

Número 3 - Enero / Junio 2017

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



MIAR 2015
Live





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número 3 / Enero – Junio 2017 pp. 93-129

**EL MURAL DE LA ROCA DELS MOROS, COGUL (LLEIDA).
PROPUESTA SECUENCIAL DEL CONJUNTO RUPESTRE**

THE MURAL OF LA ROCA DELS MOROS, COGUL (LLEIDA). SEQUENTIAL PROPOSAL OF THE CAVE GROUP

Dr. Ramón Viñas

Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social IPHES, España
rvinas@iphes.cat

Dr. Albert Rubio

Universitat de Barcelona, España

Drda. Claudia Iannicelli

Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social IPHES, España

Dr. Juan L. Fernández Marchena

Universitat de Barcelona, España

Fecha de Recepción: 21 de diciembre de 2016 – **Fecha de Aceptación:** 02 de enero de 2017

Resumen

El presente trabajo examina uno de los conjuntos rupestres más emblemáticos del Arte Levantino del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica: la Roca dels Moros del Cogul. El objetivo, actualizar la secuencia de realización de este mural valiéndonos de las hipótesis y propuestas de antiguas publicaciones y del análisis de los registros fotográficos del siglo XX, con el fin de contrastar y corroborar detalles acerca de repintes, restauraciones y superposiciones.

Sus composiciones, ubicadas en la cavidad de un gran bloque rocoso, figuran entre las primeras en divulgarse y en iniciar una dilatada controversia en torno a la filiación crono-cultural de esta tradición rupestre, polémica que a día de hoy se mantiene.

Palabras Claves

Arte levantino – Arte esquemático – Arte Rupestre – Secuencia rupestre – Roca dels Moro
Cogul – Prehistoria

Abstract

The present work examines one of the most emblematic rock ensembles of the Levantine Art of the Mediterranean Arch of the Iberian Peninsula: "La Roca dels Moros" of Cogul. The objective is to update the sequence of the realization of this mural using the hypotheses and proposals of old publications and the analysis of the photographic records of the 20th century, in order to contrast and corroborate details about repainting, restorations and overlays.

His compositions, located in the cavity of a large rocky block, are among the first to be divulged and to initiate a long controversy around the chrono-cultural affiliation of this rock tradition, which remains controversial today.

Keywords

Levantine Art – Schematic Art – Rock Art – Mural sequence – Roca dels Moros – Cogul – Prehistory

DR. RAMÓN VIÑAS / DR. ALBERT RUBIO / DRDA. CLAUDIA IANNICELLI / DR. JUAN L. FERNÁNDEZ MARCHENA

Introducción

El mural de la Roca dels Moros, situado en el municipio de Cogul (Lleida), pertenece a un género de expresiones rupestres, pintadas y en ocasiones grabadas, que han sido popularizadas con el nombre de arte levantino.

En la actualidad las manifestaciones rupestres de esta tradición cuentan con más de 1.000 conjuntos rupestres distribuidos por la geografía montañosa del pre-litoral mediterráneo de la Península Ibérica. Una franja que se extiende desde Cataluña y Aragón por el norte, hasta las provincias septentrionales de Andalucía por el sur¹.

Se trata de conjuntos de arte prehistórico que se plasmaron a plena luz del día, en respaldos, aleros, cavidades o abrigos rocosos de escasa profundidad y con un discurso iconográfico novedoso respecto al Paleolítico superior, donde la figura humana vino a desempeñar un papel crucial junto a los animales. Un cambio de paradigma en los medios de comunicación gráfica de la Prehistoria y en particular del pensamiento simbólico post-paleolítico. Esta nueva concepción convirtió las antiguas composiciones de animales, principalmente inmóviles y asociadas a símbolos abstractos, en escenas donde sus protagonistas: hombres, mujeres y a veces niños, relatan sucesos de sus tradiciones y de su historia; el testimonio gráfico de creencias, mitos, ceremonias, ritos, actividades y conflictos, entre otros aspectos, que conciernen a pueblos de economía cazadora y recolectora.

Las composiciones y escenas de la Roca del Cogul constituyen un conjunto de tipo figurativo-naturalista o realista, con algunos grabados de animales de trazo fino que, por lo general, precedieron a las pinturas. Asimismo el mural se completó con representaciones de arte esquemático y culminó con inscripciones ibéricas y latinas (Figura 1).

Los primeros trabajos publicados sobre las pinturas rupestres de esta Roca -a principios del siglo pasado- describieron un mural prehistórico donde se enfatizaba la presencia de un hombre desnudo o ídolo rodeado de mujeres: una escena que fue interpretada por H. Breuil², como una “danza fálica” rodeada por representaciones de fauna salvaje, entre esta, “cabras alpinas” y la “cacería de un bisonte”. Según el citado autor, aquellas pinturas habían sido realizadas a fines del Pleistoceno. Estas primeras consideraciones provocaron la controversia sobre su autoría y temporalidad.

Al mismo tiempo, las investigaciones en torno al contenido y secuencia del conjunto también generaron divergencias y discusiones entre los estudiosos.

¹ Desde 1998, este importante núcleo de manifestaciones prehistóricas figura en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. La declaratoria del «Arte Rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica», donde se incluye la Roca dels Moros, reúne a conjuntos rupestres de las comunidades autónomas de Andalucía, Castilla-la Mancha, Aragón, Murcia, Valencia y Cataluña.

² H. Breuil, “Les peintures quaternaires de la Roca del Cogul”. *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, Año I, (1908) 10-13.

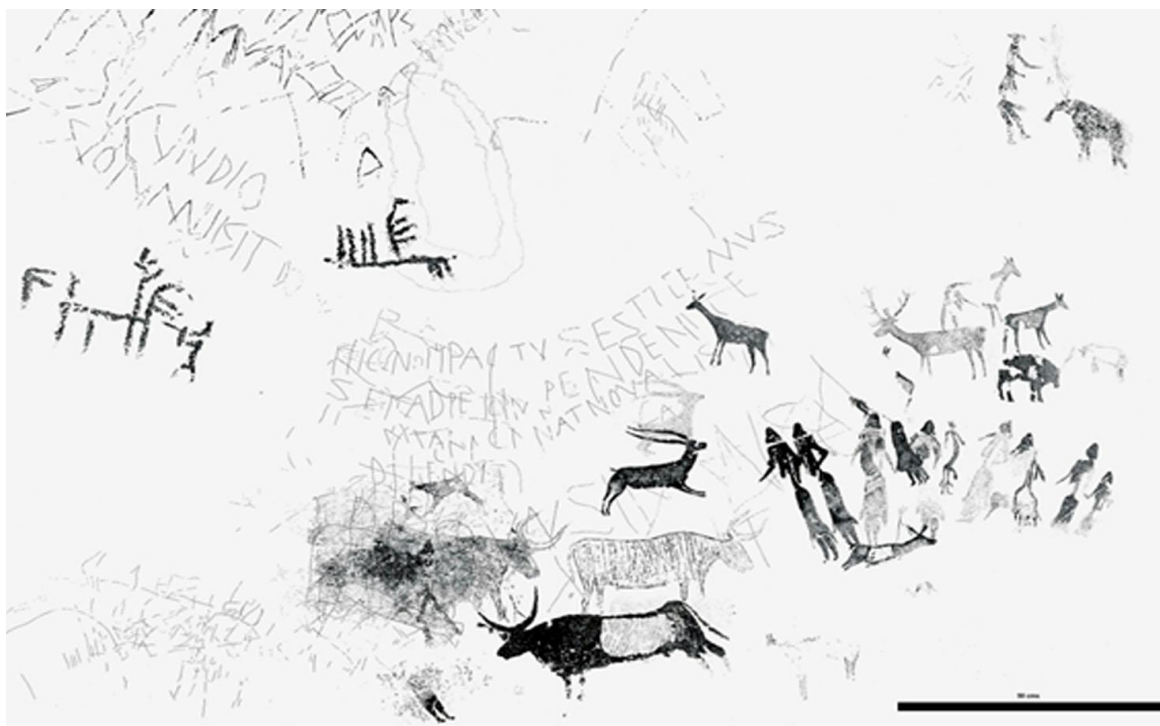


Figura 1

Calco de la Roca dels Moros del Cogul elaborado por R. Viñas, A. Alonso y E. Sarrià (1985) destinado al “Corpus de Pinturas Rupestres de Catalunya” del Servei d’Arqueologia de la Generalitat de Catalunya

Antecedentes: el inicio de una larga polémica

A los pocos años de ultimar los debates sobre la autenticidad de las pinturas rupestres de la Cueva de Altamira, a principio del siglo XX, se redescubrió la Roca dels Moros del Cogul. El diario *La Veu de Catalunya* (días 9 y 10 de abril de 1908), dio a conocer una noticia sobre un fortuito hallazgo. La prensa revelaba una interesante novedad para la prehistoria europea: un arte rupestre al aire libre con representaciones figurativas y muy realistas que, de inmediato, llamaron la atención de investigadores nacionales y extranjeros.

La historia de aquel hallazgo empezó cuando el párroco de El Cogul, R. Huguet, envió unas anotaciones sobre las “curiosidades” del pueblo destinadas a publicarse en un Diccionario Geográfico de Catalunya. El manuscrito del religioso llegó a manos de C. Rocafort, que en aquel momento se encontraba recopilando material para el citado diccionario. En el relato de su viaje a El Cogul, C. Rocafort cuenta que no tenía ninguna esperanza sobre las “curiosidades” de aquel lugar, sin embargo se encontró frente a unas pinturas prehistóricas sin precedentes en Europa. Unas manifestaciones que constituían el punto de partida para la investigación de una sorprendente y novedosa expresión del arte rupestre de la Prehistoria hispana³. (Figura 2).

³ La Roca dels Moros de El Cogul no fue el primer descubrimiento de Arte Levantino, otros hallazgos de la misma tradición y estilo habían pasado inadvertidos: los abrigos turolenses de la



Figura 2
Ceferi Rocafort en la Roca dels Moros del Cogul

Aquel mismo año, C. Rocafort publicó un primer artículo con algunas consideraciones acompañadas de un primer dibujo del mural en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*⁴ (Figura 3). La reseña, fue recogida por H. Alcalde del Rio quién la remitió a È. Cartailhac y H. Breuil. Este último acudió de inmediato a la Roca para llevar a cabo estudios más amplios y precisos, algunos fueron publicados en colaboración con Juan Cabré y con calcos del dibujante L. Izquierdo en el *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*⁵ y, a su vez, en la revista *L'Antropologie*⁶. En opinión de H. Breuil, la filiación de la mayoría de las pinturas estaba clara: pertenecía a la “edad del Reno”, o sea, realizadas a finales del Paleolítico superior, pues así lo acreditaban las cabras salvajes de tipo alpino y la caza de un bisonte (Figura 4).

Losilla, publicado 1898 por E. Marconell, y la “Roca dels Moros” de Calapatá descubierta por J. Cabré en 1903.

⁴ C. Rocafort, “Les pintures rupestres de Cogul”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* XVIII, 158, (1908), 65-73.

⁵ H. Breuil, “Les peintures quaternaries de la Roca del Cogul... 1908.

⁶ H. Breuil y J. Cabré, “Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre”. *L'Antropologie* XX, (1909), 21.



Figura 3
Primer dibujo del mural realizado por Juli Soler y Ceferí Rocafort,
publicado en el Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (marzo 1908)



Figura 4
Calco de la Roca dels Moros según Henri Breuil. Dibujo de Luís Izquierdo publicado
en el Butlletí del Centre Excursionista de Lleida (1908)

Por su parte, el Centre Excursionista de Catalunya y el Institut d'Estudis Catalans delegaron a Ll. M. Vidal, J. Soler y C. Rocafort, para llevar a cabo otra campaña de estudio y protección de La Roca. Se excavó el suelo de la cavidad, hasta la cota actual, sin encontrar ninguna evidencia arqueológica y se levantó un muro de piedra para salvaguardar físicamente el conjunto rupestre. Las observaciones y argumentos de Ll. M. Vidal, publicados en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*⁷, rebatían frontalmente las interpretaciones de H. Breuil. Para los miembros del citado Institut las pinturas no podían pertenecer al periodo Paleolítico ya que las cabras no correspondían a especímenes alpinos o de clima frío y el supuesto “bisonte” era un animal incierto y muy dudoso, en consecuencia debían pertenecer a grupos del periodo Neolítico⁸. Con estos argumentos inició la polémica sobre la cronología del mural de Cogul y posteriormente de todo el arte levantino (Figura 5).

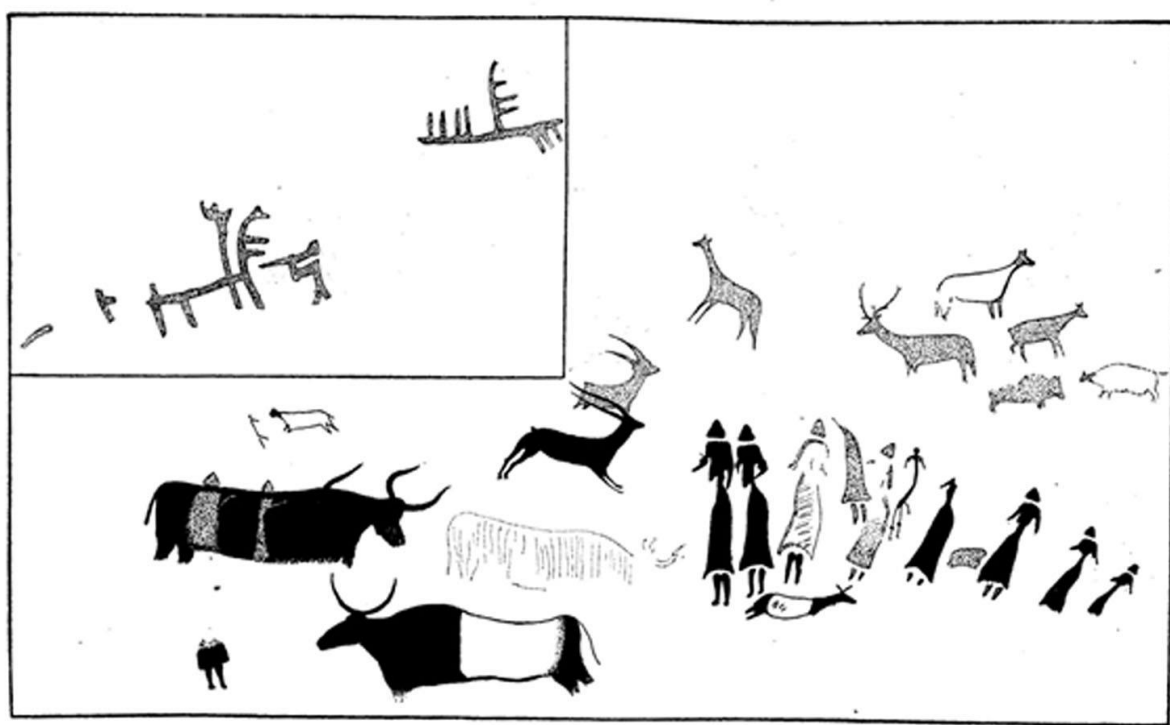


Figura 5

Calco de de la Roca dels Moros de Lluís Soler y Ceferí Rocafort publicados en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1908)

J. Cabré visitó la Roca del Cogul en 1912 en compañía de H. Obermaier y, en su obra *El Arte Rupestre en España*⁹, expuso sus estudios señalando diversos aspectos, particularmente técnicos, que habían pasado inadvertidos en todos los trabajos precedentes. Al analizar el primer grupo de ejemplares faunísticos, considerado por Cabré como el agrupamiento más antiguo, señaló que: “fueron grabados los contornos y detalles

⁷ Ll. M. Vidal, “Las pinturas rupestres de Cogul”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1908), 544-550.

⁸ Ll. M. Vidal, “Las pinturas rupestres de Cogul... 1908.

⁹ J. Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas I (Madrid: 1915), 229.

internos de las figuras; á continuación se monocromizaron con rojo fuerte¹⁰. En esta observación el autor planteó la existencia de figuras que habían sido grabadas inicialmente y pintadas después. En el segundo grupo, constituido por tres toros y los restos de dos posibles figuras femeninas, insistió de nuevo en el proceso de esta técnica señalando que: “Difieren tanto en forma, técnica y estilo, aunque no en el tamaño... son obras de varias épocas. Debió hacerse en primer lugar la imagen de línea; indicáronse sus contornos por medio del grabado, los cuales fueron sustituidos inmediatamente por la línea roja que se ve ahora”. Según este investigador la técnica del grabado era previo a la pintura y “desaparecen cuando se rellenan las siluetas con color”. Al citar el toro de la zona superior izquierda, menciona que: “Debajo de la tinta negra aún se conservan restos de la primitiva pintura roja, de la primera fase, dejándose aún traslucir el contorno del ojo y cinco líneas verticales en la cabeza”. El investigador consideró que los toros fueron restaurados en color negro¹¹, en cambio en nuestras observaciones el repinte es rojo y la secuencia de los colores es inversa: rojo sobre negro.

Respecto a los restos de las dos posibles mujeres rojizas situadas sobre el citado toro, J. Cabré anotó que nada tenían que ver con los toros y que debían estar relacionados con el agrupamiento de la derecha¹². Más adelante, el autor aborda la superposición de dos cabras centrales donde indicó que la negra esta superpuesta a la roja. Según nuestros registros, los restos de las supuestas mujeres rojizas se hallan sobre los restos negruzcos del toro y en la superposición de las cabras: negra sobre roja, también resulta a la inversa. En cuanto a la caza del bisonte descrita por H. Breuil como la más antigua del conjunto, J. Cabré señaló que se trata de un: “...animal, que por su estado de conservación es indeterminable”, y añadió: “...no veo con claridad en la figura del animal un bisonte y únicamente saqué la impresión de que significaba un toro. Todo ello con toda clase de reservas, porque como expuse, en dicho grupo apenas se puede leer su dibujo”¹³.

Sobre la composición de las mujeres que rodean al pequeño personaje fálico, el mismo autor apuntó que se trataba de una “danza ceremoniosa” en la que forman parte nueve mujeres semidesnudas y cubiertas por una “corta faldilla” y un ídolo o varón desnudo. En su publicación señaló que el personaje masculino está pintado en negro y que “tiene varios toques de rojo”, en cambio en las representaciones femeninas describió distintos colores y remarcó que: las dos primeras (por orden de aparición en La Roca) están pintadas en negro, las tres siguientes en rojo y con perfiles en negro, así como en los trazos inclinados del torso, falda y en el interior de las piernas de la tercera. Sobre el color de la sexta y séptima mujer describió que son de “tinta blanca” y en sus contornos, cabezas, pechos, faldas y piernas “se aprecian tenues toques de negro y rojo”, figuras que están seguidas de otras dos mujeres en negro que cierran el grupo (Figura 6).

Con sus observaciones y descripciones J. Cabré asentó dos aspectos técnicos importantes para el estudio del conjunto: a) que aparte de la gama del rojo y el negro, también se había empleado el color blanco (en la sexta y séptima mujer); b) que los grabados de trazo fino, observados en algunos animales, precedían a la pintura, aunque en su opinión de forma inmediata, lo que comportaría una técnica mixta.

¹⁰ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 173.

¹¹ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 173-175.

¹² J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 174.

¹³ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 175.



Figura 6
Calco de de la Roca dels Moros de Juan Cabré
editado en el Arte Rupestre de España (1915)

En 1912 el conde H. Bégoüen calificó de neolíticas las figuras que conforman la escena de caza de dos ciervos esquemáticos y en consecuencia la más moderna del mural, opinión que apoyó el mismo J. Cabré¹⁴.

Para J. Cabré el descubrimiento de la Roca dels Moros del Cogul fue una revelación para el estudio del arte paleolítico y constituyó uno de los mejores documentos para la reconstitución histórica de los cultos y mitos del pueblo magdalenense¹⁵.

Posteriormente, otros investigadores se interesaron por las pinturas de la Roca y aportaron sus reflexiones e interpretaciones, citemos a I. del Pan y P. Wernert¹⁶; H. Obermaier¹⁷; P. Bosch Gimpera y J. M^a. Colominas¹⁸; M. Almagro¹⁹. Después fueron

¹⁴ H. Bégoüen, "Une excursion aux fresques, prehistoriques de Cogul près Lérida". Bulletin de la Societe Archeologique du Midi (1912). J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 176.

¹⁵ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 178.

¹⁶ I. del Pan y P. Wernert, Datos para la cronología del arte rupestre del Oriente de España. Memorias de la Real Sociedad de Historia Natural XV, (1916), 527-537.

¹⁷ H. Obermaier, "El Hombre Fósil", Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Memoria núm. 9, (1916).

¹⁸ P. Bosch Gimpera y J. M^a Colominas, "Pinturas y gravats rupestres, Arqueología I, Historia de l'Art". Anuari de l'Institut d'Estudis Catalan VII, (1921-1926), 1-26.

¹⁹ M. Almagro Basch, El Covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lerida) (Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1952), 93.

tratadas y citadas por A. Beltrán²⁰, E. Ripoll²¹, F. Jordá²², R. Viñas, R. Sospedra y A. Garrido²³; R. Viñas y R. Sospedra²⁴; G. Marqués, I. Piñol, y R. Viñas²⁵; G. Hernández y M. S. Hernández²⁶. Las nuevas revisiones fueron iniciadas por R. Viñas (trabajos inéditos 1976-1977), R. Viñas, A. Alonso y E. Sarriá²⁷; A. Alonso y A. Grimal²⁸, C. Ianicelli²⁹, y C. Ianicelli y R. Viñas³⁰.

A lo largo del siglo XX, las opiniones quedaron completamente divididas, por una parte los defensores de una etapa paleolítica, encabezada por H. Breuil, H. Obermaier y P. Bosch, y por otra, los que proponían distintos periodos postpaleolíticos (Epipaleolítico, Mesolítico, Neolítico y Bronce), entre estos señalemos a C. Rocafort, Ll. M. Vidal, J. Soler, M. Almagro, A. Beltrán, F. Jordá, E. Ripoll, R. Viñas, E. Sarriá, A. Alonso, A. Grimal y C. Ianicelli. Cada investigador fue realizando y presentando nuevos calcos que diferían de los anteriores y, con los años, el mural se fue completando, adquiriendo una visión cada vez más real y objetiva.

En 1952, M. Almagro³¹ publicó un estudio monográfico sobre La Roca y su mural, con una síntesis histórica completa de los trabajos que se habían llevado a cabo hasta entonces y contribuyó con nuevos planteamientos. En sus descripciones coincidió con la técnica de los perfiles grabados con trazo fino en distintos animales (anotados por J. Cabré e ignorados por H. Breuil) y aumentó el número de zoomorfos grabados, entre los que destaca el de una cierva con trazos múltiples situada en la bóveda de la cavidad (G-1). (Figura 7).

²⁰ A. Beltrán Martínez, *Arte Rupestre Levantino*, Monografías arqueológicas IV, Seminario de Prehistoria y Protohistoria, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, (1968).

²¹ E. Ripoll Perelló, "Para una cronología relativa del Arte Levantino Español". *Proceedings of the Wartenstein Symposium on Rock Art of Western Mediterranean and Sahara* (Wartenstein, 1960), 39. Barcelona, (1964), 167-175.

²² F. Jordá Cerdá, *Notas para una revisión de la cronología del Arte Levantino*, *Zephyrus* XXVIII, (1966), 56-57.

²³ R. Viñas, R. Sospedra y A. M. Garrido, "Centenario del descubrimiento de la Roca dels Moros del Cogul, Primera exposición virtual del nuevo portal www.rupestre.org." IV Congreso El Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, (2009), 229-230.

²⁴ R. Viñas y R. Sospedra, "Centennial exhibition marking the discovery of the Roca dels Moros del Cogul (Lleida, Catalonia, Spain). Exposition pour le Centenaire de la découverte de la Roca dels Moros del Cogul (Lleida, Catalogne, Espagne)". *INORA International Newsletter on Rock Art*, nº 54, (2009), 9-10.

²⁵ G. Marqués, I. Piñol y R. Viñas, "100 Anys del descobriment de les Pintures Rupestres. La Cova dels Moros del Cogul 1908-2008". VII Trobada d'Estudiosos de les Garrigues, Centre d'Estudis de les Garrigues, Vinaixa, 24 d'octubre de 2009, Juneda, (2010), 299-310.

²⁶ G. Hernández y M. S. Hernández, *Arte rupestre a l'arc mediterrani de la península Ibèrica. Del Cogul a Kyoto*, *Catalan Historical Review* 6, (2013), 129-146.

²⁷ R. Viñas, A. Alonso y E. Sarriá, "Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, les Garrigues, Lleida)", *Tribuna d'Arqueologia*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, (1986-1987), 31-39.

²⁸ A. Alonso y A. Grimal, *L'Art Rupestre del Cogul, primeres imatges humanes de Catalunya* (Lleida: Pagès editors, 2007).

²⁹ C. Ianicelli, *Arte Rupestre Levantina: un' analisi interpretativa dalla semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia)*. International Master in Quaternary and Prehistory, Universitat Rovira i Virgili, Departament d'Historia i Historia de l'Art, Master en Arqueologia del Cuaternario i Evolución Humana, Tarragona, (2014).

³⁰ C. Ianicelli y R. Viñas, "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: La Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". IFRAO, Cáceres. (2015).

³¹ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul... 1952*.

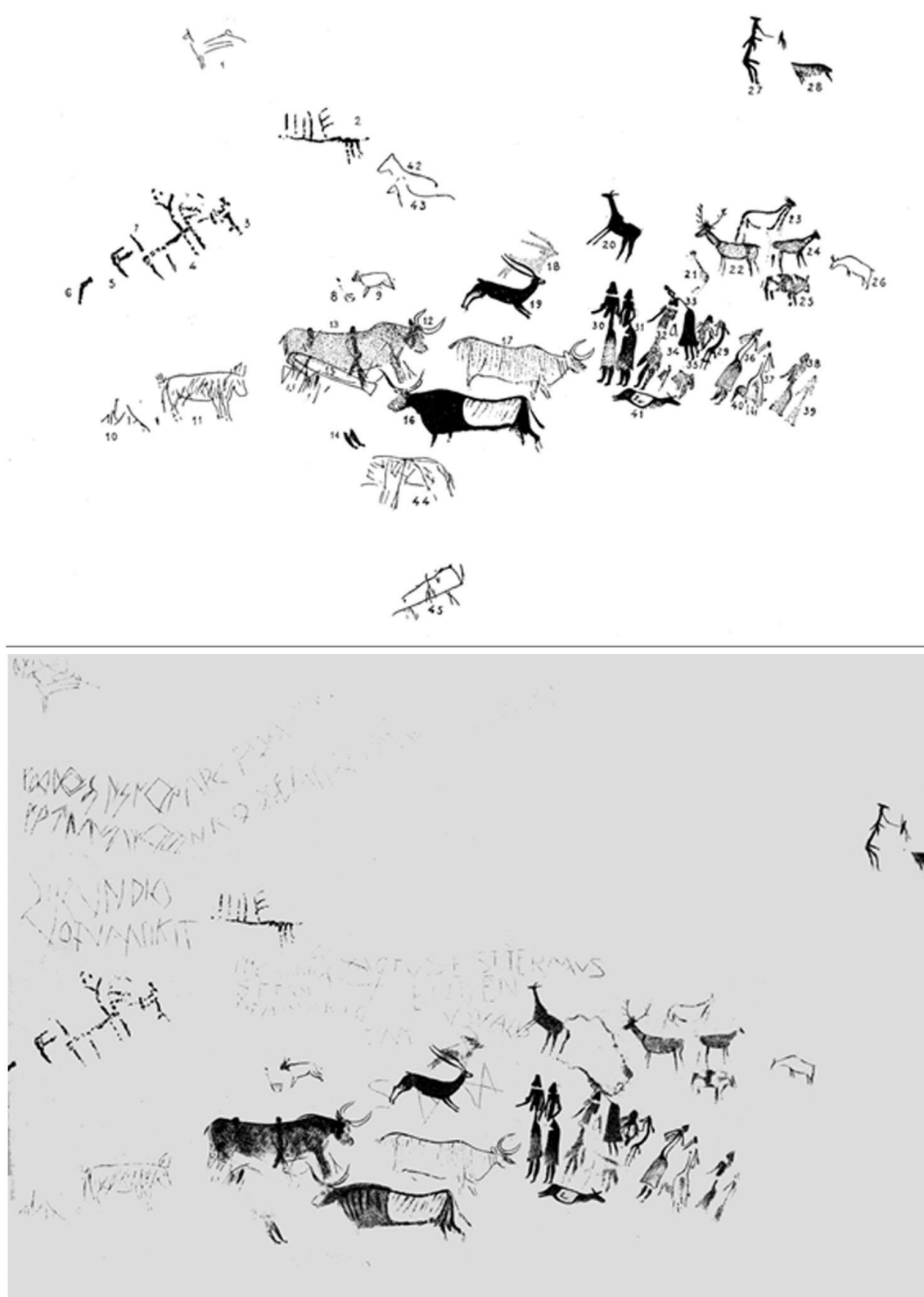


Figura 7

Calco de de la Roca dels Moros según Martín Almagro, dibujo realizado por Benítez Mellado y publicado en la monografía del Instituto de Estudios Ilerdenses (1952)

Asimismo, M. Almagro abordó el tema de los repintes y consideró que las figuras habían sido pintadas inicialmente en rojo claro y posteriormente repintadas en negro. Sin embargo, en nuestros registros, tal observación no es aplicable a todas las figuras, citemos por ejemplo el toro (superior izquierdo, núm. 8), en mal estado de conservación, que fue pintado en negro y restaurado con trazos rojos.

El citado autor comentó que los dibujos realizados por H. Breuil y J. Cabré, sobre las dos figuras situadas sobre el cuerpo del mencionado toro negro (núm.8), e interpretadas como femeninas, es muy forzada ya que las imágenes están muy desvaídas y “casi perdidas”. No obstante, M. Almagro³² señaló que cabría pensar que en los 40 años transcurridos desde el calco de J. Cabré el mural pudo haber sufrido los embates de visitantes y con ello la degradación y pérdida de las figuras, pues en el primer dibujo de C. Rocafort también se distinguen las dos figuras y la parte posterior del toro.

Para este autor el conjunto de la Roca del Cogul no era ni Paleolítico ni Neolítico, sino Mesolítico.

Posteriormente, las propuestas de M. Almagro fueron retomadas y compartidas por E. Ripoll y A. Beltrán para circunscribir todo el proceso estilístico y cronológico del arte levantino³³. Ambos autores estimaron un esquema repartido en cuatro etapas. E. Ripoll³⁴ estableció una secuencia desde su fase naturalista hasta la transición con las facies esquemáticas, con una temporalidad que enmarcó entre el Epipaleolítico y el Neolítico (6500-4000 a. C.) hasta la primera metalurgia. Años después el mismo investigador puntualizó que: “... esta hipótesis de trabajo, que era válida hace más de un cuarto de siglo, adolece a la luz de los conocimientos actuales de una excesiva simplicidad...”³⁵. Por su parte A. Beltrán, centró el proceso levantino entre el Epipaleolítico y la Edad del Bronce (6000-2000 a. C.)³⁶. No obstante, al sintetizar el estado de la cuestión especificó que: “...el arte levantino es mesolítico, con raíces en el Paleolítico y prolongación en el Neolítico y la Edad del Bronce. Esta calificación no significa precisión cronológica absoluta, sino situación en una secuencia cultural, independiente de lo que sucediese, coetáneamente, en territorios vecinos de la zona levantina. En sus principales elementos es postpaleolítico y preneolítico”³⁷.

Sin embargo F. Jordá³⁸ vino a reavivar el origen Neolítico de las pinturas del Cogul y del arte levantino, y las consideró herederas de una aportación cultural llegada del Próximo Oriente, la cual situó en el tercer milenio antes de la era cristiana.

Paralelamente, R. Viñas y J. Guirado visitaron durante 1976-1977 la Roca del Cogul y llevaron a cabo varias sesiones fotográficas con el objetivo de analizar detalles y superposiciones de las figuras (trabajo inédito 1976-77).

³² M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 28.

³³ En este artículo solo se comenta la polémica crono-cultural que suscito la Roca dels Moros del Cogul, y no se incluye el debate del arte levantino.

³⁴ E. Ripoll Perelló, “Para una cronología relativa del Arte Levantino Español...” 167-175.

³⁵ E. Ripoll Perelló, “El debate sobre la cronología del arte levantino”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22, (2001), 267-80.

³⁶ A. Beltrán Martínez, *Arte Rupestre Levantino...* 71-72.

³⁷ A. Beltrán Martínez, *Arte Rupestre Levantino...* 70.

³⁸ F. Jordá Cerdá, “Notas para una revisión de la cronología del Arte Levantino”. *Zephyrus* XXVIII, (1966), 56-57; F. Jordá Cerdá, “Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, (1976), 155-163.

Posteriormente, en 1985, el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya encargó a R. Viñas, E. Sarriá y A. Alonso la revisión del mural y la realización de un nuevo calco actualizado para ser publicarlo en el proyecto *Corpus de pinturas rupestres*, dentro del "Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya". Este trabajo permitió, por una parte, comprobar la fidelidad de los calcos anteriores y las discrepancias entre ellos, y por otra, valorar el estado de conservación del mural. En el citado trabajo se descubrieron nuevas imágenes así como detalles que habían pasado inadvertidos en los calcos precedentes. Los resultados fueron publicados en un pequeño artículo aparecido en la *Tribuna d'Arqueologia*³⁹.

Para celebrar el centenario del descubrimiento de la Roca dels Moros del Cogul, en 2007 se llevó a cabo una exposición itinerante, organizada y ejecutada en colaboración entre el MAC (Museu d'Arqueologia de Catalunya) y el IPHES (Institut Català de Paleocologia Humana i Evolució Social)⁴⁰, y se realizó una copia tridimensional del mural destinada a las salas de prehistoria del Museu de Lleida. Asimismo, A. Alonso y A. Grimal⁴¹ presentaron una publicación con un nuevo calco digital del mural, y más recientemente Claudia Iannicelli⁴² presentó su trabajo final de máster en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona centrado en un análisis interpretativo y comparativo entre la Roca dels Moros y el conjunto de los Grajos en Murcia.

La Roca dels Moros y su mural

Este conjunto se encuentra en el término municipal de El Cogul (280 m), una pequeña localidad de la comarca de Les Garrigues (Lleida) establecida sobre la ladera del río Set (afluente del río Segre)⁴³. La Roca se halla situada a menos de 1 km al este de la población, en el margen derecho del río y en la vertiente sur del Tossal de les Forques (352 m). A grandes rasgos, su ubicación geográfica se encuadra entre el Pla d'Urgell y el macizo del Montsant, a unos 18 km de Lleida (Catalunya) (Figura 8).

Su mural, orientado al SO, está ejecutado en la oquedad de un gran bloque de arenisca calífera del Oligoceno. La cavidad mide unos 3 m de profundidad, 3 m de anchura y 4 m de altura en la actualidad. Las manifestaciones ocupan una franja de unos 2.25 m de ancho por 1.80 de alto, sin contar con las figuras grabadas e inscripciones protohistóricas e históricas con las que supera los 2 m de altura (Figura 9).

Su contenido se reparte en 41 unidades pintadas de tradición figurativa levantina, 7 unidades pintadas de tradición esquemática-abstracta, 4 unidades grabadas figurativas (animales) y 7 unidades grabadas de filiación incierta (trazos, zoomorfos incompletos, un pez y una elipse). El friso se completa con un mínimo de 256 signos ibéricos y latinos.

³⁹ R. Viñas, A. Alonso y E. Sarriá, "Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros... 1986-1987.

⁴⁰ R. Viñas y R. Sospedra "Centennial exhibition marking the discovery... 2009; R. Viñas, R. Sospedra y A. M. Garrido, "Centenario del descubrimiento de la Roca dels Moros del Cogul... 2009.

⁴¹ A. Alonso y A. Grimal, *L'Art Rupestre del Cogul*... 2007.

⁴² C. Iannicelli, *Arte Rupestre Levantina: un' analisi interpretativa dalla semiótica*... 2014.

⁴³ Actualmente, para visitar y conocer este conjunto rupestre es necesario llegar hasta el mismo centro de interpretación o de acogida en Cogul, situado junto a la Roca.

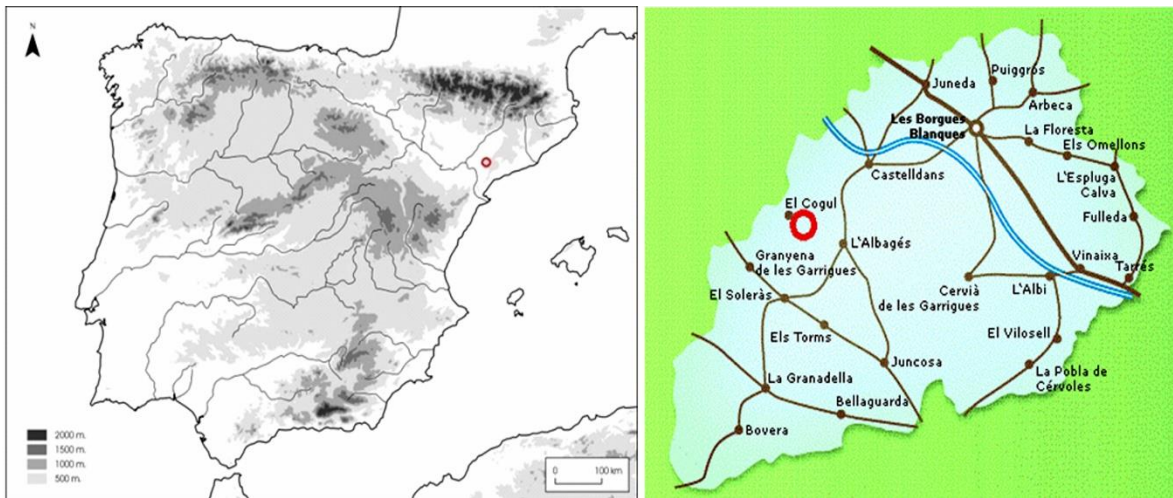


Figura 8
Situación de la Roca del Moros en la península Ibérica
(mapa: <http://tp.revistas.csic.es/index.php/tp/about/submissions>; comarca: Zer Elaia)



Figura 9
Vista del enclave de la Roca dels Moros (foto J. Mestre)

De las 48 unidades pictóricas, entre levantinas y esquemáticas, unas 9 pertenecen a restos y fragmentos inclasificables. A pesar del deterioro las escenas y composiciones pueden dividirse en ocho agrupamientos asociados.

Inventario

Los motivos representados en la Roca dels Moros pertenecen a diversos momentos de utilización de la cavidad, que se corresponden con diversas tradiciones que detallamos en la tabla 1.

Técnica	Motivo	Núm.	Observaciones
3.1.Tradición figurativa-naturalista o realista-estilizada (arte levantino)			
Pintura	Mujeres	11/12	9 cuerpos visibles, más una mujer con 4 piernas, que indica otro cuerpo más.
	Humanas/antropomorfos:	3	
	Hombre:	1	
	Arqueros:	1	
	Ciervos:	1	
	Ciervas:	6	
	Toros:	3	
	Jabalíes:	2	
	Machos cabríos:	2	
	Animales indeterminados:	2	
	Elementos indeterminados:	2	
	Restos	7	
	Total	40/41	
Grabado	Cierva	1	
	Toros	2/3	
	Total	3/4	
3.2.Tradición figurativa esquemática y abstracta (arte esquemático)			
Pintura	Arquero	1	
	Ciervos	2	
	Antropomorfos o "Y" invertida	2	
	Restos	2	
	Total	7	
3.3. Tradición protohistórica e histórica (ibérico y romano)			
Grabado	Inscripciones e incisiones	256	
3.4. Tradición por determinar			
Grabado	Elipse	1	
	Pez	1	
	Animales indeterminados	4	
	Total	6	

Tabla 1
Inventario

Descripción del mural

El mural está formado por unas 48 unidades pintadas: 41 de tradición levantina, 7 de tradición esquemática; y unos 10 grabados: 3 o 4 levantinos y 6 de filiación incierta. Además se completa con 256 inscripciones ibéricas y romanas (Figura 10).



Figura 10

Calco de la Roca dels Moros con la numeración de las figuras
(R. Viñas, A. Alonso, E. Sarrià. Servei de Arqueologia, Generalitat de Catalunya, 1985)

Las representaciones levantinas, constituyen las más significativas del conjunto y se reparten en seis agrupamientos asociados e integrados por diversas mujeres, unos pocos hombres y algunos animales (toros, cabras, cérvidos y suidos), los cuales articulan las escenas y composiciones, de carácter ritual y simbólico que ponen de manifiesto la existencia de un espacio ceremonial o lugar “sagrado” que gira en torno a la fecundidad. En cambio los elementos esquemáticos forman dos agrupamientos donde se expresa una cacería de dos ciervos, y una pareja de “Y” invertida y ubicados entre las figuras levantinas.

Debemos señalar que el soporte de la pared del mural muestra un relieve áspero y con ondulaciones que provocan incidencias de luz y sombra que dificultan la visión de las figuras. En cuanto a los grabados, principalmente animales, cabe señalar que estos se reparten entre los que no están relacionados con la pintura y los que han sido repintados posteriormente. Estos se localizan en distintas áreas de la cavidad mientras que los signos ibéricos y latinos se distribuyen por la zona alta e intermedia del abrigo.

A continuación pasamos a describir y comentar las representaciones del mural para facilitar la comprensión de las discusiones que plantean las figuras, escenas y composiciones. Para ello, seguimos una disposición de izquierda a derecha del abrigo⁴⁴.

⁴⁴ En este trabajo se utiliza el calco realizado en 1985 por R. Viñas, A. Alonso y E. Sarrià destinado al Corpus de Pintura Rupestre del Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya, pero con una nueva numeración acorde con los agrupamientos de figuras.

G. 1. Cierva (grabado), zona superior

Situada en el techo de la cavidad a unos 3,50 m de altura junto a signos ibéricos. Constituye una figura aislada (G-1).

El primero en observar y catalogar esta figura fue M. Almagro⁴⁵, en 1952, que la clasificó como “Capra pirenaica, isart o sarrio”. Sin embargo, en una revisión posterior (1985) se desestimaron estas especies y, por sus rasgos fue catalogada como cierva. El ejemplar mide 16 cm de longitud y está grabado con trazo fino y somero. Su cuerpo se encuentra silueteado y llenado con trazos estriados, perfectamente visibles en cabeza, cuello, tronco y patas traseras. A juzgar por su técnica y aspecto formal, la consideramos entre los motivos más antiguos del conjunto (finipaleolítico o epipaleolítico) (Figura 11).



Figura 11

Cierva grabada con trazo fino y múltiple según Martín Almagro (a) y Ramón Viñas (b)

1-5. Cacería de ciervos (pintura) y Elipse (grabado), zona superior

Se localiza en una cota inferior a la cierva grabada y contigua a una serie de inscripciones ibéricas y romanas de la zona alta.

Se trata de una cacería integrada por representaciones esquemáticas y pintadas en color rojo castaño intenso. La escena contiene una pequeña figura de arquero, dos ciervos y los restos de otro posible ejemplar. Los animales miden entre 22 y 24 cm de longitud y el arquero 12,5 cm de altura. Todas las figuras están diseñadas con trazos rectos irregulares y, al parecer, ejecutados con la punta de los dedos.

Uno de los ciervos, aparentemente muerto, se halla sobre un grabado (G-2) de morfología elipsoidal y en posición vertical de contorno ancho e irregular de 45 x 20 cm y ejecutado con técnica de fricción o raspado (Figura 12).

⁴⁵ M. Almagro Basch, El Covacho con pinturas rupestres de Cogul... 1952.



Figura 12

Escena de cacería de ciervos de tradición esquemática (foto A. Rubio)

6-7. Antropomorfo (?) y cierva (pintura), zona central intermedia

Ligeramente por encima del dorso del bóvido núm. 8. Se trata de dos pequeños motivos de difícil observación, por el estado de conservación. Corresponden a un posible antropomorfo de 5.5 cm de altura y una cierva de 9 cm de longitud, ambos realizados en color negro.

Mientras que los restos del supuesto antropomorfo podrían corresponder a otro tipo de motivo, el ejemplar faunístico —interpretado como felino o ejemplar indeterminado por otros autores—, fue registrado en nuestros trabajos como un ejemplar de cierva en posición de carrera. Su morfología muestra una pequeña cabeza con dos orejas levantadas, cuello largo, lomo recto, tronco triangular que se afila hacia la parte trasera y cuatro patas delgadas. La figura está realizada con un contorno perfilado y solamente el cuello y cabeza se hallan cubiertos de color, al igual que otros animales de este conjunto⁴⁶.

8-13. Toros y figuras humanas (pintura), zona inferior central

Este grupo se encuentra en la base del mural y formado por tres toros y los restos de varias figuras humanas. El primer bóvido núm. 8, ubicado en el extremo superior izquierdo y dispuesto hacia la derecha, se pintó en color negro y posteriormente fue restaurado con trazos rojos. Es uno de los ejemplares más deteriorados por la erosión, en particular su parte trasera, que se halla recubierta con varias incisiones

⁴⁶ R. Viñas, A. Alonso y E. Sarriá, "Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros...", 1986-1987.

posiblemente de época romana, entre estas la figura de un pez (G-3) (Figura. 13). El toro mide 45 cm de longitud y 16 cm de altura. A pesar de su estado de conservación se observa parte de su cuerpo y cabeza así como el repinte en rojo del diseño de su cabeza con sus grandes cuernos en forma de lira. También se percibe el dorso con la cruz, la línea del pecho, una pata delantera y restos de la cola. No obstante, desde los primeros calcos hasta los de Almagro, este toro aparece más completo, aunque se especificó que: “Está casi perdido el dibujo del final de las patas delanteras y más de la mitad de las traseras, tal vez destruidas por el tiempo o tal vez no pintadas jamás”⁴⁷.

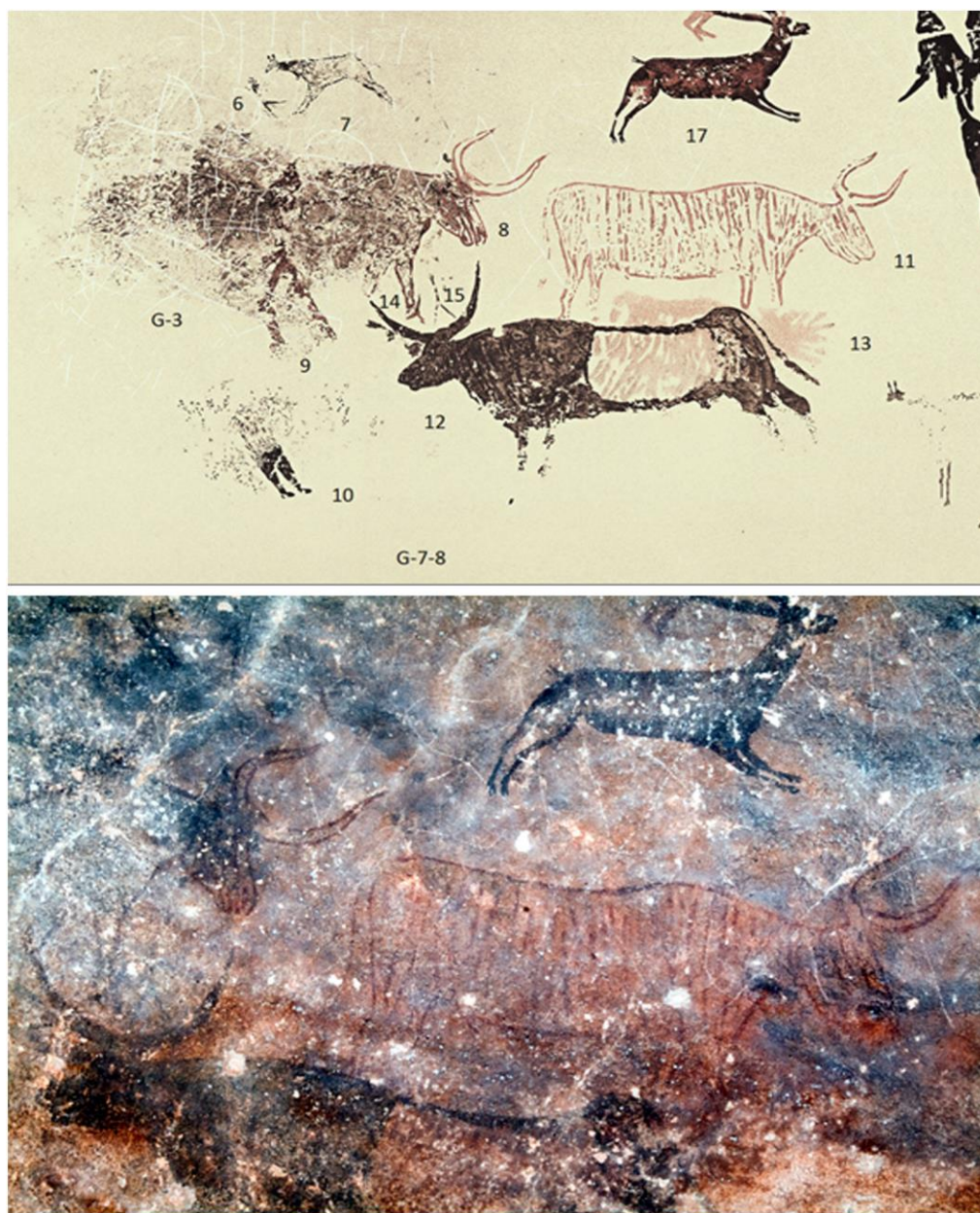


Figura 13

Composición y detalles de los toros (dibujo según R. Viñas, A. Alonso, E. Sarriá. Servei d'Arqueologia, Generalitat de Catalunya, 1985) (foto A. Rubio)

⁴⁷ M. Almagro Basch, El Covacho con pinturas rupestres de Cogul... 1952.

En los trabajos de J. Cabré (1915) se indicó además que el animal fue grabado previamente con un trazo fino. En 1952, Almagro ratificó estas observaciones en cuernos, lomo y patas traseras, detalles que no se habían registrado en las publicaciones de H. Breuil, C. Rocafort y Ll. M. Vidal.

Sin embargo, H. Breuil, Ll. Izquierdo, C. Rocafort y J. Cabré, individualizaron dos figuras humanas, aparentemente femeninas y de color castaño rojizo, sobre la parte central y posterior del toro núm. 8. No obstante, Almagro señaló que estas figuras están casi perdidas y en su trabajo no ofrece descripción de las mismas. En la actualidad todavía se distinguen fragmentos aunque su estado de conservación es muy deficiente. Para algunos autores los restos más visibles corresponden a un individuo masculino, posiblemente un cazador⁴⁸.

En un nivel inferior al citado toro y frente al bóvido núm. 12, se observan las piernas de otra figura humana (núm. 10), con indicación de los músculos gemelos y los pies. La posición de las piernas indica que la figura se encuentra estática e inclinada hacia atrás. En algunos de los primeros calcos se muestra el extremo inferior de una falda, pero actualmente esta supuesta prenda no se aprecia. Su proximidad con el toro núm. 12 hace pensar en algún tipo de relación entre ambas figuras. La presencia de pequeños fragmentos de pigmento, a su alrededor, indican la existencia de otras unidades perdidas que sugieren una composición más amplia en esta área. El segundo toro (núm. 11) se localiza frente al ejemplar núm. 8. Este animal mide 36 cm de longitud y 14 cm de altura y fue pintado en color rojizo. Su técnica difiere del anterior y consiste en un silueteado, relleno con múltiples líneas verticales y algunas partes grabadas. Su imagen es proporcionada y marcha pausadamente hacia la derecha. Presenta cabeza con testuz, cara recta, hocico, mandíbula y luce una cornamenta en forma de lira similar a la del primer toro que fue repintado en rojo. Muestra una línea dorsal ondulada con cruz y grupa marcada, restos de cola y un abdomen ligeramente curvo. Se distinguen las cuatro patas incompletas y destaca el detalle de la última ligeramente cubierta por el lomo del toro negro núm. 12. En consecuencia el toro rojo núm. 11 se situaría en un momento previo al toro negro núm. 12 y, a su vez, al negro núm. 8, repintado con el mismo tipo de cuerno y color rojo. Sin embargo, para algunos estudiosos, el animal núm. 11 y las figuras rojizas serían las más antiguas del panel. En nuestras observaciones y registros, el bóvido rojo núm. 11 ocupa una posición intermedia entre los toros negros.

Respecto al tercer toro (núm. 12), situado bajo los toros núm. 8 y 11, constituye una figura realista estilizada que ha perdido, por erosión natural, los extremos de sus patas. Este animal se dirige hacia la izquierda, es decir, en sentido inverso a los bóvidos superiores. Su cuerpo, de unos 46 cm de largo por 16.5 cm de altura, está realizado a tinta plana y en color negro. Su contorno muestra un cuerpo estilizado longilíneo con cabeza detallada, cara recta, hocico, belfos, mandíbula y largos cuernos abiertos y curvados en posición frontal en forma de luna. La línea cérvico-dorsal dibuja una triple curva con la que se ha dibujado la cruz, el dorso y la grupa, en cuyo extremo cae un largo rabo que se amplía en su extremo para indicar el pelambre. La zona abdominal y el bajo vientre son rectos y se aprecian restos de su sexo.

El interior del cuerpo y zona posterior se halla, intencionadamente, sin pigmento, dejando un área rectangular vacía donde se perciben los restos de otro posible cuadrúpedo

⁴⁸ A. Alonso y A. Grimal, *L'Art Rupestre del Cogul, primeres imatges humanes...* 2007.

más antiguo en color castaño que ratifica la existencia de figuras más antiguas, prácticamente desaparecidas.

Destaquemos que J. Cabré y M. Almagro hicieron constar la presencia de perfiles parciales grabados con una fina incisión, previos a los toros pintados, y además comentaron que la hechura de estos ejemplares difería y que era obra de distintas manos o etapas.

14-15. Representaciones de “Y” invertidas (pintura), zona inferior central

Se trata de una pareja de “Y” invertidas y catalogados como antropomorfos esquemáticos situados entre la pata delantera del toro núm. 8 y los cuernos del número 12. No sobrepasan los 5 cm de altura y están pintados con trazo delgado y en color negruzco-castaño. Solamente M. Almagro copio uno de estos motivos.

16-17. Pareja de cabras (pintura), zona central intermedia

A unos 25 cm a la derecha de las unidades 6 y 7 y en una cota superior al toro núm. 11 encontramos una pareja de cabras.

El primer animal pertenece a un macho cabrío de rasgos realistas estilizados, en posición de carrera hacia la derecha. El ejemplar mide unos 18 cm de longitud y está pintado a tinta plana en color negruzco, bajo el cual se percibe una tonalidad rojiza, al parecer de una imagen precedente. La ejecución de su contorno muestra una anatómica muy detallada en la que destaca su cabeza con larga y portentosa cornamenta ligeramente arqueada, y sus patas con el diseño de sus pezuñas en perspectiva lateral. Muestra impactos de pedradas realizadas por niños que, antiguamente, hacían puntería con las figuras. El segundo animal corresponde a otro macho cabrío pintado a tinta plana y en color rojizo. Mide unos 12 cm de longitud. Su contorno describe un ejemplar de cuerpo compacto con curva cérvico-dorsal remarcada, orejas pequeñas, cola levantada y patas traseras dobladas. Su cabeza exhibe una larga y curvada cornamenta de grosor irregular y de la misma envergadura que su cuerpo. La parte posterior de este animal cubre sutilmente los cuernos del macho precedente. Sin embargo, J. Cabré y M. Almagro situaron la superposición a la inversa, considerando a las figuras negras como posteriores a las rojas. En nuestra opinión, el color negro quedaría en un momento intermedio (Figura 14).

Estos animales fueron considerados por H. Breuil como una cabra alpina del Paleolítico superior.

18-19. Personaje y jabalí (pintura), zona superior

Se trata de una composición, formada por un personaje masculino y un animal deteriorado, descrita inicialmente por H. Breuil⁴⁹ como la caza de un bisonte perteneciente al Paleolítico superior.

Las características del personaje describen una figura estilizada de 21 cm de altura, de color rojo-castaño claro, con la cabeza redondeada-aplanada. Su posición manifiesta un movimiento pausado. Sobre su tronco se distingue un atavió de estructura

⁴⁹ H. Breuil, “Les peintures quaternaries de la Roca del Cogul...” 1908.

triangular, que cuelga a ambos lados del cuerpo de manera simétrica y con trazos horizontales en su interior. En uno de sus codos se observa los restos de un pequeño adorno y sostiene un arco y cinco posibles flechas. Sus piernas presentan un ligero modelado con indicación de la musculatura, están algo flexionadas, ligeramente abiertas, con indicación de los pies y, a la altura de las rodillas, se aprecian unos pequeños adornos en forma de protuberancias. En la cintura destaca un distintivo relacionado posiblemente con el pene, formado por dos líneas paralelas unidas por pequeños trazos transversales, al parecer sujetado a la cintura a modo de funda fálica.



Figura 14

Pareja de cabras en negro y rojo, y detalle de la superposición (foto A. Rubio)

En cuanto al ejemplar faunístico -considerado por H. Breuil como bisonte-, este se encuentra ubicado frente al personaje, en posición estática y corresponde a un animal de cuerpo macizo de unos 16 cm de longitud. Conserva fragmentos de una cabeza grande deteriorada por un desconchado que dificulta su identificación. Presenta pequeñas orejas, no se observan cuernos y su dorso decrece hacia la parte posterior. Su apariencia permitió clasificarlo como jabalí⁵⁰.

Ambas figuras están realizadas con trazo, perfilado y tinta plana, y muestran distintos tonos rojizos.

La composición sugiere interpretaciones alejadas de la estricta escena de cacería y tal vez resida en algún ritual o acontecimiento mítico relacionado con el resto de composiciones del mural.

La filiación paleolítica, emitida por Breuil, acarrió la polémica crono-cultural del conjunto y posteriormente de todo el arte levantino. Sobre este animal, M. Almagro indicó:

⁵⁰ R. Viñas, A. Alonso y E. Sarriá, "Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros... 1986-1987.

El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre pág. 114

“Hoy es indudable que lo que queda no permite ver allí sino unas simples manchas de color que deben interpretarse como restos de un dibujo de animal de 12 cm de largo posiblemente un toro, pero que ninguna razón hay para considerarlo como un bisonte y menos con la tenacidad que en la defensa de su juicio ha puesto el Abate H. Breuil”⁵¹ (Figura 15).

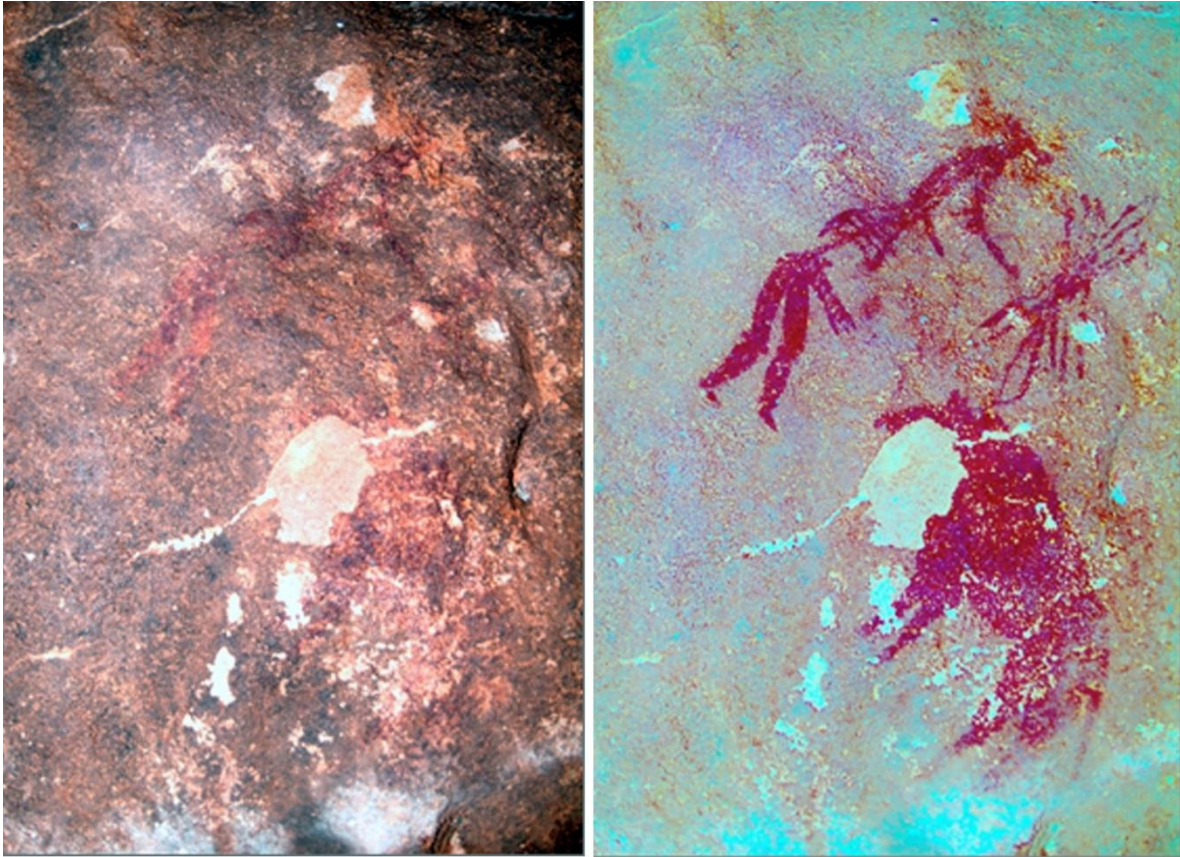


Figura15

La supuesta escena de la “caza del bisonte” resulta confusa por su estado de conservación. No obstante, el tratamiento por Dstrech del antiguo material nos ha permitido observar las figuras (Foto y DStrech A. Rubio)

20-28. Agrupamiento faunístico (pintura), zona Intermedia, extremo derecho

Grupo de animales situado en un nivel inferior respecto a los anteriores. Se trata de una composición presidida por un ciervo de unos 14.5 cm, de gran cornamenta y rasgos gráciles, rodeado de cuatro ciervas estilizadas, un jabalí, un animal indeterminado, algunos trazos y restos de tonos rojizos castaños. Están pintados con tintas planas, excepto un ejemplar que presenta un silueteado y partes con tinta plana.

En general, los ejemplares mantienen posiciones estáticas y apacibles y muestran cabezas definidas y rematadas con largas orejas, cuellos alargados, ligeras curvas dorsales, abdómenes suaves (cérvidos), patas con pezuñas y colas detalladas (cérvidos y suido). Las diferencias formales, técnicas y cromáticas indican una

⁵¹ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 195, p.33.

composición acumulativa. Este agrupamiento abarca un área de unos 75 cm aproximadamente (Figura 16).



Figura 16

Agrupamiento de cuadrúpedos, cérvidos y suido, presididos por un ciervo
(dibujo según R. Viñas, A. Alonso, E. Sarriá. Servei d'Arqueologia,
Generalitat de Catalunya, 1985)

29-45. Agrupamiento de figuras humanas, animales y restos (pintura), zona inferior extremo derecha.

Esta composición se encuentra situada en la base del mural y por debajo del agrupamiento faunístico anterior. Sin duda se trata de uno de los grupos pictóricos más distintivos de esta tradición y fue difundida por H. Breuil y los primeros investigadores como la “danza fálica”. Está integrada por un grupo de mujeres situadas alrededor de un personaje masculino central, descrito como “sátiro o ídolo fálico” con un gran pene flácido. La composición se complementa con algunos animales y ocupa un espacio de 70 cm en el límite derecho del mural (Figura 17).

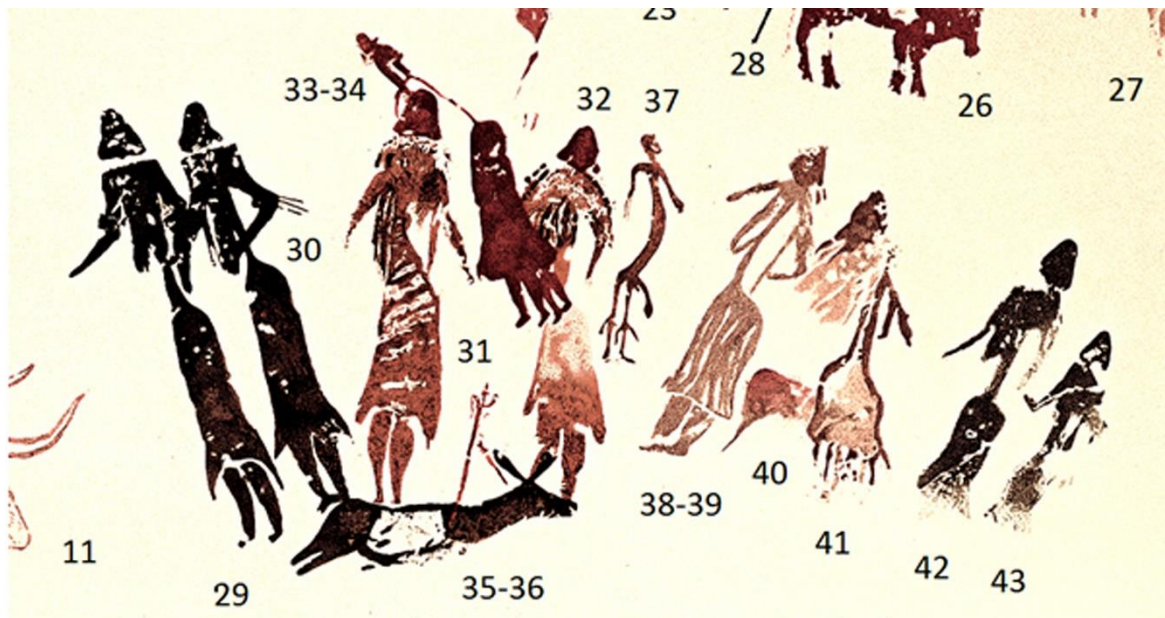


Figura 17

Agrupamiento de figuras humanas de la supuesta “danza fálica”
(dibujo según R. Viñas, A. Alonso, E. Sarriá. Servei d’Arqueologia,
Generalitat de Catalunya, 1985) (fotos R. Viñas y A. Rubio)

Para Breuil, esta supuesta danza tendría un carácter de iniciación de un baile ceremonial destinado a celebrar la vitalidad de alguna divinidad creadora personificada por la figura itifálica, la cual favorecería el acto procreador con las mujeres que danzan a su alrededor⁵². No obstante, para otros investigadores como I. del Pan y P. Wernert⁵³ la danza carece de tal sentido y podría tratarse de una ceremonia de investidura del personaje.

⁵² H. Breuil y J. Cabré, “Les peintures rupestres du bassin inférieur de l’Ebre...19; J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 179.

⁵³ I. Pan y P. Wernert, Datos para la cronología del arte rupestre del Oriente de España... 186.

Según C. Rocafort, J. Soler, H. Breuil y J. Cabré este grupo está integrado por el personaje fálico y 9 figuras femeninas, mientras que M. Almagro aumenta a 10 el número de las participantes. Este último autor especificó que las mujeres están pintadas en parejas y que se añadían, de forma sucesiva, sin sustituir a las precedentes ya que procuraron no superponerse, a excepción de las figuras núm. 33 y 34 que recubren algunas partes de las figuras núm. 34 y 35⁵⁴.

No obstante, para estimar el número de mujeres que participan en la composición hay que tener en cuenta dos consideraciones:

1. Presencia de dos figuras pintadas en color blanco descubiertas por J. Cabré en 1915. Este autor no las presentó como figuras repintadas o superpuestas sino como figuras blancas y señaló que “[...] en ellas se aprecian tenues toques de negro y rojo, en cabezas, contornos, pechos faldas y piernas [...]”⁵⁵. Estos toques negros y rojos pertenecen a figuras precedentes, las cuales no fueron citadas por el autor. Sin embargo, ni antes ni después se volvieron a citarlas pinturas blancas.

En nuestras observaciones percibimos que la primera figura de tono blanco tenue y traslucido incumbe a una superposición o repinte de blanco sobre una mujer de color castaño rojizo, produciendo finalmente un tono intermedio grisáceo (núm. 38-39)⁵⁶ (Figura 18). Aunque la mujer blanca recubre la mayor parte de la figura anterior, algunos fragmentos de la falda y de sus pies no quedaron cubiertos por el pigmento blanco. Asimismo el brazo derecho de la figura blanca parece tomar una posición distinta al de la mujer precedente, pintada en castaño rojizo.

En cambio, para la segunda figura de mujer en color blanco de J. Cabré, el análisis digital detecta restos en la parte superior y la consideramos prácticamente perdida.

2. Figura femenina con cuatro piernas. En la revisión realizada por R. Viñas, A. Alonso y E. Sarria en 1985 se observó que la figura femenina núm. 33-34, superpuesta a la mujer núm. 32, presentaba 4 piernas, ausentes en anteriores calcos.

Esta figura, pintada en color rojo castaño fue una de las últimas en incorporarse al mural ya que no tenía espacio para ser incluida entre el grupo -por la derecha quedaba el límite exterior y por la izquierda el toro núm.11, la cierva núm. 20 y las cabras núm. 16-17-, en consecuencia, la figura tuvo que adaptarse a un pequeño lugar y adquirir una posición forzada que terminó cubriendo, parcialmente, la mujer núm. 32. En nuestra opinión, el detalle de las cuatro piernas pretende simular la presencia de otra pareja a partir de un solo cuerpo.

De la información recopilada hemos de suprimir la mujer núm. 34 del calco de M. Almagro, pues los restos atañen a las figuras contiguas núm. 31 y 32 del calco que utilizamos en estas páginas. En cambio debemos añadir una de las mujeres blancas descrita por J. Cabré⁵⁷ -ya que la segunda es poco visible y está prácticamente perdida-.

⁵⁴ M. Almagro Basch, El Covacho con pinturas rupestres de Cogul... 35.

⁵⁵ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 177.

⁵⁶ R. Viñas, A. Alonso y E. Sarriá, “Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros... 38.

⁵⁷ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España... 1915.

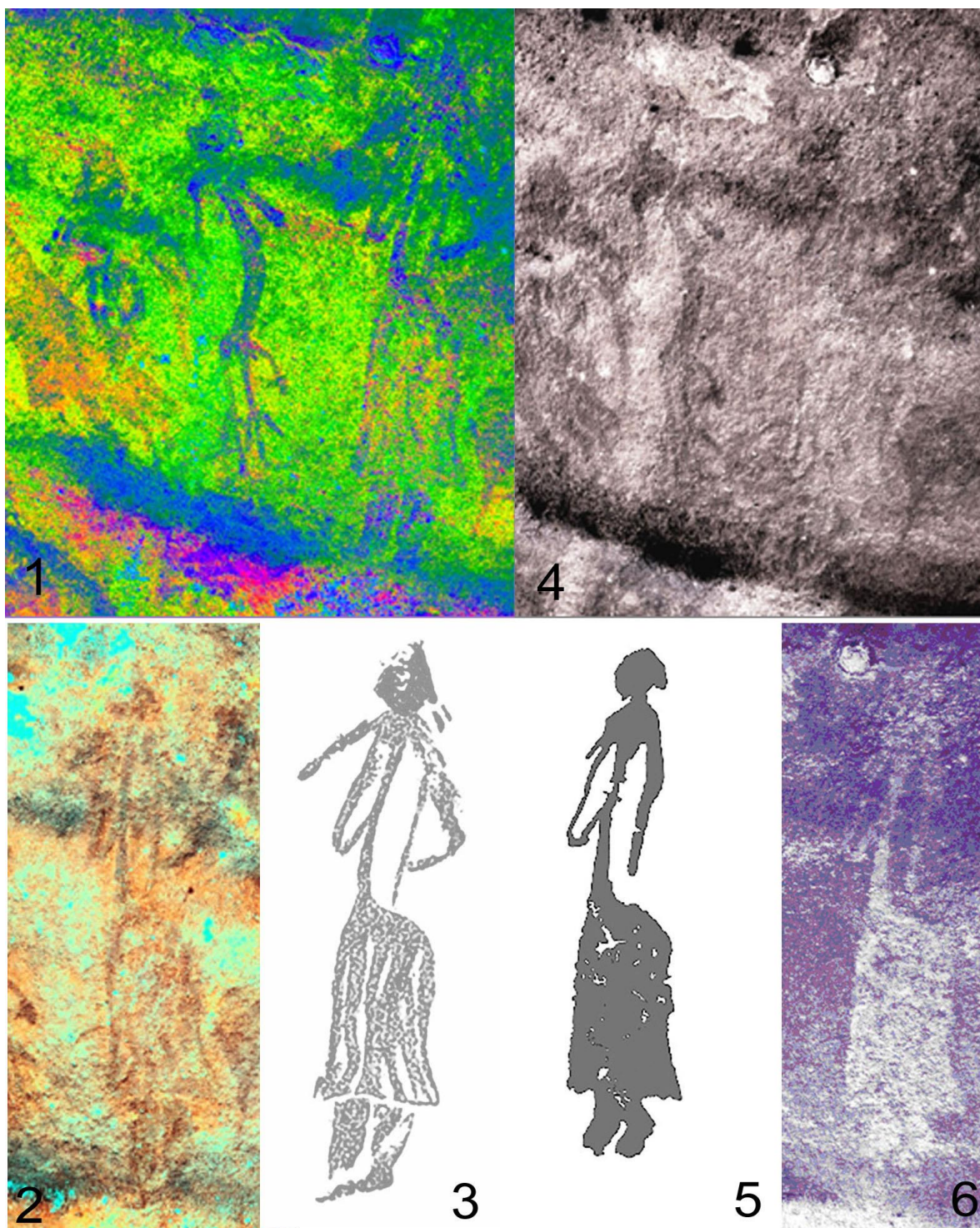


Figura 18

Representación femenina pintada en castaño rojizo y repintada en color blanco, descubierta por J. Cabré (1915). 1-3. Personaje fálico y figura pintada en color castaño rojizo. 4-6. Mujer repintada en blanco superpuesta (fotos y DStretch A.Rubio; dibujo núm. 3 según R. Viñas, A. Alonso, E. Sarriá, y núm. 5 R. Viñas. Servei d'Arqueologia, Generalitat de Catalunya, 1985)

Asimismo debemos agregar la mujer representada solo por un par de piernas, evidente en la mujer de cuatro piernas.

Según se consideren estas observaciones, el número de parejas de mujeres ascendería a 5 o 6 y las participantes vendrían a sumar entre 11 y 12, aunque solo se perciben con claridad 9 mujeres.

En general las citadas féminas expresan cuerpos estilizados con cabezas de tipo triangular o en forma de campana, tronco delgado que se amplía en el tórax, brazos doblados o rectos, piernas largas y realistas con caderas y pantorrillas remarcadas, pies pequeños y alguna con indicación de los dedos. Se ciñen desde la cintura con ajustadas faldas acampanadas, de picos caídos en sus extremos, las cuales cubren sus piernas hasta debajo de las rodillas. Por otro lado se hallan engalanadas con brazaletes, cintas en los codos, y quizás collares o pectorales así como posibles diademas para sujetar el peinado o tocado. Sobre estos adornos Almagro destacó a la mujer núm.32, diciendo que: “Es curioso que de su cabeza sale como un colgante de perlas u otro adorno semejante a un rosario”. Este ornamento se percibe desde el cuello y se integra con los atavíos que envuelven la zona del pecho lo que indicaría un collar⁵⁸.

Para una mayoría de investigadores estas mujeres muestran el torso desnudo mostrando grandes pechos que llegan hasta la cintura y de los cuales solo se aprecia uno en cada mujer. Sin descartar, por el momento, esta idea, es preciso contrastar este aspecto con el resto de representaciones femeninas levantinas, por lo general con pequeños senos o incluso sin ellos. En este sentido, las mujeres del Cogul establecerían un caso excepcional -de mujeres maduras que habrían amamantado a sus hijos-. Sin embargo, otros detalles que resaltan entre varias mujeres de la escena (en particular la mujer núm. 31 con trazos o tiras sobre el pecho y abdomen, así como en la mujer repintada núm. 38-39), pueden interpretarse como collares o algún tipo de bolsa ceremonial que se confundiría con los pechos. En consecuencia ponemos en duda la presencia de grandes pechos para las mujeres de Cogul y nos inclinamos por collares o atuendos de carácter ceremonial.

Las características anatómicas de estas mujeres contrastan con las del personaje masculino, desnudo, escuálido y sin musculatura, pero mostrando su gran pene. Su única indumentaria consiste en un adorno formado por un par de cintas o plumas que cuelgan de sus rodillas. El tamaño de esta figura es inferior al de las mujeres y algunos autores considerado su imagen como un dibujo torpe y sin gracia alguna. Sin embargo, y en nuestra opinión, su anatomía “famélica” es del todo intencional ya que debe estar sintetizada con el fin de resaltar los atributos sexuales. Su tipología concuerda con la de otros tipos levantinos, como en Cova Centelles⁵⁹, donde la representación de mujeres es significativa. En cuanto al color de las pinturas, J. Cabré señaló que es variado, indicando que las dos primeras mujeres (iniciando por la izquierda) están pintadas de negro, las tres siguientes en rojo y con perfilados y detalles en negro, destacando -en la tercera- el interior de las piernas, los trazos del dorso y en la falda, o la línea de los pechos de la

⁵⁸ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 1952.

⁵⁹ R. Viñas, J. G. Morote y A. Rubio, *El Proyecto: Arte Rupestre del Parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón (Campaña 2008-2009)*, Cova Centelles, Abrics del Barranc d'en Cabrera, Abric de La Mustela, Cova dels Rossegadors o Polvorín, Cova dels Rossegadors II, Abric de la Tenalla. *Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques* 11, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques (Castellón: Diputació de Castelló, 2015), 226.

quinta. En cambio, para la sexta y la séptima mujer apuntó que son de color blanco con toques negros y rojos, en cabezas, contornos, pechos faldas y piernas, mientras que las dos últimas son negras⁶⁰. M. Almagro⁶¹ coincide con algunas indicaciones de J. Cabré diciendo que parece que las mujeres fueron reforzadas con líneas negras. Sin embargo, este autor señaló que la mujer núm. 34 está casi perdida, pero reconoció su tono rojizo y la forma de su pecho, una fémina que haría pareja con la número 33. En este punto es difícil reconocer a otra mujer y es posible que M. Almagro se confundiera con partes de las mujeres contiguas.

No obstante, la simetría que presenta la composición, así como tipos y colores, revela que la figura masculina preside y congrega al resto de figuras femeninas. El pequeño personaje negruzco de 14 cm de altura está orientado hacia la derecha, en posición estática y se diseñó en perspectiva sesgada. Esta disposición sugiere que la primera pareja de mujeres en ser pintadas corresponde a las dos de su derecha (núm. 38-40), ambas de color castaño rojizo y la más próxima repintada en blanco—aunque según J. Cabré serían blancas las dos—. Posteriormente se añadió la pareja situada a la izquierda (núm. 31-32), de color castaño rojizo y con detalles repintados en negro, seguidas de las parejas negras que se hallan en los extremos de la composición (entre 28 y 26 cm de altura). Finalmente se pintó la figura roja con cuatro piernas y muy posiblemente el repintado en blanco.

Sobre las superposiciones, J. Cabré⁶² señaló que el protagonista masculino se pintó en negro aunque presentaba varios toques en rojo. Sin embargo, para M. Almagro⁶³ este “sátiro” fue pintado inicialmente en rojo y repintado en negro y su contorno grabado parcialmente con una fina incisión. Es evidente que la figura muestra un tono negruzco-rojizo y que fue perfilada y rellenada a tinta plana en color negro. La tonalidad rojiza que se percibe en su parte central podría estar producida por el mismo soporte.

Sin embargo, la idea de una primera etapa en rojo y con grabados, hizo suponer a M. Almagro que la figura estaría grabada y pintada en rojo (pero de momento tales características no se han podido comprobar).

La composición se complementa con varios animales y algunos restos de cuadrúpedos; entre estos destaca la cierva núm. 35 situada a los pies de las mujeres número 31 y 32, orientada hacia la derecha. El ejemplar, de anatomía realista-estilizada, mide unos 18 cm de longitud y se pintó en color negruzco, dejando vacía la parte central del cuerpo, al igual que en el toro negro número 27. Su actitud podría sugerir una posición aparentemente de carrera; sin embargo la pérdida de sus patas delanteras y la mitad inferior de las traseras pone en duda este movimiento. Por otro lado, la presencia de un trazo rojizo que parece estar insertado en su lomo -de donde aparecen diversas manchas rojizas- parece advertirnos de una asociación particular, por lo que no descartamos un ejemplar muerto o sacrificado a modo de ofrenda (Figura 19). En definitiva la supuesta danza solo se entiende como el resultado de la acumulación de parejas de mujeres a lo largo de un periodo de tiempo indeterminado y, además, la postura de las féminas sugiere escaso movimiento. Por otro lado, la representación una cierva (núm. 35) a los pies de la segunda pareja de mujeres (núms. 31-32) y los restos de otro cuadrúpedo (núm. 40) entre la

⁶⁰ J. Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España...* 177.

⁶¹ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 36.

⁶² J. Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España...* 177.

⁶³ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 36.

siguiente pareja (núms. 38 y 41) parece apuntar hacia una escena de carácter ceremonial.

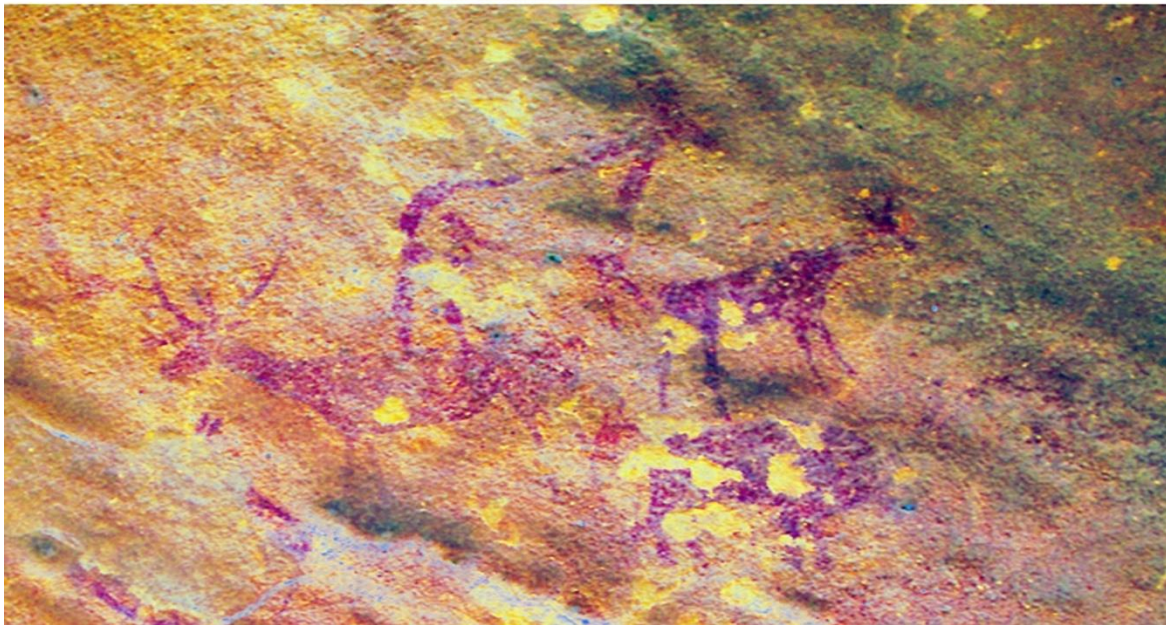


Figura 19

Cierva pintada en color negro situada a los pies de las mujeres núm. 31-32
(R. Viñas y X. Guirado)

Propuesta de secuencia

Para la presente propuesta secuencial nos hemos valido de la información aportada por los investigadores que han tratado el tema. Además se han revisado aspectos técnicos, formales o estilísticos y compositivos, y se han examinado superposiciones, repintes y restauraciones, a partir de antiguo material fotográfico (años 1970-1980) analizado con el sistema DStretch, lo cual nos ha permitido una primera aproximación a la problemática del proceso de realización del mural.

Debemos hacer constar que, en ocasiones, las superposiciones son dudosas y cuestionables, ya que ciertas figuras fueron repintadas alternando pigmentos rojizos y negruzcos (desconocemos la periodicidad en la que se pudieron repetir tales repintes). No obstante, los aspectos señalados y la ubicación que ocupan las unidades en las escenas y composiciones nos han permitido deducir la posición de algunas figuras en la secuencia de ejecución.

Además, algunas figuras femeninas presentan repintes y detalles en negro (núm. 31 y 32), hecho que plantea la posibilidad de bicromías iniciales o, por el contrario, retoques añadidos con posterioridad. Diversas evidencias indican la segunda posibilidad.

Superposiciones, repintes y restauraciones

- Superposición 1: restos de figura humana de color castaño rojizo (núm. 9), pintados sobre toro negro (núm. 8). Respecto a la segunda figura que aparece en los calcos de H. Breuil y J. Cabré solo quedan restos indeterminables.
- Restauración 1.1: trazos rojos pintados en cabeza y cuernos del toro negro (núm. 8).
- Superposición 2: el extremo de la pata del toro rojizo (núm. 11), parece estar recubierta, ligeramente, por el dorso del toro negro (núm. 12).
- Superposición 3: toro negro (núm. 12), pintado sobre los restos de un posible cuadrúpedo indeterminado de color castaño claro (núm. 13).
- Superposición 4: cabra rojiza (núm. 16), sobre cabra negra (núm. 17).
- Repintado 4.1: cabra, aparentemente rojiza en su inicio, y repintada en negro.
- Superposición 5: las patas traseras de la cierva silueteada (núm. 22) se sobreponen al dorso del ciervo castaño rojizo (núm. 23).
- Superposición 6: la figura femenina con 4 piernas (núm. 33-34) cubre la parte central de la mujer (núm. 32).
- Superposición 7: trazo y manchas rojizas (núm. 36) sobre la cierva negra (núm. 35).
- Repintado 8 (?): personaje itifálico, pintado en tono rojizo en su inicio (núm. 37) y repintado en color negro según M. Almagro. De momento es difícil afirmarlo.
- Repintado 9: figura femenina de color castaño rojizo (núm. 38) repintada en color blanco (núm. 39). A su derecha, J. Cabré anotó una segunda figura blanca. En la actualidad esta área está ocupada por los restos de una o dos mujeres (núm. 41) de tonos castaños rojizos y no se percibe ninguna figura blanca, aunque podría quedar algún resto muy endeble.
- Superposición 10: bajo la falda de la mujer (núm. 41), se infraponen los restos de un cuadrúpedo rojizo (núm. 40) o de vestigios de figuras más antiguas (Figura. 20).

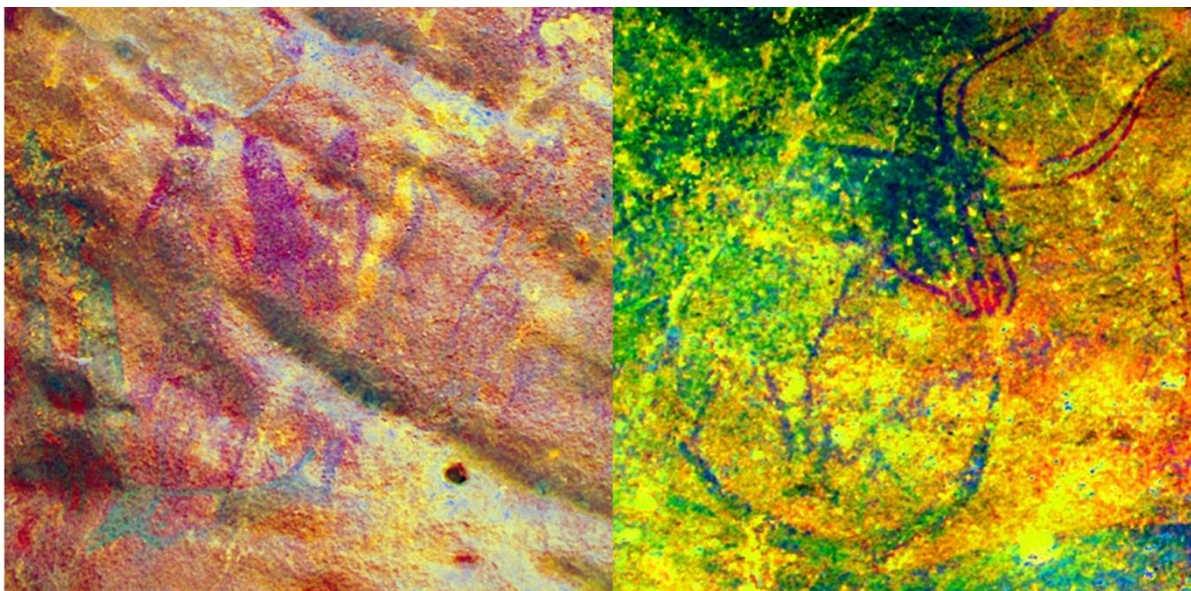


Figura 20

Detalles de repintes, restauraciones y superposiciones
(fotos y DStrech gentileza de X. Torres)

Los repintes, restauraciones y superposiciones evidencian la alternancia de pigmentos rojos y negruzcos a lo largo del proceso pictográfico, cuestionando la idea, de los primeros investigadores, que proponían un conjunto creado en dos fases: una primera con tonos rojizos, seguida de otra con tonos negruzcos. En este esquema inicial habría que incluir la mujer o mujeres pintadas en blanco en momentos más recientes del proceso. Al respecto, cabe suponer que la práctica de restregar, con trapos mojados y durante décadas, la pared del abrigo para avivar los colores de las pinturas, debió afectar a estas figuras blancas -en particular a la segunda- que prácticamente ha desaparecido.

A pesar de ello, y según los datos recabados hasta el momento, la secuencia quedaría establecida del siguiente modo (Figura 21):

Etapa	Superposiciones, repintes y restauraciones	Relación compositiva, formal y técnica
Ia	Grabados de animales precedentes a las pinturas	
Ib		
II		
III		
IV		
V		
VI		
VII		

Figura 21

Tabla con la propuesta sintetizada de la secuencia de la Roca dels Moros del Cogul

Etapa I. Hemos dividido el momento inaugural en dos fases, la primera (Ia) con ejemplares faunísticos y técnica de grabado fino (entre estos: una cierva silueteada y rellena de trazos estriados, G-1), así como varios bóvidos que posteriormente fueron pintados (núm. 8, 11 y 12) y, la segunda (Ib), incorpora la pintura con tonos negruzcos, rojizos y castaño rojizo -actualmente muy deteriorados-. Este integra algunos restos de animales y motivos indeterminados por la erosión (señalemos el toro núm. 8, y los restos 13 y 40 que se hallan por debajo de figuras humanas).

Etapa II. Está formada por figuras pintadas con tonos rojizos-castaños y posiblemente negruzcos, entre estas, el personaje itifálico (núm. 37), la primera pareja de mujeres (núm. 38, 41) y posiblemente los cérvidos (núm. 20, 23, 24, 25), la cabra (núm. 17).

Etapa III. Se establece a partir de figuras de color rojizo-castaño, destacando la segunda pareja de mujeres (núm. 31 y 32) y el toro (núm. 11) silueteado y con líneas verticales en su interior, así como la restauración de la cabeza y los cuernos del toro negro (núm. 8) con el mismo color y forma que el anterior.

Etapa IV. Está compuesta por figuras negras y repintes del mismo color, citemos la tercera y cuarta pareja de mujeres (núm. 29-30 y 42-43), el toro (núm. 12), la cierva núm. 35, y los repintes de la cabra (núm. 17).

Etapa V. Aparece integrada por figuras en tonos rojos y castaños, y posiblemente la única representación en color blanco que se conserva completa. Destaquemos además la mujer con 4 piernas (núm. 33-34), la cabra núm. 16, y al parecer la mujer blanca (núm. 39).

En etapas indeterminadas, pero hacia el final del proceso pictográfico figurativo levantino, debemos incluir diversos elementos faunísticos (núm. 22 y 26) así como la escena formada por el personaje y el jabalí (núm. 18-19) y también el grabado de la elipse (G-2), previo al ciervo esquemático (núm. 5). También algunos trazos y animales grabados (G-5-8, indicados por Almagro y que serán objeto de un trabajo posterior) corresponden a estos momentos.

Etapa VI. Se halla constituida por las representaciones esquemáticas en color castaño rojizo de la caza de ciervos (núm. 1-5) y la pareja de “Y” invertidas de tonos negruzcos (núm. 14-15).

Etapa VII, formada por inscripciones ibéricas y romanas, y algún grabado como el pez (núm. G-3).

Conclusiones

No cabe la menor duda que el contenido de esta Roca nos aporta un caso particular y excepcional dentro de la tradición levantina. Sin embargo, lo que hoy contemplamos en el friso no corresponde a un periodo cultural concreto, sino que es el resultado de un proceso gráfico de grabado y pintura. Un espacio donde se fueron acumulando manifestaciones de distintas tradiciones culturales y que debió desempeñar el papel

de centro ceremonial donde se rendía culto a determinadas fuerzas creadoras de la naturaleza relacionadas con la fecundidad⁶⁴.

Con el objetivo de actualizar las problemáticas y la secuencia del mural destaquemos ahora algunos de los aspectos más significativos:

Desde sus primeros estudios, H. Breuil⁶⁵ hizo hincapié en dos aspectos interpretativos y cronológicos esenciales: “la danza fálica” y la existencia de fauna de clima frío que apoyaban su idea de una filiación dentro del Paleolítico final. Estas dos cuestiones difundieron internacionalmente el mural de la Roca dels Moros del Cogul y provocaron una larga polémica en torno a su periodización cronocultural.

Tanto la caza del bisonte como la danza fálica, fueron desestimadas por una mayoría de investigadores que rechazaron su procedencia paleolítica (magdalenense). Por una parte, la escena de caza no representaba una auténtica cacería y el ejemplar faunístico no parecía responder a un bisonte, y por otra, la aparente danza fálica no había sido concebida como la percibimos hoy, sino que es el resultado de un proceso de figuras acumulativas -toros, cabras, cérvidos y parejas de mujeres de variados tipos y colores, pintadas en distintos momentos-.

Para interpretar el contenido, M. Almagro⁶⁶ se apoyó en las mismas ideas emitidas por H. Breuil y J. Cabré, centradas en la analogía etnográfica, y abogó por la magia relacionada con los “ritos de caza, de protección o de exterminio” señalando que: “A ellos hemos de enlazar nuestras pinturas y grabados de Cogul. En esta misma dirección también ha de colocarse la danza fálica en torno a un sátiro o fuerza creadora [...]. Es seguro que la covacha de Cogul fue un santuario y prueba de que su valor mágico aún llegaba con vigencia tangible hasta las épocas históricas, son a nuestro modo de ver las inscripciones ibéricas y romanas...”.

A principios del siglo XX, el único contexto arqueológico recuperado en el entorno de la Roca era la colección de piezas recogidas por Huguet y los materiales hallados en lo alto de la loma por P. Bosch y J. M^a. Colominas⁶⁷. En opinión de estos arqueólogos, los hallazgos demostraban dos etapas: un Paleolítico final y un Neolítico. Se trata de un lote de pequeñas piezas líticas que fueron reportadas por la mayoría de estudiosos posteriores⁶⁸. En su conjunto ofrecen hojas, pequeñas láminas, algún raspador y varias medias lunas. Aunque H. Breuil⁶⁹ no describió este material, lo asignó al Paleolítico y lo consideró Magdalenense. En su opinión apoyaba la asignación de las pinturas. Poco después H. Obermaier⁷⁰ lo incluyó en la etapa capsense, venida del norte de África (actualmente abarca el periodo Mesolítico y Neolítico).

⁶⁴ C. Ianicelli, *Arte Rupestre Levantina: un' analisi interpretativa dalla semiótica...* 2014; C. Ianicelli y R. Viñas, “Análisis semiótico-narrativo del arte levantino...” 2015.

⁶⁵ H. Breuil, “Les peintures quaternaires de la Roca del Cogul...” 1908.

⁶⁶ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 1952.

⁶⁷ P. Bosch Gimpera y J. M^a Colominas, “Pinturas y gravats rupestres, Arqueologia I, Historia de l'Art...”, 1921-1926.

⁶⁸ C. Rocafort, “Les pintures rupestres de Cogul...”, 1908; H. Breuil, “Les peintures quaternaires de la Roca del Cogul...” 1908; Ll. M. Vidal, “Las pinturas rupestres de Cogul...” 1908; H. Obermaier, *El Hombre Fósil...* 1916; J. Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España...* 1915; M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 1952.

⁶⁹ H. Breuil, “Les peintures quaternaires de la Roca del Cogul...” 1908.

⁷⁰ H. Obermaier, *El Hombre Fósil...* 1916.

A pesar de que M. Almagro⁷¹ señaló que era imposible fechar con absoluta seguridad las manifestaciones de este conjunto, en su apartado sobre el contexto arqueológico señaló: “En nuestra opinión es una representación suficiente para clasificar el yacimiento como propio de la cultura levantina mesolítica desarrollada por cazadores que perduraron largo tiempo con su género de vida, incluso cuando ya otros pueblos desarrollaban cultura neolítica. A esta larga etapa prehistórica hay que atribuir [...] las pinturas del covacho, [...]”. Aunque esta consideración -ya propuesta por E. Hernández Pacheco⁷² en 1924 para fechar las pinturas levantinas de la Cueva de la Araña-, no aportó una solución al debate de su origen (Paleolítico o Neolítico), pero sí provocó, entre los investigadores, la necesidad de seguir revisando los aspectos crono-culturales de los conjuntos del arte levantino”.

En torno a la ejecución del mural, H. Breuil y J. Cabré señalaron una etapa inicial o arcaica formada por figuras de tonos rojizos y una posterior integrada por representaciones en negro. Según J. Cabré⁷³ los animales de menor tamaño grabados y posteriormente pintados en color rojo, correspondían a las etapas más antiguas del mural, después se pintarían los grandes toros (rojos y negros) y finalmente las figuras negras que cerrarían el proceso levantino. Por último se llevarían a cabo las “puramente estilizadas”, refiriéndose a las esquemáticas y sobre las que M. Almagro puntualizó el final del conjunto pictórico en rojo oscuro. Sin embargo las dos figuras en “Y” invertida y asociadas a este mismo grupo son en color negro.

La técnica del grabado viene a ocupar un papel significativo, a lo largo de todo el proceso del mural⁷⁴. Su empleo lo encontramos desde una cierva con características finipaleolíticas o epipaleolíticas, así como en los toros que preceden a la pintura y en otros motivos anotados por J. Cabré y M. Almagro, hasta las inscripciones protohistóricas e históricas.

En cuanto a la técnica pictórica, la tipología y el color de las figuras es variable. Tal como se deduce de los repintes y restauraciones, los tonos rojizos y negruzcos se alternaron. Algunas figuras muestran detalles pintados o repintados en distinto color al original (mujeres y toros). Además se ha revalorizado la imagen de una de las mujeres blancas y hemos localizado restos de este tono, muy tenue, superpuestos a otra mujer. Esta

⁷¹ M. Almagro Basch, *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul...* 42.

⁷² E. Hernández Pacheco, *Las pinturas prehistóricas de la Cueva de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España. Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 34* (Madrid: 1924).

⁷³ J. Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España...* 172.

⁷⁴ R. Viñas; A. Rubio y J. F. Ruiz, “La técnica paleolítica del trazo fino y estriado entre los orígenes del estilo levantino de la Península Ibérica. Evidencias para una reflexión”. En J. Clottes (dir.), *L’art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium «Art pléistocène en Europe». N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées LXV-LXVI, (2010-2011) 165-178; R. Viñas; A. Rubio y J. F. Ruiz, «Referencias crono-culturales en torno al Arte Levantino: grabados, superposiciones y dataciones ¹⁴C AMS». *ARPI 04 Extra. Homenaje a Rodrigo de Balbín Behrmann*, (2016), 95-117.

segunda figura se encuentra silueteada y podría tener la cabeza repintada a tinta plana en rojo oscuro o bien se trata de otras figuras precedentes.

Nuestra propuesta ha presentado un mínimo de siete etapas: con una fase inaugural caracterizada por grabados de trazo fino, cuatro para la tradición pintada levantina, una para la esquemática y la última para las inscripciones ibéricas y romanas.

La etapa I, dividida en dos momentos, puede situarse en torno a un periodo Finipaleolítico o Epipaleolítico. Tal como se ha señalado en otros trabajos correspondería al estilo V que se prolonga hasta el 9000 BP y que, en nuestra opinión, permite concebir la transferencia de técnicas y temáticas paleolíticas a las etapas posteriores⁷⁵. Las cuatro etapas siguientes, plenamente levantinas (II, III, IV, V) se enmarcarían entre el Epipaleolítico e inicios del Neolítico. La etapa VI de tipo esquemático quedaría circunscrita entre el Neolítico y el Bronce, y la última etapa VII cerraría el ciclo de las manifestaciones rupestres con las inscripciones griegas y latinas en el periodo histórico.

El registro documental indica una larga pervivencia del contenido y uso de este santuario o centro ceremonial representado por la Roca dels Moros y cuya temporalidad podemos evaluar, de forma hipotética, entre los 8/9 mil años y las últimas inscripciones perpetradas en torno a los inicios de la era cristiana.

Bibliografía

Almagro Basch, M. El Covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lerida). Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses. 1952.

Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro A. L'Art Rupestre del Cogul, primeres imatges humanes de Catalunya. Lleida Pagès editors. 2007.

Begoüen, C. "Une excursion aux fresques, prehistoriques de Cogul près Lérida". Bulletin de la Societe Archeologique du Midi. 1912.

Beltrán, A. Arte Rupestre Levantino, Monografías arqueológicas IV, Seminario de Prehistoria y Protohistoria. Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras. 1968.

Bosch Gimpera, P. y Colominas, J. M^a. "Pinturas y gravats rupestres, Arqueología I, Historia de l'Art", Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans VII (1921-1926) 1-26.

Breuil, H. "Les pintures quaternaries de la Roca del Cogul", Butlletí del Centre Excursionista de Lleida, Año I (1908) 10-13.

⁷⁵ R. Viñas, "Superimpositions in Spanish Levantine Rock Art: Previous proposals and new evidence for a reassessment; Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un periodo de reflexión". The Levantine Cuestión, Post-Palaeolithic rock art in the Iberian Peninsula", Capitol 3: Volum en Inglés i castellà, Edited by Jose Julio García, Hipólito Collado y George Nash, Archaeolingua, Budapest-Cáceres, (2012), 55-80; R. Viñas, Arte postpleistoceno del levante Ibérico. Arte Rupestre Levantino: El testimonio gráfico de los últimos cazadores-recolectores de Europa Occidental". En E. Carbonell, J. M. Bermúdez de Castro, J.L. Arsuaga (coord.), Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Ibéria y el estrecho de Gibraltar: Estado actual del conocimiento del registro arqueológico. Burgos: Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca (2014), 679-695; R. Viñas; A. Rubio y J. F. Ruiz, "Referencias crono-culturales en torno al Arte Levantino..." 2016.

Breuil, H. y Cabré, J. "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre". *L'Anthropologie*, XX (1909) 21.

Cabré Aguiló, J. *El arte rupestre en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, I (1915).

Hernández, G. y Hernández, M. "Art rupestre a l'arc mediterrani de la península Ibèrica. Del Cogul a Kyoto", *Catalan Historical Review* 6 (2013) 129-146.

Iannicelli, C. *Arte Rupestre Levantina: un' analisi interpretativa dalla semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia)*. International Master in Quaternary and Prehistory, Universitat Rovira i Virgili, Departament d'Història i Història de l'Art, Master en Arqueologia del Cuaternario i Evolución Humana (2014).

Iannicelli, C., y Viñas, R. "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: La Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". IFRAO. Cáceres: 2015.

Jordá Cerdá, F. "Notas para una revisión de la cronología del Arte Levantino" *Zephyrus*, XXVIII (1966) 56-57.

Jordá Cerdá, F. "Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, (1976) 155-163.

Marqués, G., Piñol, I y Viñas, R. "100 Anys del descobriment de les Pintures Rupestres. La Cova dels Moros del Cogul 1908-2008". VII Trobada d'Estudiosos de les Garrigues, Centre d'Estudis de les Garrigues, Vinaixa, 24 d'octubre de 2009, Juneda (2010) 299-310.

Obermaier, H. "El Hombre Fósil", Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, Memoria núm. 9 (1916).

Pan, I. y Wernert, P. "Datos para la cronología del arte rupestre del Oriente de España". *Memorias de la Real Sociedad de Historia Natural*, XV (1916) 527-537.

Rocafort, C. "Les pintures rupestres de Cogul", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XVIII, núm. 158 (1908) 65-73.

Ripoll Perelló, E. "Para una cronología relativa del Arte Levantino Español, Prehistoric Art of the Western Mediterranean and Sahara". *Proceedings of the Wartenstein Symposium on Rock Art of Western Mediterranean and Sahara* (Wartenstein, 1960) 39 (1964) 167-175.

Ripoll Perelló, E. "El debate sobre la cronología del arte levantino". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22 (2001) 267-80.

Vidal, L. M. "Las pinturas rupestres de Cogul", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona (1908) 544-550.

Viñas, R. "Superimpositions in Spanish Levantine Rock Art: Previous proposals and new evidence for a reassessment; Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un periodo de reflexión". En J. J. García, H. Collado y G. Nash (eds.), *The Levantine Cuestión, Post-Palaeolithic rock art in the Iberian Peninsula*. Budapest-Cáceres: Archaeolingua. 2012. 55-80.

Viñas, R., “Arte postpleistoceno del levante Ibérico. Arte Rupestre Levantino: El testimonio gráfico de los últimos cazadores-recolectores de Europa Occidental”. En E.. Carbonell, J. M. Bermúdez de Castro, J. L. Arsuaga (coord.), Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Ibéria y el estrecho de Gibraltar: Estado actual del conocimiento del registro arqueológico. Burgos: Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca. 2014. 679-695.

Viñas, R., Alonso, A. y Sarriá, E. “Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, les Garrigues, Lleida)”, Tribuna d’Arqueologia. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 1986-1987. 31-39.

Viñas, R., Rubio, A. y Ruiz, J. F. “La técnica paleolítica del trazo fino y estriado entre los orígenes del estilo levantino de la Península Ibérica. Evidencias para una reflexión”. En Clottes J. (dir.), L’art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium «Art pléistocène en Europe».N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, LXV-LXVI (2010-2011) 165-178.

Viñas, R., Rubio, A. y Ruiz, J. F. “Referencias crono-culturales en torno al Arte Levantino: grabados, superposiciones y dataciones ¹⁴C AMS”. ARPI, 04 Extra. Homenaje a Rodrigo de Balbín Behrmann (2016) 95-117.

Viñas, R., Morote, J. G. y Rubio, A. El Proyecto: Arte Rupestre del Parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón (Campaña 2008-2009), Cova Centelles, Abrics del Barranc d’en Cabrera, Abric de La Mustela, Cova dels Rossegadors o Polvorín, Cova dels Rossegadotrs II, Abric de la Tenalla. Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques 11, Servei d’Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló (2015) 226.

Viñas, R. y Sospedra, R. “Centennial exhibition marking the discovery of the Roca dels Moros del Cogul (Lleida, Catalonia, Spain). Exposition pour le Centenaire de la découverte de la Roca dels Moros del Cogul (Lleida, Catalogne, Espagne)”. INORA International Newsletter on Rock Art, n° 54 (2009) 9-10.

Viñas, R., Sospedra, R. y Garrido, A. M. “Centenario del descubrimiento de la Roca dels Moros del Cogul, Primera exposición virtual del nuevo portal www.rupestre.org”.IV Congreso El Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica (2009) 229-230.

Para Citar este Artículo:

Viñas, Ramón; Rubio, Albert; Iannicelli, Claudia y Fernández Marchena, Juan L. El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencias del conjunto rupestre. Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 3. Enero – Junio 2017, ISSN 0719-7012, pp. 93-129.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.