C. (1988). *Cova Fosca. Un asentamiento meso-neolítico de cazadores y pastores en la serranía del Alto Maestrazgo*. Castellón.
- PERALES, M. P., y PICAZO, J. (1998). Las pinturas rupestres de «La Coquinera» (Obón, Teruel). *Kalathos 17*, pp. 7-45.
- PICAZO MILLÁN, J. (1992). Avance sobre el conjunto con pinturas rupestres de la Coquinera (Obón, Teruel). *Aragón / Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria (Zaragoza, 7-10 de mayo de 1990)*, pp. 93-121. Zaragoza.
- PICAZO, J.; PERALES, M. P., y CALVO, M. J. (1995). Materiales arqueológicos recuperados en el abrigo con pinturas rupestres de la Cañada de Marco (Alcaine, Teruel). *Kalathos 13-14*, pp. 37-47.
- PIÑÓN VARELA, F. (1982). *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Santander, Ministerio de Cultura.
- RIPOLL, E. (1964). Para una cronología relativa del Arte levantino español. *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, 172 pp. Chicago-Barcelona.
- RIPOLL, E. (1961). *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Barcelona.
- RODANÉS, J. M.; TILO, M. Á., y RAMÓN, N. (1996). El abrigo de Els Secans (Mazaleón, Teruel). Campañas de excavación de 1986 y 1987. *Al-Qannis 3*. Alcañiz.
- ROYO, J. I.; GÓMEZ, F., y REY, J. (1997). Noticia preliminar sobre dos nuevos abrigos con arte rupestre en el barranco de Gibert (Mosqueruela, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1994*, t. 20, pp. 23-34. Zaragoza, DGA.
- SEBASTIÁN, A., y ZOZAYA, J. (1991). Informe de la tercera campaña de excavación en El Abrigo de Ángel (Ladruñán, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1988-1989*, pp. 53-54. Zaragoza, DGA.
- SEBASTIÁN, A. (1988). Nuevos datos sobre la cuenca media del río Guadalope: el abrigo del Barranco Hondo y el abrigo del Ángel. *Teruel 79/II*, pp. 77-92.
- TOMÁS, J. (1951). Del Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz). *Zephyrus II*, pp. 5-13. Salamanca.
- TILO, M. Á. (1994). Memoria de la excavación realizada en el Barranco de la Tejería (Monteagudo del Castillo, Teruel) durante la campaña de 1991. *Arqueología Aragonesa 17*, pp. 59-62. Zaragoza, DGA.
- UTRILLA, P. (1986/87). Nuevos datos sobre la relación entre el arte rupestre y yacimientos arqueológicos del Valle del Ebro. *Bajo Aragón. Prehistoria VII-VIII (I Coloquio Internacional de Arte Rupestre), Caspe (Zaragoza)*, pp. 323-339.
- UTRILLA, P. (1989). Los niveles paleolíticos de la cueva de Chaves. *100 años después de Sautuola*. Santander.
- UTRILLA, P. (2000). *El arte rupestre en Aragón*. 94 pp. Colección «CAI 100». Zaragoza.
- UTRILLA, P. (2002). Epipaleolíticos y neolíticos del Valle del Ebro. *Jornadas Internacionales sobre «El paisaje en el Neolítico mediterráneo»*. *Saguntum extra-5*, pp. 179-208.
- UTRILLA, P.; CAVA, A.; ALDAY, A.; BALDELLOU, V.; BARANDIARÁN, I.; MAZO, C., y MONTES, L. (1998). Le passage du mésolithique au néolithique ancien dans le Bassin de l'Èbre (Espagne) d'après les datations C14. *Préhistoire européenne 12*, pp. 171-194.
- UTRILLA, P., y BALDELLOU, V. (1996). *La cueva del Moro de Olvena (Huesca)*, vol. II. *Bolskan 13*, 261 pp. Huesca.
- UTRILLA, P., y DOMINGO, R. (e. p.). Excavaciones en el Arenal de Fonseca (Ladruñán, Teruel). *Salduie II*. Zaragoza.
- UTRILLA, P., y MAZO, C. (1997). La transición del tardiglaciario al Holoceno en el Alto Aragón: los abrigos de las Forcas (Graus, Huesca). *II Congreso de Arqueología Peninsular*, t. I. pp. 349-365. Zamora.
- UTRILLA, P., y RODANÉS, J. M. (e. p.). El yacimiento epipaleolítico de Los Baños (Ariño, Teruel). *Salduie II*. Zaragoza.
- UTRILLA, P.; VILLAVARDE, V., y MARTÍNEZ, R. (2001). Les gravures rupestres de «Roca Hernando» (Cabra de Mora, Teruel). *Les premiers hommes modernes de la péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP. Foz Coa 1998*, pp. 159-172.
- VAL, M. J. de (1977). Yacimientos líticos de superficie en el barranco de la Valltorta (Castellón). *Cua-*

- dernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense 4*, pp. 45-78. Castellón.
- VIÑAS, R. (1992). El arte rupestre en Catalunya: estado de la cuestión sobre las manifestaciones pictográficas. *Aragón / Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria* (Zaragoza, 7-10 de mayo de 1990), pp. 93-121. Zaragoza.
- VV AA (1990). *Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya. Corpus de pinturas rupestres. I: La Conca del Segre*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.

Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?

Anna Alonso Tejada

INTRODUCCIÓN

El plantear como tema central de estas *Jornadas de Trabajo* la valoración entre yacimiento arqueológico y estación pictórica es enfrentarse, una vez más, a una cuestión recurrente en el análisis de los estudios de arte parietal postpaleolítico, quizá porque se espera que los nuevos hallazgos e investigaciones que se van produciendo constantemente aporten alguna luz a esa vinculación que necesariamente ha de existir.

Es incuestionable que los datos que puede aportar el registro arqueológico del entorno de los santuarios pintados tienen un valor que no debe ser desestimado aunque a priori conozcamos que este va a ser muy relativo. Con excepción del ejemplo de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia), no es nada frecuente que el registro arqueológico selle los paneles pintados, que sería lo más deseable para ofrecer datos contundentes. De manera que habremos de seguir contando con las aportaciones que con más lentitud de lo deseable va ofreciendo la investigación, pues probablemente con la suma de estos datos y otros muchos lleguemos al objetivo más principal de todos: conocer más y mejor a los autores de aquellas manifestaciones artístico-religiosas.

Nuestro interés por las artes parietales prehistóricas se refiere, esencialmente, a todo el sector este peninsular; sin embargo, existen ciertas áreas en las que desarrollamos de manera más intensa nuestras investigaciones. Trataremos de recoger a continuación, siquiera brevemente, lo más relevante que se conoce en la actualidad de los registros arqueológicos de las inmediaciones de los santuarios pintados de la Comunidad de Albacete, Murcia y Cataluña.

EL REGISTRO ARQUEOLÓGICO Y EL ARTE RUPESTRE

La Comunidad de Albacete

La presencia de santuarios pintados y registro arqueológico en una misma cavidad es, por lo que nosotros conocemos, prácticamente inexistente en la Comunidad de Albacete, con una excepción representada por la **Cueva del Niño (Ayna)**. El hallazgo de las pinturas en su interior se produjo de forma casual por unos excursionistas en 1970. La importancia de estos hallazgos de arte paleolítico determinó que su estudio se acelerase y fue durante el transcurso del mismo cuando se advirtió la presencia de motivos levantinos en el exterior de la cueva, produciéndose con ello el único caso hasta ahora conocido en que Arte Paleolítico y Arte Levantino coinciden espacialmente (ALMAGRO GORBEA, 1973).

Los motivos levantinos corresponden a no menos de cuatro individuos, que, con toda probabilidad, no debieron de ser los únicos elementos pintados a juzgar por la deficiente conservación del soporte y que plantean, desde el punto de vista de la interpretación y lectura, una interesante discusión (ALONSO y GRIMAL, en prensa a).

En 1973 Iain Davidson llevó a cabo una serie de sondeos stratigráficos; dos en el exterior y otros tantos en el interior, junto al panel con pinturas (HIGGS, DAVIDSON y BERNALDO DE QUIRÓS, 1976: 92-94). La excavación, que resultó un tanto problemática, aportó tres fases principales de ocupación durante el Paleolítico Medio, otra de algún periodo final del Paleolítico Superior, y, finalmente, los depósitos superiores ofrecieron una industria adscribible a un Epipaleolítico y dos momentos de ocupación intensi-

va en períodos cerámicos, uno correspondiente al Neolítico y otro de cronología posterior. Para datos y estudios más recientes y renovados de esta área geográfica, y de este yacimiento, mencionaremos los trabajos de José Luis SERNA (1997).

Los restantes territorios albacetenses con presencia de estaciones pintadas poseen datos, cuando estos existen, mucho menos precisos y responden, desde luego, a acciones prospectivas y casi nunca a excavaciones programadas.

Un término como el de Almansa, que aunque próximo al núcleo pictórico de Alpera carecía hasta hace unos años de manifestaciones artísticas, se ha visto incluido en el listado de Arte Levantino con la aportación de dos estaciones: la del **Barranco del Cabezo del Moro** y **Olula** (HERNÁNDEZ y SIMÓN, 1985, 1996). El primero, con arqueros, cuadrúpedos y una posible mujer, y el segundo, con una fémina y un personaje humano, que se ha visto incrementado, hace apenas unas semanas, al descubrir A. Grimal en el mismo panel que los anteriores una nueva figura femenina de la que daremos cuenta con más detalle en próximos trabajos.

Pues bien, las referencias del entorno arqueológico resultan a todas luces muy insuficientes. A unos 100-150 metros del abrigo del Barranco del Cabezo del Moro, en la ladera, se recogieron tres fragmentos de cerámica a mano, decorada alguna de ellas con impresiones y de adscripción incierta. En Olula se han localizado, en entornos cercanos, yacimientos que abarcarían desde el Neolítico Antiguo hasta la época romana. Entre ellos, se destaca la Cueva Santa de Caudete, cuyos materiales permiten fechas a partir de un Neolítico Antiguo (V milenio a. C. hasta un IV o un III milenio), además de alguna punta de flecha tradicionalmente situada en el III milenio (HERNÁNDEZ y SIMÓN, 1996: 19).

En áreas más meridionales de la Comunidad de Albacete, se menciona la recogida de un grupo de piezas en un gran abrigo rocoso situado junto al pico de la Tienda (Hellín) y cerca del límite con Murcia, adscribibles a un Epipaleolítico (SERNA y LÓPEZ PRECIOSO, 1997: 60). Hay que recordar que en la sierra de la Tienda se descubrieron en 1995 dos abrigos con pinturas, **Tienda I** y **Tienda II**, con figuras totalmente levantinas de un interés muy reseñable, que están siendo objeto de estudio actualmente y que contienen bóvidos, cérvidos y figuras humanas con convencionalismos ciertamente peculiares (SALMERÓN, LOMBA y CANO, 1999).

Siguiendo en el término municipal de Hellín, se conocen otras referencias a restos de industria epipa-

leolítica en la antigua vega de Talave (microburil y láminas de sílex) (SERNA, 1996: 39) y también se alude a diversos núcleos de ocupación neolítica, posiblemente de hábitat cercano a los conjuntos pictóricos de **Minateda**, en el barranco de la Retuerta, sin más precisiones (LÓPEZ PRECIOSO y SERNA, 1996: 45).

Materiales correspondientes a la Edad del Bronce también están presentes en los entornos pictóricos, como el enterramiento de un adulto en el Tolmo de Minateda, clasificable en un Bronce Antiguo o Pleno (LÓPEZ PRECIOSO y JORDÁN, 1996: 88).

En el paraje cercano a la estación conocida hace años de **Solana del Molinico**, el más interesante conjunto con Arte Esquemático de esta Comunidad, se menciona un probable enterramiento colectivo de la Edad del Bronce; y esta cronología se adscribe a Peña Bermeja, ubicada en el mismo paraje que las pinturas y que también presentó materiales romanos y medievales (SÁNCHEZ GÓMEZ, 1983, 1984).

Un territorio tan prolífero en estaciones con arte rupestre prehistórico como el núcleo de **Nerpio** contrasta profundamente con los datos arqueológicos de que hasta ahora se dispone. Aparte de las exploraciones de E. CUADRADO en los años 40 a lo largo de la cuenca del río Taibilla (1947: 123-127) y de GARCÍA GUINEA, a partir del final de los sesenta, pocos datos de relevancia se han aportado. El interés principal del primero se centró en los argáricos, protohistóricos e históricos (El Macalón, Poyo del Centinela, Los Castillicos de Vizcable, Peña Jarota...), sin que se mencione la existencia de restos prehistóricos anteriores, con excepción de la Cueva de los Morceguillos, en la población de Letur. Cuadrado halló algunos fragmentos de cerámica que pudieron ser neolíticos y tuvo ciertas referencias de material de hueso, como punzones, adscribibles a un Magdaleniense, pero no conocemos datos más concretos al respecto. Por otra parte, aunque en el término de Letur se ha llegado a descubrir una interesante concentración de Arte Levantino y Arte Esquemático en torno al **Cerro Barbatón**, que se ha visto incrementada durante la campaña de 1999 por dos nuevos conjuntos, el abrigo de la Fuente de los Tornajos y la Casacueva (ALONSO y GRIMAL, 1996a, en prensa b), no parece que puedan considerarse en el entorno de aquella.

La Comunidad de Murcia

La Comunidad de Murcia ofrece, en los últimos años, una actividad arqueológica en el entorno de las

estaciones con arte rupestre ciertamente activa y muy interesante aunque, como veremos, un tanto desigual según los territorios.

Pocos son los datos de cierto interés que para las etapas cronológicas que nos interesan ha aportado el término murciano de Yecla, aunque tampoco en lo que a santuarios pintados se refiere ha habido novedades. Hasta ahora se sigue contando con la sola presencia de los abrigos del Monte Arabí, **Cantos de la Visera I y II** y el **Abrigo del Mediodía**. De este entorno se poseen las referencias que diera Breuil respecto a un pequeño lote que él recogió, entre el que sobresale una laminita retocada en su cara superior a la manera de una hoja de sauce solutrense (BREUIL y BURKITT, 1915: 317); aunque Obermaier dudaba de esa identificación y creía más verosímil su carácter neolítico (BREUIL y OBERMAIER, 1916: 242). Por lo demás, este territorio presenta un déficit notable en lo que a yacimientos paleolíticos y epipaleolíticos se refiere, sin que la etapa neolítica se vea representada de manera notoria (RUIZ MOLINA, 2000).

En el término municipal de Jumilla la única estación pintada que ha ofrecido hasta ahora un registro arqueológico ha sido la **Cueva del Peliciego o de los Morceguillos**. Publicada una noticia preliminar (FERNÁNDEZ, 1940), se retomó el trabajo definitivo por Javier FORTEA (1975), quien estudió tanto las pinturas, que él adscribió al Arte Levantino (cuadrúpedos, équidos, tal vez, y otros restos) y al Esquemático (motivo en *phi*, cuadrúpedo, antropomorfo), como el depósito arqueológico. En lo que respecta a este último, resultó un tanto decepcionante pues tan solo se determinó un poco potente nivel superficial con mezcla de materiales históricos y prehistóricos. Acogía una ocupación inicial del Bronce, tal vez del Bronce I, y se determinaron con posterioridad tres periodos de habitación: ibérico, romano y árabe.

En aquel mismo término municipal, hemos de mencionar la recogida de ciertos materiales en prospecciones superficiales en el entorno de los abrigos del **Buen Aire I y II**. En el primero, como se recordará, se verificaron un notable número de motivos levantinos (superan el medio centenar) y alguno esquemático, mientras que en el segundo son todos del Horizonte Esquemático.

Jerónimo Molina (MOLINA y MOLINA, 1973: 65-66) hizo mención al referirse al Barranco del Buen Aire y al Cerro del Buen Aire de elementos argáricos, considerando el segundo como un poblado fortificado. Por su parte, Javier GARCÍA DEL TORO, en un breve artículo en el que da a conocer los paneles pintados, comenta la recogida por su parte, al pie del

Abrigo I, de una apreciable cantidad de material de sílex en el que predominan los raspadores sobre extremo de lámina y láminas y laminitas de borde abatido (1985: 105-110).

Los últimos trabajos en este territorio, coordinados por Emiliano Hernández, han aportado nuevos santuarios pintados de gran interés (HERNÁNDEZ y GIL, 1999) y algunos datos de materiales recogidos en su entorno. Por una parte, hay que mencionar los abrigos del **Monje I** y **Monje II**, en la sierra de la Hermana, junto al término de Hellín, denominados así por estar al lado del Abrigo del Monje, sobre el cual ofreció datos J. Molina, y en cuya estratigrafía se hallaron materiales epipaleolíticos, como una punta de microgravetiense que fue clasificada por Miguel Martínez Andreu como incluíble en el Epipaleolítico microlaminar. Hacia el E, a unos 2 km, en la sierra de las Cabras, está la cueva de las Rubializas, con materiales poco claros, en la que J. Molina encontró restos de sílex, cerámica del Bronce e ibérica. A unos 500 metros al oeste de los santuarios pictóricos anteriores se localiza el abrigo del **Collado de la Hermana**, con un antropomorfo esquemático, en el que no se conoce registro arqueológico inmediato, a excepción de los mencionados. La estación de la **Sierra de la Pedrera**, con cápridos y antropomorfos de clara adscripción al Esquemático, no presenta, como la anterior, materiales arqueológicos dignos de mencionar. Hemos de agradecer muy sinceramente a Emiliano Hernández, director del Museo Municipal de Jumilla, su amabilidad en el suministro de los datos referidos a estos últimos yacimientos.

El territorio ciezano ha experimentado en las últimas décadas una notable actividad arqueológica que viene aportando interesantes datos tanto en lo concerniente al hallazgo de estaciones pintadas como a su entorno arqueológico más inmediato. En este sentido, hay que hacer mención de la **Cueva-sima de la Serreta**, conocida desde los años 70, que acoge distribuidos por distintos paneles no menos de setenta motivos no recogidos totalmente en ninguno de los estudios publicados (GARCÍA DEL TORO, 1988; MATEO, 1994). Destacan entre sus motivos pintados un grupo muy nutrido de elementos tipo *phy*, polilobulados, distintas tipologías de antropomorfos (algunos sujetando un arco), cuadrúpedos de especie imprecisa, además de algún pectiniforme, y elementos abstractos de tipología no convencional. La inclusión de todas estas pinturas en el Arte Esquemático nunca nos ha ofrecido dudas y es compartida por otros colegas que están realizando el estudio de las mismas (SALMERÓN y LOMBA, 1995).

En esta cueva-sima se han llevado a cabo varias campañas de excavaciones (LOMBA y SALMERÓN, 1995; MARTÍNEZ SÁNCHEZ, 1996; SALMERÓN, 1999) que han aportado un registro arqueológico correspondiente al Neolítico, a la Romanización y a la Edad Media islámica, además de materiales descontextualizados del Eneolítico y la Edad del Bronce.

El primer nivel de ocupación se localizó bajo el panel más numeroso de pinturas y en él se identificaron «cientos de pequeños pegotitos de colorante rojo y fragmentos de ese mismo colorante de mayor tamaño, lo que ocurrió también en otras zonas de la cavidad junto a un molino y su correspondiente mano», que hacen suponer a J. SALMERÓN una cierta relación con los autores de las pinturas (1999: 143).

Los abrigos del barranco de los Grajos también aportaron y siguen aportando cierta información. Los **Grajos I y II**, que albergan pinturas de los dos estilos en el primero y únicamente del Esquemático (al menos desde nuestro criterio) en el segundo, fueron objeto de distintas intervenciones en el abrigo II por parte de M. J. WALKER (1977), quien identificó hasta cuatro niveles, los dos superiores con elementos adscribibles al Neolítico. Los niveles inferiores, acerbicos, se adscribieron al Epipaleolítico. Por su parte F. J. FORTEA, en su estudio sobre los materiales (1973), discrepó en alguno de los aspectos y añadió algunas modificaciones estratigráficas. Los últimos estudios de M. MARTÍNEZ ANDREU sobre las industrias insisten en la atribución de los estratos más antiguos a un nivel inferior del Magdaleniense (1995: 65).

Los trabajos de acondicionamiento para la protección de estos abrigos, y en particular del abrigo grande (cavidad II), exigieron una excavación de urgencia que ratificó en cierta forma los datos obtenidos en las primeras intervenciones (LOMBA y SALMERÓN, 1995: 129-139).

Descubierto en 1995 y a unos centenares de metros de los otros dos abrigos, el de los **Grajos III** conserva media docena de motivos; cuatro figuras femeninas, un ciervo y restos de otro animal que han sido clasificados como levantinos (MONTES y SALMERÓN, 1998: 405). Digamos de antemano que no conocemos directamente este conjunto; pero, basándonos en el material gráfico publicado hasta ahora, encontramos ciertos problemas en su definición tanto técnica como morfológica. De esta forma, el supuesto ciervo presenta una resolución corporal y de la cornamenta poco definitoria como levantina, además de un detalle como la cola (de longitud extraordinaria) que en los ciervos levantinos siempre presenta unas

estructuras muy bien determinadas y con notable grado de mimesis de la realidad. Lo cierto es que toda la concepción de la imagen se aproxima más cómodamente a los parámetros existentes en el Arte Esquemático, precisamente en esa franja pequeña de motivos —que en el territorio ciezano se incrementa con cierta notoriedad— con una lejana referencia a la figuración.

Al llevarse a cabo los acondicionamientos para su protección (enrejado), se desarrolló una excavación de urgencia y se descubrió entonces un enterramiento colectivo, de unos siete individuos al menos, con un ajuar compuesto por puntas de flecha de sílex, cuentas de collar, de conchas marinas en su mayoría, que integraban ocho collares, entre otros materiales pertenecientes al Eneolítico. Bajo estos niveles aparecieron varios fragmentos de cerámica e industria lítica que se adscribieron al Neolítico (SALMERÓN y LOMBA, 1995: 110-112; LOMBA y SALMERÓN, 1995: 139-140).

Bajo el nombre de **Las Enredaderas** se integran cuatro abrigos y dos cuevas, los tres primeros y la cueva VI con motivos pintados pertenecientes al Arte Esquemático; barras, ídolos oculados, ramiformes, esteliformes, algún cuadrúpedo, esquemas humanos y serpentiformes conforman las tipologías.

En la sala I de la cueva VI se documentó una estructura cuadrangular de piedra seca, carbones y cenizas que podía corresponder a un hogar prehistórico e igualmente se recogieron materiales cerámicos y líticos (sobre todo en el abrigo I) que no hacen descartable su adscripción cultural a una fase posterior al Neolítico (SALMERÓN 1987; LOMBA y SALMERÓN, 1995: 144-147).

La estación pintada de **Los Cuchillos**, también en el término de Cieza, acoge un total de 13 elementos abstractos (ramiformes). A escasos metros se ha determinado una cueva artificial con estructura megalítica en su entrada, de tipología eneolítica, cuyos paralelos muebles inducen a pensar a sus investigadores en una cronología del III milenio a. C. que hacen extensiva al conjunto pictórico.

También en la estación pintada de **Los Rumies**, con algún motivo de Arte Esquemático, se menciona el hallazgo superficial de cerámica decorada del Neolítico. Y este mismo tipo de material se ha obtenido, al parecer, en la superficie de tres cavidades: **El Paso**, **El Greco I y II** y **El Miedo**, también en el paraje de Los Almadenes, con restos de pinturas esquemáticas (MONTES y SALMERÓN, 1998; SALMERÓN, LOMBA y CANO, 1999).

Finalmente, debe aludirse a la estación del **Laberinto**, con unos pocos motivos del Horizonte

Esquemático, en la que fueron recogidos en superficie materiales datables en el Neoeolítico (MONTES y SALMERÓN, 1998: 44-55).

Dadas a conocer en 1982, la **Cueva de las Conchas**, el **Humo** y las **Palomas**, en Cehegín, presentaron en su interior diversos motivos pintados. En la primera y la tercera, antropomorfos, alguno de los cuales sujetaba una especie de arco, y zoomorfos; y en la segunda se repite la temática del antropomorfo y el animal, identificándose un ciervo e, incluso, una posible mujer.

Desde el primer momento su filiación al Levantino pareció quedar bien definida, aunque algo matizada por tratarse de «una evolución local del mismo». Ya más recientemente parecen advertirse ciertas dudas sobre dicha adscripción (BELTRÁN y SAN NICOLÁS, 1985: 17-18; BELTRÁN, 1987: 45).

Nosotros venimos discrepando hace tiempo de aquella clasificación (ALONSO y GRIMAL, 1994: 54), pues tanto desde el punto de vista técnico como conceptual y morfológico las pinturas de Cehegín se separan profundamente del Arte Levantino, sin olvidar su ubicación, totalmente ajena a los principios que rigen en este horizonte, que se aproxima con algo más de comodidad, aunque no sin ciertas reservas, al Esquemático, a ese grupo de formas diseñadas desde un pensamiento abstracto pero con leves referencias a la figuración.

Los materiales arqueológicos procedentes del interior de las cuevas pintadas permitieron su adscripción al Eneolítico. Todas ellas fueron utilizadas como lugares de enterramiento, aunque presentan notables alteraciones por la acción de rebuscas incontroladas. Esta coincidencia espacial de pinturas y enterramientos permitió a sus estudiosos conceder a las pinturas cierto carácter funerario (SAN NICOLÁS, 1987: 87-118).

Conocidos desde la década de los setenta, los **Abrigos del Pozo**, en Calasparra, contienen una cincuenta de motivos distribuidos en varios paneles, entre los que se identifican barras, antropomorfos, cuadrúpedos de especie no precisable, puntiformes-digitales, además de algún ancoriforme, circuliiforme y otras formas abstractas (SAN NICOLÁS, 1985). Las características técnicas, conceptuales y formales de todos y cada uno de los motivos hacen que deba incluirse en el grupo del Horizonte Esquemático.

Las distintas actuaciones arqueológicas bajo algunos de los paneles han aportado informaciones ciertamente interesantes. La secuencia cultural se iniciaría en un Paleolítico Superior final, para continuar durante el Neolítico. Se constata, también, un

momento calcolítico y otro de la Edad del Bronce, e igualmente se determinó una ocupación romana y otra medieval islámica.

Del momento de hábitat neolítico, uno de los que han aportado más datos, conviene destacar las dataciones obtenidas de C14 sobre carbón vegetal procedente del área del hogar, que ofrece una datación del 6260 ± 120 BP, es decir, en un momento avanzado del Neolítico Antiguo o Neolítico Medio (MARTÍNEZ SÁNCHEZ, 1994).

Un territorio de la comarca del noroeste murciano en el que se ha descubierto en las últimas décadas más de una treintena de nuevas estaciones pintadas, gracias sin duda a las campañas de prospección continuadas (ALONSO y GRIMAL, 1999a, 1999b), ofrece, sin embargo, una reducidísima información sobre el registro arqueológico de las etapas que más pudieran interesarnos.

Al margen de la Cueva del Gato, en la que Emerico Cuadrado practicó algún sondeo y la recogida superficial de materiales (restos óseos de animales, fragmentos cerámicos, una industria lítica de sílex de carácter microlítico) y algunos núcleos (CUADRADO, 1946), y que en acciones prospectivas más actuales no ha aportado material alguno (MARTÍNEZ SÁNCHEZ, 1988: 180), hay que mencionar la Cueva de las Vacas. Situada sobre el río Benamor (actualmente Alhárabe), y con graves remociones de su suelo por la acción de expoliadores, aportó en una recogida superficial algunos materiales que fueron puestos a disposición de Consuelo Martínez, quien, investigando sobre el registro arqueológico de estos enclaves, se interesó por ellos. Un estudio netamente preliminar de aquellos escasos materiales, que fueron puestos a nuestra total disposición, señalaba que el abrigo presentaba dos momentos de ocupación: uno correspondiente al Epipaleolítico y otro posterior, posiblemente vinculado a una fase sin determinar del Neolítico.

El primer momento estaba representado por una industria lítica de carácter microlaminar, con laminillas sin retocar, un núcleo piramidal bastante agotado para extraer este tipo de industria, algunos restos de talla y *débris*. También se documentó una industria geométrica, caracterizada por tres trapecios de reducido tamaño, con secciones trapezoidales y retoque directo y continuo.

A dichos hallazgos hay que sumar la presencia de una industria laminar muy escasa de mayor tamaño y de algunos núcleos de sílex, también de mayores dimensiones, que quizás pudieran identificarse con un único fragmento de pared de cerámica lisa,

pasta monocroma, cocción reductora, desgrasante calizo de tamaño fino y acabado alisado. Este grupo de materiales podría corresponder al Neolítico pero los elementos son demasiado escasos y poco significativos como para poder precisar más.

Además de estos elementos, también se recogió un *conus* perforado que puede corresponder a cualquiera de las dos fases culturales posiblemente identificadas, y algunos restos de huesos de animales, muy fragmentados y correspondientes todos ellos a diáfisis, por lo que es muy difícil su identificación. En su mayor parte, como sucede con algunos elementos de la industria lítica, presentan signos de haber estado expuestos al fuego.

La Cueva de las Vacas está relativamente próxima a la estación pintada del **Molino de Capel**, en el que hemos incluido nuevos motivos de Arte Levantino al ya conocido ciervo (un personaje de tocado singular), además de Arte Esquemático; no se halla demasiado alejada del conjunto de **Andragulla**, con motivos de uno y otro arte, ni de los conjuntos de **La Risca I, II y III**, con una gran concentración de Levantino y una presencia discreta pero determinante de Esquemático (ALONSO y GRIMAL, 1996b, en prensa c).

Con relación a estos últimos, hay que citar la referencia del hallazgo al pie del cantil calizo de varios fragmentos de cuchillo de sílex, adscribibles, al parecer, al Eneolítico, y a unos 500 metros restos de un hábitat argárico sobre un sustrato preargárico. Se referencia la existencia, al pie del cerro donde se ubica aquel último, de testimonios de su utilización como enterramientos eneolíticos (LILLO, 1979).

En esa misma línea de yacimientos arqueológicos en un entorno cercano a estaciones pintadas deben mencionarse la **Cueva del Esquilo** y el abrigo del barranco de **Lucas**. El primero con una alineación de puntos digitales (además de pictografías históricas) y el segundo con restos de figuras levantinas, se hallan cercanos al poblado del Cerro de las Víboras, con una cronología que abarcaría desde el Calcolítico hasta el Bronce Antiguo y Pleno, asociado a una necrópolis megalítica con seis sepulcros de corredor con cámara (EIROA, 1994b: 179-226).

Se tienen noticias, siempre demasiado imprecisas, de la recogida de materiales cerámicos principalmente en el Abrigo de la Rogativa, en el barranco del mismo nombre, en el que, como se recordará, se ubican los abrigos con motivos esquemáticos de **Fuente de Serrano I y II**.

Al Neolítico Antiguo parecen adscribirse, en una valoración preliminar pues se hallan inéditos, el

Abrigo del Domingo y la Cueva de los Navarros, en el término de Moratalla (EIROA, 1994a: 122), pero desconocemos su ubicación precisa y su posible situación en el entorno de los abrigos pintados.

No queremos finalizar este apartado referido a la Comunidad murciana sin mencionar el **Abrigo del Milano**, en Mula. Con motivos levantinos (arqueros, figuras humanas y animales) distribuidos por toda la cavidad, aunque con una particular concentración en una pequeña hornacina, y esquemáticos (antropomorfos tipo *phi*, barras, puntos digitales, ancoriformes, elementos pluricirculares), presentó prácticamente contiguo un breve abrigo, de menores dimensiones, con depósito arqueológico. Se trató de un conjunto sepulcral en el que se establecieron dos fases: una primera correspondía, por los objetos y por el rito funerario, a un momento final del Neolítico y comienzos del Eneolítico, datado por C14 en el 5220 ± 280 BP; la segunda, a una etapa más tardía, perteneciente al Campaniforme (SAN NICOLÁS y ALONSO, 1986; ALONSO *et alii*, 1987; SAN NICOLÁS, LÓPEZ y ALONSO, 1988).

Desde 1988 la Dirección de Cultura dispone de un amplio trabajo interdisciplinar, en el que interviniémos más de una docena de investigadores y de cuya coordinación se encargó M. San Nicolás, con el título de *El conjunto arqueológico de «El Milano» (Mula, Murcia)*. A estas alturas, ya hemos perdido toda esperanza de que dicha investigación llegue a ver la luz.

La Comunidad de Cataluña

La presencia de estaciones pintadas y registro arqueológico en el área catalana hay que reconocer que ofrece poco juego. Con excepción del conocido caso leridano de la **Roca dels Moros**, en Cogul, cuyo depósito arqueológico se encontró al pie de los frisos pintados levantinos y esquemáticos, no conocemos en las investigaciones recientes una circunstancia semejante, con alguna rara excepción. Todos los datos, ciertamente desiguales según los territorios, se refieren a prospecciones o, más raramente, excavaciones en entornos más o menos cercanos y en muchos casos son incluso selectivas, pues se limitan a etapas culturales muy concretas.

Iniciando un recorrido breve por los territorios más septentrionales hay que mencionar la **Cova del Tabac** (Camarasa). Conocida por sus restos arqueológicos desde finales del siglo XIX, no fue hasta 1978 cuando Díez Coronel descubrió un friso con pinturas

a unos 39 metros de la boca, integrado por trazos anchos verticales, un esteliforme, pectiniforme y, con muchas reservas, un posible oculado, todos adscribibles a la Pintura Esquemática (DÍEZ CORONEL, 1985; CORPUS, 1990). Los materiales que recogió el mencionado investigador durante los trabajos de calco de las pinturas fueron atribuidos a un Bronce Medio final, aunque según figuran en las fichas del *Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya* (IPAC), a las cuales hemos tenido acceso, existen elementos para conferir una cronología algo más antigua que podría llevarse hasta un Neolítico Antiguo y un Calcolítico.

En las cercanías del modesto yacimiento pintado de la **Cova del Cogulló** (Vilanova de Meià), con alguna digitación y un elemento abstracto (ramiforme), se alude a la presencia de un sepulcro de cámara pirenaica con cronología del Bronce Medio. Y, en esa misma provincia, y relativamente cercana al conjunto con Arte Levantino y Arte Esquemático de **Cova dels Vilasos**, se podría mencionar la Cova del Foric, con materiales del Bronce, que resulta, no obstante, poco significativa.

Un interesante conjunto de Arte Esquemático como el de **Les Aparets I, II, III y IV** (Alós de Balaguer), con una variada tipología (ramiformes, circuli-formes, barras, tipos en *phy*) (CORPUS, 1990), aporta una referencia discreta a la presencia de materiales cerámicos, también del Bronce Medio, recogidos en sus proximidades.

Y esa misma falta de datos se presenta en el entorno del potente grupo de **Antona I, II, III y IV**, pues el único enclave digno de mención que se halla relativamente cercano se refiere a la Roureda de Vernet, en el que J. MALUQUER encontró materiales adscribibles a un Neolítico Antiguo (1984: 215-233).

En la comarca de Les Garrigues, debemos mencionar la **Roca dels Moros** (Cogul), que en los últimos decenios ha sufrido una revisión de sus motivos pintados, con objeto de realizar el inventario por parte del Departament de Cultura de la Generalitat, y de cuyos interesantes resultados —pues se reconocen motivos inéditos, secuencias contrarias a las establecidas, además de un gran número de *grafittis* latinos— apenas se han avanzado unos primeros datos (VIÑAS, ALONSO y SARRIÀ, 1987; ALONSO y GRIMAL, 1996c), permaneciendo, por razones que desconocemos, prácticamente inédito.

Al margen de las antiguas excavaciones, cuyos resultados son suficientemente conocidos (ALMAGRO, 1952; FORTEA, 1973), conviene hacer mención de la presencia de un yacimiento relativamente cercano

(en torno quizá a 1 kilómetro) en dirección NO, conocido con el nombre de Les Aubaderes. David MAS (1980) recogió en superficie materiales de sílex (un raspador, una lámina, dos perforadores, diversas láminas y laminitas de bordes rebajados, buriles, núcleos, microlitos geométricos...) a los que confiere un encuadre cronológico epipaleolítico.

Los conjuntos del término municipal de l'Albi, **Font del Comellar** y **Balma dels Punts**, presentan ciertas referencias a su entorno arqueológico que podrían tener algún interés. El primero, que acoge un reducido pero muy interesante grupo de motivos esquemáticos (ALONSO y MIR, 1986), presenta a no más de 500 metros el yacimiento del Pla de la Manxa 2 y a algunos centenares menos el Pla de la Manxa 1. Los materiales recogidos por Alexandre Mir permiten determinar una cronología neolítica y romana, y neolítica para el segundo.

Descubierto en 1995 por unos cazadores, la **Balma dels Punts** se halla cercano al precedente y presenta motivos de Arte Esquemático y Levantino. Un grupo de 400 puntos formando, al parecer, nueve hileras horizontales y un ciervo levantino, además de otros cuadrúpedos y restos, constituyen el contenido de este friso todavía inédito. El único dato relativamente interesante respecto a su entorno arqueológico se refiere al yacimiento de Reguers 1 y Reguers 2, que, en dirección SE, se hallan a unos 2-2,5 kilómetros del santuario pictórico y que han aportado materiales del Bronce Final, en el primero, y de cronología incierta, entre el Epipaleolítico y el Neolítico, en el segundo (IPAC).

La provincia de Tarragona, alguna de cuyas comarcas ofrece estaciones de arte rupestre muy reseñables para el territorio catalán, no corre mejor suerte en lo que al entorno arqueológico de las mismas se refiere.

De esta forma, en el área integrada por el **Mas del Llort**, con motivos levantinos, **Portell de les Lletres**, esquemáticos, y el **Mas d'en Ramon**, nuevamente figurativos, tan solo se referencia, y a más de 2 kilómetros, la Balma del Duc, en la que se ha determinado una secuencia que iría desde el Neolítico al Bronce (SOLÉ, 1982), y con materiales de esas dos etapas culturales el yacimiento de Les Benes, relativamente cerca del anterior, y ya más alejado el Recó del Hospital, que en prospecciones han aportado materiales desde el Calcolítico hasta etapas ibéricas.

Las referencias arqueológicas del entorno de la **Cova de les Creus** y de los santuarios que se disponen a lo largo del Barranc del Pirro —**Cova d'en**

Carles, Mas d'en Britus I y II, Mas d'en Gran y el todavía inédito, descubierto en nuestras campañas de hace una década, **Abric del Mal Torrent**, todos con motivos del Horizonte Esquemático— no han sufrido incorporaciones recientes, pues siguen siendo la Cova del Buldó, con materiales desde el Calcolítico al Bronce Final, y la Cova de les Gralles, con un estrato del Neolítico Final hasta un Bronce Final, según Salvador Vilaseca (VILASECA e IGLESIAS, 1932), las más dignas de reseñar.

Nos resta, finalmente, hacer algún comentario sobre el conjunto más importante cuantitativamente del territorio catalán, como es el de la Serra de la Pietat y entornos, que estaría integrado por **Eremites I a IX, Esquarterades I y II, Els Masets y Les Llibres**, todos con motivos levantinos excepto **Eremites IV**. En las inmediaciones del primer grupo de cavidades, y en concreto en la falda de la sierra y entre los banales del abrigo IV, se recogió en superficie un lote importante de material lítico. Buena parte del mismo correspondía a restos de talla y algunas piezas talladas, que fueron incluidos en los denominados talleres de sílex al aire libre de filiación neo-eneolítica. También se hace mención de la Cova de la Magdalena, cercana a los núcleos pintados, en cuyo interior se recogieron fragmentos cerámicos adscritos a la Edad del Bronce, sin más precisiones (VIÑAS, 1986: 272-273).

Uno de los hallazgos más llamativos de la última década, por su cercanía al mar, han sido los cuatro abrigos pintados del término municipal de Tarragona (GARCÍA, CARBONELL y ZARAGOZA, 1999). La **Cova de l'Apotecari I**, con barras digitales de clara adscripción al Arte Esquemático; **L'Apotecari III**, con restos de pintura entre los que se aprecian dos cuadrúpedos levantinos, uno de ellos un ciervo; **Rocas del Ferrer**, que acoge un buen grupo de puntos digitales y barras. Mención especial merece el cuarto abrigo, **Cova de l'Apotecari II**, en el que se identificó, además de restos, una representación humana con un objeto en la mano que servía para la caza del lepórido que se hallaba a su izquierda, clasificados como levantinos (ibídem, 1999: 156-157). Queremos indicar que dichos motivos son acciones netamente contemporáneas que nada tienen que ver con las representaciones prehistóricas y que, consecuentemente, deben ser excluidas del listado de santuarios pictóricos.

Las únicas referencias interesantes a la arqueología de los entornos más o menos próximos a aquellos se refieren a la presencia de piezas de sílex en superficie de adscripción epipaleolítica en el yaci-

miento de Sant Simplicí y en el de Mas d'en Sorder, a unos 300 metros en dirección SO.

Comentarios

La realidad que se dibuja con los datos que actualmente han sido publicados de los territorios aludidos no es, como se puede apreciar, demasiado concluyente. Por una parte es notoria la falta de investigaciones y excavaciones metódicas; las informaciones suelen proceder, en muchos casos, de prospecciones superficiales y/o hallazgos casuales, y por otra parte los entornos de los santuarios pintados siguen presentando una variedad de registros muy amplia, de manera que la atribución de las pinturas a una u otra etapa cultural sigue estando en función del criterio o de la hipótesis del investigador o, por qué no, de las tendencias en boga. Por ejemplo, se empieza a asociar con bastante insistencia en algún territorio de la Comunidad murciana —caso de Cieza— Pintura Esquemática y yacimientos neolíticos, lo que coincide, al parecer, con lo que se está produciendo en zonas bastante distanciadas de aquellas como son las oscenses, según aportaciones de Vicente Baldellou.

En definitiva, lo que se puede concluir de estas valoraciones es que el registro arqueológico resulta todavía poco concluyente o, si se prefiere, demasiado ambiguo para asumir el papel tan relevante y determinante que algunos investigadores esperan de él. Por esa misma razón, deben seguir estudiándose otras vías de estudio (como, por ejemplo, el análisis de las propias imágenes) que, para nosotros, empiezan a aportar un cúmulo de datos más sugerentes que permiten planteamientos desde nuevas perspectivas.

LOS PARALELOS MUEBLES COMO INDICADORES CRONOLÓGICOS

Hemos de abordar a continuación uno de los elementos a los que se está concediendo un peso específico importante en la determinación de la cronología de las artes postpaleolíticas, como son los supuestos paralelos muebles, que en el sector este peninsular se refieren, como es sabido, a paralelos cerámicos.

Respecto a los fragmentos cerámicos con decoraciones paralelizables a los motivos pintados del Arte Macroesquemático (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 23-27) no tenemos, en principio, nada que objetar y lo mismo sucede con los que se han propuesto para el Arte Esquemático, para el que por otra parte ya se

han identificado en distintas áreas peninsulares (MARCOS POUS, 1977; ACOSTA, 1984; CARRASCO *et alii*, 1985). Pero sin duda han de ser abordados, una vez más, los ejemplos referidos al Arte Levantino porque se les concede un valor desproporcionado sin que se precise de ninguna manera cuál es la vinculación exacta y precisa de las formas decoradas cerámicas con las formas pintadas levantinas.

Inicialmente se incluyó un fragmento de cerámica que correspondía a la cabeza, parte del cuerpo y posiblemente de las alas de un ave, decorada mediante impresiones cardiales (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 36), que sin duda debió de haber sorprendido, puesto que las aves no son precisamente los zoomorfos esenciales de la iconografía levantina, y con el paso del tiempo se ha ido olvidando de ese listado de muestras evidentes. Listado de hallazgos muebles que siempre se ha presentado extraordinariamente reducido en número y dispersión geográfica puesto que se circunscribe a un único yacimiento, la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante), a pesar de que en algún trabajo se alude a ellos como «a un elevado número de vasos con decoración simbólica tanto del Arte macroesquemático como del Levantino» (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁ, 1994: 94-95).

El primer fragmento cerámico al que queremos referirnos corresponde a aquel que tiene diseñado un caprino, pues aunque nos hemos manifestado en otras oportunidades (ALONSO y GRIMAL, 1994, 1996d) hemos de llamar la atención sobre varios aspectos (Fig. 1). Aceptando las limitaciones que se argumentan sobre la técnica de decoración cerámica empleada, se observa que si la intención hubiese sido la de reproducir con más mimetismo la cabeza del caprino, como correspondería al modo de hacer levantino, se hubiese podido lograr con más éxito. Pero la cabeza se ha diseñado mediante tres líneas de impresiones, una sobre otra, configurando una estructura geométrica rectangular que forma ángulo con el cuello. Esta resolución tan simple denota un abandono por reproducir aspectos anatómicos. Si el autor tuviese conocimientos de estructuras zoomorfos levantinas habría conseguido con el mismo instrumental dotar a esa parte tan importante de la imagen de la estructura triangular tan característica e, incluso, de la redondez del cráneo del cuadrúpedo, que en la cerámica se soluciona de forma angulosa.

La cornamenta, que es en realidad el elemento definitorio para la identificación, presenta una solución formal rígida que poco o nada conecta con las ofrecidas por los pintores levantinos. Sus arcos, de grosores casi idénticos en el extremo distal y proximal, con un recorrido casi paralelo entre ambos, care-

cen de la fórmula angular tan característica en las cornamentas de los caprinos levantinos.

Otro aspecto que debe fijar nuestra atención se refiere a la opción empleada para el relleno del cuerpo del animal anterior. Se ha utilizado la solución de diseñar dos bandas horizontales, paralelas entre sí, que a su vez mantienen unas impresiones oblicuas y rítmicas que reflejan la misma idea que la banda decorativa que se halla en la parte superior de este fragmento. Por tanto, se trata de una solución estrictamente ornamental alejada evidentemente de la concepción levantina.

Sin embargo, si analizamos esta imagen desde las concepciones zoomorfas que rigen el Arte Esquemático las concomitancias son mucho más estrechas. De esta forma, la construcción de las cabezas por parte de los pintores de aquel estilo no necesita reflejar las formas figurativas estrictas; recordemos que es habitual que el trazo que configura el cuerpo se prolongue para formar la cabeza sin la más mínima variación, o se recurre a soluciones más geométricas, como es el caso del animal de la cerámica a que nos venimos refiriendo. Es, en definitiva, la cornamenta la que soporta la definición de la especie diseñada. Por ello, en el caprino cerámico es de particular importancia el diseño simple de sus cuernos, sin ningún aditamento ornamental.

El segundo fragmento cerámico que se presenta como paralelo mueble del Arte Levantino contiene una pequeña parte de la imagen de un ciervo y la parte posterior de un animal interpretado como un posible bóvido (Fig. 2). La identificación del primero es factible porque conocemos el convencionalismo que se utiliza en el diseño de tal parte entre los pintores esquemáticos. En efecto, la fórmula habitual y constante entre estos es diseñar un eje o vara del cual surgen —ya sea a izquierda o a derecha— las puntas, que mantienen un tamaño y una distancia entre sí idénticos. Esta fórmula es totalmente contraria a la empleada por los levantinos, tan respetuosos con la ubicación de cada punta de las cornamentas de un cérvido macho (basales, luchaderas, medias, corona...).

Más difícil resulta precisar si son los apéndices auriculares los trazos impresos que surgen al pie del eje de la cornamenta, pues se contabilizan tres líneas que casualmente coinciden con el número de aquellas que se han empleado para diseñar la cabeza-morro del caprino anterior. Si se tratase de esta parte, el animal podría estar orientado hacia la derecha y lo que se habría conservado es el eje más adelantado de la cornamenta. Esta opción no es descartable totalmente.

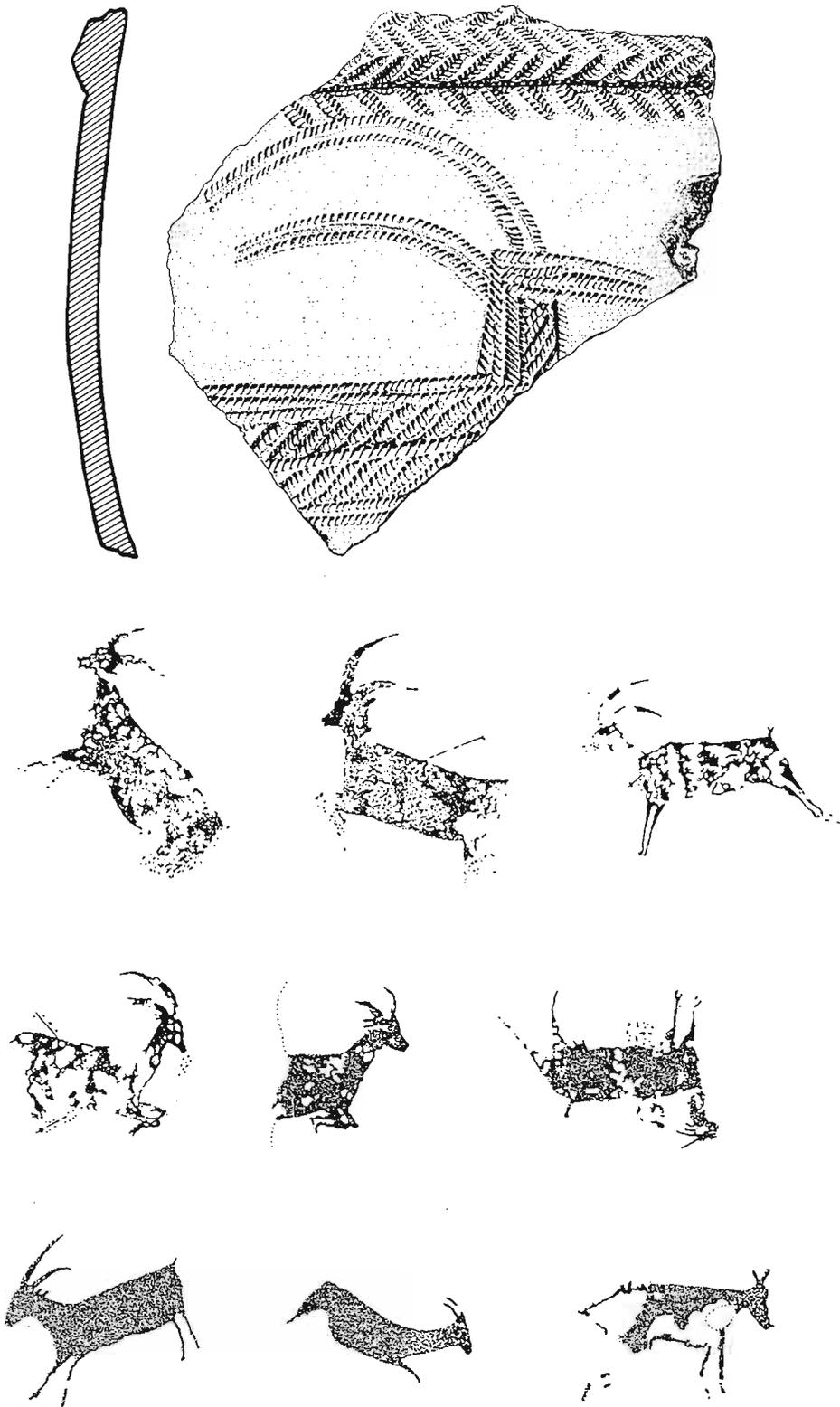


Fig. 1. Fragmento cerámico decorado de la Cova de l'Or (superior) y caprinos levantinos (inferior) del territorio alicantino (según HERNÁNDEZ *et alii*), en los que se observan las diferencias estructurales y conceptuales entre el motivo impreso y los pintados.

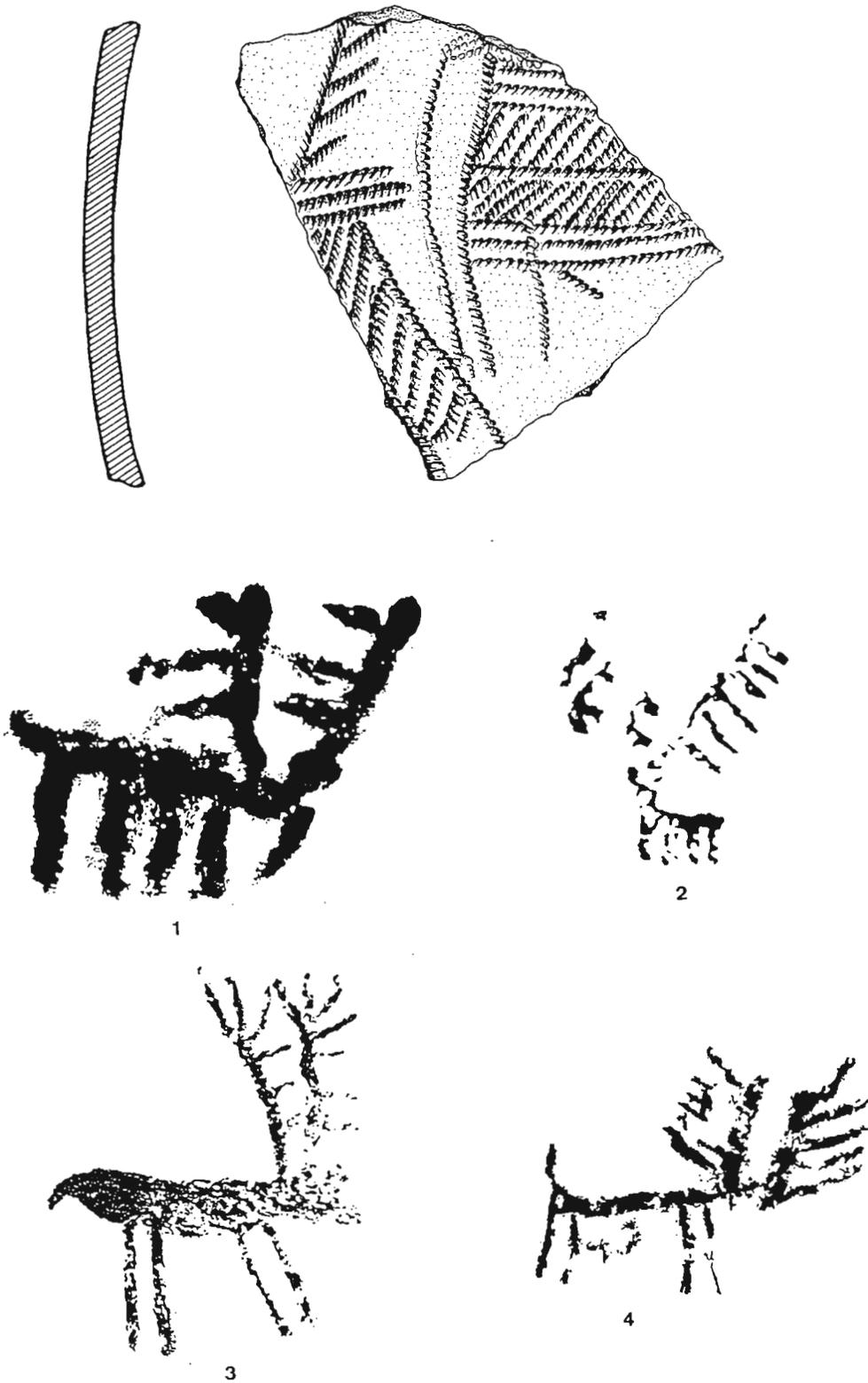


Fig. 2. Fragmento cerámico decorado de la Cova de l'Or (superior) (según HERNÁNDEZ *et alii*) y cérvidos esquemáticos pintados (1, Buen Aire II; 3, Molino Juan Basura; 4, Cañica del Calar III, según ALONSO y GRIMAL; 2, Cova Jeroni, según HERNÁNDEZ *et alii*).

Respecto a la supuesta imagen de un toro, se repiten la ornamentación interior que advirtiésemos para el cáprido y la rigidez y angulosidad de las formas exageradas en las extremidades, carentes de la más mínima referencia a la anatomía; e insistimos una vez más en que la ausencia de mimetismo no viene condicionada por el instrumento y el soporte empleados sino por la voluntad de dar un carácter de esquema a los diseños.

Además de los dos fragmentos cerámicos mencionados, se han aportado también, como evidencias de arte mueble levantino, otros dos fragmentos (Fig. 3). El primero corresponde a un gran fragmento del cuerpo de un recipiente decorado con impresiones cardiales que contienen parte de cinco figuras humanas y que se han paralelizado con escenas de danza levantinas (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 72; HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988).

Siempre hemos mostrado un cierto estupor por la vinculación entre dichas decoraciones y los motivos levantinos y no quisimos entrar en la cuestión porque quizá su inclusión estuviese motivada por una precipitación a la hora de ofrecer argumentos para una nueva hipótesis. Pero dado que, pasados los años, y ya con más sosiego, se siguen incluyendo como pruebas de arte mueble en el Levantino (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1998: 164), creemos necesario emitir algunas consideraciones.

Inicialmente existe cierta dificultad en diferenciar cabeza y lo que se interpreta como los brazos, puesto que estos configuran también una estructura triangular. La apreciación de supuestas piernas solo es posible realizarla en una de las imágenes, ya que en la compañera no existe tal escisión en dos. Con todo, identificar que se trata de formas humanas resulta ya francamente difícil y de ello pasar a encontrar similitud, o cierto parecido, con cualquier figura levantina es del todo imposible. Esos motivos, supuestamente humanos, están configurados por una ancha franja vertical, de grosor uniforme, carente de cualquier alusión anatómica y, por ello, ciertamente ajena a las concepciones levantinas. La alusión a escenas de danza, sin mencionar a cuáles específicamente, y acompañar dicha afirmación con su correspondiente material gráfico nos parece del todo inaceptable. Por otra parte, no acertamos a comprender cómo otras cerámicas como, por ejemplo, un tonelete con decoración impresa cardinal, también de la Cova de l'Or, consistente en un motivo supuestamente antropomorfo con idéntica estructura a los que venimos refiriendo se considera, sin embargo, como ejem-

plo de paralelos muebles del Arte Esquemático (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 62; HERNÁNDEZ y MARTÍ, 1999: 265).

Por todos los razonamientos expresados, y por los niveles de conocimiento y estudio que actualmente tenemos sobre el Horizonte Levantino, somos de la opinión de desestimar definitivamente esos supuestos paralelos muebles.

LAS RELACIONES ESPACIALES ENTRE LOS ARTES PREHISTÓRICOS

Uno de los elementos que también se utiliza para situar cronológicamente las manifestaciones

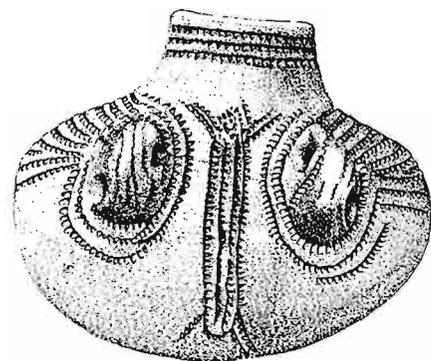
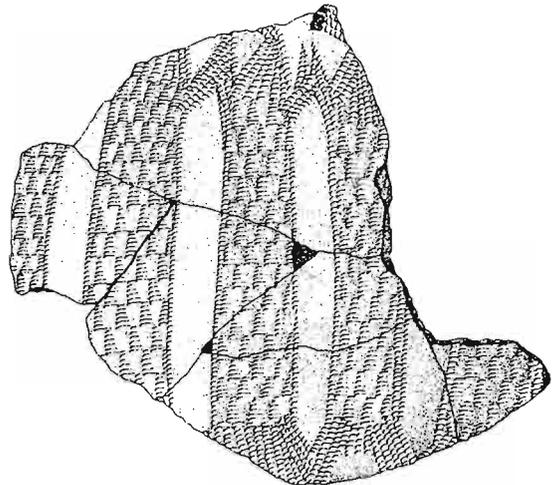


Fig. 3. Fragmentos cerámicos con decoración impresa cardinal de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante) (según MARTÍ y HERNÁNDEZ).

parietales son los solapamientos de sus diversos motivos. Hemos de decir que, a partir de la enorme cantidad de elementos pintados que actualmente tenemos contabilizados, el contacto entre ellos resulta ciertamente muy minoritario y de ahí que se constituyan en elementos de un indudable valor.

En esta oportunidad, vamos a hacer un breve recorrido por aquellos que consideramos los más importantes o cuando menos que tienen un papel relevante en la cuestión que nos interesa; de ninguna manera trata de ser una selección exhaustiva, aunque sí indicativa.

Arte Esquemático sobre Arte Levantino

1. Abrigo de Arpán L (Asque, Colungo, Huesca). La superposición consiste en que las extremidades traseras de un cuadrúpedo esquemático se sitúan sobre la espalda de un ser humano levantino, mientras que una de las delanteras cubre la parte alta de una escala relacionada escénicamente con el mencionado personaje (Fig. 4) (BALDELLOU *et alii*, 1993).

2. Labarta (Adahuesca, Huesca). En este friso un cuadrúpedo en rojo, correspondiente al Arte Esquemático, se superpone a un animal levantino situado en un nivel inferior y este a su vez a unos motivos geométricos, clasificados como Arte Lineal-geométrico (BALDELLOU, PAINAUD y CALVO, 1986: 130), aunque para nosotros, dada la inexistencia de dicho arte, deban considerarse dentro del Arte Esquemático (Fig. 4).

Sin embargo, sobre esta misma secuencia ha expresado ciertas dudas María José Calvo, quien afirma que los motivos abstractos se superponen a los zoomorfos (HERNÁNDEZ, 1995: 94), aunque el primer investigador se ha ratificado en sus apreciaciones iniciales (BALDELLOU, 1999: 68). Durante la celebración de estas *Jornadas* hemos tenido la oportunidad de visitar este conjunto y observar tan interesantes solapamientos. Como conclusión diremos que coincidimos con lo expresado por este último investigador, de manera que este conjunto volverá también a ser referenciado cuando tratemos los ejemplos de Arte Levantino sobre Esquemático.

3. Cañada de Marco (Alcaine, Teruel). En este conjunto, con presencia notoria tanto de elementos levantinos como esquemáticos, se verifican varias superposiciones (Fig. 5). La primera a la que nos queremos referir es la de un antropomorfo, de proporcio-

nes notables y adscripción esquemática, que cubre por lo menos cuatro caprinos levantinos (alguno de ellos de forma bastante radical), con los que lógica-



Fig. 4. Friso pintado de Labarta (según BALDELLOU, PAINAUD y CALVO) y detalle de la superposición de un zoomorfo del Arte Esquemático sobre un individuo levantino (según BALDELLOU *et alii*).



Fig. 5. Superposición de elementos de Arte Esquemático sobre levantinos de la Cañada de Marco (según ORTEGO) y de Val del Charco del Agua Amarga (según CABRÉ).

mente no mantiene ningún tipo de relación escénica pues pertenecen a horizontes distintos, de ahí que el artista no haya tenido ningún escrúpulo en cubrir partes notorias e identificativas de los motivos ya pintados.

La segunda infraposición de motivos levantinos a esquemáticos se produce en un sector próximo al anterior y, como en él, un antropomorfo cubre la mitad posterior de una cabrita y el hocico, oreja y extremidades de una posible cierva y parte de un tercer animal levantino.

4. Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel). Conjunto prácticamente integrado por motivos de Arte Levantino, presenta un elemento difícil de precisar morfológicamente pero que por su factura podría corresponder al Esquemático superpuesto a un gran ciervo y a una cabra (Fig. 6) (CABRÉ, 1915; BELTRÁN, 1970: 87).

5. Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia). Son varias las superposiciones y ocupaciones del espacio de una figura por otra que se pueden verificar (Fig. 6). Una corresponde al cuadrúpedo esquemático (el nº 28 del calco de HERNÁNDEZ PACHECO, 1924), que dispone sus orejas y/o cuernos sobre un lascado que al desprenderse se llevó un buen fragmento de las cuerdas que configuran la escena de la recogida de la miel. Es obvio, pues, que aquel es posterior a dicha escena.

En ese mismo punto, el zoomorfo esquemático número 27 ocupa un espacio ocasionado por un saltado en el que estuvo pintado un ciervo, en concreto las extremidades posteriores (nº 23), tal como ya lo señaló HERNÁNDEZ PACHECO (1924: 79-80).

Con ciertas reservas, podríamos apuntar una tercera ocupación del espacio del cuadrúpedo esquemático (nº 29), cuyas extremidades se superpondrían a la cabeza de un cazador (nº 23), pues no parece aceptable que el artista levantino construyese una imagen cuya cabeza, parte importante en la figura, quedase enmascarada por otra. Aquel animal formaría parte de un grupo de otros cuatro (nº 27 a 31) realizados posteriormente al ciervo, a la recogida de la miel y al arquero.

6. Abrigo de Les Torrudanes (La Vall d'Ebo, Alicante). En este interesante conjunto (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 149) un cáprido levantino muestra el extremo distal de la cornamenta más retrasada cubierto por un pectiniforme que a su vez está ocupando el espacio originario de la pierna de un cazador. Se ratifica así la posterioridad del motivo de Arte Esquemático (Fig. 7).

7. Barranc de Beniali, III (La Vall de Gallinera, Alicante). En el panel 2 de dicho conjunto, y según los calcos de que se dispone (ibídem, 1988: 170), tenemos ejemplos de ocupación del espacio de un motivo por otro. Un arquero levantino muy incompleto presenta en la zona donde debería haberse pintado el tórax restos de pigmento integrantes de un elemento abstracto cuyo color es el mismo que el de un ramiforme inmediato (Fig. 7).

8. Marmalo IV (Villar del Humo, Cuenca). En el conjunto de Marmalo IV (ALONSO, 1987) un arquero levantino sufre un solapamiento parcial en el arco y en su brazo por un grupo de serpentiformes verticales esquemáticos (Fig. 8).

9. Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca). En este interesante conjunto, del que se han realizado algunos trabajos que no llegan a recoger exhaustivamente el total de los motivos pintados (MARTÍNEZ PERELLÓ y DÍAZ ANDREU, 1992, 1995), advertimos varias superposiciones y ocupaciones del espacio de unas figuras por otras (Fig. 8). El espacio que en origen estaría ocupado por dos figuras levantinas (probablemente arqueros) de notable tamaño ha sido utilizado con posterioridad para diseñar varios antropomorfos esquemáticos.

En otra zona de este santuario no lejana a la precedente identificamos no menos de seis imágenes levantinas, particularmente interesantes por la fórmula empleada en su diseño, que fueron pintadas con anterioridad a varios antropomorfos esquemáticos de brazos y piernas levemente arqueados, lo que queda especialmente evidenciado en un caso por la clara superposición de uno de estos últimos a la cabeza, tronco y brazo del personaje levantino mejor conservado.

10. Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). A pesar de las varias ocasiones en que motivos levantinos y esquemáticos llegan a contactar, únicamente en un caso es posible pronunciarse con seguridad sobre el orden de la secuencia. Se trata de los restos de una cornamenta y cuello de un ciervo levantino sobre el que se pintaron tres barras verticales de clara adscripción esquemática (ALONSO y GRIMAL, 1990, 1999c) (Fig. 9).

11. Cortijo de Sorbas I (Letur, Albacete). En esta cavidad constatamos cómo a uno de los arqueros levantinos, integrante de una colectividad, se superpone en su abdomen un trazo horizontal, de perfiles imprecisos, relacionado con un cruciforme próximo, ambos integrables en el Horizonte Esquemático (ALONSO y GRIMAL, 1996a) (Fig. 9).



Fig. 6. Superposiciones y ocupación del espacio de las Cuevas de la Araña (según HERNÁNDEZ PACHECO) y detalle de uno de los solapamientos (según ALONSO).

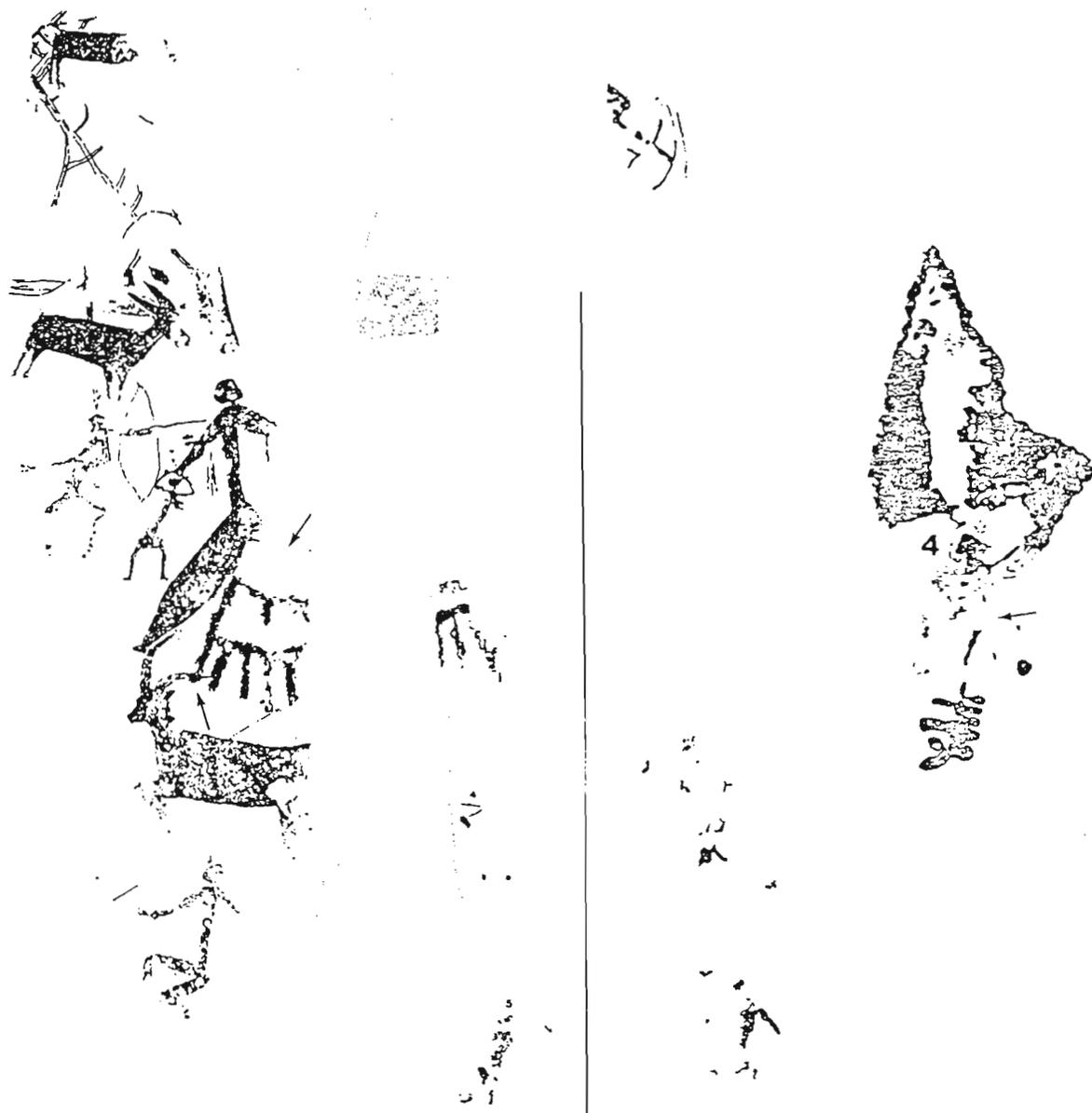


Fig. 7. Superposiciones y ocupaciones del espacio de motivos esquemáticos a levantinos en el abrigo de Les Torrudanes y del Barranc de Beniali III (según HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁ).

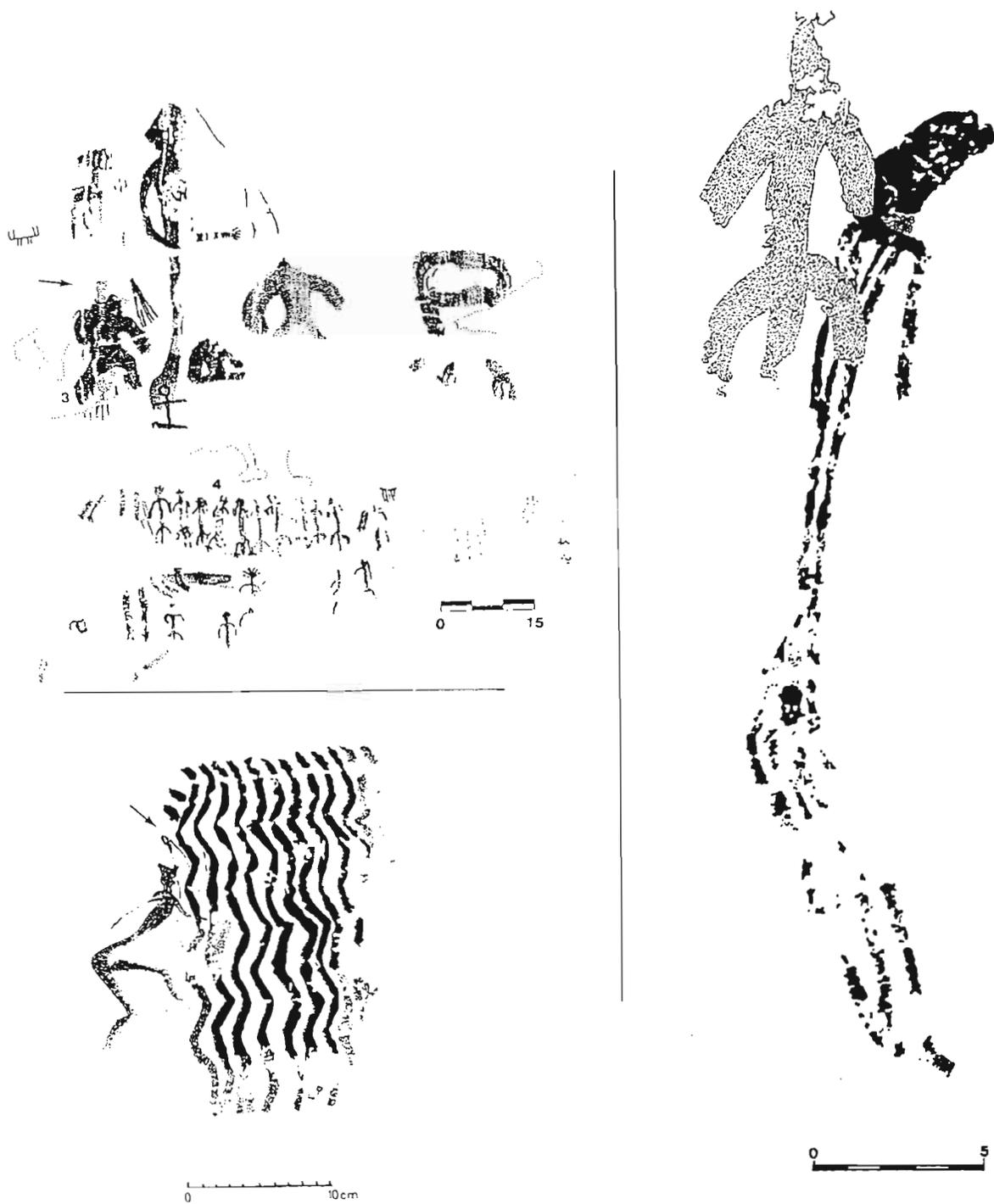


Fig. 8. Infraposición de figuras de Arte Levantino a motivos de Arte Esquemático de la Hoz de Vicente (según MARTÍNEZ y DÍAZ y ALONSO y GRIMAL) y Marmalo IV (según ALONSO).

12. Molino Juan Basura (Nerpio, Albacete).

En este conjunto, uno de los ciervos esquemáticos superpone sus cuatro extremidades a distintos puntos del dorso y grupa de un animal levantino muy alterado (ALONSO y GRIMAL, 1996d) (Fig. 10).

13. Solana de las Covachas III (Nerpio, Albacete). Uno de los antropomorfos que forman pareja con otro inmediato se superpone al arquero levantino que dispara hacia un animal (n^{os} 47 y 48 de nuestro calco, ALONSO y GRIMAL, 1996d) (Fig. 10). El antropomorfo número 63, de estructura y factura parecida



Fig. 9. Motivos levantinos cubiertos parcialmente por elementos esquemáticos en el Cortijo de Sorbas I y en la Cueva de la Vieja (según ALONSO y GRIMAL).

a los anteriores, se superpone a un cáprido levantino (n^{os} 63 y 62 respectivamente).

14. Solana de las Covachas V (Nerpio, Albacete). En este friso se detectó un par de ejemplos de elementos esquemáticos ejecutados con posterioridad a los levantinos. En el primer caso, tres serpentiformes cubren parte de la cabeza y cornamenta de un gran ciervo, pues aunque ambas ejecuciones son de un color muy similar no parece aceptable pensar que un artista levantino, para el que la cabeza del animal representa el elemento identificativo más importante, la diseñe sobre una pintura anterior, con lo que quedaría verdaderamente enmascarada.

Un segundo caso vuelve a estar representado por un grupo de serpentiformes que se superponen en su sector izquierdo a una figura humana levantina.

15. Barranco Bonito (Nerpio, Albacete). Fue dado a conocer no hace demasiados años (MATEO y CARREÑO, 1997), publicación de la que tomamos la numeración a efectos prácticos. Hemos verificado que un grupo de arqueros levantinos, dispuestos unos inmediatos a otros en sentido horizontal, han visto invadido su espacio por dos barras verticales de clara factura esquemática (es posible que dos grandes orejas de lo que nosotros interpretamos como un cuadrúpedo esquemático oculten restos de algún individuo). La superposición de aquellas barras resulta evidente en el personaje número 26, cuyo brazo alzado más retrasado se ve cortado por una de las barras aludidas (Fig. 11).

Con igual secuencia se advierte, a la derecha del anterior grupo, un trazo ancho incurvado levemente hacia arriba (y de color similar a las barras) que se superpone a unos restos finos de idéntico color que los que forman los individuos claramente levantinos.

16. Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia). Varios son los ejemplos que se advierten en este interesante conjunto y que revisamos hace algunos años (Fig. 12) (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1996d). El primero está integrado por el ave zancuda esquemática que se superpone claramente por una de las alas a un ciervo de mediano tamaño. El segundo está constituido por el équido cubierto por barras y manchas de carácter esquemático en el dorso, extremidades anteriores, hocico y abdomen, en un intento aparente de enmascarar al máximo la imagen del animal.

Los elementos que afectaban al anterior équido lo hacen sobre otro animal levantino que se halla delante, ocultando parte de los cuartos traseros y de

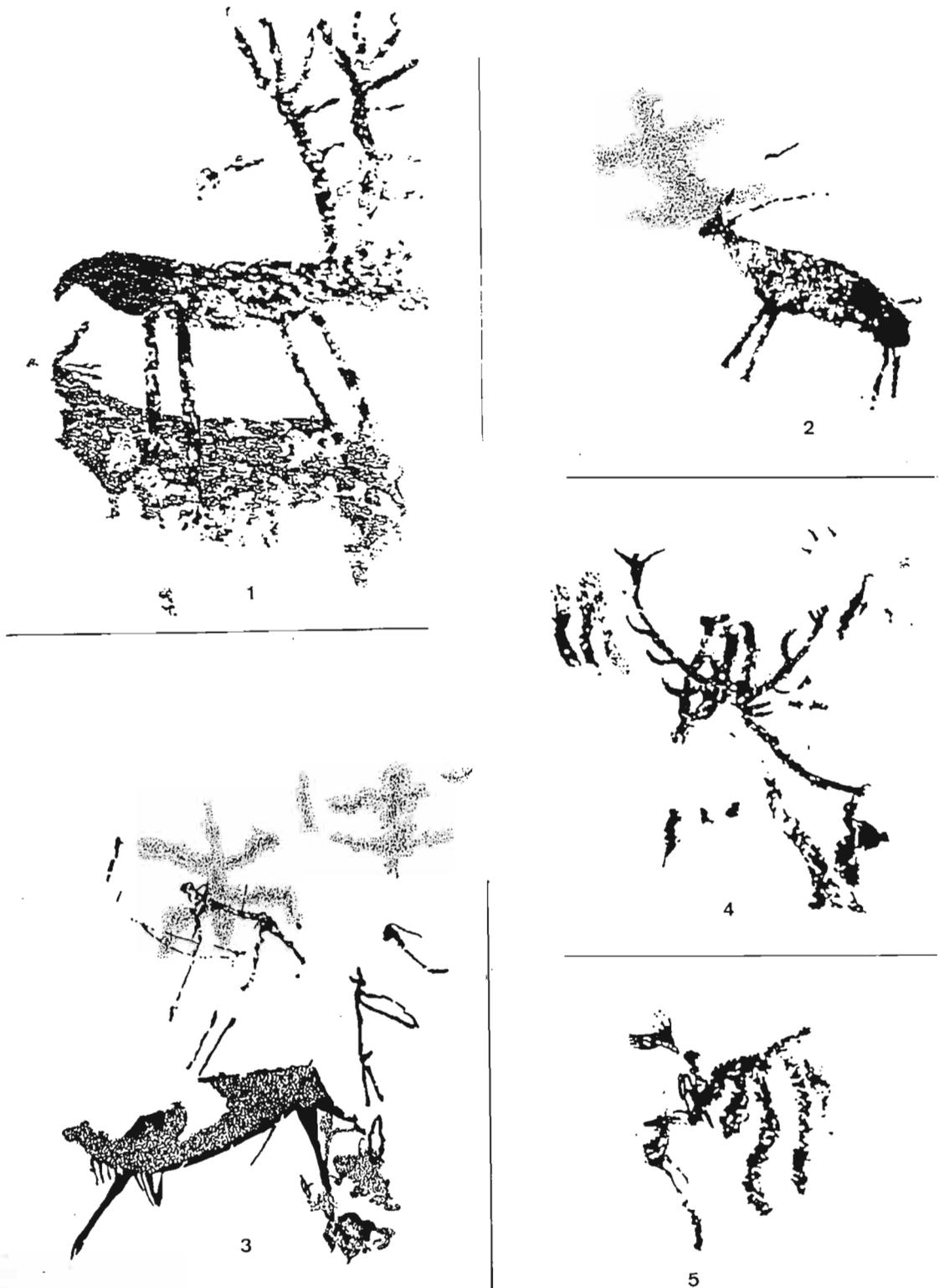


Fig. 10. Superposiciones de elementos de Arte Esquemático sobre levantinos (según ALONSO y GRIMAL): 1, Molino Juan Basura; 2 y 3, Solana de las Covachas III; 4 y 5, Solana de las Covachas V.

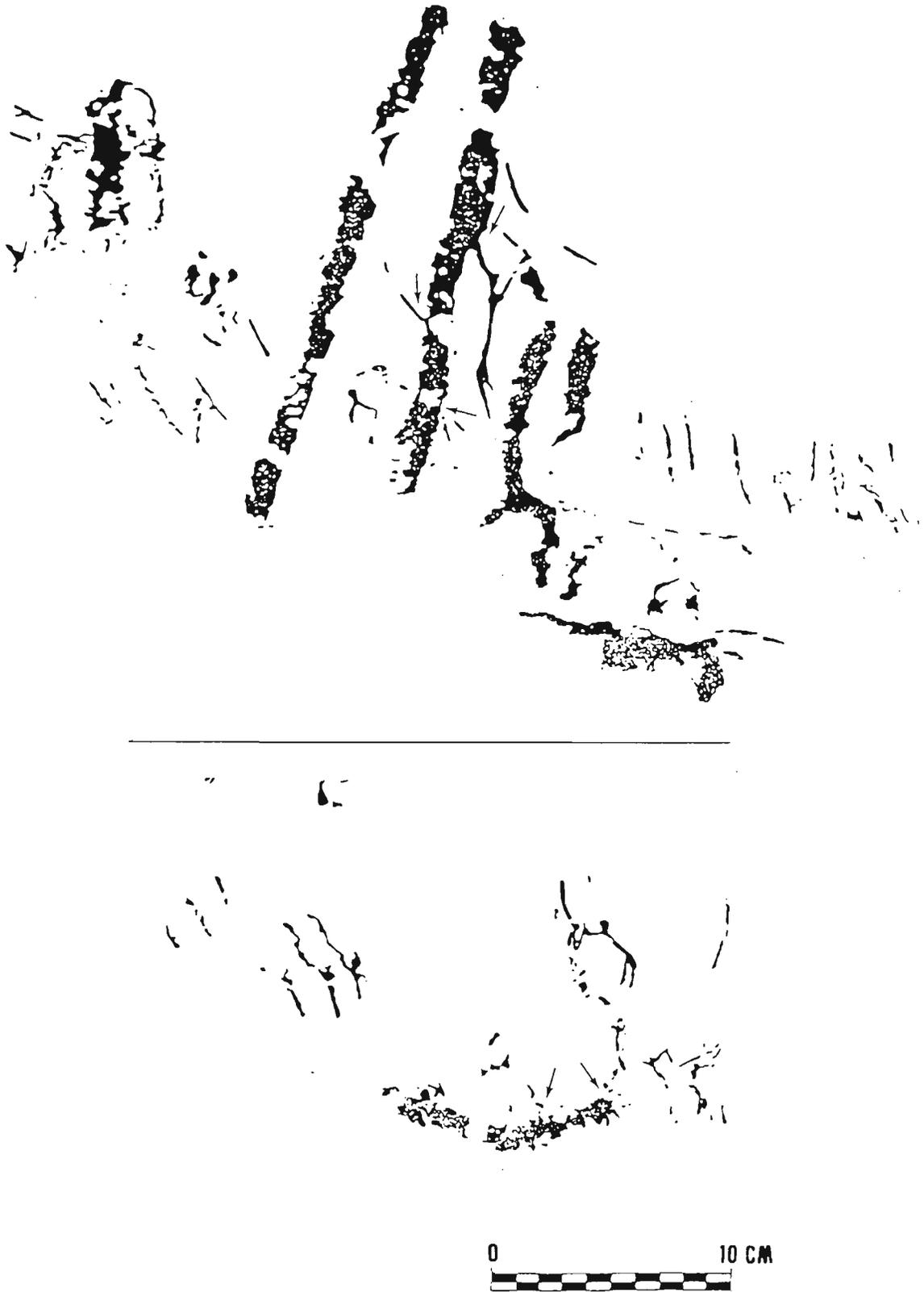


Fig. 11. Superposiciones de Arte Esquemático sobre Levantino en el Barranco Bonito (según CARREÑO).

la cabeza. Animal que se reconoce in situ más completo de lo que Cabré o Breuil y Burkitt interpretaron en 1915. Sobre el anterior animal se ubica otro orientado en sentido contrario y, superpuestos a él, vuelven a verificarse motivos esquemáticos.

Un antropomorfo de brazos y piernas arqueadas se superpone a un ciervo levantino, ubicado bajo las extremidades del toro-ciervo, de forma evidente. Delante del ciervo anterior se advierte otro mucho más completo de lo que se refleja en los calcos conocidos, que se ve enmascarado por distintas partes del cuerpo, de manera particular en el tercio anterior, por restos de motivos esquemáticos de la misma coloración que el antropomorfo del ejemplo anterior y que otros zoomorfos incluibles con toda seguridad en el Arte Esquemático.

17. Abrigo del Monje II (Jumilla, Murcia). Descubierto muy recientemente y en curso de publicación (HERNÁNDEZ CARRIÓN y GIL, 1999; en prensa), fue presentado en las *Jornadas de Arqueología Regional de Murcia* el pasado año. Durante las mismas, Emiliano Hernández comentó la existencia de una superposición integrada por un ciervo esquemático cuya cornamenta se superponía a un animal naturalista (entiéndase levantino). A la espera de su publicación, y de la verificación de este dato, lo ofrecemos en esta ocasión con carácter provisional.

18. La Risca I (Moratalla, Murcia). En este santuario, que acoge las representaciones femeninas más espectaculares de la Comunidad murciana, uno de los cuadrúpedos esquemáticos fue pintado sobre el tórax de la mujer de mayores dimensiones, lo que demuestra su posterioridad inequívoca (ALONSO y GRIMAL, 1996e: 41) (Fig. 12).

19. Abrigo del Molino de Capel (Moratalla, Murcia). Tras varios trabajos sobre este abrigo (MATEO, 1993; MATEO *et alii*, 1998) hemos de incorporar la superposición, muy explícita en él, de un elemento esquemático sobre otro levantino (Fig. 13). Se trata de un personaje de tocado singular, y muy característico de este territorio y de Nerpio, de color negro, sobre el cual se pintaron una serie de trazos, de color rojo intenso y de indudable factura esquemática, que cubren y enmascaran distintas áreas del tocado y del cuerpo del anterior.

20. Tabla del Pochico (Aldeaquemada, Jaén). En los limitados enclaves de la Andalucía oriental en que aparecen santuarios levantinos —incrementados recientemente por los interesantísimos conjuntos del

Engarbo I y II— hay que mencionar la Tabla del Pochico, en la que se reconocían bajo un ciervo levantino cinco trazos verticales de carácter netamente esquemático (LÓPEZ y SORIA, 1988: lám. 11), desestimándose totalmente, por no poderse verificar, una superposición en sentido contrario que determinó BREUIL (1935: 14) (Fig. 14, 1). Sin embargo, las informaciones verbales suministradas por Miguel Soria durante estas *Jornadas* respecto a la primera hacen que deba invertirse el proceso, de manera que son los motivos esquemáticos los que se superponen al animal figurativo.

Arte Levantino sobre Arte Esquemático

1. Labarta (Adahuesca, Huesca). Unos signos angulares, que para nosotros corresponden a motivos técnica y morfológicamente incluibles en el Arte Esquemático, son cubiertos —coincidiendo con la opinión de Baldellou— por un cuadrúpedo levantino.

2. Los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel). En este importante friso con elementos de Arte Levantino y Arte Esquemático, se ha interpretado una conexión entre motivos de distintos horizontes. La secuencia sería la de un arquero levantino superpuesto a un elemento de Arte Lineal-geométrico o prelevantino (BELTRÁN, 1989: 94 y 110).

Hemos justificado en otras ocasiones por qué no puede seguir aceptándose este último horizonte y no es cuestión de volver sobre el tema (ALONSO y GRIMAL, 1994). De todas formas, el aspecto que nos interesa es el referido al contacto entre los dos motivos aludidos; contacto ante el que no fuimos capaces de determinar con seguridad cuál era la secuencia de ejecución. Como quiera que para otros investigadores dicha secuencia resulta explícita, no tenemos inconveniente en recogerla; eso sí, con las debidas reservas, y calificar los motivos geométricos —por su técnica y morfología— como pertenecientes al horizonte Esquemático (Fig. 14, 2).

3. Balma dels Punts (L'Albi, Lérida). En este conjunto, cuyos datos hemos tomado de la documentación presentada a la UNESCO por parte de la Generalitat de Catalunya, se determina, al parecer, una serie de puntos digitales alineados en 8 ó 9 hileras, parte de los cuales cubren la mitad anterior del cuerpo y la cabeza de un ciervo levantino, cuyas dimensiones estarían en torno a los 35 centímetros.



Fig. 12. Diversos solapamientos de Cantos de la Visera II (según CABRÉ) y de la Risca I (según ALONSO).



Fig. 13. Superposición de elementos abstractos pertenecientes al Arte Esquemático sobre un personaje levantino de gran tocado. A la derecha, y en menor tamaño, el individuo (según ALONSO y GRIMAL).

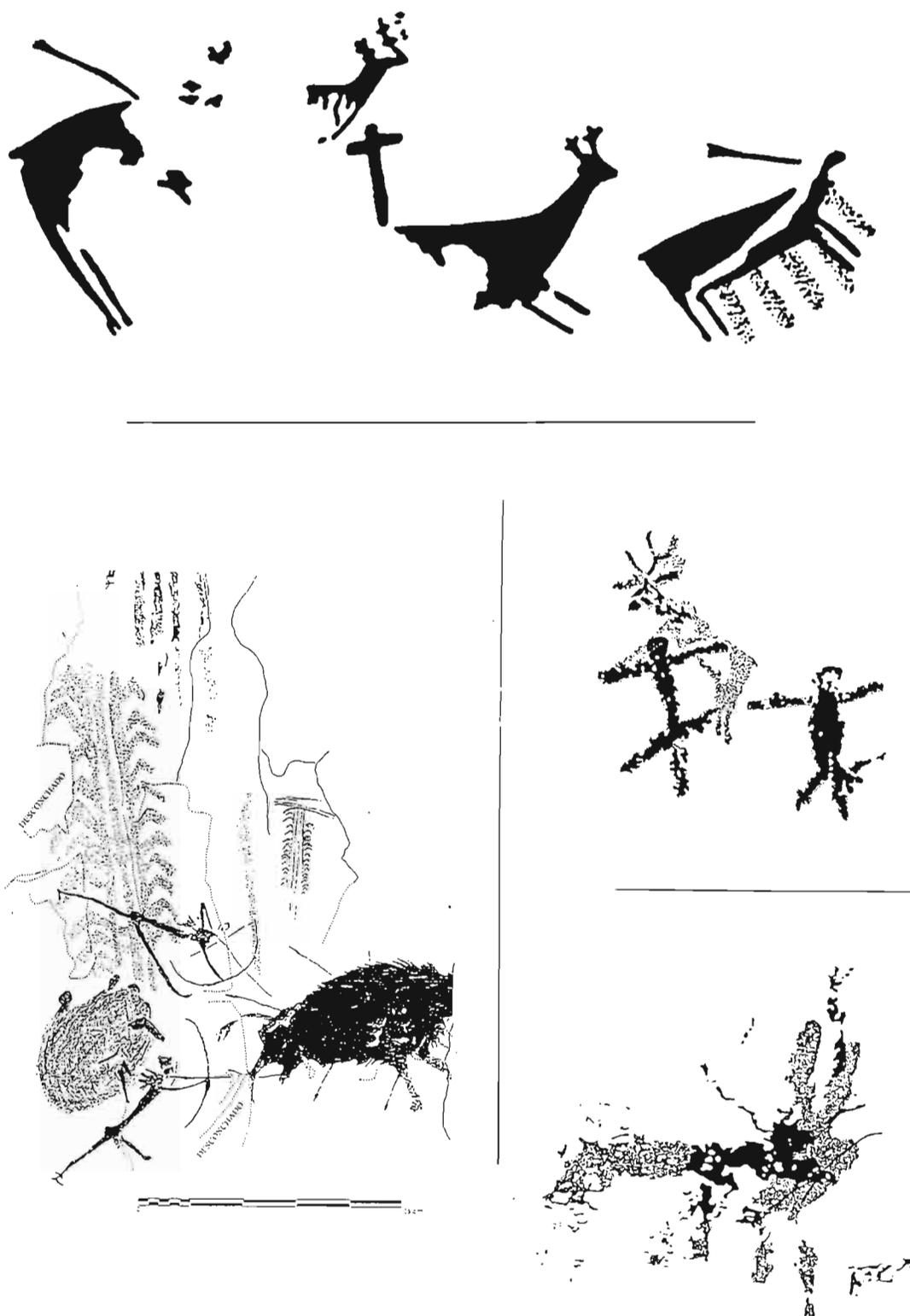


Fig. 14. 1, infraposición de un animal levantino bajo barras verticales del Arte Esquemático de la Tabla del Pochico (según LÓPEZ y SORIA).
 Motivos levantinos superpuestos a esquemáticos: 2, Los Chaparros (según BELTRÁN y ROYO); 3, Solana de las Covachas IX (según ALONSO y GRIMAL); 4, Barranco Bonito (según CARREÑO).

4. Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia). En esta emblemática cavidad de la Comunidad valenciana se ha venido determinando por distintos autores la superposición de un ciervo levantino a unos zigzags verticales. Para algunos, como BELTRÁN (1968: 67 y 72; 1985), representaban un grupo de motivos prelevantinos, que posteriormente configurarían el Arte Lineal-geométrico de FORTEA (1974: 231) que, desde nuestro punto de vista, no puede seguir manteniéndose.

Hace años que verificamos dicha superposición y comprobamos que, por una parte, se trataba de elementos de un grosor en torno al centímetro, de perfiles poco precisos y que, como muy acertadamente escribió HERNÁNDEZ PACHECO, «por su tamaño y separación parecen hechos con los dedos mojados en pintura roja» (1924: 77), siendo por tanto un proceso y unas morfologías claramente adscribibles al Arte Esquemático.

Pero, una vez determinada su filiación y ya entrando en el tema que nos ocupa, la supuesta superposición consistía en un espacio de contacto mínimo entre el extremo de las puntas de la corona del ciervo y uno de los zigzags. El limitadísimo contacto, el estado del soporte y un cierto efecto óptico hacían esta prueba extraordinariamente débil y no podía ser aceptada con total seguridad, de manera que siempre la hemos excluido (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994: 57). Comprobamos que más recientemente dicha superposición empieza, también, a ser cuestionada (BELTRÁN, HERNÁNDEZ y MARTÍ, 1996: 25).

5. Barranc de la Palla (Tormos, Alicante). Se trataba del único ejemplo conocido en tierras alicantinas de motivos esquemáticos, un zigzag horizontal doble, infrapuesto a levantinos, un carnívoro (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 223; MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 45). No opusimos discusión a dicho solapamiento pues no conocíamos directamente el conjunto, aunque sí realizamos una serie de reflexiones sobre la escena en la que se integraba el mencionado carnívoro (ALONSO y GRIMAL, 1996e: 54 y 56).

En trabajos recientes dicha superposición, al parecer, ha sido revisada y se concluye que aquella superposición de zoomorfos levantinos sobre zigzags esquemáticos, parecidos a los ídolos bitriangulares que se ubican en el mismo panel, se ha de mantener en reserva porque el corrimiento de la pintura y los pequeños desconchados dificultan la lectura de la secuencia (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1998: 166); aunque en páginas precedentes del mismo trabajo queda confirmada la anterioridad del motivo sin vacilación (ibídem, 1998: 111).

Esa contradicción evidente nos hace tomar, con más elementos de juicio actualmente, una decisión. En primer lugar resulta un tanto extraño que un artista diseñe un motivo sobre otro con el resultado de su enmascaramiento o, cuando menos, de dificultar su lectura y por extensión su comprensión. Por otro lado, si se observan los puntos de contacto entre ambos motivos toda la impresión es que el zigzag cubre distintos puntos del animal levantino. Pero en todo caso, para no hacer más extensa la discusión y dadas las contradicciones que se han planteado, rechazaremos este ejemplo para nuestro análisis a la espera de que los referidos estudiosos adopten una decisión concreta.

6. Solana de las Covachas IX (Nerpio, Albacete). En este abrigo un pequeño ciervo levantino, cuya cabeza se ensambla sin llegar a fusionarse totalmente con la de un cáprido, sitúa sus extremidades delanteras sobre la cabeza de un antropomorfo esquemático (ALONSO, 1980: 179; ALONSO y GRIMAL, 1996d: 54) (Fig. 14, 3).

7. Barranco Bonito (Nerpio, Albacete). En este friso, en el que ya habíamos determinado la superposición de motivos esquemáticos sobre levantinos, se determina un caso en el que dicho proceso se invierte (MATEO y CARREÑO, 1997: 39). Se trata de dos o, tal vez, tres trazos finos (que recuerdan a los que configuran los arqueros de diminuto tamaño) que se superponen a distintas zonas de la cabeza de un zoomorfo esquemático (Fig. 14, 4).

8. Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia)

En la aludida estación de Cantos encontramos un ave zancuda infrapuesta a un ciervo, lo que ya apuntó CABRÉ (1915: 215-216) y que resulta una verdadera rareza, pues esta tipología es bastante inusual en el Horizonte Esquemático.

Respecto a la retícula que se sitúa bajo el toro-ciervo, la situación es más problemática pues no puede determinarse con seguridad si esta se haya debajo del toro, únicamente del ciervo o bien debajo de ambos. Si se hubiese ejecutado en el espacio temporal que media entre la realización de ambos cuadrúpedos, la retícula en cuestión podría ser contemporánea, por ejemplo, del ave esquemática. Si por el contrario la retícula precede al diseño del bóvido, nada nos esclarece sobre su situación temporal respecto a los animales pequeños que sobresalen por el dorso del toro y del ciervo y que podrían ser los más antiguos diseños del panel.

No nos extenderemos sobre otras supuestas superposiciones de motivos levantinos sobre esque-

máticos mencionadas en alguna ocasión, como las de la **Balsa de Calicanto** (Bicorp, Valencia), pues hace años que han sido suficientemente desmentidas (APARICIO, BELTRÁN y BORONAT, 1988: 114).

Arte Levantino sobre Macroesquemático

1. La Sarga (Alcoy, Alicante). Suficientemente conocida e incuestionable es la superposición de varios ciervos levantinos a motivos geométricos adscritos finalmente al Arte Macroesquemático (HERNÁNDEZ y CEC, 1982: 187) (Fig. 15, 1).

2. Barranc de Beniali, Abrigo IV (La Vall de Gallinera, Alicante). Se trata de un grupo de serpentiniformes verticales que finalizan en cuatro o cinco trazos cortos en el extremo superior, en un punto de los cuales se ha producido un desprendimiento de la roca y, en su interior, se realizaron unos finos trazos que, con ciertas reservas, se consideran levantinos (ibídem, 1982: 180) (Fig. 15, 2).

Arte Esquemático sobre Macroesquemático

1. Barranc de Famorca, Abrigo V (Castell de Castells, Alicante). Es el único ejemplo en el que parece haberse detectado la superposición de un elemento esquemático sobre otro macroesquemático. Se trata de una pequeña barra vertical, de similares ejecución y color que los de un ídolo oculado ubicado a su izquierda, que fue pintada en el interior de un deschocado que corta uno de los serpentiniformes macroesquemáticos (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1994: 85) (Fig. 15, 3).

Comentario

La primera observación que se puede aportar de estas series de superposiciones y de invasiones del espacio es que se presentan muy diferenciadas las ocasiones en que los motivos levantinos se ven solapados por los esquemáticos. De un total de 20 abrigos analizados, se contabiliza esa secuencia en 33 ocasiones. Sin embargo, la secuencia contraria resulta notoriamente más reducida, pues se contabiliza en siete ocasiones (alguna de ellas con reservas) en siete yacimientos distintos. Habría que añadir aquí que en tres de éstos también se ha verificado el caso anterior, con las deducciones que de ello puedan extraerse.

Poco significativas son las ocasiones en que el Levantino se superpone al Macroesquemático; caso único, el de la Sarga. Y, finalmente, tan solo en una ocasión un elemento esquemático invadía el espacio de un motivo macroesquemático anterior: abrigo V del Barranc de Famorca. No parece que se haya determinado en estos últimos la secuencia contraria.

Si atendemos a dichas verificaciones, resulta que las acciones pictóricas levantinas precedieron en el tiempo a las esquemáticas y ello sucede prácticamente en todos los territorios de extensión del Levantino. El elemento impuesto es de las tipologías más diversas, como también es variado el elemento iconográfico sobre el que se diseña el nuevo motivo (arqueros, cuadrúpedos e incluso alguna representación femenina).

Se habrá observado que existen grandes áreas del Arte Levantino en las que no aparece esa relación de solapamiento entre las artes postpaleolíticas. En algún caso, como Cataluña, podemos afirmar con bastante certeza que definitivamente no se verifica; en otros, en cambio, como Castellón o ciertas áreas de la provincia de Valencia, es producto sencillamente de la falta de estudios rigurosos y del carácter inédito de muchos conjuntos.

El contacto entre motivos esquemáticos y levantinos, siendo éstos posteriores, resulta particularmente interesante porque es la evidencia —en la que todos estaremos de acuerdo— de que en algunos territorios los grupos hacedores del Levantino seguían practicando su religiosidad, y por ende sus formas de vida, en momentos en que otros grupos, ya con una cultura diferente, practicaban otra distinta. Es más, en algunos santuarios —Labarta, Cantos de la Visera y Barranco Bonito— las acciones pictóricas de unos y otros se repiten como si ninguno de los pintores quisiera renunciar a su santuario.

Quisiéramos añadir aquí, sin que sepamos exactamente el valor de este dato, que una parte significativa de los motivos levantinos que se superponen a los esquemáticos son imágenes de ciervos. Tal vez en un futuro con más datos podamos ofrecer alguna explicación.

La conexión entre el Macroesquemático y el Levantino de la Sarga, en el sentido referido anteriormente, nos aporta un dato de interés: como quiera que los motivos macroesquemáticos se datan a través de los paralelos muebles en el Neolítico Antiguo, se podría inferir que el Levantino pervive, en esos enclaves, hasta dichos momentos.

Hay que dejar muy claro que en absoluto los ciervos levantinos del mencionado yacimiento son los primeros del proceso de este arte. Ningún dato

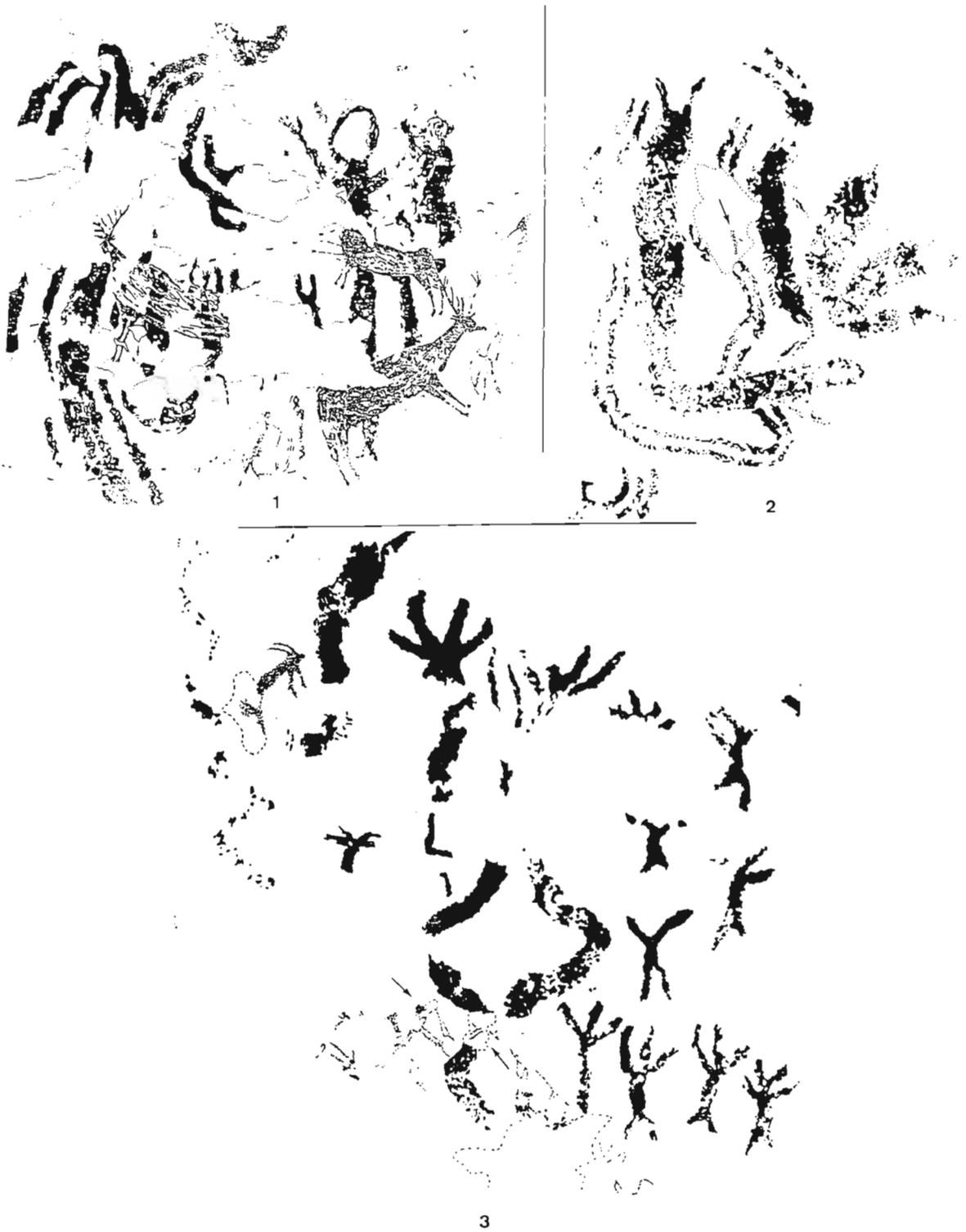


Fig. 15. 1, fragmento del panel pintado de la Sarga; 2, Barranc de Beniali, abrigo IV; 3, Barranc de Famorca, abrigo V (según HERNÁNDEZ, FERRER, CATALÁ).

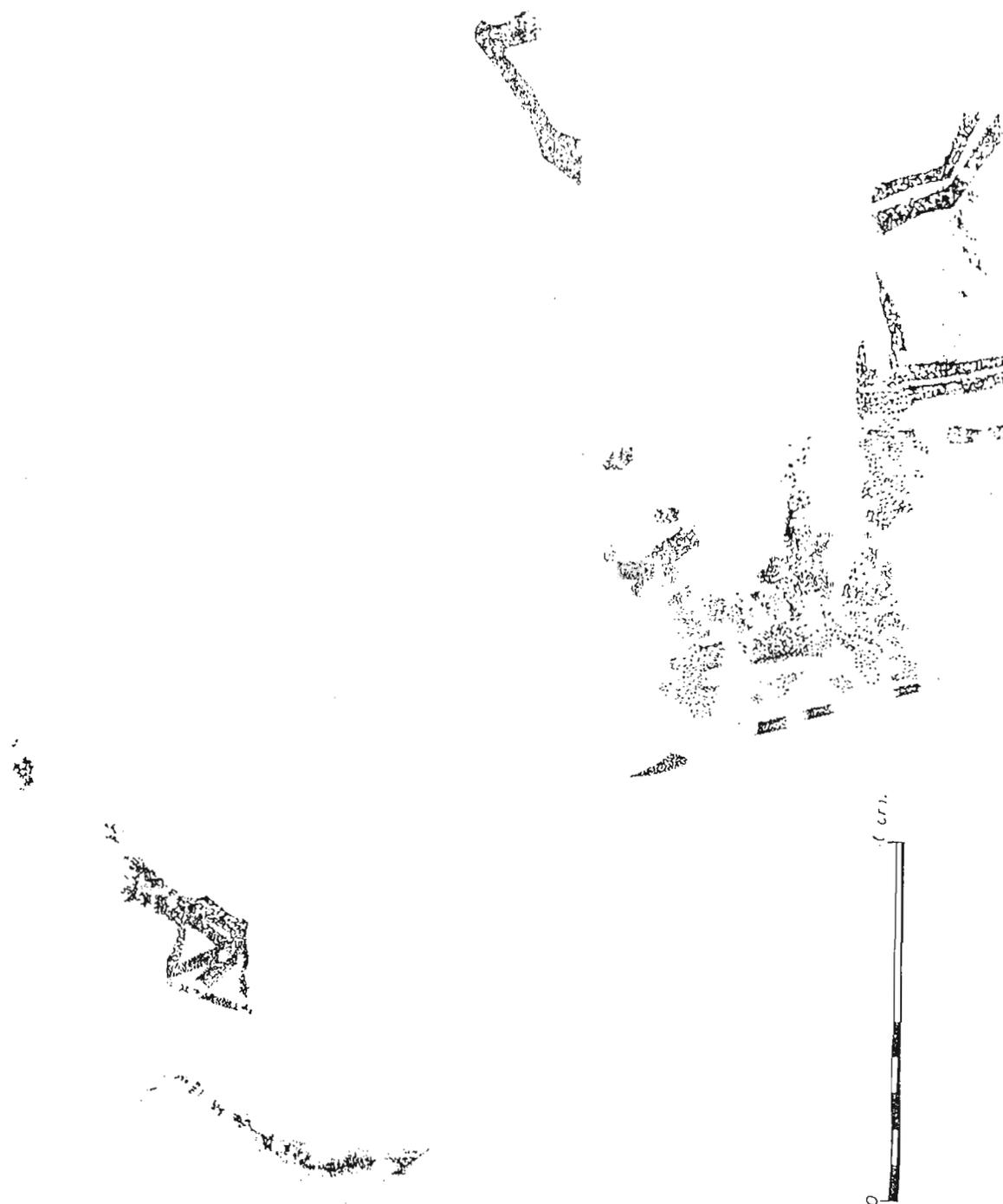


Fig. 16. Friso pintado de la Cueva de la Cocina (según FORTEA).

CUEVA DE LA COCINA

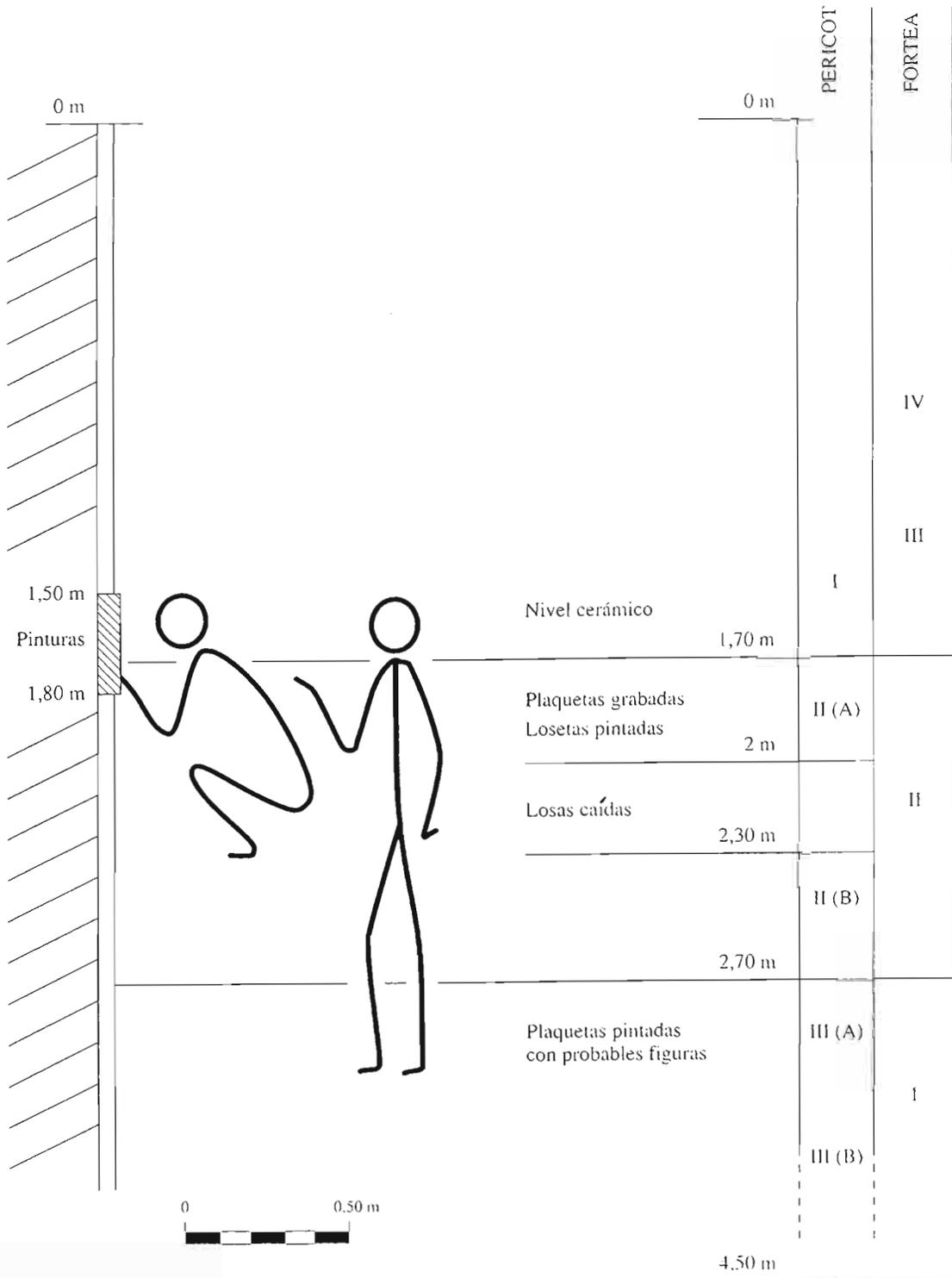


Fig. 17. Opciones posicionales del artista levantino durante la ejecución de las pinturas parietales de la Cueva de la Cocina (según ALONSO y GRIMAL).

objetivo sostiene actualmente tal afirmación. Bien al contrario, todos los intentos de confirmar la hipótesis según la cual las figuras levantinas sufren un proceso estilístico desde el naturalismo hacia el esquematismo, con las determinantes implicaciones que ello conlleva, han resultado infructuosos, tal como venimos poniendo de manifiesto hace ya algunos años (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994, 1996d).

Finalmente, debe ser tomada con una cierta cautela la ocupación del espacio correspondiente a un motivo macroesquemático por uno esquemático, precisamente por tratarse de un solo caso.

LA IMAGEN COMO FUENTE DE INFORMACIÓN CRONOLÓGICA

Es evidente que una de las fuentes de información más esenciales las suministran las imágenes de los propios artes; la cuestión, sin embargo, es mucho más compleja pues entran en juego una serie de valores y factores culturales del espectador que evalúa la obra y que va a condicionar todo su discurso.

Una primera lectura identificativa no suele plantear ningún problema en aquellas expresiones que toman como referencia la figuración; estamos pensando principalmente en el Arte Levantino. Tampoco será excesivamente difícil determinar las actividades o acciones que muestran. Ello forma parte de esa aproximación inicial al motivo en cuestión. Ahora bien, cuando se pretenda extraer una información más específica y concreta de las imágenes deberá plantearse muy seriamente si en efecto estas expresiones o, mejor dicho, sus ejecutores pretendieron verdaderamente llegar hasta un extremo minucioso en su información.

El motivo esencial en el Arte Levantino —por su iteración, variedad y tratamiento— es la imagen masculina. De ella, lo primero que se identifica es su condición humana, pues posee indicadores definitorios que la hacen inconfundible con otros motivos (animal, vegetal). En un nivel siguiente advertiremos la acción o actitud y, a continuación, el elemento o elementos con una importancia en la construcción de la imagen: el arco y/o las flechas y los tocados; existiendo un nivel de información menos relevante que en muchos individuos no se representa en absoluto, como serían determinados ornamentos de otros puntos corporales: colgantes o engrosamientos en la cintura, rodillas, codos, tobillos, muñecas.

Si no perdemos el horizonte referencial según el cual el Levantino no es una expresión que copie de manera fidedigna las formas de la naturaleza sino que sufre, como todas las expresiones plásticas, una transformación formal, comprobaremos que ante el engrosamiento, por ejemplo, que aparece con una cierta insistencia a la altura de las rodillas de ciertos arqueros resulta extremadamente difícil poder identificar a qué forma real corresponden esas protuberancias. No es que la imagen no sea clara, porque es bien seguro que autor y espectador prehistóricos comprendieron perfectamente a qué modelo o elemento se estaba refiriendo esa forma, sino que somos nosotros, tan alejados de su cultura y de sus claves de comunicación, los que nos vemos incapaces de llevar más allá una identificación rigurosa. Ello no es óbice para que las sugerencias que ofrecen las imágenes las transformemos en identificaciones verosímiles y nos introduzcamos ante un campo totalmente hipotético por el cual, ante el ejemplo propuesto como modelo, atribuyamos tales engrosamientos a unos posibles y rudimentarios pantalones.

Ahora bien, cuando se quiere asimilar este tipo de formas sugerentes a estructuras de objetos reales y verificados en el registro arqueológico, por tanto con un valor cronológico, es cuando, desde nuestro punto de vista, se produce una auténtica precipitación. De esta manera, se ha aludido en algún momento de las investigaciones a las faldas de las féminas, diseñadas con trazos verticales, que se hacían corresponder a tejidos cuya datación obviamente había de ser neolítica, sin atender a que con ese mismo convencionalismo —pues solo de eso se trataba— se había diseñado el cuerpo de los animales, quedando, por tanto, neutralizada la anterior interpretación.

En otros casos, los engrosamientos en las muñecas de algunos cazadores, como uno de la Sarga (Alcoy, Alicante), se interpretan como pulseras que sirven para «corroborar su cronología neolítica» (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 165).

En esa misma línea interpretativa se sitúan las identificaciones que se han emitido sobre determinadas armaduras de las flechas (GALIANA, 1985), especialmente llamativa la del ejemplo del yacimiento alicantino de la Cova Alta, que por su estructura sirve como apoyo para hacer perdurar el Arte Levantino del sector alicantino hasta el III milenio (HERNÁNDEZ, 1995: 105; HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1998: 147), como si de una prueba fotográfica se tratase.

Y en ese delicado ámbito de la interpretación debe incluirse la identificación del elemento que sos-

tiene uno de los arqueros del Barranc de la Palla, que recuerda, según ciertos investigadores, las hachas de piedra pulida (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 277, 1998: 152).

No nos deja de sorprender, en fin, el juego que han dado, y siguen dando, las interpretaciones puntuales de ciertos objetos y que, en cambio, se sea tan poco permeable a evidencias de alcance más genérico. Para nosotros, con los ejemplos aludidos y otros muchos que se podrían aportar, se hace en primer lugar una interpretación osada de este espacio pequeñísimo de pintura que, sinceramente, deja un margen prácticamente nulo a la forma y al material y, desde luego, mucho menos a una atribución cronológica. Por otra parte, la asimilación a una etapa cronológico-cultural determinada por el hecho de que sólo en ella aparece el registro arqueológico es ciertamente un razonamiento muy subjetivo. Esa vía tan incómoda de las interpretaciones puntuales afecta, en realidad, bien poco a lo que es el discurso general e insistido del horizonte al que nos referimos, que gira, como venimos tratando de evidenciar, en torno a un mundo cinegético en el más amplio sentido del término.

CONSIDERACIONES FINALES

Teniendo en cuenta lo expresado en los distintos apartados de nuestra exposición, los únicos datos que objetivamente pueden tener un consenso general para una situación cronológica del arte que más ha itinerado por las cronologías —el Levantino— son la Cueva de la Cocina y el estrato que cubría las pinturas y las superposiciones entre los motivos de distintos horizontes (Figs. 16 y 17).

El primer elemento que vamos a abordar es la Cueva de la Cocina (Dos Aguas), en la que el registro arqueológico llegó a cubrir el panel pintado (PERICOT, 1945: 54). En la revisión preliminar que hace ya varios años realizamos de este friso pintado se puso de manifiesto que, pese a su precario estado de conservación, se trataba en realidad de elementos realizados con la misma técnica que emplearon los artistas levantinos: líneas y trazos finos e inicios característicos del instrumento utilizado, es decir, la pluma de ave (GRIMAL, 1992, 1995). Por otra parte, en el único calco que hasta entonces se había publicado (FORTEA, 1976), por lo demás muy correcto, aparecía alguna imagen que se ajustaba sorprendentemente bien a la identificación primera de un animal que PERICOT había

expresado con notable precaución pero con bastante seguridad (1945: 54). Por otra parte, uno de los motivos incompletos que se situaban sobre la imagen precedente presentaba, según nuestros análisis, morfologías muy similares a las que configuran el cuerpo de los cazadores levantinos. De manera que a la verificación técnica y formal se unía el factor escénico, todos los cuales son característicos de la Pintura Levantina.

A partir de este análisis, el friso de la Cueva de la Cocina no podía seguir incluyéndose en el Arte Lineal-geométrico, del que, por otra parte, tuvieron que eliminarse los restantes conjuntos pictóricos, poniendo muy en duda la existencia de tal horizonte parietal (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994, 1999d). Pero se producía en este yacimiento una circunstancia especial por su infrecuencia y es que dichas pinturas habían sido cubiertas por estratos arqueológicos, según determinó el primer excavador (PERICOT, 1945: 69) y ratificó su gran estudioso, quien llega a decir: «Lo importante es que, examinados cuidadosamente los diarios de Pericot, localizada la mancha en ellos reproducida, estudiando las profundidades y otros detalles que en otro lugar expondremos con amplitud, no cabe la menor duda de que las pinturas de la Cueva de la Cocina fueron tapadas por un período de ocupación cerámica y que solo pudieron pintarse en algún momento de la segunda etapa de habitación de la cueva, como Pericot dijera, o nuestra Cocina II...» (FORTEA, 1975: 197).

Con los datos suministrados por ambos investigadores, ensayamos una reconstrucción gráfica de la relación entre el panel pintado y los distintos niveles arqueológicos, así como el punto en el que debió de situarse el artista (o artistas) para la realización de las pinturas, aceptando una hipotética altura de aquel en torno a 1,50 metros. Si se situó de rodillas, en cuclillas o sentado, el pintor debió de apoyarse en el nivel II (B) de Pericot y con una cronología entre finales del VI milenio y la mitad del V. Si el friso se diseñó en posición erguida, el autor necesariamente se situaría en el nivel III de Pericot o I de Fortea, para el que se atribuye una cronología en torno al 5600 a. C. En todo caso, sea cual fuere el posicionamiento, la pertenencia del friso pictórico a momentos acerámicos, y por tanto Epipaleolíticos, es incuestionable (ALONSO y GRIMAL, 1996d). Incorporamos en este trabajo el gráfico correspondiente.

Por su parte, las superposiciones nos indican varios aspectos. Uno, que hacia la mitad del V milenio a. C. se siguen diseñando motivos levantinos

(Cueva de la Sarga), que pudieron perdurar en enclaves concretos durante ese milenio sin que haya ningún dato que pueda ser más preciso en el sentido de hacer llevar más allá esa pervivencia, pues los motivos esquemáticos infrapuestos a los levantinos no lo aportan.

La propuesta de hacer perdurar este arte realista hasta el III milenio carece de bases sólidas en que apoyarse y no insistiremos en la imagen del jinete de la Gasulla, pues en la ponencia de A. Grimal se argumentan las razones por las que debe ser totalmente desestimada y que ya fueron apuntadas hace algunos años (GRIMAL, en prensa).

Por tanto, seguimos manteniendo que el Levantino es un arte de cazadores que cronológicamente tendría sus inicios en un momento impreciso, que hipotéticamente situamos en el VIII milenio, y sus etapas finales a lo largo del V milenio. Coincidió, por tanto, a lo largo de aquel con los grupos productores, cuyas nuevas creencias eran radicalmente distintas, a juzgar por la parte gráfica que se ha conservado de sus rituales: manifestaciones pictóricas parietales. Pero es evidente, al menos las superposiciones así lo indican, que los autores del Esquemático se impusieron o bien que en los momentos de desarrollo e implantación de este la «religiosidad» levantina estaba en proceso de declive; y eso podría verse apoyado por el hecho del escaso solapamiento del Arte Levantino sobre el Macroesquemático.

De todas maneras, seguimos manteniendo la convicción que hemos expresado hace unos años de que el Macroesquemático no puede ser considerado como un Arte, dados su escaso ámbito geográfico y el reducido número de sus motivos (ALONSO y GRIMAL, 1996d, 1996f, en prensa d). El compartir muchos aspectos —técnicos, formales, ciertos convencionalismos— con el Horizonte Esquemático nos inclina a pensar que estamos ante una tendencia local —con una personalidad espectacular y peculiar— de aquel y que no debió de tener, por otra parte, una perduración excesivamente prolongada.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1984). El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares. *Scripta Præhistorica, Francisco Jordá, Oblata Salmanticæ*, pp. 31-61. Salamanca.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952). *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1973). La Cueva del Niño (Ayna, provincia de Albacete, España), un yacimiento con representaciones de arte rupestre de estilo paleolítico y levantino. *IPEK* 23, pp. 10-24.
- ALONSO TEJADA, A. (1980). *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio*. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. (1987). Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos, Villar del Humo-Cuenca. *Empúries* 45-46, pp. 8-29. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A. (1993). *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 3 vols., inédita.
- ALONSO, A., et alii (1987). *Abrigo de arte rupestre de «El Milano» (Mula)*. Bien de Interés Cultural I, Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1990). *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Alpera.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1994). El Arte Levantino o el «trasiego» cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenæ* 25, pp. 51-70. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996a). *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996b). *Memoria de las investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en el término municipal de Moratalla (Murcia). Campañas de 1989 y 1990*, 152 pp., 88 figuras, 23 fotos, mapas, inédita.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996c). Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino. *Bolskan* 11, pp. 9-31. Huesca.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996d). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996e). Santuarios compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 11-12, pp. 39-58. Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996f). L'Art Macroesquemàtic. En *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 1, pp. 154-155. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999a). Consideraciones generales sobre el arte rupestre epipaleolítico de la Comunidad de Murcia. *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 175-184. Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999b). Prospecciones y estudios sobre arte rupestre en los términos de Caravaca de la Cruz y Moratalla: V Campaña de

- investigaciones en la Comunidad de Murcia. *Resúmenes de las X Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 9-10. Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999c). *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja, Alpera (Albacete)*. Alpera.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999d). El Arte Levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular. *Cronología del Arte Levantino*, pp. 43-76. Valencia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa a). Contribución al conocimiento del Arte Levantino en Albacete. *II Congreso de Historia de Albacete*, Albacete (2000).
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa b). Contribución al conocimiento del Arte Esquemático en Albacete. *II Congreso de Historia de Albacete*, Albacete (2000).
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa c). Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla. III Campaña (1996). *Memorias de Arqueología II*. VIII Jornadas de Arqueología Regional, Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa d). Las artes parietales postpaleolíticas en el sector este peninsular: estado de la cuestión. *Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo*, Vigo (1999).
- ALONSO TEJADA, A., y MIR LLAURADOR, A. (1986). *El conjunt rupestre de la Vall de la Coma (L'Albi. Les Garrigues)*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- APARICIO, J.; BELTRÁN, A., y BORONAT, J. B. (1988). *Nuevas pinturas en la Comunidad Valenciana*. Valencia.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (1999). Cuestiones en torno a las pinturas rupestres postpaleolíticas en Aragón. *BARA 2*, pp. 67-86. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M^a J. (1986). Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca). *Homenaje a Antonio Beltrán*, pp. 115-133. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M^a J., y AYUSO, P. (1993). Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca). *Bolskan 10*, pp. 31-96. Huesca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). *El Arte Rupestre Levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1987). Las pinturas en el interior de las cuevas de la Peña Rubia (Cehegín, Murcia). Historia, anécdota y estudio. *Cæsaraugusta 64*, pp. 7-86. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989). *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A.; HERNÁNDEZ, M., y MARTÍ, B. (1996). Del Epipaleolítico a la Edad del Bronce en el País Valenciano: tradiciones culturales, intercambios y procesos de transformación. *XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 21-30. Elche.
- BELTRÁN, A., y SAN NICOLÁS, M. (1985). Las pinturas rupestres de las cuevas de la Peña Rubia de Cehegín (Murcia). *Revista de Arqueología 53*, pp. 9-18. Madrid.
- BREUIL, H. (1935). *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, vol. IV. Lagny.
- BREUIL, H., y BURKITT, M. (1915). Les peintures rupestres d'Espagne. VI. Les abris peints du Monte Arabí près. Yecla (Murcie). *L'Anthropologie XXVI*, pp. 313-331. París.
- BREUIL, H., y OBERMAIER, H. (1916). Travaux en Espagne II. *L'Anthropologie XXV*, p. 242. París.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915). *El Arte Rupestre en España*. Madrid.
- CARRASCO, J. y E.; MEDINA, J., y TORRECILLAS, F. J. (1985). *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Gualdalquivir. I. Sierras Subbéticas*. Granada.
- CORPUS DE PEINTURES RUPESTRES (1990). *La Conca del Segre, I*. Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- CUADRADO, E. (1946). La Cueva del Gato. *II Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, pp. 115-125. Albacete.
- CUADRADO, E. (1947). Yacimientos arqueológicos albacetenses de la cuenca del río Taibilla. *Consejería General de Excavaciones. Informes y Memorias*, 15, pp. 123-137. Madrid.
- DÍEZ CORONEL, L. (1985). Pinturas rupestres esquemáticas en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida). *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 161-170. Zaragoza.
- EIROA, J. J. (1994a). El Neolítico. *Historia de la Región de Murcia*, I, pp. 115-137. Murcia.
- EIROA, J. J. (1994b). Del Calcolítico al Bronce Antiguo. *Historia de la Región de Murcia*, vol. I, pp. 179-226. Murcia.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. (1940). Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego, en término de Jumilla (Murcia). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología VI*, pp. 35-46. Madrid.

- FORTEA PÉREZ, F. J. (1973). *Los complejos microlaminados y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Salamanca.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1975). Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla, Murcia). *Ampurias* 36, pp. 21-39. Barcelona.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1976). El arte parietal Epipaleolítico del 6º y 5º milenio y su sustitución por el Arte Levantino. *IX Congrès de l'UISPP*, pp. 121-133. Niza.
- GALIANA, M^a F. (1985). Consideraciones sobre el arte rupestre levantino: las puntas de flecha. *El Eneolítico en el País Valenciano*, pp. 23-33. Alicante.
- GARCÍA, M.; CARBONELL, E., y ZARAGOZA, J. (1999). Nuevas representaciones rupestres figurativas y abstractas en la comarca del Tarragonés. *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 155-166. Murcia.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1985). Nuevos abrigos con pinturas rupestres en el Barranco del Buen Aire de Jumilla. Informe preliminar. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 1, pp. 105-110. Murcia.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1988). Las pinturas rupestres de la cueva-sima de la Serreta (Cieza-Murcia). Estudio preliminar. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 4, pp. 33-40. Murcia.
- GRIMAL, A. (1992). Consideracions tècniques pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia. *IX Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*, pp. 52-54. Puigcerdà-Andorra.
- GRIMAL, A. (1995). Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte Levantino. *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 317-326. Zaragoza.
- GRIMAL, A. (en prensa). Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte Levantino: a propósito de las incisiones en el jinete de la Gasulla. *I Congreso Internacional de Gravats rupestres i murals*. Lleida.
- HERNÁNDEZ CARRIÓN, E., y GIL, F. (1999). Cuatro estaciones con arte rupestre en Jumilla. *Resúmenes de las X Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 10-11. Murcia.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. Madrid.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1995). Arte rupestre en el País Valenciano. Bases para un debate. *Jornadas de Arqueología*, pp. 89-118. Valencia.
- HERNÁNDEZ, M. S., y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1982). Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico. *Ars Præhistorica* 1, pp. 179-187. Sabadell (Barcelona).
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1994). *L'Art Macroesquemàtic*. Centre d'Estudis Contestans, Concentaina.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1998). *L'Art Llevantí*. Centre d'Estudis Contestans, Concentaina.
- HERNÁNDEZ, M. S., y MARTÍ, B. (1999). Art rupestre et processus de néolithisation sur la façade orientale de l'Espagne méditerranéenne. *XXIV Congrès Préhistorique de France*, pp. 257-266. Carcassonne.
- HERNÁNDEZ, M. S., y SIMÓN, J. L. (1985). Pintura rupestre en el Barranco del Cabezo Moro (Almansa, Albacete). *Lucentum* IV, pp. 89-95. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. S., y SIMÓN, J. L. (1996). *Pinturas rupestres en Almansa (Albacete)*. Cuadernos de Estudios Locales, 12, Almansa.
- HIGGS, E. S.; DAVIDSON, I., y BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1976). Excavaciones en la Cueva del Niño, Ayna (Albacete). *Noticiario Arqueológico Hispánico* V, pp. 92-94. Madrid.
- LILLO CARPIO, P. y M. (1979). Las pinturas rupestres de la Risca. Rincón de Pedro Gurullo, en Campos de San Juan (Moratalla). *Murcia* 15, 4 pp. Murcia.
- LOMBA, J., y SALMERÓN, J. (1995). El Neolítico. *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 119-149. Murcia.
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1988). *El arte rupestre en Sierra Morena*. Jaén.
- LÓPEZ PRECIOSO, F., y JORDÁN MONTES, J. F. (1996). La Edad del Bronce. *Macanaz* 1, pp. 75-92. Hellín.
- LÓPEZ PRECIOSO, F., y SERNA LÓPEZ, J. L. (1996). Neolítico. *Macanaz* 1, pp. 41-54. Hellín.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1984). Un jaciment paleolític a la comarca de La Noguera (Alós de Balaguer). *Pyrenæ* 19-20, pp. 215-233. Barcelona.
- MARCOS POUS, A. (1977). Posible edad neolítica de las pinturas esquemáticas de la Cueva de los Murciélagos (Zueros). *Corduba Archæologica* 5, pp. 109-118. Córdoba.
- MARTÍ OLIVER, B., y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988). *El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia.

- MARTÍNEZ ANDREU, M. (1995). El barranco de los Grajos y el Paleolítico Superior. *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 51-67. Murcia.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M^a I., y DÍAZ ANDREU, M. (1992). El abrigo pintado de la Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca). *Espacio, Tiempo y Forma V*, pp. 177-206. Madrid.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M^a I., y DÍAZ ANDREU, M. (1995). El arte de la Hoz de Vicente (Minglanilla). Avance al estudio de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en la provincia de Cuenca. *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 353-363. Zaragoza.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1988). El Neolítico en Murcia. *Neolítico en España*, pp. 167-194. Madrid.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1994). Nuevas dataciones de C14 para el Neolítico en Murcia: los abrigos del Pozo (Calasparra). *Trabajos de Prehistoria 51(1)*, pp. 157-161. Madrid.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1996). Cueva-sima de la Serreta (Cieza). Un yacimiento neolítico en la Vega alta del Segura. *Memorias de Arqueología 5. II Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 43-56. Madrid.
- MAS, D. (1980). *Aportació a la carta arqueològica de la Vall del Riu Sed*. Memoria de licenciatura, Universidad de Barcelona, inédita.
- MATEO, M. A. (1993). Las pinturas rupestres del Molino de Capel, Moratalla (Murcia). *Revista de Arqueología 151*, pp. 8-11. Madrid.
- MATEO, M. A. (1994). Las pinturas rupestres de la cueva de la Serreta, Cieza (Murcia). *Archivo de Prehistoria Levantina XXI*, pp. 33-46. Valencia.
- MATEO, M. A.; BERNAL, J., y PÉREZ, C. (1998). Las pinturas rupestres del Molino de Capel (Moratalla-Murcia). *Memorias de Arqueología 7. IV Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 23-37. Murcia.
- MATEO, M. A., y CARREÑO, A. (1997). Las pinturas rupestres del abrigo del Barranco Bonito (Nerpio, Albacete). *Al-Basit 41*, pp. 33-49. Albacete.
- MOLINA, J., y MOLINA, M^a C. (1973). *Carta Arqueológica de Jumilla*. Jumilla (Murcia).
- MONTES, R., y SALMERÓN, J. (1998). *Arte rupestre en Murcia. Itinerarios Didácticos*. Cieza (Murcia).
- PERICOT GARCÍA, L. (1945). La Cueva de la Cocina (Dos Aguas). Nota preliminar. *Archivo de Prehistoria Levantina 2*, pp. 39-71. Valencia.
- RUIZ MOLINA, L. (2000). *El museo arqueológico municipal «Cayetano de Mergelina». 130 años de actividad arqueológica en Yecla (Murcia)*. Yecla.
- SALMERÓN JUAN, J. (1987). Las pinturas rupestres esquemáticas de Las Enredaderas (Los Almadenes), en Cieza, Murcia. Estudio preliminar. *Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 223-233. Zaragoza.
- SALMERÓN JUAN, J. (1999). La cueva-sima de la Serreta (Cieza). Santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano. *Memorias de Arqueología 8. V Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 139-154. Murcia.
- SALMERÓN, J., y LOMBA, J. (1995). El arte rupestre postpaleolítico. *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 91-115. Murcia.
- SALMERÓN, J.; LOMBA, J., y CANO, M. (1999). Las pinturas rupestres de El Paso, Los Rumíes y el Laberinto (Cieza, Murcia). *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 185-195. Murcia.
- SALMERÓN, J.; LOMBA, J., y CANO, M. (1999). Nuevo hallazgo de arte levantino en Albacete: los conjuntos rupestres de la Tienda I y II (Hellín, Albacete). *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 197-208. Cartagena.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L. (1983). *El conjunto rupestre de Solana del Molinico, Socovos (Albacete)*. Memoria de licenciatura, Universidad de Murcia, inédita.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L. (1984). Panorama arqueológico de Socovos. *I Congreso de Historia de Albacete*, vol. I, pp. 341-375. Albacete.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1985). Las pinturas rupestres esquemáticas del abrigo del Pozo (Calasparra, Murcia). *Cæsaraugusta 61-62*, pp. 95-118. Zaragoza.
- SAN NICOLÁS, M., y ALONSO TEJADA, A. (1986). Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula). *Historia de Cartagena*, vol. II, pp. 201-208. Cartagena.
- SAN NICOLÁS, M.; LÓPEZ, J. D., y ALONSO, A. (1988). Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres del Milano (Mula, Murcia). *Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 341-346. Zaragoza.
- SERNA LÓPEZ, J. L. (1996). Paleolítico y epipaleolítico. *Macanaz 1*, pp. 25-40. Hellín.
- SERNA LÓPEZ, J. L. (1997). Consideraciones sobre economía y ocupación del territorio durante la Prehistoria inicial. El caso de los yacimientos paleolíticos y epipaleolíticos de la cuenca del río Mundo. *Archivo de Prehistoria Levantina XXII*, pp. 57-71. Valencia.
- SOLÉ, M. (1982). Balma del Duc (Montblanc). *Les excavacions a Catalunya en els darrers anys*,

- pp. 129-130. Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- VIÑAS, R. (1986). *El conjunto de pinturas rupestres de la Serra de la Pietat, Ulldecona-Freginals (Tarragona)*. Memoria de licenciatura, Universidad de Barcelona, inédita.
- VILASECA, S., e IGLESIAS, J. (1932). Exploració de l'Alta conca del Brugent. III. La Cova de les Gralles. *Revista del Centre de Lectura* 225-227, pp. 26-36. Reus.
- VIÑAS, R.; SARRIÀ, E., y ALONSO, A. (1987). Novedades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, Les Garrigues, Lleida). *Tribuna d'Arqueologia*, pp. 31-39. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- WALKER, M. J. (1977). The persistence of upper Paleolithic tool-kits into early South-East Spanish Neolithic. *Australian Institute of Aboriginal Studies*, pp. 354-379. Canberra.



Arte, hábitat y territorio en el Mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano

C. Olària*

En esta ponencia intentaremos replantear algunos de los problemas y sus posibles interpretaciones, en ambos casos para referirnos a la evolución cronocultural del arte rupestre al aire libre del área mediterránea peninsular, vinculado a los grupos humanos que lo realizaron y vivieron en el mismo territorio donde se encuentran estas manifestaciones artísticas.

Dicha temática ya ha sido tratada en muy diversas ocasiones por algunos reconocidos especialistas en arte prehistórico, sin embargo creemos que se ha relacionado escasamente con el contexto arqueológico de los territorios que ocupan estas expresiones artísticas. Esta ausencia de interrelación se explica a causa de los escasos estudios realizados en los asentamientos prehistóricos ubicados en el mismo paleohábitat que los abrigos pintados. En efecto, poseemos por el momento un exiguo número de yacimientos extensamente excavados y publicados que nos puedan aportar la información necesaria para resolver la procedencia y evolución de este arte prehistórico.

No cabe duda, sin embargo, de que entre los datos recopilados hasta el momento en el arte rupestre al aire libre, cuando menos dentro del llamado «estilo levantino», debe ser relacionado con el tránsito de las culturas epipaleolíticas y el complejo proceso de la neolitización, fase perteneciente a grupos humanos organizados en sistemas de captación cíclicos, muy próximos o proclives a la economía de producción, cuya valoración trataremos más adelante. Pero antes de abordar esta problemática desearíamos,

no obstante, plantear una serie de cuestiones que probablemente nos permitirán debatir más profundamente el tema tratado.

CUÁNDO EMPEZÓ

Para iniciar, pues, un análisis profundo entre la evolución y las interrelaciones de los asentamientos de los grupos humanos que ejecutaron este tipo de arte, creemos que resulta imprescindible abordar la problemática de su origen.

Las evidencias a través de hallazgos de arte mueble de época magdaleniense, son numerosas en muchos yacimientos del área mediterránea peninsular. Algunos de los yacimientos de esta época, con series de dataciones de C-14, nos inducen a creer que tuvieron una larga perduración. No cabe duda, por tanto, de que las obras artísticas magdalenienses del área oriental peninsular poseyeron una importancia mayor de la que creemos, no sólo para la interpretación de la propia cultura sino por las consecuencias que derivarán de estas expresiones conceptuales.

Aparte de las plaquetas del Parpalló, cuya evolución desgraciadamente resulta todavía de difícil resolución, desde un punto de vista cronocultural y no meramente estilístico, existen otros testimonios importantes de arte mueble y en algunos casos parietal. Así lo demuestran los testimonios artísticos de numerosos yacimientos del litoral oriental peninsular, como los del abrigo del Tossal de la Roca, Cova de les Cendres, Cova del Barranc, Cova Matutano, Cova dels Blaus, Cova Fosca de La Vall d'Ebo, Cova de Reinós, Abric de la Bora Gran, Cova de La Mole-

* Laboratori d'Arqueologia Prehistòrica. Universitat Jaume I. Castellón. E-mail: olaria@his.uji.es.

ta de Cartagena, Cueva de Taverna, etc., por citar algunos. Testimonios de arte que seguirán perviviendo también en yacimientos con niveles epipaleolíticos, como en Cova Mallaetes, Abric de Sant Gregori, Bauma Margineda o Cueva de la Cocina, entre otros, además de los testimonios andaluces de Cueva de La Pileta, Cueva de Ardales, Cueva de Nerja, y el grabado almeriense de Piedras Blancas.

No hay que olvidar que algunos de los testimonios de arte rupestre paleolítico se encuentran en una similar ubicación, es decir, que yacimientos magdalenenses y epipaleolíticos comparten un mismo territorio, como Cova Fosca de La Vall d'Ebo, a 15 km del Abric del Tossal de la Roca; Fuente del Trucho (Alquézar, Huesca), en el mismo barranco del yacimiento de Arpán; la cueva del Niño (Ayna, Albacete), con pinturas paleolíticas en su interior y de estilo levantino en el exterior; o las que conformaban el friso de La Moleta de Cartagena o Cova del Tendo (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona), en cuyo conjunto convivían los dos estilos: paleolítico y levantino; o en Cova Mallada y las pinturas de Cabra Feixet, a pocos metros de aquélla (BOSCH GIMPERA, 1968: 72), o las pinturas de estilo levantino de Els Secans y Las Caídas de Salbime (Mazaleón) y los yacimientos epipaleolíticos de Botiqueria dels Moros, El Pontet y Costalena (Maella), y los de El Serdà y Sol Piñera (Fabara). En el valle del Tajo, ya en Portugal, observamos un ciervo en la Roca F-155, no lejos de la población de Fratel, atribuido a una etapa epipaleolítica. Son éstos algunos de los ejemplos en que resultan coincidentes los territorios del arte levantino con el arte cuaternario. Sobre este aspecto creemos que sería interesante efectuar un estudio territorial de distribución de yacimientos de una y otra manifestación artística, con el fin de comprobar el alcance de estas relaciones reflejadas cuando menos a primera vista.

Este fenómeno, de pervivencia artística, se comprueba en otros yacimientos extrapeninsulares, como en las plaquetas grabadas de estilo magdalenense de los estratos mesolíticos y azilienses del sur de Francia: abrigo Murat de Rocamadour, La Borie del Rey y Pont d'Ambon. Así como en Italia en las plaquetas grabadas de Levanzo, una de ellas representando a un bóvido fechado entre el 9694 \pm 110 BP al 11000 BP, hallada en el nivel 3, epipaleolítico o cuando menos precerámico; o en los guijarros grabados de Riparo Villabruna A de los Dolomitas, fechados como epigravetienses y que recuerdan las plaquetas de estilo lineal-geométrico.

Asimismo, la larga perduración del arte magdalenense, que alcanzará hasta mediados del X milenio

BC, debería ser valorada en todo su alcance a la hora de sopesar las posibles influencias, si no artísticas cuando menos culturales, que entre uno y otro arte pudieron existir.

Si bien la técnica y los conceptos se modificarán radicalmente con el arte levantino, pervive, sin embargo, una memoria conceptual que muy probablemente deberíamos admitir como un proceso evolutivo cultural magdalenense, en su periodo final, que, si bien no influirá posteriormente en el arte levantino, sí se comprueba que los conjuntos de industrias líticas conservaron una indudable filiación. Y que, sin inclinarnos a derivar directamente una y otra expresión artística, sin duda pervive en ambas un espíritu común. Esta comunión perceptible entre ambas manifestaciones supraestructurales debería explicarse sobre las necesidades expresivas de dos mundos que comparten un mismo modo de vida y una similar base de subsistencia, propias de las comunidades cazadoras-recolectoras, con una economía sistemática de explotación territorial cíclica. Es decir, la explotación económica es la misma, si bien probablemente será de mayor espectro en el periodo cultural epipaleolítico, derivando como consecuencia una nueva expresión conceptual que muy probablemente corresponde al denominado arte levantino, el cual, si bien constituyó un arte *ex novo*, tanto por su técnica como incluso por su temática, participó sin embargo de una misma necesidad expresiva que es la común para todos los grupos cazadores-recolectores organizados en sistemas de captación cíclicos, muy próximos o proclives a la economía de producción, cuya valoración trataremos más adelante.

En este sentido pues, el arte magdalenense en la vertiente mediterránea de la península Ibérica pudo provocar, a nuestro juicio, no sólo unas pervivencias en la cultura material del llamado «Epipaleolítico microlaminar» (plenamente demostradas en algunos de los yacimientos estudiados), sino que de algún modo incitó a la creación de un nuevo arte: el levantino. Este último con una técnica distinta, como ya hemos señalado, pero con un reflejo económico igual o muy parecido, expresado por el mismo figurativismo realista en ambos casos: basado en la representación de herbívoros, cuya biomasa significaba una adquisición económica importante, teniendo en cuenta la actividad prioritaria que practicaban, la caza. Se trata por tanto de un arte renovado, o *art nouveau*, que con la misma temática animalística-simbólica, propia de grupos cazadores, introduce a los protagonistas humanos en escenas más complejas que deri-

varán dentro de su dinámica de evolución hacia conceptos *ex novo*, como hemos dicho.

Ahora bien, uno y otro arte difieren no sólo en la técnica, sino también en el contenido temático. Mientras que uno, el paleolítico, podemos considerarlo como un arte naturalista pero simbólico y abstracto en su interpretación, el arte levantino sin embargo es realista y narrativo. Mientras que aquél sólo presenta figuras aisladas o grupos sin conexiones entre sí, este lo hace escenificando las representaciones en un conjunto unitario. Otro aspecto, el técnico, también es totalmente diferente: en el arte magdaleniense la pintura se aplicará con instrumentos completamente diferentes a aquellos característicos, de trazos finos o «caligráficos», del arte levantino; reconocidos estos últimos ya por Porcar, y más tarde análisis más detallados han demostrado el uso de plumas en la ejecución de estas pinturas (ALONSO y GRIMAL, 1989, 1990; GRIMAL, 1992).

Una diferencia con el arte magdaleniense se puede establecer con la técnica del grabado fino, la que más frecuentemente se aplicará a fines de este periodo, lo que no ocurre con el arte levantino, salvo en el dudoso perfilado del bóvido de Racó Molero (Ares del Maestrat) y, siendo un caso extraño, el grabado profundo del barranco del Cabrerizo (Albaracín). Nuevos descubrimientos de grabados figurativos ponen sin embargo en duda la ausencia de esta técnica. En efecto, durante el Magdaleniense del Mediterráneo peninsular se presenta una masiva utilización de la técnica del grabado, tanto sobre soporte óseo como en placas de piedra y guijarros, e incluso sobre soportes parietales (Cova Fosca de La Vall d'Ebo), mientras que el arte pictórico rupestre es muy escaso en esta área.

Otro aspecto diferencial entre uno y otro es su ubicación: mientras en el arte magdaleniense del litoral mediterráneo los soportes son prioritariamente muebles, y en casos rupestres en el interior de cavidades, el arte levantino es absolutamente parietal, en abrigos abiertos que dejan las representaciones expuestas al aire libre. Estas diferencias no sólo nos sugieren unos cambios notables de índole económica, sobre una misma base subsistencial cazadora-recolectora, sino que también, en cierto modo, parecen indicar unos cambios importantes en las pautas de comportamiento de los grupos humanos que lo ejecutaron.

La profusión de las representaciones de escenas cinegéticas del arte levantino quizá pudiera interpretarse como la valoración de la importancia social que adquiere el grupo humano en defensa de su territorio

de captación, con una mayor organización social y una más estrecha cooperación en el trabajo de explotación de los recursos, que nos inclina a interpretar este arte como correspondiente a unos grupos de cazadores social y económicamente mucho más organizados.

La expresión figurativa, tanto en uno como en otro arte, es el común denominador, si bien existen representaciones lineales en ambos, especialmente en el arte mueble, de poca significación. Respecto a este punto no nos gustaría olvidar el llamado «arte lineal-geométrico», poniendo muy en duda que las 38 plaquetas de Cocina puedan individualizar un estilo independiente más arcaico que el llamado «levantino». Reflexionando sobre este punto, seguimos los comentarios de Pericot, que cuando excavó este yacimiento ya señaló en su N-III: «lo más característico del nivel son los macrolitos, algunas plaquetas pintadas y ciertas *microgravettes* de la base de la estratigrafía», mientras que «lo verdaderamente importante en este nivel es la presencia de plaquetas grabadas que en número de 38 ocupan el nivel II A» (FORTEA, 1973: 353). Añadiremos la aparición en las excavaciones de Fortea de un canto de caliza con una cabeza de cierva grabada del estrato H1, acompañado de triángulos tipo Cocina, microburiles y cerámicas lisas y decoradas (SIP, 1979: 91; 1980: 85-87); y, por otra parte, señala Fortea para la fase Cocina II la presencia de «una plaqueta pintada previamente de rojo y posteriormente grabada con trazos paralelos» (FORTEA, 1973: 359). Con todo lo cual observamos que en Cocina no sólo se produjo un arte basado en los grabados lineales sino que los pigmentos rojos de repintados previos también estuvieron conviviendo con esta técnica, a la vez que el estilo figurativo; si a todo esto le añadimos el registro de arte levantino, hoy prácticamente desaparecido de su entrada, sobre el cual ya opinó Pericot que correspondía «a los vestigios de figuras, al parecer de un animal, una de ellas en rojo» (1945: 54); y posteriormente Fortea consideró dichos rastros de pintura como zigzags propios del llamado «estilo macroesquemático», cuando seguramente eran las patas dobladas del cuadrúpedo en reposo, pues así ha sido confirmado por los estudios de Alonso y Grimal. Con todo ello nos podemos hacer cargo de lo sencillo que resulta deducir que en Cocina existió una fase mesolítica avanzada, de industrias líticas de geométricos, seguida de otra caracterizada por los procesos de neolitización, ambas con presencia de arte pintado y grabado de tipo lineal, además de otras muestras grabadas y pintadas de tipo figurativo o, si se prefiere, de estilo

levantino avanzado; recordemos que también en el estrato El de Cocina se recogió un canto de caliza con una cabeza de cierva estilizada grabada, nivel en el que se halló cerámica lisa y decorada entre una industria de triángulos tipo Cocina y geométricos (SIP, 1980: 91). La existencia de placas grabadas con motivos lineales no es por tanto la característica única de las expresiones artísticas que se dieron en tan importante cavidad. Y, teniendo en cuenta que los grabados de tipo lineal con motivos geométricos son una constante en toda la evolución del arte prehistórico, y que incluso en las etapas neolíticas se plasmarán sobre restos óseos, como en el caso de Cova de la Sarsa, en un principio desestimamos la consideración de este arte «lineal-geométrico» de Cocina como una expresión artística única e individualizada y culturalmente más antigua que el resto de las manifestaciones pictóricas al aire libre.

Pero, si bien las plaquetas grabadas de Cocina pertenecieron sin duda a una fase del Mesolítico con geométricos, prudentemente pensamos que ya existían otros testimonios pictóricos anteriores, que se efectuaron en una fase del Epipaleolítico de industrias microlaminaras. Para abundar en este sentido hemos de reflexionar acerca de la existencia de plaquetas semejantes, como la que se encontró en la segunda capa, nivel II, del yacimiento de Filador, con trazos grabados cruzados (VLASECA, 1968: 489), o la placa de pizarra con series de líneas y los restos óseos con similares motivos hallados en las capas 1 y 2 de Sant Gregori (VLASECA, 1934: 415-439), o los procedentes de este mismo yacimiento, pero en este caso figurativos, pues se trata del grabado de una cierva en una placa de pizarra correspondiente al nivel II, sobre el cual ya señalaba el mismo Fortea: «Todo esto expresa con bastante certidumbre la consideración de que en Sant Gregori existen elementos de un claro sabor y arcaísmo paleolítico» (FORTEA, 1973: 305), o la plaqueta grabada de Forcas II datada en el 7090 BP. En efecto, en yacimientos como Rates Penaes también se registró, en la séptima capa, una plaqueta pintada y grabada, junto a industrias de raspadores, láminas de dorso y cerámica lisa, que sería la representación de un conjunto microlaminar avanzado pero probablemente anterior al Mesolítico de geométricos (FORTEA, 1973: 198).

En resumen, y como hipótesis de trabajo, creemos que el denominado «arte lineal-geométrico» sería un testimonio artístico más reciente, quizá representante de antiguas tradiciones que permanecerán en la memoria de ciertos grupos epipaleolíticos y mesolíticos cuando sus industrias se hayan converti-

do mayoritariamente en geométricas, pero sin embargo su individualización artística como un estilo propio y característico de una etapa no debe ser considerada en la actualidad, sino más bien como una expresión minoritaria o esporádica, que convivirá con otras expresiones pictóricas. Si atendiéramos a algunos de los objetos grabados del Magdaleniense final o Epimagdaleniense, e incluso del Neolítico para industrias óseas, es evidente que una temática frecuente la constituyen los trazos lineales superpuestos con la técnica del grabado y *grafitado*, como ha sido constatado en la cueva Matutano (Vilafamés, Castellón). Asimismo, las industrias líticas de este yacimiento paleolítico presentan estrechas relaciones con las industrias de dorso abatido de otro yacimiento estudiado por nosotros, Cova Fosca, en cuyos niveles epipaleolíticos se observa claramente la tradición de estas láminas y laminitas de retoque abrupto, con las industrias epimagdalenienses.

QUÉ PINTAN Y POR QUÉ

Uno de los temas más debatidos como base de interpretación cultural para estas representaciones artísticas se ha centrado en el contenido y significado del llamado «arte levantino». Por un lado, el estudio de su contenido ha derivado en la identificación de una serie de estilos, en parte ya mencionados: lineal-geométrico, naturalista, levantino, macroesquemático y esquemático. Por otra parte, los estilos denominados naturalista y levantino, e incluso el mal llamado «arte lineal-geométrico», fueron considerados inicialmente como los más arcaicos.

El llamado «estilo levantino» incorporará la presencia humana en sus manifestaciones artísticas, dentro de escenas en su mayoría de contenido cinegético, con hombres y mujeres agrupados en esta u otra actividad, lo cual nos da a entender el valor o la importancia de la cohesión social en este momento, dentro de su propia organización de banda; muy probablemente porque de dicha cohesión dependerá la defensa de su territorio de captación. Sorprende que la mayor parte de las escenas cinegéticas se vinculen con la caza de oviscapridos, y que los cérvidos, si bien numerosos, tengan a menudo un tratamiento diferenciado en la escena, donde siempre existe un escaso número de ciervos machos adultos muertos o heridos, como el que se muestra en el abrigo V de Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón).

En este sentido, la presencia de los ciervos exageradamente astados en ocasiones plasmados en los

paneles levantinos nos sugiere un significado más simbólico que práctico, como el ciervo silueteado del Abric de les Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona); el ciervo estático de la Roca dels Moros (Cogul, Lleida); los dos ciervos del Lavadero de Tello I, Cama del Pastor (Vélez-Blanco, Almería); los dos grandes cérvidos, uno de ellos silueteado y otro con una posible lanza clavada en el lomo, de la Cañaica del Calar (Moratalla, Murcia); el cérvido del abrigo del Milano (Mula, Murcia); los dos grandes ciervos de Cañada de Marco (Alcaine, Teruel); el ciervo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel); el sugestivo ciervo rayado del Abrigo Grande de Minateda (Minateda-Hellín, Albacete); los cérvidos de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), que aparecen flechados, pero es posible que los venablos y arqueros sean posteriores, y la magnífica cabeza astada, perfilada en negro, del mismo yacimiento; los ciervos de La Sarga (Alcoi, Alicante), o el ciervo central y otros de la cueva de La Araña, abrigos I-II (Bicorp, Valencia), por citar algunas de las numerosas representaciones significativas de cérvidos.

Las características observadas sobre los ciervos, y también sobre bóvidos, son su posición preferente y su actitud más pasiva, su situación central en el panel, su diversidad en la aplicación de la pintura (rayados, silueteados, etc.), como en Abrigo Grande de Minateda (Minateda-Hellín, Albacete), Cañaica del Calar I (Moratalla, Murcia), la magnífica cabeza astada silueteada en negro de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) o el cérvido del Abric I d'Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona) o Cañaica del Calar I (Moratalla, Murcia), y finalmente la escasez de animales muertos o heridos representados, son razones que nos inducen a creer en un particular tratamiento que pudo obedecer a unas creencias de tipo mágico-simbólico, las cuales en cierto sentido vemos todavía reflejadas en los hallazgos arqueológicos, como la ofrenda de un asta de cérvido en el interior de un silo encontrado en el yacimiento meso-neolítico de Mas Nou (Ares del Maestrat), yacimiento que se ubica en un territorio que podríamos calificar como eminentemente artístico.

Si tenemos en cuenta el contenido del arte desde sus comienzos hasta alcanzar los llamados estilos «esquemático» y «macroesquemático», es bastante evidente que las especies preferentes en significado fueron los cérvidos y bóvidos, estáticos e incólumes, destacándose del resto de los animales que componen el conjunto de las escenificaciones características del estilo «levantino», como en el Abrigo de los Toros del Prado del Navazo (Albarracín, Teruel), en Val del

Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) o en el Abrigo Grande de Minateda (Minateda-Hellín, Albacete). Además, en muchos casos parecen aprovechados para estas escenificaciones levantinas, como su mismo color delata, con lanzas y flechas pintadas posteriormente de una pigmentación distinta; pero casi siempre, eso sí, estas figuras ocupan el lugar central de la escena, como en La Roca dels Moros (Cogul, Lleida) o en Cueva de La Araña (Bicorp, Valencia), tanto en la Covacha II, donde se distingue un ciervo central, como en el covacho III, con un enorme toro que supera el metro de longitud; o como también sucede en Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) o en la cueva II de Cantos de la Visera (Yecla, Murcia), con dos cérvidos en el lateral izquierdo y un gran bóvido central. Resumiendo, las características observadas sobre los ciervos son, como ya hemos señalado, su posición destacada dentro de la escenificación, y también deberíamos añadir que son estos animales los que presentan más diversidad en la aplicación de la pintura (rayados, silueteados, etc.), y finalmente la escasez de animales muertos o heridos representados. Es posible que este particular tratamiento obedezca a unas creencias de tipo mágico-religioso que no descartamos pudieron extenderse a otras especies, como bóvidos y jabalíes.

También cabría señalar al respecto el significado que tuvieron estas especies de herbívoros en el tratamiento de intercambio de características morfológicas de una especie a otra, casi siempre bóvidos convertidos en cérvidos: Cueva de la Vieja de Alpera, Cantos de la Visera de Monte Arabí (Yecla) o también toros pintados sobre ciervos de Prado de las Olivanas, como caso poco frecuente, lo cual abunda más en la hipótesis de un significado mágico-religioso para el gran ciervo (*Cervus elaphus*).

Los caracteres simbólicos de cérvidos y, quizá, de bóvidos se mantienen y aprovechan en las escenificaciones levantinas durante todo su desarrollo, como en el abrigo IX del Cingle de Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón), en el sector norte de La Saltadora (Valltorta) (desapareciendo definitivamente en los estilos esquemático y macroesquemático), en algunos casos muy evidentes, como el extraño personaje, identificado como un brujo, con las piernas abiertas y cuyos pies descansan sobre los lomos de dos de los cuatro imponentes toros representados, que fueron transformados en ciervos mediante el añadido de fabulosas astas en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), uno de los conjuntos más claramente mágico-simbólico y en el que, por cierto, de los diez ciervos representados originariamente ninguno se

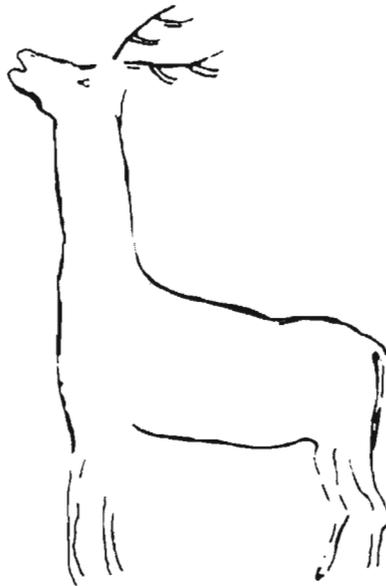
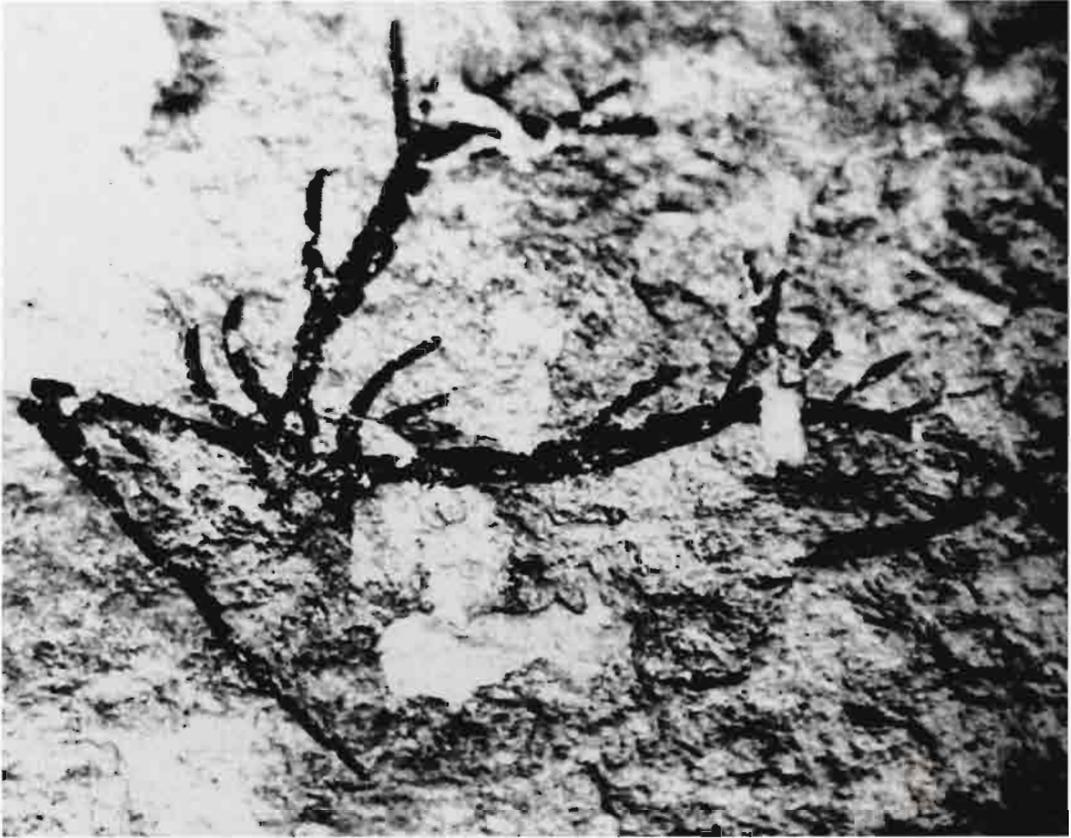


Fig. 1. Representación de cérvidos, cuyas figuras silueteadas y con ligeros detalles de boca y ojos pudieran corresponder a un *filum* o tradición arcaico, teniendo en cuenta las figuras similares que se encuentran en conjuntos de arte paleolítico, tales como Cosquer, Lascaux, Pair-Non-Pair, etc., en las que si bien la técnica es totalmente distinta las actitudes guardan una estrecha relación, como la postura rampante o la de bramido, que indica la época de celo de los machos en primavera y que señalaría posiblemente el momento de su ejecución artística.

Aquí se presentan la cabeza de ciervo bramando de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) y el cérvido del barranco del Cabrerizo (Albarracín, Teruel) (según calco de CABRÉ), que también por su boca abierta suponemos que brama.



Fig. 2. Figura silueteada con rellenos de trazos y superposición de figura humana del abrigo grande de Minateda (Hellín, Albacete) (calco según BREUIL); y el ciervo de grandes cornamentas, de cuerpo silueteado, en actitud rampante, del Abric d'Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona) (según VIÑAS). Ambas figuras, si bien pueden representar una etapa estilísticamente más avanzada, conservan ciertas características arcaizantes.



Fig. 3. 1. Gran ciervo de fino perfilado y tinta plana parcial en su interior, posiblemente bramando a juzgar por la postura de su boca, y del que hay que resaltar el detalle de su ojo. La figura pertenece a Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete). 2. Cabeza de ciervo con exuberante cornamenta, perfilado y relleno parcialmente de tinta plana de la Cova de La Saltadora (Valltorta, Castellón), también con una carga de pigmento que indica el ojo del animal y la posición de la boca. No cabe duda de que ambas figuras nos transmiten un tratamiento especial y muy significativo hacia la representación del ciervo, que quizá estuviera vinculada a unas creencias totémicas.

encuentra herido o muerto; o como el singular antropomorfo con cabeza de toro del abrigo V de El Cingle de Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón) y el de Racó Molero (Ares del Maestrat, Castellón).

Existen abrigos donde hay una proliferación significativa de ciervos machos, como en La Saltadora, con 19 ejemplares, y Cavalls, con 12, por lo que podría decirse en principio que estos animales ocupan un lugar preferente en la simbología del conjunto pictórico de la Valltorta. VIÑAS (1982: 148) señalaba ya esta característica relacionándola con el posible culto a estos animales: «ciertos animales, particularmente algunos ciervos machos, se alejan del análisis cinegético, introduciéndose posiblemente en el mundo de los “espíritus cosmogónicos”, o tal vez de los “seres totémicos”» (VIÑAS, 1982: 169 y 181). Estamos plenamente de acuerdo con esta observación, ya que estos animales siempre se presentan en un lugar central o importante de la escena, siendo su tratamiento pictórico más cuidadoso que para el resto de las figuras; hay que señalar que los ciervos machos siempre presentan un cuerpo macizo, en pocas ocasiones se pintan estilizados y casi ninguna vez se advierten ejecuciones pictóricas esquematizantes. Otra de las constantes en su plasmación es la de resaltar su cornamenta, a veces enorme y muy ramificada, como los de La Saltadora. Esta característica anatómica le confiere al cérvido una perspectiva más cercana a la visión mágico-simbólica. Es muy frecuente observar sus figuras aisladas, estáticas o en marcha, como ya hemos señalado, sin que tengan una relación con escenas cinegéticas, al contrario de lo que ocurre con los cápridos, siempre protagonistas de una cacería.

Con frecuencia se han presentado interpretaciones acerca de la simbología del arte levantino y, como la mayor parte de las escenas giran en torno a la temática cinegética, se han considerado por una parte simples plasmaciones de la vida cotidiana cazadora, o dada la ubicación en las covachas o abrigos de altos farallones que pudieron servir como magníficos puntos de ojeo; pero también se ha especulado sobre unos contenidos más simbólicos, vinculados con un particular mundo de creencias mágico-religiosas. Resulta verdaderamente difícil profundizar en este sentido pero no cabe duda de que la narrativa de estas escenas encierra un significado más profundo, quizá ligado a los momentos o eventos dignos de ser recordados o conmemorados, que plasman la epopeya de estos grupos humanos.

Sin embargo, la observación del tratamiento especial que se confiere al toro y al ciervo, y quizá a

otras especies, nos inclina a suponer que estos grupos sociales organizados en bandas se basaron en creencias totémicas. Desde que en 1900 Reinach formulara los doce artículos que se establecían en la religión totémica, muchos otros estudiosos como Frazer, Wundt e incluso Freud han dedicado obras importantes a esta primitiva creencia religiosa. Las creencias totémicas casi siempre se basan en animales totémicos, más escasamente en plantas y muy raramente en objetos. El animal totémico no debe ser sacrificado ni comido, pero puede ser ingerido salvaguardando ciertas partes de su cuerpo. En ciertas ceremonias los individuos se revisten con la piel del tótem; se pintan las imágenes del tótem y éste protege y defiende a los miembros del grupo, les sirve de guía y, lo que es más importante, los identifica como grupo. En los acontecimientos solemnes, mágicos o religiosos, se bailan danzas en el curso de las cuales los miembros de la banda se cubren con la piel de su tótem e imitan sus ademanes; de esta manera acentúan su parentesco o su identidad con el tótem (antropomorfos disfrazados de toros los encontramos en Racó Molero y Cingle de Gasulla, en Ares del Maestrat, Castellón). En algunos casos es ritualmente sacrificado el animal totémico, imagen que nos recuerda la danza de las mujeres junto al hombre ictifálico y la cierva o cervato muerto a sus pies, de Roca dels Moros (Cogul, Lleida), o la agitada danza de más de una veintena de mujeres y hombres en cuyo centro se observa un animal, de la cueva de Los Grajos.

Como decía Frazer, el totemismo es un sistema a la vez religioso y social, puesto que la protección recíproca dentro del grupo es obligada, así que el valor fundamental de este sistema se encuentra más inmerso en la cohesión social que en el mundo de las creencias. La protección y defensa del grupo es constante y si alguien mata a otra persona se exigirá solidariamente la expiación de la víctima; en este sentido, encontramos en el arte levantino escenas de ejecuciones, como en El Cingle de Gasulla y Cueva Remigia (Ares del Maestrat, Castellón) y Cova de La Saltadora (La Valltorta, Castellón).

Otro de los autores clásicos, Wundt, escribía: «El animal tótem es considerado como el animal antepasado del grupo correspondiente. “Tótem” es, pues, por un lado una designación del grupo, y por otro, un nombre patronímico, presentando también, en esta última acepción, una significación mitológica», por lo que este sistema totémico servirá de organización y división social, a la vez que pudo servir de base para una normativa moral y de conducta. Otras derivaciones del sistema totémico, como ya se sabe,

son la transmisión por línea materna de los lazos totémicos y la imposición de relaciones basadas en la exogamia.

Pueden parecer estas hipótesis totemistas un tanto *démodées*, puesto que son discutibles todas las teorías basadas en etnografías comparadas; sin embargo, aquí no tratamos de comparar comportamientos antropológicos de culturas primitivas más o menos actuales sino de valorar un tipo de sistema, el totémico, como una explicación más plausible para interpretar el mundo prehistórico del arte rupestre al aire libre, incidiendo en la valoración social de este sistema más que en sus consecuencias religiosas, si bien éstas también pudieran ser admisibles en cuanto aceptemos que los conjuntos artísticos no son meramente exposiciones de unas particulares manifestaciones prehistóricas, sino que cumplieron el papel de lugares sagrados o culturales, como ya ha sido admitido por relevantes estudiosos del tema (BELTRÁN, 1982). En este sentido, ya han sido considerados estos lugares como santuarios por diversas razones, una de ellas, quizá la de mayor peso, es la intensa reutilización de los abrigos durante milenios, cambiando, superponiendo y añadiendo las figuras en el mismo panel rocoso.

Otra de las consideraciones que deberíamos tener en cuenta, si bien no poseemos suficientes datos biocronológicos para delimitarla, se centraría en la pervivencia y frecuencia de estas especies en las diferentes etapas de ejecución de este arte. No cabe duda de que hasta mediados del X milenio los cérvidos son frecuentes, cuando menos para que motiven la existencia de campamentos estacionales de caza en numerosos yacimientos de la vertiente mediterránea peninsular. Por otra parte dichos animales, solitarios salvo en la época del apareamiento y cría en primavera-otoño, son difíciles de capturar; pero a la vez es un animal muy acomodaticio que se adapta a vivir en bosque y en paisaje abierto. Es posible que con el paulatino cambio climático los ciervos, por ejemplo, emigren hacia zonas más frías o atemperadas y consecuentemente no se prodigue su presencia en todos los paisajes holocénicos con la misma frecuencia. Esta singularidad, frente a otros animales más comunes, quizá debió de ser un factor decisivo en su consideración por parte del grupo humano como un animal de connotaciones supraestructurales, ya sea como pieza codiciada (trofeo) o como animal simbólico.

Estas mismas reflexiones podríamos establecer para los grandes toros que aparecen, *Bos primigenius* y *Bos taurus*, puesto que su fuerza y biomasa han

representado simbólicamente la potencia y la fertilidad, pero también una especie como el *Sus scrofa* pudo ser así considerado si tenemos en cuenta su capacidad de fecundación y fiereza.

Si estos animales pudieron frecuentar los mismos territorios no cabe duda, sin embargo, de que su talla, volumen, fuerza y aspecto fueron factores que inducirían a una consideración excepcional por los grupos humanos que pintaron estos conjuntos.

ARTISTAS, ASENTAMIENTOS Y TERRITORIOS

Sin duda una de las direcciones que debemos seguir para comprender la evolución, y por tanto la cronología, del arte posglaciar pasa incuestionablemente por el estudio de los diferentes territorios en que se encuentra, en asociación con los asentamientos prehistóricos que comparten su mismo paleohábitat.

Algunos trabajos (APARICIO y MOROTE, 1999) ya han iniciado esta dirección, si bien, como ya hemos dicho anteriormente, aún son escasos los conocimientos que tenemos hoy por hoy sobre yacimientos próximos a conjuntos rupestres, pues no sólo se requiere realizar más prospecciones con este propósito sino también excavar sistemáticamente los asentamientos que hayan resistido a las antiguas intervenciones, o a expolios continuados, cuyos materiales prácticamente no pueden referirse a un contexto claro. En el trabajo de Aparicio y Morote para el País Valenciano observamos claramente esta ausencia de datos, ya que la mayor parte de los yacimientos presentan unos pocos restos en superficie, otros fueron excavados antiguamente, otros se han perdido debido al expolio, y muy pocos quedan para investigar y excavar sistemáticamente.

Sin embargo, interesa resaltar que, cuando menos, en el repaso que realizan estos autores para la división territorial de la actual provincia de Valencia la mayoría de los yacimientos citados los sitúan en la etapa mesolítica, en su división del Mesolítico I al III (10 000-8000, Mesolítico I; 8000-7000, Mesolítico II; 6500-5000, Mesolítico III, A, B y C). Las matizaciones que a este respecto debemos hacer son que, si para los autores el Mesolítico domina esta etapa de cinco mil años, nosotros creemos más adecuado, a través de la observación de los conjuntos líticos, distinguir entre una etapa epipaleolítica de mayor filiación paleolítica (9000-7000) y otra mesolítica que introduce cambios sustanciales a nivel económico e

industrial y que debería asimilarse al Mesolítico de geométricos junto con los procesos de neolitización (7000-6000). Así, para el territorio de Bicorp (Cuevas de La Araña, Rubia Alta, Rubia Baja, Zorra) tenemos por una parte materiales mayoritariamente de tipo geométrico e incluso presencia de cerámicas (Cueva Rubia Baja, Cueva de la Zorra y Cueva de La Araña), pero también algunos adscribibles a un Epipaleolítico de tipo microlaminar (Cueva Rubia Alta), con representaciones del llamado «estilo levantino» y otras de tipo esquemático que sin duda corresponden a una etapa posterior. También en el territorio de Navarrés (Blanquisar de Garrofero), con estilo levantino, comentan los autores una industria característica del Epipaleolítico microlaminar. El área de Dos Aguas (La Ceja, La Cocina, La Polvorosa) queda encuadrada también en un Mesolítico de industrias geométricas, si bien a los conjuntos pictóricos de Dos Aguas les atribuyen una cronología propia de la etapa epipaleolítica (8500-7000). Otro territorio, el de Ayora, donde se sitúa el Abrigo de Pedro Mas, con pinturas esquemáticas, se identifica según los autores por la presencia de un trapecio y fragmentos cerámicos que atribuyen al Neolítico final o Eneolítico inicial (APARICIO y MOROTE, 1999: 86-92).

No mencionaremos aquí el área territorial correspondiente a la actual provincia de Alicante, puesto que está previsto un trabajo monográfico aparte. En cuanto al área castellanense, pese a su gran riqueza artística la documentación arqueológica aún es insuficiente para realizar una síntesis de tipo territorial en cada una de las comarcas que presentan conjuntos de arte al aire libre. Se han publicado interesantes trabajos de áreas concretas como La Valltorta, que no sólo han recopilado mediante nuevos calcos los conjuntos pictóricos (VIÑAS, 1982) sino otros que también han tenido en cuenta los contextos arqueológicos (DE VAL, 1977; GUSI, 1982); sin embargo, ni las antiguas excavaciones en este magnífico barranco ni los más recientes trabajos han conseguido clarificar completamente el poblamiento y la cultura asociados a estos conjuntos. Comentaremos, sin embargo, algunos de los resultados.

La Valltorta

Cova dels Melons o de la Rabosa (Albocàsser, Castellón). Fue una de las más grandes cavidades excavadas en la Valltorta, con 12 m de ancho por 10 m de profundidad y 1,35 m de altura. La estratigrafía publicada presentaba una potencia máxima de

4,20 m. ALMAGRO BASCH (1963: 427) publicó un resumen extraído de los trabajos y diarios inéditos de Pallarés, después de estudiar los materiales depositados en el Museo Arqueológico de Barcelona. Trasladamos aquí este resumen:

1. Capa moderna de piedras y tierra ibérica.
2. Cerámica ibérica a torno y a mano.
3. Cenizas conteniendo cerámica tosca, sílex y huesos de animales.
4. Capa de barro con un cráneo humano, cerámica y sílex.
5. Restos de cocina, huesos de animales, cerámica y sílex.
6. Capa estéril de tierra roja con *helix*.
7. Capa estalagmítica.
8. Piedras grandes y tierra roja sin yacimiento arqueológico.

Almagro comentaba que la industria de los niveles 5 y 6 era semejante a la encontrada en otras estaciones próximas. Probablemente se refería a los «talleres» al aire libre de Valltorta, si bien las puntas de flecha de retoque plano no aparecieron en este yacimiento. Cita la existencia de microburiles y algún trapecio, así como raspadores. Esta industria la adscribe Almagro a un Mesolítico avanzado y al Neolítico pleno.

Cova del Esterò o Cova dels Moros. Cavidad que se sitúa entre los barrancos de la Valltorta y Matamoros, muy cerca de los conocidos abrigos del Puntal, con pinturas. ALMAGRO (1963: 427) cita la existencia de cerámica tosca y muy fragmentada junto a industrias líticas atípicas.

Cova del Puntal. Otra cavidad ubicada también entre ambos barrancos, Matamoros y Valltorta. Se trata de una grieta u oquedad que se abre junto a los abrigos pintados del Puntal. En uno de sus extremos se configuraba una pequeña cámara de una superficie de 1,85 m que fue excavada; presentaba un primer nivel con cerámicas modernas y romanas, y por debajo se recogieron cerámicas decoradas con cordones, conchas y restos óseos, además de un hacha de piedra pulimentada e industrias de sílex que Almagro compara con las encontradas en los llamados *planells* de la Valltorta.

Cova de la Pipa. Situada en el barranco de la Rabosa y cerca del abrigo pintado del Lledoner. La cavidad está formada por una grieta con escasa profundidad. Se recogieron cerámicas, sílex y restos óseos.

Cova del Trenc. Localizada delante de las pinturas dels Tolls y de Rull, proporcionó los mismos

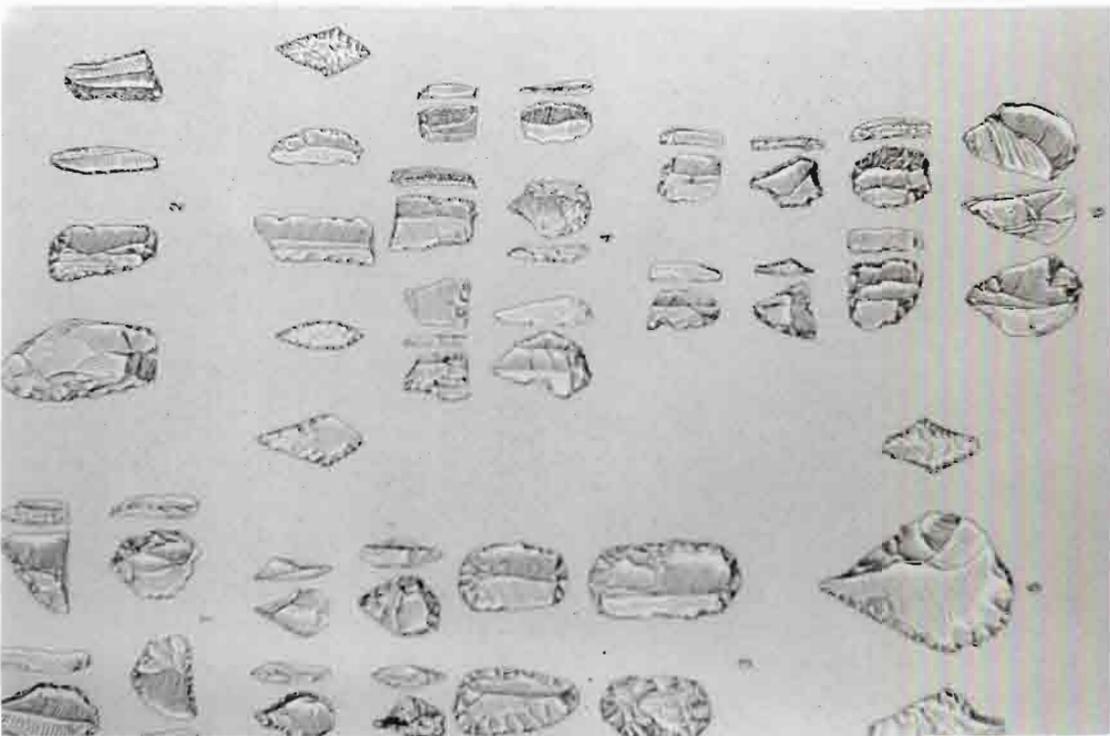


Fig. 4. 1. Industrias líticas recogidas en los yacimientos de La Valltorta: 1, Cova de la Pipa; 2, Cova del Trenc; 3, Planell de la Bastida; 4, Planell del Puntal; 5, Planell de la Rompuda; 6, Planell de Les Calçaes del Matà. Según ALMAGRO BASCH.
2. Punta de flecha de retoque plano, perteneciente a una etapa neo-eneolítica del yacimiento de Cova dels Melons (Valltorta) (foto Museu Arqueològic de Catalunya).

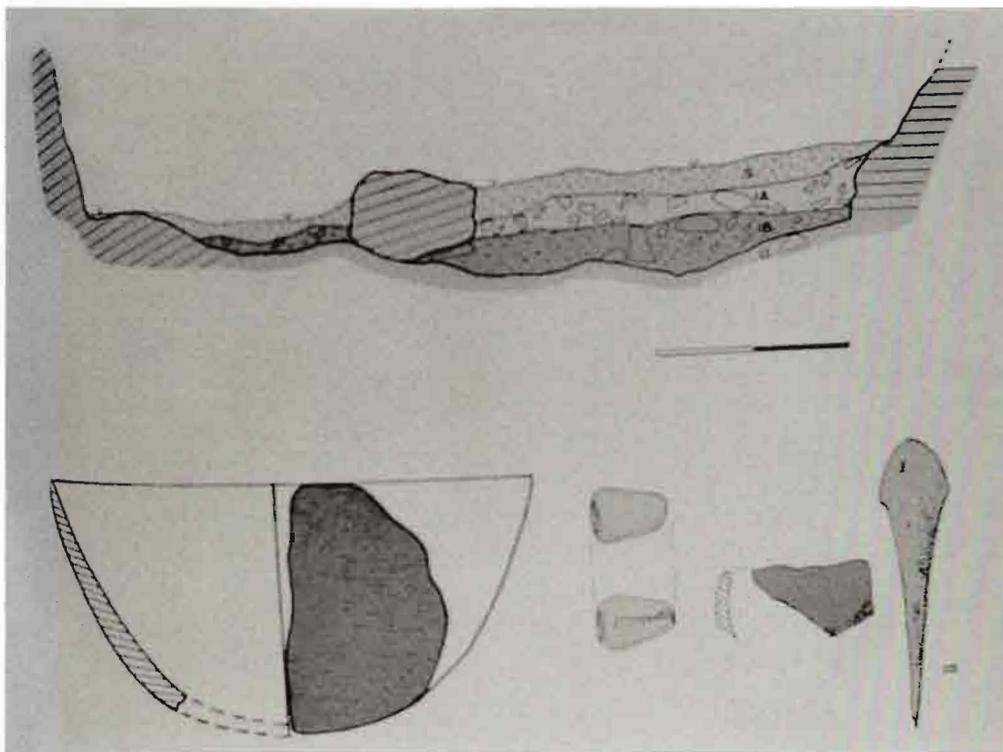
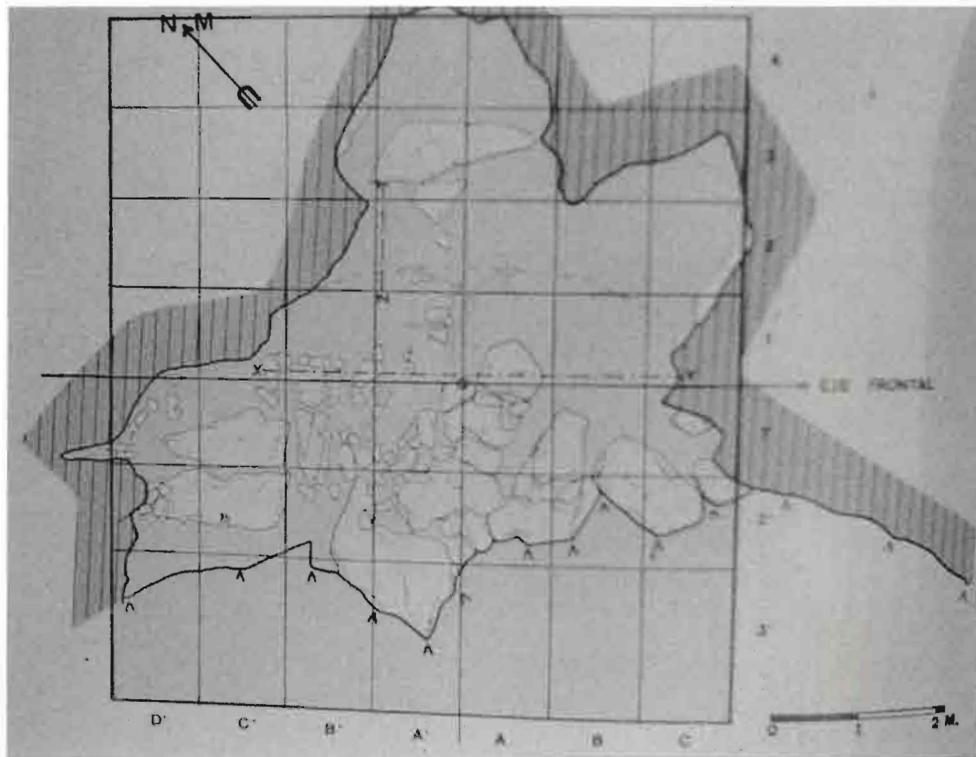


Fig. 5. 1. Planimetría del yacimiento de El Cingle del Ermità, abrigo situado en el barranco de Castellón (según Gusi).
2. Corte estratigráfico de El Cingle del Ermità y materiales arqueológicos hallados en el nivel 1B (según Gusi).

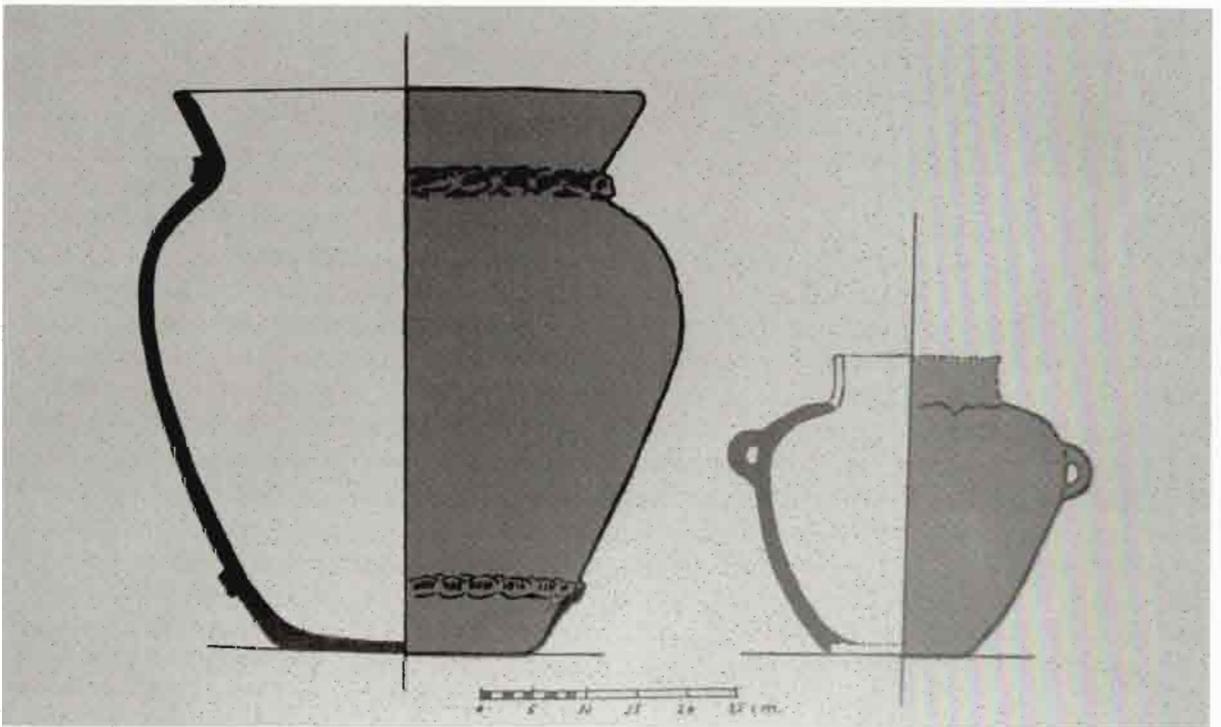
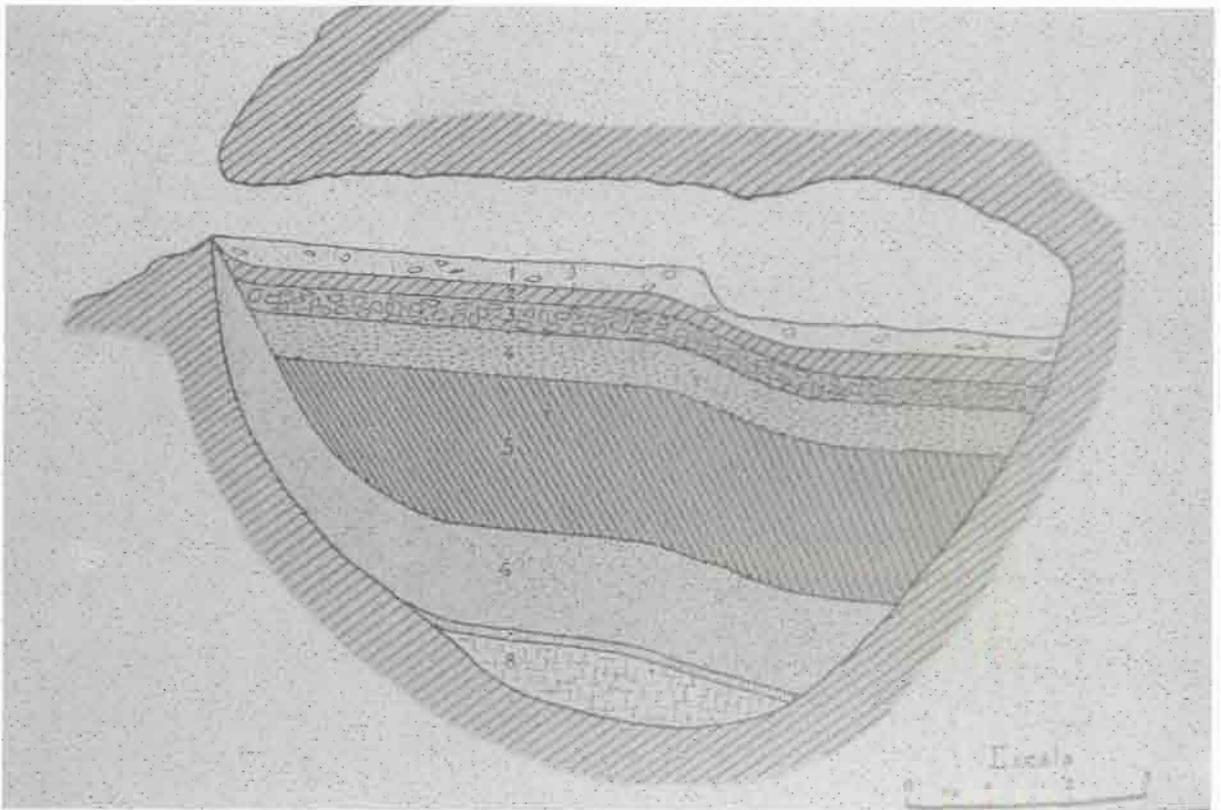


Fig. 6. 1. Estratigrafia de Cova dels Melons (La Valltorta) (según ALMAGRO BASCH).
2. Tipos cerámicos reconstruidos, hallados en Cova dels Melons (La Valltorta).

tipos de industrias líticas y un único fragmento cerámico.

Planells. Con este nombre se designan los altiplanos que dominan los barrancos que confluyen en la Valltorta, y especialmente los que se sitúan en la margen derecha del barranco: La Font del Bosc, La Bastida, El Puntal, Pla del Mas d'en Peraire, Pla del Serreto, La Mallaeta, además de El Puntal, cercano a los conjuntos rupestres de Les Covetes del Puntal y la Cova Gran del Puntal, la cual presenta niveles de ocupación y el llamado taller de La Rompuda, próximo al abrigo del Forat del Esteró, con niveles de hábitat. En el margen izquierdo del barranco de la Valltorta citaremos tres yacimientos: Mas d'en Josep, próximo al abrigo pintado del mismo nombre; El Llidoner, próximo a la Cova dels Melons o la Rabosa y a la Cova de la Pipa, y finalmente el de Calçaes del Matà, que se encuentra cercano a los abrigos pintados del mismo nombre y a La Saltadora.

En un estudio monográfico (DE VAL, 1977) de los materiales líticos de estos yacimientos al aire libre encontrados en superficie —Planell del Puntal, Rompuda, Mallaeta, Calçaes del Matà, Bastida, Pla del Serreto y Font del Bosc, Llidoner, Pla del Mas d'en Peraire, Pla Serreto, Mas d'en Josep— se recogió una gran cantidad de restos líticos. Sin embargo, las industrias son atípicas y muy desgastadas por la deshidratación y erosión sufrida, no se pueden englobar en una secuencia típica y corresponden a diferentes etapas culturales; en algún caso se parecen a las industrias halladas en las cuevas ya citadas.

También en el trabajo monográfico sobre la Valltorta (VIÑAS *et alii*, 1982), GUSI (1982: 75) remarca que la asociación de tres tipos de yacimientos en ese barranco —abrigos pintados, cuevas de hábitat y talleres de sílex— es indudable debido a su misma proximidad en el espacio, pero plantea un difícil problema de adscripción cultural concreta motivada por una larga perduración: «A grandes rasgos podemos afirmar que las industrias recogidas en los "talleres de sílex" del barranco de la Valltorta proceden de una lejana tradición epipaleolítica de tipo geométrico, cuya evolución posterior fue tomando sucesivamente elementos tecnológicos de filiación neolítica, e incluso de época eneolítica» (GUSI, 1982: 76).

En general los materiales líticos recogidos en los *planells* están caracterizados por los foliáceos, seguidos de microburiles, además de cerámica y hachas pulimentadas. La presencia de geométricos y microburiles permite adscribir esta serie de yacimientos dentro de una fase epipaleolítica con geométricos o

mesolítica y en una nueva fase que correspondería al Neolítico antiguo. La pervivencia del poblamiento se detecta hasta el Eneolítico, con puntas de flecha de retoque plano y piedra pulimentada (DE VAL, 1977: 70, 77).

De estos talleres hay que señalar que el componente laminar es en todos ellos muy inferior a los soportes de lascas. Los yacimientos con más índices de láminas de dorso y restos de retoque abrupto frente a piezas geométricas son los del Puntal, Rompuda y Pla Peraire, si bien también estos mismos talleres son los que presentan más cantidad de piezas con retoque plano; con lo cual se observa una larga pervivencia de uso de estos lugares como talleres de manufactura lítica desde una etapa epipaleolítica, quizá de láminas de dorso, pasando por otra de geométricos, para finalizar con las características puntas de retoque plano propias del Eneolítico.

UN MODELO EN UN TERRITORIO

Otra de las áreas con un rico y numeroso conjunto de abrigos pintados es la que se sitúa en el término municipal de Ares del Maestrat, comarca del Alt Maestrat, de la provincia de Castellón, para la cual podemos aportar algunas conclusiones después de una serie de trabajos sistemáticos realizados durante varios años desde 1975.

Entre los abrigos pintados más conocidos, encontramos además un significativo número de estaciones rupestres, que pasamos a relacionar: Cingle de la Mola Remigia, Cova Remigia, El Cingle, Els Cirerals, Les Dogues, Mas Blanc, Racó Gasparo, Les Solanes, Racó Molero, Mas del Cingle, Molí Darrer, Barranc del Puig, Cingle del Puig, Villaroches, Abric Alt, Racó d'en Gil y Rocas del Mas de Molero, las cuales se sitúan dentro del territorio o paleohábitat del yacimiento epipaleolítico-neolítico de Cova Fosca y el asentamiento al aire libre de Mas Nou.

Entre este entorno prehistórico-artístico merece destacarse el abrigo de pinturas rupestres denominado Racó Molero, situado a media ladera de la orilla derecha del barranco de Molero, orientado al sudeste, y a una distancia de 650 m aproximadamente en línea recta del conjunto de la Gasulla y tan sólo a unos escasos 200 m del yacimiento de Cova Fosca.

El entorno de Cova Fosca y Mas Nou viene determinado sin duda por la riqueza artística de los abrigos pintados, pues no sólo resultan importantes por su número e interés sino que están comprendidos

todos ellos dentro de un área de desplazamiento mínimo de una hora para los grupos humanos que ocuparon ambos yacimientos. Así pues, en el entorno de la cavidad de Cova Fosca y del campamento de Mas Nou se han registrado hasta el momento diecisiete estaciones rupestres, lo cual significa que a partir de estos asentamientos y en una hora de recorrido se pueden alcanzar todos los conjuntos pictóricos.

Sorprendentemente, en los estudios especializados sobre la cronología del arte rupestre al aire libre nunca se han tenido en cuenta estos interesantes yacimientos prehistóricos, ni tampoco se han relacionado con las expresiones artísticas de su entorno, a pesar de que ya en el estudio monográfico de Cova Fosca, publicado en 1988, se señalaba su importancia en este sentido. Esta incomprensible indiferencia, teniendo en cuenta los escasos yacimientos prehistóricos excavados sistemáticamente que en la actualidad pueden ser relacionados con el arte rupestre, no la podemos explicar. Quizá será necesario efectuar nuevamente un breve resumen acerca de ambos con el fin de que en un futuro sean considerados.

Cova Fosca

El yacimiento de Cova Fosca se encuentra situado en el término municipal de Ares del Maestrat, que dista unos 83 km de Castellón capital. Se localiza en la hoja 570, correspondiente a «Albocàsser», Mas Nou, del Instituto Geográfico Catastral, exactamente entre 3° 35' 10" de latitud N y 40° 25' 5" de longitud E del meridiano de Madrid.

La cavidad se ubica a unos 900 m de altitud sobre el nivel del mar, en la vertiente sur de la montaña que, formando espolón, se introduce entre el barranco de Gasulla, en cuyos farallones se encuentran los conocidos abrigos con pinturas rupestres de El Cingle de Gasulla y Cova Remigia, que distan de la cavidad aproximadamente 1 km en línea recta.

La cavidad se sitúa en las estribaciones más meridionales de la sierra d'en Seller (1123 m), en las tierras interiores de la provincia de Castellón. Es un paisaje de abrupto relieve calcáreo, duras muelas y profundos valles encajados entre barrancos, de Gasulla, del Glonadero, de la Castella y de la Selana, que surcan hacia la rambla Carbonera, después rambla de la Viuda, afluente del río Millars.

Los terrenos donde se encuentra la cavidad pertenecen al Cretácico, constituido por oomicritas y calizas de color beige, masivas, con algún nivel margoso. Paleogeográficamente los materiales represen-

tan un episodio sedimentario de la cuenca en periodo regresivo. La cavidad se halla flanqueada por dos fallas paralelas que la recorren longitudinalmente. Se trata de una cavidad relictica, de origen precuaternario, desarrollada en un antiguo karst de mesa (mesokarst) actualmente desmantelado. La actual fisonomía de la cavidad es consecuencia de los diferentes procesos geodinámicos imperantes a lo largo del Cuaternario.

En cuanto a su geomorfología, el interior de la cavidad está formado por un macizo estalagmítico que culmina en una gruesa columna y recubre una potente acumulación de materiales clásticos autóctonos. El sector de la sala inmediato a la boca está constituido por un abancalamiento artificial que contiene derrubios coluviales recientes procedentes del exterior de la cavidad. El resto de la sala se encuentra cubierto por pequeños cantos angulosos, limos y arcillas sueltos, con aspecto pulverulento, como consecuencia del continuo uso de la cueva como refugio de pastores.

La situación, paisaje, clima y vegetación de este paraje aún hoy en día son idóneos, pese a la gran deforestación y desecación constante que padece la zona. La vegetación, aún abundante, está formada principalmente por un bosque residual de encinas, interrumpido por la presencia de algún roble y agrupaciones de enebros. La extensión que ocupa esta vegetación no es muy amplia, pero nos informa, cuando menos, o mejor dicho sirve de testimonio de la vegetación que existió en otro tiempo, hoy casi totalmente desaparecida pero con algunos ejemplares varias veces centenarios. Este residuo forestal se encuentra dentro de una pequeña faja escalonada, contigua a un amplio farallón que asciende a la cima del altiplano o *planell de la mola*. La faja de terreno recorre un frente de espolón formado por la misma *mola* que se adentra en la cabecera del barranco de Gasulla, cortada a derecha e izquierda por los citados barrancos de Cirerals y Molero, respectivamente, que confluyen en el anterior.

Uno de los principales yacimientos, que dista de la cavidad de Cova Fosca tan sólo 400 m, es el de Mas Nou, cuyos resultados han permitido establecer una estrecha relación entre uno y otro asentamiento a partir de los inicios del V milenio. Por detrás de Mas Nou, a unos 20 m de distancia en dirección norte, hallamos una pared rocosa formando un farallón; en la parte baja de éste se encuentran una serie de pequeños abrigos poco profundos, en un tiempo usados como corrales, en cuyos depósitos se localiza gran cantidad de restos líticos, extendiéndose en una superficie de unos 200 m² aproximadamente y con

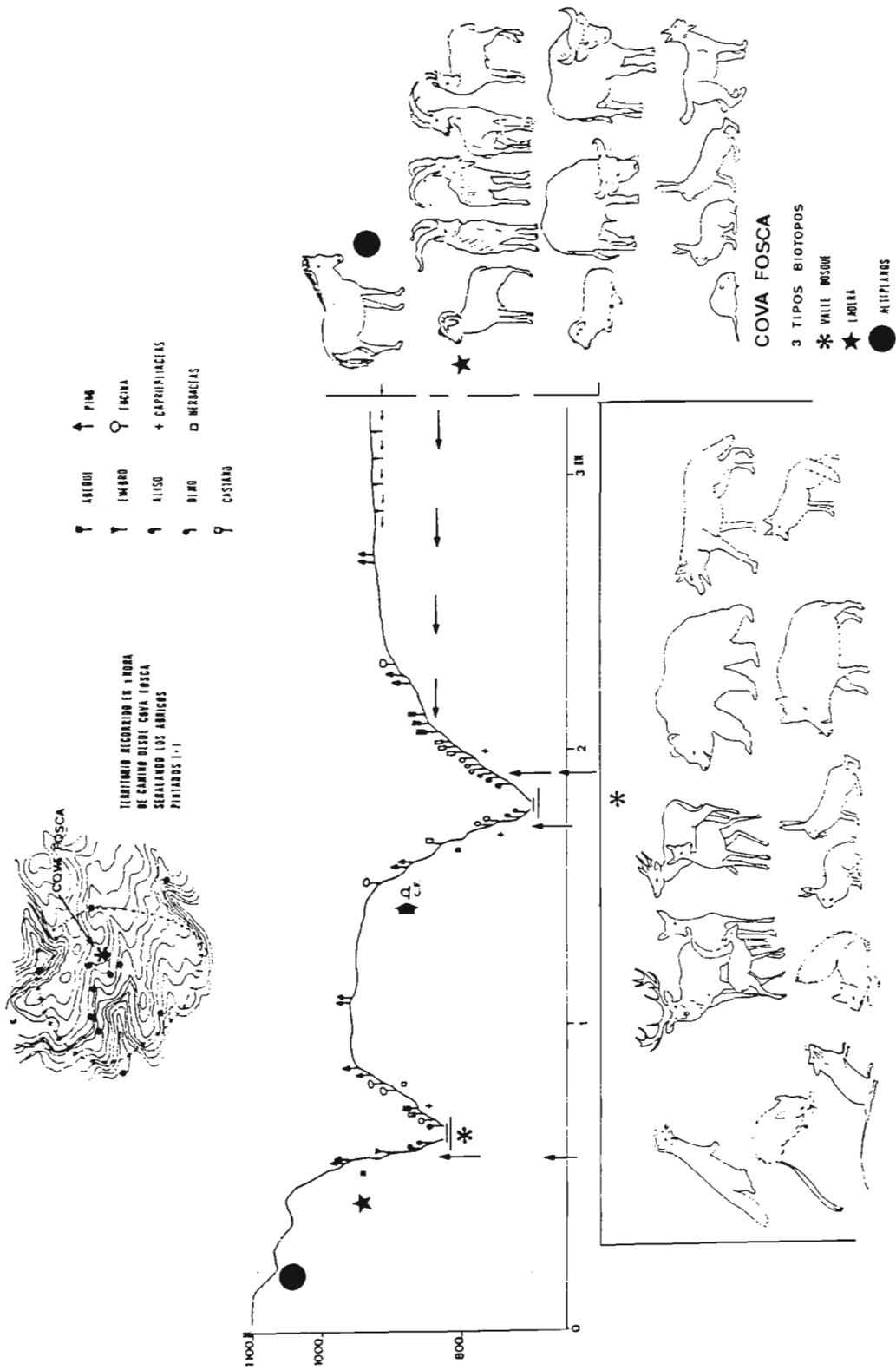


Fig. 7. Reconstrucción del paleohabitat de Cova Fosca, indicando los biotopos propios de las especies faunísticas identificadas en el yacimiento. Y detalle topográfico del territorio, que abarca 1 hora de recorrido desde dicha cavidad, con la situación de los principales abrigos pintados (según OLARIA).

una potencia de sedimento que sobrepasa 1 m de espesor, visible al estar cortado por el camino que conduce al Mas Nou. Estos abrigos orientados a mediodía, rodeados de bosque y con abundante agua en las proximidades, debieron de constituir sin duda un lugar idóneo de hábitat al aire libre o taller.

Las excavaciones. Las campañas de excavaciones metódicas se iniciaron en 1975. Entre los años 1968 y 1970 la cavidad fue expoliada sistemáticamente, rebajando en ciertas áreas más de 1 m de potencia, con la consecuente desaparición de los niveles más recientes de ocupación. El material de estas remociones pudo ser incautado años después, como parte de un lote que se depositó en el Museo del Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia; publicado por Aparicio Pérez, pasó más tarde al Museo de Bellas Artes de Castellón. Años después pudimos ver un lote de materiales fruto del expolio en el Museo Municipal de Burriana, estudiado y publicado por N. Mesado. Todo ello nos determinó a excavar sistemáticamente este yacimiento, cuyos resultados fueron publicados en una monografía (OLÀRIA, 1988).

La única sala que conforma la cavidad se encuentra dividida artificialmente por antiguas paredes, las cuales delimitan la entrada y separan dos sectores bien diferenciados. Otros lienzos de aparejo seco cierran asimismo el acceso a las partes más profundas de la sala en su zona NW, con afloramientos de rocas y columnas estalagmíticas. Su adaptación como corral o redil para el ganado fue el motivo por el que se construyeron dichas paredes, adecuadas para proteger a los animales de cualquier accidente. La existencia de las mismas ha contribuido en parte a la protección de los niveles superficiales ubicados en la propia entrada de la cavidad, juntamente con los bloques desprendidos de la visera que acabaron por sellar este sector.

En cuanto a la planta total de la cueva, que como ya hemos indicado consta de una única sala, su eje longitudinal mide 20 m y el transversal 27 m. Los afloramientos de roca natural que descienden del extremo norte o interior de la cavidad llegan a invadir gran parte de la zona oeste, dejando un área muy reducida de asentamiento y con muy escasa potencia de tierra. En el extremo este de la sala, de mayor interés, es donde se iniciaron los expolios citados y donde posteriormente nos centramos en las investigaciones arqueológicas por presentar una potencia considerable de niveles antrópicos.

Las excavaciones se sucedieron en diferentes campañas. En 1975 se intervino en la denominada

unidad C-I, situada en la zona este, en un área de 6 m²; así como también se iniciaron los trabajos en la unidad contigua, C-II, también de una superficie de 6 m². En 1976 se inició una nueva unidad, la C-III, de 10 m², situada en el ángulo NW de la sala. En 1977 se excavó la unidad C-IV, frente a la entrada de la cueva, con una superficie de 3,5 m². En 1978 se efectuaron diversos sondeos en el exterior del altiplano de la cavidad sin resultado alguno, junto con otro sondeo interior para fijar los límites del área removida por las excavaciones clandestinas. En 1979 se finalizó la excavación de la unidad C-III. En 1982 se realizaron una serie de campañas en la zona de la entrada, donde se conservaba intacta la potencia original estratigráfica. Con este conjunto de documentación publicamos una monografía dedicada a este yacimiento que salió editada en 1988.

La cavidad de Fosca constituye un testimonio de gran valor para el estudio de los procesos de cambio entre el Epipaleolítico-Mesolítico hasta alcanzar la etapa neolítica. Las evidencias de una ocupación continuada con numerosas estructuras de habitación y su relación con los conjuntos rupestres del entorno, así como las dataciones absolutas obtenidas, sitúan este asentamiento entre los más antiguos yacimientos neolíticos relacionados con sustrato o tradición epimesolíticos. La serie cronológica, que ya fue publicada, es la siguiente:

- I-11313: 9460 ±160 BP, que equivale a 7510 ±160 BC (278 cm de profundidad).
- I-9868: 8880 ±200 BP, que equivale a 6930 ±200 BC (270 cm de profundidad).
- CSIC-353: 7640 ±110 BP, que equivale a 5690 ±110 BC (184 cm de profundidad).
- CSIC-357: 7210 ±70 BP, que equivale a 5260 ±70 BC (182 cm de profundidad).
- CSIC-356: 7100 ±70 BP, que equivale a 5150 ±70 BC (180 cm de profundidad).
- I-93657: 5715 ±120, que equivale a 3765 ±120 BC (160 cm de profundidad), fecha obtenida junto a las cenizas de las tierras cribadas por las remociones clandestinas.

A esta seriación deberemos añadir los resultados de las dataciones que hemos recogido en la última campaña de 1999, todavía en proceso de laboratorio, que nos fecharán los niveles intactos más recientes de la secuencia estratigráfica.

Los niveles epipaleolíticos de Cueva Fosca están datados por C-14 a mediados del VIII y principios del VII milenio BC. Los procesos finales mesolíticos, con cerámicas, y los iniciales neolíticos se sitúan desde mediados hasta principios del VI milenio BC.

nio. La cronología absoluta obtenida nos fecha desde el momento evolucionado del Epipaleolítico hasta las fases antiguas del Neolítico.

La datación correspondiente a 3765 BC de una muestra de tierras cenicientas cribadas por las remociones clandestinas propició en su día, y todavía ahora, la desestimación de las restantes fechas, todas de gran coherencia (pues se encontraban en niveles intactos), pero a causa de sus tipos cerámicos no cardiales motivó la «adaptación» cronológica de Fosca a los paradigmas neolíticos del momento, considerando su adscripción cultural al Neolítico medio como más apropiada. Esta subversión de la realidad, sin ni siquiera conocer el yacimiento, ha propiciado equívocos y confusión, así como su consecuente consideración, ya mencionada, como perteneciente al Neolítico medio. No descartamos, por tanto, que la indiferencia que existe hacia este yacimiento, en todos los órdenes, también como núcleo de un territorio artístico, se deba a la labor de descrédito permanente e injustificado que ha recibido por una buena parte de los prehistoriadores, más preocupados por adecuar la realidad arqueológica a sus propias teorías que por considerar objetiva y científicamente los resultados.

Los mamíferos determinados por el estudio faunístico pertenecen a las especies *Capra pyrenaica*, *Capra hircus*, *Ovis aries*, *Cervus elaphus* L., *Sus scrofa*, *Sus domesticus*, *Bos primigenius*, *Bos taurus*, *Oryctolagus cuniculus*, *Capreolus capreolus*, *Equus caballus*, *Meles meles*, *Martes foina*, *Canis lupus*, *Canis familiaris*, *Lynx pardina*, *Ursus arctos*, *Vulpes vulpes*, *Lepus capensis*, *Eliomys quercinus*, *Aodemus sylvaticus*, *Pitymys* sp., *Microtus brecciensis* Giebel, *Microtus nivalis* Martins y *Sciurus vulgaris*. En un interesante estudio sobre la fauna representada en El Cingle de Gasulla y Cova Remigia, realizado por VIÑAS y SARRIÀ (1978), observamos que tan sólo existe una desviación del 8% entre las especies reconocidas en la cavidad de Fosca y las pintadas en El Cingle de Gasulla. En este sentido ya observamos en su día (OLÀRIA, 1988: 378) que en El Cingle de Gasulla hay menos animales heridos que en Remigia, en su mayoría se presentan estáticos o ilesos, e incluso hay uno atado, y decíamos: «Planteándonos este hecho de una forma simplista podríamos decir que en El Cingle de Gasulla se representan los cápridos desde el punto de vista de un pastor, no de un cazador: estáticas (13 figuras), en marcha (5 figuras), con las patas dobladas en reposo (4 figuras), rampantes (3 figuras), a la carrera (1 figura), con rastros sin hallarse herido (1 figura)»; de los 32 cápridos representados tan solo hay cuatro heridos. Ahora añadiría-

mos que en Cova Fosca el estudio faunístico planteó la problemática de la aparición de fauna predoméstica y doméstica en un contexto cultural mesolítico y neolítico antiguo sin cerámicas cardiales, motivo por el que ha sido considerada una posible predomesticación de cápridos. Por lo tanto, si tuviéramos que deducir qué abrigo pintaron en las fases de Fosca II y I sin duda nos inclinaríamos por El Cingle de Gasulla, mientras que para la Fase III de Fosca, claramente epipaleolítica microlaminar evolucionada (II), se adecuarían perfectamente las imágenes de Remigia, con un 30% de temas cinegéticos, con la mayoría de las figuras armadas de arcos, animales estáticos heridos (5 figuras), rampantes heridos (1 figura), despedidos o muertos (6 figuras); o sea, de los 30 cápridos existentes, 12 están heridos.

Otros datos relevantes que deseamos añadir acerca de los testimonios que nos muestran las estrechas relaciones entre el arte y el hábitat de Fosca en su paleoterritorio se refieren a una serie de hallazgos significativos que documentan esta interrelación: las numerosas cornamentas de cérvido, así como las astas de cabra salvaje, muchas de ellas manipuladas en la calota craneana para obtener un soporte o base más sólidos, que se han encontrado de las fases II y I circundando los grandes hogares y que probablemente sirvieron como «trípodes» de sustentación para secar pieles, ahumar carnes o simplemente protegerlas de los depredadores.

En cuanto a los utensilios de piedra, la mayoría pertenecen a alisadores, percutores y moledoras, seguidas de mazas de triturar y pequeños molinos que por sus dimensiones probablemente sirvieron más para manipular los minerales que usaron como colorantes. En particular el ocre está muy presente en los utensilios pétreos, así como también en la industria lítica, cuyos filos aparecen con frecuencia tiznados de pigmento.

La mayoría de las piezas presentan restos de ocre rojo, lo cual siempre nos ha sugerido una fuerte vinculación con la actividad artística del entorno y la gran manipulación que de éste se realiza en pequeños molinos, aunque también y a la vez pudiera asociarse a prácticas de tatuaje, determinado por prácticas de identidad de las bandas o de simple profilaxis. Una nueva evidencia en este sentido nos la ofrecen los restos del derrumbe de las paredes de la cavidad, que estaban pintados con ocre; algunos fueron recogidos en los expolios ya citados y se encuentran depositados en el Museo de Burriana, Castellón.

Se encontraron además restos de piedras de cinabrio, de las cuales quizá extrajeran un tipo

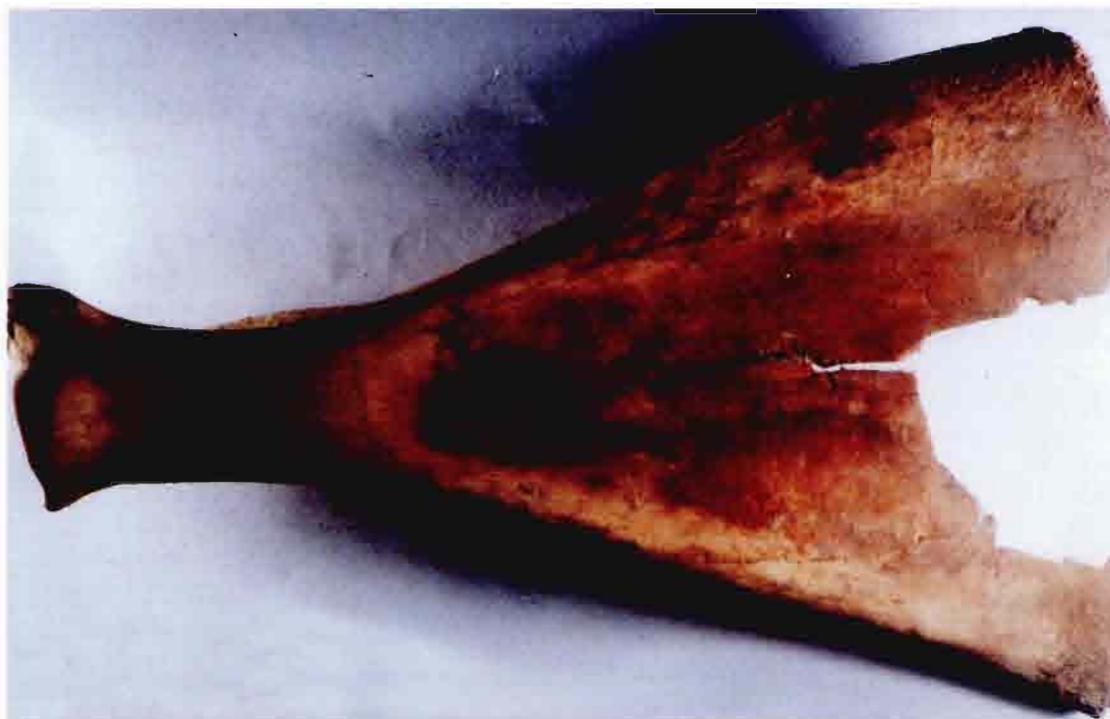
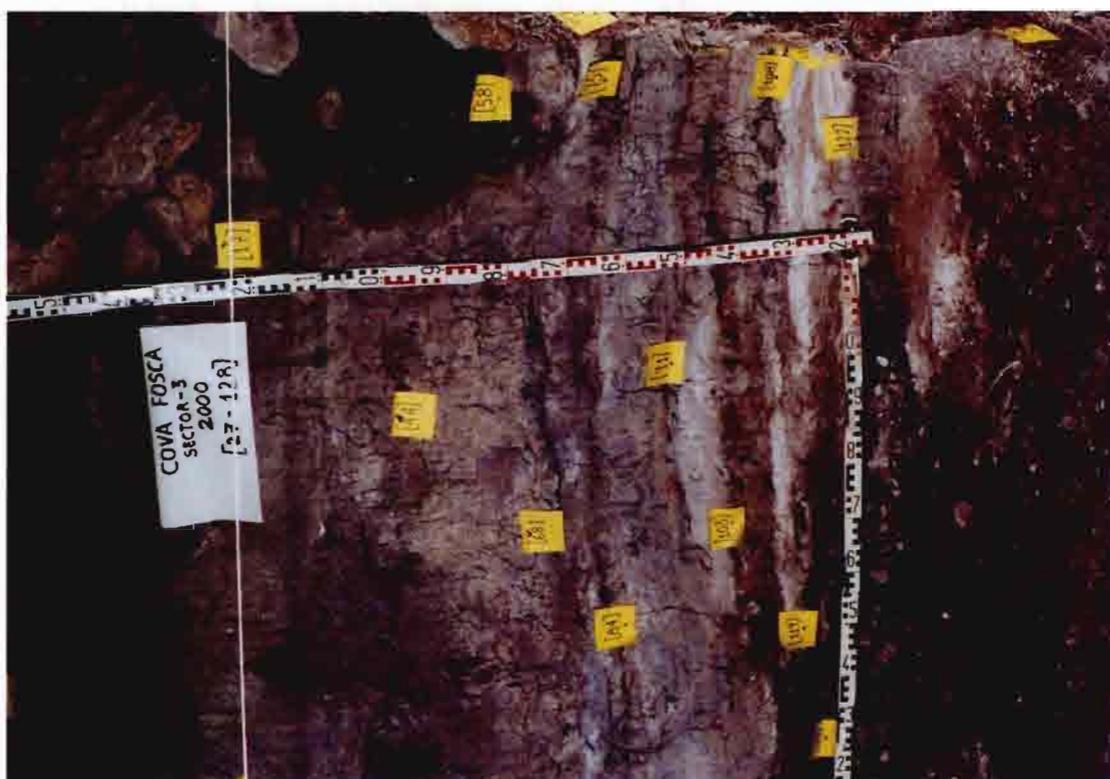


Fig. 8. 1. Vista del corte estratigráfico correspondiente a los niveles del Neolítico antiguo más superficiales del yacimiento de Cova Fosca (Ares del Maestrat, Castellón) (foto OLÀRIA).
 2. Omoplato de cérvido del nivel neolítico antiguo de Cova Fosca, fechado en el VI milenio. La concavidad ósea interior sirvió como recipiente de colorante a modo de paleta de pintor (foto OLÀRIA).



de colorante, ya que se trata de un mineral de sulfuro de mercurio con colores diversos pero con dominancia del rojo oscuro o bermellón.

Otros hallazgos significativos se refieren a las valvas de conchas marinas del tipo *Cardium edule*; una de ellas presentaba el interior manchado de colorante azulado y otras restos de ocre, como si hubiesen servido de pequeños recipientes para manipular el colorante. Y finalmente el hallazgo de un omoplato de cérvido en cuya oquedad ósea se encontró colorante rojo u ocre en bastante cantidad, como si se hubiera usado a modo de «paleta de pintor».

Mas Nou

Por otra parte, las asociaciones que en su día pudimos constatar entre Cova Fosca y el vecino asentamiento neolítico al aire libre de Mas Nou para los niveles más evolucionados presuponen que permitirán clarificar la dinámica cronocultural de los grupos que ocuparon este territorio artístico.

El yacimiento de Mas Nou se encuentra ubicado en la comarca del Alt Maestrat, formando parte de las estribaciones del extremo sur de la sierra d'en Seller. Se localiza en la hoja 570, correspondiente a «Albocàsser», del Instituto Geográfico Catastral, exactamente entre 3° 34' 10" latitud N y 40° 25' 00" longitud E del meridiano de Madrid.

El asentamiento se halla en la zona superior de un escarpe o farallón rocoso. En su ladera meridional, se emplazan una serie de pequeños abrigos abiertos a una amplia explanada, cuya suave pendiente se encuentra atravesada por el camino de herradura que comunica la masía del llamado Mas Nou, a unos 50 m del yacimiento, con el manantial natural de la Font de la Castella, situado a 200 m de la mencionada masía en dirección oeste.

En la base del escarpe rocoso, al pie de los pequeños abrigos y en la extensión de la pendiente hasta el camino, se ubica el yacimiento, que tiene una anchura de 20 m desde el sendero hasta el cantil rocoso. Su altitud se sitúa en los 940 m sobre el nivel del mar. Por el oeste y el sur limitan los barrancos de Els Cirerals y El Molero, cuyos cursos quedan a escasa distancia del asentamiento prehistórico.

Se encuentra inmerso en un medio geológico calcáreo margoso perteneciente al Cretácico. El área inmediata al yacimiento se divide por el eje NW-SE de la Rambla Carbonera. A ambos lados se diferencian formaciones tectónicas distintas, correspondientes a unidades morfoestructurales diferentes. Una de

ellas, dominada por el Pla de la Berola de Fabregat, presenta un amplio frente vertical de estratos geológicos erosionados con una sucesión cretácica desde el Barremiense, que aflora en la base sobre los terrenos cuaternarios de la Rambla Carbonera, hasta el Albiense inicial. A la captura de aguas, en su mayoría efectuadas a espaldas de la rambla, se une también la característica dureza del tramo superior de la serie estratigráfica compuesta del Aptiense superior y Albiense inferior, conformando potentes paquetes calcáreos de margas y micritas que se manifiestan al pie del valle en la formación de paredes verticales de 30 m de promedio, bajo las cuales se abren los conos de derrubios, con canchales de fuerte pendiente.

La otra se abre desde el Tossal de la Marina (1000 m s.n.m.), en una sucesión estratigráfica de composición margo-caliza que abarca desde el Barremiense al Aptiense inferior; las series se presentan como una plataforma inclinada con un extremo encabezado por el Tossal y el valle de la Rambla Carbonera.

El aplanamiento desarrollado por encima de los 1100 m de altitud se encuentra surcado por profundos valles consecuentes al encajamiento de la red fluvial. La plataforma superior contiene prácticamente la totalidad de las formas exokársticas mayores que se reconocen en la región; los valles, en cambio, presentan una típica morfología fluvial, con secciones en graderío o en V, en función de la existencia o no de tramos litológicos más consistentes (calizas) intercalados en la serie margosa predominante. La morfología kárstica se reconoce por la existencia de dolinas permanentes a pesar del espectacular avance de la red hidrográfica a lo largo del Cuaternario.

El yacimiento de Mas Nou se encuentra en un entorno vegetal significado por un bosque residual de carrasca (*Quercus ilex* sp. *rotundifolia*), si bien el dominante vegetal de encinar se mezcla con quejigo e incluso algún ginebro. La zona resguardada, orientada al mediodía, reúne unas condiciones óptimas para el asentamiento humano, tanto por la idoneidad de su ubicación y la frondosidad de su vegetación como también por la riqueza acuífera, hoy aún testimoniada por el manantial de la llamada «Font de la Castella» y por el manantial-pozo de Mas d'en Llorens. Todo el conjunto paisajístico nos presenta, pues, unas características que reflejan un ecosistema privilegiado para la ocupación humana.

El asentamiento de Mas Nou, que fue excavado inicialmente en junio de 1986, reúne una serie de características únicas por el momento para las comarcas de Castellón, ya que es por ahora el yacimiento

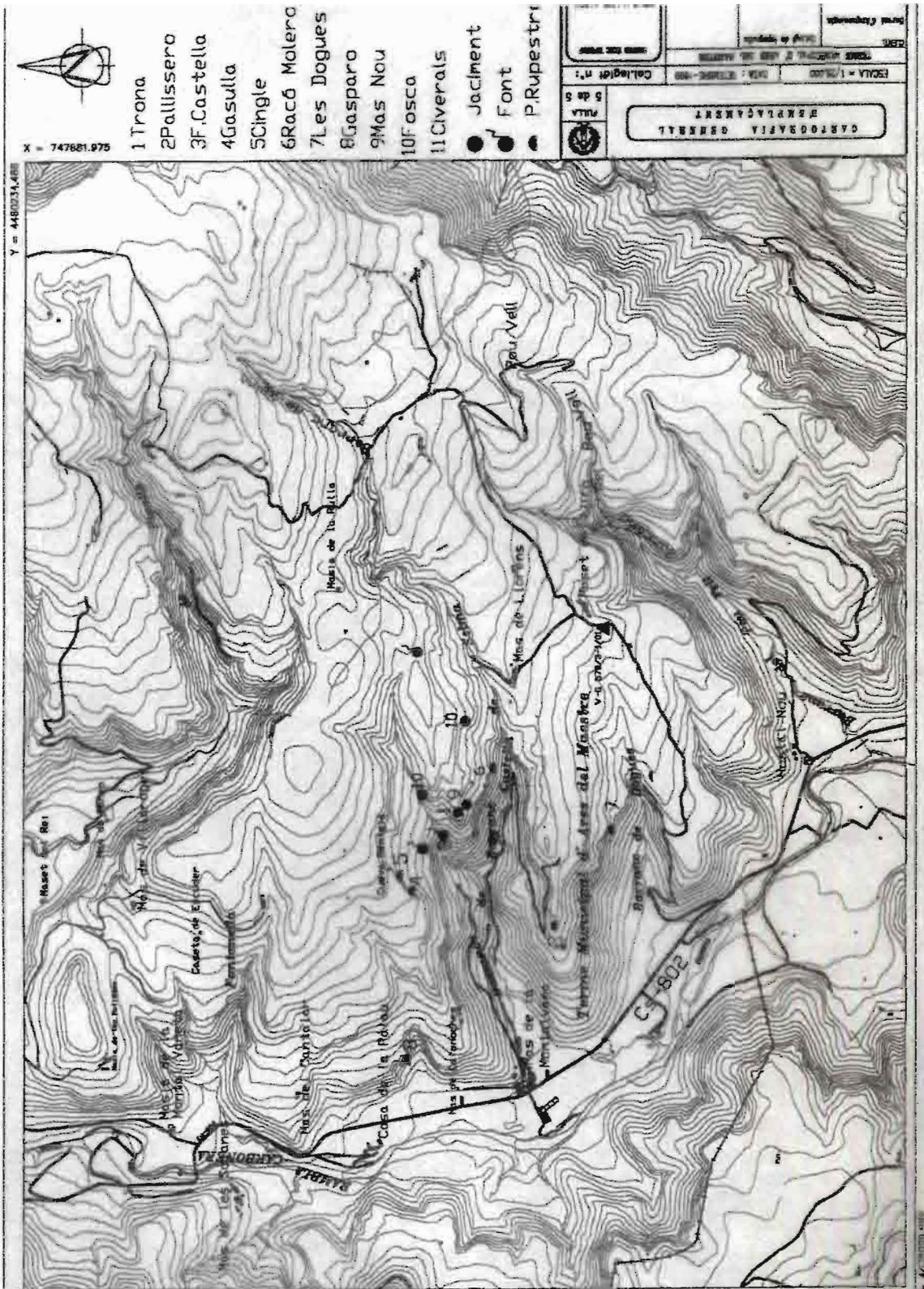


Fig. 8. Mapa topogràfic del territori de les yaciments de Cova Fosca y Mas Nou, con indicación de los conjuntos rupestres principales.

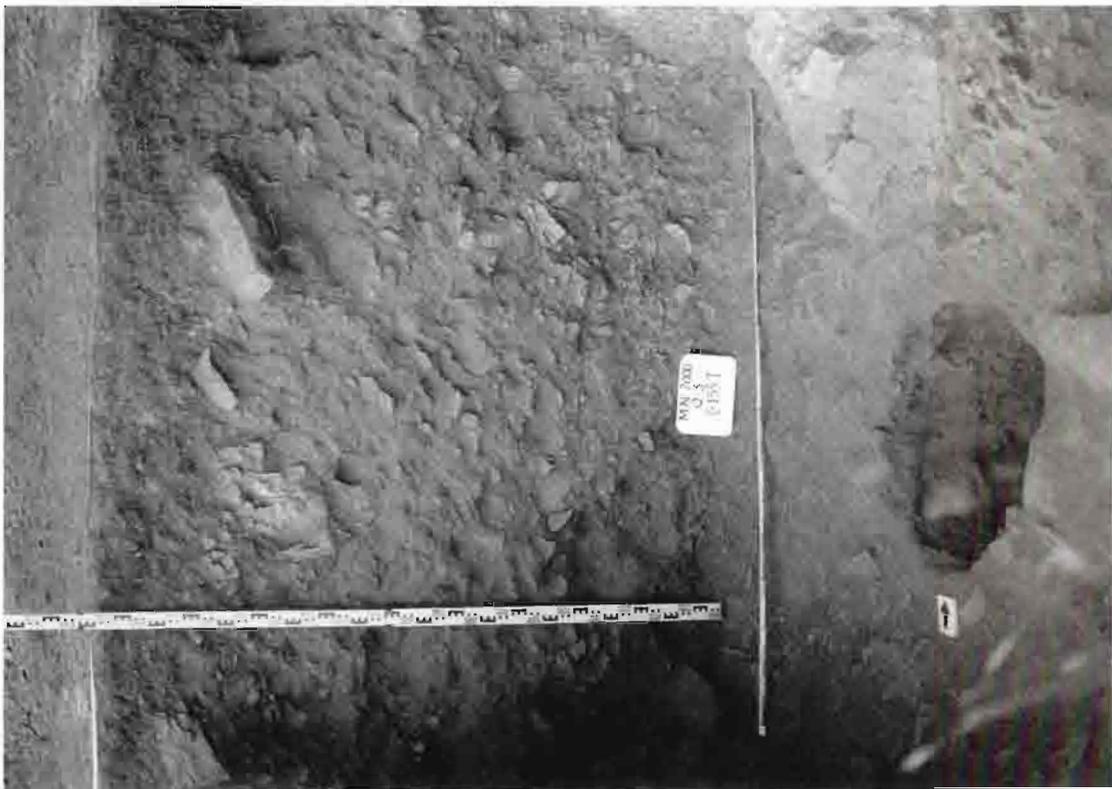


Fig. 9. 1. Corte estratigráfico del yacimiento meso-neolítico de Mas Nou (Ares del Maestrat, Castellón) (foto OLÀRIA).
2. Detalle del interior de un silo de época mesolítica que contiene una ofrenda de asta de cérvido (foto OLÀRIA).

neolítico al aire libre mejor conservado y bien delimitado, dada su excepcional situación dentro del territorio del arte rupestre que le confiere, a nuestro juicio, un interés indudable, así como la asociación que presenta con el hábitat en Cova Fosca que completa e incrementa la necesidad de su estudio dentro de un programa de investigación cuyo objetivo prioritario trataría de interrelacionar hábitats de asentamiento con yacimientos rupestres.

Las diversas investigaciones que fueron iniciadas en 1975 en este territorio, dentro de un programa de investigación sobre los procesos de neolitización, nos permitieron realizar la prospección exhaustiva del mismo, la localización del asentamiento de Mas Nou, que domina el paso hacia las barrancadas dels Cirerals y Racó Molero, y su posterior excavación en 1986, que nos mostró el verdadero interés que este hábitat prehistórico pudo representar en el ámbito de las manifestaciones artísticas del citado territorio.

Su idónea ubicación, orientada al mediodía, la riqueza de agua, vegetación y fauna que en el yacimiento de Cova Fosca hemos podido constatar confieren a este hábitat de Mas Nou las características más interesantes dentro de un territorio de captación adecuado para una ocupación permanente o estacional, lo cual en nuestra primera campaña de investigación no pudimos precisar con certeza; sin embargo, las primeras evidencias parecen apuntar a ocupaciones estacionales.

El grupo humano que habitó Mas Nou fue sin duda afín al de Cova Fosca, en la fase neolítica plena; es muy probable que se tratara del mismo grupo social desplazado a este nuevo asentamiento al aire libre. En el yacimiento se identificaron inicialmente dos fases de ocupación: FASE I, correspondiente al momento de ocupación del N-1 y N-2; y FASE II, incluyendo los N-3 y N-4. El N-5 no parece integrarse en estas fases culturales. La FASE I pertenece a un Neolítico antiguo y la FASE II a un Epipaleolítico de geométricos.

Otra de las características de sumo interés que presenta el asentamiento de Mas Nou es la de ubicarse dentro de un entorno significativamente rico en yacimientos de arte rupestre, de los cuales cabe destacar el importante conjunto del barranco de Gasulla, con El Cingle de Gasulla y Cova Remigia, a 500 m de dicho yacimiento, Racó Gasparo, Racó Molero, a 60 m de Mas Nou, Cirerals, Mas Blanc, Mas del Cingle y Villarroches, este último a la mayor distancia, pues se encuentra aproximadamente a 2000 m.

La cronología de este asentamiento neolítico al aire libre de Mas Nou, según los últimos resultados de la datación en la campaña de 1999, son:

Beta-136676. Muestra de colágeno. N-1 [16 cm] 6800 \pm 70 BP (4850 BC) *Conventional Radiocarbon Age* 6900 \pm 70 BP. 2 Sigma resultados calibrados (95% de probabilidad) Cal BC 5900-5655 (Cal BP 7850-7605). Según la interpretación sobre la curva de calibración: Cal BC 5750 (Cal BP 7700).

Beta-136677. Muestra colágeno. N-1 [31-39 cm] 6900 \pm 70 BP (4950 BC) *Conventional Radiocarbon Age* 7000 \pm 70 BP. 2 Sigma resultados calibrados (95% de probabilidad) Cal BC 6005-5730 (Cal BP 7955-7680). Según la interpretación sobre la curva de calibración: Cal BC 5865 (Cal BP 7815).

Beta-136678. Muestra carbón. N-1 [31-39 cm] 6560 \pm 130 BP (4610 BC) *Conventional Radiocarbon Age* 6560 \pm 130 BP. 2 Sigma resultados calibrados (95% de probabilidad) Cal BC 5710-5295 (Cal BP 7660-7245). Según la interpretación sobre la curva de calibración: Cal BC 5495 (Cal BP 7445).

Con unos niveles de cerámicas lisas y cardiales que se asientan sobre un nivel epipaleolítico geométrico caracterizado por la presencia de trapecios, creemos que puede servir de pauta u horizonte delimitador de algunas de las expresiones artísticas manifestadas en los distintos abrigos rupestres de su entorno territorial, con lo cual la prosecución de su investigación puede aportar nuevas bases de interpretación a la problemática cronológica del arte rupestre del llamado «estilo levantino».

Otros hallazgos arqueológicos

Tampoco debemos olvidar los hallazgos arqueológicos realizados en Cova Remigia de 1934 y 1935 por B. Porcar, H. Obermaier y H. Breuil, en cuyas excavaciones determinaron como neolíticas la Cova del Mas del Cireral o de les Cireres, ubicada en la margen izquierda del barranco de Gasulla. Dichos investigadores citaban asimismo los talleres de sílex, bajo abrigo, refiriéndose probablemente al yacimiento de Mas Nou.

En una visita de estudio realizada por el agregado del SIP, José Chocomeli, en 1935 para conocer las pinturas de Mola Remigia, a unos metros a la izquierda de este abrigo halló un enterramiento que se encontraba removido. Entre los hallazgos cabe citar una lámina de sílex de una longitud de 120 mm y tres puntas de flecha de forma pseudo-romboidal. En una visita posterior, junto con Porcar, les fueron entregadas por el propietario de la masía unas puntas de fle-

cha con aletas y pedúnculo. En la publicación del SIP (BALLESTER TORMO, 1942: 37) también se advierte de la existencia de un asentamiento en la vertiente de la Mola Remigia, por restos sin determinar que se habían recogido y por una cuenta de cobre esférica que halló el propietario de la masía.

Así pues, las noticias que tenemos de antiguo más bien se refieren a hallazgos atribuibles a etapas culturales propias del Eneolítico. Algo muy similar ocurre con el entorno artístico correspondiente a la Valltorta.

Sin duda una de las fases culturales de mayor poblamiento de estas áreas serranas se produce en una etapa cronológica del III milenio, si juzgamos las referencias antiguas. Muy probablemente los conjuntos pintados, como Roca dels Cirerals o Cova dels Cirerals, Molí d'Ares o Molí Darrer y Barranc del Puig, con signos y figuras geométricos y esquemáticos, corresponderían a este poblamiento.

Los hallazgos de afloramientos de sílex se encuentran muy bien representados en la Cova Roja, en el Pla de la Berola.

EL CONTEXTO ARTÍSTICO

El Cingle de Gasulla

El Cingle es uno de los conjuntos pictóricos más importantes de Castellón. Está formado por diez pequeñas oquedades pintadas, descritas como abrigos I al X. Se sitúa en el margen derecho del barranco de Gasulla, a unos 900 m sobre el nivel del mar. A escasos 50 m se encuentra otro exponente del arte rupestre de gran interés, Cova Remigia.

El primero que publicó este conjunto de arte levantino fue Porcar, quien presentó una descripción topográfica que conservó más tarde Ripoll en su estudio monográfico.

A continuación describiremos brevemente cada uno de los «abrigos» que conforman este importante conjunto.

Abrigo I. Se aprecia la figura de un cáprido de color rojo vinoso en postura rampante, según Ripoll, pero por sus patas dobladas más bien parece agonizante o herido, si bien no se aprecia en él ninguna flecha; presenta una gran cornamenta y la cabeza con el hocico se han perdido. Por debajo se encuentra una pequeña figura de arquero disparando su arco, que apunta hacia la derecha. Por encima del cáprido se conserva una cabeza de cabra que parece corresponder a una misma factura que la anterior; presenta

unos pequeños cuernecillos, por lo que parece ser un individuo muy joven. Cuando Ripoll estudió este abrigo apreció que a esta figura le faltaba parte de su cuello, al compararlo con el calco de Breuil. Por encima de la cabeza se señala la existencia de unos trazos del mismo tono rojizo violáceo que los cápridos. A unos 40 cm a la derecha se representa un arquero con el arco en la mano hacia la derecha, que parece corresponder a un estilo más esquemático, de color rojo, y por encima de éste a la izquierda hay un trazo vertical con dos trazos cortos laterales que podrían pertenecer a la esquematización de un antropomorfo; en la parte superior, un conjunto de manchas de difícil atribución, todas ellas de un tono rojizo anaranjado.

Abrigo II. Es la oquedad de mayores dimensiones, con 7 m de anchura y 3 de profundidad; sin embargo, ha sufrido muchas agresiones debido a las concreciones calcáreas que la cubren. En la parte izquierda se observa una serie de trazos de color rojo vinoso de un estilo más esquemático y lineal, en los cuales se intuye una figura humana, así como parece que abajo se conserva el perfil del lomo y cabeza de un cuadrúpedo. A unos 80 cm del grupo citado se advierte la figura de un cáprido que sólo conserva el cuerpo, parte de la cornamenta y los cuartos traseros, de color rojo siena; por debajo se ven trazos de pinceladas rojizas violáceas que Ripoll piensa se trata de la cabeza de un animal; hacia la izquierda se observa un trazo en arco, y a unos 80 cm a la derecha, una serie de restos indeterminables.

Abrigo III. Se encuentra a unos 9 m del abrigo anterior y, como aquél, también presenta un fuerte deterioro natural. A la izquierda se observa una figura de arquero andando hacia la izquierda, con adornos en las rodillas, arco y posiblemente un tocado sobre su cabeza, si bien la cara se ha perdido; es de color rojo violáceo. Frente a éste se encuentran dos figuras humanas semiesquemáticas más pequeñas, con unos trazos cortos frente a ellas que les separan de una tercera figura, también de un estilo esquemático, que anda hacia la izquierda con los brazos abiertos hacia abajo. A poco más de 1 m de distancia se observa una escena de caza, compuesta por un arquero de pequeñas dimensiones, estilizado y lineal, que lleva un tocado en forma de cuernos y se dispone a disparar su arco hacia la derecha, apoyando su pierna flexionada para dar fuerza al disparo; esta figura se ha situado en una pequeña anfractuosidad de la roca que le confiere un tratamiento diferencial, por lo que su estilo es peculiar. A su derecha se advierten restos de pinturas, entre los cuales se entrevé una figura

humana, ya perdida, de color rojo violáceo claro. A menos de 1 m a la derecha se puede contemplar la figura de un ciervo herido, mirando a la derecha, con unos cuernos incipientes propios de un animal joven; sus patas están dobladas y se observan varios trazos de flechas junto al animal agonizante. A menos de medio metro, dos arqueros andando hacia la izquierda, en dirección al joven ciervo; su tamaño es pequeño y los rasgos faciales detallados, advirtiéndose la barba de uno de ellos y un tocado de plumas; ambos parecen portar estuches fálcos, el arco y las flechas sujetos por sus manos se sitúan transversalmente a su cuerpo. Se trata de una escena extraordinariamente descriptiva, ya que los arqueros se dirigen lentamente hacia la pieza alcanzada, como si dieran tiempo a que el ciervo muriera.

Abrijo IV. Presenta una longitud de 13 m y más de 2 m de altura. Las pinturas se sitúan en la franja superior del panel. A la izquierda, en el primer panel, denominado A, se observan unas manchas de color rojo vinoso que podrían corresponder a dos figuras humanas perdidas; una de ellas parece llevar un instrumento en la mano, una maza o una azada. A continuación se presentan unas figuras humanas a la carrera con las piernas exageradamente abiertas y los brazos extendidos paralelos a ellas, todas son de color rojo vinoso; una de ellas parece haber sido repintada, otra lleva una especie de zaragüelles bajo las rodillas. Seguidamente se observan: un animal acéfalo de color violáceo raspado; una figura humana de cabeza globular en posición estática que, por sus anchas caderas, parece pertenecer a una mujer del mismo color que las anteriores; una figura humana trepando por una liana o tronco, con un tocado de plumas, vestida con faldellín; y un trazado lineal de una longitud de más de 1 m que representa huellas de unguilado de color granate que terminan en una línea de puntos. A continuación, se encuentra la parte superior de una figura humana en negro de la que se conservan la cabeza y el brazo derecho, levantado en actitud de arrojar algo. Junto a éste se halla un arquero en el momento de disparar su flecha hacia un toro que se encuentra más abajo, a la derecha, inicialmente pintado en rojo violáceo y luego repintado en rojo; luce una especie de plumas sobre la cabeza y en una de las piernas cuelgan unas tiras quizás de cuero. Otra figura humana corriendo a la izquierda también parece repintada en color granate sobre un anterior color rojo y presenta un adorno bajo la rodilla. Una de las más estéticas representaciones es la de un toro mirando a la izquierda y andando pausadamente, con una línea de un solo trazo ancho que

enmarca su dorso, de color vinoso oscuro; la cabeza se ha efectuado con una técnica que realza la rugosidad del panel, dando la impresión de un puntillado; el resto del animal se ha perdido por los desconchados de la roca. También se observa una gran mancha de color vinoso que Breuil interpretó como restos de un bóvido, y Ripoll como perteneciente a una figura humana incompleta.

En el siguiente panel, denominado B, se observan restos de pintura junto a la figura de un arquero con el brazo alzado que sujeta unas flechas, el cual hoy está prácticamente perdido; su estilo es más esquemático que el del resto de las representaciones mencionadas. Por encima se contemplan cinco manchas semicirculares de color rojo y una mancha de color carmín. A unos 40 cm del arquero se observa otro del mismo estilo pero también muy deteriorado, pintado en rojo vinoso; asimismo existe una mancha que podría tratarse de los restos de otra figura similar, que conformaría alguna escena con la anterior. Luego, restos de un diminuto hombre con indicación del falo. A continuación se observa una mancha circular con siete apéndices, que ha sido clasificada como «araña», y junto a ésta, por encima, una doble hilera de pequeños signos cruzados que se clasifican como abejas, por lo que parece que el signo radial podría interpretarse como un panal. Por debajo se puede ver a un arquero pequeño con adorno de plumas sobre su cabeza y adornos sobre el brazo que sujeta el arco, así como otra representación circular de tipo «araña» en cuya parte central parecen internarse una formación de seis abejas, mientras otras siete se encuentran volando en arco. Cerca se halla otro arquero del cual sólo se conservan el tronco, la cabeza y uno de los brazos, que sostiene el arco. No lejos se advierte otro diminuto signo cruciforme de tipo abeja que formaría parte de la escena del panal. Otro arquero andando hacia la izquierda con arco en color carmín se observa con dificultad. Por debajo, entre unas anfractuosidades del panel, se ven un arco y una flecha pintados que parecen estar relacionados con una figura humana sentada. Más abajo se advierte la parte superior de un bóvido con una cornamenta en perspectiva torcida, conformando una media luna que según Ripoll pudo estar repintada, ya que han quedado dos tipos de coloración: una violeta y otra carmesí. En la parte inferior de las patas del animal se adivina un signo de tipo «araña».

A unos 80 cm a la derecha se encuentra el llamado panel C, que contiene una serie de figuras pintadas en rojo carmín. Primeramente se muestra un haz de unos seis trazos lineales y a la derecha se

observa una larga ristra de huellas de ungulado dispuesta en sentido vertical, en cuya parte superior hay unos restos de pinturas que podrían pertenecer a la figura de un arquero de pequeñas dimensiones; más a la derecha y en la base del trazado de las huellas también han quedado restos de pintura indeterminables. En la zona lateral izquierda se ven una serie de trazos lineales paralelos que quizá representen un curso de agua.

A unos 60 cm se encuentra el llamado friso D, con una serie de figuras pintadas en rojo carmín de las que destacamos a un jabalí corriendo hacia la izquierda con una flecha hincada sobre su anca; a su derecha, una mancha que por sus características pudiera ser otro jabalí que parece caer verticalmente; por debajo, un ciervo con grandes cuernas, orientado a la izquierda, marchando y dejando bajo sus patas traseras las huellas de sus pisadas, debidas probablemente al rastro de sangre de alguna herida, si bien no tiene flechas clavadas en su cuerpo. Por debajo de éste se advierten los cuartos traseros de otro animal similar, que también presenta un rastro de pisadas bajo sus patas. Más abajo se encuentra un trazo muy simple cruciforme que Ripoll atribuye a una pequeña figura de arquero.

El llamado **abrigo V** conforma una oquedad de 3,5 m de ancho y algo más de 2 m de altura. Las representaciones se sitúan en la parte superior, si bien muchas han desaparecido y otras han sido arrancadas. Primeramente se describe la parte posterior de un animal corriendo hacia la izquierda, de color rojo granate, con un trazo lineal detrás, a corta distancia. Por debajo se observa con dificultad a otro animal mirando a la derecha que, por sus proporciones, parece una cabritilla o un animal de corta edad; presenta por debajo, a la izquierda, un trazo grueso ondulado que termina en un punto paralelo a una serie de cortos trazos paralelos que quedan alineados, cuando menos siguiendo el calco que hiciera Breuil. A continuación se advierte la figura esquematizada de un arquero de pequeño tamaño, de gruesos trazos, que corre hacia la izquierda con las piernas abiertas; lleva un faldellín y un tocado sobre la cabeza y un arco en su mano. A su derecha se encuentran unas manchas de pigmento que podrían pertenecer a otra figura. Siguiendo, se contemplan tres cabras de estilo naturalista en color granate que se dirigen hacia la izquierda; una de ellas sólo está pintada en su silueta, que con posterioridad fue arrancada intencionadamente. Por debajo se encuentra un arquero disparando el arco, de un estilo simple y esquematizado; arriba, otro arquero más completo presenta la misma

actitud que el anterior, a su lado vemos tres flechas, sobre el suelo un probable recipiente y un elemento que parece un arpón y quizá es una armadura realizada con piezas geométricas. Por detrás y a la derecha se contempla un cuadrúpedo que mira a la derecha, en un estilo también esquematizado, y por debajo de éste unas grandes manchas de pigmento que parecen corresponder a un gran animal. Hacia la derecha existe otro grupo de representaciones de las cuales cabe destacar un diminuto arquero andando hacia la izquierda, de estilo filiforme, y un grupo de cinco flechas junto a un recipiente sujetado por un palo. Más a la derecha se contempla la famosa figura del «brujo» disfrazado de toro, con vientre abultado y larga cola, portando un gran arco. A la derecha y por debajo se sitúa una representación humana poco definida en postura encogida, portando dos objetos en sus manos; Ripoll la interpreta como un danzarín. Algunas manchas más abajo muestran la existencia de otras figuras desaparecidas. Por arriba se ve a una cabra de estilo naturalista orientada a la derecha. También se advierte una figura humana fragmentada orientada a la izquierda.

El **abrigo VI** se presenta como una verdadera oquedad de 4,5 m de anchura y casi 2 m de altura; el techo está cubierto por un ahumado muy intenso que en parte cubre algunas pinturas y en parte ha ayudado a preservarlas, pues según Ripoll esta pátina sería de la misma época prehistórica. A la derecha se observan varias manchas y posteriormente un arquero corriendo hacia la izquierda con el arco y las flechas en una mano; es de color rojo, sobre la cabeza parece llevar un tocado y muestra su falo. Se relaciona con otra figura de arquero de pequeño tamaño del mismo color, que también porta en una mano su arco y flechas, con un adorno sobre la rodilla; presenta también señalado su pene, y destacan algo las facciones de su cara y su peinado.

Aparecen además unas manchas que corresponden a figuras de dos ciervas muy perdidas que miran hacia la derecha, de color carmín; por debajo de éstas, otra mancha del mismo color de animal indeterminado que mira a la izquierda, y sobre ella se aprecia la posible figura de un arquero disparando hacia la derecha, de la cual sólo se conserva la parte superior. En el sector central del abrigo se aprecian cuatro pequeños arqueros, uno de ellos disparando contra un animal ya abatido, con las patas traseras dobladas, fragmentado en sus patas delanteras y de color granate. Por debajo se observa a un ciervo junto a una figura humana en posición estática, destruida en su parte central, que mira a la izquierda; debajo,

dos diminutos personajes de estilo esquemático corren hacia la izquierda. A la derecha otra composición nos muestra en la parte central una singular escena de desuello o descuartizamiento de una cabra muerta, en cuyo alrededor se aprecian otras diminutas figuras de arqueros que corren velozmente en dirección al cáprido abatido, con un estilo bastante esquemático; más a la derecha se conserva la parte superior de otro arquero de la misma factura. Por encima de esta escena otro animal, probablemente un cáprido, sin cabeza, corre hacia arriba; a su derecha se observa un rastro de pisadas de ungulado que describe un arco y en medio se aprecia la figura de buen tamaño de otro arquero acéfalo y con una sola pierna de otro estilo pictórico.

Siguiendo hacia arriba se puede contemplar una figura humana vista de frente que sólo conserva la parte superior de su cuerpo, con cabeza circular y brazos extendidos; más arriba, a la izquierda, otra figura de similares características lleva en su mano un palo o lanza. Detrás de esta última hay una pequeña figurita humana de estilo y color diferentes que aparece con una rodilla apoyada en el suelo; sobre su cabeza lleva unos adornos que parecen tres plumas. Siguiendo por la zona superior se observan unos extraños trazos lineales ondulados de difícil adscripción y, a la izquierda de éstos, un trazo que forma horquilla, acabado con dos pequeñísimos trazos finales, como si se tratara de la parte inferior de un cuerpo. Junto a este trazo y más arriba se contempla un trazado de pequeñas líneas dispuestas en diagonal y acabadas en un arboriforme, como si fuera un árbol caído; por encima y a la derecha, una figura humana de tipo esquemático con los brazos abiertos mira a la derecha a un pequeño animal rampante todo en color rojo.

En el extremo inferior derecho de este abrigo VI se disponen media docena de animales, en su mayoría cápridos, mirando hacia la izquierda, alternados con algunas manchas de pigmentos, unas de color rosado y otras en carmín, y por debajo unos minúsculos arqueros muy lineales y esquemáticos con arco en la mano corren hacia la izquierda; sobre este conjunto se presenta un signo de trazado circular con irregulares trazos radiales cuyo significado es difícil de precisar.

El **abrigo VII** corresponde a una pequeña anfractuosidad de unos 3 m de altura. A pesar de los pocos restos pictóricos existentes, éstos son de gran interés, centrados en escenas de caza de grandes bóvidos que Porcar relacionaría con los mismos animales pintados del llamado abrigo VIII por Ripoll;

sin embargo, este investigador los trata por separado. Destaca la figura de un gran toro de tono negruzco violáceo de estilo naturalista, con la testuz baja, situado junto a una fisura del panel. A la izquierda, por debajo, se advierten una serie de manchas de tono rojizo granate que Ripoll atribuye a un bóvido y a otro animal de difícil determinación, que quizá sería bóvido o jabalí, orientado hacia la izquierda, muy perdidos ambos. Por debajo se observan restos de manchas de colorante.

A menos de 1 m del anterior se encuentra el llamado **abrigo VIII**, de 1,7 m de anchura y algo más de 1 m de altura. Las representaciones se han situado en su parte superior. En la franja inferior del friso pintado se encuentra, de izquierda a derecha, en primer lugar un bóvido con cornamenta en media luna mirando hacia la derecha y en sentido descendente; en la parte central, muy mal conservado, se aprecia el lomo de un gran animal, posiblemente un bóvido, que mira a la derecha, con siete flechas clavadas; siguiendo hacia la derecha, una figura humana con los brazos levantados que a juzgar por el calco parece llevar unas flechas en una mano (se ha pintado ésta de frente, con cabeza esférica, torso proporcionado y piernas en una extraña postura, unidas por los muslos y separadas a partir de la rodilla; su estilo es un tanto esquemático). Retrocediendo otra vez al extremo izquierdo del panel y por encima del primer bóvido descrito, aparecen unos trazos que pudieran ser restos de una figura de arquero muy estilizado, sin brazos ni cabeza, y sobre él otros trazos indeterminables. Más a la derecha se encuentra una figura humana corriendo hacia la izquierda que ha perdido parte del torso y la cabeza, con indicación del falo; por detrás de ésta, otra figura del mismo estilo que corre también hacia la izquierda no conserva los brazos ni las piernas completas y su cabeza es esférica; debajo de esta figura aparece una delicada representación de cierva o cervato que anda hacia la derecha. Descendiendo hacia la derecha vemos la figura de un cazador en actitud de disparar una jabalina, apoyándose con una rodilla hincada en el suelo; la cabeza, esférica, nos inclina a relacionarlo con las dos figuras humanas anteriores.

Otra escenificación de gran interés por su inusitada temática se sitúa en la parte central del panel, sobre el gran bóvido fragmentado asaeteado; en primer lugar se observa una figura humana de frente que lleva en brazos a otro herido o muerto, ya que le cuelga la cabeza y el brazo por la derecha y sus piernas quedan inertes por otro lado del personaje porteador, que presenta las piernas arqueadas por el peso que

transporta y sobre su cabeza se advierten un par de trazos que caen paralelos sobre sus hombros, como si se tratara de dos correas que le ayudaran a sujetar el cuerpo muerto; por encima de su cabeza se ha dejado un gran arco con dos flechas; más arriba y del mismo estilo aparece otra figura humana de frente con las piernas juntas y los brazos alzados, como si respondiera con lamentaciones al trágico suceso; a su izquierda se advierte otra figura humana de la misma factura portando arco y flechas de pequeño tamaño y que mira a la derecha hacia un animal del cual sólo se conservan los cuartos traseros. Estas figuras humanas, junto a las anteriormente descritas, presentan también la característica cabeza esferoide, por lo que muy probablemente conformarían todas ellas una misma escenificación. Siguiendo hacia la derecha encontramos la representación de una pequeña cabra que mira a la izquierda; por detrás, más a la derecha, otra cabra mayor corre en dirección a la anterior y, debajo, otra, de grandes cuernos, mira a la derecha, parece estática y a sus pies, en el suelo, vemos un gran arco. Estos tres animales creemos que también podrían sumarse al estilo de las figuras humanas descritas. Entre estos cápridos se sitúan unas minúsculas figuritas humanas: una corre hacia la derecha con una lanza o palo en la mano, por debajo una diminuta cabra corre en la misma dirección. Dos personajes estáticos de pequeño tamaño se presentan junto a un animal prácticamente desaparecido. En la parte inferior se observa a un hombre de frente con flechas en su mano. Encima se advierte una pequeñísima figurita humana de estilo esquemático, de frente, con un brazo alzado y otro caído, que parece ser de otro momento de ejecución, al igual que dos trazos paralelos que pudieron pertenecer a dos antropomorfos, muy deteriorados. Arriba se advierte otra figura con las piernas semiabiertas y brazos caídos que mira de frente.

El **abrigo IX** se encuentra a unos 4 m de distancia respecto al anterior, tiene casi 2 m de ancho y supera el metro y medio de altura. El contenido de este abrigo era muy rico, pero en su mayoría está perdido y destruido. Gira sobre la temática de batalla entre dos grupos y no existen, cuando menos visibles, otras escenas que se refieran a las reiterativas escenas de caza. En el extremo izquierdo superior se puede contemplar a un grupo de cinco hombres armados con flechas y arcos que sostienen sobre sus hombros; de color negro violáceo, se dirigen en pelotón andando a grandes zancadas hacia la derecha; su estilo es estilizado pero esquematizante; el que abre el paso presenta un tocado en forma de mitra y un cuerpo

algo más robusto. Por debajo de éstos, en el mismo color y formando una línea descendente hacia la derecha, se ven los restos de una serie de arqueros, corriendo, disparando, con arco o sin él, que parecen enfrentarse a otro grupo de la izquierda en las mismas actitudes; éstos son algo mayores de tamaño que los anteriores y se disponen en dirección vertical hacia la base del friso. Por debajo de los inferiores se observan los restos de dos cabras de buen tamaño: una, la mejor conservada, probablemente un macho cabrío de color granate, mira a la derecha en posición estática; la otra, del mismo color, por debajo de la anterior, sólo mantiene su cabeza y parte del cuello y está orientada hacia la izquierda. Por encima de estas dos figuras se pintó a los arqueros del bando situado a la izquierda; los contrarios se prolongan en dirección vertical hasta la base del friso, donde advertimos un pequeño grupo de siete figuras visibles también, enfrentadas en las mismas actitudes que las anteriores. En el extremo derecho del panel se observa a un pequeño arquero corriendo hacia la izquierda con el arco en la mano, que posiblemente formara parte de la escena de la batalla; y por debajo otra figura corriendo en la misma dirección, muy estilizada, sin arco ni flechas. Más abajo se ve una probable figura de antropomorfo, de estilo más esquemático, vista de frente, con unos trazos sobre su cabeza que parecen sostener con los brazos; a sus pies también se advierten un par de trazos ondulados de difícil identificación. En la base se encuentra una diminuta figura de antropomorfo, junto a un signo de tipo «araña» y otros trazos de pintura difíciles de determinar, de color rojo granate, que Ripoll interpreta como más evolucionadas por su esquematismo.

El **abrigo X** presenta un gran número de figuras. Empezando por la izquierda, vemos dos figuras humanas de frente, una de ellas con un brazo replegado sobre su cabello y el otro oculto por una mancha de colorante, lo que hace difícil determinar su significado; la otra figura carece de cabeza y parte de las piernas y brazos; entre ambas se observan varias manchas de trazos imposibles de valorar, todas en un tono violáceo. Siguiendo hacia la derecha aparece otra posible figura humana incompleta de color granate y, por debajo de ésta, una cierva hacia la derecha infrapuesta a una cabra que mira a la izquierda. Más arriba, a la derecha, se advierte la figura de un ciervo caminando hacia la izquierda; por debajo de sus patas se encuentra una línea de rastros de pezuñas que continúan en sentido ascendente, interrumpida por la presencia de un arquero que anda hacia la izquierda, con el arco y las flechas en su mano, seguido por tres

cápridos, uno de los cuales, diminuto, se refugia entre las patas de otro mayor, como si se tratara de una cría, de color rojo vinoso; por delante se puede ver a un ciervo que anda hacia la izquierda siguiendo a un cáprido. Separadas, a la derecha, se observan dos figuritas humanas corriendo hacia la izquierda: una lleva arco y flecha y sigue un rastro de color rojo vivo, mientras que la otra no lleva ningún objeto; bajo ellas hay un cuadrúpedo mirando a la izquierda y un cervato en dirección a la derecha que gira la cabeza a la izquierda. Los rastros de huellas se suceden por abajo hasta llegar a un grupo de figuras de arqueros muy estilizados, algunos sin portar armas, que se sitúan en diferentes direcciones; uno se superpone a una figura de un gran cáprido que mira a la izquierda y se halla cerca de otro cuadrúpedo del cual sólo quedan su cabeza y cuello; por abajo aparece un cervato también mirando a la izquierda y, enfrente de éstos, algo más alejada, se observa la figura de un cáprido mirando a la derecha. Las figuras humanas parecen añadidas posteriormente. En la zona derecha del abrigo se encuentra un diminuto cáprido abatido por una flecha, con las patas dobladas, junto a un rastro de sangre. Debajo se disponen una serie de pequeñas figuritas humanas sin arco que parecen corresponder a un estilo más esquemático. Intercaladas, tres figuras de animales, probablemente cápridos; uno de ellos resulta mucho más naturalista, se halla en la izquierda y mira hacia la derecha con las patas dobladas suavemente, y los dos restantes miran a la izquierda y parecen corresponder a un estilo más esquemático; en uno de éstos, que se encuentra rampante, se observan cuatro patas traseras a la vez, probablemente debido a un repintado; del mismo estilo y en la misma postura es la figura rampante que se encuentra en el extremo inferior derecho del panel. Junto a esta última está representado un cuadrúpedo, semejante a un lobo o zorro, y más abajo se observa un caballo con crines que mira a la izquierda, sobre el cual hay superpuesta una figura humana a modo de jinete, si bien después de un estudio detallado vemos que no se trata de un jinete sino de una casual superposición, al igual que la mancha sobre su cabeza, que se interpretó inicialmente como un penacho de casco de color rojo vinoso.

Más tarde, Viñas, Sarrià y Monzonis publicarían una revisión, encontrando nuevas figuras que no habían sido registradas, las cuales pasaremos a comentar brevemente: existe la figura de un arquero a la carrera en el abrigo II del cual se distinguen sus rasgos faciales; también distinguieron dos antropomorfos en el abrigo VI, uno de ellos muy estilizado y

con trazos lineales sobre la cabeza, el otro más robusto y con trazos más gruesos, ambos de color castaño rojizo, y a su alrededor se aprecian restos de otras pinturas ya perdidas.

Cova Remigia

El conjunto rupestre de Cova Remigia fue descubierto por M. Fabregat del Mas de Remigia o Modesto; en 1934, Gonzalo G. Espresati comparó estas pinturas con las halladas en la Valltorta, y más tarde J. B. Porcar y E. Codina se harían cargo de su estudio. En ese mismo año Porcar se puso en contacto con Obermaier para invitarle a colaborar en los trabajos. También en 1934 Breuil y Obermaier visitaron la cavidad y se iniciaron las investigaciones. Posteriormente se publicó una amplia serie de trabajos realizados por unos y otros, que señalamos en la bibliografía final; además de los ya apuntados, cabe citar entre otros estudiosos a Álvarez-Osorio, Esteve Gálvez, Viñas, Sarrià, Mesado, Olària y Gusi; visitó también este conjunto en 1987 el Institut Ghety Conservation, que fue documentado en una serie realizada por la BBC de Londres.

La Cova Remigia se halla situada a 920 m s. n. m., en la parte más elevada del barranco de Gasulla y en la base de Mola Remigia. Se encuentra orientada en dirección sudeste. Es una de las cavidades más importantes, con casi 20 m de longitud, 9 m de profundidad y 7 m de altura, y más de 300 motivos pintados, de los cuales 200 son figuras humanas, que se disponen a lo largo del panel en seis pequeñas cavidades que conforman el panel rocoso.

Los temas se han distribuido en 23 tipos, de los cuales nueve están relacionados con las actividades cinegéticas, con cápridos, suidos, bóvidos y ciervos. Estos últimos, y muy especialmente el ciervo, ocupa siempre un lugar central, con un tratamiento especial que escapa a la propia narrativa cazadora. Incluidas en esta misma temática, son importantes y extremadamente curiosas las huellas de animales, rastros y pistas; junto a estas representaciones también se advierten pequeñas manchas de pintura que se han interpretado como rastros de sangre. Después se incluiría un grupo temático representado por figuras humanas, algunas relacionadas con el tema de la caza, ya que portan arco y flechas. Y un grupo de animales que parecen no formar parte de las escenas cinegéticas. Además existen otras escenas, una de recolección, siete de objetos, tres de colmenas, una de danza, cinco personas ejecutadas por un pelotón,

tres mujeres y una escena de copulación, así como otras de composiciones animalísticas y otras indeterminables. De entre las figuras más curiosas destaca la de un animal que parece ser un alce, argumento para reafirmar la adscripción cultural de la etapa cuaternaria. Otras escenas, como las de ejecución, son de sumo interés, o los bloques o escuadras de figuras humanas o los dos arqueros disparando a la vez a una cabra que huye. También se observan insectos o «arañas». En la parte central cabe asimismo mencionar la escena cinegética de jabalíes de gran dinamismo, así como el ciervo invertido, realizado con gran maestría. Las figuras de los arqueros se resuelven con trazos finos y caligráficos. En el minucioso estudio que realiza Sarrià de esta cavidad, interpreta la existencia de siete fases de ejecución que corresponderán a distintos momentos estilísticos y técnicos. Finalmente, también Viñas, Sarrià y Monzonis en el abrigo IV, que presenta la caza de un macho cabrío, observaron la existencia de otro cáprido pintado en color negro que está silueteado y con un trazado interior de varias líneas que los autores paralelizan con figuras similares del abrigo I de Uldecona y de Nerpio.

El Cingle

Situado cerca del Mas del Cingle, a una altura de unos 20 m sobre la Rambla Carbonera. Las figuras se encontraban por debajo del humo de hogueras encendidas por los pastores, que se resguardaron en este pequeño abrigo de 1,3 m de anchura. Se aprecian algunas figuras humanas en color rojo oscuro y, sobre todo, negras, que son predominantes; entre éstas se ven algunos trazos que se han interpretado como escalas. En cuanto a las figuras masculinas, algunas parecen portar manojos de cuerdas rodeados de insectos, probablemente abejas, por lo que pudieran interpretarse como una escena de recolección de miel; hay también figuras de arqueros y restos de cuadrúpedos, de los cuales tan sólo se aprecian sus contornos, además de algunos signos pintados en blanco que podrían interpretarse como esquemáticos. Cuando Porcar citó la existencia de este abrigo únicamente reprodujo los signos esquemáticos y las estilizaciones de figuras humanas en color blanco.

A fines de 1978 Viñas, Sarrià y Monzonis revisaron este conjunto que no había sido registrado en los estudios de Porcar. Se distinguieron varios animales, entre ellos dos bóvidos, uno con gran cornamenta en forma de lira que se halla muy deteriorado por la pérdida de gran parte de su cuerpo; y por deba-

jo algunas figuras humanas de pequeño tamaño junto con otro bóvido en rojo carmín. En la parte inferior izquierda observaron la existencia de algunas pinturas que según estos investigadores deberían corresponder a las representaciones más antiguas de este abrigo; en ellas se pueden todavía entrever dos cabras. Además registraron la presencia de unos signos caligráficos como muestra de la larga perduración de la tradición pictórica en este lugar, junto con una inscripción ibérica.

Roca dels Cirerals o Cova dels Cirerals

Este abrigo fue incluido en el estudio de Cueva Remigia realizado por Porcar y Breuil, si bien no hicieron una descripción de las pinturas. Beltrán las mencionaría en su monografía señalando que se trataba de un conjunto pintado en rojo claro con figuras esquemáticas, las cuales atribuyó dicho investigador a la Edad del Bronce. Más tarde Viñas, Sarrià y Monzonis publicarían algunas figuras inéditas, consistentes en un cruciforme o antropomorfo, trazos verticales y una figura oculada cerrada por la parte inferior, todas en color rojo.

Les Dogues

Este pequeño abrigo fue descubierto por Porcar y Fabregat en 1934 durante la realización de los trabajos de Cova Remigia. Se dio a conocer en 1935 a través de una publicación de Porcar y más tarde, en 1937, Obermaier lo incluyó en un artículo con el calco realizado por Porcar, si bien la publicación monográfica la efectuaría su mismo descubridor en 1953. También Ripoll incluiría su estudio en la monografía realizada sobre las pinturas de Gasulla, publicada en 1963.

Las pinturas se encuentran en un pequeño farallón rocoso junto a una grieta, situado en la barranca de Les Dogues, paralela al barranco de Gasulla. La representación consiste en una única escena integrada por docenas de arqueros enfrentados, con un total de 27 figuras; los individuos de la izquierda parecen repeler la agresión de los de la derecha, los cuales semejan retroceder ante el ataque, si tenemos en cuenta a alguno de los heridos. En el grupo de la izquierda se aprecian tres arqueros con un haz de flechas en las manos que marchan hacia el centro de la escena, cubiertos con gorros de plumas; uno de ellos levanta su brazo. Por delante hay tres arqueros en

actitud de disparar sus arcos; hacia la derecha, otro que lleva un faldellín de plumas o de fibras vegetales tensa su arco; por delante otros tres arqueros repelen el ataque: uno no lleva arco, otro dobla su cuerpo para tensarlo y el tercero tiene tres flechas preparadas a sus pies. Por debajo se observan otros trazos, probablemente de figuras desaparecidas, entre los cuales se advierte otro arquero sentado que dispara. Los arqueros de la derecha parecen formar, por su actitud, el grupo atacante; se observan cuatro arqueros disparando y, por detrás, otros cuatro en actitud similar. Separados de éstos se hallan ocho arqueros a la carrera; uno de ellos, situado en la parte central, parece dispuesto a la retirada puesto que le han alcanzado con una flecha que le traspasa el muslo. También en este grupo se observan flechas en el suelo dispuestas para su uso. Se advierten además otros trazos que formarían parte de otras figuras hoy desaparecidas.

Todas las representaciones son pequeñas, sin sobrepasar los 6 cm, muy estilizadas y lineales, en trazo de pincelada rápida o caligráfica pero de gran dinamismo. La disposición de la escena nos indica también la gran maestría de su ejecución, ya que forma un conjunto en círculo que refuerza aún más el movimiento y frenesí de la batalla.

A fines de 1978 fue descubierto un nuevo grupo de figuras por F. Barreda y R. Viñas, situadas en la parte central del abrigo. El conjunto lo componen siete figuras dispuestas diagonalmente ascendiendo hacia la izquierda, de color negro y estilo naturalista. Todas ellas son de tamaño superior a las que componen la escena del enfrentamiento entre dos grupos de arqueros, por lo que es posible se trate de otra escena de diferente fase de ejecución.

Uno de estos nuevos arqueros lleva un adorno de plumas en su cabeza y se advierten sus rasgos faciales; éste encabeza la marcha de los restantes; no se puede determinar si se trata de un grupo que se dispone a luchar o bien de una escena de caza, pero se han encontrado analogías con el grupo de arqueros dirigido por otro personaje que lleva un tocado en su cabeza que aparece en La Saltadora.

Mas Blanc

Este conjunto fue descubierto en 1934 por Porcar y publicado un año después pero sin incluir los calcos de las figuras. Beltrán lo estudió más tarde y observó la existencia de un bóvido y una figura humana fragmentada. En los años 80, Viñas, Sarrià y Monzonis llaman la atención sobre la existencia de

otro bóvido situado encima del anterior, que no tiene cabeza, aunque la roca conforma una protuberancia que parece simularla; se presenta con las patas replegadas en actitud de descanso, lo que también puede indicar que el bóvido estudiado por Beltrán se encuentra en una postura propia de un rumiante paciendo.

Racó Gasparo

Fue descubierto por Porcar en 1934, se trata de un abrigo de pequeñas dimensiones, en la vertiente del barranco de Les Solanes y junto a la fuente de La Noguera. El panel de pinturas muestra ocho figuras que no sobrepasan los 12 cm, que BELTRÁN (1968: 186) dividió en tres grupos. En el primero se representa a un cervato manchado, con la figura de una mujer que viste una falda corta y se inclina ligeramente hacia delante, y la de un animal cortado en parte por la figura femenina. El otro grupo viene representado por la figura de un hombre con las piernas exageradamente abiertas en horizontal; por debajo, otra figura masculina, de cráneo piriforme, también en actitud de correr, que parece ser más antigua que la anterior en su ejecución, y junto a éstas se aprecia un animal del cual no puede ser determinada su especie. El tercer grupo de figuras está formado por una cierva y una cabra.

Beltrán insiste en el interés de este abrigo por la misma superposición de las dos figuras masculinas, una, la más moderna, de cráneo alargado de tipo dolicocefalo; y las compara con las diferencias observables entre los dos bandos de arqueros de Les Dogues. Cree Beltrán, no sin razón, que los hombres de cabeza piriforme probablemente representaban a los más antiguos pobladores de estos territorios. También observa la mayor antigüedad de los pigmentos de color rojo vivo sobre los de tono carmín.

Racó Molero

Fue descubierto por Porcar en 1934 en el mismo año en que se estudiaban los abrigos del conjunto de Gasulla. El primero en realizar calcos de este abrigo sería Breuil y más tarde el mismo Porcar. Parte de las pinturas fueron tapadas con arcilla hacia 1936; su limpieza y posterior estudio se deben a Ripoll, que desde 1963 reinició las investigaciones en los conjuntos artísticos del término de Ares y especialmente el estudio monográfico de El Cingle de Gasulla, en

cuya publicación daría a conocer los conjuntos de este abrigo aún inéditos. Más tarde Porcar publicaría los calcos de este abrigo, y Beltrán la figura de un bóvido que no se observó en los anteriores trabajos.

A principios de los años 80 Viñas y Sarrià también darían a conocer los interesantes grabados grafitados de época medieval, con una gran representación de campanas, figuras humanas, escaleras y diversas orlas.

Las pinturas se sitúan en el lateral izquierdo, sobre un gran panel de roca que no conforma ningún abrigo. Las figuras descritas por Ripoll se centran en unas manchas rojizas muy perdidas que él interpretó como figuras humanas corriendo hacia la izquierda, de gruesas piernas que parecen llevar una falda o bombacho, brazos muy cortos, sin apreciación del antebrazo, y una de ellas con peinado de melena triangular. Por debajo se pueden ver dos representaciones de cestos con asa y, por debajo de éstos, una mancha que podría ser la parte inferior de otra figura humana. A medio metro hacia la derecha se observa a una cierva de estilo realista, que según Ripoll parece repintada sobre un anterior cuadrúpedo, probablemente un cáprido a juzgar por los trazos residuales de sus defensas; dicha cierva ha perdido las patas anteriores y buena parte de su cuerpo, si bien los cuartos traseros se conservan en buen estado. A unos 30 cm por debajo, se observa una figura humana, con cabeza de bóvido, que ha sido paralelizada con el llamado «brujo» del abrigo V de El Cingle de Gasulla; sujeta una especie de arco en posición vertical y una lanza que sostiene transversalmente en relación con su cuerpo. Por debajo de este antropomorfo se aprecian varios trazos de pintura rojiza que no pudo interpretar Ripoll debido a su mala conservación, pero indica que tal vez se trate de una figura humana señalada por Porcar en una de sus publicaciones del año 1943.

En la revisión realizada por Viñas, Sarrià y Monzonis, se observaron una serie de figuras inéditas en este conjunto rupestre, que pasaremos a describir someramente. Por una parte identificaron un antropomorfo con brazos y piernas extendidos de color negro que fue atribuido a una etapa de estilo esquemático. En el abrigo orientado hacia la rambla Carbonera se advirtieron una serie de cinco agrupaciones dispuestas en los paneles, que aparecen grabados superficialmente semejando un grafitado y que estos investigadores atribuyen a un estilo lineal-geométrico, destacándose figuras humanas y animales que suponen de la Edad del Bronce. En este abrigo se aprecia además una inscripción que se fecha en 1498.

Molí d'Ares o Molí Darrer

Se encuentra al pie de la Mola d'Ares, por debajo de la población. Constituye un grupo de abrigos que presentan una serie de pinturas en tonalidad rojiza, entre las que se observan dos signos cruciformes, posiblemente modernos. En uno de los extremos del lado meridional se encuentra otro símbolo ramiforme de un color castaño de composición compleja, ya que del trazo central parten otros transversales y, de éstos, otros pequeños trazos en vertical; esta figura fue descubierta en 1978 por Federico Barreda, guía de las pinturas rupestres de Gasulla. Beltrán atribuyó los cruciformes a una época de la Edad del Bronce. Este conjunto es uno de los más alejados del barranco de Gasulla, unos 7 km aproximadamente.

Barranc del Puig

Se encuentra a unos 5 km de distancia de la Cova Remigia, en dirección sur. Presenta una serie de signos y trazos de tipo esquemático en pintura negra que podrían asimilarse a los registrados en el abrigo de Molí Darrer.

La Penya Vilarroches

Descubiertas por Federico Barreda y estudiadas en el verano de 1971 por Gusi y Olària. Se encuentran hacia el este, a 100 m de la propiedad de la Masía de Vilarroches y a unos 4 km al noroeste del Hostal de la Montalbana. Las pinturas están realizadas en un gran peñasco calizo, que no forma parte de ninguna covacha o abrigo.

El conjunto ocupa solamente un estrecho friso de 43 cm de longitud por 10 de altura, en el lugar en que el peñasco forma una pequeña oquedad protegida por una ligera visera. El panel contiene tres figuras humanas colocadas en la misma línea y separadas entre sí de manera equidistante, todas ellas de pequeñas dimensiones. De izquierda a derecha, se observa como una figura de hombre, en posición de marcha hacia la derecha, llevando en la mano un objeto angular, como si se tratara de un palo de cavar, tocado con un gorro cónico, con un trazo que parece indicar un faldellín; si bien también lo interpretamos como una figura hacia la izquierda con los brazos alzados, el tronco inclinado hacia atrás y la pierna derecha flexionada (los trazos del faldellín en este caso corresponderían más bien a un estuche fállico y el palo de

cavar podría ser un manto desde la espalda hasta los pies). Tanto una como otra interpretación corresponden por el estilo de su ejecución a una representación evolucionada, más tosca, propia del estilo esquemático, si bien creemos que la primera interpretación será probablemente más correcta por lo que indicaremos más adelante. La aplicación de la pintura se ha realizado con una barra de ocre de color rojo vinoso oscuro que le confiere el aspecto de la técnica puntillista a causa de la textura del propio panel calizo.

La segunda figura es del mismo estilo que la anterior: caminando hacia la izquierda, el tronco se halla inclinado ligeramente hacia atrás, el brazo derecho levantado, sujetando un objeto indeterminable, mientras el izquierdo se arquea apoyando la mano sobre el muslo; en la punta del pie de la pierna izquierda que avanza, se advierte un trazo curvado, como si se tratara de una babucha; la pierna derecha se apoya con firmeza en el suelo; por detrás de su hombro izquierdo parece llevar una bolsa u objeto similar; la cabeza porta un tocado elevado; al igual que en el anterior, se advierte un pequeño ropaje sobre él que cuelga por ambos lados de los muslos; su color es rojo vinoso oscuro y la técnica de ejecución la misma que la del anterior.

La tercera figura se encuentra muy borrosa y por ello es difícil de interpretar con seguridad: los brazos están arqueados hacia abajo, las piernas juntas y flexionadas hacia la izquierda y atrás, lo que parece indicar que se encuentra en posición sedente; la cabeza se observa sin ninguna dificultad y aparece adornada con un tocado de plumas con dos círculos a la altura de las orejas simétricamente colocados, como si fueran aretes. Parece haberse ejecutado a «pincel» con color rojo vinoso, si bien el estilo es el mismo que el de las anteriores.

Este pequeño conjunto, a pesar de su modestia, nos parece de sumo interés en cuanto a su interpretación, ya que las tres figuras corresponden a una misma ejecución. La posición de las mismas, pese a la confusa visibilidad que presentan, indica que se trata de una escena que nada tiene que ver con las escenas de caza o de ambiente doméstico; la posición de las dos figuras hacia la izquierda podría indicar un acto procesional, en que ambas se dirigen a la tercera figura, sedente, que por su atuendo ornamental quizá debería ser vinculada a una representación mágica de la divinidad femenina, todo ello con las reservas que nos impone la escasa visibilidad de esta representación. Tendríamos, en la Peña Villarroches, una constatación de un rito mágico-religioso.

Abric Alt

De este abrigo conocemos la referencia de su existencia, pero no sabemos qué tipos de pinturas presenta. Es muy posible que se trate de figuras de tipo esquemático.

CRONOLOGÍA

Las evidencias artísticas magdalenenses parece que pervivieron hasta una etapa muy avanzada, que situaríamos dentro del Magdaleniense final / Epimagdaleniense (12 000-11 000 BP / 10 050-9050 BC). A partir del 11 000-10 000 BP (9050-8050 BC), periodo que incluimos en el Epipaleolítico microlaminar I, se empieza a encontrar de nuevo vestigios de manifestaciones artísticas pintadas sobre las paredes rocosas, y en algunos casos también sobre soportes de guijarros con la técnica del grabado, como por ejemplo en la Bauma Margineda o las plaquetas grabadas de Sant Gregori de Falset.

En estas primeras expresiones artísticas epipaleolíticas todavía pervivirán, pues, las tradiciones de las técnicas de grabado, pero su personal aportación se basará en la pintura parietal, característica del arte levantino, ubicada al aire libre sobre las paredes de abrigos y covachos abiertos. En este sentido, debemos recordar la piedra grabada con la representación de un ave de Nerja que se halló «entre materiales líticos pulimentados y óseos del Epipaleolítico y Neolítico antiguo» (PELLICER y ACOSTA, 1986: 355), si bien estos autores especifican más este hallazgo cuando dicen: «especial interés reviste una placa rectangular de una piedra caliza pulimentada, con el grabado de una larga cabeza de ave en el anverso y unas líneas paralelas en el reverso, quizás representativas de agua, corresponde al estrato VI epipaleolítico». Lamentablemente esta interesantísima pieza no ha sido nunca citada por otros investigadores, ya que posiblemente no se encuadre dentro de las sistematizaciones paradigmáticas sobre arte actualmente vigentes. Otros hallazgos son las dos plaquetas de Sant Gregori, una con una cierva de cuerpo relleno de trazos cortos, hallada entre los escombros junto con material microlaminar, y otra representando una cabeza de bóvido y una cierva. Todo ello indica sin lugar a dudas la larga pervivencia del arte mueble magdaleniense con técnica de grabado, que se introducirá en las etapas culturales del Epipaleolítico microlaminar. En este mismo sentido se pronuncia Villaverde cuando dice: «*el que sembra confirmarse*

és que el cycle artístic del Magdalenian continuà fins als primers moments de l'Epipaleolític, en dates ja holocenes» (VILLAVARDE, 1987: 39, 1985).

Sobre estos mismos aspectos de continuidad deberíamos citar los cantos pintados encontrados en Filador; las pinturas naturalistas halladas en la Cova d'Alfés, próxima al yacimiento magdaleniano de la Bauma de la Peixera; los grabados de la cueva de Mallaetes; los ciervos del abrigo de Les Ermites; los grabados en el interior de la cueva de l'Aliga; los grabados de surco profundo y estilo geométrico de Rates Penaes; Peña Roja; la cueva del Barbero; los abrigos de Mossèn Ricardo; el abrigo del Barranc de la Fita; el bóvido pintado en la Moleta de Cartagena, o el ciervo grabado en la Cova de la Taverna, y así un gran número de ejemplos que nos hablan de una continuidad cultural entre el Magdaleniano y el Epipaleolítico, así como nos indican una estrecha relación territorial entre las manifestaciones de arte y los asentamientos de uno y otro periodo. A todos estos ejemplos se deberían añadir los grabados parietales de animales sin figura humana, de trazo finísimo grafitado, recientemente descubiertos en el Alto Maestrazgo castellanense.

El momento inicial del periodo estilístico más abundante: el arte levantino, escenificado y centrado en la representación del binomio animal-arquero. Sobre esta hipótesis inicial que presentamos, este periodo coincidiría con el desarrollo de la etapa cultural del Epipaleolítico microlaminar II (10 000-9000 BP / 8050-7050 BC), que se asociaría con entornos artísticos semejantes a los vinculados a la Fase III de Cova Fosca.

Esporádicamente, y ya dentro de un nuevo periodo cultural, Epipaleolítico geométrico (9000-8000 BP / 7050-6050 BC), probablemente se introdujeron nuevas manifestaciones más esquemáticas y abstractas en algún caso, especialmente sobre arte mueble, como en las plaquetas de la cueva de la Cocina, o en el arte pictórico rupestre de trazos lineales; sin embargo, el arte mayoritario seguirá siendo el de estilo levantino, esencialmente figurativo, como también se encuentra en este yacimiento, correspondiente a sus niveles epipaleolíticos, lo que ya ha sido demostrado (GRIMAL, 1992: 52-54, 1991; ALONSO, 1992: 50), no correspondiendo a trazos esquemáticos, como en un principio publicó FORTEA (1975: 197), sino como señaló PERICOT cuando indicaba que estas pinturas correspondían «a los vestigios de figuras, al parecer de animal una de ellas, en rojo» (1945: 54).

La evolución y pervivencia del arte levantino fueron, a nuestro juicio, muy largas, y cuando menos

perduró hasta finales del V milenio. Desde los inicios del VI y durante el V milenio, el arte levantino convivirá y será contemporáneo de otras expresiones artísticas que responden a cambios sustanciales en su economía, que corresponderán a las manifestaciones esquemáticas de los grupos neolíticos con economía de producción agrícola. Mientras que las antiguas comunidades cazadoras-recolectoras, que han iniciado un proceso de neolitización, seguirán expresándose con su arte levantino.

Entretanto, hacia principios del VI y durante el V milenio a. de C., en ciertos parajes restringidos geográficamente se producirá otra vez un arte *ex novo*, que ya nada tiene que ver con el anterior, ni en técnica ni en temática, y que corresponderá al llamado «arte macrosquemático» y esquemático, el cual nosotros preferimos denominar abstracto y macroabstracto, cuyo contenido conceptual responde a nuestro parecer a un cambio cualitativo de gran importancia en las bases económicas: la total adquisición de la economía de producción y un pleno dominio del conocimiento agrícola. Las figuras antropomorfas, de frente y con los brazos elevados y las manos abiertas en actitud de súplica u oración, probablemente representando figuras femeninas —a juzgar por las réplicas que de ellas se localizan en la decoración cardinal de algunos yacimientos alicantinos, como Cova de l'Or, Sarsa y Rates Penaes—, con señalización de la vulva, nos inclinamos a interpretarlas como representaciones vinculadas a un sentimiento religioso, que bien podría estar unido a las creencias de la deidad femenina o diosa Madre Tierra que surgen en toda Europa en las primeras sociedades agrícolas cerealistas.

Este arte macroabstracto y abstracto (macrosquemático y esquemático) se manifiesta conjuntamente en una pequeña y concreta área geográfica meridional de la Comunidad Valenciana, que curiosamente coincide con las primeras evidencias seguras de agricultura cerealista neolíticas de la península Ibérica. No hemos de olvidar que el anterior arte levantino evoluciona en sus contenidos temáticos, más acordes con el nuevo sistema económico de producción, basado en la domesticación de ciertos animales, solamente en aquellos grupos en que esta nueva adquisición no ha penetrado totalmente, es decir, aquellos que aún se encuentran en un proceso de neolitización mantendrán los rasgos característicos del arte levantino.

Como consecuencia de ello vemos que durante el VI y V milenio a. de C. conviven ambos estilos artísticos, superponiéndose entre sí, pero este hecho

no nos debe conducir a una interpretación precipitada de cronoestratigrafía estilística, como frecuentemente se defiende, sino que debe sugerirnos la complejidad de los hechos, en los que las nuevas adquisiciones de la economía productora no surgirán de inmediato ni serán incorporadas a un mismo tiempo sino que, por el contrario, pervivirán durante largo tiempo los modos de subsistencia, con sus pautas de comportamiento social, económico y artístico, manifestados por el estilo levantino, preservados e independientes entre sí.

Teniendo en cuenta lo expuesto, será necesario estudiar en futuros trabajos las frecuencias de convivencias y superposiciones de arte levantino-esquemático en los distintos territorios, y si todas ellas responden a hábitats plenamente neolíticos o en procesos de neolitización. Sin duda el estudio territorial con manifestaciones levantinas y esquemáticas puede aportar una mayor base de estudio para comprender hasta qué punto coexistieron ambas expresiones artísticas de dos mundos culturales y económicos distintos.

Por otra parte, a juzgar por las diferentes expresiones dentro del arte esquemático, creemos que tuvo este estilo pictórico una larga pervivencia durante todo el Neolítico hasta el periodo eneolítico, lo cual motivó la diversidad de formas, temáticas y variantes estilísticas, que unas veces se adscribirán a lo puramente esquemático y otras serán absolutamente abstractas.

Otro aspecto que pensamos puede ser coadyuvante para la comprensión del mundo artístico postglaciar se centraría en el reconocimiento de las distintas especies faunísticas halladas en los yacimientos asociados, con el fin de, por una parte, compararlas con las faunas representadas en los paneles y, por otra, establecer una serie de reconstrucciones paisajísticas que completaran las reconstrucciones de los paleohábitats donde se encuentran las estaciones rupestres.

Estas reflexiones, a modo de hipótesis, sobre las expresiones supraestructurales del postglaciar creemos que son útiles, cuando menos para incidir algo más en la importancia real que ellas tienen como manifestaciones de unos determinados modos de vida social y muy especialmente de tipo económico. Así pues, el arte prehistórico no sería más que el reflejo de unas pautas de comportamiento socioeconómico propias de grupos cazadores y de sociedades en vías de neolitización, así como de grupos con una economía de producción ya adquirida, representada por los grupos neolíticos cardiales, con su personal

arte «macroesquemático» y esquemático y, como tales, ligados a unos simbolismos y conceptos directamente vinculados a sus modos de subsistencia y producción respectivos.

Sin embargo, estamos convencidos de que dichas expresiones no responden en ningún caso a reflejos de la vida común y cotidiana de estos grupos humanos, sino que en general su significado debería responder a sus creencias simbólicas mágico-religiosas, que probablemente para el arte levantino deban vincularse a rituales totémicos y, para el caso de las esquemáticas y macroesquemáticas, a ritos de fertilidad asociados a la simbología de la Diosa Madre.

DOCUMENTACIÓN ARQUEOLÓGICA Y NUEVAS PROPUESTAS DE REFLEXIÓN

Los yacimientos magdalenienses del periodo final o epimagdalenienses muestran que el área mediterránea peninsular conservó un arte desarrollado mayoritariamente con la técnica del grabado, sobre plaquetas y guijarros. Cova Matutano (Vilafamés, Castellón) ha proporcionado una secuencia artística de este tipo de arte mobiliario con grabado muy fino grafitado. En el estudio, sobre un total de veinte guijarros grabados, se ha constatado una tendencia de estilo cada vez más lineal y esquemático (N-1, Sectores 1 y 2, y N-S del Sector 1).

La secuencia cronológica de este yacimiento para esta última fase, Matutano I, ha sido datada según los resultados de C-14 (12 520 ±350 BP, 11 590 ±150 BP, 11 410 ±610 BP, 11 5700 ±210 BP) en 12 500 BP hasta 11.400 BP (10 550-9450 BC), correspondiente al conjunto de industria característica del Magdaleniense superior final o Epimagdaleniense.

La industria lítica de la fase Matutano I, que está caracterizada por la presencia de láminas de dorso, encuentra una clara filiación con la Fase III de Cova Fosca (Ares del Maestrat, Castellón), perteneciente a un conjunto microlaminar típico del Epipaleolítico, que nosotros denominamos Epipaleolítico microlaminar II.

Las filiaciones industriales entre Matutano I y Fosca III se establecen a través de las láminas de dorso y los raspadores, y a partir del 10 000-9000 BP, momento en que se incluye la Fase III de Fosca, las frecuencias cambian, imponiéndose los raspadores sobre las láminas de dorso. Pero, pese a estas variaciones porcentuales, existe una total continuidad entre las industrias del Magdaleniense final/Epimag-

daleniense/Epipaleolítico microlaminar I y II; se trata, por tanto, de un mismo *phylum* industrial.

Las dataciones de C-14 para la Fase III de Cova Fosca se sitúan entre 9460 ±160 BP y 8880 ±200 BP (7510-6930 BC). Las fechaciones para otros yacimientos epipaleolíticos microlaminares, en su fase I, se hallan entre 11 000 y 10 000 BP (9050-8050 BC) para la fase I y 10 000 y 9000 BP (8050-7050 BC) para la fase II.

Debe tenerse en cuenta que las fechas de los yacimientos más antiguos que podemos englobar dentro de un proceso de neolitización se situarían entre el 8900 y el 7700 BP (6900-5700 BC), presentando algunos de ellos industrias de geométricos para yacimientos que han ofrecido muestras de arte mueble o rupestre, como serían las plaquetas de Cocina y otros que se encuentran inmersos en territorios artísticos como Mas Nou.

Por otra parte, la presencia de grupos neolíticos antiguos se hallaría en torno al 7500-6500 BP (5500-4500 BC), dentro de territorios con abundancia de arte rupestre del llamado «estilo levantino», como en el caso de Fosca I y Mas Nou (4800-4900 BC), y otros que evolucionarían hacia otras expresiones artísticas como el llamado «arte macroesquemático» y que nosotros consideramos simplemente esquemático.

En resumen, diremos que las observaciones puramente arqueológicas nos inducen a creer que existe un mismo *phylum* establecido para los complejos microlaminares desde finales del Magdaleniense, a la vez que también existen unas supervivencias, en casos del mismo arte mueble grabado, en algunos yacimientos epipaleolíticos, como Cocina, a semejanza de las plaquetas esquemáticas de Parpalló, y entre otros ejemplos más: los cantos de Filador y de Andorra la Vella, Serinyà, Mallaetes... Pervivencias que no siempre se centran en estilos lineales o esquemáticos sino que también las encontraremos para el estilo naturalista, como sucede con los ciervos pintados del bloque perteneciente al abrigo de Labarta, de una etapa perigordiese III, cuya temática es igual a la levantina; o los grabados naturalistas de los yacimientos alicantinos de La Roca y El Barranc, con dataciones del 10 000 BP o quizá más antiguas, o los del nivel 3 de Levanzo, con fechas del 9644 ±110 BP y 11 180 ±120 BP, o Sant Gregori. Todos estos hallazgos «permiten una continuación del “estilo magdaleniense” a lo largo del Aziliense y el Epipaleolítico» (BELTRÁN, 1999: 26).

Si bien es cierto que existe una serie de diferencias estilísticas y técnicas entre un arte y otro, no por

ello deberíamos rechazar las filiaciones posibles establecidas por la misma perduración y «necesidad de expresión artística» para los grupos prehistóricos que evolucionaron a partir de una misma tradición de cultura material. Rechazar de pleno esta posibilidad es, a nuestro entender, obviar o ignorar la documentación arqueológica, a favor de visiones exclusivamente estilísticas o técnicas. No debemos olvidar que, si se acepta que el arte «macroesquemático» y esquemático presentan una similitud en su técnica y temática, en su evolución adquieren expresiones formalmente bien diferentes, y en cambio se desarrollaron en momentos contemporáneos al Neolítico antiguo, al mismo tiempo que pervivía el estilo de tipo levantino, cuya técnica de ejecución fue totalmente distinta.

En este sentido ya dice Beltrán: «Recurrimos, por consiguiente, casi siempre, al peligroso método comparativo, a razones “estilísticas” [...] Pero no está claro el supuesto *hiatus* entre el Paleolítico final y el “arte levantino”, cubierto en parte por los grabados sobre plaquetas de estilo magdaleniense, en yacimientos azilienses del sur de Francia o epipaleolíticos del litoral mediterráneo español. Por otra parte el epigravetiense italiano muestra un arte esquemático y geométrico sobre cantos rodados con dataciones alrededor del 12 000 BP» (BELTRÁN, 1999: 10 y 14).

Como también ha señalado ya Beltrán, el arte prelevantino no engloba el arte lineal-geométrico y el macroesquemático, y en todo caso deberíamos situar un arte grabado y pintado, de tipo naturalista, en una fase anterior, que nosotros ubicaríamos en el Epipaleolítico microlaminar, que en algunos casos puede ofrecer un arte grabado lineal pero en una fase más evolucionada, correspondiente al Epipaleolítico, de geométricos.

Estamos plenamente de acuerdo con Beltrán cuando dice que el arte levantino no es unitario y no parte del magdaleniense; en efecto, se trata de un arte *ex novo* pero realizado por gentes que conservaron muchas tradiciones culturales del Magdaleniense final. La diversificación de estilos, localismos e incluso variantes técnicas para el arte rupestre postglaciario, cuando menos, nos predispone a una actitud amplia de posibilidades y desarrollo artístico. No se trata de derivar uno de otro sino de considerar su filiación cultural.

No hay duda de que una forma de avanzar en la interpretación de las expresiones artísticas que se manifestaron en el transcurso de cuatro milenios de nuestra prehistoria es la indagación continua en función de los contextos culturales investigados, así

como la propuesta de nuevas teorías que sirvan como punto de reflexión válida para completar el estudio de un arte que perteneció a diferentes grupos humanos, desde los epipaleolíticos más enraizados a las tradiciones epimagdalenenses, hasta los primeros que experimentaron la incipiente economía de producción del Neolítico antiguo. Esta diversidad cultural, desarrollada durante milenios, nos permitirá entender por qué es un arte tan poco unitario, localista y multivariante en estilos y técnicas.

Sin embargo, el mayor *lapsus* de tiempo pertenece a la evolución de los grupos humanos de economía de subsistencia, que paulatinamente protagonizaron los primeros procesos de neolitización y cuya expresión artística preferente fue la expresada en el llamado «estilo levantino», propio de grupos mesolíticos (o epipaleolíticos geométricos) más próximos a la evolución de los cambios económicos de producción, o el arte esquemático, propio de grupos que en muchos casos ya conocían la innovación de la domesticación de plantas y animales, aunque al mismo tiempo, en los mismos parajes y en otros distintos, siguieran perviviendo los grupos cazadores-recolectores con su arte característico propio.

Desde hace varios años (OLÀRIA, 1986; 1988: 411) hemos defendido la teoría acerca de la vinculación de los grupos epipaleolíticos y de aquellos que mantuvieron un proceso de neolitización con el arte de estilo levantino, basándonos en las estrechas relaciones que se establecían en el yacimiento de Cova Fosca y su territorio artístico. De la misma manera abogamos por una segunda fase pictórica de estilo «macroesquemático» y esquemático que en su día vinculamos con los primeros grupos del Neolítico con domesticación plena, que situamos en una fase cronológica de 5000-4500 BC. Asimismo señalábamos: «es probable que en una fase avanzada de este proceso, a partir del VI milenio, ambas tradiciones culturales (pictóricas) quedaran fundidas interrelacionándose, como parecen demostrar los abrigos pintados con estilo «macroesquemático» (y esquemático) y que presentan superposiciones de un peculiar estilo estilizado» propio del levantino.

Más tarde (OLÀRIA, 1996: 848-849) decíamos: «hemos de señalar la gran extensión geográfica del llamado “estilo levantino”, cuya temática responde a grupos cazadores, por lo que *a priori* deberíamos atribuirlo inicialmente a comunidades epipaleolíticas o mesolíticas. Si analizamos los contextos arqueológicos próximos, así parecen corroborarlo, Cocina, Fosca, etc. La datación obtenida para Fosca de 7500-6900 a. C. nos parece muy plausible, dado que en este

yacimiento fueron halladas indudables evidencias de actividad pictórica. Creemos por tanto que las primeras manifestaciones artísticas debieron de ser las levantinas, iniciadas probablemente en el Epipaleolítico y que evolucionaron a lo largo de lo que hemos denominado “mesolítico en vías de neolitización” o protoneolítico cerámico, transformándose en figuraciones de tipo esquemático [...]».

Creemos que la interpretación del llamado «arte levantino» pasa, no sólo por tener más presentes los contextos culturales, sino especialmente por no aferrarse a paradigmas culturales o a hipoparadigmas estilísticos-artísticos.

PUNTOS DE DEBATE

1. El arte levantino no derivará directamente del arte epimagdalenense, pero sí poseerá una misma filiación cultural, demostrada en las tradiciones de sus conjuntos líticos de tipo microlaminar.

2. Situaremos el inicio del arte levantino en un periodo cronológico del IX milenio.

3. La evolución del arte levantino podría estructurarse inicialmente en tres etapas: 1, inicial, correspondiente al Epipaleolítico microlaminar; 2, apogeo, correspondiente al Epipaleolítico de geométricos y procesos de neolitización; 3, final, en el V milenio, coincidiendo con la extensión del llamado «Neolítico puro».

4. El llamado «arte lineal-geométrico» no parece existir como un arte individualizado ni globalmente significativo. Dichas expresiones se incluyen como expresiones singulares que conviven en el mundo artístico del estilo levantino.

5. El ciervo, y probablemente otras especies como el toro y el jabalí, contienen un significado mágico-social que a nuestro juicio debería ser vinculado a creencias de tipo totémico.

6. El llamado «arte macroesquemático» no tiene una identidad territorial suficiente como para considerarlo un estilo propio desvinculado del arte esquemático. Creemos que dicho estilo es una expresión local-regional del arte esquemático de grupos neolíticos plenos agrícolas.

7. Tanto el «arte macroesquemático» como ciertos conjuntos esquemáticos deben ser adscritos a una ejecución de grupos del Neolítico del V milenio («neolíticos puros»).

8. Entre arte levantino y arte esquemático existe una ruptura conceptual simbólica, pero no una total ruptura cultural, emparentados con rituales vincula-

dos a las creencias de fertilidad y primeras manifestaciones de una Diosa Tierra o Diosa Madre. Existirá un arte levantino del Neolítico antiguo o de grupos que evolucionan en unos procesos de neolitización, mientras que existe un arte esquemático realizado por gentes del Neolítico antiguo o «puro».

9. Tan sólo pervivirá el arte esquemático en el Neolítico medio hasta las etapas eneolíticas, éstas ya plenamente agropecuarias.

10. No podemos atribuir con seguridad un arte esquemático que sea propio de las comunidades de la Edad del Bronce.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M. (1963). *Las culturas del final del Paleolítico en España*. En MENÉNDEZ PIDAL, M. (dir.), «Historia de España», t. I, pp. 403-442. Madrid.
- APARICIO, J., y MOROTE, G. (1999). *Yacimientos arqueológicos y datación del ARL*. «Cronología del arte levantino», pp. 77-108. Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología («Serie Arqueológica», 17), Valencia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999). *El arte levantino: una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular*. «Cronología del arte levantino», pp. 43-77. Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología («Serie Arqueológica», 17), Valencia.
- BALLESTER TORMO, I. (1942). *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en los años 1935 a 1939*. Diputación de Valencia.
- BELTRÁN, A. (1968). *El arte rupestre levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1998). *Arte prehistórico en la península Ibérica*. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputación de Castelló.
- BELTRÁN, A. (1999). *Cronología del arte levantino: cuestiones críticas*. «Cronología del arte levantino», pp. 7-42. Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología («Serie Arqueológica», 17), Valencia.
- DE VAL, M. J. (1977). *Yacimientos líticos de superficie en el barranc de La Valltorta (Castellón)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 4, pp. 45-78. Castellón.
- ESTEVE GÁLVEZ, F. (1974). *Probable significado de unas pinturas del Maestrazgo*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 1, pp. 9-18. Castellón.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1973). *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Salamanca.
- GUSI, F. (1975). *Un taller de sílex bajo abrigo en la 2ª cavidad del Cingle del Ermità (Albocàcer)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 2, pp. 39-64. Castellón.
- GUSI, F. (1982). *Prehistoria*. En VIÑAS, R. (dir.), «La Valltorta. Arte rupestre del Levante español», pp. 64-81. Ed. Castell, Barcelona.
- GUSI, F., y OLÀRIA, C. (1974). *Nuevas pinturas rupestres en Ares del Maestre (Castellón)*. «Miscelánea Arqueológica», I, pp. 357-360. Barcelona.
- GUSI, F., y OLÀRIA, C. (1976). *La cerámica de la Edad del bronce de la Cueva del Mas d'Abad. Campaña Arqueológica 1975*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 3, pp. 103-116. Castellón.
- GV (Generalitat Valenciana) y SADGPCGC (Servei d'Arqueologia de la Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya) (1999). *Art rupestre de l'Arc Mediterrani de la península Ibérica*. Barcelona.
- OLÀRIA, C. (1986). *La problemática del Neolítico andaluz y sus conexiones con el litoral mediterráneo peninsular*. Ponencia presentada en el «Homenaje a L. Siret», 1984, 135 pp. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Dirección General de Bellas Artes.
- OLÀRIA, C., et alii (1988). *Cova Fosca. Un asentamiento meso-neolítico de cazadores y pastores en la serranía del Alto Maestrazgo*. «Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques», 3, 424 pp. Castellón.
- OLÀRIA, C. (1998). *El origen de la economía de producción: un proceso sin ruptura o una ruptura sin proceso. Análisis de algunas evidencias en el Mediterráneo occidental*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 19, pp. 27-42. Castellón.
- OLÀRIA, C., et alii (1999). *Cova Matutano (Vilafamés, Castellón). Un modelo ocupacional del magdalenense superior-final en la vertiente mediterránea peninsular*. «Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques», 5, 455 pp. Castellón.
- OLÀRIA, C. (1999). *Les problèms chronologiques du procès de neolithisation au Pays Valencien: une hypothèse de périodisation*. «Actes du Colloque International. XXIV Congrès Préhistorique de

- France, Carcassonne», 26-30 Septembre 1994, pp. 267-277.
- OLÀRIA, C., y GUSI, F. (1999). *Les grottes de Matutano et de Fosca (Castellon, Pays Valencien): deux exemples de transition chronoculturelle du 11.000-9000 BP dans la contrée méditerranéenne de l'Espagne*. «Documents Préhistoriques», 12, pp. 87-91. París. [«Actas 5e Congrès International UISPP. Commission XII. 18-23 Septembre 1995. L'Europe des derniers chasseurs». CNRS, Grenoble, 1995].
- OLÀRIA, C., y GUSI, F. (1999). *Explotació econòmica i territorial de l'habitat magdalenità de la Cova de Matutano (Vilafamés, La Plana Alta)*. «II Jornades culturals a la Plana de l'Arc», pp. 5-20. Associació Cultural «La Roca», Vilafamés.
- OBERMAIER, H. (1936). *Las pinturas rupestres del barranco de la Gasulla, provincia de Castellón*. «Investigación y Progreso», año X, pp. 454-457. Madrid.
- OBERMAIER, H. (1937). *Nouvelles études sur l'art rupestre du Levant espagnol*. «L'Anthropologie», 47, pp. 477-498. París.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1934). *Pintures rupestres del barranc de Gasulla*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XI, pp. 343-347. Castellón.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1935). *Noves pintures en el terme d'Ares*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XVI, pp. 30-32. Castellón.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1953). *Las pinturas rupestres del barranco de Les Dogues*. «Archivo de Prehistoria Levantina», IV, pp. 75-80. Valencia.
- PORCAR, J. B. (1944). *Pinturas arrancadas de Cueva Remigia*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XIX, pp. 35-182. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1965). *Las pinturas del Racó Molero*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XLI. Castellón.
- PORCAR, J.; OBERMAIER, H., y BREUIL, H. (1935). *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. «Memoria de la Junta Superior de Excavaciones», 136, 95 pp. Madrid.
- PORCAR, J. B. (1934). *Pintures rupestres al barranc de Gasulla*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XV. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1942). *El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XVIII, pp. 262-266. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1943). *Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XVIII, pp. 15-16 (véase lám. III, fig. 9). Castellón.
- PORCAR, J. B. (1944). *El valor de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XX, pp. 7-16. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1945). *Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XIX, pp. 35-182. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1946). *Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro. Sus características. Particularidades que ofrece*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XXIII, pp. 48-80. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1949). *Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrecen*. «Boletín de la Sociedad Castellonenses de Cultura», XXV, pp. 169-182. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1950). *Algunas pinturas de Arte Levantino atribuidas al periodo Eneolítico*. «Congreso Arqueológico Nacional», Cartagena.
- PORCAR, J. B. (1955). *Monumentos histórico-artísticos. Las pinturas rupestres de Ares*. «Revista Penyalgosa», 1. Diputación Provincial de Castellón.
- PORCAR, J. B. (1975). *Un cens de població rupestre de les pintures rupestres del barranc de la Gasulla*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», LI, pp. 4-9. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1964). *Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo*. En PERICOT, L., y RIPOLL, E. (eds.), «Prehistoric Art of the Wester Mediterranean and Sahara». Viking Fund. Publications in Anthropology, 39, pp. 159-164. Nueva York.
- RIPOLL, E. (1963). *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. «Monografía de Arte Rupestre. Arte Levantino», 2, 59 pp. Barcelona.
- SARRIÀ, E. (1988-1989). *Las pinturas rupestres de Cova Remigia, Ares del Maestre, Castellón*. «Lucentum», VII-VIII, pp. 7-33.
- SIP (1980). *La labor del SIP y su Museo en el pasado año 1979*, p. 91. Valencia.
- SIP (1981). *La labor del SIP 1980*, pp. 85-87. Valencia.
- VILASECA, S. (1934). *L'estació taller de St. Gregori*. «Memoria de la Academia de Ciencias y Artes», 23/1, pp. 415-439. Barcelona.

- VILASECA, S. (1949). *Avance al estudio de la cueva de Filador*. «Archivo Español de Arqueología», 77, pp. 347-361. Madrid.
- VILASECA, S. (1953). *Las industrias del sílex tarraconenses*. Instituto Rodrigo Caro (CSIC), Madrid.
- VILASECA, S. (1968). *Cuatro días en la Cova del Filador (Margalef)*. «La Préhistoire. Problèmes et tendances», p. 489. CNRS.
- VIÑAS, R.; CAMPILLO, D., y MIQUEL, D. (1976). *La Cueva del Mas d'Abad (Coves de Vinromá, Castellón)*. *Campaña Arqueológica 1975*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 3, pp. 81-112. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1978). *Las representaciones faunísticas del término de Ares del Mestre (Castellón de la Plana)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 5, pp. 143-162. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1981). *Los grabados medievales del Racó Molero (Ares del Mestre, Castellón)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 8, pp. 287-298. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1978). *Representaciones faunísticas en la pintura levantina del término de Ares del Mestre (Castellón)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 5, pp. 143-161. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1978). *Una inscripción ibérica en pintura roja del abrigo del Mas del Cingle, Ares del Mestre (Castellón de la Plana)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 5, pp. 375-384. Castellón.
- VIÑAS, R.; SARRIÀ, E., y MONZONIS, F. (1981). *Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 6, pp. 97-106. Castellón.

Octubre 2000



Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir

Miguel Soria Lerma - Manuel Gabriel López Payer*

INTRODUCCIÓN

Como bien sabemos, la región nororiental de la Alta Andalucía, que actualmente conforma el territorio de la provincia de Jaén, es, en lo que respecta al arte rupestre prehistórico, una zona de obligada referencia para el estudio tanto del estilo esquemático como del levantino.

El citado territorio es, desde el punto de vista orográfico, una especie de fortaleza montañosa, cuyas sierras configuran, por un lado, la cuenca alta del Guadalquivir, que se abre y bascula en dirección oeste, y por otro la cuenca alta del Segura, que lo hace en dirección contraria. Esta peculiaridad tuvo en su momento un papel determinante en el desarrollo de los estilos postpaleolíticos, pues mientras en el alto Guadalquivir predomina el estilo esquemático en el alto Segura es el estilo levantino el que adquiere una singular importancia, lo que se debe, sin duda alguna, a su estrecha vinculación con el área mediterránea.

En el conjunto de las zonas referidas, nos encontramos con siete núcleos de arte rupestre, tres de los cuales se encuentran en Sierra Morena oriental (Aldeaquemada, Despeñaperros y El Centenillo-Los Guindos) y cuatro en las Sierras Subbéticas (Segura, Quesada, Mágina y sur de Jaén). De los ubicados en el alto Guadalquivir, solo los de Aldeaquemada y Quesada contienen figuras de estilo levantino, comportándose ambos como zonas periféricas en cuanto al desarrollo de dicho estilo. En cambio, el núcleo de

la sierra de Segura, por la circunstancia ya citada, se ubica en una zona donde este estilo se desarrolló en sus fases clásicas. No obstante, y a juzgar por lo que observamos en otros núcleos, la expansión del estilo levantino no se agotó bruscamente en los lugares indicados, sino que llegó a extenderse a otros núcleos como el de Despeñaperros y el núcleo sur de Jaén, en los que encontramos figuras naturalistas, generalmente asociadas a figuras esquemáticas, cuyas características solo pueden explicarse como producto de la influencia de un estilo dentro de un área propiamente esquemática.

De los núcleos enunciados, los conjuntos de Sierra Morena eran ya conocidos desde principios de siglo a través de las investigaciones de Breuil y de Cabré, si bien la actualización y ampliación de su estudio fue realizada por nosotros en la década de los ochenta (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1988). Por su parte, la práctica totalidad de los conjuntos ubicados en las Sierras Subbéticas, salvando algunas excepciones, como la de La Graja de Jimena y el Collado del Gujarral, deben su conocimiento a la labor investigadora que en dicha zona hemos venido efectuando desde los 80 (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1989). En los últimos años, la intensificación de nuestros trabajos en toda la región ha dado como resultado el descubrimiento de un importante número de conjuntos levantinos y esquemáticos, algunos de los cuales han sido divulgados en fechas recientes (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1999; LÓPEZ PAYER y SORIA, 1999).

Por las circunstancias reseñadas, en especial las derivadas de la configuración y situación geográfica de una región que desde siempre se ha presentado abierta a influencias de todo tipo, los conjuntos levantinos de este territorio tienen una especial problemática, cuya aclaración contribuirá a mejorar la

* Miembros de la Sección de Arte Rupestre Prehistórico del Instituto de Estudios Giennenses. Directores del proyecto de investigación «El arte rupestre en el alto Guadalquivir y su relación con el poblamiento prehistórico».

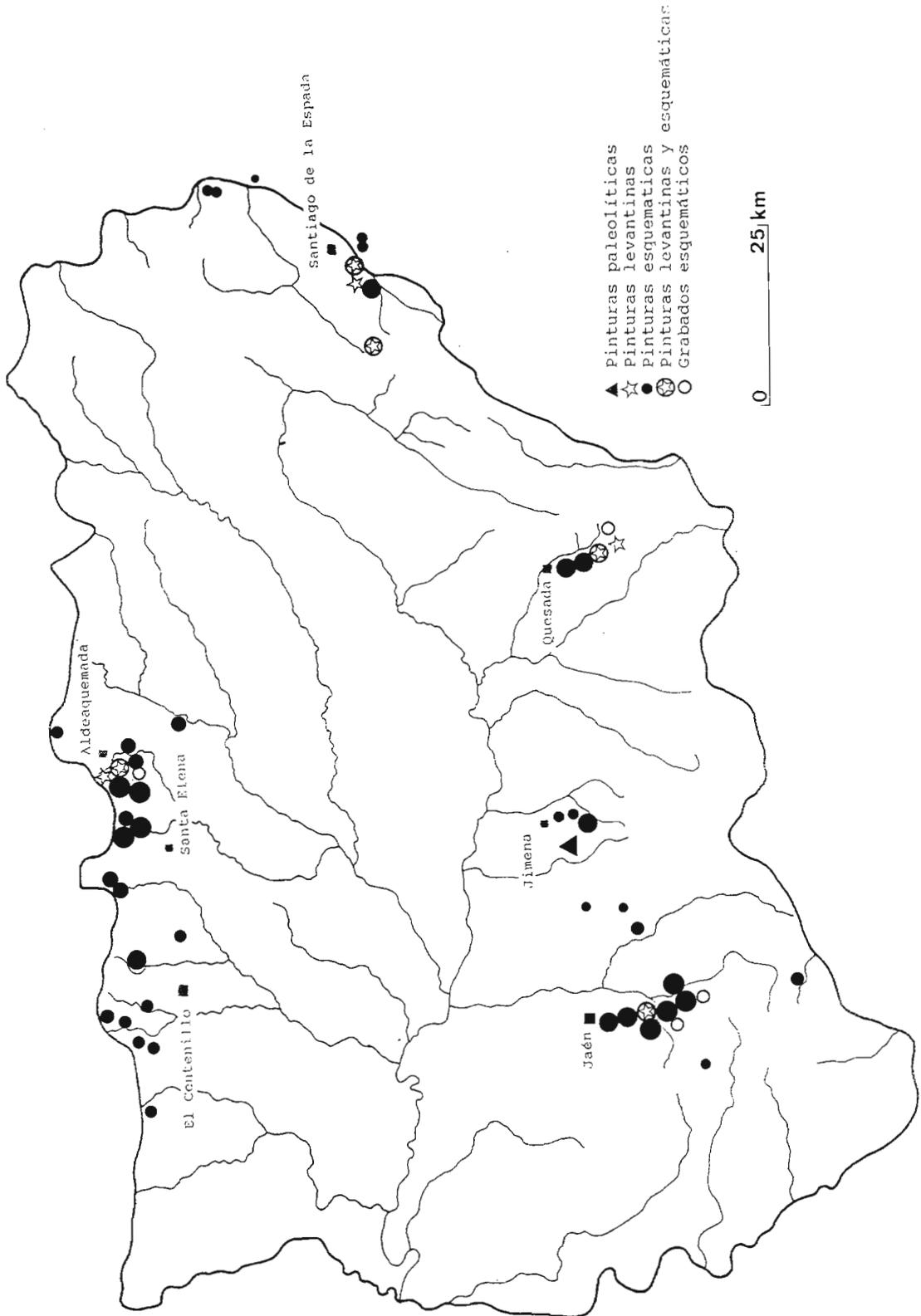


Fig. 1. Núcleos de arte rupestre de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir (según SORIA y LÓPEZ PAYER).

visión que poseemos sobre el desarrollo de dicho fenómeno. Su contenido, por núcleos y yacimientos, junto con un breve bosquejo de otros aspectos de interés estilístico y cronológico, es el que exponemos a continuación.

EL NÚCLEO DE LA SIERRA DE SEGURA

Las investigaciones

De todos los núcleos que se ubican en la zona referida, es este el que en los últimos años ha experimentado un mayor salto cuantitativo y cualitativo en cuanto al número y variedad de sus conjuntos, pues de los dieciséis que actualmente lo integran solo tres eran conocidos con anterioridad a nuestros trabajos. Nos referimos a los conjuntos del Collado del Guijarral (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 1956), Cueva de la Diosa Madre (GONZÁLEZ NAVARRETE, 1971) y Cueva del Gitano (PÉREZ BURGOS, 1988).

Sobre esta reducida base, dimos comienzo en 1986 a nuestras investigaciones con la realización de los primeros calcos del conjunto del Collado del Guijarral, que aún permanecían inéditos (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1990: 235-245), y con el descubrimiento de las pinturas esquemáticas del entonces bautizado como Abrigo de Río Frío (SORIA LERMA y LÓPEZ PAYER, 1989: 92). Tras esta primera toma de contacto y ante las grandes posibilidades que esta sierra ofrecía, reanudamos su prospección, inicialmente dentro de un proyecto aprobado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía; hemos realizado hasta la fecha seis campañas de actividades, efectuadas durante los años 1990, 1996, 1997, 1998 y 2000, cuyos resultados han sido muy satisfactorios.

Efectivamente, en la primera campaña, realizada en septiembre de 1990, estudiamos el conjunto del Abrigo de la Cañada de la Cruz, que contenía al mismo tiempo pinturas esquemáticas y levantinas, entre estas últimas las primeras figuras humanas plenamente levantinas localizadas en todo el territorio andaluz (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1993: 283-288).

En la segunda campaña, que tuvo lugar entre los meses de abril y junio de 1996, descubrimos y documentamos el extraordinario conjunto levantino de las Cuevas del Engarbo I, así como varios abrigos con pinturas esquemáticas de escasa entidad en torno al Río Frío (Abrigos III, IV y VII de Río Frío).

En la tercera campaña, efectuada en la primavera de 1997, realizamos otra fase prospectora en la que

descubrimos las pinturas esquemáticas de los abrigos I y II de La Tinada del Ciervo y el abrigo con pinturas levantinas de las Cuevas del Engarbo II.

En la cuarta, realizada en el otoño de 1997, tuvimos ocasión de descubrir una figura levantina en otro abrigo de Río Frío, cuya localización nos hizo denominarlo como Abrigo I. También revisamos las pinturas esquemáticas de la Cueva del Gitano.

En la primavera de 1998, en colaboración con Julián Martínez y mediante un proyecto aprobado y subvencionado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, realizamos una quinta campaña de actividades en la que, junto a un equipo de expertos, procedimos a la recuperación del panel II de las Cuevas del Engarbo II, que se encontraba cubierto casi en su totalidad por una gruesa capa de cal.

Por, último en la primavera-verano de 2000, un nuevo y minucioso rastreo por la zona de Río Frío ha arrojado el descubrimiento de los Abrigos V, VI y VIII del mismo lugar, todos ellos con figuras esquemáticas muy mal conservadas.

El resultado de todas estas campañas ha supuesto la configuración de un interesantísimo núcleo con pinturas levantinas y esquemáticas que, junto con el de Quesada, viene a llenar definitivamente el vacío de localización y de investigación existente en estos núcleos montañosos desde los trabajos de Breuil. Su importancia no solo radica en su variedad estilística, que como sabemos ha sido la base para su reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad desde 1998, sino en el hecho de encontrarse ubicado en una zona que alberga varios yacimientos arqueológicos excavados sistemáticamente (Cueva del Nacimiento, Abrigo del Molino del Vadico y Valdecuevas), cuyo contenido aporta valiosos datos en orden a la aclaración de los problemas cronológicos del arte postpaleolítico en la Alta Andalucía.

1. El Abrigo de la Cañada de la Cruz

Situación. El conjunto se encuentra a unos 300 m al sur del nacimiento del río Segura, formando parte de una serie encadenada de covachos que se abren en las estribaciones más occidentales del Calar de Mariasnal, en un lugar próximo al camino que asciende por la Cañada de la Cruz. La oquedad se halla a unos 1500 m de altitud y está orientada al S-SW. Pertenece al término municipal de Santiago de la Espada-Pontones (Jaén).

Sus pinturas fueron descubiertas en 1984 por don Jaime Carbonell Escobar, que fue quien nos



Fig. 2. Cañada de la Cruz. Escena central.

comunicó su existencia. Posteriormente, procedimos nosotros a su reproducción y estudio (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1993; SORIA y LÓPEZ PAYER, 1999: 19-23).

Descripción. Las pinturas se distribuyen por el fondo del abrigo, en una longitud de 5 m y hasta una altura de 2,70 m. Su conservación es bastante deficiente. La banda de colores utilizada oscila entre el rojo castaño y el castaño rojizo muy oscuro. No hay superposiciones.

A pesar de que el número de figuras de este abrigo no es muy abundante, pudiendo faltar algún motivo por las causas indicadas, posee una rica variedad estilística, técnica y temática. Las agrupaciones que ocupan la banda central del abrigo son de estilo levantino. La principal, situada casi en el centro del mismo, es una escena de caza formada por dos cérvidos que, lanzados a la carrera, se dirigen hacia un grupo de arqueros de aspecto filiforme que, alineados verticalmente, apuntan sus arcos hacia los zoomorfos citados. Sobre los arqueros hay otro arquero de finísimo trazado, casi perdido y con las piernas abiertas, que apunta también en la misma dirección, y los restos de la cuerna de otro cérvido.

A la derecha, observamos una agrupación de varios antropomorfos que forman una escena de lucha en la que el antropomorfo central parece estar enzarzado con el resto de las figuras, sosteniendo y elevando con sus brazos a dos de ellas, una a cada lado, mientras que otra figura aparece ya abatida junto a los restos de otra más indefinida y de apariencia ramiforme. A la izquierda de esta escena hay una representación femenina levantina, con falda acampanada, cabeza discoidal, tórax y abdomen muy delgados y extremidades con indicación de manos y pies con sus respectivos dedos. Más hacia la izquierda, observamos un conjunto de líneas entrecruzadas, que vagamente recuerda al grupo de figuras en lucha de la derecha, ya que solo podemos definir en él lo que pudieran ser el cuerpo y las extremidades de varios antropomorfos.

En la periferia de las escenas citadas encontramos diversas figuras de estilo esquemático, que por su diferente colorido y espesor de trazado debieron de ejecutarse en diferentes momentos. Se trata de dos barras, ubicadas a la derecha; tres ramiformes, situados en la parte inferior, y diversos restos y trazos rectilíneos en la parte superior.

La importancia de este conjunto viene dada por la variedad estilística y tipológica de sus figuras y por el hecho de que las figuras esquemáticas se ubican en la periferia del conjunto, lo que supone un valioso dato para el análisis cronológico.

2. Las Cuevas del Engarbo I

Situación. El conjunto se encuentra a unos 4 km al sur de la localidad de Santiago de la Espada, en el lugar del que toma su nombre y junto a una serie de cortijos en ruinas que forman una aldea diseminada y hoy deshabitada. El farallón calizo que lo alberga se encuentra en la margen izquierda del Río Frío, poco antes de su confluencia con el Zumeta, a una altitud de unos 1200 m y orientado en dirección SE, exactamente enfrente de la principal vía natural de comunicación que une Nerpio con el alto Segura. Pertenece al término municipal de Santiago de la Espada-Pontones (Jaén).

Hasta la fecha constituye el principal conjunto de pinturas levantinas ubicado en el territorio andaluz. Su publicación es muy reciente (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1999: 23-32) y su importancia radica en la abundancia de figuras y escenas, así como en la variedad tipológica y estilística, lo que ha determinado la existencia de numerosas fases pictóricas, muy interesantes desde el punto de vista evolutivo, del significado y de la cronología.

Descripción. Se trata en realidad de un abrigo de gran longitud y escasa profundidad que fue aprovechado para edificar, en época histórica, una serie de dependencias rurales que han estado habitadas hasta fechas muy recientes. Lo que hoy observamos del conjunto es una mínima parte de lo que no fue afectado por las construcciones. La conservación es deficiente a causa de la disolución de la roca soporte y por el hecho de que algunas figuras han sido picoteadas y mutiladas.

Prescindiendo de un panel inicial, integrado actualmente por unos pocos restos de pintura muy indefinidos, que se encuentra situado en el primer sector del abrigo, los diferentes motivos se hallan distribuidos en tres paneles que, excepto el segundo, están situados a una altura media de 3-4 m del suelo actual y ocupan una longitud total, contando las distancias entre los mismos, de unos 25 m. De derecha a izquierda, siguiendo el mismo orden en el que se observan las pinturas por el visitante, son los que a continuación describimos.

Panel I

Está formado a su vez por tres grupos. El primero lo componen varias figuras zoomorfas de estilo levantino, de color castaño rojizo oscuro, que están parcialmente mutiladas. Se trata de tres toros de



Fig. 3. Cuevas del Engarbo I. Panel I, grupo 2.

aspecto tosco y una cabra montés, que miran hacia la izquierda. Todos ellos se ejecutaron con la técnica de la tinta plana. A juzgar por la verticalidad de sus extremidades y la horizontalidad de sus cuerpos, parecen estar en actitud de reposo. Hay restos de otras figuras casi perdidas.

El segundo grupo se encuentra a la izquierda del anterior y está integrado por varias figuras antropomorfas y zoomorfas de estilo levantino. Se observan en él dos antropomorfos de color rojo castaño, uno de ellos en actitud de danza, y los dos con un apéndice a modo de rabo postizo; una escena de caza formada por varios toros y un arquero que apunta hacia uno de ellos, y varios cérvidos o cápridos muy mutilados y situados en la parte superior. Uno de los zoomorfos inferiores tiene una apariencia indefinida y otro posee indicación de abundante pelaje. La escena de caza, de color castaño rojizo oscuro, parece superponerse en varios puntos a las figuras de color rojo castaño. Entre el segundo grupo y el primero hay un antropomorfo esquemático de brazos en asa y de color negro.

El tercer grupo se encuentra unos 90 cm a la izquierda del segundo y la mayoría de sus figuras son de estilo levantino. En primer lugar, se observa una escena de color castaño rojizo oscuro, compuesta por un antropomorfo ejecutado sobre la figura de una cabra montés, de forma que parece agarrar con sus brazos los cuernos de la cabra, configurando, de este modo, la insólita escena de captura de un animal salvaje vivo. Junto a los pies del antropomorfo anterior se encuentran los restos de una fina figura de color negro y, a un nivel inferior, una pequeña agrupación de arqueros de fino trazado y la cabeza de un cáprido, todos ellos de color negro. A la izquierda, junto a otros restos indefinidos, se encuentran varias figuras esquemáticas de color negro y pequeño espesor, entre ellas un zigzag y un antropomorfo simple.

Finalmente, aparecen dos grandes antropomorfos de color castaño rojizo oscuro, muy mutilados, el primero con indicación de un brazo y de una pierna, con el pie y los dedos respectivos, que se superpone a un antropomorfo muy indefinido y mal conservado de color negro. El otro antropomorfo es una figura masculina que se repintó sobre otra de color rojo castaño, razón por la cual posee indicación de dos falos, uno delante del tronco y otro entre las piernas.

Panel II

Se encuentra situado a unos 15 m al sur del panel I, en el fondo de otro sector del abrigo y sobre

un poyo artificial que sirvió de pesebre. Allí, bajo la cal que recubre la pared, se observan los restos de varias figuras rojas y de color castaño rojizo oscuro, muy indefinidas y pésimamente conservadas. Solo una figura es algo más visible; se trata de un antropomorfo levantino que presenta una cabeza con tocado ovoide irregular y un cuerpo muy incompleto y de fino trazado —2 mm— en el que se insertan los brazos, las extremidades inferiores y el falo.

Panel III

Está ubicado actualmente sobre una pequeña construcción adosada a la pared del abrigo, situada a unos 6 m de distancia del panel II. Su conservación es mala a causa de las exudaciones de la roca y de las coladas que cubren algunas figuras. Está integrado por dos agrupaciones de figuras. La primera, situada a la izquierda, se compone de un zoomorfo incompleto, posiblemente un caballo de color rojo castaño, que posee el cuerpo relleno mediante un listado irregular y una flecha clavada en el lomo; un cáprido, también incompleto, de color castaño rojizo oscuro y situado bajo una colada, y las pequeñas y finas figuras de dos arqueros y una probable mujer, que en una mano muestra un instrumento rígido, tal vez un hacha, azuela o palo de cavar, y en la otra algún objeto representado por dos finísimos trazos. Estas figuras humanas son también de color castaño rojizo oscuro.

El segundo grupo está situado aproximadamente 1 m a la derecha del grupo anterior y lo integran dos subgrupos que pudieron formar, globalmente, una composición cinegética configurada en diferentes momentos. En primer lugar se encuentra un arquero de color rojo, muy poco visible a causa de la pátina que en parte lo recubre, que parece tensar un arco al mismo tiempo que sostiene un haz de flechas. Bajo él hay restos de otras figuras muy mal conservadas y, más a la izquierda, una serie de zoomorfos naturalistas muy incompletos y pésimamente conservados que, a juzgar por su variada coloración, debieron de ejecutarse en diferentes momentos.

3. Las Cuevas del Engarbo II

Situación. Este conjunto se encuentra en la base de los cortados de la margen izquierda del Río Frío, en un pequeño rincón que los mismos forman poco después de una zona de desfiladero. Está unos 300 m al sur del conjunto anterior.



0 _____ 10 cm

Fig. 4. Cuevas del Engarbo I. Escena del panel I, grupo 3.



Fig. 5. Cuevas del Engarbo I. Panel III, grupo 1.

Se trata en realidad de un abrigo formado por varias oquedades encadenadas, dos de ellas comunicadas entre sí por un pasadizo interior. Su altitud es de unos 1200 m y, excepto la oquedad que alberga el panel I, que mira al sur, el abrigo está orientado al este. La parte central del mismo mide unos 3 m de profundidad y 5 m de altura. Pertenece al término municipal de Santiago de la Espada-Pontones (Jaén).

En el momento del hallazgo observamos la existencia de tres paneles, dos de ellos exteriores —paneles I y III— y otro —panel II— situado en el interior del covacho, que se encontraba cubierto por una gruesa capa de cal y en el que se intuía la presencia de dos cérvidos de estilo levantino. Por dicho motivo, en la primavera de 1998 y mediante un proyecto aprobado y subvencionado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, procedimos a su recuperación.

Recientemente ha sido publicado el estudio de los paneles I y III (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1999: 32-36), mientras que el panel II permanece aún inédito y será publicado próximamente. Todas las figuras de este conjunto son de estilo levantino.

Descripción

Panel I

Se encuentra en un pequeño ábside situado a la derecha del abrigo principal y orientado al sur. Las pinturas, cuyo color oscila entre el rojo castaño y el castaño rojizo oscuro, están a unos 3 m del suelo. Su estado de conservación es deficiente. El color rojizo de la roca y el reducido tamaño de las figuras las hacen poco visibles. De arriba abajo observamos una serie de trazos lineales y de fino espesor, entre los que distinguimos las extremidades y la parte inferior de un antropomorfo y unos restos con la apariencia de una cuerna de cáprido. También hay una figura incompleta de un cáprido situado en posición vertical, del que solo se conserva la cuerna, la cabeza y una extremidad delantera con la pezuña bisulca. Siguiendo en la misma dirección se ven otros dos zoomorfos de color castaño rojizo, uno de mayor tamaño que el otro, de los que solo se conservan el tronco y las extremidades, con indicación de las pezuñas bisulcas.

Hacia la izquierda, observamos una escena formada por dos figuras antropomorfas, de diferente tamaño y de color castaño rojizo, que representan a

un adulto y a un niño. El adulto presenta un adorno en el talle, tal vez un faldellín, indicación de los pies y un tocado semicircular; parece sostener con sus brazos un objeto que extiende hacia la figura de un niño que, lanzado a la carrera, va a recogerlo. El niño posee falo, indicación de los pies y un tocado circular.

Hacia la derecha y a un nivel inferior, se encuentra la figura incompleta de un arquero y, bajo él, una cabra montés muy naturalista, con un par de flechas clavadas en el lomo y otras tantas en el vientre, todas ellas con emplumadura. Delante de la cabra hay un haz de trazos muy finos y, bajo ella, los restos de varias figuras pequeñas, una de ellas un zoomorfo en posición invertida y dos antropomorfos, uno muy pequeño y en actitud arrodillada.

Panel II

Se encuentra en la parte interior derecha del abrigo, en una zona que se hallaba totalmente cubierta por una capa de cal. Lo componen cuatro grupos de figuras. El primero está formado por tres cérvidos y por los restos indefinidos de otros dos motivos. Los cérvidos, a juzgar por las superposiciones, fueron ejecutados de abajo arriba y con tamaño y técnicas diferentes. El cérvido inferior, que es el más pequeño, se ejecutó con la técnica de la tinta plana; el central, el más grande, con un tronco simplemente perfilado y cuello con relleno parcialmente listado, y el superior, más detallado, con relleno interior medianamente listado.

El segundo grupo se encuentra a 1 m de distancia del anterior y a un nivel algo más elevado. Está formado por dos figuras humanas, con tocado triangular e irregular, respectivamente. Poseen el cuerpo alargado e indicación de las extremidades. La comparación de los tamaños de ambas figuras podría indicarnos la presencia de un adulto y de un niño.

En cuanto al tercer grupo, se trata de una agrupación de restos, trazos y figuras muy mal conservadas e indefinidas en diversas tonalidades de color castaño rojizo, situadas a unos 50 cm del grupo anterior. En algún caso dan la apariencia del cuerpo de un zoomorfo con sus extremidades delanteras.

Finalmente, el cuarto grupo se encuentra en un pequeño ábside situado en el fondo y a la derecha del abrigo. Se trata de un reducido grupo en el que distinguimos, junto a diversos restos, las cabezas de dos cápridos y varios antropomorfos de tamaño muy dispar y aparentemente no relacionados entre sí.



Fig. 6. Cuevas del Engarbo II. Panel I (escenas inferiores).

Panel III

Se encuentra en una oquedad situada a la izquierda del abrigo principal. Su color es negro y lo integran un antropomorfo de rasgos lineales y fino trazado, con indicación de los pies y en actitud de caminar hacia la derecha, y los restos de tres pequeños zoomorfos, uno de ellos con una pezuña bisulca.

4. El Abrigo I de Río Frío

Situación. El covacho se encuentra en la margen izquierda del Río Frío, formando parte de una serie de oquedades que se abren junto a la carretera que une Santiago de la Espada con La Puebla de Don Fadrique, muy cerca del puente que atraviesa el citado río. Se halla a una altitud de 1225 m y orientado al sur. Pertenece al término municipal de Santiago de la Espada-Pontones (Jaén).

Descripción. La única pintura que actualmente se observa se encuentra en el fondo del abrigo y en una zona muy ennegrecida, razón por la cual está pésimamente conservada y es difícilmente visible. Se trata de la cabeza de un zoomorfo de estilo levantino en la que se aprecia el hocico redondeado y parte de la cuerna y del cuello. A pesar del carácter impreciso e incompleto de la cuerna —dos apéndices en distinta dirección—, es muy posible que se corresponda con la figura de un cérvido o de un cáprido. Se ejecutó con la técnica de la tinta plana y su color es rojo oscuro.

EL NÚCLEO DE LA SIERRA DE QUESADA

Las investigaciones

Fue a partir de 1984 cuando, estimulados por la idea de que el vacío de localización de yacimientos con arte rupestre existente entre los núcleos de Sierra Morena y de Sierra Mágina, por un lado, y los de Nerpio y del sureste en general, por otro, pudiera deberse a falta de investigación, asumimos como objetivo la prospección de la amplia barrera montañosa que las Sierras Subbéticas forman en esta región de la Alta Andalucía.

Tal tarea fue facilitada en la sierra de Quesada por la inestimable colaboración de un grupo de amigos, entre los que sobresale Manuel Vallejo Laso, cuya labor de prospección fue la que abrió el camino a nuestros trabajos de investigación. En esta zona

hemos realizado seis campañas de trabajo, efectuadas durante los años 1984, 1985, 1990, 1992, 1995 y 2000, tres de las cuales formando parte del proyecto de investigación ya citado, que han puesto al descubierto la existencia de un núcleo rupestre integrado por unos dieciséis yacimientos que contienen pinturas levantinas y grabados y pinturas de estilo esquemático.

Efectivamente, en las campañas de 1984 y 1985 realizamos el estudio de cuatro abrigos con pinturas, bautizados con los nombres de Cueva del Encajero, Abrigo del Cerro Vítar, Cueva de la Hiedra y Cueva Cabrera, y de una serie de hallazgos arqueológicos superficiales que sirvieron para documentar, inicialmente, el poblamiento arqueológico de la zona (SORIA, LÓPEZ PAYER, VALLEJO y PEÑA, 1987; SORIA y LÓPEZ PAYER, 1989: 93-100).

En la tercera campaña, efectuada entre los meses de marzo y julio de 1990, procedimos al estudio de los conjuntos denominados Abrigo de M. Vallejo, Abrigos del Vadillo I y II, Abrigo del Arroyo de Tíscar y Cueva del Reloj, que vinieron a confirmar de manera definitiva el desarrollo de los estilos postpaleolíticos en la zona. Los resultados de esta campaña fueron presentados en las *IV Jornadas de Arqueología Andaluza* (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1992; SORIA y LÓPEZ PAYER, 1992).

Posteriormente, en la campaña que realizamos en 1992, estudiamos los conjuntos del Abrigo del Melgar, Cueva de Clarillo y Cueva de La Troje, los dos primeros de una importancia transcendental para la comprensión del fenómeno rupestre en el sureste. En el caso de la Cueva de Clarillo, efectuamos el insólito hallazgo de varias manos impresas, únicas por el momento en el arte postpaleolítico peninsular (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1999).

En octubre de 1995, llevamos a cabo otra campaña de trabajo en las cercanías de los conjuntos anteriores, documentando diversas figuras esquemáticas en una serie de abrigos que bautizamos como Abrigos de los Niños.

Finalmente, en la primavera de 2000, hemos efectuado otra campaña de actividades en la que se han descubierto varios abrigos con pinturas esquemáticas situados en las inmediaciones de los ya conocidos y que, aunque poseen figuras de escaso interés, vienen a completar en gran medida el conocimiento que se tenía de este núcleo.

Aunque casi la totalidad de los yacimientos mencionados han sido declarados Patrimonio de la Humanidad, únicamente los del Abrigo de M. Vallejo, Abrigo del Arroyo de Tíscar y Cueva del Encaje-

ro contienen pinturas levantinas. Son estos los que describiremos a continuación.

1. La Cueva del Encajero

Situación. Se trata de un abrigo de grandes dimensiones ubicado en la ladera este de las últimas estribaciones del Cerro Vítar y casi al pie de los lugares de La Mesa y del Poyo de los Toros. Está orientado al este y a una altitud de unos 1025 m. Pertenecen al término municipal de Quesada (Jaén).

El hecho de ser el primer conjunto con arte levantino descubierto en las sierras orientales de la provincia de Jaén constituyó el principal estímulo que nos condujo a los interesantes y variados hallazgos del núcleo de Quesada y a la prospección e investigación de las sierras de Cazorla, Segura y el Pozo.

Descripción. Las manifestaciones rupestres de este conjunto no son numerosas pero sí muy variadas, pues albergan pinturas de estilo esquemático y levantino y grabados de cazoletas y de círculos concéntricos.

La única pintura levantina de este abrigo se encuentra en la parte central derecha del covacho, en una especie de ábside que forma la pared. Se trata de un zoomorfo, posiblemente un cérvido, al que le faltan el cuello y la cabeza, quizás desde el mismo momento de su ejecución. Conserva las extremidades, una de ellas con su pezuña, y una ligera indicación del rabo. Las extremidades posteriores aparecen rígidas y solo una de las anteriores flexionada. Un desconchón afecta a la parte central de su cuerpo. Su color es castaño rojizo muy oscuro y se rellenó interiormente mediante un listado irregular. Mide unos 45 cm de longitud y está dispuesto de forma inclinada, simulando descender por una ladera.

La única figura esquemática de esta oquedad es un antropomorfo simple situado sobre el suelo del poyo rocoso que se halla a la derecha del abrigo. Otros restos de pintura roja muy indefinidos se encuentran en la pared izquierda del covacho.

2. El Abrigo del Arroyo de Tíscar

Situación. Este covacho se encuentra en la margen izquierda, aguas abajo, del denominado Arroyo de Tíscar, varios centenares de metros antes de llegar al vadillo del mismo nombre. Está orientado al W-NW y a una altitud de 990 m. Pertenecen al término municipal de Quesada (Jaén).

Descripción. Las figuras conservadas se encuentran en la zona más resguardada del abrigo, es decir, en la parte izquierda y en el fondo del mismo a partir de una determinada altura. Pertenecen al estilo levantino y al esquemático.

Las figuras levantinas están situadas en la parte izquierda. Se trata de dos zoomorfos, posiblemente cérvidos, de color castaño rojizo oscuro, uno de los cuales conserva parte de su cuerna, del cuerpo, del rabo y de sus extremidades. El tronco se rellenó mediante un listado irregular. El otro zoomorfo está también muy mal conservado, aunque se aprecian los restos de su cabeza, cuerpo y extremidades, estas últimas rígidas y paralelas, con ligera indicación de movimiento.

Junto a las anteriores y por encima de ellas, observamos varias figuras esquemáticas, entre ellas un antropomorfo de tipo cruciforme con un posible tocado de plumas y de color castaño rojizo. En un plano superior, vemos también dos grandes barras verticales que inicialmente pudieran haberse correspondido con dos cruciformes.

En el centro y a la derecha de la oquedad, se distinguen también varias figuras esquemáticas y numerosos restos de otras. Entre ellas destaca un pequeño cáprido de color castaño rojizo muy oscuro, que posee cierto naturalismo pero cuyos rasgos son los propios del estilo esquemático. Hay también numerosas manchas de pintura, de las que solo merece citarse un posible ramiforme.

3. El Abrigo de Manolo Vallejo

Situación. Este abrigo se encuentra en una ladera situada al norte del Vadillo de Tíscar, a una altitud de 930 m y orientado al SE. Pertenecen al término municipal de Quesada (Jaén).

Es un covacho de pequeñas dimensiones: 5 m de anchura en la entrada, 1,5 m de profundidad y 2,5 m de altura. Posee las paredes ennegrecidas y rugosas, lo que, unido al reducido tamaño de las figuras, da lugar a que estén mal conservadas y sean escasamente visibles.

Descripción. Se trata de un conjunto de figuras, situado a la izquierda de la oquedad, formado por tres agrupaciones de cabras monteses de pequeño tamaño, muy incompletas y de color castaño rojizo oscuro. Comenzando por la izquierda, observamos tres cápridos alineados verticalmente, incompletos y dispuestos individualmente en sentido inclinado, con el tronco desproporcionado con respecto al resto de la

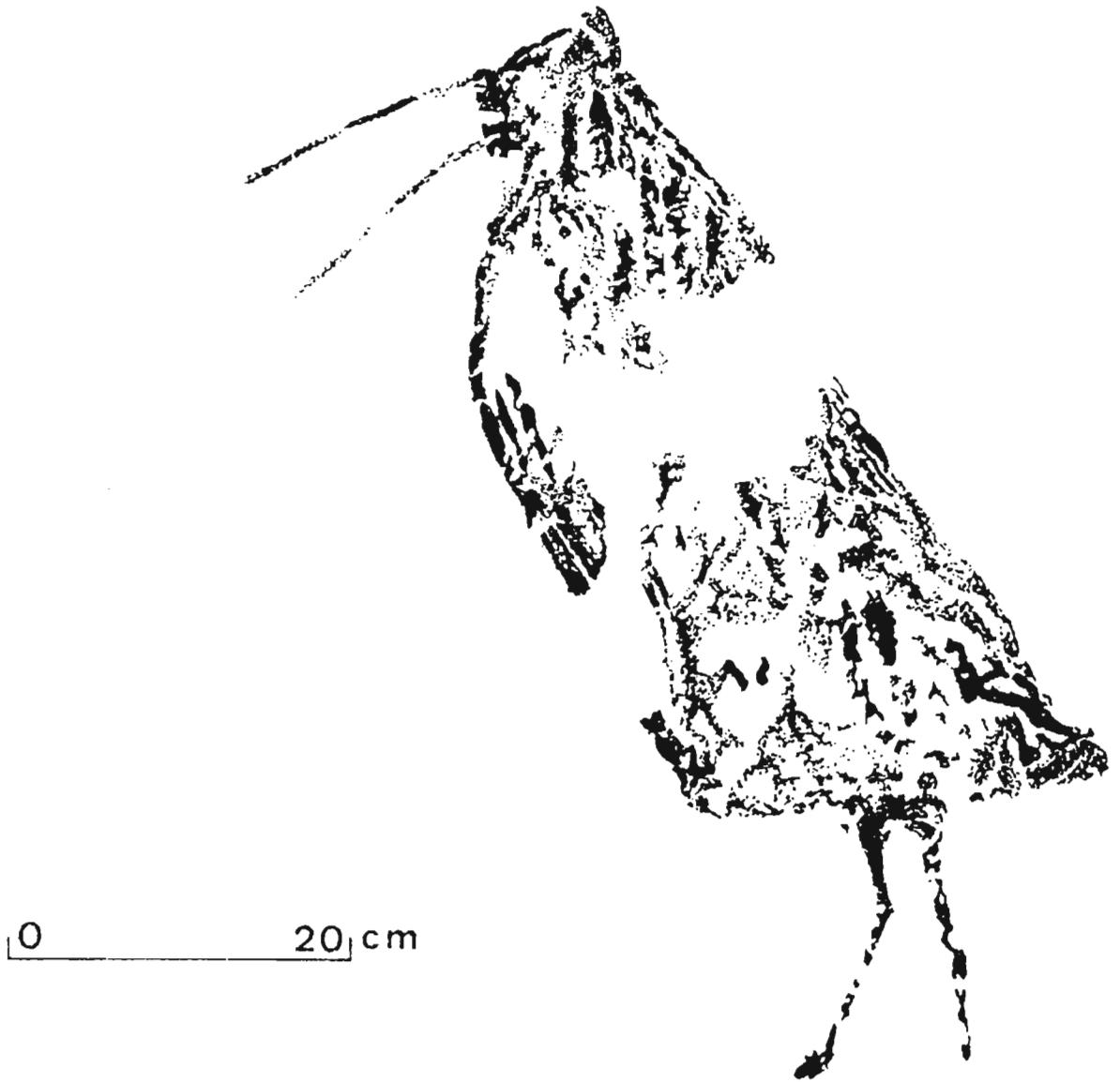


Fig. 7. Cueva del Encajero.

figura y con las extremidades rígidas, paralelas y proyectadas hacia delante, en clara actitud de movimiento. Bajo estos motivos se encuentran los restos muy difuminados y casi perdidos de otra probable figura zoomorfa.

El centro del conjunto lo conforman otras cuatro figuras de cápridos de pequeño tamaño, incompletos e inclinados hacia delante, en actitud de movimiento y con las extremidades rígidas y paralelas. Entre ellos destaca la figura de una cabra montés de cuidada ejecución, que posee indicación de la cabeza, una gran cuerna arqueada, cuello y extremidades. La disposi-

ción inclinada de la figura, del cuello y de las extremidades indica una actitud de abreviar o de pastar. Sobre estas figuras hay restos indefinidos de otras de trazo grueso y color rojo claro.

A la derecha del grupo anterior se observan dos figuras ejecutadas con finísimos trazos de color negro. Finalmente, a la derecha y de arriba abajo, observamos los restos de dos zoomorfos que solo conservan parte de su tronco y de sus extremidades, otro cáprido incompleto que conserva su parte delantera y aparece inclinado hacia delante y otro zoomorfo del mismo tipo, de aspecto tosco, en el que no

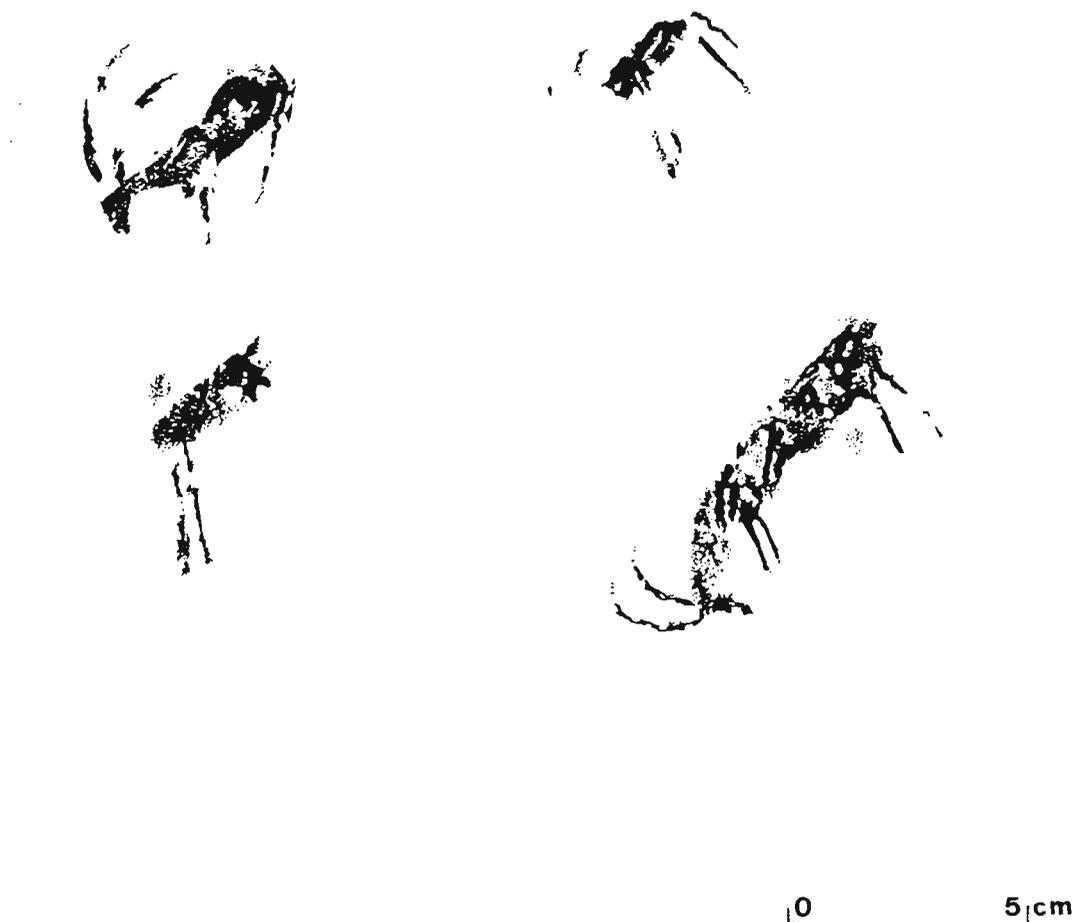


Fig. 8. Abrigo de Manolo Vallejo. Agrupación central.

aparecen representados ni el cuello ni la cabeza, insertándose la cuerna directamente en el tronco. Junto a estas figuras hay restos de otras del mismo color casi perdidas y diversos trazos muy finos de color negro. En el centro del covacho quedan también restos de otras figuras casi perdidas en diversos tonos de color rojo.

EL NÚCLEO DE ALDEAQUEMADA

Las investigaciones

En lo que se refiere al arte levantino de este núcleo, su descubrimiento y estudio se relaciona con los trabajos que Breuil y Cabré efectuaron en la zona a principios de siglo. Fue precisamente J. Cabré quien, como miembro de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas y después de

haber efectuado en la zona dos campañas de investigación, una en 1913 acompañando a H. Breuil y otra en 1914, en las que estudió las pinturas de la Garganta de la Hoz (CABRÉ, 1917: 7), regresó en 1915 para completar lo conocido hasta entonces con el estudio de los conjuntos de Tabla de Pochico, Cimbarillo de M^a Antonia, Prado de Reches, Prado del Azogue y Barranco de la Cueva (abrigos inferiores) (CABRÉ, 1917). Aunque de los conjuntos con arte levantino —Tabla de Pochico y Prado del Azogue— hizo una breve referencia en su obra *Arte rupestre en España* (CABRÉ, 1915: 220-222), la síntesis de sus trabajos en la zona fue recogida en *Las pinturas rupestres de Aldeaquemada* (1917).

El abate Breuil, que como hemos dicho había llevado a cabo sus primeros trabajos en este núcleo en 1913, no llegó a ver los dos conjuntos citados, pero sí recogió las aportaciones realizadas por J. Cabré en el volumen III de su obra *Les peintures*



Fig. 9. Tabla de Pochico. Panel I, grupo 4.

rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique, dedicado íntegramente a Sierra Morena (BREUIL, 1933).

Tras los estudios anteriores, habrían de pasar 50 años antes de que volvieran a reanudarse. Entre los nuevos trabajos efectuados hay que incluir la revisión efectuada por A. Beltrán del conjunto de figuras naturalistas del Prado del Azogue, donde observó los repintados de las figuras de este lugar (BELTRÁN, 1969).

En cuanto a nuestras investigaciones, iniciadas en los años 60 e intensificadas desde finales de los 70 de una manera sistemática, se centraron por una parte en la revisión de los conjuntos ya conocidos y, por otra, en el descubrimiento de un buen número de nuevos abrigos que fueron objeto de estudio en la memoria de licenciatura y en la tesis doctoral de uno de nosotros. Todos estos trabajos fueron recogidos en un estudio dedicado al arte rupestre de Sierra Morena oriental (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1988), que tuvo una especial relevancia en los dos conjuntos citados, confirmando en el Prado del Azogue las observaciones realizadas por el profesor Beltrán y realizando nuevos calcos del conjunto de Tabla de Pochico en los que dábamos una visión más real de la distribución y morfología de las figuras, además de constatar la presencia de nuevas figuras esquemáticas (LÓPEZ PAYER y SORIA, 1988: 51-54 y 60-62). En la actualidad estamos procediendo a un estudio mucho más exhaustivo de estos importantes conjuntos, así como de todos los ubicados en los tres núcleos de este sector de Sierra Morena, con el objetivo de ofrecer una nueva puesta al día de los calcos y de publicar los nuevos conjuntos descubiertos.

1. La Tabla de Pochico

Situación. El conjunto se localiza a unos 2 km al suroeste de Aldequemada, a unos 30 m de la margen derecha del río Guarrizas, poco antes de llegar al paraje de La Cimbarra. Está orientado al este y a una altitud de unos 690 m. Pertenece al término municipal de Aldequemada (Jaén).

Su importancia reside en sus características estilísticas y morfológicas, en sus posibles repintados y en la relación de las figuras levantinas con algunas de las esquemáticas.

Descripción. Este conjunto consta de tres paneles, el primero de los cuales, que es el que alberga la mayor parte de las figuras, está ejecutado en la pared de un gran bloque cúbico de cuarcita desgajado de un

crestón contiguo y perpendicular al río Guarrizas. La ausencia de protección natural, unida a la fácil accesibilidad del conjunto, ha dado motivo a que las pinturas estén mal conservadas.

Panel I

Consta de cinco grupos de figuras situadas a diferente altura. De derecha a izquierda, observamos un primer grupo formado por seis figuras de color castaño oscuro, de las que cuatro son zoomorfos de estilo levantino y dos son figuras esquemáticas. Los zoomorfos son cérvidos y un posible cáprido, todos ellos están muy incompletos y fueron ejecutados con la técnica de la tinta plana. Presentan las extremidades rígidas, paralelas y proyectadas hacia delante. Dos poseen indicación de la cuerna y los otros dos, un venablo o flecha clavada en el lomo. También en algunos se indican las pezuñas bisulcas. Sobresale en este grupo la relación directa de estas figuras con un cruciforme esquemático del mismo color que ellas y la presencia de unas barras esquemáticas de color rojo castaño en el vientre del cáprido de la derecha, cuya superposición está siendo objeto de estudio.

El segundo grupo se encuentra a la izquierda del anterior y a un nivel más bajo. Lo componen dos figuras humanas de estilo esquemático del tipo en Y con lóbulo inferior; un pequeño trazo, también de estilo esquemático, y un zoomorfo de estilo levantino, tal vez un cáprido pésimamente conservado, con un cuerpo desproporcionadamente grueso, con indicación de la cabeza y de unos ligeros apéndices en la misma, con una flecha clavada en el lomo y las extremidades rígidas, paralelas y algo proyectadas hacia delante.

El tercer grupo, situado a la izquierda del anterior, presenta dos figuras levantinas. En la parte superior se observan los restos de una figura zoomorfa, muy desvaída y de color rojo castaño claro, de la que solo podemos ver parte de su cuello, con un trazo en rojo oscuro, el tronco y un trazo fino y arqueado. Debajo de ella, otra figura zoomorfa conserva parte de su tronco y de los cuartos traseros, aunque posee una minuciosa indicación del rabo, de las articulaciones de las patas y de las pezuñas bisulcas, abiertas en V hacia delante. Su color es castaño rojizo muy oscuro.

El cuarto grupo, situado también a la izquierda del anterior, presenta una barra vertical de estilo esquemático y color rojo muy oscuro y tres figuras

zoomorfas levantinas. La primera es un pequeño cáprido incompleto y casi perdido, de color rojo castaño, que está situado sobre el lomo de otro cáprido de gran tamaño, posiblemente repintado sobre otra figura anterior, que posee una flecha sobre su lomo y es de color castaño rojizo muy oscuro. Bajo esta figura hay otro cáprido dispuesto en dirección contraria, del mismo color e incompleto, con indicación de la cuerna, de las extremidades delanteras rígidas, paralelas y proyectadas hacia delante, y de una flecha con emplumadura. Del mismo modo, es factible que se ejecutara repintándola sobre otra figura preexistente.

El quinto grupo se encuentra en la parte inferior izquierda del panel rocoso y está compuesto en su totalidad por figuras de estilo esquemático, entre las que destacan varios antropomorfos, unos simples y otros de apariencia ramiforme, todos ellos de color castaño rojizo muy oscuro y pésimamente conservados.

Panel II

Este panel se encuentra en el interior del pequeño covacho que el citado bloque rocoso ha formado con respecto al crestón. Solo contiene una figura, ubicada en la pared izquierda, que es escasamente visible a causa de la fuerte oxidación de la roca. Se trata de un cérvido de estilo impreciso y muy incompleto, que solo conserva la cabeza, parte de la cuerna y del tronco. Su color es castaño oscuro.

Panel III

Este panel está ubicado en el crestón rocoso contiguo. Posee varios antropomorfos esquemáticos simples, de color rojo y muy mal conservados.

2. El Prado del Azogue

Situación. Este conjunto se encuentra a 3,5 km al oeste del de Aldeaquemada, en la vertiente noreste del monte de La Desesperada, cerca de la orilla derecha del arroyo de los Arcos y a una altitud de 815 m. Pertenece al término municipal de Aldeaquemada (Jaén).

Su importancia radica en el hecho de que las figuras de cápridos se repintaron sobre otras de tamaño más reducido y aspecto más grácil, lo que aporta

valiosos datos sobre el significado de las pinturas y sobre las fases evolutivas del arte levantino en la zona.

Descripción. Este conjunto está compuesto por cuatro paneles que se ubican en las paredes de diversos afloramientos de roca cuarcítica que en la zona citada del monte de La Desesperada se disponen formando una especie de retícula. Tres de los paneles son de estilo esquemático, razón por la que no los vamos a describir aquí, y solo uno de ellos contiene figuras levantinas. Este panel se encuentra en la entrada de un recinto rectangular natural que forman los bloques rocosos. Uno de los bloques de la entrada se apoya de forma inclinada sobre el otro, albergando en su alisada pared el panel que vamos a describir. Por la razón citada estas figuras están algo más protegidas de la intemperie, aunque la pared se halla invadida de líquenes y las figuras se encuentran muy desvaídas.

En el citado panel se observan los restos de los cuerpos de dos figuras en los que parecen insertarse finos y alargados trazos a modo de flechas. El superior podría tener representadas dos patas finas y paralelas. Su color es rojo castaño muy desvaído.

A la izquierda de las figuras anteriores se observan otras dos. La superior es un cáprido naturalista con el cuerpo desproporcionadamente alargado. Están indicadas su cabeza, las orejas, las dos ramas paralelas y alargadas de su cuerna y las extremidades, las posteriores paralelas y rígidas y una de las anteriores ligeramente flexionada. Sus dimensiones y las manchas difuminadas que se observan en su vientre indican también la posibilidad de que esta figura se ejecutara sobre otra anterior de dimensiones más reducidas. Se realizó mediante la técnica de la tinta plana y de color rojo castaño, si bien algunas de las pinceladas que recorrieron su cuerpo se nos muestran en una tonalidad más oscura.

Debajo de la anterior, se encuentra un gran cáprido naturalista con el cuerpo desproporcionadamente grueso y alargado. Se observa su larga cuerna, con un pequeño apéndice en la base de una de las ramas, su largo rabo y las extremidades cortas, abiertas en V las delanteras y paralelas las traseras, con una ligera inclinación del codillo de la articulación en la segunda pata de las posteriores. El trazado del rabo se hizo de forma independiente al del tronco, cuyo contorno trasero es muy nítido. En el centro del vientre sobresalen unas manchas que pudieran pertenecer a las extremidades de una figura anterior sobre la que se ejecutó la actual. Se realizó mediante tinta plana y de color rojo castaño.

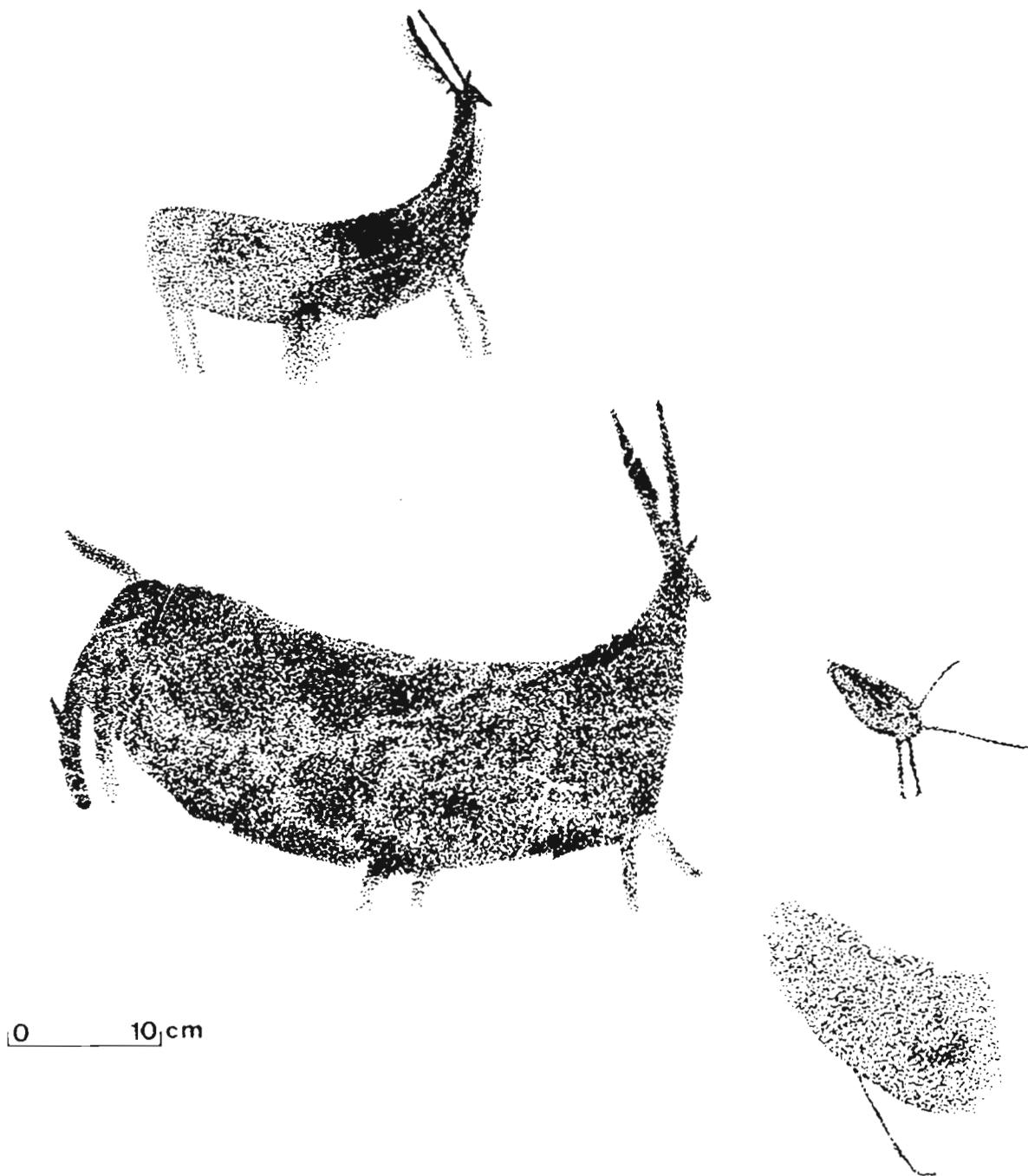


Fig. 10. Prado del Azogue.

COMENTARIO ESTILÍSTICO Y CRONOLÓGICO

Haciendo unas breves observaciones sobre los aspectos estilísticos, y comenzando por los conjuntos levantinos de la sierra de Segura, resulta evidente que, a la vista de las características técnicas de la ejecución de sus figuras, así como de su morfología y estilo, su existencia en este núcleo hay que explicarla, en gran medida, como consecuencia de una expansión proveniente del propio núcleo de Nerpio. Recordemos, por un lado, que la mayor parte de estos yacimientos están localizados frente a la principal vía natural de comunicación que une Nerpio con el alto Segura y, por otro, la gran cantidad de convencionalismos formales que son comunes en ambas zonas, los cuales se hacen patentes, sobre todo, en el trazado anatómico de las figuras animales, en la rigidez de sus extremidades, en la ejecución de las pezuñas, en el detalle de las flechas con emplumadura cruciforme, en el carácter filiforme de muchos antropomorfos, en la forma y el relleno interior de las figuras de équidos y en las características de las extremidades de las representaciones humanas, sobre todo de las femeninas.

No obstante, tampoco debemos olvidar que algunas de las figuras de estos mismos conjuntos poseen estrechos paralelismos con figuras de otras zonas más alejadas, muchas de ellas ubicadas en el área comprendida entre los núcleos alicantinos y castellonenses. Al respecto podemos recordar, en el conjunto del Engarbo I, la disposición horizontal de las extremidades de algún zoomorfo, el dinamismo y la disposición de algunas figuras humanas, las características dinámicas y anatómicas de la figura antropomorfa de la escena de captura, la disposición de las extremidades de algún antropomorfo y la especial morfología de las figuras situadas en torno a los toros.

Hay también algunas características halladas en las figuras de estos yacimientos que vendrían a otorgar al núcleo un sello distintivo propio. Recordemos al respecto los arqueros de la Cañada de la Cruz, en los que coincide una representación realista de la parte superior de su tronco con el trazado filiforme de las extremidades, el trazado en V invertida de los pies de los antropomorfos de la escena de lucha del mismo conjunto, la proporcionalidad y el menor dinamismo de las figuras de cápridos y el carácter naturalista, y al mismo tiempo rígido, de los toros del Engarbo I (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1999: 51-57).

En lo que respecta al núcleo de la sierra de Quesada, dada su posición geográfica próxima al núcleo

anterior, es muy posible que su origen esté relacionado directa o indirectamente con el de Nerpio. No obstante, este aspecto resulta difícil de analizar en este núcleo dada la disparidad existente en las características técnicas y morfológicas de sus figuras. Para apoyar esta aseveración, baste con comparar el tamaño de las figuras de los tres yacimientos, sobre todo el cévido del Encajero, con los diminutos cápridos del Abrigo de Manolo Vallejo, la diferente técnica de relleno —listado irregular y tinta plana, respectivamente— o la disposición y forma de las extremidades de las mismas figuras.

Llama también la atención el hecho de que, por el momento y mientras no se produzca otro descubrimiento, el desarrollo del estilo levantino en este núcleo se circunscribió exclusivamente a la figura animal, que no aparece acompañada por ninguna figura humana levantina y sí se ve asociada, en el caso del Arroyo de Tíscar, a una figura humana esquemática cruciforme que difiere algo en la tonalidad del color, lo que es un dato a tener en cuenta a la hora del análisis temático y cronológico.

En lo que respecta a las figuras levantinas de Aldeaquemada, su origen no puede ser otro que el de los núcleos albacetenses, bien a través del norte de la sierra de Segura y siguiendo hacia el oeste la misma línea de falla de Sierra Morena o desde la sierra de Quesada, en este caso atravesando una parte del valle del Guadalquivir. Es muy posible que la vía utilizada fuera la primera, aunque falta todavía por encontrar algún conjunto intermedio que avale esta hipótesis; no obstante, hay algunos argumentos que lo apoyan y que se refieren a la presencia de ciertos aspectos morfológicos, como las pezuñas bisulcas o las flechas con emplumadura, que sí aparecen en Aldeaquemada y en cambio no observamos en el núcleo de Quesada.

En el aspecto cronológico nuestras lagunas son todavía muy importantes, sobre todo si tenemos en cuenta el gran vacío existente en cuanto al estudio sistemático del poblamiento prehistórico en los propios núcleos con pinturas. No obstante, como ya indicábamos al principio, la excepción en nuestra zona la constituye el núcleo de la sierra de Segura, que cuenta con una serie de yacimientos cuyo registro arqueológico ha arrojado datos de interés, tanto en lo concerniente a la cultura material como en lo relativo a la existencia de una importante secuencia de cronologías absolutas.

Los yacimientos a los que nos referimos son los de la Cueva del Nacimiento, localizada cerca del manantial del río Segura y muy próxima al abrigo de la Cañada de la Cruz; Valdecuevas, ubicado en la

denominada sierra del Pozo, y el abrigo del Molino del Vadico, localizado en la margen derecha del río Zumeta, tan solo a varios kilómetros de las Cuevas del Engarbo.

En lo que respecta a la Cueva del Nacimiento (RODRÍGUEZ, 1979; ASQUERINO y LÓPEZ, 1981), su excavación reveló la presencia de cuatro fases de habitación: la primera, a finales del Paleolítico Superior, datada en torno al 9250 a. C.; la segunda, epipaleolítica, con industria lítica de geométricos y microlaminas, fechada hacia el 5670 a. C.; la tercera, en el Neolítico Medio, con industria de sílex de tradición epipaleolítica, cerámicas impresas e incisas, con decoración plástica aplicada e incluso pintada, en las que estaba ausente el tipo cardial, y fauna doméstica y salvaje, con dos dataciones, una más antigua (4380 a. C.), aportada por G. Rodríguez, y otra, más reciente (3540 a. C.), ofrecida por Asquerino y López, que pueden constituir los límites superior e inferior de dicho período, y una cuarta fase, calificada como perteneciente a un Neolítico Final avanzado, con cerámica lisa, en la que predominaba la fauna doméstica sobre la salvaje, que arrojó una datación bastante posterior a las anteriores (2040 a. C.) y que, al ser la más superficial y estar muy afectada por las extracciones de estiércol, presenta unos datos que hay que tomar con cierta reserva. Llama la atención el hecho de que en el análisis polínico no aparecieran pólenes de cereales (ASQUERINO, 1984: 31-40).

Por su parte, el yacimiento de Valdecuevas arrojó una estratigrafía muy similar al anterior, con cuatro fases de ocupación, las tres primeras coincidentes con las de Nacimiento y una cuarta con niveles eneolíticos (SARRIÓN, 1980).

En lo que respecta al yacimiento del Molino del Vadico (CÓRDOBA DE OYA y VEGA, 1988: 79-85), ofreció también una estratigrafía semejante a la de Nacimiento, con unos primeros niveles de ocupación en el Paleolítico Superior Final, seguidos de otros correspondientes a niveles epipaleolíticos de facies laminar, con fauna salvaje (cabra, conejo y, en menor cuantía, ciervo), y una fase neolítica con cerámicas impresas e incisas, industria lítica y, según noticias que recogen ALONSO y GRIMAL (1996a: 262 y 263), restos de grano.

Globalmente, se observa en estos yacimientos que la caza, sobre todo del ciervo, la cabra montés, el rebeco, el corzo y el jabalí, fue muy importante para la dieta alimentaria de sus pobladores, si bien se aprecian ciertas diferencias, pues mientras en Valdecuevas el animal más cazado es la cabra montés, quizás porque el nicho ecológico del yacimiento es más ade-

cuado a esta, en Nacimiento el animal más cazado es el ciervo. A partir del Neolítico Medio se introdujo la domesticación de ovicápridos, aunque la caza siguió siendo la actividad principal en Nacimiento, mientras que en Valdecuevas, en este período, la fauna doméstica supera ligeramente a la salvaje.

Además de los datos aportados por las excavaciones de estos yacimientos, los resultados obtenidos por la realización de varias prospecciones superficiales efectuadas en la zona por G. RODRÍGUEZ (1997) nos muestran la existencia de un importante poblamiento en torno a los ríos Segura, Zumeta y Río Frío, que tiene sus raíces en el Paleolítico Superior y que se acentúa en el Epipaleolítico y en el Neolítico, evidenciando, según su investigador, cómo las últimas poblaciones cazadoras aceptaron, inicialmente y mediante un proceso de aculturación, tan solo aquellos elementos propios de la economía de producción, como la ganadería y el uso de la cerámica, que suponían una mejora de sus condiciones de vida pero que no alteraban sus actividades tradicionales en un grado sustancial, ya que la abundancia de caza hacía innecesaria la adopción de una economía cerealista que hubiera supuesto un cambio más profundo en sus hábitos cotidianos y una mayor inversión de trabajo.

Por último, en el entorno próximo a las pinturas, a varios kilómetros del Engarbo, fueron encontrados una serie de materiales procedentes de un enterramiento ubicado en un abrigo natural cercano al Río Frío, entre los cuales, además de diverso material lítico, se hallaron un punzón, una cuenta de cobre, una placa de arquero y un fragmento de cerámica campaniforme, que fueron catalogados como pertenecientes a una fase de finales del III milenio o principios del II a. C. (CARRASCO, 1980: 86-88).

Todos estos datos vienen a confirmar la existencia de un fuerte poblamiento en los períodos correspondientes al Mesolítico y al Neolítico, así como el hecho de que las tradiciones culturales epipaleolíticas se mantuvieron intensamente arraigadas por lo menos hasta el Neolítico Medio.

Los datos anteriores contrastan en cambio con los de los otros núcleos del alto Guadalquivir. Así por ejemplo, en la sierra de Quesada, el panorama arqueológico se circunscribe al que nosotros mismos analizamos en un primer estudio de las pinturas de esta sierra (SORIA, LÓPEZ PAYER, VALLEJO y PEÑA, 1987: 26-44), en el que dábamos cuenta de la existencia de una serie de hallazgos pertenecientes a la Edad del Cobre, entre los que se encontraba diverso material lítico, óseo y cerámico procedente de las cuevas de La Hiedra y de La Cornisa y de la zona del

Retamal. Esta fase era seguida de otra de gran implantación, el Argar B, representada por los materiales procedentes de las excavaciones del Corral de Quiñones y por otros, generalmente fragmentos de vasos carenados y ollas, encontrados en las cuevas citadas y en zonas como el Cortijo del Roto y la Dehesa de Pelos. La cronología para la primera fase se extendería desde principios del III milenio hasta el 1500-1600 a. C., fecha en la que debió de iniciarse la fase argárica de Quesada. A falta de datos aportados por excavaciones sistemáticas, podemos indicar, de un modo provisional, que mientras los materiales de la primera fase, entre los que destacan las fuentes carenadas de La Hiedra, nos muestran ciertas influencias procedentes del Guadalquivir los de la segunda desvelan influencias procedentes del sureste, respondiendo el tipo y lugar de sus asentamientos a la necesidad de controlar las comunicaciones entre el alto Guadalquivir y la citada zona.

En el caso de Aldeaquemada el panorama arqueológico resulta aún más desalentador que el de Quesada, pues solo cabe indicar la presencia de algunos talleres líticos hallados en superficie por H. Breuil, que él mismo dató en época paleolítica, y esporádicos hallazgos de fragmentos de cerámicas lisas o de hachas pulimentadas. La simple observación de las construcciones de un poblado ubicado en el lugar de Plaza de Armas, próximo al yacimiento de La Tabla de Pochico, no aporta, con los datos que tenemos, datos fiables sobre una probable fechación prehistórica del mismo.

Por todo lo expuesto, resulta problemático afrontar los problemas relativos a la cronología de las pinturas levantinas, al establecimiento de sus fases evolutivas y a la expansión de las mismas. Hasta el momento, lo mismo para estos conjuntos que para casi todos los demás, el análisis de los dos primeros interrogantes aludidos solo podemos apoyarlo en las evidencias mostradas por las mismas pinturas y en el estudio de los restos del poblamiento de sus posibles autores.

En cuanto a los datos aportados por los conjuntos estudiados, hay que destacar que el ambiente que reflejan, tanto los zoomorfos como los antropomorfos y las escenas representadas, alude a la caza como tema esencial sobre el que giraron los rituales de los que formaron parte las pinturas, es decir, a la actividad que fue el principal medio de vida de las poblaciones serranas desde el Paleolítico hasta la plena adopción de la economía de producción. Por otro lado, en lo que respecta al poblamiento, la secuencia cronoestratigráfica de la Cueva del Nacimiento

puede ser reveladora en este sentido. Recordemos al efecto la fecha del 9250 a. C. para la fase final del Paleolítico Superior, la del 5670 a. C. para la epipaleolítica y las del 4380 a. C. y 3540 a. C. para la fase correspondiente al Neolítico Medio.

Aunque estos datos son importantes, sobre todo para establecer los posibles límites cronológicos, no debemos olvidar aquellos otros referentes al último período citado —Neolítico Medio—, que revelan que en esas fechas todavía no se había asimilado plenamente la economía de producción, ya que, además de la ausencia de pólenes de cereales, se observa que durante un período de tiempo bastante acusado hubo una fuerte pervivencia y supremacía de las actividades depredadoras sobre las productoras.

Por consiguiente, y aunque el problema cronológico se va sustentando sobre unas bases cada vez más tangibles, no por ello está cerca su resolución, ya que, por las razones indicadas, el abanico cronológico al que podemos asociar las pinturas es aún muy amplio, pues no supone ninguna contradicción asimilar un arte esencialmente cinegético con un período —Neolítico Medio— en el que, a pesar de la aparición de ciertos indicadores de cambio —domesticación, cerámica...—, los medios y modos principales de vida permanecieron prácticamente inalterados. Si a esto añadimos que las actividades productoras no fueron asimiladas al mismo tiempo por todas las poblaciones del sureste y del levante, el panorama se complica aún más.

Por lo tanto, nos encontramos aquí con una serie de poblaciones que tenían en el arte levantino el vehículo de expresión de unos rituales que, originados en el Epipaleolítico, perviven por lo menos hasta el Neolítico Medio, en nuestro caso hasta mediados del IV milenio.

Por todo lo dicho, resulta complicado determinar en qué momento, dentro del amplio espacio cronológico aludido, podemos situar las pinturas, máxime si, como así sucede, son varias las fases estilísticas que en cada uno de los yacimientos se observan. Así por ejemplo, teniendo en cuenta los datos aportados por el análisis estilístico, por la distribución espacial de las figuras y por el análisis de su temática, el conjunto de la Cañada de la Cruz pudo haberse desarrollado a partir de la escena de caza ubicada en el centro del conjunto y finalizado con varias subfases de figuras esquemáticas que fueron situándose en la periferia del mismo.

En cuanto al conjunto del Engarbo I, el número y heterogeneidad de sus figuras hace más complicado el establecimiento de las correspondientes fases.

No obstante, las superposiciones y los datos analizados determinan el establecimiento de varios procesos de ejecución separados en el tiempo, algunos de ellos muy subdivisibles, que vienen a mostrarnos la existencia de figuras muy naturalistas sobre otras que no lo son tanto, de algunas figuras esquemáticas de color negro y de finísimo espesor entre otras figuras levantinas del mismo color y también de espesor reducido, y de una figura esquemática negra ubicada en la periferia de uno de los grupos, indicando en este caso la posibilidad de su ulterior posición cronológica. No es desdeñable en este conjunto, para el análisis cronológico, la presencia de una escena de captura de una cabra montés viva y la de una figura femenina con un palo o instrumento rígido y otros objetos que pudieran indicar labores agrícolas o de recolección.

En cuanto al Engarbo II, las características de las figuras de sus paneles I y II nos llevan a incluirlos en las fases clásicas del arte levantino, mientras que los zoomorfos del panel III se encuadrarían en un momento en el que el estilo levantino se va difuminando en la zona. En esta fase habría que incluir también el zoomorfo del Abrigo I de Río Frío.

Por todo ello, pensamos que las pinturas levantinas de este núcleo, si nos atenemos a los argumentos de tipo temático y a los datos aportados por el análisis del poblamiento arqueológico, pudieron haberse realizado en un largo período que iría desde el Epipaleolítico hasta aquellas fases del Neolítico en las que la economía productora no tuviera todavía un peso determinante. No obstante, a pesar de que las características de algunos conjuntos, especialmente las del Engarbo I, nos hablan de una larga ejecutoria, pensamos que el abanico cronológico inicialmente propuesto es demasiado amplio. Recordemos al respecto la existencia de algún detalle, ya citado, que puede hablar a favor de situar las fases intermedias y finales del yacimiento del Engarbo I dentro del Neolítico.

En el caso de la Cañada de la Cruz, pensamos que la mayoría de sus fases debieron de realizarse en los momentos medios o finales del desarrollo del arte levantino. Esta posibilidad viene determinada por la existencia, en la escena de caza, de un ciervo cuyas características estilísticas coinciden parcialmente con las de una fase final de figuras levantinas localizada en los núcleos del sureste, incluyendo desde Nerpio al norte de Almería, la sierra de Quesada y el núcleo de Aldeaquemada.

En cuanto a la expansión del estilo levantino por los núcleos del alto Guadalquivir, esta debió de tener lugar en un momento final del desarrollo del mismo,

como lo prueba el hecho de que, en la mayoría de los casos, solo utilizó como vehículo de expresión la figura animal. Pensamos que, si la expansión se hubiera producido en las fases iniciales o medias, también hubiera llevado aparejada una presencia más significativa de la figura humana, circunstancia que no percibimos, por el momento, en los núcleos del alto Guadalquivir ni en la mayor parte de los del norte de Almería. Tan solo hay una excepción, localizada en este último núcleo en el conjunto de Cueva Chiquita, donde encontramos tres figuras humanas relacionadas con figuras animales levantinas, aunque ni los rasgos de las figuras animales son los propios de esa fase final ni es seguro que ambos tipos de figuras se realizaran en el mismo momento cronológico.

Por otra parte, cuando en el alto Guadalquivir estas figuras zoomorfas levantinas aparecen asociadas a figuras humanas, estas son de estilo esquemático. Recordemos al respecto los conjuntos del Arroyo de Tíscar (Quesada) y de la Tabla de Pochico (Aldeaquemada) (SORIA y LÓPEZ PAYER, 1992: 62-64; LÓPEZ PAYER y SORIA, 1988: 51-54), los cuales vienen a mostrarnos que la citada expansión tuvo los efectos de una intrusión en una zona donde ya estaba vigente el estilo esquemático.

En consecuencia, lo que se desprende del análisis de todos los datos aportados por el estudio de estos conjuntos es que no solo realizan una importante contribución al conocimiento del estilo levantino sino que vienen a cuestionar varios aspectos relativos a su cronología y a su evolución.

Así por ejemplo, en primer lugar, se evidencia la existencia de figuras humanas lineales, muy estilizadas, anteriores a otras correspondientes a una fase más naturalista, y a veces más dinámica, rompiendo con ello las secuencias evolutivas tradicionales (RIPOLL, 1960 y 1968; BELTRÁN, 1968).

En segundo lugar, las características de estos conjuntos y de los horizontes culturales reflejados en los yacimientos arqueológicos cercanos abren la posibilidad de que el estilo levantino pudiera haber permanecido vigente en esta zona hasta mediados del IV milenio.

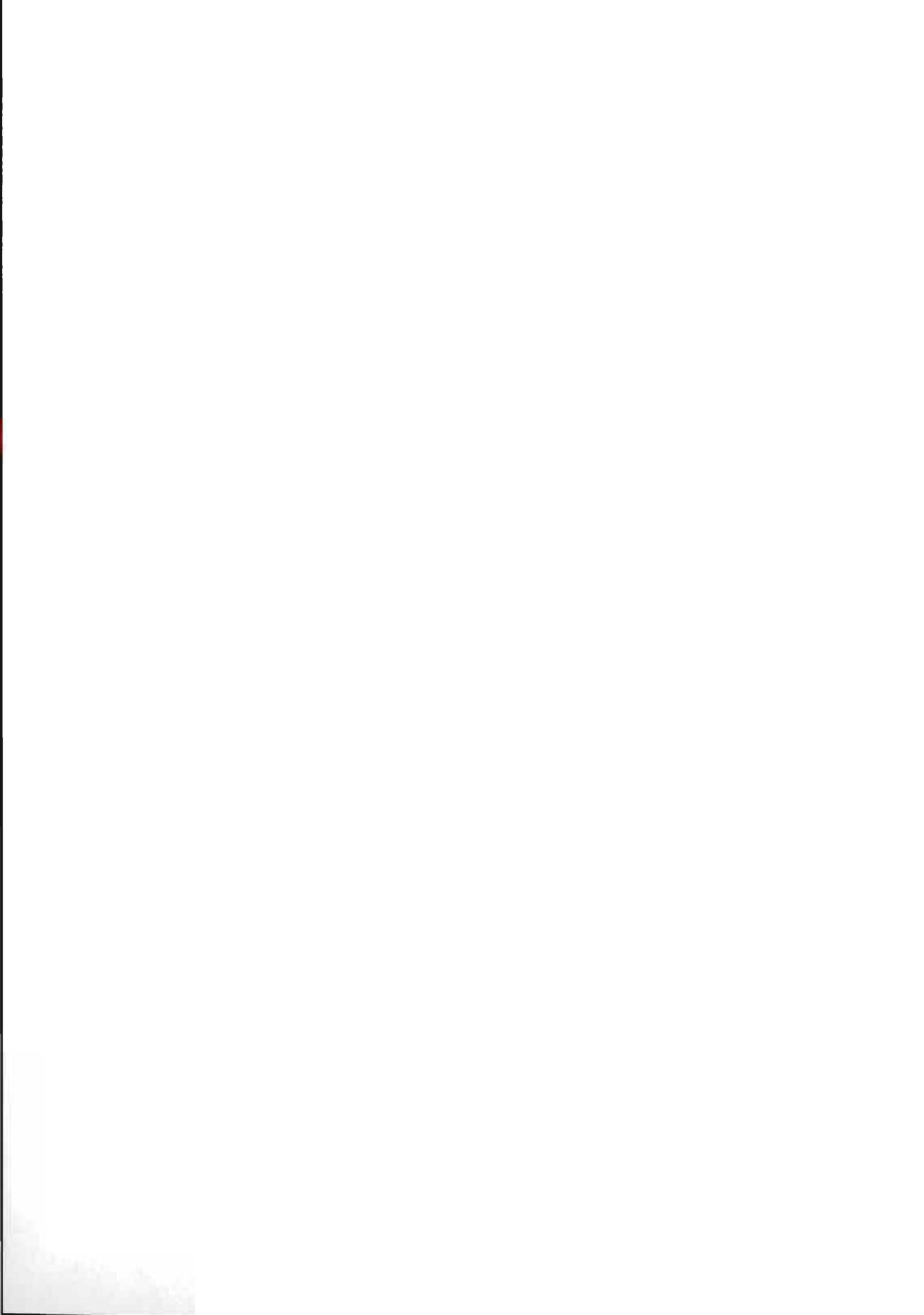
Por último, también vienen a revitalizar el problema relativo a la evolución del arte levantino hacia el esquemático (Ripoll), o el de la extinción del mismo sin evolución (Beltrán). El ejemplo citado de la Tabla de Pochico nos indica que la expansión levantina en el alto Guadalquivir se produjo cuando ya estaba iniciado el arte esquemático, por lo que difícilmente la fase final levantina pudo originar algo

que ya estaba desarrollado. Otra cosa es que, establecida al menos durante esta fase la coetaneidad de ambos estilos, pudieran darse influencias recíprocas, las cuales se manifestarían tanto en la morfología de las figuras como en la concepción escénica de los grupos, circunstancia que creemos se percibe en algunos casos y sobre la que habrá que hacer un estudio más detallado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996a). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, vols. I y II. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996b). *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: El Cerro Barbatón (Letur)*. Instituto de Estudios Albacetenses (Serie I, «Estudios», 89).
- APARICIO, J.; MESEGER, V., y RUBIO, F. (1982). *El primer arte valenciano: II, «El arte rupestre levantino»*. Valencia.
- ASQUERINO, M^a D. (1984). Espacio y territorio en el Neolítico del NE de Jaén. *Arqueología Espacial. Coloquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos*, pp. 31-40. Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, Colegio Universitario de Teruel, Teruel.
- ASQUERINO, M^a D., y LÓPEZ, P. (1981). La Cueva del Nacimiento (Pontones). *Trabajos de Prehistoria* 38, pp. 109-152. Madrid.
- ASQUERINO, M^a D. (1992). Epipaleolítico y Neolítico en el Alto Guadalquivir. *I Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir. La Prehistoria*, pp. 33-52. Quesada.
- BELTRÁN, A. (1968). *Arte rupestre levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1969). Las figuras naturalistas del Prado del Azogue, en Aldeaquemada. *Suma de estudios en homenaje al Dr. Á. Canellas*, pp. 97-99. Zaragoza.
- BREUIL, H. (1933). *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique, III: Sierra Morena*. Lagny.
- CABRÉ, J. (1915). *El arte rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas («Memoria» 1), Madrid.
- CABRÉ, J. (1917). *Las pinturas rupestres de Aldeaquemada*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas («Memoria» 14), Madrid.
- CARRASCO, J., y otros (1980). *Aproximación al poblamiento eneolítico en el Alto Guadalquivir*. «Publicaciones del Museo de Jaén», 8, Granada.
- CÓRDOBA, B., y VEGA, L. G. (1987). Abrigo del Molino del Vadico. *Arqueología en Castilla-La Mancha. Excavaciones, 1985*, pp. 79-85. Toledo.
- González NAVARRETE, J. (1971). *La Cueva de la Diosa Madre*. «Publicaciones del Museo de Jaén», 2, Jaén.
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1988). *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental*. La Carolina (Jaén).
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1992). Reproducción y estudio directo del arte rupestre en los términos de Jaén y Quesada (Jaén). *Anuario Arqueológico de Andalucía, 1990*, vol. II, pp. 339-351. Actividades Sistemáticas. Dirección General de Bienes Culturales, Sevilla.
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1993). Reproducción y estudio directo del arte rupestre: el Abrigo de la Cañada de la Cruz (Pontones, Jaén). *Anuario Arqueológico de Andalucía, 1991*, vol. II, pp. 283-288. Actividades Sistemáticas. Dirección General de Bienes Culturales, Sevilla.
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1995). Historia de la investigación del arte rupestre en la provincia de Jaén (Alto Guadalquivir). Trabajos de campo y metodología científica. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. Homenaje al Prof. Caballero Venzalá CLIII*, pp. 367-285. Jaén.
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1999). *La Cueva de Clarillo. El enigma de unas manos impresas en la Prehistoria*. Diputación Provincial de Jaén y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Jaén.
- PÉREZ BURGOS, J. M. (1988). Pintura Rupestre Esquemática en Albacete: la Cueva del Gitano. *Homenaje a Samuel de los Santos*, pp. 71-76. Albacete.
- PÉREZ BURGOS, J. M. (1996). Arte rupestre en la provincia de Albacete: nuevas aportaciones. *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses* 39, pp. 5-74. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1960). Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del Levante español. *Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfrage der Alten und Neuen Welt*, G. FREUND (ed.), pp. 457-465. Bonn.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1968). Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica. *Simposio Internacional de*

- Arte Rupestre. Barcelona, 1966*, E. RIPOLL (ed.), pp. 165-192. Barcelona, IPA.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1990). Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica. *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, serie I: «Prehistoria y Arqueología», 3, pp. 71-104. UNED, Madrid.
- RODRÍGUEZ, G. (1979). La Cueva del Nacimiento. *Saguntum. PLAV 14*, pp. 33-38. Valencia.
- RODRÍGUEZ, G. (1997). Últimos cazadores y neolitización del Alto Segura. *Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular, tomo I: Paleolítico y Epipaleolítico*, pp. 405-414. Fundación Alfonso Henriques, Zamora.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1956). Pinturas rupestres del Collado del Guíjarral, Segura de la Sierra (Jaén). *Noticiario Arqueológico Hispánico III-IV*, cuadernos 1-3 (1954-1955), pp. 5-8, láms. I-XI. Madrid.
- SARRIÓN MONTAÑANA, I. (1980). Valdecuevas. Estación meso-neolítica en la sierra de Cazorla (Jaén). *Saguntum 15. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, pp. 23-56.
- SORIA LERMA, M. (1980). *La pintura rupestre en el Subbético Giennense*. Memoria de Licenciatura, Dpto. de Prehistoria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G.; VALLEJO, M., y PEÑA, J. (1987). *Arte rupestre y hallazgos arqueológicos en Quesada (Jaén)*. Grupo de Estudios Prehistóricos («Serie monográfica», 5), La Carolina (Jaén).
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. G. (1989). *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. La Carolina (Jaén).
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. G. (1990). Los calcos inéditos del Collado del Guíjarral (Sierra de Segura, Jaén). *Ars Præhistorica 5-6* (1986-1987), pp. 234-245. Sabadell.
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. G. (1992). El núcleo de Quesada. Sus aportaciones al conocimiento del arte rupestre postpaleolítico. *I Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir. La Prehistoria*, pp. 53-86. Quesada.
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. G. (1994). *Parques naturales y espacios protegidos de Jaén (estudio de la Prehistoria y del arte rupestre de los parques naturales de la provincia)*. Ed. Diario Jaén, Jaén.
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. G. (1999). *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura. Patrimonio de la Humanidad*. Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- SORIA LERMA, M., y LÓPEZ PAYER, M. G. (en prensa). Arte esquemático en la Cuenca Alta del Segura. Nuevas aportaciones. *BIEG*. Jaén.
- VIÑAS, R. (1982). *La Valltorta*. Barcelona.



Cuestiones en torno a la investigación del arte rupestre postpaleolítico

Alexandre Grimal

Cuando nos aproximamos, hace ya algunos años, a la disciplina del estudio de las artes parietales postpaleolíticas del sector oriental peninsular, nos llamó poderosamente la atención que una de aquellas expresiones, el Arte levantino, hubiese recorrido etapas cronológicas tan extremas, desde el Paleolítico al Bronce, en el intento de los investigadores por ubicarlo cronológica y culturalmente. Y, lo que era más sorprendente, que tras casi todo un siglo de estudios siguiese sin haber un acuerdo unánime entre los estudiosos precisamente sobre esa misma cuestión.

Esta realidad nos ha hecho considerar conveniente presentar en estas *Jornadas de Trabajo* una revisión sobre las fórmulas y posicionamientos que se han aplicado a esta manifestación, porque consideramos que es en este aspecto en el que pudiera residir el verdadero origen de las divergencias entre los distintos sectores de la investigación.

El descubrimiento del Arte levantino mantiene una relación directa con la aceptación de la autoría por parte del hombre prehistórico de manifestaciones como las de la Cueva de Altamira. Los estudiosos de aquella cavidad sin duda dinamizaron la sensibilidad por la existencia de pinturas en etapas muy alejadas en el tiempo. Así, en 1907, Santiago Vidiella publica la noticia del descubrimiento por Juan Cabré Aguiló de pinturas rupestres en la población de Cretas (Teruel), en el paraje conocido como la Roca dels Moros. Ceferino Rocafort, al año siguiente, da a conocer la existencia de pinturas en la población de Cogul (Lérida), también denominada por los lugareños como Roca dels Moros, acompañando los primeros datos con un dibujo de las mismas.

Ambas noticias (VIDIELLA, 1907; ROCAFORT, 1908) son enviadas por Herminio Alcalde del Río, uno de los participantes en el estudio de la Cueva de

Altamira, a Henri Breuil, quien junto a Émile Cartellhac dirigía las investigaciones en dicha cueva. Estos investigadores en 1908, antes de haber visitado las nuevas estaciones al aire libre, atribuyen las pinturas con toda probabilidad al Arte paleolítico, publicando en aquel año unas primeras notas.

Aquella atribución se ve ratificada en ese mismo año por Breuil en su visita a ambos yacimientos y de la que da cuenta en una publicación junto a Cabré (BREUIL y CABRÉ, 1909). Basaba dicha cronología en el estilo y la técnica de los motivos y, además, en la presencia de pintura y grabado asociados, de la misma forma que sucedía en las otras cuevas conocidas.

En 1910, con el descubrimiento de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), el marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera, invita a Breuil al estudio de este hallazgo e incluye en el equipo a Cabré. De esta colaboración entre ambos surge una dinámica de investigación y de canalización de las campañas de prospección muy fructífera, en la que cada vez más los estudiosos españoles van tomando protagonismo.

Con la creación en 1912 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas se intensifican las investigaciones y los medios para ello. Así, en algunas campañas coincidirán prospectores de la Comisión y del equipo de Breuil. Con la publicación de *El Arte Rupestre en España* de Cabré, esa armonía entre los dos equipos concluye definitivamente y con ello la imposibilidad por parte de la Comisión de participar con investigadores extranjeros, especialmente los franceses, que eran los motores de investigación del arte rupestre entonces, lo que suponía, en cierta forma, perder la capacidad de repercusión de los estudios fuera de nuestras fronteras.

La obra de Cabré recogía prácticamente toda la información sobre arte prehistórico existente hasta 1915, en un alarde de esfuerzo extraordinario y con una parte gráfica excelente que ponía en evidencia todo su conocimiento artístico y desde luego científico. Breuil no aceptó de buen grado aquella publicación, sobre la que vertió una feroz crítica; y ello a pesar de que en realidad el investigador español seguía las mismas directrices y teorías que sostuviera aquel (BREUIL, 1916).

La Comisión continuó sus investigaciones y publicaciones, dando cabida tanto a las teorías fieles a Breuil, como eran las de Hugo OBERMAIER (1916), como a aquellas que matizaban o modificaban algunos de sus supuestos, caso de Eduardo HERNÁNDEZ PACHECO. Éste, en 1918, publica un artículo sobre la evolución de las ideas madres en el que esboza la teoría de que el arte prehistórico evoluciona (él utiliza el concepto de «degeneración») hacia un esquematismo en momentos neolíticos. Propone un Arte Mesolítico (es decir, Levantino) que se iniciaría en el Paleolítico con las figuras grandes de animales. Esta teoría queda perfectamente construida cuando aborda los trabajos de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia), en 1924.

Las controversias sobre la cronología del arte del Levante español seguirán suscitándose en los años siguientes; prueba de ello es que en 1935, en la publicación de los trabajos de la Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón), las teorías de Breuil siguen imponiéndose sin vacilación (PORCAR, OBERMAIER y BREUIL, 1935).

La guerra civil española paraliza en cierta manera la investigación, y tras ella se produce un cambio generacional y de organización. La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, a la cual se debe una parte muy importante de los descubrimientos e investigaciones del arte prehistórico, dejó de funcionar ya que los centros de estudio se reorganizaron de otro modo. Con ello se perdió algo que, desde nuestro punto de vista, no se ha recuperado, esto es, una forma de trabajo. Se disponía de profesionales del dibujo expertos, además, en el dibujo específico del arte prehistórico, fotografías igualmente iniciados en esa disciplina de la imagen y, a su vez, hábiles prospectores capaces de moverse bien por los territorios adecuados para el hallazgo de manifestaciones rupestres, y de reconocerlas, sin olvidar a los propios investigadores.

La efectividad del método de trabajo a base de profesionales especializados queda puesta de manifiesto si se atiende a que antes de 1935 se había dibu-

jado con bastante acierto una buena parte del territorio más esencial del Arte levantino. No hay que olvidar, por otra parte, que todos los resultados de aquellos trabajos eran puntualmente publicados a través de las monografías de la Comisión.

La teoría de que el arte al aire libre del Levante español no se desarrollaba totalmente en el Paleolítico la adopta Martín Almagro cuando se enfrenta al estudio de la Roca dels Moros (Cogul, Lérida), en 1952. Reivindica las hipótesis de Hernández Pacheco, en detrimento de las de Breuil, y amplía una serie de fundamentos en los que aquel se apoyó.

En 1960 tuvo lugar la reunión en el Burg Warstenstein (Austria), convocada por la Wenner Gren Foundation for Anthropological Research, de Nueva York, a la que asistieron, entre otros, Breuil, Pere Bosch Gimpera, Juan Bautista Porcar, Almagro, Francisco Jordá y Eduardo Ripoll y que fue presidida por Luis Pericot. En ella se pretendió llegar a un consenso por el que se aceptara el carácter mesolítico del Arte levantino. También fue objetivo de aquellas jornadas el crear una colección de monografías que reuniesen todos los trabajos sobre arte rupestre, contándose con la generosa cooperación de la fundación convocante.

El primer punto parece que tuvo su aceptación, pues se dejó de considerar al arte del Levante español como paleolítico, manteniéndose, eso sí, su origen en aquella etapa cronológica. Con todo, y a pesar de estas nuevas propuestas, en las posteriores investigaciones sobre ese arte se seguirá arrastrando todo el lastre que su cronología primera le impuso, no solo en las nomenclaturas sino en lo referente a su técnica, incluso a su supuesto proceso evolutivo.

En lo que respecta al segundo punto, al de la colección sobre arte rupestre, tuvo su materialización un año después con una monografía sobre el núcleo pictórico de Santolea, en Teruel (RIPOLL, 1961). Con esta última iniciativa se intentaba recuperar, en cierta forma, la canalización de los estudios sobre arte rupestre y la publicación de los mismos, al modo y manera que la Comisión hiciera años antes.

Llegaron a ver la luz un total de cinco monografías desde 1961 a 1980, con temas de Arte paleolítico, Levantino y una obra sobre el arte rupestre de Argentina, todos ellos en una doble versión en español e inglés (RIPOLL, 1961, 1963, 1980; GONZÁLEZ ECHEGARAY, 1974; ALFARO *et alii*, 1979). Haciendo un inciso en nuestros comentarios, hemos de reseñar que parte de estas monografías, fondos bibliográficos del Museu Nacional d'Arqueologia de Catalunya cuyo valor se ha estimado en no menos de 20 millo-

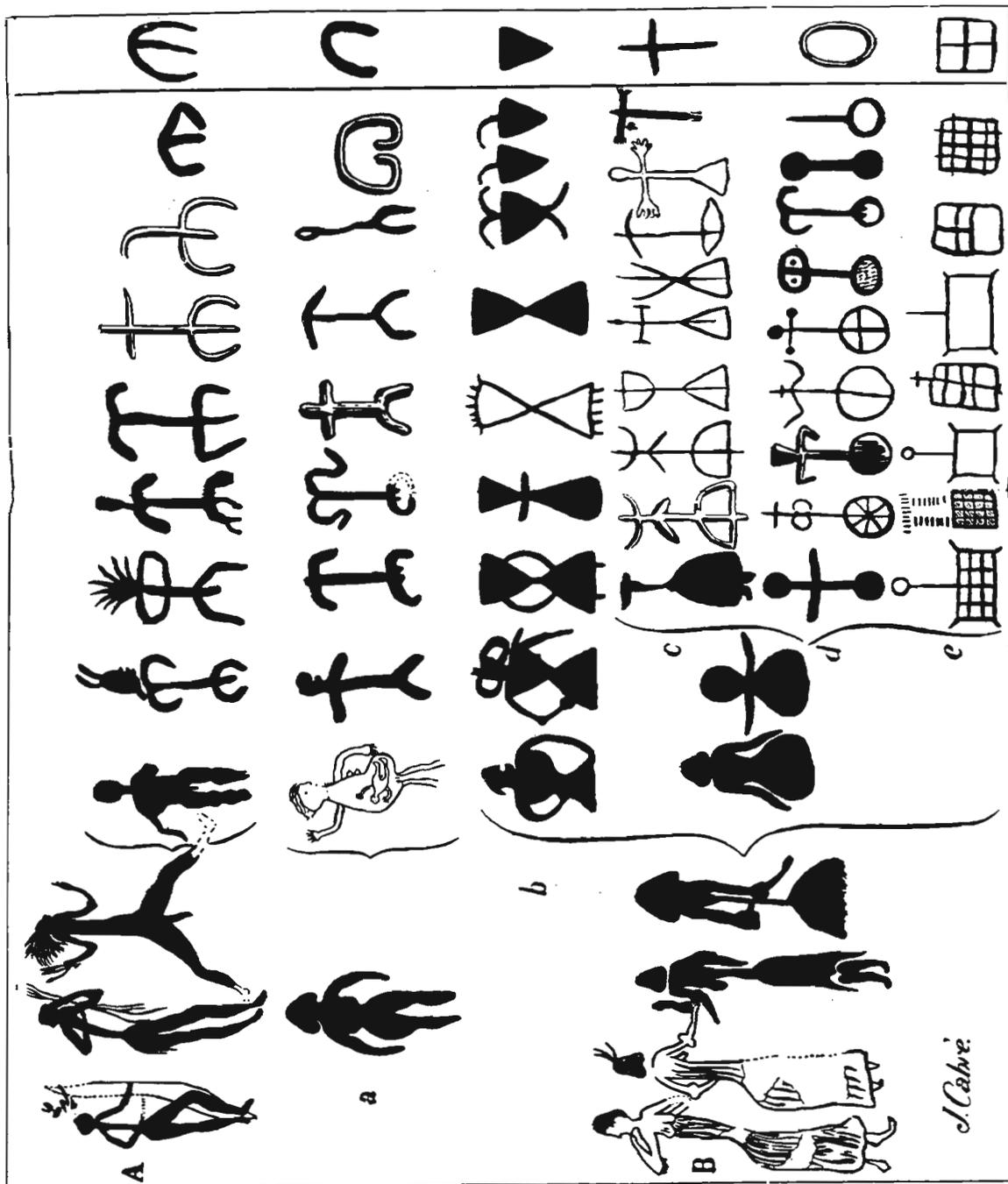


Fig. 1. Cuadro de la evolución del Arte del Levante español al Arte Esquemático, según J. CABRÉ AGUILÓ, 1916.

nes de pesetas, fueron destruidas por la dirección de esta institución en 1998.

Aquella iniciativa fraguada en Burg Wartenstein no parece que llegase a culminar sus objetivos primeros, quedando aquellos deseos sobre las investigaciones de arte rupestre tutelados por distintas instituciones y personalizados en varios investigadores que asumían ellos mismos, o ayudados por sus alumnos, las funciones de dibujantes y fotógrafos, además de las propiamente investigadoras.

Entre aquellas instituciones cabe mencionar el Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, que publicará algunas monografías; es a través de estas como el profesor Antonio Beltrán Martínez da a conocer su actividad investigadora a partir de 1966 y hasta, aproximadamente, 1979, con obras referidas tanto al Arte paleolítico (dos publicaciones), como Levantino (cinco) y Esquemático (dos).

Hay que remarcar que el libro de Beltrán de 1968, el *Arte Rupestre Levantino*, representó una recopilación importante de lo que se conocía en aquel momento, en un intento de ofrecer unos datos globales y actualizados. Resulta sorprendente que más de tres decenios después esta obra sea básica en la bibliografía del Arte levantino.

Es a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta en las que se desarrolla la tarea fundamental de Ripoll y Beltrán, entre los que debe incluirse a Jordá, con unas teorías un tanto discrepantes de sus colegas. Los primeros mantenían unas hipótesis similares, sustentadas en buena parte en los principios de las ideas madres de Hernández Pacheco de 1918. Para ellos, las figuras primeras correspondían a los animales realistas, de gran tamaño y estáticos, que evolucionaban, tanto ellos como la figura humana incorporada posteriormente, hacia un esquematismo. En unos momentos más recientes Beltrán admitía una influencia externa.

Todas estas teorías respecto al Arte levantino permitían ordenar las imágenes y situarlas cronológicamente según el grado de realismo que presentaban. De esta forma, para Ripoll el inicio del Levantino se vinculaba al Paleolítico, filiación que no llega a compartir Beltrán. Para ambos el desarrollo se produce en el Mesolítico (o Epipaleolítico) y se prolongaría hasta el Eneolítico e, incluso, la Edad del Bronce. Jordá, por el contrario, sitúa el inicio del Levantino en el Neolítico, siendo contemporáneo del Arte esquemático.

En este contexto de crítica discrepante pero tolerante y benévola surge la propuesta de una nueva

ordenación, basada en buena medida en observaciones y planteamientos de Beltrán llevados a cabo en las estaciones pintadas de la Sarga (Alcoy, Alicante), en las cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) y en Cantos de la Visera (Yecla, Murcia). Francisco Javier Fortea Pérez, a partir de la observación realizada en los mencionados yacimientos de la existencia de motivos abstractos infrapuestos —y por tanto anteriores— a los levantinos y constituidos por representaciones animales de gran tamaño e iniciales en el proceso evolutivo de este arte, a los que incorpora las plaquetas de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia) y las pinturas de la pared sur de esta cavidad, formula un nuevo horizonte artístico llamado Arte lineal-geométrico (FORTEA, 1974, 1975, 1976). La teoría fue aceptada por los investigadores, produciéndose una situación peculiar pues en el transcurso de los años siguientes no parecían descubrirse nuevos hallazgos que consolidasen de forma contundente aquella propuesta.

En la década de los ochenta, vuelve a plantearse una nueva cronología para el Arte levantino. La propuesta la presenta Mauro S. Hernández Pérez y vuelve a basarse en las superposiciones, las mismas que Fortea, y el mismo principio de que las figuras de animales de gran tamaño eran las más antiguas de aquel arte. En este caso se incorporan, también, unos fragmentos de cerámica decorada como paralelos muebles del Levantino (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁ, 1988; MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988).

Todas las hipótesis cronológicas que sobre el Levantino se han planteado en las últimas décadas están basadas, como venimos poniendo de relieve, en la misma terminología que se aplicó cuando se creía que correspondía al Paleolítico, sin que, por otra parte, se llevasen a cabo unos análisis técnicos en orden a definir las características propias de este arte. Así, en la ordenación de las imágenes que buena parte de la investigación ha seguido, se optaba por las formas más miméticas de la realidad como las más antiguas, hasta llegar a una etapa de figuras mucho más esquemáticas que planteaban no pocas dudas de si en verdad se trataba de elementos levantinos o bien correspondían a tipologías del Arte esquemático. De la misma forma, elementos esquemáticos en los que se interpretaban detalles figurativos se atribuían al otro arte. Ello daba lugar a nomenclaturas tan poco precisas y subjetivas como seminaturalistas, semiesquemáticas, subnaturalistas, subesquemáticas, incluso aberrantes.

Todo ello obligaba a una revisión profunda de los conjuntos más esenciales del Arte levantino, ana-

lizando las pinturas directamente. Lo primero que abordamos fue la definición que desde su descubrimiento se ha aplicado de arte *naturalista*. Por todos es conocido que el Arte naturalista fue un movimiento artístico que superaba en detalle al propio movimiento realista. En un análisis formal del arte prehistórico que tratamos se advierte claramente que las figuras son estrictas siluetas, de forma que poco tienen que ver con las bases del mencionado movimiento. Y tampoco puede mantenerse este apelativo desde una definición filosófica que respondería a una copia de la realidad, pues este arte presenta dos formas diferenciadas de diseñar la imagen: una para los animales, que resulta más mimética de la realidad, y otra para la figura humana, más alejada de aquella, en el fondo más idealizada. No obstante, lo cierto es que ninguna de las dos se ajustaría bien al naturalismo.

Otro de los elementos que intervenía en la definición del Levantino era el concepto de *tinta plana*. Esta apreciación se aplicaba tanto a una superficie de color como a un trazo de pintura que presentase una homogeneidad. En realidad esta definición pretendía originariamente diferenciar este estilo monocromo de las manifestaciones paleolíticas bícromas. El problema que se suscitaba era que, por ejemplo, el Arte esquemático también estaba realizado con tintas planas (ACOSTA, 1983: 14) por lo que como elemento definitorio tal término no era en absoluto útil ni exacto.

La observación minuciosa de los motivos levantinos nos hizo percatarnos de la presencia de trazos muy finos, en muchos casos cercanos a grosores de un milímetro, prácticamente en todas las áreas geográficas de esta expresión. Esta verificación implicaba, necesariamente, la utilización mayoritaria de un tipo de instrumento. A ello se unía el hecho comprobado de que las figuras de gran tamaño se habían perfilado con un trazo fino e, incluso, la cubrición del interior en muchas de ellas, a poco que se observase mínimamente, se realizaba mediante serie continuada de trazos muy juntos entre sí que llegan a solaparse dando la impresión (evidentemente, falsa) de una capa uniforme de pintura. Todo ello apuntaba con bastante evidencia a que no se había llegado a la fabricación de pinceles con distintos grosores; contrariamente a lo que había propuesto el pintor Porcar (PORCAR, OBERMAIER y BREUIL, 1935: 66).

Las pruebas experimentales que realizamos nos demostraron que la pluma de ave solucionaba muy ventajosamente los requerimientos de los artistas levantinos, porque la realidad es que la mayoría de sus diseños son de proporciones reducidas. Llegamos

a la conclusión de que el proceso de ejecución de las figuras levantinas mantenía una coherencia unitaria; coherencia, que todo hay que decirlo, no presentaba el otro gran horizonte postpaleolítico, el Esquemático.

En la observación directa de las pinturas no hemos podido verificar el supuesto de que las figuras se perfilasen mediante el grabado antes del procedimiento pictórico, de manera que, debido a ello, en esta expresión este último es el único empleado.

Una verificación que realizamos con mucha frecuencia era que las figuras claramente vinculadas entre sí en composiciones o escenas presentaban un tratamiento diferenciado. Los animales eran más miméticos de la realidad que los cazadores que los flechaban o perseguían, que, en no pocas ocasiones, se diseñaban mediante trazos escuetos. Eran sincrónicos y, no obstante, el grado de figuración de unos y otros resultaba muy distinto. Por tanto, esta valoración, tan utilizada tradicionalmente para separar cronológicamente las imágenes, no parecía tener demasiada validez.

Se hacía necesario abordar la cuestión de los diseños de animales de gran tamaño, estáticos, y con un grado de figuración notable, para tratar de verificar de manera objetiva su supuesto posicionamiento en la etapa inicial del Levantino.

De los cuadrúpedos que se habían propuesto por distintos investigadores, el único en el que se podía llevar a cabo un análisis objetivo era el gran ciervo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), ya que sobre él se alegaba la presencia de un animal notoriamente más pequeño y dinámico, además de otro esquemático. El estudio de esta solapación entre figuras determinó que la cabrita levantina más pequeña, y supuestamente más moderna, se había ejecutado con anterioridad al gran ciervo, como lo demostraban una serie de desconchados del sector inicial de las extremidades delanteras del caprino que fueron cubiertos por la pintura del gran venado.

A aquel ejemplo evidente de que la imagen de mayor tamaño no era la inicial se unían otras varias de Solana de las Covachas VI (Nerpio, Albacete), Abric de la Tenalla (La Pobla de Benifassar, Castellón), Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia); y los análisis del friso de la Roca dels Moros (Cretas, Teruel) —otro de los ejemplos clásicos de figuras iniciales— aportaron unos resultados totalmente sorprendentes y contrarios a lo mantenido tradicionalmente.

Con estas comprobaciones no podía seguir manteniéndose la hipótesis de trabajo que formuló Her-

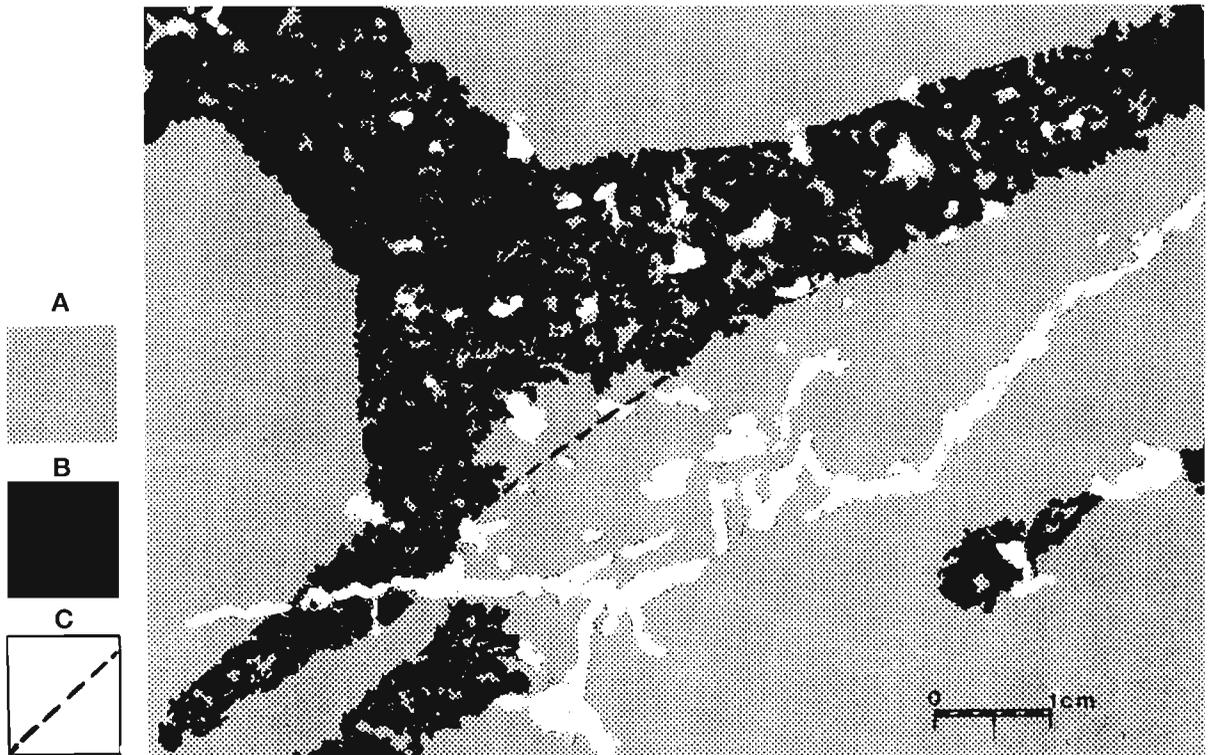


Fig. 2. Detalle del cáprido de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) infrapuesto al gran ciervo de color más claro. Se observa cómo el desenchado que ha afectado al inicio de la extremidad anterior fue cubierto por la pintura del ciervo, siendo, en consecuencia, este último posterior (dibujo según A. GRIMAL). A, pintura de color rojo, correspondiente al ciervo de gran tamaño; B, pintura de color rojo oscuro, correspondiente al cáprido; C, línea originaria de la imagen.

nández Pacheco y que investigadores posteriores han sustentado. Las consecuencias de esta conclusión eran de un alcance ciertamente importante porque las teorías que hacían al Levantino posterior al Lineal-geométrico y al Macroesquemático, basándose en el supuesto de que las figuras grandes de animales estáticos, con detalles miméticos de la realidad, eran las iniciales, carecían de validez. Definitivamente, las figuras grandes dejaban de tener las implicaciones cronológicas y estilísticas concedidas durante tantos años. En definitiva, no podían aceptarse las fases tradicionales de ordenación de este horizonte.

Existía dentro de la investigación un dato particularmente interesante en el que se había asociado una figura paleolítica a una levantina (RIPOLL, 1964), en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona). La fatalidad de que las pinturas hubiesen sido arrancadas al poco tiempo de su descubrimiento, en 1964, no permitía el análisis directo. Pero gracias al material fotográfico suministrado por los descubridores de aquel friso, Isidre Urgellés y Armand Àvalos, pudimos comprobar

cómo el supuesto arquero levantino no era tal sino una serie de alteraciones del color con el soporte (GRIMAL y ALONSO, 1989).

Con ello quedaba prácticamente rota la posible conexión espacial entre Levantino y Paleolítico. No obstante, nos pareció oportuno intentar verificar si aquella relación podía establecerse en el proceso técnico de realización de las imágenes. Para ello analizamos algunas plaquetas de la Cova del Parpalló (Gandía, Valencia) en las que aparecían motivos pintados con trazos finos que aparentemente podrían tener algún tipo de coincidencia técnica con los levantinos.

No pudimos determinar ningún tipo de relación, ya que los trazos finos de las plaquetas fueron realizados con mineral directo a modo de lápiz, y se lograron líneas homogéneas raspando los perfiles de los trazos gruesos. Nada que ver con la técnica de los pintores al aire libre. En definitiva, ningún elemento técnico objetivo nos permitía establecer una conexión entre los artistas paleolíticos y los levantinos.

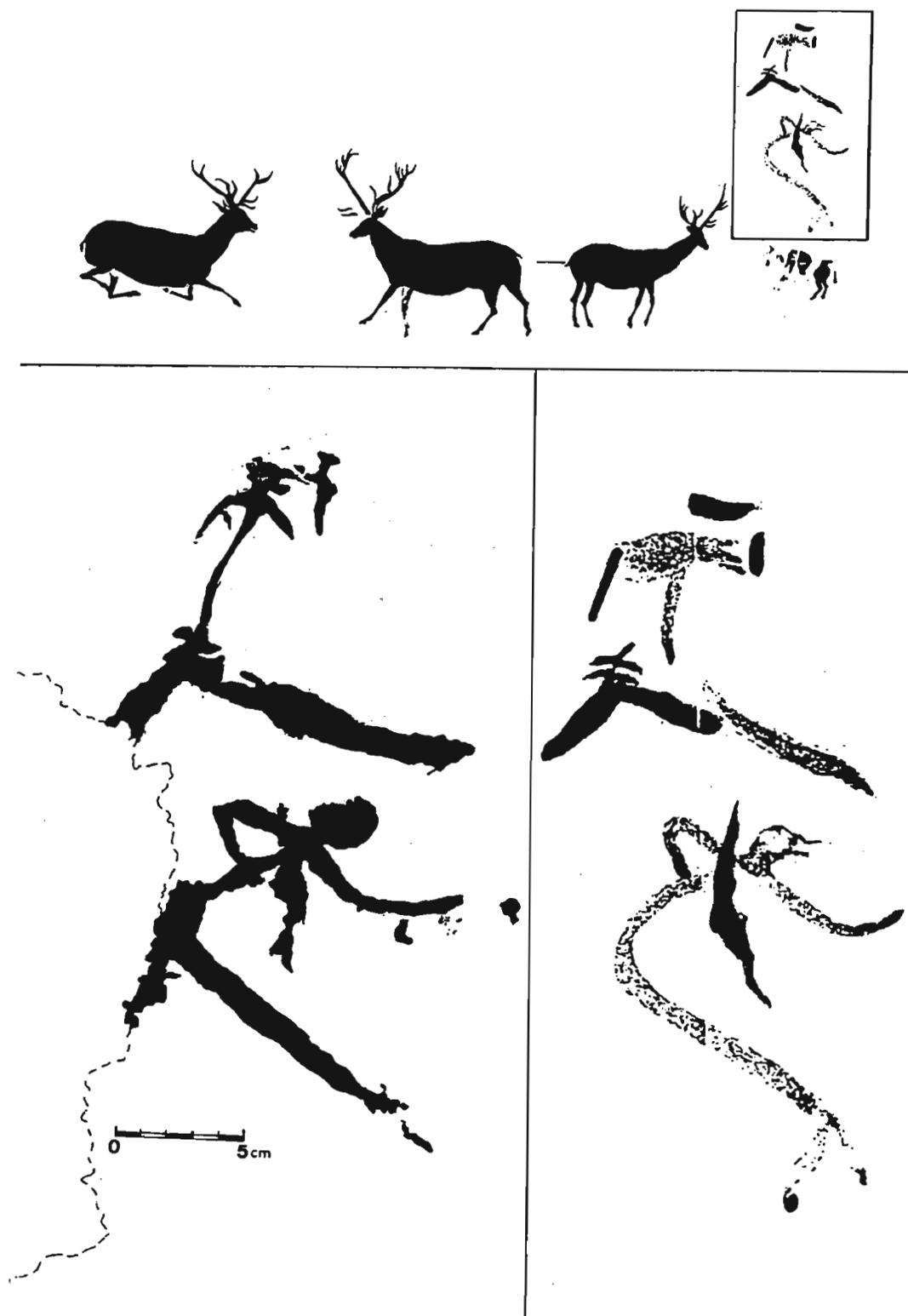


Fig. 3. Panel de la Roca dels Moros (Cretas, Teruel) (superior), y detalle (inferior derecha) del cáprido y el équido (según J. CABRÉ). Estas últimas figuras fueron revisadas (inferior izquierda), dando como resultado una pareja de arqueros levantinos (según A. GRIMAL).



Fig. 4. Friso pintado (y expoliado) de la Cova del Tendo, Moleta de Cartagena (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona).
Bóvido paleolítico y restos atribuidos a un supuesto arquero levantino (dibujo de A. GRIMAL, 1989).



Fig. 5. Calcos y dibujos del jinete del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón). 1, según J. Bta. PORCAR; 2, según E. RIPOLL; 3, según R. VIÑAS; 4, según A. GRIMAL; 5, detalle de las incisiones y manipulaciones en la cabeza del supuesto jinete, según A. GRIMAL.



Fig. 6. Friso pintado de la Cuesta de Pel (Alcañiz, Teruel), supuestamente desaparecido desde que Cabré lo mencionara en 1915 (dibujo según A. GRIMAL y A. ALONSO).

Siguiendo con la búsqueda de unas imágenes que pudieran aportar datos cronológicos, se creyó interesante abordar las pinturas de la Cueva de la Cocina. En principio porque dos investigadores, Pericot y Fortea, habían coincidido en conferirles la misma datación, al haber estado cubierto dicho friso por sedimentos no cerámicos. En segundo lugar, por la discrepancia en la interpretación que los dos anteriores estudiosos habían ofrecido de lo allí pintado. Y, finalmente, por la falta de coherencia técnica que habíamos observado en las estaciones representativas del Arte lineal-geométrico, del que este panel era su ejemplo más representativo.

El análisis de las pinturas de la Cueva de la Cocina dio como resultado que los trazos correspondían claramente a la factura que se advertía en el Arte levantino, a lo que se sumaban las propias estructuras de las formas allí pintadas, que se podían interpretar como elementos levantinos (GRIMAL, 1992, 1995).

La importancia de aquellas conclusiones era extraordinaria, pues por primera vez se disponía de una datación bastante segura para el Levantino, de manera que se podía constatar que hacia la mitad del VI milenio existía tal arte. Otra consecuencia relevante del análisis de la Cueva de la Cocina era la falta de consistencia en que quedaba el Horizonte lineal-

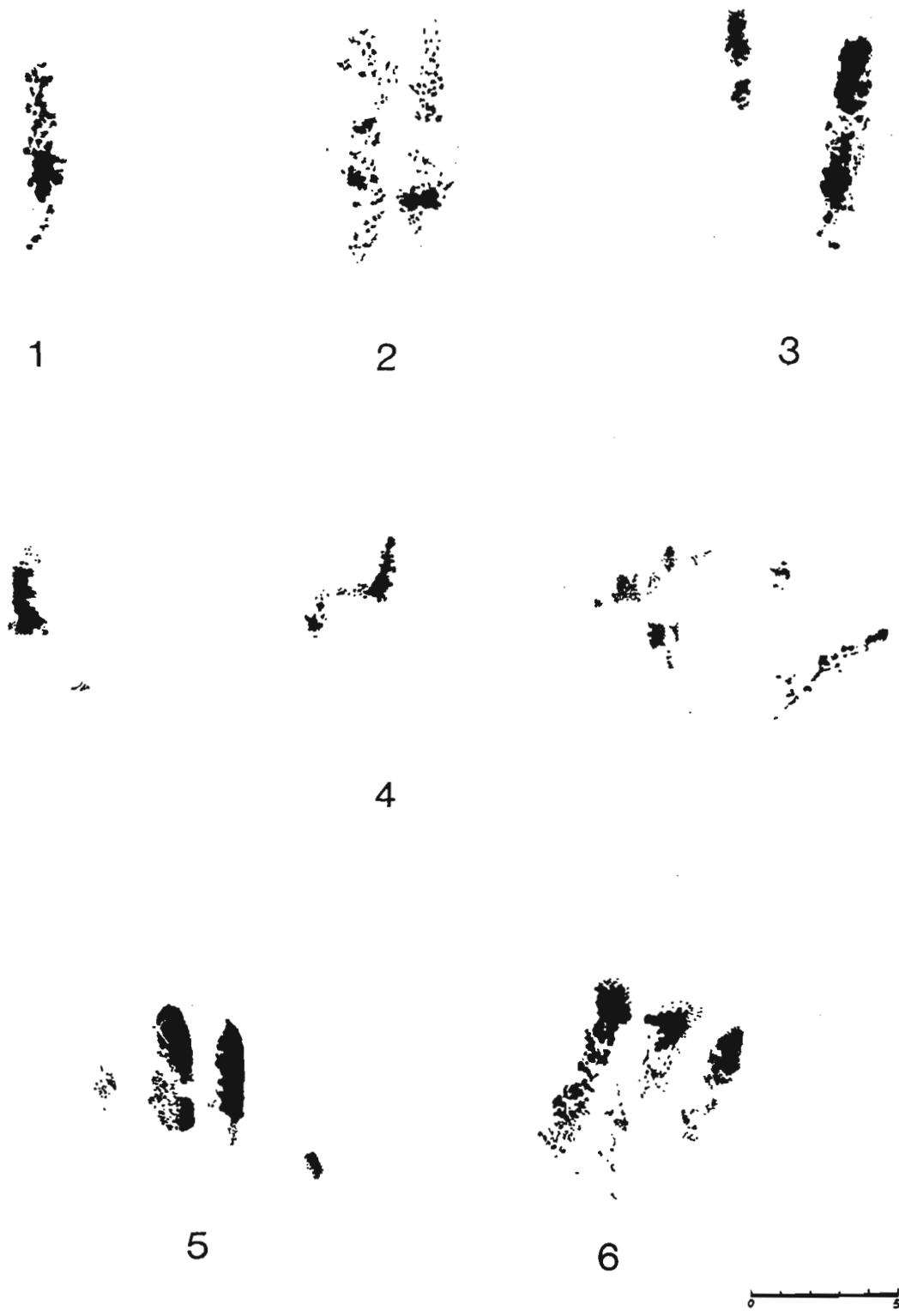


Fig. 7. Cuesta de Pel (Alcañiz, Teruel); detalle de los motivos: elementos gestuales (barras digitales) y elementos abstractos informes (dibujo según A. GRIMAL y A. ALONSO).

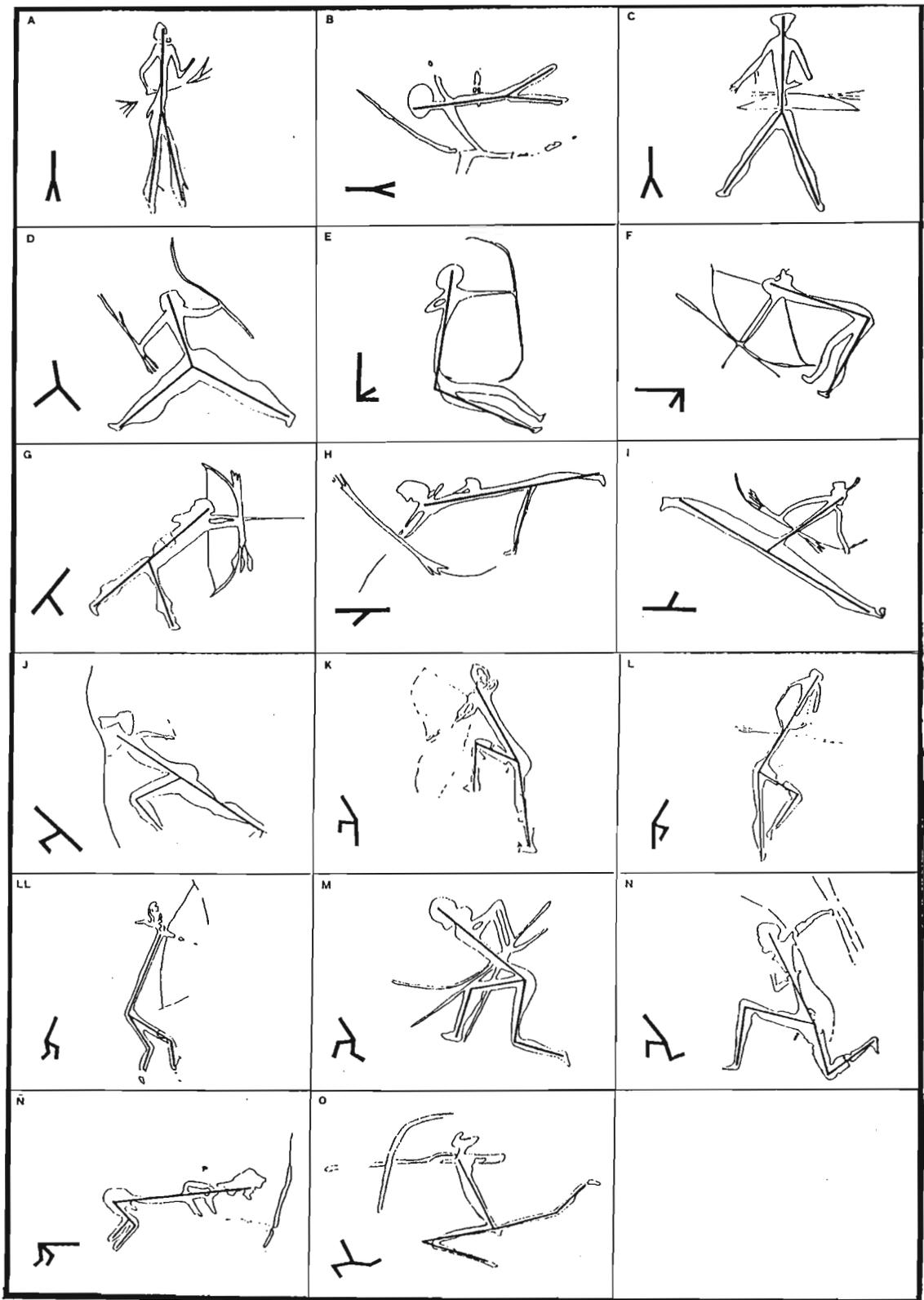


Fig. 8. Cuadro general de los conceptos morfosomáticos de la figura humana masculina del Arte levantino (según A. ALONSO y A. GRIMAL).

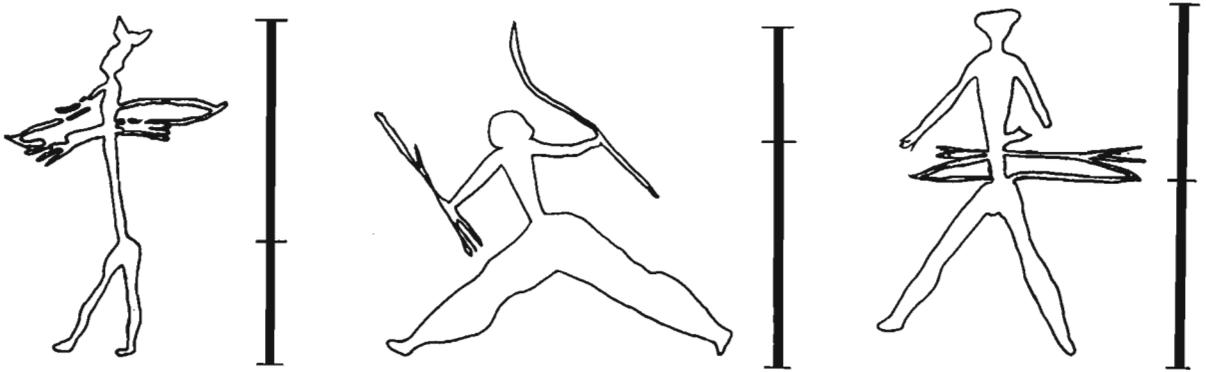


Fig. 9. Proporciones de la figura humana masculina del Arte levantino, según A. ALONSO y A. GRIMAL.

geométrico al excluir el panel más paradigmático (recordemos que también se había separado el friso de la Sarga, que había pasado a formar parte del Arte macroesquemático).

Si teníamos la constatación de que el Arte levantino existía en el VI milenio, sin que nada hiciera pensar que se trataba de la datación más antigua, parecía oportuno revisar aquellas estaciones o motivos que se constituían en exponentes de las cronologías más recientes. Entre ellos el más significativo era la imagen del jinete del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón), que, tradicionalmente, se había incluido en el Arte levantino y que servía para demostrar su prolongación hasta bien avanzada la Edad del Bronce (RIPOLL, 1963).

La revisión de aquel motivo dio unos resultados ciertamente sorprendentes porque el supuesto casco con cimera, además de otras partes del cuerpo del interpretado como jinete, presentaban toscas manipulaciones de raspado e incisiones que, a primera vista, podían sugerir aquel elemento. Sin embargo, un análisis riguroso demostraba que todas las formas eran producto de aquella manipulación. En suma, dicha imagen carecía de validez alguna; ni siquiera podía incluirse en el Arte esquemático, como últimamente algún autor ha pretendido (GRIMAL, en prensa).

Otro aspecto al que se le ha concedido un cierto valor cronológico es el derivado de la interpretación de ciertas imágenes que posibilitaban situar al Arte levantino en momentos claramente neolíticos. Inicialmente, la representatividad de estos motivos en dicho horizonte era absolutamente insignificante, además de que, descubiertos docenas y docenas de nuevos conjuntos, no se engrosaba aquel reducido y antiguo listado. Por otro lado, todos tenían en común el ser imágenes fragmentadas e incompletas, de dise-

ño ambiguo y, consecuentemente, de interpretación forzada. Toda esta problemática, que ya hemos analizado en profundidad en otros trabajos (ALONSO y GRIMAL, 1994, 1996), provocaba que no pudiesen aceptarse como elementos valiosos para la datación de la expresión pictórica a que nos venimos refiriendo.

Nuestro interés por el Levantino nos conducía irremediablemente a abordar el Arte esquemático, con el que coincidía, en muchas ocasiones, en entornos comunes. El primer aspecto al que nos aproximamos fue el referido a los procesos técnicos de ejecución. Comprobamos que, a diferencia del Levantino, no había una unidad en el instrumento y que incluso en muchas ocasiones se planteaban serias dudas sobre de cuál en verdad podría tratarse. Sin embargo, sí era incuestionable una acción de tipo gestual en una parte muy importante de los motivos pintados, lo que daba una verdadera y sólida coherencia a esta manifestación pictórica y a su vez la separaba profundamente de la fórmula levantina.

Conceptualmente el Arte esquemático es una manifestación abstracta, es decir, parte de una esencia o punto de referencia consensuado que permite la comunicación. Las formas empleadas para ello pueden ser totalmente abstractas o con referencias a la figuración, que constituirían los típicos esquemas. Entre las primeras advertimos dos grupos de expresiones: uno, integrado por elementos de formas no concretas que nosotros en alguna ocasión hemos paralelizado con lo que actualmente se entiende en arte como *action painting* (ALONSO y GRIMAL, 1999a: 55); y otro, que sería el compuesto por estructuras geométricas, por tanto formas definidas y específicas. A estas hay que incorporar la serie que presenta referencias a la figuración. Esta parte del esquema, en

un nivel consensuado de detalles figurativos y que pueden acentuar la exageración.

Las características técnicas y conceptuales del Arte esquemático presentaban una coherencia unitaria que permitía diferenciarlo de forma contundente del otro gran arte postpaleolítico, el Levantino. Este nuevo orden eliminaba toda posibilidad de evolución del uno (Levantino) hacia el otro (Esquemático) y perdían valor aquellas clasificaciones que se basaban en exclusiva en el grado de mimetismo de la realidad de los motivos: infranaturalistas, subnaturalistas, toscas, de estilo naïf, desmañadas, aberrantes, degeneradas, semiesquemáticas, etc. Por otra parte, los contactos entre figuras de uno y otro arte demostraban en un porcentaje muy elevado que el Arte esquemático era claramente posterior al Levantino (ALONSO y GRIMAL, 1996).

Una vez desestimado el proceso de evolución de las formas en el Arte levantino, se tuvo que abordar la cuestión de la clasificación de las figuras. Nos basamos en las propias imágenes, tomando como referencia los trabajos de la Psicología de la Forma, fundamentalmente en la conocida Escuela de la Gestalt (ARNHEIM, 1979, 1987). Así, en la llamada ley de la diferenciación, encontramos los conceptos de la representación. Estos contienen los rasgos estructurales del modelo y permiten manejar formas y relaciones entre ellas. Dentro de estos valores, y como primera experiencia, se buscaron en las imágenes levantinas humanas las estructuras más sencillas que nos permitiesen ordenarlas. A dichas estructuras las llamamos *conceptos*.

La tendencia que por nuestra experiencia habíamos observado en este arte de alargar las figuras humanas, en ocasiones exageradamente, nos hizo considerar oportuno buscar la relación que se establecía entre cabeza-tórax y caderas-piernas, lo que llamamos *proporciones*. Finalmente, en un tercer nivel de análisis, valoramos el detalle de la figuración en las imágenes, que llamamos *tratamiento anatómico*.

Con esta nueva forma de ordenación advertimos que en todo el Arte levantino únicamente existían 17 *conceptos* fundamentales, que son reiteradamente empleados en todos o en un sector importante de los territorios. Por otra parte, que la tendencia altamente generalizada entre aquellos pintores era la de recurrir a los *conceptos* más sencillos (*Concepto A, C, D...*), alejándose, en consecuencia, de aquellos en que la imagen puede plantear problemas en la identificación.

De las diversas y numerosas consecuencias que venimos extrayendo del estudio de los conceptos, hubo una que se apreció de inmediato, como fue que

uno de ellos (*Concepto I*), que representaba a los arqueros con las piernas totalmente horizontales, era exclusivo de un territorio y que podía tener, a su vez, unas zonas de influencia.

El análisis de las *proporciones* suministró en sus primeras aplicaciones datos reseñables. Por una parte, que los artistas levantinos emplearon tres *proporciones* pero que sobre éstas existían preferencias según las áreas. De esta forma, los pintores del sector septentrional se inclinaban con insistencia por un tipo de *proporción* mientras que los del sector meridional lo hacían por otro distinto. Volvían a plantearse las tan interesantes diferenciaciones territoriales.

Todos estos resultados, y otros muchos que se hallan en vía de análisis, apuntan a la necesidad de que el Arte levantino sea estudiado globalmente para llegar a configurar una ordenación aceptable.

Uno de los problemas con que nos encontramos en la aplicación de nuestro sistema —y de cualquier otro mínimamente riguroso y objetivo— es el de la deficiencia de los calcos, por falta de metodología profesional, y asimismo, una defectuosa presentación por la reducción tan extrema con que se publican.

El estudio del arte parietal toma como punto de partida esencial el análisis de las imágenes. Estaremos todos de acuerdo en que éstas se constituyen en una fuente de información valiosísima que en el caso del levantino lo es particularmente, porque los detalles, en definitiva los datos, que en él se presentan difícilmente podrían ser suministrados por otras vías, en concreto por la del registro arqueológico.

Pero para que el estudio sea eficiente es prioritario que el tratamiento de la imagen lo sea con mucho más método. Si en los trabajos especializados nos ciñésemos con más interés a la demostración a través de las imágenes de aquello que se quiere resaltar o explicar, se harían más creíbles (y demostrables) las opiniones y, sobre todo, se posibilitaría que el resto de los investigadores pudieran ejercer una valoración.

En suma, creemos que lo que los estudios en torno al Arte rupestre levantino necesitan es una discusión más activa, en la que se acepte la crítica como una vía para salir del cierto *impasse* en el que, según nuestra opinión, se encuentra inmerso.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1983). Técnica, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispánica. *Zephyrus* XXXVI, pp. 13-25. Salamanca.

- ALFARO DE LANZONE, L., *et alii* (1979). *Miscelánea de arte rupestre de la República Argentina*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Americano», 1. Barcelona.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952). *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1989). *Els pintors prehistòrics de Vandellòs*. Vandellòs-L'Hospitalet de l'Infant.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1990). *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*. Alpera (Albacete).
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1994). El Arte levantino o el «trasiego» cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenæ* 25, pp. 51-70. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1996a). Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 11-12, pp. 39-58. Murcia.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1996b). *Investigaciones sobre arte rupestre en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1996c). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999a). *Introducción al Arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Alpera.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999b). El Arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular. *Cronología del Arte Rupestre Levantino*, pp. 43-76. Valencia.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999c). L'Art Levantí. En J. M^a FULLOLA (coord.), *L'Art rupestre. Un art que no es pot veure als museus*, pp. 23-33. Reus.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999d). L'Art Esquemàtic. En J. M^a FULLOLA (coord.), *L'Art rupestre. Un art que no es pot veure als museus*, pp. 63-82. Reus.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (en prensa). Las artes parietales postpaleolíticas en el sector Este peninsular: estado de la cuestión. *Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo*, Vigo (1999).
- ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid.
- ARNHEIM, R. (1987). *El estilo como problema gestáltico*. Madrid.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (1987). El arte rupestre postpaleolítico de la zona del río Vero (Huesca). *Ars Præhistorica III-IV*, pp. 111-137. Sabadell (Barcelona).
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (1999). Cuestiones en torno a las pinturas rupestres postpaleolíticas en Aragón. *BARA* 2, pp. 67-86. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). *Arte Rupestre Levantino*. «Monografías», 4. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969). *La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*. «Monografías», 6. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970). *La cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*. «Monografías», 7. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972). *Las cuevas de la Cañica del Calar y la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*. «Monografías», 9. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972). *Las pinturas rupestres de Lecina (Huesca)*. «Monografías», 13. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1979). *Arte rupestre levantino. Adiciones 1968-1978*. «Monografías», 21. Zaragoza.
- BREUIL, H. (1916). Algunas consideraciones acerca de la obra de D. Juan Cabré, titulada *El arte rupestre en España*. *Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural* XVI, pp. 253-269. Madrid.
- BREUIL, H., y CABRÉ, J. (1909). Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre. *L'Anthropologie* XX, pp. 1-21. París.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915). *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid.
- CARTAILLHAC, E. y BREUIL, H. (1908). Nouvelles cavernes à peintures découvertes dans l'Aragon, la Catalogne et les Cantabres. *L'Anthropologie* XIX, pp. 371-373. París.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1974). Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino. *Zephyrus* XXV, pp. 225-257. Salamanca.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1975). En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino. *Papeles del Laboratorio de Arqueología Valenciana* 11, pp. 185-197. Valencia.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1976). El arte parietal Epipaleolítico del 6º y 5º milenio y su sustitución por el Arte Levantino. *IX Congrès de l'UISPP*, pp. 121-133. Niza.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1974). *Pinturas y grabados de la Cueva de las Chimeneas*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Paleolítico», 1. Barcelona.

- GRIMAL, A. (1992). Consideraciones tècniques pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia. *IX Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*, pp. 52-54. Puigcerdà-Andorra.
- GRIMAL, A. (1995). Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación con el Arte Levantino. *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 317-326. Zaragoza.
- GRIMAL, A. (en prensa). Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte levantino: a propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gasulla. *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Diez Coronel*, Lleida (1992).
- GRIMAL, A., y ALONSO, A. (1987). Observaciones sobre las pinturas de la Cueva de Culla (Benifallet-Tarragona). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre 0*, pp. 3-5. Barcelona.
- GRIMAL, A., y ALONSO, A. (1988). Observaciones sobre las técnicas pictóricas del Mas d'en Carles y la Cova de les Creus (Montblanc-Tarragona). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre 1*, pp. 20-24. Barcelona.
- GRIMAL, A., y ALONSO, A. (1989). Sobre la figura de tipo levantino en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsià-Tarragona). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre 2*, pp. 18-20. Barcelona.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918). Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres. *Revista de la Real Academia de Ciencias de Madrid XVI*, pp. 1-24. Madrid.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34. Madrid.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1966). Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino. *Zephyrus XVII*, pp. 47-67. Salamanca.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1973). Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español. *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, pp. 155-163. Granada.
- MARTÍ OLIVER, B., y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988). *El Neolítico valenciano. Arte rupestre i cultura material*. Valencia.
- PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H., y BREUIL, H. (1935). *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1960). Para una cronología relativa de las pinturas del Levante Español. *Festschrift für Lothar Zotz*, pp. 457-465. Bonn.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1961). *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino», 1. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1963). *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino», 2. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1965). Una pintura de tipo paleolítico en la sierra del Montsià (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino. *Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil*, pp. 297-305. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1968). Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la península Ibérica. *Symposium de Arte Rupestre*, pp. 165-192. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1980). *La Cueva de las Monedas de Puente Viesgo (Santander)*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Paleolítico», 2. Barcelona.
- ROCAFORT, C. (1908). Les pintures rupestres de Cogul. *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya 158*, pp. 65-73. Barcelona.
- OBERMAIER, H. (1916). *El hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 9. Madrid.
- OBERMAIER, H., y WERNERT, P. (1919). *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. Madrid.
- VIDIELLA, S. (1907). Las pinturas rupestres del término de Cretas. *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón 2*, pp. 68-75.
- VIÑAS, R., y BADER, M. y K. (1988). Una composición faunística en «l'abric de la Tenalla». La Pobla de Benifassà (Castellón). *Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 359-368. Zaragoza.
- VV AA (1964). *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. L. PERICOT y E. RIPOLL (eds.). Chicago.

Las manifestaciones ibéricas del arte rupestre en Aragón y su contexto arqueológico: una propuesta metodológica

José Ignacio Royo Guillén*

INTRODUCCIÓN

Cuando, en noviembre de 1987, un grupo de especialistas en arte rupestre se reunió en Barbastro para discutir sobre «La terminología en el arte rupestre post-paleolítico» (BALDELLOU, 1989), tras una serie de arduos y en ocasiones incluso acalorados debates, se llegó a un consenso que los allí convocados pretendíamos superase los ya viejos encasillamientos tipológico-estilísticos al uso en esos momentos y permitiese avanzar en la investigación de las muy diversas manifestaciones artísticas o expresiones gráficas de las ideas repartidas por nuestra geografía peninsular. Ya en esas fechas, comprobamos que a pesar de los consabidos problemas de origen y cronología del Arte Levantino, todos éramos capaces de identificar su distribución espacial, sus principales aspectos técnicos o la tipología de sus representaciones más características, considerando dicha denominación como la más idónea, aun a sabiendas de todos sus defectos.

Mayores problemas se plantearon con el Arte Esquemático, manifestación cultural que, además de repartirse por toda la península Ibérica, englobaba en su denominación un gran número de escenas pintadas y grabadas que representaban no sólo aquellas figuras o motivos pintados típicamente esquemáticos

sino también otras muchas escenas plasmadas en abrigos o al aire libre en las que tipológicamente se estaban mezclando elementos muy distintos en lo conceptual y en lo cronológico, hasta el punto de convertir dicho arte en lo que comúnmente hemos denominado hasta ahora «cajón de sastre» (BALDELLOU, 1989: 8).

Afortunadamente, la década de los noventa trajo a la luz una serie de trabajos en los que se sistematizaba la mayor parte de las concentraciones de grabados rupestres de la Meseta Norte (GÓMEZ BARRERA, 1992), o del noroeste (PEÑA y VÁZQUEZ, 1992; COSTAS y NOVOA, 1993), así como otros muchos conjuntos grabados de muy variada cronología histórica no emparentados con el Arte Esquemático (MARTÍNEZ, 1995). Paralelamente a esto, una nueva tendencia metodológica en la investigación de las pinturas y grabados prehistóricos permitía la aparición de sucesivos trabajos en los que se abordaba de forma más o menos explícita la contextualización arqueológica de las manifestaciones parietales postpaleolíticas, comparando cada vez con más datos las representaciones rupestres, con estratigrafías arqueológicas asociadas o en los mejores casos con las decoraciones del material mueble, sobre todo en el material cerámico y en el óseo. Las bases de una cronología absoluta aportadas por los materiales cerámicos decorados para algunos de los principales conjuntos rupestres españoles están hoy fuera de toda duda, como se ha constatado en el arte macrosquemático alicantino o en varios conjuntos grabados de la Edad del Bronce en cuevas de la Meseta Norte (GÓMEZ BARRERA, 1992: 278-280). Nosotros mismos ya planteamos con anterioridad la relación que parecía existir entre

* Servicio de Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y de Parques Culturales. Dirección General de Patrimonio Cultural del Departamento de Cultura y Turismo. Gobierno de Aragón. Edificio Pignatelli. Paseo M^o Agustín, 36, 50004 Zaragoza. Miembro del Consejo de Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica (CARAMPI).

determinadas decoraciones zoomorfas de la cerámica de la Edad del Bronce y de los Campos de Urnas y algunas representaciones parietales esquemáticas (RODANÉS y ROYO, 1986: 381).

La confección a partir de 1996 del Inventario de Arte Rupestre de Aragón —IARA—, de cara a la elaboración de un documento presentado por las Comunidades Autónomas de Aragón, Cataluña, Castilla-La Mancha, Valencia, Murcia y Andalucía para la declaración por la UNESCO del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo como Patrimonio Mundial, volvió a traer a la palestra, en las maratónicas sesiones de preparación de dicho dossier, el problema del Arte Esquemático y de la adscripción al mismo de muy diversas representaciones, tanto pintadas como grabadas. La revisión pormenorizada de la mayor parte de los yacimientos aragoneses conocidos, y la documentación de otros muchos mal publicados o inéditos, junto a la impagable colaboración de muchos colegas y amigos como A. Beltrán, V. Baldellou, J. A. Benavente, F. Burillo, M^a J. Calvo, R. Loscos, A. Painaud, J. Picazo, J. Royo y A. Sebastián, me permitieron conocer de primera mano una serie de yacimientos cuyas manifestaciones rupestres no encajaban como estrictamente esquemáticas, lo que me planteó serias dudas respecto a su cronología prehistórica. La realización de calcos de algunos yacimientos, por un lado, y la revisión de otros antiguos o mal conocidos, por otro, permitieron plantearme la posibilidad de seleccionar unos cuantos conjuntos pintados y grabados en los que algunas o la totalidad de sus representaciones rupestres permitían su contextualización arqueológica en época ibérica, empleando para ello determinados elementos de dichas representaciones directamente relacionables con elementos de la cultura mueble, con la propia estratigrafía arqueológica o con determinadas manifestaciones cronológico-culturales.

La posibilidad de una pervivencia del arte rupestre durante la época ibérica en el actual territorio de Aragón ha sido planteada en diversas ocasiones, tanto a nivel general (BELTRÁN, 1993: 195-197; ROYO y ANDRÉS; 2000; ROYO, e. p.) como en casos concretos (RIPOLL, 1981: 153-154; MARCO, 1986: 744-745; UTRILLA y RAMÓN, 1992: 58-59). No obstante, hasta la fecha, no se ha llevado a cabo un estudio sistemático de todas las figuraciones rupestres no prehistóricas pero claramente situables en un periodo anterior a las hoy bien conocidas representaciones parietales de época clásica, medieval o moderna. El objetivo de este trabajo es, como consecuencia de lo dicho, poner a disposición de los investigadores en arte rupestre

una serie de yacimientos en los que, de forma directa y tras un pormenorizado estudio y documentación previos, hemos constatado la presencia de suficientes rasgos específicos como para contextualizarlos dentro del periodo ibérico. Los elementos que hemos utilizado para llevar adelante esta propuesta metodológica son los siguientes:

a) Presencia de estratigrafía arqueológica sobre un panel con representaciones rupestres grabadas o pintadas. Evidentemente estamos ante una prueba irrefutable, pero por desgracia no es un caso demasiado corriente.

b) Presencia de motivos contextualizables con la cultura material ibérica, que en este caso se ha reducido prácticamente a la aparición de armas, en especial espadas.

c) Presencia de motivos rupestres comparables con determinadas decoraciones de elementos rituales o de la cultura material ibérica.

d) Existencia de representaciones de escenas, rituales o motivos emparentados con actividades, rituales o elementos de la cultura ibérica. Entre dichas representaciones destacaremos las escenas de equitación, las figuras que representan una escena funeraria o religiosa o aquellas que pueden compararse con actividades de dicha cultura.

e) Aparición de motivos epigráficos ibéricos aislados o asociados con cualquier otro de los elementos ya citados.

En este punto, y como justificación del título de este trabajo, se hace necesario explicar mi opinión personal sobre el uso indebido o no del término «arte rupestre» en las representaciones parietales de época ibérica. Parece generalmente aceptado, tanto en los círculos científicos internacionales como entre el gran público, que el término «arte rupestre» engloba una enorme cantidad de manifestaciones pintadas y grabadas, repartidas por todo el mundo y que reflejan, en palabras de A. Beltrán, «la expresión gráfica de las ideas» de pueblos de muy diversas culturas y a lo largo de un periodo muy dilatado en el tiempo. En este sentido, no debemos considerar que el arte rupestre es una expresión cultural prehistórica que en la península Ibérica se ceñiría exclusivamente al Arte Levantino, al Arte Macroesquemático y al Arte Esquemático. Si venimos interpretando la mayor parte de las escenas pintadas o grabadas de estos artes con una funcionalidad básicamente mágico-religiosa o ritual, deberemos convenir en que las representaciones de época ibérica, en cuanto que utilizan lugares ya sacralizados por anteriores expresiones parietales o bien, al igual que el arte prehistórico, se sirven de

símbolos con los que dar un determinado mensaje de carácter religioso o ritual, forman parte de la pervivencia en dichos lugares de las manifestaciones artísticas que dieron lugar en su momento al nacimiento de un espacio sacralizado. Las manifestaciones rupestres ibéricas podrán utilizar símbolos o mensajes distintos de los del Arte Esquemático, pero en cualquier caso dichas expresiones gráficas deben considerarse como una más de las muchas pervivencias que el arte rupestre mantuvo en la península Ibérica y en el resto del mundo. Tal es así que, frente a las ideas exclusivistas del término «arte», se contraponen la actual legislación sobre Patrimonio Cultural, ya que en la Ley de Patrimonio Histórico Español aparece el artículo 40, apartado 2, en el que con un criterio mucho más generalista se concede la consideración de Bienes de Interés Cultural a «las cuevas, abrigos y lugares que contengan manifestaciones de arte rupestre», sin distinguir ni tipos de arte ni contextos cronológico-culturales.

LOS YACIMIENTOS ARAGONESES Y SU CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

Los lugares donde se han detectado representaciones que pueden emparentarse dentro de la cultura ibérica o celtibérica se reparten por toda la geografía aragonesa (Fig. 1), intercalándose entre los conjuntos levantinos o esquemáticos típicos y en ocasiones representándose junto a dichos paneles o sobre ellos. Podemos encontrarlos en abrigos, al pie de acantilados, en poblados ibéricos o junto a ellos y en losas al aire libre. Aunque podrían existir más ejemplos desconocidos por el momento, los aquí referidos pueden considerarse como los más representativos de esta fase cronológico-cultural del arte rupestre en el territorio aragonés.

Mas del Aspra (Benabarre, Huesca)

El abrigo de Mas del Aspra, en Benabarre (Huesca), cuenta con un pequeño panel en el que se representan hasta tres pequeños antropomorfos pintados en negro, vistos de frente, con los brazos en alto y las manos abiertas; a sus costados aparecen unos trazos rectilíneos que sus descubridoras han interpretado muy correctamente como espadas rectas envainadas a la cintura de al menos dos de los personajes (Fig. 2). La cronología de este conjunto se

plantea en un primer momento dentro de un amplio arco que va desde la Edad del Bronce hasta época medieval (ÚTRILLA y RAMÓN, 1992: 53-55, fig. 1). No obstante, si tenemos en cuenta que hasta la fecha no se ha podido documentar ni una sola espada en el Arte Esquemático aragonés de época prehistórica y que los hallazgos de espadas en la arqueología aragonesa solo se dejan notar a partir del Bronce Final de los Campos de Urnas y, con más insistencia, a partir de la I Edad del Hierro, la siguiente frase de las autoras del estudio de este abrigo resulta bastante reveladora: «No descartamos, por otra parte, la posibilidad de que exista arte rupestre en época ibérica. Las inscripciones en alfabeto ibérico de Cogul quizá podrían ponerse en relación con alguna de las figuras del abrigo, al igual que el yacimiento ibérico situado al pie del abrigo pintado de la Cañada de Marco, en el cual pueden verse extrañas figuras de variados estilos [...]» (ÚTRILLA y RAMÓN, 1992: 58-59).

Otros motivos representados de tipología esquemática o, mejor dicho, geométrica, descritos como «signos negros en forma de parrilla» (ÚTRILLA y RAMÓN, 1992: 54) merecen nuestra atención ya que volveremos más adelante sobre ellos. De todos modos, para una correcta valoración cronológico-cultural de este yacimiento y de sus representaciones, es preciso realizar unos calcos detallados, estudiando con todo detalle sus aspectos técnicos y las superposiciones, labor que por el momento no ha sido llevada a cabo.

Cueva de las Cazoletas (Monreal de Ariza, Zaragoza)

La cueva de las Cazoletas y sus grabados fue dada a conocer a principios del siglo XX por el marqués de Cerralbo, durante uno de sus discursos a la Real Academia de la Historia (AGUILERA y GAMBOA, 1909: 101-105). A pesar de la precariedad de los conocimientos sobre arte rupestre que manifiesta su descubridor, por otra parte propios del momento en que se estudia el hallazgo, ya se plantea que las agrupaciones de cazoletas, algunas de ellas con signos radiales en su interior, pueden considerarse como símbolos astrales emparentados con determinados rituales de los primitivos pobladores celtibéricos de la zona (AGUILERA y GAMBOA, 1909: 105).

A pesar del extraordinario interés de este yacimiento, solo algunos investigadores han destacado su importancia, incluyéndolo en los catálogos de

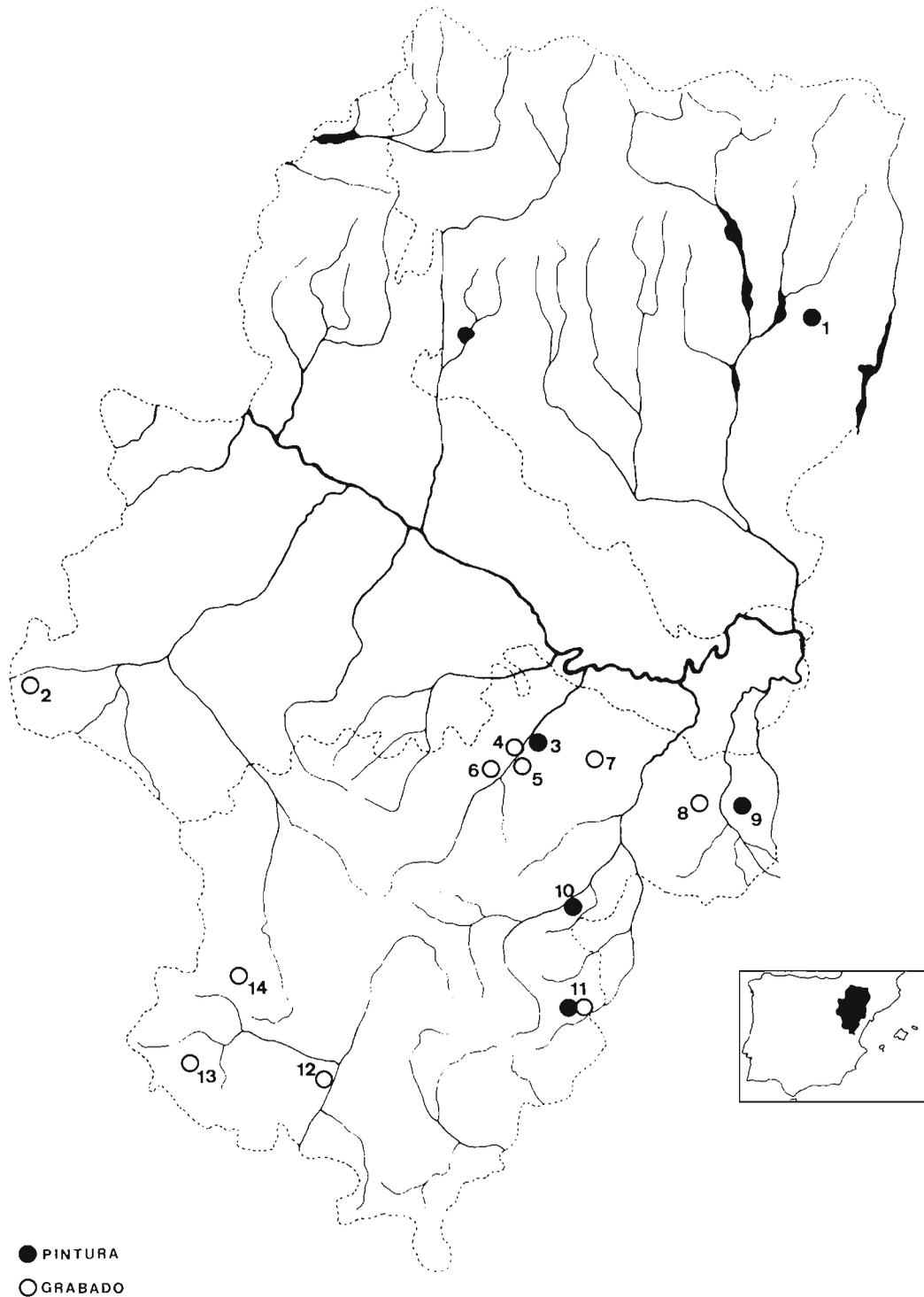


Fig. 1. Mapa de distribución de los yacimientos aragoneses con manifestaciones rupestres atribuibles a época ibérica.
 1. Mas del Aspra (Benabarre, Huesca). 2. Cueva de las Cazoletas (Monreal de Ariza, Zaragoza). 3. Cañada de Marco (Alcaine, Teruel).
 4. La Coquinera III (Obón, Teruel). 5. Regadío Alto II (Obón, Teruel). 6. Hocino de Chornas (Obón, Teruel). 7. El Cabo (Andorra, Teruel).
 8. San Antonio II (Calaceite, Teruel). 9. Cueva de la Font de la Bernarda (Cretas, Teruel). 10. Las Rozas I (Castellote, Teruel).
 11. Barranco de Gibert II (Mosqueruela, Teruel). 12. Cantera de Peñalba (Villastar, Teruel). 13. Masada de Ligros (Albarracín, Teruel).
 14. Puntal del Tío Garrillas II (Pozondón, Teruel). (Según ROYO, 2000).



Fig. 2. Calco del panel pintado de Mas del Aspra. (Según UTRILLA y RAMÓN, 1992).



Fig. 3. Vista general del abrigo de la Cueva de las Cazoletas. (Foto: J. I. Royo Guillén, 1999).



Fig. 4. Detalle del panel central con grabados de la Cueva de las Cazoletas. (Foto: J. I. Royo Guillén, 1999).

grabados rupestres aragoneses (ROYO y GÓMEZ, 1996: 29). Dada la ausencia de documentación de este abrigo, abierto en los afloramientos de areniscas que bordean la margen derecha del río Jalón (Fig. 3), procedimos a su catalogación a comienzos de 1999, dentro de la segunda fase del Inventario de Arte Rupestre de Aragón. A pesar del abandono total por parte de investigadores e instituciones, pude comprobar el buen estado de conservación del abrigo y de sus grabados, en el cual parecen existir al menos dos fases de ejecución netamente diferenciadas. A la espera de la realización de un calco exhaustivo y del estudio de sus representaciones, puedo adelantar que los grabados se agrupan en dos tipos según su técnica y su temática. Los más antiguos se corresponden con una serie de agrupaciones de cazoletas de mediano y gran tamaño realizadas por picado y abrasión, dentro de algunas de las cuales hemos visto con claridad la representación incisa de signos solares o radiales (Fig. 4). Entre estos grupos de cazoletas, y a veces superpuestos a ellas, aparecen diversos grabados geométricos de surco profundo y ancho, a modo de retículas. No tengo una seguridad absoluta sobre la cronología de todos los grabados de la cueva de las Cazoletas, en especial de las retículas geométricas, pero los grupos de cazoletas y los símbolos radiales o solares aparecen con profusión en el santuario de Peñalba de Villastar, emparentándose con las prácticas rituales de los pueblos celtibéricos en relación con el culto al dios céltico Lug (MARCO, 1986: 745-749). La existencia de un pequeño santuario celtibérico con grabados al aire libre en Monreal de Ariza no debería extrañarnos, máxime si tenemos en cuenta que el yacimiento se localiza a menos de 200 m de un pequeño poblado celtibérico anterior al siglo II a. C. denominado Vallunquer (AGUILERA y GAMBOA, 1909: 100) y que se encuentra a menos de 500 m de las necrópolis y de la ciudad celtibérica de *Arcóbriga*. Dicho santuario pudo estar vinculado a algún tipo de rituales relacionados con la muerte y con los cercanos cementerios celtibéricos, lo cual no es extraño si tenemos en cuenta que diversos autores ya han señalado el marcado carácter funerario de algunas representaciones rupestres ibéricas (VIÑAS y CONDE, 1989: 292). Otra posible interpretación, dada la representación de las cazoletas y su situación respecto a la denominada «Pila de sacrificios humanos» (AGUILERA y GAMBOA, 1909: 155), podría entroncarse con determinados cultos solares celtibéricos, ya constatados en el santuario de Peñalba de Villastar (MARCO, 1986: 746-751).

Cañada de Marco (Alcaine, Teruel)

Pero es en el curso del río Martín, en la provincia de Teruel, donde se localizan los conjuntos de mayor interés para constatar la continuidad de la sacralización de determinados lugares con arte rupestre en época ibérica. En el primer caso, se ha comprobado recientemente la reutilización en época ibérica del abrigo de la Cañada de Marco en Alcaine, con importantes pinturas levantinas y esquemáticas; en este momento se utilizó como un posible santuario ibérico, uso probado por la aparición de cerámicas de esa cronología junto a otros materiales de épocas anteriores (PICAZO *et al.*, 1993-1995: 45-46, fig. 6). Como consecuencia del estudio realizado sobre dichos materiales y a la vista de las representaciones pintadas del abrigo, Picazo, Perales y Calvo ya plantearon la posibilidad de que algunas de las representaciones pintadas pudieran haber sido coetáneas del santuario ibérico, como parece desprenderse de un párrafo revelador: «Otro problema se refiere al posible nexo entre los conjuntos de materiales documentados y las representaciones pictóricas del abrigo. En este sentido hay que señalar que los datos disponibles no permiten establecer ningún tipo de relación directa, fuera de ese carácter mágico, consustancial con algunos de estos conjuntos rupestres, que comporta la sacralización del lugar y contribuye a justificar la deposición de ofrendas en momentos posteriores. No obstante, tampoco podemos descartar a priori la posibilidad de que la autoría de algunas de las abundantes y diversas representaciones del abrigo se llevara a cabo en cronologías tan avanzadas como las derivadas de los materiales cerámicos aquí presentados» (PICAZO *et al.*, 1993-1995: 45).

Con posterioridad a este trabajo, se publicó la revisión del abrigo pintado de la Cañada de Marco, en la que se ofrecían calcos nuevos y una detallada descripción de todos sus paneles (BELTRÁN y ROYO, 1996). En dicha monografía, además de los paneles levantinos y esquemáticos revisados, se aportaba una serie de representaciones lineales englobadas como esquemáticas, de las que centraremos nuestra atención en las incluidas por sus autores en el Grupo III (figs. 3 a 10), descritas de esta manera: «[...] serie de trazos discontinuos, de color rojo muy vivo, la mayor parte de ellos geométricos aunque en uno parece reconocerse un esquema antropomórfico. Predominan los signos angulares con el vértice hacia arriba, uno de ellos doble y resulta imposible su interpretación» (BELTRÁN y ROYO, 1996: 19 y 23-25) (Fig. 5). En la parte final de esta monografía no se mencionan



Fig. 5. Calco del grupo III de pinturas del abrigo de la Cañada de Marco. (Según BELTRÁN y ROYO, 1996).

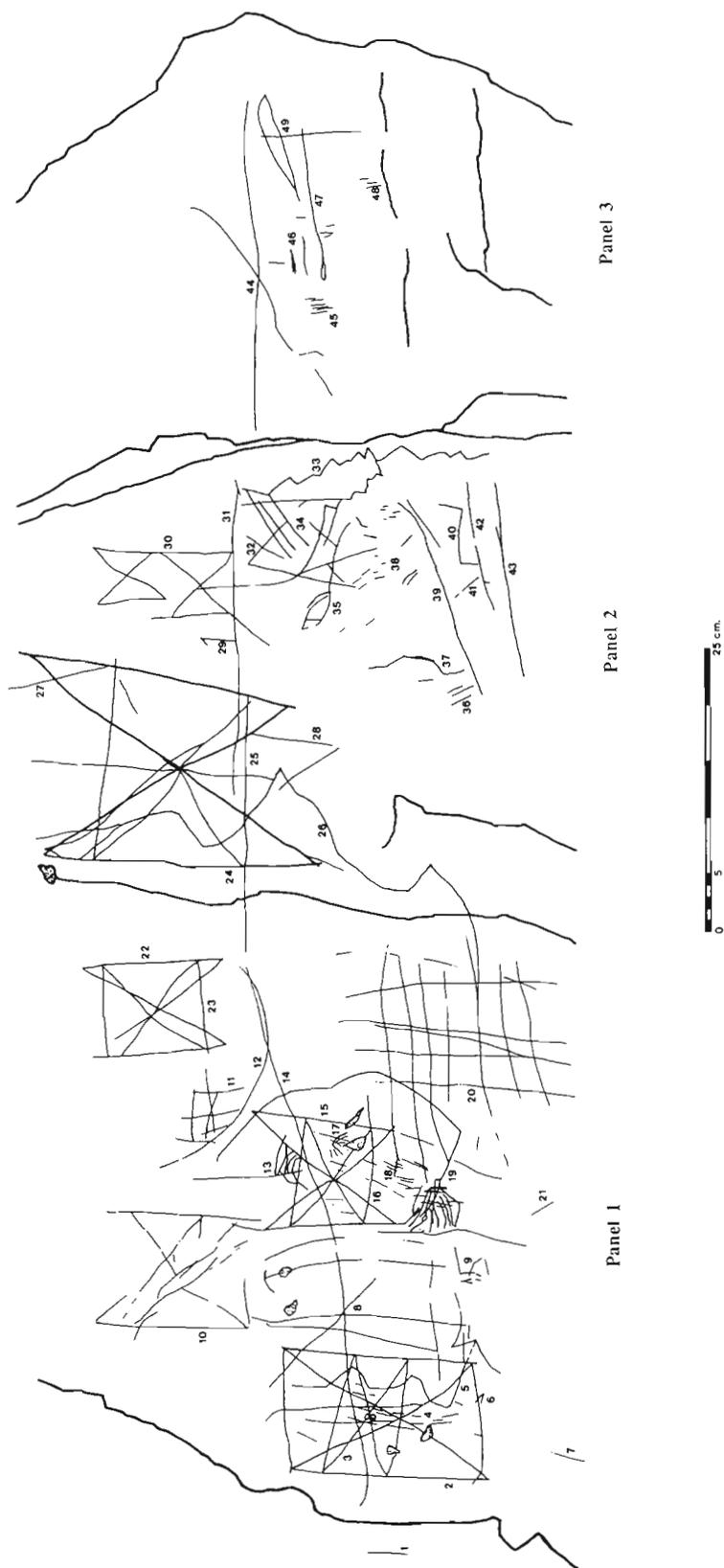


Fig. 6. Calco general de los grabados de La Coquinera III. (Según ROYO y GÓMEZ, 1998).

estas figuras, sin que se tenga seguridad sobre la referencia que se hace a «trazos caligráficos» o signos «lineal-geométricos» (BELTRÁN y ROYO, 1996: 62-63).

A la vista de la reutilización de este abrigo en época ibérica y teniendo en cuenta la presencia de algunos restos pintados no asimilables a los motivos levantinos o esquemáticos típicos, podríamos pensar en la posibilidad de que dichos motivos geométricos lineales sean en realidad restos de inscripciones ibéricas, ya que a falta de una documentación exhaustiva de estas representaciones muchas de ellas pueden emparentarse con signos epigráficos conocidos del signario ibérico. A estas posibles inscripciones ibéricas podrían sumarse otros motivos e incluso representaciones de dicha cultura, como ya planteé al ofrecer los resultados de las catas arqueológicas realizadas en el yacimiento como consecuencia del cambio de su cerramiento (ROYO, 1999: 29), pero el análisis de todos ellos excede el propósito de este trabajo y deberá hacerse en su momento de forma monográfica.

La Coquinera III (Obón, Teruel)

Muy cerca de la Cañada de Marco, al pie del gran acantilado denominado La Coquinera de Obón, hemos documentado recientemente un panel de grabados con presencia de signos epigráficos. Este panel grabado, denominado Coquinera III (PERALES y PICAZO, 1998: 18-19, fig. 8), aunque conocido desde su descubrimiento, no había sido estudiado hasta la fecha y se localiza entre un panel pintado esquemático con dos fases y otro de estilo levantino clásico (PICAZO *et al.*, 1991: 22). Los grabados de La Coquinera III presentan una variada tipología de motivos que llega casi al medio centenar (Fig. 6): además de los signos epigráficos identificados con letras ibéricas como la KO, que parecen emparentarse con las representaciones de Cogul, Barranc de Sant Jaume o castillo de Montfragüe¹, aparecen una serie de retículas geométricas en forma de parrilla, como en el caso

¹La documentación de este panel con grabados ibéricos se ha llevado a cabo en otoño de 1998, realizando el calco J. I. Royo con la colaboración de F. Gómez, dentro de los programas de catalogación y documentación del Inventario de Arte Rupestre de Aragón (IARA). Al mismo tiempo se procedió a la protección de todo el abrigo de La Coquinera mediante la instalación de una valla metálica. Todos los trabajos han sido sufragados por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.

del abrigo de Mas del Aspra en Benabarre, así como varios ramiformes, líneas paralelas y en zigzag e incluso una figura ballestiforme. Respecto a las diversas retículas geométricas en forma de parrilla o enrejado, resulta del mayor interés la aparición a comienzos de los años 80, en el yacimiento del Piquete de la Atalaya en Azuara, identificado con la ciudad celtibérica de *Beligom*, de una pequeña estela caliza, por desgracia desaparecida, en la que se encontraba grabado el mismo motivo. La cronología que proponemos para este conjunto de grabados, a la espera del estudio monográfico que sobre ellos estamos realizando, podría situarse de modo provisional entre los siglos V-IV a. C., al menos en su fase inicial, ya que hemos documentado hasta cinco tipos distintos de superposiciones cuyas fechas de ejecución podrían ser casi consecutivas. La documentación exhaustiva de este panel decorado no ha permitido identificar o paralelizar ningún motivo de los descubiertos con la iconografía de carácter cristiano o medieval.

Regadío Alto II (Obón, Teruel)

Las prospecciones de J. Picazo en el término municipal de Obón, dentro de un proyecto que pretende relacionar y contextualizar los yacimientos arqueológicos con los diversos abrigos con arte rupestre localizados, han descubierto una serie de nuevos yacimientos con pinturas y grabados esquemáticos que vienen a confirmar los hallazgos de La Coquinera o de la Cañada de Marco. Uno de estos nuevos hallazgos es el localizado en 1999 en la partida del Regadío Alto, hasta la fecha inédito, en el que se ha descubierto un panel con gran número de grabados incisos finos, poco profundos, con distintas pátinas y diversas superposiciones, entre los que se han identificado motivos geométricos de tipología muy variada junto a lo que parecen ser varios signos ibéricos (PICAZO, 1999: 5). El estudio de este nuevo abrigo puede clarificar muchos de los aspectos relacionados con la presencia del poblamiento ibérico en el curso medio y alto del río Martín y la existencia o no de santuarios de dicha cultura, así como la reutilización de otros yacimientos con arte rupestre levantino o esquemático.

Hocino de Chornas (Obón, Teruel)

Localizado aguas arriba del anterior abrigo, en la confluencia del barranco del Hocino de Chornas



Fig. 7. Detalle del arquero levantino y del enrejado grabado sobre este en el abrigo del Hocino de Chornas. (Foto: J. I. Royo Guillén, 1997).

con el río Martín, nos encontramos con un covacho en el que a comienzos de los años 80 se dio a conocer un pequeño panel pintado con representaciones de arqueros de claro estilo levantino (BURILLO y PICAZO, 1981). Los investigadores que publicaron este yacimiento describieron con cierto detalle la presencia de tres paneles de grabados. Los dos primeros, consistentes en grandes surcos acanalados, situados bajo el panel pintado levantino y el tercero superpuesto a uno de los arqueros pintados, formado por una serie de grabados incisos finos que constituyen una «retícula de cuadrados desiguales» (BURILLO y PICAZO, 1981: 78 y 81, fig. 3). Aun cuando los autores comentan que los surcos de dicha retícula han incidido en dos figuras pintadas y que por lo tanto son claramente modernos, considero que la protección que confiere la situación del panel decorado dentro del covacho puede provocar la sensación de «frescura» de las referidas incisiones, que desde luego presentan idéntica tipología a la del resto de las retículas ya comentadas hasta el momento (Fig. 7). Si tenemos en cuenta que el referido motivo inciso parece englobar al arquero inciso sin destruirlo, resulta

bastante evidente que al grabar dicha figura solo se pretendió enlazar la representación levantina con el grabado (Fig. 8), con una iconografía que se nos escapa en cuanto a su significación pero que aparece en muchos yacimientos incluso asociada a epigrafía ibérica o celtibérica, como en el caso de Cogul, Peñalba de Villastar o castillo de Montfragüe, yacimientos sobre los que volveremos más adelante.

El Cabo (Andorra, Teruel)

Este hallazgo representa la aparición de grabados asociados directamente a una estratigrafía de época ibérica en un contexto urbano, ya que se trata de un poblado. El hallazgo de El Cabo de Andorra, recientemente descubierto y todavía inédito, permite rastrear algunas manifestaciones rupestres en yacimientos del Ibérico Antiguo, fechados a mediados del siglo V a. C. Tal sería el caso de este poblado ibérico, cuya excavación sistemática y exhaustiva, dirigida por J. A. Benavente, ha descubierto una losa de arenisca junto a la entrada del poblado colmatada por

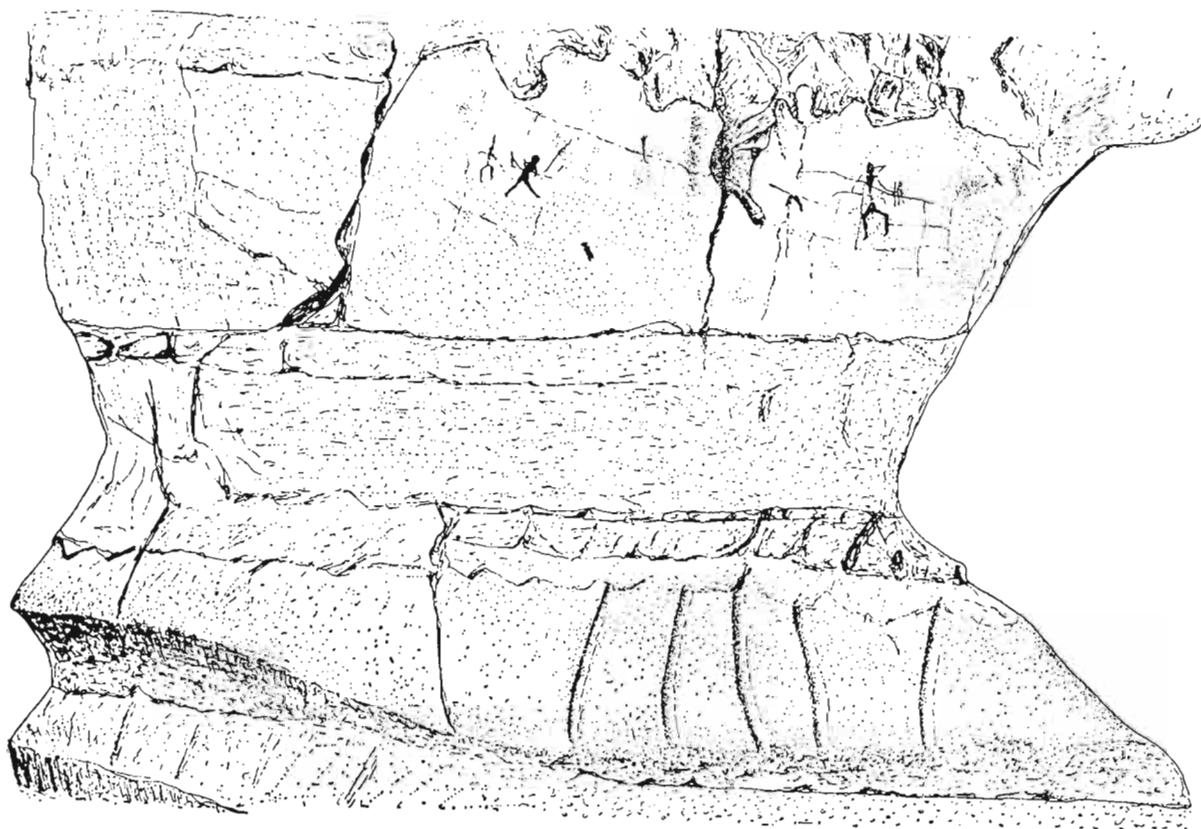


Fig. 8. Dibujo de la pared donde se localizan los grabados del Hocino de Chornas. (Según BURILLO y PICAZO, 1981).

niveles arqueológicos de dicha cronología. En la cara visible de la losa aparece una serie de cazoletas aisladas junto a otras unidas por canalillos, realizadas con la técnica de picado y en un contexto que permite plantear la posible reutilización de dicha losa en una de las fases constructivas de este poblado (Fig. 9)². A la espera de su documentación y estudio definitivo, planteamos la posibilidad de que se trate de una posible estela reutilizada, al igual que ocurre en otros ejemplos de *oppidum* franceses de la misma cronología y sobre los que más adelante volveremos. También hay que decir que el tipo de cazoletas y canalillos representados en El Cabo es idéntico a los documentados en otros yacimientos aragoneses incluidos en esta relación, como pueden ser el Puntal

del Tío Garrillas II o Masada de Ligros. Aunque este caso concreto puede plantear algunas dudas respecto a su consideración como una manifestación rupestre, al tratarse de una losa trabajada y utilizada como material de construcción, debemos emparentarla con hallazgos similares localizados en poblados de la II Edad del Hierro, como es el caso de Yecla de Yeltes, donde varios sillares de la muralla han recibido grabados rupestres (MARTÍN VALLS, 1983: fig. 7), o en el *oppidum* francés de Caisses, también del siglo V a. C., en el que varias losas o estelas con grabados de cazoletas y canalillos aparecen reutilizadas como material de construcción (COIGNARD y MARCADAL, 1998: 81).

San Antonio II (Calaceite, Teruel)

Como otro ejemplo de la aparición de grabados de cazoletas unidas con canalillos en un poblado ibé-

² Agradezco al director de las excavaciones del poblado de El Cabo, don José Antonio Benavente Serrano, las facilidades dadas para poder iniciar el estudio de esta pieza singular.



Fig. 9. Vista de la losa grabada aparecida en el poblado ibérico de El Cabo. (Foto: J. I. Royo Guillén, 1999).

rico, ahora sobre el propio soporte rocoso en el que se asienta el mismo, podemos citar también el poblado de San Antonio de Calaceite, donde se han descubierto y documentado varios paneles con estos motivos, posiblemente asociados a determinadas funciones de marcado carácter ritual relacionadas con los líquidos (MESADO y VICIANO, 1994: 208, fig. 7, 2A-B).

Cueva de la Font de la Bernarda (Cretas, Teruel)

Otros abrigos turolenses pueden adscribirse al periodo ibérico por la representación parietal de algunos elementos de la cultura material de ese momento. Se localizan de forma dispersa y en muchas ocasiones, debido a la falta de una revisión profunda y reciente de sus frisos decorados, no cuentan con una cronología fiable, por lo que se habían encuadrado hasta la fecha en el «cajón de sastre» del Arte Esque-

mático. Tal era el caso de la cueva de la Font de la Bernarda en el barranco de Calapatá (Cretas, Teruel), cuyo primer calco, realizado por Cabré a principios de siglo, en el que se ve una espada de hoja recta y una falcata, junto a otras tres figuras de estilo geométrico o abstracto (CABRÉ, 1915: 144-147, fig. 74), fue revisado por nosotros dentro del proceso de catalogación y documentación del Inventario de Arte Rupestre de Aragón durante la anualidad de 1996. La realización del nuevo calco y el estudio minucioso de las pinturas, actualmente en curso, permiten desestimar definitivamente la figura de la falcata, al tratarse de una mancha natural de la roca provocada por una colada de carbonatos, si bien la documentación presentada por Cabré puede considerarse correcta en líneas generales. El análisis del calco realizado por nosotros (Fig. 10) nos ha permitido comprobar la fiabilidad en la reproducción de algunas figuras, como el escutiforme, el escaleriforme y el motivo rectangular. Por otra parte, hemos encontrado sensibles

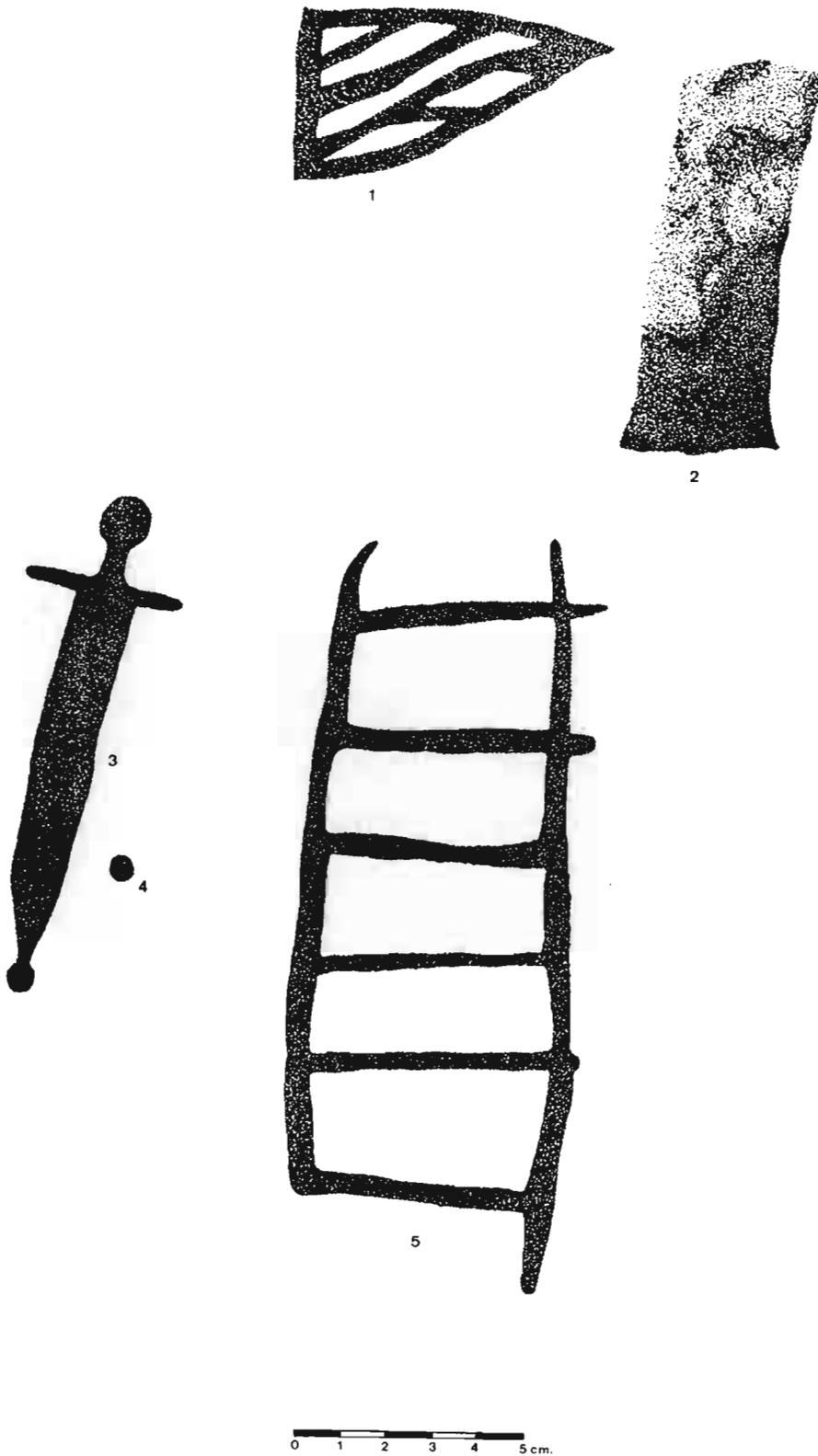


Fig. 10. Calco del panel pintado de la Cueva de la Font de la Bernarda. (Según ROYO y GÓMEZ, 1996).

diferencias en la espada de hoja recta o figura nº 3 del calco de Cabré, a la que no se le ha representado el remate final circular, lo cual permite identificarla como una espada recta de tipología latenense, muy posiblemente del siglo V a. C. (QUESADA, 1997, I: 243-266, figs. 145 y 156) y por lo tanto de época ibérica (Ibérico Antiguo/Pleno), por lo que podría relacionarse dicho abrigo con alguno de los abundantes poblados cercanos de dicha cronología. Espadas rectas de hierro de dichas tipología y cronología han aparecido en el túmulo principesco de Les Ombries de Calaceite (CABRÉ, 1942), asociadas a elementos de prestigio como un peto de bronce repujado o el famoso *thymaterion* de bronce (ROYO, 2000: 55-56, fig. 10). La presencia de la espada y del resto de los elementos, como el escaleriforme, el escutiforme y el motivo rectangular, así como el contexto arqueológico de los alrededores del abrigo, que cuenta con una presencia notable de poblados y necrópolis fechados en el periodo de formación de la cultura ibérica en la zona (siglos VII-V a. C.), nos permite plantear la hipótesis de una funcionalidad de las pinturas de la Font de la Bernarda emparentada con algún tipo de ritual funerario o de heroización, del mismo tipo que la que se suele representar en las estelas ibéricas del Bajo Aragón. Como paralelo relativamente cercano de nuestra espada, conviene recordar otra representación pintada de espada muy similar, en el abrigo de la Cova del Pi en Tivissa (Tarragona), en un panel en el que también aparecen antropomorfos esquemáticos, figuras geométricas y un jinete a caballo (VIÑAS *et al.*, 1983: 22-23).

Las Rozas I (Castellote, Teruel)

En la confluencia del barranco de Las Rozas con el río Guadalope, ahora embalsado en el pantano de Santolea, se localiza un pequeño friso pintado en color rojo anaranjado, descubierto y documentado por A. Sebastián a finales de los años 80 y hasta el momento inédito. La realización del Inventario de Arte Rupestre de Aragón propició la cesión del calco realizado por dicha investigadora para su inclusión en el documento enviado a la UNESCO; quiero agradecerle públicamente todas las facilidades prestadas y la documentación aportada. Pendiente de su estudio definitivo, podemos adelantar que se trata de un pequeño panel en el que aparecen representadas cuatro figuras (Fig. 11). Las tres inferiores son identificables con una agrupación de posibles antropomorfos cruciformes muy esquemáticos unidos por su base,

sobre los que aparecen unos signos realizados en trazo filiforme que pueden relacionarse con una pequeña inscripción en caracteres ibéricos, de similares características a las del castillo de Montfragüe en Cáceres (BELTRÁN LLORIS, 1973) o a las castellonenses de los abrigos pintados de Mas del Cingle en Ares del Maestre (VIÑAS y CONDE, 1989: 289-292, figs. 2-3) y Covassa de Culla, donde también aparecen tres signos ibéricos pintados (VIÑAS y CONDE, 1989: 292, fig. 4). Tanto los signos ibéricos como los motivos esquemáticos de Las Rozas I están realizados con el mismo color, aunque el tipo de trazo difiere del filiforme del epígrafe al grueso de los motivos esquemáticos.

Barranco de Gibert II (Mosqueruela, Teruel)

En este pequeño abrigo localizado en el Alto Maestrazgo turolense y recientemente publicado, junto a otro cercano con un pequeño panel pintado de estilo levantino, hemos documentado un panel con dos figuras pintadas muy deterioradas junto a las cuales aparece un motivo grabado mediante técnica incisa que en un primer momento no supimos identificar con una figura concreta, aunque ya planteamos que se trataba de representaciones muy posteriores al panel levantino del barranco de Gibert I (ROYO *et al.*, 1997: 30, fig. 8). La revisión de las representaciones pintadas y el motivo grabado permite plantear al menos la posibilidad de que pudiera tratarse de signos ibéricos (Fig. 12), aunque en este punto quiero ser cauto a la espera de un análisis más detallado de dichas representaciones, que cuentan con paralelos cercanos en el yacimiento castellonense de La Serradeta, donde aparecen, junto a unos signos ibéricos grabados, otros motivos representando cazoletas, espirales, círculos o antropomorfos, entre otras figuras de posterior cronología (MESADO y VICIANO, 1994: 191-201, fig. 4, 1).

Cantera de Peñalba / Cerro de las Hoyuelas (Villastar, Teruel)

A unos 8 km de la ciudad de Teruel se localiza el impresionante santuario de la Cantera de Peñalba de Villastar, también denominado entre las gentes del lugar como Cerro de las Hoyuelas, nombre popular dado a las cazoletas que en número enorme aparecen en este yacimiento, donde existe un inmenso conjunto de grabados con más de 3 km de extensión lineal,



Fig. 11. Calco del panel pintado del abrigo de Las Rozas I. (Según SEBASTIÁN, 1996).



Fig. 12. Calco del panel pintado y grabado del abrigo del barranco de Gibert II. (Según ROYO, GÓMEZ y REY, 1997).



Fig. 13. Grabados filiformes del santuario rupestre de la Cantera de Peñalba en Villastar: 1. Representación del dios celta Lug.
 2. Inscripción ibérica bajo la que aparece un antropomorfo entre dos cuadrúpedos esquemáticos.
 3. Inscripción ibérica asociada a un caballo incompleto de tendencia naturalista. (Según CABRÉ, 1910).

en el cual se han constatado, junto a representaciones grabadas de cazoletas y canalillos, motivos geométricos y astrales, diversos zoomorfos entre los que aparecen aves, cérvidos y caballos, así como antropomorfos y representaciones del dios de raigambre celta Lug (CABRÉ, 1910: 250; MARCO, 1986, lám. I y fig. 1) (Fig. 13, 1). Lo realmente importante de este excepcional santuario, cuyo inicio muy bien pudo situarse en los momentos finales de la Edad del Bronce o inicios de los Campos de Urnas del Hierro, es la asociación de muchas representaciones grabadas de zoomorfos y antropomorfos, de tendencia tanto esquemática como naturalista, a una buena cantidad de inscripciones celtibéricas o ibéricas (CABRÉ, 1910: 254 y 259) (Fig. 13, 2-3) y latinas que llevarían el momento final del santuario en época ibérica al siglo I a. C. o al cambio de era (LORRIO, 1997: 333).

Aunque el número de inscripciones ibéricas y latinas es sobradamente conocido entre los lingüistas e historiadores, todavía falta un trabajo metódico de catalogación y documentación que permita asociar muchas representaciones con los textos y conocer cuáles corresponden a muy diversas manifestaciones rupestres que perduran en el tiempo y que pertenecen a muestras de la religiosidad popular medieval y moderna, lo cual confiere a este santuario una importancia trascendental, pues los ritos de sacralización de un mismo lugar han perdurado a lo largo de los siglos, aun perdiendo con el paso del tiempo su primitivo significado religioso y ritual.

Masada de Ligros (Albarracín, Teruel)

En plena sierra de Albarracín realizamos en 1986 el descubrimiento de uno de los santuarios con grabados rupestres más importantes de Aragón. Hasta este momento, el yacimiento cuenta con cinco grandes agrupaciones en torno a otras tantas muelas de rodeno o arenisca del Triásico, en las que se han localizado más de 30 abrigo o lugares con paneles grabados, de los que dada su cantidad y la complejidad de su documentación, solo se han dado unas cuantas noticias y avances (ROYO, 1991; ROYO y GÓMEZ, 1988, 1991). En dicho yacimiento se han documentado miles de figuras grabadas con la técnica del picado sobre el suelo de los abrigos o sobre las paredes de las muelas de rodeno, en las que se ofrece una variadísima tipología de motivos y una gran amplitud cronológica. En el estado actual de nuestro conocimiento podemos plantear que el inicio de este santuario puede situarse en los comienzos de la Edad del Bron-

ce, a juzgar por la presencia de algunos grabados con figuras espiraliformes o corniformes, junto a cazoletas y canalillos, y que perdura a través del tiempo para, sin solución de continuidad, ser utilizado hasta bien entrado el siglo XVIII. Junto a fechas y representaciones de cruces aisladas o calvarios de clara tradición cristiana y cronología medieval y moderna, aparecen grabados de cazoletas aisladas o en agrupaciones, unidas o no por canalillos, además de otros muchos motivos como las retículas geométricas, los serpentiformes, los podomorfos, los circuliiformes, los zoomorfos, los corniformes o las armas. Especialmente significativa es la aparición de varios paneles de cazoletas y canalillos enterrados bajo sedimento arqueológico fechado en época ibérica (Fig. 14), a juzgar por los materiales cerámicos aparecidos, procedentes de los varios poblados ibéricos localizados junto a los grabados (ROYO y GÓMEZ, 1988: 3-4, figs. 2-5), así como de alguna espada grabada asociada a canalillos, serpentiformes y cazoletas (Fig. 15). A la espera de abordar el estudio sistemático de este yacimiento, considero que una parte significativa de los grabados de la Masada de Ligros podría encuadrarse dentro de las manifestaciones ibéricas que estamos analizando (Fig. 16).

Puntal del Tío Garrillas II (Pozondón, Teruel)

He querido dejar para el final un yacimiento que considero crucial para el estudio de las manifestaciones rupestres de época ibérica y la posibilidad de su contextualización arqueológica: me refiero a los grabados del Puntal del Tío Garrillas, en el término municipal de Pozondón (Teruel). Los grabados de este yacimiento fueron dados a conocer por Ripoll (1981, fig. 1), pero solo mediante un avance en el cual no se aportaba su calco definitivo (Fig. 17). En 1996, dentro de los programas de documentación del Inventario de Arte Rupestre de Aragón, procedimos a la revisión del panel grabado mediante la realización de un nuevo calco en el que se incluían todos los paneles decorados de la losa grabada, así como nuevas figuras no reflejadas en el trabajo previo de Ripoll. Como resultado de la nueva documentación y de la realización de un estudio sistemático sobre el yacimiento, en este momento ya concluido, podemos afirmar que la losa grabada se compone de dos paneles con una treintena de figuras grabadas mediante picado, entre las que puede verse un grupo de cuadrúpedos, un par de tectiformes, algunas cazoletas y motivos no identificados. Pero el auténtico valor de



Fig. 14. Grabados de cazoletas y canalillos cubiertos por sedimento y materiales ibéricos, documentados en la Masada de Ligros II.
(Foto: J. I. Royo Guillén, 1987).



Fig. 15. Grabados picados de canalillos, serpentiformes y una espada en un abrigo de Masada de Ligros III.
(Foto: J. I. Royo Guillén, 1987).

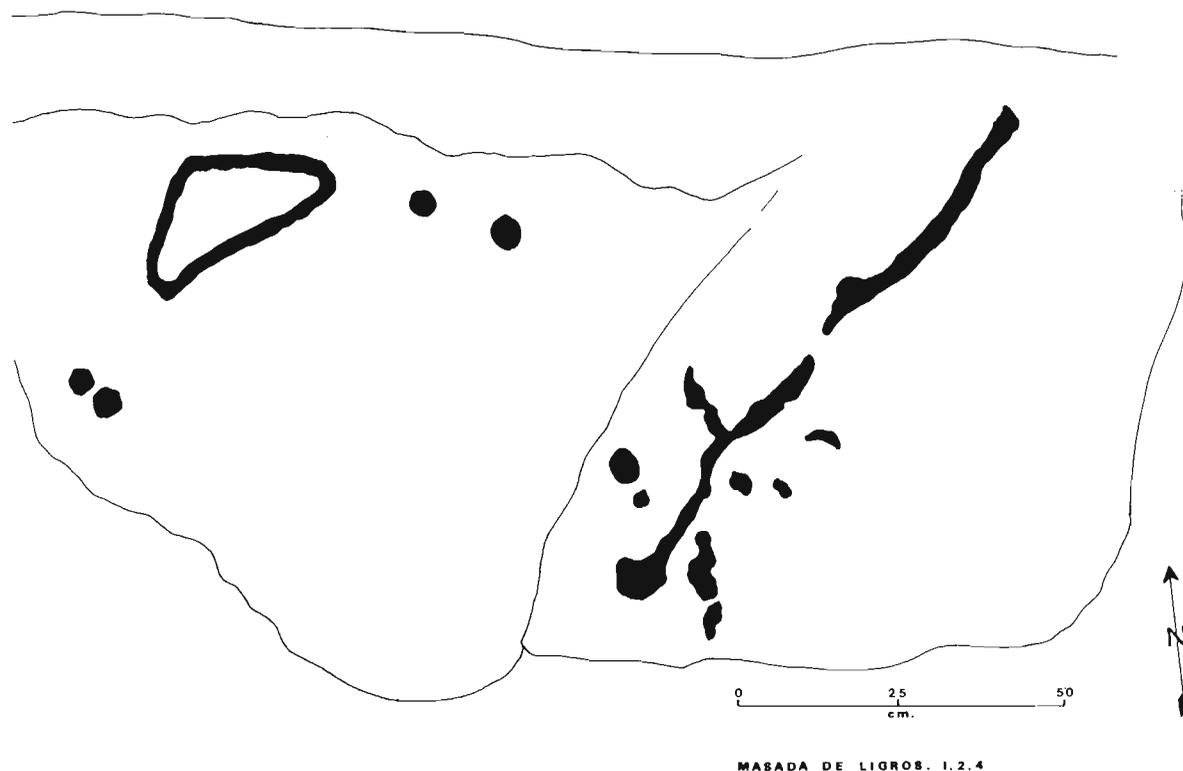


Fig. 16. Calco de un panel grabado con cazoletas y canalillos documentado en un abrigo de Masada de Ligros I. (Según ROYO y GÓMEZ, 1987).

esta losa grabada estriba en las representaciones ecuestres, que superan la docena. Se trata de una escena en la que un grupo de jinetes a caballo, con los brazos en alto y algunos portando espadas, rodea una estructura rectangular en la que se encuentra encerrado otro jinete. Debajo de todo el grupo de encabalgados aparece una escena funeraria con la representación clara de un personaje yacente (Fig. 18). A la espera de que pueda publicarse la monografía sobre este conjunto de grabados, adelantaré algunas de las conclusiones a las que he llegado tras la contextualización arqueológica de las escenas grabadas (ROYO, e. p.).

La losa grabada identificada como Puntal del Tío Garrillas II se localiza a unos 100 m al suroeste de un poblado clasificado por su descubridor como ibérico, con el mismo topónimo. Gracias a las excavaciones realizadas en este poblado durante 1981 y dirigidas por M. Berges, conocemos a grandes rasgos las características de este asentamiento, así como sus materiales y cronología (BERGES, 1981). Frente al Puntal del Tío Garrillas existe otro pequeño poblado de similar cronología, denominado Pun-

tal de los Galonchos o Herrería II, localizado al otro lado del Barranco Cardoso. Si seguimos el lecho de este barranco, localizamos restos cerámicos del Bronce Final y época ibérica junto al castillo de Los Ares.

El Puntal del Tío Garrillas no es el único caso en la zona con presencia de grabados rupestres junto a un poblado de época ibérica. A los ejemplos del castillo de Peracense y de Los Ares hay que añadir el de la Masada de Ligros (ROYO y GÓMEZ, 1988: 1-2). Otros casos donde se han documentado grabados junto a recintos amurallados de la Edad del Hierro o de época ibérica serían, entre otros, el poblado del Puig Castellar en Barcelona (RIPOLL, 1981: 153), el castro de Yecla de Yeltes en Salamanca, en este caso incluso con la presencia de varios grabados de équidos y escenas de equitación sobre varios sillares de la propia muralla (MARTÍN VALLS, 1983), o el castro de Santa Tecla, donde parte de la muralla y sus viviendas anexas se localizan sobre diversos grupos de paneles grabados con cazoletas y canalillos (COSTAS y NOVOA, 1993: 24-25). En todos estos casos, la asociación grabados/muralla o grabados/poblado ha sido



Fig. 17. Vista general de la losa con grabados ecuestres del Puntal del Tío Garrillas II. (Foto: J. I. Royo Guillén, 1996).

utilizada por sus investigadores para plantear una contextualización arqueológica de los paneles grabados y, como consecuencia de lo anterior, determinar una data *post quem*. En el caso del Puntal del Tío Garrillas todavía se vería más afianzada dicha relación si consideramos que el motivo grabado con el nº 25 de nuestro calco (Fig. 18), y que hemos definido como una estructura cuadrangular con engrosamientos en las esquinas, puede identificarse como la representación esquematizada de la planta de un pequeño poblado o castro rodeado de una muralla con bastiones o torres circulares y un pequeño portillo de entrada en uno de los extremos, al lado de una de dichas torres. Esta tipología defensiva, no sólo coincide a grandes rasgos con la propia planta del poblado del Puntal del Tío Garrillas (BERGES, 1981: fig. 1), sino que es en esencia un esquema que se repite hasta la saciedad en casi todos los poblados de pequeño y mediano tamaño localizados en lo alto de un cerro o colina y fortificados (LORRIO, 1997: 71-88); en el área celtibérica del Sistema Ibérico, es una de las plantas más generalizadas en los

asentamientos fortificados conocidos, con uno de los ejemplos más espectaculares en el Castellar de Berrueco.

La ausencia de restos de inscripciones ibéricas o celtibéricas en el Puntal del Tío Garrillas nos remite una vez más al contexto arqueológico del poblado y de las propias representaciones ecuestres. Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, y a la vista de los paralelos peninsulares de dichas representaciones que citaremos en el siguiente apartado, podemos proponer una datación para estos grabados que en su tope más alto se encontraría al inicio del siglo V a. C. y en el más bajo al final del siglo III o inicios del II a. C. Siendo plenamente consciente de que desde un punto de vista formal y estilístico todo el panel grabado del Puntal del Tío Garrillas arrastra un fenómeno de fuerte conservadurismo del fenómeno esquemático de la Edad del Bronce, presente en diversos abrigos repartidos por la serranía de Albaracín, también hay que decir que en estas tierras altas de las serranías turolenses el fenómeno de los Campos de Urnas se deja notar de forma muy tenue y durante un



Fig. 18. Calco de los paneles grabados de la losa del Puntal del Tío Garrillas II. (Según ROYO, 1996).

periodo relativamente corto, perdurando los modos de vida y la organización económica y social del Bronce Final —eminentemente de tipo pastoril— hasta el inicio de la cultura ibérica. Por todo ello, las escenas ecuestres, la presencia de espadas y la representación de un poblado fortificado, a pesar de su grado de esquematismo, reflejan un acontecimiento de carácter guerrero o bélico que solo puede contemplarse en el contexto de las convulsiones sociales y económicas que entre el 500 y el 200 se producen en la zona de referencia (BURILLO, 1998: 210-244; ALMAGRO GORBEA, 1997: 215-221). Si nos fijamos en la cronología que se propone para el final del poblado del Puntal del Tío Garrillas —entre fines del siglo III y mediados del II a. C.— y dado que no existe ninguna datación para el momento inicial del mismo, presumiblemente anterior al siglo III a. C., comprobando también que el uso generalizado de la caballería como arma de guerra en la Hispania ibérica o celtibérica no puede llevarse más allá, desde un punto de vista estrictamente arqueológico, de finales del siglo IV y sobre todo desde mediados del III a. C. (QUESADA, 1997: 190-192), se puede aceptar que la losa con grabados de tipo ecuestre del Puntal del Tío Garrillas podría situarse entre el siglo IV y el III a. C., lo cual encajaría con el papel histórico de la caballería indígena documentado por las fuentes y por la arqueología. Por otra parte, no podemos descartar definitivamente una cronología ibérica más antigua para estos grabados, máxime cuando desde fines del siglo VI a. C., y sobre todo durante el V a. C., aparece una serie de piezas escultóricas y exvotos ibéricos en los que la representación de guerreros a caballo o junto a su montura resulta especialmente significativa, aunque también es cierto que este tipo de manifestaciones artísticas se concentra en regiones españolas situadas mucho más al sur de nuestros grabados turolenses, salvo las esculturas de caballo aparecidas en el poblado de El Palao de Alcañiz, que parecen situarse en una cronología más tardía, entre los siglos III-II a. C.³

³ Estando en prensa este trabajo, se ha localizado otro panel junto a la escena ecuestre, en el que aparece otro jinete; dicho panel se halla cubierto con sedimento arqueológico cuyos materiales remiten a una cronología anterior al siglo III a. C. Este hecho permite contextualizar arqueológicamente los grabados y confirmar su datación en época ibérica.

ALGUNOS EJEMPLOS PENINSULARES DE MANIFESTACIONES RUPESTRES EN ÉPOCA IBÉRICA

Existen otras manifestaciones rupestres ibéricas, ya sean grabadas o pintadas, repartidas por diferentes lugares de la península Ibérica y áreas aledañas, aunque en este punto solo repasaremos algunas de las más importantes, utilizadas como elementos de comparación y contextualización de los hallazgos aragoneses (Fig. 19).

Aunque las perduraciones del arte rupestre al aire libre en época ibérica han sido apuntadas en diferentes ocasiones por varios autores (RIPOLL, 1981: 153-154; VIÑAS y CONDE, 1989; BELTRÁN, 1993: 178), esgrimiendo en cada caso argumentos a favor o en contra de esta posibilidad, la aparición en los últimos veinte años de nuevos yacimientos, por un lado, y la revisión de otros conjuntos hace tiempo descubiertos pero ahora con calcos actualizados y mucho más detallados, por otro, han traído consigo que poco a poco vaya tomando cuerpo la idea de que durante época ibérica no solo se visitaron antiguos santuarios o lugares con arte rupestre prehistórico sino que incluso se pintó y se grabó sobre ellos, perpetuando a lo largo del tiempo una funcionalidad posiblemente simbólica y ritual pero también actualizando a su vez dicha funcionalidad y adaptándola a las nuevas necesidades de la sociedad ibérica. En este contexto, daré un rápido repaso por la geografía peninsular señalando aquellos conjuntos en los que se ha constatado la presencia segura de elementos ibéricos entre las representaciones pintadas o grabadas, haciendo especial hincapié en tres elementos claves: las representaciones ecuestres en las que el jinete lleva la montura sujeta con riendas, la presencia de armas asociadas y la existencia de inscripciones en caracteres ibéricos aisladas o asociadas a las anteriores escenas.

Especialmente importantes para nuestro propósito son los grabados ecuestres asociados a inscripciones en lengua ibérica o celtibérica o con elementos materiales asociados a dicha cultura, como las armas. De este tipo contamos con dos ejemplos incuestionables y de un valor histórico excepcional, ambos localizados en Portugal. Por un lado, en el valle del Duero y en alguno de sus afluentes, como el río Coa, aparecen grabados incisos figurativos sobre rocas de matriz esquistosa, en los que se ven guerreros a caballo portando armas —falcatas, espadas y lanzas— y llevando las riendas, con fechas que se vienen situando en la Edad del Hierro, a mediados del I milenio a. C. Entre estos yacimientos destacan

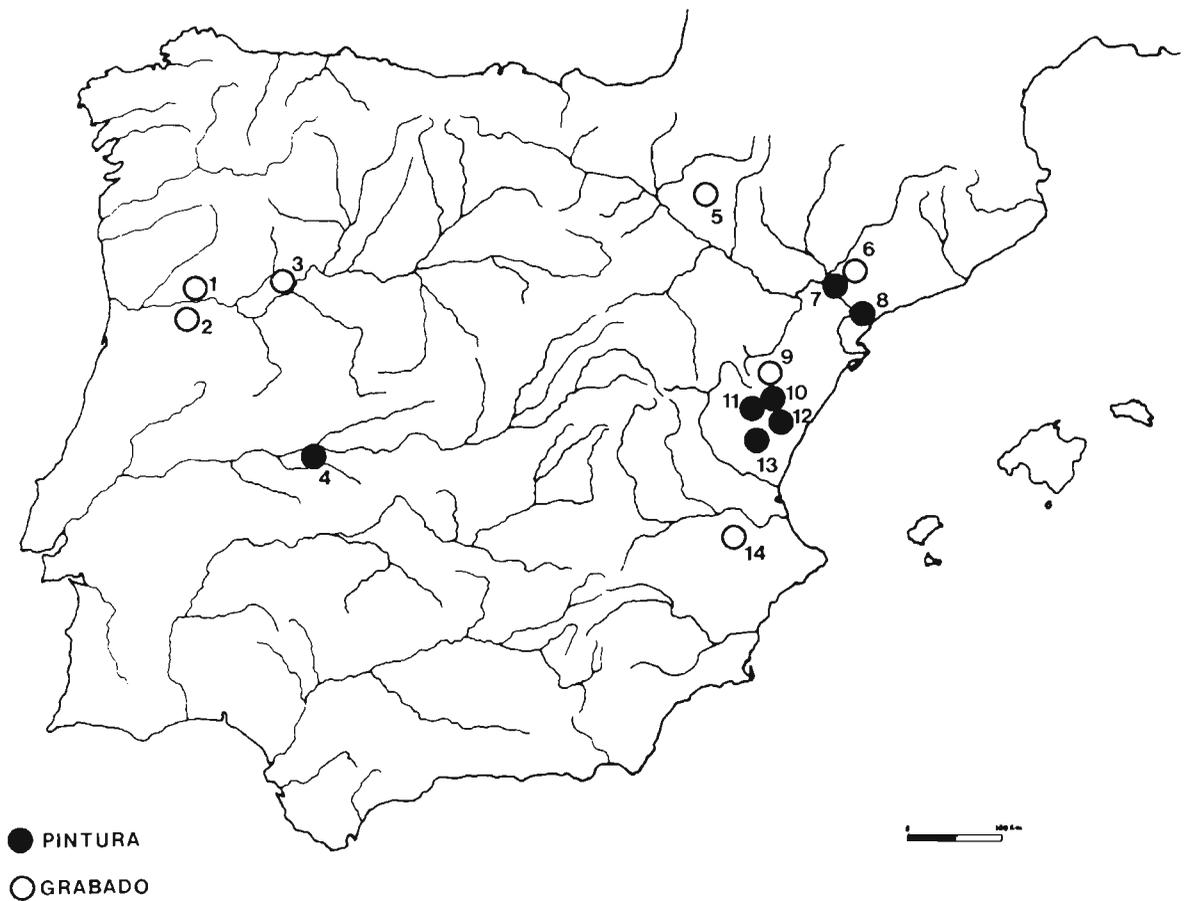


Fig. 19. Mapa de distribución de los yacimientos con manifestaciones parietales de época ibérica en la península Ibérica.

1. Vermelhosa y Orgal. 2. Vale da Casa. 3. Yecla de Yeltes. 4. Castillo de Monfragüe. 5. Peña del Cuarto. 6. Cogul.
7. Barranc de Sant Jaume. 8. Cova del Pi. 9. La Serradeta. 10. Cingle de Mola Remigia. 11. Mas del Cingle. 12. Mas d'en Josep.
13. Covassa de Culla. 14. Barranc de l'Àguila. (Según ROYO, 2000).

las estaciones de Vermelhosa y Orgal, donde en ocasiones las escenas ecuestres de la Edad del Hierro aparecen superpuestas a grabados naturalistas de animales de clara filiación paleolítica (FAUSTINO *et al.*, 1996: 27, 30-31 y 34) (Fig. 20). Muy cercano a estos yacimientos, aparece el conjunto rupestre de Vale da Casa en el río Coa, en Vila Nova de Foz Coa, donde en la roca nº 23 se ha documentado un panel inciso de técnica filiforme cuyas representaciones nos parecen extraordinarias para entender algunas de las expresiones parietales de época ibérica. En dicha roca se halla un panel grabado de tendencia naturalista en el que se representa a un caballero montando a caballo, con las riendas sujetas por la mano izquierda y un dardo en la derecha, dando caza a un cérvido; junto a esta escena aparecen otros cérvidos y, rode-

ando a los motivos figurativos, un grupo de líneas que en un caso parecen sugerir algún motivo de retícula muy similar a los ejemplos aragoneses. Encima de la representación ecuestre y asociada a esta escena aparece una inscripción ibérica con cerca de una veintena de signos realizados con la misma técnica de grabado que el resto de los motivos figurativos o abstractos (MARTINHO, 1983: 64, fig. 13) (Fig. 21).

Entre los grabados de tema ecuestre asociados a poblados o murallas fechados entre el siglo V y el siglo I a. C., podríamos citar los ya mencionados del castro salmantino de Yecla de Yeltes (MARTÍN VALLS, 1983). En esta ocasión los grabados picados se localizan en rocas adyacentes y sillares pertenecientes a la muralla de dicho castro. Junto a otros elementos emparentados con los petroglifos gallegos, como los

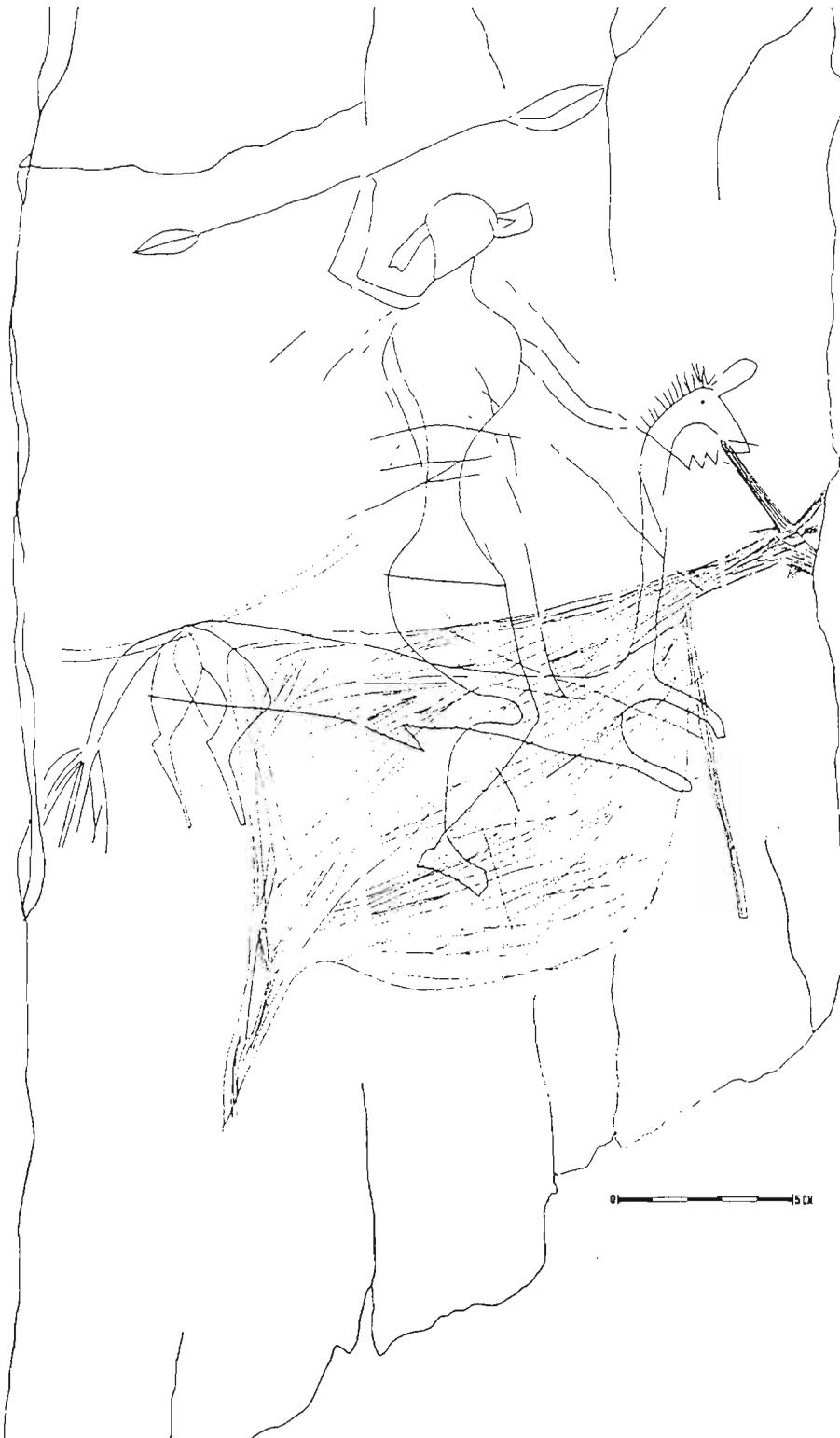


Fig. 20. Representación ecuestre de la II Edad del Hierro superpuesta a un grabado paleolítico del yacimiento portugués de Vermelhosa. (Según FAUSTINO *et al.*, 1996).

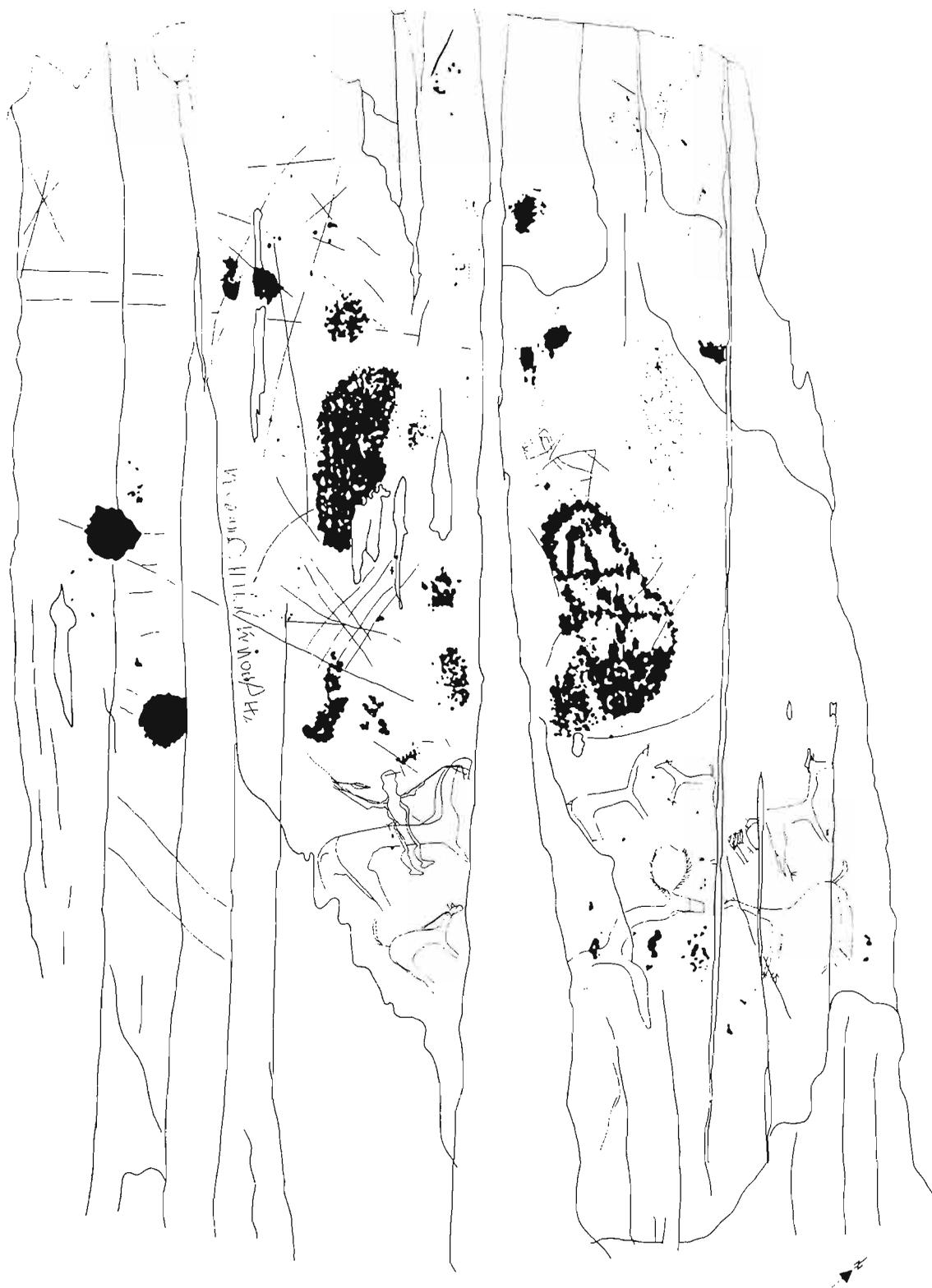


Fig. 21. Panel grabado con escena de caza a caballo e inscripción ibérica procedente del yacimiento portugués de Vale da Casa. (Según MARTINHO, 1983).

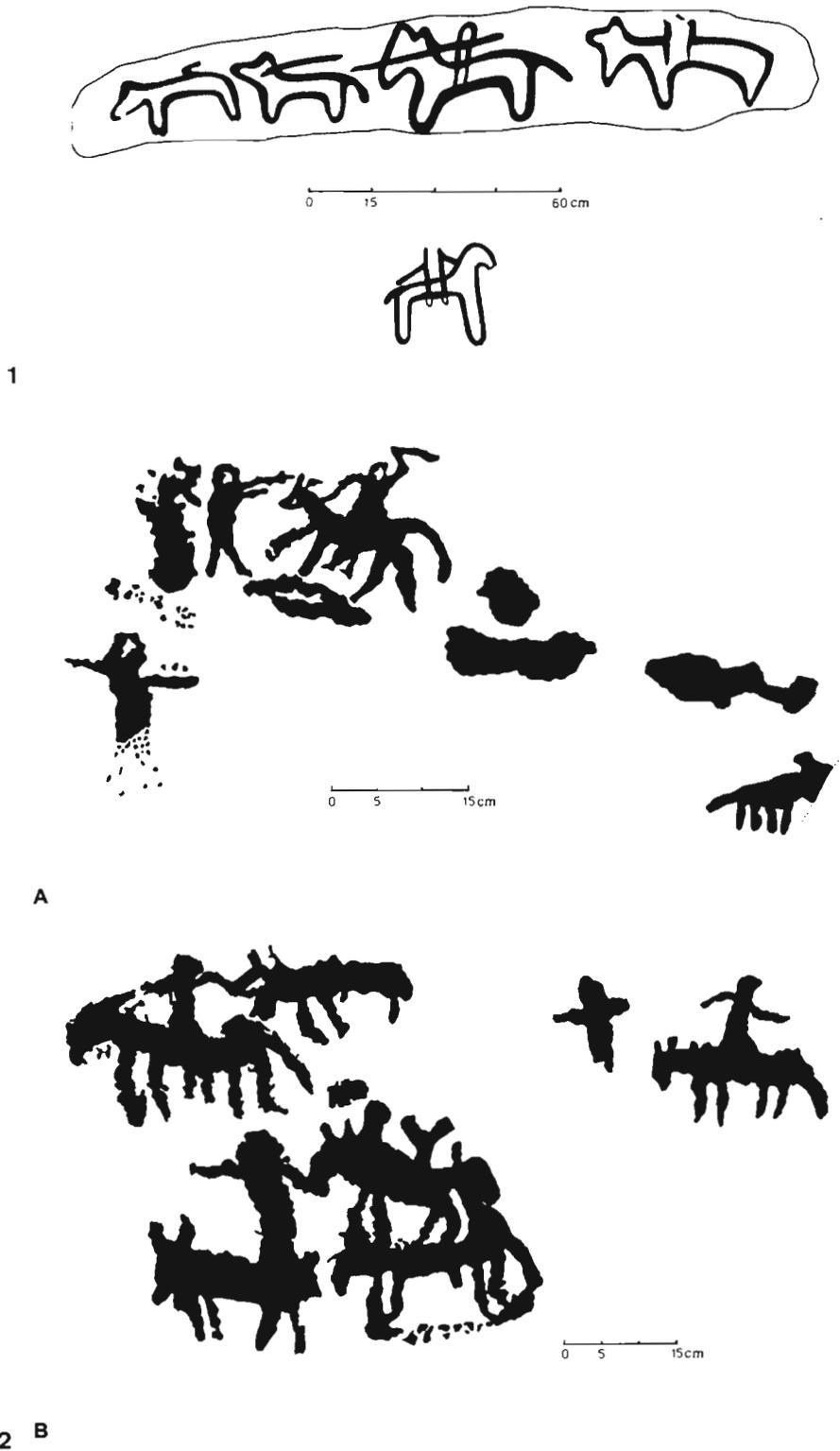


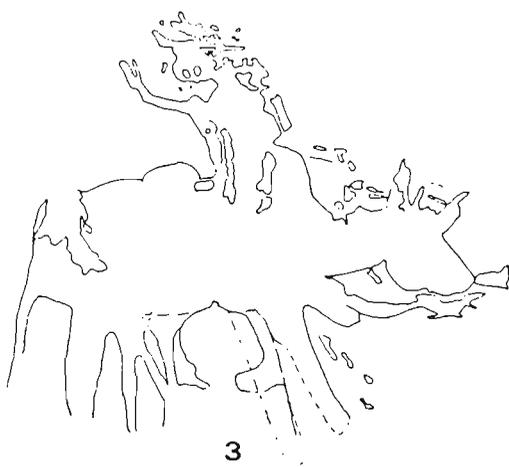
Fig. 22. Representaciones grabadas ecuestres: 1. Losa con representación ecuestre del poblado de Yecla de Yéltos (según MARTÍN VALLS, 1983). 2. Paneles grabados con escenas de equitación del abrigo del Barranc de l'Àguila: A, panel I; B, panel II (según HERNÁNDEZ PÉREZ *et al.*, 1986).



1



2



3

Fig. 23. Representaciones ecuestres pintadas de cronología ibérica: 1. Jinete a caballo del abrigo X del Cingle de Mola Remigia. 2. Jinete a caballo esquemático del abrigo de Mas d'en Josep. 3. Escena ecuestre del abrigo de Mas del Cingle. (Según VIÑAS y CONDE, 1989).

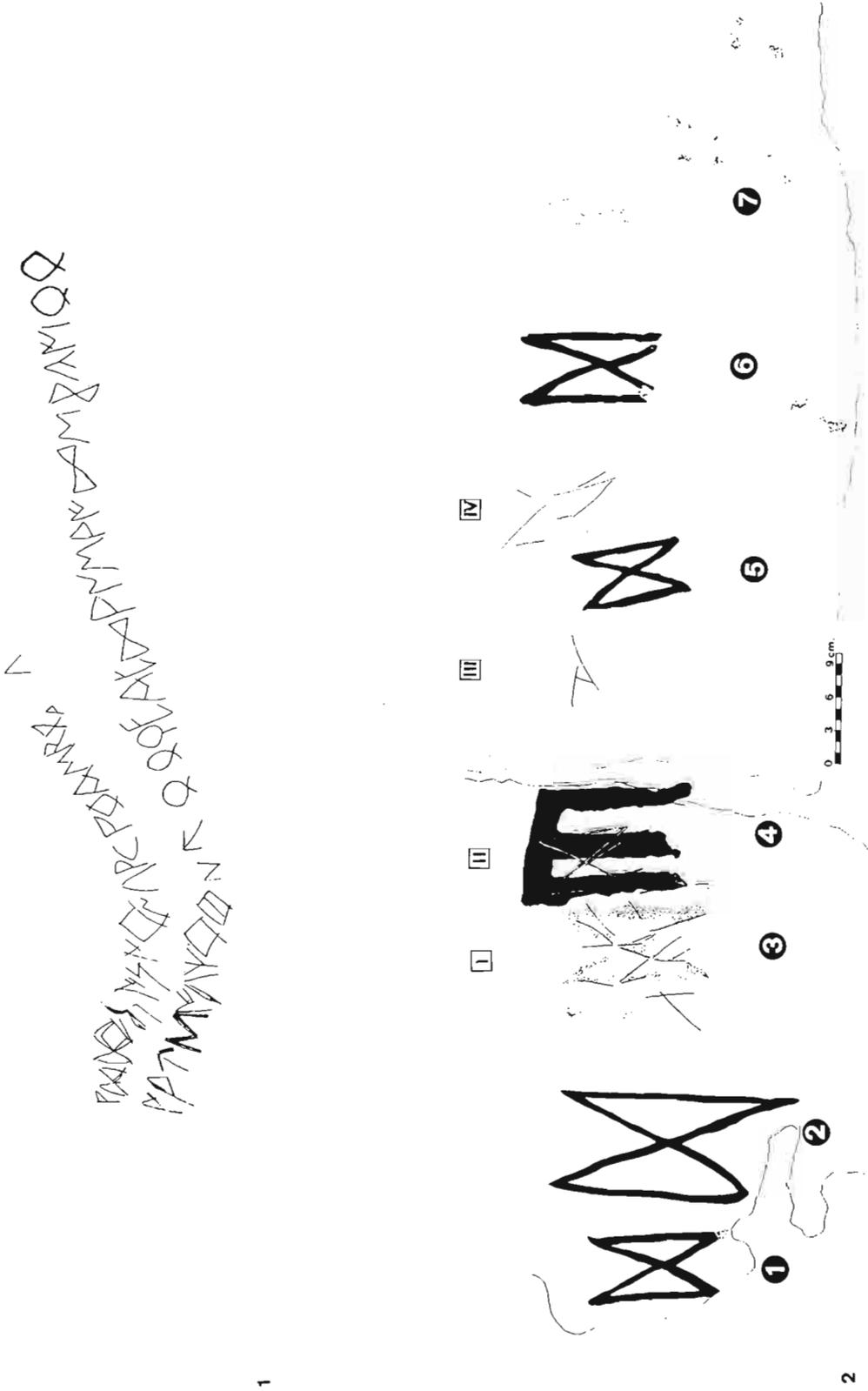
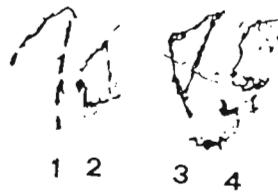


Fig. 24. Inscripciones ibéricas grabadas o pintadas: 1. Inscripción del abrigo de Cogul (según ALMAGRO, 1957).
 2. Panel pintado y grabado con restos epigráficos del abrigo de Sant Jaume (según GONZÁLEZ PÉREZ, 1986-1987).



1



2

Fig. 25. Inscripciones ibéricas pintadas: 1. Pequeña inscripción del abrigo de Mas del Cingle. 2. Signos ibéricos de la Covassa de Culla. (Según VIÑAS y CONDE, 1989).

zoomorfos o las espirales, aparecen en este lugar tres representaciones de jinetes llevando lanza o sujetando al caballo por las crines o con riendas (Fig. 22, 1). A pesar de los evidentes paralelismos de estos grabados con los gallegos, el contexto arqueológico en el que se encuentran, así como el hecho de que varios de ellos se hayan ejecutado sobre sillares de la propia muralla, han llevado a sus investigadores a proponer una cronología que oscilaría entre la II Edad del Hierro y la época romana, coincidiendo con el periodo de utilización de este castro (MARTÍN VALLS, 1983: 230-231, fig. 12).

Otro yacimiento que podría emparentarse con representaciones ibéricas se encuentra en la Peña del Cuarto en Learza (Navarra), donde se han localizado en un abrigo dos figuras ecuestres incisas con jinetes muy esquemáticos portando riendas y montando caballos naturalistas que marchan a la izquierda,

como en el caso de la figura 1 de dicho panel decorado. Para su descubridor, estas representaciones corresponderían a la fase estilizada-dinámica de Anati en un momento avanzado (MONREAL, 1977: 150), aunque para otros autores también pueden entroncarse en un periodo muy dilatado situado entre el Neolítico Avanzado y la Edad del Hierro (BEGUIRISTÁIN, 1982: 133-135, fig. 23).

Entre los conjuntos grabados de la costa mediterránea española, mal conocidos hasta la fecha y peor valorados frente al atractivo que para la investigación ha supuesto hasta la fecha la enorme cantidad de abrigos con pintura rupestre esquemática o levantina, existe algún yacimiento donde hemos localizado escenas grabadas que representan figuras de jinetes montando caballos o cuadrúpedos que pueden fecharse en época ibérica. Tal sería el caso de la Cova del Barranc de l'Àguila, en Xàtiva (Valencia), donde

se han localizado en las paredes de un abrigo calizo unos grabados realizados con técnica de picado; en ellos se han documentado cuatro escenas de equitación (Fig. 22, 2), de las que la figura 3 del panel I parece más naturalista (Fig. 22, 2-A), mientras que las del panel II resultan más esquemáticas y muy parecidas a las representaciones ecuestres del Puntal (Fig. 22, 2-B). Los caballos marchan a la izquierda y son montados por jinetes a los que se les ven las piernas y que sujetan a los animales con riendas. En una sola figura hay un jinete que parece portar un arma corta, tal vez una espada, lo que ha llevado a sus descubridores a plantear una cronología basada en el contexto arqueológico, lo cual les ha permitido pensar en unas fechas a partir del I milenio a. C., si bien se plantea la posibilidad de perduraciones que podrían llegar hasta épocas recientes (HERNÁNDEZ *et al.*, 1986: 10-15, figs. 7 y 8). Aunque este yacimiento no cuenta con paralelos en Valencia, alguno de sus investigadores ha expuesto sus concomitancias con el Puntal del Tío Garrillas, confirmando de momento la cronología del lugar a partir del I milenio a. C. (HERNÁNDEZ, 1995: 32, fig. 2, motivos 15 a 18).

Resultan especialmente significativos otros ejemplos de representaciones ecuestres, en este caso pintadas, que se localizan en el área del Maestrazgo castellonense. Como ejemplos más claros citaremos el jinete naturalista con casco del abrigo X del Cingle de la Mola Remigia, en el barranco castellonense de Gasulla (RIPOLL, 1963: 44, fig. 28), que desde luego podría situarse en época ibérica, posiblemente en una etapa relativamente temprana de dicha cultura (Fig. 23, 1). En el mismo entorno geográfico aparecen los jinetes pintados de tipo esquemático del Mas d'en Josep en La Valltorta (VIÑAS y CONDE, 1989: fig. 5, 2) (Fig. 23, 2) y el de Mas del Cingle en Ares del Mestre (Fig. 23, 3), este último asociado a una posible inscripción ibérica (VIÑAS y CONDE, 1989: 289-292, figs. 2-3).

Por otra parte, resulta muy sugerente la presencia de grabados con escenas de equitación asociadas a lugares de hábitat o culto, localizados en el sur de Francia, como sucede en algunos santuarios célticos galos de la II Edad del Hierro, en los que también aparecen escenas de equitación o caballos. Especialmente importantes son los situados en el golfo de León, como el santuario de Roquepertuse, cercano a Marsella, donde encontramos diversos grabados de caballos (COIGNARD, 1991: 30, fig. 3). Mayor interés para nuestro estudio reviste el grupo de estelas, cipos y pilares grabados con zoomorfos, antropomorfos, tectiformes, cazoletas y escenas de equitación descu-

bierto en el *oppidum* de Caisses, junto a las Bocas del Ródano, perteneciente a un santuario céltico del siglo V a. C. y utilizado posteriormente en la construcción del poblado, en fechas situadas a fines de la Edad del Hierro (COIGNARD y MARCADAL, 1998: 81). Las representaciones grabadas de este yacimiento, especialmente las figuras zoomorfas y antropomorfas (COIGNARD y MARCADAL, 1998: fig. 9) y las escenas de equitación, guardan una notable semejanza con algunos de los motivos grabados españoles, como los gallegos, los salmantinos o el propio Puntal del Tío Garrillas (COIGNARD y MARCADAL, 1998: figs. 5-7).

Entre las representaciones rupestres relacionadas con la cultura ibérica mejor conocidas en la bibliografía especializada, figuran las inscripciones de epigrafía ibérica, celtibérica o tartésica, aisladas o asociadas a diversos paneles de arte rupestre levantino o esquemático. Uno de los conjuntos mejor conocidos es el de las inscripciones ibéricas y latinas grabadas sobre el panel pintado del abrigo de Cogul, en Lérida (ALMAGRO, 1952). Aunque conocidas desde su descubrimiento, no será hasta un momento posterior a la edición de la monografía de Almagro cuando este mismo autor presentará un trabajo en el que plantea el interés real de dichas inscripciones (ALMAGRO, 1957: 70-72), de las que las correspondientes al signario ibérico parecen distribuirse en torno a las escenas pintadas de estilo esquemático (Fig. 24, 1). Cercano a este se localiza el abrigo del Barranc de Sant Jaume en Granja de Escarpe (Lérida), donde aparece un friso pintado y grabado en el que, junto a otros motivos esquemáticos, se reproduce insistentemente la letra KO o GO (Fig. 24, 2), la cual también aparece en el abrigo de Cogul, planteando el descubridor de este abrigo su posible realización en el periodo de formación de la cultura ibérica de la zona, en torno al siglo V a. C. (GONZÁLEZ, 1986-1987: 101-102, fig. 3). A estos dos yacimientos hay que añadir también en Cataluña la inscripción ibérica de Roda de Ter, grabada al aire libre (MALUQUER, 1976).

En la provincia de Castellón, a los abrigos anteriormente señalados con representaciones ecuestres, junto a la inscripción ibérica del abrigo de Mas del Cingle (Fig. 25, 1) asociada a un jinete (VIÑAS y CONDE, 1989: fig. 2-3), hay que añadir el de la Covassa de Culla, con tres signos ibéricos pintados entre los que también aparece la letra KO (VIÑAS y CONDE, 1989: 292, fig. 4) (Fig. 25, 2).

Otro yacimiento importante, por ser uno de los más citados y por la claridad de sus representaciones, es el castillo de Montfragüe en Cáceres, donde junto a un gran panel pintado esquemático Beltrán Lloris

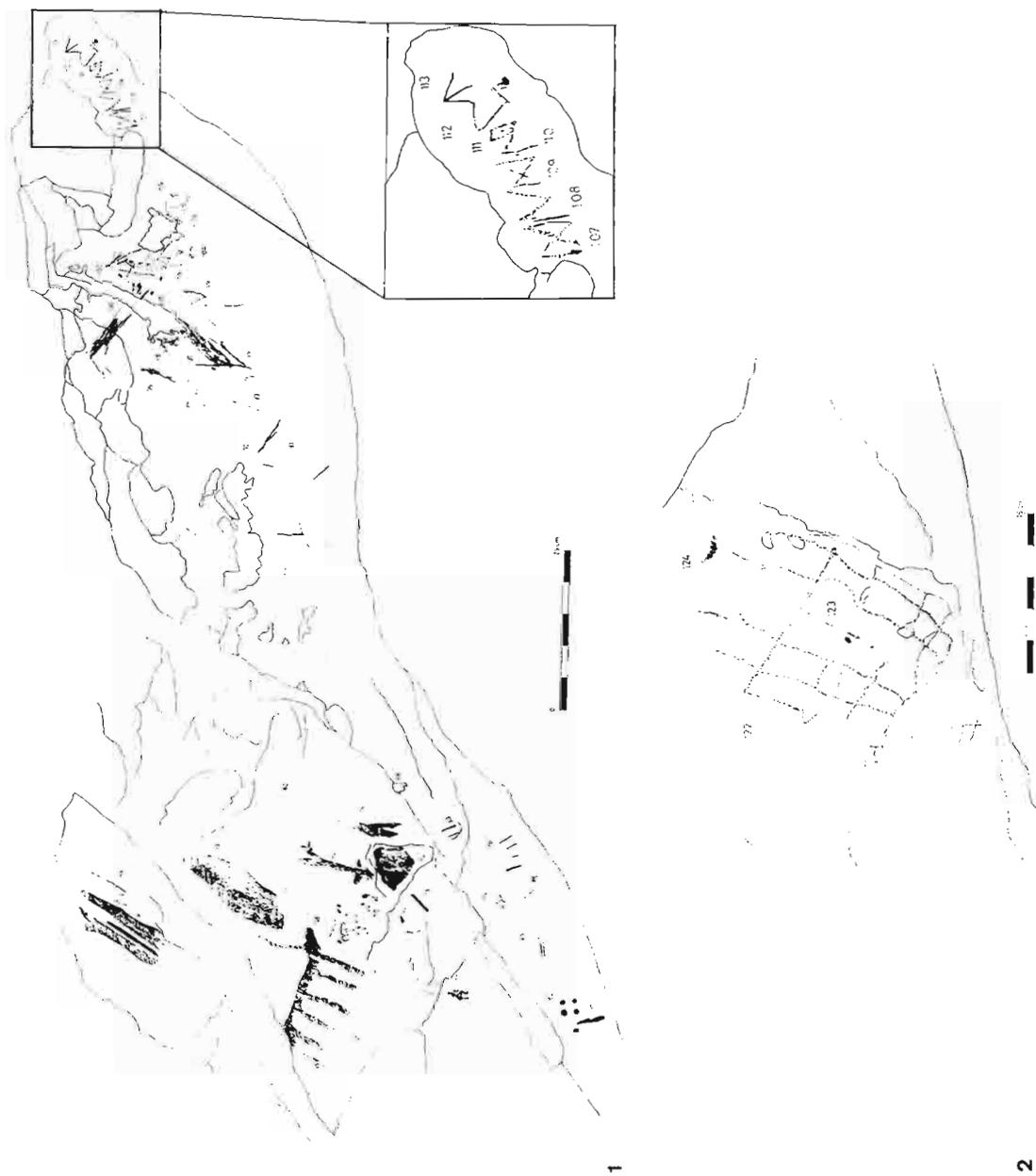


Fig. 26. Representaciones ibéricas pintadas del abrigo del Castillo de Montfragué: 1. Inscripción ibérica. 2. Motivo geométrico o enrejado. (Según BELTRÁN LLORIS, 1973).

documentó una inscripción en lengua tartésica pintada en negro (Fig. 26, 1) y asociada a otras representaciones de tipo esquemático o simbólico de la misma época, como alguna retícula geométrica, muy similar a los enrejados o motivos en forma de parrilla descritos en Aragón (Fig. 26, 2); estas se han fechado entre los siglos V y IV a. C. (BELTRÁN LLORIS, 1973: 78-80, figs. 10-11).

CONCLUSIONES

Como puede verse, los ejemplos de representaciones rupestres que pueden emparentarse con la cultura ibérica son bastante más abundantes de lo que un mero análisis superficial pudiera desentrañar, tanto en Aragón como en el resto de la geografía peninsular. Es evidente que una revisión sistemática de los yacimientos existentes podrá aportar bastantes más ejemplos a esta ya significativa nómina de lugares donde pinturas y grabados de época ibérica han podido ser documentados. En este sentido, la realización de inventarios sistemáticos y la revisión de calcos y publicaciones antiguas pueden ser elementos imprescindibles para cuantificar hasta qué punto es posible hablar de un estilo ibérico propio, dentro de las perduraciones del arte rupestre en épocas protohistóricas, o solamente de manifestaciones aisladas que tendrían más que ver con fenómenos de conservadurismo cultural en determinados ambientes geográfico-económicos retardatarios. A modo de recapitulación, expondré algunos de los aspectos más sobresalientes en relación con el tema que nos ocupa.

— La distribución geográfica de las manifestaciones rupestres ibéricas ocupa casi la totalidad de la península Ibérica, aunque concentra la mayor parte de los hallazgos conocidos hasta la fecha en dos núcleos bastante bien definidos: por un lado el cuadrante nororiental peninsular, en especial los actuales territorios de las Comunidades de Aragón, Cataluña y Valencia, que representan el área geográfica de formación y expansión de la cultura ibérica, y por otro el área delimitada por los cursos medio y bajo de los ríos Duero y Tajo. Si analizamos el caso concreto del territorio aragonés encontramos que, salvo los casos todavía aislados de las representaciones del abrigo oscense de Mas del Aspra y el zaragozano de la cueva de las Cazoletas, el resto de las manifestaciones parietales de época ibérica se concentra en la provincia de Teruel, con dos focos bien definidos. El primero de ellos se localiza en el extremo este de la provincia, con dos claras agrupaciones de hallazgos: el

grupo del río Martín y el grupo del Bajo Aragón y Maestrazgo. El otro foco se encuentra en el extremo suroeste de la provincia y concentra sus escasos pero extraordinarios hallazgos en la sierra de Albarracín y sus estribaciones.

— Como hemos podido comprobar, muchas de estas representaciones rupestres clasificadas como ibéricas o relacionadas con la cultura ibérica parecen producirse en el periodo de formación de dicha cultura en el valle del Ebro y áreas adyacentes, durante el siglo V a. C., o en plena expansión de la misma, en el IV a. C., aunque como también se ha constatado en algunos trabajos algunas de estas representaciones, en especial las epigráficas, pueden pervivir hasta bien entrado el siglo I a. C. y el cambio de era, como ya se ha visto en el santuario céltico de Peñalba de Villastar.

— El análisis de las representaciones de los conjuntos citados en este trabajo nos indica que el arte rupestre de época ibérica no cuenta ni con una técnica específica ni con un estilo definidos ni característicos, y se manifiesta tanto en abrigos como al aire libre o en losas aisladas. Utiliza la pintura en colores rojo anaranjado y negro, tanto en tinta plana como en trazos gruesos o finos, aunque los grabados son mucho más abundantes; abundan los de técnica de picado, pero también los incisos, ya sean de estilo esquemático, heredando tradiciones de la Edad del Bronce, o plenamente naturalistas. Las inscripciones en lengua ibérica o celtibérica, tanto pintadas como incisas y en forma de epígrafes aislados o textos completos, permiten acercarnos a posibles rituales de sacralización de un determinado lugar o bien a la pervivencia del carácter de santuario de otros abrigos anteriormente utilizados. Otras representaciones parecen interpretarse en el contexto de rituales funerarios o de cultos solares emparentados con creencias de raigambre céltica. Ejemplos como Peñalba de Villastar, Cañada de Marco, Masada de Ligros o la cueva de las Cazoletas son buena prueba de ello.

— El elenco de motivos representados en esta fase del arte rupestre en época ibérica, a tenor de los yacimientos revisados, puede ser muy amplio, desde la pervivencia de algunos de ellos, como las cazoletas y canalillos que hunden su origen en los momentos finales del Neolítico y que casi sin variaciones los volvemos a encontrar tanto en poblados como en abrigos o lugares al aire libre, hasta elementos muy significativos de la cultura material como las armas, en especial las espadas, pasando por muy diversas representaciones abstractas o esquemáticas, o también naturalistas, como los zoomorfos. No obstante,

existen tres elementos que consideramos esenciales en la tipología de motivos del arte rupestre ibérico: las escenas ecuestres, en especial en las que el jinete controla a la montura mediante riendas; la representación de armas, en especial espadas, y las inscripciones epigráficas, ya sean aisladas o relacionadas con cualquier motivo de los anteriores. Tampoco hay que olvidar algunos elementos geométricos que vienen apareciendo en los paneles ibéricos o bien reutilizando anteriores paneles levantinos o esquemáticos, como serían las retículas geométricas, enrejados o parrillas que hemos señalado en varios de los yacimientos citados, como se ha constatado en Mas del Aspra, Coquinera III, Hocino de Chornas, Vale da Casa o Castillo de Montfragüe.

— Dentro de estas manifestaciones rupestres ibéricas, tienen una especial significación las representaciones de grabados con técnica de surco filiforme o incisión fina, con figuras alfabéticas o de animales y antropomorfos de clara tendencia figurativa aunque no exenta de cierta tendencia al esquematismo, que tienen en santuarios como el de Peñalba de Villastar o Vale da Casa, en Foz Coa, su máxima expresión. La documentación de este tipo de yacimientos debe contribuir a un mejor conocimiento de la cultura ibérica, tanto de época prerromana como en pleno proceso de romanización, además de depurar el elenco de motivos del Arte Esquemático de elementos que le son totalmente ajenos, tanto en su simbología como en su contexto cronológico y cultural. En este punto quiero señalar un hecho que habrá que valorar en su momento y es que la mayor parte de las representaciones parietales ibéricas que se localizan en paneles pintados levantinos o esquemáticos suelen ocupar espacios anexos a dichos paneles o afectan de forma mínima a estos, sin destruir otras manifestaciones anteriores, como si existiera un intento deliberado de mantener íntegro el mensaje mágico-religioso de dichas pinturas, independientemente de que los realizadores de las referidas manifestaciones ibéricas hubieran perdido el significado real de las mismas. Este hecho parece ser especialmente significativo en el tema de las inscripciones ibéricas, tanto pintadas como grabadas, conocidas hasta la fecha.

— Considero que este trabajo solo representa un primer acercamiento al problema de las pervivencias del arte rupestre en épocas protohistóricas y que debe continuarse con el estudio sistemático de los motivos ibéricos representados mediante su contextualización arqueológica, ya sea dentro del propio conjunto estudiado o en su entorno territorial inmediato. Resulta

imprescindible, por otra parte, la colaboración interdisciplinaria de otros especialistas, sobre todo en lo que se refiere a la documentación y estudio de las inscripciones ibéricas, para lo cual debería contarse con la presencia de un lingüista experto en las lenguas ibérica y tartésica.

— Para concluir, debemos reivindicar una vez más la importancia de estos yacimientos para el conocimiento del arte rupestre al aire libre en general, pero sobre todo para el estudio de las manifestaciones rupestres de época ibérica, tanto pintadas como grabadas, en abrigos o en rocas al aire libre, de forma aislada o reutilizando lugares ya sacralizados por pinturas rupestres muy anteriores en el tiempo. En este punto, consideramos que deben revisarse varios yacimientos en los que de forma más o menos explícita aparecen representaciones pintadas o grabadas que deben situarse cronológica y culturalmente en época ibérica. Las inscripciones del abrigo de Cogul, las del Barranc de Sant Jaume, las de La Coquinera, las del Castillo de Montfragüe o las pinturas de la Font de la Bernarda, Cova del Pi o el Cingle de la Mola Remigia, son una buena prueba de ello y permiten comprobar la pervivencia del arte rupestre en época ibérica, ya sea mediante la reutilización de viejos santuarios (Cogul, La Coquinera) o por creación de otros nuevos (Peñalba de Villastar). Ante la importancia e interés científico de estas manifestaciones, debemos instar tanto a las instituciones científicas como a los organismos públicos encargados de la defensa de nuestro patrimonio cultural para que santuarios ibéricos de la importancia del de Peñalba de Villastar no caigan en la desidia ni el olvido y se establezcan los cauces necesarios para su completa documentación y su adecuada protección como elementos imprescindibles para su conservación, su visita y disfrute públicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1968). *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952). *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses.
- ALMAGRO BASCH, M. (1957). Sobre las inscripciones rupestres del covacho con pinturas de Cogul (Lérida). *Cæsaraugusta* 7-8, pp. 67-75. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1997). Guerra y sociedad en la Hispania céltica. En VV AA, *La guerra en la*

- Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, pp. 207-221. Madrid, Fundación Caja Madrid.
- AGUILERA y GAMBOA, E. (1909). *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*, pp. 101-105. Madrid, Discurso de la Real Academia de la Historia.
- BALDELLOU, V. (1989). II Reunión de Prehistoria Aragonesa: La terminología en el Arte Rupestre postpaleolítico. *Bolskan* 6, pp. 5-14. Huesca.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M^a J.; AYUSO, P. (1996). Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca). En UTRILLA, P., y BALDELLOU, V. (coords). *La cueva del Moro de Olvena (Huesca). Vol. II. Bolskan* 13, pp. 173-215. Huesca.
- BEGUIRISTÁIN, M^a A. (1982). Los yacimientos de habitación durante el Neolítico y Edad del Bronce en el Alto Valle del Ebro. *Trabajos de Arqueología Navarra* 3, pp. 58-156. Pamplona.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1973). *Estudios de Arqueología Cacerense*. «Monografías Arqueológicas» XV. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1986). *El arte rupestre de la provincia de Teruel*. «Cartillas Turolenses» 5. Teruel.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989). *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*. Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1993). *Arte prehistórico en Aragón*. Zaragoza, Obra Cultural de Ibercaja.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A.; ROYO LASARTE, J. (1996). *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco. Alcaine (Teruel). Revisión del abrigo*. Colección «Parque Cultural del Río Martín». Alcaine (Teruel).
- BERGES, M. (1981). Poblado ibérico del Puntal del Tío Garrillas (Pozondón-Teruel). *Teruel* 66, pp. 115-146. Teruel.
- BURILLO, F. (1998). *Los celtíberos. Etnias y Estados*. Barcelona, Crítica/Arqueología.
- BURILLO, F.; PÉREZ, J. A.; DE SUS, M^a L. (eds.) (1988). *Celtíberos* [catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza]. Diputación Provincial de Zaragoza.
- BURILLO, F.; PICAZO, J. (1981). Nuevo hallazgo de pinturas levantinas en el barranco del Hocino de Chornas. Obón (Teruel). *Kalathos* 1, pp. 75-91. Teruel.
- CABRÉ, J. (1910). La montaña escrita de Peñalba. *Boletín de la Real Academia de la Historia LVI/IV*, pp. 241-280. Madrid.
- CABRÉ, J. (1915). *El arte rupestre en España*. Madrid.
- CABRÉ, J. (1942). El *Thymaterion* céltico de Calaceite. *Archivo Español de Arqueología* 15, pp. 181-205. Madrid.
- COSTAS, F. J.; NOVOA, P. (1993). *Los grabados rupestres de Galicia*. «Monografías del Museu Arqueolóxico e Histórico de A Coruña» 6. A Coruña.
- COSTAS, F. J.; HIDALGO, J. M. (coords.) (1997). *Los motivos de fauna y armas en los grabados prehistóricos del continente europeo*. «Serie Arqueología Divulgativa» 3. Vigo, Asociación Arqueológica Viguesa.
- COIGNARD, R.; COIGNARD, O. (1991). L'ensemble lapidaire de Roquepertuse: nouvelle approche. *Documents d'Archéologie Méridionale* 14, pp. 27-42. Lattes, ADAM Éditions.
- COIGNARD, O.; COIGNARD, R.; MARCADAL, N.; MARCADAL, Y. (1998). Nouveau regard sur le sanctuaire et les gravures de l'âge du Fer de l'oppidum des Caisses (Mouriès, B-du-Rh.). *Actes du Colloque d'Aix-en-Provence: Entremont et les Salyens. Documents d'Archéologie Méridionale* 21, pp. 67-83. Lattes, ADAM Éditions.
- FAUSTINO, A.; ZILHAO, J.; AUBRY, T. (1996). *Vale do Coa. Arte rupestre e Pré-História*. Lisboa, Ministério da Cultura, Parque Arqueológico do Vale do Coa.
- GÓMEZ BARRERA, J. A. (1992). *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Soria, Museo Numantino.
- GONZÁLEZ PÉREZ, J. R. (1986-1987). Dos nuevos abrigos con arte rupestre esquemático en el sur de la provincia de Lérida. *I Congreso Internacional de Arte Rupestre. Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 91-106. Caspe.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1995). Grabados rupestres postpaleolíticos en el País Valenciano. Algunas consideraciones. *Extremadura Arqueológica V. Homenaje a la Dra. D^a Milagro Gil Mascarell Boscà*, pp. 27-37. Cáceres-Mérida.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S.; FERRER I MARSET, P.; CATALÁ FERRER, E. (1986). Arte rupestre en el Estret de Les Aigües (Bellús-Xàtiva, Valencia). *Lucentum* V, pp. 7-15. Alicante.
- LORRIO, A. J. (1997). *Los Celtíberos*. Alicante. Universidad de Alicante — Universidad Complutense de Madrid.
- MALUQUER, J. (1973). Nuevas inscripciones ibéricas en Catalunya. *Pyrenae* 12, pp. 183-189. Barcelona.

- MARCO, F. (1986). El dios céltico Lug y el santuario de Peñalba de Villastar. *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, pp. 731-759. Zaragoza.
- MARTÍN VALLS, R. (1983). Las insculturas del castro salmantino de Yecla de Yeltes y sus relaciones con los petroglifos gallegos. *Zephyrus XXXVI. Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Rupestre Esquemático de la Península Ibérica*, pp. 217-231. Salamanca.
- MARTÍNEZ, J. (1995). Grabados prehistóricos, grabados históricos: Reflexiones sobre un debate a superar. *Revista de Arqueología* 172, pp. 14-23. Madrid.
- MARTINHO, A. (1983). O complexo de gravuras do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Coa). *Arqueologia* 8. Porto (Portugal), Grupo de Estudos Arqueológicos do Porto.
- MESADO, N.; VICIANO, J. L. (1994). Petroglifos en el Septentrión del País Valenciano. *Archivo de Prehistoria Levantina XXI*, pp. 187-259. Valencia.
- MONREAL, A. (1977). *Carta arqueológica del Señorío de Learza (Navarra)*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- PEÑA SANTOS, A.; VÁZQUEZ, J. M. (1992). *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre en Galicia*. «Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos» 30. La Coruña.
- PERALES, M^a P.; PICAZO, J. (1998). Las pinturas rupestres de «La Coquinera» (Obón, Teruel). *Kalathos* 17, pp. 7-45. Teruel.
- PICAZO, J. V. (1999). *Prospecciones en el término municipal de Obón (Teruel). Campaña 1999*. Informe inédito presentado al Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.
- PICAZO, J. V.; PERALES, M^a P.; ANDREU, J. (1991). Informe sobre las pinturas rupestres de La Coquinera (Obón, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1988-1989*, pp. 19-24. Zaragoza.
- PICAZO, J. V.; PERALES, M^a P.; CALVO, M^a J. (1993-1995). Materiales arqueológicos recuperados en el abrigo con pinturas rupestres de La Cañada de Marco (Alcaine, Teruel). *Kalathos* 13-14, pp. 37-47. Teruel.
- QUESADA, F. (1997a). *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica (siglos VI-I a. C.)*. 2 vols. «Monographies Instrumentum» 3. Montagnac, Éditions Monique Mergoïl.
- QUESADA, F. (1997b). ¿Jinetes o caballeros? En torno al empleo del caballo en la Edad del Hierro peninsular. En VV AA, *La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, pp. 185-194. Madrid, Fundación Caja Madrid.
- RIPOLL, E. (1963). *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino» 2. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1981). Los grabados rupestres del Puntal del Tío Garrillas (término de Pozondón, Teruel). *Teruel* 66, pp. 147-155. Teruel.
- RODANÉS, J. M^a; ROYO, J. I. (1986). Representaciones zoomorfas en la cerámica del Bronce Final y Primera Edad del Hierro en el Valle Medio del Ebro. *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, pp. 373-387. Zaragoza.
- ROYO, J. I. (1991). El conjunto de grabados de la Masada de Ligros (Albarracín, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1986-1987*, pp. 23-26. Zaragoza.
- ROYO, J. I. (1999). Excavaciones arqueológicas en el abrigo de la Cañada de Marco, Alcaine, Teruel. *Cauce. Boletín Informativo y Cultural del Parque Cultural del río Martín* 2, pp. 26-30. Zaragoza.
- ROYO, J. I. (2000). Tipología funeraria, ritos y ofrendas en las necrópolis del valle del Ebro durante la Primera Edad del Hierro (s. VIII – s. V a. C.). *Archéologie de la Mort, Archéologie de la Tombe au Premier Âge du Fer*, pp. 41-58. «Monographies d'Archéologie Méditerranéenne» 5. Lattes, ADAM Éditions.
- ROYO, J. I. (e. p.). *Los grabados del Puntal del Tío Garrillas (Pozondón, Teruel). Una representación ecuestre de época ibérica*.
- ROYO, J. I.; ANDRÉS, J. A. (2000). Los grabados rupestres en Aragón y su soporte geológico. *Naturaleza Aragonesa* 6, pp. 29-40. Zaragoza.
- ROYO, J. I.; GÓMEZ, F. (1988). Los grabados de la Masada de Ligros, Albarracín (Teruel). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre* 1, pp. 1-5. Barcelona.
- ROYO, J. I.; GÓMEZ, F. (1991). Los grabados de la Masada de Ligros (Albarracín, Teruel). II campaña. *Arqueología Aragonesa 1986-1987*, pp. 27-30. Zaragoza.
- ROYO, J. I.; GÓMEZ, F. (1996). *Los grabados rupestres esquemáticos de los «Pozos Boyetes» en Peñarroyas. Montalbán, Teruel*. Colección «Parque Cultural del Río Martín». Zaragoza, Ayuntamiento de Montalbán.
- ROYO, J. I.; GÓMEZ, F.; REY, J. (1997). Noticia preliminar sobre dos nuevos abrigos con arte rupestre

- en el barranco de Gibert (Mosqueruela, Teruel). *Arqueología Aragonesa 1994*, pp. 25-33. Zaragoza.
- UTRILLA, P.; RAMÓN, N. (1992). Hallazgos prehistóricos en la comarca de la Ribagorza (Huesca). *Bolskan 9*, pp. 51-67. Huesca.
- VARELA, M. (1983). Arte esquemática do Vale do Tejo. *Zephyrus XXXVI. Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Rupestre Esquemático de la Península Ibérica*, pp. 277-285. Salamanca.
- VIÑAS, R.; CONDE, M^a J. (1989). Elementos ibéricos en el arte rupestre del Maestrazgo (Castellón). *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II, pp. 285-295. Zaragoza.
- VIÑAS, R.; SARRIÀ, E.; ALONSO, A. (1983). *La pintura rupestre en Catalunya*. Barcelona.

Normas de publicación de la revista BOLSKAN

1. Las normas específicas de la revista *Bolskan* se inscriben en el marco más amplio de las normas generales de publicación del Instituto de Estudios Altoaragoneses, las cuales deberán ser tenidas en cuenta en la misma medida.
2. *Bolskan* publicará los trabajos que, en forma de artículos, se centren en una temática arqueológica y se refieran al ámbito geográfico de la provincia de Huesca.
3. Sólo en casos excepcionales se aceptarán estudios que atañan a otras provincias, siempre y cuando la edición de los mismos se justifique por razones de proximidad física o porque su contenido tenga una especial repercusión sobre cuestiones de la investigación arqueológica oscense.
4. La selección y aprobación de los diversos trabajos es competencia del Consejo de Redacción de la revista *Bolskan*, el cual actuará colegiadamente al respecto.

