

ANTONIO BELTRÁN*

**LAS FIGURAS «SEMINATURALISTAS» Y LOS SIGNOS GEOMÉTRICOS
DE LOS ABRIGOS DEL «FORAU DEL COCHO», EN ESTADILLA (HUESCA):
PROBLEMAS EN TORNO AL ARTE «ESQUEMÁTICO»**

PLANTEAMIENTOS GENERALES

Uno de los numerosos problemas, sin explicación satisfactoria hasta el momento, que la ordenación cronológico-cultural del arte parietal prehistórico plantea es el de la solución de continuidad o, por el contrario, la secuencia continua de las etapas que se supone ocupan un desarrollo que puede iniciarse antes del 40.000 y desde luego con fechas superiores al 20.000 en todos los continentes, y llegar hasta la servidumbre a las normas del arte «clásico» en el Mediterráneo con su decidida influencia en las culturas de la Edad del Hierro europea. La cuestión se complica aún más en relación con el llamado «arte esquemático» cuya denominación cubre las más diversas manifestaciones gráficas con extensión universal y, desde luego, por toda la Península, en pinturas y grabados.

En los esquemas generalmente admitidos, que en nuestra opinión están en evidente crisis (1) se decide que exista un arte circunscrito a los cazadores y recolectores paleolíticos seguido de un supuesto hiatus tras el Magdaleniense VI y mal engarzado con los signos azilienses y con las mismas dificultades, en la parte oriental de la Península, en lo que se refiere al llamado «arte levantino». A su vez éste, a través de procesos de estilización mejor o peor definidos, se transforma en el designado cómodamente como «arte esquemático» aunque los recientes descubrimientos del arte llamado por Fortea lineal-geométrico o el de la zona entre Mogente y Cocentaina que Mauro Hernández ha apellidado macro-esquemático vengán a introducir serias perturbaciones y especificaciones

* Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad de Zaragoza. 50009 Zaragoza.

(1) A. BELTRÁN: «Arte rupestre prehistórico: Crisis de las ideas tradicionales». *Arte rupestre en España*, Madrid, 1987, pág. 16.

locales en la sencillez de tal cuadro teórico, más aún si se tiene en cuenta que el estilo magdalenense se perpetúa en piezas de arte mobiliario contenidas en estratos concretamente azilienses en el sur de Francia y epipaleolíticos en el litoral mediterráneo español. Si a esto añadimos que las ideas evolucionistas, en teoría desacreditadas después de haber sido puestas de moda por la Escuela histórico-cultural pero en la práctica manejadas y aducidas por gran parte de los investigadores, ofrecían un sencillo cuadro derivado de la deficiente consideración u omisión deliberada de los datos que poseemos abundantemente, se comprenderá que resulte útil la crítica de los esquemas generales, cosa que no resulta convincente si son sustituidos por otros igualmente convencionales, pero que puede llevarnos a alguna conclusión si acudimos a un proceso analítico de los hechos concretos que, cada vez en mayor número, aportan los continuos descubrimientos (2).

A la teórica sucesión del arte prehistórico en la Península clasificado en tres etapas, una paleolítica, otra «levantina» y una tercera «esquemática» debe oponerse la evidente falta de unidad y la sobra de complejidades de cada una de ellas bautizadas con nombres convencionales que engloban las más diferentes expresiones gráficas del pensamiento y que se simplifican, por comodidad, partiendo de algunos de los rasgos comunes. Ya hemos aludido al arte de estilo magdalenense pero de tiempo epipaleolítico o a los que juzgamos pre-levantinos, lineal-geométrico y macro-esquemático. Pero a todos ellos habría que añadir lo que Breuil y Bosch llamaron estilos «seminaturalistas» (o «semi-esquemáticos») que viene a darnos un ejemplo más de la cómoda manera de eludir los problemas con períodos motejados de «pre, protos, epis, semis o subs» añadidos a las manifestaciones culturales que no sabemos cómo situar cronológicamente o definir conceptualmente.

El geometrismo de trazos geométricos simples o de «signos» bautizados con los más diferentes términos lo hallamos también sin diferencias sensibles en el arte paleolítico aunque preferentemente nos refiramos en éste con preferencia a los bellos animales o a los misteriosos «antropomorfos» y también en cualquier otra etapa por muy sujeta que se halle a «naturalismos» que pretendemos resulten definitorios. Por otra parte, al tratar de las figuras naturalistas atendemos a criterios formales que pueden desorientarnos si profundizamos en las cuestiones; los toros grandes de Albarracín, en cuanto a su estilo, si apareciesen en una cueva «paleolítica» no suscitarían ninguna duda respecto a su adecuación al conjunto, las figuras de pequeños animales con picado continuo (equivalente a la pintura en tinta plana) del fondo del Tajo en Fratel, podrían hallarse perfectamente pintados en un abrigo levantino sin llamar la atención, lo mismo que algunas de las pinturas del Tajo de las Figuras, de Santonje o Tello y de decenas de yacimientos «esquemáticos» y la cabra y el ciervo del Forau del Cocho, en Estadilla (Huesca) (3) se incluyen dentro de un estilo «esquemático» porque van acompañados de puntos, líneas diversas, impresiones de dedos, etc. ¿Cómo clasificaríamos, entonces, el

(2) Los planteamientos generales en A. BELTRÁN: «Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico». Zaragoza, 1989, 200 págs.; y aquí la bibliografía detallada sobre las diversas cuestiones.

(3) A. BELTRÁN: «El arte rupestre aragonés: Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla». Zaragoza, 1989.

imponente conjunto geométrico y abstracto del diedro de la gran galería de Niaux, en la encrucijada del Salon Noir? Paolo Graziosi percibió estas dificultades e intentó ordenar las figuras de Porto Badisco separando sobre todo el esquematismo del formalismo, pero de una forma teórica que tampoco resolvería las cuestiones.

Aún añade otros problemas a los numerosos esbozados la cuestión práctica de que la mayor parte de las veces cotejamos los grabados y pinturas prehistóricos a través de sus calcos y fotografías y no directamente, en su propio emplazamiento y entorno, pues resulta evidente que una figura paleolítica o levantina en la mesa de un laboratorio a través de una reproducción gráfica pierde todas las características que le otorgan el ambiente, el clima y la cultura material y que establecen diferencias acusadas para formas aparentemente iguales o semejantes.

No queda clara, por lo tanto, la asignación de las pinturas de Forau del Cocho, en Estadilla, al llamado «arte esquemático» salvo dentro de los convencionalismos actuales, como veremos partiendo de algunas ideas previas acerca del «esquematismo» prehistórico y sus problemas cronológico-culturales.

ESQUEMATISMO: ALCANCE DEL TÉRMINO

Como queda dicho, entre los prehistoriadores se ha llegado, por lo general, a la convencional denominación de «arte esquemático» para nombrar el correspondiente a la Edad del Bronce, independientemente de que dentro de un correcto sentido de la palabra haya esquemas, geometrismos y abstracciones ya en el Paleolítico y continúen hasta la afirmación del arte clásico, sobre cerámicas hallstätticas, por ejemplo. Algunos autores, como hizo Graziosi al estudiar las pinturas de Porto Badisco, niegan que exista esquematismo cuando el tema expuesto gráficamente se interpreta con facilidad; para él no sería esquemático, por ejemplo, un cuadrúpedo representado por una línea dorsal, cuatro perpendiculares a ella para las patas, otra para el cuello y una más para la cola, con añadidura de simplificados cuernos, orejas o astas que individualizan toros, équidos o ciervos, porque indican claramente que se trata de tales animales y solamente se alcanzaría el esquematismo en las abstracciones y en los símbolos (4). Pero este no es el concepto que se maneja, más o menos erróneamente, por los prehistoriadores al hablar de «esquematismo» y la innovación de Graziosi no haría sino complicar más las cosas puesto que, por lo menos, el valor convencional del término es conocido y comprendido por todos.

(4) El primer planteamiento general, autorizado, sobre el arte rupestre esquemático de la península se debe a H. BREUIL: «Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique, I-IV». Lagny, 1933-35. Sus ideas sobre el arte subnaturalista y subesquemático fueron desarrolladas por P. BOSCH GIMPERA: «La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique». La Préhistoire: Problèmes et tendances, París, 1968. La obra básica, aunque rebasada ya por la propia autora, es la de P. ACOSTA: «La pintura rupestre esquemática». Salamanca, 1968, actualizada en «El arte rupestre esquemático ibérico: Problemas de cronología preliminares». Scripta praehistorica: F. Jordá oblata, Salamanca, 1984, pág. 34. Los planteamientos de F. JORDÁ en «Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica». En «Coloquio Internacional de Arte Esquemático en la Península Ibérica», Salamanca, 1982. E. RIPOLL ha resumido sus opiniones de anteriores trabajos en «Cronología y periodización del arte esquemático en la Península Ibérica», en el citado «Coloquio de Salamanca» (en esta reunión otros trabajos monográficos importantes). Un intento de actualización de las cuestiones en J. BECARÉS: «Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática», en la cit. reunión de Salamanca. Sobre el arte «macroesquemático», M. HERNÁNDEZ *et alii.*: «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico». Ars Praehistorica, I, Barcelona, 1982, pág. 179.

El arte esquemático es de difusión general en todos los continentes y, en sentido estricto, es imposible encajarlo en una etapa determinada sea en cronología absoluta o en complejos culturales. El español comprende grabados y pinturas, éstas en rojo y en negro y excepcionalmente en blanco, y en su época de apogeo se extendió por toda la Península, aunque sin la menor homogeneidad y con clara diferenciación de zonas o provincias y posiblemente de época como, por otra parte, ocurre con el arte paleolítico y el «levantino». Se encuentran los geometrismos tanto en cuevas paleolíticas, como por ejemplo El Castillo o La Pileta o en el mismo gran techo de Altamira, como independientes en el Epipaleolítico, en arte mobiliario aziliense o en las plaquetas grabadas de La Cocina, frecuentemente asociado al arte «Levantino» antecediéndole en el tiempo o sincrónico con él y con personalidad propia entre el Neolítico final y la I Edad de Hierro.

Resulta muy difícil ajustar lo que en Prehistoria se entiende por «arte esquemático» al sentido que a la palabra dan los cultivadores de la teoría de las formas, incluso si se simplifica oponiéndolo a «arte figurativo» puesto que dentro del arte «naturalista» o realista del Paleolítico Superior se bautizan con el nombre de «tectiformes» o «ideomorfos» o con términos semejantes, signos, símbolos o conjuntos esquemáticos de trazos cuya significación desconocemos. Incluso son poco claras las definiciones fundadas en normas estilísticas viéndonos obligados a crear términos tan ambiguos como los de «semi-naturalismo» o «semi-esquemático» para calificar situaciones intermedias o híbridas que no convienen a ninguna de las generalmente aceptadas. Por otra parte, tenemos ahora posibilidades de comparación con materiales arqueológicos como grabados en cerámica, signos en objetos culturales o de adorno, abundantes industrias datadas que los acompañan, representaciones de armas como el puñal de Peña Tu, la figurita humana del Salt (Penáguila) idéntica a los colgantes eneolíticos de los Blanquizaes de Lébor o los ojos pintados semejantes a los ídolos oculados incisos en cerámica de los Millares, en cilindros o en placas, que se localizan en todo el Mediterráneo desde Anatolia o los signos de las «pintaderas» neolíticas en su dilatada extensión desde Tessalia al sur de Italia y Canarias reproducidos en Porto Badisco o en los petroglifos canarios (5). Sin contar con las cerámicas cardiales de la Cova de l'Or y de la Sarsa, en Valencia, que han dado lugar a interesantes planteamientos de relaciones con el arte parietal (6).

Por otra parte no puede extrañar el distinto tratamiento de las figuras humanas y de los animales, éstas con tendencia naturalista y aquellas simplificadas, estilizadas o esquematizadas puesto que las hallamos incluso en el arte paleolítico y desde luego en el arte «levantino» y en las fases «semi-naturalistas». Sin duda la esquematización busca la expresión plástica con el mínimo de elementos formales, incluso cuando se trate de individualizar las representaciones o quizá mejor estamos ante la introducción de nuevos estímulos intelectuales que permiten salir de la mera imitación de las formas.

(5) De especial importancia E. ANATI: «Arte rupestre nelle regioni occidentali della Penisola Iberica». Archivi di Arte Prehistorica, 1968 y P. GRAZIOSI: «Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco». Firenze, 1980.

(6) B. MARTÍ OLIVER y M. S. HERNÁNDEZ: «El neolítico valenciano. Arte rupestre i cultura material». S.I.P., València, 1988.

Indudablemente las ideas generalmente aducidas sobre el arte rupestre y su desarrollo a lo largo de los tiempos están influidas por las ideas evolucionistas acuñadas en el siglo pasado a partir de Tylor y desarrolladas por la Escuela Histórico Cultural remozadas por el neohistoricismo que no vacila a la hora de establecer una secuencia ininterrumpida entre los orígenes y sus últimas consecuencias, desde la «abstracción a la organicidad» o el paso sin solución de continuidad de «lo abstracto lineal y esquemático a un cierto realismo antropomorfo» como define Jordá y que, por lo que a España se refiere, simplifica todo el complejo proceso en una fase naturalista paleolítica, otra impresionista meso-neolítica llamada del «Levante» y, finalmente, una esquemática desde el Neolítico a la Edad del Bronce, que cerraría el ciclo evolutivo continuo. Hay que advertir que frente a la incongruencia de la evolución continua del arte prehistórico y saliendo al paso de sus contradicciones se inventaron varios intermedios que la rompían donde no se podían enlazar dos etapas sucesivas como ocurría, por ejemplo, entre Altamira y el inicio del «arte rupestre levantino» o del geometrismo aziliense, o se forzaban los principios de la evolución como al intentar la difícil sutura entre las estilizaciones «levantinas» y los símbolos de la Edad del Bronce.

Los «cuadros tipológicos» que seleccionan formas que permiten seguir esta evolución, bellos y cómodos, resultan estar en desacuerdo con la realidad y depender mucho de peligrosos subjetivismos. Los recientes descubrimientos de numerosas plaquetas grabadas con animales de estilo magdalenense en estratos mesolíticos podrían prolongar el arte parietal magdalenense hasta etapas posteriores y cubrir los supuestos vacíos. Por otra parte la localización de las llamadas etapas «linear-geométrica» y «macro-esquemática» que cubren una fase cronológica prelevantina estilísticamente muy distinta al arte paleolítico y al levantino, obligan a dudar de la rigidez de las leyes de difusión y convergencia en orden a la suposición de que existieron núcleos originales, difusiones e imitaciones y a subrayar los peligros del método comparativo, teniendo en cuenta al respecto los «elementar Gedanke» a que se refería Bastian a los que se da el mismo valor que a las analogías de figuras o signos complicados. Un ejemplo clásico pueden proporcionar frente a las simples líneas, círculos o cruciformes el «laberinto», la espiral, los círculos concéntricos, los meandros, etc., de difusión universal sin que podamos asegurar la derivación directa, el sincronismo o la idéntica significación de todos ellos (7).

En definitiva, cada arte está en función de las ideas de la sociedad a la que sirve a través de los artistas que intentan frecuentemente liberarse de las imposiciones formales y de la presión social y que expresan en su obra propósitos que no siempre podemos interpretar con seguridad. Es posible explicar los grabados de la Laxe Erguida de Ma-

(7) Nuestras opiniones sobre el arte esquemático: «Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)». Valencia, 1974 (con la colaboración de V. Pasqual); «El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español». Caesaraugusta, 39-40, Zaragoza, 1983, pág. 5; «El arte esquemático en la Península Ibérica: Orígenes e interrelación. Bases para un debate». Zephyrus, XXXVI, 1983, pág. 3; «Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: Cuestiones generales y estado de la cuestión». Caesaraugusta, 61-62, 1985, pág. 25; «Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)». Zaragoza, 1972; «La cueva de Ussat les Eglises y tres nuevos abrigos con Pinturas de la Edad del Bronce». Zaragoza, 1967; «Los grabados del barranco de Balos (Gran Canaria)». Zaragoza, 1971. Nuestra actualización de los conocimientos sobre arte rupestre en general: «Arte rupestre en España». Madrid, 1987 y la comunicación en prensa en las actas del XI Congrès de l'Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques, Mainz, 1987: «Crise des idées traditionnelles sur l'art rupestre de l'Age de la Pierre».

goito, en las proximidades del Cabo de Roca, en Portugal, pero en cambio nada podemos asegurar respecto de las dos «damas» que dominan el paso de Despeñaperros desde lo más alto de los riscos de Los Organos. En el primer caso podemos interpretar la figura de un orante rodeado de signos astrales y quizá por una referencia al mar con el mito nombrado por Estrabón en relación con el sol sumergiéndose en las aguas y unas cavidades y canalículos en los que se vertería agua pueden aludir a ceremonias como las de las llamadas «queseras» de Lanzarote y Gran Canaria u otras de la Península; pero las mujeres de cuerpo bitriangular de Los Organos, con toscos brazos y piernas, llevan adornos que deben ser metálicos en la cabeza y podrían estar muy cerca de las divinidades de origen mediterráneo oriental.

ARTE ESQUEMÁTICO Y ARTE LEVANTINO

En relación con el arte «esquemático» español de las diversas comarcas es muy importante la vinculación que se le suponga respecto del levantino; para algunos, como E. Ripoll sería un momento final de la pintura en abrigos que desde el Mesolítico o desde el Neolítico se desarrolla en el Oriente de la Península hasta la Edad del Hierro; otros pensamos que ambos artes resultan de una distinta mentalidad y de muy diferentes motivaciones filosóficas, religiosas o sociales, independientemente de la identidad de algunos signos elementales, aunque es cierto que los metalúrgicos de cultura urbana autores del arte «esquemático» integran en sus santuarios los abrigos de los cazadores levantinos, a los que se añadirían las actividades de agricultura inicial de palo cavador y de doma y pastoreo de animales en una fase final, añadiendo figuras esquemáticas a los paneles naturalistas levantinos, repintando algunas de las existentes o flanqueando los abrigos levantinos con otros propios. Pero ésto no se produce según una evolución, degenerativa o no, del arte naturalista o impresionista, sino que hay una fase «prelevantina» formada por conjuntos lineares geométricos, zig-zags o trazos curvados y otros figurativos de grandes figuras fantásticas con representaciones humanas de más de un metro de altura («macroesquemáticos» de M. Hernández), con cuerpos o cabezas dobles y un sólo par de brazos, piernabiertos, todo muy alejado del arte paleolítico, del levantino y del esquemático. Podríamos sintetizar diciendo que el arte levantino es narrativo y el esquemático conceptual, pero no suponer una clara evolución plástica de uno a otro; así el jinete del barranco de Gasulla que está tocado con casco y rige el caballo con riendas, no puede ser anterior al año 1200 y seguramente llega hasta el 700 BC y sin embargo es de tendencia naturalista.

Habría que abandonar de una vez por todas la idea de que el arte esquemático del Eneolítico surge en España como una evolución del levantino y aceptar que resulta de la importancia de nuevas ideas y de un cambio rotundo de mentalidad, no solamente en lo que se refiere a una tendencia esquematizante, en sentido artístico, sino también en la introducción de nuevos símbolos que responden a ideas propias religiosas o funerarias, diosa de ojos como en Tell Brak o de los «ídolos» grabados o pintados eneolíticos y de las placas de Garvão, hombres en phi, en doble Y, ancoriformes, halteriformes, abetos, bitriangulares, etc., y también a abstracciones que pueden ir desde de representa-

ción de simples puntos o rayas hasta signos astrales (soles, estrellas), fenómenos naturales (líneas de lluvia, meandros de corriente de agua, concéntricos, espirales y laberintos en relación con la vida y la muerte y el principio y fin de las cosas, rayos solares, etc.) con intervención de hombres y animales sin perjuicio de las influencias que ejerce el arte levantino estilizado.

ARTE ESQUEMÁTICO, MEDITERRÁNEO Y ATLÁNTICO

Hay una serie de ideas generales, de ritos religiosos, de costumbres funerarias que se reflejan en el arte y que, aparte del fermento y fondo indígenas, reciben aportaciones muy bien delimitadas atlánticas o mediterráneas. Podríamos así concluir, sobre todo partiendo del abrigo de los Estrechos, en los cañones del río Martín en Albacete del Arzobispo (Teruel), en el Risco de la Zorrera de Candeleda (Avila) y en pinturas y grabados de dólmenes y estelas de Portugal y Galicia, que hacia el III milenio en las poblaciones metalúrgicas que expresaron sus ideas a través del arte esquemático y en sus inmediatos precedentes «semi-naturalistas o semi-esquemáticos» una idea de templo-altar con referencias icónicas, en las que el culto sol-luna, relacionado con el toro y dotado de altares, capillas o construcciones, asegurarían quizá una continuidad de ideas religiosas anteriores representados por los abrigos pintados o introducidos desde el Oriente próximo y con numerosos paralelos en el Mediterráneo y en España, desde las fases centrales del arte levantino. Otro elemento que relaciona el arte esquemático con el Mediterráneo oriental y concretamente con Micenas son los carros de dos o cuatro ruedas, semejantes a los presentes en la Val Camónica, en el santuario exterior de Es-coural y en el Tassili n'Ajjer.

Por otra parte hay una corriente atlántica que podría relacionar los conjuntos de Escandinavia e Irlanda con los petroglifos gallegos y las islas Canarias y con el fabuloso yacimiento de más de 40 Km. de longitud en las orillas del Tajo en Portugal, desde Fratel a Herrera de Alcántara, ya en España.

Porto Badisco y Cosma, en Otranto, con cierre de la primera cueva en el Eneolítico y dataciones garantizadas para las figuras rojas hacia el V milenio podrían significar el punto de unión de un arte estilizado que aparece también en las «pintaderas» neolíticas y en cerámicas pintadas, con las figuras rojas de Levanzo y las pinturas de las cuevas de La Higuera, en Cartagena y de las cuevas de Peñarrubia, en Cehegín. Aunque no parezcan demasiado concluyentes, las comparaciones de las cerámicas cardiales con las representaciones «macroesquemáticas», sí que permiten advertir la tendencia a la esquematización de orantes y cuadrúpedos que se han puesto de manifiesto en la decoración de aquellas.

Desde el punto de vista de orígenes y relaciones del arte esquemático español ya queda dicho que las vinculaciones con el próximo Oriente y con el Atlántico parecen claras, dentro de un fenómeno cultural semejante en toda Europa y en el norte de Africa: un foco esencial estaría en la zona de Siria-Anatolia, con derivaciones hacia el desierto de Negev, yacimientos clave en Beldibi, cerca de Antalya (Turquía), Magura (Bulgaria) y tal vez Olmetta du Cap al norte de Córcega, sin perjuicios de que la potencia de las

culturas metalúrgicas del Sur y Sudeste de España provocasen un movimiento de retorno hacia el Mediterráneo y la acción de los focos indígenas de indudable fuerza; los núcleos neolíticos de la Val Camónica, Monte Bego y Europa central y su difusión atlántica, las vinculaciones con la cultura megalítica y los centros norteafricanos desde Nubia al Fezzan, el Hoggar y el Oranesado hasta el Atlas y Canarias, denotan una corriente general en la que España solamente introduciría el elemento de la presencia del arte levantino en una fase intermedia entre el Paleolítico y la Edad de los Metales.

En síntesis puede afirmarse que el arte esquemático español es la consecuencia de un cambio cultural producido por la llegada de prospectores de metal o metalúrgicos procedentes del Oriente próximo hallando en la Península una situación económico-cultural neolítica, en una fecha no anterior al IV milenio y un arte constituido en una parte de ellas, el «levantino», que aprovecharon en parte y completaron. Los puntos de arribada de este nuevo arte serían el Sur y el Sudeste de la Península, justamente en la zona coincidente con el arte «levantino» del que no sería una continuación el «esquematismo», aunque la tendencia a la estilización produzca paralelos formales y admitiendo que los recién llegados aprovechen e incorporen a su sistema muchos de los abrigos levantinos. Este nuevo arte se extendió por toda la Península dentro de un movimiento común a todo el Mediterráneo y Europa central y el tercio septentrional de Africa, con una corriente atlántica que toma especiales características en Galicia, valle del Tajo y Canarias. La evolución del arte esquemático, mantenido durante toda la Edad del Bronce y el Hallstatt hispano y agotado cuando penetra el arte clásico a través de la iberización, puede conservar núcleos retardatarios en el interior de la Península, ajenos al arte levantino, y con evolución hacia la simplicidad de las culturas de campesinos y pastores que recibieron tardíamente los cambios de la sociedad metalúrgica.

LAS PINTURAS DEL FORAU DEL COCHO

En la Ribagorza, provincia de Huesca, en el valle del Cinca y proximidades de Estadilla existe un grupo de abrigos pintados llamados en la localidad Forau del Cocho o del perro, en la partida de Faixana de Matón, descubiertos por Mariano Badía y estudiados por nosotros desde 1985. El conjunto consta de ocho covachos de desigual tamaño, poco profundos y algunos sin pintura puesto que las aparentes rayas que se observan son naturales de óxido de hierro (8).

La situación de la actual ermita de la Virgen de la Carrodilla permite suponer una sacralización del lugar y una continuidad de este carácter como ocurre con tantas otras que son indicio de cristianización de lugares y la perpetuación de ritos que han dado lugar a tradiciones populares locales tales como el que determinadas piedras, no fósiles, que se hallan alrededor de la ermita que presentan líneas naturales de forma circular sean llamadas «coronetas de la Virgen» o «coroneles».

Los covachos citados se abren en fila hacia el sur y la línea de sus bocas de Este a Oeste. La longitud de la cinglera en la que se hallan los covachos es de unos 27 metros.

(8) A. BELTRÁN: «Forau del Cocho (Estadilla, Huesca)». *Arqueología Aragonesa* 1985, Zaragoza, 1987, págs. 273-74.

Interesa también señalar la presencia en las proximidades de la llamada «cueva del Agua», covacha con una poza que podría haber saciado la sed de las gentes que se relacionaban con las cuevas pintadas.

Las figuras de estos abrigos son una cabra, dos ciervos, puntos e impresiones de dedos impregnados en pintura o dibujados, trazos verticales o curvos, con terminación superior como dedos e inferior cerrada y curvada, debiendo asignarse todas ellas a la misma etapa cronológica. Desde un punto de vista relativo nos hallamos entre el arte «levantino» del río Vero (Huesca) o del Plano del Pulido, en Caspe (Zaragoza) y el arte esquemático de Lecina u otros cañones del Vero y la Fenollosa, en los puertos de Beceite (Teruel).

El covacho I contiene una cabra en color rojo claro, de estilo «seminaturalista», pero no «levantina», con largos cuernos, en tinta plana, vuelta hacia la izquierda, es decir hacia el punto principal del «santuario» y sobre ella en una visera saliente una confusa mancha en el mismo color; debajo del animal un círculo con una prolongación que le da cierto aspecto de espiral y, más abajo, otro círculo relleno incompletamente de pintura.

Los círculos citados son de un solo color, de trazo grueso, pero desvaído en la superficie con lo que queda visible el pigmento rojo del fondo. Más arriba de la cabra y a la derecha hay puntos minúsculos, como si fueran salpicaduras de pintura.

Como observación general, válida para todas las pinturas del Forau del Cocho, hay que anotar que la capa inferior de pintura, cuando se presentan dos de ellas, está embebida en la roca y deja señal, mientras que la superior que reposa sobre una capa de pintura anterior no pasa de la zona superficial a la roca. Es decir, que todas las manchas de color que están deterioradas en superficie muestran un color claro, circunstancia ésta importante para el análisis de los problemas de conservación y los cambios del matiz de los pigmentos según sea aquella. El fenómeno en la intensidad de color presenta las mismas características que en otros abrigos: a) Color original. b) Densidad de la capa de pintura y cambio de tonalidad a consecuencia de ella. c) Deterioro del color por acción del agua o la erosión eólica o de cualquier clase. d) Repintado conservado. e) Repintado deteriorado con restos de la pintura anterior. f) Problemas de conservación de color original en los bordes cuando se ha debilitado el repintado.

También debe observarse que en ocasiones se nota claramente que los puntos u óvalos están realizados con las yemas de los dedos o con el extremo de éstos, pero en otros casos se nota que han sido perfilados primero y luego rellenos de pintura. Esto no obsta a que el significado general de los animales cercados o acatados por dedos pueda mantenerse en el caso de Estadilla.

Volviendo a las figuras del covacho I, la cabra está en relación con los signos geométricos aunque aquí resulta menos clara la idea de cerco o acompañamiento inmediato que en el ciervo que veremos en el covacho principal hacia donde mira la cabra. No hay dedos ni puntos alrededor del caprino aunque éstos sean la constante de casi todos los paneles pintados.

No hay pinturas en el covacho II, en tanto que el III mucho más profundo que los anteriores, ahumado, muestra posibles restos de pintura en algunos sitios y diversas eflorescencias de óxido de hierro. En uno de los huecos nos pareció advertir, aunque no

es seguro, la figura de un hombre en phi, apenas visible, pintado sobre una superficie muy alterada, de color rojo oscuro sobre rojo claro, seguramente disimulado el color por el humo que ha impregnado la parte profunda y alta del covachito. La figura está a 0'45 m. del suelo y sería muy importante puesto que constituiría el único signo verdaderamente «esquemático» de todo el conjunto.

No aparece ninguna traza de color en los covachos IV y V aunque estas cavidades formaron parte también del «santuario» que tendría sus núcleos principales en el I y los que siguen a partir del VI. Con frecuencia se descuida la consideración de los espacios vacíos entre las zonas decoradas que, sin duda, desempeñaron un papel en la organización del espacio de las pinturas desarrolladas en una larga superficie y en los ritos que las tomaron como objeto.

El covacho VI contiene el panel más importante, cuantitativa y cualitativamente hablando, de todo el yacimiento. Las figuras de los dos ciervos, de aspecto naturalista se enmarcan en rítmicas asociaciones de dedadas o puntos, uno de ellos muy bien conservado y el otro desaparecido salvo la cabeza y las astas. Se inicia por dos dedadas rojas de la longitud de una falangeta, concretamente 0'03 m., puestas verticalmente; luego otra de 0'83 m. de las anteriores hacia el Este y ligeramente más arriba. En relación con el suelo el grupo I está a un metro y la dedada 2 a 0'90, medidos desde su parte inferior. A 22 m. del covacho I y a 1'75 m. del suelo por su extremo inferior se sitúa el gran panel de dedos, puntos en líneas verticales y un ciervo seminaturalista 6 más o menos en el centro de la composición dispuesta armónicamente a su alrededor, como sucedería con el ciervo 4, del que solamente se conservan las astas, y los signos que lo rodeaban y que ya había desaparecido cuando las pinturas se descubrieron. En el término del friso por la parte superior hay una serie interminable de puntos minúsculos casi como salpicaduras, en este caso sin la menor ordenación, al menos en apariencia, ni tampoco con disposición vertical.

En la zona afectada por el humo de las hogueras encendidas por los pastores que tomaron los covachos como refugio la pintura toma un color rojo oscuro, casi negruzco, pero originalmente el color básico fue el rojo claro, como se aprecia en las patas del ciervo o en el grupo de puntos desvaídos y puede ocurrir y así parece comprobarse en algunos puntos, que haya repintados en color rojo más intenso que no se sentó directamente sobre la roca, sino sobre la pintura anterior, de suerte que el pigmento añadido se absorbe o embebe menos por la roca. Hay claras muestras en algunos lugares de degradación o pérdida del color superficial. En síntesis la gama de colores ordenados en una cronología relativa sería rojo claro de base, el más antiguo (conjunto de puntos de la zona superior derecha), repintados en color rojo más vivo e intenso que permite en ocasiones advertir el rojo claro en los bordes, y modificación del color por la acción del humo sobre la pintura.

Más hacia la izquierda hay series de disposición vertical de puntos ovales, es decir, de impresiones de yemas de dedos, aisladas, con indicación de dos falanges y 0'04 m. de longitud debiendo subrayarse que los ya citados a y b eran de una sola falange. Más a la izquierda se encuentra la huella de una serie de tres dedos completos hasta el arranque de la mano que no llegó a pintarse. Los dedos están formados por trazos ovalados, alargados y discontinuos. Finalmente dos trazos gruesos cierran el panel.

Los puntos ocupan espacios a veces determinados naturalmente por los salientes del muro rocoso. Son impresiones de las yemas de los dedos, de éstos con las falangetas terminales, normalmente en número de dos, y sin arrastrarlos para formar las líneas. Todos mantienen un cierto ritmo sea de líneas verticales paralelas o circulares con un punto central. El ciervo que se conserva y el que hubo y ha desaparecido casi totalmente son inseparables de los puntos y señales de dedos, en algún caso claramente en el centro.

Llamamos covacho VII a una cavidad separada del VIII por una caída vertical de agua que ha dejado la señal de una línea negruzca y exudaciones calizas. El panel está formado por siete líneas verticales cerradas por abajo por otra transversal que une las tres de la izquierda e iniciadas en la parte superior por un ligero engrosamiento. Hacia la mitad un trazo transversal corta las tres primeras líneas teniendo yuxtapuesto un punto redondo por la parte superior. Otros puntos pintados se aprecian debajo de las líneas verticales indicando una primera fase de puntos, unidos luego con las líneas, sin que pueda diferenciarse el color, pero parece que los puntos son de color rojo claro y más vivo en las líneas. Es curioso anotar la utilización de una técnica semejante a la paleolítica del «tamponado», como se aprecia en Covalanas, con superposición de trazo sobre los puntos o quizá simple unión de éstos, para convertirse en lo que Breuil llamaba «líneas babosas».

Se repite el mismo fenómeno de intensidades cromáticas y de deterioro ya reseñado. La raya 5 contando de izquierda a derecha se curva en cayado en la parte inferior y entre la 4 y la 5 hay una curva también hacia arriba que no empalma con ningún trazo. En la parte superior, justamente encima y a la izquierda, restos de puntos minúsculos como en el covacho anterior.

A la derecha de los trazos verticales se sitúan puntos oblongos o circulares en desorden y agrupados en dos núcleos bien diferenciados. Más abajo ocho puntos formando una estructura circular y más abajo otra semejante de seis puntos de forma casi igual.

A izquierda de este último grupo un conjunto de trazos arqueados, paralelos, en forma vertical y en dos series de dos y cuatro trazos respectivamente. No se unen estos trazos para formar la doble curva ya aludida, existiendo separación entre ellos.

Más a la izquierda una gran caída caliza que deja ver algunas trazas de pintura indistinguibles. Entre ellas nuevamente trazos rectos sobre puntos rojos y señales de dedos completos, al menos de dos falanges, dispuestos verticalmente. Estos dos paneles están separados entre sí por 0'36 m.

Aislada y a 0'70 m. al Este, en una oquedad, una estructura de quince puntos adopta una forma circular ajustándose a la configuración del hueco dentro del que están pintados. Los puntos son de color oscuro, aunque el fondo donde están pintados no aparece afectado por el humo que cubre la parte exterior siendo ésta, probablemente, la razón del ennegrecimiento del color. También podría tratarse de un rojo carmín muy intenso, distinto del básico claro que hallamos en todo el abrigo. Este grupo está muy separado de los demás conjuntos, tanto por el Este como por el Oeste. En la zona baja de estos covachos no hay ninguna pintura estando el panel de dedos a 1'40 m. del suelo, el de puntos a 1'8 m. y los curvilíneos a 1'20 medidas todas ellas tomadas desde la parte inferior de los conjuntos.

La asignación numérica es la siguiente:

1. Puntos verticales formando como un cuadrado, de cuatro filas, en la parte superior, a la derecha. En esta dirección dos más largos con algunos más que se han perdido, pero de los que se nota aún la huella.

2. A izquierda, conjunto de siete líneas verticales, continuas. El color es más vivo por la parte de arriba y se rematan las líneas en forma redondeada. En varios lugares hay puntos debajo de la línea, como si en una primera fase se hubieran pintado los puntos y en una segunda se hubieran superpuesto las líneas, englobándolos, salvo en un sólo caso en el que un gran punto de color rojo claro, queda exento. Se repite la sucesión cronológica de las dos intensidades de rojo. Una línea transversal hacia la mitad del conjunto une 1-2-3-4, mirando de derecha a izquierda. Hay un punto rojo claro en el ángulo de la 2 vertical con la transversal. En la parte inferior de la línea transversal hay sólo cinco verticales y el remate de las líneas se produce en forma curvada, de cayado.

3. Pequeños trazos curvos paralelos, 2-4.

4. Conjunto ilegible de líneas curvadas con trazo recto hacia la izquierda y otros curvos con el color desvaído en alguna zona de este panel.

La significación de este conjunto geométrico no se nos alcanza aunque hipotéticamente, podría pensarse que se tratase de una estructura construida como las del Risco de la Zorrera, en el Raso (Candeleda, Ávila) o de numerosas estelas portuguesas y del oeste español (dólmenes de Peñalta, Viseo y de Pedra Coberta, Coruña, estelas de Santo Martinho de Castelo Branco) que nos parece posible interpretar como capillas construidas de madera, con imágenes femeninas. No hay ninguna figura ni nada que se le parezca y tampoco parecen delimitarse hornacinas o puntos especialmente señalados. Pero las líneas no están dispuestas anárquicamente sino según planteamientos regulares. La única posible identificación de un objeto sería el de la narria o trineo, aunque tampoco es seguro y, desde luego, alejado del precioso ejemplo del Congosto de Olvena (Huesca).

El covacho VIII 1'75 m. al Este del último grupo de puntos del siete, dispuesto a 1'90 m. del suelo, en la visera del abrigo, muy afectado por el humo, hay un conjunto de dedadas de dos falanges y 6 cm. de promedio, verticales, compuesto por veintiún puntos ovales dispuestos circularmente. Las dedadas que forman ocho o diez líneas paralelas están flanqueadas por dos grupos de puntos, marcados seguramente con la yema de los dedos, ocho a la izquierda y trece a la derecha, adoptando una forma oblonga casi circular.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las pinturas del Forau del Cocho subrayan el problema de identificación del arte «esquemático» partiendo de líneas, puntos, impresiones de dedos y otras representaciones análogas acompañando a figuras que, aunque formalmente no se alejen del aspecto de otras «levantinas», tienen otro aire por su movimiento, aunque su naturalismo obligaría a incluirlas en el discutible «seminaturalismo» a que nos hemos referido. Durante

mucho tiempo las figuras se han incluido o no dentro del «arte levantino» por razones meramente geográficas, suponiendo que las que se hallan fuera del área restringida de dicho arte no corresponden a la misma «cultura» aunque sean del mismo «arte». Valga como ejemplo el conjunto de la cueva de Doña Clotilde, en Albarracín o el de Selva Pascuala, en Villar del Humo o los abrigos de Alacón con escenas de agricultura mixta. En nuestra publicación de 1968 (9) ya hacíamos mención del grupo de figuras de la zona de Vélez Blanco y aludíamos a las del Tajo de las Figuras (Casas Viejas o Benalup de Sidonia); Mario Varela (10) aventuraba esta calificación para las figuras de picado continuo del fondo del Tajo entre Fratel y Herrera de Alcántara y los descubrimientos en la zona del río Vero, en la provincia de Huesca obligan a ser cautos al incluir o excluir conjuntos dentro del arte «levantino», tanto como a tratar de diferenciar los estilos que se suponen homogéneos dentro de la zona; es indudable que por razones de comarcalización, pero también de cronología e incluso de autores y «escuelas» bajo la etiqueta de «arte levantino» se agrupan modos de expresión muy diversos.

El llamado arte «esquemático» se reúne en los abrigos «levantinos» con figuras de muy diverso estilo que van desde el naturalismo al impresionismo y la estilización, por una parte y al geometrismo y simbolismo por otro. Es evidente que el Forau del Cocho no debe ser incluido dentro del arte «levantino», pero también que no tiene nada que ver con el arte «esquemático». Su situación en la zona intermedia entre los cañones del río Vero en el prepirineo oscense, con arte paleolítico, «lineal-geométrico», «levantino», «seminaturalista» y «esquemático» y los núcleos de arte «levantino» del Plano del tío Pulido en Caspe y los vecinos de Alcañiz-Valdealgofa, Santolea, Cretas y río Martín que incluyen diversas formas de arte «esquemático» es muy interesante para los problemas de difusión geográfica y de comarcalización de los diversos artes, así como para la fuerza de las zonas vacías dentro de las cuestiones de correspondencia de expresión gráfica e industrias y dejan en el aire las secuencias rígidas y en evidencia cualquier pragmático esquema evolutivo general.

(9) A. BELTRÁN: «Arte rupestre levantino». Zaragoza, 1968 y «Adiciones», 1978; «Da cacciatori ad allevatori. L'arte rupestre del Levante spagnolo». Milán, 1982; y una puesta al día en «Levantekunst-Felsbilder in Osten Spaniens». Das Altertum, 2, Berlín, 1990.

(10) M. VARELA GOMES: «Arte rupestre no vale do Tejo». Arqueologia no vale do Tejo, Lisboa, 1987.



1) Forau del Cocho en Faixanas de Matón, desde el N.



2) Covacho I. Cabra y círculos.



3) Covacho I. Cabra (detalle).



4) Covacho VI. Conjunto.



5) Covacho VI. Detalle del ciervo.



6) Covacho VI. Detalle de puntos y dedadas a derecha del ciervo. Interposiciones.



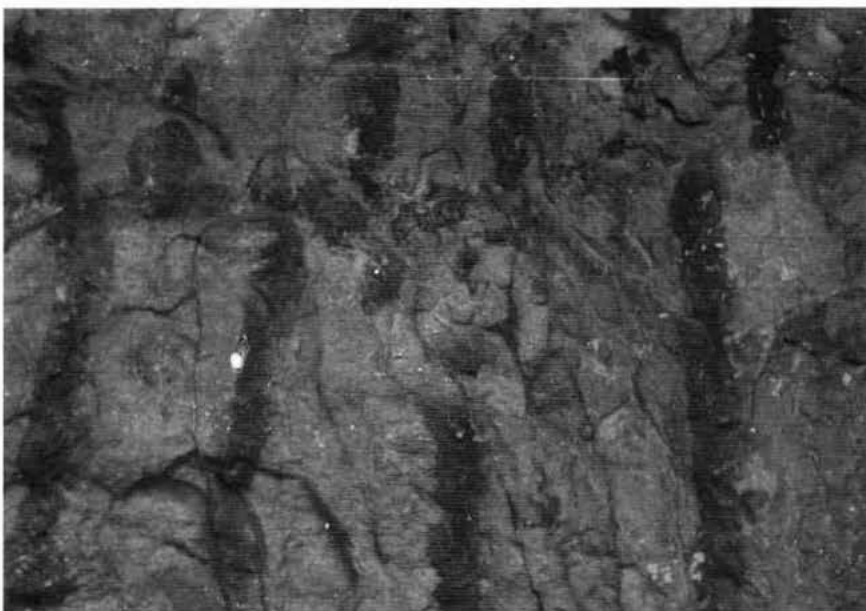
8) Covacho VII. Calco.



7) Covacho VII. Conjunto.



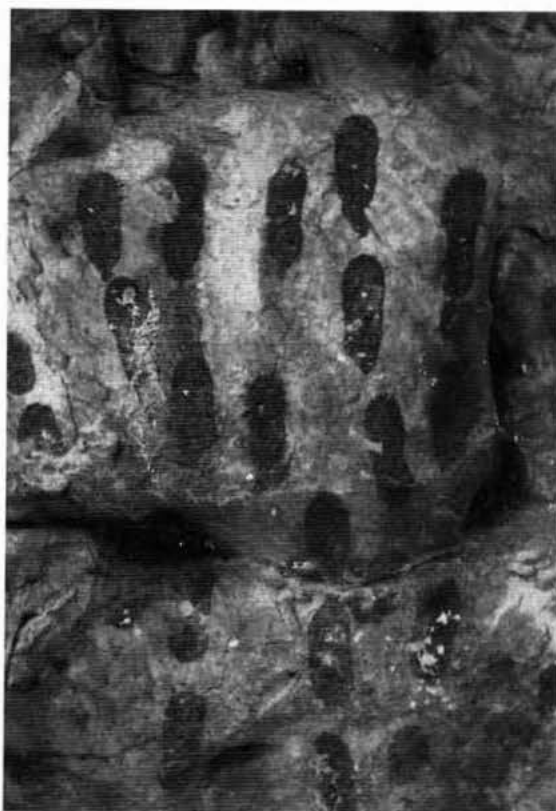
9) Covacho VII. Puntos en hueco, con ritmo circular.



10) Covacho VII. Superposición rayas/puntos.



11) Covacho VIII. Conjunto de puntos y dedadas.



12) Covacho VIII. Dedadas con aspecto de mano.