

Agresiones antrópicas en el arte rupestre del arco mediterráneo de la península ibérica. A propósito del 30º aniversario del expolio de Benirrama (La Vall de Gallinera, Alicante)

Anthropic aggression in the rock art of the Mediterranean arc of the Iberian Peninsula. Regarding the 30th anniversary of the looting of Benirrama (La Vall de Gallinera, Alicante)

Mauro S. Hernández Pérez^a

Resumen

Son múltiples las agresiones que desde el mismo momento de su descubrimiento afectan al arte rupestre del arco mediterráneo de la península Ibérica. Unas son naturales y otras antrópicas. Entre estas últimas se registra el reiterado mojado de las paredes de los abrigos, los grafitis y el expolio de muchas figuras, entre las que destacan las de Benirrama, en la Vall de Gallinera (Alicante).

Palabras clave

Arte rupestre. Arco mediterráneo de la península Ibérica. Grafitis. Expolio. Protección.

Abstract

There are many aggressions that have affected the rock art of the Mediterranean arc of the Iberian Peninsula since its discovery. Some are natural, others anthropic. The latter include the repeated wetting of the walls of shelters, graffiti and the looting of many figures, among which those of Benirrama, in the Gallinera valley (Alicante), stand out.

Keywords

Rock Art; Mediterranean arc of the Iberian Peninsula; Graffiti. Plundering. Protection.

“Los mayores peligros para la conservación de las pinturas están en los hombres ... La más lamentable destrucción es la intencional, nacida de la ignorancia o de la maldad ... Mención aparte y condenación absoluta merece la conducta de los bárbaros, cada vez más peligrosos con la proliferación turística, que pican con piedras las figuras para arrancar fragmentos como “recuerdo”; o la de los supuestos “científicos” que para analizar los colores han arrancado con cincel y martillos muchas figuras”.

A. Beltrán, 1968

Estas reflexiones del recordado maestro señalan con toda crudeza las agresiones que de la mano del hombre han afectado al arte rupestre del arco mediterráneo de la península Ibérica

-en adelante, ARAMPI-, incluido en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO a partir de 1998, precisamente el mismo año en el que también se incorporó el extraordinario conjunto rupestre de Foz-Côa, en Portugal.

En el plan de Gestión del arte rupestre de la Comunitat Valenciana se caracterizaron las diferentes patologías que afectaban a su conservación (Barciela, Hernández y Martorell, 2019, 70-73). Unas eran de origen natural -coladas de carbonatos, coladas y lavado de la pintura, suciedad adherida, meteorización del soporte con caída de plaquetas, meteorización del soporte con intervención biológica, agrietamiento del soporte, hongos, vegetación rupícula, microdesconchados e insolación- (Fig. 1), y otras de origen antrópico - grafiti realizado con pinturas plásti-

a) Profesor Emérito. Universidad de Alicante, mauro.s.hernandez@gmail.com, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8225-4730>



Figura 1. Arte rupestre en la Comunitat Valenciana. Patologías de origen natural. Según V. Barciela González, M. S. Hernández Pérez y X. Martorell Briz, 2019, 70-71).

ca, grabados repasados con tiza, piqueteado de formaciones estalagmíticas, falsificación, expolio, raspado, piqueteado, grafitis incisos y pintadas de gran tamaño (Fig. 2).

En el arte rupestre las agresiones naturales son muchas, variadas y en cierta medida irreparables. Su ubicación al aire libre -el 99% de los yacimientos catalogados en la Comunitat Valenciana (Martínez Valle, 2022)-, y en lugares alejados de los núcleos de población, apenas frecuentados por pastores en el pasado y ahora por excursionistas ocasionales, facilitan estas agresiones que en un alto porcentaje responden a actos inconscientes. Otras han sido programadas. El mejor ejemplo de estas últimas afectó, sin duda, al yacimiento alicantino de Benirrama I, en la Vall de Gallinera, tanto por las propias agresiones como por su repercusión mediática (Barciela, 2020; Hernández, 2020) y las medidas llevadas a cabo con posterioridad para minimizar sus efectos negativos y recuperar un yacimiento que, pese a todo, no ha perdido su valor histórico, artístico y patrimonial.

Las pinturas rupestres de Benirrama, descubiertas en 1977 y dadas a conocer en el Symposium para conmemorar el centenario del descubrimiento de Altamira por M^a D. Asquerino y miembros de Centre d'Estudis Contestans (Cocentaina,

Alicante), se incorporaron al primer catálogo del arte rupestre en Alicante (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 186-189), en el que registraron y describían todas las imágenes con indicación de su color mediante la utilización de las tablas de color Munsell. En la descripción y calco del conjunto se indicaba la presencia de concreciones calizas, de grietas que recorrían la pared y de algunos desconchados que afectaban a varias de las imágenes pintadas. El abrigo se protegió años después de su descubrimiento con una valla metálica y la construcción de una plataforma que facilitaba la visión de las pinturas, cuya puerta de acceso se violentó en varias ocasiones, permaneciendo a menudo abierta. Los días 13 y 14 de mayo de 1993 la prensa regional dio cuenta del expolio de las pinturas de Benirrama mediante el corte de la pared con una radial de dos trozos de roca de unos 18 cm de lado (Fig. 3) y (Fig. 4.). Uno de ellos incluía dos figuras humanas - la n^o 4.8 de nuestro catálogo (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 187)-, que en aquel momento por su morfología se identificaron como antropomorfos de tipo esquemático-levantino. En el otro se encontraban también dos motivos esquemáticos, posiblemente figuras humanas, que se correspondían con los números 4.12 y 4.13 de nuestro catá-



Figura 2. Arte rupestre en la Comunitat Valenciana. Patologías de origen antrópico. Según V. Barciela González, M. S. Hernández Pérez y X. Martorell Briz, 2019, 72-73).

logo. Días después se detectó otra agresión, en esta ocasión extraída mediante palanca, sobre la que no se pudo precisar si se produjo en el mismo momento, ya que en la inicial revisión de la pared cubierta por el polvo blanco del corte de la roca, no se fue consciente de esta agresión. En este caso el motivo extraído correspondía a una figura humana de tipo levantino, la nº 4.4 del catálogo (Fig. 5). Es posible que esta última agresión se produjera con anterioridad al coincidir con otro intento anterior al antropomorfo 4.13 al que se había arrancado, también mediante palanca, parte del borde derecho del tronco (Fig. 6.). En mi opinión, tras estos dos intentos iniciales fracasados se optó por utilizar una radial, manipulada por una persona que conocía el trabajo de la piedra con este instrumento. Pese al tiempo transcurrido y los numerosos rumores acerca de su paradero, no se han podido recuperar estos dos “cuadros” que desconocemos si se consiguieron de una manera integral cada uno de ellos o en varios trozos. La última de estas agresiones fue ampliamente publicitada por los medios de comunicación y denunciada a la Guardia Civil y a las autoridades municipal y autonómica (Barciela, 2020; Hernández, 1993; Pérez, Soler, Barciela y Vilaplana, 2018, 2018). Tampoco los vecinos fueron

conscientes de este robo, ya que creyeron que el ruido generado por la radial procedía de la tala de árboles y leña.

En los últimos años se ha generado un gran interés por este conjunto de arte rupestre que ha sido objeto de una modélica actuación del Museo Arqueológico Provincial de Alicante-MARQ y el Servicio de Arquitectura de la misma institución (Fig. 7), dentro de un ambicioso plan de puesta en valor del arte rupestre en la Vall de Gallinera (Barciela, Soler y Pérez, 2020); Pérez, Soler, Barciela y Vilaplana, 2018).

Esta agresión a Benirrama, ahora catalogada en la lista de Patrimonio Mundial como como Benirrama I, al haberse descubierto otra estación aguas arriba del Barranc de Gallinera, no era la única en este excepcional yacimiento, ya que en el momento de su estudio se detectaron varios desconchados que afectaban a varias de sus imágenes. Algunos eran claramente antrópicos y realizados con posterioridad a su descubrimiento, como el que afectaba al tronco del antropomorfo esquemático 4.13 que sería objeto del expolio de 1983. En otros puntos de la pared también se detectaron varios desconchados con diferentes pátinas, sobre los que no se puede precisar si algunos de ellos correspondían a agresiones antrópicas, como el que



Figura 3. Benirrama I. El autor del saqueo realizó con extraordinaria pericia la extracción de la roca.



Figura 4. Benirrama I. En esta imagen, realizada a los pocos días del expolio, un polvo blanco cubría la pared, dificultando la observación de la pinturas.

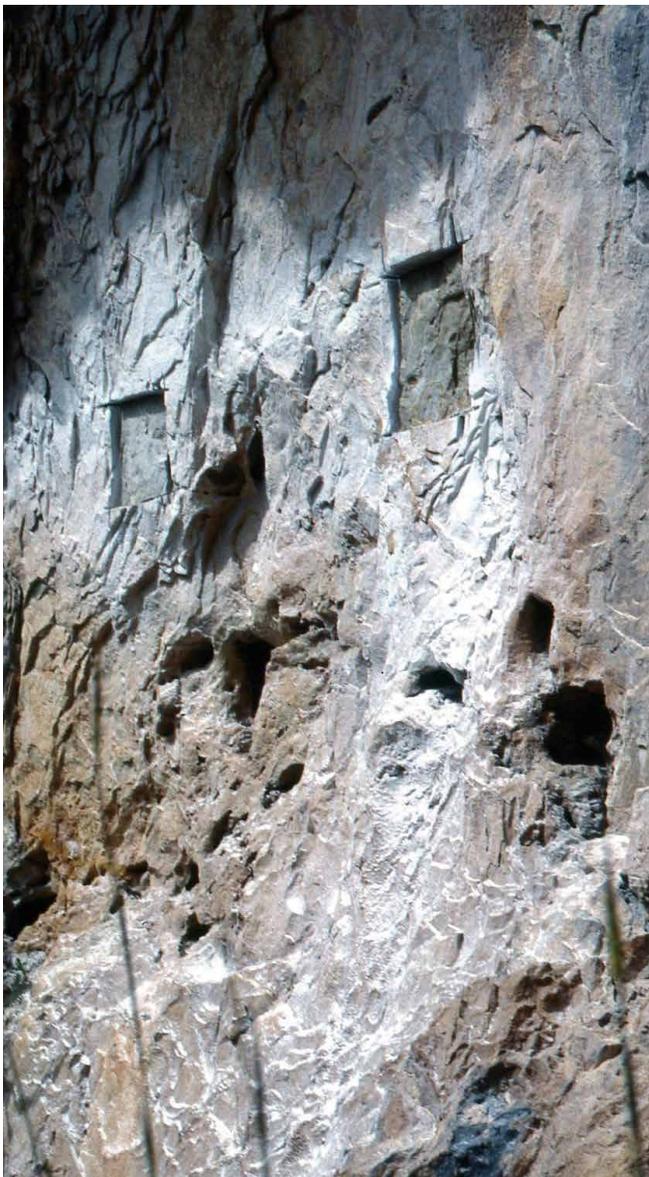


Figura 5. Benirrama I. Una de las imágenes desaparecidas.



Figura 6. Benirrama I. Intento de extracción mediante palanca, antes de su definitiva desaparición).

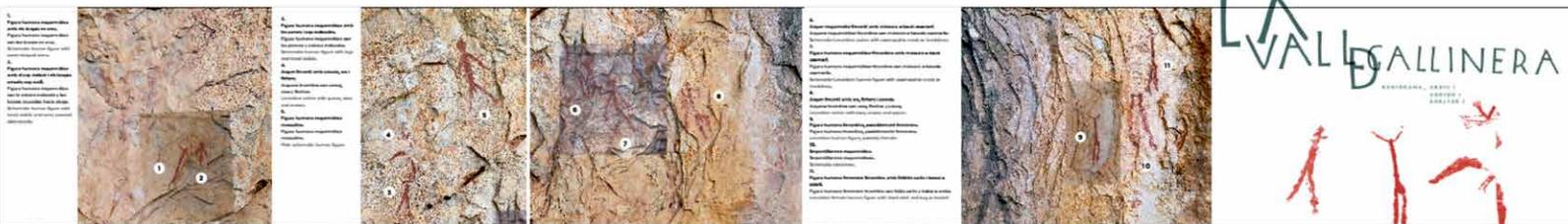


Figura 7.- Benirrama I. Cartelería actual

afectaba al arquero levantino 4.10. Lo mismo ocurre en el yacimiento de La Sarga, en Alcoy, en cuyo abrigo I se observan desconchados como los que afectan a ciervos levantinos y un antropomorfo tipo orante macrosquemático del Abric I (Fig. 8) antes de la colocación del primer vallado (Segura, 2002).

Como en Benirrama I y La Sarga, en la mayoría de los conjuntos del ARAMPI se registran numerosos desconchados que afectan a las paredes de los abrigos y a sus pinturas, que en muchas ocasiones solo se pueden identificar como antrópicas cuando existen calcos o fotografías previas a la aparición de los desconchados o se observen huellas de los instrumentos utilizados en las acciones vandálicas. Muchas de estas actuaciones remontan al mismo momento de su hallazgo, al amparo del interés generado entre los vecinos -e incluso- de los propios dueños de los abrigos ante la presencia de autoridades, periodistas y vecinos. Lamentablemente la ausencia de calcos y descripciones de muchos de los conjuntos en los momentos posteriores a

su descubrimiento impide conocer el grado de deterioro de sus pinturas que decenas de años después presentan un lamentable estado de conservación. Sirvan de ejemplo las reflexiones de L. Dams a propósito de las pinturas de Morella, en Castellón, de las que ahora se dispone de una documentación excelente (Martínez y Guillem, 2019), al señalar que *“cet importante ensemble n’a jamais été publié dans su totalité et beaucoup des figures sont perdues à jamais. Entre notre première visite en 1964 et la dernière en 1976, nous avons pu constater la disparation quasi totale d’au moins 20 figures”* (Dams, 1964, 56).

La Roca dels Moros de Calapatá (Cretas, Teruel) es el primer yacimiento con pinturas levantinas descubierto en el territorio ARAMPI y también el que primero del que hay constancia de agresiones antrópicas (Vallespi, 2006). J. Cabré, su descubridor, da cuenta de varias “leyendas” que contribuyeron a su destrucción ya que “a los pocos días de haberlas copiado ya las habían mutilado; los pastores las escogieron como blanco de sus pe-



Figura 8. La Sarga I (Alcoy). Imágenes macroesquemáticas y levantinas afectadas por desconchados con diferentes pátinas.

dreas, con las que iban destrozándolas poco á poco” (Cabré, 1915, 136), señalando, asimismo, la creencia popular de que sus pinturas indicaban “el sitio preciso” donde los moros habían escondido sus tesoros, de ahí el topónimo y también el de los Cuartos. Para preservarlas de futuras agresiones, J. Cabré decidió, con permiso del propietario de terreno, arrancar cuatro de sus figuras -tres ciervos y un bóvido- “viendo que no había un medio seguro de conservarlas” (Cabré, 1915, 135), para incorporarlas a su colección arqueológica. Luego, tras previa venta, se incorporan en 1918 al Museu d’Arqueologia de Catalunya, donde han sido objeto de su limpieza y restauración (Barreda, 2020).

Similar agresión, motivación y protagonismo tiene el vecino conjunto del Barranco dels Gascons (Cretas, Teruel). Se dispone del calco de sus imágenes (Bosch, 1924; Breuil y Cabré, 1909) y se tiene noticia de que un fragmento se conservaba en la casa familiar de J. Cabré en Calaceite (Vallespí, 1957). La revisión de estos dos conjuntos, que incluía su limpieza y restauración, ha permitido recuperar algunas de sus imágenes, lamentablemente mutiladas, que se creían perdidas y otras que no se calcularon en su momento (Beas *et alii*, 2009).

Sobre estas dos acciones reacciona H. Obermaier al destacar que “es muy de lamentar que el Sr. Cabré se dejara arrastrar por el deseo de arrancar estas pinturas bajo el pretexto de que corrían peligro por parte de los aldeanos. Decimos “pretext-

tos”, porque en realidad las rocas están todavía intactas y no enseñan más que las heridas violentas infligidas por dicho señor” (Obermaier, 1925, 276). En el mismo sentido se manifiesta J.B. Porcar a propósito de las pinturas de Cueva Remigia al afirmar que “raya en lo absurdo el querer arrancar de las propias cuevas donde se encuentran las pinturas que las decoran, al objeto de catalogarlas en una colección de antigüedades, a manera de piezas de vitrina” (Porcar, 1944, 35). Estas agrias valoraciones se explican en el marco de la disputas entre los diferentes equipos e investigadores enfrentados por sus investigaciones de campo y sobre la autoría y cronología de las pinturas.

Incidía sobre estas cuestiones E. Hernández Pacheco al señalar en el catálogo de la Exposición de arte prehistórico español de 1921 que “no deben desmantelarse los sitios pintados aunque sea para traer los originales a los museos nacionales, pues estas pierden su principal carácter fuera del sitio y del ambiente silvestre en que se hicieron y se conservan” (Hernández Pacheco, 1921, 11). Sin embargo, justifica la retirada en la Covacha del Bullón, en la Serranía de Cuenca, de un trozo de roca casi desprendida con ayuda de un martillo de geólogo, que contenía “dos figuras humanas del tipo intermedio entre las típicas mesolíticas y neolíticas” y depositó en el Museo Nacional de Ciencias Naturales en Madrid. (Hernández Pacheco, 1959, 435-436).



Figura 9.- Minateda (Hellín, Albacete). Las agresiones continúan ...

También el conjunto de Alpera se ha visto afectado por diferentes acciones antrópicas, en especial la Cueva del Queso, de la que no se dispone de un calco general, cuyas pinturas en el momento de su descubrimiento se encontraban muy degradadas (Breuil, Serrano y Cabré, 1912, 530). Se trata de una cueva que L. Dams identifica erróneamente con la de Carasoles del Bosque, que se encontraba en “*un état épouvantable: on s’est acharné sur les parois avec instruments divers jusqu’à la destruction quasi totale d’un ensemble qui peut être estimé à une centaine de figures. ... On doit déplorer la destruction quasi intégrale d’un ensemble aussi intéressant*” (Dams, 1964, 151). En una posterior revisión se indica la destrucción de sus paredes, en las que se identifica una treintena de figuras, “sin contar la cantidad de restos de pigmentos y manchas” (Pérez Burgos, 1996, 25).

En el descubrimiento de Minateda (Hellín, Albacete), por parte de J. Jiménez Llama, significó en su momento un hito en la investigación del arte rupestre en el oriente peninsular (Breuil, 1920). En la carta de F. de Motos remitida desde Vélez Blanco a H. Breuil el 9 de junio de 1914 en la que da cuenta del hallazgo de Minateda señala que se trataba de un hallazgo extraordinario por la diversidad de las imágenes y su “perfecto estado de conservación, no existiendo ni incrustaciones ni estalactitas, creo que sea la mejor hasta ahora conocida en España, aun incluyendo la de Altamira” (Ripoll Perelló, 1988, 60). Se trata, sin duda,

de una exageración en cuanto a su estado de conservación, que se explica por desconocimiento del yacimiento que todavía no había visitado. H. Breuil, que calcó sus pinturas al año siguiente, destaca que “*est nécessaire de mouillet les figures pour en étudier les détails*” (Breuil, 1920, 8). Pronto, como la mayoría de los yacimientos descubiertos en esos años, fue objeto del interés popular que no duda en mojar la roca para avivar las pinturas, sobre los que se conservan numerosos testimonios, provocando la aparición de una película -pátina- de color blanquecino que ha dificultado la visión de las imágenes y los diferentes intentos de calco y estudio (Armengol García, 1922; Ruiz López, 2018). Sin embargo, como señalara A. Beltrán, pese a que “las pinturas están muy desgastadas por el excesivo frotamiento con agua” y a “que repetidamente se ha hablado de figuras desaparecidas, todo el friso está como Breuil lo copió, a excepción de una pequeña mujer en el centro del abrigo” (Beltrán, 1968, 237). También se ha señalado la desaparición de algunos motivos en la parte alta del centro de abrigo y en su extremo izquierdo (Ruiz López, 2018, 32). En la actualidad, tras la modélica limpieza y consolidación de soporte, se han podido recuperar imágenes que prácticamente se habían perdido, afectadas muchas de ellas por pequeños desconchados, la mayoría por causas naturales, aunque no descarto que algunos de ellos sean antrópicos y relativamente recientes (Fig. 9).

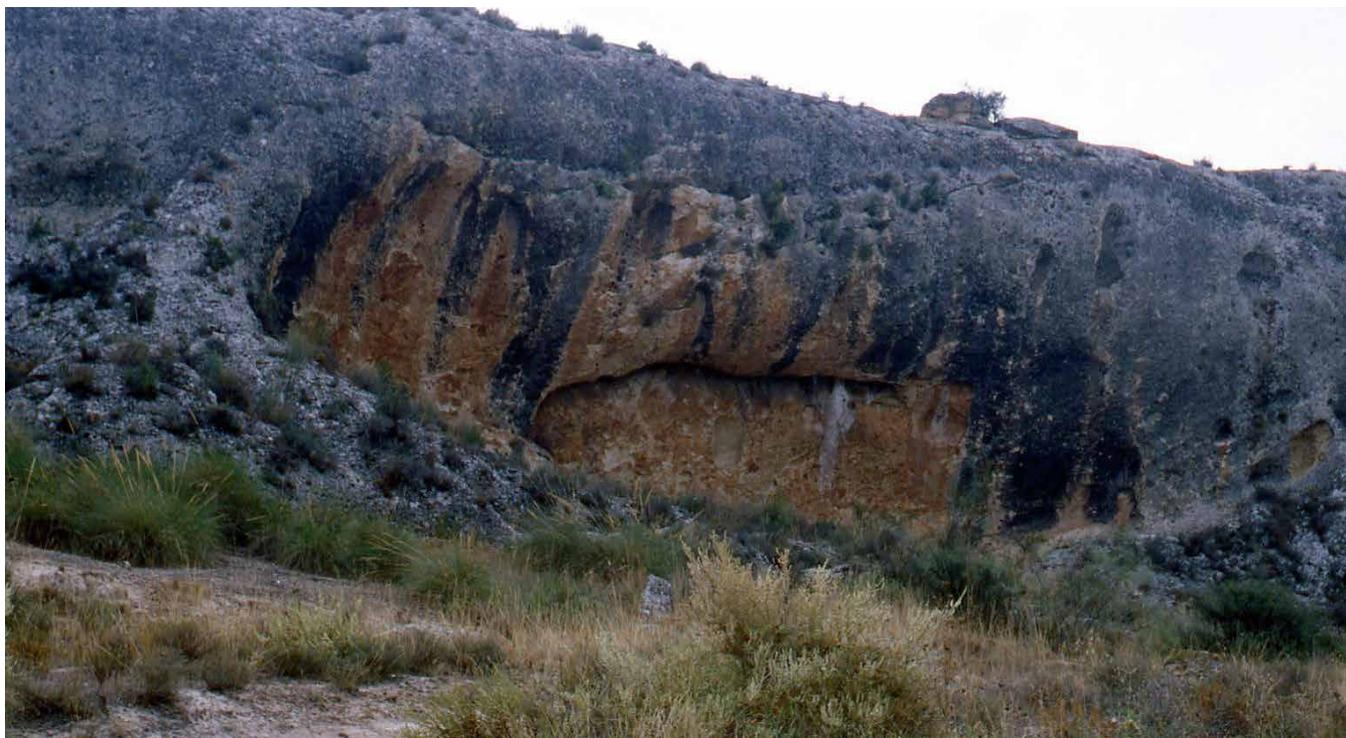


Figura 10. Canalizo del Rayo (Hellín, Albacete). Huella de la extracción ordenada por H. Breuil.

Aprovechando su estancia en Hellín, H. Breuil estudió varios abrigos en su entorno. En el Canalizo del Rayo localizó, junto a otros restos de pinturas apenas visibles, la imagen de una cierva levantina en color marrón oscuro, que consideró aislada y mediocre e hizo arrancar para depositarla en el Institut de Paléontologie Humaine de París (Breuil, 1928, 16) (Fig.10). Durante mucho tiempo se creía perdida y ha sido localizada en Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye de París, junto a otros fragmentos de pinturas extraídas por H. Breuil, procedentes de yacimientos de Ciudad Real y Burgos (Armengol García, 1922, 231).

También para el conjunto de La Valltorta, en Castellón, se dispone de documentación escrita sobre saqueos antrópicos, que remontan a momentos previos a su descubrimiento a juzgar por las noticias facilitadas por H. Obermaier y P. Wernert al referirse a la Cova dels Cavalls al señalar que “según referencias de personas ancianas, había antes muchas más figuras en las paredes del abrigo que las que hoy existen e inculpan a los pastorcillos de ser los autores de la destrucción paulatina de más de la mitad de las figuras en los últimos cuarenta años. Aún es más deplorable que también después de nuestros trabajos y estudios de Tirig haya continuado esta obra de destrucción” (Obermaier y Wernert, 1919). Años después J. Cabré, señala la destrucción de las imágenes de la Cova dels Tolls Alts que “habían sido estropeadas a golpes de piedra por algunos campesinos que explica, en el marco de sus discrepancias con H. Breuil y H.

Obermaier, por “esas idas y venidas a la Valltorta de comisiones de Madrid y Barcelona, con su cortejo en muchas de ellas de intelectuales de la capital de la provincia, (quienes) despertaron la curiosidad de la gente campesina, a la que no le pasó desapercibida la lucha entablada para el estudio de las pictografías, acentuándose su avidez por visitar las cuevas que las contenían, al enterarse de que representaban al Estado español, como directores de una de dichas comisiones, dos extranjeros de nacionalidad alemana, desempeñando los otros dos españoles que les acompañaban el simple papel de agregados de meros auxiliares artísticos ... En masas afluían a la Valltorta los campesinos de todos los pueblos limítrofes y de las masías para ver las cuevas, contándose por centenares los curiosos que allí se reunían los días festivos. ¿Y quién puede evitar que uno o varios de esos labriegos, inconscientemente, destrozasen las pinturas al notar defraudada su curiosidad, después de una larga caminata, por no merecerles las pictografías el aprecio que en su mente se habían forjado” (Cabré, 1923, 110-112).

Prácticamente todos los abrigos de La Valltorta-Gasulla muestran los estigmas de desconchados, de las que da cuenta J. B. Porcar, en los que para un alto porcentaje no resulta fácil discriminar los que tienen un origen natural o antrópico. Dos fragmentos de estos últimos se conservan en el Museo de La Valltorta (Tirig, Castellón). Uno de ellos corresponde a la figura 57 de la Cova dels Cavalls. Se trata de un extraordinario arquero (Fig.11) (Guillem, Martínez y Villaverde, 2011, 83), retirado por



Figura 11. Cova dels Cavalls (Tirig, Castellón). Fragmento de roca depositado en el Museo de la Valltorta. Fotografía: IVACORP

J. Cabré. Se encontraba depositado en el Museu Comarcal de Cervera (Lérida), que lo cedió en 2011 en régimen de comodato -cesión de uso- al Museo de la Valltorta, convirtiéndose a partir de 2015 en símbolo de la provincia de Castellón. La otra imagen recuperada y depositada en el mismo museo procede de la Cova del Civil. Se trata de la figura 41 que fue arrancada por un miliciano francés en la Guerra Civil quien la entregó años después al profesor Manuel González Morales, de la Universidad de Cantabria. Este la depositó en el Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia que, a su vez, la cedió en 1994 al Museo de la Valltorta.

También existe constancia de otra agresión a la Cova del Civil. Se trata del arquero 102, "que un grupo de jóvenes que hablaban francés aparcaron su coche junto a esta notable cueva y con herramientas adecuadas han empezado a arrancar bloques de roca con pinturas rupestres, dándose después a la fuga" (Porcar, 1963). Del estigma de esta agresión se dispone un testimonio gráfico, conservado en el archivo del Servicio de Investigaciones Prehistóricas de la Diputación de Valencia, con ocasión de la visita del prof. M. Tarradell (Fig. 12)

Lamentablemente se desconoce, como ocurre en Benirrama I, el autor y depósito de estas agresiones en cuevas del Barranco de La Valltorta y en otros muchos conjuntos del ARAMPI, a pesar de algunas informaciones acerca de su paradero, como también ha ocurrido en Benirrama I. Muchas de ellas se pueden confundir con las agresiones naturales, aunque es induda-



b



c

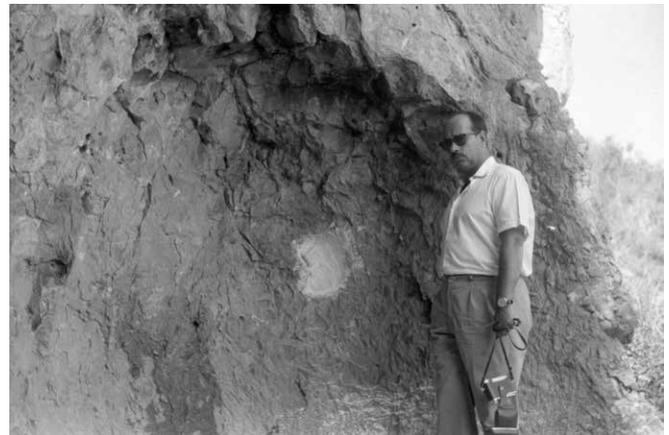


Figura 12. Cova del Civil. a: imagen expoliada, según la prensa; b: huella del expolio; c: visita de prof. M. Tarradell al yacimiento tras la noticia del expolio. Fotografía: Servicio de Investigaciones Prehistóricas de la Diputación de Valencia).

ble que algunas son antrópicas, a juzgar por su pátina fresca y los restos de polvo adheridos a la roca. La mayoría de ellas se descubren de manera accidental, por lo que se desconoce su autoría y la fecha exacta de la agresión. Algunas han tenido una amplia repercusión en los medios de comunicación como ocurrió hacia el mes de abril de 2014 en el abrigo del Arroyo del Rey o Los Escolares, en Santa Elena (Jaén), que afectaron a un antropomorfo esquemático tipo golondrina con los brazos muy prolongados (López, Soria y Zorrilla, 2009, 543), si bien podría tratarse, a juzgar por la documentación publicada por tres motivos independientes, lo que ahora no puede comprobarse al afectar la agresión al extremo inferior de estas imágenes. Otras, en un número que no me atrevo a evaluar, se han visto afectadas por diferentes agresiones sobre las que tenemos noticias que no he podido comprobar personalmente. En mi opinión, creo conveniente que, aprovechando los actuales métodos de registro, cada una de las C.C.A.A. del ARAMPI elaborara el catálogo actualizado de todas estas agresiones, tanto las naturales como las antrópicas.

No son, sin embargo, estas agresiones, que dejan su huella a modo de estigmas en la roca, las únicas que, de carácter antrópico, afectan a nuestras pinturas y grabados rupestres. Prácticamente todos los conjuntos de arte rupestre del ARAMPI presentan una pátina blanquecina que tiene su origen en el reiterado mojado de la roca para reavivar la visión de las pinturas, muchas de ellas apenas invisibles casi desde el mismo momento de su descubrimiento, que pronto se incrementó por su reiterado mojado y frotado con un trapo, cuero o un simple manojo vegetal. Sobre estas agresiones se dispone de numerosos testimonios, algunos de ellos muy ilustrativos como el referido a las pinturas de Minateda, recogidos por P.J. Miguel (2012), según el cual el fotógrafo Alejandro Ibáñez Abad le comunicó a F. de Motos que "había un refugio en una ladera con paredes sorprendentes. Si se *friccionaban* con un poco de agua, emergían figuras que no parecían de este mundo. Él iba allí de excursión con sus hijos y los asustaba sacando al hombre fósil de la piedra mientras susurraba conjuros en latín. ... Poco antes de la Guerra Civil, Carmen Tomás Espinosa, biznieta del fotógrafo, una niña de apenas seis años, trepaba por la ladera con un trapo y un bote lleno de agua. Siempre restregaba la figura que más le gustaba: una madre que llevaba de la mano a un niño". No solo se ha mojado con agua las pinturas, sino que se han utilizado otros tipos de líquidos, incluidos los humanos e, incluso, aceite de coche como se pudo comprobar a principios de este siglo en Minateda. El resultado final de todas estas acciones es la aparición de una pátina blanquecina que se concentra en los puntos de las paredes de los abrigos bajo la cual se detecta la presencia de estas pinturas (Fig. 13). El análisis de estas pátinas revela la presencia de sulfato de calcio, polvo ambiental y materia orgánica, que como se ha señalado constituían un campo de cultivo para microorganismos que pueden afectar de forma



Figura 13. Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia). Zoomorfos afectados por reiterados desconchados y el mojado de la roca. Imagen: IVACORP

negativa a los soportes (Martínez Valle, 2022). Prácticamente en todos los yacimientos con arte se registra esta "mancha" blanquecina que cubre las pinturas al poco tiempo de su descubrimiento y que dificultan la "lectura" de sus imágenes. Estas prácticas han generado la pérdida total o parcial de muchas de las imágenes pintadas en estos abrigos.

También se registra en la mayoría de ellos numerosos de grafitis que dejan testimonio de su presencia con un nombre, una localidad o una fecha, mediante incisiones con piedras afiladas, instrumentos metálicos o lápices, que prácticamente se registran en todos los yacimientos con desigual intensidad (Fig. 14). Es excepcional el empleo de spray de diferentes colores que se han ensañado con algún conjunto, como ha ocurrido en el conjunto de la Vall de la Coma (l'Albir, Les Garrigues, Lérida), con la utilización de pintura blanca en 1991 y, tras sucesivas limpiezas, otras de color negro (1997) y naranja (2001). Algunas son especialmente agresivas por su tamaño, como la bandera de España en el Peñón de los Muertos (Solana del Pino, Ciudad Real) o la inscripción de "Viva España", pintada en verde en la Cova de la Clau (Palma de Gandía, Valencia, por el tipo de pintura y color utilizado o por las imágenes que pretendían anular (Fig. 15). En muchos casos, como en este yacimiento catalán, en el jienense de Los Órganos, en Despeñaperros (Fig.16), o en el valenciano se han podido recuperar las primitivas imágenes tras su limpieza. Tampoco los grabados rupestres han sido ajenos a estas agresiones, aunque han pasado más desapercibidos. En muchos de ellos se ha marcado su borde mediante tiza blanca o un trozo de teja, desvirtuando a menudo su contorno y enmascarando las huellas de los instrumentos utilizados en su elaboración. En algún caso, incluso, se ha llegado a frotar el surco grabado con cepillos duros, incluidos los metálicos, con la consiguiente desaparición de los líquenes y la reactivación de los procesos erosivos.



Figura 14. Grafitis reiterados desconchados y el mojado de la roca. Imagen: IVACORP

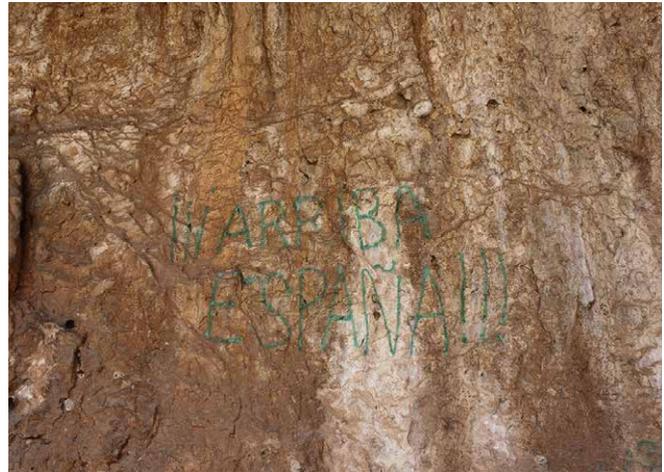


Figura 15. Cova de la Clau (Palma de Gandía, Valencia). Exaltación patriótica en un yacimiento B.I.C. y Patrimonio de la Humanidad]

Tras la inclusión del ARAMPI en la lista de Patrimonio Mundial las C.C.A.A. han abordado la conservación del arte rupestre mediante diferentes acciones entre las que se contempla la limpieza y consolidación de los soportes por técnicos especializados (Guillamet, 2005, 2012). Sobre estos trabajos los técnicos encargados de su gestión han dado cuenta en diferentes reuniones (López, Martínez y Matamoros, 2009; López y Segura, 2020; Martínez y Hernández, 2020). Hace unos años el número de yacimientos intervenidos superaba la cuarentena, aunque el único registro publicado (Alonso y Grimal, 2019) hace referencia a 36 yacimientos -14 en la Comunidad Valenciana, 7 en Cataluña, 7 en Aragón, 7 en Murcia y 1 en Castilla-La Mancha-. Se trata de una relación indudablemente no exhaustiva ante la ausencia de una publicación como la revista *Panel*, una iniciativa del primer CARAMPI -Consejo de Arte Rupestre del arco mediterráneo de la península Ibérica-, que pretendía dar cuenta de la gestión del arte rupestre en este ámbito, aunque solo se publicó un primer número. En los últimos años han continuado las actuaciones en otros conjuntos, de las que no se dispone de una información actualizada que, como se ha señalado para Cataluña, ha aumentado el número de los yacimientos intervenidos (Castells, 2020; Miró, 2020, 216). Estas actuaciones directas sobre las pinturas y grabados han sido objeto de controversias acerca de su conveniencia en un momento en que se ponen en práctica la datación de las pinturas rupestres (Alonso y Grimal, 2019). En mi opinión, se debe continuar con estas acciones siempre que se aplique previamente las correspondientes analíticas, se mantenga un estricto protocolo y se evalúen sus efectos periódicamente.

Para paliar futuras agresiones pronto se optó por proteger las pinturas mediante un vallado disuasorio, en ocasiones escasamente efectivo, ya que muchos de ellos, colocados a escasa distancia de la pared, no impedían mojar las pinturas, tocarlas con la mano o un simple palo y servir de diana para diferentes



Figura 16. Los Órganos. Imágenes esquemáticas cubiertas por spray. Fotografía: J. Martínez García

tipos de proyectiles (Fig. 17). En estas primeras actuaciones se utilizaban materiales frágiles y de escasa calidad, que podrían retirarse con relativa facilidad, y romper los candados, por lo que no era extraño encontrar los abrigos con un acceso libre durante un largo tiempo, lo que facilitaba todo tipo de agresiones, de las que Benirrama I es un triste ejemplo. Desde el mismo momento de la creación del CARAMPI se discutió sobre la necesidad de los cierres, siendo conscientes todos sus miembros de la imposibilidad de proteger a todos los abrigos, los criterios y dificultades para seleccionar los elegidos y el tipo de cerramiento a emplear. En el Plan de Gestión de arte rupestre de la Comunitat Valenciana (Barciela, Hernández y Martorell, 2019, 60-63) se recomiendan los denominados cierres perimetrales



Figura 17.- Cova del Mansano (Xalò). Imagen levantina utilizada como diana

para disminuir el impacto visual y alterar lo menos posible el entorno del abrigo y, a ser posible, de los conjuntos, como el realizado en La Sarga, aunque no se descartan los cierres semiperimetrales o los de boca total o parcial. Al mismo tiempo se recomendaba la revisión periódica de los cierres y del estado de la pared y de las pinturas, sin olvidar los abrigos que no se encuentran protegidos. El que se ha denominado “cierre tipo Sarga”, solo tiene sentido si detrás de su puesta en valor se dispone de una institución que controle las visitas y facilite las visitas con guías bien formados. Desde el mismo momento de su descubrimiento en 1951, el yacimiento de La Sarga ha estado ligado al Museu Arqueològic d’Alcoi (Segura, 2002), que ha impulsado y coordinado todas las medidas orientadas a su conservación y difusión (Fig. 18).

En los últimos años se ha incrementado el interés ciudadano por el arte rupestre. Se han multiplicado las actividades relacionadas con su difusión promovidas por instituciones públicas -autonómicas, provinciales y locales- y asociaciones culturales. Muchos yacimientos han sido objeto de atención ciudadana y en muchos de ellos dejan testimonio de su presencia, con acciones que de manera consciente o inconsciente pueden afectar negativamente a su conservación. En ocasiones los mismos visitantes llaman la atención sobre la necesidad de su conservación, como

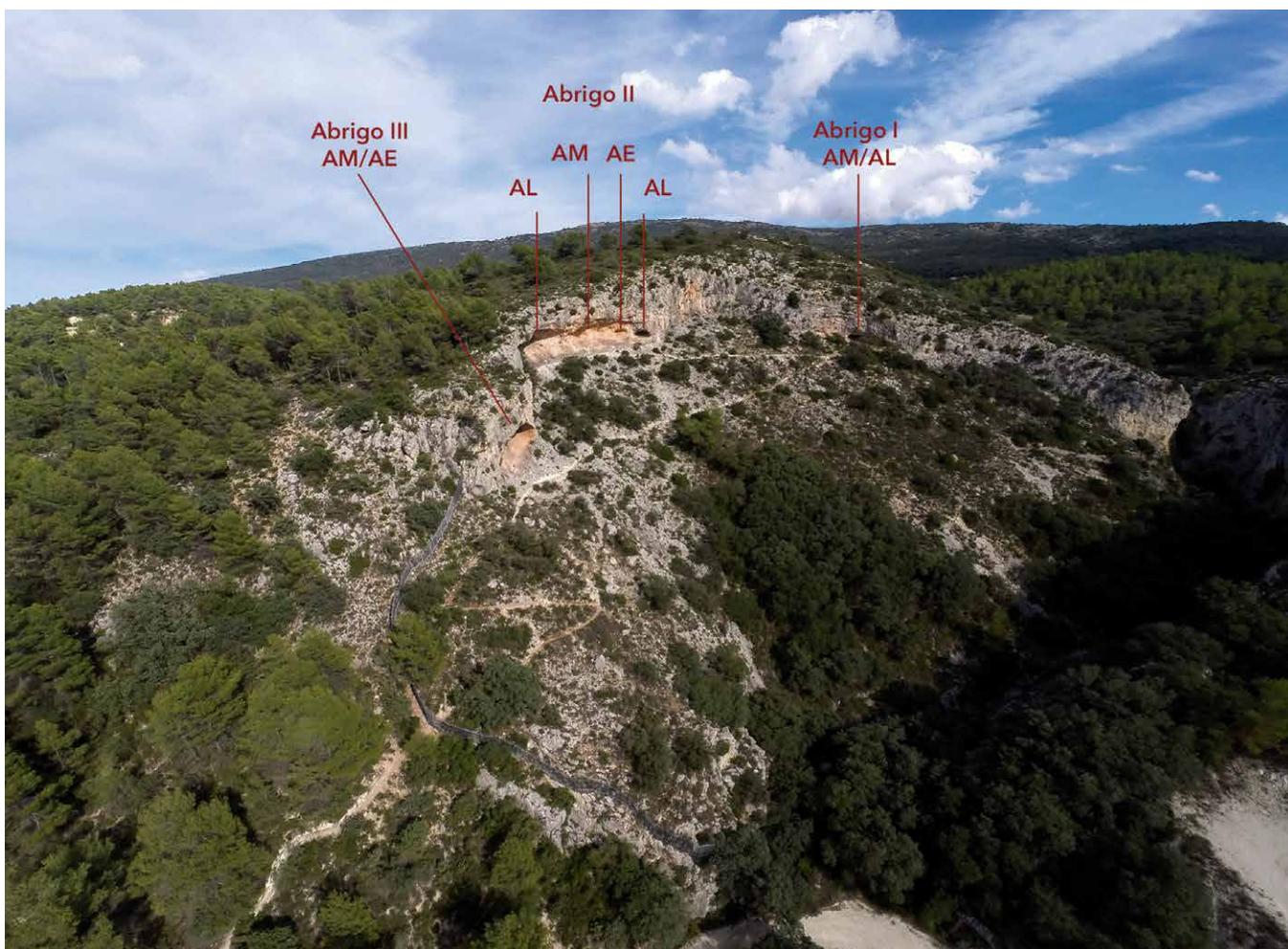


Figura 18. La Sarga (Alcoi). Cierre perimetral que permite la conservación de las pinturas en los tres abrigos y su entorno.

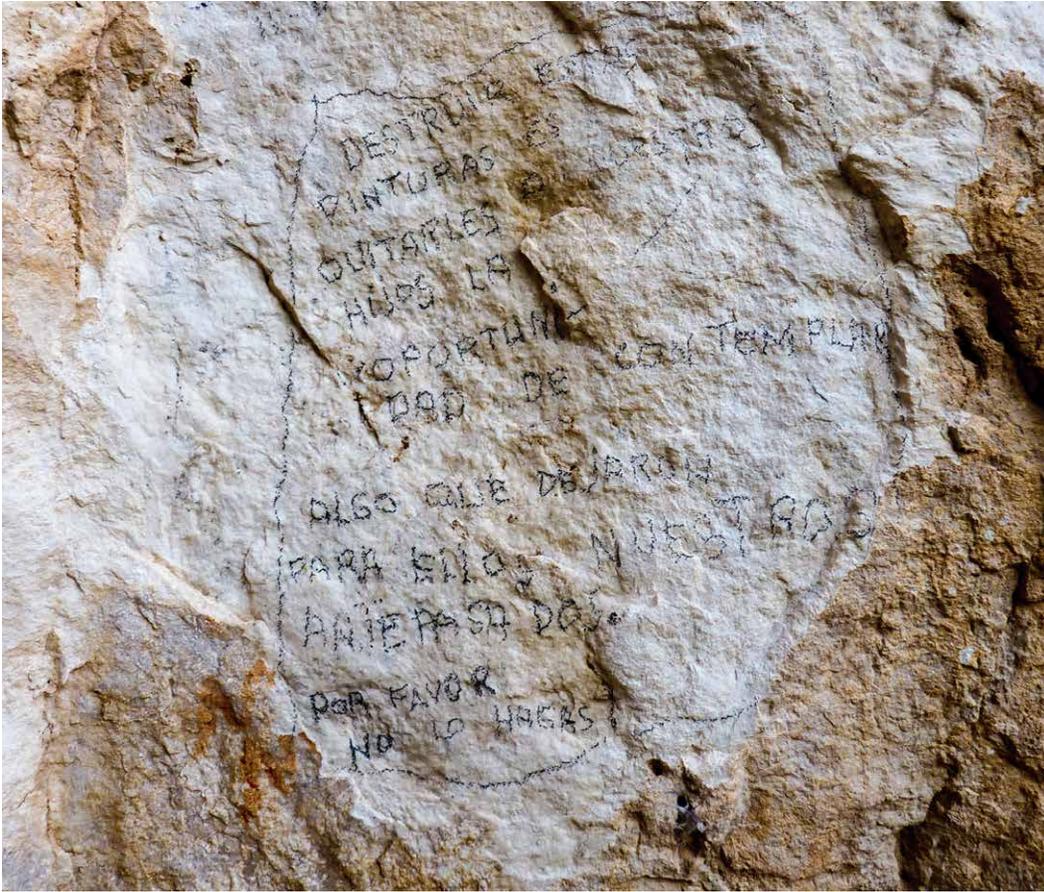


Figura 19. Santonge III (Vélez Blanco). Grafiti llamando la atención sobre la conservación de las pinturas.

atestigua un grafiti en el interior de un desconchado antrópico en el yacimiento de Santonge III (Vélez Blanco, Almería), recuperado por J. Martínez García (Fig. 19). Sus reflexiones reflejan una opinión generalizada, al señalar que **“Destruir las pinturas es quitarles a los hijos la oportunidad de contemplar algo que dejaron para ellos nuestros antepasados. Por favor no lo hagás”**. El lugar elegido para difundir este mensaje en el interior de un desconchado antrópico constituye un tremendo error, sobre el que todos deberíamos reflexionar, como también sobre algunas opiniones, cada vez menos compartidas, acerca de la retirada de las pinturas para su traslado a museos o, lo que resulta más lamentable, a colecciones particulares, como posiblemente ocurrió hace 30 años en Benirrama I. En este sentido conviene siempre recordar la reflexión que en su momento formulara J. B. Porcar a propósito de las pinturas arrancadas de Cueva Remigia cuando afirma (Porcar, 1944, 35) que “bajo el punto de vista sentimental y museístico, lo bello que puede haber en estas pinturas, para su exhibición, es muy poco si lo comparamos con su valor intrínseco como material de investigación, y este último desaparece de éstas desde el mismo momento que dejan de formar parte integrante del abrigo concebidas y creadas... El arte parietal, en todo sitio y en toda época, queda fuertemente unido no solamente a

la morfología de la roca en su superficie del panel, si no también a la misma estructura de la oquedad y hasta la misma arquitectura del paisaje del lugar con estas pinturas que se encuentran”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A. (2019): Arte Levantino. Datar o restaurar. *Varia*, XIII: 129-196.
- ARMENGOL GARCÍA, A. (2022): *El Abrigo Grande de Minateda y la historia de la investigación del arte rupestre en el Campo de Hellín*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- ASQUERINO FERNÁNDEZ, M^a D.; C.E.C. (1981): Nueva estación con pinturas rupestres de Benirrama. Vall de Gallinera, Alicante. *Altamira Symposium*: 427- 450.
- BARCIELA GONZÁLEZ, V. (2020): 1993, crònica d'un expoli. En Barciela, V, Soler, J. y Pérez, R. *Prehistòria i l'art rupestre a la Vall de Gallinera (La Marina Alta)*: 104-105.
- BARCIELA GONZÁLEZ, V.; HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.; MARTORELL BRITZ, X. (2019). II. Diagnóstico y protocolos generales. En: Hernández Pérez, M.S.; López Mira, J.A. (coord.) (2019): *Arte rupestre en la Comunitat Valenciana. Plan de gestió*n: 41-124.

- BARREDA USÓ, G. (2020): La conservación y restauración de las pinturas rupestres de la Roca dels Moros de Calapatà (Cretas, Teruel). *Arqueoblog. Museu d'arqueologia de Catalunya*.
- BEA, M.; DOMINGO, R.; URIBE, P.; REKLAITYTE, I.; FATÁS, L. (2009): Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels Moros y Els Gascons (Creta, Teruel) y La Fenelosa (Beceite, Teruel). *Salduie*, 9: 393-418.
- BELTRÁN, A. (1968): *Arte Rupestre Levantino*. Monografías arqueológicas, IV. Zaragoza.
- BREUIL, H. (1920): XI. Les roches peintes de Minateda (Albacete). *L'Anthropologie*, XXX: 1-50.
- BREUIL, H. (1929): Station moustérienne et peintures préhistoriques du "Canalizo el Rayo". Minateda (Albacete). *Archivo de Prehistoria Levantina*, I: 15-17.
- BREUIL, H.; SERRANO, P.; CABRÉ, J. (1912): Les peintures rupestres d'Espagne. IV. L'Abrics del Bosque a Alpéra (Albacete). *L'Anthropologie*, XXIII: 529-561.
- BOSCH GIMPERA, P. (1924): Les pintures del Barranc del Calapatà de Cretes (Baix Aragó). B.A.C. Arqueología, etnología y prehistoria. *Butlletí de l'Associació Catalana d'Anthropologia, Etnologia i Prehistoria*, II: 131-146.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*. Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Madrid.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1923): Las pinturas rupestres de la Valltorta. Desaparición las pinturas de una de las estaciones prehistóricas de este valle. *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, II, 2-3: 107-118.
- CASTELLS CAMP, J. (2020): 30 años de sinergias Ulldecona – Capçanes. En: MARTÍNEZ, J.; HERNÁNDEZ, M.S. (coords.) (2020): *Arte rupestre Patrimonio Mundial. El papel de los municipios rurales. Actas Jornadas*: 35-45.
- DAMS, L. (1984): *Les peintures rupestres du Levant Espagnol*. Picard. París.
- GUILLAMET, E. (2005): La conservación del Arte rupestre en la Comunitat Valenciana. En: R. Martínez Valle (dir.) *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*: 393-403.
- GUILLAMET, E. (2012): Intervenciones de conservación de Arte Rupestre al aire libre. En: M.N. Juste, M.Á., Hernández, A. Pereta, J.I. Pereta y J.A. Andrés (coords), *Jornadas técnicas para la gestión del Arte Rupestre, Patrimonio Mundial*: 123-127. Parque Cultural del río Vero. Huesca
- GUILLEM CALATAYUD, P.; MARTÍNEZ VALLE, R.; VILLAVERDE BONILLA, V. (2011): *Arte rupestre en el riu de les Coves (Castellón)*. Monografía del Instituto de Arte Rupestre. Castellón
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1921): *Exposición de Arte Prehistórico Español*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1959): *Prehistoria del Solar Hispano. Orígenes del arte pictórico*. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1993): La historia mutilada. *Diario Información*, 15 de marzo.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.; FERRER, P.; CATALÁ, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior. Alicante.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.; FERRER, P.; CATALÁ, E. (1998): *L'Art Llevantí*. Centre d'Estudis Contestans. Cocentaina.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.; LÓPEZ MIRA, J.A. (coord.) (2019): *Arte rupestre en la Comunitat Valenciana. Plan de gestió*n. Generalitat Valenciana.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.; SEGURA MARTÍ, J.M^a. (coords.): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Ayuntamiento y CAM. Alicante: 18-32.
- JUSTE, M.N.; HERNÁNDEZ, M.Á.; PERETA, A.; ROYO, J.L.; ANDRÉS, eta y J.A. Andrés (coords): *Jornadas técnicas para la gestión del Arte Rupestre, Patrimonio Mundial*: 123-127. Parque Cultural del río Vero. Huesca
- LÓPEZ MIRA, J.A. (2022): La gestión del arte rupestre del arco mediterráneo -ARAMPI (1988-2020): En *Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre*: 201-212. Ministerio de Cultura. Madrid.
- LÓPEZ MIRA, J.A.; MARTÍNEZ VALLE, R.; MATAMOROS DE VILLLA, C. (eds.) (2009): *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Actas del IV Congreso (Valencia, 2008)*. Generalitat Valenciana.
- LÓPEZ MIRA, J.A.; SEGURA MARTÍ, J.M^a (coords.). (2020): *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Actas Congreso (Alcoi, 2018)*. Generalitat Valenciana.
- LÓPEZ PAYER, M.G.; SORIA LERMA, M.; ZORILLA LUMBRE-RAS, D. (2009): *El Arte Rupestre en las Sierras Ginnenses. Patrimonio de la Humanidad. Sierra Morena Oriental*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.; BLANCO DE LA RUBIA, M.Á. (2014): *Paisajes y abrigos con pinturas rupestres en la Comarca de Los Vélez (Almería)*. Aprovelez. Almería.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.; HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (coords.) (2020): *Arte rupestre Patrimonio Mundial. El papel de los municipios rurales. Actas Jornadas*. Ayuntamiento de Quesada. Jaén.
- MARTÍNEZ I RUBIO, T.; MARTÍNEZ BAUSÁ, J. (coords) (2018): *El Arte Rupestre y el Bosque. Catálogo y estudio de los abrigos del Arte Rupestre Patrimonio Mundial del arco Mediterráneo peninsular ubicados en enclaves en peligro de incendio*. AMUFLOR. Enguera.
- MARTÍNEZ VALLE, R. (2022): La conservación del arte rupestre al aire libre. Acciones conservativas en la Comunitat Valenciana. En *Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre*: 159-164. Ministerio de Cultura. Madrid.
- MARTÍNEZ VALLE, R.; GUILLEM, P.M. (2019): *Arte rupestre en Morella la Vella*. Generalitat Valenciana.

- MARTÍNEZ VALLE, R.; VILLAVERDE BONILLA, V. (coords). (2002): La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Castellón.
- MIRÓ I ALAIX, M.T. (2020): 20 anys de gestió de l'Art Rupestre a partir de la inclusió a la llista de Patrimoni Mundial. En LÓPEZ MIRA, J.A.; SEGURA MARTÍ, J.M^a (coords.). (2020): *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Actas Congreso (Alcoi, 2018)*: 207-216.
- OBERMAIER, H. (1925): *El hombre fósil*. 2^a ed. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
- OBERMAIER, H.; WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranc de Valltorta (Castellón)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, nº 23. Madrid.
- OLMEDO, M^aF. (1960): ¿Están siendo destruidas las pinturas prehistóricas valencianas?. Una responsabilidad que nos alcanza a todos, afirma el profesor Martínez Santa-Olalla. *Levante*, 14 de mayo.
- PÉREZ BURGOS, J.M. (1996): Arte rupestre en la provincia de Albacete. Nuevas aportaciones. *Al-Basit*: 39: 5-74.
- PÉREZ JIMÉNEZ, R.; SOLER DÍAZ, J.A.; BARCIELA GONZÁLEZ, V.; VILAPLANA VILAPLANA, F. (2018): Arte rupestre en la Vall de Gallinera. Actuaciones de la Diputación de Alicante para la recuperación de un legado sometido a espolio. En: SOLER DÍAZ, J.A.; PÉREZ JIMÉNEZ, R.; BARCIELA GONZÁLEZ, V. (eds.): 317-329.
- PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1944): Pinturas rupestres arrancadas de Cueva Remigia. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXI: 145-152.
- PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1952): IV. Ares del Maestre (Castellón). Cueva Remigia. *Noticiero Arqueológico Hispano. Cuadernos 1.2*: 19-24.
- PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1963): Robo perpetuado recientemente en la Cova del Civil (Tirig). *Mediterráneo*, 25 de Julio.
- PUIG, X. (1981): Els Ports. Arte prehistórico en peligro. Morella la Vella: las pinturas rupestres prácticamente desaparecidas. *Diario de Valencia*, 11 de marzo.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1983): Cartas del Abate Henri Breuil referentes al descubrimiento de Minateda (Albacete). En *Homenaje a Samuel de los Santos*, Instituto de Estudios Albacetenses: 59-64.
- RUIZ LÓPEZ, J.A. (2018): *Minateda y el arte rupestre del campo de Hellín*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- SEGURA MARTÍ, J.M^a (2002): Las pinturas de La Sarga. Historiografía (1951-2001). En: HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.; SEGURA MARTÍ, J.M^a. (coords.): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*: 18-32.
- SEGURA MARTÍ, J.M^a; FERRANDO LAGUNA, D. (2020): La Sarga (Alcoi, Alicante). Análisis de las actuaciones y del modelo de gestión (2009-2018). Proyectos de futuro. En: LÓPEZ MIRA, J.A.; SEGURA MARTÍ, J.M^a (coords.): *El arte rupestre del Arco mediterráneo de la Península Ibérica. 20 años en la Lista de patrimonio Mundial de la Unesco*. Actas del Congreso, 305-310 Ayuntamiento de Alcoi. Generalitat Valenciana. Alcoi.
- SOLER DÍAZ, J.A.; PÉREZ JIMÉNEZ, R.; BARCIELA GONZÁLEZ, V. (eds.): 2018. *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante*. Diputación de Alicante.
- VALLESPÍ, E. (1957): Noticia de las pinturas rupestres del Barranco dels Gascons (Calapatá, en Cretas, Teruel). *Caesar augusta*, 9-10: 133-136.
- VALLESPÍ, E. (2006): Sobre el descubrimiento de las pinturas rupestres levantinas: los testimonios de los tres protagonistas del Calapatá (S. Vidiella, H. Breuil y J. Cabré, en 1906-1909). *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 14: 59-68.
- VILAPLANA, M. (1993): Descubren el robo de una nueva pintura rupestre en el abrigo de Benirrama. *Diario Información*, 19 de mayo.
- VIÑAS, R. (dir) (1982): *La Valltorta*. Ed. Castell. Barcelona.
- VIÑAS VALVERDÚ, R. (2012): Las manifestaciones rupestres de Catalunya: un patrimonio per coneixer i gaudir. Notes sobre historiografía, conservació i divulgació. *Podall*, 1: 14-50.

