

LOS GRABADOS PREHISTÓRICOS DE FOZ COA. EN PORTUGAL

BELTRAN Antonio, Zaragoza, Spain

El conjunto de grabados y pinturas al aire libre de la zona del río C^oa, afluente del Duero, en las proximidades de Vila Nova de Foz C^oa se compone, por lo que hasta ahora conocemos, de varios millares de figuras y signos, a lo largo de un territorio a ambas orillas del río de unos 17 km. de longitud. Los primeros descubrimientos se produjeron antes de la construcción de un embalse en Pocinho, en 1982, inundándose algunos grabados y agravándose el problema con la construcción de un dique de más de cien metros de altura que produciría el anegamiento de la totalidad de los yacimientos con grabados rupestres de la zona. El «Instituto Portugués do Património Arquitectónico e Arqueológico» (IPPAR), de la Secretaría de Estado para la Cultura, solicitó desde el primer momento los debidos asesoramientos y ha planteado, a partir de 1992, los problemas de estudio y conservación del yacimiento, a reserva de la resolución futura que se adopte sobre el embalse, llegándose a la firma de un protocolo para la actuación en la práctica con la sociedad Electricidade de Portugal (EDP) en 1993.

La cuestión es grave por el enorme gasto realizado hasta ahora en la obra del dique, los cambios ambientales y los posibles perjuicios de carácter económico si el embalse no cumple con la producción de energía a que se le destina dentro de los planes hidrológicos peninsulares. El problema es, por lo tanto, no solamente científico sino también económico, político y social. El peligro que se cierne sobre los grabados ha provocado numerosas informaciones en los medios de difusión internacionales, enfrentamientos, que nada tienen que ver con lo científico y polémicas que desnaturalizan el verdadero alcance de la cuestión¹ que tampoco se resolvía con las primeras intervenciones de representantes de la UNESCO ante la parcial información de la realidad. Ante tales circunstancias el gobierno portugués constituyó una comisión científica internacional presidida por el dr. Nuno Santos Pinheiro, presidente del IPPAR y contando como vocales a J. Clottes, A. Beltrán, E. Anati, Delgado Rodríguez, Th. Hauschild, A. Coelho da Silva, J. Cardoso, A. Alarcão y un arqueólogo representante del Grupo Coordinador del Plan Arqueológico del C^oa. Mientras tanto un equipo de ocho arqueólogos dirigido por Nelson Rebanda y coordinado por Mario Varela Gomes y Antonio Martinho Baptista ha iniciado la fotografía, copia e investigación de los grabados y procedido a archivar el material fotográfico y los calcos en el edificio puesto a

¹ La confusión de las informaciones de periódicos y emisiones de radio y televisión más atentas a las polémicas que a la realidad de los hechos pueden advertirse, por citar un sólo ejemplo, en «El País», Madrid 28 de diciembre de 1984, que recogiendo lo publicado en la prensa portuguesa anuncia el descubrimiento de «60 relieves de animales», data el santuario en hace 20,000 años e ilustra los datos con un grabado de Le Gabillou.

disposición del equipo por EDP en sus instalaciones de Pocinho. Fruto de actividades, que tendrán que prolongarse durante mucho tiempo, ha sido la publicación de una breve y objetiva noticia sobre los hallazgos que nos permite extender más esta nota sobre la descripción de figuras y temas, así como la divulgación de las imágenes más significativas en un vídeo²

Por nuestra parte y antes de pasar a formar parte de la Comisión reorganizadora, emitimos el día 23 de febrero de 1995 un informe a petición del IPPAR en el que expusimos verbalmente ante el presidente Mario Soares, en el que ha de constar la importancia del yacimiento, el más extenso conocido en arte paleolítico al aire libre en Europa, llevando la datación de las figuras más antiguas al Solutrense y llegando las más modernas hasta la Edad del Hierro e incluso a grafitti de época actual, además de una representación que podría ser el faraón egipcio y temas decorativos propios de la cerámica helenística o ibérica. El informe afirmaba así que más de 30,000 años de historia de Portugal, de toda la Península y de la entera Humanidad están representados en los grabados y pinturas, postulando la existencia de una provincia artística particular dentro del arte paleolítico peninsular, con abundancia de superposiciones y diferencia de técnicas que permitirán establecer cuadros generales completos acerca del grabado y las excepcionales pinturas rojas y negras completan el conjunto. Respecto a la conservación se propugnaba el salvamento científico mediante el levantamiento exhaustivo de los materiales gráficos de todos los grabados y pinturas, levantamientos topográficos, las adecuadas publicaciones, la creación de un museo y realización de excavaciones arqueológicas llegando a la conclusión de que lo deseable desde un punto de vista científico sería conservar la totalidad de los grabados emergidos sin que parezcan deseables las soluciones de arrancar las pinturas y trasladarlas a otro lugar y dada su inviabilidad el bajar los niveles del yacimiento, aislamiento de zonas, etc. Finalmente se propugnaba la creación de un Museo Cultural que permitiese la valoración social y educativa del conjunto y la potenciación de los recursos de la comarca.

Los grabados están realizados sobre pizarras o esquistos, salvo uno de ellos en granito, comprende sobre todo équidos, bóvidos y cápridos, solamente un cervido aparte de numerosos signos, trazos y figuras abstractas; una representación humana en la ribera del río Piscos grabada se une a las excepcionales pinturas rojas de este tema. La técnica de realización es el grabado con puntos aislados o unidos por arrastre de los espacios intermedios como técnica pictórica paleolítica de tamponado y trazo baboso e incisión profunda y somera con muchas variedades, cortes del surco en V o en U. Hay numerosas superposiciones, un caballo con dos cabezas y numerosas singularidades que merecen el caso.

La vinculación de este yacimiento en su fase paleolítica con los españoles de

² Nelson REBANDA. *Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa*, Lisboa s.a. (1995). Vídeo *A arte rupestre no vale do Côa*, IPPAR, abril 1995.

Verde (Salamanca) y Domingo García (Segovia) es indudable y su datación solutrense indiscutible después de los hallazgos de los grabados del abrigo de la Viña y otros de la zona del río Nalón en Asturias y el caballo pintado en Cueva Ambrosio, en Almería, cubiertos por capas solutrenses que permiten por comparaciones estilísticas y formales la misma datación de las figuras rojas de las cuevas de Cieza (Murcia) y de los grabados de la Cova Fosca de la Vall de Ebo en Valencia³.

Así las cosas y a pesar del unánime parecer sobre la cronología de todos los especialistas en el tema, el semanario «() Independente» de Liboa, de 7 de julio de 1995, en un artículo sensacionalista, motejaba de «fraude» las dataciones y opiniones ya expuestas sobre los grabados a consecuencia de un informe de peritos solicitado por IBDP y al parecer aconsejado por la UNESCO y que afirmaban que los más antiguos grabados solamente tendrían 3000 años la mayor parte 1,700 o 1500, otros apenas algo más de un siglo y las rocas que los contienen habrían estado cubiertas hasta hace 4,500 años, con lo que el supuesto santuario sería una invención de los colegas portugueses y de cuantos en los medios internacionales hemos opinado sobre el asunto.

Sin necesidad de entrar en tal informe del que se reproduce en la revista aludida solamente en una parte y algunos documentos del informe, cualquiera conoce sobradamente y aunque su formación en temas de arte rupestre sea elemental las características del arte prehistórico de la Edad del Bronce en la Península Ibérica o del arte popular, de pastores o infantil de hace cien años. Y su comparación con los grabados picados o incisos más antiguos del Còa es absolutamente inviable y un puro disparate. Pero además la dirección del IPPAR nos ha hecho llegar un prudente y acertado artículo del investigador en el Laboratorio de Isótopos Ambientales y del departamento de Química del Instituto Tecnológico y Nuclear de Portugal, Ingeniero Monge Soares, en el que con datos objetivos demuestra la inutilidad del informe de Robert Bednarik de Australia, del canadiense Alan Watchman, y de los norteamericanos Dorn y Phillips cuyas afirmaciones, por otra parte discrepantes entre sí, inutiliza totalmente sobre el arte prehistórico, fundados en análisis de las rocas, el uso de isótopos de cloro 16 para detectar el tiempo de exposición de los grabados a la radiación cósmica y, sobre todo, subraya la defectuosa toma de muestras para los análisis y el incorrecto uso de las técnicas utilizadas, están totalmente fuera de lugar. Tal informe desautoriza a los

³ A. BELTRAN, «Crisis in traditional ideas about european rock art: The question of diffusion and convergence», *Rock Art in the Old World*, Nueva Delhi p.405. J. FORTEA, «Investigaciones en la cuenca media del Nalón, Asturias, España», *Zephyrus* XXXII-XXXIII, Salamanca 1981 p.5. Rodrigo DE BALBIN BEHRMANN, «Siega Verde (Salamanca). yacimiento artístico paleolítico al aire libre». *Del paleolítico a la Historia*, Salamanca 1991, p. 33. Sergio RIPOLL et alii, «L'art rupestre paléolithique de la Cueva de Ambrosio (Almería, Espagne)». *International Newsletter on Rock Art*, 7, p.1 y «Un grand ensemble d'art rupestre paléolithique de plein air dans la Meseta espagnole», *Ibidem* p.2.

especialistas en arte rupestre de todo el mundo se equivocan y que cambiar cuantas investigaciones se han realizado hasta ahora e incluso manifestaciones de la citada revista. Bednarik ruega a EDP que tenga «copia» de los «académicos» que han datado los grabados como paleolíticos y permita desdecirse antes de la definitiva publicación.

No es preciso insistir sobre los extremos que magistralmente analiza Soares, y que permiten criticar con dureza los sistemas seguidos para la datación por los «peritos» (el entrecomillado en su artículo) como Bednarik cuando habla de esquistos o filitos de Côa que presentan exfoliación y que según el propio autor son aptos para el sistema que utiliza, añadiendo su expresión textual de que algunos petroglifos en granito en el valle del Côa, que es la roca ideal para el método, pero son de difícil acceso y el tiempo no me permitió verlos» verdaderamente supone un peregrino argumento. En cuanto a la opinión de Watchman con empresa propia dedicada a la conservación y administración del arte rupestre, aplicó el sistema de la Optical Stimulated Luminescence en condiciones que sus resultados son calificados por Monge Soares de «espantosas conclusiones» incluso actuando sobre el yeso, carbón o lápiza aplicados por personas que querían hacer más visibles los grabados cuando se descubren, según comprobó João Zilhão. En cuanto a Ronald Dorn aplica experiencias australianas, con divergencias respecto de Watchman que analiza métodos orgánicas «encapsuladas» en la pátina de cinco de los grabados. Phillips añaden las más novísimas aplicaciones del isótopo del cloro en el que se presentan muchas incógnitas e inseguridades. Ciertamente será preciso volver sobre el tema y que solamente los intereses científicos presidan las futuras discusiones y con todo y de momento basta con aceptar y alabar el informe del Ing. Monge Soares que nos parece concluyente⁴

MITO. SIGNO Y MEMORIA EN EL ARTE RUPES- LEVANTINO

Uno de los problemas fundamentales del llamado arte rupestre levantino es de la significación de los frisos pintados, complejos y, de ninguna manera, de una uniformidad total. Hemos expuesto, repetidamente, que la denominación «arte levantino» es una etiqueta que se aplica a la expresión gráfica de las ideas de

⁴ Como materiales bibliográficos que aclaren el problema puede recurrirse al propio G. BEDNARIK, «The Hells Canyon saga continues», *Rock Art Research*, 12, 1, mayo 1995, p. 78 y en las referencias bibliográficas los artículos de los participantes en la polémica; De A. M. MONGE SOARES, «Os charlatões do Côa», copia mecanografiada, con las referencias a los trabajos de Bednarik, Watchman, Cole y Dorn.

⁵ Las referencias bibliográficas en A. BELTRAN, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968/1978, Zaragoza 1979, *Da cacciatori ad allevatori*, *L'arte rupestre del 1980*, Milano 192 y una puesta al día en *Arte Prehistórico en Aragón*, Zaragoza 1993, p. 43.

cazadores con arco que, a partir de las épocas de aridez y desertización en el Mediterráneo occidental posteriores al año 12.000 BP y con alternativas que se agudizan a partir del 6000, dejan las más variadas manifestaciones de tipo gráfico, fundamentalmente animales y hombres, por lo general en actividades de caza, pero también componiendo otras muchas escenas que se han calificado abusivamente, de pertenecientes a «la vida diria» por comparación con actividades análogas de nuestra cultura.

Las dudas se han producido siempre y así se han interpretado por unos determinadas escenas como de guerra y por otros como de baile de arqueros, mujeres con ropas ceremoniales pueden ser diosas o simplemente aparecer engalanadas y la mayor parte de las veces no sabemos cual es la actividad que desempeñan los numerosos seres humanos que aislados o formando escenas componen el contenido de este arte en el que los animales que evolucionan, con más o menos excepciones, desde el toro al ciervo, la cabra y el jabalí, pueden ser no la representación de la fauna dominante en realidad, sino la que desempeña un papel singular en los ritos o mitos de su tiempo o simplemente símbolos de mitos personalizados en sus especies.

Es este uno de los temas más apasionantes, desde el punto de vista humanístico, del estudio del arte prehistórico levantino y, juntamente con el de la cronología, el que se presta a mayores discusiones aunque, como punto de partida, es evidente que se trata de perpetuar las ideas a través de sus imágenes. Podríamos afirmar, en términos generales, que desconocemos con exactitud los propósitos que guiaron a los pintores levantinos para la ejecución de sus obras en relación con sí mismos y con el grupo o la sociedad de la que formaban parte y las explicaciones que aportamos para resolver el problema se fundan en la traspolación de conceptos modernos a las realidades prehistóricas o a las peligrosas comparaciones nacidas de la etnografía comparada.

En principio las diferencias estilísticas y ambientales del arte levantino respecto del arte paleolítico no permiten buscar una solución común para el significado de ambos artes. Pero, parece evidente que cualquier explicación que se aporte debe reposar sobre los modos económicos y espirituales de vida conocidos de un pueblo de cazadores y recolectores que, en un momento determinado, añadió a los recursos depredadores la producción de los propios alimentos por medio de la agricultura inicial y el pastoreo. Todo depende también de que aceptemos la implantación cronológica de este arte en el Epipaleolítico, en el Neolítico e incluso en el principio de las Edades del Metal, como algunos quieren.

Partiendo de estos hechos la mayor parte de los autores coinciden en que el llamado arte levantino tiene, en el fondo, un valor esencialmente religioso o ritual, que generalizaríamos en su concepto ritual o ceremonial, con una dimensión mucho más amplia de lo que habitualmente se entiende por religión. En efecto cuando analizamos una figura cualquiera en el arte levantino no parece haber duda de que un toro o un ciervo son la expresión gráfica de estos animales o que una mujer que lleva de la mano a una niña puede aludir a la maternidad o a un simple paseo de un

adulto con su hijo. Y sin embargo cada una de las figuras puede ser un símbolo que represente la fuerza, la velocidad, el espíritu de los antepasados, una motivación para ritos o conductas, etc.. Basta con tratar de analizar cualquiera de las manifestaciones religiosas o sociales de nuestro tiempo, su expresión por medio de símbolos y plantearse el problema de cómo interpretaríamos éstos si nosotros conociéramos de antemano su significado. Dos trazos cruzados pueden ser una simple señal, el signo de la suma o un capricho gráfico; si los identificamos con la cruz pueden significar un instrumento de tortura, un medio infamante de ejecutar a un condenado o bien la redención y la salvación de la humanidad y el símbolo indiscutido del cristianismo. Son numerosas las discusiones sobre las ataduras de las piernas de algunos arqueros, «jarreteras», polainas o adornos, sobre las colmenas o telas de araña, sobre animales mixtos, fantásticos o indefinidos y el subjetivismo de muchas de las interpretaciones. ¿Qué es lo que significan un animal, un arquero corriendo, una caza, un baile o cualquiera de las escenas que hallamos en el arte levantino?. ¿Cómo podemos, con la suma de todas las explicaciones, llegar a una determinación del significado del arte levantino y delimitar los componentes individuales del artista, la presión social sobre su obra y los propósitos de su ejecución? ¿Cómo reproducir el rito para el que sirvieron o lo que sucedió ante un friso pintado en un covacho? Se comprenderá que, en cualquier caso, si procedemos con humildad y sentido científico, las explicaciones que aventuraremos tendrán carácter hipotético y se limitarán a intentar desentrañar la complicada creación de estos abrigos pintados en covachos al aire libre, en lugares a veces inaccesibles, concentrados en barrancos o reducidas zonas y perpetuados a lo largo de varios miles de años y para mayor complicación, en exclusiva en una zona limitada de la Península Ibérica.

Cuando se descubrieron los primeros abrigos pintados levantinos, en la primera década del siglo, estaban de moda las explicaciones mágicas del arte prehistórico de los pueblos cazadores; la simple aprehensión del animal vivo a través de su imagen o su destrucción hiriéndola o representando a la bestia muerta valían para explicar el arte paleolítico y para el levantino al que se le adjudicaba esta misma cronología. De esta suerte los abrigos serían santuarios de caza, no habitados, y los ritos en ellos desarrollados tendrían como finalidad fundamental asegurar el sustento por medio de las actividades cinegéticas. Se buscarían los lugares favorables, puntos altos donde sería fácil vigilar la caza, que dominasen abrevaderos a donde habrían de acudir los animales, barrancos fáciles de cerrar para acosar a las presas y acorralarlas, atribuyendo a determinados lugares y paredes un poder especial semejante al «mana» que se otorgaba a algunos objetos lo que explicaría la acumulación de figuras en un panel y también la densidad de abrigos pintados en una comarca y los amplios vacíos de otras. Albarraza, Gasulla, Valltorta, el Buitre, Alpera o Nerpio podrían ser ejemplos de esta sacralización de lugares que servirían a las necesidades espirituales de comarcas mucho más amplias. Esta idea se vería favorecida por la persistencia de los abri-

a través de los tiempos con frecuentación por parte de las gentes de sucesivas generaciones, repintando figuras para revitalizarlas, añadiendo otras e incluso, dejando vigentes las levantinas en plenos tiempos de la pintura esquemática; no cabe duda que Cogul con grafitos romanos y la mayor parte de los abrigos abonan la idea de un «santuario» que recibía la atención de las gentes a lo largo de los tiempos.

En realidad las cosas no son tan sencillas y puede inducir a error considerar que todas las implicaciones de las figuras del arte levantino se reducen a la caza. La actividad venatoria se explica bien por razones mágicas con aparición de animales muertos o heridos o en trance de captura, sus rastros o huellas pero ya resulta discutible que las escenas de danza sean necesariamente de propiciamiento de caza, haciendo intervenir un nuevo componente sexual en los bailes fálicos; muchos primitivos ejecutan danzas de este tipo en las épocas de celo de los animales para garantizar la multiplicación de las bestias y algo análogo podría pensarse de las mujeres que clavan palos en el suelo como una ceremonia de penetración y fecundación de la tierra. Los «enmascarados» con cabeza de toro pudieran aludir a una idea totémica o a un culto del animal, pero lo mismo podríamos aducir respecto de las representaciones naturalistas de toros, ciervos, cabras o jabalíes sin necesidad de recurrir al misterio de los seres híbridos. En el arte paleolítico los partidarios de las explicaciones mágicas se apoyaban en la ausencia de representaciones naturalistas de los hombres que se presentaban como enmascarados o «antropomorfos» para evitar que la individualización pudiera acarrearles males a través de la imagen. No obstante las ideas actuales de los prehistoriadores se alejan mucho de la simple explicación del arte rupestre a través de la magia simpática o de destrucción y sus vinculaciones con los ritos de sociedades secretas, de totemismo y semejantes. Aun así no parece fácil despojar a los frisos pintados de una especie de base común con fundamento en una especie de mitología animal, a lo que se opondrían quienes piensan que la explicación es puramente historicista y que los pintores trataron de perpetuar escenas realmente sucedidas o esquemas y símbolos de ellas.

Una consecuencia del valor mágico de las figuras sería el frecuente repintado para conservar su poder; que su propósito no era exclusivamente avivar el color para evitar su pérdida lo demuestra la repetición de figuras idénticas, pero no superpuestas, unas junto a otras, e incluso cortándose, como ocurre con las dos cabras roja una y negra la otra de Cogul, o los dos ciervos rojo y negro de Els Gascons, o los mismos animales en rojo de diferente matiz del barranco de las Olivanas, donde se repite idénticamente el modelo⁶.

Naturalmente la aparición constante de hombres y animales en los frisos levantinos permite encontrar muchos ejemplos de posibles prácticas de caza a las que puede otorgarse un oculto significado mágico; así en Solana de las Covachas un ciervo es cortado por una serie de líneas verticales que cruzan enteramente su

⁶ A. BELTRAN, «Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el arte rupestre levantino», *XI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza 1969, p.225.

cuerpo, lo que cabría interpretar como magia de destrucción, lo mismo que la pintura paleolítica de la cueva de Altxerri, en Guipúzcoa. Pero cada escena interpretarse fuera de cualquier contexto mágico, totémico e incluso mágico. Supusiésemos que tienen un sentido conmemorativo e historicista, plasmación del recuerdo de luchas entre distintos bandos, episodios de caza que nos parecen banales o los que llamamos «de la vida diaria», pero que no lo serían para el grupo humano a cuyo servicio se ponían y que con ellos se buscaba un significado. Si nuestra interpretación del arquerito perseguido por un toro en la cueva Remigia fuera exacta estaríamos frente a una contradicción de las ideas mágicas, desde el punto de vista de los cazadores como sujetos de esta actividad.

Tras lo dicho se comprenderá que los distintos investigadores hayan manifestado con ideas personales la significación general del arte levantino; para E. Ripoll se trataría de la expresión de acontecimientos de la vida diaria mediante dibujos simples exvotos, mejor que la perpetuación de grandes sucesos históricos, marcándose el acento sobre los éxitos venatorios que correspondían a la actividad normal, pero penosa, para procurarse los alimentos, en tanto que las calificadas de mágicas serían simplemente escenas de danza. Las ideas historicistas excepcionales tienen tan poco apoyo como las estrictamente mágicas y, como suele suceder, es posible que la explicación del arte «levantino» esté en el planteamiento como expresión de ideas gráficas que se refieren a mitos y ritos, a estímulos para conseguir la fecundidad, sin duda al recuerdo de batallas o triunfos como el Dogues-Racó Gasparo (Castellón de la Plana), quizá a cambios culturales o a la aparición de invasores, aparte de escenas que nos parecen fútiles y sin sentido concreto porque no sabemos explicarlas. Insistamos en que nos hallamos ante la expresión gráfica de ideas y que éstas corresponden a una sociedad montañesa de cazadores y recolectores en camino hacia la consecución de medios propios para producir los alimentos, es decir, entre el Epipaleolítico y el Neolítico.

Algunos recientes descubrimientos pueden servir de ejemplos para advertir que determinadas figuras cuando van acompañadas de detalles significativos como instrumentos, pueden referirse a mitos complicados. Los anotamos sucintamente agrupándolas por las posibles representaciones míticas, rituales o simbólicas. Diosas, como la blanca de la Paridera de Bezas, en Albarracín, con adornos en el pelo, vestimenta y orejas y una especie de bidente en la mano; este instrumento aparece en manos de la mujer embarazada de la Higuera del budo de Esteruel o en el personaje masculino a que aludiremos de la Cañada de Marco en ambos abrigos en Alcaine. Otras posibles divinidades sedentes son la mujer con una larga ropa sentada sobre un cojín, con otras figuras que se contorsionan o se arrodillan delante de ella en la Cañada de Marco o la de La Cachupa de Denia que se arrodilla con las manos, la sedente de Alcaine. En el anterior Valcañal Symposium aludimos a los ritos de fertilidad árbol-ciervo con el resultado del nacimiento de hombres incluso en el interior de vulvas ovales en el Barranco de Esteruel, de Alcaine, y en la Cañada de Marco del mismo término un pe-

de cuerpo ovalado, cabeza alargada e instrumento curvado en la mano es análogo al inédito que nos ha comunicado el colega Broglio, del Riparo Villabruna A, con una datación del 132.000 BP, pintado sobre un canto rodado de la misma época que las pinturas esquemáticas ramiformes y tal vez representación del difunto y la posibilidad de establecer conexiones en las zonas ribereñas de la cuenca occidental del mediterráneo, tal como se repite en La Higuera de Mazarrón, las cuevas de Peñarrubia de Cehegin y en algunos abrigos de Alicante. Finalmente hay que valorar la significación de hombres o parejas en pie sobre cuadrúpedos, radiantes en cabeza y manos, en Los Estrechos de Albalate del Arzobispo o la aparición de hombre cornudos en una fase que hay que llevar ya al arte esquemático, tanto en el Risco de la Zorrera de Avila, como en el frontón de la tía Chula en Oliete o en el abrigo de Pinho Monteiro o en las estelas de Castelo Branco en Portugal, vinculándose a un rito religioso de templos construidos, seguramente con madera, con hornacinas y presencia de divinidades femeninas, como en la losa pintada del dolmen portugués de Cota, entre otros ejemplos que repite el modelo en barro de Vounous del Musco de Nicosia o las figuras de orantes del neolítico chipriota de hacia el 6000 a.C., de Kalavassos Tenta. Queda el sentido ritual de las grandes figurass pre-levantinas llamadas por Mauro Hernández «macro-esquemáticas» remotamente semejantes a las de la fase de las «cabezas redondas» del Sahara, que en nuestra opinión nada tienen que ver con el arte levantino, siendo anteriores a él y que presentan espectaculares formas de figuras geminadas, piernabiertas y con los brazos levantados, cabezas radiantes y seres que surgen de las figuras principales⁷

⁷ Mauro S.HERNANDEZ et alii, *Arte rupestre en Alicante*, Alicante 1988 A.BELTRAN, «Orantes, fertilidad y antepasados en el arte prehistórico.Digestiones sobre un tema universal», *Cullaira I*, Valencia 1989.»