

TESIS DOCTORAL

LA EDAD DE LA FASE CLASICA DEL ARTE
RUPESTRE LEVANTINO ESPAÑOL

HECHA BAJO LA DIRECCION DEL

DR. PEDRO BOSCH GIMPERA

POR

JOSEPH VELO MONTALVO

México, D. F.

1973

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E .

I

INTRODUCCION.

A. <u>El Problema.</u>	1
B. <u>Antecedentes del Problema.</u>	5
C. <u>El Levante Español en su Aspecto Fisiográfico.</u>	9

- - - - -

I I

LA EVIDENCIA.

A. <u>En Cuanto al Arte Levantino Español.</u>	
a). Técnica.	14
b). Estilo Artístico.	17
c). Significación.	29
d). Los Yacimientos.	34
d'). La Evidencia Conocida	
Cogul.	36
Calapatá.	39
Els Secans	41
Val del Charco del Agua Amarga.	41
Abrigo del Alcaine.	44
Tornón.	45
Doña Clotilde.	46
El Polvorín.	48
Morella la Vella	49

Barranco de la Casulla.	50
Barranco de la Valltorta.	53
Cuevas de la Araña.	56
Cantos de la Visera.	58
Alpera.	59
Minateda.	62
La Pileta	65
Peñón del Tajo de las Figuras (Laguna de la Janda).	67
Las Batuecas.	69
El Parpalló.	70
d''). La Nueva Evidencia.	
Santolea.	71
La Moleta de Cartagena.	73
Cueva de la Mallada.	73
Cueva del Niño.	75
B. <u>En Cuanto a las Posibles Relaciones del Arte Levantino Español con la Porción Norafricana de la Provincia Mediterránea-de Graziosi (1964).</u>	75
C. <u>En Cuanto a las Posibles Relaciones del Arte Levantino Español con la Porción Norafricana de la Provincia Mediterránea-de Graziosi (1964).</u>	
c'). Africa del Norte.	87
c''). Etiopía.	108
D. <u>En Cuanto a las Posibles Relaciones del Arte Levantino Español con el de Africa al Sur del Sahara.</u>	
d'). Con la Porción Central de Africa.	109
d''). Con la Porción Meridional de Africa.	110

III

ANALISIS DE LA EVIDENCIA.

A. En Cuanto al Arte Levantino Español.

1. Sobre su Técnica, Estilo, y Policromía.	116
2. Sobre su Evolución.	127
3. Sobre la Fauna en el Arte Levantino	
a) Los Animales Controversiales.	138
b) Los Caballos.	144
4. Sobre el Ambiente y el Clima Levantinos.	155
5. Sobre el Vestuario y Adornos en el Arte Levantino.	157
6. Sobre la Localización de las Pinturas y el Tamaño de sus - Figuras.	160
7. Sobre Determinadas Pinturas y Determinados Yacimientos - Asociables al Arte Levantino.	161

B. En Cuanto a la Provincia Mediterránea de Graziosi. 168

C. En Cuanto al Africa del Norte y Etiopía. 173

D. En Cuanto a la Porción Meridional de Africa. 186

- - - - -

IV

CONCLUSIONES INICIALES.

A. En Cuanto al Arte Levantino Español.

1. Sobre su Técnica, Estilo, y Policromía.	195
2. Sobre su Evolución.	196
3. Sobre la Fauna en el Arte Levantino	
a) Sobre los Animales Controversiales.	198
b) Sobre los Caballos.	199

...

4. Sobre el Ambiente y el Clima Levantinos.	200
5. Sobre Vestuario y Adornos en el Arte Levantino	200
6. Sobre la Localización y el Tamaño de las Pinturas Levantinas.	201
7. Sobre Determinadas Pinturas y Determinados Yacimientos - Asociables al Arte Levantino.	201
B. <u>En Cuanto a la Provincia Mediterránea de Graziosi.</u>	205
C. <u>En Cuanto al Africa del Norte y Etiopía.</u>	206
D. <u>En Cuanto a la Porción Meridional de Africa.</u>	207

- - - - -

V

CONCLUSIONES FINALES.

<u>Conclusiones Finales.</u>	209
--	-----

- - - - -

<u>Referencias.</u>	I
-------------------------------	---

INTRODUCCION.

A. El Problema. El objeto de este trabajo es el de aclarar, en la medida de lo posible, el problema referente a la edad de la fase culminante de las pinturas prehistóricas situadas en la parte oriental de España. Estas pinturas se encuentran en lugares más bien al aire libre, siendo designadas con la expresión de "Arte Levantino". Hay más de un problema gravitando sobre el arte levantino, pero el más candente ha sido y es el de la determinación de su edad. Este problema llega a su punto culminante en lo que respecta a la determinación de la edad de la llamada "fase clásica" de este arte, y ha sido uno de los más llevados y traídos de la prehistoria del Viejo Mundo. Pocos problemas concretos han sido debatidos por tan largo tiempo y con tan pocos resultados como éste, que ya lleva siete o más décadas.

Ni siquiera el uso de las más modernas técnicas desarrolladas durante la segunda parte de este siglo, como la del radiocarbono y el estudio de los pigmentos colorantes de las pinturas levantinas, han podido arrojar más luz sobre este problema. Fueron técnicas modernas de investigación las que pudieron resolver un problema tan endiablado como el del Hombre de Piltdown, quien de 1913 a 1955 trajo de cabeza a tantos antropólogos, paleontólogos y zoólogos. Sin estas técnicas probablemente nunca se hubiese descubierto la monumental superchería. Sin embargo, nada de esto ha servido hasta ahora con respecto al arte levantino.

Sin descontar la posibilidad de lo insuficiente en el número de investigaciones llevadas a cabo con los métodos más modernos, y de los posibles errores cometidos en el curso de las mismas, el hecho es que hasta hoy (1972) nada con carácter definitivo ha surgido de ellas.

ciense hasta el fin del Magdaleniense, que es el fin del mismo - Paleolítico.

Por lo tanto, el arte francocantábrico se desarrolló durante la última de las cuatro glaciaciones, que durante el último millón de años más o menos cubrieron grandes extensiones del hemisferio septentrional en el Viejo y Nuevo Mundo. Aunque España no sufrió tanto bajo la glaciación de Würm como las regiones más al norte, su porción septentrional fué afectada conspicuamente por los glaciares pirenaicos. Más al sur, incluyendo la región de levante, debió reinar un clima más suave en general. Esto se ve en los yacimientos geológicos, y a lo que parece también en el vestuario de los humanos representados en las pinturas locales. Este detalle del vestuario está relacionado con la controversia cronológica, ya que algunos ven en los tocados evidencia de que en el Levante el clima -- era más suave durante el Paleolítico (Würm), mientras que otros estiman que el vestuario prueba que la glaciación ya había terminado, y que las poblaciones así representadas vivían en el Mesolítico o -- más tarde.

Un tercer punto que ~~merece~~ aclararse sobre el arte levantino, es el del por qué de su conservación a través de los milenios. A pesar de estar sometidas por todo ese tiempo a los desmanes de la intemperie en paredes de farallones y abrigos poco profundos, la mayor parte de las pinturas se han encontrado en bastante buen estado al ser descubiertas. Posiblemente la mejor explicación de esto es la que da Beltrán (1968:15), quien menciona la extrema sequedad de la región como causante de la pérdida de la materia orgánica usada como aglutinante para las materias colorantes. A esto siguió el proceso de mineralización de las sustancias colorantes, -

Si a esto agregamos las complicaciones en el estudio del material arqueológico del área, y las revisiones a que han sido sometidas recientemente algunas de las interpretaciones tradicionales de la misma, tendremos una idea del problema al que se enfrenta el que pretende trabajar sobre la cronología del arte levantino. Hasta hace relativamente poco tiempo, a esta situación había que agregar el hecho de la falta de asociación inmediata entre las pinturas y los elementos arqueológicos mobiliarios de edad conocida, que hubieran permitido su fechamiento con un mínimo de seguridad.

Con todo y ser el más importante, no es el de la cronología - el único problema que afecta al arte levantino. Otro problema científico es el del por qué de su limitada extensión geográfica. Este arte existe solamente en Europa en la región oriental de España, en las zonas de paso entre la Meseta Central y la costa mediterránea, y en algunos puntos dentro de la zona montañosa levantina. El arte cantábrico del norte de España, por el contrario, es una extensión del arte troglodita francés en estilo y presentación. Como tal se encuentra bien dentro de las cuevas del área, alejado en todo lo posible de la vista humana. Ciertamente hay sus diferencias entre Francia y España septentrional dentro de este arte, pero son mínimas comparadas con las semejanzas. Tan semejantes son, que siempre han sido incluidos por los autores dentro de una gran provincia Artística llamada "francocantábrica".

Los posibles contactos entre el arte francocantábrico y el levantino han sido objeto de arduas discusiones, ya que el primero ha podido ser indiscutiblemente fechado en relación a yacimientos arqueológicos de edad conocida. Estos han indicado que el arte francocantábrico se desarrolló durante el Paleolítico Superior, desde el Aurifa-

ciense hasta el fin del Magdaleniense, que es el fin del mismo - Paleolítico.

Por lo tanto, el arte francocantábrico se desarrolló durante la última de las cuatro glaciaciones, que durante el último millón de años más o menos cubrieron grandes extensiones del hemisferio septentrional en el Viejo y Nuevo Mundo. Aunque España no sufrió tanto bajo la glaciación de Würm como las regiones más al norte, su porción septentrional fué afectada conspicuamente por los glaciares pirenaicos. Más al sur, incluyendo la región de levante, debió reinar un clima más suave en general. Esto se ve en los yacimientos geológicos, y a lo que parece también en el vestuario de los humanos representados en las pinturas locales. Este detalle del vestuario está relacionado con la controversia cronológica, ya que algunos ven en los tocados evidencia de que en el levante el clima -- era más suave durante el Paleolítico (Würm), mientras que otros estiman que el vestuario prueba que la glaciación ya había terminado, y que las poblaciones así representadas vivían en el Mesolítico o -- más tarde.

Un tercer punto que merece aclararse sobre el arte levantino, es el del por qué de su conservación a través de los milenios. A pesar de estar sometidas por todo ese tiempo a los desmanes de la intemperie en paredes de farallones y abrigos poco profundos, la mayor parte de las pinturas se han encontrado en bastante buen estado al ser descubiertas. Posiblemente la mejor explicación de esto es la que da Beltrán (1968:15), quien menciona la extrema sequedad de la región como causante de la pérdida de la materia orgánica usada como aglutinante para las materias colorantes. A esto siguió el proceso de mineralización de las sustancias colorantes, -

quedando protegidas por una película de calcita y adosadas a la roca como una capa fosilizada.

Ya en un orden estrictamente práctico hay otros puntos importantes. Primeramente está el de la preservación actual de las pinturas. La acción erosiva de la lluvia, el sol y el hielo, provocan degradación, resquebrajamiento y cuarteamiento en las rocas. Esto ocasiona que se desprendan pedazos de ellas, llevando consigo parte de las pinturas. A esto se debe añadir la acción humana, muchas veces tan dañina o más que la de los elementos. Tradicionalmente las covachas han servido para guardar ganado, el cual ha ido borrando muchas pinturas al frotarse contra las paredes. En otros casos los lugares han sido habitados, y el humo de las hogueras ha ido ocultando un buen número de pinturas. El uso tradicional de agua para reavivar los colores y hacerlos más visibles puede tener a la larga malas consecuencias. Por último está la labor vandálica de ciertos "turistas", que no vacilan en arrancar pedazos de roca pintada, ya sea por maldad o por llevarse un recuerdo de su visita al lugar.

Estos son a grandes rasgos los elementos principales de la cuestión que aquí nos ocupa. De todos ellos consideraremos solamente el que se refiere a la cronología de las pinturas levantinas, el cual, como hemos dicho, es académicamente el más importante. En vista de que los procedimientos de investigación más modernos no han aportado nada decisivo, y de que quien escribe no puede trasladarse al Levante español a tratar de usarlos personalmente, lo único que cabe hacer es librar la batalla dentro del terreno tradicional de la arqueología. Es decir, mediante el estudio de los elementos pictóricos y sus relaciones entre sí y con el material arqueológico del ---

Área levantina y de otras circundantes. En este sentido se considerará no sólo el material usado tradicionalmente, sino que se traerán a colación aportaciones arqueológicas más recientes, que bien pudieran tener en un futuro próximo un efecto oficialmente decisivo sobre la cuestión aquí considerada.

- - - - -

B. Antecedentes del Problema.- Como tantos otros descubrimientos en la historia de la arqueología, el de las pinturas levantinas fué accidental. En 1903, el fotógrafo Juan Cabré encontró tres ciervas y un toro pintados en rojo sobre una pared en la Cueva de Calapatá, cerca de Cretas en la Provincia de Teruel. En puridad, Cabré no fué el primer hombre en ver arte levantino en época reciente. Se encuentran referencias sobre las pinturas desde el siglo XVIII, cuando los abrigos levantinos ya habían sido vistos por muchos, incluyendo el dramaturgo Lope de Vega. Pero como entonces no existía la arqueología como tal, ni había interés científico sobre estas cosas, los que sabían de su existencia no veían en las pinturas más cosas curiosas. Puede por tanto considerarse a Cabré como su descubridor oficial, en lo que respecta a la ciencia y al mundo exterior.

No tuvieron las pinturas levantinas que pasar por el calvario por el que tuvieron que pasar las francocantábricas, descubiertas casi tres décadas antes. Para entonces el mundo científico había aceptado la existencia de un arte prehistórico, que databa de miles de años antes de los primeros pininos artísticos de Egipto y Mesopotamia. Sin embargo, las pinturas levantinas trajeron con ellas el-

quedando protegidas por una película de calcita y adosadas a la roca como una capa fosilizada.

Ya en un orden estrictamente práctico hay otros puntos importantes. Primeramente está el de la preservación actual de las pinturas. La acción erosiva de la lluvia, el sol y el hielo, provocan degradación, resquebrajamiento y cuarteamiento en las rocas. Esto ocasiona que se desprendan pedazos de ellas, llevando consigo parte de las pinturas. A esto se debe añadir la acción humana, muchas veces tan dañina o más que la de los elementos. Tradicionalmente las covachas han servido para guardar ganado, el cual ha ido borrando muchas pinturas al frotarse contra las paredes. En otros casos los lugares han sido habitados, y el humo de las hogueras ha ido ocultando un buen número de pinturas. El uso tradicional de agua para reavivar los colores y hacerlos más visibles puede tener a la larga malas consecuencias. Por último está la labor vandálica de ciertos "turistas", que no vacilan en arrancar pedazos de roca pintada, ya sea por maldad o por llevarse un recuerdo de su visita al lugar.

Estos son a grandes rasgos los elementos principales de la cuestión que aquí nos ocupa. De todos ellos consideraremos solamente el que se refiere a la cronología de las pinturas levantinas, el cual, como hemos dicho, es académicamente el más importante. En vista de que los procedimientos de investigación más modernos no han aportado nada decisivo, y de que quien escribe no puede trasladarse al Levante español a tratar de usarlos personalmente, lo único que cabe hacer es librar la batalla dentro del terreno tradicional de la arqueología. Es decir, mediante el estudio de los elementos pictóricos y sus relaciones entre sí y con el material arqueológico del ---

Área levantina y de otras circundantes. En este sentido se considerará no sólo el material usado tradicionalmente, sino que se traerán a colación aportaciones arqueológicas más recientes, que bien pudieran tener en un futuro próximo un efecto oficialmente decisivo sobre la cuestión aquí considerada.

- - - - -

B. Antecedentes del Problema.- Como tantos otros descubrimientos en la historia de la arqueología, el de las pinturas levantinas fué accidental. En 1903, el fotógrafo Juan Cabré encontró tres ciervas y un toro pintados en rojo sobre una pared en la Cueva de Calapatá, cerca de Cretas en la Provincia de Teruel. En puridad, Cabré no fué el primer hombre en ver arte levantino en época reciente. Se encuentran referencias sobre las pinturas desde el siglo XVIII, cuando los abrigos levantinos ya habían sido vistos por muchos, incluyendo el dramaturgo Lope de Vega. Pero como entonces no existía la arqueología como tal, ni había interés científico sobre estas cosas, los que sabían de su existencia no veían en las pinturas más cosas curiosas. Puede por tanto considerarse a Cabré como su descubridor oficial, en lo que respecta a la ciencia y al mundo exterior.

No tuvieron las pinturas levantinas que pasar por el calvario por el que tuvieron que pasar las francocantábricas, descubiertas casi tres décadas antes. Para entonces el mundo científico había aceptado la existencia de un arte prehistórico, que databa de miles de años antes de los primeros pininos artísticos de Egipto y Mesopotamia. Sin embargo, las pinturas levantinas trajeron con ellas el-

...

problema de su cronología, que ya lleva siete décadas sin resolverse satisfactoriamente para todos. Este trabajo es un esfuerzo en esa dirección. Ya desde un principio, las pinturas de Calapatá y las que se iban descubriendo sucesivamente, se asociaron a la misma etapa paleolítica que las ya establecidas para Altamira y Font de Gaume. No habían surgido todavía las divergencias de opiniones cronológicas que existen hoy.

La nunca bien ponderada labor de Breuil y sus ayudantes Cabré, Serrano y Motos, junto a la de Obermaier y Wernert, abrieron una nueva puerta a un mundo que por aquel entonces sólo empezaba a ser conocido. Los descubrimientos se sucedieron con bastante rapidez. A Calapatá (1903) siguieron Cogul (1908) con su famosa "Danza de las Mujeres" en rojo y negro, y Alpera (1910) con sus soberbios frisos, entre los cuales se destaca la escena de hombres y animales de la Cueva Vieja. En 1913 le tocó el turno a la Cueva del Charco del Agua Amarga en Teruel, y en 1914 a Cantos de la Visera en Murcia. Ese mismo año, cerca de la vía férrea que va de Madrid a Cartagena, en las proximidades del pueblo de Minateda, se descubrió la cueva que hoy lleva su nombre y que ha sido una de las más estudiadas y visitadas desde entonces.

En 1915 se inicia el estudio metódico del nuevo arte, con la publicación de Juan Cabré (1915) EL ARTE RUPESTRE DE ESPAÑA. En ella se da cuenta de las localidades descubiertas hasta la fecha que hemos mencionado, y de otras. También se incluían localidades en Almería y Andalucía, que según el autor tenían relevancia respecto a las ya mencionadas. Posiblemente por discrepancias cronológicas, este libro originó una polémica entre Cabré y Breuil.

En 1917 se hallaron pinturas en Morella la Vella, Castellón, ...

y todavía más en el Barranco de la Valltorta, a cuarenta kilómetros de la costa entre Albocácer y Tirig. En este último, como en la mayoría de los lugares levantinos, las pinturas se hallan repartidas entre varias covachas. La Valltorta es sin duda uno de los más famosos lugares levantinos. En él se hallan la Cueva del Civil, la de los Caballos, la de Mas D'en Josep y la de La Saltadora. Obermaier (1929, 1937) se distinguió en el estudio de este lugar.

En 1918 y 1919 aparecen la Cueva de Els Secans en Teruel, y la Cueva o Cuevas de La Araña en Valencia. En esta última se encuentra la famosa escena de la recogida de miel por dos individuos trepando por una soga, tan reproducida y comentada desde entonces. La Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas de España tenía por entonces al frente a Eduardo Hernández Pacheco, quien ya en 1917 dió a conocer al mundo a Morella la Vella y en 1924 a La Araña. Tanto en sus escritos de entonces (1917) como en los más recientes (1959), Hernández Pacheco ha discrepado de las posiciones mantenidas desde el principio por otros, como el Profesor Pedro Bosch Gimpera (1950, 1952, 1964 et al.).

Ya en 1919 Obermaier estaba en trámites de crear una escuela para prehistoriadores en Madrid. Fué entonces cuando él publicó los abrigos de El Civil, Els Cavalls y Mas d'en Josep del Barranco de la Valltorta. La Saltadora y otros abrigos quedaron sin publicar debido a celos y pugnas personales entre el grupo de Madrid y otro que había en Barcelona. En 1926, Breuil y Obermaier se unen para publicar el grupo pictórico de Tormón. En 1935, Breuil y Obermaier (1935) vuelven a unir sus esfuerzos para publicar un reportaje muy importante sobre la Cueva Remigia en el Barranco de La Gasulla,

junto con su descubridor Porcar. Este a su vez publicaba otros descubrimientos en el mismo lugar.

Después de la guerra civil surgió una nueva horneada de arqueólogos, entre los que se destacan Ripoll, los dos Almagro, padre e hijo, Beltrán y Jordá. En ellos continuó la tendencia iniciada por Hernández Pacheco y Cabré, contra las interpretaciones originales, que vieron las pinturas levantinas como producto del Paleolítico Superior, por lo menos en sus principales manifestaciones. Los de más reciente promoción van desde el Mesolítico hasta la Edad del Bronce en su apreciación cronológica del arte levantino.

En 1947 se descubrió más arte pictórico en la Cueva del Polvorín en Castellón y de entonces acá se han hecho otros hallazgos de menor cuantía. También han aparecido cuevas típicamente franco cantábricas en el área levantina, como la Cueva del Niño, de la que nos ocuparemos más adelante. Hoy por hoy hay más de cien sitios con pinturas en el Levante Español, extendiéndose estilísticamente desde Cataluña hasta Almería. Como se apreciará más adelante, ni la calidad artística, ni las técnicas usadas, ni los tipos representados son los mismos en toda esta región. Pero en cambio hay una unidad básica en los modos de representación y en las actitudes ante la vida, que permiten unir sin duda alguna todas estas pinturas dentro de una tradición común.

Para más abundamiento sobre la cronología levantina, he aquí una lista parcial de autores que propugnan una edad cuaternaria -- (Paleolítico Superior) para el arte levantino, y otra de quienes -- postulan una edad más reciente para el mismo.

Cuaternario: Breuil (1912a, 1934, 1935, 1959, 1960 et al.); Obermaier (1919, 1925, 1929, 1935, 1944 et al.); Sollas (1915; Hoernes y Menghin (1925); Luquet (1926); Blanc (1958 et al.); Sauter (1948); Bosch-Gimpera (1950, 1952, 1964 et al.); Wernert (con Obermaier, - 1929).

Postcuaternario: Hernández Pacheco (1924, 1959 et al.); Burkitt (1921); Saccasyn-Della Santa (1947); Bandi y Maringer (1952); Bandi (1964); Almagro (1947 et al.); Jordá (1957a, b et al.); Pericot (1950); Ripoll (1964 et al.); Beltrán (1968).

Es conveniente aclarar que el hecho de que un autor respalde la edad cuaternaria (paleolítica) del arte levantino, no significa que él piense que todo el arte que se ve en los abrigos levantinos se ejecutó durante el Paleolítico Superior. La mayoría, si no todos, los de la posición cuaternaria admiten que parte del arte que se ve en el Levante Español es de origen postpaleolítico. Lo que los separa de los postpaleolíticos propiamente dichos, es que mientras estos últimos creen que el arte levantino se desarrolló enteramente, o por lo menos en sus fases principales, durante el Mesolítico y tiempos posteriores, los cuaternarios creen que su inicio y época culminante tuvieron lugar durante el Paleolítico Superior.

C. El Levante Español en su Aspecto Fisiográfico.- La Península ibérica forma una barrera que separa el Atlántico del Mediterráneo, y a la vez sirve de puente entre Europa y Africa. Geológicamente muestra la yuxtaposición de un bloque central surgido durante la orogénesis hercyniana (última parte del Carbonífero Superior y pri-

mera parte del Permiano) que forma la Meseta Central, y las cadenas montañosas de edad alpina (terciaria) formadas por las sierras y los Pirineos. Como resultado de esto, el relieve hacia el norte y el este es muy abrupto, tan abrupto que la erosión fluvial todavía no lo ha alterado grandemente al cabo de millones de años. Del norte al sureste, las montañas constituyen una barrera a lo largo de la costa oriental, apenas bordeada por una franja costera no enteramente propicia a la circulación humana.

Los ríos apenas se abren paso entre todos esos abruptos macizos. Su gran pendiente, ligada al régimen de precipitaciones y la escasez de vegetación, determinan su carácter torrencial, con partes de descenso muy pronunciadas y crecidas catastróficas. Sólo el Ebro y sus afluentes han podido en el curso de las edades ir depositando una masa aluvial en la depresión por la que fluyen, lo que ha permitido atenuar la diferencia de altitud entre la Meseta Central y la masa pirenaica. Son pues características de la zona montañosa del Levante y Sureste de España, los paisajes majestuosos de peñones -- abruptos e inhóspitas barrancas, en donde en abrigos o covachas a plena luz del día se halla el arte que aquí nos ocupa.

En un área como ésta el tránsito humano se dificulta. En la época prehistórica, el tránsito durante las glaciaciones debió ser bastante escaso por la limitación que el clima y los glaciares impondrían al viajero. Al norte, el movimiento sólo sería posible a través de las estribaciones de los Pirineos. Allí la zona cantábrica se comunica con la Gascuña a través de Hendaya, mientras que a través de Cerbera se abre la ruta hacia el Rosellón y Cataluña.

Las glaciaciones españolas durante el final del Paleolítico fue

ron de carácter local, por lo que sus efectos geológicos fueron - bastante limitados. Al norte había glaciars en los Montes Cantábricos, Sierra Cabrera y Montes Ibéricos. Al centro, aparte del glaciar portugués de la Serra da Estrela, había cuatro pequeños - glaciars en la zona de las sierras de Gredos y Guadarrama. Al - sur todavía quedan los remanentes de un glaciar que ocupaba la Sierra Nevada. En los Pirineos, la mayor parte de la masa helada se en - contraba del lado francés.

Parece ser que el clima español durante las épocas glaciares - no fué tan relativamente uniforme como ahora, localmente hablando. Había una España húmeda y atlántica, que comprendía los Pirineos, la zona cantábrica, Galicia y El norte de Portugal), y una España - árida, más vasta y mediterránea. Esta última se extendía de Tarra - gona al Algarve portugués, incluyendo la cuenca del Ebro, las mese - tas de la Nueva y Vieja Castilla, la Extremadura española y Andalu - cía. En esta zona el clima y el medio biológico eran -y son- contro - lados por el Mediterráneo, con los efectos consiguientes durante la - prehistoria.

La costa levantina presenta dos grandes arcos. El primero se - inicia a un bajo nivel, con lagunas litorales como la de Torrevieja - y la Albufera de Elche. Las mayores prominencias son los cabos Cer - vera y Santa Pola. El segundo arco va desde el Cabo de La Nao hasta el delta del Ebro. El carácter del litoral catalán en esta zona de - pende del alejamiento o proximidad de la cadena montañosa costera. Mas allá, la costa se vuelve baja y arenosa. Pasando la desembocadu - ra del Tordera comienza la llamada "Costa Brava" levantina, con acan - tilados y calas en donde se haY an el Golfo de Rosas y el Cabo de - Creus.

Para llegar a donde está el arte levantino español, hay que alejarse del litoral mediterráneo hacia las cadenas montañosas del este de España. Allí, junto a los grandes farallones, se hallan las pinturas levantinas. La más están al abrigo de pequeños nichos naturales, pero ninguna en el seno de cavernas como en la región -- francocantábrica.

Para el viajero que va por primera vez, no es fácil discernir las pinturas sobre el fondo rugoso de las rocas, sobre todo cuando el sol, está en su cénit, creando una atmósfera luminosa en torno -- a los lugares donde ellas están. Pero a medida que los ojos se van acostumbrando, empiezan a notarse en los nichos seres humanos y figuras animales coloreadas, en escenas de cacerías y combates provistas de gran movimiento y plasticidad.

Este es el escenario en donde se inicia y desarrolla el arte levantino. Geográficamente, los abrigos y rocas donde fué pintado comprenden las provincias de Lérida y Tarragona al norte; Castellón, Valencia y Alicante al este; y Albacete, Murcia y Almería al sur. Los sitios más al interior están a unos ciento treinta kilómetros del mar. Hay sitios levantinos situados a ochocientos o más metros sobre el nivel del mar, y no todos son fácilmente accesibles.

En tiempos glaciares, el aire seco y frío proveniente de las zonas heladas, que impedía la formación de una vegetación desarrollada en otras partes de Europa y España, no se sentía con el mismo rigor en el Levante Español. Con un clima regulado por el Mediterráneo, las condiciones de vida eran mucho más favorables en aquella zona. Junto a inviernos largos y rigurosos, había también veranos relativamente cálidos.

En otras partes de Europa, el clima obligaba al hombre a buscar

abrigo permanente bajo promontorios o en cuevas profundas, y donde o los hay, como en el este de Europa, a construir habitaciones subterráneas. No así en el Levante Español, en el que sólo en los inviernos más fríos se habría sentido la necesidad de vivir en forma parecida a la de las regiones más al norte del continente. Por consiguiente no es de esperar que se hubieren formado los depósitos domésticos e industriales que se ven en otras partes. Y efectivamente, ha sido la tradicional falta de asociación inmediata entre las pinturas levantinas y el material arqueológico fechable, lo que ha prolongado hasta hoy el problema de su posición cronológica en la prehistoria.

Excepto en invierno, cuando el clima se volvía muy inclemente, los levantinos debieron vivir más bien al aire libre, preferentemente cerca de corrientes o depósitos de agua. También es probable que hiciesen tiendas de estacas y remajes y, durante los rigurosos inviernos, chozas revestidas con pieles, tierra o nieve. A juzgar por la evidencia osteológica y artísticas, la fauna de la zona levantina era más pobre que la de la zona cantábrica.

Según Obermaier y García Bellido (1944;97), mientras en el arte de la zona fría del norte existían reno, caballo salvaje, uro, bison, ciervo, mamut, rinoceronte lanudo, gamuza y cabra montés, el del sur contenía en su mayoría animales de mayor tolerancia climática como ciervo, cabra montés, jabalí, toro, caballo salvaje, alce, gamo, lobo, muchos tipos de aves y raramente peces. Aquellos dibujos que pudieran representar bisontes, gamuzas y antilopes saiga en el sur han sido objeto de feroz controversia. Esto es así, ya que de ser cierto que representan esos animales, eso serviría de apoyo contundente para los que sostienen la edad würmiana (paleolítica) del arte levantino.

II
LA EVIDENCIA.

A. En Cuanto al Arte Levantino Español.

a). Técnica.- Este es un arte basado fundamentalmente en pinturas, con escasos grabados y ninguna escultura. Cuando hay grabado, éste forma la línea del perfil de los animales pintados. Se trata de una preparación prepictórica, en la cual se delimita la superficie que más tarde se rellenará con color. Esta técnica se ve en Cogul y varios otros lugares. Los grabados por sí mismos son raros. Cabré (1915) citó muchos de éstos en sitios del término de Cretas, - que después no han sido comprobados cronológicamente. Se han encontrado lo que parece un hemión y un ciervo en la Barranca del Cabrerizo en Albarracín, y otro grabado muy fino representando un toro -- en el Racó de Molero. Sin embargo, hay graves dudas en cuanto a su edad, que pudiera ser tan reciente como la Edad del Hierro.

En las pinturas levantinas hay simples perfiles que marcan el contorno del animal, dejándose el interior de la figura sin pintar. Hay modelados de animales que van desde la cabeza y el cuello hasta el pecho y las patas, quedando una zona más o menos amplia del cuerpo sin rellenarse con color. En otros casos la zona es sólo cruzada por algunas líneas, como se ve en Cogul. Hay un tipo de relleno a base de pinceladas paralelas largas, más o menos yuxtapuestas, formando una especie de rayado o tinta incompleta. Otras veces se ven tintas planas dentro de una línea de perfil reforzada del mismo color.

Los hombres, de menor tamaño que los animales, están dibujados en una pincelada continua, o si no en tinta plana uniforme. También se pueden ver en estilo rayado, como sucede en Minateda. La pince-

lada se hace en trazo directo y simple en las pinturas pequeñas, en forma de impresión, o en el estilo llamado "caligráfico". En las tintas planas muchas veces se nota como este efecto resultado de la aplicación de una capa más oscura sobre otra más clara.

La tinta plana se obtenía trazando el perfil inicialmente con una línea más o menos ancha de color intenso. Las menos de las veces se utilizaba un grabado sencillo del contorno, que se rellenaba posteriormente con pintura. Dicha pintura se aplicaba unas veces mediante pinceles, y otras soplándola con una cánula. Las pinturas son monóchromas y sólo por excepción polícromas. Domina el rojo en tonos de claro a oscuro, aunque también se ven el negro y a veces el blanco.

El magnesio, la hematita y el carbón vegetal eran los ingredientes colorantes naturales que se usaban. Estos se pulverizaban y diluían en agua, con la adición de algún aglutinante como plasma sanguíneo, miel licuificada, clara de huevo y sustancias vegetales sacarosas. Los matices y tonalidades de cada color no parecen deberse siempre a una auténtica diferencia en las materias básicas, sino a la cantidad de pigmento puesto en el disolvente, la distinta calidad del mineral empleado, y las modificaciones químicas y mecánicas ejercidas por la roca sobre la pintura que se le aplica. También influyen la calidad de la roca y su color, la hidratación, y el grosor de la capa que se deposita. En un buen número de pinturas la base muestra un glaseado acuoso, las más de las veces de color grisáceo, sobre la que se aplicaba la pintura.

El color blanco está confinado a los abrigos de la Serranía de Albarracín, como Tormón, y se ve de un tono amarillento o leve-

mente rosado, debido al color de la roca de fondo. Hay un número de pinturas originalmente blancas, que más tarde se repintaron en negro o rojo por razones que no ha sido posible desentrañar. En algunas parece que no se intentó eliminar el blanco totalmente, si no sólo dejarlo reducido en su función, como se ve en algunas figuras humanas de la Cueva del Civil, en el Barranco de la Valltorra. El color negro se ve peor conservado que el blanco y el rojo. Es más frecuente que el primero y menos que el segundo, y parece ser que tiende a desaparecer más que los otros cuando las pinturas se lavan con agua para reavivarlas.

No se sabe exactamente la razón por la cual esto sucede, pero puede que se deba a la calidad del mineral empleado. Como ya se ha dicho, el color rojo es el más abundante, con muchas diferencias debidas a la variedad de los matices usados originalmente, la cantidad de color aplicado y su estado de conservación. Los tonos van desde el rojo vivo hasta un anaranjado amarillento.

El tamaño de las pinturas va desde dos y medio centímetros hasta un metro diez centímetros. A diferencia de las pinturas franco-cantábricas, las levantinas no muestran el uso de la perspectiva - en relieve mediante la utilización de los accidentes de las rocas, para dar un efecto tridimensional a hombres y animales. La única posible excepción es una cabeza de toro grabada en el tacó de Molerro. Hay sin embargo cierta forma de aprovechar el relieve de la roca para dar más efectividad a la representación pictórica.

Se hallan en esta forma flechas y carcajs en escondrijos formados por pequeños entrantes en el Barranco de la Gasulla; hombres

protegidos por salientes rocosos, como los arqueros en ese mismo abrigo que observan un animal herido; un hombre escondido en una grieta en los Prados del Navazo, quien parece estar a punto de atacar unos toros, y muchos otros. Todas las figuras no están completas, habiendo muchas incompletas y otras con correcciones.

b). El Estilo Artístico.- Hablando en general, el arte prehistórico puede dividirse en arte mueble o mobiliario y arte inmueble o inmobiliario. El primero está representado por aquellos trabajos ejecutados sobre placas de piedra o pedazos de hueso o madera, usados para decorar utensilios de uso práctico o ceremonial, y en los objetos de adorno personal. El segundo es el ejecutado en lugares de donde no se puede remover, como en las paredes de cavernas o abrigos y en las rocas al aire libre.

El arte mobiliario se ha hallado en gran abundancia en la región francocantábrica, y ha permitido fechar las obras de arte parietales que allí se encuentran. Pero no ha sido así en Levante - Español, en donde el arte no se ha hallado hasta hoy (1972) en íntimo contacto con elementos muebles de fecha conocida. Es por eso que en este trabajo no nos ocuparemos del arte mobiliario, excepto en alguno que otro caso que pudiese tener relevancia para el propósito que lo motiva: la determinación de la edad de la fase "clásica" del arte levantino español.

Debido a que el arte levantino presenta puntos de contacto, al igual que de diferencia, con el arte de la provincia artística francocantábrica, es conveniente considerar solamente los puntos en que se relacionan y en que difieren.

En la provincia francocantábrica, que comprende el suroeste y sur de Francia y el norte de España, predominan las figuras naturalistas de animales ejecutadas en tamaños desde veinte centímetros hasta mayor que el tamaño natural. A veces no están muy bien hechas, pero hay casos en que son obras de arte. Las representaciones más abundantes son las de mamíferos, que aparecen siempre aislados. Después vienen el reno, el caballo salvaje, el bisonte, el ciervo común, el toro salvaje (uro), el mamut, la cabra montés y la gamuza. Más raros son el elefante de piel desnuda, el rinoceronte lanudo, el león de las cavernas, el oso, el alce, el zorro, el jabalí, el lobo, el asno salvaje y el gamo. Raramente se ven aves, peces y serpientes.

La comparación de las diferentes capas de figuras, que a veces se presentan superpuestas, y de éstas con el arte mueble bien fechado, han permitido poner el inicio del arte troglodita en esta zona del Aurignaciense al Magdaleniense. Según Obermaier y García Bellido (1944:87-8), el arte pictórico se desarrolla a grandes rasgos en la siguiente secuencia: Al principio se hacen pinturas más lisas, con relleno uniforme de color, usándose modelados en colores claros u oscuros para dar sensación de corporeidad. Este arte llega a su apogeo hacia fines del Paleolítico Superior, con policromía variada y sombreados. Los detalles como cuernos, ojos, pelos y pezuñas se precisan por medio de cuidadosas incisiones.

Además, hay gran número de dibujos en forma de chozas, llamados por ese motivo "tectiformes", y otros con signos y emblemas extraños que no se hayan en el arte mueble. Estos signos han sido -

interpretados por unos como trampas o redes de caza, y por otros como emblemas de clanes o tribus. Hay también impresiones positivas de manos (poniendo la mano extendida sobre la pared pintada) y negativas (soplado pintura sobre la mano extendida sobre la pared). En algunos casos los dedos lucen tan cortos, que se ha pensado en mutilaciones rituales. La figura humana propiamente dicha no está representada en esta región. Tan solo hay unos seres medio humanos medio animales que han sido llamados "antropomorfos", y que deben representar brujos con máscaras de animales como se ve entre los primitivos actuales.

Muchos de los animales francocantábricos muestran movimiento, pero muchos están también en actitud estática o reposada. Lo mismo pasa con los antropomorfos. Además, estas expresiones artísticas no se encuentran en todas las cuevas francocantábricas (o cantábricas, como pueden llamarse en referencia específica a España). Gran parte de ellas son inhabitables o apenas accesibles, como Combaralles y Font de Gaume en Francia, y La Pasiega y Buxu en España. Las pinturas en esta provincia están colocadas en los sitios más recónditos y oscuros, como huyendo de miradas indiscretas o de individuos que no se supone que las vean, como los no iniciados en ciertos ritos.

En cuanto al Levante Español, hay como en cualquier otro arte expresiones de gran valor artístico y otras de poca calidad. Artísticamente se acerca al arte francocantábrico por su tendencia al realismo o naturalismo, la concepción artística, la técnica y la delicadeza en su ejecución. Ambos corresponden sin duda a un perío

do en que la caza era la actividad más importante para la subsistencia del hombre. Esto fué así durante el Paleolítico y el Mesolítico, aunque el período por excelencia del desarrollo de las actividades venatorias tuvo lugar en la última fase del Paleolítico o Paleolítico Superior. A este Paleolítico Superior corresponden arqueológicamente las fases llamadas Chatelperroniano, Aurignacense, Perigordiano, Solutrense y Magdaleniense en sus seis fases. Todas estas épocas tecnológicas no aparecen en todas partes en el mismo orden, pero representan en términos generales la secuencia de desarrollo tecnológico que se atribuye al Paleolítico Superior.

Estilísticamente difiere el arte levantino del francocantábrico en su concepción de la figura humana. En lugar de tender a una representación tan vívida del sujeto hombre o animal, como en el arte septentrional, el arte levantino, sin dejar de ser naturalista en sus mejores etapas, resalta por su impresionismo y por la simplificación de sus figuras. En él cuenta más la actitud y el movimiento que la identificación de los rasgos físicos. El resultado es un tipo idealizado, en el que se ven la delgadez de la cintura, la falta de abdomen, la tendencia triangular del tórax, y la fuerte musculatura de las pantorrillas.

De aquí se continúa hacia el estilo filiforme, en el que un trazo continuo sirve para delinear el cuerpo, los brazos y las piernas. Estilísticamente, el arte levantino va hacia la estilización progresiva y el esquematismo. Las figuras se van volviendo más y más planas y angulosas, los cuerpos más largos en hombres y animales, y toda la figura va perdiendo vida. Todo esto desemboca en expresiones que para el no conocedor pudieran parecer signos abstrac

tos. No hay tectiformes o siluetas de mano en el Levante Español.

Excepto en contadas excepciones -y por lo tanto dudosas- no parece el arte levantino interesado en identificar ni la personalidad ni los detalles particulares de aquellos a quienes representa. No le concierne tampoco ni el espacio ni el volumen de aquellos a quienes representa. En lo que sí se interesa es en la movilidad, el ritmo, la función llevada a cabo por los que en él aparecen.

Otra característica que lo aleja del arte hispanofrancés, es el sentido de la composición que aparece en el Levante. Hay muy pocas figuras aisladas; en las compuestas domina la figura masculina, aunque las femeninas y las de animales parecen tener mayor tamaño. Un ejemplo es la danza de las mujeres alrededor de un hombre de mucho menor tamaño en Cogul. En general las figuras van de seis a quince centímetros, y sus tamaños a veces parecen deliberadamente aumentados o disminuídos, como para resaltar o empequeñecer la importancia de un miembro de una escena.

Aparte de la expresión de movimiento, la técnica impresionista levantina se destaca en los adornos corporales. Estos son representados con mayor exactitud que la inmensa mayoría de las características físicas de sus dueños. Los hombres llevan gorros y plumas sobre sus cabezas y anillos gruesos en los brazos. El cuello y la espalda muestran cintas anchas divididas en estrías, y la cintura muestra muchas veces lo que parece un cinturón. En las piernas se ven con mucha frecuencia adornos colgantes en forma de estrías, cintas franjeadas en forma de "jarreteras" y rodetes gruesos.

El arma representada con mayor frecuencia es el arco y flecha, pero también aparecen lanzas o jabalinas y hasta lo que pudiera ser un "boomerang". En ocasiones se ve lo que parece ser un lazo para arrojar al cuello de la presa. Las mujeres son más infrecuentes que los hombres en las pinturas, apareciendo casi siempre con el busto desnudo y luciendo faldas acampanadas. Los hombres aparecen desnudos y muchas veces se destacan los atributos masculinos. En las pocas excepciones a esta regla, los hombres usan lo que parecen ser pantalones cortos y anchos.

Las figuras femeninas se diferencian de las masculinas no sólo en cuanto a las faldas, sino respecto a los senos, nalgas prominentes, el tipo de actividad que desarrollan y la ausencia de armas. El pelo no es muy útil para distinguir el sexo, ya que hombres y mujeres lo llevan en forma muy similar. Un ejemplo típico es el del hombre que recoge la miel en la escena de la Cueva de La Araña, en quien muchos, especialmente autores de habla inglesa, han visto una mujer. Si no se observa la escena completa, en la que más abajo al principio de la cuerda se ve un tipo masculino ascender hacia donde está "la mujer", es posible llegar a esta interpretación. Sin embargo, hay que notar que la mayoría de las mujeres ostentan un cuerpo sobre lo delgado y largo, sin perjuicio de los detalles mencionados arriba.

Las mujeres se representan en actividades que pudiéramos llamar, usando el acostumbrado cliché, "propias de su sexo", por lo menos en tiempos primitivos. Ellas no se relacionan ni con caza ni con armas, pero sí con lo que parecen bastoncillos y en situaciones de danza o con niños. Muy raramente llevan lo que pudiera llamarse un vestido

completo que cubra también el torso. Los adornos femeninos en cabeza y cuerpo coinciden mucho con los masculinos.

Los hombres participan en actividades de caza, ojeo, persecución, seguimiento de huellas, disparo de flechas, rastreo de animales heridos y acoso de la caza. Los arqueros disparan sus flechas desde diversas posiciones, desde estando de pie hasta estando acostados (Cueva de los Caballos, Callejón del Arquero). Se les ve lo mismo andando que trepando por cuerdas (Cingle de la Mola Remigia, La Araña), y corriendo tan rápidamente que las piernas aparecen en posición horizontal (Val del Charco del Agua Amarga).

Hay muchas otras escenas, incluyendo marchas, agrupamientos en forma de pelotones, luchas reales o fingidas, danzas, y muchas otras situaciones de la vida cotidiana. No obstante, en algunos tipos se nota tan acusada regularidad en la forma de presentación, que ha hecho pensar en la existencia de "escuelas pictóricas" en el Levante Español. Muy pocas veces se ven nariz, boca, barbilla, barba puntiguda y manos con tres o cinco dedos. Los pies se representan por una línea gruesa formando ángulo con la pantorrilla. Sólo en un caso en la Solana de las Covachas se ve una figura humana en la que aparecen los dedos de los pies. Hay en el Levante figuras antropomorfas como en francocantabria, que también parecen representar hechiceros o shamanes.

Sin tomar en cuenta las esquematizaciones que sobrevinieron durante los que Bosch-Gimpera (1968) ha llamado "período seminaturalista y esquemático", las variaciones de los tipos masculinos del arte levantino fueron sistematizadas por obermaier (1925:276-7). El distinguió tres tipos principales que llamó "cestosomático", "paquípedo"

y "nematomorfo". Estos tipos se distinguen por los siguientes detalles:

Tipo Cestosomático: Figura muy alargada; cabeza aplanada discoidal; pecho ancho casi triangular; torso delgado, sumamente largo; piernas largas y robustas; y pantorrillas bien ejecutadas.

Tipo Paquípedo. Silueta corta; cabeza grande de perfil generalmente anguloso; torso corto y delgado; y piernas muy gruesas y robustas.

Tipo Nematomorfo. Muy linear con extremada estilización; desproporcionado pero lleno de vida.

Uno de los puntos mencionados por aquellos que propugnan una edad postpaleolítica para las pinturas levantinas, es la aparente existencia de escenas con jinetes y domesticación de caballos, como las del Cingle, Doña Clotilde, Los Canforos y Villar del Humo. De ser cierto, esto podría la edad de las pinturas levantinas por lo menos las de las más recientes- tan cerca como el oncenno siglo antes de Cristo. En ese caso sería de esperar que aun las más antiguas no llegasen más allá del Neolítico en todo caso. Sin embargo esa opinión no parece muy sostenible, como veremos cuando discutamos esa evidencia.

En las escenas de caza, que son las más abundantes, se desarrollan muchos temas relacionados con esa actividad. Los animales parecen a punto de ser atacados, heridos o muertos. Los hombres se diferencian de acuerdo con el papel que les toca jugar en el proceso venatorio. Los hay que siguen el rastro de la presa, también los que la matan y, en un caso en la Cueva Remigia, hasta aparece uno -

que la desuella. Los cazadores siempre triunfan excepto en un caso, también en la Cueva Remigia, en que un cazador es frenéticamente perseguido por un toro salvaje herido.

Las escenas de lucha real o simulada figuran entre las más atractivas del arte levantino. Desgraciadamente no parece haber forma de saber la naturaleza del espectáculo que representan. Pudiera estimarse que ya que no aparecen individuos heridos en el suelo en ellas, se trata simplemente de una pantomima con o sin danza. Esta opinión se refuerza con una pintura encontrada en el Sahara, donde figuran dos grupos de hombres armados en lo que parece una batalla, sin que se vean muertos o heridos en el suelo (Lajaux, 1963:164-5).

Sin embargo, si en alguna de las escenas de lucha pudiesen establecerse diferencias somáticas entre los miembros de los dos grupos, entonces pudiera estimarse que la lucha es real ya que envuelve dos grupos raciales distintos, uno de los cuales ha invadido el territorio del otro. También tiene sabor bélico la escena del Cingle de la Mola Remigia, donde hay cuatro hombres de características personales bastante acusadas, marchando detrás de otro que parece su caudillo.

Verdaderamente impresionante es la escena en la Cueva Remigia donde se ve un grupo de arqueros con los arcos en alto, como celebrando la ejecución de un hombre que se ve en el suelo acribillado a flechazos. Esta no es la única escena de esta naturaleza en el arte levantino, no siendo posible saber si se trata de ejecuciones reales o simbólicas, o, si reales, si el ajusticiado es un prisionero de guerra o un criminal sentenciado a muerte por el grupo.

Descontando las escenas de las luchas de arqueros en lo que pu-

dieran tener de danza, las más famosas escenas de baile envuelven mujeres. Sin duda alguna la más famosa es la de Cogul, a la que se ha hecho referencia anteriormente. No es necesario insistir en que la designación de una escena como de danza se hace por el prehistoriador a base de los gestos que en ella ve, algunos de los -- cuales pudieran tener lugar en diferentes situaciones. Sin embargo, esos gestos, unidos a la disposición de las figuras en conjunto, -- permiten suponer razonablemente que la escena representa una danza o un ritual llevado a cabo con precisión rítmica.

Una escena similar se encuentra en la Cueva de Los Grajos, donde la diferencia radica en que hay varios hombres participando en la danza, en lugar de uno solo como en Cogul. El elemento fálico -- está bien evidenciado en ambos casos. Jordá (1964-5:467) ha querido relacionar la danza de Cogul con Creta, interpretando la misma -- como un juego taurino, para lo cual Beltrán (1968:49) no encuentra evidencia justificable. Para Gómez de Tabanera (1952:319) la danza es sólo una danza ceremonial imitativa, como las que siguen en uso entre los primitivos modernos para atraer la caza.

Una cuestión de importancia, por lo menos para la interpretación de las escenas de baile, es que la famosa escena de Cogul se hizo a base de adiciones sucesivas. Parece que originalmente la -- escena se componía de dos mujeres en rojo, a las que en dos épocas posteriores se agregaron otras en negro y semipolicromado, pintándose por último el hombrecillo fálico. Esto parece ir en apoyo de los que no creen que las pinturas levantinas tienen un sentido conmemorativo o histórico, ya que no es posible que una pintura conmemorando un hecho determinado se pinte a lo largo de siglos o has

ta milenios. Lo más probable es que a un par de mujeres danzantes se agregaron otras más tarde, para tener un grupo mayor con que representar una festividad particular de épocas posteriores.

Hay figuras de hombres y mujeres con palos o bastoncillos simples o en forma de ángulo, que algunos como Beltrán (1968:50) han interpretado como evidencia de la existencia de horticultura. Naturalmente esto no prueba ni con mucho la existencia de esa actividad, ya que hubieran podido utilizarse meramente para actividades recolectoras. Tampoco es prueba de edad postpaleolítica la recogida de miel de La Araña, o las "plantadoras" del Cinto de Las Letras en Dos Aguas, Valencia, según quiere Almagro (1964:106).

Es interesante notar que otro de los que atribuyen una edad postpaleolítica al arte clásico levantino, Ripoll (1963:24), no comparte la opinión de Almagro. El estima que las "plantadoras" son en realidad un danzarín bailando alrededor de un brujo. A su vez, Jordá y Alcácer (1951) opinan que se trata de dos bailarinas con crotales. Siendo así, lo mismo pudiera decirse respecto a las otras "plantadoras" que Almagro (1960:13-8) publicó del Barranco del Pajarero.

El arco, mencionado anteriormente como el arma más representada junto con la flecha, puede ser de una sola curvatura (simple), de dos curvaturas (doble), y hasta de tres (triple). Los arcos grandes podrían pasar de metro y medio de largo, y ser por lo tanto más grandes que algunos de los hombres que los usaban, según se ve en algunas pinturas.

Respecto al origen del arco en el Levante Español, se ha plan-

teado la cuestión de si el arco triple y sinuoso que se ve en Minateda y otros lugares vino del Mediterráneo oriental o hasta de Asia. Breuil (1959:248) cree que hay alguna relación entre el arco triple de Minateda y los neolíticos más tardíos del Africa del Norte. También ve cierta relación entre las flechas solutrenses - del Parpalló y las neolíticas de D'Ouargala en Africa del Norte. Sin embargo, también se ha supuesto por varios autores que los arcos triples pertenece a grupos invasores no conectados a los levantinos. En el presente estado de nuestros conocimientos no es posible resolver esta cuestión.

Las flechas suelen ser grandes en proporción al arco. En algunas figuras, el arquero que dispara una flecha con la mano derecha lleva varias en la izquierda, la cual utiliza al mismo tiempo para sostener el arco. Por lo que se ve, las puntas de sílex deben haber estado sujetas al cuerpo de la flecha con resina u otra sustancia adherente de origen vegetal. En algunos casos parece que se afilaba la punta del asta en lugar de ponerle punta de sílex. Muchas de las flechas que se representan clavadas en los cuerpos de los animales, muestran en su extremo una terminación lanceolada que indica que debían estar emplumadas para asegurar su trayectoria en el aire.

Hay evidencia del uso de bolsas o cestos de piel o fibras vegetales, casi siempre en forma globular y provistos de amplia asa por la que se atraviesa transversalmente un bastón. Se podían usar colgados de la mano o del hombro, como se ve en la pintura de la recolección de miel de La Araña. Ya hemos mencionado la existencia de lazos, de los cuales hay evidencia en La Araña y Villar del Humo. Ni hondas ni trampas han sido claramente identificadas, aunque sí

lo han sido cuerdas y escalas.

c). Significación.- Aparentemente este tópicó no correspondería en esta sección sino en la siguiente, intitulada "Análisis de la Evidencia". Sin embargo, se pone aquí por dos razones. Una es para dar una visión más completa sobre la cuestión del arte levantino, antes de entrar más a fondo en la materia. La otra es que aunque se trate de interpretación, lo que aquí se presenta es el significado ideológico que las pinturas debieron haber tenido, y como tal no inmediatamente conectado a la cuestión que motiva este trabajo, o sea, la edad de la fase clásica de las pinturas levantinas.

Es consensus entre los autores, que el arte levantino, como cualquier otro arte primitivo, debió tener un carácter esencialmente religioso o mágico. La vida de cazadores representada en él deja pocas dudas al respecto, a lo cual se pueden agregar los paralelos etnográficos entre los levantinos y grupos primitivos actuales que viven en un estadio preagrícola. Esto se refuerza por la forma en que las pinturas se acumulan en un mismo covacho, y la forma en que se agrupan estos covachos. Se ha comprobado que muchos covachos fueron pintados repetidas veces, mientras que otros en la misma zona eran ignorados para este propósito. Así mismo, muchas de las pinturas originales se repintaron varias veces. También hay evidencia de que muchas veces se introducían alteraciones en animales ya pintados para convertirlos en otros, como los toros a los que se han añadido cuernos de ciervo en Alpera.

Cualesquiera sean los otros tipos de magia que hayan practicado los levantinos, es indudable que la más importante era la magia

de caza, conectada directamente con su supervivencia. A ella se refieren las escenas que directa o indirectamente se relacionan con la caza, como las de animales perseguidos, acosados, heridos y muertos, los hechiceros antropomorfos, y, si seguimos a Gómez de Tabanera (ut supra), la mayor parte de las danzas, que serían para atraer la caza hacia los cazadores. Relacionada con la magia de caza estaría una magia recolectora, representada en la recogida de miel de La Araña, en la de las recolectoras del Cintro de Las Letras.

Las danzas fálicas como la de Cogul tendría un significado de abundancia o fecundidad. El repintado de las pinturas, como pasa hoy entre los aborígenes australianos, tendría por objeto la conservación de su poder(I). La modificación de un animal para hacerlo parecerse a otro, tendría por objeto adaptarla para su uso con otros animales entonces más abundantes o importantes para el que hizo la modificación.

Además de estos ejemplos de magia imitativa, hay otros que pudieron ser de magia destructiva. Entre ellos está el del ciervo cortado por rayas verticales en la Solana de Las Covachas. Quien escri-

(I) Que ésta es una actitud propia de circunstancias donde existe una mentalidad supersticiosa, se ve en la siguiente anécdota que contó a quien escribe el Profesor Bosch-Gimpera. Un día iba él en compañía del ingeniero belga Louis Siret (quien ya se distinguía en la excavación del sitio eneolítico de Los Millares) a visitar el pueblo de Mojácar en la Provincia de Almería, donde todavía podían observarse vestigios de costumbres provenientes de los siglos de ocupación árabe.

El pueblo había cobrado alguna fama en los días de las expulsiones de los moriscos, ya que está en un gran cerro en donde muchos de ellos se refugiaron para resistir la expulsión. A la entrada del pueblo había una casa, junto a cuya puerta de entrada principal aparecía un hombre pintado en rojo de un estilo esquemático como los del Neolítico español. Los ocupantes informaron a los visitantes que ellos repintaban cada año dicha figura, como forma de evitar que la casa fuese alcanzada por un rayo durante una tormenta.

be duda, sin embargo, que se aplicase magia destructiva a una de las especies de las que más se dependía para la alimentación. En todo caso podría ser magia contra un ciervo en particular, odiado nadie sabe por qué razones por el o los que pintaron la escena. - Miedo de la magia destructiva es lo que está probablemente detrás de la representación humana generalizada, en la que casi siempre - se evitan detalles personales. No obstante, de cuando en cuando se satisban detalles individuales, como sucede con la fila de hombres ya mencionada del Cingle de la Mola Remigia.

También puede advertirse la intención de representar detalles individuales, según Ripoll (1963:16), en dos arqueros en actitud de marcha reposada hacia la izquierda en el Cingle de La Gasulla (Castelló). La figura de la izquierda parece llevar barba y un peinado adornado con plumas; la de la derecha lleva el pelo corto. A veces hay hasta un motivo cómico, como la figura del arquero con lo que parece un sombrero de copa, en el Abrigo V del mismo lugar (Ripoll, ut supra, fig. 15, p.22). También hay detalles individuales en una pareja de arqueros en marcha natural hacia la izquierda que se ve en la Cueva del Polvorín (Vilaseca, 1948, lám. IX, fig. 1). (I)

(I) Es totalmente inaceptable la explicación del sentido de estas pinturas que da Camón Aznar (1954:322). Dicho profesor de historia de arte dice que esas imágenes "...garantizaban la continuidad en ultratumba de una vida de PLACERES venatorios y bélicos". Las ideas de la caza y guerra como placeres se ven en organizaciones sociales más avanzadas, como la época protodinástica egipcia, donde aparecen en los más altos niveles de la sociedad. Es entre los grupos dominantes que la caza y la guerra se pueden concebir como placeres y no como necesidades. Muy distinto es el caso de los cazadores levantinos, que, como todos los que viven de la mano a la boca, no pueden ver en estas actividades placeres si no es en conexión con una imperiosa necesidad.

Pero hay otras figuras a las que no es tan fácil atribuir significado mágico, o por lo menos estrictamente mágico. Las figuras de hombres marchando, como las ya mencionadas, las de lucha, ejecuciones y signos abstractos, no se pueden explicar enteramente a base de magia. Obermaier (1925:290) se negaba a admitir que el artelevantino pudiese ser conmemorativo. Decía que las escenas de caza representaban animales como ciervos, cabras y jabalíes, cuya caza no exigiría regularmente actos de herísmos. Pero él no tomaba en consideración no sólo las escenas que se han venido mencionado aquí en las últimas páginas, sino las que representan incidentes de la vida diaria, como la mujer llevando al niño de la mano en Minatada, o las dos mujeres que parecen charlar en Alpera. Comentario -- aparte merced a la figura del cazador perseguido por un uro en la Cueva Remigia.

Es difícil aceptar que las escenas de lucha se pintaron para que los hombres del grupo lucharan y murieran, aun ritualmente; que las de ejecuciones se hicieran sólo por el deseo de capturar y matar un enemigo; y muchísimo menos que la del cazador perseguido represente el deseo que los cazadores del grupo fuesen atacados por toros enfurecidos. Es pues factible asumir cierto carácter conmemorativo en los tipos acabados de señalar. Esto no elimina necesariamente el elemento mágico ya que, por ejemplo, la pintura del hombre perseguido por el toro pudo haber tenido por objeto no sólo recordar el incidente sino que, a través de procesos mentales mágicos o supersticiosos, los pintores pudieron haber creído que así se evitaba que volviese a suceder. Pero esto es un proceso tan arbitrario como -- subjetivo del cual ni quedan pruebas, ni sería posible utilizar para unacabal interpretación del hecho representado.

En este sentido todavía serían más difíciles de explicar las escenas de la vida cotidiana y los símbolos abstractos. En estos casos no es muy posible una doble interpretación como en las escenas de ejecuciones, de las que se puede dar una explicación ambivalente diciendo que pueden representar tanto ejecuciones de criminales o prisioneros como de espíritus malignos. Es por eso que queremos presentar ahora, como una nueva contribución a la interpretación de las pinturas levantinas, el siguiente esquema explicativo:

I Pinturas de Significación Eminentemente Mágica.- Todas las relacionadas con escenas de caza y magia positiva y negativa. También las asociadas con la fecundidad o reproducción de los animales que se cazaban, como se ve en el caso de un équido de La Valltorta (Cueva del Civil). Vale notar que hay en la zona francocantábrica figuras aparentemente hechas con la misma intención, como la de un bisonte hembra también en estado grávido. (Wernert, 1966:355).

II Pinturas Ambivalentes.- Las de ejecuciones y todas aquellas a las que se puede dar una interpretación tanto real como mágica, sin hacer violencia o exageración interpretativa a los elementos que las forman.

III Pinturas Conmemorativas. Primeramente las que representan escenas de carácter militar, como marchas, formaciones en estilo militar y combates. Después vienen aquellas cuya interpretación más factible es la de que conmemoran un incidente particular, como la del hombre perseguido por el toro en la Cueva Renigia.

IV Pinturas que Representan Acontecimientos de la Vida Diaria. Como las de las mujeres charlando o con niños.

V Pinturas de Significación Imprecisa. Signos abstractos que pudieran significar espíritus, trampas, redes de caza, o emblemas de grupos sociales como clanes y tribus.

Valga decir que no es posible negar, que mediante el proceso de identificación emocional se diese cierto significado mágico a figuras de los grupos III y IV. Pero, sobre todo en esta último, la naturaleza del sujeto es tal que parece tratarse de acontecimientos íntimamente relacionados a los que los pintan. Por ejemplo, el pintor que pintó a la mujer que lleva al niño de la mano en Minateda pudo haber estado pintando a su mujer e hijo, con la misma intención con que cualquier hombre hoy día puede pintar o fotografiar a su mujer e hijo. Es posible que el temor a la magia destructiva que hay en los pueblos a ese nivel de desarrollo, haya hecho que el pintor evitara el haberlos identificado. Pero eso no obsta para que los representados hayan tenido la satisfacción de saber que "eran ellos" los que el pintor había inmortalizado en el covacho.

Esto no impide que por extensión se diese a la pintura una representación colectiva, o un sentido de protección mágica. Pero - aquí estamos ya a tal nivel de individualización subjetiva, que no es posible manipularlo con cánones científicos. Los elementos psicológicos que aquí determinan la acción, ni son susceptibles de representación en las pinturas ni son asequibles a los que las contemplan al cabo de millares de años, con puntos de apreciación formados en culturas enteramente distintas a aquella en que se hicieron las pinturas.

d). Los Yacimientos. Como ya hemos dicho, hay más de cien abrigos y covachos levantinos, donde se encuentran muestras del arte rupestre

típico de la región. Sería tan imposible como inútil tratar de hacer una descripción completa de cada uno de ellos. Es por eso que aquí sólo presentaremos los que pudiéramos llamar principales sitios del arte levantino, y lo más relevante de su contenido. Pero antes de comenzar esta descripción, tal vez sería útil presentar en forma sucinta los argumentos que a favor y en contra de la edad paleolítica del arte levantino, se han presentado tradicionalmente por los mantenedores de una y otra posición.

Argumentos en Pro de la Edad Paleolítica del Arte Levantino:

1. Las semejanzas indudables en técnica y estilo entre el arte levantino, y el francocantábrico de edad paleolítica.
2. Las semejanzas en la evolución de ambas artes.
3. El uso de la policromía en ambas zonas. En la francocantábrica bien desarrollada; en la levantina escasa e incipiente.
4. La presencia de animales cuaternarios en el arte levantino.
5. El ambiente de caza en las pinturas de ambas zonas, propio del cuaternario.
6. Los armamentos y adornos paleolíticos en ambas zonas.
7. Las estilizaciones del arte aziliense, que se ha supuesto descendiente del levantino. Ya que el Aziliense es mesolítico, esto pondría el arte levantino necesariamente en el período anterior o Paleolítico Superior.
8. Los hallazgos de material lítico de tipo paleolítico cerca de las pinturas rupestres, en localidades como la Cova de la Mallada del Abrigo de Cabra-Feixet, en el Abrigo del Arabí del sitio de Cantos de La Visera, y otros.

Las semejanzas mencionadas en el primer punto se destacan en varios aspectos. Está la representación en estilo torcido de las cornamentas de bóvidos y cérvidos; las semejanzas en técnica y presentación con cuevas españolas y francesas, especialmente las de Lascaux y el Abri Labatut en Francia (Breuil, 1934a); la presencia en el norte de España de figuras con técnica de dibujo estilo levantino

tino (placa de pizarra de Pechialet); y la representación de pezuñas desarticuladas en ambas zonas.

Argumentos en Contra de la Edad Paleolítica del Arte Levantino:

1. El estilo y los sentidos de perspectiva y composición, que difieren totalmente en el arte levantino y francocantábrico.
2. El hecho de que en el Levante Español las pinturas aparezcan a plena luz del día en lugares fáciles de ver, mientras que en francocantabria están en lugares casi inaccesibles en el interior de cuevas profundas.
3. El tamaño de las figuras levantinas, en las que las más grandes, a más de raras, apenas llegan a la mitad del tamaño de las francocantábricas.
4. El papel preponderante que juega la figura humana en el arte levantino, muy distinto del de los antropomorfos francocantábricos.
5. El raro o ningún uso de la policromía en el Levante.
6. La fauna totalmente moderna, sin especies cuaternarias.
7. El ambiente moderno que se ven en este arte (recolección de miel, escenas de domesticación y otras similares).
8. El hecho de que las pinturas levantinas muestran un clima postglacial como el actual.
9. Los yacimientos líticos postpaleolíticos encontrados en las cercanías de las pinturas levantinas, sobre todo en el Barranco de la Valltorta (Castellón).

Ya así presentada la problemática cronológica del arte levantino, procede adentrarse en la exposición de la evidencia. En esto seguiremos un ordenamiento de norte a sur, excepto en la presentación de los abrigos conteniendo nueva evidencia, que dejaremos para el final.

d'). La Evidencia Conocida.

COGUL.

Este abrigo es probablemente uno de los cinco más famosos de la región levantina, y es el más septentrional de todos. Está situado en

la Provincia de Lérida, en la zona catalana septentrional. Se encuentra descrito en las obras de Breuil (1908), Breuil y Cabré (1909), Bosch-Gimpera y Colominas (1921-6), Almagro (1952) y otras. Contiene cuarenta y cinco figuras, la mayor parte en rojo claro, rojo oscuro, negro sobre rojo y negro. La gran mayoría están sólo pintadas, algunas están grabadas y pintadas, y no hay más de diez grabados sin pintura.

Tradicionalmente se ha estimado que la secuencia de colores iba de rojo a negro. Pero Almagro (1952) varió la secuencia tradicional haciéndola rojo clara desvaído, negro y rojo oscuro. Algunas pinturas en rojo fueron retocadas en negro sin variarse el diseño. Puede decirse que el descubrimiento de algunas de las pinturas de este lugar se debe al Profesor Bosch-Gimpera, quien notó algunas de las pinturas que estaban a punto de desaparecer. En este lugar se han encontrado ejemplos de semipolicromía y policromía.

La más famosa pintura de Cogul, reproducida incontables veces en publicaciones de todo tipo, es la archifamosa Danza de las Mujeres o Danza Fálica. En ella se ven mujeres en rojo, negro y semipolicromado, en lo que parece una danza alrededor de un hombre fálico de tamaño considerablemente menor. Parece cierto que todas estas figuras no fueron pintadas al mismo tiempo. Primero se empezó con dos mujeres, a las que se fueron agregando más y más, terminándose probablemente algún tiempo después por pintarse el hombrecillo fálico en negro. Lo que parece haber empezado por una danza o movimiento ritual de dos mujeres, se fué agrandando con el tiem-

po hasta dársele el carácter de representación de un rito rítmico, probablemente propio de los últimos tiempos en que los levantinos habitaron el lugar.

Ya hemos mencionado (p. 26) varios significados atribuidos a esta escena. Estimamos que sería ocioso de nuestra parte intentar una interpretación que fuera más allá de la clasificación que hemos elaborado para las pinturas levantinas en las páginas 33 y 34. De acuerdo con ella ésta sería una pintura de significación eminentemente mágica, aunque sería más difícil decir para qué se empleaba específicamente. Preferiríamos decir que estaba asociada más con la fecundidad o reproducción de animales que se cazaban, que con la atracción de la caza propiamente dicho, debido al emblema fálico en ella.

Además de esta escena, hay otras pinturas muy dignas de interés en este lugar. En tamaño algunas son comparables a las menores de la región francocantábrica. Vaya como ejemplo la figura de un toro de cincuenta centímetros de largo, con un par de mujeres ligeramente polícromas encima. Hay unos ciervos de estilo muy realista de color rojo claro, estilísticamente correspondientes a las series 4 a 7 que Breuil (1920) estableció para Minateda (q.v)

Hay dos bisontes, uno gastado y otro en mejor condición que parece joven, que a pesar de las dudas que en muchos han suscitado, Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) aceptan como probables (ver "Animales Controversiales"). Igualmente disputados han sido el íbex alpino y el alce postulados por Breuil (1908, 1909).

del primero se ha dicho que si es en verdad íbex, los nudos anulares en los cuernos de este animal, que Breuil pudo notar en su tiempo, ya no se ven. En cuanto al alce se ha dicho que Breuil se confundió con un ciervo, cuyos cuernos rameados en perspectiva torcida fueron interpretados por él como pertenecientes a un alce.

En cuanto a las industrias líticas, no sólo se ha encontrado material postpaleolítico en las cercanías sino también piezas de sílex magdalenienenses. Sin embargo, no ha habido asociación directa entre las piezas y las pinturas que hubiese permitido fechar las últimas de acuerdo a cualquiera de las dos tradiciones líticas.

CALAPATA.

Este es el nombre genérico dado a varios abrigos en la Provincia de Teruel, en el Bajo Aragón. Ya se ha mencionado (p.5) que este fué el primer sitio de arte levantino oficialmente descubierto en 1903. Se haya descrito en las obras de Breuil y Cabré (1909) y Bosch-Gimpera (1924a). Aquí nos ocuparemos de las pinturas que aparecen en las Rocas dels Moros o dels Cuartos, en Creta, y las del Barranco dels Gascons, también en Cretas.

Es opinión ya generalizada, que por lo menos la mayor parte de las pinturas de Calapatá corresponden a la primera etapa de desarrollo del arte pictórico levantino. Pericot (1950a, b) coloca estas figuras en su primera etapa del desarrollo del arte levantino. Esta está representada por animales en reposo, a los que "más tarde" se agregan las figuras de cazadores. Ejemplos de esta etapa se en

cuentran también en Val del Charco del Agua Amarga (llamada simplemente Agua Amarga) y en el Prado del Navazo.

En su obra ya citada, Cabré (1915:132-52) dice haber visto - grabados cerca del lugar donde encontró las pinturas. Pero dichos grabados no han podido ser encontrados en las peñas contiguas desde entonces, por lo que probablemente Cabré fué víctima de un error de percepción. Lo que sí hizo Cabré fué arrancar un friso de la Cueva dels Moros, donde estaban representados un felino y un caballo, del que se apropió para su colección particular. Hoy el friso está en el museo arqueológico de Barcelona.

De los grabados que Cabré declaró haber visto, uno era el de una cabra enmarcada dentro de una figura ovalada; otros eran signos esquemáticos en rojo, entre ellos un puñal; y finalmente había otros que de acuerdo a la descripción de Cabré serían de la Edad del Hierro. Nada se ha podido encontrar de ellos, según se ha dicho. En la Cueva de Els Gascons también se veían tipos similares a la dels Moros, los cuales también fueron arrancados por Cabré para su colección particular.

Las pinturas de ciervos en Calapatá son de estilo muy realista y de color rojo claro. Obermaier (1925: 275) los colocó en las series 4 a 7 de Minateda (q. v.) En ellas el relleno luce típicamente levantino, mientras que el trazado se asemeja bastante al francocanábrico. También se ven un posible felino, una cabra y un caballo no muy claros. En Els Gascons hay un ciervo negro superpuesto a uno rojo, y una figura de arquero un tanto esquematizada. Son también de interés dos arqueros con enormes arcos de los llamados de tres curvas, tan grandes que exceden en tamaño a sus dueños. Estas pinturas ya deben ser de una época posterior, aunque probable-

mente todavía dentro del Paleolítico o el Epipaleolítico.

ELS SECANS.

Este es también un sitio en el Bajo Aragón (Teruel), de interés no sólo por sus pinturas sino por sus materiales líticos. Su estudio inicial fué hecho por Cabré y Pérez Temprado (1920, 19-21). Entre las pinturas se destacan las de unos hombres con pantalones cortos y anchos, usando lo que parecen jarreteras en las piernas, de color rojo carmín. Algunos son de cuerpo triangular y delgadísima cintura. Hay un cuadrúpedo cuyo cuerpo está formado por una línea ancha de color rojo claro, del cual se pinto sólo el perfil.

En el material lítico es donde hay algunas sorpresas. Al igual que en los otros sitios levantinos, no hay asociación íntima entre industrias líticas y pinturas rupestres. El material más abundante hallado en las cercanías es sílex mesolítico. Sin embargo, Pérez Temprado (1954:38-9) admite haber recogido en las inmediaciones del lugar un buril de tipo auriffiacence, una típica hoja de laurel solutrense sin muesca, y un raspador oval muy retocado. Anteriormente Vilaseca (1936:111-2) había hallado piezas de sílex que se pueden considerar paleolíticas.

VAL DEL CHARCO DEL AGUA AMARGA.

Esta cueva pertenece también a la Provincia de Teruel, en el Bajo Aragón. Cabré (1915) hizo su descripción en EL ARTE RUPESTRE DE ESPAÑA. Agua Amarga en un abrigo que se abre hacia el ponien-

te, cosa bastante frecuente en los abrigos levantinos. Al igual que Calapatá, este sitio parece haber sido uno de los primeros en ser usados por los levantinos para su arte, ya que las pinturas - al parecer más antiguas muestran animales en reposo (p.39). A esto puede añadirse el que todas las figuras que se ven aquí están en rojo, faltando las negras. Aunque fuese cierto que, como quiere Almagro (1952), en Cogul (p.37) se pintaron figuras rojas sobre negras, la ausencia aquí del negro no deja de ser sugestiva. Podría pensarse que por lo menos la mayoría de las figuras rojas - aquí presentes se hicieron antes de que se comenzara a usar el negro en los otros sitios levantinos, lo que les daría bastante antigüedad dentro de este arte.

La zona pintada mide. 3.60 metros de largo por 1.00 metros de alto. En ella hay más de setenta y tres figuras, cuyo tamaño oscila entre ochenta y ocho centímetros (un ciervo) y ocho centímetros (arqueros corriendo). Las pinturas muestran técnicas diferentes. Hay siluetas simples rellenas parcialmente de color, perfiles sencillos, y hasta intentos de modelado en la cabeza y pecho de muchos animales. Hay también tantas planas y figuras pintadas con uno o varios trazos. Camón (1954:355-6) opina que la primera fase pictórica de este lugar está representada por las figuras de toros y ciervos, de siluetas a veces no rellenas, junto a las de un hombre y una mujer.

Muchas son las pinturas de este lugar que merecen mencionarse. Cronológicamente, los colores parecen ser, rojo, carmín, castaño negruzco y rojo anaranjado. Si esta sucesión es correcta, las

pinturas más naturalistas serían las más antiguas del lugar. Entre éstas está un toro de treinta centímetros de largo, de color rojo claro y cuerpo trazado en silueta simple. Hay un gran ciervo en rojo claro de noventa centímetros. Se encuentra así mismo una figura de mujer de sesenta centímetros, de un estilo como el de las Cuevas de la Araña (q.v), de prominente región glútea y llevando una falda acampanada que termina en dos puntas.

Los arqueros y las escenas de cacería parecen ser de época posterior. Entre las escenas venatorias se ven la de una cacería de cabras, y otra de un cazador en carrera al vuelo tras un jabalí. Uno de los arqueros de la cacería de cabras es de cuarenta centímetros de largo, lleva un arco de doble curva y tiene un cuerpo triangular con cintura filiforme y anchas piernas (paquípedo. Ver p. 24). Este arquero lleva lo que parece ser un pantalón.

En el centro del friso está la famosa escena de quince arqueros de distinto tamaño, corriendo en sentido inclinado hacia la izquierda, con las piernas en sentido horizontal. Los de mayor tamaño parecen llevar calzones, pero por ninguna parte se ve la representación del sexo. Debajo de ellos hay tres figuras estáticas de estilo más tosco, probablemente también más antiguas. Hay también un signo de color rojo desvaído, que pudiera significar una choza cónica.

En una de las investigaciones más recientes de este sitio, a cargo de J. Tomás Maigi (1951), se encontraron cuarenta y una piezas arqueológicas, incluyendo cuatro fragmentos de cerámica. La industria de sílex, aunque de un tamaño que cae dentro de la categoría de microlítica, presenta tipos de franca tradición paleolítica.

tica. Hay también lascas atípicas y algunas en las cuales se empieza a ver el estilo de elaboración llamado "de microburil", que se desarrolla en toda su intensidad durante el Mesolítico. Pero estos dos últimos tipos parecen hallarse en franca minoría respecto a los paleolíticos.

Según este mismo autor (op. cit.), la cerámica es de un estilo un tanto moderno. Sin embargo, ni la asocia debidamente a la industria lítica ni, por el dibujo de uno de los fragmentos que presenta (op. cit. fig 5), se desprende la modernidad que pretende atribuirle.

ABRIGO DEL ALCAINE.

Continuando por la Provincia de Teruel, llegamos a este sitio de reciente descubrimiento (Ortego, 1966). En la descripción original no se mencionan detalles que permitan apreciar qué tipo de industria lítica se halló cerca del mismo. El estilo pictórico se puede describir como se hace a continuación:

Hay pinturas naturalistas y seminaturalistas de hombres paquipedos corriendo o en tensión para correr. Hay figuras más grandes de mujer de tipo naturalista en marcha normal, y con detalles en el vestuario no muy diferentes de las de sus congéneres en otros sitios levantinos. Hay una escena de caza o lucha, en la que un hombre representado en forma un tanto ondulada está a punto de clavar su lanza en un animal indeterminable erguido frente a él (1). Esta y otras figuras de estilo ondulante muestran tendencia a perder la representación de los pies. En este sentido se asemejan en algo a las "vénu ses" aurillacoprigordienses de Francia y Europa Central.

Un animal bastante semejante, aunque más detallado, se ve frente a una figura humana sin armas en la Cueva de Ríame, Provincia de Niassi, Mozambique (Santos Júnior, 1952). (q.v.).

La mayor parte de los animales están bien logrados. Hay otros muy esquematizados, junto a representaciones de puntos, rayas, y una o dos figuras ramiformes. Juzgándose meramente por los estilos pictóricos, pudiera decirse que esta cueva se usó desde el Epipaleolítico hasta el Neolítico.

TORMÓN.

También en Teruel, pero ya en la Serranía de Albarracín, se encuentra el sitio de Tormón. Este sitio ha sido descrito en varias monografías, especialmente por Obermaier y Breuil (Sin Fecha). Los sitios principales están en la Ceja de Piezarrodilla, en el Prado de Tormón y en el abrigo del Barranco de Las Olivanas. Al igual que en Minateda (q.v.), se han encontrado en esta zona una serie de superposiciones en número de nueve, que se han estimado por muchos comparables a las de la clásica estación de Albecete. Sin embargo, Almagro (1952) niega que las superposiciones coincidan "exactamente" con las de Minateda.

Las pinturas se observan en rojo y negro. En los dos primeros lugares arriba mencionados se ven figuras animales realistas y humanas esquematizadas. Hay también cérvidos y toros, muchos de los cuales aparecen modificados. En el Prado de Tormón hay una escena de un hombre con tridente y una mujer, que parecen llevar un pequeño cuadrúpedo con una cuerda; pero la escena dista mucho de ser clara.

En el Barranco de Las Olivanas hay un grupo de ciervos de color claro, que pudieran colocarse en las series 4 a 7 de Minateda (q.v.) como los que ya se han mencionado de otras cuevas levantinas. También allí hay lo que pudiera ser un bisonte, posibilidad que es aceptada por Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960). En la Ceja de Piezarrodilla hay un toro negro repintado sobre un blanco de setenta y cuatro centímetros de largo, de estilo naturalista, con cuernos liriformes en perspectiva torcida.

DOÑA CLOTILDE

Esta es una cueva de descubrimiento bastante reciente, situada como la anterior en la serranía de Albarracín en Teruel. Fué descrita por Almagro (1949), quien se concentró no sólo en las pinturas sino en la industria lítica. En cuanto a las pinturas, Almagro halló dos fases: rojo claro y rojo oscuro. El supone que solamente dos pinturas son representativas del estilo naturalista (sensu strictu?) que se ven en los covachos vecinos de Cocinilla del Obispo y Prado del Navazo. Almagro (op cit.) admite que las pinturas esquemáticas en rojo oscuro son las más recientes, pero insiste en que son iguales a las de la primera serie (prenaturalista) de Minateda (q.v.). No obstante, él admite cierto parecido entre las figuras en rojo claro de este lugar y las de Tormón (q.v.).

Para Almagro (op. cit.:108), el abrigo es de fecha tardía, perteneciendo al último ciclo del arte levantino. Este ciclo está, según él, relacionado con la expansión de culturas agrícolas y metalúrgicas que influyen sobre la retrasada cultura epipaleolítica de los grupos cazadores aislados en las montañas levantinas.

Entre las pinturas en rojo claro y oscuro hay varios tipos interesantes. Los números dados aquí después de las figuras, son los que Almagro da para ellas en su publicación. Entre las figuras en rojo claro hay tres (1,2,4) asociadas a un animal que Almagro ve como perro. También ve un toro tipo Tormón o Cogul muy perdido (debajo fig. 25), y la mitad de una figura esquematizada tipo Edad del Bronce (32). Hay un toro muy naturalista (35) cubierto en parte por pinturas en rojo oscuro.

En cuanto a las figuras en rojo oscuro, hay tipos humanos largos y acéfalos, que se pueden derivar de los cestosomáticos de la -

de la etapa naturalista (7,8). De especial interés es la figura de hombre paupérrimo degenerado, pero todavía bastante naturalista, que según Almagro parece llevar de la tienda un asno doméstico (27). También se notarse un asno y su "craña", que Almagro compara a los tipos vistos en la Cueva de Valdecaballos (Ortega, 1965).

La industria lítica es de bastante interés. Almagro dice haber hallado disquitos raspadores de tipo aziliense, y buriles laterales-estilo "bico de loro" como los del Magdaleniense. También menciona microburiles capsenses, pero sin aclarar de cual etapa del Capsense, en realidad, y eso lo admite Almagro, se trata más de pseudomicroburiles que de microburiles típicos. También salieron a la luz trapecios, que Almagro cree que son como los hallados por Vilaseca (1934,1941) en el Priorato, asociados en parte al Neolítico y en parte a la Edad del Bronce.

En opinión de quien escribe, los elementos que Almagro (op.cit.) estima capsenses pudieran tal vez relacionarse con los que Vaufray (1939) encontró en Argelia y consideró como del Capsense neolítico. Así fue a pesar de que entre ellos no pudo encontrar los grandes instrumentos del Capsense típico, y los triángulos y trapecios del Capsense Superior. En todo caso, parece que allí se encontraron algunas hojitas con muesca, foliáceas y sin pedúnculos, con y sin aletas. Almagro (1970) da una fecha de Carbono 14 para el Capsense Superior de Meljor -- en el cuerno en África del Norte de 6530 ± 300 A.C. Eso permitiría poner las etapas previas a esta tradición sobre el 9000 A.C.

Almagro (op. cit. 1116) dice que este material sin cerámica es similar al encontrado en los alrededores de La Valltorta, Cogul, Cala-

patá, Albarracín y otros lugares. El ve estas industrias extendiéndose desde el Epipaleolítico hasta el Neolítico, siendo producto de pueblos cazadores aislados. La evidencia de esta cueva será objeto de un análisis algo detallado en la siguiente parte de esta obra.

EL POLVORIN.

Este lugar se halla Provincia de Castellón, en la región del Maestrazgo. El reporte de este lugar fué hecho por Vilaseca (1948), quien observó setenta y nueve pinturas, la mayor parte en rojo carmín oscuro y algunas negras. Un detalle curioso es que en una misma escena pueden entrar hombres de diversos tipos físicos y tamaños, en variadas actitudes.

Entre estas escenas hay una de dos arqueros de tipos somáticos enteramente distintos: uno es grueso con piernas y brazos cortos, y el otro de cuerpo delgado y largo, formado por una línea recta en estilo esquemático. Este tipo de escena de lucha entre arqueros es típico de la Provincia de Castellón, como se verá en los próximos covachos correspondientes a esta área. Especialmente interesante es la escena de un individuo cazando un ciervo o bóvido a lazo.

El Polvorín es uno de los pocos sitios levantinos donde se han pintado aves, aunque, por supuesto, no tan abundantemente como en la Laguna de La Janda (q.v.). Las aves son muy difíciles de identificar, aunque una parece ser una ortega o gallina de agua. Las figuras masculinas tienden a ser muy pequeñas, y algunas presentan de

talles faciales. Los hombres llevan variado atuendo, donde además de los adornos se ven carcajs y morrales o bolsas de espalda. Hay arcos sencillos y con doble curva. Las flechas son de punta o remate lanceolado o angular. Dos de los arqueros presentes aparecen en marcha natural hacia la izquierda, como los del Abrigo III del Cingle de La Gasulla. En uno hasta se ven algunos detalles faciales - que lo asemejan a un adolescente. En cuanto a mujeres, hay una estea topógica que parece bailar como las de Cogul (q.v).

MORELLA LA VELLA.

Morella la Vella, o Morella la Vieja, es otro sitio de la Provincia de Castellón, región del Maestrazgo. Hernández Pacheco (1918) y Bosch-Gimpera (1924b) han estudiado este sitio compuesto de varios covachos, entre los que se destacan el llamado Galería Alta de la Masía y la Galería del Roure (Roble). En el primero de estos lugares las figuras tienden a ser de pequeño tamaño, estando colocadas sobre la superficie resbaladiza de una porción de roca en forma de muro. - Muchas todavía siguen inéditas. Las figuras varían de cuatro a diez centímetros en tamaño. Camón (1954:370) ve cuatro etapas de superposiciones realistas en las figuras.

En la Galería Alta de la Masía hay un hombrecillo usando un sombrero, quien lleva una bolsa a la espalda y parece seguir las huellas de un animal, formadas por rayitas paralelas de dos en dos. Como en el sitio descrito anteriormente, los arqueros presentan tipos físicos distintos, lo cual puede significar o tipos somáticos distintos-

en la misma época o dibujos de diferentes épocas. En la Galería del Roure hay una escena bélica -o de danza bélica- que ya se ha hecho famosa. En ella cuatro arqueros luchan contra tres. Hay una escena de caza, con una cabra y un cabritillo muy naturalistas. En una escena aparece un hombre de alto gorro y adornos, tal vez un jefe de grupo o tribu, siguiendo lo que parecen huellas humanas. Esta escena se interpretó por Hernández Pacheco (1918) como una representación de "persecución del hombre por el hombre".

BARRANCO DE LA GASULLA.

Está situado también en la Provincia de Castellón, región del Maestrazgo. Aquí se hallan varios lugares de tradicional y merecida fama artística, como la Cueva Remigia, el Racó Molero, y el Cingle de la Mola Remigia. Entre lo mucho que se ha escrito sobre este sitio, se pueden mencionar las obras de Porcar (1934), y la de Porcar, Obermaier y Breuil (1935).

La Cueva Remigia contiene un total de trescientas diez y nueve figuras, de las cuales doscientas diez y siete corresponden a figuras humanas o instrumentos de uso humano, y ciento dos animales. En este lugar todos los hombres, excepto uno, aparecen desnudos, pero raramente se pintan órganos sexuales. Al igual que en los últimos dos sitios considerados, se ven diferentes tipos físicos. En algunos casos se marcaron ciertos rasgos individuales en caras o cabezas. Sin embargo se ve que el estilo convencional, sin intentos de representación individual, es preferido al realista.

La mayor parte de los tipos son intermedios entre cestosomáti-

cos, paquípodos y nematomorfos, lo cual crea un problema clasificatorio. Muchas figuras son de muy pequeño tamaño. Los arcos son pequeños y sencillos o grandes y triples. Entre los dibujos hay unas manchas que han sido interpretadas como arañas o colmenas, con signos cruciformes a su alrededor que han sido interpretados como insectos.

Hay en la Cueva Remigia escenas de caza de gran vida y movimiento, incluyendo una de caza del jabalí a carrera desenfrenada. En otra se ve una nutrida piara de jabalíes. Hay un toro de grandes dimensiones, fuertemente naturalista. También se ven tres animales que Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) admiten como posibles gamos. Dos de las escenas más intrigantes del arte levantino aparecen en esta cueva. Una es la de un toro salvaje herido atacando a un cazador, mencionada más arriba (p.25,) en conexión con su probable sentido conmemorativo. La otra es de sentido ambivalente (conmemorativo o mágico), viéndose un hombre ejecutado a flechazos por un grupo de arqueros, quienes alzan sus arcos sobre sus cabezas en señal de triunfo (p.25,).

De los pocos antropomorfos que se ven en el arte levantino, hay por lo menos dos en el Barranco de La Gasulla. Tradicionalmente se han interpretado como hombres-toros, aunque para quien esto escribe uno de los que se ven en el Racó Molero parece hombre-caballo. Al igual que en la zona francocantábrica, pocas dudas pueden caber aquí de que se trata de hechiceros disfrazados en rituales venatorios. Precisamente la figura del Racó Molero ha sido comparada con la del más que famoso brujo de la cueva de Les Trois Frères en Francia.

En este Racó Molero se cuentan más de cien figuras humanas - y animales, en colores negro y rojo o pardo oscuro, pintadas sobre la superficie rocosa de la pared del farallón. En algunas se ven - cestos o recipientes de una sola asa, en los que algunos han querido ver una evidencia de la edad tardía de estas pinturas.

No menos famoso que los dos covachos acabados de mencionar, es el del Cingle de la Mola Remigia, acortado a El Cingle generalmente. Aquí se ven los arqueros en marcha reposada hacia la izquierda mencionados cuando discutíamos la significación del arte levantino (p. 31,). Aquí está el grupo de cuatro arqueros marchando en fila india detrás de su caudillo (p.25), reproducido tantas veces en libros y - publicaciones. Ellos son parte de otra escena mucho mayor, casi nunca publicada. En ella parece como que estos cinco personajes, junto a otros arqueros que figuran debajo de ellos, van a repeler una invasión de su territorio por un grupo hostil.

Se ve un macho cabrío en actitud de saltar hacia la derecha, que obliga a quien lo ve a pensar en el arte francocantábrico. En el Abri go IV del Cingle hay un trepador subiendo por una cuerda, el estilo - de los vistos en La Araña (q.v.). Parece haber cierta unidad entre - este covacho y la Remigia. No se representan mujeres sino sólo hombres, la mayoría desnudos luciendo peinados y adornos. Aquí está un hombre ataviado con lo que parecen casco y cimera, colocado sobre -- un équido como si estuviera montándolo, que Almagro (1964:108) ha - querido utilizar para demostrar la edad tardía del arte levantino. Se ve también lo que parecen arqueros formados en dos grupos que luchan desde ambos lados de un barranco.

Ripoll (1963:58) establece la siguiente secuencia pictórica:

- I Grandes bóvidos aislados y estáticos.
- II Bóvidos de menor tamaño con figuras humanas de gran tamaño, todavía no estilizadas.
- III Fase estilizada de gran tamaño, todavía naturalista.
- IV Los arqueros estilizados de menor tamaño y más movimiento, que caracterizan el arte levantino y su contexto.

BARRANCO DE LA VALLTORTA.

Situado también en Castellón, región del Maestrazgo, este es sin duda uno de los tres más famosos lugares del arte levantino español. El estudio clásico sobre este lugar es el de Obermaier y Wernert (1919). En ese estudio se postulaba no sólo una evolución paralela entre las pinturas de este sitio -y por ende del arte levantino- y las francocantábricas (op. cit.:81), sino también se intentó establecer una cronología basada en la sucesión de los tipos que mencionamos en la página 24. A este fin, Obermaier y Wernert -- (op. cit.:120) dijeron que el tipo cestosomático es probablemente más viejo que el paquípedo, y éste que el nematomorfo. Sin embargo, de entonces acá esto no ha sido ni comprobado ni refutado por nadie que sepamos.

Es posible que la Valltorta sea el sitio más abundante en covachos y abrigos de todo el Levante Español, pudiendo jactarse de poseer no menos de trece sitios decorados. Aquí solamente nos ocuparemos de los más famosos, que son la Cueva del Civil, la de los Caballos, la de Mas d'en Josep, la de La Saltadora y la del Rull. En

todos los trece abrigos todavía quedan muchas figuras sin publicarse.

La Cueva del Civil consta de tres abrigos, en el central de los cuales los animales son muy escasos. En todos abundan los arqueros cestosomáticos y nematomorfos. En el abrigo oriental hay un arquero de cabeza redonda y gruesa que difiere en su parecido de los otros. Hay un ciervo en perspectiva torcida, publicado por Obermaier y Wernert con el número 12 (op. cit.), que recuerda a uno que se ve en la Cueva de La Pasiega en el norte de España (Obermaier, Breuil y Alcalde del Río, 1913; González Echegaray, Ripoll, 1953).

Asimismo, quien escribe ha notado lo que pudiera ser perspectiva torcida en muchas figuras humanas de tipo generalizado que se ven en la cueva. Esto se presenta aquí como una nueva aportación al estudio del arte levantino. Tres de los dibujos a que nos referimos, corresponden a los Números 42, 45 y 64 de la publicación de Obermaier y Wernert (1919). Cerca del ciervo arriba mencionado, hay un jabalí en perspectiva torcida de un tamaño que cae dentro del rango francocantábrico. También hay un equipo (¿onagro?) en rojo oscuro de estilo francocantábrico.

En la Cueva de Los Caballos la escena más famosa es la de los ciervos, que huyendo de los ojeadores, y algunos ya heridos, se precipitan hacia donde los esperan un grupo de arqueros listos a disparar sus flechas. Fueron estos ciervos los que dieron sus nombres a la cueva, ya que los vecinos del lugar los tomaron al principio por caballos. Se ven una cierva (O.-W. No. 41) y unas cabras (O.-W. No. 52) que recuerdan el estilo franco cantábrico. Finalmente es de mencionarse la representación de un arquero acostado, única en su clase en el arte levantino. ...

La escena más famosa en Mas d'en Josep es la de dos ciervos-perseguidos por un arquero, corriendo hacia la parte inferior izquierda del bloque donde están trazados. Uno de ellos está pintado por completo, pero del otro sólo se representó la parte delantera por motivos desconocidos. También hay una escena de caza del jabalí..

La Saltadora es una cueva casi inédita, a pesar de que contiene algunas de las pinturas más interesantes del Levante Español. - Una de las más espectaculares, y que ha sido publicada innumerables veces, es la del guerrero herido por flechas en piernas, un muslo y el cuello, quien se ve cayendo de frente. En otra escena se ve un arquero con tres flechas de punta de arpón y arco triple. En las escenas de guerreros, éstos aparecen con pantalones, adornos y hasta tridentes. Hay una figura de hombre, junto a la cual hay un signo que se parece mucho a un "boomerang".

De particular interés es una escena en pésimo estado de conservación, en donde hay tres humanos de sexo indeterminado y cabezas redondas, con trazas de gorros o cuernecillos, sin armas, pecho triangular, cintura tendiendo a filiforme, anchas caderas y gruesas piernas. Parecen estar mirando algo atentamente, y sus posturas indican que tal vez se estuviesen moviendo a compás. De acuerdo a Beltrán (1965), su color negro las coloca entre las más recientes de esta cueva. Tal vez pertenezcan a la misma época de los dos ciervos negros que figuran en una de las escenas de caza.

En la Cueva del Rull se destacan la figura de un animal de estilo francocantábrico, que pudiera ser un caballo (O.-W. No. 89), y un arquero de cráneo alargado adornado con tres plumas. Algunas pinturas en ésta y en las cuevas de La Gasulla ya mencionadas, recuer-

das a Ripoll (1967:32) las de Santolea. Pero en ninguna parte de este sitio se haya, en opinión de Durán y Sanpere (1923:453), una sola pintura esquemática atribuible al Neolítico.

CUEVAS DE LA ARANA.

Este sitio lo componen tres covachos situados en las serranías valencianas, Provincia de Valencia, estudiados detalladamente por Hernández Pacheco (1924). Como las superposiciones observables se hicieron sobre desconchados en la roca, teóricamente sería posible seguir la evolución artística de las pinturas. Sin embargo, no parece haber consensus entre los estudiosos en cuanto al orden a seguir. Basándonos en los postulados de Blanc (1958) que veremos más adelante, pudiéramos decir que la primera fase esté representada por unas figuras en zigzag, formadas por tres líneas paralelas. Estas serían representativas de la primera fase, o fase abstracta inicial, del arte prehistórico europeo.

La primera covacha presenta algunos animales con parecidos a los francocantábricos, muchos de figura algo alargada y otros con alguna tendencia a la estilización. La segunda tiene figuras de varios tamaños y estilos. Se destacan los cérvidos con rayado interior (H.P. Nos. 14 y 15), y el de gran tamaño (H. P. No. 23) en rojo oscuro. Hay un caballo (H.P. No. 26) que por su representación en forma vertical parece despeñarse, estando herido por varias flechas en el vientro, las cuales son probablemente de época posterior. Este es uno de los caballos que hemos de relacionar con otros en diversos sitios españoles y franceses edad cuaternaria bien estableci

da. Igual sucede con los caballos números 45, sin número (encima de la figura 46) y 47 de este covacho (1).

La figura que se ha considerado más distintiva de este covacho, y una de las del arte levantino en general, es la llamada "Escena de la Recolección de la Miel", a la que ya nos hemos referido — (p. 22). Escenas semejantes de hombres trepando por cuerdas se encuentran en el Cingle de La Gasulla (p. 52), y en la Cueva Vieja de Alpera (q.v.)

Hernández Pacheco (op. cit. 193) pretende que esta escena de la recolección de miel, es prueba de la existencia en el área de un clima templado-cálido posterior al cuaternario. Hay una figura (H. P. No. 43) que representa la mitad inferior de un ser humano. Hernández Pacheco (op. cit.) opina que se trata de un hombre, mientras que Beltrán (1968:211) dice que es una mujer con falda de remate — recto. En honor a la verdad, no hemos podido ver nada de esa falda en la reproducción de este dibujo dada por Beltrán.

La tercera covacha es famosa por la representación de un toro en rojo oscuro, que por su estilo y tamaño no tiene nada que envidiar a los mejores francocantábricos. Desgraciadamente sólo queda la parte posterior que mide por lo menos ochenta centímetros. La parte anterior ha quedado cubierta en el transcurso del tiempo por una concreción calcárea. Esta figura debió medir por lo menos un metro diez centímetros originalmente, siendo probablemente una de las tres más grandes del arte levantino. Ya en su publicación original — Hernández Pacheco (op. cit. 117) la refería a una época correspondiente al final del Magdaleniense francocantábrico, aunque negando cual-

(1) Ver sección sobre caballos.

quier conexión entre ambas áreas (op.cit.:132-3). No obstante, él admitió (op. cit.:151) que el arte levantino desciende del franco-cantábrico, pero con desarrollo en el postpaleolítico (op. cit.:162-3).

CANTOS DE LA VISERA.

Con este sitio entramos en la Provincia de Murcia. Se encuentra referencia a él en las obras de Breuil y Burkitt (1915) y Zuazo Palacios (1915). Hay algunas pinturas naturalistas de caballos y una de un toro que fué convertido luego en ciervo, pero la gran mayoría son pinturas subesquemáticas y esquemáticas (Bosch-Gimpera, 1968) de edad mesolítica y neolítica. En las cercanías han aparecido implementos solutrenses, pero, como ha sido tradicionalmente, muy lejos para ser asociados al arte aquí presente. A este respecto es interesante notar que Breuil y Burkitt (op. cit.:317) no mencionan industrias mesolíticas en el área.

En cambio, mencionan un utillaje compuesto de pequeños núcleos de laminillas, algunos no mayores de tres centímetros de longitud; un fragmento del mismo tipo, de base un poco mayor, retocado en su parte superior en forma de hoja de sauce solutrense; y tres fragmentos del mismo tipo, poco regulares, y con retoque unilateral que los transforma en lo que parecen ser raspadores o raederas hechos sobre fragmentos anchos, y raspadores muy gruesos y gastados de forma más o menos nucleiforme.

Según Breuil y Burkitt (op. cit.:317), este tipo de tradición se asemeja a las vistas en Calapatá y los alrededores de Cogul, lo mismo que a los utensilios del yacimiento pobre de Aceña (Burgos). Se hallaron restos de una alfarería muy primitiva en una capa superficial.

Las figuras humanas son poquísimas comparadas con las de los animales. Esto contrasta con lo que se ve en Cogul, Agua Amarga y

otros sitios, donde hombres y animales parecen a veces ir por parejas. Las figuras, aunque de características paleolíticas, exhiben ya una tendencia esquemática premesolítica.

En cuanto a los caballos, Breuil y Burkitt (op. cit., 1318) les prestan una especial atención, debido a características que ellos describen del siguiente modo:

Cola corta y representada sólo por un trazo. La grupa muy caída y el vientre grueso y abombado. No hay señal de crin, ni de la parte superior de la frente en la zona situada entre las orejas. Las orejas son cortas, y en la mayoría de los casos están claramente representadas. La cabeza es masiva, excepto en uno de los équidos que se encuentra a la derecha del abrigo, el cual es también notable por la gracilidad de su cuerpo y el largo de las patas. Todo esto hizo especular a ambos autores, si ello pudiera significar la existencia en aquellos tiempos de varias especies de caballos. Este punto será considerado más ampliamente en la próxima sección de esta obra.

ALPERA.

Esta famosa cueva se encuentra en la región del mismo nombre, en la Provincia de Albacete. Fué estudiada primeramente por Breuil, Serrano y Cabré (1912b, 529), y después por Breuil (1915). El más mentado de los covachos que componen este sitio es la Cueva Vieja, o Cucva de La Vieja, que bien se puede tomar como representativo del resto de los covachos. En tamaño, las figuras de este lugar son comparables con las de tamaño medio en Francocantabria.

Son de notarse un fresco de hombres y animales mezclados, en el que los hombres parecen estar bailando. Esta es una de más de ciento treinta pinturas, cuya secuencia Breuil (1915) creyó establecer de-

manera concluyente. Las primeras serían de color rojo castaño, y de cuerpos más o menos modelados por rayas paralelas. A continuación vendrían unas de rojo castaño a tinta plana, en ocasiones repintadas sobre las primeras. La tercera y última fase sería la de pinturas en rojo claro o castaño muy esquemáticas.

Hay en este lugar figuras en zigzag formadas por tres líneas paralelas, en un estilo como el de las Cuevas de La Araña (p.56). Se encuentran toros naturalistas como los de Tormón (q.v.), y otros al parecer más antiguos a los que después se añadieron astas de ciervos. En medio de ellos hay un hombre con un penacho o plumero en la cabeza, llevando unas flechas en las manos. Hay escenas de cacerías, entre ellas la de un ciervo, donde se ve un animal en el cual algunos han querido ver un perro. De ser cierto ello la fecharía automáticamente en el Mesolítico, ya que no se sabe de domesticación previa del perro ni de ningún otro animal. Pero el dibujo se presta a otras interpretaciones, por lo cual la tesis mesolítica no ha prosperado en general.

Entre las figuras presentes hay la de un hombre trepando por una cuerda, en el estilo del Cingle de La Gasulla y La Araña (q.v.), aunque su figura no es tan naturalista como las que se ven en La Araña. Hay arqueros y mujeres de mayor tamaño que ellos, aunque sin llegar al del hombre empenachado mencionado en el párrafo anterior. Las mujeres aparecen con faldas largas que les llegan hasta los tobillos. No muy lejos hay otro hombre como el del penacho pero de menor tamaño, colocado encima de varios toros. Basado en todo esto, y en el hecho de que ambos hombres están desnudos y muestran grandes genitales, Jordá (1964-5:467) ha visto en ellos divinidades orientales o cretenses (p.26).

Los arqueros muestran arcos de una y tres curvaturas, estando muchas veces asociados a mujeres esteatopígicas. Cerca de ellos se encuentran esquematizaciones más tardías. Hay una escena de caza sobre un friso de unos cinco metros y medio, donde se ven cérvidos, bóvidos y arqueros, muchos de éstos a punto de disparar sus -- flechas. Por lo menos dos de los bóvidos tienen añadidos a sus cuernos unas ramificaciones propias de cérvidos. Esto se ha interpretado por Albuquerque (1959:415) como que los cazadores disfrazaban bóvidos de esa forma para atraer los ciervos hacia una emboscada.-- Como evidentemente esto no podría hacerse con toros salvajes, los- bóvidos deberían por fuerza estar ya domesticados, lo cual significa que esa actividad tendría lugar en el Mesolítico al menos.

Dejando de lado cualquier posibilidad de que las ramificaciones sean de época posterior a las pinturas de bóvidos, aún quedan dos serias objeciones que hacer, desde el punto de vista de los - cérvidos, a semejante hipótesis. Lo primero que cabe preguntar - es si los ciervos se fijan únicamente en los cuernos para reconocer los miembros de su grupo, ignorando otros detalles como el - olor, forma de caminar, etcétera. La segunda objeción se basa en la posibilidad de que los mugidos de los bóvidos destruyeran completamente, la muy problemática favorable primera impresión- que el disfraz hubiese podido ejercer en ellos.

...

MINATEDA.

Este ha sido llamado el sitio clásico del arte levantino español. Está situado en la Provincia de Albacete, y fué objeto de uno de los mejores estudios de Breuil (1920). En un estudio que ha sido impugnado varias veces desde entonces, Breuil (op.cit). estableció una evolución aparente en trece capas pictóricas parcialmente superpuestas, del arte que se ve en esta cueva. No obstante, parece ser que hay fases artísticas levantinas en otras cuevas, que no se hayan representadas en Minateda. Sea como fuere, este monumental trabajo de Breuil no puede ser ignorado, ni mucho menos desechado, por este motivo. Las trece fases son las siguientes:

1. Primeras figuras representando hombres y animales en rojo claro.
2. Los mismos tipos en mayor tamaño.
3. Los mismos tipos en negro u oscuro.
4. Grandes figuras de hombres y animales en trazado libre, de color rojo. El estilo recuerda el de las francocantábricas perigordianas.
5. Pequeños animales y hombres negros diseñados en trazado, junto a grandes figuras humanas negras u oscuras de cuerpo filiforme.
6. Figuras de hombres y animales pintadas en relleno, sin ajustarse siempre a las proporciones de la forma corporal. El color usado es oscuro o rojizo oscuro.
7. Figuras con relleno parcial en tinta uniforme y trazado incompleto, con bandas paralelas más gruesas.
8. Figuras en rojo oscuro intenso.
9. Animales policromos.
10. Animales de color oscuro, y personajes naturalistas del mismo color.
11. Figuras como las de la etapa anterior, pero evidenciando decadencia en la forma.

12. Los mismos animales y hombres, ya en estado degenerado.
13. Figuras de animales y hombres completamente estilizados, en negro o rojo oscuro.

Si siguiendo este esquema, se ve que los niveles más antiguos muestran una oscilación entre un estilo esquemático y otro incipientemente naturalista. De acuerdo a Blanc (1958:52), es en la cuarta y quinta series donde se ve más semejanza con el área francocantábrica. En la cuarta serie encuentran ciervos con cuernos en perspectiva torcida, como los de La Pasiega. En la novena serie se ve lo que ha sido calificado como intento de policromía. Es de notarse que no se percibe contacto entre esta serie y las adyacentes.

Blanc (op. cit.:57) data esta serie sobre el 10,500 AC, sacando como consecuencia que en Minateda se llegó a la decadencia de las formas naturalistas varios miles de años antes que en el resto de Europa, que aún se hallaba en el Paleolítico Superior. En la décima fase se ven tres equipos (Equus Hydruntinus?) sin melena, y de un tipo que se encuentra en grabados en cuevas sicilianas.

En tamaño algunas pinturas son comparables a las francocantábricas, aunque en las escenas de cacería no hay ciervos en movimiento en el estilo típico del arte levantino. Las últimas series tienen elementos no levantinos, que se han atribuido al Neolítico. Ripoll (1966) distingue cuatro fases pictóricas en lugar de las trece de Breuil. Estas son:

1. Naturalista estilizada estática (Breuil 9,4,10).
2. Estilizada dinámica (Breuil 2,3,5,6,7,10).
3. Transición al esquemático (Breuil 1,5,8,10,11).
4. Arte esquemático (Breuil 8,11,12,13).

La cuestión que ha dado más qué pensar sobre esta cueva ha sido algunos dibujos controversiales, en los que los sostenedores de la edad cuaternaria del arte levantino han visto representados animales cuaternarios, mientras que sus oponentes lo han negado. Primeramente hay en la pared derecha un dibujo que Breuil (op. cit. : fig. 7) calificó como rinoceronte, mientras que Hernández Pacheco (1924 : fig. 74) lo reprodujo en forma que casi no se puede comparar con el de Breuil. Parece haber menos discrepancia en cuanto a la figura de un segundo rinoceronte en la parte izquierda del abrigo (Breuil, op. cit. : fig. 7; Hdez. Pacheco, op. cit. : fig. 75). La polémica también ha sido aguda alrededor de los que -- Breuil (op. cit. : fig. 31) vió como alces, y que tampoco son aceptados como tales por sus adversarios (Hdez. Pacheco, op. cit. : fig. 77).

En la pared izquierda del abrigo figuran cabras, ciervos, arqueros cazando y mujeres de largas faldas sin muchos detalles físicos. Allí está uno de los rinocerontes de marras. En el centro del panel hay un gran toro de noventa centímetros, y debajo de él otro toro en silueta con líneas interiores. Más arriba hay un ciervo naturalista cortado por un arquero de cuarenta y cincocentímetros de largo. Después hay escenas de caza, équidos y varias mujeres, una de las cuales lleva un niño de la mano.

En la pared derecha se ven caballos, toros, ciervos, los dos polémicos alces de Breuil, cabras y el segundo rinoceronte breuillesco. Los siguen ciervos y hombres esquemáticos con arcos sim-

plas y triples. Estos forman lo que Breuil (op.cit) llamó - "Grupo I", y tienen de ocho a diez centímetros. El "Grupo II" lo forman figuras femeninas de faldas largas y nalgas salientes, al igual que hombres fálicos de veinte a treinta centímetros de largo.

LA PILETA

Este lugar parecía ser, hasta el descubrimiento de la Cueva del Niño (q.v.), el clásico sitio francocantábrico fuera del área francocantábrica. Su estudio original se debe a Breuil, Obermaier y Vernert (1915), al cual siguieron otros como los de Ripoll (1961-2) y Giménez Reyna (1963). Las pinturas de este lugar son tan abundantes en número, tipos, y colores usados, que ha sido posible establecer una clasificación de tipos y una presunta cronología, aunque sea "grosso modo". Hay pinturas naturalistas y esquemáticas. Basándose en el color, Giménez Reyna ha elaborado una cronología que va de esta manera:

Figuras en Amarillo. Un primer grupo se compone de trazos ondulados y meandros, hechos con dos y tres dedos impregnados en arcilla amarillenta. En una etapa más elaborada, pertenecen a este grupo unos diseños de Capra hispana, un toro y un posible rinoceronte. El segundo grupo tiene caballos, cabras montés, y por lo menos un toro con cuernos en forma de lira que parece un Bos primigenius. El estilo de estas pinturas es aurífacience, y el orden en que se encuentran es el mismo de las cuevas francocantábricas. Muchas de estas figuras se hallan debajo de otras en rojo y negro.

Figuras en Rojo. Se distinguen cinco clases: animales, armas,

trampas, figuras en espiral y figuras tectiformes. Los animales no ofrecen nada fuera de lo corriente en su estilo naturalista, y son poco frecuentes. Las armas sí son muy interesantes, destacándose las llamadas "claviformes" y "naniformes". Entre ellas se ven azagayas, arpones, flechas y puñales IDENTICOS A FIGURACIONES CONTEMPORANEAS DEL ARTE LEVANTINO, como las que se ven en Cogul, la Cueva Remigia, la Valltorta y otros sitios levantinos. Y aquí sí que no cabe el argumento de convergencia o desarrollo paralelo, ya que en el arte de la zona francocantábrica NUNCA se representan armas de caza o guerra. Los dibujos serpentiformes y espirales son muy semejantes a los que se ven hoy entre algunos grupos africanos y los grupos australianos.

Figuras en Negro. El primer grupo de estas pinturas es de estilo naturalista, en algunos casos muy estilizadas, pero todavía clasificables como magdalenienses para Giménez Reyna (op. cit.). El segundo grupo lo componen representaciones simbólicas de líneas a trazos emblemáticos. A veces se ve una enorme acumulación de dibujos en un mismo lugar. Las más esquemáticas parecen ser de la Edad del Bronce. Las naturalistas nos muestran caballos, peces, y especialmente una gran cabeza de ciervo con gran morro, boca un poco alta y nariz retrasada, junto a otros elementos de puro estilo aurifaciense. Si no fuera porque la cornamenta no corresponde, - pudiera tomarse por un alce. Las figuras humanas son del tipo estilizado mencionado anteriormente.

En su estudio de la cronología de esta cueva, Ripoll (1961-2, 10) se fija en ciertos trazos pareados en rojo que aparecen sobre équidos, bóvidos, una yegua preñada, y sobre unos dibujos llamados "tortugas" que parecen representar trampas. El hecho de que lo --

mismo se encuentran sobre animales machos que hembras, llevan a Ripoll (op.cit.) a la que creemos justa conclusión de que son símbolos de magia fecundatoria. Símbolos semejantes fueron notados por Jordá (1955) en El Parpalló, y también por Vilaseca en las plaquetas que halló en San Gregori (1934a). En cuanto a la industria del lugar, se hallaron desde hachas de tipo clactoniense o tayacien se hasta instrumentos neolíticos junto a cerámica. Según Ripoll (op. cit.:113), de las cuatro fases pictóricas del lugar, la primera sería solutrense y las tres últimas epigravetienses, equivalentes al Magdalenienses francocantábrico.

PEÑON DEL TAJO DE LAS FIGURAS.

(Laguna de La Janda)

La zona andaluza ya no pertenece a la región típica del arte levantino, aunque se encuentran en ella manifestaciones naturalistas y esquemáticas de éste, en compañía de otras de clara procedencia septentrional. La Cueva del Tajo de Las Figuras tuvo sus primeros investigadores en Cabré y Hernández Pacheco (1914), quienes encontraron en ella tres tipos de pinturas: figuras humanas, representaciones de animales y signos. Las primeras son de estilo realista y estilizado, siendo las estilizadas las más abundantes. El estilo naturalista se ve en dos ciervos con perspectiva torcida, junto a otros ciervos y animales de perfil completo que se asemejan a los francocantábricos.

El estilo levantino se ve en unas mujeres de un tipo como las de Cogul y Alpera (q.v.), aunque desnudas, y en los hombres en movimiento. Cabré y Hernández Pacheco (o.cit.:15) opinan que las pin-

turas estilo levantino muestran en general semejanzas con las de Alpera, Albarracín (las que hoy se ven en el área de Formón y Doña Clotilde, q.v.), y todavía más con las de Cogul. No encuentran sin embargo ninguna semejanza entre estas pinturas levantinas y las estilizaciones neolíticas de la Sierra Morena. Es por eso sorprendente ver que Ripoll (1966:75) parece afirmar que ellos dijeron exactamente lo contrario de lo que dicen en su estudio original, sobre las relaciones entre estas pinturas y las de la Sierra Morena.

Sobre la zona andaluza en general, Breuil y Burkitt (1929:86-7) comentan que aunque los sitios más pequeños y menos importantes están en lugares recónditos, casi todos los importantes están prominentemente situados. Algunos sitios, como este del Tajo de Las Figuras, son tan poco propicios a ser habitados debido a su difícil acceso, que debieron haber sido usados sólo como santuarios. Otros, por el contrario, se prestan mucho a servir de habitación, como el Abrigo de Gabal en el distrito de Vélez Blanco. Sin embargo, Allí no hay pinturas excepto en un nicho encima de la entrada, al cual no se puede llegar sin usar escalera.

Un detalle excepcional en el arte levantino de este lugar, es la gran cantidad de aves representadas en él. Estas han sido dibujadas con tanto realismo, que en muchos casos es posible identificar de qué especies se trata. Entre las representadas figuran grullas, cisnes, posibles flamencos, y avutardas. Esto es indicación patente de la importancia que para los habitantes de este lugar, debieron tener las bandas de aves que usaban la laguna cercana como lugar de residencia. Junto a estas figuras se ven a veces las de arqueros de tipo postpaleolítico.

En esta presentación de la evidencia disponibles sobre el arte levantino, ha llegado el momento de considerar unas cuevas que si bien están geográficamente fuera del área del Levante Español, nos ofrecen evidencia de la extensión del arte levantino fuera de su área. Asimismo nos dan ciertas indicaciones de su posible derivación del área francocantábrica. Son éstas las cuevas de Las Batuecas, y sobre todo la de El Parpalló.

LAS BATUECAS.

Esta es una cueva al oeste de la Meseta Central, en la Provincia de Salamanca, estudiada por Breuil (1918-9). El covacho más famoso es El Canchal de Las Cabras Pintadas, donde cabras semi naturalistas alternan con un par de peces de estilo más naturalista, multitud de signos pintados sobre piedras, y uno o dos cérvidos que según Breuil (op. cit.) pudieran ser alces esquematizados. Los puntos, harras alineadas y figuras ramiformes se interpretan por Breuil como parecidos a los que se ven en Mas d'Azil. Según él, aquí se ve que estos diseños continúan en la era de los dólmenes hasta los ídolos rectangulares y triangulares del Neolítico ibérico.

Los grupos más antiguos de cabras se parecen a los de Cogul (q.v.). En la pared derecha hay un animal que Breuil reproduce como un alce caído. Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) observan que este sitio marca el límite de la penetración del arte clásico-levantino hacia el oeste. Su difusión hasta este lugar se puede notar en los niveles arqueológicos iniciales, pero parece que desde allí no se difundió.

EL PARFALLO.

Fué en esta bien famosa cueva de las cercanías de Valencia, que por primera vez se pudo establecer un nexo firme entre la zona francocantábrica y la levantina. Su estudio ha sido uno de los ejemplos mejor logrados de investigación de un sitio arqueológico en España, y tal vez en toda Europa. Su autor fué Pericot (1942), quien con su estudio abrió nuevas perspectivas arqueológicas, que permitieron no sólo relacionar las zonas antes mencionadas, sino que también ofrecieron indicios de la forma en que el arte levantino pudo desarrollarse debido a la influencia francocantábrica.

En el reporte original (op. cit.:116), el autor menciona el descubrimiento de cerca de novecientos grabados de animales, desde los representados más claramente hasta los que sólo se representaron con simples trazados. Los animales aparecen en reposo o en cierta tensión que raramente llega al movimiento franco. Su tamaño oscila entre tres y cuarenta centímetros.

Algunas figuras tienen las cualidades del arte magdaleniense. Se ven llenas de vida y energía, realismo, fina observación del sujeto, trazo firme, habilidad manual, y a veces hasta elegancia. Un segundo grupo sigue teniendo animales expresivos, pero el trazado se ve descuidado aunque de igual vigor. Hay otro grupo más en el que el trazado es tan impreciso, que difícilmente puede distinguirse un animal.

Los cérvidos fueron el tipo de animal más representado, y la cierva con más frecuencia que el ciervo. Después siguen cápridos y caballos, toros, animales carnívoros, jabalíes, animales deforma-

dos y aves. Graziosi (1942) estableció paralelos entre los caballos del Parpalló y los de la Gruta Romanelli. En cuanto a representaciones humanas, lo único que se ha descubierto son representaciones muy simples que pueden referirse a antropomorfos. En este sitio no se han encontrado pinturas parietales sino grabados en -- placas de piedra, algunos de los cuales pudieron haber sido pintados.

En los niveles más bajos del Parpalló no hay Aurignaciense Inferior (Chatelperroniense) ni Medio (Aurignaciense sensu strictu), -- sino tardío y con influencia solutrense (Epigravetiense). La secuencia llega hasta el Magdaleniense IV, donde se detiene por motivos que no han sido esclarecidos debidamente.

d". La Nueva Evidencia.

Pasamos ahora a la consideración de cuatro sitios, que a nuestro entender aportan una nueva luz en el problema de la cronología y relaciones del arte levantino con el del área francocantábrica. Tres de estos sitios, Santolea, La Moleta de Cartagena y La Mallada, son -- sitios propiamente levantinos, mientras que el cuarto, la Cueva del Niño, es indudablemente una cueva de tradición francocantábrica.

SANTOLEA.

Este sitio lo componen varios abrigos en la región del Maestrazgo, Provincia de Teruel, explorados por Ripoll (1967). Contienen representaciones humanas levantinas, con tendencia a mostrar características somáticas pero sin llegar a la individualización. La ropa y

el peinado es el tñnico de otras cuevas levantinas, excepto en tres figuras, una de las cuales parece llevar trenzas (op. cit. 170). No aparecen adornos de cuello, brazos o cintura. Hay figuras masculinas con calzones levantinos adornados con cintas u ornamentos. Las mujeres se parecen mucho a las de Cogul, Dos Aguas y Alpera en prestaci3n y vestuario. Todos los arqueros menos uno est3n en posici3n reposada. Sus arcos y flechas son de tipos vistos en otros lugares levantinos. No hay lanzas ni carcajes.

El tipo de composici3n pict3rica en este lugar es francamente francocant3brico. Los b3vidos de la serie m3s primitiva raramente est3n asociados a figuras humanas. El mismo Ripoll (op.cit. 133, - nota 39) admite que este tipo de composici3n es el que se ve en la cueva francocant3brica de Covalanas en Asturias (Alcalde del R3o-Breuil, Sierra, 1911:10-11, 14-22; figs.17-25; lám. IV-XVI). Pero hay m3s.

La degeneraci3n de este tipo de composici3n francocant3brica, es la que se ve en las etapas semiesquem3tica y esquem3tica de la Cueva de Vallmayor (Vilaseca, Sol3, Montserrat, 1961:31-2) en la zona tarraconense. En esa cueva no muy lejos de Los Pirineos, parecen mezclarse restos de la t3cnica realista levantina y una corriente completamente decadente de arte francocant3brico. Es dif3cil suponer que esto hubiera tenido lugar de ser el arte levantino enteramente posterior al francocant3brico. La 3nica evidencia l3tica son unas pocas hojas at3picas.

En el abrigo Ahumado del Pudiel, correspondiente a este grupo art3stico, aparecieron una serie de huesos f3ciles, entre los que se han identificado fragmentos de Cervus elaphus y de una especie del g3nero asinus. Seg3n Ripoll (1967:26), el fragmento del

Asinus -un incisivo inferior lateral derecho muy desgastado- pudiera corresponder a un Equus Hydruntinus. El sitio carece de estratificación natural.

LA MOLLETA DE CARTAGENA.

Esta es una cueva en la provincia de Tarragona, bautizada así por Ripoll (1964), quien ha publicado varios interesantes artículos sobre el hallazgo más importante del lugar. Este consiste en la figura de un toro de innegable estilo francocantábrico dibujado en sentido vertical, junto al cual hay una figura humana de carácter levantino. Dice Ripoll (op. cit., 300) que esto pudiera ser evidencia de los antiguos orígenes del arte levantino. La figura representaría una etapa en que ya se había descubierto la representación estilizada de los seres humanos, pero todavía no el convencionalismo de la composición.

Por aquel entonces, las representaciones zoomorfas, sigue diciendo Ripoll (op. cit., 300), no estaba todavía muy diferenciadas de las del ciclo aurignaco-perigordense, en las que indudablemente se originan. Agrega que el arte naturalista levantino parece prolongarse en manifestaciones esquemáticas y naturalistas. Concluya aceptando las raíces paleolíticas del arte levantino y sus relaciones con la provincia mediterránea de Graziosi (1964), pero se mantiene firme en su idea de que el arte levantino se desarrolló en edad mesolítica-neolítica.

CUEVA DE LA MALIADA.

El verdadero valor de esta cueva se encuentra en relación a las pinturas del covacho de Cabra Feixet, ambos estudiados por Vi-

lasca y Cantarell (1955-6). Las pinturas de Cabra Zeixet muestran un arquero de veintisiete centímetros de largo, con un arco y tres flechas de remate lanceolado, una jarretera en la pierna derecha, y melena cayendo sobre el hombro recogida con una diadema. Hay una cabra de color rojo negruzco, cuyos cuernos están cortados por las flechas del arquero. Encima hay lo que parece ser otra cabra de color rojo más claro. También hay una cierva en rojo oscuro, y las astas de otra cierva cerca de un hombre esquematizado de color rojo claro que corre. También se ven la cabeza y el cuello de un ciervo de astas cortas. Todas las figuras aparecen en tinta plana.

En ninguna localidad previo al descubrimiento de éste (1953), se conocían yacimientos arqueológicos tan íntimamente relacionados con las pinturas. Se habían encontrado algunas piezas sueltas en la superficie cerca de Cogul (q.v.), otras a bastante distancia de las pinturas en la Valltorta, y, todavía muchos más escasos, algunas piezas de sílex de tipo paleolítico encontradas en los dos grupos del área de Rojals (Mas del Lloret y Mas de Bessó), y publicadas por Vilaseca (1944, 1950).

También se conocían los artefactos de tipo paleolítico de Agua Amarga (q.v.) y Cantos de La visera (al Arábí) (q.v.), pero en ninguno de estos casos la asociación es tan clara e indiscutible como en La Mallada.

Al examinarse el yacimiento lítico de La Mallada, que forma parte del Recó de Cabra Feixet, se comprobó que podía adscribirse sin duda alguna al Paleolítico Superior. Para asegurar más el caso, esos implementos se encontraron a sólo DOSCIENTOS METROS del covacho de Cabra Feixet, que es a todas luces una estación levantina.

CUEVA DEL NIÑO.

Fuó descubierta en 1970 en la Provincia de Albacete, en plena zona de arte levantino. Allí se hallaron ciervos, una cabra y un caballo salvaje en rojo y malva, junto a un posible antropomorfo. Por lo que hemos visto publicado en recortes de la prensa, todo este arte es TÍPICAMENTE FRANCCANTABRICO. Como la cueva no ha sido publicada que sepamos, no es posible dar más detalles aquí. - Pero ni las pocas fotografías hechas en ella, ni las declaraciones a la prensa de todos loq eu la han visitado, incluyendo Almagro, dejan lugar a dudas sobre su filiación francocantábrica.

B. En Cuanto a las Posibles Relaciones del Arte Levantino Español con la Porción No Africana de la Provincia Mediterránea de Graziosi (1964).

La idea de una posible relación entre el arte levantino español y el visto en otras regiones más cercanas y lejanas al mismo - no es nueva. Tradicionalmente se han venido postulando relaciones entre el arte levantino y el de Europa occidental, Africa Menor -- (Africa del Norte) incluyendo Egipto, y otras áreas desde Rusia a Suráfrica. En esta parte de la segunda sección, nos ocuparemos de las semejanzas que existen con varios lugares de la cuenca del Mediterráneo, llegando hasta Rusia.

De acuerdo a Graziosi (1966:265), los centros de arte que componen la provincia artística mediterránea se hayan en la península ibérica (Mileta, Ardalés, Parpalló), la Francia mediterránea (Valle

del Ródano) e Italia (Fivoli, Romancelli, Ronito, Levanzo, Addaura, etc.). La característica de esta provincia es la de poseer un arte plenamente naturalista y otro más esquemático, ambos a un mismo tiempo. Este concepto de la coexistencia de un arte naturalista y otro geométrico-esquemático es hecho extensivo por Ripoll (1970: 62) al área francocantábrica, que él llama "hispano-francesa". Graziosi (1964:38) basa las relaciones entre las diferentes zonas artísticas en los siguientes puntos:

- I Perfil simple, sin detalles dentro de la figura.
- II La presencia de bóvidos, que en la gran mayoría de los casos se representan con un sólo cuerno hacia delante, con el final del cuerno rompiendo desde la línea del perfil.
- III Las patas de los bóvidos, de las que se muestran sólo una delante y otra detrás, y que terminan en punta.

En la Gruta de Addaura, Italia, la figura humana ocupa una posición tan predominante como en el arte levantino español, según se desprende de los estudios a cargo de Bovio Marconi (1952-3; 1953, b, c; 1954-5), los pocos hombres representados están llenos de vivacidad y dinamismo en lo que parece una danza. La mayor discrepancia entre estas figuras, las levantinas españolas y las de Levanzo, está en el hecho de que las cabezas se prolongan en forma de pico de ave, de cuya forma sólo se ha encontrado un ejemplo en Levanzo.

También en cuanto al arte levantino, aunque las figuras de Addaura, Levanzo, y las más recientemente descubiertas de la Gruta de VisceMI (Bovio Marconi, 1954-5), forman con él una unidad desde el-

punto de vista del dinamismo y la composición, difieren según Graziosi (1950:224) en morfología y estilo. De acuerdo a Graziosi - (op.cit.), el expresionismo español deforma el cuerpo en favor del movimiento, y por tanto parece más bien un desarrollo que un antecedente del arte de Addaura y Levanzo. Este es un arte que tiene semejanza con las fases de más movimiento del arte norafricano, especialmente el del Tasili surargelino que confina con el Fezan.

La mayoría de las figuras de Levanzo, -la más pequeña de las tres islas que forman el Archipiélago de las Egades,- pertenecen a una sola fase cronológica, aunque hay algunas superposiciones más recientes. Las pinturas más antiguas son en rojo, y las más recientes - en negro. En cuanto a sujeto, las pinturas se dividen en antropomorfos, cuadrúpedos, delfines o peces, figuras indefinibles, y representaciones de ídolos.

La figura de un hombre de estilo naturalista en rojo, parece ser la más antigua de la cueva. Las figuras humanas de este lugar se asemejan a insectos, en un estilo que va desde seminaturalista a esquemático, unas en un sentido nematomorfo (alargado, hecho de rayas) y otras en un sentido más ancho (como escarabajos).

Los grabados de Levanzo dan la impresión de una notable antigüedad, no sólo en la técnica sino en los animales representados, algunos de los cuales se han hallado en los depósitos pleistocénicos finales de algunas grutas sicilianas. Su estilo realista hace pensar en el arte francoantabábrico. Estos grabados carecen de relleno interior, a excepción de ojos y boca.

Se nota el profundo sentido de identificación del artista con-

el sujeto, en la mejor tradición paleolítica. En uno de los grabados está representado lo que parece ser un Bos primigenius. Los antropomorfos no se apegan tanto a la realidad como los animales. Al igual que en el arte francocantábrico, sus cabezas son de animales y sus posturas denotan rigidez. Hay alguna semejanza entre ellos y la figura roja mencionada anteriormente.

También se ven semejanzas con la Cueva de Altamira, según fue descrita por Breuil y Obermaier (1935), y antes por Cartailhac y Breuil (1906), aunque también hay diferencias, como en la forma de representarse los cuernos de los bóvidos. La semejanza con Li Paur palló reside en el motivo del cuerno visto de perfil y abierto en el ápice. El mismo tipo de bóvido primitivo se ve también en La Pileta y Addaura, aunque, naturalmente, las semejanzas son más con Addaura que con los otros lugares.

No hay evidencia estratigráfica para relacionar Levanzo y Addaura. Las concreciones adheridas a las incisiones de Levanzo no contienen material arqueológico o paleontológico que pueda fecharse. Solamente relacionando los grabados y pinturas de estilo levantino-español con las industrias de tipo paleolítico al pie de la gruta, pudo Graziosi (1962a:53) estimar su edad como posiblemente paleolítica. En Levanzo, este mismo autor (op.cit.:53) encontró elementos paleolíticos de tipo chatelperroniano (Auriñaciense inferior), en una sucesión prolongada hasta el Neolítico, donde los de estilo más reciente aparecen con elementos de cerámica y ganado caprino. En contra de lo regular en las cuevas sicilianas, no han surgido industrias mesolíticas en Levanzo, en donde se nota un empobrecimiento del material lítico con el tiempo.

En el tercer nivel de Levanzo, en un precerámico con industria gravetiense propio de cazadores y recolectores, se encontró el grabado de un toro sobre un bloque de piedra, cuyo estilo ya denota una degeneración del arte paleolítico. La fecha de radiocarbón de unos 7694 ± 110, interpretada de acuerdo al esquema de Nevius (1960), lo pondría en fecha un tanto tardía para ser el Paleolítico. Sin embargo, hay razones para dudar de esta fecha. Por un lado se han encontrado huesos de Equus hydruntinus a más de los de Fos primigenius, y por otro no se nota, como propone Radmilli (1957) una transformación sustancial en la economía humana, de la caza de grandes mamíferos propia del Paleolítico a la caza de microfauna y recolección de moluscos propias del Mesolítico. Por lo tanto sería impropio definir la cultura al nivel del grabado del toro como mesolítica.

A pesar de su mayor tosquedad, el estilo de este toro está relacionado con el de los grabados parietales de otros bóvidos. La diferencia más notable está en la forma en que se representan los cuernos, ya que se ven los dos y en perfil cerrado, mientras que los bóvidos parietales muestran sólo uno y en perfil abierto. Sin embargo, en Niscemi, Monte Pellegrino, Bovio Marconi (1954-5) descubrió toros con los tipos de cuernos, por lo que ambos estilos bien pudieran ser contemporáneos. No obstante, en Levanzo pudieran haber sido de edades diferentes, ya que había treinta centímetros de depósito encima del punto donde se encontró la placa. Esto indica que puede haber sido lo mismo contemporánea que más antigua o reciente que los grabados parietales de los bóvidos.

...

REGISTRO DE ...

U. N. A. M.

Graziosi (1966:209) es de opinión que en Italia la provincia artística mediterránea representa sólo la fase final del paleolítico. Esta fase pudo haber estado precedida por la difusión de un arte de origen francocantábrico, que allí se ve en el sabor arcaico del arte. Se destaca en este sentido el caballo estilo francocantábrico de la Grotta Faglicci publicado por Zorzi (1962), asociado a un epigravetiense con detalles solutrenses. Es posible que a través de Italia el arte tipo francocantábrico se haya extendido hasta Cirenaica en el norte de África, donde en la Gruta de Cirene Paradisi (1965) encontró bóvidos únicos en noráfrica por su parecido a los francocantábricos. Desgraciadamente, no se ha publicado una estratificación de la gruta que anteceda el período de ocupación griega.

Ya en plano de consideración de sitios menores, también son de mencionar las tres figuras grabadas de la Cova de Betlem (Deyá, Mallorca) (Ripoll y Roselló, 1959), una de las cuales parece ser un antropomorfo mientras las otras dos recuerdan figuras levantinas, especialmente el hombre que corre con las piernas en posición horizontal. Hay otros grabados de toros tipo paleolítico, descubiertos por Graziosi (1962b) en el abrigo de Romito en la Provincia de Cosenza, Italia. Allí se encontró el que hasta hoy (1972) es el toro más grande de la provincia de arte mediterránea.

También se halló en Romito un grabado geométrico con figuras en forma de cuadrados y rayas en forma de galones (chevrons), trazado sobre un fragmento de hueso proveniente de una de las sepulturas de nivel romanelliano, fechada por radiocarbón sobre el 9200 AC. Esto parece concordar con la edad de los grabados sobre bloques de pie-

dra de la Gruta Romanelli, hallados en los niveles más altos que han sido fechados sobre el 9850 AC.

Más hacia el este de la zona que hemos estado considerando, - todavía se ven manifestaciones artísticas asociables tanto al arte francocantábrico como al levantino. En el Monte Pelión en Grecia, Theocaris (1966) encontró en la Cueva A de ese sitio dos grabados - de mamuts pintados en rojo, que con gran dificultad se podrían separar de los francocantábricos. En Rusia, Bader (1962) y Kuzeeva-y Salnikova (1962) publican hallazgos de elefantes estilo francocantábrico en lugares tan lejanos como la Bashkiria y los Urales.

En Beyuk Dash, Kurdistán, sobre el Mar Caspio, Formózov (1963) encontró figuras humanas que recuerdan a las levantinas españolas - en lo que pudiera ser un depósito mesolítico. De ser así tendríamos una extensión de la provincia mediterránea desde por lo menos el Levante español hasta el Mar Caspio, a través de Catal Hüyük - con sus intrigantes frescos neolíticos reportados por Mellaart - (1962).

En cuanto a Anatolia, también hay evidencia que vale la pena considerar. En la Cueva de Çkuzini al norte de Antalya, en las estratificaciones bajas de las Montañas Sam, investigadores de la Universidad de Ankara han encontrado desde 1947 bóvidos, figuras antropomorfas, arte mobiliario y cuatro piedras grabadas, todo de estilo muy semejante al Paleolítico Superior europeo y a niveles correspondientes a cca época.

En su estudio de la mayor de estas piedras grabadas, Anati (1968:25-7), vió junto a signos, rayas y marcas formando un decorado abs

tracto, lo que parecen ser dos o más esquemas de animales incompletos. Los trazados se repiten varias veces, como tratando de buscar la forma correcta. Algunas líneas dan la impresión de un ser antropomorfo cateatopíptico, que pudo ser abandonado en favor de la representación animal.

En este lugar parecen estar presentes las dos tendencias artísticas de la provincia mediterránea ya mencionadas: la de tendencia naturalista y la de estilo abstracto, geométrico, esquemático. El material de la Cueva de Okuzini ha sido comparado por Anati (op. cit. 127) con el arte del Paleolítico Final de Grimaldi, Arene Candide, la Gruta Romanelli y Murgie Baresse en Europa Occidental.

Mención aparte merece la situación en Palestina. La inclusión de esta área en la provincia mediterránea de Graziosi, está justificada por el arte naturalista de tipo Paleolítico Superior reportado por Rhotert (1938) de Kilwa, y en Wadi Ramliyah, cerca de Abdat en el Negev por Anati (1955:4 sigs.). Estos son semejantes a los encontrados en la villa de Adi Yaman en el sur de Anatolia. En todos los casos el trazado es profundo y de gran seguridad.

En el arte palestino de los dos sitios arriba mencionados, se notan bóvidos, felinos y lo que parece un dudoso rinoceronte, habiendo también una escena erótica en Kilwa. En esta fase no se notan animales domésticos, ni siquiera perros. Entre los dibujos de Kilwa el mayor representa un uro, y es de unos dos metros y medio de largo. La composición escénica es muy raramente usada en-

los primeros tiempos, volviéndose muy compleja más tarde. La única actividad económica ilustrada artísticamente es la cacería, la cual parece haber sido la única preocupación de los artistas de los primeros tiempos. Los animales se representan generalmente heridos, a veces con rayas saliendo de la nariz y boca formando lo que parece ser un chorro de sangre.

El arma más representada es la lanza. En el arte más primitivo no se representan arcos, aunque sí flechas clavadas en algunos animales heridos. En ocasiones también se ve otra arma que parece un lazo o algo por el estilo, parecido a lo que hemos visto en sitios levantinos como La Araña (q.v.). Las lanzas son pequeñas y ligeras, recordando por su estilo a las que tradicionalmente han poseído los bosquimanos de suráfrica. Los cuerpos de los animales a veces están cubiertos de puntos y marcas, tal vez representando heridas o sangre.

Hay muchos detalles en los cuales el arte palestino trae a la memoria el francocantábrico, especialmente en el énfasis en la representación de animales y la falta de interés en la figura humana. Sin embargo, apunta Anati (1963:193), la repetición monótona de los mismos temas en el arte palestino no es comparable a la riqueza temática artística del francocantábrico. Tampoco la calidad artística es como la europea, aunque ambos parecen claramente miembros de una tradición común. Existen semejanzas con el arte grabado libio, aunque las técnicas de ejecución y el tamaño de los sujetos son algo diferentes.

La edad de las primeras fases de este arte no ha sido determinada con exactitud. Rhotert (op. cit.) estima que el arte se extiende a través de los tiempos natufienses (Mesolítico), tahunienses (Neolítico) y chalcolíticos, o sea, del Mesolítico a la edad del Cobre. Pero ni han aparecido grabados estilo primitivo en cuevas natufienses ni se han encontrado implementos de esta tradición en Kilwa, Wadi Kamliyah o Adi Raman. Contra su fechamiento en el Neolítico gravita el hecho de que nada en este arte muestra una vida neolítica.

En cuanto a la evidencia lítica, lo único que se ha hallado en Kilwa han sido hachas bifaciales y láminas elongadas (blades) de un estilo distinto al de los sitios del Paleolítico Superior de Palestina. También se halló material epipaleolítico, una variación local del Tahuniano (Neolítico), y algunos sílex de tipo Neolítico - Final y Chalcolítico sin la cerámica que usualmente los acompaña. De esta manera no ha sido posible determinar a cuál de estas tradiciones pertenecen los grabados más antiguos.

En todo el desarrollo cronológico del arte, desde sus primeras manifestaciones hasta las últimas, se notan siete estilos en los grabados. El primero ya mencionado de trazos profundos, refleja una vida de cazadores en un ambiente de hierbas altas, como existía sobre el cuarto milenio antes de Cristo y aun antes. La primera fase o estilo es naturalista, aunque parece representar no el principio sino el final de un ciclo artístico cuyo origen sigue siendo desconocido. Esta fase se denomina por Anat! (1963) "Estilo I". El "Estilo II" se caracteriza por un cambio total en las formas artísticas. Su caracte

terística principal es la de las figuras hechas totalmente por punteados, que muchas veces se superponen a figuras mayores de la época anterior.

Como acabamos de decir, el Estilo I parece haberse en una de sus últimas fases ya en las más antiguas figuras conocidas, mostrando cierta decadencia. Tanto este arte como el arte típico - natufiano muestran una técnica que indica una previa y larga tradición, extendiéndose por generaciones antes de alcanzar este nivel. La dificultad está en determinar dónde se originó la tradición. Hay varias corrientes dentro de este estilo, las cuales se han encontrado superpuestas en algunas obras de Kilwa. La secuencia, de por lo menos cuatro fases, va de un estilo naturalista de grabados con sujetos bien proporcionados, hasta una forma mucho más esquemática y pobre, donde la actitud imaginativa reemplaza la naturalista totalmente.

El Estilo II, hecho en punteado, tiende a tomar más en cuenta el espacio y se inclina hacia formas redondeadas. Los sujetos son casi siempre animales, incluyendo algunos felinos. Anati (1963:201) menciona sólo cuatro figuras humanas en este estilo: una en Jordania, otra en el Neguev y dos en Hejaz. Su postura y las varas que llevan en las manos parecen indicar pastores. Dos de ellas llevan sombreros puntiagudos como los que se ven en la cerámica del final del cuarto milenio antes de Cristo en el área (período Protoliterario).

La cronología relativa del Estilo II está bastante bien establecida. Las superimposiciones demuestran claramente que este estilo es posterior al de los cazadores primitivos. Nunca se ha ---

hallado asociado al Estilo III y ninguno de estos dos al IV. Hay un detalle que parece relacionar el Estilo II con dibujos animales de cerámica de Susa en Irán. Este es el llamado estilo "Luxy-C", en el cual la forma idealizada y redondeada del cuerpo, y los cuernos exagerados, recuerdan la letra C. Ya en el Estilo II aparecen algunas escenas con animales domesticados.

El Estilo III muestra grandes composiciones escénicas, y un incipiente desarrollo de la perspectiva. Las figuras son dinámicas, llenas de vida y acción. Ya aparece el perro, el cual participa en escenas de gran acción con los cazadores. También hay lo que parece ser bóvidos y cápridos domesticados, junto a otros salvajes y a felinos. Hay arcos y flechas pero no lanzas, las que vuelven a aparecer en el Estilo IV. Los arcos y flechas se ven ya bien desarrollados. El Estilo III se ha encontrado también en Luxor en el Alto Egipto, donde probablemente ya es de fecha predinástica.

La existencia de bandas pastorales se comprueba por primera vez en el Estilo IV, del cual se han reconocido tres diferentes fases: A, B, y C. El primero se ocupa principalmente de cabras, solas o en manadas. Casi no hay armas, y el estilo se vuelve más rígido y menos dinámico. Hay individuos tocando lo que parecen liras, que recuerdan algunos de los que se ven en grabados similares de Ur en Mesopotamia. La fase B muestra el caballo y el escudo. La C muestra actividades comerciales, y se haya asociada a inscripciones nabateas del 300 AC al 200 DC. No es necesario que nos ocupemos de los restantes estilos.

C. En cuanto a las Posibles Relaciones del Arte Levantino Español con la Porción Noráfricana de la Provincia Mediterránea de Graziosi (1964).

c'. África del Norte.- La posible relación de las pinturas del Levante Español con las que van desde lo que era el Marruecos Español hasta Egipto, es un asunto sobre el cual se ha gastado gran cantidad de tinta. El descubrimiento del arte rupestre del África del Norte se efectuó en 1847, por dos oficiales de la Legión Extranjera Francesa de Apellidos Jacquot y Koch (Jacquot, 1849). Desde ese momento hasta el presente se ha descubierto una vasta cantidad de pinturas y grabados en toda esta región.

A poco de haberse descubierto, comenzaron las publicaciones sobre este arte, entre las que se destacan las de Barth (1857), - Duveyrier (1865), Hamy (1882), Nachtigal (1881) y Bonnet (1889). Luego vinieron las de Frobenius y Obermaier (1925), Obermaier (1931), Breuil (1931b) y Vaufray (1937, 1938, 1939). A todas estas se pueden agregar las obras más recientes de Graziosi (1941, 1964). Almagro (1946), Mori (1964a, b, 1965, 1966), Lhote (1964, 1966), Lajoux (1963), Balout (1966), Donadoni (1964) y otros.

Los sujetos de este arte son variadísimos. Las fases se caracterizan por una mayor o menor abundancia o ausencia, de ciertos sujetos representando el mundo faunístico y cultural de la época. Esto, junto al estudio de las técnicas empleadas en grabados y pinturas, ha servido para los intentos de fechar estas manifestaciones de arte. Hay escenas de animales aislados o de animales con hombre. De los animales se ven especies ya extintas, otras que ya no vienen en la región, y otras que todavía se encuentran en ella.

Hay animales salvajes y domésticos, algunos de estos últimos con adornos tales como el llamado "disco solar", que se ve sobre las cabezas de carneros y bóvidos de las etapas más recientes. Entre los animales extintos figuran el búfalo antiguo, y entre los que ya no viven en Africa del Norte el elefante, el rinoceronte, el hipopótamo, la girafa y otros.

A más de los sujetos de este arte, se estudiaron dos tipos de grabados: los de estilo naturalista y los más modernos o esquematizados. Los primeros se trataban a base de líneas profundas en V, del tipo que J. de Santos-Junior (1963) llamaría posiblemente "leptolíticos" (1). Estos son por lo general de gran tamaño y en ellos figuran especies animales que ya no existen en noráfrica.

Los segundos son grabados superficiales con repiqueteo de la silueta, del tipo que Dos Santos-Júnior llamaría "lictosticticos" (2). Siempre son estos grabados de dimensiones más pequeñas y muestran animales que todavía viven en la región, como el camello. Almagro (1946:206) menciona que esta última fase aparece siempre ligada a la escritura líbicoberber llamada "tiffinagh".

En seguida surgió la división de opiniones sobre la edad de la fase más antigua del arte rupestre norafricano, tanto más cuando que, al igual que con el arte levantino, no se pudieron asociar ni ésta ni la etapa siguiente con yacimientos arqueológicos de ninguna clase. Flamand (1921), en su primer estudio de conjunto, consideró

(1) Del griego "lithos" o piedra y "tipsis" o fricción. Este último de "tribein" o frotar.

(2) Del griego "stiktos" o picado, que viene de "stazein", que significa picar o imprimir marca o señal con instrumento agudo o caliente.

el arte naturalista como neolítico sobre todo el norte de Africa, pero en vista de las especies extintas en él presentes, hizo colocar el neolítico norafricano en una época correspondiente al Paleolítico europeo en su última fase. Ya Gsell (1901) en sus *MONUMENTS ANTIQUES DE L'ALGERIE*, había colocado estas obras de arte hacia el 3000 AC.

La causa de estas divergencias se debía a las opiniones de los paleontólogos. Pomel (1893-8) sostuvo que la presencia del gran búfalo y del elefante atlántico eran pruebas de la edad cuaternaria de este arte, ya que, según él, esas especies eran de edad chelco-schculense. De la misma opinión fue Marcelin Boule (1923), a quien siguieron Solignac (1928, 1936), descubridor de los grabados de Constantina, y Dalloni (1936).

Pero esta opinión comenzó a hacer crisis con el artículo de Obermaier (1931), en el que afirmaba que este arte era el de un pueblo neolítico de pastores y agricultores. A pesar de esto, los franceses mantuvieron sus diferencias respecto a este arte. Joleaud (1933) creía que se podían incluir los grabados más antiguos en la última etapa del Paleolítico y el Mesolítico de Berbería. Otro grupo más reciente sería obra de grupos Kushito-hamitas de edad neolítica y eneolítica, afines a los neolíticos del Fayum y a los eneolíticos de Nagada.

Realmente éstos serían una raza preetiópica derivada del tipo paleolítico reciente de Combe Capelle, que se extendió por todo el Sahara. También Breuil (1931b) puso su grano de arena en favor de la antigüedad de la fase naturalista. Él situó esta fase al fi

nal del Capsiense, tradición por él estimada cuaternaria en principio, con fases que se desarrollaban hasta el neolítico.

De entonces acá ha surgido la tendencia a rejuvenecer este arte. Vaufrey (1939) unió a los argumentos derivados de hachas y animales domésticos propios del neolítico el resultado de sus excavaciones, en las que sólo encontró industrias neolíticas de tradición capsiese. Pero como las estaciones capsiesas son estaciones de superficie, sus conclusiones han tenido un mínimo de valor. La posición de Vaufrey es apoyada por Almagro (1946:208), quien estima que las pinturas son de edad neolítica, más o menos del 5000 AC al 1000AC, con extensiones al sur y occidente del Sahara hasta los siglos IV a VI DC, cuando los bereberes trajeron el camello y el caballo.

En el Sahara occidental el arte está representado mayormente en losas de piedra, lo cual le da un carácter más de arte mueble que de rupestre. En el Sahara español hay rinoceronte (Martínez-Santa Olalla, 1944: lám. CLXXVI), pero no búfalo antiguo. En general, la fase occidental parece más reciente que la septentrional en el Sahara. Todo este arte parece relacionado con el de Mauritania y el Sahara Meridional Francés hasta el Senegal.

En el norte, los grupos pintados son más frecuentes hacia el Fezan y el Sur de Túnez. Allí están los conjuntos del Tassili de los Adjers, muy interesantes por su paralelismo con el arte levantino español (Aeygasse, 1935; Salassi, 1942). Como dijimos en el párrafo anterior, hacia el Sahara occidental este arte se ofrece más reciente y degenerado que al norte. Así se ve en las inscripciones libicobereberas de Tifinagh, que van desde el Hoggar hasta-

las Islas Canarias bajando por el Senegal, siendo estudiadas por Marcy (1936, 1939).

No hay en el Sahara occidental nada comparable a las pinturas antiguas del Fezan, los Adjers o el sur de Orán. No hay nada de los siete u ocho grupos que Winkler (1937) estableció para el Alto Egipto, de los cuales cuatro son predinásticos. Hay representaciones humanas zoomorfas, geométricas y completamente esquemáticas en el antiguo Marruecos Español, que según Martínez-Santa Olalla (1941a) se parecen a las que él llama neolíticas de la Laguna de La Janda (q.v). Este mismo autor (1941b:141-66) las coloca como un jalón entre el Levante Español y los Adjers.

Una de las características del arte norafricano es la aparente unidad estilística de cada una de sus fases, que se ve aun en los sitios más alejados entre sí. En su sentido de veracidad, nivel técnico y equilibrio dimensional, este arte recuerda el francocantábrico. Los detalles representados demuestran un contacto diario entre artista y animal, que excluye cualquier "reproducción por recuerdo o tradición" de ciertos animales. Los animales se representan de perfil o en perspectiva torcida. Los humanos generalmente de frente, especialmente en los últimos tiempos.

Al principio las figuras llegan a tener hasta seis metros de largo, pero con el tiempo se reducen. Esto no quiere decir que en tiempos posteriores no existan figuras de gran tamaño, sino que éstas se ven con mayor frecuencia en la fase antigua. Tradicionalmente se ha estimado que las diferentes fases artísticas son obra de diferentes gentes, pero hasta ahora eso no pasa de ser una opinión gratuita. Es cierto que, como veremos, ciertas fases del arte, co-

mo la de los cabezas redondas, pueden corresponder a un grupo negroide, pero eso no nos dice que los negroides no tuvieron intervención en ninguna de las otras fases. Esto es más factible cuando consideramos las extensas migraciones que tuvieron lugar al comenzar el desecamiento de lo que hoy es el Sahara.

Deteniéndonos un momento a hacer un pequeño resumen antes de adentrarnos más en la cuestión, tenemos como partidarios de la edad cuaternaria de por lo menos algunas pinturas norafricanas, a Breuil con Durán y Lavauden (1926); Graziosi (1934); Frobenius (1937), quien llega a distinguir en ellas dos estilos que llama francocantábrico y levantino; De Chasseloup Laubat (1938); Pomel (1893-3); Kühn (1927a,b); Boule (1923) y Joleaud (1933), este último en parte. Rechazan la edad cuaternaria Flamand (1921); Gsell (1913, 1913); Obermaier (1931), y Vaufrey (1937, 1938, 1939).

Entrando ya un poco más en materia, pasamos a la consideración de Tasili de los Adjers, cuyas pinturas son las que más se semejan a las del arte levantino. El Tasili, situado en Argelia, tiene dibujos de un estilo como los que también se ven en el Atlas, Fezan, Libia y el Levante español. A pesar de ciertas diferencias en la manera de dibujar, siempre aparecen en estas áreas los mismos sujetos en forma narrativa y dinámica.

Hay en Tasili escenas de ceremonias, encantamientos, guerra, caza y vida diaria como en las levantinas. También se encuentran meandros, círculos crecientes, líneas de puntos y figuraciones abstractas. Hay convenciones estilísticas comunes en la forma de pre-

centar los bóvidos, los cuales al principio se representan en forma más abstracta al igual que las demás figuras.

En Tassili de los Adjers, los animales preferidos en el estilo arcaico son antílopes, bóvidos, a veces el rinoceronte, girafas, avestruces y elefantes. Se nota también preferencia por el carnero salvaje o mouflon, al igual que grandes monstruos mal preservados. Después viene el naturalismo y el esquematismo. Durante el esquemático las representaciones llegan a ser tan convencionales como las que se ven en algunos petroglifos suramericanos (Shuster, 1955), - aunque el estilo de dibujo no es el de figuras en serie vertical continua como en suramérica. Al igual que en Europa Occidental, los temas variaron al ritmo de las condiciones sociales.

Al principio se usó el color blanco, solo o en combinación con ocre o amarillo. En este último caso a veces la figura se rodea de una zona oscura, aunque otras veces la forma es oscura y la zona rodeante blanca. Las pinturas más antiguas se ven en los santuarios rocosos al borde de los wadis. Muchas de las naturalistas representando hombres y ganado se ven en las partes más abiertas. Estos abrigo tienen paredes bajas formadas por piedras de distinto tamaño, las cuales cierran el paso a los lugares pintados o forman un área semicircular alrededor de éstos. Las de estilo esquemático se hayan detrás de numerosos bloques de piedra, en espacios - conteniendo lozas que rodean los macizos rocosos, espacios que se denominan "regs" por los tuaregs.

Después del blanco, ocre y amarillo, se usaron más raramente gris, azul y verde. El blanco inicial es tan raro, que sólo se en-

cuentra en determinadas partes del Tasilí, y debió haber sido objeto de una actividad comercial rudimentaria. Hay pocas indicaciones de los instrumentos usados para aplicar los colores. Lo que sí se sabe es que los pintores naturalistas debieron usar bigchas. En lugar de trabajar en lugares cómodos, los pintores buscaron recovecos casi inaccesibles aunque siempre al aire libre. Al igual que en arte rupestre levantino, en el Tasilí tampoco se ha encontrado arte mobiliario en íntimo contacto con las pinturas.

Es posible que, como quiere Lhote (1964a: 191), los grabados del crán meridional sean los más antiguos del norte de Africa. Pero esto es muy difícil de comprobar estilísticamente, ya que las superposiciones son raras en esta región. Aquí como en otras partes, el problema ha sido causado por el carnero con disco, al que se supone estilísticamente de fase naturalista bastante primitiva, pero al cual al mismo tiempo se ha supuesto animal doméstico por el mero hecho de llevar el disco. Esto ha resultado que algunos lo hayan visto como resultado de influencias egipcias, de época tan reciente como en Nuevo Imperio (1500 AC).

En el sur oranés, las escenas más antiguas son de pequeño tamaño, representándose animales y hombres con los brazos alzados. También hay grandes figuras del búfalo antiguo, junto a las cuales se encuentran las del carnero con disco. Según Lhote (op.cit.:195), todos estos animales pertenecen a una misma época, lo que ocasionó el problema antes mencionado, ya que casi todo el mundo se negaba a aceptar que una especie existente hoy como el carnero hubiese vivido al mismo tiempo que una extinta como el búfalo antiguo. De ahí la idea de que ambos tenían que ser neolíticos, y por ende de que este neolítico norafricano tenía que ser tan antiguo como en

Paleolítico Final europeo (Flamand, 1921). Lo que nadie pareció pensar entonces, es que el disco sobre la frente del carnero no significa necesariamente domesticación.

Existen pinturas de caballos en el crán del sur. En Chebka Dirhan hay un caballo asociado a un búfalo y a un elefante, al igual que un hombre con lazo. En Hadjra Driess hay un caballo perseguido por un arquero. También hay una figura de búfalo en Gouriet ben - Calloul, junto a caballos semejantes a los del Paleolítico europeo. La edad de estas pinturas se ha estimado del sexto al quinto milenio antes de Cristo, y las únicas industrias halladas con ellas son neolíticas.

Como el búfalo antiguo ya debía estar extinto a la llegada del caballo, existe el problema de ver a cuál de las dos épocas corresponden estas industrias. Como el búfalo es animal propio del cuaternario, cabría pensar que las industrias pertenecen a los caballos, pero pudiera objetarse que la fecha antes dada es muy temprana para la introducción del caballo. Claro que a esto se pudiera contrarreplicar que lo sería para la introducción del caballo domesticado, y no en su forma salvaje. Pero eso ya nos llevaría fuera del objeto de esta sección, que es el de presentar más que el de comentar sobre la evidencia.

Las pocas puntas de flecha halladas en el sur oranés pudieran representar un Capsiense en vías de convertirse en un Neolítico local, que al principio se estimó precerámico, pero al que después se han asociado fragmentos de cerámica punteada con incisiones de zona o banda, estimadas de mediados del sexto milenio antes de Cristo. Esto le complica la vida a aquellos que (especialmente algunos egip

tólogos) han tratado de "rejuvenecer" los hallazgos del Sahara, al que han considerado como colonia de Egipto en sentido cultural. De este problema trataremos en la próxima sección de esta obra.

Se notan algunas diferencias entre el sur oranés y el Tassili argelino. En Cued Djerat (Tassili de los Adjers) hay no sólo diferencias faunísticas con el sur oranés, sino que además faltan las escenas de hombres y animales. Hay bueyes con unos apéndices discoides entre los cuernos, representando tal vez el mismo papel que el carnero con disco en el sur. No hay más razones para suponer que estuviesen domesticados que las hay para los carneros.

Se ven hombres con cabezas de animales (antropomorfos), y muchas escenas de actividad sexual humana. La figura en espiral, ausente en el sur, está presente pero no parece que se la pueda asimilar a los discos de carneros y toros. Las pinturas pueden ser de la misma época que las del sur, pero las ideas detrás de ellas parecen haber sido diferentes.

Líticamente, el Cued Djerat tenía reservada una gran sorpresa para los investigadores. En las antiguas terrazas de la época de las pinturas no se encontró evidencia neolítica, sino levalloisio musteriense, y del mismo valor respecto a su asociación con las pinturas que las industrias neolíticas al sur. Naturalmente, esto no prueba que el utillaje sea de edad enteramente paleolítica, ya que puede ser que la tradición levalloisio-musteriense perdurase allí hasta el Neolítico; pero no deja de dar qué pensar. Lo más que se puede afirmar basándose en esta evidencia, es que las pinturas del

posible pudieran ser anteriores a las de Orán.

En la Libia descrita por Graziosi (1941) la situación no es muy diferente. Los sujetos son los mismos, y las fases se suceden de un modo muy semejante, representando las faunas y modos de vida de cada época. La fase más antigua de arte rupestre muestra al elefante, rinoceronte, cocodrilo, búfalo, felinos, etc., en sentido naturalista hecho a incisión profunda. Sin embargo, es posible que la fase naturalista haya durado más tiempo que en oeste, ya que según Graziosi (op. cit. 128), los animales domésticos aparecen en la fase más antigua mezclados a los salvajes, a excepción del dromedario, que caracteriza la época artística más reciente.

Los animales domésticos más representados son bóvidos con cuernos de diversos tipos, y menos frecuentemente las cabras. La figura humana se representa en gran variedad, y con diferente vestuario en las diferentes fases. Las más primitivas son de estilo naturalista y las últimas tienden al esquematismo, con muchas formas intermedias. Hay objetos como carros, barcas, recipientes, etcétera, junto a las figuras humanas y animales. Hay también representaciones de plantas, pero éstas son rarísimas.

Viendo un mapa de los sitios de arte rupestre de Libia, se nota que están concentrados en su parte occidental. Esto parece tener dos motivos: primeramente, porque la mayor actividad arqueológica parece haberse concentrado sobre esta parte de Libia; y segundo, por la escasez de formaciones rocosas en la parte oriental del país. Otro punto a considerar es que en el pasado, y aun hoy, han zonas que ofrecen condiciones más favorables para vivir que otras. Es allí donde se encuentra el arte rupestre, y a veces sobre paredes verticales y -

otras en locetas horizontales. En un sitio se pueden hallar grabados de varias edades sobre una misma roca, pero sólo aquellos - hecho en las partes de las rocas más protegidas del ataque de los elementos han sobrevivido en buenas condiciones. Como es de esperarse, debido a esto abundan más las incisiones que las pinturas.

Bajo las influencias más recientes que tienden a rejuvenecer el arte norafricano, la opinión más generalizada lo ha colocado en el Neolítico. Sin embargo, se han vuelto a oír voces como la de Mori (1964a:223) postulando que pudiera haber fases más antiguas - como la de los "graffiti" de fauna silvestre, donde la patina, técnica y estilo pudiera caer fuera del período de los cazadores de fauna grande, también llamado "período de los búfalos" por el búfalo antiguo.

Este período artístico era el primero reconocido hasta hace poco, y como a los demás, se le situaba en el Neolítico. Así ya vamos viendo la doble naturaleza del problema: primero, el determinar cuántas fases ha habido en el arte norafricano; segundo, cuánto más o menos duró cada una. Como problema más inmediato, por lo menos para los que se han concentrado en el estudio de este arte, queda el de cuándo comenzó el arte en esta zona. Este tercer punto es el que tiene más importancia para el presente trabajo, ya que de él puede depender su conexión o no con el arte levantino español.

Sobre los primeros dos aspectos, Mori (op.cit.:229) nos dice:

"As to absolute chronology of the various phases, on their beginnings and on their ends, I think it premature to express theories based on the scanty data on our possession. The most of Saharian rock art seems

collocated in the period of time the coordinates of which are greatly changed by the least error: here centuries already count".

Asto no obstante, Mori (op. cit.:229) establece las siguientes fases, que por lo menos se pueden considerar provisionales:

- I Preneolítica.
- II De los búfalos o cazadores.
- III De los cabezas redondas.
- IV Pastoral I (Predinástica egipcia).
- V Pastoral II (Protodinástica egipcia).

Cualesquiera que puedan ser sus defectos, esta cronología es más detallada y se ajusta más a la evidencia que las de otros autores como Graziosi (1941) y Lhote (1964). La primera es deficiente por el hecho de que todavía no se había determinado la existencia de la fase de los cabezas redondas como fase en sí misma, y la segunda peca por su vaguedad, que incluye el uso del término "Capsiense", el cual ya hemos visto (p.85) que no es factible usar para determinaciones cronológicas, por lo menos en esta parte del mundo.

Desde el día en 1950 en que Barth hizo el descubrimiento del arte rupestre libio mientras atravesaba el Valle de Tilizzaghaf, - los ejemplares más bellos de arte naturalista se han encontrado en la parte meridional del Fezan libio, especialmente en las regiones del Bergiug y de Anechin. Hay evidencia de una distribución continua entre estas zonas y el Tassili argelino, en las muestras presentadas por Reygasse (1935) y Perret (1936).

Según Graziosi (1941:260-8), el primer grupo de pinturas y grabados contiene en su mayoría a animales salvajes de tipo tropi-

cal, con las siguientes características: fuerte naturalismo; gran expresividad, que se revela en el trazado de perfil y suavidad de movimientos; y técnica de trazos profundos y uniformes. Las dimensiones tienden a ser grandes cuando la superficie lo permite. Hay semejanzas con el arte oránés y surafricano, a las cuales quien escribe quiere agregar las que se ven con el arte levantino, como en Wadi Ddo 2 (Frobenius, 1937; figs. 79a,b; 80; 81b; 93a). (nuestras figuras 36a,b; 37;38;39). El "tipo Bergiug" se caracteriza por figuras antropomorfas en escenas de caza (Frobenius, op. cit., láms. LIV, LV).

El segundo grupo pertenece a pueblos pastores de época pre-camelina (¿Pastoral 1?). La fauna representada con preferencia es bóvida, con cuernos de diversas formas y dimensiones. Tiene dos fases: una muy naturalista, de tamaño menor que en la época anterior, cuyo desarrollo parece coincidir con el declinar de la época venatoria; y otra caracterizada por figuras humanas en perfil desnudas y semidesnudas, a veces itifálicas, armadas de arco.

El tercer grupo ha perdido naturalidad, volviéndose más rígido. Los humanos llevan una indumentaria característica, compuesta de una faldilla de piel con un apéndice en forma de cola, y lo que parece ser plumas sobre la cabeza. Los hombres bitriangulares unidos por los vértices que aparecen en este último grupo, pudieran ser la última expresión del gran arte pastoral. Se notan espaldas largas, cabezas redondeadas, cuellos filiformes y peinados fungiformes con plumas. Se ven escudos redondos y rectangulares y jabalinas, armas bereberes de la antigüedad. Todo esto pudiera ser del-

Cin de la época neocanelina.

Durante todo este tiempo se nota el llamado "tipo hispano-africano", en las representaciones de hombres de espalda larga y flancos prominentes. Este tipo pasa a través de varias fases hasta la figura bitriangular, y de ahí a un tipo más rígido tendiente al esquemático. Sin embargo, con la evidencia que se posee no es posible todavía expresar este proceso en términos cronológicos. A pesar de su edad más tardía, las figuras hispano-africanas recuerdan a las levantinas por su carácter naturalista (Graziosi, op. cit.: 267-3).

Si bien el embrollo cronológico del arte norafricano es agudo en todas sus fases, el problema para las fases III a V (p.99) está ya más en vías de solución que para las fases anteriores. El "Período de los Cabezas Redondas" fué un avance obtenido en 1956. Cae entre el período de los cazadores y el de los primeros pastores de bóvidos. Se llama así porque los humanos se representan con cabezas redondas y achatadas, en las que a veces se muestran ojos, nariz, boca y orejas. Pero en muchas ocasiones estos atributos faciales están mostrados en forma tan rara o fuera de lugar, que dan a las figuras un aire de habitantes de otro planeta, por lo cual también se las llama "cabezas de marcianos". Se estima (Lhote, 1964: 204) que esta etapa debió ser larga y dividida en muchos subperíodos.

Las etapas inferiores de la época de los cabezas redondas se caracterizan por la monocromía en las pinturas, cuyas figuras huma

nas de diez a veinticinco centímetros de alto se representan en ocre violáceo. Las siguientes etapas muestran un mayor tamaño en las figuras, que llegan a pasar del metro, a las que se les da la decoración interna que las convierte en "cabezas de marcianos". Se utiliza la policromía, con verde, amarillo, amarillo verdoso y ocre rojo. Se representan el elefante y el rinoceronte. Las pinturas humanas llegan a tener un tamaño de cinco metros y medio en la subfase más desarrollada, y las de animales alcanzan los cuatro metros de largo.

Ya hacia el final, las figuras se reducen en tamaño y la decoración interior se perfecciona grandemente. Se ha estimado que los autores hayan sido negroides, ya que las figuras se asemejan a la estatuaria negra moderna, incluyendo escarificación corporal y máscaras estilo negroide. Desgraciadamente no hay elementos arqueológicos para fechar, ni cerámica ni alimentos. Sólo se han encontrado hachas de mano de tipo paleolítico.

La única relación con el período de los búfalos es durante la última etapa de éste, cuando las representaciones del búfalo hechas por los primeros cabezas redondas coinciden en estilo con las últimas de los cazadores. El estilo naturalista es totalmente distinto al del Tasili, aun en los antropomorfos, que existen tanto en el Tasili como en el Fezan libio. Tampoco se ven los motivos sexuales y espirales tasilienses. Sólo en Tamrit hay un personaje de tipo sudoraniense.

El mundo religioso de antropomorfos dura hasta llegar a la fase pastoral, cuando éstos desaparecen. Durante los períodos de

semidomesticación preparatorios al verdadero pastoralismo, los antropomorfos no aparecen en la iconografía parietal, o aparecen demasiado aislados para ser útiles al arqueólogo. A medida que se va avanzando en este proceso, los grabados y pinturas se van humanizando progresivamente, llegando hasta adquirir detalles fisiológicos.

La primera fase pastoral fué hecha posible por un clima muy favorable, que trajo abundancia de agua y pastos al Sahara. Esta fase, que es probablemente la misma que en el Africa negra se denomina "fase pluvial Makaliana", debió tener como consecuencia numerosos movimientos étnicos en toda esta vasta región subsahariana. Hay evidencia del intercambio de puntos de flecha entre grupos moviéndose por toda esta parte del continente.

Las pinturas del período bovino parecen haber estado en pleno desarrollo hacia el 4000 AC, lo que las hace anteriores, y posiblemente antecesoras, del arte egipcio. En las últimas etapas (Pastoral II) ya se nota la influencia del Egipto protodinástico. Ya en esta época había comenzado la desecación del Sahara, que fué lo que probablemente causó que algunos grupos saharienses se mudasen al Valle del Nilo. Allí su arte se desarrolló como arte egipcio. Lantier (1961:67-8) parece considerar factible esa posibilidad.

Durante este período desecatorio, que no terminó hasta época protohistórica, otros grupos pastorales se movieron hacia el sur en busca de las cuencas de los ríos aledaños al Sahara, como el Níger. Lhote (1966:283) y Lantier (1969:399) opinan que los actuales descendientes de los que emigraron fuera del Sahara hacia el-

sur pueden ser los Peuls, un pueblo sudanés todavía muy individualizado y racialmente poco mezclado con los grupos negroides adyacentes. El primero también nota (op.cit.:292) que de acuerdo a lo que se ve en los grabados de la época bovina, había por lo menos dos especies de bóvidos domesticados en este período, lo cual indica que la domesticación en el Sahara es cosa antigua.

Las investigaciones llevadas a cabo últimamente por Moti (1964a, b; 1965) han arrojado un poco más de luz sobre la cronología del arte sahariense. Los estudios en el Tadrart Acacus libio, han dado a la luz trazas de actividad prehistórica que indican que los abrigos eran ya conocidos y usados desde antes de la época pastoral. El material arqueológico encontrado ni es atribuible claramente al primer período pastoral, ni llega hasta el sexto milenio antes de Cristo. En su opinión (1965:232) esto significa una de dos cosas: o el material del primer período bovino, y posiblemente material anterior, fué destruído por fuerzas naturales, tales como movido por una inundación o desmenuzado por movimientos tectónicos, o los abrigos se utilizaron como santuarios solamente para prácticas mágicoreligiosas.

El extraordinario estado de conservación de algunas pinturas prepastorales, pudo haber causado errores de apreciación en cuanto a su cronología. El pigmento colorante se conserva tan bien en aquellas pinturas no cubiertas por otras más recientes, que debieron haber sido unido a un aglutinante de mejor calidad que los usados posteriormente. La gran abundancia pictórica que hoy se atribuye al período de las cabezas redondas en general, puede en realidad-

abarcara un tiempo mucho mayor que el que se ha pensado. La multiplicidad de estilos en este período indica que este arte pudo tener sus inicios en época muy remota (op. cit.:233-4).

La fecha pastoral más antigua obtenida por Carbono 14 para Uan Telocat (Wadi Imha) en esta área, es de mediados del sexto milenio antes de Cristo. Esta se puede tomar como punto de separación entre la fase de cabezas redondas y la primera fase pastoral, ya que las dos no parecen ser contemporáneas en modo alguno en esa zona (op. cit.:240). La etapa cultural de los pastores de ganado termina con la aparición del carro y el caballo. Durante ese período, que duró por lo menos cuatro milenios, debieron alternarse sobre la región grupos humanos diversos moviéndose con movimiento pendular, en el cual la zona montañosa del Sahara ha continuado siendo el punto de encuentro entre las áreas geográfica y climáticamente opuestas de la zona submediterránea y la región al sur del Lago Chad.

El arribo del caballo puede considerarse como el fin de la prehistoria sahariense. Con él llegan poblaciones relacionadas con culturas históricas importantes. Durante esta fase se va empobreciendo la tradición artística mediterránea, la cual termina al llegar el camello. Este animal señala también el fin del proceso de aridización del Sahara, comenzando varios milenios antes.

Queda tan sólo un tópico a tratar en esta subsección: el de la filiación racial de los artistas norafricanos. Esto se hace aquí no solamente por curiosidad, sino por cualquier importancia que pudiese tener en relación al área levantina española.

Hasta muy recientemente se estimaba que el arte norafricano es el producto de pueblos de raza blanca. A pesar de ciertas semejanzas entre las mujeres esteatopílicas que hemos encontrado en el Levante español y las bosquimanas, y a pesar de la presencia de características negroides en los esqueletos hallados en la Cueva de Grimaldi en Francia, el consensus era que el arte sahariense tenía que provenir de poblaciones blancas. Graziosi (1941:297), aunque admitiendo evidentes relaciones raciales entre Europa y Africa desde fines del Paleolítico, opinaba que si hubo un influjo artístico negro en el arte norafricano, éste no dejó trazas étnicas o culturales en Libia.

Pero desde el descubrimiento de la fase de los cabezas redondas algo ha cambiado en este panorama. Cada día parece más evidente que por lo menos las subfases más adelantadas de este arte son el producto de poblaciones negroides (p.102), quien pudieron también haber participado en su etapa formativa. En cuanto a las etapas previas, es posible que hayan sido de poblaciones blancas, conectadas o no con el área levantina y francocantábrica.

Aunque la distribución racial en Africa del Norte en épocas prehistóricas es algo muy poco claro, se sabe que habían poblaciones blancas y negras en la región, lo cual también significa cierto grado de mestizaje. También se conoce de grandes movimientos durante la desecación del Sahara, pero para entonces ya había el arte norafricano pasado por su cénit. Lo único que cabe decir aquí es lo siguiente:

Durante las excavaciones ya mencionadas en el Tadrart Acacus, Mori (1959, 1965) encontró la momia de un niño de unos dos años. Pa-

cado en el prognatismo y forma pentagonoide del cráneo, Mori (19-65:229-30) estimó que se trataba de un negroide, aunque faltaban otros elementos que hubieran podido confirmar esa suposición. Tam-
bién estimó que la momificación se había efectuado usando sustan-
cias bituminosas, en una época en que todavía no era practicada por
los egipcios.

El examen más detallado de los restos por Sattin y Gusmano -
(sin fecha) dió una fecha de Carbono 14 de 3446 ± 180 AC, lo cual si
es cierto, pone la momia dentro de la fase pastoral. Por otra parte,
ambos autores niegan que se haya usado sustancia alguna para la pre-
servación del cuerpo, lo cual atribuyen a la gran sequedad del cli-
ma del área donde se halló. Se han encontrado otros restos humanos
disecados en la misma forma, pero no ha sido posible determinar su
raza.

Desde el punto de vista de las figuraciones pictóricas, hay -
tipos en el arte norafricano que se pueden estimar como pertenecien-
tes a grupos blancos o negros. Lhote (1966:275-6) dice que en Der-
bauren e in-tinen, en el Fasili, hay figuras femeninas europeoides
del período bovidiense del tercer milenio antes de Cristo, cuyo -
atavío demuestra una vida próspera. Por otra parte, quien escribe
notó en uno de los individuos publicados por Frobenius (1937:fig.
80), y en otro publicado por Winkler (1939: lám. XXIII, 1), carac-
teres que pueden interpretarse como decididamente negroides.

Resch (1967) ha publicado una serie de figuras cuya raza no es
patente, pero que recuerdan al arte levantino. Son de destacarse-
las de Wadi Abu Wasil (op. cit., lám. 12b) y Wadi Menih (op. cit., lám.
9a). En esta última el perro está presente, lo que demuestra que -

En esta área ya se trata de pinturas de por lo menos edad mesolítica.

Etiopía. Hasta hace poco se conocían muy pocas pinturas rupestres etíopes. Las más importantes habían sido estudiadas por Brauil (1934b) hace varias décadas en la región de Harar. Graziosi (1964a) ha estudiado más recientemente grupos pictóricos en las áreas de Mai Aini, Adi Caieh (o Kaic) y Karora. Todas las pinturas etiópicas están hechas en un estilo especial, con afinidades indudables con el arte prehistórico sahariense y el surafricano. En ellas hay hombres esquemáticos como los que se ven en ciertas fases del arte levantino y bosquimano. Las figuras de bóvidos son muy parecidas a las de las montañas de el Avenat en Libia.

En el abrigo de Lollum Ba'atti, en la zona de Mai Aini, hay esquematizaciones humanas muy parecidas a las del Levante español. La técnica es la perfil en líneas continua, con puntos o líneas interiores, o totalmente coloreadas. Los colores varían del amarillo al rojo oscuro, aunque a veces se usó el violeta. Graziosi (op.cit. 193-4) no vió forma de establecer una secuencia mediante el uso de los colores, pero eso no es sorprendente ya que las superposiciones no parecen demostrar diferencias estilísticas.

En el abrigo de Zeban Ona Libanos hay figuras humanas y animales de estilo bosquimano, con hombres de cuerpos triangulares, cinturas esbeltas y caderas anchas. Las cabezas son pequeñas, a veces cubiertas de pelo gruego y a veces en forma de anzuelo. Los escudos son parecidos a los actuales escudos etíopes. Muchas veces sólo se representan una de cada par de patas de los bóvidos, algo que se ve casi siempre en la región de Harar. Como es sabido, esta fol

na de representar las patas de b6vidos es t6pica de la provincia de arte mediterr6nea. En varias partes se ve un proceso de degeneraci6n art6stica, como se ve en el arte esquem6tico del Acchel6 Guzal (Graziosi, 1904b).

D. En Cuanto a las Posibles Relaciones del Arte Levantino Espa6ol con el de Africa al Sur del Sahara.

d'). Con la Porci6n Central de Africa.— Antes de considerar la porci6n meridional de Africa, donde se encuentran los ejemplos m6s espectaculares de pinturas rupestres al sur del Sahara, es conveniente echar una ojeada a aquellas que se encuentran en la parte m6s central del continente. De haber existido alg6n contacto entre influencias provenientes del norte de Africa o m6s all6, y la zona m6s meridional del continente, lo m6s probable es que hubiese alguna evidencia de ello en la zona intermedia o central. Claro es que la existencia de pinturas rupestres en el centro de Africa no prueba de por s6 que existieron esas influencias, pero deja abierto el camino para cualquier especulaci6n en ese sentido.

Las excavaciones de la Cueva de Gambata en Rodesia (Jones, 1940:11-28) han demostrado que la serie m6s antigua de pinturas rupestres corresponde a la cultura Stillbay de aspecto solutroide, atribuida a los protobosquimanos. De acuerdo a Pericot (1947:32), en el abrigo de Lemasa, cerca del Lago Nyarasa, se han encontrado pinturas que recuerdan mucho a las levantinas naturalistas espa6olas de tipo aurillacense (epigravetiense). Entre ellas hay la de un ant6lope amamantando a su cr6a, que tiene mucho parecido con una cierva amamantando a su cervatillo del Parpall6.

En el abrigo de Kifese en Tanzania, se ve la figura humana en colores amarillento, rojo y negro. Hay asimismo composiciones escénicas, pero no tan complicadas como las levantinas. Especialmente en los que Cole (1954:290) llama "estilos 1 y 2", se ven algunas mujeres parecidas a las de Coquil. Los estilos en pinturas y grabados varían del naturalista al esquemático. Según Folicot (op.cit.:34), el Stillbay y el Magosiense del este de Africa corresponden "muy bien" al Solutrense y "Lauriacense" de España, ya que estos últimos parecen ser de raíz africana.

d"). Con la Porción Meridional de Africa. Geográficamente hablando, la parte sur del continente africano se extiende desde la República de Africa del Sur hacia el norte, incluyendo Africa Sudoccidental, Bechuanalandia, Rodesia, Mozambique, Zambia, Angola, Nyasaland, y los extremos meridionales del Congo (Katanga) y Tanzania. Sin embargo para el propósito de esta sección basta considerar la República de Africa del Sur, donde se encuentran las más importantes pinturas y grabados rupestres atribuidos a bosquimanos y protobosquimanos.

Los grabados se encuentran principalmente en las áreas al sur de la Meseta Central, casi siempre en peñas que cubren la cima y los lados de formaciones dolomíticas conocidas en esa parte del mundo como "kopjes". Estas formaciones debieron haber sido usadas como atalayas, desde las cuales los cazadores atisbaban el área circundante. Las pinturas se encuentran mejor distribuidas que los grabados, en cuevas y abrigos que circunvalan, y a veces coinciden con, los sitios grabados. Mientras los grabados se asocian con la llamada Cultura Smithfield, las pinturas van con las culturas Wilton y

Smithfield C, esta última una variante de la Smithfield. Van Riet Lowe (1956) menciona 1592 "localidades" con pinturas, 340 con grabados y 6 con grabados pintados.

Las pinturas naturalistas se encuentran al norte en Sudafrica y en Zambia, estas últimas posiblemente relacionadas con las de Tanzania septentrional y central. Al oeste está el grupo del Africa sudoccidental, mientras que en el centro y el este hay pinturas en el centro del Transvaal, y desde el macizo de Drakensberg hasta Natal. Hay cuevas en Basutolandia y el Estado Libre de Orange, y también desde la región montañosa del sur hasta la boca del río Orange. Casi todas las pinturas son naturalísticas, aunque hay un buen número de pinturas geométricas en la zona septentrional, que divide los grupos naturalísticos meridionales de los del Africa oriental. Este grupo geométrico está asociado a la Cultura Nachikufana.

Las primeras investigaciones sobre el arte surafricano fueron las de un clérigo de la colonia portuguesa de Mozambique, quien las reportó durante los primeros tiempos de la colonia a la Real Academia de la Historia en Lisboa (Botelho y Texeira, 1934). Después vino el reporte del alférez alemán August Friedrich Beutler, quien encontró pinturas bosquimanas a lo largo del Río Fish, en la porción oriental del área del Cabo (Theal y McCall, 1897). Las primeras copias fueron hechas por Johannes Schumacher en 1776 ó 1777, en alguna parte al sur o al este del Cabo (Hallema, 1951). Los primeros esfuerzos con algún carácter científico fueron los de Holub (1831), Pettiquay (1906), Tongue (1909), Mozeik (1910), Johnson (1910), Christol (1911), Zelinko (1925) y Burkitt (1928),

Sin embargo, fué la obra de Otway y Bleek (1930), la que despertó verdadero interés en el arte surafricano. Desde entonces - han aparecido muchos libros y artículos, especialmente los de Bleek (1932), Wilman (1933), Van Riet Lowe (1936, 1956), Goodall (1946a, b), Frobenius (1930, 1931-2), Pattiss (1948), Wilcox (1963), Lee y Woodhouse (1970) y otros. Van Riet Lowe (1956) se inclina a creer que los grabados más antiguos son anteriores a las pinturas más antiguas, así como que ambas técnicas fueron contemporáneas durante la mayor parte de su desarrollo.

Hoy los bosquimanos no pintan; tan sólo trazan simples diseños geométricos sobre cerámica y huevos de avestruz. Sólo en el norte los Masariva del noreste de Sudafrica y los Nkive de Zambia, hacen interesantes grabados de animales, los primeros sobre huevos de avestruz y los segundos sobre calabazas. Debido a que hoy la mayor parte de los bosquimanos viven en el Desierto de Kalahari, donde casi no hay superficies para pintar o grabar, no es extraño que queden sólo trazas de prácticas artísticas entre ellos.

Los bosquimanos no fueron los únicos en practicar el arte, ya que muchas pinturas y grabados se pueden atribuir a los bantús, a los hotentotes o a los bergdamas. Hay muchas superposiciones y diferencias en colores y estilos. No ha habido forma de fechar concluyentemente el arte bosquimano, aunque se estima que casi todas las pinturas pertenecen a la Edad Tardía de la Piedra (ETP) (1). Las

(1) Arqueológicamente la prehistoria africana se divide en tres periodos, separados por dos periodos intermedios. El primero, llamada Edad Primitiva de la Piedra (EPP), va desde el origen del hombre hasta el Primer Periodo de Transición (PT), también de fecha incierta. La Edad Media de la Piedra (EMP) debió empezar sobre el 40,000 A.C., sin saberse cuando entra cronológicamente en el Segundo Periodo de Transición (SPT). La Edad Tardía de la Piedra (ETP) se estima que comenzó hace unos ocho mil años.

raíces pudieran llegar hasta la Edad Media de Piedra.

Este problema está estrechamente relacionado con el del origen de los bosquimanos. Hay muchas dificultades en determinar cómo, cuándo, donde y por qué apareció el tipo bosquimano en África del Sur. Hasta ahora no hay restos bosquimanos que lleguen a la Edad Media de la Piedra, por lo que puede suponerse que llegaron más tarde. Sin embargo, gente como el profesor Tobias (1961) apoyan una evolución local proveniente de tipos neandertaloides como el Hombre de Rodesia y Hombre de Broken Hill, quien se cree vivió hace más de cincuenta mil años.

Las pinturas de animales son en gran medida naturalistas, mientras que las humanas tienden a ser más esquemáticas. En estas últimas hay cabezas como balones y cuerpos que, aunque no totalmente esquemáticos, se hayan reducidos a formas simples. Las mujeres muestran más detalles en el cuerpo, aunque sus cabezas quedan sin detallar. Las figuras esquematizadas se muestran en acción, como si hubiera sido éste, y no la forma, lo que el artista trató de representar. Hasta ahora no se sabe el significado de las formas geométricas.

Las pinturas se pueden clasificar de acuerdo a los colores usados y su número, sujeto, tamaño, estilo, técnica, etcétera, solos o en combinación. Los ingredientes en su mayor parte son como los usados en Europa. Se ven pinturas monocromas, bicromas y de ahí surgen las policromas sin fondo y con fondo. Los colores principales son rojo, naranja y amarillo. Menos frecuentes son el blanco, negro violeta y gris azulado.

Los grabados se hicieron de dos maneras distintas. Los primeros mediante incisión profunda sobre la roca; lo bastante profunda para cortar a través de la patina producto de la erosión, y llegar al nivel del color natural de la misma. La segunda técnica consistía en repicado, que se hacía con un punzón de piedra como los que se han encontrado en las industrias Mithfield. No se sabe cuál fué el instrumento usado durante las primeras épocas para hacer incisiones profundas. Varios experimentos hechos con buriles para reproducir figuras primitivas no han dado resultado.

Este arte debe haber tenido motivaciones muy semejantes a las del arte levantino. Los grandes animales parecen significar magia de caza o de fecundidad natural. Esto se ve en la representación de un animal tradicionalmente aceptado por los bosquimanos como "el animal que produce la lluvia sobre la tierra". Se representa como un animal fabuloso que vive debajo del arcoiris, del cual se le lluvia por la boca y el trasero.

Algunas de las representaciones naturalistas también pudieran referirse a animales totémicos, o animales de los cuales el cazador quería tomar la fuerza, como en los casos de representaciones de elefantes. Hay representaciones conmemorativas, con escenas de caza y ceremonias. Cuando las invasiones de los bantús en épocas posteriores, estas escenas se convirtieron en escenas de robo de ganado y combates. En los últimos tiempos -sobre el siglo XVII- se representan los pobladores blancos con la misma naturalidad que los invasores previos.

Como también pasa en el Levante español y en norte de África, no se han encontrado restos de animales ni de arte mobiliario que-

sirvan para fechar el arte bosquímano. Sólo aquellas pinturas en que se identifican tipos humanos y animales cuya fecha de entrada en el área se conoce, han podido ser fechadas aproximadamente. -- xcepto algunas lápidas funerarias de origen dudoso, no se han encontrado pinturas junto a depósitos arqueológicos bajo tierra, de una edad que vaya más allá de la edad tardía de la Piedra. Willcox (1963:51) es de opinión que una edad de cinco siglos es lo más que se puede establecer para el arte más antiguo conocido, con un margen de probabilidad en cuanto a antigüedad de no más de dos mil años.

Un comentario aparte merecen las pinturas de Mozambique, las que no sólo pertenecen a Suráfrica sino que parecen seguir teniendo una función social de la que ya no gozan las de la República de Africa del Sur. Se han ocupado de este arte Staudinger (1911:141, 518, 917), Mendes Correa (1936:172) y Santos-Júnior (1952:747-58). Hasta hoy los indígenas suponen que fué Dios (Molumbo o Molungo) el que las pintó, y las tratan con gran reverencia, llevando ante ellas ofrendas para sus antepasados.

Santos Júnior (1952:Lám. V) publica algunas figuras hechas a rayado y en relleno. La "cola" del segundo personaje de esta figura recuerda las que se ven en algunos personajes de edad pastoral en el Sahara, aunque no sólo es más ancha sino que apunta hacia arriba en lugar de hacia abajo. Hay un animal erguido frente a uno de los hombres, del que pudiera decirse que está hecho en el mismo estilo del que figura frente al hombre armado de lanza en el Abrigo de Alcañe en Teruel.

III

ANÁLISIS DE LA EVIDENCIA.

A. En Cuanto al Arte Levantino Español.

1. Sobre su Técnica, Estilo y Policromía.

Hay dos o tres puntos que son evidentes en estos aspectos. Primero, que el arte levantino tiene estilo y características propias; segundo, que en algún momento de su existencia debió sufrir influencias de fuera del área levantina. Si este último caso tuvo lugar al principio de su existencia solamente, o también más tarde, es algo en lo cual los autores no se han puesto de acuerdo. Su realismo, concepción artística, técnica y delicadeza de ejecución recuerdan al arte francocantábrico, como quiere Obermaier (1925:281), más no es posible establecer concluyentemente relaciones entre ambas zonas, y por ende una cronología general para el arte levantino. basándose solamente en apreciaciones tan generales.

Los problemas considerados en esta subsección, se han planteado en relación a varios puntos. Podemos analizar primeramente el problema de la perspectiva torcida. Como se sabe, esta es la representación en vista frontal de los cuernos y a veces las patas en bóvidos y ciervos, mientras el resto del cuerpo se muestra de perfil. De acuerdo a Breuil y Lantier (1959:245) la perspectiva que se ve en el Levante Español es igual a la que se ve en el Perigordiano francés, pero no en el Magdaleniense. Para ellos Breuil (1934a, 1941) cuenta con los ejemplos del Abri Labatut de -

ya de la Cueva de Lascaux. Ambos autores hacen hincapié en que en el Neolítico se ignora la representación naturalista en este estilo.

En su réplica, Pipoll (1964a:83-4) insiste en que esa perspectiva se ven en los niveles Magdalenianos del Parpalló, Peña de Candamo y Puxu. A su vez, Almagro (1964a:104) la rechaza en cuanto a sus relaciones con el arte levantino, como una de tantos falsamientos de la realidad que se dan en todos los ciclos artísticos prehistóricos. Sin embargo, un poco más adelante - (op. cit.:106) dice que mientras en el arte francocantábrico la perspectiva torcida desaparecen en el Magdaleniense, en el levantino se usó siempre. Él es de opinión que en las figuras rojas grandes de Lascaux ya se tiende a conseguir la perspectiva torcida.

Almagro admite (1952:65) admite el parecido entre el ciervo de Labatut (Prouff, 1934a) y los de Lascaux con figuras de ciervos-levantinos, como las de la Roca dels Moros en Calapatá. Estos - están relacionados a los franceses no sólo en su perspectiva torcida, sino también en su enfoque pictórico. Al que él quiera dar más peso a las que llama "diferencias técnicas y de tamaño", no pasaría de ser una cuestión de apreciación personal. Quien aquí escribe ve difícil que estas semejanzas se logaran sin un cierto sincronismo en ambas áreas.

La costumbre de pintar las pezuñas y cascos de caballos, toros y cévidos de frente, mientras el cuerpo se representa de perfil, posiblemente tenga más importancia que la perspectiva torcida de los cuernos. Al que aparezca en ciclos artísticos posteriores no significa, como quiere Almagro (op.cit.:167), que esta for-

...

ma de expresión sea derivada en tiempos posteriores del Paleolítico francocantábrico. Esa idea podía mantenerse mientras no hubo una evidencia tan concreta de una penetración francocantábrica en el área levantina, como la ofrecida por la Cueva del Niño, además de uno o dos lugares que se han descubierto después de ésta.

Es cierto que en el estado actual de nuestro conocimiento, esto no aniquila por sí la idea de Almagro, pero sí hace pensar más firmemente en una situación de sincronismo que de descendencia, es una lástima no tener en este momento a mano la evidencia, que después del hallazgo de la Cueva del Niño han descubierto Almagro y su hijo en otra cueva de la misma región, sobre la que todavía no sabemos que se haya publicado algo.

En esta, como en tantas otras cuestiones que rodean al arte levantino, las opiniones individuales alcanza la categoría de -- confesiones de fe. Es cierto que no hay motivos a priori por los cuales los levantinos no hubieran podido desarrollar por sí mismos la representación torcida. Sin embargo, ésta parece tan particular que no es factible que se hubiese dado con tanta semejanza entre ambas partes, sin una asimilación de ideas entre ambas zonas.

Si los orígenes del arte levantino están en el Parnalló, el inicio tendría que haber sido de época Perigordíense o a lo más-solutrense. Esto es así ya que no hay evidencia en el Parnalló de una época previa al Perigordíense, ni el Magdaleniense parece haber entrado con tanta fuerza desde el Parnalló hacia el Levante, para justificar un origen Magdaleniense para la ornamentación torcida levantina.

Si asumimos que vino desde Francia por el norte, entonces ya podríamos suponerle una edad posiblemente más tardía, ya que esta perspectiva se ve desde antes de llegar a la novena fase de Minateda, la cual, si admitimos su policromía, puede situarse sobre el Magdaleniense Final. El que la perspectiva torcida haya perdurado en el Levante un poco más que en francocantabria, nada nos dice en términos cronológicos absolutos ni de su inicio ni de su fin.

Para Breuil (et al., 1960) el arte levantino viene del Gravetiense francocantábrico en busca de un clima más benigno. El ve en Parpalló trazas de mezcla de la tradición Gravetiense con la de poblaciones conchilófagas locales. A esto se agregan aportaciones mediterráneas del Grimaldiense, que se mezcla a otra ola gravetiense que bajaba por Los Pirineos. Fueron las influencias de esta población autóctona conchilófaga sobre los invasores, las que resultaron en las primeras figuras de Minateda, que se atribuyen por Blanc (1958) a la fase abstracta primitiva. Fue cuando sobrevino la segunda mezcla Gravetiense con las dos tradiciones ya mezcladas, que se desarrolló el arte levantino en su plenitud. Esto se comprueba por el hecho de que el mejor arte levantino está hacia el norte y el peor hacia el sur.

Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) aceptan las semejanzas levantino-gravetienses, pero creen que pueden ser sólo formales. Ven una gran dificultad en el hecho de que se desconoce el tiempo que llevó esa transformación, y los estilos intermedios entre ambos artes. No están de acuerdo con Breuil en la existencia de las poblaciones conchilófagas autóctonas, y afirman que, si existieron, su influencia sobre el origen del arte levantino fue mínima o nula. Sin embar-

go, admiten que el arte levantino haya podido originarse en el Parpalló.

Esto es más bien dejar el problema donde estaba, ya que todos sabemos que las figuras grabadas y hasta pintadas en las plaquetas del Parpalló establecen un puente artístico y cronológico entre el arte francocantábrico y el levantino, de la mayor importancia para la determinación de la edad de este último. Es en el Parpalló donde Jordá (1957) nota las técnicas del grabado a pintura y del punteado, típicas del Solutrense, posiblemente pertenecientes a una época en que el arte levantino estaba todavía en sus comienzos. Esta situación no era la misma cuando todavía no se había descubierto el Parpalló, y se creía en aquella arca de salvación que era el Capsiense español, que ahora.

Cuando se creía que los capsienses habían ocupado el sur y centro de la península ibérica durante los tres períodos del Paleolítico superior, la creencia en la edad paleolítica del arte levantino estaba apoyada sobre una situación casi ideal. En ella se veían dos grupos distintos, cada uno con su territorio y concepciones diversas, que de cuando en cuando tenían algún contacto. Sin embargo, la situación no era tan ideal que no tuviese sus dificultades. Una de ellas era saber cómo llegó el arte francocantábrico hasta La Pileta, a través de todo el mundo capsiense, sin haber dejado huellas de su paso. El hallazgo del Parpalló, los de Siret, que no tenían nada de capsienses, y los de Cabré (1940:81), derrumbaron todo el monumental edificio capsiense. En la misma Africa, los descubrimientos de Vaufrey limitaban mucho su antigüedad e influencia.

En todo caso, como dice Pericot (1942:339), hay elementos que

siempre se han supuesto capsienes en el Solutrense del Parpalló. Si hubo -sigue diciendo Pericot- influencia africana antes del Capsiense, a ella se puede atribuir el arte levantino, suponiéndolo contemporáneo con el francocantábrico. Pero esa influencia -decimos nosotros- que únicamente pudiera ser ateriense, (ver p. 183-6) ni se explica por sí sola en las características "capsienes" de algunos instrumentos líticos del Parpalló, ni se sabe de seguro extendida por este tiempo a través del Estrecho de Gibraltar.

Queda pues la grave duda de que si el arte levantino ha conocido una fase paleolítica, se haya podido originar o verse muy influenciado por una tradición cultural africana. Esto no es lo mismo que postular, como veremos más adelante, una fecha más antigua de lo que se estimaba para el arte norafricano, el cual sí de esta manera pudo haberse originado o ser fuertemente influenciado por el arte levantino.

Esta idea de un origen africano del arte levantino es más asquible a los que piensan en una edad postpaleolítica para el mismo, que para los que piensan lo contrario. Por ejemplo, Bandi y Maringer (1952:141-2) creen que el arte levantino es de origen africano debido a la narración por imágenes típicas de ambas áreas. Lo ven como resultado de una corriente africana, que se conecta en el este de España con otra que viene de francocantabria. Hasta hace poco, cuando las primeras etapas del arte sahariense se estimaban bastante recientes, ese hecho, o hubiera fechado el arte levantino como neolítico por definición, o hubiera obligado a colocar las primeras etapas del arte sahariense mucho antes de lo que se creía posible.

Ahora que lo segundo parece más probable después de las inves

tigaciones de Mori (1965:233-4), que pudieran llevarlo hasta el Paleolítico, hubiera sido posible sostener una opinión como la de Bandi y Maringer de haberse hallado un utillaje relevante, por lo menos de edad ateriense en toda el área levantina. No queda pues más alternativa que la de pensar en un origen europeo para el arte levantino, el cual, como observa Bosch-Gimpera (1952:698-9), pudo haber surgido ya de fases más desarrolladas del arte francocantábrico. Estas fases se ven en los dibujos estilo francocantábrico de Minateda, y pudieron haber sido llevados a África por poblaciones oranienses en tiempos posteriores. A pesar de postular que el arte levantino es postpaleolítico, Almagro (1964:105) opina que el arte levantino nada tiene que ver con el área africana.

Para Breuil (1941:382 sigs.), las escenas levantinas se originan en las composiciones escénicas de los perigordienses superiores de Lascaux, cuyos descendientes en España las desarrollan por sus propios medios durante las etapas correspondientes al Solutrense y Magdaleniense francocantábricos. Ya hemos hecho mención (p. 119) de cómo él cree que los perigordienses que llegan al Levante español sufren una influencia autóctona que se manifiesta en las pinturas de Minateda.

Esta influencia, con la también concuerda Lantier (1964:148), se expresa en forma de tendencia al esquematismo, de un estilo más o menos como el postulado por Blanc (1958, 1964) y Graziosi (1966 et al.). Según Breuil (op. cit.), el arte levantino pudo haber llegado al Mesolítico, pero la mayoría de sus composiciones, derivadas del arte francocantábrico, son de edad Solutrense y Magdaleniense, aunque sus comienzos hayan sido más antiguos. Según él (op. cit.),

la edad de las pinturas levantinas es la del relleno del Parpalló, cuyas pinturas son análogas a las levantinas.

Almagro (1964b) rechaza las conclusiones de Breuil, afirmando que el arte pictórico que en Lascaux se atribuye al Magdaleniense de cronología incierta, ya que faltan referencias seguras para la evolución estilística de grandes y pequeños conjuntos de pinturas. Como éste es el arte que parece tener más relaciones estilísticas con el levantino, la posición de Almagro, aunque no excluyendo la posibilidad de relacionar ambos artes, elimina de hecho la posibilidad de que el arte levantino pudiese ser paleolítico. Esto es así porque él ni acepta la influencia perigordiana según se desprende de la tradición de Lascaux, ni tampoco acepta la cronología del Magdaleniense según se ha postulado para esta cueva.

En cuanto a la secuencia en el uso de colores, se sabe que generalmente van de rojo claro a rojo oscuro y a negro, aunque esto no es así siempre. Ya hemos visto como en algunos casos se ven figuras negras repintadas en rojo, y otras en rojo anaranjado sobre rojo oscuro. La observación de los colores sirve para darnos una buena idea del orden en que se hicieron las figuras, pero no podemos usarlos con seguridad para establecer una cronología sólida. Los estudios de estilos tampoco han resuelto el problema, ya que aquí la cuestión está dividida entre aquellos que dependen para su cronología de un sistema de desarrollo estilístico, y los que consideran que los estilos no aparecen siempre en el orden necesario para fechar las pinturas.

Entre los de la vieja escuela (Breuil, Bosch-Gimpera, Lantier,

Blanc, etc.) se admite una evolución estilística que va de un naturalismo a un esquematismo en sentido general, con tendencias más o menos abstractas que coinciden con las naturalistas, y se desarrollan al mismo tiempo e independientemente de éstas. Uniendo en una todas las opiniones de esta escuela, tendríamos inicialmente una fase abstracta primitiva, de la cual se desprenden una que va hacia el naturalismo y otra de tipo geométrico. Ambas se desarrollan independientemente, pero mientras la naturalista deviene en seminaturalista y esquemática, la geométrica o simbólica no degenera, continuando sin cambios hasta su desaparición.

Los de la nueva persuasión (Almagro, Bandi, Martínez-Santa Olla, etc.) creen que no se puede dar esta importancia decisiva a los estilos de las figuras. Esto es así porque, dicen ellos, muchas veces se nota en superposiciones que una figura más naturalista se haya sobre otra más esquemática, que estilísticamente debiera considerarse más tardía.

Sea como fuere, hay tres dificultades en el estudio estilístico de las pinturas, basado en su superposición:

1. Las superposiciones no permiten fechar las diferentes capas.
2. Las superposiciones no nos dicen el tiempo que transcurrió entre la aplicación de una capa y la siguiente.
3. No todos los estilos pictóricos están presentes en todas las superposiciones.

Naturalmente, estas dificultades no deben ser obstáculo para el estudio de superposiciones, especialmente como cuando en el Levante-
español, faltan otros elementos básicos de juicio regularmente, como

el arte mobiliario y el utillaje lítico. No obstante, estas tres dificultades obligan al estudioso a proceder con cautela en la materia.

Es la presencia de la policromía en el arte levantino lo que más se presta a su fechamiento, aunque sea en forma relativa. Como bien apunta Bosch-Gimpera (1952:696), la policromía que se ve en varios sitios levantinos no puede estar muy separada cronológicamente, de la época en que ésta obtuvo su máximo desarrollo en el arte francocantábrico, ya que los ensayos levantinos no continuaron después de los primeros intentos. Por lo tanto, la policromía que se ve en Cogul (q.v.) no puede ser de fecha más reciente que el Paleolítico Final.

Concuerda con esta opinión la de Sauter (1948:94), quien dice que aunque el tiempo de contacto entre ambas zonas parece haber sido tan breve que ha sido imposible de determinar con exactitud, dicho contacto tuvo que haber ocurrido durante el Paleolítico Superior. Ya hemos visto que la policromía se presenta en Minateda en la novena fase de Breuil, poco antes de que comience el deterioro del arte naturalista.

La necesidad de la existencia de contemporaneidad entre un área donante y otra recipiente en materia de influjos culturales, se ve en estas palabras del arqueólogo soviético Goródzov (1965):

"Ha sido demostrado que la rapidez de préstamos industriales (y por ende, añadimos nosotros, artísticos) depende en gran parte del estado cultural, la adaptabilidad y los medios de comunicación; también se ha demostrado que invenciones y descubrimientos hechos en un territorio pueden extenderse a otro -

después de un cierto período de tiempo y, finalmente, que el comienzo de la familiarización con las nuevas invenciones y los descubrimientos de otras regiones, no puede ser posterior al final de su uso en las regiones de donde fueron recibidas. Esta última aseveración ofrece la posibilidad de fechar ciertos fenómenos".

Como consecuencia de esto, si la policromía levantina llega del arte francocantábrico en el Magdaleniense Final, no queda más remedio que admitir, como postula Bosch-Gimpera (1964:130), que las fases clásicas del arte levantino corresponden al Magdaleniense francocantábrico. A esto podemos agregar que la tendencia a pintar los planos interiores de las figuras francocantábricas se desarrolla en mitad del Magdaleniense, cuando ya había policromía en esa área. Y precisamente esta es la tendencia predominante en el Levante Español, por lo menos durante la etapa clásica de este arte.

Almagro (1964a:105) se opone a la existencia de la policromía en el Levante, basándose en la mayor pobreza técnica y de colorido en las pinturas levantinas policromas respecto a las francocantábricas. En consecuencia, se niega a aceptar combinaciones de colores o figuras policromas propiamente dichas. A esto contesta Blanc (1964:120) que si bien hay técnicas más pobres de coloración, esto puede resultar de variaciones regionales. Puede también agregarse que resulta un poco peregrino de Almagro el pedir una policromía igual a la francocantábrica, en un área que todos saben es más pobre en recursos técnicos que la hispanofrancesa.

Finalmente, podemos referir la opinión de Almagro (op.ci.:107) sobre la presunta modernidad del arte levantino, basado en el hecho

de que en algunos covachos se han encontrado pinturas que demuestran que fueron usados para cultos religiosos hasta tiempos históricos. Eso no prueba, como dice Blanc (1964:123), que las pinturas clásicas levantinas son de edad postpaleolítica.

2. Sobre su evolución.

Ya parece bastante bien establecido que el arte levantino tiene raíces aurignacosolutrenses, y que es parte de un proceso local que termina, después de haber pasado por su cénit, en el Eneolítico o más tarde. Pericot (1942:343 sigs.) creía que ya en época aurignaciense se pintarían muchas obras en el área francocantábrica, junto con las de La Pileta, el arte mobiliario del Parpalló y los grabados de Los Casares. También creía que los aurignaco-solutrenses pintaron las primeras obras levantinas, que fueron continuadas por sus herederos solutrenses. Es entonces que comienza el arte levantino típico, que en su primera época muestra animales en reposo o ligero movimiento, como los de Calapatá y Albarracín.

Huyendo de grupos invasores magdalenienses, estos solutrenses se mueven hacia el área al este de la Meseta Central y hacia las zonas meridionales, donde se extinguen los elementos líticos solutrenses y se originan los epiaurignacienses (epigravetienses) típicos de la región. A esto agregó que bajo el influjo de influencias magdalenienses originándose en el Parpalló, estos epigravetienses abandonaron en algún momento de su desarrollo artístico los trabajos referentes a la representación de la figura humana, y comenzaron -

a pintarla en su arte parietal. Esto le pareció una explicación lógica, ya que todo el Aurignaciense europeo conoce la representación de la figura humana, por lo cual no había que apelar a grupos africanos como los originadores del arte levantino.

La representación humana no nació propiamente en el Parpalló, porque probablemente allí todavía era tabú la figura humana. Lo único que ha salido de allí en ese sentido son antropomorfos, tan mal grabados que es a veces difícil distinguirlos. Esta técnica levantina se desarrolla hasta llegar a su apogeo en el período correspondiente al Magdaleniense Superior del occidente de Europa, continuando ya en decadencia hacia el aziliense y decayendo completamente desde el Tardenoisense. Es posible que ya en tiempos mesolíticos este arte hubiese llegado a Africa, llevados por grupos españoles o traído de regreso por oranienses o capsenses medios y superiores.

En la opinión que entonces sustentaba Pericot (op.cit. 1346-8), era más fácil admitir una influencia francesa que cantábrica, ya que el paso por la costa era más fácil que por el interior, especialmente en clima crudo. Además, instrumentalmente Cantabria y Levante le parecían los extremos de una gran provincia. El Parpalló mismo parece más unido a Francia que Los Pirineos, según se ve en algunos de sus artefactos líticos.

La base parpallonense la estimaba como perigordienne, que llegó de Francia y se extendió por la mayor parte de España. Llega al Solutrense, que se ve con sus modificaciones en el Parpalló. Este Solutrense se intercala en distintos momentos entre el "Aurignaciense" y el Magdaleniense, según el lugar de que se trate. En unos

cerá contemporáneo con el "Auriñaciense" y en otros con el Magdaleniense.

Llega el Magdaleniense pero se retira poco después, no sin haber influido en las tradiciones anteriores. De aquí en adelante el Magdaleniense quedará reducido en importancia a la zona límite con Francia. Durante este tiempo se va desarrollando el arte levantino, que se va esquematizando y extendiendo desde el este hacia las otras zonas peninsulares. En los días en que se cruza en el Capsiense, se estimaba que llegaba una ola capsiese de África, más o menos por la época de la corta incursión magdaleniense.

El siguiente paso es ver por cuáles fases artísticas se desarrolla el arte levantino. Cambiando su anterior opinión, Pericot (1950a, b) pone después su apogeo en el Epigravetiense, que es la etapa en el este paralela al Magdaleniense V-VI del área franco-cantábrica. A ese fin, Pericot (op. cit.) creó cinco etapas en el desarrollo del arte levantino:

Primera etapa. Animales en reposo a los que "más tarde" se agregan las figuras de cazadores. Ejemplo típico son los primeros grupos pictóricos de Calapatá, Agua Amarga y Prado del Navazo. En estos lugares los demás pertenecen a etapas más tardías y degeneradas.

Segunda etapa. Está puesta provisionalmente en el Epipaleolítico, mostrando figuras de cazadores de poco movimiento, como las vistas en els Gascons.

Tercera etapa. (¿Todavía en el Epipaleolítico?) Figuras más pequeñas con más movimiento. Escenas de caza y guerra progresivamente más esquemáticas o estilizadas.

Cuarta Etapa. Representada por las batallas de arqueros de Morella la Vella.

Quinta Etapa. Degenerativa, con escenas de animales domésticos de época neolítica (última fase de Minateda). Etapa esquemática humana con cerámica en Los Millares (Eneolítico) y más tardía en Peña Tú, Asturias (Edad del Bronce) (Hdez. Pacheco y Cabré, 1914).

Este esquema ha sido criticado por Bosch-Gimpera (1952:696-9) quien no ve por qué se deban separar tipológicamente las figuras en reposo de aquellas en movimiento. Él cree que el punto de la iniciación evolutiva del arte levantino es al mismo tiempo el comienzo del deterioro de este arte. Bosch-Gimpera (op. cit.) divide el desarrollo de este arte en seis fases, viéndolo como resultado de la difusión del arte cantábrico hacia el sur, hasta llegar a Málaga (La Pileta). Su secuencia de desarrollo es así:

Primera Fase. Las siluetas más antiguas de Minateda.

Segunda Fase. Representada por las plaquetas del Parpalló, con animales en rojo unido presentados en silueta completa.

Tercera Fase. Esta pertenece a la época clásica del arte levantino que cae entre el Solutrense y el Epigravetiense, este último - constituyendo en el Levante a las últimas etapas del Magdaleniano (V-VI). Aquí están las escenas de caza y mucho movimiento, con animales naturalistas y figuras humanas expresionistas. Los arqueros de Morella, aunque en proceso de estilización, todavía corresponden al estilo clásico levantino.

Cuarta Fase. Aquí se ve el ensayo de policromía en Cogul, el cual coincide con el principio de la decadencia en las figuras animales, y con el punto de partida para las figuras humanas degeneradas del Prado del Navazo.

Quinta Fase. Es la de las figuras más antiguas de la Laguna de la Janda, que va a la

Sexta Fase. De estilo seminaturalista, con escenas de domesticación, como las que se ven en las cuevas de Boniches y Los Canforos.

La cuarta fase ya es de finales del Paleolítico. El naturalismo degenerado de la quinta fase ya es del Mesolítico, mientras que el seminaturalismo es del Mesolítico ya entrando en el Neolítico, donde ya se conocía la domesticación de animales. El fin de la evolución seminaturalista tiene lugar ya en el Neolítico y en el Neo-Neolítico como se ve en Portugal (Orca dos Juncais, Castan). La forma esquematizada también llegó a Portugal durante el Neolítico. Es a partir de entonces que los animales comienzan a desaparecer del arte de estas poblaciones. Esto representa la desaparición de la magia de caza, que se transforma en magia funeraria en época de las tumbas megalíticas.

Para nosotros es evidente que hay una etapa debajo de las escenas habituales (luchas, cacerías, etc.), en que hay figuras aisladas de toros grandes y rojos, de un estilo no tan naturalista como el de las escenas de cacería. Estos toros, pintados en rojo unido, podrían paralelizarse estilísticamente con los diseños típicos de las plaquetas parpallonenses, que tienen también figuras en

rojo unido.

Precisamente por lo menos perfecto de este arte comparado al de las escenas clásicas, es posible que represente el principio de la influencia francocantábrica sobre el Levante Español, cuando se comienzan a pintar las figuras de animales. La influencia impulsora vendría del "hinterland" del área del Parpalló, manifestándose inicialmente en Minateda y en los grupos artísticos de la Provincia de Cuenca y del sur del Peruel, o sea, la región montañosa-relacionada con la Cordillera Ibérica. Como se ve en Santolca y La Moleta de Cartagena, también puede haber la posibilidad de otras influencias llegadas por la costa levantina.

Más recientemente, Pericot (1964a:156) ha hecho un esfuerzo para desarrollar un esquema evolutivo más preciso que su anterior intento, pero sin mucho éxito. Redujo sus fases a cuatro en esta forma:

Primera Fase. Paleolítico Final. Animales más antiguos por su especie o técnica, de gran tamaño, realismo y quietud. No hay figuras humanas, a no ser que se acepten como tales las esquemáticas en rojo claro que Breuil (1920) encontró en la primera serie de Minateda.

Segunda Fase. Desarrollo de la figura humana en escenas mixtas.

Tercera Fase. Apogeo de la movilidad con estilo caligráfico.

Cuarta Fase. Esquemáticas neolíticas del tercer milenio antes de Cristo.

Excepto por la adscripción de la primera fase al paleolítico-

y la cuarta al Neolítico, Pericot no nos dice más de lo que nos dijo en su esquema anterior. No hay pues más que comentar sobre su nuevo intento. Para Almagro (1964a:104) el arte esquemático es de Edad del Bronce I.

Resumiendo este punto, Bosch-Gimpera (1964:130-1) declara que la cultura francocantábrica se infiltró hacia el este y sur de España, según se ve en El Parpalló y en las pinturas de La Pileta. Las grandes escenas levantinas preceden a la policromía de Minateda y Cogul, y por ende a la decadencia de este arte. La domesticación es del Mesolítico y las esquematizaciones del Neolítico. El Mesolítico no fué favorable para los cazadores levantinos en las costas, lo cual se ve en la escasez de pinturas seminaturalistas allí y su abundancia en el centro y occidente de la península. En la Meseta, la vida de caza continuó hasta llegar el Neolítico.

La opinión anterior de Bosch-Gimpera se encuentra reforzada, en opinión de quien escribe, por el hecho de a pesar de que el arte levantino de más calidad se ve en la zona norte del levante, como señaló Breuil (et.al., 1960), eso no prueba su origen septentrional, ya que se han hallado muy pocas figuras de un estilo levantino primitivo en la parte oriental de la vertiente sur de Los Pirineos. En el único lugar donde se hallan con alguna abundancia es en la cueva francesa de Le Portel.

Para Breuil y Lantier (1959:255-6) el Levante representa una civilización gravetiense en la periferia de un mundo solutrense magdalenense, y es la raíz de las civilizaciones microlíticas y post-paleolíticas locales. Pero a falta de clara evidencia faunal y -

geológica, como hay en Italia, es imposible decir donde termina el Epigravetinese y dónde comienza el Mesolítico, que de él se deriva en parte y en parte llega de Francia. Esta es la situación que afecta al Parpalló, que ha sido aceptado como enteramente paleolítico, y el cual forma con la Cueva de La Cocina los dos únicos lugares con fauna y plaquetas pintadas conocidos, referibles a este período.

Es este problema zoológico-geológico, unido a las demás incógnitas que rodean la existencia de los grupos levantinos, el que — hace creer a gente como Bandi y Maringer (1952:135), que es inverosímil la presencia al mismo tiempo en una región "tan pequeña" como la que abarca las zonas francocantábrica y levantina de dos estilos tan diferentes, uno de los cuales, el levantino, no pareció haber influido sobre ninguna otra tradición paleolítica.

A eso podemos replicar dos cosas. Primera, que la evidencia presentada en la sección de los yacimientos sí demuestra que tuvo que haber contactos. Segundo, que una cosa es un contacto ocasional, con alguna transmisión cultural, y otra contacto intensivo y permanente con una mayor asimilación de elementos culturales. Valga decir primeramente, que como los movimientos migratorios paleolíticos iban de un clima más inclemente a otro más favorable, podemos esperar ver durante esta época elementos culturales viajando de norte hacia este y sur pero no en dirección opuesta, y esto es lo que vemos.

Había dos caminos de la zona cantábrica a la levantina durante el Paleolítico, ninguno de los cuales era fácil de recorrer. Uno iba por la zona de Los Pirineos y el otro a través de la Meseta Central hacia el sur, pasando por la zona donde está el Parpalló y

prosiguiendo hacia el sur de España. Durante el Würmiense, época en que se puede situar el desarrollo de la cultura levantina, la vía más cercana hacia el Levante sería a través de las estribaciones de Los Pirineos. Allí el camino más accesible es a través de una ruta que entra en Francia desde la región cantábrica, por Hendaya y el Rosellón hasta Cataluña (ver la subsección "El Levante Español en su Aspecto Fisiográfico".)

Pero es precisamente en esa dirección donde se encontraba la mayor parte del glaciar pirenaico, lo que significa que sólo en circunstancias muy favorables se hubiera podido seguir este camino. Estas debieron ser aprovechadas ocasionalmente, pero ni tanto ni tan frecuentemente que el contacto hubiese servido para dar un aire de estrecha relación a ambas áreas. Por el sur, el camino a través de la Meseta Central no sólo es más largo que el anterior sino que, a no ser que se conociese la vía corta representada por El Parpalló, se terminaba en el extremo sur de España, esta es un área muy alejada para aquellos tiempos en que se viajaba a pié, de los centros de desarrollo del arte levantino.

En la sección anterior (p.124) hicimos referencia a la coexistencia de un arte de tipo naturalista con otro de tipo geométrico, lo cual ocasionó inicialmente alguna confusión. Pero esto no tiene nada de raro si nos fijamos detalladamente en las características evolutivas del arte paleolítico, según las presenta Blanc (19-58, 18 sigs).

La primera fase del arte prehistórico levantino es abstracta, esquematizante, de carácter simbólico, como se ve en la primera serie de Minateda. Después viene un naturalismo (series cuarta-

y quinta) que desemboca en la policromía de época epigravetiense (serie novena) a la que sigue una decadencia (series doce y trece). Se debe notar que las abstracciones producto de la decadencia no son las mismas que las que provienen de la técnica de representación primigenia. Las primeras son producto de la ignorancia e inexperiencia del artista; las segundas de la pérdida de contenido funcional e ideológico.

Los primeros dibujos son trazos con dedos o instrumentos puntiagudos, hechos sobre la arcilla descompuesta que recubre las paredes de la cueva. Estos trazos son en forma de meandros, junto a los cuales se ven impresiones de manos en el área francocantábrica pero no en la levantina. De aquí surgen las primeras figuras de un arte lineal libre, como el del toro de Minateda y el del "oso" de La Baume Latrone en Francia.

Siguiendo esta secuencia, Blanc (op. cit.) nota como las tendencias de las pinturas de Minateda el esquematismo se manifiesta desde las primeras dos series, persistiendo durante las siguientes fases. Mientras esto sucede, también se van pintando figuras de un tipo geométrico-abstracto, probablemente provenientes de la tradición conchilófaga de los habitantes que ocupaban el área antes de llegar a ella los epiaurificienses o graveto-solutrenses del Parpalló.

Este estilo geométrico, aceptado por los más renombrados autores como proveniente de un substrato artístico mediterráneo, se nota en las pinturas más antiguas de Minateda. Según Lantier (1964:148) ese arte está presente no sólo en Minateda sino en el grimaldiano de Italia, en El Parpalló y en Francia (Card). Este arte

geométrico ornamental aparece en el Paleolítico Superior asociado al naturalismo y al esquematismo, y no parece degenerar. En cuanto a la forma naturalista, ésta resulta a la larga en una degeneración esquemática, pero, dice Blanc (op. cit. 162), esto no tiene que ser siempre así. En otras palabras; ya dentro de una fase esquemática se pueden reproducir no crear figuras de una fase anterior naturalista, las que se pueden poner sobre las más esquemáticas que corresponden a la época en que se hace esta operación. Esto deja sin valor las objeciones expresadas por los miembros de la nueva escuela en la página 124 .

A esto añadimos la opinión de Ripoll (1970:63), quien admite la existencia de figuras humanas esquemáticas en un momento final del Paleolítico Superior o del Epipaleolítico. Estas figuras son diferentes de los tradicionales antropomorfos, y se ven en el Castillo y Lascaux en el área francocantábrica, en La Pileta en el área levantina y en las figuras de la Addaura, dadas estas últimas como paleolíticas por Graziosi (1950, 1962).

Anati (1964) hizo un descubrimiento interesante en Galicia, respecto a la evolución de las formas estilísticas. En Petra das Ferraduras (Pontevedra) encontró cuatro series de grabados con temas humanos y animales, mostrando continuidad estilística. La primera presenta huellas de animales hechas con dos dedos, como las que se ven en La Pileta (Reuil et al, 1915; lám. X) y el arte levantino (Hdez. Pacheco, 1918). Esta es una serie de estilo naturalista, cuya fecha exacta no se pudo determinar pero parece pre-neolítica. La segunda serie se parece en cuanto a técnica a la estilizada dinámica levantina, y es de estilo seminaturalista. Contiene figuras

...

humanas con la cabeza representada por un punto.

Un análisis de las cuatro series muestra que los petroglifos no son todos de la Edad del Bronce, como se venía creyendo. Tiene que haber empezado su desarrollo estilística desde mucho antes, llegando a las formas de la Edad del Bronce después de un largo desarrollo complicado con variaciones locales. Los grabados de la tercera serie son de edad incierta, pero los de la cuarta, ya pueden ser de la Edad del Bronce, posiblemente de la época de los petroglifos esquemáticos de Cerdeña (Cantu, 1965:96), que parecen antecedentes estilísticos inmediatos del famoso ídolo de Peña Tú (Hdez. Pacheco y Cabré, 1914).

3. Sobre la Fauna en el Arte Levantino.

a) Los Animales Controversiales.

Este es uno de los problemas más antiguos y discutidos en relación al arte levantino. Se puede dividir en dos categorías: la de los animales presuntamente cuaternarios y la de los presuntamente domésticos. Sobre ambos hay que decir que el autor de este trabajo tan sólo se ha podido guiar por las reproducciones hechas por otros. Ni le ha sido posible ir a ver las pinturas, ni ha podido encontrar fotografías de ellas. Con esta advertencia preliminar, pasamos a la consideración de este tópico.

Como es bien sabido, los representantes de la vieja escuela han visto en algunas figuras levantinas animales cuaternarios, como el rinoceronte, onagro, gamuza, alce y cabra montés. Esto ha sido negado rotundamente por los de la nueva escuela, los miembros de la

cual se han aferrado a esto como otra evidencia de la edad postcuaternaria del arte levantino. La tormenta ha rugido más furiosamente en torno al presunto bisonte de Cogul, y los también presuntos rinocerontes y alces de Minateda.

Para quien esto escribe la cuestión del bisonte de Cogul está muy mala de decidir, pues hay un desconchado precisamente en el lugar donde estaría la cabeza. La línea del cuerpo parece indicar que si fué un bisonte debió haber sido un bisonte joven. Otra probabilidad, aunque no muy factible, es que se trate de un megaceros, cuya giba dorsal cuando adulto, según Piveteau (1961), es comparable en perfil a la del bisonte. En cuanto a la gamuza, la representación de Hernández Pacheco (1924: fig. 71) no excluye esa posibilidad, ya que se parece mucho a la de Breuil (1912b, p. 562).

En cuanto al primer rinoceronte que Breuil (1920, fig. 7) — halló en la pared derecha de Minateda, ciertamente que su calco no tiene mucho parecido con el, publicado por Hernández Pacheco (1924: fig. 74). Si se trata en ambos casos de la misma figura, confesamos que es difícil ver en ella un rinoceronte. Fijándose uno bien, ya el segundo rinoceronte en la parte izquierda del abrigo parece más rinoceronte que el primero. Ciertamente dicha figura presenta en el esquema de Breuil unas orejas, hocico y lo que parece un cuerno nasal, que no pueden pertenecer a la serie de trazos largos indeterminados junto a los cuales se encuentra dicha cabeza.

Saccasyn-Della Santa (1947:6) dice que si el diseño del rinoceronte de Minateda (¿ cuál rinoceronte y de quién el diseño?)

es exacto, su silueta no es nada típica. Estaríamos de acuerdo si se refiere al primer rinoceronte de la parte derecha del abrigo, pero no ya si se refiere al de la izquierda. Lhote (1964:IX) cree que los rinocerontes son jabalíes, mientras que Almagro - (1964a:103) los rechaza completamente como rinocerontes.

Respecto al primer alce, si las ramificaciones en forma de cuernos que se ven encima de su cabeza son cuernos, entonces parecen más cuernos de alce que de ciervo, como se ha pretendido por alguna gente. La forma de la cabeza y del morro también se prestan a verlo como alce. En el caso del segundo alce, los cuernos de ese tipo aparecen más claramente delineados. Desgraciadamente, la falta de la cara impide una identificación satisfactoria.

Especialmente en el caso del primer presunto alce, no puede descartarse la posibilidad de que se trate de un reno, animal típicamente cuaternario, a lo cual se presta más su figura que a la de un ciervo. De acuerdo a Barandiarán (1970:19), el reno se distingue del ciervo en: el aspecto más pesado y macizo del cuerpo; la gibba y el mechón pectoral; un morro más corto y ancho; una oreja pequeña y ovalada (la del ciervo es estrecha y larga); una cabeza baja y tendiendo en marcha normal a la posición horizontal con la línea del dorso; pezuñas anchas; y otras.

En relación a esto cabe mencionar el artículo póstumo de Breuil (1962), en donde reporta haber recibido de un anticuario parisiense dos fragmentos de asta de un cérvido subfósil decorados con la figura de un reno de estilo magdalenense. De ser legítimos estos fragmentos se demostraría que el estilo de grabado propio de la última etapa del Magdalenense (VI) llegó al Bajo Aragón, de don

de el anticuario dijo que procedían las piezas. Desgraciadamente, observa Reuil (op.cit.), la falta de perspectiva torcida en el grabado lo aleja del estilo levantino y por ende del francocantábrico. A fin de cuentas, es posible que se haya tratado de una de tantas falsificaciones que se reconocen de este arte magdale-
niense.

Es evidente que esta situación ha sido creada por las dificultades experimentadas por los autores naturalistas levantinos cuando hicieron los dibujos. Daccasyn-Della Santa (op. cit. 16) observa que a pesar de la posible habilidad del artista, accidentes de las superficies sobre las que se pintaron los animales controversiales, pueden haber dado la impresión de hocicos alargados y otros detalles peculiares de ciertos animales. Pero aunque se admitiese que esas figuras representan esos animales, ha sido admitido por los expertos que ciertas especies sobrevivieron mucho tiempo en es-
paña, especialmente el rinoceronte.

Vanlin y Maringer (1952:137) opinan que los animales que se ven representados en el sitio paleolítico del Parpalló, representan una fauna que existió en Levante a principios del Paleolítico Superior. Pero, como los que se pueden identificar resultan ser animales salvajes que no gustan de climas extremados, la mayoría seguiría en la zona después de la época glacial. Algunos, como la ganu-
za, pudieron haber sobrevivido mucho tiempo después del Paleolítico. Estos autores consideran que los rinocerontes pueden haber sido de especie africana, conocida de palabra por los levantinos. Pero quien esto escribe encuentra difícil aceptar que en un arte basado en un contacto tan intenso entre artista y sujeto como el ar-

te naturalista prehistórico, se pintaran animales conocidos "de oídas".

Por su parte, Breuil (et. al., 1960) dice que en Foret d'Etampes en Francia, hay pinturas de estilo levantino en un estrato -- con fauna fría. Agrega que en la Isla de Levanzo y en la Gruta de Addaura, la fauna de bosque es testimonio de la continuidad de la tierra firme con Sicilia, lo cual tuvo que haber ocurrido en el Würmiense, cuando la profundidad del mar circundante se redujo notablemente, hasta el punto de haber permitido contacto en parte con la tierra firme. También hace notar que hay en estos lugares muchas pinturas con grupos humanos y un arte animal magdalenense.

Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) aceptan una posible semejanza entre las tintas planas e incisiones lineares de Foret d'Etampes y el Levante, pero se niegan en principio a aceptar cualquier relación entre las figuras de Levanzo y las del arte levantino.

Hoy por hoy puede decirse que la opinión mayoritaria entre los científicos, se ha ido apartando de la creencia de que las representaciones animales del arte levantino tienen la importancia que antes se les atribuía en el estudio de la cronología o del clima. Recientemente se ha solicitado la cooperación de expertos fuera del campo de la arqueología, para que éstos diesen su opinión sobre el posible valor interpretativo de las pinturas levantinas. La opinión del zoólogo Schultz (1964:253) puede tomarse como reflejo de la actitud de esos expertos no antropólogos.

Schultz (op. cit.) cree que la falta de cuernos en muchos cérvidos, así como sus diferentes tipos, no representan necesariamente -

diferencias específicas con significado cronológico, sino que pueden deberse al sexo y a la edad del animal que se tomó como sujeto, y hasta a la estación del año en la cual se hizo la observación. En cuanto a los dibujos controversiales, él opina que las limitaciones técnicas causadas por la superficie rocosa, su accesibilidad, y los instrumentos empleados, entre otros factores, pueden haberse sido responsables de una multitud de errores de representación, tales como curvas imposibles en los cuernos de animales que pueden ser íbexes, y en el "unicornio" minatedense.

En cuanto a los animales que se han estimado como domesticados, la situación es la que sigue. Almagro (1964a:107) y Bandi (1964:117), entre otros, ven figuras aisladas de animales domésticos en algunas cuevas levantinas. Entre ellas está la de Villar del Humo en Cuenca, en la que se ve lo que se ha interpretado como un caballo traído de la rienda por un hombre, y la del famoso "jinete" del Cingle de la Gasulla en Castellón. Sin embargo, a esto se puede objetar que lo que parece ser rienda también pudiera ser un lazo. Un instrumento similar funcionando como un lazo se ve en las Cuevas de La Araña.

Respecto a Villar del Humo, Breuil (et.al., 1960) hace notar que éste no puede considerarse como un sitio típico del arte levantino, debido a la gran decadencia de su arte pictórico, al que pudiéramos referirnos como seminaturalista a lo más. Blanc (1964:123) compara el estilo pictórico de esta cueva con las dos últimas series (doce y trece) de Minateda, ya de edad por lo menos meso-neolítica. Sobre el "jinete" del Cingle de La Gasulla, éste es una pequeña figura que

...

parece superpuesta a otra que ni siquiera luce completamente como un équido. Es de notarse su amplia cola, que más parece de castor que de caballo, y sus patas que parecen de gato.

Queda el problema planteado por el "perro" de Alpera (Cueva de la Vieja). Sobre éste puede decirse, primero, que tal vez sea una raposa u otro animal parecido al perro, y segundo, que aunque fuese perro esa figura pudo ser agregada en tiempos posteriores. Se conoce la domesticación del perro en el Mesolítico del norte de Europa pero eso no quiere decir que los mesolíticos españoles también lo domesticaron. El perro pudo ser domesticado en España ya en el Neolítico.

e). Los Caballos.

Una consideración de los caballos que se ven en el arte levantino, con miras a relacionarlos a otros de áreas cuyas cronologías son conocidas, ofrece dos ventajas. Primero, una comparación de esta clase es por lo menos teóricamente posible, si las pinturas de las áreas consideradas ofrecen detalles suficientes para permitir una comparación al nivel de género. Segundo, si esta comparación es factible, entonces sería posible establecer una correlación cronológica entre ambas áreas. Esto es lo que aquí presentamos como otra nueva contribución de quien escribe al estudio del arte levantino. Que sepamos, la correlación que aquí se intenta entre las áreas francocantábrica y levantina, no ha sido intentada todavía por nadie.

Como toda consideración teórica, la nuestra se basa sobre dos suposiciones. La primera es que las semejanzas notadas representan semejanzas taxonómicas, por lo menos al nivel de género. La segunda

ce que las observaciones visuales de quien escribe han sido correctas, y que las semejanzas encontradas corresponden a la realidad de los hechos. Si ambas son admisibles, entonces pocas dudas pueden haber que el resultado es el que se postula sobre las relaciones entre los tipos de caballos que se ven en ambas áreas.

La idea nos vino de la lectura de un artículo de Blanchard (1964), en el que él trata de averiguar cuántas especies de équidos se observan en las pinturas rupestres del occidente de Europa. En opinión de Blanchard (op. cit. 15), ni el estudiar la superposición de pinturas ni el estudio de la fauna en general dan buenos resultados. En el primer caso porque la mayor parte de los depósitos son fragmentarios, y en el segundo porque la fauna considerada en general sólo indica grandes períodos de tiempo, mientras lo que se pretende averiguar pertenece a períodos más cortos dentro de esos grandes períodos. Es por eso necesario escoger las especies a estudiar con este fin. El estudio de la evolución tampoco sirve porque ésta es muy lenta. Es en la localización de formas que pudieran coexistir o sucederse en diversos puntos, donde se encontrarán los indicadores más válidos.

Resulta evidente por lo tanto, que es en el estudio del gran número de lo que él llama "especies" de caballos en las pinturas rupestres, que se puede establecer una sincronización entre las cuevas francocantábricas y las levantinas. A diferencia de Blanchard, quien aquí escribe no admite que cada una de las variaciones que Blanchard nota y califica de diferentes especies, corresponden a tales especies (op. cit. 18).

Al contrario, una inspección de los dibujos de Blanchard (op.-

cin.) nos ha llevado a creer que algunos de los tipos francocon-
bricos y levantinos son en realidad la misma especie viviendo en-
ambas regiones. En esto nos apoyamos en Schultz (1964:253), quien
cree que estos caballos, como otros grandes mamíferos, pudieron vi-
vir bajo condiciones climáticas muy variadas siempre que encontra-
ran alimento. Además, es posible que en algunos casos llegasen a
acostumbrarse a diferentes dietas en regiones distintas.

En nuestra comparación, hemos utilizado los nombres de las es-
pecies creadas por Blanchard, a los cuales relacionamos figuras de
équidos que se ven en La Araña, Minateda, El Paipalló y Cantos de
La Visera, (Covacho del Arabí). Los números de las figuras que
se ponen después del nombre en latín de cada especie, corresponden
a las del artículo de Blanchard. El resultado de nuestra compara-
ción es el siguiente:

CUEVAS DE LA ARAÑA.

Primer Equido de la Segunda Covacha. - (Hdez. Pacheco, 1924, No. 26,
fig. 29).

Parece ser el mismo que:

Cheval de Teyjat. (*C. Teyjatensis* Blanchard fig. 2) Dordogne. Des-
contando el largo de la crin.

Cheval de Pyrenees. (*C. pyrenaicus* Bl. Fig. 12) Trois Freres. Descon-
tando el largo de la crin.

Cheval European. (*C. europaeus* Bl. Figs. 40, 41) Lascaux y Hornos de
la Peña. Descontando el largo de la crin.

El largo de la crin puede ser simplemente una característica racial o
subespecífica.

Segundo Equido de la Segunda Covacha (Hdez. Pacheco, op.cit., No.45, fig.47).

Pudiera ser el mismo que:

Cheval Pommele des Cantabres (*E. cantabricus* Bl. Fig.43). La Haza.

Hemione de Breuil (*H. longicolis breuili* Bl. Fig. 45) Trois Freres.

Tercer Equido de la Segunda Covacha (Hdez. Pacheco, op. cit., sin número. Sin figura individual en su texto).

Al parecer, Hernández Pacheco olvidó detallar este équido, que aunque aparece en la lámina en la que él reproduce los dibujos de La Araña en su totalidad, no aparece ni individualizado ni estudiado como las otras figuras. Se encuentra junto a la Figura 46 de su texto. Su semejanza es con las mismas especies correspondientes al primer caballo de esta covacha (No. 26), lo cual quiere decir que este tercer équido y el primero son de la misma especie o por lo menos del mismo género.

Cuarto Equido de la Segunda Covacha (Hdez. Pacheco, op. cit., No. 47, lám. XXII, Fig. 48).

Se parece a:

Cheval de Breuil (*E. breuili* Bl., fig. 35 sin crin y fig.37) Lascaux.

Cheval Europeen (*E. europaeus* Bl., fig. 40) Lascaux.

...

CUEVA DE MINATEDA.

Los siguientes especímenes son tomados de los dibujos de Blanchard:

Cheval Tacheté (L. maculatus Bl., fig.50)

Se parece a:

Cheval a Encolure Rayée (L. tigricollis Bl., fig. 11) Trois Freres.

Cheval a Queue Courte (L. brachycaudus Bl., fig.52).

Se parece a:

Cheval de Bedeilhac (L. bedeilhacensis Bl., fig.29) Bedeilhac.

Cheval de Minateda (L. minatedensis Bl., fig. 53).

Se parece a:

Cheval du Portel (L. portelensis Bl., fig.24) Trois Freres.

CUEVA DEL PA PALLO.

Aquí se comparan los caballos publicados por Pericot (1942) a los de Blanchard (1964), en la siguiente forma:

Se parece a:

Cheval a Encolure Rayée (L. Tigricollis Bl., fig.11) Trois Freres.

A través de este caballo se puede establecer una relación con E. maculatus Bl. de Minateda (Fig. 50 Bl.)

Cheval de Bedeilhac (E. bedeilhacensis Bl., fig. 29) Bedeilhac

A través de él hay una posible relación con el E. brachycaudus Bl. de Minateda (Fig. 52 Bl.).

Caballo de Fecha Magdaleniense I (Fig. 285).

Se parece a:

Cheval de Breuil (E. breuili Bl., figs. 38,39) Croze a Gontran y Ardales.

Caballo de Fecha Magdaleniense II-III (Figs. 314).

Se parece a:

Caballo No. 47 de la segunda covacha de La Araña, especialmente por sus orejas cortas y estrechas.

Cheval de Breuil (E. breuili Bl., fig. 35 sin crin y fig.37) Lascaux.

Cheval Européen (E. europaeus Bl., fig.40) Lascaux.

Caballo de Fecha Magdaleniense IV (Fig. 446).

Se parece a:

Cheval de Breuil (E. breuili Bl., figs. 38,39) Croze a Gontran y Ardales.

Caballo de Fecha Solutrense-Aurifaciense Final (picravetiense) en Rojo (Lám. XXX).

Se parece a:

Cheval du Portel (E. portelensis Bl., figs. 24) Le Portel.

CUEVA DE CANTOS DE LA VISERA+

(COVACHO DEL ARABI)

Aquí comparamos los caballos que se ven en el abrigo grande de este lugar con los de Blanchard (1964). La numeración de los caballos de esta cueva es nuestra.

Caballo Figura 1. (con astas de ciervo agregadas posteriormente)

Se parece a:

Cheval du Portel (E. portelensis Bl., figs. 22) Le Portel.

Cheval de Breuil (E. breuili Bl., figs. 33, 34, 35) Altamira, Le Portel, Lascaux.

Caballo Figura 2.

Se parece a:

Cheval de Minateda (E. minatedensis Bl., fig. 55) Minateda. Por ende con el de Perdeilhac.

Caballo Figura 3.

Se parece a:

Cheval de Teyjat (n. Teyjatensis Bl., fig. 2) Teyjat, Dordogne.

Cheval Europeen (n. europaeus Bl., fig. 40) Lascaux

Caballo Figura 4.

Se parece a:

Posiblemente al Cheval du Portel (n. portelensis Bl., fig. 22) Le Portel.

Tanto la falta de crin como el desarrollo de la prominencia frontal en estos caballos, puede haber sido licencia estilística para eliminar detalles considerados no muy importantes en la representación del équido.

Los esquemas I y II que ponemos a continuación, permiten estudiar debidamente estas relaciones. El primero es un estudio tipológico entre los caballos protolevantinos (El Parpalló) y levantinos (La Araña y Minateda) y los del área francocantábrica. El segundo es un estudio cronológico que refiere los caballos francocantábricos y levantinos a los del Parpalló, que es el área desde donde se estima que penetró la influencia francocantábrica hacia el Levante.

En estos esquemas no se incluyen los caballos del Arabí, para mantener clara la representación gráfica de aquellos de los otros sitios.



Fig. 29 (núm. 26).—FIGURA DE CABALLO REPINTADA.
(Escala 2:5.)



Fig. 27 (núm. 45) --- CABEZA DE EQUINO Y GRUPO DE ESPORO DEGENERADO
Y MANCHAS DE INTIERA
(Escala 200x)



Fig. 48 (núms. 46, 47, 48, 49 y 50).—PARTE DEL CONJUNTO PICTÓRICO DEL EXTREMO DEBILLO INFERIOR DE LA SECCIÓN COVACHA DE LAS CUEVAS DE LA ARANA
(Escala 1:1)





FIG. 220. — Caballo. Parte de su silueta
en haz de trazos. (Pared
O. 4'5-4'75 m.)



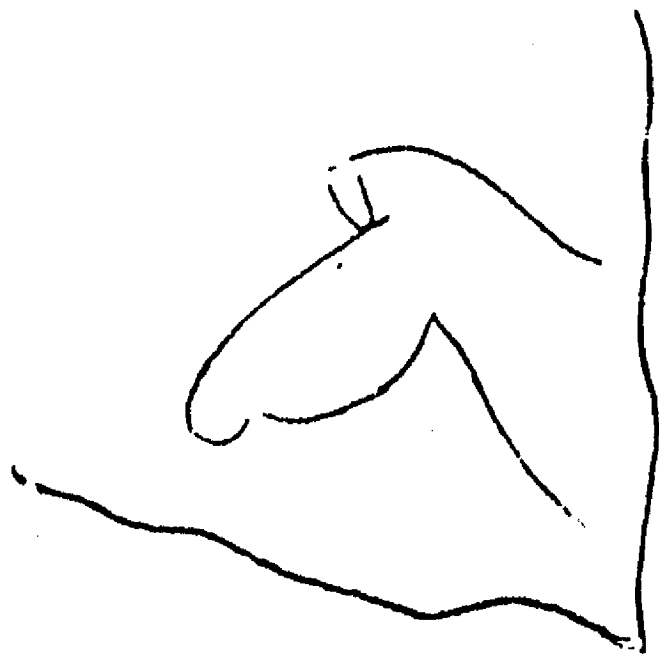


FIG. 285. — Cabeza simple y expresiva de
caballo. (P. 3'5-3'75 m.)
Tamaño natural.

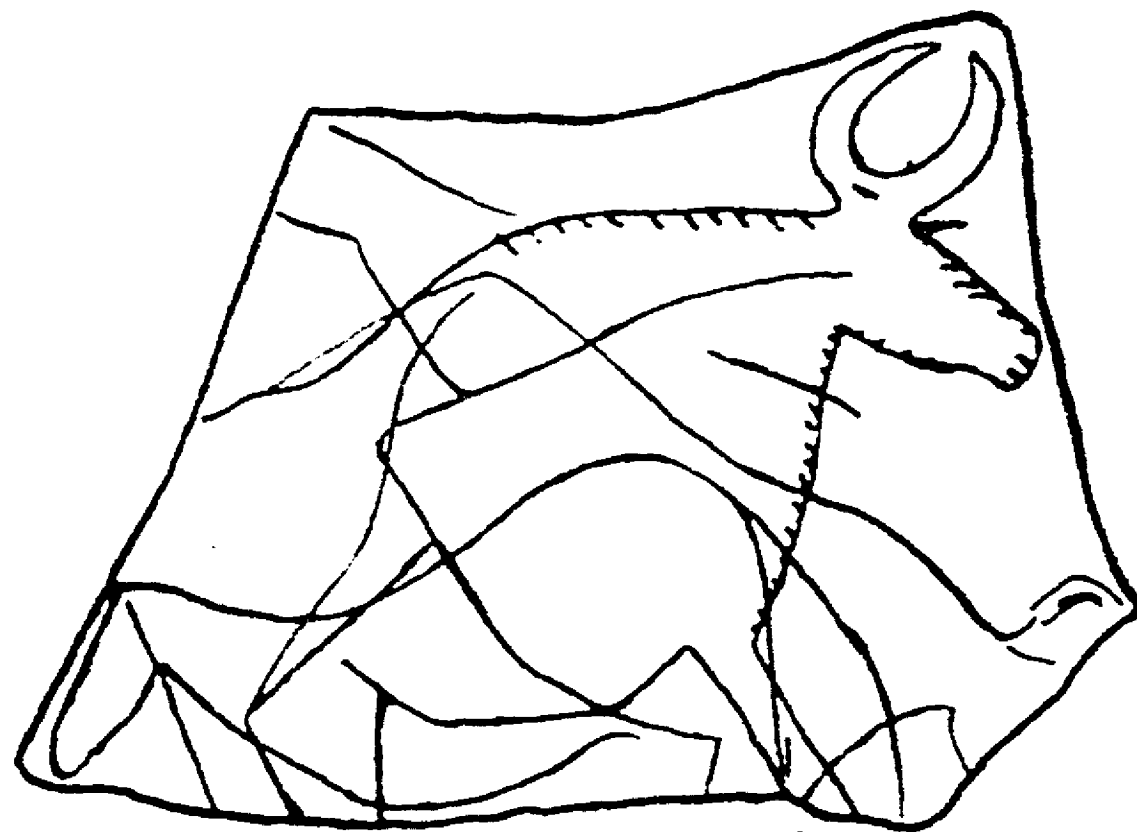


FIG. 314. — Plaquita con varios animales: un bóvido, de cuernos en U cerrada y contorno rayado; otro toro menos claro; un caballo de fina silueta; otro caballo menos claro; parte de otras siluetas. (L. 2-2'5 m.) Tamaño natural (Véase lám. XVIII, 4.)

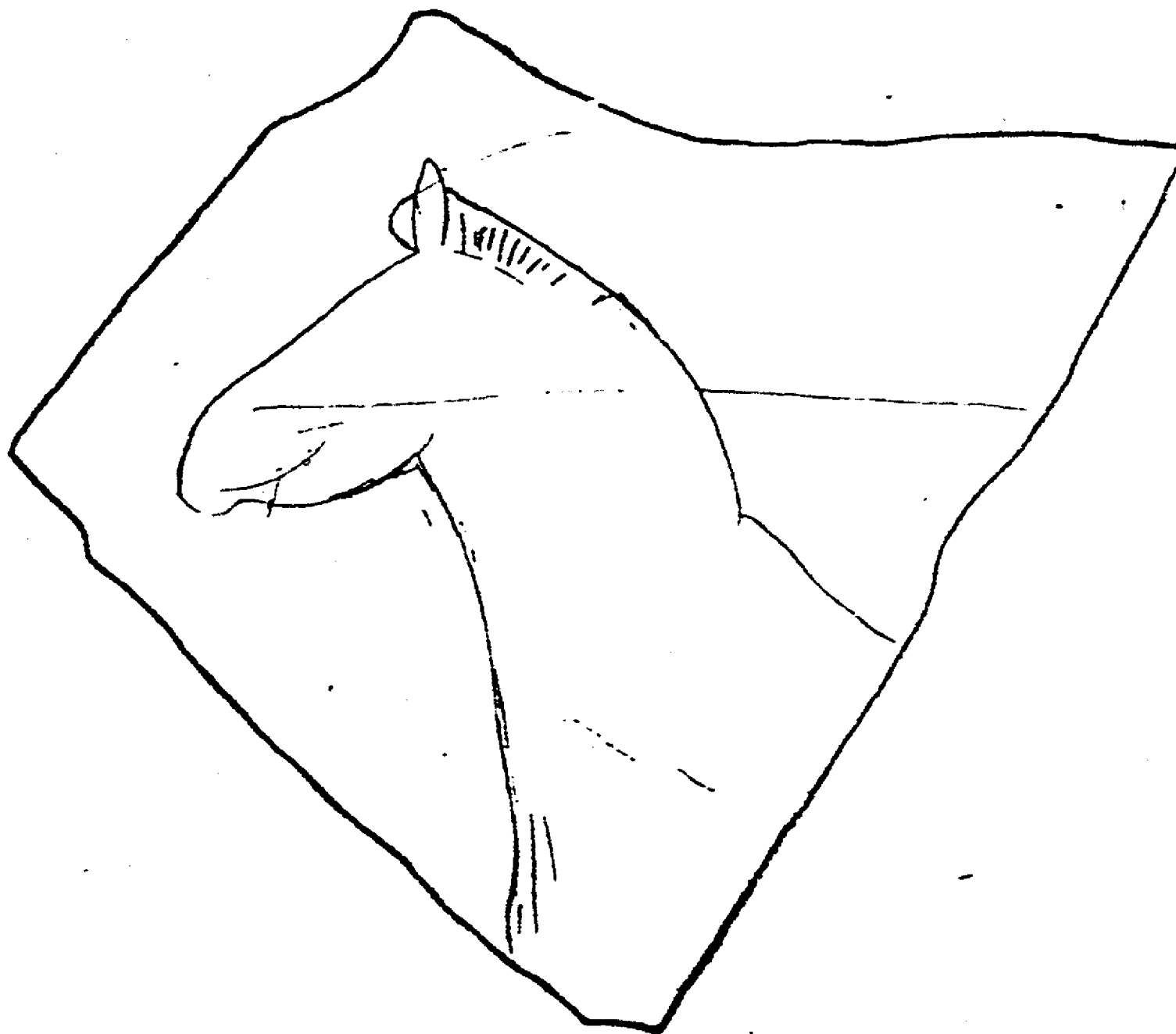


FIG. 446. — Cabeza de caballo. (C. 0'4-0'6 m.)



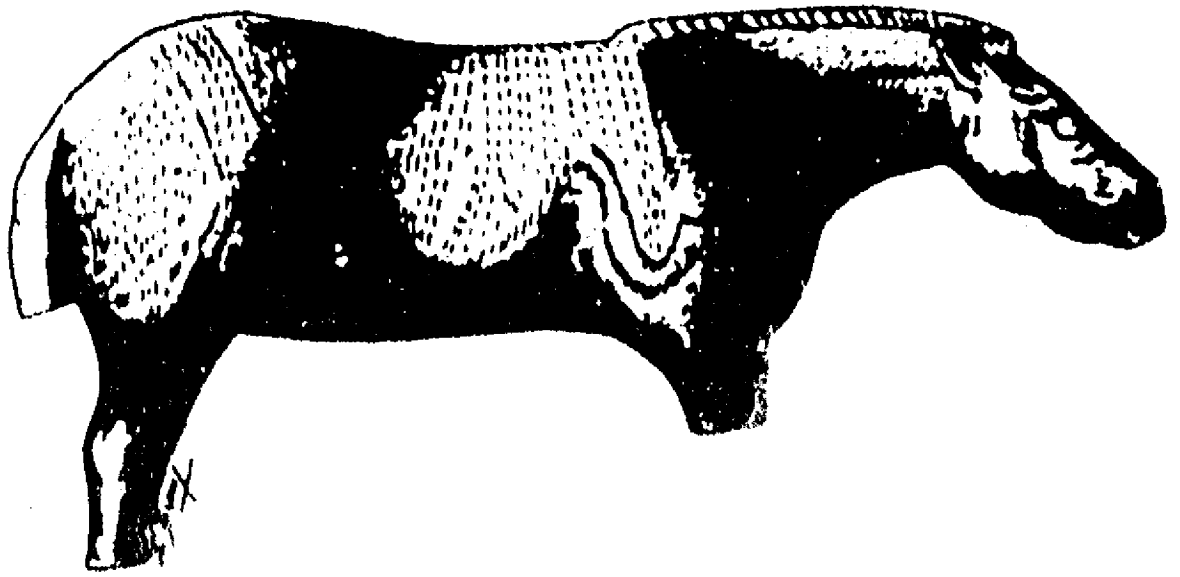


Fig. 1 - CHEVAL DE PIETTE - E. Pietti - Bourges (ptes Pyr.)
- type.

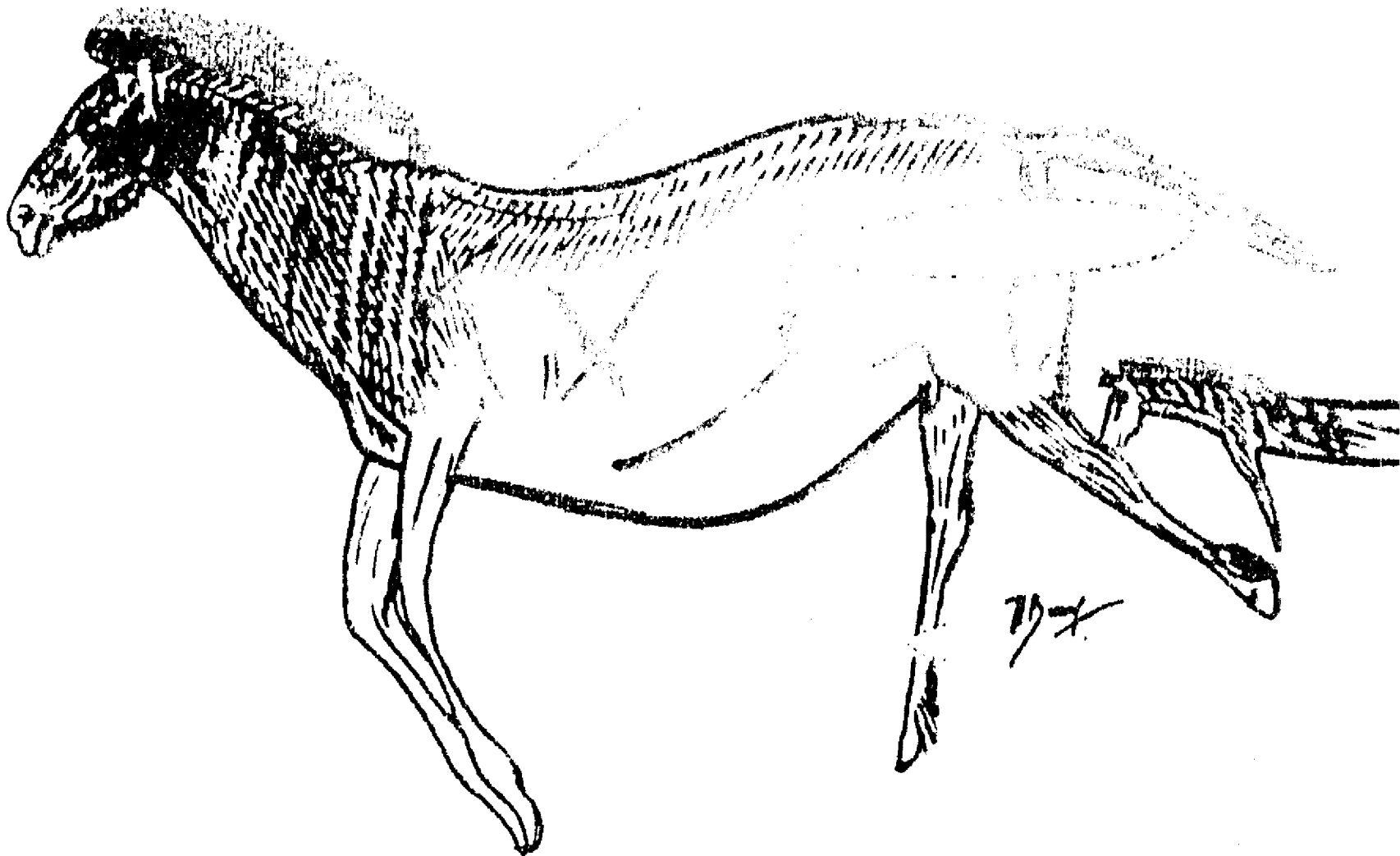


Fig. 2 - CHEVAL DE TEYJAT - E. Teyjatensis - Teyjat (Dordogne)
- type.

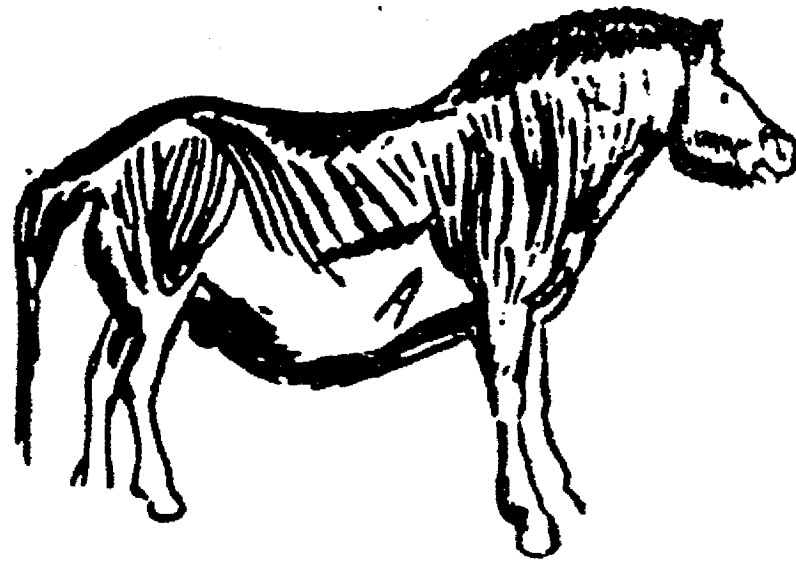


Fig. 3 - CHEVAL BARIOLE - E. Ornatus - Niaux (Ariège) -type.

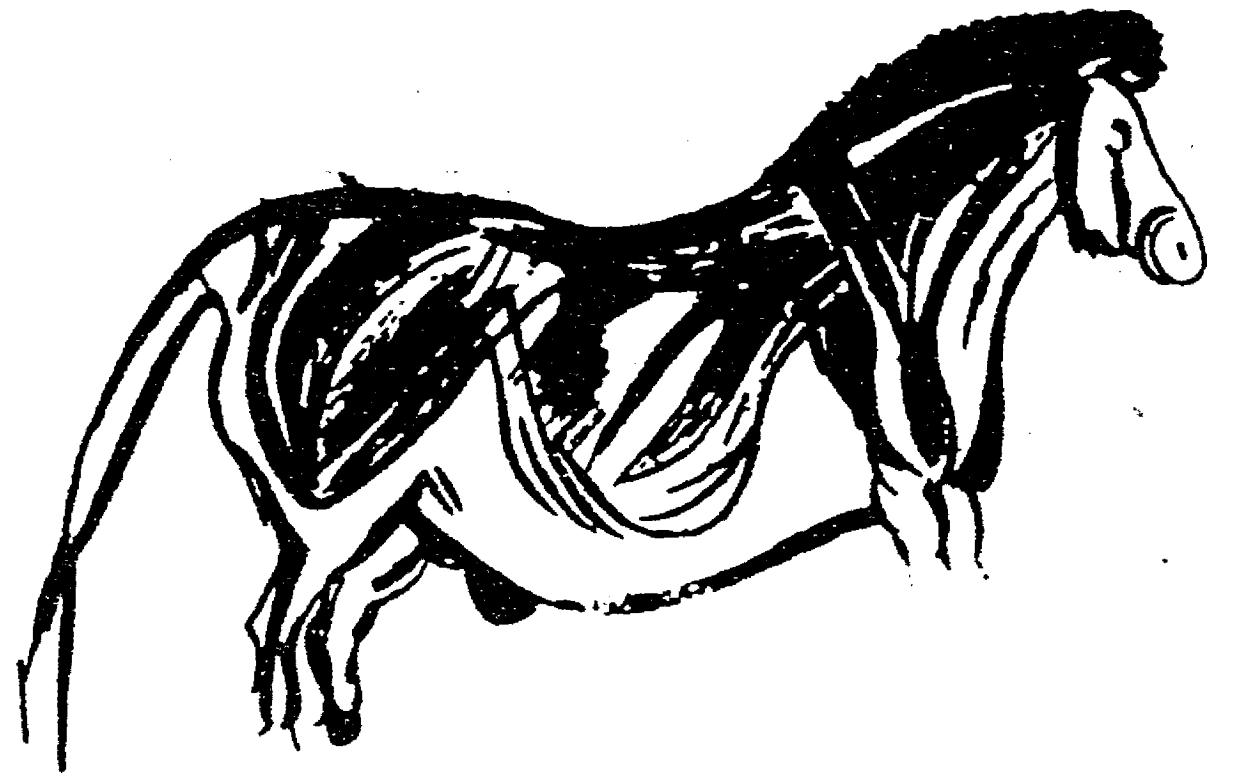


Fig. 5 - CHEVAL BARIOLE - E. Ornatus - Niaux (Ariège)

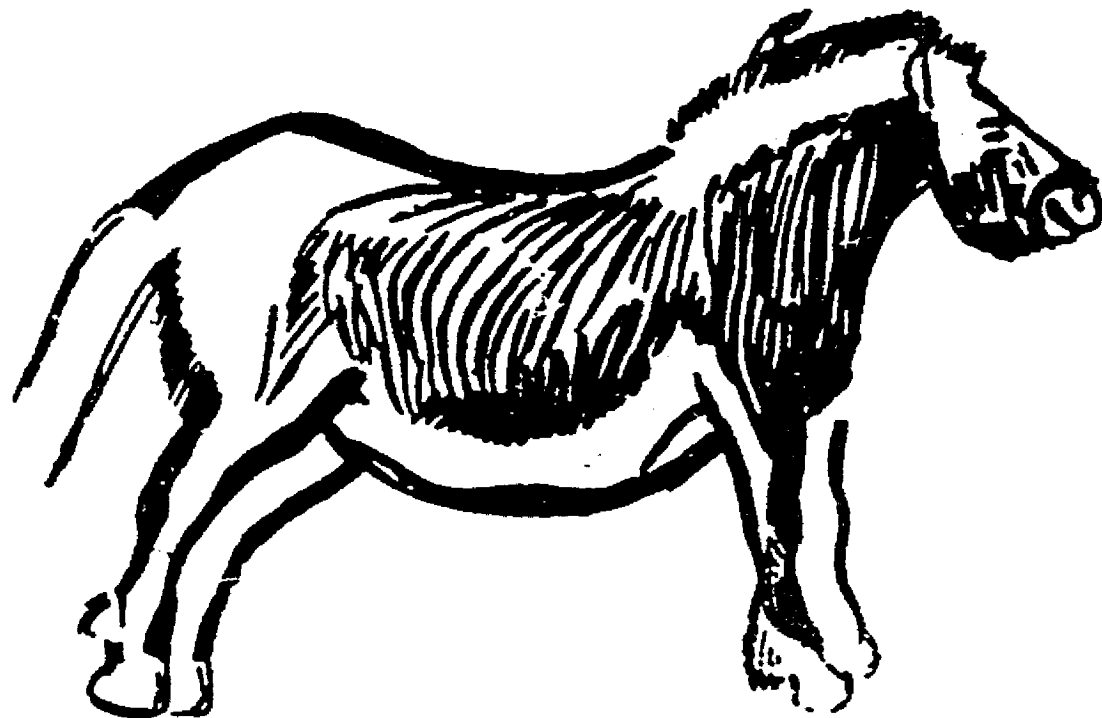


Fig. 4 - CHEVAL BARIOLE - E. Ornatus - Niaux (Ariège)



Fig. 6 - CHEVAL BARIOLE - E. Ornatus - Niaux (Ariège)



Fig. 7 - CHEVAL BARBU - E. Barbatus -
Niaux (Ariège) - type.



Fig. 8 - CHEVAL BARBU -
E. Barbatus - Niaux.



Fig. 9 - CHEVAL BARBU - E. Barbatus -
Montespan

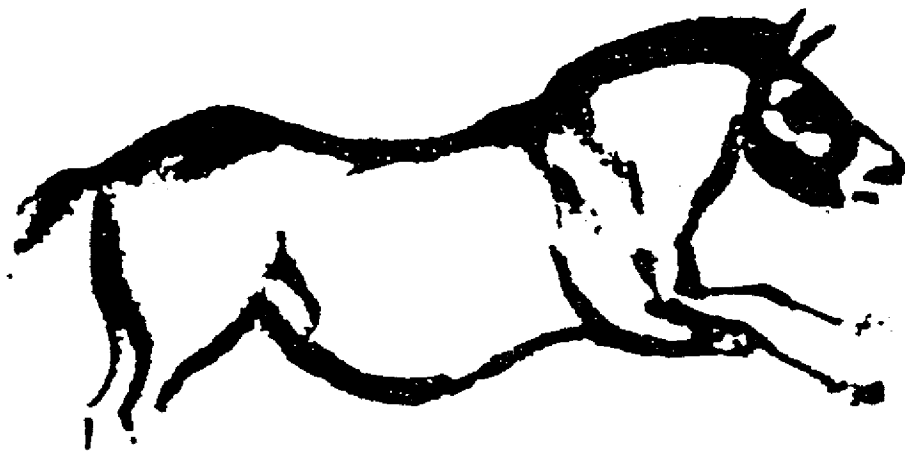


Fig. 10 - CHEVAL BARBU? - E. Barbatus? - Font de Gauche.



Fig. 11 - CHEVAL A ENCOLURE RAYEE - E. Tigriscolis -
Trois Frères - type.



Fig. 12 - CHEVAL DES PYRENEES - E. Pyrenaeicus -
Trois Frères - type.

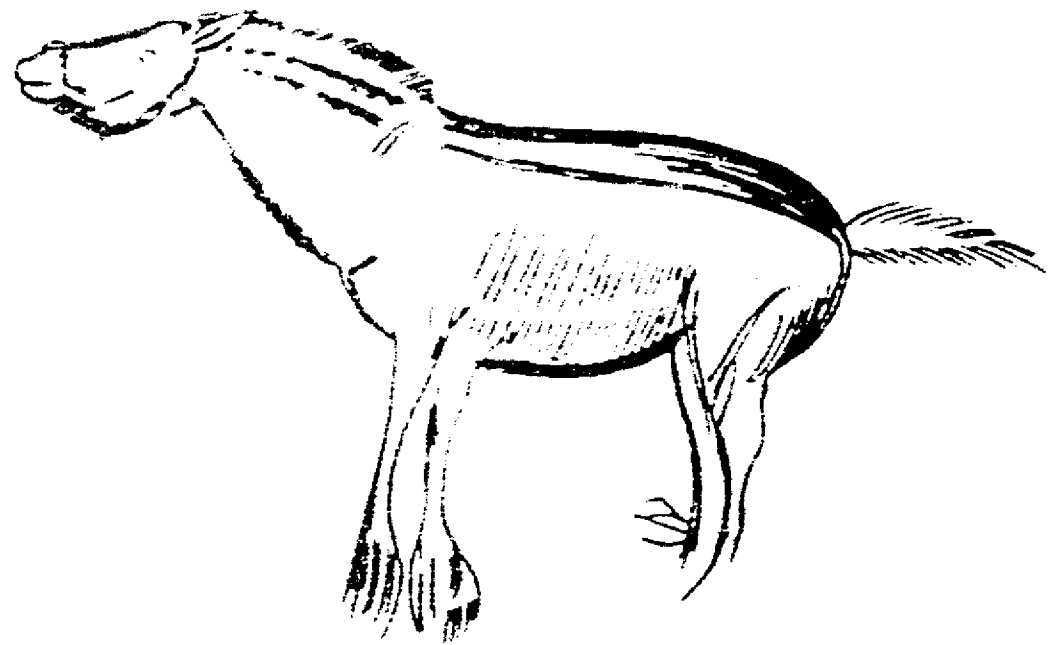


Fig. 13 - Poulain - E. Pyrenaeicus? - Trois Frères.



FIG. 14 - CHEVAL DE REGUEN -
E. Regueneri -
Trois-Frères - Type.

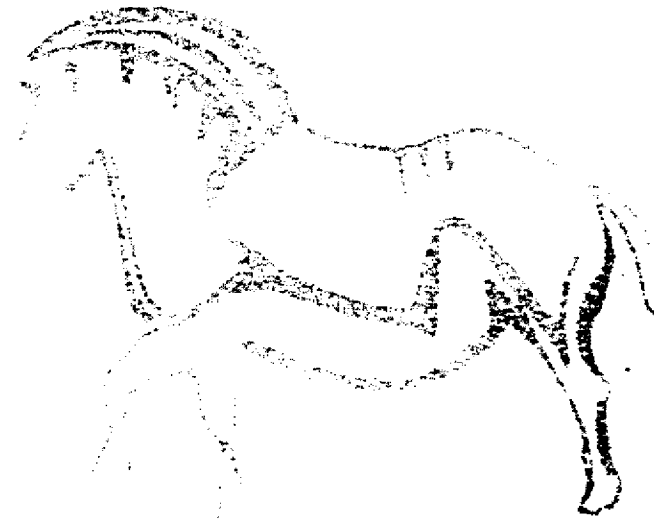
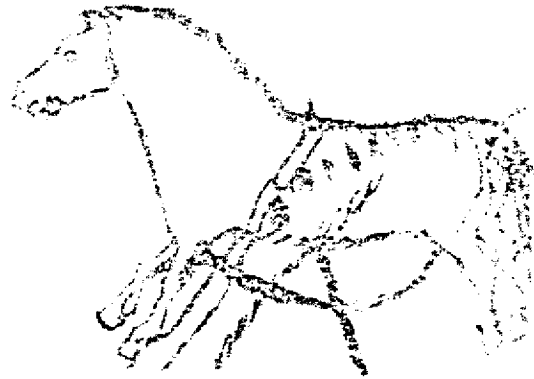


FIG. 15 - 16 - 17 - CHEVAL DE REGUEN - E. Regueneri
Trois-Frères.



FIG. 18 - 20 - CHEVAL DE PORTEL - E. Portelensis
Le Portel - Type.



FIG. 19 - CHEVAL DE REGUEN 2 - E. Regueneri - Lascaux.



FIG. 21 - CHEVAL DU PORTEL - E. Portelensis -
Le Portel.

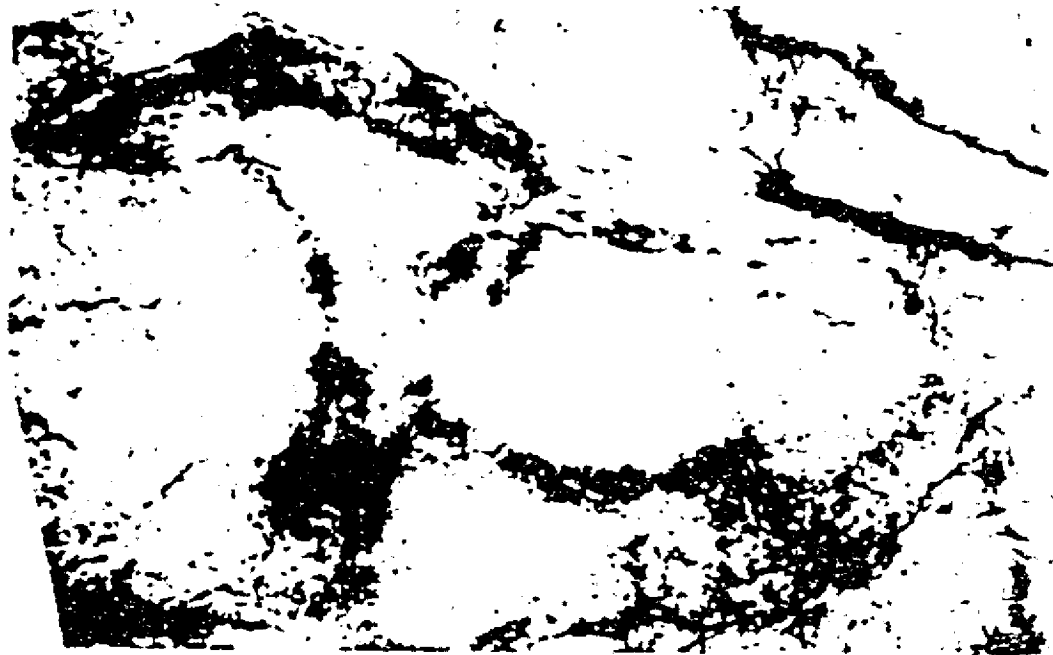


Fig. 12 - CHEVAL DU PORTEL - E. Portelensis -
le Portel.



Fig. 14 - CHEVAL DU PORTEL
E. Portelensis -
le Portel.

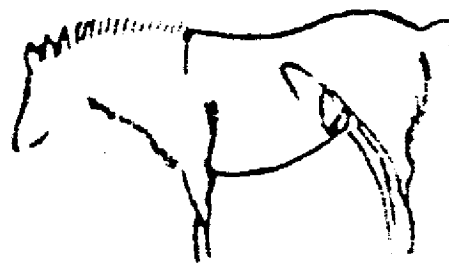


Fig. 15 - CHEVAL DU PORTEL
E. Portelensis - Niaux.



Fig. 16 - CHEVAL DE MARSOLIAS - E. Marsoliasensis -
Marsolias - type.



Fig. 17 - CHEVAL DE SAUCOULA - E. Saucouliani -
Aizacira - type.



Fig. 18 - CHEVAL DE LA PASTEGE - E. Pastegensis -
la Pastega - type.

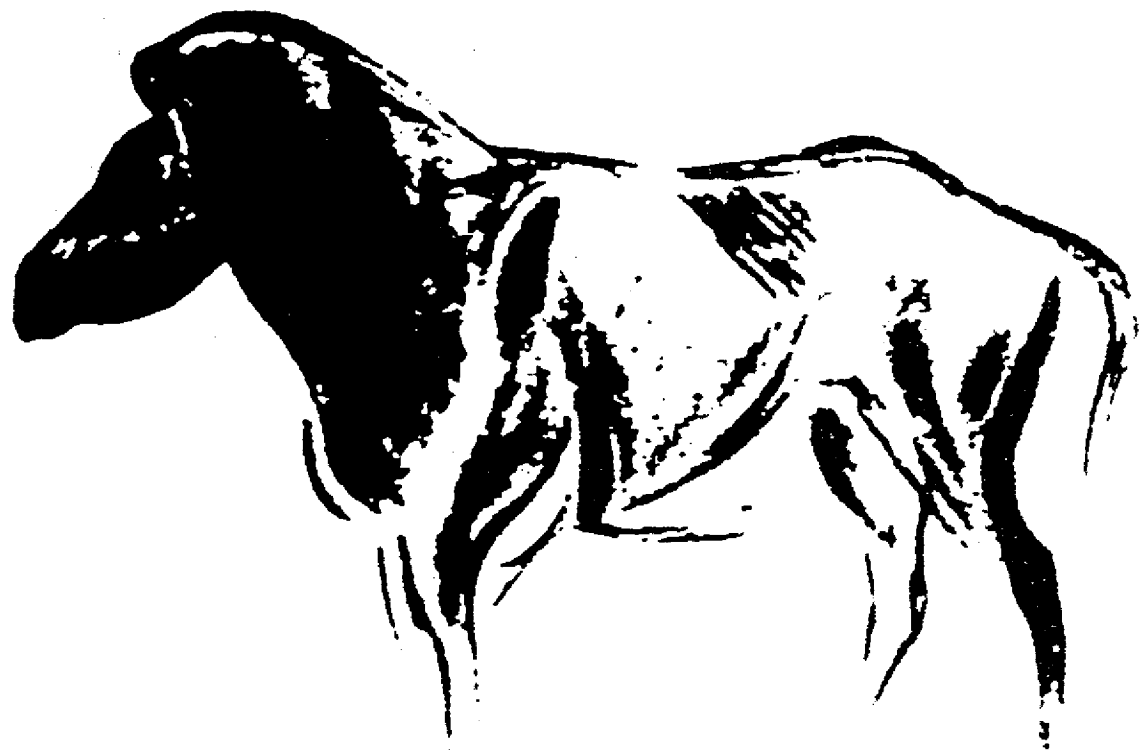


Fig. 29 - CHEVAL DE MENEILHAC - E. meneilhacensis -
meneilhac - Type.



Fig. 31 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuili -
Breuil - Type.

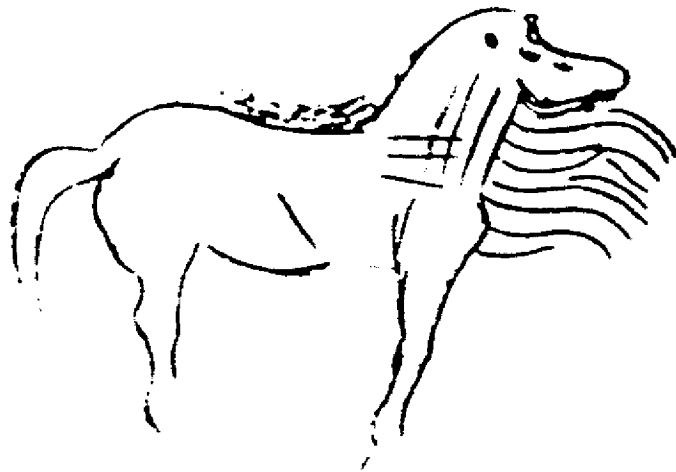


Fig. 32 - CHEVAL DE BREUILHAC - E. Breuilhacensis -
Breuilhac - Type.



Fig. 33 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuili -
La Portol.



Fig. 33 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuil -
Altamira.



Fig. 34 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuil -
La Vache.



Fig. 35 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuil -
Lascaux.

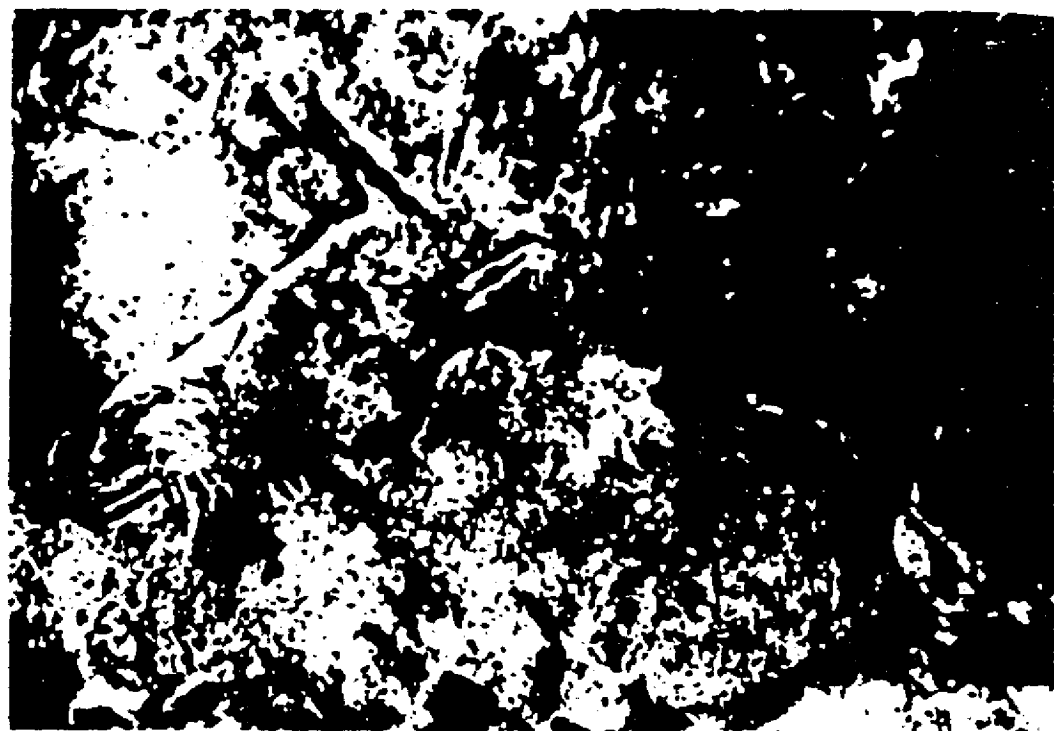


Fig. 37 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuil - Lascaux.



Fig. 40 - CHEVAL EUROPEEN - E. Europaens - Lascaux - Type.



Fig. 38 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuil - Croze & Contran.

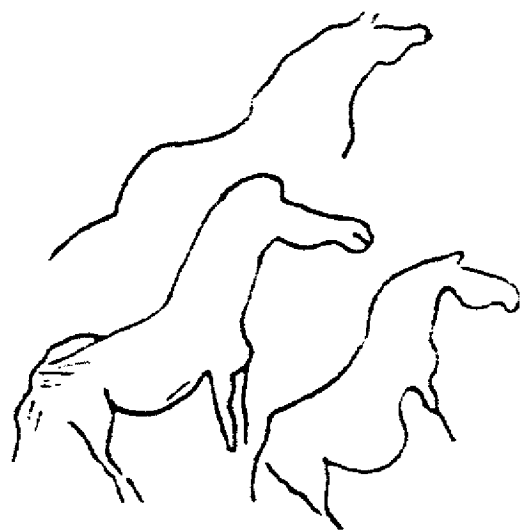


Fig. 39 - CHEVAL DE BREUIL - E. Breuil - Ardales.



Fig. 41 - CHEVAL EUROPEEN - E. Europaens - Hornos de la Peña.



Fig. 42 - Poneys de Lascaux : Deux aspects différents.



Fig. 44 - MÈTIÈRE À LONGS OREILLES - M. Longicollis -
Très-brève - Type.



Fig. 43 - CHEVAL POMMELÉ DES CANTABRES - E. Cantabricus -
La Haza - Type.

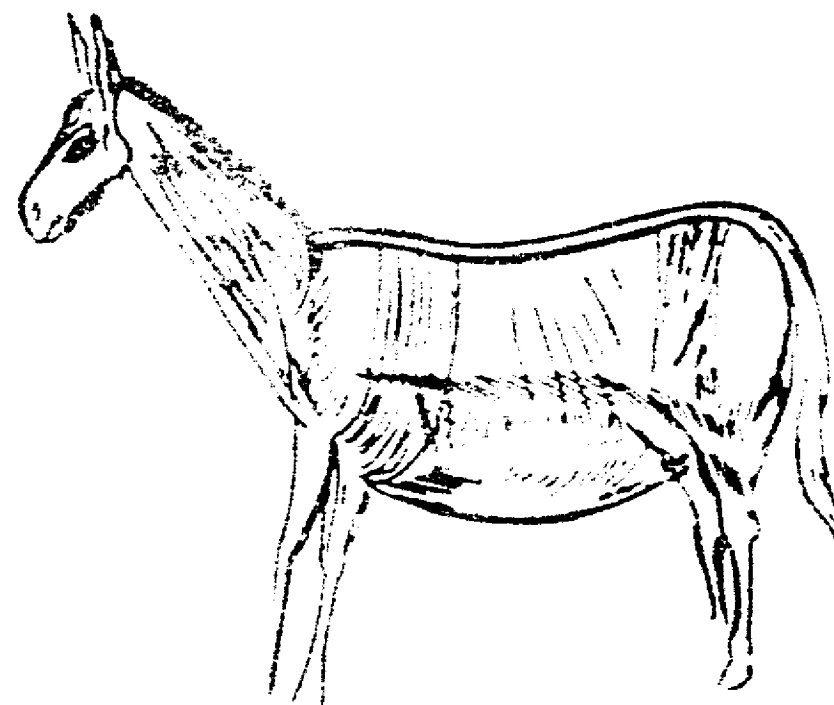


Fig. 45 - MÈTIÈRE À BRÈVES OREILLES - M. Longicollis Breuilii -
Très-brève - Type.

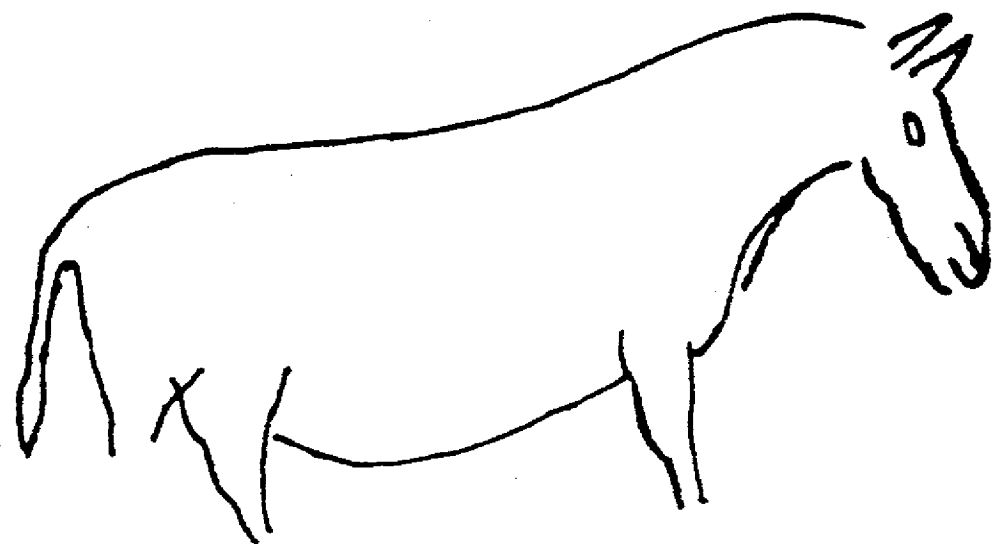


Fig. 46 - HELIONE DU PERIGORD - H. Perigordensis -
Les Combarelles - Type.

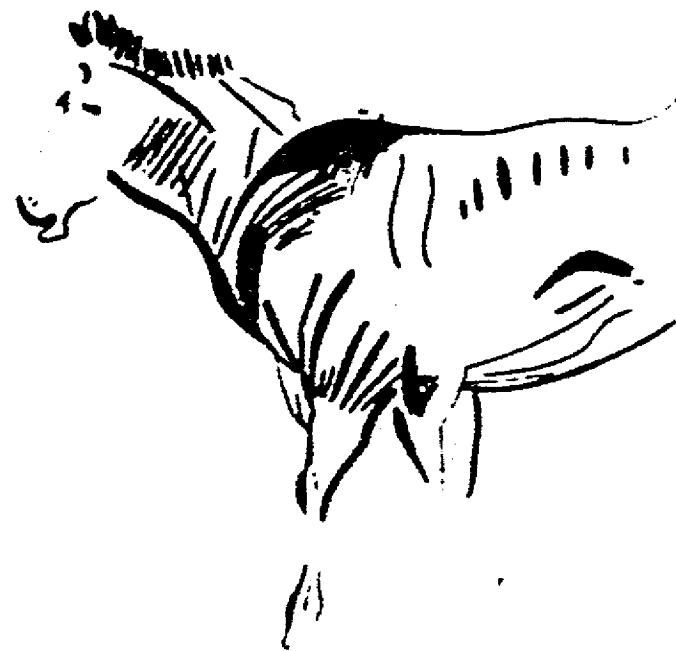


Fig. 50 - CHEVAL TACHETE - E. Maculatus -
Minateda - Type.

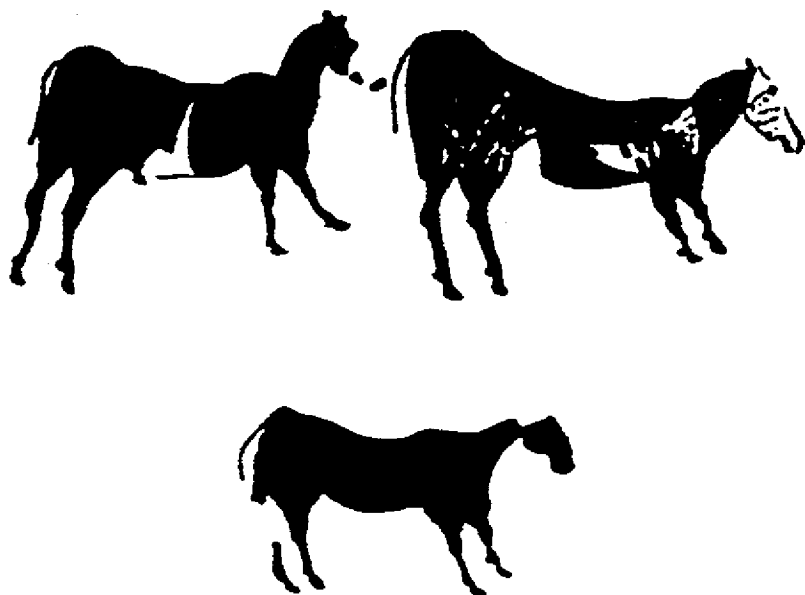


Fig. 47-48-49 - Equidé Méditerranéen - E (?) Hydruntinus -
Minateda.

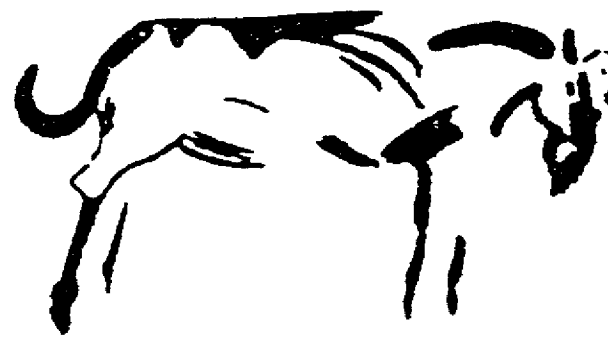


Fig. 51 - CHEVAL INCERTAIN - E. Dubius -
Minateda - Type.

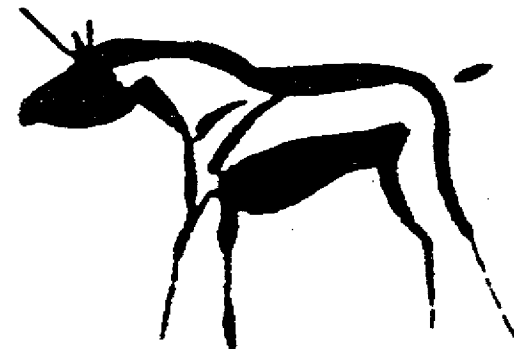


Fig. 52 - CHEVAL A QUEUE COURTE - E. Brachycaudus -
Minateda - Type.



Fig. 53 - CHEVAL DE MINATEDA - E. Minatedaensis -
Minateda - Type.

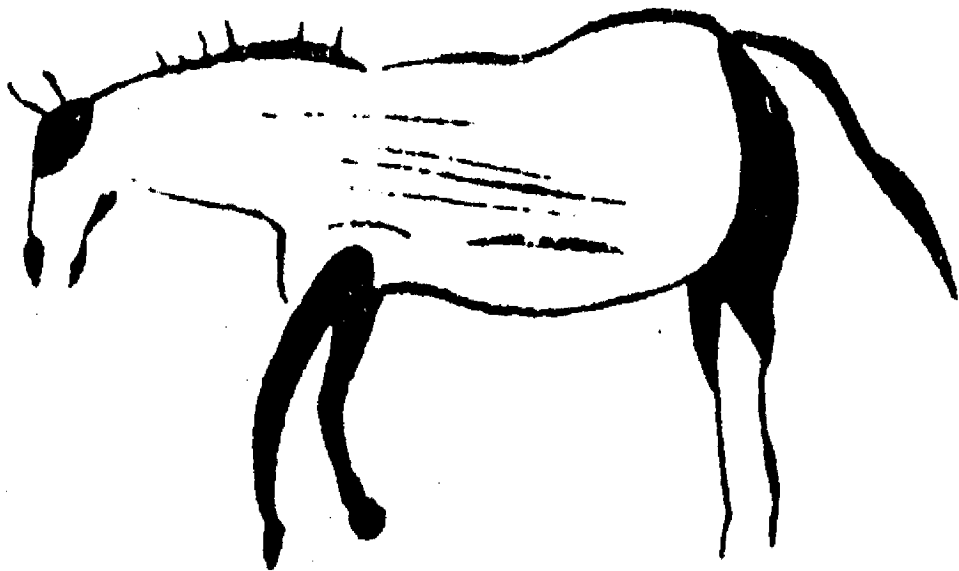
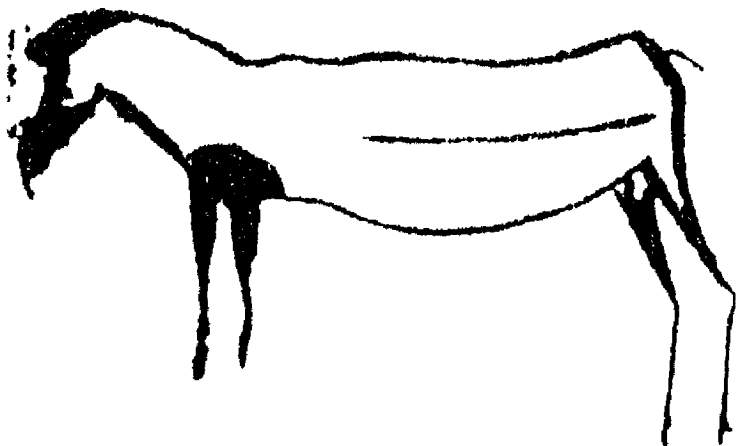


Fig. 54-55 - CHEVAL DE MINATEDA - E. Minatedaensis -
Minateda.

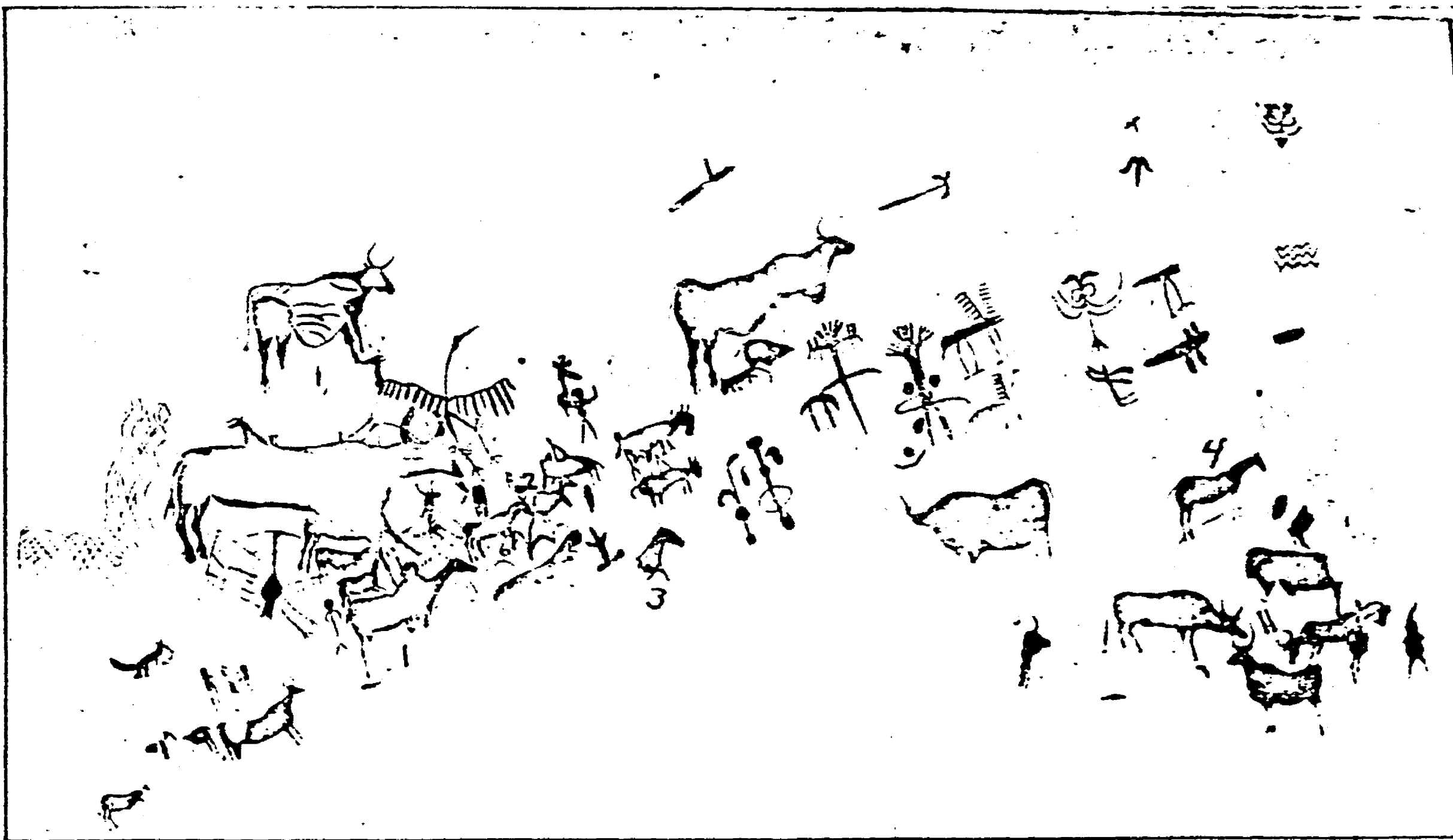
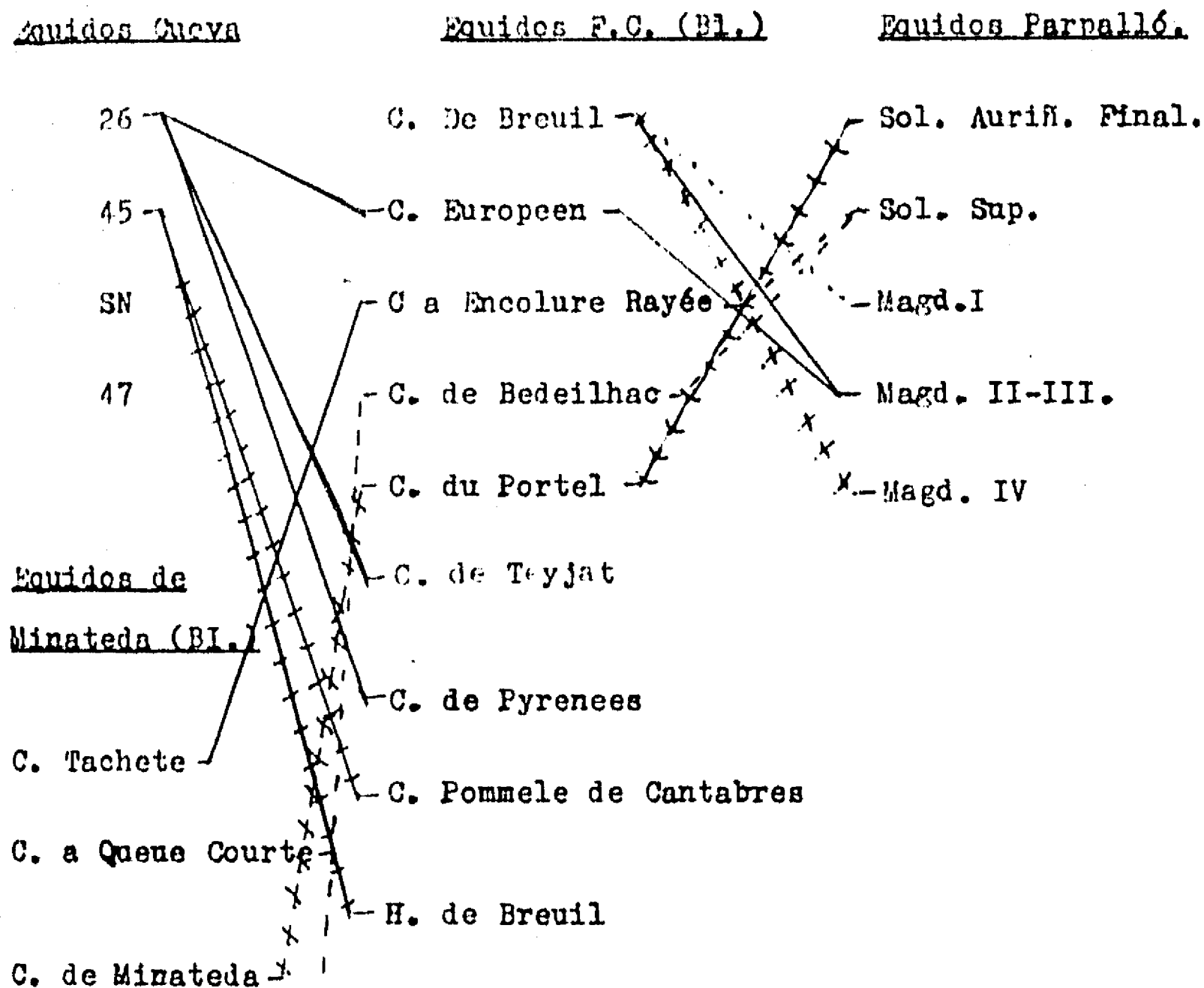


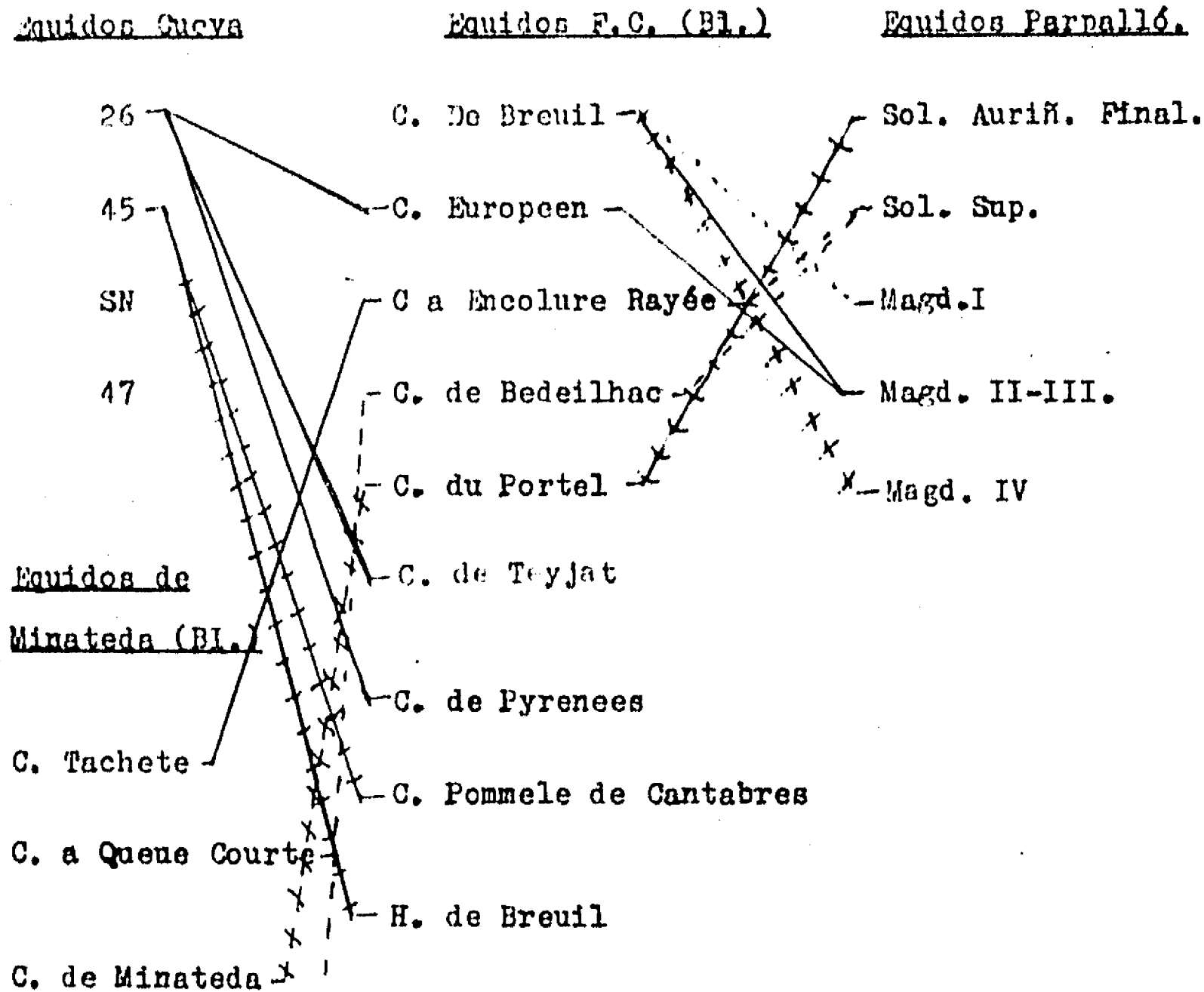
FIG. 2. — Panneau peint du grand abri de La Vache. — Echelle : environ 1/15^e. — Les panneaux de droite ont été rapprochés.

ESQUEMA I.



Este cuadro tiene por objeto estudiar las relaciones entre los caballos levantinos de edad desconocida (La Araña, Minateda), y los de edad conocida del Parpalló, con los francocantábricos. Desde este punto de vista se ve que todos los caballos levantinos y parpalloneses se pueden relacionar a los francocantábricos, unos en mayor medida y otros en menor. Por extensión, se puede estimar la edad de algunos caballos levantinos con respecto a ejemplares del Parpalló.

ESQUEMA I.



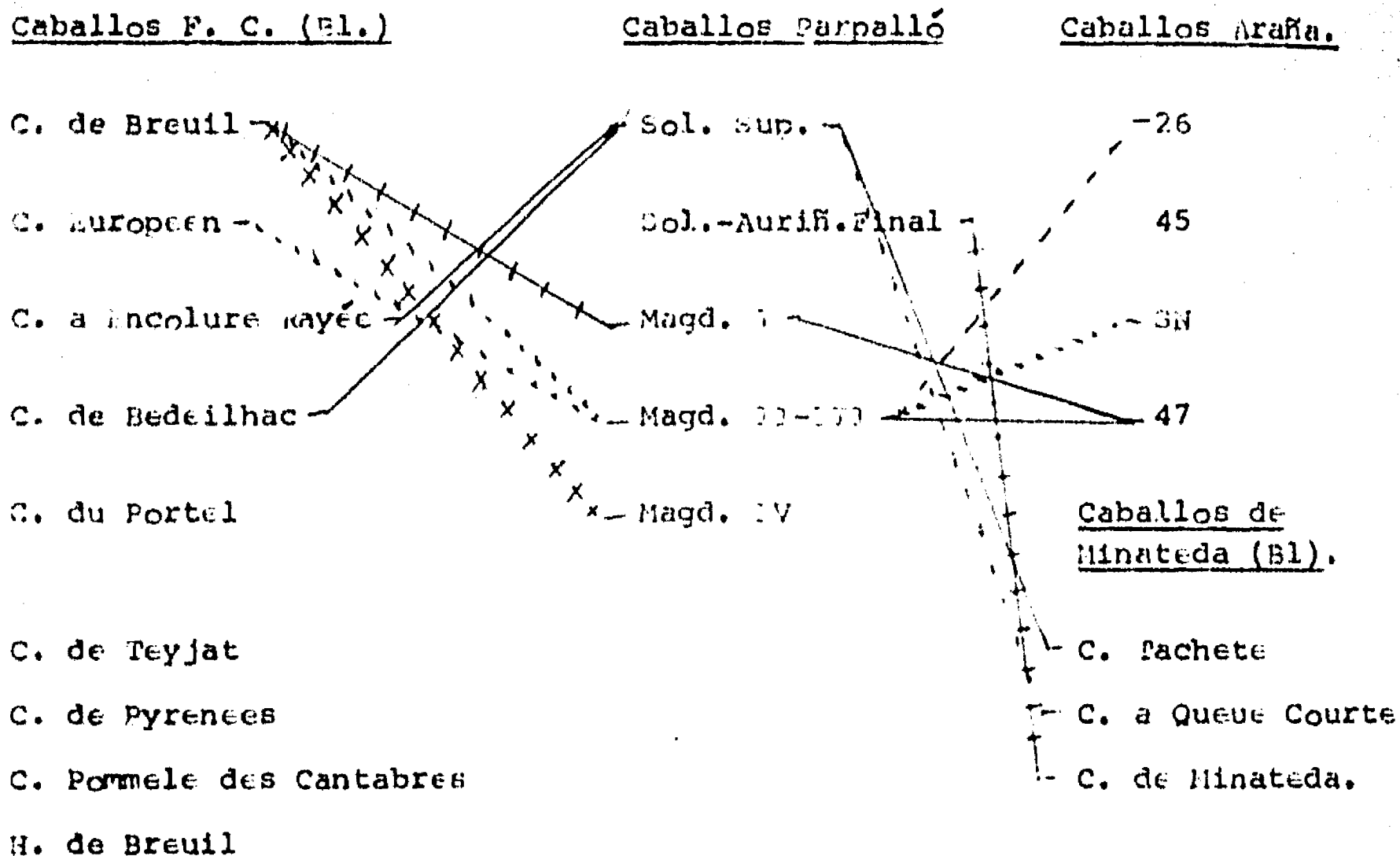
Este cuadro tiene por objeto estudiar las relaciones entre los caballos levantinos de edad desconocida (La Araña, Minateda), y los de edad conocida del Parpalló, con los francocantábricos. Desde este punto de vista se ve que todos los caballos levantinos y parpalloneses se pueden relacionar a los francocantábricos, unos en mayor medida y otros en menor. Por extensión, se puede estimar la edad de algunos caballos levantinos con respecto a ejemplares del Parpalló.

Pero lo que queda aquí establecido es que TODOS los équidos aquí presentados por Levante y el Parpalló tienen sus equivalentes francocantábricos. Si se trata de las mismas especies o de variaciones intraspecíficas, es una cuestión que no se puede resolver con los medios a nuestro alcance.

Sirva de justificación a este diagrama, el hecho de que las semejanzas encontradas son lo suficientes para motivar las relaciones aquí presentadas. Es evidente que cuando un tipo levantino o parpallenense está conectado a dos o más francocantábricos, eso significa que el tipo en cuestión pudo haber sido uno de los dos o más francocantábricos con los que está conectado. Veamos el segundo esquema.

...

ESQUEMA 31.



Aquí es patente que todos los caballos levantinos y francocantábricos que pueden relacionarse con respecto a tipo en el esquema 3, no se pueden relacionar estrictamente con respecto al factor tiempo visto desde el Parpalló. Muchos caballos francocantábricos, casi todos los de Minateda se pueden relacionar con la cronología parpallonense. Sin embargo, quedan varios tipos francocantábricos y uno levantino sin relacionarse a través del Parpalló. Este diagrama - construido sobre la base de las semejanzas presentadas en el esque

ma I, nos muestra varias cosas interesantes.

Primeramente, que si damos valor cronológico parpallonense a las semejanzas entre los caballos francocantábricos y los levantinos, se establece una clara relación entre caballos moteados o rayados francocantábricos y levantinos, tan antigua como el Solutrense Superior. Por tanto sería posible entre ellos alguna equivalencia, desde el nivel de género hasta el de subespecie. Lo mismo se puede decir de las posibles relaciones entre el E. bedailhensis y el E. brachycaudus de Blanchard.

En segundo lugar, es posible que los caballos de Minateda serían más antiguos que los de La Araña en cuanto a su aparición sobre la escena del Paleolítico Superior europeo, no en cuanto a la edad respectiva de las pinturas en ambos sitios, ya que los de Minateda pudieron haber durado hasta el Magdaleniense y más allá.

Finalmente, es de notar que el caballo que de acuerdo con la evidencia diagramática duró más fué el E. breuili. Lo hallamos en el Magdaleniense I y en el IV, por lo cual es obvio que vivió durante el Magdaleniense II y III, aunque no haya en el esquema evidencia de ello, en cuanto a los caballos no relacionados con El Parpalló, por lo menos se sabe que vivieron durante el Paleolítico Superior, aunque su existencia no sea comparable de acuerdo a la evidencia cronológica del Parpalló.

4. Sobre el Ambiente y el Clima Levantinos.

La abundancia de las escenas de caza, y las situaciones cotidianas en que se ven representadas, parecen probar que los anima-

les tenían una importancia existencial y no simbólica para los levantinos. Las distintas situaciones en que se representan los cazadores, y el interés con que se representan las armas de caza (arco, flechas, lazo) no dejan lugar a dudas.

Tampoco puede dudarse en cuanto a la mayor benignidad del clima levantino, comparado con el del área francocantábrica durante el cuaternario. Es lógico suponer que fué durante esta época, cuando grupos habitando el área francocantábrica tendrían verdadero interés en trasladarse a zonas más templadas en busca de mejor vida. No así durante el Mesolítico y el Neolítico, cuando las retiradas de los glaciares y el mejor clima hacían más tolerable la vida en francocantabria.

Se ha argüido por algunos como Almagro (1964a:106-7), que la existencia de personas desnudas en el arte levantino es prueba de que en el Levante reinaba un clima postcuaternario como el actual. A esto se replica enseguida que aun durante el cuaternario, el clima levantino fué mucho más favorable que el francocantábrico. Había años más fríos que otros, pero los veranos en general debieron haber sido lo suficientemente cálidos para permitir andar sin ropa.

También se ha apelado a la escena de recolección de miel de La Araña, y a otras interpretadas como de agricultura y domesticación, a las que hemos hecho mención en otras partes de esta obra. Pero una cosa es que hubiese habido un clima que hubiese permitido esas actividades, y otras que esas actividades hubieran existido. Ya nos ocupamos en la sección anterior de las de domesticación. . .

cuanto a las de "agricultura", no hay nada en ellas que indique - que los objetos en las manos de las mujeres que se ven en esas escenas, sean vegetales. Pudieran ser crócalos, pedazos de madera para sus hogares, y mil cosas más. Pero aunque fuesen vegetales eso no prueba que se tratase ni siquiera de horticultura, ya que podría tratarse de mera recolección. En ese sentido es bien sabido que todos los pueblos cazadores complementan su dieta con vegetales recolectados en la zona en que viven.

Breuil (et. al., 1960) admite que es posible que el Paleolítico hubiese durado en Levante un poco más que en otras partes, digamos hasta el 8000 ó 7000 AC. Pero en las pinturas de edad clásica no hay pruebas de que se vivía una vida ya neolítica, excepto - en los últimos niveles de Minateda. Esos niveles, ya hemos visto, corresponden a una época que artísticamente está muy lejos del auge del arte levantino. Aquí predominan las figuras esquemáticas, junto a los últimos restos de las semiesquemáticas.

La presencia de las pinturas al aire libre es también prueba de la benignidad del clima. No puede pretenderse, como parece que se pretende por algunos como Almagro (1965:1105), que esto no sólo significa la existencia de dos pueblos distintos, sino que también evidencia una cronología distinta. Dos pueblos distintos sí parece que los hubo, pero esto no prueba que ni vivieron por lo menos en parte a un mismo tiempo, ni tampoco que no hubo contactos entre ellos.

5. Sobre el Vestuario y Adornos en el Arte Levantino.

Las mujeres levantinas aparecen casi siempre con el busto des-

nudo y usando faldas de campana. Los hombres se ven muchas veces desnudos, pero otras con pantalones cortos y anchos. Es curioso - como los adornos corporales se representan con más exactitud que las características físicas. Las cabezas masculinas se ven cubiertas con gorros y plumas, mientras que los brazos se rodean con anillos gruesos. Sobre el cuello y la espalda caen cintas divididas en estrías, mientras a veces se ve en la cintura lo que parece un cinturón. En las piernas de los hombres se ven también adornos colgantes, junto a cintas franjeadas y rodetes gruesos o jarreteras. Las armas de caza y guerra también se representan con bastante consideración por los detalles.

Este despliegue estético va en contra de lo que se ve en el arte aquitano-cantábrico, en el que jamás figuran vestidos, armas (1) u ornamentos. Sin embargo, ambas áreas tienen en común la presencia de antropomorfos. La etnografía comparada nos enseña que el uso de antropomorfos corresponde al tipo de creencias mágico-religiosas que se ven en los pueblos cazadores. Se recordará que también hemos encontrado antropomorfos entre las figuras de los cabezas redondas de época prepastoral en el Sahara.

Almagro (1964a:104-6) rechaza la comparación entre los antropomorfos francocantábricos y los levantinos, así como la comparación entre las puntas de flechas de ambas áreas, diciendo que son el resultado de convergencias entre pueblos cazadores que no pue-

(1) La única excepción está en la Cueva de La Filleta al sur de España, en compañía de evidencia levantina.

den tener validez cronológica. Las faldas de las mujeres levantinas, al igual que las cestas que se ven en la escena de la recogida de miel en La Araña, las interpreta como evidencia de un arte textil desarrollado a nivel neolítico. A lo primero replica Blanc (1964: 121) que las figuras humanas levantinas no dicen nada sobre la edad o arte. En cuanto a lo segundo, que el uso de cestas no indica edad postpaleolítica, ya que es sabido que en el Paleolítico Superior la ropa era hecha de pieles que se cosían para ajustarlas al cuerpo. Cuando se conoce este procedimiento de costura, ya se pueden hacer cestas.

A esto se puede agregar que, como dice Bandí (1964:117), no hay tipos físicos diferentes en las escenas de combate levantinas, como sería de esperar si se tratase de un pueblo de cazadores aislados defendiéndose contra agricultores invasores. Durante la presentación de la evidencia, hemos visto uno o dos individuos cuya cabeza o cuerpo es distinto al del resto de los arqueros, pero esto puede tener más de un significado.

Al primer lugar, ya que se trata de escenas como las que al principio hemos denominado "conmemorativas", pudiera tratarse de representaciones de individuos particulares, especialmente importantes y protegidos por alguna magia especial. Segundo, estas variaciones individuales tan acusadas no se ven en las grandes escenas de combate entre grupos de arqueros. Esto parece indicar que no se trata de pueblos racialmente distintos, y mucho menos de pueblos de cazadores paleolíticos retrasados frente a neolíticos invasores.

No ha faltado tampoco quien diga que las faldas acampanadas de

Las mujeres levantinas llegaron de Creta en tiempos neolíticos o posteriores. En efecto, hay un parecido entre ambos tipos de falda, pero sus relaciones cronológicas con la Creta minoica ya hace tiempo -- fueron rebatidas por Breuil (1912a) y Hesse (1910). No debemos por tanto perder más tiempo en esa cuestión aquí. Hoy esas semejanzas se pueden considerar aparte de cualquier cuestión cronológica.

6. Sobre la Localización de las pinturas y el tamaño de sus Figuras.

Breuil y Lantier (1959:256) cuentan como los autores españoles -- que dicen que las condiciones de vida paleolíticas se prolongaron en las montañas al este de la Meseta Central en tiempos postpaleolíticos, no han visto que Cogul, Agua Amarga, Cantos de La Visera y otros sitios, se hayan en caminos que conducen de las altas mesetas a las regiones costeras. Si hubieran sido de verdad "sitios de refugio" ante el avance de pueblos neolíticos, todos estarían situados como Las Batuecas en la Sierra de Francia, que por su posición sí se presta a ser interpretado como sitio de refugio.

Para Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) hay otros sitios que no están situados en lugares de paso, como los de la Sierranía de Albarracín y las Cuevas de La Araña. Sin embargo, observa Breuil (et al., 1960) de haber vivido los levantinos en el Neolítico, los grupos neolíticos, más avanzados tecnológicamente, nunca les hubieran permitido establecerse en posiciones como en las que están la mayoría de sus sitios, ya que eso les hubiera perjudicado sus actividades comerciales.

En cuanto a la diferencia de tamaño entre las figuras aquitano-cantábricas y levantinas, para Vaccasyn-Della Manta (1947:7) eso sig

nifica no sólo la existencia de dos pueblos distintos sino su existencia en épocas distintas también. Según su opinión (op. cit.), los grupos y la jerarquía social implícitos en el tamaño de algunas figuras levantinas, parecen mostrar una sociedad mucho más avanzada que la del Paleolítico.

A eso se puede replicar que los grupos más famosos de las pinturas levantinas fueron producto de añadiduras a lo largo del tiempo, por lo que bien pudieran notarse algunas variaciones en su indumentaria. Pero aunque se hubiesen pintado todas esas figuras a un mismo tiempo, ni su agrupamiento ni las presuntas distinciones sociales presentes van más allá de las posibles a grupos del Paleolítico Superior.

La existencia de caudillos para la guerra y de individuos con funciones directrices, se debe haber originado desde que los primeros grupos humanos alcanzaron un tamaño y complejidad en que estas funciones se volvieron necesarias. Todo parece indicar que las poblaciones del Paleolítico Superior del occidente de Europa, habían llegado al nivel tribal de organización social. Siendo así, lo más natural es ver precisamente el tipo de diferenciaciones sociales que presuntamente se ven en las pinturas levantinas.

7. Sobre Determinadas Pinturas y Determinados Yacimientos Asociables al Arte Levantino.

La gran tragedia en el estudio del arte levantino, ha sido la falta de asociación íntima entre pinturas y elementos de arte mobiliario o utilillaje, que permitieran fechar concluyentemente por lo menos algunas de ellas. Hasta alrededor de 1950, lo más que se había hallado era instrumentos líticos de supuestos tipos mesolíticos y neolíticos al

pié de los abrigos, o como en el caso de La Valltorta mucho más lejos sobre la meseta y no en el barranco donde se encuentra este lugar. Algunas veces se encontraban instrumentos que pudieran pasar por paleolíticos, como los encontrados por Vilabona (1941, 1944) en el Bajo Frigorato. Pero estos últimos eran mucho menos que los otros, y las condiciones en que se hallaban les daban igual si no menor valor que los hallazgos mesolíticos y neolíticos. Ultimamente, los partidarios de la edad reciente del arte levantino parecían inclinarse más al Neolítico todavía que el Mesolítico. Y así seguía la batalla.

Breuil (et.al., 1960) afirmaba que no se puede relacionar el Neolítico cardial con las pinturas levantinas. En ello concuerdan Pericot y Ripoll (Breuil et al., 1960) quienes consideran el Neolítico cardial algo muy localizado en las costas mediterráneas. La fuerza de los argumentos de Breuil (op. cit.) les llevó a admitir que el arte levantino tampoco tiene que ver con otras fases neolíticas de la costa oriental española. En cuanto a las industrias de los levantinos, llegaron a decir que probablemente los levantinos tenían industrias "poco diferenciadas" al aire libre o al pié de abrigos de pocos sedimentos.

Saccasyn-Della Santa (1947:7) apunta que en algunos sitios levantinos se ven depósitos musterienses (Minateda), en otros del Paleolítico superior tardío (Calapatá) y otros presentan depósitos mesolíticos. Pero esta afirmación es algo dañina, ya que puede dar la impresión de que estas tres etapas líticas se encuentran igualmente destacadas entre los sitios levantinos, lo cual no es cierto. Lantier (1964: 148) comenta que hay industrias solutreo-magdalenenses en las regiones litorales de Cataluña, Valencia, Alicante, Almería, Andalucía y Portugal, mostrando un itinerario muy frecuentado por grupos humanos en esos días.

Esto no convence a Almagro (1964a:106), quien afirma que la industria lítica cerca de los abrigos rocosos es mesolítica y aún neolítica. A esto contestan Blanc (1964) y Lantier (op.cit.), que eso no prueba la edad del arte levantino, ya que sólo atestigua su presencia durante el Mesolítico y no que fuera hecho durante ese período. El primero (op. cit.) agrega que los abrigos levantinos pudieran haber sido usadas como lugares sagrados, al igual que las cuevas francocantábricas. Esto quiere decir que los hallazgos de ese utillaje pueden corresponder sólo en parte a las figuras. Además, comenta Blanc (op. cit.), es discutible si todos los hallazgos son postpaleolíticos.

No hay dudas de que las pinturas humanas más esquemáticas son eneolíticas, pero el problema siempre ha estado en la transición entre el Magdaleniense -o el Epigravetiense en el Levante- y el Neolítico. Entre una etapa y la otra se desarrollan las industrias microlíticas, que son muy difíciles de individualizar, como veremos seguidamente.

La cosa empezó a mejorar a partir de la publicación por Almagro (1949) de la Cueva de Doña Clotilde. Ya hemos presentado los aspectos relevantes de este lugar en la sección anterior, por lo que ahora queda el comentar y sacar alguna conclusión sobre esta evidencia. La presencia de microlitos de tipo aziliense no prueba una edad postpaleolítica para TODO el material de este lugar, ya que es sabido que la manufactura de microlitos tuvo su origen durante la segunda mitad del Magdaleniense (IV-VI).

Esto no es ni mucho menos un caso único, ya que hay evidencia de la manufactura de unas hojas de tipo Paleolítico Superior a finales del Paleolítico Inferior. Una cosa es un descubrimiento o invención y

otra su desarrollo y predominio, que puede datar de tiempos muy posteriores al del descubrimiento.

El mismo Almagro (op. cit.:1113) ha dicho que estos microlitos son más bien pseudomicroburiles (q.v) que microburiles típicos, lo que sería de esperarse si fuesen modelos toscos hechos durante el Paleolítico superior. En cuanto a las puntas en forma de gajo de naranja de un estilo que se ve desde el Neolítico hasta la Edad del Bronce, estas pueden corresponder a las etapas esquemáticas en rojo oscuro más tardías. Almagro (op. cit.) no nos dice la secuencia en que aparecen estos hallazgos; sólo dice que se encontraron en un estrato de cerca de veinte centímetros de espesor, mezcladas con guijarrillos, al fondo del abrigo. De ellas Almagro HIZO UNA SELECCION de las bien retocadas (op. cit.:1109).

En cuanto a las pinturas, aunque hay de diferentes estilos, sólo en un caso hay un parecido entre la que Almagro (op.cit.) designa como Figura 32 en rojo claro, y uno de los esquemas antropomorfos grabados en la piedra número cuatro, de época eneolítica, que García Sánchez y Spahni (1958) hallaron en los Baños de Alicún (Granada). Allí se descubrió no sólo asociación directa entre grabados y utillaje sino también cerámica, lo cual no es el caso en Doña Clotilde.

También hubo progreso en el estudio de lo ya conocido. Los tipos de dibujos y la presencia de representaciones de armas en la Cueva de La Pileta, cuyos diseños más recientes ya hemos visto que Cipoll (1961-2:113) puso en el Epigravetinoense, han tendido a debilitar la tesis post paleolítica del origen del arte levantino. No sirve aquí el decir que las pinturas serán rezagos de la época paleolítica, ya que por su nú

mero y ubicación demuestran estar costámente relacionadas al arte francocantábrico allí presente. No son esquematizaciones ni derivaciones locales o tardías de los tipos levantinos, sino incorporaciones levantinas dentro de una matriz puramente francocantábrica.

Los trazos parados y pintados en rojo parecen los antecedentes de la tendencia a pintar los planos interiores de las figuras rupestres, que se desarrolla en francocantabria y levante en la última etapa del Paleolítico Final, cuando se descubre y difunde la policromía de la primera zona a la segunda. Su adscripción a magia de fertilidad y no de caza, parece lógica por dos razones. En primer lugar, no hay nada en esos trazados que recuerde el uso de armas. Segundo, no es factible creer que los cazadores estuviesen interesados en matar y equas peñadas, ni ningún animal en esas condiciones, de los que formaban su dieta principal.

Sobre el área de Santolea, hemos hecho mención a la mezcla, en estilo y composición, que se ve allí de las tradiciones francocantábrica y levantina. Vale recalcar que la palabra a usar es "mezcla" más que "asociación". Tan es así, que es posible hacer una comparación precisa con Covalanas, en el área cantábrica (Breuil et al., 19-11). Aquí viene al caso la cita de Goródzov (p. 125-6), sobre la necesaria contemporaneidad de las transmisiones culturales, que ya usamos cuando discutimos la policromía. A ella remitimos una vez más al lector.

Otro aspecto que merece considerarse es el del material óseo, donde se encuentran el Cervus elaphus y lo que pudiera ser Equus hydruntinus, animales típicos del Paleolítico Superior de esta parte del mundo. Desgraciadamente, aunque su presencia no constituye una

prueba concluyente debido a la falta de estratificación natural del lugar, por lo menos sirve de refuerzo a las otras indicaciones que apuntan hacia una edad paleolítica para el arte de esta zona. Ya no puede decirse que no hay nexos en parte alguna entre animales y arte levantino y animales típicos de la época paleolítica.

No menos interesante es el hallazgo de las pinturas del toro naturalista francocantábrico y el hombre levantino de La Moleta de Cartagena (Ripoll, 1964). Por su estilo parecen contemporáneas, porque si no un adversario tan acérrimo de una edad cuaternaria para el arte levantino como Ripoll, ya hubiera dado buena cuenta de ellas. Si encima de esto nos fijamos cuál es la posición del hallazgo de Montsiá respecto a las áreas francocantábricas y levantinas todavía nos daremos mucho más cuenta de la importancia del hallazgo.

También se pueden estimar como relevantes los hallazgos de Cantos de La Visera (El Arabí) y Agua Amarga. En el primero no se halló industria mesolítica o neolítica, sino una tradición de claro estilo paleolítico. En cuanto a Agua Amarga, la tradición predominante es de claro estilo paleolítico también. Algunos elementos de estilo — apuntan hacia el Mesolítico, pero ni son tan abundantes ni se hallan tan desarrollados técnicamente que nos permitan adscribir esa industria a esta última época.

Pero es en la Cueva de La Mallada (Tarragona) donde se encuentra la evidencia más contundente hasta ahora hallada, de asociación de pinturas levantinas con evidencia lítica, de cualquier edad que se quiera. Aquí, a sólo doscientos metros del Recó de Cabra-Feixet. Vemos lo que dicen sus descubridores, Vilaseca y Cantarell (1955-6, 153):

"Esta distancia haría discutible toda conexión y sincronismo que, basándonos únicamente en este argumento topográfico, pretendiésemos establecer entre ambas localidades. No obstante, ambos fenómenos prehistóricos son los únicos conocidos hasta ahora en el Recó, y nos parece tan natural la ubicación de las pinturas donde se hayan, como la del yacimiento lítico en el gran covacho utilizado para vivienda, gracias a las condiciones naturales que reúne".

Sobre la industria lítica, esto es lo que dicen ambos autores (op. cit. 153-4):

"Resalta su mayor riqueza en buriles. Forma un conjunto que, aunque no muy típico, podemos atribuirlo sin grandes dudas, al Paleolítico Superior. Su filiación sería aurignaciense-gravetiense, o simplemente grave-tiense, probablemente de una época avanzada, quizá sin crónica del Magdaleniense en sus primeras etapas, si no del Solutrense, o bien de ambas culturas, y, por lo tanto, epigravetiense". (Ver Almagro, 1947, Vol. 1, p. 444).

Concluyen los descubridores (op. cit. 154):

"La ausencia de microlitos geométricos y de otros instrumentos microlíticos (discuitos raspadores, raspadores nucleiformes en miniatura, segmentos de círculo, etc.), abundantes en las cuevas de Sant Gregori y del Filador (Margalef), para citar solamente localidades de las comarcas meridionales de Cataluña, nos inclina a atribuir el yacimiento de la Mallada a una edad anterior al Magdaleniense Superior, y por lo tanto pre-mesolítica".

Nos queda solamente hacer un comentario sobre la Cueva del Niño en Albacete, una cueva francocantábrica hallada en pleno territorio levantino. Esto prueba que el arte norteaño se extendió hacia el suroeste y el este, de una manera de la que sólo ahora empezamos a tener idea. No sabemos de publicación formal alguna sobre esta cueva, examinada primeramente por Almagro. Lo que sabemos se deriva de un recorte de periódico que el Profesor Bosch-Gimpera tuvo la amabilidad de facilitarnos. Entre las fotografías se destacan las de un caballo salvaje en rojo y malva y una cabra.

...

Es interesante notar, que aunque el arte cantábrico se empobrece paulatinamente a medida que sale de su área hacia el sur, este empobrecimiento no parece tan radical en los sitios cantábricos al sur de España, como La Pileta, como en aquellos al oeste de la Meseta Central, según se ve en Maltravieso (Almagro, 1960) y mucho más en el sitio portugués del Escoural (Fazinha dos Santos, 1964). En el primero abundan las impresiones y hasta grabados de manos con mutilaciones digitales. En el segundo, la pobreza del arte es tal que puede decirse que no hay figura que se halle dibujada por completo, ni en la fase naturalista ni en la posterior esquemática.

P. En cuanto a la Provincia Mediterránea de Graziosi.

Según Graziosi (1950:225-6) desde Francia y Los Pirineos se difundió un antiguo substrato artístico, que se ve reflejado en El Parpalló y en las grutas del sur de España y L'Ardeche en Francia. Este substrato tenía dos tendencias, naturalista y abstracta, que resultaron en tiempos postpaleolíticos en un arte esquemático-simbólico que se ve en muchas partes de Europa, y en uno realista con manifestaciones dinámicas e impresionistas, como en el Levante español y el Sahara.

Según el mismo autor (1962a:80-), ambas tendencias se ven en El Parpalló y la Gruta Romanelli. El arte esquemático mediterráneo, muy distinto del francocantábrico, se ve en El Parpalló en las figuras "nastriformes" casi idénticas a otras en Romanelli, y a las del arte mobiliar de Barma Grande y la Gruta Polesini. En los sitios italianos, el paso del paleolítico al Mesolítico se desarrolla insensiblemente en forma de empobrecimiento industrial. Ya desde el paleolítico superior empiezan a aparecer los microlitos.

Para Graziosi (op. cit. 1950) Levanzo es parte de la provincia mediterránea de época paleolítica, que incluye en su estilo propio las figuras egipcias, norafricanas y las del borde del Atlántico, - aunque los tres últimos grupos sean más tardíos. Ripoll (1966:186) acepta la edad paleolítica del arte original mediterráneo, aunque no parece inclinado a aceptar, como quiere Graziosi (op. cit. 152,81) - que el arte de la Addaura no sólo representa lo más fino del arte - paleolítico -especialmente en lo que se refiere a representaciones- humanas- sino que entre él y el levantino. Esta semejanza se nota más en los tipos de hombres seminaturalista y esquemático, como los que publica Graziosi (1962a: lám. 5 sigs. y 11).

Esta semejanza parece ser de la misma naturaleza de la que Graziosi (1950:222-3) haya entre el toro de la Addaura (op.cit.:fig.295) y el de la placa epipaleolítica de Levanzo. Es por tanto evidente - que tiene que haber relaciones entre el arte levantino y el norafricano, de edad paleolítica superior si ellos forman parte de la provincia artística mediterránea.

Graziosi (1950) afirma que el arte paleolítico mediterráneo es uno en sus dos formas, naturalista y geométrico-esquemática. En su forma naturalista se ve en los yacimientos italianos en forma de estatuillas femeninas de estilo aurifiaciense-perigordienne, de un tipo que se extiende de Europa occidental a Siberia. Se ve también en las pinturas rupestres de La Pileta y Ardales en el sur de España, y en Francia en el arte mobiliario de las grutas de Pont du Gard (Nimes), las pinturas parietales de La Baume Latrone (Gard) y otras. En norafricana se ven las figuras capsienenses grabadas sobre huevos de avestruz, ya de tiempos posteriores. En La Addaura se ve en los hombres que - marchan, danzan y hacen acrobacias, los cuales pueden estar relacio-

nados con el arte levantino y también con los parccidos, aunque más tardíos, del Fezan y Tasili (Graziosi, 1964:36-9).

La existencia de una provincia artística mediterránea ha sido aceptada no sólo por los miembros de la "vieja escuela", sino también por los de la más reciente promoción arqueológica. Las discrepancias son de naturaleza menor, aunque importantes. Los autores -- italianos de la vieja guardia, tienden a ver el arte levantino como un desarrollo de influencias paleolíticas que vinieron del este del área mediterránea, principalmente por la vía del lado europeo del Mediterráneo. En consecuencia, las pinturas de lugares como La Addaura y Levanzo serían anteriores a las levantinas. A esto se oponen los autores españoles.

En cuanto a la extensión de esta provincia mediterránea, la cuestión está supeditada principalmente a la duda sobre si se debe o no incluir en el área cantábrica española propiamente dicha. Aquí, como apunta Almagro (1970:62), aunque no en la misma forma que en el Mediterráneo, coexisten en un mismo momento figuras naturalistas y geométrico-esquemáticas. En la sección anterior de esta obra hemos aceptado, siquiera sea tácitamente, esta inclusión, ya que trajimos como evidencia de la extensión de la provincia mediterránea hacia el este, obras pictóricas de estilo francocantábrico que se encuentran en el interior de la Unión Soviética.

Por otra parte, no se ve por qué no se deban incluir las soviéticas si se incluyen las francocantábricas, tan semejantes en su estilo entre sí. Lo que es más importante al fin y al cabo, es que las pinturas levantinas sí pueden adscribirse a la provincia mediterránea, aunque sin hacerlas depender de influencias del este de Europa.

En cuanto a Anatolia, no sólo en la Cueva de Oküzini al norte de Antalya ya mencionada (p. 82) sino en toda su zona sur, donde después se desarrolla un Neolítico tan importante como el de la Cre-ciente Fértil, se han descubierto pinturas de tradición mediterránea. Mellaart (1965:79) hace notar cómo los descubrimientos de este arte del Paleolítico Superior de tipo europeo occidental, unido al de esqueletos de proto-neolíticos de tipos descendientes de los que se ven en el Paleolítico Superior europeo, es una indicación de que el Neolítico del área se desarrolló sobre un estrato paleolítico.

Naturalmente, este cambio ni fué igual ni tuvo lugar al mismo tiempo en todas partes. Pero lo que sí parece haber tenido lugar sin duda, es la extensión de el tipo de arte occidental hacia el es-te. Tanto por sus detalles como por su cronología estimada, este arte anatoliense es parte de la provincia artística mediterránea que incluye el arte levantino español.

En Palestina se nota una tradición, que en sus primeros momentos (antes del cuarto milenio antes de Cristo) ya parece una etapa en vías de decadencia de la tradición mediterránea. Por la profundidad de las incisiones del estilo I. así como por sus sujetos, la etapa es de orden similar a la que se ve en Africa del Norte. Por su estilo de presentación se asemeja a la francocantábrica, a pesar de su mayor pobreza técnica y temática.

Aunque cronológicamente el ambiente en que aparece el Estilo I existía hacia el cuarto milenio antes de Cristo, también existió en tiempos anteriores, o más bien venía de tiempos anteriores. Esto, unido al aire de decadencia de los primeros grabados conocidos de -

esta fase, nos hace pensar seriamente en que pudo haberse originado de influencias venidas del Africa del Norte tal vez dos o tres mil años antes. Las diferencias en la ejecución y tamaño de los sujetos son de esperarse, en una zona de desarrollo distinta de aquella en que se originaron los influjos que, o le dieron vida, o afectaron el desarrollo del arte palestino desde su principio.

Este arte no sólo tiene semejanzas con las artes norafriicana y francocantábrico en los puntos ya mencionados, sino que en la presentación de sus sujetos humanos y animales muestra características halladas en el arte de los bosquimanos del Africa del Sur. La presentación de armas y de animales que parecen echar sangre por boca y nariz son de un estilo muy bosquimano. Resalta la comparación entre los animales sangrantes palestinos y el llamado "animal de la lluvia" de los bosquimanos, el cual se representa derramando agua por la boca, nariz y a veces el trasero.

Es difícil por tanto excluir la idea de que esta es otro elemento en el grupo de evidencias relacionando Palestina y los protobosquimanos con una influencia mediterránea común. Una idea no es una prueba, pero cuando ya se van acumulando indicaciones basadas en comparaciones como ésta, la cuestión de la influencia mediterránea en ambas áreas va adquiriendo verosimilitud.

Si es cierto que el arte del centro y este de Africa se remota en sus primeras etapas por lo menos al Magosiense, (sobre 10000AC), como se menciona más adelante, entonces esta influencia mediterránea debió hacerse sentir en las zonas subsahariense desde época bastante temprana, probablemente cuando ya estaba camino de Palestina. Bajando hacia el sur, esta influencia continuó desarrollándose entre los

bosquimanos hasta tiempos recientes.

Queda para el futuro el determinar exactamente las circunstancias en que esto tuvo lugar, pero ya pudiera decirse que debió tener lugar antes del cuarto milenio antes de Cristo. Fijándonos en la situación según aparece en Palestina, el estilo de los grabados hace pensar más en una influencia meridional que en una venida desde Anatolia.

C. En Cuanto al Africa del Norte y Etiopía.

Si bien la secuencia de grabados y pinturas del Sahara ya está razonablemente clara, no ocurre lo mismo con su cronología, que todavía da lugar a serios debates. Como ya hemos dicho en la sección anterior, los problemas cronológicos se refieren a los primeros tiempos, que van desde el origen del arte, a través de toda la fase de los grandes cazadores o del búfalo antiguo, hasta la primera parte de la fase de las cabezas redondas. Mori (1966:291-2) considera los problemas que afectan el estudio de estos primeros tiempos del arte noroфриcano, de esta manera:

1. Todavía no hay posibilidad de comparar y relacionar cronológicamente las obras de arte saharicenses con las de otras regiones de la cuenca del Mediterráneo.
2. No hay depósitos que se puedan adscribir con exactitud a las fases prepastorales. Esto puede atribuirse a que los abrigos fueron usados solamente para prácticas mágicas.
3. El extraordinario estado de conservación de las pinturas prepastorales, puede deberse a la mejor calidad de los pigmentos usados en ellas.
4. La gran cantidad de pinturas prepastorales, que en su mayor parte pertenecen al período de las cabezas redondas, puede en realidad pertenecer a un período mucho más prolongado de lo que se cree. Tal vez haya que dividir los varios estilos, que van desde figuras monócramas pálidas hasta los antropomorfos y animales policromos.

5. En cuanto a las obras de la época de los grandes cazadores, aunque se sepa que este período es anterior al de los cabezas redondas, su cronología exacta llevará algún tiempo en determinarse. La gran mayoría de las pinturas se haya en la parte exterior de las paredes de los abrigos, donde hay muy pocas oportunidades de fecharlas en relación a yacimientos conocidos, ya sea tipológicamente o mediante procedimientos físico-químicos.

El primero de estos problemas se ve en los esfuerzos hechos para estudiar el arte sahariense mediante su comparación estilística con el de otras regiones del Mediterráneo. A pesar de que sus semejanzas estilísticas no pueden servir de base cronológica, estructuralmente hablando, entre dos o más de estas regiones, siempre ha habido entre los estudiosos la creencia de que lo que se puede relacionar de esta forma se podrá más temprano o más tarde fechar. Que las semejanzas abundan con el arte levantino es cosa innegable, aunque estas semejanzas se vean en su mayor parte en el arte de la época pastoral.

Lhote (1964b:217-8) nota semejanzas en el aspecto escénico entre las pinturas bovinas saharienses y las levantinas, las cuales además tienen dos puntos en común: la presencia de toros, como en Albarra-cín y Tasili, y la presencia del arco a triple curvatura en ambas áreas. Sin embargo, admite Lhote (op. cit.), los toros que se ven en España son salvajes, mientras que los de Africa ya lucen domesticados, a juzgar por los detalles de las escenas en que aparecen. En cuanto a los arcos, los simples y de triple curvatura se ven no sólo en la época bovina sino también en la de los cabezas redondas. Además, no se conoce la existencia del arco en el Paleolítico africano.

Breuil (et al., 1926) vió semejanzas entre algunas pinturas líbicas y las levantinas. Hombres de túnica corta y estrecha se encuentra en gran cantidad en el Sahara, no sólo en forma esquemática sino también naturalista, con muchos puntos en común con el arte le

vantino y el bosquimano. Hay figuras que por su estilo de presentación, movimiento y composición escénica se asemejan fuertemente al arte levantino.

Están las figuras combatientes de tipo nematomorfo presentadas por Almasy (1936) y las escenas encontradas por Winkler (1939) en Curait-et-Talah. Todas estas pinturas y grabados encontrados por Almasy y Winkler en esta área norafricana llamada Ghebel-el Auenat, recuerdan a Graziosi (1941:295) las del Tassili y por ende las levantinas. De ahí concluye Graziosi (op. cit.) que los artistas de ambas áreas africanas pudieron haber sido descendientes de grupos levantinos. Sin embargo, choca verle decir (op. cit.:283) que no es posible trazar a ninguna otra área fuera de Africa del Norte el origen del arte norafricano (1).

Para Breuil y Lantier (1959:248) los bóvidos del Neolítico sahariense son análogos a los del Levante. En ambos los cuernos se representan en perspectiva torcida. También hay mucha semejanza en cuanto a tipos en las escenas levantinas y norafricanas, y los vestidos de las mujeres que se ven en ellas, al igual que en la presencia de armas detalladas y (1957:133-4) actitudes físicas expresionistas. Todo esto, a más de las semejanzas entre los arpones del Sahara y los del Magdaleniense que ellos creen encontrar, los hace pensar en la posibilidad de una migración ibérica hacia el sur, donde enseñaron a los naturales sus técnicas.

Nadie parece haber tomado más en serio la idea de un arte autóctono sahariense que Balout (1966). Este autor comienza por rechazar las expresiones como "arte rupestre norafricano", "arte rupestre sa-

(1) "L'arte venatoria del tipo del Berghiugè da considerarsi verosimilmente come qualcosa de ben caratteristico al Sahara, come la manifestazione, forse, d'un arte indigena legata alle regioni piu interne del Nordáfrica che spinge le sue radice molto addentro del tempo e dalla quale sono partite influenze en varie direzioni nel Continente". (Graziosi, 1941:283).

...

hariense" o "arte rupestre norafricano y sahariense", como incorrectas e inexactas desde un punto de vista tectónico y morfológico (1). Este autor distingue de una parte el Sahara septentrional y las regiones presaharienses, y de la otra el Sahara Central y el Meridional.

Balout (op. cit. 261-2) considera que faltan pruebas del origen europeo del arte del Sahara septentrional, que tuvo origen autóctono durante el Capsiense. El Capsiense nada tuvo que ver con el arte de la zona del sur. Este tuvo su centro en el Tasilí de los Adjers, y muestra afinidades sudanesas y nilóticas. Esto se refuerza con los restos humanos hallados en el área, que tienen características negroides. El arte del norte del Sahara corresponde cronológicamente, según Balout (op. cit.), al Mesolítico occidental europeo, el cual se difunde hacia el sur durante el Neolítico, aunque sin afectar el que allí ya se desarrollaba por sí solo.

La segunda dificultad presentada por Mori (1966), es la falta de depósitos arqueológicos que se puedan adscribir con exactitud a las fases prepastorales. Sobre esto ya hemos mencionado los intentos de Vaufray (1937, 1938, 1939), quien lo único que logró fue asociar las obras de arte a un Capsiense neolítico; pero como dicha tradición es de superficie no inmediatamente asociada a las pinturas a fin de cuentas sus resultados fueron más que limitados. Balout (op. cit. 259) -

(1) Según Balout (op. cit.), expresiones como éstas tuvieron su origen en los tiempos en que Francia tenía colonias en África septentrional, servían para separar las áreas bajo dominio francés (Marruecos, Argelia y Túnez) de las que no lo estaban. Según él, el único que pudiera propiamente llamarse "arte norafricano" es el que se ve en el Alto Atlas marroquí y el que está al norte de Constantina.

nota que los casos de cubrimiento total o parcial de una obra de arte por material arqueológico, son tan rarísimos como poco convincentes. En estos casos se trata más bien de yuxtaposiciones arqueológico-parietales, en los que la industria se exhuma del suelo de un abrigo con pinturas parietales. Si además se encuentra material paleontológico eso ayuda algo, pero, agregamos nosotros, es la falta de arte mueble, como en el Levante, lo que impide en gran manera la solución de la cuestión.

Mori (1964a:239) encontró en Dan Muhuggiag (Acacus) cerámica y evidencia de domesticación. Esto no asocia necesariamente esa evidencia con las pinturas y grabados del lugar, pero, según Mori (op. cit.), hay la posibilidad de que la fase inicial de las pinturas pastorales - en las paredes y grafitos sea del quinto milenio antes de Cristo. Se basa no sólo en los resultados del Carbono 14, sino también en la falta de especies de animales salvajes en ese depósito.

Creemos necesario llamar la atención sobre el hecho de que lo que Mori denomina "fase inicial" es la fase inicial en este sitio, y no la del arte pastoral sahariense. Si nos fijamos en la fecha dada por Salout (op. cit.:262) para el arte neolítico sahariense, de sobre el 5000 AC, estamos en el Acacus en una FASE MEDIA del desarrollo del arte pastoral sahariense. Esto significa que la fase inicial puede ponerse de mil a dos mil años antes.

Si estas fechas de Carbono 14 son exactas, ya se comienza a percibir una tendencia a alargarse por parte de la cronología el arte sahariense. Esta tendencia concuerda con las observaciones de Mori (1965, 1966) sobre la mayor duración que es ahora posible atribuir al período de los cabezas redondas. La vegetación hallada por el propio Mori (1964a) en el depósito de Fozzigiaren, también en el Acacus y de finales del séptimo milenio antes de Cristo, muestra un clima propi-

cio para el desarrollo de la primera fase pastoral, no sólo en esta área sino en todo el norte de Africa en general. Sería posible por tanto empujar hasta fines del séptimo milenio antes de Cristo, el origen de la primera fase del arte pastoral del Sahara.

Naturalmente, la fecha de transición de la fase prepastoral a la pastoral no fué la misma en todas partes. Mori (1966:292) reporta sobre lugares en que las fechas han sido del quinto milenio antes de Cristo, sin embargo, eso no anula lo dicho en el párrafo anterior, ya que es bien sabido por los estudios hechos sobre transiciones tecnológicas en diversas partes del mundo, que una transición no se efectúa al mismo tiempo en todos los lugares de la región afectada. Al mismo Mori (op. cit.) admite haber encontrado sitios de mediados del séptimo milenio, como Fozziagiaren.

En cuanto al tercer punto presentado por Mori (1966:291-2), cae dentro de lo posible el que se hubiesen usado materiales de mejor calidad durante las primeras fases pictóricas norafricanas. En la sección anterior hemos mencionado como en el caso del pigmento blanco, parece que hubo una especie de actividad comercial primitiva conectada con su uso. Lo mismo puede haber sucedido con algunos de los otros ingredientes usados. En el transcurso del tiempo es posible que los yacimientos de donde se obtuvieron los pigmentos más recientes no hayan sido de la misma calidad que aquellos de donde se obtuvieron los primeros. Como no poseemos más elementos de juicio sobre esta cuestión, no es posible adentrarse más en ella.

Un cuarto punto puede ser el más importante de los presentados por Mori (op. cit.). El estima que la cantidad de pinturas que se pueden atribuir al período de los cabezas redondas, demanda primera

mente una subdivisión de esa fase en un número todavía no determinado de subfases, y, en segundo lugar, la realización de que este período puede extenderse hasta fecha bien antigua. Esto pone el período - previo del búfalo antiguo en época todavía más remota, que no tendría nada de extraño que coincidiese con el inicio del Mesolítico o el final del Paleolítico en la Europa occidental. Esto es tanto más así, si nos atenemos a la idea de Breuil (et al., 1960) de que el Paleolítico Superior pudo haberse prolongado hasta el 8000 o el 7000 AC en el Levante Español.

El quinto punto se relaciona con el segundo. Como dice Balout (op. cit.:260) en el Sahara Central no hay industrias entre el Aterien se y el Neolítico. Sin embargo, de eso no se desprende, como quiere Balout (op. cit.), que todo el Ateriense haya sido obra del hombre de Neandertal. Recordemos la evidencia presentada sobre el Oued Djerat en la sección anterior (p. 96) en donde se encontró un utillaje levalloiso-musteriense, todavía más primitivo que el Ateriense, cerca de las pinturas allí presentes. Naturalmente, en este caso hay que pensar inmediatamente en una edad posterior para las pinturas, ya que en ninguna parte se ha visto la existencia de actividad pictórica como esta atribuible al hombre de Neandertal.

Sin embargo, Lantier (1961:68) es de opinión que el arte de Oued Djerat pudiera muy bien pertenecer al grupo que elaboró la tradición Levalloiso-Musteriense que allí se ve, ya que esa tradición pudo haber durado en el área hasta el Neolítico. La situación sería algo - así como la que estipulamos más abajo para el Ateriense en la región del antiguo Marruecos-Franceses y Cirenaica. (Haua Fteah). En ese -

...

caso, grupos de tipo físico moderno, todavía usando una tradición lítica mucho más antigua, serían los autores de los grabados.

Li Lantier (op.cit.) tiene razón, el caso sería el mismo con el Aterriense. Esta tradición, si bien tiene sus orígenes en las industrias del hombre de Neandertal, y pudo hasta haber sido elaborada por éste en sus primeros momentos, continúa claramente en época en que ya los neandertalenses habían desaparecido. Esto significa que sus etapas media y final deben haber sido producto de grupos humanos modernos, ya descendientes evolucionados de aquellos neandertalenses, ya llegados posteriormente a esa área. Hablar pues de Aterriense no quiere decir necesariamente hablar del hombre de Neandertal. Hay que ser más precisos y determinar de cuál fase aterriense se habla, y eso no es lo que hace Salout (op. cit.).

Las poblaciones musterienses del Africa del Norte al parecer se desarrollaron más lenta y tardíamente que las de Europa. Gracias a su larga duración y relativa segregación, la tradición musteriense - norafricana se modificó "in situ" mediante el desarrollo o adquisición de novedades que paulatinamente alteraron su estructura primitiva. Ya como Aterriense, esta tradición existió cuando en Europa se desarrollaba el Paleolítico superior.

El aterriense es un desarrollo del musteriense caracterizado por la aparición de puntas de proyectiles pedunculadas, raspadoras de hoja musterienses ya perfeccionadas, y un número progresivo de hojas - alargadas (bladas) de tipo paleolítico superior hacia su final. Los primeros niveles se han encontrado a lo largo de la meseta que comprende las áreas del Marruecos Francés, Argelia y Túnez. En los sitios de el-Khitar y Taffoualt se ve la evolución desde el musteriense hasta el Aterriense desarrollado.

El Aterriense tunecino se conoce en tres sitios de la Berbería oriental: Al Qubira, Bir el-Ater (estación tipo de la tradición), y Al Qued Djouf. El aterriense aquí no se presta tanto al estudio de su desarrollo como tradición como en los dos sitios mencionados en el capítulo anterior, ya que sus elementos se encuentran muy esparcidos por el área de cada sitio, y además en algunos casos están en la superficie.

Si el aterriense fué producto exclusivo del hombre de Neandertal, entonces tuvo que desaparecer hacia el 35,000 AC. Si las primeras pinturas fueron neolíticas, como parece que quiere Balout (op. cit.) el aterriense debe haber durado de veinticinco a treinta mil años más, después de haber desaparecido el tipo neandertalense. Eso demuestra que el aterriense fué en un noventa por ciento o más, el producto de grupos humanos modernos.

A diferencia del Musteriense europeo, el que se ve en muchos sitios afroasiáticos contiene un gran número de las hojas alargadas típicas del Paleolítico Superior. Esto se ve en los sitios musterieneses de Hava Fteah y el ya mencionado de Al-Khitar en el norte de Africa, en Yabrud en Siria y en El Tabun en Palestina. En Europa sólo hay las llamadas "puntas de Audi" entre el Musteriense y el Chatelperroniense. También en ellas se ve una evolución del Paleolítico Medio hacia el superior, pero ni por su número ni por el contexto en que se hallaron, las relaciones entre el Musteriense y las tradiciones que lo sucedieron aparecen tan claras como en Africa del Norte y el Cercano Oriente.

Hay evidencia de que a medida que las condiciones climáticas mejoraron (¿final del Würmiense?), las poblaciones aterrienses de la zona del área ya señalada se esparcieron por los alrededores del Sa-

hara, a lo largo de las rutas que hoy todavía están en uso. Una va hacia el sur, hacia la Mauritania y el Sahara español; otra va también en esa dirección, desembocando en la región del río Níger; la tercera va hacia el este a lo largo de una serie de oasis que puntean el desierto libio, hasta la Depresión de Qattara. El punto más hacia el este está en el oasis de Khargeh o Charga en Egipto, en el cual se ve una ocupación tan corta que más bien parece una incursión. Por tanto, la influencia ateriense en el noreste de África fue mínima.

Valga pues toda esta larga perorata, para hacer evidente que la posible asociación, siquiera sea indirecta, entre las formas iniciales del arte rupestre africano con el Ateriense no es tan descabellada como supone Balout. El Ateriense es ya una industria del Paleolítico Superior, pero efectuada inicialmente dentro de una matriz -- tan musteriense, que puede ser difícil darse cuenta dónde empieza una tradición y dónde termina la otra. Mirado con ojos hechos a la situación de Europa, donde la transición es completamente clara a excepción de las poquísimas puntas de Audi, la consecuencia más lógica es la de asumir que el Ateriense es sólo un Musteriense especializado, y por tanto de edad neandertalense.

Las industrias que suceden al Ateriense, formadas por láminas de débitage, se dividen en dos ciclos distintos: el Oraniense, antes llamado Iberomarusiense, y el Capsiense. El segundo parece el más tardío de los dos, aunque ambos parecen haber llegado hasta tiempos históricos. Como es de esperarse en posibles casos de descendencia directa o fuerte influencia de una tradición sobre otra, se ha notado cierta contemporaneidad entre Ateriense y Oraniense.

Gobert (1952:227) reporta lo que parecen depósitos contemporáneos de Ateriense junto a Oraniense, en los pozos de Cherdgaia en Túnez.

El análisis de los yacimientos muestra a través de la fauna extinta y la oxidación de los depósitos dejados por las fogatas, que sin duda esos yacimientos son más antiguos que los capsenses del área. Al apoyo de la relación Aterriense-Oraniense está también el hallazgo del Yacimiento C de Qued el-Akarit, también en Túnez (Gobert y Home, (1952:593) en donde el depósito ibero-marusiense (oraniense) no parece datar de fecha más reciente que el final del Pleistoceno (10000-8000 AC).

Sirva esto también para recalcar lo que anteriormente hemos dicho respecto a las presuntas influencias aterrienses sobre el arte levantino. La dirección del desplazamiento del Aterriense es principalmente hacia el sur. Cualquier semejanza que se encuentre en España con el Aterriense, puede ser resultado de rezagos de esta tradición llevada en tiempos posteriores a los cuales se desarrolló plenamente. El candidato más lógico para esto sería el oraniense, pero esta tradición está localizada tan fuertemente en la región de Orán, que no es factible que haya ido con intensidad a España. Cualquier semejanza entre estas áreas debe explicarse más bien por influencias venidas de Europa que al revés.

Lo que acabamos de decir, no parece compatible con el hecho de que en El Parpalló se han encontrado muchas puntas pedunculadas de tipo aterriense. Estando cronológicamente El Parpalló en la base del arte levantino, pudiera argüirse que esto prueba la influencia aterriense sobre el utillaje levantino. Ya que el aterriense inicial debió ser el producto de los neandertalenses (Paleolítico Medio), no habría nada que oponer cronológicamente a ello. Sin embargo, hay cosas que merecen señalarse.

La primera es que como no se han encontrado restos humanos en -

...

El Parpalló, cualquier discusión sobre el tipo de hombre que hizo los grabados en las plaquetas del Parpalló resultaría ociosa desde este punto de vista. La segunda es que como la tradición artística parpallonense es auriñaco-perigordienne no es estimable que se pudiese atribuir a ningún grupo neandertalense. Quedan pues dos posibilidades, que pasamos a considerar.

La primera se basa sobre una influencia ateriense sobre el Parpalló, durante un estadio de desarrollo todavía no totalmente avanzado de esta tradición. Desgraciadamente, ni todo el desarrollo del Ateriense ha sido debidamente dividido en fases, ni, por lo tanto, las puntas pedunculadas del Parpalló han podido ser colocadas en secuencia alguna respecto al Ateriense. Asumiendo un origen auriñaco-perigordienne para la tradición básica parpallonense según se refleja en su arte, es posible que las puntas parpallonenses, si de veras estuvieron conectadas con el Ateriense, hayan sido producto de una fase inicial a media de esta tradición.

En este caso nos enfrentamos a los problemas de cómo llegó allí el Ateriense, y por qué no hay evidencia de esta tradición desde el Parpalló hasta llegar al África del Norte. De estos problemas pudiera uno salirse diciendo que el Ateriense no llegó al Parpalló en forma de ola invasora, sino como una pequeña incursión como la que se ve en el oasis de Kharga en Egipto. Sin embargo, el tipo de punta pedunculada parece relativamente más abundante en el Parpalló que en Kharga, hasta el punto de que pudiera considerarse una industria típica del lugar.

Como el tipo ateriense del Parpalló no se halló, que sonamos, dentro de una matriz musteriense-neandertalense) como los de los sitios de Tafforalt y al-Khitar anteriormente mencionados (p. 170), pu -

diera estimarse que el Aterriense del Parpalló llegó a ese sitio en lugar de desarrollarse del Musterriense local, influyendo sobre el substrato aurriaco-perigorddiense. El grupo aterriense que lo trajo sería tan pequeño que no dejó bastante evidencia de su paso por toda las zonas colindantes, para que hayan podido ser descubiertas por los arqueólogos. Desgraciadamente, esto es especulación negativa, con todos los inconvenientes del caso.

La otra gran posibilidad es la que contempla un desarrollo paralelo de las puntas pedunculadas aterrienses y parpallonenses. Desgraciadamente, esto tampoco se puede probar con los conocimientos y métodos científicos de que hoy disponemos. Esta posibilidad es por lo menos tan plausible como la anterior. En resumidas cuentas, no se sabe; pero sí creemos posible decir lo siguiente:

Si en realidad se trata de una influencia aterriense, ésta debió ser temprana y corta. Temprana por haberse hecho en tiempos aurriacoperigorddienses, y corta por el hecho de que los visitantes no estuvieron el tiempo suficiente en las regiones aledañas, para dejar clara evidencia de su existencia. Esto de por sí ya es bastante sospechoso. En ese caso todavía estaría por determinarse qué influencias pudieron esos aterrienses de los primeros tiempos, haber ejercido sobre el arte parpallonense y por extensión sobre el levantino.

Si se tratase por el contrario de un desarrollo independiente de las puntas pedunculadas, los problemas arriba planteados sobre la época, intensidad, y falta de evidencia aledaña sobre el contacto aterriense, quedarían automáticamente resueltos. Cualquier posición en firme que hoy se adopte sería meramente cuestión de fe. Sin embargo, y sin dejar de reconocer este punto, es posible notar que tal vez el principio científico de parsimonia, que establece el hacer el menor

número posible de suposiciones sobre la evidencia, parece mostrarse más favorable a la posibilidad de un desarrollo independiente de las puntas pedunculadas parpallonenses, en virtud de las dificultades que conlleva una incursión ateriense.

Los varios sitios etiópicos muestran un estilo que cabe dentro del sahariense y del surafricano, y sus esquematizaciones por extensión dentro del levantino. La falta de diferencias estilísticas hacen pensar que este arte se ha desarrollado dentro de un período de tiempo bastante corto. El parecido entre los escudos que se ven en las pinturas y los que todavía se ven hoy, es indicio de modernidad, aunque no es posible establecer un límite "ante quem" sin saber la época en que se empezaron a usar esos escudos. La presencia de la perspectiva torcida se añade a las características que sitúan este arte dentro de la provincia mediterránea de Graziosi.

D. En Cuanto a la Porción Meridional de Africa.

Desde hace tiempo existe una controversia, tanto sobre la fecha del primer arte surafricano como sobre la personalidad de sus autores. La controversia se centra más sobre las pinturas que sobre los grabados, ya que en ellas se puede dar más libertad a los impulsos creativos, y por lo mismo es más posible en ellas expresar cualquier influencia formativa que hayan recibido sus autores.

Hay una escuela que opina que la mayor parte de las pinturas son de gran antigüedad, productos de influjos que llegan del norte de Africa y hasta remontables a los pueblos del Levante Español y los de la Europa Occidental del Paleolítico Superior. También se han por

cibido por los miembros de esta escuela, presuntas influencias del Egipto dinástico y de Crota. Por el contrario, sus oponentes creen que las pinturas son autóctonas, y con muy pocas excepciones no tienen más de dos siglos de hechas.

Breuil (1930, 1931) afirma que los grabados y pinturas surafricanos más antiguos son contemporáneos del Paleolítico Superior europeo, y emparentados a las pinturas españolas y norafricanas. En apoyo de esto señaló los siguientes conjuntos norafricanos, que parecen jalones entre el Levante Español y Africa del Sur:

- I. Grupo pictórico de Djebel Nevat en la frontera de Libia y Tripolitania.
- II. Los grabados y pinturas de Karkum Thal, que muestran escenas de caza semejantes al nivel arcaico fijado por Breuil para el este de España en varias publicaciones.
- III. En Argelia, varias pinturas alrededor de Constantina y la girafa de Aulilaman, que recuerdan en su estilo a veces a las levantinas.

El mismo Breuil (y Clergeau., 1931) creyó encontrar apoyo para su tesis en un fragmento de huevo de avestruz, de un origen que estimó capsiano, donde figuraba la parte posterior de una de esta aves, que fué hallado por un médico de nombre Clergeau en el Sahara Septentrional (Ued Mengub).

Obermaier y Kühn (1930) creyeron encontrar elementos bosquimanos no sólo en el centro y norte de Africa, sino que creyeron en la existencia de poblaciones humanas bosquimanas en Europa durante el Paleolítico Superior. Esto debió originarse no solamente en los paralelismos entre las técnicas artísticas, sino también al hecho de que muchas mujeres levantinas son esteatopígicas, como hemos visto. La esteatopigia es una cualidad física conocida sólo entre los bosquima

nos del Africa del sur hasta ahora.

H. Frobenius (1930) distingue dos estilos en el arte bosquimano. Primeramente un "estilo meridional" de pinturas con tendencia a la policromía, que le recuerda los artes francoantártico y levantino. Después reconoce un "estilo septentrional", caracterizado por un arte de silueta, monócromo, que nada tiene que ver con el arte español y recuerda más bien al egipcio.

Van Riet Lowe (1938) dijo haber hallado en los Montes Drakensberg figuras humanas esquemáticas pintadas en color blanco, que presentan una extraña semejanza con los cantos pintados de Mas d'Azil y las pinturas levantinas españolas.

Pérez de Barradas (1935) opina que el arte sensorial y esquemático del Africa del sur, que ha continuado hasta época reciente, fué llevado allá en compañía de una cultura lítica de tipo solutense, por grupos de los que entonces se llamaban "esbaiko-aterienses" que emigraron hacia el sur. Según él (op. cit.), fueron estos mismos pueblos los que penetraron en la península ibérica dejando sus restos arqueológicos junto al río Panzanarcs, en el Paipalló, en el sureste de España, y en algunos abrigos pintados levantinos.

A Pericot (1942:341-2) le agradó la hipótesis, ya que parecía aclarar un número de cosas. Estas eran: las semejanzas artísticas entre el Levante y el sur de Africa; la difusión de la técnica solutense hacia el sur junto con la retirada hacia el Africa meridional de los pueblos bosquimanos, o de parientes suyos; la presencia de negroides como los de Grimaldi en Europa; y la existencia en la región sahariense del Hombre de Asselar, con su parecido a los baqtúes. Además de todo esto, la hipótesis tenía la ventaja de que no necesitaba del factor capsiense para su existencia.

...

A pesar de todo esto, Pericot (op. cit.) no podía dejar de reconocer que en el Parpalló el arte empieza con la llegada y no con la salida de los "esbaikienses" o solutrenses, al igual que en Francia. Sin embargo creía que a pesar de todo esto podía explicarse, admitiéndose la existencia de oleadas anteriores que no dejaron huellas en las cuevas levantinas, las cuales pudieron haber traído el arte paleolítico a Europa. Esto implicaría la posibilidad del origen africano del solutrense, a lo cual se había inclinado Pericot, quien además veía que no había industrias solutrenses con las pinturas levantinas, ni pinturas parietales levantinas con el solutrense del Parpalló.

No fueron los autores anteriormente citados, los únicos en pensar en grandes movimientos bosquimanos o protobosquimanos. Otros como L. F. Gautier (1937) y L. Joleaud (1936) hablaron de pueblos de tipo bosquimano que una vez ocuparon toda o casi toda el Africa, siendo empujados por pueblos negroides hacia las áreas desérticas del sur del continente y las islas adyacentes.

Ya en tiempos más recientes, tenemos que para Desmond Clark (1959:264 sigs.) el arte surafricano más antiguo parece estar asociado a industrias Smithfield de tipos A y B. Los grabados reconoce que no son fáciles de ver a simple vista, ya que la erosión y la patinación los han reducido al color de la roca en que se hallan. Actualmente sólo se pueden apreciar haciendo un calco con papel sobre las rocas en que se encuentran. En cuanto a las pinturas, no es probable que las más antiguas hayan sobrevivido, ya que, a juzgar por la ubicación de las pinturas respecto a los grabados, tuvieron que estar sometidas más a los rigores de la intemperie que éstos.

Sigue diciendo Desmond Clark (op.cit.) que las pinturas se pueden dividir en dos períodos: primitivo y tardío. El primero se carac

teriza por motivos naturalistas, sin artefactos o gentes de apariencia moderna. El segundo, que es principalmente el período de los bosquimanos, muestra una técnica más imperfecta, con complicadas escenas de luchas y ceremonias en las que se pueden distinguir bosquimanos, -bantúes y hotentotes. Este período se puede subdividir a su vez en -dos partes: una primera fase cuando los diferentes grupos aparecen -más o menos en paz entre sí, y otra cuando la lucha por la supervivencia ya había empezado. Este último grupo está confinado en su ma- yor parte a la zona más meridional del Africa del Sur, principalmente hacia el sureste.

Algunos creen que los principios del arte prehistórico surafricano datan del Magosiense de la Edad Media de la Piedra, del 10000 - al 8000AC. En opinión de Desmond Clark (op. cit.) esto en sí no es -improbable, aunque sí lo es el que hoy hayan quedado obras que se re- monten a esta época, con la posible excepción de algunos de los gra- bados más antiguos.

No obstante, se puede traer a colocación lo dicho más arriba - (p. 109) sobre la cronología de las pinturas rupestres de la zona - más hacia el este y centro de Africa. Allí dijimos que en la Cueva de Bambata en Rodesia, las pinturas más antiguas se socian a la cultu- ra Stillbay de los protobosquimanos. También se dijo que en el Abri- go de Elemasa, cerca del Lago Nyarasa, las pinturas son muy semejan- tes a las de estilo levantino epigravetiense. Asimismo se mencionó - el parecido entre las mujeres del Abrigo de Kisese en Tanzania, y las de Cogul.

Aunque no estamos de acuerdo con lo que Pericot (1947:34) decía en los días del Primer Congreso Panafricano sobre el origen netamente

africano del Solutrense y lo que entonces él llamaba "Epigravetiense" (o "Magosiense") españoles, sí es factible que correspondan al Stillbay y al Magosiense de esta parte de África, como él quería. Siendo así, casi no importa que no queden obras de esta época más al sur, como quiere Desmond Clark (1959). Estando ya presentes y bien desarrolladas las influencias que vienen del norte, el inicio del desarrollo de las obras artísticas en el sur no debió haber sido mucho más tarde.

Hay dos hechos que sí están claros sobre el arte surafricano. Primeramente, la existencia de un estilo de continuidad a través de todos los estilos y técnicas, el cual, en vista del material lítico junto al que se han hallado las obras de arte, pertenece a la Edad "Tardía" de la Piedra. Durante este tiempo en que se desarrolló el Arte, es evidente que se exfoliaron muchas pinturas, por lo cual es muy difícil que hayan sobrevivido pinturas magosianas. Esto de por sí hace evidente que existieron otras más antiguas, que ya desaparecieron.

Willcox (1963:14) opina que puede que haya habido grupos culturalmente prebosquimanos, que hayan ido o venido del norte. Pudo haber habido una época en que estos grupos ocuparon ambos extremos del continente. Sin embargo, debido a que los instrumentos líticos son más antiguos en el norte que en el sur, parece que más bien se trata de una migración hacia el sur. Dicho movimiento pudo haber sido de poblaciones o simplemente de ideas que se difundieron en esa dirección.

Como se ha dicho que parte de este arte en su fase más primitiva conocida pudo haber sido obra de grupos no bosquimanos, el mismo Willcox (1959) examinó lugares donde aparecen menos grabadas y pintadas sobre las paredes. Estas manos ocurren en super-posiciones encima y debajo de pinturas del mismo color, por lo cual él estimó que pertenecen a los autores de las pinturas. Asimismo pudo comprobar que el

tamaño de las manos corresponde al de las manos de los bosquimanos, y no al de los hotentotes.

Vilcox (1963) encuentra más cuestionable la creencia en influencias llegadas de áreas habitadas por poblaciones blancas. Hay razones de mucho peso para creer que la famosa "Dama Blanca de Brandberg" del suroeste de África, ni es mujer ni es cretense como han creído muchos incluyendo Breuil. Entre otras cosas señala la presencia del miembro masculino, el cual aparece con una línea o barra cruzándolo cerca de su fin. Esta es análoga a la barra de madera que todavía se ve en algunos grupos indígenas del área, y se usa para impedir temporalmente toda actividad sexual antes de comenzar una cacería.

También Vilcox (op. cit.) niega la existencia de objetos de origen septentrional, que no pertenezcan tradicionalmente a los bosquimanos, bantúes, hotentotes o bergdamas, a no ser objetos más primitivos que los que ellos han usado desde que existen como pueblos. Sin embargo, estilísticamente Vilcox admite que el arte bosquimano parece heredero por difusión del levantino.

Sobre las posibles relaciones entre el África del sur y las regiones más al norte, Dhoté (1964b: 220-1) no cree que hubo contacto con el área sahariense durante el período de los cabezas redondas, sino en el pastoral. Pero, según él, todo parece indicar que el arte del África del sur nació allí, como el del Sahara nació en esa área. Si hubo influencias, estas son muy problemáticas.

Los paralelos que se notan entre figuras humanas muy estilizadas y los animales menos naturalistas que los posteriores del arte bosquimano, parecen indicar una semejanza con el arte levantino español.

ñol en nuestra opinión. Buenos ejemplos son los hombres de Mushroom Hill Cave, Cathedral Peak, Natal (Dandi y Maringer, 1952: fig. 185), - comparados con los hombres muy estilizados que se ven en la Cueva del Civil en el Barranco de la Valltorta (Castellón) (Obermaier y Bernart, 1919). También estas figuras son comparables a las de las escenas de batalla del abrigo de Los Dogues del Barranco de La Gasulla - (Forcar, 1934; Forcar, Obermaier y Breuil, 1935).

En cuanto a nosotros, podemos decir lo siguiente. El arte bosquimano, tal y como lo conocemos en los últimos doscientos años, parece muy desarrollado no sólo en el uso de la policromía, sino también en su perspectiva y modelado, para haber sido elaborado en tan corto tiempo por uno de los pueblos que hoy viven en las peores condiciones del mundo. Su mismo aislamiento implica que si recibió influencias del norte, éstas ni fueron recientes ni probablemente muy continuadas. En la sección anterior presentamos evidencia proveniente de la zona hacia el centro de África, en donde se han encontrado pinturas que pueden haber servido de modelos a las surafricanas. El origen de estas pinturas, tan oscuro en sí como el de las bosquimanas, pudiera encontrarse en las zonas más al norte que lindan con el Sahara.

La presumible influencia sahariense pudo haber llegado hasta el África Central y de allí, por vías que no conocemos, hasta la parte más meridional del continente. No está fuera de lugar el suponer, que si las influencias viajaron con movimientos de poblaciones desde el Sahara, las migraciones se produjeron probablemente al comienzo de la desecación del Sahara. El arte naturalista de las poblaciones pastorales había así encontrado su camino hacia áreas en donde continuaría su desarrollo, dentro de las lógicas variantes que se ven en es-

tos casos. Lo de influencias egipcias o cretenses es un punto de vista muy personal, susceptible de severas críticas, comenzando por la falta de materiales arqueológicos sobre qué apoyar esta opinión.

Quedan pues dos posiciones a escoger: la que postula un desarrollo autóctono del arte surafricano, y la que, admitiendo su desarrollo autóctono en épocas posteriores, lo ve como posible resultado inicial de influencias venidas del norte del continente. Por razones del tiempo requerido para su desarrollo, tanto por su correlación con sitios del Africa Central y por extensión con el Sahara, nos inclinamos a creer que tuvo que haber habido una corriente sahariense que llegó a encontrarse con los antepasados de los actuales bosquimanos, en un área más al norte de la que hoy ocupan. A esa área pueden pertenecer los abrigos citados en la sección anterior.

Mientras el origen de los bosquimanos permanezca en el misterio, no será posible ir mucho más allá en el estudio de analogías artísticas. Pero éstas, aunque no nos permitan fechar las pinturas ni nos digan nada de la filiación racial de sus primeros hacedores, sí nos permiten trazar aparentes líneas de influencias. Esto, unido al tiempo en que pueda llevar el desarrollo de un arte como el bosquimano - entre gente tan primitiva, pudieran indicar un origen relativamente remoto para el mismo.

En cuanto a ese origen remoto en el tiempo, pudiera ser muy bien, como dice Desmond Clark (1959) que haya tenido lugar en el Magosiano. En cuanto al espacio, si tomamos en cuenta que la mayor parte del arte bosquimano se haya en las zonas más hacia el norte, es factible suponer que comenzó su desarrollo en esa dirección. Tal vez los abrigos del centro y este de Africa ofrezcan la clave del asunto.

IV

CONCLUSIONES INICIALES

A. En cuanto al Arte Levantino Español.

1. Sobre su Técnica, Estilo y Policromía.

PRIMERA En cuanto a la perspectiva torcida, no es posible aceptarla como prueba decisiva para el fechamiento del arte levantino. Esto es así ya que si bien hay aparentes similitudes entre el área levantina y la francocantábrica, no es posible excluir del todo su desarrollo autóctono en el Levante en el estado de nuestros conocimientos.

SEGUNDA Sobre el origen del arte levantino, es relativamente fácil concluir que tuvo relaciones originarias con el arte hispano-francés, aunque hay puntos menores que aclarar respecto a las rutas que siguieron las influencias francocantábricas hacia el Levante.

TERCERA Que desde la eliminación del Capsiense como la tradición básica del Paleolítico Superior hispano, no hay elementos líticos -aunque los hubiere cronológicos respecto a la edad de las primeras pinturas norafricanas- para suponer que el arte levantino español se originó en África, o es una mezcla de una tradición africana con una francocantábrica. El arte levantino tiene sus raíces inmediatas en la propia península ibérica, y las mediatas en Francia. Estas influencias mediatas llegaron primeramente a través del Parpalló, con posibles adiciones posteriores francesas a través de la llanura costera mediterránea.

CUARTA En cuanto al uso de secuencias de colores y estilos, puede decirse que aunque han sido de alguna utilidad en el estudio del arte levantino, hasta este momento no han servido en la forma que se espe-

raba en un principio para el fechamiento de este arte. Las insuficiencias intrínsecas de ambos métodos de estudio, así como las diferentes interpretaciones sobre ellos, todas con algunos visos de verosimilitud, anulan cualquier conclusión en pro o en contra de la edad cuaternaria del arte levantino que se quisiese derivar de ellas.

QUINTA: En cuanto a la policromía, pocas dudas pueden haber que su presencia en el arte levantino español, así como la cortedad de su duración, son indicios claros de una influencia francocantábrica. Precisamente el pequeño uso que se hizo de la policromía en el levante - de la impresión de algo que se recibió, ensayó y abandonó, sin que - hayan quedado pruebas materiales del por qué se abandonó.

En cuanto a su mayor pobreza comparada con la del arte septentrional, esto no se puede tomar como base para negar la existencia de la policromía. Esto es así, especialmente cuando en ambas áreas se desarrollaba al mismo tiempo la tendencia a pintar los planos interiores de las figuras rupestres. Puede estimarse pues establecida una correlación fechable en el Paleolítico superior para las pinturas - policromas de ambas áreas, y por ende para todo el arte clásico levantino anterior y contemporáneo a las pinturas policromas.

2. Sobre su evolución.

PRIMERA: En cuanto al origen del arte levantino, puede postularse que tiene sus raíces en la tradición perigordienne. Esta tradición parece que llega a la zona levantina a través del Pireneo. Es posible, aunque no tan seguro como lo anterior, que al llegar a la zona levantina los perigordienes-solutrenses se encontraron con una tradición local, representada por lo que se ha llamado el "substrato artístico

"mediterráneo", mal conocido todavía, el cual influye en las primeras pinturas levantinas. También es posible que en tiempos posteriores - hayan llegado más influencias externas desde Francia.

SEGUNDA: En cuanto a cómo pueden ser tan distintas las culturas franco-cantábrica y levantina si evolucionan paralelamente durante milenios, y si además tuvieron algún contacto, puede decirse que el proceso de difusión cultural es selectivo. Primeramente, durante la época cuaternaria las influencias iban del área cantábrica al levante y no viceversa. Segundo, que los levantinos pudieron haber recibido diversas influencias cantábricas y francesas, de las cuales tomaron las que estimaron pertinentes.

Es bien sabido que a ningún pueblo le gusta cambiar sus costumbres sólo porque sabe de otras distintas. En el caso de la policromía, esta se pudo haber ensayado, y al juzgarse inadecuada o indeseable por cualquier razón, se debió haber abandonado. Esto pasa hasta en situaciones donde un grupo tecnológicamente más inferior se relaciona con otro más avanzado, por lo cual tanto más pudo haber sido el caso entre levantinos y cantábricos, quienes se hallaban a un nivel tecnológico muy semejante desde el punto de vista de su utillaje.

TERCERA: En cuanto al problema evolucionario planteado por la existencia de figuras esquemáticas junto a las naturalistas, cabe preguntarse si las primeras no pertenecerán en realidad al "substrato arctico mediterráneo", coetáneo y aun anterior al desarrollo naturalista levantino. Las faunas ya seminaturalistas en los últimos petroglifos gallegos mencionados por Anati (1964), parecen ser producto de un largo desarrollo complicado con la aparición de variantes locales. La primera serie es de estilo naturalista, como el estilo pa...

leolítico de La Vache. No es un simple estilo naturalista sin más importancia, sino que es un naturalista de corte paleolítico. Sería tan difícil sostener que toda la secuencia es postpaleolítica, como lo sería afirmar que durante el Mesolítico y tiempos posteriores, cuando la forma de vida no era la misma, se continuó el arte - naturalista propio del Paleolítico.

3. Sobre la Fauna en el Arte Levantino.

a) Sobre los Animales Controversiales.

Basándonos en los grabados y calcos estudiados, podemos decir lo siguiente:

PRIMERO: Es imposible expresarse concretamente sobre la naturaleza del llamado "bisonte" de Cogul. Pudiera ser un bisonte, pero por la falta de la cabeza también pudiera ser un megaceros. En cuanto a los bisontes, el de la pared izquierda de Minateda pudiera interpretarse como tal, aunque no así el de la derecha. Los alces nos parecen más convincentes si aceptamos las ramificaciones encima de sus cabezas, una de las cuales, la del segundo animal, nos lucen decididamente alciformes. Pudiera por tanto tratarse de un alce.

SEGUNDO: No puede uno por menos de notar el gran peso que tienen las objeciones hechas en cuanto a las posibles distorsiones, creadas por las dificultades ofrecidas por las superficies sobre las que pintaron los levantinos. Es por ello que podemos considerar que las figuras - controversiales pueden haber sido afectadas más o menos por esta situación. Si a esto unimos las objeciones hechas por expertos en ani-

males como Schultz (1964), la situación se vuelve todavía más precaria en cuanto a la posibilidad de que TODOS los animales estimados - como cuaternarios así lo sean. No obstante, la existencia de los huesos de animales cuaternarios en el abrigo Ahumado del Pudial, Santolea, representa una evidencia palpable de que había animales de tipo cuaternario en el área como los que se encuentran representado en las pinturas.

TERCERO Tampoco se pueden ignorar el conocimiento y la experiencia de figuras eminentes en el campo de la prehistoria, que repetidamente han afirmado que las figuras controversiales representan animales - cuaternarios. La frase de Breuil "Je connais mes animaux" llena toda una época en el estudio de la prehistoria. Es por eso mejor concluir que la cuestión sigue tan abierta como antes, aunque, como hemos visto en Ahumado del Pudial, ya hay algunas indicaciones relacionando animales cuaternarios con el arte levantino del lugar.

CUARTO En cuanto a los animales estimados como domesticados, los razonamientos de los que así los ven no pueden resistir a los de aquellos que rehusan verlos así. Por lo tanto no es posible admitir que la presencia de esos animales es prueba de que la fase clásica del arte levantino es postoleolítica.

b). Sobre los Caballos.

En cuanto a los caballos, resultaría en verdad muy raro encontrar las mismas especies en ambas zonas reproducidas tan realísticamente, a no ser que las mismas especies que vivieron en ambas zonas en la misma época hubiesen sido pintadas durante este tiempo. De aquí pue

de sacarse como conclusión, que los caballos levantinos fueron criados en el Paleolítico superior al igual que los francocantábricos.

4. Sobre el ambiente y el clima.

PRIMERA Que no hay nada que indique que el clima levantino durante el Paleolítico superior no pudo haber sido mucho mejor que el francocantábrico. Esto es así ya que el Levante no se hallaba afectado por la proximidad de las masas glaciares, como sucedía en francocantabria.

SEGUNDA Que como consecuencia de esto la vida tenía que haber tenido muchas características distintas en ambas áreas, de lo que son evidencia los detalles que se ven en las figuras humanas y las actividades a que se dedicaban, junto con los lugares en que se ponían las pinturas. Todo esto nada puede decir en contra ni de la existencia de un nivel tecnológico semejante ni de la contemporaneidad, por lo menos en gran parte, de ambas sociedades.

5. Sobre el Vestuario y Adornos en el Arte Levantino.

PRIMERA Que nada en el vestuario o adornos levantinos sirve para ser usado como evidencia cronológica en pro o en contra de la edad paleolítica del mismo.

SEGUNDA Con una o dos excepciones individuales fácilmente explicables, las pinturas levantinas muestran una homogeneidad de tipos físicos más propias de tiempos paleolíticos, cuando los grupos humanos vivían más aislados unos de otros, que de tiempos posteriores, o de tiempos pos-

teriores cuando con el aumento de las poblaciones y su mayor movilidad se pueden percibir más variaciones dentro de los grupos humanos.

6. Sobre la Localización y el Tamaño de las Pinturas Levantinas.

PRIMERA La localización de los sitios levantinos, aunque con algunas variaciones, se ajusta a una distribución que no nos hace creer que esos grupos estaban en la situación de un pueblo perseguido o marginado, como los bosquimanos del Desierto de Kalahari hoy. Puede que algunos sitios se hayan ocupado en tiempos en que ya se empezaba a sentir el influjo de nuevas corrientes en el área, que iban dejando rezagados a los descendientes del período clásico. Pero ni el arte levantino es arte "de repliés" como observa Breuil (et al., 1960), ni el número de los sitios desfavorablemente situados es tan grande que obligue a pensar en una edad postpaleolítica para el apogeo de la cultura levantina.

SEGUNDA Ni el tamaño ni las aparentes diferencias sociales presentes en las pinturas levantinas son incompatibles con un nivel de organización social como el tribal, el cual de acuerdo a la evidencia que viene de toda Europa Occidental, parece propio del Paleolítico Superior. El caso más típico es el que se ve en la abundante y rica evidencia cultural de todo orden dejada por los magdalenenses. Con las conocidas excepciones y las naturales diferencias, este es el nivel apreciable entre los levantinos.

7. Sobre Determinadas Pinturas y Determinados Yacimientos Asociables a Arte Levantino.

PRIMERA Sobre la evidencia anterior a la década de 1950 no hay nada que concluir excepto lo que es de todos sabido: que por la distancia entre las pinturas y el material lítico de estilo fechable se creó un problema que ha durado unas cuantas décadas. Este problema hubiera seguido tan insoluble como antes, de no haberse hallado desde entonces lo que en la segunda y tercera secciones de esta obra hemos llamado "La Nueva Evidencia". Esta incluye en parte el abrigo de Doña Clotilde, los de Cantolea, el de La Moleta de Cartagena, el de La Mallada y el del Niño.

SEGUNDA En cuanto a la Cueva de Doña Clotilde puede decirse que allí la evidencia es favorable sólo en parte a la edad paleolítica del arte levantino español. Esta viene de los microlitos de un estilo más propio del Paleolítico Superior que del Mesolítico. Pero los elementos postpaleolíticos dominan tanto en el yacimiento que este parece en general de edad más reciente. Con muy pocas excepciones, las pinturas ya son de un estilo que no es el clásico del Levante español.

TERCERA Las pinturas del área de Cantolea parecen mostrar un contacto con el área francocantábrica, muy digno de tenerse en cuenta a la hora de fecharse el arte levantino. Todo parece indicar que aquí la relación entre ambos estilos es lo suficientemente íntima para permitir decir -por lo menos por vía de conclusión preliminar- que el arte francocantábrico y levantino que allí se ven son de una misma época. Esta conclusión puede asimismo hacerse extensiva a la mayor parte del arte francocantábrico y levantino del Paleolítico Superior.

CUARTA La Cueva de la Moleta de Cartagena nos muestra que hubo un momento a principios del arte levantino, en que éste estuvo en con-

tacto con influencias francocantábricas. El toro negro de estilo - naturalista francocantábrico, corresponde muy bien en su desarrollo técnico con la pintura del hombre, cuya casi rigidez es precursora del desarrollo del movimiento técnico de las figuras levantinas. Geográficamente también es muy apropiada esta asociación, que demuestra, como ya hemos expresado en otra parte de esta obra, que el movimiento migratorio cuaternario fué de norte a sur y este.

CUARTA: Los hallazgos realmente contundentes de la Cova de La Mallada, demuestran sin lugar a dudas una asociación mucho más perfecta entre unas pinturas levantinas y una tradición paleolítica, que cualesquiera conocidas entre pinturas levantinas y tradiciones postpaleolíticas. La más notada de esta última clase, la de las pinturas del Barranco de La Valltorta con los yacimientos neolíticos situados no en el mismo barranco sino más allá en la cima de la meseta, no puede resistir comparación con la relación existente entre La Mallada y el abrigo pintado de Cabra Feixet. Esto es bien entendido por Bosch Gimpera (1970:73), cuando dice que es mejor utilizar la evidencia de la Mallada como prueba positiva de la relación entre pinturas levantinas y yacimientos paleolíticos, que utilizar la negativa proveniente de La Valltorta.

QUINTA: La Cueva del Niño representa otro ejemplo de intrusión francocantábrica en el área levantina. Su situación, en el suroeste de la Provincia de Albacete, es relativamente cercana a Minateda, en donde una primera fase hay siluetas grandes de animal de tipo francocantábrico. Parece que en el desarrollo de las siguientes fases de esta cueva continúan detalles de tipo francocantábrico, como los detalles interiores de las figuras humanas y su menor utilización comparadas con la mayoría de las levantinas.

En el contexto representado por Santolea, la Moleta de Cartagena y la última cueva descubierta por Almagre y su hijo de la que ya hemos hecho mención, la importancia de la Cueva del Niño es -- mucho mayor de lo que sería por sí sola. Es posible que más descubrimientos en un futuro próximo permitan comprobar, como la evidencia aquí presentada parece indicar, que no sólo hubo una influencia francocantábrica en el arte levantino, como ya parece cierto, sino que también permitan determinar aproximadamente las fechas y circunstancias en que este contacto tuvo lugar.

Parece que la influencia francocantábrica llega al arte levantino por un doble camino: desde el sureste de Francia y Cataluña, y por el margen de la Cordillera Ibérica en el interior de España hasta La Mancha. Este doble camino acaso se traduciría en cierta autonomía -- en las dos regiones principales del arte levantino: la que va de Cataluña a Valencia y el sureste propiamente dicho, con las pinturas de la Sierra de Albarracín y las de Minateda.

SEPTIMA La Cueva de La Pilota ofrece en su evidencia sobre la magia de fecundación y la representación de armas, buena prueba de que hubo contactos entre francocantábricos y levantinos. Aunque la secuencia cronológica no está establecida todavía en detalle, juzgando por la tipología de los implementos dibujados pocas dudas pueden caber de que esa transmisión se efectuó cuando todavía se usaban en el área levantina. En cuanto a los signos de magia de fecundación, pueden o no haber sido anteriores a las armas levantinas, pero sí parecen haberlo sido a la última etapa del Paleolítico, cuando ellos pueden representar la costumbre que se desarrolló en ambas áreas de pintar el plano interior de las figuras.

E. En Cuanto a la Provincia Mediterránea de Graziosi.

PRIMERA: La provincia artística mediterránea de Graziosi representa una tradición de origen auriñaco-perigordienne, que se extiende por toda la cuenca del Mediterráneo y hasta más allá durante el paleolítico superior. Se caracteriza por la coexistencia de un estilo naturalista con otro geométrico-esquemático, y llega, si nos atenemos a las comparaciones estilísticas locales de Graziosi, por lo menos hasta el neo-neolítico y las pinturas predinásticas egipcias.

Hasta el momento no ha sido posible establecer el área mediterránea en la cual se originó, pero parece cierto que para cuando llegamos a las últimas etapas del Paleolítico Superior, ya se había desarrollado en una forma que abarcaba por lo menos desde España hasta Anatolia.

SEGUNDA: Si bien las relaciones artísticas entre los sitios miembros de esta tradición están siendo más o menos esclarecidas, todavía quedan serias dudas en cuanto a las relaciones cronológicas entre sitios que pudieron ser en algún momento contemporáneos. Esta cuestión envuelve principalmente los sitios levantinos, sicilianos, los de la Costa Azul francesa e italiana, y los norafricanos. No es factible creer que todos o la mayor parte de ellos se originaron, llegaron a su apogeo y decayeron al mismo tiempo. Pero sí es posible asumir un cierto grado de correspondencia entre unos sitios en desarrollo y otros ya en decadencia.

Aquí ya nos hemos manifestado en contra de la posibilidad de que el arte norafricano preceda al levantino, por razones arqueológicas,

opinión que creemos es la misma de la mayoría de los autores. Dada la presencia de elementos claramente neolíticos en lugares como La Addaura, pudiera ser que el arte mediterráneo occidental no levantino fuese un poco más tardío que este último, pero en esto no podemos pronunciarnos con la misma fe que en el caso norafricano. Es posible que el arte de La Addaura haya sido en sus comienzos relacionable al levantino, ya en fases más adelantadas. Lo que no nos parece es que haya sido totalmente contemporáneo, y mucho menos anterior en sus comienzos al arte levantino.

C. En Cuanto al Africa del Norte y Etiopía.

PRIMERA A pesar de semejanzas estilísticas entre el Levante Español y el área norafricana, no es posible establecer una cronología basada meramente en similitudes artísticas. Puede admitirse, en virtud de lo que decimos en la tercera conclusión más abajo, que este arte sahariense pudo haber comenzado en una época en que todavía le sería posible recibir influencias de la tradición levantina, pero faltan pruebas que lo demuestren concluyentemente.

SEGUNDA Aunque no se ha hallado una asociación directa entre ellos, es posible que los primeros pintores saharienses fuesen miembros de los últimos grupos que usaron la tradición ateriense. No es posible creer que todo el Ateriense pertenezca al Paleolítico Medio, y que por tanto, o no hubo habitantes en Africa del Norte hasta el Neolítico, o si los hubo éstos no usaron implementos líticos para su supervivencia.

TERCERA Las investigaciones de Mori parecen demostrar que el período de los cabezas redondas se extiende sobre más fases y abarca más -

tiempo de lo que hasta ahora se estimaba. Esto coloca la existencia del primer período prepastoral o del búfalo antiguo, en una fecha no posterior al noveno milenio antes de Cristo. En este caso es muy posible que se hayan recibido influencias levantinas, ya por la vía de originación del arte norafricano, ya por vía de influencias en su desarrollo estilístico.

CUARTA En cuanto al arte etíope, no hay nada en él que se oponga a una influencia más lejana y menos intensa del arte levantino, vía el arte norafricano. No obstante, se deben tener en cuenta los puntos que nos enunció el Profesor Bosch-Gimpera en comunicación personal:

1. La tipología humana y animal en cada región.
2. Los paralelos estilísticos.
3. Las posibilidades de diferencias regionales en las representaciones de tipos idénticos.
4. La supervivencia de tradiciones comunes, que tienen lugar en forma distinta en regiones diversas. En unas se verán los productos del desarrollo normal de la tradición artística, mientras que en las más alejadas del punto de origen se verán los productos de la supervivencia de la tradición en forma incompleta y con duración más larga.
5. Las influencias ecológicas, que determinan en las zonas más alejadas el desarrollo de aspectos que no se ven en el área originaria por su diferente ecología.

D. En Cuanto a la Porción Meridional de Africa.

PRIMERA Por su estilo que en sus primeras fases es tan parecido al norafricano y al levantino, así como por el tiempo que debió requerir su desarrollo en una zona de pueblos tan primitivos como aquella en que se encuentra, el arte rupestre bosquimano debió haber sido influenciado en su inicio por corrientes provenientes de la zona sahariense.

SEGUNDA Aunque no es posible todavía determinarlo con exactitud, estas influencias llegan a entrar en contacto con los antecesores - de los actuales bosquimanos después de comenzada la dispersión de - los grupos pastorales del Sahara, al sobrevenir la desecación de esta zona. Esto pudo haber ocurrido alrededor del cuarto milenio antes de nuestra era.

TERCERA Si hubo en tiempos posteriores influencias egipcias, cretenses, árabes u otras, esto no ha quedado establecido en forma siquiera ligeramente aceptable, por la evidencia arqueológica. En cuanto a la estilística, el debate suscitado ha sido tan grande, y las razones en contra de tal caso, que no es posible ignorarlas.

CUARTA Que nada impide que alguna influencia levantina española - haya estado en el origen del arte que después se desarrolla en el - África del Sur. Formando ya parte del arte sahariense, en donde pudo haber permanecido durante varios milenios, el influjo levantino se - expresó inicialmente en los sitios ya citados del África Central, continuando hacia el sur hasta llegar a los grupos de donde se originaron los bosquimanos.

En una zona de aislamiento como el África del Sur, la influencia sahariense-levantina se desarrolló a sus anchas, libre de la presión que a lo largo del tiempo ejercieron otras influencias en España y el norte de África. Así la vemos llegar hasta hace unos doscientos años, con un esplendor del que ya no quedaba ni siquiera memoria en el Sahara o en España.

V

CONCLUSIONES FINALES.

PRIMERA Que si bien hay elementos que no parecen ser de completa utilidad en el establecimiento de la cronología del arte rupestre levantino español, debido a las numerosas interpretaciones que se pueden sacar de ellos(1), hay otros de una vigencia y peso innegables - que colocan el desarrollo de este arte antes del fin de la época --- cuaternaria. Estos elementos son: La policromía, las especies de caballos cuaternarios que aparecen simultáneamente en las zonas franco-cantábrica y levantina, y la evidencia que se desprende de los últimos hallazgos en las cuevas de Santolea, La Moleta de Cartagena, La Vallada (Cabra-Feixet) y El Niño. Además está la que se ve en los dibujos de armas y diseños de interiores de la Cueva de La Pileta.

SEGUNDA Que por su edad paleolítica el arte clásico levantino español pudo haber influido en las primeras fases naturalistas del arte norafricano. De allí sus influencias pudieron haber ido hacia el este hasta Etiopía, y hacia el sur hasta propiciar el arte bosquimanos de la parte meridional de Africa.

TERCERA Que hay una imposibilidad lógica en la suposición de que la fase clásica del arte levantino español se haya podido desarrollar -

(1) Perspectiva torcida; secuencias en el uso de colores y de figuras abstractas; fauna cuaternaria y de animales "domésticos"; diferencias climáticas entre el área franco-cantábrica y la levantina; y la provincia mediterránea de Graziosi, porque sus orígenes están todavía muy vagos.

en un ambiente cultural tan pobre como el del Mesolítico. No hay en los dos o tres mil años que dura el Mesolítico tiempo suficiente para desarrollar un arte como el francocantábrico o el levantino. - Además, si el Mesolítico empezó primero en la zona levantina que en la francocantábrica, ya que la retirada de los glaciares debió haber afectado primero las áreas al sur y este de España que las del norte de España y Francia, tanto más razón para que las pinturas de las fases inicial y culminante del arte levantino se hayan hecho durante - la existencia del arte francocantábrico.

Queda pues establecida la edad de la fase clásica del arte tupestre levantino español en el Paleolítico superior, pudiendo durar acaso hasta el epipaleolítico, hasta que aparezca mejor evidencia - en contrario.

REFERENCIAS.

ALBUQUERQUE E CASTRO, L. de

1959. Interpretacao Duma Cena de Caca do Levante Ibérico. Volume de Homenagem ao Prof. Doutor Mendes Correa, p.413-16. Soc. Port. de - Antr. e Etn Lisboa.

ALCALDE DEL RIO, H.; BREUIL, H.; SIERRA, L.

1911. Les Cavernes de la Region Cantabrique (Espagne). Mónaco.

ALMAGRO BASCH, M.

1946. Prehistoria del Norte de Africa y del Sahara Español. Inst de - Est. Afr. del Cons. Sup. de Inv. Cient. Barcelona.

.....

1947. El Arte Rupestra Naturalista del Levante Español y el Arte Esquemático. En "Historia de España de Menéndez Pidal", v.I, cap. 3, Madrid.

.....

1949. Un Nuevo Grupo de Pinturas Rupestres en Albarracín: La Cueva de Doña Clotilde. Teruel, T.I, No. 2, p.91-116.

.....

1952. El Covacho con Pinturas Rupestres de Cogul (Lérida). Inst de Est. Ilerdenses. Lérida.

.....

1960. Nuevas Pinturas con una Danza Fálica en Albarracín. En "Festschrift für Lothar Zotz", p.13-18. Erlanfen.

.....

1964a. El Problema de la Cronología del Arte Rupestre Levantino Cuaternario. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 103-11.

.....

1964b. El Problema de la Revisión de la Cronología del Arte Rupestre Cuaternario. En Ripoll, 1964-5, T. I, p. 87-100.

.....

1970. Avances en la Datación de las Culturas Prehistóricas del Africa del Norte. Trab. de Prehist., Vol. 27, p.266. Inst. Esp. de Prehist. Madrid.

ALMASY, L.E.

1936. Recent Explorations Dans le Desert Lybique. Tabla VII y Frontispicio. El Cairo.

ANATI, E.

1955. Rock Engravings in the Central Negev. Archaeology, Vol. VIII, - No. 1, p.4 sigs.

.....

1963. Palestine Before the Hebrews. New York.

.....

1964. The Rock Carvings of Piedra das Ferraduras at Fontans (Fontevredra). En Ripoll, 1964-5, T. I, p. 123-35.

.....

1968. Anatolia's Earliest Art. Archaeology, Vol. 21, No. 1, p. 22-35.

.....

1962, U.S.

1962. Cheritve paleoliticheskoj lieschiernoj Zhivorigi Na Uralie.
Tirada suolta.

PERICOT, I.

1966. L'Art Rupestre Nord-africain et Saharien. En Ripoll, 1968. p.
257-64.

BAUM, H. G.

1964. Einige Ueberlegungen zur Frage der Datierung und des Ursprunza
der Levantekunst. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 113-17.

.....

MARINGER, J.

1952. L'Art Prehistorique. Les Cavernes. Le Levant Espagnol. Les Regions
Arctiques. Paris.

BARRETT, I.

1970. El Peno en la Peninsula Iberica. Actas das I Jornadas Arqueol.
Lisboa.

BARTH, H.

1857. Reisen und Entdeckungen in Nord und Central-Afrika. Vol. I, Cap.
Cap. IX. Gotha.

BUTLER, J.

1948. The Artists of the Rocks. Pretoria.

BELTRAN MARTINEZ, A.

1965. Notas Sobre el Grupo de Trés Figuras Negras del Abrigo de La - Saltadora, en el Barranco de La Valltorta (Castellón). En "In-Memoriám do Abade Henri Breuil", Vol. I, p.89-93. Univ. de Lisboa.

.....

1968.

- Arte Rupestre Levantino. Monogr. Arq., No. IV. Sem de Prehist. y Protohist. Fac. Filósof. y Ltrs. Univ. de Zaragoza.

BLANCHARD, J

1964. Information Recherchées d'Aprés les Equides Europeens. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 3-24.

BLANC, AC.

1958. Da'll Astrazioni All'Organicita. Roma.

.....

1964. Sur le Probleme de l'Age de l'Art Rupestre du Levant Espagnol, et les Moyens a Employer Pour Résoudre ce Probleme. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 119-24.

BLEEK, D.

1932. A Survey of Our Present Knowledge of Rock Paintings in South Africa. S. Afr. Jour. Sci., Vol. XXIX. Ciudad del Cabo.

BONNET, Dr.

1889. Les Gravures Sur Roches du Sud-Oranais. Re. de Ethnogr., p. 149-158.

BORDES, F.

1968. The Old Stone Age. New York.

BOSCH-GILPERA, P.

1924a. Les Peintures del Barranc de Calapatá de Cretes (Baix Aragó).
But. de la Assc. Catalana de Antr., Etn. Prehist., T. III, p.
131-46, Láms. 17-20.

.....

1924b. Els Problems Arqueològics de la Província de Castelló. p. 8-10.
Castellón de la Plana.

.....

1952. Le Probleme de la Chronologie de l'Art Rupestre de l'Est de -
l'Espagne et l'Afrique. Actes du Congrès Panafricain de Prehist.,
II. Sesión, Comunicación No. 70, p.695-99. Argelia.

.....

1964. La Cronologia de las Pinturas Rupestres Levantinas. En Pericot y
Ripoll, 1964, p. 130-2.

.....

1968. La Chronologie de l'Art Rupestre et Schematique de la Peninsule -
Ibérique. En "La Prehistoire Problemes et Tendences", p. 71-5.

.....

1970. Chronologie de l'Art Levantin Espagnol. Valcamonica Symposium.
Actes du Symposium International d'Art Préhistorique, p.69-77.

BOSCH-GILPERA, P.; COLMINAS, J.

1921-6 Pintures i Gravats Rupestres de la Roca dels Moros de Cogul.
Anuari de l'Institut d'Estudios Catalans, p.19. Barcelona.

...

PELNC, J.; TEIXEIRA, J.

1934. Historia Militar e Poltica dos Portugueses em Moçambique, do -
Descoberta a 1883. Lisboa.

ROUPE, M.

1923. Les Pierres Ecrites. L'Anth., T. XXXIII, p. 401. Paris.

ROVIO MARCONI, J.

1952-3. Incisioni Rupestri Dell'Addaura (Palermo). Bull. de Paletnologia
Italiana, n.s., VIII, Parte V, p. 5-22. Roma.

.....

1953a. Interpretazione Dell'Arte Parietale Dell'Addaura. Bull. d'arte.
Minist. Pub. Inst., No. 1, enero-marzo, p. 1-18 del extracto. Roma.

.....

1953b. Sui Graffiti Dell'Addaura (Palermo). Riv. di Antr., Vol. XI, -
p. 55-64. Roma.

.....

1953c. Sulle Forme Schematizzate dei Graffiti Dell'Addaura (Palermo).
Actes du Congres Intern. du Quatern. N. 1-7 del extracto. Roma Pisa.

.....

1954-5 Nuovi Graffiti Preistorici Nelle Grotte del Monte Pellegrino -
(Palermo). Bull. di Paletn. Ital., n.s., No. IX, Vol. 64, p. 57-72.

REUIL, H.

1908. Les Peintures Quaternaires de la Boca de Tardul. Bulletin del Centre
Excursionista de Lleyda, T. 1, No. 10, p. 10.

.....

1912a. L'Art des Cavernes et Roches Ornées de France et d'Espagne.
 Rev. Archéologique, T. XIX, p. 11-42. Paris.

.....

1915. Nouvelle Roche Peintes de la Région d'Alpéra (Albacete). L'Anth.,
 T. XXVI, p. 329-31. Paris.

.....

1918-9 La Vallée Peinte des Batuecas (Salamanca). Mémoires Originaux.
 Les Peintures Rupestres de la Péninsule Iberique. IX. L'Anth.,
 T. XXIX. Paris.

.....

1920. Les Roches Peintes de Minateda. L'Anth., T. XXX, No. 1.

.....

1930. The Paleolithic Art of North-Eastern Spain, and the Art of the -
 Bushmen. A Comparison. Man, No. 121, p. 149.

.....

1931. L'Afrique Préhistorique. Chapitre "L'Art Rupestre en Afrique".
 En "Afrique", p. 61-122, figs. 88-130. Paris.

.....

1934a. L'Evolution de l'art Pariétal Dans les Cavernes et Abris Ornés-
 de France. Extracto del Congreso Prehistórico de Francia, XI -
 Sesión, p. 12. Paris.

.....

1934b. Peintures Rupestres Préhistoriques du Harrar (Abyssinie). -
 L'Anth., T. XIV, Nos. 5-6, p. 473-83. Paris.

.....

1941. Lascaux: Una Altamira Francesa. Arch. Esp. Arq., No. 44, p. 322
sigs. Madrid.

.....

1962. Un Grabado de Reno. Posiblemente Procedente del Bajo Aragón. En
Ripoll, 1964-5, p. XVII-XIX.

.....

CABRE, J.

1909. Les Peintures Rupestres du Bassin Inferieur de l'ebre. L'Anth.,
T. XX, p. 1-21. Paris.

.....

SERRANO, P.; CABRE, J.

1912b. Les Peintures Rupestres d'Espagne. L'Anth., T. XXIII. Paris.

.....

OBERLAIER, H.; VERNERT, W.

1915. La Pileta a Benaolan (Malaga). Inst. Paleont. Hum. Paris.(Mónaco).

.....

BURKITT, M.

1915. Les Peintures Rupestres d'Espagne. VI. L'Anth., T. XXVI, p. 313-
sigs. Paris.

.....

DURAND, P.; LAVAUDEN, L.

1926. Les Peintures Rupestres de la Grotte d'In Ezzan. L'Anth., T. XXXVI,
p. 409. Paris.

...

.....
 BURRITT, M.

1929. The Rock Paintings of Southern Andalusia. Oxford.

.....
 CLERGEAU, M.

1931. Oeuf d'Autriche Gravé et Peint et Autres Trouvailles Paléolithiques du Territoire des Ouled Djellal (Sahara Septentrional). L'Anth., T. XLI, p. 53. Paris.

.....
 OBERHAUSER, H.

1935. The Cave of Altamira at Santillana del Mar. Madrid.

.....
 LANTIER, R.

1959. Les Hommes de la Pierre Ancienne. Paris.

.....
 PERICOT, L.; RIFOLL, E.

1960. Correspondencia Previa a la Reunión de Burg Wartenstein. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 255-62.

.....
 BURRITT, M.C.

1921. Prehistory. A Study of Early Cultures in Europe and the Mediterranean Basin, p. 273-85. Cambridge.

.....
 1928. South Africa's Past in Stone and Paint. Cambridge.

BERE AGUILO, J

915. El Arte Rupestre de España. Madrid.

.....

921. Nuevos Hallazgos de Arte Rupestre en el Bajo Aragón. Bol. Real Soc. Esp. de Hist. Nat., T. 50, p. 276-86. Madrid.

.....

934. Las Cuevas de Los Casares y de La Hoz. Arch. Esp. de Arte y Arq., No. 30. Madrid.

.....

BERNANDEZ PACHECO, E.

914. Avance al Estudio de las Pinturas Prehistóricas del Extremo Sur de España (Laguna de La Janda). Trabajos de la Com. de Inv. Paleont. y Prehist., No. 3. Madrid.

.....

BREZ TEMPRADO, L.

920. Las Pinturas Rupestres Paleolíticas de Els Secans (Mazaleón. Teruel) y sus Relaciones Etnográficas con la Indumentaria Actual de Aragón. Huesca.

ALON AZNAR, J.

954. Las Artes y los Pueblos de la España Primitiva. Madrid.

ANTU, E.

965. Nuovi Petroglifi Schematici Della Sardegna. Bull. Paletn. Ital., n.s., XVI, Vol. 74, p. 69-122. Roma.

CHIFFOLEAU, F.

1910. L'art dans l'Afrique australe. Paris.

CLARK, J. D.

1959. The Prehistory of Southern Africa. Baltimore.

COLE, S.

1954. The Prehistory of East Africa. Baltimore.

DALLOU, L.

1936. Mission au Tibesti. Paléontologie et Ethnographie. Acad. des Sci. de l'Inst. de France. *Memorias*, T. LXII, Vol. II, p. 93-449, figs. 20-153, pls. II-XII. Paris.

DE CHASSELOUF LAUBAT, F.

1938. Art Rupestre au Hoggar (Haut Mertoutek). Paris.

DOS SANTOS-JUNIOR, J.R.

1963. As Gravuras Litotripticas de Ridevides (Vilarica). Inst de Antr. Dr. Mendes Correa. Univ. de Oporto.

DURAN, A.; SANFERRÉ, I.

1923. Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta (Província de Castelló). Anuari del Inst. d'Estudis Catalans. Secció Històrico Arqueològica. Anuari MCXXV-XX, Vol. VI, Parte II.

DUVEYRIER, H.

1865. Les Touaregs du Nord. Paris.

PEREIRA DOS SANTOS, M.

1964. Veitígios de Pinturas Rupestres Descobertas na Gruta de Escoural.
O Arqueólogo Português, n.s., T. V, p. 5-45. Lisboa.

PERMAND, G.B.M.

1921. Les Pierres Ecrites. Paris.

PERMOZOV, AA.

1963. The Petroglyphs of Kobystan and Their Chronology. Riv. di Scienze
Preist., Vol. XVIII, p. 91-115. Roma.

PROBENIUS, H.

1930. Allgemeines über die Felsbilder Südafrikas. Mitteil. des Forschungsins-
titut für Kulturmorphologie, H. V-IX. Frankfurt.

PROBENIUS, L.

1930. Erythräa. Berlin.

.....
1931-2. Madama Daangara. Berlin.

.....
1937. Ekade Ektab die Felsbilder Fezzans. Leipzig.

.....
OBERMAIER, H.

1925. Madachra Maktuba Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas. Munich.

.....

...

THOMASSI, G.

1942. Tcheou e la Crisini Mediterranee Della Civiltà Egizia. P. 212. Roma.

GARCIA SANCHEZ, M.; SPAINI, J.C.

1958. Grabados Rupestres Esquemáticos de Epoca Neolítica en Baños de Alicón (Granada). Arch de Prehist. Levantina, Vol. VII, p. 121-33. Valencia.

GAUTIER, E.T.

1937. Le Passé de l'Afrique du Nord. Paris.

GIMENEZ REYNA, S.

1963. La Cueva de La Pileta. Pubs. de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

GOBERT, E.G.

1952. Notions Generales Acquises sur la Préhistoire de la Tunisie. Actes du Congrès Panafricain de Préhistoire, II Sesión, p. 221-39. Argel.

.....

HOWE, B.

1952. L'Ibéro-Maurusien de l'Oued el Ajarit (Tunisie). Actes du Congrès Panafricain de Préhistoire, Comunicación 54, p.575-94. Argel.

GOMEZ DE TABANERA, J.M.

1952. Arte y Lacia en la Roca dels Moros de Cogul. Rev. de Ideas Estéticas, No. 39, p. 313-21.

GONZALEZ DOBEGARAY, J.; RICHIE FERRER, J.

1953. Hallazgos en la Cueva de La Pasiega (Fuente Vieja, Santander).
Ampurias, Vols. XV-XVI, 1953-4.

GOODALL, J.

1946a. Domestic Animals in Rock Art. Proc. of. the Rhodesian Scient.
Assn., Vol. XVI. Rhodesia del Sur.

.....

1946b. Some Observations on Rock Paintings Illustrating Burial Rites.
Proc. Rhod. Sci. Assn., Vol. XII. Rhodesia del Sur.

GORODZOV, V.A.

1965. El Método Tipológico en Arqueología. Eds. Mimeográficas de la Soc.
de Alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (S.A.
E.N.A.H.), Época II, No. 4. México D.F. Publicado originalmente en
American Anthropologist, Vol. 35, No. 1, p. 95-115. 1933.

GRAZIOSI.

1934. Recherches Préhistoriques au Fezzan et Dans la Tripolitanie du Nord.
L'Anth. T. XLIV, p. 33. Paris.

.....

1941. L'Arte Rupestre della Libia. Nápoles.

.....

1942. Nuovi Elementi per lo Studio dei Graffiti di Grotta Romanelli:
Le Incisioni della Cova del Marpalle (Valenza). Archivio per -
l'Antr. e la Etn., Vol. LXII, p. 142-6.

.....

1950. L'Arte Dell'Antica Etr. Della Pietra. Firenze.

.....

1962a. Lettere di Pitture e Incisioni. Bononiensis.

.....

1962b. Nuovi Incisioni Rupestri di Tipo Paleolitico in Calabria. Riv. Sci. Freist., Vol. XVII, fasc. 1-4, p. 139-45. Florencia.

.....

1964. L'Art Paléolithique de la "Province Méditerranéenne", et ses Influences Dans le Temps Post-Paléolithiques. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 35-46.

.....

1964a. New Discoveries of Rock Paintings in Ethiopia. Antiquity, Vol. XXXVIII, p. 91-8, 187-90.

.....

1964b. Figure Rupestri Schematiche Nell'Acchele Guzai (Etiozia). Riv. Sci. Freist., Vol. XIX, fasc. 1-4, p. 265-76. Florencia.

.....

1965. L'Art Paléo-Epigravéolithique de la "Province Méditerranéenne", et ses Nouveaux Documents d'Afrique du Nord et du Proche Orient. En-Ripoll, 1968, p. 265-71.

OSWALD, G.

1901. Monuments Antiques de l'Algérie. P. 47-51. Paris.

.....

1913, 1918. Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord. F. 31. Paris.

HALLAM, A.

1851. The Cave in 1776-7. Londres.

HAMY, E.T.

1882. Notes sur les Figures et les Inscriptions Gravées Dans la Roche a-El-Hadi-Mimoun, pres Fesuis. Rev. de Ethn., No. marzo-abril, p.132. También en los Comp. Rend. de l'Acad. des Inscip. et Belles Lettres, 5 de mayo de 1882. París.

HERNANDEZ PACHECO, E.

1918. Estudios de Arte Prehistórico. I. Prospección de las Pinturas Rupestres de Morella la Vella. Rev. Real Acad. de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, T. XVI. Madrid.

-
1924. Las Pinturas Prehistóricas de las Cuevas de La Araña (Valencia). Com. Inv. Paleont. y Prehist., Memoria 34. Madrid.

-
1959. Prehistoria del Solar Hispano. P. 341-484, 518-31. Madrid.

.....

CABRE AGUILO, J.

1914. Las Pinturas Prehistóricas de Peña M. Trab. de la Co. de inv. Paleont. y Prehist., No. 2. Madrid.

HOERNES, M.; MENGHIN, O.

1925. Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa. Tercera Edición, p. 152-6. Viena.

HOLUB, E.

1881. Sieben Jahre in Süd-Afrika. Londres.

JACQUOT, F.

1849. Expedition du General Cavaignac Dans le Sahara Algérien. P. 149. 65. Paris.

JOHNSON, J.F.

1910. Geological and Archaeological Notes on Oranzia. Londres.

JOLEAUD, L.

1933. Gravures Rupestres et Rites de l'Eau en Afrique du Nord. Jour. de la Soc. des Africanistes, T. III, fasc. I, p. 197. Paris.

.....

1936. La Faune des Vertébrés et le Peuplement Humain de la Côte Occidentale de l'Afrique aux Temps de l'Antiquité Classique. Bull. Com. Hist. et Scient. de l'A.O.F., T. XIX, fasc. I, p. 96-112. Paris.

JONES, N.

1940. Bambata. A Reorientation. Occ. Pap. Nat. Mus. S. Rhod., No. 9. Salisbury

JORDA CERDA, Fco.

1955. Sobre la Edad Solutrense de Algunas Pinturas de la Cueva de La-Pileta (Málaga). Zephyrus, T. VI, p. 131-43. Univ. de Salamanca.

.....

1957. Notas de Pinturas Solutrenses. Zephyrus, Univ. de Salamanca.

.....

1964-5 Sobre Posibles Relaciones del Arte Rupestre Levantino Español. Misc. en Homenaje al Abata Henri Breuil. Barcelona.

.....

ALONSO, M., S.

1951. Las pinturas rupestres de las Caves (Valencia), 14 s. V, VII, etc.
Valencia.

KUHN, H.

1927a. Alter und Bedeutung der Nordafrikanische Felszeichnungen. Jpe, p.13.

.....

1927b. Die Nordafrikanische und Neolithische Felsbilder der Mittel. -
Tagungsberichte der Anthropolog. Gesell. (11-17 de septiembre), p.66.
Colonia.

.....

1929. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. F. 320-25. Berlin.

KUZNEVA, R.G.; SAININOVA, N.V.

1962. Arqueologia i Etnografia Bashkirii. Academia de Ciencias de la
U.R.S.S., Filial Bashkiria. Inst. de Historia, Artes y Literatura.

LAUCUX, J. J.

1963. The Rock Paintings of Tassili. Londres.

MAESTRI, R.

1961. L'Art Préhistorique. Paris.

.....

1964. Aproxos sur l'art de l'Asie Orientale. R. Pericot y Coll,
1964, p. 145-50.

.....
 1966. La Vie Préhistorique d'après les Peintures Rupestres Africaines et Européennes. Acad. des Inscri. & Belles-Lettres. Com. Ren. des Séances de l'année 1966, juillet-octobre, p. 396-407. Paris.

1966, A.F.; KENNEDY, H. J.

1970. Art. on the Rocks of Southern Africa. Ciudad del Cabo.

1964, U.

1964a. Notes Nouveaux Concernant la Chronologie Relative et Absolue de Gravures et Peintures Pariétales du Sud Oranais et du Sahara. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 191-214.

.....
 1964b. Sur les Rapports Entre les Centres d'Art Préhistoriques d'Europe- (Province Franco-Cantabrique et Levant Espagnol) et Celui du Sahara. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 215-23.

.....
 1966. Données Recentes Sur les Gravures et les Peintures Rupestres du Sahara. En Ripoll, 1968, p. 273-90.

1926, G.H.

1926. L'Art et la Religion des Hommes Fossiles. p. 36-8 sigs. Paris.

1936, S.

1936. L'Épigraphie Berbère (Numidique et Saharienne). Annales de l'Inst. d'Études Orientales de la Fac. de Lettres d'Alger, T.II, p.154-5.

.....
 1938. Inscriptions Tifinagh Anciennes Recueillies par M. Th. Monod au Sahara Occidental. En Monod, 1938, fasc. I, p. 97 sigs.

MARTINEZ-SANTA CLARA, J.

1941a. Las Indígenas Pinturas Nuestras del Marruecos Español. Atlántico.
Actas y Mem. de la Soc. Esp. de Ant. y Prehist., t. XVI,
p. 438-42.

.....

1941b. Esquema Paleontológico de la Península Hispánica. Corona de Ost.
que la Soc. Esp. de Ant. y Prehist. Dedicado a sus Mártires,
T. I, Madrid.

.....

1944. El Sahara Español Anteislámico. Madrid.

DEHAART, J.

1962. The Beginnings of Mural Painting. Archaeology, Vol. 15, No. 1, -
p. 2-12.

1965. The Earliest Civilizations of the Near East. New York.

ENNES JORREA, A.

1936. Pré-Historia de Occidente. Um Plano de Estudos. Junta do Facul-
tado de Ciências do Porto. Vol. 20. Oporto.

LEMOU, th.

1938. Contribution a l'Etude du Sahara Occidental. Pub. du Comité -

LEORI, F.

1964a. Some Aspects of the Rock Art of the Acaeus (Fezzan Sahara) and
Data Regarding it. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 225-51.

.....

1964b. Contributions to the Study of the Prehistoric Pastoral Peoples of the Sahara. Chronological Data from Excavations in the Acacus. En Ripoll, 1964-5, T. II, p. 173-9.

.....

1965. Radant Acacus. Arte Rupestre e Culture del Sahara Preistorico. Milán.

.....

1966. The Absolute Chronology of Saharan Prehistoric Rock Art. En Ripoll, 1966, p. 291-4.

.....

ASPINI, A.

1959. La Muria Infantile di Uan Muhuggiag. Osservazioni Antropologiche. Riv. di Antr., Vol. XLVI, p. 125-48. Roma.

BOSSO, A.

1910. Excursiones nel Mediterraneo e gli Scavi di Créta. P. 281. Milán.

BOZEM, O.

1910. Die Malereien der Buschmänner in Südafrika. Berlin.

COVING, H.I.

1960. Radiocarbon Dates and Upper Paleolithic Archaeology in Central and Western Europe. Curr. Anth., Vol. I, Nos. 5-6, septiembere - noviembre, p. 355-91. Chicago.

FRITZ, G.

1961. Sahara et Soudan. Edición Francesa, Vol. I. p. 177, 180.

GAZDAR, H.

1961. El Arte del Sahara. An. Inst. Paleont. y Prehist. Mer. No. 9. Madrid

.....

1911. Place de l'Art Rupestre Mendocino. Ann., T. 127, p. 65-74.
Paris.

.....

1937. Nouvelle Études sur l'Art Rupestre du Levant Ancien. Bull.,
T. 47, p. 477-88. Paris.

.....

BREUIL, H.; ALONSO DE BUIO, H.

1913. La Tasaica a Lucate Vieco (Santander, Espana). Mónaco.

.....

BERNERT, F.

1919. Las pinturas Rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón).
Com. Inv. Paleont. y Prehist. Mem. 23. Madrid.

.....

BREUIL, H.

sin Fecha. Las pinturas Rupestres de los Alrededores de Torrón (Teruel).
Bol. Real Acad. de la Hist., T. 90, p. 511-31.

.....

BERNERT, F.

1929. La Edad Cuaternaria de las pinturas Rupestres del Levante Español.
Madrid.

.....

HUHN, H.

1930. Bushmann Kunst. Berlin.

.....

.....
1947. El arte rupestre en las cuevas de la Humanidad, Rev. de
Arqueología, 1947.

1948. Nuevas noticias sobre la cueva de Arte Rupestre en el término de
Alcañete, Teruel.

.....
1948. Nueva noticia de la cueva rupestre en el término de Alcañete (Teruel).
Rev. de Arq., 1948, p. 140-43.

PERKINS, P.

1945. Prehistoric art in the Gebel-el-Waldar (Cyrenaica). Antiquity,
Vol. XXXIX, No. 154, junio, p. 95-101. Londres.

PEREZ DE SERRANOS, J.

1935. Relaciones entre el Arte Rupestre del Levante de España y el Sur-
de África. Investigación y Progreso, T. IX, No. 2, febrero, p.
54. Madrid.

PEREZ DE SERRANOS, J. y VALDEPEÑAS, E.J.

1954. Las Cavernas del Salbino, Bazaleón (Teruel). Nuevo Yacimiento Balc-
árico con Arte Rupestre. Fubs. Sem. de Arq. y Numismática Ar-
queológica, No. 4, p. 31-40. Inst. "Fernando el Católico".

PERKINS, P.

1947. La Cueva del Barrulló (Gandía). Madrid.

.....
1947. Las pinturas rupestres de Tanzania y el Arte Rupestre Español.
Hirada aparte de la Crónica del III Congreso Arqueológico del
Nuestro Español. Murcia.

.....
1950. La España primitiva. Barcelona.

1950b. El Arte Rupestre Español. Barcelona.

.....
1964a. Sobre Algunos Problemas del Arte Rupestre del Levante Español.
En Pericot y Ripoll, 1964, p. 151-8.

.....
RIPOLL PERELLO, E. Editores.

1964. Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara. Viking Fund Publications in Anthropology, No. 39. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc. Nueva York.

PERINGUEY, L.

1906. On Rock Engravings of Animals and The Human Figure. Trans. of the S. Afr. Phil. Soc., Vol. XVI. Ciudad del Cabo.

.....
1909. On Rock Engravings of Animals and the Human Figure, Second Note. Trans. of the S. Afr. Phil. Soc., Vol. XVIII. Ciudad del Cabo.

PERRET, R.

1936. Recherches Archéologiques et Ethnographiques au Tassili des Aïer Jour. de la Soc. des Africanistes, T. VI, p.4. París.

POMEL, M.A.

1893-8. Carte Géologique de l'Algérie, Paléontologie. Monog. Pub. du Serv. de la Carte Géol. de l'Algérie. Annuaire.

.....

ORRILL, J.

1934. Pinturas Rupestres del Barranc de Gasulla. Bol. de la Soc. Castellonense de Cultura, T. XX, p. 343. Castellón de la Plana.

.....

ORRILL, H.; CEBASER, H.

1935. Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón). Memorias de la Junta Superior de Excavaciones, No. 36. Madrid.

PIVOTEAU, J.

1961. Traité de Paléontologie. Paris.

RAMELLI, A.

1957. La Produzione d'Arte Mobiliare Nella Grotta Polesini. Presso Roma. Quartär., Vol. 9, p. 41-59.

RESCH, W.F.

1967. Die Felsbilder Nubiens. Akademische Druck und Verlagsanstalt. Graz, Austria.

REYGASSE, M.

1935. Gravures et Peintures du Tassili des Aijers. L'Anth., T. XLV, Nos. 5-6, p. 533. Paris.

RHOTERT, H.

1938. Transjordanien Forschungen. Stuttgart.

RIFONJ LEBELIC, E.

1961-2 La Cronología Relativa del Santuario de la Cueva de La Fileta y el Arte Solutrense. Separata de la obra "Homenaje al Profesor Cayetano de Mercelina". Murcia.

.....

1963. Adaptación de la familia de los insectos de la zona levantina. -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona, 1963, p. 1-10.

.....

1964. Para una taxonomía del arte levantino. -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona, 1964, p. 167-75.

.....

1964a. Problemas arqueológicos del arte levantino. -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona, 1964, p. 83-100.

.....

1964b. Antena de tipo luleolítico en la Sierra de Llobregat (Barcelona):
su posible relación con los Cráceres del arte levantino. -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona, 1964-5, p. 297-305.

.....

Editor.

1964-5. Arqueología de la zona de la Sierra de Llobregat. -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona.

.....

1966. Los tipos de arte levantino en la zona de la Sierra de Llobregat. -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona, 1966.

.....

1968. The Levantine Culture of the Volp cave (Barcelona). -
An. Inst. Invest. Cienc. Nat. Univ. Barcelona, 1968.

.....

1963. El arte levantino en la Sierra de Montaña (Luzán). - Rev. de Historia de la Universidad de Barcelona, 1963, p. 1-10.

.....

1964. Una cronología del arte levantino. - Rev. de Historia de la Universidad de Barcelona, 1964, p. 167-75.

.....

1964a. Problemas arqueológicos del arte levantino. - Rev. de Historia de la Universidad de Barcelona, 1964, p. 83-100.

.....

1964b. El arte levantino en la Sierra de Montaña (Luzán) y su posible relación con los Críticos del arte levantino. - Rev. de Historia de la Universidad de Barcelona, 1964-5, p. 297-305.

.....

Witer.

1961-5. El arte levantino en la Sierra de Montaña (Luzán). - Rev. de Historia de la Universidad de Barcelona, 1961-5, p. 1-10.

.....

1966. El arte levantino en la Sierra de Montaña (Luzán) y su posible relación con los Críticos del arte levantino. - Rev. de Historia de la Universidad de Barcelona, 1966, p. 1-10.

.....

1967. The Levantine Art of the Neolithic. - Journal of Prehistoric Archaeology, 1967, p. 1-10.

..... Miter.

1958. Sinposio Internacional de Arte Rupestre, Barcelona 1966, Inst. de Prehist. y Arq. Barcelona.

.....

1970. Accerca del Problema de los Origenes del Arte Levantino, Valcamonica Symposium. Union Int. des Sci. Préhist. et Protohist., p. 57-68. Capo di Ponte.

.....

ROSELIO FORDOY, G.

1959. Los Grabados Rupestres de la Cova de Betlem (Devá, Mallorca), Ampurias, T. XXI, p. 260-66. Barcelona.

SACCASYN-DELLA SANTA, E.

1947. Les Figures Humaines du Paléolithique Supérieur Eurasiatique, Amberes.

SANTOS-JUNIOR, H.

1952. Les Peintures Rupestres du Mozambique, Actes du Congrès Panafricain, II Sesión, Comunicación 81, p. 747-58. Lisboa.

SATTIN, F.; GUSELNIC, G.

Sin Fecha. La Cosidetta "Lumnia" Infantile Dell'Acacus, Suplemento a Lybia Antigua I. Directorio Gral. de Antigüedades, Museos y Archivos. Trípoli, Libia.

SAUTER, H.R.

1948. Préhistoire de la Méditerranée, París.

SCHULTZ, H.

1964. On the Zoomorphic Representations. En Pericot y Ripoll, 1964, p. 253.

SHUSTER, C.

1955. Human Figures in South American Petroglyphs and Pictographs, as-
Excerpts from Replicating Patterns. Anales del Museo de Hist. de Montevideo, Segunda Serie, Vol. VI, No. 6. Montevideo.

SCLIGNAC, M.

1928. Les Pierres Ecrites de la Berberie Orientale. Gouvern. Gener. - d'Algérie. Direction des Antiquités.

.....

1936. Les Peintures Rupestres de la Région de Diebibina. Rev. Tunisienne, n.s. No. 25, p. 5-56. Túnex.

SOLLAS, W.

1915. Ancient Hunters and Their Modern Representatives. P. 340 sigs. Londres.

STAUDINGER,

1911. Funde un abfielddungen von Felszeichchnungen aus den Alten Goldge-
bieten von Portuguesich-Sudostafrika. Zeit. für Ethnologie. - Berlin.

STOW, G.W.; BLEEK, D.

1930. Rock Paintings in South Africa. Londres.

THEAL, G.; Mc CALL, G.

1897. History of South Africa. Londres.

...

THEOCALIS, D.R.

1966. Paleolithic Art on Mount Pelion. Thessalika, T. E'. Tesalónica.

THOMAS, E.S.

1926. A. Comparison of Drawings from Ancient Egypt, Lybia, and the South Spanish Caves. Jour. Royal Anth. Inst., Vol. LVI, julio-diciembre.

TOBIAS F.V.

1961. New Evidence and New Views on the Evolution of Man in Africa. - S. Afr. Jour. Sci., Vol. LVII.

TOMAS MAIGI, J.

1951. Del "Charco del Agua Amarga" (Alcañiz). Zephyrus, Vol. II enero-abril, p. 5-13. Univ. de Salamanca.

TONGUE, M.H.

1909. Bushman Paintings. Oxford.

VAN RIET LOWE, C.

1936. Prehistoric Art in South Africa. Official Yearbook No. 17 of the Union of South Africa. Ciudad del Cabo.

.....

1938. Conventionalized Human Forms and Related Figures in the Early - Art of Africa. Arch. Series No. I Bureau of Arch. Union of South Africa. Ciudad del Cabo.

.....

1956. The Distribution of Prehistoric Rock Engravings and Paintings in - South Africa. Arch. Series No. 8. Dept. de Educación, Artes y - Ciencias. Pretoria.

...

VAUFREY, R.

1937. L'Art Rupestre du Nord de l'Afrique. Cahiers d'Art, T. 12, fasc. 1-3; T. 16, fasc. 6-7. Paris.

.....

1938. L'Age de l'Art Rupestre Nord-Africain. Ipek, p. 10.

.....

1939. L'Art Rupestre Nord-Africain. Archives de L'Inst. de Paléont. Humaine. Paris.

VILASECA, S.

1934a. L'Estació Taller de Sílex de St. Gregori. Barcelona.

.....

1934b. Les Estacions Tallers del Priorat i Extensions. Memorias y Notas de la Real Academia de Ciencias de Barcelona, Vol. XXVII, No. 21. Barcelona.

.....

1936. La Industria a Sílex de Catalunya. Les Estacions Tallers del Priorat i Extensions. Reus, p. 111-2.

.....

1941. Los Pequeños "Tranchets" y Juntas de Flechas de Filo Transversal de los Talleres de Sílex del Bajo Priorato (Prov. de Tarragona). Atlantis. Actas y Memorias de la Soc. Esp. de Antr., Etn. y Prehist., T. XVI, p. 106 sigs. Madrid.

.....

1944. Las Pinturas Rupestres Naturalistas de Mas del Lloret, en Reials. Arch. Esp. Arq., Vol. 57. Madrid.

.....

1948. Las Pinturas Rupestres de la Cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, Prov. de Castellón). Inf. y Mem. de la Com. Gral. de Excavaciones Arq., No. 17. Madrid.

.....

1950. Nuevo Hallazgo de Pinturas Rupestres Naturalistas en el Barranco del Llort, Rojals. Arch. Esp. de Arq., Vol. 81. Madrid.

.....

CARRANDELL, I.

1955-6. La Cova de la Mallada de Cabra-Feixet. Ampurias, Vols. 17-8, p. 141-57. Barcelona.

.....

SOLÉ, J.M.; MONTSERRAT, J.

1961. La Cueva de Vallmayor y sus Industrias Rupestres. Inst. Est. Tarraconenses "Ramón Berenguer IV", Ser. Arq., No. 27.

WERNEERT, P.

1966. Reflexions Sur l'Art Rupestre Naturalista d'Espagne Orientale. Le Motif de la Lise-Bas Dans l'Art Paléolithique. En "In Memoriam do Abade Henri Breuil", Vol. II, p. 351-9. Univ. de Lisboa.

MILICOX, A.R.

1959. Hand Imprints on Rock Paintings. S. Afr. Jour. Sci. Ciudad del Cabo.

.....

1963. The Rock Art of South Africa. Nueva York.

WILMAN, W.

1933. The Rock Engravings of Griqualand West and Bechuanaland. 81c. 20
sigs. Cambridge.

WINKLER, H. A.

1937. Völker und Völkerbewegungen im Vorgeschichtlichen Oberägypten im-
Lichte Neuer Felsbildersunde. Stuttgart.

.....

1939. Rock Drawings of Southern Egypt. T. II, lám. XXIII, 1; XXIII,
2; y XXIV, I. Londres.

ZELINKO, J. V.

1925. Felsgravierungen der Südafrikanischen Buschmänner. Leipzig.

ZORZI, F.

1962. Pinture Parietali e Oggetti d'Arte Mobiliare del Paleolitico -
Scoperti Nella Grotta Paglicci Presso Rignano Garnico. Riv. Sci.
Preist., Vol. XVII, p. 123-37. Roma.

ZUAZO PALACIOS, J.

1915. Monte Arabí. Término de Recla, Murcia. Pinturas Rupestres.
Treinta tarjetas postales en rojo con copias de grabados presen-
tados por Cabré y Breuil.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
U. N. M.