

Los grabados «modernos» de los roques del mas de Molero y nueva perspectiva en los estudios del arte rupestre*

EL DÍA QUE D. JUAN BTA. PORCAR llegaba al mas de Modesto en el conocido barranc de Gasulla (27-IX-34), su masovero infórmale –entre otros yacimientos– de la existencia de *ninots fets amb ratlles* y pintura naturalista en los roques del mas de Molero,¹ cuya pequeña cárcava con pinturas conoceríase un año después con el topónimo de racó Molero.² Los grabados, *els ninots fets amb ratlles*, mucho más visibles que las pinturas, fueron atribuidos por Porcar a algún zagal.³

Situación

Desde la Montalbana, masías junto al kilómetro 28 de la carretera de Albocàsser a Ares del Maestrat, tomaremos la pista forestal que bordeando el barranc de Gasulla se interna hacia la confluencia de los cortos barrancos de Cirerals y de Molero, en cuyo vértice se halla la denominada roqueta de la Trona, diminuto yacimiento prehistórico. Por los pies de poniente de este cabezo, un zig-zagueante sendero alcanzará la copiosa fuente de la Castella, vadeada la cual, sin perder altura, un estrecho corredor nos acerca entre farallones calizos a dos curiosos paneles de grabados y a las pinturas naturalistas (recientemente protegidas por la Generalitat Valenciana), de racó Molero. Los grabados son un simple caso de mimetismo rupestre que no podemos valorar como prueba de una perduración sagrada del lugar (como recientemente se ha hecho), por ser varios los milenios que separan estos grafitos de fines del siglo XVI, del último arte rupestre de los covachos vecinos.⁴

* Publicat en col·laboració amb Norberto Mesado a *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 15, julio-septiembre 1986.

1. PORCAR, JOAN (1934): «Pintures rupestres al barrac de Gasulla». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XV, pág. 344, Castellón.

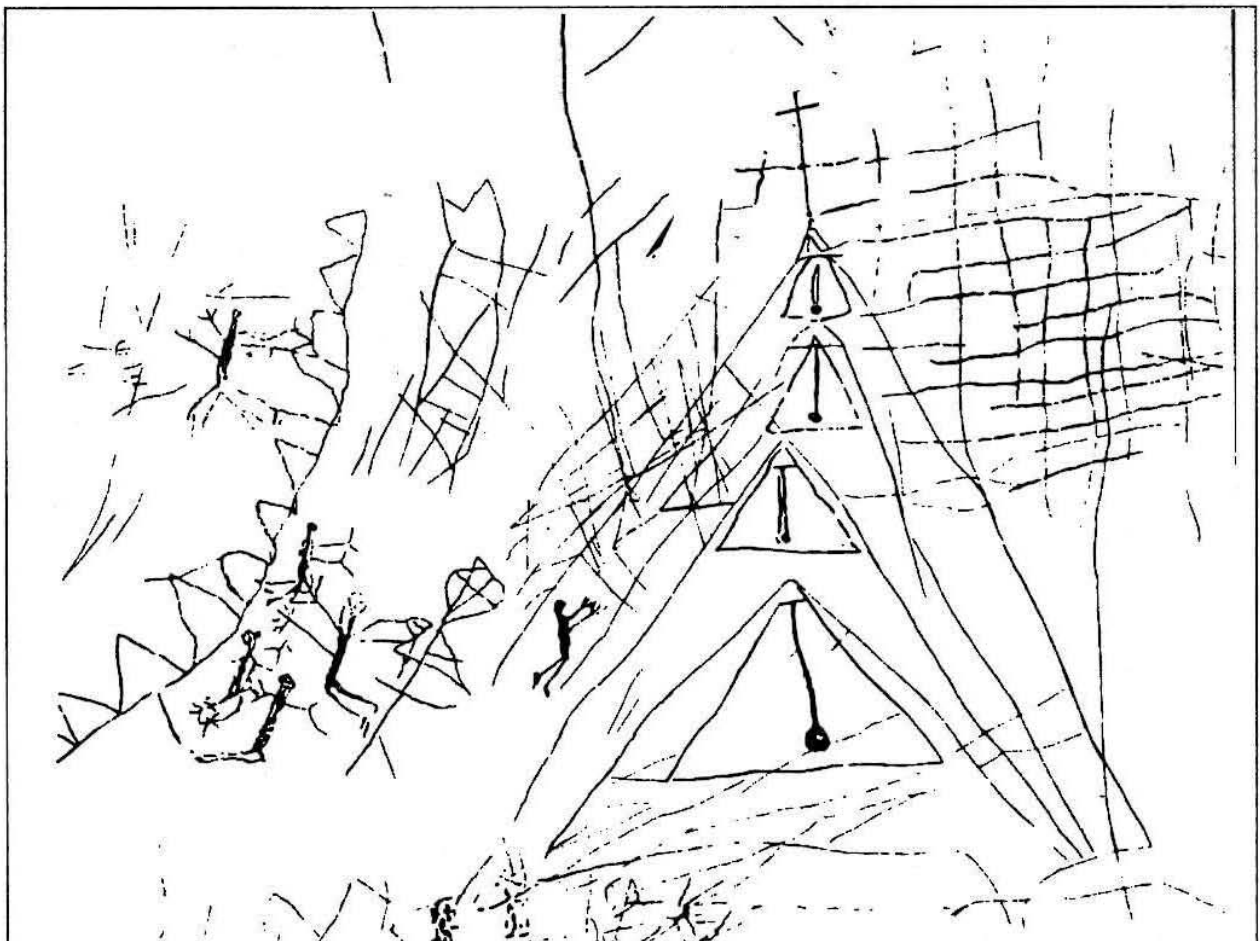
2. PORCAR, J. B.; H. OBERMAIER y E. BREUIL (1935): «Excavaciones en la cueva Remigia (Castellón)» *Memoria n.º 136*, JSTA, Sección de Excavaciones, Madrid.

3. PORCAR RIPOLLÉS, JUAN BAUTISTA (1965): «Las pinturas del racó de Molero», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XLI, pág. 247, Castellón. Es sintomático que Porcar aludiese justamente en este artículo a este tipo de «paneles de arte de pastor... con dibujos en los que predomina el buril metálico», grafitos que llenarán, incluso, el ahumado techo del menudo abrigo con pintura naturalista, motivos que en modo alguno pasaron desapercibidos a Porcar y que personalmente comentamos con él en una de nuestras visitas a su *maset* de Castellón en 1965.

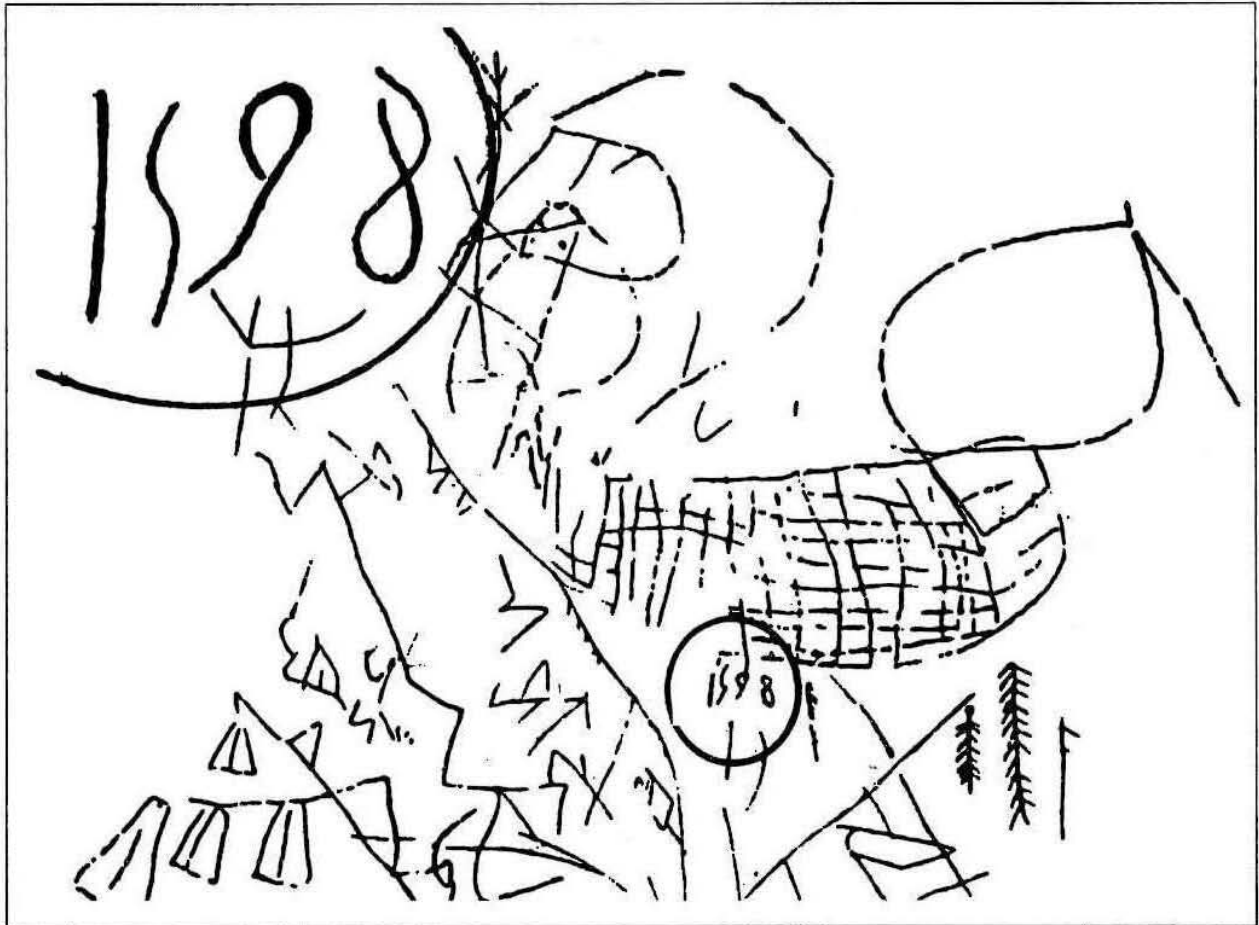
4. Hacia la font de la Castella se aprecian en el propio cinto rocoso otros grabados, aunque no forman un conjunto tan espectacular como el de los paneles I y II.



Panel 1. Detalle del grupo 1° (Viñas-Sarriá)



Panel 1. Detalle del grupo 2° (Viñas-Sarriá)



Panel 1. Parte superior donde aparece la fecha «1598»

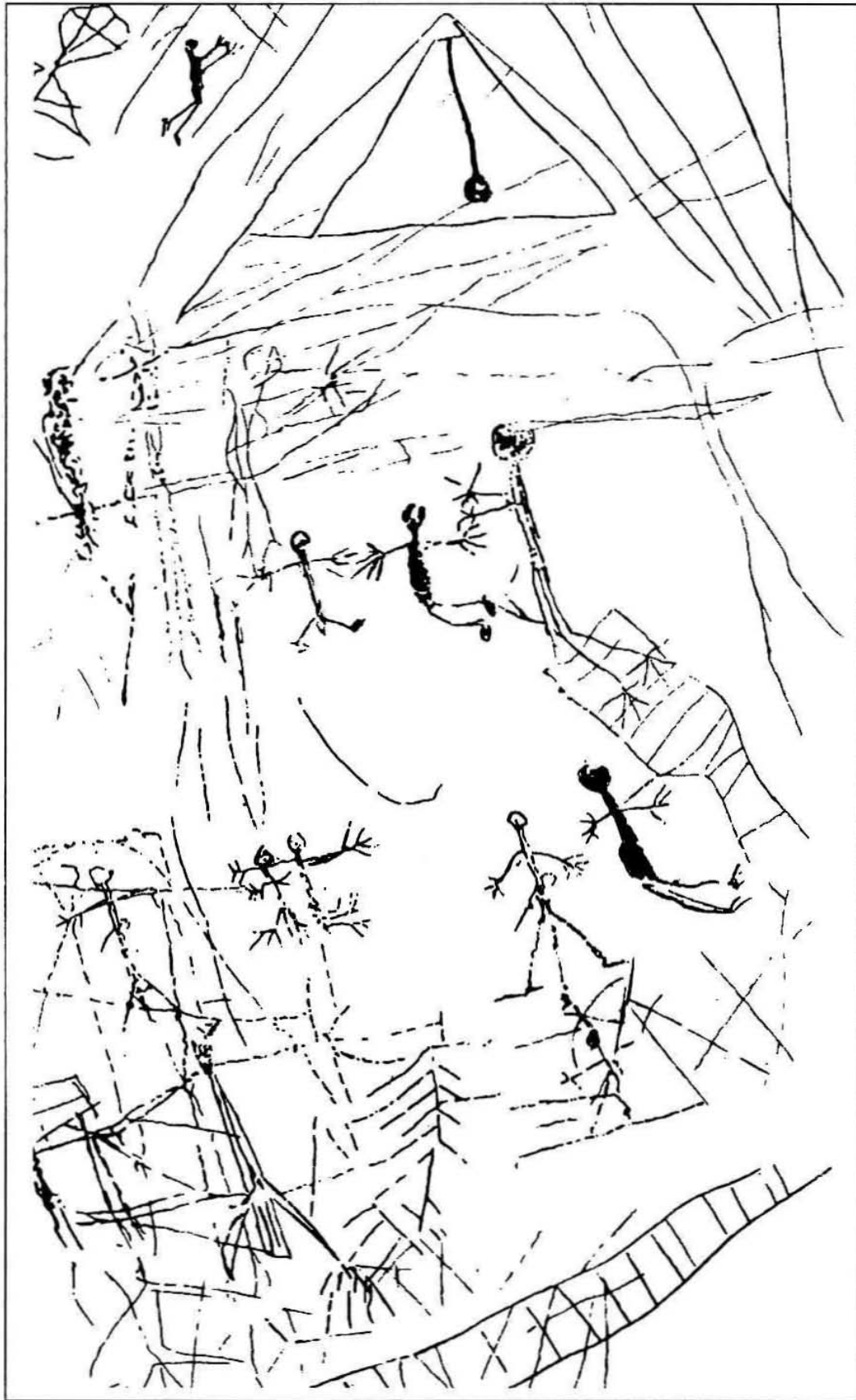
Puesto que ha sido publicado la mayor parte del panel contiguo al abrigo con pinturas⁵ designaremos este con el n° I, y el más cercano a la roqueta de la Trona con el II.⁶

Panel I

Se halla a 4,50 metros a la izquierda de las pinturas de racó Molero, sobre el vertical paramento calizo de su cingle. El panel se inicia a 5 m de altura sobre el estrecho corredor, trazándose en su mayor parte desde un pequeño escalón o plataforma que se encuentra en su base, a 1,80 metros de altura. El conjunto grafitado aparece poco definido, dominando un abigarramiento de motivos geométricos (escaleriformes, tactiformes, ramiformes y reticulados), entre los que quedan como atrapadas en sus mallas diminutas y esquemáticas figuras humanoides, de trazo infantil, componiendo, *grosso modo* tres grupos:

5. VIÑAS, R. y E. SARRIÁ (1985): «Los grabados "medievales" del racó Molero (Ares del Maestre, Castellón)», CPAC, t. 8, págs. 287 a 289, Castellón.

6. Una visión e interpretación de ambos paneles en: Mesado N.; A. Cervera y J. L. Viciano: «Antología monumental: barranco de la Gasulla (Ares del Maestre), y III: racó de Molero», *Mediterráneo*, «Cultura y Aula», 12 de febrero de 1986, págs. VI y VII.



Panel 1. Detalle del grupo 3° (Viñas-Sarriá)

1º) A 1,30 metros de la precitada plataforma, y sobre una tenue incisión horizontal, se alinean seis personajes, arrodillados los dos primeros y sin piernas el resto. El grupo tiende los brazos hacia la derecha, con una señalada desproporción de los dedos. Sólo la figura segunda eleva los brazos en actitud de súplica u oración. Sobre estos personajillos una gran estructura reticular rematará con cuatro trianguliformes partidos por una incisión vertical. El conjunto aparece semiorlado por una cenefa de «dientes de sierra» que, como veremos en el panel II, habremos de interpretar como el perímetro de una ciudadela o villa. En el extremo superior derecho de esta cerca, una de las figuras humanoides duplicará sus extremidades.

2º) Separado por el predicho cerco veremos otro grupo de figuras arrodilladas hacia una posible representación de iglesia-torre, formada por ángulos submontados formando pirámide, en cuyo vértice superior dominará una cruz recruzada. De cada uno de los vértices internos de esta estructura cuelgan campanas con bien señalados badajos.

3º) Bajo esta supuesta «iglesia-campanario» existe otro grupo de figuras humanas vistas frontalmente. La de mayor tamaño se arrodilla sobre un escaleriforme, teniendo el resto de las figuras los brazos extendidos y manos abiertas. Junto a este grupo de menor unidad temática se representaron, como ascendiendo, tres posibles lagartos. Quien grabó el panel, a 1,90 m del escalón, junto a un reticulado, dejó constancia del año de su ejecución: 1598, cuya grafía es propia de tal época. El panel rematará con una especie de crecido ramiforme, evidentemente trazado con la ayuda de algún palo o caña.

Esta escenografía aparece como custodiada por una gran figura filiforme de 0,70 m puesta a la izquierda y separada de la composición precitada por un cambio del paramento calizo. Aparece extendiendo los dos brazos hacia la derecha, representándose la cabeza por un simple punto. En el panel II esta misma figura la veremos ocupando el centro de la fortificada villa o campamento.

Panel II

Siguiendo el corredor hacia la font de la Castella, con una separación de unos 50 m, daremos con el panel II de les roques del mas de Molero. Los grafitos aparecen ahora con mayor nitidez, siendo las figuras de mayor tamaño. Su clara simbología militar queda bien lejos del esoterismo que envuelve el panel I.

Nuevamente se repite el medio físico que vimos antes. Ahora el peldaño que acerca la pared alta del panel se encuentra a 1,20 m del corredor, base de un *cingle* e inicio del que se proyecta al álveo del barranco de Molero. A sólo 0,20 m de este escalón dan comienzo los hoy tenues grabados, unas pocas figuras exentas del contexto principal del panel. Aquí la erosionada caliza apenas deja entrever una escena de arado, una ballesta y un posible saurio de cabeza triangular y cuerpo listado verticalmente. Hacia la izquierda, ahora muy visible, grupo compuesto por dos campanas sueltas entre las cuales existe un probable arco con su flecha. La composición de mayor unidad e importancia alcanza una altura de 0,80 m. Consta de un «cerco» en «dientes de sierra» (evidente mente una muralla), que circunvala una abigarrada escena cuyos personajes menores están armados con ballestas. Esta «ciudadela» aparece presidi-



Panel II. Detalle. En el centro figura humana tendiendo brazos hacia una ballesta invertida. Otras dos ballestas –una sobre la figura anterior y la 2ª junto al lateral izquierdo del gráfico–, podremos apreciar (N. Mesado)

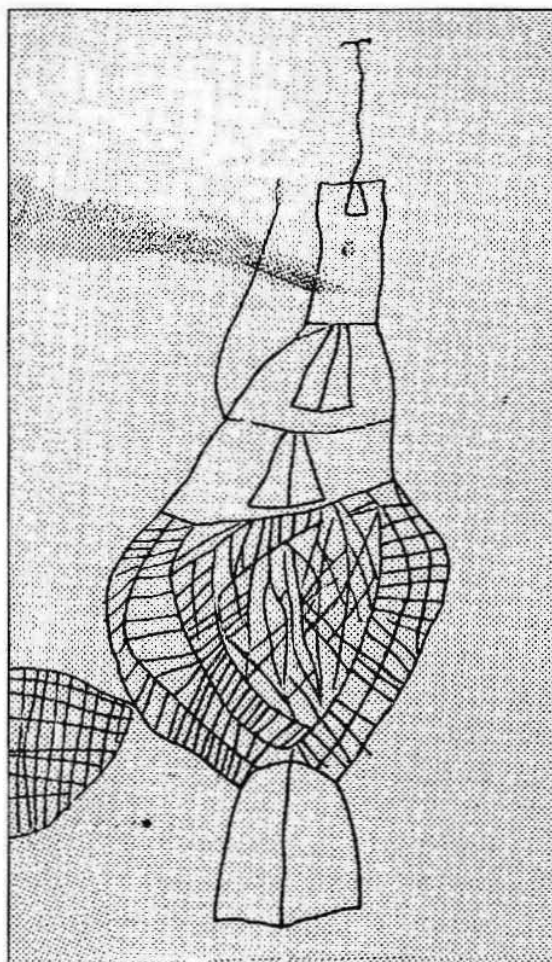
da por la gran figura esquemática con cabeza en punto, cuya altura es, en este nuevo panel, de 0,57 m. Este ser protector ampara con su brazo derecho a otra figura filiforme de menor tamaño (clara representación masculina), y con el izquierdo, según se mira, a una figura de simbología femenina, cuyo cuerpo periforme, de 22 cm de alto, aparece decorado en su tercio superior con dos «campanas simples» superpuestas. Su parte central –el abdomen– presenta señalada esteatopígia izquierda, inscribiendo una decoración geométrica de trazos anguloides. Por cabeza presenta un signo en T, y por extremidades inferiores un arco de medio punto dividido por una línea vertical, conjunto que descansará sobre una incisión horizontal o firme.

Sobre la figura anterior, hacia la izquierda, aparece una figura humana, esquemática, de tronco pequeño y grandes piernas abiertas en señalado ángulo, entre las cuales aparece invertida una ballesta de 12 cm de altura. Bajo estas figuras y junto al tronco de la gran figura filiforme, otro ballestero de igual técnica tiende los brazos hacia la izquierda, donde está su arma. Siguiendo en esta dirección veremos una pequeña figura en posición frontal, con los dedos de sus extremidades desproporcionados, pudiendo representar alguna especie de saurio. Sigue en importancia una ballesta de 9 cm, ligeramente inclinada, y otra figura de soldado de 15 cm similar a la contigua a la gran figura. Sus brazos también se proyectan hacia otra ballesta invertida. Sobre este soldado un pequeño animal –posible cabritilla–, con cierta elegancia, decora su cuerpo con trazos angulosos. Este panel presenta en su zona superior un trianguliforme reticulado de 13 cm de altura por 20 cm de base, teniendo a su derecha un

grupo de diminutas figuras de las que destacan dos diablillos de 7 cm de altura.

Dominando cuanto hemos descrito, con una incisión fina y cuidada, aparece una figurilla de hombre vistiendo chaqueta (?) y pantalón largo; una ballesta, y, en línea horizontal, algo más elevadas, tres estrellas radiadas y unas representaciones de saurios.

A 0,80 m a la derecha del campamento aludido, como al margen y en un plano distinto, se reproduce (aunque ahora con mayor riqueza de detalles) la simbólica figura que protege en el interior del campamento la figura filiforme con cabeza de punto. Con ella se quiso representar, seguramente, una deidad femenina, reina y diosa a la vez. Esta originalísima figura, vista frontalmente, lleva en su tercio superior las conocidas tres campanas superpuestas que parecen colgar de cintas o trazos horizontales. Su zona globulosa se decora con bandas escaleriformes tangentes, las cuales envuelven un campo central decorado con anguliformes, sesgados, y bandas verticales con losanges. En su base volvemos a encontrar esa especie de portón de medio punto que ya vimos en la figura del interior de la ciudadela. En su lado izquierdo, naciendo del inicio de la incisión horizontal de la que pende la supuesta campana inferior, una tenue línea a modo de brazo asciende hasta alcanzar la altura del corto plano que cierra el «cuello» de la figura, del que nacerá el signo en T o cruz de tau. Debajo de esta simbólica representación existe una especie de torre troncocónica, cuyo interior se decora con zig-zags, que remata con una campana. A su izquierda se grabó una figura triangular con reticulado campo, y algo más hacia la izquierda dos pequeños arqueros, sumamente esquemáticos, tienen en su lado derecho sus tensados arcos con flecha de punta angulada.

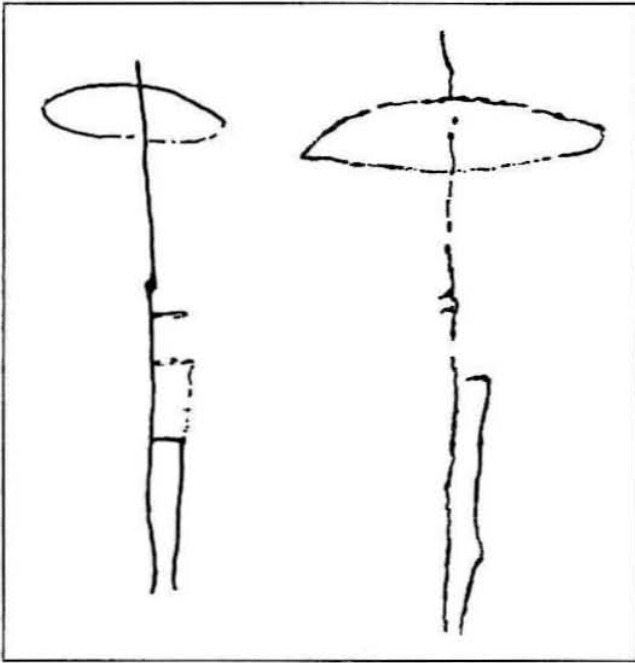


Panel II. Simbólica figura con la que se alcanza la máxima creatividad en los grabados de los roques de Molero. (N. Mesado)

A modo de interpretación

Ambos paneles (salvo alguna inscripción muy reciente) pertenecerían a una sola persona, exceptuando por su estilo los dos arqueros a la izquierda del panel II, y seguramente la figurilla que en lo más alto del panel parece vestir con chaqueta y pantalón. El resto de los conjuntos presenta un solo estilo, aunque evolucionado, pareciéndonos algo más primitivo el panel I.

La contemplación de los grafitos de los roques del mas de Molero pone de evidencia su libre creación, exenta de formulismos aprendidos. Su artífice nos plasmará



Panel II. Ballestas del siglo XVI serán interpretadas por Viñas-Sarriá-Monzonis como figuras de «brazos en asas». (V., S., M.)

aquello que constituye su mundo, por lo que guardarán relación directa con la propia vida del –con seguridad– adolescente autor. Si a los personajes que pueblan ambos paneles aplicáramos el test de F. Goodenough, basado en la evaluación de sus detalles, apenas su artífice rebasaría la decena de años. Por la fecha grabada en el panel I: 1598, su ejecutor parece poseer cierto grado de cultura dado que su *ductus* no está exento de oficio.

En el panel I se nos refleja un esotérico mundo anímico: una religiosidad natural (simbolizada por las arquitecturas religiosas y grupo de orantes), se entremezclará con un acentuado grado de paganismo (simbología de temas geométrico-zoomorfos). En contraposición el panel II, aunque en él sigan

haciendo acto de presencia los motivos anímico-religiosos, comunica con un ambiente propio de una ciudadela. Los defensores de esta fortaleza aparecen con un solo tipo de arma: la ballesta, siempre de cureña recta y con la cola del disparador de gran longitud y paralela a la cureña, siendo el arco o verga de pequeña dimensión, tipología que perdura todo el siglo XVI ya que en el siguiente la caja toma forma de cureña de arcabuz, teniendo el disparador corto.⁷

La ballesta fue en el XVI un arma tan popular que su tiro usábase como medida de longitud: *a dos trets de ballesta*, como podemos leer en el *Llibre dels camins de l'herbatge de la Tinença de Culla*, del año 1597.

Mientras el Panel I aparece «custodiado» por la agigantada figura filiforme, el panel II lo es por esa originalísima figura de 0,40 m de altura cuya abstracción no es óbice para ver en ella a una deidad femenina. Cabría el preguntarnos si con estas dos figuras agigantadas, sobrenaturales, no estamos ante la «pareja divina» dado el fuerte simbolismo que conllevan.

Pese a su esquematismo los ballesteros del panel II conservan cierto dinamismo vital que tras luce la rapidez creativa de su autor. En ambas composiciones el *ductus* es inquieto y nervioso, sin titubeos, predominando un claro *horror vacui*.

Nuevas perspectivas

En los últimos años, y tras un dilatado paréntesis, está teniendo lugar una modélica reactivación de los estudios del arte rupestre en el País Valenciano, uno de cuyos

7. Echevarría, J. M. (1973): *Coleccionismo de armas antiguas*, Everest.

hitos ha sido el hallazgo de las sorprendentes pinturas abstractas del área alicantina que delimita las sierras de Benicadell, Aitana y Mariola, lo que ha dado lugar a «un horizonte artístico nuevo en la España Mediterránea»,⁸ estilo denominado por Mauro Hernández «macroesquemático», antepuesto en alguna de sus balmas –La Sarga y Benialé– a pinturas naturalistas «levantinas», y cuyas macrocomposiciones, en opinión del precitado investigador alicantino, «no pueden rebasar en ningún sentido el V milenio a. de C.»,⁹ coincidiendo en buen modo con lo que apuntábamos ya en 1981, pues la fase naturalista estática –para nosotros la primera–,¹⁰ tiene que pertenecer al «horizonte neolítico de las cerámicas incisas» o neolítico medio según la investigación más reciente.¹¹ El primer arte parietal neolítico –el «macroesquemático»– ocupará, pues, el horizonte de las cerámicas impresas cardiales (primera mitad del V milenio a. de C., alguno de cuyos motivos recuerda, por ejemplo los antropomorfos del abric V del pla de Retraeos cuyos trazos polípodos a modo de ciempiés rematan con diminutos círculos, mientras en el arte mueble motivos similares lo hacen con la concavidad de las conchillas del *cardium*. Estos hallazgos alicantinos vienen sobremanera a valorar las hipótesis de quienes defendemos la cronología neolítica (sin herencias continuistas) del arte naturalista parietal.

Por el momento tendríamos en el arte prehistórico e histórico del País, los siguientes «macroestilos»:

I) el complejo paleolítico del Parpalló, arte mueble en huesos y plaquetas, pintado e inciso débil, mayoritariamente lineal-geométrico, aunque es en las representaciones naturalistas de fauna donde alcanzará su cenit;

II) el complejo mesolítico de la cueva de la Cocina, arte mueble sobre plaquetas calizas de temática radiada fuertemente incisa cuyas semejanzas con el grupo «I» sólo reside en el soporte;

III) el arte «macroesquemático» de la citada zona de Alicante, que según su máximo investigador habrá que encajar con el neolítico cardial;

IV) el arte naturalista del este peninsular –el tradicionalmente denominado «levantino»– que cubriría el neolítico medio y cuyos estadios más tardíos, la fase de las microfiguras, alcanzarían el neolítico final;

V) el arte esquemático, mayoritariamente pintura parietal, ampliamente extendido por toda la Península, con plenitud en el eneolítico y con los llamados «ídolos ocultos» como máxima creación simbólico-religiosa;

VI) los petroglifos prehistóricos, cuyo núcleo valenciano más destacado ha sido encontrado por uno de nosotros (Viciano) en las proximidades de Penyagolosa y cuyas representaciones de trineos por el momento, no tienen parangón peninsular; y

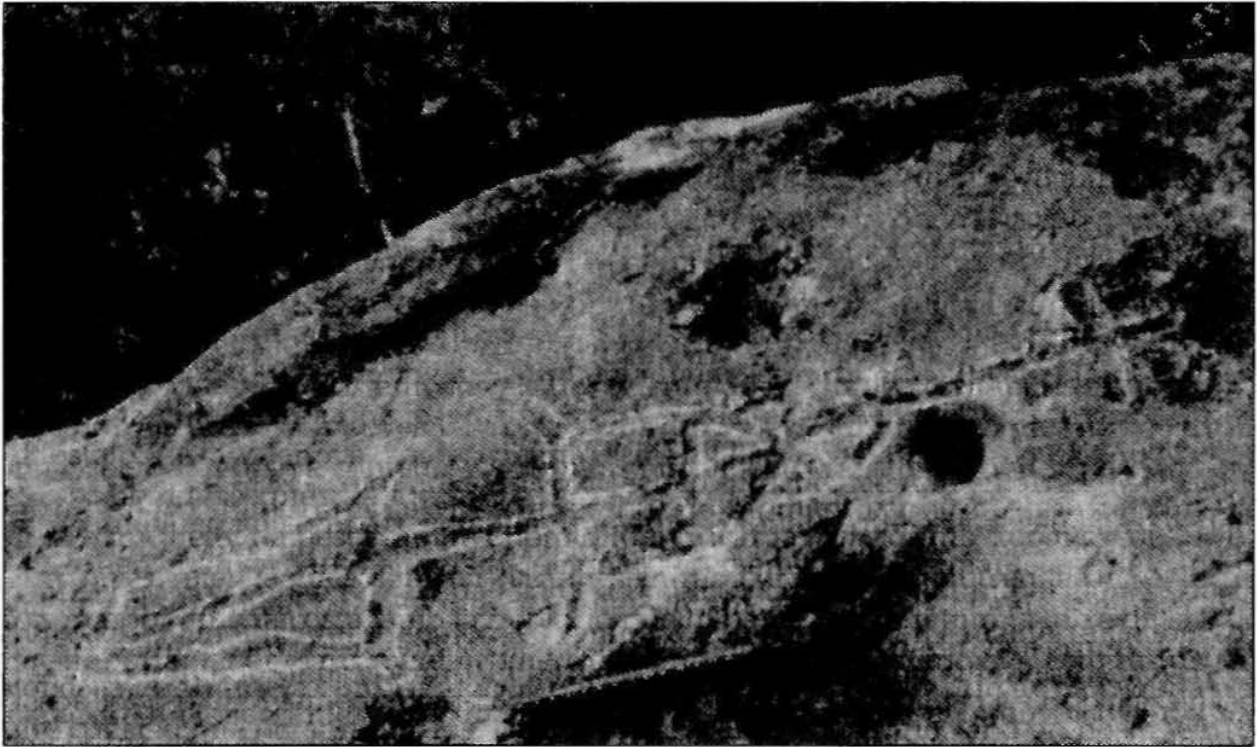
VII) los grabados y pinturas rupestres históricas, cuyos ya escasos testimonios pertenecen más a la creatividad individual de su autor que a un estilo propio del hori-

8. HERNÁNDEZ, MAURO (1985): «Pinturas rupestres» en *Historia de la provincia de Alicante. Edad antigua*, t. II, pág. 112, Ediciones Mediterráneo, S. A. Murcia.

9. Op. cit. nota 8, pág. 115.

10. MESADO OLIVER, N.: «La cova del mas d'en Llorenç y el arte prehistórico del barranco de la Gasulla». *Archivos de Prehistoria Levantina*, vol. XVI, Valencia, 1981, pág. 295.

11. Op. cit. nota 10, pág. 302.



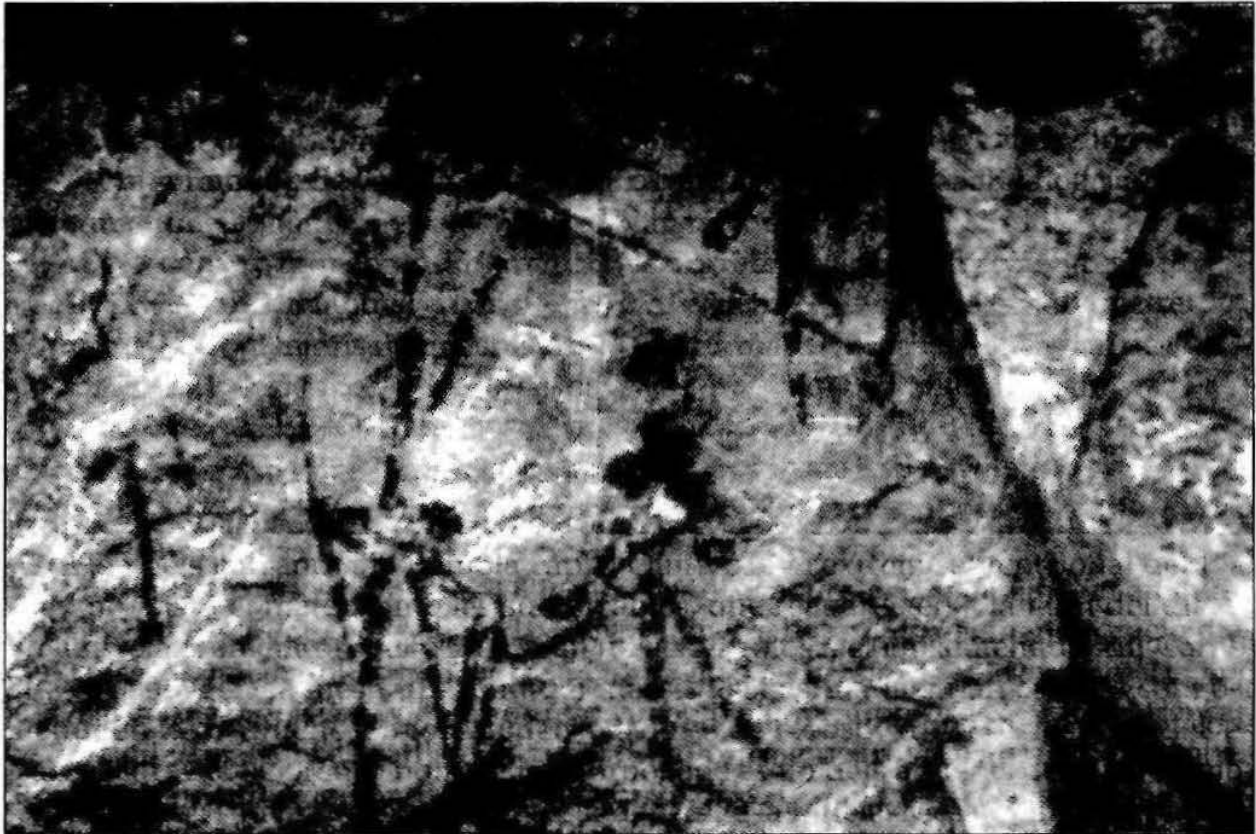
Vistabella. Petroglifo, detalle de los dos trineos

zonte cronológico y macrogeográfico del momento, punto este que difiere del hacer prehistórico.

En líneas generales creemos que los «estilos-bloque» que hemos expuesto pertenecen tan solo al *floruit* de una etapa más o menos prolongada de nuestra Prehistoria, desapareciendo con ella, cosa que no debiera sorprender. ¿Dónde está, por poner un ejemplo claro, la herencia de las bellas decoraciones protohistóricas del convencionalmente denominado estilo Oliva-Liria? Cualquier parecido con las primeras cerámicas históricas valencianas es mera coincidencia; al igual que los «garabatos», «zig-zags», «reticulados» etc. de la chiquillería de nuestros días en cualquier punto del planeta, y nadie intentará hoy explicar sus muchos paralelos basándose en raíces étnicas y culturales porque no las habrá, pese a coincidir con las plaquetas del Parpalló y Cocina, o con motivos del arte esquemático. Y todo ello lo comentamos porque se está «forzando» extraordinariamente la por alguna búsqueda «evolución continuista» de las diversas manifestaciones artísticas del pasado, incluso en estudios bien recientes de grandes maestros,¹² a veces no viendo la realidad o no queriendo verla, tal es el caso al interpretar las claras ballestas del panel II de los roques de Molero, por «brazos en asa» que «cabe pensar en su origen antiguo... lo cual viene a señalar la larga perduración de estos lugares rupestres»;¹³ o cuando se escribe que «todo este largo proceso finaliza con los grabados de tipo lineal que representan temas geométricos, personajes, ramiformes, figuras de brazos en asa, y animales del racó

12. BELTRÁN, ANTONIO (1986): «El arte rupestre levantino de la provincia de Castellón», *Butlletí del Centre d'Estudis de la Plana*, 5, gener-març.

13. VIÑAS, R.; E. SARRIÀ y F. MONZONIS (1981): «Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)» *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, t. 6, pág. 104, Castellón.



Cova del Polvorí. Detalle del «Grupo de figuras esquemáticas, nº 25», probable interpolación rupestre

Molero... que hay que considerarlos, por el momento, como ejecutados entre los siglos XIV y XV... y en donde una fecha grabada atestigüa los siglos anteriormente citados»,¹⁴ fecha grabada cuya transcripción gráfica de las centenas se ha forzado en el calco para dar a unos paneles «modernos» mayor antigüedad; o cuando se opina que ellos representan «el testimonio de la perduración de un lugar sagrado, que partiendo del covacho o santuario con pinturas levantinas había continuado ejerciendo una función de culto hasta finales de la Edad Media».¹⁵

Ya con anterioridad los mismos investigadores de las precedentes citas (VIÑAS-SARRIÁ-MONZONIS) habían intentado en el septentrión del País, cubrir estos grandes *hiatus* cronológicos interpretando restos de pigmentaciones parietales de la Covassa, Culla, y del mas del Cingle, Ares, como inscripciones ibéricas,¹⁶ cosa no aceptada por los iberistas valencianos.¹⁷

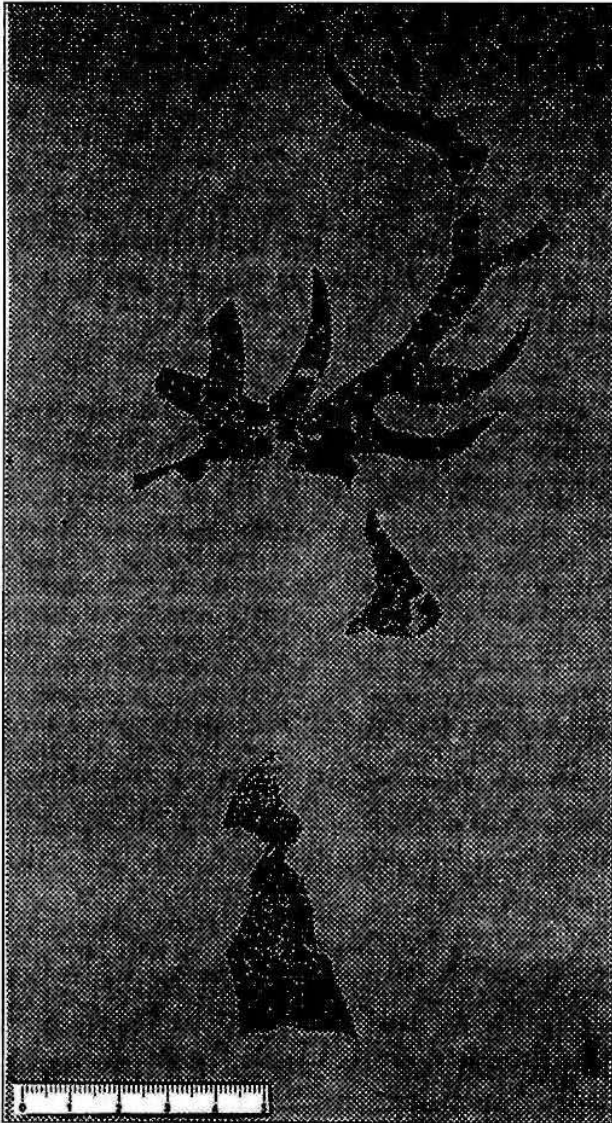
Es evidente que la majestuosidad geológica de la mayoría de los parajes con arte rupestre, sobrecoge. Su fuerza telúrica debió llevar a las sociedades del pasado –y aún a la nuestra– a la plegaria y esoterismo, las ermitas rupestres, con sus múltiples

14. Op. cit. nota 13, págs. 105-106.

15. Op. cit. nota 5, pág. 288.

16. VIÑAS, R. i E. SARRIÁ (1981): «Una inscripción ibérica en pintura roja en el abrigo del mas del Cingle (Ares del Mestre, Castellón de la Plana)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, t. 5, págs. 375-383, Tortosa.

17. El Dr. D. Fletcher Valls, en carta personal de fecha 30 de junio de 1986, al referirse a estos signos rupestres, escribe: «pueden ser cualquier cosa de cualquier época; pero “letreros” ibéricos no lo parecen ni los recogerán los léxicos ».



Cova dels Rossegadors. Restos del gran ciervo que ocultó la obra de fàbrica del polvorín. Figura no estudiada por S. Vilaseca. (Calco, N. Mesado)

exvotos, son todo un testimonio; pero aunque una misma necesidad espiritual lleve a unos mismos parajes, no por ello hay que pensar que en todo instante se frecuentaron como «santuarios», y estamos seguros que durante largos periodos debieron de pasar inadvertidos, como en tiempos históricos ha sucedido, sirviendo de muchas otras cosas menos de lugares sagrados, y aunque personas esporádicas se acercasen a ellos por necesidad espiritual o por simple curiosidad, y por mimetismo o simple mente como «recuerdo» interpolasen figuras o letreos (el jinete del cingle de la mola Remigia, los letreros de Cogul, o los propios grabados «modernos» de les roques de Molero serían testimonio), no por ello hay que interpretar los diversos «macroestilos» comenta dos que algunos de los covachos pueden albergar, como un testimonio de una peregrinación continuada a lo largo de la Historia. Es por ello normal el no encontrar un proceso evolutivo del arte naturalista hacia las formas esquemáticas, y viceversa, pese a que ambos estilos se encuentren físicamente juntos. Si visitamos un templo gótico de renombre, en breves minutos contemplaremos altares góticos, renacentistas y barrocos. Cualquier persona, con sólo intentarlo, podría encontrar dentro de los retablos de un mismo estilo, matices dife-

renciales con los que poder advertir una evolución del estilo; pero sólo una persona impuesta en Historia del Arte apreciaría, de haberlos, arcaísmos de transición. Y es que los grandes estilos, de variado origen, se imponen con la fuerza de lo novedoso, relegando pronto al olvido lo precedente, siendo producto del resurgimiento cultural de las grandes culturas que los gestaron.

Por lo comentado, pues, la gradación cronológico-estilística se evidencia con suma facilidad dentro del tradicionalmente llamado arte levantino, trayectoria y degradación que se acompaña y confirma con la degradación física parietal de la propia balma, como repetidamente hemos comprobado,¹⁸ estilo que, como se viene indicando,¹⁹ y por lo expuesto con anterioridad, no desembocará en el arte esquemático por ser cul-

18. Op. cit. nota 10, pág. 296.

19. Op. cit. nota 12, pág. 44, y op. cit. nota 13, pág. 106.

tural y cronológicamente más tardío, pese a que en la mayoría de abrigos con arte naturalista se detecten interpoladas pinturas de este segundo grupo, ocurriendo con cierta frecuencia en las monografías dedicadas al primero que tanto los gráficos (calcos) como sus correspondientes descripciones adolezcan de objetivismo ante la grandiosidad del arte primigenio, pese al elevado interés de algunas de sus parcas escenas. Tal es el caso del grupo de figuras esquemáticas, n° 25 de la cova dels Rossegadors o Polvorín en Benifassà, donde dos personajes en perspectiva de fuga acuden con elegante paso rítmico hacia otro personaje que sentado en cuclillas tiene su espalda tangente al tronco de un ramiforme, por lo que pudiera tratarse de un preso.

El interés novedoso de la escena reside en que las dos figuras que a él acuden parecen llevar en sus manos sendas páteras en cuyo centro, intencionadamente, se les grabó un diminuto punto como queriendo indicar que son portadoras de algún objeto –tal vez comida– que haga más llevadera la penuria del supuesto reo o anacoreta. En todo caso se trata de un grupo –completado por otros signos– que poco tiene que ver con el conocido repertorio escenográfico del arte levantino, por lo que es de suponer que estemos ante otra interpolación que aún en tiempos prehistóricos sufriera esta balma, algunas de cuyas figuras, por hallarse en el interior de la caseta del polvorín, no fueron estudiadas por D. Salvador Vilaseca.²⁰

Creemos que es prematuro el querer esforzarse para señalar en los macroestilos citados un *ductus* continuado que nos lleve del primer arte denunciado en el País, a los grabados históricos. Reconocemos que es mucho el camino recorrido desde que en 1907 D. Juan Cabré denunciaba los conjuntos rupestres de Calapatá en Teruel y que apenas un año después H. Breuil capitaneaba internacionalmente su defensa paleolítica aun hoy arropada por algún prehistoriador; pero es pronto por lo mucho que falta prospectar, para sentar las bases de la monumental historia del arte rupestre. Por el momento tan solo podemos señalar sus «macroestilos» que no dudamos que con los años se incrementarán (recordemos los recientes hallazgos alicantinos), largo camino que la observación atenta, exenta en lo posible de subjetivismos acientíficos, acortará. En todo caso estamos convencidos que los estudios del arte rupestre se encuentran, aún, en sus inicios.

20. Tenemos en estudio este nuevo conjunto de figuras, publicando en el presente artículo el calco de los restos de un gran ciervo que perdió su cuerpo al ser dinamitado el covacho para la construcción de su polvorín.