

# Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre del río Martín (Albalate del Arzobispo y Alcaine, Teruel)

Antonio Beltrán Martínez\*

## Resumen

La interpretación del arte rupestre plantea el problema de la sacralización de lugares, los frisos pintados y las imágenes aisladas, problema que se complica mucho más en el caso de arte postpaleolítico al aire libre debido a la comarcalización. En este artículo presentamos como ejemplo el caso de las pinturas rupestres del Parque Cultural del río Martín que incluyen: la sacralización de los cañones de Albalate, con abrigos pintados a la entrada, en el medio y a la salida de las gargantas; las figuras dispuestas en torno a una serpiente sexuada a la que dirigen sus miradas las figuras colocadas en los extremos; las fuentes asociadas a las pinturas de Cañada de Marco; el ciervo en un árbol del que nacen pequeñas figuras humanas en la Higuera, Alcaine; o la falta de escenas de caza en el conjunto de los arqueros de El Mortero, Alacón. En síntesis, mostramos el peligro de establecer normas generales para la explicación de todo el arte rupestre al aire libre.

## Abstract

L'interprétation de l'art rupestre pose le problème de la sacralisation de lieux, frises peints et figures isolées. En ce qui concerne l'art postpaléolithique en plein air, les problèmes s'accroissent du à la comarcalisation. Comme exemple servent les peintures rupestres du Parc culturel du fleuve Martín qui montrent la sacralisation des gorges d'Albalate del Arzobispo où on trouve des abris à l'entrée, à la sortie et au centre d'elles, des figures autour d'un serpent sexué au quel regardent les figures placées aux extrêmes, les fontaines qui donnerent lieu à la selection de la Cañada de Marco, la figure d'un cerf sur un arbre du quel naissent des petits hommes à la Higuera de Alcaine où la faute de scènes de chasse dans l'ensemble des chasseurs à l'arc de El Mortero, à Alacón. En synthèse on montre les dangers d'établir des normes generales pour l'explication de tout l'art préhistorique en plein air.

La expresión gráfica de las ideas del hombre prehistórico mediante la pintura o el grabado plantea, a un humanista, el problema de interpretación de las figuras y de los propósitos del artista que realizó la obra y de la sociedad que mediatizó su concepción y ejecución. Es decir, en definitiva, el saber si los abrigos pintados son santuarios, lugares de reunión o puntos seleccionados con una finalidad concreta, conocida o no, y si las figuras y signos pintados reproducen modelos reales, cumplen propósitos meramente artísticos, históricos, rituales o construcciones mentales que conducen a la concreción, mediante conductas y representaciones, de abstracciones intelectuales.

Esta cuestión es básica para que la pintura rupestre pueda servirnos como elemento para el conocimiento de sus autores y "usuarios".

Con frecuencia la interpretación de la significación del llamado "arte rupestre" se ha acogido a las doctrinas filosóficas de moda (como el historicismo cultural, 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, idealización, geometrismo o esquematismo, presuponen la copia de realidades exteriores o la acomodación de ellas

\* Departamento de Ciencias de la Antiquedad. Universidad de Zaragoza. E-50009 Zaragoza.

por medios formales o simbólicos a través de la técnica de sus protagonistas.

Normalmente se interpretan las figuras y escenas que aparecen en el “arte” parietal mediante comparaciones con actividades, personas, objetos y formas que nos son familiares partiendo de las semejanzas formales y dando por sentado que el significado es el que conocemos para objetos propios de nuestra cultura. Puede haber vacilaciones respecto de la identificación de la especie de determinados cuadrúpedos, pero no cabe la menor duda 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. Pero estas ideas generales que, en teoría, no plantean ninguna duda, distan mucho de ser convincentes en muchos casos y éstos no pueden ser considerados como excepciones a la regla general. 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 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. No ofrece duda que el animal acosado y herido por dos arqueros en la zona central de Los Chaparros (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 (Clottes, Williams, 1996).

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 por qué coincidir con nuestras clasificaciones. En la Paridera de Tormón y no en la de Bezas -como se alude en las siguientes publicaciones, por un error material que ahora subsanamos (Beltrán, 1993; 1995; 1996; 1997; 1998a; 1998b; Beltrán, Royo, 1994)-, 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, 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 terminado en dos puntas y en la otra, un segundo instrumento análogo curvado, 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 deben servir de advertencia para 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 que ha de permitir que nos entendamos y por supuesto al contenido de estos términos. Para subrayar el problema nos ha parecido útil seleccionar unos abrigos de la zona central del Parque Cultural del río Martín, en Teruel, concretamente en los cañones de las proximidades de Albalate del Arzobispo y en Alcaine.

## ELEMENTOS DE SACRALIZACIÓN

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.

Respecto de la selección de emplazamientos, no pueden establecerse principios generales que los justifiquen, pero sí el que los abrigos decorados se agrupan en parajes que presentan especiales características físicas o de apariencia. Menudean en determinadas zonas y dejan vacías otras muy amplias, aunque no suceda lo mismo con los yacimientos de cultura material que indican la ocupación del territorio.

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 en tiempos modernos que mantienen la tradición prehistórica por medio de una ermita dedicada a la Virgen de Arcos, patrona de Albalate, construida justamente donde el río consigue, a sus pies, penetrar hacia el norte por una fisura que sus aguas han abierto (Fig.1), remansándose en una zona donde están las pinturas de El Recodo de los Chaparros (Fig.1,1), 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 4 kilómetros hasta abrirse paso de nuevo por un angosto desfiladero aprovechado por un molino moderno, escapando de estrechamientos que se bordean por acantilados de unos 50 metros de altura, casi cortados a pico y con ensanchamientos que nunca llegan a los 100 metros. Justamente en el inicio de los cañones, aguas arriba, el abrigo de Los Chaparros (Fig. 1, 2) 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 (Fig. 1, 4) 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

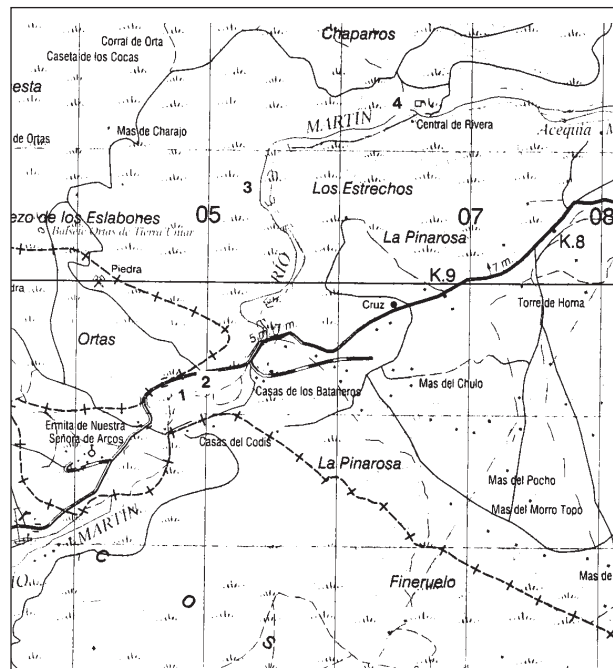


Figura 1. Croquis de situación de los cañones del río Martín en Albalate del Arzobispo.

Estrechos II (Fig. 1, 3) 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 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 abrigos 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 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 (Fig. 2) que reptaba saliendo de una grieta de la pared, dirigiéndose con ondulaciones

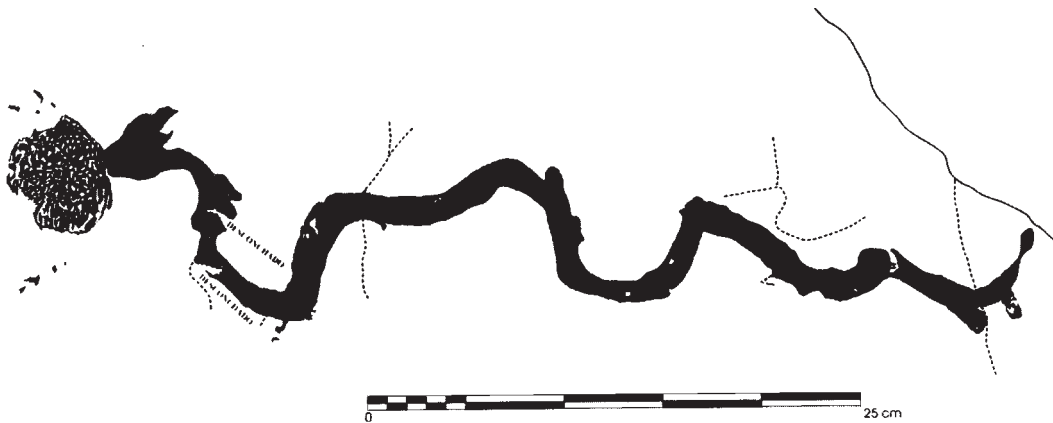


Figura 2. Friso de Los Estrechos II, Albalate del Arzobispo. Serpiente en el punto central de los cañones (este calco y los que siguen, según A. Beltrán y J. Royo Lasarte).

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, que conozco sólo por noticia de prensa que he intentado confirmar, en la que aparecen dos patas en el animal fosilizado.

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 (Fig. 3), 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 en dependencia con 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 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 4 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



Figura 3. Friso de Los Estrechos II. Emplazamiento de la cierva y los signos en un esquema triangular.



Figura 4. Abrigo de Los Chaparros, Albalate del Arzobispo. Caza del jabalí por dos arqueros, en petición de lluvia.



claridad más que en el citado caso del jabalí y los dos flecheros (Fig. 4), no se pintaron persecuciones, 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 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 de aquel, 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 las curvas del curso fluvial.

Pasando a la 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 número 3 del abrigo de La Higuera de Alcaine. Es



Figura 5. Abrigo de La Higuera del barranco de Estercuel, Alcaine. Hombrecillos naciendo de la conjunción ciervo+árbol y en el interior de formas vulvares.

un gran animal de 15 centímetros de largo (Fig. 5), 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 (Beltrán, 1972, 117), 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, la otra mujer, desnuda y grávida, 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 también mujer desnuda de los 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 (Beltrán, 1966, 90; Viñas, 1982, 164-165). Es posible que estas figuras de la Cueva de la Higuera del barranco de Esterciel autoricen a postular una explicación de las pinturas en relación con las fuerzas misteriosas de generación de la vida que conocemos en muchos pueblo 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 o el caso, ya citado, de la mujer blanca de la Paridera de Tormón. 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" más o menos evolucionado.

Si pasamos a La Cañada de Marco, en la misma localidad de Alcaine, en la que la mayor parte de las figuras son "levantinas" aunque quizá

en una fase bastante evolucionada y otras que 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 (Fig. 6), muestran, 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 una tríada en la que una figura (74) 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 (Fig. 7) 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 número 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

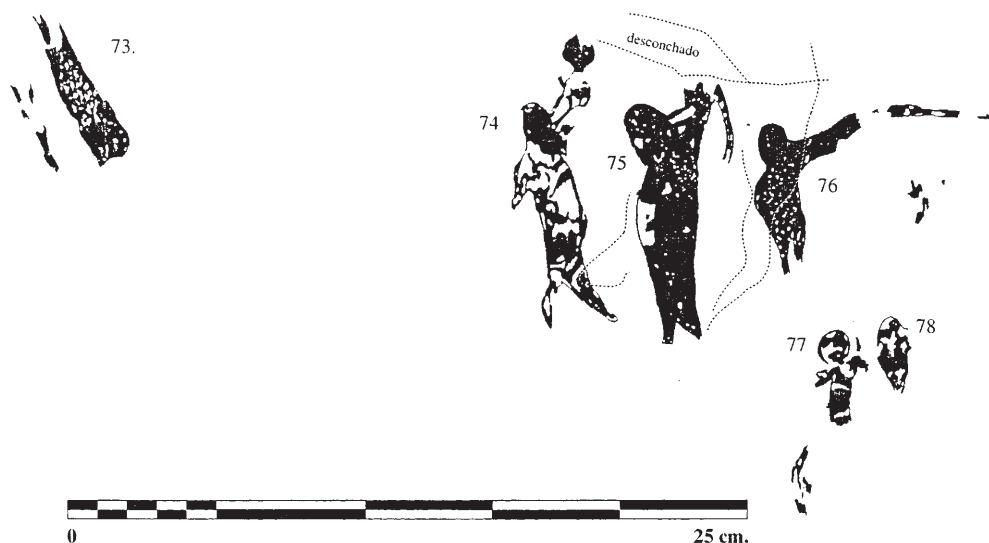


Figura 6. Abrigo de La Cañada de Marco, Alcaine. Escena ritual.

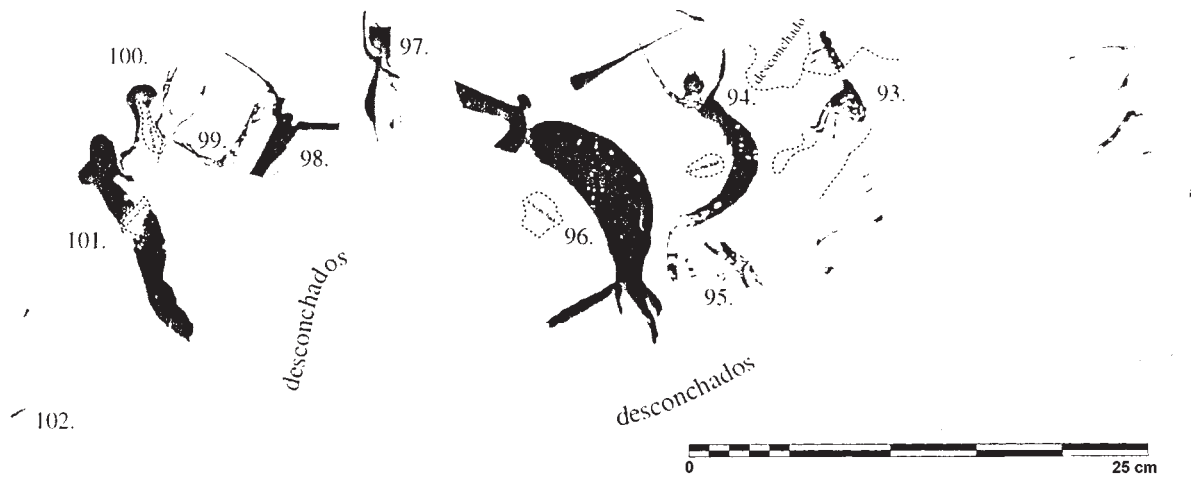


Figura 7. Cañada de Marco. Escena de danza ante una figura entronizada.

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, en tanto que la cabeza y cuello de cierva, del más claro estilo “levantino” de la zona I, 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 en los vértices del lado inferior horizontal.

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 donde apoyar los pies, con una saliente visera que

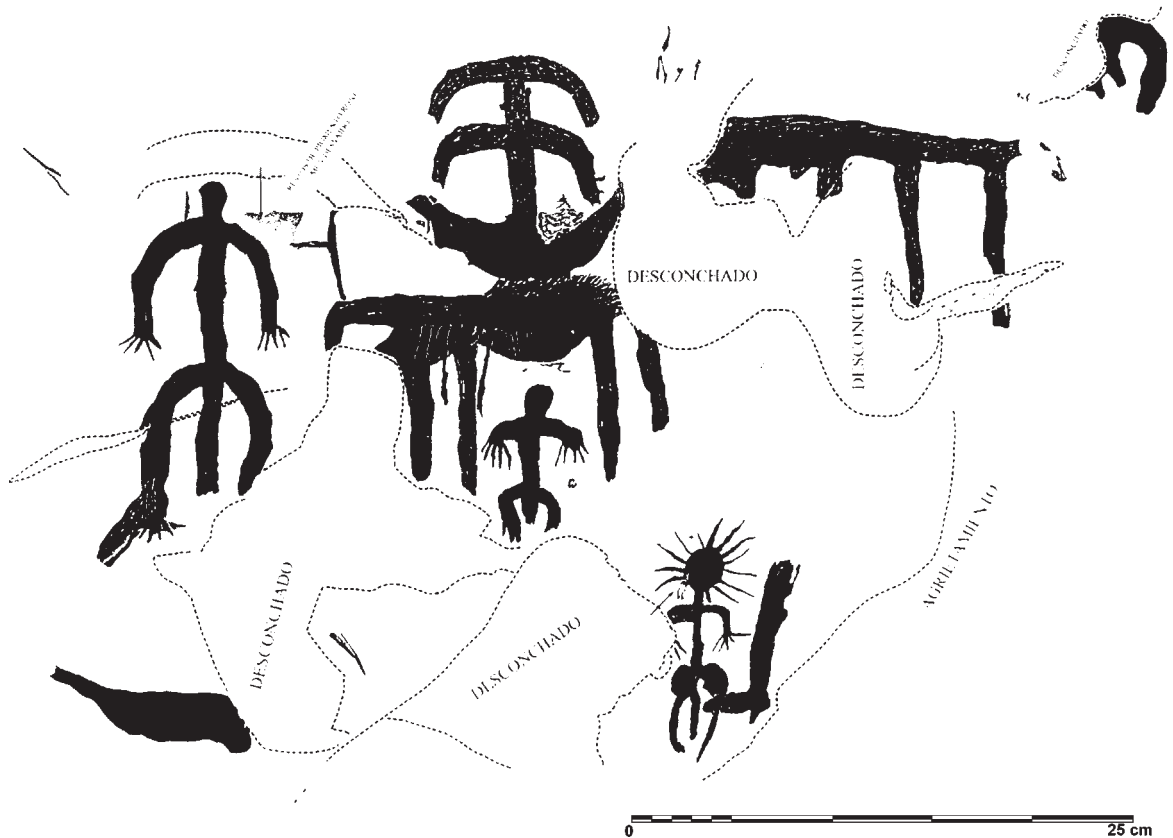


Figura 8. Los Estrechos I, Albalate del Arzobispo, pareja radiante.



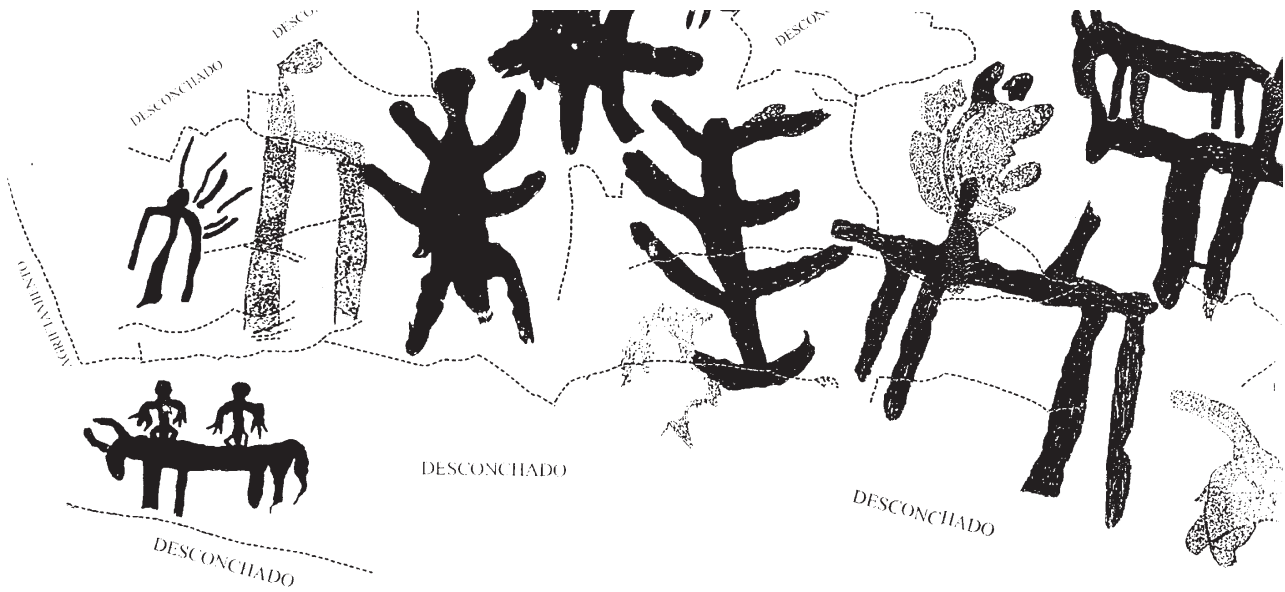


Figura 9. Los Estrechos I. Pareja en pie sobre toro.

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 (Fig. 8); la otra, presenta otras dos figurillas, hombre y mujer, en pie sobre un bóvido (Fig. 9), 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 metalúrgicos de la edad del bronce, con cambio total estilístico, pero manteniéndose el carácter 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 Tia Chula, (Fig.10) 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 personaje 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 aparentemente lúgnea semejante, 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 la maqueta de

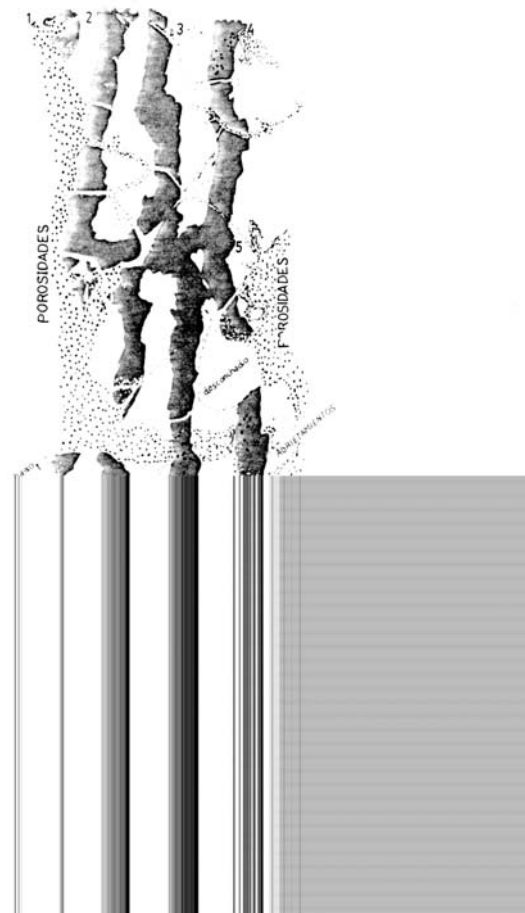


Figura 10. Frontón de la Tia Chula, Oliete. Estructura construída y figura cornuda.

barro del museo de Nicosia, con un altar, cabezas de toro y la mujer oferente al pie.

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, cuyos cuatro abrigos 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 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, que 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.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, A. (1966): *Las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino*. Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología (Valladolid, 1965), pp. 90. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1972): *Las vulvas y otros signos rojos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)*. Symposium de Santander, pp. 117. Madrid.
- BELTRÁN, A. (1993): *Arte prehistórico en Aragón*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1995): *Las pinturas esquemáticas del Frontón de la Tia Chula (Oliete) y del Recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)*. Alcañiz.
- BELTRÁN, A. (1996): *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco, Alcaine (Teruel)*. Alcañiz.
- BELTRÁN, A. (1997): *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1998): *Arte Prehistórico en la Península Ibérica*. Castellón de la Plana.
- BELTRÁN, A. (1998): *Levantisch Spanische Felsmalerei*. Verlag Thorbecke.
- BELTRÁN, A., ROYO, J. (1994): *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del Tío Martín en el Barranco de Estercuel, Alcaine, Teruel*. Zaragoza.
- CLOTTEES, J., LEWIS, W. (1996): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris.
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta*. pp. 164-165. Editorial Tusquets. Barcelona.