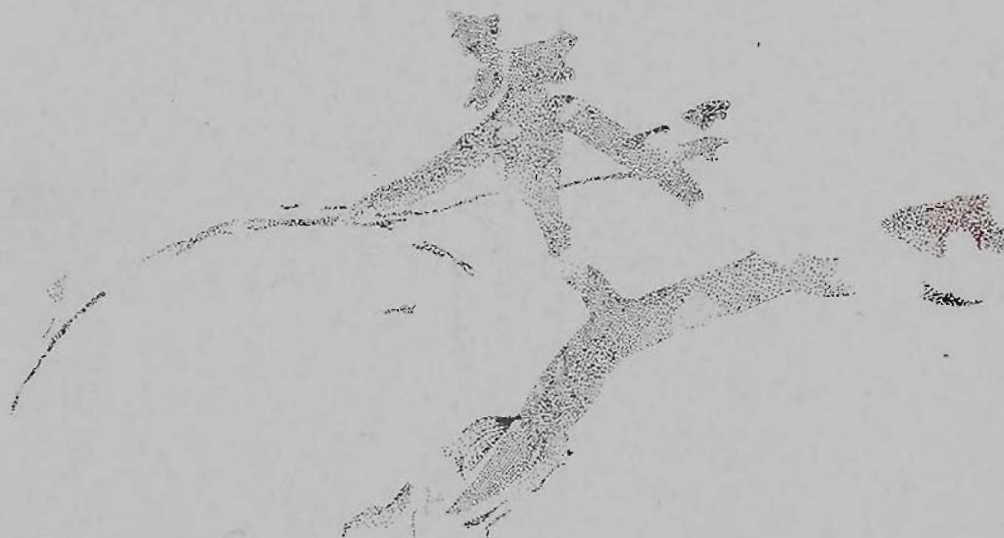


NORBERTO MESADO OLIVER

*NUEVAS PINTURAS RUPESTRES EN LA
«COVA DELS ROSSEGADORS»
(LA POBLA DE BENIFASSA - CASTELLON)*



CASTELLON DE LA PLANA
MCMLXXXIX

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA
SERIE ARQUEOLOGIA - VII

*NUEVAS PINTURAS
RUPESTRES EN LA
«COVA DELS ROSSEGADORS»
(LA POBLA DE BENIFASSA - CASTELLON)*

Copyright by



Gráficas Vicente Montañés Martí
(GRAMON)
c/. Jorge Juan, 40 - Tel. (964) 21 37 39
12006 CASTELLON

NORBERTO MESADO OLIVER

*NUEVAS PINTURAS RUPESTRES EN LA
«COVA DELS ROSSEGADORS»
(LA POBLA DE BENIFASSA - CASTELLON)*



CASTELLON DE LA PLANA
MCMLXXXIX

SITUACION

Con motivo de la construcción de la presa del denominado «Pantano de Ulldecona» fueron descubiertas en el año 1947 las pinturas rupestres del «Barranc dels Rossegadors», afluente por la izquierda, del «Riu de la Sènia» que comporta el citado embalse, tierras castellonenses pertenecientes a la histórica «Tinença de Benifassà». El covacho se halla cerca del monasterio cisterciense de Ntra. Sra. de Benifassà, habitado por monjas cartujas, cuyo abad fue el señor de los circunvecinos pueblos de «Bel», el «Bellestar», el «Boixar», «Castell de Cabres», «Coratxà», «Fredes» y la «Pobla de Benifassà», altas tierras (hoy en la comarca de «El Baix Maestrat») colindantes con Tarragona, reducto aún de la «Capra Hispánica». El abrigo que comporta las pinturas fue utilizado para almacenar los explosivos para las pertinentes voladuras de la infraestructura del pantano, por lo que recibe también el nombre de «Cova del Polvorí». Por su ubicación geográfica es el más septentrional de los abrigos valencianos con Arte Rupestre Naturalista del Este Español. Las pinturas fueron descubiertas por los obreros del pantano; estudiadas y publicadas en sendos informes por Salvador Vilaseca y Juan Cañigueral el año 1948 (1).

El covacho se encuentra a unos 460 m.s.n.m., orientado al E-SE, y mide 29 m. de largo, 3 m. de alto y 1,60 m. de profundidad. El paisaje, desde el yacimiento, aparece dominado a la izquierda por la «Penya de l'Àguila» (780 m.s.n.m.), y a la derecha por la «Lloma de la Tossa» (865 m.s.n.m.), divisoria, en parte, del Sènia y del Cervol. El pequeño barranco «dels Rossegadors» pertenece a la vertiente meridional de la «Serra del Castellar», existiendo a los pies del abrigo la «Font de la Cova dels Rossegadors». Se trata de una balma seleccionada cinegéticamente pues, además de la mentada fuente, dominaba una angostura del «Sènia» hoy cerrada por la presa del pantano. Dista 7 km. de la Sènia y 120 de Castellón (2).

(1) VILASECA, S.: «Las pinturas rupestres de la cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)». Ministerio de Educación Nacional, Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, Informes y Memorias, N.º 17, Madrid, 1947 (En la pág. 7 de la publicación se dice que las pinturas fueron descubiertas «en el otoño del año 1947», visitándolas por primera vez S. Vilaseca el «17 de abril de 1948, quince días después de tener conocimiento de su existencia»).

CAÑIGUERAL S.I., J.: «Nueva localidad de pinturas rupestres en Cataluña: La "Cova dels Rossegadors" de la Cènia». Tirada aparte de la Revista «Ibérica», núm. 148, segunda época, correspondiente al 1.º de noviembre de 1948. Imprenta Revista «Ibérica», Barcelona.

De esta rara publicación, con siete páginas de texto entre el cual se insertan seis grupos de figuras con las principales escenas del covacho, entresacamos estos párrafos finales: «Probablemente las pinturas rupestres tienen un fin religioso; son como una plegaria gráfica a Dios para que les dé suerte en las cacerías. Estos lienzos de pared representan quizás fondos de altar. En su presencia se ofrecían sacrificios al Dios Omnipotente, Señor de las montañas».

(2) Para su ubicación geográfica ver el Cap. II de la publicación de S. VILASECA. Hoy la visita a las pinturas se hace acompañándose de su guía D. Constantino Navarro Sánchez, cuya vivienda se encuentra junto a las propias pinturas rupestres por ser el guarda de la presa del adjunto pantano de Ulldecona. El corto trecho del camino que accede a la casa del guarda y pinturas se toma en el mismo inicio —ladera izquierda— del puente que, en este punto, cruza el Sènia en dirección a la Pobla de Benifassà. Es conveniente concertar las visitas llamando al teléfono n.º 977 / 71 31 82.

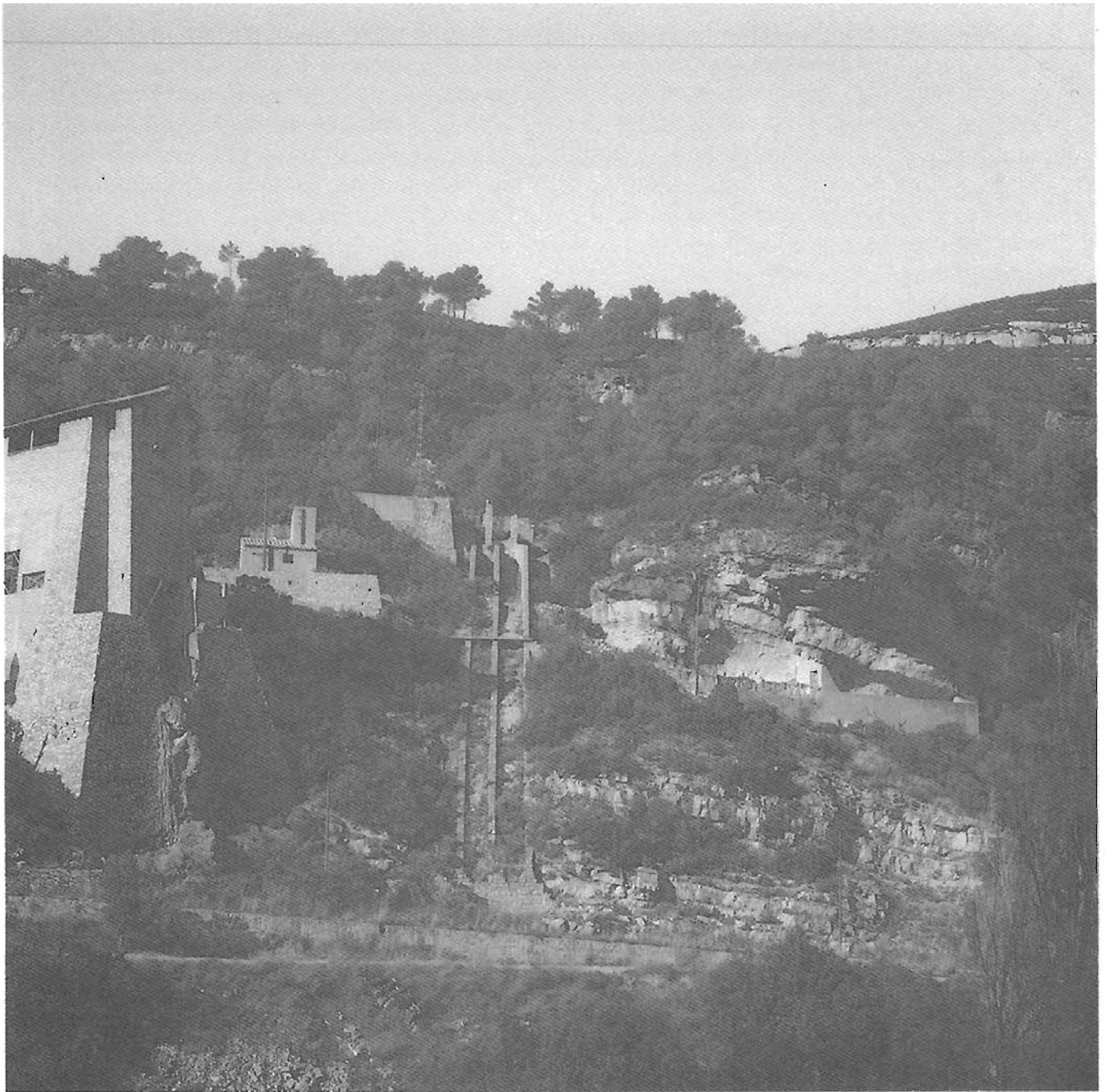
LAS NUEVAS PINTURAS

Grosso modo los «calcos» que presenta en su estudio Salvador Vilaseca son correctos, aunque adolecen de la pormenorización de los detalles mínimos, siempre importantes a la hora del análisis de los rasgos somáticos funcionales, de gran importancia para valorar el bagaje cultural —por lo regular etnológico— de aquellas tribus de nuestro más remoto pasado. Ello, en buena medida, se debe a que los calcos definitivos serían hechos con sanguinas, prácticamente a mano alzada, más con el fin de dar una visión de conjunto que de pormenorizar al máximo cada motivo. Vilaseca era consciente de dicha limitación, pues de entrada escribe: «*Sólo nos proponemos ahora presentar un informe preliminar y de carácter provisional*». El estudio definitivo debía ser realizado por Vilaseca con la colaboración del Profesor Pericot y de D. Juan Bta. Porcar, trabajo que nunca llegó a materializarse. Fallecidos estos maestros de nuestra Prehistoria queremos aportar nuevos conocimientos al friso con arte rupestre más septentrional del País. Sean por ello estas páginas nuestro homenaje. (3).

El abrigo «dels Rossegadors», tras la publicación monográfica fue cerrado con vallado de mampostería por la Confederación Hidrográfica del Júcar (dueña de los terrenos), para salvaguardar sus pinturas, a la vez que era derribada la caseta que había servido como polvorín durante los trabajos antes citados, cubículo que ocultaba unos 5 m² del paramento de la balma con un grupo de pinturas que, aunque advertidas por S. Vilaseca, no fueron incluidas en su publicación (4).

(3) Un avance del presente trabajo («*Una escena de pastoreo en el abrigo dels Rossegadors*»), ha sido presentado al XIX Congreso Nacional de Arqueología.

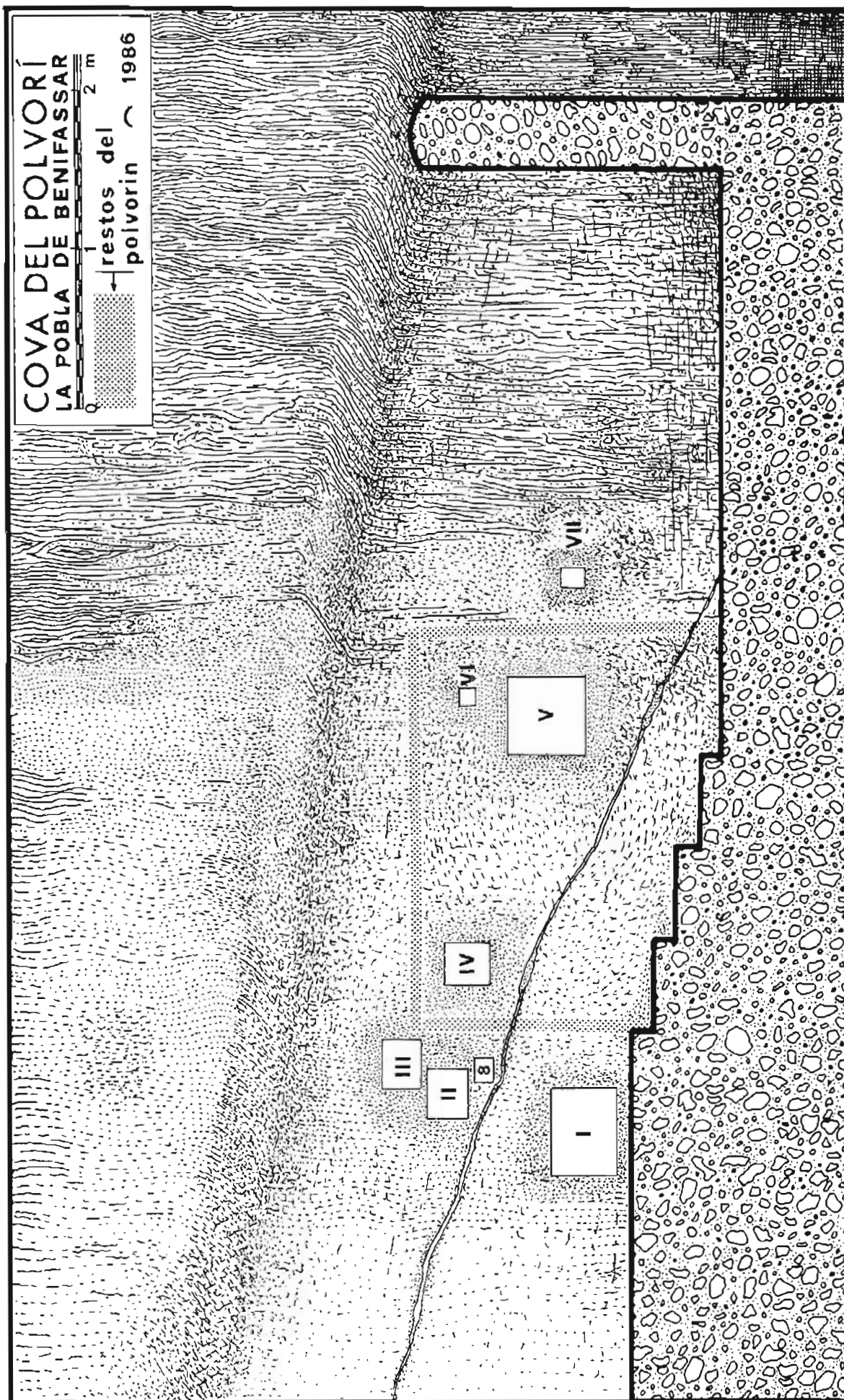
(4) Op. cit. nota 1, pág. 10 y 18.



Vista general de la «Cova dels Rossegadors». Panoràmica tomada de la orilla derecha del Senia. Obsérvese el deterioro del paisaje causado por viejas construcciones hidroeléctricas.

Dado el fuerte buzamiento del covacho hacia el NE, la plataforma o suelo horizontal de la obra de fábrica tuvo que realizarse a dos niveles: el contiguo a la puerta de entrada, el superior, tiene una longitud de 9,30 m., y de 3,75 m. el segundo. Ambos se comunican por medio de tres peldaños que salvan los 62 cm. de desnivel, alcanzando la longitud del cercado que salvaguarda el trozo más resguardado de la estirada cárcava, 14,80 m. Hoy la altura interior del abrigo es en el peldaño central de 2,25 m., mientras que la de la intersección del muro de cierre inferior con el hastial de la cueva es de 1,92 m., teniendo la visera o primer techo de la balma una salida de 1,60 m., protegida a mayor altura por otra inflexión del acantilado. El fondo del covacho queda suficientemente protegido de la erosión eólica e hídrica, motivo por el cual, creemos, lo que resta de sus pinturas son de las más nítidas que conocemos; por contra es una de las cuevas con arte rupestre más desescamadas como consecuencia de un proceso litogenético irreversible, acelerado a su vez por los impactos de las explosiones de la dinamita cuando se procedía a dotar de la infraestructura necesaria los alrededores de la presa durante el Otoño de 1947 (5).

(5) Op. cit. nota 1, pág. 9 y 10.



Distribución espacial de los Paneles estudiados.

Las escasas figuras del paramento de roca que ocultaba el polvorín (nuestros **Paneles IV, V y VI** —fig. 1—), como hemos dicho, no fueron publicadas en 1948, habiéndolo sido, tan sólo, del resto de los Paneles (**I, II, III, VII y VIII**), según el cómputo de Vilaseca, el jabalí n.º 22; el grupo formado por «*una cabra corriendo hacia la izquierda y con la cabeza vuelta atrás*» y que una figura humana apresa con una mano su recia cuerna (composición n.º 31); el «grupo de figuras esquemáticas n.º 25» (6), inserto en el **Panel VIII**; y la «Composición n.º 26», en nuestro **Panel III**.

Esta zona inferior de la balma, opuesta hoy al camino de llegada más cómodo, en el estudio citado es la zona menos cuidada, seguramente por cansancio de quien realizó los dibujos y la inseguridad, tal vez, del andamio que tuvo que levantarse para realizar dicho trabajo. Hoy la en exceso elevada plataforma artificial del abrigo permite realizar con comodidad su estudio, aunque algún resto de pintura parietal parece quedó soterrado por ella, ya que además de restos de pigmento rojo a ras de la plataforma actual, D. Juan Cañigueral escribe en su aludido trabajo que en el suelo natural del abrigo, «*probablemente, también había pinturas y quizá mayores, pues se ven grandes manchas*», restos que D. Salvador Vilaseca, no cita. Pasemos a ver pues con detalle aquellas figuras que permitan deducir con cierta seguridad el motivo representado, obviando aquellas pigmentaciones amorfas que nada pueden aportar ya. Como hicieran Cañigueral y Vilaseca seguiremos el estudio descriptivo de esta balma, de izquierda a derecha, exactamente de O-NO a E-SE, siguiendo por más científica y completa la monografía del segundo.

PANELES A LA IZQUIERDA DEL POLVORIN

Panel I

Se encuentra ubicado su ángulo inferior derecho, a 35 cm. del borde NE de la plataforma mayor, y a sólo 10 cm. del suelo (fig. 1). Contiene un grupo de figuras en una superficie rectangular de 60 por 44 cm. Hacia su centro, en alto, figura la cabra apresada por el cazador (?) que abatiera el animal, dada la posición de sus patas delanteras. Vilaseca al reseñarla escribe: «*Por debajo de la grieta del fondo (...) existe otro conjunto de pinturas, bastante mal conservadas y desvanecidas, que comprende, en un metro de anchura, restos de imágenes humanas y zoomorfas. Una de las más claras es la que reproducimos y que representa una cabra corriendo hacia la izquierda y con la cabeza vuelta atrás; un hombre que aparece por encima, inclinado a la izquierda, sujeta con la mano uno de los cuernos del animal. Este carece de la parte inferior de las patas*» (7). El conjunto, pese a estar muy deteriorado por las escamaciones de la roca, como seguidamente comentamos, ofrece un notable interés.

Fig. 1

Concavidad natural lenticular apaisada, de 4 cm. de profundidad, midiendo en su «entrada», 33×21 mm. Se encuentra circunvalada en gran parte por trazos de coloración rojizo-castaño deficientemente conservados, abriéndose en «cola de pez» hacia su lado derecho. En el fondo de la diminuta cavidad, punto del mismo pigmento; por debajo, restos de trazos casi tangentes. Pudiera tratarse de un «refugio» rupestre dado que a su alrededor no fueron

(6) Op. cit. nota 1, pág. 34.

(7) Op. cit. nota 1, pág. 36.

pintadas abejas o pájaros en vuelo, pues de haberlos tenido trataríase, como en la cueva de la Araña (Bicorp), o en la de Remigia (Ares), de «panales» o «nidos» (8).

Fig. 2

Por debajo de la figura precedente, a 57 mm. de su centro, se conservan los restos de una posible figura de perfil derecho, exenta de la parte superior de la cabeza y brazo avanzado, desaparecido a la altura del antebrazo. El resto de la figura perdióse con el gran desconchado de la pared, el cual desciende tangente a la zona izquierda de la fig. 1, y tras rodear la fig. 2 ascenderá 18 cm. para volver a bajar circunvalando, por la izquierda, la zona más destacada del Panel, por lo que su anchura rebasa los 9 cm. Coloración, rojizo-naranja.

Fig. 3

De esta zona izquierda destacamos las dos flechas (?) casi verticales terminadas por sendas emplumaduras de perfil lanceolado, ubicadas junto a una bolsa o recipiente con largas correas que parecen pender de una línea inclinada que corta las saetas en su tercio inferior. Es de coloración rojizo-castaño poco intenso, midiendo la bolsa y asas 19 mm., 33 mm. las flechas, y 50 mm. la barra diagonal. Dado que la casi totalidad de los frisos castellonenses con arte naturalista contienen escenas cinegéticas, estas bolsas vienen interpretándose como continentes de los venenos para las puntas de las flechas (9), pero no sería acientífico interpretar estas representaciones como los pertrechos del pintor que realizara alguna de las escenas tardías de estas balmas, dada la similitud de las supuestas flechas, con los pinceles, por lo que los trazos oblicuos que suelen acompañarlas podríamos interpretarlos como tientos, y los envases como los continentes del pigmento.

A la izquierda de esta naturaleza muerta existen restos muy desvaídos de difícil interpretación.

Fig. 4

Debajo de la figura anterior, a 34 mm., veremos dos trazos que pudieran haber pertenecido a un arco y una flecha con una emplumadura timonera de base recta.

(8) HERNANDEZ-PACHECO, E.: «Las pinturas prehistóricas de las cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre de España». Com. de Inv. Pal. y Prehist., memoria 34, Madrid 1924.

PORCAR-OBERRMAIER-BREUIL: «Excavaciones en la cueva Remigia (Castellón)». Memoria de la Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas, 136, Madrid, 1935.

(9) ESTEVE GALVEZ, F.: «Probable significado de unas pinturas rupestres del Maestrazgo». Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, 1. Castellón, 1974, pág. 16.



Escena del pastoreo, detalle del Panel I.

Fig. 5

Tras haber rebasado el fuerte descostre calizo nos encontramos con la testuz bien señalada de una cabra que, salvo las cepas, tiene perdida el resto de la cuerna por la placa caliza desprendida. Su eje longitudinal se encuentra ligeramente alzado de izquierda a derecha, conservándose muy desvaídas (pudieran ser un repinte) sus patas delanteras, al parecer terminadas en pezuñas vistas de perfil. La zona trasera del animal es un auténtico «esfumato» ya que no marca la silueta del cáprido, y sí, parece, la de otro animal, dada la excesiva zoometría caso de pertenecer al cáprido primero. En último término pudieran ser repintes muy posteriores, con escaso arte, hechos con una pintura muy desvaída y de tono más claro ya que los restos de la cabra primigenia, de pigmentación rojo-vinoso, son fuertes, excepto en las patas delanteras. Longitud, 113 mm.

Fig. 6

Debajo del morro recio de la cabra anterior, a 6 mm., una figura humana —señaladamente dolicocefala— camina hacia la izquierda. Su pintor señaló bien los rasgos somáticos de su faz: nariz aguileña y barbilla apuntada. Marcha con los delgados brazos caídos, habiendo que destacar entre el abdomen y brazo trasero, pendiendo del hombro, un pequeño objeto casi circular con dos largas correas, objeto que cabría interpretar como la honda de este supuesto pastor que camina entre su ganado. El gran desconche se llevó su pierna trasera y prácticamente, también, la delantera, así como la zona frontal del cráneo. Su estrecho tronco, inclinado hacia adelante, presenta una señalada inflexión abdominal. Su coloración es algo menos intensa que la de los cápridos. Altura, 42 mm.

Fig. 7

Entre las figuras 5 y 6, pese a su escasa separación, tangente a ambas, en tono rojizo claro, parece que exista el cuerpo alargado de una posible cabritilla de poco arte, puesto que tanto en su zona frontal como trasera se advierten las patas. De ser así habría perdido la cabeza por el descostre aludido. Miden estos restos, 26 mm.

Fig. 8

La placa perdida atacó la parte frontal y media de otra cabra de cuello más estilizado que el de la fig. 5, y defensas más finas y cortas, que vemos antepuestas a dos orejillas alzadas. El resto del animal perdióse, así como la base del cuello, aunque se perfila bien el abdomen y los jarretes de sus patas traseras que dan paso a unas finas cañas que terminan con una sola pezuña bien señalada, de perfil, pues tiene perdido su par así como la parte alta de sus cuartos traseros. Es seguro que se trata de un animal joven que camina lentamente siguiendo al viejo cáprido —fig. 5— que abre marcha junto al pastor que, en reinterpretación posterior, pudiera cargar sobre sí con un cabritillo recién nacido. Como el viejo macho, conserva el eje longitudinal, de 113 m., ligeramente alzado.

Fig. 9

En gran parte sobrepuesta al cabrón de recia defensa se conservan las huellas de una figura de difícil interpretación, ya que de su perfil original tan sólo se conserva, sobresaliendo del lomo del animal, una silueta ligeramente curva, estando el resto muy deteriorado por desconchados, siendo el descostre interior de forma triangular. Altura vertical de la mancha, 40 mm.; coloración, castaño.

Fig. 10

Sobre la vertical de la fig. 8, con una separación de 93 mm. hallamos el único grupo del panel reseñado por Vilaseca. Lo componen una cabra caída, como así parece indicarlo la anómala posición de las patas delanteras: una horizontal siguiendo la arista de un viejo desconche, por cuanto su jarrete fue pintado junto con el muslo en el plano superior (el del resto del animal), y parte de su fina caña, con su pertinente pezuña de perfil, en el plano hondo de la roca. Su par lo veremos replegado en ángulo tocando su pezuña el abdomen. Su testuz señala una sola y recia defensa, y su par, apenas indicado (tal vez borrado), sobre dos orejillas apuntadas. Conserva un corto rabo y sólo perdió sus patas traseras y algo del abdomen. Parece no presentar heridas. Longitud máxima, 92 mm. Pigmentación, rojo-vinoso.

Fig. 11

Sobre el animal precedente, un hombre, pastor o cazador, sin pertrechos que lo identifiquen, alarga uno de los brazos para asir con la mano la recia defensa del animal, componiendo ambos una curiosa escena. Inclinado a la izquierda tan sólo podremos apreciar con cierto detalle, además del brazo aludido, su pierna izquierda, cuyo pie tangencia con el lomo del oviáprido, pareciéndonos que calce algún tipo de polaina de cuya boca cuelgan cintas o correas —tal vez jarreteras—, al igual que del empeine del pie, pudiendo tratarse de las correas de sujeción del calzado. La cabeza, vuelta a la izquierda, está representada por una corta melena, teniendo por ojo, sobre la caliza virgen, un punto. De su costado derecho, de más difícil interpretación, distinguiríamos un corto brazo caído y la pierna correspondiente, muy desvaída, que sólo hemos podido completar con la ayuda de la fotografía. Dada la horcajadura de las piernas, así como por tener la posterior alzada en actitud de montar, podríamos interpretar estas figuras como una escena de apresamiento, derribo y monta. El eje mayor del cáprido es de 94 mm.; el de la figura humana, de 63 mm.; y la pigmentación es rojo-vinosa.

Fig. 12

En la misma horizontal del grupo precedente, a su izquierda, con una separación de 25 mm. damos con los restos de un cazador de tono rojizo-naranja muy desvaído. Su cabeza, apenas perceptible, mira a la derecha y parece adornarse con una pluma. En su mano izquierda sostiene el arco (o un manojo de flechas) sólo apreciable en su zona media por el grosor del mazo de flechas que parece conllevar. Tiene el tronco y brazo derecho perdido, apreciándose las piernas en ángulo. Eje máximo, 72 mm.

Fig. 13

Frente al arco de la figura precedente, a 10 mm., restos de una figura, tal vez humana, de la que sólo parece señalarse su cabeza, de perfil derecho (cuyo único rasgo representado parece ser la nariz aguileña), y parte del tronco. Eje mayor, 30 mm.; coloración, rojizo anaranjado claro.

Fig. 14

En la horizontal de la pierna adelantada de la fig. 11, y debajo de la 12, apreciaremos muy perdida la figura de un pequeño cazador al «vuelo», que marcha hacia la izquierda, cuya línea de fuga es señaladamente oblicua. Tiene perdido su brazo izquierdo, y sus rasgos más destacados son los cabellos, en mechones apuntados (tal vez plumas), y su sexo trianguliforme. Eje mayor, 40 mm.; coloración, rojizo-vinoso muy perdida.

Fig. 15

A la derecha del grupo n.º II, a 33 mm., en una misma horizontal, advertimos restos muy desvaídos de cuyo «esfumato» sobresalen los inicios de dos posibles defensas de bóvido. Junto a ellas, hacia su base, ya en un bache viejo de una plaqueta desprendida, hay restos escasamente apreciables que pudieran haber pertenecido al mismo animal. Eje máximo, 62 mm.

Figs. 16 y 17

Debajo de la figura precedente y en una misma línea de fuga oblicua, casi paralela al también cazador n.º 14, de su mismo estilo, apenas apreciaremos dos cazadores al «vuelo» portando en sus manos los restos de sus armas. Mientras que el que marcha al frente tiene una cabellera en grenchas apuntadas, tal vez plumas, subrayando así su velocidad, el que marcha detrás presenta una cabeza redondeada, con un ligero ensanchamiento en ambos lados de su base. Fueron pintadas en el plano dejado por una placa desprendida. Ejes máximos respectivos, 42 y 40 mm.; coloración, rojizo-naranja.



Detalle del Panel I figura 18.

Fig. 18

En una misma paralela de fuga que los cazadores anteriores, ligeramente más baja, veremos a la derecha de aquellos, con una separación de 30 mm., los restos de una cabra que perdió su mitad trasera con el saltado de una gran placa caliza. Presenta bien modelados jarretes, teniendo de perfil sus pezuñas, casi tangentes, pues el animal aparece representado en velocísima carrera. Su delgado y estirado cuello comportará una cabeza en parte repicada, a la vez que los ejes de las orejas fueron rayados con un objeto punzante. Se pintó en un plano algo superior al de los cazadores precedentes, a cuya escena parece pertenecer. Eje máximo, 57 mm.; coloración, rojizo-vinosa.

Fig. 19

En la misma vertical de la figura anterior, en la base del panel, con una separación de 35 mm., quedan los restos de lo que pudo ser la cabeza de un animal, pues interpretamos como inicio de su cornamenta dos apéndices superiores, alzados. Eje máximo, 55 mm.; pigmentación muy desvaída de tono castaño.

Fig. 20

En el ángulo superior derecho del panel, sobre restos amorfos longitudinales, con ensanchamiento en el lado izquierdo, de tonalidad marrón, advertiremos los restos del cazador más diminuto de la balma. Pese a su esquematismo conserva la gracia del arte de nuestras serranías. Ha perdido la cabeza, uno de los brazos y parte de la pierna trasera, señalándose el falo. Eje máximo, 15 mm.; coloración rojizo-claro.

Comentario

Teniendo presente que las figuras que pertenecen a una misma escena primigenia conllevan, por norma, una misma fuga (lógica en el concepto creativo del pintor); un mismo estilo; y por lo general una misma pigmentación, serán estas premisas las que nos denunciarán la escena o escenas que hubiere interpoladas en un mismo panel rupestre. Por ello no dudamos en señalar que los cápridos n.º 5, 8 y 10 fueron los primeros en ejecutarse, así como las representaciones humanas n.º 6 y 11, puesto que sin esta última figura no se concibe la pose dislocada del cáprido. Como hemos comentado, la fig. 6 va abriendo camino junto al viejo macho cabrío de recia cabeza y potente cuerna —fig. 5—, seguido por una joven cabra —fig. 8—; y podría interpretarse como la honda del pastor, el objeto sostenido por largas cintas, que cuelga de su hombro.

Restos evidentes de otra escena, tal vez posterior, estaría compuesta por los tres cazadores al «vuelo» —figs. n.º 14, 16 y 17— y, con mucha probabilidad, por la cabra n.º 18. Su dinámica marcha nos lleva a esa zona perdida del ángulo inferior izquierdo del panel, donde debió figurar buena parte de esta cinegética composición. No menos interesantes son los restos centrales a la izquierda del panel, con el «covacho» rupestre y en sus alrededores el par de supuestas flechas contiguas al zurrón, depósito, bolsa o cesto con asas acintadas o correas que parecen colgar de un trazo oblicuo. De los cinco casos que conocemos de grupos similares que Almagro auna (10), tan sólo en uno de ellos advertimos, junto al cestillo o vaso geminado, un arco con una flecha, estando en el resto su objeto colgante acompañado por varias líneas paralelas terminadas con un ensanchamiento lanceolado, y que tanto valdría interpretar como flechas (en tal caso el recipiente contendría veneno, como F. Esteve advierte (11)), o como pinceles junto al depósito de la pintura (en «Or» existen diminutos recipientes conteniendo pigmentos). El hecho de que tales objetos «no identificados», el pintor de estos frisos los esconda en algún recoveco perimetral de su obra, a modo de «firma», abogaría por esta segunda hipótesis.

Existen también aquí superposiciones o repintes de poco estilo hechos con una pigmentación en exceso diluida, dada la transparencia que conllevan. Su escasa perceptibilidad es tal que, a primera vista, parece que estemos ante un «palimpsesto» rupestre sobre el que se hubiesen superpuesto las figuras de la escena de pastoreo.

Panel II

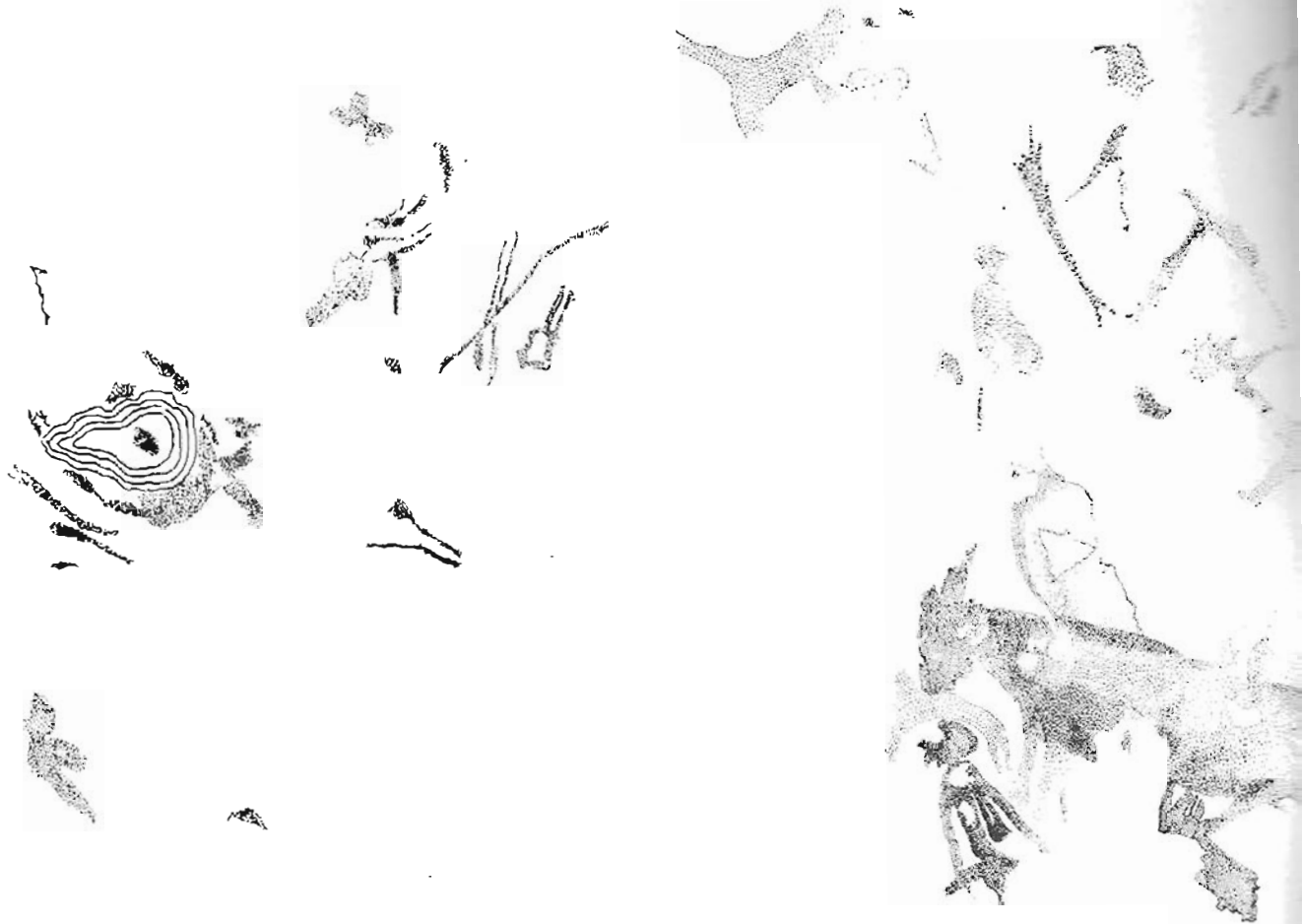
Sobre el panel anterior, algo desplazado hacia la izquierda y a 1,00 m. del suelo, situamos nuestro segundo panel, compuesto solamente por dos figuras, las cuales se corresponden con la n.º 22 y 27 de Vilaseca. La escena que ahora pasamos a comentar ocupa una superficie rectangular de 33 por 25 cm.

Fig. 21

Jabalí orientado hacia la izquierda con la superficie afectada por despintes, en especial su zona delantera, con pérdida de las patas y parte inferior de la cabeza. Pese a ello su silueta

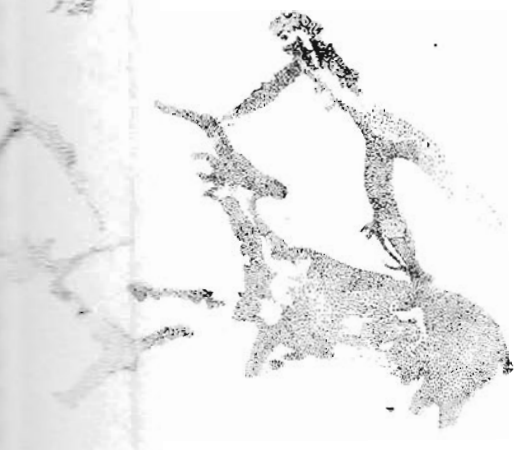
(10) ALMAGRO BASCH, M.: «El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)». Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida, 1952, pág. 74, fig. 56. Ver también el trabajo de María Francisca Galiana: «Contribución al arte rupestre levantino: Análisis etnográfico de las figuras antropomorfas». Lucentum, IV, Anales de la Universidad. Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua. Alicante, 1985, pág. 80, fig. 15.

(11) Op. cit. nota 9.



Panel I

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



acusa bien las orejas y crines del suido, especialmente en la cruz y cuartos traseros, en donde se señala el rabillo. Las patas traseras, separadas, atendiendo al calco de Vilaseca, debieron perder recientemente sus pezuñas por el saltado de la caliza. No se le aprecian restos de dardos ni heridas. Eje máx. 14,7 mm.; coloración, castaño-vinoso (12).

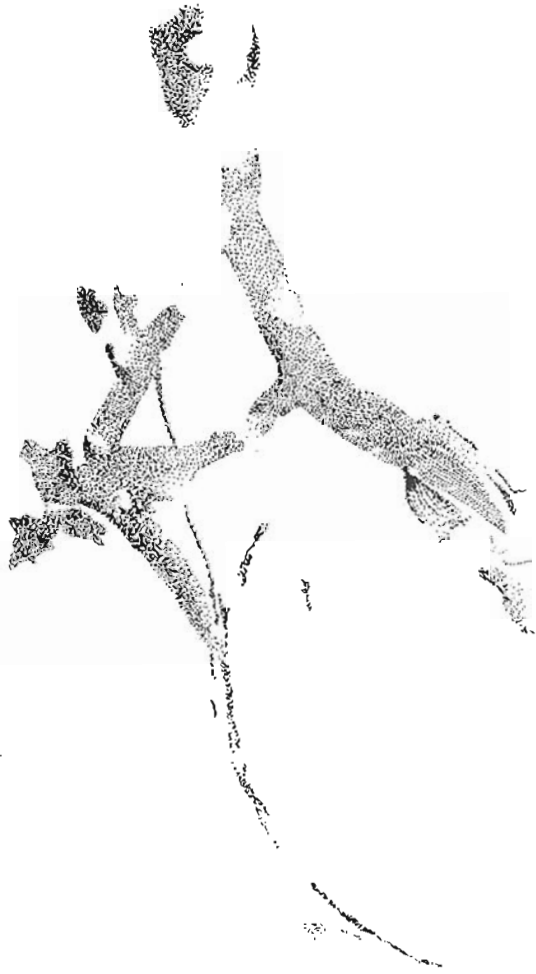
Fig. 22

Tras el jabalí, a 7 cm. y en un plano superior, encontraremos una de las representaciones más bellas dels Rossegadors: la fig. n.º 27 de Vilaseca, el cual sólo cita su existencia sin comentario ni dibujo o calco alguno.

Un arquero al «vuelo» comporta el «canon» de las mejores pinturas «dinámicas» del círculo del Maestrazgo, cuya obra cumbre radica en la popular cacería de jabalís existentes en la Cova Remigia de Ares, es evidente que forma con la fig. 21, una escena cinegética. El arquero, en zancada, con el tronco ligeramente curvo, prolonga su brazo adelantado sosteniendo con una mano que no se dibuja, horizontalmente, el arco, por lo que la figura queda proyectada hacia un horizonte de fuga, dándole un gran dinamismo.

Su cabeza, afectada por un despinte, presenta una silueta frontal con crenchas, por lo que no se aprecian detalles de su anatomía. Un desconchado alcanzó la pantorrilla de la pierna posterior, pese a lo cual aún veremos una punta del posible «saragüells» o tal vez jarretera. Enormes son las de la extremidad avanzada pues cuelgan en ambos lados enmarcando una pierna modelada, con pérdida del pie, bien dibujado el posterior, apreciándose en el empeine el apéndice del cierre del calzado. Creemos adornos los dos apéndices que, horizontalmente, lleva la figura sobre el brazo posterior, asimismo sin mano, pues al no colgar el superior del hombro es difícil interpretar como bolsa —u honda— como advertimos en la fig. 6, pudiendo ser el inferior parte de un arco de triple curvatura si interpretamos la línea que corta al pecho de la figura como la rama central del arma, perdido su extremo superior por el saltado de la pared. La zancada del cazador mide 125 mm., y 70 mm. el eje vertical; su pigmentación es castaño-vinoso.

(12) A la derecha de este suido, con una separación de 27 cm., en su misma horizontal y a sólo 4 cm. de los restos del cemento del polvorín, daremos con los cuartos traseros de otro jabalí similar que seguramente perteneció a la misma piara, de cuya escena debieron formar parte los cazadores n.º 22 y 23.



Panel II

0 1 2 3 4 5 6 7

Panel III

Se sitúa sobre el **II**, teniendo desplazado su centro hacia la derecha. Es el más elevado de cuantos venimos comentando ya que su base queda en línea horizontal colindando con los restos de cemento del tejado del cubículo del polvorín. En realidad los **Paneles II y III** forman uno solo, que hemos separado por comodidades de la publicación, pues 2 cm. separan el extremo inferior izquierdo del **Panel III**, del superior derecho del **Panel II**, una de cuyas figuras —la n.º 23— parece pertenecer a la composición o escena de las figs. 21 y 22.

Fig. 23

Centrada en el panel, en marcha hacia la derecha, daremos con los restos de un cazador que identificamos con la fig. n.º 28 de Vilaseca («restos de un arquero que sostiene un haz de flechas»). El gran desconche calizo que atacara la figura precedente, llevóse también parte de ésta, de la que apreciamos su pierna avanzada, aunque teniendo perdida su zona correspondiente con la rodilla, cuyo pie se adivina calzado, pues el pintor tuvo buen cuidado en señalar sobre el empeine el apéndice del cierre. Lo novedoso de la figura será la forma de sostener con la mano del brazo adelantado —con pérdida del antebrazo—, el distendido arco, ya que de su centro cuelga una pequeña correa o cordel que el cazador apresará con la mano cerrada. El arma, posiblemente de triple curvatura, aparece decorada con emplumaduras allí donde inicia sus curvas mayores, adornos que con frecuencia vienen interpretándose como un «haz de flechas», y que bien pocas veces creemos que lo puedan ser. El cazador camina horizontalmente teniendo muy cerca manchas amorfas de pigmentación, posibles restos de fauna. El eje de su pierna tiene 58 mm., y los del arco, 83 mm.; coloración, castaño.

Figs. 24 y 25

Ambas constituyen la composición n.º 26 de S. Vilaseca: «Lucha entre dos arqueros de técnica semiesquemática», cuyo comentario e interpretación asumimos.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Panel III



PANELES EN EL INTERIOR DEL POLVORIN

En el paramento interno de lo que en su día constituyó el fondo del polvorín —rectángulo de 2,55 m. de largo por unos 2,00 m. de alto—, superficie señaladamente cóncava y por ello punto elegido para la ubicación de la caseta, existen restos de diversas escenas (nuestros **Paneles IV, V y VI**) sumamente mutiladas, puesto que es el punto del abrigo donde la naturaleza de la roca, por su propia composición, exfolia más en delgadas costras su hastial, motivo de la concavidad aludida, aprovechada por el pintor rupestre para ubicar en ella una de las mayores y con seguridad más bellas pinturas del abrigo.

Panel IV

Se emplaza junto al ángulo superior izquierdo de esta cavidad interna, midiendo 22,5 cm. de base por 29,5 cm. de altura, conformándolo las siguientes figuras:



Detalles del Panel IV, figuras 26 y 27.

Fig. 26

En el fondo de una pequeña depresión de la roca (álveo de una plaqueta desprendida), veremos una cabra en posición invertida, con su eje longitudinal ligeramente inclinado y con la cabeza caída (en posición normal de estar el animal derecho) dirigida a la izquierda, pose que viene correctamente interpretándose como la de un animal despeñado o caído en el fondo de alguna sima o trampa. La delicadeza en la ejecución de las patas —las traseras alzadas mientras una de las delanteras se encuentra replegada tocando con la pezuña el abdomen del animal, y su par ligeramente retrasado—, aboga por dicha interpretación. Similar pose repite el cáprido n.º 10 del cómputo de Vilaseca, también muerto o herido, pose que veremos varias veces en Remigia, o en la escena del supuesto «desollado» del abrigo IV del Cingle, asimismo en el interior de una menuda cavidad del paramento. La cabeza de nuestro cáprido muestra un morro achatado y grueso, y sus defensas cortas suavemente curvadas, tras la que veremos las orejas; pudiera tratarse de un animal joven.

Un trazo sin degradación une el cuerpo del cáprido con la cabeza, señalándonos una ejecución incorrecta. Desconches de la capa pictórica malogran parte de la figura, hoy a 126 cm. de la base de la balma, sobre la huella del primer peldaño. Su eje mayor es de 9,1 mm.; coloración castaño desvaído. (13)

Fig. 27

A 23,7 cm. de la base de la fig. precedente existe una de las minifiguras más enigmáticas del abrigo: en marcha hacia la abatida cabra existe una especie de monstruo. Mientras parece comportar una cabeza humanoide en la que se señalan los rasgos faciales (ojo almendrado, labios y barbilla prominente), su cuerpo es deforme, estando formado por dos cortas pinceladas cuyos extremos inferiores son triangulares —pies o patas—, mientras los superiores se flexionan constituyendo los hombros para después descender en arcada hasta casi rozar el suelo, dando a la figura un aspecto simiesco. Al contexto de esta figura pudieran pertenecer dos diminutos puntos rojizos a 10 mm. de los pies, y una pequeña pincelada lenticular de 9 mm. cerca de su cara.

Otra interpretación, obviando la rara cabeza, sería la de un ave de presa vista frontalmente en el momento de acercarse el animal caído, aunque creemos que sus garras habrían sido mejor señaladas. Queda, pues, la incógnita de esta pintura que tal vez una conveniente limpieza del «porland» adherido pudiera darnos más detalles. Altura, 32 mm.; coloración, rojizo-carmín.

(13) La presente figura ha sido publicada por L. Dams en su voluminosa obra *«Les peintures rupestres du levant espagnol»*. París, 1984, fig. 210, «*animaux morts ou blessés*», n.º 8; asimismo por A. Beltrán: Op. cit. nota 73, pág. 49 (gráfico).



Panel IV



Panel V

Se sitúa sobre la zona baja de la terraza o plataforma del abrigo, siendo el más grande de los demarcados, ya que mide 50 cm. de base, por 49,5 cm. de altura. Debió contener, cuanto menos, la mayor y mejor representación de ciervo dels Rossegadors, siendo comparable a los dos ciervos, superpuestos en partes, del conjunto nº 18 de Vilaseca, ciervos de «*una belleza insuperable*» (14).



Estado actual del Panel V. Obsérvese el escamado de la roca y los restos y belleza del gran ciervo, figura 27.

Fig. 27

Los restos de este gran ciervo señalarán que el animal se orienta a la derecha, teniendo una bella cuerna de gran realismo, prácticamente completa la rama delantera, y su par perdido a la altura del segundo candil. Se señalan bien las dos potentes luchaderas o candiles de ojo; las hitas de hierro (incompletas en la rama izquierda); y ya sólo en la cuerna derecha el candil medio y la paleta o corona, con un par de hitas perdidas por descostre calizo. No parece que se pintasen las orejas, pues no se advierten en la porción siluetada de la cerviz

(14) Op. cit. nota 1, pág. 31. En nuestra opinión la bicromía de ambos ciervos, el derecho castaño y el izquierdo —cuyo desencaje de cuello y cabeza que Vilaseca presenta en su calco no responde a la realidad— más rojizo, se debe a la «natural» superposición parcial de ambas figuras. Tal bicromía sería empleada por el pintor para individualizar y visualizar ambos ciervos, siendo un aporte genial al arte del momento.

del ungalado. Tampoco nos llegó la zona centro de la cabeza, saltada por desconches del soporte calizo, aunque sí el morro, hoy a 97 cm. del suelo y a sólo 35 cm. de los restos de cemento del desaparecido muro derecho del polvorín. La cabeza alcanzaría los 6,2 mm., y la rama o cuerna completa, 87 mm.; su coloración es rojizo-vinosa muy fuerte.



Detalle de Panel V.
Restos de sus figuras
27. 28 y 29.

Fig. 28

Debajo del desaparecido cuello de la figura anterior existen restos de otra figura que en modo alguno pertenecen a la anatomía de las patas delanteras del casi perdido animal. Como podremos apreciar en nuestras ilustraciones, nuevos desconches —«lait motif» de esta zona de la balma—, dejaron de ella una rara silueta que cabría, hipotéticamente, interpretar como los restos de una figura femenina vistiendo una larga falda similar a la del grupo n.º 18 de la balma, con la que coincidirían su eje vertical, inclinado, y el hallarse contigua al animal (las pequeñas figuras que en el grupo de Vilaseca se interponen entre la danzarina —u orante— y el ciervo primero, son interpolaciones posteriores a la primera escena), canon éste que se repite en otros conjuntos rupestres con figuras femeninas (15), binomio que pudiera relacionarse con la fecundidad. La no existencia de restos de los brazos —cuanto menos el derecho— en nuestra figura 28, abogarían por una pose similar a la del grupo 18. La que adopta la conocida danzante (?) pudiera haberse repetido en el abrigo en escena similar. Ancho de la supuesta falda, 29 mm.; altura actual de los restos, 64 mm. (16).

Fig. 29

Ante los restos precedentes, a sólo 24 mm., existe la parte superior de una pequeña figura humana cuya cabeza, que mira a la izquierda, parece señalar ciertos rasgos faciales y un pequeño moño. También se conserva su brazo izquierdo, sin mano, habiendo perdido el opuesto a partir del antebrazo, así como el resto del cuerpo por abrasiones viejas (17).

Fig. 30

Entre las pinturas tremendamente mutiladas de este covacho interno, cabe interpretar los restos de una figura humana que en enorme zancada corre hacia la izquierda, fugando en oblicua. Tan sólo se conserva la zona alta de la pierna avanzada: una pincelada uniforme —de 12 mm. de grosor—, y, al rebasar un descostre, el pie. Del tronco del supuesto cazador «en vuelo» perdura otro trazo que curva a la derecha en su zona alta —de 6 mm. de grueso— con un apéndice lateral derecho a la altura de su cintura, trazo también mutilado. Y cabría interpretar como parte del brazo derecho una corta pincelada paralela al tronco. El eje de las piernas, de haberse conservado su par, pudiera haber llegado a los 30 cm; coloración, castaño claro.

- (15) ALONSO TEJADA, A.: «*El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete)*». Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I. Ensayos Históricos y Científicos, n.º 6. Albacete 1980, «Zona 6».
- (16) En la misma horizontal de los restos de esta figura, ligeramente descolgada, con una separación de 16,50 cm. hacia la derecha, veremos el costado derecho del tronco de un cazador. Se señala el hombro y la mayor parte del brazo, junto al que existe una línea curva (posible arco) y en su interior otros dos trazos finos, paralelos, con la misma inclinación del arco, posibles flechas, aunque no se perfilan otros detalles.
- (17) Las tres figuras últimas se pintaron sobre una placa caliza fuertemente oxidada, con una tonalidad vinoso muy semejante a las pinturas, en especial en el área conservada del gran ciervo, coloración que no se repite en otras zonas de la balma. Diríase que con anterioridad a la realización de la escena naturalista la caliza hubiese tenido una preparación de fondo o baño muy fluido de imprimación. No de otra forma cabría explicar, dada la intensidad tonal, porqué es difícil delimitar por la base el morro del animal y algunos de los candiles, mientras ellos mismos quedan claramente señalados en su perfil superior. Similar técnica ha sido señalada en las pinturas de La Sarga, Alcoy (A.P.L., vol. XVI, Homenaje a D. Domingo Fletcher, T.I., Valencia MCMLXXXVII, pág. 101), sobre las que incidiremos después, y en el abrigo de Selva Pascuala, Villar del Humo (A. Beltrán: «*Arte rupestre prehistórico. Crisis de los sistemas tradicionales*». Revista de Arqueología. Zugarto ediciones, S.A., Madrid, 1987, pág. 17. Ilustración).

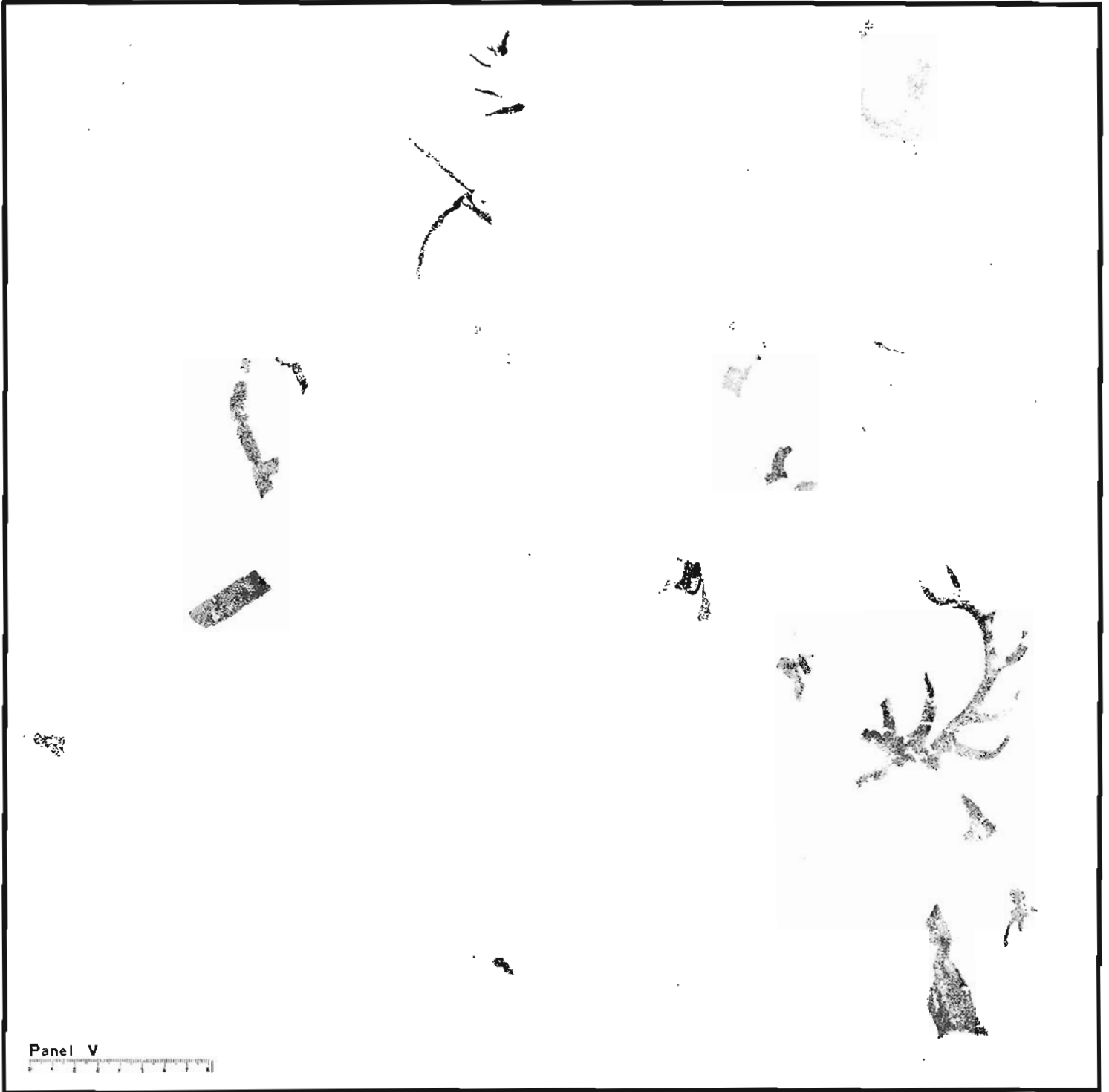


Detalle del Panel V, figura 31.

Fig. 31

Otros restos identificables serían los conservados en la parte superior —central— del panel. Pertencerían a un cazador ya que se aprecia la rama inferior del arco y su tramo central o «luchadero» formando ángulo con el brazo que lo sostiene, así como la mayor parte de la saeta apuntada en su final. Sobre tales restos, a 30 mm., unas pinceladas irradian de un descostre. Teniéndolas presentes cabría una segunda interpretación, ya que recordando el grupo de cazadores de la cavidad 2.^a del «Cingle», que Ripoll no señalará (18), cabe interpretar como restos de un tocado con plumas tales trazos altos, y como piernas el arco y brazo de la anterior interpretación, por lo que este cazador, tan esquemático, pudiera ser portador de una especie de lanza o jabalina (la supuesta flecha). En esta segunda visión la figura alcanzaría los 120 mm. de altura; coloración, rojizo vinosa fuerte.

(18) PORCAR, J.: «Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta (danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas)», B.S.C.C., t. XXI, c. III, Castellón, 1945, pág. 145, lám. II, fig. 9.



Panel VI

Se sitúa en el ángulo superior izquierdo del «covacho interno», fondo del polvorín desaparecido. Lo constituye tan sólo una figura humana, por lo que mide 4 cm. de ancho por 4,8 cm. de alto.

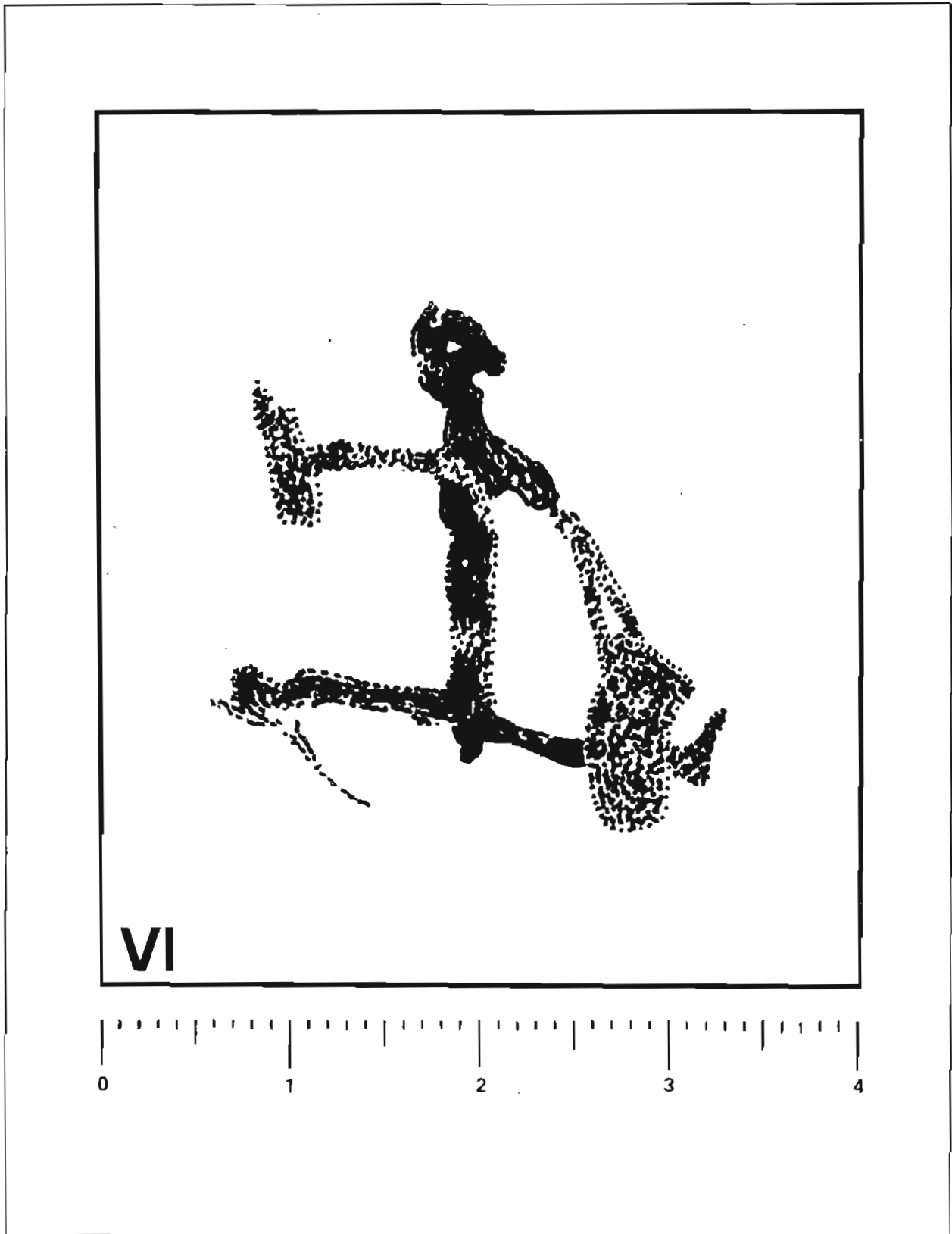


Panel VI, figura 32.

Fig. 32

Figurilla a sólo 38 cm. de los pegotes de cemento de la cubierta del polvorín, y a 63 cm. de los cuernos del gran y esbelto ciervo del **Panel V**.

Diminuta pintura representada por un hombre en veloz carrera que fuga ligeramente en oblicua hacia la derecha del espectador. De sus rasgos somáticos faciales destacamos ojo, nariz y boca, cuyo labio inferior une ya con el cuello. Un corto muñón, a la altura de los hombros, constituiría el brazo avanzado, con el extremo del cual sostiene el asa acintada de una bolsa o pequeño capazo de boca ancha y base emisférica, tan semejante a uno de los envases de esparto de la cueva de los Murciélagos de Albuñol, Granada, mientras su brazo posterior, horizontal, sostiene —con una mano que no se dibuja— un corto, grueso y apuntado objeto. Su zancada es la típica de los cazadores a plena carrera, señalándose el pie avanza-



do cuya respectiva pierna cubre en parte el envase o bolsa, mientras su opuesto parece llevar un calzado de larga puntera. Se señala su falo. En sus cercanías no hemos encontrado restos de otras pinturas. Altura, 25 mm.; de la bolsa: con el asa, 17 mm.; sin ella, 10 mm.; ancho de la boca, 5 mm. Altura del diminuto objeto apuntado, 8 mm.; grueso, 2,5 mm.; coloración, castaño oscuro ligeramente violáceo.

PANEL A LA DERECHA DEL POLVORIN

Panel VII

Se ubica ya fuera del área rectangular del polvorín, a sólo 25 cm. de él, y a 88 cm. de la plataforma basal, distando del muro de cierre 2,90 m. Al constituirlo también una sola figura mide de base 5,7 cm. y de alto 9,6 cm.

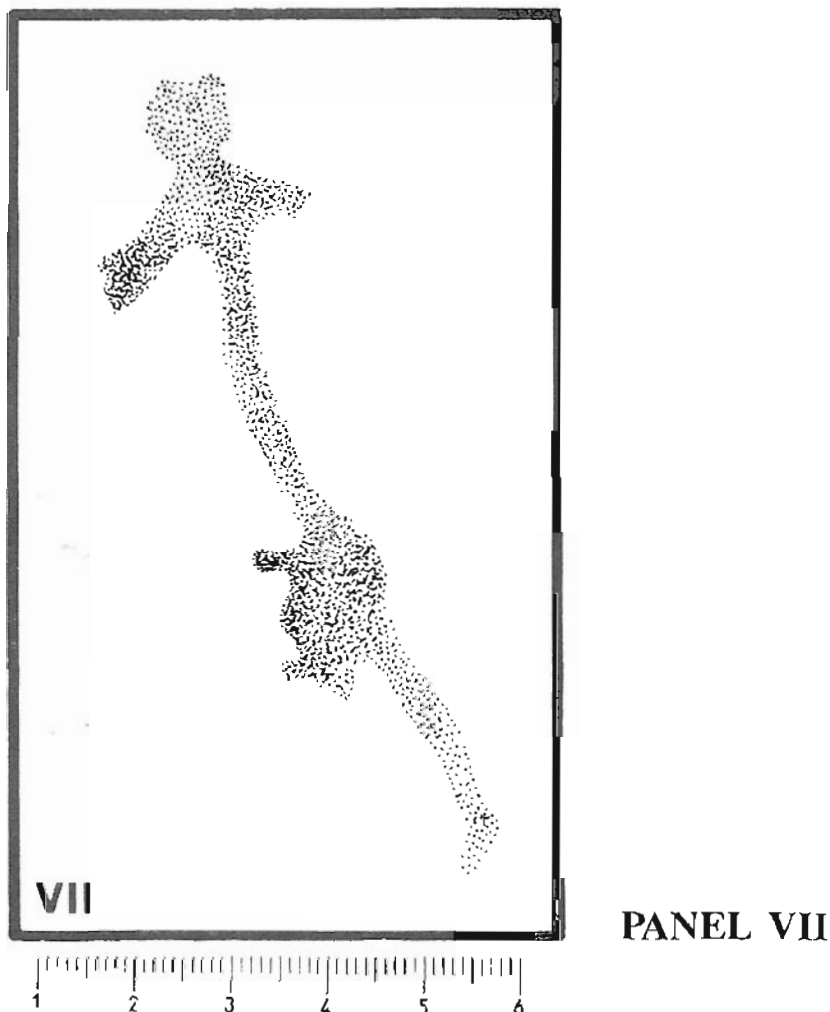
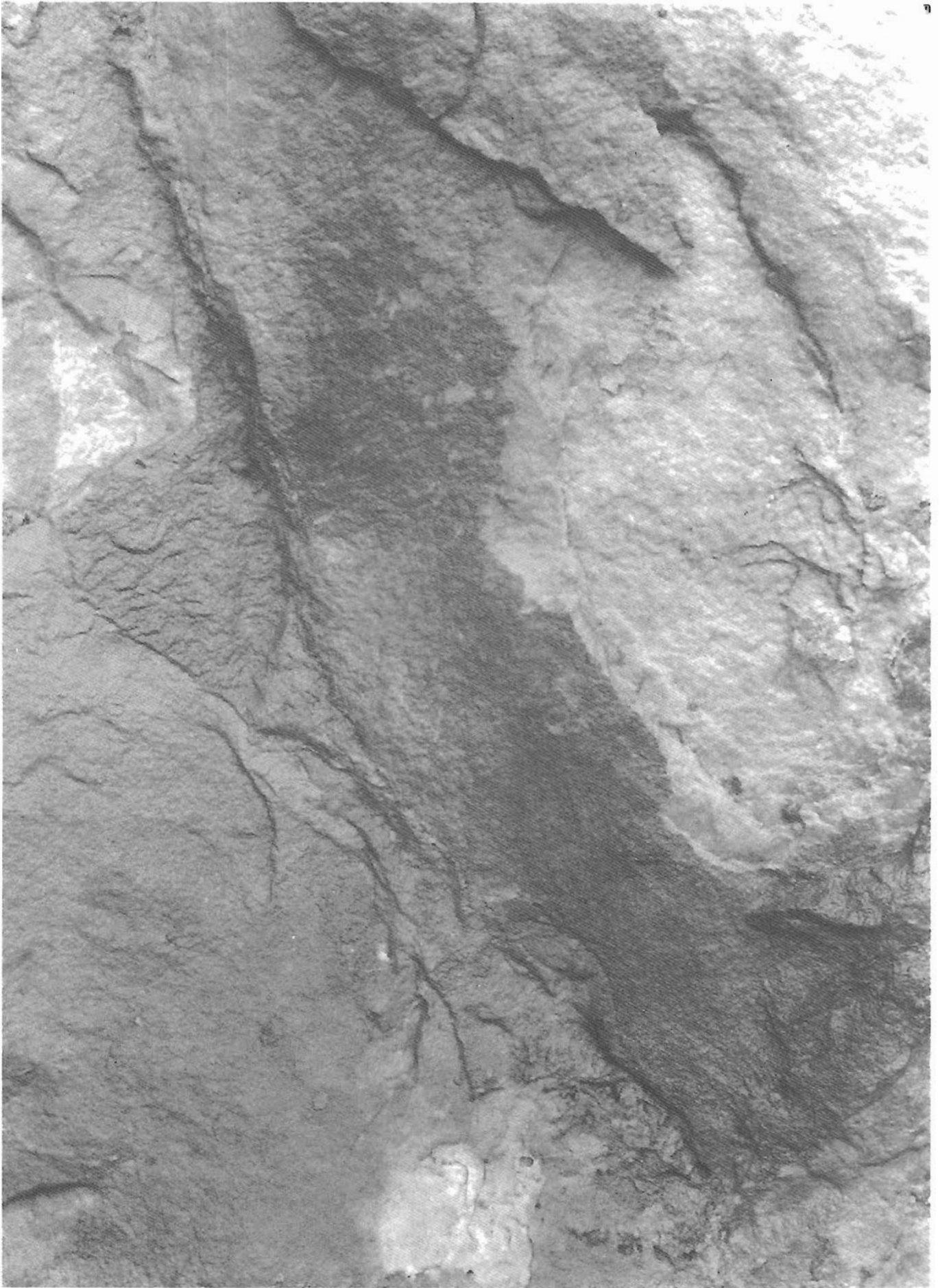


Fig. 33

Entre descostres muy superficiales del paramento de la balma, y en la misma horizontal que los restos del gran ciervo del **Panel V**, advertimos una nueva figura humana totalmente velada por procesos litogénéticos. Camina hacia nuestra izquierda y su tronco y pierna trasera fueron ejecutados con una misma pincelada oblicua, con ligera curvatura en el área abdominal de la figura. Su cabeza es discoidal aunque ligeramente hundida su zona superior, no señalándose rasgos faciales. Debido a los desconches de la caliza, viejos y recientes, tiene perdidos los antebrazos y la pierna avanzada, de la cual sólo resta el nacimiento del muslo sumamente grueso si lo comparamos con el de su pierna trasera, detalle que ya advertimos en la anatomía del «pastor». Como rasgo somático más destacado señalamos el falo erecto de la figura. Altura, 90 mm.; coloración, castaño-violácea.

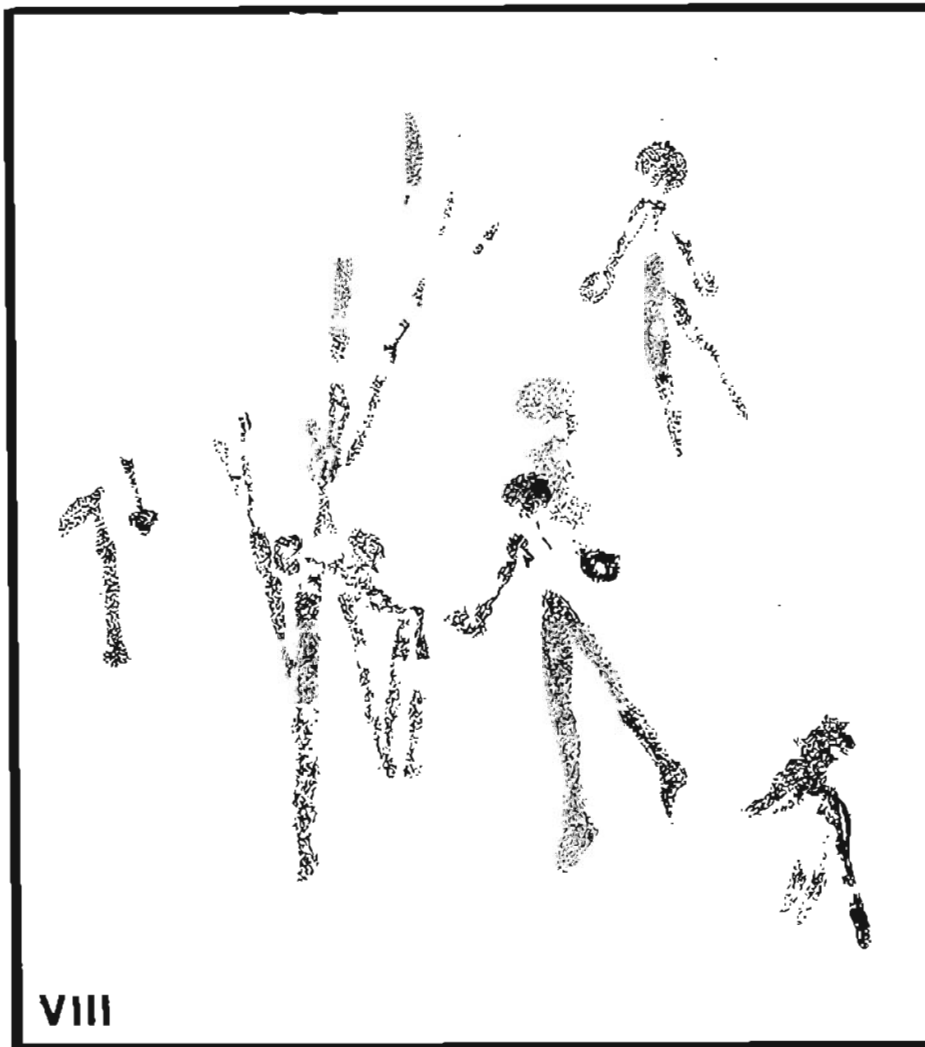


Panel VII. figura 33.

GRUPO DE FIGURAS NO «LEVANTINAS»

Panel VIII

Hemos dejado para concluir la descripción de las pinturas de la zona oriental de la balma, un grupo de figuras situadas a la izquierda de lo que en su día fue la caseta para los explosivos, dado su peculiar estilo, ya que disiente del tradicionalmente llamado «Arte Levantino». Tal conjunto roza casi la base del **Panel II**, inmediatamente sobre la grieta buzada que corta la balma (19). El hecho de haber pospuesto estas pinturas e incidir de nuevo en ellas, ya que fueron publicadas por S. Vilaseca, es por tener el convencimiento de que estamos ante una «interpolación» de cronología posterior al resto de pinturas del covacho, pues conceptual y estilísticamente nada tienen que ver con el Arte Naturalista, como ya señalamos (20). Por tal hecho no individualizamos sus componentes. Ancho del panel, 9,5 cm.; altura, 10,8 cm.



PANEL VIII



(19) Op. cit. nota 1, pág. 17.

(20) MESADO, N., y VICIANO, J.L.: «Los grabados "Modernos" de "Les Roques del Mas de Molero" y nueva perspectiva en los estudios del arte rupestre». Centro de Estudios del Maestrazgo, Año IV, n.º 15, Julio-Septiembre, Sant Carles de la Ràpita, 1986, pág. 16.

Se trata del «grupo de figuras esquemáticas n.º 25» de Vilaseca (21). Como él mismo anota el grupillo destaca por su conservación, exceptuando su lado izquierdo, donde algunas figuras —por erosión y descostres naturales— se perdieron, siendo reciente el escamado calizo de su zona alta que se llevó, según interpretación de Vilaseca, «*un tocado de tres plumas*», que Beltran interpreta, con dudas, como la zona superior de un arco (22), puntos de vista que no compartimos pues objetivamente la pintura se asemeja a un «ramiforme» o árbol. Por lo conservado la composición centra la escena en un eje vertical (el aludido arboriforme) hacia cuya base acuden varios personajes, con mucha probabilidad dos por banda, habiéndose conservado del par izquierdo restos de la figura inferior: su brazo adelantado, de mano trilobulada, y su pierna. Se halla completa el área derecha de la escena, cuyas dos figuras, de 42 mm. de altura la inferior, y 33 mm. la superior, por su propia degradación métrica conllevan una clara perspectiva de fuga. Ambas avanzan en elegante paso, casi de danza clásica pues se apoyan en la punta de los pies, abriendo ligeramente los brazos al unísono, terminados con ovaladas palmas o «patenas» en cuyos centros parecen tener grabados un punto, a no ser que respondan a un proceso de tipo orgánico. Destacan también sus cabezas cuyas siluetas recordarán las ancoriformes de los ídolos de hueso de la cultura megalítica del SO francés y de la región portuguesa de Beja (23). Entre ambas figuras una gota de pintura de tono castaño, tangente ya a la cabecilla de la figura inferior, nada tiene que ver con el resto de la composición, de una clara tonalidad rojizo-castaño. La escena se cierra con la figura de un supuesto reo que en cuclillas une su espalda al tronco del ramiforme, en cuya cabeza, ligeramente inclinada, se le señala una nariz apuntada. A ella acuden, con seguridad, los personajes citados, que pudieran llevarle comida para hacerle más llevadera su penuria o castigo.

En el ángulo inferior derecho del panel existe una rara figura que cabría interpretar como la de alguna especie de pequeño cánido o felino en posición rampante hacia el centro de la escena principal, aunque con la cabeza vuelta y como aullando o maullando. Su lomo se remarcó con una fina pincelada curva dejando en negativo su interior. Eje máximo, 25 mm.

Este conjunto podría interpretarse como una «mitografía» fuera ya de lo que entendemos como «arte levantino clásico», recordando, una vez más, las múltiples interpolaciones que a lo largo de pulsaciones intermitentes han ido sufriendo estas cárcavas.

(21) Op. cit. nota 1, pág. 34.

(22) BELTRAN MARTINEZ, A.: «*Arte rupestre levantino*». Monografías Arqueológicas, IV, Zaragoza 1968, pág. 168.

(23) ALMAGRO, M.: «*Las estelas decoradas del suroeste peninsular*». Biblioteca Prehistórica Hispana, vol. VIII, Madrid, 1966, págs. 60 y 135, entre otras.



Panel VIII, Grupo n.º 25 de Vilaseca. Posible mitografía interpolada en el conjunto rupestre dels Rossegadors.

**CUADRO ESTADISTICO DE LOS MOTIVOS
ADVERTIDOS EN «EL POLVORÍ»**

	Motivos	Vilaseca	Mesado	Totales	Observaciones
FIGURAS HUMANAS	Arqueros	24	6	30	Fig. Hum. con arco
	Fig. masculinas	16	6	22	Fig. Hum. sin arco
	Fig. femeninas	1	1 (?)	2	Vilaseca: Conjunto 18 Mesado: Panel V
	Antropomorfos	1		1	Vilaseca: fig.20
	Restos	1	4	5	Fig. hum. muy incompletas
	Figs. sin detallar	4		4	
	Grupos sin detallar	4		1	Vilaseca: Queda sin estudio el Conjunto 6
ANIMALES	Cérvidos	5	1	6	Vilaseca: Conjuntos 9, 12 y 18 Mesado: Panel V
	Cápridos	7	4	11	Vilaseca: Conjuntos 1, 4, 10, 11, 15 y 31 Mesado: Paneles I y IV
	Suidos	5		5	Vilaseca: Conjuntos 6, 16,17, 22, 24
	Aves	4		4	Vilaseca: Conjuntos 12 y 19 (se computan como tales los posibles polluelos del conjunto último)
	Cánidos	1		1	Vilaseca: Conjunto 16 (probable lobo)
	Animales indeterminados		2	2	Mesado: En los paneles I y IV
UTILLAJE	Arcos/flechas	1	2	3	Vilaseca: Conjunto 3 Mesado: Panel 5 y nota 16
	Cuerdas	4		4	Vilaseca: Grupos 4, 12 y 16
	Ballestiformes	1		1	Vilaseca: Grupo 2
	Trampas	1 (?)		1	Vilaseca: Grupo 6
	Escaliformes	1		1	Vilaseca: Grupo 12 bis.
	Bolsas/vasos	3	1	4	Vilaseca: Grupos 15 y 18 Mesado: Panel VI
	Panoplia (?)		1	1	Mesado: Panel I, Conj. 3
	Honda		1	1	Mesado: Panel I, fig. 6
	Indeterminado		1	1	Mesado: Panel VI, fig. 32
VARIOS	Cueva rupestre		1	1	Interpretamos como probable habitáculo la cavidad natural del P.I.
	Mazo de trazos	1		1	Vilaseca: Conjunto 12
	Signos	6		6	Vilaseca: Conjuntos 5, 11, 16 y 19
	Manchas y restos de fig.	22	21	43	Cómputo aproximado

Nota: Las figs. de los **Paneles II, III y IV**, al haber sido citadas por S.V. han sido incorporadas a su cómputo, al igual que su Composición n.º 31 del **Panel I**.

ULTIMOS PASOS HACIA LA PROBLEMÁTICA SOCIO-CULTURAL Y CRONOLÓGICA DEL ARTE RUPESTRE NATURALISTA DEL ESTE ESPAÑOL

En nuestra opinión han sido los estudios de Fortea Pérez los más científicos al interrelacionar la estratigrafía cromática de los abrigos, con el arte mueble y los propios utillajes ergológicos de los yacimientos con pintura, o el de sus alrededores, por lo que ya en 1975 llega a la conclusión que el arte naturalista es posterior al 5000 a.d.C., mientras el lineal-geométrico sería protocardial, atribuible al Horizonte de Cocina II (24). Pero dada la trascendencia que los últimos descubrimientos han tenido para fijar, en gran medida, la cronología del arte rupestre simbólico-expresionista, y naturalista del Este Peninsular: descubrimientos de las pinturas rupestres del Neolítico Cardial y temas figurativos cerámicos, hagamos un somero resumen de cuantos textos apunten hacia dicho cambio, con la intención de esclarecer la «maduración» del intelecto de cada autor y verdadera contribución al acercamiento a una realidad tangible: la fijación cronológica y cultural de los horizontes artísticos post-mesolíticos, objetivo buscado desde que D. Juan Cabré, en 1903, con el hallazgo de las pinturas de Calapata, Cretas, abriera un nuevo capítulo en los estudios de la Prehistoria Peninsular.

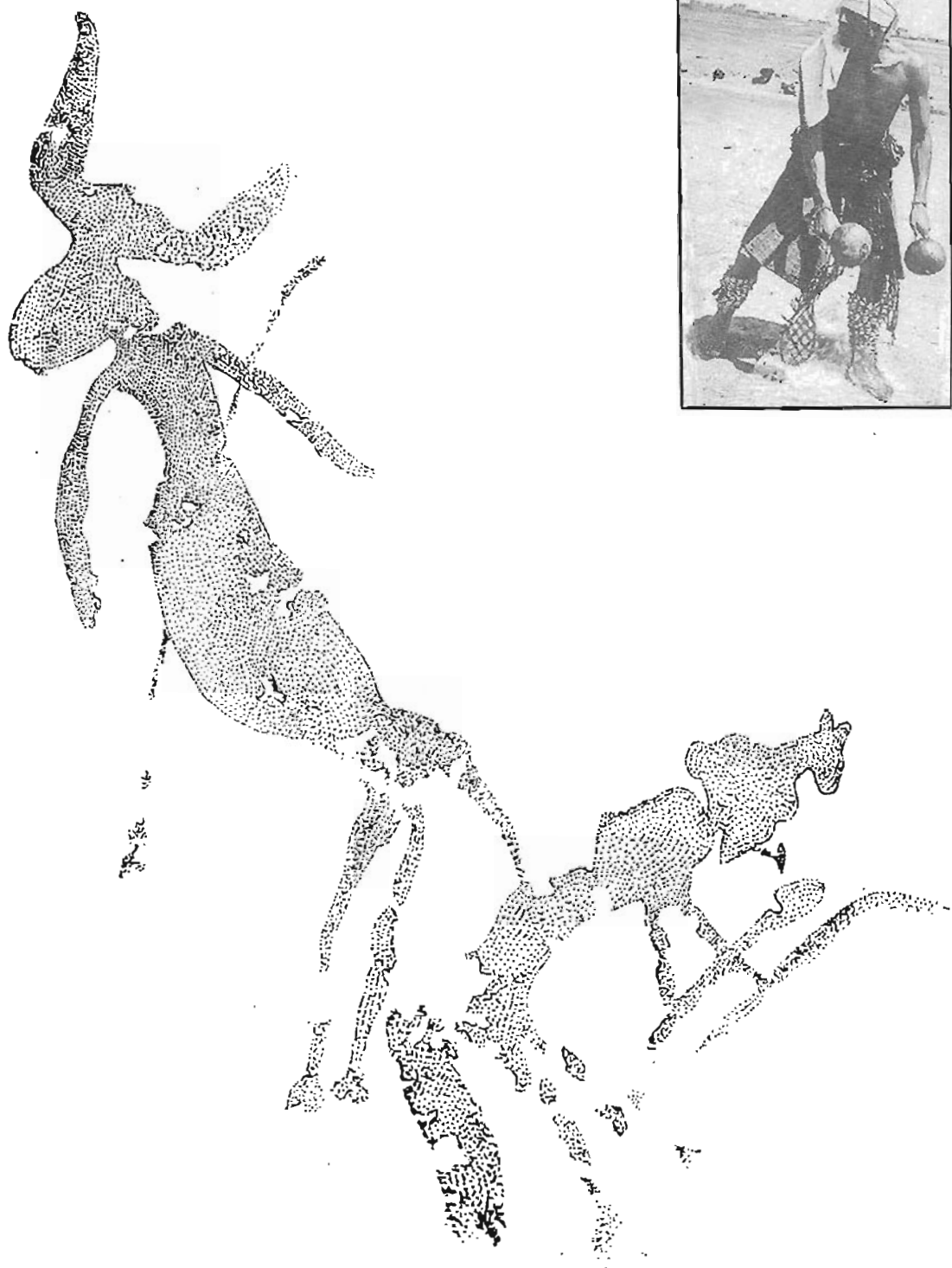
I) N. Mesado - 1981 (25).

En 1981 dábamos a conocer los materiales Neolíticos que custodia el Museo Municipal de Burriana procedentes de la «Cova del Mas d'en Llorenç», cavidad contigua a los abrigos rupestres del «Barranc de Gasulla», Ares, que D. Juan Bta. Porcar, en 1934, descubrió arqueológicamente denominándola (no sabemos el porqué), «Cova Gran» (26). En 1977, J. Aparicio y J. San Valero publicarían los materiales incautados de dicha cavidad, procedentes de excavaciones clandestinas, adoptando en tal publicación un topónimo reciente: «Cova Fosca» (27), ya divulgado en la bibliografía para tipificar el horizonte subsiguiente al cardial: el del Neolítico «tipo Fosca» (28).

Señalábamos en nuestro artículo las diversas fases del arte rupestre de Remigia: «Fase I», con grandes figuras, sumamente idealizadas las humanas; «Fase II», con dinámicas escenas compuestas por figuras de menor tamaño, fugadas oblicuamente; «Fase III», con microfinguras, en su gran mayoría sueltas, generalizándose ahora una «nueva» iconografía (trepadores, danzantes enmascarados, ramiformes, «panoplias», etc.) que enriquecerá la temática anterior, prácticamente cinegética. Tales estilos (o mejor «Fases») señalarán una evolución lineal, que en Remigia sobre todo (también en la mayoría de los abrigos), es paralela a la degradación física de la propia balma, que certificará dicha degradación artística, dando a su vez una «cronología espacial» decreciente. Luego, cotejábamos los «envases» —que por lo general se dan en nuestra Fase III—, con cerámicas neolíticas, considerándolos como una réplica, unas veces desnudos y suspendidos de cordeles o correas; otras enfundados en bol-

sas de piel, esparto o lana (29), idea criticada por unos —aduciendo que al ser cerámicos romperían con facilidad— (30), y aceptada por otros (31). Finalizando el artículo con la siguiente frase: «...como observamos en el contexto del presente estudio, nos inclinamos por colocar la fase de las figuras cestosomáticas, en el horizonte neolítico de las cerámicas incisas de la Cova del Mas d'en Llorenç» (32). A los albores del «Neolítico Medio» correspondería la «Fase I» de Remigia, momento inicial, en nuestras tierras valencianas, del Arte Rupestre Naturalista.

- (24) FORTEA, J.: «En torno a la cronología relativa del inicio del Arte Levantino (avance sobre las pinturas rupestres de la Cocina)». Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, II, L Aniversario de la Fundación del Laboratorio de Arqueología, 1924-1974, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1975, pág. 195.
- (25) MESADO N.: «La Cova del Mas d'En Llorenç y el arte prehistórico del Barranco de Gasulla». A.P.L., vol. XVI, Valencia 1981, págs. 281/306.
- (26) PORCAR, J.: «Pinturas rupestres al Barranc de Gasulla». B.S.C.C., t. XV, Castellón, 1934, pág. 347.
- (27) APARICIO, J. y SAN VALERO, J.: «La cova Fosca (Ares del Mestre, Castellón) y el Neolítico Valenciano». Departamento de Historia Antigua. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valencia, Serie Arqueológica 4. Valencia, 1977.
- (28) MARTÍ, B.: «El Neolítico de la península Ibérica». Saguntum, P.L.A.V.,13, Sueca, 1978, pág. 89.
- (29) Op. cit. nota 25, pág. 300.
- (30) VIÑAS, R.: *Conferencia sobre Arte Rupestre*. Servicios Territoriales de Cultura, Delegación Provincial, 15-II-86.
- (31) FRANCIA, M^a.: «Contribución al Arte Rupestre Levantino: Análisis etnográfico de las figuras antropomorfas». Lucentum, IV, Anales de la Universidad de Alicante. Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua. Alicante, 1985, pág. 78.
- (32) Op. cit. nota 25, pág. 302.



El CINGLE. Escena propia de la Fase 3^a: danza ritual de dos antropomorfos con disfraces de animales. Compárese la figura menor, con la del indio mejicano danzando al son de sus maracas (B. Adam: «Las bandas de música en el mundo». Sol Edit. S.A., Madrid, 1986, pág. 72).

II) M. Hernández - 1982 (33).

Entre el centenar de abrigos con arte rupestre descubiertos a partir de 1980 en la zona geográfica delimitada por las sierras de Aitana, Mariola y Benicadell, existen algunos abrigos con motivos geométricos de coloración violacea infrapuestos a ciervos naturalistas, que según la sistematización de A. Beltrán pueden datarse «a partir del año 4000», mientras que «los signos han de ser forzosamente anteriores y a juzgar por la conservación, muy anteriores, cabrían en la Fase I, del 6000 al 3500 con apogeo antes del 5000» (34). Se da la periodización de J. Fortea Pérez, para quien el 5000 a.d.C. sería la bisagra que separará el por él denominado «Arte Lineal-Geométrico», con paralelos en el arte Mesolítico de la Cueva de la Cocina (en el que quedarían integradas las nuevas formas encontradas en el área contestana), y el «Arte Levantino». Mauro Hernández y el Centro de Estudios Contestano distinguen, dentro del nuevo estilo, dos grupos de motivos: las «figuras humanas», de «estructura muy variada», y los «motivos geométricos», meandros y serpentiformes, algunos de los cuales había fechado Beltrán, en la Edad del Bronce (35).

En el Covacho II de la Sarga, y en el Panel 2 del Abrigo IV del Barranc de Beniali, meandriformes quedan cromáticamente infrapuestos a pinturas «levantinas». «Carentes de paralelos en el arte rupestre de la Península Ibérica, es difícil su encuadre cronológico» (36), que deberá basarse en dichas superposiciones «y en la posibilidad de encontrar algún paralelo entre objetos muebles datados» (37), no descartándose a «priori» ciertos paralelos con los ídolos oculados eneolíticos, tal como habría propuesto J. Aparicio, aunque ello se creará una «hipótesis de trabajo muy aventurada» (38). En lo que respecta a los motivos geométricos se aducen ciertos paralelos con el arte del Parpalló, «si bien de estructura bastante diferente a la de los nuevos hallazgos», recordándose que ya J. Aparicio «hace derivar directamente el Arte levantino (...), de estas representaciones cuaternarias» (39), aunque según los autores del trabajo que estamos resumiendo «no parecen existir relaciones tipológicas claras entre el llamado arte parpallonense del Magdaleniense III-IV, y las figuras geométricas curvilíneas de estos abrigos» (40). Se aduce luego la alta densidad de poblados del Bronce Pleno en el área de dispersión del nuevo estilo rupestre, binomio que «si bien se debe tener presente, no podemos obtener conclusiones apresuradas» (41). Los autores del artículo se encuentran ante «un nuevo tipo de arte en el Levante Español anterior a la aparición del levantino, al menos en esta zona geográfica», para el que no encuentran un paralelo formal en el corto muestrario de Arte Prehistórico, por lo que a «priori» no descartarán ninguno de ellos, incluso «cabría pensar en una fase inicial del arte levantino ya apuntada por A. Beltrán en la Sarga (...) aunque no podría descartarse la existencia de un tipo de arte totalmente independiente y anterior a la aparición del Levantino» (42), estilo que denominarán, al menos provisionalmente, arte «macro-esquemático», sin relación alguna con el tradicionalmente denominado Arte Esquemático, existiendo en algún caso, se dice, «los tres tipos de arte en un mismo abrigo» (43). El estudio finalizará con la siguiente frase: *Sea cual sea su origen, difícil*

(33) HERNANDEZ, M.S. y Centre d'Estudis Contestans: «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico». *Ars Prehistórica*, I, Sabadell, 1982, págs. 179/187.

(34) Op. cit. nota 33, pág. 179.

(35) Op. cit. nota 33, pág. 180.

(36) Op. cit. nota 33, pág. 180.

(37) Op. cit. nota 33, pág. 186.

(38) Op. cit. nota 33, pág. 187.

(39) Op. cit. nota 33, pág. 187.

(40) Op. cit. nota 33, pág. 187.

(41) Op. cit. nota 33, pág. 187.

(42) Op. cit. nota 33, pág. 187.

(43) Op. cit. nota 33, pág. 187.

de precisar en el estado actual de nuestros conocimientos, estas pinturas nos muestran una compleja y bien desarrollada vida espiritual de los estupendos artistas que fueron sus autores» (44).

III) M. Hernández y C.E.C. - 1983 (45).

Se señala el mes de julio de 1980 como el año en el que miembros del Centre d'Estudis Contestants localizan el conjunto de los abrigos del «Pla de Petracos» (Castell de Castell, Alicante), iniciándose exhaustivas exploraciones en las comarcas alicantinas de la «Marina», el «Comtat» y «l'Alcoià», dando como resultado el descubrimiento de «*un centenar de abrigos con arte rupestre de diverso tipo*», que atendiendo a su estructura técnica y temática se establecerán tres apartados: **I.- Grabados Rupestres; II.- Arte Geométrico-Lineal; y III.- Pintura Esquemática.**

I.- Entre los grabados, con ancha cronología, se destacan como prehistóricos los ejecutados a «base de picado compacto» hallados en la «Vall de Gallinera» (Alicante), atribuyéndose a la Edad del Bronce los serpentiformes del «Abric I, panel 1 de la Carroje», balma con pinturas de «tipo esquemático y levantino» (46).

II.- Bajo la denominación de «Arte Geométrico-Lineal» quedan incluidas las nuevas pinturas del Pla de Petracos y curso del Barranc de Malafí, cuyos motivos comunes son los «*meandros de desarrollo vertical (...) rodeados de gruesos puntos que suelen terminar (...) en bifurcaciones a modo de dedos en número variable*», ubicándose el conjunto más espectacular en el «Abric V del Pla de Petracos» (47), pinturas «*extrañas a todo el arte rupestre de la Península Ibérica (...) hasta el punto de que en los primeros momentos dudamos de su cronología prehistórica*» (48), dudas que desaparecerán tras el detenido análisis, dado que en la Sarga hay pinturas del «Arte Geométrico Lineal» definido por Fortea, infrapuestas a un ciervo naturalista, por lo que dicha denominación tendría que modificarse «*por cuanto también aparecen figuras humanas*» (49), superposición cromática que vuelve a repetirse en el «Abric IV del Barranc de Beniali».

III.- Se delimita una «provincia» de arte esquemático en la zona limítrofe de las provincias de Valencia y Alicante (50), siendo corriente que coexistan en un mismo abrigo los tres tipos de arte. Lo más destacable será la ausencia de escenas, siendo la figura humana el esquema más representado, «*estando presentes casi todos los propuestos por P. Acosta*» (51).

Como motivos cronológicos se aducen los ídolos y los esteliformes. Respecto a la cronología se acepta la «*fijada por todos o casi todos los investigadores, a partir del Eneolítico, prolongándose en la Edad del Bronce*» (52). Lo más destacable del apartado será la descripción y análisis del «*excepcional*» fragmento cerámico de la Cova de l'Or, con tres cuadrúpedos esquemáticos incisos, que según informaciones del B. Martí procede de las primeras cam-

(44) Op. cit. nota 33, pág. 187.

(45) HERNANDEZ, M., y C.E.C.: «*Arte Esquemático en el País Valenciano, recientes aportaciones*». Zephyrus, 36, Salamanca, 1983, págs. 63/78.

(46) Op. cit. nota 45, pág. 65.

(47) Op. cit. nota 45, pág. 68.

(48) Op. cit. nota 45, pág. 68.

(49) Op. cit. nota 45, pág. 70.

(50) Op. cit. nota 45, pág. 71.

(51) Op. cit. nota 45, pág. 71.

(52) Op. cit. nota 45, pág. 72.

pañas de excavaciones llevadas a cabo por V. Pascual en 1955. Su pasta «no corresponde a la propia de los niveles del Neolítico Antiguo (...) pues la estratigrafía de este sector ("F") está revuelta». En opinión de B. Martí dicho fragmento no podría ser anterior al IV milenio, existiendo en el yacimiento «algunos elementos culturales que podrían corresponder a un Eneolítico». En base, pues, a todos estos paralelos, la pintura esquemática de dicha «provincia» perdura —según M. Hernández y C.E.C.— hasta el Bronce Pleno, y sus inicios «parecen situarse en el Eneolítico, tal como apuntan sus paralelos con objetos muebles. Entre estos el fragmento de la Cova de l'Or (...) no pudiéndose fijar su cronología precisa por las circunstancias antes aludidas» (53).

De las «consideraciones finales» del estudio que comentamos, transliteraremos el texto siguiente: «Los paralelos del arte rupestre lineal geométrico han sido establecidos con el arte mueble Epipaleolítico, donde no existen figuras humanas. Ahora bien, si se aceptan nuestras interpretaciones cabría preguntarnos acerca del origen de este arte y sobre sus repercusiones en torno a la cronología inicial del arte rupestre levantino, cuestiones para las que no tenemos respuesta» (54). El artículo finaliza destacando que los estilos aducidos suelen encontrarse en un mismo yacimiento o en abrigos próximos, siendo «excepcional el hallazgo aislado de un solo tipo de arte» (55), por lo que preguntan sus autores, «sin tener respuesta», sobre el atractivo que ofrecieron determinados abrigos durante milenios, a no ser que se trate de «grupos humanos contemporáneos con distinto grado de desarrollo cultural» (56).

IV) V. Villaverde y B. Martí - 1984 (57).

En el Parpalló, durante el Magdaleniense Medio se detectan «signos esquemáticos» —«ramiformes, serpentiformes, haces formando estrellas, motivos en "T", zigs-zags, tectiformes, etc.»— (58), lo que nos indicará, una vez más, su atemporalidad por ser «signos primarios» presentes siempre en cualquier contexto de arte, motivos que no deberían aducirse para demostrar la mayor antigüedad del Arte Esquemático, que —como bien ha señalado Pilar Acosta—, «en zonas del Levante y Sudeste resulta claramente posterior a la pintura de estas áreas» (59).

Villaverde y Martí señalarán la cronología de Cocina I y II cuyos horizontes quedan delimitados entre el 7550 ± 200 B.P. (datación obtenida en el yacimiento aragonés de Botiquería dels Moros «para un conjunto similar», y los «inicios del séptimo milenio B.P. en el que se produce la generalización de las cerámicas impresas cardiales en los yacimientos del Neolítico Antiguo» (60). Luego, siguiendo a Fortea, se dirá que no se posee ningún vestigio de arte en la fase representada por el Complejo Epipaleolítico Microlaminar, y que la representación naturalista se pierde, y cuando vuelve a estar presente en las paredes y plaquetas será exclusivamente lineal-geométrica, decoraciones que «enlazarían con la denominada fase abstracta o lineal-geométrica de algunos conjuntos levantinos tales como los de abrigos de La Sarga (Alcoi), la Cueva de la Araña de Bicorp y Cantos de la Visera (Yecla), y los recientes hallazgos de la zona comprendida entre las sierras de Aitana, Mariola y Benicadell, a los

(53) Op. cit. nota 45, pág. 74.

(54) Op. cit. nota 45, pág. 75.

(55) Op. cit. nota 45, pág. 75.

(56) Op. cit. nota 45, pág. 75.

(57) VILLAVERDE, V., y MARTÍ, B.: «Paleolític i Epipaleolític. Les societats caçadores de la prehistòria valenciana». Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València, 1984.

(58) Op. cit. nota 57, pág. 124.

(59) ACOSTA, P.: «La pintura rupestre esquemática en España». Salamanca, 1968, pág. 185.

(60) Op. cit. nota 57, pág. 76.

que, ateniendo a la superposición cromática, seguiría el Arte Levantino con sus conocidas representaciones y escenas naturalistas» (61).

V) M. Hernández - 1985 (62)

En esta nueva publicación de M. Hernández, se dice que en Alicante el Arte Prehistórico está representado por «cuatro estilos estética y cronológicamente muy diferentes». Para el Arte Paleolítico —primer estilo— se señalan los recientes hallazgos que «han permitido constatar la presencia de arte rupestre paleolítico en el interior de una profunda cueva ubicada en la Vall d'Ebo (...) semejantes a los grabados en las plaquetas de la Cova de Parpalló» (63); dentro de la fase «Macrosquemática» —segundo estilo— se recuerda que fue A. Beltrán quien en 1974, al publicar el Abrigo I de la Sarga, señalaba ciervos naturalistas superpuestos a motivos geométricos de difícil interpretación. La fauna era para Beltrán «a partir del 4000 a.C.», siendo los motivos geométricos del 6000 al 3500 a.C. con apogeo antes del 5000, «considerándolos como pertenecientes a su Fase I del Arte Rupestre» motivos que para J. Fortea serían anteriores al 5000, y por ello «Epipaleolíticos», horizonte que este autor denomina «lineal-geométrico». Sigue anotando Mauro Hernández que al descubrirse en 1981 los abrigos del «Pla de Petracos» permiten reinterpretar las viejas pinturas de la Sarga «al tiempo que se ha podido establecer un horizonte artístico nuevo en la España mediterránea, por ahora sólo localizado en la provincia de Alicante» (64). Estilo denominado por J.E. Aura «lineal figurativo», y por F. Jordá «Arte Contestano» (65). Al señalarse su cronología se dice que «existen indicios que permiten datar este horizonte artístico en el V milenio a.C. coincidiendo, por tanto, con la aparición de las primeras comunidades agrícolas y ganaderas» (66).

Para el «Arte Levantino» —tercer estilo— se señala «La Sarga» como el primer abrigo descubierto en Alicante, publicado por A. Beltrán en 1974 (67). M.H. da como excepcional su escena de vareo, que —con igual objetividad— podríamos describirla como una escena que recoge el asombro de unos cazadores sorprendidos por una tormenta (las copas de los árboles, serían nubes; las ramas y «palo de varear», chispas eléctricas; y los frutos caídos, el pedrisco), pues se trata, evidentemente, de cazadores y no de recolectores (no llevan cestos), en actitud de súplica, ya que apoyan una de las rodillas en el suelo y presentan extendidos los brazos. El hecho de no apreciarse en los dos supuestos árboles, restos de los troncos, abogaría por nuestra interpretación (68). Igualmente se trataría de una escena única dentro del arte «levantino», aunque ya no «plasmaría una de las faenas estacionales del calendario agrícola» (69).

(61) Op. cit. nota 57, págs. 127/28.

(62) HERNANDEZ, M.: «Del poblamiento inicial a la Edad del Bronce», en «Historia de la Provincia de Alicante», t. II, Ediciones Mediterráneo, S.A., Murcia, 1985 (Depósito Legal), págs. 35/116.

(63) Op. cit. nota 62, pág. 110.

(64) Op. cit. nota 62, pág. 112.

(65) Op. cit. nota 62, pág. 112.

(66) Op. cit. nota 62, pág. 112.

(67) BELTRAN, A.: «Las pinturas prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)». Trabajos Varios del S.I.P., 47, Valencia 1974.

(68) MESADO, N.: Op. cit. nota 3.

(69) FORTEA, F.J., y AURA, E.: «Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino». Archivo de Prehistoria Levantina, vol. XVII. Homenaje a D. Domingo Fletcher, t. I, S.I.P. Exma. Diputación de Valencia, 1987, pág. 112.

Las superposiciones de la Sarga, como las de Benialí, aseguran la mayor modernidad del «Arte Levantino»: *«No podemos precisar la cronología de las pinturas de La Sarga y de los restantes yacimientos alicantinos, pero sí estamos seguros de que son, al menos, neolíticas. La fecha de su ejecución de las más antiguas no puede rebasar en ningún sentido el V milenio a.C. La presencia en algunos de estos yacimientos de representaciones de puntas de flecha, que parecen de sílex o de metal, nos induce a pensar que algunas de estas representaciones deben fecharse en el Neolítico Final, Eneolítico o Edad del Bronce. Esta sería —de finales del V milenio al II milenio a.C.— la cronología del Arte Rupestre Levantino»* (70), por lo que al menos para los inicios de la fase, las fechas de Beltrán y Hernández serían casi coincidentes.

M.H. finaliza destacando el Arte Esquemático —cuarto estilo—, que dada la cantidad de este tipo de pintura descubierta en Alicante *«se ha podido delimitar una nueva provincia dentro del Arte Esquemático peninsular»* (71). Motivos esquemáticos sobre cerámicas del Neolítico Final (representaciones «astrales» en la Cova del Montgó, Jávea), y del Bronce Valenciano (Castillarejo de los Moros, Andilla, y Montanya Assolàda, Alcira, del II milenio a.C.), señalarían, según Hernández, la ancha cronología del Arte Esquemático. Se dan también en Alicante grabados rupestres *«a base de picado compacto»*, que recordarán *«grabados de la Edad del Bronce de otras áreas geográficas»* (72).

VI) A. Beltrán - Marzo de 1986 (73).

De suma importancia será para el conocimiento de los reiterativos estudios que el Prof. D. Antonio Beltrán ha dedicado al «Arte Rupestre Levantino», este reciente trabajo, pues pone al día, a la luz de los últimos descubrimientos y estudios, su «ordenación cronológico-cultural», por lo que los resultados que expusiera en 1968 (como él mismo dirá), *«deben ser parcialmente retocados»* (74). Esta publicación nos exime, por ello, volver sobre las anteriores, por otro lado tan divulgadas, y puesto que dichos «retoques» se publican en una revista comarcal —«Centre d'Estudis de la Plana»—, transliteraremos para general conocimiento esta novísima periodización de Beltrán:

«Fase I: "prelevantina", anterior al 6000, no localizada hasta ahora en Castellón, pero sí en la Sarga (Alcoy), Cantos de la Visera (Yecla), Cocentaina, La Araña y Balsa de Calicanto (Bicorp) y Labarta (Huesca) con grandes figuras antropomorfas, signos fantásticos, temas geométricos y esquemáticos de un estilo radicalmente distinto al "levantino" pero coincidiendo con figuras de este arte infrapuestas a él.

Fase II: antigua o naturalista, de grandes animales rojos, con ausencia o escasa aparición de la figura humana, actitudes reposadas o estáticas iniciándose culturalmente con el Epipaleolítico y extendiéndose entre el 6000 y el 3500. Podrían incluirse aquí los bóvidos grandes y patinados del Cingle de la Remigia. La actividad sería de cazadores y recolectores como en la Fase I.

Fase III: de plenitud, con desaparición progresiva de los toros y de los grandes animales de más de un metro de longitud y aparición creciente de ciervos y cabras, en color rojo

(70) Op. cit. nota 62, pág. 115.

(71) Op. cit. nota 62, pág. 115.

(72) Op. cit. nota 62, pág. 116.

(73) BELTRAN, A.: *«El Arte Rupestre Levantino de la provincia de Castellón»*, Centre d'Estudis de La Plana, butlletí 5, gener-març, Castelló, 1986, págs. 39/54.

(74) Op. cit. nota 73, pág. 44.

preferentemente al negro, con insistente presencia del hombre, escasamente naturalista, pero no estilizado. Podría datarse a partir del 4000. Los núcleos esenciales de la cueva Remigia con grandes figuras de ciervo y humanas serían características de esta fase e incluso de transición de la II a la III.

Fase IV: fase de desarrollo con notorio dinamismo y principios de estilización y el movimiento como elemento fundamental de las escenas. Podría fecharse entre el 3500 y el 2000 y sería contemporáneo del Neolítico de las tierras litorales, con abundantes representaciones humanas a veces lanzadas a la carrera (Chert) y disminución radical del tamaño de las figuras. La mayor parte de los abrigos castellonenses tendrían figuras de esta fase, a veces cuantitativamente dominantes.

Fase V: final, con vuelta al estatismo e incluso a la rigidez, estilización por una parte y torpeza por otra. Posterior al año 2000 presentaría escenas de agricultura inicial y de domesticación de animales, culturalmente ya eneolítica, con llegada de elementos "esquemáticos", pero no producidos por evolución de las estilizaciones, sino como muestra de nuevos conceptos, en buena parte procedentes del Sudeste de España. Sería posterior al 2000 y continuaría cumpliendo sus fines rituales, religiosos o sociales con nuevas poblaciones que perpetuarían el arte "levantino".»

Tras un listado y breve descripción de las estaciones castellonenses con pinturas, D. Antonio Beltrán hace una revisión de los «esquemas rígidos» de 1968, en buena parte expuestos ya en la precedente periodización, que dejaremos de resumir por cuanto su mensaje subyace ampliamente en su artículo homenaje al Dr. Domingo Fletcher (75). Pero comentemos, con brevedad, esta periodización.

En la **Fase I**, «prevalevantina» y anterior al 6000, incluye todo el «Arte Rupestre del Neolítico Cardial», unos mil años más «moderno», que, a nuestro parecer, nada tiene que ver con el «levantino»; En la **Fase II** se incluyen los grandes animales «con ausencia o escasa aparición de la figura humana», fase que se iniciaría culturalmente en el Epipaleolítico, extendiéndose entre el 6000 y el 3500 a.d.C. Los dos bóvidos del Cingle de la Mola Remigia serían figuras representativas. Incluye, asimismo, los grandes ciervos de Calapatá, Val del Charco del Agua Amarga, La Sarga y Alpera (76). La **Fase III** es la de «plenitud», con desaparición de los «grandes toros y animales» y aparición de ciervos y cabras «con insistente presencia del hombre escasamente naturalista pero no estilizado» (77), iniciándose «a partir del 4000», estando representada por las «grandes figuras de ciervos y humanas» —estas últimas sumamente idealizadas a través de una gran estilización— de Cueva Remigia (78).

Estamos convencidos que las fases II y III de Beltrán son la misma, aunque parece evidente —como ya hizo notar D. Juan Bta. Porcar (79)—, que sean los grandes toros —que no rebasan en el Maestrazgo los 100 cm.— las figuras que inauguren el «Arte Levantino», aunque no creemos que estén lejos, cronológicamente, del ciervo invertido de Remigia,

(75) BELTRAN, A.: «La fase pre-levantina en el Arte Prehistórico Español». A.P.L., vol. XVII, págs. 81/96.

(76) BELTRAN, A.: «De cazadores a pastores, el Arte Rupestre del Levante español». Las Huellas del Hombre, colección dirigida por E. Anati. Ediciones Encuentro, Madrid, 1982. pág. 82.

(77) El enfatizado es nuestro.

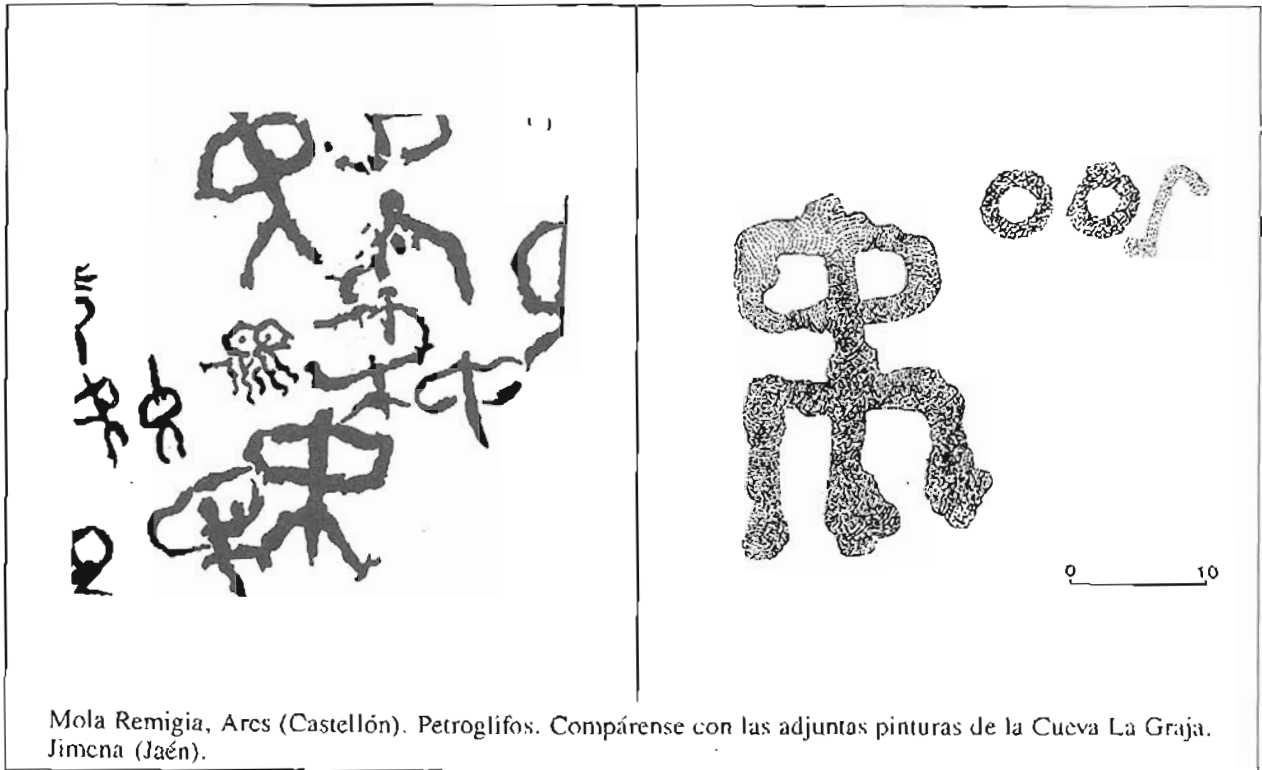
(78) Op. cit. nota 73, pág. 44.

(79) PORCAR, J.B.: «El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el Arte Rupestre de Ares del Maestre». B.S.C.C. t. XVIII; Castellón, 1943, págs. 262 y ss.

con su cazador «cestosomático» tan similar a las dos grandes figuras dels Civils. En cuanto a la cronología podemos anotar que se trata del horizonte artístico del Neolítico Inciso, en su primera fase, cuya fecha más elevada la terminamos de obtener en la **Cova de les Bruixes**, Rosell, cuyo análisis radiocarbónico alcanza el **4510 ± 140 a.d.C.** (Lyón - 4269), fecha extraída del primer hábitat caracterizado por un potente nivel de cerámicas incisas similares a las de la «Cova del Mas d'en Llorenç», horizonte netamente Neolítico «precintado» por un manto de guano, virgen, de 1,20 m. de potencia, sedimentos actualmente en estudio (80), que aseguran un abandono de la cavidad, sellado a su vez por un no menos potente hábitat del Bronce Valenciano. El nivel fundacional del abrigo denuncia el gran empuje colonizador serrano, cuya etnia, cronológica y culturalmente Neolítica, pudo imbricarse con la de aquellos yacimientos de «ambiente Mediterráneo» —los «*Neolíticos puros*» (B. Martí)— introductores de la vitalización Neolítica en el País. De confirmarse esta hipótesis la etnia serrana pudo quedar, como el propio yacimiento de l'Or testifica, dominadora, implantando su cultura nueva, pudiendo testificar los tan escasos fragmentos cardinales de la «Cova del Mas d'en Llorenç», su presencia material en estas altas tierras del Septentrión valenciano.

Para Beltrán, la **Fase IV** es la de un acusado dinamismo —nuestra Fase II— cuyo conjunto más representativo lo hallamos, sin discusión, en Remigia (cacerías de jabalíes y cabra montés), cuya cronología situamos, teniendo de guía la fecha proporcionada por el tiesto con fauna de l'Or («*en torno al 4030 B.C.*»), hacia el 4000.

La **Fase V** de Beltrán (en parte nuestra Fase III), es para este maestro, «estática» y «rígida»: «*estilización por una parte y torpeza por otra*», con escenas de domesticación y de agricultura, «*culturalmente ya eneolítica*» y «*posterior al 2000*» (81). Es el momento de las «microfiguras» que, cual enjambre de insectos, pueden llenar, sin mucho orden ni concierto las más de las veces (pero respetando las escenas anteriores), nuestras balmas, en especial las



(80) De esta importantísima cavidad de hábitat prehistórico tenemos en estudio interdisciplinar la 1.ª Campaña de Excavaciones, siendo responsables de los resultados polínicos y sedimentológicos, M. Dupré y M.P. Fumanal.

(81) Op. cit. nota 73, pág. 44.

zonas inferiores de los paneles rupestres. Sus detalles acusan un notable enriquecimiento de los bienes de consumo de esta sociedad. Es ahora cuando hay que situar la escena de pastoreo dels Rossegadors; o la diminuta figura del corredor —inconexa de cualquier otra— llevando un capacete con asas acintadas, de la misma cueva; o el notable combate de les Dogues, que pese a la pequeñez de sus guerreros la escena conserva el dinamismo y la composición fugada de nuestra Fase II, herencia clara del genio creativo de este singular círculo artístico de Ares, cuya cronología no puede rebasar el Neolítico Final, denunciando el tan escaso Arte Esquemático puro de Remigia (fauna prácticamente extrapolada de la cavidad), así como el grupo de petroglifos entre dicha balma y la «Font de la Noguera» (con paralelos en las pinturas de la Cueva de la Graja, Jaén) (82), el hábitat Eneolítico del paisaje de Gasulla, en cuyas cercanías J.L. Viciano ha detectado las pinturas esquemáticas de la «Cova de la Collà», La Serra.

Si comparamos los dos grandes focos del Arte Rupestre Naturalista del Norte del País Valenciano: Gasulla y Valltorta, pese a su proximidad, advertiremos estilos propios: en el contexto iconográfico microespacial segundo, perdurarán cánones derivados del cestosomatismo hasta sus últimos momentos; en Gasulla, el cestosomatismo de su inicio artístico evoluciona, con suma rapidez, hacia cánones basados en una «proyección de fuga dinámica», con atisbos geniales del arte impresionista. Pese a tener ambas «escuelas» sus propias directoras constituirán el núcleo del «Círculo Artístico del Maestrazgo», con una clara proyección hacia el N, caso de los conjuntos rupestres de la «Serra de la Pietat» de Uldecona, cuyo abrigo I «d'Ermites» tendrá fuertes paralelos con la Valltorta (83). Por ello no dudamos en subrayar que el dinámico foco de Castellón (Gasulla/Valltorta), irradió hacia el Sur de Cataluña, aunque no creemos que haya podido rebasar la frontera del Ebro, pues cuanto existe al N. posee unas connotaciones —salvo Cogul— «escásamente levantinas».

VII) N. Mesado y J.L. Viciano - Octubre de 1986 (84).

En los primeros días de Octubre de 1986 se distribuía el Boletín n.º 15 del «Centro de Estudios del Maestrazgo», comportando su primer artículo nuestro trabajo sobre los grabados «modernos» de «Les Roques del Mas de Molero». En él, tras una reseña o comentario a una publicación de R. Viñas y E. Sarriá (85), indicábamos el nuevo giro que estaban tomando los novedosos trabajos sobre Arte Rupestre en el País, a raíz de los descubrimientos del Centre d'Estudis Contestants. Recordábamos que la cronología que proponía M. Hernández para la fase por él denominada «Macroesquemática», —el V milenio a.C.—, daba al «Arte Levantino» la cronología que apuntábamos en 1981, ya que sus grandes figuras naturalistas —nuestra **Fase I de Remigia**— pertenecerían al «Neolítico Medio», al tiempo que paralelizábamos los antropomorfos del Pla de Petracos, con ciertos motivos de la cerámica cardial. Al hablar de los primeros anotamos que sus «trazos polípodos a modo de ciempiés rematan con diminutos círculos, mientras que el Arte mueble, motivos similares lo hacen con la convexidad de las conchillas del cárdium» (86).

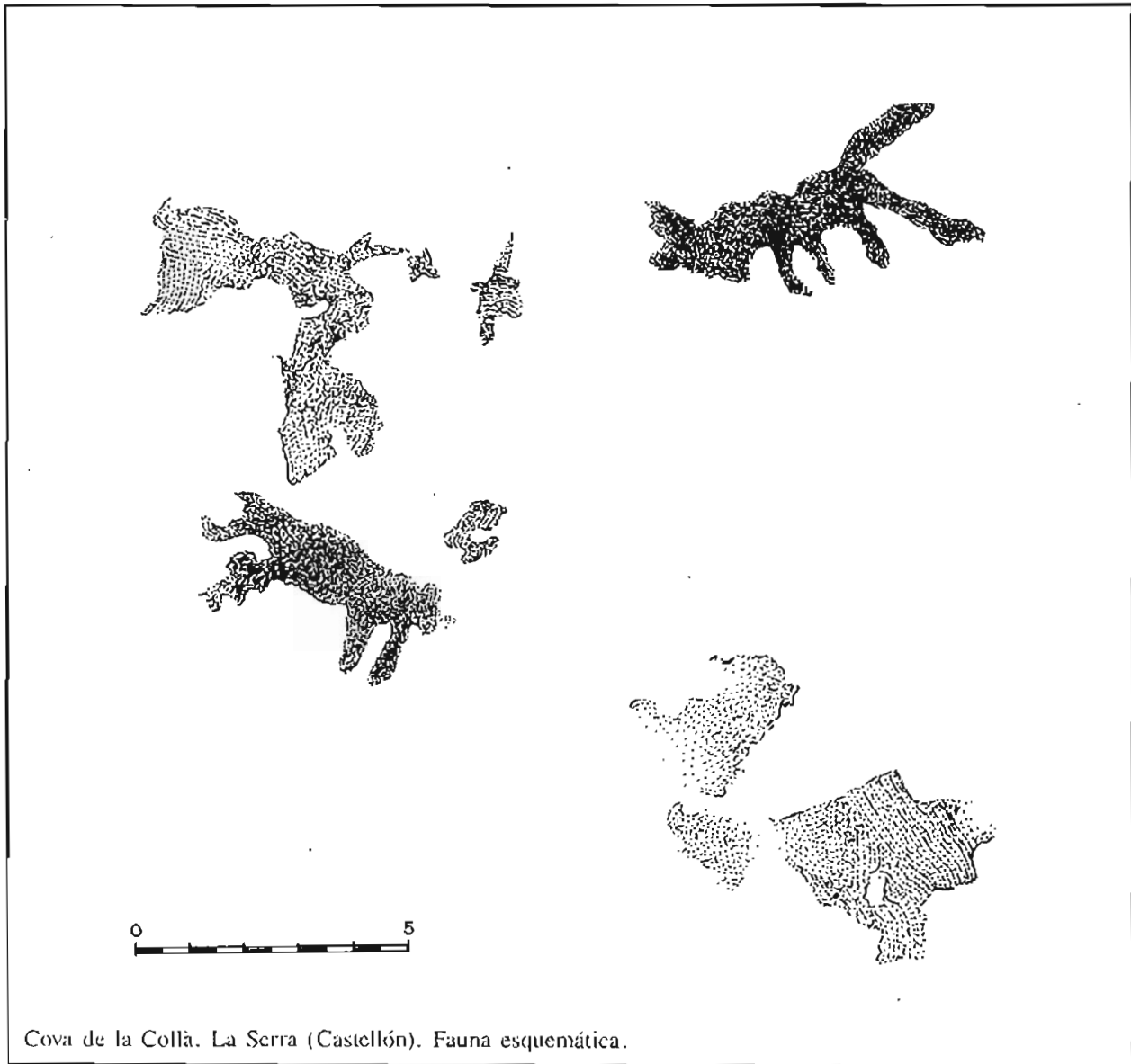
(82) Conjuntamente con el J.L. Viciano hemos estudiado los petroglifos castellonenses, habiendo presentado en el XVII Congreso Nacional de Arqueología, Castellón, 1987, un avance.

(83) VIÑAS, R.: «El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Uldecona-Tarragona». Speleon, Monografía I, Centre Excursionista de Catalunya, 1975, págs. 145 y 147.

(84) Op. cit. nota 20, pág. 7/18.

(85) VIÑAS, R., y SARRIA, E.: «Los grabados "medievales" del "Racó Molero" (Ares del Mestre, Castellón)». Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, t. 8, Castellón, 1985, págs. 287 a 289.

(86) Op. cit. nota 20, pág. 14.



Reproduciremos parte del final de este artículo, ya que su «contexto» queda inmerso en el contexto del presente estudio:

«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 hitos ha sido el hallazgo de las sorprendentes pinturas expresionistas 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”, estilo denominado por Mauro Hernández «macroesquemático», antepuesto en alguna de sus balmas —«La Sarga» y «Benialí»— a pinturas naturalistas «levantinas», y cuyas macrocomposiciones, en opinión del precitado investigador alicantino, “no pueden rebasar en ningún sentido el V milenio a.C.”, coincidiendo en buen modo con lo que apuntábamos ya en 1981, pues la Fase Naturalista Estática —para nosotros la primera—, tiene que pertenecer al “horizonte neolítico de las cerámicas incisas” o Neolítico Medio según la investigación más reciente. El primer Arte parietal Neolítico —el “macroesquemático”— ocupará, pues, el horizonte de las cerámicas impresas cardiales (primera mitad del V milenio a.d.C.), alguno de cuyos motivos recuerda (...) 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 cénit;

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, ámpliamente extendido por toda la Península, con plenitud en el Eneolítico y con los llamados «ídolos oculados» 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 horizonte cronológico y macrogeográfico del momento, punto éste que difiere del hacer prehistórico.

En líneas generales creemos que los "estilos-bloque" que hemos expuesto pertenecen tan sólo 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 intentaría 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 algunos buscada "evolución continuista" de las diversas manifestaciones artísticas del pasado, incluso en estudios bien recientes de grandes maestros, a veces no viendo la realidad o no queriendo verla, tal es el caso al interpretar las claras ballestas del Panel II de "Les 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"; 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 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", 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 perdu-

ración 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”.

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, cosa no aceptada por los iberistas valencianos.

Es evidente que la majestuosidad geológica de la mayoría de los parajes con Arte Rupes-tre, 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 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 períodos 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 simplemente como “recuerdo” interpolasen figuras o letreros (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” comentados 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 encuentran 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 diferenciales 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, estilo que, como se viene indicando, y por lo expuesto con anterioridad, no desembocará en el Arte Esquemático por ser cultural 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 subjetivismo ante la grandiosidad del Arte primigenio, pese al elevado interés de algunas de sus parcas escenas» (87).

VIII) M. Hernández - Diciembre de 1986 (88).

En este nuevo estudio, M.H., establece la secuencia evolutiva del Arte Prehistórico-valenciano: **I.-** Arte Paleolítico; **II.-** Arte Lineal-Geométrico; **III.-** Arte Macroesquemático; **IV.-** Arte Levantino; y **V.-** Arte Esquemático.

(87) Op. cit. nota 20, págs. 14 a 16.

(88) HERNANDEZ, M.: «El primer arte valenciano», en «Historia del Arte Valenciano», t. I, —de la Prehistoria al Islamismo—, obra dirigida por Vte. Aguilera Cerni. Biblioteca Valenciana, Consorcio de Editores Valencianos, S. A., Valencia, Diciembre de 1986 (La obra se distribuiría en Abril del 87).

I.- Aporta los novedosos hallazgos realizados por el C.E.C. en la «Cova Fosca» de la Vall d'Ebo, Alicante, en cuyas paredes existen grabados lineales y zoomorfos, estos últimos en las zonas hondas de la cueva, habiéndose detectado ciervos, caballos y toros paralelizables con el arte mueble parpallonés.

II.- Se señala la desaparición del Arte figurativo del Paleolítico y la aparición, en un momento avanzado del Mesolítico, del Arte mueble tipo Cocina, señalándose un vacío de unos 5.000 años entre el Lineal-Geométrico y el canto de Cova Matutano, Vilafarnés-Castellón, con una tenue silueta grabada de una cierva, nivel datado en el 10.140 a.d.C., por lo que tal *«vacío no permite relacionar el Arte Lineal-Geométrico, con la tradición no figurativa del Arte Paleolítico»* (89).

III.- Se da el año 1980 como el del descubrimiento de las pinturas de la partida del Pla de Petracos, Castell de Castell, Alicante, por miembros del C.E.C., estilo cuya área se ampliará al ser descubiertos otros abrigos en las comarcas de «El Comtat» y «La Marina Baixa», una de cuyas balmas —«l'Abric IV del barranc de Benialí» de la Vall de Gallinera, contiene motivos «Macroesquemáticos» sellados por figuras naturalistas levantinas, corroborándose dicha superposición en «La Balsa de Calicanto», con ciervos naturalistas sobre serpentiformes. Seguidamente M.H., al igual que hicimos nosotros con anterioridad (aunque sin cita bibliográfica), **paralelizará el nuevo estilo rupestre con los antropomorfos de la cerámica de l'Or:** *«la existencia de estos paralelos muebles para el Arte Macroesquemático nos permite relacionar esta manifestación artística con las primeras poblaciones neolíticas valencianas. Las nuevas gentes son, cultural y tecnológicamente, bien diferentes a los epipaleolíticos locales»* (90).

IV.- Al resumirse la cronología propuesta por los diversos autores para los inicios del Arte Levantino, se da, entre otras, la del 6000 de A. Beltrán, y la del 5000 de J. Fortea. Ahora sin precedentes se paraleliza el Arte Naturalista con los dos fragmentos cerámicos, no cardiales (con ciervo, cabra y toro), de l'Or, de *«los últimos siglos del V milenio a.C.»* (91). A continuación se expone la periodización de Beltrán, aparecida en 1982 (92).

V.- Se señala que *«Al lado del naturalismo del Arte Levantino hay en tierras valencianas otra tradición artística, en parte contemporánea (...), es el llamado Arte Esquemático»* (93), aduciéndose el «excepcional» conjunto de «Gargàn», Xodos-Castellón, descubierto y calcado en 1964 por J.L. Viciano, del Centro Excursionista de Castellón, y publicado en 1986 por R. Viñas, sin mención a su descubridor (94), conjunto que no habíamos publicado por tener sospechas de su modernidad, dado que los motivos principales —cuadrillajes con puntos centrales— son temas populares en las decoraciones de los aleros de los inmuebles de Culla, población muy cercana al Cingle de Gargàn.

M. Hernández, al comportar las cerámicas valencianas del Neolítico Cardial, «ramiformes», «esteliformes», y «soliformes» (recordemos que son temas primarios propios de cualquier tiempo y cultura), y el fragmento cerámico de l'Or, ciervos **del más puro esquematis-**

(89) Op. cit. nota 88, pág. 43.

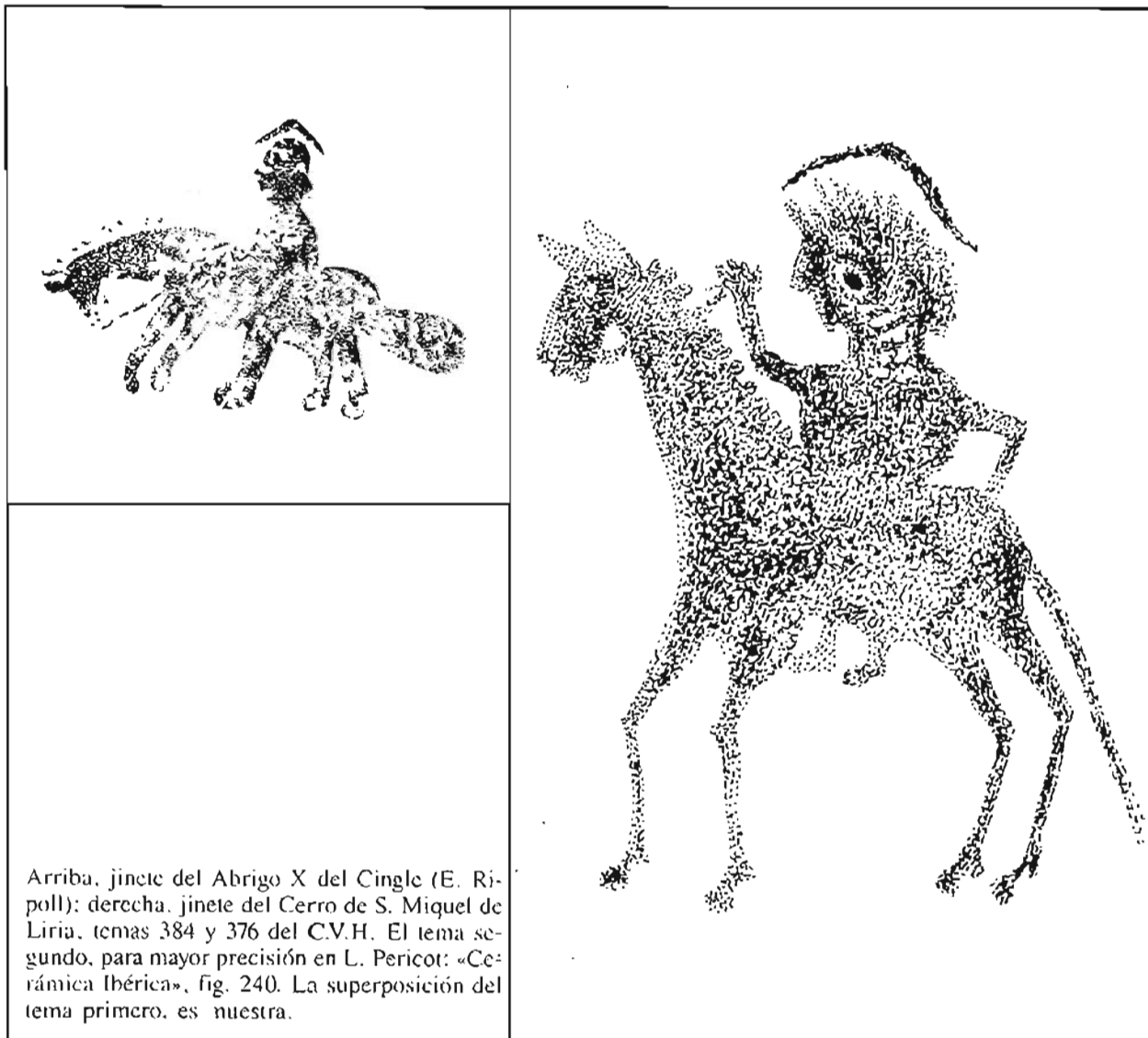
(90) Op. cit. nota 88, pág. 47.

(91) Op. cit. nota 88, pág. 54.

(92) Op. cit. nota 76, pág. 82.

(93) Op. cit. nota 88, pág. 59.

(94) VIÑAS, R., SARRIÀ, E., y ALONSO, A.: «La Cova de Gargàn, Xodos (Castelló de la Plana)». Zephyrus, 36, Universidad de Salamanca, 1983, págs. 309/314.



mo (cuya pasta y técnica difiere de la del resto de las cerámicas neolíticas), hará indiscutible la aparición del Arte Esquemático en el IV milenio, aunque reconoce —dada la gran abundancia de «idoliformes»—, que su pleno desarrollo es de cronología eneolítica con posibles pervivencias a fines del segundo milenio, por paralelos con decoraciones cerámicas del Bronce Valenciano («esteliformes» y «ramiformes» de las cerámicas de «Muntanya Assolada» y «Castillarejo de los Moros» (95), reconociendo que no existe explicación para este solapamiento de estilos en el área valenciana «*que, al menos durante algunos centenares de años, desde el Neolítico final hasta mediados de la Edad de Bronce, fueron contemporáneos*» (96). A continuación se recoge la datación postulada por Almagro G. para el jinete tocado con una especie de capacete triangular volado, del Cingle de la Mola Remigia, que cabría paralilizar con la larga serie de jinetes de la cerámica ibérica valenciana, pues es ahora cuando vuelve a nacer en el País la pintura naturalista, por lo que sería de fines de la segunda mitad del milenio anterior a.C., ya que datándolo «*a partir del siglo VIII a.d.C. avanzado*» (97) estaríamos ante un caso «unicum» dentro de la prehistoria peninsular, cosa improbable. Existiendo población ibérica en las cercanías del «Barranc de Gasulla» —incluso con cerámica figurati-

(95) Op. cit. nota 88, pág. 60.

(96) Op. cit. nota 88, pág. 60.

(97) ALMAGRO G., M.: «*El pic dels Corbs, de Sagunto, y los Campos de Urnas del NE. de la Península Ibérica*», Saguntum, P.L.A.V., 12, Sueca, 1977, pág. 122.

va (98)—, convenimos en situar el polémico jinete del Cingle, en el horizonte de las cerámicas figuradas de Liria, cuya cronología llega en el yacimiento de Torre d'Onda en Burriana, a época de César (99). El tipo de monta a horcajadas, llevando rienda los caballos, es similar al de los jinetes ibéricos, existiendo, asimismo, paralelos ibéricos para el modelo de capacete que cubre la cabeza del jinete (100).

M. Hernández finaliza su estudio postulando, con reservas, la inclusión de los grabados Alicantinos y Castellonenses «*ejecutados con la técnica del picado compacto*», en la Edad del Bronce, mientras la «*mayoría de los incisos son medievales o posteriores*» (101), quedando implícito, aunque no se mencione, nuestra reseña al trabajo de R. Viñas sobre los grabados de Les Roques de Molero, Ares (102), donde por vez primera se cita una estación castellanense con petroglifos, de la primera mitad del milenio anterior a C. (103).

IX) M. Hernández - Abril de 1987 (104).

El día 10 de Abril de 1987 tenía lugar en el Museo de Prehistoria de Valencia, la inauguración de la gran sala del Neolítico, presidida por un panel con la reproducción del gigantesco antropomorfo —alzando sobre sí una pequeña figura humanoide—, de l'Abric V del Pla de Petracos, mientras en una de las mesas expositoras se custodiaban aquellas cerámicas de l'Or decoradas con problemáticos antropomorfos y fauna, y un fragmento de una figurilla —probablemente de saurio— bien semejante a los «antropomorfos» de los recipientes cardiales (105). Con tal efeméride se distribuía un libro con los resultados de la actual investigación interdisciplinar sobre el Neolítico (106), corriendo a cargo de M.H. el capítulo dedicado al arte y la religión. Este investigador anotará que el Arte Macroesquemático «*se revela como conceptual y temáticamente distinto del Arte Lineal-Geométrico representado por las placas grabadas de Cocina*» (107), volviendo a señalar la existencia de decoraciones con antropomorfos que «*ofrecen motivos estrechamente paralelizables, cuando no idénticos, a las manifestaciones rupestres de Arte Macroesquemático*» (108), por lo que se tendrá «*una base sólida para relacionar el Arte Macroesquemático con las primeras comunidades neolíticas valencianas*» (109), pese a ella, al ser citadas las superposiciones naturalistas sobre las macroesquemáticas de la Sarga y la Araña, se dice «*que el Arte Levantino es posterior al Arte Macroesquemático o, por lo más, contemporáneo*» (110), ya que de niveles de l'Or de finales del V milenio proceden dos fragmentos decorados mediante «*impresiones de instrumentos*»

- (98) GONZALEZ PRATS, A.: «*Carta arqueológica del Alto Maestrazgo*», S.I.P. Serie de Trabajos varios, nº 63, Valencia, 1979, pág. 73.
- (99) Un avance de este importante yacimiento litoral, en: «*Catálogo de yacimientos arqueológicos de la Comunidad Valenciana*». Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. (En prensa).
- (100) BALLESTER, I., FLETCHER, D., PLA, E., JORDÁ, F., y ALCACER, J.: «*Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria. Corpus Vasorum Hispanorum II*», (Prólogo de L. Pericot). C.S.I.C. Instituto «Rodrigo Caro» de Arqueología, Madrid, MCMLIV, pág. 110. fig. 384.
- (101) Op. cit. nota 88, pág. 61.
- (102) Op. cit. nota 20.
- (103) MESADO, N., y VICIANO, J.L.: «*Los Petroglifos de la Serradeta (Vistabella - Castellón)*». XVII Congreso Nacional de Arqueología, Castellón 1987 (En prensa).
- (104) HERNANDEZ, M.: «*El arte y la religión*». En «*En Neolític Valencià, els primers agricultors i ramaders*». Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València, Valencia, 1987, págs. 99 a 113.
- (105) Op. cit. nota 104, fgs. 66 y 67.
- (106) Libro de la cita n. 104.
- (107) Op. cit. nota 104, pág. 102.
- (108) Op. cit. nota 104, pág. 102.
- (109) Op. cit. nota 104, pág. 104.
- (110) Op. cit. nota 104, pág. 106.

con las naturalistas figuras de una cabra, un ciervo y la parte trasera de un supuesto toro, cuya excelente reproducción recogerá la mencionada publicación (111), señalándose, también, que desde un primer momento, con el Arte Macroesquemático y el Levantino conviven temas que están presentes en el Arte Esquemático (ramiformes, esteliformes), por lo que estas decoraciones «*permiten confirmar el origen neolítico para algunos temas del Arte Esquemático (...) prolongándose a lo largo del Neolítico y hasta la Edad del Bronce*» (112). El artículo finaliza con la opinión de F. Jordá, para quien el Arte Macroesquemático podría iniciarse con el Lineal-Geométrico, cubrir el Neolítico «*para diluirse, tanto en el Arte Esquemático como en el Levantino*» (113).

X) F.J. Fortea y E. Aura - Junio de 1987 (114).

Artículo en el que se señalará 1975 como la fecha del «descubrimiento» de la «escena de varea» de La Sarga, admitida como tal por B. Martí (115) y E. Aura (116), y que Beltrán, en 1974, interpretaba como posibles restos de una cacería, aunque anotando que «*Cualquier interpretación es muy atrevida y no parece que se pueda pensar en representaciones de árboles*» (117). Por un brazalete «de sección circular» que luce el cazador de mayor tamaño —adorno que Beltrán no recogerá— se dice que la figura que lo comporta no puede ser anterior al «Neolítico regional» (118). Para sus autores «*lo fundamental es la representación de árboles y frutos caídos*» (119), desconfiándose del estilo como «*riguroso marcador cronológico*» (120); pero nos interesará destacar el siguiente párrafo: «*Los hallazgos de las excavaciones de Bernardo Martí en la Cova de l'Or y las revisiones de los materiales encontrados en las antiguas excavaciones, han demostrado que los motivos decorativos en la cerámica de la secuencia neolítica de Or eran también humanos y zoomorfos. En numerosos vasos de cardial típico aparecen impresas a la concha figuras humanas y motivos curvilíneos exactamente iguales a los que se ven en los nuevos abrigo contestanos y en la Sarga. Más arriba, en los estratos correspondientes al final del mundo cardial, en el gozne del Neolítico Medio, datados en torno al 4030 B.C. se encontraron los fragmentos de un espléndido vaso que muestra en su panza el desfile de un macho cabrío, de un ciervo y lo que queda del cuarto trasero de un toro. Las figuras ya no son impresas con concha, sino de peine u otro instrumento, como corresponde a la evolución cerámica del yacimiento en estos niveles. Su estilo en modo alguno es esquemático y sus formalismos compositivos en buena medida se explicarían por la limitación de posibilidades técnicas que supone la impresión. Estilo y especies animales apelan inevitablemente a figuras del mejor Arte Levantino*» (121).

La «*Estratigrafía de las figuraciones cerámicas de Or encuentran su correlato en la estratigrafía cromática del Covacho la de la Sarga*» (122), proponiéndose la denominación de

(111) Op. cit. nota 104, pág. 109.

(112) Op. cit. nota 104, págs. 109 y 110.

(113) Op. cit. nota 104, pág. 113.

(114) Op. cit. nota 69, págs. 97 a 120.

(115) MARTÍ, B.: «*El naixement de l'agricultura en el País Valencià, del Neolític a l'Edat del Bronze*». Cultura Universitària Popular, 1, Universitat de València, Secretariat de Publicacions, Valencia, 1983, pág. 54, fig. 16.

(116) AURA, E.: «*Aportaciones al estudio de La Sarga (Alcoy - Alicante)*». Lucentum, II, Alicante 1983, págs. 5 a 16.

(117) Op. cit. nota 67, pág. 21.

(118) Op. cit. nota 114, pág. 101.

(119) Op. cit. nota 114, pág. 104.

(120) Op. cit. nota 114, pág. 111.

(121) Op. cit. nota 114, pág. 117.

(122) Op. cit. nota 114, pág. 117.

«Arte Cardial» en lugar de «Macroesquemático», «Arte tipo Sarga» o «Contestano» (123). Anotándose luego que «*las superpuestas figuras levantinas han de datarse en un momento avanzado del proceso de neolitización (...) no sólo por su superposición al Arte Cardial, sino también por referencia a las mencionadas cerámicas recientes de Or*» (124). El artículo finalizará dándose una génesis del Arte Levantino, producto de «*un largo, brillante y único proceso artístico. Se comenzó con un tímido Arte de raíz epipaleolítica que pudo llegar a imbricarse con otro "ex novo": el Arte Cardial, y se continuó con el Levantino (...) Resulta sugerente que el área cubierta por el Arte Levantino coincida con la expansión tierra adentro del Neolítico Cardial, con los territorios ocupados por los epipaleolíticos geométricos aculturados y con la posterior neolitización*» (125), precisiones estas últimas que en modo alguno coinciden con uno de los focos más sobresalientes del Arte Rupestre Naturalista: el del Maestrazgo.

Finalmente se preguntarán «*si existe un único Arte Levantino con singular pauta evolutiva o si, por el contrario, hay varios confluyendo en una misma región e incluso en un mismo abrigo*», pues «*Los más complejos abrigos levantinos parecen indicar lo último*» (126) y «*habría que seguir respondiendo a la pregunta esencial de cuál es el estímulo que hizo aparecer al Arte Levantino y cómo o en qué grado el sustrato arqueológico se relaciona con él*» (127).

A lo largo del presente trabajo creemos dar una respuesta a tales preguntas, salvo la del estímulo que fraguó en un Arte único y auténtico, evidentemente antagónico al simbolismo del horizonte cardial en el que la belleza formal importa poco, ya que se trata de una manifestación esotérica sumamente expresionista; mientras en el Arte Levantino la «religiosidad» que comporta es «superficial» y por ello menos de impacto, pues predomina una clara dicción artística aprendida, más o menos genial e impresionista según las áreas geográficas y las «escuelas» que las sustentaron.

XI) Zugarto, Ediciones. - Abril de 1987 (128).

Como compendio a los resúmenes, pasemos a extraer aquellos puntos convenientes de la «Revista de Arqueología» dedicada monográficamente a dar un contenido «de alta divulgación», pero actualizado, del Arte Rupestre Peninsular, síntesis global redactada por los más cualificados especialistas españoles.

Eduardo Ripoll: Para este investigador el denominado «Arte Macroesquemático», «*denominación que va imponiéndose, constituye un enigma que acaso habrá que situar en los orígenes del arte levantino (...) denominación geográfica y, a más, equivocada, como señaló hace años M. Tarradell*» (129). Se señala, también, la falta de un entendimiento sobre las diversas nomenclaturas empleadas, recordando el «concreto» significado de los diversos estilos del Arte Rupestre que propusiera en el **Coloquio Internacional de Salamanca** de 1982. Pese a ello sigue, a nuestro entender, confuso el significado (por otra parte concorde con el de la Real Academia Española) de «**estilización**», motivo por el que la gran mayoría de

(123) Op. cit. nota 114, pág. 117.

(124) Op. cit. nota 114, pág. 117.

(125) Op. cit. nota 114, págs. 117 y 118.

(126) Op. cit. nota 114, pág. 119.

(127) Op. cit. nota 114, pág. 119.

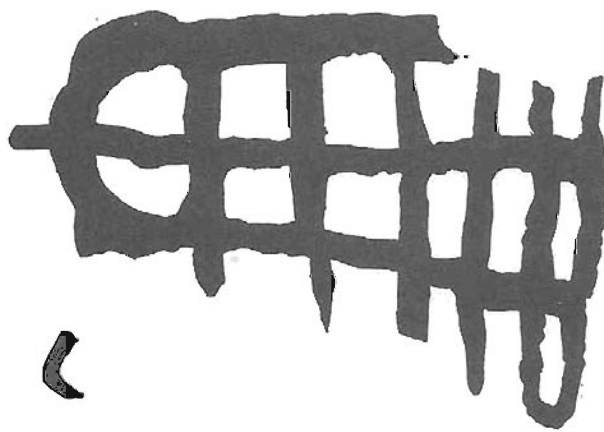
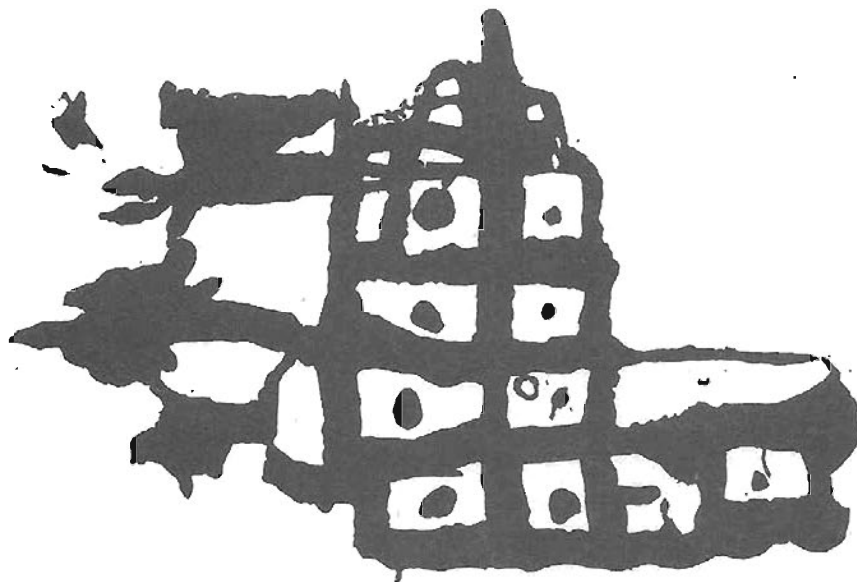
(128) «*Arte Rupestre en España*». Revista de Arqueología, Zugarto Ediciones, S.A., Madrid. 1987.

(129) Op. cit. nota 128, págs. 12/13.

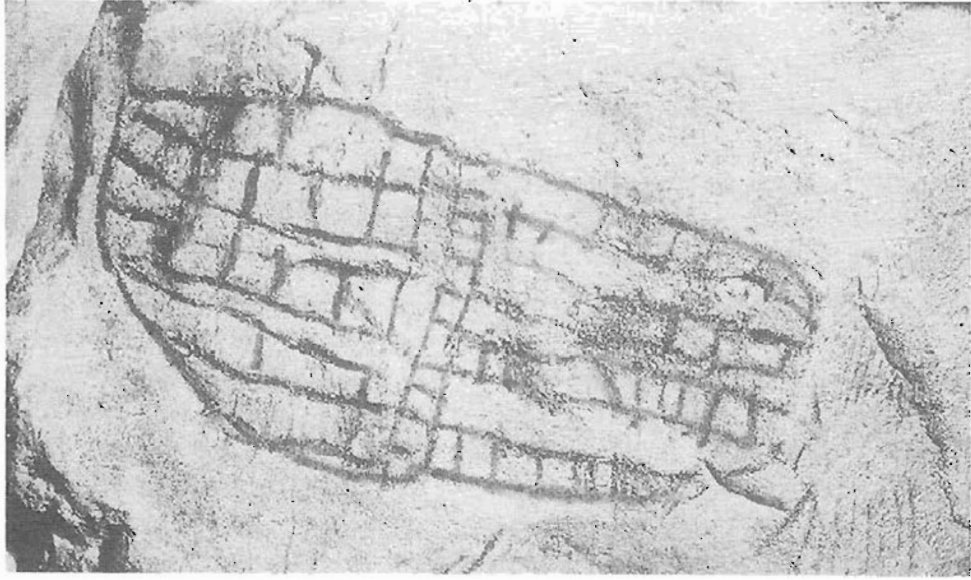
tratadistas, figuras que tienden a la esquematización son incluidas en el grupo de las plenamente estilizadas, definición que comentaremos luego.

Antonio Beltrán: Centraré su artículo en la crisis de los sistemas tradicionales del Arte Rupestre, cuyos postulados «generalmente admitidos» aparecen hoy *«afectados por una profunda crisis que, sin invalidar los principios generales, introduce nuevos hechos objetivos capaces de cambiar profundamente las hipótesis admitidas»* (130). Sigue señalando la fase «prevalentina» del «estilo geométrico», que puso de manifiesto en la Sarga, La Araña de Bicornp y Cantos de la Visera de Yecla, y postulando —como repetidamente hemos visto— una datación «hacia el 6000» para las figuras más antiguas (las estáticas y de gran tamaño) del «Arte Levantino». Establece relaciones con manifestaciones rupestres de otros continentes, estilos que por su forma y cronologías cree paralelizables, y que estamos convencidos que responden a mundos inconexos, aunque seguro puedan responder a impulsos anímicos y culturales semejantes.

(130) Op. cit. nota 128, pág. 16.



Cuadrillajes del Cingle de Gargán (Xodos) según calcos de J.L. Viciano.



Motivos similares a los de Gargàn, procedentes de la cueva de Altamira (rediforme de la «Cola de Caballo»). Museo Municipal de Paterna (socarrat del s. XV), y Culla (motivos en aleros, s. XVIII).

Como hemos puesto de manifiesto a lo largo y ancho del trabajo, los múltiples simbolismos rupestres —que venimos denominando «**signos primarios**»—, que tanto encontraremos en cavernas del «Círculo Paleolítico Occidental» («rediformes» de Altamira, «Rejillas» de la cueva de las Herrerías, «Claviformes» del Pindal, «esteliformes» de la Pileta, «tectiformes» de la cueva del Castillo, ...), como en abrigos al aire libre, caso de las ya aludidas pinturas castellanenses de «Gargàn» o los petroglifos de «La Serradeta», Vistabella del Maestrazgo, por no salirnos de Castellón, con claros paralelos recientes para las pinturas (ver gráfico adjunto), así como una buena serie de antropomorfos esquemáticos, serán manifestaciones atemporales si les extirpamos de sus propios contextos. La Gruta de Porto Badisco, aducida por el propio Beltrán, que por ser una estación «sellada» hay que considerar a sus pinturas inmersas en su propio «lenguaje» y «contexto», por lo que no es aconsejable, dado las características de este «santuario», disociar los motivos figurativos de los puramente simbólicos, que, como el propio Paolo Graziosi escribe, los más personales de estos no tienen paralelos en la Península Ibérica, por lo que se cree puedan ser una manifestación en gran parte «autónoma» del arte de la gruta (131), lo que abogaría para tal conjunto, por un desarrollo inconexo del gran foco esquemático andaluz, con su propia dinámica interna. En todo caso Porto Badisco —como el arte rupestre africano— hay que estudiarlo en sus propias áreas geográficas y sociales, cuyas lejanías imponían cánones y lenguajes propios.

Fco. Jordá: *«Con el Neolítico adviene una nueva religión de raíces minorasiáticas y centrada en la figura femenina representada como «dea mater» en el abrigo rupestre del Pla de Petracos V (Alicante), en donde tiene origen el santuario rupestre al aire libre, en cuyos abrigos de la misma época aparecen extraños elementos simbólicos de tipo serpentiforme que terminan en un maniforme, que sin duda respondían a las nuevas orientaciones sociales y económicas impuestas por la agricultura y la ganadería»* (132).

Vicente Baldellou: Reseña el arte rupestre pirenaico, donde sólo en la microárea oscense del río Vero encontrará *«todos y cada uno de los (estilos) que se conocen en el resto del solar peninsular»*, con signos del arte «Lineal Geométrico» —simples motivos en espiga— en Labarda, y «Arte Naturalista» *«hasta cierto punto enlazable cronológica y estilísticamente con el Arte Levantino de nuestro litoral mediterráneo»* (133), con el bello ciervo naturalista de Chimiachas, cuya técnica (siluetado espeso y relleno claro) es infrecuente en el «Arte Levantino Clásico», siendo esta especie animal la dominante en la zona. Baldellou sigue anotando *«que no se conocen lugares de habitación que se puedan atribuir con seguridad al momento concreto en que fueron realizadas»* las pinturas, no habiéndose solucionado el problema con las excavaciones practicadas, *«aunque es posible que haya que pensar en el Neolítico (bien representado en cuevas tanto oscense como ilerdenses) como en la fase en que podría haberse difundido el arte naturalista»* (134). Este investigador finaliza su aportación con estos párrafos: *«Los problemas vuelven a surgir cuando nos enfrentamos a la relación que pudiera haber entre lo naturalista y lo esquemático. Al respecto se ha vertido mucha tinta y las controversias que sobre el tema han surgido están lejos de resolverse. Ahora bien, para la zona geográfica concreta que nos interesa aquí, creo puede establecerse, como simple hipótesis de trabajo, una mayor antigüedad para el arte naturalista con referencia a las representaciones esquemáticas (...) Así pues, aunque el concepto evolucionista se ponga en tela de juicio en otros puntos geográficos, soy de la opinión que, en especial en el sector*

(131) GRAZIOSI, P.: *«Le pitture preistoriche della Grotta di Porto Badisco»*. Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Firenze 1980, pág. 98.

(132) Op. cit. nota 128, págs. 20/21.

(133) Op. cit. nota 128, pág. 72.

(134) Op. cit. nota 128, pág. 76.

del río Vero, abundan en mayoría los argumentos que preconizan la ausencia de una solución de continuidad que abonaría la idea de un cambio brusco, tanto artístico como conceptual, entre los dos tipos de arte. Como siempre, el tiempo dará o quitará la razón» (135).

M.S. Hernández: Puesto que el contenido del artículo de este investigador («Arte Rupestre en el País Valenciano»), queda sobradamente expuesto en sus resúmenes bibliográficos anteriores, dejamos de reseñarlo (136).

J. Bécares: Su aportación se centra en el estudio del Arte Prehistórico en la Meseta, donde está ausente el «Arte Levantino Clásico», ya que los conjuntos de Cuenca y Albacete, desde un punto de vista geográfico —cuencas del Júcar y del Segura—, se relacionarán con el Arte Naturalista del Este Peninsular (137). No sucederá lo mismo con el Arte Esquemático, del que existen un elevado número de estaciones dispersas por toda la meseta. Su cronología «más comúnmente aceptada en la actualidad defiende su origen en las etapas finales del Neolítico peninsular, apoyándose en materiales muebles de Andalucía (Cueva del Agua) y Levante (Cova de l'Or), una vez que las teorías difusionistas, que lo hacían proceder del Mediterráneo Occidental junto con el megalitismo y la metalurgia, han sucumbido ante los datos aportados por el C-14, abandonándose igualmente su derivación del Arte Levantino. Su período de apogeo corresponde al Calcolítico» (138).

COMENTARIO

Según los precedentes resúmenes bibliográficos, el hallazgo de las pinturas simbólico-figurativas, sumamente expresionistas, del Pla de Petracos y Barranc de Malafí, aconteció en el año 1980 (resúmenes II, III y IV) o en 1981 (resumen V), denominándose por M. Hernández y C.E.C., en 1982, provisionalmente, «Arte Macroesquemático», nombre que en 1983 se permuta por el de «arte geométrico-lineal», aunque se señalará la conveniencia del cambio, y a partir de 1985 arte «Macroesquemático», onomástica que Villaverde y Martí permutarán por la de «fase abstracta» o «lineal-geométrica» siguiendo a Fortea (resumen IV), y J.E. Aura por la de «lineal figurativa», y F. Jordá por la de «Arte Contestano» (resumen V). Más recientemente Fortea y Aura postularán la denominación de «Arte Cardial», anotando que ella es «siempre preferible como criterio denominativo a la de otro de lugar, como «arte tipo Sarga», o simplemente «contestano» (139), mientras A. Beltrán cree conveniente no clasificarlas de «esquemáticas» (140), dado que sus motivos más sobresalientes son sus antropomorfos, claramente protolevantinos, pertenecientes a Neolíticos puros de esta zona contestana. La denominación más objetiva será, pues, la de Fortea y Aura, que convendría ampliar a la de «Arte Rupestre del Neolítico Cardial», denominando al estilo «Levantino»: «Arte Rupestre del Neolítico Inciso», por lo que tanto las tendencias «lineales», «esquemáticas», «simbólicas» y «figurativas» que ambos horizontes artísticos pueden conllevar, tienen cabida en ellas, a la par de no ser territoriales, por lo que con el tiempo siguen siendo válidas, pudiéndose aplicar allí donde se detecten aquellos estilos, sea cual sea la zona geográfica que los registre.

(135) Op. cit. nota 128, págs. 76/77.

(136) Op. cit. nota 128, págs. 78/85.

(137) Op. cit. nota 128, pág. 91.

(138) Op. cit. nota 128, pág. 92.

(139) Op. cit. nota 69, pág. 117.

(140) BELTRÁN, A.: «La fase "Pre-levantina" en el Arte Prehistórico Español». A.P.L. vol. XVII, Valencia, 1987, pág. 91.

Más importante será el encuadre cronológico-cultural que los precedentes resúmenes bibliográficos comportan. Quien esto escribe, y basándonos en la potencia de los niveles Neolíticos de la «Cova del Mas d'en Llorenç»; en sus abundantes losetas con restos de pigmentación roja (incluso fosolizada) y ocre; proximidad a los abrigos de Gasulla; y tratarse de la cavidad geológica habitable más importante del entorno de la Mola Remigia, datábamos el Arte Naturalista Rupestre, en publicación de 1981 (Resumen-I), en el Horizonte Neolítico de las Cerámicas Incisas, cronología obviada en la bibliografía posterior. Pero analicemos cual ha sido para los investigadores citados la trayectoria cronológica y cultural del «Arte Rupestre del Neolítico Cardial», y del «Neolítico Inciso»: M. Hernández y C.E.C. nos dicen que por no existir paralelos peninsulares el Arte por ellos divulgado será de «*difícil encuadre cronológico*», no descartándose a «*priori*» el Paleolítico, el Eneolítico, el Bronce Pleno ni la fase inicial del «Arte Levantino» (R-II), por lo que dudarán de su antigüedad (R-III); pero al comprobarse superposiciones se siguen preguntando a cerca de su origen y sobre las repercusiones que ello pueda conllevar con el inicio del Arte Naturalista, cuestiones para las que en 1983 siguen sin respuesta (R-III). En 1985 harán notar que «*existen indicios*» para datar las manifestaciones del «Pla de Petracos», en el V milenio «*coincidiendo con la aparición de las primeras comunidades agrícolas y ganaderas*» (R-V). Aunque no se señalen, estos «*indicios*» parecen basados en el simple hecho de ser una manifestación artística que no tiene cabida en los estilos «*clásicos*» de la Prehistoria. Por ser pinturas que «*sellan*» en algún caso pinturas naturalistas, y no poderse atribuir ni el Arte Parpallonés, ni al de Cocina, sólo cabrá encasillar dentro de las primeras comunidades Neolíticas asentadas en su propia área geográfica. Estamos convencidos que de haberse paralelizado «*in mente*» con los antropomorfos de las cerámicas de Or, habríase anotado como importante novedad. Esto vendría aseverado al reproducir M. Hernández en 1985 uno de los toneletes de l'Or, en el que en primer término se aprecia la decoración de un «*antropomorfo*», mientras que en su texto se nos dice que el recipiente aparece decorado con motivos «*geométricos puntados*» (141); la misma pieza, dos años después, nos dirá que presenta «*un antropomorfo entre las asas asimétricas*» (142).

En la misma publicación del año 85 se asegura que las pinturas «*levantinas*» de La Sarga y restos de yacimientos alicantinos que las comportan «*son, al menos, neolíticas*», no rebasando las más antiguas el V milenio, pudiendo pertenecer tanto al Neolítico Final como al Eneolítico y Edad del Bronce, horizontes —los dos últimos— sumamente tardíos y a los que llega Hernández tras la interpretación —*gratuita*— de las puntas de flecha de «*sílex o de metal*» representadas en los paneles rupestres, que, en modo alguno, sirven para fijar una cronología, pues aunque algunas acusen un perfil en arpón, tanto pueden representar una punta de hueso, madera, pedernal, o ser, simplemente, una pieza geométrica en sílex embutida en el extremo apuntado de la saeta (143), por cuantos estudiosos aducen tales paralelos con la intención de «*modernizar*» en demasía la pintura naturalista rupestre, deberían tener presente que tales detalles etnológicos igualmente pueden reproducir una pieza paleolítica que otra medieval, por lo que no debieran apostarse como motivo cronológico.

Será en Diciembre de 1986 cuando M. Hernández paraleliza los antropomorfos rupestres, con los existentes en recipientes del Neolítico Cardial de l'Or (R-VIII). En esta publicación —distribuida en Abril de 1987— se asegura que son paralelizables estilística y cronológicamente los antropomorfos tanto cerámicos como rupestres. Este investigador pasaba a

(141) Op. cit. nota 62, pág. 64.

(142) Op. cit. nota 104, pág. 111, fig. 69.

(143) MARTÍ, B., y JUAN, J.: «*El Neolítico valencià, els primers agricultors i ramaders*». Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València, València, 1987, pág. 64, fig. 37.

formar parte en Abril de 1986, del **Consejo Asesor de Arqueología de la Generalitat Valenciana**, al cual pertenecemos desde sus preinicios. Al contactar en tal fecha personalmente, y ser miembro de la **Junta Superior de Arte Rupestre**, le remitimos el artículo que publicábamos en Septiembre de 1986 (R-VII), con la intención de que nos comentase la periodización contenida en nuestro artículo, así como los claros paralelos que veíamos entre el expresionista y simbólico arte contestano, y decoraciones similares de la cerámica cardial.

M. Hernández, en carta del 15 de Septiembre de 1986, tras disculpas «*sólo parcialmente justificables por las excavaciones veraniegas*», nos asegura la coincidencia en la no continuidad del Arte Prehistórico, «*quizás también el protohistórico-romano*», e histórico del País, silenciando el resto de nuestras observaciones. Acusando cierto recelo al prolongarse en exceso la esperada respuesta, habíamos remitido el Julio de tal año, al amigo Vte. Meseguer —Director del *Centro de Estudios del Bajo Maestrazgo*—, nuestro artículo, con el ruego de su pronta publicación en el Boletín del mencionado Centro de Estudios.

En 1987, M. Hernández dejaba constancia como tesis (siguiendo obviando nuestra publicación), de que los motivos cotejados —figuras rupestres y cerámicas— eran «*estrechamente paralelizables, cuando no idénticos*», paralelos y cronología que, poco después, señalan también como propios F.J. Fortea y E. Aura (R-X), investigadores para quienes los diversos estilos, por el mero hecho de agruparse en una misma región e «*incluso en un mismo abrigo*», pudieran ser contemporáneos, hipótesis que taxativamente negamos, recordando de nuevo que los diversos estilos que una catedral de renombre acoge, pertenecen cada uno de ellos a un momento bien definido de la Historia, ejemplo que hay que tener presente cuando vemos agruparse en un mismo «santuario» rupestre, estilos diversos, pertenecientes cada uno de ellos a un bagaje cultural y anímico asincrónico y bien definido, como las cerámicas y otros objetos muebles vienen señalando. Sincronismo que tampoco acepta A. Beltrán (I44), P. Acosta (I45) ni recientemente, como terminamos de ver, V. Baldellou (R-XI).

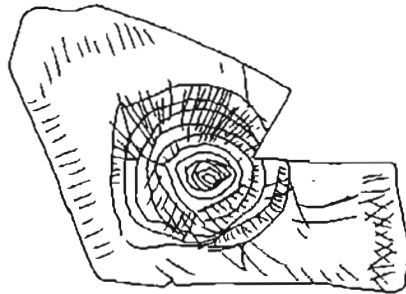
HACIA UNA CLARA INDIVIDUALIZACION DE LAS ETAPAS ARTISTICAS DE LA PREHISTORIA VALENCIANA

Los diversos horizontes culturales de la Prehistoria Valenciana con manifestaciones anímicas constatadas, expresaron su bagaje psíquico a través de cánones que fueron evolucionando por su propio dinamismo interno (caso del Arte Levantino), o por la absorción de corrientes culturales nuevas que más de una vez deben de haber supuesto inmigración étnica (caso del Arte Esquemático), momento siempre de rupturas estéticas que preludian nuevos tiempos. A un lenguaje pseudoabstracto y naturalista a la vez del Paleolítico Superior Valenciano, sigue —tras un dilatado hiatus— una manifestación lineal-geométrica repetitiva, «*escasamente artística*», con un «**vacío artístico absoluto**» en el Epipaleolítico Microlaminar (I46), para nacer un arte nuevo en tiempos nuevos: el del Neolítico Antiguo, abstracto y expresionista a la vez, con inquietantes motivos simbólico-figurativos, precedente cercano del gran «Arte Levantino» que antecederá a su vez al Esquemático, de tendencia simbólica conceptual.

(I44) Op. cit. nota 76, pág. 82: «...el contacto geográfico de figuras levantinas y esquemáticas y su coincidencia en un mismo abrigo no significan sincronidad...».

(I45) Op. cit. nota 59, pág. 185.

(I46) FORTEA, J.: «*Arte Paleolítico del Mediterráneo Español*». Trabajos de Prehistoria, t. 35. Madrid 1978, pág. 149.



Parpalló. Grupo de plaquetas cuyos motivos incisos sugieren el paisaje de los alrededores del Monduber. (Según J. Aparicio y V. Villaverde.)

En el «lenguaje» del primer arte, cuya fauna representada queda como atrapada entre enmarañados fondos que hacen difícil muchas veces entrever la silueta animal, sus motivos abigarrados dejarían de ser «lineales» o «geométricos» si los conceptuásemos como representación de un ecosistema de herbazal, propio de los alrededores del Monduber entre el que se desenvuelve la vida salvaje representadas en el Arte Mueble de Parpalló, alguna de cuyas losetas ya ha tenido esta interpretación (147), con temas tan sugestivos como la posible cabaña circular rodeada de una empalizada (gráfico adjunto), y cuyos motivos serpentiformes se han cotejado con corrientes de agua (A. Marschack); o la captación de escenas tan sensibles como la de la cierva amamantando a un cervato, escondida entre el herbazal, alguna de cuyas plantas pudiéramos individualizar, caso de la plaqueta con caballo, toro y una «posible orquídea», como Aparicio ha sugerido (148), cuyo asentamiento Gravetiense inaugura una étnia —la del Homo Sapiens Sapiens—, y una cultura plenamente formada —y por ello inmigrada—, prácticamente involutiva a lo largo de más de 15.000 años sin que «haya sido posible distinguir estilísticamente diferencias en cada facie cultural o en etapas cronológicas» (149), aunque tal línea evolutiva, desde un punto de vista técnico y estilístico ha sido intentada (150), pone de evidencia, a través de milenios, la perduración de «rasgos arcaizantes» o «heredados» que muestran la añeja idiosincrasia de su étnia, síntoma de unidad social coherente, por lo que compartimos la idea de María R. Lucas cuando escribe que «en la trayectoria de cada región, se aprecia la intención de mantener el «continuum» cultural y de preservar las tradiciones por la reiteración de los dibujos» (151).

Con el Magdaleniense IV desaparecerá (prácticamente como llegó), uno de los mayores horizontes culturales de nuestro País, que —por espacio de unos 15.000 años—, había ocupado un hábitat óptimo. Diríase que como inmigró (sin saberse de dónde), desaparece o emigra (sin conocerse a dónde) en el momento de haberse alcanzado su «floruit» cultural, sin un retroceso cíclico que explique su propia consumación. Si la menuda cueva de la Cocina hubiese albergado parte de esa comunidad emigrada, hubiera habido un «continuum». Nada de ello acontece, y para mayor «discernimiento» sus plaquetas —unas 40— procederán del nivel **segundo** y no del primer hábitat como hubiera sido lo propio, a la par que sus temas radiados son la expresión de un mundo anímico radicalmente opuesto al que como muestra de continuidad se viene señalando, ya que muchas de las plaquetas reticuladas del Parpalló nos hacen el efecto de tener parte de una obra mayor extraviada, que en cualquier momento podamos encontrar el trozo perdido. No ocurrirá lo mismo en las plaquetas del nivel segundo de Cocina, cuyos motivos radiados fugan del centro de las losetas, teniendo la certeza de tener obras enteras, y cuando hay piezas cuyos motivos lineales inciden en un punto exterior, estamos convencidos que se ha perdido la porción caliza correspondiente. En ello radica el «discernimiento» de ambas temáticas, a «priori» similares; pero a «posteriori» radical y conceptualmente opuestas.

Ciertos grabados no figurativos de Parpalló, o de la propia cornisa cántabra, formalmente, poco difieren de los miles de grabados parietales de la cueva turolense del

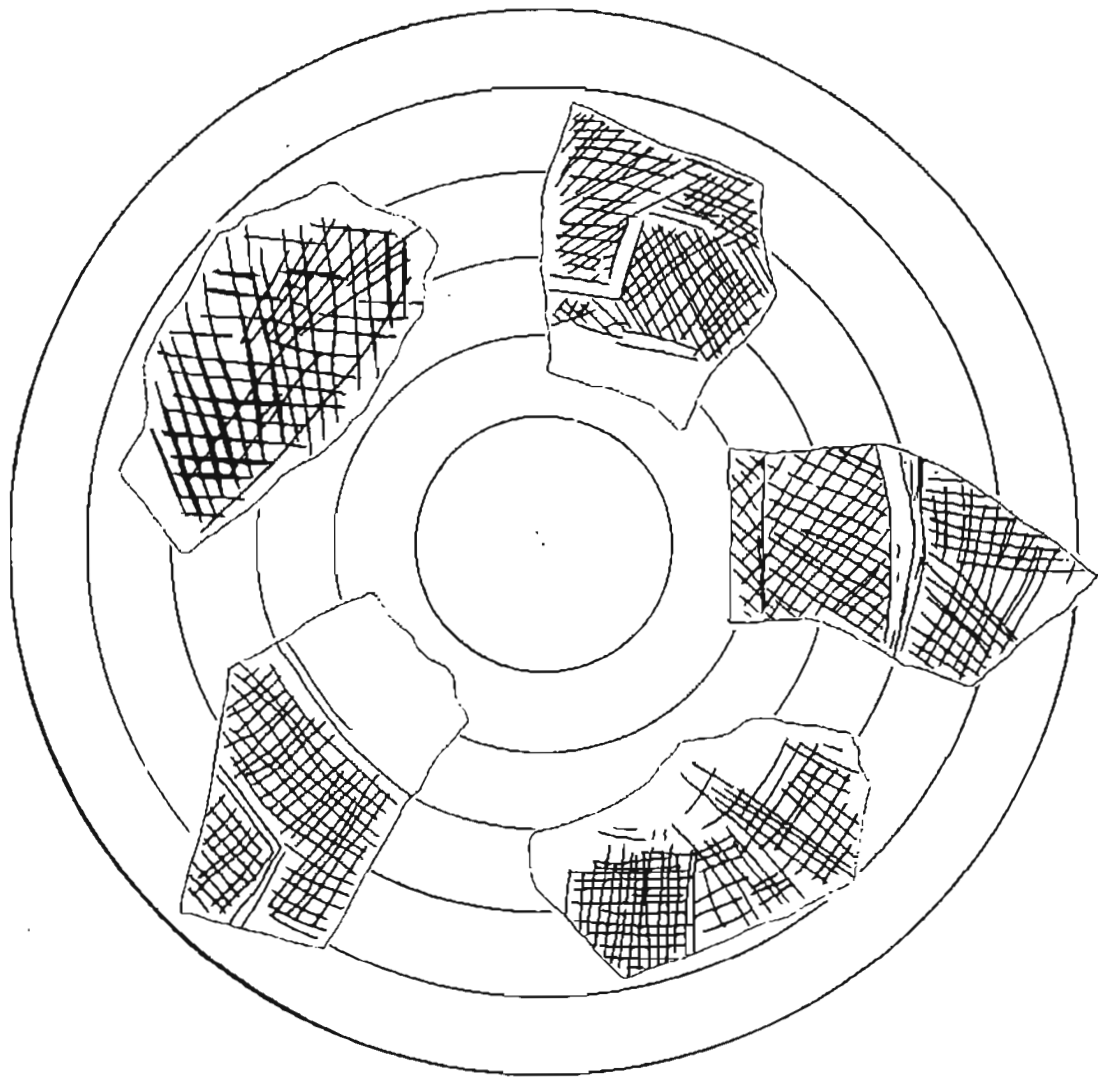
(147) APARICIO, J., y SAN VALERO J.: «El primer Arte Valenciano I, "El Arte Parpallonés"». Asociación Cultural Valencia-2000, Serie Popular, Conozca su Patrimonio Histórico-Artístico, Núm. 3, Valencia, 1983, págs. 45, 60 y 70.

(148) Op. cit. nota 147, pág. 63.

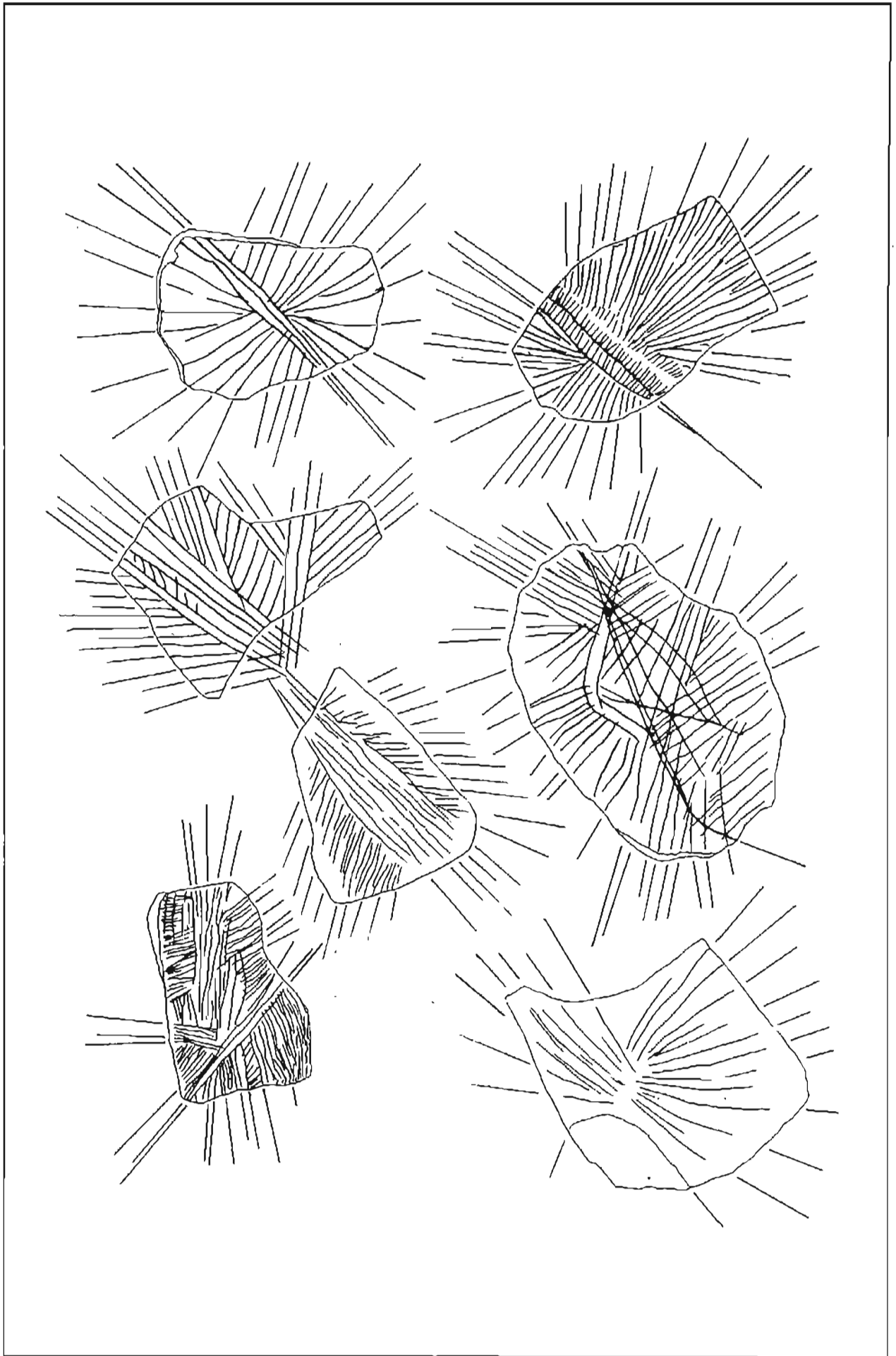
(149) Op. cit. nota 147, pág. 49.

(150) Op. cit. nota 57, págs. 79/127.

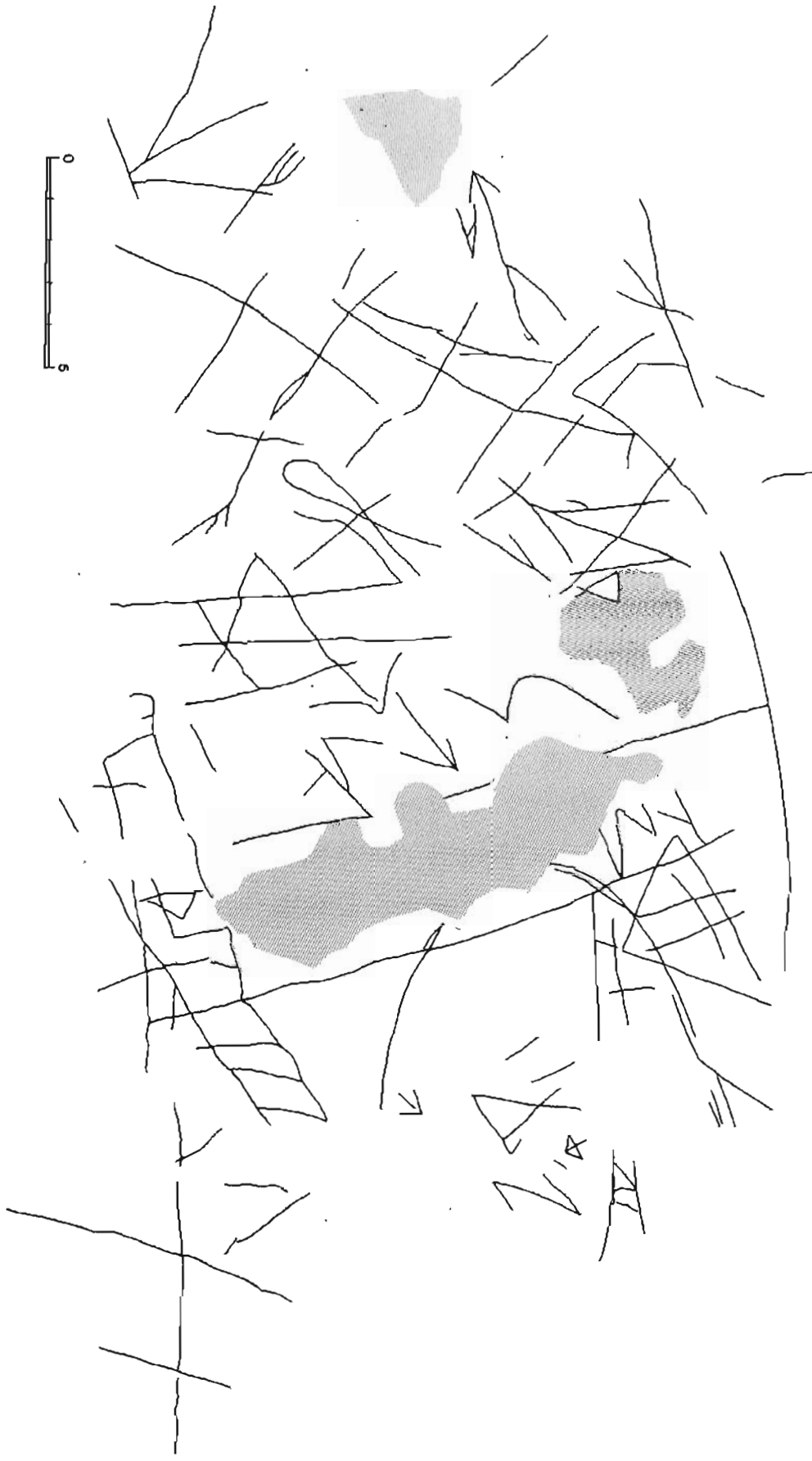
(151) LUCAS, M.R.: «Paleolítico: La etapa depredadora», en «Historia General de España y América. Los orígenes de España». t.I-I, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1985, pág. 159.



Grupo de plaquetas incisas procedentes de los yacimientos de Parpalló y Cocina. Obsérvese la dispar dinámica interna de sus motivos: mientras los temas paleolíticos tienden al círculo —con el centro en el exterior de las losetas—, los mesolíticos lo harán en estrella, teniendo su centro, si la pieza está completa, en su interior (Selección y dibujos, I. Barandiaran).



Cueva del Morri (Mosqueruela, Teruel). Detalle de uno de sus múltiples paneles incisos.



«Monj» (152), pese al abismo cronológico que los separa, aunque conceptualmente pudieran responder a unos mismos estímulos esotéricos, y no por ello hay que suponer un «lenguaje evolutivo» concadenado, y aunque se ha hecho para grabados similares (153), no se nos ocurrirá aducirlos para demostrar su remoto origen, pues los «temas primarios», y más cuando proceden de yacimientos distantes (a no ser que existan otros materiales arqueológicamente paralelizables), son —como venimos repetidamente advirtiendo— atemporales y universales (154), por ello, como observará Beltrán (155), hay que tomar con suma cautela el método comparativo, que suele ser, muchas veces, el único disponible y por ello el más universal.

Con el Magdaleniense IV —hacia la bisagra del 12.000 a.de.C.— termina, tanto en el Parpalló como en el Volcán del Faro de Cullera, un «continuum» étnico-cultural asentado en el País desde el Gravetiense, superponiéndose el Mesolítico en el segundo yacimiento a los potentes mantos Magdalenienses (155), cubrimiento que nos hará recordar al de los poblados ibéricos de altura, asentados directamente sobre hábitats del Bronce Valenciano, por lo que hasta la primera campana de excavaciones en Vinarragell —1966— la Cultura Ibérica enraizaba, sin horizontes intermedios, con el Bronce (156).

El cambio socioeconómico, ergológico y anímico producido con el Mesolítico es tan drástico como el que hemos cotejado por «pedagógico». Una sociedad nueva o llega hecha o necesita gestarse en el propio, y lento siempre, devenir histórico. Hay que aceptar, por evidente en el País, estos vacíos que nos distanciarán horizontes culturales potentes. Como escribe Aparicio «*la cultura no procede a saltos y no cambia de la noche a la mañana*» (157); pero son evidentes los «hiatus» de milenios en el estado actual de nuestra investigación arqueológica, caso del vacío postmagdaleniense delimitando un arte conceptualmente dispar: el de «temática formal radiada» de la capa superior del horizonte II de Cocina, y el de las placas de «temática rediforme» del Parpalló. El Dr. D. Fletcher, ya en 1956, escribía: «*pero las gentes de Cocina nada tienen que ver con el Magdaleniense*» (158). Pese a los años, el desfase de varios milenios entre el «Arte Hispano-Aquitano», aquí «Parpallense», y el radiado del Epipaleolítico Valenciano (recordemos una vez más que las plaquetas de Cocina II proceden del subnivel superior (159), sigue estando ahí. Para Aparicio las plaquetas de Cocina son del Mesolítico III C (según su nomenclatura), con una cronología del 5500 al 4500 (160), perteneciendo al Nivel II de Pericot, o a Cocina II-A de la nomenclatura de Fortea. Con la cronología propuesta por Aparicio el vacío que separa ambos horizontes artísticos llegaría alre-

- (152) Tenemos concluido el estudio de dos importantes conjuntos de inscultura al aire libre: «*La Serradeta*» (Vistabella - Castellón) y «*La Estrella*» (Mosqueruela - Teruel), cuyos términos municipales colindan, encontrándose la «Cueva del Monj» junto a la estación segunda. Mientras los petroglifos hay que datarlos en la primera mitad del milenio anterior al cambio de Era, los grabados del «Monj» —que saturan una gran cárcava—, por algún tema figurativo (supuesta virgen con esteliforme y una ballesta con estribo), no remontarían, como mucho, el s. XIII.
- (153) Op. cit. nota 85.
- (154) Op. cit. nota 20. Asimismo, en I. Barandiaran: «*Algunos temas no figurativos del Arte Mueble Prehistórico (a propósito de las plaquetas grabadas de la Cocina)*». A.P.L. vol. XVII, págs. 59/79.
- (155) Op. cit. nota 76, pág. 81.
- (156) MESADO, N.: «*Vinarragell (Burriana - Castellón)*». S.I.P., Serie de Trabajos Varios, Núm. 46, Valencia, 1974.
- (157) APARICIO, J.: «*Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu (Gilet y Algort de Segart, Valencia), y la cronología del arte rupestre*». En *Saguntum*, P.L.A.V., t. 12, Sueca, 1977, pág. 46.
- (158) FLETCHER, D.: «*Estado actual del estudio del paleolítico y mesolítico valencianos*». Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. LXII, 3, Madrid, 1956, pág. 871.
- (159) Op. cit. nota 158, pág. 870.
- (160) APARICIO, J.: «*El Mesolítico*». En: «*Nuestra Historia*», vol. 1, Mas Ivars-Editores, S.L., Puig (Valencia), 1980, Pág. 55.

dedor de 8.000 años. Los materiales de los Sondeos EI y EII de Cocina fueron unificados por Pericot, proponiéndose tres niveles generales, interesando aquí el II, claramente dividido en dos subniveles, el II A (de 1,70 a 2,00 m) y el II B (de 2,30 a 2,70 m), delimitados por un horizonte —la Capa VII— de losas caídas que nos señala «un relativo abandono de la cueva» (161). Para Fortea, en Cocina II «los instrumentos de raigambre paleolítica están ausentes o casi ausentes» (162), recobrándose la tradición paleolítica en Cocina III, sin arte mueble pero ya con cerámica cardial (163). La gran personalidad de Cocina II con su especialización industrial geométrica (el 77% de su industria lítica la señalan sus geométricos y microburiles) (164), denuncia una adaptación a condiciones ecológicas con la caza y pesca como principal subsistencia, y muy especialmente **el nacimiento de un arte conceptualmente nuevo, que vuelve a perderse en el propio devenir histórico de la cavidad**, cosa que no acontece en el milenar hogar del Parpalló, síntoma claro, cuanto menos, de rupturas anímicas y culturales. Para Fortea el geometrismo de Cocina «no fue invento propio», apareciendo ya formado, en la cavidad (165), lo que nos vuelve a señalar una étnia colonizadora inmigrada, nueva en el País.

Por el momento no se han detectado en el área castellanense, dominada por los mejores exponentes de un arte único —el Naturalista—, macropinturas tipo Sarga, área geográfica en la que se está rastreando una fuerte población Neolítica portadora de **cerámicas incisas e impresas no cardiales**, motivo principal que nos indujo en 1981 a sincronizar el arte de Gasulla con el hábitat de la Cova del Mas d'en Llorenç, cronología confirmada por los recientes hallazgos contestanos, cuyas composiciones, como hemos comentado, paralelizamos con los antropomorfos de la cerámica cardial, a la vez que señalábamos los grandes ciclos socio-artísticos de cada momento cumbre de nuestro pasado, de siempre difícil interrelación mientras no conozcamos el fluir de las étnias que los crearon.

Los motivos figurativos de Or estamos convencidos que marcan tres momentos que denotan estadios evolutivos cronológico-culturales dispares. Ya hemos señalado en el horizonte cardial sus figuras, tal vez saurios (extrañamente sin cola) unidos a modo de danza en uno de los recipientes, por lo que han sido interpretados como «*figuras humanas enlazadas*» (166). Al estilo Naturalista pertenecen varios fragmentos cerámicos cuya fauna representada lo fue por medio de la técnica de la impresión no cardial, pertenecientes a un momento inicial del Neolítico Medio de l'Or (167). Tales figuras, aún siendo «Naturalistas», se hallan condicionadas por el instrumento dentado —gradina— que las produjo, acusando la elegante cuerna del cáprido un gran dominio y oficio del hacer «naturalista».

Otro de los fragmentos de esta singular cueva valenciana aparece decorado con varios ciervos «del más puro Arte Esquemático», pieza ya comentada, y que estamos convencidos procede del horizonte Eneolítico de la Cavidad, como Aparicio señala (168), motivo de larga cronología, y cuyos ejemplares de Cogul (169), vaso oculado de los Millares (170), o estela

(161) FORTEA, J.: «Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico Mediterráneo Español». Universidad de Salamanca, 1973. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 4, Salamanca, 1973, pág. 369.

(162) Op. cit. nota 161, pág. 369.

(163) Op. cit. nota 161, pág. 369.

(164) Op. cit. nota 161, pág. 369.

(165) Op. cit. nota 161, pág. 439.

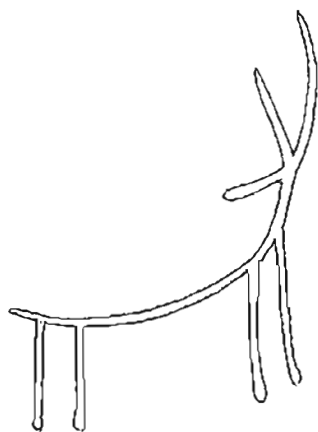
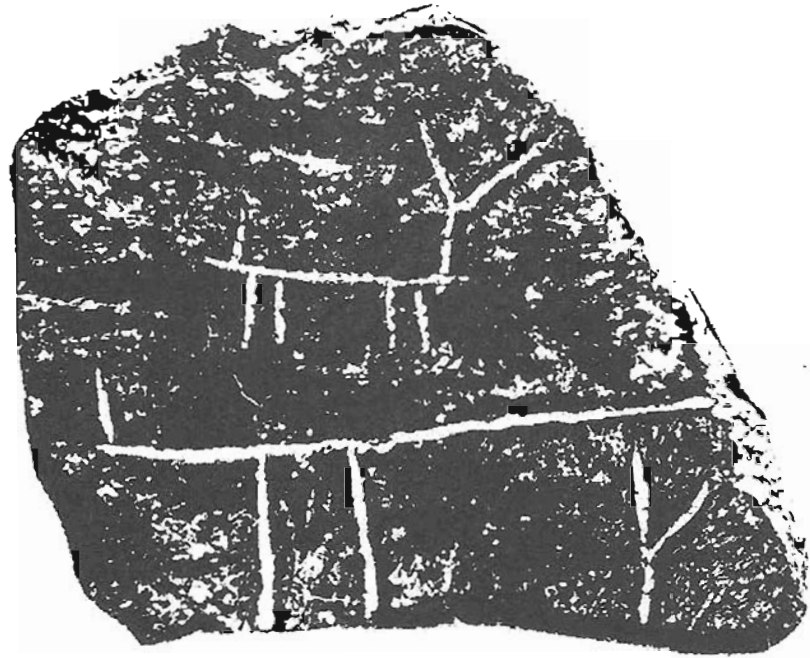
(166) Op. cit. nota 104, pág. 110.

(167) Op. cit. nota 69, pág. 117.

(168) Op. cit. nota 157, pág. 40.

(169) Op. cit. nota 10, lám. I.

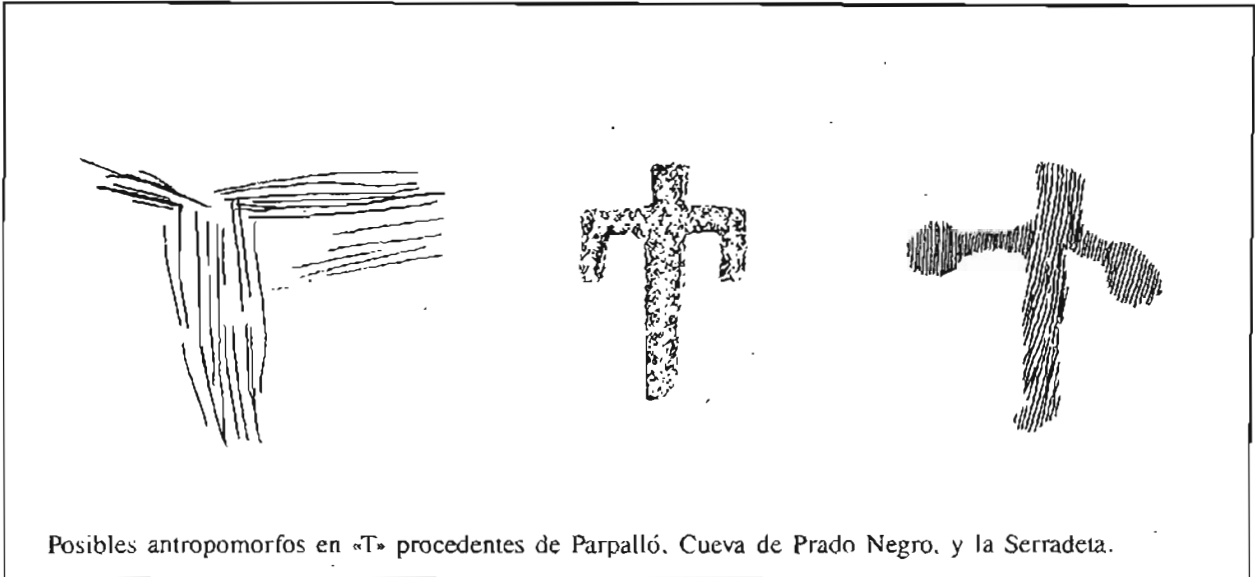
(170) DEL CASTILLO, A.: «El pleno Eneolítico». En: «Historia de España», T. I, Vol. I. —Segunda Edición— Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1954, pág. 552, fig. 451.



San Martinho II

Diversas representaciones de ciervos esquemáticos: Or, Cogul, Los Millares y San Martinho (según B. Martí, M. Almagro y N. Mesado).

de S. Martinho II (171), por sólo señalar tres técnicas artísticas (pintura, incisión y esculpido) son un buen ejemplo de este arquetipo del Arte Esquemático, de neta creación Eneolítica. Es cierto que en la Cueva de Prado Negro, Iznalloz (Granada), existen varios motivos esquemáticos —figuras humanas (?) en «T»— en el horizonte Neolítico (172), bien diferentes a los antropomorfos de Or, pero su sencillez es tal que caen de pleno en el repertorio de los «signos primarios», y su mismo esquema lo encontramos tanto en plaquetas del Parpalló (173) como en los petroglifos de la Serradeta, Vistabella (Castellón), conjunto de la primera mitad del milenio anterior a C. (174).



Hay un hecho en Or que es llamativo: por el momento sólo existiría a fines del V milenio —inmerso ya en un mundo de cerámicas impresas (no cardiales) e incisas— los restos de un recipiente decorado con fauna naturalista; sin embargo, en lo publicado de la cavidad de Ares, pese a pertenecer sus cerámicas al horizonte rupestre del arte de Gasulla, no han sido detectadas cerámicas con este tipo de decoración, aunque cabría la posibilidad de su existencia, pues al referirse al maestro nacional G.B. que, en palabras de A. González «dejó media cueva prácticamente reventada» (175), anotaría el corresponsal de prensa de Vilafranca: «...el maestro de esta localidad D. Salvador Gómez B. parece que ha terminado los estudios superficiales sobre un poblado neolítico (se trataba de la “Cova del Mas d’En Llorenç”). Las vasijas encontradas tienen la particularidad del neolítico cerámico (...) estando adornadas con grabaciones y pinturas rojas iguales a las rupestres» (176). Pese a lo cual podemos adelantar que en la «Cova de les Bruixes», Rosell, cercana al abrigo dels Rossegadors de Benifassà, con un potente nivel fundacional del Neolítico Inciso, cuyo material procedente de excavaciones oficiales tenemos en estudio, no se señalan decoraciones Naturalistas, por lo que el aludido comentario de prensa sería consecuencia de la probada fantasía del maestro.

(171) ALMAGRO G., M.: «El Bronce Final y el período orientalizante en Extremadura». B.P.H. vol XIV, Madrid, 1977, pág. 174.

(172) S. NAVARRETE, M.^a: Avance al estudio del material de la Cueva del Agua del Prado Negro (Iznalloz - Granada). Algunas cerámicas impresas». XIV C.N.A., Vitoria, 1975, Zaragoza, 1977, págs. 367/376, fig. 3.

(173) Op. cit. nota 57, pág. 124.

(174) Op. cit. nota 103.

(175) Op. cit. nota 98, pág. 9.

(176) GUIA, V.: «¿Y de los hallazgos prehistóricos... qué?». «Mediterráneo», Castellón 29-XII-1970.

La fecha neolítica tributada por el C-14 en «Fosca», desechada según sus excavadores por «contaminada»: 3.765 ± 180 a.d.C., cotejada con la más reciente mesolítica de la misma cavidad: 5.150 ± 70 (177), pudiera señalar el desfase de unos 1.400 años para estos dos horizontes de «Fosca»: el Mesolítico de facies predominante **microlaminar** (y por ello, según Fortea, sin arte) (178), y el final del Neolítico Medio, horizontes bien delimitados en el área prospectada en 1971 por A. González Prats (179), y por lo publicado hasta el momento (Septiembre de 1987), sumamente alterados en el sector NE, del abrigo, área removida por G.B. (180), por lo que la aludida por sus excavadoras «*secuencia estratigráfica clara*» (181) quedaría en buena parte invalidada, según se desprende de los resultados radiocarbónicos dados a conocer en el «avance preliminar del yacimiento» (182), alteración que corroborará su contexto material.

En Castellón los hallazgos cerámico-cardiales provienen de estaciones costeras, tendencia generalizada en el País. Las conchas marinas empleadas en esta personalísima e internacional artesanía cerámica la denuncian como perteneciente a un mundo en el que el Mediterráneo parece haber jugado un importante papel difusor. Cova de la Seda en Castellón y los covachos de Can Ballester en Vall d'Uixó, a escasos kilómetros del mar, contenían cardinal. En el Covacho I de la segunda estación, una muestra de carbón señala el 5000 ± 120 a.d.C. (183), paralelizable por ello con las obtenidas en las principales cuevas valencianas con cardinal. Cova de l'Or, cova de la Sarga y Cèndres serían por el momento receptoras primerizas de esa gran eclosión colonial del Neolítico Occidental Mediterráneo. Su impacto en las escasas comunidades mesolíticas que pervivían en el País, fue el revulsivo que señalará unos modos de vida que poco tienen que ver ya con el pasado. Cueva de la Cocina denuncia ese fluir hacia la modernidad, «*cuyos estímulos partieron de los grupos neolíticos existentes en el territorio*» (184), marcando ese epipaleolítico final en «*vías de neolitización*». En el Maestrazgo de tierras altas el registro arqueológico detecta sólo el Neolítico Inciso (185), «grosso modo» entre el 4500 y el 3500 (186).

FIGURA FEMENINA Y ANIMAL MACHO

Especie de bolsas recolectoras habría que interpretar, también, los hasta hoy tenidos por «senos colgantes» en las mujeres de Cogul, como claramente apreciamos, suspendida del hombro, bajo el brazo, en la mujer situada a la derecha del personajillo ithifálico, que también parece llevarla, ya que de tratarse de auténticas siluetas mamarias serían excesivas y se hubieran señalado dos y no una sola, como ya Almagro hace notar, a la vez que serían únicas en el estilo cestosomático, y su silueta no sería apuntada al tocar el sobaco de las figuras. Por ello las interpretamos como bolsas de lana o tela flácida, conjunto de pinturas que, salvo las cinegéticas-esquemáticas, extrapoladas del centro del panel (síntoma evidente de su des-

(177) OLARIA, C., y GUSI, F.: «*Avance preliminar del yacimiento antiguo de Cova Fosca (Castellón)*». Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, 8, Castellón, 1985. pág. 138.

(178) Op. cit. nota 146.

(179) Op. cit. nota 98, págs. 9/12.

(180) Op. cit. nota 25, pág. 282.

(181) Op. cit. nota 177, pág. 131.

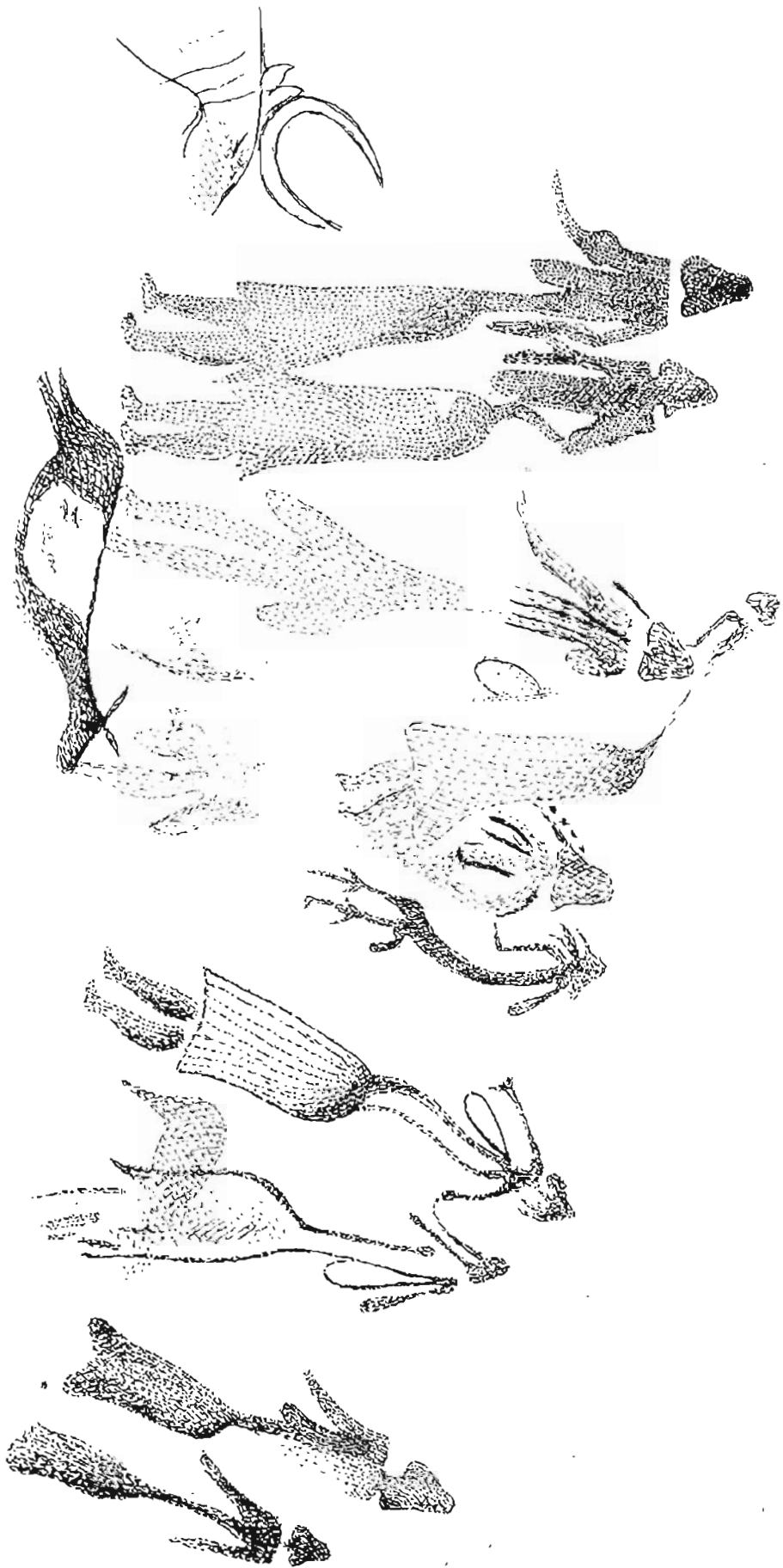
(182) Op. cit. nota 177, págs. 129/145.

(183) GUSI, F.: «*Castellón en la Prehistoria*». Colección de Prehistoria y Arqueología Castellonenses. Excma. Diputación Provincial, Castellón, 1981, pág. 88.

(184) Op. cit. nota 143, pág. 31.

(185) Por el momento, dada la alta cronología que ha señalado el radiocarbono en «Bruixes» —paralelizable al «Neolítico Antiguo II»—, creemos más conveniente el término «Neolítico Inciso» que el de «Neolítico Medio», aunque será su contexto material el que se registra con posterioridad al Neolítico Cardinal.

(186) Op. cit. nota 143, pág. 90.



Grupo de la supuesta «danza fálica» de Cogul. Obsérvense las «bolsas» que llevan las figuras suspendidas del hombro. (Dibujo sobre calco de M. Almagro).

fase cronológico), no conllevan hoy a escena alguna y menos a la «danza fálica», siendo, como se ha señalado, «repetición atemporal» de la pareja femenina contigua al gran bóvido siluetado del centro del panel, para Almagro el más antiguo (187). Aquí vuelve a señalarse ese binomio repetitivo en los raros casos de figuras femeninas de la fase cestosomática, siempre contiguas a grandes animales machos —toros y ciervos—, caso de las dos (?) mujeres del Polvorín o Rossegadors de Benifassà; las tres mujeres de la Zona 6 de Solana de las Covachas, contiguas a dos gamos y un ciervo, en la zona central del retablo rupestre, allí donde vemos la mayor figura humana —para Beltrán, mujer—, cotejada con la gran imagen masculina —también central— de la Cueva de la Vieja, que contactará con los grandes toros/ciervos (188); o la «gran mujer» de la cueva del Charco del Agua Amarga, junto al gran ciervo; o la propia «pose sexual» de la figurilla femenina del Racó de Gasparo, submontada por un cervatillo; o la figura femenina, con marcados senos, prácticamente acostada sobre un cuadrúpedo, en el Covacho II del Barranco de los Grajos de Cieza. Así mismo, en la zona derecha del abrigo VI del Torcal de las Bojadillas del Nerpio observamos, en solitario, una figura femenina —al parecer desnuda— que rebasa los 19 cm. de altura, que tiene a su izquierda, a sólo 3 cm. del pubis, una diminuta cabeza de ciervo, conjunto que sus descubridores incluyen en la «fase B Estilizada Estática» de Ripoll (189).

La valoración intencional de tal correlación —animal macho/figura femenina—, pudo estar relacionada con la fertilidad. El simbolismo de estas «sospechosas» escenas pudiera ir en tal sentido, y por ello en Cogul se interpolaría ese diminuto personaje fálico (propio de un momento tardío), entre las aparejadas mujeres, dando pie a la divulgada idea de una danza fálica.

En esta directriz incide el comentario de J. Maringer: En centroeuropa «*el ciervo era animal sagrado del dios del Sol o de la fertilidad (...), ello explicaría por qué se ven tantos ciervos en las rocas pintadas de la Península Ibérica*» (190); o el de J.L. Morales: «*El ciervo fue para los pueblos de la antigüedad símbolo de la renovación cíclica, es por tanto un signo de fecundidad*» (191).

CONCLUSIONES Y CRONOLOGIA

Como final expondremos los puntos siguientes:

1º - En el friso del Polvorín o «Arrossegadors» de Benifassà toman importancia, con nuestra aportación, los objetos a modo de recipientes-bolsas, unos sin asas acintadas (en el grupo 18 de Vilaseca); otros con ellas (**Paneles I y VI**). En el **P. I**, se asocia tal objeto a dos flechas o pinceles, y a un trazo oblicuo, conjunto cuyos paralelos más cercanos los hallamos en Remigia y El Cingle; en otro cuelga del hombro de una figura humana, ahora con largas cintas o correas claramente excesivas, y diminuto el cuerpo —casi esférico— sostenido por tales cintas. Esta novedad, unida a que el personaje que lo lleva camina junto a un viejo macho

(187) VIÑAS, R., SARRIA, E., y ALONSO, A.: «*La pintura rupestre en Catalunya*», Barcelona, 1983, pág. 48.

(188) Op. cit. nota 15, pág. 214.

(189) DE LOS SANTOS, S., y ZORNOZA SANCHEZ, B.: «*Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)*». XIII Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza, 1975, pág. 213.

(190) MARINGER, J.: «*Los dioses de la prehistoria*», Ediciones Destino, 2ª Ed. Barcelona, 1972, pág. 225.

(191) MORALES, J.L.: «*Diccionario de iconología y simbología*», Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1986, pág. 96.

cabrío seguido de otro mucho más joven —posibles restos de un rebaño—, nos ha inducido a interpretar como **honda** de pastor tal objeto portátil. La otra bolsa con asas la llevará el diminuto corredor del **P. VI**, continente similar al que existe en la divulgada escena de la recolección de la miel en Bicorp, Valencia, trasunto de uno de los cestillos neolíticos de la Cueva de los Murciélagos, Albuñol (Granada), ya señalado por Almagro (192).

En 1981 estos detalles pictóricos —verdaderas naturalezas muertas— los cotejábamos con recipientes cerámicos neolíticos, que suponemos, en algún caso, revestidos de piel, esparto o lana; pudiendo, en otros, colgar desnudos de cordeles, pues no olvidemos que la gran mayoría de los recipientes neolíticos, incluso los más pequeños, se suspendían con ellos, moda que llegará al finalizar el Neolítico a ser rara, sustituyéndose paulatinamente por las auténticas asas de puente o de lengüetas. Tampoco olvidemos que muchos de los recipientes Neolíticos con decoración plástica, imitan, precisamente, esos revestimientos o forros que comentamos. Con ellos estamos convencidos que en nuestras tierras valencianas, con el Neolítico, la artesanía derivada de los trenzados —incluyendo los tejidos—, fue general, como señalan las múltiples vestimentas que reflejan las pinturas rupestres «levantinas».

2º - En Els Rossegadors siguen presentes los tres estilos dominantes del tradicionalmente llamado «Arte Levantino», que tienen en Remigia el testimonio más destacado: A una **primera fase** pertenecen las figuras mayores, siempre Naturalista la fauna y sumamente estilizada la figura humana («cestosomática»), cuyas poses recordarán la «maniera» renacentista, ejemplo que tipifica el gran cazador de Remigia, o mejor aún las dos figuras mayores del Civil, conjuntos que ocuparán siempre los mejores paneles rupestres, canon que viene marcado por una gran idealización (y no esquematismo) de los cuerpos desposeídos de cuantos rasgos somáticos —incluso sexuales— puedan enmarañar sus siluetas, ennoblecidas por líneas puras que impactan en el espectador. Estatismo o movimiento mínimo, piernas robustas, talles muy estilizados, inicio de pechos triangulares y cabezas discoidales es el auténtico canon de esta figura humana, primigenia en nuestros covachos clásicos del Arte Rupestre del Neolítico Inciso. Son ejemplos de ella los restos de los tres grandes ciervos «dels Rossegadors», así como sus mayores figuras cestosomáticas (cazadores y danzarinas o suplicantes).

La **fase media** (nuestra Fase II de Remigia) se halla escasamente representada en Rossegadors (así como en la gran mayoría de abrigos levantinos, excepto en Remigia), aunque su peculiar movimiento dinámico (nervioso a veces), no exento de elegancia, encaja con el bello cazador de nuestro **Panel II**. Y a la **fase final** del estilo habrá que adscribir la totalidad del resto de las figuras (salvo la escena del **P-VIII**) de nuestra balma, por lo general pequeñas, acompañadas con objetos inanimados. Será representativa de ella la escena de pastoreo del **P-I**, así como la «escena nueva» que amalgama la vieja figura del cazador cestosomático (n.º 4 de Vilaseca) con otras de la Fase III; lazo y cáprido de escaso arte, figuras asincrónicas que avala la diversidad del pigmento empleado en ellas. Con probabilidad el «laceo» se intuía por la propia pose del brazo derecho de cazador y la cercana cabra que apresa, animal que responde a la escena cinegética de los cazadores, de tendencia esquemática naturalista, del grupo 3 de Vilaseca.

Dichas escenografías neolitizantes —impropias de la Fase I— responden, allí donde son denunciadas, a la Fase III, en la que los elementos somáticos funcionales enriquecen sobre manera el «corpus» temático del Arte Rupestre. La propia composición de la denominada

(192) DEL CASTILLO, A.: «El Neoneolítico». En: «Historia de España», dirigida por R. Menéndez Pidal, t. I. «España Prehistórica», vol. I, 2ª Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1954, pág. 462 y fig. 406.



Escena de lanceo (conjunto 4 de Vilaseca). La «pose» del cazador —de la Fase 1.^a— y las cercanías del caprído —de la Fase 3.^a—, intuyeron la nueva escena cinegética.

«escena de vareo», en La Sarga, es para Fortea y Aura «**el resultado de una integración significativa de elementos en alguna medida separados en el tiempo**» (193), escena «ex novo» intuida por los restos de otra escena —evidentemente cinagética— de la Fase I. Como todos sabemos la concepción de escenas «modernizadas» a partir de restos anteriores —a veces auténticos «palimpsestos», como se les viene denominando—, es lógica y ciertamente frecuente, la propia «restauración» de la fauna se viene señalando con normalidad, y por lo general tras el repinte el estilo primero decae y se malforma, tendiendo a esquematismos otras veces. Por regla general la diferencia de pigmentaciones en una misma escena responderá a cronologías distintas si el estilo pictórico difiere.

3º - La «estilización» es idealización, mientras que el «esquematismo» es abstracción. La estilización en el Arte «Levantino» actúa en ejes verticales (la figura humana) haciéndolo raras veces sobre los horizontales (la fauna), por su propio dinamismo interno, mientras que en el esquematismo, cuanto más tardío, privarán los motivos ideográficos puramente abstractos, que denotan una mente compleja, propia de sociedades metalúrgicas alejadas del Neolítico. No puede, pues, haber en nuestro Arte Rupestre Naturalista, un «philum» continuado desde el Paleolítico a los Metales, repetitivamente existirán «hiatus» difícilmente rellenables, similares, por dar un ejemplo, con la «sospechosa» desaparición —de la noche a la mañana— del Arte del pueblo íbero tras su potente «flóruit» cultural; o con los tiempos oscuros del Alto Medioevo Valenciano, que incluso la ciudad de Sagunto, un municipio importante en época romana, que ocupa una vía costera de primer orden, pierde su topónimo, denominándose ahora «Murbiter», clara alusión a las antañonas ruinas de su arquitectura (194), y es que cuanto nace con el Islám, es nuevo. En aras, pues, a una objetividad científica, debiéramos aceptar los vacíos culturales, algunos de milenios, que a la luz de la actual investigación se presentan.

4º - No somos de la opinión, como se ha señalado recientemente (195), que puedan coexistir en unas mismas áreas geográficas estilos definidos del Arte Prehistórico. Cada estilo responderá a un momento bien concreto del horizonte cultural que lo produjo. Es evidente que «*múltiples factores significativos, rituales y expresivos producen "códigos" o estereotipos de carácter casi universal y, en cierto sentido, anacrónicos*» (196), por ello hay que desechar los «motivos primarios» (reticulados, radiados, pectiniformes, signos en «T», etc. etc.), cuando procedan de áreas geográficas lejanas, puesto que tales motivos, como ya repetidamente hemos dicho, son atemporales, aunque pueda coincidir dicho grafismo —evidentemente simbólico— en forma y concepto. Nadie negará el parecido formal de ciertos grabados «Modernos» de «Les Roques del Mas de Molero», Ares (197), o los miles de ellos de la «Cueva del Monj» de Mosqueruela, Teruel, evidentemente paralelizables, formalmente, con grabados del Parpalló, o con los múltiples geometriformes de las cavernas cántabras, y aunque se ha intentado (198), en modo alguno son el resultado de un arte autóctono, evolutivo, de raíz prehistórica.

5º - El conjunto artístico del área de Cocentaina en Alicante, en ningún aspecto puede considerarse «de transición del arte paleolítico» al naturalista, que para Beltrán, su primera

(193) Op. cit. nota 69, pág. 104.

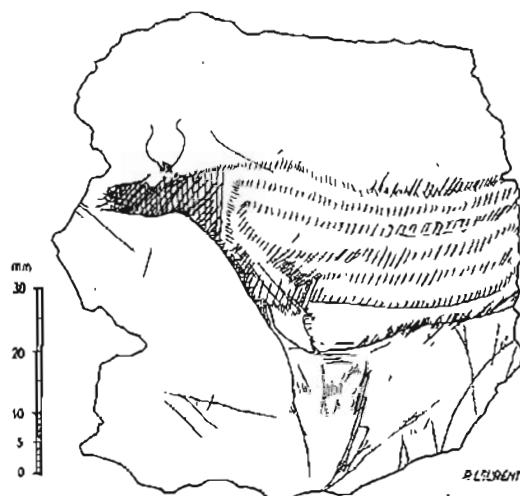
(194) GUICHARD, P., y MESADO, N.: «*Un menut poble del País Valencià durant l'època musulmana: Borriana*». Col·lecció «Papers», 1, Departament d'Investigació Històrica del Museu Arqueològic Municipal, Magnífic Ajuntament, Borriana, 1976, pág. 21.

(195) Op. cit. nota 88, pág. 57; y nota 69, pág. 119.

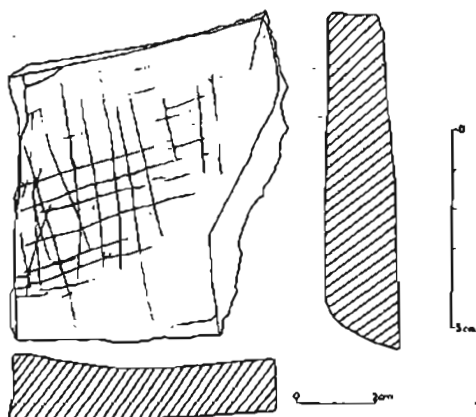
(196) Op. cit. nota 154 -I. Barandiarán— pág. 79.

(197) Op. cit. nota 20.

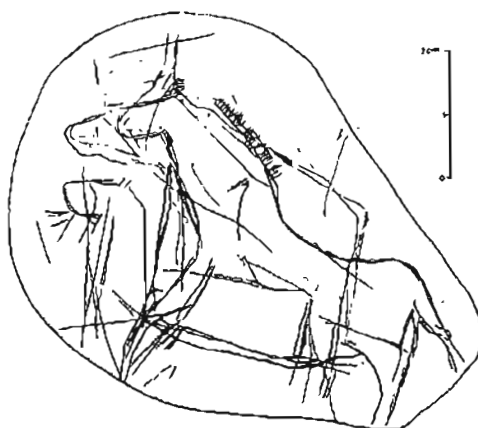
(198) Op. cit. nota 85.



-Plaqueta grabada postmagdalense, del abrigo La Vache du Roy. (Cortesía de J. Clottes.)



-Léobard, abrigo de Graves. Canto grabado aziliense. (De la revista Gallia.)



-Rocamadour, abrigo Murat. Canto grabado procedente de un nivel aziliense. (Según Lorblanchet.)

Plaquetas francesas de niveles postmagdalenienses aportadas por A. Beltrán para acortar el gran vacío artístico entre el Paleolítico del Parpalló y el «Arte Levantino».

fase sería de «tradición áurinaco-perigordienne» contemporánea del Epipaleolítico (199), dado que es un arte nuevo perteneciente a un mundo nuevo: el de la irrupción en tierras valencianas del Neolítico Cardial, cuyos motivos paralelizamos, por vez primera, con los antropomorfos de la cerámica de Or. El mismo Beltrán, en un esfuerzo por desterrar el vacío entre el arte paleolítico y el «levantino», que «*sucesivos hallazgos aislados han ido llenando y que, relacionados entre sí, muestra una continuidad cultural*» (200), aporta unas pocas plaquetas —exceptuando las de Cocina—, no valencianas, con sencillos motivos geométricos; y dos cantos —uno del abrigo Murat de Rocamadur, y el otro de La Boire del Rey, ambos franceses y por ello sin arte levantino en sus respectivas áreas geográficas—, con grabados figurativos Magdalenienses, procedentes de niveles postmagdalenienses (201).

Aunque sólo a través de los motivos geométricos sencillos —atemporales y universales como el propio Beltrán advierte (202)—, pudiéramos paralelizar los materiales galos —supuestamente de transición— con las pinturas alicantinas del Neolítico Cardial, con inquietantes motivos antropomórficos, que parecen inspirados en la **danza chisporroteada de las llamas de una hoguera**, el abismo artístico seguiría siendo insondable para paralelizar tales representaciones con el Arte Naturalista del Neolítico Inciso, y aunque cronológicamente cercano, anímica y conceptualmente hay otro vacío en el que tal vez la no menos extraña desaparición del Neolítico Cardial, tenga la clave.

6º- En el potente foco rupestre del Maestrazgo —el por nosotros mejor conocido—, no se detectan hábitats con cardial —ni mucho menos pinturas contestanas—, pese a hacerlo con insistencia los asentamientos neolíticos con cerámica incisa, con dos reductos de capital importancia: «**La Cova del Mas d'en Llorenç**» y la que estamos excavando en Rosell: «**La Cova de les Bruixes**», cercana, como hemos dicho, a la balma dels Rossegadors de Benifassà (203), y aún más cercana a otra balma con arte naturalista (204), honda cueva con un potente nivel —sin etapas precedentes— del Neolítico Inciso, sellado por un manto de guanos, estéril, que rebasa los 100 cm. de potencia, aunque en él se excavaron fosas eneolíticas y silos con depósitos de arcilla para contener alimentos, pertenecientes al Bronce Valenciano, cuyo potente hábitat establecióse sobre los niveles orgánicos (205). El «hábitat» fundacional de la cavidad, cuyas cerámicas incisas e impresas —sin cardial—, son de «tipo Fosca», por tratarse de un horizonte cerrado, no contaminado, será de la mayor importancia para fijar en el área del círculo artístico rupestre del Maestrazgo, su cronología, y aunque por

(199) Op. cit. nota 140, pág. 83.

(200) Op. cit. nota 140, pág. 83.

(201) Op. cit. nota 140, figs. 1/3.

(202) BELTRÁN, A.: *Prólogo* a la obra de J.A. Gómez: «*La pintura rupestre esquemática en la altimeseta Soriana*». Soria, 1982, pág. 21.

(203) «*La Mola del Mangraner*», en las cercanías del «*Polvorín*», y junto al Pantano de Ulldacona, abre en altura la «*Cova del Drac*», la cual contenía en superficie cuando la visitamos en 1980, cerámicas del Bronce. Posteriormente la cavidad ha debido ser prospectada por el Departamento de Arqueología de la Exma. Diputación Provincial de Castellón, habiéndosele permutado su tradicional topónimo por el de «*Cueva del Embalse de Ulldacona*», hecho que viene siendo frecuente en los investigadores foráneos. Según C. Olaria de Gusi, la cavidad contenía tres niveles: el superior perteneciente al «Bronce»; el medio «Neo-Eneolítico»; y el inferior, «Neolítico» con cerámicas «semejantes a algunas recogidas en Can Ballester» (C.P.A.C., 7, CS, 1983, pág. 38). Pudieran, pues, relacionarse hábitats Neolíticos y balsas con pintura rupestre: «*Cova del Drac*» / «*Rossegadors*», «*Cova de les Bruixes*» / Balma en estudio, «*Cova del Mas d'En Llorenç*» / Conjunto de Gasulla, «*Cova dels Melons*» / Conjunto de la Valltorta, y l'Avenc de Serrador / «*Els Covarxos*»), por lo que estas últimas formarían parte del esoterismo anímico de sus respectivas comunidades geoambientales humanas.

(204) Op. cit. nota 22, pág. 162.

(205) Véase la nota 80.

el momento sólo poseemos una fecha de C-14 (Ly-4269) con un resultado de 4.510 ± 140 B.C., seguiría concediendo primacía a las obtenidas en niveles cardiales, y cuyo yacimiento, cercano al Mediterráneo, de «Can Ballester» —por no salirnos de Castellón— señalará el 5000 B.C., aunque por tratarse de un conjunto de cavidades contiguas a la cueva de S. José, Vall d'Uixó, (cuyo Neolítico ya fue detectado por D. J. Bta. Porcar) (206), con industria Mesolítica, vaciadas por maquinaria pesada cuando se me comunicó el hallazgo en Diciembre de 1976, seguimos prefiriendo las fechas radiocarbónicas de Or, cuya más elevada alcanza el 4770 B.C., estación paradigmática dentro del área nuclear del Neolítico Occidental, y cuyo «Neolítico Antiguo II», «tipo Fosca», tendría en el Norte del País Valenciano dos de los paleohábitats más significativos: «Bruixes» y «Cova del Mas d'En Llorenç», por lo que a esos siete siglos comprendidos entre ambas fechaciones radiocarbónicas (Bruixes 4510 / «Fosca» 3765 B.C.), pertenece el arte naturalista de nuestros abrigos serranos, como en parte ya expusimos en 1981 (207).

Habida cuenta que ni en Bruixes, ni en La Cova del Mas d'en Llorens se detecta el Neolítico Final (cerámicas grafitadas, peinadas y lisas, como fósil director), hemos de suponer que al igual que ocurre con el **Arte Rupestre del Neolítico Cardial**, ocurre con el **Arte Rupestre del Neolítico Inciso**. Ello señala, una vez más, que cada comunidad cultural territorial, tiene un lenguaje artístico acorde con su cultura.

Burriana, Septiembre de 1987

(206) GARCIA, H.: «*Notas para la Historia de Vall de Uxó*». Exmo. Ayuntamiento e Instituto Laboral, Vall de Uxó, 1962, pág. 143.

(207) Op. cit. nota 25.

INDICE GENERAL

SITUACION	7
LAS NUEVAS PINTURAS	8
PANELES A LA IZQUIERDA DEL POLVORIN	12
Panel I	19
Panel II	23
Panel III	25
PANELES EN EL INTERIOR DEL POLVORIN	26
Panel IV	29
Panel V	37
Panel VI	39
PANEL A LA DERECHA DEL POLVORIN	40
Panel VII	40
GRUPO DE FIGURAS NO «LEVANTINAS»	43
Panel VIII	43
CUADRO ESTADISTICO	47
ULTIMOS PASOS HACIA LA PROBLEMATICA SOCIO-CULTURAL Y CRO- NOLOGICA DEL ARTE RUPESTRE NATURALISTA DEL ESTE ESPAÑOL ...	48
I N. Mesado, 1981	48
II M. Hernández, 1982	51
III M. Hernández y C.E.C., 1983	52
IV V. Villaverde y B. Martí, 1984	53
V M. Hernández, 1985	54
VI A. Beltrán, Marzo de 1986	55
VII N. Mesado y J.L. Yiciano, Octubre de 1986	58
VIII M. Hernández, Diciembre de 1986	61
IX M. Hernández, Abril de 1987	64
X F.J. Fortea y E. Aura, Junio de 1987	65
XI «Zugarto Ediciones», Abril de 1987	66
COMENTARIO	71
HACIA UNA CLARA INDIVIDUALIZACION DE LAS ETAPAS ARTISTICAS DE LA PREHISTORIA VALENCIANA	73
FIGURA FEMENINA Y ANIMAL MACHO	83
CONCLUSIONES Y CRONOLOGIA	85

La presente publicación
terminose de imprimir
el día 19 de marzo de 1989
festividad de San José
en los talleres de Gráficas Montañés
Castellón



LAUS DEO

