

## Nuevos hallazgos de Pinturas Rupestres en España

Los Abrigos de «El Prado del Tornero» (Nerpio. Albacete)

por Miguel A. Garcia Guinea, Madrid

y

P. Krapovickas, Buenos Aires

con Lám. VII—IX

La zona del Levante español, tan rica en manifestaciones pictóricas prehistóricas, no está, ni mucho menos, agotada por lo que se refiere al estudio y exploración de su arte rupestre. Sus intrincadas sierras, a veces de difícil acceso, sus valles apartados y la innumerable cantidad de abrigos, hacen difícil y lenta la búsqueda de nuevos conjuntos que, sin embargo, gracias a la paciente labor de los arqueólogos españoles, van apareciendo uno tras de otro ampliándose con ello las zonas geográficas de extensión de las pinturas.

Casi anualmente son varios los abrigos que, desde el Pirineo a Andalucía, van densificando el mapa de la pintura naturalista del Levante mesolítico o de la esquemática posterior. Podemos, posiblemente, asegurar que la mayor parte de los grupos más visibles, y que estuvieron mejor conservados, han sido ya descubiertos y estudiados y forman el gran conjunto, ya publicado, del arte levantino. Pero también nos atrevemos a afirmar que la búsqueda minuciosa e insistente de todos los abrigos de Levante está aún solamente iniciada y que es muy posible que nuevos descubrimientos en parajes más rocónditos contribuyan, en los próximos años, a la elaboración de teorías más firmes sobre el carácter y la cronología de este arte prehistórico tan sugestivo.

Colaborando, por nuestra parte, a esta labor científica, hemos venido realizando exploraciones en el invierno y primavera del año 1958, en las sierras albaceteñas de las proximidades de Nerpio, a lo largo del curso del río Taibilla, región que ha entrado de lleno en el mapa de la pintura prehistórica española a partir del mes de Junio de 1954, fecha en que fueron descubiertos varios abrigos con representaciones naturalistas en el lugar llamado «Fuente del Taibilla» (1 del Mapa), al Norte de las Lomas de Osera de Taibilla, en magnífico estado de conservación y con interesantísimas escenas de caza, hallazgo que está en vías de publicación por Don. Joaquín Sanchez Jimenez, Director del Museo Arqueológico de Albacete, y que ya fué motivo de algunos trabajos y comunicaciones, todavía inéditos, a partir de la fecha de su descubrimiento (1).

(1) El diario A. B. C., de Madrid, se ocupó de su descubrimiento en fecha de 10 de Junio de 1954.

Con fecha de 11 de Junio del mismo año, «La Voz de Albacete» publicó una nota en parecidos términos.

La Srta. Julia Sanchez Carrilero presentó en 1956, a la Universidad de Murcia, como cur-

Enviados por el Instituto Español de Prehistoria, de Madrid, el Dr. García Guinea y Don. Manuel Berges para realizar los calcos de estas pinturas de las Fuentes del Taibilla, ampliaron sus trabajos explorando los abrigos próximos, resultando de esta investigación el hallazgo de un nuevo covacho frente al Castillo de Taibona (2 del Mapa) con pinturas esquemáticas de animales, soles y signos serpentiformes, que será muy pronto publicado en alguna de las revistas españolas de la especialidad.

Asegurados de la riqueza pictórica de esta zona y considerando la posibilidad de nuevos hallazgos, por ser región riquísima en abrigos, muchos de ellos de difícil exploración, los autores del presente trabajo solicitaron de la Exma. Diputación Provincial de Albacete una ayuda económica para la búsqueda minuciosa de los covachos que bordean el río Taibilla. El resultado de esta investigación, realizada durante el mes de Mayo de 1958, ha sido el descubrimiento de otros dos grupos de pinturas rupestres, uno con figuras naturalistas y el otro con dibujos esquemáticos, ambos motivo de esta publicación, y que llamamos de «El Prado del Tornero» por el nombre de la finca más próxima (3 del Mapa).

El hallazgo de estas pinturas se efectuó en el transcurso de una campaña arqueológica que se llevó a cabo entre los días 8 y 20 del citado mes de Mayo (2), campaña en la que simultaneamos la excavación de un castro ibérico (3) con la exploración de los covachos.

El nuevo descubrimiento se realizó gracias a una paciente búsqueda por toda la zona. Los informes pedidos a los pobladores del lugar sobre este tipo de restos arqueológicos resultaron infructuosos; nadie sabía de la existencia de pinturas. El grupo de las Fuentes del Taibilla, que mencionamos más arriba, situadas en un lugar de libre acceso y conservadas en estado magnífico, no fueron valoradas por los lugareños hasta que las dió a conocer su descubridor. De las que nosotro publicamos ahora, ni siquiera noticia se tenía de su existencia, a pesar de hallarse en uno de los abrigos próximos al pueblo de Nerpio.

---

sillo del Doctorado, una monografía plenamente científica titulada: «Avance al estudio de las pinturas rupestres de Nerpio», que, ampliada, fué enviada a la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas y se convirtió en una comunicación a la Sociedad española de Antropología en el pasado invierno de 1958.

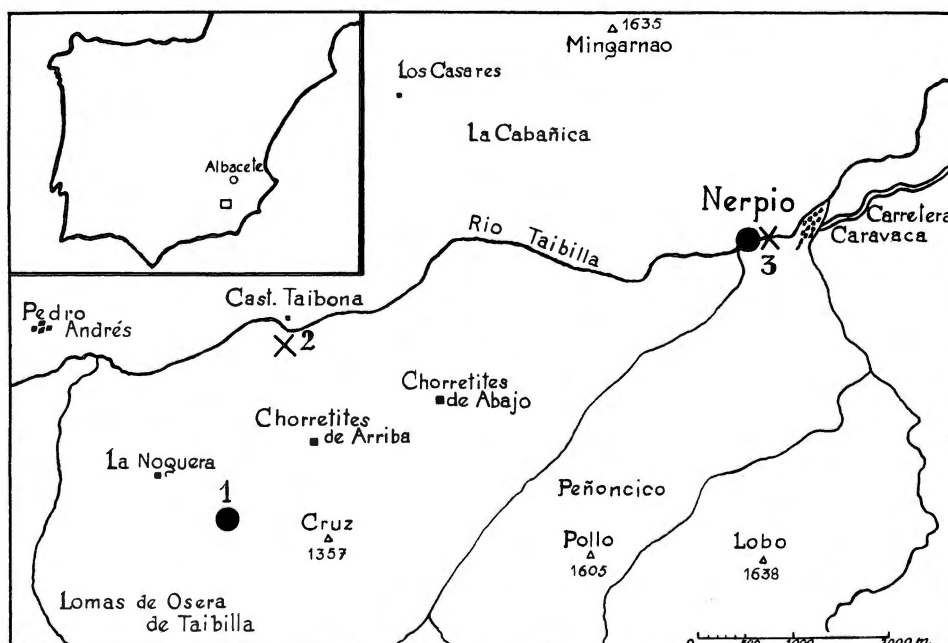
Esperamos con verdadero interés la publicación definitiva de este interesante grupo de pinturas, pues sólo ellas ampliarán enormemente el acervo de la pintura prehistórica del Levante español.

(2) Las pinturas fueron descubiertas el día 15 de Mayo, con ocasión de visitar unas pequeñas ruinas ibéricas situadas, precisamente, en el altozano (Monte de San Cristobal) al pie del cual se hallan los abrigos pintados.

(3) La zona vecina al pueblo de Nerpio, muy poco conocida, ha revelado poseer una notable riqueza arqueológica. Desde hace varios años se localizan restos importantes de poblados ibéricos (Macalón, Peña Jarota, etc.) y otros tipos de hallazgos prehistóricos.

## Ambiente geográfico y situación de las pinturas

El pueblo de Nerpio, centro de todo este grupo de pinturas que van apareciendo a partir de 1954 (Véase Mapa), está situado al Sur de la provincia de Albacete como cabeza de una comarca que se introduce, como una cuña, entre las provincias de Jaén y Murcia, limitando también, en su extremo meridional, con la de Granada.



Mapa de la zona de Nerpio (Albacete), indicando los puntos donde existen pinturas rupestres;

● naturalistas; × esquemáticas. —

1 Fuente de Taibilla. — 2 Castillo de Taibona. —

3 Prado del Tornero (objeto de este trabajo). —

Con muy deficiente comunicación, se puede llegar a él desde Hellín por la carretera del Pantano del Taibilla, y desde Caravaca (Murcia) por un ramal que finaliza en el propio Nerpio.

Todos los parajes de las proximidades de Nerpio puede decirse forman un conglomerado montañoso de sierras y vaguadas bordeando el río Taibilla, que corre de Oeste a Este, y entre las que destacan los Lomas del Taibilla, de las Cabras, de las Yeguas, Moratella, etc., salpicadas de pinos y abiertas en innumerables abrigos de caliza.

La región debió de poseer ingente riqueza de caza, pues aún hoy día perviven en la Sierra de las Yeguas ejemplares salvajes de la «capra hispánica», y debió de ser escenario ideal para las empresas cinegéticas del hombre prehistórico, pues a lo largo

de los ribazos del río Taibilla se han formado verdaderos acantilados desde los cuales la caza al ojeo pudo llevarse a cabo con relativa facilidad. Muchos de los abrigos son puntos excelentes de observación, inclinados sobre el río o abiertos en amplitud hacia los valles, y resultarían así lugares óptimos para la vigilancia de los puestos de abrevadero más destacados.

A juzgar por las representaciones de los tres grupos pictóricos hasta ahora conocidos (Fuentes del Taibilla [1], Castillo de Taibona [2] y Prado del Tornero [3]. Véase Mapa), abundarían, sobre todo, los ciervos y las cabras monteses, pues son casi los únicos tipos de animales reproducidos.

Limitándonos al grupo de pinturas de «El Prado del Tornero», objeto de esta publicación (n.º 3 del Mapa), diremos que se reparten en cuatro abrigos, dos de ellos con pinturas naturalistas y los otros dos con esquemáticas. Sin embargo, la separación entre los primeros y los segundos no llegará ni a 50 metros.

Se hallan situados en la margen izquierda del río Taibilla, a unos 400 metros del pueblo de Nerpio en dirección Oeste. La llegada y acceso a ellos, es, pues, sumamente fácil. Se puede cruzar el río después de las últimas casas del pueblo y, bordeando la orilla izquierda, poco antes de llegar al molino llamado de Leónidas, se atraviesa de Sur a Norte el Prado del Tornero, sembrado de nogales, finca con la que limitan los abrigos por este lado septentrional.

Todos ellos se abren en las faldas del cerro de San Cristóbal que se quiebra, poco antes de llegar al río, en bellos y dorados acantilados donde están excavados los covachos.

La escarpadura donde se hallan las pinturas naturalistas, la más próxima al molino de Leónidas, está orientada al Sur, con una leve inclinación al Oeste. Está próxima al río, una veintena de metros de él, y entre las últimas rocas que hay al pie y el río se extienden una serie de bancales antiguos, hoy sin cultivos, que tienen sus muros de contención destruidos en parte. La escarpadura (Lám. VII, Fig. 1) está a poca altura con respecto al río y es de muy fácil acceso. En ella se abren cinco abrigos, cuyos anchos varían de 2 a 7 metros, cobijados bajo un alero rocoso de 6 metros de altura. Estos cinco pequeños abrigos no están en un mismo nivel sino que, por la inclinación de las capas en los que fueron erosionados, van descendiendo en altitud de Oeste a Este.

La gran roca en la que se encuentran forma un ángulo en su extremo oriental, el más próximo al pueblo, y sobre su cara Este tiene otra serie de pequeños covachos en los que no han aparecido pinturas.

El suelo de todos estos refugios (salvo el del más occidental, cerrado actualmente con colmenas, que es de tierra), es de roca con notable inclinación, como puede apreciarse en la Fig. 1, cosa que dificulta, en cierta manera, la realización de calcos y fotografías. Frente a ellos hay tres grandes bloques de piedra, caídos con toda seguridad del borde del alero común que les cobija.

De estos cinco pequeños abrigos, los que tienen pinturas son, contando desde el ángulo Este de la roca, es decir de derecha a izquierda, el segundo y el tercero. (En

la Fig. 1 se indican con flechas). Para distinguirlos los hemos denominado «Covacho de la gamuza» el más oriental «Covacho de los dos ciervos». El más occidental.

Al Este de esta escarpadura aislada donde se hallan las pinturas naturalistas, y como a unos 50 metros de distancia, vuelven a surgir más abruptos acantilados (Lám. VII, Fig. 2) quebrantados también por numerosos covachos, dos de los cuales conservan pinturas esquemáticas y ni un sólo resto de representaciones naturalistas.

#### Descripción de las pinturas naturalistas Covacho de los dos ciervos

(Lám. IX, Fig. 5)

Se trata de un abrigo no muy profundo, de 0,80 m. como penetración máxima. Su anchura es de 3,50 m, variando la altura entre 1,80 y 2 m. en su boca.

Las pinturas, en número de cuatro (Ver Fig. 5) se encuentran en una pequeña pared orientada al Oeste, a la altura aproximada de un metro en relación con el suelo del covacho, y a la derecha de una grieta que baja vertical. Toda la extensión de pinturas mide 60 cm. de largo por 36 cm. de alto.

Comenzando de izquierda a derecha del espectador, tropezamos primero con la figura de un ciervo de 20 cm. desde la cabeza a la grupa, en actitud de correr, con las patas delanteras echadas hacia adelante. Mira hacia la izquierda y tiene el cuello muy estirado y hacia abajo, formando una elegante silueta en rojo vinoso oscuro. La cabeza y el cuello se perciben muy débilmente. El color rellena totalmente el dintorno, aunque se han señalado con más fuerza las líneas del lomo y del vientre. Muy borrosa queda también la cornamenta, apreciándose sin embargo perfectamente las patas delanteras, en donde se han dibujado las pezuñas con una claridad de línea verdaderamente notable. Sin embargo, las patas posteriores resultan un poco secas e inmóviles y no parece terminaron los extremos, posiblemente porque ya estaba pintada la otra figura de ciervo.

Este segundo ciervo está en posición inversa, es decir, mirando hacia la derecha y parece igualmente representado en posición de carrera, si bien no se han acentuado tanto los bruscos movimientos de las patas y del cuello, que aparece erguido. La cabeza, muy triangular y alargada, se adorna con una bella cornamenta muy abierta. Las patas aparecen incompletas a partir de las articulaciones medias y creemos que por haber desaparecido el color, no porque preconcebidamente así se idearan dejando inacabado el animal. De la pata derecha trasera surge una flecha, de apéndice bifurcado que se clava en el bajo vientre, si bien se ha dejado sin pintar, o se ha borrado, un pequeño espacio entre el extremo de la flecha y la línea del vientre del animal.

Todo el ciervo está, igual que el anterior, relleno de color rojo vinoso oscuro, en perfecta silueta alargada en exceso. Mide 24 cm. desde el hocico a las ancas.

A la derecha, y un poco más bajo de este grupo de los dos ciervos, que nos ha servido para denominar así este covacho, se percibe otra figura muy borrosa que se va

alzando desde la grupa a la cabeza y que mide 21 cm. desde el hocico a las ancas. Mucho más gruesa de cuerpo, y de rabo más largo y colgante, muy fino, que baja hasta la mitad del muslo, parece en ella apercibirse la figuración de un bóvido, pues el cuerno que se entreevee sobre la confusa testa, fino y curvo, no parece de ninguna manera de ciervo.

Como las anteriores, se rellena toda la figura de color rojo vinoso, si bien, parte de las ancas y muslos han quedado solamente rayados, con esa técnica que vemos igualmente en las pinturas más próximas de la Fuente del Taibilla.

Toda la parte anterior del animal apenas se percibe; un poco parece señalarse el comienzo de las patas delanteras.

Sobre esta supuesta figura de bóvido, a cinco centímetros de distancia, aparece la silueta muy clara de una cabra montés, mirando a la derecha, un poco toscamente dibujada. De idéntico color que las anteriores, es mucho más pequeña de tamaño, midiendo solamente siete cm. desde el hocico a las ancas. Las patas delanteras están simplificadas con la representación de una sóla, mientras el rabo ha sido cuidadosamente considerado.

Todas las figuras de este covacho de los dos ciervos tienen la pintura tan embebida en la roca que resulta muy difícil distinguirlas a simple vista y en estado normal, a causa de esta especie de peroxidación que ha debilitado el color, adquiriendo, sin embargo, destacado resalte si se las rocía con agua. Ello explica el que hayan pasado totalmente desapercibidas de los lugareños a pesar de ser un rincón tan próximo al pueblo de Nerpio.

#### Covacho de la Gamuza

(Lám. VIII. Fig. 3 y 4; Lám. IX. Fig. 6)

Le hemos llamado así por la existencia en él de una bellísima y elegante representación de gamuza, que es la figura, que por su perfección de línea y nitidez, más destaca entre las interpretaciones de este abrigo.

Este covacho es algo más profundo que el anteriormente descrito. Tiene 1,20 m. de profundidad, 5,50 m. de ancho y 1,50 m. de altura en su boca que tiene una forma elíptica bastante regular. En realidad lo forman dos hoquedades, una mayor y más profunda a la izquierda y otra más saliente y abriéndose progresivamente hacia la derecha. El abrigo más profundo, que está algo ahumado, carece de pinturas. Es en el de la derecha, en su parte central, donde aparece el interesante grupo de pinturas.

Podemos formar tres subgrupos: el más occidental, formado por un gran ciervo y una figura en lo alto difícil de precisar (Fig. 4); el central, con una gamuza y una cabeza de capra hispánica (Fig. 4 y 3); y el oriental (Fig. 6) con la representación incompleta de otro gran ciervo y la silueta de dos pequeñas cabras y un círculo.

El más occidental, (Fig. 4) esta, en la mayor parte, pintado sobre la pequeña bóveda del abrigo, por lo que el ciervo, que nosotros hemos reproducido en proyección plana,

adapta su dibujo a la concavidad del techo. Puesto el espectador en posición normal, frente al abrigo, tan sólo puede distinguir las cuatro patas, que son las únicas que se han dibujado sobre la pared vertical del covacho.

Este gran ciervo (mide 34 cm. de pata a pata más extremas) mira a la derecha, tiene el cuello levantado y sobre su cabeza ramea una bella y prodigiosa cornamenta que queda algo difuminada en su parte izquierda debido a una concreción caliza que desciende de izquierda a derecha velando parte del cuello y alcanzando hasta las patas delanteras. Tanto éstas como las posteriores, son finas, delicadamente trazadas, y acaban en pezuñas terminadas con todo detalle. El color es un rojo vinoso más claro, con más densidad de bermellón, y no ocupa todo el dintorno del animal, como los anteriormente descritos del abrigo de los dos ciervos, sino que se extiende en el interior sólo en manchas parciales. Se han reforzado, sobre todo, las líneas de contorno del vientre, lomo y patas.

Sobre este ciervo, de prestancia verdaderamente conseguida, y próxima a las ramificaciones de la cornamenta, se halla una mancha alargada, algo doblada, con dos líneas verticales, como patas, de difícil interpretación. Da la sensación de que el ciervo la ha lanzado a lo alto, en una instantánea embestida que parece ha detenido el artista para siempre. Tres pequeños puntos se pueden también percibir a la derecha del hocico del ciervo.

El grupo central de este abrigo lo forman la figura de la gamuza y la cabeza de una cabra. (Fig. 4 y 3)

La gamuza la hemos interpretado así fijándonos en los cuernos, perfectamente claros, que se doblan hacia atrás formando un gancho. De todos los cérvidos que conocemos sólo la gamuza los presenta así; pues la gacela, con la que también tiene semejanza, sobre todo por la finura del cuerpo, tiene los cuernos al contrario, con sus puntas hacia adelante.

No cabe duda que el artista ha tenido intención de destacar con precisión la forma de los cuernos en un doblez clarísimo, así como la silueta naturalística del animal, que consideramos de sumo interés dentro de las representaciones animalísticas de la pintura levantina, porque vuelve a poner sobre el tapete las discusiones sobre la supuesta representación de gamuza de la cueva de Tortosillas (Ayora. Valencia).

Está pintada en silueta a base de un color rojo vinoso, idéntico al que se utilizó para las figuras del covacho de los dos ciervos. Mide 10 cm. de la cabeza al rabo, y admiran la esbeltez y finura que el artista ha sabido dar a las patas delanteras y traseras del animal.

Muy próxima a la representación de esta gamuza, casi rozando sus patas posteriores, ha ideado el artista prehistórico una bella cabeza de capra hispánica con sus largos cuernos que se arquean sobre el lomo. Preconcebidamente se ha simplificado su cuerpo con dos líneas alargadas que, partiendo de los extremos del cuello, van a juntarse poco después de la terminación de los cuernos. Una mezcla, pues, de naturalismo y de esquematización que prueba el interés del artista por resaltar solamente la cabeza del animal eliminando intencionadamente las otras partes del cuerpo. Pin-

tada en el mismo tono de la gamuza, mide 9 cm. desde el hocico al extremo de la línea que simplifica el cuerpo.

El grupo más oriental de este abrigo, separado del anterior por un saliente de la roca de 15 cm. de anchura y que vá de izquierda a derecha, lo forman la figura de otro gran ciervo (Fig. 6) bajo el cual se idearon dos pequeñas cabras, una detrás de la otra. Por estar estas tres figuras sobre un trozo de roca más blanca y más expuesta al viento y al agua, están más borrosas que las anteriores pero pueden apreciarse mejor humedeciéndolas.

El ciervo mide 30 cm. desde el extremo de las patas al de la cornamenta. Parece de la misma mano del artista que pintó el otro de este mismo covacho (Fig. 4) y se halla casi sólo delineado, excepto las patas delanteras, únicas que se conservan, que se rellenan todas de color. En posición muy inclinada, mirando hacia la izquierda, destaca también su cornamenta, así como el hocico que se ha realizado con una mancha de color que rompe la línea seguida del contorno.

Las dos cabras se pintaron inmediatamente debajo del vientre del ciervo; muestran parecida inclinación y orientación idéntica. Las precede una mancha redonda. Muy incompletas y bastante borrosas sólo la primera está casi terminada. La última no tiene cabeza, o se ha borrado, faltándola también el vientre y las patas. Miden 8 cm. cada una.

El color de todas las figuras de este último grupo es más débil, menos rojo vinoso que el tipo de tono de la gamuza, siendo similar al más pálido del gran ciervo de la bóveda de este covacho.

#### Descripción de las pinturas esquemáticas

Como a unos cincuenta metros del abrigo donde se hallan las pinturas naturalistas que acabamos de describir, existen otros covachos abiertos en un acantilado más bravío y de más difícil acceso. (Lám VII. Fig. 2) No hay posibilidad de pérdida porque son los únicos que existen en las proximidades de los anteriores en dirección Este.

De todos ellos, solamente dos, los más occidentales, guardan pinturas de tipo esquemático.

En uno de ellos (Fig. 8) aparecen cuatro estilizaciones en color rojo bermellón, de las que solamente una, la superior derecha, representa indudablemente una figura humana en la que se destaca una gran cabeza redonda.

Las estilizaciones de la izquierda parecen indicar signos solares, tan frecuentes en las pinturas esquemáticas de la Península y que aparecen en abundancia en el abrigo próximo del Castillo de Taibona, por uno de nosotros descubierto y en vías de publicación.

La figura inferior izquierda, formada por un círculo interior y una serie de líneas que de él parten, no podemos asegurar la interpretación anterior, aunque es posible haya sido otra figuración solar.

En el otro covacho (Fig. 7) está más clara la representación de una figura al



parecer masculina, la superior, resaltando su cabeza circular, no del todo acabada de pintar, con una especie de nimbo. El brazo derecho parece sostener algo impreciso.

La figura inferior parece femenina. Se conserva solamente la cabeza, el cuello y parte del hombro derecho. La cabeza se forma con un triángulo al modo de las conocidas representaciones de la mujer en la pintura naturalística del Levante español.

#### Algunas consideraciones sobre las pinturas de «El Tornero»

Vamos a hacer un análisis más detenido de alguna de las más interesantes pinturas que acabamos de describir; de aquellas, sobre todo, que añadan valor a las actuales corrientes de opinión sobre el arte rupestre levantino o puedan contribuir a un mayor conocimiento del ambiente y vida del hombre prehistórico del Levante español.

##### 1.º—Representación de la gamuza (*Rupicapra rupicabra*)

Que sepamos, es esta pintura de «El Tornero» (Lám. VIII, Fig. 3) la primera representación indudable de este animal en la pintura levantina. La conservación de la línea del dibujo es tan perfecta, tan clara es la ideación de sus cuernos, que creemos queda fuera de duda el intento clarísimo del artista de doblar en perfecto cayado, posiblemente exagerado, las dos extremidades superiores de los cuernos del animal.

Breuil (4) creyó ver en Tortosillas una figura de gamuza acostada. Ni por su copia, ni por la de Hernandez Pacheco (5) se puede indudablemente asegurar se trate de este animal, como bien comenta Almagro: «Hernandez Pacheco la copió con Benitez Mellado y se trata de un rumiante atípico que nada dice» (6).

La representación de esta gamuza de Tortosillas había sido una de las pruebas de la existencia de la fauna pleistocena en el Levante español y, por lo tanto, uno de los motivos para la asignación paleolítica de la pintura levantina.

Ahora, con la aparición de este ejemplar de gamuza, indudable, en «El Tornero», Breuil se apunta un tanto en cuanto a la existencia de este animal en las montañas del Levante en épocas prehistóricas. Pero el propio Almagro, anticipándose, parece, a la representación de gamuza de «El Tornero», afirma en su trabajo citado, pág. 59. que «la aparición de una gamuza en las zonas montañosas de Valencia no indicaría una fauna cuaternaria forzosamente, pues aunque hoy solo vive esta especie animal reducida en las altas zonas pirenaicas, no es seguro cuando ha quedado reducida la especie a esta área. En la actualidad la «capra pirenaica», que vive con ella en el Pirineo, aún baja hasta las montañas del Maestrazgo y aún más al sur; y en tiempos

(4) H. Breuil, P. Serrano y J. Cabré, Les peintures rupestres d'Espagne. L'Anthropologie. T. XXXIII. París 1912, pág. 562, Fig. 14.

(5) E. Hernandez Pacheco, Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Junta Sup. Amp. Est. Invest. Cient. Mem. n.º 34. Madrid 1924, pág. 139, Fig. 71.

(6) M. Almagro, El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida). 1952, pág. 59.

remotos, pero no precisamente en la época glaciaria, ha podido la gamuza emigrar en invierno a las altas sierras del reino de Valencia».

De hecho, parece muy acertada la réplica de Almagro, pues nadie sabe cuando la gamuza pudo desaparecer de las montañas de Levante; y el hecho de que, hasta ahora, dentro de todo el gran número de representaciones animalísticas de la pintura levantina sólo una sea de gamuza, parece indicar estaba ya en período de desaparición.

## 2.º—Asignación estilística del grupo naturalista de «El Prado del Tornero»

Los tres grupos de pinturas animalísticas descritas de «El Tornero» (Lám. VIII y IX, Fig. 3, 4, 5 y 6) creemos, por su estilo, poderlas asignar a este foco pictórico albaceteño cuyos conjuntos más famosos y conocidos son los de Alpera y Minateda (7), — desgraciadamente en estado lamentable de conservación —, pero que, en la actualidad, se ven superados por el descubierto en 1954 en las «Fuentes del Taibilla», a solo ocho kilómetros de Nerpio, en buenas condiciones y cuyo estudio, de inminente publicación por Sanchez Jimenez (como dijimos al principio de este trabajo), nos permitirá llegar a concretar este foco, el más meridional, de la pintura rupestre naturalista levantina, con extensiones por Alicante, como los grupos de la Sarga descubiertos en 1953 (8), que tienen también mucha semejanza estilística con las pinturas albaceteñas.

Las pinturas representadas varían mucho de tamaño, tanto en Alpera, Minateda, Fuente del Taibilla y Tornero. En el grupo de «El Tornero» ninguno de los animales está pintado a escala semejante. Las que más se aproximan en tamaño son las cabras, que casi siempre mantienen una proporción natural entre sí.

Pero en «El Tornero» no aparece para nada la figura humana, que tan representada es en los otros grupos albaceteños, incluyendo el de las «Fuentes del Taibilla»; existe solamente una colocación casi pensada de ideaciones animalísticas.

Y, sin embargo, hay también en ellas, oculta, la plasmación de una apropiación de la caza por el hombre, precisamente en esa flecha que a uno de los ciervos del abrigo de los dos ciervos le pende del vientre.

Conviene que nos fijemos también en el color, que aparece solamente en dos tonos: rojo vinoso oscuro y rojo más claro. Pudieran ser las representaciones más antiguas

(7) H. Breuil, P. Serrano y J. Cabré, Les peintures rupestres d'Espagne. IV, Les Abris del Bosque à Alpera (Albacete). L'Anthropologie. T. XXIII, pág. 561. 1912; J. Cabré, El arte rupestre en España. 1915, pág. 187; Obermaier, El hombre fósil. 1925, pág. 265; H. Breuil, Les roches peintes de Minateda. L'Anthropologie. T. XXX, I—IV, pág. 2. 1920; ídem, Stations moustériennes et peintures préhistoriques de Canalizo el Rayo (Minateda, Albacete). Arch. de Prehist. Levantina. T. I, pág. 15. 1928; M. Almagro, Arte Prehistórico. Ars Hispaniae. 1947, pág. 82 a 85; ídem, El Paleolítico español. Historia de España de M. Pidal. T. I, pág. 462—465. 1947.

(8) A. Rey Pastor, Cuevas de la Sarga (Jijona, Alicante). Noticiario Arqueológico Hispánico. I. Cuadernos 1—3, pág. 25.

las de color rojo claro, como ocurre en las cabritas de la cueva de la Vieja en Alpera (9), en cuyo caso estaría representado lo más primitivo en «El Tornero» por los dos grandes ciervos del abrigo de la Gamuza y las dos cabras debajo del vientre del más oriental.

La técnica de estos dos ciervos es, también, diversa de la de los otros animales. Fundamentalmente, tan sólo está delineado el contorno, rellenando el interior no de una manera completa y densa sino a manchas irregulares. Esto se ve bien, sobre todo, en el primer ciervo, el más completo, pues el segundo está muy deteriorado. Las proporciones de estos animales son, además, mucho más naturales y realistas, careciendo de ese alargamiento que vemos en los del abrigo de la Fig. 5 y que parecen tender a un mayor expresivismo muy levantino. Además, la cabrita del abrigo de los dos ciervos (Fig. 5), tiene esquematizadas las dos patas delanteras en una sólo, perspectiva lateral tan perfecta que sólo puede ser consecuencia de una cronología posterior (10).

El que creamos posterior el rojo vinoso parece que nos lo corrobora también la cabeza de capra pyrenaica que se encuentra debajo de la gamuza (Fig. 3), en donde existe ya una indudable tendencia a la estilización del cuerpo a base de unas líneas sinuosas que convergen en la proximidad de los cuernos. No creemos exista otro ejemplo mejor del momento en que el pintor naturalista (la silueta de la cabeza de la cabra es de lo más auténtico y fotográfico) soluciona el cuerpo del animal, en aquel momento carente quizás de importancia, con una sorpresa esquemática como la que nos da esta figura de «El Tornero». Y llevando este punto a cuestiones cronológicas, no podemos suponer que el arte paleolítico nos pueda dar una cosa semejante.

La técnica del rayado a líneas muy juntas, rellenando algunas partes de los animales, que vemos frecuentemente en las «Fuentes del Taibilla», aparece también en «El Tornero» en las ancas y muslos de la figura de bóvido (?) del abrigo de los dos ciervos.

En cuanto al valor artístico de estas representaciones del Tornero, creemos poderlo poner a la altura de las mejores de cualquiera de los grupos de Alpera, Minateda o Fuentes del Taibilla. La elegantísima figura de la gamuza nada tiene que envidiar a las mejores pinturas levantinas, por lo que no estamos de acuerdo con aquellos que opinan que la pintura meridional levantina pierde en estos grupos albaceteños la fuerza de movimiento y de vida de otros conjuntos. Cuando los grupos de las Fuentes del Taibilla se hagan públicos, quedará más patente esta afirmación de revalorización artística de estas pinturas que van extendiendo poco a poco, hacia el Sur, el mapa de manifestaciones pictóricas naturalistas del Levante español.

Las pezuñas de los animales pintados en «El Tornero» están todas dibujadas de perfil, en perfecta armonía con la figura, siempre, también, vista de lado. En lo que se refiere a este punto convendría no exagerar demasiado esta creencia en la frontalidad de las pezuñas, que se viene considerando de una manera general. No dudamos,

---

(9) H. Breuil, P. Serrano y J. Cabré, Les peintures rupestres d'Espagne. IV, Les Abris del Bosque à Alpera (Albacete). L'Anthropologie. T. XXIII.

(10) Véase Hernández Pacheco. Op. cit., pág. 151.

y existen ejemplos de ello, que muchas veces sean así representadas las pezuñas de cérvidos y bóvidos, pero si analizamos las patas de la mayoría de los animales representados en el arte levantino, veremos cómo no puede hablarse, sino como excepción, de la frontalidad total de las pezuñas. El pintor levantino supo pintar, perfectamente, la parte lateral de las pezuñas de los animales que representa, si bien lo hace con una perspectiva tomada un poco desde alto, lo que permite a veces ver un poco de la división de la pezuña. Posiblemente, una representación mucho más adaptada a una visión real que la total representación plana, de perfil, de las pezuñas que es, más bien, una concepción totalmente intelectualista.

Si ponemos sólo algunos ejemplos, esta idea quedará, de hecho, suficientemente clara. La cabra montés de Cueva Remigia (Lám. XXX)(11) no puede considerarse que tiene las pezuñas de frente, ni la de la Lám. XXXII. Véanse los ciervos de las Tajadas en Bezas, los de Mas d'en Josep(12), casi todos los de la Cueva de los Caballos(13), los de Minateda, Alpera, etc., etc., es decir, la mayor parte de las formas animalísticas levantinas. El que aparezcan abiertas las pezuñas no indica, por ello, perspectiva frontal, como hemos dicho, sino más bien punto de enfoque alto, lo que no es extraño si tenemos cuenta que muchas veces el cazador levantino vería frecuentemente sus animales precisamente desde lo alto de los covachos.

Si tomamos como ejemplo las patas delanteras del gran ciervo del abrigo de la Gamuza, veremos como las pezuñas son totalmente laterales, sin indicación de división en ninguna de ellas (14).

Mayor perspectiva frontal tienen evidentemente los cuernos de los cérvidos de «El Tornero», sobre todo el gran ciervo de la Fig. 4, pero no podemos decir lo mismo refiriéndonos a los de la gamuza y cápridos. En estos últimos, sobre todo, en el arte levantino es casi general la perspectiva lateral, vistos también un poco desde alto para separar ya preconcebidamente e individualizar los dos cuernos. El artista levantino conocía perfectamente la perspectiva, pero pesaba en él mal el deseo de claridad de cada uno de los elementos de todos los animales que representa y, por ello,

(11) J. Porcar, H. Obermaier y E. Breuil, Excavaciones en la Cueva Remigia. Junta Sup. Exc. n.º 136. Madrid 1935.

(12) H. Obermaier y Paul Wernert, Las pinturas rupestres del barranco de Valltorta (Castellón). Lám. XXVI.

(13) Ídem, Lám. XXIV.

(14) Por otra parte, tampoco se puede tomar este carácter de frontalidad como una razón cronológica o de derivaciones e influjos. Sabemos que en el Magdalaniense se dan tanto las representaciones con pezuñas del tipo levantino, como las frontales totalmente o las de absoluto perfil. No se pueden sacar deducciones absolutas de estas maneras de interpretar las pezuñas, porque siguiendo este método, ¿qué podríamos decir de los mosaicos omeyas o bizantinos del siglo VIII (Mont-Nebó, Quirbet-el-Mafjar, etc.) donde se representan las pezuñas de las cabras y cérvidos de una manera idéntica a como lo hacen los pintores levantinos? (Ver figs. 101 a 107 de la obra de A. Grabar: «L'iconoclasme byzantin dossier archéologique. Paris 1957»). Y conviene señalar, además, que también estos mosaístas bizantinos u omeyas representan, al mismo tiempo, pezuñas de animales en absoluto e indiscutible perfil.

separa los cuernos de los cérvidos temiendo, al colocarlos en perspectiva normal, una confusión de los ramajes de las cornamentas.

3.º—Las pinturas esquemáticas (Lám. VII. Fig. 2 y Lám. IX. Fig. 7 y 8)

Situadas, como al principio, señalamos, en dos abrigos apartados unos cincuenta metros de donde se hallan los grupos naturalistas, pasamos con ellas a un mundo cronológico bastante posterior.

Tres de la Fig. 8 (si exceptuamos la que muy claramente esquematiza una figura humana masculina) entran de lleno en ese numeroso grupo de representaciones solares que en todo el territorio español abundan tanto, Laguna de la Janda, Sierra Morena, Galicia, Aldequemada (15), etc., y que hoy parece se las lleva hasta incluirlas dentro de la época del bronce, encontrando en ellas incluso semejanzas con las representaciones de este tipo de «Los Millares» (16).

De las otras dos esquematizaciones del abrigo siguiente (Fig. 7) parece que habrá que dar a cada una diversa datación. Pues la más inferior no cabe duda que está dentro de las ideaciones de mujer del arte naturalista, recordándonos enseguida las cabezas de las mujeres de Cogul, Alpera, etc., e incluso cabezas masculinas de la Araña, Cueva de la Vieja, etc. Si bien sabemos este tipo se perpetúa en grupos más esquemáticos; así aparece, por ejemplo, en Peñarrubia.

La esquematización masculina superior es mucho más incomprensible. Pero ella nos lleva a considerar que la que existe sobre el gran ciervo del abrigo de la Gamuza debemos de apartarla cronológicamente del grupo naturalista y aproximarla a estas esquematizaciones de las figuras 7 y 8.

Para finalizar, queremos hacer destacar la importancia que va adquiriendo este foco meridional de pinturas levantinas, la zona de Nerpio, que esperamos poder aumentar con nuevos hallazgos en nuestras futuras exploraciones y que, ya en «El Tornero», nos lleva a un mundo fronterizo de naturalismo y estilización, en una misma figura, como es la cabeza de la capra pyrenaica del abrigo de la Gamuza.

---

(15) Véase la obra de H. Breuil: *Les peintures Schématiques de la Péninsule Ibérique*.

(16) Recientemente se quieren ver en estas figuras representaciones de cabañas planificadas mostrando muy distintamente sus elementos constructivos. (Véase: Silvio Ferri, *La corografía protostorica e le leggi della mimesis*. *Atti della Acc. Naz. dei Lincei*. Vol. XIII. Fasc. 5—6. Mayo-Junio 1958, pag. 190.)



Fig. 1.- Abrigos de «El Prado del Tornero» (Nerpio, Abacete). —  
Aspecto general de los covachos con pinturas naturalistas.  
De izquierda a derecha las flechas indican el Covacho de los dos ciervos y el Covacho de la Gamuza. —



Fig. 2.- «El Prado del Tornero». —  
Acantilado donde se encuentran las pinturas esquemáticas. —

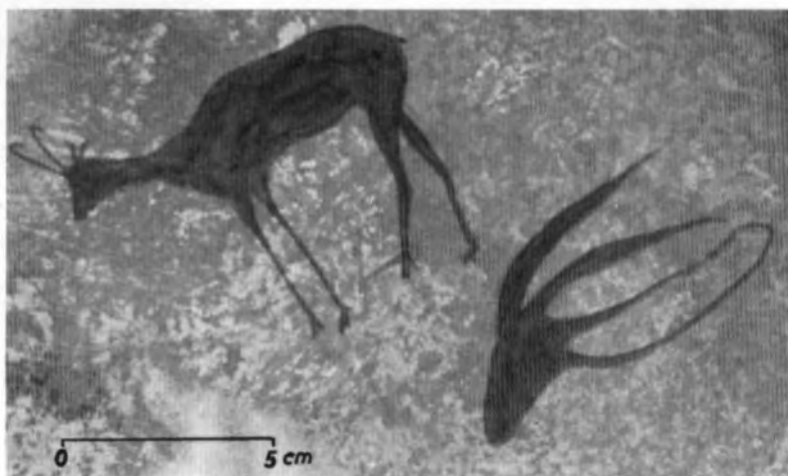


Fig. 3.- «El Prado del Tornero». — Detalle del Covacho de la Gamuza. —

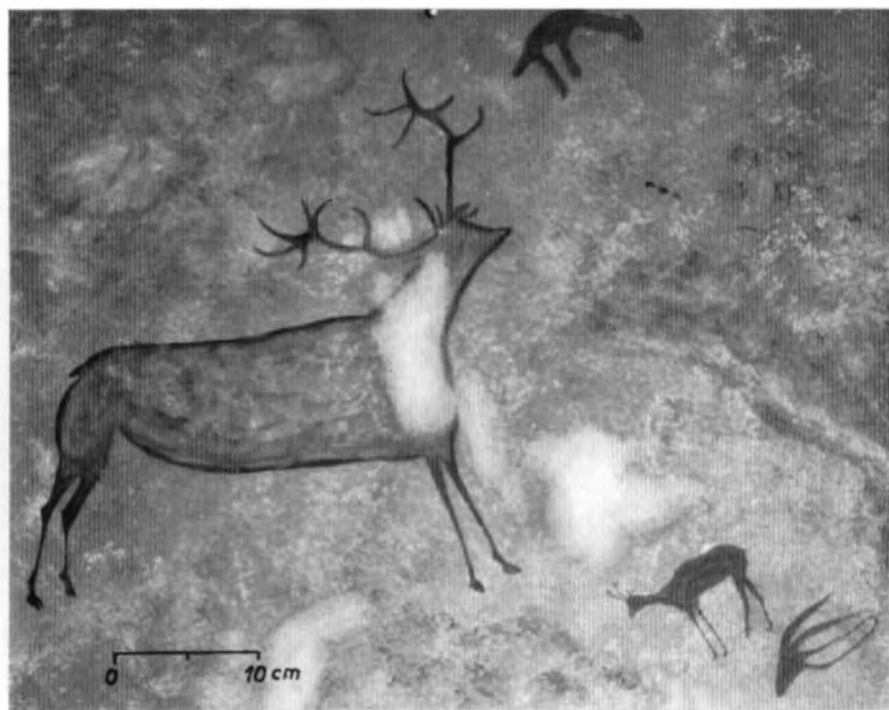


Fig. 4.- «El Prado del Tornero». —  
Conjunto de las pinturas de las zonas occidental y central del Covacho de la Gamuza. —

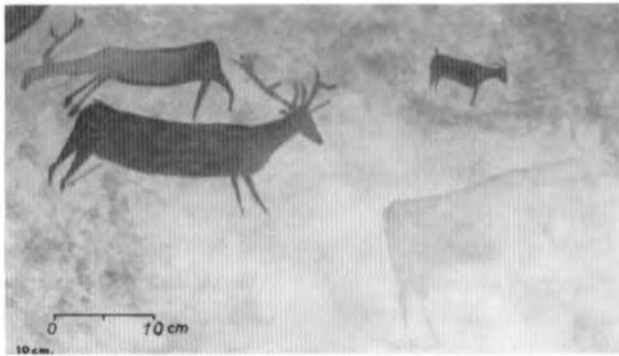


Fig. 5



Fig. 7



Fig. 6



Fig. 8

Fig. 5—8.- «El Prado del Tornero». —  
Fig. 5. Covacho de los dos ciervos. (En ángulo derecho la silueta, muy borrosa, de un bovido?). —  
Fig. 6. Pinturas de la zona oriental del Covacho de la Gamuza. — Fig. 7. Representaciones  
esquemáticas de figuras humanas. — Fig. 8. Otro grupo de representaciones esquemáticas.