

II  
PENINSULE IBERIQUE ET FRANCE



ACERCA DEL PROBLEMA  
DE LOS ORIGENES DEL ARTE LEVANTINO

EDUARDO RIPOLL PERELLÓ, Barcelona, España

¿De donde arranca el ciclo artístico tan completo que englobamos en la expresión «arte levantino»? Como es bien sabido, los datos son escasos y su interconexión muy discutible. Al igual que ocurre en otros períodos de transición artística y como para el caso de la vinculación entre el arte levantino y el arte esquemático hemos examinado<sup>1</sup>, el problema se plantea más como una cuestión de cronología relativa y de estilos que como una atribución de cronología absoluta. En las líneas siguientes quisieramos plantear la problemática de dichos orígenes a base de la escasa documentación que poseemos.

De todos es conocida la hipótesis, emitida a principios de siglo por H. Obermaier y H. Breuil, de una Península Ibérica sometida durante el Paleolítico Superior a las influencias culturales africanas a excepción de la faja cantábrica que habría sido una simple extensión del denso núcleo paleolítico francés<sup>2</sup>. El descubrimiento de la cueva de La Pileta (Benaolan, Málaga) por el Coronel Sir Willoughby Verner, en 1911, se interpretó como una simple infiltración de un grupo de gentes de atribución cultural poco precisa dentro del Paleolítico Superior que, a través de la Meseta castellana, habría llegado hasta Andalucía<sup>3</sup>. En conexión

<sup>1</sup> E. Ripoll Perelló, Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica, *Simposio de arte rupestre, Barcelona, 1966*, [E. Ripoll Perelló, editor], Barcelona, 1968, págs. 165-192 y 9 figuras.

<sup>2</sup> Hasta sus últimos días defendió el Abate Breuil el carácter singular, independiente del área cantábrica, de los hallazgos como el Parpalló. Henri Breuil, *Théories et faits cantabriques relatifs au Paléolithique supérieur et à son art*, «A Pedro Bosch Gimpera en el septuagésimo aniversario de su nacimiento», México, 1963, págs. 53-57.

<sup>3</sup> H. Breuil, H. Obermaier y W. Verner, *La Pileta à Benaolan (Málaga)*, Mónaco, 1915. Guardamos en nuestro archivo, por generoso donativo de nuestro maestro el Abate Henri Breuil, una gran parte de la correspondencia cruzada entre el gran sabio francés y el Coronel Verner a propósito del descubrimiento de esta cueva y de las exploraciones en busca de cuevas pintadas en Andalucía en los años subsiguientes a 1911.

con esta penetración se encontraban las representaciones de menor importancia de la cueva de Ardales — descubierta por el Abate Breuil en 1918 — en la misma provincia de Málaga<sup>4</sup> y unos restos de pintura de la cueva de Las Palomas (Cádiz) que a nuestro entender Breuil interpretó erróneamente como paleolíticos<sup>5</sup>. Aquel esquema se mantuvo hasta los últimos años de la década de 1920, cuando la excavación de la cueva del Parpalló (Gandía, Valencia) por L. Pericot demostró en dicho lugar la existencia de una riquísima estratigrafía paleolítica que, además, contenía abundantes muestras de arte mobiliario<sup>6</sup>. La aludida hipótesis de Obermaier y Breuil quedó rechazada, pero quedaban y quedan grandes vacíos en el conocimiento de este problema que sólo en parte han venido a llenar los hallazgos de las cuevas con arte rupestre de Los Casares y La Hoz (Guadalajara) por J. Cabré en 1934, la de Maltravieso (Cáceres) por Carlos Callejo en 1957, la de Nerja (Málaga) en 1959 y la de Escoural (Alemtejo) primera cueva portuguesa con arte paleolítico hallada en 1962<sup>7</sup>. Creemos que estos descubrimientos justifican que los investigadores españoles hayamos rechazado la denominación tradicional de arte «franco-cantábrico» por la más precisa geográficamente de arte «franco-español» o «hispano-francés».

En el aspecto arqueológico había que relacionar aquellas manifestaciones artísticas, por otra parte muy variadas, con la única estratigrafía que se poseía que era la de la cueva del Parpalló. Y, sin embargo, hacia 1912, ya el Abate Breuil, en relación con Federico de Motos, había realizado una prospección e incluso publicado una pieza — una punta

<sup>4</sup> H. Breuil, Nouvelles cavernes ornées paléolithiques dans la province de Málaga, «*L'Anthropologie*», XXXI, 1921, págs. 239-253. Partiendo de la publicación de Breuil esta cueva ha sido publicada en su estado actual por Simeón Gimenez Reyna, La cueva de Doña Trinidad, en Ardales, *Miscelánea en homenaje al Abate Henri Breuil (1877-1961)* [E. Ripoll Perelló, editor], t. I, Barcelona, 1964, págs. 435-447, 13 figs. y I lámina.

<sup>5</sup> H. Breuil y M. Burkitt, *Rock paintings of Southern Andalusia*, Oxford, 1929.

<sup>6</sup> Luis Pericot García, *La cueva del Parpalló (Gandía)*, Madrid, 1942.

<sup>7</sup> J. Cabré Aguiló, con la colaboración artística de Maria de la Encarnación Cabré Herberos, Las cuevas de Los Casares y La Hoz, «*Archivo Español de Arte y Arqueología*», X, 1934, págs. 225-254, 4 figs. y XXIV láminas, al que siguieron otros trabajos complementarios que no agotaron el contenido de estas cuevas merecedoras de más amplio estudio que ahora les está dedicando el Prof. Beltrán. - Carlos Callejo Serrano, *La cueva prehistórica de Maltravieso, junto a Cáceres*, Cáceres, 1958. - Martín Almagro, *Las pinturas rupestres cuaternarias de la cueva de Maltravieso, en Cáceres*, Madrid, 1960 (2ª edición, 1969). - En el momento de corregir el presente trabajo podemos anunciar que hemos descubierto un pequeño panel de grabados en esta cueva en el mes de abril de 1969. - Simeón Gimenez Reyna, *La cueva de Nerja*, Málaga, 1962. - Abbé A. Glory, Maxime Vaultier y Farinha Dos Santos, La grotte ornée d'Escoural (Portugal), «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», LXII, 1965, págs. 110-117. - Manuel Farinha Dos Santos, Vestiges de pinturas rupestres descobertas na gruta do Escoural, «*O Arqueólogo Português*», n.s., t. V, 1964, separata de 40 págs. y XIV láminas. - Para los problemas que esta última cueva plantea en relación con el Solutrense Ibérico a que aludiremos más adelante, véase E. Ripoll Perelló, Solutrense de tipo ibérico en Portugal, «*Ampurias*», XXVI-XXVII, 1964-1965, págs. 210-213 y nota en el tomo XXVIII, pág. 162.

de muesca de técnica gravetoide actualmente en el SIP de Valencia — de la cueva de Ambrosio (Vélez Blanco, Almería), aunque sin relacionar la existencia de ese yacimiento claramente del Paleolítico Superior europeo con el problema de la «península africana» por él mismo suscitado<sup>8</sup>. Luego se descubrieron nuevos yacimientos, principalmente por los hermanos Siret, aunque ninguno del volumen del Parpalló o Cueva de Ambrosio, e incluso se habló de una penetración magdalenense hasta Gibraltar que ahora hay que aceptar a la luz de los hallazgos de la mala-gueña cueva de la Victoria<sup>9</sup>. Hace pocos años nosotros emprendimos la excavación del mencionado yacimiento de Cueva de Ambrosio, encontrando en él el mismo tipo de Solutrense que el de la cueva del Parpalló con sus características y excepcionales puntas de flecha de aletas y pedúnculo y con una potencia de estratos muy notable<sup>10</sup>. Esta variedad de la cultura Solutrense que parecía que venía a configurar una «provincia» en el Sudeste peninsular, fue calificada de «ibérica» por F. Jordá, acertada denominación que ha sido confirmada al descubrirse también en Portugal la misma etapa cultural<sup>11</sup>.

Para servir a la solución de estos problemas hace años realizamos dos estudios paralelos: en primer lugar un análisis de superposiciones — o sea «estratigráfico» — de la más rica de las cuevas con arte parietal citadas, o sea la cueva de La Pileta, cuyo inventario, sin incluir las representaciones postpaleolíticas, comprende 223 figuras<sup>12</sup>. En segundo lugar llevamos a cabo un estudio estadístico de las plaquetas de la cueva del Parpalló por épocas y distinguiendo los grabados de las pinturas<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Henri Breuil, Les subdivisions du Paléolithique Supérieur et leur signification, «*Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques, Compte rendu de la XIV session*», Ginebra, 1912 (2ª edición, Lagny, 1937).

<sup>9</sup> L. Siret, Classification du Paléolithique dans le Sud-Est de l'Espagne, «*XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques, Portugal, 1930*». Paris, 1931. - John Waechter, The excavation of Gorham's Cave and its relation to the Prehistory of Southern Spain, «*Archivio de Prehistoria Levantina*», IV, 1953, págs. 21-24. - Hay exploraciones en curso en la provincia de Málaga: Nerja, Higuierón, Victoria. De esta última estamos estudiando con Don Manuel Casamar dos magníficos arpones del Magdalenense medio.

<sup>10</sup> E. Ripoll Perelló, Excavaciones en Cueva de Ambrosio (Vélez Blanco, Almería), campañas de 1958 y 1960, «*Ampurias*», XXII-XXIII, 1960-1961, págs. 31-48, 8 figs. y II láminas. Las excavaciones prosiguen.

<sup>11</sup> Francisco Jordá Cerdá, *El Solutrense en España y sus problemas*, Oviedo, 1955. - J. Camarate França, J. Roche y O. Da Veiga Ferreira, Sur l'existence probable d'un niveau solutréen dans les couches de la Grotte de Casa da Moura (Cesareda), «*Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal*», XLV, 1961, págs. 365-370 y otras notas en la misma publicación sintetizadas por Jean Roche, Le Paléolithique supérieur portugais, bilan de nos connaissances et problèmes, «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», LXI, 1964, págs. 11-27, 4 figs., y nuestras noticias citadas al final de la nota 7.

<sup>12</sup> E. Ripoll Perelló, La cronología relativa del «Santuario» de la cueva de la Pileta y el arte solutrense, en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1961-62, págs. 739-751.

<sup>13</sup> E. Ripoll Perelló, Problemas cronológicos del arte paleolítico, *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, [Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perelló, edi-

El examen de las pinturas de La Pileta, en especial las del llamado «Santuario», nos llevó a la conclusión de que los équidos y bóvidos en relación con los dobles trazos rojos correspondían al Solutrense, mientras que las tres fases posteriores que establecimos, teniendo en cuenta que entonces el Magdaleniense en Andalucía era dudoso, corresponderían a diferentes estadios del Epigravetiense<sup>14</sup>. La estadística del Parpalló demuestra: a) la continuidad del arte durante todo el Paleolítico Superior; b) el esplendor de la técnica del grabado durante el Solutrense; c) el renacimiento momentáneo de dicha técnica durante el Magdaleniense III; y d) la decadencia de la pintura durante el Magdaleniense. Como es sabido, estas evidencias chocan con el sistema tradicional de los ciclos artísticos del Abate Breuil que sólo en el momento final del Solutrense admitía un cierto renacimiento del arte<sup>15</sup>. Junto con otras pruebas fueron presentadas por nosotros al simposio de arte rupestre celebrado bajo los auspicios de la Wenner-Gren Foundation en 1961 en el Burg Wartenstein (Austria) con la presencia del venerable maestro que admitió que en este punto había que rectificar su sistema<sup>16</sup>. Por otra parte el punto a) coincide con la tesis sostenida por A. Leroi-Gourhan y A. Laming-Emperaire sobre la continuidad y homogeneidad del arte rupestre paleolítico habida cuenta de su larga duración<sup>17</sup>.

También es de estos últimos años la demostración por P. Graziosi de que el arte de la Pileta y del Parpalló se integra en la que él denomina «provincia mediterránea de arte paleolítico» por sus características estilísticas peculiares y que relaciona con el arte de las cuevas del Valle del Ródano y con el de la península italiana<sup>18</sup>. Nosotros nos hemos adherido a esta atribución pues creemos que sin negar la vía a través de la Meseta, uno de los caminos más fáciles de penetración desde el núcleo originario francés hacia tierras meridionales y levantinas de la Península Ibérica tiene que haber sido el Pirineo oriental y la línea costera. Parecen indicar la vía hacia el grupo de yacimientos valencianos y del Sudeste las cuevas de Serinyá (Gerona), Sant Juliá de Ramis (Gerona), Abrigo Romaní (Capellades, Barcelona), El Filador (Margalef, Tarragona), Abrigo de tores], Viking Fund Publications in Anthropology, n. 39, Barcelona, 1964, págs. 83-100, 7 figs., concretamente la fig. 2.

<sup>14</sup> Equivalente al Epiauriñaciense de Obermaier y contemporáneo del Epipaleolítico y gran parte del Mesolítico franceses, de acuerdo con el estado actual de nuestros conocimientos.

<sup>15</sup> Abbé H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Paris-Montignac, 1952, págs. 38-40.

<sup>16</sup> Ripoll, *Problemas cronológicos del arte paleolítico*, citado, págs. 86-93. - Breuil, *Théories et faits cantabriques relatifs au Paléolithique supérieur et à son art*, citado.

<sup>17</sup> André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965 (traducción española de M. Llongueras, Barcelona, 1968). - A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, 1962. - La crítica de estos sistemas en P. J. Ucko y A. Rosenfeld, *Arte paleolítico*, Madrid, 1967.

<sup>18</sup> P. Graziosi, *L'arte dell'antica età della Pietra*, Florencia, 1956, págs. 119-129 y 207-226.

Sant Gregori (Falset, Tarragona), La Mallada (Perelló, Tarragona), y otros. Esto explicará porque a la luz de tales indicios desde hace más de un decenio hemos buscado cuevas con pinturas en su interior tanto en la región pirenaica como en la oriental de la Península que cubre, en abrigos al aire libre, el llamado arte levantino cuyo origen intentamos fijar. No hemos tenido suerte en esta investigación, en la que se han revisado varias docenas de cavidades, excepto en el hallazgo de una enigmática pintura en una cueva de la sierra de Montsiá (Tarragona), realizado por nuestro prospector Sr. González Urgellés<sup>19</sup>. En esta cueva, que hemos llamado «Moleta de Cartagena», encontramos la representación en color negro de un toro en posición vertical y con las patas orientadas hacia la derecha. El animal está representado en posición de ataque, mediante gruesos trazos curvilíneos, el más importante de los cuales señala la línea dorsal. A este perfil simple, sin detalles interiores, corresponden unas patas sin indicación de pezuñas. Las patas anteriores están separadas, la de la izquierda corresponde a la línea del pecho y la de la derecha a la línea ventral, conforme el conocido convencionalismo con el que Breuil caracterizó en parte su «ciclo auriñaco-perigordense». Coincidiendo con ese mismo convencionalismo los cuernos se representaron en una perspectiva torcida algo rectificadas y con poca curva, siendo su trazo menos fuerte que el del resto de la figura<sup>20</sup>.

Cerca de las patas anteriores y posteriores del toro, se puede ver una línea vertical ligeramente curva y otros trazos paralelos más cortos, formando un todo que podría hacer pensar en la idea de representar el suelo sobre el que se apoyaría el animal. Tanto estas líneas como el dibujo zoomorfo han sido lavados por el agua de filtración que ha arrastrado una parte del color que se encuentra difuminado en una zona granulosa de la parte inferior de la formación estalagmítica. Esta leve corriente de agua ha depositado una transparente capa de calcita que recubre con un velo blanco la parte posterior del toro, que fue pintado mientras esta capa estaba en formación y que, por tanto, autentifica todo el conjunto.

<sup>19</sup> E. Ripoll Perelló, Una pintura de tipo paleolítico en la Sierra del Montsiá (Tarragona), y su posible relación con los orígenes del arte levantino, *Miscelánea en homenaje al Abate Henri Breuil*, cit., t. II, Barcelona, 1965, págs. 297-305, 2 figs. y III láminas. Un avance de este trabajo se publicó en la «*Rivista di Scienze Preistoriche*», t. XIX, 1964, págs. 189-194. - Noticias recientes, que no hemos podido comprobar, denuncian la destrucción de este notable hallazgo, seguramente en un intento desgraciado de arranque.

<sup>20</sup> Hay que señalar que en dicho ciclo coexisten la perspectiva torcida y la perspectiva normal: E. Ripoll Perelló, El arte rupestre, *Primer symposium de Prehistoria de la Península Ibérica*, [J. Maluquer De Motes, editor], Pamplona, 1960, págs. 23-43. - Para la cuestión del valor cronológico de la perspectiva torcida, cf. las obras citadas de Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire.

La figura de toro en sí misma no plantea dificultades de interpretación, pues viene a añadirse a los conjuntos que poco a poco van dibujando el gran arco geográfico de la «provincia mediterránea de arte paleolítico» a que hemos hecho alusión. Las otras líneas, que podrían hacer pensar en un ensayo de representación del suelo, hipótesis poco verosímil habida cuenta de la temática general del arte parietal, plantean un problema interesante. En efecto, si las observamos en la posición normal del espectador, se podrían identificar, con todas las reservas, como el esbozo de una silueta humana armada de un arco que sería típica del arte levantino. Pero, por su estilo, el dibujo del toro es plenamente paleolítico, y las líneas que lo acompañan son indudablemente de la misma mano. ¿Es posible hablar de contemporaneidad si realmente existe ahí una figura humana? Tenemos que preguntarnos si nos encontramos ante una fase muy antigua del arte levantino, cuando este ya había descubierto la representación estilizada — no la esquemática que sí sabemos era conocida en el arte paleolítico — de los seres humanos, pero no todavía el sentido de la composición y cuando para sus representaciones zoomorfas aún no se había alcanzado la técnica de las tintas planas y no estaban todavía muy diferenciadas de las del «ciclo auriñaco-perigordense» en la que indudablemente se originan.

El estudio del problema de las relaciones entre el arte paleolítico y post-paleolítico en la región circunmediterránea ha sido también objeto de la atención de P. Graziosi<sup>21</sup> que ha demostrado la coexistencia en la misma de un arte naturalista al lado de un arte estilizado, geométrico e incluso abstracto. Recordemos, que aunque no de la misma forma, lo mismo ocurre en la provincia hispano-francesa de arte paleolítico. Aquellas fases o tendencias artísticas coexisten en el mismo momento y en los mismos yacimientos, como es el caso de Monopoli y del Parpalló<sup>22</sup>. Ya hemos hablado de las evidencias que proporciona el arte mobiliario fechado estratigráficamente en la última de las cuevas citadas.

Pero, ahora debemos preguntarnos, ¿cuál es la relación de todas estas cuestiones con los orígenes del arte levantino? Existen tres hechos indiscutibles implicados en dicha interrogación. En primer lugar, los convencionalismos estilísticos de las figuras zoomorfas levantinas que son las mismas que se presentan en el citado «ciclo auriñaco-perigordense» de

<sup>21</sup> Paolo Graziosi, L'art paléolithique de la «province méditerranéenne» et ses influences dans les temps post-paléolithiques, *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 35-46, 3 figuras. Id, L'art paléo-épilolithique de la province méditerranéenne et ses nouveaux documents d'Afrique du Nord et du Proche-Orient, *Simposio de arte rupestre, Barcelona, 1966*, citado, págs. 265-271, 4 figuras.

<sup>22</sup> Parece que la tendencia a abandonar la representación zoomórfica se puede ver en el Parpalló; véase nuestro cuadro estadístico citado en la nota 13.

Breuil<sup>23</sup>. En segundo lugar, la presencia de la técnica de tinta plana en ciertas fases del arte paleolítico, por ejemplo en Le Portel o en El Parpalló<sup>24</sup>. Y en tercer lugar, la existencia de figuras humanas esquemáticas en un momento final del Paleolítico, o quizá en el Epipaleolítico, diferentes de los tradicionales antropomorfos<sup>25</sup>. En este último aspecto recordemos tan sólo los de las cuevas del Castillo y de La Pileta y la del pozo de Lascaux. Esto justificaba en el sistema del Abate Breuil, la existencia de una fase, la más antigua, de figuras humanas esquemáticas en el friso de Minateda, que nosotros no admitimos<sup>26</sup>. Sin embargo, tenemos en el arte de la «provincia mediterránea» las figuras seminaturalistas de Addaura que plantean toda una problemática complementaria y para las que pueden aventurarse muchas hipótesis, incluida la de un posible contacto con el arte sahariano<sup>27</sup>.

Si la interpretación como una figura humana de las líneas anejas al toro de la caverna del Montsiá fuera correcta, estaríamos en presencia del ejemplo más antiguo de la representación del hombre en el arte levantino, aunque sin el fuerte dinamismo que lo caracterizará en su fase clásica. Tal hipótesis va de acuerdo con nuestra teoría de la evolución de esta provincia artística levantina y con nuestra creencia de que las fases más antiguas de este arte se encuentran en las grandes figuras de animales de las provincias de Castellón y Teruel, como por ejemplo los grandes toros blancos y rojos de la serranía de Albarracín o los ciervos de Calapatá<sup>28</sup>.

Veamos ahora las varias posiciones como han enfocado la cuestión los principales autores que de ella se han ocupado. La opinión del Abate

<sup>23</sup> Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, citado.

<sup>24</sup> Antonio Beltran, Romain Robert y Jean Vezian, *La cueva de Le Portel*, Zaragoza, 1966, con toda la bibliografía anterior. Pericot, *La cueva del Parpalló*, citado.

<sup>25</sup> E. Ripoll Perelló, Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español, «*Ampurias*», XIX-XX, 1957-1958, págs. 167-192, 19 figs. y VIII láms., concretamente págs. 174 y 184.

<sup>26</sup> H. Breuil, Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI, Les roches peintes de Minateda (Albacete), «*L'Anthropologie*», XXX, 1920, págs. 1-50, 46 figs. y IV láminas. - Ripoll, *El arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, citado.

<sup>27</sup> Por ejemplo, el parecido con los grabados más antiguos del Fezzan y del Tassili. - J. Bovio Marconi, Incisioni rupestri dell'Addaura (Palermo), «*Bulletino di Paleontologia Italiana*», VIII, 1952-1953, págs. 5-22. - Id, Descubrimientos de arte rupestre en la cueva de Addaura (Palermo), «*Ampurias*», XIV, 1952, págs. 168-171, 2 láminas.

<sup>28</sup> La llamada por nosotros «fase naturalista». E. Ripoll Perelló, Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del Levante español, en *Festschrift für Lothar Zotz*, Erlangen, 1960, págs. 447-456, 1 fig. y lám. XVIII, trabajo luego ampliado en *Para una cronología del arte levantino*, en *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 167-175. Aplicaciones concretas de esta cronología relativa pueden verse en nuestras monografías *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)* (Barcelona, 1961) y *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)* (Barcelona, 1964) de las que existen las correspondientes ediciones en inglés patrocinadas por la «Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research».

Breuil es bien conocida; el origen paleolítico (perigordienso con algún posible lazo de relación con el magdaleniense) del arte levantino es indudable y viene probado, entre otras razones, por la perspectiva torcida de los cuernos y patas de ciervos y bóvidos como por ejemplo en La Pasiega y Lascaux y por la presencia de fauna cuaternaria. La secuencia evolutiva básica sería la de Minateda y en este lugar el arte levantino empezaría con una fase de pequeñas figuras humanas esquemáticas<sup>29</sup>. Breuil admitía las diferencias fundamentales entre ambas provincias artísticas pues nunca mezcló en sus publicaciones las obras de arte de una y otra.

Las opiniones de Breuil eran sostenidas con un dogmatismo total por A. C. Blanc, Raymond Lantier y J. B. Porcar, pero sin aportar novedades en la discusión<sup>30</sup>. Mayor interés tiene la posición de P. Bosch Gimpera que manteniendo la ortodoxia breuiliana ha aportado puntos de vista personales y nuevos argumentos al asunto. En Wartenstein, Bosch Gimpera defendió la fecha paleolítica de todo el arte levantino clásico y la existencia de policromías de fecha magdaleniense (Cogul y Minateda) siendo mesolíticas las fases seminaturalistas de paso al arte esquemático (Laguna de la Janda, Boniches, Los Canforos). En otros trabajos posteriores insiste en las mismas ideas y en una cronología extremadamente alta para el arte esquemático, que hemos discutido<sup>31</sup>.

Siguiendo las ideas de J. Cabré, M. Pallarés, A. Durán y Sanpere y J. Colominas y la sistematización de las mismas realizada por E. Hernández Pacheco adelantándose a su tiempo, fué Martín Almagro quien ela-

<sup>29</sup> Desgraciadamente en las actas del simposio de Wartenstein no pudo incluirse el trabajo del Abate Breuil titulado *Les roches peintes leptolithiques de l'Espagne orientale*, del que existen ejemplares policopiados anteriores a la celebración de la reunión. Este artículo representa el estado más moderno de las teorías del Abate, con sustanciales modificaciones, que hay que completar con *Correspondence between Abbé H. Breuil and profs. Pericot and Ripoll, previous to the symposium*, en el tomo *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 255-262.

<sup>30</sup> A. C. Blanc, *Dall'astrazione all'organicità*, Roma, 1958. - Id, *Sur le problème de l'âge de l'art rupestre du Levant espagnol, et les moyens à employer pour résoudre le problème*. - Raymond Lantier, *Propos sur l'art rupestre de l'Espagne orientale*. - J. B. Porcar, *Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo*. - Todos ellos en el tomo *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 119-124, 145-150 y 159-166 respectivamente.

<sup>31</sup> P. Bosch Gimpera, The chronology of the Rock-paintings of the Spanish Levant, *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 125-132. - Id, La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique et la culture megalithique portugaise, en «*Revista da Faculdade de Letras*» (Lisboa), n. 9, 1965, separata de 12 páginas. - Id, La significación del Neolítico circummediterráneo, «*Pyrenae*», I, 1965, págs. 21-30. - Id, Las relaciones prehistóricas mediterráneas, en «*Anales de Antropología*» (México), IV, 1967, págs. 95-126. - Id, Civilisation megalithique portugaise et civilisations espagnoles, en «*L'Anthropologie*», 71, 1967, págs. 1-48. - Id, La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique, *La Préhistoire, problèmes et tendances*, [F. Bordes y D. de Sonneville Bordes, editores], París, 1968, págs. 71-75. - Nuestra posición frente a las teorías del Prof. Bosch Gimpera en *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, citado.

boró la teoría de la edad postcuaternaria del arte levantino en su libro sobre el covacho de Cogul y otros trabajos. La más reciente exposición de sus ideas puede encontrarse en el volumen de las actas de la reunión de Wartenstein<sup>32</sup>. Estima que los orígenes del arte levantino hay que buscarlos en el Epipaleolítico, con perduración en tiempos de las culturas colonizadoras agrícolas y metalúrgicas.

Una opinión conciliadora de las expuestas es la de L. Pericot que ha insistido en el ambiente «paleolítico», cualquiera que sea la fecha absoluta, del arte levantino. Este sería obra de los cazadores epigravetienses que durante cinco milenios — Paleolítico final y Epipaleolítico — habrían desarrollado el ciclo completo, con adquisición de la figura humana y la culminación en las escenas de caza con movimiento de las que se pasaría a las de la vida corriente que se mezclan ya con el arte esquemático<sup>33</sup>.

Por su parte H. - G. Bandi eludiendo el pronunciarse sobre el problema del posible entronque paleolítico del arte levantino le da una fecha mesolítica que iría de los milenios V-IV al III-II y cuyo autor sería un pueblo de cazadores con ocasionales contactos con agricultores y pastores<sup>34</sup>.

En extremo novedosas son las hipótesis de F. Jordá — partiendo de una idea de J. de Morgan y de los hallazgos de Çatal Hüyük publicados por J. Mellaart — que hace de la Edad del Bronce todo el arte levantino, cuyos iniciadores serían los neolíticos, agricultores y cazadores, procedentes del Próximo Oriente en dos oleadas: una sirio-anatólica de tendencia naturalista y otra egipcio-palestinense de tendencia esquemática. Las faldas de las mujeres, las tauromaquias, los jinetes, las figuras de dioses o héroes sobre animales, el arco, etc. son para él argumentos en tal sentido<sup>35</sup>. En otro lugar hemos resumido y discutido las tesis «orientalizantes» propugnadas por F. Jordá que coloca el esplendor del arte levantino en fechas del tercer milenio. Nosotros admitimos alguna influencia oriental — en particular para los últimos tiempos de nuestra provincia artística, caso del jinete de La Gasulla — y también la posibi-

<sup>32</sup> Martín Almagro, *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida, 1952 (con la bibliografía anterior). - Id, El problema de la cronología del arte rupestre levantino español, en *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 103-111. - Id, Cronología del arte rupestre mesolítico, en *Atti del VI Congresso Internazionale delle Scienze Preistoriche et Protostoriche*, vol. I, Florencia, 1962, págs. 319-328.

<sup>33</sup> Luis Pericot, *La España primitiva*, Barcelona, 1950, págs. 88-98. - Id, *Arte Rupestre*, Barcelona, 1950. - Id, Sobre algunos problemas del Arte Rupestre del Levante español, *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 151-158. - Id, The social life of Spanish Paleolithic hunters as shown by Levantine Art, *Social Life of Early Man*, [S. L. Washburn, editor], Viking Fund Publications in Anthropology, n. 39, Chicago, 1961, págs. 194-213.

<sup>34</sup> H. - G. Bandi y J. Maringer, *Kunst der Eiszeit*, Basilea, 1952, págs. 114-142. - H. - G. Bandi, Einige Ueberlegungen zur Frage der Datierung und des Ursprungs der Levantekunst, en *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, págs. 113-117.

lidad de algún «reflujo», pero pensamos sobre todo en la existencia de un substrato común circummediterráneo que sería muy antiguo<sup>36</sup>.

Por último, en relación con nuestras teorías a las que luego aludiremos, podemos citar las opiniones de A. Beltrán en su excelente libro síntesis de reciente aparición<sup>37</sup>. Después de pasar revista a los diferentes tratadistas y de resumir de manera muy satisfactoria la polémica, fija su punto de vista que podría resumirse así: sobre una base tradicional que tiene su raíz en el Paleolítico Superior se crean unas características autóctonas que son las que dan personalidad a nuestro arte levantino cuyo principio no puede «llevarse antes de los años 8.000 a 7.000 y aún parece legítimo suponer que sea bastante posterior». Reelaborando nuestro sistema de cronología relativa establece cuatro fases, la más antigua de las cuales es la «antigua o naturalista, de tradición auriñaco-perigordense, contemporánea del Epipaleolítico (6.000-3.000), con apogeo antes del 5.000».

Teniendo en cuenta las opiniones de los autores citados expusimos en otras ocasiones nuestro sistema personal en el que, admitiendo la dificultad de señalar una cronología absoluta, hemos propugnado una secuencia evolutiva<sup>38</sup>. Seguimos pensando que el arte levantino tiene sus raíces en el del Paleolítico, aunque por el momento no podamos llenar el hiatus que entre ambos existe pues no creemos que las manifestaciones más antiguas del primero puedan remontar más allá del 6.500 o 6.000, siendo una derivación muy individualizada de lo que Graziosi llama «provincia mediterránea». Creemos que representa a un pueblo de cazadores, con agricultura y pastoreo rudimentarios, probablemente en relación con la cerámica cardial (fechas de C14 de la Cova de l'Or:  $4.315 \pm 75$  y  $4.670 \pm 160$  a. de J. C.)<sup>39</sup>. De acuerdo con A. Beltrán, si-

<sup>35</sup> F. Jordá Cerdá, Sobre posibles relaciones del arte levantino español, en *Miscelánea en homenaje al Abate Henri Breuil*, citado, t. I, 1964, págs. 467-472, 5 figuras. - Id, Notas sobre el arte rupestre del Levante español, «*Caesaraugusta*», t. 21-22, 1964, págs. 7-13. - Id, Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino, «*Zephyrus*», XVII, 1966, 47-76, 17 figuras. - J. De Morgan, *L'Humanité Préhistorique, Esquisse de Préhistoire générale*, París, 1921, pág. 265. - James Mellaart, *Çatal Hüyük, a Neolithic Town in Anatolia*, Londres, 1967.

<sup>36</sup> Cf. nuestra crítica en *Cuestiones en torno a la cronología del arte postpaleolítico en la Península Ibérica*, citado.

<sup>37</sup> A. Beltrán Martínez, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza, 1968, en particular págs. 56-76.

<sup>38</sup> Las posiciones de Breuil, Pericot, Almagro, Jordá y el que suscribe en el año 1960 quedaron reflejadas en el cuadro publicado en el volumen *Prehistoric Art of the Western Mediterranean*, citado, pág. XI. - En el mismo volumen, págs. 167-175, véase nuestro trabajo *Para una cronología relativa del Arte Levantino español*, con la bibliografía sobre el problema hasta 1960.

<sup>39</sup> H. Schubart y V. Pascual, Datación por el carbono 14 de los estratos con cerámica cardial de la Coveta de l'Or, «*Archivo de Prehistoria Levantina*», XI, 1966, págs. 45-51, 4 figs. y II láminas.

tuariamos su fase clásica (= a nuestra «fase estilizada-dinámica») entre el 5.000 y el 3.000<sup>40</sup>. Su persistencia hasta finales del segundo milenio se explicaría por la falta de metales en su área geográfica, aunque las pinturas esquemáticas que recubren algunos de sus frisos demuestran una tardía influencia de los pueblos metalíferos que no habría hecho desaparecer del todo las técnicas naturalistas.

Tan sólo nuevos e importantes descubrimientos y el estudio depurado de estos y de los ya conocidos, podrán aportar nuevos elementos a semejante cúmulo de incógnitas.

<sup>40</sup> Beltran, *Arte rupestre levantino*, citado.

## RESUME

On présente le problème des contacts entre l'art paléolithique et l'art levantin, surtout en relation avec les nouvelles trouvailles archéologiques et artistiques en dehors de la région Cantabrique, et en particulier en la Sierra de Montsià. On donne un résumé des théories sur la question, et on les compare avec l'opinion de l'auteur. Les racines de l'art du Levant se trouvent dans l'art paléolithique, cependant pour le moment il n'est pas possible de remplir le hiatus existant entre elles. De la même façon, l'art levantin serait en relation avec un substrat méditerranéen épipaléolithique et néolithique (céramique cardiale?) qui pourrait constituer la base pour l'influence schématique présente dans les phases finales. Les représentations les plus anciennes pourraient remonter jusqu'à 6500-6000 a. J.C., et la phase classique se déroulerait entre 5000 et 3000. La persistance jusqu'à la fin du 2ème millénaire pourrait être expliquée par le manque de gisements métallurgiques dans le Levant, qui n'aurait donc pas été colonisé par les gens de la culture mégalithique.

## RIASSUNTO

Il problema della relazione fra l'arte paleolitica e l'arte levantina è esposto soprattutto alla luce delle scoperte archeologiche fuori dell'area cantabrica e in particolare la Sierra de Montsià. Si riassumono le diverse teorie sull'argomento e si confronta con queste l'opinione dell'autore. Le radici dell'arte levantina si trovano nell'arte paleolitica, ma nonostante questo per il momento non si può colmare lo iato esistente. Allo stesso modo l'arte levantina sarebbe in relazione con un substrato mediterraneo epipaleolitico e neolitico (ceramica cardiale?) che costituirebbe la base per il successivo influsso schematico presente nelle fasi finali. Le rappresentazioni più antiche potrebbero risalire al 6500-6000 a.C., e la fase classica coprirebbe un arco che va dal 5000 al 3000. La persistenza fino alla fine del II millennio sarebbe dovuta alla mancanza di giacimenti metalliferi nel Levante, che per questo non sarebbe stato colonizzato dai popoli della cultura megalitica.

## SUMMARY

The present paper discusses the relationship between Paleolithic and Levantine art, particularly in the light of archaeological and artistic discoveries from outside the Cantabrian region, and especially in the Sierra de Montsià. The various theories are summarized and compared with the hypothesis put forward by the author. The roots of Levantine art are to be found in Paleolithic art; however the hiatus between the two groups cannot, as yet, be filled. Levantine art is also related to a Mediterranean Epipaleolithic and Neolithic substratum (cardial ware?) which could have provided the basis for the schematic influence found in the final phases. The most ancient representations could date from 6500-6000 B.C., and the classic phase to between 5000 and 3000 B.C.. The continuation of Levantine art until the end of the second millennium B.C. could be explained by the lack of metallic ores in the Levant; the region therefore did not attract the people with Megalithic cultures.



*Fig. 27 - Peinture de la Moleta de Cartagena (Massif du Montsià, prov. de Tarragone). (D'après Ripoll).*

## CHRONOLOGIE DE L'ART LEVANTIN ESPAGNOL

PEDRO BOSCH-GIMPERA, Mexico, Mexique

Deux tendances se sont fait jour depuis longtemps dans la discussion sur la chronologie de l'art rupestre levantin. L'une croit que le développement classique de cet art est parallèle à celui de l'art franco-cantabrique du paléolithique (école de Breuil et Obermaier, avec Werner, Lantier, Blanc et moi-même), tandis que l'autre pense que l'art levantin a du commencer au mésolithique. C'est à cette dernière époque qu'appartiendrait l'étape classique comprenant des scènes de chasse, de guerre, etc.

Les figures d'animaux y sont traitées dans un style naturaliste, et les figures humaines font l'objet d'une stylisation, exagérant l'impression de mouvement (art expressionniste). Cet art se prolongerait au néolithique où apparaissent des animaux domestiques, des représentations de planteurs. Peu à peu le style dégénère (art seminaturaliste) et amorce une tendance vers la schématisation qui se développera à l'énéolithique, s'étendra aux sépultures mégalithiques et persistera pendant l'âge du bronze, avec des signes conventionnels: cercles concentriques, labyrinthes, etc. Cette école est représentée, à la suite d'Hernandez Pacheco, par Almagro, Martinez Santa Olalla, Bandi, etc. Pericot et même Ripoll adoptent une position intermédiaire en croyant aux racines paléolithiques de l'art levantin; mais admettent que les scènes remontent pour la plupart au mésolithique<sup>1</sup>. Lors du Symposium de Wartenstein, en 1960, ces deux tendances ont paru inconciliables.

La difficulté d'établir une chronologie pour l'art levantin vient de ce qu'il n'est pas associé à des gisements archéologiques, sinon aux phases tardives semi-naturalistes et schématiques; on le trouve alors sur les

<sup>1</sup> L. Pericot, E. Ripoll, *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara* (Viking Fund Publications in Anthropology, n. 39) New York, 1964.

dalles gravées des sépultures mégalithiques, et, pour les figures schématiques en particulier, sur la poterie énéolithique de Las Carolinas (subdivision du campaniforme) ou sur les vases énéolithiques de Los Millares (Almeria); l'accord est général quant à la date tardive de l'art schématique.

En plus de l'argument du «milieu», qu'indiquent les représentations de la vie des peuples chasseurs, argument sur lequel insistaient déjà Obermaier et Wernert, il y a des indices positifs pour qualifier de «paléolithique» l'art levantin classique.

Tout d'abord les ressemblances stylistiques des animaux avec ceux de l'art rupestre franco-cantabrique: Pericot a signalé la ressemblance des animaux représentés sur les plaquettes du Parpalló avec ceux de l'art périgordien franco-cantabrique; moi-même j'avais fait remarquer que, dans les superpositions de Minateda publiées autrefois par Breuil, les figures les plus anciennes sont de grandes silhouettes d'animaux de type franco-cantabrique aurignacien; Blanc, reprenant les planches de Breuil dans son livre intitulé «Dall'astrazione all'organicità»<sup>2</sup> insiste également sur ce point. Dans les phases suivantes de Minateda on voit se développer des scènes. En ce qui concerne la figuration humaine, on passe de la simple silhouette aux représentations de couleur rouge unie (typiques de l'art levantin) qui trouvent leur parallèle dans les plaquettes solutréennes du Parpalló. Ceci correspondrait à un moment de l'art franco-cantabrique qui a, lui-aussi, une étape à couleur rouge unie, avant le grand développement de la polychromie.

Le stade du rouge uni dans l'art rupestre solutréen, se trouverait dans les deux provinces. Dans le Levant il comprendrait le début de l'art classique, et c'est à ce moment qu'il faudrait placer les figures d'animaux isolés, avant l'apparition des représentations humaines ou des scènes de chasse et de guerre qui se développeront à l'apogée de l'art classique levantin. Cette phase appartiendrait au magdalénien et serait parallèle au grand art polychrome franco-cantabrique. À la fin de cette époque, apparaissent dans certaines compositions de Cogul des traits de différentes couleurs qui peuvent passer pour un essai de polychromie assez fruste. Nous pouvons en tirer un point de repère chronologique: il faut les dater d'une époque où il était encore possible qu'il y ait des relations avec l'art franco-cantabrique polychrome. Il y a aussi des essais de polychromie dans une phase de Minateda superposée aux scènes classiques: le style des figures est assez relâché et on pourrait les placer à l'orée de l'épipaléo-

<sup>2</sup> A.C. Blanc, *Dall'astrazione all'organicità*, (De Luca editore) Roma, 1958.



Fig. 28 - Représentations d' animaux quaternaires dans l'art levantin. a-b: Minateda; f: Cova Remigia, Barranc de la Gasulla, Ares del Mestre. Antilope saïga, c-d: Minateda. Lion, e: Minateda (a, b, c, e: d'après Breuil; d: d'après Hernández Pacheco; f: d'après Obermaier).

lithique. À une évolution de l'art levantin assez parallèle à celle de l'art franco-cantabrique, avec des ressemblances positives au début (aurignaco-périgordien), phase à couleur rouge uni (solutréen), et, à la fin, avec l'essai de polychromie (fin du magdalénien et épipaléolithique) on peut ajouter que certaines espèces de la faune représentée sont sans doute pléistocènes. Même si on laisse de côté la représentation d'hippopotame sur laquelle insistait Breuil et qu'on a tant discutée, on trouve plusieurs figures d'élans, des chevaux, que Blanchard<sup>3</sup> a comparés à ceux de l'art franco-cantabrique, où il croit pouvoir reconnaître différentes races de chevaux sauvages. Paul Wernert<sup>4</sup> compare une femelle de bison qui met bas avec une femelle d'équidé de la Valltorta.

En Catalogne, où s'observe une extension de la civilisation franco-cantabrique, comprenant un art mobilier assez pauvre, on a trouvé dans la grotte de la «Moleta de Cartagena» (massif du Montsiá, Sud de la province de Tarragone), une peinture représentant un taureau ou un boeuf à côté d'une figure qui est peut-être celle d'un archer<sup>5</sup>. Le style de l'animal peut être comparé aux silhouettes les plus anciennes de l'art franco-cantabrique, et se situerait à une période assez reculée du périgordien. Il est du même genre, quoique plus primitif, que le boeuf de Minateda qui appartient également aux phases les plus anciennes. L'homme du Montsiá pourrait être un précédent fruste des figures humaines de l'art levantin. Ripoll pense lui aussi que la peinture du Montsiá est paléolithique et entre dans le cadre de la province circum-méditerranéenne postulée par Graziosi.

L'art de type franco-cantabrique pourrait avoir pénétré dans le Sud de l'Espagne par une double voie: le littoral (où se trouvent le Montsiá et le Parpalló) et l'intérieur de la péninsule, pour aboutir en Andalousie à la grotte de la Pileta (prov. de Málaga). Les figures de cette grotte sont également très anciennes: elles remontent sans doute à l'aurignaco-périgordien.

Pour mettre en doute le caractère paléolithique de l'art levantin, on a beaucoup insisté sur le manque de gisements archéologiques en relation avec les peintures, à la différence de l'art franco-cantabrique auquel ils sont couramment associés. Cependant la découverte récente,

<sup>3</sup> J. Blanchard, Informations recherchées d'après des équidés européens figurés, *Prehistoric Art*, etc., pp. 23-24.

<sup>4</sup> P. Wernert, Réflexions sur l'art rupestre naturaliste de l'Espagne orientale. Le motif de la mise-bas dans l'art paléolithique, *In memoriam do Abade Henri Breuil*, vol. II, (Facultade de Letras) Lisboa, 1966, pp. 351-359.

<sup>5</sup> E. Ripoll, Una pintura de tipo paleolitico en la Sierra del Montsiá (Tarragona) y su posible relacion con los origenes del arte levantino, *Miscelánea en homenaje al Abate Breuil*, (Instituto de Prehistoria y Arqueologia), Barcelona, 1965, pp. 297-302.

faite par Vilaseca et Cantarell<sup>6</sup>, d'un gisement paléolithique (épigravettien?) à la grotte de la Mallada (prov. de Tarragone) à 200 m. des peintures de style levantin classique de Cabra Feixet (Perello), nous fournit pour la contemporanéité du gisement et des peintures, un argument plus convaincant que dans le cas de la Valltorta, où les gisements néolithiques sont plus éloignés des peintures. C'est donc à juste droit qu'on utilise le gisement de la Mallada comme argument positif plutôt que celui des plateaux de la Valltorta comme argument négatif.

Après Obermaier et Wernert, insistons à nouveau sur le «milieu» paléolithique et la vie de chasseurs des hommes de l'art du Levant. Le développement des scènes et le manque de figurations humaines dans l'art franco-cantabrique s'expliquent suffisamment par les différences ethniques, accompagnées d'une conception différente de l'utilisation magique de l'art rupestre. Les franco-cantabriques opéraient sur la figure même de l'animal tandis que les chamanes levantins, tout en ayant besoin des figures d'animaux qu'ils représentaient de façon naturaliste, attribuaient une importance spéciale à l'expression de l'action et avaient donc besoin de figures humaines. Ces dernières sont traitées dans un style expressionniste (négligeant le lien entre silhouette et corps et exagérant les attitudes). Les différences de faune peuvent également s'expliquer: le climat franco-cantabrique froid permettait l'existence de mammoths et de rennes, tandis que le climat méditerranéen favorisait une faune propre aux climats tempérés quoique avec des chevaux et des élans quaternaires. Dans les dernières phases de Minateda les animaux semblent révéler une certaine dégénérescence du naturalisme. Ceci se retrouve dans un grand nombre de peintures, surtout à l'intérieur de l'Espagne, à la lisière du Portugal et dans l'extrême sud de la Péninsule, à la Laguna de la Janda<sup>7</sup>. Ce serait l'étape que j'appellerais seminaturaliste, pendant laquelle les représentations humaines perdent l'expression du mouvement, deviennent raides et préparent au schématisme, tout comme à la fin les animaux sont eux aussi schématiques. C'est ce qu'on peut observer dans les superpositions de la Laguna de la Janda (Casas Viejas, prov. de Cadiz) publiées par Cabré, qui constituent le complément de celles de Minateda. A un certain moment des animaux domestiques apparaissent dans l'art seminaturaliste: des

<sup>6</sup> S. Vilaseca, I. Cantarell, La cova de la Mallada de Cabra Feixet, *Ampurias*, Barcelona, 1955-1956, pp. 141-154.

<sup>7</sup> J. Cabré, E. Hernandez Pacheco, *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España, Laguna de la Janda* (Comision de investigaciones paleontológicas y prehistóricas, Memoria n. 3), Madrid, 1914; H. Breuil, M.C. Burkitt, M. Pollok, *Rock Paintings in Southern Andalusia*, Oxford, (Clarendon), 1929.

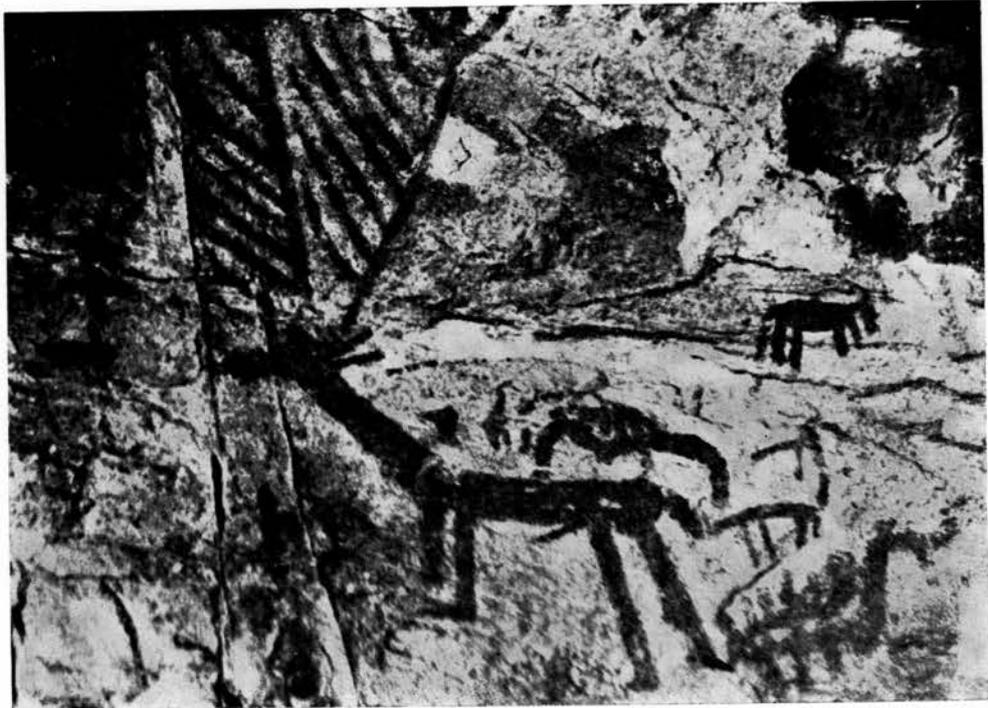


Fig. 29 - Cerf séminaturaliste de la Laguna de la Janda (Casas Viejas, prov. de Cadiz). (D'après Cabré-Almagro).

ânes que des hommes tiennent par la bride, ce qui les place au mésolithique ou au néolithique. Encore, sur certaines dalles des sépultures mégalithiques portugaises trouve-t-on des figures séminaturaliste quoique assez dégénérées<sup>8</sup> qui finissent, dans les sépultures les plus récentes comme dans les représentations rupestres, par dominer le schématisme daté de l'énéolithique, grâce aux cerfs schématiques de la poterie de Los Millares et de Las Carolinas.

Au début de l'art séminaturaliste<sup>9</sup> il y a des représentations qui sont encore assez naturalistes: à Las Batuecas (prov. de Salamanque), les félins et les chèvres de l'abri du Zarzalón, les cerfs du Collado del Aguila, dans la Sierra Morena, que l'on peut comparer aux représentations les plus anciennes de la Laguna de la Janda. On est tout de même bien loin des belles figures d'animaux de l'art classique levantin.

<sup>8</sup> G.V. Leisner, Die Malereien des Dolmen Pedra Coberta, *IPEK*, vol. IX, Berlin, 1934.

<sup>9</sup> P. Bosch-Gimpera, La chronologie de l'art rupestre séminaturaliste et schématique et la culture mégalithique portugaise, *In memoriam do Abade Henri Breuil*, vol. II, pp. 113-132; id., La chronologie de l'art rupestre séminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique, *La Préhistoire, Problèmes et tendances, Mélanges R. Vaufray*, Paris, 1968, pp. 71-75.

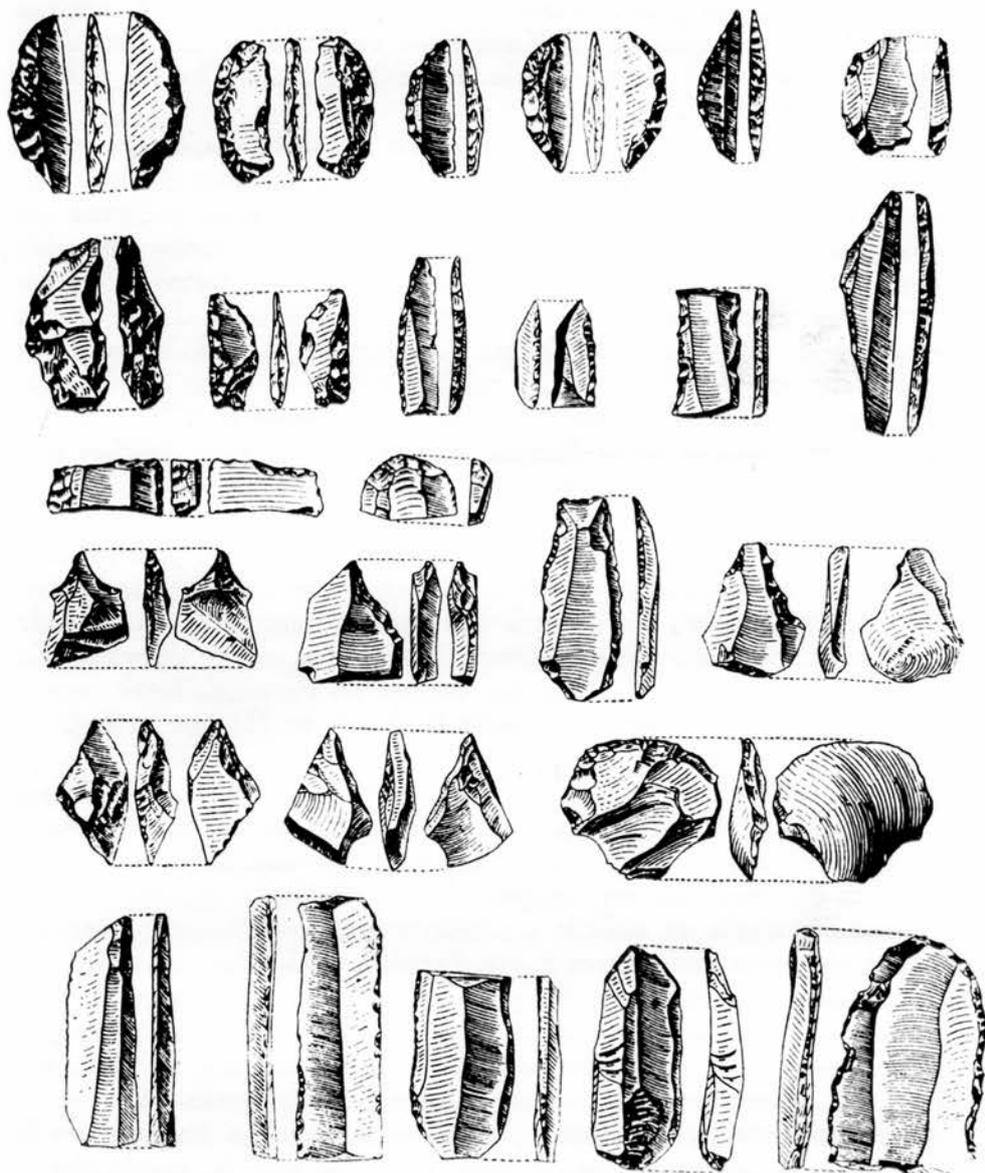


Fig. 30 - Industrie microlithique de la Cueva de Doña Clotilde (Albarracin).  
(D'après Almagro).

C'est à une phase plus avancée du seminaturalisme qu'appartiennent les animaux domestiques de Los Canforos à Peñarrubia (prov. de Jaén), de Boniches (prov. de Cuenca) et de la Cueva de Doña Clotilde (Albarracín, prov. de Teruel).

A Doña Clotilde<sup>10</sup> il y a superposition de deux étapes du même style seminaturaliste et dans la dernière une représentation d'arbre d'où tombent des fruits (un pin?). Dans cet abri se trouve un gisement qui semble offrir un point de repère chronologique; il contenait des silex de tradition mésolithique: à côté de lames, grattoirs, burins et microburins, des microlithes semilunaires ressemblant à ceux de la couche superficielle de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, prov. de Valence) où ils sont accompagnés d'une hache néolithique et de poterie très simple, de la civilisation des grottes, à cordons en relief avec impressions digitales; cette couche de la Cocina se superpose à deux couches mésolithiques.

Nous savons à présent que la civilisation des grottes, c'est à dire le néolithique organisé, se place au V.ème millénaire av. J.C. grâce à la datation au radiocarbone ( $4.300 \pm 300$ ) de la Cova de l'Or de Beniarres (prov. de Valence). Ce serait à peu près la date de Doña Clotilde et par conséquent du seminaturalisme qui n'est pas encore décadent. Ce dernier se trouvant dans la Orca dos Juncais au Portugal, ferait penser que le seminaturalisme finit peu après le début du III.ème millénaire, pendant lequel se développe le schématisme.

Il aura fallu un millénaire environ, pour transformer le seminaturalisme en schématisme. Il n'est pas invraisemblable que le développement du seminaturalisme ait duré les quelques millénaires du mésolithique et du début du néolithique.

Il semble d'ailleurs difficile d'admettre que l'on puisse concentrer dans ces quelques millénaires toute l'évolution de l'art classique levantin et du seminaturalisme. En plus des niveaux de la Cocina, le mésolithique est bien connu les amas de coquilles de Muge, au Portugal, dont une datation au radiocarbone place la deuxième étape au VI millénaire, leurs débuts étant antérieurs. Il est aussi inimaginable que la vie mésolithique à civilisation assez pauvre, dépendant au Portugal de la cueillette et du ramassage, puisse avoir coexisté avec la grande chasse des levantins qui s'accorde plutôt avec l'ambiance du paléolithique. Je croirais plutôt que le mésolithique, malgré la conservation de certaines

<sup>10</sup> M. Almagro, Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La cueva de Doña Clotilde (Teruel), *Teruel*, vol. I n. 2, Teruel, 1949, pp. 91-115 (pl. III), voir également R. Menéndez Pidal (ed.), *Historia de España*, vol. I (Espasa-Calpe), Madrid, 1947, p. 458, fig. 377.

traditions paléolithiques dans son outillage, signale la fin de la grande chasse dans le Levant et que sa persistance, représentée par l'art seminaturaliste, est aussi une survivance d'anciennes traditions et d'un mode de vie qui disparaissent peu à peu.

Je ne crois pas que l'on puisse considérer comme valables, pour rajeunir l'art levantin classique, les femmes de l'abri de Dos Aguas (prov. de Valence), portant des bâtons qui selon Almagro<sup>11</sup> devaient être utilisés pour planter. Ces représentations féminines entrent plutôt dans le seminaturalisme. Le fait que, dans l'abri de la Araña (Bicorp, prov. de Valence) on ait représenté, dans le style de l'art classique levantin, une récolte de miel faite par des personnages qui se servent de corbeilles, n'est pas non plus un argument convaincant. Les chasseurs du paléolithique pouvaient certainement recueillir le miel et même utiliser des corbeilles. Les ressemblances avec l'art nord-africain de la phase bovidienne, certainement postpaléolithique, ne sont pas non plus un argument contre la date paléolithique de l'art levantin. Ni les pasteurs, ni les boeufs qui y sont représentés n'ont la même vivacité de style que les chasseurs ou les animaux de l'art du Levant. Il s'agirait, comme pour l'art seminaturaliste espagnol d'une survivance.

Finalement il semble difficile d'imaginer que si l'art franco-cantabrique a eu besoin de plus de 30.000 ans pour se développer l'art levantin puisse être circonscrit dans les cinq millénaires du mésolithique, néolithique et énéolithique.

<sup>11</sup> M. Almagro, El problema de la cronologia del arte rupestre levantino español, *Prehistoric Art*, etc., pp. 103-111, fig. 1.

## RIASSUNTO

Recenti scoperte sembrano confermare la datazione paleolitica per l'arte del Levante, datazione piuttosto controversa per la mancanza di elementi che permettano accostamenti sicuri a culture materiali. Gli argomenti di cui l'autore si avvale sono principalmente la somiglianza stilistica con la produzione franco-cantabrica, l'uso del colore rosso unito, che si ritrova nel Solutreano, e la raffigurazione di animali pleistocenici. Il mondo rappresentato nell'arte levantina è quello dei cacciatori paleolitici.

## SUMMARY

Recent discoveries seem to confirm a Palaeolithic date for Levantine art, although the question is still controversial because of lack of elements allowing the connection of rock art with material cultures. The arguments that the author presents are chiefly: the stylistic similarity to the Franco-Cantabrian art, the use of uniform red colour, common in the Solutrean, and the representation of pleistocene fauna. The world shown in the Levantine art is that of Palaeolithic hunters.



APORTACIONES DE LA «CUEVA DE LOS GRAJOS»  
(CIEZA, MURCIA) AL CONOCIMIENTO DEL ARTE RUPESTRE  
LEVANTINO ESPAÑOL

ANTONIO BELTRAN, Zaragoza, España

*Antecedentes*

El abrigo o cueva de los Grajos se abre en un barranco de paredes verticales calizas, en la sierra de Ascoy, a 2 km. de Cieza, en la provincia de Murcia. Descubierta en 1962 por el Grupo Espeleológico de las Organizaciones Juveniles de Cieza, permanece prácticamente inédito, aunque se hayan dado algunas noticias sobre su hallazgo<sup>1</sup>.

La localidad se halla al norte de la provincia de Murcia, estando rodeada de yacimientos con pinturas levantinas, al Nordeste los de Yecla (Cantos de la Visera del Monte Arabí) y Alpera; al Norte, Minateda; y al Noroeste los inéditos de la Cañáica del Calar y Fuente del Sabuco (El Sabinar, Murcia) y el extenso grupo de Nerpio.

En todos los casos citados, coexisten figuras levantinas de aspecto naturalista y otras esquemáticas e ideomorfas, bien en el mismo abrigo o en covachos contiguos y este es también el caso de Los Grajos, donde en el abrigo I hay mezcla de figuras de los más diferentes estilos aunque con predominio de las levantinas, mientras que en el II, solo a una decena de metros aguas arriba del barranco, con una figura levantina, hay un grupo numeroso esquemático e incluso otras de la Edad Media.

Uno de los problemas fundamentales del arte rupestre levantino es el de la cronología absoluta, a cuya solución solamente podrá llegarse

<sup>1</sup> Diario «A.B.C.» de Madrid, 25 de enero 1963; de él «Noticario Arqueológico Hispánico» VII, 1-3, p. 254 y «Le Figaro», Paris 27 enero 1963. Eduardo F. Lopez Pasqual, *Nota acerca de las pinturas rupestres de Cieza (Murcia)*, rev. «Karst», Barcelona mayo 1968, V, 14-15, pp. 468-469, 1 fot. - Antonio Beltran, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968.

cuando, aparte de hallar algun resto pictórico cubierto por un estrato arqueológico o bien caído en él, tengamos secuencias cronológicas relativas muy seguras; efectivamente, los frisos levantinos, conservan figuras de distintas épocas, bien porque se han repintado unas sobre otras o por haberse añadido algunas en tiempos posteriores a las primeras pinturas.

De aquí el interés que tiene el análisis circunstanciado de los abrigos y la ordenación de sus figuras, como el que vamos a intentar hacer del conjunto de la cueva de los Grajos.

### *Descripción*<sup>2</sup>

Contiene el friso que nos interesa 46 figuras que ocupan una pared, casi vertical, de 2,10 metros de largo, por una altura máxima de 0,80 m. Están pintadas las figuras en los colores rojo claro y desvaído, rojo intenso, rojo carmín oscuro (tanto que a veces parece negruzco) y negro. En esta última tinta una figura y unos puntos tienen un aspecto verdoso y en la roja, un signo esquemático posee un matiz vivo muy diferente a los demás tonos rojos.

Existen superposiciones evidentes de rojo carmín oscuro, sobre rojo claro; de negro sobre rojo claro y sobre rojo carmín oscuro; de negro sobre carmín oscuro; y de negro verdoso sobre rojo.

Por lo tanto, salvo las excepciones que veremos, el orden de antigüedad de colores, en este abrigo, es el siguiente:

1. Rojo claro
2. Rojo intenso y rojo carmín oscuro
3. Negro y negro verdoso.

Las figuras, estadísticamente, se clasifican así:

Humanas, 31, de ellas 14 mujeres (alguna dudosa)

Animales, 10 (2 ciervos, 1 cierva, 2 cabras, 1 cánido, 4 cuadrúpedos inclasificables).

Signos, 5.

La distribución de las figuras en el friso pintado es interesante, ya que podemos aceptar la presencia de una faja horizontal más importante, en el centro, otra con menos figuras y de menor interés en la parte superior y una tercera en la zona baja del panel. En la banda

<sup>2</sup> La publicación exhaustiva de este friso está en prensa en la revista «Caesaraugusta», Zaragoza 1968 (A. Beltran, *Nuevos hallazgos de arte rupestre levantino: Las cuevas del barranco de Los Grajos (Cieza) y los abrigos de la Cañalica del Calar y de la Fuente del Sabuco (El Sabinar, Murcia)*).

central no hay ningún animal y las representaciones humanas componen tres agrupaciones cuyo tema esencial es la danza. En la fila de arriba hay cuatro animales, seis hombres y dos mujeres en rojo claro, muy desvaído. En la inferior cinco animales.

Pasando ahora a la posible distribución por escenas, encontramos lo siguiente:

I. Escena de baile del lado izquierdo. Cinco bailarinas de color negro y dos de color rojo, una repintada de carmín. Finalmente otra de color rojo claro, no repintada, cortada por una de las de color negro y fuera de la escena. Las siete bailarinas están en línea horizontal, cada una de ellas en postura diferente a las demás, en lo que se refiere a los brazos y en algún caso a la cintura, permaneciendo igual la parte inferior del cuerpo, cubierta por faldas cortas, levemente acampanadas, con dos picos colgantes y estáticas las piernas, delgadas y largas.

En cambio los brazos mantienen las siguientes variedades:

- a) Levantados sobre la cabeza, cerrando un óvalo.
- b) Colgando a lo largo del cuerpo, levemente arqueados.
- c) Levantado el izquierdo más arriba de la cabeza y doblado y el derecho doblado hacia la cintura, o a la inversa.
- d) Doblados hacia abajo.
- e) Levantados ambos por encima de la cabeza y ligeramente doblados por los codos.



Fig. 31 - Conjunto de las figuras 1-46, a la derecha del abrigo. Las figuras punteadas en rojo claro y las restantes en negro o carmin, castaño oscuro.

Respecto de la cintura, que es siempre larga y delgada, una de las mujeres la cimbreaba ostensiblemente (num. 9) lo que da lugar a que se advierta que va desnuda de medio cuerpo para arriba, ya que su seno derecho cuelga, separado del cuerpo, (como en Cogul), mientras el izquierdo, aun pegado al pecho dibuja claramente su curva exterior.

Este grupo de mujeres tiene por el lado izquierdo un hombre en actitud de danza, con los brazos extendidos en línea recta y dos animales, uno arriba y otro abajo de dicha figura; en la parte superior un hombrecillo fálico (datable en la Edad del Bronce) del tipo llamado de «salamandra», y una fila de cinco hombres, uno de ellos ithyfálico; debajo un cánido; por la derecha, el grupo de la danza II, de hombres.

Ninguna de las mujeres lleva instrumento ninguno, apreciándose en alguna las manos libres, terminadas por tres dedos. Tampoco los hombres llevan arco ni instrumento alguno. Por lo tanto los animales no están en función de una tarea de caza y, por otra parte, no intervienen directamente en la escena, en la que el elemento activo está integrado por las siete mujeres. Por otra parte, es indudable que los hombres (ithyfálicos o no) y los animales deben tener algo que ver con las mujeres que bailan.

Cronológicamente en esta escena habría primero un grupo de mujeres en color rojo claro; una de ellas se repintaría después en rojo carmín, al tiempo que se pintaban dos de los animales y los cinco hombres de la parte superior; finalmente se pintarían las mujeres negras, el hombre con los brazos extendidos, aparte de los signos y otras figuras secundarias.

II. Escena de baile de hombres. Está formada por cuatro figuras masculinas, de color negro, tres de ellas repintadas sobre rojo, todas levantando o extendiendo los brazos y dos doblando más o menos violentamente el cuerpo. Los cuatro cierran un semicírculo, en cuyo interior queda un animal negro y un signo que parece una falda femenina, pero que no debe serlo. Uno de los hombres es claramente ithyfálico. Hay un quinto hombre, en el extremo derecha de la escena, que puede formar parte de ella o de la siguiente, aunque por su color negro debe ser incluido en la II; no obstante como falta la casi totalidad de la figura es difícil encajarlo en la composición.

Conviene repetir que los hombres no llevan nada en las manos y que parecen danzar, brazos en alto, alrededor del animal rayado (num. 27). Esta circunstancia podría permitirnos suponer que las mujeres de la escena I (nums. 6-11 y 20-21) ejecutan su danza en relación con el animal 12.

III. Escena mucho más confusa, en la que todas las figuras son de color rojo o rojo carmín oscuro, en algún caso sobre rojo claro. Podría, a su vez, dividirse en dos grupos de figuras:

1) Un hombrecillo rojo carmín entre dos mujeres del mismo color (una repintada sobre rojo), ambas en actitud de danza, a las que podría añadirse una muy dudosa de color carmín sobre rojo claro; las cuatro figuras forman semicírculo sobre un cuadrúpedo, seguramente una cabra, también de color rojo carmín oscuro, en tanto que otra cabra, un ciervo acéfalo y una curiosa cierva muy geométrica (con paralelo en Val del Charco del Agua Amarga), encerrarían, a su vez, el grupo humano.

2) Grupo de figuras rojas y rojo carmín oscuro, con tres extraños hombres con los brazos en cruz, uno ithyfálico y otro pintado dentro de una pequeña oquedad y cruzado por barras rojas horizontales; una mujer con los brazos caídos a lo largo del cuerpo y ligeramente arqueados, que quedaría frente al hombre fálico, un signo ilegible y una esquematización humana en forma de «phi» muy irregular. Toda esta escena quedaría dominada desde la parte superior por un ciervo naturalista y muy bello. En la parte alta y fuera de la zona pintada del abrigo, quedan los restos de una mujer con falda triangular, en rojo claro, tan desvaído que apenas es visible y que debió formar parte del conjunto más viejo de la cueva.

Fuera de este friso, en el lado opuesto de la cueva, hay un grupo de dos mujeres, con los cuerpos en flexión hacia adelante, los brazos extendidos, una de ellas con los senos colgantes, uno a cada lado del cuerpo (la otra ha perdido la pintura en la zona del pecho), y delante de ellas un cuadrúpedo inclasificable.

En *conclusión* pues, nos encontramos con un grupo de pinturas en donde la temática es exclusivamente de danza, ejecutada por mujeres, con la participación secundaria de hombres, sin excluir un rito en el que la ithyphalia de algunos de éstos juegue un papel importante. La



Fig. 32 - Manchas y figuras 47-49 de la hornacina a la izquierda del abrigo. Color rojo oscuro. Reducidas a 1/3.

danza está relacionada con animales, muy probablemente con problemas de fecundidad o fecundación. No hay ni un solo atisbo de escenas de caza o de conmemoración definida.

Por otra parte las representaciones de Cogul, barranco del Pajarejo o Dos Aguas<sup>3</sup> nos brindan ejemplos que quizá el nuevo hallazgo de los Grajos permita revisar y valorar debidamente.

Para la *cronología absoluta* carecemos de datos seguros referentes a la cultura material. Ninguna referencia a la vida agrícola o ganadera, pues el cánido podría muy bien ser un lobo. Respecto del límite inferior tenemos el signo 43 en forma de «phi» y el hombre esquemático 13 de tipo de «salamandra», dentro de la Edad del Bronce y constituyendo las figuras más modernas del abrigo, que se separan mucho estilísticamente de las restantes.

Artísticamente los animales que suelen ser en Levante de tendencia naturalista, mientras los hombres se estilizan, son en los Grajos bastante esquemáticos si exceptuamos los ciervos 40 y 44, que serían, teóricamente de lo más antiguo, aunque las superposiciones nos muestran como más viejas las figuras de color rojo claro y desvaído.

No obstante, si atendemos a la posible división en períodos del arte levantino en una fase I naturalista, una II estática, la III estilizada-dinámica y la IV, que volvería al estatismo, sería difícil datar este abrigo, totalmente, antes de la última etapa citada y por lo tanto después del 2,000. Ciertamente que dicha ordenación es hipotética y que muy bien podrían incluirse los ciervos y las figuras humanas más antiguas en la fase II, a partir del 4,000, continuando las formas en los repintados de las mujeres aunque con variaciones muy apreciables, como por ejemplo las piernas cortas y relativamente gruesas en las mujeres rojo-claras y largas y muy delgadas en las carmines y negras; los cuerpos más rígidos y triangulares en las primeras y cimbreados y con brazos movidos en las segundas.

Digamos, finalmente, que aparte las relaciones concretas de algunas figuras con las de otros abrigos levantinos, las representaciones de los Grajos son absolutamente excepcionales y evidentes, con una abundancia de mujeres bailando que no tiene paralelo, aparte de que

<sup>3</sup> M. Almagro, *El Covacho con pinturas rupestre de Cogul (Lérida)*, Lérida 1952. - F. Jordà, *Sobre posibles relaciones del arte levantino español*, «Homenaje al abate Breuil», Barcelona 1964, I, p. 467. - M. Almagro, *Nuevas pinturas rupestres con una danza jánica en Albarracín*, «Festschrift für Lothar Zotz», Erlangen 1960, p. 13. - F. Jordà y J. Alcacer, *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*, Valencia 1951.

las seis posiciones diferentes de los brazos y las tres de las cinturas nos permiten reconstruir una danza prehistórica en relación con hombres — fállicos o no — y con animales.

## RESUME

Récemment de nouvelles peintures rupestres ont été découvertes à Barranco de Los Grajos et dans trois abris appelés Canaica del Calar. Il s'agit d'un groupe de peintures représentant uniquement des scènes de danse, exécutées par des femmes portant de larges jupes courtes. Des hommes participent aussi aux danses; quelques-uns sont ithyphalliques, et jouent d'ailleurs un rôle secondaire. Les groupes de danseurs sont en relation avec des animaux, et il est fort probable qu'ils représentent des rites de fertilité. On ne peut pas déterminer de chronologie absolue parce qu'on ne dispose pas de références à des cultures matérielles. Il est possible, d'autre part, d'indiquer comme limite inférieure une figure «en phi» et une «salamandre». Les plus récentes, très différentes des autres stylistiquement, remontent à l'âge du Bronze. Les animaux, dans l'art du Levant, sont généralement naturalistes; ici, au contraire, ils sont schématiques, exceptés deux cerfs, que les superpositions révèlent comme les plus anciens. Si l'on considère les différentes phases de l'art rupestre levantin, on peut intégrer ces abris, dans leur ensemble, à la dernière, c'est-à-dire à la fin du troisième millénaire. Les superpositions prouvent que les peintures furent exécutées pendant un laps de temps assez long. Par leur relations très limitées avec le reste de l'art levantin, les peintures de Los Grajos constituent un ensemble tout à fait exceptionnel.

## RIASSUNTO

Recentemente sono state scoperte nuove pitture rupestri nel Barranco de Los Grajos ed in un gruppo di tre ripari chiamato Canaica del Calar. Sono raffigurate esclusivamente scene di danza, eseguite da donne vestite con corte gonne a campana, con la partecipazione secondaria di uomini, alcuni dei quali itifallici. La danza è messa in relazione con animali, e molto probabilmente allude a riti di fertilità. È impossibile determinare una cronologia assoluta in quanto mancano riferimenti sicuri ad una cultura materiale. Possiamo però indicare come limite inferiore una figura «a phi» e una di «salamandra», le più recenti del riparo, molto diverse stilisticamente dalle altre, che rientrano nell'età del Bronzo. Mentre in genere nell'arte levantina gli animali sono naturalistici, qui sono schematici, tranne due cervi, che le sovrapposizioni mostrano come i più antichi. Se ci atteniamo alla divisione in fasi dell'arte levantina, possiamo far corrispondere in complesso questi ripari all'ultima fase, cioè alla fine del III millennio. Dalle sovrapposizioni però si deduce che le pitture furono eseguite in un arco di tempo piuttosto lungo. Tranne alcune relazioni con figure di altri ripari del Levante, le rappresentazioni di Los Grajos sono assolutamente eccezionali.

## SUMMARY

New rock paintings have been recently discovered in Barranco de Los Grajos and in a group of three shelters called Canaica del Calar. All are dance scenes, the main figures being women dressed in short bell-shaped skirts; some men, a few of which are ithyphallic, play a secondary role in the dances. There is some relationship between the dancers and animal representations, and the whole probably represents a fertility rite. It is impossible to establish an absolute chronology, as there are no associations with material culture. A «phi» shaped figure and a «salamander» figure are the most recent representations in the shelter; they are quite different from the other representations and date from the Bronze Age. In Levantine art animals are usually naturalistic, but here they are schematic with the exception of two deers, which superpositions show as being the most recent works. Following the division of Levantine art into phases, these shelters belong on the whole to the last phase, that is to the end of the third millenium. Superpositions show that the paintings were executed over a rather long period. There are only very few similarities with the rest of Levantine art and the paintings of Los Grajos remain exceptional.



## ACERCA DE LA CRONOLOGIA DE LA PINTURA RUPESTRE LEVANTINA

ANTONIO BELTRAN, Zaragoza, España

El tema de la cronología absoluta de la pintura levantina ha provocado acerbos polémicas y dista mucho de tener una solución segura, ya que hasta ahora no se han encontrado estratos datables que recubran total o parcialmente algún friso pintado levantino, ni yacimientos en el mismo abrigo que feche las pinturas suponiendo su contemporaneidad, o piezas de arte mueble que aseguren una datación por el método comparativo ya que los hallazgos de Serriñá, San Gregorio de Falset, El Parpalló, Les Mallaetes y La Cocina no nos sirven por diversos motivos. No debe extrañar, por lo tanto, que la mayor parte de la bibliografía sobre el arte levantino se haya aplicado al problema de su datación que, en síntesis, se atribuía por Breuil, Obermaier y Bosch al Paleolítico Superior, por distintos autores españoles, especialmente Almagro, al que siguen ahora la mayor parte de los especialistas, en el Mesolítico y Neolítico y, finalmente, por Jordá, recientemente, en el Neolítico y la Edad de los Metales<sup>1</sup>.

Durante mucho tiempo la cuestión estaba, esencialmente, en si se trataba de un arte paleolítico o postpaleolítico; hoy, excluída tajantemente la fauna cuaternaria en los abrigos levantinos, demostrada

<sup>1</sup> El estado de la cuestión puede verse en los trabajos de M. Almagro, en «Congrès Int. des Sciences Préh. et Protohistoriques», Zürich 1952, p. 142; «VI Congreso Arqueológico Nacional, Alcoy», 1951, p. 67; Congrès Int. des Sc. Préh. Prot.» 1962, p. 319 y «Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara», Chicago 1965 y *El covacho con pinturas rupestres de Cogul*, Lérida 1952. - E. Ripoll, *Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del Levante Español*, «Festschrift für Lothar Zotz», Bonn 1960, p. 457. - Las opiniones del abate Breuil en *Les roches peintes leptolithiques de l'Espagne Orientale*, documentos privados en ciclostil preparatorios de la reunión de Burg Wartenstein, 1960. - F. Jordá, *Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino*, «Zephyrus», XVII, 1966, pp. 47-66. - Una síntesis de la cuestión y las referencias bibliográficas en Antonio Beltran, *El arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968. Una síntesis del problema general en E. Anati, *Quelques reflexions sur l'art rupestre d'Europe*, «Bulletin de la Société Préhistorique Française», LVII, 1960, 11-12, pp. 695-701.

la inviabilidad del esquema breuiliano sobre Minateda y desaparecidos los más firmes defensores del paleolitismo (Breuil, Obermaier), solamente el prof. Bosch Gimpera mantiene esta datación. No es necesario insistir sobre la cuestión, ya que existe una amplia literatura sobre el tema perfectamente asequible. Por otra parte la tesis del prof. Jordá tampoco puede mantenerse, en nuestra opinión, ya que el arte de la Edad del Bronce es completamente distinto y de génesis y evolución diferente al Levantino.

En tales circunstancias para emitir una hipótesis de datación es necesario aclarar algunos conceptos generales y recurrir a las superposiciones que permiten establecer secuencias de colores y de estilos.

Es evidente que el arte rupestre levantino refleja como actividad y vida de sus autores la caza y la recolección primero y atisbos de agricultura y domesticación de animales después; es decir, la economía del Paleolítico y Mesolítico y del Neolítico, respectivamente. Pero resulta poco exacto establecer una datación en el Mesolítico o Neolítico si se enuncia de esta forma, siendo más correcto decir que mientras las comarcas vecinas litorales — cuyas industrias conocemos mejor — desarrollaban las culturas Epipaleolíticas y Mesolíticas y recibían las aportaciones Neolíticas y Eneolíticas, las sierras interiores levantinas albergaban una población cazadora y recolectora y luego agricultora y pastora, que pintaba sobre los muros rocosos de un modo peculiar. La falta de relación directa, al menos hasta ahora, con materiales arqueológicos concretos, típicos de las culturas costeras, impide ser más categóricos al intentar filiar las pinturas dentro de períodos definidos; piénsese, por una parte, en la carencia casi absoluta de cerámicas cardiales, y por otra en la presencia de industrias líticas pobres, poco típicas, pero de aspecto geométrico y seguramente retardatario, de los talleres tarraconenses del Priorato, de los «planells» de Castellón de la Plana, y de los abrigos de la Valltorta (donde no obstante hay microburiles) y de Albarracín, especialmente el de Doña Clotilde.

En el estado actual de nuestros conocimientos el arte levantino es, evidentemente, *postpaleolítico*, sin que pueda afirmarse con seguridad que haya conexión entre el final del Magdaleniense y el principio del arte que nos ocupa. De todas formas, en ningún caso puede llevarse su iniciación a antes de los años 8,000 a 7,000 y aun parece legítimo, por muchas razones, suponer que sea bastante posterior. No tiene solución, por el momento, el problema de su entronque con el arte paleolítico, ya que estilísticamente, las semejanzas son con las pinturas auriñaco-perigordienses y no con las magdalenienses (perspectiva torci-

da de cuernos y de pezuñas, perfiles y tintas planas, etc.); parece aventurado afirmar, o al menos no tenemos pruebas suficientes para hacerlo, que el arte levantino pueda tener su origen en las plaquetas pintadas de estilo naturalista de El Parpalló, ya que esta cueva significa un hecho esporádico en Levante y por otra parte, el arte mobiliario tiene una vertiente muy distinta del parietal, al menos en lo que nos muestra la pintura cuaternaria. Las dificultades aumentan si aducimos el ejemplo de las plaquetas con incisiones geométricas de la cueva mesolítica de La Cocina. Completamente aparte hay que dejar las comparaciones con los cantos pintados azilienses, cuya datación se discute ahora y que pertenecen a un área geográfica muy localizada y completamente distinta.

El final del arte levantino podemos fijarlo con bastante seguridad mediante la aparición de pinturas esquemáticas datadas por representaciones idénticas en cerámicas o por la figuración de objetos datables, hacia el 1500 o algo después.

Queda, pues, como marco cronológico absoluto una etapa que iría desde algo después del 7,000 hasta el 1,200 o quizá el 1,000, con una evolución estilística a lo largo de dicho tiempo, que puede seguirse mediante el método comparativo y las superposiciones y que permite el establecimiento de hipótesis válidas.

No obstante por el momento las leyes generales propuestas por los distintos autores no siempre son fáciles de mantener; así por ejemplo no puede demostrarse que el origen de este arte, y por lo tanto sus fases más antiguas, estén en la parte septentrional de la zona y que su difusión cronológica se hiciese de Norte a Sur. El hallazgo de la Moleta de Cartagena, realizado por Ripoll no es concluyente y los recientes descubrimientos de Nerpio, Cañaica del Calar y Los Grajos, invalidan esta afirmación general. Por otra parte, el viejo esquema de Breuil se apoyaba excesivamente en Minateda y Alpera y respecto de estos yacimientos en ordenaciones que actualmente no parecen viables. Finalmente puede afirmarse que el contacto geográfico de pinturas levantinas con otras esquemáticas, en el mismo abrigo o en abrigos contiguos, no supone sincronidad ni fases de una evolución única y continuada, independientemente de que el arte levantino reciba influencias de las nuevas ideas que provocan el arte esquemático, a partir del Eneolítico, con ojos, esquemas humanos y animales y símbolos geometrizarantes.

Todos los intentos de síntesis estilístico-cronológica del arte levantino han coincidido en lo esencial, incluso en el error de llamar levantino

tina a la pintura que está en la zona de Levante, independientemente de su época y de su estilo, cosa que induce a confusiones, puesto que en el término «levantino» se encierra sólo un tipo especial de pintura que debe ser separada de las demás aunque se hallen situadas en la zona geográfica de Levante. Así Kühn suponía tres fases: a) Animales de gran talla, naturalistas; b) Siluetas animales con hombres corriendo; y c) Figuras estilizadas y geométricas.

Sería muy largo y completamente hipotético tratar de individualizar los factores de la evolución, bien sean tecnológicos o conceptuales, por la propia dinámica del arte levantino o por contactos e influencias exteriores. La fase c) de Kühn tomaría como base los signos del tipo de Vélez Blanco, comparables con análogas representaciones en la cerámica, en los dólmenes y su cultura y en los ídolos eneolíticos, y con objetos como hachas de la mitad del II milenario y del I; puñales, lanzas del Bronce medio, carros no anteriores al siglo VIII con la perspectiva de las ruedas igual que en la Val Camonica. Es evidente que este arte de la Edad del Bronce y de principios de la Edad del Hierro influyó en la evolución del Levantino y provocó, en muy poco tiempo, su desaparición, porque no encajaba en las ideas de la nueva sociedad metalúrgica.

A título de hipótesis de trabajo, podrían establecerse las siguientes fases estilístico-cronológicas:

I. *Fase antigua, naturalista*, de tradición auriñaco-perigordienne, pero contemporánea del Epipaleolítico (6,000-3,500) con su apogeo antes del 5,000. Coincide con la fase A, naturalista, de Ripoll, y sus períodos 1 (toros de Albarracín, a los que habría que añadir el de la Araña, el de Minateda, los del Cingle de la Gasulla y el ciervo de Val del Charco) y 2 (ciervos de Calapatá). Es muy posible que en esta fase, a semejanza de lo que pasa en el arte paleolítico, hubiera que incluir signos geométricos y figuras de arte esquemático, como hemos visto en las superposiciones de La Sarga, La Araña y Cantos de la Visera, donde hallamos figuras de animales naturalistas sobre signos esquemáticos, y en la última de las cuevas citadas la superposición ciervo-toro-ave esquemática con las alas explayadas;

II. *Fase plena, de florecimiento, naturalista o seminaturalista*, con desaparición progresiva de los toros y abundancia de ciervos y de cabras, aparición de la figura humana, estilizada o escasamente naturalista, frente a los animales que siguen la tradición de la fase I. Podría datarse a partir del año 4,000 y coincide con la fase B) estilizado-estática de Ripoll, pudiendo estar uno de sus núcleos más claros en la

composición central de la Cueva Remigia; la figura de 0,60 m. de altura de Val del Charco, supondría la transición de la fase I a la II y otro tanto podría decirse de la mujer grande de La Araña.

III. *Fase de desarrollo, estilizada-dinámica* (o C) de Ripoll, entre el 3,500 y el 2,000, contemporánea del Neolítico de los llanos litorales pero sin reflejar vida neolítica. La figura humana lanzada a la carrera y la corrección del naturalismo o seminaturalismo animal mediante el movimiento, serían las características más acusadas.

IV. *Fase final*, con vuelta al estatismo y tendencia esquematizante, introducción de temas que reflejan una agricultura inicial con palos de cavar rectos o en ángulo, domesticación de animales (perros o cánidos de Alpera y Fuente Sabuco, y más tardíamente caballos o asnos) y finalmente monta de algunos de ellos. Debe datarse después del 2,000 teniendo una fecha clave en el caballero, relativamente naturalista, del Cingle de la Remigia, que no puede fecharse antes del 1,200. Entraría, pues, esta fase en el Eneolítico y el Bronce I.

Es posible que muchas figuras animales netamente levantinas por su estilo, sean posteriores y que evolucionen siguiendo la línea general de la pintura levantina en la zona de florecimiento de la esquemática (Aldeaquemada, ciervo grande de Los Letreros, Lavaderos de Tello, ciervo aislado del Tajo de las Figuras, etc.); lo que no parece viable es que por su propia dinámica el arte levantino origine el esquemático, simbólico e ideomorfo de la Edad del Bronce, radicalmente distinto, que responde a la introducción de nuevas ideas religiosas, funerarias y técnicas y a una concepción distinta de la vida, nacida de la revolución metalúrgica.

Aparte del estilo, podemos recurrir a la ordenación relativa de las pinturas por el color con que están pintadas; pero esto, que nos da elementos de trabajo objetivos y seguros, nos proporciona una perturbación en el sistema de ordenación general. En efecto, los distintos colores y los matices dentro de cada uno de ellos, los encontramos repetidos en cada una de las fases estilísticas que hemos propuesto. Es evidente que la superposición de colores nos da la siguiente secuencia por orden de mayor antigüedad:

blanco, rojo claro, rojo carmín o violáceo, negro y anaranjado o rojo muy claro.

Si analizamos algunos ejemplos claros veremos que el toro de la Ceja de Piezarrodilla, de color rojo-negruzco sobre blanco, es de la fase I y las ciervas blancas de Bezas, cerca del anterior abrigo, de la II; la figura estilizada en blanco del Single, por lo menos del Bronce

II. Las figuras del barranco de los Grajos, de la fase IV, tienen repintados de rojo intenso o carmín obscuro, sobre rojo claro y otros de negro sobre rojo. Y los ejemplos podrían multiplicarse para mostrar que el esquema que hemos adelantado no puede tener valor absoluto, fuera de los límites superior e inferior, y que la ordenación cronológica de los conjuntos deberá ser estudiada aún con mucho cuidado, sin olvidar la posibilidad, en algún caso segura, de variaciones regionales y de diferencias más atribuibles a peculiaridad de «escuelas» que a una rígida evolución cronológica.

Lo que es evidente es la larga perduración, sin solución de continuidad, de la pintura levantina, al menos durante unos 6,000 años, añadiendo en los frisos figuras (hombres estilizados de los Toricos de Albarracín) repintándolas sobre idénticas, parecidas o distintas formas, modificándolas, a veces, (toro de la Ceja de Piezarrodilla, ciervos modificando toros de Alpera o Monte Arabí, mujeres rojas repasadas en negro de los Grajos) o simplemente respetando los frisos anteriores y pintando con estilos completamente nuevas figuras intercaladas (Cogul) o abandonando figuras que formaban parte de anteriores composiciones (mujeres rojas de los Grajos). Finalmente se da, frecuentemente, el caso de pintar en plena Edad del Bronce en abrigos contiguos a los que contenían pinturas levantinas (Nerpio) y que fueron utilizados hasta épocas muy recientes (votos latinos e ibéricos de Cogul, pinturas medievales de Los Grajos II o Peña del Escrito, en Villar del Humo).

Respecto de la significación del arte levantino no hay duda de que los abrigos fueron santuarios en relación con la caza, en muchos casos, pero que en otros tienen carácter conmemorativo de hechos cuya importancia desconocemos, pero que poseyeron alta valoración pública a juzgar por los lugares donde se pintaba, la perpetuación de las figuras mediante correcciones y repintados y el no ser los abrigos lugares de habitación.

## RESUME

La chronologie de l'art levantin est très discutée, parce qu'il n'y a pas d'éléments que l'on puisse dater avec certitude. L'auteur considère que le Postpaléolithique (8000-7000 avt. J. C.), en marquerait le début, tandis que la fin serait liée à l'apparition de figures schématiques, semblables à celles trouvées sur de la céramique datée de 1500 avt. J.C. En examinant les superpositions on détermine quatre périodes: 1) une phase ancienne naturaliste (6000-3500); 2) l'apogée naturaliste ou sémi-naturaliste (à partir de 4000); 3) une évolution vers un stade stylisé dynamique (3500-2000); 4) une phase finale, statique tendant au schématisme (2000: début de l'âge du Bronze). Un autre élément de datation non absolue, apparaît dans la succession des

couleurs: 1) blanc, 2) rouge clair, 3) carmin ou rouge violacé, 4) noir, 5) orange ou rouge très clair. Il semble certain que les abris peints étaient des lieux sacrés de rites de chasse. Ce caractère est attesté par le fait que l'on a peint les mêmes parois pendant près de 6000 ans. C'est seulement à l'âge du Bronze que l'on a choisi d'autres abris.

## RIASSUNTO

Dato che non si possiedono elementi databili con sicurezza, la cronologia dell'arte levantina è tuttora oggetto di molte discussioni. L'autore pone la data d'inizio al Post-paleolitico, 8000-7000 anni a.C., e la fine al 1500 circa, quando appaiono figure schematiche uguali a quelle rappresentate su ceramiche databili appunto a quest'epoca. Dall'esame delle sovrapposizioni si ricavano 4 fasi: 1) fase antica, naturalista (6000-3500); 2) fase di massima fioritura, naturalista o semi-naturalista (con inizio verso il 4000); 3) fase stilizzata-dinamica (3500-2000); 4) fase finale, statica tendente allo schematismo (2000: inizio età del Bronzo). Un elemento di datazione, peraltro non assoluto, è il colore, che si ritrova grosso modo nella sequenza: 1) bianco, 2) rosso chiaro, 3) carminio o violaceo, 4) nero, 5) arancio o rosso molto chiaro. Sembra fuor di dubbio che i ripari dipinti fossero santuari dedicati a riti di caccia. La sacralità è attestata dal fatto che sono state affrescate le stesse pareti per 6000 anni senza soluzione di continuità, e che solo nell'età del Bronzo si occuparono altri ripari.

## SUMMARY

As there is no material which can be exactly dated, the chronology of Levantine art remains the subject of much discussion. The author fixes its beginning in the Postpaleolithic period, 8000-7000 B.C., and its end around 1500, when similar schematic figures also appear on datable pottery. From an analysis of superpositioning we can distinguish four phases: 1) ancient, naturalistic (6000-3500); 2) phase of maximum development, naturalistic or semi-naturalistic (beginning c. 4000); 3) evolution towards a stage of dynamic stylisation (3500-2000); 4) final phase, static tending to schematic (2000: Early Bronze Age). Another element for relative chronology is colour which appears in the following sequence: 1) white, 2) light red, 3) carmine or violet, 4) black, 5) orange or very light red. It seems certain that these shelters were places dedicated to hunting rites; this is attested by the fact that the same walls have been painted continuously for 6000 years and only in the Bronze Age were other shelters used.



## LES PETROGLYPHES DU BASSIN PARISIEN

GILLES TASSÉ, Montréal, Canada

La plupart des pétroglyphes du Bassin parisien explorés jusqu'ici se trouvent dans la région des grès stampiens de Fontainebleau, entre Nemours et Etampes. La dislocation de la table gréseuse recouvrant les sables stampiens a, en effet, provoqué la formation d'innombrables grottes ou abris sous roche. Ce sont les cavités naturelles du grès qui semblent avoir été choisies de préférence pour la gravure. Il existe également un groupe de pétroglyphes moins nombreux dans le Tardenois, au nord-est de Paris. Ce groupe ayant fait l'objet de publications récentes, ou à paraître bientôt, par M. Jacques Hinout (1965, 1966, 1967), je traiterai surtout ici de la région de Fontainebleau, au sud de Paris.

Plusieurs archéologues ou amateurs se sont intéressés aux pétroglyphes de cette région depuis le début du siècle. On peut citer, entre autres, Frédéric Ede, Georges Courty et James-Louis Baudet. Les publications issues de ces premières recherches manquent malheureusement d'illustrations, ce qui a conféré au présent travail une orientation particulière. Il a fallu refaire l'exploration des sites et mettre au point une technique de relevé avant de se pencher sur l'analyse des gravures elles-mêmes.

La plupart des figurations sont abstraites ou schématiques et se répètent d'une grotte à l'autre, dans des associations diverses. On trouve en quantité des grilles ou des faisceaux de traits souvent parallèles, quelquefois déployés en éventail, ou marquant le bord d'une cavité ou d'un relief naturel de la pierre. On rencontre aussi des rouelles formées d'un ou de deux cercles concentriques, ou bien entourant des rayons en nombre variable, parfois ornées de points. Les cruciformes sont nombreux, et affectent surtout la forme d'une croix grecque ou d'une croix de saint André. Certaines grottes recèlent des



Fig. 33 - Plafond de l'Au-vent du Chevalier au lieu-dit Coquibus, à Milly-la-Forêt (Essonne). Coordonnées Lambert: 79,65 et 611,775. Figuration humaine recouverte d'une marelle ou «jeu du moulin».

Fig. 34 - Grotte No. 8 du plateau de Buloup, à D'Huison-Longueville (Essonne). Coordonnées Lambert: 83,475 et 599,775 (carte I.G.N. 1/25.000). Intérieur presque entièrement gravé de traits parallèles et de grilles. Du premier plan jusqu'au fond à gauche, environ deux mètres.

signes rectangulaires ornés d'une croix et de diagonales, ou d'une croix seulement, et qu'on peut rapprocher des étendards figurés sur les monnaies gauloises. Certaines grilles se compliquent de lignes d'orientations diverses ou affectent une forme triangulaire, ce qui suggère des représentations de huttes. Il existe aussi des signes en forme d'étoiles à six ou huit pointes, soit formées de lignes entrecroisées, soit simplement de droites se coupant en leur centre. On trouve quelques représentations de haches et de couteaux. Les figurations humaines et animales, assez localisées, sont ordinairement des plus frustes et font penser à des dessins d'enfant. Parmi les représentations modernes, mis à part les graffiti laissés par les touristes, on peut citer les calvaires, qui semblent le fait de carriers<sup>1</sup>, et les marelles formées de trois carrés concentriques aux côtés coupés de perpendiculaires. Il m'a été dit qu'un jeu de cette forme existait également en Allemagne sous le nom de Mühlrad (jeu du moulin). Pour ma part, je l'ai vu représenté

<sup>1</sup> P. Noël, *La pierre, matériaux du passé et de l'avenir*.



sur un échiquier du Moyen-Age au musée de Cluny, à Paris, et sur une planche trouvée dans une tombe viking de l'an 900, au musée historique de Stockholm.

Gravés sur un grès très tendre et souvent friable, la plupart des pétroglyphes présentent une section arrondie, parfois une section profonde en V, ou encore l'aspect d'un trait superficiel tracé à la pointe fine.

Que peut-on déduire de l'aspect extérieur des gravures? Parmi les incisions les plus profondes et les plus altérées, les signes représentés, sont des faisceaux parallèles, des grilles et des cruciformes. Mais les mêmes sujets se retrouvent exécutés au trait fin et peu profond. Par contre, certains sujets semblent surtout avoir été exécutés au trait fin, par exemple les figurations humaines et les étoiles d'un dessin élaboré, comme l'étoile de Norvège. Cette dernière est probablement moderne.

L'analyse typologique d'outils ayant visiblement servi à graver, ou encore des couches archéologiques recouvrant des gravures, auraient été précieux pour les dater et en identifier l'origine. Malheureusement, les nombreuses fouilles exécutées dans les sites à pétroglyphes n'ont donné lieu, comme pour les gravures elles-mêmes, qu'à des pu-

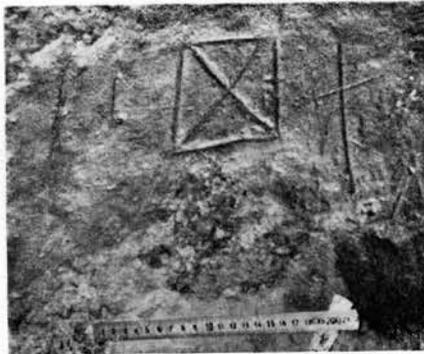


Fig. 35 - Grotte du Bois de Milly à Milly-la-Forêt (Essonne). Coordonnées Lambert: 78,35 et 607,15. Rectangle à diagonales rappelant les étendards des monnaies gauloises.



Fig. 36 - Sol de la Grotte Saint-Jean à Corne-Biche, commune d'Arbonne (Seine-et-Marne). Coordonnées Lambert: 77,675 et 617,75. Détail de gravures profondes et érodées.

blications rarissimes. Courty a publié en 1901 un fragment de grès taillé en biseau qui aurait servi à la gravure profonde. De ses nombreuses fouilles, M. J.-L. Baudet (1952) n'a donné que des publications fragmentaires et une planche photographique. Dès le début, j'ai renoncé à pratiquer des fouilles, car la presque totalité des grottes ont été, soit vidées de leur contenu, soit bouleversées par des fouilleurs clandestins, et la nature sableuse du sol ne favorise déjà pas l'établissement d'une stratigraphie claire. Toutefois, les fouilles de M. Jacques Hinout (1965) ont livré des plaquettes de calcaire minces aux bords polis par la gravure, et des outils de type tardenoisien. Ce sont là des documents importants, mais leur nombre est limité et leur interprétation ne vaut pas nécessairement pour l'ensemble du Bassin parisien. L'étude des superpositions pourrait peut-être permettre une chronologie relative. Vu la friabilité du support, cette analyse n'est possible que dans les grottes bien conservées. Ce travail reste à faire.

L'étude des rupestres du Bassin parisien suggère des rapprochements avec l'art schématique d'autres régions d'Europe et même d'Afrique du Nord. Les rapprochements avec l'art dolménique breton ou irlandais (Baudet, 1956), sont sans doute justifiés. Peut-être en est-il de

même pour l'art espagnol et celui des Alpes Maritimes. Cependant, il semble essentiel, dans l'état actuel de la question, d'analyser soigneusement toutes les données du problème, de voir dans quel contexte se présentent nos pétroglyphes, pour pouvoir apprécier la justesse des rapprochements avec les zones extérieures.

A partir de ces considérations, j'ai tenté d'introduire dans ce sujet un peu flou, une certaine rigueur mathématique. Pour cela j'ai retenu un échantillon de 50 grottes sur lesquelles le plus grand nombre de renseignements possible ont été recueillis:

- 1) la situation géographique de la grotte: coordonnées, altitude, orientation, conservation et plan schématique;
- 2) le plan et les photos en couleur de chaque paroi gravée;
- 3) le relevé des caractéristiques de chaque gravure (sujet, dimensions, forme et dimensions de la section, degré d'usure, présence de lichens, superpositions).

Après quelques essais, le calque ne m'a pas semblé un procédé assez fidèle. J'utilise des diapositives, qu'on peut toujours décalquer par projection en vue de la publication. La raison de ceci est que certaines gravures qui sont de profondeur différente, ont, sur le calque, l'air de former une seule et même figure. On ne peut pas vraiment

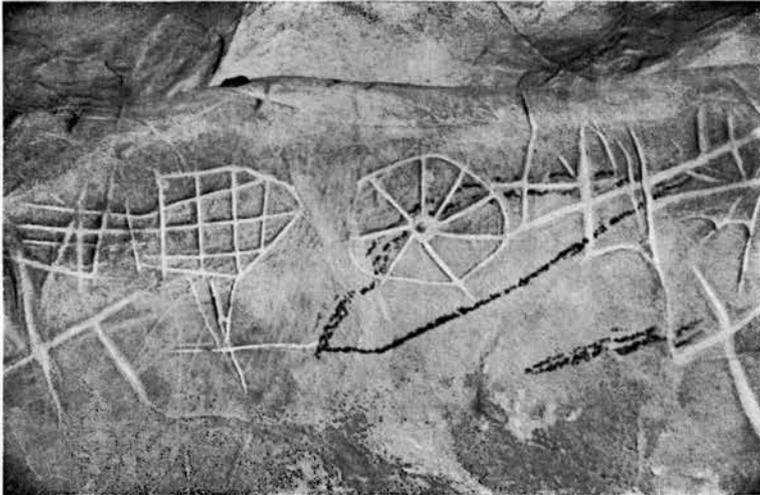


Fig. 37 - Abri sous roche du lieu-dit Rochers des Potets, Massif des Trois-Pignons, commune de Noisy-sur-Ecole (Seine-et-Marne). Coordonnées Lambert: 75,675 et 614,275. Rouelle, grilles, cruciformes.

distinguer ce qui appartient à une figure et ce qui appartient à sa voisine immédiate. Je reconnais que dans le cas des peintures le calque est sans doute essentiel, mais pour les gravures cela pose de sérieux problèmes.

L'analyse statistique des données est en cours et les résultats paraîtront dans une thèse de doctorat. Espérons que cette modeste contribution jettera quelque lumière sur une zone relativement peu connue de l'art schématique européen.

#### REFERENCES

- Baudet, J.L. «Les industries des grottes ornées de l'Ile-de-France». In: Congrès préhistorique de France, XIII<sup>e</sup> session, Paris 1950. Paris, *Bulletin de la S.P.F.*, 1952, pp. 119-131.
- Baudet, J.-L. «L'importance de l'art graphique du sud de l'Ile-de-France dans l'ancien continent». In: *Bulletin de la Société Royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, Tome 65 (1954), 1956.
- Courty, G. «Petits grès taillés en biseau». In: *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, tome 2, 1901, p. 716.
- Hinout, J. «Gisements tardenoisien de l'Aisne». In: *Gallia-Préhistoire*, tome 7 (1964), 1965, pp. 63-92.
- Hinout, J. «Pièces émoussées et grès façonnés ou gravés tardenoisien». In: *Bulletin de la S.P.F.*, tome 63, 1966, pp. CCX-CCXII.
- Hinout, J. «L'auvent gravé du Géant, Coincy (Aisne)». In: *Bulletin de la S.P.F.*, tome 64, 1967, pp. CCIII-CCVIII.
- Hucher, E. «L'art gaulois». Paris, Morel Didrou; Le Mans, Monnoyer, 1868.
- Noël, P. «La pierre, matériaux du passé et de l'avenir». Paris, Institut Technique du Bâtiment et des Travaux Publics (Sans date).

#### RIASSUNTO

Le incisioni rupestri prese in esame sono per lo più raffigurazioni geometriche e astratte, che si possono mettere in relazione con analoghe manifestazioni d'arte schematica in altri paesi d'Europa e dell'Africa del Nord. I soggetti più frequenti sono gruppi di linee parallele, o disposte a ventaglio, cerchi concentrici a volte ornati di punti, e cruciformi. Non mancano figure umane, e qualche rappresentazione di ascia e di pugnale. A causa di scavi clandestini o di scavi pubblicati in maniera insufficiente, è impossibile collegare le incisioni con culture materiali.

#### SUMMARY

The rock carvings examined are mostly geometrical and abstract figures, which can be compared to similar schematic representations in Europe and in North Africa. The most frequent subjects are groups of parallel or converging lines, concentric circles, sometimes with dots, and cross-shaped figures. There are also human figures, and some axes and daggers. Due to clandestine excavations or insufficiently published excavations, it is impossible to connect the carvings with material cultures.

DEBAT SUR L'ART RUPESTRE  
DE LA PENINSULE IBERIQUE ET DE FRANCE

*Participants:* A. BELTRAN (Saragosse), E. RIPOLL (Barcelone), P. GRAZIOSI (Florence), E. ANATI (Capo di Ponte), P. UCKO (Londres), L. BALOUT (Paris), M. KÖNIG (Saarbrück), R. BATISTA-NOGUERA (Barcelone), JEAN ABÉLANET (Vernet-les-Bains), G. TASSÉ (Montréal).

BELTRAN: Il y a, dans l'art rupestre du Levant espagnol, des problèmes qui ne seront jamais épuisés: problèmes chronologiques, typologiques et géographiques. Malheureusement le Prof. Ripoll et moi, nous sommes presque toujours d'accord, de sorte que la discussion n'existe pas. Peut-être, remarquerai-je tout simplement que, ce que vous venez de voir (les peintures du Sud de la province d'Alicante, Murcia et Almeria) pourrait marquer le passage de la peinture naturaliste, à la peinture schématique. Dans la grotte de la Araña un cheval qui tombe est peint sur des signes schématiques, géométriques, en zig-zag, qui sont naturellement antérieurs; à la grotte de la Sarga il y a deux cerfs de style naturaliste qui sont peints sur des signes schématiques très semblables aux signes inédits de la Cañica del Calar, signes que je vous ai montrés, qui ont cinq branches courbes partant d'un noyau central. Il y a aussi au premier abri du Mont Arabi (Los Cantos de la Visera), le taureau qui a été transformé en cerf, peint sur un dessin schématique de cigogne, aux ailes déployées. C'est une représentation qu'on pourrait certainement mettre en rapport avec les représentations schématiques d'Andalousie. Les choses, comme toujours, paraissent simples quand on commence à les étudier. Au moment où on essaie de finir l'étude d'un gisement, par exemple, à la Solana de las Covachas de Nerpio, gisement déjà publié, on remarque que des problèmes se posent, et de façon telle qu'il est impossible de ne pas travailler avec humilité et précautions en pre-

nant les problèmes au début et tâchant de faire l'analyse avant la synthèse. C'est pourquoi je remercie M. Ripoll d'avoir fait son travail de façon aussi systématique.

GRAZIOSI: Tout d'abord je tiens à me féliciter avec le prof. Ripoll et le prof. Beltran des communications extraordinairement intéressantes qui ont été présentées parce qu'elles nous ont montré des documents inédits. Ceux-ci sont en train de faire un travail extrêmement complexe: la révision de toute l'argumentation de l'art rupestre levantin pour trouver une stratigraphie et, par la suite, une chronologie acceptable. La question de l'art rupestre levantin continue à intéresser les savants et à faire naître des luttes et des discussions très acharnées. On a commencé il y a plus de 50 ans, et on continue. Il y a de grands spécialistes qui ont des positions tout à fait différentes. J'ai lu le résumé de la communication du prof. Bosch-Gimpera, qui parle encore d'art levantino-paléolithique, tandis que maintenant, nombre de savants pensent que l'art levantin est un art post-paléolithique, depuis les origines. Beltran, vient de nous dire qu'il y a des figures schématiques au-dessous de figures naturalistes, tandis qu'auparavant Ripoll soutenait qu'on peut considérer l'art schématique comme dérivé de l'art levantin. Je voudrais une réponse à cette question.

RIPOLL: L'origine de l'art du Levant est un mystère. Il y a des différences provinciales et régionales. Certaines poteries présentent des figurations humaines comparables à une phase évoluée de ce groupe. Il y a aussi des représentations solaires, de roues, d'idoles et autres signes schématiques.

Il y a peut-être même un paysage, donc un essai d'ensemble descriptif schématisé. On trouverait, vers la fin de l'art levantin, des artistes qui exécutent des peintures dans un style plus ou moins schématique. Nous pouvons certainement placer ici les petits chevaux de la Gasulla et un homme à cheval, un très beau cavalier portant un grand casque. De quand peut-on dater un cavalier dans la partie occidentale de la Méditerranée? Quant à moi, je suis d'accord pour le situer vers la fin de l'art levantin, bien qu'il soit de style naturaliste.

On se trompe souvent en parlant de naturalisme-schématique, semi-naturalisme-semischématique, idéogramme, pictogramme, pétroglyphes; nous devons nous mettre d'accord sur la terminologie car il y a là source à nombreuses erreurs. Si nous ne parlons pas le même langage nous ne pourrions pas nous comprendre. Enfin, je ne suis pas d'accord avec le prof. Anati, qui fait remonter très loin les pétroglyphes de Galicie, voir jusqu'à l'épipaléolithique. L'art rupestre galico-portugais me semble une

manifestation de l'art schématique espagnol et se situe dans une région où il n'y a pas d'art qui soit antérieur au complexe schématique.

UNE VOIX DANS LA SALLE: Ce serait donc de l'âge du fer?

GRAZIOSI: Est-ce que Ripoll considère l'art mégalithique comme un art schématique?

RIPOLL: L'art du Levant n'est pas un art soutenu par une intuition religieuse, mais un art qui explique, un art narratif. Par contre, dans le cas de l'art mégalithique apparaît un courant religieux formidable, celui qui a conduit des hommes à construire les dolmens, et qui inspire tout le monde mégalithique. Ces constructeurs, originaires de la Méditerranée ont doté de monuments toute la région atlantique; ils sont arrivés jusqu'en Scandinavie, à travers toute l'Europe, créant ainsi une grande zone culturelle préhistorique. Mais, par contre, les gens du Levant, étaient à ce point attachés à leur art qu'ils continuèrent à peindre selon le mode réaliste. Pourquoi les hommes de la civilisation mégalithique ont-ils laissé de côté le Levant? Parce qu'au Levant il n'y a pas de métal. Les gens du Levant continuaient à peindre d'une façon réaliste, toujours seminaturaliste et parfois schématique. Même dans le schématisme il y a une tendance générale au naturalisme. Une profonde racine naturaliste demeure vivace dans l'art du Levant, sans cela on ne pourrait pas expliquer les décalages chronologiques.

BELTRAN: Par bonheur, nous voici à un point où je ne suis pas tout à fait d'accord avec M. Ripoll. Premièrement nous connaissons assez mal les abris du Levant espagnol: ils sont d'accès difficile, et les figures sont très peu visibles. De plus nous en sommes encore au stade des analyses plutôt qu'à celui des synthèses. Dans les abris du Levant espagnol, il y a une chose frappante: les animaux sont toujours très «naturalistes», selon le terme de Breuil, les hommes sont toujours très stylisés, et on n'en trouve pas un seul qui soit de type naturaliste. Il y a aussi une grande quantité de signes que l'on pourrait appeler «tectiformes», en empruntant le terme à l'art paléolithique, signes que vous trouvez sous les animaux naturalistes mais aussi à une phase beaucoup plus récente, ce qui veut dire qu'on a mélangé le style des figurations humaines avec celui des animaux. Le prof. Graziosi pourrait me demander si les hommes n'ont pas été ajoutés aux animaux sur les panneaux peints du Levant espagnol. C'est possible; il y a des signes géométriques sous les animaux naturalistes; mais il y en a d'autres qui sont certainement de l'âge du bronze, donc beaucoup plus récents. Dès lors, il n'y a pas d'évolution homogène. Nous pourrions comparer la ligne droite des pinces du jupon de la femme d'Alpera, à un signe descriptif mais nous

ne pouvons pas comparer la femme d'Alpera avec un signe idéomorphe qui n'est qu'une ligne courbe. Trois aspects de l'évolution de l'art levantin mériteraient une étude séparée. Je suis d'accord avec Ripoll pour le cavalier de la Gasulla: la plus ancienne datation possible est aux environs de 1200 et pourtant l'ensemble est naturaliste. Mais pour cette raison, dater de l'âge du bronze tout l'art de la Gasulla est inacceptable. Si la couleur était un peu plus foncée, et les pattes du cheval un peu plus longues, on pourrait le comparer à d'autres figures du même abri. Cette figure de cavalier se situe à la fin d'une évolution de figures animales ou humaines qui n'a rien à voir avec l'évolution des figures géométriques ou idéomorphes. C'est pourquoi je pense qu'il sera très difficile d'affirmer, comme une loi générale que l'évolution de l'art du Levant espagnol conduit directement à l'art schématique, qui est celui de l'âge du bronze. Il y a une évolution des animaux, une évolution des hommes et une évolution des signes; ainsi l'évolution des représentations masculines et féminines, au torse triangulaire, nous mène à la forme abstraite des triangles opposés par le sommet qui constituent la figuration humaine. On peut bien situer cette évolution, mais le passage d'une figure naturaliste animale à la stylisation d'un quadrupède au moyen d'un dessin linéaire, est plus problématique, car ceci n'est pas nécessairement une indication de valeur chronologique.

Sommes-nous déjà, pour l'art du Levant, au stade des synthèses? Le type de travail fait par Ripoll à la Gasulla, à la Valltorta ou à Santolea, le travail sans théorie générale, mais tentant de reconnaître la stratigraphie de chaque signe, nous donnera peut-être un jour le moyen d'établir un schéma général.

UNE VOIX DANS LA SALLE: Mais il y a quelques bases pour la chronologie.

BELTRAN: Pour la chronologie je suis d'accord avec Ripoll, même sur la ligne générale de son exposé; ce qui est dangereux, c'est de penser que cette évolution est continue; il a dit lui-même qu'il y a dans le Sud de l'Espagne, à la période énéolithique des influences, qui viennent changer, non seulement l'art ou la représentation graphique d'une idée, mais la mentalité même. La mentalité reflétée par les peintures schématiques d'Andalousie, où de Galicie est différente de celle du Levant. Nous trouvons l'art schématique dans toute l'Espagne, tandis que l'art du Levant espagnol est localisé. Il ne faut pas penser à une union trop étroite entre art levantin et art schématique, mais à un décalage entre eux, à partir d'un certain moment, décalage que

j'expliquerai par un changement de mentalité provoqué par l'expansion de la métallurgie et de la civilisation mégalithique.

RIPOLL: Il y a trois groupes principaux d'art rupestre post-paléolithique en Espagne: le Levant, l'Andalousie et le groupe Galico-portugais, qu'on connaissait très peu auparavant. Il y a d'autres groupes mineurs et le grand problème est d'établir les relations chronologiques entre ces trois groupes.

ANATI: Pour fixer la chronologie des différents groupes d'art rupestre espagnol, il y a un facteur fondamental, déjà mentionné par Beltran et par Ripoll: les influences «énéolithiques» de Los Millares. Mais, l'horizon des idoles oculiformes n'est pas un phénomène restreint à Los Millares, ni au Sud de l'Espagne: c'est un horizon très vaste, qui s'étend pratiquement du Moyen Orient à toute l'Europe; il y a de petites variations chronologiques pour les datations maxima et minima, dans les différentes régions, mais c'est un horizon qui comprend en Europe, une partie du troisième millénaire et le début du deuxième. Nous le retrouvons tout le long de la côte Atlantique de l'Europe, jusqu'en Irlande et en Grande-Bretagne; on le trouve d'ailleurs aussi au Valcamonica, ainsi que dans des gravures rupestres de la Galicie et du Portugal.

Il y a toute une stratigraphie dans ces gravures rupestres. La période des idoles oculiformes entre dans la 3ème phase; il y a donc évidemment quelque chose qui est antérieur à cette phase. Je ne rentrerai pas dans les détails mais pour répondre à Ripoll je veux dire que l'horizon de Los Millares n'est pas le début du cycle Galico-Portugais.

RIPOLL: Non, non, je n'ai pas dit ça.

ANATI: Donc l'art rupestre ne peut pas commencer à la phase oculiforme. Il doit y avoir des phases plus anciennes.

RIPOLL: Il faut utiliser des dates plus récentes pour le commencement de Los Millares.

ANATI: Il faut voir cette culture dans son contexte général.

RIPOLL: De toute façon je vois mal qu'on puisse mettre les origines de l'art des pétroglyphes du Portugal à l'épipaléolithique. En général ça ressemble à autre chose.

ANATI: Dans mon étude sur l'art des régions occidentales de la Péninsule Ibérique j'ai utilisé le terme «épipaléolithique» dans un sens culturel et non dans un sens chronologique. Je ne vois pas, d'ailleurs, le moyen de fixer ce terme dans le cadre trop précis de la chronologie absolue. Mais la phase archaïque du cycle Galico-Portu-

gais ne devrait pas être trop éloignée, du point de vue chronologique, du début de l'art levantin.

UNE VOIX DANS LA SALLE: Même en France l'épipaléolithique peut se prolonger très tard.

RIPOLL: Pour répondre au Prof. Beltran, l'évolution de l'art du Levant peut se résumer en trois points: 1 - Composition: il y a très peu de scènes certes dans l'art paléolithique, mais il y en a: surtout des groupements, tandis que dans l'art du Levant il y a des vraies scènes. 2 - Dynamisme: dans l'art paléolithique, encore très statique, les figures ont parfois un mouvement extraordinaire, par exemple les figures d'Altamira, mais on dirait que les attitudes sont figées. Tandis que les artistes du Levant ont découvert le dynamisme: mouvement dans les scènes de chasse; ils ont découvert la composition figurative et non pas symbolique. 3 - Schématisation: on ne trouve pas la figure humaine du type levantin dans l'art paléolithique. Le jour où nous arriverons à définir d'où vient cette figure stylisée du Levant, peut-être aurons-nous résolu le problème de l'origine de ce groupe. A la Gasulla, il y a une figure humaine qui n'est pas stylisée, mais ce n'est qu'un buste. C'est sans doute une des plus anciennes représentations humaines de l'art du Levant. Puis il y a des figures dans le style de Cogul.

GRAZIOSI: Mais même l'art paléolithique a des figures humaines schématiques.

RIPOLL: Dans l'art paléolithique il y a beaucoup de figures schématiques, comment expliquer cela? A la grotte du Castillo, à la Pileta, à Lascaux, il y a des schémas semblables à ceux de l'art rupestre d'Andalousie. Comment expliquer cela? Faut-il penser à des cycles stylistiques plus anciens?

Au sujet de l'évolution des figures du Levant je suis d'accord avec le Prof. Beltran pour supposer à chaque type de représentation une évolution différente, et je pense que la figure humaine a une évolution plus rapide que la figure animale.

UNE VOIX DANS LA SALLE: Question peu claire.

RIPOLL: Pour l'étude de l'art préhistorique, copier exactement chaque figure et chaque ensemble est essentiel, sans quoi on ne peut rien faire. C'est comme pour apprendre à lire; sans savoir lire on ne peut pas écrire. Trop de gens sont habitués à travailler avec les publications, les dessins et les photographies, des autres; c'est inutile car, de cette façon il est impossible de faire avancer notre recherche.

GRAZIOSI: Je suis d'accord avec Ripoll pour dire qu'il y a trois éléments fondamentaux dans l'art levantin, c'est à dire la composition,

les figures humaines stylisées, ou plutôt idéalisées, et le dynamisme, mouvement etc. On trouve déjà le naturalisme au paléolithique, et vous nous avez montré à Nerpio cette figure de cerf qui, je suis d'accord avec le Prof. Balout, fait absolument penser à Lascaux.

RIPOLL: Avec une différence: à Lascaux les peintures sont faites avec un objet dur, pas avec un pinceau.

GRAZIOSI: Quoi qu'il en soit, ce sont des peintures.

RIPOLL: Tandis qu'à Nerpio on voit la peinture et l'épaisseur.

GRAZIOSI: Alors tu dis qu'il faut chercher l'origine du dynamisme des figures dans le paléolithique?

RIPOLL: Pas du dynamisme, mais de la figure humaine.

GRAZIOSI: De la figure humaine, dynamique? Mais celles du Levant sont différentes.

RIPOLL: Du dynamisme, il y en a même dans les animaux.

GRAZIOSI: Le dynamisme de la figure humaine, se trouve même au paléolithique, mais il n'y a pas de «sténographie», il n'y a pas de style dynamique idéalisé et expressionniste. Même dans l'épipaléolithique italien, voyez le style des gravures d'Addaura en Sicile, au point de vue de la forme c'est la première fois qu'on trouve dans l'épipaléolithique des figures aussi évoluées. Il y a des comparaisons stylistiques avec Levanzo, datées par le radiocarbone d'environ 7.500 av. J.C.: c'est la fin du paléolithique. Dans ce contexte se présente le même dynamisme que dans l'art levantin. Dans l'art méditerranéen, dans lequel on peut insérer les gravures d'Addaura, comme dans l'art levantin, le naturalisme est toujours présent à côté du schématisme. Vous avez établi que les figures humaines sont contemporaines des figures animales, mais la question reste posée, de savoir si on pourrait admettre dans l'art levantin un niveau sans hommes, mais avec des animaux, qui pourrait être plus ancienne; est-ce qu'on pourrait penser à une introduction tardive de la représentation humaine dans l'art levantin?

BELTRAN: Une précision méthodologique. Nous parlons de l'art levantin, comme si c'était le même de Cogul à Almeria, tandis que par exemple, los Toricos de Albarracin n'a rien à voir avec la Cueva de Chiquita de los Treinta. A Albarracin, on considère comme postérieurs les petits bonshommes qui sont au centre de la composition. A la Gasulla, à Valltorta, à Alacon nous retrouvons des contextes semblables. Est-il possible, que dans tous les cas, les hommes aient été rajoutés?

RIPOLL: Quelquefois, on trouve les figures humaines près des

grandes figures animales. Les hommes se voient moins: on a le sentiment qu'ils ont été peints avec une peinture différente.

BELTRAN: Nous n'avons pas encore de synthèse de l'art levantin parce que nous n'avons pas encore fait la première analyse complète. Donc quand nous parlons de phases et de schémas ce sont uniquement des hypothèses de travail. Je me demande s'il y a des panneaux d'animaux sans hommes, s'il y a des panneaux où l'on a ajouté des hommes. Il est inutile de continuer à travailler avec les reproductions de Minateda ou Alpera publiées par Breuil dans «L'Anthropologie», il y a plus de quarante ans. C'est devenu stérile. Il faut revoir chaque abri; aussi longtemps que nous n'aurons pas de monographies, comme celles de Santolea ou de la Gasulla, pour la totalité du Levant, il est impossible de discuter, parce que nous échafaudons des théories sur des choses que nous ne connaissons pas bien. Les gisements nous montrent qu'il y a des endroits où les figures d'animaux sont beaucoup plus anciennes que les figures humaines et, au moins à un moment donné, sont isolées. Par exemple le grand taureau de la Cueva de la Araña: il ne peut pas être contemporain des petites figurations qui sont à côté; nous pouvons en dire autant pour les taureaux d'Albarracin à côté des figures humaines linéaires. Il y a d'autre part, la grande femme de la Gasulla à côté de petits animaux. Les relations stylistiques y sont donc inversées.

RIPOLL: La femme de la Gasulla est très ancienne; et les animaux sont très récents.

BELTRAN: La solution du problème de la chronologie du Levant restera peut-être pour les élèves de nos élèves, si nous et nos élèves travaillons bien et faisons l'analyse de tous les gisements.

UCKO: Dans l'art paléolithique, surtout à la Madeleine, ainsi que dans l'art plastique néolithique, les figurines naturalistes se trouvent parfois dans le même contexte que les figures schématiques. On se demande si on peut vraiment tracer une ligne d'évolution stylistique, puisque des styles différents se trouvent dans le même contexte dans l'art paléolithique, et aux époques postérieures.

RIPOLL: Il y a toujours, depuis la naissance de l'art, coexistence entre naturalisme et abstraction. Mais, il y a néanmoins dans chaque phase, une dominante stylistique? Si vous permettez je voudrais finir de répondre au Prof. Graziosi, sur la question des relations entre les différents groupes de l'art post-paléolithique espagnol. Un de nos collègues veut faire venir d'Orient tout l'art espagnol du Levant et du

bronze: c'est le mirage oriental. Il y a certes beaucoup de contacts méditerranéens, et le Prof. Graziosi a démontré l'existence d'une province artistique méditerranéenne paléolithique et épipaléolithique; c'est probablement dans cette province, à son stade épipaléolithique, qu'il faut rechercher l'origine de l'art du Levant, mais il me semble que l'art du Levant est loin de celui d'Addaura et plus près de celui de Levanzo.

Dans l'art du Levant nous avons à faire à un ensemble qui est peut-être en partie d'origine étrangère, mais qui a suivi ensuite une évolution locale. A un certain moment toute la Méditerranée serait dans le même horizon et suivrait la même évolution compte tenu de certains décalages chronologiques. Avec le néolithique et l'âge du bronze il y a une importante pénétration d'éléments orientaux en Occident. M. Ucko vient de publier un livre sur les figurines du néolithique de la Méditerranée orientale. Des éléments figuratifs semblables apparaissent dans l'art schématique espagnol. Je suis d'accord avec ce qu'a dit le Prof. Graziosi au Symposium de Barcelone, au sujet des parallèles entre l'art du Levant et de l'Orient. Pour toute l'époque post-paléolithique ils resulteraient des mouvements intérieurs d'une grande province artistique.

GRAZIOSI: Bien sûr, prenons comme exemple les fresques de Çatal Hüyük.

RIPOLL: A Çatal Hüyük la peinture murale est très développée quoique basée sur des thèmes traditionnels; par contre les figurines de Çatal Hüyük n'ont rien à voir avec les figurines du paléolithique. Les conventions pourraient être méditerranéennes, au point de vue de leur origine, mais il y a beaucoup d'éléments que l'on peut trouver dans tout le néolithique du Proche Orient et qu'on ne trouve pas dans la Méditerranée occidentale. Le chemin méditerranéen est une chose sûre. Nous avons vu avec le Prof. Beltran, il y a deux ans, que la grotte de Olmetta du Cap, au Nord de la Corse, pourrait être du point de vue typologique un abri de l'Andalousie; on y voit un reflet de la Péninsule Ibérique en Corse. Mais je pense que la voie méditerranéenne est bien marquée, même à Levanzo, où on trouve des idoles de type «Cycladique».

ANATI: Nous passons à un essai de synthèse. La parole est au Prof. Beltran pour la chronologie de l'art espagnol.

BELTRAN: Nous avons certainement une date post-quem: l'art du Levant espagnol est toujours post-paléolithique donc postérieur à 10.000, en adoptant 10.000 comme date finale du Magdalénien. C'est un îlot, au

point de vue culturel, qui continue à utiliser des techniques paléolithiques, tandis que sur le littoral a déjà débuté le néolithique.

Ces gens continuent à être chasseurs tandis que sur le littoral apparaissent l'agriculture et l'élevage. Il est impossible de dater cet art du point de vue de la chronologie absolue; il faut le dater du point de vue de la chronologie culturelle. Nous parlerons d'un art de chasseurs qui s'est prolongé jusqu'au moment où l'agriculture et l'élevage ont réussi à pénétrer dans les montagnes.

Les termes plus ou moins commodes de mésolithique, néolithique, etc., et la chronologie absolue qui convient à ces termes fournissent une hypothèse de travail. Il y aurait une première phase (la chronologie relative est absolument formelle), comprenant de grands animaux, notamment des taureaux qui pourraient se placer entre 9.000-8.000, soit à la fin du Magdalénien, et 5.000 av. J.-C.

Le premier problème vient de ce que l'art initial du Levant espagnol ne ressemble pas à l'art Magdalénien, mais à l'art aurignaco-périgordien. Je pense à la perspective tordue des cornes et des sabots, à la représentation d'une patte pour chaque paire chez les quadrupèdes. Cela indiquerait une limite antérieure à l'épipaléolithique. Si nous acceptons une datation entre 6.000 et 3.500 av. J.-C. pour l'épipaléolithique, nous pourrions placer les grands taureaux d'Albarracín, la grande femme de la Gasulla, les grands taureaux de la Araña, entre 9.000-7.000 et 5.000 av. J.-C. La deuxième phase nous donnerait le développement de l'art classique du Levant. Les influences extérieures ne monteraient pas jusqu'aux montagnes; nous pourrions y mettre la Gasulla, les figures anciennes de Cogul, Alpera, et les 3 phases de l'Abbé Breuil, quoique ces phases ne puissent être acceptées sans une mise au point. On pourrait situer cette deuxième phase de l'art du Levant entre 5.000 et 4.000. Une troisième phase, avec changement de style, serait l'époque de la Valltorta, des figures en mouvement dans les scènes de chasse, avec disparition définitive des taureaux et apparition de cervidés et de capridés. A tel point que les taureaux anciens, qui restent sur les panneaux de ce style, sont repeints et convertis en cerfs. Nous l'avons à Alpera, vous l'avez vu dans la communication de M. Ripoll, nous le trouvons à Cantos de la Visera del Monte Arabi; les taureaux ont disparu des panneaux: on les a repeints dans la même couleur, et dans un style semblable, en les transformant en cerfs. Cela nous amènerait au début du néolithique, après 4.000. Il y aurait, finalement, une quatrième phase, avec l'apparition, des équidés, des canidés, peut-être des chiens d'Alpera et de la domesti-

cation; il y aurait aussi l'apparition de quelques formes d'élevage et d'agriculture. On voit des femmes qui travaillent la terre avec un pic en angle, les danseuses de los Grajos devraient entrer dans la même phase du style animalier plus ou moins naturaliste de l'art du Levant, qui se situerait entre 2.000 et 1.500, c'est-à-dire que nous serions précisément à l'énéolithique ou au commencement du bronze ancien.

Ici s'élève une grande difficulté; si vous vous le rappelez bien, M. Ripoll et moi n'étions pas d'accord. Je pense qu'ici commence une évolution très ferme et très sûre: l'art énéolithique, l'art de la métallurgie, de la culture d'Almeria, de la grande puissance économique, des idoles et des poignards, des nouvelles idées qui viennent d'Orient, de tout ce monde que vous connaissez bien ici au Valcamonica, qui nous donne en Andalousie un horizon d'art rupestre avec une évolution concrète, et que nous rencontrons aussi dans le Levant espagnol, mêlé à des éléments locaux. Nous trouvons encore des animaux assez naturalistes, mais avec eux, de nombreux symboles, des zig-zag, des cercles, des points, des croix, des idoliformes, et, à côté, un grand cerf absolument naturaliste de la même couleur, on dirait de la même main. Ces éléments sont évidemment contemporains mais répondent à des conceptions artistiques absolument différentes.

Les chasseurs du Levant ont intégré à leur art, cette influence extérieure dominée par la puissance de nouvelles idées, d'une nouvelle économie; mais ils continuent à peindre leurs animaux. Tout ceci est une hypothèse, tellement discutable que, jusqu'à présent, à mon sens, personne n'a osé la formuler, et moi-même j'avais des hésitations. Personne n'a écrit sur ce thème. Toutefois, nous pouvons dire avec une sécurité absolue qu'entre 1.500 et 1.000, nous trouvons ensemble des peintures d'idoles oculiformes, semblables au décor de la poterie de Los Millares et, conjointement, les figures traditionnelles de l'art du Levant. Le petit cavalier casqué de la Gasulla peut être daté avec quasi-certitude de 1.200 av. J.C. Pour le Levant c'est la fin d'un âge. Ensuite vient l'art que nous connaissons très bien du premier âge du fer; nous le retrouvons aussi sur la poterie.

Le début de l'art du Levant se situerait donc entre 9.000 et 5.000. Cette peinture atteindrait son stade de développement optimum entre 5.000 et 4.000. Une dernière partie de l'évolution irait du néolithique à l'énéolithique et à l'âge du bronze.

BALOUT: Il serait intéressant de discuter au sujet de vos rapprochements chronologiques. Une partie du grand art naturaliste du Sahara serait donc contemporaine de l'art du Levant espagnol. Là aussi nous

avons dès le sixième millénaire un art naturaliste qui culmine avec les Bovidiens. On est amené à une importante comparaison. Après la troisième étape (néolithique 4.000-2.000), nous arrivons à l'art schématique que nous entrevoyons en Sardaigne et en Corse. Je voudrais vous poser une question, importante dans le contexte Méditerranéen: lorsque nous arrivons au cinquième millénaire, le problème de la diffusion de l'art méditerranéen est mieux connu grâce aux dates fournies par le radiocarbone. Néanmoins, y a-t-il un contact entre ces différents groupes? Je ne le crois pas.

BELTRAN: Nous parlons du néolithique, mais si les gens dont nous parlons vivaient à l'époque du néolithique et n'avaient pas une culture néolithique, comment faut-il les définir? De la Cueva Saltadora vous voyez la mer, et la plaine, où vivaient peut-être des néolithiques, mais les gens de la Saltadora n'étaient certainement pas des néolithiques. Si vous voulez monter de la plaine à la Saltadora, vous montez en ligne droite; à vol d'oiseau il y a une vingtaine de km., avec environ 600 m. de dénivellation. Nous connaissons très bien le néolithique de la côte de Valence, je pense à la Sarsa, à la Coveta de L'Or etc. Le carbone 14 nous a récemment fourni des dates. Aucune manifestation de la côte ne peut être mise en rapport avec la Sierra. Ils vivaient en même temps; mais, à mon avis, ils avaient leur type de vie, et les tribus de la Sierra le leur: les gens de la montagne peignaient, mais ne faisaient pas de décoration cardiale sur leur céramique. Nous avons une coupure au point de vue culturel. Il est donc dangereux d'utiliser ici des termes comme néolithique, mésolithique ou paléolithique.

BALOUT: Si vous passez sur les rivages africains, on observe partout le même phénomène: l'art est lié à la civilisation capsienne sous sa forme évoluée.

Or la civilisation capsienne n'a jamais atteint les rives de la Méditerranée. On la trouve dans les montagnes et le gisement capsien le plus proche de la Méditerranée, domine la mer; mais comme on la domine depuis l'Andalousie. Ce qui veut dire que les artistes de la montagne sont peut-être étrangers au courant de civilisation du littoral méditerranéen qui s'étend de l'Orient à l'Occident.

BELTRAN: En acceptant de prendre un risque, je pourrais même penser que les hommes du Levant espagnol, sont des gens qui se sont repliés dans la montagne et qui ont continué à y vivre en évitant tous les apports culturels extérieurs. Mais je crois que c'est aller trop loin. Le fait est que la distance kilométrique est vraiment insignifiante

entre l'art de l'Afrique du Nord et l'art du Levant espagnol, mais ceux-ci n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre.

Ils sont contemporains et il y a un synchronisme d'évolution stylistique. Pour ces cycles, qui appartiennent à la même époque, et qui sont tellement proches au point de vue géographique, nous ne pouvons donner une loi générale d'évolution artistique. Nous sommes dans le même bassin de la Méditerranée, on dirait presque dans la même culture et pourtant, au Levant il s'agit bien d'une évolution locale.

BALOUT: Mais, si l'art levantin espagnol et l'art d'Afrique du Nord sont étrangers aux rivages de la Méditerranée, si le néolithique méditerranéen archaïque, c'est à dire le cardial, ne participe pas à ce courant artistique, ne croyez-vous pas que les choses changent complètement avec la période du vase campaniforme? Les hommes de cette époque, à ce qu'il faut croire, ont été les premiers grands navigateurs en Méditerranée et même en Atlantique.

Seraient-ils à l'origine de la diffusion tout autour de la Méditerranée d'un type bien spécifique de l'art des âges des métaux?

BELTRAN: C'est vrai mais cela ne concerne pas l'art du Levant espagnol proprement dit.

BALOUT: Non, non, c'est plus tard.

BELTRAN: Pour toutes les formes schématiques ce pourrait être très bien.

BALOUT: Je crois que les gens de l'horizon du vase campaniforme ont été les premiers, à l'aube de l'âge du bronze, à construire des bateaux avec une coque et qu'ils ont dû avoir une diffusion de civilisation en fonction de leur propre nature qui est méditerranéenne et atlantique; mais au point de vue des rapports avec l'art du Levant, il faut mettre en parallèle les phases qui correspondent.

BELTRAN: Cela dépend tout simplement des théories que nous admettons sur les campaniformes: si leur origine est en Europe centrale, ils sont arrivés tardivement à los Alcores et en Andalousie.

ANATI: Il y a certainement, dans plusieurs régions d'Europe, un horizon culturel et idéologique représenté par un certain type d'art rupestre, par des objets, des plaquettes et d'autres instruments qui semblent arriver en même temps que le vase campaniforme. Des figures très typiques font partie de cet ensemble. La grande question est de savoir si les deux phénomènes sont en relation l'un avec l'autre, ou bien si ce sont deux phénomènes distincts, qui ont lieu à peu près en même temps?

S'il était possible d'établir que ces éléments idéologiques et conceptuels qui apparaissent dans l'art à un certain moment sont liés à la culture qui a introduit la civilisation campaniforme, cela permettrait automatiquement de dater le phénomène partout où il se trouve et, en même temps, de comprendre beaucoup mieux les bases culturelles de l'ensemble du vase campaniforme. Je ne sais pas si nous avons en ce moment des données suffisantes pour établir d'une façon absolue la relation entre figurations et culture matérielle, mais il n'en reste pas moins que, dans tous les endroits où nous pouvons fixer une date à ces mouvements idéologiques figuratifs, celle-ci reste en relation avec le début du campaniforme.

BALOUT: En Afrique, la seule région où il y ait une diffusion, d'ailleurs modeste, du vase campaniforme, est le Maroc, depuis la région de Gibraltar jusqu'au Sud de Casablanca. C'est aussi le seul endroit qui offre une explosion d'art comparable à celle du Valcamonica. Il y a là une coïncidence exclusive: là où il n'y a pas eu de vases campaniformes on ne trouve pas de telles formes d'art rupestre.

BELTRAN: Oui, c'est une question fondamentale.

ANATI: Une question concernant un autre problème: est-il possible de mettre en relation les figures peintes ou gravées des monuments mégalithiques d'Espagne, avec une phase de l'art du Levant espagnol?

BELTRAN: Non.

ANATI: En parlant du Levant est-ce que vous comprenez tout l'art rupestre de la région du Levant, ou seulement un certain groupe stylistique?

BELTRAN: Pour moi, la Cueva de Doña Clotilde de Albarracín, n'est pas de l'art du Levant. C'est au Levant, mais c'est du néolithique tardif ou du début de l'âge du bronze.

ANATI: Elle est dans la région du Levant; mais n'est pas dans le cadre chronologique que vous considérez comme levantin. Vous donnez donc une valeur chronologique à un terme géographique.

BELTRAN: Oui, mais il y a aussi des figures de quadrupèdes, dans la partie supérieure gauche de Cogul (datées de l'âge du bronze), qui sont schématiques et ont quatre lignes pour les pattes, une ligne droite pour le dos, une petite ligne inclinée pour le cou et la tête; mais il y a trois figures dans le même panneau. Elles sont de couleurs différentes et naturellement d'une période différente. Il y a dans la région du Levant des figures encore plus tardives, mais qui ne font pas partie de l'art du Levant.

ANATI: Est-ce qu'on peut faire une comparaison entre cet art

tardif, du Levant géographique mais non chronologique et d'autres groupes d'art schématique d'Espagne?

BELTRAN: Oui.

ANATI: Je veux dire qu'il y a, dans la région du Levant une phase d'art rupestre schématique qui est liée à des groupes analogues ailleurs. Celle-ci se trouve souvent en stratigraphie avec des figures de type «levantin».

BELTRAN: Bien sûr, il y a beaucoup d'exemples.

ANATI: Alors je pense que Ripoll a raison quand il dit qu'il y a une certaine phase de l'art schématique qui est contemporaine d'une phase évoluée de l'art du Levant. Or cet art schématique, à certains stades de son existence, a eu des contacts très intenses et très visibles, avec la culture mégalithique, puis avec la culture énéolithique et celle du bronze ancien dans le Sud de la Péninsule. Cela nous permet un raccord et nous permet également de faire sortir, même pour un temps limité, la région du Levant, de l'isolement dans lequel on la met volontier.

BELTRAN: Je suis absolument d'accord, au point de vue du synchronisme. Mais pas tout à fait en ce qui concerne l'évolution stylistique.

A Nerpio nous trouvons des abris, où il y a des figures du Levant et des figures schématiques. Mais les figures du Levant sont véritablement du Levant et les autres sont véritablement schématiques. Il n'y a pas de figure moyenne qui pourrait faire penser à une évolution. L'art du Levant et l'art schématique constituent deux cycles qui se déroulent parallèlement. Je pense que tu as raison de croire que quelque chose est intervenu, qui a fortement influencé les moyens d'expression figuratifs. À un moment donné il y a une tendance nouvelle qui s'affirme, qui finira par faire disparaître l'art du Levant. Mais il y a un art du Levant qui a son évolution propre. Dans la grotte de Tajo de las Figuras en Andalousie, il y a une série de figures, qui pourraient faire partie d'une phase évoluée de l'art du Levant espagnol. On y voit un cerf de style plus ou moins naturaliste; et, à côté de lui, des signes idoliformes en rouge et blanc qui sont absolument différents. Il y a, bien sûr, quelques points de contact; mais dire que le cerf et les symboles sont dans la même ligne d'évolution artistique, est impossible.

UNE VOIX DANS LA SALLE: Est-ce qu'ils sont contemporains?

BELTRAN: Si tu me demandes si ces deux peintures auraient pu être peintes par le même artiste, je dis oui! Pourquoi? Un artiste aurait pu continuer à peindre selon sa manière traditionnelle, mais avoir reçu une influence culturelle extérieure: d'où le mélange. Au moment où

nous avons la culture d'Almeria, l'énéolithique, les poignards et les idoles, l'art du Levant leur cède la place. Je ne sais pas si ça va vous amener à découvrir des influences qui se greffent sur un art qui a déjà une tradition, mais je ne suis pas opposé à l'idée que les mêmes personnes, le même peuple aient fait deux types de peintures, dont les deux cycles n'ont rien à voir l'un avec l'autre.

ANATI: Le style artistique dans l'art préhistorique est le reflet de conceptions, d'une idéologie, d'une façon de voir les choses. C'est pourquoi les chasseurs de différentes régions, chasseurs qui avaient un mode de vie semblable, étaient accoutumés à un style plus ou moins identique, sans qu'il y ait eu obligatoirement des contacts entre eux.

Nous trouvons le style des chasseurs archaïques au Moyen-Orient et en Afrique, comme en Amérique. Ce sont des expressions de groupes humains qui n'ont certainement pas eu de relations entre eux. Mais il est clair que l'esprit figuratif est conditionné par le mode de vie. Dans l'art préhistorique les chasseurs disposaient d'une gamme de styles; les pêcheurs en avaient une autre. Ces gammes sont valables à des époques différentes et sur des continents différents.

Au nord du Japon, il y a des tribus vivant exclusivement de pêche qui font des décorations schématiques ressemblant aux décorations mésolithiques des pêcheurs de certaines parties d'Europe. Il y a des différences assez claires, entre l'art rupestre des chasseurs et celui des pasteurs. Ces différences se répètent en Europe, en Afrique, en Asie et ailleurs. Certains peuples, dans une phase agricole néolithique, créèrent un certain type de figurines humaines.

Il y a même des similitudes stylistiques, entre cet art néolithique européen et un art analogue américain. Le mode de vie doit avoir une influence capitale sur la façon de voir les choses. Je ne sais pas jusqu'à quel point la même personne, à l'époque préhistorique, aurait pu faire une peinture naturaliste à côté d'une peinture de conception tout à fait différente, à moins que les deux figures ne fassent partie du même concept, comme nous le voyons dans l'art pariétal paléolithique où voisinent des signes symboliques et des figures naturalistes. Mais pour démontrer leur contemporanéité, il faudrait au moins quelques cas de répétition du même type d'association.

KÖNIG: Dans l'art paléolithique, l'abstraction des représentations n'est pas liée seulement à la vie des chasseurs, mais à leurs conceptions cosmologiques. Ils ont toujours l'idée d'un monde au-dessus du nôtre.

BALOUT: Il faut faire attention à ne pas trop séparer les problèmes d'art rupestre de leur contexte archéologique, culturel et ethnique. Nous

savons comment, à la fin du Magdalénien, depuis l'Orient jusqu'en Afrique du Nord et en Péninsule Ibérique, il y a eu une grande diffusion du type humain qu'on appelle la race proto-méditerranéenne d'abord, méditerranéenne ensuite.

S'il y a un art capsien en Afrique du Nord, c'est parce que les capsiens représentent la première vague de méditerranéens venus en Afrique du Nord. Il y a donc un lien entre la diffusion d'une humanité que nous appelons les «méditerranéens», et l'art et les industries mésolithiques, qui conduiront à de grands mouvements et contacts au néolithique. Je pense qu'il y a quelque part une origine, un centre de diffusion communs. Il faudrait tenir compte dans le problème de la datation de l'art, de tout le contexte archéologique, culturel et ethnique de l'artiste.

BELTRAN: Pour le Levant, j'ai parlé d'un îlot culturel mais il est possible que cet îlot ait eu des contacts avec l'extérieur. Dans la fameuse scène de guerre des Dogues, à Ares del Maestre, on voit aux prises deux groupes de type ethnique différent. Un groupe a la tête allongée, le corps étiré, très grand et semble sûr de lui-même; le deuxième groupe représente une population de stature plus petite, à tête ronde, qui est en train de se défendre et sans doute de perdre.

Nous avons ici la preuve du contact entre deux types de populations.

Dans le Rocó Gasparo, que j'ai publié, il y a superposition d'une figure humaine à tête ronde et peinte en rouge clair (plus ancien du point de vue de la chronologie relative) et d'un archer, peint en rouge carminé, à tête allongée d'un type rencontré dans l'art rupestre à quatre km. de distance. C'est assez dire qu'il y avait des populations différentes qui vivaient dans la même région, et qu'il y avait des luttes entre des gens anthropologiquement différents. Comme vous le savez, dans deux abris de Albarracin, Doña Clotilde et los Toricos, ainsi qu'à la Valltorta, on a trouvé une industrie en silex typiquement mésolithique, comprenant à la Valltorta des microburins. Nous voyons donc que, bien que ces deux abris présentent des figures de type différent, ils ont une industrie lithique semblable.

UCKO: Les sujets traités aujourd'hui ont été très divers et il nous reste peu de temps. Il faudrait le consacrer à la discussion des autres communications. Y a-t-il des questions relatives à la communication de Batista Noguera sur les gravures du monument mégalithique du Barranc de Espolla?

UNE VOIX DANS LA SALLE: N'est-il pas possible que les gravures soient postérieures au monument?

BATISTA-NOGUERA: J'ai dit qu'il était possible qu'elles soient postérieures et que ce soient des marques de bergers.

ABBÉ ABELANET: Entre les deux marques de bergers on voit un cercle et une croix, sans doute postérieurs.

BATISTA-NOGUERA: C'est là qu'est le problème. C'est pourquoi je vous l'ai soumis, afin de savoir si vraiment les signes sont postérieurs, si ce sont des marques de bergers ou des signes plus anciens.

ABBÉ ABELANET: Je crois que ces signes sont anciens.

BATISTA-NOGUERA: Mais la conception de l'ensemble est uniforme. Ce pourrait aussi être une représentation de char avec des roues. Dans ce cas elle ne pourrait appartenir à la période du monument.

RIPOLL: Il se peut que certaines figures aient été modifiées ensuite, mais de toute façon il me semble un peu difficile de reconnaître un char là où il n'y a que deux cercles: c'est le problème posé par le Dr. Batista-Noguera: faut-il interpréter ce signe ou le prendre tel quel?

GRAZIOSI: Le problème est très intéressant parce qu'on a toujours cru à l'hypothèse de signes très tardifs; mais il se peut qu'il y ait nombre de signes anciens qui n'aient malheureusement pas été reconnus. Nous ne savons pas quel est l'ordre de succession des figures. J'ai souvent dit que la technique de gravure des signes préhistoriques et celle des signes modernes est presque la même. Parmi les signes jugés tardifs, il y en a certainement qui sont préhistoriques.

ABBÉ ABELANET: Dans la région des Pyrénées, beaucoup de roches sont gravées à peu près de la même façon.

GRAZIOSI: Est-ce qu'on trouve les mêmes signes qu'au Barranc?

ABBÉ ABELANET: En grande quantité.

ANATI: Toute la question de la décoration des monuments mégalithiques de la Péninsule Ibérique, de France et d'Irlande, constitue un aspect fort intéressant de l'art préhistorique, aspect qui n'a jamais été traité à fond. Il s'agit surtout, à l'heure actuelle, d'établir certains éléments de base, ce que personne n'a fait jusqu'à présent.

En France, il existe un corpus des gravures mégalithiques du Morbihan, mais ce n'est pas un travail approfondi: pour l'Espagne, il fait totalement défaut, malgré les premiers travaux de Breuil et l'ouvrage monumental de Leisner et de quelques collègues espagnols. Nous possédons donc certaines données, mais au point de vue de la méthode et de l'orientation de la recherche, nous en sommes toujours au point de départ. Il faut mettre au point certaines techniques qui permettront, à l'avenir, d'étudier les monuments mégalithiques beaucoup plus méthodiquement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent.

Les figures qui se trouvent à l'extérieur du monument doivent être séparées de celles qui sont à l'intérieur. Tandis que celles de l'intérieur sont presque toujours contemporaines de la construction du monument, à moins qu'il n'ait été ouvert plus tard, les gravures de l'extérieur doivent également être réparties en contemporaines et postérieures.

Dans le passé, beaucoup de savants ont voulu tout rapporter à l'époque mégalithique, et d'autres ont exclu la possibilité que les gravures extérieures soient contemporaines des monuments mégalithiques. Néanmoins on se rend compte, de plus en plus, de la coexistence des deux possibilités.

Ce qui étonne peut-être le plus, c'est de voir que même les figures qui sont postérieures (et ne sont donc pas en liaison directe avec le monument) ont assez souvent un caractère stéréotypé. On trouve les mêmes types de signes sur les monuments mégalithiques de différentes régions, même si dans chaque cas ils sont postérieurs aux monuments eux-mêmes. D'une façon très générale, on peut établir que ceux qui ont fait ces signes considéraient les monuments mégalithiques d'une manière bien définie et à peu près égale un peu partout; ils avaient pour ces monuments préexistants une attraction qui les poussait à faire des gravures jusque sur les dalles de couverture.

Ce sont là des éléments que nous connaissons tous par l'expérience des chantiers, mais qui n'ont jamais été décrits de façon claire. La relation entre certains types de figures et certains types de monuments mégalithiques est une question fondamentale qui mérite d'être étudiée. Il faudrait faire les plans de tous les monuments gravés et voir à quels types appartiennent des styles déterminés de peinture, de gravure ou d'autre décoration.

Je crois qu'en faisant un travail systématique (facilité par le fait qu'il existe déjà beaucoup de plans et de relevés de gravures qu'il suffirait de regrouper) on ferait apparaître beaucoup de données nouvelles, et certaines incertitudes de datation ou d'appartenance se verraient ainsi réduites à néant.

L'étude d'un complexe isolé, même aussi bien faite que dans le cas du Barranc de Espolla, que nous a présenté Batista-Noguera, ne peut résoudre certains problèmes qui doivent être étudiés sur une échelle plus vaste.

BELTRAN: Quelqu'un désire-t-il prendre la parole à propos de la communication de M. Tassé sur les pétroglyphes du Bassin Parisien?

ANATI: En gros, comme l'a dit M. Tassé, il y a plusieurs périodes.

Le problème fondamental est de distinguer les complexes stylistiques, de voir quels genres de figures peuvent être groupés, du point de vue technique, stylistique et, si la chose est possible, chronologique.

Nous avons vu des figures animales, d'autres (vaguement) anthropomorphes, des figures schématiques à caractère répétitif: des cercles, des carrés, etc... La première chose à faire est d'essayer de voir s'il y a une relation entre les différentes figures et quel genre de relation; s'il y a des superpositions, quelles sont les figures les plus anciennes, et les plus récentes. Il faut également voir s'il est possible de distinguer des groupes qui peuvent nous renseigner sur la chronologie et l'esprit de chacune des phases.

D'après les photos que vous nous avez montrées et une courte visite que j'ai faite à ces abris il y a quelques années, je pense que ce n'est pas impossible. Peut-être, dans la salle certains collègues auront-ils reconnu quelques unes de ces figures qui ont une valeur chronologique ou typologique bien définie: figures idoliformes, idoles oculiformes, figures à «feuilles de palmier», symboles sexuels masculins et féminins. Pour ceux-ci ainsi que pour toute une série d'autres signes que nous avons vus, il existe une gamme très abondante de matériel comparatif.

KÖNIG: Les signes reflètent les mêmes conceptions cosmologiques que dans l'art mégalithique.

TASSÉ: On trouve les mêmes éléments au Valcamonica.

RIPOLL: De même que dans l'art schématique d'Espagne. Mais dans le Bassin Parisien tout n'est pas schématique.

ANATI: En Ile de France il y a aussi des peintures naturalistes, entre autres une très belle biche peinte en rouge, sur une dalle plate détachée, mais cela n'a rien à voir avec les gravures que vous nous avez montrées aujourd'hui.

RIPOLL: Ces peintures seraient-elles faites par les mêmes populations que les gravures?

ANATI: Non, je ne crois pas, c'est un monde différent.

TASSÉ: Il y a très peu de ces peintures naturalistes, tout au plus deux ou trois.

RIPOLL: Il faudrait étudier l'ensemble de façon systématique: en faire des calques et des relevés.

GRAZIOSI: Je suis d'accord avec le professeur Anati pour dire qu'il faudrait déterminer des groupes dans les gravures de Fontainebleau et approfondir la question de la typologie. On aperçoit des différences: certains signes linéaires sont très profonds et n'ont pas de

forme définie; d'autres figures sont schématiques, d'autres encore, plus naturalistes. Il faudrait isoler chaque groupe stylistique et songer à des parallélismes. Les signes linéaires, par exemple, existent dans toute la Méditerranée. On les trouve dans plusieurs grottes de Sicile et en Calabre.

Mais attention: on ne peut pas encore établir de parallélismes sûrs; car des styles et des époques différents sont encore mêlés. Certains signes devraient même se situer en pleine époque historique. Je me demande si ces signes se retrouvent seulement sur cette grande paroi et à une seule époque.

TASSÉ: Oui, la grande paroi que j'ai montrée.

GRAZIOSI: Vous pensez aussi que les gravures filiformes ont été des esquisses de gravures piquetées; cela crée quelque difficulté: dans le genre filiforme on trouve aussi des sujets qui n'ont rien à voir avec ceux des gravures piquetées. Il n'est peut-être pas non plus très prudent de les considérer toutes comme préhistoriques.

BALOUT: À propos de la Forêt de Fontainebleau, avez-vous examiné les dossiers de M. Baudet?

TASSÉ: Non: M. Leroi-Gourhan m'a déconseillé de m'en servir, et m'a dit qu'il valait mieux tout refaire.

BALOUT: Je comprends bien, mais ce dossier contient un grand nombre de documents. Etes-vous décidé à refaire tout le travail quand vous avez déjà une telle documentation toute prête?

TASSÉ: Quand on ne sait pas jusqu'à quel point on peut faire confiance à un document, on ne sait jusqu'à quel point il est utilisable.

BALOUT: Il vous faut contrôler sur place; mais aussi avoir connaissance de ce qu'on a fait avant vous.

