

## SHAMANISMO Y MITOLOGIA EN LA PINTURA PREHISTORICA DE LA ZONA SACRALIZADA DEL RÍO MARTÍN (TERUEL, ESPAÑA)

Antonio BELTRAN, Zaragoza, Spain

**Planteamiento general** El más apasionante problema que plantea el “arte prehistórico” es el de su significación o contenido, discutido desde su descubrimiento y causa de continuos debates entre los especialistas que no cesan de buscar soluciones al hecho indiscutible de que nos hallamos ante la expresión gráfica de las ideas de sus autores y de la sociedad a la que sirven, pero sin que lleguemos a ponernos de acuerdo en los exactos estímulos que la provocaron ni siquiera en etapas de una base cultural común relativamente homogénea como ocurre con el arte de cazadores y recolectores paleolíticos, agravándose la cuestión cuando se trata de explicar los que lo provocaron en las sociedades complejas que añaden la agricultura, el pastoreo y el trabajo de los metales a las formas más primitivas de vida económica y social<sup>29</sup>.

Metodológicamente resulta peligroso aplicar soluciones a la totalidad del “arte prehistórico” tanto en lo que se refiere a los distintos territorios de los cinco continentes como a sus épocas cronológicas sucesivas que pueden ir desde el 40,000 BP, aproximadamente, hasta la aparición de las formas “clásicas” del mundo greco-romano en el ámbito Mediterráneo y aún perpetuarse en las sociedades tribales y en el arte “popular” posteriores de todo el mundo. No obstante, la unidad de la especie humana y las “ideas elementales” tal como expuso Bastian permiten seleccionar estímulos comunes universales, sujetos a todas las presiones de la difusión y la convergencia, que trasladen las abstracciones mentales a las concreciones formales gráficas, aunque se trate de símbolos, esquemas convencionales y de las abstracciones que trata de explicar la semiología. Sucesivos symposia de la Valcamónica han debatido estos problemas y es considerable la bibliografía que ha tratado el tema, con especial dedicación a las “religiones” prehistóricas y las deducciones obtenidas de la etnografía comparada y su siempre peligroso pero sugestivo método constantemente utilizado<sup>30</sup>.

Pero a las viejas ideas puestas de moda a principios de siglo por la Escuela Histórico-Cultural y, en parte, aún vigentes o, por lo menos, utilizadas acerca del sentido religioso o mágico del arte paleolítico, cuando se suponía que el arte “levantino español” era también de esta época, parcialmente desacreditadas después, ha sucedido una nueva consideración de un fondo “religioso” en el más

<sup>29</sup> E. Anati, Verso una nuova lettura dell'arte preistorica, *Le Scienze*, n. 354, febrero 1998, pp. 50ñ59; *Origini dell'Arte e della Concettualità*, Milano (Jaca Book), 1989; *World Rock Art. The Primordial Language*, Capo di Ponte, 1993.

A. Beltran, *Arte rupestre preistorica*, Milano, 1993; *Orígenes y significado del arte paleolítico*, Zaragoza, 1989.

<sup>30</sup> Podemos hacer referencia, por ejemplo, a *Prehistoric Art and Religion*, Valcamonica Symposium 1983, p. 139 J. Ries “Le mythe et son message dans le comportement de l'homme des sociétés archaïques”, y en este trabajo la bibliografía pertinente. Sobre el paisaje y su influencia en las sacralizaciones *Arqueología Espacial: Arqueología del paisaje*, Teruel 1998 y Cesar Parcero, Felipe Criado y Manuel Santos “La Arqueología de los espacios sagrados”, p. 507 y de estos dos últimos “Espacios rupestres: del panel al paisaje”, p. 579



Fig. 28. Paridera de Tormón, Sierra de Albarracín. (relievo di A. Beltrán; Archivo WARA W02348).

amplio sentido de la palabra para el contenido de las cuevas, abrigos o paredes sobre los que se ejecutó el arte prehistórico de cualquier tiempo que no excluye un sentido de ceremonia social y la fusión de elementos historicistas y reflejo de la memoria y de concreción de pensamientos de cualquier clase, llegándose a la sacralización de lugares y de figuras y a la necesidad de seres mediadores entre las fuerzas impalpables que gobiernan los mundos y los mortales que intentan acatarlas o valerse de ellas mediante la plegaria, la ofrenda y el sacrificio, a través de ritos relacionados con los mitos y de actos concretos. El conocimiento de los primitivos actuales y la multiplicación de hallazgos de arte prehistórico en los cinco continentes ha puesto de relieve la importancia del análisis de estas relaciones, tal como han hecho Jean Clottes y David Lewis Williams.

### **Justificación de nuestra aportación al tema en esta comunicación.**

Nuestra aportación trata de buscar apoyo en análisis de zonas geográfico-culturales concretas fuera de las etapas paleolíticas y del arte de las cavernas, concretamente en una zona del parque del río Martín, en Teruel (España), y su extensión a los estilos que podemos muy bien llamar convencionalmente “levantino”, “seminaturalista” y “esquemático”, entre el Epipaleolítico y la Edad del Hierro, sin dudas postpaleolíticos aunque sus protagonistas hayan mantenido la vida de cazadores “evolucionados”, si usamos la terminología de E. Anati, con introducción de la agricultura y la ganadería y el pastoreo e incluso de la metalurgia. Debe advertirse que los abrigos “levantinos” fueron utilizados por poblaciones posteriores creadoras de diferente cultura material y de técnicas muy distintas tal como comprobamos por el repintado de figuras antiguas para renovar su valor (caso del toro blanco de la Ceja de Piezarrodilla de Albarracín, repintado cuidadosamente en negro salvo los cuernos) o modificación de su aspecto (acortamiento del cuerpo de un ciervo en el Prado del Azogue en Sierra Morena, en Arpán L, en Huesca o conversión de ciervos en toros barranco de las Olivanas, sierra de Albarracín, de ciervos en cabras Prado del Azogue, o toros en ciervos, La Vieja de Alpera, o bien se añadieron conjuntos “esquemáticos” a los lados de los “levantinos” o se introdujeron nuevas figuras geométricas o abstractas junto a las “naturalistas” o “seminaturalistas” “levantinas”. Quiere decirse que pueden ser considerados los frisos pictóricos en conjunto a pesar de las diferencias cronológicas y de la indudable innovación cultural que aparece en las pinturas más modernas.

La cuestión está en saber si podemos hablar verdaderamente de shamanismo, en sentido estricto, en estos abrigos al aire libre. Hay que partir de que las pinturas se relacionan con el sistema religioso e intelectual coherente que los hombres han elaborado para explicar el orden de las cosas y las alteraciones que lo perturban. intentando intervenir en todo ello, corregirlo y dirigirlo mediante adecuadas conductas que permitan establecer una especie de alianza con la naturaleza y con las fuerzas que la gobiernan. Las conductas de iniciación, éxtasis, trance, el uso de alucinógenos, las funciones terapéuticas, pueden llevarnos a consideraciones psicopatológicas, pruebas iniciáticas, ritos públicos de iniciación, técnicas para conseguir el éxtasis, ascensión al cielo o descenso a los infiernos, actuando el shaman como psicopompo y logrando curaciones, todo lo cual nos puede conducir a una “ideología shamánica”.

Otra cosa distinta es la creación de los “mitos” y el establecimiento de “ritos” sean de fundación, de paso dentro del ciclo vital, funerarios u otros, pero teniendo en cuenta siempre su carácter “religioso”, es decir, la aparición en una u otra forma de “dioses” o seres superiores a los que dirigirse mediante el rito.

Tal vez hayamos abusado de las síntesis presentadas como seguras elaboradas cuando carecíamos de análisis suficientes incluso porque conocíamos muy pocos yacimientos con pinturas, que en los últimos años se han multiplicado. Téngase en cuenta que Breuil afirmó sus teorías cuando solamente se conocían Altamira y media docena de cuevas pintadas paleolíticas más y el friso de Los Moros de Calapatá en lo referente al arte levantino. Por este motivo nos parece útil exponer nuestra experiencia en la aludida zona concreta del arte prehistórico español y la posibilidad de aplicar las consecuencias del análisis de estos datos objetivos a épocas y territorios más amplios.

### **El caso de los abrigos pintados del Parque cultural del río Martín (Teruel)**

Es indudable la “comarcalización” del llamado “Arte rupestre levantino” que, en definitiva, no es sino una etiqueta que cubre muy distintas manifestaciones tanto por los temas cuanto por la cronología y la cultura material de sus autores. Así puede advertirse en las sorprendentes diferencias de todo tipo entre algunos conjuntos aragoneses de la zona del río Vero, otros de Albarracín o Santolea y la mayor parte de los enclavados en el Parque Cultural del río Martín. Pensamos que en cada zona las singularidades se deben no sólo a su asignación a épocas distintas, sino a una serie de características locales que vienen a matizar las indudables ideas comunes especialmente en la **sacralización** de los abrigos y los lugares donde se sitúan con especificaciones en la zona de los cañones de Albalate y Alcaine a las orillas del mismo río Martín y en el barranco del Mortero, en Alacón desde su cabecera hasta las cingleras del Cerro Felío, cuando se abre.

El llamado “arte levantino” corresponde a una equivocada denominación general propuesta por el abate Breuil a principios de siglo que opuso el arte paleolítico de la cornisa cantábrica y por lo tanto septentrional al que suponía también paleolítico, de la zona Este y Sudeste, descubierto por Cabré en la Roca dels Moros de Calapatá, en 1903, sentando así dos denominaciones igualmente incorrectas; la de arte franco.cántabro, que ha sido ya abandonada, y la de “levantino” que continúa en uso para designar estilos que tienen en común su presencia normal al aire libre, en abrigos o covachos, su extensión en la mitad oriental de la Península entre las sierras interiores de Almería, Cuenca y Aragón y el mar Mediterráneo, aunque se incluyan dentro del término los más variados estilos y épocas muy distintas. Entre aquéllos los que llamamos convencionalmente y con

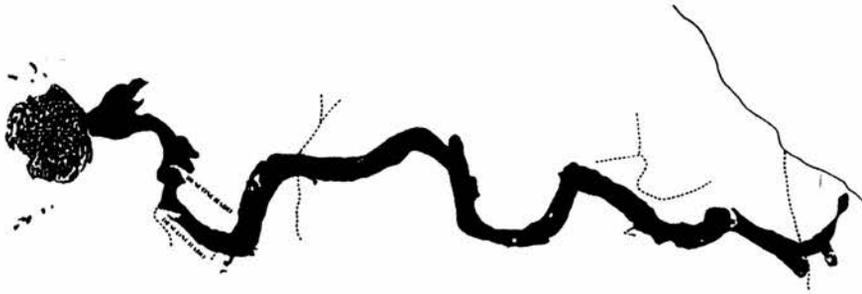


Fig. 29. Estrechos II. Serpiente. (relievo di A. Beltràn; Archivio WARA W02349).

general aceptación “levantino”, precedido por los “macro-esquemático” y “lineal geométrico” y seguido por los “seminaturalista” y “esquemático”, aparte de muchas variedades del que se suele calificar de “clásico”. Conviene insistir en que, desde el punto de vista cronológico-cultural, la expresión de una cultura de cazadores con arco y de recolectores que, en nuestra opinión, arranca del Epipaleolítico llega hasta la etapa de la agricultura mixta incial, el amansamiento, domesticación y pastoreo y, por lo tanto, al pleno Neolítico, quedando los geometrismos como norma de las pinturas de la Edad de los Metales y cerrándose el ciclo con la aportación de las corrientes “clásicas” de los pueblos colonizadores mediterráneos, a partir de la Edad del Hierro.

Todo ello independientemente de la cronología absoluta, que es mucho menos importante para nuestro propósito, y teniendo en cuenta solamente los datos arqueológicos que se reflejan en la cultura material. En cualquier caso, el arte levantino “clásico” no hay escenas de agricultura y pastoreo, algunas excepcionales de recolección tal vez ritual, aunque estas actividades aparezcan, con más o menos claridad, en una fase estilísticamente más avanzada y “seminaturalista” con la presencia de pico cavador angular o de bastón semejante al “digging stick” de los bosquimanos, en manos de hombres o de mujeres incluso perturbada la interpretación por la identificación de algunos animales (los supuestos “Borriquitos” del abrigo epónimo de El Mortero de Alacón, son en realidad ciervas, salvo en un ejemplar)<sup>31</sup>. Escenas definitorias son el vareo de árboles, la recogida de miel mediante escalas (La Araña, Alacón) y la monta de un équido en el Mortero de Alacón o presencia de personas en pie sobre el lomo de estos animales o de toros, siempre con ausencia de animales domésticos que lo sean con claridad.

Parece, por consiguiente, que el arte al aire libre que se engloba dentro del término “levantino” tendría que ser el propio de cazadores y las explicaciones de su significado puramente cinegéticas; pero la realidad es otra y se ha puesto de manifiesto hace años por la discordancia entre los restos óseos de alimentación encontrados cerca de los abrigos y los animales pintados en las paredes; aparte de que en muchos abrigos las escenas venatorias son escasas o faltan totalmente, aunque aparezcan juntos hombres y animales, de suerte que es obligado buscar otras soluciones, además de la puramente económica, al problema semiológico.

Además la “comarcalización” del llamado “arte levantino” plantea diferencias acusadas que hemos tenido ocasión de comprobar en casi todos los yacimientos con arte “levantino”, pero de subrayar al estudiar a fondo los abrigos de la zona del Parque Cultural del río Martín, en la provincia de Teruel, y especialmente algunos de ellos donde se acentúa el sentido ritual de las escenas y la sacralización de los lugares.



Fig. 30. Chaparros. Caza del jabalí. Arte levantino sobre estilo "lineal-geométrico". Este calco corrige los anteriormente publicados de la misma escena. (relievo di A. Beltràn; Archivio WARA W02350).



Fig. 31. Abrigo de la Higuera del barranco de Esteruel, Alcaine. (relievo di A. Beltràn; Archivio WARA W02351).

## Consideración general

Nos planteamos como punto de partida el saber si los abrigos pintado de referencia son santuarios de carácter “religioso”, lugares de reunión para la práctica de ritos o actos sociales, familiares o tribales o, tal vez, puntos seleccionados con una finalidad concreta, sea conocida o no. Y resultará fundamental conocer si las figuras y signos pintados reproducen modelos existentes en la realidad o simplemente el ejercicio de acciones cotidianas, si cumplen propósitos meramente artísticos, históricos o rituales o si son producto de construcciones mentales teóricas que conducen a la concreción, mediante actos y representaciones, de abstracciones intelectuales. Esta cuestión es básica si pensamos que la pintura rupestre debe servirnos como elemento para el conocimiento de sus autores y “usuarios”. Independizar el sentido estético de las pinturas de su soporte cultural e incluso económico equivale a desnaturalizar cualquier interpretación porque los planteamientos comparativos pueden conducir a explicar la obra de los pintores prehistóricos según las estrictas ideas de la teoría de las formas de nuestros días.

Con frecuencia la interpretación de la significación del llamado “arte rupestre” se ha acogido a las doctrinas filosóficas de moda en cada momento (como el historicismo cultural de la Escuela de Viena o el neohistoricismo de Franz Boas, el evolucionismo o el estructuralismo), se ha apoyado en las sugestivas y peligrosas proposiciones de la etnografía comparada o se ha disfrazado a través de filtros esteticistas que, al hablar de naturalismo, estilización, idealización, geometrismo o esquematismo, presuponen la simple copia de realidades exteriores o, en todo caso, la acomodación de ellas por medios formales o simbólicos a través de la técnica de sus protagonistas; es decir sitúan el “arte prehistórico” como el primer capítulo de una “Historia del Arte Universal de todos los tiempos”. Y debe plantearse sin ninguna duda la existencia en él de un contenido intelectual, de ritos y fórmulas que hacen que una figura humana, animal o un objeto determinado tengan un significado diferente al que parece garantizarles su propio aspecto objetivo.

Normalmente se interpretan las figuras y escenas que aparecen en el “arte” parietal mediante comparaciones con actividades, personas, objetos y formas conocidos que nos son familiares partiendo de las semejanzas formales y dando por sentado que el significado es el mismo que otorgamos a objetos propios de las culturas históricas. Podemos dudar respecto de la especie de determinados cuadrúpedos representados en los frisos, pero no cabe la menor duda de que, en el “arte levantino”, se pintaron toros, ciervos, cabras, caballos, jabalíes y otros animales reconocibles con relativa facilidad aunque otras muchas figuras animales resulten ambiguas y confusas y aparezcan en las publicaciones nombradas como “cuadrúpedos” o “animales indeterminados”. Y también parece lógico que, si suponemos que la sociedad que ejecuta las pinturas corresponde, económica y funcionalmente, a una cultura de cazadores con arco y de recolectores o tiene la agricultura inicial y mixta o el amansamiento y la domesticación de los animales como actividad fundamental, se expliquen las pinturas de acuerdo con las bases económicas y sociales que rigen el funcionamiento de dichos grupos humanos y que deben reflejarse en los grafismos. Pero estas ideas generales que, en teoría, no plantean ninguna duda, distan mucho de ser convincentes en la práctica, en muchos casos, y éstos no pueden ser considerados como excepciones a la regla general para

---

<sup>231</sup> las excavaciones de la cueva de la Sarsa, Valencia, proporcionaron esfoides perforados que J. San Valero supuso contrapesos para situar en el extremo de layas simples o palos cavadores. Cfs. J. San Valero, El esfoide perforado de la Cueva de la Sarsa, *Publicaciones de la Junta Municipal de Arqueología*, 1, Cartagena, 1945.



Fig. 32 a-b. Cañada de Marco (Alcañiz) a). Zona II, grupo VIII, figs. 73-78. b) Zona III, grupo XI. (relieveo di A. Beltràn; Archivio WARA W02352; W02353).

resolver el problema

Por ejemplo, en el abrigo de las Bojadillas de Nerpio (Albacete) hay un lepórido, posiblemente una liebre, y conocemos algún caso más de presencia de conejos en otros abrigos aunque siempre muy confuso. Y, sin embargo, esta excepcionalidad no responde al entorno y estamos seguros de que los pintores y sus contemporáneos tuvieron los conejos y liebres como parte principal de su diaria dieta alimenticia.

Otro ejemplo muy expresivo: No ofrece duda que el animal acosado y herido por dos arqueros en la zona central de los Chaparros de Albalate del Arzobispo (Teruel) es un jabalí y que análoga representación aparece en Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) y en otros lugares, por lo que separar estas figuras de una típica actividad venatoria parece una temeridad; pero los pueblos primitivos del sudoeste de los Estados Unidos, cuando representan la caza del jabalí, no están pensando en cobrar una presa para comer o practicar una actividad deportiva sino en conseguir dominar las fuerzas que provocan la aparición de la lluvia .

Otro más: En Alpera (Albacete), en la cueva de la Vieja, un personaje con grandes plumas en la cabeza es interpretado como un "jefe" que se vale de tales adornos como expresión de su jerarquía y una mujer vestida con un traje ostentoso que lleva de la mano a otra figura femenina, de menor tamaño, suponemos que

forma parte de una escena familiar, tal vez de una madre con su hija; pero también podría tratarse de una “diosa” o, de forma más general, de la expresión de una idea mediante una forma gráfica que no tiene porqué coincidir con nuestras clasificaciones.

En la Paridera de Tormón<sup>32</sup>, en la sierra de Albarracín (Teruel), un pequeño abrigo presenta solamente tres figuras, dos de ellas mujeres pintadas en blanco y asociada a una de ellas un cuadrúpedo, un cáprido, en color negruzco; la mujer va vestida lujosamente con ropas de aparato, lleva un traje con escote triangular, se adorna con plumas en la cabeza, pendientes colgando de sus orejas y ostenta en una de sus manos una especie de palo nudoso y terminado en dos puntas y en la otra un segundo instrumento análogo curvado, ambos indicio de autoridad o poder con lo que la conjunción mujer-animal puede corresponder a una complicada escena “ritual” difícil de analizar o por lo menos el atuendo de la mujer la singulariza y ensalza.

Estos ejemplos y otros muchos que podrían añadirse, aunque escojamos solamente las de un lugar que ha sido seleccionado por especiales motivos de situación y aspecto, han servido de advertencia para imponer las precauciones que deben tomarse para establecer una interpretación global del que llamamos “arte levantino” que, sin duda, mantiene una serie de características comunes pero que muestra acusadas diferencias comarcales e incluso puede tratarse de una simple “etiqueta” que englobe manifestaciones gráficas realizadas en abrigos al aire libre que pueden pertenecer a épocas muy distintas, correspondientes a cazadores con arco de época o tradición epipaleolítica o llegar hasta tiempos neolíticos con aparición de la agricultura mixta y del pastoreo, evidentemente con cambios formales que, habitualmente, no suelen separarse cuando se califica un friso o conjunto de “levantino”.

Por lo tanto, las dificultades para establecer principios fijos son enormes, incluso en lo que se refiere a la terminología y desde luego a la cronología, tanto la absoluta como la cultural, llegan a aceptar por pura comodidad bases comunes y uniformes que permiten que nos entendamos sobre presupuestos convencionales aunque sigan existiendo severas dudas sobre el contenido de estos términos y, desde luego, tengamos la convicción de que simplificamos excesivamente las conclusiones que son mucho más complejas de que habitualmente se expone.

### **A modo de ejemplos: El caso de las pinturas del Parque Cultural del Río Martín en Albalate del Arzobispo y Alcaine.**

Aunque hemos advertido que la comarcalización del «arte levantino» hace que los problemas de cada zona presenten singularidades que no pueden extenderse a la totalidad de las manifestaciones del “estilo”, es evidente que el fondo común de todos los abrigos responde a ideas generales comunes en lo que se refiere a cronología y significación aunque, sin duda, cada zona ofrece aspectos peculiares que conviene subrayar. Por ejemplo el que tratándose de un arte de cazadores con arco las escenas dominantes no sean de caza en algunos de los abrigos pintados, o a la insistencia en los ritos de fecundidad o a la presencia de “divinidades” que postulan un componente religioso especializado.

Para subrayar el problema, y aun conscientes de que las conclusiones obtenidas en unas localidades pueden no convenir para la explicación de los problemas planteados en otras, nos ha parecido útil seleccionar, convencionalmente, algunos abrigos de la zona central del Parque Cultural del río Martín, en Aragón y la actual provincia de Teruel, concretamente en los profundos cañones de las proximidades de Albalate del Arzobispo. La política de parques culturales en



Fig. 33. Estrechos I. Estilos seminaturalista (negro) y esquemático (rojo). Figuras radiantes. (relieve di A. Beltràn; Archivio WARA W02354).

Aragón, región autonómica que cuenta con la única Ley de Parques Culturales existente en cualquier legislación del mundo comprende un parque en la zona del río Vero, en la provincia de Huesca y región del prepirineo, la de Albarracín en el sudoeste de la Comunidad, en la comarca natural de los Montes Universales, y el de una zona del río Martín entre las localidades de Montalbán y Albalate del Arzobispo con un total de cinco localidades y cientos de figuras.

Nos referimos, ante todo, a la especial situación del río en Alcaine<sup>33</sup>. Las consecuencias derivadas de estos conjuntos pueden extenderse, limitadamente, a otros como los de Alacón, especialmente los del barranco de El Mortero<sup>6</sup> y a lo referente al planteamiento general a la totalidad de los abrigos “levantinos”.

Los ritos y sacralizaciones a que nos referimos se apoyan en diferentes planteamientos y estímulos que pueden sintetizarse en la **selección del lugar de emplazamiento** de los abrigos, en la **distribución de los conjuntos de figuras** dentro de cada uno de ellos, en la **ordenación de cada panel** y en la **significación de cada figura o asociación** de ellas.

#### **Emplazamientos**

Respecto de la **selección de emplazamientos** de los abrigos para pintar en ellos no pueden establecerse principios generales que los justifiquen, pero sí el que los abrigos decorados se agrupen en parajes que presentan especiales características físicas o de apariencia. Menudean los abrigos pintados en determinadas zonas y dejan vacías otras muy amplias, aunque no suceda lo mismo con los yacimientos de cultura material que indican una ocupación relativamente uniforme del territorio. Y junto a los covachos pintados hay otros aparentemente sujetos a las mismas características donde no aparecen pinturas.

Podemos aportar el ejemplo de los impresionantes cañones del río Martín, en la provincia de Teruel, que rompe la barrera de la sierra de Arcos, entre Ariño y Albalate, en lugar sacralizado también en tiempos modernos que mantienen la tradición prehistórica por medio de una ermita dedicada a la Virgen de Arcos, patrona de Albalate, construída justamente donde el río consigue, a sus pies,

penetrar hacia el norte por una fisura que sus aguas han abierto, remansándose en una zona donde están las pinturas de *El Recodo de los Chaparros*, seminaturalistas y esquemáticas. Estas pinturas se disponen en la orilla izquierda del río, como todas las demás de esta zona, no existiendo ni un solo signo en la ribera derecha. Recorre luego el río Martín unos cuatro kilómetros hasta abrirse paso de nuevo por un angosto desfiladero aprovechado para la instalación de un molino moderno, escapando de estrechamientos que se bordean por acantilados de unos 50 m. de altura, casi cortados a pico y con ensanchamientos que nunca llegan a los cien metros. Justamente en el inicio de los cañones, aguas arriba, el abrigo de *Los Chaparros* incluye un grupo de pinturas lineal-geométricas, levantinas, seminaturalistas y esquemáticas. Exactamente en el punto de rotura de la barrera que le cerraba el paso otro abrigo *Los Estrechos I* colgado a más de 40 metros de altura sobre el abismo y prácticamente inaccesible, contiene pinturas seminaturalistas y esquemáticas y, exactamente a la mitad del recorrido total, en un lugar donde las paredes verticales forman un congosto, un tercer abrigo *Los Estrechos II* ofrece pinturas levantinas y seminaturalistas y algunos trazos geométricos.

Es decir que, independientemente de la cronología que se asigne a cada uno de los estilos citados, durante varios milenios, los cazadores con arco de la amplia comarca circundante acudieron a estos lugares, pintaron en sus paredes sucesivamente, al menos en cuatro ocasiones si atendemos a la clasificación estilística, y mantuvieron la vigencia de cada una de las manifestaciones anteriores, superponiendo y cortando figuras, completando los paneles en los huecos e incluso flanqueando con figuras realizadas en etapas más modernas los conjuntos centrales, como ocurre en Los Chaparros, donde podrían hallarse los momentos más antiguos. Esto nos obligaría a pensar que una primera ocupación de los abrigos se fundó en Los Chaparros, añadió simultáneamente o poco después Los Estrechos II, los Estrechos I y el Recodo de los Chaparros, pero repitió este ritmo cronológico, de modo distinto, en cada abrigo que adoptó características peculiares.

En cada abrigo podemos marcar un **punto de incidencia esencial** o lo que

<sup>6</sup> A. BELTRAN, "Un representación de oveja en ci abrigo de los Trepadores del barranco del Mortero, Alacón (Teruel)", *Tabona* VIII, 2, 1992-93. Teógenes ORTEGO "Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés: "El Mortero" y "Cerro Felio" en ci término de Alacón (Teruel)", *Archivo Español de Arqueología*, XXI, 1948 p.3. Martín ALMAGRO BASCH, "Las pinturas rupestres del Bajo Aragón" en *Prehistoria del Bajo Aragón* (con E.Rípoll y A.Beltrán), Zaragoza 1956, p.66-90 y Antonio BELTRAN "Peintures rupestres du Levant de "El abrigo de los recolectores" dans le ravin de "El Mortero" (Alacón, Teruel, España)" *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, XVI-XVII, Tarascon-Ariège 1951-62, pp. 16-50. A. BELTRAN y J.E. VALLESPI, "Otro covacho con pinturas rupestres en "El Mortero", de Alacón (Teruel)", *Caesaraugusta* 15-16, 1960, p.7-18. E.RIPOLL, "La cueva Hipólito, en Alacón", *Teruel*, 6, 1951, p.27 y "Hachas pulimentadas de El Mortero" (Alacón), *Ibidem* X, 1953; del mismo "Noticia de hallazgos en ci término de Alacón, provincia de Teruel" *Caesaraugusta* 2, 1952, p.125-127. Sobre la recolección de la miel Francisco HERNANDEZ PACHECO, *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Arafia (Valencia)*. *Evolucion del Arte Rupestre en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológica y Prehistóricas, Madrid 1924. Eric VALLI y Diane SUMMERS, *Honey Hunter of Nepal*, Londres 1988. El ejemplo sudafricano con abejas volando alrededor del hombre que trepa por una escala con morral a la espalda es del antiguo Natal. F.JORDA, "Formas de vida económica en ci arte rupestre levantino", *Zephyrus* XXV, 1974, p.209 y "La sociedad en ci arte rupestre levantino", *III Congreso Nacional de Arqueología*, Porto 1974, p.43.

<sup>7</sup> A. Beltán Martínez, "Las pinturas prehistóricas de la Paridera de Tormón", *Arqueología Aragonesa 1994*, edición de la Diputación General de Aragón, Zaragoza 1998, p. 45-49. en varias publicaciones nuestras se alude en diversos puntos, erróneamente, a la Paridera de Bezas aludiendo a estas pinturas, por un error material que ahora subsanamos.

<sup>8</sup> La consideración de los demás abrigos aragoneses en A.BELTRAN, *Arte prehistórico en Aragón*, Zaragoza 1993 y ci del arte levantino en general en la síntesis *Arte Prehistórico en la Península Ibérica*, Castellón de la Plana 1998 y en nuestro libro *Arte rupestre levantino español* a aparecer en 1998 en Alemania, en Thorbecke editores. El tema concreto de este artículo y las referencias al parque del río Martín en las monografías de Antonio BELTRAN y José ROYO, *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del Tío Martín en el Barranco de Esteruel, Alcañiz, Teruel*, Zaragoza 1994; *Us pinturas esquemáticas del Frontón de la Tia Chula (Oliete) y del Recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)*, Alcañiz 1995; *Las pinturas rupestres de la Cafiada de Marco, Alcañiz (Teruel)*, Alcañiz 1996; *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*, Zaragoza 1997 y *Las pinturas de El barranco del Mortero (Alacón)*, Alcañiz 1998.



Fig. 34. Estrechos I. Estilos seminaturalista y Esquemático. Pareja en pie sobre bóvido. (rilievo di A. Beltràn; Archivo WARA W02355).

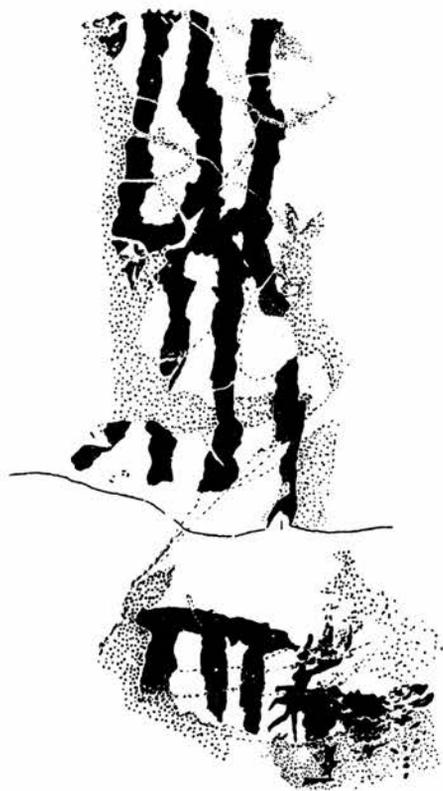


Fig. 35. Frontón de la tia Chula (Oliete). Estructura língea y otra inferior con personaje cornudo. (rilievo di A. Beltràn; Archivo WARA W02356).

podríamos llamar un centro de atención, de suerte que las figuras pintadas a uno y otro lado miran o se dirigen hacia él. Y sería sugestivo pensar que el centro de todo este conjunto se situase en los Estrechos II, en la figura que representa una serpiente que reptaba saliendo de una grieta de la pared, dirigiéndose con ondulaciones del cuerpo hacia su izquierda, es decir mirando aguas arriba del río y metiendo la cabeza en una mancha que podría representar un signo solar; la anomalía de dos patitas traseras de este ofidio se repite en un hallazgo de un ejemplar fósil cerca de Jerusalén, por el investigador Eitan Chernov, de la universidad de Jerusalén, que en un yacimiento de las proximidades de esta ciudad ha encontrado una serpiente fósil con dos trazos que para él son representación del sexo (dos tricitos paralelos) mejor que patas. Una pintura supuestamente de dos mil años de antigüedad, debida a los indios algonquinos de Ontario (Canadá) en color rojo, alude a un viaje en canoa, que aparece pintada, por el lago Superior, encontrando los espíritus del mundo inferior Mishipizhiv, o pantera negra (aunque en la pintura aparece un bóvido fantástico con el dorso erizado por puntas, y la Gran Serpiente con Patas, con dos ejemplares de ella, los trazos dobles en forma angular y dipuestos en el centro de los dos animales que reptan con movimientos ondulantes<sup>7</sup>.

Si se añade que el otro grupo de imágenes de la zona central de este abrigo mantiene una disposición triangular, con una cabeza de cierva levantina y roja, con su cuello, en alto y en el punto central y dos grupos de signos simétricamente dispuestos debajo, en forma triangular, podría ser este el punto de inflexión del “santuario” aplicando esta calificación a la totalidad de los cañones citados. Y el que las figuras animales miren aguas arriba o aguas abajo y los hombres marchen en una u otra dirección depende del establecimiento de un eje intelectual del santuario, cosa que, asombrosamente, se repite a miles de kilómetros de distancia en el abrigo de Santana do Riacho en Minas Gerães, en Brasil, algunas de cuyas figuras son de indudable semejanza formal con las “levantinas”, lo cual nos lleva a pensar en un fenómeno de convergencia que presidiría la ordenación de las figuras con dependencia de un punto concreto.

La ordenación sistemática de los abrigos pintados se completa si se tienen en cuenta la época, estilos, sucesión de éstos y de los colores rojo y negro del pigmento y el tema de las pinturas que contienen tal como veremos más adelante.

No cabe duda que el buen sentido aconseja aplicar las consecuencias de los modos de vida de los cazadores con arco y recolectores a la expresión gráfica de ella que las pinturas significan y decidir que los animales que, por su propio impulso o acosados por ojeadores, penetrasen en el cañón por uno de los extremos no podrían escapar más que por el opuesto estando dominados a lo largo de cuatro kilómetros desde numerosos puntos que constituirían lugares estratégicos para la caza y constituyendo fácil presa para los cazadores. Pero aunque en Los Chaparros hay arqueros con el arma y las flechas en sus manos, hombres sin armas y animales, las escenas de caza no aparecen con claridad más que en el citado caso del jabalí y los dos flecheros, no se pintaron persecuciones o enfrentamientos con animales, éstos heridos o cualquier otro atisbo de una acción venatoria y hacen difícil apoyarse en una exclusiva base cinegética para la explicación global de los

---

<sup>7</sup> La primera noticia sobre el tema en A.BELTRAN y J.ROYO, “Pinturas rupestres de Los Estrechos II (Albalate del Arzobispo, Teruel)”. *Arqueología aragonesa 1994*, Zaragoza 1998, p.51-59.-E. ANATI, *Il museo immaginario de l'arte preistoria. L'arte rupestre enl mondo*, Milano 1995, p. 312. No es del caso aludir a otras figuras de serpientes con ciertas semejanzas con la de Estrechos II, por ejemplo las de la cueva del Indio, en el río Peruaçu (Itina Gerães, Brasil) pintadas en salientes planos paralelos al suelo.

conjuntos que, no obstante, corresponden a poblaciones de economía cazadora puesto que no hay ni una sola representación de agricultura, amansamiento o domesticación y pastoreo.

Volviendo al tema del emplazamiento, el abrigo de La cañada de Marco, aislado, sobre el mismo río, en su margen derecha y en el término de Alcaine, se abre en un punto donde el curso del río describe un amplio recodo frente a unos impresionantes farallones rocosos actualmente refugio de una numerosa colonia de buitres. Su régimen actual hace que quede el Martín seco en épocas estivales y algo semejante debió suceder en tiempos prehistóricos pues justamente enfrente del abrigo pintado manan dos caudalosas fuentes o “Caños de Gaspar”, con un aforo aproximado de 300 litros por segundo, completándose esta acción con la fuente de “La Pinarota” que mana de los morrones rocosos que coronan la abrupta ladera donde se abre el abrigo; estas fuentes convierten un barranco seco y pedregoso que sirve de lecho al agotado río Martín en la renovada corriente y tal prodigiosa circunstancia motivaría, sin duda, la selección del abrigo para pintar en él figuras “levantinas” que aluden a ritos en los que la fertilidad o fecundidad y la aparición de una nueva vida tienen una sugerente representación. Nuevamente contiene el friso pintado figuras levantinas, seminaturalistas y esquemáticas, es decir ha sido ocupado en tres momentos estilísticos distintos y sucesivos.

En cambio la disposición en esta comarca de los abrigos a una u otra orilla del río o la orientación a naciente o poniente de sus bocas, no es regular, varía en cada una de las localidades y depende del trazado y de las curvas que describe el curso del río.

### **Significación de cada figura**

Es preciso establecer, ante todo, que en los abrigos citados la sucesión de pinturas de épocas distintas puede dar lugar a explicaciones que estén en relación con las creencias de cada tiempo y huir del peligro que supone el tratar de someter a la misma explicación figuras “levantinas” y otras “geométricas” o “esquemáticas” correspondientes a tiempos de distintos principios culturales aunque se coincida en la utilización ritual de los mismos lugares. Un ejemplo espléndido nos proporciona el **ciervo num. 3 del abrigo de la Higuera de Alcaine**, es un gran animal de 15 cm. de largo pintado sobre una especie de tronco arboriforme, en el mismo color rojo violáceo, el animal en un estilo rotundamente naturalista con “modelado” de cabeza, cuello y pecho y el resto del cuerpo perfilado por una línea gruesa; el tronco o vegetal recibiendo el efecto de la sobreimpresión del animal. De la pata delantera derecha del ciervo nace un hombrecillo y el “tronco” remata en otro, muy estilizado, con brazos en “phi” y otro más brota de una de las ramas. Estas figuras quedan coronadas por dos oquedades naturales, cuidadosamente pintadas en el mismo color, tanto en los perfiles del hueco como en el interior donde se advierten una serie de figurillas minúsculas y esquemáticas, representando seres humanos. Si suponemos que la forma oval de estos accidentes naturales puede identificarse con vulvas femeninas<sup>8</sup> y se tiene en cuenta que en la parte derecha de esta conjunción de animal con vegetal hay una mujer desnuda y encinta en avanzado estado de preñez, no resulta atrevido pensar que nos hallamos ante un impresionante rito de fecundidad o fertilidad con traslación de los factores animales y vegetales a los humanos. En cambio otra mujer, desnuda y grávida, de 0,08 m. de altura que aparece en Los Chaparros de Albalate, no se relaciona, aparentemente, con ninguna de las figuras que la rodean. Y si nos referimos a la mujer también desnuda de Les Covetes del Puntal, en la Valltorta (Castellón), advertimos que no tiene la menor semejanza con

estas dos que podrían citarse como excepciones al hecho de que la mujer “levantina” aparezca siempre vestida al menos con faldas de cintura para abajo<sup>9</sup>.

Es posible que estas figuras de la cueva de la Higuera del barranco de Estercuel autoricen a postular una explicación de las pinturas en relación con las fuerzas misteriosas de generación de la vida que conocemos en muchos pueblos primitivos y que se trataba de intuir en las “danzas fálicas” como las de Cogul (Lérida) o el barranco de los Grajos (Cieza, Murcia) y que nos parece que están más claras en la asociación de mujeres y animales como ocurre en uno de los covachos en el propio barranco de los Grajos o en el Racó Gasparo en Ares del Maestre (Castellón) o el caso, ya citado, de la mujer blanca de la Paridera de Tormón, en la sierra de Albarracín. Podrá argüirse que estas figuras son excepcionales, pero tal circunstancia subrayaría su carácter sacralizado e incluso único en cada abrigo. Y hemos de subrayar que los ejemplos que hemos citado corresponden todos a un estilo “levantino” evolucionado.

Si pasamos a la **Cañada de Marco** en la misma localidad de Alcañete en la que la mayor parte de las figuras son “levantinas” aunque quizá dentro de una fase bastante evolucionada y otras podrían calificarse de “seminaturalistas” entre las que se encuentran las de seres humanos, hombres y mujeres, pocos animales, un dudoso felino, bóvidos y cápridos y cérvidos, con acusada escasez de arqueros y falta total de escenas de caza y, en cambio, con presencia relativamente abundante de complejas escenas que nos atrevemos a llamar rituales, “diosas”, bailes y una clara alusión a la fecundidad. Las figuras 74 a 76 del catálogo, tiene en sus manos, una de ellas, un bastón semejante al que encontramos en otros abrigos ya citados (Paridera de Tormón como distintivo “de mando” en manos de una mujer), pero sobre todo hemos de referirnos a una tríada en la que una figura podría ser una emanación humana resultante de un rito de fertilidad y las otras dos llevarían instrumentos peculiares en sus manos. Y todavía más importantes son las figuras 93-94 con una mujer sentada, apoyada en un cojín y vestida con ostentosas ropas ceremoniales, ante la que otra, también femenina, levanta los brazos en actitud de danza o salto, con el cuerpo curvado, mientras que la num.95 representa un animal asociado con el principio femenino completándose la escena con una nueva figura contorsionada en actitud de danza. No parece que haya dificultad para la interpretación de una danza ante una figura femenina sedente.

Estos principios de ritualización del abrigo de la Cañada de Marco se completan con la disposición previa de los espacios, de modo escenográfico deliberado, con integración en tres zonas separadas unas de otras por medio de trazos o de signos, volviendo a repetirse el hecho de que los conjuntos “levantinos” queden enmarcados entre pinturas “geométricas”.

El abrigo de **Los Estrechos II** vuelve a ponernos en relación con elementos semiológicos en los que la fecundidad podría estar en función de la serpiente de la zona II del abrigo en tanto que la cabeza y cuello de cierva de la zona I, del más claro estilo “levantino” con la figura cortada convencionalmente mediante líneas quebradas a la altura del arranque del cuerpo, podría centrar en el ápice superior un friso dispuesto triangularmente con dos grupos de trazos y signos cortos y verticales en los vértices del lado inferior horizontal.

---

<sup>9</sup> A. Beltrán, “Las vulvas y otros signos rojos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)”, *Symposium de Santander*, Madrid 1972, p. 117, pero hay que tener en cuenta que esta cueva es paleolítica.

<sup>10</sup> A. Beltrán “Las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino”, *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Valladolid 1965, Zaragoza 1966, p. 90.

R. Viñas, *la Valltorta*, Barcelona 1982, p. 164-165.

En **Los Estrechos I** no hay figuras “levantinas” clásicas, siendo todas seminaturalistas o decididamente esquemáticas. La sacralización del lugar, colgado sobre el abismo, sin apenas espacio al pie del friso donde apoyar los pies, con una saliente visera que impide el descenso fácil desde arriba, tiene dos grupos de figuras negras seminaturalistas en los que aparecen sendas parejas, una de ellas radiante en cabeza y manos con un evidente sexo masculino y otra femenina con una gigantesca vulva; la otra presenta otras dos figurillas, hombre y mujer, en pie sobre un bóvido, tal como conocemos en divinidades hasta los tiempos clásicos en el Mediterráneo oriental, pero esta disposición de figura humana sobre animal se repite en una figura esquemática, ancoriforme sobre un cuadrúpedo geométrico, ahora en rojo y con superposición de colores. Es evidente que la situación del abrigo en la zona más angosta del cañón que en este punto se abre con amplitud, indica una persistencia del rito desde el tiempo dominado por una economía y usos de cazadores con arco hasta los de metalúrgicos de la Edad del Bronce, con cambio total estilístico, pero mantenimiento del carácter propio del lugar.

Fuera de este conjunto y dentro de las esquematizaciones que podrían ponerse en relación con la última fase de Los Estrechos I está el pequeño friso del frontón de la tía Chula en el que hemos creído ver una construcción de madera con los postes verticales y horizontales representados por líneas, sin figuras humanas, salvo una de un personajillo cornudo, al pie, contiguo a una formación de tres líneas verticales que soportan otra horizontal y que hemos relacionado con el conjunto del Risco de la Zorrera en Candeleda (Avila) donde una estructura semejante aparentemente lúgubre, tiene dos figuras esquemáticas femeninas coronándola y al pie aparece un personaje cornudo. Y parece verosímil que ambas representaciones tengan origen en ritos del Oriente próximo si nos referimos a ejemplos como el muy expresivo de la maqueta de barro del museo de Nicosia, con un altar rematado por cabezas de toro y la mujer oferente con una vasija en las manos al pie.

### **Conclusiones**

El cambio de mentalidad que significa el paso de la actividad depredadora de los cazadores paleolíticos a la productora de los agricultores-pastores neolíticos y, sobre todo, la introducción de la metalurgia y los contactos con los prospectores de metal hacen que revista singular importancia la consideración de los abrigos que hemos citado que, en las publicaciones, aparecen como algo homogéneo, citado dentro del llamado con nombre común “arte levantino” aunque esté totalmente carente de unidad. Pero lo asombroso es que los abrigos se utilicen sin solución de continuidad a lo largo de varios milenios, que se respeten por los pintores y la sociedad de cada momento las figuras de los frisos anteriores, hasta el punto de que se complementen o corrijan y que se mantenga la presencia humana para actos sociales, religiosos o de cualquier tipo en los mismos lugares a despecho de los cambios culturales que pueden comprobarse fácilmente y sin necesidad de recurrir a las aportaciones de la cronología absoluta.

Por otra parte, la idea de que la “etiqueta” “arte levantino” cubre realidades muy diversas con fuerte carga de comarcalización, encuentra apoyos en que las escenas estrictamente venatorias de estas sociedades inicialmente de cazadores son muy escasas y la asociación de hombres y animales parece responder a ideas diferentes y mucho más complicadas que a las de la caza. Hay que advertir que, si bien en lo que precede hemos seleccionado unos cuantos abrigos tipo y en ellos algunas figuras o grupos de ellas, no pueden hallarse argumentos contrarios en los demás abrigos del río Martín que no valoramos aquí donde la densidad de covachos

pintados es muy diferente y presenta singularidades que permiten hablar, más que de “comarcas”, de localizaciones concretas. Así ocurre en Alacón con los abrigos de la cabecera del barranco del Mortero, que pueden depender en cuanto a situación de la charca que tiene agua casi permanentemente y con los de la cinglera del Cerro Felío, situado exactamente sobre el punto donde el largo y serpenteante barranco se abre con diferencias estilísticas tan acusadas como las que separan el arquero del abrigo del Garroso y las estilizaciones no geométricas sino idealizadas de las figuras humanas de la Tia Mona o los toscos y estáticos seminaturalismos de los bóvidos del friso de la Eudoviges frente a los minúsculos onagros del abrigo de este nombre.

Puede concluirse, por lo tanto, que en las fases sucesivas a las que estilística y cronológicamente corresponden sin solución de continuidad las pinturas del río Martín es evidente que los estímulos que las provocaron responden a la complejidad de una vida económica y cultural nada simple, llena de matices y, desde un punto de vista semiológico, el valor esencial está en el esquema, el signo y el símbolo, independientemente de que adopte aspectos formales figurativos o geométricos y, sin duda, en relación con la grandiosidad del paisaje y las características físicas de cada lugar.

### ***Riassunto***

L'articolo riferisce dello studio dell'importante area istoriata nella valle del Río Martín, Teruel, Spagna. Le pitture rupestri coprono le pareti del dirupo modellato dal fiume. La scoperta di questo nuovo santuario fluviale, che sembra essere stato luogo di culto fin dal Paleolitico, aggiunge un nuovo tassello al complesso mosaico dell'arte levantina. L'autore illustra i principali concentramenti di istoriazioni ed avanza ipotesi interpretative sulle figure più significative.

### ***Summary***

The article refers to the important engraved area in the Río Martín valley, Teruel, Spain. The rock paintings cover the walls of a river eroded canyon. This river sanctuary, which seems to have been a cult place since the Palaeolithic adds a new piece of evidence to the complex mosaic of Levantine art. The author describes the main concentration of rock paintings and proposes his interpretation of the most significant figures.

### ***Resumé***

Cet article est à propos de l'importante zone gravée dans la vallée du Río Martín, Teruel, Espagne. Les peintures rupestres couvrent les parois de l'escarpement modelé par la rivière. La découverte de ce nouveau sanctuaire fluvial, qui semble avoir été un lieu de culte dès le Paléolithique, ajoute une nouvelle tesselle à la complexe mosaïque de l'art Levantine. L'auteur décrit les principales concentrations de gravures et propose ses interprétations sur les figures les plus significatives.