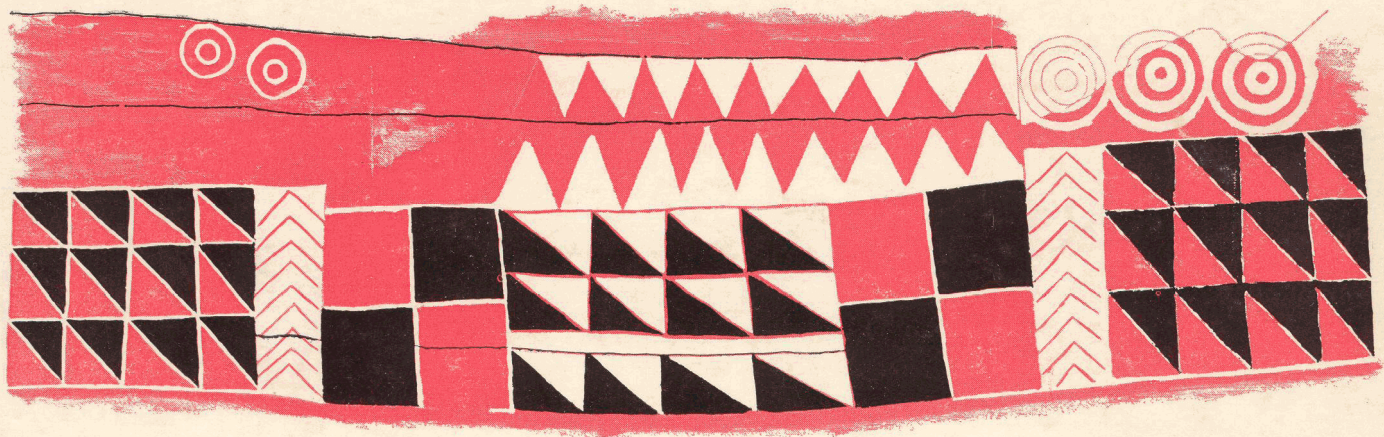


ANTONIO BELTRAN
y JOSE MIGUEL ALZOLA



LA CUEVA PINTADA DE GALDAR

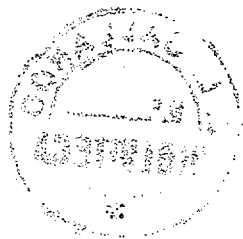
BIG
903.3
BEL
cue

ZARAGOZA, 1974

MONOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS

XVII

Esta monografía adelanta capítulos del libro
de A. Beltrán y L. Diego Cuscoy,
El arte parietal de las Islas Canarias
(*menos el Barranco de Balos*)



Ej 2

JL9 10.628

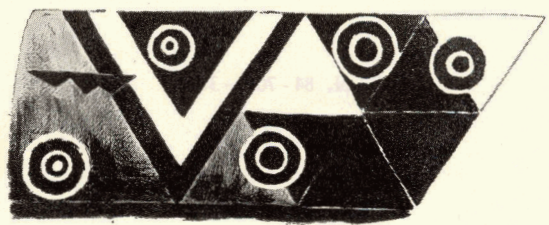


ANTONIO BELTRAN
y JOSE MIGUEL ALZOLA

Canarias

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 3951
N.º Copia 623719

LA CUEVA PINTADA DE GALDAR



ZARAGOZA, 1974

I. S. B. N. 84-7078-379-3

Talleres Editoriales LIBRERÍA GENERAL. Pedro Cerbuna, 23. Zaragoza-1974

Depósito Legal: Z.-136-1974

Antecedentes

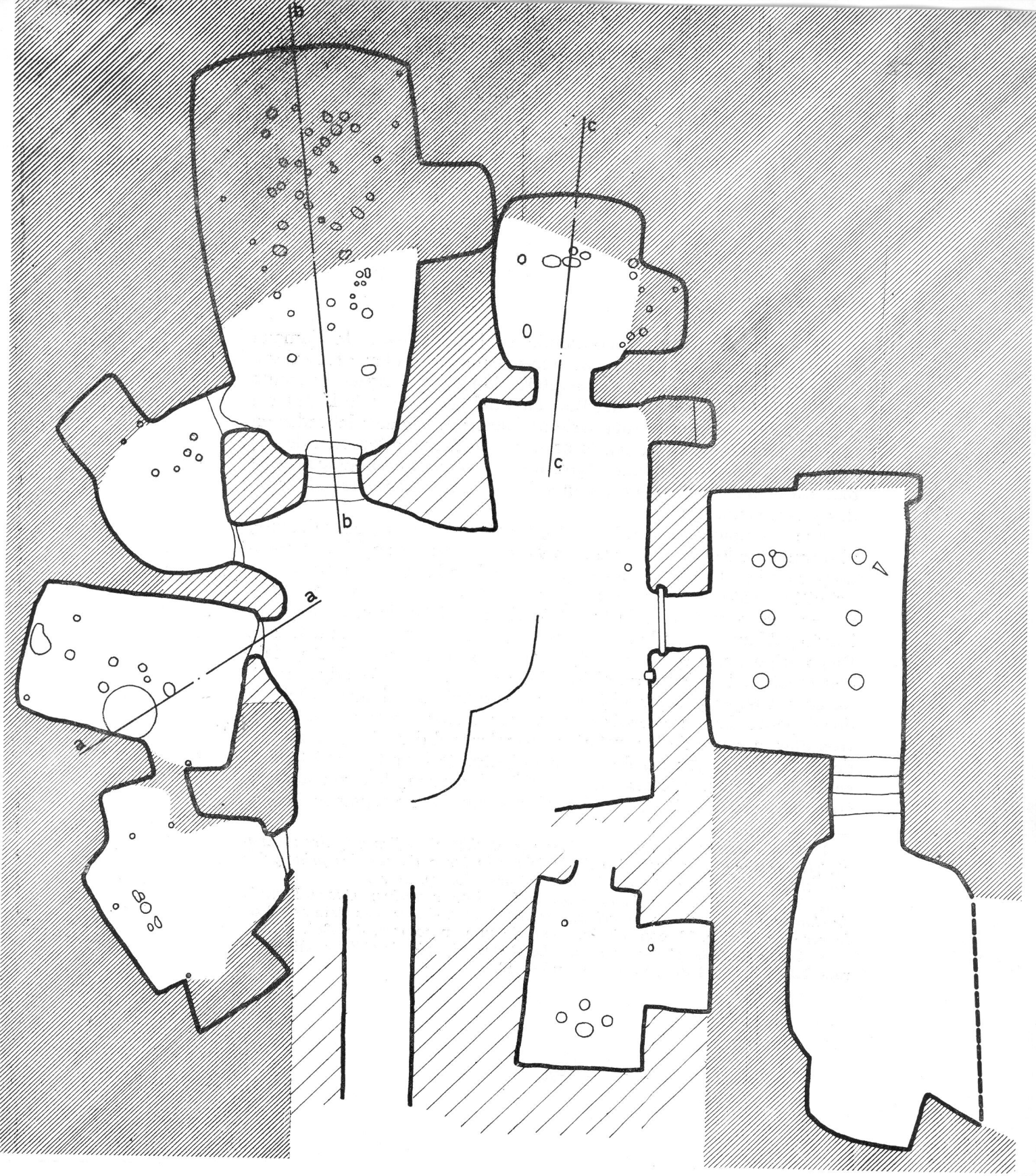
El conjunto arqueológico donde se halla situada la llamada «Cueva Pintada» está dentro del área urbana de Gáldar, al Nordeste de Gran Canaria, junto a la carretera de Gáldar a Agaete y frente a los poblados aborígenes del Barranco del Hospital y de la Huerta del Rey. Se compone de una serie de cuevas artificiales labradas en la toba, blanda, de color pardo oscuro, con fuerte alteración de sus granos basálticos que han segregado un cemento blanquecino de materia caliza¹; actualmente han sido cuidadosamente acondicionadas y son visitables.

Fue descubierta en 1873 por José Ramos Orihuela, casualmente, al desmontar las tierras para acomodarlas a labores agrícolas, viendo por un boquete las pinturas que decoraban las paredes. La puerta primitiva pudo tal vez cerrarse por un desprendimiento que la obstruyera, pero se guardó la tradición de su existencia puesto que al barrio galdarense donde se encuentra se le llamó de la «Audiencia»². Diego Ripoché, a quien Verneau atribuyó el descubrimiento, dejó constancia del hallazgo en el interior de las cuevas de «algunos cádáveres, vasijas y otros objetos que adquirieron algunos aficionados»³, pero solamente desdichas podemos narrar después, hasta nuestros días, a causa de los trabajos agrícolas y el descuido y usos inadecuados que cayeron sobre el yacimiento. Se levantaron sistemáticamente los techos de las cuevas artificiales y se rellenaron sus huecos con tierra llevada de los alrededores, aunque no sepamos de don-

1 Simón BENÍTEZ PADILLA: *Una breve excursión científica por Gran Canaria (Itinerario geo-arqueológico de la isla a lo largo de sus dos principales carreteras)*, «El Museo Canario», Las Palmas 1963, p. 21 ss.

2 Francisco GUILLÉN: *Monumentos históricos canarios: Cueva Pintada de Gáldar o Audiencia de los primitivos aborígenes*, «Hoy», Las Palmas, 10 de febrero de 1935, p. 10, con dibujo, copia de uno en colores, de 1884.

3 Diego RIPOCHE, *Carta de París: La Cueva Pintada de Gáldar*, «El Liberal», Las Palmas, 4 diciembre 1883, núm. 19.



PERFILES

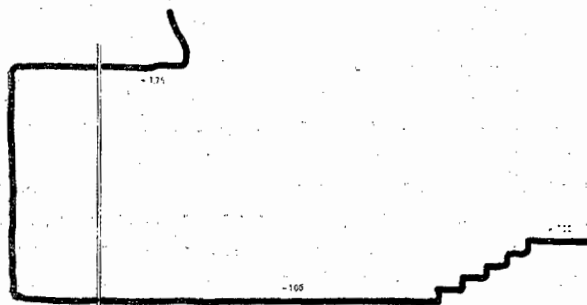
CROQUIS DE LAS CUEVAS PINTADAS
DE GÁLDAR - GRAN CANARIA

E. 1/50

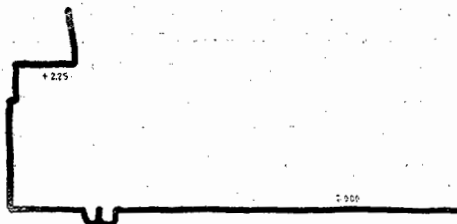
Las Palmas - Diciembre - 1970



a - a



b - b



c - c

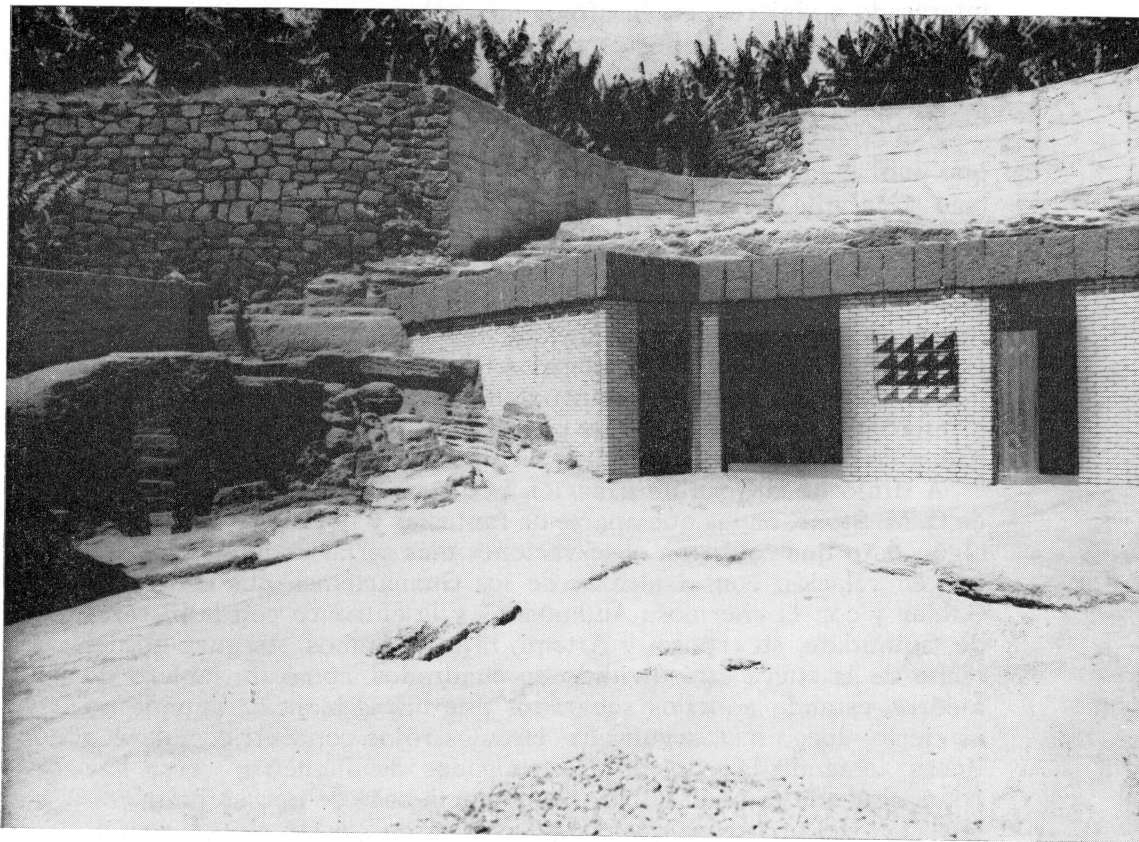
Conjunto de cuevas de Gáldar: plantas y cortes por las líneas que se indican. La Cueva Pintada es la del corte b-b. Los orificios del suelo están dibujados a escala y en su situación exacta. La mención «cuevas pintadas» alude a que en todas las cuevas hay restos más o menos perceptibles de pintura

de exactamente, para plantar plataneras y chumberas; si el techo de la «Cueva Pintada» se salvó fue a causa de su grosor y fortaleza que hicieron imposible su destrucción. No obstante, aunque salvada, los usos a que se la destinó y la humedad de los riegos en los cultivos superpuestos o contiguos dañaron gravemente las pinturas cuya conservación no es todo lo buena que sería de desear. Fue encierro de cerdos y depósito de estiércol cuando la vio Verneau y mucho tiempo después. Los esfuerzos para salvaguardarla no han tenido éxito pleno hasta nuestros días, si bien no deben olvidarse la serie de gestiones de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas; a la Dirección General de Bellas Artes y al Cabildo Insular se debió el salvamento, pero el Ayuntamiento de Gáldar a través de sus sucesivos alcaldes y corporaciones, la salvó inicialmente de su total desaparición al habilitar poco después del descubrimiento una escalera de acceso y un muro para evitar los derrumbamientos y guardó en unas vitrinas los materiales encontrados en los solares, sin edificar, de sus cercanías. Actualmente, unas excavaciones iniciadas en 1970, realizadas por el Museo Canario, bajo la dirección de don José Miguel Alzola y con la participación de doña M.^a Dolores Garralda y de don José Naranjo, han permitido descubrir la planta del conjunto con el decidido apoyo del Ayuntamiento de Gáldar. En el plano adjunto la «Cueva Pintada» es la cortada por la línea B-B.

Por desgracia, las citadas excavaciones no han actuado sobre zonas vírgenes puesto que todo el relleno fue acumulado a fines del pasado siglo, por lo que el hallazgo de tres idolillos, recipientes de piedra, abundante cerámica, bien del tipo de la pintada gran canaria, barnizada a la almagra o incisa y granulada, así como una pintadera rectangular con decoración reticulada, es menos importante de lo que parece a primera vista ya que ignoramos el lugar de procedencia y, por lo tanto, su vinculación con los estratos originales de la «Cueva Pintada»; no obstante, puede asegurarse que todo procede de los alrededores.

El yacimiento fue declarado Monumento Nacional el 5 de mayo de 1972 y no cesaron de clamar en su defensa, desde su descubrimiento, las voces de numerosas personas de la Isla; las gestiones del rector de la Universidad de La Laguna condujeron a trabajos de limpieza y fijación de las pinturas por técnicos de la Dirección Gene-

ral de Bellas Artes, Instituto de Restauración, a través de don Julio Moisés y doña Pilar Leal. Se levantó, así mismo, el plano de todo el conjunto por orden del Museo Canario⁴. El cerramiento de la



Exterior de la cueva pintada en la actualidad

⁴ «Revista de Historia», XXXI, 1967, p. 200 y XXXIII, 1970, p. 110, donde se reproduce un artículo de Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *Revalorización de la Cueva Pintada de Gáldar*, en «El Eco de Canarias», Las Palmas, 9 agosto 1970. En la restauración colaboraron don Armando y doña Josefa Medina.

«cueva» lo proyectó el arquitecto colaborador de la Dirección General de Bellas Artes, don Luis Alemany Orella.

La decoración pintada de la cueva, decorativa y geométrica, ha interesado a viajeros, etnógrafos y arqueólogos, aunque carezcamos de una monografía científica sobre el monumento, abundando en cambio las descripciones pintorescas y una más seria de Verneau repetida sin crítica por los autores posteriores.

Una de las primeras notas es la del Dr. Chil, escrita en 1876, aunque publicada después, diciendo: «No hace muchos años se descubrió en la villa de Gáldar una cueva pintada, en el interior, de rojo y amarillo, cuyos colores se conservan todavía tan frescos como si estuvieran acabados de ponerse. La combinación de éstos formaba un mosaico dispuesto con gusto y simetría y además parece existían también ciertos dibujos caprichosos. Desgraciadamente el propietario de aquel monumento, a quien molestaba mucho la concurrencia numerosa de los curiosos que acudían a visitar la gruta la hizo picar primero, llenándola después de piedras». El «como si estuvieran acabados de ponerse» no necesita comentario⁵.

A título de curiosa información podemos citar las publicaciones de O. M. Stone, en las que aparte de fantasías y noticias banales, hay algún dato que confirma observaciones más serias; supone la «Cueva» en relación con el alcázar de los Guanartemes que estuvo en Gáldar y con la «hermosa Andamana» y la entronca con la historia de Guimidafe, su esposo, y Artemi, hijo de ambos. Asegura que el techo de la cueva está dividido en cuadrados, como un tablero de ajedrez, estando aquéllos separados por líneas blancas, aunque no es cierto; luego hay, según ella, círculos rojos concéntricos, de dos líneas, teniendo la exterior diez pulgadas de diámetro; cerca hay triángulos que se unen de tal forma que la base de uno se junta con el vértice del otro, cosa que tampoco es verdad, éstos pintados alternativamente en rojo y negro. En el espacio que queda entre las líneas, sigue diciendo, el fondo de la cueva está pintado de rojo, pero los espacios de más abajo son blancos. Debajo de éstos hay cuadrados divididos por líneas blancas, también rojos y negros alternada-

5 Gregorio CHIL Y NARANJO: *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, Las Palmas, 1891, I, p. 598.

mente. Por fin anotó dos dibujos más, uno de cuadrados divididos por diagonales, siendo la mitad superior negra y la inferior roja y líneas rojas en forma de V invertida, encajadas una sobre otra. Añadió que debió haber otras pinturas hacia el suelo, desaparecidas en parte, excusándose de no haber visto otras, que tal vez existían, por la atmósfera irrespirable y la falta de luz⁶. Como podrá verse la descripción es poco útil y los dibujos casi convencionales.

Indudablemente las noticias básicas han sido siempre las del Dr. R. Verneau, en diferentes artículos, aunque repitiendo los datos esenciales en todos ellos⁷. En síntesis dice:

a) La pared derecha mide 4 metros de largo, algo más la de la izquierda y 4,90 metros la del fondo, con techo plano de una altura aproximada de 4 metros.

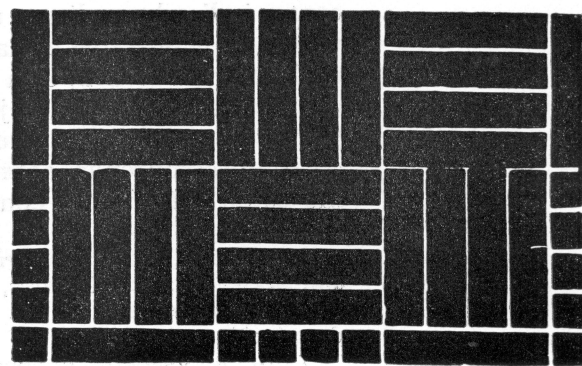
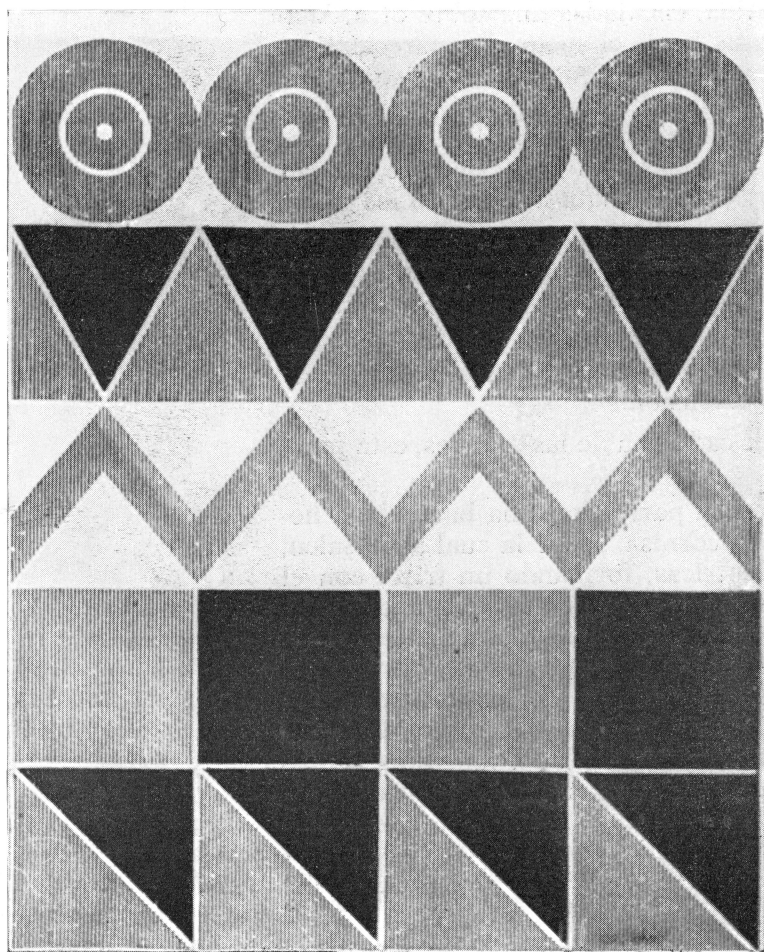
b) El techo está pintado de rojo mediante una capa uniforme de ocre que lo recubre en toda su extensión.

c) La decoración, distinta en cada una de las paredes, está realizada con un cuidado particular.

d) La pared derecha tiene en su parte alta, una banda roja horizontal formando una especie de cornisa, sobre la cual sobresalen, en blanco, circunferencias concéntricas, formando un friso, con el centro indicado mediante un punto del mismo color. Esta decoración vuelve a encontrarse en la pared izquierda. Inmediatamente debajo de la cornisa vienen, a la derecha, dos filas horizontales de cuadrados, alternativamente, rojos y negros; cuatro de los cuadrados rojos están rayados por líneas blancas paralelas. A la izquierda la decoración comprende, sobre fondo rojo claro, un triángulo del mismo color, más fuerte, con dos circunferencias blancas concéntricas

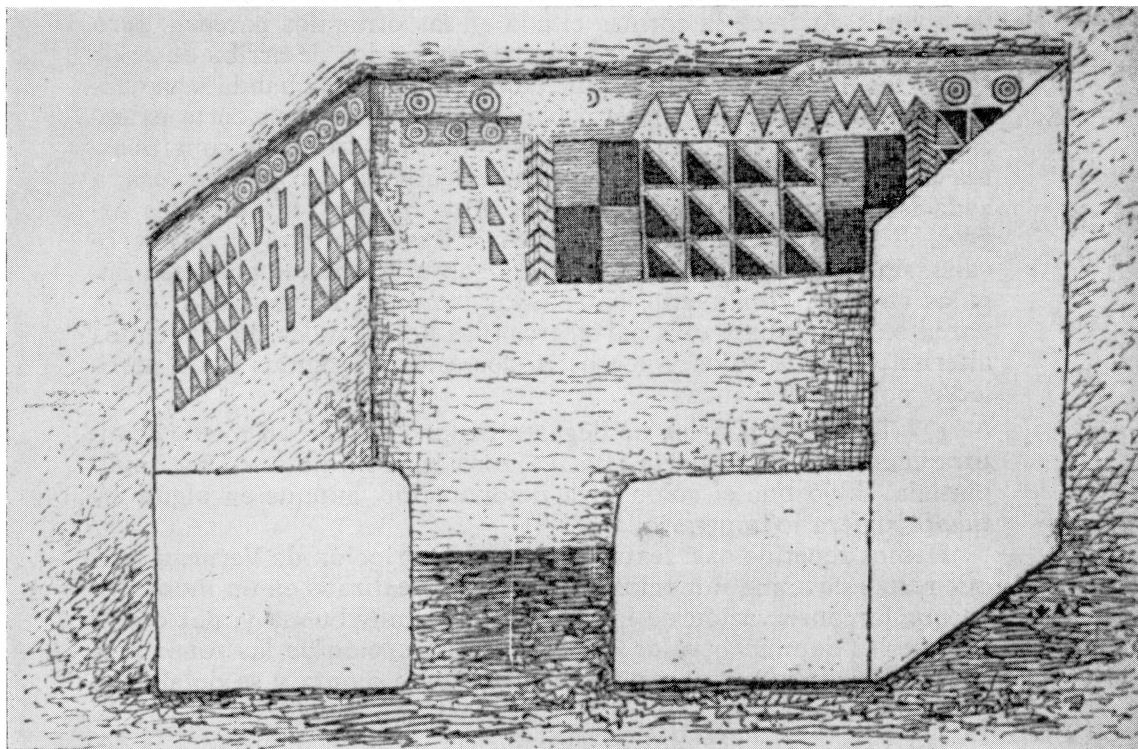
6 Olivia M. STONE: *Tenerife and its satellites or the Canary Islands, past and present*, 1.ª ed., Londres, 1887, p. 45; 2.ª ed., Ibid., 1889, p. 274, con ilustraciones poco fieles de las pinturas, p. 276-277, pero repitiendo la misma descripción.

7 Dr. R. VERNEAU: *Rapport sur une mission scientifique dans l'archipel canarien*, París, 1887, p. 181-193; del mismo *Habitations, sépultures et lieux sacrés des anciens canariens*, «Revue d'Ethnographie», París, 1889, p. 12-16; del mismo: *Cinq années de séjour aux Iles Canaries*, París, 1891, p. 50-52 y 209-210. Solamente el segundo de los artículos citados posee un dibujo, incompleto, pero bastante correcto.



Motivos decorativos de la Cueva Pintada, según O. Stone

y un punto, también blanco, en el centro. Anchos ángulos, alternativamente blancos y rojos, rodean este triángulo. Finalmente, en el ángulo que forma esta pared con la del fondo, se ve una serie de pequeños triángulos blancos que se tocan por sus bases y que forman, al unirse, una línea vertical dentada.



Decoración de la Cueva Pintada según Verneau. Falta la pared derecha, tal vez deliberadamente porque no se veían bien sus pinturas

Esta descripción es muy importante porque es el panel de la derecha el que peor se conserva en nuestros días, tal como veremos. Esta pared no figura en el único dibujo de los artículos de Verneau (*Habitations, sépultures* etc. cit., p. 14).

e) En la pared de la izquierda triángulos y cuadrados están pintados en rojo sobre el color oscuro de la roca; los cuadrados y las tres líneas verticales de triángulos están bordeados por líneas blancas. Excusa el autor la falta de mayor precisión en la descripción con la referencia al dibujo que acompaña.

f) La pared del fondo contiene la mayor variedad de dibujos y de colores. Aparece la cornisa citada en las otras dos paredes, pero aquí interrumpida en el centro por triángulos, los de arriba de color rojo y los de abajo de color ceniciento; una segunda banda semejante existe debajo de la primera, pero solamente en una corta extensión. Más abajo, en la zona media, se observan tres filas superpuestas de triángulos negros bordeados por una raya roja; después, a cada lado, cuatro cuadrados, dos de ellos rojos y los otros dos negros. Vienen a continuación, a derecha e izquierda, dos bandas verticales simétricas, de color ceniciento, sobre las cuales aparecen ángulos en rojo. Finalmente, entre estas bandas y los extremos de la pared se ven a una y otra parte, tres filas horizontales de triángulos alternativamente rojos y negros; todos estos triángulos están perfilados por líneas blancas.

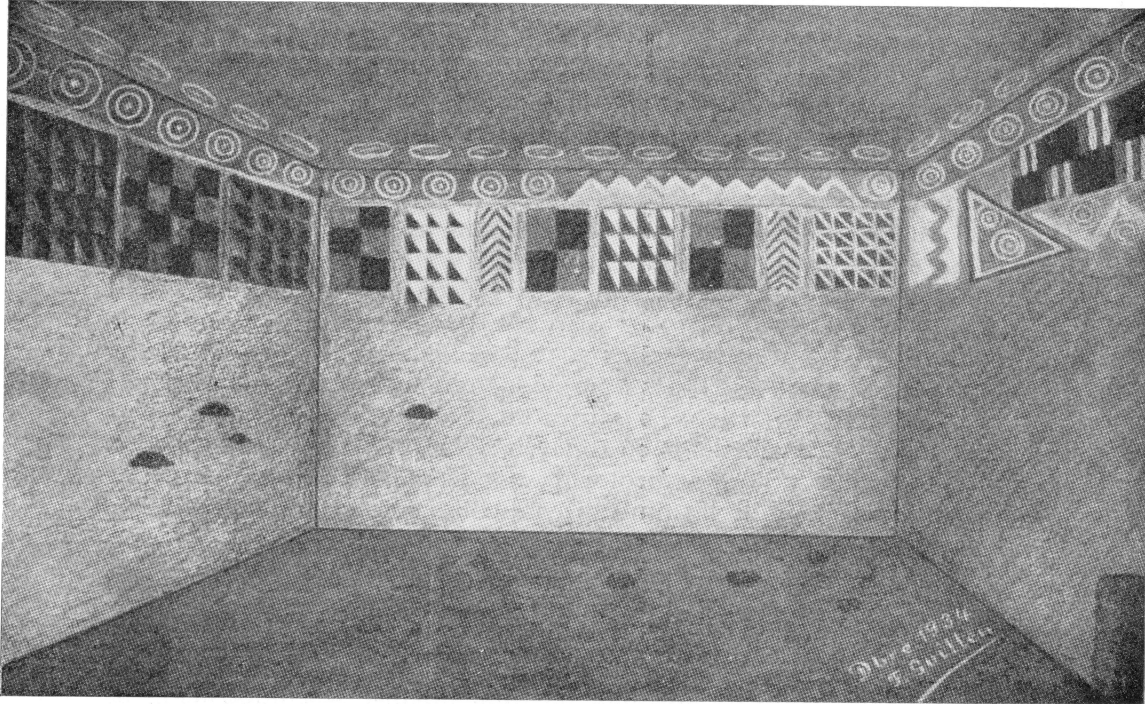
g) Todos los paneles no llegan a ocupar más de un metro de altura cada uno, en la parte alta. La zona baja no parece haber sido pintada, salvo que el color haya desaparecido, aunque en algún artículo sugiera lo contrario.

Hemos repetido casi textualmente la descripción de Verneau porque responde a una minuciosa observación realizada en un momento en que la conservación de las pinturas era muy buena y, por consiguiente, es de mucho valor para la reconstrucción de las zonas perdidas. Hay algunos errores, pero son de poca monta y se detallarán en su momento.

Por otra parte después de él nadie ha vuelto a referirse a la decoración de la «Cueva» de primera mano o lo ha hecho tan sucintamente que su referencia carece de valor; lo habitual ha sido repetir, resumidamente, el texto de Verneau, incluso por quienes pudieron haber hecho la observación directamente.

Veamos a título de ejemplo un solo caso: Agustín Millares escribía textualmente: «Consérvase, sin embargo, una notable cueva cuyas paredes se hallan pintadas de negro, gris y blanco, formando va-

rias figuras geométricas y guardando entre sí cierto orden regular. Una especie de cornisa rodea el techo formando una faja encarnada y en el fondo se descubren dos circunferencias concéntricas con un punto blanco en el medio. La cueva se compone de dos salas, de las



Decoración de la Cueva Pintada, según Guillén

cuales la primera tiene cerca de cinco metros de longitud y la segunda, que se abre a la izquierda, es de dimensiones algo más cortas»; los demás autores apenas añaden nada de interés a lo dicho⁸. Aun así

⁸ Agustín MILLARES TORRES: *Historia general de las Islas Canarias*, Las Palmas, 1895, IX, p. 112. Ernest A HOOTON: *The ancient inhabitants of the Canary Islands*, Cambridge Mass., 1925, p. 57, brevísimamente. José PÉREZ DE BARRADAS: *Estado actual de las investigaciones sobre Canarias, senos prehistóricos*

vale la pena su consulta para tratar de puntualizar el proceso de deterioro o pérdida de parte de las pinturas, esencialmente por los cultivos agrícolas, los riegos y el abono con productos nocivos para ellas⁹.

Descripción

La «Cueva Pintada» que medía en su parte desalojada, antes de los trabajos de 1970, $5 \times 4,90 \times 4$ metros, según Guillén, tiene ahora, después de restituírle su antigua entrada, exactamente, 5 metros de ancho en la pared del fondo, 4,53 metros la de la izquierda y 4,26 la de la derecha. Los frisos pintados están a 1,75 m. de altura, sobre el suelo, en la pared izquierda y a 1,95 en las del fondo y la derecha. El suelo es desigual, de la misma toba en que está abierta la cueva y con numerosos orificios, poco profundos, aunque ha debido ser modificado en las sucesivas remociones, si bien es seguro que el actual es el más bajo de los que ha tenido y corresponde al pavimento primitivo. La altura de la cueva, en el fondo, es de 3,22 metros. Las medidas se refieren a la zona techada por la cubierta de toba y no a la protegida por la plancha de cemento.

La descripción de las pinturas, tal como hoy se conservan, la haremos insertándolas en tres paneles, uno en cada pared, que llamaremos A, B y C, partiendo del de la izquierda. En cada uno de los paneles separaremos las zonas izquierda, central y derecha, llamándolas con los números 1, 2 y 3.

Hemos de advertir que la zona A 1, contigua al cerramiento levantado en 1970, está afectada por una intensa descomposición de la superficie que ha provocado la pérdida del color que indudable-

Las Palmas, 1939, p. 28-29, como Verneau. Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *Excavaciones Arqueológicas en Gran Canaria del Plan Nacional de 1942, 1943 y 1944*, «Informes y Memorias, 11», Madrid, 1946, p. 39-40. Antonio BELTRÁN: *Los grabados del barranco de Balos (Gran Canaria)*, Las Palmas, 1971, p. 11 y aquí la bibliografía complementaria (Argüello, Bocaccio, Sedeño, Abreu, Galindo, Sosa, Marín y Cubas, Viera y Clavijo, etc.).

⁹ José BATLLORI Y LORENZO: *Mi última tentativa. La Cueva Pintada*, «El Museo Canario», IX, 1900, p. 117-123. Denunciando el abandono del monumento.

mente tuvo, ya que en algunos lugares se advierten puntos de color rojo en los minúsculos entrantes de la pared y otros restos en la franja superior y de triángulos, tanto más visibles cuanto más se avanza hacia el fondo.

La zona A 2 forma, en conjunto, un rectángulo irregular de cuadrados rojos y negros, éstos de un tono que se aproxima al gris, aunque más intenso que el oscuro de la toba; la pintura está realizada sobre un entramado de color blanco lechoso o bien se ha perfilado en tal color. A derecha e izquierda del grupo central de cuadrados, que consta de tres líneas horizontales y cuatro verticales, es decir, de doce cuadros comenzando por arriba y a la izquierda en rojo y siguiendo alternativamente en negro y rojo, hay otros dos paneles, los A 1 y A 3, en los que los cuadrados más pequeños se dividen diagonalmente en dos triángulos, rojos en el ángulo inferior izquierda y negros en el opuesto, de unos 0,20 m. de lado, con las líneas de separación en blanco. El panel A 1 tiene mal conservado el centro derecha a causa de un acusado entrante de la pared y de abundantes exudaciones blancas, a las que no deben ser ajenas las sales amoniacales de los abonos utilizados en las plantaciones de plataneras, lo que ha provocado una activa descomposición de la superficie.

Podría parecer que en la parte baja de A 1 falta el friso inferior si nos atuviéramos a la simetría con A 3 y tuviéramos en cuenta que su última fila de cuadrados (dobles triángulos) queda cortada en diagonal, permaneciendo la mitad en el de más a la izquierda y estando completo el de más a la derecha. Sin embargo hay que tener en cuenta que este corte diagonal se inicia en A 3, a pesar de lo cual los cuadrados están completos aunque deformados y sigue por A 2, también completo. Por lo tanto hay que concluir que esta distribución irregular fue deliberada y no es, en su estado actual, consecuencia de pérdida de la pintura. Tanto el panel A 1 como el A 3 se componen de cinco líneas horizontales, si bien las de A 1 terminan más arriba y son, por lo tanto, más cortas de lado (0,20 m. en vez de 0,30 m.).

Volviendo a los doce cuadrados de A 2, es decir el panel central, de unos 0,35 m. de lado, se conserva bien el color negro, pero muy deficientemente el rojo de la zona superior. Hay que hacer notar que

además del perfilado blanco de los cuadros hay una fuerte línea roja cerrando el panel por la parte inferior, sin que se vea nada pintado más abajo de ella. Esta misma línea gruesa y roja de cierre la encontraremos en la parte baja de B 3.

La zona A 3, es decir la parte derecha, es gemela a la A 1, aunque las irregularidades del dibujo hacen que los cuadrados de su parte alta midan 0,30 m. de lado. El sector superior izquierda está muy mal conservado y no conserva apenas trazas del friso de circunferencias concéntricas que tuvo según las descripciones de Verneau y Guillén y que se adivinan penosamente; una profunda grieta natural ha contribuido a que se vea sólo una masa de color rojizo y se atisben un par de los citados círculos o tres a lo sumo. En la parte inferior y arrancando de las filas verticales 3.^a y 4.^a del panel central, hay una faja de cuadrados partidos en triángulos de la misma forma y color que los ya descritos. Esto supone una irregularidad en el esquema teórico rectangular del conjunto.

Al llegar a la curva de unión de las paredes A y B desaparece la pintura por haber saltado una buena parte de la superficie de la roca; parece que continuaban los triángulos rojos alternando con negros y componiendo cuadrados.

En toda la pared A hay varios agujeros de escasa profundidad, artificiales totalmente o acomodados, de distinta forma, excesivamente bajos para ser mecinales de apoyo de vigas o tener cualquier otra finalidad constructiva; pudieron servir de alacenas o lugares para depositar cualquier objeto. Son diez, en total, con profundidades que oscilan entre los 0,03 y 0,14 m. y formas redondas o alargadas.

El panel B está en el testero de la cueva y su decoración fue concebida y realizada con una simetría casi absoluta, aunque existen algunas irregularidades en la disposición de ciertos elementos. La parte B 1, a la izquierda, está muy perdida donde no ha desaparecido por completo por haber saltado la superficie de la roca, tal como ya hemos dicho; la zona del panel de cuadrados partidos de la derecha, B 3, tiene cuatro franjas y el izquierdo gemelo, B 1, cinco, porque el techo se levanta en esta dirección.

Comenzando por B 1 se prolonga aquí el gran desconchado de A 3 y hace que sea prácticamente imposible reconstruir el esquema

de una buena parte de la pintura. En el dibujo de Guillén el espacio se cubría por un damero de seis cuadrados, en tres filas horizontales e iniciados por el negro y siguiendo, alternativamente, con el rojo; en cambio en Verneau, a quien hay que prestar más crédito, aparece esta zona en blanco y las primeras representaciones que anota son algunos triángulos rojos y las dos filas de circunferencias concéntricas del friso de arriba. Ahora no se ve nada.

La composición general tiene en la parte alta una doble franja de círculos, un entrante en rojo debajo y luego una zona de cuadrados partidos en triángulos de 0,30 m. de lado y con la misma disposición de colores rojo y negro que en la pared izquierda, A. Hacia la derecha se limita con una ancha franja rectangular, en posición vertical, blanca y, sobre ella, una serie de finos ángulos rojos paralelos, con el vértice hacia arriba. Más hacia la derecha hay un grupo de cuatro cuadrados, comenzando arriba por rojo y siguiendo por negro, como siempre. En B 2, justamente en el centro, rectángulos cortos se parten en triángulos negros y blancos perfilados en rojo. Hacia la derecha se repiten los mismos temas de cuadrados, franja vertical blanca con ángulos rojos y cuadrados partidos en triángulos rojos y negros. Arriba, sobre franjas rojas, se han pintado en blanco dos tiras de dientes de lobo opuestos por la base, sin coincidencia absoluta.

La línea inferior de cierre es roja, de 0,04 m. de grueso; pero un poco más arriba, la línea de perfilado es blanca; es decir, que la línea gruesa roja cierra el panel y las blancas son la plantilla para trazar el esquema que debe ser relleno con los diferentes colores.

Los triángulos negros del centro se perfilan en rojo.

Las circunferencias concéntricas del friso superior, en B 3, tienen los huecos rellenos en rojo, pero dejando un espacio libre de suerte que se configuran como ondulaciones. Como hemos dicho, la zona del extremo derecho (B 3) ha de servirnos para suponer cómo fue la B 1 que en su parte izquierda está destruida por el descomchado ya aludido.

Como ya se ha advertido, las irregularidades son manifiestas aunque dentro de un esquema regular; por ejemplo los triángulos o dientes de lobo no son simétricos y aunque se oponen por las bases éstas no coinciden totalmente.

Lo mismo que en el muro A, hallamos aquí huecos o aprovechamiento de grietas, arreglados artificialmente, cuatro en total, con 0,26, 0,12, 0,36 y 0,13 m. de profundidad.

El panel C, sobre la pared derecha, es el peor conservado, en buena parte totalmente perdido y, por desgracia, no fue dibujado por Verneau aunque sí por Francisco Guillén, pero en forma incompleta. Actualmente no se ve más que un conjunto de pinturas en C 1, con un esquema de composición radicalmente distinto de los paneles A y B. Las zonas 2 y 3 han desaparecido, prácticamente.

C 1, partiendo del fondo, tiene dos circunferencias concéntricas en blanco, con el punto central del mismo color; dos anchas bandas angulares con el vértice hacia abajo, en rojo y blanco; dos filas de triángulos opuestos por la base, los de arriba blanco, rojo, negro y blanco y los de abajo rojo, negro y rojo. Todo el fondo es de color rojo. Incidiendo en el gran ángulo una línea roja dentada horizontal, con tres ángulos.

En C 2, a partir de los triángulos citados no quedan pinturas, aunque indudablemente existieron hasta un punto donde se abre un covacho o entrante profundo que Verneau juzgó natural, pero que debe ser artificial.

En el dibujo de Guillén se advierte en C una zona superior con un friso de circunferencias concéntricas que continúa el que, erróneamente, sitúa a todo lo largo del panel B; debajo de dicho friso un panel con un zig-zag vertical (rojo al parecer) sobre blanco, siguiendo un triángulo con doble trazo rojo y blanco con dos circunferencias en su interior y a la derecha de éste un ajedrezado de cuadros rectangulares iniciado arriba en rojo y rayados en blanco verticalmente y dos filas de circunferencias concéntricas abajo. En la descripción insiste en «un paralelogramo de regular tamaño, formado por otros seis rojos unidos y alternos, encontrándose cada uno de los dos de color rojo atravesado por dos a modo de estrías planas, blancas, paralelas y de sentido vertical. Debajo, según se puede ver en el dibujo, hay una línea quebrada de color igualmente blanco, en sentido horizontal y formando ángulos simétricos, dentro de cada uno de los cuales hay dos circunferencias concéntricas también blancas con sus puntos centrales bien marcados». Aunque Guillén vio las pinturas cuando se conservaban bien, teniendo en

cuenta lo que hoy queda, el dibujo es inexacto, por lo que será necesario recurrir a la descripción de Verneau, ya expuesta, aunque resulte tan poco expresiva que haga poco menos que imposible la reconstrucción gráfica de esta parte.

El covacho aludido está tan bien labrado como la cueva principal y tiene en el piso cinco agujeros circulares, de unos 0,30 m. de profundidad.

En el techo quedan señales de pintura roja, pero sin distinguirse con claridad posibles formas; debió estar completamente pintado de rojo en una capa relativamente uniforme, tal como escribieron quienes alcanzaron a ver la «Cueva Pintada» a poco de descubrirse; la interpretación de Olivia M. Stone como ajedrezado o conjunto de cuadrados fue, indudablemente, una confusión.

La zona inferior de las tres paredes A, B y C se mantuvo en el color de la toba y no recibió ninguna pintura o al menos no queda ninguna señal de ella; Verneau, en alguno de sus artículos, estimó que estaría cubierta por una capa uniforme de ocre rojo, desaparecida a causa de la acción de los detritus que la cubrían, lo que contradice en otro lugar. Desde luego si hubiera estado pintada dicha zona, algo quedaría, aunque sólo fuera partículas de color y no hay la menor señal en ningún sitio.

Los colores

Se ha especulado mucho sobre una cita de Torriani respecto de la carencia de uso de colores minerales entre los antiguos canarios, por lo que vale la pena reproducirla: «Los canarios tenían entre ellos oficiales de hacer casas debajo y encima de la tierra, carpinteros, sogueros que trabajaban con yerbas y con hojas de palma y preparaban las pieles para vestidos. La mayor parte de estos oficios los hacían las mujeres, así como la pintura, no de figuras humanas ni animales, como se usa entre nosotros, sino trabajos para hermosear el interior de las casas y adornarlas. Esta pintura la hacían con jugos de flores y plantas, pues entre ellos no se conocía el cinabrio ni el minio ni otros colores minerales que se sacan de

las profundas entrañas de la tierra»¹⁰. No obstante, hay otra referencia de Viera y Clavijo sobre el almagre, indudablemente usado en los colores de la «Cueva Pintada»: «... Hállase en Gáldar, en Canaria, una larga cantera de almagre petrificado, que se puede labrar a pico; mas con la rareza de que, siendo de color ceniza, descubre el rojo y toma la superficie de un ladrillo luego que se frota con agua. No sólo se aprovechan los pintores de esta sustancia, sino que también se valen de ella nuestras olleras y loceras para barnizar sus búcaros, tallas y cantarillos, dándoles un bruñido y un color agradable»¹¹.

Los colores que se advierten en la «Cueva Pintada» son exclusivamente negro, rojo y blanco, aunque Verneau se refiriese a negro, gris, rojo y blanco y otros autores introduzcan el color canela y el amarillo.

a) Negro. Aparece con varias intensidades a causa de la descomposición o debilitamiento, llegando a tomar un tinte grisáceo. El color oscuro de la toba de fondo influye en estas apariencias donde ha desaparecido, en parte, la pigmentación. Verneau daba como grises las bandas blancas verticales, con ángulos rojos, del panel B. Cuando se pinta en negro el perfilado se hace siempre en blanco; en cambio cuando se ha de rellenar con una tinta plana un perfil negro se utiliza el rojo.

b) Rojo. Tiene un matiz intenso que no cambia al descomponerse. Parece más claro cuando está pintado sobre blanco.

c) Blanco. Se presenta en color intenso, tanto en los triángulos del panel B 2 como en las líneas que forman la plantilla del dibujo. Cuando se pinta en blanco sobre rojo da un color amarillento, pero realmente no existe tal color. Podemos advertirlo en los triángulos

10 Leonardo TORRIANI: *Descripción e Historia del Reino de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1959, p. 113. Fr. J. ABREU GALINDO: *Historia de la conquista de las Siete islas de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1955, p. 159, dice: «y había pintores que era oficio más de mujeres que de hombres».

11 José de VIERA Y CLAVIJO: *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, Las Palmas, 1866, p. 48; tales cerámicas rojas se fabrican aún en Gáldar, entre ellas pebeteros para sahumeros. Simón BENITEZ PADILLA: *loc. cit.*, habla de que los colores son un «revestimiento arcilloso».

opuestos por la base del panel B. No obstante, los técnicos que han intervenido en la restauración de 1970 afirman que el disolvente de los colores, que es grasa animal en una proporción del 3 al 7 %, perdido por las sales amoniacales, no existe en el «amarillo». Cuando el fondo de la pintura es blanco la línea del perfilado se pinta en rojo.

No cabe duda de que el esquema de la decoración de la «Cueva Pintada» fue preparado previamente y desarrollado según el esquema, aunque con algunas imperfecciones; los temas geométricos fueron el cuadrado, el cuadrado partido en dos triángulos rectángulos, el triángulo, las circunferencias concéntricas de dos líneas y centro y el ángulo; se buscó la simetría y la alternancia de los colores básicos negro y rojo, dejando el blanco para el panel B 2 y, sobre todo, para trazar previamente la plantilla que luego habría de ser rellena; excepcionalmente cuando el color interior era el blanco la línea de la maqueta se trazó en rojo y este color se usó también para la delimitación exterior de los grandes paneles.

Los temas geométricos de la «Cueva Pintada» pueden encontrarse, salvadas las distancias, en las «pintaderas» halladas, hasta ahora, solamente en Gran Canaria.

Relaciones y utilización

No puede considerarse la «Cueva Pintada» como una manifestación excepcional de la vivienda o los enterramientos grancanarios; conocemos otros ejemplos y nunca sabremos cuántos más han sucumbido frente a la ignorancia o la codicia. Las cuevas que la rodean tienen señales de haber estado también pintadas. La propia comarca de Gáldar guarda cuevas que estuvieron decoradas o bien recuerdo de ellas; así las de Huerta del Rey, cerca de la villa que, según noticias un tanto confusas, tenían «en varios sectores de pared de las dichas cuevas unos curiosos dibujos geométricos, pintados unos y labrados otros, quizá los primeros como los de la Cueva Pintada. Igualmente se recogieron por esa época algunos cadáveres y vasijas de cerámica, figurillas de arcilla como si fueran ídolos y

varias «pintaderas»... Todas estas cuevas fueron destruidas para construir presas, albercas y establos¹².

A cosa de un kilómetro del Barranco de Gáldar, la cueva de la Furnia, abierta en la toba, descubierta en 1934 por don José Naranjo, tenía «grandes tramos de pared pintados de ocre vivo y negro» y en el suelo veinte hoyos circulares de unos 0,20 m. de profundidad, así como agujeros en techo y paredes¹³.

Desde fines del pasado siglo se conoce la Cueva del Guayre, en la zona del Roque Bentayga, descrita por Verneau; es una cueva artificial de gran tamaño ya que la entrada tiene 3,50 m. de altura por 3 de anchura y la sala es de 13 metros de largo por anchos de 6 a 8 m.; la bóveda es tallada y ligeramente cintrada y en el muro izquierdo se abren dos puertas de 0,75 m. de altura que dan acceso a dos cuevas semicirculares de 2 m. de diámetro y sólo 1,50 m. de altura, provistas de ranuras de unos 0,10 m. para alojar bastidores que resbalaban verticalmente y servían de puertas que independizaban la estancia principal de las pequeñas que Verneau supuso almacenes para conservar el grano. La decoración consistía en una banda roja perfilando el hueco de las puertas de los supuestos graneros; un zócalo rojo de 1,50 m. de altura como máximo; en las paredes, en rojo y negro, cuadrados dispuestos en filas horizontales; y a 3 m. de altura friso de círculos rojos de 0,20 m. de diámetro a lo largo de toda la habitación. El nombre de Cueva del Guayre se le atribuye por suponerla vivienda de personaje de tal categoría, consejero del Guanarteme¹⁴.

Aunque con otro tipo de decoración, hay que aludir también a la cueva artificial de las Cuatro Puertas de Telde, que se trata en otro punto de esta obra.

Gáldar fue la antigua corte de los guanartemes de Gran Canaria y sus cuevas y construcciones han sido constantemente aludidas en las obras de los cronistas y eruditos, aunque no se refieran concretamente a la «Cueva Pintada» o a otras semejantes¹⁵, salvo en forma

12 Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *Excavaciones Gran Canaria cit.*, p. 43.

13 Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *loc. cit.*, p. 34-36.

14 Dr. R. VERNEAU, *loc. cit.*: *Habitations, sépultures*, p. 12 ss.

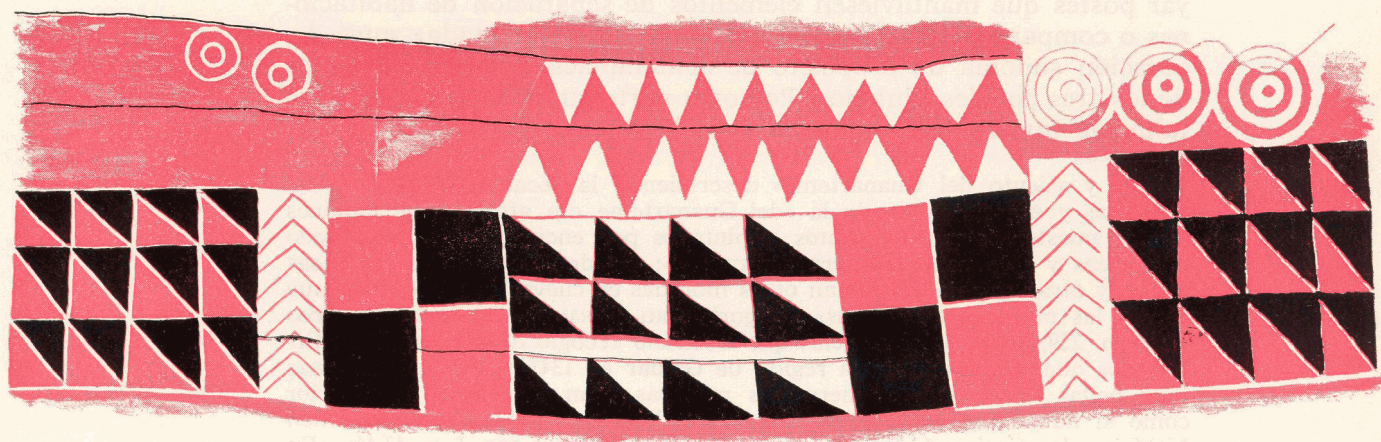
15 Antonio SEDEÑO: *Conquista de la Isla de la Gran Canaria*, Gáldar, 1936, p. 5; «los mejores edificios de Canaria había en Gáldar que era cabeza de

esporádica y con evidentes contradicciones; no obstante parecen coincidir en que pintaban las cuevas de colores, vivos y permanentes y en que éstas eran vivienda de personajes importantes.

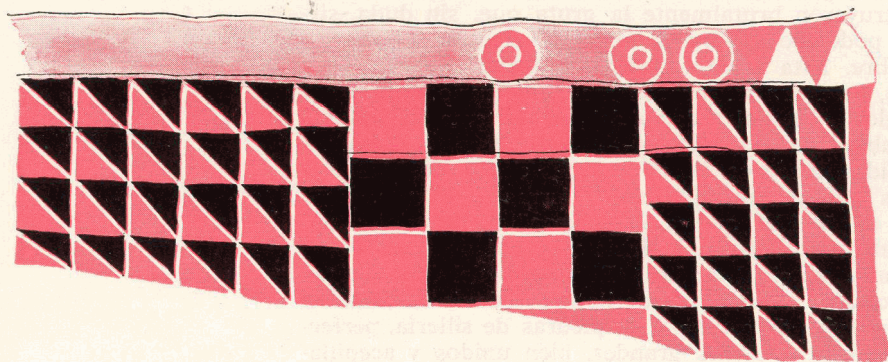
En cuanto a la utilización de las cuevas decoradas no hay unanimidad en los eruditos que se han ocupado del tema y, lo que es peor, tampoco excavaciones sobre yacimientos vírgenes. Parece que la opinión general es que se trate de viviendas de nobles, en cuyo caso los agujeros del suelo tendrían finalidad constructiva para apoyar postes que mantuviesen elementos de separación de habitaciones o compartimientos, cosa ilógica en la «Cueva Pintada», cuya decoración suponía un propósito de contemplación total y conjunta de los tres paneles pintados. Por otra parte su disposición hace totalmente inviable esta hipótesis para la «cueva» que nos ocupa.

la Isla y asiento del Guanarteme» describiendo la técnica constructiva de las casas y especialmente de la «del Guanarteme era aforrada de tablones de tea puestos éstos muy juntos y pintados por encima que parecía toda una pieza y sólo esta casa era aforrada...»; añade «De más de las casas dichas y otras semejantes tenían otras moradas en cuevas que labraban muy bien y las pintaban de colores». Gregorio CHIL NARANJO: *Estudios históricos cit. I*, p. 259, alude a las noticias que Bocaccio recogió de comerciantes florentinos que estuvieron en la región de Gáldar en 1341 y vieron las «casas muy bellas y cubiertas de hermosas maderas, eran blancas en el interior como si hubiesen sido albeadas con yeso». Domingo DENIZ GREK: *Resumen histórico descriptivo de las Islas Canarias*, Ms. del siglo XIX, I, p. 43-44: «En las cuevas había más suntuosidad (que en las casas). Las que ostentaban más lujo se encontraban forradas de tablones de madera, sólidamente colocados con admirable unión y pintados con colores muy vivos y permanentes. Manos ambiciosas destruyeron brutalmente la gruta que, sin duda, sirvió de habitación a algún poderoso guayre de la Corte de Gáldar, situada en el distrito de este nombre. Esta célebre caverna, conocida por la cueva del caballero de Facaracas, se podía visitar con merecida curiosidad hasta principios del presente siglo». «El real palacio del guanarteme de Gáldar era una espaciosa casa subterránea a manera de una gruta. Sus techos estaban formados por sólidos maderos y sus paredes dadas de blanco y además pintadas de varios colores con diferentes tierras arcillosas. Esta regia mansión existió hasta el año 1754, que se enajenaron los materiales que contenía para la fábrica del nuevo templo...». Insiste Miguel de HERMOSILLA, en ms. citado por el Dr. CHIL, loc. cit. I, p. 586: «El palacio del Guanarteme sería en su tiempo un Escorial y no dejaban de llamar todavía la atención aquellas paredes de casi tres varas de grueso y de piedras de sillería, perfectamente ajustadas y cubiertas de tablones grandes, bien unidos y acepillados, sin clavos, barro, cal ni yeso...».

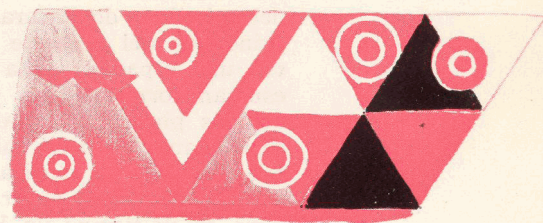
Las noticias recogidas por Ripoche de la «Cueva Pintada» y por Jiménez Sánchez de las de la Huerta del Rey, aluden al hallazgo de cadáveres, lo que nos pondría frente a cuevas funerarias y los covachos adjuntos así como los hoyos del suelo podrían haber servido para ofrendas y ritos. Frente a esta hipótesis, que parece tener bastante fuerza, está el hecho de que en la misma zona de Gáldar se conocen enterramientos y necrópolis, como la extraordinaria de I.a Guancha, radicalmente distintos.



B



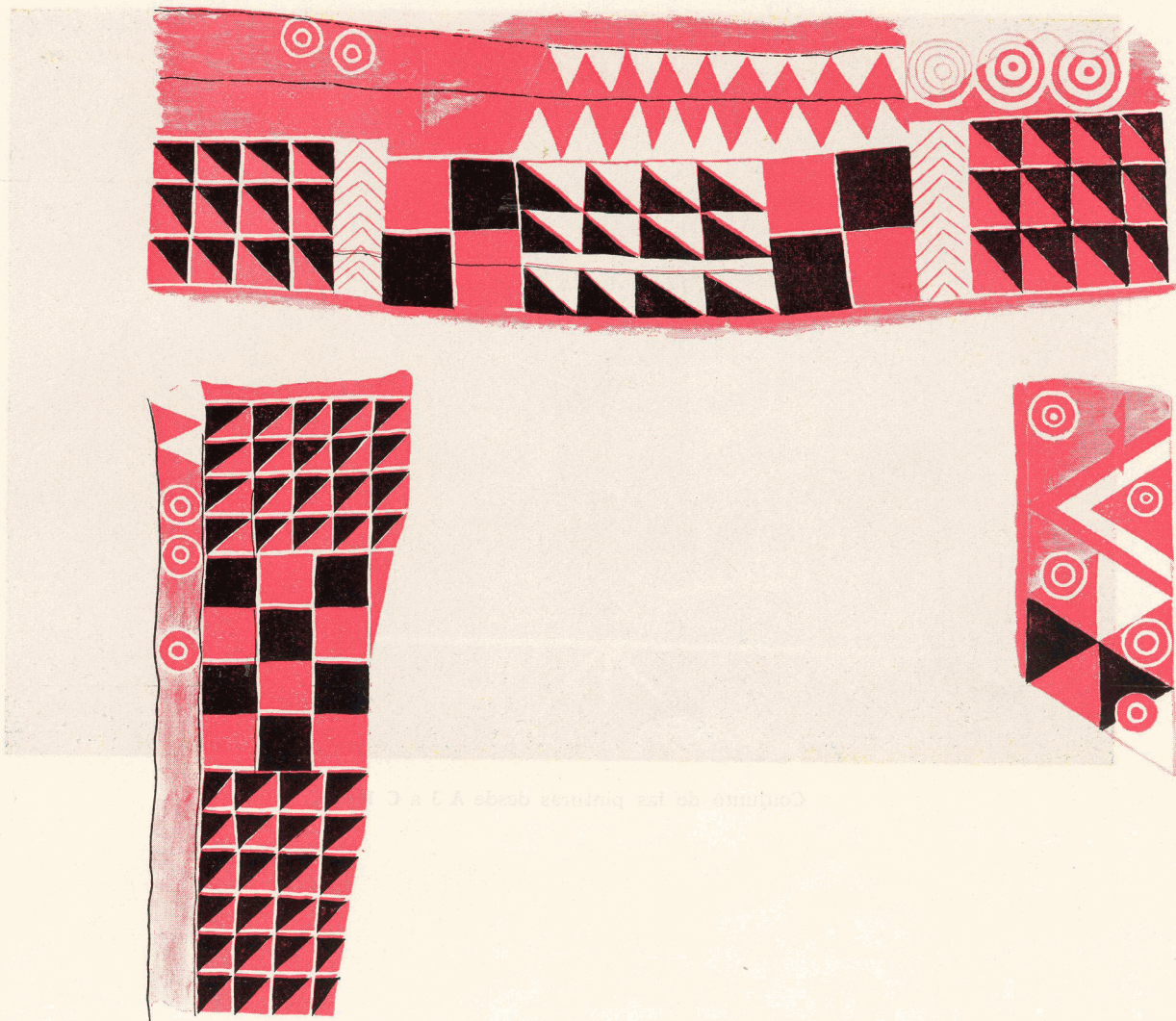
A



C

Motivos decorativos de la «Cueva Pintada». Estado actual con los colores avivados. (Según A. Beltrán)

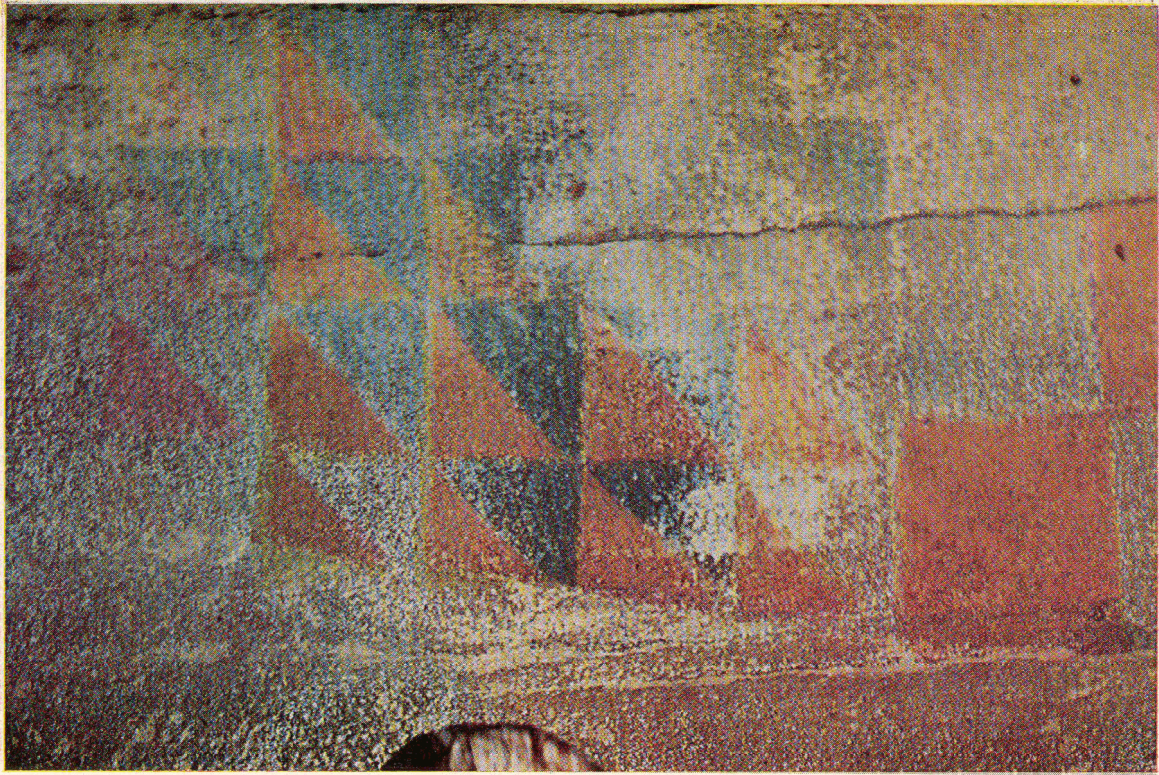
Benítez Padilla supuso que fuese «un taller indígena para la fabricación de cerámica pintada, utilizándose el piso horadado como morteros para moler los colores y como artesa para amasar».



Conjunto de la decoración de la «Cueva Pintada». (Según A. Beltrán)



Conjunto de las pinturas desde A 3 a C 1.



A 1. Cuadrados partidos de la izquierda y grandes del centro.



A 2 y 3. A la derecha gran descorchado de la roca.



Panel B, salvo los grupos de cuadrados partidos de los dos extremos.



B 3. Detalle de la banda vertical blanca con ángulos rojos y líneas de perfilado inferior blanca y roja.



B-3 y C 1.

los... amasándose con el agua de los canalillos¹⁶. No parece verosímil esta opinión.

Sea cual fuere la hipótesis que se acepte hay que partir de la idea de que este tipo de cuevas sirvió para actos o personas excepcionales. Si se logra descubrir alguna de ellas intacta será posible determinar exactamente su carácter que, con lo que sabemos hasta ahora, parece religioso-funerario.

En cuanto a la cronología de estas cuevas y concretamente de la «Pintada» de Gáldar es muy difícil separarlas de los conjuntos arqueológicos de la isla y de las otras artes decorativas. Los hallazgos realizados en la cueva y alrededores reflejan un ambiente que en el Viejo Mundo llevaría alrededor del segundo milenio a. de J. C., pero que aquí ha de ser mucho más reciente y, como siempre, producir en las ideas culturales evoluciones cerradas y de características indígenas cuyos arcaísmos pueden engañar a la hora de establecer fechas. Verneau aseguraba que no eran estas decoraciones de tipo indígena, sino importadas, lo cual interfiere en todos los problemas de relaciones atlánticas y seguro que no faltará quien encuentre paralelos americanos para las formas decorativas geométricas de la «Cueva Pintada». No arrojan mucha más luz los hallazgos arqueológicos, idolillos, pintaderas y cerámicas, cuyas raíces neolíticas, pero con datación post-neolítica parece evidente¹⁷.

Para tratar de establecer las líneas generales de una posible cronología y relaciones de las culturas canarias prehistóricas debemos plantearnos el problema globalmente, en relación con todo el arte parietal de las islas.

El arte rupestre tiene una desigual repartición por las islas Canarias ya que carecen totalmente de él, hasta el momento, Fuerte-

16 BENÍTEZ PADILLA: *loc cit.*, p. 24-25. Notas breves sobre estas cuevas, en general. LUIS DIEGO CUSCOY: *Paletnología de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1963, p. 22-23 y PÉREZ DE BARRADAS, *loc. cit.*, p. 27 y 30.

17 Sobre el tema general de cronología de las culturas canarias prehistóricas y sus relaciones hemos redactado dos artículos, en prensa. A. BELTRÁN: *Las relaciones entre el arte rupestre de las Islas Canarias y en mundo atlántico durante la Edad del Bronce*, «Symposion de Arte rupestre, en Hanko, Noruega», septiembre, 1972 y *Religion préhispanique aux Canaries: L'apport des gravures rupestres*, «Symposion sobre religiones de la Prehistoria, Valcamonica», octubre, 1972.

ventura, Tenerife y La Gomera y en las restantes islas las diferencias son muy acusadas, de suerte que, a simple vista, puede distinguirse el homogéneo conjunto de La Palma, el Júlan y las escrituras tfinagh del Hierro, el complejo conjunto de grabados y pinturas de Gran Canaria y las exiguas muestras de grabados de Zonzamas, en Lanzarote; no hay unidad cultural entre las islas del Archipiélago, salvo un escaso fondo pancanario que apenas puede valorarse en lo referente al arte rupestre.

La casi totalidad del arte rupestre está compuesto por grabados, de trazo grueso, picado, sobre basalto, fonolita o lava; solamente en Gran Canaria (Majada Alta) hay un conjunto de estilizaciones humanas pintadas en rojo y las pinturas geométricas de la Cueva Pintada de Gáldar. Los temas son: a) *Figuras humanas, esquemáticas* (Barranco de Balos, Cueva del Moro de Agaete y pinturas de Majada Alta); b) *Figuras animales*, concretamente caballos montados, posteriores al siglo XIII (Barranco de Balos); c) *Espirales, laberintos, círculos o semicírculos concéntricos, meandros, serpentiformes, rosetas y análogos*, con muchas variedades (Zonzamas en Lanzarote, Isla de La Palma, muchos yacimientos); d) *Círculos, óvalos* y figuras simples, algunas con diámetros o radios (El Júlan, en Hierro, La Palma y Balos). Dejamos aparte las pinturas decorativas de la Cueva Pintada de Gáldar y las inscripciones alfabéticas tfinagh del Hierro, La Palma y Gran Canaria. Hay que hacer constar que el conjunto del Júlan contiene entre la mayoría de signos del tipo d) muchos del c)¹⁸.

El problema fundamental, sin solución definitiva hasta ahora, es el de origen y cronología del arte rupestre de cada una de las islas del Archipiélago canario y los posibles caminos por los que los temas y las técnicas han llegado a ellas. Indudablemente ha debido existir una evolución en el ambiente cerrado de cada isla

18 ANTONIO BELTRÁN: *Los grabados del Barranco de Balos, Gran Canaria*. Las Palmas, 1971. Cfs. la información bibliográfica en las conclusiones, p. 142-155. L. DIEGO CUSCOY: *Paletnología de las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1963, p. 45-48. En colaboración con L. DIEGO CUSCOY preparamos la publicación de los conjuntos de La Palma, El Hierro y estaciones menores de Lanzarote y Gran Canaria. MAURO HERNÁNDEZ PÉREZ: *Grabados rupestres de Santo Domingo (Garafía, La Palma)*, «Revista de Historia», XXXIII, 165-168, La Laguna, 1970, p. 90-106.

que hace que los signos presenten originalidades y deformaciones respecto de los posibles modelos.

Es forzoso que valoremos el camino atlántico, salvo que supusiésemos que los grabados canarios son creaciones originales indígenas, lo cual es imposible en el estado actual de nuestros conocimientos¹⁹. Evidentemente cualquier elemento o influencia hubo de atravesar el Atlántico, bien desde el vecino litoral africano o desde el mundo europeo que va desde las costas españolas, especialmente las gallegas, a las del Noroeste, Irlanda sobre todo. Tampoco pueden olvidarse como puntos remotos de origen o de contacto el Mediterráneo, centro Europa, Escandinavia y Norte de Alemania; quedan sin demasiadas posibilidades los contactos americanos y los interinsulares, como por ejemplo con las vecinas islas de la Madera²⁰.

El elemento atlántico europeo fue valorado como origen de los petroglifos canarios por E. Serra Ráfols, J. Martínez Santa-Olalla y L. Pericot, pese a que, cuando escribieron, solamente conocían una mínima parte del extenso conjunto de la Isla de la Palma, con poca precisión el núcleo de Balos y algunos motivos de El Júlán²¹. Se apoyaron en el método compartivo y en algunas semejanzas formales, evidentes, de Belmaco y Fuente de la Zarza (Isla de la Palma) con modelos gallegos, bretones, irlandeses y escoceses y dedujeron

19 Antonio BELTRÁN: *El arte rupestre canario y las relaciones atlánticas*, «Anuario del Instituto de Estudios Atlánticos», Madrid 1972, núm. 17, páginas 281-306. L. BALOUT: *Reflexions sur le problème du peuplement préhistorique de l'archipel canarien*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 15, Madrid 1969, p. 133.

20 En 1970 se celebró en Tenerife y Gran Canaria el I Simposio Internacional sobre posibles relaciones atlánticas precolombinas, cuyas comunicaciones han sido recogidas por el «Anuario de Estudios Atlánticos», 17, 1971, Madrid, 1972, 578 págs.

21 Avelina MATA y Elías SERRA RÁFOLS: *Los nuevos grabados de la isla de la Palma*, «Revista de Historia», VII, 1940-41, p. 352. Bernardo SAENZ MARTÍN: *Los trabajos del Seminario de Historia Primitiva del Hombre, en Canarias, en 1948*, «Cuadernos del S.º de H.ª P.ª del H.ª», III, Madrid, 1948. Luis PERICOT: *Algunos nuevos aspectos de los problemas de la Prehistoria canaria*, «Anuario de Estudios Atlánticos», I, 1959, p. 597 ss.; en la p. 601 se ocupa del problema de la navegación prehistórica y del papel de las islas Canarias en posibles viajes trasatlánticos, haciendo mérito de las pintaderas, la trepanación, la calabaza y el algodón y la escritura.

un fondo cultural forzosamente común a todos ellos. A las influencias atlánticas añadieron las mediterráneas y africanas, pero hicieron hincapié en determinadas estaciones del noroeste europeo como Gavr'Inis, New Grange o Lough Crew. Pericot insistió en los repetidos contactos de las culturas canarias con las prehistóricas continentales, aceptando tres etapas, una histórica y alfabética y dos anteriores, tal vez contemporáneas, una orientada hacia el Mediterráneo y el Levante español y otra hacia las costas atlánticas europeas; en su opinión ninguna de estas etapas sería anterior al segundo milenio a. C.

Estas simples comparaciones no fueron suficientes y las investigaciones sobre el cómo y cuándo pudieron llegar a las diversas islas las influencias procedentes del viejo Continente son muy variadas y de distinto valor. Wölfel intentó buscar el punto de arranque en Creta, estableciendo una relación directa con las Canarias, pero solamente manejó los grabados de El Júlan, y no todos, y las versiones deficientes de los de Balos; sus hipótesis han sido continuadas por sus discípulos, que publican ahora la revista «Almogarén»²².

Una hipótesis interesante es la de Eoin Mac White, quien apoyándose en los pocos petroglifos de la Palma que conocía supuso «la posibilidad de que la espiral de Europa occidental, en vez de venir del Egeo, con escala en Malta, sea de origen egipcio predinástico y se diseminase por el Norte de Africa y de allí a las Canarias, desde donde llegaría a la provincia atlántica europea»²³. Si bien la primera parte de su hipótesis parece posible, no así la segunda, puesto que la tosquedad de los grabados canarios de la

22 D. WÖLFEL: *Leonardo Torriani: Die Kanarischen Inseln und ihre Urbewohner*, Leipzig, 1940 y referencias a comparaciones con los «almogarenos» de Cuatro Puertas, y Roque Bentaiga de los altares cretenses (Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *Exponentes megalíticos culturales de los aborígenes canarios*, «Actas del V Congreso Panafricano», II, 1966, p. 156). Hans BIEDERMANN: *Altikreta und die Kanarischen Inseln*, «Almogarén» del cuaderno 9-1966 de «Mitteilungen der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt», Graz.

23 Eoin MAC WHITE: *Estudios sobre las relaciones atlánticas de la Península Hispánica en la Edad del Bronce*, Madrid, 1951, p. 24; para fundar su hipótesis se apoyó en R. VAUFREY: *L'art rupestre nord-africain*, 1939, y en un trabajo que conoció de J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, anunciado en el «Museo Canario» para 1947 que no llegó a publicarse.

Palma y Hierro denota una evolución in situ que difícilmente puede llegar a la finura de realización de los ejemplos irlandeses.

Indudablemente el núcleo de espirales y laberintos del Mediterráneo oriental, Babilonia, Creta o Micenas, pueden ponerse en relación con los signos análogos de Canarias o de otros lugares, pero a través de una difusión difícil de seguir, ya que las semejanzas tipológicas pueden ser perturbadas por la universalidad y lo elemental de algunos temas, tales como los círculos simples o cruzados por radios o diámetros, los concéntricos, etc. Por esta razón será necesario obrar con prudencia al usar del simple método comparativo que solamente aplicaremos a los grabados de zonas relativamente próximas o bien comunicadas²⁴.

Uno de los factores de mayor importancia a la hora de establecer posibles relaciones de Gran Canaria con el Mediterráneo oriental es el de la valoración de los «ídolos» o estatuillas, entre los cuales debe hacerse especial mención de la figura de Tara (Telde), del Museo Canario cuya forma es muy semejante a la de una de las terracotas procedentes de la Cueva Pintada o de sus alrededores; aunque existan opiniones contrarias, se trata de estatuillas femeninas, con grandes senos, cuyas semejanzas con figuras del arte

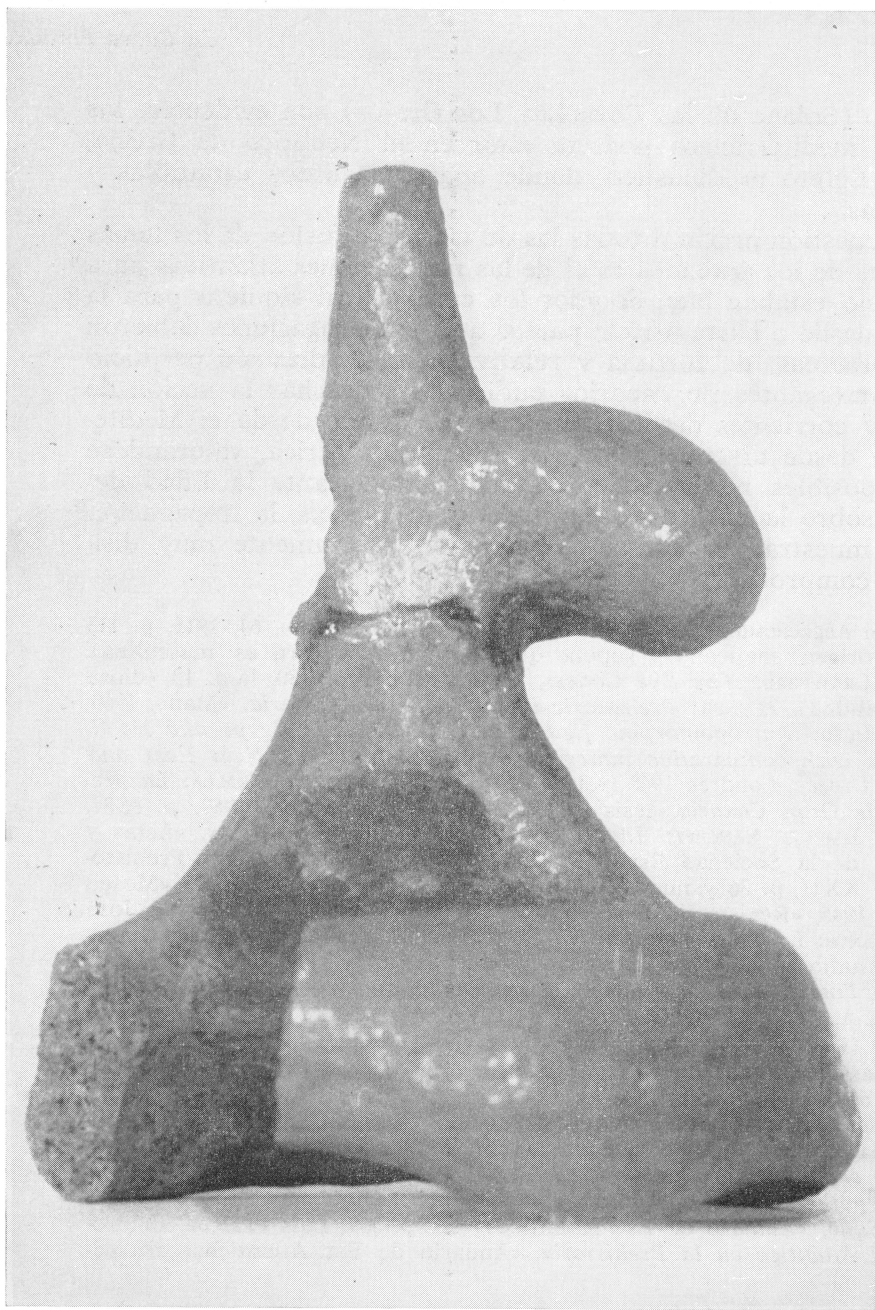
24 Entre la extensa bibliografía sobre el tema, de muy desigual valor, cfs. Karl KERENYI: *Labyrinth Studien*, 1.ª ed., Amsterdam-Leipzig, 1941, 2.ª ed., Leyden, 1950. Reinhold WURZ: *Spirale und Volute von der Vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums*, Munich, 1914, valorando ejemplos neolíticos de espirales en la cerámica de Butmir (Yugoslavia), Jordansmühl (Silesia) y Micenas y su desarrollo en escarabeos egipcios de las dinastías XII a XVIII, en Chipre y en cerámicas troyanas de las capas II a V. Oswald A. MENGHN: *Estilos de arte rupestre de Patagonia*, «Acta Prehistórica» I, Buenos Aires, 1957, p. 121 y *Labyrinthe, Vulvenbilder und Figurenrapporte in der Alten und Neuen Welt. Beiträge zur Interpretation Prähistorischer Felsgraphik*, «Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift für Franz Altheim zum 6.10.1968», I, Berlin, 1969, p. 1; Menghin aceptaría una ruta de Europa a Indonesia y Oceanía. Espirales en la cerámica de Ban Chieng, Thailandia, cfs. CHIN YOU-DI y PISIT CHAROENWONGSA: *Ban Chieng*, «Archaeology», Universidad de Silpakorn, 4, 1, 1972, p. 18 ss.; las fechas por termoluminiscencia de estas cerámicas son del 4360 al 3570. Sobre los inestinales babilónicos: Robert KOLDEWEY: *Das wieder erstehende Babylon*, Leipzig 1913, fig. 158. Sobre la espiral en Micenas, Colin RENFREW: *The Cyclades and the Aegean in the Third Millenium B. C.*, Londres 1972. José ALCI-NA FRANCH: *Las pintaderas mejicanas y sus relaciones*, Madrid, 1958.

levantino (Solana de las Covachas, Los Grajos) son evidentes; los modelos mediterráneos podrían estar en el Neolítico de Grecia, Creta o Egipto predinástico, donde aparecen juntos estatuillas y pintaderas²⁵.

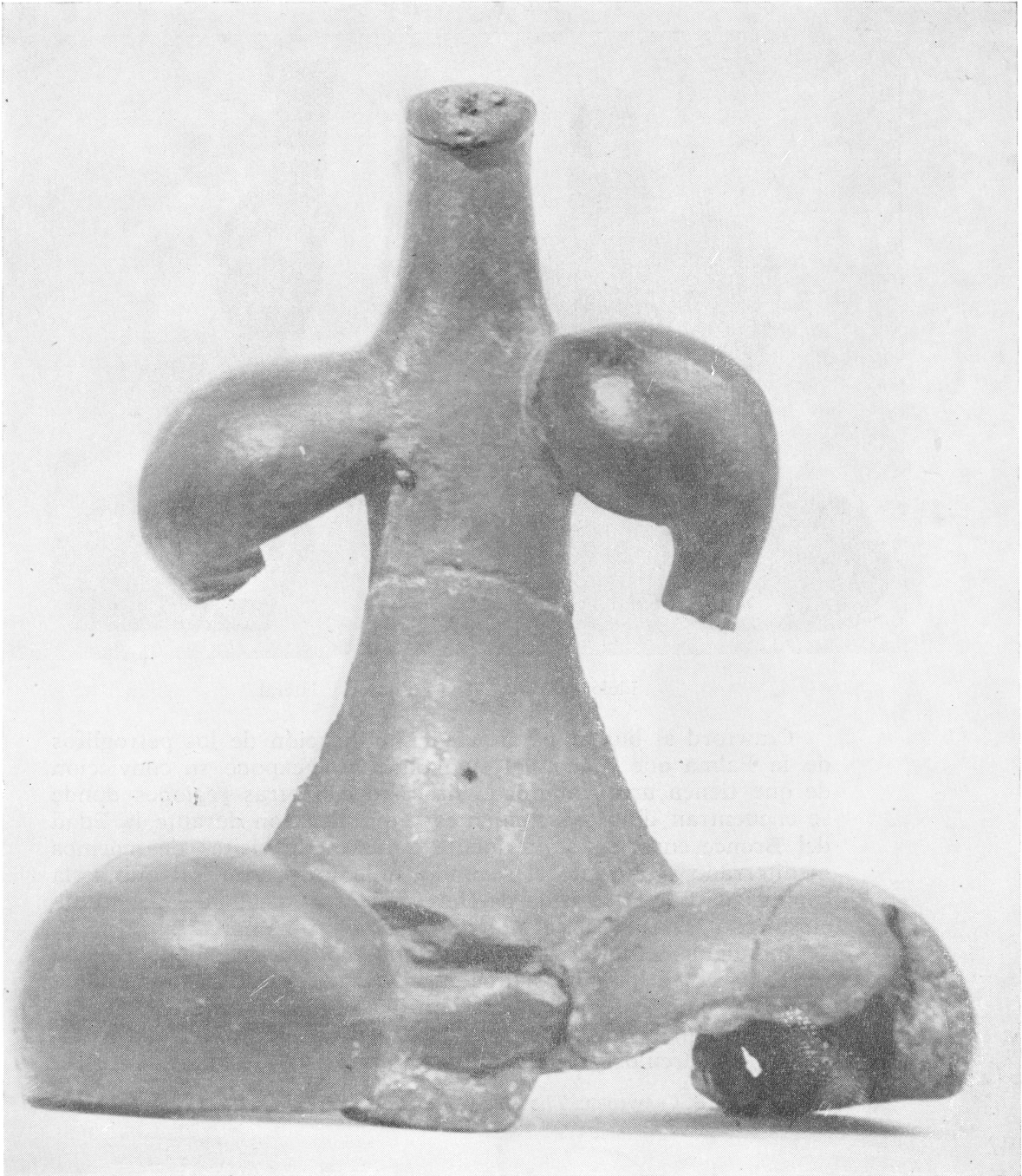
Una cuestión previa a todas las de vías de difusión de los temas y técnicas de los grabados es el de las navegaciones atlánticas para las que no estaban bien dotados los canarios, ni siquiera para la travesía desde o hasta Africa; parece que las navegaciones debieron ser esporádicas, de fortuna y relativamente tardías sin perjuicio de que navegantes no canarios pudieron aprovechar la acción de vientos y corrientes desde el Neolítico, llegando desde el Mediterráneo y desde diversos puntos de Europa y Africa, valorándose incluso posibles nevegaciones trasatlánticas durante la Edad del Bronce, sobre la base de las pintaderas mexicanas, la trepanación y otras muestras de contactos culturales, ciertamente muy difíciles de comprobar²⁶.

25 John ABERCROMBY: *Plastic art in Grand Canary*, «Man», 64, 1915, p. 113 (postula origen mejicano y supone que la figura de Tara es masculina). O. G. S. CRAWFORD: *The Eye Goddess*, Londres 1957, p. 130, lám. 13 (diosa de la fertilidad). ZEUNER: *Prehistoric idols from Gran Canaria*, «Man», 1960, n. 50. P. UCKO: *Antropomorphic figurines of predynastic Egypt and Neolithic Crète with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Crece*, Londres 1968 (relaciones). María Dolores GARRALDA: *La prehistoria de Gran Canaria*, tesis de licenciatura inédita, 1968-1969, p. 86-87. Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *Idolos de los Canarios prehistóricos*, «Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria», 1947, XXII, p. 86 y nuevos hallazgos por el mismo autor en el «Museo Canario», 1945, «Revista de Historia», 1945 y 1965 y «Faycan», núm. 7. José ALCINA FRANC: *La figura perniabierta en el viejo mundo y en América*, «Anuario de Estudios Atlánticos», núm. 8. Rafaelo BATAGLIA: *Le statue neolitiche di Malta e l'ingrassamento muliebre preso i mediterranei*, «Ipek» 1927, p. 131 siguientes. A. BELTRÁN: *Cuestiones sobre la cronología de la «Cueva Pintada» de Gáldar (Gran Canaria)*, en «Zephyrus» XXV.

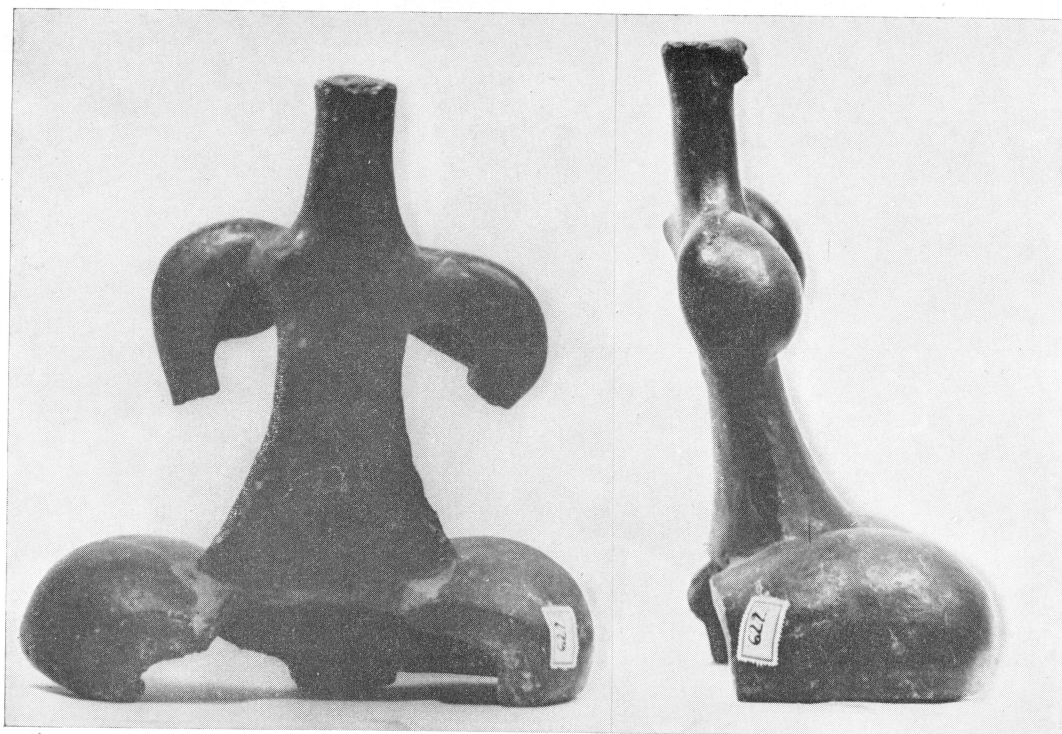
26 Elías SERRA RÁFOLS: *La navegación primitiva en el Atlántico africano*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 17, Madrid 1971, p. 391. J. ALVAREZ DELGADO, *La navegación entre los canarios prehispanicos*, «Archivo Español de Arqueología» XXIII, 1950, p. 164. Raymond MAUNY, *Les navigations médiévales sur les côtes sahariennes antérieures à la découverte portugaise, 1434*, Lisboa 1960 e *Hypothèses concernant les relations precolombiennes entre l'Afrique et l'Amérique*, «Anuario de Est. Atlánticos» cit. p. 369. Luis PERICOT, *El problema del Atlántico en la Prehistoria*, «Anuario de Est. Atlánticos» cit. página 21.



Idolillo procedente de las excavaciones de la Cueva pintada



Idolo de Tara (Telde): Vista frontal. (Museo canario de Las Palmas)

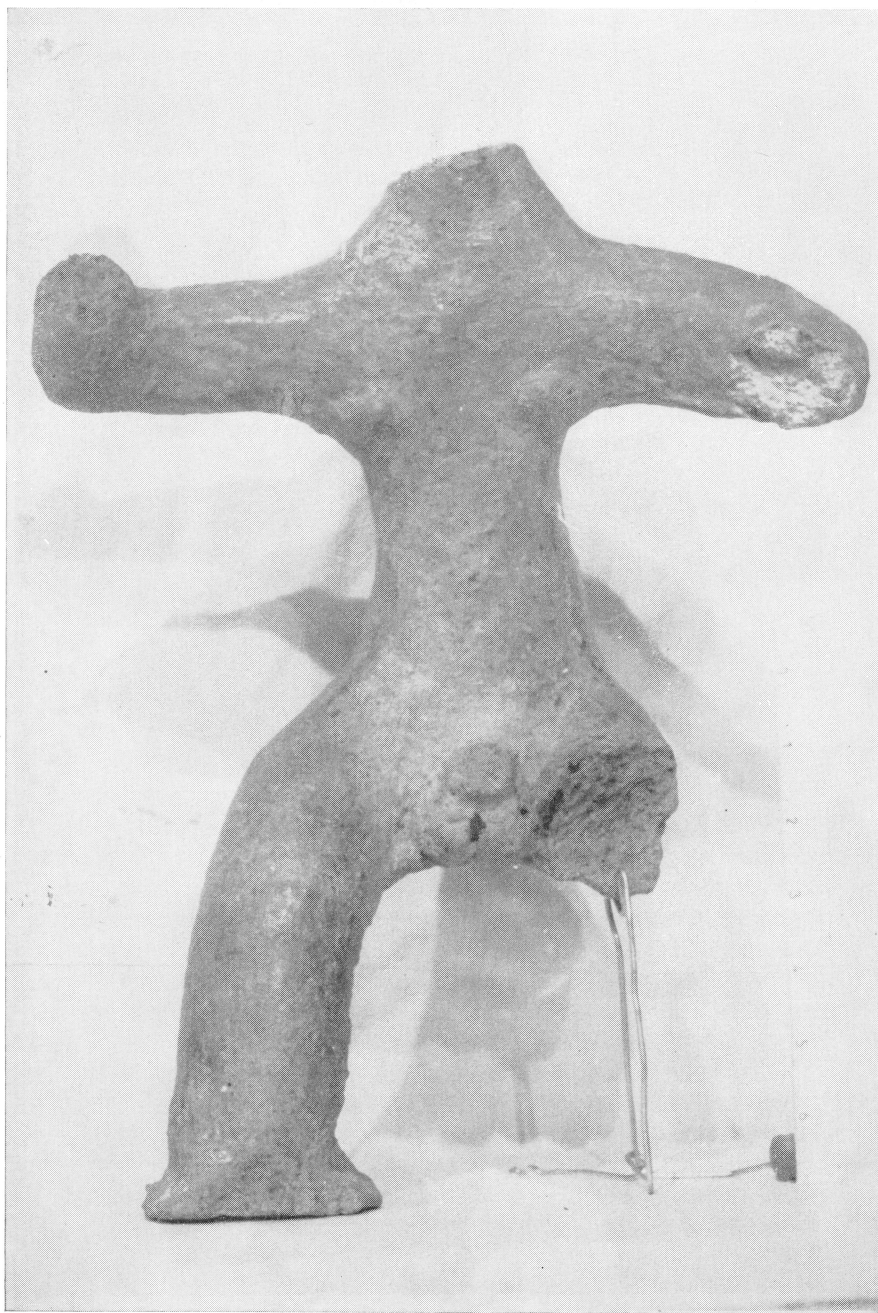


Idolo de Tara: Vista posterior y lateral

Crawford al buscar el origen y significación de los petroglifos de la Palma que llama del tipo Garafía I, expone su convicción de que tienen una comunidad de culto con otras regiones donde se encuentran dibujos semejantes y que llegaron durante la Edad del Bronce europea, seguramente a través de visitas de marinos mediterráneos durante el segundo milenio, presunción que sería confirmada por la leyenda de Hércules; estas afinidades se producirían con Marruecos, Inglaterra, Irlanda y Dinamarca²⁷.

Indudablemente las semejanzas con modelos irlandeses son estrechas, si bien los petroglifos palmeros resultan más toscos. Anotemos los círculos concéntricos con línea radial de Mevagh (Donegal) y Youghal (Cork); el laberinto cerrado de Hollywood (Wicklow); los círculos y semicírculos enlazados de Seskilgreen y New

27 O. G. S. CRAWFORD: *The Eye Goddess*, cit. p. 125 y 129.



Idolillo procedente de las excavaciones de la Cueva pintada



Idolillo procedente de las excavaciones de la Cueva pintada.

Grange; de esta última estación las espirales enlazadas; los círculos concéntricos con radio cruzando todas las líneas o partiendo de la más exterior de Auchnabreach (Escocia); el paralelo de los semicírculos concéntricos de Zonzamas con Knowth²⁸.

Los paralelos con Galicia son evidentes y muy estrechos, pese a las diferencias notables en algún tipo de figuras. Aparte del laberinto cerrado de Mogor, podemos hacer mérito de los círculos concéntricos con radios de Villar de Matos, Figueirido o Salcedo, el laberinto con radio y la agrupación de concéntricos de Lombo da Costa y otros que repiten tipos irlandeses o palmeros. Sobrino Lorenzo Ruza mantiene la independencia de los que él llama petroglifos gallego-atlánticos y los considera núcleo original de los de Irlanda, Escocia, Norte de Inglaterra y Escandinavia e incluso, en cierto modo, de los signos megalíticos del valle del Boyne (Irlanda) y de Morbihan (Bretaña). Pero en último término los petroglifos gallego-atlánticos procederían del área mediterránea. No está claro cómo empalmarían con los citados los petroglifos de Canarias, Gran Atlas, Sahara Occidental y Argelia, que, no obstante mostrarían fuertes afinidades con los gallegos y se extenderían hacia el sur, como demuestra el descubrimiento en Tchitundo-Hulo, en Angola y luego veremos²⁹.

28 E. MAC WHITE: *A new view on the irish bronze age rock scribings*, Dublín 1946. COFFEY: *New Grange and other inscribed tumuli in Ireland*, Dublín 1912. STUART PIGOTT: *Neolithic cultures of the British Isles*, Cambridge 1954 (cuadro de motivos basado en Breuil en p. 211, fig. 33). SEAN O'RIORDAIN: *Antiquities of the Irish Countryside*, 3ª ed. Londres 1956, p. 56. V. GORDON CHILDE: *The prehistory of Scotland*, Londres 1935. PERICOT y otros: *Prehistoric and Primitive art*, Londres 1969, p. 106. SEAN P. O'RIORDAIN y Glyn DANIEL: *New Grange*, Londres 1964. CLAIRE O'KELLY: *Illustrated guide to New Grange*, 2ª ed. Wexford 1971. MACALISTER: *A preliminary report on the excavation of Knowth*, «Proceedings of the Royal Irish Academy» XLIX, 1943, p. 131-166. RONALD W. B. MORRIS: *The cup and ring marks and similar sculptures of South-West Scotland*, «Transactions of Ancient Monuments Society», vol. 14, 1966-67 y Part II; «Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland», 100, 1967-68.

29 R. SOBRINO BUHIGAS: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, Santiago 1935. R. SOBRINO LORENZO RUZA: *Los motivos de laberintos y su influencia en los petroglifos gallego-atlánticos*, «Revista de Guimaraes», 1963 y *Ensayo de datación de los laberintos grabados europeos del tipo de Tagliatella*, Ibidem 1956. E. ANATI: *Arte rupestre nelle regioni occidentali della Penisola Iberica*, Valcamonica 1968.

El gran número de paralelos con las regiones de Irlanda y limítrofes y de Galicia que tienen los petroglifos canarios y especialmente los de la la Palma, no excluyen las semejanzas, aunque estén más localizadas, con otros ejemplos centroeuropeos. Así podemos señalar las estelas de la Valtellina, con círculos provistos de prolongaciones, espirales enlazadas y otros elementos de las piedras de Caven, Valgella, Ossimo, Borno y Sonico, que Anati sitúa entre el 2200 y el 1000 y que encuentran estrechos paralelos con petroglifos de Belmaco y la Zarza; también hay que tener en cuenta las profundas semejanzas con el laberinto circular y los intestinales de la gran roca de Luine³⁰. Hay que anotar también los círculos de Carschenna en Suiza, las estelas solares de las proximidades de Bremen y con menos fuerza la presencia de núcleos mediterráneos que denuncian la espiral del oinochoe de Tagliatella, del siglo VII a. J., aparte del independiente de Malta, todo ello procedente del mediterráneo oriental³¹.

Por muchas razones parece importante la influencia de los núcleos africanos en los petroglifos canarios; las relaciones entre el archipiélago y el litoral africano parecen indiscutibles, aunque se las considere tardías y fragmentarias, es decir, posteriores al Neolítico de tradición capsiese y al de El Kiffen de Marruecos atlántico, fechado en el III milenio. Por otra parte, en opinión de Balout, los primeros navegantes serían los difusores del vaso campaniforme y de ellos no hay ninguna huella en Canarias; se trataría, en todo caso, de navegaciones de fortuna y casi siempre sin retorno³².

Los paralelos con la región de Marrakech (Ukaimedem) y el Sáhara se combinan con la ascendencia que cabe buscar en dichas comarcas de las cerámicas del Museo Cosmológico de Santa Cruz de la Palma, únicas de todo el archipiélago que tienen con

30 E. ANATI: *Arte preistorica in Valtellina*, 1968.

31 Christian ZINDEL: *Felszeichnungen auf Carschenna. Gemeinde Sils im Domschleg*, «Ur Schweiz», XXXII, 1, 1968. Wolfgang ASMUS: *Zur kulturellen Stellung der nordwestdeutsche Connensteine*, «Symposium on Rock Art», Hanko, Noruega, 1972.

32 L. BALOUT: *Canarias y Africa en los tiempos prehistóricos*, «Anuario del Instituto de Estudios Atlánticos», 17, 1971, p. 101.

seguridad esta filiación si bien pueden dar muchas sorpresas las de Lanzarote y Fuerteventura, hasta ahora sin estudios suficientes. Hay que tener en cuenta las tres estelas del Museo de Rabat, procedentes de la región, en las que se asocian meandros y signos curvos paralelos, como las de Gavr'Inis, Pola de Allende (Museo de Oviedo) o petroglifos de Belmaco y otros lugares.

En Talat N'Isk, en la región del Gran Atlas, hay grabados sobre losas de piedra formados por una circunferencia que encierra signos más o menos semicirculares de varias líneas paralelas, mientras que en Aougdal N'Ouagons, el interior queda sustituido por laberintos intestinales muy complicados; es de advertir que, en ambos casos de la circunferencia salen pequeños trazos que podrían representar los rayos solares³³.

Las coincidencias de signos no se limitan a la zona magrebí o sahariana, ya que en todo el Sudeste africano aparecen círculos, concéntricos, espirales, signos arborescentes y algunos laberintos de tendencia intestinal o de forma de meandro³⁴.

Mucho más dudosas son las relaciones con el arte esquemático megalítico, seguramente sincrónico, si bien hay coincidencias que tal vez se deben a paralelismos culturales en los que puede haber influido la comunidad de ideas religioso-funerarias, que en todo caso no serían demasiado válidas para las Canarias. Pueden verse el dolmen de Buzy, las «allées couvertes» de Bourry, Oise, el dólmen de Areny, Dampmesnils y el destruido de la Foret de Meudon (Seine). Temas análogos se asocian en los impresionantes menhires fálicos de Reguengos de Monsaraz (Portugal). Algunas semejanzas podrían hacerse remontar a puntos comunes de origen de los grabados canarios y los esquemáticos megalíticos. Un extraño contacto se plantea entre las piedras horizontales con muchos signos del

33 R. VAUFREY: *L'âge des spirales de l'art rupestre nord-africain*, «Bulletin de la Société Préhistorique Française» 33, 1936, p. 624. Jean MALHOMME, *Corpus des gravures rupestres du Grand Atlas*, Rabat I, 1959 y II, 1961. R. PYTO y J. C. MUSSO, *Corpus des peintures et gravures rupestres de Grand Kabylie*, Paris 1969. Magín BERENGUER, *Arte en Asturias*, Oviedo 1969, p. 106, figura 48. SOUVILLE, *Stèles gravées du Maroc Occidental*, «Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici», VII, 1971, p. 77.

34 Ernst R. SCHERZ: *Felsbilder in Südwest-Afrika ohne den Nordwesten des Landes*, Colonia 1970.

Barranco de Balos y algunos yacimientos del Sudoeste de Anatolia³⁵.

Más difícil es establecer las relaciones directas con el mundo atlántico escandinavo aunque no falten coincidencias, sobre todo en los signos más simples y generales como círculos, concéntricos, simples o con radios o diámetros, óvalos sencillos, pies y algunas espirales³⁶.

En conclusión, podemos asegurar que existe una cierta comunidad de base entre los petroglifos canarios, especialmente los de la Isla de la Palma, y otros grabados del mundo atlántico. Es imposible saber cuándo se verificaron los contactos y por qué camino, aunque parece que los grabados canarios reflejan un ambiente de la Edad del Bronce europea y los caminos deben ser vinculados a los núcleos de Irlanda, Galicia y Noroeste de Africa, sin desconocer la identidad de base con los focos originales del Mediterráneo oriental. No parece que debamos inclinarnos por una vía de difusión continua, sino por caminos múltiples que insertarían los ejemplos citados de Europa central, las extensiones a los puntos extremos, bien hacia Escandinavia o hacia Africa central o meridional, dejando las que llegan al sur o al sudeste de Asia, a Australia o a América del Sur

Continúa pues el misterio cronológico, ya que aunque los petroglifos canarios manifiesten un aspecto de la Edad del Bronce, pudo llegar la influencia europea en dicha época o poco después y sufrir una evolución independiente en el círculo cerrado de cada isla.

35 CRAWFORD: loc. cit. p. 129. Bernard DUHOURCEAU: *Un sanctuaire mégalithique pyrenéen: Le dolmen de Buzy, son pétroglyphe et sa pierre à légende*, «Archaeologia», 49, Paris agosto 1972, p. 72. Antonio BELTRÁN: *Réligion préhispanique aux Canaries: L'apport des gravures rupestres*, «Symposium International sur les Religions de la Préhistoire», Valcamonica 1972. Susanne HAAS e Irmgard GRÜNIGER: *Felsgravierungen in Südostanatolien*, Basilea 1971. José PIRES GONÇALVES: *Mentres de Monsaraz*, «Arqueologia e História», II, Lisboa 1970. Georg y Vera LEISNER: *Antas do Concelho de Reguengos de Monsaraz*, Lisboa 1951.

36 Sverre MARSTRANDER: *Ostfolds Jordbruksristninger*, Oslo 1963. Gro Mandt LARSEN: *Bergbilder i Hordalangen*, Bergen 1972. Ake FREDSIÖ y otros: *Hällristningar i Sverige*, Estocolmo 1956. Carl-Avel ALTHIN: *Studien zu den bronzezeitlichen Felszeichnungen von Skane*, Lund 1945. P. V. GLOB, *Bornholms Helleristninger*, 1948 Peter GELLING e Hilda Ellis DAVIDSON: *The Chariot of the Sun and others Rites and Symbols of the Northern Bronze Age*, Londres 1949.



MONOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS

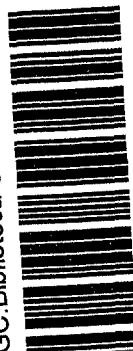
Serie del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza

1. A. BELTRÁN, R. ROBERT, VEZIAN: *La cueva de Le Portel*, 1966.
2. A. BELTRÁN, R. ROBERT, R. GAILLI: *La cueva de Bédeilhac*, 1967.
3. I. BARANDIARÁN: *El Paleomesolítico del Pirineo Occidental*, 1967.
4. A. BELTRÁN: *Arte rupestre Levantino*, 1968.
5. A. BELTRÁN: *La cueva de Ussat les Eglises y otras cuevas*, 1969.
6. A. BELTRÁN: *La cueva de los Grajos*, 1969.
7. A. BELTRÁN: *La cueva del Charco del Agua Amarga*, 1970.
8. Miguel BELTRÁN: *Anforas romanas en España*, 1970.
9. A. BELTRÁN: *Las cuevas de Cañaica del Calar y Fuente Sabuco*, 1972.
10. *Crónica del Coloquio Conmemorativo del XXI Centenario de la Epoca Numantina*, 1972.
11. PÍO BELTRÁN VILLAGRASA: *Obra Completa. I. Antigüedad*, 1972.
12. PÍO BELTRÁN VILLAGRASA: *Obra Completa. II. Edad Media y Reyes Católicos*, 1972.
13. A. BELTRÁN: *Las pinturas rupestres de Lecina (Huesca)*, 1972.
14. I. BARANDIARÁN: *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*, 1973.
15. Miguel BELTRÁN: *La Arqueología de Cáceres*, 1973.
16. A. BELTRÁN, R. ROBERT, R. GALLI: *La cueva de Niaux*, 1973.
17. A. BELTRÁN, José M. ALZOLA: *La Cueva Pintada de Gáldar*, 1974.

ESTUDIOS

Serie del Seminario de Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza («Estudios Zaragoza»). Volumen I, 1972 (14 artículos). Volumen II, 1973 (18 artículos).

GC. Biblioteca Universitaria



623719

; 903.3 BEL cue



MONOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS 17