

# Las pinturas de la cueva de Porto Badisco y el arte parietal «esquemático» español

ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ

En la evolución del arte parietal prehistórico se produjo una secuencia cronológica cuyos momentos culturales pueden cubrir todo el proceso o solamente una parte de él, según las zonas geográficas que se analicen. La Península Ibérica posee ejemplos desde el Paleolítico Superior hasta la Edad del Hierro, a los que, convencionalmente, se ha bautizado con nombres de contenido estético, discutibles, pero imprescindibles a la hora de establecer hipótesis; así el arte «naturalista» del Paleolítico Superior, el «impresionista» de los abrigos levantinos meso-neolíticos, y el «esquemático» del Neolítico al bronce, sin contar con los «petroglifos» o insculturas sobre roca y preferentemente al aire libre, de Galicia y de las Islas Canarias.

La secuencia Paleolítico-Meso-neolítico, Neolítico-Bronce, parecía garantizada por el conjunto de pintura y grabados conocidos, sin perjuicio de las inseguridades y discusiones acerca de la cronología absoluta y, sobre todo, acerca de la indecisión del principio, fin y continuidad de cada uno de los períodos. En 1976 intentamos una hipótesis sobre estas cuestiones, referidas a España y, especialmente, en lo tocante al «arte esquemático»<sup>1</sup>.

Pensamos que el planteamiento general que allí expusimos sigue siendo válido, pero algunos de los puntos de apoyo esgrimidos se han visto fuertemente atacados por uno de los más sensacionales descubrimientos de estos últimos tiempos en el campo de la pintura rupestre. Nos referimos a la Cueva de Porto Badisco, cerca de Otranto, excelentemente es-

tudiada por Paolo Graziosi, a cuya obra nos referiremos constantemente en este estudio<sup>2</sup>. En síntesis las conclusiones sobre este conjunto de expresión de las culturas agrícola-pastoriles del sur de Italia vienen a aportar la posibilidad de una data «ante quem» para el aparentemente incoherente contenido de la cueva, en el que se asocian a las diversas pinturas, cerámicas, industria lítica, muros, fases indudables de ocupación del suelo y el cierre y terminación del uso del espacio en el Eneolítico, a cuyo período corresponden los materiales más modernos hallados. Culturalmente puede asegurarse que el habitat tiene fases del más antiguo Neolítico y desarrollo en el Neolítico pleno; el hogar más antiguo se fecha en  $3900 \pm 55$ , por lo que las comparaciones de la evolución artística del conjunto cerrado de Porto Badisco pueden ser de capital importancia para la datación de todo el «arte esquemático», anterior o posterior, como es el caso de la cueva Magura, de Bulgaria, otro de los ejemplos de capital importancia que necesita un profundo estudio.

Evidentemente el conjunto de Porto Badisco no puede servir para establecer las líneas de su relación con el antiguo arte paleolítico, puesto que no es admisible más que desde un punto de vista muy general, subrayar la tradición naturalista desde el punto de vista artístico, de arte de los cazadores y recolectores del Paleolítico superior y de sus supuestos fines mágico-propiciatorios, salvo que las escenas que allí se encuentran sean, en su casi to-

<sup>1</sup> ANTONIO BELTRÁN: *El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español*, Caesaraugusta, 39-40, Zaragoza, 1975-76, p. 5-18. Y *Las pinturas de la Cueva de Porto Badisco y el arte parietal esquemático español*, Annali del Museo Civico U. Formentari della Spezia, 11, 1979-80 (octubre 1982) p. 65-79.

<sup>2</sup> PAOLO GRAZIOSI: *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*, Firenze 1980; cfs. también sus artículos previos, citados ibidem p. 180.

talidad, de caza de cérvidos o cápridos. Mucho menos, ni siquiera de forma velada, pueden hallarse relaciones con la pintura «levantina» dado el aislamiento geográfico de este conjunto pictórico hispánico.

En cambio, sí que puede ser de importancia definitiva la sucesión formal evolutiva de lo que en España llamamos «arte esquemático», para el que Graziosi propone otras denominaciones. Es indudable que el concepto «esquematismo» no tiene, en sí mismo, una valoración cronológica, ya que se limita a la aplicación de ideas estéticas o técnicas que no van ligadas en exclusiva a ninguna de las fases evolutivas del arte parietal o mobiliario<sup>3</sup>.

En España cuando se habla de «arte esquemático» nos referimos al de la Edad del Bronce, en cualquiera de sus etapas e incluso en las últimas formas que alcanzan la I Edad del Hierro. Esto plantea problemas de terminología y Graziosi utiliza con otro sentido el término «esquemático», puesto que admite un arte «figurativo, verista o realista» que se produce en imágenes que reproducen de modo comprensible, aunque sea en forma esquemática, un tema concreto y otro «no figurativo, no verista o abstracto» cuyas representaciones no pueden referirse a simple vista a un tema concreto o comprensible en su significado. Queda así excluido el concepto de estilización, indicación esquemática de elementos reales y la pura abstracción, por lo que en este artículo seguiremos utilizando el adjetivo «esquemático» con el sentido que aparece en la bibliografía española.

Digamos de antemano que el «esquematismo» no es patrimonio de ninguna etapa cronológica del arte rupestre prehistórico y que lo hallamos con una presencia dominante en los conjuntos Auriñacienses de las cuevas de Asturias y en todos los del Solutrense y Magdalenense asociándose a las figuras naturalistas, siendo numéricamente superior a éstas, aunque a veces se limite a trazos, puntos, manchas, ideomorfos o «tectiformes»; incluso existe la que Graziosi llamó «provincia medi-

terránea» en la que las tendencias a la estilización o representación esquemática son parentes.

En las pinturas del levante español volvemos a encontrar el mismo problema, pero agudizado, ya que mientras las figuras animales tienen por lo general un claro propósito naturalista, las representaciones humanas muestran una evidente tendencia a la esquematización a través de una estilización más preocupada por el movimiento que por la fidelidad de las formas. Mientras la evolución cronológica de las figuras animales es lenta y poco acusada, el aspecto de los hombres (preferentemente al de las formas femeninas) alcanza una temprana esquematización, sin perjuicio de que animales y hombres, con diferentes estilos, formen parte de las mismas escenas. Dejamos aparte la cuestión de la solución de continuidad cronológica y estilística entre el arte paleolítico y el levantino, independientemente del valor que se otorgue a las pinturas de la Moleta de Cartagena, en la sierra de Montsia (Tarragona), a la contigüidad de la cueva de Fuente del Trucho y los abrigos de Arpán, de Colungo (Huesca) y a la relativa de las cuevas del Niño de Aina (Albacete), de estilo paleolítico, con las levantinas de Nerpio y de los grabados de Los Casares y de la Hoz (Guadalajara), paleolíticos, con las pinturas levantinas de Albarraçín<sup>4</sup>.

En el arte levantino es evidente que el número de líneas y signos a los que conviene el calificativo de esquemático es casi tan numeroso como el de figuras animales, independientemente de que la mayor parte de las figuraciones humanas se alejen mucho del naturalismo para alcanzar la categoría de esquemas que no dejan nunca de mostrar la preocupación de sus autores por la representación del movimiento y de la acción. Hay que subrayar que en algunas covachas que hemos estudiado directamente la superposición de figuras animales sobre otras esquemáticas muestra que, cronológicamente, el esquematismo es más antiguo que el naturalismo. Así se comprueba en La Sarga (Alcoy), con ciervos sobre líneas y trazos de diverso tipo y color rojo diferente al de los animales, o en la cueva de la Araña (Bicorp) donde el caballo que cae verticalmente corta

<sup>3</sup> JUAN EDUARDO CIRLOT: *El espíritu abstracto desde la Prehistoria a la Edad Media*, Barcelona, 1968, A.C. BLANC: *Dall'astrazione all'organicità*, Roma, 1958.

<sup>4</sup> ANTONIO BELTRÁN: *Arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968 y *Da Cacciatori ad allevatori: L'arte rupestre del levante spagnuolo*, Milano, 1980, y aquí la bibliografía pertinente; ade-

más ANTONIO BELTRÁN Y VICENTE BALDELLOU: *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del barranco de Villacantal*, Symposium Internacional de Arte Prehistórico, Madrid, 1980; A. BELTRÁN: *Las pinturas rupestres de Colungo (Huesca). Problemas de extensión y relaciones entre el arte paleolítico y el arte levantino*, Caesaraugusta, 49-50, 1980.

un zig-zag, o en Cantos de la Visera (Yecla), en la que un toro naturalista está sobre una zancuda estilizada.

El reciente descubrimiento en la zona de Cocentaina de un conjunto pictórico de grandes figuras antropomorfas y otras abstractas que pueden incluirse conceptualmente en el arte «esquemático» y que fueron dadas a conocer en el Symposium de arte esquemático de Salamanca, vienen a confirmar que existió una fase no figurativa y esquemática que advertimos en la Sarga y en otros lugares y que aquí se ratifica. Queda totalmente en entredicho, por lo tanto, la secuencia evolutiva unilineal que iría desde el Naturalismo de las grandes figuras estáticas levantinas, hasta la estilización (por otra parte evidente en un momento determinado) y supuestamente en un esquematismo como término que no aceptamos suponiendo un agotamiento del arte levantino antes de que pueda producirse la citada evolución<sup>5</sup>.

Si la solución de continuidad es evidente entre el arte paleolítico y el levantino, el problema se plantea por la coexistencia en España del levantino y el esquemático en determinadas zonas y la extensión de éste prácticamente a toda la península. La mayor parte de los autores suponen una continuidad entre el arte levantino y el esquemático, que sería una simple evolución de las formas de aquél. La diferencia es que Breuil haría empezar el arte levantino en el Gravettense, para alcanzar su apogeo en las etapas Epigravetiense y Magdaleniense —fases 8-9 de Minateda—, extinguiéndose el naturalismo en el Mesolítico y continuando la esquematización en el Neolítico y en la Edad del Bronce; Pericot, tras una fase muy oscura en los inicios del arte levantino vinculada con el Epigravetiense y el Magdaleniense, lo extendería hasta el Neolítico, en el que, paralelamente al nacimiento del arte esquemático, se agotaría, siguiendo este último hasta principios de la Edad del Hierro.

Almagro supone un origen mesolítico para el arte levantino, siendo su evolución propia del Mesolítico y Neolítico y arrancando el arte esquemático de las Edades del Bronce y del Hierro, quedando ambos estilos escasamente relacionados entre sí. Para Jordá habría que datar el arte levantino en el Neolítico alcanzando su máxima potencia en el Bronce I y su extensión a lo largo de esta Edad, que vería el origen del arte esquemático, coexistiendo ambos durante mucho tiempo. La supuesta transición entre ambos estilos ha sido trazada por Bosch Gimpera a través de los conceptos de «seminaturalismo» y «semiesquematismo» y en cierto modo así lo acepta también Ripoll. Por nuestra parte aceptamos que una fase IV del arte levantino podría llegar hasta el año 2000, con aparición de équidos, cánidos y domesticación de animales, pastoreo y agricultura iniciales, en la que se podrían incluir las bailarinas de Los Grajos y las mujeres que trabajan la tierra con picos que nos permitirían llegar hasta el Eneolítico. Entonces, mientras en Andalucía encontraríamos un arte parietal que llega de Oriente y que no encuentra allí ningún otro constituido, a Levante arribaría más tarde, actuaría sobre una pintura indígena muy arraigada, la levantina, que no dejaría de imponer algún elemento local a las nuevas aportaciones y produciría un resultado diferente; por ejemplo, en el Cingle de Gasulla (Ares) el jinete con casco y caballo con atalajes no puede ser anterior al año 1200 y sin embargo puede calificarse de naturalista; por el contrario, el seminaturalismo de que habla Bosch Gimpera en el Sur, fundamentalmente, se despega totalmente de las representaciones animales del Levante, y una consideración análoga podría merecer una de las fases de Porto Badisco<sup>6</sup>.

Existe la tendencia general, que no compartimos, de considerar el esquematismo de las representaciones figurativas como consecuencia de una línea evolutiva continua y sin interrupción, partiendo del

<sup>5</sup> ANTONIO BELTRÁN: *Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el arte rupestre levantino*, XI Congreso Nacional de Arqueología (Mérida, 1968, Zaragoza, 1970, p. 225.

M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS: *Arte esquemático en el país valenciano. Recientes aportaciones*, Salamanca, 1982, y de los mismos autores «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico», *Ars Praehistorica*, I, Barcelona, 1982, p. 179, Cfs. también, M. S. HERNÁNDEZ y J. M. SEGURA: *Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la Sierra de Benicadell (Valencia)*, en prensa de el S.I.P. de Valencia.

<sup>6</sup> Varios autores: *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Chicago, 1964 y especialmente cuadro de Ripoll en p. XI; F. JORDÁ: *Sobre la cronología del arte rupestre levantino*, XII Congreso Nacional de Arqueología, Jaén, 1971, Zaragoza, 1973, p. 85 y en *Miscelánea Breuil*, Barcelona, 1964, p. 467, Caesaraugusta 21-22, Zaragoza, 1964, *Zephyrus*, XVII, Salamanca, 1966, p. 47; A. BELTRÁN: *Acerca de la cronología de la pintura rupestre levantina*, Valcamonica Symposium, Capo di Ponte, 1970, p. 101 y p. 87; A. BELTRÁN: *La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres*, en *Cieza (Murcia)*, Zaragoza, 1969; EDUARDO RIPOLL: *Representación de un jinete en las pinturas rupestres del Cingle de la Gasulla, Castellón*, *Zephyrus* XIII, 1962, p. 91.

arte levantino. Si se tratase de encontrar en el arte levantino el origen de esta pintura podría advertirse que la extensión del primero citado se limita a una pequeña parte de España, desde Huesca y Lérida hasta Almería y desde el mar hasta Cuenca, en tanto que el arte esquemático es de difusión universal y, desde luego, existe en toda la Península, incluso donde no hay arte levantino. Por otra parte es viciosa la calificación de arte levantino otorgada a todas las pinturas sobre abrigos que lo son por su situación geográfica, pero no por su estilo. Puede ponerse como ejemplo la Cueva de Doña Clotilde de La Losilla de Albaracín (Teruel), pero apenas hay un abrigo levantino donde no se encuentren figuras esquemáticas de arte, estilo y época distintos. También es frecuente que contiguos a los abrigos levantinos haya otros esquemáticos, como si se tratase del aprovechamiento del carácter del lugar y una perpetuación de los ritos, que unas veces tendrían lugar en el propio abrigo, con repintado o añadido de figuras, y otras pintando en lugares vecinos, como vemos en Arpán, Colungo, donde dos covachos esquemáticos flanquean el levantino, o en muchos lugares de Nerpio (Albacete), o en la Cañáica del Calar; en tanto que se añaden figuras esquemáticas a las levantinas en Cogul, Val del Charco del Agua Amarga o Minateda, por citar algunos abrigos<sup>7</sup>.

Habría pues, en nuestra opinión, que abandonar la idea de que el arte esquemático del Eneolítico surge, en España, como una evolución del levantino, y aceptar que resulta de la aportación de nuevas ideas y de un cambio radical de mentalidad, en la que no solamente se produce una tendencia esquematizadora de tipo artístico, sino también la introducción de nuevos símbolos (ídolos oculados, hombres «abetos», «ancoriformes») y abstracciones que pueden ir desde la representación de simples puntos y rayas a signos astrales (soles, estrellas), fenómenos intelectualizados (líneas de lluvia, meandros de corrientes de agua, círculos concéntricos y espirales, laberintos de principio y fin o vida y muerte, rayos solares) y otros que resultan incomprensibles al no podernos subrogar en

la mente de quien los realizó y conocía perfectamente su significación.

Dentro de la Edad del Bronce y teniendo en cuenta que las nuevas aportaciones llegan desde el Mediterráneo Oriental y Central, no cabe la menor duda que podrán identificarse prototipos, siendo preciso establecer grados de evolución a lo largo de sus más de dos milenios de vigencia; en ocasiones hallamos estos signos pintados o grabados en dólmenes y otras veces se repiten en colgantes u objetos de hueso, o en cerámica<sup>8</sup>.

No deben excluirse las influencias indígenas sobre el nuevo arte esquemático ni el que, de una u otra forma, los abrigos levantinos en los que pintaron las gentes de la Edad del Bronce sirvieran de punto de referencia y en cierto modo de modelo; pero mientras el arte levantino es fundamentalmente narrativo, el esquemático es conceptual; son radicalmente distintos y reflejan dos mentalidades diferentes, expresadas plásticamente de modo distinto. Incluso sucede así cuando en los abrigos levantinos hallamos escenas de agricultura inicial o de pastoreo, que podían significar el momento final del arte levantino en el Neolítico, mientras los neolíticos de la costa y los metalúrgicos del Sur y del Sudeste iniciaban, con sus primeras prospecciones metalíferas, un arte nuevo.

La inclusión en el arte levantino de estaciones esquemáticas o de figuras de este carácter ya fue llevada a cabo por el abate Breuil quien, en su importante obra sobre el arte esquemático, incluyó, además, yacimientos cuya falta de homogeneidad es evidente. De aquí que sea necesario, en primer lugar, separar las figuras levantinas de las esquemáticas en los abrigos que contienen a ambas y, en segundo lugar, ordenar las figuras esquemáticas de distintos estilos, teniendo en cuenta que su arte duró más de dos milenios y que además existen zonas geográficas diferenciadas, quizá por razones históricas; así, aunque resulte un tanto simplista, podría separarse una zona donde el arte esquemático halló el precedente arte levantino, otra meridional y occidental con monumentos megalíticos y

<sup>7</sup> MARTÍN ALMAGRO: *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida, 1952; ANTONIO BELTRÁN: *Los abrigos pintados de la Cañáica del Calar y de la Fuente del Sabuco, en el Sabinar (Murcia)*, Zaragoza, 1972, y *La Cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*, Zaragoza, 1970.

<sup>8</sup> G. y V. LEISNER: *Die Malereien des Dolmen Pedra Coberta*, IPEK, IX, Berlín, 1934 y *Die Megalithen der Iberischen Halbinsel. I. Der Süden*, Berlín, 1943.

una extensa región con «petroglifos» en el Noroeste<sup>9</sup>.

En orden a los problemas de origen y cronología del arte esquemático son escasos los elementos que puedan valorarse positivamente para obtenerlos, fuera del siempre peligroso método comparativo. Para la cronología relativa son exiguos los datos proporcionados por las superposiciones o por los repintados de figuras, que dentro de la etapa esquemática no se producen, lo mismo que ocurre en Porto Badisco, donde hay figuras contiguas o incluso secantes, pero sin que pueda hablarse de una auténtica sucesión cronológica. Lo mismo puede decirse de los colores en los que resulta probado que el más antiguo es el color rojo claro, seguido del rojo y del negro, lo propio que en Porto Badisco, donde el rojo es más antiguo que el castaño.

Otro argumento utilizable es el proporcionado por el estado físico de las pinturas, tanto en la gradación de las tintas y su conservación, como por la pátina o acción de los agentes físicos.

Cifras absolutas puede proporcionar la comparación con otras pinturas datadas o con los objetos o representaciones originales reproducidas, tal como ha hecho Pilar Acosta en relación con yacimientos orientales<sup>10</sup>. Una fecha post quem, contemporánea o no, puede proporcionar el soporte de las pinturas o grabados, entre los que podemos citar las piedras de los monumentos megalíticos. Finalmente una data ante quem resulta del cierre y abandono de las cuevas que contienen las pinturas; este excepcional caso es el de la cueva de Porto Badisco, frecuentada entre la época de las cerámicas neolíticas con bandas rojas y el Eneolítico, fecha en la que se produjo una obturación de la entrada, hallándose unos muros de carácter megalítico a lo largo del pasillo de acceso a los corredores.

Volvemos ahora a la opinión de Eduardo Ripoll que supera las ideas del arte seminaturalista y semiesquemático y esquemático, de Kühn, Bosch

Gimpera y, en cierto modo, Anati; Ripoll parte de una fase D del arte levantino a la que llama «de transición a la pintura esquemática» y piensa que ésta es una tendencia estilística del arte levantino final estimulada por la llegada de unas influencias exteriores, espirituales, y seguramente religiosas; que facilitan el paso hacia un simbolismo que se expresa, a veces, por verdaderos ideogramas; la expansión de tales ideas religiosas se relaciona con la cultura dolménica, sus lejanas raíces orientales y con sus portadores, los prospectores de metales<sup>11</sup>. Estamos de acuerdo con esta hipótesis, salvo en que el arte esquemático sea una evolución del levantino final, ya que estimamos que el fenómeno del esquematismo consiguiente a un rotundo cambio cultural es mucho más amplio y universal que el arte levantino.

Los límites y la cronología absoluta de los conjuntos que Bosch llamó seminaturalistas se fundarían en las superposiciones de los abrigos de la Laguna de la Janda (Benalup de Sidonia, antes Casas Viejas, Cádiz), donde las figuras de los animales son bastante naturalistas y los diferentes estilos que se superponen muestran el deterioro progresivo del arte hasta el esquematismo; el estilo seminaturalista conserva una fase de figuras bastante naturalistas y correctas, aunque alejadas del período que llamó «clásico» como se aprecia en las Batuecas, sobre todo el «felino» y las cabras de El Zarzalón y las cabras del abrigo de Cerro Rabanero del collado del Aguila, en Sierra Morena. Otro grupo posterior de formas más rígidas y sin movimiento, pero con siluetas bien trazadas, comprende hombres con animales, tal vez asnos a los que aquéllos tienen por las bridas o ramales, como en los Canforos de Peñarubia (Jaén), Boniches de la Sierra (Cuenca) y Cueva de Doña Clotilde (Albarraçín, Teruel), e incluso en este último abrigo hay una superposición de dos etapas del mismo estilo y se encuentra un árbol que podría ser un pino. Hay que subrayar que Bosch compara los materiales de este covacho publicados

<sup>9</sup> ABBÉ HENRY BREUIL, M. C. BURKITT y MONTAGU POLLOCK: *Rock Paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age art group*, Oxford, 1929; H. BREUIL: *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, Lagny, 1933-1935.

<sup>10</sup> PILAR ACOSTA: *La pintura rupestre esquemática de España*, Salamanca, 1968.

<sup>11</sup> H. KUEHN: *El arte rupestre de Europa*, Madrid, 1957, habla de fase sensorial paleolítica, meso-neolítica e imaginativa de la Edad del Bronce; PEDRO BOSCH GIMPERA: *La chronologie de*

*l'art rupestre seminaturaliste et schématique et la culture mégalithique portugaise*, Revista da Faculdade de Letras, Lisboa 9, 1965 y *La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique*, *La Préhistoire, problèmes et tendances*, Paris, 1968, p. 71; E. ANATI: *Quelques réflexions sur l'art rupestre d'Europe*, Bulletin de la Société Préhistorique Française, LVII, 1960, p. 692; EDUARDO RIPOLL: *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre pospaleolítico de la Península Ibérica*, Simposio de arte rupestre, Barcelona, 1966, p. 165.

por Almagro con los de la capa superficial de la cueva de la Cocina de Dos Aguas, datado por C 14 en  $4300 \pm 300$ , con lo que fecha el seminaturalismo en el V milenio; en esta misma fase hace entrar las escenas de agricultura inicial en el arte levantino, como las mujeres con palos cavadores de Dos Aguas. Una fase más avanzada del seminaturalismo sería la de los abrigos de Valdejunco en Arronches (Portalegre, Portugal) y de Valonsadero, en Soria. El seminaturalismo degenerado que no llega al esquematismo aparece en los sepulcros megalíticos, como los de la galería cubierta de Orca dos Juncas (Beira), que se fecharían entre el 3000 y el 2700 y sería seguido del verdadero esquematismo que se desarrollaría en el Eneolítico, siendo fecha clave la de los ciervos incisos sobre un vaso de Los Millares que se podrían datar hacia el  $2340 \pm 95$ ; los mismos se encuentran sobre los vasos de tipo campaniforme de Las Carolinas (Madrid) y de Palmella y con ellos irían las estilizaciones humanas del dolmen de Soto (Trigueros, Huelva), donde se hallaron materiales parecidos. Por fin la última fase del esquematismo, en la que ya no hay figuras animales, sino exclusivamente humanas, se encuentra en los grabados del final de la evolución megalítica, como en la cueva de Menga, El Barranc de Espolla, la roca de la Torre de Hércules en La Coruña, y los grabados y pinturas de Peña Tú (Vidiago, Asturias). El mobiliario de El Barranc tiene vaso campaniforme III de tipo marítimo y el puñal de Peña Tú es de transición del Eneolítico al bronce pleno, entre el final del III milenario y los primeros siglos del II. Ripoll piensa que la fase seminaturalista de La Janda sería fechable en no mucho más allá del 2500, en tanto que Los Canforos estarían en la fase de transición el arte esquemático con cerámica de aspecto eneolítico, como dice Breuil que encontró; acepta nuestra datación en el Neolítico de la escena de caza a lazo de un équido en la Selva Pascuala, de Villar del Humo (Cuenca), atribuyéndoles una fecha entre el 3000 y el 2500.

Respecto de materiales arqueológicos que puedan relacionarse con las pinturas esquemáticas pueden aducirse cerámicas, ídolos de distintos tipos, ancoriformes, etc., especialmente las representacio-

nes oculadas de los vasos de Los Millares (tumba 15, núm. 7) asociados con ciervos, zig-zags, soles o triángulos<sup>12</sup> o el árbol de la vida, procedente del área mesopotámica, de la que pasaría al Egeo en el Bronce antiguo y seguiría hasta occidente con la cultura dolménica. Otro tema válido para la comparación es el doble signo triangular acoplado, con muchos precedentes en el Mediterráneo central desde el Heládico superior de Serraferlicchio y en el oriental con muchísimos paralelos habitualmente aducidos. En cuanto a otros paralelos se aducen las pinturas de Levanzo, las de Çatal Hüyük, en la llanura de Konia, los círculos y espiraliformes de Hal Safleni, en Malta, y la Grotta Scrita del Olmetta du Cap, a las que podría añadirse la Cueva Pintada de Gáldar, en Gran Canaria, sin contar con las de Porto Badisco, según veremos<sup>13</sup>. Las fechas absolutas serían 6500 a 5700 para Çatal Hüyük, neoeolítico para Levanzo, 2000 a 1400 para los grabados maltenses y 1200 a 1000 para Olmetta.

Para Pilar Acosta el arte esquemático español nacería a fines del Neolítico, siendo los abrigos más antiguos los más próximos a los puntos de penetración de los orientales prospectores de metal y datando algunos de los motivos (con la terminología que les adjudica) en la siguiente forma: Bitriangulares, partiendo de Ugarit antiguo y medio 2, de mediados del III milenio a 1750, en el Bronce I pleno de España y transición del Bronce I al II; Tritriangulares del Heládico final A, siglo XIV, Ugarit reciente II (1450-1365), Halteriformes de Troya I-VIII, de principios del III milenio al 1200 y en España del Bronce II en la necrópolis de Monachil; esteliformes de Tell Brak II, 2100-1900 y en España Carigüela IX del Neolítico final y Cerro de la Virgen de Orce II C con campaniforme final; cuadrúpedos de Mersin en el Calcolítico final, tumba 2 de Vunus, nivel XVI de Carigüela del Neolítico medio. Hay que añadir todo el material comparativo de los ídolos oculados (Tepe Gawra IV milenio, Tell Brak V, 3100-2600, Jericó tumba K2 de fines del IV milenio, Troya I-IV de principios del III milenio al 1300, cerámicas de Stentinello, IV milenio a fines del III, Castelluccio 1850-1400), de placas y otros motivos.

<sup>12</sup> O. G. S. CRAWFORD: *The Eye Goddess*, Londres, 1957; PILAR ACOSTA: *Representaciones de ídolos en la pintura rupestre esquemática española*, Trabajos de Prehistoria, XXIV, Madrid, 1967.

<sup>13</sup> A. BELTRÁN: *Las pinturas esquemáticas de Olmetta du Cap (Córcega)*, Zaragoza, 1969; A. BELTRÁN y J. AIZOLA: *La cueva pintada de Gáldar*, Zaragoza, 1974.

Las conclusiones a las que hemos llegado respecto del origen y cronología del arte esquemático español es que se produce a consecuencia del cambio cultural ocasionado por la llegada de prospectores de metal procedentes del Oriente próximo, cuando la Península se hallaba en un estadio Neolítico en una fecha que no debe ser anterior al IV milenio; en la Península los abrigos más antiguos serían los del Sur y del Sudeste, por lo que podría imaginarse un movimiento de retroceso hacia el centro de la Península y hasta es posible que hacia el Mediterráneo central, como podría suceder con Olmetta du Cap en Córcega, siendo más difícil encajar en esta ruta de regreso a Porto Badisco. Indudablemente el nuevo arte esquemático no es una continuación del arte levantino, aunque se admita en este último una tendencia a la estilización y al esquematismo, puramente artística y técnica, en su última fase; por otra parte el arte levantino pudo influir en el nuevo esquemático, tanto en la selección de abrigos para pintar, cuanto en la incorporación a los frisos ya existentes de nuevas figuras. El arte esquemático se extendió por toda la Península y formó parte de un movimiento artístico común a toda Europa y al Norte de África y su perduración pudo crear núcleos retardatarios en el interior de la Península, ajena al arte levantino. El final debe situarse bien entrada la I Edad del Hierro, con la penetración del aportado por la cultura hallstática, agotándose con la aculturación del arte de los pueblos colonizadores y de los Iberos.

Si trasladamos estos problemas al caso de Porto Badisco, no cabe la menor duda que podemos separar diversas fases que corresponden a su distribución en los diversos corredores, con una fase de pleno Neolítico con motivos que se encuentran en la cerámica pintada de Serra d'Alto y también de una fase más antigua del Neolítico, con un límite para el hogar más antiguo del 3900 ± 55 como ya se ha dicho. El problema está en el momento final que en este caso no es posterior al Eneolítico, aunque el carácter abstracto de las pinturas en color castaño o negruzco, más evolucionadas, pudiera hacer pensar que estaban en el momento último del ciclo que hemos anotado antes para la Península. No obstan-

te debe advertirse que estas figuras son las que pueden señalarse como exclusivas de Porto Badisco, con lo que no podría descuidarse la evolución en una dinámica interna, lejos de los focos originales, tanto si se piensa que las corrientes han llegado del Oriente próximo a principios del IV milenio como si se prefiere un movimiento de retroceso, desde España, a la que no sería ajena la influencia del poderoso arte levantino, aunque no nos parece que pueda hallarse en lo que conocemos de Porto Badisco.

Partiendo del cuadro de las págs. 54 y 55 de la obra de P. Graziosi, los comentarios que podemos hacer son los que tenemos en las páginas siguientes.

Dentro de lo que Graziosi llama temas «figurativos» o veristas, que son aproximadamente la cuarta parte del total, existen figuras antropomorfas con arco o sin él, que pueden aproximarse a las más idealizadas de las figuras humanas «levantinas»; la que tiene las manos a la cabeza puede hallar paralelos en la Cueva de los Grajos de Cieza o en la búlgara de Magura, lo mismo que el bitriangular número 4. La evolución de la figura humana hasta los cruciformes, incluidos en los temas no figurativos de origen antropomorfo, son habituales en el arte esquemático español, salvo los «colectivos» que parecen exclusivos de Porto Badisco. Plantean algún problema los espiraliformes y los arabescos, cuyas semejanzas con temas que hemos llamado «intestinales» en la Isla de la Palma (Canarias), nos hacen dudar de su derivación de esquemas humanos. En cambio hallamos, con las mayores variedades, los hombres «abetos», en todo el arte esquemático.

Los «zoomorfos» figurativos son, en realidad, representaciones esquematizadas clásicas, con una línea dorsal, cuatro verticales para las patas, y distintos convencionalismos para la expresión de cornamentas y colas; en los covachos de Lecina hemos diferenciado las cabras, ciervos, équidos y bóvidos que en Porto Badisco se reducen a cápridos, cervidos y bóvidos más un dudoso jabalí<sup>14</sup>, existiendo también algún caso de un hombre montado o preferentemente en pie sobre un animal, que debería aproximarse a los prototipos de dioses del Oriente próximo sobre cuadrúpedos<sup>15</sup>. En el Salt (Penáguila) entre las figuras de la más absoluta esquematización

<sup>14</sup> ANTONIO BELTRÁN: *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*, Zaragoza, 1972.

<sup>15</sup> ANTONIO BELTRÁN: *Pinturas esquemáticas de la Fenellosa en Beceite (Teruel)*, Zaragoza, 1969, figuras humanas sobre ani-

males en la Fenellosa y Lecina. Estilizaciones ancoriformes y otras humanas en A. BELTRÁN y V. PASCUAL: *Las pinturas rupestres de la Sarga (Alcoy)*, Valencia, 1974.

## FIGURATIVI

Antropomorfi		Zoomorfi	
1 con arco		5 quadrupedi	
2 senza arco			
3 con mani alla testa		Cose	
4 bitriangolari		6 oggetti d'uso	

## NON FIGURATIVI

Di origine antropomorfa			
7 bitriangolari		12 a V rovesciato	
8 spiralforni		13 a φ	
9 ad arabesco		14 « sapins »	
10 cruciformi		15 a tridente	
11 cruciformi con appendici		16 teriomorfi	
		17 « collettivi » antropomorfi	

**Di origine zoomorfa**

18 pettiniformi



19 pettiniformi speculari



**Emblematico- astratti**

20 cembaliformi vuoti e campiti



21 cembaliformi o « collettivi » anomali



22 stelliformi



23 stelliformi con spazio centrale



24 « rosette »



25 ovali e rettangoli vuoti



26 ovali e rettangolari campiti



27 S semplici, con alette od altre appendici



28 S affrontate o in catena



29 spirale doppia



30 elementi isolati di doppia spirale ricorrente



31 spirale semplice



32 cerchi concentrici



33 segmenti ricurvi



34 serpentiformi e zig-zag



35 costruzioni con spiraliformi e serpentiformi



36 costruzioni con zig-zag e a mosaici



37 costruzioni « insettiformi »



38 « naviformi »



39 catene



40 scacchiere



41 punteggiature non circoscritte



42 ancoriformi



43 unciniformi



44 claviformi



45 arboriformi



zación humana aparece una humana ancoriforme idéntica a los colgantes eneolíticos de los Blanuizares de Lébor (Murcia) o de la Barsella de Torremanzanas (Alicante) y muy semejante a figuras del dolmen de Soto, al de Barranc de Espolla y a la Peyra Escrita de los Pirineos Orientales franceses. En cambio no existen en Porto Badisco, al menos con claridad, las estilizaciones en Y, simples o dobles, como en el Calvario de Onteniente o Arpán de Colungo. Tampoco hay representaciones de hechiceros, pero sí alguno de cabezas emplumadas o cornudas.

No estamos muy seguros de que las formas no figurativas de origen zoomorfo «pectiniformes» 18 y 19 lo sean realmente; los paralelos son numerosos en Olmetta y en toda la Península, incluso en el Barranco de los Balos, de Gran Canaria<sup>16</sup>.

Sumamente curiosa es la figura 6, dentro del capítulo de temas figurativos y «cosas». El paralelismo con temas análogos de la Pileta es asombroso y la relación entre ambas imposible.

Respecto de las figuras no figurativas «embleático-abstractas» hay algunas habituales en el arte esquemático universal como los esteliformes, los soles, las espirales simples y los temas espiraliformes y los círculos concéntricos; hay otros muy raros fuera de Porto Badisco y faltan algunos característicos como los laberintos abiertos o cerrados, los

#### ADDENDA:

Desde que el anterior original fue escrito hasta su publicación se han producido no pocas novedades que, si bien no inutilizan lo expuesto, lo matizan y deben ser tenidas en cuenta; en primer lugar nuestra detenida visita a Porto Badisco y Cosma, el estudio de los materiales de la excavación que llegan hasta el V milenio para los más antiguos, con pintaderas neolíticas del Museo de Tarento y cerámicas pintadas en rojo que se asimilan a las pinturas parietales de la sala I de figuras rojas, con lo que las dotaciones entre el V y el IV milenio, para las figuras rojas y castañas (éstas pintadas con murcielaquina) respectivamente, quedan garantizadas. Debe añadirse la curiosa analogía de cabezas alargadas y brazos y piernas doblados entre las figuras rojas de Peñarrubia (Cehegin) y La Higuera (Cartagena) con las rojas de la sala I de Porto Badisco.

Igualmente hay que tener en cuenta los hallazgos que cubren cada vez más el supuesto hiatus entre las pinturas del Magdalenense final y las figuras naturalistas en estra-

meandros paralelos o las fórmulas intestinales, tan frecuentes en la Isla de la Palma, en Canarias.

En síntesis, Porto Badisco presenta un elenco de temas, algunos comunes a todo el arte esquemático del Neolítico y Eneolítico, y documenta su principio con el Neolítico y el final en el Eneolítico, con elementos propios y resultantes, tal vez, de una evolución interna. Una cosa semejante hemos comprobado en las Islas Canarias, cada una de ellas con fórmulas diferentes, que habiendo recibido una corriente original, inicialmente, han evolucionado en círculo cerrado con características propias.

Dentro de las ideas generales está también la cronología relativa de los colores, más antiguos los rojos que los castaños o negruzcos.

Por otra parte la posición de Porto Badisco, al sur de Italia, hace muy viable el que fuese un punto de apoyo para las corrientes del IV milenio que desde Oriente llegaron hasta la Península Ibérica; pero el que la cueva se cerrase en el Eneolítico no quiere decir que éste sea el final del arte esquemático que, en otros lugares, seguiría su evolución. No es posible determinar si alguna de las formas puede ser originaria de España, aunque no sería imposible.

En cualquier caso estamos ante uno de los más reveladores descubrimientos para la ordenación del arte parietal de los milenios IV a II.

tos azilienses en el sur de Francia, asimilables a otras parietales, que empalmarían con la llamada «provincia mediterránea» de Paolo Graziosi, así como también los estilos apodados «lineal-geométrico» por Fortea y «macroesquemático» por M. Hernández, dentro de la fase que nosotros hemos clasificado como «pre-levantina», con lo que quedaría todavía más discutible la evolución continua desde un naturalismo a una abstracción.

Las ideas expuestas acerca de estas novedades y la bibliografía complementaria pueden verse en: Antonio BELTRÁN, *El problema del arte levantino: Estado de la cuestión*, Ponencia al Congreso Arqueológico de Castellón, 1987, «Arte rupestre prehistórico: Crisis de los sistemas tradicionales», *Arte rupestre en España*, Madrid 1987 y «L'art rupestre espagnol. Nouveaux horizons et problèmes. Etat de la question», *Bolletine del Centro Camuno di Studi Preistorici*, Capo di Ponte 1987 y «La fase prelevantina en el arte prehistórico español», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, Valencia 1987, p. 61.

<sup>16</sup> A. BELTRÁN: *Los grabados del Barranco de Balos (Gran Canaria)*, Las Palmas, 1971.