

Trinidad MARTÍNEZ I RUBIO* y Valentín VILLAVERDE BONILLA*

**PINTURAS RUPESTRES DE LA CUEVA DEL CERRO
(MILLARES, VALENCIA): UNA NUEVA DOCUMENTACIÓN,
UNA NUEVA LECTURA**

RESUMEN: Se presentan los resultados de la revisión de los paneles con arte rupestre de la Cueva del Cerro, que ya fuera publicada en esta revista en 1981. Los trabajos de documentación han permitido localizar 10 figuras humanas, un zoomorfo y un signo abstracto inéditos. A partir de esta revisión se evalúan los distintos sistemas utilizados para la realización de los calcos. Del mismo modo, el análisis de los paneles ha modificado la inscripción inicial de los motivos antropomorfos dentro del horizonte levantino.

PALABRAS CLAVE: Arte rupestre holoceno, documentación, figuras humanas.

ABSTRACT: **Rock art from la Cueva del Cerro (Millares, Valencia): a new documentation, new approach.** We present in this paper the results of the review of documentation from the Cueva del Cerro (Millares, Valencia), which was already published in APL in 1981. This new documentation has pointed out 10 human figures, one zoomorphic figure and one abstract sign, all of them unknown until now. From this revision we assess different systems for recording rock art paintings. In the same way, the evaluation of the panels has modified the initial inclusion in Levantin Rock Art of human motifs.

KEY WORDS: Holocen Rock Art, recording rock art systems, human figures.

* Departament de Prehistòria i Arqueologia, Universitat de València.
E-mails: trinidad.martinez@uv.es - valentin.villaverde@uv.es

INTRODUCCIÓN

La importancia de la documentación como herramienta de estudio y conservación del arte rupestre ha sido ampliamente mostrada y sobra decir que una buena parte de los estudios de arte rupestre recurren a documentación preexistente. Del mismo modo, la documentación resulta básica a la hora de llevar a cabo cualquier plan de conservación o administración del sitio (Kolber, 2002).

La finalidad de los trabajos de documentación de arte rupestre desde sus inicios fue doble (Villaverde, 2007): por un lado mostrar y demostrar la existencia de los restos arqueológicos, el material ‘extraído’ del yacimiento, en este caso las expresiones gráficas rupestres. Por otro, posibilitar su lectura, su estudio. Producir objetos arqueológicos, transformar fenómenos (las pinturas) en objetos controlables en el laboratorio y trascender el mero rescate técnico para realizar evaluaciones culturales; interpretar los procesos de construcción de los sitios (Consens, 2002). Sin una completa documentación no existe base para una investigación exhaustiva y exacta, o una interpretación plausible (Kolber, 2002).

El valor de los calcos, o restituciones gráficas, reside en la cantidad y calidad de información que estos aportan para el estudio de los motivos, paneles y estaciones, dada la imposibilidad de acceder a todos los documentos primarios por parte de los investigadores (hecho que tampoco es deseable para el desarrollo de la actividad investigadora).

Con estos objetivos en mente, la evolución de los métodos de documentación ha sido notable en los últimos años. Los métodos directos, casi omnipresentes hace tan sólo unas décadas, han dado paso, con la aparición de nuevas tecnologías, a métodos mucho menos agresivos, indirectos, con los que a su vez, se obtienen en numerosas ocasiones unos mejores resultados. Todo esto a pesar que el fenómeno rupestre a analizar, por un lado, y los objetivos de la investigación, por otro, limitan y matizan tanto los resultados de la documentación como el uso que se puede hacer de ella.

A lo largo del tiempo y de manera no siempre explícita, los estándares de presentación de los calcos o reproducciones del arte rupestre pintado han quedado más o menos establecidos (Domingo y López Montalvo, 2002; López Montalvo y Domingo, 2005): reproducciones en blanco y negro con uso de intensidades, escaladas, que puede contar con una restitución básica del soporte, si bien, el abanico de posibilidades sigue siendo amplio en función de los objetivos de tales reproducciones.

METODOLOGÍA

La metodología con la que se ha abordado este trabajo prosigue la línea iniciada en la documentación de varios conjuntos levantinos, llevada a cabo mediante la colabora-

ción del Departament de Prehistòria i Arqueologia y el Instituto de Arte Rupestre Valenciano, ahora incluido en el Institut Valencià de Conservació i Restauració (Villaverde et al., 2000; López Montalvo et al., 2001; Martínez y Villaverde, 2002; Domingo et al., 2003; Martínez i Rubio, 2006; Domingo et al., 2007).

En estos momentos, esta metodología de restitución de los paneles mediante procesos digitales, ha sido suficientemente contrastada y los resultados obtenidos en algunas de las principales estaciones de arte rupestre donde se ha aplicado, principalmente en Castelló, dan muestra de su validez.

Uno de los principales pilares en los que se basa este método es el establecimiento de una dialéctica continua de trabajo entre los calcos y las imágenes originales, a las que se recurre reiteradamente hasta que la lectura de las restituciones alcanza el nivel de corrección deseado. Esto hace de la obtención de los calcos un proceso largo, pero es el resultado final el que valida el tiempo invertido.

Con la discriminación del pigmento respecto del soporte y la obtención de los motivos, el paso siguiente es el estudio de las relaciones espaciales entre motivos, la restitución del panel en su totalidad. Con este objetivo se han introducido instrumentos de medición de precisión para ubicar los motivos. En este caso, el uso de la Estación Total nos ha permitido reducir el margen de error en la localización. Esto es, una correcta ubicación y orientación (coordenadas X Y) de los motivos en si mismos y entre ellos, y a su vez, considerar e introducir la profundidad (coordenada Z) en el estudio de las relaciones espaciales de y entre los motivos.¹

De esta manera la restitución del panel se presenta manteniendo los estándares de publicación tradicionales, donde se localizan los motivos con su relación espacial respecto al resto, los principales rasgos topográficos que afectan el panel y su ubicación general dentro del abrigo o cueva.

LA CUEVA DEL CERRO

Descubierta en 1980 por José Martínez, la Cueva del Cerro fue estudiada y publicada en 1981 por Valentín Villaverde, José Luis Peña y Joan Bernabeu en el Archivo de Prehistoria Levantina. Esta fue una de las primeras aproximaciones a los yacimientos de arte rupestre del término municipal de Millares. Actualmente, la revisión de esta documentación se da en el marco de la tesis doctoral realizada por uno de nosotros (T.M.R.), centrada en el arte rupestre de la zona.

1. Los calcos han sido elaborados por Trinidad Martínez i Rubio en el marco de los trabajos de documentación llevados a cabo para la realización de la Tesis Doctoral.

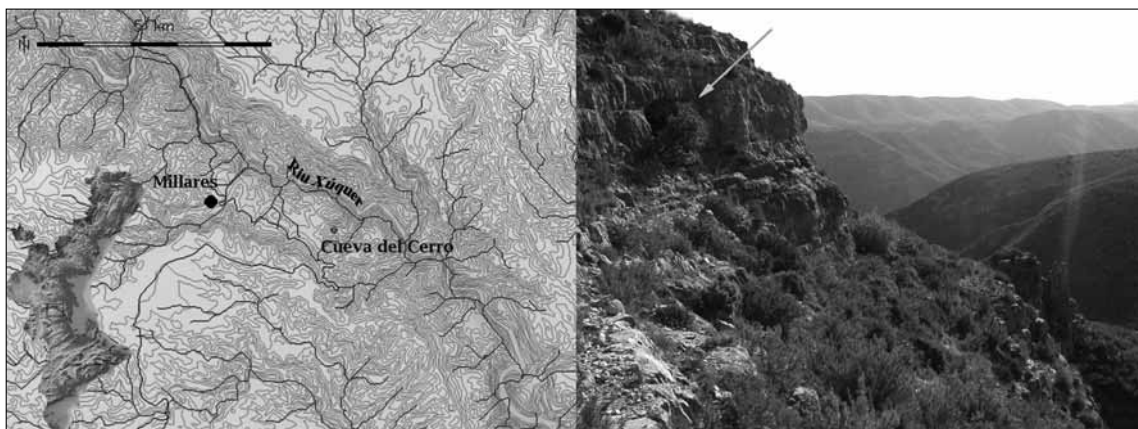


Fig. 1.- Localización de la Cueva del Cerro.

La Cueva del Cerro se localiza en las proximidades del municipio de Millares (Valencia), a poco más de 2,5 km de éste y a 283 m de altitud (fig. 1). Los altos en los que se ubica forman parte de la vertiente meridional del Riu Xúquer. La cueva está orientada hacia el SW, dominando desde su boca la partida, actualmente de uso agrícola, denominada del Ortiz, que se configura como un estrecho valle en el abrupto descenso desde la Muela hasta el cauce del río. Las coordenadas UTM son 30 S 0694820E 4345002N (Datum WGS 84).

La cueva presenta una boca de 2,85 m de anchura y 2,5 m de altura. La profundidad de la cueva es, hasta donde se puede entrar, de 11 m. pero continúa convertida ya en una estrecha galería el desarrollo cárstico. La cueva presenta filtraciones de agua que afectan a las pinturas, especialmente en la pared derecha. Actualmente, sirve de refugio para los animales salvajes que, a pesar de la proximidad a las zonas agrícolas (o tal vez por ello), frecuentan o habitan la zona. Tienen una especial incidencia para la conservación de los motivos, por sus hábitos, las cabras salvajes (*Capra pyrenaica*), el muflón (*Ovis ammon*) y los jabalíes (*Sus scrofa*).

Desde el exterior de la cueva hacia el interior, en la pared izquierda, encontramos en primer lugar, un motivo aislado, CC1, en la parte alta, casi en el techo. Situados más abajo, se encuentran CC2 y 3 en un alveolo poco profundo. Hacia el interior de la cueva, enmarcado en un alveolo de paredes suaves esta la agrupación de motivos, CC4 a 21. Opuesto a este sobre la pared derecha, y sobre otro alveolo, se localizan los motivos CC22 a 26 (fig. 2).

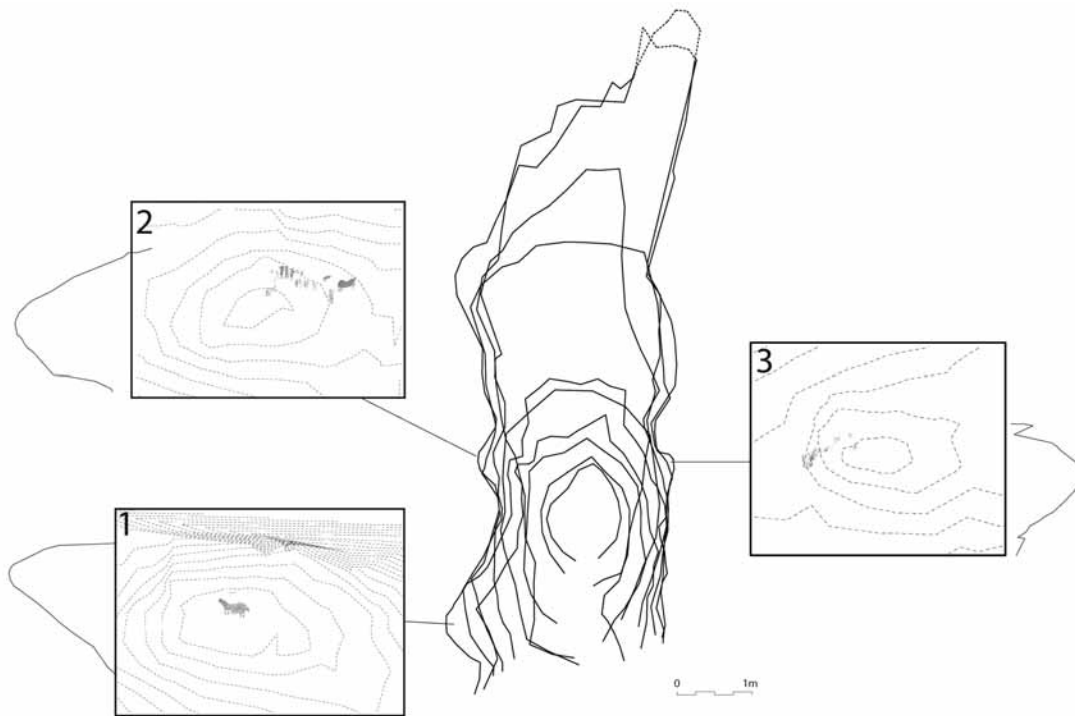


Fig. 2.- Topografía. Detalle en alzado y sección de los paneles. 1) Panel izquierdo exterior. 2) Panel izquierdo interior. 3) Panel derecho.

DESCRIPCIÓN DE LOS MOTIVOS (fig. 3 a 5)

CC1: Motivo esquemático localizado a la entrada de la cueva, sobre el sector superior de la pared izquierda. Compuesto por 4 líneas verticales de espesor entre 5 y 14 mm, una línea a la izquierda en disposición oblicua (45° de inclinación aproximadamente) y restos de pigmento en la parte superior y derecha. El motivo se ubica en una pequeña oquedad natural, poco profunda, que enmarca la figura. Un desconchado en el sector inferior izquierdo y otro en el lado superior central han dañado el motivo. Así como procesos de ahumado que han oscurecido y difuminado el pigmento. Color: 5R 3/6. Tamaño: Las líneas oscilan en su longitud entre los 5 y los 6 cm.

CC2: Línea horizontal en rojo entre los motivos 1 y 3. Parece que el pigmento se haya aplicado con pincel con el inicio del trazo en el lado izquierdo y el final en el derecho. Color: 5R 4/4. Tamaño: 4,2 cm.

CC3: Figura zoomorfa en negro orientada a la izquierda. Con una conservación muy deficiente por la pérdida de soporte a la derecha que afecta la cabeza y por el corrimiento

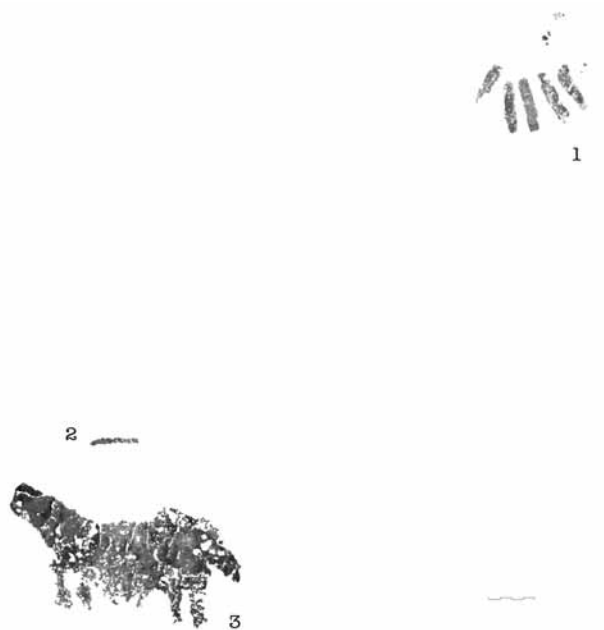


Fig. 3.- Sector izquierdo-entrada. Motivos 1 a 3.

del pigmento provocado, aparentemente, por el agua. Su identificación se hace aun más difícil por el color negro que presenta, que se diluye en el negro del humo o los oxolatos adheridos a la pared. Aunque se ha perdido la zona de la cabeza, el cuello, ancho y robusto, es una de las partes mejor definidas. Así como la línea cérvico-dorsal, que marca en la cruz una ligera inclinación. El cuerpo, macizo, muestra cierta gravidez y las extremidades se insertan toscamente en el cuerpo, sin que se aprecie modelado anatómico y con una disposición paralela que responde a una visión en perspectiva biangular recta. El extremo posterior da cuenta de una cola ancha apuntada y, debajo de ésta, las nalgas adquieren un aspecto anguloso y rectilíneo. En general, la figura tiene un aspecto bastante tosco y aunque es difícil proponer una identificación, pensamos que podría tratarse de un caballo. Color: 7.5 YR 4/0. Tamaño: 20 cm.

CC4-7: Grupo de 4 figuras humanas en visión frontal. Se localiza a unos 5 m de la entrada, en la pared izquierda y a unos 70 cm del suelo, en el centro de una concavidad provocada por la erosión, lo que proporciona un soporte liso y apto para la pintura. Bastante afectada la composición por los procesos erosivos, los restos se aprecian muy tenuemente. Las 4 figuras presentan un mismo patrón y están unidas por parejas (CC4-5 y CC6-7). La conservación de CC6 no permite la lectura de la cabeza, pero en CC4 y CC7 éstas son discoidales, mientras que en CC5 es triangular. Tienen el cuello indicado, ancho y largo respecto al cuerpo. Los brazos en la pareja CC4-5 adoptan una posición simétrica:

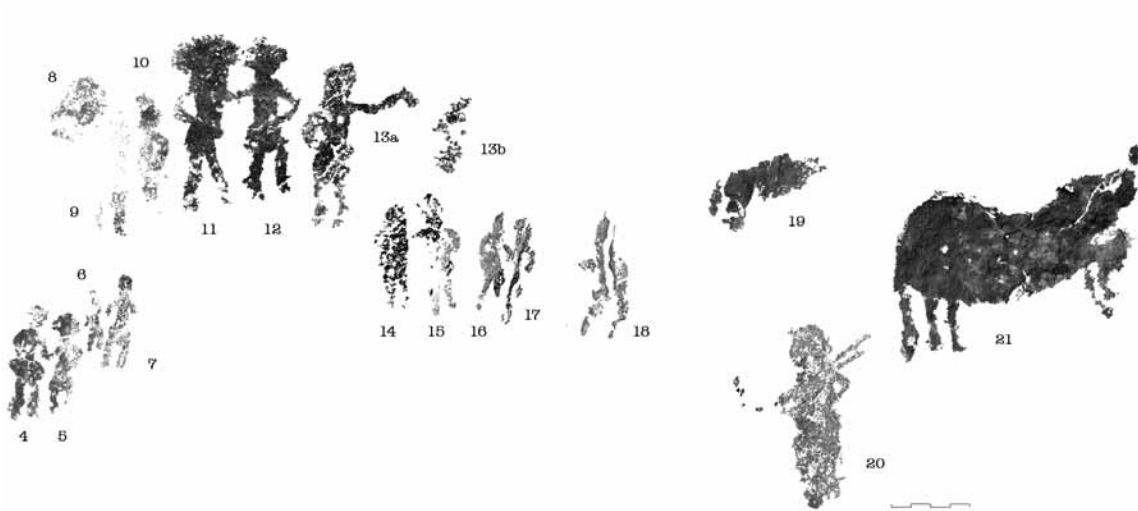


Fig. 4.- Sector izquierdo interior. Motivos 4 a 21.

los exteriores (en relación a la pareja) van a la cintura flexionando el codo; los brazos más próximos están extendidos y en contacto, materializando la unión. Una situación similar parecen reflejar las figuras de la pareja CC6-7, pero su estado de conservación no permite una lectura clara de los brazos. Los troncos son rectos y desde la cintura hasta la altura de las rodillas presentan ensanchamientos en tinta plana que entendemos como la representación de faldas, cortas y ligeramente acampanadas. Las piernas se curvan levemente hacia el interior y no tienen los pies indicados. En general, las figuras presentan una disposición casi estática, sólo modificada por la posición de los brazos y la unión de las manos. La visión es frontal para todas las figuras. Color: 2.5 YR 5/6. Tamaño CC4: 6 cm; CC7: 4,9 cm.

CC8-13b: Agrupación humana compuesta de un mínimo de 4 individuos y restos de pigmento no identificables. Situados a la derecha del grupo anterior, en el borde superior de la concavidad que las encuadra, el estado de conservación es muy deficiente: a los problemas de despigmentación por la acción del agua que suma la pared, hay que añadir la existencia de una capa de líquenes que las cubre casi totalmente y que dificultó su identificación en 1981. Los restos de pigmento llamaron en esta revisión nuestra atención y fueron fotografiados; una vez en el laboratorio la selección de colores permitió distinguir los motivos que a simple vista no se apreciaban.

De los 7 motivos que incluimos en esta agrupación, los situados en los extremos, CC8 y CC13b, se reducen a manchas informes. CC9 podría tratarse de una figura humana, pero en la actualidad tan sólo se aprecia una línea vertical. CC10 corresponde a la mitad derecha de una figura humana. La cabeza parece discoidal, el brazo que se

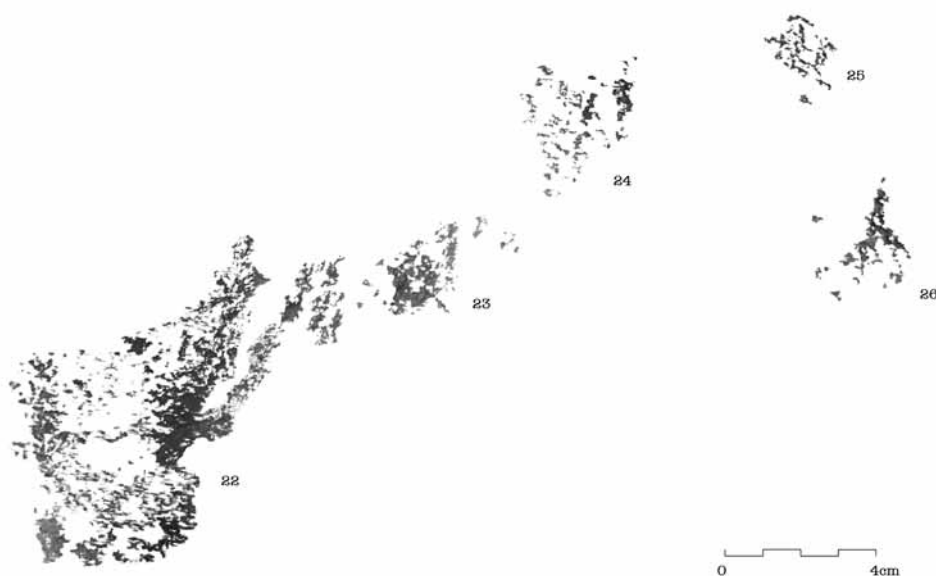


Fig. 5.- Sector derecho interior. Motivos 22 a 26.

aprecia, el del lado derecho, se presenta en ‘jarra’, flexionando el codo y alcanzando la cintura.

Las figuras más sobresalientes de la agrupación, por su conservación, son CC11 y 12. CC11 presenta una cabeza de contorno complejo: la parte superior muestra un perfil oval, aparentemente lobulado (hecho que podría deberse a la conservación); la parte inferior es de tendencia cuadrangular y supera en anchura la línea del tronco. Sin cuello, el brazo situado a la izquierda de la figura se une a la cintura, en la disposición en jarra característica de todas estas representaciones. El brazo situado a la derecha, muy corto, va a encontrarse con el brazo del lado izquierdo de la figura CC12. Un cambio de dirección en el costado izquierdo indicaría la cadera, a partir de la cual sale un ensanchamiento acampanado que interpretamos como una falda estrecha y corta. Las piernas flexionan las rodillas levemente hacia el interior y no tiene los pies indicados. El motivo CC12 muestra una cabeza similar, pero más pequeña. En este caso, la parte inferior es más estrecha que el tronco. No se diferencia el cuello y los hombros nacen directamente de la parte inferior de la cabeza para llevar el brazo del lado izquierdo, muy corto, al encuentro del brazo de CC11, mientras que el de la derecha alcanza la cintura. Igualmente, desde la cadera y hasta arriba de las rodillas el trazo se ensancha. Las piernas se desarrollan en paralelo sin pies. Color: 5R 2.5/4. Tamaño de CC11: 8,4 cm; CC12: 7,6 cm.

El estado de conservación de CC13a es muy deficiente. La lectura que de esta figura humana se puede hacer es muy incompleta; aun así, la cabeza y el tronco tienen la misma anchura, sin diferenciar el cuello. El brazo de la izquierda lo compone un trazo ancho que va hasta la cintura. El de la parte derecha se extiende y posiblemente la anómala longitud se deba a que se une a la parte que se conserva del brazo de la figura CC13b, hoy reducida a una mancha. Las piernas se limitan a los restos de dos líneas paralelas ligeramente curvas. El color de CC8, 9, 10 y 13a-b es 2.5YR 6/6. Tamaño 13a: 7,9 cm.

CC14-17: Agrupación humana compuesta de 4 individuos. Inmediatamente a la derecha de la anterior, en un plano inferior, se encuentran estas figuras gravemente afectadas por las coladas de agua que hasta el día de hoy siguen lavando el pigmento. CC14 se reduce a una barra ancha de 7 cm de longitud que en su parte inferior se divide en dos trazos más finos que interpretamos como las piernas. En CC15 aún se aprecia una cabeza circular, la curva del brazo situado a la derecha y el de la izquierda extendido hacia CC14, la parte derecha del tronco, recto, y los trazos de las piernas en paralelo. CC16 y 17 formarían otra pareja con la misma estructura. Los brazos exteriores en 'jarra' y los interiores extendidos, aunque la proximidad entre las figuras de esta pareja prácticamente no deja espacio y hace que resulten desproporcionadamente cortos.

A diferencia de las otras agrupaciones, en esta no se aprecia el ensanchamiento a la altura de los muslos que relacionábamos con la presencia de faldas, y aunque el factor conservación debe ser considerado es también posible que en ésta no se representasen. Color CC14: 5R 2.5/4; CC15-17: 2.5YR 6/6. Tamaño entre los 8 cm de CC15 y los 6,5 cm de CC16.

CC18: Figura humana en rojo. Se aprecia con mucha dificultad. Una colada, todavía activa, la parte por la mitad y ha diluido la pigmentación. La estructura es muy similar al resto de figuras humanas del conjunto, pero se encuentra aislada, sin pareja, hecho que puede deberse a la conservación, pero no resultaría un caso único, pues en la misma situación se encuentra CC20. Color: 2.5 YR 6/6. Tamaño: 7,5 cm.

CC19: Indeterminado en rojo. Aunque en 1981 fue interpretado como un zoomorfo, en la actualidad esta afirmación no la podemos hacer con seguridad, pues lo que se interpretó como los cuartos traseros, con ayuda del soporte para representarlas (Villaverde et al., 1981), es el resultado de una alteración en el relieve que rompe la continuidad de la figura, atestiguada por los restos de pigmento a la derecha de este micro-accidente en la topografía. Sin embargo, la dimensión de la figura y el desarrollo vertical en el extremo izquierdo bien puede remitirnos a una figura animal. Color: 7.5R 5/6. Tamaño, en desarrollo horizontal, 5 cm.

CC20: Figura humana en rojo en visión frontal. Se conserva muy tenuemente. La cabeza es piriforme. La posición de los brazos es simétrica y en 'jarra'. El tronco es un trazo ancho y continuo que transcurre paralelo hasta el final de la figura sin que se aprecien las piernas diferenciadas. A la altura del cuello, en la parte derecha, dos trazos finos salen oblicuamente. Algunos restos de pigmento a la izquierda podrían estar asociados. Color: 7.5R 6/6. Tamaño: 9,5 cm.

CC21: Figura zoomorfa en rojo orientada a la derecha. A la derecha de las anteriores figuras y orientada a la derecha. Aunque incompleta, cabeza y cuello están cubiertos por una colada, la figura tiene una buena intensidad de color que juntamente con la orientación hacia la boca del reborde que la aloja hace que sea de las figuras más visibles. Perdida la cabeza, la figura arranca de la base del cuello. El cuerpo es macizo, redondeado y con una línea cérvico-dorsal pronunciada, mientras que la línea ventral describe una sola curva, de convexidad menos marcada. Las extremidades se reducen a cuatro líneas paralelas insertadas toscamente y sin modelado anatómico, las anteriores ligeramente curvadas. La cola interrumpe, por la parte inferior, la curva de las nalgas y, paralela a las extremidades, las supera en longitud. Color: 7.5R 3/4. Tamaño: 12,7 cm.

CC22-26: Bajo esta numeración englobamos los restos de pigmento no identificables que se ubican en una concavidad de la pared derecha de la cueva, enfrentada al alveolo que aloja los motivos CC4 a CC22. Continuamente mojadas por el agua que rezuma de la pared y que pasa directamente sobre los motivos, ninguno de ellos resulta identificable.

ESTUDIO DE LOS MOTIVOS

Con la nueva documentación han salido a la luz 10 figuras humanas, un nuevo motivo zoomorfo y un motivo geométrico.

No son de extrañar las diferencias existentes entre ambos calcos, pues entendemos, siguiendo a Consens (2002), que cada sitio rupestre es diferente con cada visita, con cada nueva mirada, aunque el sitio permanezca en el mismo lugar. Los factores que inciden en la documentación de los conjuntos rupestres exceden en la mayoría de los casos los parámetros controlables por el investigador (biológicos, ópticos, químicos, físicos, cognitivos, técnicos, de formación y experiencia, de percepción...). Por esto, cabe considerar que, a pesar del esmero que se ha puesto en cada una de las documentaciones realizadas hasta el momento en la Cueva del Cerro, una nueva aproximación al conjunto dé como resultado una documentación diferente y con ella una nueva lectura de los temas.

Sin embargo, contribuyen de manera decisiva en los resultados los métodos utilizados en la obtención de los calcos. Con los métodos de calco directo, sin contar con

Abstractos	Figurativos			Indeter.	Identificación motivos
2					1, 2
	16	<i>Zoomorf.</i>	<i>Antropo.</i>		
		2			3, 21.
			14		4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13a, 14, 15, 16, 17, 18, 20
				9	8, 9, 13b, 19, 22, 23, 24, 25, 26

Tabla 1.- Identificación de los motivos de la Cueva del Cerro.

las posibles alteraciones que podamos producir en el soporte e incidir la conservación, existen los problemas producidos por brillos, sombras o reflejos que dificultan la identificación de los motivos y la obtención de las reproducciones, especialmente en los medios que exigen de iluminación artificial. El ejemplo más claro lo tenemos en los motivos 8-13b, situados bajo una capa de formaciones biológicas que impide su identificación a simple vista. En este sentido, el método de documentación empleado en esta ocasión ha permitido salvar estos problemas.

De este modo, en la actualidad en el abrigo se inventarían 27 motivos (tabla 1), 9 de los cuales no permiten, por su grado de conservación, una identificación. De los 18 motivos de los que se puede extraer una lectura, 2 son abstractos y 16 figurativos de los cuales, 2 corresponden a zoomorfos y 14 a figuras humanas.

En lo referente a las figuras abstractas de carácter esquemático, poco más es lo que podemos precisar. La figura 1, un tema de la amplia dispersión espacial y sobretodo temporal, resulta difícil de encuadrar cronológicamente. Algunos motivos semejantes los hallamos en zonas próximas, como el Cinto de las Ventanas en Millares y un poco más alejados en la zona de Alacant, por ejemplo, en los motivos de los paneles 2 y 3, en el abrigo IV, del Barranc del Salt, Penàguila (CEC, 2002), siendo también expresiones relativamente frecuentes en zonas del interior y sur peninsular (Grande del Brío, 1987). Sin embargo, el motivo 2 creemos que tiene su origen en un fenómeno restringido territorialmente, como es el Barranco del Nacimiento (Millares), donde se conocen, además de ésta, otras líneas similares, ejecutadas con la misma técnica, en la misma disposición horizontal y con dimensiones semejantes. Es el caso del Ceñajo del Acegador o del Abrigo de Enfrente del Balsón, ambos aguas arriba y marcando territorialmente los lindes del barranco en sus partes altas.

De los motivos figurativos, y por lo que respecta a las figuras zoomorfas, el hecho que se documente un motivo en negro, no es habitual, pero aun siendo una técnica marginal, no es en absoluto desconocida en las expresiones gráficas de la vertiente mediterránea de la Península Ibérica. En todo caso, lo que destaca de estas figuras es la ejecución y modelado del trazo que las caracteriza. Unos cuerpos macizos y alargados, con las

líneas dorsales bien marcadas y cierta gravitación ventral, especialmente pronunciada en CC3, pero sobre todo, con extremidades que se insertan en el cuerpo, sin ningún modelado anatómico, desproporcionadas y reducidas a meras barras que se yuxtaponen al volumen corporal. Todo ello dando por resultado unas representaciones muy convencionalizadas y escasamente realistas. La identificación como caballos, a pesar de que ambas figuras han perdido la cabeza, la proponemos a partir de las características corporales (a las ya mencionadas hay que añadir el cuello de CC3 y las nalgas de CC21) y de la definición de las colas. Existen representaciones de équidos cercanos en la Cueva de la Araña de Bicorp (fig. 26; Hernández Pacheco, 1924) y en el Abrigo de las Cañas (Villaverde, Peña y Bernabeu, 1981) ambos de estilo levantino y muy distintos de los que ahora comentamos; más infrecuente resulta el uso de colorantes negros. Está claro que, siendo naturalistas, no son levantinos y que, con independencia del color, todos estos temas guardan una cierta homogeneidad.

Mucho más cautos debemos ser con el motivo 19. Los restos de pigmento a la izquierda de lo que deberían ser los cuartos traseros del zoomorfo que se documentó en 1981, no permiten una interpretación tan clara, pues nos está indicando que se trata de una figura parcialmente conservada, fragmentada por los procesos cársticos (como ocurre, por ejemplo, con la figura humana 18) y que su lectura actual está condicionada por estos procesos y su deficiente conservación.

En cuanto a los motivos antropomorfos, destaca, en primer lugar, la homogeneidad de las representaciones. Están ejecutadas bajo un mismo patrón estilístico, aunque individualmente puedan poseer rasgos propios. La técnica utilizada es la tinta plana en color rojo. Las dimensiones oscilan entre los 5 y 8 cm. La visualización de las figuras es mayoritariamente frontal. Del mismo modo, la disposición de los antropomorfos se organiza en torno a 3 planos distintos, preferentemente horizontales, excepto en el grupo 4-7 donde se documenta posible recurso a la perspectiva de grupo a partir de una disposición en diagonal de las figuras.

En la composición de este grupo destacan la diferencia en la altura a la que se representan los motivos así como la diferencia en los tamaños. CC6 y 7 forman una pareja cogida de las manos y, por lo tanto, la diferencia de tamaños podría deberse tanto al uso de la perspectiva como a la diferente estatura de los individuos. A su vez, esta pareja estaría en un plano más alejado que la pareja CC4-5. A partir de la misma no podemos inferir la actividad que se está realizando, pues las figuras son prácticamente estáticas y nada indica movimiento de las piernas. Las posibilidades son diversas, desde una marcha tranquila, hasta la representación de una unidad grupal o familiar o la escenificación de una danza. Ésta última debe considerarse a raíz de las actitudes y disposición de los motivos, que es la misma que se observa en el resto de figuras: la agrupación por parejas unidas físicamente por uno de sus brazos y con los brazos exteriores dispuestos en jarra.

Destaca, en aquellas figuras mejor conservadas, una cierta individualización de los motivos a partir de la incorporación de detalles en la cabeza y cadera. En la cabeza los

tipos varían desde esferoides (CC4, 7, 13a, 15), triangulares (CC5), piriformes (CC20) u ovalados (CC11, 12). Especialmente llamativas resultan éstas últimas, pues las proporciones y el ensanchamiento oval en la parte superior nos remite a la representación de algún tipo de tocado, máscara o gorro. También se podría incluir en este apartado la representación de armamento u otro tipo de objeto, ejecutado mediante dos trazos lineales, del motivo CC20.

En cuanto a las caderas, en los motivos 4, 5, 7, 11 y 12, el ensanchamiento de las líneas de los muslos se puede seguir interpretando de igual manera que en la propuesta de 1981, considerándolo como la representación de vestimenta: faldas cortas, ligeramente acampanadas que se siguen en todos los ejemplos a excepción de CC20, que no tiene las piernas individualizadas, sino que el trazo ancho se mantiene paralelo desde el arranque de los hombros hasta el final de la figura, pudiendo interpretarse como un vestido. Este mismo motivo, presenta además los trazos oblicuos al cuello, como elemento añadido a la figura humana. Aparentemente aislada, sin pareja (aunque con restos de pigmento a su izquierda) la disposición de ambos brazos aparecen en jarra lo que reforzaría esta singularización que la aleja en términos compositivos y de actitud del resto de figuras.

Esto nos lleva a proponer la asignación sexual de estas 5 figuras como femeninas, con dudas para CC20. Si bien el uso de faldas se considera tradicionalmente como un elemento de adscripción sexual femenino, la ausencia de representación de los senos entorpece esta afirmación, más todavía si se tiene en cuenta que no tenemos una adscripción cronológica clara para estas representaciones que nos ayude a ubicarlas culturalmente.

A la hora de abordar esta cuestión, no podemos olvidar que la disposición en parejas es uno de los elementos más característicos de las representaciones femeninas en el horizonte levantino (fig. 6). Las parejas compuestas por figuras femeninas es un hecho recurrente en todo el territorio levantino, principalmente en el sector meridional (Alonso y Grimal, 1993). El ejemplo más cercano lo tenemos en el Cinto de las Letras (Martínez i Rubio, 2006), en Dos Aguas, sin embargo la pareja formada por los motivos 13 y 14 son en su concepción y ejecución muy distintas a las de la Cueva del Cerro. Las figuras femeninas del Abrigo de Lucio de Bicorp poseen unas faldas acampanadas hasta las rodillas y, sobretodo, la disposición de brazos entrelazados, aunque ligeramente distinta, podría remitirnos a las figuras del Cerro. Sin embargo, como ocurría con las figuras del Cinto de las Letras, su concepción, su ejecución y el patrón estilístico, las aleja de las figuras del Cerro.

Por otro lado, la representación de parejas como tema individualizado también es relativamente frecuente en el arte esquemático (Acosta, 1968). Del mismo modo, algunos paneles decorados en el sur peninsular muestran escenas donde “un grupo de personajes danzan cogidos de la mano” como en la Cueva Ahumada en Cádiz (Grande del Brío, 1987: 163; Acosta, 1968: 168) y que, por tanto, se interpretan como escenas de danza (fig. 7).

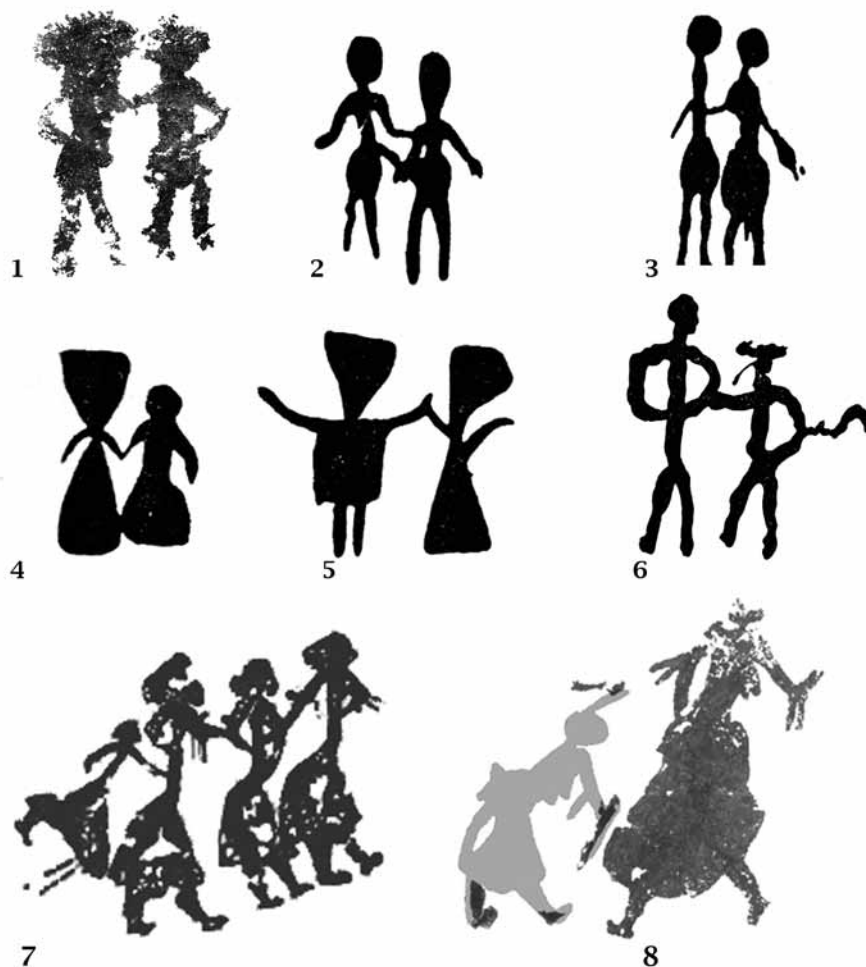


Fig. 6.- Parejas en el arte esquemático y en el arte levantino. 1) Cueva del Cerro. 2-3) Canforos de Peñarrubia (Acosta, 1968). 4-5) Las Viñas, Abrigo Grande (Acosta, 1968). 6) Las Vereas, Abrigo Central (Acosta, 1968). 7) Abrigo de Lucio. 8) Cinto de las Letras (Martínez i Rubio, 2006).

Sin embargo, la temática es, como se ha comentado anteriormente, difícil de inferir a partir de las figuraciones. Los elementos que consideramos son la disposición de las figuras, la posible representación de mascararas, tocados o gorros en la cabeza y el hecho que las figuras de mayor tamaño y con una cabeza más detallada se sitúen en una posición central superior. Todo esto nos induce a pensar en una representación de marcado carácter grupal, social, pero sin poder precisar si se trata de una danza, una ceremonia, un desplazamiento en grupo o cualquier otra actividad semejante, pues la expresión de las figuras, el movimiento, se reduce a los brazos y es muy limitado. La inclusión de la figura zoomorfa 21 en la composición no es clara, ya que no hay elementos que la vinculen a

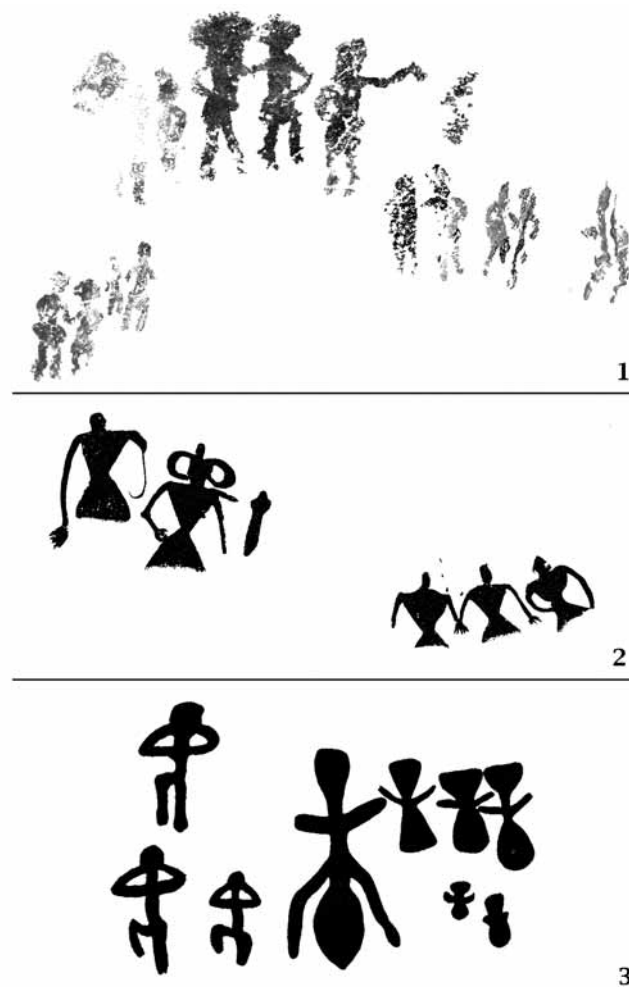


Fig. 7.- Representaciones con escenas interpretadas de danza en el Arte Esquemático. 1) Abrigo del Cerro.
 2) Cueva Ahumada o de las Mujeres (calco según Cabré y Hernández Pacheco recogido en Acosta, 1968).
 3) Piruetanal (Acosta, 1968).

las figuras humanas, por lo que inicialmente la consideramos ajena a la agrupación humana 4-18. De este modo, consideramos muy próximas en su ejecución las figuras humanas, 4-18, mientras que la relación con los zoomorfos y CC20 no queda clara y bien podríamos estar frente a un panel en el que existieran diferentes fases decorativas, con dos agrupaciones temáticamente diferenciadas. En un caso conformadas una por las figuras humanas 4-18 y en el otro por las figuras 19-21.

EL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

El contexto arqueológico inmediato viene determinado por los hallazgos superficiales en la misma cueva del Cerro que se reducen a unos pocos fragmentos cerámicos de cronología contemporánea; materiales que se explican bien por el uso de la cavidad como aprisco eventual de ganado ovi-caprino hasta finales de los años 60 del pasado siglo. No se han localizado materiales de épocas más antiguas (García Robles, 2003); tampoco restos líticos a pesar de localizarse afloramientos silíceos a unos 20 m de la boca.

En las inmediaciones a la cueva, en el Barranco del Nacimiento, el poblamiento prehistórico está documentado desde el Epipaleolítico Microlaminar hasta el Neolítico Final (García Robles, 2003; Villaverde et al., 2000) y en la vertiente opuesta del río se localizan entre otros yacimientos prehistóricos la Cueva de la Cocina (García Puchol, 2005). Hacia el sur de la muela, en la Rambla de las Cañas, hay documentada la existencia de, como mínimo, un yacimiento de la Edad del Bronce, los Tornajos, con restos de estructuras, cerámica y molinos de mano (García Robles, 2003).

Igualmente rico es el panorama artístico de la zona con los yacimientos cercanos de Dos Aguas, como el Cinto de las Letras, el Abrigo de la Pareja o el Cinto de la Ventana (Jordá y Alcácer, 1951); el Barranco del Nacimiento, muy próximo a la Cueva del Cerro, aloja motivos iguales a la línea CC2 así como yacimientos levantinos como la Cueva de los Chorradores. Dentro de la Muela de Cortes donde se ubica la Cueva del Cerro encontramos en su tramo bajo la concentración de yacimientos, tanto esquemáticos como levantinos, de la Rambla Seca y la Rambla del Tambuc (García Robles, 2003; Villaverde et al., 2000) que conectan con los yacimientos de Bicorp, Quesa y Navarrés.

Con tan variado panorama arqueológico resulta difícil discriminar cualquier período prehistórico o histórico como posible encuadre cronológico para las representaciones del Cerro.

CONCLUSIONES

En primer lugar, la Cueva del Cerro viene a poner de manifiesto la importancia que tiene la renovación de las técnicas de documentación para el correcto conocimiento de las expresiones gráficas de nuestro pasado. A la vez que confirma la eficacia del sistema empleado. La nueva documentación ha permitido una nueva y más completa lectura de los motivos existentes en este yacimiento.

En lo referente a las expresiones gráficas documentadas, por un lado tenemos las expresiones esquemáticas y por otro las figurativas, hecho que nos puede estar indicando diferentes momentos de decoración de la cueva. Sin embargo, no sería de extrañar que ambos tipos de representaciones se encuadrasen dentro del mismo complejo cultural: con

dudas para la línea CC2, la adscripción cultural del motivo esquemático 1, si bien es incierta, encaja en las frecuentes representaciones de temas abstractos (barras, puntuaciones, círculos) de la Edad del Bronce (Beltrán, 1969)

Por otro lado, la revisión de los motivos figurativos nos lleva a cuestionar su adscripción al horizonte gráfico levantino, cómo se propuso inicialmente en 1981. Si bien se trata de motivos figurativos realizados en rojo y con tinta plana, hay diversos factores que los alejan de las convenciones que definen este arte. En primer lugar la ubicación en la zona de penumbra de una cueva con desarrollo cárstico lo aleja de los patrones de localización habituales del arte levantino, mucho más expuesto a la luz natural. Por otro lado, la visión frontal de los antropomorfos, la falta de expresión de los mismos, alejados de los patrones estilísticos dominantes en este horizonte en la zona, donde no se documentan figuras similares, son hechos que nos hacen dudar de su adscripción a este tipo de arte.

Del mismo modo, en lo referente a las figuras zoomorfas, las figuras del Cerro se alejan también de los patrones naturalistas típicos del Arte Levantino, donde sea cual sea su grado de estilización, las extremidades aparecen integradas en la representación, no añadidas o yuxtapuestas al contorno, como en el caso del Cerro. Estas convenciones no resultan muy alejadas de las que es posible observar en el arte figurativo de otros periodos prehistóricos o protohistóricos.

Resulta necesario revisar la adscripción levantina de la Cueva del Cerro, porque de no hacerlo así corremos el riesgo de acabar convirtiendo el término de Arte Levantino en un saco sin fondo en el que se incluirían todas las expresiones gráficas figurativas más o menos naturalistas que no podemos encuadrar con facilidad por falta de paralelos, la escasez de ejemplos o la inexistencia de una cronología clara, pero que se alejan del concepto estilístico que define a este horizonte gráfico. Martínez Bea (2004) ha llamado la atención al respecto en la revisión de algunas figuras del Abrigo de la Vacada (Teruel), sacando a la luz motivos de clara filiación celtibérica, con cronologías protohistóricas avanzadas. En el caso de la Cueva del Cerro, sin ser determinantes, las figuras humanas podrían vincularse con aquellas otras que han sido relacionadas por otros autores con la Edad del Bronce (Acosta, 1968: 184; Beltrán, 1969). La existencia en la zona de restos arqueológicos que atestiguan la presencia de un poblamiento del Bronce no entra contradicción con esta propuesta (García Robles, 2003). Sin embargo, la dificultad de establecer la sincronía entre las representaciones zoomorfas y las antropomorfos, la existencia de diferentes coloraciones en los temas documentados y la dificultad de definir la composición del panel interior izquierdo, en nada ayudan a precisar una cronología para este yacimiento. Por ello, de momento y a pesar de la nueva documentación obtenida, no nos atrevemos a formular una propuesta de adscripción cultural de este conjunto y preferimos señalar los problemas encontrados a la hora de plantearnos su filiación.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca, 1, Salamanca.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1993): “La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos”. *Gala*, 2, p. 11-50.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969): *La Cueva de Ussat les Eglises y tres nuevos abrigos con pinturas de la Edad del Bronce*. Seminario de Prehistoria y Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras (Monografías Arqueológicas V; Anejo de Caesaraugusta V), Zaragoza.
- CEC (Centre d’Estudis Contestans) (2002): *L’art esquemàtic*. Catàleg de l’exposició organitzada pel Centre d’Estudis Contestans amb motiu de la fira de Tots Sants 2000, Palau Comtal, Cocentaina.
- CONSENS, M. (2002): “¿Es necesario documentar? ¿Por qué? ¿Para quién?”. En F. Taboada y M. Strecker (eds.): *Documentación y registro del arte rupestre. Actas de la Sección 1 del V Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tarija, septiembre de 2000. Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano*. SIARB nº 6, p. 8-19.
- DOMINGO, I. y LÓPEZ MONTALVO, E. (2002): “Metodología: el proceso de obtención de calcos o reproducciones”. En R. Martínez Valle y V. Villaverde (eds.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre 1, Museu de la Valltorta, Tírig, p. 75-81.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2007): *Los Abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 2.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V.; GUILLEM, P.M. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2003): “Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d’en Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes”. *Saguntum-PLAV*, 35, p. 9-49.
- GARCÍA ROBLES, M.R. (2003): *Aproximación al territorio y el hábitat del holoceno Inicial y Medio. Datos arqueológicos y valoración del registro gráfico en dos zonas con arte levantino. La Rambla Carbonera (Castellón) y la Rambla Seca (Valencia)*. Tesis Doctoral, Universitat de València.
- GARCÍA PUCHOL, O. (2005): *El proceso de Neolitización en la fachada mediterránea de la Península Ibérica. Tecnología y tipología de la piedra tallada*. BAR International Series 1430, Oxford.
- GRANDE DEL BRIO, R. (1987): *La pintura esquemática en el centro-oeste de España (salamanca y Zamora)*. *Ensayo de interpretación del arte esquemático*. Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. *Evolución del arte rupestre de España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34 (Serie Prehistoria 28), Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- JORDÁ, F. y ALCÁCER, J. (1951): *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia (Serie de Trabajos Varios, 15), Valencia.
- KOLBER, J. (2002): “Métodos variados en la documentación del arte rupestre: adaptando los métodos a las necesidades especiales y las limitaciones de sitios e investigadores”. En F. Taboada y M. Strecker (eds.): *Documentación y registro del arte rupestre. Actas de la Sección 1 del V Simposio*

- Internacional de Arte Rupestre, Tarija, septiembre de 2000. Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano*. SIARB nº 6, p. 31-42.
- LÓPEZ MONTALVO, E. y DOMINGO SANZ, I. (2005): “Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos: primeros resultados y valoración crítica del método”. En P. Arias, R. Ontañón y C. García Moncó (eds.): *Actas del III Congreso de Neolítico de la Península Ibérica (Santander, octubre de 2003)*. Santander, 2005, p. 719-728.
- LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V.; GARCÍA ROBLES, M.R.; MARTÍNEZ VALLE, R. y DOMINGO, I. (2001): “Arte rupestre del Barranc de la Xivana (Alfarb, València)”. *Saguntum-PLAV*, 33, p. 9-26.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2004): “Un arte no tan levantino: perduración ritual de los abrigos pintados: el ejemplo de la Vacada (Castellote, Teruel)”. *Trabajos de Prehistoria*, 61 (2), p. 111-125.
- MARTÍNEZ I RUBIO, T. (2006): “El Cinto de las Letras (Dos Aguas). Revisió del panell 55 anys després de la seua publicació”. *Saguntum-PLAV*, 38, p. 61-91.
- MARTÍNEZ VALLE, R. y VILLAVERDE, V. (coords.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre 1, Museu de la Valltorta, Tírig.
- SIMPSON, A.; CLOGG, P.; DÍAZ-ANDREU, M. y LARKMAN, B. (2004): “Towards three-dimensional non-invasive recording of incised rock art”. *Antiquity*, 78 (301), p. 692-698.
- VILLAVERDE, V. (2007): “Formas de documentação na arte rupestre levantina”. En *I Seminário Internacional sobre Preservação da Arte Rupestre nos sítios do Patrimônio Mundial. Parque Nacional Serra da Capivara - 22 a 25 de abril de 2004*. FUMDHAMENTOS-V, Publicação da Fundação Museu do Homem Americano, p. 151-158.
- VILLAVERDE, V.; PENA, J.L. y BERNABEU, J. (1981): “Dos nuevas estaciones de arte rupestre en Millares (Valencia)”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, p. 307-318.
- VILLAVERDE, V.; MARTÍNEZ VALLE, R.; DOMINGO, I.; LÓPEZ MONTALVO, E. y GARCÍA ROBLES, M.R. (2000): “Abric de Vicent: un nuevo abrigo con arte levantino en Millares (Valencia) y valoración de otros hallazgos en la zona”. En *Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular*, vol. IV. Porto, p. 433-442.

